دوره پنجم، شماره چهارم و پنجم،
تیر و مرداد ۱۳۷۲ ۵۰ تومان

سوره

مرتضی و ما

بیان تمثیلی یا سمبلیک

گفتگو با مارتین هیدگر

تاریخ تحلیلی ادبیات داستانی

مروری بر سمبلیسم

نقدهایی بر «زندگی و دیگر هیچ»

راخمانینف و موسیقی ارکسترال

Martin Heidegger

1889 • 1976

ماهنامه هنری، ادبی و فرهنگی

سوره

دوره پنجم، شماره چهارم و پنجم

تیر و مرداد ۱۳۷۲

فهرست

مرتضی و ما/ مریم امینی ۴

مباحث نظری

بیان تمثیلی یا سمبولیک/ شهید سید مرتضی آوینی ۶

ادبیات

اشعار/ خاقانی، فرید اصفهانی، بیدل دهلوی، فیضی دکنی ۱۳ تنها خدایی است که می‌تواند ما را رهایی بخشد/ گفت و گو با مارتین هیدگر ۱۶ تاریخ تحلیلی ادبیات داستانی/ شهریار زرشناس ۲۴ نقد ادبی کلاسیک/ رابرت کاندیوس/ لاریافینک ترجمه ریحانه علم‌الهدی ۳۰

تجسمی

گزینه‌ها/ ۳۳ مروری بر سمبولیسم/ سیدعلی میرفتاح ۳۴ گرافیک ماه ۴۰ طرح ماه/ ۴۳

موسیقی

راخمانینف و موسیقی ارکسترال/ پاتریک پیگات/ ترجمه رامتین همایون ۴۴

سینما

زندگی سگی/ فرهاد گلزار (شهید سید مرتضی آوینی) ۴۸ زندگی در لانگشات/ مسعود فراستی ۵۰ نگاه نئوانترناسیونالیستی/ بعد از تحریر ۵۳ زندگی زیرزمینی/ مریم امینی ۵۴ علیه سینمای انتلکتوئل/ نامه‌ای از پاریس ۵۵ شوخی جدی است/ محمدحسین معززی‌نیا ۵۸ در مسیر مبارزه و درام اجتماعی/ صادق شهریار ۶۲

صاحب امتیاز: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ○ مدیر مسئول: محمدعلی زم ○ سردبیر: سید محمد آوینی ○ حروفچینی: تهران‌تایمز ○ لیتوگرافی: صحیفهٔ انور ○ چاپ و صحافی: نقش جهان ○ نشانی: تهران، خیابان سمیه، تقاطع استاد نجات‌اللهی، شماره ۲۱۳، تلفن ۹_۸۸۲۰۰۲۳

■ مریم امینی

مرتضی و ما

در ره دوست سفر باید کرد
از خویشتن خویش گذر باید کرد
هرمعرفتی که بوی هستی تو داد
دیوی است به ره، از آن حذر باید کرد

پنجشنبه شب، شب قبل از شهادت سیدمرتضی، این شعر را از میان اشعار عارفانهٔ حضرت امام (رحمةالله علیه) همراه دوستی می‌خواندیم. بحثی در گرفت بر سراینکه آیا در مصراع اول بر «دوست» تاکید شده و یا بر «سفر». بالاخره با استناد به وزن و قافیه، دوستمان قبول کرد که در این شعر تاکید بر «سفر» است.

اینچنین ما در پیچ و خم قافیه گم شدیم و او رفت.

تفاوت میان ما و او تفاوت میان ماندن و رفتن است. او در میان ما و در سفر بود؛ ما امّا در سفریم و اسیر توهّم جاودانگی.

جمعه شب تا صبح در بیقراری و بیداری گذشت.

ساعت ۶/۵ صبح شنبه خبر دادند که او در فکّه زخمی شده است، که پایش قطع شده و در بیمارستان است. دلم گواهی دیگری می‌داد؛ با این‌همه برای چند لحظه سخن عقل را باور کردم: هنوز می‌تواند بیندیشد و قلم بزند. هنوز می‌تواند با صدایش که در چند ماه اخیر گرفته بود، روایت فتح بخواند؛ پس مهم نیست. اندیشیدم: چرا هرچه معالجه کرد، گرفتگی صدایش برطرف نشد، با اینکه دکتر قول داده بود که حنجره‌ای را که در خدمت اسلام است خیلی زود مداوا خواهد کرد. دلم گواهی دیگری می‌داد. تنها آن زمان که خبر شهادتش را شنیدم، دریافتم که حضرت امام(ره) چگونه این خبر را داده بودند و من نفهمیده بودم. و این چه حکایتی است که حضرت امام منادی سفر او به کوی دوست بودند؟

عادات، بندهایی هستند که ما را زمینگیر کرده‌اند و حتّی آنگاه که نشانه‌هایی اینچنین برما نازل می‌شود، باز در پرده‌ایم و غافل.

بر پله‌ها نشستم و چشم به دیوارها و عکسها دوختم. دیدم که چگونه اشیاء می‌مانند و تصوّری از جاودانگی در خود دارند. شنیدم که «شهدا شاهد برباطن و حقیقت عالمند و هم آنانند که به دیگران حیات می‌بخشند.» و باور کردم که او هست.

ظهر که بچه‌ها را از مدرسه به خانه آوردم گفتم: پدر هست، همیشه هست، فقط ما توانایی دیدنش را نداریم و این می‌تواند که زیاد مهم نباشد.

عجبا، این روزگار که روزگار شهادت نبود!

در روز تشییع جنازه، از دیدن آن خیل دلسوختگان برخود لرزیدم. چگونه او در تنهایی خود آن‌همه عاشق داشت؟

انسان حقیقی در فناست که حیات می‌یابد و به دیگران نیز حیات می‌بخشد، و چنین مقدّر است که در قید حیات ظاهر جز برای تنی چند از اهل دل ناشناس بماند. تنهایی و غربت او نیز تا واپسین روز مؤیّد همین معنا بود.

این اواخر خنده‌های همیشگی‌اش را برلب نداشت. در سالهای بعد از انقلاب، جز پس از رحلت حضرت امام (ره)، هرگز او را اینچنین در پیلهٔ تنهایی و اندوه ندیده بودم. مگر یاوری نداشت؟ چگونه او که هیچ‌گاه جز برای رضای خداکار نکرده بود و در این راه حتّی از آبروی خود مایه می‌گذاشت، اینچنین تنها مانده بود؟ چگونه باور کنم؟ این روزگار که روزگار شهادت نیست.

بسیار گفتند و شنیدیم که او لیاقت شهادت داشت، شهادت حقّش بود، باب شهادت به روی شایستگان باز است و...

راست است. او همواره در پی جاودانگی بود. او از مرگ نمی‌هراسید و با مرگ نزدیک بود تا آنجا که به آن خو گرفته بود. او باور داشت که این تن، نه جای پروراندن کرم است؛ پیله‌ای است تا که پروانهٔ دل آن را بشکافد و آن‌همه بر گِردِ شمع ولایت طواف کند تا خود شمعْ صفت شود و در مذبح عشق، کربلا، ندای «هل من ناصر ینصرنی» را، ندای حق‌طلبی تمام اعصار را لبیک گوید.

راست است. او کربلا را در فکّه یافت و از همان‌جا نیز به یاران امام حسین پیوست.

امّا تعبیر این دنیایی‌اش را نشنیدیم و به خود نیندیشیدیم که چرا استحقاق زیستن با او را نداشتیم؟ ما به حسب کمگشتگی در عادات عالم ظاهر، او را که اهل عادت نبود نشناختیم. خودیتهای ما حجابهایی بودند که «بی‌خودی» او را از چشمانمان پنهان می‌کردند. ما ضعفهای خود را در آینهٔ وجود او به تماشا نشستیم و زبان به ملامت او گشودیم.

عافیت‌طلبان، توهّمات خویش را متظاهر در وجود او دیدند و عقل ظاهربین رعب خود را در برابر غرب، غربزدگی او قلمداد کرد و رسوبات غربزدگی را در وجود کسی تشخیص داد که نه فقط در روزگار جنگ فرزند جبهه بود، که در این روزگار هم که از ارزشهای جنگ جز خاطره‌ای کنگ نمانده «روایت فتح» می‌ساخت.

اینگونه، بسیاری از ما هنگامی که برای لحظاتی چند حقیقت وجود او را پس از شهادتش به چشم دل دیدیم، خود را جز باری گران بردوش او نیافتیم، و بحق نیز چنین بود.

و وای برما اگر با این شتاب به چنبرهٔ عقلهای عادت‌زدهٔ خویش گرفتار آئیم و باردیگر به بهانهٔ آشنایی با او، از خود بگوئیم و به بهانهٔ بیان رنج او، درد خود را بازگوئیم.

اگر با شهادت او خود را می‌شناختیم و به قضاوت خود می‌نشستیم، چگونه می‌توانستیم مدّعی شناخت رنج او باشیم؟ ماکجا و دامن دوست کجا؟

سینهٔ تنگ من و بار غم او هیهات
مرد این بار گران نیست دل مسکینم

آنچه که دل او را به درد می‌آورد، شناخت رنج انسان بود؛ انسانی که با دور شدن از مبدأ وحی، خود را تنها و سرگردان در این کرهٔ خاکی یافته است؛ انسانی که عهد ازلی خود را به فراموشی سپرده و مقام خلیفةاللّهی خویش را از یاد برده است، و آن همه از جوهر اصلی خود دور شده که به مقام حیوانیت در این دیار فانی بسنده کرده و آرزویش جاودانه زیستن در این مقام است.

او امّا حتّی برای لحظه‌ای از معنای انّاالله و انّاالیه راجعون غافل نبود. مبدأ و مقصد را می‌شناخت و خود را در نسبت با این شناخت معنی می‌کرد. درد او، غفلت ما بود. لحظه‌ای براو نمی‌گذشت مگر آنکه خود را حاضر در پیشگاه حق و حق را ناظر برخویش بیابد.

به ظاهر همچون ما زندگی می‌کرد، همچون مانماز می‌خواند، همچون ما کار می‌کرد، می‌خورد و می‌آشامید. و هریك از ما که در رفتنش اشك ریختیم، در ماندنش او را چون خود پنداشتیم، چرا که چشم ظاهربین جز ظاهر اعمال را نمی‌بیند.

حال اگر با رفتن او می‌گوئیم که از جنس ما نبود، آیا تنها بازگو کردن سخنانی که از او شنیده‌ایم برای بیان آنچه که چهرهٔ گشادهٔ او را در چند ماه قبل از شهادتش در غم و اندوه فرو برده بود، کافی است؟ آیا به صرف آنکه این سخن، سخن اوست در هرکجا و به هرشکل می‌تواند مطرح شود؟ و در این صورت آیا تنها به حفظ ظاهر سخن اکتفا نکرده‌ایم و در حفظ معنی به خطا نرفته‌ایم؟ چگونه است که به یکباره خود را در جایگاه او یافته و داعیهٔ بیان حرفهای ناگفته‌اش را در دل پرورانده‌ایم؟ آیا ما را نیز از آن عقل تشخیص که به پاس مجاهدتهای بسیار به او بخشیده بودند، بهره‌ای هست؟ اگر اینچنین است و خود را از سنخ او یافته‌ایم، که اهلیت بازگو کردن آنچه را که در دل داشت نیز یافته‌ایم؛ و اگرنه، این بیانِ درد او نیست. بیان درد «خود» است. و اینگونه، تفاوتی نیست میان ما و آنها که لب به ملامتشان می‌گشائیم.

دیگرانی که حتّی در ظاهر نیز به افکار او وفاداز نمانده‌اند، چگونه است که مدّعیان ادامهٔ راه او هستند؟ اگر او شرایط را آماده می‌دید که خود بهتر از هرکس دیگر می‌توانست دردش را بیان کند. هم به قدر کفایت بضاعت فکری داشت، هم سید اهل قلم بود و هم مجلهٔ سوره را در اختیار داشت. مصلحت اندیش هم که نبود. اگرچه مصلحت اندیش بود، امّا نه به معنای متعارف کلمه، که او قائل به «خود» نبود تا به مصلحت «خود» بیندیشد؛ صلاح او صلاح دین بود و تنها جایی لب به اعتراض می‌گشود که دین را در خطر می‌دید. آیا درد ما نیز درد دین است؟

او در همین روزگار که پیروی از نفسانیات، عرف جوامع بشری شده است، برصراط مستقیم ماند و این ممکن نبود مگر با اعتصام به حبل‌الله.

بقای براین راه همان همه که سهل به نظر می‌رسد، سخت است. آیا ما نیز با چنگ‌زدن به ریسمان ولایت خود را و جایگاه خود را در این زمانه شناخته‌ایم؟□

■ شهید سیدمرتضی آوینی

بیان تمثیلی یا سمبلیک

بیان تمثیلی یا سمبلیک بیانی است که به معنایی فراتر از معنای ظاهری لفظ دلالت داشته باشد. امّا این تعریف کامل نخواهد شد مگر آنکه نسبتی را نیز که بین تمثیل یا سمبل با معنا و مدلول خود وجود دارد، پیدا کنیم.

نظریهٔ عامّ، سمبل یا تمثیل را نوعی «قرارداد» می‌داند که می‌تواند بسیار «متنوّع» و کاملاً «شخصی» باشد. اکثراً تنها وجودِ گونه‌ای «دلالت تشبیهی» را کافی می‌دانند، حال آنکه نسبتِ بینِ تمثیل یا سمبل با مدلولِ آن هرگز قراردادی و یا تصادفی نیست. آنچه باعث شده است تا نظری اینچنین عمومیّت پیدا کند، از یک طرفِ ابهامی است که در بیانِ سمبلیک وجود دارد و از طرف دیگر شباهتی است که بین سمبل و مدلول آن تشخیص‌پذیر است. در کتاب «فرهنگ اصطلاحات ادبی جهان»، سمبل چنین تعریف شده است:

«سمبل عبارت از چیزی است که نمایندهٔ چیز دیگر باشد، امّا این نماینده بودن نه به علّتِ شباهت دقیق میان دو چیز است، بلکه از طریق اشارهٔ مبهم یا رابطه‌ای اتفاقی یا قراردادی است... یک علامت تنها یک معنی دارد، امّا یک رمز با استعداد تنوّع‌پذیری‌اش مشخص می‌شود.»

این تعریف، نتیجه‌ای است که انسانی ظاهربین، بدون ادراک نسبت دقیق و معیّنی که بین سمبلها و مدلولهایشان وجود دارد، در یک مشاهدهٔ ظاهری گرفته است و البتّه زمینهٔ این اشتباه رایج، همان‌طور که گفتیم، وجود دارد. چنان که در کتاب «زبان از یاد رفته» اثر «اریک فروم» نیز اینچنین می‌خوانیم:

«سمبل چیست؟ معمولاً چیزی را که مظهر و یا نمودگار چیزی دیگر باشد سمبل می‌خوانیم، ولی این تعریف بسیار گنگ است. امّا وقتی سمبلهایی از نوع حسّی، مثلاً بینایی، شنوایی، بویایی و لمسی را ملاحظه می‌کنیم که برای «نمایش چیزی دیگر»، یعنی حالات و تجربیات عاطفی و درونی یا افکار انسان به کار رفته است، مساله جالبتر به نظر خواهد آمد. در اینجا با نوعی سمبل روبرو هستیم که در خارج از ما وجود دارد و معهذا نمودگاری است از یک احساس درونی ما.»

اریک فروم سپس سمبلها را به سه دستهٔ سمبلهای قراردادی، تصادفی و همگانی (جهانی) تقسیم کرده است و بعد در تعریف هریک از این سه گفته است:

«الف: سمبلهای قراردادی، سمبلهایی است که متضمّن پذیرش سادهٔ یک وابستگی پایدار است میان سمبل و چیزی که سمبل مظهر آن است. این وابستگی عاری از هرگونه اساس طبیعی یا بصری است. مثلاً میان کلمهٔ «میز»، یعنی حروف «م،ی،ز» و شیء میز که قادر به دیدن و لمس کردن آن هستیم هیچ رابطهٔ ذاتی و اساسی وجود ندارد و تنها دلیلی که ما کلمهٔ «میز» را جانشین اصل آن، یعنی شیء میز، کرده‌ایم رسم و عادت و قرارداد است و همین‌طور بسیاری از علایم که در صنعت و ریاضیات و سایر حوزه‌ها به کار می‌روند از این قبیلند. اصواتی که از دهان ما خارج می‌شود و حالات روحی و عاطفی ما را می‌رساند از آنجا که باز نمای نوعی انفعال نفسانی است با کلمات این تفاوت را دارند که میان آنها و چیزی که به آن اشاره دارند، می‌توان رابطه‌ای ذاتی قایل شد. امّا حتّی اگر به خود بقبولانیم که در ابتدا همهٔ کلمات مورد استفادهٔ انسان، یا اکثریت آنها، به نحوی از انحاء دارای رابطه‌ای با شیء و یا پدیدهٔ مورد اشاره خود بوده است، در حال حاضر بیشتر کلمات مورد استفادهٔ ما فاقد چنین رابطه‌ای است.»

در همین جا لازم به تذکّر است که این نظر راجع به کلمات و زبان سطحی است و اگر چه در این وجیزهٔ مختصر جای بحث در این باره وجود ندارد، امّا نسبت بین کلمات و معانی آنها فراتر از این است که بتوان آنها را «قرارداد» و یا نتیجهٔ «انفعالات نفسانی» خواند.

اریک فروم در ادامهٔ مطلب اضافه می‌کند:

«ب: سمبلهای تصادفی، سمبلهایی است که صرفاً از شرایط ناپایدار ناشی می‌شود و مربوط به بستگیهایی است که ضمن تماس علّی حاصل می‌گردد. این سمبلها برخلاف سمبلهای قراردادی، انفرادی (شخصی) هستند و کس دیگری دردرک آنها شریک نیست، مگر اینکه وقایعی را که سمبل یا رمز بدان مربوط است نقل کنیم.»

سمبل «توت‌فرنگی و شیر» را که در کارهای «اینگماربرگمان» (فیلمساز سوئدی) به کار رفته است می‌توان از همین نوع دانست. در اینجا رابطهٔ بین سمبل و مدلول آن تصادفی و شخصی است و به زندگی انفرادی برگمان مربوط می‌گردد. و البتّه اگر بخواهیم اینگونه حکم کنیم اغلب سمبلهایی را که توسّط هنرمندان غربی به کار گرفته شده است، اعمّ از فیلم، تئاتر یا ادبیات، باید از همین نوع دانست. توضیح ضروری دیگر اینکه اریک فروم نیز در این تقسیم‌بندی تمایز و تفاوت فی‌مابین علامات و نشانه‌ها و سمبلها را درنظر نگرفته است. در تقسیم‌بندی اریک فروم، تنها نوع سوّم، یعنی سمبلهای همگانی یا جهانی را می‌توان «سمبل»، به معنای حقیقی آن، نامید. او در تعریف نوع سوّم از سمبلها می‌گوید:

«ج: سمبلهای عمومی یا جهانی سمبلهایی هستند که ذاتاً با پدیدهٔ مورد اشارهٔ خود رابطه دارند... چندان هم تعجّب‌آور نیست که یک پدیده یا رویداد مادّی برای ابراز احساس و تجربهٔ درونی انسان کفایت کند و دنیای مادّی به عنوان سمبلی از دنیای ذهن به کار رود. همهٔ ما می‌دانیم که جسم ما آیینهٔ ذهنمان است. در هنگام خشم، خون به سروصورتمان می‌دود و در هنگام ترس، رنگ از رویمان می‌پرد. وقتی عصبانی می‌شویم قلبمان به تندی می‌زند... در حقیقت جسم ما سمبلی از ذهن است... عواطفی که احساس شده‌اند و نیز افکار اصیل ما بر تمامی وجود ما اثر می‌گذارند و این رابطهٔ بین جسم و روان ما درست همان رابطه‌ای است که در مورد سمبلهای جهانی

(همگانی) بین مادّه و معنی وجود دارد. یعنی برخی از پدیده‌های جسمانی، به علّت ماهیّت مخصوص خود، تجربیات عاطفی و ذهنی خاصّی را القا می‌کنند و به طور سمبلیك جانشین آنها می‌شوند. سمبلهای جهانی یا همگانی با آنچه جانشینش شده‌اند رابطه‌ای ذاتی و درونی دارند و ریشه‌های این رابطه را در وابستگی کاملی که بین یك عاطفه یا یك فکر در یك سوی، و یك تجربهٔ حسّی در سوی دیگر وجود دارد، باید جستجو کرد.»

برای ما که به عوالمی فراتر از این جهان قایل هستیم و سمبلیسم را براساس معادلهٔ دقیقی که بین عالم مجرّدات و معانی با عالم کبیر و جهان ماده وجود دارد، بنا می‌کنیم، این تعبیر اریك فروم می‌تواند بسیار پرمعنا باشد. ما معتقدیم که عالم مادّه یا عالم شهادت سایه یا انعکاسی از عالم مجرّدات یا عالم غیب است و هرچه در اینجا وجود دارد در واقع صورت تنزّل یافته‌ای از موجودات متعالی غیبی است و براساس این اعتقاد، رابطه‌ای را که اریك فروم بین «ذهن» و «جسم» یافته است نیز به همین معادلهٔ دقیق برمی‌گردانیم که میان جسم و روح وجود دارد. امّا غربیها، غالباً به روح به عنوان موجودی مجرّد از مادّه اعتقاد ندارند و آن را مجموعه‌ای از «واکنشهای شیمیایی» می‌دانند که در اثر عادت، به صورت واحد ادراك می‌شود و به آن «من» یا «خود» گفته می‌شود.

روانشناسها عموماً ریشهٔ سمبلها را در «ضمیر ناخودآگاه شخصی و یا جمعی» می‌دانند و پیش از آنکه ما ماهیّت این ضمیر را بررسی کنیم و آن را با اعتقادات اسلامی خود مقابله نماییم، لاجرم باید نظریات دیگری را نیز که دربارهٔ سمبلها وجود دارد، بررسی کنیم.

«دیل» (DIEL) می‌گوید:

«سمبل وسیلهٔ بیانی روشن و دقیقی است که در اصل به زندگی درونی (متمرکز و کیفی) که با دنیای خارجی (گسترده و کمّی) در تضاد است، اشاره دارد.»

«ژول لوبل» (Jules le Bele) می‌گوید:

«هر شیء مخلوقی، همان‌طور که هست، انعکاسی از کمال الهی است: علامتی قابل ادراك و طبیعی است از حقیقتی فوق طبیعی.»

«سالوست» یا «سالوستیوس» (Sallust ،قرن چهارم میلادی) نیز می‌گوید:

«دنیا یك شیء رمزی است.».

«لاندریت» (Landrit) می‌گوید:

«سمبل‌گرایی، علم به نسبتهایی است که دنیای مخلوق را با خالق، دنیای مادّی را با دنیای فوق طبیعی متحد می‌کند؛ علم به هماهنگیها (مطابقتها و مشابهتها)یی که میان قسمتهای مختلف جهان وجود دارد.»

«رنه‌گنون» (René Guenon) که از این میان، افکار او بیشتر از دیگران به حقیقت نزدیك است، می‌گوید:

«شالوده‌های حقیقی سمبلیسم مطابقتی است که همهٔ بخشهای واقعیت را به هم می‌پیوندد و یکی را به دیگری مربوط می‌کند و سرانجام از بخش طبیعی به عنوان یك کل، به بخش فوق طبیعی امتداد می‌یابد. به موجب این مطابقت، کلّ طبیعت یك رمز است، یعنی محتوای حقیقی آن تنها زمانی آشکار می‌گردد که به منزلهٔ نشانگری تلقّی شود که می‌تواند ما را از حقایق فوق طبیعی (متافیزیکی) آگاه سازد.»

میرداماد در آغاز قصیده‌ای معروف می‌فرماید:

چرخ با این اختران نغز و خوش و زیباستی
صورتی در زیر دارد آنچه در بالاستی
صورت زیرین اگر با نردبان معرفت
بر رود بالا همان با اصل خود یکتاستی

و این گفته مبتنی بر فرمایشات قرآنی است. قرآن مجید صراحتاً می‌فرماید:

«ان من شیء الّاعندنا خزائنه و ماتنزّله الّا بقدر معلوم» ـ «هیچ چیز نیست مگر آنکه خزائن آن در نزد ماست و ما از آن جز به مقداری معلوم نازل نکرده‌ایم.»

به طور خلاصه، این اصل مطلبی است که ما از بررسی بیان رمزی یا تمثیلی قرآن برداشت می‌کنیم و البتّه اگر خداوند توفیق عنایت فرماید، بررسی خواهیم کرد که برداشتِ فوق توسط احادیث نیز تأیید گشته است. هرچند این همه در نزد ارباب معرفت جز توضیح واضحات و تکرار مکرّرات بیش نیست، امّا هرچه ما به قرون جدید و بویژه این دو قرن اخیر نزدیکتر می‌شویم، آن‌قدر این معانی مورد غفلت و تردید قرار می‌گیرد که امروز سخن گفتن از روح و عوالم فوق طبیعی و عالم مجرّدات بسیار عجیب و غریب می‌نماید.

اگر «اریك فروم» و «بیلی» (Bayley) و «آناندا ك. کوماراسوامی» نیز سمبلیسم را «زبان از یاد رفته» می‌دانند، به همین غفلت توجّه کرده‌اند که گریبانگیر انسان امروز شده است و همین غفلت است که برای آدمهای امروز، همزبانی با حافظ و شیخ اشراق و... را مشکل ساخته است. از آنجا که برای انسانهای گذشته، این اعتقاد که «جهان ما رمز یا تمثیل یا سمبلی است از جهانِ بالاتر» عمومیّت داشته است (و یا به قول امروزیها، این اعتقاد جزوِ فرهنگشان بوده است)، آنها زبان رمزی اشعار حافظ و یا ادبیات اشراقی را همچون معمایی که باید با کلیدی مخصوص گشوده شود، تلقّی نمی‌کرده‌اند و می‌توانسته‌اند با آن «همزبان» شوند. امّا از آنجا که خودبینی و غفلت از خدا و عوالم فوق طبیعت جزء ذات بشر امروز گشته است، بسیار طبیعی است که سمبل یا رمز و تمثیل را «نماد» یا «نمون» و یا «نمودگار» بداند و از آن «برداشتی شخصی یا تصادفی» داشته باشد، حال آنکه دلالت سمبل بر مدلول یا معنای خویش، هرگز

نمی‌تواند تصادفی یا شخصی باشد.

با این مقدّمهٔ کوتاهی که عرض شد درمی‌یابیم که بیان سمبلیک، به معنای حقیقی آن، بیانی ذومراتب است و مثل بیان قرآن و احادیث دارای «بطون متعدّد» می‌باشد و هرچه سمبل یا تمثیل دقیقتر و درست‌تر باشد، از عمق بیشتری برخوردار می‌گردد.

اکنون علّت اینکه ما «بیان» را «تنزّل معانی» تعریف کردیم مشخص‌تر می‌شود. «بیان» هرچه به سمت «شخصی و انفرادی بودن»، «تصادفی و یا قراردادی بودن» گرایش پیدا کند از عمق و ظرافت و لطافت و زیبایی کمتری برخوردار می‌گردد و بالعکس، هرقدر به «زبان جهانی و همگانی سمبلها» نزدیکتر شود، عمق بیشتری می‌یابد و بطون و مراتب متعدّدی پیدا می‌کند، و البتّه باید توجّه داشت که این بطون و مراتب «طولی» است نه «عرضی»، و بدین ترتیب، این مراتب و بطنهای مختلف با یکدیگر تعارض و تضاد پیدا نمی‌کنند.

بیان هنری، با توجّه به این معنا، اصلاً بیانی تمثیلی یا سمبلیک است و به همین دلیل است که «ابهام» جزء مشخصات ذاتی بیان هنری است. البتّه باید متذکّر شد که منظور از این ابهام، «ابهام محض» یا «ابهام مطلق» نیست. هر نوع ابهامی نمی‌تواند به عنوان شاخصهٔ بیان هنری تلقّی گردد، بلکه مقصود ابهام تمثیلی یا سمبلیک است، به معنای حقیقی آن. این ابهام با پیچیدگیهای عمدی و بی‌دلیلی که روشنفکرمآب‌ها و هنرمندان قلّابی در کار خود ایجاد می‌کنند فرق دارد. این ابهام، ابهامی است که در عالم طبیعت هم به عنوان رمز یا سمبلی برای عوالم فوق طبیعی وجود دارد. این ابهام، ابهامی است که در اعمال ما نیز، به عنوان سمبلها یا تمثیلهایی که نشان دهندهٔ روح و ذهن ماست، وجود دارد. با این تعبیر، «نماز» اعمالی تمثیلی یا سمبلیک است. رکوع تمثیل خضوع و خشوع ما در برابر عظمت خداست و سجده تمثیلی است از فقر مطلق در برابر غنا و علوّ مقام آفریدگار. سجدهٔ اوّل، نشانهٔ مرگ است (مرگ اوّل) و توقّف میان دو سجده، تمثیل توقّفی است که بعد از مرگ در عالم برزخ خواهیم داشت و سجدهٔ دوّم، تمثیل یا سمبل مرگی است که بعد از نفخ صور بدان دچار خواهیم شد. و بالاخره، با این تعبیر، عالم مادّه سراپا تمثیل یا سمبلی است برای عوالم فوق طبیعت.

با توجّه به آنچه گفته شد اکنون درمی‌یابیم که انتخاب سمبلها یا تمثیلها توسّط انسان هرگز تصادفی یا قراردادی نیست و به نسبتی فراتر از این مسائل بازگشت دارد. با رجوع به نوشته‌های آغازین این جزوه اکنون می‌توان با دیدی دیگر به سمبلها نگریست. احساس ما در برابر طلوع و غروب، انتخاب «کبوتر سفید» به عنوان تمثیلی برای «صلح و آزادی و فلاح»، وقس علیهذا... با همین نگرش مفهوم تازه‌ای پیدا می‌کند.

برای ادراک بیشتر مطلب باید «کیفیت خواب دیدن» و «ماهیّت رؤیا» را نیز مورد تحقیق قرارداد، چرا که زبان رؤیا، زبانی کاملاً سمبلیک است و عملی که قوّهٔ خیال ما در صورت پردازی رؤیاها انجام می‌دهد، دقیقاً شبیه به عملی است که ما در بیان سمبلیک می‌خواهیم به طور آگاهانه انجام دهیم. تفاوت این دو عمل در اینجاست که از یک سو، خواب دیدن بیرون از اختیار و ارادهٔ ما انجام می‌شود و از سوی دیگر، از آنجا که این عمل، «یعنی تبدیل و تنزّل معانی در قالبهای خیالی سمبلیک» مستقیماً و بدون دخالت آگاهانه ما صورت می‌گیرد، بیان سمبلیک آن بسیار دقیق و بدون اشتباه است.

از آنجا که بیان اساطیر نیز کاملاً سمبلیک است، پس باید تحقیق کرد که بین رؤیا و اسطوره‌ها چه نسبت و رابطه‌ای وجود دارد. و آخر از همه باید دید که بیان سمبلیک انسان در هنر با رؤیاها و اساطیر چه رابطه‌ای دارد و [آیا] اصولاً بیان انسان می‌تواند بدون نیاز به سمبلیسم یا تمثیل‌گرایی انجام شود؟

رؤیا چیست؟

از نظر «فروید»، «ضمیر ناخودآگاه» صرفاً مخزن «کمپلکس‌ها» (عقده‌های روانی) یا شهوات وازده است. «لیبیدو» (Libido) که می‌توان آن را «شهوت زندگی» ترجمه کرد، کلمه‌ای است که از لغت آلمانی «Lieben» به معنای «دوست داشتن» آمده است. از نظر فروید، لیبیدو نقطهٔ وحدت وجود بشری است و جزء عمدهٔ آن «عشق جنسی» است. گرایشهای لیبیدو که در جهت کامروایی یا کامجویی مطلق عمل می‌کند، در «واقعیت» با موانعی سرکوب کننده برخورد می‌کند و لاجرم به عمق ضمیر انسان واپس رانده می‌گردد. عالم واقعیت هرگز اجازهٔ کامرانی مطلق و بی‌قید و شرط به شهوات بشر نمی‌دهد و همواره او را به تبعیّت از قوانین و قواعد خاصّی که ناشی از مدنیّت و زندگی اجتماعی است، می‌کشاند. شخصیت بشری در کشاکش بین این دو اصل (لذّت و واقعیت) ساخته می‌شود. از نظر فروید، رؤیا در واقع فرا افکنی (پروژکسیون) این عقده‌های واپس رانده است. ضمیر ناخودآگاه از نظر فروید کاملاً شخصی است، حال آنکه «یونگ» به یک قشر «ناخودآگاه جمعی» نیز معتقد است که فی‌مابین انسانها مشترک است.

از نظر فروید، «ضمیر خودآگاه» که ناشی از واقعیت یا زندگی

مدنی و اجتماعی انسان است، در حالت بیداری اجازه نمی‌دهد که تمایلات لیبیدو تمام و کامل ظاهر شوند و ارضا پیدا کنند. امّا در خواب که نظارت ضمیر خودآگاه قطع می‌گردد، همهٔ آن تمایلات واپس رانده فرصت ظهور و بروز می‌یابند، امّا از آنجا که هنوز از سیطرهٔ «من برتر» یا «اَبَرمن» رهایی پیدا نکرده‌اند، زبانی سمبلیک پیدا می‌کنند. «UBERICH» یا «اَبَرمن» جزء برتر ضمیر خودآگاه است که سعی می‌کند تمایلات ناخودآگاه ضمیر را سرکوب کند و بشر را با «واقعیت» سازگاری دهد. فرایند «سمبلیزاسیون شهوات ناخوشایند را تغییر شکل می‌دهد تا امکان ظهور پیدا کنند. به عبارت دیگر، ضمیر ناخودآگاه تمایلات یا شهوات ناخوشایند و واپس رانده را «صورتِ سمبلیک می‌بخشد» و از این طریق «من برتر» را می‌فریبد.

فروید و فرویدیستها نه تنها رؤیا را ناشی از این فرایند می‌دانند، بلکه هنر و دین و عرفان را نیز بر همین محور توجیه می‌کنند. از نظر آنها همهٔ اعمال و اعتقادات و آداب و رسوم و تجلیات هنری دارای ریشه‌ای جنسی است. رؤیا و خیالبافی از هنگامی در وجود بشر آغاز می‌گردد که بچه با اوّلین محرومیتهای زندگی مواجه می‌شود: غایت قصوای او در این حالت، بازگشت به زهدان مادر است. فروید معتقد است که مقصد همهٔ افسانه‌سازی‌ها و «اتوپی»پردازی‌ها همین است: رجعت به رَحِم مادر. فروید هبوط بشر و آرزوی بهشت را نیز در همین سیستم معنا می‌کند. در این سیستم، افسانه یا اسطوره را می‌توان «رؤیای جمعی» دانست. در یکی از کتابهای بسیار سخیفی که در این زمینه نگاشته شده است، می‌خوانیم:

«همچنان که رؤیا واکنش کامهای وازدهٔ فردی است، افسانه انعکاس آرزوهای برباد رفتهٔ جمعی و قومی است. محور افسانه، شور جنسی و الگوی آن سازمان خانواده است. خاطرات خوش و ناخوشی که انسان از افراد خانوادهٔ خود دارد، به وساطت مکانیسم برافکندن (پروژکسیون) به خارج می‌افتد و موجودات افسانه‌ای مانند غول و دیو و جن و پری و فرشته را می‌آفریند و همان عواطفی که فرد نسبت به پدر و مادر و برادر و خواهر خود احساس می‌کند به اشخاص افسانه‌ای منتقل می‌شود. از این جهت است که افسانه‌های کهنسال (مثل اساطیر مصر و یونان باستان) سراسر حاکی از روابط جنسی و زنای با محارم و اخته کردن و جنایات خانوادگی است.»

«هنر» نیز در این سیستم توجیهی بسیار سطحی پیدا می‌کند، چنانکه در همین کتاب می‌خوانیم:

«یکی از انواع بازی، هنر آفرینی است: همان‌طور که کودکان و غالب افراد بالغ با رؤیا و خیالبافی و بازی و جز اینها، وازدگیهای خود را جبران می‌کنند، کسانی هم هستند که دردهای جانکاه خود را به زبان جانبخش موسیقی و نقاشی و حجّاری و شعر بیان می‌دارند و انرژی مزاحم کامهای وازده را به این شیوه تباه می‌سازند. پس چشمهٔ فیّاض هنر همان شورهای فطری انسانی، خاصّه شور جنسی است.»

به اعتقاد «یونگ»، «ضمیر ناخودآگاه شخصی» بر لایهٔ عمیقتری از ناخودآگاه قرار دارد که خود آن را «ضمیر ناخودآگاه جمعی» خوانده است. علّت اینکه این ضمیر ناخودآگاه را «جمعی» می‌خواند این است که این ضمیر از حیطهٔ شخصیت فردی خارج است و بین همهٔ افراد بشر مشترک است. «ناخودآگاه شخصی» مخزن کمپلکس‌هاست، در حالیکه «ضمیر ناخودآگاه جمعی» از «آرکتیپ»ها (Archetypes) یا «صورتهای نوعی» انباشته است.

«آرکتیپ»، که آن‌را «کهن الگو» نیز ترجمه کرده‌اند، چیست؟ علّت طرح این سؤال این است که از نظر یونگ همین آرکتیپ‌ها یا صورتهای نوعی هستند که وقتی ظاهر می‌شوند، «صور سمبلیک» به خود می‌گیرند. «ضمیر ناخودآگاه جمعی» به زبان تمثیل یا سمبل است که سخن می‌گوید و هرچه این سمبلها به عمق ناخودآگاه نزدیکتر باشند، عمیقتر و کلّیتر هستند و بالعکس، هرچه به «سطح آگاهی» نزدیک شوند، از عمق آنها کاسته می‌شود و صورت استعاره یا «اَلگوری» (Allegory) پیدا می‌کنند. یونگ سعی می‌کند که با این بیان، تفاوت فی‌مابین «استعاره» و «سمبل یا تمثیل» را نیز بازگو کند. آرکتیپ‌ها صورتهایی نوعی هستند که مشترکاً در تمامی اساطیر و رؤیاها ظاهر می‌گردند. در کتاب «بُتهای ذهنی و خاطرهٔ ازلی» راجع به آرکتیپ و مراحل نمودِ آن در اساطیر آمده است:

«هنگامی که آرکتیپ ظاهر شد به قالب سمبل درمی‌آید زیرا سمبل در اصل صورت مشهود آرکتیپ ناپیداست. ابتدایی‌ترین شکل آرکتیپ که مطابق با مرحلهٔ آغازین انسان بدوی است همان مرحله‌ای است که بدان «اوروبوروس» (Ouroboros) می‌گویند. «اوربوروس» را اغلب به صورت مار یا اژدهایی نشان می‌دهند که دمش را گاز می‌گیرد. در این مرحله، دریای ناخودآگاه، انسان را از هر سو احاطه کرده است و در میانِ آن نطفهٔ خودآگاهی قرار گرفته که هنوز استقلالی نیافته است. این در واقع مظهر زندگی بهشتی و بطن مادری بشریت است. مرحلهٔ بعدی را که در آن آرکتیپ ازلی به صورت «بزرگ‌مادر» جلوه می‌کند و مظاهر آن را در کلیهٔ تمدّنهای کهن می‌یابیم، مرحلهٔ «بزرگ‌مادری» می‌گویند. «بزرگ‌مادر» اغلب به صورت موجودی وحشتناک و هراس‌انگیز جلوه می‌کند و صفات متناقض و متضاد این آرکتیپ آنچنان درهم و برهم و آشفته است که تمثیلات نشان دهندهٔ آن به صورت حیوانات و هیولاهای عجیب و غریب جلوه می‌کنند. هنگامی که آگاهی قوام گرفت، تمثیلات موجود در آرکتیپ بدوی نظام می‌یابند، از هم جدا می‌شوند و به گروههایی که نمایندهٔ یک آرکتیپ یا آرکتیپ‌های مشابه هستند درمی‌آیند. مرحله‌ای که متعاقب دورهٔ «بزرگ مادری» پیدا می‌شود معروف به «نبرد با اژدها»ست. در این مرحله که در کلیهٔ اساطیر

جهـان دیـده می‌شود، آگاهی (من) در نبرد با ناخودآگاه که همان اژدها، بزرگ مادر یا اوروبوروس باشد پیروز می‌شود و مبدل به «منِ قهرمان» می‌شود. یافتنِ گنجی که قهرمان پس از کشتن اژدها به دست می‌آورد و ازدواج با دختر دلخواه که اغلب گرفتار طلسم است، به «ازدواج مقدّس» تعبیر شده است و به همین مناسبت، این مرتبه، جمـع اضداد و اکتساب کمال معنوی و رشد فکری است. آخرین مرحلهٔ تکامل معنوی انسان در اساطیر به دورهٔ «پختگی» معروف است. بهترین نمونهٔ این مرحله در اساطیر به صورت «اُزیریس» (Osiris) در مصـر باستـان دیـده می‌شود. همـان‌طور که خورشید برمی‌خیـزد، مسیر خود را می‌پیمـاید و سرانجام در آسمان غروب می‌کند، همان‌طور نیز آگاهی به تدریج از بطن طبیعت برمی‌خیزد، تکامل می‌یابد و سرانجام باز به همان شب تاریک و ابدی باز می‌گردد. در اساطیر مصر، پایان سفر خدای خورشید یعنی «هوروس» (Horus) دست یافتن به اُزیریس، یعنی به خدای مغرب و غروب است که خود مظهر کمال است. در پایان، مرگ خورشید اُزیریس که مظهر «خود» است «من» را به کمال نهایی می‌رساند.»

هر چند سیستم روانکاوی ـ فلسفی فروید و معتقدات یونگ در زمینهٔ روانشناسی به بعضی از حقایق عالم وجود اشاره دارند، اما باید متذکّر شویم که با اعتقادات اسلامی اصولاً سازگاری ندارند. پیش از هرچیز، سؤال این است که آیا صورتهای نوعی یا آرکتیپ‌ها از «درون ذات انسان» برخاسته‌اند و یا نه، محصول تجارب تاریخی او هستند و از بیرون ذات به درون او انتقال یافته‌اند و در آنجا انبـار شده‌انـد؟ اگر بگویند که این «صورتهای نوعی» موروثی و درون ذاتی هستند، لاجرم باید وجود روح مجرّد و سایر معتقدات مذهبی را بپذیرند؛ اگر نه قابل توجیه نیست که این آرکتیپ‌ها از کجا آمـده‌انـد. به همین علّت است که عدّه‌ای از علم‌پرست‌ها نظریات یونگ را در زمینهٔ ناخودآگاه جمعی «خرافه» می‌دانند و عدّه‌ای نیز او را در «مرز بین روانشناسی و عرفان» قرار می‌دهند. با این همه، یونگ کوشیده است که همواره علمی (به معنای رسمی کلمه: علوم رسمی غرب) بمـانـد. یونگ در آثار خویش، در جواب این پرسش پاسخهـای متناقضی داده است. او وجود آرکتیپ‌ها را به عنوان «نهادها یا نمونه‌های موروثی» رد کرده و می‌گوید آنچه که ما به ارث می‌بریم جنبهٔ «پیش سازندگی» یا «طرح بخشی» آرکتیپ‌هاست. این جنبهٔ پیش سازندگی یا طرح بخشی را با «کریستالیزاسیون» مادّه قیاس کرده‌اند. صورتهای کریستالی در کجای مادّه قرار دارد؟ چرا مادّه‌های مختلف صورتهـای کریستـالیـزهٔ متفاوتی پیدا می‌کنند؟ جواب این سؤالها هرچه باشد تفاوتی نمی‌کند. اگر ما قبول کنیم که جنبـهٔ پیش سازندگی یا طرح بخشی آرکتیپ‌ها موروثی است، در حقیقت به وجود «فطرت»، آنچنان که در معارف اسلامی مورد نظر است، اعتقاد پیدا کرده‌ایم.

«فـطرت» به معنـای «خلقت و سرشت» است و همچون درخت خرمایی که در هستهٔ خرما نهفته است، پیش از «به فعلیت رسیدن»، بالقوّه و ناپیداست. این‌سخنی‌است‌که یونگ هم در مورد آرکتیپ‌ها می‌گویـد. آرکتیپ‌ها هم قبـل از ظهـور در قالب سمبلها، ناپیدا و بی‌شکل هستند.

از سوی دیگر، سیری که آنها ـ فروید و یونگ و اتباع آنها ـ برای تکوین خودآگاهی در انسان قائل می‌شوند هرگز با معتقدات اسلامی ما سازگاری ندارد، هرچند همان‌طور که عرض کردم، به حقایقی از عالم وجود اشاره دارد. سیر تکامل معنوی در کرهٔ زمین برای ما از انسان کامل و خلیفةالله آغاز می‌گردد و به انسان کامل و خلیفةالله نیـز ختم می‌گردد. موجـودی که آنهـا با عنـوان «انسـان بدوی» می‌خوانند، برخلاف تصوّرات غربیها در آغاز تاریخ انسان نیست، بلکه در وسط آن سیر کلّی قرار دارد. می‌پرسند چه تفاوتی می‌کند؟ تفـاوت آنهمـه است که به طور کلّی ما را به انکارِ همهٔ معتقدات روانشناسی و تاریخ تمدّن وا می‌دارد.

این انسانهای بدوی که نمونهٔ آنها امروز در جنگلهای آمازون و بعضی از مناطق دیگر کرهٔ زمین از جمله استرالیا وجود دارد، نشان دهندهٔ آغاز تاریخ حیات بشر نیستند. وجود آنها نتیجهٔ خروج از سیر کلّی تکامل معنوی انسان است، نه بالعکس. اگر بخواهیم با بیانی ساده‌تر سخن بگوییم باید گفت که حیات انسان بر کرهٔ زمین برخلاف گفتهٔ غربیها با توحید آغاز می‌شود. بشر اوّلیه واصل به حق است امّا در طیّ تاریخ، همان‌طور که کودکان وجودِ «خود» یا «من» را رفته رفته در اثر تجربه و «تکامل نفس» باز می‌یابند، انسان نیز به «خود» متوجّه می‌گردد و از خدا غفلت می‌یابد. این سیر را نباید «تکوین خودآگاهی» نام نهاد، بلکه باید آن را «هبوط بشر» خواند.

مفهـوم «من» یا «خود»ـ که جنبهٔ اجتماعی و کلّی «من» است ـ رفته‌رفته در وجود انسان تکوین نیافته است. وحدت و اتحّاد درونی ما از ادراکات روح مجّرد است و باید گفت که اگر انسان صاحب روح مجّرد از مادّه نبود، نه تنها خود را چون موجود واحدی درک نمی‌کرد، بلکـه اصـلاً بر «وجـود خود» آگـاهی نمی‌یافت. این از خصوصیّات تجریدی روح است که می‌تواند در عین حال «محیط برخود» و «محاط درخود» باشد و در عین حال که «من‌ها»ی متعدّدی را درون خود می‌یابـد، خود را چون موجـود واحـدی ادراک کند. روانشناسهای غربی اشعاری چون این شعر معروف را:

در اندرونِ منِ خسته دل ندانم کیست
که من خموشم و او در فغان و در غوغاست

نتیجـهٔ عدم تکـوین خودآگـاهی در وجـود انسـانهـای گذشته می‌دانند، حال آنکه برخلاف گفتهٔ غربیها، نهایت تکامل انسان بنابر معتقدات ما در «بی‌خودی» است. این بی‌خودی را که با «فناء فی‌الله»

حاصل می‌آید، نباید با حالتی که بعد از خوردن شراب انگوری رخ می‌دهد قیاس کرد [هرچند در زبان ادبیات اشراقی و عرفانی، لفظ «مستی» به همین معنا به کار رفته است]، بلکه این بی‌خودی به معنای «خداگونگی» است. در این مقام، سالک راه خدا از خود «سلب اختیار» می‌کند و دست و زبانش، دست و زبان آفریدگار متعال می‌گردد؛ دستش «یدالله» و لسانش «لسان‌الله» می‌شود.

ما معتقدیم که این «بی‌خودی» در آغاز تاریخ بشر، یعنی ابتدای هبوط، وجود داشته است؛ بعد رفته‌رفته با دور شدن بشر از توحید و مخصوصاً در این دو هزار و پانصد ساله تاریخ فلسفه غرب (از یونان باستان تا امروز)، موجودیت این «خودِ غافل از خدا» در وجود انسان تکوین و فعلیت می‌یابد. امّا از آنجا که انسان دارای فطرتی الهی و مشتاق وصل است، با دور شدن از خدا و تکوین خودبینی، اشتیاق او نیز برای بازگشت و پیوستن به اصل بیشتر و بیشتر می‌گردد و عاقبت او را به اصل وجود باز می‌گرداند و به توحید واصل می‌گرداند. سفر «هوروس» خدای خورشید و دست یافتنش به «اُزیریس» را، برخلاف آنچه «یونگ» پنداشته است، باید همین‌گونه که عرض شد معنا کرد. این آگاهی نیست که از بطن طبیعت برمی‌خیزد، تکامل می‌یابد و سرانجام باز به همان شب تاریک و ابدی باز می‌گردد؛ آغاز و پایان این سیر خداست و صیرورت تکاملی بشر از خلیفةالله آغاز می‌شود و به خلیفةالله نیز ختم می‌گردد. در واقع «یونگ» نیز تا حدودی این حقیقت را دریافته است، هرچند نه در آن حد که از ظلمات سیستمهای تفکّر علمی و فلسفی غرب نجات پیدا کند. در همین کتاب «بتهای ذهنی و خاطرهٔ ازلی» سخنی از یونگ نقل شده است که مؤیّد این معناست؛ او گفته است:

«اصطلاح «ناخودآگاه» را به منظور تحقیق علمی ابداع کردم با علم به اینکه به جای آن می‌توانستم کلمهٔ «خدا» را به کار ببرم. تا آنجایی که به زبان اساطیری سخن می‌گوییم «مانا» (Mana)، خدا و ناخودآگاه مترادفند، زیرا از دو مفهوم اوّلی (مانا، خدا) همان قدر بیخبریم که از مفهوم آخری (ناخودآگاه).»

بالاخره این آرکتیپ‌ها یا صورتهای ازلی از کجا آمده‌اند؟ برای توجیه آنها هیچ چاره‌ای نیست جز اینکه به حقیقتی خارج از انسان و فراتر از او قائل شویم. نویسندهٔ کتاب «بتهای ذهنی و خاطرهٔ ازلی» آرکتیپ‌ها را با «اعیان ثابته» قیاس کرده است، در حالی که این مقایسه درست نیست. «اعیان ثابته» خزائن غیب و حقیقت عالم وجودند، و یا به تعبیر دیگر، اسماء و صفات آفریدگار متعال هستند. عالم مادّه از تنزّل این اعیان و حقایق ثابت و ازلی خلق شده است، امّا برای ادراک آرکتیپ‌ها و یافتن ریشهٔ آنها باید مطلب را به گونه‌ای دیگر بررسی کرد که از حوصلهٔ این مقاله خارج است.

دربارهٔ اسطوره‌ها و بینش اساطیری نیز چند مطلب مهم وجود دارد که باید مورد تذکّر قرار گیرد: نخست اینکه اسطوره‌ها هرچند صورتی شرک‌آمیز دارند، امّا متضمّن حقایقی راجع به‌وجود و خلقت هستند. از آنجا که این حقایق هم در هنگام ظهور به صورت سمبل و تمثیل ظاهر می‌شوند، برماست که هرچند مختصر به ماهیّت آنها اشاره کنیم. آنچه در «روانشناسی اعماق» محقّق شده است این است که اسطوره‌ها متضمّن حقایق عالیه‌ای هستند که به حیات قومی و شخصی انسان شکل و صورت می‌بخشند. آنها حتّی در معماری شهرها نیز بینش اساطیری اقوام مختلف را جستجو کرده‌اند و همهٔ حیات آنها را با توجّه به بینش اساطیریشان معنا نموده‌اند. در این حقیقت تردیدی نیست امّا سؤال اینجاست که اوّلاً بینش دینی را در کنار بینش اساطیری چگونه باید معنا کرد و بعد هم جای این پرسش وجود دارد که جایگاه «بشر غربی» در این میان کجاست. بشر غربی از یک سو قرنهاست که از بینش اساطیری بریده است و از سوی دیگر به هیچ مذهبی نیز اعتقاد ندارد.

نخست ببینیم که آرکتیپ‌ها چگونه در اعمال شخصی و قومی انسان ظاهر می‌شوند. در کتاب «بتهای ذهنی و خاطرهٔ ازلی» آمده است:

«به قول یونگ می‌توان ساختِ آرکتیپ‌ها را به سیستم محوری کریستال تشبیه کرد؛ سیستمی که در واقع پیش سازندهٔ صور متبلور کریستال در مایهٔ مادر است. در مایهٔ مادر ساختِ ابتدایی کریستال نامشهود است و فقط آنگاه ظاهر می‌شود که مولکولها و ایون‌ها ترکیب بیابند. همان‌طور نیز آرکتیپ اوّلین بی‌محتوی است و آرکتیپ فی‌نفسه است و بدین صورت، آرکتیپ مستغرق در جمع بلاتعیّن و بی‌شکل و بی‌صورت ناخودآگاه جمعی است.»

یونگ می‌گوید که قوّهٔ تخیّل است که صور ازلی و آرکتیپ‌ها را از قوّه به فعل درمی‌آورد. اوّلین طرحهای آرکتیپ به صورت «ماندالا» یا «تصاویر چهارگانه» ظهور می‌یابند. کلمهٔ «ماندالا» در زبان سانسکریت به معنای «دایره» است و ماندالا اوّلین طرحی است که آرکتیپ یا صورت ازلی توسّط قوّهٔ تخیّل می‌افکند. روانشناسها می‌گویند که این صورتهای ازلی یا «کهن الگوها» نه تنها هیجانها و

نگرشهای اخلاقی و ذهنی شخص را شکل می‌دهند و در تمام سرنوشت او مؤثّر واقع می‌شوند. بلکه سرنوشت اقوام و تمام مراحل حیات قومی با توجّه به آرکتیپ‌ها و بینش اساطیری تعیین می‌گردد و به عبارت دیگر، حیات و سرنوشت اقوام و ملّتها، بسط و گسترش همین صورتهای ازلی یا «کهن الگوها»ست.

حقیقت این است که جهان ما، جهانی است محکوم ابعاد و به ناچار وقتی حقایق مجرّد و ملکوتی بخواهند در این عالم تجلّی کنند، صورتی بُعددار یا هندسی پیدا می‌کنند. سرّ اینکه انسان برای همه چیز «بیانی هندسی» دارد نیز همین است. حقیقت اوّلیه‌ای که در صورت ماندالا ظاهر می‌گردد، بُعد و جهت و تعیّن ندارد (که به قول غربیها، «نومن» (Numen) یا «امر قدسی» است) و به همین علّت است که در صورت دایره ظاهر می‌شود، چرا که دایره هرچند یك شکل هندسی است، امّا برخلاف دیگر اشکال هندسی جهت ندارد و بی‌تعیّن است و مثل نقطه‌ای است که بزرگ شده باشد. تجلّی اوّلیهٔ صورتهای ازلی به صورت تصاویر چهارگانه نیز ظاهر می‌شود چرا که «مربّع» در واقع دایره‌ای است که تعیّن و جهت و بُعد پیدا کرده است.

اگر به کعبهٔ مقدّس و طواف حجّاج بر گرد آن نظر کنیم طرحی از «ماندالا» را خواهیم یافت. مناسك حج نیز مانند سایر اعمال و مناسك انسان سمبلیك و تمثیلی است و بیان حقایق مجّرد است. دایره و کره صورت تمثیلی وجود مقدّس پروردگار قبل از تجلّی یا خلقت است و مربع یا مکعب، صورت تمثیلی وجود او بعد از تجّلی یا خلقت است.

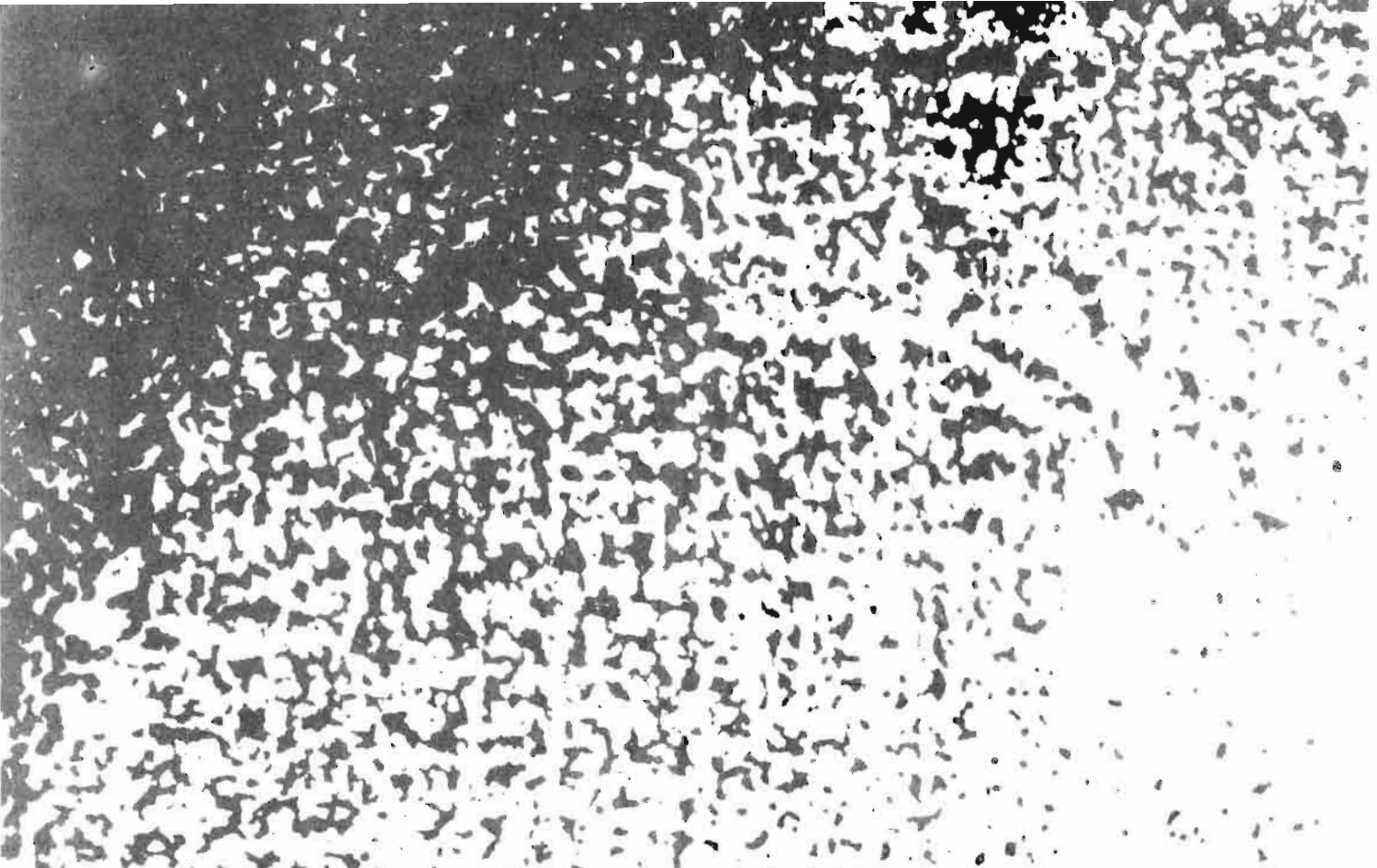
آیا زبان مشترك سمبلها و کهن الگوها یا صورتهای ازلی مشترك بیان کنندهٔ این حقیقت نیست که ریشهٔ همهٔ این تجلیّات در جایی فراتر از عالم مادّه است؟ روانشناسها از قبول این حقیقت اعراض دارند. آنها می‌گویند: «امواج صوتی که با ارتعاش یك دیسك فولادی به وجود آمده و از طریق عکاسی قابل رؤیت شده است نیز الگویی مانند ماندالا به وجود می‌آورد.» ما می‌گوییم خود این مطلب هم مؤیّد این معناست که ریشهٔ همهٔ این تجلّیات، چه در طبیعت و چه در انسان، واحد است و به آفریدگار متعال رجوع دارد. محقّقین ادیان منشأ این تجلّی را «نومن» نامیده‌اند که به «امرقدسی» ترجمه می‌شود. به هر تقدیر باید نقطهٔ آغازی بیرون از انسان و یا در عمق وجود او قائل شد که در این صورتها تجلّی می‌یابد، اگر نه چگونه می‌توان باور کرد که همهٔ این حقایق و تجلّیات ریشه در «هیچ» دارد؟

رؤیاها نیز، به زبان روانشناسی، صورتهایی است که توسّط قوّهٔ تخیّل ما از «ضمیر ناخودآگاه شخصی و یا جمعی» افکنده می‌گردد و بدین ترتیب، زبان رؤیاهای ما نیز زبانی تمثیلی یا سمبلیك است. با شناخت زبان سمبلیك رؤیاها و اساطیر می‌توان بیان هنری انسان را نیز با عمق بیشتری مورد تحقیق قرار داد. اگر ما دخالت آگاهی را در بیان هنری حذف کنیم، همان حقایق به صورت رؤیا ظاهر خواهد شد و بیان سمبلیك خوابهای ما را خواهد گرفت.

با جواب دادن به دو سؤالی که طرح شد بحث را به پایان می‌بریم.

در نزد ما، «معتقدات دینی» در برابر «بینش اساطیری» قرار می‌گیرد و آن را نفی می‌کند. اگر فرض ما این بود که اساطیر حاوی حقایقی متعالی هستند، چرا اعتقادات دینی با بینش اساطیری مقابله می‌کند؟ دین و اساطیر هر دو از یك منشأ و مبدأ واحد که وجود مقدّس آفریدگار باشد تجلّی یافته‌اند، با این تفاوت که صورت شرك‌آمیز اساطیر از «نفسانیت قومی» یا «من قومی» نتیجه شده است، حال آنکه دین و شریعت توسّط وحی و از طریق پیامبران نازل شده است. برای ادراك بهتر مطلب می‌توان به مسیحیّت امروز نظر کرد. «تثلیث» یا «اقانیم سه‌گانه» («اب» و «ابن» و «روح‌القدس») صورت شرك‌آمیزی است که توسّط پیروان جاهل حضرت مسیح علیه‌السّلام به شریعت عیسوی داده شده است. آنچه که قابل انکار است همین صورت تثلیثی و شرك‌آمیز است، اگرنه همین مراتب و حقایق در شریعت اسلام نیز با معنای حقیقی خویش وجود دارد. به عبارت دیگر، شفاعت و وساطت حضرت مسیح علیه‌السلام یا حضرت جبرئیل (روح‌القدس) علیه‌السّلام را در نزد آفریدگار نمی‌توان انکار کرد. آنچه شرك است اصالت دادن به شفعاء است و نباید برای حضرت مسیح (ع) و حضرت جبرئیل امین (ع) در مقابل خدا اصالت و استقلالی قائل شد.

سؤال دیگر این بود که جایگاه بشر غربی در این هنگامه کجاست. هرچند در تمدّن امروز غرب ظاهراً بینش اساطیری و مذهبی هر دو منکوب و مطرود شده است، امّا نباید از این معنا غافل شد که «سیانتیسم» یا «علم‌پرستی» (منظور علم به معنای امروزی آن است، یعنی علوم جدید) جانشین بینش دینی و اساطیری شده است و بدین اعتبار، بشر غربی انسانی بدون ریشه است. امّا از طرف دیگر، انسان چاره‌ای جز «مذهبی بودن» ندارد. فطرت انسان مذهبی است و نمی‌تواند بدون اعتقاد و ایمان به آغاز و انجام، یا مبدأ و معاد زندگی کند. تمدّن امروز غرب با رجوع به تمدّن باستانی یونان و روم قدیم بنیان‌گذاری می‌گردد و پیوند تاریخی تمدّن یونان و روم را بار دیگر میان اروپا و آمریکا می‌توان پیدا کرد. در این قیاس و انطباق، یونان در برابر اروپا و روم در برابر آمریکاست و اگر بخواهیم به یك مقایسهٔ کامل بپردازیم، نتیجهٔ آن به راستی شگفت‌آور است. «میتولوژی» یا تاریخ اساطیر یونان باستان در تمدّن غرب نیز بسط و تحقق یافته است و «پرومته» صورت ازلی آن است. از جانب دیگر، تمدّن غرب یك تمدّن مسیحی است و نظام تشریعی مسیحیّت، هرچند تحریف شده، در همهٔ آداب و رسوم و حتّی نهادهای اجتماعی این تمدّن بسط و تحقّق پیدا کرده است. □



اشعار

■ فرید اصفهانی

... اگر زینب نبود

سرّ نی در نینوا می‌ماند اگر زینب نبود
کربلا در کربلا می‌ماند اگر زینب نبود
چشمهٔ فریاد مظلومیت لب تشنگان
در کویر تفته جا می‌ماند اگر زینب نبود
چهرهٔ سرخ حقیقت بعد از آن توفان رنگ
پشت ابری از ریا می‌ماند اگر زینب نبود
ذوالجناح دادخواهی بی‌لگام و بی‌سوار
در بیابانها رها می‌ماند اگر زینب نبود
در طلوع داغ اصغر استخوان اشک سرخ
در گلوی چشمها می‌ماند اگر زینب نبود
زخمهٔ زخمی‌ترین فریاد در چنگ سکوت
از طرار نغمه وامی‌ماند اگر زینب نبود

■ حکیم افضل‌الدین خاقانی حقایقی شروانی

شکایت از روزگار و حکمت

به فلک تحفه در ندوخته‌اند
چشم خورشید بر ندوخته‌اند
کوه را دو هوا نداشته‌اند
شمس را بر قمر ندوخته‌اند
دیدهٔ بانان بام عالم را
پرده‌ها بر بصر ندوخته‌اند
چرخ و انجم پلاس شام هنوز
در پرند سحر ندوخته‌اند
روز و شب را به عرض شام و شفق
زرد و سرخی دگر ندوخته‌اند
آسمان را به جای دلق کبود
ژندهٔ تازه‌تر ندوخته‌اند
عالم آن عالم ست و دهر آن دهر
کز قباشان کمر ندوخته‌اند
پس در داد بسته چون مانده است
گر به مسمار در ندوخته‌اند
دیرگاهی ست تا لباس کرم
بهر قد بشر ندوخته‌اند
خود به پای رضا نیافته‌اند
خود به دست نظر ندوخته‌اند
خلعتی کان زتار و پود وفاست
درزیان قدر ندوخته‌اند
بر تن ناقصان قبای کمال
به طراز هنر ندوخته‌اند

بی‌هنر خوش چو گل به بر گیرش
کیسه جز لعل تر ندوخته‌اند
هنری سرفکنده چون لاله است
که کلاهش مگر ندوخته‌اند
یک سر سفله نیست کو فلکش
بر کله صد کمر ندوخته‌اند
لیست آزاده را قبا بمدی
که بروباره بر ندوخته‌اند
سگ حیزی بمرد در بغداد
کفنش جز به زر ندوخته‌اند
ابرهٔ ماز خام و خامان را
جز بسیج آستر ندوخته‌اند
صبر میکن که جز به مردی و صبر
زهره را بر جگر ندوخته‌اند
دیده مگشا که جز برای کمال
باز را چشم سر ندوخته‌اند
گور چشمی که بر تن یوز است
از پی شیر نر ندوخته‌اند
جوشن عقل داده‌اند تو را
صدرهٔ کام اگر ندوخته‌اند
پای در دامن قناعت کش
کت لباس بطر ندوخته‌اند
بنگر احوال دهر خاقانی
گرت چشم عبر ندوخته‌اند

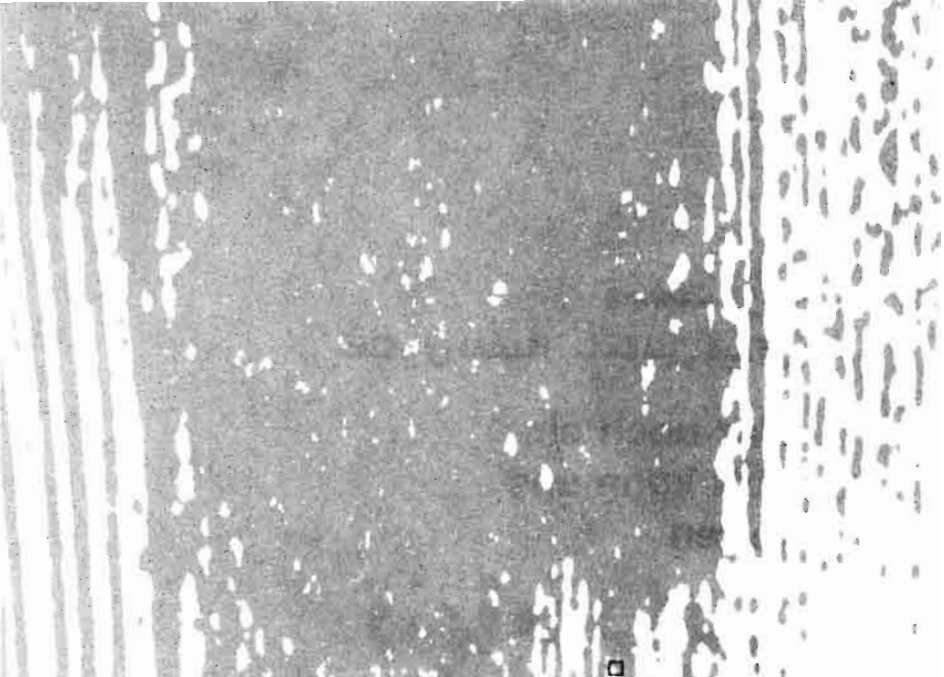
قسمتی از یک قصیده

■ شیخ ابوالفیض دکنی

در بیان جلال و عظمت باری تعالی

یا اولی الظهور، یا ابدی الخفا
نور فوق نور، نظر حسنهٔ فوق الثنا
نور تو بیش و کم ندارد، حسن تو دانش کسل
فکر تو اندیشه‌کاه، کنه تو حیرت‌فزا
دانش و بینش همه کرده رها در رهت
چشم ارسطو نظر، عقل فلاطون ذکا
جلت علم تو را هست به فتوای قدس
خون تفکر هدر، خاک تعقل هبا
ساحت قدر تو را سخرهٔ هنکامه کرد
حرف مشوش دماغ، کلک مولّه نوا
بردرت اندیشه را شحنهٔ غیرت زند
لطمهٔ حیرت به روی، سیلی جهل از قفا
راه کمال تو را حرف و نقط ریک دشت
عالم علم تو را شهر سخن روستا
غیر خیال محال نیست که بر بام حمد
سلّم کلکم دهد ناطقه را ارتقا
هست تراوش‌کنان خون دل از دیده‌ام
بسکه دلم ریش کرد کاوش چون و چرا
شاهد عرفان توست از همه کس بی‌نیاز
کو همه دلها بسوز، کو همه جانها برآ
پای نه تا سر کنم این ره دانا فریب
زهره نه تا بو کنم این می دانش زدا
لوحهٔ تقدیس توست پاک ز رشح قلم
درخور اکسیر نیست جوهر اقلیمیا
نکتهٔ توحید تو آنچه پسند آیدت
عقل نگیرد فرو، کشف نیابد فرا
حرف شناسائیت سفسطه‌ای بیش نیست
غیر نوائی نزد فلسفی بی‌نوا
علم تو آنجا که شد پرده‌نشین بطون
نیست مطالب درست، نیست دلائل رسا
شهر جلال تو را طالب پس کوچه کرد
این نظر پیش‌بین وین خرد پیشوا

عقل کل از درک او لاف زند می‌سزد
سلسله‌دار جنون، ساکن دارالشفا
مکتب فضل تو را نیست بجز راستی
لوح زبان را قلم دست ادب را عصا
دانش و بینش به هم یك بیك آمیختن
ابجد عشق تو را هست نخستین هجا
آنچه طرازد زبان وانچه نگارد قلم
آن همه حرف دغل وین همه نقش دغا
عجز به درگاه تو ناصیه‌سای غرور
فقر به اقبال تو حوصله سوز غنا
در ره ادراك تو مانده معطل ز کار
جمله عقول و نفوس، جمله حواس و قوی
فرقهٔ اشراقیان در غمت آشفته سر
زمرهٔ مشائیان در رهت افکار پا
نیست دماغی تهی از سر سودای تو
مغز فلاطون بسوخت زین تف ماخولیا
هودج قدرت بلند از حکم بوعلی
محمل و صفت برون از نکت بوالعلا
آنچه به مقدار حال از درجات کمال
بهر تو سنجد خیال، بر تو بود افترا
راز تو در نامه نیست حرف تو در خامه نه
قید دل ست این نجات درد سرست این شفا
منزل قدس تو را یك طرف از شاهره
قافلهٔ کیف و کم، محمل این ومتی
منطقی اندر رهت مانده در ایجاب و سلب
بحث قضایای او ممتنع الانقضا
حرف یقین تو نیست در ورق قیل و قال
نصر محقق کدام، فخر مشکك کجا
مبتدی و منتهی گرم هوایت ولی
مبتدیان هزرمگرد، منتهیان ژاژخا
عقل درین گفت و گو، فکر ازین جست و جو
قد سمع القهقهه، قد رجع القهقرا



■ مولانا عبدالقادر بیدل دهلوی

احرام یقین

بیدل تا محو گلشن نیرنگیم
گاهی گل و گاه غنچهٔ دلتنگیم
گویند ز رنگها برون باید بود
دشوار حقیقتی که ما هم رنگیم

*

یاران اگر از توام جدا می‌بینند
بس بی‌خبرند و پُرخطا می‌بینند
هرچند زشخص، سایه می‌افتد دور
چون وانگرند زیر پا می‌بینند

*

از شاه خود آنچه این گدا می‌خواهد
جمعیّت منصب رضا می‌خواهد
تا همت فقر، ننگ خواهش نکشد
سر خیلی لشکر دعا می‌خواهد

*

وهمت که خیال پیش و پس می‌بندد
احرام یقین‌ها به هوس می‌بندد
با این هستی چه فهم و کو آگاهی
پوچ است طلسمی که نفس می‌بندد

*

هرچند توان زچرخ وانجم گفتن
صد نسخه تاخر و تقدم گفتن
چون برسر انصاف روی، دشوار ست
یك حرف به قدر فهم مردم گفتن

*

این فصل سر عقل نگون می‌خواهد
آئینهٔ هوش غرق خون می‌خواهد
پیداست زگل کردن اسرار چمن
کاین محشر رنگ و بو، جنون می‌خواهد

*

این سنگدلان خاك اسباب به چشم
یك اشك ندیده شرم احباب به چشم
محوّند به ذوق خسّت آرایی‌ها
چون آینه‌نان در بغل و آب به چشم

■ سید ابوطالب مظفری

و هم خویش

آی مادر! «اسب وزین» من کجاست؟
کفشهای آهنین من کجاست؟
سالهای شور و شر در پیش روست
هفت صحرای خطر در پیش روست
باز فصل کوچ، فصل تیر شد
آن پریشان خوابها تعبیر شد
آی مادر! فکر کوچ و بار باش
مهربان! امشب کمی بیدار باش
چادر بیچارگی را بخیه زن
چارق آوارگی را بخیه زن
تیز کن خشم تبرزین مرا
پر کن از آیینه خورجین مرا
بقچه‌ات از عشق خالی مانده است
وحشت آن سنگسالی مانده است
سالهای شور و شر یادش به خیر
پرنو خشم پدر یادش به خیر...

□

باید امشب اسبها را زین کنیم
زخمهایمان را نمك آجین کنیم
آشنایم سر پناه کلّه را
پایکرد و خوابگاه کلّه را
می‌شناسم خوب راه خانه را
مرتع و آبشخور بیگانه را
گرگها امشب شبانی می‌کنند
دزدها با هم تبانی می‌کنند
من نمی‌دانم که آمد یاوه گفت
کامشب از آتش سیاووشی شکفت
ای دل ناشاد من شادی مکن
دور پرویز است، فرهادی مکن
چشمه‌ای از کوه غم جوشان شده
آخرین فصل بلا نوشان شده
مژد این آتش، عزیزان! دیر نیست
این همان سر منزل مقصود نیست

□

آی مادر! «اسب وزین» من کجاست؟
کفشهای آهنین من کجاست؟
بعد از این مادر! برو خون گریه کن
هفت هامون، هفت جیحون گریه کن
پای این کهوارهٔ بیحالی‌ام
گریه‌ها کن بر تفنگ خالی‌ام
پای این کهواره می‌گرید جَرَس
موسم لالایی زخم است و بس
باز دیوی قصد جانم می‌کند
دشنه‌ای در استخوانم می‌کند
باز می‌بینم که بر شاخ درخت
سنگ می‌روید ز باغستان بخت
باز چشمی را هراسان دیده‌ام
خوابهایی بس پریشان دیده‌ام
ما همان مجنون لیلا مرده‌ایم
سنگ صد صحرا تغافل خورده‌ایم
بعد از این ما و شب و مردابها
ما و سنگ آباد این سیلابها

قسمت اوّل

گفتگوی اشپیگل با مارتین هیدگر

Nur noch ein gott kann uns retten

تنها خدایی است که می‌تواند ما را رهایی بخشد

● آقای پرفسور هیدگر ما همواره به این نظر رسیده‌ایم که کار فلسفی شما تحت‌الشعاع حوادثی در زندگی شما در همین ایام اخیر مخدوش شده است. این حوادث هیچوقت روشن نشده‌اند.

□ منظور شما حوادث سال ۳۲ است؟

● بله. پیش از آن و پس از آن نیز مورد نظر ماست. ما مایلیم این ماجرا را در ارتباطی وسیع‌تر برای رسیدن به این پرسشهای اساسی که از طریق فلسفه چه امکاناتی جهت اثرگذاری برواقعیت جهان کنونی و واقعیت سیاسی وجود دارد، مورد نظر قرار دهیم.

□ این پرسشها اساسی است. آیا می‌توانم به همهٔ این پرسشها پاسخ گویم؟ ابتدا باید بگویم که من قبل از تصدی مقام ریاست دانشگاه «فرایبورگ» هیچگونه اشتغال سیاسی نداشتم و در (نیمسال زمستانی) ۱۹۳۲ و ۱۹۳۳ در مرخصی بودم و غالباً اوقات خود را در خانه خود می‌گذراندم.

● چگونه رئیس دانشگاه فرایبورگ شدید؟

□ در دسامبر ۱۹۳۲ همسایهٔ من «فن مولن دورف»[۲] که استاد کرسی کالبدشناسی بود به ریاست دانشگاه انتخاب شد. ۱۵ آوریل روز تصدی سمت ریاست در این دانشگاه است. در نیمسال زمستانی ۳۲ و ۳۳ ما نه فقط بارها دربارهٔ اوضاع سیاسی، بلکه خصوصاً دربارهٔ وضع دانشگاهها و دربارهٔ وضع نابسامان دانشجویان گفتگو کردیم. نظر من این بود: تا آنجا که من می‌توانستم در امور بنگرم. امکان منحصر بفرد ما این بود که با نیروهای سازنده‌ای که هنوز از قوهٔ نیروی اصیل حیاتی برخوردارند تحول آتی اوضاع را در یابیم و در چنگ بگیریم.

● یعنی شما ارتباطی میان وضع دانشگاهی آلمان و موقع سیاسی این کشور می‌دیدید؟

□ طبعاً من جریانات سیاسی ژانویه تا مارس ۱۹۳۳ را دنبال می‌کردم و در هرفرصتی دربارهٔ آنها با همکاران جوانترم صحبت می‌کردم. اما همّ من در واقع مصروف تفکردر اندیشهٔ ما قبل سقراطی می‌شد. با شروع نیمسال تابستانی، من به فرایبورگ بازگشتم. در این اثنا پروفسور «فن مولن دورف» سمت ریاست دانشگاه را در ۱۶ آوریل به عهده گرفته بود. هنوز دو ماه نگذشته بود که وی به حکم وزیر فرهنگ وقت از سمت خود برکنار شد. چون چسباندن «اعلانهای جوانان[۳] نازی» را در دانشگاه ممنوع کرده بود.

● آقای «فن مولن دورف» سوسیال دموکرات بود. وی پس از برکناری خود چه اقدامی کرد؟

□ همان روز عزل، «فن مولن دورف» نزد من آمد و گفت: «هیدگر؛ حالا دیگر شما باید ریاست دانشگاه را به عهده بگیرید». من او را به این امر توجه دادم که کمترین تجربه‌ای در امور اداری ندارم. «زائر»[۴] معاون وقت دانشگاه نیز به نوبهٔ خود پافشاری می‌کرد که من خود را در انتخابات جدید رئیس دانشگاه نامزد کنم، چه به نظر وی خطر این بود که یك کارگزار حزبی به این سمت منصوب شود. همکاران جوانی که با هم سالها دربارهٔ تشکیلات دانشگاه صحبت کرده بودیم به من فشار می‌آوردند تا تصدی سمت ریاست دانشگاه را بپذیرم. پس از مدتها تردید سرانجام آمادگی خود را برای پذیرفتن این سمت، آن هم فقط به خاطر منافع دانشگاهی و در صورتی که تائید قطعی «شورا» محرز باشد اعلام کردم. با وجود این، تردید من در مورد مناسب بودنم برای ریاست دانشگاه به قوت خود باقی ماند و من صبح روز انتخاب به محل ریاست دانشگاه رفتم و به همکاران حاضر، «فن مولن دورف» و «زائر» اظهار کردم که نمی‌توانم ریاست دانشگاه را به عهده بگیرم. هردو همکار در پاسخ گفتند: «تدارك انتخابات به جایی رسیده است که دیگر نمی‌توانم از نامزدی استعفا کنم.»

● و آن وقت شما آمادگی قطعی خود را اعلام کردید. رابطهٔ شما با ناسیونال سوسیالیست‌ها از آن پس چه صورتی به خود گرفت؟

□ دومین روز تصدی سمت ریاست بود که «رهبر دانشجویان» به اتفاق دو همراه نزد من آمد و از نو خواستار چسباندن همان اعلانها در دانشگاه شد. من رد کردم. سه دانشجوی مذکور با این تذکر که منع این امر به رهبری دانشجویی «رایش» گزارش خواهد شد از نزد من رفتند. چند روز بعد دکتر «باومن»[۵] که عضو صدر رهبری در ادارهٔ آموزش عالی اس.آ. بود به‌من تلفن کرد و ازمن خواست تا با چسباندن پلاکات جوانان، همچنان که در دیگر دانشگاهها نیز عملی می‌شود، موافقت کنم. در صورت مخالفت نه فقط احتمال برکناری من، بلکه حتی احتمال بستن دانشگاه نیز می‌رفت. بنابراین در وهلهٔ اول تلاش کردم تا بلکه وزیر فرهنگ «باومن» از ممانعتی که من در این مورد کرده بودم حمایت کند. وزیر فرهنگ اظهار کرد که در مقابل اس. آ. هیچ کاری از وی ساخته نیست. با وجود این، ممانعت را لغو نکردم.

● این مسئله تاکنون به این صورت روشن نبود.

□ انگیزه‌ای که مرا به پذیرفتن سمت ریاست دانشگاه واداشت از پیش در سخنرانی‌ام [سال ۱۹۲۹] تحت عنوان: «متافیزیك چیست؟» (Was ist metaphysik) ذکر شده است: «حوزه‌های علوم از هم بسیار دورند. روش بررسی موضوعات علوم کاملاً متفاوت است. این «چند گانگی» پراکنده که هیئت علوم را می‌سازد، امروزه فقط از طریق سازمان تکنیکی دانشگاهها و دانشکده‌ها و از طریق اغراض عملی رشته‌های علمی با هم نگه‌داشته می‌شود و معنائی می‌یابد. در مقابل، ریشه علوم در ماهیت بنیادی خود نیروی حیاتی‌اش را دیگر از دست داده است.» کوششی که من در مورد وضع دانشگاهها با وضعی که امروزه دیگر به حد افراط خود رسیده، در دورهٔ تصدی سمت ریاست کردم، در نطق ریاست دانشگاهی‌ام نشان داده شده است.

● ما می‌خواهیم ببینیم چگونه اظهارات سال ۱۹۲۹ شما با آنچه شما در خطابه ۱۹۳۳ در سمت رئیس دانشگاه گفته‌اید می‌خواند؟ ما در اینجا عبارتی را از ارتباطش در متن منتزع می‌کنیم: «آن آزادی آکادمیك پرقیل و قال از دانشگاههای آلمان رانده می‌شود، زیرا این آزادی تصنعی بود، چون فقط نفی می‌کرد.» به گمان ما این حدس جایز است که این عبارت لااقل نمودار قسمتی از نظریاتی است که امروزه نیز از آن تبرّی ندارید.

□ همین طور است، من برسر این حرف خود ایستاده‌ام. چه این «آزادی آکادمیك» اغلب منفی بود، به معنی آزاد شدن از هرگونه تلاش در پرداختن به آنچه تحصیل علم از حیث تفکر و انتباه می‌طلبد بود. علاوه براین، حق این است که عبارت منتزع شما در ارتباط با متن خطابه خوانده شود. آن وقت روشن خواهد گشت که مراد من از «آزادی منفی» چه بوده است.

● درست است. اما وقتی شما چهار ماه پس از انتصاب هیتلر به سمت صدراعظم «رایش» از «عظمت و جلال این رفعت» می‌گویید، ما لحن تازه‌ای در سخنان شما احساس می‌کنیم.

□ بله، من هم آن وقت به این امر اعتقاد داشتم.

● ممکن است کمی در این باره توضیح بدهید؟

□ با کمال میل: آن زمان من شق دیگری نمی‌دیدم. در آن آشوب عمومی عقاید و گرایشهای سیاسی ۲۲ حزب، می‌بایست راهی به یك موضع‌گیری ملی و اجتماعی در جهت کوشش «فریدریش باومن» گشوده می‌شد. برای این که فقط نمونه‌ای در اینجا به دست داده باشم می‌توانستم از «ادوارد اشپرانگر»[۶] مقاله‌ای نقل کنم که در این زمینه به مراتب از نطق ریاست دانشگاهی من شدیدتر است.

● اشتغال شما به امور سیاسی چه وقت شروع شد؟ آن ۲۲ حزب از خیلی پیشتر وجود داشتند. تعداد بیکاران در سال ۱۹۳۰ به میلیونها می‌رسید.

□ در آن زمان مرا پرسشهایی مشغول می‌کرد که در کتاب «وجود و زمان» (Sein und Zeit) [۱۹۲۷] و در نوشته‌ها و سخنرانیهای بعدی باز نموده شده‌اند؛ یعنی پرسشهای اصلی تفکر، پرسشهایی که به مسائل ملی و اجتماعی نیز غیرمستقیم مربوطند. برای من به عنوان معلم دانشگاه مستقیماً مسئله عرفی علوم و بدین ترتیب تعیین تکلیف دانشگاه مطرح بود. این اهتمام در عنوان خطابه ریاست دانشگاهی من آمده است: «قیام دانشگاه آلمان در تأیید خود». یك چنین عنوانی در هیچ نطق ریاست دانشگاهی جرأت بروز نکرده است. اما میان آنهائی که برضد این خطابه جدل می‌کنند چه کسی هرگز آن را عمیقاً خوانده، در آن غور نموده و آن را برحسب

وضع آن زمان، تفسیر کرده است؟

● آیا «قیام دانشگاه آلمان در تایید خود» اساساً در چنان جهان پرآشوبی بی‌وجه نیست؟

□ چطور؟ «قیام دانشگاه» امری است برضد آن «علوم سیاسی» که آن وقت حزب و جامعهٔ دانشجویان ناسیونال سوسیالیست در پیشبردش می‌کوشیدند. عنوان «علوم سیاسی» در آن دوره غرض کاملاً دیگری داشت. معنایش آن نبود که امروزه سیاست شناسی می‌نامند؛ بلکه غرضش منحصراً این بود: «علم به معنای اعم و نیز معنای ارزشی آن برحسب نفع موجودش برای ملت برآورد می‌شود.» نطق ریاست دانشگاهی به طور اخص با این سیاسی کردن علم مقابله کرده است.

● ببینیم منظور شما را درست می‌فهمیم: شما می‌خواستید با نهادن دانشگاه در متن آنچه خود در آن زمان در حکم «رفعت» یافته بودید دانشگاه را برضد شاید بسیاری جریانهای قدرتمند که خصلت دانشگاه را از او می‌زدودند به قیام وادارید؟

□ یقیناً، اما قیام دانشگاهی می‌بایست در عین حال خود را مکلف می‌کرد تا در قبال سازمانهای منحصراً تکنیکی دانشگاه معنای تازه‌ای متاثر از انتباه در مورد آنچه سنت و علائق موروثی[۷] تفکر مغرب زمینی- اروپائی است، به خود دهد.

● آقای پروفسور: آیا ما درست می‌فهمیم که شما آن زمان فکر می‌کردید می‌توانستید به اتفاق ناسیونال سوسیالیستها بهبود دانشگاه را نیز میسر سازید؟

□ این بیان نادرست است، نه به اتفاق ناسیونال سوسیالیست‌ها. دانشگاه می‌بایست با انتباه خود مستقلاً خود را باز می‌یافت و از این مجرا وضع مستحکمی در مقابل خطر سیاسی کردن علم به دست می‌آورد- به همان معنائی که قبلاً گفتم.

● به همین مناسبت است که در نطق دانشگاهی خود این سه رکن را ستوده‌اید: «خدمت کار»، «خدمت دفاع» و «خدمت دانش». منظورتان این بوده که «خدمت علم» به ترازی همسان با دیگر «خدمت»ها رسانده شود، ترازی که ناسیونال سوسیالیست‌ها به علم نداده بودند؟

□ سخنی از رکن نشده است اگر شما با توجه بخوانید. در شمارش، علم در مرتبهٔ سوم آمده، اما از حیث معنا و غرض در مرتبهٔ اول جای داده شده است. باید به این نکته توجه کرد که کار و دفاع مانند هرکردار دیگر آدمی بردانستن مبتنی هستند و براین مبنی روشن می‌گردند.

● ماناچاریم- و هم اکنون به این نقل کلام خاتمه می‌دهیم- عبارت دیگری از شما نقل کنیم که به تصور ما شما امروز دیگر برآن صحه نمی‌گذارید. شما در پائیز ۱۹۳۳ گفته‌اید: «احکام علمی و ایده‌ها قواعد شما نیستند. شخص رهبر به تنهائی واقعیت امروزی و آتی آلمان و قانون آن است.»

□ این عبارت از نطق ریاست دانشگاهی نیست، بلکه در روزنامهٔ دانشجوئی محلی فرایبورگ در آلمان، نیمسال زمستان ۳۴-۱۹۳۳ درج شده است. وقتی من ریاست دانشگاه را قبول کردم متوجه بودم که بدون سازش نمی‌توانم پیش بروم. عبارت نقل شده را البته دیگر امروز نمی‌نویسم، و از این مقوله در سال ۱۹۳۴ دیگر هرگز سخن نگفتم.

● اجازه می‌دهید بار دیگر یک سؤال فرعی بکنیم؟ در گفتگو این امر روشن شد که شما در سال ۱۹۳۳ میان دو قطب در حرکت بودید. از یک سو می‌بایست برای شاگردان صحبت می‌کردید. اما قطب دیگر رنگ مثبت‌تری دارد و این منظور را شما این طور بیان کردید: احساس شما این بود که در آن زمان امر تازه‌ای روی می‌دهد، حرکتی صورت می‌گیرد.

□ همین طور است. نه این که من به ظاهر چنین وانمود کرده باشم. بلکه واقع این است که من فقط این تنها امکان را می‌دیدم.

● می‌دانید در این ارتباط اتهاماتی متوجه شماست مربوط به همکاری با حزب ناسیونال سوسیالیست کارگری و کانونهای آن، اتهاماتی که برای افکار عمومی هنوز تکذیب ناشده مانده است. از جمله شما را متهم می‌کنند که در کتاب سوزان جامعهٔ دانشجوئی با جوانان هیتلری مشارکت داشته‌اید.

□ من کتاب سوزان تمهید شده را که قرار بود در برابر دانشگاه صورت گیرد ممنوع کردم.

● شما را متهم می‌کنند که کتابهای نویسندگان یهودی را از کتابخانه دانشگاه یا سمینار فلسفه خارج کرده‌اید.

□ اختیارات من به عنوان مدیر سمینار منحصر به کتابخانهٔ سمینار بود و به خواستهای مکرر مبنی برخارج کردن کتابهای نویسندگان یهودی از کتابخانهٔ سمینار ترتیب اثر ندادم. شرکت کنندگان سابق سمینارهای من می‌توانند شهادت دهند که هیچیک از کتابهای نویسندگان یهودی از کتابخانهٔ سمینار خارج نشده است، بلکه بعکس، این گونه نویسندگان خصوصاً «هوسرل» چون سالهای پیش از ۱۹۳۳ نقل می‌شدند و مورد مباحثه قرار می‌گرفتند.

● بروز شایعات را برای خود چگونه توصیف می‌کنید؟ آیا «بدخواهی» است؟

□ تا آنجا که من منابع را می‌شناسم میل دارم چنین ظنی را بپذیرم. اما انگیزهٔ این افترائات ریشهٔ عمیق‌تری دارد. این که من سمت ریاست دانشگاه را پذیرفتم محتملاً به این افترا مجال بروز داده است، اما علت اصلی آن نیست. از این رو می‌توان حدس زد که جدل برضد من همواره از نو شروع خواهد گشت، به محض این که موجبش پیدا شود.

● شما پس از سال ۱۹۳۲ نیز چند شاگرد یهودی داشته‌اید و از قرار رابطه‌تان با برخی از آنها بسیار صمیمانه بوده است.

□ رفتار من پس از سال ۱۹۳۳ نیز تغییری نکرد. یکی از قدیمی‌ترین و با استعدادترین شاگردهای دختر من به نام «هلنه ویس»[۸] بود که بعدها به اسکاتلند مهاجرت کرد. پس از این که امکانی دیگر برای گذراندن دکترای خود در دانشگاه فرایبروگ نداشت، در «بال» با رساله‌ای دربارهٔ «علیت و تصادف در فلسفهٔ ارسطو» دکترای خود را گذراند و کتاب خود را در سال ۱۹۴۲ در «بال» منتشر ساخت. نویسنده در پایان مقدمهٔ کتاب می‌نویسد: «اهتمامی که ما در این تفسیر فنومنولوژیک کرده‌ایم و بخش اولش را در اینجا به دست می‌دهیم تحقیق خود را مدیون تفسیرات منتشر نشدهٔ هیدگر از فلسفه یونان می‌دانیم». و این نسخه‌ای است که نویسنده به خط خود هدیه کرده است. من پیش از درگذشت خانم «دکتر ویس» بارها در بروکسل به دیدن او رفتم.

● شما زمانی دراز با «یاسپرس»[۹] دوست بودید. پس از سال ۱۹۳۳ این رابطه تیره گشت و شایعه این است که تیرگی روابط را در این ارتباط باید دید که یاسپرس همسر یهودی داشته است. میل دارید در این باره اظهاری بکنید؟

□ من از سال ۱۹۱۹ با «کارل یاسپرس» دوست بودم. در نیمسال

زمستانی ۱۹۳۳ در «هایدلبرگ» به دیدن او و همسرش رفتم. «کارل یاسپرس» همهٔ آثار منتشر شدهٔ خود را از سال ۱۹۳۴ تا ۱۹۳۸ برای من فرستاد با تاکید «سلامهای صمیمانه».

● شما شاگرد «ادموند هوسرل[۱۰]» بودید که یهودی بود و پیش از شما استاد کرسی فلسفه در فرایبورگ. او بود که شما را به عنوان جانشین خود توصیه کرد. رابطه شما با او نمی‌تواند خالی از حقشناسی باشد.

□ شما می‌دانید که «وجود و زمان» به او هدیه شده است.

● البته. اما بعدها رابطه شما و او تیره گشت. می‌توانید و می‌خواهید بگوئید علتش چه بوده است؟

□ اختلافات فکری ما شدیدتر شدند و «هوسرل» اوائل دههٔ سوم با «ماکس شلر[۱۱]» و من علناً تسویه حساب کرد، تسویه حسابی که علنی‌تر از آن نمی‌شد. و من نتوانستم پی ببرم که چه چیز هوسرل را به این تسویه حساب علنی واداشته بود.

● چه وقت و کجا این اتفاق افتاد؟

□ در کاخ ورزشی برلین در برابر دانشجویان «اریش موزام[۱۲]». در این باره گزارشی مبسوط در یکی از روزنامه‌های بزرگ برلین منتشر ساخت.

● مشاجره در حد مشاجره مورد توجه ما نیست. مهم این است که این مشاجره‌ای نبود که با سال ۱۹۳۳ ارتباطی داشته باشد.

□ هرگز.

● سرزنشی که به شما می‌کنند این است که شما در سال ۱۹۴۱ در چاپ پنجم وجود و زمان اهداءِ کتاب به هوسرل را حذف کرده‌اید.

□ درست است. من این مطلب را در کتاب خود «در راه به سوی زبان» (Unterwegs zur Sprache) (۱۹۵۹) روشن کرده‌ام. در آن کتاب نوشته‌ام. برای پاسخگویی به ادعاهای شایع نادرست مؤکداً در اینجا توجه می‌دهم که اهدائیه‌ای که در صفحهٔ ۹۲ متن کتاب آمده بود، در چاپ چهارم کتاب (۱۹۳۵) در آغاز کتاب آمده است. وقتی که ناشر انتشار چاپ پنجم را در خطر دید و حتی احتمال ممنوع شدن آن را می‌داد بنابرپیشنهاد و میل نی‌میر[۱۳] قرار براین گذاشته شد که اهدائیه در چاپ پنجم حذف شود. موافقت من مشروط براین بود که حاشیه صفحهٔ ۳۸ به جای خود باقی بماند. حاشیهٔ مذکور در واقع علت وجودی آن اهدائیه را توضیح می‌داد. آن حاشیه این است:

«اگر بررسی‌هایی که در پی می‌آیند، گامهایی در باز نمودن (نفس امور) برداشته باشند، این را نویسنده کتاب در وهلهٔ اول مدیون ادموند هوسرل است که در دورهٔ تدریس در دانشگاه فرایبورگ با هدایت شخصی مصرانهٔ نویسنده و گذاشتن بیدریغ آثار منتشره ناشدهٔ خود در دسترس وی، او را با عرصه‌های گوناگون مطالعات پدیدار شناسانه (فنومنولوژیک) آشنا ساخته است.»

● با این وصف تقریباً این سؤال دیگر بی‌مورد به نظر می‌رسد که آیا درست است شما به عنوان رئیس دانشگاه فرایبورگ استفاده از کتابخانه دانشگاه یا سمینار فلسفه را برای هوسرل، استاد بازنشستهٔ وقت، ممنوع کرده‌اید.

□ این افتر است.

● نامه‌ای هم وجود ندارد که این ممنوعیت در مورد هوسرل در آن درج شده باشد؟ پس این امر چگونه شایع شده است؟

□ من هم نمی‌دانم و برای آن توضیحی پیدا نمی‌کنم. عدم امکان این امر را می‌توانم بدین ترتیب نشان دهم: هنگامی که من رئیس

دانشگاه بودم، موفق شدم پروفسور تان هویزر[۱۴] رئیس کلینیک پزشکی، و فن هوزی[۱۵] برندهٔ جایزهٔ نوبل در شیمی فیزیکی را- هردو یهودی بودند- که وزارتخانه می‌خواست اخراج کند در سمتشان نگهدارم. این که من این دو تن را نگهدارم و در عین حال برضد هوسرل، معلم خودم، به وجهی شرم‌آور اقدام نمایم، بی‌ربط است. ضمناً من مانع از این شدم که استادان و دانشیاران برضد پروفسور تان‌هویزر دست به تظاهرات بزنند. بودند در آن زمان دانشیاران ارتقاء نیافته‌ای که فکر می‌کردند: الان دیگر وقت پیشروی است. همهٔ این اشخاص را هروقت برای مذاکره نزد من آمدند راندم.

● شما در مراسم تدفین ادموند هوسرل در سال ۱۹۳۸ شرکت نکردید.

□ این اتهام که من با ادموند هوسرل قطع رابطه کرده بودم، بی‌اساس است. در ماه مه سال ۱۹۳۳ همسر من به نام هر دوی ما نامه‌ای به خانم هوسرل نوشت و در آن نامه حق‌شناسی همیشگی ما را ابراز نمود و آن نامه را با دسته گلی برای خانم هوسرل فرستاد. خانم هوسرل بسیار کوتاه و رسمی از ما تشکر کرد و نوشت که رابطهٔ خانوادگی ما با همدیگر قطع شده است. این که من دیگر در بیماری و مرگ هوسرل بار دیگر حق‌شناسی و تکریم خود را نشان ندادم، یک ضعف انسانی است که من در نامه‌ای از خانم هوسرل از این بابت پوزش طلبیدم.

● هوسرل در سال ۱۹۳۸ در گذشت. شما در سال ۱۹۳۴ از ریاست دانشگاه استعفا کردید. سببش چه بود؟

□ در این مورد باید به امور دیگر توجه بدهم. من به این قصد که برسازمان تکنیکی دانشگاه غلبه کنم، یعنی تجدید حیات دانشگاه‌ها را برمبنای وظایف علمی‌شان میسر سازم، پیشنهاد کردم که برای نیمسال زمستانی ۳۴-۱۹۳۳ همکاران جوان و خصوصاً متبحر در رشته‌های خود به ریاست دانشکده‌ها انتخاب شوند، بی‌آنکه سمت آنها در حزب از این حیث نقشی داشته باشد. بدین نحو بود که پروفسور اریک ولف[۱۶]، پروفسور شاد والت[۱۷]، پروفسور زور گل[۱۸] و پروفسور مولن دورف که در بهار از سمت ریاست دانشگاه برکنار شده بود به ترتیب به ریاست دانشکده حقوق، ادبیات، علوم و پزشکی انتخاب شدند. اما در نوئل سال ۱۹۳۴ به این نکته پی بردم که تجدید حیات دانشگاه که مورد نظر من بود، نه در برابر مقاومت همکاران و نه در مقابل حزب تحقق‌پذیر نخواهد بود. همکاران از جمله برمن خرده می‌گرفتند که چرا تمشیت امور اداری دانشگاه را به دانشجویان نیز سپرده‌ام، درست همان طور که امروزه هست. یک روز مرا به کارلز روهه خواستند و در حضور رهبر انجمن دانشجویان از من خواستند رئیس دانشکدهٔ حقوق و پزشکی را بردارم و دیگرانی را که مورد پسند حزب هستند جانشین آنها سازم. من این تذکار را رد کردم و اعلام کردم در صورتی که وزیر فرهنگ در این مورد پافشاری کند من از سمت خود استعفا خواهم داد. این امر مربوط به سال ۱۹۳۴ بود. رؤسای دانشگاه دو سال و حتی بیشتر برسر کار می‌مانند. من پس از ده ما از کار خود کناره‌گیری کردم. روزنامه‌های داخلی و خارجی تفسیرهای مختلفی در مورد انتخاب من به سمت ریاست دانشگاه کرده بودند، اما در مورد استعفای من کاملاً سکوت نمودند.

● آیا پیش آمد که نظریات خود را دربارهٔ اصلاحات دانشگاهی به اطلاع وزیر مربوط «رایش» برسانید؟

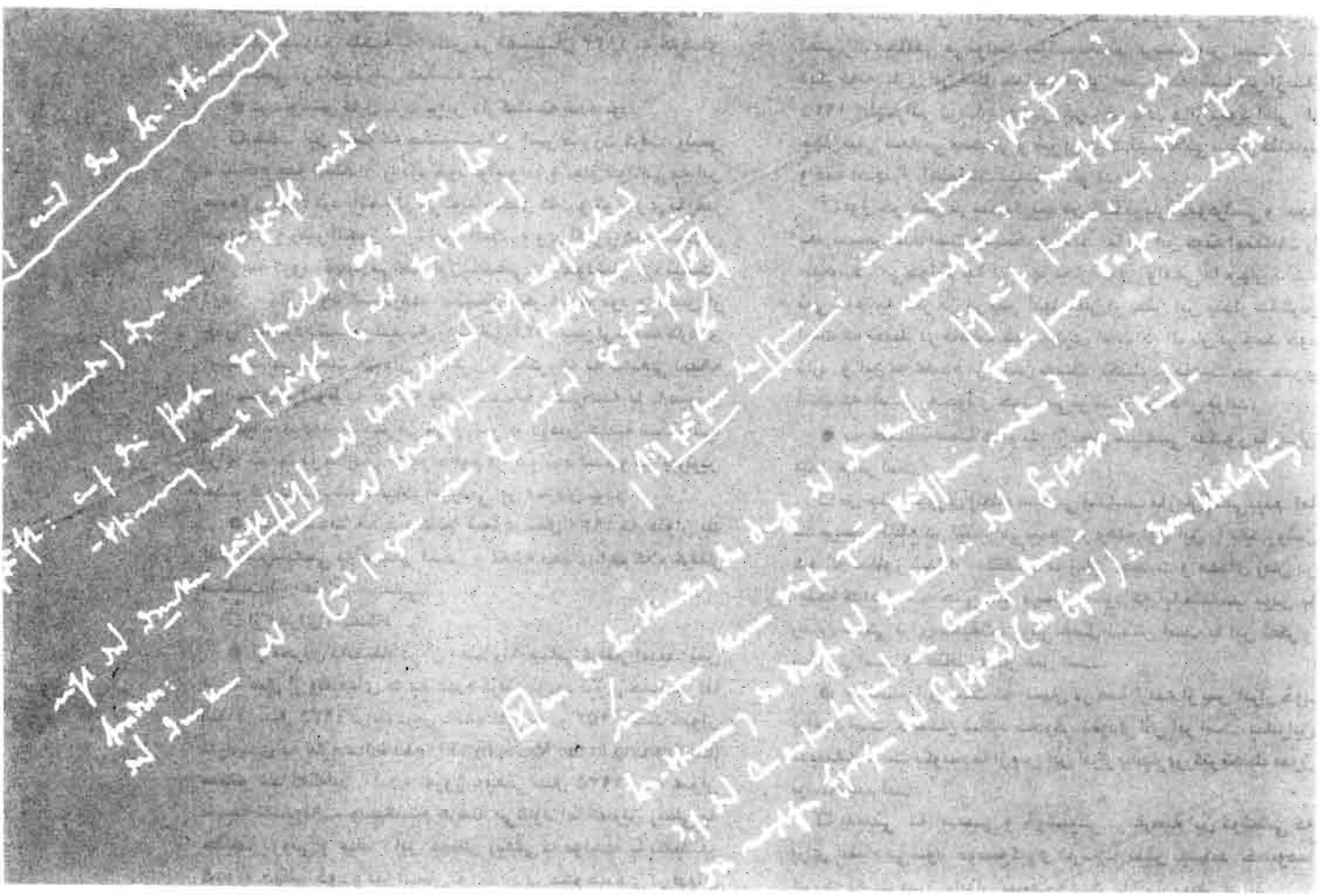
□ همان دوره را می‌گویید؟

● گفته می‌شود که روست[۱۹] در سال ۱۹۳۳ سفری به فرایبورگ کرده است.

□ این مسئله دو امر متفاوت است. یکی این که به مناسبت جشن اشلاگتر[۲۰] در شوناو[۲۱] من با وزیر مربوط ملاقاتی رسمی کردم و دیگر این که من نظر خود را دربارهٔ علم و تشکیل دانشکده‌ها به همین وزیر در برلن اظهار نمودم. وی به سخنان من با توجه گوش کرد، آن قدر که من گمان کردم آنچه گفته‌ام، اثر خود را خواهد کرد. اما هیچ اتفاقی نیفتاد. و من نمی‌فهمم که چطور به مناسبت این مذاکره با وزیر پرورش وقت «رایش» مورد سرزنش واقع می‌شوم در حالی که همهٔ حکومت‌های خارجی در شناسایی رسمی هیتلر و استقبال معمول بین‌المللی از او شتاب می‌کردند.

● پس از استعفا از سمت ریاست دانشگاه رفتارتان در برابر حزب ناسیونال سوسیالیست کارگر تغییر کرد.

□ پس از کناره‌گیری، من کار خود را به وظایف تدریس منحصر کردم. در نیمسال تابستانی ۱۹۳۴ منطق درس دادم. در نیمسال بعدی ۳۵-۱۹۳۴ نخستین درسهایم را دربارهٔ هولدرلین [و ذات شاعری][۲۲] (Hölderlin und das Wesen der Dichtung) شروع کردم. سال ۱۹۳۶ درسهایم را در مورد نیچه[۲۳] شروع نمودم و همهٔ حاضران می‌توانستند بفهمند و می‌شنیدند که این معارضه‌ای با



ناسیونال سوسیالیسم بود.

● تحویل سمت ریاست دانشکاه به جانشین بعدی چگونه صورت گرفت؟ شما در جشن مربوط شرکت نکردید؟

□ درست است. حاضر نشدم در جشن معمول تحویل سمت رئیس دانشگاه شرکت کنم.

● آیا جانشین شما یك عضو فعال حزب بود؟

□ وی حقوقدان بود: آلمانه[۲۴]، روزنامهٔ حزبی. انتصاب وی را با حروف درشت چنین اعلام کرد: «نخستین رئیس دانشکاهی ناسیونال سوسیالیست».

● واکنش حزب در مقابل شما چه بود؟

□ من دائما تحت نظر بودم.

● و خودتان متوجه شده بودید؟

□ بله. این همان ماجرای دکتر هانکه[۲۵] است.

● چطور شد که متوجه شدید تحت نظر هستید؟

□ دکتر هانکه خودش نزد من آمد. وی که تازه دکترای خود را گذرانده بود در نیمسال زمستانی ۳۷-۱۹۳۶ و نیمسال تابستانی ۱۹۳۷ عضو سمینار من بود. «س.د.» وی را فرستاده بود که مرا تحت نظر داشته باشد.

● چطور شد که دکتر هانکه ناگهان نزد شما آمد؟

□ به علت درسهای من دربارهٔ تفکر نیچه و نحوهٔ تنظیم این درسها. دکتر هانکه نزد من اعتراف کرد که وی بیش از این نمی‌تواند مرا تحت نظر بگیرد و میل دارد در مورد ادامه اشتغال من به تدریس مرا از جریان مستحضر سازد.

● بنابراین حزب کاملاً مراقب شما بود؟

□ من فقط می‌دانستم که مباحثه دربارهٔ نوشته‌های من ممنوع است. مثلاً دربارهٔ نوشته‌ام: «نظر افلاطون در باب حقیقت» (Pla-tons Lehre Von Wahrheit) مجلهٔ «اراده و قدرت»، نشریهٔ جوانان هیتلری، سخنرانی ای را که من در بهار ۱۹۳۶ در انستیتوی «ژرفی» در رم کرده بودم به وجهی سخیف مورد حمله قرار داد. کسانی که علاقمندند می‌توانند جدل هجائی روزنامهٔ Volk und Werden برضد مرا که در سال ۱۹۳۴ آغاز کشت بخوانند. من جزو هیات اعزامی آلمان در سال ۱۹۳۴ به کنگره بین‌المللی فلسفه در پراگ نبودم. همین طور بود در کنگره دکارت که در سال ۱۹۳۷ در پاریس تشکیل شد. این امر چنان در پاریس غریب نمود که مدیر کنگره: پروفسور بریه[۲۶] استاد سوربن شخصاً از من توضیح خواست که چطور من عضو هیات آلمانی نیستم. من پاسخ دادم حق مدیر کنگره است که در این مورد از وزارت پرورش «رایش» کسب اطلاع کند. پس از مدتی از برلن به من ابلاغ شد که به هیات آلمانی در پاریس ملحق گردم. من رد کردم. نوشته‌های من نظیر: «دربارهٔ ذات حقیقت (Vom Wesen der Wahrheit) و مابعدالطبیعه چیست» (Was ist Metaphysik) در جلدهای بی عنوان دور از نظر فروخته می‌شدند. و دیری نگذشت که به دستور حزب، خطابه ریاست دانشگاهی من نیز از کتابفروشی‌ها جمع شد.

● آیا بعدها وضع از این هم بدتر شد؟

□ آخرین سال جنگ پانصد نفر از مهمترین دانشمندان و هنرمندان از هرگونه خدمت جنگی معاف شدند. من جزو معاف شدگان نبودم، بلکه به عکس در تابستان ۱۹۴۴ به کارهای استحکامی در ناحیهٔ راین گماشته شدم.

● در سوئیس کارل بارت براین کار گماشته شده بود.

□ جالب این است که چگونه این امر صورت گرفت: رئیس دانشگاه همهٔ استادان را نزد خود فراخواند و نطق کوتاهی به این مضمون ایراد کرد: آنچه او می‌گوید حاصل گفت و گوی وی با رهبر حوزه‌ای و رهبر انجمن «ان- اس» است. و وی اکنون همهٔ استادان را در سه گروه تقسیم می‌کند: اول، کسانی که وجودشان لازم نیست؛ دوم، .... از گروه غیرلازم‌ها، نخستین نفر هیدگر بود و سپس از ریتر[۲۷] نام برده شد. در نیمسال زمستانی ۱۹۴۴ پس از خاتمه کارهای استحکامی، تحت عنوان «شاعری و تفکر» که به معنایی دنبالهٔ درسهای مربوط به نیچه یعنی دنبالهٔ معارضه با ناسیونال سوسیالیسم بود، سخنرانی کردم. پس از دومین جلسهٔ سخنرانی، برای خدمت در سازمان «هجوم» قوم فرا خوانده شدم و من پیرترین عضو فراخوانده شده هیات آموزشی این سازمان بودم.

● اجازه بدهید خلاصه کنیم: شما در سال ۱۹۳۳ به عنوان یك آدم غیرسیاسی به معنای اخص و نه به معنای اعم کلام گرفتار سیاست آن اعتلای آنچنانی...

□ از مجرای دانشگاه...

● از مجرای دانشگاه در آن اعتلای آنچنانی گرفتار آمدید. پس از یك سال از وظیفه‌ای که به عهده گرفته بودید تبَری جستید. اما شما در سال ۱۹۳۵ در یك درس دانشگاهی که در ۱۹۵۴ تحت عنوان «درآمدی به مابعدالطبیعه» (Einführung in die Metaphysik) منتشر شد گفته‌اید: «آنچه امروز- یعنی سال ۱۹۳۵- «به عنوان فلسفهٔ ناسیونال سوسیالیسم عرضه می‌شود اما کمترین ربطی به حقیقت درونی و عظمت این جنبش (یعنی با مواجههٔ با تکنیك در گردونهٔ جهانی خود و نیز انسان نو) ندارد در حکم صیادی در آبهای تیرهٔ (ارزش‌ها) و (کلیت‌ها) ست». آیا عبارت میان پرانتز را نخست هنگام چاپ کتاب در سال ۱۹۵۳ اضافه کردید- برای این که برای خواننده سال ۱۹۵۳ روشن شود که شما در سال ۱۹۳۵ «حقیقت‌درونی و عظمت این جنبش»، یعنی جنبش ناسیونال سوسیالیسم را در چه می‌دیدید- یا اینکه عبارت توضیحی را در سال ۱۹۳۵ نیز در متن نوشته بودید؟

□ این عبارت همان زمان در متن نسخهٔ من نوشته شده بود و با پندار آن زمان من از تکنیك، و نه با تعبیر بعدی من از ماهیت تکنیك به عنوان Ge-stell تناسب داشت. علت این که من آن عبارت را آن زمان نخواندم این بود که به فهم درست شنوندگان خود اطمینان داشتم. احمقها و جاسوسان البته منظور را طور دیگر فهمیدند. ولی خواستند هم که طوری دیگری بفهمند.

● حتماً جنبش کمونیستی را نیز در همین تراز می‌نهید؟

□ بله بدون شك، یعنی به عنوان جنبشی که در گردونهٔ تکنیك جهانی متعین شده است.

● جنبش آمریکائی را نیز به همین نحو؟

□ بله همین طور است. در این سی ساله این نکته دیگر باید روشن شده باشد که «جنبش سیاره‌ای تکنیك مدرن»، قدرتی است که هرقدر در برد تعین کننده تاریخی آن بگویید کم گفته‌اید. امروز برای من پرسش قاطع این است که آیا می‌توان سیستم- و کدام سیستم؟- متناسبی اساساً برای عصر تکنیك یافت؟ من برای این پرسش پاسخی ندارم و مطمئن نیستم که این سیستم، سیستم دموکراسی باشد.

● درست، ولی «دموکراسی» یك مفهوم کلی است که برآن تصورات مختلفی می‌توانند مترتب باشند. پرسش این است که آیا دیگر گونه‌سازی این شکل سیاسی ممکن است یا نه. شما پس از سال ۱۹۴۵ اظهاراتی دربارهٔ جهان غرب کرده‌اید و از دموکراسی، از جهان‌بینی سیاسی مسیحی و نیز از دولت تشکیلاتی سخن گفته‌اید و همهٔ اینها را «اهتمامات نیمبند» خوانده‌اید.

□ اول خواهش می‌کنم بگویید من کجا دربارهٔ دموکراسی و آنچه بعد تفسیر شده است صحبت کرده‌ام. اما من این گونه اهتمامات را «نیمبند» می‌خوانم چه در آنها معارضه‌ای واقعی با جهان تکنیك نمی‌بینم. به نظر من در پس آنها بیش از پیش این پندار جایگزین است که تکنیك در ماهیت خود چیزی است که انسان در چنگ خود دارد. و این به عقیدهٔ من ممکن نیست. تکنیك در ماهیت خود چیزی است که انسان به خودی خود نمی‌تواند از عهدهٔ آن برآید.

● به عقیدهٔ شما کدام یك از نظام سیاسی مذکور با زمان متناسب‌تر است؟

□ من چنین چیزی [نظام سیاسی متناسب با زمان] نمی‌بینم. اما یك پرسش قاطع در اینجا می‌بینم: در وهلهٔ اول این را باید روشن کرد که منظور شما از «متناسب با زمان» چیست و معنای زمان در اینجا کدام است؟ حتی باید پرسیده شود که آیا متناسب بودن با زمان ملاکی برای حقیقت درونی عمل انسان است یا این تفکر و شاعری است که مناط اعتبار عمل است.

● اما مسلم این است که انسان در همهٔ ازمنه از پس ابزار خود برآمده است. داستان شاگرد جادوگر، نمودار این امر است. بنابراین بدبینانه نیست بگوییم ما از پس این ابزار بسیار بزرگتر تکنیك مدرن برنخواهیم آمد؟

□ بدبینی، نه. بدبینی و خوشبینی در عرصهٔ این کوششی که برای انتباه می‌شود، موضع‌گیری نارسایی بیش نیستند. خصوصاً این که تکنیك مدرن «ابزار» نیست و دیگر با ابزار ربطی ندارد.

● چرا ما باید مقهور تکنیك شویم؟

□ من «مقهور» نمی‌گویم. من می‌گویم ما هنوز راهی نمی‌شناسیم که متناسب با ماهیت تکنیك باشد.

● در برابر می‌توان بسیار ساده‌لوحانه گفت: اصلاً چه چیز است که باید از عهده‌اش برآمد؟ گردونه امور که می‌گردد. ما روز به روز بیشتر نیروگاه می‌سازیم، تولید می‌کنیم. مردم در بخش تکنیکی شده جهان خوب تیمار می‌شوند. ما در رفاه زندگی می‌کنیم. واقعاً چه چیز کم داریم؟

□ درست هولناك همین است که گردونه امور می‌گردد، و این که گردش گردونه همه چیز را به سوی گردش دیگری می‌تاراند و این که تکنیك، انسان را بیش از پیش از زمین برمی‌کند و ریشه‌کن می‌سازد. شما را نمی‌دانم، اما من با دیدن عکسهایی که از ماه گرفته شده است وحشت کردم. ما دیگر احتیاجی به بمب اتمی نداریم. انسان دیگر از خاك خود ریشه‌کن شده است. آنچه برای ما باقی مانده فقط ارتباطات محض تکنیکی است. این جایی که انسان در آن سکونت دارد دیگر زمین نیست. چندی پیش من صحبتی طولانی با رنه‌شار[۲۸] در پرووانس[۲۹] داشتم. می‌دانید که رنه‌شار، همان شاعری است که عضو نهضت مقاومت فرانسه بوده است. اکنون در پرووانس پایگاه‌های راکت احداث می‌شوند و آن خطه به نحوی غیرقابل تصور ویران خواهد گشت. این شاعر که مسلماً نمی‌تواند در مظان احساسات بازی و طبیعت‌پرستی واقع شود به من می‌گفت: این ریشه‌کن شدن آدمی که در شرف تحقق است در واقع پایان کار آدمی

است اگر تفکر و شاعری به قدرت بی‌قهر خود باز نرسند.

● باید اذعان کنیم که ما بیشتر میل داریم در زمین بمانیم و حتماً در این دوره‌ها نیز مجبور به ترک زمین نخواهیم بود. اما چه کسی می‌داند که سرنوشت آدمی در این است که روی این زمین بماند. می‌توان پنداشت که آدمی اساساً سرنوشت ندارد. اما به هرحال می‌توان یك امکان آدمی را نیز در این دید که از کره خاکی به سیارات دیگر روی آورد. و ما از این مرحله چندان دور نیستیم. اما در کجا آمده است که جای آدمی همین جاست؟

□ برحسب تجربه آدمی و تاریخ و تا آنجا که من اطلاع دارم، این را می‌دانم که هرامر اساسی و بزرگ وقتی پدیدار گشته است که آدمی موطن داشته و در تعلّق به سنت استوار بوده است. مثلاً چون ادبیات امروز در سنن خود استوار نیست، مخرب است.

● کلمهٔ مخرب در این حد هم که از سوی شما به معنای نیست انگارانه (نیهلیستی) به کار برده شده و در فلسفه‌تان معنایی پرشور به خود گرفته برای احساس ما مخل می‌نماید. به کار بردن این کلمه مخرب در مورد ادبیات که شما می‌توانید یا باید آن را جزئی از همین «نیهلیسم» بشناسید برای ما چندان مطلوب نیست.

□ من می‌خواهم بگویم ادبیات مورد نظر به معنایی که من از نیست انگاری مراد می‌کنم نیست انگارانه نیست.

● این طور که اظهار کردید، شما جنبشی جهانی می‌بینید که یا منجر به پیدایش دولت مطلق تکنیك خواهد شد و یا این که دیگر شده است. این طور نیست؟

□چرا.

● و حالا طبعاً این پرسش پیش می‌آید: آیا خود انسان قادر خواهد بود در بافت این گردونهٔ جبر و قهر نفوذ کند، یا این که این کار از فلسفه یا از هر دو با هم ساخته است، به این ترتیب که فلسفه آدم یا آدمهایی را جهت یك عمل معینی سوق دهد؟

□ اجازه بدهید کوتاه و شاید تا حدی صریح اما بر مبنای انتباهی دیرپا به این پرسش پاسخ دهم: فلسفه نخواهد توانست تغییری بی‌واسطه در وضع کنونی جهان بدهد. و این حکم نه فقط در مورد فلسفه، بلکه خصوصاً در مورد آرزوها و اغراض آدمی صادق است «تنها خدایی است که می‌تواند ما را نجات بخشد». تنها مفر ما این است که در تفکر و شاعری آمادگی را برای خدا یا برای غیاب خدا در افول برانگیزیم.

---

۱. این مصاحبه در سال ۱۹۶۶به عمل آمده است. خواست هیدگر این بود که مصاحبه پس از مرگ او منتشر شود. این مصاحبه در شماره ۲۳، ۳۱ ماه مه ۱۹۷۶ در مجله اشپیگل انتشار یافت. قبل از انقلاب ترجمه‌ای خوب از این مصاحبه در مجله فرهنگ و زندگی (شماره ۲۱ و ۲۲، بهار و تابستان ۱۳۵۰) به امضای آرامش دوستدار انتشار یافت که متن حاضر تصحیح معادل برخی کلمات و رفع نقائص آن و بازگردانی فقراتی از آن ترجمه است.

...2. Von Mollen Dorf

...3. Jugend Plakat

...4. Sauer

...5. Bauman

۶. E.Spranger (۱۸۸۲_ ۱۹۶۳) فیلسوف آلمانی، روانشناس و استاد تعلیم و تربیت با گرایشات نو کانتی و منطق هرمنوتیك (تفقهی و درایتی Hermeneutic) دیلتای در علوم انسانی و اجتماعی.

...7. Uberlieferung

...8. H.Weiss.

۹. K.Jaspers (۱۸۸۳_ ۱۹۶۸) فیلسوف تقرر ظهوری آلمانی که نقطه عزیمت تفکر خود را روانشناسی مرضی قرار داده بود و سرانجام به طور سنت فلسفی آلمان وارد گردید.

۱۰. E.Husserl (۱۸۵۹_ ۱۹۳۸) فیلسوف آلمانی، مؤسس پدیدارشناسی ماهوی. راهی نو برای پرسش از ماهیت اشیاء و امور طرح کرد. به اعتقاد او آنچه متعلق حقیقی مابعدالطبیعه است ذات اشیاء است نه کَوْن متغیر آنها و آنچه تاکنون در مابعدالطبیعه مورد التفات بوده همان اکوان اشیاء بوده و برای سیر از این کَوْن به ذات اصیل و غیرجایگاهی اشیاء، باید هر حکم و تصدیقی را تعلیق گردانیم تا دیدار ذات اشیاء به قوهٔ جهش شهودی برای ما حاصل آید.

۱۱. M.Scheler (۱۸۷۴_ ۱۹۲۸) فیلسوف پدیدارشناس بنیادی. تفکر خود را مسئله امر قدسی و دین‌ورزی و روحانیت بشر قرار داد.

...12. E.Muhsam

13. Niemeyer.

14. Tannhauser.

15. Von Hevesy.

16. E. Wolf.

17. Schadewalt.

18. Soergel.

۱۹. Rust افسر آلمانی که در جنگ اول برضد اشغال منطقه «رور» فعالیت می‌کرد و توسط فرانسویها تیرباران شد.

20. Sehlageter.

21. Seh Önau.

۲۲. هولدرلین (۱۷۷۰_۱۸۴۳) شاعر شوریده سرآلمانی که سرنوشتی چون نیچه داشت، با جنون زندگی را وداع گفت. هولدرلین با رجوع به یونان ما قبل سقراطی به نحوی در جست و جوی هماهنگی آن با تجربه معنوی مسیحیت غیررسمی بود و از آن با تعبیر بازگشت خدایان و گذشت از زمانه عسرت سخن می‌گفت. هولدرلین را می‌توان شاعر دیونوسوسی در عرف نیچه خواند.

۲۳. F.Nitzche (۱۸۴۴_۱۹۰۰) متفکر آلمانی که همه ارزشهای موجود فرهنگ و تمدن غرب و مسیحیت رسمی را به مسخره گرفت. سوسیالیسم و ناسیونالیسم و دموکراسی مورد نقد و طرد او بود. از نظر نیچه وجود همان ارادهٔ به سوی قدرت است. همین اراده به نیست انگاری ۲۵۰۰ ساله تاریخ فلسفه منجر شده ولی در آینده این نیست انگاری انفعالی به پایان خواهد رسید، با ابر مرد (Übermench) که از مادر زاده خواهد شد. ابرمرد که روی از آسمان برگردانده تسلیم جلال و شکوه خاك می‌شود. نیچه برهمه فلسفه‌های معنوی پس از خود تأثیر گذاشته است و گرچه از فلاسفه حیوی است امّا او را می‌توان پدیدار شناس و فیلسوف اگزیستانس نیز دانست. هیدگر با درسهای خود و با منطق تأویلی روح شوریدهٔ او را به سرچشمه‌های سنّت تفکر وجود در غرب بازگرداند، و به تفسیر شور و حال دیونوسوسی نیچه در ساحت فرهنگ مابعدالطبیعی غرب پرداخت.

24. Allemanne.

25. Hanke.

26. Brehier

27. Ritter

28. R.char

29. Provence

تاریخ تحلیلی ادبیات داستانی

از مشروطه تا انقلاب اسلامی

قسمت اول: مقدمه و کلیات

■ شهریار زرشناس

ادبیات داستانی تفصیلی که در قالبهایی چون «رمان» و «داستان کوتاه» تحقق یافته، به لحاظ ساختاری و مبنایی، بربنیاد «من» محوری نفسانی و فردی قرار دارد و به اعتباری، می‌توان آن را صورت ادبی تفکر فلسفی جدید (پس از رنسانس) دانست.

ادبیات تفصیلی (رمان، داستان کوتاه... به سبک جدید و اروپایی)، به لحاظ جوهر ساختاری و غایت انگاری، هدف و مبادی و غایات، در نقطه مقابل ادبیات اجمالی و حکایتی قرار دارد. هدف اصلی حکایات اخلاقی و داستانی و قصص تاریخی (آن‌گونه که در فرهنگ و تاریخ اسلامی خودمان و همچنین دیگر فرهنگهای دینی و میتولوژیک شرقی با نمونه‌های مختلف آن روبه‌رو هستیم)، عبرت‌آموزی اخلاقی و پنددهی و تعالی معنوی و تذکر و تقرب وجودی است. در این گونه آثار ادبی، «من» نفسانی و فردی، به عنوان رکن اصلی و ساختاری مطرح نیست و هدف اصلی نویسنده، نه توصیف جزئی و عینی و ملموس پدیده‌ها، که پرورش روح و بینش و فکر و ذکر مخاطبین است. در حالی که ادبیات تفصیلی، آن‌گونه که پس از رنسانس و با رمان «دن‌کیشوت» *سروانتس* و برخی آثار *رابله* پدید آمده است، اساساً به لحاظ ساختاری برمبنای توصیف جزئی و عینی حیات و تطور و تکوین

«من» فردی و تجربی‌ای قرار دارد که این «من»، خود ماهیت و شأنی نفسانی دارد. نویسنده نیز در نگارش خود، به لحاظ غایت‌انگاری، بیشتر به توصیف و ترسیم تجربی و حسی و عینی امور و پدیده‌ها نظر دارد.

داستان در قلمرو ادبیات تفصیلی، سراسر بیان وقایع و حوادث و تجربیات فردی و شخصی «من» قهرمان داستان است. این «من» اساساً مظهر و تجسم مفهوم «فرد» (در معنای دکارتی- بیکنی و در دورهٔ متأخر، در معنای کانتی آن) در عالم جدید (عالم پس از رنسانس) می‌باشد. البته، همچنان که گفتیم، پیش از رنسانس هم حکایت و قصه وجود داشته و هم در حماسه‌های اساطیری و حکایات اخلاقی و قصه‌های مذهبی، جلوه‌هایی از «شخصیت» و محوریت آن موجود بوده است. اما اولاً، رمان و داستان کوتاه (به عنوان قالب ادبیات داستانی به معنای جدید آن) به لحاظ مبادی و غایات، به‌گونه‌ای ماهوی با حکایات اخلاقی، قصص و داستانهای اساطیری متفاوت است. ثانیاً، مفهوم «من» به عنوان بنیاد ساختاری رمان با شخصیتهای اساطیری و حکایات اخلاقی به طور ماهوی و جوهری اختلاف دارد. هرچند که می‌توان از برخی جهات صورت ابتدائی مفهوم «من» در ادبیات جدید را در «تعریف ارسطو از شخصیت در تراژدی» سراغ گرفت.[1]

آنچه که در خصوص نقش محوری «من» نفسانی و فردی در رمان و ادبیات داستانی جدید و نسبت این ادبیات با عالم خودبنیادانه و فلسفه اومانیستی پس از رنسانس گفتیم، به هیچ‌رو، نافی این حقیقت بزرگ و غیر قابل تردید نمی‌باشد که رمان و داستان کوتاه (و کلاً ادبیات داستانی جدید) همچون دیگر پدیده‌ها و محصولات تمدن جدید (ژورنالیسم، رسانه‌هایی چون: رادیو، تلویزیون، سینما و...)، این قابلیت و ظرفیت را دارد که چونان «ماده»‌ای در خدمت حمل «صورت» تفکر دینی درآید. البته، این امر منوط به ایجاد تحولی ماهوی در «من» محوری و ساختاری ادبیات تفصیلی، در جهت غایات و اهداف تفکر دینی و الهی است.

تجربه‌های نویسندگان مسلمان در سالهای پس از پیروزی انقلاب اسلامی، نشانگر تلاش عملی و گسترده‌ای است که در جهت حمل صورت اندیشه دینی بر «ماده» ادبیات داستانی آغاز شده و تاکنون ثمرات و نتایج موفقیت‌آمیزی نیز داشته و بویژه، حکایت از آینده‌ای بارور، روشن، بدیع و تابناک و تحولی مبنائی در قلمرو ادبیات تفصیلی می‌کند. ان‌شاءالله.

صورت ادبیات داستانی جدید در تاریخ ادبیات ما همزمان با پیدایی جریان روشنفکری که مروّج مدرنیسم و غرب‌زدگی بود و در ذیل مدرنیسم[2] و در جهت بسط غرب‌زدگی پدید آمد و سیر تاریخی آن نیز چیزی جز سیر ترویج و تبلیغ آداب و عادات مدرنیستی و غرب‌گرایانه نبوده است. اساساً تاریخ ادبیات داستانی (به معنای جدید) ما از آغاز پیدایی آن در نیمه قرن سیزدهم هجری (حدود دو، سه دهه قبل از مشروطه) تا وقوع انقلاب اسلامی (که آغازگر سرفصل جدیدی در کل فرهنگ، تفکر و هنر و ادبیات ما، از جمله ادبیات تفصیلی بوده است) جز در دو، سه مورد معدود و محدود (مثلاً برخی آثار زنده‌یاد جلال آل‌احمد و یکی، دو اثر دیگر) عموماً و اساساً در ذیل مبادی و غایات مدرنیستی و منورالفکرانه و در جهت بسط غرب‌زدگی سیر کرده و محقق شده است.

روشنفکری ایران از آغاز پیدایش خود در عهد فتحعلی شاه قاجار، به لحاظ مبادی و غایات فکری و ایدئولوژیک، جریانی مقلّد، غرب‌زده و سطحی‌نگر بود که آراء و باورهای روشنفکران غربی را در صورتی سطحی، تقلیدی و ناقص تکرار می‌کرد و به لحاظ منشأ اجتماعی نیز ریشه در محافل و لژهای ماسونی در لندن و دیگر شهرهای اروپایی داشت.[3] همین جریان روشنفکری وابسته که از سوی لژهای ماسونی پرورده و هدایت می‌شد، با استفاده از دخالتهای قدرتهای استعماری، به ویژه انگلستان و ناآگاهی و عدم شناخت عمومی موجود نسبت به آراء منورالفکری و مبادی و غایات آن، نهضت عدالتخواهانه و ظلم‌ستیزانه مردم را در مشروطه از مسیر خود منحرف کرده و به واقعه‌ای در جهت اهداف استعماری و بسط مدرنیسم و غرب‌زدگی بدل نمودند. سبب اصلی مخالفت روحانیون بصیر و آزاده‌ای چون شهید شیخ فضل‌الله نوری با گرایش منورالفکرانه حاکم برمشروطه نیز ریشه در درایت و شناخت ایشان از ماهیت استعماری و وابسته و غرب‌زده روشنفکری ماسونی ایران داشت.[4]

درواقع، نقش تاریخی روشنفکری ایران در نهضت مشروطه، تلاش توام با خدعه و فریبکاری در جهت سوار شدن برجنبش ظلم‌ستیزانه و عدالتخواهانه مردمی و تغییر جهت و قلب ماهیت آن در مسیر اهداف و نیات استعماری و مدرنیستی بوده است. روشنفکری، محصول طبیعی تاریخ تمدن غربی بود و در آن سامان نیز بسط یافت و نقش و مقامی تعیین‌کننده به دست آورد. اما روشنفکری در ایران، مولودی طبیعی و محصول طبیعی سیر تاریخ ما نبود؛ بلکه موجودی غریب و ناسازگار با میراث فرهنگی و معنوی ما و وصله‌ای ناجور و ره‌آورد هجوم و استیلاء تمدن غرب و پرورش یافته مستشرقین فراماسونری بود. ریشه‌داری و مقاومت فرهنگ سنتی در جامعه ما به گونه‌ای بود که علی‌رغم استیلاء سیاسی و اقتصادی و تسلط سطحی و ظاهری فرهنگ غربی برکشور ما، اعماق جامعه هیچ‌گاه پذیرای افکار، آراء، آداب، عادات و ایدئولوژی‌های غربی نگردید و روشنفکران، به صورت گروه اجتماعی کوچک و محدودی، بدون هرگونه ارتباط و پیوند با جریان باطنی فرهنگ و آداب و اعتقادات مردم، گرفتار نوعی محفل‌گرایی و انزوا، و حیاتی بیمارگونه و سطحی گردیدند.

روشنفکری ایران، از آغاز حیات خود، گرفتار نوعی تقلیدگرایی و سطحی‌زدگی بود و هیچ‌گاه، به‌گونه‌ای جدّی و عمیق، با عقل غربی نیز آشنایی و همزبانی نیافت. روشنفکری در ایران، همیشه در حد تقلید پرسروصدا و شعارگونه ایدئولوژیها و نزاعهای سیاسی غربی، متوقف ماند و هیچ‌گاه با باطن ایدئولوژی و آراء سیاسی غربی آشنا نگردید. بهترین نمونه رویه تقلیدگرایانه و سطحی روشنفکری ایران نسبت به روشنفکری غربی، عملکرد آن نسبت به جریانهای ایدئولوژیک و سیاسی در آن دیار است. (در روزگار رواج مارکسیسم در غرب، روشنفکران ایرانی، اکثراً تعلقات و گرایشهای مارکسیستی داشتند. با شکست مارکسیسم و رویگردانی روشنفکران غربی از مارکسیسم و در فاصله زمانی سه، چهار سال، ناگهان همه مارکسیستهای دیروز، به نقد مارکسیسم پرداختند و شعار «ایدئولوژی‌زدایی» سر دادند). مروری کوتاه در احوال، افکار و آراء روشنفکران ایرانی (از مشروطه تا امروز) و نیز نحوهٔ ظهور روشنفکری در ایران، به خوبی مؤید جوهر سطحی و تقلیدی آن است.[۵]

جریان روشنفکری در ایران، نماینده، مبلغ و داعیه‌دار غرب‌زدگی و یکی از عوامل و ابزارهای استعمار بود. ادبیات داستانی جدید نیز (که توسط روشنفکران و در ذیل فرهنگ مدرنیستی و غرب‌زده پدید آمد) در فاصله زمانی مشروطه تا انقلاب اسلامی (که سرآغاز تحول جدید ماهوی و مبنائی در قلمرو رمان و داستان کوتاه و ادبیات تفصیلی بوده و هست، ان‌شاءالله) عمدتاً (جز دو، سه استثناء معدود)، در ذیل آراء و غایات لائیک و اومانیستی پدید آمده و بسط یافته بوده است.

قصد ما در این سلسله گفتارها، بررسی نقادانه و انتقادی ادبیات داستانی (در معنای جدید) از مشروطه تا انقلاب اسلامی است. ما، جهت ارائه بررسیهایی نقادانه‌تر، حیات ادبیات داستانی این دوره را به گونه‌ای اعتباری، تقسیم کرده و ضمن بررسی شاخصها و ویژگیهای کلی هردوره، چهره‌ها و آثار اصلی و مطرح هریک از دوره‌ها را عمدتاً از منظر محتوایی و بعضاً، تکنیکی و ساختاری، مورد ارزیابی انتقادی و تحلیل نقادانه قرار خواهیم داد.

تقسیم‌بندی اعتباری ما درخصوص ادوار تاریخی پیدایی و بسط غرب‌زدگی ادبی (پیدایش و بسط غرب‌زدگی در قلمرو ادبیات داستانی) که مبنای این گفتارها خواهد بود، چنین است:

دوره اول: دوران پیدایی غرب‌زدگی ادبی که از حدود نیمه قرن سیزدهم شمسی آغاز می‌شود و تا سالهای دههٔ نود قرن سیزدهم ادامه پیدا می‌کند. این دوره را می‌توان مسامحتاً، دورهٔ ادبیات مشروطه نامید. مبدا این دوره را می‌توان انتشار داستان «حکایت یوسف‌شاه یا ستارگان فریب‌خورده»، اثر آخوندزاده (از سران منورالفکری عهد مشروطه و از مزدوران رژیم تزاری و یکی از مروّجین غرب‌زدگی و مدرنیسم در ایران) دانست. در این دوره، آثار شبه داستانی دیگری چون: «کتاب احمد»، اثر عبدالرحیم طالبوف (یکی دیگر از منورالفکران مشروطه)، «مسالک‌المحسنین» و «سیاحتنامه ابراهیم بیگ» نیز منتشر گردیده که ما در این سلسله گفتارها به بررسی انتقادی و نقادانه آنها خواهیم پرداخت. این دوره، روزگار آغاز مدرنیسم ادبی و فرهنگی در کشور و روزگاری است که منورالفکران، قلمرو ادبیات داستانی را به عرصه‌ای در جهت تبلیغ غرب‌زدگی، الحاد، ضدیت با دین و معنویت، استهزاء و توهین نسبت به روحانیت و ترویج آراء اومانیستی خود بدل می‌کنند. شاخصهای کلی این دوره را می‌توان این‌گونه فهرست کرد:

- به لحاظ تکنیکی و ساختاری، داستانها بسیار ضعیف بوده و عموماً فاقد ساختار منطقی داستانی هستند. اغلب رمان‌های این دوره، حکایتهای داستان‌واره و شبه داستانی‌ای هستند که مرزبندی چندان محکمی با «فابل» و «رمانس» ندارند.
- داستان و حکایات، ابزاری هستند در جهت ترویج مدرنیسم و مبانی فکری غربی و ضدیت با دین، معنویت و اخلاق دینی. عموماً کاراکترهای داستانی این دوره، از محسنات غرب و تجدد و لزوم تشبه به ملل اروپایی سخن می‌گویند و تحت عنوان مخالفت با به اصطلاح «خرافات»، به انتقاد و استهزاء اندیشه‌های دینی و الهی می‌پردازند.
- در آثار داستانی این دوره همچون رساله‌ها و مقاله‌های سیاسی و اجتماعی، اشارات و تاکیدات مکرر و فراوانی در جهت ترویج «قانون‌گرایی لیبرالیستی» (در مقابل شریعت الهی)، ناسیونالیسم منحط باستان‌گرا و تحسین نظامات سیاسی و اجتماعی پارلمانتاریستی و غربی وجود دارد.
- ادبیات مشروطه، داعیه «تعهد اجتماعی برای نویسنده» را داشته و در آثار مختلف آن، حضور عناصر و مسائل سیاسی و اجتماعی موج می‌زند. اما دخالت نویسندگان (و حتی داستان‌نویسان مشروطه) در مباحث سیاسی روز، نه از منظر دیانت و منافع و خواستهای مردم، که از زاویه ترویج مدرنیسم و پیشبرد اهداف و سیاستهای لژهای فراماسونی و دول حامی آنها (عمدتاً انگلستان) بوده است. از این‌رو، آنچه که معمولاً تحت عنوان «تعهد اجتماعی» و «حضور روح سیاسی» در ادبیات داستانی مشروطه مطرح می‌شود، نه تعهد به فرهنگ دینی و خواستها و منافع مردم که تعهد به ترویج آداب و افکار و آراء مدرنیستی و منافع جریان منورالفکری و حامیان اروپایی آنها بوده است.

دوره دوم: ادبیات پس از مشروطه که دنبالهٔ منطقی و تداوم ادبیات مشروطه و غرب‌زدگی ادبی است و دههٔ نود قرن سیزدهم و

سالهای آغازین دههٔ ۱۳۰۰ شمسی را باید دوران شروع آن دانست. این دوره را می‌توان دورهٔ ادبیات پس از مشروطه و روزگار بسط مدرنیسم ادبی در ایران دانست. این دوره، به لحاظ سیاسی، مصادف با استقرار استبداد مدرنیستی رضاخان و غلبه روشنفکران و مروّجان غرب‌زدگی برکلیدی‌ترین عرصه‌های فرهنگی کشور است. در این دوره، روشنفکران به عنوان مبلغین ناسیونالیسم شووینیستی رژیم رضاخان و مروجین تجدد، از میدان مانور و قدرت تحرک بسیاری برخوردار شدند. شاخصهای کلی این دوره را می‌توان این‌گونه فهرست کرد:

- آثار ادبی برخلاف دوران مشروطه که دارای گرایشهای سیاسی و اجتماعی آشکاری بود، نوعی حالت سیاست‌زدایی و بی‌اعتنایی به سیاست، پیدا می‌کنند و عمدتاً صبغهٔ عشقی مبتذل، پلیسی و تاریخی می‌یابند.

- روشنفکران، با نوشتن آثار مختلف عشقی مبتذل، به ترویج آداب و اخلاقیات فاسد غربی و مخالفت با اخلاقیات دینی و اسلامی می‌پردازند. داستانهای این دوره به سمت تصویر صحنه‌های مستهجن و ضداخلاقی میل پیدا می‌کند.

- نوشتن داستانهای پرماجرا و تصنعی به اصطلاح تاریخی که پر از جعلیات و مجعولات ناسیونالیستی و شووینیستی و در خدمت ترویج ایدئولوژی دولتی رژیم رضاخان بوده است و در آنها مخالفت با اسلام، تحت عنوان «ضدیت با تازی‌گری» ترویج می‌گردید. کاراکترهای اصلی این داستانها عموماً از میان چهره‌های تاریخی ایران باستان همچون مزدک، بابک خرم‌دین، مازیار و... انتخاب گردیده و نویسنده تلاش می‌کرده تا در خلال وقایع داستانی، این به اصطلاح «قهرمانان ایرانی» را در مقابل «عرب‌ها» قرار داده و اندیشه ستیز «ایرانیت» و «اسلامیت» و اصالت اولی نسبت به دومی را رواج دهد.

- بسیاری از نویسندگان و پژوهشگران این دوره، به ترجمه و تالیف در خصوص آداب و رسوم و مناسک منسوخ و بعضاً شرک‌آلود ایران باستان می‌پردازند. اساساً یکی از محورهای عمده سیاستهای فرهنگی رژیم رضاخان، ترویج آداب و عادات منسوخ و شرک‌آمیز آریایی بوده است. رژیم رضاخان از این سیاست، دو هدف عمده را دنبال می‌کرد:

۱. مخالفت با آداب و عادات معنوی و سنتی اسلامی.

۲. استفاده از آداب منسوخ باستانی به عنوان «ماده»‌ای در جهت حمل «صورت» مدرنیسم و غرب‌زدگی.

پیشتر گفتیم که ناسیونالیسم شووینیستی، اساساً ایدئولوژی رسمی رژیم رضاخان بوده است.

- ادبیات این دوره نیز همچون ادبیات عهد مشروطه، صبغهٔ شدید ضددینی دارد و نویسندگان در قالب تمسخر و استهزاء و جعل حقایق و وارونه‌سازی واقعیت، به ارائه چهره‌ای غیرواقعی از دیانت، به ویژه روحانیت اسلام می‌پردازند. روحانیت ستیزی منورالفکران در آثار ادبی این دوره، دقیقاً همسو و منطبق با سیاستهای ضددینی و ضدروحانیت رژیم رضاخان بوده است.

- آثار ادبی این دوره، بعضا به لحاظ کاراکترها و ساختار داستانی، از قوت و استحکام بیشتری برخوردار می‌گردند و به‌ویژه، عناصری چون: توصیف شخصیتها، رعایت لحن و زبان منطبق با کاراکتر داستانی، توجه بیشتر به توالی و سلسله منطقی وقایع در داستان و... بیشتر مورد نظر داستان‌نویسان قرار می‌گیرد.

- این دوره، روزگار رواج ترجمه‌های بازاری از آثار مبتذل و رمانتیک ادبیات غربی (به ویژه فرانسوی) نیز هست و داستان‌نویسان ایرانی، به شدت تحت تاثیر این ترجمه‌ها (به ویژه آثار الکساندر دوما) قرار گرفتند.

- از آثار معروف این دوره، می‌توان از رمان «شمس و طغرا»، اثر م. ب. خسروی، «دامگستران یا انتقام‌خواهان مزدک»، اثر صنعتی‌زاده کرمانی، «داستان باستان یا سرگذشت کوروش»، اثر میرزا حسن بدیع، «زیبا»، اثر محمد حجازی، «فرنگیس»، اثر سعید نفیسی و «فتنه» و «جادو»، نوشته علی دشتی نام برد. ادبیات داستانی این دوره، تحت تاثیر ترجمه‌های بازاری و مبتذل آثار رمانتیک غربی به نوعی رمانتیسم و سانتی‌مانتالیسم سطحی و تقلیدی و مبتذل در می‌غلتد.

دورهٔ سوم: روشنفکری ایران در واپسین سالهای رژیم رضاخان، انشعابات و دسته‌بندیها و پیچیدگیهای بیشتری پیدا می‌کند و در کنار و به موازات گرایشهای «ناسیونال-لیبرالیستی» و «ناسیونال-شووینیستی»، شاهد تحرک و حضور گرایش مارکسیستی نیز می‌گردد (سابقه پیدایی گرایش مارکسیستی در ایران، به روزگار مشروطه بازمی‌گردد، اما از سالهای پایانی دیکتاتوری رضاخان و به ویژه، پس از وقایع شهریور ۲۰ و فرار رضا قلدر از کشور و اشغال ایران توسط متفقین، از قدرت مانور و تحرک و حضور بیشتری برخوردار می‌گردد)[۶]. گرایشی که حضور آشکار و پنهان آن در آثار مختلف این دوره، کاملاً مشهود است. این دوره (فاصله زمانی ۱۳۵۷-۱۳۱۵) دوران بسط غرب‌زدگی ادبی در قالب گرایشها و سبکهای مختلف ایدئولوژیک و ادبی است. این دوره را می‌توان به اعتبارات مختلف، به دوره‌های فرعی دیگری نیز تقسیم کرد. خصایص کلی این دوره را می‌توان این‌گونه برشمرد:

- ترویج و تبلیغ ایدئولوژیهای مختلف اومانیستی از طریق ادبیات داستانی و تبعیت نویسندگان روشنفکر از مکتبهای مختلف ادبی چون: ناتورالیسم، رئالیسم سوسیالیستی، شبه سوررئالیسم

و ادبیات مدرن و...

- تداوم تبلیغات ضددینی و ضداسلامی منورالفکران از طریق آثار ادبی در قالب ارائه چهره‌هایی منفی از روحانیون و افراد مذهبی و مسخ و مورد استهزاء قرار دادن حقایق و آداب و تعالیم و دستورات دینی.

- رواج بازار نقد ادبی در ایران که متاثر از فضای روشنفکری غربی دهۀ سی و چهل میلادی، عموماً طرفدار رویکرد رئالیسم سوسیالیستی بوده و آمیخته با فرقه بازیهای محفلی روشنفکران این دوره بود.

- بخشی از روشنفکری ایران در این دوره به عنوان عامل مستقیم رژیم پهلوی، به تبلیغ ناسیونالیسم شووینیستی می‌پرداخت. این بخش در این دوره از حضور ادبی کم‌رنگی نسبت به جناح دیگر روشنفکری ایران برخوردار بود. (جناح دیگر، گرایشی بود که داعیه پیروی از مارکسیسم و انقلابی‌گری داشت و ژست اپوزیسیون به خود گرفته بود، اما عملاً همدست و خدمتگزار رژیم محمدرضا بود و رژیم با حمایت آشکار و پنهان و به کار گماشتن اینان در تریبونهای مطبوعاتی و رادیو و تلویزیونی خود، دو استفاده اساسی از اینها می‌کرد:

۱. از اینها در جهت ترویج آداب و عادات و آراء مدرنیستی و ضددینی استفاده می‌کرد.

۲. با میدان دادن به نق زدنهای کاه و بیگاه و زیاده‌طلبی‌های اینان، برای خود در عرصه جهانی ژست و پز دموکراتیک فراهم می‌کرد. ژست دموکراتیک در مقابل افکار عمومی غرب، امری بود که رژیم و به ویژه شخص شاه، بدان توجه و حساسیت فراوان داشت).

جناح دیگر روشنفکری ایران که بعضاً داعیه «مبارزه» و «انقلابی‌گری» (البته، در حرف و ادا و اطوار و نه در عمل) داشت، در عرصۀ ادبیات داستانی از تحرک و فعالیت بیشتری برخوردار بود و میدان مطبوعات و ارگانهای تبلیغی را نیز با حمایت همه‌جانبه رژیم در اختیار گرفته بود. مراکزی چون: «دفتر فرح پهلوی» از حامیان اصلی مالی این نویسندگان منورالفکر بودند. اینان عوامل و مبلغان پنهان و غیرمستقیم رژیم مدرنیست محمدرضا بودند.

- گرایش ادبی غالب این دوره، نوعی رئالیسم و رئالیسم سوسیالیستی متاثر از آثار نویسندگانی چون: ماکسیم گورکی، میخائیل شولوخوف و آراء ژدانف بود. هرچند که آثار ادبی منورالفکران ایرانی اساساً صورتی تقلیدی و تصنعی داشت و این البته از جوهر سطحی و تقلیدی روشنفکری ایران، نشات می‌گرفته است. اما در کنار آثاری که به تقلید از رئالیسم اروپایی پدید آمده بودند، با جلوه‌هایی از تقلید از ناتورالیسم (برخی آثار چوبک) و سوررئالیسم و وهم‌گرایی ادبی («شازده احتجاب» هوشنگ گلشیری و «بوف‌کور» هدایت) نیز روبه‌رو می‌شویم.

- کاراکترها و تیپ‌های داستانی در ادبیات این دوره، گستره وسیع‌تری را نسبت به ادوار پیش دربرمی‌گیرند. به عنوان مثال، توصیف روستاییان در آثار محمود دولت‌آبادی و برخی آثار غلامحسین ساعدی، تکنوکراتها و کارمندان در آثار اسماعیل فصیح، فعّالین سیاسی چپ‌گرا و فراری از کشور در برخی آثار بزرگ علوی و...

- تبلیغ و ترویج اخلاقیات فاسد و ابتذال اخلاقی، از طریق ترسیم صحنه‌های مستهجن و ضداخلاقی که در آثار نویسندگان مختلف این دوره، بویژه برخی از آثار چوبک، ابراهیم گلستان، هدایت، فصیح، پارسی‌پور و بسیاری دیگر به چشم می‌خورد. درواقع، بی‌شرمی و پرده‌دری منورالفکران ایرانی در عرصۀ ادبیات داستانی در این دوره، از دو دورۀ پیش بسیار بیشتر بوده است.

- در این دوره است که حماسه بزرگ دلیرمرد ادبیات معاصر، زنده‌یاد جلال آل‌احمد (که از جهات بسیاری، درست در مقابل جریان منورالفکری و غرب‌زدگی ادبی بوده است) ظهور می‌کند و ما ان‌شاءالله، در آینده از آن سخن خواهیم گفت.

- ادبیات داستانی در این دوره، به لحاظ موضوعی، از تنوع بسیاری نسبت به دوره‌های قبل برخوردار می‌گردد و برخی وقایع سیاسی و اجتماعی چون: جنبش ملی شدن نفت، انقلاب سفید کذائی رژیم و... در قالب زمینه اصلی یا حوادث فرعی برخی داستانها مطرح می‌گردد.

- ادبیات داستانی این دوره نیز همچون دو دورهٔ قبل، به دلیل جوهر و صبغهٔ منورالفکرانه و ضددینی آن، هیچ‌گاه گستره وسیعی از جامعه و مخاطبین را دربرنگرفت و همچنان با دامنهٔ محدودی از مخاطبان محفلی و همفکر روبه‌رو بود.

- روشنفکری ایران، به دلیل ماهیت تقلیدی و سطحی‌گرا و ناقص خود، همچنان که در عرصه‌های مختلف فکری، تئوریک و ایدئولوژیک در مرحلهٔ تقلید شعاری و کورکورانه گرفتار مانده و امکان سهیم شدن در عقل غربی را (که در حقیقت، عین بی‌عقلی و به اعتباری تحقق عقل شیطانی است) نیافت، توان ارائهٔ یك اثر جدی و عمیق داستانی و مبتنی برلوازم افق تفصیل و استانداردهای ادبیات تفصیلی را نداشته و در این دوره نیز همچون دوره‌های قبلی به‌ارائه تقلیدهای سست‌وسطحی‌از آثار ادبی غربی پرداخت.

ما، در طی این سلسله مقالات، به نقد و بررسی تفصیلی هریك از دوره‌های یاد شده و آثار ادبی و آراء نویسندگان شاخص هردوره خواهیم پرداخت. و سخن خود را در این مقدمه با تأکید مجدد براین نکته که تقسیم‌بندی ادواری ما مثل هرتقسیم‌بندی دیگری، اعتباری و صرفاً جهت تسهیل در امر نقد و بررسی صورت گرفته، به پایان می‌بریم. همچنین یادآور می‌شویم که آنچه مبنای این تقسیم‌بندی اعتباری بوده، حال و هوا و شاخصهای کلی و وجه غالب آثار منتشره در هرمقطع بوده است. بنابراین، هرگاه که سخن از شاخصهای یك دوره می‌رود، نظر به روح کلی و وجه غالب آثار منتشر شده و افکار آن مقطع داریم، نه تمامی آثار یا آراء مطروحه در آن دوره. دنباله تحلیل انتقادی خود را از شماره آینده، با نقد و بررسی تفصیلی آثار و آراء و ادبیات مشروطه پی می‌گیریم. ان‌شاءالله. □

■

۱. برای بررسی نقش «من» فردی در ساختار رمان و ادبیات داستانی جدید و منشأ و مبدأ تاریخی و ویژگیهای ساختاری آن، مطالعه کتب زیر مفید فایده است:

- کوندرا، میلان/ هنر رمان/ پرویز همایون‌پور/ نشر گفتار/ صص ۱۶-۵.
- پریستلی، جی.بی/ سیری در ادبیات غرب/ ابراهیم یونسی/ امیرکبیر/ ص ۹۴ و ۵۱.
- زرشناس، شهریار/ شش مقاله درباره هنر و ادبیات داستانی/ انتشارات برگ/ مقاله رئالیسم و ادبیات داستانی/ صص ۳۵-۱۹.
- Daiches 'D/The Novel and The Modern world/chicago
- بارنز و بکر/ تاریخ اندیشه اجتماعی/ جلد اول/ جواد یوسفیان و علی‌اصغر مجیدی/ نشر کتابهای جیبی/ فصلهای: «نگرش یونانی و رومی درباره جامعه و دولت» و «ملت و مردم نو»/ فصول مذکور در این کتاب، درخصوص مفهوم «فردیت» در یونان باستان و پیدایش مفهوم جدید «فردیت» می‌تواند مفید باشد./ صص ۴۵۱-۴۱۳، ۲۶۹-۲۲۴.

۲. مدرنیسم، در معنای اصطلاحی و تاریخی خود، به معنای پدیده‌ای فرهنگی- تاریخی و محصول آراء اومانیستی جهان‌نگری عصر روشنگری است. مدرنیسم، در معنای یك پدیده فرهنگی- تاریخی، دارای شاخصهایی چون: سکولاریسم، تکیه بر روش‌شناسی تجربی، درك مادی از تاریخ، جامعه و انسان و... است. برای تفصیل بیشتر نگاه کنید به:

- روزل پالمر/ تاریخ جهان نو/ جلد اول/ امیرکبیر.
- گلدمن، لوسین/ عصر روشنگری/ نشر نقره.
- کاسیرر، ارنست/ فلسفه روشنگری/ انتشارات نیلوفر.
- هادی [illegible] ل/ بزرگان اقتصاد/ انتشارات آموزش انقلاب اسلامی [illegible] لاب اقتصادی.

۳. در مورد ماهیت وابسته و مبادی و غایات مدرنیستی و غرب‌گرایانه جریان روشنفکری در ایران، نگاه کنید به:

- داوری، رضا/ انقلاب اسلامی و وضع کنونی عالم/ انتشارات علامه طباطبائی.

۴. در مورد نقش خائنانه و وابسته روشنفکری ایران در نهضت مشروطه، علاوه بر دو منبعی که در شماره قبل ذکر کردیم، نگاه کنید به:

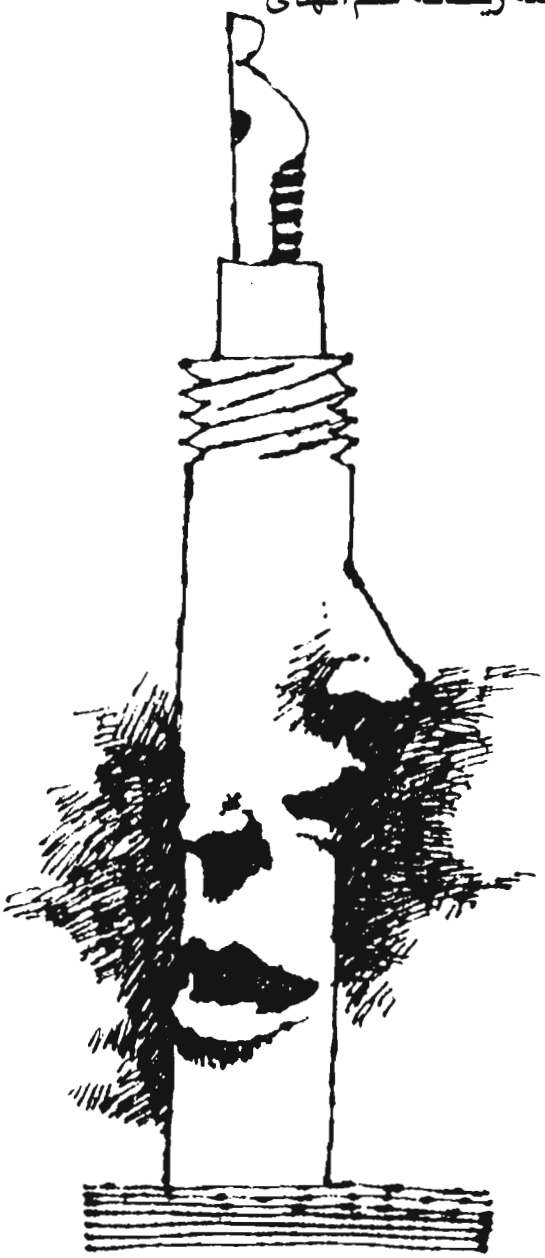
- کتیرائی، محمود/ فراماسونری در ایران/ انتشارات اقبال.
- زاوش. ح. م/ دولتمردان عهد مشروطه/ جلدهای اوّل و دوّم/ نشر اشاره.
- جعفریان، رسول/ بررسی و تحقیق در جنبش مشروطیت ایران/ قم/ انتشارات طوس/

۵. نگارنده در کتاب خود به نام «فرهنگ، سیاست، فلسفه» که توسط انتشارات برگ به چاپ رسیده، درخصوص سطحی‌نگری و ابتذال روشنفکری ایران بیشتر سخن گفته است. نگاه کنید به مقالهٔ «اشاراتی درباره روشنفکری»، صص ۶۵-۵۳.

۶. در اینجا فرصت و امکان بررسی تفصیلی جبهه‌بندیها و گرایشهای درونی روشنفکری ایران وجود ندارد. در کتاب «تأملاتی درباره جریان روشنفکری در ایران» که در دست چاپ است و در پاییز ۷۱ نیز به صورت پاورقی در روزنامه کیهان منتشر گردیده، در این خصوص به تفصیل سخن گفته‌ام.

نقد ادبی کلاسیک

● رابرت کاندیوس / لاریا فینک
■ ترجمهٔ ریحانه علم‌الهدی



«آلفرد نورث وایتهد»[1] فیلسوف معاصر انگلیسی، زمانی اظهار داشت که کلّ فلسفهٔ غرب، پاورقی‌ای تفصیلی برکار افلاطون است. اینگونه مبالغه‌های نمایشی، هرچند به یك معنی نامربوط هستند، با این حال نکات مهمّی را دربارهٔ نفوذ و استمرار فرهنگی و نیز اهمیّت دورهٔ کلاسیك در سنّت ادبی غرب، روشن می‌کنند. با این همه، چنین ادّعایی دربارهٔ نسبت میان نقد ادبی و تاریخ مطالعات ادبی، حتّی با چشم‌پوشی از غلوّی که درآن وجود دارد، چه بسا ادّعایی خطرناك است. نقد ادبی غربی در اشکال متعدّد خود، منعکس‌کنندهٔ دگرگونیهای تاریخی و فرهنگی پیچیده‌ای است که سنّت ادبی غرب را شکل می‌دهند؛ و آن سنّت، یا مجموعهٔ سنّتها، به نحوی چنان‌گسترده توسّط فرهنگهای گوناگون متعدّد (اعمّ از شرقی و غربی) شکل گرفته و از آنها تاثیر پذیرفته که نمی‌تواند صرفاً به عنوان تجلّی یا تفصیل دوران کلاسیك مطرح شود.

با وجود این، مختصر مروری بر تئوری و تفسیر ادبی کلاسیك، از افلاطون و ارسطو گرفته تا هوراس (معلّم بزرگ آرمانهای ادبی یونان در روم)، از وسیع‌ترین جنبهٔ کاربرد سیاسی و ارزش اجتماعی شعر گرفته تا توصیفات «لانگینوس»[2] در زمینهٔ سبك و آداب موثّر سخنوری، از وسعت شگفت‌آور مسائلی که در حیطهٔ نقد ادبی مورد توجّه قرار می‌گیرند، حکایت می‌کند. فی‌الواقع هیچ مسالهٔ بنیادی مرتبط با بررسیهای ادبی، اعمّ از مسائل نشانه شناختی، روانشناختی و یا سیاسی نیست که در تفکّر کلاسیك حضور نداشته باشد؛ و نقد ادبی یونان قدیم و روم، چکیده‌ای است ارزشمند از تمامی آنچه که در حیطهٔ مطالعات ابدی می‌گنجد. این نقد، همچنین جستجویی اساسی است در نفس ماهیّت و هدف مطالعات ادبی: اینکه چرا ما در ابتدا باید متون را بخوانیم و بنویسیم، چگونه ادبیات به شکل‌گیری جامعه مدد می‌رساند و به آن خدمت می‌کند، و متون ادبی به‌طور کلّی چه ارزشی برای جامعه و فرهنگ دارند. نکتهٔ آخر اینکه تئوری و نقد ادبی کلاسیك، موضوعات تشکیل‌دهنده‌ای را نیز که نقد ادبی غرب را شکل بخشیده‌اند، تامین می‌کند.

از این‌رو می‌توان گفت پدیدهٔ نقد ادبی ـ یعنی بررسی خاص و خودآگاهانهٔ کارکرد و ارزش ادبیّات ـ در آتن، در سدهٔ پنجم پیش از میلاد، یعنی دوره‌ای که به واسطهٔ تحوّلات عظیم سیاسی و فرهنگی قابل توجّه است، آغاز می‌شود. نمونه زیبای نمایشنامه «قورباغه‌ها»ی آریستوفان[3] در دست است که به داوری «اوریپید»[4] و «اسخولوس»[5] براساس موازین اخلاق و فنّ تئاتر درآن عصر می‌پردازد. امّا نکته‌ای که در حیطهٔ نقد حائز اهمیّت بیشتری است، گرایش روزافزون نسبت به مفاهیم ارزش فردی و خصوصی در این قرن است که ذیل مفهوم دولت و ترویج «خیر» از سوی آن تثبیت می‌شوند. وقتی این توسعهٔ فرهنگی و اجتماعی به کمال می‌رسد ـ روزی [استکمالی] که با فلسفهٔ افلاطون و ارسطو پیوند محکمی دارد ـ مثال «خیر» و واقعیّت سیاست، یا سازمان سیاسی و فرهنگی موجود، درهم ادغام می‌شوند. «اریك هَوْلاك»[6] در کتاب «طبع لیبرال در سیاست یونان»[7] خاطرنشان می‌کند که میل به تثبیت ساختار ارزشی جامعهٔ یونان در قرن پنجم آن‌همه شدّت یافت که گرایشهای لیبرال آن را تحت‌الشعاع قرار داد. از جمله این گرایشها مواضع ایدئولوژیك سوفسطائیان بود که قدرت غیر متمرکز را تبلیغ و ترویج می‌کرد و مخالف هم‌آهنگی کامل میان دولت و کلّ حیات فرهنگی و فردی بود. همان‌گونه که هولاك تشریح می‌کند: «عزم راسخ و توام با موفقیّت ارسطو، منکوب کردن تئوری [لیبرال] و جایگزین ساختن حکومت ایالتی بود، چرا که حکومت ایالتی و دولت را می‌توان الگوهای ثابت قدرت به شمار آورد، درحالی که «جامعه» از دید لیبرالهای [یونانی] نهایتاً چیزی متفاوت بود؛ چیزی که در آن، الگوهای قدرت به اقتضای نیاز و به طور موقّت به وجود می‌آمدند.» اینچنین افلاطون، ارسطو و دیگران این هدف را ترویج می‌کردند که فرد زندگی‌اش را برطبق قواعد اخلاقی دولت رسمی که مترادف با

خیر انگاشته می‌شد تنظیم کند، و موفقیت حاصل از تلاش آنان در عصر عظیم فلسفه یونان مشهود است.

امّا منکوب کردن تئوری لیبرال با اعتقادی محافظه‌کارانه و روبه‌گسترش به یك معیار اخلاقی مطلق و بالا رفتن ارزش رسمی زندگی‌ای که در خدمت یك قدرت جمعی برتر و خدشه‌ناپذیر صرف شود، همراه بود. این پیوند [پیوند ارزش زندگی فردی و اجتماعی ذیل مفهوم دولت] به دلایل بسیار رنسانسی در فرهنگ یونان به وجود آورد، و به‌طور خاص، به ظهور فلسفه‌ای بسیار پرمایه و توانمند منجر شد که معیارهای زندگی مطلوب و وظیفه مهمّ جامعهٔ بشری را برای نیل به آن تشریح می‌کرد.

در جریان این تحوّل، انصراف فرهنگ یونان از شعر (و به طور کلّی هنر) و گرایش به سوی فلسفه، و روی گرداندن از سرودن و مطالعهٔ حکایتهای شاعرانه‌ای نظیر «ایلیاد» و «اودیسهٔ» هومر و «نسب‌نامه خدایان»[8] هزیود[9]، به مثابه شیوه‌های اصلی سامان دادن و ارزیابی جهان ـ که به شدّت تخیلّی و غالباً شهود آمیز بودند ـ در حیطهٔ نقد ادبی نقش مهم و تعیین‌کننده‌ای داشت. از این پس آن‌قرن پنجم راههای دیگری برای شناخت و روشهایی برای تحقیق ارائه داد، که «حقیقت» را به‌گونه‌ای متفاوت با داستانهای شاعرانه مکشوف می‌ساختند. توانائیهای فلسفه و متون نافذی همچون «جمهوری»[10] افلاطون و «شعر»[11]، «سیاست»[12] و «در باب تعبیر»[13] ارسطو، که تفکّر انتزاعی و به شدّت عقلانی را به عنوان ابزاری جهت کشف آنچه که در جهان ارزشمند، اخلاقی و نهایتاً «خیر» است ارائه می‌دهند، شاهدانی بر موفقیّت این تحوّل هستند. در نتیجهٔ این تحوّل، بخصوص در کتاب «شعر» ارسطو به مفهوم «ژانر»[14] یا گونه‌های ادبی دست پیدا می‌کنیم، که برای ادراك شعر، درام، حماسه و غیره ضروری است.

این دگرگونی، در برخورد انتقادآمیزی که در شعار سردر آکادمی افلاطون به چشم می‌خورد، تجسّم یافته است: «کسی جز هندسه‌دانان به این مکان وارد نشود.» ـ یعنی کسی که انتزاع عالی و استدلال خطّی (همگون) را به عنوان معیار تحقیق درباب حقیقت در یونان جدید به رسمیت نمی‌شناسد، به این مکان وارد نشود. آرمان هندسه‌دان ـ فیلسوف در شخصیّت سقراط و روش سقراطی مبتنی بر تحقیق شك‌گرایانه و بررسی بیرحمانهٔ مقدّمات و مفروضات یك استدلال خلاصه می‌شود. در این روند، آرمان هندسه‌دان ـ فیلسوف ارزش راسیونالیسم و متد عقلی را به‌چنان مرتبه‌ای رساند که تا آن زمان بی‌سابقه بود. هنگامی که انتزاع و تعمیم محض ابزاری برای تشخیص حقیقت شناخته شدند، نقد ادبی به عنوان تاملّی بر ماهیّت انتزاعی، نظام و عملکرد ادبی امکان‌پذیر شد، به همان اندازه که فلسفه نیز به مفهوم یونانی خاص کلمه، در فرهنگ غربی و یونانی در قرن پنجم متحقّق شد.

همچنین آنچه که در مرحلهٔ آغازین نقد ادبی در فرهنگ یونان باستان به چشم می‌آید، اتخّاذ کاربردی خاص برای نقد و تاکید بر سودمندی آن در جهت خدمت به یك خیر اخلاقی متعالی است. در استدلال افلاطون در کتاب «جمهوری» تصریح شده که جامعه باید آنچه را که کودکان مطالعه می‌کنند تحت کنترل داشته باشد. «اوّلین وظیفهٔ آموزش و پرورش «نظارت بر پرداختن حکایات و افسانه‌هاست» به نحوی که «شکل دادن به شخصیّت کودکان به وسیلهٔ این قصّه‌ها» با توفیق قرین باشد. این تصوّر افلاطونی در مورد نقد، که با عملکردی تربیتی همراه است، ناشی از نیاز به نظارت اخلاقی است که قانوناً به عهدهٔ حافظان ـ یا مهندسان ـ فرهنگ می‌باشد.

جامعه در وهلهٔ اوّل نیاز به محافظت دارد چرا که ادبیّات فی‌نفسه (آنچه که یونانیان «شعر» می‌نامیدند) دارای اینچنین نیروی عظیمی است. نگرانی افلاطون بدین جهت است که شعر در حقیقت بیش از اندازه نیرومند است، به تجربه شکل می‌بخشد و واقعیّت را در قالبهایی غیرمتعارف و غیر قابل پیش‌بینی تجسّم بخشیده و ارائه می‌دهد. به همین دلیل اعتقادات و تعهّدات لجام‌گسیخته و مخالف میل جامعه را با قدرت زیادی برآن تحمیل می‌کند. به‌طور خلاصه، از آنجا که انسانها برمبنای باورها و تصوّرات برانگیخته شده توّسط شعر عمل می‌کنند، نیاز به نیروهایی خارجی است که هدایت شعر را به عهده گیرند تا از استفاده نابجا از این نیروی عظیم جلوگیری شود. در غیر این‌صورت، مردم از طریق تجربیّات شعری، به اشکال متنوّع تصادفی و بالقوّه زیان‌آور خواهند اندیشید و عمل خواهند کرد. چنین آشفتگی اخلاقی‌ای به نوبهٔ خود، با تضعیف نظریه توافق جمعی نسبت به واقعیّت (همان چیزی که در نظر یونانیان «تقلید» صحیح از واقعیّت بود) بافت جامعه را خواهد گسیخت و احتمالاً نابسامانی اجتماعی، هرج‌ومرج و ویرانی به‌بار خواهد آورد.

بنابراین، نقد، غایت اخلاقی هدایت مردم به سمت «خیر» را دربر دارد که جامعه می‌کوشد شناخت هرچه بیشتری نسبت به آن پیدا کند. پیش از قرن پنجم قبل از میلاد چنین تصوّر می‌شد که منزلگاه این «خیر» داستانهای توصیفی و دراماتیك است ـ داستانهایی نظیر ایلیاد، اودیسه و نسب‌نامه خدایان ـ دربارهٔ قدرت‌نمائیهای خدایان هنگام خلق جهان و شکل‌گیری تمدّن. این داستانها، بخصوص آثار هومر، حکایت زئوس را به عنوان قهرمان اجتماع متمدّن و برقرارکنندهٔ نظم، قانون و عدالت اجتماعی باز می‌گویند. زئوس دراین مقام، بیش از آنکه الگویی رفتاری ارائه کند، به مثابهٔ منشأ جهان هستی مطرح می‌شود و حدود رفتار و منشی را که انسانها می‌توانند رعایت کنند و با این کار والد الهی، یا «پدر انسانها» (ابوالبشر) را ارج نهند، ترسیم می‌نماید. بنابراین، خیر اخلاقی انسانها در پیوند ارادی آنها به مجموعه اجتماعی و سیاسی جهان نهفته است درحالی که با موفقیّت در جایگاه مقرّر خود در این مجموعه استقرار می‌یابند. آنها با این کار ـ از طریق موفقیّت در زندگی شخصی خود ـ حقیقت محافظه‌کارانه و غیرقابل تغییر نظم عطا شده از سوی خدایان را تصدیق می‌کنند.

بعلاوه، افلاطون تصوّر می‌کند که نقد ادبی باید زمینهٔ هدایت را برای آنچه که مردم شهر باید بخوانند و بیندیشند فراهم کند، بخصوص زمانی که آنها در سنین نوجوانی و تاثیرپذیری هستند. نقد عملاً باید یك راهنمای مقدّماتی برای مطالعه و درك شعر باشد، و اینچنین تمایلات فردی و اجتماعی را درجهت اهداف عمومی سوق دهد. یعنی از آنجا که شعر نمی‌تواند چگونگی تاثیر خود را از پیش مشخّص کند، نقد نوعی رسالت اجتماعی آموزشی و نظارتی دارد و با توجّه به ماهیّت ذاتاً غیراخلاقی ادبیّات که به‌طرز خطرناکی نیز قدرتمند است، وظیفه‌ای اصلاحی دراین زمینه برعهده می‌گیرد. به عبارت دیگر، در «جنگ میان شعر و فلسفه» ـ به تعبیر افلاطون در کتاب «جمهوری» ـ به شعر نباید اجازهٔ پیروزی داده شود.

پس از قرن پنجم، مفهوم خیر اخلاقی بیشتر از طریق اصل انتزاعی توازن و آرمان پیچیدهٔ اقتصاد عقل گرایانه که در عین

احاطه بر انواع اغتشاشات دنیای بی‌ثبات، آرمانهای تغییرناپذیر حاکم بر جهان- «حقایق»، «صورتها» و الگوهای الهی- را نیز دربر می‌گرفت، القا می‌شد. از این مرحله به بعد یونانیها از طریق استدلال انتزاعی سقراطی درجستجوی حقیقت برآمدند، یعنی همان تحقیق استقرائی که با شکاکیّت بیرحمانه‌ای، نادانی و خطا را آشکار می‌سازد. بدین ترتیب، درحالی که منتقد و فیلسوف در دنیای ناپایدار به کشف خطا می‌پردازند، اصول انتزاعی استدلال را نیز که منعکس‌کنندهٔ حقیقت اند، تایید می‌کنند؛ اصولی که فی‌نفسه نباید -و از نظر فنّی نیز نمی‌توانند- تغییرپذیر باشند. مفهوم حقیقت به شکلی که در توازن عقلی ظاهر می‌شود، در تقارنی نیز که توسّط علم بیان کلاسیك حاصل می‌شد، یعنی در تعابیر و عبارات متناظر، که به نظر می‌آمد -در کمال متقارن خود- صورت و جوهر عقلانیت را تجسّم می‌بخشند، به نمایش درمی‌آمد. گسترش این فرم، بُعدی از حقیقت را آشکار می‌سازد و همچنان که لانگینوس بعدها در قرن اوّل میلادی می‌گوید: «قدرت سخنوری بدون بارقه‌ای از هنر [خوش فرم و متعهّد] نمی‌تواند شناخته شود.»

امّا آنچه که از رنسانس آنِ قرن پنجم به ظهور می‌رسد چیز کاملاً تازه‌ای نیست، بلکه تفسیریَ است به شدّت انتزاعی و فلسفی از «مقیاس طبیعی»[15]، که خصوصیّت بنیادی جهان‌بینی یونانی است. مفهوم مطلق یك «مقیاس» جهانی در سمپوزیوم افلاطون در قالب «مقیاس یا نردبان وجود» بیانی صوری پیدا می‌کند. بنابه گفتهٔ «آرتور لاوْجوی»[16] این «نردبان وجود» «سلسله مراتبی از مخلوقات را تشکیل می‌دهد که فیضان حیات الهی در امتداد آن تنزیل یافته است». این فیضان را «می‌توان مرکّب از مراحل صعود و عروج بشر به حیات الهی نیز دانست». این مقیاس از خدایان تا خاویه، از کامل‌ترین تا ناقص‌ترین مادّه در جهان امتداد یافته و این مراتب را به هم می‌پیوندد. در میان آنها نیمه خدایان و سپس نظامهای بشری قرار دارند. هرنظام هم به نوبهٔ خود، یك مقیاس سازمانی را منعکس می‌کند که ترکیبی از کامل‌ترین تا ناقص‌ترین را دربر می‌گیرد. نمایندگان خدایان و «خیر» در رأس مقیاس بشر قرار دارند، و در انتهای آن کسانی جای می‌گیرند که فاقد هرگونه قدرتی هستند. شاه در مقام پدر آسمانی است و در این وظیفه با خدایان اشتراك دارد که تمدّن را حفاظت کرده و از خاویه و بی‌نظمی جلوگیری کند. در نهایت شاه همان نسبت تقابل و تعارض را در برابر خاویه دارد که خدایان دارند. این اصل «تدرّج» -که به‌طور ضمنی به شکل مقیاس طبیعی در دنیای کلاسیك مطرح شده و در اواخر دورهٔ رنسانس‌در قالب «زنجیر عظیم هستی»، که در آن نوعی سلسله مراتب، کلّ جهان را سازمان می‌بخشد تصریح شده است- کلید درك اخلاقیات یونانی است.

به این طریق، جهان هستی یونانی، درحالی که مفهوم «خیر» را در قالب یك سلسله مراتب تفصیل می‌دهد، نوعی نظم، یا گونه‌ای متن است که انسانها می‌کوشند رمز نهفته در آن را به درستی کشف کنند. وقتی آنچنان که باید و شاید از عهدهٔ کشف این رموز برآیند، اخلاقی عمل می‌کنند. اگر در کشف جایگاه خود و عمل به مقتضای آن موفّق شوند، خود و سرنوشت جامعه را به سوی «خیر» پیش می‌برند. نقد ادبی کلاسیك از چنین منظری است که باید نگریسته شود: به مثابهٔ ابزاری فرهنگی جهت افزایش درك جامعه نسبت به موقعیّت خود در جهان. درك صحیح جهان هستی و ساختار مبتنی برسلسله مراتب آن، تقلید را شکل می‌دهد: انتقال صحیح روابط یا نسبتهای حقیقت آنسان که در جهان هستی جلوه‌گر شده است. تمامی کوششهای انسان و مخصوصاً هنر (حداقل در نظر ارسطو) باید تلاشی جهت بازآفرینی حقیقت و «عدالت» در عالم باشد. به عقیدهٔ ارسطو و نه افلاطون، نقد ادبی‌ای که این منظور را عملی می‌سازد فی‌نفسه خوب است، و نقدی که این منظور را عملی نمی‌سازد سدّ راه زندگی اخلاقی خواهد بود.

سخن آخر اینکه، تا حدودی قابل پیش‌بینی است که مفهوم انتزاعی «خیر» که در قرن پنجم به وجود آمد و گسترش یافت، تردید قابل ملاحظه‌ای نسبت به تمام کوششهای انسان به وجود می‌آورد، بخصوص در باب ادبیات وهنر، که بالقوّه تواناییهای دیگری سوای خدمت به «خیر»، به مفهوم معقول کلمه دارند. به‌طور خلاصه، هرگونه شعر روایی و یا کار هنری ممکن است در خدمت «خیر» باشد و یا نباشد. آریستوفان در «قورباغه‌ها»، هنگامی که می‌سنجد اوریپید و اسخولوس تا چه‌حد به غایات اخلاقی ارزشمند نزدیك شده‌اند، از منظری پراگماتیك به این مسالهٔ غامض می‌نگرد. متاسفانه -لااقل آن‌طور که افلاطون و دیگر یونانیان می‌اندیشیدند- طبیعت شهودی و ذووجوه شعر، تن به این تقیّد نمی‌سپارد. شعر، آن‌گونه که افلاطون تصوّر می‌کرد، از قدرت روح نشات می‌گیرد، امّا افسوس که به سادگی به بیراهه می‌رود. درنتیجه نقد ادبی به شکلی که توسّط افلاطون، ارسطو، آریستوفان، هوراس و لانگینوس به کار گرفته شد، دقیقاً به منظور اصلاح نقص ذاتی شعر به وجود می‌آید.

به همین صورت، چه مسالهٔ مورد نظر تشخیص ژانر باشد -همان مفهومی که یونانیان از آن آغاز کردند- و یا با عناصر شعر (مطابق عقیدهٔ ارسطو Ethos - کاراکتر، Dianoia - اندیشه، Lexis - گفتار یا بیان، Melopoiia - موسیقی، Opsis منظره و Mythos - طرح اصلی) مرتبط باشد، هدف نقد ادبی لزوماً هدایت شعر و دریافتهای تاویلی آن است در پیوند با جهان هستی؛ جهانی که در آن واحد اخلاقی و ذاتاً خیر است.□

1. Alfred North Whitehead
2. Longinus
3. Aristophanes
4. Euripides
5. Aeschylus
6. Eric Havelock
7. The Liberal Temper in Greek Politics
8. Theogony
9. Hesiod
10. Republic
11. Poetics
12. Politics
13. On Interpretation
14. Genre
15. Scala Naturae
16. Arthur O. Lovejoy

۳۵. چه گمراهند کسانی که رنسانس را یک عصر می‌پندارند، چه رنسانس لحظه‌ای بیش نبود؛ لحظه‌ای در ذهن چند نفر.

۳۶. نقاشی که قبل از شروع اثرش در فکر چگونگی ایجاد دفرماسیون در عناصر تابلوست، بی‌آنکه بداند دست به خودکشی زده است.

۳۷. روح لطیف دانشجویان و فارغ‌التحصیلان رشته‌های هنر محصول «سوهان‌کاری‌های» اساتید زحمتکش است!

۳۸. تنها نقاشان مدرن قدر هم را خوب می‌دانند.

۳۹. فکر می‌کنید اگر نقاشان این دوران را برسر دوراهی قرار دهند که یا از این پس نقاشی کنند و یا حرف بزنند، آیا آن‌قدر اعتماد به نفس دارند که نقاشی را انتخاب کنند؟

۴۰. دانشکده‌های هنر در ایران بیشتر به کوه المپ می‌مانند، چرا که خدایان دائماً به آنجا آمد و رفت دارند!

۴۱. اگر می‌خواهید یک نقاش مدرن ایرانی را دستپاچه کنید از او بخواهید یک پرتره را طوری طراحی کند که نه شبیه صاحب چهره، بلکه شبیه به آثار مدرن خودش باشد. همین.

۴۲. اگر بخواهیم از نمایشگاه نقاشی تعریفی بسیار دقیق به دست بدهیم باید بگوئیم جایی که نقاشیهای بد را به آنجا تبعید می‌کنند.

۴۳. بزرگترین همّت نقاشان معاصر دنیا شاید این می‌تواند باشد که گردهم بیایند تا راهی برای درآوردن نقاشی از چنگ ادبیات بیابند.

۴۴. فکرش را بکنید: به دیوار آویختن یک نقاشی درست مثل به دیوار آویختن نقاش همان اثر است. و آنگاه تصویری در ذهن خود ترسیم کنید از چنین نمایشگاهی.

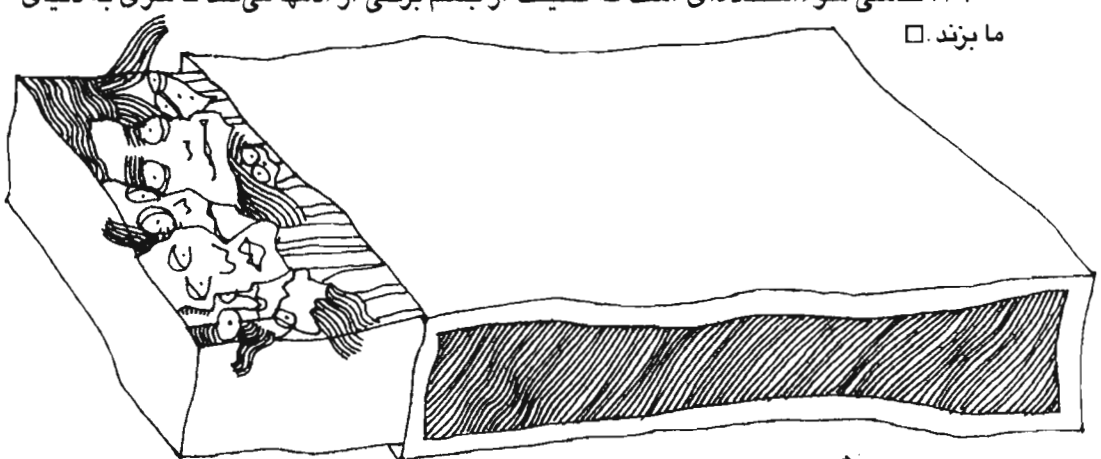
۴۵. اگر تا به امروز یک نقاشی دیگر غیر از نقاشیهای درون غار به وجود آمده بود، نقاش آن اثر بی‌تردید لال می‌شد!

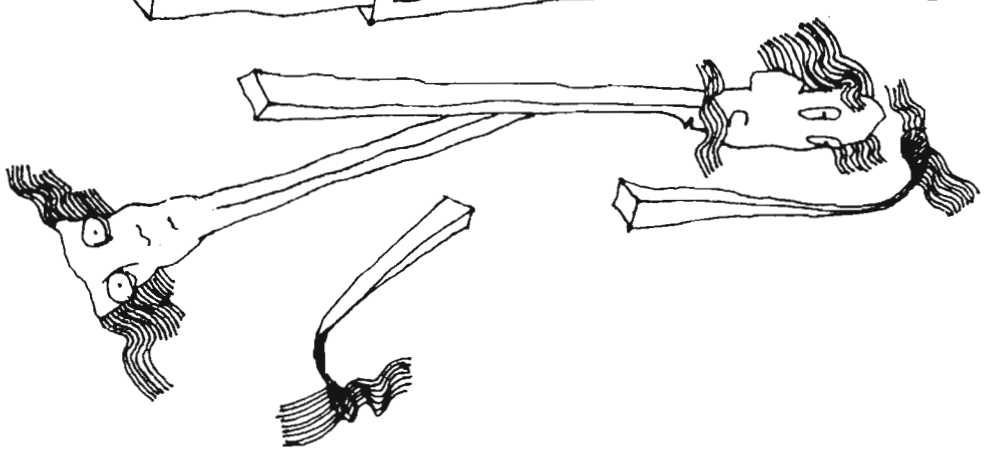
۴۶. ای کاش می‌دانستیم گناه کدام نقاش، و چه گناهی، باعث شد که نقاشان به درون کادر چهارگوشه هبوط کنند.

۴۷. نقاشی کردن با یک وسیلهٔ ثابت و با یک شیوهٔ ثابت و یکدست درست مثل آن است که بگویی فلان‌کس کارمند شرکت نقاشی است.

۴۸. بسیاری از نقاشان و هنرمندان اگر حقیقت هنر را درک می‌کردند حتّی حاضر نبودند مخاطب هنر واقع شوند.

۴۹. نقاشی سوءاستفاده‌ای است که حقیقت از جسم برخی از آدمها می‌کند تا سری به دنیای ما بزند. □





گزینه‌ها

■ سید علی میرفتاح

مروری بر سمبلیسم

اُدیلُن رُدُن، خارهای سرخ، پاستل

انگیزهٔ اصلی «مروری‌برسمبلیسم»پرداختن به این موج دست چندمی است که هنرمندان ما ـ اعم از نقاش و شاعر و نویسنده و بیش از همه سینماگرها را ـ مبتلا ساخته است و از آنجا که صفحات حاضر متعلّق به هنرهای «تجسّمی» است و ایضاً نگارنده را جز در نقاشی ـ آن هم به بضاعت خرد ـ دخلی نیست، سعی شده است تا حدّ امکان دایرهٔ بحث به تجسّمی و بویژه نقاشی محدود گردد، مگر آنجا که طاقت از میان رفته و قلم ـ ولو به اثبات ادّعای خویش ـ ناخنی به خارج این حیطه زده باشد.

یکی از معضلاتی که در فهم و درک نهضتها و جریانهای فکری و هنری وجود دارد، عدم انطباق مفاهیم مورد بحث با آن چیزی است که امروزه چه از خود مفهوم و چه از مضامین رایج آن دریافت می‌شود. این مشکل بویژه در زمینهٔ جریانهای غربی در ایران، از طریق ترجمه یا نقد آنها، بیشتر رخ می‌نمایاند: ترجمه‌های فرهنگستانی و مترجمینی که هرچند به صورت جدّی بدانها پرداخته‌اند، تنها سایه‌ای از آنچه را که واقع شده است به ما می‌شناسانند. در مورد سمبلیسم نیز چنین است، خاصّه آنکه این تعبیر در اصل نیز طیف وسیعی از مفاهیم را در برمی‌گیرد. آنچه در فارسی تحت عنوان «نمادگرایی» مصطلح شده است تنها به وجهی از سمبلیسم اشاره دارد که کمترین بازتاب را نیز در تاریخ هنر داشته است.

نماد، نشانه، استعاره، تمثیل، و بعضاً رمز، سمبل و... گرچه در بعضی از نوشته‌ها یا گفته‌ها مترادف یکدیگر ذکر می‌شوند و مخاطب و نویسنده را به ورطهٔ ساده‌انگاری می‌کشانند لیکن هرکدام دارای بار مفهومی خاصّی هستند که خصوصاً در بررسی سمبلیسم باید به صورت جدّی ملحوظ شود.

در روانشناسی هنگامی که به سمبل پرداخته می‌شود، سمبلها از یکدیگر تفکیک شده و نوع خاصّی از آنها که به تعبیری «سمبلهای جهانی» خوانده می‌شوند مورد بحث و بررسی قرار می‌گیرند. مبحث حاضر این اجازه را به نگارنده نمی‌دهد تا به معانی مطرح شده در روانشناسی یا اسطوره شناسی یا زمینه‌های دیگر بپردازد، امّا از آنجا که سیر هنر در غرب همواره روالی منطقی و نیز هماهنگ با سیر انحاء تفکّر داشته، پیداست که همهٔ اینها، آنگاه که در هنر بازتاب می‌یابند، مستوجب دقّت نظر ـ هرچند به اشاره ـ هستند.

چیزی که ما تحت عنوان «سمبلیسم» با آن روبرو هستیم، مشخصاً نهضتی است بجا مانده از سدهٔ قبل که درست یا نادرست خیلیها آن را مربوط به ادبیات می‌دانند، بویژه آنکه ادیبان نیز با تعهّد بیشتری نسبت به این نهضت، سبکهای سمبلیک را همچنان ادامه می‌دهند.

سمبلیسم در نقاشی بیشتر محصول جریانی است که پس از ردّ آرمانگرایی کلاسی سیسم و نیز رمانتی سیسم توسّط طبیعت‌گرایی و همچنین واقعگرایی، و در پی مردود شمرده شدن قراردادهای سنّتی طراحی و نقاشی و حجم نمایی و ترکیب‌بندی، راه برای ظهور آن هموار گردید، و به عبارت دیگر محصول تلاشی است ناخواسته برای ایجاد نوعی «ذهن گرایی» جدید.

در یک تعریف کلّی می‌توان گفت: سمبلیسم «عبارت است از بکارگیری عمدی یا غیرعمدی واسطه‌های حسّی ناهمانند با چیزهای محسوس، به منظور ارتباط با چیزهای عالم مهجور و مبسوط در مکان و زمان[۲].»

امّا همان طور که اشاره شد، ریشه‌های سمبلیسم را باید در ادبیات جستجو کرد، خاصّه آنکه سر نخ‌های این نهضت به وضوح در اشعار «رمبو» و «مالارمه» ـ دو شاعر فرانسوی ـ هویداست، و در نقاشی پیش از آنکه به صورتی جدّی طرح شود اصطلاح «سنته تیسم» که به «اصالت ترکیب» ترجمه شده است ـ مطرح می‌گردد. شایان ذکر است که در اینجا «ترکیب» اصالت داده شده را نباید با کمپوزیسیون یکی دانست، بلکه بیشتر نوعی سنتز در بیان انگاره‌ها، حالات و عواطف مراد می‌شود و این خود با بازنمایی طبیعت گرایانه مغایر است.

در مورد «سنته تیست‌ها»، که از آن جمله می‌توان «امیل برنار» را نام برد گفته می‌شود: «آنان قصد داشتند که اندیشه‌های خود را به مدد تداعیهای شکل و رنگ بیان کنند. رنگهای درخشان به کار می‌بردند و سطوح رنگی را با خطهای سیاه از یکدیگر جدا می‌کردند. در نتیجه جنبه‌های تزئینی و انتزاعی در کارشان بارز می‌نمود. این نقاشان هدف خود را بیان تصویری ترکیبی و تزئینی می‌شمردند...»[۳]

از دیگر سنته تیست‌ها می‌توان به «گوگن» اشاره کرد که این شیوه به خوبی در آثار وی ـ بویژه «تجلّی پس از موعظه» ـ مشهود است. و همچنین از این جمله باید از «سروزیه» نام برد که خود نظریه‌پرداز این گروه نیز محسوب می‌شود. هرچند در مقام نقاش نمی‌توان به سروزیه اهمیت زیادی داد، «امّا [او بود که] به یک نظر، شادابی و جاذبه و نیرومندی کارگوگن را تشخیص داد و در صدد برآمد تا برای توضیح آن نظریه‌ای بیان دارد. سروزیه ذهنی منطقی و روشی منظّم و در تفکر انتزاعی استعدادی مسلّم داشت. نظریه‌ای که [او] پس از بررسی کار و سخنان گوگن بیان داشت بزودی از نظرات امپرسیونیستها ممتاز شد. این نظریه در آن زمان عنوان بجا و مناسب سمبلیسم را اختیار کرد و شاید علّت آنکه نقاشی از گوگن به بعد به این نام معروف نشد فقط[!] این بود که نهضت ادبی فرانسه این نام را بهناحق[!] غصب کرده بود...»[۴]

همچنین در میان سمبلیستها می‌توان از «ادلین رودن» که به عنوان یکی از رهبران این نهضت شهرت دارد، و «گوستاو مورو» و «بودی دُشاوان»، ولو به عنوان پیروان غیررسمی آن، و نیز گروه نقاشان انگلیسی که خود را به نام «هواخواهان هنر پیش از رافائل» می‌خواندند، یاد کرد.

به هرجهت هنرمند سمبلیست در جستجوی واقعیتی متعالی‌تر از واقعیت محسوس، کاوش در قلمروی جدید را پیش نهاد؛ لیکن خود این قلمرو مبهم باقی می‌ماند. آیا این همان خدایی نبود که در آن اندیشه‌های رمانتی‌سیسم و ایده‌آلیسم آلمانی تاخت و تاز می‌کردند؟ درواقع مفهوم جهان به مثابهٔ باز تولید و آفرینش من که فیخته طرح کرده بود و نیز این جملهٔ قصار شوپنهاور که جهان همانا بازنمایی من است، زمینهٔ فلسفی این بینش تازه را که عالم آفریدهٔ انگارهای ماست تدارک دیدند.»[۵]

امپرسیونیستها که سعی داشتند هرآنچه را که می‌بینند به عنوان تجربهٔ «من» (یعنی همان چیزی که مطمح نظر پوزیتیویستها بود) به تصویر کشند، علی‌رغم ذهنیت گریزیشان هیچ‌گاه نتوانستند بدون مزاحمت ذهن(!) با اتکاء بر عینیت محض نقاشی کنند. این مساله در پُست- امپرسیونیستها تا حدود زیادی تعدیل شد و هنرمندان بزرگی در این دوره از جهان بیرونی به درون انسان راه یافتند، و یا به عبارت دیگر، از شیء به سوی فرم حرکت کردند. این حرکت با جنبش سمبلیسم در مسیر دیگری افتاد و تخیّل آدمی یکّه تاز میدان هنر گردید؛ یعنی آن موازنه میان عین و ذهن کاملاً به سود ذهن برهم زده شد. نقاش این نهضت در دنیای رؤیا ساکن شد و در آنجا به جستجوی سرچشمه‌های پنهان و مرموز تفکّر و تخیّل آدمی پرداخت. وگرچه در ظاهر راهی را طی کرد که در خلاف جهت نقاشانی چون سزان، سورا، لوترك، ون گوگ و حتّی گوگن بود، امّا درواقع این بینش از نتایج حرکتی محسوب می‌شد که گام ابتدایی آن را هم ایشان برداشته بودند.

پرواضح است که در کوران سبکها و نهضتهای هنری، علی‌رغم همهٔ تناقضات موجود، هرسبك درواقع ادامهٔ منطقی سبك پیشین است. و نیز آشکار است که این روند منطقی محصول نوع تفکّری است که بشر دورهٔ جدید بدان دست یافته است. برای نمونه می‌شود به رمانتی‌سیسم اشاره کرد که «گرچه در طی چند دهه زیر فشار گرایشهای متنوّع رئالیسم از پیش- زمینهٔ هنر اروپا رانده می‌شود، در شرایط بحران اجتماعی- فرهنگی و بازتاب‌های روحی آن، امکان بروز و رشد مجدّد می‌یابد، لیکن این رمانتی‌سیسم نیز منطقاً سمبلیسم را نتیجه می‌دهد. با این حال، سمبلیسم که در اصل یك جنبش ادبی است[!] واکنشهای گوناگون و گسترده در برابر ناتورالیسم و رئالیسم را شامل می‌شود و بیانگر سبکی یگانه و منسجم نیست.»[۶]

یکی از گرایشهایی که در هنرمندان دورهٔ جدید می‌توان سراغ گرفت که تا امروز نیز به صورتی جدّی‌تر دنبال می‌شود رویکرد به هنر مشرق زمین با نگاهی کاملاً گزینشی یا به عبارتی توریستی است. این گرایش بویژه در سدهٔ گذشته بسیار ناپخته و توام با عدم درك صحیح از میراث چند هزارساله و عمیق هنر شرقی بود، که البتّه در ادامهٔ همین بحث اشارهٔ دیگری به این مساله خواهد شد. امّا به هرجهت، سمبلیستها از جمله اولین کسانی بودند که از مکاشفه و اشراق سخن به میان آوردند و خود را صاحب قدرت درون‌نگری استثنایی دانستند و حتّی خود را همچون پیامبران انگاشتند.[۷]

به هرحال سمبلیسم مایهٔ اصلی خود را در حاشیهٔ رویکرد نقاشان به شرق به دست آورد. (هرچند این سبك توسّط سروزیه و براساس کارگوگن مصطلح شد و بعدها گسترش یافت.) این اشراق‌زدگی حتّی «آثار ون‌گوگ را نیز در برگرفت و به این ترتیب هدف پنج قرن تلاش هنری اروپا آشکارا رها گردید.»[۸]

«هربرت رید» در خصوص این قطع (البتّه ظاهری) تداوم هنر پنج سدهٔ اروپا که سمبلیسم یکی از عوامل اصلی آن به شمار می‌رود چنین می‌گوید: «طبق نظریه [اشاره به نظریهٔ سروزیه] صورت ظاهر دنیای مرئی دیگر در درجهٔ اول اهمیت نیست. هنرمند

اِمیل برنار، زنان بزرگ در مراسم آمرزش، ۱۸۸۸، رنگ روغن روی بوم

از آن به بعد در زیر صورتهای ظاهری در جستجوی چیزی بود و به دنبال شکل‌پذیری می‌گردید که بیش از هرتصویر دقیقی بر واقعیت دلالت کند. شاید این نظریه که به آرامی در انزوای یك دهکدهٔ فرانسوی شکل گرفت و بیان گردید، در آن زمان چندان انقلابی نمی‌نمود، امّا راه را برای هرگونه تحوّل هنر جدید و همهٔ پیچیدگی و معضلاتی که ما امروزه در برابر خود داریم گشود. سراسر اختلاف بین نهضت جدید هنری و سنّتی که طی پنج قرن پیش معتبر و محترم دانسته می‌شد در همین خلاصه می‌شد که هدف هنر که تا آن زمان توصیفی بود نمادی گردید، به طوری که گوگن نوشت: در نقاشی همچنان که در موسیقی باید در جستجوی القاء بود و نه توصیف.»[۹]

●

باید به نکتهٔ مهمّی اشاره کرد و آن اینکه در سمبلیسم الزاماً باید چیزی را نشانهٔ چیز دیگر قرار دهیم و از آن معنی مجازی طلب کنیم، در صورتی که نقاشی- به یك اعتبار- مجازی است، «زیرا نقاش می‌کوشد تا با رنگ و خط که دیدنی است، عواطف و اندیشه‌ها و تصوّراتی را که نادیدنی است بیان کند. امّا بسیاری از نقاشان گاه به مجاز دیگری نیز توسّل می‌جویند. یعنی صورتی را به معنی خاصّی به کار می‌برند تا بیننده به نمادهای آن صورت به معنی غیرمستقیم آن توجّه کند... این نوع مجاز در هنر مذهبی اروپا فراوان است، چنانکه برخی از نقاشان فلاماند و جز آنها حضرت عیسی(ع) را به صورت بره مجسّم ساخته‌اند و یا با قرار دادن انگشتری در دست برخی از زنان شهید مسیحی آنان را عروس مسیح(ع) قلمداد کرده‌اند. این نوع مجاز به حقیقت از مدار کار نقاشی بیرون است و فی‌نفسه موجب التذاذ هنری نمی‌شود. تصاویر مجازی ما را از صحنه و محیط خط و رنگ بیرون می‌برد و به مطالبی که جنبهٔ داستانی و ادبی و مذهبی و جز اینها دارد می‌کشاند. اگر اینگونه پرده‌ها لذّت‌بخش باشند، نه به مناسبت مضمون و مجاز آنها، بلکه به مناسبت «نماد» و کیفیات صوری و هم‌آهنگی و تناسبی است که در نقوش آنها می‌توان دید.»[۱۰]

مسالهٔ دیگر اینجاست که زیبایی‌شناسی یك اثر سمبلیك بیشتر وامدار تداعی ذهن مخاطب و خود هنرمند است، و این در وهلهٔ نخست یعنی کسب زیبایی از خارج حیطهٔ نقاشی. چنین است که هنرمند سمبلیست بیش از تامّل در نقش به ورطه‌های اجتماعی، فلسفی و یا تاریخی کشانده می‌شود. کافی است به اطراف خود نگاهی کنیم و ببینیم که مثلاً در بیان «شهادت» و یا «آزادی»، نقاش از همان نمادهایی بهره می‌جوید که شاعر در حیطهٔ کار خود آنها را به کار می‌برد، نظیر «گل لاله» و «کبوتر سفید». و پرواضح است که این بیان سمبلیك حتّی در اثر شاعر نیز تنها در صورتی می‌تواند زیبایی‌شناسانه باشد که مفهوم شهادت و آزادی را برای مخاطب تداعی کند، واگرنه حتّی با عمیق‌ترین کشف و شهود نمی‌تواند راهی به شعر بیابد.

البتّه بعضی را عقیده بر آن است که بین نماد و استعاره باید تفاوت قائل شد و نماد یا سمبل را معادل «رمز» معنا کرد، چنانکه «آرنولد هاوزر» چنین می‌گوید: «در مقایسه با نماد، استعاره همیشه استنساخی ساده، روشن و تا حدودی زاید از یك اندیشه است که سودی از انتقال از حیطه‌ای به حیطهٔ دیگر نمی‌برد. استعاره نوعی چیستان است که پاسخی آشکار دارد، حال آنکه نماد را فقط می‌توان تعبیر کرد، نه حل. استعاره بیان یك فراگرد ایستا، و نماد بیان یك فراگرد پویای فکری است؛ اولی حدّ و مرزی برای تداعی اندیشه‌ها می‌گذارد و دومی اندیشه‌ها را به حرکت در می‌آورد و در حرکت نگه می‌دارد. هنر دورهٔ اوج قرون وسطی به نماد بیان شده است و هنر اواخر قرون وسطی به استعاره.»[۱۱]

البتّه سخن هاوزر صراحتاً به آثار خاصّی اشاره ندارد و نمونه‌های خاصّی را برای استعاره و نماد نشان نمی‌دهد. امّا به هرجهت، جدای از اینکه استعاره- حداقل در ادبیات ما- چنین ایستا و معماگونه نیست، روشن است که در نماد امکان شهود از هنرمند گرفته می‌شود و بویژه در نقاشی، به جای تامّل و تتبّع در نقش گرفتار نمادیابی می‌شود. همچنین، استقلال الهمانهای خاصّ کار خود را نیز از بین می‌برد. دیگر اینکه این الهمانها به هیچ وجه نمی‌توانند لااقل مبنای حقیقی داشته باشند.

●

پیش از این گفته شد که سمبلیسم در مسیر تاریخی خود محصول رویکرد هنرمند غربی به هنر شرق است و نیز اشاره گردید که نباید این رویکرد را جدّی تلقّی کرد، چرا که هنر شرقی را نمی‌توان نمادگرا- به تعبیری که در تاریخ هنر آمده است- به حساب آورد، گرچه نوعی رمزآمیزی در هنر شرقی دیده می‌شود که با «سمبلیسم» تفاوت بسیار دارد.

شکی نیست که هنر شرقی بیش از هرچیز تجلّی عینی تفکّری است که سترگی خود را در وهلهٔ نخست مدیون بی‌واسطگی خویش است. و پرواضح است که نمادپردازی در هرصورت نوعی «واسطه» تلّقی می‌شود. مثلاً در هنر اسلامی سعی هنرمند پیش از هرچیز معطوف به بیان حقیقت عناصر بوده است و حقیقت عناصر یعنی اینکه هرچیز همان چیزی است که نهایتاً باید باشد و هرچیزی که هست مجازی بیش نیست. شاید به همین دلیل «نقش» در هنر شرقی اهمیت و اعتباری فراتر دارد. و نیز از همین روست که در این نوشته رویکرد هنرمندان غربی به هنر شرقی، سطحی نگرانه و غیرجدّی قلمداد شده است.

«سمبلیسم بر تشابه و تطابق میان مراتب مختلف وجود مبتنی است. چون وجود یکی است، هرآنچه هست باید به نحوی سرچشمهٔ ازلی خود را جلومگر سازد. اسلام به هیچ‌وجه از این اصل که قرآن کریم در استعارات بی‌شمار بیان می‌دارد غافل نیست: هیچ نیست مگر او را حمد و تسبیح گوید (بنی اسرائیل: ۴۴). تحریم صور انسان در اسلام نه از روی بی‌اعتنایی به صفت قدسی آفرینش، بلکه برعکس، برای حفظ حرمت انسان به عنوان خلیفهٔ خدا بر زمین است. پیامبر فرمود: خداوند آدم را به صورت خود آفرید (علی صورته). صورت در این زمینهٔ خاص به معنای نوعی شباهت کیفی است، چرا که به بشر قوایی بخشیده شده که صفات هفتگانهٔ الهی... را متجلّی می‌کند.»[۱۲]

پرهیز از سمبلیسم در هنر قدسی بیش از هرچیز بیانگر این نکته

پل گوگن، تجلی پس از موعظهٔ دینی، ۱۸۸۸، رنگ روغن روی بوم

است که در هرحال هنر یعنی صورت و تنها این صورت است که باید جنبه‌ای قدسی داشته باشد: «هنر اساساً صورت است. برای آنکه بتوان هنری را مقدّس نامید کافی نیست که موضوع هنر از حقیقتی روحانی نشات گرفته باشد، بلکه باید زبان صوری آن نیز بروجود همان منبع گواهی دهد. هنری مذهبی مانند هنر رنسانس یا هنر باروك را که از لحاظ سبك به هیچ وجه از هنر ذاتاً دنیوی و غیر دینی همان دوران متمایز نیست، نمی‌توان مقدس نامید؛ نه موضوعهایی که آن هنر به نحوی کاملاً ظاهری و ادبی از مذهب اقتباس می‌کند، و نه احساسات و عواطف پارسایانه و خداترسانه‌ای که عندالاقضا هنر مزبور را بارور ساخته و نه حتّی نجابت طبعی که گاه در آن رخ می‌نماید، کافی نیست که بدان خصیصهٔ مقدس نسبت کنیم. تنها هنری که قالب و صورتش نیز بینش روحانی خاصّ مذهب مشخص را منعکس سازد شایستهٔ چنین صفتی است.»[۱۳]

پرواضح است که بیان فوق بیش از هرچیز تکیه بر استقلال هنر دارد و تنها آن را در مواجهه با حقیقت معنا می‌کند. مهم آن است که زیبایی اثر تنها معطوف به خود اثر باشد.

جنبهٔ دیگر هنر قدسی رمزآمیزی آن است که بعضاً نیز با سمبلیسم یکی انگاشته می‌شود: «هرهنر مقدس مبتنی است بر دانش و شناخت صورتها، یا به بیانی دیگر بر آئین رمزی‌ای که ملازم و دربایست صورتهاست. در اینجا یادآوری کنیم که رمز نشانه‌ای قراردادی نیست، بلکه مظهر صورت مثالی خودِ رمز، به حسب قانونی مربوط به معرفت وجود و هستی‌شناسی است. همچنان‌که کوماراسوآمی خاطر نشان می‌سازد، رمز به نوعی عین همان چیزی است که بیان می‌دارد. وانگهی به همین علّت، رمزپردازی سنّتی هرگز عاری از زیبایی نیست؛ چه بر وفق بینش روحانی از جهان، زیبایی چیزی جز شفافیت لفافه‌های وجودی آن چیز نیست. هنر راستین زیباست زیرا حقیقی است.»[۱۴]

یعنی اینکه سیب یا انار یا هرچیز دیگر بیش از آنکه نماد چیز دیگری باشند، خودِ سیب یا انار یا هرچیز دیگرند، که البتّهٔ در برابر ما جز صورت نازلهٔ آنها چیزی نیست و هنرمند باید بکوشد تا در کشف و شهود خویش صورت حقیقی آنها را دریابد، چنانکه مثلاً در شعر، شراب یا شاهد و... نه مجاز بلکه بیان حقیقتی هستند که ما چون جز صور مجازی آنها را ندیده‌ایم، یا به هنرمند گمان نادرست می‌بریم و یا با بیان استعاری و مجازی سعی در تبرئهٔ شعرا داریم.

همچنین نباید غافل بود که هرسمبل نیز به خودیِ خود دارای صورت مثالی است که شاید از آن غافل باشیم. کبوتر و شقایق بیش از آنکه تداعی‌گر آزادی و شهادت باشند، صور زیرینی هستند از آنچه در بالاست و این شناخت و بصیرت هنرمند و کشف و ارتباط با صور حقیقی اشیاء نوع خاصّی از رمزآمیزی را پدید می‌آورد که نازلهٔ همان چیزی است که حضرت باریتعالی در خلقت روا داشته است، و هنرمند تنها می‌بایست این رمزآمیزی را در هنر خویش

منعکس سازد.

شکی نیست که صنع پروردگار از حیطهٔ هنر خارج است، چرا که هنر برحسب نیاز و در یک گشت توام با کشف و شهود پدید می‌آید و آفریدگار صمد محتاج کشف و شهود نیست. امّا این صنع به واسطهٔ همان رمزآمیزی نهفته، انسان را در یک مواجههٔ هنری قرار می‌دهد. نمونهٔ بارز این بیان رمزی را می‌توان در قرآن کریم جستجو کرد و حتّی در قصص قرآن از هیچ نماد و سمبلی استفاده نشده است.

●

سمبلیسم به هیچ وجه برای متفکّرین اسلامی مبهم و نامعقول جلوه نکرده است، چنانکه «ابن عربی» در «فتوحات مکیهٔ» خود چنین می‌نویسد: «اهالی بیزانتوم هنر نقاشی را به کمال خود رساندند زیرا نزد آنان طبیعت یگانهٔ مسیح(ع) به گونه‌ای که در تصاویر او تجلّی یافته بهترین محمل برای تاملّ در یگانگی خداست.»[۱۵]

و البتّه نباید از خاطر دور داشت که مسلمانان به تبع شریعت مقدس تنزیه را بر تشبیه ترجیح می‌دهند.

●

نکتهٔ دیگر اینکه هنر در سمبلیسم الزاماً وسیله قرار می‌گیرد و یا ابزار، و چنانکه در کلام ابن عربی رفت «محمل تفکّر» تلقّی می‌شود. امّا هنر ناب به هیچ عنوان نمی‌تواند وسیله و ابزار باشد، بلکه مهمتر از هرچیز، همان تفکّر است. (و یا به عبارتی که قبلاً ذکر شد تجلّی تفکّر است). نباید از خاطر دور داشت که «هدف غایی و نهایی هرهنر مقدس فراخوانی و یادآوری احساسات یا انتقال تاثیرات نیست، بلکه هنر مقدس رمز است و بدین علّت جز وسایل ساده و اولین واصلی از هر دستاویز دیگری مستغنی است؛ وانگهی چیزی جز کنایه و اشاره نمی‌تواند بود، زیرا موضوع واقعیش مالاکلام است و زبان از وضعش عاجز؛ ریشه و اصل آسمانی یا مَلَکْ خصلت دارد، زیرا الگوهایش بازتاب واقعیات ماوراء عالم صوراند. هنر مقدس که زبدهٔ خلقت- صنع الهی- را به زبان تمثیل و راز و سِرّ بیان یا اعاده می‌کند، نمودگار سرشت رمزی عالم است و بدین گونه روح انسان را از قید تعلّق به واقعیات درشتناک و ناپایدار می‌رهاند.»[۱۶]

●

از دیگر سو، سمبلیسم مستلزم نوعی خودآگاهی و یا به تعبیری «غرض‌ورزی» است و به بیان دیگر ریشه در آگاهیهای هنرمند و دانسته‌های وی در خارج از حیطهٔ کار خود دارد. مثلاً او باید بداند که رنگ فیروزه‌ای و یا لاجوردی و یا فرمهای اسپیرال شکل، نماد چه چیزهایی هستند. این دانسته‌ها یا غرض‌ورزی‌ها مانع از آن می‌شود تا هنرمند بتواند به ماثورات گوش سپارد و یا به تعبیر عرفانی بازگو کنندهٔ کلام ازلی باشد. چنانکه گفته شده است:

چون غرض آمد هنر پوشیده شد
صد حجاب از دل به سوی دیده شد[۱۷]

البتّه سمبلها را به هیچ عنوان نباید با صور نوعی اشیاء یکی دانست، گرچه سمبلهای جهانی- که پیش از این بدانها اشاره شد- تا حدودی این معنا را القا می‌کنند، و ریشهٔ آنها را نیز در ناخودآگاه ذکر کرده‌اند.

کبوتر، شقایق و... آنگاه که به جان هنرمند الهام شدند حکایت از نوعی «این همانی» داشتند، امّا هنرمندی که با این نمادها آشنایی یافته و به تعبیر دیگر از این معلومات بشری مدد می‌جوید به صرف بکارگیری آنها خالق اثر هنری نمی‌تواند باشد، چرا که هیچ تلاشی برای پیوند با مآثر نکرده است و...

●

به هرجهت سمبلیسم، حتّی به معنای غربی و مصطلح در تاریخ هنر، فرا رفتن از همهٔ واقعیات و روزمرّگی‌هاست و خود نیز نمادی است از اینکه اشارات و کنایات باید به جای دیگری باشند. نباید فراموش کرد که در این نردبان باید از همه چیز عبور کرد تا به آن چیزی رسید که «هنر ناب» نامیده می‌شود؛ گرچه توقّف در آنجا نیز نشاید.

۱. اریک فروم در «زبان از یاد رفته» سمبلها را بر سه نوع تقسیم می‌کند:
الف: سمبلهای قراردادی، ب: سمبلهای تصادفی، ج: سمبلهای جهانی
۲. پاکباز، روئین. در جستجوی زبان نو. نگاه. ۲۶
۳. پیشین
۴. رید، هربرت. هنر امروز. ۳۸
شایان ذکر است که سعی هربرت رید اولاً تمایز بین سمبلیسم در نقاشی و ادبیات است و ثانیاً بیشتر به مستقل بودن نقاشی از ادبیات نظر دارد. در اینجا نیز نمی‌خواهد برای خواننده این گمان پیش آید که نقاشی سمبلیک منفعل از ادبیات رایج آن دوره بوده است.
۵. پاکباز، روئین. همان. ۳۸۰
۶. پیشین، ۳۷۷
۷. گفته شده است که گروهی از نقاشان سمبلیست خود را «نبی‌ها» Nabis می‌نامیدند. رک. پیشین
۸. رید، هربرت. همان
۹. پیشین
۱۰. رهسپر، ا.ی. نقاشی نوین. ۹۵
۱۱. هاوزر، آرنولد. تاریخ اجتماعی هنر. کلود کرباسی. موزهٔ رضا عباسی. ۶۴
۱۲. بورکهارت، تیتوس. جاودانگی و هنر. مقالهٔ «ارزشهای جاودان در هنر اسلامی». برگ. ۱۵
۱۳. بورکهارت. هنر مقدس ترجمه جلال ستاری. سروش. ۷۰
۱۴. پیشین
۱۵. به نقل از مقاله ارزشهای جاودان در هنر اسلامی. همان
۱۶. پیشین
۱۷. مثنوی معنوی، از نسخهٔ نیکولسون.

□ کیهان کاریکاتور، فرهنگ و توسعه و...

گرافیک ماه

موضوع: تصویرسازی
طراح: توکا نیستانی

اول اینکه نیستانی نسبت به همقطاران خود بسیار پُر کار است؛ دوم اینکه تا حدود زیادی به یك نوع کاراکتر دست پیدا کرده؛ سوم اینکه در اشیاء و فضا دفورماسیون خاصّی را رعایت می‌کند؛ چهارم، با بافت در طراحی سیاه و سفید آشنایی بسیار دارد، بویژه طراحی با خط؛ پنجم، به اصطلاح طراحان، دستی قوی دارد؛ ششم، در اکثر کارهـایش محل مناسبی را برای امضا می‌گذارد، بویژه آنکه برای خود امضـای منـاسبی نیـز طراحی کرده است؛ هفتم، در بیشتـر کارهایش از ایده‌های بدیع و خوبی بهره می‌جوید، خاصّه آنکه از توان اجرای ایده‌های خود نیز برخوردار است؛ هشتم، ابزار خاص کار خود را یافتـه، و نهم اینکه حجم را می‌شناسد و در به وجود آوردن آن در مواقع ضروری موفّق است.

امّا تامّل بیشتر برکارهای او به ما می‌فهماند که نیستانی هنوز در بکارگیری عناصری که به لحاظ بصری بسیار مؤثّرند بی‌دقّت است، با تمـام پُرکـاریش هنـوز برای کمپوزیسیون به صورت جدّی فکر نمی‌کند، و لزوم یا عدم لزوم کادر را نیز معمولاً رعایت نمی‌کند. کافی است بعضی از طرحهایش را کمی بزرگ‌تر کنیم تا به مشکل اجرا و عدم صلابت در طراحی، بویـژه ضعف هاشـورها پی ببریم. غالب طرحهای او شلوغ است و به دلیل استفاده از عناصر بسیار زیاد و نوع طراحی و نحوهٔ استفاده از هاشورها، با نوعی عدم تمرکز در آنها روبرو هستیم. تاثیر زیادی از قهرمانان اَکْشِنْ کُمیك آمریکایی در طرحهایش دیده می‌شود.□

زنان

موضوع: لوگو تایپ
طراح: کامران مهرزاد

لوگو تایپ زنان دارای ریتم بسیار زیبایی است و طراح آن کوشیده است تا به یك دگرگونی یکدست برسد که در این مسیر طرح به نوعی توازن و ایستایی دست می‌یابد. امّا این طرح به هیچ وجه نمی‌تواند به گذشتهٔ خط فارسی نزدیك شود و علی‌رغم دفورماسیون زیبا، هیچ نسبتی با معنای کلمه برقرار نمی‌سازد. پیچشها و قوس نه متناسب با خط فارسی است و نه حالتی از زنانگی را القاء می‌کند- چرا که اصولاً لوگوتایپ نوعی بیان تصویری توام بانوشتار است- بلکه بیشتر به نمونه‌هایی از خط لاتین می‌گراید، بویژه آنکه با کمی دقّت حروف .J.,A و .U و... را می‌شود از فرمهای آن بیرون کشید. همچنین در این طراحی بعضی از فواصل نیز رعایت نشده‌اند، از جمله فاصلهٔ بین نقطه و الف در ترکیب «نا» که با دیگر فواصل ناهماهنگ می‌نماید.

به هرجهت ناگفته نماند که لوگوتایپ زنان همچنان از زیبایی و استواری- هرچند با مبنای غربی- برخوردار است. □

□ جشنوارهٔ ادبی- هنری روستا

موضوع: پوستر
طراح:

اندازهٔ بزرگ کار، بدون شك به طراح این امکان را می‌دهد که بتواند با استفاده از عناصر بجا و مناسب اثری در خور توجّه ارائه دهد. امّا طراح پوستر فوق از این امکان بهره نمی‌گیرد و مقدار زیادی از فضا را به رنگ قرمز اختصاص می‌دهد که گرچه جذاب و شاداب می‌نماید لیکن به علّت عدم تطابق نوع قرمز با سمبلهای روستایی، پوستر را به بی‌ایدگی مبتلا می‌سازد. البتّه استفاده از نقوش گلیم می‌تواند ایدهٔ خوبی باشد امّا به شرط آنکه در رنگ‌آمیزی و نیز نزدیك‌تر شدن به فضای روستا اعتنای بیشتری شود.

همچنین این فضای بزرگ که امکان بکارگیری عناصری بزرگ‌تر از حدّ طبیعی را داشته بدون دلیل به دو زمینهٔ سیاه و قرمز تبدیل شده است.

لی‌آت طرح نیز در مقایسه با کلّ اثر نسبتاً ضعیف است. □

□ ماهنامه گرافیك

موضوع: طرح جلد
طراح: حسین فراوانی

پیش از این نیز گفته‌ایم که گرافیك مجله‌ای که قصد دارد به «گرافیك» بپردازد اهمیتی مضاعف می‌یابد و از سوی مدیران مجله بیش از اینها باید به آن بها داده شود. به هرجهت، طرح جلد این شمارهٔ «گرافیك» نه از اجرای خوبی برخوردار است و نه صاحب ایده‌ای است که ضعف اجرا را بپوشاند. این طرح جلد برای هرمخاطبی که به گرافیك توجّه بیشتری دارد این سؤال را برمی‌انگیزد که چه چیز موجب شده است تا این اثر ضعیف به عنوان جلد انتخاب شود.

ایدهٔ طرح با وجود ظاهر پیچیده‌اش تا حدّ زیادی از موضوع دور است. تخم‌مرغ رنگین میانی که باید ایدهٔ اصلی باشد، فاقد تمرکز کافی است. ایده همچنان مبهم است. الهمانهای بکار رفته هیچ معنی خاصّی را القاء نمی‌کند. رفتن شاخه‌ای از پائین به بالای اثر که حتّی برای لی‌آت بالای صفحه نیز ایجاد مزاحمت کرده، از این دست است. کلّ طرح در صفحه سرگردان است و اندازهٔ آن نیز هیچ نسبتی با صفحه ندارد. طراح شناختی نسبت به الهمانهای به کار گرفته شده ندارد و در طراحی تخم‌مرغ‌ها نیز دچار مشکل شده است. همچنین در خصوص تعداد و اندازهٔ تخم مرغ‌ها با آشیانه نیز شاید می‌توانست این مشکل جدّی خود را با استفاده از عکس حل کند و یا به نوعی دفورماسیون نه چندان جدّی پناه ببرد.

سخن آخر اینکه سفیدی صفحهٔ جلد و انتخاب رنگ لوگوتایپ و شماره و همچنین لی‌آت هیچ تناسبی با هیچ چیز ندارد. □

□ مجموعه کتابهای ایران: گذشته، حال، آینده

موضوع: طراحی آرم
طراح: کامران افشار مهاجر

در این طراحی نشانه هیچ حرکتی را نمی‌توان نشانهٔ چیزی گرفت؛ نه از ایران نشانه‌ای دارد، نه از کتاب و نه از حال و گذشته و آینده... و به قول دوستی البتّه آن طرح اسلیمی بالای آرم هم ایران است هم کتاب و هم حال و گذشته و آینده!

۱ـ ترکیب کل آرم بویـژه در پیـوند فرم هندسی با فرم اسلیمی اشکال دارد.

۲ـ سیاهی و سفیدی در این طرح فاقد گردش سالم و زیباست و این کنتـراست شدید با به وجود آمدن خطی پرقدرت در میان دایره به هیچ وجه موجّه نمی‌نماید.

۳ـ پیچش نادرست فرم اسلیمی که در انتهـا بی‌هیچ دلیلی به خارج فرم کلّی می‌رود.

۴ـ آرم به یك ترکیب بازاری و بسیار عامیانه تبدیل شده که با وجود فرم اسلیمی فاقد هویت ایرانی است. ارائهٔ طرح فی‌نفسه بدین معنـاست که آرم طراحی شده در هیـچ فرم دیگـری نمی‌توانست موفّق‌تر باشد، امّا این آرم برای هرمخاطبی این سؤالها را به همراه دارد:

۱ـ اگر فرم را با خطوط پهن طراحی می‌کردیم چه می‌شد؟
۲ـ اگر آن را در دو رنگ اجرا می‌کردیم چه می‌شد؟
۳ـ اگر با خطوط کناره نما طراحی می‌کردیم و یا نگاتیو و...؟ □

□ زندگی و دیگر هیچ

موضوع: پوستر فیلم
طراح: عباس کیارستمی

این پوستر در مجموع بیانگر برخورد کاملاً حرفه‌ای با گرافیك در سینماست. پوستر صاحب ایده‌ای جدّی و خوب با اجرایی متناسب و فکـر شده اسـت و می‌توان گفـت که تا حدّ زیـادی با فضـای روشنفکری فیلم هماهنگ است.

امّـا چند عامل مانع توفیق کامل پوستر می‌شود که از آن جمله می‌توان به نمونه‌های زیر اشاره کرد:

لی‌آت پوستر کاملاً فکر نشده است و مشخص نیست که طراح چرا از چند نمونه حروف استفاده کرده است. همچنین انتخاب رنگ برای کلمـهٔ LIFE می‌توانست با مفهـوم «زندگی» تناسب بیشتری داشته باشد. (البتّه هیچ بعید نیست که رنگ سبز چاپ شده همان نمونهٔ رنگ مورد نظر طراح نبوده باشد. از این گونه مسائل در کشور ما بسیار پیش می‌آید.) نیز شاید بهتر می‌بود که طراح با طراحی یك کادر سعی بیشتری در تبدیل عکس به پوستر می‌کرد؛ هرچند این پوسـتر یکی از موارد استفادهٔ خوب از عکس است. این عکس در ایران تا حدود زیادی ـ حتّی برای عموم نیز ـ شناخته شده است، امّا باید دید که آیا برای مخاطبین غیرایرانی (با توجّه به انگلیسی بودن پوستر) نیز دارای این مفهوم یا چیزی نزدیك به آن هست.

در کل این پوستر را که بسیار متاثر از هنر پاپ نیز هست می‌توان از پوسترهای موفّق شمرد. □

طرح

گرداب: بیژن صیفوری

راخمانینف و موسیقی ارکسترال

اشارهٔ مترجم

■ سرگئی راخمانینف Sergei Rachmaninov (۱۹۴۳ـ ۱۸۷۳) بعد از چایکوفسکی، بزرگترین آهنگساز روس است. این گفته برای اشخاصی که اهمیّت هنریِ بزرگانی مانند ایگوراستراوینسکی (Igor Stravinsky) ، دیمیتری شوستا کوویچ (Dimitri Schosta Kovitch) ، سرگئی پروکوفیف (Sergei Prokoviev) و دیگر برجستگان آهنگسازی کلاسیکِ روس را می‌شناسند، چندان گوارا نیست. این عقیده را نه تنها معاصرین ما، بلکه معاصرین راخمانینف نیز داشتند، هرچند که از اظهار صریح آن ابا می‌کردند.

سرگئی راخمانینف، آخرین رمانتیک بزرگ از مکتب آهنگسازان تکروی روسی بود. آهنگسازانی با اعتقادات عمیق روحانی (در وجه شخصی) و تا مغز استخوان «روس»، و همین خصلت، باعث شد که حساس‌ترین دوران زندگانی خود را یا غریب در غربت باشند و یا غریب در وطن: دو روی سکّه‌ای که ظریف‌اندیشان، «تبعید خود خواسته»اش نام گذاشته‌اند و این سرنوشت بزرگترین هنرمندان اصیل قرن بیستم است که «نپذیرفتن»، ذاتی آنها و بلکه قطعنامهٔ زندگی آنهاست. درد عظیم و مشهور «نوستالگیا»ی از نوع روسی نیز در حقیقت از همین وجه است، نه شبه تاویلات سطحی‌ای که عوام بی‌خبر و روشنفکر نماهای سطحی هر دو به یك اندازه در درك و بیانش اشتباه می‌کنند.

سرگئی راخمانینف در دو مقام: ۱ـ یکی از بزرگترین پیانیستهای نیمه دوّم قرن نوزدهم و نیمه اوّل قرن بیستم و ۲ـ یکی از بزرگترین آهنگسازان غرب و جانشین بی‌گفتگوی چایکوفسکی بزرگ، شایسته بررسّی است. او علی‌رغم زندگی مرفهش و استقبالی که از متخصصین و مردم مشتاق دید، هرگز درست درك نشد و نابسامانی‌های ناشی از بد فهمی‌های منتقدین هنرمندنما، به فشارهای روحی و روانیِ درون او علاوه می‌شد و این افسانه را هرچه کمتر از پیش، قابل درك می‌کرد. محققین اروپایی ـ و بخصوص آنها که دچار گرایشهای ابلهانهٔ قومی نیز هستند ـ عمداً نخواستند مقام حقیقی او را در آهنگسازی اعتراف کنند و حتی یکی از خشك‌اندیش‌ترین این افراد، مدعی شد که تقیّد او به فرم کلاسیك آهنگسازی و وفاداریش به اصول قدیم، دلیلی بر تحجّر ذهنی و بی‌قریحگی اوست! (نقل به مفهوم از *دایرةالمعارف موسیقی*، نوشتهٔ *رولان دوکانده* Roland de Candet که گویا به فارسی هم ترجمه شده).

این قضاوت از آنهایی که داد شووینیسم افراطی و ناسیونالیسمِ نمایشی‌شان، گوش دنیا را کر کرده و حاضر نیستند غیر از امپرسیونیست‌های وطنی‌شان، جلوه‌های دیگری از موسیقی را مشاهده کنند، عجیب نیست. در حقیقت، راخمانینف بدون

● پاتریك پیگات ■ ترجمهٔ رامتین همایون

کوچکترین ادعایی، سعی کرد بیانگر تفکر متین و زیبایی‌های پیچیده و پخته‌ای باشد که توسط استادان پیش از او به تکامل نسبی خود رسیده بودند. امّا راخمانینف، با همهٔ سرسپردگیش، به هیچ عنوان مقلّد هیچکدام از آنها نیست. قدرت کم‌نظیر پیانو نوازیش نیز به او امکان مطالعه و شناختِ عملیِ امکانات موسیقیِ مورد علاقه‌اش را می‌داد. به تحقیق، بعد از بزرگانی چون فرانتس لیست و آرتور روبنیشتاین، او از بزرگترین پیانیست‌های کلاسیکِ قرن بیستم است و صفحاتی که از آهنگ پرقدرت انگشتانِ استاد در فاصلهٔ سالهای ۱۹۴۰ـ ۱۹۱۰ پُرشده، اسنادی *دیداری- شنیداری* برای مطالعهٔ دائم خواهند بود. استادی که در نوازندگی پیانو (چه تکنوازی و چه در ارکستر) از قویترین‌هاست، در ارکستراسیون از همتای لهستانی خود فردریك شوپن (Fredrick Chopin) دقیق‌تر و ظریف‌تر، و در پرورش فرماتیك و استحکام ساختمان از استادش چایکوفسکی (Peter Ilich Tchaikowsky) برتر است. او اگرچه مثل چایکوفسکی در بیان شدید و پرطپش رومانتیسم خود مُصَر نیست، (و این از خصوصیات ذاتی او و اختلافات روحیش با استاد مایه می‌گیرد) امّا احساسی عمیق‌تر، کوبنده‌تر و درونی‌تر دارد، و به مراتب تأثیرگذارتر. راخمانینف، از کلاسیك‌هایی است که با گذشت زمان، نوتر و نوتر می‌شود.

تحلیلی که از این پس به صورت پیوسته در «سوره» خواهیم داشت، اثر یکی از منتقدین شناخته شده انگلیسی به نام پاتریك پیگات (Patrick Piggott) است. این تحقیق-تحلیلِ جامع، نخست به صورت یك سلسله گفتارهای رادیویی در شبکهٔ B.B.C همراه آثار موسیقایی راخمانینف پخش شده و سپس به صورت جداگانه انتشار یافته است. این نوشتهٔ مورد تقدیر نشریات معتبری همچون *ابزرور* Observer، *گرامافون* Grammaphone فایننشال تایمز Finan-cial Times قرار گرفته و از حیث سلامتِ نگرش و روش درست و روشنِ توضیحِ موضوعات، شایسته توجّه است. در ترجمه نیز سعی شده از انگلیسی متین و روان نویسنده (که در متن چاپ شده، اصلاً گفتاری و *رادیویی* نیست) پیروی شود و از معادلسازی بیمارگونه‌ای که جز تخریب اصل زبان [فارسی] کاردیگری نمی‌کند، استفاده نشود. در بسیاری از موارد، اصل کلمه یا اصل اصطلاح، گویاتر از «معادل» ظاهراً «فارسی»‌ای است که برایش می‌تراشند. این موسیقی، فرهنگ آن و زبان آن، پدیده‌ای جدا از عوالم ماست و اگر با نحوه نگرشی غیر از این برخورد شود، حاصل همان خواهد بود که تا حال بوده است. فرهنگهای اصیل بشری اگرچه در ژرفای معنایی‌شان مشترکند، قابل ترجمه به یکدیگر نیستند و اجرایشان در پهنه قلب مردم و گسترهٔ روح هنرمند و دهلیز زمان ساخته می‌شود، نه پشت میز ویراستاران و اشخاصی که هنرهای اجدادی خودشان را هم از طریق ترجمه می‌شناسند.

جایگاه دوگانهٔ راخمانینف، در مقام آهنگساز (Composer) و پیانیست (Pianist)، باعث وقوع پاره‌ای سوء تصوّرها در مورد او شده است. یکی اینکه «او در درجهٔ اوّل آهنگساز پیانو بود که گهگاهی نیز آثار خوبی در سایر شاخه‌ها[۱] [ی کار آهنگسازی] تصنیف می‌کرد». تصوّر نابجای دیگر این است که «بلندمرتبگیِ او به عنوان نوازندهٔ استاد[۲]، سایر آثار ارکسترال او بیشتر به روال پیانویی[۳] گرایش دارند و چیزهایی هستند تقریباً شبیه موسیقی‌ای [در اصل] مخصوص پیانو که برای ارکستر تنظیم شده باشد[۴].» البتّه فرانتس لیست (Franz Liszt) هم ناچار بود چنین انتقادات ناروایی را تحمل کند. در واقع، آثار پیانویی *راخمانینف* علی‌رغم مقام ارجمندشان، مشخصاً تعداد فراوانی را شامل نمی‌شوند: دوسونات[۵]، دوسری واریاسیون[۶] و بین ۵۰ الی ۶۰ اثر کوچك[۷]، کلّ این مجموعه را تشکیل می‌دهند. به عبارتی دیگر، اپراها[۸]، قطعاتِ جمعخوانی[۹]، آوازها[۱۰]، موسیقی مجلسی[۱۱] و موسیقی ارکستری[۱۲] او، بخش مهّم و قسمت اعظم آثار او را به وجود آورده‌اند.

راخمانینف در خلق چنین شکلهای متفاوت و گستردهٔ موسیقایی، به اندازهٔ خلق آثار پیانویی ویژه‌اش، روان بود و مهارت داشت. اغلب فراموش می‌شود که او صرف‌نظر از آهنگسازی[۱۳] و پیانونوازی، رهبر ارکستر[۱۴] نیز بود؛ موهبتی استثنائی که او، به نحوی درخشان از اجرا در اُپرا گرفته تا سالن کنسرت، آشکارش می‌ساخت. او با وجود تمرینات سخت و منظم زورف[۱۵]، در کنار استعداد ذاتی‌اش، با سِنّی کم، مهارتی شگفت‌انگیز را در پیانونوازی کسب کرد. تحصیلات بعدی او در موسیقی، در کنسرواتوار مسکو بسیار فراگیر بود. در آن دوران، همزمان با فتح جایگاهی خیره کننده در روسیه، او بیش از رهبری ارکستر و نوازندگی پیانو، به خاطر آهنگسازیش ستایش و احترام می‌شد.

راخمانینف می‌بایست تصوّرات نادرست دیگری را نیز تحمّل کند. شایع است که او بعد از ترك روسیه در سال ۱۹۱۷ و تصمیمِ پیوستن به جرگهٔ «نوازندگان استاد بین‌المللی»[۱۶]، تدریجاً قوای خلاقّه‌اش را از دست داد. خودش هم تا حدّی در ایجاد این شبههٔ مشهور قابل سرزنش است. پاسخ معروف او به دوستش مدتنر (Medtner) که پرسیده بود «*چرا او* (راخمانینف) *آهنگسازیش را ادامه نمی‌دهد؟*» بارها ذکر شده است، «وقتی آهنگ[۱۷] از دست رفته است، چگونه می‌توانم بسازمش؟» (شنونده، فقط دوست دارد بداند که چه موقع مدتنر چنین سؤال ناخوشایندی را مطرح کرد؟!). در واقع، وی قدرت خلق *نواها* را به هیچ وجه از دست نداده بود. به هر صورت می‌شود حدس زد که مقصود واقعی او، از کف رفتنِ «شوقِ آهنگسازی» بوده است. از تاریخ آخرین آثاری که در روسیه نوشتَ (Etudes-Tableaux, Op.39)• . این آثار از جنبهٔ ملودیك کمتر مورد توجه هستند و عموماً به خاطر تجربه‌ورزی در بافت[۱۸]، صدادهی[۱۹] و خلاقیّت در ایجاد حسّ و حال[۲۰] اهمیّت دارند. آری، او قدرت خلاقه‌اش را به هیچ‌وجه از کف نداده بود. همانگونه که آثار او در آخرین دهه زندگیش، بیانگرند.

افسانه‌های این چنینی بسختی از بین می‌روند، بخصوص وقتی که مجدّانه توسّط روسها در این دوران، رواج پیدا کنند **. آنها ترجیح می‌دهند «بیندیشند» که آهنگساز روس، دور از خاك وطن، چاره‌ای جز سکوت و فرجامی جز ابطال ندارد! یکی از نکاتی که بی‌فکری و بی‌خبری آنها را برملا می‌کند این است که از دوازده اثر مورد بحث، شش تای آنها خارج از روسیه تصنیف شده‌اند. ذکر این حرفها از بی‌توجهی و تحقیر آثار سایر هنرمندان مهاجر روس است. تحقیر خلّاقانی چون آلکساندر بنـوی (Alexandre Benois)، ولادیمیر نابوکوف، ایگوراستراوینسکی، سرگئی پروکوفیف و مارك شاگال. اتفاقاً در مورد پروکوفیف باید گفت که آثار موسیقـاییش در دوران تبعید، به هیچ روی از آنهایی که بعد از بازگشت به روسیه ساخته دست کمی ندارند. راجع به مدتنر که در هر مکانی بدون وقفه به آهنگسازی می‌پرداخت چه باید گفت؟ آیا او هم شناخت درستی از محیط اطرافش نداشت؟! چگونه *راخمانینف* در حالی که موسیقیِ یك تبعیدی دیگر، معبودش: شوپن در گوشِ هوش و انگشتانش جاری بود، می‌توانست حقیقتاً باور داشتـه باشد که جدایی از سرزمین مادریش معضل جدّی‌تری است تا احراز مقام استاد پیانو نواز در سطح جهانی، احرازِ کوشش خواهانه‌ای که او را حتی از کار آهنگسازی هم باز می‌داشت.

●

اظهـارات او دربـارهٔ مشکـلاتش به عنـوان «آهنگسـاز»، اغلب متناقضند. زمانی اصرار داشت که برای تصنیف سَمفونی‌های بزرگ آمـادگی ندارد و می‌گفت که دیگـر هرگز به عرصهٔ گستردهٔ کارهای ارکستـری باز نخـواهـد گشت. با این حال شکایت هم داشت که مشکلتـرین کار در آهنگسـازی، نوشتن قطعات کوچك برای پیانو است. کاری که از نظر او عذابی الیم بود و در خلال همین کار بود که دریافت نوشتن برای ارکستر بسیار ساده‌تر است. زیرا فکر ایجاد رنگمایه‌های مختلف‌سازی[۲۱]، خود به تنهایی، الهام گونه بود. او به شکلی مشـابـه، هنگـام نوازندگی نیز به چنین مسئله‌ای دچار می‌شد. زمـانی از پیانو نواختن، مانند کاری تحمیلی و نامطبوع، احساس تنفر می‌کرد، امّا در عین حال اجرای کنسرت (تکنوازی و همنوازی) برایش امری حیاتی به شمار می‌رفت و حتی فکر دوری از آنهم برایش دشوار بود. هنگامی که به او توصیه کردند برای حفظ سلامتی‌اش از پیـانـو نواختن دست بکشـد، هرگز نتوانست این مسئله را بپذیرد. شرح احوال او که اخیراً توسط همسرش منتشر شده، بیـانگر تلاطم‌های گوناگونی است که مانند اکثر هنرمندان، گریبانگیر روان راخمانینف می‌شد. گاه سخت درگیر با اندوهی تلخ و گاه، تجربهٔ حالتی کاملاً متفاوت... و بدینسان پرسش نابخردانهٔ مدتنـر، در دورانی دیگر، پاسخی غیرعادی (و شاید بسیار قاطع) یافته است.

●

دیـگـر داوری کامـلاً نادرسـتی که همـواره دربـارهٔ موسیقی راخمـانینف رایـج بوده و هست، اشـاره به این موضوع دارد که موسیقی وی، «*جهان وطنی*»[۲۲] و اصـطلاحاً نه چندان «*روسی*» است. سخیف‌ترین این نظریات را *ون لُون* (Van Loon) فقید نوشت. آدمی که در «ردمبنـدی» خود، موسیقی راخمـانینف را به نحوی شبهـه‌آلود، همچون موسیقی *سزارکوئی* (Cesar Cui)، «*غرب‌زده*»،

معـرفی کرده بود***. چنـدان مهم نیست که بدانیم چطور چنین موردی را می‌شود به «کوئی» (که به هر صورت اصل و نسب بلژیکی ... ت) نسبت داد، ولی معلوم نیست *راخمانینف* را چطور می‌شود مشمول چنین «قاعده»‌ای دانست؟! کسی که موسیقیش به گونه‌ای عمیق ریشه در آثار چایکوفسکی، موسورگسکی، کورساکف (و بالاتر از همه: موسیقی کلیسای ارتدوکس روس) دارد. اگر از آدمی که به هر نوع روس تبار باشد بپرسید چه نوع موسیقی‌ای برایش مهّم است، به احـتمـال ده به یک[۲۳] پاسـخ خواهـد داد: موسیقی *چایکـوفسکی* و موسیقی *راخمـانینف* و بعضاً واریـاسیـونهـای اسکریابین (Alexandre Skriabin). از نکته‌های جالب، توجه واحترام عمـومـی در تودهٔ روس نسـبـت به اسـکـریـابـین است. وقتی استراوینسکی *اخطار* کرد که چایکوفسکی را بزرگترین آهنگساز روس می‌دانند، از موقعیت او بخوبی اطلاع داشت. موسیقی چایکوفسکی، در عین جهانی بودنش به طرزی آشکار، همواره در ژرفای مایکی**** خود بوده و پُر از روح و احسـاس اصیـل روسی است. البتّـه راخمـانینف کلیتـاً در آهنگسـازی همپـایه چایکوفسکی نبود ولی موسیقی او نیز همانند استاد به طرزی خاص دل و جانِ فرد روسی را نوازش می‌کند و از همین رو در سرزمین مادریش بدینسان مورد تکریم است. بیهـوده نیست که اکنـون *ایـوانوفکا* (Ivanovka) که پیشترها خانهٔ ییلاقی او بود، دقیقاً همانند دوران حیاتش بازسازی شده و به صورت میعـادگاهی برای دوستداران درآمده است (در جوار آن، هتل مجلّلی نیز برای مشتاقان میعاد، بنا کرده‌اند!) و به زودی ایـن مکـان همچـون موزهٔ چایکـوفسکی در *کلین* (Klin) به میعادگاهی ملّی بدل خواهد شد.

امّا با وجود منش موزیکال روسی و خاص، راخمانینف نیز مانند چایکوفسکی جذابیتی جهانی دارد. اصلاً شاید به همین دلیل است. او در زمـان حیـاتش، نامه‌های فراوانی از چهارگوشهٔ دنیا دریافت می‌کرد که بیشتر آنها به نحو محسوسی تشکر قلبی نویسندگانشان را بیان می‌کردند. انگیزهٔ این نگارشات پراحساس، وجود مردی بود که هنـرش عمیقـاً آنهـا را برمی‌انگیخت. راخمانینف نیز، متقابلاً ـ علی‌رغم دلمشغولی فراوان و با صرف اوقات پرارزشی که باید برای آهنگسازی به کار گرفته می‌شد ـ محبّت و نزاکت خود را به آنها نثار می‌کرد.

با همـهٔ ایـن احـوال، موسیـقـی او، علی‌رغـم همـهٔ شور و انگیختگی‌هایی که به میلیونها انسان بخشیده، همواره در گذر زمان با انتقادات متظاهرانه و فضل‌فروشی‌های زیادی همراه بوده است، سوءتفاهمات، ادعاهای بی‌پایه و مخالف‌خوانی‌ها، هنوز هم این آثار را احاطه کرده‌اند. اخیراً *«اریک سالتسمن»* (Eric Salzman)، دو گفتار موشکافانه[۲۴]‌ای را درباب طرز تلقی به آثار راخمانینف انتشار داده است. او پیش از این نیز دو مقاله با عناوین *دا* (Da) و *نی یت* (Nyet) درباره‌او به‌چاپ رسانید. سالتسمن‌دراین «دوگانه» حداقل به این تشریح رسیـده است که داوری نهـایی دربـارهٔ‌جـایگـاه‌آخـرین وارزش نهـایی موسیقی راخمانینف، پرسشی فراگیر را پیش روی می‌نهد که پاسخ به آن تا حد زیادی بستگی به نظر خود ما دارد: قرابت هرچه بیشتر با آثار مهّم او (که اغلب شامل قطعاتی است که وی برای ارکستر ساخت) ما را در تحقق این امر یاری خواهد داد. □

این اثر ترجمه‌ای است از:

Rachmaninov Orchestral Music

Patrick Piggott

British Broadcasting Corporation

First Published 1974

■

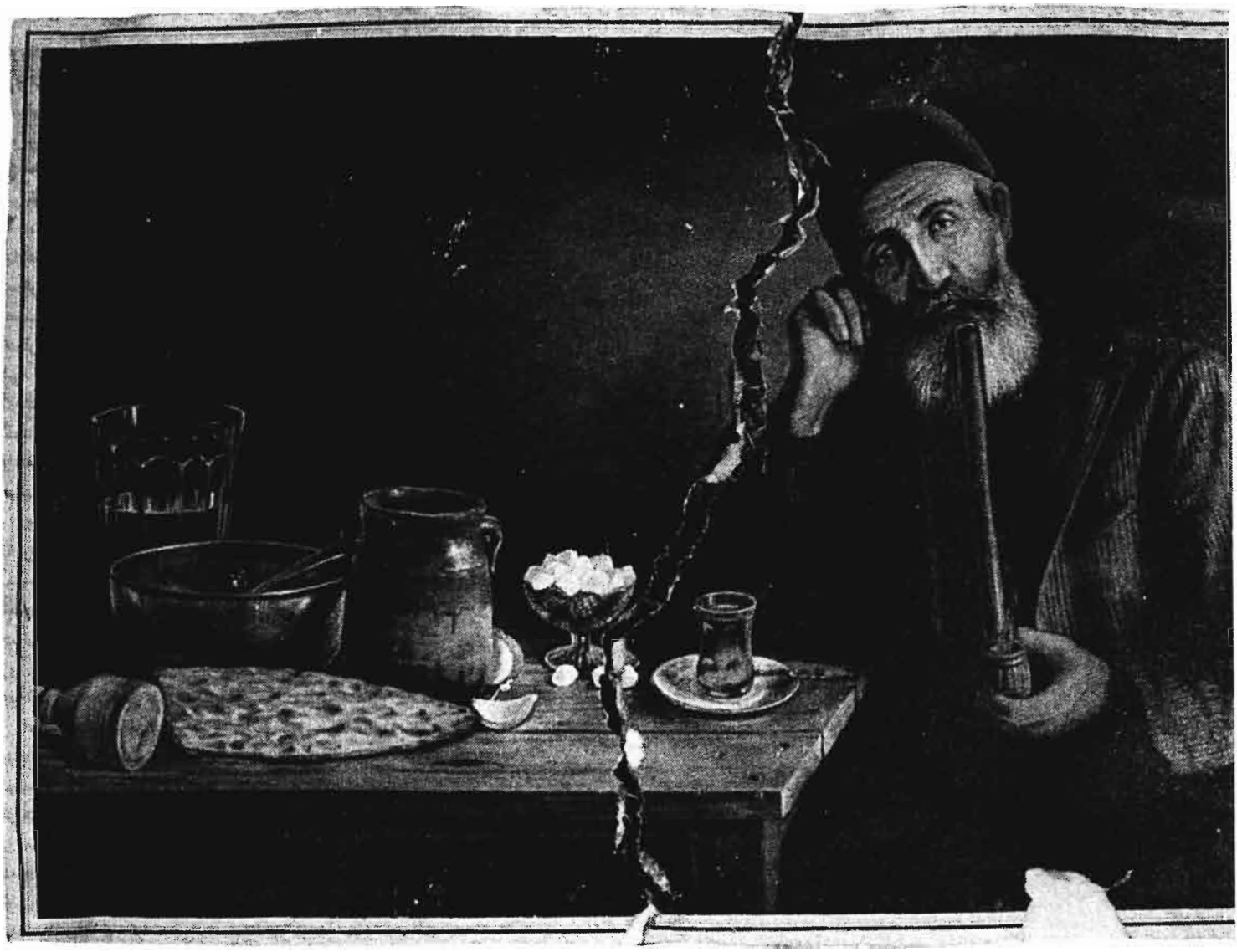
۱. Media
۲. Virtouse
۳. Pianistic in Style
۴. Orchestred Piano Music
۵. Sonate
۶. Two Sets of Variation
۷. 50s Small Pieces
۸. Opera
۹. Choral
۱۰. Song
۱۱. Chamber Music
۱۲. Orchestral Music
۱۳. Composition
۱۴. Conductor
۱۵. Zevrev
۱۶. International Virtavses Association
۱۷. در اصل: Melody
۱۸. Texture
۱۹. Sonority
۲۰. Creation of Mood
۲۱. Varied Instrumental Colours
۲۲. اصطلاح شده در مقابل: Cosmopolitism, Cosmopolitan
۲۳. در اصل: Ten to one
۲۴. در اصل: Curious Dichotomy

*. ترجمه تحت‌اللفظی (والبتّه غلطش) می‌شود: تمرینات متصوّرانه ساکن. Tableaux معنـای وضعیتِ ساکن افـرادی را می‌دهـد که مُدل نقاشی واقع شده‌اند.

**. این مطلب در سال ۱۹۷۴ (۱۳۵۳خ) نوشته شده و مربوط به قبل از فروپاشی شوروی است. در این زمان (حکومت لئونید برژنف) نیز نام و یاد آهنگسازان مهاجر روس مانند راخمانینف و استراوینسکی از سوی مجـامـع «هنـری» دولت مورد بی‌اعتنایی بود و اکثراً سعی در استخفـاف مقـام حقیقی آنان به نفع آهنگسازان ماندگار و وفادار به کمونیسم (خرنیکوف و...) بودند.

***. در اصل «غرب‌گرایانه» به مفهوم تحقیرآمیز [و ضدروسی!] است، با اصطلاح Westernism که دراینجا «غرب‌زده» مرادش کردیم.

****. در متن: In tune آمده است و اشاره به تُنال بودنِ ژرفگونهٔ موسیقی چایکـوفسکی دارد. قویتـرین صفت او که کلاسیک بودنش را مسجّل می‌کند و در اوایل قرن بیستم، عملاً به دست نفی سپرده شد.



نقدهایی بر:
زندگی و دیگر هیچ

■فرهاد گلزار (سید مرتضی آوینی)

زندگی سگی

زلزله‌ای شگفت‌آور روی داده است و دهها هزار نفر جان خود را از کف داده‌اند تا مردی که «نکران» سرنوشت بازیگران خردسال فیلمی است که در همان منطقهٔ بلازده فیلمبرداری شده به همراه پسرش سفری را آغاز کنند. خوب! از همان آغاز عناصر و ارکان اصلی داستان براطلاعاتی بیرون از خود آن استوار است یعنی که فیلم مخاطب خاص دارد- آنان که فیلم خانه دوست کجاست را دیده‌اند- و نیازمند به بروشوری است که پیش از آغاز فیلم اطلاعات لازم را در اختیار مخاطب عام قرار دهد.

بگذریم؛ چرا که علی‌الظاهر این فیلم خود را متعلق به سینمای قصه‌گو نمی‌داند و همان‌طور که درباره فیلمهای مشق شب و کلوزآپ می‌توان گفت، یك ژانر تلویزیونی است که اشتباهاً در سینماها نمایش داده می‌شود.

از همان جا که «پویا» از پدرش می‌پرسد که «در شب زلزله چه تیمهایی بازی داشتند؟» و پدر به اشتباه پاسخ می‌دهد: «آرژانتین

و برزیل» و پویا تصحیح می‌کند که: «نه، اسکاتلند و برزیل» اگر کمی هوشیار باشی می‌توانی حدس بزنی که چند پلان بعد پویا ادرارش خواهد گرفت و پدر اتومبیل را در کنار جاده نگاه خواهد داشت و پویا پیاده خواهد شد و در برابر همه تماشاگران، پشت به دوربین ادرار خواهد کرد و پدر لبخند خواهد زد و در دوردست نگاهش به مادری خواهد افتاد که او هم فرزندش را سرپا گرفته است... و از آن به بعد باید بنشینی و صبورانه به ادامهٔ فیلمی بویناک! که از همان آغاز، طرح اصلی آن لو رفته است نگاه کنی و منتظر بمانی تا این بار پدر پویا- یعنی آقای خردمند- در جلوی دوربین ادرار کند و زیپ شلوارش را بیرون از کادر بالا بکشد و چند سکانس بعد آقای روحی - پیرمردی از بازیگران خانه دوست- در منطقهٔ زلزله زده با یک کاسهٔ مسترا‌ح از راه برسد و در جواب آقای خردمند، عالمانه بگوید: «آنان که رفته‌اند، رفته‌اند امّا آنان که مانده‌اند به این سنگ قیمتی- یعنی کاسهٔ مسترا‌ح- نیاز دارند»... و زندگی با همهٔ شکوه و زیبایی‌اش! از پس این سکانس تجلی می‌کند با پیامی بسیار عبرت‌انگیز: زندگی است دیگر! آدم غذا می‌خورد و بعد از غذا- با کمال معذرت- به قضای حاجت نیاز دارد و برای قضای حاجت همیشه که نمی‌توان از فضای باز استفاده کرد. بالاخره انسان نیازمند به مسترا‌ح است و مسترا‌ح هم کاسه‌ای می‌خواهد که پیش از این قدما از سنگ می‌تراشیدند و امروزیها از چینی می‌سازند... و خوب! چه می‌شود کرد؟ اگر آدم در «رودبار» هم زندگی کند و در یک زلزلهٔ عظیم شصت‌هزار از اعضای فامیل خود را از دست بدهد باز هم نیاز به قضای حاجت، دست از سر او برنمی‌دارد، نه؟

عجب زندگی بویناکی!... و همهٔ پیام فیلم به جز انکولک مختصری که به خلقت عالم و مسئله تقدیر رسانده، همین است که: زندگیِ سگی، علی‌رغم زلزله‌ای که همه جا را ویران کرده و دهها هزار انسان را بلعیده است لابه‌لای ویرانه‌ها و زیرچادرهای هلال‌احمر و کنار قبر قربانیان زلزله ادامه دارد. تازه دامادی که ۶۵ نفر از اعضای فامیل خود را در زلزله از دست داده است روز بعد از زلزله ازدواج کرده تا گرفتار شبهای سوم و هفتم و چهلم نشود؛ شب زفاف را نیز در خیمه‌ای پلاستیکی گذرانده است. آنچه اصالت دارد نیازی حیوانی است که در هرصورت حتی در میان اموا‌تی که منتظر تغسیل هستند باید برآورده شود. کیارستمی به رنج و مرگ نزدیک نمی‌شود تا امکان ایجاد چنین تصوری فراهم آید. حرفهایی که در دهان تازه داماد گذاشته، تهوع‌آور است؛ او از قربانیان زلزله طوری حرف می‌زند که گویی آنها جز لاشه‌هایی سدّ راه برگزاری عروسی و قضای حاجات جنسی بیش نیستند. این تصویر توهین‌آمیز از زندگی بیشتر به زندگی سگها نزدیک است تا انسانها. تازه داماد شب بعد از وقوع آن فاجعه عظیم، خیمه‌ای پلاستیکی سرهم کرده است تا بتواند در این باغ‌وحش انسانی که آقای کیارستمی ساخته است با مادّهٔ خود جفت شود... و لابد در همان هنگام سمفونی عاشقانهٔ این جفتگیری ضجهٔ مادری برمرگ فرزندان خویش بوده است و یا مویهٔ دردناک زنی جوان بر مرگ شوی خویش.

همهٔ مظاهر حیات که کارگردان فیلم زندگی و دیگر هیچ در آن سرزمین بلازده جُسته است از همین نوع هستند. پویا نوشابه می‌خواهد و در همان هنگام که مردم «رودبار» در کندوکاو تلهای خاک و ویرانه‌ها هستند آقای خردمند در جست‌وجوی نوشابه است و بالاخره آنچه را که می‌خواهند از یخچال شکستهٔ یک مغازهٔ ویران برمی‌دارند و می‌روند، بی‌آنکه حتّی از اتومبیل پیاده شوند. مردمی که آقای کیارستمی دیده است اشیاء را می‌پرستند و مثل کنه به باقیماندهٔ ابزار زندگی خویش چسبیده‌اند، به لحاف و تشک و بالش و قالیچه و کتری و سطل... و کپسول گاز. محمدرضا پروانه- یکی از بازیگران خردسال فیلم کذایی- که عمویش زیرآوار مانده و مرده است با پویا برسر آنکه آلمان به فینال می‌رسد یا برزیل، شرط بندی می‌کند. فوتبال از همه چیز مهمتر است و وقتی سخن از فوتبال در میان می‌آید همه چیز حتی وحشت عجیب آن شب که زمین غرش‌کنان دهان باز کرد و خواهرها و برادرها و پدران و مادران و همسران را بلعید فراموش می‌شود... مردی که خواهر کوچکتر و سه خواهرزاده‌اش را از کف داده است امّا دارد آنتن تلویزیون را بر سرتپّه نصب می‌کند تا مردم از تماشای مسابقات فوتبال جام جهانی محروم نمانند در جواب آقای خردمند عمل خود را توجیه می‌کند: «زندگی است دیگر! تلویزیون هرچهار سال یک بار فوتبال دارد...»و آدم منتظر است که ادامه دهد. «تلویزیون هرچهار سال یک بار فوتبال دارد. امّا ما از این خواهرها و خواهرزاده‌ها بسیار داریم؛ زلزله هم هرصد سال یک بار می‌آید و تازه اگر همه‌شان هم مردند در این باغ‌وحش انسانی تولید مثل که تعطیل بردار نیست...»

... و فیلم پُر است از این مظاهر توهین‌آمیز حیات و آنگاه در کتاب دهمین جشنوارهٔ فجر دربارهٔ فیلم نوشته‌اند: «علی‌رغم عمق فاجعه و ویرانی و کشتار بسیار، زندگی با همه شکوه و زیبائی خود برای بازماندگان حادثه ادامه دارد.» زندگی با همهٔ شکوه و زیبایی خود!

همین فیلم با مختصری تغییر می‌تواند معنایی کاملاً وارونهٔ آنچه آقای کیارستمی مراد کرده است نیز به خود بگیرد: مردی رفاه زده و معتاد به زندگی تکنیکی با همهٔ معیارهای یک شبه روشنفکر بورژوا در برابر یکی از بزرگترین بلیّات قرن قرار می‌گیرد امّا از کنار واقعیت آن و با فاصله‌ای بسیار دور عبور می‌کند. او در برابر بلایی چنین عظیم باز هم قدرت و جرات همدردی و همراهی با مردم و نزدیک شدن به واقعیت رنج و مرگ را ندارد و باز هم مثل همیشه در این ماجرا نیز به جست و جوی علقه‌های کوچک و دلمشغولیهای حقیر خویش برمی‌آید. نه در برابر این پرسش بزرگ آفرینش قرار می‌گیرد که «چرا؟» و نه به نفس‌الامر واقعه نزدیک می‌شود و از آن میان، تنها چشم به مظاهری از حیات حیوانی بشر می‌گشاید و می‌گذرد: قضای حاجات، خوردن و خوابیدن...

نوشابه، فوتبال، کپسول گاز، کاسهٔ مسترا‌ح و غیره. در چشم او مردم حیواناتی هستند که در همه حال حتی در هنگامی که بزرگترین رنجهای عالم امکان به آنان روی می‌آورد ناگزیر از برآوردن نیازهای سخیف خویش هستند. او انسان را به صورت مجموعه‌ای از اعضا و اسافل می‌نگرد و لاغیر... یعنی این فیلم می‌توانست به همین صورت امّا با مختصری تغییر، صورتی انتقادی نسبت به آن مرد رفاه‌زدهٔ شبه روشنفکر بورژوا پیدا کند که همراه پسرش در سفر است. اما چنین نشده است و اکنون باید پذیرفت که این مرد نمی‌تواند کسی دیگر جز کارگردان فیلم باشد. فیلم از کنار زلزله می‌گذرد و به آن نزدیک نمی‌شود زیرا پیامی چنین که کیارستمی در جستجوی آن است با سفر به عمق فاجعه منافات دارد و بنابراین در

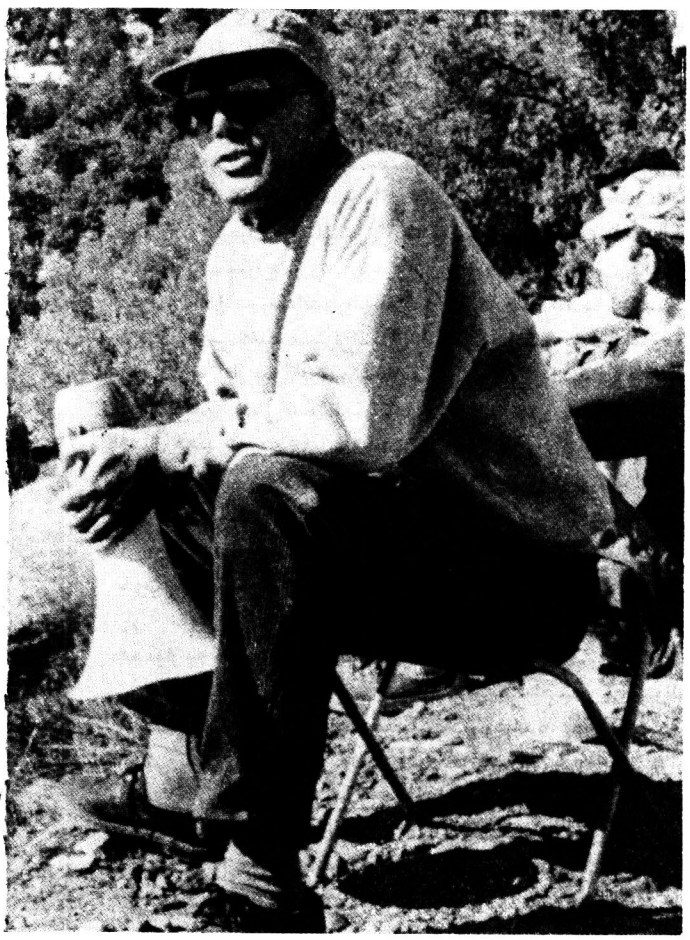
فیلم «زندگی و دیگر هیچ» جز لانگ‌شاتی از زلزله نخواهید دید، بعلاوهٔ کلوزآپی از خردمند و یك دهن‌کجی بچگانه به آسمان، همچون بچهٔ لجوجی که وقتی از عهدهٔ درك چیزی برنمی‌آید به آن لگد می‌پراند و دهن‌کجی می‌کند. در اوایل فیلم وقتی که آقای خردمند در جادهٔ شمال گرفتار تراکم ترافیك شده است به راننده‌ای برمی‌خورد که از مقابل او می‌آید و اکنون ناچار شده که تا باز شدن راه توقف کند. نقش این راننده را حسن زاهدی صدابردار این فیلم و فیلم کلوزآپ، بازی می‌کند. او سربرمی‌دارد. چشمهایش را پاك می‌کند و می‌گوید: «نمی‌دانم چه کرده این ملّت که خدا تنبیهش می‌کند؟»

البته آقای کیارستمی توجه ندارند که اگر خدا می‌خواست آنان را که بیشتر از همه در اخراج شاه از کشور گناهکار بوده‌اند تنبیه کند می‌بایست که زلزله در تهران و قم و تبریز و اصفهان... اتفاق بیفتد نه در رشت و رودبار. از این صغریٰ و کبریٰ می‌توان نتیجه گرفت که یکی از قوانین نظام آفرینش آن است که وقتی مردمی گناه می‌کنند دیگران به جای آنها مجازات می‌شوند!

من با نقد مضمون در سینما مخالفم چرا که اعتقاد دارم در سینما، تکنیك از مضمون اهمیت بیشتری دارد امّا در اینجا ناچار شده‌ام به نقادی مضمون فیلم بپردازم زیرا که این فیلم، مدعی نگاهی شکوهمند و زیبا به زندگی است. در هرآنچه با «بیان» سر و کار دارد تکنیك و قالب‌بیانی از مضمون مهمتر است چرا که اصلاً موجودیت مضمون، موکول به چگونگی بیان آن است. مضمونی که بیان نشود یا خوب بیان نشود، چه اهمیتی می‌تواند داشته باشد؟... از جانب دیگر من همهٔ حرفهایم را دربارهٔ تکنیك و قالب فیلمهای کیارستمی، تا آنجا که می‌شد گفت پیش از این گفته‌ام: فیلمهای کیارستمی نوعاً تلویزیونی هستند و تلویزیون همان سینما نیست اگرچه در کشور ما این اشتباه عمومیت دارد. این نوع فیلمها راهی به سینما نخواهند یافت هرچند برای مدتی کوتاه در سینماها و یا کانونهای فیلم به نمایش درآیند. سینما به مفهوم واقعی لفظ، پذیرای این نوع فیلمها نیست و آنچه این محدودهٔ خاص و کم رونق از فعالیت فیلمسازی را زنده نگاه داشته، جشنواره‌های اروپایی، سینه‌کلوپ‌ها... و کانونهایی چون بنیاد سینمایی فارابی و بنیادهایی از این دست هستند.

الغرض، «زندگی و دیگر هیچ» نام خوبی برای این فیلم نیست. بهتر این بود که نام این فیلم را از میان این نامها که برمی‌شمرم انتخاب می‌کردند: «زندگی یعنی هیچ!» یا «هـ ـ مثل هیچ»! یا «باغ وحش انسانی» یا «انسان فرزند میمون است و دیگر هیچ!» یا «زندگی سگی»... و یا «نمای نزدیك از آقای خردمند» یا «یك بورژوا و پسرش در منطقهٔ زلزله‌زده» یا «رنو، محصولی از فرانسه» یا «زنده باد جشنوارهٔ کن!» و یا «زندهٔ باد آقای ایکس پخش کنندهٔ فیلمهای ایرانی در فرانسه!» می‌نهادند. قابل توجه است که تنها کمککار زلزله‌زدگان «اتومبیل صلیب سرخ» است، تنها اتومبیلی که در سراسر فیلم به چشم می‌آید «رنو» است، محصولی از فرانسه و پوستری هم که از فیلم «خانهٔ دوست کجاست» به دیگران نشان می‌دهند، «پوستر فرانسوی» این فیلم است؛ پس زنده باد جشنوارهٔ کن! و آقای ایکس پخش کنندهٔ فیلمهای ایرانی در فرانسه و...□

نقل از سوره سینما، شماره ۳ بهار ۱۳۷۱



زندگی و دیگر هیچ، از ابتدا، و از اساس بر دو دروغ متکی است، دو دروغ بزرگ: ۱ـ ارائه زلزله، ۲ـ ادعای سینما. فیلم با تصویر یك مرد، در یك اتومبیل، با یك پسربچه باز می‌شود، که عازم سفرند. سفر به مناطق زلزله‌زده شمال کشور، در خردادماه ۶۹. عنوان بندی، بعد از این معرفی می‌آید و بعد تماشاگر با این دو مسافر آشنا می‌شود.

تا اینجا کیارستمی «موفق» می‌شود تصاویری از شلوغی ترافیك، و تنشی گواه بروقوع یك حادثه را القا کند ـ کیارستمی متخصص تصاویر درشت ترافیکی است، ترافیك در شهر و در جاده ـ نطفه دروغ اول در همین چند لحظه آغازین بسته می‌شود. و تماشاگر آماده و تا حدی تهییج شده در انتظار است. البته قبل از ورود به سالن سینما، با تبلیغات یك سالی و اندی حول و حوش فیلم، این تهییج اولیه شکل گرفته.عنوان فیلم هم به آن یاری رسانده. اشتیاق تماشاگر در دیدن اثاری از زلزله است، یا گوشه‌ای از آن و عواقب آن ـ چرا که زمان مفروض فیلم نیز دو سه روز بعد از وقوع فاجعه است ـ و احیاناً و در پس آن: «پیام» فیلم: «زندگی و بقاء»، «شور زندگی و شور ادامه حیات» ـ ادعاهای بزرگ فیلمساز ـ. تماشاگر

WWW.GHAEM.INFO

■ مسعود فراستی

زندگی در لانگ‌شات

مجبور است مدتهای مدید، این «اشتیاق» را ذخیره کند تا چیزی ببیند. نگاه می‌کند، اما نمی‌بیند. و به جایش، دهها کلوزآپ مرد مسافر رامی‌بیند: مردی میانسال با موهای جوگندمیِ کمی بلند و کمی آشفته، با سر و وضعی اسپورت، و یك عینك پنسی، قیافه‌ای شبیه توریستی اروپایی در یك اتومبیل رنو ی زردرنگ. و پسربچه‌ای در صندلی عقب- براستی چرا پسر این جناب در کنار «پدر»، در صندلی جلو ننشسته، خب آنوقتَ کلوزآپ تك نفره‌اش مشکل داشت- زندگی و رابطه پدر و پسر، تابع جای دوربین و زوایای آن می‌شود، یا در واقع تابع ناتوانیهای فیلمساز. به این می‌گویند: «سینما»، «واقع‌نمایی»، «حقیقی» بودن!

چهره مسافر اصلی، که راوی فیلم است در طول سفر، کاملاً سرد است و بی‌حالت. و چهره پسرك نیز به تبع او. گویی به پیك‌نیکی علمی آمده‌اند. و نه جست و جو ی «آشنایان» در منطقه‌ای زلزله زده.

سؤال و جوابهای پسر و پدر در اتومبیل، آرام آرام تماشاگر را کلافه می‌کند و اداهای کیارستمی‌وار: ادرار پسرك، ملخ‌بازی او، و جوابهای آرام و حالت خونسردانه پدر و بحثهای «تئولوژیك»!

رابطه این دو هم تا به آخر، شبیه شاگرد و معلم است تا پسر و پدر. نگاه خنثیِ راوی در تمام طول فیلم ادامه می‌یابد، حتی بعد از دیدن ویرانیها. گویی او هم مثل ما- و مثل فیلمساز- باور نمی‌کند زلزله را و زندگی را. و حق هم دارد، چرا که در اینجا زلزله می‌بیند و آثارش، نه زندگی و شور و شوقش. گویا این نگاه بی‌تفاوت، «عمدی» بوده:

«... ما از دید او به همه چیز نگاه می‌کنیم. او باید فرصت می‌داد که تماشاچی نگاه کند. بی‌تفاوت بود. چهره‌ای خنثی نشان می‌داد. ما هم سعی می‌کردیم که در نگاه به او، از خلال دوربین، خیلی خنثی باشیم.» (کیارستمی در مصاحبه با مجله فیلم)

و فیلمساز «موفق» می‌شود این خنثی بودن را در قابهای کلوزآپ ثبت و پخش کند. و آن را به همه چیز فیلم تسرّی دهد. و در نتیجه یك فیلم کاملاً خنثی بسازد. و این از قدرت او نیست، از ناتوانی است، که خود هم می‌داند. و همچنان که بی‌دانشی، برای بعضی فضیلت است، خنثی «ساختن» هم برای فیلمساز ما، سبك!

اما کیارستمی نمی‌داند که از پس چهره‌ای خنثی با نگاهی بی‌تفاوت، نمی‌شود نگاه کرد و در نتیجه دید. اول، باید نگاه کردن

بلد بود، که این مهم از هرکسی برنمی‌آید. نگاه... نگاه خنثی، و کلوزآپهای پی در پی از آن، خود، حجاب نگاه کردن است. این نگاه بی‌باور خنثی با عینک پنسی یا عینک دودی، از زلزله ـ زلزله‌ای به آن وسعت که پنجاه هزار انسان را طعمه مرگ کرد و صدها هزار نفر را بی‌خانمان ـ چه می‌بیند: شیشه نوشابه، بازی فوتبال، کپسول گاز، ازدواجی حیوانی و کاسه توالت. زندگی، در این نگاه، فقط چند کنش است: خوردن و دفع کردن، بدون هیچ منشی. این زندگی، با زندگی نباتی یا حداکثر حیوانی، چه تفاوتی دارد؟

زلزله، با این نگاه، فقط دکور است، دکور صحنه. حال آنکه اولین اثر زلزله، ویرانی است و مرگ. و مفهوم زندگی نیز، در مرگ است. اگر مرگ را نبینیم و نفهمیم، زندگی را ندیده و نفهمیده‌ایم.

به جای نماهای زلزله در فیلم، می‌شد نماهایی از ویرانیهای یک شهر کشف نشدهٔ زیرزمینی گذاشت. یا از «تپه مارلیک»، یا از هرواقعه‌ای دیگر، که منجر به جمع شدن... یک عده آدم شده باشد. هیچ فرقی نمی‌کرد.

ترس پارانوئید، مانع زندگی کردن است و مانع دیدن. فقط باید برای گذران زندگی، گوش به زنگ خبرهای روزنامه‌ها ـ صفحه حوادث ـ شد، و یافتن سوژه از آنها و «فیلم» کردنشان. و هرچه این ترس، جدی‌تر شود، «هوش» کاسبکارانه تقویت می‌شود. چرا که باید زیست. و از بد حادثه از طریق «سینما» هم باید زیست و کلاه سرملت گذاشت ـ بادکان دونبش ـ....

نطفه بستن فیلم، به پیشنهاد یک پخش کننده خارجی است. و «طبعاً» فیلم باید برای آنها ساخته شود. بازیگر اصلی هم با همین نگاه، گزینش شده، چهره‌ای نیمه اروپایی. اتومبیل هم «پیکان» نیست، رنو است و مناسب مثلاً جشنواره «دون کرك» فرانسه یا کَن. بخصوص اینکه بازیگر اصلی با اتومبیلش، از اولین نما تا آخرین نمای فیلم، حضور دارد ـ راستی می‌شد اسم فیلم را گذاشت: «یک مرد، یک اتومبیل» ـ به سبك «یک مرد، یک ترن» ـ. و فیلم را هم به سفارش کمپانی رنوی فرانسه ساخت ـ به خصوص این که صحنه پایانی فیلم، تبلیغ خوبی است برای اتومبیل رنو.

در واقع فیلم، صرفنظر از دستاویزهای روشنفکر نمایانه‌اش: زلزله، زندگی و...، دو فیلم تبلیغاتی است با یک بلیت، برای خارجیان. یک فیلم تبلیغاتی، برای «رنو» و یک فیلم تبلیغاتی دیگر در دل آن، برای خانه دوست، که تازگیها در خارجه گل کرده و پوسترش هم در فیلم زندگی و دیگر...، پوستر فرانسوی فیلم است. گویا کسی هم که پوستر را به زلزله‌زدگان شمال نشان می‌دهد، فرانسوی است نه ایرانی. پس «خانه» دوست هم در شمال فرانسه است: مثلاً «دون کرك»، نه در شمال ایران. بگذریم که خود باختگی و بی‌هویتی هم، عجب بدبختی‌ای است گریبانگیر روشنفکر نمایان بی‌ریشه ما. و این طبیعی است که کعبه آمالشان، فرنگستان باشد. وقتی معتقدند:

«ما در خاورمیانه در جهان سوم به سر می‌بریم و شاید تا پانصد سال دیگر به وضعیتی که شما اکنون دارید برسیم.» (از مصاحبه کیارستمی با مجله Positif، اوت ۱۹۹۱).

این احساس حقارت و شرمندگی نسبت به خود و به فرهنگ و سرزمین خود، به اینجا می‌کشد که:

«تماشاگران و منتقدان فرانسوی بهتر از هموطنانم، این موضوع را («کلوزآپ») درك کردند» (از مصاحبه کیارستمی با مجله de Cinema la revue ژانویه ۱۹۹۱).

و فیلم، مخاطبش کسانی هستند که «بهتر» درك می‌کنند. بگذریم و برگردیم به فیلم. کیارستمی، در فیلم ظاهراً از تجربه سفر خود به شمال می‌گوید ـ دو سه روز بعد از زلزله ـ و بازیگر ـ خردمند ـ را به جای خود می‌نشاند، که روایت کند. چرا خود، راوی نیست و سازنده/بازیگر....

بی‌جهت نیست که پایان فیلم به دو پسربچه خانه دوست نمی‌رسد، نه برای جلوگیری از احساساتی شدن فیلم، بلکه برای جلوگیری از لورفتن بی‌حسی آن. براستی اگر راوی، دو پسربچه را در آخر می‌دید، چه همدردی می‌توانست نشان دهد، آنجا دیگر کاسه توالت و کپسول گاز نبود، دو انسان بودند، با دو چهره معصوم و یک نگاه بی‌تفاوت و چنته خالی فیلمساز. و براستی به جای آن مرد با کپسول گاز ـ که تمام «پیام» فیلم است ـ که در ابتدا سوارش نمی‌کند، چرا که ممکن است مانع بالا رفتن از سربالایی شود، دو پسربچه، اگر سرمی‌رسیدند، آیا سوارشان می‌کرد؟ پس سربالایی و بالا رفتن از آن چه می‌شد و «پیام» فیلم و علت آن؟ می‌بینید سینما، راست و دروغ را بدجوری منعکس می‌کند....

زندگی، فیلمی است که بی‌جهت کش آمده ـ دو سه برابر ظرفیت خود ـ تمام نماهای طولانی از چشم اندازها، زاید است و وقت پرکن. فیلم، راوی دارد، یک راوی بدون انگیزه و بدون حس، که به دستور راوی اصلی ـ کیارستمی ـ به منطقه رفته و به دستور او در جست و جوی بچه‌های فیلم اوست، از همین رو مثل اغلب آثار کیارستمی، فاقد «شخصیت» است ـ قبلاً هم در نقدی برکلوزآپ نوشتم که کیارستمی ناتوان از خلق شخصیت است. پسر بچه هم که می‌بایست پسر ۱۰ ساله کیارستمی باشد، بی‌انگیزه است و بی‌منطق، در نتیجه دکوراتیو. و بیشتر شبیه یک «آرم» یا «امضا»ی تبلیغاتی فیلمساز، و موسیقی باروك ویوالدی نیز برای «از ما بهتران».

از بحث تکنیك سینمایی و استفاده از لنز زوم ـ که گویا فیلمساز قدیمی ما اخیراً کشف کرده! ـ رجوع کنید به مصاحبه‌اش با مجله فیلم ـ، بحث P.O.V و نماهای عمل، و عکس‌العمل و غلط بودن‌شان، بخصوص در اتومبیل، شکستن مکرر خط فرضی، مصاحبه‌های بی‌جا، و مثلاً فاصله‌گذاری مبتذل بین «واقعیت» و «حقیقت» ـ «اینجا خانهٔ فیلمی من است» و... ـ بگذریم که درباره این فیلم زیادی است و به شوخی، شبیه. فیلمساز حتی در قبرستان، جرات ندارد کمی نزدیك شود و با موضوع ـ عزاداری و مرگ ـ درگیر. درگیرشدن با «مسئله»، دو چیز می‌خواهد: ۱ ـ جرات، که از باور می‌آید، ۲ ـ شناخت مدیوم و فن‌اش.

به این ترتیب فیلم، نه مستند است و خبری، نه داستانی و نه مستند داستانی، که مستندسازی دروغینی است در لانگ‌شات، از طریق فیلترهای کج و معوج.

و «سینما»، همان سینمای ژورنالیستی آسان ـ نه ساده ـ و راحت الحلقومی روشنفکر نمایانه و مبتذل. زندگی و... همه چیز دارد: همه عوامل تولید و فیلمبرداری و طراحی صحنه، منهای یک چیز: کارگردانی....□

تلخیص شده از سوره سینما ـ
شماره ۳، بهار ۱۳۷۱

بعد از تحریر نگاه نئوانترناسیونالیستی

براستی چرا جشنواره‌های اروپایی و داورانشان و مهمتر، چرا برخی منتقدین نسبتاً معتبر بعضی مجلات مشهور سینمایی- «کایه»، فیلم کامنت و...- که اخیراً بدجوری تمزده می‌نمایند، از زندگی و دیگر هیچ، چنین تمجید کرده و «نئورئالیسم» از آن کشف و استخراج می‌کنند؟ چرا می‌کوشند سینمای محقر، ابتر و پرغلط آن را، به نام سینمای صاحب سبک و راستین، قالب کنند، سینمایی که به علت ناتوانی کامل در گرفتن کلوزآپ- و نزدیک شدن به موضوع- لانگ‌شات می‌گیرد و از دور به نظاره می‌ایستد؟

نگاه خنثی وسترون حاکم بر زندگی و... چه نوع نگاهی است که خارجیان را این چنین به «شوق» آورده و از پَن طولانی از کاسه توالت، فلسفه و عرفان، نئورئالیسم و سینما بیرون می‌کشند؟

به نظرم این نگاه «خونسرد» نه، بی‌خون از پشت چشم- یا از پشت عینک دودی- بیگانگانی است که حتماً زلزله رودبار را ندیده‌اند، و شکر می‌کنند در آنزمان‌آنجانبوده‌اند، و حتماً هم نه ایرانی‌اند و نه شرقی. این نگاه غربیان اومانیستی است که پس از دیدن چند دقیقه فیلم خبری در تلویزیون، احساس کمی عذاب وجدان می‌کنند- همچنان که قبلاً درباره هیروشیما و... کردند- و در مقابل جمع حاضرند کمی از پس‌اندازشان را به... کمک کنند و نامشان را هم با حروف درشت به عنوان «یاری دهندگان به زلزله...» در مطبوعات خود حک کنند و بعد پز روشنفکرانهٔ انساندوستی، صلح‌طلبی، دموکراسی و حقوق بشر به خود بگیرند و شب با خیال آسوده به بستر روند. در واقع صاحب یا «خالق» زندگی و دیگر هیچ هم اینانند و نه یک فیلمساز با شخصیت و هویت ایرانی. هم اینانند که فیلم را سفارش داده‌اند و هم اینانند که آن را در جشنواره‌ها و مطبوعاتشان در بوق می‌کنند و جایزه و... وفیلمساز ماهمچون دیگر هویت فروشان در چنبره آنها اسیر می‌شود و ذلیل. و خود را و فرهنگ نداشته خود را به حراج می‌گذارد. که این، نه افتخار، که خفت دارد.

کیارستمی، از این «شانس» تاریخی -تقویمی- برخوردار شده که فیلمش در زمانی به غرب می‌رود- و از آنجا نیز به ایران ما صادر می‌شود- که غربیان را اپیدمی«نظم‌نوین‌جهانی» فرا گرفته؛-سیاست برداشتن مرزها و اروپای واحد، که تلاشی است در مقابل بحران عمیق اقتصادی دنیا- این سیاست نوین، فرهنگ خاص خود را می‌طلبد که از نگاه آنها به طور مکانیکی ادامه سیاستشان است. فرهنگی که به از بین برداشتن «حصار»های قومیت و ملیت بپردازد. بی‌هویتی، استراتژی نوین فرهنگی نظم نوین جهانی است.

این استراتژی، در پی سازش دادن فرهنگهای اقوام و ملل مختلف نیست که در پی یکسان کردن آنها و ایجاد فرهنگ واحد جهانی است- آمریکایی. که این در واقع یعنی نابودی فرهنگها، و لاجرم نابودی خود. برهنر «فراملی» آقایان، چنین نگاهی حاکم است. نگاهی که می‌تواند دو شکل به خود گیرد: یا پیروزی کامل تکنولوژی برانسان و فرهنگزدایی او، یا ترویج «عرفان» منفعل و مخمور، با پلاستیک زیست محیطی شرقی. «ابرمرد» امروزی فرهنگ آمریکایی یا ماشین انسان‌نمای آنها، که «روئین تن» است به جای مغز و قلب، فقط ماهیچه دارد: ماهیچه‌ای که در ورایش تکنولوژی پنهان است نه رگ و پی و خون انسانی. و جهان سومی- به زعم آنها مفلوک و برده- در این نظم نوین فرهنگی، جایش کنار جوی نشستن است و گذر عمر نظاره کردن، و انارباری. که البته دوره‌اش به سررسیده و شکل جدیدش نوعی تفاهم و دوستی کاذب جهانی است، با نگاهی خنثی و بی‌عاطفه، بی‌اعتنا به بلوای جهانی و بی‌اعتنا به خود. آری نظم نوین، نیاز به انسانهایی دارد که مهره ماشین باشند و اهلی کامپیوتر. چنین استراتژی‌ای، به دنبال «هنرمند» هیچ کجایی، سهل‌الوصول و رام، روان است. «هنرمند»ی که کاربردی جز خوکچه هندی برای آنها ندارد. و چه بهتر که این چنین «هنرمندانی»، از جهان سوم باشند نه خودی چرا که آنان هنوز نمی‌توانند برسر فرهنگشان قمار کنند. فقط فیلمسازانی از قماش نارونی و زندگی و... سازان،- که به جای هنر، صنایع دستی برای توریستها تحویل می‌دهند- به چنین خفتی تن می‌دهند. چنین «شرقیانی» که خود را عضو فرهنگ نوین جهانی می‌پندارند، برای چنین «ارتقاء» مقامی می‌بایست در ابتدا از شرقی بودن- و ایرانی بودن- خود برائت بجویند و شرمندگی خود را از هویت، فرهنگ و ملیت خویش در «آن سوی مرزها تا بی‌نهایت» فریاد برآورند (رجوع کنید به مصاحبه کیارستمی در مجله پوزیتیو: «ما در خاورمیانه در جهان سوم به سر می‌بریم و شاید تا پانصد سال دیگر...) و بعد در برابر بیگانگان هرچه بیشتر سرخم کنند و... اما خودباختگان بی‌هنر و فرهنگ فروش، از این معامله طرفی نمی‌بندند و جز ننگ نصیبی ندارند. همه تمجیدها و جوایز چند صباحی نمی‌پاید و بازهنر پیروز می‌شود. چرا که زندگی- و هنر- ادامه دارد، اما نه تحت نظم‌نوین فرهنگی، که با برگشت- و افتخار- به اصل خود و به ریشه‌ها.□

■ مریم امینی

زندگی زیرزمینی

چگونه ممکن است دلی که از زلزله نلرزیده باشد، بتواند زلزله را آنچنان که اتفاق افتاده به تصویر بکشاند؟ چه بسیار کسانی که به دور از حیطه زمین لرزه رودبار واقع شده بودند و با اینهمه با مردم بلادیده آن خطّه همدل بودند، ولی در زندگی و دیگر هیچ همه آنچه که می‌بینیم، سفر مردی است همراه پسرش به رودبار برای یافتن بازیگران فیلم «خانه دوست کجاست» و در این ماجرا زلزله، بهانه‌ای بیش نیست. همچنان که می‌توانست هر بهانه دیگری باشد.

هزاران نفر در این اتفاق جان خود را از دست داده‌اند، و هزاران نفر در غم از دست دادن همسران و کودکان و نزدیکان خود داغدار و مصیبت دیده‌اند، اما از میان این خیل عظیم بلادیده فیلمساز فقط نگران سرنوشت یك نفر است. حال اینکه چرا از میان همه، این «محمدرضا نعمت‌زاده» است که مورد لطف و عنایت واقع می‌شود، برمی‌گردد به اینکه او هنرپیشه فیلم‌دیگری‌از همین‌کارگردان‌است. همین و بس.

آقای خردمند هر بار که با بی‌اطلاعی اهالی (کولر) از وضع محمدرضا نعمت‌زاده روبرو می‌گردد بسیار آزرده می‌شود، تو گویی که همه مردم مثل خود او باید نسبت به «همه چیز»، جز خواست ایشان، بی‌اعتنا باشند.

نگاه او به زلزله و نیز همه آنچه که به تبع آن روی می‌دهد، یك نگاه توریستی است. به سان بیگانه‌ای که برای مشاهده آثار باقیمانده پس از یك زلزله مهیب از سرزمینی به سرزمین دیگر سفر کرده باشد. دوربین فقط آن قسمت از واقعیات را منعکس می‌کند که از معنی واقعه، مرگ، ولاجرم زندگی فاصله گرفته باشد و به ثبت تلاشهایی برای ادامه بقاء (و نه زندگی)، می‌پردازد.

در تمامی طول فیلم تنها یك بار و آنهم از فاصله‌ای دور به مراسم تشییع جنازه نزدیك می‌شویم، که این احساس نزدیکی به مرگ بلافاصله در موسیقی فیلم رنگ می‌بازد و این بخش از واقعیت را نیز در میان هاله‌ای از مه می‌پوشاند. اگر ما از ابتدا دل خود را با فیلمساز یك سویه کرده باشیم، و باورمان بر این باشد که زندگی جز زندگی حیوانی مفهومی ندارد، انتخاب آقای خردمند را، با چهره روشنفکر مآب و چشمان شیشه‌ای برای ایفای نقش شبه توریست و تیتراژ فیلم را که حدود یك ربع پس از شروع، در داخل تونل و بر زمینه سیاه نقش می‌بندد، به ناچار تحسین می‌کنیم. بر این مبنا تمامی دیالوگها وصحنه‌هایی که از زندگی جز زنده بودن، همانگونه که در علوم طبیعی تعریف می‌شود، نشانی ندارند نیز توجیه‌پذیر هستند. و عجیب نیست اگر در سکانسی از فیلم، وقتی با تصویری از ویرانی روبرو می‌شویم و از دیواری که جز چارچوب آن چیزی باقی نمانده براحتی می‌گذریم، در دشت وسیع آن سوی دیوار تنها چارپایانی را می‌بینیم که می‌چرند و تاثر ناشی از نزدیك شدن به ویرانه‌ها با دیدن ادامه زندگی حیوانات باید که التیام پذیرد.

جای هیچ تعجبی نیست اگر این فیلم اینهمه مورد استقبال جشنواره‌های خارجی قرار گرفته است. نگاه فیلم به زندگی نه نگاه واقع‌گرایانه، که نگاهی است از زیرزمین، از اعماق شکافهای ایجاد شده بر سطح زمین و از زیر خروارها آوار. و اگر این گونه به تماشای فیلم بنشینیم «آثار» زلزله را در سراسر آن خواهیم یافت و دیگر هیچ. □

نامه‌ای از پاریس

علیه سینمای «انتلکتوئل»

□ نامه‌ای که
ملاحظه می‌کنید، بیست سال قبل توسط
یك خواننده گمنام نگاشته شده، اما به نظر ما حرف
اصلیش هنوز کهنه نشده و همچنان باقی است.
به نظر می‌رسد
«درد» سینمایی ما از قدیم بوده اما کو گوش شنوا؟
این نامه، با اوضاع و احوال و
جوّ سینمایی امروز ما خواناست؛
سینمایی که
در چنبره دو جریان مسموم «فیلم انتلکت»
و فیلمفارسی اسیر شده و نحیف. سینمایی که همچنان اسیر
روشنفکر نمایی و جشنواره بازی است و بی‌اعتنا به
خود و مخاطب خود، و بی‌اعتنا به سینما.
سینمایی که جریان سالم
و کوچك باهویتش در پس هیاهوی زندگی و دیگر
هیچ و *افعی* و ... قادر به نفس کشیدن نیست، اما...

آقای مدیر کتاب سینمای آزاد ـ آنچه تحریر این نامه را پس از مطالعهٔ کتاب دوم شما بر من ضروری می‌سازد نه خرده‌ای است که خواسته باشم بریکی یا چندی بخصوص از مقالات مندرجه در این کتاب بگیرم و هم نه این است که از در مخالفت با رَویهٔ کلی آن برآمده باشم. در حقیقت پیدایش کتابی سینمائی همچون مال شما، در همچون شرایطی، همواره منبعی است برای دلگرمی همگانی و بالاخص آنان که در این مورد خاص دستی از مواضع دور، نزدیك یا میانه براین وسیلهٔ بیان خاص، سینما دارند. آنچه که حتی بیشتر مایهٔ دلگرمی است یورش هرچه وسیع‌تر جوانان است به مرکز کود ـ یك تغییر قابل توجّه کمّی بدون شك یك تبدیل قابل سنجش کیفی را به دنبال خواهد داشت. حداقل این تغییر و تبدیل، امکان برپاسازی یك موضع تازه‌نفس و فعال و به قدر کافی سالم است در برابر همهٔ آنچه که تا به حال پوسیدگی و عدم سلامت حال خود را هزاران بار به ثبوت رسانده است. از طرفی بسنده کردن به ظواهر امری که در حال تکوین است کاری است تنها درخور خوش‌باوران و ساده‌لوحان.

مجموعهٔ تجربیات نوئی که درون جنبش شما در بوتهٔ آزمایش گذارده شده و می‌شود، و هم انعکاس آنها در مطبوعات و منجمله در همین کتاب شما، چند نکتهٔ اساساً کیفی را برملا می‌سازد. از یك طرف تکیهٔ اساسی بر سینمائی است از قدیم شناخته، سینمای روشنفکرانه که خصوصیات آن در زبان رایج فارسی از طریق عباراتی چون «کاوشگر زوایای روح انسانی» (سینمای روانشناس) یا «برگردان راستین واقعیات زمانه» (سینمای اجتماعی ـ سیاسی) بیان می‌گردد. در مقام پیشقراولان این نوع سینمای عام «انتلکتوئل» یك بار برای همیشه کسانی نظیر «آنتونیونی»، «برگمان»، «لوزی»، «فلینی»، «ویسکونتی»، «پازولینی»، «روزی» و غیره از طریق فستیوالها، کتب و مجلات خارجی و داخلی، منصوب گشته‌اند. از طرف دیگر، همچنین تمایلی هست بر پذیرش سینمای به اصطلاح تجربی که از پیروی قوانین سینمای «پروفسیونل» سر باز می‌زند و یا اصلاً با آن به مخاصمه برمی‌خیزد. سینمای به اصطلاح زیرزمینی از این دست است.

به موازات گرایشهای فوق‌الذکر و به عنوان نقطهٔ ختام همهٔ تظاهرات «عمق»گرایانه و یا «هنر»پرستانه، نفی کامل سینمای مصطلح به تجارتی ـ صنعتیَ و به عنوان نمونهٔ بارز آن، سینمای هالیوود، در قالب کلماتی غالباً اخلاقی و غیرتمندانه به چشم می‌خورد. این تقریباً چکیدهٔ نحوهٔ تلقّی روشنفکری است که به هر دلیل شخصی یا غیر شخصی در طی سالهای اخیر رو به سینما آورده است. برای روشنفکر درگیر در سینما فیلم «هیچکاك» در پی حادثه‌آفرینی سطحی به قصد فریفتن تماشاچی است و حال آنکه فیلم «میکلوش‌یانچو»، علی‌رغم تمامیت فرمالیستی تشریفاتی‌اش که محتویَ را به حد ناچیزی تقلیل می‌دهد، جستجوئی است متبحرانه و اصیل در زمینهٔ تکنیك فرم و بیان سینمائی. «شاه‌شاهان» (در تهران «فروغ بی‌پایان») اثر «نیکلاس‌ری» فیلم پر خرج و پیش‌پا افتاده‌ای بیش نیست، اما «انجیل به روایت حضرت متی» ساخته «پیر پائولو پازولینی»، علی‌رغم زبان تصویری تحت اللفظی‌اش، طلسم فیلمهای باشکوه هالیوود را می‌شکند و مسیح را در جامه‌ای حقیقی به موطن

اصلی‌اش رجعت می‌دهد. «بیا عشق بورزیم» (جورج کیوکر) موزیکالی است تجارتی، لوس و خسته کننده، ولی «حادثه» (جوزف لوزی) فیلمی است جدی، عمیق و پیچیده، مملو از ابهامی که روابط میان افراد بشر را فراگرفته است.

اظهاراتی از قبیل فوق می‌تواند دلیل خام‌نظری یا ادّعای مغرضانه و سودطلبانهٔ گویندگان آن باشد: خام‌نظری از آن جهت که صاحب کلمه در سینما ظاهر را به جای باطن و پوستهٔ برونی را به جای مایهٔ درونی می‌گیرد و بدین‌سان آماده است تا هرچیزی را که مدّعی القاء معنائی باشد به آسانی بپذیرد. ادعای غرض‌آلود به آن خاطر که گروهی منفعت خود را به دلائل گوناگون در قبول آنچه که عقیدهٔ عرف بر اکثریت تحمیل کرده است می‌بینند. امّا ورای این قضیهٔ نسبتاً جنبی، مشکل اساسی عبارت است از تلقّی رایج و همگانی از سینما در میان اکثریت روشنفکران این سرزمین. برای این قشر آگاهتر اجتماع، سینما در وهلهٔ اول وسیلهٔ بیان ایده‌ها و افکار است. یك احساس تا زبان جزمی و پیچیده و انتلکتوئل مآبانهٔ خود را نیابد، یعنی اینکه خود به صورت یك ایده در نیاید، از نقطه‌نظر متعارف روشنفکرانه هنوز زیاده از حد ساده، ناپخته و ابتدائی است. روشنفکر تا به ایدهٔ نسبتاً انتزاعی خود در ذهنش دست نیابد و اشیاء خارجی را منطبق و یا قابل اطلاق نبیند از قبول واقعیت بیرونی به شکلی که هست ناراضی است.

از جانب دیگر، روشنفکر ایرانی درگیر در عوالم فلسفی و هنری در شرایط موجود به طرز عام تحت‌تاثیر نحوهٔ تفکر غربی (دقیقاً بورژوازی غربی) قرار دارد. تم‌هائی چون «مردگی عواطف میان زن و مرد» تا قبل از عرضهٔ فیلمهای آنتونیونی در این کشور مسائلی ناشناخته بودند. اکنون پا به پای روشنفکر بورژوای غربی، روشنفکر ایرانی ما اگر فیلمی می‌سازد، می‌خواهد این تم را بر فضای ایرانی و شخصیتهای ایرانی داستان خود حاکم کند. انگار که این خود معضلی است کیهانی از نقطه‌نظر مکان، و ابدی از نقطه‌نظر زمان و انگار که اطلاق این نحوه تلقّی غربی به محیط شرقی امکان‌پذیر است. و اینجاست ریشهٔ گنگی روابط توضیح‌ناپذیر و غیر قابل فهم در بعضی از فیلمهای اخیر.

نکتهٔ دیگر ابهام‌گرائی روشنفکر است. وسوسهٔ ابهام در «هنر نو» مبتلا به هر نوپائی است و این گرایش تا سرحد «سنوبیسم» ادامه می‌یابد. اگر بحث صمیمیت و مقاصد صادقانه را کنار بگذاریم، از نظرگاه عینی فیلمی مانند «چشمه»نمونه‌ای است از تلاش سازنده‌اش در جهت ساختن فضائی کلاً انتزاعی و مبهم و دلبخواهی که نامستقیم‌ترین راهها را برای بیان ایدهٔ خود (اگر دارد) برمی‌گزیند و دست‌آخر تماشاچی را به این تصور وا می‌دارد که تمامی فیلم صرفاً به خاطر نمایش ترکیب گرافیك یکایك تصاویرش سرهم‌بندی شده است. در فیلمی مانند «گاو» دوربین در عرض دقایق فراوانی سعی می‌کند با یك‌سری حرکات دواری شکل به دور قهرمان اول فیلم و گاوش، بر رابطهٔ میان آن دو تاکید کند، امّا به خاطر تخمین نادرست کارگردان از وظیفه و توانائی تصویر در کشف و القاء روابط ذهنی، تصاویر فیلم هیچ‌چیز دربارهٔ این رابطه نمی‌گویند و بالعکس نه تنها بیهودگی این نوع تاکید را برملا می‌سازند بلکه رابطهٔ میان مرد دهاتی و گاو را تا سرحد یك انتزاع گنگ و بی‌معنی تنزل می‌دهند.

«ژان‌لوك‌گودار» یك بار در انتقاد از فیلمهای «آنتونیونی» به درستی بیان کرده است که چگونه توقف بیش از اندازه برروی یك شی، در سینما برای نفوذ به درون آن به نابودی معنائی که قرار است آن شی، نمایندهٔ آن باشد منجر می‌شود. «گودار» سینمای «برسون»را در نقطهٔ مقابل سینمای «آنتونیونی» قرار می‌دهد و چنین مشخص می‌کند: در حالی که کوشش «آنتونیونی» در دست‌یابی به درون ذهن کاراکترهایش به سبب روش سینمائی ناسنجیده کارگردان عقیم می‌ماند، «برسون» طریقه صحیح نزدیکی به کاراکترهایش را ارائه می‌دهد. این طریقه عبارت است از بیرون شخصیت داستان ماندن و سعی در دخول نکردن درآن، یعنی شناسائی ماهیت اصلی سینما که دنیا را از بیرون لمس می‌کند و تنها از طریق پیوند بیرونی نمودها و روابط به درون روح آدمها و اشیاء دست می‌یابد. نحوهٔ دریافت مکانیکی یك آماتور از سینما آن است که می‌باید ابتدا احساسی برای بیان داشت و سپس در جستجوی مقتضی‌ترین و مناسب‌ترین شکل بیان آن احساس به زبان تصویری برآمد. نتیجهٔ غیرقابل اجتناب چنین برداشتی، جدائی آشتی‌ناپذیر میان احساس و تصویر، محتوا و فرم است. عدم اعتقاد یا توجه به قوانین ساختمانی یك فیلم در فرآیند پرورش عوامل مختلفه آن در بهترین حدش، چنانکه در سینمای جدید ایران می‌بینیم، به یك نابسامانی شکلی و قالبی و به یك عدم سازگاری ریشه‌دار میان عوامل متشکله آن که خواسته باشد نقیصه خود را با جلای نسبی تصویری و تکنیکی بپوشاند می‌انجامد. اگر در میان فیلمسازان جدید کار بعضی از جهاتی قابل توجّه بوده است این را باید مدیون شناسائی نسبی آنان از پایهٔ اساساً مادی سینما دانست.

سینمای آمریکا در طی سالهای متمادی به ما آموخته است که سینما غایت خود را در بیان ایده‌ای که دارد نمی‌جوید بلکه تجربه‌ای است دامنه‌دار و پیچیده از سلسله عواملی که در زندگی حقیقی به شکلی دیگر و تحت نظمی متفاوت حواس و آگاهی ما را جهت می‌دهند. سینما همان‌قدر یك حضور فیزیکی و مادی در برابر حواس دارد که یك مفهوم قابل توسعه و تغییر در ذهن. یك لحظه تعلیق در فیلم هیچکاك به قصد فریفتن تماشاچی نیست، بلکه وضعیت سازمان یافته‌ای است که تماشاچی می‌باید، همچنان که گاه در زندگی حقیقی از نظر فیزیکی و هم روانی تحت نیرو و فشار آن قرار می‌گیرد، همان حرکتی را دنبال کند (روحاً و جسماً) که مسیر آن لحظه به وی نشان می‌دهد: سینمای آمریکا با روشنی تصویر و کلام خود به ما یاد داده است که فریفتن واقعی تماشاچی سردرگم کردن اوست در میان تصاویری که متظاهرانه ادعای گشایش دریچه معانی عمیق و سرشار را دارند ولی در حقیقت چیزی نیستند جز وسیلهٔ ارضاء شخصی‌ترین امیال و تسکین مریض‌ترین حالات روحی سازندگان آن در زبان مجرد و غیرقابل انتقال ایشان. سینمای آمریکا از ساده و بسیط آغاز می‌کند و به مرکب و پیچیده می‌رسد. سینمای آمریکا بهترین نوع ایجاز و اختصار در بیان را تاکنون به ما نشان داده است. از برکت این نوع بیان اکنون ما می‌دانیم که در مراحلی خاص از پیشرفت داستان و خصوصیات آن بر روی پرده، یك تصویر یك دقیقه‌ای قادر است بیشتر از همه آنچه محتوای ابدی فیلمهای «برگمان» یا «ویسکونتی» را تشکیل می‌دهد، به ما بگوید. حتی یك

تصویر دو کادری (یعنی تصویری به مدت زمانی گذر دو کادر فیلم) در یك فیلم «آلن‌رنه» اثر ابتدائی خود را باقی می‌گذارد و ذهن تماشاچی را به سئوال می‌کشد.

آنچه که بر روی پرده ظاهر می‌شود دارای یك اثر آنی است که در ذهن تماشاچی یك سلسله ارتباطهای فکری وابسته به خود را به تدریج برقرار می‌کند. وقتی از این حقیقت اولیه زبانی به «کلوزآپ»های بیانی «ساموئل‌فولر» می‌رسیم، سیر تحولی سینما را در یك گوشه کوچکش امّا به شکل ذخیره شده آن در طول تاریخ سینما مشاهده می‌کنیم. درامهای روانی «وینسنت مینلی» اغلب در قالب «سینماسکوپ رنگی» ساخته شده‌اند. نحوهٔ پیشرفت دراماتیك وقایع در فیلمی مانند «بعضی دوان‌دوان می‌آیند» طرح کلی تمام درامهای قبلی و بعدی مینلی را دنبال می‌کند؛ از «تآتری» بودن ویژه آکسیون در صورت اولیه‌اش، تا استحالهٔ بطیء آن درون دکور ویژه «مینلی» که شعاع گسترش آکسیون را به جدار داخلی خود محدود می‌سازد و از آنجا و از طریق نورپردازی مخصوص به خود آن حالت «دلتنگی و خفقان فضاهای بسته» را در رابطه با عصبیت بیمارگونهٔ قهرمانان داستان القا می‌کند. حضور فیزیکی و همیشگی «سینماسکوپ و متروکالر» همچون قالبی است جدا نشدنی از عمق صحنه، همچون نشان دهندهٔ دامنه گسترش و محدودیت امیال قهرمانان، همچون تعیین کنندهٔ سرنوشت آنان که رنجهای ممتدشان میان چهار خط محیطی کادر، بسته، منجمد و همیشگی‌شان کرده است. تآتر «مینلی» از طریق عوامل سازنده‌اش به یك سینمای پر نیرو و توان تغییر صورت می‌دهد که در آن نیروهای زندانی و انباشته شده درون دکور همواره آماده انفجارند و در هر فیلم «مینلی» این انفجار در لحظات نهائی در وجود کاراکترهای اصلی داستان (همان‌طور که در فرم بیانی فیلم) به صورت عکس‌العمل‌های گوناگون و افراطی در برابر واقعیت نمایان می‌گردد.

چرا باید «مینلی» را بر «ویسکونتی» و «چهار سوار سرنوشت» را بر «نفرین شدگان» ترجیح بدهیم؟ شخصی ممکن است سؤال خود را این‌گونه مطرح کند. جواب آن است که شما می‌توانید به میل خود هریك را به دیگری ترجیح بدهید، نظر به اینکه در سینما به دنبال چه چیزی می‌گردید. اگر قرار است مفهوم فیلمی با تعبیر یا توصیفی که شما بعداً به آن می‌افزائید کامل گردد آنگاه «ویسکونتی» دلخواه شماست، وگرنه در قالب آن بزرگ‌نمائی تفکرآمیز فیلمی چون «مرگ در ونیز» چیزی جز یك ایدهٔ تك خطی و قابل تقلیل و ترفیع نهفته نیست که جدا از زمینهٔ ادبی خود، تنها خلأ فضاهای هرچند آکنده از زیبائی و جلای تحمیلی فیلم را تشدید می‌کند.

اگر بالعکس در سینما به دنبال خود سینما می‌روید، یعنی به دنبال آن‌چیزی که علی‌رغم نشأت بی‌چون و چرای خود از درون واقعیت خویشتن را از حد آن واقعیت فراتر می‌برد تا در برابر آن موضع گیرد، آنچنان‌که مفهوم «فرهنگ» در برابر مفهوم «طبیعت» و یا مفهوم «تآتر» در برابر مفهوم «زندگی» قرار می‌گیرد (و این همه علی‌رغم اتحاد پیچیده و دیالکتیکی ما بین ضدین)، آنگاه سینمای «مینلی» پا به پای هرلحظه آکنده از انگیزه‌های درونی و نمودهای بیرونی اشیاء و وقایع خود، ما را در کلیت بسیار پیچیدهٔ خود مجذوب می‌سازد. ظاهر مترقی «نفرین شدگان» و باطن «ایده‌آلیست و متافیزیکی» «چهار سوار» تعلق ایدئولوژیکی هریك از این فیلمها را در محدودهٔ خود نشان می‌دهد، امّا صرفاً یك نقطه نظر ایدئولوژیکی یا اخلاقی سرنوشت یك اثر هنری را تعیین نمی‌کند بلکه ارزش یك فیلم از مطالعه حاصل عملکرد متقابل عوامل متشکلهٔ مختلف آن (منجمله دو عامل بالا) تعیین می‌گردد و باشد که این پاسخ بجائی باشد به خرده‌گیری محتملی که بخواهد از این پنجره داخل شود.

سخن را کوتاه کنم: تاکنون جنبش انتقادی و عملی در سینمای ایران راه مغشوش خود را تحت سلطهٔ یك سلیقهٔ روشنفکرانهٔ تحمیلی و دیکته شده طی کرده است و این امر در مورد بسیاری کشورهای دیگر هم کمابیش صادق است. «سینه کلوپ»های مختلف پایتخت برنامه‌های خود را در عالی‌ترین سطح خود اختصاص به نمایش آثار «برگزیده‌گان» می‌دهند و نامهای از پیش تعیین شده‌ای همچون خدایان سرنگون نشدنی بر لوح زرین خود می‌درخشند. دریافت متعارف روشنفکرانه نام یك نوع سینمای «ایده‌آلیزه» شده را به قیمت لگدمالی نوع نفرین شدهٔ آن به چهارطاقی خود آویزان می‌کند. ماحصل کلام آنکه سینمای هالیوود ناشناخته مانده است در خطه‌ای که برایش البته خیلی چیزهای دیگر ناشناخته مانده است. پس ناله و زاری نمی‌کنم، اما آرزو می‌کنم که در زمینه‌ای چون سینما که خبر از آگاهی رشد یابندهٔ چندی (هرچند به مقدار قابل بحث و سؤالی) در قشر جوانش می‌دهد، این همت دسته‌جمعی به وجود آید در جهت شناخت وسیع‌تر سینما. سینمای هالیوود در چنین صورتی نمی‌تواند در دستور روز تمایلات آگاهانه‌تر قرار نگیرد. به این منظور می‌باید انجمنهای سینمائی خاصی به وجود آیند که برنامه‌های خود را وقف معرفی و نمایش آثار کسانی چون «نیکلاس‌ری»، «ساموئل فولر»، «جورج کیوکر»، «آنتونی‌مان»، «سیسیل ب. دومیل»، «اتوپره‌مینجر»، «جوزف مانکیه ویتس»، «آلن دووان»، «داگلاس سیرك»، «فرانك تاشلین» و غیره بنمایند. بعضی از اینها نامهای نسبتاً اخیر سینمای هالیوود هستند. پیران و بزرگانی نظیر «فورد»، «هاکز»، «هیچکاك»، «لوبیچ» و «کاپرا» البته جای خود دارند. از سینمای معاصر هالیوود من حرفی نمی‌زنم که تصویری است از تخریب عمدی آنچه که سینما در طول سالهای متمادی در سیر تاریخی خود همچون ذخیرهٔ ارزشمندی انباشته است. سینمای زیرزمینی و از این قبیل هم می‌ماند برای اجنّهٔ ساکن زیرزمین، چون سطح زمین محل نمایش ترشح [...] نیست. سطح زمین محل برخوردهای اجتماعی است و نه انزواهای دردناك. اگر چه اوضاع اجتماعی یك محل دردناك‌تر است از محل دیگری، صورت کلی این مکان با مکانهای دیگر چندان فرقی ندارد. در چنین وضعیتی ما سینما می‌رویم و یا آنکه آن را به عنوان موضوع درس خود انتخاب می‌کنیم و به سینما می‌رویم نه اینکه واقعیت زمان و مکان حاضر را فراموش کرده باشیم و نه اینکه الزاماً آن را در سالن سینما بیاموزیم. آنچه آموختنی است و مربوط به آگاهی یا خودآگاهی، از پیش در درون اجتماع حاصل شده است و ما با این سلاح آماده پا به درون سالن سینما می‌گذاریم.

پاریس ـ داود ایپکچی

□ کتاب سوم سینمای آزاد. اردیبهشت ۵۲

یادداشتی بر فیلم «افعی»

■ محمدحسین معززی‌نیا

شوخی، جدی است

دریکی از روزهای جشنواره بود که برای اولین بار افعی را دیدم. وقتی به سالن نمایش رفتم، طبق معمول، مسیر حرفه‌ای فیلمساز را در ذهن مرور کردم. به یاد آوردم که اعلامی طی این سالها، شرایط بدی را گذرانده، برای هر فیلمش دردسرهای بسیار متحمل شده، مقروض شده، مشکلات جدی پیدا کرده و... از سوی دیگر شنیده بودم که این بار به سوی یك کار تجاری رفته تا مشکلات قبلی را نداشته باشد. عاقبت، اینطور جمع‌بندی کردم که شاید، اعلامی پس از چهار فیلم، توانسته یك کار تجاری متوسط ارائه دهد که بفروشد و نسبت به فیلمفارسی‌های دیده شده تا آن روز هم، قابل تحملتر باشد. با این پیش فرض به تماشا نشستم... اما چیزی از آغاز فیلم نگذشته بود که مشخص شد این یکی هم «فیلم» نیست و خیال خامی در سر داشته‌ام. اما سالن را ترك نکردم. به نظرم رسید فیلم یك «شوخی» است. شوخی با فیلمهای تجاری آمریکایی و استفادهٔ خنده‌دار از کلیشه‌های آنها که بیننده را می‌خنداند و سرگرم می‌کند، به سبك میان پرده‌های تلویزیونی. این بود که فیلم را به عنوان «زنگ تفریح» فرض کردم؛ به همراه دوستان که در حال سوت کشیدن‌ها و کف‌زدن‌های اغراق‌آمیز بودند ساعاتی را به خنده و شوخی گذراندیم. انصافاً خوب خندیدیم و در پایان گفتیم: «به خاطر این فیلم از اعلامی متشکریم». روز به پایان رسید و طبق روال هرشب، در جلسهٔ گفت و شنود با دست اندرکاران فیلمها حضور یافتم.

نوبت به گروه سازندهٔ افعی رسید و صحبتها آغاز شد. مرتضی شایسته (تهیه‌کننده) درحال صحبت بود که عباراتی شنیدم مانند: «خداوند متعال»، «جمهوری اسلامی»، «انقلاب»، «مردم شهیدپرور»، «امام»، «اسلام»،... که گوینده سعی در ایجاد ارتباطی بین اینها با افعی داشت. برای چند دقیقه خنده از لبانم محو شد. متوجه منظور سخنران نمی‌شدم. اما بزودی دریافتم که این حرفها هم بخش دیگری از همان «شوخی» است و بازار داغ قابل پیش‌بینی را داغ‌تر می‌کند. خیالم راحت شد و به ادامهٔ صحبتها دقت کردم. نامه‌ای خوانده می‌شد که از اعلامی به خاطر ساختن این فیلم انتقاد شده بود. اعلامی پاسخ داد: «هرکس می‌تواند بیاید و یك پلان مثل این فیلم را بسازد».

حالا نوبت آن بود که از ته دل بخندم. شوخی به مراحل بسیار جالبی رسیده بود و عوامل فیلم هم بسیار طنّاز. اما کمی هم ترسیدم و دو دل شدم. این شوخی آخری «بو» می‌داد.

نامه‌ای دیگر رسید که باز هم، حاوی انتقادات بسیار بود نسبت به فیلم، و اعلامی. در این فکر بودم که چرا دوستان قضیه را اینقدر جدی گرفته‌اند و مثل من خوش نمی‌گذرانند که... ناگهان شنیدم جناب اعلامی می‌گوید: «من این نقطه‌نظرات آقایان را غرض‌ورزی و لجن‌پراکنی می‌دانم». این دفعه خشکم زد. شوخی به مراحل

خطرنـاکی رسیـده بود و کم‌کم فهمیدم، اصلاً شوخی نیست. همهٔ ماجـرا جدی است. خیلی هم جدی است. از سینمـا شهرقصه که خارج شدم، در این فکر بودم که چه اتفاقی افتاده و قضیه از چه قرار است.

چند روز گذشت و به این نتیجه رسیدم که اشتباه کرده‌ام و افعی بایـد دوباره دیده شود. بهرحال بعضی فیلمها را با چندبار دیدن می‌توان «درک» کرد. این فرصت در اکران عمومی فیلم دست داد و حالا بد نیست، با هم مروری داشته باشیم براین فیلم.

* * *

از کلمهٔ افعی شروع می‌کنیم که نام فیلم است، نام گروه مردان خبیث فیلم و نام موجودی پلاستیکی که چندبار در بین فیلم ظاهر می‌شود. مشکل از همینجا آغاز می‌شود. دلیل انتخاب و «ساختن» جانـوری به این شکـل و شمایل، توسط سرپرست گروه (سرهنگ بکتاش) چیست؟ اگر این افعی را عروسک فرض نکنیم و یك موجود واقعی بپنداریم، او از کجا آمده، و چگونه تحت امر بکتاش است؟ آیا بکتاش جادوگر است؟! و اگر او موجودی خیالی است و ساختهٔ بشر، حتماً برای ترساندن افراد گروه ساخته شده است تا یك گروه تکـاور که برای «مبـارزه» با دولت ایـران آمـاده می‌شوند، از این عروسـك مضحك بترسند! در این روزگار و در بین اینگونه افراد، چنین اقـدامـات ابلهـانه‌ای دیده می‌شود؟ تکلیف تماشاگر با این عروسـك چیست؟ به همین ترتیب، وضعیت و سازمـاندهی گروه، نامشخص است. در ابتدا، یکی از افراد گروه نشان داده می‌شود که خیانت کرده و به جرم این خیانت، بدون هیچ ترحمی، در حضور دیگر افراد و با نظارت افعی پلاستیکی، گردن زده می‌شود. آن هم به سبك قرون وسطی. بسیار خب. پس گروه افعی دارای یك دیسپلین دقیق و تشکیلاتی منظم است. چند دقیقه بعد، سرهنگ بکتاش در حال بازجـویی از گروگـانهاست و می‌بینیم که مهملات آنان را به سادگی باور می‌کند... دقت کنید به انگیزهٔ جواد ـ یکی از گروگانها ـ برای فرار از ایران، که می‌گوید همسرش مقیم انگلستان است و او برای دیدن همسرش از کشور فرار کرده است! این گروه منسجم و منظم، به راحتی هر حرفی را باور می‌کند، شبیخون می‌خورد، از نقشه‌ها و اهداف گروگانها تا آخرین لحظه بی‌خبر می‌ماند، عاقبت توسط دو سه نفر ـ دقیق‌تر یك نفر ـ به طور کامل منهدم می‌شود و...

به سراغ روابط و شخصیت‌پردازی گروگانها برویم که قطب دیگر فیلم را تشکیـل می‌دهنـد. شاهین اسدی ـ که مهمترین گروگان و شخصیت اصلی فیلم است ـ کیست؟ می‌گوید افسر گارد جاویدان بوده و حرفش هم به نظر درست می‌آید. اما بعداً مشخص می‌شود که مامـور دولت جمهوری اسلامی است! چگونه به این ماموریت آمده؟ عقایدش چیست؟ وقتی دختر سرهنگ بکتاش از او می‌پرسد چرا در مبـارزه علیه دولت ایران به گروه افعی کمك نمی‌کند، وی دست داشتن گروه در کار قاچاق هروئین را دلیل عدم همکاری خود، ذکر می‌کند. او قرار است چه بکند؟ کدامیك از گروگانها برای کمك به او در نظر گرفته شده‌اند؟ به نظر می‌آید، آن یکی دو نفری که به او کمك می‌کنند، از قبل چنین قصدی نداشته‌اند و طی حوادث، تصمیم به همکاری گرفته‌اند. یعنی دولت ایران، یك نفر را برای انهدام یك گروه تکاور عظیم و قدرتمند اعزام کرده است! البته قضیه چندان عجیب نیست. وقتی یك نفر می‌تواند رابین هود باشد، بتمن باشد، سوپـرمن، آرنولد، رمبو، و سی چهل نفر دیگر باشد، چرا نباید به چنین مامـوریتی فرستاده شود؟! آن یکی دو نفر هم که به کمکش شتافتند، دست و بالش را بسته بودند و مزاحمش شدند.

دربارهٔ دیگر گروگانها هم صحبت نکنیم بهتر است، به دو دلیل: یکی اینکه متاسفانه، برای کسی مشخص نشد کدامیك از آنها مامور دولت ایران بود، کدامشان استاد دانشگاه و کدامشان دیوانه! البته در مورد نوری، مطمئنم که دیوانه بود. چرا که وقتی هدف گلولهٔ همسرش قرار گرفت، در وسط جنگل قهقهه می‌زد! دلیل دوم هم این است که سرهنگ بکتاش همه چیز را می‌داند. او در اواخر فیلم فاش می‌سازد که می‌دانسته گروگانها، شبانه تشکیل جلسه می‌داده‌اند، شاهین اسدی و جواد ـ با آن چهرهٔ متفکر و فیلسوفانه ـ مامورین دولت هستند و... ما که متوجه چنین موضوعاتی نشدیم، بهتر است سکوت کنیم و برویم سینما یاد بگیریم.

بد نیست که بیشتـر به «سینمـا»ی افعی بپـردازیم. در اولین صحنهٔ «اکشن» فیلم، یك گروه ناشناس ـ که از شناساندن آنها به تماشاگر صرفنظر شده ـ شبانه، به گروه افعی حمله می‌کند. در آغاز سکـانس، چهـار پنـج نفر را می‌بینیم که سیم خاردارهای اطراف اردوگاه را قیچی می‌کنند. سیم خاردارهایی که تا آن موقع ندیده‌ایم. این جمـع کوچـك، وارد اردوگـاه می‌شوند، چند شلیك می‌کنند تا بفهمند کسی بیدار است یا نه! و البته کسی بیدار نیست به دلیل همان نظم فوق‌العادهٔ گروه افعی که شرح آن پیش از این رفت. چند انفجـار دیـده می‌شود. افراد گروه که خواب بوده‌اند، حالا مانند ابلهـان به نظاره ایستـاده‌اند. چهار پنج ماشین از اردوگاه خارج می‌شود ـ توسط چه کسانی؟ ـ و جنگ شروع می‌شود. چند انفجار دیگر می‌بینیم. چند نما از آدمهایی که دنبال هم می‌دوند و... قطع می‌شود به اطاق سرهنـگ بکتاش که شاهین اسدی یك گروگان از دشمن گرفته و با شکسته نفسی احمقانه‌ای می‌گوید این گروگان را به کمك دیگران گرفته است! در اینجا موقعیت گروه مهاجم، وضعیت گروه مدافع، نحوهٔ درگیری، چگونگی به اسارت گرفتن یك اسیر، به گروگان گرفته شدن دختر سرهنگ بکتاش، عاقبت درگیری و تمامی موارد دیگر را از خلال دیالوگها دریافت می‌کنیم. آیا سینما همین نیست؟!

حالا می‌توان به همین سیـاق پیش رفت. گروه مهـاجم، دختـر

سرهنگ بکتاش را با خود برده‌اند. شاهین اسدی بلافاصله همراه یك گروه به اردوگاه مهاجمان می‌رود تا دختر سرهنگ را آزاد کند. حالا نوبت حماقت گروه مهاجم است. افراد اردوگاه که دو ساعت پیش در جنگ بوده‌اند و حالا یك گروگان مهم را نیز در اختیار دارند، همگی در خوابند. اردوگاه فقط یك نگهبان دارد که به وسیلهٔ تیروکمان جناب شاهین‌خان کشته می‌شود و بعد هم تمام اردوگاه زیرورو می‌شود. شاهین همه را می‌کشد، دختر خانم را آزاد می‌کند، خودش توسط نیروهای خودی تیر می‌خورد، اما همهٔ گروه به سلامت و بدون هیچ خراشی به اردوگاه باز می‌گردند. پروندهٔ آن گروه ناشناس هم بسته می‌شود و... تمام.

حالا شاهین زخمی شده و کنار یك مرداب بستری شده تا مداوا شود. در اینجا قرار شده که تمام صحنه‌های طبیعت به شکل یك پروجکشن ساخته شود که البته به جای فیلم، از کارت‌پستال استفاده شده است و حالا در پس زمینهٔ چادری که شاهین درون آن است، آبهای داخل مرداب دیده می‌شود که در هوا فیکس شده‌اند و تکان نمی‌خورند! درختان، پرندگان و کل طبیعت نیز بیجان و مرده است. میزانسن پلانهای درون چادر هم درس «میزانسن» می‌دهد! اگر کسی توانست یك پلان اینطوری بگیرد؟!

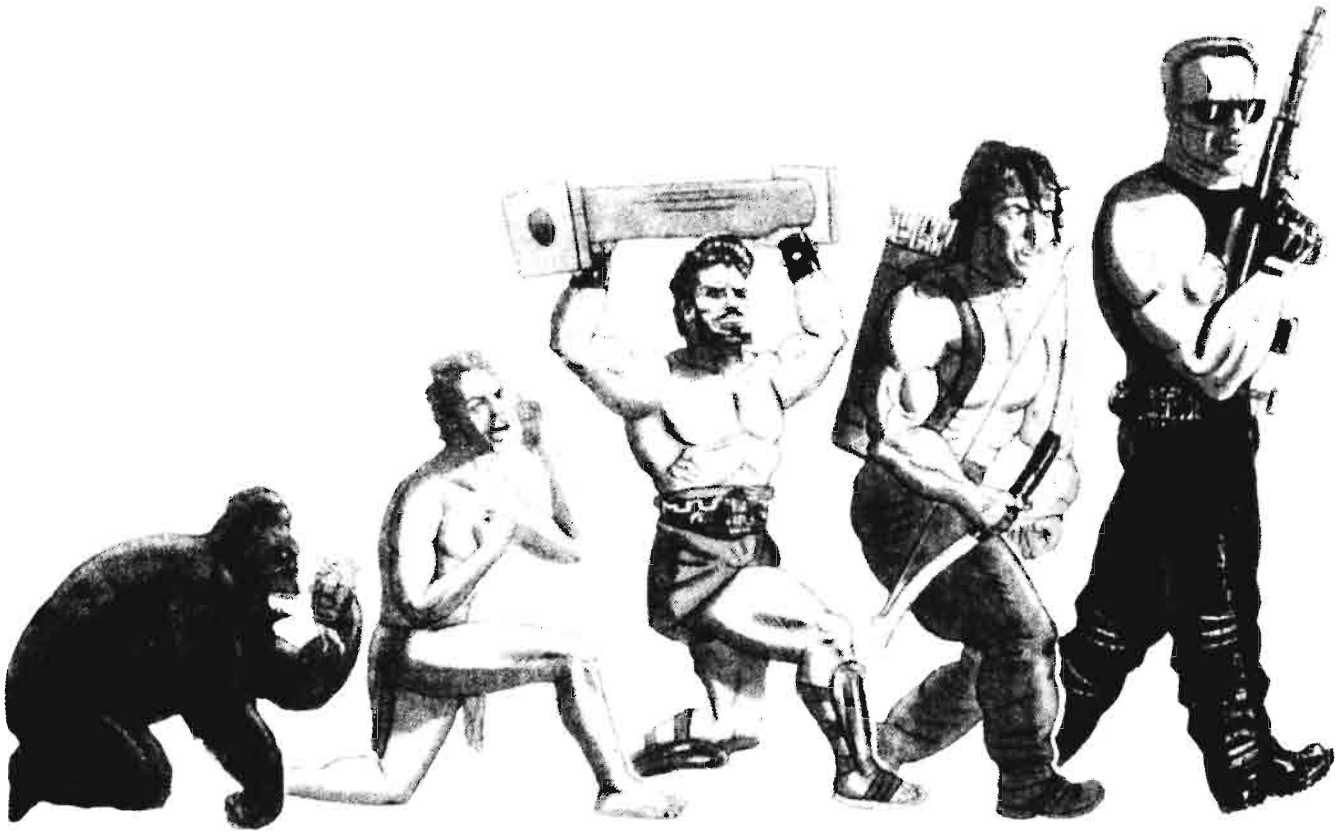
در کنار همین مرداب، شاهین با دختر سرهنگ شروع به گفتگو می‌کند. دختر خانم در هوای آفتابی به دیدن ایشان می‌آید و پس از رد و بدل شدن چند دیالوگ و گذشتن چهار پنج پلان، هوا تاریك می‌شود و ایشان می‌روند. حالا نمایی از باز شدن زخم شاهین، کات می‌شود به راه رفتن و سپس دویدنش. این ایجاز فوق‌العاده هم بخش دیگری از «سینما»ست.

شاهین مداوا شده و به یك حفرهٔ زیرزمینی می‌رود که در آنجا بی‌سیم و مهمات وجود دارد. آدرس این سوراخ زیرزمینی چگونه به شاهین داده شده و این وسایل و مهمات چه زمانی و چگونه در آنجا قرار داده شده و دیگر موارد مبهم هم، بماند برای رشد تخیل تماشاگران. از آنجا با مرکز ـ کدام مرکز؟ ـ تماس می‌گیرد. اما در حین گفتگو، لو می‌رود. از مخفیگاهش بیرون می‌آید و از کنار همان حفره به درون یك دریاچهٔ پشت سد شیرجه می‌رود. دریاچه تابحال کجا بوده است؟! ترسیم «جغرافیا»ی لوکیشن عمدهٔ فیلم به این دقت، بخش دیگری از «سینما»ست.

اگر تك‌تك سکانسهای فیلم را از جهت «سینما»یی بررسی کنیم به نتایج جالب توجهی دست می‌یابیم. مثلاً متوجه می‌شویم آبشار نیاگارا ـ یا عظیم‌تر از آن ـ در همین ایران خودمان واقع شده و می‌بینیم شاهین چگونه از بالای آن به پایینش، نزول می‌کند!

از اینجا به بعد، شاهین تبدیل به مرد نامرئی می‌شود. دشمنان در تله‌های رابینسون کروزوئه وار او می‌افتند. ناگهان از وسط دریاچه سربر می‌آورد و دو نیزه را به سوی دو دشمن که در ساحل قدم می‌زنند، پرتاب می‌کند و هر دو کشته می‌شوند. در نمای بعدی هم نشان داده می‌شود که بر ساحل قدم گذاشته است. چه زمانی به وسط دریاچه رفته و آن نیزه‌های ماقبل تاریخ را از کجا آورده و از زیرآب چگونه آن دو نفر را دیده و با هر حرکت چه موقعیت تازه‌ای نسبت به دشمنانش پیدا می‌کند و دهها پرسش دیگر، با «سینما» یاد گرفتن، پاسخ داده می‌شود!

به یکی از مهمترین سکانسهای فیلم توجه کنید: شاهین اسدی و دوستش دستگیر شده‌اند و قرار است در حضور افراد گروه گردن زده شوند. فیلم دارد به پایان «طبیعی» خود نزدیك می‌شود. ناگهان در یك لانگ شات، دختر خانم شیطان جناب سرهنگ را می‌بینیم که اسلحه به دست در نوك یك تپه قرار دارد ـ و البته طبق معمول مشخص نیست این تپه از کجا آمده ـ و از آن فاصله به جلوی پای جلاد شلیك می‌کند و تهدید می‌کند که باید آن دو اسیر آزاد شوند. در اینجا سرهنگ بکتاش دیالوگهایی دارد به این مضمون: «دختر جون، آخه این کارها چیه که تو می‌کنی. خوب نیست. از آن بالا بیا پایین و دختر عاقلی باش و حرف پدر تو گوش کن...». دو اسیر به خوبی و خوشی آزاد می‌شوند در حالیکه دختر خانم در آن بالا یکسره اشك می‌ریزد. اسیران در یك نما به بالای تپه می‌رسند و



لبخند ملیحی را از خانم تحویل می‌گیرند. «عشق» است دیگر. چه می‌شود کرد! بعد هم سه‌تایی می‌روند. چه کسی گفته اینها «سینما» نیست؟!

و اما سکانس آخر فیلم. شاهین آزاد شده و همهٔ افراد گروه را درو کرده و در اواخر کارزار به اطاق سرهنگ بکتاش آمده است. تقریباً تمامی افراد سرهنگ کشته شده‌اند. می‌دانید او چه می‌کند؟ در کمال آرامش نشسته و شطرنج تک نفره بازی می‌کند! دقیقاً مانند ابلهان. شاهین هم دست کمی از او ندارد. از راه می‌رسد و سرهنگ را کیش و مات می‌کند و به طرز احمقانه‌ای روبروی او می‌نشیند تا سرهنگ به راحتی او را خلع سلاح کند. بعد هم که فرار می‌کند، سرهنگ ـ که شرح دیوانگیش گذشت ـ در حالیکه در یك متری او قرار دارد، همهٔ تیرها را به سوی در و دیوار و اشیاء قیمتی شلیك می‌کند و وقتی به شاهین می‌رسد گلوله‌هایش تمام شده، اسلحه را زمین می‌اندازد و بیرون می‌رود و چند دقیقه بعد می‌میرد.

دو «قهرمان»، به اتفاق دختر ایشان، می‌روند. اما در جنگل همچنان جنگی برپاست!

اصلاً تعجب نکنید. بنده خدمتتان عرض کرده بودم که افعی یك «شوخی بزرگ» است. فقط تقصیر از آقای اعلامی بود که خیال برش داشته فیلم ساخته است.

* * *

مسیر فیلمسازی امسال «سینما»ی ایران همراه گشته با اوج‌گیری و رونق دوبارهٔ جریان فیلمفارسی سازی، به صورت علنی، بی‌پرده، تایید شده و بعضاً گستاخانه و وقیح، که این بار به بهانهٔ ورود ماهواره‌ها و آزادی ویدئو شدت گرفته است تا فیلمها بفروشند و این «سینما» را زنده نگه دارند. شاخص ـ و پرمدعاترین ـ اینگونه فیلمها افعی است که «توهین به تماشاگر» و «ابله انگاشتن مخاطب» را در صدر کار قرار داده است و در غیاب «نسخه‌های اصل» قصد تجارت دارد. چنین فیلمی به زعم بعضی «درست فیلم ساختن را می‌آموزد» و «خوش ساخت» و «حرفه‌ای» است ـ که نیست. صرفنظر از آنکه چنین اظهار نظرهایی نیز به «سبب»های خاصی است، معمولاً به «اسپشیال افکت»های متعدد، انتخاب کادر اسکوپ، به کارگیری «ستارگان» پولساز، کپی کردنهای ناشیانه، ادعاهای بزرگتر از حد خود و غیره لفظ «حرفه‌ای» و «خوش ساخت» اطلاق نمی‌شود. برای خوش ساخت سازی باید سینما بلد بود و یادگیری سینما در این وادی، کاری است نامتعارف و ادعا کردن کاری است مثل آب خوردن!

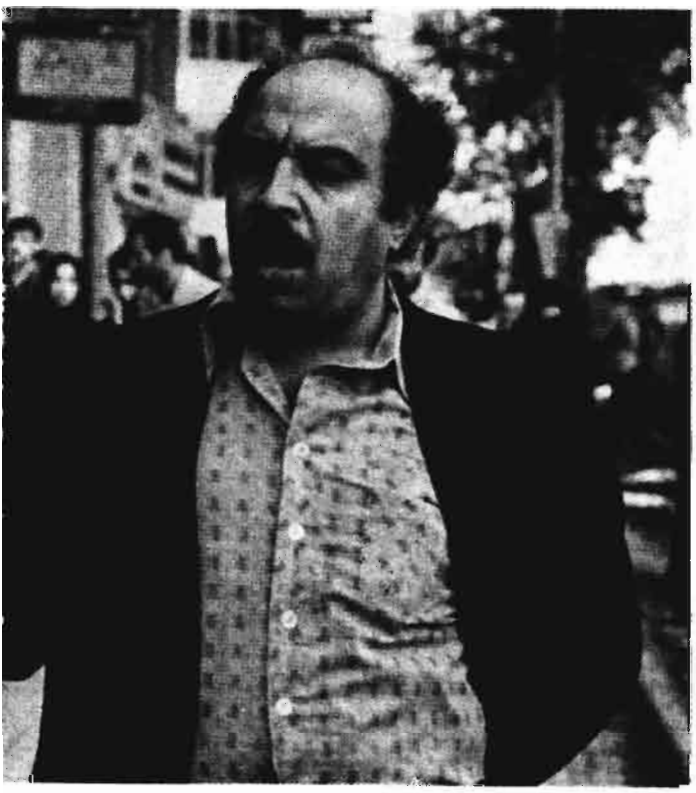
حتی ادعاهای مذهبی ـ فرهنگی مانند: تطبیق دادن دوازده گروگان با مقدسات اسلامی یا تطبیق دادن «تیر و کمان»، «هدبند»، «عضلات ورزیده» و... با اساطیر ماندگار ایرانی. گمان می‌کنم امسال در همین جشنواره، فیلمی داشتیم به نام: شرم

آنها که در قبال چنین فیلمهایی سکوت کرده یا به تمجید فیلم می‌پردازند، به این بهانه که ساختن اینگونه آثار متعفّن ادامه یابد و سبب قوّت گرفتن سینمای ایران شوند، عقیده دارند که باید به انسانی رنجور و نحیف، لقمهٔ حرام ـ و اگر یافت نشد، لجن ـ خوراند، تا وقتی فربه شد، به عبادت بپردازد... و افعی، از مبتذل‌ترین فیلمهای سینمای ماست که از آمیزش نامبارك فیلمفارسی با کپی ابلهانه از سینمای تجاری غرب، تولد یافته و به شنیع‌ترین وجهی قصد تجارت و سودآوری هرچه بیشتر را دارد. اولین نشانهٔ این وقاحت در چند دقیقهٔ آغاز فیلم نمایان است. در فصلی که سرباز خائن را گردن می‌زنند و سرهنگ در حال سخنرانی است، کلیهٔ نماهای نقطه‌نظر وی، دخترخانمش را در مرکز کادر دارند. در فصل پایانی، همین خانم به شاهین اسدی می‌گوید: «حالا من چیکار کنم؟» شاهین می‌گوید: «برو به خانه‌ات» و دوستش بلافاصله می‌گوید: «بامابیا» و خانم هم که طبق معمول، لبخند می‌زنند. بله. البته که چنین پلانهایی را هیچکس به جز «از ما بهتران» نمی‌تواند بسازد و فقط بعضی‌ها «اینکاره»اند. و اهل «سینمای پیشرو»!! □

یادداشتی برفیلم
دو همسفر ساختهٔ اصغرهاشمی با
نگاهی به سایر فیلمهای او

■ شاهرخ دولکو

در مسیر مبارزه و درام اجتماعی



حالا پس از ساخت و نمایش چهار فیلم بلند سینمایی، و همچنین اقدام به ساخت یك سریال تلویزیونی به نام *آپارتمان* (که هم اکنون در مراحل انتهایی ساخت است) راحت‌تر می‌توان به کارنامه سینمایی اصغر هاشمی به عنوان یك کارگردان تثبیت شده و مشخص در سینمای ایران پرداخت.

هاشمی فعالیت خود را در سینما از حوالی سال ۱۳۵۰ و با دستیاری کارگردان در فیلم *بوسه بر لبهای خونین* شروع کرده است. دستیاری ساموئل خاچیکیان را در فیلم *کوسهٔ جنوب* (۱۳۵۷) به عهده داشته و پس از آن یك سری دستیاری کارگردان برای فیلمهای *انفجار*، *مرز*، *دوله‌تو* و *آن سوی مه* انجام داده است. در کارنامه‌اش یك سمت مدیریت تولید نیز برای فیلم *مادیان* (۱۳۶۴) دیده می‌شود و بالاخره در سال ۱۳۶۵ اولین فیلمش را با عنوان *روزهای انتظار* کارگردانی می‌کند. پس از آن فیلم *زیر بامهای شهر و سپس در آرزوی ازدواج* را می‌سازد. در سال هفتاد فیلم *دو همسفر* را می‌سازد که اجازه نمایش نمی‌گیرد و پس از حك و اصلاحاتی در جشنوارهٔ سال هفتاد و یك نمایش داده می‌شود، تا امروز که به مرحلهٔ اکران رسیده است.

برای بررسی کار این فیلمساز تا رسیدن به این آخرین فیلمش *دو همسفر*، بهتر است دست و پای خودمان را بازتر بگذاریم و خیلی خودمان را در مسائل فرعی گرفتار نکنیم. به همین دلیل از کارهای فرعی هاشمی، یعنی دستیاریهایی که برای کارگردانان دیگر کرده است می‌گذریم. سریال *آپارتمان* نیز هنوز در مرحلهٔ تولید است و تا موقع پخش از تلویزیون زمان زیادی را پیش رو دارد. پس می‌ماند اصغر هاشمی و چهار فیلم بلند سینمایی که یکی‌یکی آنها را بررسی می‌کنیم.

* * *

روزهای انتظار در زمان خودش یك کار جسورانه محسوب می‌شود. خود هاشمی در یادداشت کوتاهی که به مناسبت نمایش فیلمش در پنجمین جشنوارهٔ فجر در مجلهٔ فیلم (شمارهٔ ۴۶) می‌نویسد، این ویژگی را این گونه توضیح می‌دهد: «ماجراهای فیلم در کویر می‌گذرد و من بدون اغراق می‌توانم ادعا کنم که لااقل در سینمای ایران *روزهای انتظار* اولین فیلمی است که حوادث آن در فصل زمستان در کویر می‌گذرد. چون در فصل زمستان کسی جرات نمی‌کند دوربینش را به کویر ببرد...»

روزهای انتظار، به عنوان اولین فیلم یك کارگردان، فیلم روان و راحتی بود. کاری که بدون دردسر و مشکل خاصی- و البته بدون تمهید تجاری خاص- تماشاگران را با خود همراه می‌کرد. از همین فیلم هم می‌شود خطوط فکری شخصیت و فیلمهای اصغر هاشمی را ترسیم کرد. مایهٔ اصلی فیلم روزهای انتظار برجدال و مبارزه بنا شده است. در ابتدا- و البته در کل فیلم- مبارزه و جدال میان چادرنشینان با سلف‌خر (که در واقع همان قصهٔ همیشگی و تکراری خان ظالم و روستایی مظلوم، اما با نگاه و پرداختی نسبتاً جدیدتر است) و در میانهٔ فیلم مبارزه و جدال دوم که مبارزه میان انسان با انسان و انسان با طبیعت است روی می‌دهد.

اگرچه پرداخت تازه‌تری از سوی هاشمی براین مایه اعمال شده است، اما قدرت این موضوع آنقدر زیاد است که از پرداخت و نگاه نو هیچ کاری ساخته نیست. به این ترتیب این بخش از فیلم در قالب کلیشه‌های تکراری باقی می‌ماند و راه به جایی نمی‌برد. در بخش دیگر این ماجرا، جدال میان انسان با طبیعت تا حدود بسیار زیادی از کار در آمده و موفق می‌نماید. همان نگاه جسورانه و توضیحات خود هاشمی در همان یادداشت نیز بیشتر براین جنبه از کار تاکید دارد. در کنار آن اما، جدال میان انسان با انسان از کار در نیامده است. رفتار دوگانهٔ رانندهٔ تهرانی (محمد مطیع) به دلیل ضعف شخصیت‌پردازی از کار در نمی‌آید و نوع رابطهٔ میان او و مرد روستایی (مجید مظفری) راه به جایی نمی‌برد و تنها در حد خشمگین شدن یا خندیدن محدود می‌ماند.

با این همه مایهٔ جدال و مبارزه در دیگر فیلمهای هاشمی ثابت می‌ماند و اگرچه گاه ضعف یا قوتی به خود می‌گیرد، یا ظاهر و نهان می‌شود، اما وجود دارد و می‌توان آن را در لابلای مکانها، نماها و دیالوگ بازیگران دید و شناخت.

هاشمی در همان یادداشت کوتاه در مجله فیلم توضیحات دیگری دربارهٔ این فیلم خود و دیدگاهش می‌دهد که هم جالب توجّه است و هم راهگشایی لازم برای دیدن و دنبال کردن بقیهٔ فیلمهای اوست: «هدف من در این فیلم پرداختن به زندگی واقعی آدمها، دور از کلیشه‌های رایج است. با این تعریف، فیلم قهرمان و ضدقهرمان و آرتیست بازی به شیوهٔ بسیاری از فیلمها ندارد و با اینکه فضا و حال و هوای قصه چنین پرداختی را نیز طلب می‌کرد، از آن به شدت پرهیز شده چون قصد اصلی من پرداختن به شرافت و ارزشهای فراموش شدهٔ انسانی است به آن حمیت و شرافتی که آنها را وادار می‌کند در دل کویر روی پای خود بایستند و مبارزه‌ای را که برای شهرنشین‌ها کهنه و بی‌معنی است، آغاز کنند یا ادامه دهند. شاید من در القای این هدف کاملاً موفق نبوده باشم، ولی تلاشم را کرده‌ام تا به گوهرهای انسانی آدمها نزدیک شوم...»

اینها توضیح دیدگاههای اساسی تفکرات فیلمساز است. همان چیزی که به صورت مایهٔ مبارزه در فیلمهای او تبلور می‌یابد و حضوری همیشگی دارد.

پس از این فیلم، هاشمی دست به ساختن فیلم *زیر بامهای شهر* می‌زند. فیلمی که در ظاهر یکسر با فیلم قبلی او تفاوت دارد. یك فیلم شهری با فضای کمدی.

برخلاف *روزهای انتظار* که فیلم کندی با لحنی جدی بود، *زیر بامهای شهر* ریتم تند و لحنی کمدی دارد. اما *زیر بامهای شهر* از دو جنبه قابل بررسی است. اول آنکه فیلم به رغم لحن کمدی‌اش دارای مضمونی تلخ است. در واقع مضمون *زیر بامهای شهر* از مضمون *روزهای انتظار* نیز تلخ‌تر است و فیلمساز تنها با انتخاب یك قالب کمدی، توانسته موقعیتهای مختلف و متفاوتی را که مابین انسانها وجود دارد به شکلی خنده‌دار طرح کند. هرچند که این موقعیتها بسیار تلخ و سیاه است. جای‌جای فیلم *زیر بامهای شهر* نشانگر همین مسئله است و از این لحاظ تفاوت چندانی بین این فیلم و فیلم قبلی او وجود ندارد.

دیگر اینکه *زیربامهای شهر*، به رغم ظاهر متفاوتش شباهتهای فراوانی با فیلم *روزهای انتظار* دارد. با توجه به همان یادداشت ذکر شده از هاشمی، می‌بینیم که این فیلم نیز چقدر با آن دیدگاهها همخوانی دارد. در این فیلم نیز زندگی واقعی آدمها به دور از کلیشه‌های رایج پرداخت می‌شود فیلم او قهرمان و ضدقهرمان ندارد و شرافت و ارزشهای فراموش شدهٔ انسانی، قهرمانان فیلم را وا- می‌دارد که مبارزه‌ای را آغاز کنند و...

در فیلم زیربامهای شهر این مبارزه بطور کامل دیده می‌شود. زوج جوان پس از ۹ ماه و ۹ روز جست و جو بالاخره خانهٔ مورد نظرشان را می‌یابند. این پایداری و استقامت یك شوخی صرف و ساده نیست. حکایتی است از همان مقاومت، مبارزه و جدالی که گفته شد این بار مابین انسانها و جامعه در حال انجام است. شکل دیگری از این مقاومت و مبارزه در روابط مابین انسانها نیز دیده می‌شود. میان اسد و همسرش شکوه با گلدوست. هردو این مبارزات، درگیریها و مسائل زاییده مسایل اجتماعی هستند که در درون خود دارای مشکلاتی جدی در نظم، سامانمندی، قانون و ساختار صحیح است.

از این جا فیلم *زیر بامهای شهر*، تفاوت قابل تاملی با فیلم *روزهای انتظار* پیدا می‌کند و به مقاومت و مبارزهٔ آدمهایش جهت و سوی دیگری می‌دهد. شاید برای همین هم باشد که لحن فیلم از شکل ظاهری جدی و تلخ به شکل و قالب ظاهری کمدی تغییر پیدا کرده باشد. فی‌الواقع قالب کمدی جایی است که به شکل راحت‌تر و بی‌دردسرتری می‌توان ایراد گرفت و نیشهای اجتماعی را وارد کار

کرد و دست به انتقاد از وضعیت جاری کشور، جامعه و آدمها زد. بعد هم می‌بینیم که هاشمی درست مشابه همین روش را در فیلمهای بعدی‌اش یعنی در *آرزوی ازدواج* و *دو همسفر* پی می‌گیرد و هربار نیز ریشه‌های این تعارض، مبارزه و انتقاد، شدیدتر می‌شود.

زیر بامهای شهر به رغم قالب ظاهراً کمدی‌اش یک فیلم تلخ و سیاه است. در واقع کمدی حاصل شده از این فیلم کمدی رفتارهای خنده‌دار، لهجه، مسخره‌بازی یا امثالهم نیست. کمدی در این فیلم از موقعیت خاص و گرفتاریهای آدمها سرچشمه می‌گیرد. از مشکلات و مصایبی که با آن دست به گریبان هستند و آنقدر حیاتی و بدیهی هستند که قادرند به شوخی و خنده تبدیل شوند در حالی که روی اصلی‌شان تلخی، سیاهی و مصیبت است. وضعیت گلدوست اصلی‌ترین بخش کار در این زمینه است. او آدمی است که با وضعیت بد مالی قادر به انجام هیچ کاری نیست و حالا در این وضعیت مجبور است خانه را نیز برای این عروس و داماد جوان خالی کند در حالی که خود نمی‌داند همسر و شش فرزندش را به کجا نقل مکان دهد. فیلم دربارهٔ زندگی او تصمیم خاصی نمی‌گیرد و حتی سعی می‌کند در این باره بی‌موضع باشد. این گلدوست است که خود برای زندگی‌اش تصمیم می‌گیرد و فیلم نیز تنها ناظری منفعل باقی می‌ماند. و گلدوست به رغم همهٔ دوندگیها، سر و صداها و مسائل دیگر، مجبور می‌شود با مسائل کنار بیاید و این کنار آمدن همان نکتهٔ بسیار تلخ، و سیاه فیلم است: گلدوست خانواده‌اش را به حلبی‌آباد منتقل می‌کند. پیام صریح و قاطع فیلم، نوعی نقطهٔ کور یا گره اصلی در کار مبارزهٔ مطرح شده در فیلم است که به نوعی در فیلم بعدی هاشمی یعنی در آرزوی ازدواج نیز متجلی می‌شود. در واقع از اینجا به بعد انتهای فیلمهای هاشمی، نوعی پایان باز به حساب می‌آیند که اگرچه در ظاهر قضایا را می‌بندند اما در واقع در حکم نقاط کوری هستند که فعلاً مبارزه را به تاخیر انداخته یا در آن خللی جدی وارد می‌کنند. در واقع قهرمان اصلی داستان به نوعی به بن‌بست می‌رسد. نوع کمدی‌ای که هاشمی در این فیلم (و فیلم بعدی‌اش) به آن نظر دارد کمدی ایتالیایی است. کمدی موقعیتهای آدمهای متوسط الحال جامعه که بیشتر با دیالوگ و زبر و زرنگی آدمها همراه است و مسائل حاد جامعه و آدمها و نوع ارتباط بین آنها را بررسی می‌کند. این موضوع و این نوع نگرش دقیقاً در فیلم *در آرزوی ازدواج* پی گرفته شد.

لحن ظاهراً کمدی فیلم قبلی در این فیلم همچنان مورد استفاده قرار گرفته است و در کنار آن مضمونی بسیار تلختر و سیاهتر مطرح شده است. در این فیلم مبارزهٔ آدمها تقریباً خیلی زودتر از مبارزه در فیلم قبلی به بن‌بست می‌رسد و تماشاگر بسیار زودتر شاهد همان گره کور می‌شود. آدمها به نوعی به انفعال می‌رسند و سعی می‌کنند با هر ترفند و کلک و دردسری که شده گره کور زندگی‌شان را باز کنند و دلیل این همه، ضعف ساختارهای اجتماعی و انسانی جامعه، بحران در ساختارهای اداری و اجتماعی نمایانده می‌شود. به این ترتیب اصلاً یکی از آدمهای اصلی فیلم (جهانگیر) فردی کاملاً منفعل به نظر می‌آید که هیچ کاری از دستش ساخته نیست.

مجموعهٔ آدمها و نوع روابطی که با هم دارند درست مثل زیر *بامهای شهر* در عین یک موقعیت تلخ و سیاه، پدید آورندهٔ یک نوع کمدی نیز هست.

هاشمی سعی می‌کند از بار تلخ و سیاه موضوع فیلم بکاهد. اول آنکه قرار است فیلم فروش کند و احتمالاً با این همه تلخی کسی به تماشای فیلم نخواهد نشست و این همه سیاهی موجب فروش نکردن فیلم می‌شود. و از طرف دیگر انتقاد صریح و بی‌پرده از نظام اداری و ساختارهای اجتماعی جامعه و کشور ممکن است فیلمساز را دچار گرفتاری و دردسر کند. به این دلیل مضمون و موضوع تلخ و سیاه فیلم در لایه‌ای از شیرینی و کمدی پیچیده می‌شود تا کمتر دیده و حس شود و به شکلی ناخودآگاه برمخاطبش اثر بگذارد. به این ترتیب هاشمی به سوی ملودرام گرایش پیدا می‌کند و اگرچه در فیلم قبلی میزان این گرایش بسیار کم بود، اما در فیلم *در آرزوی ازدواج* ناگهان با یک ملودرام کامل و شدید روبرو می‌شویم، این گرایش چنانکه ذکر شد از بار تلخی فیلم و مضمون می‌کاهد و سعی می‌کند نوعی شیرینی کاذب در کام تماشاگر بنشاند ولی با چنین مضمونی مگر می‌شود به شیرینی و سفیدی فکر کرد؟ در صحنهٔ انتهایی فیلم که جهانگیر با ناهید و شوهرش روبرو می‌شود فیلمساز از تمهیداتی مثل موسیقی و حضور محمود استفاده می‌کند تا تلخی این رابطه و دیدار را کاهش دهد اما کدام تماشاگری متوجهٔ این جریان نیست که ناهید در واقع باید زن جهانگیر می‌بود و جهانگیر فقط بخاطر نداشتن پول از این زندگی دور افتاده است و حالا باید با حقارت فروشندهٔ دست فروشی باشد که به ناهید و شوهرش جنس می‌فروشد؟

سویه‌های اجتماعی موجود در فیلم *در آرزوی ازدواج*، چنانکه ذکر شد، سویه‌هایی انتقادی هستند. در واقع می‌توان گفت همچنان آن مسیر مبارزه و جدال در فیلمهای هاشمی دیده می‌شود، اگرچه این شک به انسان دست می‌دهد که یا اصلاً مبارزه‌ای در این فیلم نیست و یا اگر هم باشد، از نیمه‌های فیلم، رها می‌شود (به دلیل همان گره کور و انفعالی که ذکرش رفت). اما در واقع این گونه نیست. مبارزه همچنان مضمون اصلی فیلم هاشمی است. این مبارزه از مبارزهٔ سادهٔ جهانگیر و ماشاءالله با وضعیت موجود در جامعه و سیستم اداری و پیدا کردن یک شغل شروع می‌شود و بعد در بن‌بست و انفعال این دو آدم، مبارزهٔ دیگری میان تماشاگر و مضامین مطرح شده در فیلم شکل می‌گیرد. مبارزه‌ای که می‌گوئیم میان تماشاگر و مضامین روی می‌دهد، در واقع مبارزهٔ کارگردان است که به دلیل نوع موضع‌گیری او به وجود می‌آید اما از آنجایی که تاثیر مستقیم برتماشاگر و احساسهای اولیهٔ او و واکنشهای حسی‌اش دارد، می‌توان آن را مبارزهٔ تماشاگر با آن مضامین نیز به حساب آورد. این مبارزه و همراهی آن با سیر انتقاد، در فیلم در *آرزوی ازدواج* به بالاترین سطح خود می‌رسد. نگاه فیلمساز به برخی از جوانب کار در سازمانها و ادارات دولتی بسیار جسورانه و انتقادی است و کار تا آنجا پیش می‌رود که حتی ریاکاری بعضی از مسئولان ادارات به شکلی کاملاً عینی و مشخص نشان داده می‌شود: معاون یک اداره در حین زندگی عادی‌اش نشان داده می‌شود که لباس مرتب پوشیده و همراه زن و فرزندان در خانه‌ای

مجلل و پر و پیمان مشغول تماشای ویدئو است و با مراجعه ماشاءالله به خانه‌اش، قالی و ویدئو و تلویزیون رنگی را جمع کرده، یقهٔ پیراهن را می‌بندد و تسبیحی به دست می‌گیرد.

این سیر مشخص انتقادی در واقع مبارزه‌ای بین واقعیتهای درون و بیرون فیلم بود و شکل دیگری از مبارزه را در سینمای هاشمی به معرض نمایش می‌گذاشت.

اما در فیلم بعدی، هاشمی سعی کرد به هردو جنبهٔ این قضایا بپردازد. یعنی مبارزه را در درون و بیرون فیلم پیش ببرد و در ضمن مسائل انتقادی و سیر افزایندهٔ آن را نیز داشته باشد. حاصل کار فیلم *دو همسفر* که به همین دلیل دارای مشکلات عدیده‌ای در پخش شد و با یک سال تاخیر بالاخره به صورت حک و اصلاح شده‌ای با این داستان در یازدهمین جشنوارهٔ فجر به نمایش گذاشته شد؛ فرزندان دو خانواده با یکدیگر دوست هستند و فعالیتهای دست‌چپی و ضدرژیم دارند.

هاشمی سعی می‌کند تم مبارزه و جدال را همچنان- و این بار در دو سطح- دنبال کند اما واقعاً در این کار ناتوان می‌نماید. اولاً دو همسفر بیش از هرفیلم دیگر هاشمی، فیلمی سیاسی است و نزدیک شدن او به یک موضوع خاص سیاسی، فیلم و نوع پرداخت ماجراها و مسائل مختلف را چنان دچار بحران کرده که در واقع چیزی به نام پرداخت در آن وجود ندارد. در واقع ترس از شکافتن موضوع چنان بوده که فیلمساز واقعاً نتوانسته به موضوعش نزدیک شود و به این دلیل تقریباً تمامی ماجرا، روابط و شخصیتها در خامی، گنگی و بی‌اعتباری دست و پا می‌زنند. در خلال این همه زمان نمایش فیلم بالاخره مشخص نمی‌شود که این دو فرزند از دو طبقهٔ جدای اجتماعی چگونه با هم دوست شده‌اند، گرایششان چیست و چه اندیشه و دیدگاهی دارند. در واقع فیلمساز هیچگونه شناختی از این دو جوان به تماشاگر نمی‌دهد. رابطهٔ میان خانواده‌های آنها نیز به همین ترتیب ناپخته و پرداخت نشده مانده است. فیلمساز از یک طرف می‌خواهد روابط عاطفی و اجتماعی آنها را به متن یک ماجرای سیاسی بکشاند و به همان دلایل گفته شده ناموفق است، و از طرفی می‌خواهد باز هم لایه‌ای از طنز و کمدی برفیلم کشیده و فکر فروش فیلم را هم بکند که به این ترتیب در دام یک تناقض اساسی گرفتار می‌آید. به این ترتیب همسفر بودن این دو آدم با یکدیگر همسفر بودن اجباری و مصنوعی است و به همین دلیل هیچ «همدلی»‌ای از آن به دست نمی‌آید.

به این ترتیب هاشمی در این فیلم واقعاً کم می‌آورد. او که پیشتر از این نشان داده که عاشق فضای کمدیهای ایتالیایی است و طنز تلخ موجود در آنها را می‌پسندد و در فیلمهایش به کار می‌گیرد، در *دو همسفر* این جنبه از کار را وا می‌نهد و صرفاً در یک ماجرای کاملاً سیاسی وارد می‌شود. به این ترتیب تمام تلاش و کوشش او برای ورود طنز به ماجرا و کمدی کردن کار بی‌نتیجه و بی‌فایده می‌ماند. مثلاً جمشید اسماعیل‌خانی در واقع یک آدم معمولی است و حالا سعی می‌کند با کلمات لمپنی، باری از کمدی به فیلم بدهد و یا در تضاد با رفتار آرام و متین خانم دکتر، رفتار خشن و تند او، طنزی را ایجاد کند که البته ایجاد نمی‌شود.

به این ترتیب *دو همسفر* از بسیاری جهات فیلمی ضعیف به شمار می‌رود. اول آنکه آدمهای فیلم، به شدت فاقد هویت هستند. هم آن دو جوان که کار سیاسی می‌کنند، هم خانم دکتر رادمنش، هم فاضل مینایی و هم دیگر کسانی که به نحوی با این موضوع رابطه برقرار می‌کنند. در واقع تماشاگر تا انتهای فیلم هیچکدام از این آدمها را نمی‌شناسد و به دنیای آنها راه پیدا نمی‌کند. مشکل دیگر فیلم ورود بی‌دلیل و فاقد عمق در سیاست است که به فیلم لطمهٔ کلی وارد ساخته است. در واقع همسفر بودن دو انسان در یک موقعیت خاص و خطیر و همزبان یا همدل شدن دو آدم از دو طبقهٔ مختلف اجتماعی در یک بحران مشترک می‌تواند دلایل مختلف و گاه بسیار محکمی داشته باشد. حالا چه دلیلی برای فیلمساز وجود داشته است که تصمیم گرفته حتماً این دلیل را یک دلیل سیاسی کرده و خود را در مشکلات عدیدهٔ چنین مضمونی بیندازد، معلوم نیست و از مشکلات دیگر آن عدم توفیق در ساختن لحظات کمدی و بار طنز در کل فیلم است که آن هم در زیر سایهٔ سنگین مسائل سیاسی قرار گرفته و تمام مسائل دیگر را از آن خود کرده و همه چیز را تحت تاثیر خود در آورده است.

بهرحال (با وجود دستکاری در فیلم) آنچه که مشخص است باز هم شاهد موضع‌گیری فیلمساز در قبال ساختارهای اجتماعی و اداری جامعه و نوع روابط میان انسانها با یکدیگر و با مسئولان اداری کشور هستیم. این موضع‌گیری فیلمساز در واقع تبدیل به موضع‌گیری تماشاگر می‌شود و تماشاگران فیلم همگی در نوعی همدلی و همراهی با فاضل مینایی و خانم دکتر رادمنش به سر می‌برند و همراه آنها حرکت کرده و در پی آزاد کردن پسران این دو نفر هستند و سعی می‌کنند با دخالت حسی در فیلم و ماجراهای آن و موضع‌گیری‌ای که نسبت به شخصیتها و آدمها کرده‌اند شاهد تمایل قلبی خود مبنی بر آزادسازی فرزندان این دو نفر باشند. این حس البته به دلیل تعدیل فیلم و همچنین ضعف شخصیت‌پردازی فیلمساز در دو شخصیت اصلی فیلم، به نسبت فیلم قبلی او، در *آرزوی ازدواج*، بسیار خفیف‌تر است.

* * *

هاشمی در پرداخت سینمایی فیلمهایش، همواره جانب اعتدال را نگه داشته است. فیلمهای او از لحاظ کار و پرداخت سینمایی، فیلمهایی عادی و معمولی هستند که معمولاً زیاد به چشم نمی‌آیند. این را نه به عنوان ضعف کار، که بیشتر به عنوان نوعی ویژگی کار بیان می‌کنم. هاشمی در پی علاقه به فیلمهای کمدی ایتالیایی با طنز تلخ موجود در آنها، نشان می‌دهد که به نوع پرداخت آن فیلمها نیز علاقه‌مند است. و یا شاید دریافته باشد که سازندگان آن فیلمها با توجه به محتوا و موضوع فیلمهایشان، این نوع پرداخت را مناسب‌ترین نوع آن محسوب کرده‌اند و او نیز به آنها اقتدا کرده و این پرداخت سینمایی را برای موضوعهای خود مناسب تشخیص داده است. که در واقع انتخاب نسبتاً مناسبی هم هست و از طرفی با نوع سینما، مضمونها و پرداخت شخصیتی و موضوعی فیلمهایش نیز تناسب و همراهی مناسبی نیز دارد.

در واقع فیلمهای او به مقدار بسیار کمی توی چشم می‌زنند. اکثر

زوایای دوربین در فیلمهای هاشمی در حد چشم انسان (آی لول) است و کمتر سعی می‌کند دوربین را به زوایای سربالا یا سرپائین ببـرد. همچنین اندازهٔ کادرهای او تقریباً در حد مدیوم است و در فیلمهـای او کمتـر به نمـاهای خیلی درشت یا خیلی دور برخورد می‌کنیم. همچنین حرکت دوربین در فیلمهـای هاشمی کم است و تقریباً با حرکت سوژه همراه است. معمولاً در فیلمهای او با حرکت شخصیت یا سوژه، دوربین دست به حرکت و انتقال از یك مکان به مکان دیگر می‌زند. در فیلمهای هاشمی کمتر به تروکاژهای مختلف سینمـایی برخـورد می‌کنیم. چه تروکاژهای فنی ساده و معمولی اپتیکی مثل فید یا دیزالو، و چه تروکاژهای پیچیده‌تر و مکانیکی مثل انواع تصادف، خونریزی، درگیریهای فیزیکی، انفجار یا...

در فیلمهای او همچنین همیشه شاهد یك دکوپاژ مناسب، منظم و ساده هستیم که از دکوپاژ کلاسیك سینما پیروی می‌کند و همیشه خود را ملزم می‌دانـد که نمـای درشت را به نمای متوسط و نمای متوسط را به نمای دور قطع کند (و برعکس). مجموع این عوامل است که سینمای هاشمی را یك سینمای معمولی نمایانده است، حال آنکه اینها در ظاهر است که خودشان را نشان می‌دهند و ساختن و در آوردن یك فیلم عادی و معمولی آنقدرها هم کار ساده‌ای نیست. شاید بتوان این موضوع را این گونه عنوان کرد: کوشش برای هم‌ـ سطح کردن سایر عوامل صوتی و تصویری در یك فیلم کار سختی است. یعنی کارگردانی که می‌کوشد همهٔ عوامل فیلم را در یك سطح خاص نگه دارد و نگذارد که کار فیلمبردار بیشتر از بازیگران یا کار بازیگران بیشتر از کار صدابردار یا کار صدابردار بیشتر از کار طراح صحنه دیده شود، کار بسیار سختی را انجام می‌دهد. این متعادل و هم سطح نگـه داشتن عوامـل کار در یك فیلم سینمایی کاری بس دشوار است که نتیجه‌اش یکدست شدن، متعادل شدن و روان شدن فیلم است. همان چیزی که همه را به اشتباه می‌اندازد و فکر می‌کنند اگر فیلمی دارای فیلمبرداری خیلی درخشان، یا کارگردانی به شدت ماهرانه، یا بازی فوق‌العاده درخشانی نباشد، فیلم خوبی نیست. و متوجه این نکته نیستند که تمام این عوامل باید در کنار یکدیگر و در یك سطح کلی یکسان قرار بگیرند تا فیلم به صورت یك اثر یکپارچه و یکدست به نظر آید.

در فیلمهـای هاشمی خوشبختانه این مهم رعایت شده است و هیچ چیز خاصی از هیچکدام از عوامل فنی فیلم بیشتر از دیگری در چشم نمی‌زند و خود را نشان نمی‌دهد. این پرداخت چنانکه گفتیم با مضامین و داستانهای خاص فیلمهای هاشمی نیز تناسب و همراهی دارد و در واقـع بهترین و مناسب‌ترین پرداختی است که می‌توان برای این مضـامین در نظر گرفت. این نکته به نظر من مهم‌ترین و اسـاسی‌ترین (یـا قابـل تأکیـدترین) نکته‌ای است که در فیلمهای هاشمی وجود دارد و اگر هاشمی به عنوان یك کارگردان قابل طرح در سینمای ایران حضور دارد، این حضور، بیشتر از آنکه به نگاه یا مضـامین جسارت آمیز او در قبال ساختارهای اجتماعی و اداری کشور بازگردد، به این پرداخت متناسب او با مضامین فیلمهایش مربوط می‌شود. تناسبی که در واقع فیلمهای او را در یك سطح قابل قبـول نگـه می‌دارد و این ضامن ارتبـاط نسبی میـان فیلمهـا با تماشاگران است. □

اکثـر ما، گفتـه‌هـا و نوشته‌هایمان شبیه هم است. اما گفتار و نوشتار او متفاوت بود. تا آنجا که یادم است در مقدمهٔ تذکرة‌الاولیاء دربارهٔ کیفیت سخنان کسانی که نامشان در آن کتاب برده شده است، توصیفی اینچنین وجود دارد:

«سخن باید که نتیجهٔ کار و حال باشد نه حفظ وقال. از جوشیدن باشد، نه از کوشیدن. از اسرار باشد نه از تکرار... اَدَّبنی رَبّی باشد نه علَّمَنی اَبی.»

نوشتار و گفتار شهید آوینی از این دست بود. نمی‌توانم پنهان کنم که اقبال آن شهید عزیز از فیلم «نیاز» به من اطمینان و اعتماد به نفس بخشید. کاش فیلم آینده‌ام ـ اگر عمری به دنیا بود ـ آن شایستگی را داشته باشد که بتوانم به او تقدیمش کنم. □

● علیرضا داودنژاد

دوستت دارم ایران (قصه‌های مجید) / سیدمرتضی آوینی

نقدهایی بر

○ سارا ○ هنرپیشه ○ شرم

○ از کرخه تا راین

○ هور در آتش ○ مسافران ○ عروس ○ هزاردستان

○ مدراتو کانتابیله ○ راشومون ○ همشهری کین ○ خون آشام

نگاهی بر آثار

چارلی چاپلین ○ بلیک ادوارد ○ باستر کیتن

○ جی کایگه ○ روبرتو روسلینی ○ درایرو

جشنواره یازدهم فجر نقد فیلمهای ایرانی و خارجی

علیه تفسیر (سوزان سانتاگ)

اندیشه‌هایی در باب سینما (کارل تئودور درایر)

بهترین فیلمهای یک عمر

نظرخواهی از ۸۴ منتقد و فیلمساز ایرانی

سوره سینما، شمارهٔ ۴،
تابستان ۱۳۷۲
این ماه منتشر می‌شود.

با آثاری از

سید مرتضی آوینی . بهروز افخمی . مریم امینی

مسعود فراستی . لیلا ارجمند . داود مسلمی

اسماعیل فلاح‌پور . نادر تکمیل همایون . شاهرخ دولکو

صادق محمدکاشی . مهشید زمانی . حسن حسینی

خسرو دهقان . کامبیز کاهه . رحیم قاسمیان

پرویز نوری . محمد عبدی . جاوید فرهنگ

قسمتی از «مجنون در خیمه‌گاه لیلی به استراق سمع می‌پردازد»، منصوب به شیخ محمد

مروری بر سمبلیسم