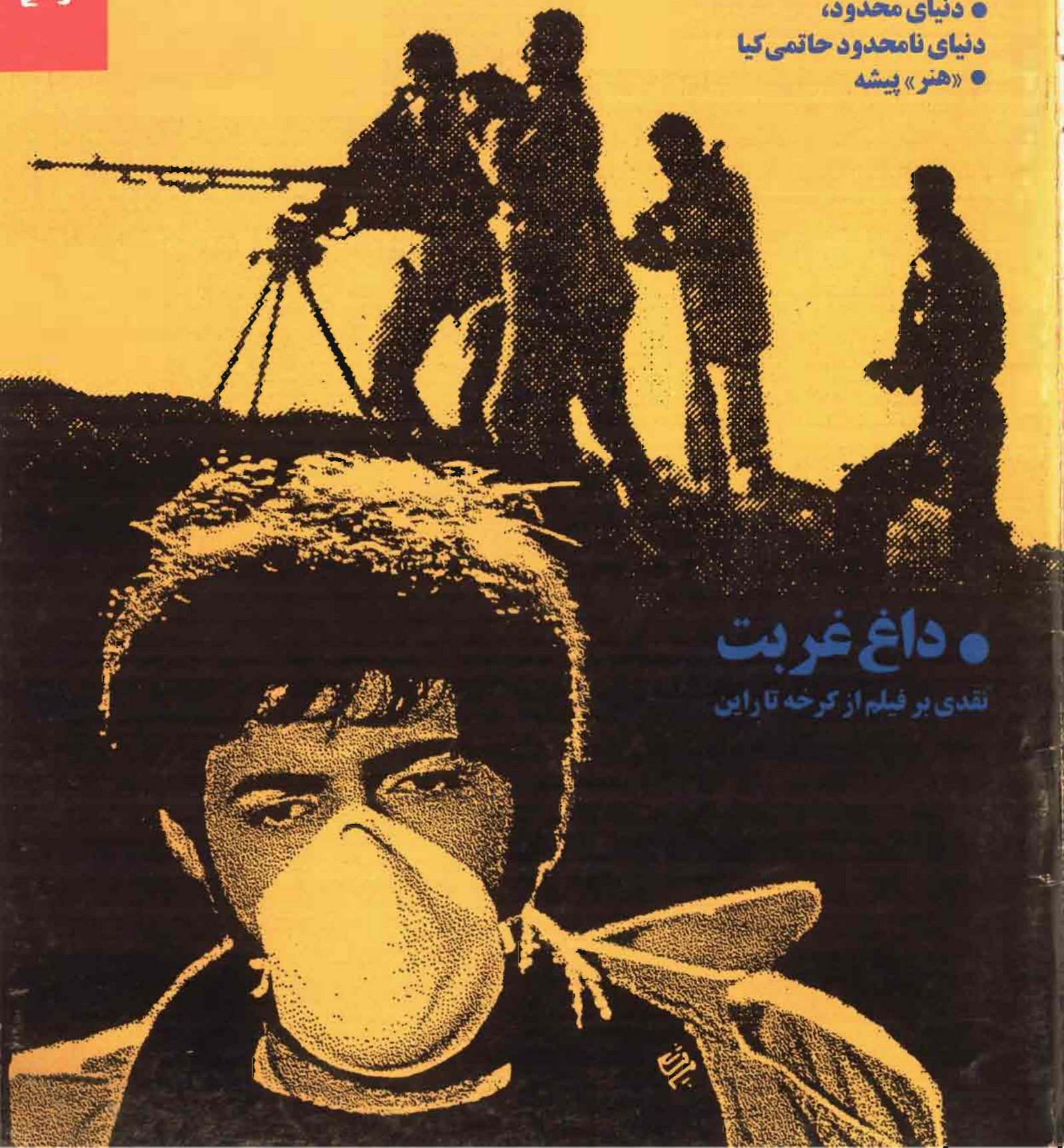
دوره پنجم، شماره ششم
شهریور ۷۲، ۵۰ تومان

سوره

ماهنامه فرهنگی هنری

- تجدید پیمان (روایت فتح)
- نقد ادبی در قرون وسطی
- مشکل هنر مدرن
- صحنه متعلق به بازیگر است
- تحقیقات موسیقایی
- دنیای محدود،
دنیای نامحدود حاتمی‌کیا
- «هنر» پیشه

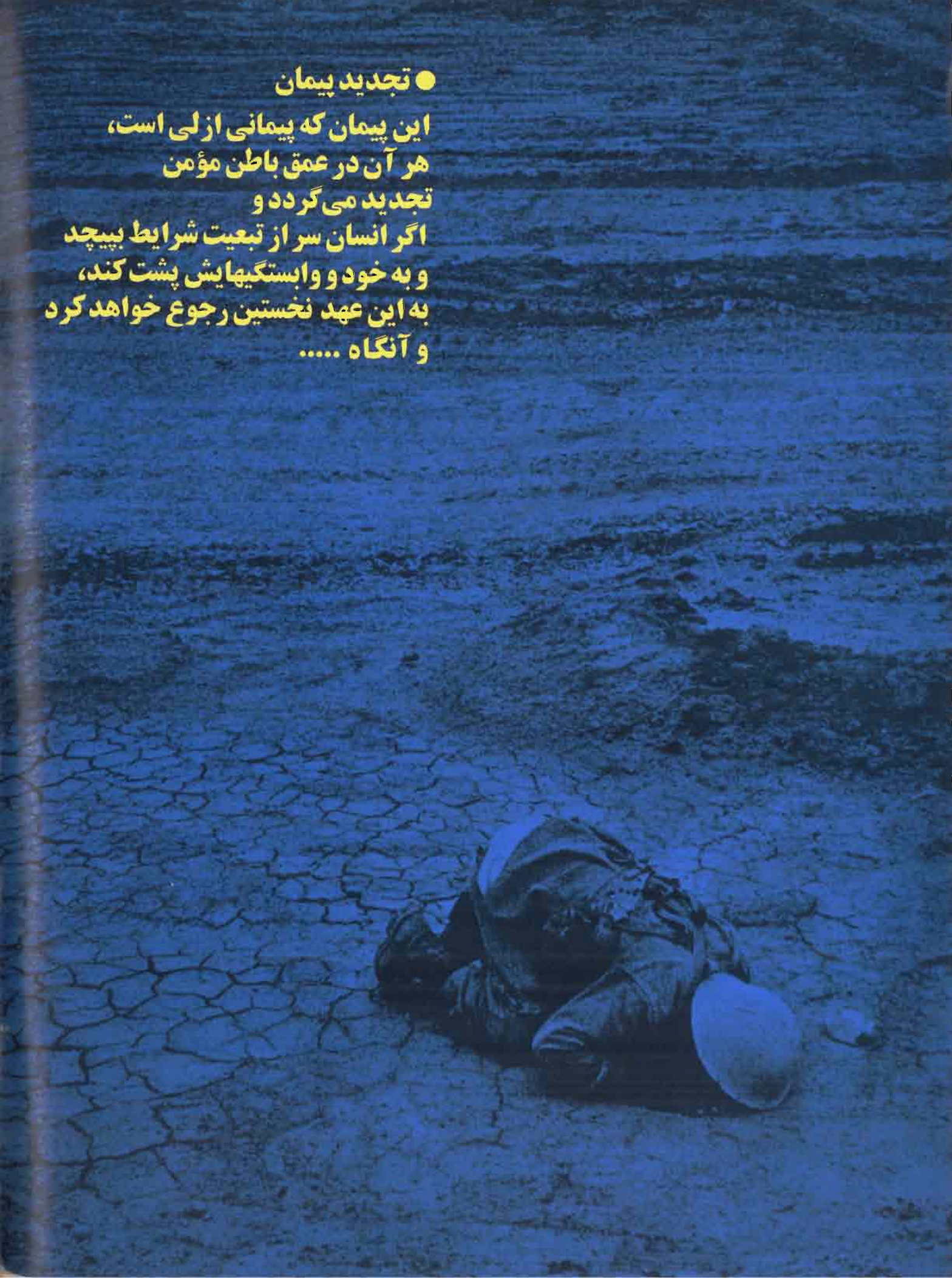


• داغ غربت

نقدی بر فیلم از کرخه تا راین

● تجدید پیمان

این پیمان که پیمانی ازلی است،
هر آن در عمق باطن مؤمن
تجدید می گردد و
اگر انسان سر از تبعیت شرایط بپیچد
و به خود و وابستگیهایش پشت کند،
به این عهد نخستین رجوع خواهد کرد
و آنگاه .....



بسم الله الرحمن الرحیم

سوره

ماهنامه فرهنگی هنری

دوره پنجم، شماره ششم . شهریور ۱۳۷۲

فهرست

تجدید پیمان، متن روایت فتح / شهید سیدمرتضی آوینی ۴

ادبیات

تنها خدایی است که می‌تواند ما را رهایی بخشد / گفتگو با مارتین هیدگر، قسمت دوم ۶
تاریخ تحلیلی ادبیات داستانی / شهریار زرشناس ۱۰
نقد ادبی در قرون وسطی / رابرت کاندیوس و لاریافینک، ترجمه ریحانه علم‌الهدی ۱۶

تئاتر

صحنه متعلق به بازیگر است / گفتگو با دکتر محمود عزیزی ۲۱

تجسمی

آینه سرگشتگی / عبدالمجید حسینی راد ۲۶ مشکل هنر مدرن / نوربرت لینتون، ترجمه نسرین هاشمی
۳۰ آشنایی با طراحان معاصر / براد هلند ۳۴

موسیقی

تحقیقات موسیقایی / سید علیرضا میرعلینقی ۳۶ چه می‌شنویم؟ / استاد مجید کیانی ۳۸

سینما

دنیای محدود، دنیای نامحدود / خسرو دهقان ۴۰ داغ غربت / مسعود فراستی ۴۲ راز و رمز واقعیت / مریم امینی ۴۶ هنر «پیشه» / محمدحسین معززی‌نیا ۴۸ نه سینما نه کلاس درس / اسماعیل فلاحپور ۵۳ فیلم به مفهوم یك هنر دراماتیك / پرویز نوری ۵۴ عناصر داستانی و دراماتیك / جوزف امباگز، ترجمه مسعود نقاش‌زاده ۵۶

طرحهای این شماره: حسین نیرومند، مسعود شجاعی طباطبایی

○ صاحب امتیاز: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ○ مدیرمسئول: محمدعلی زم ○ سردبیر: سیدمحمد آوینی ○ طراح گرافیك: سیدعلی میرفتاح ○ حروفچینی: تهران‌تایمز ○ لیتوگرافی: حوزه هنری ○ چاپ و صحافی: نقش جهان ○ نشانی: تهران، خیابان سمیه، تقاطع استاد نجات اللهی، شماره ۲۱۳، تلفن ۹ـ۸۸۲۰۰۲۳

تجدید پیمان

متن مستند «روایت فتح» / برنامهٔ ششم

عملیات والفجر ۸

چیست آن نیرویی که تو را بر سنگینیها و ماندنها و دلبستگیها غلبه داده است و برآن جاذبهٔ دنیایی که به سوی پایین می‌کشاند فائق آورده و غل و زنجیر از دست و پای ارادات گشوده و تو را آن بال و پر بخشیده است که در فضای آزاد آسمان لایتناهی پرواز کنی؟

چیست آن ندای درونی که آنها را به صحنه نبرد خوانده است؟ تفاوتی نمی‌کند اینکه تو کشباف هستی یا کارمند. عینک‌ساز هستی یا دانشجو، طلبه هستی یا کارگر... آنچه از همه اینها فراتر می‌رود انسانیّت توست. انسان امانتدار است و برای ادای امانت به دنیا آمده است.

در کوچه‌های محلّه هرروز این چهره‌های آشنا را دیده‌ای. آن یکی طلبه است و آن دو نفر دیگر کشباف و عینک‌ساز. اما این چه تفاوتی می‌کند که خدا از چه طریق به آنان روزی می‌رساند؟ مهم این است که آنها پیمان فطری خویش را از یاد نبرده‌اند. میثاق فطرت را. شان انسان در این است که از زمان و مکان و مقتضیات آنها فراتر رود غل و زنجیر جاذبهٔ خاک را از دست و پای روح خویش بگشاید و به مقام ولایت رسد و کسی این مقام را در خواهد یافت که از خود و آنچه دوست دارد در راه خدا بگذرد و سر تسلیم به آستان قربان بسپارد و مقرب شود و خداوند در جوابش «و فدیناه بذبح عظیم» نازل کند... سلامٌ علی ابراهیم.

آری، تفاوتی نمی‌کند اینکه تو دانشجو هستی یا کارمند، کارگر هستی یا کشاورز، طلبه هستی و یا کاسب بازار. آنچه از همه اینها فراتر می‌رود انسانیت توست و انسان اگر انسان باشد و به وجدان خویش رجوع کند ندای هل من ناصر سیدالشهداء را از خویش خواهد شنید که میثاق فطرتش را به او گوشزد می‌کند. خداوند سر و جان را نیز همچون امانتی به انسان بخشیده است تا هردو را فدای امام حسین علیه‌السلام کند.

شان انسان در ایمان و هجرت و جهاد است و هجرت مقدمه جهاد فی سبیل‌الله است. هجرت، هجرت از سنگینیهاست و جاذبه‌هایی که تو را به خاک می‌چسباند. چکمه‌هایت را بپوش، ردتوشه‌ات را بردار و هجرت کن. حضرت امام حسین علیه‌السلام در صحرای کربلا انتظار تو را می‌کشد. چکمه‌هایت را بپوش و ردتوشه‌ات را بردار و هجرت کن که پیامبران نیز همه آمده‌اند تا تو را از سنگینیها رها کنند و زنجیر جاذبهٔ خاک از دست و پای ارادات بگشایند.

شان انسان در این است که هجرت کند و از زمان و مکان و مقتضیات آنها فراتر رود و غل و زنجیر جاذبه دنیا را از دست و پای روح خویش بگشاید و در آسمان لایتناهی ولایت پرواز کند. و کسی این مقام را درخواهد یافت که از خود و آنچه دوست دارد بگذرد و سر تسلیم به آستان قربان بسپارد و مقرب شود و خداوند در جوابش «انّ هذا لَهُوالبلاء المبین و فدیناهُ بذبحٍ عظیم» نازل کند... سلامٌ علی ابراهیم.

آنها، یزیدیان می‌پنداشتند که ندای هل من ناصر سیدالشهداء در صحرای کربلا مدفون خواهد شد و دیگر هیچ اثری از حق در جهان باقی نخواهد ماند. غافل که خداوند خمیرهٔ وجود مؤمن را با خاک کربلا و خون شهدایش سرشته است و تا شب و روز باقی است، این پیوند تاریخی که مؤمنین را به عاشورا پیوند می‌دهد در عمق فطرتها بیدار خواهد ماند و هرآنکس را که شنوای ندای باطن خویش است به صحرای کربلا خواهد کشاند. و انسان اگر انسان باشد و به وجدان خویش رجوع کند، ندای هل من ناصر سیدالشهداء را از باطن خویش خواهد شنید که میثاق فطرتش را به او گوشزد می‌کند.

این پیمان که پیمانی ازلی است، هرآن در عمق باطن مؤمن تجدید می‌گردد و اگر انسان سر از تبعیت شرایط بپیچد و به خود و وابستگیهایش پشت کند، به این عهد نخستین رجوع خواهد کرد و آنگاه گذشته و آینده به هم پیوند می‌خورند و انسان برآغاز و انجام تاریخ شهادت خواهد داد.

آنها این پیوند تاریخی را در اعماق وجود خویش احساس کرده‌اند و در پناه قرآن به یاری حسین علیه‌السلام می‌شتابند و همین است امانتی که آسمانها و زمین و کوهها از پذیرش آن ابا داشته‌اند و انسان پذیرفته است. اگرنه هیچ از خود پرسیده‌ای که چرا بعد از هزار و چند صد سال این مؤمنین خود را راهیان کربلا نامیده‌اند؟ مگر کربلا از تبعیت زمان و مکان خارج است که همه جا کربلا باشد و هرروز عاشورا؟

اری کربلا از زمان و مکان بیرون است و اگر تو می‌خواهی که به کربلا برسی، باید از خود و بستگیهایش، از سنگینیها و ماندنها گذر کنی و از زمان و مکان و مقتضیات آنها فراتر روی و غل و زنجیر جاذبه‌های دنیایی را از پای ارادات بگشایی و هجرت کنی. حُبّ حسین در دلی که خودپرست است بیدار نمی‌شود.

آنها این پیوند تاریخی را در اعماق وجود خویش احساس کرده‌اند و این است آنچه که آنان را به گریه می‌اندازد و این گریه نشان ضعف نیست. عین قدرت است. این گریه‌ای است که تو را به همان عهد نخستین رجوع می‌دهد و اینچنین تو را از جاذبه‌های دنیایی فراتر می‌برد و آنچنان شجاعتی می‌بخشد که در پناه حق از هیچ چیز نمی‌ترسی. این گریه‌ای است که پشت دشمن را می‌شکند.

انسان اهل ولایت است و در باطن خویش با حق پیوند دارد. اما آنچه که او را از حق باز می‌دارد جاذبهٔ خاک است که به سوی پایین می‌کشد و اینچنین فطرت او محجوب می‌ماند. و کدورت گناه صفای باطن او را که آیینهٔ نور حق است می‌پوشاند و نور انوار رب در آن تجلّی نمی‌یابد. امّا گریه، گریه آبی است که این کدورتها و کثافات را می‌شوید و تو را به فطرت الهی خویش رجوع می‌دهد و دیگر بارد اهل ولایت می‌شوی. بگذار ما را اهل گریه بخوانند. اگر آنها بدانند که در این گریه‌ها چه قدرتی نهفته است خواب برانان حرام خواهد شد و براستی اگر خداوند گریه را به انسان نبخشیده بود، هیچ چیز نمی‌توانست کدورتی را که با گناه بر آیینهٔ فطرتش می‌نشیند پاک کند.

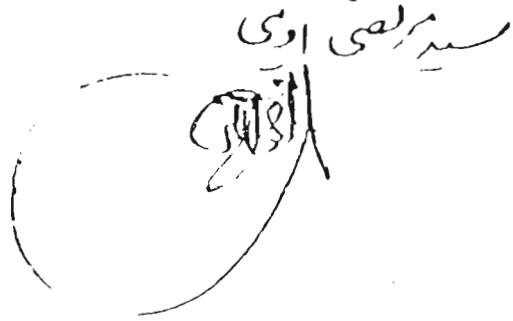
آنها آن پیوند تاریخی را دریافته‌اند و همین است که آنان را به گریه می‌اندازد و شبهای حمله را به شب عاشورا می‌پیوندد. و اگر تو شب عاشورا در کربلا نبوده‌ای، اکنون در سنگر خط شکن‌ها، ساعتی پیش از آغاز عملیات حضور داری و اگر توفیق حضور نصیبت شود از گذشته و آینده درخواهی گذشت و برآغاز و انجام تاریخ شهادت خواهی زاد و افتخار سربازی امام زمان را خواهی یافت. آن گریه‌ها و این نماز است که تو را به عهد نخستین رجوع می‌دهد و اینچنین از جاذبه‌های دنیایی فراتر می‌روی و آنچنان شجاعتی می‌یابی که در پناه حق از هیچ‌چیز نمی‌ترسی و مصداق «مارمیت اذرمیت» می‌گردی.

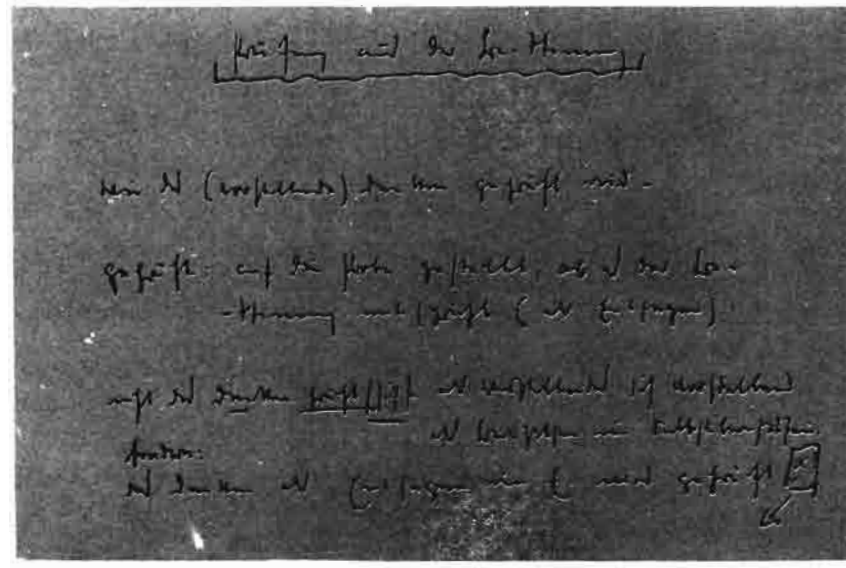
یزیدیان می‌پنداشتند که ندای هل‌من ناصر سیدالشهدا علیه‌السلام در صحرای کربلا مدفون خواهد شد، غافل که حیات تاریخی انسان از خون شهید است و خداوند خمیره وجود مؤمنین را از خاک کربلا و خون شهدایش سرشته است و تا شب و روز باقی است این پیوند تاریخی که مؤمنین را به عاشورا پیوند می‌دهد، در عمق فطرتها بیدار خواهد ماند.

برخیز برادر، برخیز. قافله کربلا روانه است و آواز جرس که از باطن ملکوتی انسان برمی‌آید، عشاق حرم را فرامی‌خواند. امّا برادر، می‌دانی؟ حبّ حسین در دلیٰ بیدار می‌شود که از خود و آنچه دوست دارد در راه خدا گذشته باشد.

بسیجی عاشق کربلاست، و کربلا را تو میندار که شهری است در میان شهرها و نامی در میان نامها. نه، کربلا حرم حق است و هیچکس را جز یاران امام حسین علیه‌السّلام راهی به سوی حقیقت نیست.

کربلا، ما را نیز در خیل کربلائیان بپذیر. ما می‌آییم تا برخاک تو بوسه زنیم و آنگاه روانهٔ دیار قدس شویم. □





قسمت دوم

گفتگوی اشپیگل با مارتین هیدگر

Nur noch ein gott kann uns retten

زیرنظر محمد مددپور

تنها خدایی است که می‌تواند ما را رهایی بخشد

● آیا ارتباطی میان تفکر شما و این خدا هست؟ آیا در این معنا از دید شما ارتباطی علمی وجود دارد؟ فکر می‌کنید ما می‌توانیم از طریق تفکر خدا را باز خوانیم؟

□ نه ما نمی‌توانیم او را باز خوانیم. حداکثر این که بتوانیم آمادگی انتظار را نسبت به او برانگیزیم.

● به نظر شما ما می‌توانیم کمکی بکنیم؟

□ آماده ساختن آمادگی می‌تواند نخستین کمک باشد. جهان نمی‌تواند در آنچه هست و به آن کونه که هست از طریق انسان باشد. اما بدون انسان هم نمی‌تواند باشد. و این بینش به عقیدهٔ من با آن چیزی در ارتباط است که من- با کلمه‌ای کهن و مختلف‌المعنی، که اکنون دیگر به نهایت فرسوده است- وجود می‌نامم. امری که برای ظهور، دوام و صورت‌پذیری خود به انسان نیاز دارد[۳۰]. من ماهیت تکنیک را در آن چیزی می‌بینم که des Ge-stell می‌نامم. کلمه‌ای که غالباً مورد استهزاست و شاید هم بیانی ناشیانه باشد. معنی سیطره Ge-stell این است که آدمی از سوی قدرتی که در ماهیت تکنیک بروز می‌کند و بر آن مستولی نیست باز داشته شده و به معارضه خوانده شده است. تفکر می‌خواهد فقط همین بینش را برانگیزد. دیگر از فلسفه کاری ساخته نیست.

● در زمانهای پیشین- و نه فقط در زمانهای پیشین- به هر حال این طور پنداشته می‌شد که فلسفه می‌تواند تا حدود زیادی به طور غیرمستقیم و به ندرت به‌طور مستقیم منشاء اثر باشد و می‌تواند بستر پیشروی را بر جریانهای تازه بکشاید. کافی است که میان آلمانیها به کسانی چون کانت، هگل تانیچه بیندیشیم. مارکس که جای خود دارد- تا ثابت شود که فلسفه بطور غیرمستقیم تاثیری خارق‌العاده داشته است. و حالا منظور شما این است که دورهٔ این تاثیر دیگر به پایان رسیده است؟ وقتی که شما می‌گویید فلسفه دیرین مرده است و **دیگر** وجود ندارد. آیا این اندیشه را نیز ملحوظ می‌دارید که این تاثیر فلسفه، هرگاه چنین چیزی اساساً وجود داشته، لااقل امروز دیگر وجود ندارد؟

□ تاثیر غیرمستقیم از طریق تفکری دیگر می‌تواند ممکن باشد. اما تاثیر مستقیم به نحوی که تفکر بتواند جهان را به کونه عملی تغییر دهد وجود ندارد.

● ببخشید، منظور ما این نبود که فلسفه‌اندیشی کنیم. این کار از عهدهٔ ما برنمی‌آید. اما ما در اینجا میان سیاست و فلسفه یک خط «جوش» می‌بینیم. از این رو ما را عفو کنید که شما را به چنین گفتگوهایی می‌کشیم. شما هم‌اکنون گفتید که فلسفه و فردکاری نمی‌توانند بکنند جز این که...

□ در تدارک آمادگی برای در رسیدن یا در نرسیدن خدا خود را باز نگهدارند. نه این که تجربهٔ ما از این در نرسیدن هیچ باشد. این تجربه در حکم آزادی انسان از آن چیزی است که من در کتاب وجود و زمان، «گمگشتگی[۳۱] در کانن (موجود)» نامیده‌ام. لازمهٔ تدارک آن آمادگی، انتباه در مورد آن است که امروز هست.

● اما در این صورت آن سائق معهود نیز باید از خارج بیاید. باید خدا بیاید یا کسی دیگر. بنابراین تفکر امروزی دیگر نمی‌تواند به اتکا، نفس و از نهاد خود برآید و مؤثر باشد. کمان می‌کنم که به عقیده معاصران و نیز به عقیدهٔ خود ما سابقاً چنین چیزی وجود داشت.

□ اما نه به‌طور مستقیم.

● ما از کانت، هگل و مارکس به عنوان محرکانی بزرک نام بردیم. اما در بینش نیز منشا اثر بوده است در مورد بسط فیزیک مدرن و بالاتر، برای پیدایش جهان نو اساساً. به کمان ما شما پیش از این گفتید که چنین تاثیراتی را دیکر باور ندارید.

□ به معنای فلسفه، نه دیگر. نقش فلسفه را از این پس علوم کرفته‌اند برای توضیح کافی «تاثیر» و فکر باید مشروح‌تر به بررسی این امر بپردازیم که تاثیر و اثر یعنی چه. اکر ما عبارت بنیاد (علت) را به اندازه کافی بررسی کرده باشیم باید میان کلماتی چون مناسبت، سوق، خواست، امداد، ممانعت و یاری کاملاً تفاوت بکذاریم. فلسفه در هیات علوم منفرد منحل می‌کردد: در روانشناسی، منطق و سیاست‌شناسی.

● و جای فلسفه را چه می‌گیرد؟

□ سیبرنتیک.

● یا پارسایی که خود را باز نگهدارد؟

□ اما این دیگر فلسفه نیست.

● پس چیست؟

□ این را من تفکر دیگر می‌نامم.

● شما این را تفکری دیگر می‌نامید. میل دارید منظورتان را روشن‌تر بیان دارید؟

□ شما به عبارتی فکر می‌کنید که یکی از نوشته‌های من یعنی «پرسش در باب تکنیک» (Die Frage nach der Technik) را ختم می‌کند. «پرسش همانا پارسایی تفکر است».

● ما در درسهایتان دربارهٔ تفکر نیچه عبارتی یافتیم که برای ما روشن کننده است. در آنجا می‌گویید. «چون در تفکر فلسفی برترین پیوند ممکن حکمفرماست. همهٔ متفکران بزرگ یک امر را می‌اندیشند. اما همین یک امر چنان غنی است که هرگز هیچ فردی به تنهایی نمی‌تواند تمامی آن را براندیشد. بلکه هر فردی پیوند فرد دیگر را بدان سخت‌تر می‌کند». اما درست همین بنای فلسفه است که با وجود پیوند خود به نظر شما اکنون دیگر به پایان رسیده است.

□ به پایان رسیده اما برای ما معدوم نشده است. بلکه خصوصا حضور خود را در گفت‌وگو از نو محرز می‌سازد. کار من به صورت درس و تمرین در این سی سالهٔ گذشته سر به سر تفسیر فلسفهٔ مغرب زمینی بوده است. بازگشتن در بنیاد تاریخی تفکر و باز اندیشیدن پرسش‌هایی که از بدو فلسفه یونانی ناپرسیده مانده‌اند. یقینا در حکم بریدن از سنت نیست. اما من می‌گویم: نوع تفکر متافیزیکی که به ما روی آورده است و با نیچه ختم می‌گردد. دیگر امکانی برای دریافتن فکری رکه‌های اصلی مرحلهٔ تکنیکی جهانی به دست نمی‌دهد.

● شما در حدود دو سال پیش در گفت‌وگو با یک راهب بودایی از «یک روش تفکر کاملاً نو» سخن گفته‌اید و اظهار کرده‌اید که این «راه و رسم نو تفکر» در وهلهٔ اول فقط برای معدودی قابل اعمال است. منظورتان این بوده که فقط معدودی می‌توانند بینشهایی داشته باشند که به عقیدهٔ شما ممکن و لازمند؟

□ «داشته باشند» به معنای اصیل خود. یعنی آنها می‌توانند این گونه بینشها را تا حدودی اظهار کنند.

● اما در صحبت با آن بودایی هم شما به وضوح نشان نداده‌اید که انتقالی که ناظر بر تحقق این بینشها باشد چطور ممکن است.

□ نمی‌توانم به وضوح نشان دهم. من در این مورد که این تفکر چگونه «اثر» می‌گذارد هیچ نمی‌دانم. امکان این هست که راه یک تفکر به سکوت منتهی شود تا مانع از این کردد که فکر در ظرف یک سال خود را به تاراج دهد. امکان این هست که تفکر ۳۰۰ سال لازم داشته باشد تا بتواند «اثر کند».

● ما این را خوب می‌فهمیم. اما چون ما در ۳۰۰ سال بعد زندگی نمی‌کنیم. بلکه در همین جا و هم‌اکنون زندگی می‌کنیم مجاز نیستیم سکوت نماییم. ما سیاستمداران. نیمه سیاستمداران. اتباع کشور. روزنامه‌نگاران و غیره باید مدام تصمیم بگیریم و با سیستمی که در قیدش زندگی می‌کنیم کنار بیاییم: باید سعی کنیم سیستم را تغییر دهیم. ما باید مراقب رخنهٔ باریک اصلاحات. و رخنه باریک‌تر انقلاب باشیم. و به همین مناسبت از فیلسوفان انتظار یاری داریم، حتی اگر این یاری طبعاً غیرمستقیم و از طریق راه‌های فرعی باشد. و آن وقت می‌شنویم که: من نمی‌توانم به شما کمک کنم.

□ من هم نمی‌توانم.

● این گفته دل آدم غیرفیلسوف را خالی می‌کند.

□ نمی‌توانم چون پرسش‌ها چندان دشوارند که هرگاه تفکر مربوط بدانها بخواهد به ملأعام بیاید. موعظه کند و نمرهٔ اخلاق بدهد در واقع غرض خود را که تفکر است نقض کرده است. عارضهٔ لودهنده این است که در برابر سرّ سیطرهٔ مطلق سیاره‌ای تکنیک که ماهیتش نیندیشیده مانده است تفکر امروزی می‌کوشد تا در ذات کذرا و بی‌رمق خود دربارهٔ آنچه نیندیشیده مانده است، بیندیشد.

● شما خود را جزو آن کسانی محسوب نمی‌کنید که اگر گوشی شنوا می‌یافتند راهی نشان می‌دادند؟

□ نه. من راهی برای تغییر بی‌واسطهٔ وضع کنونی جهان نمی‌شناسم. مشروط بر این که یافتن چنین راهی اصولاً برای آدمی میسر باشد. اما به نظر من این طور می‌رسد بلکه تفکری که بدان مبادرت می‌شود بتواند آن آمادگی نام برده را برانگیزد و روشن و استوار سازد.

● پاسخ روشنی است اما آیا یک متفکر می‌تواند و مجاز است

بکوید. صبر کنید در ظرف ۳۰۰ سال آینده حتما فکری به خاطر ما خطور خواهد کرد.

□ سخن بر سر این نیست که صبر کنیم تا پس از ۳۰۰ سال فکری به خاطر ما خطور کند. وظیفهٔ ما این است که براساس رگه‌های اصلی اندیشیده شده دورهٔ کنونی بدون هیچ گونه دعوی پیامبرانه تفکر را در بستر زمان آینده پیش برانیم. تفکر، بی عمل نیست. تفکر در بنیاد خود عملی است که در گفت‌وگوی دوکانه با تقدیر جهانی صورت می‌گیرد. به نظر من این طور می‌رسد که متمایز ساختن تئوری و پراکسیس که منشاش متافیزیک باشد و پندار میسر ساختن پیوند میان این دو، راه را از احراز بینش در آنچه من تفکر می‌نامم منحرف ساخته است. شاید اجازه بدهید در این مورد به درسهایی ارجاع دهم که تحت عنوان «تفکر به چه فراخوانده می‌شود (Was heisst Denken) است. شاید این خود نشانهٔ عصر ما باشد که این نوشته میان آثار من کمتر از همه خوانده شده است.

● برگردیم به آغاز صحبت. آیا می‌توان چنین فکر کرد که ناسیونال سوسیالیسم از یک سو تحقق ان مواجههٔ سیاردای، و از سوی دیگر آخرین، بدترین، قوی‌ترین و در عین حال درمانده‌ترین اعتراضی برضد مواجههٔ تکنیک سیاردای و انسان نو بوده است؟ که شخص شما باید تناقضی بدین نحو باشد که بسیاری از ماحصل فرعی اشتغال شما از این طریق قابل توضیح اند که شما با جنبه‌های مختلف وجودتان که مربوط به هستهٔ فلسفی روال شما نیستند سخت وابستهٔ اموری هستید که به عنوان فیلسوف بی اساسی آنها را می‌شناسید: مثلاً مفاهیمی چون «وطن»، «ریشه داشتن» و از این قبیل. اینها چگونه با هم می‌خوانند: تکنیک سیاردای و موطن و ماوی.

□ نظر من چنین نیست. به نظر من شما تکنیک را بیش از حد مطلق می‌کیرید. من وضع ادمی را در تکنیک سیاردای چون بلیه‌ای نافرجام و محتوم نمی‌بینم. بلکه من وظیفهٔ تفکر را درست در این می‌بینم که در حوزهٔ خود پایمردی کند تا ادمی اساسا به یافتن رابطه‌ای متناسب با ماهیت تکنیک قادر کردد. درست است که ناسیونال سوسیالیست‌ها در این طریق حرکت کردند. اما آنها بیش از آن از تفکر معاف بودند که بتوانند ارتباطی مصرح با آنچه امروزه روی می‌دهد و سیصد سال است که در راه است ایجاد نمایند.

● آیا این رابطه مصرح را آمریکایی ها دارند؟

□ نه آنها هم ندارند. امریکاییها هنوز در بند تفکری کرفتارند که به عنوان پراکماتیسم، کارسازی و تقلیبی را که تکنیک می‌کند به پیش می‌رانند. اما در عین حال راه را نیز در جهت انتباد در مورد آنچه خصلت تکنیک است نیز می‌کردانند. در این اثنا کوششهایی در آمریکا برای بریدن از تفکر پراکماتیسم- پوزیتیسم می‌شود. و چه کسی می‌تواند بکوید روزی در روسیه یا چین سنتهای دیرین تفکری بیدار نخواهند کشت تا برای ادمی یافتن ارتباطی باز با جهان تکنیک را میسر کنند.

● وقتی که این رابطه را هیچ‌کس نداشته باشد و فیلسوف نتواند آن را به کسی بدهد...

□ این که من با اهتمام خود تا کجا خواهم رسید و این اهتمام در آینده به چه صورتی دنبال خواهد شد و چه تغییر باروری خواهد کرد، امری است که قطع آن با من نیست. در سال ۱۹۵۷ در یک سخنرانی در دانشکاه فرایبورک تحت عنوان «عبارت اصل هوهویت (این همانی)» (Der Satz der Idetität) سعی کردم به اختصار نشان دهم تا چه حد تجربه‌ای ناشی از تفکر و مربوط به آنچه مشخصهٔ خاص تکنیک است می‌تواند امکانی برای خود فراهم اورد تا ادم عصر جهانی تکنیک از ان طریق با خواستی رابطه یابد که فقط قادر به تنیدن ان نیست. بلکه خود جزو ان است. تفکر من به وجهی اجتناب‌ناپذیر با شاعری هولدرلین ارتباط دارد. هولدرلین برای من یکی از شاعرانی نیست که اثارش ضمن اثار دیکران موضوع بررسی ادبیات نویسان است. هولدرلین برای من شاعری است که اینده را در می‌نکرد: کسی که در انتظار خداست و بدین سبب مجاز نیست فقط موضوعی برای تحقیقات ادبی باقی بماند.

● پوزش می‌خواهیم از این که باز کفته‌ای از شما نقل می‌کنیم. شما در درسهایتان دربارهٔ تفکر نیچه کفته‌اید «تضادی که میان دیونوسوس و اپولون به کونه‌های مختلف مشهود است. یعنی میان شور قدسی و نمایش هوشیارانه. قانون مکنون سرنوشت تاریخی المانیهاست و روزی باید ما را برای هیات دادن به خود آماده و مجهز بیابد. اما قانون، قاعده‌ای نیست که ما به کمکش بخواهیم فرهنکی را توصیف کنیم. هولدرلین و نیچه با شناسایی این تضاد وظیفهٔ المانیها را با علامت سؤالی دریافتن ماهیت تاریخی خود مواجه ساختند. ایا ما این علامت سؤال را خواهیم فهمید؟ یک چیز مسلم است: تاریخ انتقام خود را از ما خواهد کرفت هر اینه ما این علامت سؤال را نفهمیم». ما نمی‌دانیم شما این را در چه سالی نوشته‌اید حدس می‌زنیم در سال ۱۹۳۵.

□ حدس می‌زنم این عبارت مربوط به درسهای من دربارهٔ نیچه باشد و مربوط به قسمت «ارادهٔ معطوف به قدرت به منزلهٔ هنر» (۱۹۳۶). اما ممکن است سالهای بعد نیز نوشته شده باشد.

● میل دارید این را برای ما کمی توضیح دهید؟ چه این مطلب ما را از یک راه عمومی به سرنوشت، یعنی آلمانیها می‌رساند.

□ معنای این کفته را می‌توانم به این صورت نیز بیان کنم. اعتقاد من این است که بازکردانی مؤثر تکنیک از همان جایکاه جهانی ای که منشا تکنیک مدرن است می‌تواند صورت بکیرد و اینکه این بازکردانی از طریق اقتباس ذن بودیسم یا دیکر تجارب شرقی نمی‌تواند میسر کردد. برای تغییر تفکر، ما به کمک سنت‌های تفکر اروپایی و بازیابی آنها نیازمندیم. تفکر را فقط تفکری می‌تواند دیکرکون سازد که از همان منشا و خمیره باشد.

● منظور شما این است که در همین نقطه‌ای که جهان تکنیک برخواسته است این جهان باید...

□ به معنای هکلی آن رفع کردد، نه این که از بین برده شود، اما نه فقط توسط ادمی.

● و شما المانیها را خصوصا عهده‌دار وظیفه‌ای می‌دانید؟

□ بله، به معنای هولدرلینی آن.

● فکر می‌کنید المانیها قابلیت خاصی برای این بازکردانی دارند؟

□ در این مورد من به خویشاوندی زبان آلمانی با زبان یونانی و تفکر آن توجه دارم. و این را فرانسویها همواره به این صورت تایید می‌کنند که هر وقت شروع به تفکر می‌کنند آلمانی حرف می‌زنند و اطمینان می‌دهند که زبان آنها از عهدهٔ تفکر برنمی آید.

● غرضتان این است که شما در کشورهای لاتینی و خصوصا نزد فرانسویها نفوذی چنین شدید داشته‌اید؟

□ فرانسویها این نکته را درمی یابند که با همهٔ راسیونالیته خود به محض این که بخواهند این جهان رادرمنشا ماهیتش درک کنند دیکر در جهان امروزی نمی‌توانند از جای خود تکان بخورند. تفکر را همانقدر نمی‌توان ترجمه کرد که شعر را. حداکثر این که تفکر را بتوان بازنویسی نمود. به محض این که بخواهید ترجمهٔ لفظی بکنید، همه چیز دکرکون شده است.

● تصور ناراحت کننده‌ای است.

□ چه خوب بود ما این ناراحتی را کاملا به جدّ می‌گرفتیم و به این توجه می‌نمودیم که تغییرات پرآسیبی بر تفکر یونان از طریق ترجمهٔ آن به زبان لاتینی مترتب بوده است رویدادی که هنوز است ما را از اندیشیدن گفته‌های اصلی تفکر یونانی باز می‌دارد.

● آقای پروفسور، ما بنا را بر این خوشبینی می‌گذاریم که تفکر قابل انتقال و ترجمه‌پذیر باشد. چه اگر این خوشبینی که محتویات تفکر را علی‌رغم قیدهای مرزی می‌توان به خارج عبور داد بی اساس باشد، آن وقت با خطر محلی شدن تفکر روبه‌رو خواهیم گشت.

□ یعنی شما تفکر یونانی را در برابر پندار امپراطوری رومی، محلی می‌خوانید؟ نامه‌های تجاری را به همهٔ زبانها می‌توان ترجمه کرد. علوم که امروزه برای ما علم طبیعی هستند و فیزیک- ریاضی علم اصلی آنها به همهٔ زبانها قابل ترجمه‌اند. درست‌تر بگویم، علوم ترجمه نمی‌شوند، بلکه به همان زبان ریاضی بازگو می‌گردند.

● شاید مسئله‌ای دیگر نیز بتواند با موضوع صحبت ما ارتباط داشته باشد و آن این که بدون اغراق ما در حال حاضر با بحران دموکراسی پارلمانی و سیستم حکومتی روبه‌رو هستیم. دیری است که ما گرفتار بحرانیم، خصوصا در آلمان. اما نه فقط در آلمان. این بحران در کشورهای کلاسیک دموکراسی نیز وجود دارد. در انگلستان و آمریکا. در فرانسه که دیگر از حد بحران نیز گذشته است. و حال پرسش ما این است: آیا از ناحیهٔ متفکران به صورت فرعی هم که باشد نمی‌توان راهنمایی‌هایی گرفت دال بر این که سیستم دیگری باید جانشین سیستم‌های موجود گردد و این امر چگونه باید باشد. یا دال بر اینکه اصلاحات باید بتوانند ممکن باشند. و این که اصلاحات چگونه می‌توانند ممکن باشند. در غیر این صورت آدم غیرفلسفی- و این آدم معمولا همان کسی است که تمشیت امور را در چنگ دارد و خود در چنگ امور گرفتار است (اگرچه او نیست که امور را متعین می‌سازد) - به نتایج خطا می‌رسد و حتی شاید عواقب وخیمی به وجود می‌آورد. بنابراین آیا فیلسوف نباید بر این فکر بیفتد که آنها چگونه زیست با همدیگر را در جهانی که خود در تکنیک مستحیل گردیده: در جهانی که آنها را در انقیاد خود گرفته است میسر سازند؟ آیا این توقع بجا نیست که اگر فیلسوف بگوید و ی چه تصوری از امکانات زندگی دارد و درست نیست که اگر فیلسوف هیچ اظهاری در این مورد نکند. در وجهی- هرقدر هم این وجه ناچیز باشد- از اشتغال و تکلیف خود قصور ورزیده است؟

□ تا آنجا که من می‌بینم هیچ فردی به تنهایی نمی‌تواند جهانی را در کل بر مبنای تفکر چنان درنکرد که دستورات عملی در مورد آن صادر کند و آن هم با در نظر گرفتن این وظیفه که از نو بنیادی برای تفکر بیابد. تفکر در حدی که بخواهد خود را جدی بگیرد و در عین حال بخواهد در اینجا احکام عملی صادر کند در مواجههٔ با علائق سنتی درمانده خواهد شد. کدام مجوزی می‌تواند تفکر را در این امر مجاز بشناسد؟ اظهارات دستوری در عرصهٔ تفکر وجود ندارد. تنها میزان برای تفکر آن است که امر مورد تفکر به دست می‌دهد. و این درست همان امری است که بیش از هرچیز در خور پرسش است. برای این که این ارتباط خوب شناخته شود نخست باید رابطهٔ میان فلسفه و علوم را بررسی کرد. علومی که موفقیت‌های تکنیکی و عملی‌شان تفکر را دیگر به معنای فلسفی آن زائد می‌نمایانند. بیگانگی تغذیه شده از طریق استیلای علوم نسبت به تفکری که از پاسخگویی روزمره به پرسش‌های جهانبینانهٔ عملی خودداری می‌کنند قرینهٔ لودهنده‌ای است برای وضع دشواری که تفکر از حیث وظیفه خود در آن میخکوب شده است.

● آقای پروفسور، اظهارات دستوری جایی در عرصهٔ تفکر ندارند. از این رو جای تعجب نخواهد بود که هنر مدرن امروزه نمی‌تواند اظهارات دستوری بدهد. و آن وقت شما هنر را «خوب» می‌نامید. در حالی که هنر مدرن غالبا خود را به منزلهٔ آزمون می‌فهمد. آثار هنر مدرن، کوششهایی...

□ من با کمال میل حاضرم یاد بگیرم.

● ... کوششهایی هستند از درون فضای تنهایی آدمی و هنرمند و میان این کوششها کهکاد نیز تیری به هدف می‌خورد.

□ اتفاقا درست سؤال ما همین است: هنر کجا قرار دارد؟ جایگاه هنر کجاست؟

● درست. اما شما با این ترتیب از هنر توقعی دارید که حتی از تفکر هم دیگر ندارید.

□ من از هنر انتظاری ندارم، بلکه می‌پرسم هنر کجا سکنی گزیده است.

● اگر هنر جای خود را نشناسد مخرب است؟

□ بسیار خوب از این بگذریم. اما من میل دارم این تشخیص را بدهم که من رهنمود هنر مدرن را نمی‌بینم، خصوصا که روشن نیست هنر خصیصهٔ خود را در چه می‌بیند، یا اینکه اساسا آن را می‌جوید.

● هنرمند هم از ارتباط با سنت بی‌بهره است. و می‌تواند سنت‌ها را زیبا بیابد و بگزیند. ششصد سال یا سیصد سال و حتی تا سی سال پیش چنین نقاشی می‌کردند. اما او دیگر نمی‌تواند این طور نقاشی کند. حتی اگر بخواهد هم دیگر نمی‌تواند. در غیر این صورت هانس‌فرمه‌گه‌رن[۳۲]، نابغهٔ جاعل که بهتر از دیگران می‌توانست نقاشی کند، بزرگترین هنرمند بود. اما دیگر چنین کاری نمی‌شود کرد. بدین گونه هنرمند، نویسنده و شاعر در وضع مشابهی نظیر وضع تفکر قرار دارند.

□ اگر «فرهنگ‌پردازی» را جایگاه هنر، یا شعر و فلسفه تلقی کنیم، آن وقت این همسان‌سازی درست است. اما به محض این که نه فقط «پرداختن»، بلکه آنچه فرهنگ نام دارد نیز در مظان پرسش قرار گیرد، آن گاه انتباه در مورد امری که در مظان پرسش واقع می‌شود نیز در حیطهٔ تفکر جای می‌گیرد. تفکری که حدود اضطرارش را مشکل می‌توان به تصور آورد. اما اضطرار بزرگ تفکر تا آنجا که من می‌بینم در این است که امروزه دیگر تفکری وجود ندارد که قادر باشد تفکر را به امر در خور تفکر و بدین گونه به راه تفکر رهنمون باشد. عظمت آنچه باید اندیشیده شود فوق طاقت امروزیان است. شاید ما بتوانیم با محنت و رنج، باریکه راهی بسیار تنگ در این معبر برزخی برای خود باز کنیم.

● اشپیگل: آقای پروفسور هیدگر، ما برای این گفت‌و گو از شما سپاسگزاریم.

۳۰. اشاره هیدگر در اینجا به نسبت انسان (Dasein) با وجود (Sein) است. وجود با انسان ظهور پیدا می‌کند و انسان تنها موجودی است که آینه و مظهر وجود می‌شود (هیدگر موجودات غیر انسان را Seindes می‌خواند). این نظر قریب به آرا، حکمای انسی دورهٔ اسلام و عرفای قرون وسطی است. هربار وجود در افق زمان به نحوی تجلی کرده و ظهور یافته و آخرین ظهور وجود در ارادهٔ به سوی اراده، یا تفکر تکنیکی است. این تفکر بشر را از خود و وجود به نهایت بیگانه کرده است. انسان سرگشته و گمگشته در نظام تکنیک همور نظام سیاسی متناسبی نیز با این نظام نیافته است.

31. Verfallenheit.

32. H.Von Meegeren

روزگار سلطنت فتحعلیشاه قاجار. گسترش حضور استعماری دول غربی و اعزام محصلین ایرانی به فرنگ- محصلینی که اکثرنه تمامی آنها، اکثریتشان به مجامع ماسونی راه پیدا کردد و به خدمت ایادی استعمار درآمدند[1]- را می‌توان زمان تقریبی پیدایی جریان موسوم به منور الفکری در ایران دانست. جریانی که دعوی آشکار و پنهان سکولاریسم و تقلید لوازم و مظاهر تمدن غربی را داشت و

قسمت دوم

اشاراتی در بررسی انتقادی ادبیات داستانی معاصر

● شهریار زرشناس

تاریخ تحلیلی ادبیات مشروطه

آرا، فلاسفه عصر روشنگری اروپا را مبنای فکری خود قرار داده بود. جوهر اندیشه روشنفکری در غرب، تکیه بر اصالت عقل جزوی و روش‌شناسی تجربی در مقابل وحی الهی و هدایت آسمانی و تاکید بر قانونگذاری بشر در مقابل قانون و شریعت الهی بوده است. روشنفکری ایران نیز، درواقع صورت سطحی، تقلیدی و نازل همین جریان بود که درس اومانیسم و خودبنیادی را در محافل و لژهای ماسونی آموخته بود.(۲)

ادبیات عهد مشروطه را در کلیت خود می‌توان، ادبیات «منورالفکری و غربزدگی» دانست. معروف‌ترین نمایندگان این ادبیات نیز، منورالفکران سکولاریست یا داعیه‌داران تحریف و نفی باطن دین، درعین حفظ ظاهر آن (پروتستانتیست‌های اسلامی!) بوده‌اند.

نهضت مشروطه به لحاظ اجتماعی و تاریخی، یک نهضت عدالتخواهانه، ضدظلم و مردمی بود که با نفوذ و دخالت منورالفکران غربزده و وابسته، به جریانی جهت ترویج مدرنیسم و غربزدگی فرهنگی و تاریخی و تحقق مطامع دولت استعماری انگلیس و مخالفت با دیانت اسلام و سنتهای معنوی بدل گردید. درواقع اندیشه اصلی و مبنایی حاکم بر مشروطه که نهایتا سبب‌ساز حذف‌وانزوای روحانیت و تحقق صورتی ناقص از مدرنیسم سیاسی و غلبه غربزدگی فرهنگی و ادبی بر کشور گردید، اندیشه‌ای سکولاریستی- لیبرالیستی بود که مبادی و غایات خود را در آرا، ولتر، دیدرو، روسو، لاک، منتسکیو و انقلاب فرانسه و نظام سیاسی آن می‌جست.

حضرت امام(ره) نیز در فرمایشات خود بارها به واقعهٔ مشروطه و حاکمیت یافتن منورالفکران و غربزدگان و توطئه طرد روحانیت اشاره فرموده بودند:

«عمال قدرتهای خارجی و خصوصاً در آن وقت انگلستان در کار بودند که اینها را از صحنه خارج کنند یا به ترور و یا به تبلیغات. کوبندگان آنها کوشش کردند به اینکه روحانیون را از دخالت در سیاست خارج کنند و سیاست را بدهند به دست آنهایی که می‌توانند به قول آنها، یعنی فرنگ‌رفته‌ها و غربزده‌ها و شرق‌زده‌ها و کردند آنچه را کردند.»(۳)

«مثل مرحوم حاج شیخ فضل‌الله نوری را در ایران به خاطر اینکه می‌گفت مشروطهٔ مشروعه باشد و آن مشروطه‌ای که از غرب و شرق به ما برسد قبول نداریم، در همین تهران به دار زدند.»(۴)

عصر ادبیات مشروطه را باید عصر پیدایی غربزدگی ادبی در ایران دانست. شاخصهای کلی فرهنگ و ادبیات این دوره را می‌توان این گونه برشمرد:

- پیدایی قالبهای داستانی جدید (رمان و داستان کوتاه). داستانهای این دوره اگرچه از جهات مختلف، متاثر از مایه‌های حکایات و رمانس‌های زبان فارسی بود؛ اما به جهت محوریت یافتن من فردی و ساختار حسی- تجربی «حادثه» و نظام «علت و معلول» در داستانها، می‌توان آنها را نخستین نمونه‌های قالبهای داستانی به سبک اروپایی در زبان فارسی دانست.

- ترویج آداب و عادات مدرنیستی و غربی نیز یکی دیگر از شاخصهای ادبی- فرهنگی این دوره است. آثار ادبی این دوره درواقع ابزاری در جهت ترویج باورها و آداب سیانتیستی و اومانیستی بوده است. این نکته را می‌توان به روشنی در آثاری چون «کتاب احمد» و «سیاحتنامه ابراهیم بیک» مشاهده کرد.

- شاخص دیگر ادبیات مشروطه، صبغهٔ ضددینی و سکولاریستی آن است. در آثار مختلف نویسندگان این دوره نوعی دین ستیزی آشکار و پنهان، استهزا، روحانیت و گاه حتی توهین و هتاکی نسبت به مقدسات دیده می‌شود.

- رواج ترجمه آثار ادبی و سیاسی غربی به زبان فارسی یکی از شاخصهای این دوره است: هرچند که آثار ترجمه شده به لحاظ کمیت قابل مقایسه با آثار دوره‌های بعدی نیستند اما پایه و بنیان ترجمه و تقلید از آثار غربی در این دوره شکل می‌گیرد. در این دوره کتبی چون: «شارل دوازدهم» اثر ولتر، و «کنت مونت کریستو» اثر الکساندر دوما، توسط میرزا رضا مهندس و محمدطاهر میرزا به فارسی ترجمه می‌شود. میرزا رضا مهندس، جوانی از محصلین اعزامی به انگلستان بود و محمدطاهر میرزا، نوهٔ عباس میرزا و از شاهزادگان قاجاری و یکی از پرکارترین مترجمین این دوره است. محمدحسن خان اعتمادالسلطنه، وزیر «انطباعات» ناصرالدین شاه نیز، یکی دیگر از مترجمین این دوره است که کتبی چون: «طبیب اجباری»، «خاطرات مادموازل دومونت پانسیه» و «شرح احوال کریستف کلمب» را به فارسی برگردانده است. محمد محیط طباطبائی، اعتمادالسلطنه را «بزرگ‌ترین استثمارگر علما و فضلای عصر خویش» می‌داند.(۵)

- پیدایی ژورنالیسم منورالفکرانه که به ترویج آرا، سیاسی و اجتماعی غربی می‌پرداخت نیز، یکی دیگر از شاخصهای این دوره است. این روزنامه‌ها عمدتاً در خارج از کشور مستقر بود و بعضاً از حمایت لژها و محافل ماسونی یا مقامات کشورهای اروپایی برخوردار بودند. از این جمله می‌توان از روزنامه «قانون» به مدیریت میرزا ملکم‌خان (از بانیان ماسونیسم در ایران) و روزنامه «اختر» به مدیریت محمدطاهر تبریزی که در لندن و استانبول منتشر می‌شد، نام برد. میرزا صالح شیرازی از نخستین منورالفکران وابسته به لژهای ماسونی و از پیشگامان ژورنالیسم منورالفکرانه در ایران بوده است.

«پس باید گفت که نخستین روزنامه در ایران دو سال و نیم بعد از درگذشت فتحعلیشاه و جلوس محمدشاه، یعنی در تاریخ دوشنبه ۲۵ محرم سال ۱۲۵۳ هـ.ق منتشر گردیده است. این روزنامه توسط میرزا صالح شیرازی در دو ورق بزرگ با چاپ سنگی انتشار می‌یافته است.»(۶)

- ادبیات داستانی این دوره، ساختاری ضعیف و ابتدائی دارد. هیچ یک از آثار داستانی، دارای شخصیت‌پردازی منسجم و همگونی نیستند. لحن و زبان قهرمانان داستان بی‌توجه به موقعیت فکری یا اجتماعی آنها، تماماً یکدست و فاقد ویژگی محاوره‌ای است.

- شاخصهای اصلی اندیشه مشروطه را به طورکلی می‌توان به مثلثی تشبیه کرد که سه ضلع آن را لیبرالیسم، ناسیونالیسم شووینیستی و قانون گرایی تشکیل می‌دهد. نویسندگان عهد مشروطه (چنانکه خواهیم دید) تماماً تحت تاثیر آرا، لیبرالیستی اندیشمندان قرن هجده و نیمه اول قرن نوزدهم فرانسه و انگلستان قرار داشتند. اینان مفهوم لیبرالیسم و آزادیهای لیبرالی را که عین اباحیت و در نقطه مقابل اندیشه‌های دینی و اسلامی است: به غلط، معادل «حریت» فرض می‌کردند و در آثار خود سعی می‌کردند تا مفهوم لیبرالیستی «تفکیک قوا» و ترویج بی‌بند و باریهای اخلاقی را، تنها راه سعادت و «پیشرفت»! مملکت جلوه دهند.

نویسندگان این دوره، در آثار خود، مرتباً به تبلیغ حاکمیت قانون

می‌پردازند و از این شعار، برقراری حاکمیت قانون لیبرالیستی و نفی شریعت الهی را مراد می‌کنند. نویسندگانی چون آخوندزاده و میرزا ملکم‌خان (که هردو از منورالفکران غربزده، وابسته و مرتبط با لژهای ماسونی بوده‌اند) علل «عقب ماندگی ایرانیان» را در پیروی از شریعت الهی و بی‌توجهی به قانون لیبرالیستی می‌دانند.

نویسندگان مشروطه به موازات گرایشات لیبرالی و ضددینی خود، داعیه‌دار و مبلّغ نوعی ناسیونالیسم افراطی نیز هستند. ناسیونالیسم این نویسندگان، برپایه ایده‌آل سازی از تاریخ باستانی ایران پیش از اسلام و تلاش در جهت احیا، برخی‌ظواهر آداب و رسوم مشرکانه آریایی و زرتشتی قرار داشته است. هدف منورالفکران از این امر، درواقع مخالفت با تفکر ومیراث وسنن اسلامی و استفاده از آداب و رسوم ممسوخ زرتشتی به عنوان «ماده‌ای جهت حمل «صورت» تفکر اومانیستی و متجددانه بوده است.

منورالفکرانی چون میرزا آقاخان کرمانی و آخوندزاده در جهت ترویج ناسیونالیسم شووینیستی خود، به تحریف حقایق تاریخی پرداخته و روزگار حاکمیت ظلم و شرک هخامنشی و ساسانی را دوره‌ای طلایی و ایده‌آل معرفی می‌کنند. هتاکی‌ها و اهانتهای صریحی نسبت به دین اسلام و قوانین آسمانی آن در آثار این دو تن مشاهده می‌شود. ناسیونالیسم نژادپرستانه منورالفکران این دوره، درواقع ابزاری در جهت اسلام ستیزی و بسط تجدد و غربزدگی است.

ـ حضور پررنگ مایه‌های سیاسی در ادبیات داستانی، یکی دیگر از خصوصیات فرهنگی ـ ادبی این دوره است. ادبیات داستانی این دوره، ادبیاتی سیاسی و سیاست‌زده است. سیاستی که توسط منورالفکران و در قالب آثار داستانی دنبال می‌شود، سیاستی اومانیستی است که بنیان آن بر اعتبارات و مشهورات لیبرالی و آرا، نویسندگان اروپایی قرار گرفته است. درواقع روشنفکری دورهٔ مشروطه از ادبیات داستانی به عنوان قالبی در جهت بیان ایده‌های سیاسی الحادی و غربزده بهره می‌گرفته است.

به گونه‌ای تقریبی می‌توان کفت ادبیات داستانی مشروطه با داستان «ستارگان فریب خورده یا حکایت یوسف شاه» (سال انتشار به زبان فارسی ۱۲۵۳ شمسی) نوشته میرزا فتحعلی آخوندزاده (متوفی به ۱۲۵۷) آغاز شد و با انتشارآثاری‌چون «کتاب احمد» (۱۲۷۲) توسط میرزا عبدالرحیم طالبوف و «سیاحتنامه ابراهیم بیک» (۱۲۷۴) توسط حاج زین‌العابدین مراغه‌ای و برخی دیکر منورالفکران تداوم یافت.

با انتشار داستان «شمس و طغرا» اثر محمدباقر میرزا خسروی به سال ۱۲۸۹، دوره تازه‌ای در ادبیات داستانی معاصر ایران پدید می‌آید که ان‌شاءالله در شمارهٔ آینده دربارهٔ آن سخن خواهیم کفت اینک به بررسی احوال و آثار معروف‌ترین منورالفکران داستان‌نویس دورهٔ مشروطه می‌پردازیم

میرزا فتحعلی آخوندزاده (متوفی به ۱۲۵۷) و حکایت ستارکان فریب خورده.

آخوندزاده نویسنده‌ای سکولاریست و از مروجان سرسخت غربزدکی تمام عیار بود. او که در کودکی به روسیه رفته بود، به خدمت دولت تزار درآمد و در ارتش روسیه به درجه سرهنکی رسید. آخوندزاده در تفلیس به عضویت انجمن ماسونی «دیوان عقل درامد»[۷] او مدعی بود که «ماسونیسم، راه نجات ایران از عقب ماندکی است. آخوندزاده در کتاب «مکتوبات کمال‌الدوله» می‌نویسد.

«ای اهل ایران، اکر تو از نشاة آزادیت و حقوق انسانیت خبردار می‌بودی... طالب علم شده فراموشخانه‌ها می‌کشادی، مجمع‌ها بنا می‌نمودی.»[۸]

«مکتوبات کمال‌الدوله» کتابی است که آرا، سیاسی آخوندزاده را بخوبی نشان می‌دهد. آخوندزاده منورالفکر لیبرال ـ ناسیونالیستی بود که شدیداً تحت تاثیرمنتسکیو و جان استوارت میل قرار داشت و خود به این تاثیرپذیری و تقلید اذعان و اعتراف دارد.[۹]

«اندیشه‌های سیاسی میرزا فتحعلی از مکتب متفکران قرن هجدهم فرانسه و لیبرالیسم انگلیسی تاثیر کرفته و این تاثیر در آثارش متجلی شده است... مطالعه آثار او نشان می‌دهد که با مردی روبرو هستیم، لیبرالیست (لیبرالیسم قرن نوزدهم)، سازنده ناسیونالیسم ایران (به همراه جلال‌الدین میرزا) و طرفدار جدائی سیاست از دین. ناسیونالیسم او کاهی به شووینیزم نزدیک می‌شود.»[۱۰]

آخوندزاده در بعضی نمایشنامه‌های خود، روحانیت اسلام را مورد استهزا، و حمله ناجوانمردانه قرار می‌دهد.[۱۱] آخوندزاده از داعیه‌داران تغییر الفبای فارسی بود و در نامه‌ای به میرزاملکم (که آخوندزاده وی را روح القدس می‌خواند) می‌نویسد:

«خط لاتینی موجب سواد و علم خواهد شد درحالی که از... خط قدیم اسلام اهلّ قفقاز مثل حیوان هنوز کور و بیسواد مانده‌اند.»

آخوندزاده به مخالفت علنی با ادیان الهی پرداخته و اعتقادات دینی را «مخالف سعادت و عقل و حکمت» می‌داند. او علنا منورالفکران را به هدم اعتقادات دینی دعوت می‌کند.[۱۲]

«ستارکان فریب خورده یا حکایت یوسف شاه» به لحاظ برخورداری از خصایصی چون:

ـ محوریت من فردی
ـ نظام علت و معلول تجربی و حسی
ـ رعایت منطق حادثه و توالی رویدادها در داستان
ـ داشتن زمان و مکان مشخص و معلوم.

و البته علی‌رغم ساخت ضعیف کلی داستان و فقدان شخصیت‌پردازی منسجم و معایب بسیار دیکر، داستانی در قالب جدید و اولین رمان ادبیات داستانی معاصر است. حکایت یوسف شاه، رمانی است که از متن یك قصه در کتاب تاریخ «عالم آرای عباسی» اقتباس شده و همراه با برخی تغییر و دخل و تصرفات و پرداخت داستانی مجدد، به صورت یك رمان کوتاه تاریخی ارائه شده است.

داستان یوسف شاه، به طور خلاصه از این قرار است:

«منجمان، شاه را از آفت کواکب و حادثه نحسی که در راه است برحذر می‌دارند. شاه مشاوران خود را برای چاره‌جویی فرا می‌خواند... عاقبت منجم پیری چاره را در برکناری موقت شاه از سلطنت ـ در ایام نحوست ـ و واکذاری تاج و تخت به مجرمی محکوم به مرک می‌داند و این مجرم کسی نیست جز یوسف سراج.»[۱۳]

آخوندزاده، ایده‌ها و خواستهای سیاسی مورد نظر خود را بر زبان یوسف شاه جاری می‌کند و او را وامی‌دارد تا به آنها عمل کند. آخوندزاده در این اثر سعی می‌کند تا به لحاظ ادبی به سبك رئالیسم اروپائی بنویسد و از زبانی ساده و عامه فهم بهره می‌کیرد. آخوندزاده، قهرمان داستان خود را وامی‌دارد تا به انجام تغییراتی

مدرنیستی و لیبرالی دست بزند و در لابه‌لای صفحات رمان، از هیچ تلاشی برای تخطئه و استهزاء روحانیت و انتساب ایشان به ظلم و استبداد دریغ نمی‌ورزد. هرچند که قهرمان داستان آخوندزاده نهایتاً شکست می‌خورد اما میرزافتحعلی با گنجاندن مایه‌ای تمثیلی (یعنی مفقودالاثر شدن یوسف شاه و القای انتظار بازگشت او) در آخر داستان تلاش می‌کند تا به خوانندهٔ خود بقبولاند که خواستهای سیاسی لیبرالی او نهایتاً روزی محقق خواهد شد.

آخوندزاده در سرتاسر داستان به گونه‌ای القا می‌کند که گویی برقراری حاکمیت لیبرالیسم به معنای برقراری عدل و آزادی! است. درحالی که تجربه عینی دو قرن اخیر و بویژه وقایع تاریخی دهه‌های معاصر، بخوبی بیانگر طبع درنده‌خو، غیرانسانی، ظالمانه و استکباری نظامهای دموکراسی لیبرال بوده و هست و آخوندزاده در زمان حیات خود نیز اگر پرده‌ای را که منافع و وابستگی‌های ماسونی و منورالفکرانه برای او پدید آورده بود از جلو چشمان خود کنار می‌زد، بخوبی می‌توانست در قتل‌عام بوئرها توسط دولت انگلیس، در استعمار مردم هند و سواحل افریقا و در سیاستهای تجاوزکرانه رژیم تزاری در ارتباط با ایران و دیگر ملل آسیایی، ماهیت ظالمانه و سلطه‌گرانه نظامهای لیبرالی را دریابد. آخوندزاده در داستان خود، مردم ایران را به تحقق امری دعوت می‌کرد که ماحصلی جز وابستگی و خودباختگی و ذلت تمام عیار برای مردم ما نداشته و ندارد.

آخوندزاده، نظریه تقلید از غرب را در نمایشنامه «حکایت مسیو ژوردان» نیز عنوان می‌کند: او در این نمایشنامه با ارائه چهره‌ای تابناک و روشن از مغرب زمین، مردم را به تقلید از غرب و خودباختگی فرهنگی دعوت می‌کند. آخوندزاده در این نمایشنامه نیز، تلاش می‌کند تا با تحریف واقعیت، چهره‌ای زشت و منفی از روحانیت نشان دهد و این، حکایت از عمق کینه و نفرت او نسبت به اسلام دارد.

عبدالرحیم طالبوف (متوفی به ۱۲۸۹) و «کتاب احمد» و «مسالک المحسنین»

میرزاعبدالرحیم طالبوف تبریزی، در سال ۱۲۵۰ در تبریز به دنیا آمد. در جوانی به تفلیس رفت و تحت تاثیر اندیشه‌های روشنفکران روسی قرار گرفت. طالبوف، شدیداً از آراء روسو و بویژه کتاب «امیل» او متاثر شد. طالبوف به لحاظ اعتقادات، فردی دئیست و غربزده بود و داعیهٔ انجام برخی تجدیدنظرها و «نوآوری‌ها» در تفکر اسلامی به جهت تطبیق آن با مبانی اومانیستی را داشت. بدین لحاظ او را می‌توان پیشگام روشنفکران به اصطلاح دینی و عصری کرایان روزگار ما دانست. شهید شیخ فضل‌اله نوری، به دلیل ماهیت غربزده و تحریف گرایانه آراء طالبوف، کتب او را تحریم کرده و خود وی را تکفیر کرده بود.[۱۴]

«در زمینه اندیشه‌های سیاسی و فلسفی به نظر می‌رسد که بیشترین تغذیه طالب اف از لیبرالیسم انگلیسی و مکتب اصالت فرد فرانسوی و خردگرایی وابسته به‌آن بوده است... زبان علمی طالب‌اف و تکیه او بر علم بشدت تحت تاثیر عقاید ولتر و دیدرو و سایر اصحاب دائرةالمعارف قرار دارد... طرح کتاب احمد در حقیقت رونوشتی است از کتاب امیل اثر روسو... در کتاب ایضاحات در خصوص آزادی که تنها کتاب سیاسی خالص نویسنده است هم ردپای انقلاب فرانسه و قانون اساسی کنوانسیون به چشم می‌خورد هم ردپای لیبرالیسم انگلیسی استوارت میل.

تعریف طالبوف از آزادی تعریفی لیبرالیستی است.»[۱۵]

[نویسندگان عهد مشروطه] مفهوم لیبرالیسم و آزادیهای لیبرالی را که عین اباحیت و نقطه مقابل اندیشه‌های دینی و اسلامی است؛ به‌غلط، معادل «حریت» فرض می‌کردند.

طالبوف، در کتاب «مسائل الحیات» که به سال ۱۳۲۴ هـ.ق منتشر کرد نیز، به تبلیغ و ترویج مفهوم «آزادی و حقوق لیبرالیستی» می‌پردازد و استدلالها و استنتاجات آن، بعضا عینا از «رساله درباره آزادی» جان استوارت میل، نقل شده است.[۱۶]

از آثار داستانی طالبوف، می‌توان از «کتاب احمد یا سفینه طالبی» (۱۲۷۲ هـ.ش) و رمان «مسالک المحسنین» (۱۲۸۴ هـ.ش) نام برد.

کتاب احمد، شرح گفت‌وگوی نویسنده با پسر خیالی خود احمد است. احمد، پسری هفت ساله و مهربان است که با کنجکاوی از پدر خود درباره مسائل مختلف و کشفیات و اختراعات پرسش می‌کند. طالبوف در این کتاب، خواننده را با برخی دستاوردها و مظاهر علوم تجربی و تکنولوژی آشنا می‌کند. کتاب به لحاظ ساختار داستانی بسیار ضعیف است و بیشتر به رساله‌ای در خصوص علوم روز شبیه است تا رمان یا داستانی ادبی. در سراسر کتاب، نوعی سیانتیسم و مرعوبیت در مقابل علوم تجربی و نظام تکنیک غربی موج می‌زند و نویسنده متاثر از آراء پوزیتیویستی اکوست کنت، علوم تحصلی جدید را نهایت علم و معرفت می‌داند.

کتاب مسالک المحسنین، صبغه داستانی بیشتری دارد و شرح ماجراهای سفر یک هیئت اکتشافی به قله دماوند است. کتاب در برخی فرازهای خود، صبغه‌ای طنزآلود دارد. طالبوف در این کتاب، علنا و صراحتا فرنگستان را سرزمین آزادی و مساوات می‌خواند و خواننده را به تقلید از غرب فرامی‌خواند.[۱۷] طالبوف همچنین در این کتاب، به انتقاد و استهزاء شدید روحانیت اسلام می‌پردازد و به گونه‌ای ناجوانمردانه، روحانیت را عامل عقب ماندگی ایران و همدست نظام استبدادی معرفی می‌کند.[۱۸]

مؤلف کتاب «از صبا تا نیما» درباره مسالک المحسنین می‌نویسد:

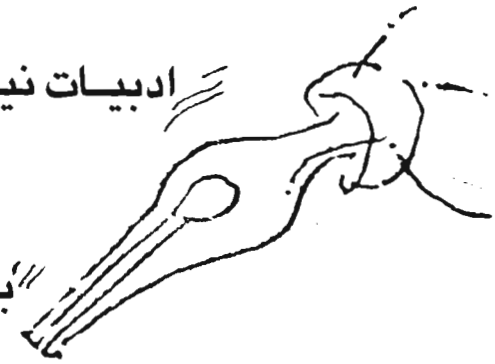
«کتاب مسالک المحسنین تقلیدی از کتاب آخرین روز حکیم اثر سر همفری دیوی انگلیسی است که طالبوف در آن سیاحت در دماوند و مازندران را به جای سیاحت مؤلف انگلیسی در ایتالیا قرار داده و اشخاص هردو کتاب تقریباً دارای افکار واحدی هستند... مسالک المحسنین از حیث طرز انشاء و زیبایی اسلوب بهترین تالیف طالبوف است.»(۱۹)

یکی از منورالفکران معاصر در خصوص مسالک المحسنین طالبوف می‌نویسد:

«طالبوف در این سفر خیالی قصد داشته مشکلات ملت ایران را مطرح کند. اما به دلایلی چند موفق نبوده است. اول اینکه او از دوران جوانی رخت از ایران بربسته و اطلاعات او از ایران آن روزگار چندان کامل نبوده است. دوم اینکه طرح چنین سفرنامه‌ای مستلزم آگاهی از علم جامعه‌شناسی است که نویسنده فاقد آن بوده و سوم اینکه اطلاعات نویسنده حتی از وضع جغرافیایی ایران نیز بسیار ناقص بوده...»(۲۰)

ادبیات عهد مشروطه را درکلیت خود می‌توان ادبیات «منورالفکری و غربزدگی» دانست.

معروف‌ترین نمایندگان این ادبیات نیز، منورالفکران سکولاریست یا داعیه‌داران تحریف و نفی باطن دین، در عین حفظ ظاهر آن (پروتستانتیست های اسلامی!) بوده‌اند.



هرچند که مسالک المحسنین به لحاظ نثر و زبان و ساختار داستانی از کتاب احمد طالبوف منسجم‌تر و محکم‌تر است اما بیشتر به عنوان رساله‌ای در ترویج آراء مدرنیستی و لیبرالیسم سیاسی خودنمائی می‌کند تا اثری ادبی و داستانی: زیرا در مجموع، مسالک المحسنین نیز، فاقد زبان و شخصیت‌پردازی طبیعی و تیپیک یک اثر داستانی است. اساساً نوشته‌های طالبوف دارای یک ضعف اساسی هستند و آن ناتوانی طالبوف در ارائه نثری تمیز و فارسی است و به قول یکی از مورخین منورالفکر، نوشته‌های طالبوف نشان از «شیوهٔ نگارش ترکان پارسی‌گوی» دارد.(۲۱)

طالبوف در مسالک المحسنین، درباره کاراکتر و خلق و خو و موقعیت اجتماعی و وضعیت ظاهری و روانی داستان خود، اطلاعات چندانی به خواننده نمی‌دهد و مخاطب را با مجموعه‌ای از اسامی کنگ و مبهم که هیچ پیوند عاطفی با خوانندهندارند، روبه‌رو می‌سازد.

زین‌العابدین مراغه‌ای (متوفی ۱۲۹۰هـ.ش) و «سیاحتنامه ابراهیم بیک»

زین‌العابدین مراغه‌ای، به سال ۱۲۱۷ هـ.ش در تبریز و در خانواده بازرگان مرفهی به دنیا آمد. در جوانی به روسیه رفت و تبعه آن کشور گردید. سالها بعد به استانبول رفته و در آنجا اقامت کزید. او در زمرهٔ منورالفکران ایرانی است که در مقالات و کتاب خود، آراء سکولاریستی را مطرح می‌کند. در کتاب سیاحتنامه (سال انتشار ۱۲۷۴) صراحتاً نظریه جدایی دین از سیاست را مطرح می‌کند و می‌نویسد:

«الاّ در ایران در هیچ کوشه دنیا رؤسای روحانی به امور سیاسی مداخله ندارند مگر در ایران در هیچ نقطه روی زمین مقامات متبرکه و خانه‌های علما و آخورهای بزرگان مامن و ملجا مردمان دزد و دغل و خونی نیست مگر در ایران.»(۲۲)

«سیاحتنامه ابراهیم بیک یا بلای تعصب» کتابی سه جلدی است که مراغه‌ای آن را به شیوهٔ داستانی و در انتقاد از اوضاع کشور و ترویج و تبلیغ پارلمانتاریسم و سکولاریسم لیبرالی نوشته است.

«تفلیس در روزگاری که حاج زین‌العابدین مراغه‌ای در آنجا اقامت داشت مرکز فعالیتهای... سوسیال دموکراتها، لیبرالها، ناردنیک‌ها، سوسیال رولسیونرها... بود. سیاحتنامه ابراهیم بیک تحت تاثیر فعالیت سیاسی همین دسته‌ها و نیز مطالعه ادبیات قرن هیجده و نوزده روسیه پدید آمد... (مراغه‌ای) در مسئله آزادی تحت تاثیر لیبرالیسم انگلیسی قرار داشت.»(۲۳)

سیاحتنامه ابراهیم بیک را، می‌توان اولین اثر داستانی دانست که دارای ویژگیهای اصلی قالب «رمان» است و می‌توان بدان نام داستان در معنای جدید (پس از رنسانس) آن را داد. قهرمان رمان، جوانی به نام ابراهیم بیک است. پدر وی از بازرگانان متمولی است که، از سالهای قبل به مصر آمده و در آنجا ماندکار شده. ابراهیم بیک پس از مرگ پدر، عزم سفر به میهن می‌کند. ماجرای اصلی کتاب، شرح سفر ابراهیم بیک به ایران و طرحهای او در خصوص دعوت ایرانیان به تجدد و مدرنیسم است. مراغه‌ای در برخی فرازهای کتاب

از نویسندگان غربی چون ولتر و جان استوارت میل یاد می‌کند و به تبلیغ آرا، ایشان می‌پردازد.[۲۴]

نقطه قوت این اثر به لحاظ ادبی، در توصیف زنده و جاندار صحنه‌ها و پرداخت داستانی شخصیتهاست. در فرازهایی از نثر مراغه‌ای، توصیفات داستانی کتاب، حکایتگر بهره‌گیری کامل از تکنیکهای داستان‌نویسی در توصیف جزئی و دقیق وقایع، حوادث، و موقعیتها و مکانهاست.

«سیاحتنامه ابراهیم بیگ از لحاظ نویسندگی و نثر درخور توجه تواند بود... نثر محاوره‌ای کتاب خوب و زنده است، با جمله‌هایی کوتاه، و مناسب با گفتگوی اشخاص داستان».[۲۵]

البته امتیازاتی که به لحاظ ادبی برشمرده شد، در مقام مقایسه با آثار ادبی همدورهٔ سیاحتنامه ابراهیم بیگ طرح می‌گردد؛ و اگرنه به لحاظ کلی، این اثر معایب و ناهماهنگی‌های بسیاری در ایجاد نسبت صحیح کاراکتر و رفتار قهرمانان، توصیفات اضافه و حشو و زوائد، و گفتارهای طولانی خارج از قلمرو داستان دارد (مثل بحث در ماهیت عشق، ستایش از ملل فرنگی و توضیحاتی دربارد سیاستهای مدرنیستی ژاپن) که گاه و بیگاه رشته ارتباط وقایع و حوادث را قطع می‌کنند؛ که بویژه جلد دوم و سوم آن را بسیار خسته کننده و ملالت‌بار می‌کند.

جوهر و چکیده سیاحتنامه ابراهیم بیک زین‌العابدین مراغه‌ای، مثل دیگر نوشته‌های منورالفکران غربزدهٔ این دوره: دعوت به تجدد و تقلید از غرب، القای احساس خودباختگی و ضعف در مقابل ملل اروپایی و ترویج سکولاریسم و نظریه جدایی دین از سیاست و پیروی از الگوی حاکمیت‌های لیبرالیستی است. □

۱. محمود محمود، در «تاریخ روابط سیاسی ایران و انگلیس» می‌نویسد:

«از آغاز سده نوزدهم پای هر ایرانی که به اروپا بویژه به انگلستان رسید، او را به انجمن ماسونی خواندند و بردند و برادر و برابرش نامیدند و راز مگو را به گوشش فرو خواندند و دهانش را مهر کردند و دوختند.»

ر.ک: محمود محمود / تاریخ روابط سیاسی ایران و انگلیس / اقبال / ص ۱۸۱۱.

همچنین: کتیرائی، محمود / فراماسونری در ایران / اقبال / ص ۹۵_۸۳.

۲. درباره معنا و تعریف روشنفکری و نسبت منورالفکری ایران با ماسونیسم، نگاه کنید به:

- استاد شهید آوینی، سیدمرتضی / چرا روشنفکران مورد اتهام هستند؟ / سوره / سال ۷۱ / شماره ۳.

- داوری، رضا / انقلاب اسلامی و وضع کنونی عالم / مؤسسه مطالعات و پژوهشهای فرهنگی علامه طباطبائی / مقاله روشنفکری و روشنفکران.

- زرشناس، شهریار / فرهنگ، سیاست، فلسفه / انتشارات برگ اشاراتی درباره جریان روشنفکری.

۳. حضرت امام خمینی(ره) / سخنرانی در جمع روحانیون / صحیفه نور / جلد ۱۵ / ص ۲۰۲.

۴. حضرت امام خمینی(ره) / صحیفه نور / جلد ۱۸ /ص ۱۳۵.

۵. طباطبائی، محمد محیط / مجله یغما / سال ۱۷ / شماره ۸.

۶. آرین پور، یحیی / از صبا تا نیما / جلد اول / زوار / ص ۲۳۶.

۷ و ۸. استاد مددپور، محمد / تجدد و دین‌زدایی در فرهنگ و هنر منورالفکری / نشر سالکان / ص ۱۲۶.

۹. آخوندزاده، میرزا فتحعلی / در تفهیم حریت... / جان استوارت میل / نسخه موجود در کتابخانه ملی / شماره ثبت ۱۴۹ / ص ۳۱۸ و ۳۱۷.

۱۰. فشاهی، محمدرضا / تحولات فکری و اجتماعی در جامعه فئودالی ایران / انتشارات گوتنبرگ / ص ۳۴۴.

۱۱. آخوندزاده، میرزا فتحعلی / تمثیلات / میرزا جعفر قراچه داغی / نشر اندیشه / ص ۴۶۲.

۱۲. استاد مددپور، محمد / ص ۱۳۴، ۱۳۲.

۱۳. عابدینی، حسن / صد سال داستان نویسی در ایران / جلد اول / نشر تندر / ص ۲۰.

۱۴. کسروی، احمد / تاریخ مشروطه / جلد اول / امیرکبیر / ص ۴۵.

همچنین: آرین‌پور، یحیی / از صبا تا نیما / جلد اول / زوار / ص ۲۸۹.

۱۵. فشاهی، محمدرضا / تحولات فکری و اجتماعی در جامعه فئودالی ایران / ص ۳۹۹ و ۳۸۸.

۱۶. طالبوف، عبدالرحیم / مسائل الحیات / ۱۳۲۴ هـ.ق / ص ۱۲۵_۸۰.

همچنین: فشاهی، محمدرضا / ص ۳۹۵.

همچنین: آدمیت، فریدون / فکر دموکراسی در نهضت مشروطیت ایران / پیام / ص ۶.

همچنین: تأملاتی درباره جریان روشنفکری در ایران / فصل دوم / راقم این سطور.

۱۷. طالبوف، عبدالرحیم / مسالك المحسنین / ص ۴۱.

۱۸. منبع پیشین / ص ۳۴.

۱۹. آرین‌پور، یحیی / از صبا تا نیما / جلد اول / ص ۲۹۸، ۲۹۵.

۲۰. فشاهی، محمدرضا / ص ۳۹۰.

۲۱. آرین‌پور، یحیی / ص ۳۱۰.

۲۲. مراغه‌ای، زین‌العابدین / سیاحتنامه ابراهیم بیگ یا بلای تعصب / مطبع سپهر / جلد اول / ص ۲۳۴.

۲۳. فشاهی، محمدرضا / ص ۳۱۵، ۳۰۷.

۲۴. مراغه‌ای، زین‌العابدین / سیاحتنامه‌ابراهیم بیگ یا بلای‌تعصب / جلد دوم / ص ۷.

۲۵. یرسفی، غلامحسین / دیداری با اهل قلم / جلد دوم / انتشارات علمی / ص ۱۴۵ و ۱۴۴.

نقد ادبی در قرون وسطی

● رابرت کاندیوس / لاریا فینک

■ ترجمهٔ ریحانه علم الهدی

اصطلاح «قرون وسطی» (در زبان لاتین Medieval) تنها از قرن هفدهم به بعد به منظور مشخص کردن قرونی که حدوداً بین سقوط امپراتوری روم و کشف «دنیای جدید» (قارّهٔ آمریکا) واقع شده‌اند، مورد استفاده قرار گرفته است. اروپای مدرن در طول این قرون شکل کنونی‌اش را به خود گرفت و از یك فرهنگ عمدتاً لاتینی و مذهبی به فرهنگی قومی و دنیوی متحوّل شد، چنانکه مراکز فعالیت فرهنگی بتدریج از صومعه‌ها به شهرها و دربارهای شاهزادگان اروپایی انتقال پیدا کرد. امّا اصطلاح قرون وسطی معمولاً این تصوّر را القاء می‌کند که این دوره، «دوره‌ای تاریك» و انتقالی بود که اگر هم در طول آن اتّفاقی روی داده، بسیار بی‌اهمیّت و ناچیز بوده است؛ دوره‌ای که میان افتخارات یونان و روم باستان و شکوفایی فکری رنسانس، یعنی زمان ظهور دیگر بارهٔ ارزشهای کلاسیك قرار گرفته است. امّا چنین اعتقاداتی اهمیّت این دوره را در گسترش ادبیات و فرهنگ اروپایی از نظر دور می‌دارد. موفقّیتهای بزرگترین شعرای قرون وسطی- *دانته*[1]، *بوکاچیو*[2] و *چاوسر*[3]- برجیات شعر در این دوره دلالت دارد. امّا نقش مؤثّر تفکّر قرون وسطایی در مسائل مربوط به زبان و شعر، و «نقد ادبی» آن، کمتر درك شده است. می‌توان چنین استدلال کرد که تلفیق استادانهٔ فلسفه و اصول عقاید مسیحی توسّط نخستین آباء کلیسا در قرون وسطی نظیر *آگوستین*[4]، *جان کاسیان*[5]، و *اوریژن*[6] و توسّط فلاسفهٔ قرن دوازدهم چون *آکویناس*[7]، *هیو سن ویکتور*[8]، و *برنارکلروو*[9] (هرچند جز متخصّصین به ندرت کسی به مطالعهٔ آثار آنها می‌پردازد) با پرداختن به مسالهٔ تفسیر یا تاویل متون، به شکل‌گیری شیوهٔ کنونی نقد ادبی کمك کرد. موفّقیتهای آنان در این زمینه با موفّقیت شعرای بزرگ این دوره برابری می‌کرد.

غلبهٔ زبان لاتین به عنوان زبان علم طیّ قرون وسطی نوعی احساس تجانس و همگونی در این دوره به وجود می‌آوَرَد که تنوّع فرهنگی‌ای که در تحوّلات آن دوره نقش مؤثّری داشت، این تجانس را نفی می‌کند. یکی از وظایف مهّم نقد ادبی قرون وسطی ارائه و تبیین نظریه‌ای دربارهٔ شعر بومی بود تا زبانهایی نظیر فرانسه، ایتالیایی و انگلیسی را به محملهای مناسبی برای شعر مبدّل سازد. این امر تا حدّی از طریق اشعار سروده شده توسّط شعرای بومی نظیر *شرتین دوتروی*[10] (به زبان فرانسه)، *دانته* (به زبان ایتالیایی) و *چاوسر* (به زبان انگلیسی) انجام شد، امّا مستلزم حمایت قوی منتقدانی چون *دانته* و *بوکاچیو* نیز بود.تعصّب علیه زبانهای بومی به حدّی شدید بود که در سال ۱۵۸۹ (دوران رنسانس) نویسنده‌ای چون *جُرج پاتنهام*[11] خود را ناگزیر از آن دید که از زبان انگلیسی به عنوان زبان اختصاصی شعر حمایت کند.

امّا چنین نیست که غنا و تنوّع نقد ادبی در قرون وسطی، همواره مورد توّجه و قدردانی قرار گرفته باشد. در تاریخ نقد، دوره‌ای بیش از هزار سال بین *لونگینوس*[12] و *سیدنی*[13] غالباً یکسره نادیده گرفته شده است، چرا که این دوره به گونه‌ای نکریسته شده که گویی هیچ نقد ادبی مهمّی ارائه نداده است. منتقدین ادبی،اغلب قرون وسطی را دورانی عاری از تفکّر دربارهٔ مسائل ادبی می‌دانند و بسیاری از مجموعه‌های نقد ادبی حتّی از گنجاندن این دوره در بررسیهای خود اجتناب می‌کنند. منتقدین استدلال می‌کنند که رسالات و دفاعیه‌های[14] اندکی که در دست است، با متونی که توسّط شعرای بزرگ قرون وسطی ارائه شده، سازگار نیست. روش شعری و روش نقد با یکدیگر تطبیق نمی‌کردند.

به نظر می‌رسد که روح مذهبی حاکم براین دوره با آنچه که یکی از نظریه‌پردازان آن را «اهداف و مضمون حقیقی شعر» نامیده، ناسازگار است (هالر، ۱۹۷۳). امّا چنین استدلالهایی فرض را براین می‌گذارند که آنچه قرن بیستم به عنوان «اهداف و مضمون حقیقی شعر» می‌پسندد در مورد قرن دوازدهم یا چهاردهم نیز صادق بوده است. این ادّعا مستلزم آن است که شعر همچون جوهری کلّی و غیرقابل تغییر نگریسته شود نه به عنوان مجموعه قراردادهای آمیخته با اعتقادات فرهنگی و تاریخی ادواری که آنها را به وجود آورده‌اند.

در دههٔ گذشته، طرح مجدّد تمثیل[15] به تقلید از برداشتهای مابعد ساختگرایانه[16] در خصوص زبان، موجب نوعی بازنگری تئوری ادبی قرون وسطی شده است، و این امر حاکی از آن است که قرون وسطی در حقیقت دربارهٔ معنای معنا[17] گفتنیهای بسیار دارد: دربارهٔ چگونگی تفسیر متون، چگونگی ارتباط معنا با مقصود نویسنده، کیفیت کنترل و نشر معنا، و اینکه چگونه متونی را که به لحاظ فرهنگی و زبانشناختی برای ما بیگانه‌اند، درک می‌کنیم. معلوم می‌شود نویسندگان قرون وسطی مباحث پیچیده و ظریفی را در زمینهٔ *هرمنوتیک*[18]، یعنی هنر یا علم تفسیر، مطرح کرده‌اند که به نکاتی از همین سنخ مربوط می‌شود. امّا از آنجا که *هرمنوتیک* اساساً منحصر به تفسیر کتب مقدّسه بود و فقط بعدها تا آنجا گسترش یافت که شامل سایر متون فرهنگی، از جمله متون ادبی نیز شد، بسیاری از این نوع رسالات تنها به متون مذهبی و در درجهٔ اول تورات و انجیل می‌پردازند، و از این رو غالباً به عنوان مطالب حاشیه‌ای، خارج از قلمرو نقد ادبی قرار گرفته و حذف می‌شوند. امّا در جریان تفسیر کتب مقدّس، خطوط کلّی یک فرضیهٔ ادبی پدیدار شد، و به موازات آن، دیدگاههای نویسندگان قرون وسطی در خصوص روشهایی که در این متون برای ترسیم عالم به کار می‌رود- خصوصاً کیفیت مطالعهٔ کتاب کلام الهی (کتاب مقدّس) به مثابهٔ انعکاسی مشروع از کتاب اعمال خدا (طبیعت) بتدریج ارائه شدند.

هیو سن ویکتور در رساله‌اش Didascalicon درباب مطالعه، اساس کلّ تئوری ادبی قرون وسطی را به منزلهٔ بازتاب، یا محاکات دقیق اعمال خداوند در کلام او تشریح می‌کند:

«... تمامی این جهان محسوس کتابی است که به دست خداوند نگاشته شده، یعنی به واسطهٔ قدرت الهی خلق شده؛ و تک‌تک مخلوقات به منزلهٔ اشکالی در آن هستند که نه به ارادهٔ بشر که به وسیلهٔ قدرت الهی، به منظور عینیت بخشیدن به معرفت نهفته در مشیت غیبی خداوند به وجود آمده‌اند. امّا درست همان گونه که شخص عامی به اشکال نگاه می‌کند ولی حروف را تشخیص نمی‌دهد، انسان مادی نادان، که مشیت الهی را درک نمی‌کند، ظواهر را در این مخلوقات محسوس به عینه مشاهده می‌کند، امّا باطناً پی به علّت نمی‌برد. امّا آنکه روحانی است و قادر به تشخیص کلّ اشیاء است، زمانی که زیبایی ظاهر را ملاحظه می‌کند، در باطن درمی‌یابد که معرفت خالق تا چه اندازه شگفت‌آور است.»

مقایسهٔ هیو میان طبیعت و کتابی که توسّط خداوند نگاشته شده، در برگیرندهٔ تئوری قرون وسطی درباب مطالعه است. از آنجا که خداوند یک «نویسنده» است که بر مقاصد خویش تسلّط کامل دارد، معنا را درون متن و در تاروپود جهان تنیده است. «انسان روحانی» به خلاف «انسان مادی نادان» می‌آموزد که آن معانی را بدرستی بخواند. در هرمتنی، از جمله متن طبیعت، تنها یک معنای درست و حقیقی وجود دارد، امّا آن معنا همواره پنهان است و باید توسّط آنها که «خلید» را می‌شناسند، کشف شود. بنابراین، عمل مطالعه به کشف تقلیدی کمرنگ از طبیعت راهبر نمی‌شود، بلکه به کشف طرقی منجر می‌گردد که در آنها مطالعهٔ یک متن و مطالعهٔ جهان فعالیتهایی مشابه هستند. متن جلوه‌ای از جهان نیست، بلکه جهان نظم یافته است و همانند یک متن عمل می‌کند.

امّا برقم مقبولیت عام این مقایسه، نویسندگان قرون وسطی، بخصوص نویسندگان مذهبی، به شعر با احتیاط و عدم اطمینانی که میراث آرمانهای نو افلاطونی در اوایل پیدایش مسیحیت بود، می‌نگریستند. درست همان گونه که *افلاطون* شعرا را به این دلیل که دروغگویانی هستند که «تقلید و تصوّر واهی از طبیعت» را حقیقت جلوه می‌دهند از «*جمهوری*»[19] خود بیرون می‌راند، *آگوستین* نیز در کتاب «*اعترافات*»[20] خود، «افسانه‌های شاعرانه» و تصویر نادرست آنها از جهان را متّهم می‌سازد:

«باز اگر سؤال کنم فراموش کردن کدام یک از این دو در زندگی ما اختلال بیشتری ایجاد می‌کند، خواندن و نوشتن یا آن افسانه‌های شاعرانه، چه کسی است که پاسخ فردی را که مشاعر خود را کاملاً از دست نداده، نداند؟ بنابراین، در کودکی آنگاه که افسانه‌های بی‌معنی را برمطالعات سودمندتر ترجیح می‌دادم، یا به عبارت بهتر، از یکی متنفّر بودم و به دیگری عشق می‌ورزیدم، مرتکب گناه می‌شدم.» (*اعترافات* ۸-۱)

اغلب نویسندگان کلاسیک قرون وسطی، چه به شعر و «افسانه‌ها» حمله می‌کردند یا به دفاع از آنها می‌پرداختند، در تصوّرات اساسی خویش در زمینهٔ صدق زبان در تبیین جهان و بیهودگی بیانهای کذب و نادرست اشتراک داشتند.

نمونه‌ای از تنفّر قرون وسطایی نسبت به بازنمایی «نادرست»، در دفاع *کریستین دوپیزان*[21]، شاعر فرانسوی قرن پانزدهم، از زنان، در برابر اهانتهای «*حکایت عاشقانهٔ گل سرخ*»[22] به چشم می‌خورد. *حکایت عاشقانهٔ گل سرخ* تمثیلی عاشقانه و استادانه است که نگارش آن در اواخر قرن سیزدهم توسّط «*گیوم دولوریس*»[23] آغاز شد و در حدود سال ۱۳۰۵ به وسیلهٔ «*ژان دومون*»[24] تکمیل گردید. این تمثیل مردی را ترسیم می‌کند که عاشق یک گل سرخ (زن) می‌شود، و سپس به یاری و توصیهٔ چندین راهنمای تمثیلی، برنامهٔ فریب و اغوای او را طرح می‌کند. *کریستین* به شعر به عنوان «حدّ اعلای بیهودگی»، کاری بی‌فایده و نوعی اتلاف وقت حمله می‌کند، نه فقط به این دلیل که شعر از نظر اخلاقی بدون قید و بند است، بلکه به این سبب که از نظر زبان نیز بی‌قید و قاعده است. *ژان دومون* به طور خاص «در استهزاء موعظهٔ مقدّس به افراط سخن گفت». سخنان *کریستین* احتیاط محافظه‌کارانهٔ زبانشناسان را در زمینهٔ افراط در بکارگیری زبان- خصوصاً زبان شعر- بدون توجه به معنای مناسب آن منعکس می‌سازد. عدم تعادل جنسی و عدم تعادل زبانشناختی یعنی آمیزش جنسی و اجتماعی‌ای که در قید تولید مثل و نتیجهٔ معقول و منطقی نیست- از دید بسیاری از نویسندگان قرون وسطی یکسان تلقّی می‌شوند. *کریستین* چنین استدلال می‌کند که از آنجایی که کلام *ژان دومون* حدود ادب را آن طور که باید رعایت نمی‌کند، چهره‌ای که در این شعر از زن ارائه می‌دهد و تنفّر او نسبت به زن، برداشتی غیرواقعی و نادرست است. هرچند توجّه *کریستین* به «درست سخن گفتن» در نظر بسیاری از خوانندگان امروزی برای

محکوم کردن شعری چون «*حکایت عاشقانهٔ گل سرخ*» با ارزشی چنین والا دلیل موجّهی نیست. امّا انتقاد *کریستین* نسبت به برداشتی که *ژان دومون* از [شخصیت] زن ارائه کرده، کاملاً در فرضیات رایج قرون وسطی دربارهٔ شیوه بیان و کیفیت دلالت آن برمعنا ریشه دارد.

این عدم اعتماد و بی‌رغبتی نسبت به شعر و سایر شیوه‌های بیانی «کذب» از تئوریهای قرون وسطی دربارهٔ زبان استنتاج می‌گردد که برمبنای آن زبان مستقیماً از خداوند سرچشمه می‌گیرد و انعکاسی از «لوگوس»[۲۵] (یعنی کلمه در مقام خداوند- «در ابتدا کلمه بود و کلمه با خدا بود و کلمه خدا بود.») برطبق تقدیر و مشیت الهی است. زبان در صورت اصلی خود، نشانهٔ آشکار حقیقت بود چرا که جهان را بدرستی به تصویر می‌کشید. حتّی پس از بابل، زمانی که خداوند زبانها را در هم آمیخت، زبان شباهتهای ناقص و جزئی خود را به جهان حفظ کرد. نشانه‌ها [کلمات] قراردادی بودند، امّا حقیقتاً طبیعت را «محاکات»- متجلّی- می‌کردند. پیش از قرن هفدهم، عملکرد زبان در غرب به عنوان رابطه‌ای دوگانه و قراردادی میان کلمات و اشیاء تلقّی نمی‌شد، بلکه یك رابطهٔ سه‌گانه بود که اجزاء زیر را به یکدیگر می‌پیوست: کلمات، محتوایی که یك کلمه بر آن دلالت داشت، و شباهتهای مقدّری که کلمات را به مدلول آنها مربوط می‌کرد. به عنوان مثال، در زبان‌شناسی آگوستینی، ارتباط میان کلمه و شیء از طریق «حلول»[۲۶]، یعنی امتزاج کامل معنای الهی و نمود مادی، تضمین می‌شود. برای نمونه، *آگوستین* در تفسیر این جمله از کتاب مقدّس: «و کلمه تجسّد پیدا کرد»، دریافتی به طور خاص مسیحی از انطباق میان زبان و تفکّر را توضیح می‌دهد:

«چنین است وقتی لب به سخن می‌گشاییم. برای اینکه اندیشهٔ ما بتواند از طریق گوشهای مادی به ذهن مخاطب انتقال پیدا کند، آنچه در ذهن داریم در قالب کلمات بیان شده و کلام خوانده می‌شود. امّا اندیشهٔ ما به اصوات تبدیل نمی‌شود، بلکه به همان شکل خود باقی می‌ماند و صورت کلمات را به خود می‌گیرد تا بدین وسیله بتواند بدون آنکه هیچ گونه کاستی در خود آن پدید آید، به گوش رسد. کلمهٔ خداوند نیز به طریقی مشابه، بدون آنکه تغییر پذیرد تجسّد پیدا کرد تا بتواند در میان ما بسر برد.» *(درباب اصول اعتقادات مسیحیت)*[۲۷]

در نظر *آگوستین*، زبان، فی‌نفسه و به واسطهٔ خود موجودیتی ندارد و فقط به منظور انتقال معنایی که قبل از آن وجود داشته پدید می‌آید. اگر زبان همواره بروشنی برحقیقتی ثابت دلالت داشته باشد، پس باید هم جدّی و هم امانتدار باشد و نمی‌تواند مستقل از حقیقتی که باید بنابه تعریف بیانگر آن باشد، وجود داشته باشد. این فرضیه در پس تکذیب «افسانه‌های شاعرانه» از سوی *آگوستین* و اعتقاد او نهفته است که زبان هرگز نمی‌تواند همچون زبان شعر منعطف یا بازیگوش باشد، بلکه باید شفّاف بوده و خود را در اشاره به تمثیلهایی که به نوبهٔ خود بیانگر حقیقتی ابدی و تغییرناپذیر هستند، مستحیل نماید.

امّا، هرقدر هم که نویسندگان قرون وسطی برای اثبات «حقانیت» زبان و بیهودگی افسانه‌های شاعرانه تلاش می‌کردند، بسادگی نمی‌توانستند این واقعیت را نادیده بگیرند که کتاب اصلی مسیحیت، یعنی کتاب مقدّس، هم شعر و هم افسانه را مکرّراً به کار می‌گیرد. از این رو *پترارك*[۲۸] در نامه‌ای به برادرش *گراردو*[۲۹]، یك راهب عضو فرقهٔ *کارتوزین*[۳۰] (فرقه‌ای که توسّط *سن برونو* تاسیس شده بود)، از شعر خود، چنانکه انتظار می‌رود، با اثبات صریح سازگاری آن با دین و دینداری دفاع می‌کند:

«من براساس آنچه از شور مذهبی در شما سراغ دارم، می‌دانم که شعری که ضمیمهٔ این نامه است نوعی حسّ تنفّر در شما برمی‌انگیزد؛ شما که این شعر را کاملاً ناسازگار با کار و پیشهٔ خود و در تضاد مستقیم با کلّ طریقهٔ تفکّر و زندگی خویش می‌پندارید... اعتراض کرده و خواهید گفت: «... این واقعیت همچنان باقی است که حلاوت شعر شما با خشکی و خشونت زندگی من تناقض دارد.» آه، امّا شما در اشتباهید برادر من! حتّی پدران روحانی در کتب عهد عتیق، هم از شعر حماسی و هم از دیگر انواع شعر استفاده می‌کردند.»

اکثر نویسندگان قرون وسطی پس از *آگوستین* فرضیهٔ او را در مورد زبان پذیرفتند و لااقل چنین وانمود کردند که کلمات می‌توانند جهان را صادقانه متجلّی سازند، امّا پیوسته با یك تناقض جدّی روبرو بودند: خداوند بود که قابلیت بیان و عرضهٔ واقعیتها را به زبان افاضه می‌کرد، امّا خود او با این وسیله بیان‌پذیر نبود. *آگوستین* این تناقض را درمی‌یابد، امّا از آن درمی‌گذرد:

«آیا ما سخنی درخور خداوند گفته یا انتشار داده‌ایم؟ بر حس می‌کنم جز تمایل به سخن گفتن کاری از پیش نبرده‌ام؛ اگر سخن گفته‌ام، آنچه را که خواسته‌ام بگویم بیان نکرده‌ام. از چه رو این را می‌دانم جز به این دلیل که خداوند غیرقابل توصیف است؟» *(درباب اصول اعتقادات مسیحیت)*

واضح بگوییم، اگر خداوند غیرقابل تجسّم است، پس تجسّم کامل حقیقت به وسیلهٔ زبان زیر سؤال برده می‌شود. دو «کتاب» عمدهٔ قرون وسطی یعنی کتاب مقدّس و کتاب طبیعت فقط به طرز غیرمستقیم، «از میان آینه‌ای کدر» خداوند را جلوه‌گر می‌سازند، و یا چنان که *آکویناس* اظهار می‌دارد، با نمایش آنچه خداوند نمی‌تواند بود، به شکل سلبی او را به ما می‌نمایانند.

بنابراین، از آنجا که شعر یکی از طرق نمایش غیرمستقیم خداوند است، اینچنین ساده نمی‌تواند مردود شمرده شود. برای مثال، *ماکروبیوس*[۳۱] مدّعی است در عین اینکه «فلسفه نه تمام داستانها را رد می‌کند و نه همگی را می‌پذیرد»، امکان این هست که افسانه‌ها باز هم خود را به عنوان وسیله‌ای به سوی مقصدی عالیتر توجیه کنند:

«افسانه‌ها- نفس این کلمه بر ساختگی بودن آن دلالت دارد- در خدمت دو هدف قرار می‌گیرند: یا صرفاً ارضاء حس سامعه و یا ترغیب خواننده به کارهای خوب... یك رسالهٔ فلسفی تمامی این نوع افسانه‌ها را که فقط خود را در قبال ارضاء حسّ سامعه متعهّد می‌دانند دور می‌اندازد و به مهد کودکها می‌سپارد.» *(حاشیه‌ای برروُیای Scipio* ۲-۱۲[۳۲]*)*

از طرف دیگر، افسانه‌ای که کار خوب را ترغیب می‌کند و مناسب یك رسالهٔ فلسفی است فی‌نفسه هدف نیست، بلکه یك نوع آموزش است. چنین تمایزی را باید قائل شد چرا که شعری که صرفاً «گوشنواز است»- یعنی زبانی که خود را منعکس می‌کند [هدفی فراسوی خویش ندارد] و مجلای حقیقت نیست- به عنوان زبانی «بی‌فایده» و بازیچه‌ای برای کودکان کنار نهاده می‌شود. شعر فقط در صورتی می‌تواند مفید بوده و جایز شمرده شود که حاوی معنا و حقیقتی باشد. این معناست که باید خواننده را جذب نماید نه

زبان؛ زیبایی زبان نوعی زیاده‌روی بیمورد و حتّی خطرناک است چرا که تابع قاعده و ضابطه نیست. شعر را تنها به عنوان «فریبی پرهیزکارانه» می‌توان پذیرفت تا با آن «اذهان سرکش انسانها را تحریک کرده و «مینروا»[۳۳]ی لطیفی را که در پس نقاب لذّت پنهان شده، کشف نمود.» (*ریشار دو بوری*[۳۴]، *Philobiblon*)

در چنین زمینه‌ای، از شعر باید به عنوان زبانی که «از آغوش خداوند جاری می‌شود» دفاع کرد، چنانکه *بوکاچیو* این کار را می‌کند. سرودهای حماسی و مزامیر کتاب عهد عتیق، و نیز حکایات اخلاقی مسیح در عهد جدید، همچون واسطه‌هایی مجازی عمل می‌کنند و مشابهت‌هایی میان این جهان و جهان دیگر برقرار می‌سازند. («ملکوت خدا مانند... است»). بنابه گفتهٔ *آگوستین* این تشبیهات ضروری هستند، چرا که «ما به وسیلهٔ اشیاء مادی و ناپایدار امکان درک امور ابدی و روحانی را خواهیم یافت.» (*درباب اصول عقاید مسیحیت*). امّا تطابق دقیق میان کلمه و شیء در زبان‌شناسی آگوستینی، به تنهایی نه می‌تواند وجود مشابهت‌ها را توجیه کند، و نه قادر است روش کشف معنا را از میان ابهامات و دشواریهای متن کتاب مقدّس- که وظیفهٔ اصلی *آگوستین* در کتاب «*درباب اصول عقاید مسیحیت*» است- به خواننده تفهیم نماید. چنین وظیفه‌ای مستلزم تشریح زبان استعاری، یا به تعبیر *آگوستین*«نشانه‌های مجازی» است. اگر کشف حقیقت نهفته در یک کلمه، به معنای کشف تشابه باشد نه تطابق، آنگاه کلمه، حتّی زمانی که مدلول آن مستقیماً با «لوگوس» الهی مرتبط نباشد، درحاشیه قرار می‌گیرد. وقتی ظاهراً خلاف این امر تحقّق می‌یابد، علّتش آن است که یک «نشانهٔ مجازی» یا استعاره تلویحاً میان کلمه و «لوگوس» جای گرفته است. اینچنین کلمهٔ لاتین Bos («گاو نر») می‌تواند به یک حیوان بارکش بزرگ و شاخدار اطلاق شود. امّا در عین حال ممکن است به یکی از حواریون حضرت مسیح نیز اشاره داشته باشد. تاویل ذوبطون بوده و در چند مرحله صورت می‌گیرد، به نحوی که لااقل بطن دیگری از معنا در جریان عمل وارد می‌شود: کلمات برمفهومی دلالت می‌کنند که به جهت تمایزش از آنها، به معنای حقیقی سومی اشاره دارد. این مفهوم «تمثیل» در قرون وسطاست. از این رو تمثیل، یعنی نوعی آرایش کلام یا صنعت بدیع در فن بیان کلاسیک، در قرون وسطی مقدّمتاً به عنوان ابزاری انتقادی برای توضیح و جلوگیری از پراکندگی معانی در کتب مقدّس به کار می‌رفت و بعدها بود که فی‌نفسه به یک ژانر ادبی مبدّل شد. *کوانتیلین*[۳۵] در Institutio Oratoria تمثیل را چنین تعریف می‌کند: «چیزی (در ظاهر) کلمات، چیز دیگری در مفهوم.» این تعریف که طیّ قرون وسطی و رنسانس اساس کلّ تعاریف تمثیل در علم بدیع محسوب می‌شود، معنا و مضمون را در قالب یک سلسله مراتب تنظیم می‌کند، به گونه‌ای که اگر خوانندهٔ مبتدی «رمز» مناسب را برای ترجمهٔ پیام به کار گیرد، متن، معانی ثابتی را در اختیار او خواهد نهاد. به این طریق، متون تمثیلی معانی ثابتی را عرضه داشته و حقایق صریح و روشنی را منعکس می‌سازند. تمثیل، بطن دیگری از معنا را در جریان تاویل وارد می‌کند، امّا هیچ‌گاه در وجود یک اصل و حقیقت در ابتدای آن فرآیند به طور جدّی تردید نمی‌کند.

درحالی که توجّه علم تاویل (هرمنوتیک) در قرون وسطی به تثبیت معنای کتاب مقدّس ممکن است در نظر خوانندهٔ امروزی صرفاً یک بحث انتزاعی فلسفی یا گاه مجموعه‌ای از مباحثات پیش پا افتاده تلقّی شود- برای مثال، بحث بر سر اینکه آیا ناف عروس

در نظر اگوستین، زبان، فی‌نفسه و به واسطه خود موجودیتی ندارد و فقط به منظور انتقال معنایی که قبل از آن وجود داشته پدید می‌آید.

در مزمارالمزامیر مظهر هفت عمل کریمانه و یا هفتمین روز استراحت (خداوند) و یا هفت هدیهٔ روح‌القدس بوده است یا خیر- این امر عمدتاً بخشی از استراتژی کلیسا به منظور تحکیم و حفظ موضع اقتدار خود در اروپای قرون وسطی بود. در قرن چهارم، تلفیق توانمند اصول عقاید و علم تاویل توسّط *آگوستین*، بنیادی عقلانی را برای کلیسایی نسبتاً نوین بنا نهاد که خواهان تثبیت اقتدار دینی و دنیوی خود در برابر انبوهی از بدعتها بود که مسیحیت را به تجزیه به فرق رقیب تهدید می‌کرد. در قرن دوازدهم، کلیسا با مجموعهٔ جدیدی از تهدیدهای سیاسی و اجتماعی علیه حاکمیت خود روبرو گردید: تحوّلات اقتصادی، تکیهٔ روزافزون برپول، شهرنشینی، انتقال مراکز آموزش از صومعه‌ها به شهرها، و رواج مجدد آموزش کلاسیک، بخصوص فلسفهٔ *ارسطو* که تهدیدی علیه گرایش به فلسفهٔ نو افلاطونی اوایل مسیحیت به‌شمار می‌آمد. فلسفهٔ اسکولاستیک (اصحاب مدرسه) واکنشی فکری در برابر این تحوّلات محسوب می‌شد: روشی برای کشف حقیقت «متون» با استفاده از دیالکتیکی مبتنی برمنطق ارسطویی.

گرایش نسبت به طرح‌ریزی در قرن دوازدهم، در بین انواع معانی- بجز معنای تحت اللفظی- وجوه تمایزی قائل شد که در باطن نصّ متون کتاب مقدّس قابل جستجو بود. این فرآیند به عنوان فرآیند شرح و تفسیر کتاب مقدّس شناخته شد. شایع‌ترین «سیستم»، سیستم تمثیل چهارگانه بود که چهار مرتبه یا بطن دارای تاویل متون مذهبی قائل بود. اگرچه این سیستم ابتدا توسّط *جان کاسیان* در قرن چهارم تشریح شد، امّا در قرن چهاردهم در سطح جامعه متداول گردید. متون کتاب مقدّس ابتدا باید در مرتبهٔ تاریخی یا لفظی خوانده می‌شد؛ سپس در مرتبهٔ تمثیلی یا معنوی، بعد مرتبهٔ آموزشی یا اخلاقی و نهایتاً مرتبهٔ عرفانی. برای مثال، در داستان زنده شدن *لازاروس*[۳۶] از دنیای مردگان توسّط مسیح در انجیل، مفسّر قرون وسطایی نخست مشخص می‌کند که مرتبهٔ تاریخی یا لفظی این داستان، تاریخچهٔ واقعه‌ای است که عملاً روی داده است. مسیح به درخواست خواهر *لازاروس*، او را پس از مرگ زنده کرد. این قصّه در مرتبهٔ تمثیلی، مرگ مسیح، سقوط لازاروس در جهنم و رستاخیز را پیش از وقوع مجسم می‌کند. در مرتبهٔ آموزشی یا اخلاقی، آیین مذهبی توبه را به نمایش می‌گذارد که توسّط آن روح فرد از حالت مرگی که نتیجهٔ ارتکاب گناه است به

زندگی باز می‌گردد. *لازاروس*ِ نمونهٔ انسانی است که مرتکب گناه کبیره شده، توبه می‌کند، اعتراف می‌کند و آمرزیده می‌شود. سرانجام، در مرتبهٔ تفسیر عرفانی، زنده شدن *لازاروس*، رستاخیز جسم را از پی داوری واپسین (روز قیامت) مجسّم می‌کند. به این ترتیب مجموعهٔ کاملی از ایده‌های مربوط به گناه، توبه، مرگ، پاداشها و کیفرها در قالب یك سیستم گسترده از مفاهیم یکجا گردآوری شده‌اند.

امّا روش تفسیر هرگز به مرتبهٔ نهایی‌ای که در این مثال بیان شد دست نیافت. این روش علیرغم تمامی کوششها جهت ثبات بخشیدن به معانی مستقل، همچنان متغیّر باقی ماند. اکثر نویسندگان قرون وسطی سخت براین عقیده بودند که این چهار بطن یا مرتبه لزوماً در تك‌تك و در همهٔ عبارات کتاب مقدّس وجود ندارد و همهٔ نویسندگان هم برداشتی کاملاً یکسان از این چهار بطن نداشتند. برای نمونه، *هیو سن ویکتور*، در تفاسیر خود از متون مذهبی فقط از سه بطن یا مرتبه استفاده می‌کند. همهٔ نویسندگان قرون وسطی بروجود معانی «عمیقتر» در هریك از عبارات اصرار می‌ورزیدند، امّا در مورد اینکه آن معنا چه بود، همیشه اتّفاق نظر نداشتند. معانی هریك از عبارات کتاب مقدّس، لااقل از نظر تئوریك، قابل طبقه‌بندی و درجه‌بندی بود و کثرت معانی، حدّاقل از لحاظ نظری، می‌توانست در تفسیری واحد جای بگیرد. امّا تجربه اغلب خلاف این را ثابت می‌کرد. بخصوص پس از قرن دوازدهم تفاسیری جدید و غالباً ابتکاری از متون مذهبی به طور وسیع منتشر شد.

با اینکه قرن دوازدهم شاهد گسترش ادبیات قومی در سرتاسر اروپا بود، امّا تنها در قرن چهاردهم است که مصنّفات ادبی به زبانهای دیگری غیر از لاتین مورد توجّه جدّی قرار می‌گیرد. آثار فرهنگی ناشی از رویکرد به ادبیات بومی، بسیار عظیم بود. در قرن چهاردهم، نظام تاویل تمثیلی به‌نحوی روزافزون در سایر متون غیرمذهبی به‌کار گرفته شد. برجسته‌ترین نمونهٔ آن، بکارگیری این نظام توسّط *دانته* برای تشریح و توجیه‌روش‌خود در کتاب «*کمدی الهی*»[37] است. امّا بوکاچیو نیز هنگامی که در دفاع خود از شعر، خاطر نشان می‌سازد که در شعر، «معنا از پس نقاب افسانه آشکار می‌شود»، به همین سیستم اشاره دارد.

آنچه زمانی ارتدکسی مذهبی شمرده می‌شد، به صورت روشی انتقادی در آمد. شاعران بومی نظیر *دانته* و بوکاچیو به منظور دست یافتن به یك واژگان برای بیان نظریه‌های خویش در زمینهٔ شعر و توجیه این نظریات، به تفسیر مذهبی دورهٔ خود رجوع کردند، بویژه آنکه عملاً منبع دیگری در اختیار نداشتند. همهٔ نویسندگان بومی این دوره، حدّاقل در ظاهر، این عقیده را تایید می‌کنند که شعر حکم نوعی نقاب یا پوشش را دارد که در آن واحد حقایق اخلاقی را می‌پوشاند و آشکار می‌کند.

امّا این فرض که شاعر بومی قرون وسطی، بدون دیدی منتقدانه، صرفاً از اعتقادها و روشهای مراجع مذهبی تقلید می‌کرد، ناچیز شمردن شعر و نقد در قرون وسطاست و آنها را تا حدّ پروپاگان مذهبی تنزّل می‌دهد. بحث پیرامون ارزش یك روش تاویلی مانند آنچه رئوس کلّی آن در کتاب «*نامه‌ای به کن گراند*»[38] *دانته* مطرح شده بود، محقّقین [ادبیات] قرون وسطی را نزدیك به دو دهه در سالهای ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ به خود مشغول داشت. امّا منتقدان سالهای اخیر با این استدلال که شاعران نه فقط به صرف تقلید یا «کپی‌برداری» از موادی که سنّت مذهبی در اختیار آنان می‌نهاد نپرداختند، بلکه شعر خویش را برای تفسیر و شکل دادن به این مدارك به کار گرفتند وبحث را در چشم‌انداز تازه‌ای قرار دادند. بدین معنی که آنها روش تاویل را به منزلهٔ قاعده‌ای یکنواخت برای سنجش و طبقه‌بندی که به طور مکانیکی در آثار ادبی به کار گرفته شود تصوّر نمی‌کردند، بلکه آن را یکی از سرچشمه‌های غنی و نامتجانس الهام می‌پنداشتند که در متن فرهنگ قرون وسطی، گاه حتّی موجب بروز شورش و طغیان می‌شد.□

1. Dante
2. Boccaccio
3. Chaucer
4. Augustine
5. John Cassian
6. Origen
7. Aquinas
8. Hugh of St. Victor
9. Bernard of Clairvaux
10. Chrétien de Troyes
11. George Puttenham
12. Longinus
13. Sidney
14. Apologies
15. Allegory
16. Post – structuralist
17. Meaning of meaning
18. Hermeneutics
19. Republic
20. Confessions
21. Christine de Pisan
22. The Romance of the Rose
23. Guillaume de Lorris
24. Jean de Meun
25. Logos
26. Incanation
27. On Christian Doctrine
28. Petrarch
29. Gherardo
30. Carthusian
31. Macrobius
32. Commentary on the Dream of Scipio
33. Minerva
34. Richard du Bury
35. Quintillian
36. Lazarus
37. The Divine Comedy
38. Letter to Can Grande

● تئاتر

گفت‌وگو با دکتر محمود عزیزی، به مناسبت اجرای نمایش «همسرایی مختار» در تالار وحدت

● مهرداد ابروان

صحنه متعلق به بازیگر است

اشاره:

دکتر محمود عزیزی، فارغ‌التحصیل تئاتر از دانشگاه سوربن فرانسه است. ایشان مدرس هنرهای نمایشی در دانشکده‌های هنری بوده و سرپرستی اداره برنامه‌های نمایشی را به‌عهده دارد. وی همچنین در هیئت امناء انجمن نمایش و انتشارات نمایش عضویت دارد و نیز مسئولیت داوری را در بعضی از دوره‌های جشنواره تئاتر فجر، در کارنامه فعالیت خود ثبت کرده است. ایشان همچنین تاکنون تعداد قابل توجهی مقاله ـ ترجمه و تالیف ـ در زمینه‌های تئوریک مربوط به تئاتر را منتشر کرده‌اند.

دکتر عزیزی از زمان بازگشت به ایران ـ سال ۶۵ تاکنون ـ به شکل پیگیر به اجرای تئاتر مشغول بوده‌اند. اجرای نمایشهایی چون: «تبعیدی»، «مسلم‌بن عقیل»، «یونس»، «اقلیما»، «پرنده سبز» و «همسرایی مختار»، حاصل فعالیت او به عنوان کارگردانی پویا و دانشمند است. توجه به عامل حرکت، چشمگیرترین مشخصه کار این هنرمند، به عنوان اصلی‌ترین وسیله بیان نمایشی است.

به مناسبت اجرای «همسرایی مختار» در تالار وحدت، با ایشان پیرامون این نمایش و همچنین ویژگیهای کلی آثارش، به گفت‌وگو نشسته‌ایم.

● آقای دکتر عزیزی ضمن سلام خدمت شما، خوب است بحث درباره کار شما را با سوال در مورد عنوان آن آغاز کنیم. اصلاً همسرایی مختار یعنی چه؟

□ این واژه انتخابی ما نیست. ما در مقابل تئاتر کامل (یعنی شیوه اجرایی نمایش مختار) نمی‌دانستیم چه عنوانی قرار دهیم. ابتدا قرار بود نمایش با این نام روی صحنه بیاید: «تئاتر کامل، مختار»، اما احساس کردیم که عبارت تئاتر کامل، شاید برای مخاطب مفهوم نباشد و چون ما، در کارمان از مجموعه عوامل نمایشی چون: «حرکت موزون»، «لحن آوازین»، «موسیقی» و «کلام» استفاده کرده بودیم، عنوان «همسرایی مختار» پیشنهاد شد. این اسم، تقریباً پاسخگوی بخشی از این شکل کار هست ولی بیان‌کننده کل مفهوم تئاتر کامل نیست، این تئاتر، از تمام اشکال نمایشی سنتی از «زار» گرفته تا «تعزیه» و... را دربر می‌گیرد. من همیشه در کارهایم وجه «تئاتریکال» و دیداری تئاتر را، مدنظر داشته‌ام و همیشه سعی کرده‌ام آن را در کارهایم به اجرا درآورم، در این کار نیز وجه دیداری، بروجه شنیداری برتری دارد.

● با توجه به اینکه این نمایش، حول یك شخصیت معروف تاریخی می‌چرخد، لطفاً بفرمایید دیدگاه شما پیرامون این شخصیت در نمایش همسرایی مختار چگونه بود؟

□ نمی‌شود از یك شخصیت، شكل قابل قبولی برای همه ارائه داد. كمتر پیش آمده است كه شما یك شخصیت شناخته شده تاریخی را مطرح كنید و حرف و حدیثی پشت آن نباشد!... ما متخصص مسائل تاریخ اسلام نیستیم. در مورد شخصیتی مثل مختار، شما با مطالب ضد و نقیض زیادی برخورد می‌كنید و اینكه كدامیك درست‌تر است، كار یك نفر نیست، كار یك جریان تحقیقاتی قوی است كه نتیجه كار را به شكل عام، در اختیار همه بگذارد.

● آقای عزیزی! آیا می‌شود انتظار داشت كه در یك كار هنری، همه از الگوی واحدی پیروی كنند؟

□ نه. نمی‌شود. می‌دانید كه كار هنری دستورالعمل‌بردار نیست. منظور من شناخت صحیح درباره یك مقوله بود. آن چیزی كه وظیفه خود هنرمند است، اما می‌تواند از طریق متخصصین نیز انجام شود. اصل این است كه یك شخصیت با شما به عنوان نمایشنامه‌نویس ارتباط برقرار كند، آن‌وقت شما می‌توانید پیرامون اثر او دست به پرداخت شخصیت بزنید. همین مختار را عده‌ای به عنوان یك فرصت‌طلب معرفی كرده‌اند (كه البته تاریخ مقاصد او را مشخص نكرده) و عده‌ای او را به واقع خونخواه دیده‌اند. ما، در یك كار نمایشی تنها وجهی از یك شخصیت تاریخی را درنظر خواهیم گرفت كه درجهت كار ما باشد و ما در این نمایش حركت از تردید به سوی پاكی را (كه تمایل بسیاری از تاریخ‌نگاران هم هست) الگوی شخصیت مختار قرار داده‌ایم، به همین خاطر وقتی در آغاز، راوی تماشاگر را به جای شنیدن كلام، دعوت به دیدن می‌كند، برروی مختار پارچه زرد (علامت تردید) است و در آخر، هموبرروی قهرمان خویش، پارچه سفید (كه علامت پاكی و تطهیر است) می‌كشد. این نگاه نمایشی است به یك شخصیت نمایشی در حوزه تاریخ.

● ساختار نمایشنامه شما، براساس كدام الگوی درام‌پردازی است؟

□ وقتی كه شما شخصیتی دارید كه شروع به حركت می‌كند و قصه‌ای را به پیش می‌برد و آن را تمام می‌كند، خود به خود متن دراماتیك هم دارید. متن به مفهوم ابزار نمایش. اصولاً این متن، متنی است برای اجرا و نه خواندن و چهار عنصر اساسی یاد شده، هركدام سهم و نقش خاص خود را دارند. ولی متاسفانه بخش موسیقی و گروه كر، نتوانست رسالت و مسئولیت بخش خود را به‌طور كامل انجام دهد. (از نظر حضور در تمرینات و قرار گرفتن در جایگاه حقیقی خود) عدم حضور مستمر اركستر سمفونیك و گروه كر در اشكال نمایشی در دهه گذشته، باعث شد كه در آغاز، ما دچار اشكالاتی بشویم. البته این از مسائل عام تولید تئاتر در ایران است كه هیچ‌گاه به اندازه مورد نیاز، امكانات دراختیارش قرار نمی‌گیرد.

به هرصورت، به متن نمایش مختار، نباید مانند متن شكسپیر، ایبسن یا چخوف نگاه كرد. به این متن باید به شكل یكپارچه نگریست. تماشاگر این نمایش، به نسبت نیاز، معرفت و درك خود، ممكن است به وجهی از اجرا عنایت بیشتری داشته باشد.

● این چهار عنصر نمایشی از نظر اهمیت آیا برای شما یكسان هستند؟

□ در این شکل از نمایش، این چهار عنصر یکسان هستند، چون تئاتر، یك کار فرهنگی است و در کار فرهنگی، تبعیض جایی ندارد. مجموعه کارهای من، از یك سیستم تئاتری تبعیت می‌کند، سیستمی که بهتر می‌تواند تماشاگر را به سالن بکشاند و به یك دیالوگ دوستانه بین سالن و صحنه برسد.

● لطفاً در مورد سبك اجرایی کارتان، بخصوص ارتباط آن با اپرا، تعزیه و دیگر اشکال نمایشی و همچنین تاثیرپذیری شما در این نمایش از دیگر کارگردانان و نظریه‌پردازان تئاتری توضیح بدهید؟

□ این کار، اپرا نیست، چرا که در اپرا، این چهار عنصر در کنار هم حضور ندارند. اپرت هم نیست. دانش بشری، مجموعه‌ای از: تجربیات شخصی، خوانده‌ها، شنیده‌ها، کار کردن در کنار دیگران و... است، من نیز از این قاعده مستثنی نیستم. من در تعریف خودم از تئاتر به تعریفی رسیده‌ام که بی‌تاثیر از «گوردون کریگ» در سالهای ۷-۱۹۰۶ نبوده است، بخصوص در رابطه با آن بیانیه معروف در رابطه با هنر تئاتر، موضعگیریهای آنتونین آرتو در رابطه با تئاتر زمان خودش و نیز دنبال کردن آدمهایی چون: مه‌یرهولد، استرلر وگروتفسکی، به تعریف من از تئاتر کمك کرده‌اند. من در رابطه با نگاه کارگردانی‌ام، معتقدم آن چه روی صحنه اتفاق می‌افتد، مسئولیت دفاع از آن برعهده خود بازیگر است، از لحظه‌ای که شخصی با این عنوان، وارد یك گروه می‌شود و قبول می‌کند با کارگردانی کار کند، یعنی اینکه با یك شناسنامه شغلی وارد جمع شده. این شناسنامه طبیعتاً دربردارندهٔ مجموعه‌ای است از آن‌چه که این بازیگر طی تجربیات گذشته‌اش آموخته، لذا یك ارزش است و باید از این ارزشها درجهت مفهوم موردنظر کارگردان استفاده کرد. نگاه من در کارگردانی، ترکیب گونه‌گون صحنه‌ها نیست که در قابهای موردنظر بخواهم بازیگران را نشان دهم. قاب مورد نظر من، مفهوم پلانهای مختلف صحنه است و بازیگر، خود درجهت القای مفهوم و ایجاد این تابلوها حرکت می‌کند. من هرگز معتقد نیستم که باید دست بازیگر را گرفت و او را از این سمت صحنه به سمت دیگر، هدایت کرد. صحنه متعلق به بازیگر است.

و اما در رابطه با تعزیه و نقش آن در کار ما که سوال کردید، باید بگویم که ما قصد اجرای تعزیه را (به شکل سنتی آن) نداشتیم. ما از این نمایش، تنها انگاره‌ها، نمادها و نشانه‌هایی گرفته‌ایم؛ آن چه مورد نظر ما بود، بهره‌برداری از توان اجرایی تعزیه است.

● در اجرای شما، بین فرم و محتوا چه رابطه‌ای وجود دارد؟ آیا فرم، ضرورتاً ناشی از محتواست؟

□ وقتی موضوعی تاریخی به عنوان ماده خام یك اثر نمایشی انتخاب می‌شود، کار نویسنده جز این نیست که نه تنها واژه‌های دیروز را با بیان امروزی درنظر بگیرد بلکه با «مفهوم» نیز، برخوردی امروزی داشته باشد و براساس مقتضیات زمان به درك جدیدی از مفاهیم نمایشنامه دست بزند. این مسئله در مورد آثار بزرگانی چون سوفوکل، شکسپیر و دیگران هم صادق است. این مسئله در مورد دید کارگردانی هم صادق است. بنابراین طبیعی است که از یك شخصیت تاریخی مثل مختار، برداشت تازه‌تری صورت بگیرد و در قالب یك اجرای همسو با تئاتر زمانه، به تماشاگر انتقال داده شود.

● شما از ماجرای مختار، چه افق جدیدی به مخاطب می‌دهید؟

□ ما سعی کردیم قهرمان داستان، فقط جنبه‌های قهرمانانه‌اش مطرح نشود: لحظات تردید و لحظات یاری گرفتن از دیگران و هرآن چه که قهرمان را به عمل وامی‌دارد هم مطرح بشود. در واقع روایت صحنه‌ای ما پانوراماییی از شخصیت مختار است. اما نوع دریافت تماشاگر از این پانوراما دیگر در اختیار ما نیست.

● گویا در تمرینات، آقای ناصر آقایی، در نقش مختار حضور داشته‌اند، چه شد که ایشان را روی صحنه ندیدیم؟

□ ما قرار بود اول اردیبهشت اجرا داشته باشیم ولی به دلایلی اجرا به تاخیر افتاد و ایشان به دلیل سفری که درپیش داشتند، نتوانستند با گروه باشند، لذا با پیشنهاد گروه، مسئولیت ایفای نقش، به خود من محول شد.

● چرا خود شما؟

□ چون زمان زیادی با گروه بودم و متن را هم حفظ بودم و سریعتر می‌توانستم خود را به بقیه برسانم.

● آیا حضورتان در صحنه، به کارگردانی شما لطمه نزد؟

□ من معتقدم که بازیگر نباید کارگردانی کند و کارگردان نباید بازیگری کند اما این‌بار، به دلیل شرایط استثنایی که در آن قرار داشتیم، مجبور شدیم به این مسئله تن در دهیم.

● در کارتان تلفیقی از تراژدی و طنز وجود دارد، انگار قصد داشتید از هردوی این گونه‌های نمایشی در کارتان استفاده کنید. درست است؟

□ بله، همینطور است، مثل خود زندگی. تئاتر در مجموع آینه اجتماع است، منتها از زاویه‌ای این واسطه‌گری را به انجام

می‌رساند که بتواند به بهترین نحو انجام وظیفه کند. وجوهی که شما نام بردید، برگرفته از شرایط است و زندگی عاری از آنها نیست.

● در صحنه‌هایی که موسیقی حضور ندارد، کار دچار افت می‌شود. چرا؟

□ شاید به دلیل این است که در دوران حضور شما، نیاز و کمبود این جنبه بیشتر احساس شده است و طبیعی است که توجه به آن بیشتر باشد. همانطور که گفتم این چهار عامل اساسی باید در رابطه باهم عمل کنند، آن وقت چیزی که متفاوت است گرایش شخصی تماشاگر است.

● شما بیشتر کدام قشر از جامعه را به عنوان تماشاگر درنظر داشتید؟

□ آن چه برای ما مهم است، کشاندن جوانان به سالن نمایش برای دیدن این شکل از نمایش است و باید بگویم که خوشبختانه به هدفمان رسیده‌ایم. البته نمایش، تماشاگرانی از دیگر قشرها، بخصوص متخصصین تئاتر هم داشت.

● هزینه این نمایش چه مقدار بود!

□ مطمئناً از کارهای معمولی تولید شده توسط تئاتر شهر بیشتر نبود، و علی‌رغم بسیاری شایعات، با توجه به جمعیتی که شما روی صحنه و پشت صحنه می‌بینید، هزینه گزافی درپی نداشت.

● آقای دکتر، از برنامه‌های آینده برایمان بگویید.

□ ما همیشه برای آینده برنامه داریم، بستگی به این دارد که دیگرانی که امکانات دراختیار آنهاست، با ما سرسازگاری داشته باشند. اگر امکانات به ما بدهند، کاری جز کار نداریم.

● اجرای نمایش «رؤیا در یك شب نیمه تابستان» اثر شکسپیر که همواره علاقه‌مند به اجرای آن بوده‌اید چه شد؟

□ همچنان در رؤیای پیدا کردن تهیه کننده به سیر و سلوك مشغول است و نیز نمایشنامه «شکوه و مرگ ژواکلین موریتا».

● آقای عزیزی ضمن تشکر از شرکت شما در این گفت‌وگو، چنانچه مطلب خاصی دارید بیان بفرمایید.

□ مطلب اول: مسئولین فرهنگ نمایشی ما باید شرایطی را ایجاد کنند که هنرمندان تئاتر به فراخور استعداد و توانشان بتوانند رشد کنند و به فعالیت گسترده‌تری دست بزنند، جریانات مختلف تئاتری بوجود بیاید و ادامه یابد، همه مشغول کار باشند و در یك رقابت سالم تئاتری هرکس در جای خودش قرار گیرد.

مطلب دوم: نه پیشکسوتی به سن زیاد است و نه برتری به سن کم. فرآیند کار مستمر است که تعریف حضور مستمر آدمی را در عرصه زندگی معنا می‌دهد وما باید همواره بیاد بیاوریم که گفته‌های ما، نوشته‌های ما و اعمال ما، روزی به قضاوت بی‌واسطه تاریخ درخواهد آمد. و من از این که شما زمینه این گفت‌وگو را فراهم کردید، متشکرم.□

* **من زندانی صدام بودم**/ ملا اصغر علی‌محمدجعفر/ ترجمه: محمدرضا ترکی/ انتشارات دفتر ادبیات و هنر مقاومت حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی/ چاپ اول: ۱۳۷۱/ تیراژ: ۶۶۰۰ نسخه/ ۸۰ صفحه/ ۴۰۰ ریال.

نویسندهٔ کتاب، یکی از دانشمندان شیعهٔ کنیایی است که علوم دینی را در زادگاهش آموخته است. او برای زیارت عتبات، از کنیا راهی عراق می‌شود و مأموران عراقی به او شك برده، دستگیرش می‌کنند. وی در زندانهای عراق، وقایع مختلفی را تجربه می‌کند و بشدت تحت تأثیر قرار می‌گیرد و پس از آزادی، خاطراتش را در جزوه‌ای منتشر می‌کند. کتاب حاضر، ترجمهٔ فارسی این خاطرات است.

* **کوپن تقلبی**/ لئوتولستوی/ ترجمه: رضا علیزاده/ انتشارات برگ/ چاپ اول: ۱۳۷۱/ تیراژ: ۱۱۰۰۰ نسخه/ ۱۶۰ صفحه/ ۸۰۰ ریال.

کوپن تقلبی یا اسکناس تقلبی، داستانی است کوتاه از لئوتولستوی، نویسنده و متفکر نامدار روسی. وی این داستان را به سال ۱۹۰۳ نگاشت. داستانی ساده و بی‌پیرایه که با توجه به رمان‌های تولستوی (مثلاً، جنگ و صلح) قدری عجیب می‌نماید. روبر برسون، فیلمساز فرانسوی، در سال ۱۹۸۳، فیلم پول را براساس همین داستان، ساخت. دربارهٔ تولستوی می‌توان بسیار سخن گفت. در مقدمهٔ این کتاب آمده است: «تولستوی به نثری کامل می‌نوشت، و این نثر دارای ویژگیها و کیفیاتی است که هرگونه تفسیر و تأویلی از آن قاصر می‌آید...».

* **دلاویزتر از سبز/** علی مؤذنی/ انتشارات برگ/ چاپ اول: ۱۳۷۱/ تیراژ: ۱۱۰۰۰ نسخه/ ۸۸ صفحه/ ۴۴۰ ریال.

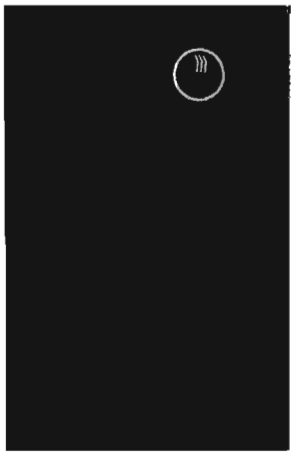
مجموعهٔ فوق حاوی هفت قصه است: دلاویزتر از سبز، عقب‌گرد، سزاوارترین، سپیدی، هفتاد و سومین تن، خلق تنگ ابلیس و شناسایی.

داستانها توسط نویسنده، طی سالهای ۱۳۶۸و۱۳۶۹ نگاشته شده‌اند و هرکدام زمان و مکان خاص خود را دارا هستند اما فضایی واحد بر آنها حاکم است.

* **شش مقاله/** شهریار زرشناس/ انتشارات برگ/ چاپ اول: ۱۳۷۱/ تیراژ: ۵۵۰۰ نسخه/ ۸۰ صفحه/ ۴۰۰ ریال.

«هنر» و «ادبیات داستانی»، زیربنای مقالات این کتاب را تشکیل می‌دهند. فهرست مقاله‌ها به این قرار است:

مقدمه‌ای بر معنای سمبولیسم در هنر اسلامی.
رئالیسم و ادبیات داستانی.
بنیادهای فلسفی رمانتیسم.
تورگنیف و پدران و پسران.
بالزاك و کمدی انسانی.
چارلزدیکنز در یك نگاه.

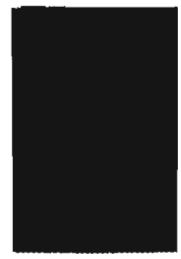


* **داستانهایی از آسیای امروز/** ترجمه: کمال پولادی/ انتشارات سروش/ چاپ اول: ۱۳۷۱/ تیراژ: ۱۰۰۰۰ نسخه/ ۴۸ صفحه/ ۳۳۰ ریال.

کتاب فوق، حاوی چهار داستان کوتاه از چهار نویسندهٔ آسیایی است:

فانوسی به بزرگی یك خانه(سیبل وتاسین- سریلانکا)
فلوت سحرآمیز (مادها و غایمیر- نپال)
هدیه‌ای برای پدر بزرگ (جسران سافانو- اندونزی)
همسایه‌ها(اسماعیل احمد- مالزی)

قصه‌ها مناسب گروه سنی نوجوان است، و ای‌کاش شکل و شمایل کتاب هم «نوجوانانه» بود.



* **زخم زیتون/** برگزیده و ترجمه: صابر امامی/ انتشارات حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی/ چاپ اول: ۱۳۷۲/ تیراژ: ۳۳۰۰ نسخه/ ۲۱۴ صفحه/ ۱۱۰۰ ریال.

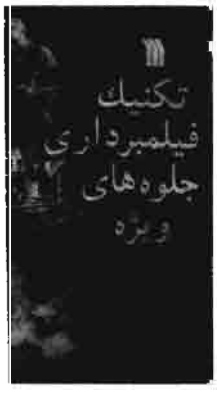
زخم زیتون، برگزیده‌ای است از اشعار شاعران عرب، که به همت گروه شعر واحد ادبیات حوزهٔ هنری، گردآوری و منتشر گردیده است. تمامی این اشعار عمدتاً در وصف فلسطین، قدس، و رنجها و آلام مردم این دیار سروده شده است.

* **لحظه‌های گریز/** ترجمهٔ حمید محمدی/ انتشارات دفتر ادبیات و هنر مقاومت حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی/ چاپ اول: ۱۳۷۲/ تیراژ: ۶۶۰۰ نسخه/ ۱۶۰ صفحه/ ۸۰۰ ریال.

خاطرات تنی چند از اسرای عراقی به شکل منسجمی گردآوری شده که طی صحبتهایشان، جزییات درگیریهای مختلف با نیروهای ایرانی، برخورد فرماندهها و درجه‌داران عراقی با سربازها و خلاصه فضای جبههٔ عراقیها را می‌نمایاند. خصوصیت قابل توجه این کتاب، آشنایی خوانندهٔ ایرانی، با حال‌وهوای آن سوی خاکریز نیروهای خودی است.

* **داستان هفتم/** حسن احمدی/ انتشارات سروش/ چاپ اول: ۱۳۷۱/ تیراژ: ۶۰۰۰ نسخه/ ۸۰ صفحه/ ۶۰۰ ریال.

این کتاب، شامل هفت داستان مختلف به نامهای: حقوق سرماه، غریبه، نگاه در نگاه پیرمرد، زمین، سگهای نیمه‌شب، انتظار پیر و اشك درخت است.



* **تکنیك فیلمبرداری جلوه‌های ویژه/** ریموند فیلدینگ/ ترجمه: حمید احمدی لاری/ انتشارات سروش/ چاپ اول: ۱۳۷۰/ تیراژ: ۵۰۰۰ نسخه/ ۵۲۸ صفحه/ ۳۲۰۰ ریال.

کتاب فوق در شرح و توصیف نکات لازم، برای اجرای جلوه‌های ویژه به‌وسیلهٔ دوربین یا با تکنیکهای دیگر نگاشته شده است. هر نکته با شرح و بسط کافی و به کمك تصاویر و جداول متعدد توضیح داده شده و حاوی اطلاعات ارزنده‌ای است برای دست‌اندرکاران سینما. البته بعید به‌نظر می‌رسد که خوانندگان معمولی کتب سینمایی بتوانند استفادهٔ چندانی از این کتاب ببرند، مگر کنجکاوان این رشتهٔ خاص.

● عبدالمجید حسینی‌راد

آینه سرگشتگی

پابلوپیکاسو

«زرتشت تنها از کوه به زیرآمد و کسی از برابر او نگذشت...»[1]

●

«... موسای نامرئی از کوه فرود می‌آید و قوم را سرگرم رقص بر گِردِ گوسالهٔ طلایی می‌یابد. امّا او برای بشر ذخایر تازه‌ای از خِرد و آگاهی به همراه آورده است. اول بار هنرمند صدای او را می‌شنود؛ صدایی که به گوش جمعیت نمی‌رسد و او، تقریباً نابخود، این ندا را دنبال می‌کند».[2]

●

اهل هنر از پرستیدن گوساله خسته شده بودند و چیز دیگری می‌جستند. «چه موجوداتی هستند این هنرمندان! زود دلزده می‌شوند از همه چیز. دنبال چه می‌گردند و کیست درون آنها؟ باید راه دیگری جست!» آنان در انتظارند؛ در انتظار موسی، همان که از خود رانده بودندش. دیگر زنجموره‌های گوساله دلشان را نمی‌آشوبد. دیری نمی‌گذرد که «سامری» راهش را می‌یابد. چه باید بکند؟ «خرقهٔ موسی یا نقاب زرتشت؟» این هردو، کارسازند.

سامری هنگامی که در هیأت موسی از صخرهٔ غریب هنر به زیر می‌آید، هیچ کس را نمی‌یابد که به استقبالش آمده باشد. «چه شده است؟ گوساله‌پرستان از فرامین سرپیچیده‌اند، یا تلألؤ گوساله، آنها را بیش از آنچه که می‌باید اغوا کرده است؟»

هرچه هست دیری است اتّفاق افتاده؛ نه چهل روز، یا چهل سال، بلکه چهارصد سال است که بی‌موسی به گوساله پناه برده‌اند. نه اینکه به تازگی شنواییشان را بربانگ موسی بسته باشند؛ پیش از این چهارصد سال هم هرگاه توانسته‌اند، بهانه‌ای تراشیده و طغیان کرده‌اند. آنها اکنون با دل که نه، با چشمانشان هم نمی‌بینند. ظاهراً چیزی از درون به آنها تلنگر می‌زند. می‌خراشدشان و صدایشان می‌کند، و این موسای درون است. امّا هیهات که آنها دیگر خود را هم نمی‌شناسند! نمی‌دانند این که از کوه سرازیر شده موسی نیست، زرتشت هم نیست؛ شبیه زرتشت است و شبیه موسی. نقاب آن دو را برچهره دارد. موسای درون اصرار داشته و او را می‌طلبیده، و او نمی‌توانسته بگوید که نه موسی است و نه زرتشت: کس دیگری است. غریب نیست، امّا ناچار است که جای گوساله را بگیرد.

زنگ گوساله خاموش شده است، و هیچ صدای دلنوازی از آن برنمی‌آید: «مرا دریابید! موسی نیستم؛ و زرتشت هم. امّا اگر بخواهید، می‌توانید بدین نامم بخوانید...»

و هنرمندان به طور ناخودآگاه به دنبال این صدا به راه می‌افتند.

●

سرنوشت هنر معاصر که غرب مروج آن بوده و هست، باخواست انسان رقم زده شد وقتی که هوس کرد در همهٔ زمینه‌ها به جای خدا بنشیند. از آن پس او هنر را دروغی پنداشت که برای سرگرم کردن آدمی و ارضای احساس لذّت جوی او باید به وجود آید: «از دیدگاه هنر، هیچ فرم واقعی یا آبستره‌ای وجود ندارد، بلکه تنها فرمهایی است که کم و بیش دروغ هستند. و در این که این دروغها برای اذهان ما ضروری است، هیچ شکی نیست. چه، از طریق آنهاست که دیدگاه زیباشناختی زندگیمان را شکل می‌دهیم».[3]

در واقع آنچه که به عنوان هنر در مغرب زمین شناخته و ترویج می‌شود، چیزی نیست مگر دروغی ضروری در زیر نقاب هنر، زیرا آنها هم به این نتیجه رسیده‌اند که نمی‌توان احساس هنرجویی آدمی را نادیده گرفت. نتیجهٔ الزامی اینچنین برداشتی از مفهوم هنر،

چیزی نیست مگر گشاده‌تر شدن هرچه بیشتر فاصلهٔ میان زبان هنر و درک مخاطبین آن، به گونه‌ای که فهم این زبان برای خود هنرمند هم امکان‌ناپذیر می‌نماید. اگر زمانی *دالامبر* (۱۷۱۷-۱۷۸۲) گفته بود، «وای به حال هنری که زیبایی‌اش تنها برای هنرمندان وجود دارد»[۴]، امروزه باید گفت: وای به حال هنری که زبانش برای هنرمندان و آفرینندگان آن هم قابل فهم نیست.

بیگانگی نسبت به هنر که به قول *نائوم گابو* ناشی از زمانهٔ بی‌شکل ماست، امکان پرداختن به حقیقت هنر را از هنرمندان می‌گیرد. چنان که در طول تاریخ شاهد بوده‌ایم، هنر همواره در ملازمت با مذهب و دین بوده است، چنانکه اصیل‌ترین هنرها، هنرهای دینی‌اند.[۵] زمانی که مذهب از جامعه رخت برکشد، ناچار چشمهٔ هنر هم دچار خشکی شده و از روح معنوی خود محروم می‌گردد؛ امّا ذوق هنری که به هرحال به عنوان یك واقعیت وجود دارد، سرانجام از جایی سرباز می‌کند و راههای ظهور خود را می‌جوید. بنابراین نمی‌توان گفت هیچ نشانی از هنر در نمودهای هنری این دوران نبوده و نیست، بلکه می‌توان اعتقاد داشت که در این زمان هنر از مسیر حقیقی خود جدا افتاده و به جای رهنمون کردن انسان به درك حقایق و نشان دادن شیفتگی او در مقابل تجلّی حقیقت، مظهر رقّیت انسان در برابر حیات مادی و نمودار بیگانگی او از امور معنوی شده است. «من» هنرمند در جای احساسات پالایش یافته می‌نشیند؛ هنرمند در آینهٔ هنر خود را می‌بیند و شیفتهٔ خود می‌شود. دل به خودی می‌سپارد که برای بشر عصر حاضر، توسّط چربدستی لعبت بازان و فارغ از ارزشهای معنوی ساخته شده است.[۶] او آنچنان که می‌تواند تاثیرگذار باشد، خود نیز متاثّر از روح زمانه است. امّا در این دوران نیمهٔ تاثیرگذار خود را از دست داده و در خدمت خود ناخود خویش قرار می‌گیرد. سردرگمی هنرمند نیز از همین جا سرچشمه می‌گیرد، به گونه‌ای که دیگر خود او هم نمی‌داند چه می‌خواهد و به دنبال چه می‌گردد. شور درونیش سرکوب شده و نتیجتاً هنری را پی می‌ریزد که در واقع نه تنها هنر به معنای حقیقی خود نیست، بلکه وارونه کردن حقیقت هنر است. این، البتّه در نقاشی نمود بارزتری نسبت به سایر هنرها دارد، امّا نه اینکه در هنرهای دیگر چون نمایش، شعر و ادبیات و حتّی موسیقی وجود نداشته باشد.

روزگاری که امروز نقاشی در مغرب زمین طی می‌کند ناچار گریبان سایر رشته‌های هنری را هم خواهد گرفت، همچنان که شاعران «*دادا*» همّ خود را برانهدام و مضحکهٔ هرچیز که به عنوان هنر و ارزشهای هنری مطرح بود، قرار دادند و به وسیلهٔ بیرون آوردن اتّفاقی واژه‌های بریده شدهٔ روزنامه‌ها از درون کیسه‌ای با چشم بسته و در کنار هم قرار دادن آن واژه‌ها، اشعار دادائیستی ساختند.

روند تهی شدن هنر از حقیقت خود در مغرب زمین، همچنان که گفتیم، نه به مفهوم از میان رفتن و مرگ هنر در آن سرزمین است، بلکه دروغین شدن آن است، که این را بیش از همه خود هنرمندان آن سامان ادراك کرده‌اند. امّا در مقابله با آن، راهی که رفته‌اند، راهی است که روبه‌سوی حقیقت هنر ندارد و بنای جدیدی که به آن پرداخته‌اند برپی‌های موهومی استوار است که معماران انحراف هنر، از گذشته در آن سرزمین ریخته‌اند. در حقیقت آنها از نردبانی بالا رفته‌اند که سر از زیرزمین درآورده است.

اصولاً سنّتهای فرهنگی غرب به گونه‌ای است که مسخ چهرهٔ حقیقی هنر در آن غیرمنتظره نیست؛ امّا این چهره، بی‌هیچ تردید، برای مردم آن سامان قابل درك و توجّه نمی‌باشد زیرا ذهنیت مخاطبین هنر نسبت به درك آن، به معیارهایی آلوده شده است که ساختهٔ ذهنیت و احساس خود آنها نیست، و نبایستی انتظار داشت چهرهٔ مسخ شدهٔ هنر در نزد آنان چنان باشد که ما در این سوی زمین شاهد آنیم.

خاصیت سوداگرانهٔ غرب که در همهٔ نسوج انسانی جاری شده، جای بسیاری از احساسات را گرفته است. اگر این اصل فرویدی را

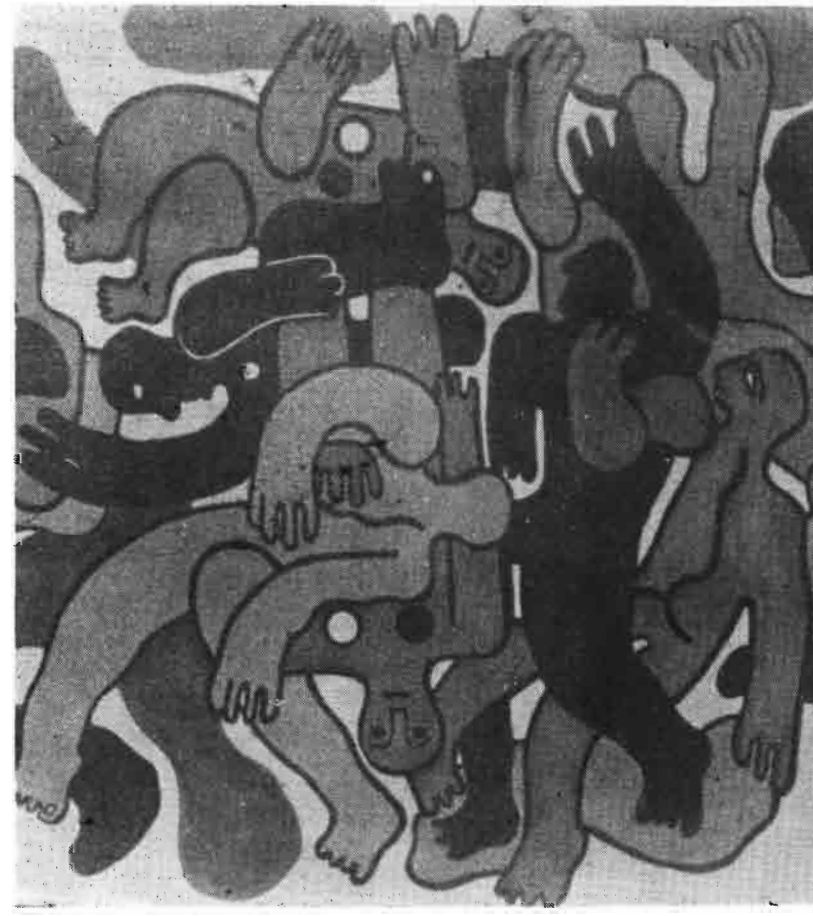
هانری روسو

بپذیریم که «احساسات و نیروهای مختلف قابل تبدیل به یکدیگرند، و ازدیاد یکی، کمبود دیگری را جبران می‌کند»، درخصوص هنر مغرب زمین، احساسات سوداگرانه و غرایز نازله تنها ملاک ارزشی پررونق و رسمی است که برجای حضور ناب هنر می‌نشیند. ضمن اینکه آنچه فروید می‌گوید در مورد تبدیل و تصعید غرایز پست به مراتب متعال روحی، و به طریقی انعکاس آن در هنر، دربارهٔ هنر غرب کاملاً صادق است. در واقع هنر غرب شکل غیرمتعال تبدیل غرایز است و نه آینهٔ تعالی آن.

شبکه‌های مختلف ارتباط جمعی و نقشی که منتقدین هنر در تعیین معیارهای پذیرش و تشخیص هنری ارائه می‌دهند، لاجرم، به شکل شناختی بروز می‌کند که هیچ ریشه‌ای در حقیقت هنر ندارد. این انحراف تحقّق نمی‌یافت، مگر در جایی که اعتقاد اجتماعات انسانی در محاصرهٔ روابط جدید اقتصادی قرار گرفته و احساسات عمیق معنوی از آنان سلب می‌شد. و آنچنان که می‌دانیم، روند تخلیهٔ معنوی انسانها و سقوط ارزشهای دینی که به طور روزافزون بعد از قرون وسطی در اروپا آغاز شده بود، امروز به جایی رسیده است که از احساسات مذهبی تنها ته رنگ ضعیفی باقی مانده که باکشیدن یك انگشت، چون لایه‌ای غبار به راحتی پاك می‌شود و جای آن احساسات را هزار توهای سرگردان کنندهٔ شبکه‌های ارتباطی با زائده‌های بیشمار گرفته که روزبروز طریقه‌های تازه‌تری برای تخلیهٔ انسان از ارزشهای متعالی‌اش به دست می‌دهند.

نقاشی غرب، امروزه جامی است که جهان غرب ساخته را بخوبی آشکار می‌سازد و در آینهٔ آن، سرگشتگی، بی‌مفهومی و مسخ

فرنان لژه



ارزشهای هنری، و معیارهای تجسّمی را می‌توان دید، ضمن آنکه این مسخ هنری طلایهٔ دگرگونی عمیقی است که به هرحال دنیا نیازمند آن است. اگرچه روند تغییرات و دگرگونی در نقاشی معاصر، امکانات بیان تجسّمی را آشکار ساخت، اما باید توجّه داشت که تجربهٔ دوبارهٔ انحراف، به انحرافی مضاعف منتهی خواهد شد. هنرمند معاصر، همچون زرتشت نیچه که بعد از سالها از کوه پایین می‌آید و خود را در برهوتی می‌بیند تنها، که جز اشباح وحشت کسی از مقابلش نمی‌گذرد، چیزی در دست ندارد غیر از فردیتی که دیگران با آن غریبند. او هرچند پی برده که مریدی نمی‌یابد، امّا بازهم فریاد برمی‌آورد و دَم از هنری می‌زند که نیازهای حقیقی و درونی آدمی را پاسخگو باشد. در حالی که این صدا بجز خود او، در کسی طنین نمی‌افکند.

او که به پوچی واقعیت و هنر غرب پی برده، یك چند به شرق روی می‌آورد، امّا هنر شرق را آنچنان که هست نمی‌شناسد، بلکه باهمان دیدی به آن نگاه می‌کند که سنّتهای غربی به او آموخته‌اند. می‌خواهد بگریزد از دروغها، امّا توان خلاصی کامل و تهی شدن از رسوب فرهنگی غرب را ندارد. در این زمینه نگرش هنرمندانی چون *ماتیس*، *لوترك*، *گوگن* و *وان گوگ* به تکنیکهای هنری مشرق زمین قابل توجّه است. همچنان که *پیت موندریان*، دیگر انتزاع‌گری که شیوهٔ خود را نئوپلاستی‌سیزم می‌نامد و غایت هنر را در نظمی هندسی و معماری گونه می‌جوید، به دنبال راهی است که بتواند واقعیت موجود را به شیوه‌ای تجسّمی بیان کند. عدم تعادل جهانی او را به جست و جوی تعادل، رهنمون می‌سازد و بالتّبع به دنبال تعادل گمشده، در هنر دوران خویش جست و جو می‌کند. او نیز بعد از جست و جوی در هنر شرق و اعتقاد به اینکه هنر و زندگی همه ریتم است، نظریهٔ خود را به «اولین قانون هنری چین که وسیلهٔ «هسیه‌هو» در قرن پنجم قبل از میلاد تدوین شده بود، نزدیك ساخت. طبق این قانون نقاشی باید بیان ریتم نیروی حیاتی زندگی و مکاشفهٔ روح در فضا باشد».[۶]

موندریان معتقد است وظیفهٔ هنر، نمایاندن منظرهٔ واقعیت است. از نظر او: «دسترسی به واقعیت راستین، از راه حرکت پویا در حالت تعادل میسّر می‌شود. هنر تجسّمی تایید می‌کند که تعادل را فقط با ایجاد موازنه بین اضداد نابرابر اما هم ظرفیت می‌توان ایجاد کرد. توضیح تعادل به کمك هنر، اهمّیت عظیمی برای بشریت دارد».[۷]

امّا در زمینهٔ گریز از بن‌بست هنر غرب، در سال ۱۹۲۵ *کاندینسکی* می‌نویسد: «نقاش به ناچار باید فلسفهٔ مادی را که براساس سنّت یونانی- رومی پایه‌گذاری شده است، رها ساخته و در مواجهه با شرق، به سوی هنری معنوی گام بردارد».[۸] همان‌گونه که پیش از او *گوگن* گفته بود: «برای احیای هنر- و به طور کلّی احیای تمدّن مغرب زمین- باید از منابع جامعه‌های بدوی یا تمدّنهای کهنسال غیراروپایی مایه گرفته شود. و به دیگر نقاشان توصیه می‌کرد که از پیروی سنّت یونانی اجتناب ورزند و در عوض روبه سوی ایران و خاور و مصر باستانی آورند».[۹]

کاندینسکی که از بینشی مذهبی برخوردار و از پیروان *برگسون*[۱۰] فیلسوف می‌باشد، «زیر فشار خردکنندهٔ نظریه‌های مادیگری، که از زندگی جهان، شوخی‌بیهوده و نفرت‌آوری ساخته» متوجّه انحطاط هنر شده، امّا به سبب نداشتن بینشی روشن و صحیح از هنر، راه حلّ انحطاط را نه در تغییر طرز تلقّی رایج از هنر، بلکه در تغییر و دگرگونی شکل و صورت نقاشی می‌یابد. بنابراین بنای نظراتش را برپی‌هایی استوار می‌کند که برآب قرار دارند: «... دوره‌هایی که در آن هنر فاقد مدافع و قهرمان اصیل و آزاده‌ای است

و طعـام روحانی حقیقی به دست نمی‌آید، دورهٔ انحطاط در عالم معناست... در این هنگام هنر به خدمت نیازهای پست‌تر در می‌آید و برای مقـاصـد مادی به کار گرفته می‌شود. هنر بقای خود را در واقعیتهـای خشـک و سخت می‌جویـد، چرا که چیـزی برتر از آن نمی‌شنـاسـد. اشیـاء، که بازنمایی و تکثیر آنها یگانه هدف تلقّی می‌گردد، به طرز یکنواخت و خسته کننده‌ای ثابت ولایتغیّر برجای می‌مانند. «چیستی» در هنر فراموش می‌شود و «چگونگی» به جای آن می‌نشیند. چگونه و با چه روشی می‌توان اشیاء مادی را تکثیر نمود؟ این کلام به یك آیین مبدّل می‌شود.[۱۱] هنر روح خود را از دست می‌دهد. هنرمند در جست و جوی روش از این هم فراتر می‌رود. هنر آن قدر اختصـاصی می‌شود که جز هنـرمنـدان از درك آن عاجـز می‌مانند آنان از بی‌تفاوتی مردم در قبال آثارشان به تلخی شکوه می‌کنند».[۱۲]

و او که نقاشی را جز مجموعه‌ای از خط و رنگ و ترکیب نمی‌داند، راه را در گریز از بازسازی اشیاء و پناه بردن به بیان «غیرمادی‌ترین هنـر»، یعنی موسیقی می‌دانـد و همـهٔ مشکـلات هنـر را در دامن موسیقی حل شده می‌یابـد: «یك نقاش که بازنمایی صرف، هرقدر هنرمندانه، اقناعش نمی‌کند، در آرزوی بیان حیات معنوی خویش نمی‌تواند به موسیقی- یعنی غیرمادی‌ترین هنر این عصر- کـه بـه آسانی به این مقصود دست می‌یابد، رشك نبرد. او طبعاً می‌کوشد روشهای موسیقی را در هنر خویش به کار گیرد و گرایش به سوی ریتم، ساختار مجرّد و ریاضی، نُتهای مکرّر رنگ و نیز به حرکت در آوردن رنگ در نقاشی جدید، از اینجاست که ناشی می‌شود».[۱۳]

پل‌کله

به این ترتیب، پرداختن به آبستره در هیأت آخرین قهرمان نامدار شیوه‌های معاصر نقاشی نوین، راهی نیست که هدف حقیقی هنر نقاشی را به انجام رساند. او می‌تواند به عنوان منظری برای توجّه به ساختمان شکلی یك اثر نقاشی، مورد توجّه هنرمند باشد، که در این صورت لزوماً محدود به دورهٔ متأخر نقاشی نمی‌شود و نقاشان همـواره به آن متوجّه بوده‌اند. لیکن امروزه به سبب زدوده شدن طبیعت از پهنـهٔ بوم نقاشی، وجود آن به عنوان یك اصل، و تنها اصل، مطرح شده است. ضمن اینکه هستند نقاشانی که بدون تأثیر گرفتن از هیاهوی آبستره با دید و ذهنیتی کاملاً فردی به طبیعت رجوع می‌کنند. دیدی که در حقیقت دید منحصر بفرد انسانی است که هیـچ چیز برایش نمانده، الاّ «خودش»، به عنوان تنها موجود حقیقی‌ای که می‌تواند مظهر و ارادهٔ ظهور حقیقت باشد: انسانی سرگشته و گمشده که از وادی درك حقیقت رانده شده است.

اکنون هنرمند در ساختمان تجسّمی بی‌شکل شدهٔ نقاشی، خلأیی تصویری را تجربه کرده است. امّا او به هرحال مایل است از این خلأ بگذرد؛ به همین منظور یك بار دیگر طبیعت‌گرایی را تجربه می‌کند. امّا این رجوع دوباره به طبیعت، همان چیزی نیست که صرفاً به وسیلهٔ حواس تجربه کرده است، بلکه تصویری است که از مجموعهٔ بینشی- روانی او گذشته و برروی بوم می‌نشیند. نقش حاصل، تصویر حداکثر ظرفیت آدمی است که نقاشی را مجرای منظر خویش از دنیا یافته است. آثار این نوع نقاشی را عمدتاً بعد از جنگ دوم جهانی در نمونه‌هایی از اکسپرسیونیسم واقع‌گرا می‌توان دید.□

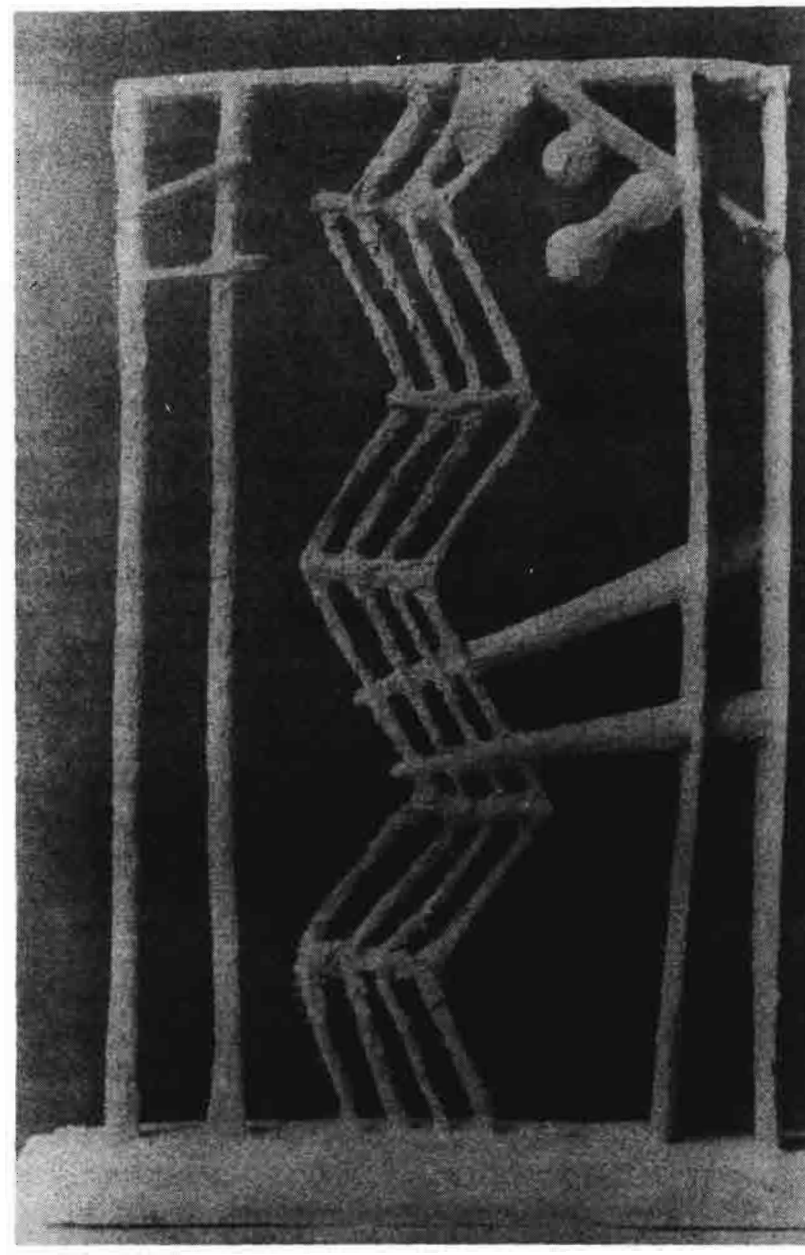
□ مقالهٔ حاضر فصلی است از کتاب «منظر نقاشی معاصر» که بزودی از سوی انتشارات برگ منتشر خواهد شد.

۱. *چنین گفت زرتشت*، فردریش ویلهلم نیچه، ص ۴.
۲. Concerning The Spiritual in Art, W.Kandinsky, p.q
۳. *پیکاسو سخن می‌گوید*، ترجمهٔ محسن کرامتی، ص ۹۴.
۴. *تاریخ اجتماعی هنر* (جلد ۴)، آرنولد هاوزر، ص ۲۲۳.
۵. منظور هنری است که در قرب به حق شکل می‌گیرد و موضوع خود را از دین گرفتـه و در تمـدّنهای دینی شکل می‌گیرد. در چنین هنری هنرمند در مقام انسانی است که ورای صورت ظاهر اشیاء در جست و جوی دیدار حقیقت آنهاست.
۶. *مجلّهٔ بررسی*، شمارهٔ ۱ـ۲، *سنّت شرقی و هنر آبستره*.
۷. *هنر در گذر زمان*، ص ۶۲۷.
۸. پیشین؛ ظاهراً در اینجا منظور *کاندینسکی* این است که هنرمند به بن‌بست رسیده و هنر خالی از معنویت غرب باید مسیر خویش را از راهی که تاکنـون رفته و برپایهٔ سنّتهای کلاسیك شکل گرفته بوده، به سمت هنـر شرق تغییـر جهت دهـد. و برای کسب معنویت و ارضای نیازهای معنوی خویش که در هنر غرب آن را نیافته، متوجّه هنر شرق شود که معیارهای ارزشی آن معیارهای معنوی است.
۹. *تاریخ هنر*، هـ. و. جنسن، ص ۴۹۸.
۱۰. هانری برگسون (۱۸۵۹ـ۱۹۴۱)، فیلسوف فرانسوی، استاد کولژدو فرانس پاریس که به فرضیهٔ درون‌بینی یا درك مستقیم که نوعی درون‌بینی مافوق عقلی است موسوم است.
۱۱. The Word Becomes A Creed
۱۲. Concerning The Spiritual in Art, P.7-8
۱۳. همانجا، ص ۱۹.

□ «مشکل هنر مدرن» به تعبیر نویسندهٔ مقالهٔ حاضر دو وجه دارد که وجهی به هنرمند و وجه دیگر به مخاطب باز می‌گردد. هنر مدرن با نفی صورت و معنا و اصول و معیارهای زیبایی شناختی هنر کلاسیک به هنری بشدّت فردی و «سوبژکتیو» مبدّل شده و از این رو، حتّی در غرب هرگز مخاطب عام نداشته است. هنرمند مدرنیست همواره ناگزیر از آن بوده است که عدم توانایی آثارش در همزبانی و مخاطبه با مردم را با نگارش «فلسفهٔ» کار خود به صورت بیانیه و مقاله و غیره جبران نماید. پیداست که این «مشکل» به نقاشی مدرن محدود نمی‌شود بلکه در سایر زمینه‌های «خلاقیت هنری» نظیر تئاتر و ادبیات و موسیقی جدید نیز قابل جستجوست.

نویسندهٔ مقالهٔ حاضر مفاهیم نسبتاً سادهٔ مورد نظر خود را به زبانی پیچیده و مبهم بیان کرده است و این پیچیدگی و ابهام طبعاً به ترجمه نیز انتقال یافته است. به هرتقدیر، مطالعهٔ این مقاله که در دائرةالمعارف هنرهای تجسّمی «آکسفورد» (چاپ سال ۱۹۹۰) ارائه شده، می‌تواند به عنوان نمونه‌ای از مقالاتی که در سالهای اخیر دربارهٔ هنر مدرن نگاشته شده‌اند مفید باشد.

جاکومتی



● نوربرت لینتون

■ ترجمهٔ نسرین هاشمی

مشکل هنر مدرن

مادامی که هنر تقلیدی است ـ یعنی بنای خود را بر ارائهٔ متقاعد کنندهٔ اشیاء و صحنه‌های متعارف می‌گذارد ـ وظیفهٔ تشخیص این اشیاء، شیوهٔ لذّت‌بخشی را برای نزدیک شدن به معنای هنر فراهم می‌کند. حتّی اگر نمادپردازی یا داستان ارائه شده در تصویر پیچیده و مهجور باشد، این مساله صادق است و تحوّلات شدید سبک نیز آن را تغییر نمی‌دهد. این شیوه حتّی هنگامی که زشتیها به نمایش در می‌آیند، همچنان لذّت‌بخش است. کسانی که به گالریها می‌روند صحنه‌های خشونت را تحمّل می‌کنند حتّی اگر این خشونت، مثلاً در آثار «گویا» (۱۸۲۸ـ۱۷۴۸) و برخی هنرمندان پس از او، تلطیف نشده باشد. محبوبیت نقاشیهای «سالوادور دالی» نشان می‌دهد که مرتبه‌ای از ابهام می‌تواند خوشایند باشد، در صورتی که سبک به اندازهٔ کافی به جزئیات بپردازد و با مقداری هیجان توام شود. برتری نقاشیهای امپرسیونیستی، از زمانی که مورد حملهٔ اکثر منتقدین و مردم قرار داشتند تا آن هنگام که مبدّل به محبوب‌ترین فرمهای تصویرگران شدند، ثابت می‌کند که هنر تا چه حد می‌تواند استعدادهای عمومی را برای مطالعه کردن و بهره بردن از آنچه ارائه می‌شود، دگرگون سازد: تصاویری که زمانی حقیقتاً کارهایی ناشیانه در مورد موضوعاتی بیهوده تلقّی می‌شدند و موضوعشان به دلیل تندی رنگها و فقدان کامل خطوط مرزی به زحمت قابل تشخیص بود، اکنون به مثابهٔ تصاویری زنده از صحنه‌های آشنا و لذّت‌بخش، مطلوب شمرده می‌شوند. امپرسیونیسم می‌رفت تا به خطا به عنوان معیاری تلقّی شود که مطابق آن هنر عبارت است از نصب یک بوم نقاشی در برابر منظره‌ای دلپذیر

و ثبت سریع آن به منزلهٔ یك تجربهٔ بصری محض.

البتّـه هنـر همیشه تقریباً نوعی گفت و شنود، وسیله‌ای برای آموزش و همین‌طور لذّت بردن بوده است. مضمون هنر همواره از پیش ارائه می‌شد، همچون متنی که هنرمند می‌بایست حتّی‌الامکان آن را به طور مؤثّر روی صحنه بیاورد. خواندن این متن از روی تصویر، همچون تشخیص اشیاء ارائه شده، جزء وظایف تماشاگر بود. و این امر مستلزم مخاطبانی تحصیل کرده و نسبتاً روشن فکر بود که توانایی خواندن صحنه‌هایی از آثار مؤلّفان کلاسیك را داشته باشند، و نیز مستلزم مخاطبان بیشتری که طبق اصول مذهبی تربیت شده باشند. هر دو گروه همچنین مدّتها از فرمهای هنری که کمتر دارای جنبهٔ خاصّ آموزشی هستند بهره برده‌اند (اگرچه این فرمها می‌توانند به شکل نمادین نیز به کار روند) مانند نقاشیهای روستـایی[۲]، طبیعت بیجان و منظره، که مدّتها به صورت تفنّن و تزیین مطرح بودند.

پس از یك قرن که طیّ آن بیشتر مقاصد هنر در اثر تولید انبوه و تبعیّت از سنّت و عرف جامعه کم‌ارزش شدند، اکثر هنرمندان قرن بیستم وظیفهٔ خود دیـدنـد که دیگـر بار به هنـر اعتبار بخشند. رمانتیسم هنرمندان را فراخوانده بود تا شخصی‌تر سخن بگویند، سوژه‌های خاصّ خود را انتخاب کنند و شیوهٔ خاصّ خود را بیابند، در حالی که نوع جدیـدی واسـطه، به عنوان منتقد، آمادهٔ تبیین مضامین دشوار بود و در همان حال به تشریح ویژگیهای شخصی هنرمندان، برای مخاطبینی که بتدریج با هنر بیگانه‌تر می‌شدند امّا هنـوز نسبت به آن کنجکـاو بودنـد، می‌پرداخت؛ هنـرمندانی که آثارشان را برای نمایش در بازاری که دیگر کاملاً مبتنی بر رقابت بود ارائه می‌کردند. سوژه‌ها و شیوه‌های بیان غیرمتعارف که رمانتیسم ترویج می‌کرد بزودی متداول شدند، به طوری که به نظر می‌رسید نوآوری مداوم از لوازم اعتبـار هنـری است. به طور اخصّ موج دیگری از رمانتیسم مقارن با اواخر قرن نوزدهم به وجودآمد که با سمبولیسم و پُست امپرسیونیسم و در پی آنها مدرنیسم همراه شد. هنرمندان و منتقدان حامی آنان به تاکید بر تازگی و رادیکالیسم به عنـوان توجیهی ضَروری برای هنـر پرداختنـد، چنـانکـه گویی دستمـایـه‌ای از سنّت‌گرایی[۳] لازمهٔ برقـراری ارتبـاط متقابل نبود. همچنین آنان به منظور جلب توجّه مخاطبین به آنچه در پسِ ظاهر اثری هنری وجود داشت، به طور روزافزونی خواهان آن بودند تا فرایندی که تصویر در اثر آن به وجود می‌آید، بررسی شود. آنها می‌خواستنـد که آثـار هنـری به مثابهٔ واقعیاتی محدود انگاشته نشـوند بلکـه موضـوعـاتی تلقّی شوند که با استفاده از مواد و شیوه‌های منتخب، به وجود می‌آیند. دیگر بار منتقدان و مورّخان هنر، نه برای توضیح آثار هنری، بلکه تبیین راههایی که از طریق آنها هنرمند به شیوه‌ای خاص عمل می‌کند، آماده شدند.

این همه، دشوار می‌نماید. مسلّماً مقصود اکثر هنرمندان «واقعی» ارائهٔ هنری که فقط آرام‌بخش، زیبا و سرگرم‌کننده باشد نیست، بلکه آنهـا می‌خواهنـد همـان علاقـه و توجّهی که اکثر مردم نسبت به تماشای فیلم، یا به فوتبال، ماشین و موتورسیکلت دارند، یا تمایلی که همهٔ ما به برقراری ارتباط با همنوعان خود داریم، نسبت به آنها وجـود داشتـه باشد. هیاهوی هنرمندان علیه سنّت‌گرایی، جریان مخالفی را ایجاد کرد که آنان را به پیچیدگی و ابهام متّهم می‌ساخت، اگرچه واضح بود که هنرمندان مدرن بیش از همیشه نگران درك خود از سوی مخاطبان بودند.

این امـر حتّی دربـارهٔ دشوارترین شیوه‌های هنری، یعنی هنر انتزاعی، صدق می‌کند. مدافعان انتزاع اغلب به موسیقی به عنوان هنـری که همـواره فاقـد کاربردهای تصویری است و با این حال مخاطبان بیشماری آن را درك می‌نمایند، اشاره کرده‌اند. آنها چنین استدلال کرده‌اند که صور بصری در آنِ واحد می‌توانند هم حواس و هم ادراك شهودی را مخاطب قرار دهند. پژوهش روانشناسانی که به ادراك حسّی می‌پردازند دربارهٔ خواصّ عاطفی شکل و رنگ شواهد مستقلّی بر این واقعیت ارائه می‌دهد. هنرمندان انتزاع‌گرا از ابتدا به این شواهد متمسّك شدند و کارشان را بر مبنای یافته‌های آن قرار دادنـد: آن نوع هنـر که عمـوماً آن را غیرقابل فهم می‌انگارند، در مقایسه با سایر انواع هنر مناسب‌تر است که به شکل مستقیم‌تری مورد بررسی علمیِ ادراك حسّی قرار گیرد. هنرمندان امیدوار بودند به وسیلهٔ هنـر آبسترهٔ خویش بر موانـع درك که ناشی از سطح تحصیلات و تفاوتهای فرهنگی بود، فایق آیند؛ نوعی هنر که دنیا را صرفاً با استفاده از شکل و رنگ مخاطب قرار می‌دهد و با همهٔ نوع بشر سخن می‌گوید. این هنر مستلزم نوعی توجّه، یعنی نگریستنِ صرف است، که امروزه نسبتاً تعداد اندکی از مردم می‌توانند چنین کنند. وقتی برقراری ارتباط با اثر هنری از طریق تشخیص محتوای آن کنـار نهـاده شود، هنر آبستره به اکثر مردم نه موسیقی، بلکه سکوت را توصیه می‌کند. اگر از بیطرفی و میزان توجّهی که بررسی اثر هنری نیازمند آن است خودداری شود، آثار هنری غالباً در یك نگاه اجمالی مورد ارزیابی قرار می‌گیرند.

امّا نه موسیقی و نه هنر آبستره بی‌محتوا [۴] نیستند و مضامین

جکسون پولاك

ژرژ روئو

هنر آبستره دارای معنی و جاذبهٔ گسترده‌ای بوده‌اند. تفاسیر شفاهی آنها را کمتر و پست تر از آنچه هستند نشان می‌دهد و درنتیجه، فرد در پرداختن به آنها احتیاط می‌کند. امّا، در حالی که کمپوزیسیونهای «کاندینسکی» دربارهٔ تجربیات و تخیّلات شخصی است که آنها را به سوررئالیسم نزدیک می‌کند، کارهای «مالویچ» اظهاراتی نیمه‌مذهبی پیرامون زندگی انسان در جهانی روبه گسترش است، در آثار «موندریان» محیطی مبتنی بر نظم و برادری توصیه می‌شود، کارهای «پولاک» دربارهٔ فرد در مواجهه با جامعه‌ای بشدّت سلطه‌گر و نیز در برابر وسوسه‌های ویرانگر درونی اوست، و آثار «راثکو» در مورد خوف در برابر عالم هستی و یقین نسبت به مرگ است و... هیچ کدام اینها، برای ما ناآشنا نیست و تازگی ندارد، بلکه همهٔ آنها به ساحت مضامین ازلی تعلّق دارند که تذکّر این مضامین همواره بر عهدهٔ هنر متعالی بوده است؛ از اهرام ثلاثه و تراژدیهای یونان گرفته تا معتبرترین رمانها، نمایشها و فیلمهای مدرن.

آن بخش جامعه که تا حدّی به آثار هنری ایمان دارند و مایلند بر مشکلاتی که در مسیر پرداختن به هنر با فراغت خاطر وجود دارد غالب شوند، به استمداد از نویسندگان (منتقدان و مورّخان هنر) و خود هنرمندان روی می‌آورند. امّا باید گفت آنها کمکی را که نیازمند بودند، دریافت نکرده‌اند. هنرمندان و نویسندگان در ایجاد مشکلات بعدی با یکدیگر همراه شده‌اند. آنها در واکنش نسبت به این نیاز- که از رمانتیسم به بعد جنبهٔ متعارف و سنّتی پیدا کرده است- یعنی نیاز به بیان اصیل و مشخصاً فردی، بر قوّهٔ ابتکار و رادیکالیسم تاکید کرده‌اند و بدینگونه امکان درک اثر هنری را کاهش داده‌اند. آنها همچنین آنقدر به طور مکرّر بر فرایند[5] به بهای حذف سایر عناصر تاکید کرده‌اند، که سبک متداول نگارش هنری به این صورت درآمده است؛ فرایند نه به معنی شهودی که فرد به وسیلهٔ آن می‌تواند به فعالیت خیال‌پردازانهٔ[6] هنرمند واقف شود، بلکه عملاً به معنی سخن گفتن دربارهٔ ابزار و شیوه‌های ساخت. خود عناوینی که ما هنرمندان را در ذیل آنها به طور مستقیم و غیرمستقیم دسته‌بندی می‌کنیم بر این نکته تاکید دارند: «فوویسم»، «کوبیسم»، «اکسپرسیونیسم»، «کنستروکتیویسم»، «لَندآرت»،[7] «هنر نمایشی»[8]، «بادی آرت»[9]، «هنرکینتیک» - این عناوین بر شخصیت سطحی اثر و شیوه‌ها و موادی که در آن به کار رفته دلالت می‌کنند. بندرت عنوانی به محتوای اثر اشاره دارد. اگرچه «فوتوریسم»، «سوررئالیسم» و «هنر پاپ» به آرمانها و عرصه‌های تجربی اشاره می کنند، امّا ما آنها را به عنوان وسیله‌ای برای ایجاد پیوند سطحی میان آثار مورد استفاده قرار می‌دهیم و کمتر به مدلولشان می‌اندیشیم. اجمالاً، دیری است که جامعه از جستجوی محتوا نهی شده است، چنانکه دیگر نه می‌داند چگونه آن را جستجو کند و نه می‌داند آیا چنین عملی شایسته است یا خیر؛ مگر در مورد اثر هنری به مبتذل‌ترین معنایش که در واقع حدیث نفس[10] هنرمند است، گویی هنر فقط دستاورد حالات عاطفی گذراست.

این مشکل به وسیلهٔ قلمرو نسبتاً محدودی از هنر مدرن که محتوا را آزاد و صریح قلمداد می‌کند و همواره هنر را وسیله‌ای در خدمت مقاصد سیاسی می‌داند، تشدید شده است. بسیاری بر این باورند که اگر هنر بخواهد در دنیای ما اعتبار پیدا کند باید خود را در مشکلاتی که دامنگیر ماست (یا باید باشد) وارد سازد. جامعه، هنر را با مقاصد غیرمستقیم‌تری مرتبط می‌داند و مایل نیست ببیند دستاوردهایی که با مسالهٔ بقای او در طول قرون مرتبط است، دستاویز مجادلات مقطعی قرار بگیرد. تجربه نشان می‌دهد که هنر می‌تواند به طور مؤثّری در خدمت آرمانهای بزرگ و ماندگار درآید، بی‌آنکه به یك نوع ژورنالیسم گذرا مبدّل شود- البتّه نه آرمانهای منحصر به مکان و زمان خاص. محتوا در هنر، صرفنظر از مضامین آن، اگر بخواهد تاثیر بیشتری برجای نهد احتمالاً باید دارای ماهیتی کلّی و عمومی باشد. بسیاری از هنرمندان نگران آنند که هنر به عنوان شیئی تجمّلی در تیول طبقه‌ای خاص قرار گیرد، به نحوی که به جای توجّه حقیقی به هنر، آن را در ارتباط با موقعیت اجتماعی خود قرار دهند. به همین سبب آنان تمایل پیدا می‌کنند که به آثارشان جنبهٔ مقطعی ببخشند و از این طریق با مردم عادی تماس برقرار کنند. در سوی دیگر طیف هنر، کسانی که با حرفهٔ خود آشنا هستند قرار دارند. آنان به مسائلی که هنر فی‌نفسه پیش‌روی آنها قرار می‌دهد توجّه دارند و موضوعیت هنر را نه در مسائل جاری، بلکه مثلاً دریافته‌های علوم‌ریاضی و زبانشناسی جستجو می‌کنند تا تقریباً فوق ادراك عموم باشد. «الیوت»، شاعری که فرزند سمبولیسم است، گفته است: «شعر می‌تواند پیش از اینکه فهمیده شود با مخاطب ارتباط برقرار کند.» به نظر می‌رسد که این امر در مورد هنرهای بصری صادق‌تر باشد، جایی که هیچ مانعی مانند کلمه یا اشاره به چیزی که بکلّی خارج از حیطهٔ تجربهٔ پیشین فرد است وجود ندارد. به هر تقدیر، قلمرو حکومت هنر آنقدر وسعت دارد که این دو قطب کاملاً دور از یکدیگر را در خود جای دهد و علاوه بر

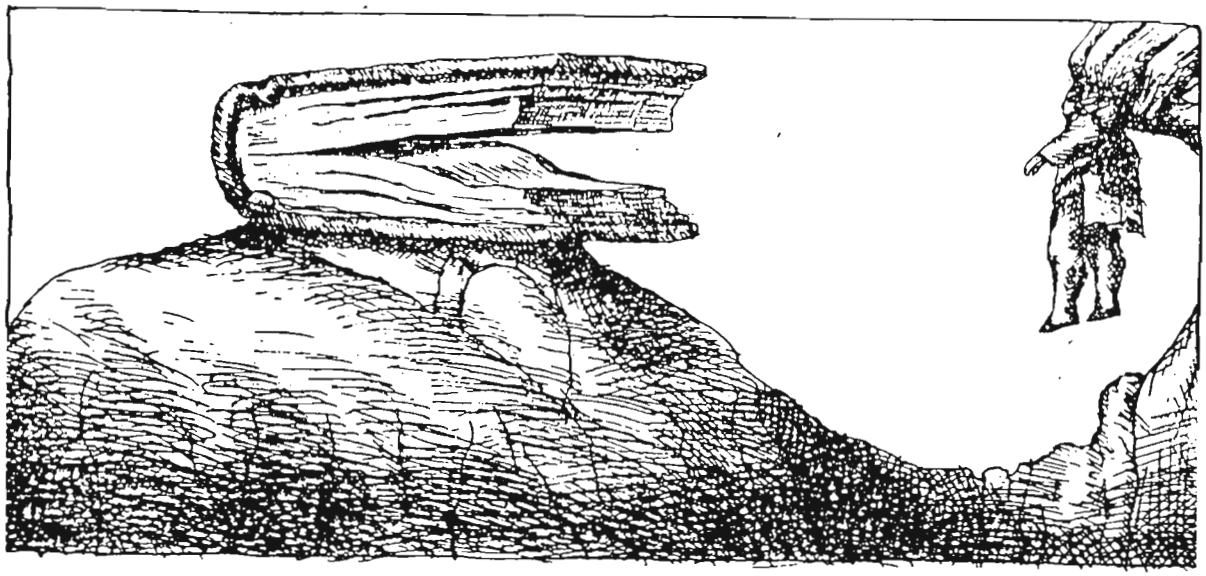
جکسون پولاک

آن، مراتب بسیار مختلفی را که در میان این دو واقع شده در برگیرد. تمـایـل به دقّت در اثـری که در برابـر ماست ما را حتّی تا درون مبهم‌ترین آثار پیش می‌برد و آنها ما را در یافتن ارزشهای ماندگار حتّی در نمونه‌ای بحث‌انگیز یاری خواهند کرد.

اکنون دو مشکل باقی می‌ماند که یکی ذاتی هنر مدرن بوده و دیگری بر او عارض شده است. امروزه تحوّل یکی از لوازم ارزش هنـری است. شایـد ما از دعاوی بیشمار دربارهٔ اصالت ابتکار و نوآوری تأسّف بخـوریم، امّا باید بپذیریم که مرتبه‌ای از تحوّل و خلاقیت لازمهٔ هنر سالم است، و نیز اینکه هنر فاقدتازگی، بدترین نوع هنر است. مفهوم این سخن آن است که جامعه باید تحوّل در هنر را بپذیرد، چنانکه تحوّل در بسیاری امور را پذیرفته است، و وظیفـهٔ حفظ معیارهای قدیمی به شیوه‌های کهن را بر هنر تحمیل نکند. ما نباید، از هنرمندان توقّع داشته باشیم که به تقلید از مدلهای قدیمی اکتفا کنند، چنانکه از سازندگان اتومبیل نیز چنین انتظاری نداریم؛ بلکـه بایـد از آنها انتظار دادن پاسخی مثبت به نیازهای جدید، حسّ ماجراجویی و تمایل به پذیرش امور مبهم را به عنوان جزئی مؤثّـر در این مجموعه داشته باشیم. هنر مدرن اغلب از القـاء، ابهـام و انعطاف‌پذیری که در هنر دوران پیشین محدودتر بوده، بسیار بهره برده است؛ در پذیرفتن ویژگیهای هنر مدرن خطری ما را تهدید نمی‌کند بلکه ما با احترام فراخوانده می‌شویم که درک و شهود خود را به درک و شهود هنرمند پیوند دهیم. آنچه این کار را هم مشکل‌تر و هم مخاطره‌آمیزتر می‌سازد مسألهٔ مهمّ دیگری است و آن این است که ما هنر را جدای از موقعیتها و کاربردها، صرفاً به عنوان هنر تلقّی می‌کنیم و آن را در اماکن خاصّ هنر و به اصطلاح در حبس مجرّد قرار می‌دهیم، مگر اینکه خود ما انزوای آن را درهم بشکنیم. البتّه این مسأله شامل هنر گذشته نیز می‌شود که معدودی از ما آن را خارج از موزه‌ها می‌بینیم، جایی که کاربرد اصلی آثار هنری نادیده انگاشته شده یا کم ارزش تلقّی می‌شود، چرا که به جای توجّـه به محتـوا، روی سبک و جنبه‌های تاریخی اثر تأکید می‌گردد. ویژگی سنّت‌گرایانهٔ این نظام و تأکید موزه‌ها بر آداب و سنن مشترک همهٔ موانع را بر سر راه واکنشی ساده و سطحی نسبت به آنچه به نمایش درآمده، از میان برمی‌دارد. تا جایی که به هنر مدرن ارتبـاط دارد این جنبهٔ عرفی و سنّتی، هرگز مورد بحث قرار نگرفته و ما همواره ناچاریم که هر مواجههٔ جدیدی را از ابتدا شروع کنیم. امّا دلیلی وجود ندارد که این امر ما را نگران کند چرا که هر اثر هنری الزاماً باید نوعی ایجاد ارتباط از سوی هنرمند با ما باشد، ارتباطی که غالباً پرمعنا و بدقّت ساخته و پرداخته شده است. □

□این مطلب ترجمهٔ مقاله‌ای است تحت عنوان THE DIFFICULTY OF MODERN ART مندرج در جلد دهم «دائرةالمعارف هنرهای بصری» THE ENCYCLOPEDIA OF VISUAL ARTS ، انتشارات آکسفورد، ۱۹۹۰.

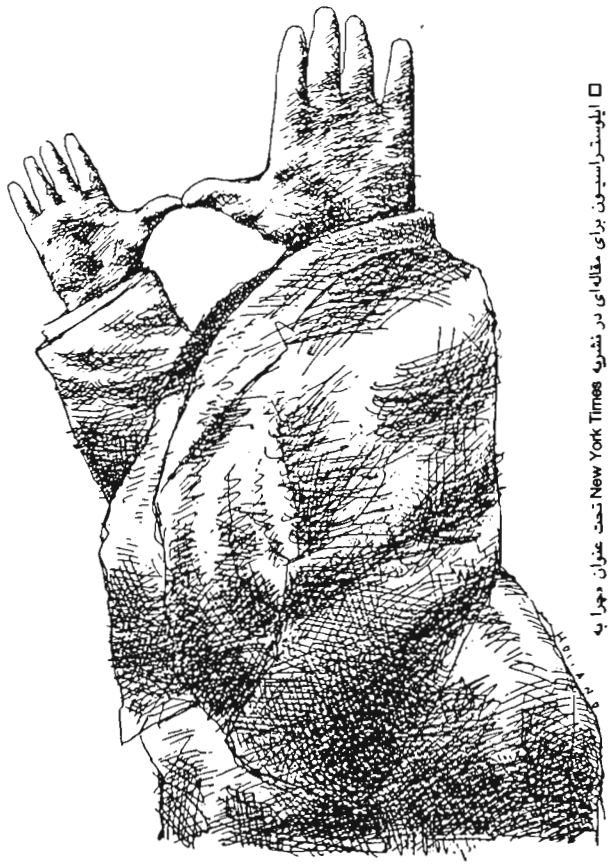
1. MIMETIC
2. GENRE PAINTINGS
3. CONVENTIONALITY
4. CONTENT- LESS
5. PROCESS
6. IMAGINATIVE
7. LAND ART
8. PERFORMANCE ART
9. BODY ART
10. SELF- EXPRESSION



□ ایلوستراسیون و آگهی برای یك شرکت تبلیغاتی و روابط عمومی به نام Ervin Taft با این مضمون که جنگ اذهان خلاق هرگز به‌پایان نمی‌رسد.

آشنائی با طراحان معاصر

براد هلند



□ ایلوستراسیون برای مقاله‌ای در نشریه New York Times تحت عنوان «چرا به مؤسسات خصوصی داریسازی این همه سوبسید داده می‌شود؟»

براد فورد هلند

متولد ۱۹۴۴، امریکا

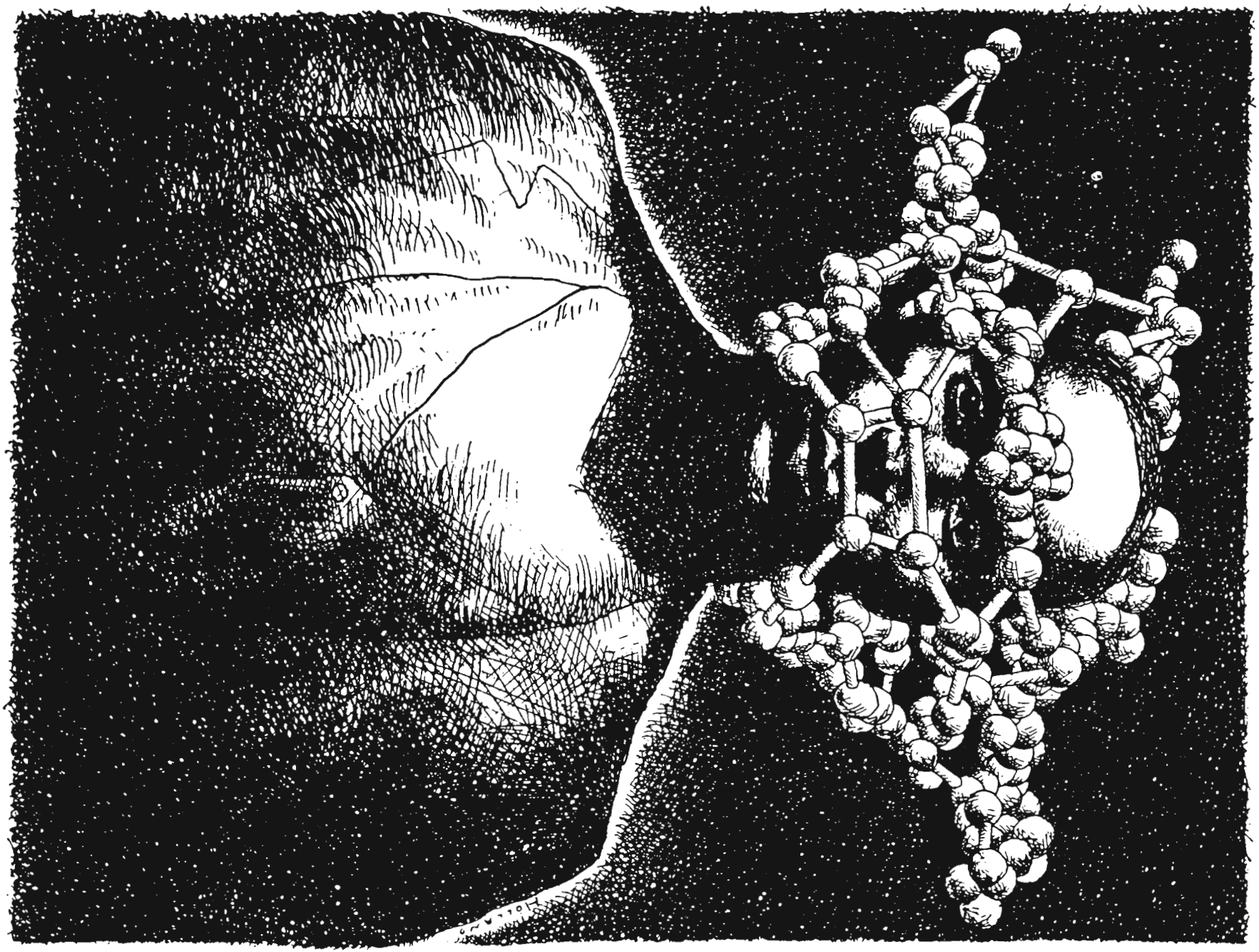
طراح و تصویرگر مطبوعات

طرحهای او که اغلب یادآور مجموعه طراحی‌های «فرانسیسکوگویا» بود به دلیل عدم سنخیتش با هنر «پاپ آرت» که در دهه ۶۰ محبوبیت و رواج داشت، با عدم استقبال مراکز و مؤسسات هنری روبرو شد.

وی مدتی از زندگی خود را به کارهایی چون فروشندگی و کارگری مشغول بود و سخت به طراحی از ولگردها و بی‌خانمانهای شیکاگو پرداخت. خود وی در این باره گفته است: «وقتی در شیکاگو برسقوط خود از پلکان مدارج اجتماعی واقف شدم، طراحی از ولگردها با چنان شدت عاطفی‌ای همراه شد که گویی چهره خود را طراحی می‌کنم.»

سرانجام وی به طراحی و تصویرسازی مقالات و نوشته‌های مطبوعات روی آورد و از آنها به عنوان بهانه‌ای برای اجرای ایده‌های خویش استفاده کرد. دراین‌باره اوگفته‌است: «می‌دانید، نوعی برداشت کلیشه‌ای از مصورسازی، تصویرگران را موظف به «حل مسئله سفارش‌دهنده» می‌داند ولی من فکر می‌کنم اگر مسائل خودم را حل کنم، کارهایم به نحوی مورد استفاده خود را پیدا خواهد کرد. بنابراین، من هرگز به خودم به عنوان یك هنرمند سیاسی فکر نکرده‌ام.»

□ ایلوستراسیون برای مقاله‌ای در نشریه New York Times تحت عنوان «چرا به مؤسسات خصوصی داروسازی این همه سوبسید داده می‌شود؟»



در سالهای اخیر، تحقیق درباره تاریخ موسیقی اروپا نشان داده که تکامل و یا تحول موسیقی این منطقه، ارتباط زیادی با موسیقیهای ملل غیراروپایی داشته است. شکی نیست که موسیقی اروپایی، دارای تکامل و یا تحولی مداوم بوده اما لازم است یادآور شویم که این تحول و تکامل، با استفاده از خصوصیات فرهنگی ملل دیگر پایه‌گذاری و حتی امکان‌پذیر گشته است.

فرهنگ کهن موسیقی مشرق‌زمین، در مراحل نهایی خود، با دارا بودن تعداد زیادی سازهای تکامل یافته، در تمدن قدیم ایران و عرب نفوذ نمود و سپس به فرهنگ اروپا راه یافت. موسیقیدانان مشرق که در اسپانیا زندگی می‌کردند، باعث شدند که استیل بخصوص آنها، در تکامل فُرمهای بدوی موسیقی‌های اروپایی نفوذ پیدا کند. بعدها نیز موسیقی ترک، در موسیقی محلی بالکان و شاید هم به طور غیرمستقیم در موسیقی سنتی آنجا تاثیر گذاشت. درواقع همواره تماس بین شرق و غرب در بخش شمالی دریای مدیترانه وجود داشته است. گرچه ایجاد موسیقی چندصدایی در اروپا که تقریباً در سال ۱۰۰۰ میلادی عملی شد، شاید متعلق به خود این ملتها باشد اما می‌توان ادعا کرد که اروپا در این مورد از ملل دیگر بخصوص کشورهای مدیترانه چند صدایی را اقتباس کرده است. فرمهای موسیقی چند صدایی، حتی امروز به‌طور مستقل در اشکال کهن (آرکائیک) خود، از مالرکا، کرسیکا، قسمت شرقی آدریاتیک و آلبانی تا قفقاز وجود دارند. آوازهای گریگوریانی در اصل از تمدن شرق است.

می‌توان مبدأ فرهنگ مشرق را بخصوص در وجود تزیینات زیاد در سکانس و یا در وکالیزهای آله‌لویا جست و جو کرد. درواقع دو عامل کلی یعنی ملودی و هارمونی، سبب توسعه موسیقی اروپایی در شکل مشخص خود شده‌اند. وجود تزیینات زیاد در موسیقی دوران نهایی قرون وسطی و یا حتی وجود فرمهای آوازی دوران بدوی باروک، بدون شك تحت تاثیر موسیقی قسمت شرقی فرهنگ مدیترانه‌ای قرار دارند که در اثر جنگهای صلیبی به آنجا راه یافته و یا از موسیقی و استیل آوازی ملل جنوب اروپا بوده که خود از اعراب فراگرفته‌اند. گرچه اروپا در ابتدا به دلیل حمله ترکها خصوصیاتی را به‌طور ظاهری از موسیقی آنها قبول می‌کند اما بعدها در قرن نوزدهم، استفاده از این خواص کاملاً آگاهانه صورت می‌گیرد. به عنوان مثال، می‌توان در اپرا، آثاری مثل ابوحسن از وبر، آئیدا از وردی، سامسون و دلیله از سن‌سانس و یا سالومه از اشتراوس را نام برد. همچنین در آثار دبوسی، عواملی از موسیقی جنوب شرقی آسیا دیده می‌شود و به همین ترتیب، در آثار استراوینسکی و یا مسیان که از موسیقی هند در آثار خود بهره بسیار برده‌اند. مثالهای فوق کافی هستند برای اینکه رابطه موسیقی اروپایی با موسیقی‌های غیراروپایی را نشان دهند. لذا همان‌طور که فوقاً گذشت، بررسی یکجانبه موسیقی اروپایی ناقص و غیردقیق خواهد بود. این بررسی بایستی همراه با مطالعه کلیه عوامل دیگری که موسیقی اروپا از موسیقی ملل غیراروپایی کسب

● موسیقی

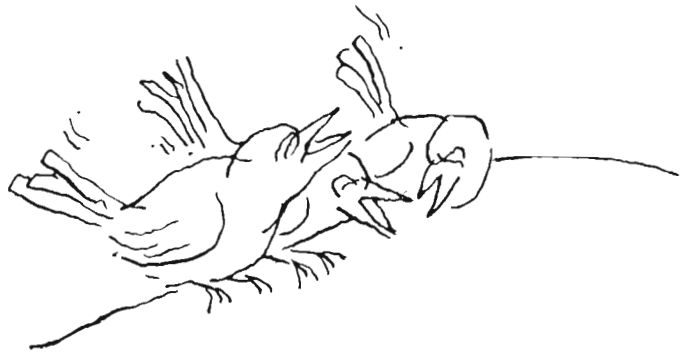
تحقیقات موسیقایی

گذری کوتاه برمبانی اتنوموزیکولوژی (۱)

● سیدعلیرضا میرعلینقی

کرده و یا تحت تأثیر آنها واقع شده است انجام گیرد. به این دلیل، امروز الزام جدید دیگری به وجود آمده و آن عبارت است از: «مطالعه موسیقیهای ملل غیراروپایی.»

در دنیای مدرنی که مدام سعی می‌شود تفاهم در کلیه موارد بین ملل ایجاد گردد، شاید بررسی چنین اصلی بتواند تا حدود زیادی به این تفاهم کمک کند. لازم است یادآور شد که درواقع تنها به وسیله موسیقی ملتهاست که می‌توان به روحیات و طرز تفکر آنها تا حدود زیادی پی برد. بدون شك اهمیت و تأثیر موسیقی در خصوصیات روحی، طرز تفکر، و تعلیم و تربیت افراد یك ملت برهمه روشن است. مفهوم «موسیقی زبان دنیایی است» این نیست که هرفردی قادر به فهم و درك موسیقیهای ملل دیگر است بلکه این برداشت شامل این است که از موسیقی بهتر به روحیات و طرز تفکر یك ملت می‌توان پی برد. در مورد این تفاهم، واقعاً نباید استفاده از موسیقی را در درجه آخر قرار داد: تنها از راه شنیدن این موسیقیها نمی‌توان به استیل آنها پی برد بلکه بایستی با آنالیز و تجزیه و تحلیل، تئوری و دیگر خصوصیات آنها را دقیقاً مشخص کرد. اولین قدم در این راه تا حدودی عملی گردیده و آن ضبط صفحات زیادی درباره این موسیقی‌ها است.



تاریخ اتنوموزیکولوژی

موسیقی محلی پیوسته با موسیقی سنتی (یا هنری) رابطه نزدیکی داشته و دارد. در اروپا بررسی موسیقی محلی که بدواً از زمان هردر (۱۷۴۴-۱۸۰۳) تنها شامل متن آنها می‌شده، از اواسط قرن گذشته، شامل خود موسیقی نیز می‌گردد. جمع‌آوری موسیقی محلی از این تاریخ شروع می‌شود و فعلاً می‌توان گفت که در اروپای مرکزی، مسئله مزبور تقریباً به اتمام رسیده در حالی که در نقاط دیگر اروپا (ممالك همجوار) که هنوز هم موسیقی محلی اهمیت زیادی دارد، جمع‌آوری ملودیهای محلی کماکان ادامه دارد. از جمله این نقاط می‌توان نواحی بالکان را نام برد. تحقیق و بررسی علمی درباره ملودیهای مزبور، باعث شده که در دانشگاههای اروپا، اتنوموزیکولوژی و مردم‌شناسی دو علم به هم پیوسته را تشکیل دهد. که نسبتهای زیادی را با یکدیگر دارا هستند. شناسایی موسیقیهای ملل غیراروپایی، بدواً در شکل اتنوگرافی موسیقی در سال ۱۸۰۰ میلادی شروع می‌شود. بدین ترتیب که میسیونرهای اروپایی، موسیقی ملل دیگر را تشریح می‌کنند و از قرن نوزدهم به بعد، سعی می‌شود که بررسی این موسیقیها به‌طور سیستماتیك عملی گردد و بدین ترتیب با اختراع فونوگراف در سال ۱۸۷۷ به وسیله ادیسون، مهمترین وسیله برای این منظور ابداع می‌گردد. با این اختراع، دیگر احتیاج به نوشتن موسیقیهای غیراروپایی در خود محل نبود بلکه می‌شد ابتدا آنها را روی فونوگراف ضبط کرد و سپس با فرصت کامل و دقت زیادتر آوانویسی نمود. براین مبنا، پایه بررسی علمی این موسیقیها ریخته شد و امروزه با استفاده از نوار به جای فنوگرام و یا صفحه، تحقیق مزبور دقیق‌تر گردیده است.

مهمترین عامل در بررسی موسیقی ملل غیراروپایی در اواخر قرن گذشته عبارت بوده از بررسی و تشخیص فُرمهای بدوی. اعتقاد براین مبنا بوده که با تحقیق درباره موسیقی‌های بدوی و یا موسیقی‌های نه‌چندان تکامل یافته، می‌توان به موسیقی ابتدایی اروپایی پی برد. برای این منظور حتی سعی می‌شود که عوامل مختلفی را در موسیقی‌های ملل غیر اروپایی با هم مقایسه کرده و نتیجه گیری کنند. روی همین اصل، از یك طرف به بررسی موسیقی اروپا با موسیقی‌های غیراروپایی می‌پردازند و از جانب دیگر خود این موسیقی‌ها را با یکدیگر مقایسه می‌کنند. عنوان کلی این عمل، موزیکولوژی تطبیقی است. مع‌هذا چون مفهوم مزبور، کلیه عوامل اصولی و به خصوص مسائل کلی مردم‌شناسی را دربرندارد، بعد از جنگ بین‌الملل دوم عنوان اتنوموزیکولوژی جایگزین آن می‌شود. مترادف با این مفهوم، کماکان عنوان موسیقی فولکوریك وجود دارد که در اصل اشاره‌ای به فولکلور اروپاست.

همان‌طور که گذشت در ابتدا، اتنوموزیکولوژی به تشریح موسیقیهای غیراروپائی اکتفا می‌کرد اما بعدها، بررسی مسائلی مانند تعیین سیستم تنال و مدها مورد نظر قرار گرفت و حتی کارل اشتومف که در آلمان به عنوان پدر اتنوموزیکولوژی محسوب می‌شود، موسیقی‌های غیراروپایی را برمبنای روش آنالیز موسیقی اروپا، تحقیق کرد. وی سعی می‌کرد که به عنوان روان‌شناس، خواص روانی و ارتباطات آنها را نسبت به هم در موسیقی‌های بدوی مشخص کند. مهمترین شخصیتهای بزرگ، بعد از وی در زمینه موزیکولوژی تطبیقی عبارتند از:

اریش‌موریتس هورن بوستل، اهل اتریش. (۱۸۷۷-۱۹۳۵)
کورت‌زاکس، تولد در برلن و وفات در نیویورك. (۱۸۸۱-۱۹۵۹)
روبرت لاخمن، تولد در برلن و وفات در اورشلیم. (۱۸۹۲-۱۹۳۹)

هرسه شخصیت مزبور در برلن مقیم بوده‌اند: لذا می‌توان گفت که این شهر، مرکز موزیکولوژی تطبیقی در آلمان و حتی مرکزی در دنیا برای موزیکولوژی تطبیقی بوده است. مبنای اصلی کار تحقیقاتی در این مورد، عبارت از جمع‌آوری سیستماتیك موسیقی‌های ملل غیراروپایی بوده است. بدین‌ترتیب آرشیوی در برلن به‌وجود می‌آید. پایه‌گذاراین آرشیو، در سال ۱۹۰۰ کارل اشتومف بوده است. وی با استفاده از ارکستر درباری سیام (تایلند) که در آن موقع در برلن بود این آرشیو را به وجود آورد.

آرشیو مزبور، بدواً به انستیتوی روان‌شناسی دانشگاه برلن تعلق داشت ولی بعدها در سال ۱۹۳۴ به موزه مردم‌شناسی ملحق شد و هنوز این مرکز، تحت عنوان شعبه اتنوموزیکولوژی وجود دارد. از این تاریخ به بعد در تمام دنیا آرشیوهایی به همین نحو ایجاد شد و مراکز جدیدی در زمینه تحقیقات اتنوموزیکولوژی دایر گردید که از آن جمله می‌توان به مراکز پاریس، وین، و بخصوص کشورهای متحده امریکا اشاره کرد. اکثر انستیتوهای مزبور مدت زیادی است که تاسیس شده‌اند و بدین ترتیب آرشیو آنها جنبه تاریخی به خود گرفته است. این آرشیوها بعضاً صاحب مدارك موسیقی برخی قبایل هستند که شاید امروز دیگر اثری از قبیله آنها وجود ندارد. □

چه می‌شنویم

بحثی در زمینه فرهنگ موسیقی

● استاد مجید کیانی

از آنجا که هنر موسیقی یکی از عناصر مهم هنر و فرهنگ است، توجه به موسیقی، خاصّه از دیدگاهِ فرهنگی آن، بایسته است و برای تحقق این توجه، شناخت فرهنگ موسیقی ضرورت کامل دارد.

فرهنگ موسیقی ایرانی به عنوان یك هنر زنده، سرشار از زندگی و حرکت، کوشندگی و امید، در سه شاخه از هنر موسیقی ایرانی نمودار است.

۱. موسیقی ردیف: شامل دستگاهها، آوازها و گوشه‌های بسیار که نسل به نسل به صورت شفاهی حفظ شده و اشاعه یافته است.

۲. موسیقی نواحی مختلف ایران: که آهنگها، نواها و مراسم آن، به صورت زنده و گاه شفاهی تداوم می‌یابد.

۳. موسیقی مذهبی: اعم از مراسم سینه‌زنی، نوحه‌خوانی، روضه و تعزیه که پیوسته در مراسم خاص خود اجرا می‌شود و تداوم می‌یابد.

بدیهی است که این سه بخش، تجلی یك فرهنگ است و آنچه در این سه مورد حائز اهمیت و قابل بررسی است، نقش اندیشه و تصویر در محدوده هنر انسان است. هرگاه چنین تصور شود که موسیقی یك هنر عاطفی و انتزاعی است و برای یك رشته تاثیرات غمگین یا شاد ساخته و شنیده می‌شود و صرفاً زمانی از اوقات ما را فرا می‌گیرد که در غم کسی به سوگ بنشینیم و یا به نشاط کسی به سرور و شادمانی، آن وقت از یك بعد باارزش موسیقی که همانا «فرهنگ موسیقی» است غافل مانده‌ایم. در حالی که آنچه مهم است و به موسیقی جان و ارزش جاودانگی می‌بخشد، همان اندیشه و تفکر انسانی موجود در آن است که الزاماً همراه اصوات موسیقی و همراه با احساس آن شنیده و در خاطر ما تجسم می‌یابد و درك می‌گردد. اگر موسیقی را به طور گذرا و بدون شناخت حسی، فلسفی و یا علمی آن، بشنویم، تنها به تاثیرات عاطفی آن اکتفا کرده‌ایم- که خود در واقع سرگرمی و تفریح سالمی است که خواه ناخواه جزئی از تاثیرات مثبت آن مانند حرکت، کوشندگی و امید به طور غیرمستقیم در روان و عواطف ما تاثیر می‌گذارد ولی اگر خواسته باشیم که بر کنجکاوی و جست و جوی هنری خود تکیه کنیم، شنیدن اثر موردنظر، فراتر از یك شنیدن سطحی مطرح می‌شود، چرا که ذهن به بیداری و کوشندگی و قدرت تخیل و تجسم دست می‌یازد تا شناخت ادراکی موسیقی را- در سطح گسترده و اندیشه والاتری- حاصل نماید و مانند هر هنر سمعی، ذهن و فکر شنونده را سرشار از نیرو و نشاط زیبا شناختی سازد.

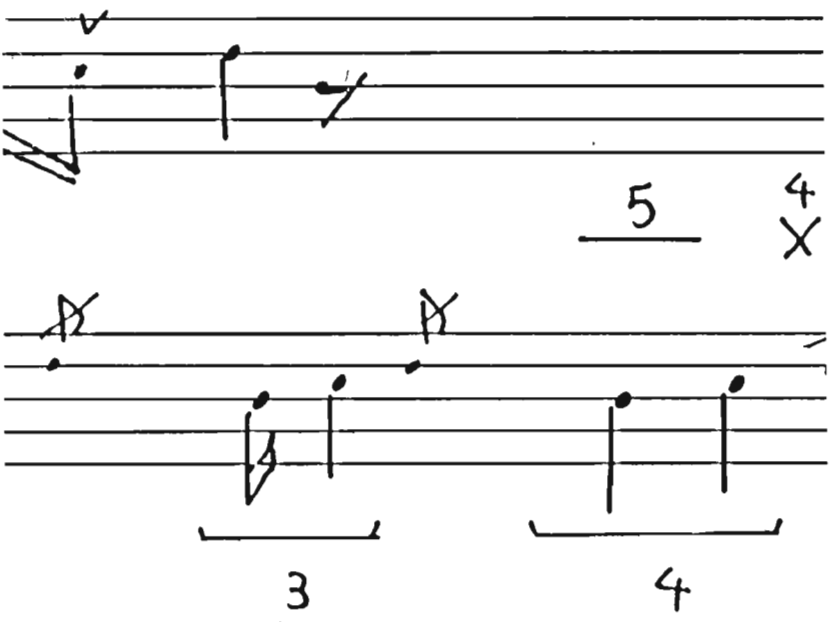
حال اگر اثر موردنظر، که نسبی نیز هست، فاقد اندیشه و زیباشناختی هنر باشد و به عبارتی عاری از ابعاد فرهنگی و اصالت آن باشد، در هر صورت باز هم موسیقی است که این بار تنها برای گذراندن زمان کاربرد دارد و تنها فرق آن با موسیقی دارای ابعاد فرهنگی در این است که این موسیقی از محتوی، مضمون، اندیشه، حرکت و فکر تهی است. وزن و آهنگ موسیقی ممکن است عاملی مفید برای گذران زمان باشد اما چون عاری از فرهنگ و هویت آن

است. خواه ناخواه، فکر را در بعد عواطف و احساس نیرو نمی‌بخشد و اگر جست و جویی در زمینه ادراک و شناخت آن نیز انجام یابد، به آسانی به ناخرسندی فکر کشانده می‌شود که پس از آن کسالت و افسردگی حاصل می‌گردد. این در اثرگذاری تمامی هنرهای عامه‌پسند (موسیقی پاپ) و برخی از آثار کلاسیک اروپا بخوبی آشکار است. هرچند که ظاهری دلفریب، جذاب و فضایی با شکوه دارند.

اکنون اگر خواسته باشیم چگونگی موسیقی خود را در جامعه کنونی بررسی نماییم به اولین مسئله نادرستی که دست می‌یابیم نارسایی جایگاههای شیوه‌های اجرایی موسیقی است که ناشی از نبودن یك تقسیم‌بندی صحیح از انواع موسیقی است. هنوز در پاره‌ای موارد، نوع هنری موسیقی از غیر آن مشخص نیست و در بیشتر موارد نوعی از موسیقی عامه‌پسند تحت عناوین: «موسیقی اصیل ایرانی، موسیقی سنتی، موسیقی ملی، موسیقی علمی و حتی موسیقی عارفانه!» معرفی و اجرا می‌شود و نیز از آنجا که متأسفانه شناخت فرهنگ موسیقی در جامعه ما بسیار کم و گاهی اشتباه‌آمیز است، این شبهه و خیال گمراه کننده به وجود می‌آید که هرگاه کسی سازی سنتی را با آهنگهایی از مقامها و یا دستگاههای ایرانی بنوازد، موسیقی سنتی و اصیل است و اگر در اجرای آن از شیوه‌های متداول غربی از وزن و ملودیهای موسیقی بیگانه استفاده کند، موسیقی علمی و یا ملی است. در اینجا این سؤال پیش می‌آید که آیا، موسیقی اروپا اعم از پاپ کلاسیك و یا پاپ الکترونیك آهنگهای روز که بیشتر آنها به وسیله ارکسترهای معروف جهان و ارکسترهای فلارمونیك اجرا و ضبط می‌شود و انتشار می‌یابد، از لحاظ فرهنگی و هنری قابل مقایسه با برخی از آثار باارزش موسیقی کلاسیك اروپا هست؟ و آیا امکان اینکه هنرمندی از جایگاه موسیقی پاپ، به‌آهنگسازی، نوازندگی، رهبری و یا انتشار مقالات و نقد موسیقی در سطح موسیقی «هنری» و یا کلاسیك دست یابد وجود دارد؟ در حالی که همه ما بخوبی می‌دانیم که چنین امری محال است. شخصیت و احترام هنرمند عرصهٔ موسیقی، در تمام زمینه‌ها محفوظ است و هر هنرمند، در جایگاه هنری خود دست به فعالیت اجرا و انتشار آثار خود می‌زند، چرا که غیر از آن امکانی جز رسوایی و مسخره شدن او در پیش نیست. این در حالی است که در کشور ما به علت مسائل فوق و تفکیك نشدن آن و مشخص نبودن جایگاههای هنری و از همه مهمتر نبودن شناخت موسیقی، دچار سردرگمی و آشفتگی بسیار در موسیقی هستیم. به طوری که اغلب موسیقی‌دان، آهنگساز، رهبر ارکستر و یا نوازندگانی را مشاهده می‌کنیم که جایگاهی در سطح موسیقی پاپ (موسیقی عامه‌پسند) دارند و مردم هنردوست- و متأسفانه اکثراً بی‌شناخت از موسیقی- آنان را در سطح یك موسیقی‌دان بزرگ جدی، نوآور، خلّاق و... می‌پندارند و این امر برخود آنانْ نیز مشتبه شده که: «مثلاً من! موسیقی‌دان هنری فلان و بهمان هستم.»

و آیا براستی چنین است و تاریخ هنر در قضاوت خود چنین می‌اندیشد؟ که مثلاً ریچارد کلیدرمَن ایران خود را در مقایسه با کلن کُلد و یا ولادیمیر هورووِیتس برابر بداند! و یا آهنگساز و رهبر ارکستری همچون فرانک‌پورسل ایران، خود را با چایکوفسکی و استراوینسکی برابر!

متأسفانه و با صدافسوس وضع در ایران چنین است و علت آن



هم واضح است. چون شخصیتی همچون هورووِیتس و یا استراوینسکی در ایران نیست که بگوید پس ما چکاره‌ایم. و صاحب رأیی با شناخت کامل از موسیقی هم نیست که بگوید، پایت را به اندازه گلیمت... حال چه رسد به استاد و هنرمندی بی‌نظر و تار و مضراب به دست، با پنجه‌ای پر از احساس و حال. حال کاذب و فریبنده البته هست که با هزاران دلربایی و جلوه‌گری به شیرین‌نوازی، فریاد برمی‌آورد که: منم موسیقی‌دان حاضر! منم فرهنگ نگاهدار تاریخ! و منم نفی‌کنندهٔ استادان پیشین هنر موسیقی ایران!! این من بودم که به موسیقی گذشته ایران شور، حال، احساس و زیبایی بخشیدم و اگرچه گذشتگان فقط می‌دانستند که چطور تند بنوازند و چطور بی‌روح و بی احساس و خشك ساز بزنند و یا تصنیف هایشان چطور یکنواخت و کوتاه باشد و...

وآیا براستی چنین است و چنان بود؟

مسلماً خیر.

چرا که امروز آقا حسینقلی، درویش خان، عارف و حبیب نیستند که بگویند... و نیز هنر دوست و هنرشناس آگاه هم در کار نیست که بگوید...

آری فعلاً در ایران وضع موسیقی چنین است.

و اما چقدر خوب می‌شد- که خواهد شد- تقسیمی صحیح از موسیقی خود داشتیم و جایگاه هنری موسیقی‌دانان را مشخص می‌کردیم. موسیقی ایرانی و غیرایرانی را از یکدیگر جدا می‌ساختیم. موسیقی جدی (هنری) را از غیر آن باز می‌شناختیم و هر کدام را در جایگاه خود ارزش‌گذاری می‌نمودیم. سالنهای اجرای موسیقی را به هر گروه و به هر نوع موسیقی واگذار می‌کردیم و در انتشار آنها، نوع موسیقی را اعلام می‌کردیم که نه با خواری و سرافکندگی بلکه با راستی و درستی، هرکدام جایگاه ویژه خود را بازیابند و آنچه مهم است موسیقی سالم و فضای سالم موسیقی است و آن چه مضر است، عوام فریبی و دروغ در فضای موسیقی است. آن وقت در حالی که راستی را در پیش داریم، آن امید را خواهیم داشت که به فرهنگ موسیقی خود دوباره دست یابیم و الگوی هنرمند واقعی، دوباره در انگاره‌های راستی و درستی برای نسل جوان و آینده نقش ببندد و شیوه‌های اصیل، دوباره در نظرگاه اول خود جای گیرند. هرچند ممکن است اندك باشند و در مقابل انبوهی از هنر عامه‌پسند (پاپ) قرار داده‌شوند ولی این‌آرامش خیال، پیوسته‌وجود خواهد داشت که جایگاه والا و متعالی انسان در کدام یك از این دو موسیقی قرار دارد. □

دربارهٔ ابراهیم حاتمی‌کیا تا به امروز

دنیای محدود، دنیای نامحدود

● خسرو دهقان

فیلمسازان معینی هستند که با ویژگیهای خاص خود دارای هویت می‌شوند و از خیل فیلمسازان همروزگار خود جدا می‌ایستند... و به هر حال می‌توان آنها را تمیز داد و زندگی و آثارشان را تماشا کرد. ابراهیم حاتمی‌کیا یکی از آنها است. و تا آنجا که در محدوده فیلمسازان برآمده از انقلاب اسلامی ایران گفتگو می‌کنیم او تا به امروز منحصر به فرد است.

ابراهیم، متولد ۱۳۴۰ تهران و تنها پسر یك خانواده هفت نفره است. با پدر و مادر و چهار خواهر. پدر و مادر، تبار تبریزی دارند و هر دو مذهبی سنتی‌اند و پدر، کاسبی معمولی است. آنها در محله پامنار تهران ساکن‌اند و از آغاز تا به امروز در همان حوالی بوده‌اند. و حالا ابراهیم حاتمی‌کیای ۳۲ ساله متأهل و دارای سه فرزند است که با پدر و مادرش زندگی می‌کند. در یك خانه دو طبقه قدیمی سی ساله ساخت. دوره ابتدائی را در مدرسه تعلیمات اسلامی گذرانده و بعد دوره دبیرستان را طی کرده و پس از انقلاب دیپلم گرفته است... و در یك کلام برآمده از دنیای محدود یك خانواده مذهبی پایین شهر تهران است.

تا مقطع انقلاب تلویزیون نداشته‌اند. تعداد فیلمهایی که دیده بسیار محدود بوده. اغلب با پسرعمویش به سینما می‌رفته. فیلمها را پسرعمو قبلاً ممیزی می‌کرده و سپس او اجازه دیدن می‌یافته. گهگاه که به تنهایی گریزی (در مراجعت از کار پیش پدر در ایام تعطیلات) به سینما می‌زده، به سینما همان می‌رفته. سینمایی خانوادگی، تا بتواند خود را لای دست و بال خانواده‌ها از گزند فضای ناامنی که خاطیان بوجود می‌آورند محفوظ بدارد. دوست خاص و دوستیهای بیاد ماندنی نداشته. دوستان پس از انقلابش دوستان دوره دبیرستانی نبوده‌اند. دوستان روزگار پس از انقلاب دوستانی تازه‌اند. با حال و هوایی دیگر. و عمدتشان به مدد جبهه و جنگ. پسرعمو و قوم و خویشان و وابستگی‌های خانوادگی مهمترین نزدیکانش بوده‌اند. در خلوتی با فراز و نشیب اندك و بیش و کم تنها و ساکت و محدود و همه چیز ساکن و گاه حتی یکنواخت... تا مقطع انقلاب و بعد جنگ.

دوربین را در پایان دوره نوجوانی کشف می‌کند، در بیست سالگی. یك کشف ساده و معمولی و طبعاً اجتناب‌ناپذیر. دریچه دوربین نقطه عزیمتی می‌شود برای سفر. برای جا کن شدن از دنیای محدود تا آنروز و رفتن به دنیای بزرگ و بزرگتر. برای ورود به دهه بیست زندگی. برای پا گذاشتن به جوانی و آغاز جوانی و تجربه اندوختن و افتادن و برخاستن و آموختن و رشد کردن. و همه اینها مقارن با آغاز جنگ است. جنگ تحمیلی عراق با ایران. ابتدا از علوم تربیتی استان تهران به جبهه‌ها اعزام می‌شود، با دوربین ۸ برای گرفتن فیلم مستند. و بعدها خود داوطلبانه می‌رود. به قصد کنکاش، به قصد ادای وظیفه، به قصد دیدن و ضبط کردن. طبیعی است که یك بچه مسلمان مؤمن کنجکاو باید با دوربین ۸ به جبهه برود. به دو منظور؛ دو منظور درهم تنیده شده. یکی ادای دین و یکی

ضرورت نیاز به پرزدن. و چه چیزی بهتر از دریچه دوربین و میدان جنگ. یك توأمان جفت و جور. ابراهیم حاتمی‌کیا اکنون در آستانه ۲۰ سالگی است. در ۱۳۶۰، در جبهه با دوربین.

از ۱۳۶۰ تا کرخه (۱۳۷۱) هشت فیلم ساخته. چهار کوتاه و چهار بلند.

کوتاه	بلند
۱ـ کوردلان (۱۳۶۰)	۵ـ هویت (۱۳۶۵)
۲ـ تربت (۱۳۶۲)	۶ـ دیده‌بان (۱۳۶۷)
۳ـ صراط (۱۳۶۳)	۷ـ مهاجر (۱۳۶۸)
۴ـ طوق سرخ (۱۳۶۳)	۸ـ وصل نیکان (۱۳۷۰)

دستاورد هشت سال زندگی در جبهه: تجربه‌های گوناگون، فیلمهایی متفاوت، که گاه از فیلمی به فیلم دیگر فرق می‌کند. در فکر و مایه و ساخت و همه چیز. در ۱۳۷۱ دریچه دوربین را به سمت دنیای دیگری می‌کشاند. به آن سو، به فرنگ و در آنجا از کرخه تا راین را می‌سازد. سفر از خانه و محله به جبهه و جنگ و از آنجا به آلمان. تجربه جدید. و ابراهیم حاتمی‌کیا اکنون در آستانه سی سالگی است. در ۱۳۷۱، در آلمان با دوربین. برای بیان چیزهای بیشتر و گسترده‌تر. و این روزها (مرداد ۱۳۷۲) در تدارك ساخت فیلمی است درباره بوسنی. با موضوعی بزرگتر و دوربین وسیع‌تر و موضوعی جهانی‌تر.

با نگاهی سریع و اجمالی به کارنامه حاتمی‌کیا در می‌یابیم که او فیلمسازی واکنشی است. واکنش نسبت به رویدادهای بیرونی. به پدیده‌های دور و بر. اگر جویای یك مایه و تنها یك مایه تکرار شونده در آثار او باشیم درمی‌یابیم که برخورد دو دنیا مهمترین مایه آثار اوست. دنیای محدود و دنیای نامحدود و طبعاً رویارویی آنها. او می‌خواهد و می‌کوشد تا از دنیای محدود و برداشتهای سطحی عبور کند و به دنیای بزرگ و دریافتهای گسترده و عمیقی برسد و همه اینها از طریق واسطه سینما.

واکنش دنیای محدود با دنیای پیچیده و پرفراز و نشیب جنگ، مایه‌های اصلی هفت فیلم اول است. چهار فیلم کوتاه و سه فیلم بلند. هفت فیلم اول مستقیماً در رویارویی دو دنیای کوچك و بزرگ است. کمی از خانه، کمی از جبهه. از خانه و محله به جبهه و از جبهه به خانه و محله. گذشت و مهربانی در دیده‌بان ثمره تجربه روزگار سپری شده و اندوخته سالها ماندن در جبهه است.

رفاقت که مایهٔ اصلی مهاجر است، پاسخ نیازی است که به تدریج در حاتمی‌کیا رسوب کرده. شکل‌گیری رفاقت با شهید یکه‌تاز در سالهای اولیه جنگ و ادامه دوستی و از دست دادن او به بهترین شکل در دیده‌بان و بخصوص مهاجر جاسازی شده. دوستی نیاز اصلی حاتمی‌کیا است. نیازی برای از پیله درآمدن. نیاز به دوست و دوست داشتن؛ که این خود حرکت از محدودیت به گسترش است. و اما وصل نیکان، فیلم هشتم، که ناموفق‌ترین (تماشاگر و منتقد) فیلم حاتمی‌کیا تا امروز است؛ از سطحی‌ترین واکنش و بی‌پایه‌ترین عکس‌العمل مایه می‌گیرد. وصل نیکان بازتاب عروسی خوبان است. هم در اسم و هم در معنا و هم در قصه. وصل نیکان کوششی برای بی‌اعتبار کردن عروسی خوبان است. این واکنش به همان اندازه که عروسی خوبان فیلم بدرد نخوری است، خود بی‌اعتبار است. عکس یك فیلم بد، معلوم نیست فیلم بهتری شود. و اما کرخه.

کار در کرخه، سخت است. در کرخه دیگر حصار محله و شهر و جنوب و جبهه را شکسته‌ایم و وارد اقلیم دیگر و فرهنگ دیگر و نظام ارزشی دیگر شده‌ایم و می‌خواهیم آن را تجربه کنیم. دیگر به سادگی نمی‌توانیم دنیای محدود و دنیای نامحدود و واکنش‌ها را کنترل کنیم. دیگر همزیستی یا تقابل دو دنیا به سادگی رام شدنی نیست. کوشش‌های جدی‌تری لازم است. اجازه بدهید برای روشن شدن موضوع چهار وضعیت را بررسی کنیم:

الف ـ وقتی دنیای محدود می‌تواند خود را تحمیل کند نتیجه در دستهای حاتمی‌کیا فیلمهای کوتاهش می‌شود. او از دنیای محدود خود چندان فاصله نگرفته، فیلمهایی ساخته که تمامیت محدودیت و نظارت او را بر فیلم حس می‌کنیم. نتیجه فیلمهای مهمی از آب درنیامده، اما تمامیت حاتمی‌کیا را در خود دارد و شفاف است.

ب ـ دنیای نامحدود و گسترده، خود را تحمیل کرده و حاتمی‌کیا تنها به واکنش بسنده کرده و نتیجه، فیلم وصل نیکان از آب درآمده. یك شکست. چون از دنیای محدود و آشنای فیلمساز در آن خبری نیست. همه چیز ناآشنا و همگان بیگانه‌اند.

ج ـ دنیای محدود و دنیای نامحدود تلفیق می‌شوند. یکدیگر را تأیید می‌کنند. بده و بستانی بینشان اتفاق می‌افتد. روابط ارگانیك است. از آشنائیها در فیلم خبری هست. دنیای محدود و آشنای فیلمساز درهم شکسته نشده. دنیای نامحدود و اتفاقات عمده‌تر از کنترل خارج نشده. نتیجه‌اش فیلمهای معقولی است چون هویت ـ دیده‌بان و مهاجر.

د ـ دنیای محدود و دنیای نامحدود در تضاد و تناقض با یکدیگر قرار می‌گیرند. که در این حالت وضعیت، حساس و ظریف است. کرخه موفق است چون دارد آرام‌آرام و پاورچین روی مرز حرکت می‌کند. از دنیای محترم و قابل قبول و در عین حال محدود فیلمساز در فیلم خبری هست. فیلمساز از اینکه دنیایش را به نمایش درآورد خجالت نمی‌کشد. و شرمنده نیست. وانمود به چیزی نمی‌کند که عنصر ریا در آن یافت شود. ارزشهای سعید قهرمان فیلم باور می‌شود. محترم شمرده می‌شود. او از اظهارش خجالت نمی‌کشد. دیگران و دنیای نامحدود هم او را می‌پذیرند. کسی او را بی‌حرمت نمی‌کند. از طرفی دنیای نامحدود، بی‌امان و با تمام توان، به ارزشهای خود پایبند است. به نفع فیلم و فیلمساز عقب‌نشینی نمی‌کند. تقابلی اگر هست که هست در زیر فیلم پنهان است. این رویارویی ادامه دارد و در خفا است. هیچکدام از طرفین به سهولت عقب‌نشینی نمی‌کنند. و این، کرخه را مقبول، سالم و راستگو کرده است. کرخه روی مرز تعادل، خود را حفظ می‌کند و پذیرفتنی است. وضعیت پسربچه کرخه، بهترین سخنگوی این حفظ تعادل است. پسربچه در بینابین است. از یك سو به دنیای بسته قهرمان فیلم نزدیك است، با او همخون است و او را دوست دارد، هرچند در آغاز با او غریبه است. و از سوی دیگر در دامان دنیای نامحدود پرورش یافته و از آن تغذیه کرده است. کشاکش و گاه حتی سردرگمی و مأموریت سختی، که پسربچه انجام می‌دهد، ظرافت موضوع را توضیح می‌دهد. کرخه فیلم خوبی است، چون پسربچه فیلم که ترجمان دو دنیای محدود و دنیای نامحدود است، به خوبی ادای وظیفه می‌کند. پسربچه پلاك در دست به دنیای بسته برمی‌گردد و در تردید انتخاب است. هردو ارزش را می‌فهمد و ارج می‌نهد. اما هنوز آنقدر بزرگ نشده... کار از کرخه به بعد حتی از این هم سخت‌تر است.

ابراهیم حاتمی‌کیا خود را کشانده است تا اینجا و تا امروز. آینده را چه کسی می‌تواند حدس بزند. ما چشم به راهیم. چرا راستش را نگوییم که کمی دل نگرانیم و مضطرب. آدم همیشه برای کسانی که دوست دارد دل شوره دارد. □

«اول کس که در عالم شعر گفت آدم بود و سبب آن بود که هابیل مظلوم را قابیل مشئوم بکشت و آدم را داغ غربت و ندامت تازه شد و در سوگ فرزند و مرثیت دنیا شعر گفت.»

• مسعود فراستی

داغ غربت

نگاهی به از کرخه تا راین

مهاجر، پس از چهارسال و بعد از دیدن دو فیلم دیگر از ابراهیم حاتمی‌کیا- *وصل نیکان*، *از کرخه تا راین*- همچنان دست نیافتنی می‌نماید. از این روست که براین باورم که *مهاجر*، بهترین حاتمی‌کیا است تا به حال و شاید... و به گمانم بهترین فیلم در محدوده تاریخ سینمای ایران تا به امروز.

به نظر می‌رسد زمان، هرچه بیشتر به سود مهاجر کار می‌کند و لایهٔ درونی فیلم- داغ غربت و «قصهٔ غصهٔ دوریها» و دوستیهای بی‌غش و آن جهانی- باگذشت زمان، نه کهنه، که مرتب نوشدنی است. زمان فقط در خدمت شفاف‌تر شدن و صیقل یافتن بیشتر الماس نهانی درون اثر است.

باوری که در فیلم موج می‌زند، هم برتکنیك سینمایی آن چیره شده، هم برظاهر جنگی‌اش، و هم برزمان. چرا که جبههٔ جنگ برای فیلمساز ما، نه عرصهٔ خودنمایی، شعار و قهرمان‌سازی، که عرصهٔ یافتن هویت است؛ عرصهٔ تجلی عشق است و وصل. و باور نهان‌تر فیلم، که خود لایهٔ درونی‌تر آن است، تجلی هستی یاران عاشقی است که در غم هجران یار بی‌تابند. و این بی‌تابی، علت وجودی آنهاست و رازشان.

این دو باور- باور فیلمساز به آدمهایش، به فضا، به اشیاء که همگی جاندارند و به سینما؛ و باور عاشقانه اسد و محمود و...- است که فیلم را اینچنین آینه کرده. نوری نیز که از این آینه منعکس می‌شود، هم فیلم را در هالهٔ خود می‌گیرد و هم فیلمساز را. به گونه‌ای که رهایی از پرتو آن برای حاتمی‌کیا- تا لحظه‌ای که براین باور است- ناشدنی می‌نماید. و چه بهتر!

حال گویی روحِ «اسد» بربال مهاجر، که هردو ظاهراً متعلق به زمان و فضای خاص جبهه‌اند، نازل شده و «سعیدِ» کرخه را با خود به بالا می‌برد، چرا که عمدهٔ وجود سعید نیز همچنان در جبهه است و نه در دنیا و فضای بعد از جنگ.

دیگر بار آوای شگفت ناقوس پلاکهای کوچك آینه‌ای برپیکر مهاجر به گوش جان می‌رسد. طنینی که گویی ندا می‌دهد: «ما زبالاییم و بالا می‌رویم...»

□

از کرخه تا راین، پنجمین فیلم بلند حاتمی‌کیا، در ادامهٔ *دیدمبان* و بخصوص *مهاجر*، باز هم قصه و داغ غربت است. گویا این قصه، سر دراز دارد. کرخه، وصف همه انسانهای دردمندی است که فریاد مظلومیتشان در گلو مانده. آدمهایی که دور مانده از اصل خویش، با همدم خود راز دل می‌گویند و در انتظار وصل‌اند. فغانهای شکوه‌آمیز سعید را با یار در کنار رود راین به یاد بیاورید. حاتمی‌کیا حرمت نگه می‌دارد و به حریم خلوت سعید دست اندازی نمی‌کند و چهره او را در آن حال خوش عبادت از ما می‌پوشاند. چرا که فیلمساز هم برای سعید احترام قائل است و هم برای مخاطبش و هم برای سینما. سینما، برای او، نه تفنن است، نه دستاویز و وسیلهٔ «پیام»؛ که نیازِ جدی است به بیان خود، و دنیای پیرامونش. بیان داغها و غصه‌های خویش. بیان رازها، دردها و مظلومیتهای بسیجیها در جنگ، و پیگیری سرنوشت آنها در دوران بعد از جنگ.

فیلمساز ما از جبهه به سینما آمده. قدر جبهه را می‌داند، قدر یافتن خود را، قدر دوستیهای غریب جبهه را- «اسکندر یکه‌تاز»ش را همانجا از دست داده، یا به دست آورده- گویی بخش عمده‌ای از وجودش را آنجا جاگذاشته. از پنج سال پیش تا به امروز، سر حرف خویش ایستاده که: «اگر فیلم خانوادگی بسازم، از نوع جنگی آن می‌سازم.» یا: «اگر فیلم دیگری غیر از جنگ به نام حاتمی‌کیا به لابراتوار آمد، شما از طرف من اجازه دارید که آن را بسوزانید.» از آنجا که این چنین قدردان جبهه است، لاجرم قدر سینما را نیز می‌داند. تکنیك سینمایی‌اش رشد کرده و آرام آرام مخاطب را هم می‌فهمد و مدنظر می‌گیرد. از همین روست که فیلمش مؤثر می‌افتد و داغ بردلها می‌زند. حس غریب فیلم، هرتماشاگری را در بار اول تماشا، از خود بیخود می‌کند، اما تفکرش را زایل نمی‌سازد. فیلم به راحتی می‌توانست یك ملودرام خانوادگی سانتی‌مانتال و اشك‌انگیز از آب دربیاید، و جایی برای تأمل باقی نگذارد. و به ناچار مغز را از کار بیندازد، اما موضع و نگاه آرام و تا حدی بی‌طرف فیلمساز، خوشبختانه مانعِ چنین سقوطی شده.

کرخه، فیلم خوبی است و با شفقت، که حاصل یك «دلشکستگی» است و دخل چندانی به سینمای بی‌اصول، بی‌درد و بی‌هویت جشنواره ۱۱ ندارد. کرخه، بعد از *وصل* قدم بلندی است به جلو، و برخلاف *وصل*، نه مردد است، و نه متزلزل و پریشان. مخاطب هم دارد؛ مخاطب خودی، نه لزوماً هموطن. حاتمی‌کیا برای اولین بار است که به مخاطب اندیشیده و «خود» را برای تماشاگرش به نمایش گذاشته، راست و درست. و تماشاگر نیز با فیلم تعامل احساسی و حتی تفکری می‌یابد و با فیلمساز نیز.

کرخه، در ادامه *مهاجر* است و «سعید» در پی محمود و اسد. و فیلم، همچون گذشته از آنِ فیلمساز است و فیلمساز نیز وفادار به آن.

کرخه، نه برمبنای تخیلات صرف فیلمساز است، که ریشه در واقعیت دارد. داستان از زندگی واقعی دو بسیجی و خواهر یکی از آنها گرفته شده. دو معلول شیمیایی شده که یکی چشمش را داده و دیگری سرطان خون گرفته. ادغام این دو، شخصیت قهرمان اصلی- سعید- را ساخته و پرداخته. سعید، شخصیت آشنای حاتمی‌کیاست. اصغر نیز. اما نوذر بکل تازه است، لیلا و یوناس نیز. شخصیت‌پردازی درخشان حاتمی‌کیا، نوذری آفریده با آن صدای بریده بریده- همچون روحیه‌اش- که قبل از هرچیز، جنگ، و نه جنگ ما، که جنگ عراق- و آمریکا و غرب- علیه ما را به محکومیت می‌کشد و عوارض آن از جمله بمباران شیمیایی را. موضع فیلمساز در قبال این شخصیت منحصر به فرد، نه جانبداری، و نه محکومیت کور اوست. نگاهی است انسانی و با شفقت در توضیح و درك آدمی که به بیگانه پناهنده می‌شود و «خود» بسیجی‌اش را وا می‌نهد، و به قول سعید: «چه ارزان». درست نقطه مقابل نوذر، اصغر است، شخصیتی ایستاده اما بسیار شعاری. با آن رقص مرگ و دف زدن غریب در جبهه. بینابین این دوحد، شخصیت متین و معقول سعید قراردارد. هرسه شخصیت نیز مظلومند. اما مظلومیتی محکوم کننده- و نه ذلیل- صحنه خوب مصاحبه گروه گزارشگران خارجی را در بیمارستان به یاد بیاورید، و چشمان و سرفه‌های مظلومانه سعید را.

حاتمی‌کیا از یك سو با سعید اینهمانی می‌کند و از دیگر سو، براحتی شخصیت مقابل او- لیلا- را به تصویر می‌کشد. خواهری که به دلایل مبهم از ایران گریخته و «هویتی» جعلی را پذیرفته و فیلمساز در «خلق» او، مدیون سبك کار خوب همیشگی‌اش- تحقیق و تفحص- است. باز نگاه فیلمساز، نه در طرد و محکومیت و نه جانبداری از اوست. نگاهی در توضیح سوء تفاهمها: سوء تفاهمهایی انسانی- و او را نه به جبر، که با مهربانی به وطن عودت می‌دهد.

دیالوگِ عقل و دل- همچون *مهاجر* و *وصل*- در اینجا نیز حضوری جدی دارد: سعید و لیلا، سعید و آندریاس و باز سعید و نوذر، سعید و اصغر. سعید در این دیالوگها، مرتب جا عوض می‌کند، گاهی نماینده «دل» است و گاهی عقل و سرانجام جابجایی کامل می‌شود و نقش را تفویض می‌کند، در دیالوگش با یوناس. به یاد بیاورید صحنهٔ زیبا و روان خانه لیلا را به آن میزانسن خوب: که سعید با هدفونی در حال شنیدن نوایی رزمی است. یوناس در ابتدا شگفت‌زده به او می‌نگرد و آرام آرام از کنارش دور می‌شود و به عقب می‌رود، اما در واقع به سعید نزدیك شده و در ارتباطش با او، گامی به جلو می‌رود. تا سرانجام در لحظه چشم‌گشودن دوباره سعید، او را می‌پذیرد.

بار اصلی وجه ملودراماتیك اثرِ عمده تأثیرات حسی- عاطفی فیلم، در درجه اول به گُرده لیلاست، و نه سعید که در مقابل او نماینده «دل» است و این به ظاهر نقص و تناقض، به قدرت کار و تأثیرات عمیق حسی آن بدل می‌شود. و بعد جای یوناس است در این مثلث عاطفی. صحنه بسیار مؤثر جشن را در خانه مدنظر آورید،لبخند و اشك آرام لیلا را و بازی شیرینی خوردن سعید و یوناس، که چه گرمایی دارد و چه شادی و غمی.

حاتمی‌کیا، سرمای فضا و محیط را، با گرمای روابط خانوادگی جبران می‌کند. اگر آدمها در *دیدمبان* و *مهاجر*، در بطن فضا پرورش

یافته بودند، و فضا، از طریق حضوری باهویت با آدمها و اشیاء جاندار می‌نمایاند و تبدیل به محیط بسیار آشنای جبهه می‌شد برای فیلمساز و لاجرم برای تماشاگر، در اینجا- کرخه- گرمای وجودی

آدمهاست که برفضای سرد و بیگانه چیره می‌شود. و فضا- علی‌رغم پس زمینهٔ کلیشه‌ای‌اش- با خلوص و صمیمیت شخصیتها، بازسازی می‌شود. صحنه خوب روباتها در میدان شهر گویای این ادعاست و یا صحنه پرحس باز یافتن بینایی سعید در بیمارستان. در هردو صحنه و نیز در صحنه عبادت سعید کنار راین و نیز در کلیسا، نه نگاه شیفته غرب گرایانه حاکم است و نه نگاه دگماتیک غرب ستیزانه. که نگاه انسانی و با هویت حاتمی‌کیا، حضور دارد. همان نگرشی که در *مهاجر*، حی و حاضر بود، و مانع زدن عراقی بالای دکل می‌شد. اما دکل دشمن را با قاطعیت متلاشی می‌کرد. در کرخه نیز، همین نگرش حاکم است، چه به عراقیهای مصدوم در بیمارستان و چه به «نوذر» پناهنده شده. اما این، برخلاف نظر سطحی‌اندیشان رادیکال‌نما، نه اومانیستی است و شرمنده، و نه تروریستی و جنگ طلبانه. که نگاهی است انسانی و سرافراز. نه با دشمن سازش می‌کند و نه ضد بشر است. نگرش حاتمی‌کیا، از جنس نگرش حضرت آدم است. آدم «نمی‌تواند» انتقام هابیل را از برادرش قابیل بازستاند، همچنان که هابیل «نمی‌تواند» دست به برادرکشی زند و به قاتل خود، قابیل چنین می‌گوید: «اگر تو به کشتن من دست برآوری، من هرگز به کشتن تو دست دراز نخواهم کرد که من از خدای جهانیان می‌ترسم».

مهاجر و کرخه، نیز روایت دیگری است از قصه هابیل. و اسد و محمود و سعید نیز از تبار هابیل‌اند و نه قابیل. برادرکش نیستند- برخلاف دشمنانشان-. حاتمی‌کیا، ایرانی و آلمانی را فرزند آدم می‌داند و ادامه دهندهٔ راه هابیل.

توماس مور انگلیسی نیز، فرزند آدم است و هابیل، و «نمی‌تواند» دستش را روی کتاب الهی بگذارد و سوگند دروغ بخورد و این ناتوانی، عین توانایی اوست و راز ماندگاریش. مور، سرش را روی این قدرت توانستن اما انجام ندادن می‌گذارد و می‌رود، اما می‌ماند. حال آنکه همه در آن زمان، مور را تشویق به «توانایی» در سوگند دروغ خوردن می‌کردند و جان بدر بردن، اما برای او، همچون همه اصول‌گرایان، همیشه این «توانایی»های انسان نیست که او را انسان می‌کند، که اغلب «ناتوانایی»هاست که انسان می‌سازد، از سنخ هابیل. امروز نیز چنین است. برخی از متظاهرین متحجر با پزی ایدئولوژیک و انقلابی، اما سخت دروغین، به فیلمساز ما خرده می‌گیرند که مثلاً چرا مرد مست در کنار سعید در حال شکایت ظاهر می‌شود، مگر او هم آدم است؟ و سعید، چرا از سرنوشت خود و مردن در غربت گلایه می‌کند، یا چرا با خارجیها ارتباط برقرار می‌کند و مهربان است؟ مگر او «دشمن خونی» همه غیر خودیها نیست؟ یا احتمالاً چرا فیلمساز، «نوذر» پناهنده شده را نمی‌کشد یا صریحاً طرد و محکوم نمی‌کند و...؟ گویی اینان نمی‌دانند که «هرکه کسی را بی‌آنکه فساد و فتنه‌ای در روی زمین کند، به قتل رساند مثل آن باشد که همه مردم را کشته و هرکه نفسی را حیاب بخشد، مثل آن است که همه مردم را حیات بخشیده...» اینان همه را فرزند قابیل می‌دانند، غافل از آنکه حاتمی‌کیا و امثال او، فرزند هابیل‌اند و برای اصلاح آدمها، تلاش می‌کنند. پس نبایستی چنین راحت نوذر را به صُلابه کشید. و این، دفاع از پناهندگی نیست. دفاع از انسان خوبی است که مسئله دار شده. اسد نیز به جبهه نرفته بود که مانند کلاه سبزهای آمریکایی بکشد تا زنده بماند. رفته بود جلوی نابودی را بگیرد و نه برای نابود کردن انسانها، مگر در شرایطی که دشمن

هنر، از انسانیت برمی‌خیزد و شفقت، و نه از قتل و شقاوت. هنر -و هنرمند- نمی‌تواند انسانها را مصلوب کند. فقط می‌تواند در غم از دست دادن‌ها و... بسراید و بشوراند.

مجبورش سازد. جنگ برای اسد و اسدها، نه تعرض به دیگران، که دفاع از حق است و این دفاع، نه ذلت، عین اصول است و قدرت. چرا که هدف، وسیله را توجیه نمی‌کند. وگرنه، اسدها نیز می‌توانستند برای به زانو درآوردن خصم، همچون آنان، از بمباران شیمیایی استفاده کنند، که نکردند. اسد و سعید و نوذر و اصغر، جملگی، هابیلی‌اند و نه قابیلی. و فیلمساز ما فقط در سوگ اسد و سعید می‌تواند بسراید و فیلم بسازد. همچنانکه حضرت آدم در سوگ هابیل، شعر سرود.

هنر، از انسانیت برمی‌خیزد و شفقت، و نه از قتل و شقاوت. هنر ـ و هنرمند ـ نمی‌تواند انسانها را مصلوب کند. فقط می‌تواند در غم از دست دادنها و... بسراید و بشوراند. آنهایی که کرخه را شرمنده و ذلیل می‌بینند، و در عوض از *سارای* بی‌هویت و ریاکار، و یا از هنرپیشه منحط و مبتذل، سازشکارانه جانبداری می‌کنند، نه نگرششان هابیلی است و نه اصولی دارند. هرگز هم جبهه را درک نکرده و دردی جدی را نچشیده‌اند.

حال آنکه آوینی‌ها و حاتمی‌کیاها، که از تبار آدم‌اند، کینه ضدبشری به کسانی که «یکه‌تاز» و... را کشته‌اند، ندارند. اهل سازش هم نیستند اما برای همه، آرزوی دانایی و شفقت دارند و نه درنده‌خویی. انسانی که از جهل و بی‌رحمی دیگر انسانها رنج می‌برد و در مرثیت دنیا و غم‌هجران یار می‌سرایند، انسان با اصول و حق‌طلبی است دردمند و صبور. از این روست که هنر را می‌فهمد، و ارزش و کاربردش را. پس فیلم می‌سازد، «روایت فتح» می‌گوید و خود فاتح روایت می‌شود و جزیی از آن. اگر کرخه توانسته انسانی به زیبایی و دانایی آوینی را بگریاند، حتماً نه ذلیل است، نه منفعل و یأس‌آور. که برعکس، مظلوم است و تلخ، اما فاتح و سربلند. مرگ سعید را در پایان کرخه دوباره در نظر آورید، با آن نماهای ذهنی از جبهه و زاویه‌های رو به بالای دوربین و سربلندی سعید در آسمان و رفتنش. این مرگ، شهادت زیبای «عارفی» *دیدمبان* را به خاطر می‌آورد و پایان غریب *مهاجر* را.

کسانی که با هنر، دردشان را می‌گویند و مظلومیتشان را، سعی‌شان براین است که مخاطب را به خود آورده، از قابیل دور کنند و به هابیل نزدیک. ذلت طرف مقابل را بنمایانند و حقانیت خود را. طرفداران جاهل قابیل ـ که چه بسیارند ـ فریب دشنه از پشت یا از مقابل را می‌خورند، فریب نابودی مخالف را. و نمی‌دانند که نابودی فیزیکی، بس آسان است اما راه حل نیست. و نابودی تفکر نابودگر، بس دشوار است اما در جهت احیاء انسان. تفکر مخرب است که باید زده شود و انسان نجات یابد.

□

می‌شود ایرادات «سینمایی» گرفت که: شخصیت سعید، چندان جاافتاده و گویا نیست و قائم به ذات / یا: اصغر، بدجوری شعاری است و سطحی / فضای فیلم، کلیشه‌ای است و تا حدی توریستی / آدمهای آلمانی، اکثراً زیادی کلیشهٔ مثبت‌اند / شغل آندریاس از کار در نیامده با آن دوربین‌اش / یکی دو نما در فیلم بکل بی‌مفهوم است و معلوم نیست از دید چه کسی است / صحنه مواجهه سعید و همسرش، زیادی تحت تأثیر ویم وندرس و *پاریس تکزاس* اوست / بعضی دکوپاژها، بخصوص در بیمارستان، دقیق نیستند / صحنه مهم تماشای رحلت امام، در لحظاتی شعاری شده / فیلم بین دو مخاطب خودی و بیگانه در نوسان است / عنوان بندی و شروع فیلم برای خودیها قابل فهم است و نیز زاری و نوحه بچه‌ها در بیمارستان، و نه برای خارجیها / حضور مرد مست در کنار سعید، کمی سطحی و تو ذوق بزن می‌نماید ـ برای خودیها / نمای پایانی، با وجود زیبایی‌اش به نظر خاص خارجیهاست / اشیاء، برخلاف *دیدمبان* و *مهاجر*، جان نمی‌گیرند حتی قطار اسباب‌بازی و... / ریتم فیلم، یکدست نیست / موسیقی نیز، سبک و دراگ استوری است و...

همه اینها درست و حسابی و «سینمایی»، اما این جزیی نگری و ندیدن کل، سینما را فراموش می‌کند و جوهرش را، که حس است و از کار درآمدن آن.

□

کرخه، فیلم راستی است و مؤثر. که توانسته هم از پشت چشم بسیجیهای دردمند به انسانهای دیگر و دنیای پیرامونشان بنگرد و هم از پشت چشم انسانهای غیرخودی، به خودیها. کرخه، از پشت چشم «آدم» به جهان می‌نگرد.

فیلم، به زعم من، اولین فیلم ایرانی است که پیام انسانی دینی و انقلابی خود را به جهان می‌رساند. بدون شعار، بدون سازش روی اصول، بدون باج دادن به فرنگیها. جوابیهٔ خوب و تاثیر گذاری است به بسیاری حملات و فیلمهای رنگ و وارنگ فرنگی از جمله «بدون دخترم هرگز» که چهره بسیجیهای از تبار اسد و سعید را چنان آشفته نمایانده بود و چهره مردم ما را. خوشبختانه مخاطب فیلم، جشنواره‌های روشنفکرانه غربی نیست و نیت ربودن جایزه هم ندارد. و مسلماً آنها را خوش نمی‌آید مگر انسانهای عادی و با فرهنگشان را. و هدفش نیز تاثیر برقلب و مغز همه انسانهای سالم و آزاده این طرف و آن طرف مرزهاست.

کرخه را هرکسی که دلی دارد برای حس کردن، و مغزی برای اندیشیدن، می‌فهمد. و سریع هم می‌فهمد. احتیاج به زمان و تجربه مستقیم هم ندارد. راحت و بی‌واسطه ارتباط برقرار می‌کند و از این روست که برنده است. مهم نیست که بسیاری را که تا دیروز از حاتمی‌کیا و فیلمهایش خوششان نمی‌آمد، جلب کرده. مهم هم نیست که برخی را که تا دیروز برای او کف می‌زدند ـ به خاطر ظاهر جنگی آثار و نه عمق آنها ـ از خود رمانده. مهم این است که با قدرت و جسارت حرف خود را ـ و درد خود را ـ بیان کرده ـ آنهم به زبان سینما. حرفی که زدنی است و به‌حق و دعوت کننده.

حال کار ابراهیم، مشکل‌تر است و خطر لغزش، بسیار. آیا یوناس نوجوان، قادر است بار سنگین «پلاک/ هویت» سعید را با خود حمل کند؟ آیا این «نوعی ایده‌آل نگری نسبت به آینده» آرزویی است که با سازش توامان می‌شود یا تولدی است دیگر در ادامهٔ راه. راهی که سخت است و هرچه بگذرد سختتر می‌شود و پردست اندازتر. راهی که تدارکات بسیار می‌خواهد. تدارکات عمیقتر زندگی و تجربه، و تدارکات جدی‌تر سینمایی و حس تربیت شده‌تر. دوستان ابراهیم، اکثراً رفته‌اند، استادش نیز. جنگ تمام شده و ظاهراً حرفها نیز درباره جنگ زده شده... آیا روایت بوسنی جواب می‌دهد؟ و فیلم همچنان متعین می‌شود؟ یا جاهایی دیگر و روایتهایی دگر؟

در هرحال، ابراهیم می‌داند آن کس که «در دامنه آتشفشان منزل گرفته» باید بتواند «زیر فوران آتش» زیست کند. یکه و تنها. برباور و ریشهٔ خود پای فشرد ـ بی‌توجه به تشویقها و حملات ـ و بایستد، و با جرأت هم. بار دیگر کلام عجیب سیدمرتضی را یادآوری کنم که: «هنر آن است که بمیری پیش از آنکه بمیرانندت»... □

● مریم امینی

راز و رمز واقعیت

پرداختن به هریک از *قصه‌های مجید*، مستقل از دیگر قصه‌ها کاری دشوار به نظر می‌رسد. شاید به این جهت که *قصه‌های مجید*، قصه‌های زندگی است، و زندگی اگرچه از عوامل متعددی تاثیر می‌گیرد که روزها و لحظات را ظاهری متفاوت از یکدیگر می‌بخشد، اما در نهایت حقیقتی واحد و گسترده براین اجزاء سایه افکنده که هریک از این اجزاء و ارتباطشان با یکدیگر، در نسبت با آن حقیقت است که باید معنا شوند و این حقیقت را شاید به تعبیری بتوان «روح زندگی» نامید.

اگر قصه‌های مجید هم مانند بسیاری فیلمهای دیگر فقط به ظواهر اتفاقات می‌پرداخت و این روح واحد برآنها حاکم نبود، ما نیز درصدد شناخت این حقیقت برنمی‌آمدیم. اما ضربان زندگی در این قصه‌ها آنچنان قوی است که نه تنها به آدمها بلکه به اشیاء نیز ساری می‌شود و به آنها جان می‌بخشد. درست برخلاف «قصه»های آقای کیارستمی که آنها نیز داعیه به تصویر کشیدن واقعیت را دارند، ولی حتی انسانها نیز در عرصه این «واقعیت»، تبدیل به

اجسادی متحرک می‌شوند. و اینچنین سوژه «مدرسه و نوجوانان» در عبور از عینک سیاه کیارستمی به مشق شب تبدیل می‌شود و در عبور از عینک بیرنگ و شفاف پوراحمد به «صبح روز بعد». در مشق شب همه «معلمین» و پژوهشگران بدل به آقای ناظم می‌شوند که در واقع شکنجه‌گرند و در صبح روز بعد، تصویر معلم سرخانه و تصویر آقای حیدری در قاب پنجره‌ای پوشیده از پیچک در ذهن تو ماندگارترند تا شخصیت آقای ناظم. و این امر نشانهٔ آن است که انسانها هریک در دنیایی زندگی می‌کنند که متناسب با دنیای درونشان است و واقعیت هرگز در نظر انسانهای مختلف یکسان نیست بلکه نسبت به ذهنیت آنها صورتهای گوناگون به خود می‌گیرد.

در *قصه‌های مجید*، انسانها و اشیاء در تقابل با دنیای مجید، معنا و روح تازه‌ای پیدا می‌کنند.

در *صبح روز بعد*، شیئی مانند تسبیح، فقط یک شیء نیست. موجودی است که در دست صاحب خود جان می‌گیرد. همه سختگیری و «خشونت» معلم ریاضی به تسبیح او منتقل شده تا آنجا که نگاه کردن به دانه‌های تسبیح او که برهم می‌لغزند، کافی است تا مجید هرچه را که به زحمت آموخته فراموش کند. دیگر نه چهرهٔ معلم و نه تنبیهات و لحن سرزنش آمیز او، هیچیک مجید را به وحشت نمی‌اندازد. هرچه هست در تسبیح اوست و دانه‌های سیاهرنگی که معنایی جز ترس ندارند. و با اینهمه مجید می‌کوشد تا براین ترس غلبه کند. آگاهی نسبت به اینکه تسبیح نمی‌تواند و نباید انگیزه‌ای برای ایجاد ترس در او باشد، کافی نیست. پس او تسبیحی می‌خرد و می‌کوشد با بازسازی موقعیت خود در برابر معلمش، این آگاهی را به مرز باور نزدیک سازد. ولی باز این هم کفایت نمی‌کند و کارگردان این نکته را بخوبی دریافته است که تکیه برتوانایی‌های انسان به تنهایی راه به جایی نمی‌برد. از این رو تسبیح آسمانی رنگ بی‌بی را به کمک می‌خواند که راز نیایش سحرگاهان و عطوفت مادربزرگ‌ها را در خود نهفته دارد، و مجید آن را زیر بالشش قرار می‌دهد تا دیگر هیچ خوابی خاطرش را آشفته نسازد. مشکل او به تمامی حل شده و هنگامی که تسبیحی در دستهای معلم سرخانه خود، آقای ماندگاری می‌بیند، به سادگی آن را از جنس مهربانی توصیف می‌کند و در درس ریاضی نیز نمره ۱۴ می‌گیرد.

آموزش جدول ضرب، وسیله‌ای است تا به کمک آن مجید آنچه را که سبب وحشتش شده بازشناسد، و هرچند که در نهایت در درس ریاضی نیز پیشرفت می‌کند. اما این پیشرفت به تبع تلاش او برای غلبه برضعف درونیش حاصل می‌شود و نه آنکه فی‌نفسه به عنوان یک ارزش مطرح شود.

این واقعیت وجود دارد که معلم و ناظم هردو برسر میز و نیمکتهای چنین مدرسه‌هایی درس خوانده‌اند و پرخاشگریهای خود را نیز اینگونه توجیه می‌کنند؛ مجید این واقعیت را می‌پذیرد اما تسلیم آن نمی‌شود. در مقابل سعی می‌کند که با غلبه برضعفهای پنهانش خود را نیرومند سازد و از آنجا که هم خواستش حق است و هم در جهت دست یافتن به آن تلاش می‌کند، کمکهایی هم سرراهش قرار می‌گیرند، و این عین واقعیت است. و ماهیت دنیای مجید است که این واقعیت را محقق می‌سازد. مسلماً اگر نحوه نگرش مجید به دنیای اطرافش به گونه‌ای دیگر بود، وقایع نیز به گونه‌ای دیگر اتفاق می‌افتادند و نتیجه نیز جز این می‌شد.

در این فیلم، ساعت نیز با تو از رازی دیگر سخن می‌گوید. آقای ماندگاری که سالها دبیر ریاضی بوده، اکنون باز نشسته شده و به حرفه تعمیر ساعت اشتغال دارد. صدای تیک تاک ساعتهای مختلف، از گوشه و کنار اطاقش به گوش می‌رسد و او همچنان با صبر و حوصله مشغول تعمیر آنهاست. ساعت برای او یادآور مفهوم شتاب نیست، به معنای پایان کلاس درس و آغاز کار دیگری نیز نیست، بلکه به مفهوم تمام لحظاتی است که از روح او جانْ گرفته‌اند. به معنای همه زندگی اوست.

آقا محمود، راننده کامیون *سفرنامه شیراز*، با درک این نکته که «مقصد همین جاست» خود را از قید راه و مکان می‌رهاند، هرچند که به اقتضای شغلش همیشه در راه است و آقای ماندگاری نیز با اینکه به حرفه تعمیر ساعت مشغول است، با درک معنایی که به زمان روح می‌بخشد، خود را از قید ساعت و زمان رها می‌سازد و ماندگار می‌شود.

صبح روز بعد در راه است، همراه صدای پای آقای ناظم و تیک تاک ساعت، و تو در غفلت، که امروز نیز صبح روز بعد بوده و به زمانهای از دست رفته و هنوز نیامده می‌اندیشی. «صبح روز بعد» را می‌بینی و از آن پس، پیچکها همه قابهای سبز پنجره‌هایی می‌شوند که آقای حیدری را در میان گرفته‌اند. تیک تاک ساعتها سخن از گذر زمان نمی‌گویند، راز حضور و ماندگاری را باز می‌گویند. با کلاغها که حضورشان آنهمه عادی شده که تفاوتشان را با اشیاء در نیابی، می‌توانی درد دل کنی، و این منحصر به این قصه مجید نیست. همه قصه‌های او اینگونه‌اند. چگونه ممکن است پس از این بتوانی هندوانه را بی‌حضور مادربزرگت بخوری؟ احساس می‌کنی مادربزرگت را، باغبان و بنای محله‌ات را و کوچه‌ها و جویها و در و دیوار آن را بیشتر دوست داری و بی‌اختیار گریه‌ات می‌گیرد، اگر هنوز مجیدی در تو باشد که با یاد این خاطره‌ها به گریه بیفتد.

باور آقای پوراحمد به سنتها و رموز نهفته در این آب و خاک است که به همه چیز- آب و آب پاش و باغچه و بیل و هندوانه و تسبیح و ساعت و... - جان می‌بخشد و مجید و قصه‌هایش را اینچنین گرم و عمیق بردلها می‌نشاند، واگرنه، آیا صرف تجسم «واقعیت» برای دمیدن این روح به تماشاگر کافی است؟ و روش آقای پوراحمد در به تصویر کشیدن واقعیت همان است که آن را «رئالیسم» می‌نامند؟ نه، رئالیسم هرگز جز از عهدهٔ بیان صورتها و ظواهر برنیامده و متجلی ساختن رازهای نهفته در واقعیت، در عین انطباق کامل برظواهر آن از طریق پرده سینما، از یک طرف نیازمند معرفتی غیر «رئالیستی» و فطری نسبت به جهان و از طرف دیگر مستلزم شناخت قابلیتهای سینما و آگاهی برچگونگی استفاده از آن در جهت انتقال این حس و باور به تماشاگر است.

و موفقیت آقای پوراحمد در *قصه‌های مجید* حاکی از آن است که او از این هردو معرفت به کفایت برخوردار است. □

● محمدحسین معززی‌نیا

«هنر» پیشه

بی‌هیچ مقدمه‌ای از همین ابتدا برویم سراغ هنرپیشه، و نسبت این فیلم را با «سینما» و «تفکر» جستجو کنیم. همان چیزهایی که سازندهٔ فیلم مدعیشان است.

هنرپیشه را سیاهی آغاز می‌کند. موسیقی در زمینهٔ سیاه شروع می‌شود، سپس عنوانبندی می‌آید. و بعد:

۱ـ اکبر عبدی مستقیم روبه دوربین در نمایی درشت مونولوگ می‌گوید (شرح احوال خود را برای شخصی نامعلوم بازگو می‌کند). تا انتها هم مشخص نمی‌شود که مورد خطاب کیست و این گریه‌ها و شکایتهای جناب هنرپیشه چه ارتباطی به او دارد. مخاطب عبدی جادوگر است؟ حکیم است؟ نماد و سمبل است؟ نخیر، «ادا» است. ادای تفکر و ادای سینما. کات!

۲ـ نمای بعدی. سیمین هم در همان مکان است. می‌خندد و دنبال کبوترها می‌کند. دوربین روی دست او را تعقیب می‌کند. سیمین جیغ می‌کشد و به سمت دوربین می‌آید. فقط جیغ می‌زند و دور خودش می‌چرخد، همین. اینها نشانه‌های دیوانگی کامل است. جنون حتمی. اما چرا نمای اول به این نما کات شد؟ مثل اینکه داستان «ایجاز» است. یعنی اکبر عبدی به خانه رفته و به طریقی زنش را به اینجا فرستاده و او هم به طریقی آمده و... جزئیات هم لابد به ما مربوط نیست! بسیار خب. امّا...

۳ـ سیمین به خانه برمی‌گردد. در خیابان روبروی منزلشان، قریب به صد کودک مشغول بازی هستند و یک‌سره می‌گویند: «حمومک مورچه داره». اما سیمین یک بچه هم ندارد. آخ، دلمان سوخت. حالا دست یکی از بچه‌ها را می‌گیرد و به زور می‌بردش خانه. مستراح خانه را آماده کرده و بچه را مجبور می‌کند که «جیش» کند. می‌گوید: «به جیش‌ات فکر کن. زندگی من به جیش تو بسته است»، بچه لج می‌کند، سیمین لج می‌کند و نیشگونش می‌گیرد، بچه گریه می‌کند. سیمین... ما که حوصله‌مان سر رفت. الان دربارهٔ «ایجاز» صحبت می‌کردیم. جزئیات «جیش کردن» این قدر حیاتی است؟ خب، اگر از نظر فیلمساز حیاتی است، که حتماً هست! راستی چرا مستراح را وسط خانه، مقابل در ورودی ساخته‌اند؟ لابد ناشی از «جبر موقعیت» است!

۴ـ اکبر عبدی، گریم شده به خانه می‌آید. چه جالب. نقشهایش را آن‌قدر دوست دارد که لحظه‌ای از نقش جدا نمی‌شود و گریمش را پیوسته حفظ می‌کند. عبدی می‌گوید: «توی این خونه بوی مستراح می‌یاد»! بعد هم یک نما داریم از کلهٔ این «بزرگوار» که وارد یخچال می‌شود. دوربین را پشت یخچال قرار داده‌اند. دلیلش را عده‌ای این چنین تفسیر کرده‌اند: «خلق میزانسن»؛ شوخی نکنید!

۵ـ نصفه شب است. عبدی و سیمین خوابند. پسرک صحنهٔ قبل می‌آید و زنگ خانه را می‌زند. به عبدی می‌گوید من باز هم جیش دارم. این «جیش» عجب عنصر مهمی است. چرا ما از اهمیتش غافل بودیم؟ کات. عبدی و سیمین در ماشین نشسته‌اند و می‌گویند که به حمام زایمان بابای اکبر می‌روند! عجب! این یکی را هم نمی‌دانستیم. بارک‌الله!

۶ـ زوج قصه به خانهٔ پدر آقای عبدی رسیده‌اند. یک سئوال: چرا سیمین خانم، پدر و مادر و کس و کار ندارد؟ بگذریم. فعلاً در خانهٔ پدر و مادر این یکی هستیم. اما... ببخشید. یک لحظه اشتباه شد. به گمانم وارد طویله شده‌ایم. تا آنجا که ما دیده‌ایم و شنیده‌ایم به یک چهار دیواری با این شکل و شمایل طویله می‌گویند... بله. اشتباهی رخ نداده. اینجا طویله است. یک گوسفند آن گوشه است. یک جوجهٔ مرغ آن طرف. موجودات دیگرش هم لختند و هندوانه به دست گرفته‌اند و مثل ـ بلانسبت ـ گاو و گوسفند بالا می‌کشند. از سر و کول هم بالا می‌روند و یک دفعه به سمت هم هجوم می‌آورند و خلاصه از این جور خل‌بازیها درمی‌آورند. و امّا در آن گوشه، زنی خوابیده که بلند می‌شود، ادا و اطوار درمی‌آورد و دوباره می‌خوابد. می‌گویند، ایشان زمانی در فیلمهایی موسوم به فیلمفارسی، همین کارها را انجام می‌دادند. حالا کلهٔ یک گوسفند در کادر است. کات می‌شود به نوزادِ نورسیده. راستی چرا؟ این نوزاد که شبیه بچهٔ آدم است. یعنی بعداً گوسفند می‌شود؟! چطور؟ عجب دید «تلخی». قابل توجه روشنفکران اپوزیسیون‌نما!

۷ـ اکبر عبدی می‌گوید می‌خواسته «چارلی چاپلین» بشود. اما «لورل و هاردی» هم نشده! شما منظورش را می‌فهمید؟ بیچاره لورل و هاردی، که قربانی «درک» فوق‌العادهٔ فیلمساز ما از هنر شده‌اند. راستی چرا قصهٔ فیلم به اینجا رسیده؟ قضیهٔ اکبر و سیمین چه شد؟ به گمانم، سازنده هم نمی‌داند. خُب سینما، یعنی «مونتاژ» دیگر!

۸ـ سیمین در خیابان به دنبال کولیها می‌گردد. با دوربین حرف می‌زند و از دوربین سراغ کولیها را می‌گیرد. آن هم با چه طول و تفصیلی. خب، تقصیر از ماست که هنوز منتظر «ایجاز» مانده‌ایم. نمی‌شود که همهٔ فیلم را موجز ساخت! بالاخره کولیها پیدا می‌شوند و سیمین یك دختر گدای لال پیدا می‌کند. کات.

۹ـ اکبر عبدی در خانه تنهاست و دارد روبروی آینه شکلك در می‌آورد. شما فکر می‌کنید نقش این صحنه در روند داستان چیست؟ باز هم شنیده‌ایم، این نوع صحنه‌های بی‌ربط در فیلمفارسی‌ها وجود داشته. البته در آنجا ایفای نقش را «خانم»ها به عهده داشته‌اند. صبر کنید... یك مشکل دیگر. اکبر می‌گفت که از این نقشها متنفر است و دوست دارد فیلم «هنری» بازی کند. پس چرا در تنهایی هم دلقك بازی درمی‌آورد؟

۱۰ـ دخترك کولی وارد خانه می‌شود. دعوایی در می‌گیرد، بین اکبر و سیمین. برای نمایش دعوا، یك نما داریم که دوربین کاملاً برسطح زمین قرار گرفته و دو پای جناب عبدی (از مچ به پایین) در جلوی کادر قرار دارد. این نما بلافاصله کات می‌شود به نمای بعدی که دوربین روی سقف قرار دارد و تراولینگ می‌کند! فکر می‌کنید این دعوا، باید از چه زاویه‌ای فیلمبرداری می‌شد و چگونه قطع می‌شد؟ البته منظورمان این نیست که فیلمساز دکوپاژ بلد نیست و ادای آن را درمی‌آورد!

۱۱ـ دعوای اکبر و سیمین به خارج از خانه کشیده می‌شود. خب، ما مجبوریم دنبالشان برویم و ببینیم چه می‌شود. اما فیلمساز می‌گوید: «در داخل خانه بمانید و شعبده‌بازی تماشا کنید». و بعد در و دیوارها را عقب و جلو می‌برد و دختر کولی این طرف و آن طرف می‌دود و از خودش سر و صدا درمی‌آورد و... در تفسیر این صحنه، لطفاً اسم نماد و نشانه نیاورید که... کات.

۱۲ـ اکبر و سیمین سوار ماشین هستند و در جاده‌ای به سوی انزلی می‌رانند. یك نکتهٔ جالب: همهٔ آدمهایی که در خیابان حرکت می‌کنند گویی سادیسم دارند! محض رضای خدا یك نفر نیست که عبور کند و به اکبر عبدی متلك نگوید. در این صحنه، سیمین قربان صدقهٔ اکبر می‌رود که من دوستت دارم و برایت می‌میرم و... واکنش اکبر این است که شروع می‌کند به کتك زدن خودش. واکنش سیمین هم این است که به او کمك می‌کند و خودش هم شروع می‌کند به کتك زدن اکبر. این صحنه «فوق‌العاده» نیست؟ و دست رو کن؟

۱۳ـ عبدی به دختری که لباس عروسی به تن دارد و در ماشین نشسته می‌گوید: «چرا عروسی می‌کنی بدبخت؟ خوب خوبشون می‌شه این». و به سیمین اشاره می‌کند! باز هم معذرت می‌خواهم. بنده تابحال تصور می‌کردم زنان با مردان ازدواج می‌کنند. ظاهراً سیمین شوهر جناب عبدی است و آن عروس خانم هم دارد زن می‌گیرد! فکر می‌کنید اشکال از کجاست؟

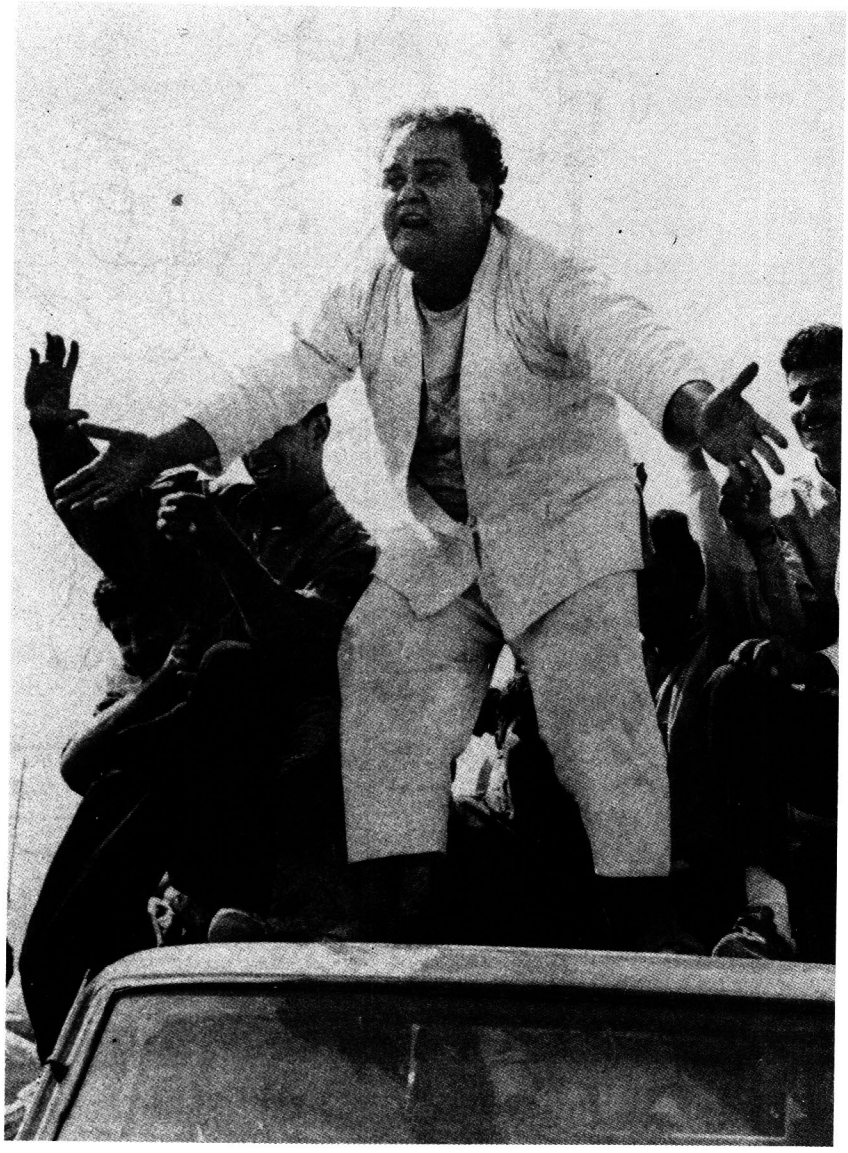
۱۴ـ کمی بعد، سیمین از ماشین سقوط می‌کند و برکف خیابان می‌افتد. ماشین عروس متوقف می‌شود. عروس خانم در را باز می‌کند. پیاده می‌شود. نگاهی به صحنه می‌اندازد. دستش را جلوی دهانش می‌گیرد و جیغ می‌زند. بلافاصله برمی‌گردد. در ماشین را باز می‌کند و سوار می‌شود. ماشین راه می‌افتد و می‌رود. این نوع فیلمسازی، شبیه کارهای همانها نیست که روزگاری، هدف حملهٔ فیلمساز ما بودند؟

۱۵ـ حالا تمام مردم تهران دور آقای عبدی جمع شده‌اند و از او می‌پرسند نام فیلم چیست. عبدی می‌گوید: «زندگی سگی، زندگی گاوی». عجیب است. یعنی آقای عبدی هنوز نمی‌داند هرحرفی را نباید زد، آنهم این چنین بلند؟

۱۶ـ از وسط خیابان کات شده است به ته فاضلاب. باز هم ایجاز. شما که در جریان هستید؟ سیمین خانم طی مجادله در مورد ازدواج اکبر با دختر کولی، وسط لجنها نشسته و می‌گوید: «اگه نگیریش من دیوونه‌تر می‌شم‌ها». این هم یك چشمه از دیالوگ. کات.

۱۷ـ اکبر با دختر کولی ازدواج کرده و حالا در ماشین نشسته‌اند و می‌روند. سیمین هم در عقب ماشین نشسته. دخترك لال، ساعتِ رومیزی خانه اکبر را با خود به محضر آورده و حالا ساعت که در جیبش است، زنگ می‌زند. سیمین می‌گوید: «انگار توی سرم یه چیزی زنگ می‌زنه». اکبر می‌گوید: «به خدا من هم همینطور». می‌گویند فیلمساز قصد داشته، صحنه‌ای تراژیك خلق کند. نظر شما چیست؟

۱۸ـ حالا شب زفاف است. اکبر روی صندلی متحرکش نشسته و



با تلفن صحبت می‌کند. سیمین «لی‌لی، لی‌لی» می‌کند. یکدفعه می‌آید جلوی اکبر زانو می‌زند و می‌گوید: «اکبر، من امشب رفتنی‌ام». اکبر می‌گوید: «منم همینطور». کات. دختر کولی روبندش را بالا می‌زند. کات. تصویر سیمین در آینه‌های روبرو مضاعف شده است. کات. دخترک دستش را به سویی دراز کرده و از خودش سر و صدا در می‌آورد. کات. سیمین داخل اطاقش شده، چراغها خاموش می‌شود. کات. اکبر، بیرون اطاق، یواشکی دست دخترک را گرفته و آرام و بی‌صدا می‌روند. کات. در اطاق سیمین طوفان شده. پردهٔ اطاقش هم از بیرون، پشت پنجره آویزان است!!... صبر کنید. اینها همه «رؤیا» بود. اکبر با بی‌حوصلگی می‌رود بخوابد و دختر را تنها می‌گذارد و... اما چراغها که هنوز خاموش مانده‌اند. هنوز صدای مرغ دریایی می‌آید و سیمین از توی اطاق ماهی می‌گیرد! بالاخره کدام رؤیا بود و کدام واقعیت؟

۱۹ـ صبح شده است. در محل زندگی دختر کولی هستیم! «انسجام» قصه، چشم‌گیر است! مادر دختر دارد برسر «سجل» فرزندش دعوا می‌کند. ای بابا، ما که با مشکلات اکبرعبدی شروع کرده بودیم. چرا به سجل دختر لال رسیده‌ایم. کات.

۲۰ـ در «شهربازی» هستیم! اکبر عبدی در کالسکه‌ای خوابیده و پستانک در دهانش گذاشته‌اند و او می‌گرید. خب، عبدی برای این جور نقشها خیلی تمرین دارد! یك گروه فیلمبرداری که همهٔ اعضایش هیستریك هستند، مشغول به کارند. همهٔ اعضای گروه واکنشهای غیرطبیعی دارند. مثل بقیهٔ آدمهای فیلم. اما یك مشکل دیگر: چرا از محل زندگی دختر، کات شد به شهربازی؟ این لوکیشن چه نقشی در فیلم دارد؟ باز فراموش کردم. قضیهٔ «جبر موقعیت» و «اختلاف طبقاتی» و... طبق معمول از نگاه فیلمساز: گور پدر سینما و قصه و منطق درام و شخصیتها و...

۲۱ـ در پلان بعدی، دخترك لال را می‌بینیم که ادای مسواك زدن اکبر را (در یك برنامهٔ تلویزیونی) در می‌آورد. دخترك پنج ماهه حامله است و سیمین هم دنبال یك شکم‌بند حاملگی می‌گردد که او را پنج ماهه نشان دهد! به این یکی می‌گویند: «همذات پنداری» یا...؟! حالا این مشکل را هم داریم که چه کسی حامله بودن دخترك را تأیید کرده. اکبر گفته که او حامله است؟ به هرحال قرار است با این قضیه، مردم را تا آخر فیلم علاف کرد! در ضمن، ساختار این سکانس هم بسیار «آموزنده» است: در نمای اول، سیمین یك شکم‌بند، در دست گرفته و به سمت دختر می‌آید و می‌پرسد که این شکم‌بند بهتر است یا آن. در نمای دوم، دختر که برروی ننو خوابیده، دکمهٔ کنترل را فشار می‌دهد و می‌رود به سمت سقف. در نمای سوم، از دید او، سیمین را می‌بینیم که خانه را جارو می‌کند!

۲۲ـ پدر و مادر اکبر پشت در خانهٔ اکبر ایستاده‌اند و سیمین در را باز نمی‌کند. در عوض می‌رود خودش را روی دختر می‌اندازد که در ننو خوابیده. دو زن که هردو ادای حامله‌ها را در می‌آورند و در واقع هیچکدام باردار نیستند، روی هم افتاده‌اند. (ببخشید) ننو هم مرتب بالا و پایین می‌رود. دوربین روی سقف قرار دارد و ننو چند بار تا نزدیك دوربین بالا می‌آید و پایین می‌رود. این نوع نماها، ادامهٔ «نوبتهای عاشقی» نیست؟

۲۳ـ حالا اکبر به خانه آمده. می‌بیند پدر و مادرش پشت در خانه‌اش نشسته‌اند و از سیمین شکایت دارند. او می‌آید زنگ در را می‌زند و با سیمین صحبت می‌کند. اما ما پدر و مادر را نمی‌بینیم. ظاهراً «فید» شده‌اند! اکبر به سیمین می‌گوید که دختر را یواشکی می‌برد پشت بام تا پدر و مادرش بروند توی خانه. در نمای بعدی، اکبر و دخترك را روی پشت بام می‌بینیم. حالا اینکه چطور دختر از خانه بیرون آمده و دور از چشم بقیه با اکبر به پشت بام رفته و پدر و مادر کجا بودند و چرا ندیدند و غیره، یك دلیل مهم دارد: فیلمساز ما، همهٔ فیلمها را در ویدئو و با دورتند دیده و آن گاه به کمك مشاهداتش، شروع به فیلمسازی کرده. اشکالی دارد اگر فیلمسازیش هم به همان سبك باشد؟!

۲۴ـ صحنهٔ بعد. اکبر، دخترك را با خود به خیابان آورده و با ماشین در خیابان راه افتاده‌اند. این دفعه گریمش جاهلانه است و خودش هم جاهل شده و حسابی قالب نقش. خب، چه عیبی دارد؟ فقط اشکال در آنجاست که فیلمساز، مرتب حرف در دهان عبدی می‌گذارد و او می‌گوید از این نقشها بدم می‌آید. اما این جور شگردها، عاقبت پشت صحنه را لو می‌دهد و موجب اتفاقات نگران کننده‌ای می‌شود. به سه نمونه از دیالوگهای همین صحنه توجه کنید که پشت سرهم ادا می‌شوند:

WWW.GHAEM.INFO

ـ اکبر(به دختر کولی): «شوهر کردی مارو فراموش کن».

ـ اکبر: «می‌خوام یه عالمه فیلم بفروش دیگه بازی کنم تا یه ویلا بخرم و هردو تای شما رو ببرم اون جا، راحت زندگی کنین».

ـ اکبر: «شوهر کردی، ردّ تو از من گم کن».

و البته یك نمونهٔ درخشان دیگر هم داریم. اکبر می‌گوید: «شوهر کردی، شوهر لاغر بگیر». یعنی که همهٔ چاقها مثل من می‌شوند. حالا یك فلاش بك می‌زنیم به خانهٔ پدر اکبر. در آنجا خواهر اکبر دیالوگی دارد به این شرح: «هرچاقی، اکبر عبدی نمی‌شه». تئوریها همیشه پابرجا نمی‌مانند. اما خوب نیست که آدم ناقض «تئوری»های خودش باشد!

۲۵ـ بعد از این ماجراها، فیلمساز محترم «آرامش» این دو را برهم می‌زند و اکبر را مجبور می‌کند به شعار دادن. باز هم شعارهای عذاب‌آور همیشگی. اکبر می‌رود جلوی سر در سینمایی که *سیرك* بزرگ را نمایش می‌دهد و آشغالهای کف خیابان را به سمت نقش خودش پرتاب می‌کند و می‌گوید: «تو منو بیچاره کردی. من تو رو نمی‌خوام». و بعد: «عبدی، بیا پایین». باز هم یك سؤال: پس این آقایی که پایین ایستاده کیست؟ عبدی نیست؟ پس بالاخره شخصیت اول فیلم کیست و چه نام دارد؟

۲۶ـ و امّا سرانجام عشق! حالا نوبت شعارهایی در باب عشق است: اکبر و دختر به یك هتل آمده‌اند تا شب را در هتل بخوابند و حالا باید ورقهٔ مخصوص را امضاء کنند. اکبر به دختر می‌گوید فلان نقطه را انگشت بزند. دختر انگشت در جوهر فرو می‌کند و بعد روی کاغذ فشار می‌دهد. نوبت اکبر است. او هم انگشتش را در جوهر فرو می‌کند و درست روی اثر انگشت دختر می‌گذارد و فشار می‌دهد. دست بردار هم نیست. مدتی مشغول است و جوهر را حسابی به خورد کاغذ می‌دهد. مشکلی با این صحنه ندارید؟ شما را به یاد افتادن شال گردن برروی روسری و... در آن فیلم کذایی نمی‌اندازد؟ به هرحال این هم نظریه‌ای است. امّا... در اطاق هتل، اکبر برای دختر توضیح می‌دهد که یك فیلمنامه به او داده‌اند که شرح عشق لیلی و مجنون است در شرایط امروز. آنها با هم ازدواج می‌کنند و بچه‌دار می‌شوند و تعداد زیادی بچه، دور و برشان را می‌گیرد و لیلی، استامینوفن می‌خورد و مجنون عصبی می‌شود و... الی آخر. اکبر در پایان نتیجه می‌گیرد: «اگه معشوق اومد تو خونه قورمه سبزی پخت، فاتحهٔ عشق خوندمس»! بعد هم شاخه گلی به دخترك می‌دهد و خودش می‌رود در اطاق بغلی می‌خوابد. خب، حالا باید چه بگوییم؟! آن نشانهٔ جنسی آشکار، در کنار این درك «آوانگارد» از عشق، نتیجه‌اش می‌شود... بگذریم. فیلمساز «پیشرو» می‌داند نتیجه‌اش چه می‌شود. اما... باز هم مشکلی به وجود می‌آید: این جناب عبدی که هم آن نوع «عشق مشروع» را دارد و هم این نوع را. پس دیگر مشکلش چیست؟ ماجرای «جبر موقعیت» و «هنرمند عقیم» و دیگر قضایا چه می‌شود؟

۲۷ـ صبح شده است. دخترك، اول شب روی شکم‌بندش خوابیده بود ـ باز هم یکی از آن اداهای آزار دهنده ـ و حالا توی صندوق! چرا؟ بازهم...

اول صبح، اکبر می‌آید و به دختر می‌گوید: «بریم مشهد، زیارت امام رضا». دختر مخالف است. اکبر می‌گوید: «قربون امام رضا برم. پس بریم دریا، آب تنی». دختر باز هم مخالف است. اکبر می‌گوید: «پس چی»؟ دختر می‌خواهد برود گدایی. اکبر می‌گوید: «کی به کیه. بریم گدایی». نمادی از یك سیر «متعالی»! کی به کیه؟!

۲۸ـ باز هم نقض «تئوری»ها! اکبر پس از گدایی، به خانهٔ دختر می‌رود. مادر دختر تعریف می‌کند که پدر دختر چطور عاشق او شده و... نحوهٔ عاشق شدن، بسیار شبیه «عاشقی»های فیلم نوبت عاشقی است. و همچنین، مطابق با همان تئوری است که اکبر در هتل شرح داد. اما اکبر به مادر دختر پوزخند می‌زند! فیلمساز ما به خودش هم پوزخند می‌زند؟!

۲۹ـ خب. همهٔ شعارها تمام شد. قصه، به آکاردئون زدن و شعر ترکی خواندن عبدی رسیده که در آغاز فیلم ضجه می‌زد. مثل اینکه فیلمساز به خاطر شعارها بدجوری گرفتار شده است. حالا راه حلی را که برای جمع و جور کردن فیلم به ذهن ایشان رسیده، مرور می‌کنیم:

ـ خانه اکبر. دوربین روی سقف تراولینگ می‌کند. دختر در اطاقی روی ننو خوابیده. در اطاق دیگر، اکبر روی زمین خوابیده و مثل کرم می‌لولد و آکاردئون می‌زند. در اطاق بعدی، سیمین روی زمین می‌لولد و ویولون می‌زند. واقعاً این سه نفر با هم فرقی دارند؟ ندارند؟ و با سازنده‌اش چطور؟ کی به کیه! کات.

ـ اکبر دوباره در حال درد دل با آن موجود مجهول ابتدای فیلم است! یعنی اینکه از قصه چندان هم دور نشده‌ایم! کات.

ـ سیمین و دختر، با هم روی ننو خوابیده‌اند و بسیار آرامند. اکبر نشسته و سیگار می‌کشد. روبرویش سه شمع روشن است! یك معما: اگر می‌توانید ارتباط این صحنه را با بقیهٔ فیلم پیدا کنید! کات.

ـ می‌خواهند سیمین را به تیمارستان ببرند! همه او را می‌بوسند و نوازش می‌کنند و قربان صدقه‌اش می‌روند. آن پسری که در ابتدای فیلم جیش کرده بود، اینجا می‌آید و می‌گوید: «همه‌ش تقصیر این اکبر عبدیه. مارم دیوونه کرده». از قدیم گفته‌اند، حرف راست را... کات.

ـ نمایی داریم از در آمبولانس که باز می‌شود و مأمور تیمارستان که قیافه‌اش مثل جنایتکاران است، دستش را حرکت می‌دهد که یعنی برو توی ماشین! این قسمت، تنها یك مشکل دارد و آن هم مضحك بودن آن است. معجونی است از فیلمفارسی و فیلمهای دورتند ویدئویی.

ـ در حلبی‌آباد هستیم. یکی از لوکیشن‌های مورد علاقه فیلمساز در همهٔ آثارش.

ماشین اکبر هم عوض شده. ماشین عقب ماندهٔ مدرن! ـ همچون طراحی صحنه فیلم... ـ فکر می‌کنید چرا؟ شاید آن یکی طی فیلمبرداری خراب شده و حالا این را آورده‌اند. مگر اشکالی دارد؟! قرار است دختر برود خانه‌اش. حامله که نبوده و نُه ماه مجانی خورده و خوابیده و حالا مبلغ هنگفتی هم می‌گیرد. چه خوب! نتیجهٔ «عشق» است. اکبر دارد با معشوقه وداع می‌کند. دخترك، یك دفعه به زبان می‌آید و غمگینانه و متفکرانه می‌گوید: «فهمیدمت اکبر... فهمیدمت...»!! صبر کنید. عجله نکنید. در این قسمت همه گیج می‌شوند. این یکی را هیچ جوری نمی‌شود تفسیر کرد. گدای روشنفکر؟ روشنفکر کولی؟ لال عارف؟ قضیه چیست؟ یعنی او همه چیز را می‌فهمیده و درك می‌کرده؟ چند فلاش‌بك می‌زنیم:

این خانم «روشنفکر»، وقتی در خانهٔ اکبر تنها بود، دزدی می‌کرد. در تنهایی هم دیوانه بازی و خل بازی در می‌آورد. در محضر، وقتی که عقدش کرده بودند، دعوای سیمین و اکبر را مثل ابلهان نظاره می‌کرد. ادای مسواك زدن اکبر را در می‌آورد. در خانه، سربه سر

سیمین می‌گذاشت و با دکور خانه، دیوانه‌وار بازی می‌کرد، این همه مدت که رنج این دو نفر را شاهد بود، به هیچ کدام کمک نکرد و... و حالا سر برزنگاه در پایان فیلم «متحول» شده و زبان باز کرده که تماشاگر «متفکر» و تماشاگر فیلمفارسی راضی شوند.

۳۰- حالا که در پایان فیلم همه «روشنفکر» شده‌اند، آخرین راه حل، یک «هپی‌اند» فیلمفارسی‌وار است: سیمین، بچه‌ای را از پرورشگاه گرفته و به فرزندی قبولش کرده و سوار ماشین اکبر می‌شود و دوتایی می‌روند. حتماً به سوی خوشبختی! آخرین سؤال: اگر قرار بود فیلم، اینطوری تمام شود و سیمین به این راحتی عاقل شود، پس چرا اصلاً این فیلم ساخته شده است؟ مگر اکبر عبدی در ابتدای فیلم نمی‌گفت که سیمین حاضر به پذیرفتن بچه پرورشگاهی نیست؟

البته وضعیت مشخص است. تمام این مدت داشتیم «شبه فیلم» می‌دیدیم. همه چیز بهانه‌ای بود تا باز هم خروارها شعار داده شود. و البته هنرپیشه، غیر از عناصر ثابت فیلمهای قبلی مخملباف، یک دلمشغولی اصلی دارد که فیلم بر اساس آن و به خاطر آن شکل گرفته است: گیشه و گیشه، البته با حفظ «اصول»!

□

هنرپیشه یعنی: گیشه، ابتذال، عوامفریبی، دغل‌بازی. یعنی نان شهرت دیگران را خوردن و معناتراشی برای این نوع نان خوردن، جهت حفظ پرستیژ.

هنرپیشه، شرم‌آور است. وقیحانه است و توهین‌آمیز. توهین است به تماشاگر و به سینما. یک فیلمفارسی تمام عیار است که حتی مدروز هم نیست. عقب افتاده است و ندید بدید و مضحک. نه سینما دارد، نه تفکر. و نه ساختار و نه معنا. مبتذل است و غیرقابل تحمل. و سازنده‌اش این بار آویزان به هنرشده. دردِ «بی‌دردی»اش، قصد جانِ هنر و هنرمند را کرده است. و چه «هنرمند»ی ساخته و چه «هنرپیشه»ای.

بند کردن به دزد دوچرخه، دسیکا، فیدو، هنرمندِ عقیم، ـکه البته نئورئالیسم به هیچ وجه سترون نیست- تنکنای شرایط، شهید اجتماع و... فقط اوضاع را وخیم‌تر می‌کند. این گونه حرفهای مخملباف، شبیه افاضات سازندهٔ *افعی* است. هردو می‌خواهند فیلم بی‌در و پیکر، بی‌هویت و بازاریشان را با ضمیمه‌های خارج از فیلم، موجه‌جلوه‌دهند. و البته، مخملباف در این زمینه سابقه‌دار است. و این بار می‌خواهد فیلمی را که صرفاً به قصد گیشه ساخته، به عنوان فیلمی «مدافع هنرمند» جا بزند. و این بار اکبر عبدی را دستاویز قرار داده. اما در واقع، هم عبدی را و هم هنر و هنرمند را تحقیر می‌کند. علیه بازاری بودن شعار می‌دهد، اما خودش بازاری‌تر از فیلمفارسی می‌سازد.

«کاراکتر» اکبر عبدی در هنرپیشه، نمونه‌ای تمام عیار است از نگاه مخملباف به همه مسائل هستی. نگاه کج و معوج، یکسونگر، مغشوش و سیاه مخملباف به هنر، مذهب، عشق، زن و خانواده، در پرداخت حدیث نفس گونه شخصیت عبدی به خوبی عیان است. او هم مثل دیگران- که مثلاً از آنها انتقاد می‌کند- عبدی را دلقکی می‌داند برای افزایش فروش فیلمش. و حاضر است در این راه هربلایی برسر او بیاورد. حتی نقشهایی را که او قبلاً رد کرده و حاضر به ایفای آنها نشده، ناجوانمردانه به او تحمیل می‌کند (نوزادی که پستانک در دهان دارد و...). و بعد هم در مصاحبه‌هایش می‌گوید: «این فیلم هیچ ربطی به زندگی خصوصی اکبر عبدی ندارد». اما این نکته را در تیتراژ فیلم قید نمی‌کند و اسم شخصیت اولش را همان اکبر عبدی می‌گذارد. جالب است. جناب مخملباف تصور کرده اینجا شهر کورهاست و هرماری که ایشان بکشد به جای نوشتن کلمه مار، پذیرفتنی است. مخملباف، در نگاه و درکش از زندگی و هستی انسان دچار مشکل بوده و هست و هرگاه «شکش» قویتر شده- و همیشه هم در این هنگام فیلمهایش را ساخته- فیلمش از سیاهی و بدبینی انباشته‌تر شده، تا آن حد که در آخرین فیلمش، این سیاهی تا به جایی رسیده که از همهٔ فیلم -همانطور که در فیلم هم ذکر شده- بوی مستراح به مشام می‌رسد. و به گمانم همهٔ مشکلات مخملباف در همین جمع می‌شوند. پس طبیعی است که در فیلم گفته شود: «زندگی‌ام به جیش‌ات بسته است» و طبیعی است که «میزانسن» زندگی همهٔ کاراکترهای فیلم را با الاغ و گوسفند و جوجهٔ مرغ و دیگر حیوانات شکل دهد. معتقد است اکبر عبدی باید فیلم مبتذل بازی کند. امکان هم ندارد که بتواند از این کار صرفنظر کند و سیمین هم باید دیوانه بماند و دنیا هم پلید و زندگی، کثیف و... البته همه چیز هم مجاز است!

اما متاسفانه- یا خوشبختانه- همه چیز در همین جا لو می‌رود. امکان گرفتن بچه از پرورشگاه هم بوجود می‌آید- هرچند که به خاطر گیشه باشد- دختر گدا «عشق» را می‌فهمد و زندگی را. حتی معلوم می‌شود روشنفکر بزرگی بوده و در این مدّت فقط قصد مکاشفهٔ روحیات اکبر را داشته است.

اکبر عبدی هم که فیلم «هنری» بازی کرده است. فیلم هنری داغی هم بازی کرده. ولی هرگز این نقش سخیف را ایفا نکرده بود. اکبر عبدی در فیلم قبلی مخملباف بازی کرده که لابد فیلمساز معتقد است بسیار هنری بوده و در این «شاهکار» جدید هم بازی می‌کند. این هم به دلیل «جبر موقعیت» است؟! جناب مخملباف دقت نمی‌کند در اشتباهاتش، اشتباه نکند، تا لااقل تئوریهای «مهربان»اش پابرجا بمانند.

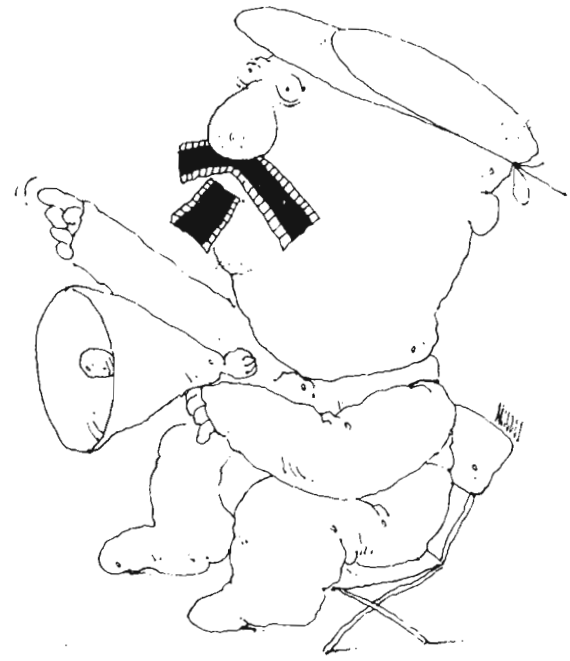
هنرپیشه، به لحاظ ساختار سینمایی هم، از ابتدائی‌ترین کارهای مخملباف است. یک سری نماهای بسته خفقان‌آور ویدئوئی، تکراری و آزاردهنده که با زوایای مضحک دوربین گرفته شده و با وصله پینه و دست دوّم کاری سرهم شده‌اند. مخملباف تا آن حد، دست دوم شده که امروز از فیلمهای خودش نمونه‌برداری می‌کند و آن آواز «ننه ننه»اش را دوباره سر می‌دهد. اما متاسفانه تحمل المانهای خود ساخته‌اش، در اولین بار هم عذاب‌آور است. این اداها هم روزی به پایان می‌رسد و آن گاه حتی هنرپیشه هم ساخته نمی‌شود.

«بی دردی» و «بی‌مسئله‌گی»، به اضافهٔ تفکر گیشه‌ای- که مخملباف هنوز تئوری‌اش را فرموله نکرده و این، جداً مایهٔ «تاسف» است- هنرپیشه می‌سازد که تحملش فقط از عهدهٔ همان تماشاگران- عام و خاص- تربیت شدهٔ مخملباف برمی‌آید که او را زمانی که حداقل اصولی داشت و در لانگ شات هم با بسیاری نمی‌ایستاد، «مهمل باف» می‌نامیدند، و حالا که اعتقادزدایی کرده و خانه تکانی روحی، و حاضر است در کلوزآپ با همه کار کند، اسپیلبرگ ایران می‌پندارندش. فیلمساز اپوزیسیون نمای ما با تئوری عقب ماندهٔ «جبر موقعیت»، اگر هنر را می‌فهمید، هنرمند را عقیم و تابع جبر شرایط تصور نمی‌کرد، حتی اگر عقیمان «هنرمند» شده باشند. عقیمی از هنر نیست؛ از مدعیان هوچی بی‌هنر است. نسبی هم نیست. مطلقِ مطلق است.□

نه سینما نه کلاس درس

یادداشتی برسری جدید هنر هفتم

● اسماعیل فلاحپور



پس از تأخیری طولانی و هیجانی فروکش شده، برنامه هنر هفتم دیگربار آغاز شد. انتظارمان این بود که با برنامه‌ای پربارتر از سری پیشین روبرو شویم. برنامه‌ای که در عین حال گوشه‌ای از رسالت جدی سینمایی خود را نیز به انجام رساند. رسالتی که عمدهٔ برنامه‌های تلویزیونی از آن بوئی نبرده‌اند ـ و آن تلاش برای ارتقاء فرهنگ تصویری مخاطب است.

سه نفر دور میزی می‌نشینند و بخشهای تکراری و نخ‌نمایی از مقطعی از تاریخ سینما را به‌طور مبسوط همچون نظریه‌پردازانی «نوگرا» و «ابداع‌گرا» به بحث می‌گذارند. کسانی که حتی یك بار مروری شتابزده برتاریخ سینمای شوروی کرده‌اند، به خوبی می‌دانند که هیچکدام از این بحثهای ظاهراً داغ و شیفته، نه‌تنها عرصهٔ دیدگاهی نو نبوده، بلکه جز تکرار دم‌دستی‌ترین و قدیمی‌ترین جنبه‌های معمول تاریخ سینمای شوروی، آنهم اکثراً ترجمه مطالب قدیمی فرنگیان متمایل به شوروی دیروز، هیچ نیست.

براستی هدف این برنامه چیست؟ آیا هدف، آموزش «آکادمیك» (آنهم پر از غلط) تاریخ سینماست (که نیست.) و یا جذب مخاطبین بی‌شمار تلویزیون به سوی ارزشهای والای سینمای راستین؟

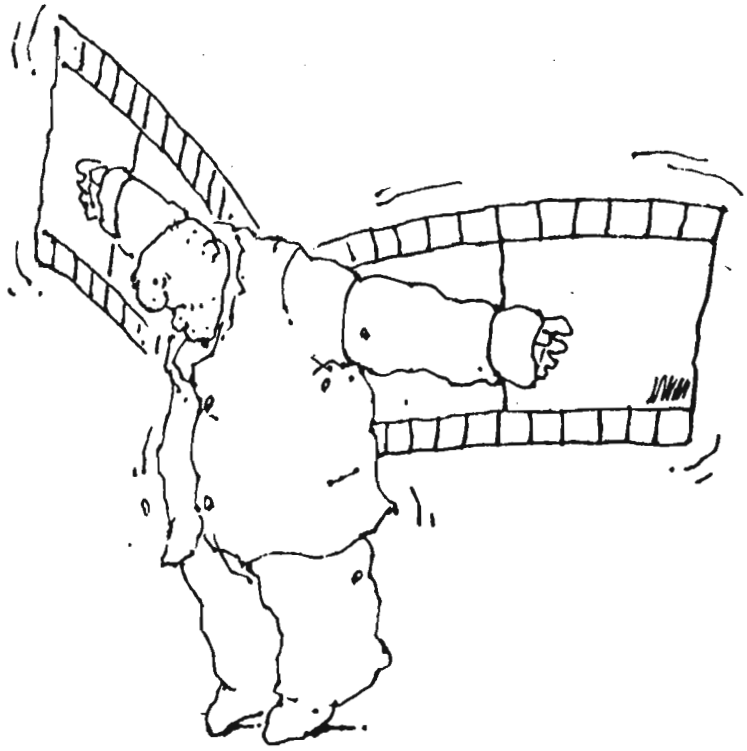
اشکال عمدهٔ سری قبل هنر هفتم، اکثر کسانی بودند که به عنوان میهمان برنامه، دعوت می‌شدند. کسانی که قادر نبودند برای یك بیننده تلویزیونی به زبانی سلیس و روان و مستدل، ارزشهای نهفته در آثاری چون «پول» را عیان‌سازند. ارزشهایی که تنها به «دیدن» و «ساده دیدن» متکی است و نه به بیان اندیشه‌های پاسکال و دیگران، آنهم به گونه‌ای که پیدا بود خود گوینده، حافظ نظرات دیگری‌بوده و صرفاً یادداشتهای پیش از برنامه را حفظ و قرائت کرده است.

متاسفانه سری دوم را از هم‌اکنون باید از دست رفته دانست. چرا که به جای آنکه در اولین گام از اهداف جدید برنامه؛ علت تأخیر و تغییر و کیفیت جدید آنها سخن گویند، بدون کوچکترین اشاره و یا توضیحی به سراغ کهنه‌ترین شیوه‌های آکادمیك تدریس تاریخ سینما می‌روند و همچون یك میز گرد رسمی و خشك اقتصادی و سیاسی با دیدگاههایی «خاص»، بخشهائی از تاریخ سینما را بدون کمترین جذابیتی برای نمایش تلویزیونی به مناظره می‌گذارند و این‌گونه ارزش‌ها و ضعفهای سینمای صامت شوروی را از یاد می‌برند. جا داشت، تا سری جدید برنامه را به عنوان کلاسی آموزشیِ «تاریخ سینما در چند درس» می‌خواندند تا آنها که مایلند در کنکور سینما شرکت کنند، پای برنامه نشسته و از خلاصه کتب تاریخی سینما یادداشت تهیه کرده «و فایده» می‌بردند آموزش و ارتقاء فرهنگی تماشاگران؛ امری مثبت و سازنده است. آنهم مخاطبینی که اکثراً هنوز سینمای «گنج قارون» را دوست می‌دارند و نمونه‌های نوعی‌اش را در سینمای بعد از انقلاب حمایت می‌کنند. این هم از تأثیرات مخرب سینمای «عرفانی» مد شده سالهای اخیر است.

درحالی که برنامه‌ای چون هنر هفتم می‌تواند به آسانی و با برنامه‌ریزی و دورنمای مشخصی،به پلی ارتباطی مابین مخاطب و سینمای سالم و متعالی بدل شود، اکنون با این شروع کسالت‌بار و کهنه و بی‌جاذبه، باید گفت، ظاهراً حکم مقدری در کار است، تا هربرنامه نسبتاً مفید و جذابی، پس از جای‌گیری در ذهن مخاطب، بدون کوچکترین دلیل واضح و شایسته تحت لوای اصلاحات و تجدیدنظرات و بهینه‌سازی و چه و چه، اندك جذابیتهای پیشین خود را نیز از دست داده و این‌چنین بی‌خاصیت شود.

برنامه‌های سینمایی را به اهلش بسپارید. به آنانکه سینما را براستی می‌شناسند و نه آنان که سینما را از بر کرده‌اند. به آنان که از رسالت این‌گونه برنامه‌ها یعنی ایجاد پیوندی ریشه‌ای بین فرهنگ مخاطب و زبان سینما آشنایند، نه آنان که با بیان مطالبی کلیشه‌ای و ترجمه‌ای، بدون جاذبه، فاصله‌های کاذب موجود را دوچندان می‌کنند.

طبیعی است که انتقال زبان زیبا و عمیق و ساده آثار برتر سینمائی به مخاطبان غیرحرفه‌ای سینما، تنها از کسانی ساخته است که خود، درکی اصیل و بی‌واسطه از زبان فیلم داشته باشند و احترامی برای مخاطب قائل باشند. و اگر نمی‌توانید چنین کنید، فقط فیلمهای خوب تاریخ سینمای جهان را نشان بدهید، بدون بحث و مناظره، که لااقل ذهنها را خراب نکند و مخاطب را بیشتر از این از سینما نرماند. □



فیلم به مفهوم یک هنر دراماتیک

● پرویز نوری

تازگیها وقتی فیلم *پرسونا*، اثر اینگمار برگمان را دیدم با خود اندیشیدم که به راستی برای یك نویسنده امروزی دیگر چه باقی مانده است؟

به آنچه برگمان در یك نمای ساده با كمك دوربین خود نشان داده بود، فكر می‌كردم. به نمایی از بالای یك خیابان، پایین یك راهرو، چهرهٔ یك زن. به تمام آنچه وی بدون گفتن كلمه‌ای، بیان كرده بود.

چگونه یك نویسنده می‌تواند با كلمات خویش مخاطب را این چنین تحت تاثیر قرار دهد؟

اساس به وجود آمدن چنین برتری در هنرها را، ریموند ویلیامز، در كتاب خود «درام از ایبسن تا برشت» مورد بررسی قرار داده است. وی اهمیت آن‌چه را كه به عنوان امكانات و كاركرد فیلم مشخص می‌كند «نه به سادگی بسط فیلم، صرفاً با تكنیك» (چیزی كه همچنان همه برآن تاكید دارند)، كه واكنش اثر است در تغییر ساختار احساس تماشاگر، جامعه و بشر بطور كلی. تكنیك و سبكهای فیلم در حقیقت به وضعیت امروزی ما متكی است، به نحوه‌ای كه ما به زندگی نگاه می‌كنیم، به آنچه ما می‌بینیم، می‌شنویم و احساس می‌كنیم. به آنچه از نگریستن به خویشتن و زندگی دور و برمان در می‌یابیم. ساختار سبك و فرم سینمایی دقیقاً به نحوهٔ ساختار احساس ما از زندگی‌مان، بستگی دارد. بنابراین، نمی‌توانیم فیلم را صرفاً از نقطه نظر آنچه انجام می‌دهد، ارزیابی كنیم. ما بایستی جدا از آن، به دستیابی فیلم در ایجاد روابط بشری و نیز اساس برتری آن به عنوان یك فرم هنری خاص در زندگی‌مان، توجه نشان دهیم. این مسئله باعث می‌شود فرم‌های متفاوتی به وجود آید، به عنوان مثال، وقتی یك فیلمساز نگاهی مشخص به شخصیت بشری دارد ـ از انگیزه‌ها و هدفهای یك آدم، خصیصه‌های شخصیت و احساس هویت او ـ برای ترسیم این شخصیت، از ساختارهای دراماتیكی مشخص پیروی می‌كند و به كمك برخوردها و خصوصیات سوژه، به این فرم معین صورت واقعیت می‌بخشد. به همین‌منظور، از طرح نماهایی مشخص استفاده می‌كند كه طی آن به روابط بشری اشاره دارد و از طریق تدوین، این تصویرگرایی را كامل می‌سازد. لیكن در عین خلق چنین تكنیكهایی، او بایستی طرق تازه‌ای هم در نگریستن به شخصیت بشری پیدا كند. هنگامی كه فیلم به عنوان یك هنر

سنجیده می‌شود، تکنیک و درون‌بینی هر دو باید در یک حد قرار بگیرند. ریشهٔ این برابری را می‌توانیم در تغییر مفاهیم زندگی دورو برمان، مشاهده کنیم. اصل این مطلب را بطور خلاصه می‌توان در این گفتهٔ گرترود استاین، پیدا کرد: «قالبی که ما در آن زندگی می‌کنیم هنر را می‌سازد، در واقع آنچه می‌بینیم و آنچه می‌شنویم».

از آن جهت که فیلم درواقع یکی از مؤثرترین وسایل بیان به مفهوم یک هنر دراماتیک است، با هنر دراماتیک در درام تئاتری تفاوتهای عمده‌ای دارد. تفاوت در شیوه (تکنیک)، در اصول فنی (تکنولوژی) و در روانشناسی. پاره‌ای از این تفاوتها به دلیل کیفیت خاص فیلم است و برخی دیگر به جهت کیفیتهای ترکیبی آن، یعنی آن عناصر متفاوتی از هنرهای دیگر که در فیلم یک جا جمع آمده‌اند. نگاه کوتاهی به ارتباط آن با سایر هنرها می‌تواند در نشان دادن رابطه فیلم و درام با یکدیگر، مؤثر افتد.

مهم‌ترین مسئلهٔ فیلم ـ که در حقیقت کیفیت تصویری آن باشد ـ با سایر هنرهای تصویری، خصوصاً نقاشی، ارتباط عمده دارد. هردو، هم فیلم و هم نقاشی، تصویری از زندگی را درون یک قاب (یک کادر) محدود نشان می‌دهند. یک هنرمند، در قالب این محدودیت تصویری، برداشت خویش را از زندگی از طریق موادی که برگزیده، ترسیم می‌سازد. این تصویر (یا قاب و کادر) در واقع بر نقطه‌نظر و توجه بیننده خود، تأکید دارد و همین تاکید یکی از عناصر اصلی هنر فیلم به شمار می‌رود. لیکن چنین به نظر می‌رسد که تاثیر روانکاوانهٔ این تصویر محدود در دو هنر جداگانه، متفاوت باشد.

یک تابلوی نقاشی، مواد درون خود را کاملاً جامد و بی‌حرکت به صورت یک فرم مجزا و منفرد درآورده است. در حالی که تصویر فیلم بیشتر از موادی قابل تغییر تشکیل شده، طوری که بیننده احساس می‌کند هرلحظه امکان دارد از طریق مواد دیگر اطراف خود، مفهوم دیگری را بازگو کند. مثلاً وقتی در یک فیلم ما یک اتاق و یک در را در کادر داریم، احساس می‌کنیم که امکان دارد چیزی هم پشت آن در وجود داشته باشد زیرا این صحنه به صحنه‌های دیگر قبل و بعد خود وابسته است. این احساس و یا انتظار به وسیلهٔ حرکات دوربین و یا سایر مواد و مثلاً تدوین فیلم و غیره، بسط پیدا می‌کند. بنابراین به ما این فرصت را می‌دهد که تصور کنیم در پشت آن در و آن کادر و تصویر، چه چیز دیگری وجود دارد.

ترکیب مواد درون یک تصویر، به خودی خود ـ چه در نقاشی و چه در فیلم ـ نوعی زیبایی می‌آفریند؛ نه تنها با انتخاب و برگزیدن آنچه هنرمند در نظر دارد، بلکه با تنظیم و القای فضا، توازن، هماهنگی و تاکید به شدت و ضعف آن. لیکن تمایز مهم بین نقاشی و فیلم، در واقعیت (رئالیسم) «آینه‌وار» یک تصویر فیلم نهفته است... زیرا، فیلم حرکت می‌کند. یعنی مواد درون یک کادر و تصویر واحد، تحرک دارد. توالی تصاویر روی پرده سینما سبب ایجاد خصوصیات مهم‌تری می‌شود. این حرکت ممکن است از اهمیت هرترکیب واحدی کم کند، ولی آنچه می‌سازد بُعد جدیدی بنام تدوین (مونتاژ) است که ما آن را در حقیقت جوهر هنر فیلم می‌نامیم. در حالی که تصویر بطور کلی در هر دو ی این هنرها مهم است، در فیلم به عنوان وسیله و رسانگر شخصیت و داستان به حساب می‌آید یعنی مقدار دراماتیک کار است. این همان مسئله‌ای است که در بیننده بیشترین تأثیر را دارد و در واقع باید آن را مهم‌ترین تفاوت بین فیلم و نقاشی دانست.

هنگامی که به ارتباط بین فیلم با موسیقی توجه کنیم، می‌بینیم حرکت و صحنه در تصاویر فیلم، شباهت به ترتیب و نظم زمان توالی نُت‌ها دارد. هردو ی این هنرها با ریتم بیان می‌شوند که از طریق ترکیب عناصر مستقل و منفرد به وجود می‌آیند (نماها و نُت‌ها) لیکن مجدداً مهم‌ترین خصوصیت یک فیلم، خصوصیت دراماتیک آن، بدون شک وجه تمایز اصلی است.

رمان یا کتاب نیز، مانند فیلم، به شخصیت‌ها، مکالمه‌ها و داستان ربط و بستگی مستقیم دارد. و نیز همچون فیلم، آزادی کامل دارد در انتخاب و بهرمگیری از زمان و فضا. به همین دلیل هم هست که رمان‌ها اغلب به عنوان پایه و اساس فیلمنامه‌ها به کار گرفته می‌شوند. البته این دلیل آن نمی‌شود که مثلاً از بهترین و مهم‌ترین کتابها بتوان بهترین فیلم‌ها را به وجود آورد. بلکه اکثراً آن دسته از رمان‌ها که پَه مدیوم فیلم نزدیک‌تر و کمتر به فرم کتاب وابسته است، بیشترین امتیاز را می‌یابند. به رغم همین شباهت‌های ساختاری زمانی و فضاست که بین فیلم و کتاب به چنین تفاوت‌هایی برمی‌خوریم. حتی در مورد گذشت زمان نیز اختلاف زیادتری حس می‌شود. در رمان و یا کتاب، بطور ساده و با چند کلمهٔ کوتاه زمان تجسم می‌یابد: «سالهای سال او خویشتن را تنها وقف کارش کرده بود»، در حالی که در فیلم، هرچند می‌توان از طریق چند صحنهٔ کوتاه چنین زمانی را مجسم کرد، لیکن از آن نمی‌توان به منزله شیوه خاص

و مؤثر سینمایی نام برد.

اهمیت تصویری فیلم به جهت ضرورت و تاثیر شدید و مستقیم آن است، آنچه ما آن را «حضور» می‌نامیم. توصیف و تعریف مادی در کتاب از طریق کلمات صورت می‌گیرد یعنی ابتدا فهم و ادراک است و پس از آن بدل به احساس تخیل و فوق ادراک می‌شود. در حالی که فیلم احساس مافوق ادراک و تصور را آنی و کاملاً مستقیم به وجود می‌آورد.

در واقع این «حضور» (یا در زمان حال وجود داشتن) است که پایهٔ هنرهای دراماتیک را تشکیل می‌دهد و منشا اساسی فیلم و درام‌های تئاتری است.

حضور دراماتیک دو بخش متفاوت دارد:

ـ حضور مادی (فیزیکی) بازیگر.

ـ حضور هیجان ماجراها (آکسیون).

در حقیقت، اساس و جوهر دراماتیک، بازی‌ای است که در زمان

حال به وسیله ارائه شخصیت‌ها از طریق یک داستان، مستقیماً پیش روی ما قرار می‌گیرد. بدرستی این زندگی است که به وسیله بازی ترسیم می‌شود، همچنان که تورنتون وایلدر، آن را چنین توصیف می‌کند: «یک نمایشنامه آن چیزی است که اتفاق می‌افتد».

آنچه بطور مستقیم اتفاق می‌افتد، در وهلهٔ نخست، مسئلهٔ حضور بازیگر است ـ چه روی سن تئاتر و چه تصویر روی پردهٔ سینما ـ این حضور، احساس زندگی را شدیداً از طریق داستان به وسیله ترکیب روانکاوانهٔ جالبی به بیننده خود منتقل می‌سازد. در حالی که بیننده می‌داند که آنچه از طریق شخصیت داستان، خلق شده و حالتی تخیلی و ساختگی دارد، واقعی و در مقابل او قرار گرفته است، در عین حال حس نمی‌کند که بازیگر دارد نقش یک شخصیت دیگر را در یک واقعه بازی می‌کند.

تداخل این دو حالت و چگونگی واکنش‌های دوگانهٔ آن، اشکال مختلفی در هنر دراماتیک به وجود می‌آورد. برطبق قواعد مرسومه درام واقعی و فیلم، از تکنیک به منزلهٔ ارائه شخصیت داستان توسط بازیگر، بهره گرفته می‌شود. صرفاً به این جهت که تاثیر لازمه در بیننده از آنچه اتفاق می‌افتد، ایجاد گردد. وقتی این تکنیک‌های ساختار، کارگردانی و بازیگری حس شدید آگاهی از حضور مادی شخصیت را در ما به وجود می‌آورد، آگاهی ما از حضور خود بازیگر نیز کاملاً از یاد نرفته است.

هنگامی که در انتهای درام رئالیستی و واقعی «اشباح»، ایبسن، درد و رنج پایان ناپذیر عمیق ذهنی آزوالد آلوینگ، به دلیل بیماری سیفلیس موروثی او دیده و شنیده می‌شود، ما از طریق تکنیک خاص *ایبسن*، حس می‌کنیم که آنچه دیده و یا شنیده‌ایم در متن داستان و موقعیت‌های نمایشنامه رخ داده است. از این مهمتر، آنکه ما می‌دانیم که بازیگر نقش اصلی نمایشنامه، دچار بیماری سیفلیس نیست و مسلماً پس از پایین آمدن پرده، در مقابل جمعیت ظاهر شده و لبخند خواهد زد. در این آگاهی دو جانبه، درواقع می‌توان لطف هنر دراماتیک را تشخیص داد. اما در قواعد مرسومه درام غیر رئالیستی و غیر واقعی و فیلم، این آگاهی اغلب به طریقی پیچیده‌تر و بغرنج‌تر درمی‌آید و در عین حال بیشتر مجذوب می‌سازد. در این مورد، به بازیگر اهمیت بیشتری داده می‌شود و ما را وادار می‌کند تا در مقابل شخصیت و داستان عکس‌العمل نشان بدهیم. نمونه این چنین نمایشی، «شش شخصیت در جستجوی یک نویسنده» اثر پیراندلو، است. ما در این نمایشنامه زمینه‌ای تئاتری داریم که طی آن بازیگران واقعی، نقش شخصیت‌ها را بازی می‌کنند. هنرپیشه‌هایی که بازیگرند و ما می‌بینیم و می‌شنویم که دارند نمایشی را تمرین می‌کنند، نمایشی که از روی یکسری ماجراهای تخیلی برداشت شده است. شخصیت‌های ساختگی که روی سن درواقع می‌کوشند به داستان جنبه‌ای دراماتیک ببخشند. این شخصیت‌ها به وسیلهٔ تعدادی هنرپیشهٔ واقعی در مقابل ما بازی می‌شود. آن گاه در انتهای نمایشنامه، وقتی که یکی از این شخصیت‌های ساختگی، غرق شده و دیگری خودکشی می‌کند، واکنش ما بسیار پیچیده‌تر از آمیزهٔ احساس و آگاهی است که در پایان غم‌انگیز نمایشنامهٔ رئالیستی و واقعی چون «اشباح» در ما به وجود می‌آید.

در فیلم‌های ژان ـ لوک گودار، ما نمونه‌هایی قابل توجه از چنین رویارویی مستقیم درام و بازیگران می‌بینیم. *گودار*، غالباً فیلم‌های خود را به بخش‌هایی جداگانه تقسیم می‌کند. طوری که درست در زمانی معین ما خودمان را در توهم شخصیت‌ها غوطه‌ور می‌یابیم. او به یک برگردان ناگهانی دست می‌زند، یک حرکت متناقض انجام می‌دهد، مثلاً قطع به «تیتر»هایی روی تصویر و یا اعمالی نمایشی و تصویری، به کار بردن یک گفتار فلسفی، و یا انجام یک مصاحبه با بازیگر ـ شخصیت خود. عکس‌العمل‌های ناگهانی این بازیگران نوعی واکنش جالب در بیننده به وجود می‌آورد. ما از شخصیت‌ها فاصله می‌گیریم و بعد اندک‌اندک به سوی نوعی آگاهی رانده می‌شویم که دریابیم بازیگران واقعاً بازیگرند، علی‌رغم آنکه همچنان حس می‌کنیم که این بازیگران شخصاً دارند آنچه را که سوژه به نوعی تخیلی و ساختگی مطرح می‌سازد، تجربه می‌کنند. حتی با چنین فاصله‌ای نیز رابطهٔ مستقیم و حضور از بین نرفته، بلکه مفهوم و معنایی تازه به خود گرفته است. این مصاحبه‌های *گوداری* به ما نوعی احساس زمان حاضر را در حوادث یک درام، القا می‌کند. احساسی که هرآنچه را که رخ می‌دهد و یا بازی می‌شود، در زمان موجود بیندازیم. حتی موقعی که زمان هم در حال تغییر باشد. آنچنان که در شکل پیچیده و مبهم یافته نمایشنامه «مرگ یک فروشنده» اثر آرتور میلر، می‌بینیم: هرلحظه از زمان گذشته هم هنگامی بازسازی می‌شود، به نظر لحظهٔ حاضر می‌آید. در درام‌های

قدیمی و سنتی، اغلب یك واقعهٔ گذشته از طریق محاورهٔ طولانی شخصیت‌ها، بیان می‌گردد، لیکن در فرم پیشرفتهٔ درام جدید، مثلاً اکسپرسیونیسم، گرایش به دراماتیزه کردن وقایع در هر دوره‌ای از زمان در درون نمایشنامه بیشتر وجود دارد. در مورد فیلم ـ به دلیل تغییر زیادتر آن در ایجاد زمان و فضا ـ همیشه این مسئله از طریق «فلاش بك‌ها» (رجعت به گذشته) صورت می‌پذیرد. این چنین تکنیك فلاش‌بك، در به کار بردن زمان بر درام‌های تئاتری هم تاثیر باقی گذارده است. از جمله، *المرایس*، اولین نمایشنامه‌نویسی بود که در دههٔ ۱۹۲۰ به آن توجه نشان داد. در قدیم، استفاده از چنین تکنیکی به این ترتیب بود که ما زمان حاضر را در فیلم نشان می‌دادیم و سپس از طریق فلاش‌بك به زمان قبل می‌رفتیم و پس از یکسری صحنه‌های مداوم زمان گذشته، مجدداً به نقطه‌ای که شروع کرده بودیم، باز می‌گشتیم. امروز، زمان گذشته غالباً طی صحنه‌های کوتاهی بین ماجراهای زمان حاضر، ظاهر می‌شود. در فیلم *سمسار*، به کارگردانی سیدنی لومت، خاطرات عمیق و تلخ *سمسار* از دوران اسارت و شکنجه در بازداشتگاه‌های نازی، به صورت یك لحظه و برق یك فلاش در ذهن او ظاهر و سپس محو می‌گردد و همین یادآوری، لحظه‌ای از خاطره‌ها در زمان حاضر است که گذشته او را به یادش می‌اندازد. در فیلم *پتولیا*، اثر *ریچارد لستر*، وقایع گذشتهٔ ازدواج رنج‌آور *پتولیا*، تکه‌تکه از ذهن او می‌گذرد و همین لحظه‌هاست که درواقع تمامی گذشته سخت وی را برای آن پسرك مکزیکی روشن می‌سازد و سرانجام دخترك را وا می‌دارد که در خود احساس مسئولیت کند. این وقایع گذشته و خصوصاً حادثه‌ای که برای پسرك رخ داده، تغییر زیادی در *پتولیا* به وجود می‌آورد. همچنین در *پتولیا*، یك سری «فلاش فوروارد» (رجعت به آینده) دیده می‌شود که طی آن ماجراهای آینده نیز با وقایع حال در هم می‌آمیزد لیکن آن تاثیر و نفوذ لازمه را باقی نمی‌گذارد. استفاده از این تکنیك جدید در فیلم *جنگ تمام شده*، اثر *آلن رنه*، به مراتب تاثیر گذارتر است؛ هنگامی که اوهام و افکار انقلابی سبب می‌شود که انسان بیندیشد در آینده چه خواهد شد واین اندیشه با ماجرای اصلی زمان حاضر تلفیق یابد. این حضور دراماتیك در واقع یکی دیگر از اجزاء هنرهای دراماتیك است که می‌توان آن را «برون گرایی» نامید. در درام، همه چیز بدل به چیزی خارجی و ظاهری می‌گردد: چیزی قابل رؤیت، چیزی شفاهی، چیزی که در آن واحد، ساخته و پرورده می‌شود. زندگی درونی و باطنی، افکار باطنی، حقایق باطنی ـ همه اینها که لمس نشدنی‌اند ـ بایستی حالت و شکلی لمس شدنی به خود بگیرند؛ حتی اگر هم ناقص و اشاره‌وار مطرح شوند. در این مرحله است که اثرات متقابل بین دنیای تخیلی ـ شفاهی، تصوری ـ با دنیای آگاهی و ادراك به وجود می‌آید. اغلب این اثرات متقابل از طریق عوامل مخالف و متضاد صورت می‌گیرد. اهمیت آگاهی‌های حسی در درام، و خصوصاً حس بصری، از این گفته ماکس فریش ـ نمایشنامه‌نویس ـ بخوبی آشکار می‌شود:

«در دومین نمایشنامهٔ فردریك دورنمات (کور)... صحنه بدین شکل دنبال می‌شود: یك مرد کور که نمی‌تواند نابودی قلمرو دوك‌نشین گذشته خویش را باور کند، براین عقیده است که همچنان در جنگلی امن زندگی می‌کند. در این باور خویش، در رؤیا و خیالش، بر سرزمینی آباد و صدمه ندیده حکومت می‌راند. بدین رو، او در میان خرابه و ویرانی نشسته ـ و البته چون نمی‌تواند دور و بر خود را ببیند ـ به وسیلهٔ انواع طبقات فاسد دوران جنگ، محاصره شده: مزدوران، روسپی‌ها، راهزنان و دلالان محبت که دور هم جمع آمده‌اند تا دوك را دست بیندازند و با به استهزا کشیدن باور وی به خود اجازه دهند که دوك و ژنرال قلمداد شوند و حتی روسپی‌ها، در حقیقت خود را راهبه‌های زجر کشیده جا بزنند. دوك کور در خیال و تصور خویش به آنها، در شخصیتی که به خود گرفته‌اند، دستور می‌دهد. ما، به هرترتیب، آدمی متنفر را می‌بینیم که همچون یك راهبهٔ معتقد زانو می‌زند و طلب بخشش می‌کند... نمونه‌ای از یك موقعیت تئاتری: بیانی که کاملاً متضاد میان دو قطب آگاهی و تخیل انجام می‌گیرد. در حقیقت تنها این تئاتر است که می‌تواند چنین کاری انجام دهد[1]».

باید گفت در خصوصی‌ترین مرحله، آن زمان که بطور ذهنی حالات باطنی و احساسات آشکار می‌شود، درام همچنان خود را به صورت فرم‌هایی خارجی نشان می‌دهد. در این وضعیت است که اغلب مفهوم شاعرانه و استعاره‌ای به خود می‌گیرد.

در نمایشنامهٔ رئالیستی *باغ وحش بلورین*، اثر تنسی ویلیامز، حیوانات بلورین *لورا*، توسط برادر او *تام*، هنگامی که از دست مادرش عصبانی است و دارد می‌رقصد، به زمین ریخته و شکسته می‌شود. هر دو حالت در یك لحظه اتفاق می‌افتد، درواقع ضربه‌های

احساسی قابل باور به صورت تمثیل چنین تجسم می‌یابد که *لورای* ظریف و مهربان بطور غیرعمد اما اجتناب‌ناپذیر به وسیله دنیای مردانه صدمه می‌بیند. در نمایشنامهٔ اکسپرسیونیستی در *انتظار گودو*، اثر ساموئل بکت، مشکلات و گرفتاریهای احساسی و گاه مضحک ابقاء و تثبیت مقام انسانی از طریق ماجراهای سمبلیک و اشیاء مختلف (مثل چکمه‌ها، کلاهها، طنابها، شلاقها، چمدانها و حتی غذاها) ترسیم می‌گردد. در اوج هیجان فلسفی و دراماتیک آن، آنجاکه‌استراگون و ولادیمیر واقعاً به فکر خودکشی می‌افتند، استراگون طنابی را که به عنوان کمربند به خود بسته باز می‌کند تا آن را امتحان کند لیکن شلوار او از پایش پایین می‌افتد. به هر صورت، فیلم حتی بیشتر از این، از طریق استفادهٔ اشیاء و اجسام می‌تواند مفاهیم و ایده‌های لمس ناپذیر و احساسی را بیان کند.

درام درواقع آنی، بلاواسطه و برونی است. در عین حال باید آن را تجربه‌ای همگانی نیز نامید. از یک طرف، تلاشی دسته جمعی است. به وسیله یک یا چند نفر نوشته شده، به وسیله عده‌ای تنظیم شده و توسط گروهی دیگر بازی می‌شود. از طرفی دیگر، چنان تنظیم می‌شود تا به گروهی از مردم تعلق داشته باشد و واکنش‌های متفاوتی در آنها به وجود آورد. درام ـ نه تنها در آغاز از یونان، بل در تولد مجدد آن در اواخر قرون وسطی ـ برپایهٔ تشریفات و آیین‌های مذهبی و نمایش‌های پرشکوه استوار بوده است. در این نوع تشریفات، تماشاگران عمیقاً در وقایع مذهبی شریک می‌شدند بی‌آنکه واقعاً و عملاً در بطن آن قرار گیرند. این سهیم شدن ـ و نه سهیم شدن در تجربه ـ در حقیقت بخش عمده‌ای از تجربهٔ دراماتیک است. ما درد و رنج می‌کشیم اما نه درد و رنج وحشتناک وقایع فاجعه‌ای مانند «اشباح» ایبسن را. در همان حال که ما با شخصیت‌ها و داستان ارتباط برقرار کرده‌ایم، ضمناً کاملاً هم خود را از آنها جدا حس می‌کنیم. ما، همه درد و رنج را مثل یک تماشاگر در وجود خود تجربه می‌کنیم. هرکس که نمایشنامه و یا فیلمی را در یک سالن خالی دیده باشد، درمی‌یابد که چه تأثیری این فقدان تماشاگر بر تجربه و تأثیر کلی از کار باقی می‌گذارد. این مسئله خصوصاً به هنگام یک اثر کمدی بیشتر خود را نمایان می‌سازد (توجه کنید به نوار صدای خنده که بر برنامه‌های کمدی می‌گذارند) اما این تأثیر در یک بیننده اثر جدی کاملاً محسوس‌تر است. ما بایستی به نحوه اجرای شیوهٔ دراماتیک، در تئاتر یا سینما، و اینکه چگونه درام محتوای خود را ارائه می‌دهد، توجه کنیم. این محتوا چه هست؟ معمولاً محتوای درام ترکیبی از شخصیت‌ها، اعمال و دکور و مکان وقوع ماجراهاست. دکور، زمینهٔ داستان را می‌سازد و شامل موقعیت‌ها و سیستم اجتماعی است و نیز به همان نسبت فضای جغرافیایی را دربرمی‌گیرد. از میان این دکور و مکانها، شخصیت‌ها و اعمال آنها تکامل می‌یابد. طبیعتاً اعمال (آکسیون‌ها) مشتمل بر گفت و گوها و مراحل مختلف روانکاوانهٔ شخصیت‌هاست. خصیصه‌ها، احتیاجات و ارزشهای یک شخصیت ـ چه اجتماعی و چه شخصی ـ آن شخصیت را درگیر و گرفتار مسایلی می‌سازد که درواقع اساس اعمال را تشکیل می‌دهد. لیکن اصل این برخورد و درگیریها اغلب در ذهن باقی می‌ماند: برخورد بین یک فرد با فردی دیگر، بین یک فرد با جامعه، بین یک فرد با فشارهای زندگی و حتی کشمکش و برخوردهایی که از یک نیروی غیرقابل لمس و مبهم سرچشمه می‌گیرد. نحوه گرایش به زندگی و سبک درام است که در حقیقت بزرگترین تأثیر و نفوذ را به انواع کشمکش و برخوردها باقی می‌گذارد، کشمکش و درگیریهایی که نویسندگان و کارگردانان را به هم پیوند می‌دهد. به این جهت، وقتی تلقی ما نسبت به زندگی تغییر یابد، طبیعتاً طریقه و نوع درگیری و برخوردهای دراماتیک هم عوض می‌شود. هنگامی که نوع و سبک این برخوردها تغییر یافت، به همان نسبت تجزیه و تحلیل و پرداخت به سایر عناصر برخورد، مثل نحوهٔ بیان، قدرت تحریک آن برخورد، شخصیت‌پردازی، بحران و اوج هیجانی تغییر پیدا می‌کند. تذکر این نکته کاملاً ضروری به نظر می‌رسد که ترکیب این اجزاء و برخوردها، اساس درام را می‌سازد. علی‌رغم تغییرات در طرح و ترکیب مایه کلی سوژه، همیشه سه اصل عمده به چشم می‌خورد. یکی اینکه مایه کلی سوژه، سیستم و روش اعمال و یا آکسیون‌ها را به وجود می‌آورد. درام بطور کلی نتیجه بی‌منطقی آکسیون‌هاست. در حقیقت، دلایل و تأثیرات آکسیون، یعنی طریقی که یک آکسیون سبب به وجود آمدن آکسیون دیگری می‌شود. اصل مهم دوم، تعلیق و کشش است. برای منتقد و فیلسوف سوزان لانگر، این هیجان و جذبه، حاصل کل درام از نتایج تصمیمات و آکسیون‌هاست: «بارها گفته شده که تئاتر آفریننده لحظه ابدی حاضر است لیکن این زمان حاضر از آینده‌ای انباشته شده که واقعاً دراماتیک است».

باید بگوییم این حرکت به سمت جلو، این کشمکش و هیجان به وسیلهٔ انتظار ما از آکسیونی که قرار است به وجود آید، سرچشمه می‌گیرد. *تری مالوی*، (در فیلم *در بارانداز*، اثر ایلیا کازان) وقتی می‌فهمد که برادرش به قتل رسیده، چه می‌کند؟ با وجود این، تعلیق و هیجان تنها حاصل برداشت، ما از اینکه در آکسیون بعدی چه پیش خواهد آمد، نیست. تعلیق می‌تواند مثلاً از طریق یکسری آکسیون‌های مجزا ـ که در واهلهٔ اول به نظر می‌رسد با هم هیچ‌گونه ربطی ندارد ـ ولی بعداً با یکدیگر ارتباط پیدا می‌کند، و نتیجه و اثری که این سری آکسیون‌های جداگانه در ما باقی می‌نهد، ساخته و پرداخته می‌شود. وقتی این تعلیق به وجود آمد، مایه اصلی سوژه متبلور شده و سومین اصل عمده را پیش‌رو قرار می‌دهد: مفهوم آکسیون‌ها. آنچه در بطن آکسیون‌ها می‌گذرد، اساس هنرهای دراماتیک است. چیزی به دور از وقایع عادی درون سوژه، اینجاست که به بشریت و بُعد هنر می‌رسیم.

هنر درواقع به ما آگاهی کافی می‌دهد تا زندگی‌مان را دگرگون کنیم. خالق با انتخاب جزییات، می‌خواهد چه چیزی را بیان کند؟ مردم، اشیاء و وقایع در درام او چه چیزی ارائه می‌دهد؟ آیا آنها به چیزی مفهوم می‌بخشند؟ چه کیفیت اخلاقی در آن به چشم می‌خورد؟ این تفسیرها می‌تواند خاص یا عام، روشن و یا مبهم باشد. می‌تواند به یک زمینهٔ کاملاً شخصی بپردازد، همچنان که آدمهای خوب به روشنایی دست می‌یابند (همچون فیلم *مارنی* اثر آلفرد هیچکاک) و یا می‌تواند تم جهانی داشته باشد، مانند تأثیرات یک جامعه بر فرد، رابطهٔ بین یک زندگی احساسی و یک زندگی عقلانی، رابطهٔ بین کودکی و دوران کهولت، و بین خودپرستی و عشق به دیگران مثل آنچه در فیلم *جولیتای ارواح*، اثر فدریکو فلینی دیده می‌شود. □

۱. چشم‌اندازهای درام / جیمز کالدروود و هارولدتول‌ور / بخش: در طبیعت تئاتر.

عناصر داستانی و دراماتیک*

● جوزف ام. باگز
■ ترجمهٔ مسعود نقاش‌زاده

تجزیه و تحلیل فیلم و ادبیات

سینما، رسانه‌ای‌منحصر به فرد است، باخصوصیاتی‌که آن را از دیگر اشکال هنری چون نقاشی، مجسمه‌سازی، داستان‌نویسی و نمایش جدا می‌کند. همچنین در مشهورترین و نیرومندترین شکل خود، سینما رسانه‌ای است داستانگو که در بسیاری از ارکان خود با داستان کوتاه و رمان اشتراک دارد. از زمانی که سینما، داستانهایش را به شکلی کاملاً دراماتیک عرضه کرده، حتی با نمایش تئاتری هم وجوه اشتراک بیشتری یافته است. هر دو شکل هنری سینما و تئاتر رویداد را به صورت عملی یا نمایشی درمی‌آورند: به عبارت دیگر «نشان دادن» آنچه را که اتفاق می‌افتد بر «گفتن» آن ترجیح می‌دهند.

بزرگترین تمایز میان سینما و رُمان، داستان کوتاه، یا نمایشنامه این است که یك فیلم در دسترس مطالعه نیست، چون فیلم نمی‌تواند به طور مؤثری روی صفحات چاپی، ثبت و پایدار شود. در حالی که مطالعهٔ رمان و داستان کوتاه نسبتاً سهل‌الوصول است، زیرا هر دو رسانه‌هایی چاپی هستند و برای خوانده شدن نوشته می‌شوند. ولی مطالعهٔ نمایشنامه‌ای که برای صحنه نوشته شده کمی مشکل‌تر است، زیرا چنین متنی برای اجرا نوشته شده نه برای خوانده شدن. اما نمایشنامه‌هایی هستند که چاپ شده‌اند و چون تکیهٔ آنها به طور عمده بر گفتار است، خوانندگانی که تخیّلی داشته باشند می‌توانند حداقل تقلید کمرنگی از تجربه‌ای را که ممکن است از تماشای اجرای آن نمایش داشته باشند، برای خود مجسم کنند. ولی در مورد فیلمنامه این را نمی‌توان گفت، زیرا یك فیلم به میزان بسیار زیادی متکی بر عناصر بصری و غیرکلامی است که به سادگی نمی‌توان آنها را در قالب نوشته بیان کرد. خواندن یك فیلمنامه مستلزم آن است که به وسیلهٔ تخیّل و تصور ما تا اندازهٔ بسیاری «پُر» شود و ما با خواندن یك فیلمنامه به طور ساده، واقعاً نمی‌توانیم تصور نزدیکی از تجربهٔ تماشای فیلم داشته باشیم. خواندن فیلمنامه فقط زمانی سودمند خواهد بود که ما فیلم را دیده

باشیم. بنابراین غالب فیلمنامه‌ها واقعاً نه برای خوانده شدن، که بیشتر برای یادآوری فیلم منتشر شده‌اند.

با وجود این، نباید به خاطر اینکه فیلم در دسترس مطالعه نیست، به سادگی نادیده گرفته شود. حقیقت این است که ما عموماً فیلمها را «مطالعه» نمی‌کنیم؛ اما این بدان معنا نیست که به هنگام دیدن یك فیلم باید اصول و قواعد تجزیه و تحلیل ادبی یا دراماتیك را نادیده بگیریم. ادبیات و سینما با اینکه رسانه‌های متفاوتی هستند، اما در بسیاری از عناصر مشترکند و بسیاری چیزها را به طُرقی مشابه منتقل می‌کنند. دورنمای تجزیه و تحلیل فیلم بر همان اصولی که در تجزیه و تحلیل ادبیات به کار می‌رود، بنا شده است. و اگر ما آنچه را که در زمینهٔ مطالعه و بررسی ادبیات آموخته‌ایم برای تجزیه و تحلیل فیلم هم بکار ببریم، به مراتب جلوتر از کسی خواهیم بود که این کار را نمی‌کند. بنابراین قبل از اینکه به عناصر منحصر به فرد سینما بپردازیم، نیاز داریم که نگاهی به عناصر مشترك سینما، داستان و نمایش داشته باشیم.

تجزیهٔ فیلم به عناصر مختلف تشکیل دهندهٔ آن به منظور بررسی و تحلیل، فرآیندی است که تا اندازه‌ای مصنوعی است، زیرا هیچ شکلی از هنر نیست که عناصر آن به صورت مجزا وجود داشته باشند. این کار غیرممکن است. مثلاً جدا کردن عنصر طرح از شخصیت را در نظر بگیرید: رویدادها بر مردم تاثیر می‌گذارند و مردم نیز بر رویدادها؛ در هر کار داستانی، تئاتری یا سینمایی، این دو عنصر به شکل تنگاتنگی درهم بافته شده‌اند. با اینکه بررسی این عناصر به طور جداگانه تا اندازه‌ای مصنوعی است، اما روش تحلیلی برای ساده و راحت‌تر کردن کار، تکنیك تجزیه به اجزا، را به کار می‌برد. این کار با این فرض انجام می‌گیرد که ما می‌توانیم این عناصر را به طور جداگانه مطالعه کنیم ولی به شرط آن که جنبهٔ وابستگی یا ارتباط متقابل این عناصر را با کل مجموعه از نظر دور نداریم.

عناصر یك داستان خوب

چه‌چیزی یك داستان خوب رابوجودمی‌آورد؟ هر پاسخی به‌این سؤال،به ناچار شکلی ذهنی و نظری به خود می‌گیرد. اما به هر حال برخی ملاحظات عمومی ممکن است در جواب این سؤال، طیف متنوع و وسیعی از داستانهای سینمایی را به حساب آورد.

یك داستان خوب وحدت طرح دارد

چنانکه قبلاً ذکر شد، فیلم ساختار یافته، فیلمی است که دارای یك مفهوم اساسی و کلی است و پیرامون یك مضمون مرکزی وحدت یافته است. بدون در نظر گرفتن جوهر خود مضمون، خواه تمرکز آن بر طرح باشد، یا تأثیرات عاطفی، یا شخصیت، یا سبك و بافت و یا ایده، فیلم داستانی عموماً دارای یك طرح یا خط داستانی است که به گسترش آن مضمون کمك می‌کند. بنابراین طرح و رویدادهای داستانی، کشمکشها و شخصیتها که مضمون را تشکیل می‌دهند، بایستی با دقت انتخاب شوند و براساس میزان وابستگی‌شان به مضمون نظم یابند.

بدیده‌ها *آنطور که واقعا هستند* فیلمهای «لاة طهر» کابوی شهری و «سیلك وود». فیلمهای باوریذیری هستند. زیرا با تجربیات شخصی ما مطابقت دارند

یك طرح یا خط داستانی دارای وحدت، روی یك رشته عمل مداوم متمرکز می‌شود، به گونه‌ای که هر رویداد به طور طبیعی و منطقی به رویداد دیگری منجر می‌شود. غالباً یك رابطهٔ علت و معلولی قوی میان این رویدادها وجود دارد و به نظر می‌رسد نتیجهٔ حاصله اگر مسلّم نباشد، حداقل محتمل است. در یك طرح محکم منسجم، هیچ چیزی را نمی‌توان تغییر داد یا جابه‌جا کرد بدون این که تأثیر یا تغییر مهمی در کل طرح رُخ ندهد.

بنابراین هر رویدادی به طور طبیعی رشد می‌کند و از طرح بزرگتر می‌شود. کشمکش هم بایستی به وسیلهٔ عناصر یا عواملی که در خود طرح حضور دارند یا از قبل پیش‌بینی شده‌اند، حل شود. یك طرح منسجم با چیزهای کم مایه قرابتی ندارد. چیزهایی از قبیل یك اتفاق شانسی، تصادفی یا اعجازآمیز، و یا بکارگرفتن نیرویی قدرتمند و مافوق بشری که برای نجات افراد در روز معین، ناگهان معلوم نیست سر و کله‌اش از کجا پیدا می‌شود. به عنوان مثال این صحنهٔ فرضی از یك فیلم وسترن را در نظر بگیرید: یك واگن قطار توسط گروهی از سرخپوستان مورد حمله قرار می‌گیرد و ظاهراً محکوم به مرگ بودن مسافران قطعی به نظر می‌رسد. اما ناگهان، معلوم نیست از کجا، یك گردان از افراد سواره نظام آمریکا سر می‌رسند و این جریان درست در زمانی اتفاق می‌افتد که آنها در حال اجرای مانور در صد مایلی قرارگاه نظامی‌شان هستند. با اینکه احتمال دارد در زندگی واقعی، چنین اتفاقی به طور کاملاً تصادفی رُخ دهد، اما در یك داستان، ما چنین اتفاقاتی را نمی‌پذیریم. از راه رسیدن سواره نظام برای نجات جان مسافران قطار بایستی پذیرفتنی باشد و این در صورتی است که برای رسیدن سواره نظام، قبلاً دلایلی در طرح پیش‌بینی شده باشند (مثلاً سواری برای آوردن سواره نظام فرستاده شده باشد).

اگرچه وحدت طرح، چنانکه در بالا توضیح داده شد یك نیاز عمومی است، اما استثناءاتی هم وجود دارد. در فیلمی که تمرکز آن بر طرح و توصیف واضح و روشنی از یك شخصیت منحصر به فرد باشد، وحدت عمل و رابطهٔ علت و معلولی میان رویدادها چندان مهم نیست. در حقیقت چنین طرحهایی حتی ممکن است اپیزودیك باشند (که چنین طرحی، ترکیبی است از رویدادهایی که مستقیماً با یکدیگر ارتباط ندارند)؛ زیرا وحدت در چنین فیلمهایی از آنجا ناشی می‌شود که هر رویداد چقدر به فهم ما از شخصیتی که کسترش می‌یابد کمك می‌کند و این بیشتر از ارتباط درونی خود رویدادها به دست می‌آید.

یك داستان خوب، باورپذیر است

برای اینکه واقعاً وارد دنیای یك داستان شویم، باید بپذیریم که آن داستان حقیقی است. اما «حقیقت» واژه‌ای نسبی است و فیلمساز می‌تواند از راههای گوناگونی این حقیقت را خلق کند.

۱. حقایق عینی ـ «پدیده‌ها آنچنان که واقعاً هستند»

بدیهی‌ترین و معمول‌ترین قسم حقیقت در داستان یك فیلم، شباهت و نزدیکی زیاد آن است با زندگی «آن طور که هست.» به قول ارسطو، این داستانها به گونه‌ای هستند که «ممکن است اتفاق بیفتند و قابلیت آن را دارند که براساس قوانین اجبار یا احتمال وقوع حوادث، واقع شوند.» این قسم حقیقت مبتنی بر شواهد بسیاری در جهان پیرامون ماست و البته ممکن است همیشه حقیقتی خوشایند هم نباشد. انسانها موجودات ناقصی هستند. مثلاً زوجی که ازدواج کرده‌اند، پس از حوادث غم‌انگیز، بیماریهای خطرناك و بدبختیهای بزرگ، همیشه زندگی خوشی ندارند و این حوادث اغلب برای مردمی اتفاق می‌افتد که به نظر می‌رسد سزاوار آن نیستند. ولی ما چنین حقایقی را می‌پذیریم، چون با تجربیات شخصی‌ما در زندگی مطابقت دارند. (تصاویر ۱ـ۳، ۲ـ۳ و ۳ـ۳)

۲. حقایق ذهنی سرشت انسان ـ «پدیده‌ها آن طور که باید باشند»

دستهٔ دیگر حقایق، آنهایی هستند که برای ما درست و حقیقی به نظر می‌رسند زیرا خودمان می‌خواهیم یا نیاز داریم آنها را باور کنیم. برخی از بزرگترین فیلمهای کلاسیك حتی وانمود هم نمی‌کنند که واقعیتهای زندگی واقعی را نشان می‌دهند؛ اما در عوض قصهٔ شاه پریان یا داستانی با پایان خوش را نشان می‌دهند. آدمهای خوب همیشه برنده هستند و در عشقهای حقیقی نهایتاً پیروزند. با این همه، این داستانها نیز، به طرز بسیار خاصی باورپذیر هستند یا حداقل باورپذیر به نظر می‌رسند. زیرا این داستانها متضمن چیزی هستند که ممکن است آن را «حقایق ذهنی یا درونی» بنامیم. باور

پدیده‌ها انطور که باید باشند. ما فیلمهایی مانند «فلاش دنس...»، «راکی ۳» و «اسب سیاه» را هم باور می‌کنیم؛ زیرا این فیلمها تصاویر دنیایی را نشان می‌دهند که احتمالاً ما دوست داریم چنین دنیایی وجود داشته باشد.

کردن چیزهایی که واقعاً وجود خارجی ندارند ولی برای ما واقعی و حقیقی به نظر می‌رسند، به این دلیل است که ما خودمان می‌خواهیم یا نیاز داریم که آن چیزها در دنیای واقعی وجود داشته باشند. مثلاً مفهوم شاعرانهٔ عدالت (یعنی این تفکر که خوبی و پرهیزکاری، پاداش خیر و پلیدی و بدکاری، مجازات در پی خواهد داشت) را می‌توان به‌عنوان نمونه‌ای برای یک حقیقت ذهنی به کار برد. ما به ندرت این مفهوم شاعرانهٔ عدالت را در یک داستان ساده، مورد سؤال قرار می‌دهیم، زیرا در این داستان «پدیده‌ها آن طور که باید باشند»، هستند. بنابراین، داستان فیلمهای زیادی پذیرفتنی هستند، زیرا با حقیقتی ذهنی مطابقت دارند و انسانی را که نیازمند باور داشتن است، ارضاء می‌کنند. البته، این حقایق برای آنها که نمی‌خواهند یا نیازی ندارند چنین حقایقی را باور کنند، می‌تواند انعکاس کاملاً غلطی داشته باشد. (تصاویر ۴-۳ و ۵-۳ و ۶-۳)

۳. صورت هنرمندانهٔ حقیقت- «پدیده‌ها هیچ‌گاه چنین نبوده‌اند و هرگز هم نخواهند بود»

فیلمسازان علاوه بر این، توانایی آن را دارند که نو ع خاصی از حقیقت را خلق کنند. آنها با هنر و مهارتهای فنی خود و با استفاده از جلوه‌های ویژه، می‌توانند دنیایی خیالی و عجیب و غریب را بر پردهٔ سینما چنان خلق کنند که در طول تماشای فیلم کاملاً باورپذیر به نظر بیاید. در چنین فیلمهایی، حقیقت قبل از هر چیز متکی به ایجاد فضایی کاملاً فانتزی و عجیب و غریب، یا بوجود آوردن احساس زمانی دیگر و یا ارائهٔ شخصیتهایی کاملاً عجیب و نامتعارف است. به طوری که ما به جوهر، حال و هوا و فضای کلی درون فیلم دست پیدا کنیم. اگر فیلمساز در خلق این «صورت حقیقت» مهارت داشته باشد، ما با میل و رغبت می‌پذیریم که ناباوری، شکاکیت و قوای عاقلهٔ خود را موقتاً کنار بگذاریم و وارد دنیای خیالی فیلم شویم. اگر واقعیت داستانی به خوبی و با موفقیت به وجود آمده و معرفی شده باشد، احتمالاً ما با خود فکر می‌کنیم: «بله، در چنین موقعیتی، تقریباً همین اتفاقات می‌تواند رخ دهد.» برای انتقال احساسی واقعی و تأثیرگذار از موقعیت یا فضایی عجیب و غریب و نامتعارف، فیلمسازان واقعاً قواعد اساسی تازه‌ای خلق می‌کنند که ما براساس آنها واقعیت را ارزیابی می‌کنیم. و در زمان کوتاهی به مدت یکی دو ساعت می‌توانیم باور کنیم که سرتاسر فیلمهایی چون *بچهٔ رُزمری*، *روزی که زمین از حرکت باز ایستاد*، *مری پاپیتر*، *جادوگر شهر زمرد* و *ئی‌تی* کاملاً واقعی است. (تصاویر ۷-۳، ۸-۳ و ۹-۳)

بنابراین واقع‌نمایی یا موجه‌نمایی یک داستان حداقل به سه عامل جداگانه بستگی دارد:

۱. قوانین عینی، ظاهری و قابل مشاهدهٔ اجبار و احتمال وقوع حوادث.

۲. حقایق ذهنی، غیرعقلانی و عاطفی سرشت انسان.

۳. صورتی از حقیقت که با هنر متقاعد ساختن تماشاگر توسط فیلمساز خلق می‌شود.

اگرچه ممکن است در یک فیلم همهٔ این صورتهای حقیقت حضور داشته باشند، اما معمولاً در ساختمان کلی فیلم، یکی از آنها، حقیقت مرکزی خواهد بود. سایر صورتهای حقیقت ممکن است در ساختمان یک فیلم دخیل باشند، اما فقط نقش کمکی خواهند داشت.

پدیده‌ها هیچ‌گاه چنین نبوده‌اند و هرگز هم نخواهند بود. فیلمسازان با استفاده از نشان ویژهٔ هنرمندانه‌شان می‌توانند دنیایی ذهنی و خیالی بر پردهٔ سینما خلق کنند که ما با میل و رغبت صحنه‌پردازی‌ها، شخصیتها و رویدادهای باور نکردنی فیلمهایی مانند جنگ در سیارهٔ میمونها، روح شرور «Poltergeist» و نوسفراتوی خون‌آشام را بپذیریم.

یک داستان خوب جذّاب است

یکی از مهمترین نیازهای یک داستان خوب، جلب کردن توجه و علاقهٔ ما و حفظ آن است. البته، یک داستان خوب از جنبه‌های بسیاری می‌تواند جذاب باشد، اما داستانهای معدودی هستند که برای همهٔ تماشاگران سینما جاذبهٔ یکسانی دارند. چون به هر حال، یک داستان چه جالب و جذاب باشد و چه خسته کننده، در یک سطح وسیع، قبل از هرچیز نیازمند و متکّی به آن است که تماشاگر به تماشای آن بنشیند. بعضی از ما تماشاگران ممکن است فقط به فیلمهای ماجرایی پرحادثه و سریع علاقه‌مند باشیم. دیگران ممکن است از فیلمی که هستهٔ مرکزی آن عشقی رمانتیک و جذّاب نباشد، خسته و کسل شوند؛ و باز هم برخی دیگر ممکن است به داستانی که فاقد مفاهیم عمیق فیلسوفانه باشد، علاقه‌ای نداشته باشند. اما صرف‌نظر از انتظاری که ما از یک فیلم داریم- خواه به قصد سرگرمی صرف به سینما برویم و خواه در پی یافتن کلیدی برای فهم جهان- هرگز برای خسته شدن به سینما نمی‌رویم. به نظر می‌رسد تحمل ما

برای خستگی یا ملالت در مقابل یک فیلم، بسیار محدود است: یک فیلم ممکن است ما را تکان دهد، یا در ما ایجاد بی‌تفاوتی کنـد، ما را گیج کند یا حتی کاری کند که در مقابل آن جبهه بگیریم؛ اما هرگز نباید ما را خسته کند. بنابراین بالاترین انتظار ما از فیلمساز این است که میزان واقعی بودن فیلم را، با کنار گذاشتن تمام جزییات نامربـوط و گیـج کننـده بالا ببـرد. چرا ما بایـد برای تمـاشای صحنـه‌های کُند، یکنواخت و روزمره پولی بپردازیم، در حالی که زندگی واقعی این صحنه‌ها را کاملاً مجانی در اختیارمان قرار می‌دهد؟

حتی کارگردانان نئورئالیست سینمای ایتالیا که در فیلمهایشان بر واقعیتهـای روزمره تأکید دارند و برای داستانهای «ابداعی»، ارزش و اعتبـاری قائـل نیستند، معتقدند که نوع بخصوصی از واقعیتهای روزمرهٔ مورد نظر آنها، به خاطر پیچیدگی انعکاسها و مفـاهیمی که دارد، خسته‌کننـده نیست. چنانکه *چزاره‌زاواتینـی* توضیح داده است: «شما حقیقتی را که دوست دارید به ما بدهید؛ ما آن را کالبد شکافی کرده و از آن یک چیز تماشایی می‌سازیم.[1]» برای اغلب ما، کلمات «تماشایی» و «جذاب» مترادف یکدیگرند.

تعلیق

فیلمسـاز برای جلب توجـه و علاقـهٔ ما و حفـظ آن، تدابیر و تکنیکهـای بسیاری را به کار می‌گیرد که بیشتر آنها به نحوی با چیزی که ما به عنوان «تعلیق» می‌شناسیم، در ارتباط هستند. این عناصر معمولاً با اشاراتی به نتیجهٔ داستان، حس کنجکاوی ما را تحریک کرده و توجه و علاقهٔ شدیدی در ما به وجود می‌آورند. در پرده نگه داشتن قسمتهایی از اطلاعات داستانی که پاسخ سـؤالات دراماتیک داستان را در بردارد و معلق گذاشتن برخی سؤالات که پاسـخ آنها دور از دسترس ماست، درست حالت کسی را دارد که دنبال سایهٔ خود می‌دود اما هیچ‌گاه نمی‌تواند آن را به چنگ آورد. بنابراین با پرده‌پوشی بخشی از اطلاعات داستانی، فیلمساز نیروی محرکه‌ای را تدارک می‌بیند که پیوسته ما را در مسیر جریان داستان نگه می‌دارد و به حرکت در می‌آورد.

رویداد

اگر داستانی در مجموع جذاب باشد، بایستی در بردارندهٔ برخی عناصر حادثه‌ای باشد. داستانها هیچ‌گاه ایستا و ساکن نیستند. اگر داستانی ارزش گفتن داشته باشد، وجود برخی از انواع رویداد و حادثه و یا تغییر داستانی، در آن ضروری است. البته، رویداد فقط به اعمال فیزیکی صرف مانند زد و خورد، تعقیب و گریز، دوئل یا نبـردهـای بزرگ محـدود نمی‌شود. رویداد ممکن است ذهنی و درونی، روانشناختی یا عاطفی باشد. در فیلمهایی مانند *جنگهای ستاره‌ای* و *جنگجوی جاده*، رویداد عینی و فیزیکی است: از سوی دیگـر در فیلمهایی مانند *شام* و *مَنهتن*، رویداد در ذهن و عواطف شخصیتها رُخ می‌دهد. هر دو نوع این فیلمها دارای حرکت و تغییر هستند: هیچ کدام ایستا یا ساکن نیستند. روشن است که در فیلم *جنگجوی جاده*، جذابیت به وسیلهٔ یک حادثهٔ هیجان‌انگیز به وجود آمـده و نیـازی به توضیـح ندارد. در فیلم *شام* هیـچ چیـز کاملاً

حوادث ذهنی: اگرچه در فیلم *منهتن* حوادث فیزیکی کمی وجود دارد، اما حوادثی که درون ذهن آیزاک دیویس (وودی آلن) رخ می‌دهد، فوق‌العاده جذاب و هیجان‌انگیز است.

حوادث عینی برای اینکه از حوادث هیجان‌انگیز فیلم *رعد آبی* خوشمان بیاید، احتیـاج به تفکـر و تأمل زیادی نیست. در سرتاسر نمایش فیلم ما روی صندلیهایمان میخکوب شده‌ایم و در پایان فیلم از تنش و هیجانی بسیار سریع و دائمی، کاملا خسته و وامانده‌ایم.

غیرعادی اتفاق نمی‌افتد، ولی آنچه در ذهن و دل شخصیتهای فیلم رخ می‌دهد، فوق‌العاده جذاب و مهیّج است. داستانهایی که رویداد ذهنی و درونی دارند، طبیعتاً به تمرکز بیشتری از جانب تماشاگر نیاز دارند و پرداخت سینمایی آنها هم مشکل‌تر است؛ لیکن سوژه‌های ارزشمندی برای فیلم هستند و می‌توانند به اندازهٔ فیلمهایی که متکی بر حوادث عینی و فیزیکی هستند، جذاب و مهیّج باشند. (تصاویر ۱۱-۳ و ۱۲-۳)

یك داستان خوب هم ساده است و هم پیچیده

داستان یك فیلم خوب باید به اندازهٔ کافی ساده باشد، به طوری که بتوان آن را به شکلی سینمایی بیان کرد و وحدت بخشید. این عقیدهٔ ادگار آلن پو که «یك داستان‌کوتاه باید قابلیت آن را داشته باشد که در یك نشست خوانده شود»، در مورد فیلم هم صدق می‌کند. تجربهٔ تماشای یك فیلم، کمتر از خواندن یك کتاب خسته‌کننده است و یك نشست ما برای دیدن فیلم، ممکن است حداکثر دو ساعت طول بکشد. پس از این محدودهٔ زمانی، فقط بزرگترین فیلمها می‌توانند در خاطر ما بمانند و همچنان توجه ما را به سوی خود معطوف کنند. بنابراین درونمایه یا رویداد داستانی، معمولاً باید در یك ساختمان واحد دراماتیك فشرده شود، به طوری که باز شدن گره داستان، تقریباً به دو ساعت وقت نیاز داشته باشد. در اغلب موارد، یك درونمایهٔ ساده و محدود- مانند فیلم منهتن که داستان آن بر قسمت کوچکی از زندگی یك شخص متمرکز است- برای سینما مناسب‌تر است تا داستانی که در جستجوی یك مضمون یا درونمایهٔ بی‌انتها به اعصار مختلف پل می‌زند؛ مانند کوشش‌ی که د. و. گریفیث در فیلم تعصب به خرج داد. بنابراین عموماً یك داستان باید به اندازهٔ کافی ساده باشد تا در محدودهٔ زمانی مشخص شده برای گفتن آن، بتوان آن‌را نقل کرد.

در عین حال، یك داستان خوب در محدودهٔ این‌قیود بایستی تا اندازه‌ای پیچیدگی هم داشته باشد؛ دست کم به اندازه‌ای که علاقه‌مندی ما را حفظ کند. با اینکه ممکن است یك داستان خوب اشاره‌ای به نتیجهٔ احتمالی داستان داشته باشد، ولی باید موارد غافلگیرکننده‌ای هم در داستان پیش‌بینی شده باشد یا حداقل این اشاره به حدی ظریف و دقیق باشد که تماشاچی در میانهٔ فیلم نتواند نتیجهٔ داستان را حدس بزند. بنابراین یك داستان خوب معمولاً چیزهایی را دربارهٔ نتیجه یا مقصود داستان، تا پایان فیلم در پرده نگه می‌دارد.

اما عناصر جدید طرح که درست در پایان داستان معرفی شده‌اند، ممکن است غافلگیری پایان داستان را برای ما به صورت سؤال درآورند، بخصوص اگر چنین عناصری سبب وقوع نتیجه‌ای تقریبا اعجازآمیز در داستان شوند یا از عنصر شانس و تصادف بیش از حد استفاده شده باشد. به عبارت دیگر یك پایان غافلگیر کننده در صورتی که در مرحلهٔ طرح تدارك دیده شود، می‌تواند پایانی قدرتمند و منطقی باشد؛ حتی زمانی که عناصر طرح و زنجیرهٔ علت و معلولی حوادث منتهی به پایان را از یاد برده باشیم. مهمترین نکته آن است که تماشاچی هرگز نباید احساس کند که فریب خورده یا احمق فرض شده، یا با پایانی غافلگیرکننده سرش را کلاه گذاشته‌اند (مانند اتفاقاتی که در پایان دو فیلم *کری* و *آمادهٔ قتل* ما را غافلگیر می‌کند).

پیچیدگی: سطوح گیج‌کننده‌ای که با رفت و برگشت دائمی میان واقعیت و توهم در فیلم «The Stunt Man» به وجود آمده، ممکن است بعضی تماشاگران را تحت تاثیر قرار دهد، اما ممکن است برای تماشاگرانی که انتظار یك سرگرمی راحت را دارند، بسیار پیچیده باشد.

سادگی: کمدی اسلپ استیك ساده‌منشانه یا تعقیب و گریز دیوانه‌وار یك کامیون و یك سواری در فیلم جیب‌بر و معتاد ۲، ممکن است تماشاگرانی را که در پی نوعی سرگرمی برای گریز از واقعیتها هستند، سرگرم کند؛ اما دیگر تماشاگرانی را که طالب عمق و پیچیدگی بیشتری هستند، احتمالا خسته خواهد کرد.

در عوض، تماشاچی در پایان داستان به این نکته واقف است که فقط در صورتی پایان غافلگیرکننده خواهد بود که زمینه‌های این غافلگیری در اوایل داستان به وجود آمده باشد. یك طرح داستانی خوب باید چنان پیچیده باشد که ما را در شك و تردید نگاه دارد و در عین حال چنان ساده باشد که محصول نهایی کار، نتیجهٔ بذرهایی باشد که قبلاً کاشته شده‌اند.

شگردهای تکنیکی فیلمسازان هم بایستی ترکیب مناسبی از سادگی و پیچیدگی باشد. فیلمسازان باید برخی چیزها را ساده، روشن و به طور مستقیم با مخاطب در میان بگذارند، به طوری که برای تمام تماشاگران واضح و روشن باشند. اما برای درگیر کردن چشم و ذهن اغلب تماشاگران باهوش، باید از طریق القاء و اشاره ضمنی به برخی مواردی که قابل تفسیرند، با آنها ارتباط برقرار کرد. البته بعضی تماشاگران از فیلمهایی که بسیار پیچیده‌اند یا از ایهام و اشاره بیش از حد سود برده‌اند، خسته خواهند شد. همین طور تماشاگرانی دیگر- آنها که یك چالش روشنفکرانه را ترجیح می‌دهند- به فیلمهایی که کاملاً مستقیم و ساده هستند، علاقه‌ای نخواهند داشت. بنابراین فیلمساز باید هر دو گروه را راضی و سرگرم کند: هم کسانی را که از فیلمهای پیچیده ناراضی‌اندو هم‌کسانی‌را که از فیلمهایی که فهمشان بسیار ساده است ناراضی‌اند (تصاویر ۱۳-۳ و ۱۴-۳)

نگرش تماشاگران سینما به زندگی واقعی، به میزان زیادی بر شیوهٔ برخورد آنها نسبت به سادگی یا پیچیدگی یك فیلم تاثیر می‌گذارد. اگر آنها به زندگی به عنوان امری پیچیده و مبهم نگاه کنند، در فیلمهایی هم که می‌بینند همان نوع پیچیدگی و ابهام را طلب می‌کنند. بنابراین چنین تماشاگرانی ممکن است فیلمی را که کاملا از واقعیتها به دور و درگریز است، نپذیرند. زیرا چنین فیلمی با جلوه دادن زندگی به صورتی بسیار ساده، تر و تمیز، مرتب و پر از مهر و محبت، چهرهٔ دروغینی از جوهر زندگی واقعی به وجود می‌آورد. حال آنکه تماشاگران دیگر ممکن است دیدگاه پیچیده‌ای را که در فیلمهای رئالیستی یا ناتورالیستی نسبت به زندگی عرضه می‌شود، به دلیلی کاملاً مخالف نپذیرند: به دلیل اینکه این فیلمها پر از ابهام و پیچیدگی است. یا به این دلیل که هیچ تطابقی با حقایق ذهنی آنها دربارهٔ زندگی- آن طور که آنها دوست دارند باشد - وجود ندارد

یك داستان خوب در استفاده از دستمایه‌های عاطفی امساك می‌کند

تقریبا در هر داستانی یك عنصر یا تاثیر عاطفی بسیار قوی حضور دارد و فیلم می‌تواند با استفاده از آن عواطف ما را تحت نفوذ خود قرار دهد. اما این تحت تاثیر قرار دادن بایستی درخور داستان باشد. ما معمولاً فیلمهای «سانتیمانتال» را که از عوامل عاطفی و احساسی استفادهٔ مفرط می‌کنند نمی‌پسندیم. در چنین فیلمهایی حتی ممکن است ما بخندیم، آن هم درست در زمانی که قرار است گریه کنیم. بنابراین فیلمساز باید مانعی بسیار قوی در برابر استفاده از این عامل، به وجود آورد.

البته عکس‌العمل نشان دادن نسبت به عناصر عاطفی و احساسی، به فردیت هر تماشاگر بستگی دارد. تماشاگری ممکن است فیلم *داستان عشق* را فیلمی حساس و زیبا و تجربه‌ای سوزناك به حساب آورد، حال آنکه تماشاگری دیگر ممکن است همین فیلم را با توهین و تمسخر یك «آشغال احساساتی» بخواند. این تفاوت غالباً در میان خود تماشاگران وجود دارد. تماشاگر اول احتمالاً نسبت به فیلم حساسیت کامل نشان داده و به خود اجازه داده تحت نفوذ تاثیرات عاطفی فیلم قرار گیرد، بدون آنکه عدم صداقت فیلمساز را در نظر بگیرد. ولی تماشاگر دوم احتمالاً احساس کرده است که فیلم به طور غیرمنصفانه و نادرستی می‌خواسته عواطف و احساسات او را تحت نفوذ قرار دهد و بنابراین با نپذیرفتن کل فیلم، واکنش نشان داده است.

وقتی در یك فیلم به عامل عاطفی و احساسی کمتر از حد لازم پرداخته شود، به هر حال خطر کمی وجود دارد که تماشاگر رنجیده خاطر شود. با این کار، فیلمساز به طور آگاهانه با توجه و تاکید کمتر به موقعیت دراماتیکی که به نظر می‌رسد مستلزم توجه و تاکید بیشتری است، سطح تاثیرات عاطفی فیلم را پایین می‌آورد. در فیلم *کشتن مرغ مقلد*، آتیکوس فینچ (گریکوری پك) به خاطر نجات جان اسکات و جیم، عبارت ساده‌ای برای تشکر از مرد پرنده باز آرتور «بو» رادلی (رابرت دووال) بکار می‌برد: «ازت متشکرم آرتور... به خاطر بچه‌ها.» در اینجا به وسیلهٔ بار عاطفی عظیمی که عبارت سادهٔ «ازت متشکرم» منتقل می‌کند، تاثیر این نادیده‌انگاری ظاهر می‌شود. یك عبارت بی‌اهمیت معمولی که‌ماغالباًآن رابرای امور بسیار پیش پا افتاده و ناچیز بکار می‌بریم، ناگهان رساندن یك مفهوم بسیار بزرگ را برعهده می‌گیرد و ما تحت تاثیر عواطف و احساساتی قرار می‌گیریم که دربارهٔ آنها چیزی گفته نشده و ناگفته مانده است. گفتار همین فیلم نمونهٔ دیگری از کم پرداختن به عنصر عاطفی است:

«همسایه‌ها غذایی می‌آورند همراه با مرگ و دسته گلی همراه با بیماری و چیز چندانی در بساط نیست. «بو» همسایهٔ ما بود. او دو قالب صابون به ما داد و یك ساعت شکستهٔ زنجیردار، یك جفت سکهٔ شانس و زندگیمان را.»

طیف وسیع و گوناگونی از عناصر و شگردهای فیلمسازی، کلیهٔ عواطف ما را برای واکنش نسبت به یك فیلم تحت تاثیر قرار می‌دهند. هم کم پرداختن و هم استفادهٔ مفرط از عوامل و عناصر عاطفی و احساسی، بالاخره‌به نحوی در ساختار طرح، در گفتگوها، در بازیها و در تاثیرات بصری فیلم، منعکس می‌شوند. اما راه فیلمساز برای ارائهٔ مطلوب عنصر عاطفی و احساسی، شاید کاملاً آشکار و بدیهی باشد. با استفاده از همراهی موسیقی می‌توان در سطحی کاملاً عاطفی و احساسی با تماشاگر ارتباط برقرار کرد و با تاکید و تخفیف توجه بر نقاط فراز و فرود عاطفی فیلم، به طور دقیقی واکنش مورد نظر را در تماشاگر ایجاد کرد. □

* این مقاله، ترجمهٔ بخشی از فصل سوم کتاب THE ART OF WATCHING FILMS نوشتهٔ جوزف ام. باگز است.

۱. «اندیشه‌هایی در باب سینما»، سایت اندساوند، اکتبر ۱۹۵۲

از کرخه تا راین

ابراهیم حاتمی کیا

(فیلمنامهٔ کامل، گفت و گوها، نقدها)

از انتشارات کانون فرهنگی علمی
هنری ایثارگران منتشر شد.

پیکاسو . ماندولین و گیتار . ۱۹۲۴ . ۷/۸×۳/۸ ۵۵ اینچ

دوسالانه
کاریکاتور تهران
نخستین نمایشگاه
بین‌المللی کاریکاتور
۱۳ شهریور تا ۱۵ مهر ۱۳۷۲

TEHRAN CARTOON BIENNIAL
THE FIRST INTERNATIONAL EXHIBITION

Sept.4 to Oct.7.1993

TEHRAN MUSEUM OF CONTEMPORARY ART Kargar Ave. Laleh Park, Tehran, Iran

موزه هنرهای معاصر ـ خیابان کارگر ـ جنب پارک لاله