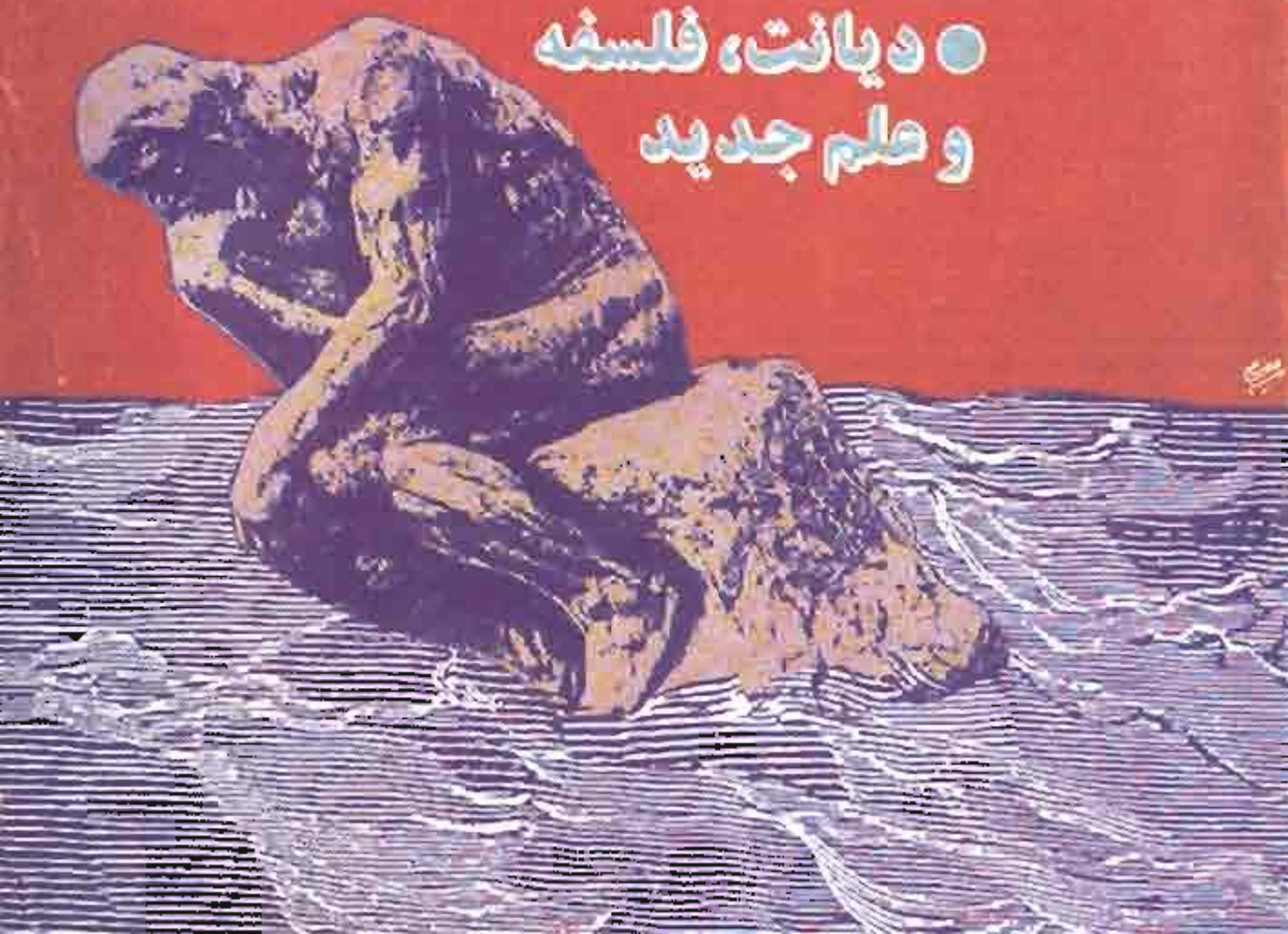
دوره پنجم، شماره هشتم، آبان ۱۳۷۴ ۵ تومان

سوره

ماهنامه فرهنگی هنری

- مقام عالم مثال در هنر اسلامی
- بحران معرفت و ابداع هنری
- نظری به دیوارهای نقاشی شدهٔ تهران
- گریزی ممکن نیست / نگاهی به شاهین بالت
- سینمای صامت، سینمای کامل
- بی‌ادعا، اما با هویت / نگاهی به بکار برای همیشه
- نقد ادبی / از رنسانس تا دوران بازگشت

- دیانت، فلسفه و علم جدید



فریتز آیشنبرگ ایلوستراسیون برای «بلندیهای وورترینگ» اثر امیلی برونته. ۱۹۴۳. حکاکی روی چوب. حدوداً ۱۷/۵×۲۵/۵ سانتی متر.

بسم الله الرحمن الرحیم

سوره

ماهنامه فرهنگی هنری
دورهٔ پنجم، شماره هشتم، آبان ماه ۱۳۷۲

فهرست

• دیانت و فلسفه و علم جدید/ دکتر رضا داوری ۴

ادبیات
• نقد ادبی، از رنسانس تا دوران بازگشت/ رابرت کاندیوس، لاریا فینک/ ترجمهٔ ریحانه علم‌الهدی ۱۵

مباحث نظری
• مقام عالم مثال در هنر اسلامی/ شهریار زرشناس ۲۰

تئاتر
• نمایش در آیینهٔ فطرت انسان/ گفتگو با داود کیانیان/ محمدرضا الوند ۲۳

موسیقی
• تحقیقات موسیقایی/ سید علیرضا میرعلینقی ۲۸

تجسمی
• نظری به دیوارهای نقاشی‌شده تهران/ سیدرضا علوی ۳۲
• به محصص و برای دیوار/ جلال آل احمد ۳۶
• آشنایی با هنرمندان معاصر: آیشنبرگ ۳۸
• نسبت هنرمند و کتاب/ نیکولاس وَدلی/ ترجمهٔ نسرین هاشمی ۴۲

سینما
• بی‌ادعا، اما با هویت/ یادداشتی بر یکبار برای همیشه/ مریم امینی ۴۶
• چرا اینهمه ابتذال/ به بهانهٔ بندر مه‌آلود/ محمدحسین معززی‌نیا ۴۸
• فیلمنامه بلیسی هم حرفی برای گفتن دارد/ رابرت تاون/ ترجمهٔ عباس اکبری ۵۰
• گریزی ممکن نیست/ نگاهی به شاهین مالت/ علیرضا کاوه ۵۶
• بهترینهای پوزیتیف ۵۹
• سینمای صامت، سینمای کامل/ صادق شهریاری ۶۰

طرحهای این شماره: مسعود شجاعی طباطبایی

• صاحب امتیاز: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی • مدیر مسئول: محمدعلی زم • سردبیر: سید محمد آوینی • طراح گرافیک: سید علی میرفتاح • حروفچینی: واحد مطبوعات حوزه هنری • لیتوگرافی: حوزه هنری • چاپ و صحافی: نقش جهان • نشانی: تهران، خیابان سمیه، تقاطع استاد نجات‌اللهی، شماره ۲۱۳، تلفن ۹-۸۸۲۰۰۲۳

• دکتر رضا داوری

دیانت و فلسفه و علم جدید

□ اشاره

اصولاً تحقیق در حقیقت علم جدید آسان نیست و تفکّر در این باب تازه آغاز شده است. جهت عمدهٔ دشواری این تحقیق غلبهٔ متدولوژی (روش‌شناسی علوم جدید) است. در متدولوژی بر خلاف آنچه می‌پندارند، حقیقت و ماهیت علم معلوم نمی‌شود. متدولوژی بیان سیر علم جدید از خیال و فرضیه تا مرتبه و مقام علم مطلق است. در متدولوژی نام علم منحصراً به علم جدید اطلاق می‌شود، گویی هر چه غیراز علم جدید است لایق دانستن و مستحقّ عنوان علم نیست. حتّی از این هم درمی‌گذرد و هیچ چیز جز حقیقت علم جدید و آثار و لوازم آن را شایستهٔ دلبستگی نمی‌داند. و چون این معنی هنوز پوشیده است و علم جدید در نظر بعضی طوایف چیزی بیش از علم به معنی علم حصولی است، اشارات مندرج در مقاله چه بسا که خارق اجماع و عجیب بنماید.

مشکل این است که علم جدید با اینکه علم دنیاست به علم بودن راضی نیست بلکه باید اوصاف و صفات شریعت را نیز به خود ببندد. از آنجا که شرف هر علم بستگی به شرف موضوع آن علم دارد، اگر علم جدید را اشرف علوم یا مصداق ما بالذات و مَثَل اعلای علم بدانیم، موضوع آن باید اشرف موجودات باشد، یعنی باید بگوییم که اشرف مراتب وجود، دنیاست و حال آنکه سیّد آدمیان (ص) نشانهٔ دخول نور علم در قلب را تجافی از دار غرور و انابه به دار خلود و استعداد مرگ قبل از نزول آن می‌دانست. ما این علم را با علم جدید و روح علمی که با نوعی تعلّق به دنیا مناسبت دارد

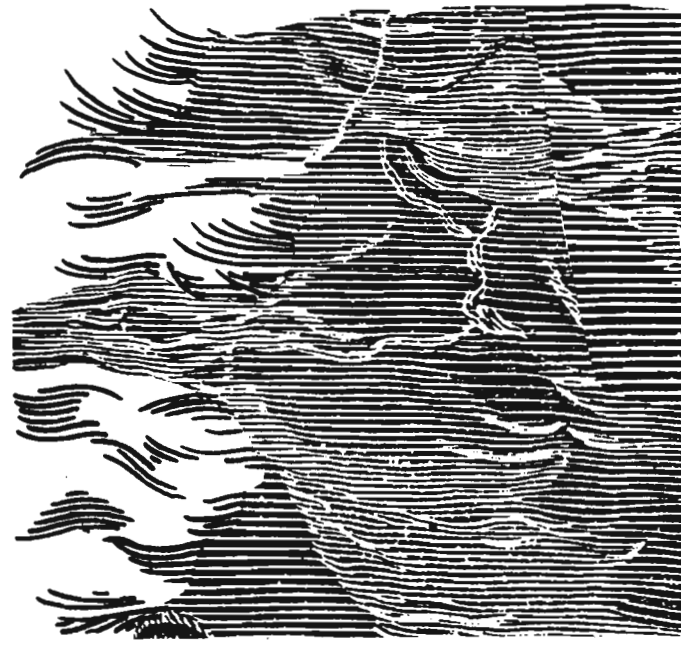
اشتباه نکنیم.

به عبارت دیگر، اگر بعض کسان علم جدید را در حکم شریعت یا دارای شأن و مقامی نزدیک به شریعت می‌دانند، شاید از آن است که این علم با این داعیه مناسبت و حتّی ملازمت دارد نه اینکه رأی و سلیقهٔ بعضی اشخاص در مورد علم جدید چنین باشد.

البتّه کسی نمی‌گوید که علم جدید شریعت است، حتّی اوگوست کنت که در فلسفهٔ او متد دکارت به متدولوژی تبدیل شد و عاقبت کار او از خلال فلسفه و سیاست تحصلی و متدولوژی به «دین بشریت» کشید، نمی‌گفت که علم جدید شریعت است، بلکه شریعت علمی بناکرد. معتقدان به شبه شریعت علمی معمولاً ندانسته آداب خضوع و خشوع نسبت به علم جدید را به جامی‌آورند یا در سخنانی که به زبان و قلم ایشان می‌آید، شأن قدسی به این علم می‌دهند. مگر در باب علم جدید چه می‌گویند؟ می‌گویند همه باید با علم جدید آشنا شوند. هر جا در قرآن مجید و در کلمات معصومین و ائمّه و اولیاء دین لفظ علم می‌بینند مصداق آن را علم جدید می‌انگارند یا با استشهاد از آیات کتاب آسمانی و کلمات قدسی می‌خواهند حقانیت علم جدید را اثبات کنند. گویی اوجب واجبات اقبال به علم جدید و تعظیم و تقدیس آن است و همه چیز می‌تواند و باید برای اثبات حقانیت آن به کار رود. این حرفها غیر از مطالعه در مسائل علوم جدید است و معمولاً گویندگان آن به مسائل علوم کاری ندارند بلکه مبلّغ و مروّج یک شبه شریعت هستند. حقیقت علم جدید هر چه باشد در این معنی تردیدی نیست که این علم، علم دنیاست و اگر برای رفع حوائج و حلّ مسائل روزمرّه زندگی و امور معیشت به آن رو می‌کنند ـ و اکنون ناچار باید به آن رو کنند ـ این همه تعارف و تعظیم و شیفتگی وجهی ندارد. اگر صفات شریعت به علم جدید نمی‌دادند و هر قوم و طایفه و شخص بسته به قوّه قبول و نیازی که داشت به آن رو می‌کرد مشکلی پیش نمی‌آمد. اکنون هم نمی‌گویم که مردم در معاش خود از علم جدید استفاده نکنند، بلکه می‌گویم نسبت مردم با این علم نسبتی که ادّعا می‌شود نیست. شاید هم نسبت ما با دنیا چنان تغییر کرده است که علم دنیا را اشرف علوم و نمونه و مثال علم می‌دانند، ولی در اسلام تکلیف دنیا روشن است و مسلمانان نمی‌توانند تمام همّ و غم خود را مصروف دنیا سازند تا چه رسد که این همّ و غم را عین حق‌پرستی بدانند.

به هر حال کسانی که علم جدید را کمال علم می‌دانند و کمال بشر را موقوف به حصول آن قرار می‌دهند باید لوازم قول و رأی خود را بپذیرند و از جملهٔ این لوازم یکی این است که کمال انسان در افزایش قدرت تصرّف او در دنیاست، یعنی به جای ولایت تکوینی که از آنِ اخصّ خاصّان حق تعالی است، در علم جدید بشر به سعی خود قدرت و استیلا را اکتساب می‌کند و چه بسا که ولایت تکوینی، صورتی از قدرت علم جدید پنداشته می‌شود.

علم جدید که عین قدرت است با روی کردن بشر به قدرت (و البتّه حقیقت به عنوان قدرت) پدید آمده است و لزومی ندارد که بگوییم ما را به اسرار خلقت و رموز قدرت الهی آشنا می‌کند؛ علم جدید با سرّ خلقت و قدرت الهی مناسبتی ندارد. اگر علم جدید، علم خضوع و خشوع است پس چرا عالمی که در آن علم جدید پدید آمده و بسط یافته است عالم طغیان است؟ از اوصاف عصر جدید یکی این است که تفکّر گذشته و آثار آن را نسخ می‌کند و هر جا از عهدهٔ نسخ برنیاید به مسخ می‌پردازد. مثلاً به الفاظ معنی تازه می‌دهد و ما می‌بینیم که علم و عقل جدید را عین علم و عقل محمود در لسان اهل دین می‌انگارند و هر جا که نام علم و عالم در قرآن و احادیث آمده است به علم و علمای جدید نسبت می‌دهند. براستی اگر علم در زبان قرآن همین علم تحصّلی جدید است، پس چرا صفات علم و علمای جدید غیر از صفاتی است که در قرآن برای این علم ذکر شده است؟ عالم در زبان قرآن اهل خشیت است که فرمود «انّما یخشی اللّه من عباده‌العلماء». امّا اگر در احوال این علم جدید نظر کنیم معمولاً خشیتی نمی‌بینیم. راستی آیا علمای علم جدید در مراتب خشوع و ایمان پیشتر از مردم ساده هستند و مثلاً ایمان کلودبرنار و هایزنبرگ از ایمان



سلمان فارسی و ابوذر غفاری محکم‌تر است؟

باز تکرار می‌کنم که بحث در آموختن یا ناموختن علم جدید نیست؛ این علم را البتّه که باید به مقتضای نیاز آموخت. مطلب این است که بسیاری طوایف خود را در برابر دنیای جدید و علم متعلّق به آن باخته‌اند و دانسته و ندانسته به حمد و ثنای آن زبان می‌گشایند. البتّه که باید علم و علما را اکرام کرد امّا علم شریف در زبان قرآن و حدیث علم توحید و لوازم آن است و غیر از «آیهٔ محکمه» و «سنّت قائمه» و «فریضهٔ عادله» هر چه باشد فضل است. امّا در متدولوژی بنا را بر این می‌گذارند که به هیچ علمی جز علم جدید نام و عنوان علم ندهند. متدولوژی که در فلسفهٔ تحصّلی جانشین فلسفه می‌شود، حتّی اگر فلسفه باشد، علم را جانشین فلسفه می‌کند و از این حد می‌گذرد و به علم جدید مقام و شأن شریعت می‌بخشد.

مطلب را ساده بگوییم: علم جدید مرتبه‌ای از فضل و علم مفید در کار دنیاست و هر کس شأن و مرتبهٔ بیشتر به آن بدهد و آموختن آن را به جای اذکار و اوراد سفارش و تأکید یا تکلیف کند، یا بر طبق شهرت شبه شریعت علمی جدید سخن می‌گوید و نمی‌داند که چه آثاری بر گفته‌اش مترتّب می‌شود و یا دانسته می‌خواهد که به جای دین حقیقی شریعت علمی گذاشته شود. حقیقت آدمی در تعلّق است و با تعلّق به حق، عوالم پیدا می‌شود و آدمی در این عوالم هم تعلّقات دارد یا به این عوالم تعلّق پیدا می‌کند. حقیقت بشر عین ربط و فقر است و اگر رشتهٔ تعلّق او به حق تعالی ضعیف شد به باطل رو می‌کند و بسته به درجهٔ تعلّق او به باطل، از توحید و عبودیت دور می‌شود. اگر واقعاً علم جدید ما را به اسرار می‌رساند و به عظمت پروردگار متذکّر می‌سازد، چرا در سیر مطالعه و پژوهش علمی جایی برای تکبیر خداوند و حیرت و خشیت نیست؟ علمی که با قدرت و استیلا و تملّک مناسبت دارد هرگز آدمی را به جایی نمی‌رساند که زاری‌کنان «لاأملک لنفسی نفعاً و لا ضرّاً ...» بگوید. تکلیف را با خود و با خدای خود معیّن کنیم و بدانیم که در طریق تفکّر به کجا رفته‌ایم و به کجا می‌رویم. بازهم از شرّ خلط مبحث و سفسطه به خدا پناه می‌برم و می‌گویم که در عالم دین و در مدینهٔ اسلامی، علم دنیا خوار نیست امّا مرتبهٔ سفلای علم است. در عالمی که این علم اسفل، علم مطلق و مطلق علم باشد و اشتغال به دنیا و گذران اوقات فراغت برای مردمان «وقتی» باقی نگذارد، یا جایی برای حقیقت دین نیست، و اگر باشد بسیار تنگ و کوچک است. مراقب و بیدار باشیم که این علم جدید، گوسالهٔ سامری نشود.

فعلاً همین اشاره کافی است بخصوص که تلقین درس

• سوره، دورهٔ پنجم، شمارهٔ هشتم/ ۶

• بحث در آموختن یا ناموختن علم جدید نیست؛ این علم را البته که باید به مقتضای نیاز آموخت. مطلب این است که بسیاری طوایف خود را در برابر دنیای جدید و علم متعلق به آن باخته‌اند و دانسته یا ندانسته به حمد و ثنای آن زبان می‌گشایند.

اهل نظر یک اشارت است. به کسانی که طرف خطاب من نیستند امّا ممکن است این یادداشت را بخوانند و فریاد برآورند که این مطالب مخالف «ترقّی» و «تکامل» و ... است، عرض می‌کنم که اول باید در باب ترقّی و تکامل و امثال این معانی تحقیق کنند. وانگهی من به طور کلّی نفی علم جدید نکرده‌ام بلکه گفته‌ام و می‌گویم که این علم مطلوب بالذّات نیست. ولی من هر چه بگویم و تکرار کنم که مخالفتی با علم جدید ندارم مدّعی نمی‌پذیرد و راست هم می‌گوید زیرا من اگر علم جدید را نفی نکرده‌ام چیزی را که او می‌گوید ناچیز و خوار انگاشته‌ام. او به حقیقت علم جدید و مسائل آن کاری ندارد بلکه بر طبق عادت آن را ستایش می‌کند و هر کس را که بر این ستایش صحّه نگذارد و منکر شریعت علمی شود، منکر علم می‌خواند.

ما در مرحلهٔ کنونی انقلاب اسلامی به علم تحصّلی جدید نیاز داریم. درست است که در غرب این علم با روح علمی رشد کرد و بسط یافت، امّا اگر ما می‌خواهیم از این علم فایده ببریم باید متذکّر باشیم که برای رسیدن به بعضی مقاصد دنیایی و صرفاً برای این مقاصد از علم جدید استفاده می‌کنیم و تنها در این صورت علم جدید از آنِ ما می‌شود و اگر جز این باشد او حاکم است.

•

۱. در مطالبی که راجع به علم جدید و تکنولوژی گفته‌ام نکته‌های باریک و مجمل بسیار است و بیم آن می‌رود که هر یک از آنها محل سوء تفاهم باشد. گفته‌ام که علم و تکنولوژی جدید صورت و مرحله‌ای از فلسفه یا مابعدالطبیعهٔ غربی است. اگر نسبت فلسفهٔ جدید و علم و تکنولوژی را با دیانت در نظر آوریم (همین جا اشکال می‌شود که چرا نسبت فلسفه و علم و تکنولوژی جدید را با دین در نظر آوریم، اینها هر کدام شأن خاصّ خود دارند، نه دین مانع پیشرفت علم است و نه علم به دین و اعتقادات دینی زیان می‌رساند.) دو مطلب قابل ذکر است: یکی اینکه فلسفهٔ جدید و صورت تحقّق یافتهٔ آن که تکنولوژی جدید است با دیانت، یا درست بگوییم با حقیقت دین جمع نمی‌شود. تکنولوژی به صورتی که هست سلطان عالم است و هیچ شریکی در سلطنت نمی‌پذیرد. وقتی از صورت تکنیک جدید سخن می‌گویم مرادم این نیست که می‌توان آن را اصلاح کرد. نظر و رأی مارکس را هم بازنمی‌گویم که بر حسب آن تکنولوژی از حقیقت و ذات خود دور افتاده و باید به ذات خود بازگردد. نکتهٔ دیگر آن که علم و تکنولوژی جدید دعوی قدوسیت و جانشینی شریعت را دارد و چنانکه شریعت را حقیقتی است[۱]، فلسفه جدید هم به یک معنیِ باطن و حقیقت علم و تکنولوژی و به معنی دیگر روش و ره‌آموز آن است.

امّا این سخنان را در جای خود باید فهم کرد و اینها مطالبی نیست که بتوان از آن دستورالعمل استخراج کرد. ما که هنوز از ماهیت تکنیک و علم جدید چیزی نمی‌دانیم و حتّی جرأت پرسش از حقیقت آن را نداریم، ناچار باید قدری در مورد آن دست به عصا باشیم. علم و تکنولوژی جدید به عالم تجدّد تعلّق دارد و اینکه می‌گویند علم جدید اختصاص به قوم خاصّی ندارد یک حکم بسیار کلّی است و درست بودنش هم در انتزاعی بودن آن است و البتّه علم می‌گویند و صرف علوم جدید را مراد می‌کنند. امّا توجّه کنیم که این علم و تکنولوژی مقدّمات و شرایط و لوازمی دارد که هم اکنون در اروپای غربی و امریکای شمالی و در شوروی و ژاپن و بعضی جاهای دیگر متحقّق شده است. وقتی گفته می‌شود که علم جدید علم غربی است معنی‌اش این نیست که این علم در چین و ژاپن و هند قابل تعلیم نیست بلکه مقصود این است که این علم در ماهیت خود غربی است و به همه جای عالم هم می‌رود، اما همراه با غرب می‌رود و به همان اندازه که علم جدید و تکنولوژی به چین و ژاپن و هر جای دیگر رفته است غرب و تجدّد بدانجاها رفته است. به عبارت دیگر، عالم علم و تکنولوژی جدید مقتضی استقرار روابط و معاملات و مناسبات مخصوص است و حتّی مفاهیمی مانند ترقّی و رفاه و حقوق بشر و امثال آن متناسب با این عالم معنی دارد. تکنولوژی هر جا برود، آداب و قواعد و قوانین خود را به آنجا می‌برد. معذلک اگر کسی قبل از تفکّر بگوید که ما این علم و تکنولوژی را نمی‌خواهیم، باید از او پرسید که آیا میان پیشرفت و واماندگی کدام را انتخاب می‌کند. اگر باید میان این دو یکی را انتخاب کرد، پیداست که علم و تکنولوژی رجحان دارد. امّا اگر در ورای پیشرفت و توسعهٔ اقتصادی و رشد مصرف از یک سو و واماندگی از سوی دیگر چیزی هست، لابد تعلّق به آینده دارد و ما تا مهیّای آینده نشده باشیم اظهار نظر در باب تکنیک و علم جدید از سنخ اظهار نظرهای سیاسی است و حال آنکه سیاست‌زدگی یا سیاست به معنی متداول لفظ عمل بر طبق مسلّمات ایدئولوژی است. بنابراین در حدّ سیاست نیست که در اموری وارد شود که پای تفکّر هنوز در راه آن می‌لنگد. سیاست معمولاً با تفکّر سروکار ندارد، یا تابع تفکّر است. پس تا وقتی که ما در امری تفکّر نکرده‌ایم چه بگوییم؟ در حد سیاست به معنی متداول نیست که در باب علم و تکنولوژی حکم کند. علم جدید که علم تکنولوژیک است با سیاست به معنی متداول و با اقتصاد در یک عرض است. حکمی که در باب علم می‌شود حکم سیاسی نیست و علم چیزی نیست که بتوان از یک وضع سیاسی تکلیف آن

را معلوم کرد. وجه دیگر قضیه این است که غرب استیلای خود را به مدد علم جدید برقرار و تحکیم کرده است و رفاه و فراوانی و قدرت آن منفک و مستقل از علم و تکنولوژی نیست.

اقوامی که تحت سیطره و اسیر قدرت غرب بوده‌اند در مقابله با غرب وسائل و امکانات و قدرت می‌خواهند تا هماورد و رقیب غرب شوند و از استیلای آن نجات یابند. آنها در استضعاف خود استیلای تفکّر و فرهنگ غرب را حس نکرده‌اند و از ماهیت استکبار جهانی کنونی که استیلای علمی و تکنیکی است خبر ندارند. هر کسی خیال کند که با سیاست و اقدامات سیاسی می‌تواند از این استیلا نجات یابد، از سیاست هم چیزی نمی‌فهمد. امّا سیاستمدار رسمی نمی‌تواند به این عناوین علم و تکنولوژی را نفی کند. بعضی از جوانان ما به این مسائل کم و بیش توجّه کرده‌اند و به این جهت با شک و تردید از آن سخن می‌گویند و به عبارات مجمل و مبهم اکتفا می‌کنند. آنها شاید از یک سوحس کرده‌اند که علم جدید و تکنولوژی انسان خاص و نظامات خاصّی را اقتضامی‌کند و از سوی دیگر، اگر از علم و تکنولوژی اعراض کنند، چه به جای آن بگذارند و مگر می‌توانند به گذشته بازگردند؟ در ورای این دو موضع راه و جای دیگری هم هست که ما هنوز آن را نمی‌دانیم و نمی‌شناسیم. اگر کسی بگوید علم جدید و تکنولوژی را نمی‌خواهد، از او می‌پرسند که چه می‌خواهد و به کجا می‌خواهد برود، و به این سؤال در صورتی می‌تواند جواب بدهد که عالم دیگری در وجود او تحقّق یافته باشد. سیاستمداران هم واسطهٔ تحقّق بخشیدن این عالم در خارج هستند. آنها خود نه می‌توانند عالمی به وجود آورند و نه قدرت نفی عالم کنونی را دارند. مخصوصاً آنها نمی‌توانند با صنعتی شدن و توسعهٔ اقتصادی کشور مخالفت کنند. (زیرا این امر اگر در حدّ سیاست صورت گیرد کشور را بیشتر وابسته می‌کند.) قصد من این است که پرسش از ماهیت تکنیک و علم جدید مطرح شود و آنچه فعلاً می‌توانم بگویم این است که حساب این علم و تکنولوژی را از کلیت و تمامیت غرب نمی‌توان و نباید انتزاع و تفکیک کرد. بعد از این مقدّمات به بحث در نسبت میان دین و فلسفه و علم جدید می‌پردازیم.

۲. دیانت حقیقی با فلسفه به طور کلی و با خصوص فلسفه و علم جدید چه نسبتی دارد؟

به این پرسش چه جوابی می‌توان داد؟ اگر با سهل‌انگاری در آن نگاه کنیم و حقیقت پرسش را در نیابیم می‌توانیم با استناد به ظاهر اقوال ائمهٔ دین و حتّی با توجه به کلمات کتب آسمانی و وحی الهی و با رجوع به عقل سلیم به طور کلی بگوییم که اسلام مخالفتی با علم و عقل ندارد و حتی مؤیّد آن است و البتّه که این نتیجه درست است، منتهی در این جواب به روشنی معلوم نیست که مقصود از علم و عقل و فلسفه و دیانت حقیقی چیست؟ اسلام با کدام علم موافق است؟ علمی هست که حجاب اکبر است و این علم یا علمی «کز تو تو را نه بستاند»، از نظر اسلام و اهل توحید از جهل بدتر است. اصلاً علم جدید چیست و با فلسفهٔ جدید چه نسبتی دارد و ...؟ وقتی مسائل درست طرح نشود تحقیق درست هم صورت نمی‌گیرد و به فرض اینکه مسأله درست طرح شود و معنی آن را ندانند پاسخ سطحی و نادرست به آن می‌دهند. ولی روی هم رفته هر پرسشی پاسخی دارد که به نحو اجمال در نظر پرسش‌کننده معلوم است و اگر جواب‌دهنده طرح پرسش را درست بداند، کم و بیش جوابی را که پرسش کننده می‌طلبد خواهد داد.

آنچه اجمالاً در باب پرسش می‌توان گفت این است که در آن اولاً میان دین حقیقی و دین عادی تفاوت گذاشته شده و ثانیاً فلسفهٔ جدید مرحله‌ای از تاریخ فلسفه دانسته شده و بنا بر این بوده است که فلسفه و علم جدید با هم ملازمت دارند. البتّه کسی که این معانی را منکر باشد، سؤال را درست و بجا نمی‌داند و به مقتضای تصوّراتی که خود از دین و فلسفه و علم دارد، جوابی می‌دهد. شاید کسانی هم بدون تأمّل جوابهای خطایی بدهند. امّا وقتی مسأله‌ای پیش می‌آید و آن را جدّی تلقّی نمی‌کنند و درباره‌اش خطا به ایراد می‌کنند و در حقیقت آن را می‌پوشانند، باید منتظر باشند که مشکل بخودی خود به نحوی شدیدتر سر از جای دیگر درآورد.

به عنوان مثال، یکی از مطالبی که با دقّت عنوان و مطرح نشده است مطلب تخصّص و مکتب است. قصد ورود در بحث تخصّص و دینداری ندارم که مجال آن اینجا نیست. فقط می‌گویم که تخصّص به معنایی که در علوم اجتماعی و انسانی کنونی مطرح است و مثلاً صورتی که از آن در آثار جرج اُرول و آلدوس هاکسلی جلوه کرده است، تعلّق به عالم تکنیک دارد و مقصود از عالم تکنیک صرف عالمی نیست که در آن تکنیک وجود دارد بلکه عالمی است که تکنیک مقوّم ذات آن است. در این عالم که همه چیز در خدمت تکنیک قرار می‌گیرد با گفتن اینکه تخصّص بد است یا خوب است و به طور کلّی با خطابه و نصیحت نمی‌توان تحوّل اساسی پدید آورد. در عالم تکنیک و در عالم کنونی که سفسطه غلبه دارد، برهان جایی ندارد و از جدل و خطابه هم چنانکه مقتضای این عالم است استفاده می‌شود. به هر حال بی‌اهمیّت تلقّی کردن مسائل و بی‌پروایی در جواب گفتن جهل را بیشتر و گسترده‌تر می‌کند. به این ملاحظه تردید داشتم که آیا چیزی بنویسم یا ننویسم و بالأخره چنانکه

می‌بینید و می‌خوانید بی‌باکی کردم.

اینکه اسلام با فلسفه به طور کلّی چه نسبتی دارد، پرسشی است که اگر جدّاً مطرح شود در روشن شدن جزء دیگر پرسش مؤثّر است. این یک مسألهٔ انتزاعی نیست که اهل فلسفه با آن تفنّن کنند، بلکه یکی از مسائل عمده است و با مسألهٔ ماهیت عالم کنونی ارتباط دارد. انقلاب اسلامی را هم در نسبت با آن بهتر می‌توان ادراک کرد.

۳. فلسفه از ابتدای ظهور و از زمان سقراط و افلاطون به نقادی و منجمله به نقادی دین پرداخته و متصدّی بیان حدود و حقیقت و ماهیت آن شده است. در این نقادی و تعیین حدود احیاناً فلاسفه‌ای هم بوده‌اند که با دیانت دشمنی آشکار کرده‌اند. اصلاً شأن فلسفه نقادی است. فلسفه تعیین حدّ هر چیزی را در شأن خود می‌داند. اینکه گمان می‌کنند و می‌گویند که فلسفهٔ نقادی، «فلسفهٔ کانت» است یا نقادی فلسفی به معنی نقدشناسایی با کانت شروع می‌شود، نادرست نیست. امّا این سخن نباید ما را به اشتباه اندازد که گمان کنیم قبل از کانت، فلسفه مشتی اقوال جزمی غیر تحقیقی بوده و با نقادی و چون و چرا، بیگانگی داشته است. فلسفه همواره نحوی نقادی بوده است. فلسفهٔ افلاطون با نقادی عالم عادات و مشهورات و مسلّمات آغاز می‌شود. افلاطون عالم محسوس را موجود نمی‌داند. او تمام افکار و آداب متعلّق به این عالم را از سنخ جهل می‌خواند. بعد از او هم هر فیلسوف اصیلی با نقادی و نفی وضع موجود و عادی زمان و علوم و آداب عصر خود آغاز کرده است. امّا اینکه توجّه نکرده‌اند که هر فلسفه‌ای اصولاً نقادی است و فلسفهٔ نقادی را خصوصِ فلسفهٔ کانت دانسته‌اند بدان جهت است که او فلسفه و علم را مورد نقادی قرار داده است. قبل از کانت فلاسفه به نقادی آنچه موجود بود، اعّم از آراء و افکار و نظامات و قواعد و قوانین می‌پرداخته و مخصوصاً در مسائل نظری چون و چرا می‌کردند. امّا کانت در زمانی که همه چیز در فلسفه منحل می‌شد وجود فلسفه را مورد نقادی قرار داد و در این نقادی صرفاً عقل را محدود نکرد، بلکه عقل و فهم دیگر ـ و درست بگوییم ـ بشر دیگری را اثبات کرد. کانت بر خلاف این ادّعا که عقل را محدود کرده است تا برای دین جایی بازکند، «دین را در حدود همان عقلی» که قبلاً آن را محدود کرده بود قرارداد و دامنهٔ نقادی خود را به حدود دیانت هم کشاند و این نقادی مخصوصاً در آثار هگل و هگلی‌ها صورت جدّی‌تر پیدا کرد.

گفتیم که فلسفه از ابتدا و همواره دین را تفسیر کرده است، حتّی در دورهٔ قرون وسطی که متجدّدان می‌گویند عقل خادم اعتقادات دینی شده بود. همچنین در فلسفهٔ دورهٔ اسلامی از اهمیّت دین و نسبت آن با فلسفه پرسش شده است، امّا به دو صورت بلکه به سه صورت و از سه موضع می‌توان از نسبت دیانت با فلسفه پرسش کرد. یکی از موضع فلسفهٔ محض که جواب و نتیجهٔ آن این است که فلسفه میزان دیانت است و دین عین فلسفه است یا باید باشد. امّا کسانی بوده‌اند که از موضع دیانت و شریعت به فلسفه نظرکرده و آن را زائد و بیهوده یا ملازم با شرک و کفر و زندقه دانسته‌اند. و همچنین بعضی از راسخان در علم که اهل کشف و صاحبان احوالند به اصل فلسفه نظر کرده‌اند و آن را حجاب دیده‌اند.

فلسفی خود را از اندیشه بکشت
گو بدو کورا سوی نور است پشت

مقصود این نیست که فلسفی بالمرّه از نور هدایت محروم است بلکه نور هدایت از پشت سر او می‌تابد و او در سایهٔ خود راه می‌زند و اکنون بیش از دو هزار سال است که این سایه بسط یافته و همه جا گسترده شده است.

۴. در قرون وسطی و در دورهٔ اسلامی امری اتّفاق افتاده است که باید در آن دقّت شود. اولاً در این دوره علم کلام به وجود آمده است که در آن برای اثبات اصول اعتقادی استدلال می‌شود. اینکه متجدّدان گفته‌اند که در قرون وسطی عقل خادم اعتقادات دینی و ایمان شده است نظر به علم کلام داشته‌اند. ولی این نظر سطحی است که علم کلام صرف استفاده از منطق برای اثبات اصول عقاید است. البتّه علم کلام بدون اعتنا و رجوع به منطق به وجود نمی‌آمد امّا منطق در علم کلام چیز دیگری شد، چنانکه اصول فقه هم از منطق مدد گرفت امّا حکم آن، حکم منطق نیست. ثانیاً در دورهٔ اسلامی در جنب علم کلام فلسفه‌ای قوام یافت که گرچه ملتزم به وحی نبود امّا در آن، وجود مطلق عین خدای واحد بود. در این فلسفه رئیس مدینه از طریق وحی قوانین و احکام زندگی را از عالم غیب به واسطهٔ عقل فعال (ملک وحی) از خدای تعالی می‌آموخت و همچنین بقاء نفس و بهشت و دوزخ اثبات می‌شد.

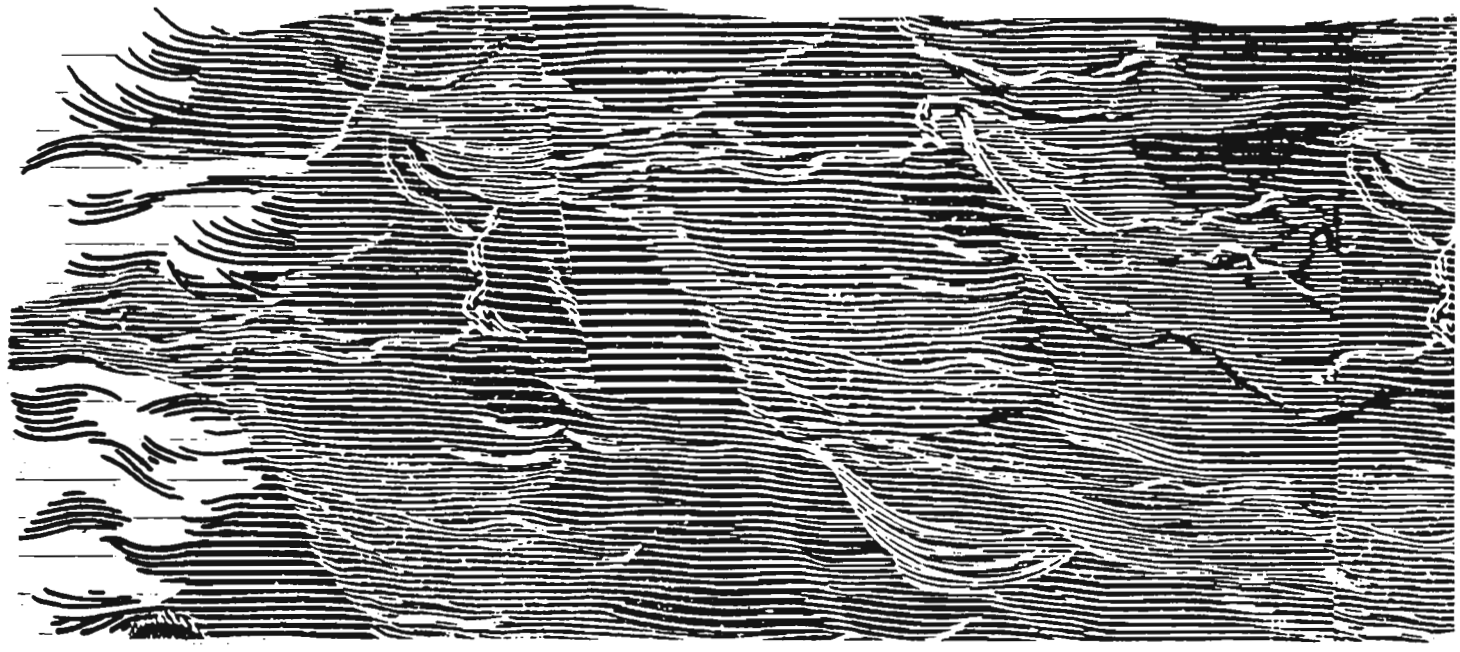
در فلسفهٔ دورهٔ اسلامی خدا دائرمدار موجودات است و همه چیز به قضاء اوست و خلاصه این فلسفه طوری است که هم متشرّع می‌تواند آن را فراگیرد و هم صاحب این فلسفه ممکن است که پایبند شریعت و حتّی مروّج آن باشد. و چگونه می‌توان گفت که نصیرالدین طوسی و جلال‌الدین دوانی و صدرالدین دشتکی و میرداماد و ملاصدرا و ملا عبدالرزاق لاهیجی و ملامحسن فیض و آخوند نوری و حاج ملاهادی سبزواری ... دیندار و متشرّع نبوده‌اند، و مگر در عصر حاضر بعضی از استادان فلسفه را نمی‌شناسیم که در ورع و زهد نمونه‌اند؟ معذلک نمی‌توان گفت که در دورهٔ قرون وسطی و در تاریخ دورهٔ اسلامی دین و فلسفه جمع شده است. کسانی از فلاسفه سعی در این جمع

نموده‌اند ولی این سعی بابی تازه در فلسفه گشوده است که بعدها به نام فلسفهٔ دین خوانده شده است، چنانکه جمع عرفان و تصوّف و فلسفه هم، فلسفهٔ عرفان است. آنچه ابن سینا در کتاب «اشارات» درباب عرفان و مقامات عارفان گفته است، فلسفهٔ عرفان است. جمع فلسفه و دین اصلاً مورد و معنی ندارد و آنچه جمع دین و فلسفه خوانده می‌شود، جمع علم کلام و فلسفه است و اگر گاهی فلسفه در ظاهر مددی به دیانت رسانده، در حقیقت از این بابت نفعی به دیانت نرسیده است. حتّی به نظر من با اینکه ظهور علم کلام به اقتضای مخالفتها و ایراد و اشکالات و طرح پرسشها و پیش آمدن بحثها و نزاعها بوده است، این علم هم موجب کمال دیانت نشده و صرفاً شأن و مرحله‌ای از بسط فرهنگ دینی بوده است و بسط فرهنگ دین را با کمال دین اشتباه نباید کرد و آیهٔ کریمه «الیوم اکملت لکم دینکم» تکلیف این معنی را معیّن کرده است.

البتّه در دورهٔ قرون وسطی و در دورهٔ اسلامی، مسألهٔ نسبت عقل و شرع هم مطرح شده و مخصوصاً در فقه شیعه «عقل» یکی از منابع چهارگانه است. ولی معنی عقل در کتاب «اصول فقه» با عقل در کتاب «فلسفه» یکی نیست. عقل در کتاب اصول فقه نزدیک به عقل عملی است. به این جهت نگفتم عین عقل عملی است که در شرع هر کسی حق ندارد که با نظر به صلاح و فساد امور، حکم حلال و حرام را تعیین کند یا اصول عملیهٔ برائت و احتیاط و تخییر را اِعمال کند، بلکه این عقل باید در ضمن انس و الفت با کتاب و حدیث و آشنایی با تفسیر پرورده شود. این عقل، عقل مستقل از وحی و کتاب نیست و حکم «ماحکم به‌العقل حکم به‌الشّرع» و «ما حکم به‌الشّرع حکم به‌العقل» را در ارتباط با مطلب بالا باید دریافت، وگرنه مقصود این نیست که در شریعت بر تمام مطالب استدلالی و عقلی فلاسفه صحه گذاشته می‌شود و هر چه در شریعت آمده است باید در میزان قیاسات منطقی سنجیده شود. شاید لازم باشد که قدری در این باب توضیح بدهم. اولاً وقتی گفته می‌شود که چیزی مخالفت با عقل ندارد، معنی‌اش این نیست که ضرورتاً از مقدّمات معلوم و معیّنی نتیجه شده است. مثلاً می‌گویند احکام فلسفه عقلی است، احکام دین هم موافق با عقل است. آیا حق دارند که بگویند احکام فلسفه عین احکام دین است؟ اگر حق ندارند پس در قیاس اشکالی وجود دارد. فی‌المثل ممکن است الفاظ در دو حکم مذکور به یک معنی نیامده باشد. صرف‌نظر از اینکه امر عقلی و موافق عقل دو چیز است حقیقت مطلب این است که عقل در دو حکم بالا به یک معنی نیست.

در یکی «عقل‌پرورده»، و مخصوصاً پروردهٔ وحی منظور است و حتّی می‌توان گفت که این عقل با شریعت تحقّق یا قوام می‌یابد و در دیگری «عقل‌پرورنده» مراد شده

• علم جدید که عین قدرت است با روی کردن بشر به قدرت پدید آمده است و لزومی ندارد که بگوییم ما را به اسرار خلقت و رموز قدرت الٰهی آشنا می‌کند؛ علم جدید با سرّ خلقت و قدرت الٰهی مناسبت ندارد.



است، و این دو یکی نیست. اینکه معنی عقل وحد و حدود آن چیست، سخن تازه‌ای نیست بلکه یکی از مباحث عمده و اساسی علم کلام ما بوده و عرفان و تصوّف نظری متضمّن عمیق‌ترین و ظریف‌ترین اشارات در این باب است.

می‌دانیم که شریعت متضمّن قوانین و احکام مربوط به مناسبات و معاملات مردمان و سیاست و قضاء ایشان است و نمی‌شود که این قواعد با یکدیگر معارض باشد یا مردمان نتوانند به قوّهٔ ادراک خود آن را درک کنند. این قواعد مجموعه‌ای منظّم و مرتّب و هماهنگ است و می‌توان به این نظم و ترتیب و هماهنگی نام «عقل» داد. امّا بر خلاف تصوّر رایج، این عقل امر ثابتی نیست، بلکه به قول مولوی صاحب وحی آن را تعلیم می‌دهد. اصلاً شریعت ضامن صلاح مردمان و حفظ ایشان از فساد است و تا به نحو اجمال معلوم نباشد که صلاح و فساد چیست، چگونه می توان صلاح رانگاه داشت و از فساد احتراز کرد؟ اینکه تشخیص صلاح وفساد با شرع است یا با عقل، در اینجا نباید مطرح شود، زیرا در طرح این پرسش از ابتدا رقابت و معارضه‌ای میان عقل و شرع منظور شده است و حال آنکه ممکن است به یک معنی بگوییم احکام شرع خلاف مقتضای ادراک و فهم و عقل ما نیست و تا وقتی که عقل، عقل فضولی نشده است، معارضه‌ای با شریعت ندارد. این عقل، عقل بحث و چون و چرا نیست، بلکه عقل عملی است و شریعت از آن جهت که ضامن تأمین خیر و صلاح مردمان است، با بی‌عقلی و شرّ و فساد معارضه دارد. ولی این بدان معنی نیست که هر چه برهانی بشود، شرعی است و هر چه را که نتوان برهانی کرد، از دائرهٔ شرع خارج می‌ماند. مگر نه اینکه ابن سینا معاد روحانی را با قیاسات عقلی ثابت کرد و چون از عهدهٔ اثبات معاد جسمانی برنیامد به صدق اخبار و به صحت خبر نبی‌صادق مصدق (ص) حکم کرد و ناتوانی از اثبات را دلیل بر عدم صحت ندانست.

اینجا کم کم به مطلب اصلی پرسش نزدیک می‌شویم. بعضی از مسائل فلسفه مثل مسألهٔ اثبات وجود و وحدانیت خداوند و بقای نفس ناطقه به اصول اعتقادی مربوط است.

از ابتدای فلسفه و حتّی در فلسفهٔ قرون وسطی و در فلسفهٔ اسلامی و مخصوصاً در آثار فلاسفهٔ جدید و منجمله در آراء هگل و هگلیان این مطلب آمده است که دین و فلسفه از حیث مضمون اختلاف ندارند، بلکه در صورت و در نحوهٔ تلقّی اختلاف دارند. تقریباً تمام کسانی که بر چنین قولی بوده‌اند نحوهٔ سیر از شریعت تا صورت فلسفی دین را بیان کرده‌اند و به صراحت یا به تلویح فلسفه را باطن دین دانسته‌اند. به هر حال اگر این نظر پذیرفته شود که دین و فلسفه از حیث مضمون فرقی ندارند و اختلافشان در صورت است، سلطنت فلسفه هم مورد قبول واقع شده است. آیا خدایی که فلاسفه به آن قائلند، همان خدای معبود عابدان و پرستندگان است؟ بحث در نبوّت و معاد از علم کلام به فلسفهٔ دوره اسلامی و قرون وسطی راه یافته است. در فلسفهٔ جدید دیگر به نبوّت و معاد اعتنایی نمی‌شود. امّا آیا معاد و بهشت و دوزخی که در فلسفه اثبات یا ردشده همان است که پیامبران وعده داده‌اند؟ و آیا حقیقتاً ملک وحی و روح‌الامین، همان عقل فعال است؟ اصلاً اختلاف در صورت یعنی چه؟ اگر از فارابی بپرسید، می‌گوید: نبی از طریق خیال علم پیدا می‌کند و علم او صورت خیالی دارد و فیلسوف علم عقلی پیدامی‌کند، وگرنه هر دو به یک حقیقت عالم می‌شوند. امّا هگل می‌گوید: دین و فلسفه دو جلوه و شأن امر واحدند و یکی پس از دیگری ظهور کرده است. (در اینجا ممکن است پرسیده شود که با توجّه به آنچه هگل در فلسفهٔ روان تعلیم داده است آیا حق داریم بگوییم که دین و فلسفه از حیث مضمون اختلاف ندارند و مگر او میان صورت و مضمون چه تمییزی قائل است؟ آنچه از هگل در باب صورت و مضمون دین و فلسفه نقل شده مربوط به آراء دوره جوانی اوست.) پیداست که این قبیل آراء در هیچ کتاب و نوشته و گفتهٔ صرفاً دینی نیامده و با پیدایش فلسفه پیدا شده است. به عبارت دیگر، دینداران به سراغ فلسفه نرفته‌اند که آن را باطن دین قراردهند بلکه فلاسفه مدّعی شده‌اند که فلسفه باطن دین است و چیزهایی که در این باب گفته‌اند نوعی فلسفهٔ دین است و می‌دانیم که میان دین و فلسفهٔ دین فرق بسیار است. اگر حقیقتاً فلسفه باطن دین بود می‌بایست دین از ابتدا با فلسفه ظهور کند و هر جا که فلسفه قوّت بیشتر دارد اساس دین هم محکمتر باشد. آیا چنین است؟ اگر فلسفه باطن دین بود می‌بایست آنکه دیندارتر است فیلسوف‌تر باشد یا آنکه فیلسوف‌تر است در دینداری راسخ‌تر باشد و حال آنکه چنین نیست و اگر موردی را یافتید دقت کنید که شاید شرایط دیگری دخیل شده است نه اینکه شخص به اعتبار فیلسوف بودن متعبّد باشد یا تعبّد او را به فلسفه کشانده‌باشد. فلسفه به‌عنوان تفکّر، بخشش جانان است و آنکه از این بخشش بهره دارد راهی به حقیقت وجود یافته است. امّا این راه یافتن ضرورتاً عین دینداری نیست. وقتی پرسیده می‌شود که دیانت حقیقی اسلام چه نسبتی با فلسفه به معنی اعم دارد، اولین جواب این است که میان دین و فلسفه ملازمتی نیست و اسلام در حقیقت خود نیازی به فلسفه نداشته است. امّا وقتی فلسفه به عالم اسلام آمد، ناگزیر پرسش از ماهیت دین هم طرح شد و از همان وقت میان اسلام و فلسفه نسبتی پدیدآمد و بحث از این نسبت تا دورهٔ جدید ادامه یافت. در سرتاسر این بحث، دین در حدود فلسفه قرارداشت و مگر فلسفه تابع چیز دیگری می‌شود؟

فلاسفه، فلسفه را علم اعلی می‌دانند و این عنوان اگر نسبت به علوم جزئی در نظر گرفته شود، درست است. امّا فلسفه به این اکتفا نمی‌کند و حتّی به حدود دیانت و هنر هم دست می‌اندازد. منتهی نمی‌تواند جانشین دین و مهر و معرفت و شعر شود و اگر فی‌المثل دیانت صورت فلسفه پیداکند، از حقیقت خود دور می‌شود. حقیقت اسلام عین آن دمی است که با محمد (ص) گفته شد. این حقیقت دیدار دلدار است:

قافیه اندیشم و دلدار من
گویدم مندیش جز دیدار من
خوش‌نشین ای قافیه‌اندیش من
قافیه دولت تویی در پیش من
حرف و گفت و صوت را برهم زنم
تا که بی‌این هر سه با تو دم زنم
آن دمی کز آدمش کردم نهان
با تو گویم ای تو اسرار جهان
آن دمی را که نگفتم با خلیل
وان دمی را که نداند جبرئیل
آن دمی کز وی مسیحا دم نزد
حق ز غیرت نیز بی‌ماهم نزد
ما چه باشد در لغت اثبات نفی
من نه اثباتم منم بی‌ذات و نفی
من کسی در ناکسی دریافتم
پس کسی در ناکسی دریافتم

حقیقت اسلام عبودیت و آزادی است و توحید به معنی اسقاط اضافات است:

ندایی آمد از کنج خرابات
که التوحید اسقاط الاضافات

به این حقیقت، یعنی حقیقت اسلام، جز به مدد رهبری حضرت ختمی مرتبت نمی‌توان راه یافت، که او راهبر به آزادی و آزادگی است و پیداست که این حقیقت در جزء جزء آنچه شریعت خوانده می‌شود نیز ساری و جاری است و با غلبهٔ اسم «اللّه» تحقّق پیدامی‌کند. بشر در مقابل حقیقت دین، عاجز و ضعیف است و عجز و ضعف خود را می‌آزماید. معذلک فلسفهٔ دورهٔ اسلامی در عالمی بسط یافته است که سایهٔ اسلام در آن گسترده بوده است. این فلسفه به صورتی ظاهرشده است که گویی با دیانت می‌تواند جمع شود و حتّی این داعیه را عنوان کند که جان و باطن دین است. از میان فلاسفهٔ جدید هم آنها که فلسفه را صورت و حقیقت و باطن دیانت دانسته‌اند، کم و بیش با علم کلام و فلسفهٔ قرون وسطی آغاز کرده‌اند. امّا مسألهٔ کنونی، فلسفهٔ دورهٔ اسلامی نیست. ما اکنون خواه و ناخواه با فلسفهٔ جدید نسبت داریم و این نسبت ربطی به برنامهٔ فلسفه در دانشگاهها ندارد و به عبارت دیگر، این نسبت تابع برنامه‌ریزی نیست که بتوانیم با اخذ تصمیم آن را قطع یا مستحکم کنیم. این همه ایدئولوژی که پراکنده است و در همه چیز اثر می‌کند، در سایهٔ فلسفهٔ جدید پدید آمده است. بشر کنونی در هوای غرب نفس می‌کشد و با چشم غربی می بیند و با گوش غربی می‌شنود. اینکه چشمها و گوشها درست باز نشده یا ضعیف و علیل است مطلب دیگری است.

•

دیانت حقیقی اسلام (و به تبع آن ولایت اسلامی یا جمهوری اسلامی) چه نسبتی با فلسفه و علم جدید دارد؟ فلسفهٔ جدید بیان فنی و عقلی و موجّه دعوی فرعونیت نوع بشر است و این دعوی صرفاً حرفی نیست که از دهان فلاسفه درآمده یا از قلم ایشان جاری شده باشد بلکه در وجود ایشان ظاهرشده و آنها با زبان جدید خود چیزی را که در هوای عالم و در وجود مردمان پدید آمده بود ظاهر و ظاهرتر کردند.

فلسفهٔ جدید غربی چیزی نیست که صرفاً در کتابهای فلسفه آمده باشد؛ این فلسفه همه جا هست و چه بسا کسان نمی‌دانند که مسخّر این فلسفه و آثار و توابع آن هستند. آنچه در غرب در سیاست و مدنیت و حقوق و مناسبات و معاملات و اخلاق می‌بینید ریشه در فلسفهٔ غرب دارد و حتّی هنر غرب هم نحوی موازات و محاذات با فلسفه دارد. یعنی در آن هم بشری ظهور کرده است که باید بر زمین و زمان مستولی شود. با پیدایش فلسفهٔ جدید غرب هوایی آمده است که در جانها می‌نشیند و مردمان را به مقصدی که خود دارد می‌برد. علم جدید هم مستقل از این هوا نیست و نه فقط در این هوا بلکه با این هوا به وجودآمده و با آن ملازمت ذاتی دارد. به این معنی که اگر فلسفهٔ جدید نبود علم جدید هم پیدانمی‌شد. به این جهت اگر در عالم خیال بتوان گفت که علم جدید را قبول می‌کنیم و فلسفهٔ جدید را نمی‌خواهیم، سخنمان منشأ اثر نخواهد بود. اصلاً اقوام و مردم ممالکی که نتوانسته‌اند چنانکه باید در علم و تکنولوژی غرب سهیم شوند بدان جهت است که در روح غربی و در فلسفهٔ غربی به نحو جدّی شریک نشده‌اند. علم جدید که علم تکنولوژیک است بافلسفهٔ جدید و با تمام عالم تجدّد، نوعی وحدت دارد. دیانت اسلام با این فلسفه و با این علم چه نسبتی می‌تواند داشته باشد؟ آسان است که بگوییم اسلام مخالف جهل است و فضل وشرف علم و علما در کلمات دینی تصدیق شده است امّا در حقیقت، مشکل عجیبی است. آیا می‌توان گفت که دیانت اسلام با علم وفلسفه جدید مخالفت دارد و آن را نفی می‌کند؟ اصلاً کسی جرأت می‌کند که چنین سخنی بگوید؟ تصوّر اینکه عالمی بدون علم جدید تحقق یابد، لرزه بر اندام آدمی می‌اندازد.

راستی چه کسی جرأت می‌کند که در باب موجودیت علم و فلسفهٔ جدید تفکر کند؟ این جرأت عین تفکر است و درست بگوییم باید تفکّر بیاید تا جرأت هم پیدا شود، و البته چون مخالفتها و موافقتها بیشتر تابع فضل و اطلاعات و اهواء اشخاص است و فضل و هوی تعلق به هوای غالب دارد، جرأت چون و چرا درباب علم هم نیست. علم، شریعت دورهٔ تجدّد شده و تمام لوازم و شرایط شریعت را به خود بسته است تا از همه حیث جانشین آن شود. با این وصف پیداست که چون و چرا کردن در آن زهرهٔ شیر می‌خواهد. البتّه از روی جهل مرکّب هم می‌شود با علم و فلسفهٔ جدید مخالفت کرد و پروا نداشت. امّا من آن اندازه بی‌پروا نیستم که به نفی بلهوسانهٔ علم و فلسفهٔ جدید بپردازم.

پرسش را به صورت دیگری مطرح کنم: اگر دین بیاید و در جان مردمان خانه کند و روابط و مناسبات مردمان به حکم دین باشد، یعنی اگر بشر سر عبودیت در مقابل حق تعالی فرودآورد، تکلیف علم و تکنولوژی و فلسفهٔ جدید و مناسباتی که در عالم کنونی وجود دارد چه می‌شود؟ توجّه کنید نمی‌پرسم که اگر یک دولتی به وجودآید و اعضاء آن مسلمان باشند و بخواهند به احکام عبادی عمل کنند وضع علم و تکنولوژی چه می‌شود، بلکه می‌گویم اگر عهد اسلامی تجدید شود و بتوانیم با چشم اسلامی و گوش اسلامی ببینیم و بشنویم، علم و تکنولوژی جدید چه وضعی پیدامی‌کند. اینکه صرفاً متشرّع و حتی خیلی متشرّع باشیم دلیل نمی‌شود که هیچ ارتباط و تعلّقی به عالم کنونی نداشته باشیم. برای این قطع تعلّق، بسیاری حجابها را باید برداشت و به صرف خطابه و شعار این امر صورت نمی‌گیرد. البتّه اگر کسی نحوی پیوستگی به ولایت نداشته باشد و توحید در او اثر نکرده باشد، نمی‌تواند متشرّع حقیقی باشد، بلکه او به بعضی چیزهایی که درشریعت آمده عادت کرده است و احیاناً به لوازم آن معتقد نیست. او به تعبیر مناسب و زیبای امام، شاید «عقل سیاسی» نداشته باشد. حتّی ممکن است دروغ بگوید، یا در حکمی که می‌کند جانب عدالت را فروگذارد، یا ساده‌لوحانه خیال کند که هر وسیله‌ای را برای رسیدن به مقصود می‌توان بکاربست. اسلام جز به تسلیم در برابر حکم حق و دوری از دروغ و خودبینی و فرقه‌بازی و ظاهرسازی و قدرت‌طلبی متحقّق نمی‌شود. اینجا صرف صلاح ظاهر به کارنمی‌آید، اگرچه فساد ظاهر حکایت از فساد باطن می‌کند. به هرحال ظاهر عالم را قبل از آنکه باطن آن اسلامی شود نمی‌توان اسلامی کرد، و سعی در این راه هر چند که از روی خلوص باشد به جایی نمی‌رسد. پس پرسش را به صورت دیگری بیان کنیم: راستی اگر عهد اسلامی تجدید شود، چه تغییری در عالم کنونی که تکنیک ذات و حقیقت آن است حادث می‌شود؟

دانای غیب و آینده، خدای تبارک‌و تعالی است، امّا شاید بتوان گفت که آن عالم از چه چیزها و چه قیدها آزاد می‌شود. می‌دانم که از مهمترین جزء پرسش فرارکرده‌ام، و مگر نگفتم که نزدیک شدن به ذات و ماهیت عالم کنونی و بیان نسبت آن با دیانت آسان نیست و تصوّر جدّی آن لرزه بر اندام آدمی می‌اندازد، مگر آنکه از سرِ بی‌باکی سخن بگوییم که البتّه در این صورت همه چیز مباح است. آنچه می‌بایست بگویم و نگفتم این است که: آیا سازشی میان علم و فلسفهٔ جدید و دیانت حقیقی هست و آیا ممکن است که این دو به اصطلاح نوعی همزیستی داشته باشند و حقیقت هر کدام هم محفوظ بماند؟ در دیانت اسلام همه چیز ملک خداوند و به اختیار اوست؛ در فلسفه و علم جدید، بشر در راه استیلا و تملّک همه چیز است. در دیانت، عظمت انسان در خضوع و خشوع در مقابل ذات احدیت است، امّا در فلسفه همه چیز باید در برابر قدرت انسان خاضع و خاشع باشد و ...

با توجّه به این مطالب، دین با علم و فلسفهٔ جدید نمی‌تواند جمع شود؛ یعنی بشر نمی‌تواند هم تعلّق به دیانت داشته باشد و هم وابسته به عالم فلسفه و علم جدید باشد. پس چه باید بکنیم؟ و مگر این همه طبیب و ریاضی‌دان و فیزیکدان و مهندس مسلمان، دیندار نیستند؟ اینها بی‌تردید مسلمان و دیندارند، امّا از آن حیث که دیندارند، تعلّق به جوهر و روح عالم تجدّد ندارد. روشن‌تر بگوییم، دیندارانی که تحصیلات و معلومات علمی جدید دارند، دو طائفه‌اند: طائفه‌ای جانشان در تسخیر دیانت است و البتّه قدری از معلومات علمی هم اندوخته‌اند. گروه دیگر بستهٔ حقیقت علم و تکنولوژی هستند و به رسوم و آداب دیانت هم عمل می‌کنند. دستهٔ اول را دیانت راه می‌برد و علم به کار می‌آید، امّا گروه دوم که عدّه‌شان متأسّفانه خیلی بیشتر است ملاکشان روح علمی است و علم جدید را مطلقِ علم و علمِ مطلق و نمونهٔ علم می‌انگارند و دین را هم با آن می‌سنجند و با آن اثبات می‌کنند و عجب نیست که گاهی می‌شنویم که می‌گویند دین عین علم است. نه، دین عین علم جدید نیست؛ دین غیر از علم جدید است و اگر در ظاهر میان این دو ناسازگاری و تخالف پیدا نیست به این جهت است که این دو ظاهراً متباین هستند و با هم نسبتی ندارند.

حقیقت علم جدید که از حقیقت عالم تجدّد منفک نیست مسبوق به اثبات قدرت و انانیت بشر بوده و در عین حال این قدرت و انانیت را تحکیم کرده است. به عبارت دیگر، علم جدید به صورتی که فعلاً هست از حقیقت تاریخ جدید و از منهب اصالت بشر قابل تفکیک نیست و به تحقیق که منهب اصالت بشر با دین و دینداری نمی‌سازد و عین کفر و شرک

است.

آیا باید از عالم علم و تکنولوژی و فلسفهٔ جدید اعراض کرد؟ بشری که تعلّق به این عالم دارد و پروردهٔ این عالم است و ادراک و فعل او با آن مناسبت دارد، چگونه می‌تواند از عالم علم و فلسفهٔ جدید روبرگرداند؟ مگر اینکه انقلابی در وجود او پدید آمده باشد و از قید عالمی که به آن تعلّق داشته، آزاد شده باشد. این آزادی به مدد دیانت و با تحقّق حقیقت دین است.

چون به آزادی نبوت هادی است
مؤمنان را از انبیا آزادی است
ای گروه مؤمنان شادی کنید
همچو سرو و سوسن آزادی کنید

اگر دین ما را آزاد کرد، آیا ما را در عالمی واردمی‌کند که علم جدید و تکنولوژی و فلسفهٔ جدید در آن وجود و اعتبار ندارد؟ من گفتم که اگر به عالم علم و فلسفهٔ جدید تعلّق داشته باشیم، تعلّق جدّی به دیانت نمی‌توانیم داشته باشیم وبرعکس، اگر بستهٔ حقیقت دین باشیم، در عالم تکنولوژی و علم و فلسفهٔ جدید جایی نداریم. امّا نگفتم که با رفتن عالم تکنیک و علم و فلسفهٔ جدید هر چه با آن بوده است می‌رود و منتفی می‌شود. ممکن است بسیاری چیزها که در زبان روزمرّه تکنیک و وسایل فنی خوانده می‌شود، بماند، و تمام انواع پژوهش هم متروک نشود. امّا به هر حال بشری که حقیقت او در عبودیت است و غایت خلقت او در بندگی حق و کمالش در قطع تعلّق از غیر خداوند است و در همه چیز جلوهٔ او را می‌بیند، ارادهٔ تغییر عالم و تصرّف در موجودات و سلطنت بر آنها نمی‌تواند بر وجودش حاکم باشد. اگر جمع این دو را در اشخاص یا طوایفی دیدید بدانید که حتّی اگر ظاهر الفاظشان توحید و شرع باشد حقیقت قول و فعلشان چیز دیگر است. بدانید که نه با خارجی‌گری حقیقت اسلام متحقّق می‌شود و نه به مدد روشهای علمی می‌توان دیانت را تجدید کرد. اشاره به این مطلب برای آن بود که نفی مطلق علم و فلسفهٔ جدید، یا نپرداختن و اهمیّت ندادن به مطلب و صرف معارضه با ظاهر غرب، با غفلت از حقیقت آن و همچنین تفکیک علم از فلسفه، و به طور کلّی جدا انگاشتن شئون تاریخ غربی در مآل امر به یک جا می‌رسد. هیچیک از این سه روش اگر به تحکیم غرب مدد نرساند، که می‌رساند، لطمهٔ جدی به اساس آن نمی‌زند. پس چه بگوییم؟ آنچه فعلاً می‌توان گفت این است که علم و تکنیک جدید در حقیقت و باطن خود جایی در عالم دینداری ندارد، امّا شاید این علم و تکنیک که به یک معنی صورت و حقیقت عالم کنونی است، معنی دیگر پیداکند. مثالی می‌زنم و صرفاً مقصودم از تمثیل تقریب به ذهن است. وقتی یک دورهٔ تاریخی و یک نحوهٔ تفکّر نسخ می‌شود بعضی آداب دورهٔ قبل می‌ماند، چنانکه ظاهر آداب حج پیش از اسلام بوده است، امّا با آمدن اسلام ظاهر حفظ شده و حقیقت ابراهیمی بازگشته است. شاید در آینده ظاهر علم امروزی هم بماند، امّا این علم دیگر پژوهش در طریق استیلا نخواهد بود و پیداست که در این صورت فلسفه جدید هم که به روش پژوهش (نه به معنی متداول متدولوژی بلکه به معنی دکارتی لفظ) تبدیل شده است، مادهٔ تفکّر خواهدشد و به گذشته تعلّق خواهد یافت. ما علم و فلسفهٔ جدید را نمی‌توانیم رها کنیم و نباید با شعارهای سیاسی به مخالفت با آن برخیزیم، بلکه باید در باب تحقّق اسلام در عالم فلسفه و علم جدید اگر می‌توانیم تفکّر کنیم. ردّ و نفی یا قبول و اثبات تقلیدی و بلهوسانهٔ علم و فلسفهٔ جدید، هنری نیست. ما هنوز با علم و فلسفهٔ جدید چندان آشنا نشده‌ایم که در اساس آن چون و چرا کنیم. لازمهٔ این چون و چرا کردن این است که به حدود قدرت و عظمت آن واقف شده باشیم. عظمت علم و فلسفهٔ جدید قابل انکار نیست؛ خوشا به حال کسانی که این عظمت چشمشان را خیره نمی‌کند.

خلاصه کنم: باطن عالم جدید، فلسفهٔ جدید است که علم جدید هم از آن جدا نیست. سیاست و حقوق و مناسبات و معاملات جدید هم در سایهٔ این فلسفه پدید آمده است. این باطن در همه جا اثر خود را به جا می‌گذارد و هیچ رقیبی را تحمّل نمی‌کند. کلید همهٔ سیاستها هم به دست اوست، نه اینکه با سیاست و تدابیر سیاسی معمولی بتوان به جنگ با او رفت و از عهده‌اش بر آمد. باید به پناه خدا برویم که ولایت، ولایت اوست و معلّم هم اوست. من با قدری وسواس و با ترس و لرز حقیقت علم و فلسفهٔ جدید را از علم و تکنیک، نه به معنی حقیقی آن، بلکه به معنایی نزدیک به معنی وسیله، جداکرده‌ام و این یکی را معارض با حقیقت دیانت ندانسته‌ام و می‌دانم کسانی که این دو را مانعة‌الجمع نمی‌دانند، علم و تکنیک جدید را چیزی جز وسیله نمی‌انگارند. امّا باز تأمّل کنیم که اگر بشر به حقیقت دیانت رجوع کند، به بسیاری از این وسائل ـ به فرض آنکه وسیله باشند ـ هم نیازی ندارد. امّا اینکه آن عالم کدام عالم است، باید یادگرفته باشیم که منتظر بمانیم. و اگر تاکنون یادنگرفته‌ایم با انقلاب اسلامی لااقل انتظار را یادبگیریم و در انتظار گشایش زمان دیگر باشیم. خدایا این گشایش را نزدیک گردان. □

---

۱. حقیقت دین غیراز شریعت نیست و در اینجا در مقابل صرف عادات دینی و دین عادی آورده شده است. صاحبان دین عادی مثلاً در خانه یادگرفته‌اند که به بعضی اعمال و احکام دین عمل کنند امّا دل و جان و عقلشان در تسخیر چیزی دیگر است و به دین تعلّقی ندارد.

قسمت دوم

• رابرت کاندیوس / لاریافینک

■ ترجمهٔ ریحانه علم‌الهدی

نقد ادبی

از رنسانس تا دوران بازگشت

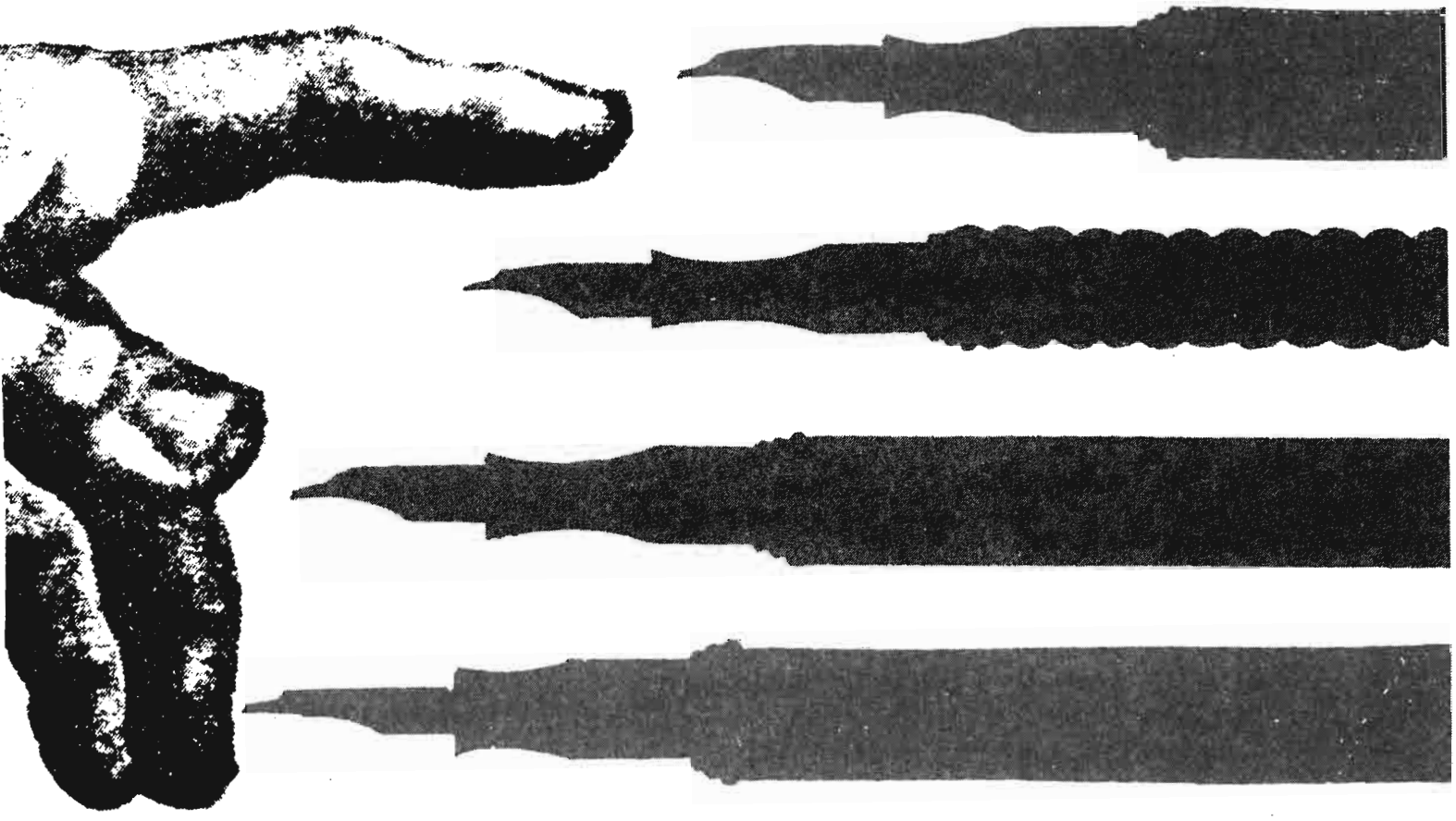
امّا عملکرد ایدئولوژی بندرت عاری از تناقض است. برداشتهای سیدنی[1] از اصل محاکات، پرسشهای دشواری را در خصوص ماهیت این واقعیت آرمانی برمی‌انگیزد. گاهی چنین به نظر می‌رسد که آنچه که باید باشد ـ آرمان یا ایده‌آل ـ در جایگاه واقعیت قرار دارد؛ لااقل واقعیت «صور» یا «مُثُل» افلاطونی. این واقعیت آرمانی هر چند به واسطهٔ ظواهر دنیای متعارف روزمرّه از نظر پنهان است، امّا وجود دارد. اساس ادّعای سیدنی این است که شعر، واقعی‌تر از تاریخ به محاکات طبیعت می‌پردازد، چراکه تاریخ به واسطهٔ آنچه که اتفاق می‌افتد، مقیّد و محدود می‌شود: بدکاران غالباً پاداش می‌گیرند و نیکوکاران مجازات می‌شوند. از آنجا که شعر چنین قیودی را نمی‌پذیرد، زمینه‌ای برای درک نظام کلّی عالم هستی فراهم می‌آورد که از عهدهٔ تاریخ خارج است. امّا سایر اظهارات مندرج در کتاب «آپولوژی»[2] واقعیت آرمان شعری را با طرح این نکته که این آرمان زاییدهٔ تخیّل شخصی شاعر است زیر سؤال می‌برد. شاعر جهانی را می‌آفریند که زیباتر از جهانی است که خود واقعاً در آن به سر می‌برد. اگر شاعر «تنها در دایرهٔ فهم و درک خود» سیر کند، و اگر «هیچ چیز را تأیید و تصدیق نکند و در نتیجه هیچگاه کذب و دروغ نگوید»، آنگاه آنچه که او محاکات می‌کند، آرمانی ازلی ـ ابدی و یا حقیقتی پنهان در پس ظواهر نیست، بلکه آرمانی است که خود آفریده و شأن آن صرفاً خیالی است. امّا اگر «طبیعت» محاکات شده واقعی نباشد، از سودمندی اخلاقی چنین شعری بشدّت کاسته می‌شود.

فرانسیس بیکن رابطهٔ میان شعر و «مشیت آشکارِ الهی» را اینگونه توصیف می‌کند:

«تاریخ جعلی (یعنی شعر) این فایده را داشته که در مواردی که طبیعت اشیاء خشنودی را از روح بشر دریغ می‌کند، سایه‌ای از آن را بدو ارزانی دارد، چه جهان (طبیعت) به نسبت متنزّل‌تر از روح است و به همین جهت، روح بشر متمایل به عظمتی والاتر، خیری کامل‌تر و تنوّعی خالص‌تر از آن است که در طبیعت اشیاء یافت می‌شود... از آنجا که تاریخ واقعی، موفقیّتها و نتایج اعمال را به گونه‌ای ارائه می‌دهد که با شایستگیها و شئون فضیلت و رذیلت چندان سازگار نیست، شعر در تصویرساختگی خود، کیفر و پاداش آنها را منصفانه‌تر و منطبق‌تر با مشیت آشکار الهی جعل و عرضه می‌کند.» (اعتلای علم)[3]

در نظر بیکن، آرمانی که توسّط شعر ارائه و محاکات می‌شود کاملاً تخیّلی و صرفاً «تاریخ جعلی» است. سیدنی می‌گوید اگر شعر قادر است کیفر و پاداش و مشیت الهی را به صورتی مجسّم کند که از عهده تاریخ خارج است، این کار را صرفاً با خلق «سایه‌ها» انجام می‌دهد، سایه‌هایی که بیکن در کنار «طبیعت اشیاء» چنانکه تاریخ به توصیف آن می‌پردازد، قرار می‌دهد.

اینگونه بیکن تقابل میان تاریخ و شعر را حفظ می‌کند، امّا مدّعی می‌شود که شعر، مرتبه‌ای پایین‌تر از «طبیعت اشیاء» دارد و تأثیرگذاری اخلاقی آن به واسطهٔ ساختگی بودنش تقلیل می‌یابد. تحلیل انتقادی شعر از سوی بیکن به طرح پرسشی در زمینهٔ تصاویر ایده‌آلیستی «طبیعت» در قرن هفدهم منتهی می‌گردد. تعریف «طبیعت اشیاء» به مسألهٔ اساسی منتقدین مبدّل می‌شود. اگر ماهیت اشیاء همان تصوّر جهانشناسانهٔ ایده‌آلیستی «طبیعت» که سیدنی به دفاع از آن می‌پردازد نیست، تجربه‌گرایی محضی که



برخی از مورّخان معمولاً (هر چند به غلط) به بیکن نسبت می‌دهند نیز نیست. مباحثات در اطراف «ماهیت اشیاء» در طول جنگ داخلی و پس از آن، به مسائل سیاسی حادی تبدیل می‌شود و با مباحثات پیرامون قدرت پادشاهی درمی‌آمیزد. این مباحثات آنچه را که ما در قرن بیستم مرزهای تخصّصی می‌نامیم درمی‌نوردد، و در انتهای قرن هفدهم نه تنها فرضیه‌پردازان ادبی چون درایدن[۴] را به خود مشغول می‌کند، بلکه فلاسفه‌ای چون جان لاک[۵] و دانشمندانی نظیر رابرت بویل[۶] و ایزاک نیوتن را نیز متوجّه خود می‌سازد.

درایدن در نوشته‌هایش، پس از جنگ داخلی، همچنان به مسأله‌ای می‌پردازد که گذشتگانِ او را به خود مشغول داشته بود: «ماهیت اشیاء» دقیقاً چیست؟ «طبیعتی» که شاعر آن را محاکات می‌کند کدام است؟ «رساله‌ای در باب شعر دراماتیک»[۷] معانی مختلفی را که کلمهٔ طبیعت نزد منتقد اواخر قرن هفدهم دارد شرح می‌دهد. اگرچه هر چهار نفری که در دیالوگ درایدن مشارکت‌دارند در این خصوص که یک نمایشنامه «محاکاتی زنده از طبیعت» است هم عقیده‌اند، اما معنای این عبارت در نظر هر یک اساساً متفاوت است. بحث در خصوص سه وحدت که از نکات مهّم مقاله است، بر معنای طبیعت استوار است. هر چند که این بحث در نظر خوانندهٔ امروزی گاهی ممکن است کاملاً احمقانه به نظر برسد، با این حال مسأله‌ای است که در اواخر قرن هفدهم به شکلی پرشور و جدّی مورد بحث و جدل قرار گرفت، بخصوص در زمینهٔ تراژدی، چنان که از حالت تدافعی «کورنی»[۸] نسبت به شیوهٔ نمایشی‌اش برمی‌آید.

نئوکلاسیستهای فرانسوی بر تبعیت جدّی از وحدتهای زمان، مکان و حرکت تأکید داشتند، هر چند که این «قواعد» بر اساس تعبیری غلط از کتاب «فن شعر»[۹] ارسطو استوار بود. این قواعد که به موجب آن مجموعهٔ وقایع (مندرج در طرح کلّی) یک نمایشنامه می‌بایست حدّاکثر محدود به بیست و چهار ساعت باشد، صحنه در محلّی واحد مستقر شود و طرح کلّی نمایش متشکّل از یک مجموعه وقایع باشد و نه چند مجموعه، به این عنوان که تصویری واقعی‌تر از طبیعت ارائه می‌دهند و شباهت بیشتری به چگونگی وقوع اتّفاقات در زندگی دارند، مورد تأیید قرار گرفتند. بدیهی است نمایشنامه‌نویسان بزرگ انگلیسی در اوایل قرن هفدهم ـ بخصوص شکسپیر ـ هنگامی که با این معیار خشک واقع‌نمایی مورد قضاوت قرار می‌گرفتند، وضع چندان خوشایندی نداشتند. کاری که شکسپیر در نمایشنامهٔ «آنتونی وکلئوپاترا» انجام می‌دهد، دقیقاً این است که تماشاگر را در شرایطی قرار می‌دهد که اجباراً بپذیرد صحنه‌ای که در یک پردهٔ نمایش نمایانگر مصر است، در پردهٔ دیگر رُم را نمایش می‌دهد. او در نمایشنامه‌های تاریخی خود صراحتاً از تماشاگرش می‌خواهد که باور کند در فاصلهٔ سه ساعتهٔ نمایش، سی یا

چهل سال گذشته است، هر چند که معقول به نظر نرسد. تعابیری چون «توجیه‌پذیری» و «باورپذیری» بر ارائهٔ تصویری صادق از جهان اشاره دارند، همان چیزی که نئوکلاسیستهای فرانسوی «واقع‌نمایی» می‌نامیدند. در پسِ بحث در خصوص وحدتهای سه‌گانه، بحث اساسی‌تری در زمینهٔ ماهیت طبیعت و بازنمایی صحیح آن نهفته است.

استفاده از فرم دیالوگ در رسالهٔ درایدن به او امکان می‌دهد که تعارضات موجود میان شناسایی «علمی» و آرمانهای مذهبی و فلسفی رایج در اواخر قرن هفدهم را کشف و بازبینی نماید. هر یک از طرفهای گفتگو اذعان دارد که «تجارب ثمربخش‌تر در زمینهٔ فلسفه (بخوانید «علم») و رموز اصیل‌تر در زمینهٔ فیزیک اپتیک، علم طب، کالبدشناسی و علم نجوم»، «طبیعتی نوین» را مکشوف ساخته‌اند. امّا هیچ یک از آنها، از جمله شخصیت خود درایدن، یعنی نئاندر[10]، این «دانش جدید» را لزوماً محاکاتی «بهتر» از طبیعت، تلقّی نمی‌کند. هر چهار نفر ضرورت اثبات مجدّد حقیقت مشیّتی الهی را که به طبیعت نظم می‌بخشد و آن را کنترل می‌کند احساس می‌کنند. برای مثال، کرایتس[11]، پیشرفتهای دانش علمی را به این عنوان که با هنر بی‌ارتباط هستند، رد می‌کند، با این استدلال که حکمای پیشین، «مراقبان خردمند و وفادار طبیعت بوده‌اند، طبیعتی که در نمایشنامه‌های ما (یعنی نمایشنامه‌های مدرن) اینگونه از هم گسیخته و ناهنجار به نمایش درمی‌آید.» اوژینوس[12] اظهار می‌دارد که این شعرای مدرن هستند که «هنوز می‌توانند به کمال نزدیک‌تر شوند»، چراکه «زندگی» را پیش رو دارند، نه شعرای گذشته که محاکات آنها از طبیعت در «قلمروی محدود» انجام می‌گرفت، چنانکه گویی تنها یک چشم و یا یک دست را بازنمایی می‌کردند و شهامت این را نداشتند که با محاکات خطوط یک چهره و یا تناسب یک اندام، خود را به مخاطره اندازند.» امّا مقصود اوژینوس این نیست که شاعر باید صرفاً یک کپی‌بردار باشد. او در ضمن اینکه حکمای پیشین را «به واسطهٔ تجسّم نادرست طبیعت به عدول از اصول هنری خود» متّهم می‌سازد (همین اوژینوس است که متذکّر می‌شود فرانسویان وحدتهای سه‌گانه را تنظیم کردند و نه یونانیان)، معتقد است که آنها با کنار هم نهادن «رذیلت و خوشبختی و فضیلت و بدبختی» اقتضائات اخلاقی را نیز در زمینهٔ عدالت شعری نادیده گرفته‌اند.

توسّل اخلاق‌گرایانه به لزوم مراعات عدالت در شعر ـ کیفر دادن رذیلت و پاداش دادن فضیلت ـ معیار دیدگاههای ایده‌آلیستی نسبت به طبیعت بود و در ذهنیت قرن هفدهم ریشه دوانده بود، چراکه عنصر اصلی استحکامات تدافعیِ تئاتر در مقابل اتّهام فساد اخلاقی محسوب می‌شد؛ اتّهامی که حتّی پس از اعادهٔ سلطنت نیز رواج داشت. اگرچه دیدگاه لیسیدیوس[13] در دفاع از نئوکلاسیسم حاد فرانسوی به برداشتی «رئالیستی» از طبیعت نزدیک می‌شود، امّا او نیز سرانجام اقتضائات عدالت شعری را به رسمیت می‌شناسد. این مسأله که شکسپیر مدت زمان سی یا چهل سال را در داخل یک نمایشنامه می‌گنجاند تحریفی در واقع نمایی تاریخی به حساب می‌آید. این عمل «محاکات یا به تصویرکشیدن طبیعت نیست بلکه ترسیم مینیاتوری از آن، نگریستن به آن با پرسپکتیوی وارونه و دریافت ایماژهای آن نه به شکلی متکاملتر بلکه بسیار ناقص‌تر از زندگی است.» امّا او تا آنجا پیش نمی‌رود که خواستار تبعیت کامل از نوعی معیار علمی «واقع‌نمایی» باشد؛ فی‌الواقع چنین به نظر می‌رسد که امکاناتی که بعضی ابزارهای تکنولوژی چون میکروسکوپ و تلسکوپ برای مشاهدهٔ طبیعت فراهم آورده‌اند چندان با مذاق او سازگار نیست. ایده‌آلیسم به شکل «مفالطهٔ دلپذیر» عدالت شعری به درون استدلال او راه می‌یابد. نمایشنامه‌نویس «خشونت تاریخ را نادیده می‌انگارد تا فضیلتی را که در آن با بدبختی قرین شده پاداش دهد.»

اظهارنظرهای نئاندر درباره طبیعت نشان می‌دهد که بحث پیرامون محاکات طبیعت تا چه اندازه فرهنگی، سیاسی و نیز زیبایی‌شناسانه بود. درایدن در این بخش از «رساله» تعارض میان گرایش شدید ناسیونالیستی‌اش نسبت به نمایش انگلیسی و تمایلش به آرمانهای اشرافی دربار را که خواستار حمایت آن بود، آشکار می‌سازد. او درام فرانسوی را به دلیل ناتوانی آن در بازنمایی لذّتها و آلام فردی و به دلیل ارائهٔ «زیباییهای یک مجسّمه، و نه یک

انسان» مورد انتقاد قرار می‌دهد و «بن جانسون»[۱۴] را به واسطهٔ «علم و بینش او نسبت به افراد خاص»، و توانایی او در تجسّم رفتار عجیب و افراطی متظاهرانه در «مزاحها»یش و مضحکه ساختن آن، ستایش می‌کند. امّا محاکات جانسونی تقلید مبتذل و محاکات امور پست و پیش پا افتاده است. «بومون»[۱۵] و «فلچر»[۱۶] «مکالمهٔ مؤدّبانه و شوخ‌طبعانهٔ نجیب‌زادگان» را نسبتاً بهتر محاکات می‌کردند.

در نظر درایدن، محاکات طبیعت از شرایط اجتماعی منشأ می‌گیرد. جامعهٔ درباری که درایدن چاپلوسی‌اش را می‌کرد، خواهان تصویری از طبیعت بود که نسبت به آنچه کمدی جانسونی ارائه می‌کرد، آرمانی‌تر باشد. به همین دلیل است که نئاندر اعتقاد دارد شعر حماسی در تراژدی «طبیعی»تر از شعر بی‌وزن و قافیه است: «طبیعت (در شعر حماسی) پرداخت متعالی‌تری می‌یابد.» سرانجام، برای آنکه «نمایشنامه‌ای مانند واقعیت باشد، باید که از آن فراتر رود.» ایده‌آلیسم درباری که بر حمایت درایدن از شعر موزون در تراژدی دلالت دارد، در نظر اول یادآور ایده‌آلیسم سیدنی است، امّا درواقع کاملاً با آن تفاوت دارد، همان گونه که درباری که درایدن برای آن می‌نوشت، با دربار ملکهٔ الیزابت تفاوت داشت و قدرت و اعتبار آن به طرز قابل ملاحظه‌ای کمتر بود.

در اواخر قرن هفدهم، قشر جدیدی از نویسندگان که از ورود آنها به حیطهٔ ادبیات و نقد ادبی جلوگیری شده بود، ایدئولوژیهای اشرافی و نخبه‌گرایانه را که مبنای بحث در مورد سودمندی اخلاقی شعر و محاکات طبیعت بود، آشکار کردند. آخرین دهه‌های قرن هفدهم شاهد بررسی مجدّد قابلیتهای فکری و آموزش زنان و نیز پیدایش اولین گروه نویسندگان زن حرفه‌ای بود که بسیاری از آنان نمایشنامه‌نویس بودند و خود را قشری روشنفکر می‌دانستند و از موقعیت متزلزل خود در دنیای تئاتر در لندن در اواخر قرن هفدهم و اوایل قرن هجدهم آگاه بودند. «آفرا بِن»[۱۷] یکی از صریح‌ترین افراد این گروه بود. او در مطلبی که تحت عنوان «نامه‌ای منظوم به خواننده» در مقدّمهٔ کتاب «عاشق هلندی»[۱۸] نوشته است، در دفاع از شیوهٔ نویسندگی شخصی خود به بیان این نکته می‌پردازد که نقد زمان او به طور کامل بر تقلید از مراجع معتبر بخصوص «متون اصلی» ادبیات کلاسیک استوار بود که این مراجع تنها در اختیار طبقهٔ ممتاز حاکم و تحصیلکرده قرار داشت. بِن به عنوان یک زن، در زمینهٔ زبان لاتین و یونانی تعلیم ندیده بود؛ بنابراین، به منابع آموزشی ادبیات کلاسیک دسترسی نداشت. امّا به عنوان یک نمایشنامه‌نویس موفّق، بیش از حدّ معمول نسبت به حرفهٔ نقد که به تازگی ظهور یافته بود و ازدیاد منتقدینی که «کارشان یافتن خطاست» تعصّب می‌ورزید. او در دفاع از کتاب «عاشق هلندی» نکات رایج در نقد قرن هفدهم را با قرار دادن تجربهٔ عملی خود به عنوان یک نمایشنامه‌نویس در مقابل «قواعد» ارتدکسی نئوکلاسیک، مخدوش ساخت. سودمندی اخلاقی شعر اولین اصلی بود که مورد حمله واقع گردید.

او همچنین دربارهٔ کسانی «که در مورد قواعد آن (درام) طوری صحبت می‌کنند که گویی اهمّ امور در زندگی بشر است» با تحقیر سخن می‌گوید. «قواعد پوسیدهٔ وحدت» حتّی از دید یک زن تعلیم ندیده معقول به نظر می‌رسند، امّا در مجموع، این قواعد بیشتر از حدّ لزوم ایجاد دردسر می‌کنند و مانع اجرای مهمترین «قاعدهٔ نمایشی»، یعنی «لذّتبخش بودن» آن می‌شوند. بن بیش از هر منتقد دیگری در قرن هفدهم، مشکلاتی را که یک دراماتیست حرفه‌ای در تئاتر دوران بازگشت با آنها روبروست، خصوصاً دراماتیستی که خارج از مناسبات جامعهٔ «متعارف» عمل می‌کند، برملا می‌سازد. مقالات او مملو است از مدیران و مصادر امور نمایشی که تهدید می‌کنند نمایشهایش را توقیف خواهند کرد، تماشاگرانی که با جار و جنجال جلوی اجرای آنها را می‌گیرند، کارگردانهایی که آثارش را بازنویسی می‌کنند، و بازیگرانی که آنها را بد اجرا می‌کنند.

در حالی که مورّخان نقد ادبی به بررسی اسناد غیرمتعارف‌تر مربوط به زنان ـ از جمله مقدّمه‌ها، نامه‌ها، تقدیم‌نامه‌ها، روزنامه‌ها و مجلّات و خاطرات ـ ادامه می‌دهند، نقش زنان در شکل دادن به سلایق ادبی قرون هفده و هجده در انگلستان آشکارتر می‌شود. بخصوص امکان دارد برداشتهای متعارف در زمینهٔ اهمّ ویژگیهای ادبیات در این دوره، در نسبت با مخاطب، کاملاً زیر و رو شود و ما نقشی را که زنان نویسنده در ایجاد تحوّل اساسی در جریان نقد قرن هجدهم ایفا کردند و توجّه آن را از سودمندی اخلاقی شعر برگرفته و به سوی منابع تلذّذ زیبایی‌شناسی معطوف ساختند، بتدریج دریابیم. □

---

1. Sidney
۲. Apology: دفاعیّه
3. Advancement of Learning
4. Dryden
5. John Locke
6. Robert Boyle
7. An Essay of Dramatic poesy
8. Corneille
9. Poetics
10. Neander
11. Crites
12. Eugenius
13. Lisideius
14. Ben Jonson
15. Beaumont
16. Fletcher
17. Aphra Behn
18. The Dutch Lover

معرفی کتاب

*** مجموعه‌ای از خطوط میرزا محمدرضا کلهر/** به کوشش: حمید عجمی، حسین غلامی/ انتشارات حوزهٔ هنری (واحد تجسمی)/ چاپ اول: ۱۳۷۱/ تیراژ: ۵۰۰۰ نسخه.

در مقدمهٔ استاد کیخسرو خروش، در ابتدای کتاب آمده: «میرزا محمدرضا کلهر جز چند ساعتی که صرف خواب و خوراک و انجام فریضه می‌کرده، تمام وقتش را غرق در عالم مشق بوده است. اما انگیزه کار زیاد و تلاش دائمی او، برای کسب عایدی بیشتر یا گرفتن رتبه و عنوان از دستگاه آن روز نبود. فقط به هنرش عشق می‌ورزید و آن را هم به دنیاً نفروخت». پس از مقدمهٔ ناشر و نقاشی چهرهٔ استاد کلهر، مجموعه خوشنویسی‌های استاد قرار گرفته است. کتاب در قطع بزرگ و با چاپی نفیس در دسترس علاقمندان قرار دارد.

*** اسیر شماره ۳۳۹./** به کوشش: رضا رئیسی/ دفتر ادبیات و هنر مقاومت حوزه هنری/ چاپ اول: ۱۳۷۲/ تیراژ: ۳۳۰۰ نسخه/ ۸۰ صفحه/ ۴۱۰ ریال

خواهر آزاده، خدیجه میرشکار، اهل بستان است. بیش از چهار صد روز از جوانی خود را پشت میله بازداشتگاههای مخوف عراق به سر آورده. رضا رئیسی طی پنج جلسه گفت و گو با ایشان، خاطرات روزهای اسارت را به روی نوار آورده و سپس در قالب این کتاب تنظیم کرده است.

*** برنامه‌ریزی تولید فیلم/** رالف. اس. سینگلتون/ ترجمه: نیاز یعقوبشاهی/ انتشارات زمانه/ چاپ اول: ۱۳۷۲/ تیراژ: ۳۰۰۰ نسخه/ ۳۰۰ صفحه/ ۳۰۰۰ ریال

گذشته از نقشی که خلاقیت هنرمندانهٔ یک اکیپ فیلمسازی در افزون‌سازی کیفیت هنری یک فیلم سینمایی به عهده دارد، شاید مهمترین نقش را «گروه تولید فیلم» به عهده داشته باشد. یک برنامه‌ریزی علمی و اصولی برای تولید در سینما، به میزان فوق‌العاده‌ای، بر کیفیت «اثر» خواهد افزود.

سینگلتون که یکی از مدیران تولید برجستهٔ سینمای آمریکا بوده و هست، مدتی از وقتش را صرف نگارش و تدوین این کتاب و انتقال تجربیاتش به دیگران کرده و حاصل این تلاش، یک «راهنمای برنامه‌ریزی و تولید فیلم» بسیار ارزشمند از کار در آمده است. سینگلتون با توضیح دقیق جزئیات و رسم جداول مختلف برنامه‌ریزی، به یاری دست‌اندرکاران سینما برخاسته است.

*** چند نامه به دوست آلمانی/** آلبر کامو/ ترجمه: دکتر رضا داوری/ دفتر مطالعات دینی هنر حوزه هنری/ چاپ اول: ۱۳۷۲/ تیراژ: ۴۴۰۰ نسخه/ ۱۰۲ صفحه/ ۶۲۰ ریال

این کتاب، ترجمهٔ چهار نامهٔ کامو به یک دوست ـ ظاهراً فرضی ـ نازی است. در ابتدای کتاب، مقاله‌ای مفصل و ارزشمند تحت عنوان «آثار و افکار کامو» به قلم مترجم، نگاشته شده که بیانگر سیر تفکر و تحولات روحی کامو، با توجه به آثارش است. در ادامه، متن نامه‌های کامو قرار دارد که بسیار خواندنی هستند.

*** نگاره** (کتاب تجسمی)/ زیر نظر: علی وزیریان، سیدمحمد آوینی/ انتشارات برگ/ چاپ اول: ۱۳۷۲/ تیراژ: ۳۳۰۰ نسخه/ ۹۶ صفحه/ ۶۵۰۰ ریال

سومین کتاب تجسمی «نگاره»، شامل مطالب متنوعی است: هویت ماندگار طراحی گرافیک، طراحی برای مطبوعات، نگاهی به آثار ماتیس و ماگریت، عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی و چند مقالهٔ دیگر.

«نگاره» با طرح ها و تصاویر یکی از جدی‌ترین مجموعه‌هایی است که در زمینهٔ یک رشتهٔ خاص هنری منتشر می‌شود.

*** غنچه (۲)/** دفتر شعر و ادبیات مرکز فرهنگی هنری شاهد/ نشر شاهد/ چاپ اول: ۱۳۷۲/ تیراژ: ۹۰۰۰ نسخه/ ۱۱۲ صفحه/ ۸۵۰ ریال

جُنگی شامل: قصه، شعر، خاطره، مقاله، قطعه ادبی، گزارش و بخشهای دیگر از سوی نشر شاهد منتشر شده با عنوان: یادواره میعاد با امام خمینی (ره). کتاب مناسب گروه سنی نوجوانان است.

مقام عالم مثال در هنر اسلامی

توضیحی کوتاه دربارهٔ

• شهریار زرشناس

• عالم مثال،
بنا به نظر حکما و عرفای
اسلامی مرتبه‌ای از مراتب هستی است.
مرتبه‌ای که آن را
«عالم صور معلقه»،
«عالم خیال منفصل» و «عالم برزخ» نیز می‌نامند.

• مبنای کشفیات و ادراکات عرفانی،
مشاهدات و تجربیات
اشراقی است که مربوط به همین عالم است.
عالم مثال به
لحاظ وجودی اشراف و احاطه بر عالم مادی دارد.

عالم مثال (عالم خیال یا خیال منفصل) مرتبه‌ای از مراتب هستی و عالمی از عوالم وجود است. عالم خیال، عالم وسیطی است که به لحاظ خصوصیات و ویژگیهایش، دارای وجوه تشابه و تفاوتهایی با عوالم ناسوت و جبروت است.

عالم خیال، به دلیل بهره‌مندی از شاخصهایی چون: شکل، اندازه، رنگ، و صورت، شباهتهایی با عالم طبیعت (ناسوت) دارد و به دلیل بهره‌مندی از خصیصهٔ تجرد و استغناء از عالم مادی، با عالم جبروت (عقول مجرده) پیوندها و تشابهاتی دارد.

عالم مثال، بنا به نظر حکما و عرفای اسلامی (همچون:

مقالهٔ زیر،
گزیده‌ای از مقدمه فصل چهارم کتاب
«مفهوم عالم مثال در قلمرو هنر»
تألیف نگارنده است که
ان شاء الله بزودی به زیور طبع
آراسته خواهدشد.

شیخ شهاب‌الدین سهروردی، قطب‌الدین شیرازی، حکیم صدرالدین شیرازی، محی‌الدین عربی، حکیم سبزواری و مرحوم علامه طباطبایی) مرتبه‌ای از مراتب هستی است. مرتبه‌ای که آن را «عالم صور معلقه»، «عالم خیال منفصل» (در مقابل «خیال متصل» که خیال متصل شأن صرفاً ادراکی داشته و معادل همان قوهٔ خیال در حکمت مشائی است) و «عالم برزخ» نیز می‌نامند[۱].

در نظر متکلمین ما، عالم قبر و ماقبل قیامت کبری، عالم وجود و ظهور مثالی اجسام و ابدان است که در فاصلهٔ مرگ مادّی جسم تا قیامت کبری که مصادف با معاد جسمانی است، وجود آدمی در قالب جسم مثالی در آن به سر می‌برد.[۲]

مبنای کشفیات و ادراکات عرفانی، مشاهدات و تجربیات اشراقی است که مربوط به همین عالم است. عالم مثال به لحاظ وجودی اشراف و احاطه بر عالم مادی (ناسوت) دارد و فهم حقایق و بواطنِ وقایع و حوادث عالم ناسوت، از طریق تأویل سمبولیک و کشف مخیل آنها در قلمرو عالم مثال امکان‌پذیر است.

در نظر عرفان و حکمت اسلامی، عالم خیال یک مرتبه وجودی است که از شدت و قوت وجودی و حقیقت بیشتری نسبت به عالم ناسوت برخوردار است و شأن ادراکی «کشف مخیل» و خیال متصل تنها در نسبت با آن (خیال منفصل: عالم خیال) ممکن می‌گردد و معنا می‌شود. اساساً، کشف و شناخت عالم مثال و حقایق غیبی ملکوتی آن از افتخارات عرفا و حکمای اسلامی است. در اندیشه افلاطونی ـ ارسطویی و در آراء فلاسفه قرون وسطای مسیحی، هیچ نمونه‌ای دال بر شناخت غیبِ مثالی وجود ندارد.

جهان‌نگری افلاطونی، اساساً نوعی جهان‌نگریِ کاسموسانتریک و دومرتبه‌ای بود که به دو عالم معقولات و محسوسات معتقد بود. عالم معقولات افلاطونی، صور متعالی‌تر عقل جزوی فلسفی هستند که ماهیتی مجرد و غیر محسوس دارند و عالم حس، سایه‌ای از آن تلقی می‌گردد. درواقع، عالم در نگاه افلاطون، واقعیتی دو مرتبه‌ای دارد و افلاطون مابین عالم معقول و عالم محسوس، حد فاصلی به عنوان عالم وسیط قائل نیست. در خصوص اندیشه افلاطون این نکته نیز قابل ذکر است که فلسفه افلاطونی فاقد غیب‌الوهی در معنای دینی آن است.[۳]

خیال در نظر ارسطو، اساساً به حوزهٔ مسائل ادراکی و معرفتی صرف تعلق دارد. به عبارت دیگر، ارسطو از خیال، تنها آن معنایی را در نظر می‌گیرد که ما از آن تحت عنوان خیال متصل نام بردیم. برای ارسطو، خیال نه مرتبه‌ای از عالم و واقعیتی وجودی که قوه‌ای ادراکی است.

ارسطو، در دفتر سوم «کتاب نفس» خود، به تشریح قوهٔ خیال می‌پردازد. او در این کتاب، به اثبات استقلال خیال و قوهٔ تخیل از، تعقل و احساس می‌پردازد.

ارسطو، قوهٔ خیال را توانایی ذهن در به یادآوری صور جزئی اشیاء محسوس در غیاب آنها می‌داند. ارسطو، قوهٔ خیال را قوهٔ ادراکی برزخی مابین حواس و عقل می‌داند. او در این باره می‌نویسد:

«صورت خیالی که با منشأ خود یعنی احساس فرق دارد، شرط لازم عمل تفکر است ولی ممکن است درست یا خطا باشد... تخیل، قوهٔ برزخ میان حساسیت و عقل به نظر می‌رسد و با حافظه رابطه تنگاتنگ دارد»[۴]

افلوطین (متوفی ۲۷۰ میلادی) فیلسوف مصری، بنیادگذار مکتب نو افلاطونی که تأثیر دیرپایی در اندیشه فلسفی غرب به جای گذارده نیز، همچون افلاطون تفسیری دو مرتبه‌ای از عالم دارد هرچند که بیش از افلاطون به «نفس» به عنوان مابین «عالم عقل» و «عالم طبیعت» نظر کرده است. افلوطین؛ نفس را برزخ مابین عقل و طبیعت می‌داند اما هرگز چونان عرفا و برخی از حکمای ما به بحثی توصیفی و تفصیلی دربارهٔ آن (به عنوان عالمی مستقل) نمی‌پردازد؛ به گونه‌ای که می‌توان گفت افلوطین نیز چونان افلاطون به درک دو مرتبه‌ای از عالم قائل است. به طور کلی به نظر می‌رسد عالم وسیط، هرگز نظر افلوطین را تا آن حد به خود جلب نکرده است که جایی برای بحث مستقل دربارهٔ آن در دستگاه فلسفی خود پدید آورد.

در نظر حکما و عرفای اسلامی، وجود عالم مثال (عالم وسیط) جزئی ضروری از قاعدهٔ ظهور نزولی اسماء و صفات الهی و مرتبه‌ای از مراتب هستی است و انسان به دلیل مقام جانشینی و خلیفةاللهی خود و اینکه جامع مراتب وجود است از این مرتبه هستی نیز برخوردار است. این عالم را به این دلیل عالم مثال نامیده‌اند که حقایق غیبی در آن تمثل می‌یابند (تمثل یافتن جزئی ضروری از سیر نزول معانی از عالم حقایق به عالم حس است)؛ درواقع «تعیّن مثالی» مرتبه‌ای از مراتب تعیّن یافتن اسماء و صفات الهی است.

هنر دینی در نسبت مستقیم با عالم مثال قراردارد؛ چراکه هنر حقیقی را به اعتباری می‌توان بیان ممثل و جمیل معانی و حقایق در عالم خارج دانست. درواقع هنر دینی در نسبت با آن اسماء الهی که در عالم ملکوت تمثل یافته و در آیینه خیال هنرمند منعکس شده‌اند محقق می‌گردد؛ به عبارت دیگر، صورت حق در اسماء الهی تجلی می‌کند و حقایق با تنزل به مرتبه عالم ملکوت (خیال منفصل) بر

خیال هنرمند (خیال متصل) جلوه‌گر می‌شوند، از این روست که هنر اسلامی را هنری ملکوتی دانسته‌اند.

مولوی می‌گوید:

آن خیالاتی که دام اولیاست
عکس مه‌رویان بستان خداست

هنرمند حقیقی اهل تعبیر و تأویل است. اهل تعبیر است زیراکه از مرز عالم حس عبور کرده و به حقایق مثالی دست می‌یابد؛ عالم ملکوت باطن عالم حس است و برای فهم حقایق این عالم، باید به آن رجوع کرد و هنرمند به دلیل نسبتی که با آن دارد، اهل تأویل نیز می‌گردد.

هنرمند مسلمان، یک سالک معنوی است و با عبور از این عالم به اصل و بواطن امور دست می‌یابد و در بازگشت به خلق و ایجاد آن مشاهدات ملکوتی در قالب صور ممثل می‌پردازد، از این رو زبان او زبان اشارت است و اساس کار او سمبولیستی است.

هر دم از روی تو نقشی زندم راه خیال
با که گویم که در این پرده چه‌ها می‌بینم

هنر اسلامی؛ صورتی از معرفت است زیرا که در قالب بیان ممثل خود از حقایقی سخن می‌گوید که بواطن عالم محسوسات و مشحون از حقایق غیبی است. درواقع هنرمند و عارف، در مسئله مرتبط بودن با «کشف مخیل» و «صور مثالی» مشترکند.

اساساً، گوهر روح و جان آدمی بیش از آن که به جهان محسوسات تعلق داشته باشد؛ متعلق عالم ملکوت و بهشت مثالی است و از همین روست که تمامی آدمیان (چه هنرمند و چه غیرهنرمند) در احساس غربتی دائمی و وجودی مشترک و همزبانند:

بر ما نظری کن که در این شهر غریبیم
بر ما کرمی کن که در این شهر گداییم.

هنر دینی، به دلیل محاکات حقایق قدسی و ملکوتی است که هنری مقدس می‌گردد؛ درواقع عالم ملکوت را می‌توان به اعتباری عالم قدس نیز دانست و فطرت پاک همهٔ ما ریشه در آن پاکی ازلی دارد، و هنر و شعر ما مشحون از اشاره به این حقایق و معانی است:

مژدهٔ وصل تو کو کز سر جان برخیزم
طائر قدسم و از دام جهان برخیزم

•

طائر گلشن قدسم چه دهم شرح فراق
که در این دامگه حادثه چون افتادم

•

صوفی صومعه عالم قدسم لیکن
حالیا دیر مغان است حوالتگاهم

خیال متصل هنرمند مسلمان، نسبت به حقایق ممثل ملکوتی چونان آینه است که وظیفه اصلی آن انعکاس و تجلی آن معانی است. عین القضاة همدانی این عارف شوریده حال، شعر خود را چون آینه می‌داند[5]

سخن عین‌القضاة درباره حالت آینه‌وار شعر او را می‌توان به همهٔ اشعار عارفانه و تمامی هنر اسلامی تعمیم داد سمبولیزم هنر اسلامی به دلیل اعتقاد به نظام مراتب و عوالم مختلف در هستی؛ سمبولیزمی حقیقی و وجودی است و زبان سمبولیک هنر اسلامی، حکایتگر جوهر تأویلی آن است. درواقع مبادی سمبولیزم در هنر اسلامی را نیز باید در نسبت آن با عالم مثال جُست. عالم مثال و تجربه‌های شهودی مربوط به آن، همچنین زمینه‌های اشتراک و پیوند هنر و عرفان را در قلمرو تفکر اسلامی پدید می‌آورند.

عالم مثال و تجربه‌های شهودی مربوط به آن، یکی از ارکان اصلی هنر اسلامی در وجوه نظری و عملی بوده و ما در قلمروهای مختلف (از قالی‌بافی، معماری، مینیاتور تا شعر و شاعری) شاهد ظهور و حضور آن هستیم که بررسی آن فرصت و مجال دیگری را می‌طلبد و ان شاء الله در آینده بدان خواهیم پرداخت. □

پانوشتها:

۱. نگاه کنید به:
- سهروردی، شهاب‌الدین/ حکمة‌الاشراق/ دکتر سیدجعفر سجادی/ دانشگاه تهران ص ۳۷۴، ۳۷۵، ۳۷۶، ۳۷۷، ۳۵۰، ۳۵۲، ۳۵۳، ۳۷۸، ۳۷۹، ۳۸۴، ۳۸۵، ۳۸۶، ۳۸۷، ۴۰۰.
- سهروردی، شهاب‌الدین/ مطارحات/ صفحهٔ ۱۰۹ نسخهٔ خطی.
- صدرالدین شیرازی، محمدابراهیم/ عرشیه/ غلامحسین آهنی/ مولی/ ص ۷۸، ۷۴، ۴۶.
- صدرالدین شیرازی، محمدابراهیم/ مبدأ و معاد/ احمدبن محمدالحسینی اردکانی/ مرکز نشر دانشگاهی/ ص ۵۳۵ و ۵۱۰.
- سجادی، سیدجعفر/ مصطلحات فلسفی صدرالدین شیرازی/ نهضت زنان مسلمان/ ص ۲۰۸، ۱۰۳، ۱۰۲.
- پارسا، خواجه محمد/ شرح فصوص‌الحکم/ مولی/ ص ۱۵۲، ۱۵۱، ۶۶۰، ۳۳۴، ۲۸۱، ۲۶۲، ۲۵، ۲۴.
- مرحوم علامه طباطبائی، سیدمحمد حسین/ بدایة‌الحکمة/ الزهرا/ ص ۱۹۲، ۱۹۱.
- کربن، هانری/ ارض ملکوت/ ضیاءالدین دهشیری/ بخش دوم.

۲. نگاه کنید به نقل قولهای ابی‌بصیر در پرسش از حضرت امام جعفر صادق (ع) در مورد ارواح مومنین پس از مرگ، در منابع ذیل:
- بحارالانوار/ ج ششم/ ص ۲۶۸ و ۲۶۹.
همچنین نگاه کنید به:
- شیخ مفید، محمدبن محمدبن نعمان/ اوائل المقالات/ ص ۸۸

۳. کاپلستون، فردریک/ تاریخ فلسفه/ جلد اول/ سیدجلال‌الدین مجتبوی/ ص ۲۳۳، ۲۳۱، ۲۳۲، ۲۳۶.

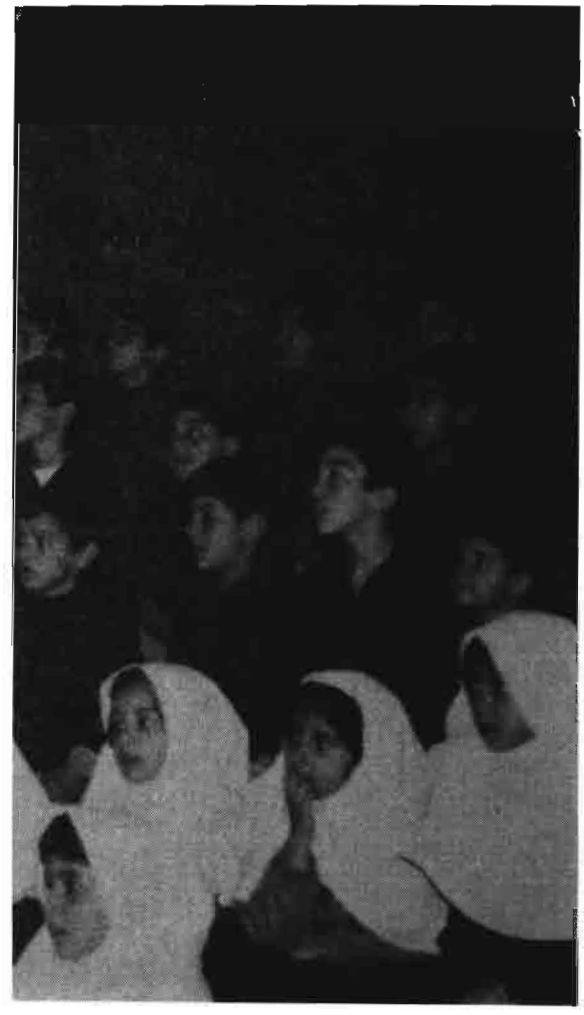
۴. مولر، ف. ل/ تاریخ روان‌شناسی/ علیمحمد کاردان/ جلد اول/ نشر دانشگاهی/ بخش ارسطو/ ص ۷۲ و ۷۱.

۵. منزوی علینقی/ عسیران عفیف/ نامه‌های عین‌القضاة همدانی/ ج اول/ بنیاد فرهنگ ایران/ ص ۲۱۶.

• محمدرضا الوند

نمایش در آیینهٔ فطرت انسان

گفت و گویی با داوود کیانیان و گروه نمایش «خروسک پریشان» پیرامون تئاتر کودک و نوجوان



در تئاتر ایران، اگر صحبت از منتقد تئاتر شود، شاید سخنی به گزاف باشد. دلیل این ادعا، از عدم وجود تئاتری با هویت ایرانی برمی‌آید. پس وقتی که تئاتر اصیل در میان نباشد، این همه مدعی چه می‌گویند؟ شاید در کنکاش دوبارهٔ ما در این باره، به پاسخهایی هر چند گذرا برسید.

هنگامی که قرار شد طبق رسم مألوف، به نقد حضوری تئاتر در صحنه بپردازیم، به سؤال دیرین خود از ماهیت تئاتر رسیدیم و ناچار به تأمل شدیم. «کدام تئاتر؟!» و براستی کدام تئاتر است که بتواند تعداد گسترده‌ای از مخاطبین جدی را گرد خود فرا خواند و از این رهگذر، حرفی برای گفتن داشته باشد؟

چرا از این تعداد اجرای تئاتر که در صحنه‌های تهران گذشت، نمایش «خروسک پریشان» را برگزیدیم و اصلاً چرا تئاتر کودکان و نوجوانان؟

خروسک پریشان، بنابر اصل آگاهی و روش تئاتر خلاق، نسبت بیشتری با وضعیت تئاتر امروز ایران برقرار می‌کند. در این مورد خاص، بحث ما با گروه نمایش، بیانگر این مسئله خواهد بود. کارگردان این نمایش، مصمم است تا با پیروی از شیوهٔ فطری در اجرای تئاتر، به فرآیندی خلاق در صحنه دست یابد.

گروه اجرایی (و بازیگران به عنوان اصل) در این نمایش، سعی در نزدیک شدن به دنیای پر رمز و راز کودکان دارند. مخاطبان (مخصوصاً تماشاگر خردسال تئاتر) که به عنوان یکی از ارکان مهم در تئاتر خلاق مد نظر قرار می‌گیرند، کودکانی هستند که به تماشای نمایش آمده‌اند.

مخاطبین در سالن انتظار نمایش به سر می‌برند. بازیگران با آرایش صحنه‌ای (گریم ساده و کودکانه) و کرداری همچون کودکان، همراه با سروصدا، در حین بازی به مخاطبین درسالن انتظار می‌پیوندند. بازیگران، بچه‌ها را به شرکت در بازی خود دعوت می‌کنند. کودکان با حیرت و هیجان به آنها پیوسته و سرگرم بازیهای معمول گروهی (مانند عمو زنجیرباف) می‌شوند، آن گاه به داخل سالن هدایت شده و در ردیفهای اول، مقابل صحنه می‌نشینند. والدین و بزرگسالان بعد از مخاطبین اصلی واردشده و در ردیفهای پشت سر کودکان قرار می‌گیرند.

«بازی نمایشی» بر صحنه آغاز می‌شود. بازیگران (در نقش کودکان) گرد هم آمده، تصمیم به معلم بازی می‌گیرند. یکی از بچه‌ها معلم، دیگری مبصر و بقیه شاگردان کلاس می‌شوند. قرار است معلم به تکالیف بچه‌ها رسیدگی کند. تکلیف، خط کشیدن دور تیترهای قابل فهم از میان روزنامه‌هاست. هر کس به زعم خود این کار را انجام داده

است. کاردستی بچه‌ها نیز مطرح می‌شود.

یکی از بچه‌ها که با تأخیر به کلاس می‌آید، دور تیتری را خط کشیده که تعجب معلم و شاگردان را برمی‌انگیزد. کاردستی او نیز پاره و قلمش شکسته است. بچه‌ها، از او توضیح می‌خواهند. دانش‌آموز به امر معلم، تیتر را در پای تخته سیاه می‌خواند. خواندن تیتر «کودکان در خطرند» در نمایش، توأم با پخش فیلم و اسلاید از انعکاس فاجعهٔ کودکان جنگ‌زده در کشورهای بوسنی، فلسطین، سومالی و غیره است. آن گاه معلم تصمیم می‌گیرد تا با استفاده از این حقیقت نگران‌کننده و کاردستیهای موجود در کلاس، افسانهٔ خروسک پریشان را تعریف کند. روایت این افسانه، توأم با مرحله دوم نمایش، یعنی «نمایش بازی» است.

نمایش، برگرفته از یک افسانهٔ کهن ایرانی است و با عنایت به روش اجرایی نمایش در شرق اجرا می‌شود. در گفت و گوی ما با کارگردان و عده‌ای از بازیگران نمایش، به بیشتر این مسائل و همچنین وضعیت کنونی تئاتر ما اشاره می‌شود.

● داستان نمایش را به طور مختصر تعریف کنید.

مینا احمدی: داستان بر اساس همان افسانه ایرانی خروسک پریشان نوشته شده است. مرغی توسط شغال ربوده می‌شود و به همین دلیل خروس، سرگردان و پریشان به دنبال او می‌گردد. هر کس که حدیث پریشانی خروس را می‌شنود، برای همدردی با خروس، به نحوی سر در گریبان خود می‌کند.

● چگونه؟

مینا احمدی: کلاغ که می‌شنود، پرهای خود را می‌کند. درخت، برگهای خود را زرد می‌کند. باغبان، بیل خود را می‌شکند؛ تا می‌رسد به پسر باغبان که می‌خواهد قلم خود را بشکند ولی‌ما در اجرای خود از این افسانه، نمی‌گذاریم قلم شکسته شود.

● این افسانه را چگونه آغاز می‌کنید تا بچه‌ها متوجه شما بشوند؟

محمدرضا حسین‌گو: ما دیدیم حالا که سروکارمان با بچه‌هاست، ناچاریم مثل آنها بشویم: با حرکات و

آرایشهای کودکانه به وسط صحنه آمدیم تا مثل همه کودکان بازی کنیم. به بهانه همان بازی، وارد مرحله اصلی شدیم.

● در آغاز کار مجموعاً چند نفر بودید؟

داریوش ربیعی: از اول، چیزی حدود هشتاد نفر در این تمرین حاضر شدند. اما به مرور در حین تمرین، از این تعداد کاسته شد تا به چیزی حدود بیست نفر رسید. کارگردان ما را به دو گروه ده نفره تقسیم کرد تا هر دو، یک نمایش را تمرین کنیم.

● چه چیزی باعث شد که شما کار را تا آخر ادامه دادید؟

آرش شریف‌زاده: از اول هیچ کدام نمی‌دانستیم قرار است کار به چه شکلی انجام شود. وقتی این مطلب روشن شد، سیستم انجام کار سبب شد تا از همان ابتدا هر کس تکلیفش را با خودش روشن کند. نوع کار طلب می‌کرد تا بازیگران بداهه‌پردازی کنند و سرعت انتقال و خلاقیتی را که زود جواب بدهد ارائه بدهند. از همین رو، هرکس نمی‌توانست با این طریق کنار بیاید.

● فکر نمی‌کنید مراحل شکل‌گیری کار شما شباهتی با تشکیل بازیهای کودکانه دارد؟

مهرداد محتشمی: دقیقاً همانند یک بازی کودکانه بود. از بیست تا بچه، تنها تعداد کمی قادرند با همدیگر کنار بیایند و یک بازی را آغاز کنند.

● از ابتدا به این همانندی اندیشیده بودی؟

محتشمی: اصلاً فکر نکرده بودم. جالب است.

مینا احمدی: اگر همان تعداد اولیه نیز پای‌بند شخصیت کودکانه خود می‌بودند، نمی‌رفتند. ما باید کودکی وجودمان را از یاد نبریم.

● به این نتیجه نرسیدید که می‌توانید نقشها را براحتی عوض کنید؟

سیدمحمد میرحیدری: چرا. شیوه کار همین را هم می‌طلبید. از اول، همه ما شرکت فعالی در کار داشتیم و راجع به دیالوگها یا نقشهای همدیگر اظهار نظر می‌کردیم.

● به نظر شما برتری این شیوه، نسبت به دیگر شیوه‌ها چیست؟

ماندانا جعفری: برای من شیوه تازه و بسیار مشکلی بود. آدم را وامی‌داشت که کاملاً خود را یک بچه فرض کند گاهی اوقات در طول نمایش اصلاً به اینکه آدم بزرگسالی هستم، فکر نمی‌کردم.

● آقای کیانیان، شما به عنوان کارگردان این نمایش، بگویید که آیا شیوه خاص اجرایی شما، بازیگر را وامی‌دارد تا پای‌بند نمایشنامه مفصل نباشد، یا اینکه شیوه شما، راه چگونه نوشته شدن یک نمایشنامه مفصل را پیش پای می‌گذارد؟

داوود کیانیان: ضمن تشکر از شما، در مورد این سؤال باید بگویم که دو سیستم وجود دارد:

اول: نمایشنامه‌ای نوشته می‌شود و بعد اجرایی، بر اساس آن شکل می‌گیرد.

دوم: کاری است که ما انجام می‌دهیم. یعنی از اجرا به یک متن کامل می‌رسیم. شکل دوم، سبب گسترش مفاهیم و خلاقیتهای آنی می‌شود. مخاطب ما کودکان کوچک با افکار بزرگ هستند. بنابراین فکر بزرگسال، قادر به پاسخگویی تخیلات آنها نیست. و این طبیعی است که با این شیوه هر شب نمایش تازه‌ای خلق شود. بسیاری معتقدند شغال نمایش شب اول با شغال نمایش شبهای بعد، تفاوت دارد. هر بازیگر، خصوصیات فردی خودش را به تناسب درک و خلاقه‌اش داراست.

● چرا باید بازیگران شما، همپای مخاطبین نمایش عمل کنند؟

داوود کیانیان: درواقع ویژگی عمده تئاتر، زنده بودن آن است. در این شیوه ما به ذات تئاتر توجه می‌کنیم. همه چیز در حال تحول است؛ بازیگر، کارگردان، نویسنده و دست آخر مخاطب با آن شعور گسترده.

● به نظر من، صحبتهای شما از حیطه تئاتر کودکان می‌گذرد و کلِ تئاتر را دربرمی‌گیرد.

داوود کیانیان: در شرایطی که پس از این همه سال، هنوز اندر خم یک کوچه‌ایم و از تئاتر به عنوان یک معضل نام می‌بریم، بالأخره باید بفهمیم که اگر برای ما تئاتری وجود دارد، سهم ما از این تئاتر چیست؟! تئاتر ملی و ایرانی چگونه به وجود خواهد آمد. واقعاً این نکته‌ای که شما اشاره می‌کنید، صرف تئاتر کودکان نیست. نخست باید تئاتری وجود داشته باشد تا گوشه‌ای از آن، سهم کودکان و نوجوانان بشود. به همین دلیل، تئاتر کودکان ارزش مضاعف دارد. توجه مضاعف هم می‌طلبد. ما داریم از یک شیوه یا یک سیستم صحبت می‌کنیم. اینکه بازیگران عوض می‌شوند، نمایشنامه‌ای در کار نیست، ارتباط بسیار نزدیکی با مخاطب برقرار می‌شود، هر شب بنا به همان بداهه‌پردازی و فاصله‌گذاری اجرای متفاوتی خلق می‌شود، و ... همه مربوط به همان سیستم است. سیستم عبارت است از دستگاهی که اگر هر فاکتوری از تئاتر را در آن بگذاریم، جواب بدهد، وگرنه ناقص است. بنابراین، اگر این سیستم شناخته شود، نه تنها پاسخگوی تئاتر کودکان با ویژگیهای فرهنگی و هنری خودمان است، بلکه راهگشای تئاتر بزرگسال هم می‌تواند باشد. اگر فرصتی بود و راجع به سیستم حرف می‌زدیم، می‌دیدیم که تعزیه ایرانی، روحوضی و خیمه شب‌بازی هم اساس خود را از این سیستم گرفته است، البته ناخودآگاه! ما نمایشهامان را

تئوریزه نکرده‌ایم. کسی نبوده که این کار را از ابتدا انجام دهد. چه بسا اگر کسی پیدا می‌شد و با جدیت این کار را دنبال می‌کرد، تاریخ ما به سادگی به نوع نمایش اروپایی پناهنده نمی‌شد. اگر دقت کنید، می‌بینید که بازی کودکان هم، ناخودآگاه و بر اساس فطرت آنها شکل می‌گیرد و پی‌گیری شما از ابتدای جلسه درست بود.[1] وظیفه یک آدم علاقه‌مند به رشد و شکوفایی تئاتر این است که تحقیق کند و دلایل را بازشناسد و نیز ویژگیهای فنی، هنری و تکنیکی یک تئاتر را دریافت کند. کودکان، تقسیم نقش، اجرای نقش، فاصله گرفتن از نقش، و بداهه‌پردازی را به شکلی فطری و خودکار رعایت می‌کنند. درحالی که هیچ دانشکده‌ای هم نرفته‌اند. او با «برشت» یا «استانیسلاوسکی» آشنا نیست. و ما ویژگیهای تئاتر را بشدت در همان بازیهای کودکانه درمی‌یابیم. تفاوت ما با کودکان، خودآگاهی در پیروی از شیوهٔ آنهاست. شیوه فوق شیوه‌ای سهل و ممتنع است. فکر آگاهانه‌ای باید در اجرای آن حضور داشته باشد، تا دچار تداخل سبکها نشود. البته یک توضیحی من بدهم. حدود شصت و پنج درصد از گروه، تا به حال روی صحنه ظاهر نشده بودند. بنابراین به لحاظ تحقیقی به مسئله نگاه نکرده‌اند. در میان بینندگان تئاتر کودکان، آدمهای علاقه‌مند و محقق هم وجود دارند. آنها به طور ناخودآگاه کشف کرده‌اند که در این نوع تئاتر، بین بازیگر و تماشاگر ارتباط برقرار می‌شود و دیده‌اند چیز خوبی است اما نمی‌دانند که این مورد، جزء سیستمی است که در آن خیلی چیزهای دیگر وجود دارد. دیده‌ام که بسیاری مدعی سیستم فاصله‌گذاری «برتولت برشت» شده‌اند، اما بدون اطلاع از ذات قضیه. سیستمی به طور ناآگاهانه و با خاصیتهای بیشتر و برتر در بازی کودکانه وجوددارد و به طور فطری به نمایشهای ایرانی هم راه یافته. این خاصیت کودکانه در بازیهای نمایشی است. بازی در بازی، تغییر نقشها، خودمان باشیم، بازیگر شویم، نقش شویم، به درآییم، قصه بشویم، آینده بشویم و گذشته بشویم، همه را کودک می‌داند و براحتی می‌پذیرد. حالا کودک بزرگ شده و در دانشگاه به فرایندهای چنین سیستمی می‌رسد، هیچ نمی‌داند که دوباره به اصل و ذات انسانی و دست نخورده‌اش بازگشته و تئاتر سبب این بازگشت شده است، نه «برشت»...

عابدی: می‌بینید که در اول کار وقتی جمع می‌شویم و طرح یک بازی ـ معلم بازی ـ ریخته می‌شود. «شنبه» به کلاس می‌آید درحالی که عروسکش را پاره کرده و قلمش را شکسته. موضوع قابل ملاحظه او در تکلیفی که معلم به بچه‌ها داده بود، جمله «کودکان در معرض خطرند» بود. آن گاه داستان خروسک پریشان به همین دلیل روایت می‌شود

و نمایش دوم شکل می‌گیرد، تا دوباره به شکستن قلم برسد. و معلم که دیگر پیر شده می‌آید و نمی‌گذارد پسر باغبان قلمش را بشکند.

● درواقع، شما بچه‌ها را به ورطه تفکر می‌اندازید. اول، نمایش یک بازی و دوم بازی نمایش. حالا باید دید که بازی نمایشی و نمایش بازی در این تئاتر، چه فرایندی رادر ذهن کودکان و نوجوانان سبب می‌شود؟

حسین‌گو: تصاویر پخش شده در کار و فضایی که بازیگر در صحنه می‌آفریند، موضوعهای مکرر و روزانه‌ای را در ذهن مخاطب به مرور دوباره می‌کشاند. بچه‌ها هم اخبار را، روزنامه‌ها را و حرفها را درباره بوسنی، فلسطین و ... شنیده و دیده‌اند، اما شاید به طور جدی فکر نکرده‌اند. حال این تئاتر، محلی برای تأمل جدی بر سر مسئله است.

● شما به تناسب به کارگیری شیوه فطری در اجرای نمایش، رابطه استاد و شاگرد را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

داوود کیانیان: رابطه استاد و شاگرد در فرهنگ ما سابقه‌ای طولانی دارد. اگر در راهی پا گذاشتی و به مرتبه والایی از درک رسیدی، تازه به این مرحله می‌رسی که شاگرد استادت باشی.! این نکته، بسیار شریف و قابل تأمل است. پس، از هنر ما هم به دور نیست. گفتم که اگر الگو جواب داد، سیستم درستی کار می‌کند. پس برمی‌گردیم به بازیهای نمایشی کودکان، تا ببینیم نقش استاد و شاگردی در آنجا چگونه است؟! ممکن است که بروز عوامل منفی در استاد دیده شود، اما شرط فطری در آنجا نیز، بر پایه مدیریت و قدرت رهبری بچه‌هاست. اگر قرار است بچه‌ها انتخاب کنند، دنبال گویندهٔ حرف آخر و قاطع می‌گردند. پس این هم در فطرت انسان است. به نکته خوبی اشاره کردید. آموختن در هنر هم، حرف تکنیک نیست بلکه آمیخته با عاطفه و اصول انسانی است. اینجاست که اگر عشق، دخیل شود، گویی ره صدساله را ، یک شبه طی کرده‌ایم...

● روی سخن من با تئاتر نداشتهٔ این مرز و بوم است. حالا که صحبت از همه چیز شد، گویی هیچ چیز نداشته‌ایم و این همه یک بازی بیش نبود... و چرا ما با پیمودن یک پله تصور می‌کنیم، از تمام پله‌ها صعود کرده‌ایم. چرا هیچ کس جرأت ندارد در این مرز و بوم با ادعای استادی و پیش‌کسوتی در تئاتر، بیاید و به جای روی‌آوری به این و یا آن نمایشنامه بیگانه، به بایدهایی بیندیشد که همین شیوه فطری تئاتر کودکان پیش پای ما گذاشته است.

عابدی: ما همیشه از شاخه‌ای به شاخه‌ای دیگر پریده‌ایم و پیش از اینکه برای ما تئاتر مطرح باشد، خودمان را مطرح می‌کنیم.

جعفری: این همه سال در همین کانون پرورش فکری، تئاترهای تکراری اجرا شد، بدون اینکه کسی حتی به جواب یک سؤال برسد. چرا؟

● یعنی در تئاتر ما، اندیشه حضوری ندارد!؟

عابدی: شاید جای خالی آن باشد. من درسطح دانشگاه تئاتر، فاجعه را بیشتر و عمیق‌تر می‌بینم. هیچ کس به غیر از خودش، دیگری را قبول ندارد.

احمدی: آدمها به محض بزرگ شدن، معصومیت کودکانه‌شان را زیر پا می‌گذارند و فراموش می‌کنند. تزکیه‌ای وجود ندارد. حال اینکه تئاتر حقیقی، پاک است.

داوود کیانیان: مسئله جالبی را به بحث گذاشته‌اید. من متشکرم از اینکه تئاتر برای شما به طور کلی مسئله است. دقیقاً درست است. ما به علت نداشتن فرهنگ تئاتری و شاید روان‌شناسی و شناخت کودک، می‌خواهیم تا کودک در بازیهایش کودک نباشد، مثل ما بزرگ باشد. مؤدب بودن کودک را در پیروی کردن از روش خودمان می‌بینیم. این خطرناک است. ما آموزش غلط به کودک می‌دهیم. به طور مثال‌می‌گوییم اگر می‌خواهی خورشید را نشان دهی دستت را بالا ببر. این طور نیست. شاید او صدها خلاقیت بهتر از ما داشته باشد. ما ایرانیها نمی‌خواهیم که کودکانمان به کودکیهاشان بپردازند. می‌خواهیم کودک، رفتار بزرگانه داشته باشد.

● شاید به دلیل همین رفتار اشتباه، به تئاتر هم پی نبرده‌ایم. تئاتر را هر چه دیده‌ایم غلط بوده یعنی اسلاف ناخلف غلط نشان دادند.

داوود کیانیان: من توصیه می‌کنم به علاقه‌مندان تئاتر کودک و نوجوان که به کودکان و نوجوانان آموزش تئاتر ندهند، از آنها تئاتر را یاد بگیرند.

● یعنی یک نوع پرداخت تازه، شاید هم بازپروری ...

جعفری: هیچ کس به تئاتر بها نمی‌دهد و همه‌اش حرف زده‌اند. در دانشگاه تئاتر با آن دانشجویی که نقش یک شیء را در تئاتر فلان آقا بازی کرده بیشتر صحبت می‌کنند، تا با کسی که شش سال به طور گمنام در پشت پاراوان عروسک گردانده یا تئاتر کودکان اجرا کرده است. تئاتر مظلوم است.

داوود کیانیان: و تئاتریهای شهرستان مظلوم‌تر. چون آقایان یا خانمهایی که علی رغم دسترسی به این همه امکانات در تهران هیچ کاری نکرده‌اند، مدیون فلان شهرستانیِ گمنام، اما سرشار از ذوق تئاتر هستند. من فکرمی‌کردم محور صحبت روی نمایش ماست. اما می‌بینیم که شما به بهانه نمایش ما به مشکل اصلی تئاتر پرداخته‌اید و این قابل تقدیر است. چیزهایی را که شما برای احیای تئاتر می‌خواهید، باید اجرا شود. چون یکی از بزرگان می‌گوید: «ملتی که تئاتر ندارد، فرهنگ ندارد!»

● با تشکر از شرکت در این جمع دوستانه، در انتظار کار بعدی شما هستیم. □

• سیدعلیرضا میرعلینقی

گذری کوتاه، بر مبانی اتنوموزیکولوژی (۳)

تحقیقات موسیقایی

در این قسمت از مقاله، بد نیست دو عامل خیلی بدوی در موسیقی مورد مطالعه قرارگیرد. این دو عامل که در یکی صداها (آکوردوار) رل بزرگی را داشته و در دیگری خط ملودی اهمیت دارد، به طور جداگانه، در تمام فرهنگهای موسیقی دنیا قابل ملاحظه هستند، گرچه گاهی در فرم موسیقیهای بدوی، کاملاً مشهود به نظر نمی‌رسند. اولین مرحله این است که به صدای واحد، تن دیگری اضافه شود، بدین ترتیب همان طور که گذشت، پولاریته ایجادمی‌گردد. صدای دوم می‌تواند در فاصله دوم بوده و یا اینکه در فواصل دیگری نسبت به تن اول قرارگیرد که این فواصل، معمولاً چهارم و یا پنجم هستند. نوع اول به صورت انحنای پلکانی تظاهر می‌کند که در آن محوطه تنال، آگاهانه به شکل پلکانی است، در حالی که نوع دوم، شامل دو محدوده مجزا از یک محوطه تنال می‌شود.

خاصیت دیگر، عبارت است از ارتباط دائم یک تن در ملودی با اصوات دیگر. یعنی تمام صداهای ملودی، مداوم با صدای مبدأ مربوط هستند. در اینجا از یک طرف ایجاد

فواصل متوالی نسبت به تن مبدأ و از طرف دیگر، ارتباط متوالی بعضی از اصوات در شکل جهشی نسبت به این تن به وجود می‌آید. مطبوع، عبارت است از، ارتباط طبیعی صداها نسبت به یکدیگر. تشخیص و تشریح هر یک از این دو مشکل است. نامطبوع، که در آن انحنای ملودی معمولاً فاصله چهارم و پنجم را به عنوان حواشی خود انتخاب می‌کند، بیش از همه با استیل آوازی وفق می‌دهد، گرچه در فرمهای موسیقی‌سازی نیز می‌تواند وجود داشته باشد.

خط آزاد ملودی که شامل توالی و تعویض اصوات پلکان‌وار بوده و دارای تزیینات زیاد ملودیک می‌باشد، بدون تردید ناشی از خواص قابل انعطاف صدای انسان است. این انعطاف باعث می‌شود فرمهایی در موسیقی ایجادشود که به طور کلی پلکانی شکل گیرند. در این فرمها، جهش ملودیک و چند صدایی رل مهمی را دارا نیستند. تنظیم زمان، در موسیقیهایی که ملودیهایشان حائز درجه اول اهمیت است، بسیار ضروری است. بدین ترتیب، فرمهای ریتمیک و یا متریک، رل عمده‌ای را به عهده دارند. فواصل کوچک و خیلی کوچک‌تر، دارای نیروی محرک بوده و ملودی را مدام به جلو حرکت داده و بدین ترتیب، سبب وسعت فضای تنال می‌شوند. ملودی مزبور، در درجه اول، تابع آواز بوده و رد پای آن را می‌توان از شمال آفریقا تا پاکستان تعقیب کرد. در آنجا، هر صدا به صدای دیگری مستقیما حرکت ندارد بلکه تعداد محدودی از اصوات ثابت، مدام محوطه تنال را در خود مجسم می‌کنند، بدون اینکه حتی فرمهای چند صدایی ایجاد گردند.

• برای انسان کاملاً بدوی، موسیقی، عاملی تنها و به خودی خود نیست. برای او موسیقی وسیله‌ای است که احتیاجات دیگر روزمره زندگی را برآورده می‌کند. این احتیاجات، ناشی از برخورد او با محیط خارج و روابط غیرقابل درک این محیط برای اوست.

هر تن به عنوان یکی از صداهای اصلی، فضای تنال این محوطه را در خود نشان می‌دهد، به طوری که با شنیدن هر توالی (هر درجه) تقریباً تمام ساختمان صوتی به طور درونی شنیده می‌شود، هر نوع موسیقی که دارای این خواص باشد، در درجه اول از ترکیب آکوردی پیروی می‌کند و ملودی در آن در درجه دوم اهمیت قراردارد. از جانب دیگر، می‌توان بر اساس هتروفونی و یا به طور مستقل، اصوات یک فضای تنال را با هم اجرا کرد. این ارائه، هم به وسیله سازهایی که وظیفه اجرای ملودی را به عهده دارند (مانند ارکستر کاملان اندونزی) بخوبی عملی است و هم به وسیله سازهایی که خود دارای نوعی رل ارائه ترکیبات صوتی هستند مثل نی‌انبان. از اینجا می‌توان نتیجه‌گیری تازه‌ای انجام داد و باآنچه قبلاً گذشت مقایسه کرد:

هر نوع موسیقی که در آن ساز وظیفه بزرگی را بازی کرده و در نتیجه ترکیبات صوتی حائز اهمیت زیادی باشند، ملودی در آن در درجه دوم اهمیت قراردارد (مثل موسیقی جنوب شرقی و مشرق آسیا).

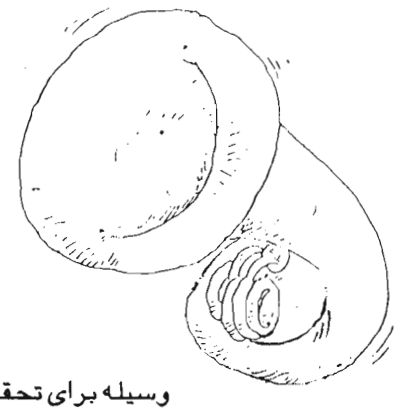
لازم به یادآوری است که مورد مزبور نیز در موسیقی اروپا تا حدودی صادق است. فرم کلی ملودیهای گریگوریایی، با استفاده از عوامل دیگر، به غیر از آنچه فوقاً گذشت، بتدریج به دلیل تکامل موسیقی چند صدایی تحول یافته و بعدها تکامل لاینقطع موسیقی اروپایی را موجب شده است. دو عامل فوق، یعنی دو نوع موسیقی که در یکی ترکیب صداها (آکوردوار) رل بزرگی را داشته و در دیگری خط ملودی اهمیت دارد، شاید در موسیقی ملل، باشرایط و خصوصیات اجتماعی آنها ارتباط و پیوستگی زیادی داشته است.

عوامل خارج از موسیقی

اتنوموزیکولوژی، بدواً (همانطور که گذشت،) به بررسی فرمهای موسیقی اکتفا می‌کرد ولی مدت زیادی است، عوامل خارج از موسیقی را نیز که ارتباط با آن دارند، مورد توجه قرار داده است. گاهی این تحقیق، پا را از این نیز فراتر گذاشته و موسیقی را به عنوان مظهری از احساسات جامعه، مورد مطالعه قرار می‌دهد، به شرطی که این مطالعه واقعاً تابعی از موسیقی بوده و بدین وسیله بتواند قواعد مخصوص موسیقی را بهتر مشخص کند. به هر حال نبایستی فراموش شود که ارتباط عوامل فوق با موسیقی شایان توجه زیادی است.

برای انسان کاملاً بدوی، موسیقی، عاملی تنها و به خودی خود نیست. برای او موسیقی وسیله‌ای است که احتیاجات دیگر روزمره زندگی را برآورده می‌کند. این احتیاجات، ناشی از برخورد او با محیط خارج و روابط غیرقابل درک این محیط برای اوست. بنابراین انسان بدوی، عوامل خارجی محیط خودش را که عبارت از ارواح غیرقابل رؤیت، شیاطین، و یا ارواح خوب است، طبقه‌بندی نموده و برای اینکه بتواند بر آنها تسلط یابد، از امکانات و شرایطی استفاده می‌کند. مثلاً ارواح پلید، باعث بیماری، عدم بارندگی و یا سبب حمایت دشمنان، و یا اتفاقات خطرناک در مواقع شکار و غیره می‌شوند. برای دفع آنها بایستی بر خلاف برخورد معمولی با سایر افراد، سحر و جادو نمود و یا به طرز دیگری با آنها مقابله و یا برخورد کرد. یعنی بایستی با لحن خود ارواح صحبت کرد و تنها

• تقریباً همه فرهنگهای پیشرفته، بدون تردید تصوری را از آنچه که به اصطلاح در موسیقی زیباست دارا هستند.



وسیله برای تحقق این موارد، صدای انسان است که قادر به تقلید اصوات غیرانسانی و غیرطبیعی است و یا سازهای ابتدایی بشری هستند که تنها دارای اصوات غیرمشخص بوده و می‌توانند صداهای ترسناک ایجاد نمایند.

اکثراً دو عامل مزبور با هم تلفیق می‌شوند. مثلاً شخص صدای خود را با استفاده از وسیله‌ای دیگر مثل لوله استوانه‌ای (چنانکه در استرالیا مرسوم است) و یا با استفاده از نوعی کاغذ و یا وسیله مسطح دیگری که در جلوی دهان خود قرار می‌دهد، ماسکه می‌کند. زبان سحرآمیز، نه تنها دارای اثر به اصطلاح آکوستیک است بلکه فرمهای موسیقی بخصوص آن نیز، مورد نظر است. مانند توالی یکنواخت و تکرار مداوم یک ملودی و یا صدای واحد و در نتیجه ایجاد نوعی هیپنوتیزم و خلسه، با استفاده از سرعت تدریجی تمپو و تقویت تدریجی صدا و عوامل دیگر. ملودیهای زیادی در رسیتاسیونهای لیتورژی وجود دارند که به منظور تحکیم حالات و آنات برخاسته از عقاید مذهبی به کار می‌روند.

در آواز قدیمی درباری ژاپن، اصواتی غیرطبیعی هستند و اثرات روحی آنها ـ حتی در موسیقی هنری ـ به قدری است که استفاده از آن واقعاً الزامی جلوه می‌کند. برای مثال، می‌توان از آواز هندیهای جنوب آمریکا که گاهی به منظور بهبودی بیماران به کار می‌رود، نام برد. در این مورد، لازم است به تعداد زیادی از شعبات تصوف که ایجاد خلسه در آنها، به وسیله موسیقی اهمیت داشته و معتقدین خود را بدین ترتیب به وجد می‌آورند نیز اشاره کرد. همین مورد در آفریقا و یا در اندونزی نیز وجود دارد.

اثر شدید موسیقی در افراد، بخصوص در فرهنگ قدیم چین بسیار مورد نظر بوده است. کنفوسیوس (۵۵۱ ـ ۴۷۹) و دیگر فلاسفه و دانشمندان قدیمی، پیوسته بر مسئله نیروی موسیقی در تعلیم و تربیت افراد تاکید داشتند، لذا موسیقی بایستی به نحوی مورد استفاده قرارگیرد که بتواند انسانها را خوب تربیت کند. در فرهنگ چین قدیم، هند، یونان قدیم و فرهنگ کهن مشرق اهل «اتوس» یعنی استفاده از موسیقی به منظور تعلیم و تربیت مورد نظر بوده است. هر صدا یا هر تنالیته و یا هر ترکیب صوتی می‌تواند فونکسیون و یا اثر روحی بخصوصی را در افراد به وجود آورد. در فرهنگ کهن شرق، عوامل موسیقی از نقطه‌نظر سمبل طبقه‌بندی شده و ارتباط آنها با اعداد، سماوات و غیره مشخص می‌گردند. و نیز از موسیقی، به عنوان نوعی مظهر اجتماعی (حتی خیلی پراهمیت) یادمی‌شود و به علت نیروی موثر موسیقی، از آن برای تشدید قدرت دولت در همه زمینه‌ها استفاده می‌شده است. بدین منظور فرم، ساز، موسیقیدان و حتی خوانندگان مخصوصی انتخاب می‌شده‌اند. این خصوصیات را می‌توان در فرهنگ کهن مشرق دید که مدارک زنده، نمونه‌هایی از این عوامل را نشان می‌دهد. و همچنین در امپراطوریهای افریقایی و یا نزد خلفای اسلامی و حتی در اروپای تا قرن هجدهم مشاهده کرد. من باب مثال: تنها از ترومپت و یا طبلها در دربار استفاده می‌شده است. امروز حتی بعضی فرمانروایان افریقایی در مراسم خود تنها از طبل بزرگ و یا ترومپت استفاده می‌کنند. به علاوه موسیقی طبقات پایین‌تر، معرف شکل طبقاتی آنهاست. فقرا معمولاً سازهای بخصوصی را اجرا می‌کنند و موسیقیدانان دیگری که برای توده مردم می‌نوازند نیز، دارای اهمیت و شخصیت دیگری هستند. این مورد در اروپا هم مانند سایر ممالک وجود دارد. به عنوان مثال می‌توان موسیقیدانان دوره‌گرد قرون وسطا را نام برد که جزء طبقه پست به شمار می‌آمده‌اند.

نوع ساز، ظاهراً مشخص‌کننده ارزش طبقاتی افراد است. اهمیت ساز، ضمن سالیان دراز کم می‌شود. ابتدا ساز مورد استفاده افرادی بوده که در جامعه از امتیازاتی برخوردار بوده‌اند و سپس مردها و بعد زنان (یعنی همه افراد) می‌توانستند آن را فراگیرند. برخی از سازها مقدس بوده و بالاخره بعضی مختص کودکان و یا فقرا می‌شوند. موسیقی نزد قبایل بدوی و فرهنگهای نیمه توسعه یافته مربوط به تمام زندگی روزمره آنها می‌شود. هیچ واقعه مهم در اینجا نمی‌تواند بدون همراهی با ساز و آواز عملی گردد.

زندگی بشری، در اصل یک وحدت کلی را تشکیل می‌دهد، یک وحدت غیرقابل تقسیم و موسیقی در اصل مهمترین عاملی است که شامل کلیه فونکسیونها ست. از راه موسیقی، ساده‌تر از همه می‌توان طرز تفکر یک ملت را درک کرد، به همین دلیل برای ایجاد تفاهم بین همه ملتها بهتر از همه لازم است موسیقی آنها را شناخت.

موسیقی و زبان، استیل آوازی و زیباشناسی موسیقی

آواز می‌تواند بدون متن باشد و یا اینکه همراه با متن اجرا شود. اینکه در مراحل کاملاً بدوی، موسیقی چگونه ارائه شده است، البته قابل بررسی نیست. این ارائه شاید به صورت صدای طویل به منظور اعلام، یا فریاد و یا احتمالا هر دو شکل را دارا بوده است (یعنی صدا همراه با متن به منظور اعلام). لازم به یادآوری است که آواز بدون متن، درواقع تبعیتی است از موسیقی سازی. بنابراین پدیده‌ای

خیلی قدیمی می‌تواند باشد. بنابراین، امروزه موسیقی آوازی، اکثراً همراه با متن است وگاهی اوقات دارای وکالیز می‌شود. تشخیص اینکه چه عاملی در ارتباط موسیقی و متن در درجه اول اهمیت است زیاد مشکل نیست. موقعی که هدف اصلی فهم متن است و ملودی به خودی خود زیاد مهم نیست، بررسی متن و ملودی مسلماً ساده خواهد بود. از همه ساده‌تر عبارت است از رسیتاسیون یک صدا که در اصل عاری از «ملوس» است. در اینجا به هر صدا، یک سیلاب تعلق می‌گیرد، بنابراین، استیل مزبور عبارت است از استیل سیلابیک (شکل هجائی). از همین جا، تلفیق موسیقی و متن می‌تواند درجه بندی شود.

در آخرین مرحله، به ترکیبی برخورد می‌شود که در آن هرسیلاب، دارای کولوراتورهای طویل است. در فرم مزبور که باز هم سیلابیک است، معمولاً سیلاب آخر و یا اول، دارای وکالیزهای طولانی هستند. این سبک، در موسیقی اروپایی بخوبی مشهوداست. مثلاً تعداد زیادی از فرمهای مذهبی، مانند: «یوبی لوس» و «آله لویا» که دارای وکالیز هستند. در فرمهای مزبور، البته فهم متن زیاد حائز اهمیت نبوده و خود موسیقی مهم است و گاهی حتی کلمه، تقریبا وسیله‌ای است برای تقویت موسیقی.

در موسیقی آوازی خاورمیانه، فرمهایی وجود دارند که مشابه آنها را می‌توانمثلا در «آریا»های اپراهای اروپایی مشاهده کرد. از جانب دیگر، روشن است که در آوازهای تابع مظهر، کلمه در درجه اول اهمیت بوده و در نتیجه اکثراً به رسیتاتیو و یا ملودی‌های سیلابیک برخورد می‌شود. به هر حال لازم است ادای جملات در شکل نوعی ملودی طبیعی یعنی به اصطلاح زبان «ملوس» با آواز مربوط به آن بررسی شده ورابطه این دو معلوم گردد. این رابطه، معمولاً آن طور هم که تصورمی‌رود، کاملاً منطقی نیست.

می‌دانیم که واگنر زبان«ملوس» را به شکل ملودی واقعی تحول می‌داد ویا، ل. یاناچک، در تمام دوران زندگی‌اش از خواص ملودیک زبان در آثار خودش استفاده می‌کرد ولی به طور کلی در اکثر موسیقیهای اروپایی و یا غیر اروپایی، انتوناسیون کلمات، در تلفیق موسیقی و متن خیلی بندرت مراعات می‌گردند و اغلب در تلفیق کلام و موسیقی تمام جمله در نظر گرفته می‌شود مثلا، بالا رفتن صدا در موقع سوال و یا پایین آمدن آن در آخر جمله مورد نظر است. حتی نزد چینی‌ها ویا بعضی قبایل افریقایی که اصولا در تلفیق مزبور از نوعی زبان آوازی، استفاده می‌کنند، دیده می‌شود که چگونه در طول قرنها، بخصوص نزد چینی‌ها، ملودی بر زبان ملوس ارجحیت پیدا می‌کند به نحوی که اصوات مربوط به انتوناسیون زبان، یعنی مربوط به بالا رفتن ویا پایین آمدن صدا در سیلابها، به قدری تحول یافته‌اند که در تلفیق متن وملودی دیگر هیچ گونه شباهتی وجود ندارد. از طرف دیگر، ارتباط موسیقی و متن، بیشتر در فرم مراعات می شود. یعنی فرم متن. مثلاً شعر، فرم موسیقی را مشخص می‌کند. بنابراین می‌تواند ملودی بدون ارتباط با فرم متن و مستقل از آن برای خود فرم دیگری را دارا باشد. تکرار قسمتهای متن، می‌تواند درست در موسیقی تبعیت شود ویا اینکه به هیچ وجه، تابع آن نباشد. ترجیع بند، اکثراً باعث فرم صریحی در ملودی می‌شود. منظور از این مباحث این است که در استیلهای موسیقی غیراروپایی، مسئله تلفیق متن و موسیقی بخوبی قابل بررسی است.

گفتیم که نامطبوع، شامل استیل موسیقیهایی است که در آنها ملودی و در نتیجه آواز در درجه اول اهمیت است. آواز در اینجا دارای این خاصیت است که قادر به اجرای ملودیهای مزین است. استیل آوازی، جایی دیده می‌شود که در آن حرکت ملودی در شکل پلکانی ظاهر گردد و ساز در درجه دوم اهمیت قرار گیرد. قبلاً گذشت که این استیل را می‌توان بخصوص در شرق نزدیک ملاحظه کرد. در فرهنگ موسیقی، از این امکانات، به شکل قابل ملاحظه‌ای استفاده می‌شود وشکی نیست که استفاده از این امکانات، در واقع همان تظاهر عوامل سحرآمیز بدوی در ماسکه کردن اصوات است ولی فانتزی بشری، این خصوصیات رابدون تردیدتکامل و توسعه داده و صدا را غیرطبیعی و تصنعی ظاهر می‌کند.

آواز خواندن به نحو طبیعی در اروپا بعد از ایجاد اپرا ازسال ۱۶۰۰ به بعد در فرم به اصطلاح «بل کانتو» تغییر می‌یابد و به همین دلیل، آواز تابع قواعد بخصوص زیباشناسی گردیده به نحوی که حتی، به طور طبیعی، خواندن غیر زیبا تشخیص داده می‌شود. به عنوان مثال، ژاپنی‌ها معتقدند که خواندن در صدای بم، فقط مخصوص سورچی‌هاست.

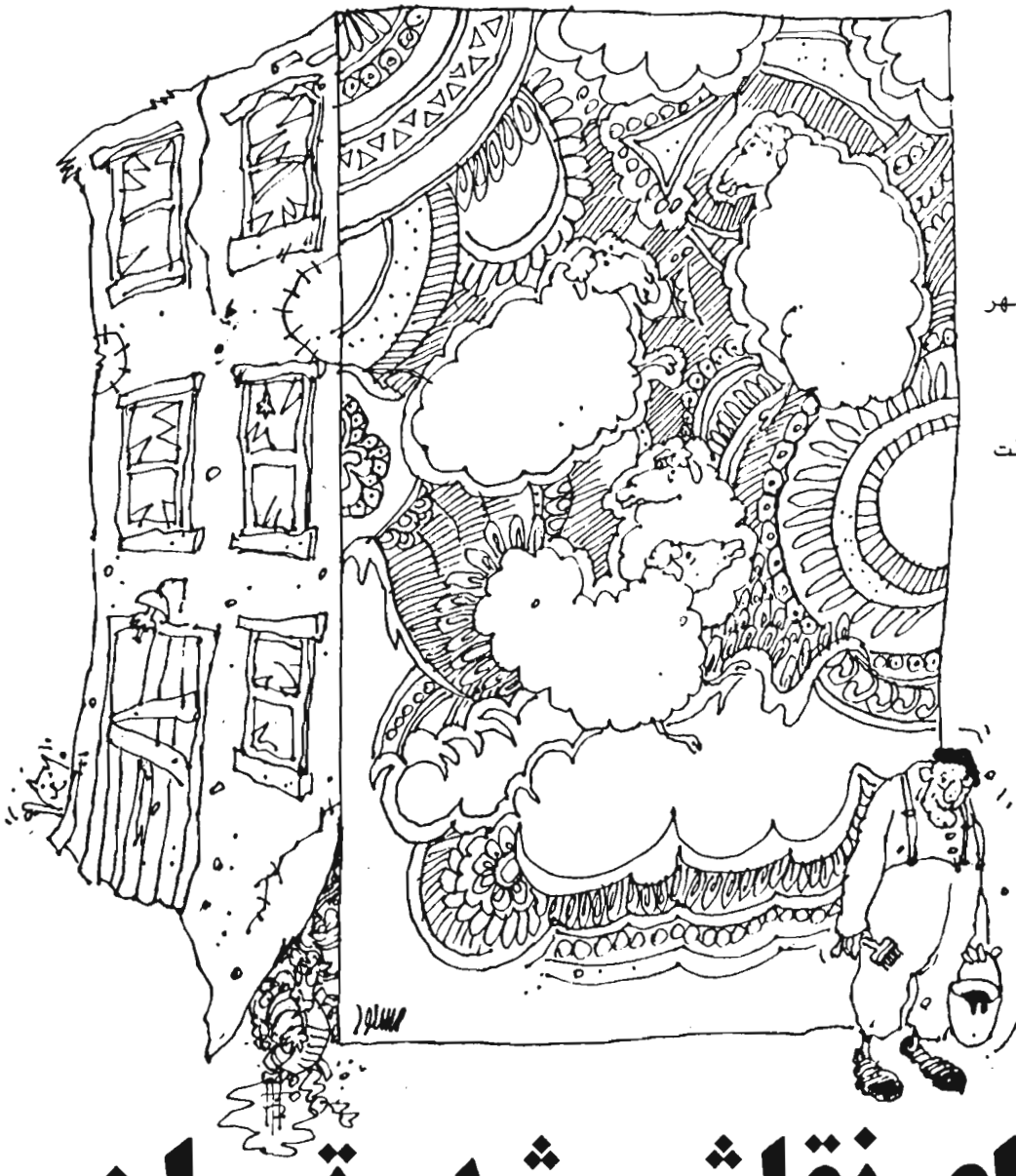
تقریباً همه فرهنگهای پیشرفته، بدون تردید تصوری را از آنچه که به اصطلاح در موسیقی زیباست، دارا هستند. زیبا شناسی دارای قرنهای متمادی سنت و پشتوانه قدیمی است و از ریشه‌های عمیق فرهنگی برخوردار بوده، به نحوی که به طور غیر ارادی مورد استفاده قرار گرفته و در اصل قابل تعلیم نیست. به همین دلیل، برای یک اروپایی تقریباً غیر ممکن است درباره موسیقی غیراروپایی، هرچند که برای فرهنگ خود آن ملت دارای ارزش معتبری است، به عنوان موسیقی «خوب» و یا «زیبا» قضاوت نماید و در اصل، موسیقیهای غیر اروپایی برای اروپاییان غیر قابل فهم است و سعی در قضاوت و تشخیص زیباشناسی در آنها، دارای نتیجه مثبتی نخواهد بود. این موسیقیها برای آنها که معمولاً بر مبنای استتیک خود قضاوت می‌کنند، به عنوان موسیقیهای بد، زشت، غیر قابل فهم و غیر علمی تلقی می‌شوند و البته این قضاوت درستی نیست.

هرگاه یک اروپایی تصور کند، موسیقی غیر اروپایی را بخوبی درک کرده وبه استیل آن وارد است در اشتباه است. درک این موسیقیها شامل فهم عوامل بی‌اندازه زیادی است که لازم است یک به یک تحلیل شده و روابط آنهابا هم مشخص گردند. □

نظری به دیوارهای نقاشی‌شده تهران

• سیدرضا علوی

شهرداری تهران
بانی نقاشیهای دیواری در سطح شهر
شده است، که علی‌الظاهر
حجم گسترده‌ای را نیز شامل
می‌شود. این نقاشیها
از بسیاری جهات نیازمند تأمل و دقت
نظر بیشترند
و با توجه به هزینه‌های
مصرف شده و اصرار
این نهاد برای ادامه این فعالیت،
بحث مجملی را در این
خصوص طرح می‌کنیم،
که امیدواریم از سوی مراکز
فرهنگی و هنری
که به نوعی دخیل در این مسأله
می‌باشند
پی گرفته شود.



•

این نقاشیها را علی رغم آنکه روی دیوار می‌بینیم، به هیچ وجه نمی‌توانیم «نقاشی دیواری» بنامیم. نقاشی دیواری رشته خاصی از هنر نقاشی است که تبحر و تجربه ویژه‌ای را می‌طلبد. ابتدایی‌ترین مسأله در این رشته تناسبی است که نقاش باید بین دیوار و نقش خود لحاظ کند. می‌شود گفت که در نقاشی دیواری، خودِ دیوار به عنوان یک عنصر اصلی مطرح می‌گردد. به عبارت دیگر در این نوع نقاشی، دیوار تنها یک سطح افقی یا عمودی با ابعادی بزرگتر از کاغذ و بوم نیست، و این بحث، همچنین فقط به فرورفتگی‌ها و برجستگی‌های احتمالی دیوار و یا بافت سطح دیوار محدود نمی‌شود. تناسبات معماری، بافت شهری، میزان تابش نور به دیوار در ساعات مختلف، فاصله دید و دیگر قابلیتها و استعدادهای دیوار از مقدمات طراحی در نقاشی دیواری است. نقاشِ دیوار، تنها به واسطه مطالعه روی دیوار و دستیابی به همین قابلیتها و استعدادهاست که می‌تواند شیوه طراحی، تکنیک کار و مصالح مناسب را بیابد. نقاش پیش از هر تأملی در باب موضوع و سفارش می‌باید دیوار را بشناسد و بر اساس آن به دیگر موارد بیندیشد.

•

یک نقاشی دیواری، گاهی تنها یک فرم تزئینی است که

می‌تواند فاقد یا واجد محتوا باشد، اما نمی‌تواند خارج از اصول و قواعد نقاشی دیواری باشد. یکی از مواردی که نقاشی دیواری را از دیگر رشته‌های نقاشی جدا می‌کند، نوعی روایت تصویری است که البته نباید آن را با روایت کلامی اشتباه گرفت. در این نوع روایت چشم در فضا به یاری چرخشهای فرم به گردش درمی‌آید، و به عبارت دیگر دید مخاطب درکل نقاشی دیواری مسیری را باید سیر کند، که هنرمند به یاری روایت تصویری آن را هدایت می‌کند. روایت مورد نظر را با روایت مضمونی نیز نباید یکی گرفت. مثلاً پرده‌های نقاشی قهوه‌خانه‌ای به واسطه مضمونِ برگزیده روایت می‌شوند، اما به لحاظ تصویری عموماً فاقد روایت هستند؛ چشم بیننده در این نوع نقاشیها آن چیزی را دنبال می‌کند که از راوی مضمون روایت می‌شود.

به هر جهت، فرم تزیینی می‌تواند نقاشی دیواری باشد، اما این نقاشی دیواری بدون روایت مانند نوعی کاغذ دیواری یا نقش روی پارچه است که شاید ـ صرفاً ـ زیبا هم باشد.

•

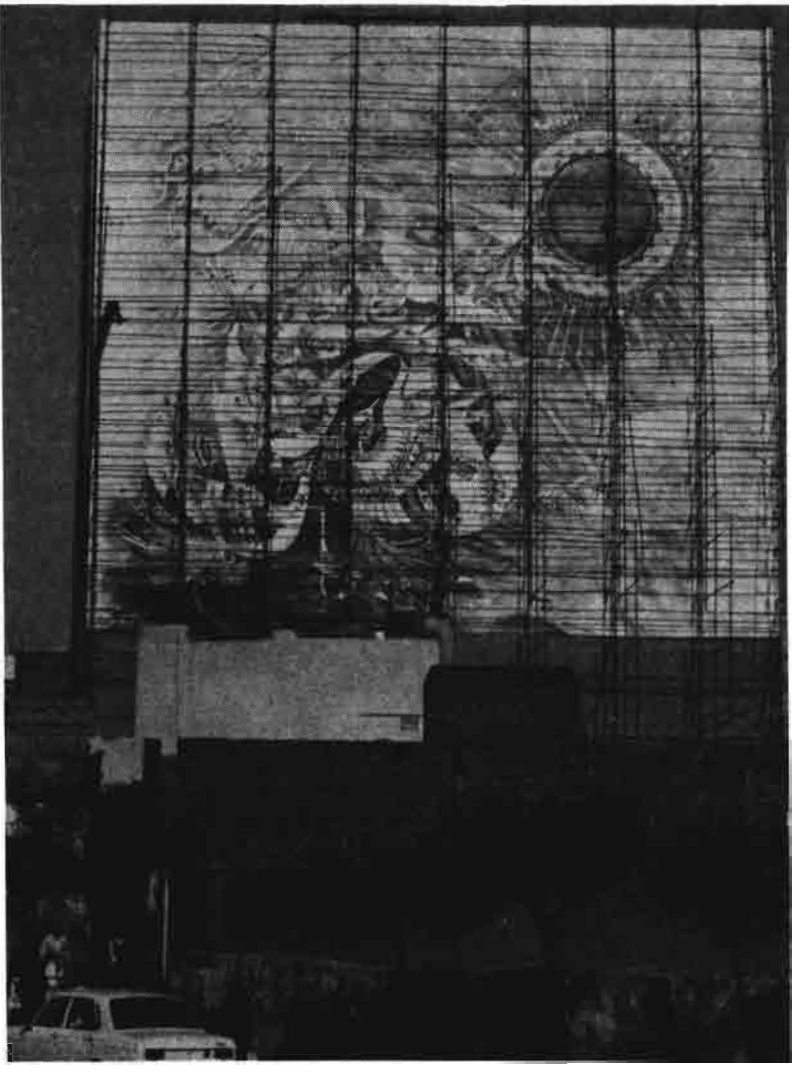
نقاشِ دیوار برای موزه یا دل خویش یا گروهی خاص نقاشی نمی‌کشد، بلکه باید به مردمی که می‌توانند در هر زمان و ساعتی از روز بازدیدکنندگان نقاشی دیواری باشند توجه کند. و اگر در نوع پرداخت مضمون یا هر چیز دیگر دچار مشکل باشد، لااقل بیننده را از لذت زیباشناسانه محروم نسازد. هنرمند اگر نیازی به تحقیقات جامعه‌شناختی و روانشناختی و ... نداشته باشد، لااقل باید با فرهنگ مسلط مردم بیگانه نباشد. عدم توجه به فرهنگ مسلط به بی‌توجهی مردم نسبت به نقاشی دیواری می‌انجامد و همینجاست که اعلانهای تبلیغات تجاری بیش از نقاشیهای دیواری مورد توجه و استقبال قرار می‌گیرند.

الگوهای نقاش ایرانی برای یک کار دیواری عمدتاً مربوط به جوامع دیگر هستند و وظیفه هنرمند در این میان مناسب شناختن الگوها و بازسازی آنها نسبت به فرهنگ جامعه خود است. فی‌المثل نقاشیهای دیواری مکزیک گرچه عموماً به دلیل انقلابی بودن نزدیک به حال و هوای دوره‌ای از فرهنگ ما می‌شوند، اما به هر جهت فرهنگی بیگانه با فرهنگ ما دارند. حل این عدم انطباق و ناهماهنگی، از خطوط اسلیمی و یا فرمهای کاشی و معرق‌کاری و... ساخته نیست. فرمهای اسلیمی و پرندگان مینیاتوری، شاید سهل‌الوصول‌ترین اله مانهایی باشند که هنرمند برای هویت! بخشیدن به کار خود برمی‌گزینند، اما نباید از خاطر برد که به خصوص در نقاشی دیواری، هر فرمی قابلیت بزرگ‌نمائی و روی دیوار رفتن را ندارد؛ و نیز از یاد نبریم که یکی از ویژگیهای اله مانهای نقاشی ایرانی، کوچک بودن آنهاست.

•

سفارش یا موضوع از دیگر عواملی است که موجب شکل‌گیری نقاشی دیواری می‌شود. هر نقاش آن هنگام که اراده کند می‌تواند موضوع دلخواه خود را در آتلیه خود نقاشی کند و یا آن را از بین ببرد. اما نقاشی دیواری بدون یک برنامه‌ریزی حسابشده و هماهنگ با دیگر عوامل و دست‌اندرکاران ممکن نیست. حداقل اینکه نقاش دیواری نیاز به یک تیم هنرمند دارد که به طوری هماهنگ کارگردانی شوند.

شهرداری، سازمانهای دولتی و مجامع مذهبی و یا هر مرکز دیگر می‌توانند سفارش‌دهنده یک نقاشی دیواری



باشند، اما گاهی دیده می‌شود که سفارش‌دهنده، نقاش را مجری طرح خود می‌داند، بدون آنکه خود چیزی از طراحی بداند. مثلاً گاهی از نقاش می‌خواهند که فلان تصویر را اضافه کند و یا بهمان عنصر را حذف نماید. از فلان رنگ بیشتر استفاده کند و بهمان خط را کمتر بکارگیرد و ... دعواها و درگیری‌های سفارش‌دهنده و نقاش از قدیم تا

امروز نشان می‌دهد که جز کنار آمدن با سفارش‌دهنده کار دیگری از هنرمند برنمی‌آید و، نهایت اینکه نقاش کار را نیمه رها کند و بدتر از آن شود که قرار بود بشود. البته اینکه هنرمندی بتواند با طرح خود سفارش‌دهنده را متقاعد سازد، خود از قابلیتهای اوست، اما معمولاً نقاشها فاقد چنین توانایی هستند. به هر جهت، سفارش و سفارش‌دهنده نقش بسیار حساسی را در نقاشی دیواری ایفا می‌کنند. اما کار اصلی به عهده و امضاء هنرمند است و سخت‌گیری‌های سفارش‌دهنده توجیه مناسبی برای یک اثر نازیبا نیست.

نقاشی دیواری از بسیاری جهات شبیه به کارهای وسیع گرافیکی و یا فیلمسازی است، و از این نظر یکی از

کارهای نقاشِ دیوار توانایی در امر کارگردانی است و از این جهت طراحی و نظارت فی نفسه چندان اهمیتی ندارند.

•

مقصود از ذکر موارد فوق، نه آموزش نقاشی دیواری بودو نه تبیین اصول و مبانی آن، بلکه بیشتر به مواردی اشاره گردید که درنقاشیهای روی دیوارها در شهر تهران به کلی نادیده گرفته می‌شوند. این قبیل فعالیتها جز اتلاف هزینه و فرصت، نتیجه دیگری نخواهند داشت.

اینکه شهر انقلاب دیده و جنگ چشیده تهران را با انجام فعالیتهای فرهنگی و هنری و اجتماعی و ... از خمودی و افسردگی درآورند و دیوارها را با رنگ و نقش بیارایند، شاید، کار پسندیده‌ای باشد، اما معمولاً نحوه اجرا بویژه در موارد اشاره شده بسیار ناشایست و خطا بوده است. بویژه آنکه شهر تهران به دلیل موقعیت خاص و رفت و آمدهای زیادی که در آن صورت می‌گیرد رسالت معرفی و نمایش هنر ایرانی و انقلابی را بر عهده دارد و طبیعی است که با این وضعیت، از دید ناظران خارجی چیزی جز هنری بی‌اصالت و سطحی دیده نشود.

همانطوری که اشاره شد، شکی نیست که این نقاشی‌ها،

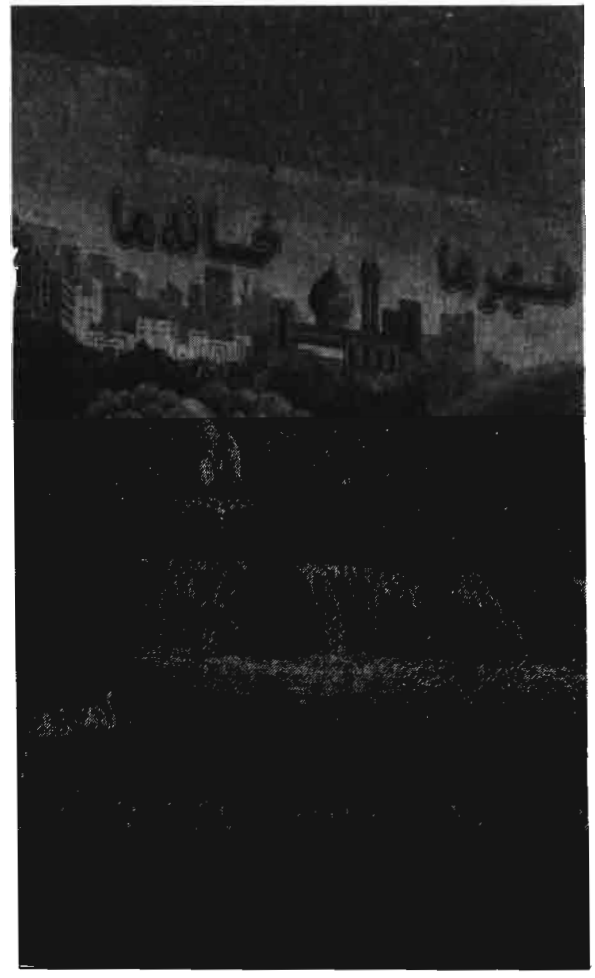
هیچکدام نقاشی دیواری نیستند و تنها در ابعادی بزرگ بر روی دیوار اجرا شده‌اند که خود اجرا نیز دچار مشکل است.

این نقاشی‌ها عمدتاً بر سه گروهند؛ یکی نقاشی‌هایی با مضامین باصطلاح ادبی که بیشترشان به خانم فیروزه گل‌محمدی اختصاص دارند، دیگر نقاشی‌های منظره طبیعت و بیابان و خیابان و بالاخره یکی دو نقاشی که رنگ و بوی انقلاب دارند و از آن جمله می‌توان به نقاشی زیر پل

سیدخندان اشاره کرد.

نوع اول این نقاشی‌ها تصویرسازی‌هایی هستند برای کتاب یا تقویم و ... و حداکثر در ابعاد ۲۰ × ۳۰ سانتی‌متر و با تکنیک آب‌رنگ به روی کاغذ. صرف‌نظر از اینکه این تصویرسازی‌ها در حد تصویرسازی بدون اشکال‌اند یا خیر، می‌شود گفت که هیچ قابلیتی برای بزرگ شدن ندارند بویژه آنکه حتی برای رساندن آنها به ابعادی نزدیک به ۲۰×۳۰ متر نیز هیچ تمهیدی صورت نگرفته است. و البته طبیعی است که به علت تازگی کار و تنوع رنگی آن مورد توجه عابرین قرار بگیرند.

در این کارها که عموماً بدون کوچکترین توجهی به



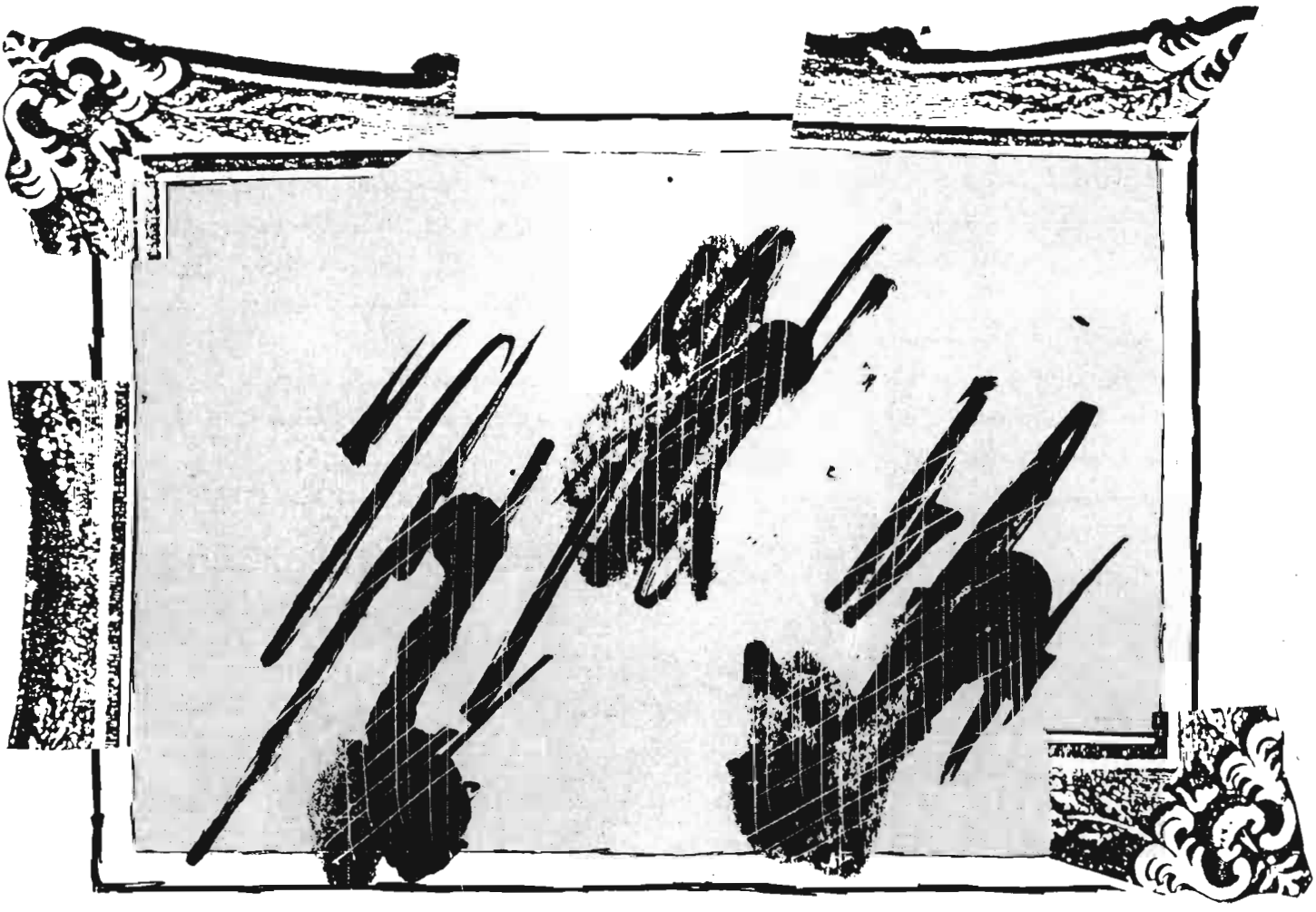
دیوار و قابلیت آن طراحی شده‌اند، انتخاب صحیح مصالح نیز دقت نشده است و طبیعی است که پس از گذشت تنها چند ماه بر اثر تابش آفتاب خبری از رنگ قرمز و زرد نباشد. و در این صورت، از آنجا که رنگ نقش اساسی و قابل اهمیتی در کل این نوع نقاشی‌ها ندارد تفاوت چندانی نداشته باشد، اگر بنفش‌ها آبی شوند و قرمزها صورتی و ... . اما شاید پوسته شدن رنگها به علت استفاده از رنگ معمولی و عدم توجه به زیرسازی مسأله‌ای جدی شوند.

این نقاشی‌ها حتی به مخاطبین خود نیز بی‌توجهند و برای نقاش اهمیتی ندارد که اشعار نوشته شده در نقاشیها بعلت شکسته نوشته شدن و پنهان ماندن در لایه‌های رنگی مختلف از حداقل فاصله ۵۰ متری هم خوانده نشوند. صرف نظر از آنکه این اشعار ربطی به تصاویر داشته باشند یا نه.

نقاشی دیگری از این دست در میدان صادقیه اجرا شده است که علاوه بر همه این مشکلات، مشکل عمده اجرای نقش برجسته را دارد. که نه واجد زیبایی است و نه مضمون مناسبی دارد و ... در اینگونه نقاشی‌ها چشم بیننده در میان فضاهای منفی زیاد و عناصر بصری اذیت

شده و سرگردان می‌ماند؛ این تصاویر هم فاقد روایت بصری‌اند و هم کلامی.

گروه دوم نقاشی‌ها که بیشتر در قسمتهای جنوبی شهر تهران کشیده شده‌اند عموماً نقاشی‌هایی هستند که تا یکی، دو دهه پیش نقاشان ساختمان روی پیش بخاری‌ها می‌کشیدند. شاید انتخاب اینگونه نقاشی‌ها رعایت سلیقه عوام باشد تا آنها هم حظی برده باشند، اما این نقاشی‌ها حتی قوت اجرای پیش‌بخاری‌ها را هم ندارند و بیشتر سبب استهزا می‌شوند تا حظ. □



به محصص و برای دیوار

• جلال آل احمد

□ **اشاره:** «... کاش می‌رسید روزی که دیگر حرف جلال مصداق نداشت.»

نمایشگاه گروهی از مدرنیستهای پیر و جوان در گالری افرند، نمایش راندوهای معماریِ نور نیا، و تابلوهای عربشاهی در سیحون، و نقاشیهای مهدی سحابی در گلستان و ایضاً سخنانش در همشهری، مصداقهای سخن مرحوم آل احمدند،در سال هفتاد و دو؛ و جالب‌تر اینکه اینها خود حکایت نقاشی امروز ما هم هستند: «نهالی را از جایی برداشتن و در جای دیگر، از اقلیمی دیگر کاشتن و شاخ و برگ که کرد از نو درش آوردن و برگردانیدن؛ بترس اینکه مبادا از سرما بسوزد یا مبادا در سایه دیگران بپژمرد و این تازه خود نعمتی است از بسکه اینجا بیابانها فقیر است و از بس هر لقمه خاکی فریادی برای نهالی دارد...»

نوشته آل احمد مربوط می‌شود به اوایل دهه چهل و هنوز ابتدای مدرن‌بازی که حضور محصص هم نعمتی بود «تا عصا بدست گیرد ـ شاید به قصد دفع شری ـ.» و سخنی به در تا دیوار بشنود. اما در سالهای آغازین دهه هفتاد در و دیوار بهم آمیخته‌اند و راستش را بخواهید کمتر نقاشی است که پایش به این چاله نیفتاده باشد. به هر جهت قسمتی از «به محصص و برای دیوار» به هنرجویان نقاشی که هم در و هم دیوارند.

حرف اساسی من با نقاشان «مدرن» معاصر این است که «اوضاع زمانه و دستگاههای دولتی ... ازین زبان گنگ شما و ازین رنگهای چشم فریب که چیزی پشتش نیست وسیله‌ای برای تحمیق خلایق می‌سازند. این حکم تاریخ است دربارهٔ شما.»[1] اگرچه پای محصص تاکنون درین چاله نرفته است اما من بدر می‌گویم تا دیوار بشنود.

وقتی می‌گویم چیزی پشت پردهٔ رنگی شما نیست

غرضم این است که خاطره‌ای را در من زنده نمی‌کند. ارتباطی با این ذهنیات ندارد. جنبشی، خلجانی، تحریکی، علوی... آخر چیزی. یا دست کم همان تجدید خاطره‌ای. فقط در و دیواری است و شما رنگ می‌کنید. اما پی دیوارها سست است. و این عفریت را برطاق این ایوان هرچه بیشتر که بزک کنی پای بست همچنان ویران است. و چنان ویران که برای خراب کردنش حتی به کلنگ نحیف این قلم نیازی نیست. اما یک واقعیت دیگر هم هست و آن اینکه مگر چه کسی و کجا این قلم را در دست این حضرات معنی داده است؟ جز فرنگ؟ و اینجاست که داستان نهال است و جابجا شدنش و بی ریشه ماندنش و زینتی بودنش و احتیاج به گلخانه و دیگر قضایا.[۲] و این تنها داستان فرنگ دیده‌ها نیست. داستان فرنگ ندیده‌ها هم هست. وقتی «بی‌انال» هست و قضاتش فرنگی ـ وقتی «هنرهای زیبا» فقط شعبه‌ای شده است از تبلیغات خارجی دستگاه و انبان انبان هنر «مدرن» صادر می‌کند بقصد تظاهر؛ و تومارتومار رقص محلی و دارقالی و شلیطهٔ قاسم آبادی تا پاهای برهنه را بپوشاند و جهل عام را ـ ناچار نمدی ازین کلاه به نقاش فرنگ ندیده هم میرسد. نقاشی که هنوز همان ونوس دست شکسته را بعنوان «مدل» دارد و همان سر ستون «کورنتی» را و همان «رنسانس» و «گوتیک» و دیگر قزعبلات را ... بله گنگ‌های سراسر عالم زبان واحد دارند.

فراموش نکنیم که نقاشی در سراسر تاریخ هرگز رسالتی نداشته است یا پیامی. همیشه زینت بوده است یا جادو. یا طلسم. از پوشش داخلی اهرام بگیر تا غارهای «آجانتا» و از تصویرهای نسخ خطی بگیر تا سقف «سیستین» و از دیوارپوشهای غار «فون دوگوم» بگیر تا زینت بنای «یونسکو» در پاریس و کارهای «سی‌کوئیروس» بر درو دیوار مکزیکو ـ نقاشی همیشه «بندهٔ کلام» بوده است یا «در خدمت آسمان» یا «زینت در و دیوار بزرگان». یا درو دیوارهای بزرگ. اما خبری خوش است که در عصر دوربین و کلام و سینما از نقاشی سلب حیثیت شد. حتی بعنوان زینتی. سرش هوو آمد. این بود که نقاش قیام کرد و گرچه بقیامی خانگی ـ اما همه‌چیز را در هم ریخت که «من مستقلم.» و برای کشف استقلال خود بدنیای پیچیدهٔ عجایب ذهنی زد. و حسابی هم برد. سالها صاحب قلمان نشستند و در تفسیر و تعبیرش آنقدر نوشتند تاقدرش را شناختند. اینها همه فهمیدنی و مسلم و بسیار خوب هم. اما حضرات! می‌بینید که هنوز نانخور کلامید. پس مواظب باشید تا برای راه بردن صاحب قلم بآن دنیای ذهنی قرینه‌ای باقی بگذارید. وگرنه چه فرقی هست میان اعجوبه‌ای و دیوانه‌ای؟ لابد میگویید تو تربیت نقاشی ندیده‌ای که قرینه‌ها را نمی‌بینی. می‌گویم درست. و حق با تو. که اگر دیده بودم حالا پای پرده‌های تو امضای من بود. و اصلا مگر تو فقط برای همپالکی‌هایت پرده می‌کشی؟ نقاش «مدرن» معاصر برای تفسیر و تعبیر کارش ـ حتی در فرنگ چه رسد باینجا ـ محتاج این قلم‌هاست. اما نه تنها کار این قلم ها را نمی‌خواند ـ اگر هم بخواند نمی‌خواهد دنیا را ازین چشم‌ها بنگرد. آخر زرق و برق فرنگ چشمش را پر کرده است. و باسم «دنیایی بودن» در سر دارد که در سلک از ما بهتران پوست باز کند. غافل از اینکه اگر در جمع تنگ خویشان چیزی داشتی دیدنی ـ و اگر «خودی» ترا پذیرفت؛ آنوقت دنیا هم می‌پذیردت. گمان نکنی که بانزوا می‌خوانمت. میدانی که نه این کاره‌ام. و جایی دیگر گفته‌ام که «جز این بند ناف زبان مادری که بآن آویخته‌ام هیچ مرز دیگر را نمی‌شناسم».[۳] اما تو ـ مبادا گمان کنی که به تار عنکبوت «تکنیک غربی» چار میخ شده‌ای! چون حتی در «بی‌انال» و نیز ـ در غرفهٔ «خارجیان» می‌نشانندت. و آخر تو با این خارجی بودن چه بدنیای غرب ارمغان می‌کنی؟ آیا قرار است تو هم تنها مصرف‌کنندهٔ غرب باقی بمانی؟ نمی‌گویمت بیا وقلمت را زیر پای رنگ محل و سنت و ادای دین بگذار ـ یا همچو تازه‌کاران بینگار که تا بابد می‌توان در طلسم انگ قلمکار و مهر اسم و بته جقه باقی ماند. می‌گویمت بیا و دست مرا بگیر و از نردبان پرده‌ات برکش. و بمتاع این بازار دنیایی چیزی عرضه کن. و گمان مبر که خریداران، فقط جهانگردانند که اگر بازار نیایند می‌گندد. تو که نمی‌خواهی دنیا را از چشم من بنگری ـ چون لج کرده‌ای ـ اما من می‌خواهم از چشم تو هم دنیا را ببینم. چون میدانم که این آرزوی در سلک از ما بهتران درآمدن، نشانهٔ شرمی است که تو از کمبود خود درین بازار داری. بیا و باین کمبود سلاح خود را تیزکن. و بدان که گوهر اگر گوهر بود عاقبت بازارش را می‌یابد. اما حیف که تو فقط در جستجوی بازاری. میدانی که زیاد پای روضه‌خوانی‌ات نشسته‌ام. که «مردم نمی‌خرند ... و نمی‌فهمند ... و کریتیک نیست والخ...» اینها همه فریاد کودکی است که شیرش را دیر داده‌اند. آن که حرفی دارد گفتنی یا چیزی دارد نمودنی ـ باین استمدادها استغاثه نمی‌کند. و با این ارضای «اسنوبیسم» بیننده را مرعوب نمی‌کند و با این فرنگی مآبی درصدد تحمیقش نیست. و حرف آخرم اینکه اگر ریشه درین خاک داری در پاییز شکوفه مکن که بدشگون است. و اگر زینت‌المجالس شده‌ای و نه از مایی، دور این قلم را خط بکش. □

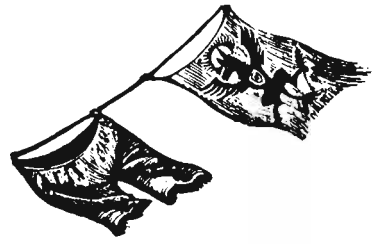
۲۶ مهر ۱۳۴۳

۱. «کتاب ماه» کیهان. شهریور ۱۳۴۱ ـ ص ۱۸۴
۲. مراجعه کنید به «غرب زدگی»
۳. اندیشه و هنر ـ مهر ۱۳۴۳ ـ ص ۳۹۹.

آشنایی با هنرمندان معاصر

آیشنبرگ

EICHENBERG



فریتز آیشنبرگ در سال ۱۹۰۱ در شهر کلن آلمان به دنیا آمد. در همین شهر تحصیل کرد و یک دورهٔ کار آموزی را در زمینهٔ لیتوگرافی گذراند. برای ادامهٔ تحصیل در رشتهٔ طراحی گرافیک به لایپزیگ رفت و مدّتی نزد ناشری در برلین به کار پرداخت. در سال ۱۹۳۳ به آمریکا مهاجرت کرد. در آنجا برخی از آثار کلاسیک جهان، از جمله آثار ادگار آلن‌پو و خواهران برونته را مصّور ساخت. از سال ۱۹۴۷ به بعد در انستیتوی «پرات» به تدریس پرداخت و انتشارات «ادلیب» را بنیان نهاد. بین سالهای ۱۹۷۲ و ۱۹۷۸ چهار مدرک افتخاری هنرهای زیبا به او اعطا شد. دو کتاب نیز به رشتهٔ تحریر در آورد: «هنرچاپ» و «چوب و حکاک».

آیشنبرگ اکنون به عنوان استاد پیر حکاکی روی چوب شهرت دارد. تکنیک استادانهٔ او در طول سالها تغییر چندانی نکرده است، امّا چاپهای او چیزی فراتر از تکنیک را به نمایش می‌گذارد؛ نوعی نشاط و شادابی کم نظیر، قدرت دراماتیک و توجّهی عمیق به ارزشهای والای بشری در آثار او مشاهده می‌شود.

آیشنبرگ در سنین کهولت همچنان سرشار از انرژی خلاقه است. او به تکثیر موفقیتهای گرافیکی گذشته‌اش به عنوان تصویرساز با ذوق آثار کلاسیک اکتفا نمی‌کند و مرتباً کارهای تازه‌ای مملو از پیامهای اجتماعی به وجود می‌آورد: «من هرگز کتابی را که نتوانم همهٔ اعتقادم را در آن

۲

بریزم دست نمی‌گیرم.» هرچند تصاویری که وی برای کتابهای «ارتفاعات ووترینگ»، «جنایت و مکافات»، «پدران و پسران» و... ساخته است زیبا و دلپذیر هستند، و اگر چه او به داستایوسکی و تورگنیف عشق می‌ورزد، با وجود این توصیف شرایط و مسائل کنونی بشر را وظیفهٔ اصلی خویش می‌داند. امّا در دورانی که «هنر معترض» اغلب چهره‌ای کریه و هولناک به خود می‌گیرد، چاپهای آیشنبرگ از نظر زیبایی شناسی تسلّی دهنده و آرامبخش و از لحاظ مضمون نیشدار و گزنده‌اند.

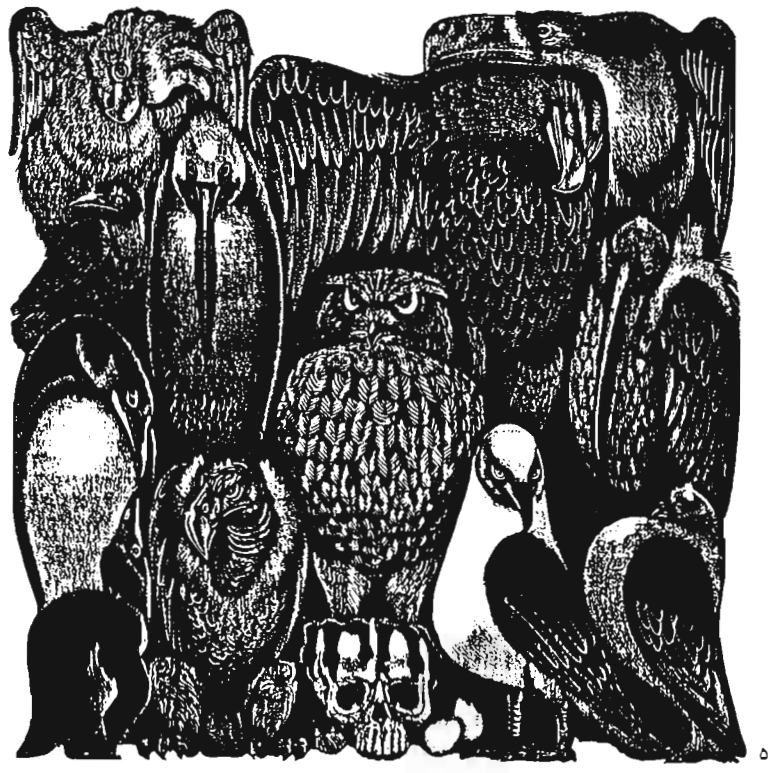
او مخاطبه را مهمترین کاربرد و وظیفهٔ هنر خویش می‌شمارد: «... تقریباً در هر کاری که می‌کنم مجرایی برای نشان دادن خشمم می‌یابم. فی‌المثل طرحی در دست دارم که لازم است یک گاومیش را در آن تصویر کنم؛ این حیوان در نظر من به نماد سرخپوستان آمریکا مبدّل می‌شود که حرص و طمع نژاد سفید، نسل آنهارا در آستانهٔ انقراض قرار داده است. الان مشغول تکمیل تصاویر کتاب «پادشاه گذشته و آینده» اثر الوین ب. وایت هستم. این کتاب در کار من به یک اثر ضد جنگ مبدّل شده است. جدّاً نمی‌توانم از ظهور نظراتم در کار جلوگیری کنم؛ این گرایش در رگهایم جریان دارد.» □

۳

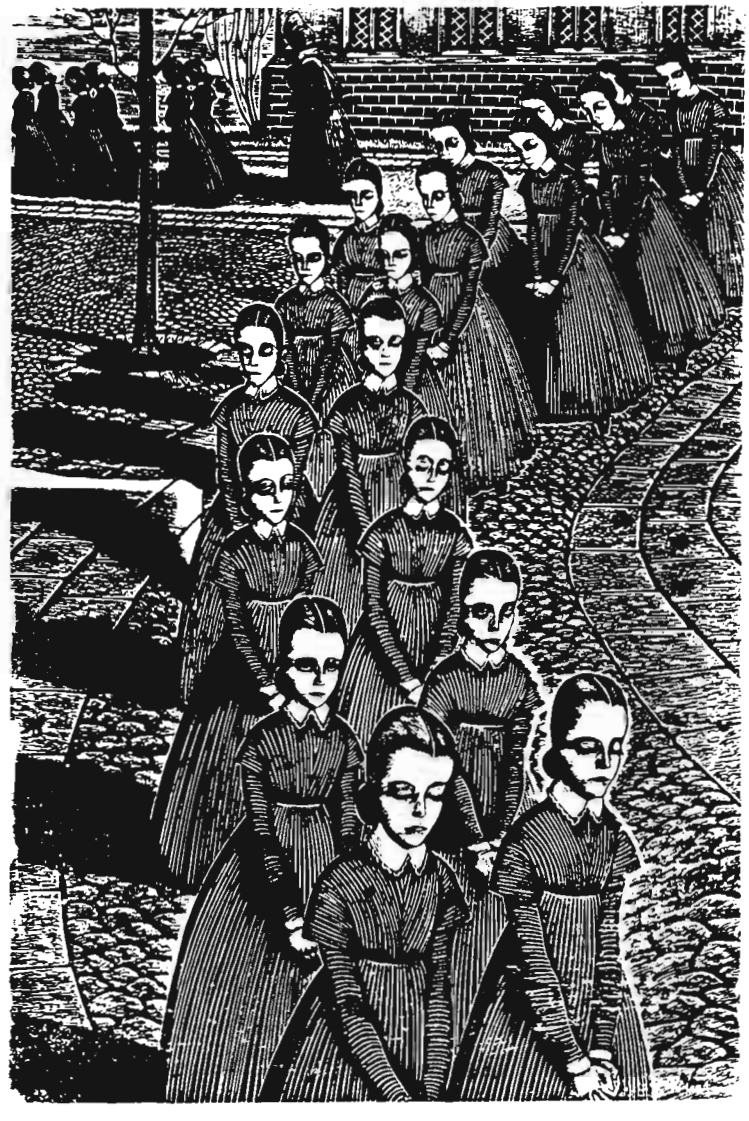
برگرفته از «گرافیس»، ۱۹۸۰م.

MILK
CHAIRPERSON
Disarmament
Conference
EICHENBERG

۱. ایلوستراسیونی برای کتاب
«انواع در معرض خطر»، در خصوص
حکایت خری که به پوست شیر در آمد وسلطان خران شد.
۲. جلد کاغذی «انواع در معرض خطر». ۱۹۷۹
حدوداً ۲۱×۲۸/۵ سانتی متر.
۳. جزئی از طراحی و باسمهٔ چوبی
مربوط به ایلوستراسیونی
برای «انواع در معرض خطر» در خصوص تمدن حشرات.
۴ صفحه‌ای از کتاب «انواع در معرض خطر». در خصوص کنفرانس
خلع سلاح.
۵. صفحه‌ای برای کتاب «انواع در معرض خطر»:
جغد به عنوان نگهبان شب.
۶. ایلوستراسیون برای «جین ایر» اثر شارلوت برونته.
۱۹۴۳. حدوداً ۲۱×۲۹ سانتی متر.
۷ ایلوستراسیون برای «سقوط در گرداب مالستروم»
اثر ادگار آلن پو. حکاکی روی چوب. حدود ۸/۵×۱۲/۵ سانتی متر.

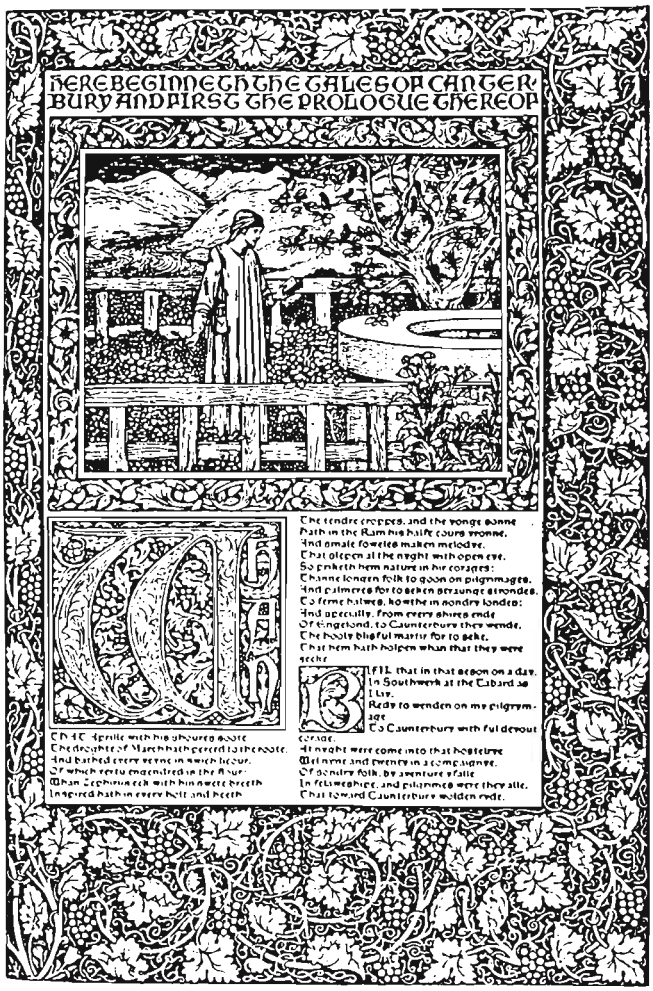


۵



۶

۷



• نیکولاس وَدلی

■ ترجمهٔ نسرین هاشمی

نسبت هنرمند و کتاب

هنرمندان از سه طریق اصلی با کتاب سروکار داشته‌اند: برخی به عنوان مؤلّف، تعدادی به عنوان تصویرگر و گروهی در مقام «سازندهٔ کتاب». این سه مقوله همچنان باقی است و با وجود گذشت تاریخی مدید، هنوز دستخوش تحوّل و بازنگری است. بعلاوه، کتاب به واسطهٔ رواج وسیع و سهولت حمل، به مثابهٔ عاملی پُرثمر در انتشار اطلاعات، افکار و تصاویر، نقش مؤثّری در تاریخ هنر ایفا کرده است. به همین دلیل، بسیاری از هنرمندان، در مقام مؤلّف، کتاب را به صورت ابزاری برای بحث و جدل به کار گرفته‌اند (جزوه‌های «ویسلر»، نوشته‌های «کاندینسکی»، «موندریان»، «گابو» و «پیفسنر»[1]، کتابهای باهاوس[2] و غیره).

با کمی انعطاف در تعبیر کلمات «هنرمند» و «کتاب» می‌توان گفت که هنرمندان از ابتدای پیدایش کتاب در تولید آن دخیل بوده‌اند ـ البتّه گاه به تناوب، امّا تاریخ کتاب پُر از اسامی هنرمندان بزرگ و آثار هنرمندان برجستهٔ گمنام است. تذهیب نسخ خطی انجیل در قرون وسطی نمونهٔ بارز هنر انگلیس در این دوران است، از جمله «کتاب کلز»[3] (حدود ۸۰۰ م. کتابخانهٔ ترینیتی کالج، دوبلین) و «اناجیل لیندیسفارن»[4] (۶۹۸ م. کتابخانهٔ بریتانیا، لندن). تذهیب از یک سو دارای نقش کاربردی و «مطبوعاتی» بود ـ علائم نقطه‌گذاری، تغییرات در موضوع، ارجاعات، صفحه‌آرایی و غیره ـ و از سوی دیگر برای مصوّر ساختن و تزیین کتاب به کار گرفته می‌شد. امّا صنعتگرانی که تذهیب را استادانه ابداع کرده و توسعه دادند، آن را به رسانه‌ای پرشکوه و باعظمت مبدّل ساختند که می‌توانست، تقریباً به مثابهٔ

□ مطلب حاضر ترجمهٔ مقاله‌ای است تحت عنوان THE ARTIST AND THE BOOK نوشته Nicholas Wadley که از دائرةالمعارف هنرهای تجسّمی آکسفورد، جلد دهم، چاپ ۱۹۹۰ م. انتخاب شده است.

شرحی در کنار متن، معنای انجیل را به زبان خاصّ خود بیان نماید.

نسخهٔ خطی «کتب تقویم»[۵] که در اوایل رنسانس به سفارش دربارهای اروپای شمالی تهیه شد از نمونه‌های برجستهٔ هنر عصر گوتیک محسوب می‌شود. در این ایام محدودیتهای حرفه‌ای هنرمند ـ صنعتگر بتدریج از میان می‌رفت. برخی از نقاشان بزرگ این دوره، از جمله برادران «وَن آیک»، به کار تذهیب نیز می‌پرداختند.

با اختراع چاپ در اواسط قرن پانزدهم، کار پُر دردسر تکثیر دستی کتاب کنار گذاشته شد و کتب مختلف به طور وسیع منتشر شدند. نخستین اثر تاریخی، کتاب مقدّس چهل و دو خطی گوتنبرگ بود که در حدود سال ۱۴۵۶ در «مینز» منتشر شد. در عرض یکی دو دهه، نورنبرگ و ونیز به عنوان مراکز پیشرو چاپ در اروپا شناخته شدند. کاکستون چاپخانهٔ خود را در سال ۱۴۷۶ در لندن تأسیس کرد. هنرمندان طرّاح هنوز بشدّت تحت تأثیر سنن مرتبط با نشر نسخ دستنویس نظیر خوشنویسی و تذهیب قرار داشتند، و حتّی غالباً در جریان چاپ، فضاهایی در صفحات کتاب خالی گذاشته می‌شد تا حروف کاپیتال منقّب و تزیینات حواشی، پس از چاپ، با دست بدان افزوده شود.

در قرن شانزدهم به هنرمندان بزرگی چون «دورر»، «کراناک»[۶] و «هولباین» برای کتابهای خاص سفارش داده می‌شد، امّا هنرهای زیبا («هنر عالی») تا حدّی مستقل از تصویرسازی برای کتاب انگاشته می‌شد. صنعتگران حکاک و گراورسازان غالباً کلیشه‌هایی از طرّاحیهای هنرمندان تهیه می‌کردند. این روال جز در مورد هنرمندانی چون «هوگارث»، «بیویک»، «فلکسمن»، «گویا»، و بعدها «دلاکروا» (لیتوگرافهای «فاوست»، ۱۸۲۸)، «شاسریو»[۷] (گراورهای تیزابی «اتللو»، ۱۸۴۴) و «پالمر» (گراورهای تیزابی اثری از «ویرژیل»، ۱۸۸۳) ادامه یافت. عرصهٔ تصویرسازی برای بیویک که گرافیست بود، و برای نقاشانی چون دورر، هوگارث، بلیک و گویا بر دستاوردی حقیقتاً مهم و مستقل در میان سایر آثار هنری آنان دلالت می‌کرد. دیگر هنرمندان گاه و بیگاه به تصویرسازی می‌پرداختند و این کار متضمّن بکارگیری استعدادهای خاص و تازه‌ای از جانب آنان نبود.

ابزارهای مکانیکی و عکاسی قرن نوزدهم به تولید کتاب شتاب فوق‌العاده‌ای بخشید و سدهٔ گذشته شاهد ظهور و توسعهٔ «کتابهای هنرمندان» به عنوان مقوله‌ای خاص، جدای از جهان تولید انبوه، بود.

در انگلستان چاپخانه‌های خصوصی اواخر قرن نوزدهم مانند «چاپخانهٔ کلمسکات» متعلّق به «ویلیام موریس» یا «چاپخانهٔ ارگنی» متعلّق به «لوسین پیسارو»، و تصاویر حکاکی روی چوب «کرین»، «کلدکات»، «کیت گرین اوی» یا «بگر استفز»، موجب نوعی تجدید حیات

خودآگاهانه در این زمینه شدند تا کیفیتها را از خطر تولید ماشینی دور نگاه دارند.

مقارن همین سالها در فرانسه توجّه هنرمندان به رسانه‌های گرافیکی بشدّت افزایش یافت و نقاشان به مصوّر ساختن کتب، طراحی جلد برای دفاتر نت موسیقی و غیره روی آوردند. «دومیه»، «مانه»، «دگا»، «رنوار»، «گوگن»، «لوترک»، «ردون» و دیگران، همه در این تجدید حیات سهیم بودند. آنگاه در سال ۱۹۰۰، «امبروز ولار» دلال آثار هنری نخستین جلد از مجموعهٔ «زندگانی هنرمندان»[۸] خود را منتشر کرد و الگویی برای کار هنرمند ـ تصویرگر به مفهوم جدید معیّن شد. انتشارات ولار کیفیت بسیار بالا و تیراژ محدودی داشتند و تصاویر چاپی اولیهٔ آنها به هنرمندان برجسته سفارش داده می‌شد. «به طور

موازی»[۹] (نوشتهٔ «ورلن»، لیتوگرافها اثر «بونار») نخستین کار از یک مجموعه آثار بود که انتشار آنها در طول چندین دهه ادامه یافت و سایر ناشران نیز از این سرمشق پیروی کردند. «باغ رنجها»[۱۰] (رودن/ میربو، ۱۹۰۲)، «وسوسهٔ سن آنتونی»[۱۱] (ردون/ فلوبر، ۱۹۳۳)، «سیرک شهاب»[۱۲] (روئو، ۱۹۳۸)، و نیز آثاری از «دنیس»، «دوفه» و «پیکاسو» از جمله آثار برجستهٔ دیگری بودند که توسط ولار انتشار پیدا کردند. او همچنین مبتکر طرحهای «هزیود» اثر «براک»، «گوگول» کار «شاگال» و «ویرژیل» اثر «سگونزاک» بود که بعدها توسط دیگران منتشر شد.

هنرمندان هم آثار ادبی آوانگارد و هم آثار کلاسیک را مصوّر می‌کردند. برای مثال، کارهای «جویس» توسط «برانکوزی» (۱۹۲۹) و «ماتیس» (۱۹۳۵) و «آپولینر» به وسیلهٔ «دُرَن» (۱۹۰۹)، «دوفه» («شاعر مقتول»[۱۳]، ۱۹۲۶)، «دوکریکو»[۱۴] (۱۹۳۰) و «مارکوسیز» (۱۹۳۴) مصوّر شدند. کارهای فرعی هم انجام می‌گرفت، مثلاً طراحیهای «بونار» برای اوراق نت موسیقی و کتابهای آشپزی. البتّه این کتابها نظر مجموعه‌داران را به خود جلب کردند و انگیزهٔ ولار نیز همین بود.

تحوّلات دیگری نیز در این جهت به وقوع پیوست که کتاب به عنوان «اثر هنری» مطرح شود. نخستین و

○ صفحهٔ ۴۲: تصویر صفحهٔ اول از پیش‌درآمد «آثار جهوفری چاوسر» چاپ ۱۸۹۶، کار ادوارد برن ـ جونز. این کار در نقطهٔ مقابل ایلوستراسیونهای پیربونار قرار دارد. تزیینات اثر با اخذ ویژگیهای ظاهری تذهیب قرون وسطایی، تعادلی کامل میان متن و تصویر برقرار می‌سازد.

○ صفحهٔ ۴۳: روی جلد شمارهٔ دوم نشریهٔ BLAST (انفجار) متعلق به ویندهَم لوییس ک در سال ۱۹۱۵ انتشار یافت. شمارهٔ نخست این نشریه به عنوان بیانیهٔ شیوهٔ VORTICISM (دَوَران انگاری) در ژوئن ۱۹۱۴ منتشر شد. در دومین، و در واقع آخرین شمارهٔ «انفجار» علاوه بر نوشته‌های لوییس، آثاری از تی. اس. الیوت، فردریک اچلز، جی. دیزمور، ازرا پاوند و... به چشم می‌خورد.

○ تصویر روبرو: چهار سوارکار، از مجموعهٔ ایلوستراسیونهای آلبرشت دورر برای کتاب مکاشفات یوحنا، حکاکی روی چوب، ۲۸×۳۹ سانتی‌متر، ۱۴۹۸ م. پیدایش صنعت چاپ در اروپا زمینه را برای تبدیل دورر به یکی از اولین تصویرگران برجسته جهان فراهم کرد. از جمله ویژگیهای آثار دورر تقید بسیار نسبت به متن است.

○ تصویر پایین صفحه: مسیح در حال حمل صلیب، کار ژرژ روئو برای کتاب «مصائب مسیح» اثر آندره سوآره. امبرواز ولار این کتاب را در سال ۱۹۳۹ منتشر کرد.

○ تصویر سمت راست: اثر ژرژ روئو

بدیهی‌ترین این تحوّلات پیدایش آثار هنرمند ـ تصویرگر بود: کتابهای دستنویس بلیک و گوگن، کلاژهای «ماکس ارنست» و «جاز» ماتیس (۱۹۴۷). عامل دوم، وجود رابطه‌ای نزدیک و قدیمی میان ایماژ منقوش و کلمه به مثابهٔ ایماژ بود. بکارگیری تایپوگرافی توسّط هنرمندان کوبیست و «کالیگرام»های آپولینر زمینهٔ ظهور «شعر مجسّم»[15] را فراهم کرد. نقاشان آمریکایی دههٔ ۱۹۶۰ («جانز»، «ریورز»، «رائوشنبرگ») این رابطه را حفظ کردند. از آن پس، بازنگری‌تازه‌ومثبتی به کتاب در مقام اثر هنری به عمل آمد تا آنجا که در طول سالهای ۱۹۷۰، این پدیده ذیل عنوان «هنر جدید» مورد بحث قرارگرفت.

یکی از دلایل مسألهٔ فوق آن بود که ارائهٔ مدارک مکتوب در برخی از شیوه‌های هنری جدید (نظیر «پرفورمنس آرت»[16]، «هپنینگ»[17]، «لندآرت»[18]، «کانسپچوآل آرت»[19]) به صورت جزء اصلی کار ـ اگر نگوییم کلّ اثر ـ درآمده بود. کتاب یاکاتالوگ تنها سندی بود که از خود اثر باقی می‌ماند و تنها چیزی بود که به فروش می‌رسید یا به کلکسیونها می‌پیوست. این پدیده دارای ابعاد جدلی و تخیلی نیز بود. از دید برخی هنرمندان، کتاب مظهر سنن بازدارنده و کتاب هنری به طور خاص، سمبل نهادی استثمارگر به حساب می‌آمد. (واقعه‌ای اجمالاً رسوایی‌آمیز در اوایل دههٔ ۱۹۶۰ به وقوع پیوست و تعدادی کتاب طیّ مراسمی آیینی سوزانده شد.) بسیاری از کتب، نشریات، کاتالوگها و جزوات هنرمندان از آن پس در قالب حرکتی آگاهانه برای حذف واسطه‌های هنری (گالریها، دلّالان، ناشران) و نیز به منظور زدودن قداست اثر هنری به عنوان شیئی منحصر بفرد انتشار پیدا کردند. کتاب به مثابهٔ اثر هنری به مفهوم چاپ اثر در قطعی بالقوّه بسیار بزرگ و ارزان و تماس بیشتر و وسیع‌تر با مخاطب بود.

سایر هنرمندان برخورد شفقت‌آمیزتری با کتاب داشتند، آن هم هنگامی که چنین می‌نمود که وظایف سنّتی کتاب به رسانه‌ها و سیستمهای جدیدتر ذخیره‌سازی (اطلاعات) سپرده می‌شود. همین تردید نسبت به کاربرد مفید کتاب در آینده بود که موجب شد بهره‌برداری خلاقه از آن مناسب به نظر برسد.

تاریخ نشان می‌دهد که اگر تکنولوژی به تولید کتاب خاتمه نبخشد، هنرمندان از این طریق به رابطه‌ای غنی و متحوّل با دنیای خویش تداوم می‌بخشند. وضع کنونی به گونه‌ای است که از یک سو کتاب، با توجّه به کاهش اعتماد نسبت به رسانه‌های سنتّی، به عنوان آلترناتیوی برای هنرمندان جلوه می‌کند. از سوی دیگر، فعالیت نقاشان جدید در مقام تصویرگر به صورت سنّتی کاملاً مستقر و پایدار درآمده و این امر در پاره‌ای موارد، مثلاً در مورد «روئو» یا «ماتیس»، به ظهور موفقّیتهای بارزی در حیات حرفه‌ای آنان انجامیده است. □

1. Pevsner
2. Bauhaus
3. Book of Kells
4. Lindisfarne Gospels
5. Books of Hours
6. Cranach
7. Chasse'riau
8. Lives d,Artistes
9. Paralle'lement
10. Le Jardin des Supplices
11. Temptation of Saint Anthony
12. Cirque de l'Etoile Filante
13. Le Poe'te Assassin'e
14. De Chirico
15. Concrete Poetry

۱۶. Performance Art: صورتی از هنر که در آن تئاتر، موسیقی و هنرهای بصری درهم می‌آمیزند.

۱۷. Happening: یک شکل سرگرمی که غالباً از پیش بدقّت برنامه‌ریزی می‌شود امّا عناصر بالبداهه نیز در آن وجود دارد. تئاتر و هنرهای بصری در این برنامهٔ تفریحی که توسّط یک هنرمند اجرا یا کارگردانی می‌شود با هم ترکیب می‌گردند.

۱۸. Land Art: نوعی هنر که در آن به جای استفاده از زمین به عنوان محیط یک اثر هنری، خودِ زمین به صورت کاری هنری ساخته می‌شود.

۱۹. Conceptual Art: اصطلاحی شامل اشکال مختلف هنر که در آن به ایدهٔ کار بیش از نتیجهٔ آن بها داده می‌شود.

• مریم امینی

بی‌ادعا، اما با هویت

یادداشتی بر: یکبار برای همیشه

آنچه یک بار برای همیشه را در میان سایر فیلمهای جشنواره یازدهم مشخص می‌سازد، سادگی و بیان نسبتاً یکدست و روان آن است. و این در حالی است که ابتذال از نوع فیلمفارسی در اشکال مختلف، و فرمزدگی و تکنیک بازی و به دنبال آن استفاده از فضاها و لوکیشن‌های عجیب و غریب بارزترین ویژگی فیلمهای این دوره به حساب می‌آید. پیچیدن مفاهیم ساده در بسته‌بندیهای چشم‌نواز و عقل فریب و توسل به شعبده‌بازی، آنهم با امکاناتی که سینما از نظر تکنیکی در اختیار دارد، کار مشکلی نیست و در واقع بهترین طریق برای جلب نظر آنان که سینما را عرصه ظهور پیچیدگیها و کلی‌گوییهای ابهام‌آمیز می‌دانند، همین شکل استفاده از تروکاژهای سینمایی و به کارگیری ساختمان بیانی و نمایشی متظاهرانه است که به هیچ وجه بر محتوای خود (اگر محتوایی در کار باشد) دلالت ندارد.

اگر دوربین در بسیاری از کارهای کاپولا (یکی از صمیم قلب) لحظه‌ای آرام و قرار ندارد و فیلم مملو از نماهای پرزرق و برق و خیابانهای پر هیاهو ست، به این دلیل است که او با خلق چنین فضاهایی، جاذبه‌های دروغین تمدن آمریکا و ریتم سریع زندگی تکنولوژیک مردم را در آنجا محاکات می‌کند و اگر نه، به کارگیری چنین شیوه‌ای، وقتی محل وقوع فی‌المثل به ایران تغییر یابد، خاصیت خود را از دست داده و عقیم می‌شود.

عدم سنخیت قالب و محتوا ، نه تنها به انتقال مفاهیم به مخاطب کمک نمی‌کند، بلکه به لحاظ قطع ارتباط میان فیلم و تماشاگر، او را از درک معنای مورد نظر بازمی‌دارد و تنها مورد توجه ساده‌اندیشانی قرار می‌گیرد که جلوه‌های پر آب و رنگ ظاهری را که تجلی ضعفهای کارگردان است بدل از خلاقیت او می‌گیرند. همین نقطه ضعف و خودباختگی مخاطب، بخصوص مخاطب خاص یعنی جامعه روشنفکری و منتقدین، در برابر مظاهر تکنیکی سینماست که به کارگردان امکان می‌دهد تا به نسبت زیرکی خود، محملی هر چه خوش آب و رنگتر برای حرفهای نداشته‌اش بیابد و خلأ ذهنی خود را در پس ظاهر جذاب پنهان کند. همچنان که مخاطب خاص ـ از جمله منتقد ـ نیز با تایید چنین سینمایی، بی‌ریشگی و بی‌هویتی خود را در قالب روشنفکرنمایی توجیه می‌نماید.

در حقیقت آنچه که در این نوع سینمای توخالی و پرمدعا ارائه می‌گردد، حتی تکنیک سینمایی هم نیست و فقط تکنیک نمایی متظاهرانه‌ای است که نقش و نگار روی بادکنکها را تداعی می‌کند. چرا که «تکنیک» همان فنی است که فیلمساز برای ابراز و القاء اندیشه‌اش به کار می‌گیرد. اگر اثر، مستقل از صاحب اثر، مبین این اندیشه نباشد و یا از برقراری رابطه درست و انتقال تفکر (هر چه باشد) به مخاطب ناتوان بماند، دچار ضعف تکنیکی است، و اگر به قصد فریفتن و مرعوب ساختن مخاطب و سلب نیروی اندیشه او، به ظاهر تکنیک متوسل شود، دچار ضعف تفکری است.

در فضای جشنواره سال گذشته، در فضایی که هر لحظه بیم آن می‌رفت که انسان توسط بادکنکها از زمین کنده شود، فیلم یک بار برای همیشه، ریسمانی بود نسبتاً محکم که او را بر زمین نگه می‌داشت ـ آن هم نه به هر نقطه از زمین و در هر عصری. در ایران و ایرانِ این روزگار.

فضایی که فیلم تصویر می‌کند، فضایی آشناست. نه معطر به ته مانده عطر عهد قاجار است و نه محصور در میان دیوارهای خانه‌ای قدیمی که برای یافتنش باید شبها تا صبح با چراغ گرد شهر گشت. کارگردان زمانه‌اش را، شهرش را، جامعه‌اش را و سینما را در حد قابل قبولی می‌شناسد. زنده است و معاصر، و از آنجا که در میان همین مردم زندگی می‌کند، مشکلاتی را عنوان می‌کند که مردم همین جامعه با آن دست به گریبانند. از این رو، تماشاگر، فیلم را باور می‌کند و لمس می‌کند. شخصیتها و لوکیشن‌ها را نیز. زهرا، محمود، بچه، مسافرخانه، کوچه، خیابان و اتوبوس همه پذیرفتنی است.

نگاه فیلمساز، نگاهی است که از میان خود مردم به آنها دوخته شده و نه از آسمان. در این نگاه، زن سنتی، زنی نیست که هر شب در کمال بلاهت در زیرزمین خانه‌ای آنتیک تا سپیده‌دم سوزن بزند، برای مردی که حتی متوجه وجود او در خانه نیست. رنج این زن نیز در شستن ظرف و حمل جعبه‌های نوشابه قابل تجلی نیست. و شخصیت خود را از اشیاء و نمادهای دروغین کسب نمی‌کند که با

حذف این نمادها حداکثر به «شخصی» تبدیل شود با ویژگی برونگرایی محض، که مختص زنان مرد صفت جامعه غربی است، و نه «شخصیتی» تعمیم‌پذیر به کل جامعه، آنهم تحت عنوان زن سنتی.

زن یک بار برای همیشه هویت دارد. و این شخصیت اوست که هویتش را آشکار می‌سازد. حتی اگر لباسهای دیگری بر او بپوشانیم، حتی اگر لهجه‌اش را تغییر دهیم، اگرچه دیگر زن جنوبی نخواهد بود، اما هنوز هویت ایرانی دارد. رفتار و حرکاتش حس دارند. نگاههایش عمیق و معصومانه است، نه سطحی و ابلهانه. خود را می‌شناسد و جایگاه خود را نیز. پایبند به اصولی است که او را به این آب و خاک می‌پیوندد، و از این رو خانواده را نیز حرمت می‌گذارد. نه مرعوب غرب است و نه مرعوب مال و ثروت که ژاپن قبله آمالش باشد. مرعوب همسرش هم نیست و اگرچه تابع اوست، اما باطناً نقش اساسی را در شکل بخشیدن و حفظ انسجام خانواده بر عهده دارد، و آن همه قدرت و توانایی دارد که برای ابراز وجود، نیازی به پرخاشگری و جار و جنجال نداشته باشد.

این شخصیت که با بازی فوق‌العاده زهرا (فاطمه معتمدآریا) ارائه شده، نتیجه نگاه واقع‌گرایانه کارگردان به زن ایرانی است. تاکید بر یک یک حرکات، حالات چهره و نگاهها نقش عمده‌ای در باز آفرینی این شخصیت دارد و به گمان من بازی حسی (و زیرپوستی) خانم معتمدآریا مهمترین عاملی است که مانع درغلتیدن فیلم به بستر ملودرامهای سطحی خانوادگی می‌شود. شخصیت مرد هم (خسرو شکیبایی) اگرچه نسبتاً خوب از کار درآمده اما هنوز هم تحت تاثیر حمید هامون است.

دیالوگها در سراسر فیلم جا افتاده‌اند و کاملا در حد شخصیت بازیگران عمل می‌کنند. نه کمتر و نه بیشتر، حتی در قسمتهایی هم که به جنگ اشاره شده، به هیچ وجه حالت تصنعی و شعاری پیدا نکرده‌اند. نوع خاص بیان دو بازیگر اصلی هم کاملا منطبق بر شخصیت آنهاست. محمود دچار لکنت زبان است که این لکنت در کاراکترش نیز به راحتی قابل تشخیص است و لهجه جنوبی زهرا با شخصیت بی‌پیرایه و دوست‌داشتنی او همخوانی دارد.

فیلم هر چند که داستان جذابی ندارد و محدوده‌ای بسیار رایج و آشنا را به تصویر می‌کشد موفق می‌شود تماشاگر را در طول ۹۰ دقیقه نمایش با خود همراه کند. هیچ عامل خارق‌العاده‌ای چه در زندگی و چه در شخصیتهای فیلم وجود ندارد و همه چیز بسیار ساده و طبیعی به نظر می‌رسد. پرسپکتیوی است از دوره‌ای از زندگی خانوادگی که به واسطه انگیزه‌ای سطحی و غیر اصولی دستخوش دگرگونی‌شده و سیری را طی می‌کند تا دوباره به حالت تعادل اولیه خود بازگردد. اگرچه مشکل بچه‌دار نشدن زن در ابتدای فیلم تا حدی برجسته می‌شود اما به دلیل جا افتادن در بافت قصه شرایطی غیرعادی را تداعی نمی‌کند.

پلان آغازین فیلم با میزانسن خوب و به شکلی موجز تصویری گویا از موقعیت محمود ارائه می‌دهد، بی‌نیاز از استفاده از کلام، موفق می‌شود محل زندگی او و قصدش برای سفر به ژاپن را به وضوح بیان کند. از آن پس نیز دو سوم فیلم با ریتمی م : اسب و هماهنگ با فضای ترسیم شده ادامه پیدا می‌کند و تماشاگر به تدریج با شخصیتها آشنا می‌شود. و انگیزه محمود را برای ترک همسر و کشورش درمی‌یابد. انگیزه‌ای که به مرور جایگزین همه ارزشها شده و پیوند او را با تعلقاتش تضعیف کرده است. همسر و حتی بچه‌ای که همواره رویای آنرا در سر می‌پروراند، تبدیل به موانعی در جهت تحقق رویای کنونی او برای سفر به ژاپن می‌گردند. مشکل محمود (و نیز مشکل فیلمنامه) با آگاهی از وجود بچه آغاز می‌شود. به همان نسبت که محمود برای خلاص شدن از شرایط موجود و نابودی بچه می‌کوشد، فیلمنامه افت می‌کند. اولین ضربه در راهرو بیمارستان به فیلمنامه وارد می‌شود. بر حسب اتفاق مردی از قصد او برای نابودی بچه آگاه می‌شود و آدرس محل را در اختیارش می‌گذارد. تکرار این تصادفات به یکدستی فیلم لطمه می‌زند تا سرانجام در سکانس ماقبل آخر، انسجام موجود در ساختار بیانی کاملا دچار تزلزل می‌شود، و جلوه‌های فیلمفارسی همراه با پرداخت و اجرای بد در زد و خوردهای نهایی بروزی تمام دارد و رشته‌ای که الوند را با فیلمهای گذشته‌اش پیوند می‌دهد، آشکار می‌سازد. فضا نیز در این قسمت اساساً دگرگون می‌شود، لوکیشن‌ها، شخصیت مرد و پیرزن در بیغوله بیش از آنکه با کل اثر همخوانی داشته باشد، یادآور فضاهای مخملبافی است. مضمون نیز چون دیگر عناصر پیوستگی خود را از دست می‌دهد. صرفاً تصادفها تصمیم گیرنده‌اند. این شرایط محمود را در موقعیتی قرار می‌دهند که جان همسرش را در خطر می‌بیند و اینگونه تصمیم به ادامه زندگی مشترک می‌گیرد. بار ملودراماتیک فیلم که تاکنون بر دوش شخصیتها بود به حوادث منتقل می‌گردد، و معلوم نیست اگر در لحظه سقط جنین، مرد دیگری برای شکایت به آن محل نمی‌آمد و از وخامت حال همسرش سخن نمی‌گفت، چه بر سر زهرا و محمود و بچه می‌آمد. و چه بر سر پایان فیلم؟

صرفنظر از ضعفهای مطرح شده و پایان بد فیلم، نگرش واقع‌گرایانه الوند به جامعه که به نظر می‌رسد تا حدی تحت تاثیر کیمیایی است و با نمایش پوستر فیلم دندان مار نیز بر آن تأکید می‌کند، نگرشی قابل تحسین است که می‌تواند نویددهنده فیلمهای بهتری از او باشد. فیلمهایی با هویت که نه گرفتار جاذبه‌های گیشه پسند فیلمفارسی است و نه اسارت در میان حصارهای خوش آب و رنگ ناکجاآباد را افتخار می‌داند. با این امید که جایگاه این فیلم در کارنامه سینمایی آقای الوند، «یک بار برای همیشه» نباشد. و باز به جلو نظر کند، و همچنان بی‌ادعا، اما با هویت. □

چرا اینها

□

در یکی از همین روزها، دبیر سینمایی مجله «یادداشت فیلم» این ماه را طلب می‌کند و مرا به ناچار راهی سینما می‌سازد.

در حال حرکت به سوی سینما فکر می‌کنم، چرا «نوشتن» تا این اندازه دشوار شده و چرا از قبل، نوشته‌ای حاضر نکرده‌ام و حالا با اکراه به سینما می‌روم. و می‌بینم که دلیلش به کیفیت فیلمها برمی‌گردد. فیلمها آدم را به شوق نمی‌آورند و لذت و شور و هیجانِ سینما رفتن و سینمانویسی را برنمی‌انگیزانند.

خب، به هر صورت دارم به سینما می‌روم و در حیطهٔ سینمای ایران، فیلم نسبتاً دیدنی یا حتی مهمی را خواهم دید. چراکه بنده مه‌آلود کاندیدای شش جایزهٔ جشنواره بوده و اکیپ سازنده، یک گروه کاملاً حرفه‌ای هستند و کارگردان فیلم، حدود ده فیلم بلندسینمایی ساخته و ... پس احتمالاً فیلم بدی نخواهم دید.

□

فیلم آغاز می‌شود, مردی که لباس عربی به تن دارد، در صندلی عقب یک ماشین نشسته و ماشین در حال حرکت است. ناگهان ماشین متوقف می‌شود و راننده می‌گوید که اتوموبیلش خراب شده است. مرد عرب پیاده می‌شود و به لب دریاچه‌ای که در چند متری ماشین قرار دارد می‌رود و شروع به آواز خواندن می‌کند! راننده آرام آرام به مرد عرب نزدیک می‌شود و با جک ماشین ضربه‌ای به او می‌زند.

روایت قصه ادامه دارد. پس از این مقدمات، می‌بینیم که جسد مقتول را از آب بیرون می‌کشند. در نمای بعدی، فرامرز قریبیان با یک بارانی سفید و کلاه شاپو(!) از اتوموبیل پلیس پیاده می‌شود و وارد مرکز نیروهای انتظامی جمهوری اسلامی ایران می‌شود. و ما درمی‌مانیم که مگر در شهرستانهای ایران، مأمورین نیروهای انتظامی با هیأت «آلن دلون» و «ژان گابن» و امثالهم در خیابانها ظاهر می‌شوند! یعنی کارگردان فیلم در زمان فیلمبرداری این شات، خنده‌اش نگرفته و به نظرش مسخره نیامده که آدمی با این قیافه، از بین پرچمهای جمهوری اسلامی ایران و مأمورین سبزپوش آن بگذرد؟ نکند فیلم کمدی است و ما در جریان نیستیم؟!

به هر حال، این آقا وارد ساختمان می‌شود و با آدمی که در آن جا حضور دارد صحبتهایی می‌کند و ... کم کم اغتشاش به معنی واقعی کلمه بر فیلم حکفرما می‌شود: دیگر ما نمی‌فهمیم آدمها از کجا می‌آیند و به کجا می‌روند و

• محمدحسین معززی‌نیا

به بهانه بندر مه‌آلود
مه ابتذال؟

چه هویتی و چه هدفی دارند. صحنه‌ای از یک پیرمرد و پیرزن در یک خانهٔ بسیار مجلل داریم، صحنه‌ای از یک زن جوان که با چند نفر دیگر صحبت می‌کند، صحنه‌ای در مهدکودک می‌گذرد و قرار است تنهایی یک کودک در بین جمع بچه‌ها نشان داده شود ـ که البته به لطف دکوپاژ «درخشان» کارگردان، چیزی حاصل نمی‌شود! در صحنه‌ای دیگر، کارآگاه قصه به وسط آبها می‌رود و قصد بازرسی خانه‌ای را که در آنجا ساخته شده، دارد. کمی آن اطراف می‌چرخد و «دلهره» آبکی به وجود می‌آورد. در صحنه بعد یک قهوه‌خانهٔ وسط آب را می‌بینیم که دو پیرمرد آنجا نشسته‌اند و با هم صحبتهای نامربوط می‌کنند، و بر همین سیاق، شخصیتهای مختلف و لوکیشنهای متعدد را می‌بینیم و لحظه به لحظه سردرگم‌تر می‌شویم و در می‌مانیم که این آدمها و اماکن و صحبتها و ماجراها چه ارتباطی به یکدیگر و چه ارتباطی با قتل آن مقتولِ ابتدای فیلم دارند.

همهٔ اینها، تنها مشکلات قصهٔ فیلم بود و سردرگمی و ضعف مفرط فیلمنامه. باید به این موارد، صحنه‌آرایی‌های بد، استفادهٔ بد از فضا، بازیهای بسیار بد، دکوپاژ بد ـ یا دقیقتر، فقدان دکوپاژ ـ، ریتم بد ـ یا فقدان ریتم ـ، میزانسنهای ... ببخشید، به گمانم ما را دست انداخته‌اند. هر چه فیلم پیش می‌رود، تماشاگر، کلافه‌تر و عصبی‌تر می‌شود و متوجه این نکته که بحث کردن به این ترتیب «شوخی» است و هیچ سودی ندارد. اولین و آخرین ـ و تنها ـ راه حل، ترک سالن سینماست.

□

و حالا که دوباره در خیابان راه می‌روم و از آن سالن افسانه‌ای و پردهٔ جادویی که باید جایگاه آثار ماندگار سینما و انبوه جمعیت مشتاق باشد، فاصله گرفته‌ام در این فکرم که «اشکال از کجاست»؟! دربارهٔ بندر مه‌آلود که دیگر نمی‌توان بحث کرد. باید مثل فیلمهای قبل، نما به نمای فیلم را بررسی کنیم و بگوییم همهٔ این نماها، هم مشکل ساختمان سینمایی دارند، هم مشکل فیلمنامه و پرداخت، و هم ده‌ها مشکل دیگر. به همین ترتیب تا انتهای فیلم پیش برویم و به این نتیجه برسیم که این فیلم هم سراپا نقص است و تماشاگر مغبون شده و حق دارد شصت تومان، بهای بلیت این فیلم را نپردازد و حق دارد با این سینما قهر کند و ...

اما بیایید یک بار هم از خودمان بپرسیم که قرار است این روند تا کی ادامه داشته باشد؟ تا چه زمانی باید این نوع فیلمها را تماشا کنیم و بررسیهای مشابهی داشته باشیم و به این نتیجه برسیم که آیا اگر به جای بندر مه‌آلود، هر فیلم دیگری از میان ۶۰ فیلم تولیدی امسال ـ منهای دو سه فیلم ـ را بررسی می‌کردیم، وضعیت فرق می‌کرد؟!

سالهاست که چنین فیلمهایی به راحتی ساخته می‌شوند، در جشنواره‌ها شرکت داده می‌شوند، نوبت اکران می‌گیرند، در هنگام نمایش با شکستهای فاحش و هنگفت روبرو می‌شوند، اما از آن سو شعارهای هدایتی ـ حمایتی همچنان ادامه دارد و عبارت دهان پرکن «سینمای نوین ایران» به گوش می‌رسد و به این سینما افتخار می‌شود و تماشاگران، جمعی نادان پنداشته می‌شوند و روند گذشته ادامه می‌یابد و ... دلمان خوش است که فلان فیلم در فلان دهکدهٔ فرنگی جایزه ربوده است! تا کی قرار است زورکی به این سینما «ببالیم»؟ آیا واقعاً این «سینما» همان سینمای آرمانی و ایده‌آل، یا حتی چشم‌اندازی از آن را می‌نمایاند؟ قرار گذاشته‌ایم هیچ کس به دیگری حرفی نزند و همگی با لبخندهای تصنعی، یکدیگر را تأیید کنیم و پیش برویم؟ به کجا؟ و در این شرایط وانفسا، آیا نقد نوشتن بر این سینما، آب در هاون کوبیدن نیست و نوعی اعتبار بخشیدن به آن؟

□

غرق در این افکار و در جستجوی یافتن پاسخ سؤالاتم هستم که جلد یک ماهنامهٔ سینمایی، نگاهم را می‌دزدد. روی جلد مجله، تیتر درشتی به این مضمون درج شده: «چرا دوبلهٔ فیلم در آمریکا رواج ندارد»؟ انگار همه چیز به همه چیز می‌خورد! فکر می‌کنید اشکال از کجاست؟ □

.... ادامه دارد

• رابرت تاون

■ ترجمهٔ عباس اکبری

فیلمنامه پلیسی

هم حرفی برای گفتن دارد

درست قبل از وقوع جنگ جهانی دوم در کالیفرنیا متولدشدم. بنابراین فضای لوس آنجلسِ قبل از جنگ را، زمانی که با وضع کنونی‌اش کاملاً متفاوت بود، به یاددارم. اکنون زیبایی‌اش برای همیشه از بین رفته است.

وقتی بزرگ شدم در شهر بندری کوچکی به نام «سان پِدرو» دانشجوی کالج هنرهای زیبا شدم و بعد از آن هر کاری، از کارمندی بانک گرفته تا ماهی‌گیری حرفه‌ای را انجام داده‌ام. تا آنکه سر از یک کلاس بازیگری که «جِف کوری» آن را اداره می‌کرد، درآوردم.

«کوری» یکی از بازیگرانی بود که در دورهٔ مک کارتیسم جزء لیست سیاه بود. وی، بخصوص در مورد کسانی که می‌خواستند فیلمنامه‌نویس شوند، بسیار سخت‌گیری می‌کرد. کلاس وی به محل تجمع عده‌ای از آدمهای بسیار قابل توجه تبدیل شد؛ از جملهٔ این افراد «راجر کورمن»، «جیمز کابرن»، «سالی کِلِرمَن» «ایروینگ کِرِشنر» و «جَک نیکلسون» را می‌توان نام برد. درواقع، در همین کلاسِ جف کوری، برای نخستین بار بازی جک نیکلسون را دیدم و از همان اولین لحظهٔ کارش فهمیدم او یکی از جالب‌ترین آدمهایی است که تا آخر عمر خواهم شناخت. در آن دوران، حدود یکسال در یک آپارتمان مشترک زندگی کردیم و ما هم مثل خیلیهای دیگر به کمک راجر کورمن به نان و نوایی رسیدیم.

وقتی که تقریباً بیست و یک ساله بودم، کورمن سرگرم ساختن یکی از آن سریالهای کم خرجش در جایی به نام پورتوریکو بود. او من را تشویق کرد که یکی از آنها را بنویسم و من هم یک داستان علمی تخیلی بسیار بدی

www.ghaem.info

نوشتم (آخرین زن روی زمین، ۱۹۶۰) و در آن بازی کردم. تجربهٔ واقعاً جالبی بود. چون من واقعاً نمی‌دانستم چکار دارم می‌کنم و راستش بازی خوبی نداشتم. ولی به هر حال، شروع کار بود.

سپس چند سال برای تلویزیون نویسندگی کردم و حاصل کار، نمایش‌هایی چون «مردی از اَنکل»، «آنسوی مرزها» و سریال تقریباً ناشناخته‌ای به نام «نقطه عطف» بود که احتمالاً بهترین نوشتهٔ تلویزیونی من به شمار می‌رود. اما تقریباً همهٔ نوشته‌هایم یا با دخالتهای ویرایشی خراب می‌شد یا با کارگردانی.

در اینجا تجربیاتی کسب کردم که از نظر خودم ابداً رضایت‌بخش نبود.

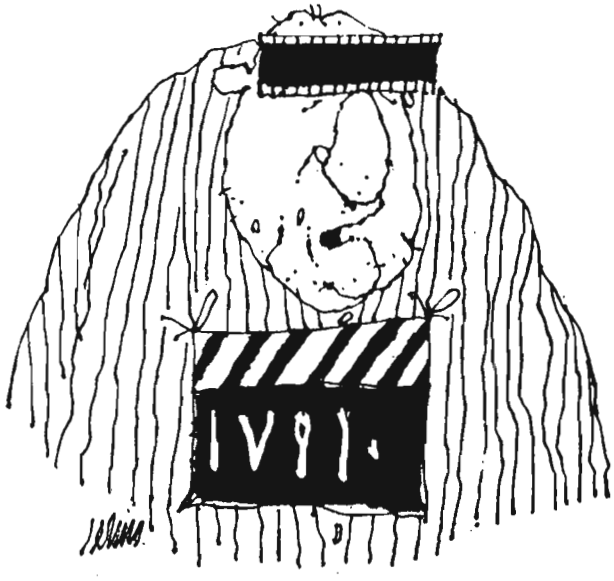
بانی و کلاید

وقتی از آنجا رفتم، کار راجر کورمن با سریال ادگار آلن‌پو رونق گرفت که پروژه‌های پرهزینه‌ای می‌ساخت. من «مرگ لجیا» (۱۹۶۴) را برای او نوشتم. اقبال واقعی وقتی به من رو کرد که قرارشد راجر چیزی برای کمپانی کلمبیا بسازد. به همین دلیل فیلمنامه‌ای را بازنویسی کردم و به نحوی به دست وارن بیتی ـ آرتورپن افتاد و چون قابل توجه بود، از من خواستند که سر صحنه فیلم بانی و کلاید باشم و آن را بازنویسی کنم. نسخهٔ اول بانی و کلاید نوشته رابرت بِنتون و دیوید نیومَن بود؛ ولی نسخهٔ نهایی را من به کمک وارن بیتی و آرتورپن نوشتم. کار کردن روی چنین طرح‌هایی که هم از نظر تجاری موفق هستند و هم از لحاظ هنری، بسیار جالب است. اما بالاخره یک چیز بسیار «متلون المزاجی»‌ای به نام گروه فیلمبرداری روی کارسایه می‌اندازد. البته، تمام فیلمهای خوب از جمله بانی و کلاید، آدم‌های بسیار خوش ذوقی را پشت سر خود دارند، ولی در مورد فیلم‌های بد هم وضع بر همین منوال است. درهر دو صورت، آدم باید خون دل بخورد و عرق بریزد تا کار خوبی انجام دهد و در نهایت هم موفق می‌شوید اما عمیقاً باید آگاه باشید که چه اختلاف سلیقه‌هایی ممکن است پیش آید. شاید بهتر باشد که آدم وارد بازی شود و در پشت صحنه هم حضور داشته باشد. ولی از لحاظ کیفی فرق چندانی با وقتی که بازی نکرده و باخته است، ندارد. هنوز هم آدم جزء بازی است.

پس از بانی و کلاید به قصد بازنویسی فیلمنامه‌ای به نام سوار ان ویلا (۱۹۶۸)، با بازی چارلز برونسون و رابرت میچیم، به اسپانیا رفتم. این پروژه در موقعیت «چه کار باشد چه نباشد پولش رابپرداز*» بود و کمپانی پارامونت بالاجبار می‌بایست پروژه را به پایان می‌رساند و می‌خواست از این کار بد، فیلم خوبی از آب درآورد. بعد از این کار، در اواخر دههٔ شصت خود را در لندن یافتم. و در همان حدود بود که نوشتن اولین نسخهٔ «شامپو» را شروع کردم. ولی آنقدر در انگلستان کار داشتم که هیچ کار دیگری جز این نتوانستم انجام دهم. شاید به این دلیل که این کشور را بسیار دوست می‌دارم. هیچ چیز این کشور، هیچگاه مرا خشمگین، غمگین یا افسرده نکرده است. بنابراین کار چندانی روی فیلمنامه «شامپو» نکردم تا چند سال بعد که به امریکا بازگشتم و باردیگر با وارن بیتی همکاری کردم.

یادگیری ناشی از بازنویسی فیلمنامه

چندین سال طول کشید تا طرح‌های کاملاً شخصی‌ام به پرده سینما رسید. اما از بازنویسی فیلمنامه چیزهای زیادی می‌توان آموخت. اولین نکته آنکه دو نوع فیلمنامه‌نویسی وجود دارد. اول، مرحلهٔ شکل‌گیری است که دست به گریبان یک ایدهٔ بکر هستید و داستان خیالی مثل رمان به وجود می‌آید. مهم نیست چقدر آدم روی نسخهٔ اولیه فیلمنامه کار کرده باشد؛ چون وقتی به دست بازیگران لایقی همچون جک نیکلسون برسد، در عرض مدت کمی شخصیتها را بهتر از تویی که آن را نوشته‌ای می‌شناسد. به این دلیل فکرمی‌کنم در این مرحله بازنگری خاصی از فیلمنامه شروع می‌شود که بسیار باارزش است. دلیل این بازنگری هماهنگی شخصیتهای خلق شده توسط بازیگر و مشکلات واقعی فیلمبرداری است. نوشتن نسخهٔ اولیه،



تجربه‌ای رهبانی و همراه با ریاضت است. و در مرحلهٔ دوم شما نسبت به وقایع و آدمهای دیگر واکنش دارید.

نکتهٔ دیگری از اولین دورهٔ کاری‌ام یعنی وقتی باز نویسی فیلمنامه را قبول می‌کردم این است که «گفتگو» نباید به تماشاگر تحمیل کند که صحنه در بارهٔ چیست. نمونهٔ بسیار جالب توجه این مورد در فصلی از فیلم پدرخوانده (۱۹۷۲) رخ می‌دهد که رابطه مارلون براندو، به عنوان رئیس مافیا، و فرزندش ال پاچینو تجسم می‌یابد. فرانسیس فورد کاپولا اساساً صحنه‌ای می‌خواست که در آن پدر و پسر به هم بگویند که یکدیگر را دوست دارند. صحنه‌ای که در کتاب اصلی نبود. خیلی ساده به نظر می‌رسد، ولی شما نمی‌توانید صحنه‌ای بنویسید که دو نفر روبروی هم قرار گیرند و بگویند یکدیگر را دوست دارند. نخست راش‌هایی که از ال و مارلون گرفته شده بود، دیدم و سپس با ایشان حرف زدم. و بعد صحنه‌ای نوشتم که ظاهراً دربارهٔ قدرت حاکم، دربارهٔ حاکمیت جوانی و اکراه پیرمرد در انتقال قدرت بود. پیرمرد به پسرش می‌گوید که در آینده مواظب باشد و اسم بعضی از کسانی که احتمالاً برایش خطرساز خواهندبود، می‌برد. و در حالی که پسر با دستی که از روی بی‌قراری به او می‌زند به او اطمینان می‌دهد که: «از پسش برمی‌آم» می‌توان گفت که حساسیت پدر به این جزئیات نشانگر اضطراب وی از این موضوع است که پسرش به ناچار باید نقشی را بر عهده گیرد که پیرمرد هیچگاه تمایلی به تفویض آن نداشته است و نیز منعکس‌کنندهٔ امتناع پدر از این انتقال قدرت است. و زیر متن همهٔ اینها ارزشی است که آندو برای یکدیگر احساس

می‌کنند. نوشتن چنین صحنه‌هایی، البته، وقت بسیار زیادی می‌برد.

قطعه آخر

پس از پدرخوانده کتابی به نام «قطعه آخر» را برای جک نیکلسون و هال اشبی اقتباس کردم. جک نقش افسر بسیار شایسته‌ای را بازی می‌کند که وظیفه انتقال یک سرباز جوان فراری را به زندان به عهده دارد. زندان مکانی است که دورهٔ محکومیت شاقی در انتظار جوان است. بخشی از قصد من نشان دادن این بود که آدمهای بسیار خوب هم می‌توانند کارهای بسیار وحشتناک انجام دهند. به تجربه دریافته‌ام که انسانها تا زمانی خوبند که خوبی برایشان چندان گران تمام نشود. اما وقتی به این مرحله می‌رسند و قرار است این خوب بودن به قیمت مثلاً از دست دادن شغلشان تمام شود یا چیز عزیزی را از دست دهند، لرزه به اندام دیگران خواهندانداخت. حال در قطعه آخر جک نیکلسون از این حقیقت به خود می‌بالد که این جوانِ کم و بیش بیمار، چهرهٔ پدر جانشین یک اسقف را می‌گیرد. بنابراین نیکلسون او را به جاهای خاصی می‌برد و چیزهایی را نشانش می‌دهد. اما وقتی به نظر می‌رسد که این کارها ممکن است برای نیکلسون گران تمام شود و یا چیزی از زندگی‌اش را به خطر اندازد، از این رو به آن رو می‌شود و می‌گوید: «این وظیفهٔ منه». گرچه می‌داند که طرز برخوردش اساساً مستهجن و دور از جوانمردی است.

به ناچار، در حین ساخت فیلم، فکرکردیم که آخرش را عوض کنیم و بگذاریم که نیکلسون اجازه دهد که پسرک فرارکند. ولی به نظر می‌رسید که با این کار تماشاگر نکتهٔ اصلی را از دست خواهد داد. تماشاگر باید با این مسئله از سالن سینما خارج می‌شد، چراکه نود درصد از همین تماشاگران ـ و شاید هم صددرصد آنها ـ همین کاری را می‌کنند که نیکلسون توی فیلم کرد. یعنی اگر آنها باشند پسرک را تحویل زندان می‌دهند تا خراشی به پوستشان نیفتد. بنابراین فکر کردم بسیار غیرمنصفانه است که تماشاگران را با این خیال خوش از سالن بیرون بفرستم که: «هی، دنیا پراز آدمهای خوبه».

محله چینی‌ها

محله چینی‌ها از وقتی شروع شد که قوی‌ترین حس خودآگاهانه‌ای که نسبت به لوس‌آنجلس داشتم را در خود کشف کردم. تکوین آن مدت مدیدی به طول انجامید. این حس را بسیار ناگهانی، وقتی از کوههای سانتا مونیکا صعود می‌کردم، دریافتم. مثل تمام اهالی لوس‌آنجلس، هیچ

به فکر کوه‌پیمایی نبودم تا اینکه یکی از دوستان قدیمی‌ام تشویقم کرد و بعد فهمیدم که چقدر از این کار خوشم می‌آید. روزی داشتیم از کنار لبه‌های کوه ردمی‌شدیم که خود را ده سال مسن‌تر یافتم. احساس مقهورکننده‌ای بود و نمی‌دانستم از کجا آب می‌خورد. تا اینکه همانجا در کنار لبه‌های کوه دریافتم که لوس‌آنجلس همان شهری است که از دوران کودکی به یاددارم. از آن به بعد می‌توانستم بوی شهر، بوی درختان فلفل، بوی اُکالیپتوس و بوی بهار نارنج را حس کنم. بسیار مسرت‌بخش بود.

با کشف مجدد این احساس، پاک خُل شدم؛ چراکه این حس غریب به من دست داد که زیبایی مسحورکنندهٔ لوس‌آنجلس قبل از جنگ کاملاً از دست رفته است. سرشار از تحیر و اشتیاق بودم و مدت زیادی در این باره فکرکردم. به این دلیل شهر تغییرکرده بود که در فرهنگ غرب پیشرفت‌ها همواره پسندیده است و در هیچ کجا بیش از لوس‌آنجلس این امر، چنین مورد توجه نیست.

وقتی در مجلهٔ «لوس‌آنجلس تایمز» مقاله‌ای در این باره دیدم، این احساسات در وجودم به تلاطم افتاد. مقاله بسیار مرا متشنج کرد و نمی‌دانستم چه باید کرد. این مقاله دربارهٔ لوس‌آنجلسِ ریموند چندلر [داستان‌نویس] بود. نویسندهٔ مقاله، بخشهایی از نوشتهٔ چندلر را نقل قول کرده بود و در کنار چندین عکس از بخش‌هایی از شهر که شرح داده بود، چاپ کرده بود. فوراً به ذهنم خطور کرد که بعضی از جاهای شهر هنوز دست نخورده پابرجاست و اینکه ساختن یک فیلم سینمایی، آخرین فرصت ضبط شکل و شمایل شهر پیش از تخریب نهایی است. می‌شد فیلم را با استفاده از صحنه‌های واقعی ساخت به شیوه‌ای که بسیار شگفت‌انگیز هم باشد. تا آنوقت بعضی از آثار چندلر را خوانده بودم، ولی دوباره خواندن آثار وی را از سر گرفتم. او بهترین توصیف ممکن را از لوس آنجلس داده بود.

هنوز نمی‌دانستم چه می‌خواهم بنویسم، ولی فکرمی‌کردم که احتمالاً یک فیلمنامهٔ پلیسی خواهم نوشت. در همین اوضاع و احوال با یک درگیری محیط زیستی که بر سر زمینهایی نزدیک کوهستان سانتا مونیکا پیش آمده بود، مواجه شدم در سالن شهرداری جلسه‌ای تشکیل شد که بالاخره زمینها را از دستمان درآوردند. و این برایم گران تمام شد که به درخواست جک نیکلسون جهت بازی در اولین فیلم وی در مقام کارگردان با عنوان «او گفت بران» (۱۹۷۱) به اُرگان رفتم. حالا در کتابخانهٔ اُرگان اتفاقاً کتابی پیدا کردم که در بازار موجود نبود. اسمش «کالیفرنیای جنوبی»، نوشته مک ویلیامز بود و باورنمی‌کردم که چقدر به درد کار من می‌خورد. درواقع، بسیار تحت تاثیرش قرارگرفتم. چیزی که بخصوص نظر مرا جلب کرد این بود که چگونه برای کشیدن آب به لوس‌آنجلس، یک درهٔ محلی به کلی نابود شده بود. نابودی ساکنین این دره چنان خشن بود که آنچه خوانده بودم باورنکردنی به نظر می‌رسید. مرا زیر و رو کرد. درگیری ما را بر سر زمینهای اطراف کوه سانتا مونیکارا برایم زنده کرد و از اینجا بود که «محله چینی‌ها» در ذهنم شروع به شکل‌گیری کرد. اقدام به نوشتن داستانی کردم که در آن مردی به زمین دیگران و دختر خودش تجاوزمی‌کند و حداقل یکی از این کارها را با عنوان «پیشرفت» انجام می‌دهد.

وقتی این ایده شکل گرفت، چندلر چیز مهمی نگفته بود و فقط احساسش نسبت به شهر را توضیح داده بود، قهرمانان داستانهای وی به شوالیه‌هایی کم و بیش از رونق افتاده تبدیل می‌شدند؛ درحالیکه من می‌خواستم «گیتس» (با بازی جکِ نیکلسون) را معمولی‌تر، کم‌هوش‌تر و پولکی‌تر از آنهایی که قبلاً ساخته شده بود، از آب درآورم. آدمی که به نحو ظریفی در کار طلاقهای غیرمجاز متخصص شده و سپس شغل نامطبوعش را به خوبی پذیرفته است. اما بعد درگیر افتضاحی می‌شود که بسیار فراتر از تخیل وی است. در اصل فیلمنامه، بین گیتس و افسر پلیس، اسکُبار (پِری لوپز) بگومگویی صورت می‌گرفت که این امر را نشان می‌داد. این صحنه در اتاق تدوین حذف شد و از بعضی لحاظ از این امر پشیمانم، چراکه چیزهای مهمی دربارهٔ گیتس بیان می‌کرد. در این صحنه گیتس از طرف اسکبار متهم به اخاذی با توسل به زور می‌شود و او در جواب به اسکبار می‌گوید: «من حتی از

بدترین دوستانم هم با زور پول نمی‌گیرم. از اینجا دیگه من خط می‌کشم.» و اسکبار در ادامه صحبت می‌گوید: «آره جیک، منم یه بدکاره رو می‌شناختم که یه بار به خاطر پول تف می‌اندازه تو صورت مشتریش، ولی به خودش گند نمی‌زنه. از اینجا دیگه اون خط می‌کشید.» گیتس تلاش می‌کنه با این گفته جواب او را بدهد: «امیدوارم که با قیمت زیادش تو رو ناامید نکرده باشه.»

نکته‌ای که از این گفتگو می‌خواستم انتقال دهم این بود که گیتس علی رغم کلبی مسلکی کاملاً آشکارش، آدمی بومی است. به نظر او بد بودن آدمها نیز حدی دارد. به نظر من، به طور کلی، این جوهر حسی بود که پیش از جنگ جهانی دوم غالب بود: شرارت انسانی دارای حد و مرزی خاص است. آنوقتها کلبی مسلکی یک جور خوش‌بینی جنون‌آمیز در این مورد داشت؛ می‌دانستند که همه چیز شرارت‌بار است؛ اما متفکران اصولاً محجوب بودند. در اینجا در محله چینی‌هانیز، گیتس درواقع شناخت غلطی از دشمن خود جان هیوستون دارد و خبر ندارد که چه موجود هیولا صفتی است. او دشمنی است که به قول خود هیوستون «قادر به هر کاری است»؛ از غصب زمینهای زراعی تا تجاوز به دختر خود. گیتس بعضی‌ها را سر بزنگاه درست وقت چشم‌چرانی گیر می‌اندازد. انجام این کار ساده است، همانطور که برملاکردن اعمال آشکارا خلاف آسان است. اما جرایمی که نمی‌توان از صحنه اجتماع درش آورد، جرایم وحشتناکی هستند که ظاهراً معقولند و از روی خیرخواهی انجام می‌شوند. وقتی فساد به این حد رسید، دیگر نمی‌توان آن را محکوم کرد، بنابراین

آن را ارج می‌نهند و نام تمام کسان دست‌اندر کارش را روی تابلوی اعلانات سالن شهرداری به عنوان ارکان بقاء جامعه حک می‌کنند. در زمان نوشتن محله چینی‌ها همه چیز چنان بغرنج می‌نمود که تقریباً داشتم از نوشتنش ناامید می‌شدم. و یکی از چیزهایی که بسیار سخت بود دستیابی به مفهوم جرایمی بود که سرانجام مرتکبین آنها مورد تشویق هم قرار می‌گیرند.

نوشتن جدی محله چینی‌ها در اواخر اوگوست ۱۹۷۲ شروع شد. در همان موقع بود که از طرف جک کلایتون برای نوشتن «گتسبی بزرگ» (۱۹۷۴) از من دعوت شده بود ولی چون داشتم روی محله چینی‌ها کار می‌کردم نمی‌خواستم کار را متوقف کنم. با رابرت ایونز که در آن وقت تهیه‌کنندهٔ کمپانی پارامونت بود، برای صرف غذای ایتالیایی به یک رستوران رفتیم. از اینکه نوشتن «گتسبی» را رد کرده بودم کمی جا خورده بود. از این رو برایش توضیح دادم که دارم روی یک فیلمنامه شخصی کار می‌کنم و قصد دارم تمامش کنم. ازم حرف کشید. دربارهٔ مفهوم محلهٔ چینی‌ها برایش توضیح دادم که به نظرم یک چیز سیاه و وحشت زایی است که با زنی در ذهن یک مرد ارتباط دارد. فقط در یکی دو جمله برایش گفتم. او گفت: «یا پیغمبر، خیلی دوست دارم اینو کار کنم.» خوشحال شدم. ولی دلم نمی‌خواست تا وقتی دارم روی آن کار می‌کنم قراردادی ببندم. اما، یکی دو ماه بعد پولم ته کشید. بنابراین با او تماس گرفتم و با شرط اینکه در کارم دخالت نکند، با او وارد معامله شدم. بعد از این تماس او یک وقتِ سی روزه از من خواست که تصمیم بگیرد که آیا ادامه دهد یا نه. نمی‌توانم حرفهای زیاد خوبی دربارهٔ ایونز بزنم. از آن نوع آدمهایی است که شور و اشتیاقش می‌تواند آدم را به درد سر بیندازد.

به خاطر کارگردانی بچه رزماری (۱۹۶۸)، رومن پولانسکی همیشه در ذهن ایونز بود. در مارس ۱۹۷۳، پس از اینکه «رومن» اولین دستنویس فیلمنامه را خواند، دیدار کوتاهی با هم داشتیم. بعد، نسخهٔ دیگری نوشتم و بعد سومین دستنویس فیلمنامه را در دو هفته در اگوست ۱۹۷۳ تمام کردم. در اکتبر همان سال کلید زده شد.

فکر می‌کنم تنها صحنهٔ بدرد بخوری که رومن پیشنهاد کرد، صحنه‌ای بود که طی آن گیتس باید به نحوی اطلاعاتی از «اولین» (فی داناوی) درمی‌آورد که از پدرش صاحب فرزند شده است. به چند روش آن را نوشتم ولی سردرنمی‌آوردم که گیتس چگونه و با چه ترفندی می‌تواند یک چیز این همه شخصی و خصوصی را از او بیرون بکشد. رومن گفت: باید در طی برخوردی که بین این دو

پیش می‌آید، این اطلاعات را به او بدهد. تا اینجا موافق بودم، ولی گفتم من نمی‌دانم به چه روشی این کار را بکنم. و رومن گفت: «اوه خیلی ساده است. کاری کن که او را بزند و ازش درآورد.» و راه حلش به همین سادگی بود.

من به اصرار رومن تغییراتی در محله چینی‌ها دادم که هیچگاه نمی‌توانم از آن احساس رضایت کنم. مثلاً، من احساس می‌کردم که اگر در آخر فیلم «اولین» پدرش را بکشد و به وسیلهٔ قانون مجازات شود، با لحن فیلم هماهنگ‌تر است. به این ترتیب حس می‌کردم که بارقه‌ای از نور امید در آن موج می‌زد و حس درونی فیلم برجسته‌تر می‌نمود و تراژیک‌تر می‌شد. دلم می‌خواست خیالی و فانتزی باشد اما پایان‌بندی رومن بسیار خشن و مقهورکننده از آب درآمد.

همین طور با قرار دادن صحنهٔ نهایی در محله چینی‌ها مخالف بودم. در فیلمنامه‌ای که من نوشته بودم خود محله چینی‌ها به هیچ وجه تجسم بیرونی و واقعی نداشت چراکه می‌خواستم محله چینی‌ها، نماد باشد. احساس می‌کردم که این استعاره خود به خود مفهوم است و ضرورتی به اجرای صحنهٔ نهایی در محله چینی‌ها نمی‌دیدم، چون تحمیلی به نظر می‌رسید.

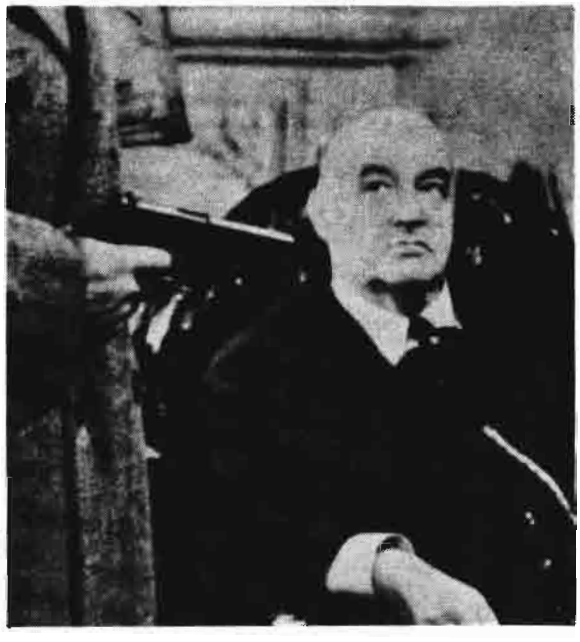
درونمایه اصلی مربوط به محله چینی‌ها خود به خود شکل گرفت. زیرا سگ گله‌ام (یعنی گیتس) وام گرفته از یک مامور جرایم اخلاقی اهل مجارستان بود که مدتی در محله چینی‌های لوس‌آنجلس کار کرده بود. او پر از داستان‌های مربوط به فساد اخلاقی جالب بود و همهٔ این داستان‌ها به زمانی برمی‌گشت که به عنوان یک مامور سرّی، تحت پوشش یک دکتر قلابی در سالن زیبایی ماساژورها کار می‌کرد. از داستانهایش معلوم بود که فقط یک مشت احمق دله را دستگیر می‌کرده که سرشان به تنشان نمی‌ارزیده است. این نوع مأمورها هیچگاه نمی‌توانستند به جرایم سنگین قابل توجهی دست پیداکنند.

این مسئله در پس ذهن من بود تا بعد، وقتی روی فیلمنامه کار می‌کردم دوباره فراجوشید. از آنجا که بر خلاف تمام کار آگاههای خصوصی (زندگی زناشویی) از نوع «مارلو*»یی‌اش که در انتهای فیلم دست همه را رومی‌کنند، گیتس در همان اوایل همین کار را می‌کند، اما در نهایت کلیت تراژدی را پیش‌بینی می‌کند. و به همین دلیل در پایان این جمله را زیر لب زمزمه می‌کند: «تا حد ممکن کوچک.» او می‌داند که موفق نشده این نکته را به یادداشته باشد که وقتی بیش از حد به مخ خودت متکی باشی، درست مثل محلهٔ چینی‌ها، تا حد ممکن کاری کوچک انجام می‌دهی. به نظر او تهدید روانشناختی محله چینی‌ها به نحوی تقدیری با سرنوشت زن گره خورده است.

به نظر من در این ژانر (پلیسی) دیگر مفهوم واقعی خطر فیزیکی برای قهرمان حس نمی‌شود. خطرات واقعی روانشناختی است. قهرمان از روی عقل عمل می‌کند، از نظر عاطفی درگیر می‌شود و به پریشانی و تشویش خاطر می‌رسد. و سنتی قوی موجود است که این خطر را با زن همذات می‌کند. (به این نحو که در شروع فیلم) زن وارد دفتر کار آگاه خصوصی می‌شود و تقاضای کمک می‌کند اما بعد معلوم می‌شود که وی حیله‌گر بوده است. سعی من بر آن بود که بر خلاف این سنت عمل کنم. گیتس به طور غریزی (و سنتی) حتی پس از آنکه عاشق زن می‌شود، به او اعتماد ندارد. اما دست آخر او و تماشاگر متوجه می‌شوند که او متواضع‌ترین و مظلوم‌ترین شخصیت فیلم است. ولی دیگر خیلی دیر است. □

پانوشتها:

* از تاریخ قید شده در قرارداد، باید پول به طرف قرارداد (مثلاً بازیگر یا کارگردان یا ...) پرداخت شود؛ چه کار انجام شود چه نشود.
* شخصیت اصلی فیلم شاهین مالت



• علیرضا کاوه

نگاهی به شاهین مالت گریزی ممکن نیست

همچون آثار noir[1] در شاهین مالت نیز از همان ابتدا موضوع، روابط و شخصیتها به کدهایی منحصر به جهان فیلم محدود می‌شود. بی‌گذشته بودن قهرمانان را به همین نکته باید مربوط دانست. زمانی به جز زمان وقایع فیلم وجود ندارد. همچنین هیچ ارتباطی منفک از ساختار رابطه بین قهرمانان حس نمی‌شود. بستگان، آشنایان و روابط عاطفی را در هیچ یک از اشارات قهرمانان نمی‌یابیم. خواهر خانم «اشانسی» ساختهٔ خیال است و خطری که تهدیدش می‌کند فریبی بیش نیست. مایلز و همسرش نیز از نبود رابطه عاطفی رنج می‌برده اند. تنها آنچه در جریان است، «وجود» دارد. از هویت وفردیت قهرمانان نیز چیزی در نمی‌یابیم، بیننده هیچ گاه همراه آنها نیست. همواره فاصله‌ای هر چند نامحسوس بین آنها و بیننده وجود دارد. حتی «اسپید» نیز مستثنی نیست. او را لحظه ای به حال خود نمی‌بینیم. تلفن، زنگ در، حوادث و تعلق خاطرش به آنچه در ورای شخصیت فردی وی وجود دارد، او را از خود دور می‌کند و زمانی که روند قصه، ما را در قضاوتی اخلاقی نسبت به وی قرار می‌دهد (نظیر کنش حول قتل «مایلز» و مساله همسرش «ایوا») حوادث مانع از جمع بندی و اتخاذنظر قاطعند. شاید دانش ما از سوابق قهرمانان، در نزدیک شدن به آنها یاری‌گر می‌بود. اما تمامی آنچه از وقایع خارج از جهان متن بازگو می‌کنند، به جز در موارد دروغین به داستان شبیه اند، داستانهایی که به قصد توجیه رفتار بی منطق و لحظه ای شان پیش گرفته‌اند. از همین آغاز سدی در برابر تحلیل روانکاوانه قرار می‌گیرد: یکی از ویژگیهای داستانهای Hard-boiled[2]

بازگشت به گذشته نیز در فیلمنامه غایب است. هدفی که به نحوی به آینده مربوط شود، در فیلم وجود ندارد. افزون بر این عدم پایبندی قهرمانان به اعتقاد، شغل، ملیت و مواردی از این قبیل آشکار است. همه چیز ساخته تصادف است و قهرمانان مقهور حوادث اند: احساس علاقه اسپید به اشانسی ناگهانی است و به گونه ای کنترل ناپذیر (بویژه به صحنه های ابراز احساسات[۲] وی نسبت به اشانسی دقت کنید، کششی که به یکباره و بی هیچ دلیلی حتی در لحظات اختلاف بروز می‌کند) او را در ماجراها شریک می‌کند. سرگردانی شخصیتها (در اثر حادثه) را به گونه ای متفاوت می‌بینیم. کوچکترین عاملی رشته کلامشان را می‌گسلد، محل آرا مشی ندارند، از منزلی به منزل دیگر، ازدفتر کار به هتل. پیوسته تحرک ایشان را شاهدیم.

فیلم در مکانهای متفاوتی می‌گذرد. در هر نوبت چند تن در کنار هم و به تعجیل از یکدیگر جدا می‌شوند. گویی از حضور دیگری مضطربند. پیوندها حاصل ضرورت است و ناپایدار: با ورود ایوا به قصه، در می یابیم که اسپید به مرگ مایلز متمایل بوده است. آیا چنین سنخیتی در رابطه او با همکار دیگرش ،«افی»، وجود ندارد؟ از اختلافات «کایرو»و «گوتمن» در گذشته صحبت می‌شود و یا دوستی اشانسی و گوتمن که به دشمنی تبدیل شده است. گوتمن،« ویلمر» را پسر خود می‌خواند و به سادگی آن را فراموش می‌کند. ارتباط بین انسانها پایدار نمی‌ماند. این در کوتاهی زمان هر یک از سکانسها مستتر است. ریتم فیلم به همین دلیل سرعت دارد. کارکرد دیگر این موضوع در عدم نزدیکی بیننده با قهرمانان و احساس همذات پنداری با ایشان است.

اما آنچه در سکانس پایانی می‌گذرد، یکسره متفاوت است. نخستین نکته قابل توجه، زمان طولانی سکانس و بعد مکان ثابت گذر حوادث (در بعضی موارد ادامه همان کنشها) است. رفتار قهرمانان نیز به گونه ای تغییر یافته، بر خلاف موارد پیشین اختلافها و درگیریها عامل جدایی ایشان نمی‌شود. گویی باید به نکته‌ای توجه کرد که پیش از این غایب بوده است: شاهین.

در این سکانس همگی امید دستیابی به شاهین را در سر دارند. شاهین واسطهٔ برقراری رابطه است و عامل فراموشی بی هویتی و تنهایی ایشان. همه کنشها در تاثیر این حضور قرار می‌گیرند. آرامش قهرمانان در کنار یکدیگر ـ اشاره به صحنه‌ای که استراحت می‌کنند وتحمل گذر زمان ـ اشاره به دیزالوی که در دو بخش سکانس پایانی را به هم پیوند می‌دهد ـ که پیش از این گویی ناممکن بود، نشانه های حضور شاهین‌اند. شاهین واسطه ای است تا بار سنگین زندگی را فراموش کنند. گوتمن ۱۷ سال در جست و جوی آن بوده است. اشانسی به خاطر آن با مردانی همراه شده که هیچ گاه پیوندی بین ایشان وجود نداشته است. تمامی اینها با هدف بی اعتنایی به واقعیت صورت گرفته و شاهین در همه آنها امیدواری غلبه بر این

• همچون آثار نوآر در شاهین مالت نیز از همان ابتدا موضوع، روابط و شخصیتها به کدهایی منحصر به جهان فیلم محدود می‌شود.

نظام نابسامان را برانگیخته است . پس اسپیدنیز برای فراموشی می‌کوشد که این گونه در ماجراها شریک شود. حیات، معنای اصلی خود را از دست داده است. وقتی که بیشتر در ساختار فیلم دقیق شویم، اهمیت دنیای بی جان وتاثیر آن بر رابطه ها را درک خواهیم کرد: ویلمر وجه المصالحه شاهین قرار می‌گیرد و حیرت ما از این معامله کمتر از زمانی است که به تقلبی بودن شاهین می‌رسیم. میل قهرمانان به تحقیر یکدیگر از مایه های اصلی فیلم است. اشیا، بارها در کاهش یا افزایش این تمایل نقش بازی می‌کنند. با این دید سلاحها نقش قالبی خود را در فیلمهای پلیسی ـ جنایی از دست می‌دهند. به صحنهٔ اولین دیدار اسپید و کایرو باز گردیم. نا برابری شخصیت این دو نیروی اصلی خود را از فیلمنامه می‌گیرد. از همان آغاز اسلحه کایرو مانع میل سلطه جویی اسپید می‌شود. پیش از آنکه اسپید اسلحه را باز پس دهد در موقعیت برتر، و رابطه این دو در شکلی ناپایدار قرا دارد ـ اشاره به درگیری و عدم توافق بین آنها ـ اما پایان سکانس در حالی که اسلحه در دستان کایرو است، با فیدی که تصویر را به صحنه بعدی ـ حرکت اسپید در خیابان ـ پیوند می‌دهد، حس ایجاد توافق را منتقل می‌کند. برای قیاس می‌توان به صحنه‌هایی رجوع کرد که ساخت متفاوتی دارند. صحنه ای که گوتمن و اسپید برای اولین بار یکدیگر را می‌بینند و یا صحنه ای که به بیهوشی اسپیدمنجر می‌شود: قهرمانان در مقابل میل به تحقیر یکدیگر نمی توانند مقاومت کنند. ورود کایرو و ویلمر به کادر پس از بیهوشی اسپید گونه‌ای پیروزی را جلوه‌گر می‌سازد ، به ویژه هنگامی که عکس

العمل ویلمر را شاهدیم. بدون حضور واسطه های بی جان اهمیت زندگی نیز از دست می‌رود. تلفن در اغلب ارتباطها نقش مهمی دارد. موقعیت تلفن را در زندگی اسپید دیده‌ایم. تمامی صحنه های تنهایی وی به تلفن ختم می شوند. تماسهای تلفنی به طور مکرر حوادث را تغییر می‌دهند و یابر آنها تاثیر می‌گذارند. قهرمانان، عدم تناسب بین خود و دیگران را با متراکم ساختن معنا در اشیاء پیرامون جبران می‌کنند. شاهین تبلور آشکار تمامی آرزوهاست. اشیای دیگر نیز به همین شکل. اسپید به همین جهت سعی می‌کند تا با جست وجو در وسایل گوتمن به انگیزه‌های وی نزدیک شود ـ اشاره به سکانس به هوش آمدن وی ـ گویی مطمئن است که با برقراری رابطه قادر به این کار نخواهد بود. در رابطه‌اش با اشانسی نیز چنین ویژگی را می توان سراغ گرفت.

به سکانس پایانی با کنشهای متفاوتش (به دلیل دستیابی به شاهین) باز گردیم: اسپید با یک نگاه می‌پذیرد که اشانسی پول را ندزدیده، هر چند که به فریبهای مکرر وی خو کرده است. درگیری اسپید با ویلمرو کایرو نیز به تغییر مکان یا گسست در زمان حوادث و یا مغلوب شدن یکی ـ نظیر صحنه ای که کایرو تحویل پلیس می‌شود ـ به دست دیگری منجر نمی‌شود. رفتارها نیز دگرگون شده. گوتمن در مرکز تصویر به شرح آنچه گذشته می‌پردازد و با طی فاصلهٔ بین قهرمانان به هر مناسبت درکادر با ایشان همراه می شود. نقشی متفاوت نسبت به آنچه تا کنون از او دیدیم ـ تغییر رفتار گوتمن تا لحظات کوتاه حضور شاهین مالت ادامه می‌یابد. اما پس از آن همه چیز از هم می‌گسلد. این زمان کوتاه به عنوان تنها لحظاتی که مجسمه را با تصور شاهین می‌بینیم، همه چیز را تغییر می‌دهد. کایرو بلافاصله در همراهی اش با گوتمن تردید می‌کند. پیمان بین اسپید و گوتمن نیز گسسته می‌شود. هرچند که استفاده از اسلحه و پس گرفتن پول مانع از بروز درگیری است. گوتمن صحبت از جست وجوی مجدد می‌کند و بسادگی پوچی متراکم در تقلبی بودن شاهین و بیهودگی زندگی اش را به دست فراموشی می‌سپارد.

فرار از واقعیت. کایرو و ویلمر نیز در جستجو شریک می‌شوند: امید به همراهی. و اسپید، اشانسی را متهم به قتل مایلز می‌کند. ماهیت «واقعی» شاهین، وحدت درونی سکانس را از بین می‌برد: سرنوشتی محتوم. زنده نگهداشتن رویای شاهین، همچون سوالی که از آینده وبازگشت اشانسی از زندان در ذهن بیننده است، ما را به بیهودگی حاکم بر کلیت اثر باز می‌گرداند. آنچه به حضور، حیات و واقعیت می‌انجامد ناامیدکننده است، حتی اگر شاهین مالت نیز به دنیا ی ایشان می آمد سرنوشتی جز این متصور نمی‌بود. این واقعیت است که تباهی را حکایت می‌کند. گویی اسپید این نظام را درک می‌کند و بی آنکه مطمئن باشیم، پی می‌بریم که گوتمن نیز به این دریافت نزدیک شده است. این دو راهی برای گریز یافته‌اند: زندگی آیینی. گوتمن با اطلاع از شاهین تقلبی مغلوب نمی شود، او می‌خواهد راهی را که سالها پی گرفته ادامه دهد. این منش اوست که بر سلطهٔ تباهی غلبه می‌کند، نه نتیجهٔ عملش. اسپید نیز کشش و میلش به اشانسی را رها می کند. آنچه او در حفظ حرمت مایلز انجام می‌دهد شاید تنها نوع رابطه‌ای است که هرگز درجهان متن نمونه آن را ندیده ایم. پیوندی بین او و مایلز وجود نداشته. این را از عکس العمل اسپید نسبت به قتل وی دریافتیم. اما تنها هدفش پایبندی به آیینی است که او را از حصارهای اطرافش نجات دهد: بیاد بیاورید خروج اشانسی و باقی ماندن اسپید را در کادر، پس از لحظه ای که ماجرای قتل مایلز را شرح می‌دهد: عمل آیینی پایداری زندگی او را تامین می‌کند؟

اما نمی‌توان به این تعبیر مطمئن بود، موارد نقض آن نیز وجود دارد. ساختار فیلم، محتوای عمل را با رفتارهای پیشین پیوند می‌دهد. آیا عمل گوتمن ما را به امیدی خارج از کنشهای متن می‌برد؟ او هر چند از آینده سخن می‌گوید، اما گویی ما را به بیهودگی تلاش قهرمانان باز می‌گرداند. زمانی که ماهیت شاهین آشکار می شود، اختلافات، نابسامانیها و زمینه‌های ارتباطی پیشین بروز می‌کنند. عمل اسپید چیزی به جز تکرار رفتارهای پیشینش نیست: بی اعتنایی به زنان و کوشش در غلبه به حس تعلق خاطر نسبت به دیگری.

سکانس پایانی تردیدی در بیننده بر می‌انگیزد، تردید به گونه ای که دریافتهای قطعی حاصل از پایان قصه از دست می‌رود. «داشیل همت» داستان[۲] را در دفتر اسپید خاتمه می‌دهد. خبر مرگ گوتمن، صحبتهای افی و ورود ایوا. منحنی قصه مرحله اوج وفرود را طی کرده و در معنای کلاسیک به پایان رسیده است. حذف این قسمت به هیوستن امکان ارزشمندی داده است. درصحنه آخر اسپید، شاهین را در دست دارد واشانسی وارد آسانسور می‌شود. تصویر کلوز آپ از چهرهٔ اشانسی و پایین رفتن اسپید از پله ها به گونه ای توصیف ناپذیر ما را با کلیت فیلم پیوند می دهند. کوبندگی این تصاویر حیرت حاصل از جهان متن را همچنان در بیننده حفظ می‌کند.□

---

۱. بحث موارد پیوستگی یا گسست شاهین مالت از «فیلم نوار» بحثی بسیار تخصصی است که از سوی منتقدین همچنان پی‌گیری می‌شود. نگارنده، بحث پیرامون فیلم را در حد توان مستقلاً پی گرفته، اما در موارد جز این به نزدیکی فیلم و ژانر مذکور نیز پرداخته شده است.

۲. داستانهای پلیسی که فیلمنامه‌نویسان ژانرهای جنایی، گانگستری و نوار از آنها بهره بسیار گرفتند. برجسته‌ترین نویسندگان این ژانر ادبی «داشیل همت»، «ریموند چندلر» و «جیمز کین» هستند.

۳. در نسخه نمایش داده شده، تماماً حذف شده‌اند.

۴. با نام «شاهین سیاه» نوشته «داشیل همت» ترجمه «ضمیر» در شماره‌های ۱۵ تا ۳۵ کتاب هفته در سال ۱۳۴۰ منتشر شده است.

بهترینهای پوزیتیف

منطقاً این آرا نیز می‌بایستی در سوره سینما، شماره ۴ می‌آمد، که به دلیل دیررسیدن، در آنجا چاپ نشد. و از آنجا که آرا جالب و منحصر به فردی است ــ بخصوص از حیث کمیت ــ در این شماره مجله، اقدام به چاپ کردیم، که هم آن بحث «بهترین‌های یک عمر» را کامل می‌کند و هم خود به خود خواندنی است.

فیلمهای برگزیدهٔ مجله پوزیتیف از نگاه ۵۲ منتقد در سال ۱۹۸۲

۱ــ ۲۰۰۱، یک اودیسهٔ فضایی (کوبریک) ۲۰
۲ـ نشانی از شر (ولز) ۱۸
۳ـ سرگیجه (هیچکاک) ۱۶
۴ـ ۸ ۱/۲ (فلینی) ۱۴
سالواتوره جولیانو (رزی) ۱۴
۶ـ اینک آخرالزمان (کاپولا) ۱۲
پیروی دیوانه (گدار) ۱۲
۸ـ آواز زیر باران (دانن وکلی) ۱۱
کنتس پابرهنه (منکیه ویچ) ۱۱
اوگتسومونو گاتاری (میزوگوچی) ۱۱
هیروشیما عشق من (رنه) ۱۱
ریوبراوو (هاوکس) ۱۱
۱۳ـ جویندگان (فورد) ۱۰
واگن نمایشات (مینلی) ۱۰
سفر کمدین‌ها (آنجلوپولوس) ۱۰
۱۶ـ آمارکورد (فلینی) ۹
سال گذشته در مارین باد (رنه) ۹
لولا مونتس (افولس) ۹
۱۹ـ درگذر زمان (وندرس) ۸
رودخانه وحشی (کازان) ۸
شب شکارچی (چارلز لاتون) ... ۸
سنسو (ویسکونتی) ۸
استراتژی عنکبوت (برتولوچی) ۸
ستاره‌ای متولد می‌شود (جورج کیوکر) ۸
۲۵ـ آندره روبلف (تارکوفسکی) ... ۷
کلاه طلایی (بکر) ۷
خاکستر و الماس (وایدا) ۷
برباد نوشته (داگلاس سیرک) ۷
مرد مرمرین (وایدا) ۷
شب من با مو (اریک رومر) ۷
نشویل (رابرت آلتمن) ۷
پرسونا (برگمان) ۷
لذت (افولس) ۷
پیشخدمت (جوزف لوزی) ۷
۳۵ـ از نفس افتاده (گدار) ۶
آمریکا، آمریکا (کازان) ۶
باری لیندون (کوبریک) ۶
تشریفات (ناگیسا اوشیما) ۶
جذابیت پنهان بورژوازی (بونوئل) ۶
مون فلیت (لانگ) ۶
نجات‌یافتگان (جان بورمن) ۶
آخرین تانگو در پاریس (برتولوچی) ۶
زندگی شیرین (فلینی) ۶
رم (فلینی) ۶
شکوه علفزار (کازان) ۶
یوزپلنگ (ویسکونتی) ۶
روزهای بهشت (ترنس مالیک) ۶
شمال از شمالغربی (هیچکاک) ۶
جیب‌بر (برسون) ۶
اتاق موسیقی (رای) ۶
شکارچی گوزن (چیمینو) ۶
۵۲ـ دوست آمریکایی (وندرس) ۵
ملکه‌الموت (بونوئل) ۵
ماجرا (آنتونیونی) ۵
زیبای روز (بونوئل) ۵
کالسکه زرین (رنوار) ۵
بعضی‌ها داغشو دوست دارن (وایلدر) ۵
المرگنتری (بروکس) ۵
شهر فربه (هیوستن) ۵
رفیقه‌ها (آنتونیونی) ۵
سوء تفاهم (کومنچینی) ۵
سانشوی مباشر (میزوگوچی) ۵
جانی گیتار (ری) ۵
معشوقه ستوان فرانسوی (کارل رایتز) ۵
مادر و بدکاره (ژان اوستاش) ... ۵
واسطه (لوزی) ۵
معجزه‌گر (پن) ۵
آینه (تارکو فسکی) ۵
پدرخوانده ۲ (کاپولا) ۵
زنگ تفریح (تاتی) ۵
تصویر یک بچه فاسد (شاتزبرگ) ۵
محاکمه (ولز) ۵
مشیت الهی (رنه) ۵
لبخندهای یک شب تابستان (برگمان) ۵
تعطیلات آقای اولو (تاتی) ۵
داستان توکیو (ازو) ۵

فیلمسازان برگزیده

۱ـ فدریکو فلینی ۴۵
۲ـ استنلی کوبریک ۳۹
۳ـ آلن رنه ۳۸
۴ـ لوئیس بونوئل ۳۷
اورسن ولز ۳۷
۶ـ آلفرد هیچکاک ۳۳
۷ـ ژان لوک گدار ۳۰
لوکینو ویسکونتی ۳۰
۹ـ الیا کازان ۲۸
۱۰ـ اینگمار برگمان ۲۷
کنجی میزوگوچی ۲۷
فرانچسکورزی ۲۷
۱۳ـ رابرت آلتمن ۲۵
۱۴ـ میکل آنجلو آنتونیونی ۲۴
برناردو برتولوچی ۲۴
جوزف لوزی ۲۴
۱۷ـ وینسنت مینلی ۲۳
۱۸ـ آندره وایدا ۲۲
۱۹ـ جان فورد ۲۱
بیلی وایلدر ۲۱
۲۱ـ آکیرا کوروساوا ۲۰
ماکس افولس ۲۰
۲۳ـ فرانسیس فوردکاپولا ۱۹
جوزف منکیه ویچ ۱۹
۲۵ـ هاورد هاوکس ۱۸
جان هیوستن ۱۸
۲۷ـ جان بورمن ۱۷
ویم وندرس ۱۷
۲۹ـ روبر برسون ۱۶
آندره تارکوفسکی ۱۶

۳۱ـ اریک رومر (۱۴)/ ۳۲ــ لوییجی کومنچینی، مارکوفرری، ورنر هرتزوگ، فریتس لانگ، آرتورپن، داگلاس سیرک (۱۳)/ ۳۸ــ استنلی دانن، اوتو پره مینجر، نیکلاس ری (۱۲)/ ۴۱ــ ژاک بکر، ناگیسا اوشیما، رومن پولانسکی، سیدنی پولاک، ژاک تاتی، فرانسوا تروفو (۱۱)/ ۴۷ــ تئو آنجلوپولوس، ژاک دمی (۱۰)/ ۴۹ــ ریچارد بروکس، جورج کیوکر، آنتونی‌مان، ساتیاجیت رای، ژان رنوار، کلودسوته، مارتین اسکورسیزی (۹)/ ۵۶ــ ساموئل فولر، چارلز لاتون، یاسوجیرو ازو (۸)/ ۵۸ــ وودی آلن، ترنس مالیک، موریس پیالا، کارل رایز، دینو ریزی، برتران تاورنیه، رائول والش (۷). □

• صادق شهریاری

به انگیزهٔ دهمین دورهٔ نمایش فیلمخانهٔ ملی ایران (به استقبال صد سالگی سینما)

سینمای صامت، سینمای کامل

بررسی سیر تدوین در سینمای صامت

بررسی قابلیتهای بیانی هنر سینما است که می‌فهمیم درسینمای آنها (سینمای صامت) «تصویر» چه نقش مهمی در ارائه بیان مفهوم فیلم بازی می‌کرده است و اینکه بررسی سیر تاریخ این سینما تا چه میزان بررسی سیر تاریخ تدوین بوده است.

تاریخ سینمای صامت، عقیدهٔ پودوفکین مبنی بر پذیرش تدوین به مثابهٔ کار خلاقهٔ تعیین‌کننده‌ای در تولید فیلم را کاملاً تأیید می‌کند. در این تعریف منظور از تدوین؛ گزینش، زمان‌بندی و ترتیب نماها در تداوم فیلم بوده است به این ترتیب با یک نگاه ساده به سیر تاریخ سینمای صامت، می‌توان به راحتی فهمید که رشد قدرت بیانی رسانهٔ

■ نوعی مقدمه

در آستانهٔ صد سالگی سینما ایستاده‌ایم. غول سلولوییدی، کم کم دوران جوانی خود را پشت سر می‌گذارد و پخته‌تر می‌شود. و این در حالی است که این جوان شاداب، تا همین حالا هم شش پیر سالخوردهٔ دیگر را به راحتی پشت سر گذاشته است.

سینما، در ۲۸ دسامبر سال ۱۸۹۵ با نمایش چند فیلم از برادران لومی‌یر درگران کافه واقع در بولوار کاپوسین پاریس رسماً متولد شد. و با تولد خود دنیا را زیر و رو کرد و شد نقطهٔ عطفی در عصر انقلاب صنعتی (که بسیار پیشتر از تولد او آغاز شده بود). این هنر جدید از همان آغاز راه با پایمردی، پشتکار و نبوغ پدیدآورندگان و بزرگانش زبانی خاص خود پیدا کرد و آثاری را به جهان عرضه کرد که با بهترین آثار هنرهای دیگر سر به سر می‌زد. این بزرگان بی‌آنکه ادعای «هنر» و «هنرمندی» داشته باشند، زبان سینما را اعتلا بخشیدند. آنها با تجربه و نبوغ، قابلیتهای مختلف بیان تصویری را کشف کردند و آن را در آثار خود عرضه کردند. با مطالعهٔ آثار این بزرگان و فیلم، از فیلمهای کوتاه و به ظاهر سادهٔ برادران لومی‌یر تا تداومهای پیچیدهٔ اواخر دههٔ بیست، نتیجهٔ تکامل مشابهی در فن تدوین بوده است. اهمیت ساختهای نوین تدوینی، علت تکامل آنها و ارتباطشان با کاربرد امروزی تدوین، مسئله‌ای بسیار حائز اهمیت است که این مقاله مختصر می‌کوشد آن را ـ حداقل در شکلی ابتدایی و ظاهری و به لحاظ تقدم تاریخی آن ـ بیان کند.

سرآغاز تداوم فیلم

برادران لومی‌یر

لویی (۱۹۴۸ ـ ۱۸۶۴) و اگوست (۱۹۵۴ ـ ۱۸۶۲) لومی‌یر را مخترعان اصلی سینما می‌دانند. آنها، واقعاً مخترعان اصلی سینما نیستند. اول آنکه دستگاه فیلمبرداری نمایش‌دهنده‌ای که آنها ساختند، آخرین حلقه از زنجیرهٔ طویلی بود که زنجیره‌های بسیار مهمی از مخترعان مهمتری در پسِ آن وجود داشت. و دیگر آنکه لویی و اگوست، فقط اولین نمایش «رسمی» فیلم را برقرار کردند و به همین دلیل نقطه آغاز شناخته شدند. این دو

برادر (که همینجا بگوئیم در جمع دونفری آنها، لویی فرد اصلی‌تری بود، هم به لحاظ اختراع سینما و هم به لحاظ کارگردانی فیلمها) علاوه بر آنکه آغازگر حیات سینما شناخته می‌شوند، آغازگر ساخت و تهیهٔ فیلم نیز معرفی شده‌اند. برادران لومی‌یر از همان سال ۱۸۹۵ تا سالها بعد، تعداد معتنابهی فیلمهای کوتاهی ساختند که در سالن نمایش خود برای مردم به نمایش می‌گذاشتند که اغلب به مذاق آنها نیز خوش می‌آمد. اصلی‌ترین شاخص فیلمهای برادران لومی‌یر، خصلت واقع‌گرایی آنها ست. آنها با ضبط واقعیت پیرامون خود، پایه‌های سینمای واقعگرا را بنا نهادند و در ساختن فیلمهای اولیه خود از روشی ساده بهره می‌گرفتند. به این ترتیب که موضوع «متحرک» جالب توجهی را انتخاب می‌کردند، دوربین را «مقابل» آن قرار می‌دادند و شروع به «ضبط» آن می‌کردند. آنها این کار را تا تمام شدن فیلم خام در دوربینشان ادامه می‌دادند. هر اتفاق ساده‌ای در خدمت هدف آنها (که فقط ضبط اتفاقات دارای تحرک بود) قرار می‌گرفت و ثبت می‌شد. تنها برتری دوربین فیلمبرداری آنها نسبت به دوربین عکاسی، توانایی ضبط عنصر حرکت بود. هر چند که گاه حتی این عنصر نیز در مقایسه با عکاسی، در یک تک عکس نیز قابلیت نمایش داشت. مثلاً ماجرای فیلمی چون قایقی در حال ترک بندرگاه (۱۸۹۵) واقعاً در یک تک عکس نیز با آنچه که در فیلم آنها

به نمایش درمی‌آید، قابلیت بیان نسبتاً یکسانی دارد. اما همواره چنین نبود. لومی‌یرها درک بسیار حساسی از عنصر حرکت داشتند و علاوه بر این، هر سه خصیصهٔ فیلمهای خود را واقعاً در هر فیلم حفظ می‌کردند. یعنی کلیهٔ فیلمهای آنها دارای عناصر سه گانهٔ متحرک بودن، مقابل دوربین بودن و ضبط کنندهٔ عینی و بی‌واسطه بودن، هستند. از این بین، دو عنصر و خصلت ابتدایی، اصلی‌ترین خصایص فیلمها به شمار می‌روند. لومی‌یرها حرکت را به مثابهٔ نقطهٔ اصلی فیلمهای خود و منشاء اثر در نظر می‌گرفتند. اصلی‌ترین فیلمهای آنها در این زمینه ورود قطار به ایستگاه راه‌آهن و خروج کارگران از کارخانه است که عنصر حرکت در هر گوشه از کادر به چشم می‌خورد و اصلی‌ترین واقعهٔ فیلم است. از طرفی نیز مقابل دوربین بودن موضوع قرار دارد. لومی‌یرها به تبع سنت تئاتری موجود در اواخر قرن نوزدهم، خود را ملزم می‌دیدند که وقایع فیلم را درست در جلوی دوربینِ فیلمبرداری قرار داده و آن را از زاویه‌ای کاملاً خنثی و از روبرو ضبط کنند. کوتاه بودن طول فیلمها و عدم شناخت آنها از تمهیدات نقطه‌گذاری‌ای چون قطع (کات) از دلایل دیگر این نوع پرداخت بود. آنها سعی می‌کردند در این تک نمای واحد، کلیّت موضوع و مضمون را یکجا به تماشاگر خود ارائه دهند و این، البته، با سبک واقعگرای آنها نیز همخوانی و هماهنگی داشت.

برادران لومی‌یر که در بیشتر فیلمهای خود رویدادهای ساده و تمرین نشده را ضبط می‌کردند، در فیلمهای بعدی خود به این نتیجه رسیدند که با کنترل آگاهانه و طرح‌ریزی جریان و موضوع فیلمبرداری، می‌توان به نتایج بهتری رسید. مثلاً در فیلم باغبان آبپاشی شده [یا خیس شده] (۱۸۹۶)، آنها برای نخستین بار صحنه خنده‌داری را که از قبل طراحی شده بود جلوی دوربین «اجرا» کرده و به این ترتیب موضوع فیلمشان را آگاهانه کنترل کردند. این فیلم کوتاه لومی‌یرها، بعدها پایه و آغازگر اغلب کمدیهایی شد که با نام کمدیهای «اسلپ استیک» (یا بکوب بکوب) شناخته شدند. قضیه از این قرار بود: پسرکی پایش را روی لوله آب می‌گذارد. باغبان (که در حال آبپاشی باغ بوده) از قطع شدن جریان آب متعجب می‌شود و توی لوله را نگاه می‌کند. پسرک، پایش را از روی لوله برمی‌دارد و باغبان سراپا خیس می‌شود. باغبان که متوجه قضیه شده است پسرک را دنبال کرده او را می‌گیرد و تنبیه می‌کند.

آنچه در فیلم باغبان آبپاشی شده، بیش از هر چیز دیگر به چشم می‌خورد «تداوم» در این فیلم است. رویداد فیلم برای جلب توجه تماشاگر طرح‌ریزی شده و تداومی اولیه و تنها از طریق سیر وقوع یک حادثه را ارائه می‌دهد. این تداوم اولیه بعدها، در دستان بزرگان دیگری، شکلی دیگرگون به خود گرفت.

ژرژ ملی‌یس

ژرژ ملی‌یس (۱۹۳۸ - ۱۸۶۱) فرزند یک صاحب کارگاه

کفاشی بود. اما فرزندی بود ناخلف، که نه شغل پدرش را قلباً دوست داشت و نه حتی می‌خواست ادامه‌دهندهٔ آن باشد. ژرژ جوان بیشتر از هر چیز شیفتهٔ دنیای نمایش، سیرک و شعبده‌بازی بود. در سفر تجاری‌ای که بنا به خواست پدر به لندن داشت، وارد یک سیرک شد و کار شعبده‌بازی را فراگرفت. ملی‌یس در بازگشت به پاریس، دیگر تصمیم جدی خود را گرفته بود. او شعبده‌بازی را به عنوان شغل اصلی خود انتخاب کرده بود و به این ترتیب با راه‌اندازی نمایشخانه‌ای در پاریس، شعبده‌بازی معروف و مشهور شد. دیدار ملی‌یس از نمایش سینماتوگراف برادران لومی‌یر، او را دیوانه کرد. ملی‌یس، بر خلاف نظر لومی‌یرها که برای این هنر جدید، آیندهٔ روشنی را نمی‌دیدند، سینما را خوش آتیه‌ترین اختراع قرن می‌دانست. او چیزی را در این دستگاه می‌دید که صاحبان و مخترعان اصلی‌اش نمی‌دیدند و زمان ثابت کرد که حق با ملی‌یس بوده است. ملی‌یس تقاضای خرید دستگاه لومی‌یرها را کرد، اما آنها از فروش دستگاه خود امتناع کردند. ملی‌یس از پا ننشست. بالاخره دستگاهی را فراهم کرد و سالن نمایشی را برپا ساخت و به تقلید از برادران لومی‌یر فیلمهای کوتاه واقعگرایی ساخت و در سالن خود به نمایش گذاشت. اما تقدیر نخواست که ملی‌یس در همین حد متوقف شود. مدتی پس از آغاز به کار ملی‌یس و ساختن تعداد زیادی فیلم که کپی‌هایی از کارهای برادران لومی‌یر بود، اتفاق جالبی برای ملی‌یس روی داد: روزی ملی‌یس مشغول فیلمبرداری در یکی از میادین پاریس بود و از رفت و آمد مردم و تردد کالسکه‌ها فیلم می‌گرفت. ناگهان دوربین فیلمبرداری ملی‌یس به دلیل نقص فنی از کار افتاد. تلاش ملی‌یس برای راه‌اندازی دستگاه فیلمبرداری مدتی طول کشید. بالاخره نقص برطرف شد و ملی‌یس دوباره به کار خود یعنی فیلمبرداری از همان موضوع ادامه داد. موقع دیدن فیلم، ملی‌یس متوجه اتفاق عجیبی که در فیلم روی داده بود شد: در نقطه‌ای از فیلم که فیلمبرداری دچار وقفه شده بود، یک اتفاق جادویی رخ داده بود. در این لحظه، ناگهان تمام آدمها، حیوانات و اشیاء موجود در کادر تبدیل به چیزهای دیگری می‌شدند. درست مثل شعبده‌بازی، مثل تبدیل یک کبوتر به یک دستمال. یا یک عصا به یک دستهٔ گل. ذهن خلاق، تنوع‌طلب، و سرگرمی دوست ملی‌یس فوراً متوجه این اتفاق عجیب شد و به این نتیجه رسید که از این قدرت خلاقه می‌توان در فیلمها به چه نتایج شگفت‌انگیزی رسید. از این پس ملی‌یس قدرت خود را بر این متمرکز کرد که هر چه بیشتر به تمهیداتی در کار با دوربین فیلمبرداری دست یابد و توسط آنها بیان تصویری فیلمهای خود را اعتلا بخشد. به این ترتیب بود که ملی‌یس در میان پیشگامان سینما به عنوان یک هنرمند خلاق شناخته شده و دارای موقعیتی ممتاز شد و بسیاری از مورخان سینمایی، این مبتکر فرانسوی را «پدر فیلم داستانگو» نامیدند. مهمترین دستاورد ملی‌یس برای هنر سینما و فیلم داستانگو، کشف قابلیتهای بصری تصویر متحرک برای پدید آمدن خیالپردازیهای سینمایی بود. او پس از تمهید «کات»، سایر تمهیدها و ترفندهای سینمایی را نیز کشف کرد: تاریک کردن و روشن کردن صحنه (فیدآوت‌وفیداین)، روی‌هم‌انداختن تصاویر (سوپر ایمپوز)، حرکت آهسته (اسلوموشن) و ... و این ترفندها را در راه سرگرمی‌سازی و بیان تصویری یک داستان به کار برد. ملی‌یس چشم‌انداز قصه‌گویی در سینما را وسعت بخشید. بسیار بیشتر از آنچه که برادران لومی‌یر در فیلم باغبان آبپاشی شده ارائه کرده بودند. ملی‌یس تماشاگران را با داستان سینمایی آشنا کرد. اما ملی‌یس باز هم در جا نزد و به این قناعت نکرد. او با قدرت ابداعی که داشت توانست روشی را برای بیان سینمایی داستانهایی طولانی‌تر و پیچیده‌تر به کار برد. او داستانهای سینمایی خود را از حد یک خط قصه، و از حد تکنماهای سینمایی فراتر برد و ساختار فیلمهایش را به نسبت آن زمان به شدت پیچیده‌تر کرد. او در فیلمهای سیندرلا (۱۸۹۹) و سفر به ماه (۱۹۰۲) برای بیان تصویر داستان «تابلوهای متحرک» را به خدمت گرفت و در فیلم سیندرلا از بیست تابلو و در سفر به ماه از سی تابلو برای بیان داستان استفاده کرد. درروش ملی‌یس هر تابلو درواقع تکنمایی ساده بود که شباهت به کار برادران لومی‌یر در فیلمهای متقدم‌تر آنها (مثل همان باغبان...) داشت. یعنی طرح‌ریزی و کنترل یک حادثه ساده و ضبط پیوسته آن در یک تکنما. این تکنماها (یا تابلوهای متحرک) در کنار هم یک داستان «متداوم» را نقل می‌کردند. یعنی تقریباً شبیه به یک رشته اسلاید در جلسات خطابه عرضه می‌شدند و خصوصیت آنها این بودکه حول یک شخصیت یا موضوع اصلی دور می‌زدند. بنابراین این فیلمها دارای نوعی «وحدت» ابتدایی بودند و اضافه شدن پیچیدگی بیشتر در داستان و بیان آن را تضمین می‌کردند.

با این حال مشکلات کار لومی‌یرها همچنان در کارهای ملی‌یس دیده می‌شد. مهمترین مشکل موجود، محدودیتهای اجرای تئاتری در بیان سینمایی بود. گفتیم که برادران لومی‌یر دوربین ثابت خود را (که یک لانگ شات را ارائه می‌کرد) رو به روی موضوع قرار می‌دادند و بدون هیچگونه دستکاری در واقعیت موجود، آن را ضبط می‌کردند. حاصل کار چیزی شبیه به یک صحنهٔ تئاتری بود. درست مثل تماشای یک نمایش توسط تماشاگران تئاتر. تماشاگران

تئاتر نیز در روی صندلیهایی که درست روبروی صحنه قرار دارد می‌نشینند و صحنه را فقط از روبرو و آن هم در یک نمای کاملاً ثابت می‌بینند. نه به بازیگران و کل صحنه نزدیکتر می‌شوند و نه دورتر. نه بر چیز خاصی تأکید می‌کنند و نه می‌توانند فقط یک جزء خاص و مهم از صحنه را ببینند. این مشکل در کار ملی‌یس هم دیده می‌شد. زمان و مکانی ثابت در هر تک تابلوی این فیلمها حکمروایی می‌کرد. دوربین همواره ساکن بود و با فاصله‌ای ثابت از بازیگر و صحنه، تنها نقش یک ناظر ساده و منفعل را در ضبط حوادث صحنه به عهده داشت. یک رابطه بی‌تحرک و خارج از صحنه.

به جز این، نوع تداومی که در این فیلمها عرضه می‌شد، تنها، تداومی «موضوعی» محسوب می‌شد و نه تداومی درارتباط با رابطه زمانی یا حرکتیِ موضوع یا سوژه. حاصل کار ملی‌یس با این وسیله بیانی جدید این بود که این وسیله از وسواسهای علمی و شبه عکاسی رها شده و خیالپردازی بر آن حاکم شود. هر فیلمسازی که بعد از ملی‌یس به امکانات جادویی تصویر متحرک جلب و جذب شود، در واقع به او مدیون است. ابتکارات پی در پی ملی‌یس باعث شد تا فیلمسازان به امکانات تصویر متحرک در زمینه تصویری و داستان‌پردازی توجه نشان دهند و فیلم از شکل یک صنعت فرومایه خارج شده و به سوی یک هنر متشخص گام بردارد. با این وجود، وظیفهٔ بیرون کشیدن داستان فیلم از زیرسلطهٔ عوامل تئاتری و گسترش امکانات تدوین فیلم، در جهت امکان‌پذیر کردن دستیابی به یک شیوهٔ بیان سینمایی، نه بر عهدهٔ ملی‌یس، که بر عهدهٔ مبتکران بعد از او افتاد. کسانی چون ادوین استراتن پورتر...

تداوم تدوینی: ادوین اس. پورتر

اگر ژرژ ملی‌یس را بتوان پدر فیلم داستانگو نامید، پس ادوین استراتن پورتر (۱۹۴۱ ـ ۱۸۶۹) را نیز باید پدر تدوین فیلم نام نهاد. و برای بررسی کار پورتر مجبوریم تا سال ۱۹۰۳ جلو بیاییم. در این سال دیگر فاصله‌ای بعید از برادران لومی‌یر گرفته‌ایم. کسانی که توانستند تصاویر زندگی واقعی ما را جاودانه کنند. همچنین از ملی‌یس نیز فاصله‌ای نسبتاً بعید گرفته‌ایم. کسی که جادوی دوست‌داشتنی‌اش را نصیب سینما کرد و مزهٔ داستان را به آن و تماشاگرانش چشاند و آن را به تمام دنیا هدیه کرد. حالا نوبت پورتر است. کسی که قرار است سینما را از یک صنعت بی‌نام و نشان و بی‌قدر و منزلت، به هنری متشخص و بااهمیت اعتلا بخشد.

در حالی که ملی‌یس دست به تهیه فیلمهایی هر چه پیچیده‌تر بر اساس همان الگوی تئاتری که در فیلمی چون سیندرلا اعمال کرده بود، ادامه می‌دهد، هم عصران او و بخصوص پورتر، دست به کارهایی جدیدتر و متفاوت‌تر می‌زدند. ذهن خلاق پورتر و تلقی و نگرش آزاد او از ماهیت سینما، اساساً با فیلمسازان معاصر و دیگر همنسلان او تفاوت داشت. او نگاه تازه‌ای به سینما می‌انداخت. نگاه جدیدی که می‌شد آن را چنین خلاصه کرد: «معنای هر نما، لزوماً فراگیر نیست بلکه می‌توان با پیوند آن نما به نماهای دیگر، آن را تغییر داد.» او بر اساس این فکر انقلابی یک تصمیم انقلابی گرفت. تصمیم گرفت از تکه‌های فیلمهای دیگران که در آرشیو موجود بود، و سر هم کردن این تکه‌ها، یک «فیلم» بسازد. عملی که تا قبل از طرح نکات انقلابی او، عملاً امکان‌پذیر نبود. این فکر تحولی اساسی درشیوهٔ پرداخت فیلم و به تبع آن در شیوهٔ تدوین و تداوم موجود در نماها به وجود آورد. فیلم اول پورتر زندگی یک آتش‌نشان آمریکایی (۱۹۰۳) که از هشت صحنه جداگانه تشکیل شده است، حاصل این فکر نبوغ‌آساست. با هم نگاهی به قسمت آخر این فیلم می‌اندازیم:

در این صحنه شاهد رسیدن همه مأموران آتش‌نشانی به محل حادثه هستیم. ساختمانی در مرکز صحنه در حال سوختن است. آتش‌نشانها از سمت راست با سرعت وارد صحنه می‌شوند. با رسیدن آنها و همچنین دستگاههای مختلف، وسایل کار آنها در محلهای مقرر استقرار پیدامی‌کند. لوله‌ها کشیده می‌شود، نردبانها به لبهٔ دیوارها و پنجره‌ها تکیه داده می‌شود و آب به ساختمان آتش گرفته پاشیده می‌شود. حالا به داخل ساختمان می‌رویم. اتاق خوابی را می‌بینیم که زن و بچه‌ای در میان شعله‌های آتش و دود محاصره شده‌اند. زن به این طرف و آن طرف می‌دود و مضطربانه، به دنبال راه فراری می‌گردد. در کمال ناامیدی پنجره را بازمی‌کند و کمک می‌طلبد. بر اثر زیاد شدن دود، کم کم حالت خفگی به او دست می‌دهد و می‌افتد. یک آتش‌نشان در را با تبر می‌شکند و وارد اتاق خواب می‌شود. به سرعت پرده‌های آتش‌گرفته را می‌کند، چارچوب پنجره را می‌شکند و تقاضای نردبان می‌کند. سپس پیکر زن بیهوش‌شده را بلند کرده به روی شانه می‌اندازد و از نردبان پایین می‌رود. صحنه دوباره به بیرون ساختمان می‌پردازد. مادر به هوش می‌آید و هنگامی که می‌بیند فرزندش در کنارش نیست به مأمور آتش‌نشانی التماس می‌کند که کودکش را نجات دهد. داوطلب خواسته می‌شود و همان مأمور که مادر را نجات داده بود اعلام آمادگی می‌کند. اوبار دیگر وارد ساختمان می‌شود. از نردبان بالا می‌رود، از پنجره وارد می‌شود و پس از چند لحظه پرتعلیق، با بچه در قاب پنجره ظاهر می‌شود و صحیح و سالم فرود می‌آید. بچه که نجات یافته به سوی مادر می‌رود و در آغوش او جا

می‌گیرد.

حالا ببینیم پورتر در این فیلم و در این صحنه چه کرده است. اگر او می‌خواست به روش قدیم عمل کند رویداد در حال انجام را، به چند بخش فراگیر تقسیم می‌کرد و بعد با وصل کردن آنها توسط یک میان‌نویس سرو ته آن را هم می‌آورد. اما پورتر بر خلاف این روش و در یک روش ابتکاری و البته بسیار ساده، نماها را به هم پیوند می‌دهد و به تماشاگر احساس مشاهدهٔ یک حادثهٔ مداوم را القاء می‌کند. او به این ترتیب فیلم را روان می‌کند. و یک حادثهٔ پیچیده و طولانی بدون متوسل شدن به شیوه غیرواقعی و تئاتری ملی‌یس، نه به شکلی نامنظم و تکه تکه، بلکه به شکلی طبیعی، باورکردنی و یکپارچه دیده می‌شود. اما دستاورد دوم فیلم، از این هم مهمتر است و آن کسب آزادی عمل برای کارگردان در یک حیطهٔ نسبتاً نامحدود است تا به میزانی که ممکن است، اجرای پرداخت صحنه‌ها، عملی‌تر شود. به این ترتیب در این روش کارگردان می‌تواند صحنهٔ رویداد خود را به چند واحد کوچکتر (که همگی نیز به راحتی قابل کنترل و پرداخت هستند) تقسیم کرده و آنها را به شیوه‌ای ساده‌تر ضبط کند. البته این نکته نیز قابل ذکر است که تمام فیلم پورتر استفاده از نماهای آرشیوی نبود و تعدادی از نماهای فیلم او در استودیو بازسازی شده بود. همین مسئله نشان‌دهندهٔ میزان آزادی عمل اوست. اینکه بتوان یک نمای واقعی را که در مکان و زمان دیگری روی داده است به یک نمای صحنه‌سازی شده استودیویی که در زمان و مکانی متفاوت با آن نماهای آرشیوی کار شده است، وصل کرد و هیچ تماشاگری هم متوجه هیچ دگرگونی و پرش و ناهمخوانی نشود و به این ترتیب تداوم رویداد شکسته نشود. سومین دستاوردی که این فکر انقلابی پورتر با خود به همراه آورد القاء احساس زمان به تماشاگر است. چراکه فیلم پورتر از طریق رابطهٔ درونی میان صحنه‌های مختلف است که به بسط داستان فیلم می‌پردازد و آن را برای تماشاگر بازگو می‌کند. مثلاً در اولین نمای فیلم شاهد این هستیم که مأموری روی صندلی‌اش به خواب رفته است و خواب می‌بیند که زن و بچه‌ای در میان شعله‌های آتش گرفتار شده‌اند. نمای بعد زنگ اخبار را نشان می‌دهد که به صدا درآمده است و طی چهار نمای بعدی حرکت آتش‌نشانها به سوی صحنهٔ مورد بحث را شاهد هستیم. در پی این نماها اوج داستان بوجود می‌آید. به این ترتیب عملیاتی که مدت قابل توجهی طول می‌کشد، به صورت یک فیلم تک حلقه‌ای فشرده شده است بی‌آنکه ظاهراً تداوم منطقی ماجراهای آن به هم بخورد. ساده‌تر بگوییم: پورتر فقط قسمتهای «مهم» داستان را برای روایت سینمایی انتخاب کرده و آنها را به هم وصل کرده است. او با این کار نشان می‌دهد که تکنما، حاوی قطعهٔ ناتمامی از رویداد واحدی است که باید ساختمان فیلم را بسازد. به این ترتیب است که پورتر درواقع تدوین را در فیلم مطرح می‌کند و با قراردادن تکه‌های جدید در لابلای تکه‌های قدیمی ـ که خود نوعی مونتاژ موازی است ـ یکی از رمزهای سینما برای ایجاد هیجان و شکل روایتی متفاوتی با شکل روایتی سایر هنرها (بخصوص تئاتر) را رقم می‌زند. این روش اطلاعی که از درون فیلم کسب می‌شد، شبیه به روشی بود که در مکتب برایتن انگلیس (که پورتر از آن الهاماتی گرفته بود) و در فیلم بدبیاری مری جونز (۱۹۰۲) اعمال شده بود.

در آن فیلم نمای انفجار در یک بخاری به نمایی از یک سنگ قبر پیوند خورده بود. به این ترتیب ذهن تماشاگر درتصور کردن معنای کلی تکه‌های نماهای پشت سر هم، تقویت می‌شد.

به منظور افزایش هیجان نیز، پورتر صحنه‌ها را به ترتیب منطقی پشت سر هم کرده بود که نشان‌دهندهٔ امکان سرعت بخشیدن به ریتم حرکات در فیلم است که این احساس از طریق رابطهٔ حرکات در یک کادر و طول زمانی نما به تماشاگر منتقل می‌شود. پورتر در این فیلم اگرچه با روشن‌بینی، آگاهی خود را نسبت به امکانات نمایشی و سمبولیک ناشی از تدوین فیلم نشان داده است، اما واقعیت این است که هنوز نتوانسته هنر تدوین را یک گام به پیش

ببرد و طی یک مونتاژ موازی، متناوباً با صحنه‌هایی از حرکت سریع گاریهای آتش‌نشانی و مادر مضطرب را برای افزودن به هیجان و کشش فیلم نشان بدهد. اما پورتر امکانات خلاقهٔ تدوین موازی را در فیلم بسیار مشهورش به نام سرقت بزرگ قطار (۱۹۰۳) درک کرد. در این فیلم پورتر داستان‌پردازی سینمایی را از شیوهٔ خشک و قراردادی تئاتری که مبنی بر پشت سر قرار دادن ماجراها بود، بسیار فراتر برد. صحنهٔ اول فیلم داخل تلگرافخانه‌ای را در ایستگاه راه‌آهن نشان می‌دهد. دزدانی که نقاب بر چهره دارند به تلگرافخانه وارد می‌شوند. تلگرافچی را وادار می‌کنند تا قطار را در ایستگاه متوقف کند. با در دسترس قرار گرفتن قطار، دست و پای تلگرافچی را می‌بندند و به سوی طعمه می‌شتابند. در واگن پست، محافظی را می‌کشند. گاوصندوق را با دینامیت منفجر می‌کنند و محتویاتش را به تاراج می‌برند. یکی از دزدان نیز دریک درگیری بر روی سقف قطار مردی را به کناری پرت می‌کند و لوکوموتیو را در اختیار می‌گیرد. قطار به محل موعود نزدیک می‌شود. دزدان سوار بر اسبهایشان می‌شوند و می‌گریزند. در این لحظه، انتقال نمایی صورت می‌گیرد که پیچیده‌تر از همهٔ کارهایی است که فیلم قبلی انجام داده بود: در یک صحنه دزدان از دامنهٔ یک تپه فرود می‌آیند. سپس به کناریک نهر می‌رسند، سوار بر اسبهایشان می‌شوند و به بیابان می‌تازند. در صحنهٔ بعد دوباره به داخل تلگرافخانه بازمی‌گردیم. تلگرافچی با دست و پا و دهان بسته، روی زمین افتاده است. پس از تقلایی به پا خاسته، به میز تکیه می‌دهد و با چانه‌اش روی کلید تلگراف می‌زند و درخواست کمک می‌کند. سپس از فرط خستگی از حال می‌رود. دخترکوچک او با ظرف غذای پدر از راه می‌رسد. طنابها را پاره می‌کند. یک لیوان آب به صورت او می‌پاشد و به هوشش می‌آورد. تلگرافچی با به یادآوردن جریان حادثه، بیرون می‌دود تا زنگ خطر را به صدا درآورد. بلافاصله یک صحنهٔ دیگر می‌آید. این بار به داخل یک تالار رقص می‌رویم که عده‌ای زن و مرد در آنجا مشغول رقص هستند. بلافاصله همه متوجه یک تازه‌وارد می‌شوند و او را به وسط تالار می‌کشانند درحالی که همه به صورت خطرناکی نزدیک پاهای او شلیک می‌کنند. ناگهان در باز می‌شود و تلگرافچی تلوتلوخوران وارد تالار می‌شود. رقص به هم می‌خورد و مردها تفنگهایشان را برداشته و از تالار بیرون می‌روند.

آنچه که به عنوان اصلی‌ترین خصیصهٔ این صحنه به چشم می‌خورد آزادی عملی است که کارگردان در پرداخت صحنه دارد. در هر برش از هر صحنه به صحنه دیگر، ما به مکانی دیگر می‌رویم و شاهد رویدادی دیگر با حضور شخصیتهایی دیگر هستیم بدون آنکه ارتباط فیزیکی مستقیمی (از قبیل آنچه در صحنه انتهایی زندگی یک آتش‌نشان آمریکایی دیده‌ایم) در آن وجود داشته باشد. درواقع در اینجا هر صحنه، ادامهٔ رویداد صحنه قبل نیست. پورتر در فیلم سرقت بزرگ قطار از تدوین به مثابهٔ عامل پیش‌برندهٔ داستان استفاده می‌کند. در چهارده صحنه‌ای که در این فیلم وجود دارد از تدوین چیز خاصی نمی‌بینیم و تنها از طریق نحوهٔ پشت سر هم قرار گرفتن آنها ست که شاهد نوعی روایت سینمایی هستیم. به این ترتیب پورتر درهر کجا که لازم بداند، داستان را موقتاً قطع می‌کند و سراغ تعریف قسمت دیگری از داستان می‌رود که قرار است بعداً به دردش بخورد و به داستان اصلی در جایی وصل شود.

در کنار اینها پورتر را در نحوهٔ ترکیب‌بندی صحنه دارای قدرت فراوان می‌بینیم. در صحنه انتهایی فیلم، در جلوی تصویر دزدان را می‌بینیم که در حال تقسیم اموال دزدی هستند در حالی که در انتهای صحنه مجریان قانون، تفنگ به دست خود را به آنها نزدیک می‌کنند. با این حال دستاورد اصلی پورتر در این فیلم، غیر خطی کردن روایت فیلم بود. پیشرفت حوادث به موازات یکدیگر و پیش بردن داستان با حادثه، آگاهیهای تازه‌ای را دربارهٔ قابلیتهای داستان‌گویی سینمایی به وجود آورد. در این شکل داستان به جای آنکه به صورت منظم و با ترتیب تقدم و تأخر زمانی پیش برود، با پراکندگی هدفمندی همراه بود. حوادث هر صحنه، بخشی از یک کل را تشکیل می‌داد که روی هم رفته، داستان را به‌سوی نقطهٔ اوج دراماتیک آن سوق می‌دادند. شیوهٔ تدوین پورتر، پیش از هر چیز ثابت کرد که در سینما، داستان قدرت این را دارد که از قید زمان و مکان خارج شده و جابجا شود. با تمام این احوال فیلم پورتر نتوانست از تمامی قابلیتهای داستان‌پردازی از طریق فیلم استفاده کند. هر صحنه فیلم، یک بار و فقط از یک زاویه فیلمبرداری شده بود. و جز یک صحنهٔ شلیک نیز توسط جرج بارنز به سمت تماشاگران هیچ تصویر درشتی در فیلم دیده نمی‌شد. صحنه‌های داخل تلگرافخانه و همچنین تالار رقص از روبرو فیلمبرداری شده‌اند و به این ترتیب هنوز هم جای کار فراوانی برای اساتید دیگر و نابغه‌های بعدی وجود دارد تا با اصلاح و تکمیل شیوه‌ای پیشین، بهترین شیوه در بیان سینمایی یک داستان را فراهم کنند.

ادامه دارد

فدریکو فلینی، شاید ایتالیایی ترین کارگردان سینما باشد.
او توانسته است تصاویری نو و نایافتنی را به آرشیو سینمای جهان
بیفزاید و به زبان متناسب با نگاه خاص
خود، به آفرینش رؤیاها، توهمات و واقعیات دست یابد.
دنیای فلینی، نه فقط نمایش واقعیت
با تفسیر آن، یا
حدیث نفس، بلکه ساختن دنیایی نو
از واقعیت واقعاً رخ یافته است که هر تماشاگری را
از چشم او عبور می‌دهد و به پیچ و خم بی انتهای ذهن و روح او می کشاند.

مقام عالم مثال در هنر اسلامی