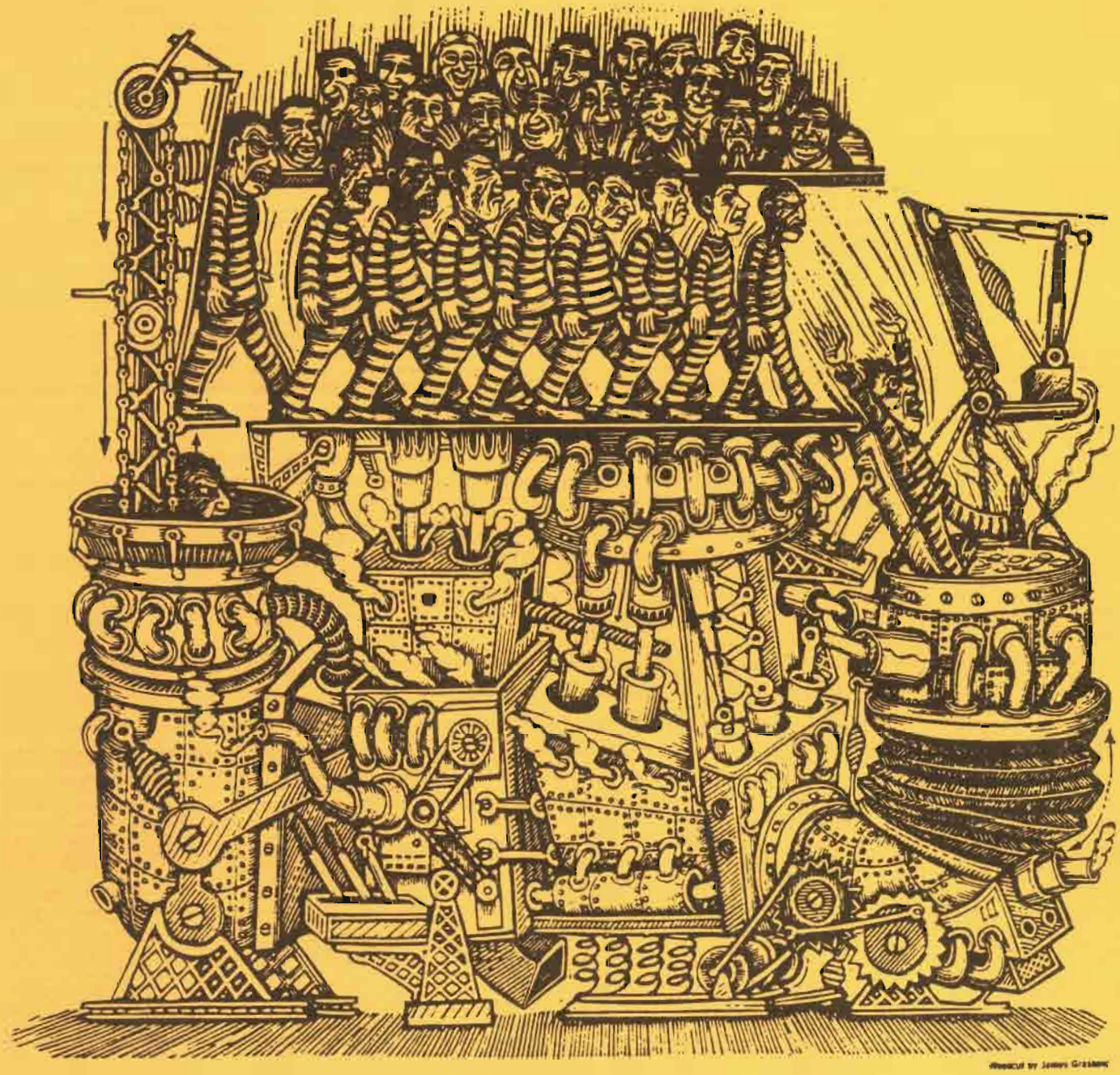
دوره پنجم ـ شماره نهم و دهم ـ آذر و دی ۷۲ ـ ۵۰ تومان

سوره

ماهنامه فرهنگی هنری

ملاحظاتی در باب فرهنگ و توسعه ■ قربانی، یادداشتی بر اروپا
شعر، زبان ملکوت ■ تمنا زبیگانگان ■ رازمشترک، نگاهی به بدنام
انسان، تنها یک موجود اجتماعی نیست ■ سوگواره جشنواره‌ها

● بحران معرفت و ابداع هنری



Woodcut by James Grashow

جیمز گراشو

بسم الله الرحمن الرحیم

سوره

ماهنامه فرهنگی هنری

دوره پنجم ـ شماره نهم و دهم ـ آذر و دی ۷۲ ـ ۵۰ تومان

فهرست

● ملاحظاتی در باب فرهنگ و توسعه / دکتر رضا داوری ۴

ادبیات

● شعر، زبان ملکوت/ شهریار زرشناس ۱۲ ● بعد از هبوط/ جهانگیر خسرو شاهی ۱۵ ● نقد ادبی قرن هجدهم/ رابرت کاندیوس، لاریافینک/ ترجمه ریحانه علم الهدی ۱۶

مباحث نظری

● بحران معرفت و ابداع هنری/ محمد مددپور ۱۸

تئاتر

● سوگواره جشنواره‌ها/ محمد رضا الوند ۲۸ ● تئاتر اروپایی، شعار یا واقعیت/ ترجمه شیرین بزرگمهر ۳۱

تجسمی

● تمنا ز بیگانگان/ سید علی میرفتاح ۳۴ ● تأثیر هنر و فرهنگ بیگانه و بدوی بر هنر غرب/ فرنک ویتفورد/ ترجمه علی آرش ۳۷ ● آشنایی با طراحان معاصر : جیمز گراشو ۴۰

سینما

● بازی زندگی/ محمد حسین معززی نیا ۴۴ ● بدون تفسیر ۴۶ ● قربانی/ مریم امینی ۴۸ ● انسان تنها یک موجود اجتماعی نیست .../ خسرو دهقان ۵۰ ● یک فیلم شاعرانه/ فرانک برک/ ترجمه عباس اکبری ۵۴ ● دو نگاه به رنوار و توهم بزرگ/ آندروساریس، رابین وود/ ترجمه کامبیز کاهه ۵۸ ● راز مشترک/ علی رضا کاوه ۶۱ ● روح «بدنام» پس از جنگ/ دکتر جان بیب/ ترجمه محمد رضا لیراوی ۶۵ ● سینمای صامت ،سینمای کامل/ صادق شهریاری ۷۱

موسیقی

تحقیقات موسیقایی/ سید علیرضا میر علی نقی ۷۸

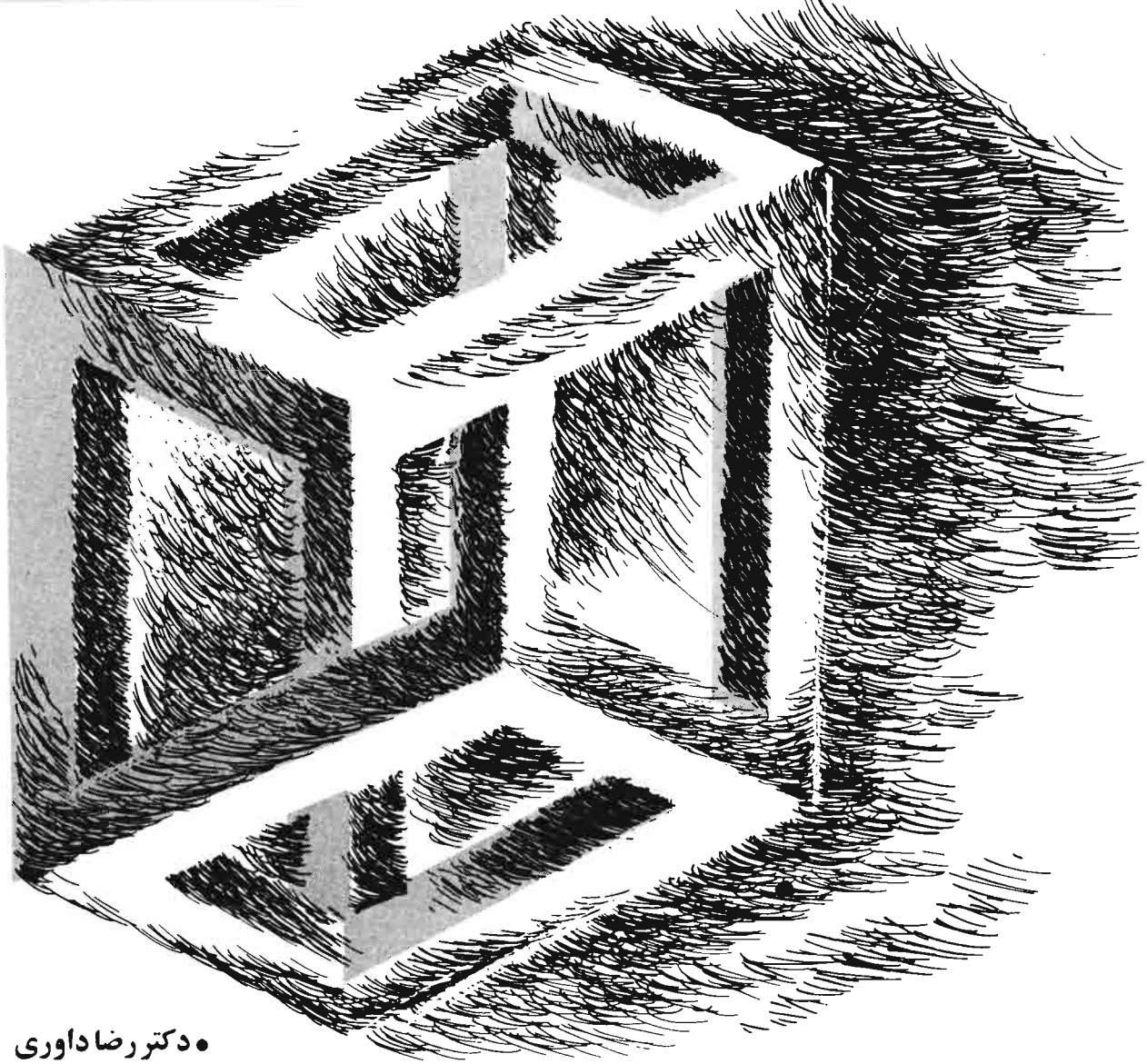
طرحهای این شماره: جواد پویان ، مسعود شجاعی طباطبائی

● 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 ۹ـ۸۸۲۰۰۲۳

توضیح تأخیر، و پوزش

● مجله‌ای که پیش رو دارید، دومین شماره نیمه دوم امسال است که با تأخیر بسیار به دستتان می‌رسد. سوره سینما، شماره زمستان هم به همین «بلا» دچار شده و شامل تأخیر ... و همه اینها، نه به کار مجله و هیئت تحریریه آن، که به داستان کمبود ـ و برای ما، «نبود» ـ و گرانی سرسام‌آور کاغذ مرتبط می‌شود، که به لطف سیاستهای «سوبسیدی ـ حمایتی» دوستان وزارت محترم ارشاد اسلامی از مطبوعات و انتشارات کشور به ارمغان آمده، و نیز کم‌لطفی دوستان خودمان در «واحد مطبوعات» و «چاپ و انتشارات» حوزه. ما را به جای همه ایشان ببخشید و «دو ماهنامه»مان را به جای ماهنامه بپذیرید تا اطلاع ثانوی. ان‌شاءالله فرهنگ نیز ـ و به تبع آن مطبوعات و کتب ـ در این اوضاع دلارزده محلی از اعراب بیابد. به امید آن روز...

مجله سوره



• دکتر رضا داوری

ملاحظاتی

اخیراً در باب فرهنگ و توسعه بسیار سخن گفته‌اند و مقالات فراوان نوشته‌اند. جوهر بیشتر این سخنان و مقالات این است که صورت یا صورتهایی از فرهنگ مانع توسعه است و باید آن را تغییر داد. در این بحثها اولاً آنچه اصالت و اهمیت دارد توسعه است و فرهنگ وسیله‌ای است که باید تابع توسعه و در خدمت آن باشد؛ ثانیاً، ما می‌توانیم فرهنگ و اعتقادات و سنّتها را هرطور بخواهیم تغییر دهیم، یعنی سنّت را بزداییم و به جای آن حیث عقلی و عقلانیت تکنیک بگذاریم. و بالاخره ثالثاً فرهنگ باید به درد بخورد و آنچه به درد نمی‌خورد و منشأیت اثر در زندگی هر روزی ندارد قابل اعتنا نیست و شاید مضرّ باشد و باید دور انداخته شود.

این تلقی صرفاً متضمن تحقیر و ناچیز انگاشتن فرهنگ نیست بلکه توسعه را نیز به هیچ و پوچ تبدیل می‌کند، زیرا ما چه می‌دانیم که برای باز کردن راه توسعه چه تغییری در آن باید داد و به فرض اینکه بدانیم، چه قدرتی داریم و چگونه می‌توانیم فرهنگ را تغییر دهیم. و مگر جامعهٔ بشری یک ماشین است که بتوان آن را دستکاری کرد؟

می‌گویند: مگر توسعه بدون تحوّل فرهنگی و اجتماعی امکان دارد؟ بحث در نسبت توسعه و فرهنگ یک امر است و اینکه فلان مهندس یا کارشناس اقتصادی طرح تغییر فرهنگ را در می‌اندازد امری دیگر. مسلّم می‌گیریم که فرهنگ و توسعه با هم مناسبتی دارند و تحوّل این دو به نحوی متناسب صورت می‌گیرد. امّا چیزی که معمولاً گفته می شود این است که توسعه تابع تحوّل فرهنگی است و ما باید فرهنگ را برای رسیدن به توسعه تغییر دهیم. اگر در جامعه می‌توان تصرّف کرد و باید تصرّف کرد، می‌پرسیم: آیا تصرّف در فرهنگ آسان تر است یا سرمایه گذاری و تولید و مصرف ...؟

می‌گویند فرهنگ پایه است و توسعه بر روی آن بنا می‌شود و این در ظاهر احترامی است به فرهنگ. هر نظم و

در باب فرهنگ و توسعه

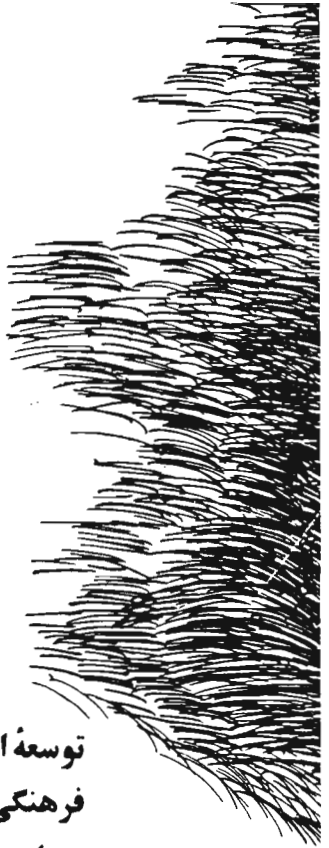
سامانی یک اساس و بنیاد دارد و فرهنگ، بنیاد هر نظم اجتماعی، اقتصادی و به طور کلّی تمدّنی است. امّا اگر فرهنگ و تمدّن با هم ملازمه دارند، از نظمی نیز پیروی می‌کنند و چنان نیست که هر کس بتواند به هر نحو که بخواهد در آن نظم تصرّف کند. وانگهی عقل ما بیشتر با زندگی هر روزی وامور آن مناسبت دارد و اگر بتواند تغییری پدید آورد، این تغییر در درجهٔ اول باید تغییر در امور عادی هر روزی باشد. ولی در این اواخر کسانی پیدا شده‌اند که می‌گویند توسعه اساس فرهنگی دارد و برای رسیدن به توسعه بایدفرهنگ را تغییر داد.

فرهنگ چیست که می‌گویند آن را باید تغییر داد؟ ظاهراً اختلاف، اختلاف لفظی است. یعنی اینها هم اگر به حقیقت فرهنگ توجّه می‌کردند در می‌یافتند که با دستورالعمل نمی‌توان آن را تغییر داد. اینها فرهنگ می‌گویند و بعضی عادات و افکار عادی را مراد می‌کنند. منتهی وقتی موارد و چیزهایی را که باید تغییر یابد ذکر می‌کنند، مسأله دوباره دشوار می‌شود. مثلاً می‌گویند دین را طور دیگری باید تلقی کرد و احکام آن را طور دیگر باید فهمید و در میان کلمات و اعتقادات دینی هر چه را که متضمّن بی‌اعتنایی به دنیاست دور باید انداخت و ... این گفته بخودی خود و در اصل چندان اهمیت ندارد که در باب آن بحث شود، امّا چون در فکر و ذهن بسیاری از جوانان جا باز کرده و عنوان فلسفه به خود گرفته است، لااقل باید توضیح داد که این یک شعار ایدئولوژیک یا ایدئولوژی بی‌اساس است و ربطی به فلسفه ندارد.

من خود در سی سال اخیر هر جا در باب بسط تمدّن غرب چیزی گفته یا نوشته‌ام، تذکر داده‌ام توسعهٔ اقتصادی و اجتماعی شرایطی دارد که باید فراهم شود. بعضی اشخاص که اخیراً می‌گویند برای توسعه باید فرهنگ و اعتقادات را تغییر داد، تا دو سه سال پیش می‌گفتند فلانی می‌گوید گزینش نباید کرد و همه چیز غرب و از جمله مفاسد آن را هم باید پذیرفت. من هرگز نمی‌گفتم که توسعه با تقلید و پیروی از تمام رسوم غرب صورت می‌گیرد و تعجب می‌کردم که چرا و چگونه از اینکه گفته‌ام باید شرایط ظهور و تحقق توسعه را درست دریافت نتیجه گرفته‌اند که باید همه چیز کشورهای توسعه یافته را یکجا وارد کرد. و می‌بایست تعجبم بیشتر شود که چرا ناگهان تغییر موضع داده و اینجا و آنجا از شرایط فرهنگی توسعه سخن می‌گویند. برای بیرون آمدن از این تعجب ساده ترین توجیه این است که بگوییم دیروز هنوز مسأله به صورت جدّی برایشان مطرح نبودو مطالب انتزاعی می‌گفتند.شاید هیچ چیز را شرط هیچ‌چیز نمی‌دانستند. مسأله برایشان مطرح نشده بود و بی‌آنکه مسأله داشته باشند انبان ذهنشان پر از جوابهای حاضر و آماده بود و به این جهت هر مسأله‌ای را به آسانی حل می‌کردند. اکنون وضع قدری تغییر کرده است و این توجه که توسعه شرایط فرهنگی دارد اهمیت دارد، منتهی کسانی که تازه به این راه وارد شده‌اند باید منازلی را طی کنند و در قدم اول گمان نکنند که با شتاب و شتابزدگی هر کاری می‌توان کرد. آنها تا چند سال پیش اخذ تمدن و ورود در عالم توسعه را بسیار سهل می‌گرفتندو می‌پنداشتند که ما بر سر سفره یا در دکان تمدّن هستیم و مشکل این است که چه غذایی یا کالایی را برگزینیم. اگر آنها از این فکر منصرف شده و دریافته‌اند که تمدّن غذای حاضر و کالای ساخته و پرداخته نیست و شرایط دارد، میندارند که این شرایط در اختیار آنهاست و با آن هر کاری می‌توانند بکنند.

این توهّم ازکجاست؟ ظاهراً می‌توان دو منشأ قریب برای آن ذکر کرد. یکی اینکه آثار این اصل که هیچ چیز شرط هیچ چیز نیست و هر کاری را در هر وقت و هر شرایط می‌توان کرد هنوز تا حدی باقی است و اگر به هر دلیل و وجهی پذیرفته‌اند که قبل از نشستن بر سر سفرهٔ گزینش تمدّن باید شرایط را فراهم کرد، این دشواری را خاصّ گزینش می‌دانند نه اینکه شرایط فرهنگی را بیرون از اختیار و قدرت خود بدانند. و اگر می‌دانستند درصدد بر نمی‌آمدند که مثلاً دین را عقلانی کنند و حیث عقلی متجدد را در همه جا حاکم سازند. البتّه اگر این افکار را به محک آزمون بزنند، شاید خیلی زود از آن صرفنظر کنند.

البتّه چنانکه اشاره شد، توسعهٔ اجتماعی و اقتصادی مستقل از تحوّل فرهنگی نیست؛ مهم این است که مسأله را چگونه دریابیم و مطرح کنیم. اگر تحوّل فرهنگی در عرض توسعه است، به فرض اینکه بتوان یکی را تغییر داد این تغییر موجب تغییر دیگری نمی‌شود، و اگر در عرض یکدیگر نیستند و مثلاً تحوّل فرهنگی شرط یا باطن توسعهٔ تمدّنی است، در این صورت آیا می‌توان با اتّخاذ تصمیم فرهنگ را به هر صورت که بخواهیم درآوریم و آیا فرهنگ دراختیار ماست؟ اگر ما صاحب فرهنگیم و فرهنگ تحقّق دارد، تحول فرهنگی بخودی خود صورت می‌گیرد؛ و اگر ما باید در طلب فرهنگ برآییم و هنوز به آن نرسیده‌ایم، چگونه می‌توانیم نسخه بدهیم که در کجای فرهنگ تغییر بدهند تا راه توسعه هموار شود؟ به عبارت دیگر، قومی که برای پشتیبانی از برنامه‌های اجتماعی و اقتصادی می‌داند که چه کوششهای فرهنگی لازم است و از عهدهٔ آن کوششها برمی‌آید، مشکل ندارد و خیلی زود به مقصد می‌رسد. ولی من می‌ترسم مسأله درست مطرح نشده باشد. یعنی اولاً فرهنگ را چیزی در عرض امور اجتماعی و اقتصادی بدانند و نظرشان این باشد که برای رسیدن به مقصد توسعه، بعضی آداب و عادات را که مانع راه می‌دانند تغییر دهند. اتّفاقاً در این آسان گیری و سهل انگاری است که راه صعب



توسعهٔ اجتماعی و اقتصادی مستقل از تحول فرهنگی نیست؛ مهم این است که مسأله را چگونه دریابیم و مطرح کنیم. اگر تحول فرهنگی در عرض توسعه است، به فرض اینکه بتوان یکی را تغییر داد این تغییر موجب تغییر دیگری نمی‌شود، و اگر در عرض یکدیگر نیستند و مثلاً تحول فرهنگی شرط یا باطن توسعهٔ تمدنی است، در این صورت آیا می‌توان با اتخاذ تصمیم فرهنگ را به هر صورت که بخواهیم در آوریم و آیا فرهنگ در اختیار ماست؟

و دشوار می‌شود زیرا نه فرهنگ در بعضی آداب و عادات خلاصه می‌شود و نه با تغییر این آداب و عادات راه توسعه گشوده می‌شود و نه این تغییر به صرف قیل و قال‌های عادی صورت می‌گیرد.

یکی از بدترین چیزهایی که من تا کنون خوانده و شنیده‌ام این است که می‌گویند دین با توسعه منافات ندارد و دین توسعه را منع نمی‌کند، به شرط آنکه دین همان باشد که ما می‌گوییم. مشکل این است که دین چیزی نیست که ایشان می‌گویند و اگر اصرار دارند که به هر حال دین باید همین باشد که ایشان می‌گویند، لااقل کوشش بیشتری باید به خرج دهند و با تفصیل بیشتری درک خود را از دین توضیح دهند. تا چنین توضیحی ندهند، توقع هیچ تغییری نمی‌توانند داشته باشند. و تازه اگر اعتقادات را چنان که خود می‌خواهند تغییر دهند (که البتّه این کار آسان نیست) چیزی باید به جای آن اعتقاد بگذارند و گر نه بی‌اعتقادکردن مردم آنها را مهیّای سعی و عمل نمی‌کند. چه چیز را به جای اعتقادات می‌گذارند؟ تجدّد را؟ تجدّد در اروپا به وجود آمد و راه خود را طی کرد و اکنون دیگر، در عین عظمت و ابهتی که دارد، ریشه‌هایش ضعیف و بنیاد آن سست شده است. این درخت در جای دیگر ریشه نمی‌کند. اصولاً یک دورهٔ تاریخی که بسر آمد آن را تکرار نمی‌توان کرد. یک دورهٔ تاریخ بر اساس و مبنای اعتقاد و تعلّق خاطر آغاز می‌شود و بسط می‌یابد و اگر خللی در آن وارد شود، نمی‌توان آن را به صورت اول درآورد. بعضی می‌پندارند که این اعتقاد با بحث و نظر پدید آمده و با بحث و نظر می‌توان هر اعتقادی را حفظ یا ایجاد کرد. فی المثل کسانی که به تجدّد و عقلانیت جدید قرن هجدهم نحوی وابستگی دارند اولاً در نمی یابند که چگونه ممکن است دورهٔ یک جریان فرهنگی و فکری پایان یابد. ثانیاً فکر می‌کنند که با خطابه و استدلال می‌توان حقانیت آن را حفظ کرد و حتّی جوانی را به آن بازگرداند. حتّی می‌بینیم که بعضی از فضلا و پژوهندگان از طرح آراء و افکار پست مدرن بر آشفته می‌شوند، گویی اگر کسی چیزی از پست مدرن نگوید، تجدّد سر جای خود می‌ماند. می‌گویند پست مدرن برای اروپا و آمریکا هم حرف مفت است تا چه رسد به ما که هنوز در تجدّد نیز در ابتدای راهیم. اینها اشتباه می‌کنند. ما در ابتدای راه تجدّد نیستیم. ما مدتّها در سایهٔ درخت تجدّد منتظر افتادن میوهٔ آن بوده‌ایم. اکنون این درخت گرچه میوه فراوان دارد، امّا چون شاخه هایش پریشان و متفرّق شده است، در سایه‌اش جایی برای آرمیدن و آسایش نیست. پس این سودا که بقیهٔ راه را همان طور طی کنیم که غرب پیموده است قدری خام است. از بیست سی سال پیش بحث می‌کنند که آیا مناطق غیر غربی عالم یا جهان سوم و جنوب باید مدرن (متجدّد) شود یا متجدّد مآب (مدرنیزه). ظاهراً پرسش طوری طرح شده است که گویی ما می‌توانیم از این دو راه هر یک را که خواستیم انتخاب کنیم و حال آنکه راه اول پشت سر غرب خراب شده است و باید به فکر راه دوم بود، که طیّ آن هم بی‌جهد و همّت صورت نمی‌گیرد.

آیا می‌دانید تاریخ ظهور پست مدرن کی بود؟ وقتی که کسانی پی بردند که بسط مدرنیته (تجدّد) متوقّف شده است. پس این اندیشهٔ پست مدرن با ما هم نسبت دارد یا ما با آن بی‌سروکار نیستیم و اگر کسی در اینجا هم از آن چیزی بگوید ضرورتاً الفاظ تو خالی نگفته است، و اگر احیاناً کسی در این باب چیزی از سر تقلید بگوید، چنین نیست که در قلمروها و مطالب دیگر، همه اهل اجتهاد و تحقیق باشند، و مگر کسانی که مدافع و مروّج تجدّدند همه محقّق و مجتهدند؟ من که می‌گویم چون دوران تجدّد بسر آمده است هر کس انتظار دارد که این دوران تجدید و تکرار شود از تاریخ چیزی نمی‌فهمد و مقلّد است، تصوّر نشود که می‌گویم توسعه غیرممکن شده و خواست آن بی‌وجه است. همهٔ ما می‌توانیم و شاید لازم باشد که طالب توسعه باشیم، ولی توسعهٔ علمی تکنیکی عین تکرار مدرنیته (تجدّد) نیست. شاید حتّی لازم باشد که برای رسیدن به توسعه به افکار پست مدرن رجوع کنیم و آن افکار در راه مدرنیزاسیون تا اندازه‌ای کارگشا باشد.

می‌گویند باید در عقل و عقلانیت غرب سهیم شد و دین

و سنّت را با آن تفسیر کرد تا توسعه حاصل شود. آن طور که می‌گویند این حیث عقلی و عقلانیت را باید تحصیل و کسب کرد چه در غیر این صورت، باید این عقل حاصل باشد. و اگر حاصل است، چه نیاز به بحث و نزاع داریم؟ حداقل کاری که برای تحصیل و تحقّق این عقل باید کرد این است که تاریخ آن را مرور کنیم و ببینیم از کجا آغاز شده و چه سیری داشته و اکنون در چه وضع است. به نظر می‌رسد که مطالعهٔ دقیق تاریخ عقل جدید ما را متنبّه و متذکّر سازد که امکانات عالم کنونی غرب به پایان رسیده و ما از این عالم فقط می‌توانیم چیزهای ضروری را اخذ کنیم. و البتّه این چیزهای ضروری را بدون تماس با عقل غربی نمی‌توان شناخت و اقتباس کرد. ولی طریق تماس، تکرار دستورالعمل‌های صاحبنظران و ایدئولوگهای غرب نیست، بلکه آزمایش و آزمودن آن است.

مرحلهٔ کنونی عقل و عقلانیت و تکنیک جدید را کم وبیش در تفکّر پست مدرن می‌توان شناخت. تفکّر پست مدرن برخلاف آنچه بعضی می‌پندارند، ضدّ عقل و عقلانیت و منکر آن نیست، بلکه مطلق بودن آن را مورد تشکیک قرار می‌دهد. مگر نه اینکه عقل جدید عقل انتقادی بود و هرچه را که در دایرهٔ انتقاد نمی‌گنجید بی‌اعتبار می‌دانست؟ اکنون عقل را هم در داخل دایره قرار داده‌اند، نه اینکه آن را ناچیز و بی‌اهمیت انگاشته باشند. اگر ما این تاریخ غرب را نشناسیم و به وضع و صورتی از عقل غربی دل ببندیم، این دلبستگی، دلبستگی به چیزی است که نمی‌توان به آن دسترسی پیدا کرد.

دویست سال است که شرق شناس به ما می‌گوید شما عقل ندارید، نه نظم و قانون گردن نمی‌گذارید، صبر و استقامت و همّت در شما نیست، و همواره در زمان حال بسر می‌برید، نه می‌توانید سازمان اداری و نظام اجتماعی درست تأسیس کنید و نه در صنعت و تکنولوژی و علم به جایی می‌رسید و ... عکس العمل ما چه می‌تواند باشد؟ بعضی این ادّعانامه را بی‌چون و چرا ردّ و تکذیب می‌کنند و بعضی دیگر می‌گویند شرق شناس درست می‌گوید و ما باید بکوشیم به او ثابت کنیم که می‌توانیم از وضعی که وصف آن گذشت خارج شویم و عقل و تدبیر کسب کنیم و شبیه آدم غربی شویم. شرق شناس چیزی گفته است که ما نه می‌توانیم آن را تصدیق کنیم و نه تکذیب آن آسان است. او راست می‌گوید، ما کاملاً در سیستم زندگی غرب وارد نشده‌ایم. امّا در اینکه می‌پندارد ما بشری دیگر و بیگانه با عقل و علمیم و بیگانه خواهیم ماند، جای تأمل است. شاید ما بشری دیگر باشیم. یعنی اگر در آغاز تاریخ غرب بشریت بشر، دیگر شد، این دیگر شدن در همه جا به یک نحو و یکسان نبود (و البتّه اختلاف به جغرافیا و نژاد و رنگ پوست ارتباط نداشت) و علم و عقل در همه‌جا یکسان بسط و تحقّق نیافت. بر این مبنا ممکن است بگویند که شرق شناس بیهوده ما را ملامت می‌کند زیرا اگر اختلافی میان وضع ما و تمدّنی که او به آن تعلّق دارد پدید آمده است، این اختلاف اتّفاقی و عارضی است و می‌کوشیم که آن را رفع کنیم. ولی بهتر است به ملامت شرق شناس کاری نداشته باشیم و دوباره درصدد تشبّه به او برنیاییم (که هر وقت برآمده‌ایم، دست و پایمان را گم کرده‌ایم و ...) شرق شناس که زمانی طولانی ما را بی‌آینده می‌دانست، حالا چرا باید راه آیندهٔ ما را معین کند؟ ما باید در وضع عالم نظر کنیم و جای خود را در این عالم بشناسیم و اگر می‌خواهیم تکنولوژی جدید را اخذ کنیم، به لوازم و شرایط قریب آن فکر کنیم. رشد تکنولوژی مستلزم داشتن سیاست اقتصادی - اجتماعی سنجیده و وجود نظام اداری سالم و کارآمد و مدارس و دانشگاهها و مؤسسات پژوهشی با نشاط است. در برنامه ریزی کلّی توسعه معمولاً این شرایط را در نظر می‌آورند، ولی مشکل، فراهم آوردن این شرایط است نه در نظر آوردن آنها. در واقع توسعه با شرایط آن یکجا حاصل می‌شود.

پس ظاهراً به نقطهٔ آغاز بازگشته‌ایم و باید به شرایط فرهنگی توسعه فکر کنیم. اگر قبول کنیم که مدرنیزاسیون به معنی اخذ ضروریات تمدّن جدید ممکن است و بدون تسلیم به تمامیت تجدّد نیز می‌توان به آن رسید، مسأله صورت دیگری پیدا می‌کند. می‌ترسم بگویند که گذاشتن لفظ مدرنیزاسیون به جای مدرنیته(تجدّد) بسیار آسان است. امّا فهم اختلاف و تفاوت آن دو از عهدهٔ همه کس بر نمی‌آید. در جایی که تکنیک و تکنولوژی به تبع حرص مصرف اهمیت دارد، کسی نمی‌پرسد که تجدّد چیست و توسعهٔ فنی و اقتصادی چه شرایطی دارد. همه یا بیشتر مردم دنبال اشیاء مصرفی هستند و از رسوم مصرف پیروی می‌کنند. در این وضع چگونه می‌توان جامعه را مدرنیزه کرد؟ گفتیم که تجدید تاریخ تجدّد مورد ندارد. یکی از اوصاف دوره‌ای که ما در آن بسر می بریم سست شدن اعتقاد قرن هجدهمی به علم و عقل جدید است و با پیش آمدن این حادثه تاریخ تجدّد بسر آمده و تکرار آن منتفی شده است و آنچه ممکن و متداول است برنامه ریزی توسعه است و این با شناخت وضعیت پست مدرن بهتر حاصل می‌شود. می‌گویند که تفکّر پست مدرن از آنِ غرب است و در بیرون از کشورهای توسعه یافته کمتر در علم و اعتبار آن شک کرده‌اند. یعنی مردمی که هنوز دورهٔ تجدّد را طی نکرده‌اند مانند اروپاییان دو قرن پیش به علم اعتقاد دارند و چرا نتوانند سیر تجدّد را دنبال کنند، و اگر بتوانند، دیگر طرح مدرنیزاسیون به جای تجدّد چه مورد دارد؟

ابتدا به‌پرسش دوم بپردازیم. این پرسش درست مطرح نشده است. ما میان دو راه و بر سر دو راهی قرار نگرفته‌ایم و مسأله این نیست که آیا راه تجدّد را پیش گیریم یا به مدرنیزاسیون اکتفا کنیم. در این بحث، فرض این است که راه، راه توسعه است، منتهی سیر در این راه آسان نیست و گاهی چنان می‌نماید که هر قدم که بر می‌داریم، نیرویی آن را به عقب برمی‌گرداند. پس مشکل، مشکلِ اختیار و انتخاب راه نیست بلکه راه را باید هموار کرد. افتادن در این راه و پیمودن آن یک امر قهری نیست و به حکم موجبیت تاریخی صورت نمی‌گیرد. ما ظاهراً اختیار نداریم که راه مدرنیته را پیش گیریم، امّا ما را به مهمانی مدرنیزاسیون هم نخوانده‌اند بلکه مایل به آن هستیم و باید راهش را هموار کنیم. ولی می‌گویند: اگر اروپا و غرب اعتقادش به علم سست شده و دیگر به قدرت مطلقه علم اعتقاد ندارد، ما که

در اعتبار آن شک نکرده‌ایم، چرا باید راه مدرنیته به رویمان بسته باشد؟ و به مدرنیزاسیون هم که راضی می‌شویم، مگر نه رسیدن به آن شرایط دارد؟ البتّه ما در اعتبار علم شک نکرده ایم ولی علم هرگز در میان ما محور اعتقادها و بیم و امیدها نبوده است. ما مثل اروپاییان هرگز فکر نکرده‌ایم که با علم یک بهشت زمینی می‌توان ساخت. مقصود این نیست که عالمان ما به علم تعلّق نداشته‌اند و ندارند. علم دوستی صورتهای مختلف دارد، چنان که علم‌دوستی کنونی غرب با علم دوستی قرون هجده و نوزده تفاوت دارد، و علم دوستی درکشورهایی که علوم و تکنولوژی را از غرب فرا می‌گیرند چیز دیگر است. دوستی بدون مناسبت و سنخیت معنی ندارد. ما معمولاً چیزی را دوست می‌داریم که از جنس و سنخ آنیم و دوری و جدایی از آن برایمان درد و بلاست. مگویند که این دوستی، دوستی عارفان و اهل معرفت است و دوست داشتن فرزند و خانه و وطن و علم با آن تفاوت دارد. نه، دوستی یکی بیش نیست. هیچ دوستی در هیچ مقامی دوست را وسیلهٔ رسیدن به مقصدی نمی‌کند و چیزی که آن را وسیله قرار دهند، لیاقت دوستی ندارد. اگر قومی علم را از آن جهت بخواهد که آن را لازمهٔ توسعهٔ تکنولوژی می‌داند، در حقیقت علم را دوست نمی‌دارد.علم دوستی مستلزم انس با علم و هم سنخ شدن با آن است و این انس و هم سنخی در عالم علمی پدید می‌آید نه اینکه صفت نفسانی دانشمندان و یک مسأله روانشناختی و حتّی جامعه شناسی باشد. یعنی فی المثل اگر به پژوهش و تحقیق جدّی اعتنایی نمی‌شود، آن را از کاهلی اهل علم و کمبود اعتبارات و بودجهٔ پژوهشی نباید دانست و اتّخاذ تدابیر جزئی گر چه ممکن است نشانهٔ توجّه به علم باشد، مایهٔ پیوند محبت میان عالم و علم نمی‌شود. در جایی که علم را دوست ندارند شکوه از اینکه چرا پژوهش نشاط ندارد پیش نمی‌آید و اگر پیش آید از حدّ لفاظی و شعارگوئی تجاوز نمی‌کند. ولی ظاهراً مسأله ساده تر از اینهاست. درکشورهای جهان سوم و توسعه نیافته اصلاً مسألهٔ علم- دوستی و تعلّق به علم مطرح نیست و حتّی در درسهای فلسفهٔ علم حرفهای تکراری را درس می‌دهند و از میان آن تکراریها چیزی یا چیزهایی را برمی‌گزینند که با رسم و عادت مخالف نباشد و در حدّ فهم همگان و متناسب با آراء همگانی باشد. درچنین وضعی ممکن است بحث و چون وچرا و طرح پرسش را مخالفت با علم قلمداد کنند و در دفاع از علم خطابه بگویند.این خطابه‌گویی را با علم- دوستی نباید اشتباه کرد. چنانکه اگر داوطلبان ورود به دانشگاه بیشتر به رشته‌های فنی رغبت نشان دهند، آنچه می‌توان گفت این است که آنان به ادب و هنر و علم نظری علاقه‌ای ندارند. امّا نباید این وضع را حاکی از علاقه به توسعهٔ صنعتی دانست.

این پیش آمد یک امر اجتماعی صرف نیست بلکه جلوهٔ اجتماعی چیزی است که عالم کنونی را راه می‌برد. فرهنگ و سیاست و دین و معرفت هم برکنار از این استیلا نیست، چنانکه فی‌المثل دین هم به وسیله و ابزار نیل به مقاصد اجتماعی مبدّل می‌شود. می‌گویند: مگر دین ما را به علم و عقل و عدل نخوانده است و نباید زندگی ما را اصلاح کند؟ این پرسش و اعتراض درست و بجاست و باید به ان پاسخ موافق داد به شرط آنکه نتیجه نگیرند که دین وسیله‌ای است برای تحقّق طرحهایی که ما برای ترتیب و تنظیم امور زندگی درمی‌اندازیم و آن را به عنوان وسیله و ابزار تعریف نکنند. اینکه اخیراً اینجا و آنجا می‌گویند و می‌نویسند دین نحوی تفسیر عالم و مجموعه‌ای از دستورات است که به بشر امکان بهره‌برداری از چیزها می‌دهد حرف بدی نیست. حتّی در دین هم دستوراتی در مورد بهره‌برداری از چیزها می‌توان یافت، امّا اگر بپذیریم که دین، تفسیر عالم و مجموعهٔ دستورات مربوط به بهره‌برداری است، بشر را به موجودی تحویل کرده‌ایم که وجودش عین بهره‌برداری است و علم را نیز برای بهره‌برداری جعل کرده و از آن به عنوان کارساز و ابزار استفاده می‌کند. شاید صاحب تعریف سوء نیت نداشته باشد و حتّی به بعضی احکام و آداب دینی عمل کند، امّا دین برای او وقتی دین است که فرع و تابع برنامه‌ریزی اجتماعی ـ اقتصادی باشد، والاّ دین کهنه و دیروزی است. عبارتی که به عنوان تعریف دین ذکر شد هیچ دینی را در هیچ عصر و زمانی دربرنمی‌گیرد و فقط دین را به خطر می‌اندازد. نه اینکه اشخاص معمولی با حرفهای معمولی بتوانند دین را به خطر اندازند، بلکه حرفهای آنها ناشی از مسخّرشدگی است و آنچه این سخنگویان را مسخّر خود کرده است، خود عامل خطر است. امّا این سخنگویان سخنگوی علم نیستند و اینکه ما در علم شک نکرده‌ایم و با توسّل به آن و فراهم آوردن شرایط توسعه می‌توانیم در عالم تجدّد وارد شویم داعیه‌ای است که اساس استوار ندارد.

راستی ما را چه شده است و چه می‌شود که فلان کارشناس اقتصادی به جای اینکه به شرایط توسعه اعتنا کند، بعضی از سنّتها و اعتقادها را مانع می‌انگارد و پیشنهاد می‌کند که اعتقادات دینی را اصلاح کنیم تا راه توسعه بازشود؟ او چه می‌داند که نسبت میان اعتقادات و توسعه چیست و کدام اعتقاد را می‌خواهد اصلاح کند؟ چیزی شنیده‌اند که غرب در اعتقادات قرون وسطایی خود شک کرد و اصول دیگری به جای آن گذاشت و تجدّد به این ترتیب تأسیس شد. مقلد چون حقیقت این پیش آمد را نمی‌داند، می‌پندارد هر جا اعتقادات را دستکاری کنند و طالب کالاهای صنعتی مصرفی باشند، علم و صنعت و توسعه حاصل می‌شود. گویی تجدّد و توسعهٔ اقتصادی یک امر قهری و موجب است و هر جا پدید نیامده مانعش بعضی اعتقادات بوده و اگر آنها را رفع کنند تجدّد به پای خود می‌آید و در اختیار ما قرار می‌گیرد. نه، از مدرنیته که باید بگذریم؛ امّا مدرنیزاسیون هم خودبخود پیش نمی‌آید. باید خانه را برایش مهیّا کرد و به پیشوازش رفت. فرهنگ توسعه این نیست که ادای امثال گیزو و کندورسه را درآورند. فرهنگ توسعه، درک شرایط و نیازها و امکانات است و اگر قومی یا جامعه‌ای نیازش از بیرون معلوم می‌شود، چه بسا که امکانات خود را نیز نمی‌شناسد و با غلبهٔ ضرورتهای خارجی، این امکانات نیز هدر می‌رود و مورد سوء استفاده قرار می‌گیرد. وقتی مردمی از روی تقلید یا به حکم فهم عاریتی خانه‌های خود را طوری می‌سازند (

طور دیگر نمی‌توانند بسازند) که در زمستان سردخانه است و در تابستان مثل کوره گرم می‌شود و اگر ابزار تکنیک خریداری کنند نمی‌دانند تأسیسات آن را در کجا باید قرار دهند، ما گناه این کوتاهی درک را به گردن اعتقادات دینی بیندازیم؟ نه، سنّتها و اعتقادات دست و پای ما را نبسته است. اتفاقاً مردم زمانی که با سنّت مأنوس تر بودند، فکر و ذکر و کار و بارشان چندان آشفته نبود و آشفتگی وقتی پدید آمد و بیشتر شد که رسوم ظاهری تجدّد که از اصل خود جدا شده بود درکنار سنّت قرار گرفت. در این پیش آمد هیچ برخورد و جنگ شدیدی درنگرفت زیرا رسوم فرارسیده از خارج قوت و نشاط نداشت و نمی‌آمد که در زمین سنّت ریشه کند و همه جا را متصرّف شود، بلکه فقط در سطح، جا را بر سنّت تنگ می‌کرد. اکنون می‌گویند سنّت را باید تغییر داد تا جا برای عقل باز شود. مشکل این است که نه سنّت را با دستورالعمل و تبلیغات می‌توان تغییر داد و نه عقلی که می‌گویند، دم در منتظر نشسته است که به محض خالی شدن خانه به درون آید. عقل که شنیدنی و یادگرفتنی نیست (استدلالها و مطالب عقلی شنیدنی است امّا عقل با تقلید متحقّق نمی‌شود)؛ عقل، رسیدنی و دریافتنی است.

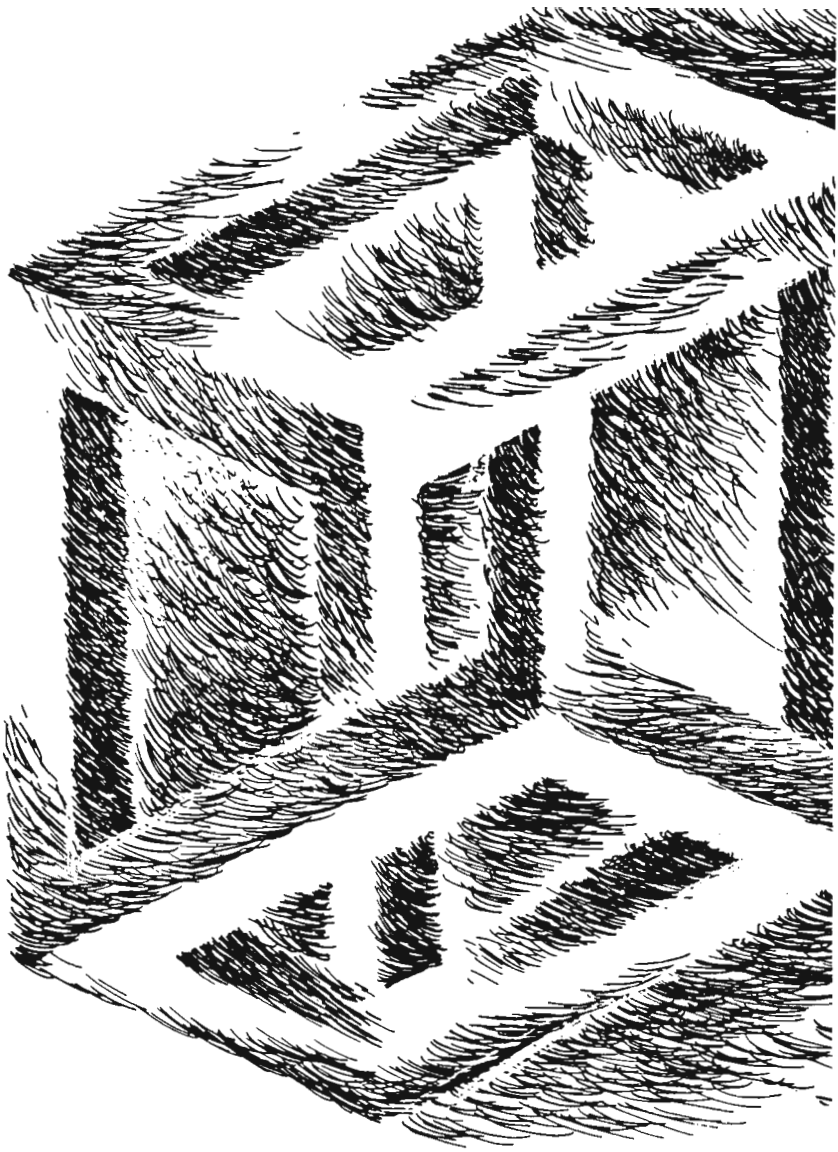
اکنون درمیان ما کسانی پیدا شده‌اند که به گروههای دیگر می‌گویند: شما عقل را خوار می‌دارید و از سنّت کهن پیروی می‌کنید؛ شما فرزند زمان خود نیستید و تا با چیزها به روش عقلی برخورد نکنید راه به جایی نمی‌برید. بعضی از مخاطبان احیاناً می‌گویند: شما اشتباه می‌کنید؛ ما در درس و بحث خود پیوسته استدلال می‌کنیم و در امور زندگی و عملی هم پیرو عقلیم. این بحث هرگز به جایی نمی‌رسد و درواقع نزاع و اختلاف صوری وگاهی سیاسی است که در الفاظ و اصطلاحات فلسفه پوشیده شده است. عقلی که به غرب صورت داد عقل متصرّف و کارساز و صورت‌بخش بود. این عقل، صرف یک روش منطقی و استدلالی نبود که در مدرسه بتوان آن را آموخت و به هر جا بتوان برد. یعنی یک کالای مصرفی قابل خرید و فروش نبود. البتّه عقل صورت‌بخش جدید اختصاص به یک منطقهٔ جغرافیایی نداشت و می‌توانست در همه جا منتشر شود، امّا وسیله‌ای نبود که در اختیار اشخاص و گروهها باشد. اگر مردمی از آن بهره می‌گرفتند آثار و نتایجش ظاهر می‌شد و اگر فقط به آثار و نتایجش نظر می‌کردند از آن دور می‌ماندند. این عقل اکنون همه به آثاربینی و نتیجه‌طلبی تبدیل شده است و باید در باب این آثار و نتایج اندیشید. یعنی بهتر است از این سودا که عقل قرن هجدهم را می‌توان با چند خطابه و مقاله به دست آورد، به در آییم. این سودا پیوند ما را با زمان قطع می‌کند و ریشهٔ ما را از زمینی که در آن بسر می‌بریم بر می‌کَند و به وادی سرگردانی اوهام می‌اندازد. اگر مسألهٔ ما این است که باید تکنولوژی و صنعت و علم را توسعه داد، خیلی بجاست که به شرایط آن بیندیشیم. این شرایط، شرایط و امکاناتی است که فراروی ما قرار دارد و موانع آن هم با ماست. اینکه در اروپا چه چیز مانع بوده و چگونه آن مانع رفع شده است یک تجربهٔ مهمّ تاریخ است که نباید از نظر دور باشد. امّا آنچه در اروپا

هیچ دوستی در هیچ مقامی دوست را وسیلهٔ رسیدن به مقصدی نمی‌کند و چیزی که آن را وسیله قرار دهند، لیاقت دوستی ندارد. اگر قومی علم را از آن جهت بخواهد که آن را لازمهٔ توسعهٔ تکنولوژی می‌داند، در حقیقت علم را دوست نمی‌دارد.

ما در ابتدای راه تجدد نیستیم. ما مدتها در سایهٔ درخت تجدّد منتظر افتادن میوهٔ آن بوده‌ایم. اکنون این درخت گرچه میوه فراوان دارد، امّا چون شاخه‌هایش پریشان و متفرّق شده است، در سایه‌اش جایی برای آرمیدن و آسایش نیست.

گذشته است در جاهای دیگر عیناً تکرار نمی‌شود. ما موانع توسعه را در صورتی می‌توانیم بشناسیم که قدم همّت در راه توسعه بگذاریم.

می‌گویند علاقه به توسعه مستلزم ترک بعضی از سنّتها و اعتقادات است و مثلاً اعتقاد به آخرت، دنیا را در نظر معتقد، خوار نشان می‌دهد و او را از اندیشهٔ توسعه منصرف می‌سازد. کافی است چشم خود را بازکنیم و به اطراف بنگریم تا ببینیم آیا حقیقتاً فکر آخرت، مردم را نسبت به اشیاء مصرفی و وسائل تکنیک بی‌علاقه کرده است. اتفاقاً اگر مردمان، و بخصوص مردمی که خود سازندهٔ وسائل تکنیک نیستند، خود را بی‌نیاز حس کنند وقت تأمّل و راهیابی پیدامی‌کنند. ولی درجایی که حرص مصرف وجود دارد باید پرسید چگونه اعتقاد به معاد و آخرت دست ما را در ساختن و پرداختن می‌بندد امّا در مصرف آزاد می‌گذارد. عیب این حرفها این نیست که وهمی و سودایی است بلکه خاطرها را پریشان و فهمها را تیره



می‌کند و از مسائل مهم منصرف می‌سازد. برای رسیدن به توسعه باید به کار توسعه پرداخت. شرط این کار دستکاری در عقاید و فرهنگ مردمان نیست بلکه درک موقع خود و زمان و خروج از سودای گلیم خود را از آب کشیدن و تصرّف و مایی و منی و رهایی از تحجّر ـ اعمّ از تحجّر موروث و تحجّر ناشی از نگاه نافذ و مدهوش‌کنندهٔ غرب ـ است. بیرون آمدن از تحجر ضرورتاً مستلزم ترک اعتقادات نیست و اگر غرب با خروج از تحجّر قرون وسطایی اعتقادات دینی را کنار نهاد، ضرورت ندارد که در همه جا این امر تکرار شود. آنجا عقلی پیش آمد و عالمی گشوده شد که مجال دینداری را تنگ کرد و جایی برای عالم دینی نگذاشت. امّا اکنون آن عالم خود متحجّر شده است و کسی نمی‌تواند با پناه بردن به شأنی از آن از هیچ تحجرّی خارج شود. بلکه با این پناه بردن بندهای تحجّرش مستحکم‌تر می‌شود. یکی از شرایط رهایی از تحجّر، تذکّر به حادثهٔ تاریخ جدید و قطع امید از معجزهٔ غربی و رو کردن به دینداری حقیقی است. شاید در عصر ما صرفاً با دینداری حقیقی است که می‌توان از تحجّر خارج شد. آنکه حقیقتاً دیندار است به هر صدایی که از غرب صادر شده باشد دل نمی‌بندد یا دینداری را صرف انجام بعضی اعمال و رعایت بعضی رسوم و آداب نمی‌داند. فی‌المثل توجّه به حجاب و بی‌حجابی و بدحجابی نباید ما را از مسائل بسیار مهم غافل سازد.

قشری غربزده مغالطه می‌کند و می‌گوید: مگر دین نباید به کار دنیای مردمان سروسامان بدهد و حق ضعیف را از قوی بستاند و ...؟ و چون می‌بیند متحجّر و قشریِ مذهبی به بعضی مسائل بیشتر توجّه می‌کند و از مسائل بسیار مهم غافل است، او را بیگانه با عصر و ناتوان از حلّ مسائل می‌خواند و کسانی هم از او پیروی می‌کنند. اولاً به او باید گفت: چنین نیست که دین را صرفاً برای اصلاح معاش به بشر داده باشند و اصولاً دین بسی بیش از معاش و امر معیشت است. بشر در حقیقت وجود خود نسبتی با دین دارد. دین وسیلهٔ اصلاح معاش نیست بلکه بشر بدون آن خود را دور از وطن و خانه و یار حس می‌کند و با تعرّض به دین نظم و صلاح و سامان در کارها پدید می‌آید. به عبارت دیگر، دین حاصل مصلحت‌اندیشیِ اشخاص و گروهها نیست بلکه دینداری حقیقی ضامن تأمین مصالح و خیرات است. پس هر جا نظم و قانون نباشد و ریا و تظاهر و فرصت‌طلبی رواج داشته باشد و قواعد عدل مراعات نشود و ادارات و مراکز قدرت حقوق مردم را رعایت نکنند، دینداران خاموش نمی‌نشینند و بی‌تفاوت از کنار قضایا نمی‌گذرند. ولی به هر حال اکنون زمینه‌هایی به وجود آمده است که مدّعی می‌تواند در آن جولان کند.

راستی چه شده است که وقتی مسألهٔ تهاجم فرهنگی مطرح می‌شود، بیشتر نظرها به بعضی عادات و آداب متوّجه می‌شود و عمق و اهمیت قضیه پنهان و پوشیده می‌ماند؟ در جنگی که میان دو تحجّر درگرفته است اگر تحجّر خودی شکسته نشود، گروهی که داعیهٔ اعطای صورت علمی به دین دارد و شعار می‌دهد که باید آن را با عصر هماهنگ سازند، آسیبی بزرگ به پیکر جامعهٔ دینی می‌رساند. تهاجم فرهنگی ضرورتاً مقابلهٔ آشکار با یک فرهنگ نیست، بلکه بیشتر تفسیر آن با اصول دیگر است. خطرناک‌ترین تهاجم فرهنگی در جایی است که مواد فرهنگ را نگاه می‌دارند و به آن مواد صورت بیگانه می‌دهند، و ما که معمولاً مادّه می‌بینیم ملتفت «شبیخون» نمی‌شویم و شاید بعضی آن را شوخی و لفظِ صرف بینگارند. تهاجم فرهنگی بخصوص در شرایط کنونی چیزی جز سرگردانی و پریشانی به بار نمی‌آورد.

گفتیم که ورود در عالم تجدّد و شرکت در مدرنیته مستلزم انس با فرهنگ غربی است و آنها که نتوانستند در این وادی اُنس وارد شوند، احیاناً گمان کردند که اگر فرهنگ خود را با صورت خیالی و وهمی که از عالم تکنیک و توسعه دارند بیامیزند یا تطبیق دهند، به آثار و فواید تجدّد دست می‌یابند. این توهّم که هنوز هم فکر و روح گروههایی از جوانان ما را تصرّف کرده است نه فقط راهگشای توسعهٔ اقتصادی ـ اجتماعی نیست بلکه از صدسال پیش مانع بوده و اکنون شاید ما را به لبهٔ پرتگاه ببرد. در سابق حسّ می‌شد که سیاست و جامعه مدنی اساس فرهنگی و فلسفی دارد، منتهی آن اساس را درست نشناختند. اکنون می‌پندارند و می‌گویند که دین و فرهنگ مثلاً علم درجه دوم است و اگر این تلقّی پذیرفته شود و با دین همان طور معامله شود که با احکام علمی می‌شود، توسعه نیز حاصل می‌شود.

اصولی که این سخنان بر آن قرار دارد و همه سست و

پنداری است عبارت است از:

۱. فقط یک زبان وجود دارد و آن، زبان علم و تکنولوژی جدید است و همه چیز را باید به آن زبان برگرداند.

۲. برای همه چیز می‌توان برنامه‌ریزی کرد و هر تغییری درهر چیز پدید آورد و مثلاً دین را هم با برنامه‌ریزی اصلاح کرد.

۳. فرهنگ را به اقتضای توسعه می‌توان پدید آورد یا تغییر داد، یعنی درواقع توسعه تابع فرهنگی است که فکر و روح مشتغل به توسعه یا ذهن مبتلای به سودای توسعه، آن را می‌سازد.

اصل اول در فلسفه و تفکّر معاصر وزنی ندارد. این سیانتیسم (علم‌زدگی) که در اروپا به وجود آمد، اکنون تقریباً از تفکّر اروپایی رانده شده و به روح و جان گروههایی از درس خواندگان جهان سوم رو کرده است. آنکه می‌گوید در همه چیز به روش علمی باید نظر کرد و تنها زبان معتبر، زبان علم است، روی زمین بسر نمی‌برد و از آنچه پیش آمده است خبر ندارد.

چیز دیگری که مسلّم انگاشته می‌شود این است که با برنامه‌ریزی می‌توان فرهنگ را تغییر داد. برنامه‌ریزی حوزهٔ خاص و محدودی دارد و مخصوصاً توجّه کنیم که تا اندیشهٔ مدرنیزاسیون پیدا نشده بود برنامه‌ریزی هم نبود، یعنی مدرنیته (تجدّد) با برنامه‌ریزی ساخته و پرداخته نشد بلکه در بحران مدرنیته احتیاج به برنامه‌ریزی پیدا شد. در حقیقت برنامه ریزی سعی در تدارک نقائص یا برآوردن شیارهای افزون شونده است، یعنی امری را که در جایی واقع شده یا آرزوی تحقّق آن را دارند در نظر می‌گیرند و به دنبال تحقّق آن می‌روند. به این جهت برنامه‌ریزی معمولاً سیر درراههای نو نیست بلکه طیّ طریقِ رفته و آشناست و حوزهٔ آن عادات و آداب و اعمال ماست. عالم غرب چنان که اشاره شد سیر طبیعی داشته است نه اینکه با برنامه‌ریزی ساخته شده باشد. آنچه از طریق برنامه‌ریزی می‌توان به آن رسید صورتی یا صورتهایی از توسعهٔ اجتماعی ـ اقتصادی است و لازمهٔ برنامه‌ریزی نیز عقل و فرهنگ است. اگر در تاریخ مدرنیزاسیون بیشتر ناکامی و شکست می‌بینیم بدان جهت است که با پدیدآمدن بحران در عالم بشری و برکنده شدن آدمیان از زمین و از عالم خود و برهم خوردن نسبتها و تنها شدن آدمی، عقل به مخاطره افتاده و بلفضول شده است و احیاناً می‌پندارد که همه چیز در تصرّف اوست. در این وضع چه بسا مردمان هم می‌پندارند که می‌توانند همه چیز را به میل خود بسازند و با سلیقه و درک خود، تکلیف علم و ادب و هنر و اعتقادات را معلوم کنند. از این مطلب که بگذریم، فرهنگ دربرابر ما یا بیرون از ما نیست و ما از آن مستقل نیستیم، بلکه عمل و تشخیص ما مشروط به آن است. خلاصه اینکه برنامه‌ریزی گرچه در وضع حاضر امری مهم و ضروری است، حدود و شرایطی دارد که باید به آن رسید.

اصل سوم در بحثهای فعلی این بود که فرهنگ در حدّ ذات خود منظور نظر نیست بلکه وسیله‌ای است برای هموار کردن راه توسعه. اگر چنین فرهنگی وجود داشته باشد قاعدتاً باید در مرتبه‌ای پایین‌تر از امور اجتماعی و اقتصادی و به طور کلّی تمدّنی قرار داشته باشد زیرا وسیله در جنب غایت چیزی نیست. منشأ اصل مزبور دو چیز است: یکی اینکه توسعه بدون فرهنگ جدید امکان ندارد و دیگر اینکه بشر دائر مدار و موجد همه چیز است و می‌تواند در همه چیز تصرّف کند. نکتهٔ اول به اعتباری درست است امّا مطلب دوم نه درست است نه نادرست، بلکه بیان توخالی شدهٔ پنداری است که بشر در آغاز عصر جدید نسبت به خود پیدا کرد. حکم مزبور در وضع فعلی به دو جهت وهمی و آمیخته به غلوّ است. بشر جدید گرچه توانسته است در عالم تصرّف کند امّا سودای غلبه تامّ به صورتی که درقرن هجدهم در سر می‌پروردند نقش برآب شده است. عقلی که از قرن هجدهم تا زمان ما به بشر قدرت داده است تا عالم را دگرگون کند، اکنون دیگر در هیچ جا، و حتّی در موطن غربی خود، قوّت و نشاط ندارد. در این وضع، دیگران ـ دیگرانی که سفیران و نمایندگان فرهنگی غرب در شرق جغرافیایی، یعنی شرق شناسان، آنان را بی‌خرد و سست عنصر و شهوتران و شکمباره و مشتغل به زمان حال و بی‌آینده و ... می‌دانند ـ چگونه مدّعی بازگرداندن این عقل بیمار به وضع اول باشند و با عقلی که از اصل با دین بیگانه بوده است، سودای اصلاح آداب دینی در سر بپرورند؟ این عقل تاریخی داشته و تاریخ آن بسر آمده است. مطلق انگاشتن عقل جدید غربی غربزدگی است و غربزدگی در مرحله و وضع کنونی راه به جایی نمی‌برد. پس ناچار باید عقل دیگر طلب کرد. خلاصه کنیم:

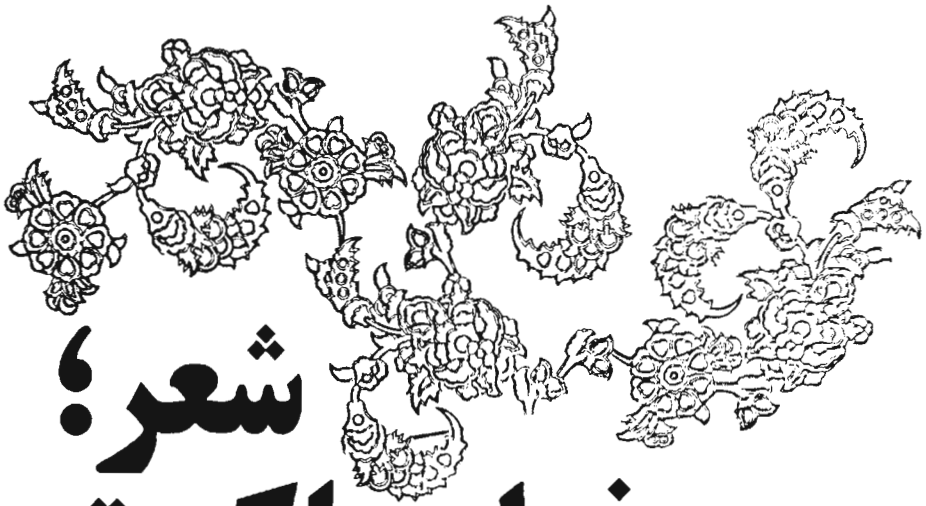
۱. توسعه، مقدّمات و لوازمی دارد و بدون فراهم آمدن شرایط فرهنگی حاصل نمی‌شود.

۲. برای رسیدن به توسعه، اکنون دیگر تجدید فرهنگ غربی و «تسخیر تمدّن فرنگی» نه ممکن است و نه لازم و مفید. تاریخ مدرنیته و تجدّد در هیچ جا تجدید و تکرار نمی‌شود.

۳. امّا مدرنیزاسیون و توسعهٔ علمی، صنعتی و تکنولوژیک محال نیست. شرط رسیدن به این مهم، درک اجمالی و تذکّر به وضعی است که رهرو راه توسعه در جهان کنونی دارد. غرب گذشته‌ای دارد که آیندهٔ ما نمی‌شود و نباید بخواهیم که آن گذشته، آیندهٔ ما باشد. ما هم گذشته‌ای داریم که غرب آن را پوشانده و تملک کرده است. شرایط فرهنگی توسعه در صورتی فراهم می‌شود که ما به این هر دو وضع تذکّر پیداکنیم.

۴. برای توسعهٔ اقتصادی ـ اجتماعی لازم نیست موانع وهمی و خیالی بتراشیم و اعتقادات مردمان را مقصّر قلمداد کنیم. توسعه با اتقان در کار و عقل مصرف و اصلاح نظام اداری و اموری از این قبیل حاصل می‌شود. اعتقاد به معاد، و به طور کلّی اعتقادات دینی، مانع راه توسعه نیست و کسانی که اینها را مانع می‌دانند، بدانند که با پوشاندن موانع اصلی، خود با افکار خود سدّ راه توسعه‌اند.

پس توسعه یک شرط فرهنگی اساسی دارد و آن توجه و تذکر به تاریخ عقل و عقلانیت غربی و سرانجام آن است. اگر این شرط اساسی حاصل شود، چه بسا به تحقق شرایط نزدیک و نزدیکتر توسعه یعنی اصلاح امور اداری و نظام کار و رفتار مردمان و ... مدد کند. □



شعر؛ زبان ملکوت

اشاراتی در باره حقیقت شعر و مقام شاعر

• شهریار زرشناس

شعر، جوهر هنر و مادر همه هنرهاست. شعر، تجلی حقیقتی والا و ازلی در قالب «کلمه» و ظرف «کلام» است. شعر، صورتی از صور تجسم عالم ملکوت و نحوی از انحاء تمثل عالم مثال است. بنابراین در شعر حکمتی عمیق نهفته و شعر، خود صورتی از تفکر است.

شعر، تجسم و ثمره نسبت یافتن با عالم بالا و قابل شدن برای پذیرفتن انوارِ خیالی حقیقت است اما این نکته و نکات دیگر که گفتیم، فقط در مورد «شعر حقیقی» و شعری که ثمره «الهام ربانی» باشد مصداق دارد و گرنه شعری که تمثل اوهام نفسانی و تخیلات شهوانی و نشأت گرفته از «الهام شیطانی» باشد، به هیچ روی، بیانگر معنایی حکمی و قرب به حقیقت نبوده و نیست و جز بر گمراهی و غفلت نمی‌افزاید و البته جز گمراهان نیز، کسی از این شعرا تبعیت نمی‌کند:«والشّعرا یتّبعهم الغاوون»

در فرهنگ و تمدنهای اساطیری، شعرا عموماً شأن کهانت و پیشگویی و مقام واسطه‌گری عالم غیب داشتند و مردمان در سخنان ایشان به عنوان ره آوردی از حقایق غیبی و بواطن امور می‌نگریستند و این البته ریشه در این اعتقاد داشته است که شعر، محصول الهامی از عالم غیب است.

برای اولین بار در عهد یونانی و با ظهور فلسفه و اندیشه‌های سقراطی و افلاطونی است که شعرا ارج و قرب و ارزش و اعتبار خود را از دست می‌دهند و افلاطون که از آغازگران تفکر عقلی (فلسفی) است، شاعران را یاوه‌گویانی بی‌ارزش می‌نامد که باید از «مدینه»(Polis) مورد نظر او تبعید گردند.

افلاطون حقیقت هنر را محاکات عالم واقع(طبیعت) می‌دانست و چون خود عالم طبیعت را سایه‌ای از عالم حقایق عقلانی (ایده‌ها) می‌دانست، از این رو هنر را تقلیدِ تقلید یا محاکات(میمزیس) امری که خود سایه‌ای غیراصیل و بی‌اعتبار است می‌دانست بنابراین جوهر هنر از نظر او چیزی جز اوهام و امور غیرحقیقی نبود. این نظرِافلاطون بویژه در مورد شعرو شاعری شدت می‌یافت و افلاطون شاعران را موجوداتی پرت افتاده از طریق حقیقت و گرفتار اوهام می‌دانست.[۱]

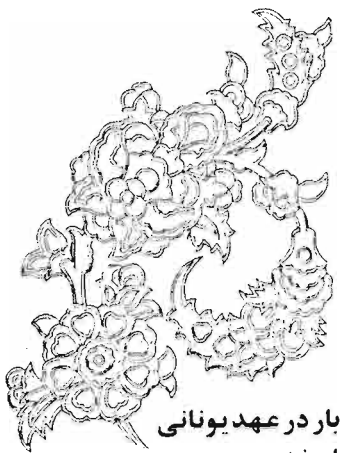
ارسطو، شعر را «کلام مخیّل» می‌دانست و چون برای «خیال» به لحاظ ادراکی و معرفتی، شأن و مقامی در نسبت با حقیقت قائل نبود، شعر را نیز مجموعه‌ای از تخیلات بی‌رابطه با حقیقت و «فن»ی (Techneh) که مادهٔ آن «تخیلات» است می‌نامید.[۲]

اساساً تفکر فلسفی یونانی که بر مبنای اصالت «عقل جزوی» و نوعی خودبنیادی مستور و مسخ ناسوتیِ مفاهیم لاهوتی و میتولوژیک سامان یافته بود با شعر به عنوان صورتی از تفکر که در نسبت با حقایق غیبی و خیال ملکوتی و فراتر رفتن از افق ناسوت و دل سپردن به الهام آسمانی معنا می‌شود مخالف و معاند بود. تفکر یونانی،

تفکری بود که مدعی فهم عالم بر اساس مفهوم زمینی عقل (nous) و خودبنیادی و بی‌نیازی این عقل در تفسیر جامع و «منطقی»(logical) هستی بود؛ اما اساس تفکر شعری بر ضرورت اتصال به غیب و شهود صور متعالی و ناتوان دانستن عقل جزوی قرار داشت.

بدین سان روشن بود که عقل گرایی ناسوتی یونانی، سمبولیسم جوهری شعر را بر نمی‌تافت مگر اینکه شأن شعر و شاعری را از تمثل عالم مثال به بیان نفسانیات شخصی و فردی تنزل می‌داد. از نظر تفکر فلسفی (که باطن تمدن غربی است)، حقیقت امری عقلانی است که فقط استدلال فلسفی قادر به فهم و درک آن است و بنابراین فقط فلاسفه هستند که مرشدان و راهنمایان حقیقتند و شاعران که با خیال (در معنای خیال متصل یعنی مرتبه‌ای از مراتب ادراک و از نظر تفکر یونانی به معنای مرتبه‌ای که نسبت به مقام عقل، نازل و اسفل است و شأنی جز ادراک صور جزئی حسی اشیاء در غیاب آنها ندارد[۳]) خود شعر می‌گویند اسیر اوهام و تخیلات هستند. اما حقیقت این است که فهم تفکر یونانی و غربی از مفهوم خیال به دلیل جوهر ناسوتی و کاسموسانتریک و بعدها اومانیستی تفکرشان، فهمی ناقص بوده است. خیال مفهومی است که صرفاً شأن ادراکی ندارد و به عنوان واقعیتی وجودی مرتبه‌ای از مراتب عالم محسوب می‌شود و مرتبه ادراکی خیال در انسان (خیال متصل) در نسبت با حیث وجودی خیال (عالم خیال، عالم مثال، خیال منفصل) است که معنا و تعریف می‌شود؛ خیال در این معنا فراتر و بالاتر از عقل جزوی (که مبنای فلسفه است) می‌نشیند و در اتصال با عالم ملکوت (عالم خیال) از حقایق غیبی سخن می‌گوید (نیاز به تأکید مجدد است که آنچه درباره مقام و مرتبهٔ شعر در تمثل حقایق ملکوتی و غیبی می‌گوییم به شعر حقیقی که اساس آن الهام رحمانی و «الهام تقوی» است برمی‌گردد، نه شعری که مبنای آن «الهام فجور» است)

شاعران، زبان ملکوتند و به همین دلیل سخنشان، سخنی رمزآمیز و سمبولیک است و پرده از حقایق و بواطن عالم بر می‌گیرد. شعر شاعران حقیقی، ریشه در ولایت قرب و شهود مراتبی از عالم غیب دارد. شعر شاعران حقیقی، عین و تجسم و ثمره و محصول سفری معنوی و سلوکی روحانی به آن مرتبه از هستی است که اسماء الهی و انوار وجود، در مرتبه و مقتضایی متفاوت با مقتضیات و لوازم عالم ناسوت به جلوه‌گری می‌پردازند. شعر از حقیقت جدا نیست و چون تفکر، قرب به حقیقت و نسبت یافتن با آن است، شعر نیز صورتی از تفکر است، صورتی که از حجاب دست و پاگیر مقتضیات عقل معاش و چهارچوب اعداد اندیشی و محاسبه‌گری و «منطق» عقل جزوی و



برای اولین بار در عهد یونانی و با ظهور فلسفه و اندیشه‌های سقراطی و افلاطونی است که شعرا ارج و قرب و ارزش و اعتبار خود را از دست می‌دهند. افلاطون، شاعران را یاوه‌گویانی بی‌ارزش می‌نامد که باید از «مدینه»(Polis) مورد نظر او تبعید گردند.

اسارت آداب و عادات رسته است و هر دم از روی معشوق در پردهٔ خیال خود نقشها می‌بیند.

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

•

از خلاف آمد عادت به طلب کام که من
کسب جمعیت از آن زلف پریشان کردم

آن چه که شاعر می‌گوید ثمرهٔ الهامات و واردات قلبی است و این یکی از وجوه تشابه شعر حقیقی و عرفان است.

تو مپندار که من شعر بخود می‌گویم
تا که بیدارم و هشیار یکی دم نزنم

شاعر با فراتر رفتن از «بیداری» و «هشیاری» ظاهری عالم ناسوت و رسیدن به مقام «ناهشیاری» و «بیخودی» به هشیاری و بیداری حقیقی دست می‌یابد و آن چه که در قالب الفاظ و کلمات و تعابیر می‌آورد بیان محسوسِ آن صور ملکوتی و وصف ناشدنی است؛ به قول عین القضاة:

معرفتی که از راه دل آگاهی و بصیرت و شهود عالم ازلی پدید آید، به وصف ناید مگر به الفاظ متشابه.[۴]

احمد غزالی در «سوانح العشاق» می‌گوید: «شاعر در عالم ملکوت اسماء الهی را عیناً به صورت زلف و خط و خال و صور محسوسی که از آن سخن می‌گوید مشاهده می‌کند، هرچند که نحوه ظهور و تحقق آنها با آن چه که در ظرف ناسوتی عالم طبیعت با آن روبه روییم تفاوت دارد»[۵].

بشر عاشق است، عاشق پیوستن به حق. حقیقت وجودی بشر ربط و تعلق و عشق است. شعر صورتی از وصال است و از این عشق مایه می‌گیرد. شعری که در آن تجربه وصل و عطش غربت و سوز پیوستن ونیاز به عبور از مرزهای عالم طبیعت حضور نداشته باشد، شعر نیست، بل ابزاری برای تسکین و تلذذ است ابزاری همچون دیگر ابزارهایی که بشر برای ارضاء نفسانیت فزون طلب و ناآرام خود، به کار می‌گیرد.

مقام دل (خیال) در تفکر عرفانی اسلامی به دلیل بهره‌ای که از عالم مثال وملکوت دارد بالاتر و والاتر از عقل جزوی است قیصری در مقدمهٔ بر «فصوص الحکم» می‌نویسد:

«سالک در سیر خویش با عبور از خیال مقید به مثال مطلق می‌رسد. او در جمیع آن چه که مشاهده کند به حق رسد و امر را بدان گونه که هست در یابد»[۶]

قیصری، همچنین در خصوص خیالات فاسده و اوهام که نتیجه تبعیت خیال از نفس وبُعداز حقّ و غلبهٔ شیطان بر دل است سخن می‌گوید؛ شعر نیز سلوکی روحی ورسفری معنوی است و خیال شاعر اگر جلوه الهامات رحمانی نباشد، عرصهٔ اوهام شیطانی خواهد بود و شعر او تجسم نفسانیت و انانیت شیطانی خواهد شد.

•

در زمانهٔ ما که روزگار وارونگی بشر و غلبه نفسانیت و شیطان پرستی است، شعر و همه هنرهای دیگر، شأنی جز بیان اوهام، تخیلات و نفوس بیمار شاعران و هنرمندان را ندارد؛ در روزگاری که آدمی با تأکید بر حیوانیت و جلوه‌های ناسوتی و زمینی وجود خود، لجوجانه به انکار نسبت خود با غیب و حقیقت و موجودیت عالم غیب پرداخته است؛ شعر نیز به گونه‌ای وارونه و بر مبنای اوهام ناسوتی تفسیر می‌شود؛ نظریه‌های رمانتیک در فلسفه هنر غربی عموماً شعر را محصول تجربیات نفسانی شاعر اعلام می‌کنند و در واقع شعر را با صورت فردی نفسانیت بشر جدید تعریف و تفسیر می‌کنند. در مقابل، گرایشی که بیشتر تحت تأثیر علم الاجتماع و سوسیولوژیسم تفکر غربی است، شعر را پدیده‌ای اجتماعی و آیینه نفسانیت جمعی بشر امروز می‌داند. ما منکر تأثیر برخی عوامل روان شناختی و جامعه شناختی در روحیه و حیات شاعر نیستیم بلکه مدعی این هستیم که شعر در معنای حقیقی، ریشه در غیب و زمان ازلی و زبان حقیقی دارد و اگر بشر جدید، منکر نسبت شعر با حقایق ازلی و باقی است، علت آن وارونگی بشر جدید و دوری از ریشه‌های آسمانی وجود خود و انکار تعلقش به حقایق غیبی است. واقعیت این است که شاعر حقیقی وقتی شعر می‌گوید، بسیار فراتر از زمان فانی و عالم ناسوت می‌رود و شعر گفتن جز با اتصال به غیب و ملکوت ممکن نیست و آنان که با سیر در عالم بسته طبیعت و ظواهر ناسوتی و اوهام نفسانی و تخیلات حیوانی مدعی شعرگفتن و شاعری‌اند؛ در واقع تزیین کنندگان دیوارهای زندان بزرگی هستند که گمراهی و نفسانیت و خودبنیادی آن را پدید آورده است.

•

بشر، عاشق است. عاشق پیوستن به حق. حقیقت وجودی بشر ربط و تعلق و عشق است. شعر صورتی از وصال است و از این عشق مایه می‌گیرد. شعری که در آن تجربه وصل و عطش غربت و سوز پیوستن و نیاز به عبور از مرزهای عالم طبیعت حضور نداشته باشد، شعر نیست بل ابزاری برای تسکین و تلذذ است. ابزاری همچون دیگر ابزارهایی که بشر برای ارضاء نفسانیت فزون طلب و ناآرام خود، به کار می‌گیرد. صورت نوعی و ایده‌آل بشر، صورتی است که «وجه رحمانی» و نورانی وجود او، بر «وجه نفسانی» و حیوانی‌اش غلبه و تسلط داشته باشد. آن زمان است که بشر رو به حق می‌کند و تمنای وصل می‌کند و شعر، صورتی از وصل و نحوی از پیوستن است، هرچند که این وصال و پیوستن آناتی موقت و زودگذرند. بشر در

مقام شاعر، از جغرافیای عالم ازلی و زمان باقی سخن می‌گوید و شعر او تجسم سلامت و کمال و حقیقت است. اما بشر آن هنگام که اسیر حاکمیت وجه نفسانی است جز بُعد و دوری و بیماری تجربه نمی‌کند و در زندان طبیعت و افق عالم ناسوت و زمان فانی گرفتار است این بشر، شعر حقیقی را تجربه نمی‌کند و با زبان ازلی سخن نمی‌گوید. او شاعر نیست همچنان که انسان نیست. وارونه‌ای از انسان و چهره ممسوخ و معکوسی از شاعر است.

شعر در جوهر آدمی است و بشر هنگامی که از آدمیت خود دور می‌شود، زبان و قابلیت شاعری و تجربه شعری را از دست می‌دهد. شعر، صورتی از تجربه غیب است، در زمانه‌ای که عالم غیب انکار می‌شود و حقیقت آسمانی بشر نادیده گرفته می‌شود و روح سوداگری و مصرف گرایی بر آدمی حاکم می‌گردد و صور فردی و جمعی نفسانیت اصالت می‌یابد و آدمی گرفتار اوهام خودبنیادی می‌گردد. سخن از عالم غیب و تجربه غیب کردن، نوعی بیماری و وهم تلقی می‌گردد و هیچ خواستاری ندارد، پس در چنین زمانه‌ای شاعران به چه کار می‌آیند؟[۷] و چه مقام و شأن و جایی خواهند داشت؟ در این زمانه اساساً تجربه شعری از میان بشر رخت بسته و شاعران، بیگانگانی بی‌خانمانند. اما اگر عقلانیت اومانیستی با حقیقت شعر وشاعری بیگانه است، تفکر دینی که راهگشای قرب وجودی انسان نسبت به حق و نشأت گرفته از باران تعالیم و ارشادات غیبی است، بی‌تردید دوباره تجربه‌های اصیل شاعرانه را احیا خواهد کرد و آن چه که با انقلاب دینی ایران در قلمرو شعر رخ داده، جلوه و مظهری از این حقیقت است.

با به پایان رسیدن عصر تمدن خودبنیادانه و ظهور طلیعه‌های روشن معنویت دینی در تمامی عالم، باید به انتظار ظهور دوباره شاعران حقیقی در زمین بود؛ زمینی که با کنار رفتن ابرهای تیره و غریب خودبنیادی و شیطان زدگی، دوباره رو به سوی آسمان می‌کند.□

---

۱. کاپلستون، فردریک/ تاریخ فلسفه/ ج ۱، یونان و روم/ جلال الدین مرتضوی/ انتشارات علمی و فرهنگی/ ص ۳۵۴- ۳۵۰.

۲. ارسطو/ فن شعر/ زرین کوب/ امیر کبیر.

۳. ارسطو/ کتاب نفس/ علیمراد داودی/ انتشارات حکمت.

۴. عین القضاة/ تمهیدات/ تصحیح: عفیف عسیران/ ص ۱۵۱- ۱۰۷.

۵. احمد غزالی/ سوانح العشاق/ مجموعه رساله‌های فارسی/ دانشگاه تهران.

۶. محمود قیصری/ تبیان الرموز، شرح مقدمه قیصری/ فخر العلماء کردستانی ص ۵۵.

۷. برگرفته از عنوان مقاله‌ای از استاد محترم: دکتر رضا داوری

• جهانگیر خسروشاهی

بعد از هبوط

هیهات! زوایای تاریک وجود ما، مشکل اصلی ماست. و ما در پشت میز قهوه‌خانهٔ یکی از محله‌های تاریک درونمان است که حقیقت وجودمان را انکار می‌کنیم.

هبوط نظرگاه بشر از افق ملکوت، به اسفل درکاتِ زندگی حیوانی که هیچ امتیازی در آن به پای قدرت جوندگی فک نمی‌رسد، دستور کار موریانه‌هایی است که حجاب بشریت طاعون زدهٔ قرن بیستم در نسبت با حقند. ارواح پریشان و آشوب زده‌ای که در تلاشی مستمر و ابلهانه می‌کوشند تا با انگیزهٔ توسعهٔ لانه، آخرین روزنه‌های نور را که بر دل می‌تابد، مسدود کنند.

آنگاه که همه شب را باور کرده‌اند و باد سرد یأس، امکان کمترین سوسوزدن شعلهٔ امید را از بین می‌برد و در میان هیاهوی کاذب پهلوان پنبه‌هایی که در آکادمی‌های مختلف، به رتق و فتق امور بشریت مشغولند، این ستارگانند که بی‌هیچ چشمداشت، نورافشانی می‌کنند تا راه کسانی را روشن کنند که دل به سفر آسمانی خوش دارند.

راه آسمانها هیچ گاه بسته نخواهد شد و نفس رحمانی چه به صورت مقطّع و چه به طریق مستمر، همواره در وزش خواهد بود. مشکل تاریکیهاست و ره گم کردگی ما و ناشناختن اقلیم وجود. گویا هبوط پایان یافته و بشر در حیرت سقوط، با وحشت به اطراف خویش می‌نگرد. و کجاست علم الاسماء؟

در این شب سیاه و ظلمانی که گوهر مقصود و کوکب هدایت گم شده است، آنان که بر کرسی خرد عصری تکیه زده‌اند، حل مشکل را در کندن زمین می‌دانند که هر چه عمق بیشتری داشته باشد، در نزد آنها بهای بیشتری دارد. و من نمی‌دانم، آیا شما در این وانفسای ظلمانی، انسانی را می‌شناسید که به جای خواب، به نظارهٔ آسمانها بنشیند و در فرصتی دیگر مشاهدات آسمانی‌اش را برای آنان که یا خفته‌اند و یا در اندیشهٔ حل مشکل خود زمین را حفر می‌کنند، بازگو کند؟ آیا شما انسانی را می‌شناسید که وجه همت خود را صیقل دادن بیشتر به آیینهٔ دل قرار دهد، تا از اقیانوس های نور فراسوی آسمان چهارم برای قبرستان نشینان عادات سخیف، خبری بیاورد؟ آیا شما انسانی را می‌شناسید که مدام سعی کند تا آنان را که در چاه ویل وجود خویش از کشف معدن مس سرمستند، به اسرار جادویی کهکشانها و انوار شگفت سحابیهای دور، راغب کند؟ و آیا شما انسانی را می‌شناسید که در گوش بشریت امروز، اسرار معارج و راز مدار خورشید را زمزمه‌گر باشد؟

و آیا هنوز ما را با راز حیات، نسبتی هست؟□

قسمت اول نقد ادبی قرن هجدهم

• رابرت کاندیوس / لاریافینک

■ ترجمهٔ ریحانه علم‌الهدیٰ

مفهوم کنونی نقد ادبی در اوایل قرن هجدهم از درون جوّ اجتماعی بورژوازی پدید آمد، فضایی متشکّل از مؤسسات اجتماعی ـ عمدتاً کلوبها، کافه‌ها، روزنامه‌ها و نشریات دوره‌ای ـ که افراد خاص [اکثراً مردان] به منظور تبادل فکری آزاد و برابر در آنجا گرد می‌آمدند. این تبادل آراء توهّم وجود نوعی وفاق و همرأیی اصیل و آگاهانه را القا می‌کرد که قدرت سیاسی و اجتماعی قابل ملاحظه‌ای را اعمال می‌نمود. قلمرو فعالیت اجتماعی شامل مجموعه مباحثی بود که عملاً تمام ابعاد زندگی فرهنگی و اجتماعی را در برمی‌گرفت: آداب و اخلاق، سیاست و اقتصاد، ادبیات و فلسفه. این مباحث نه به عنوان تخصّصهای تفکیک شده، بلکه همچون مجموعه‌ای واحد از عقاید مورد قبول عامه و «طرحی جامع در زمینه تعلیم و تربیت اخلاقی» نگریسته می‌شد.

در اوایل قرن هجدهم، اهل ثروت در مقام افرادی همرتبه و همسطح، به عنوان «اهل عقل و استدلال» در کافه‌ها، کلوبها و نشریات دوره‌ای گرد می‌آمدند. حمایت از قدرت همتراز کنندهٔ عقل، لااقل به شکلی سطحی، به عنوان میانجی اختلافات موجود میان اشرافیتی زمیندار و ممتاز و طبقه متوسطی ثروتمند، اما غالباً از لحاظ سیاسی ناتوان، عمل می‌کرد. عقل تفاوتی میان اشرافزاده و مردم عادی قائل نبود و قدرت و موقعیت اجتماعی دیگر نمی‌توانست دلیلی برای اعطای اعتبار فرهنگی باشد. در عوض، جوّ عمومی افراد را در اجتماعی گرد می‌آورد که اعتقاد به جاذبه‌های جهانی و همیشگی عقل، ذوق و اخلاق موجب همبستگی آن می‌شد.

مفاهیمی نظیر «جامعه اهل مطالعه»، نویسنده، ارزیابی انتقادی و ذوق و سلیقه، در قرن هجدهم بتدریج به عنوان مسائل بحث انگیز مطرح می‌شدند؛ و شاید در همین مرحله از پیدایش این مفاهیم، سهم نقد ادبی را در شکل گیری آنها بتوان به بهترین نحو مورد ارزیابی قرار داد. جوّ عمومی، بخصوص در بریتانیا، به هر چه حرفه‌ای ترشدن نقد ادبی مدد رساند. نشریاتی نظیر «تتلر[1]» استیل[2]، «اسپکتتور[3]» آدیسون[4] و استیل و «رمبلر[5]» جانسون[6]، هر چند فقط در مقاطعی نسبتاً کوتاه، نقش مهمی در فراهم آوردن محملهایی جهت شکل بخشیدن و هدایت ذوق عمومی ایفا کردند. نقد، که از زمان چاپ «رساله»[7] درایدن[8] به بعد از امتیازات خاص طبقات بالای اجتماع به حساب می‌آمد، در اواسط قرن هجدهم به وسیله‌ای تبدیل شد که نویسندگان و خوانندگان طبقه متوسط با استفاده از آن، ادعای خود را مبنی بر مشارکت در اعتبار و اقتدار فرهنگی آریستوکراسی و زمینداران ثروتمند ابراز می‌داشتند. در نتیجه، منتقدین در زمان انتشار «رساله پوپ در باب نقد[۱۷۱۱]»[9] می‌توانستند ادعا کنند ـ همان گونه که پوپ[10] مدعّی بود ـ که کار آنها به اندازه آثار شعرا و دراماتیستها در ارتقاء سطح فرهنگی ضروری بوده است. ویکو[11]، پوپ، آدیسون، جانسون، روسو، برک[12] و دیگر منتقدین قرن هجدهم به طرق مختلف اظهار می‌دارند که نقد، وظایف اجتماعی ـ فرهنگی مهمی را نه تنها در تدوین قواعد ادب نئوکلاسیک، بلکه در تنظیم جریان اطلاعات در جامعه به عهده دارد.

اهمیت جو عمومی جامعه در پیدایش نقد جدید در تاریخهای سنتی نقد ادبی همواره مشهود نبوده است، چرا که این تاریخها تنها حاصل کار ادبی شخصیتهای اصلی این قرن از جمله پوپ، آدیسون و جانسون را مورد توجّه قرار داده‌اند. بعلاوه، سؤالاتی که در خصوص آثار این شخصیتها مطرح می‌سازند، اغلب با عقاید رایج قرن بیستم

در مورد ادبیات مطابقت بیشتری دارد. آنها بندرت متوجه اهدافی هستند که ادبیات و نقد ادبی در قرن هجدهم در خدمت آن قرار داشت. اما نظری اجمالی به حاصل کار ادبی شخصی چون «الیزا هیوود»[13] که به عنوان یک زن، در دنیای مردان تحصیلکرده وثروتمند قرن هجدهم «بیگانه» شمرده می‌شد و به عنوان کسی که در مجموعه کتب نقد ادبی همچنان بیگانه باقی می‌ماند، ضرورت بازنگری در مباحث سنتی مربوط به پیدایش نقد ادبی جدید و بخصوص تأکید آن را بر عقل به عنوان معیاری بیطرف در نقد، مطرح می‌سازد.

هیوود در سال ۱۷۴۴، انتشار «فیمیل اسپکتتور»[14] را که هدف از آن تقلید از مجله «اسپکتتور» استیل و آدیسون بود، آغاز کرد. این مجله در سال ۱۷۴۵ در چهار جلد تجدید چاپ شد. خط مشی اخلاقی آن در تقدیم نامه جلد اول به وضوح تبیین شده است: «تصحیح خطاهای کوچکی که در وهله اول ممکن است بی‌اهمیت جلوه کنند، اما در صورت چشم پوشی، احتمالاً به خطاهای بزرگتری تبدیل می‌شوند.» حتّی مروری شتابزده بر مجله «فیمیل اسپکتتور» وسعت دامنه نویسندگی را در حوزه زندگی اجتماعی آشکار می‌سازد. هیوود درباره موضوعات بسیار جزئی مثل انفیه، قهوه و چای، مسائل کاملاً زنانه چون تحصیل زنان و امور بسیار کلی و مهمی چون زیبایی‌شناسی و فلسفه می‌نویسد، بی‌آنکه میان آنها تمایز خاصی قائل شود. نقد ادبی او مبحثی مستقل و مجزا از دیگر مباحث فرهنگی نیست، بلکه بخشی از مجموعه‌ای کامل از نشانه‌هاست که هدفش تثبیت قدرت و اعتبار طبقه متوسط و بیان فضائل منحصر به فرد آن است. برای نمونه، او درکتاب ششم که «موضوع» آن منش و خلق خوش است، با نقل «داستان» نمایشنامه نویس جوانی که نمایشنامه جدید خود به نام Mariamne را بدون ذکر نام خود در معرض قضاوت یک «فرد شریف»، یک «داور مطلق ذوق هنری» قرار می‌دهد، نارسایی غالب نقدهای ادبی زمان خود را افشا می‌کند. منتقد «زیرکانه» پاسخ می‌دهد:

شاعر، هر که هستی، خدا تو را لعنت کند!

برو خود را حلق آویز کن و Mariamne خود را بسوزان!

البته شاعر توصیه او را آویزه گوش می‌کند. اظهارات هیوود درباره این «قطعه بدخلقی» بر این نکته اشاره دارد که «بیطرفی» که از سوی «اهل عقل» اینچنین گرامی شمرده می‌شد، اغلب در حکم پوششی جهت پنهان داشتن نفع شخصی خود آنها بود. تنها مغرضان بی‌غرض هستند.

بحث اساسی‌ای که بارها و بارها در نقد قرن هجدهم با آن مواجه می‌شویم این است که افزایش کتابخوان‌ها به نحوی که اقشاری از مردم ـ مشخصاً زنان و طبقات متوسط ـ را نیز که معمولاً نادیده گرفته شده یا تحقیر می‌شدند دربرمی‌گرفت، نیاز به «داوران ذوق هنری» [به تعبیر آدیسون] را پدید آورد تا به این اقشار جدید کتابخوان بیاموزند اثری که حائز ارزش ادبی و فرهنگی است، متشکل از چیست. بنا به اظهارات پوپ در «رساله در باب نقد» منتقد دو وظیفه مهم اجتماعی ـ ادبی بر عهده دارد: حفظ و پشتیبانی از معیار «طبیعت» که از متقدّمین [بخصوص هومر] نشأت می‌گیرد، و ابقای «داوری» اقتدارآمیز فضلایی [بویژه پوپ و دوستانش] که از یک آرمان سیاسی نئوکلاسیک، یعنی تمدنی با ثبات که بر اساس سلسله مراتب نظم یافته است، حمایت می‌کنند. در این خصوص نوع نقد موردنظر پوپ نه عبارت از وضع قواعد است و نه توصیف منفعلانه فضائل نویسندگان گذشته؛ در عوض، نیرویی فعّال است که آثار نمونه را انتخاب و حفظ می‌کند و کاربرد کلی «طبیعتی» را که ارائه می‌دهند، به نمایش می‌گذارد. تصادفی نیست که پوپ مدت چند سال از عمر خود را صرف ترجمه کتابهای ایلیاد و اودیسه هومر و آماده کردن نمایشنامه‌های شکسپیر برای چاپ کرد. هر دو کار برای او ثروت زیادی به همراه آورد و نیز این فرصت را در اختیار او نهاد تا بخشهای اصلی میراث ادبی‌اش را مورد بازنگری قرار داده، آثار گذشتگانش را ترویج نموده و آنها را به عنوان بخشی از تصوّری کلی نسبت به ماهیت تمدن، ارائه دهد.

به این ترتیب، پوپ، مانند سایر منتقدین قرن هجدهم، تنها به تحسین اجزاء منفرد آثار و حمله به آنچه از دید او نقص شمرده می‌شود نمی‌پردازد بلکه سعی در ارائه مجموعه‌ای از اصول کلی دارد که در برداشت او از «طبیعت» ریشه داشته و فراتر از محدودیتهای تاریخی خاص قرار می‌گیرند. جانسون در «مقدمه‌ای بر شکسپیر» عقیده دارد که همه حقایق «کلی» هستند، و آنچه محدود به زمان و مکان خاص است ـ آداب، رسوم، حیله‌های سیاسی ـ نمی‌تواند در مقام یک اثر هنری ماندگار باشد. در نظر جانسون، شکسپیر دقیقاً تا آنجا که از مشاهدات خاص، «وحشیگری‌ها»ی فرهنگ خود و نفوذ خفقان آور وحدتهای نئوکلاسیک می‌گریزد تا مستقیماً برای مخاطبین و خوانندگانش در طول اعصار بنویسد، نابغه بزرگی است. شکسپیر فراتر از انواع محدودیتهای تاریخی که به عقیده جانسون تلاشهای سایر دراماتیستها را خنثی می‌کند، قرار می‌گیرد. از آنجا که او جزء زنده یک سنت مستمر فرهنگی است، انواع مناقشات محلی را که در نظر جانسون دشمن هنر حقیقی، عظیم، یا جاودان است، پشت سر می‌نهد.□

---

1. Tatler
2. Steel
3. Spectator
4. Addison
5. Rambler
6. Johnson
7. Essay
8. Dryden
9. Pope's Essay on Criticism
10. Pope
11. Vico
12. Bruke
13. Eliza Haywood
14. Female Spectator

تاریخ معاصر ما ذیل تاریخ جدید غرب آغاز گردید. در قرن نوزدهم میلادی و سیزدهم هجری منورالفکران ما با نوعی تجربهٔ معنوی و فکری به بازاندیشی در ارکان و عناصر اندیشهٔ سنتی و نقد آن پرداختند. این تجربه با نوع جدیدی از سیر و سلوک تحقق یافت. مقصود از سیر و سلوک به معنی خاص عبارت است از نوعی سفر و سیاحت روحانی و معنوی در مراتب عالم وجود و طی مدارج خاصی که همواره سالک باید طی کرده تا به مقام وصل و فنا برسد که از جمله مدارج توبت و مجاهدت و خلوت و عزلت و ورع و ... تواضع و خشوع است.

«سلوک» در زبان عرب عبارت از «رفتن» است علی الاطلاق، یعنی «رونده» (سالک) شاید که در عالم ظاهر سفر کند و شاید که در عالم باطن سیر نماید. با توجه به این معنا، حُکمای انسی برای آدمی مراتبی تلقی کرده‌اند که در طی مراتب، از صفات و اخلاق آدمی که در ذات آدمی مکتوم‌اند در هر مرتبه چیزی ظاهر می‌شود. چون مراتب آدمی تمام ظاهر شوند، صفات و اخلاق آدمی هم تمام شود و این رونده که عالم صغیر را تمام کرد در عالم کبیر نایب و خلیفهٔ خدا شود، گفت وی گفت خدا باشد و این تجلّی اسم اعظم است.[۲]

آنچه در فوق آمده، معنی خاص و عرفانی سیر و سلوک است؛ نه معنی عام آن که در ذات بشر وجوددارد و همگانی است. این سیر و سیاحت از آن اهل طریقت و معرفت حقیقی است؛ اما آن سیر و سیاحت را اهل تفکر دارند. اساساً تفکر نیز سیر و سلوک است و مبدأ و معاد تفکر و سیر و سلوک و جوهر هر تجربهٔ انسانی، «حقیقت» است. از اینجا مظهریت تاریخ جدید و بازاندیشی در مبادی اندیشهٔ کهن خود به نحوی سیر و سلوک بازمی‌گردد. اما این سیر و سلوک ماهیتاً متفاوت است با سیر و سلوکی که متفکران ما در ادوار تاریخی گذشته داشته‌اند. بازاندیشی در حکمت شرقی با رسوخ در تفکّر غربی بارها در این سرزمین به وقوع پیوسته است. در عصر هجوم اسکندر و سیطرهٔ جانشینان او اندیشهٔ یونانی فکر معنوی ایران را عرصهٔ تاخت و تاز خود قرارداد، اما با فقدان ذهنیت متناسب با اندیشهٔ عقلی متافیزیک یونانی، تأثیر آن بسیار اندک بود، پس سیر و سلوک فکری در ساحت متافیزیک یونانی به عده‌ای از خواص محدود شد. پس از مدتی سالکان به تناقضات تفکر شرقی ایران و تفکر غربی یونانی پی بردند و در دوره میانیِ حکومت اشکانی مجدداً به تجربیات کهن دینی بازگشتند زیرا آنان به جهت فقدان استعداد روحی برای پذیرش حکمت عقلی یونانی، در عصری که روح مردمان ما در جهان دینی ـ اساطیری مزدیسنا سکنی گزیده بود، نتوانسته بودند سیر و سلوکی عمیق در ذات حکمت یونانی داشته باشند. به عبارتی متفکران مزدیسنایی، نتوانستند مظهر حقیقت یونانی گردند و عوالم یونانی در تفکر و آثار هنری آنها اقامه گردد. به هر تقدیر در شهود متفکران دریافتی از حقیقت تفکر و هنر متافیزیک یونانی وجودنداشت.

بحران معرفت و ابداع هنری

با نگاهی به گسسته خردی سینمای ایران

• محمد مددپور

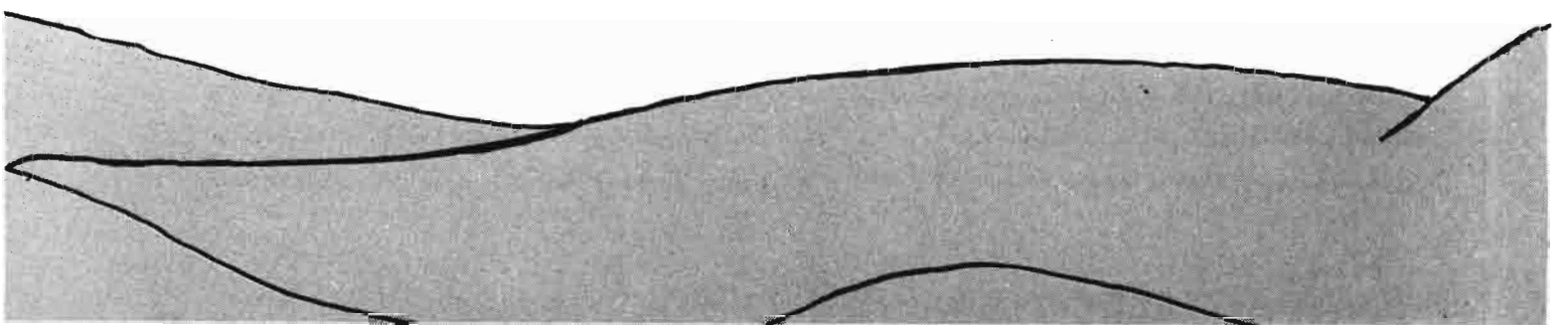
در این دوران برزخی برخی از عناصر یونانی به نحوی بیگانه از روح هنر و اندیشه شرقی ایران اخذشد و به صورت التقاطی در هنر ایران حضور به هم رساند اما در دورهٔ احیای تفکر دینی زرتشتی، این عناصر مجدداً طرد شدند. طرد این عناصر امکانات جهان مزدیسنایی عصر را به نمایش می‌گذاشت. اما در ادواری که چنین فضا و عالمی برای ارتباط و وصل بدان چونان غایت تفکر وجودنداشت تفکر در برهوت، چاره‌ای جز التقاط یا تماس بی‌واسطه و مظهریت حقیقت متجلّی یونانی، نخواهدداشت. و اگر حقیقت متجلی در بحران باشد، سیر و سلوک ما نیز بحران زده خواهدبود. به عبارتی سیر و سلوک مردمان به جهت قطع تعلّق با حقیقت اصیل صدر تاریخ، قلابی و تفکر آن نیز قلابی خواهد بود.

دوران اسلام استعداد تفکر متافیزیک را به ایرانیان بخشید. بر اثر این استعداد ایرانیان با توجه به میراث فرهنگی کهن و عمق تفکر توانستند مدارج تفکر فلسفی یونانی را در صورت خدا مدارانه دینی تجربه کنند. دوران انحطاط فرهنگ و مدنیت اسلامی در قرن سیزدهم یعنی مقارن عصر تجددزده قاجار و نهضت مشروطیت در ایران و دورهٔ تجدد امپراطوری عثمانی، و جمهوریت در ترکیه عثمانی در حقیقت دوران انحطاط تجربهٔ متافیزیکی یونان بود. این بار طبقه جدیدی در غرب تکوین می‌یافت که طالب عالم و آدم دیگری بود. این عالم و آدم، مبدأ دیگری داشت که آداب‌دانی و بشریت بشر Humanity بود. اگر در گذشته قبل از اسلام صورتی ممسوخ از یونانیت تجربه شده بود، به سرعت از عرصهٔ تفکر ایرانی رانده شد. با تذکر این نکته که اساساً یونانیت در عصر اسلامی به نحوی با باطن اسلام تفسیر شد و همه آثار مابعدالطبیعی اسلام قائم و مکتفی بذات بودند.

در برابر این اوضاع در عصر جدید، تاریخ ایران ذیل تاریخ غرب قرارگرفت و صور ممسوخی از تفکر جدید تجربه گردید که حوالت تاریخی و سطحیت منورالفکران سبب اصلی آن بود. اگر در غرب تفکر جدید در بسط نفسانیت و سیر به سوی شیطان و استیلاجویی تحقق یافت، در شرق تجربیات این تفکر اغلب قائم به ذات نبود آثار فکری و هنری جدید آن قدر مکتفی بذات و با هویت مستقل نبودند که بی‌واسطه معانی و حقایق نفسانی غربی را جلوه‌گر باشند. این آثار، جمع میان صورت و معنی حقیقت غربی، آنچنان که هگل در فلسفه هنر خود تلقی می‌کرد، نبودند. بلکه باید صرف تکرار صورت ممسوخ بی‌معنا و بی‌جان آثار هنری غربیان محسوب گردند، زیرا هیچ متفکر و هنرمندی معانی جدید را با لاصاله و بی‌واسطه به جان نیازموده و فقط قشری از این معانی را دریافته است. به همین سبب است که عادات و رسوم اساطیری و شبه دینی هنوز بر اذهان و افهام منورالفکرانه هنرمند مسلط است از اینجا او این آثار را به نوعی دیگر و برکنده از زمینه تاریخی خود توهم کرده و صورتی ممسوخ بر آن می‌زند. از اینجا تفکر و اندیشه‌ای وجودندارد، جز تقلیدی محض و کورانه از تفکر و اندیشه‌ای که بنا به تصور کنونی «جهانی» خوانده می‌شود و بر جهان مسلط است. پس در این دورهٔ تاریخی سخن از پذیرش و انفعال نسبت به ارزشهای مسلط جهانی است که از غرب نشأت گرفته است. از اینجا هنر و اندیشهٔ مغرب زمین می‌بایست اصل و اساس و ملاک زیبایی‌شناسی و تجربهٔ هنری تلقی گردد. «هنرمندی» در این عالم ممسوخ و منفعل، هماهنگی با تحولات فکری موجود چون، مدرنیسم و پست مدرنیسم و تکنولوژی و نتایج مترتّب بر آن است. این عالم مقارن ایامی است که به آخرالزمان و پایان عهد جدید تفکر و هنر نفسانی می‌پیوندد.

انسان غربی در تاریخ تفکر، تمدن و هنر به حوالت تاریخی‌اش خودآگاهی حاصل کرده است. او همواره در مدار و جهت نفسانی حیات انسانی سیر کرده، این مدار و جهت همواره زنده و فعال بوده است، از اینجا مواجههٔ انسان غربی با عالم شیطانی و اعراض از عالم رحمانی مواجهه‌ای سطحی و نوعی نمایش و بازی نبود، ریا بر مواجهه او مسلط نبوده است و اگر ریایی در کار است فرع بر کار و تجربهٔ معنوی اصیل شاعرانه و هنرمندانه اوست. او نه در پی نیل به مقام و نام و حیثیت و پر ستیژ متظاهرانه است، بلکه ذات تجربهٔ هنری به عالمی برمی‌گردد که خاص اوست و دست‌یابی به این عالم بی‌واسطه و با ذوق حضور حاصل می‌شود. به عبارتی حقیقت و عالم نفسانی نو برای او در یک مواجههٔ اصیل چهره می‌گشاید. به هر تقدیر او در عالم بی‌عالمی نیست، بلکه عالمی دارد، این عالم «عالم نفسانیت» (خودبنیادی) است و طریق نیل به این عالم، طریق نفس شیطانی است. اساساً عالم نو با عهد شیطانی تکوین یافته است. اما هنرمند مقلد و سطحی کنونی مشرق زمین که نسیمی از غرب و ارزشهای مسلط آن دریافته بی‌عالم است، بالنتیجه عهدی اصیل با عالم نو ندارد.

هنرمند غربی به ذوق حضور آنچه حوالت تاریخی اوست، دل آگاهانه درمی‌یابد و همواره پیش‌تر از فلاسفه و



عالمان در عالم نفسانی غرب مستقر می‌شود و عالم هنری غرب را تجربه می‌کند. در سیر تاریخی این تجارب است که «رمبو» مؤسس هنر مدرن نخستین دستورش «مدرن بودن محض» است. از نظر رمبو مدرن بودن یعنی پرورش و بسط حساسیتی در هنر، نسبت به پدیدارهای عصر، از قبیل ماشینیزم واتخاذ روشهای خصم‌آلود بر علیه اجتماع و همه ارزشها و قراردادهای آن بود. از نظر مدرنیسم، مطلقاً مدرن بودن استقبالی است از زوال همهٔ ارزشهای کهن، و شتابی است برای همگام شدن با جریان حادثات و زمانیات، و بهره‌گیری از حساسیت نمایش‌دهنده و تحریک نشده‌ای است برای ابداع هنری خارج از جریان این وقایع و حوادث زمانی.

هنگامی که وان گوگ به همکارش «وان راپارد» می‌نویسد:«بسیار خوشحال می‌شود که مردم به درستی نمی‌توانند در تابلوی او بعضی موضوعها را تشخیص دهند و بدین وسیله به آرزوی او که احساس حالت رؤیایی در تابلو باشد جامه عمل می‌پوشاند»،به آنچه که رمبو درباره مطلقاً مدرن بودن می‌گفت بیشتر نزدیک می‌شود. این ممیزه نهایتاً در هنر پیشتاز پست مدرن به کمال می‌رسد. هنرمند پست مدرن چونان نوعی رازورزی جدید خود را بر مقامات هنر رسمی تحمیل و حاکم می‌گرداند.

میرچا الیاده، دین‌شناس فرانسوی در باب اوضاع و بینش و سیر و سلوک هنری مسلط نظری دارد که در اینجا اجمالاً می‌آوریم. او می‌گوید:

«ناتوانی مردم و منتقدان و نمایندگان رسمی هنر، در فهم هنر کسانی چون رمبو یا وان گوگ که با پرخاشگری از طرف آنان همراه بود وعواقب مصیبت‌باری را برای این بی‌اعتنایان (منتقدان) نسبت به جنبشهای مدرن و پست مدرن از امپرسیونیسم تاکوبیسم و سوررآلیسم و ... به همراه داشت اکنون دیگر از نظرگاه مدرن و پست مدرن تنها نبوغ در ابداع اثر هنری کافی است. و سعی سوداگر هنری این است که از آثاری که در نگاه اول نامفهوم و مبهم به نظر می‌رسند غفلت نورزد. امروز وحشت آنها این است که نکند به اندازهٔ کافی پیشرفته نباشند و به موقع جلوهٔ نبوغ را در اثری که به نگاه اول نامفهوم است در نیابند. شاید هرگز در تاریخ، هنرمند، بیش از امروز، یقین نداشته است که هر چه گستاخ‌تر، بت‌شکن‌تر، باطل نماتر و پوچ‌تر و درنیافتنی‌تر باشد، بیشتر شناخته و ستوده و نازپرورده و عزیز و پرستیده خواهدبود. در بعضی ممالک به آکادمیسمی معکوس، مخالف آکادمیسم معمول، یعنی آکادمیسم در هنر پیشتاز رسیده‌اند. تا آنجا که هر تجربهٔ هنری که جانب این سازشکاری جدید را مراعات نکند، بیم آن می‌رود که در نطفه خفه شود یا از نظرها پوشیده ماند و مورد بی‌اعتنایی قرارگیرد. اسطورهٔ هنرمند ملعون دوزخی که گریبان ذهن مردم قرن ۱۹ را رها نمی‌کرد و نشانهٔ دوگانگی هنرمند و مخاطبان هنر بود، امروز دیگر کهنه شده، و از رونق و اعتبار افتاده است. دیرزمانی است که افراط و آشوب و ویرانگری‌های هنرمند، دیگر به زیان وی تمام نمی‌شود. بلکه بیشتر از او می‌خواهند که باصورت شبه اساطیری و عجیب و غریب خود مطابقت داشته باشد؛ عجیب و خیره‌سر باشد کوتاه نیاید و هر دم اثر تازه‌تر از تازه‌تری رو کند. این امر در هنر به معنی پذیرفته شدن و پیروزی مطلق انقلاب دائم است. حتی دیگر نمی‌توان گفت که همه چیز مجاز است. چنین سخنی بی‌معنی و کهنه شده است، چون از پیش چنین حکم شده است که هر ابداع، نبوغ‌آسا و برابر با ابداعات کسانی چون وان گوگ یا پیکاسو است، ولو آنکه آن اثر، اعلانی پاره پاره یا جعبه ساردینی باشد که هنرمند امضاء خود را بر آن نهاده است. اکنون هنرمندان و منتقدان و مخاطبان بیش از پیش سعی می‌کنند با هم هماهنگ شوند حتی پیش از آنکه اثر جدیدی خلق شود یا هنرمند ناشناختهٔ گمنامی کشف گردد. فقط یک چیز اهمیت دارد و به حساب می‌آید: «خطر نکردن» تا روزی مجبور نشوند اعتراف کنند که اهمیت یک تجربهٔ جدید هنری را درنیافته‌اند. این تجربه چه در نوشته‌های جیمز جویس که با زبان و با کلمات بازی می‌کند و اثری ابداع می‌کند که در خواندن پر از مجاز و کلمات مبهم است، یا موسیقی اتونال که مبتنی بر استفاده منظم از ۱۲ گام کروماتیک است و در آن نغمه و مقام (ملودی و هارمونی) به شکل مأنوس و آشنا وجودندارد و سرانجام در نقاشی آبستره از نوع تاشیسم ظاهر می‌شود. سیر و سلوک هنری پست مدرن به صورتی سِرّی درمی‌آید و به طریقتی عرفانی وارونه تبدیل می‌شود که مزیتش در این است که هم لاهوتی می‌نماید و هم ناسوتی، هم با نظام ارزشی رسمی در تعارض است و هم با کلیساهای سنّتی در ستیز. آنان این گونه خود را به رخ اغیار یعنی توده‌های مردم می‌کشند و در نظر آنان جلوه‌گری می‌کنند. سرآمدان، با آئین پرستش نوعی اشرافیت هنری و بی‌همتایی شگرف و نفس دشواری و هر چه درنیافتنی است، گسستگی خود را از دنیای مبتذل کنونی نشان می‌دهند و بر فلسفه‌های موجود می‌شورند. فی‌الحقیقه مجذوب افسون دشواریابی و حتّی غیرقابل فهم بودن آثار هنری گشتن، حاکی از میل کشف معنایی نو و سرّی و ناشناخته تا آن زمان، در عالم وجود آدمی است. این گونه مردم آرزو دارند که «راز آموخته» شوند و توفیق آن یابند که معنای نگفتهٔ همهٔ این ویران کردنهای زبان‌ها و بیان‌های هنری، معنای تمام این تجارب بی‌همتا را که به نگاه اول گویی هیچ وجه مشترکی با هنر ندارند بشکافند و دریابند. اعلانهای پاره پاره، پرده‌های نقاشی سفید و خالی و سوخته و سوراخ شده با نوک چاقو، «اشیاء هنری» که به هنگام گشایش نمایشگاه منفجر می‌گردند، نمایشهای فی‌البداهه که در آن مکالمات بازیگران به قید قرعه انتخاب می‌شود، همه اینها باید معنایی داشته باشد همچنانکه بعضی کلمات غیرقابل فهم نوشته‌های جیمز جویس برای

«اهل راز» سرشار از معانی و ارزشهای گوناگون و زیبایی غریبی است!! وقتی معلوم می‌شود که این زبان از واژگان زبان یونانی جدید یا زبان «سُوآحلی» که با حروف گنگ غیرمعمولی تغییر شکل یافته‌اند اخذ شده است و چون این الفاظ به سرعت و با صدای بلند تلفظ شوند، اشارات و تلمیحات مرموز و سری القاء می‌کنند، و این همه بر مایه و غنای وهمی آنها می‌افزاید.

قطعاً همهٔ این تجارب واقعاً انقلابی اما مخرب هنر جدید، بعضی وجوه بحران معنوی یا ساده‌تر از آن بحران معرفت و ابداع هنری را نمودار می‌سازند. اما آنچه در اینجا نظر ما را به خود جلب می‌کند این است که سرآمدان، شگرفی و غیرقابل فهم بودن آثار جدید را وسیلهٔ حصول معرفتی سرّی و رازآموزی می‌بینند و می‌دانند. این عالم سرّی نویی است که بر ویرانه‌ها و خرابه‌های هنر کلاسیک و با معمیات و اوهام و خیالات درحال ساختن آن هستند. عالمی تقریباً منزوی و خصوصی که آن را برای خود و معدودی راز آشنا می‌خواهند. اما منزلت و حیثیت دشواریهای غیرقابل فهم بودن به اندازه‌ای است که خیلی زود عامهٔ مردم به نوبهٔ خود تحت تأثیر آن قرار می‌گیرند و تسلیم می‌شوند و تصویب و تأیید کامل کشفیات سرآمدان را، از طرف خود، اعلام می‌دارند.

تخریب زبانها و وجوه بیان هنری از سوی کوبیسم، دادائیسم و سوررآلیسم و موسیقی دوازده اصواتی و موسیقی مرکب از اصوات طبیعی و به دست جیمز جویس، بکت و یونسکو انجام شد. از آن پس پیروان و ادامه‌دهندگان راه یا دنباله روان آنان در نسلهای بعد، فقط برای ویران کردن آنچه قبلاً فی‌الواقع ویران شده است تقلاً می‌کنند زیرا مبدعان نمی‌پذیرند که در ویرانه‌ها و خرابه‌ها مستقر گردند و بنابراین همه چیز دال بر این معنی است که تحویل عوالم هنری به مادهٔ اولی و هیولای اولی، فقط لحظه‌ای است از فراشدی پیچیده‌تر، همانطور که در بینش‌های ادواری جوامع عتیق و سنّتی، به دنبال هاویه (Chaos) و سیر قهقرایی همهٔ اشکال به سوی مادهٔ اولی و هیولای اولی، آفرینش نو، هم سنگ و هم طراز تکوین عالمی دیگر می‌آید.

با این اوصاف پایان جهان در هنر پست مدرن اعلام می‌شود. از آغاز قرن حاضر هنرهای تجسمی و همچنین ادبیات و موسیقی دستخوش چنان دگرگونیهای بنیادی‌ای شدند که سخن گفتن از ویرانی و انهدام بیان و زبان هنری ممکن شد. این امحاء و انهدام بیان، از نقاشی آغازگردید و سپس دامنه‌اش به شعر و رمان و اخیراً با یونسکو به تئاتر کشیده شد. در بعضی موارد آنچه شده نابودی واقعی عالم هنری مستقر و موجود بوده است. با تماشای بعضی آثار متأخر آدمی احساس می‌کند که هنرمند خواسته است دفتر تمام تاریخ نقاشی را بشوید. این کار بیش از ویرانی و نابودی است. این بازگشت به هیولای بی‌شکل و هاویه است و بنابراین در این قبیل آثار، آدمی حدس می‌زند که هنرمند در جستجوی چیزی است که هنر آن را بیان نکرده است. او می‌بایست ویرانه‌های انباشته شده از انقلابهای هنری گذشته را از میان بردارد، می‌بایست به جوهر باروری و شکوفایی ماده دست یابد، تا بتواند تاریخ هنر را از هیچ و عدم آغازکند و از سر بگیرد. چنین احساس می‌شود که در نزد بسیاری از هنرمندان جدید ویرانی و نابودی زبان هنری تنها نخستین مرحلهٔ روندی بغرنج‌تر است و ابداع مجدد عالمی جدید، بالضروره باید به دنبال آن بیاید.

در هنر مدرن، نیست‌انگاری و بدبینی نخستین انقلابیون و ویرانگران نمودار کردارهایی است که دیگر کهنه شده‌اند و تازگی ندارند. در روزگار ما هیچ هنرمند بزرگی به زوال و نابودی سریع و قریب‌الوقوع هنر خود اعتقاد ندارد. از این لحاظ، سلوک آنها، همانند نوع رفتار مردمان عصر اساطیرالاولین و امت واحده است. آنان به ویران کردن جهان یعنی انهدام جهان خودشان، عالم هنری

خودشان، کمک کردند تا بر ویرانه‌های آن عالم دیگری ابداع کنندو به‌ظهور آورند. این وضع و حال هنری در قلمرو فرهنگ، حائز کمال اهمیت است زیرا این هنرمندان‌اند که نمایندگان قوای ابداعی واقعی تمدن‌ها به شمار می‌روند. هنرمندان با ابداع خویش، بر آنچه که گاه یک یا دو نسل بعد در دیگر ساحات حیات اجتماعی و فرهنگی روی خواهدداد، پیشی می‌گیرند.

این نکته با معنی است که ویرانی زبانهای هنری با رونق روانکاوی فرویدی و یونگی مصادف شده است. روان‌شناسی اعماق، بذل توجه به صور نوعی و اصول و مبادی و ریشه‌ها را که مورد توجه انسان جوامع عتیق است، ارج نهاد. بررسی دقیق روند ارزش‌گذاری اسطورهٔ پایان جهان در هنر معاصر بسیار جالب و دلکش خواهدبود. و ضمن آن ملاحظه خواهدشد که هنرمندان درست بر خلاف آنچه بعضی گاه می‌گویند به هیچ وجه پریشان‌روان نیستند، بلکه برعکس از بسیاری مردم معاصر از لحاظ روانی سالمترند. آنان دریافته‌اند که از سرگیری واقعی فقط پس از پایانی واقعی ممکن است و هنرمندان، نخستین کسان از میان مردم این دوره و روزگار بودند که همت خویش را صرف ویران کردن دنیای خود ساختند، تا عالم هنری‌ای که در آن آدمی بتواند هم زیست کند، هم به تماشا و نظاره بنشیند و هم قادر به تخیل و سیر در عالم رؤیا باشد، ابداع کنند.»[۳]

آنچه که تاکنون در تجربهٔ هنری غرب در عصر پست مدرن بدان اشاره رفت کم و بیش بر اصالت و استقلال مبتنی بوده است، نه آنکه بر تفکر صوری و نوعی تکرار تقلیدی استوار باشد. اگر اقتضای زمان هنرمند غربی تقدم زمانی و ذاتی تجربه هنری اوست هنرمند شرقی اکنون زده در مقام تکرار صُوَری از هُنر پست مدرن است. اگر در هنر غرب دکریکو از طریق زبان «هنری نیچه وارش» اعلام می‌کند «خدا مرده است» به طریق اصیل این را دریافته، زیر سنت چهارصد ساله هنر غربی بسط این مقام بوده است. در مقابل تکرار صور سانتی مانتال و اروتیک و یا انعکاس تأثرات حسی (امپرسیون) و نقوش و صُوَر انتزاعی (آبستره) همین هنرمندان بنابر مقاصد ثانوی و غرض‌ورزانه، شأن تاریخی حقیقت هنر غربی را متحقق نمی‌کند. درحقیقت در عصری که هنرمند شرقی در دوران بی‌تاریخی خود سکنی گزیده است مقبولیتی در غرب ندارد، مگر آنکه موتیفهای میراث هنری گذشته خود را نمایش دهد، و یا به تجربهٔ هنر محلی و منطقه‌ای خود با صورت نفسانی جدید بپردازد. این نظر اکنون چه در گزینش فیلمهای ایرانی و چه در عرصهٔ هنرهای تجسمی و معماری رخ می‌دهد. آثاری که از سوی غربیان پذیرفته می‌شوند، روح این عشق و عرفان از غرب می‌آید. از نظر هنرمند شرقی آثار غربی همچون صُوَر نوعی کامل تجربهٔ هنری و چونان مُثُل افلاطونی آثار هنری تلقی می‌شود که آثار موجود در شرق باید رو گرفت و تقلیدی از آن باشند هر اثری ورای آن به معنی مردود بودن تجربهٔ هنری است. سیر و سلوکی که نهایتاً به چنین مرتبه‌ای در هنر شرقی و دینی ایران رسیده است منجر به سترون نمودن هنر، نسبت به حقیقت تاریخی حاکم است که در پی آن هنرمند به مضامینی فراتر از صُوَر ممسوخ نمی‌اندیشد. فلکزدگی هنر کنونی شرق‌در قبله انگاشتن غرب و تبلیغ صریح و بی‌پروای آن و سوق دادن انهان جوانان بدان سو نمایان می‌شود.

رواج و القای دید وهمی و اروتیک غیراخلاقی در هنر از طریق رنگ، لحن، نقش، حجم و فضاسازی مناسب آن در کنار سهل‌انگاری و ساده‌اندیشی در باب مقام هنر، ممیزات هنر دوره پهلوی و اکثر گالری‌های کنونی است. نفی و طرد و ترک این معنا که حقیقت هنر لزوماً با دین نسبتی ندارد لازمه این نوع تلقی هنری است. پس از انقلاب همان سیر و سلوک با صورتی نو تکرارشد، اما این بار با توجه به میراث هنر تنزیهی عالم اسلامی است که به نام هنر آبستره و تجریدی اهتمامی بدون همت و تمنایی محال جهت اعمال صورت دینی و هویت شرعی و مشروع به هنر نفسانی غرب بسط می‌یابد. این توسل به هنر و عرفان اسلامی در هنر کنونی ایران درحقیقت نوعی تقلید از برخی هنرمندان آبستره غربی چون کاندینسکی و پال کله و مدتها قبل از اینها پل گوگن است که برای گذشت از تجربهٔ متعارف فرمالیستی هنر غرب به عرفان نفسانی و جادویی متوسر شده بودند. به هر تقدیر توسل به صورت ظاهر عرفان کهن و برخی اندیشه‌های عرفان غیردینی در هنر غرب نشانهٔ تزلزل و دوران پایانی مدنیت غربی است. هنرمند متجدّد ایرانی که فاقد سیر و سلوک اصیل است بر اثر مواجهه با هنر اصیل نفسانی و سیر و سلوک هنرمند غربی با ۵۰ سال تأخیر به تقلید آن می‌پردازد. آنان به حافظ و مولوی و عطار و طرایق تصوف و درویشی و عناصر هنر سنتی از جمله آلات و اسباب موسیقی و خطاطی و نقاشی و تعزیه یا صور تحریف یافته تذهیب و تشعیر سنتی متوسل می‌شوند، یعنی عناصری شبیه به آنچه که پل گوگن و سمبولیستهای غرب بالاصاله با توسل به هنر شرق و آفریقا به ابداع آن پرداختند ـ یعنی آنچه اکنون در مشرق زمین به صورتی ممسوخ و تقلیدی تکرار می‌شود، بی‌آنکه این تقلید بر ذوق و حضوری اصیل مترتب باشد.

با این اوصاف اگر نتوان هنر یونانی و غربی را آنچنانکه افلاطون می‌انگاشت سه مرتبه دور از حقیقت دانست، بی‌تردید هنر غربزده شرقیان را اکنون باید بالکل دور از حقیقت، و تقلید و رونوشتی تقلیل یافته از اصل دانست. این دوری و بیگانگی از اصل‌الاصول یعنی همان اعیان ثابته و مثالهای جاویدان زمانی به کمال نقصان می‌رسد که «اصل» فاقد موضوع بوده و یا مضمونی مبهم دربرداشته باشد. موضوع و مضمون اثر هنری همواره در پی سیر و

سلوک هنرمند در عوالم بالا و پایین در آن ظهور می‌کند و ابداع می‌شود. از آنجا که در هنر غربزده شرق، آثار غربی چون ارزشهای نهایی درکارند تذکر به حوالت تاریخی هنرمند در میان نیست، بلکه اصل مرعوب شدن صرف و ایده آلیزه شدن هنر غربی است. حتی در اینجا نمی‌توان از هنر به معنی اصیل لفظ سخن گفت تا اثر را دینی یا غیردینی دانست. آنچه مسلم است اساساً هنرمندی چنین آشفته و پریشان، سیر و سلوکی اصیل ندارد و فقط در پی سیر در نفسانیات و اوهام و خوابهای پریشان (اضغاث احلام) ممسوخ روگرفته از صورت ظاهر پست مدرن هنر غرب، به تجربهٔ تقلیل یافته هنری و غیراصیل خود می‌پردازد؛ حاصل این تجربه، هنری خواهدبود بی‌جایگاه و بی‌محمل و تقلید محض. اساساً این آثار هر حقیقت اصیلی را بیش از آنکه ظاهر و آشکار سازند، مستور و نهان می‌کنند. زیرا ظهور و تحقق حقیقت که هنر بالذات در مقام آن است، بی‌همدلی و همزبانی با حقیقت و سکنی گزیدن در قرب جوار حق ممکن نیست. این هنرمندان هیچ یک اهل هنر به معنی اصیل لفظ نیستند. منظور نظر افلاطون این هنرمندان است:

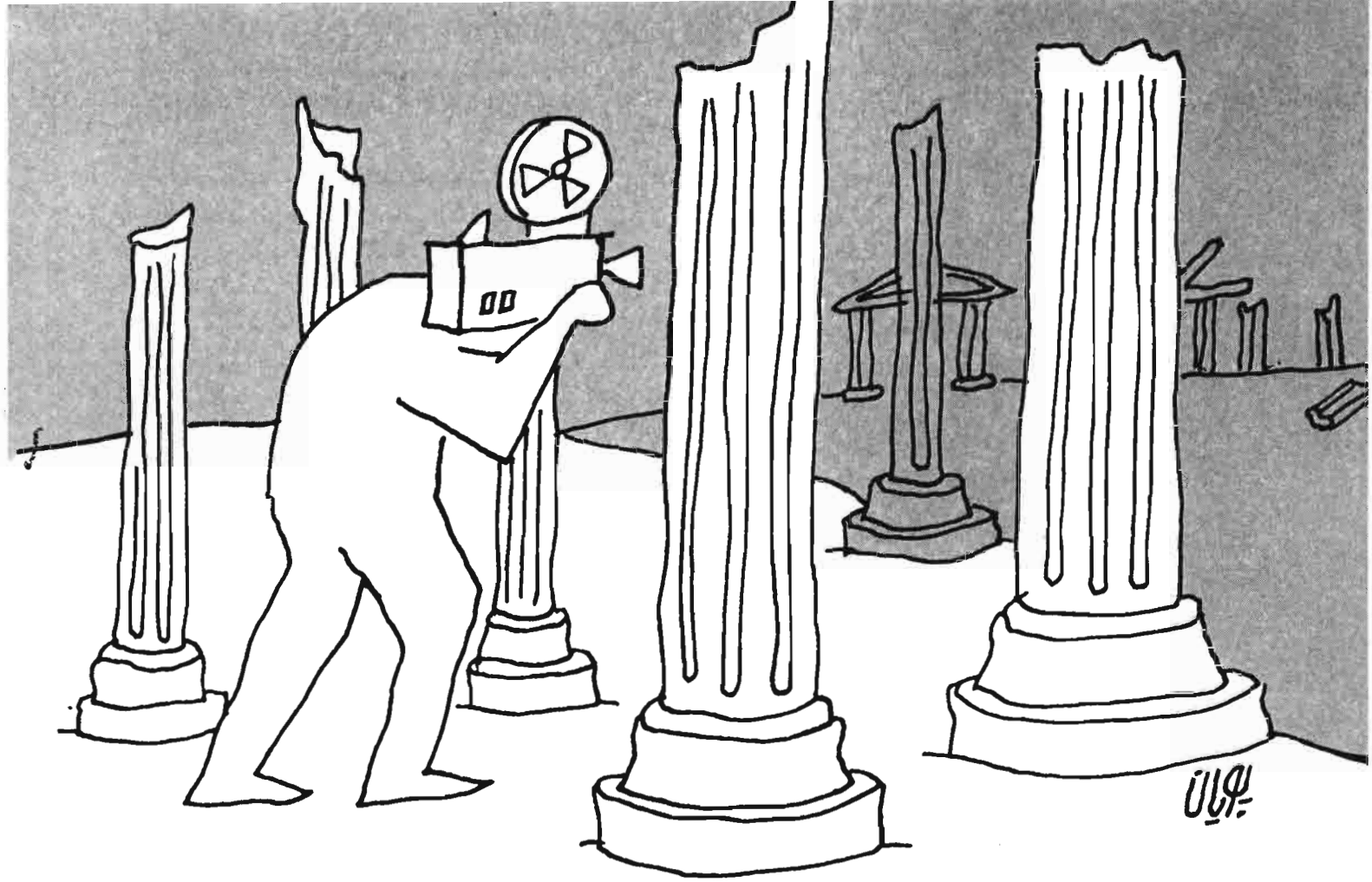
«گفتم پس اگر کسی وارد شهر ما شود که بتواند خود را به هر شکلی جلوه دهد و همه چیز را تقلید نماید و آن گاه بخواهد تحسین ما را نسبت به هنرها و اشعار خود جلب کند ما، وی را چنان که شایسته شخص مقدس و هنرمند و دلربایی است تجلیل خواهیم نمود، اما به او خواهیم گفت کسی در شهر ما مانند وی یافت نمی‌شود و قانون هم توقف چنین کسی را در شهر اجازه نمی‌دهد. بنابراین پس از اینکه سر او را تدهین نموده تاجی از پشم بر فرق او نهادیم او را روانه شهر دیگر خواهیم ساخت و برای شهر خود به شاعر و راوی ساده و بی‌تکلف‌تری اکتفا خواهیم کرد...»

آنچه تاکنون گفتیم در باب همه هنرها بود و سینما و سیر و سلوک سینماگران را نیز کم و بیش دربرمی‌گرفت. سینمای ایران با تاریخ ۸۰ ساله نیز سیر و سلوکی مشابه تجربهٔ هنر جدید در ایران داشت. گرچه مکانیسم تطور هنر هفتم در ایران متفاوت از بسط سایر نحله‌های هنری معاصر بوده است اما در جوهر و ماهیت همان شبح حقیقت هنر غربی به صورت ممسوخ‌تجربه و ابداع شده است.

سینما به جهت وضع خاص اقتصادی و فرهنگی آن نحوی از سیر تطوری را طی کرده است که بیش از سایر هنرها از تجربهٔ معنوی و احوالاتی به دور بوده است. صرف نظر از رنگ رسم زمانه خوردن و تنزل آن در حد تحریف یافته‌ترین احساسات و غرایز انسانی دورترین تجربه را از اصل به نمایش می‌گذارد. تا دهه چهل سینمای ایران اساساً از ادعای روشنفکرانه عاری بود و مقامی نیز در جشنواره‌های بین‌المللی نداشت. سینماگر، بی‌آنکه سیر و سلوکی داشته باشد با تقلیدی از فیلمهای مبتذل موزیکال امریکایی و اروپایی که در هند صورتی عامیانه یافته بود به ساختن فیلمها می‌پرداخت. نخستین موضوع فیلم فارسی تعارض سنت و تجدد بود. سنت در اینجا همان عادات ممسوخ و تحریف یافته اسلامی ـ ایرانی است. تجدد عبارت است از اصالت نظام جدید تکنیک و نفی نظام و فرهنگ معنوی کهن که با مدرنیسم رضاخانی بتدریج بر اندیشه و هنر و اقتصاد و فرهنگ ایران مسلط می‌شود. متناسب با اوضاع فرهنگی و سیاسی صورت قهرمان‌پرستانه سینمای هالیوودی باسنن ممسوخ قوم ایرانی آمیخته و صورت وارونه نظام عیاری و پهلوانی ایران عصر اسلامی به صورت «لات جوانمرد» ولمپنیسم بومی در سینمای ایران سیطره پیدامی‌کند. قدر مسلم هنوز سینمای ایران در اتوپیای سعادت و خوشی که در فیلم «دختر لر» در میان‌نویس اعلام شده بود یعنی: «کودتای سوم اسفند ۱۲۹۹ دمیدن خورشید سعادت ایران»، بسر می‌برد. تماشاگر با دیدن فیلمهای سیندرلایی که با سرعت خارق‌العاده مردمان مفلوک و الوات را به کمالات ثروت و وصال معشوقه و نام و نشان می‌رساند مدهوش می‌شد و ساعتی رنجهای زیستن در نظام رضاخانی را فراموش می‌کرد. در این دوره، انحطاط اخلاق همراه با رسم وارونه جوانمردی بر اعمال بازیگران مسلط بود. همه این امور بیانگر این است که سینماگر با سایر هنرمندان و منورالفکران در بی‌عالمی و بی‌تاریخی «تاریخ معاصر» ایران سکنی گزیده است. تجدد فاقد خودآگاهی و ناسیونالیسم شاهنشاهی روح نخستین تجارب سینمای ایران است. فردوسی، لیلی و مجنون، دختر لر، حاجی آقا اکتور سینما و غیره مظهر این تجدّد، ناسیونالیسم و بی‌عالمی بود.

تجدد و غفلت از واقعیت زندگی و پناه بردن به موهومات و اساطیر و امانی کهن ایرانی در نخستین تجربهٔ سینمای ایران به کمال نقصان می‌رسد. در اینجا دیگر حتی از زدودن خستگی کار و ملال زندگی عصبی شهری نیز نمی‌توان سخن گفت، زیرا اساساً زندگی عصبی شهری یک زندگی واقعاً متجددانه و غربی نیست. در این مرحله زندگی التقاطی شرقی و غربی به هم آمیخته است. نکته قابل تأمل اینکه نخستین فیلمسازان ایرانی نیز مسلمان نیستند بلکه از اقلیتهای زردشتی و مسیحی محسوب می‌گردند. سپنتا یک زردشتی و اوگانیانس یک مسیحی است اما هر دو دقیقاً با عادات و رسوم رسمی ایرانی تربیت شده‌اند و رسم زمانه خویش را کاملاً در فیلمها بروز می‌دهند. از این رو به اقتضای روح زمانه چونان رضاخان طالب مدرنیسم بودند و حتی چنین منورالفکرانی جلوتر از او طالب مدرنیسم و کشف حجاب دینی شده‌اند.

در سینمای این دوره شکمبارگی، بدمستی، شهرت‌طلبی، نخوت و شهوت مال و جهل در برابر جوانمردی و تجدد قرار می‌گیرند.[۲] عجیب آنکه در جوانمردان و قهرمانان سینما، مانند قهرمانان



نمایشنامه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده آن رذائل با این فضایل آمیخته‌اند از این نظر هیچ شخصیت مطلقی در اینجا وجودندارد و نسبیت اخلاقی بر اوضاع مسلط است. تقی ظهوری و ارحام صدر همان قدر چشم چران و شهوترانند که رضا آراسته؛ تفاوت فقط در شهوترانی قهرمانان و ضد قهرمانان است که اغلب بالودگی و تمسخر آمیخته است. خوانندگان تصنیف نیز در فیلمها به سبک فیلمهای موزیکال که رنگ و لعاب کاباره‌های ایرانی را پیداکرده چاشنی تجربه فیلمساز شده‌اند. اینان تماشاگران را عمیقاً در بی‌عالمی فیلمسار شریک می‌گردانند.

نکتهٔ قابل ذکر در اینجا این است که تا سال ۱۳۲۷ یعنی دورهٔ دوم فیلمسازی، وابستگی سینماگران ایرانی به نظام زیبایی‌شناسی و انتلکتو آلیسم بین‌المللی در عرصه سینما بسیار سست است. از اینجا تقلید بیشتر از موضع جناح رسمی‌تر و همگانی‌تر فیلمهاست.

در این زمان که هنوز اندیشه طبقهٔ انتلکتوئل در عرصه سینمای ایران غلبه نیافته بود، سیاست استبدادی عصر نیز امکان روی آوری به مسائل جدی را به اندیشه و هنر نمی‌داد از اینجا فیلمها متعرض بحرانها و بی‌نظمی‌ها و ظلمهای موجود نمی‌شدند. اساساً سطح فرهنگ سینماگران این دوره و فقدان هر گونه سیر و سلوک عمیق نسبت به واقعیتهای پردرد و رنج و مسائل اجتماعی و محدود ماندن در مُثُل موهوم نسل اشرافی ـ که همه منورالفکران از این نسل بودند و حتی فیلمسازان تعلقی به عامه مردم نداشتند ـ موجب می‌گردید که فقط آن بخش از ایده‌آلها و یا غرایز عامه مردم مورد توجه قرارگیرد که مطلوب طبع این اشراف متجدّد بود. به همین جهت اولین سینماگرانی که واقعیت زندگی پس از جنگ دوم در غرب را که به ایران انتقال یافته بود درک کرده‌بودند نحلهٔ انتلکتو-آلیسم دهه چهل و پنجاه را در ایران صورت بخشیدند. آنان در آغاز با بی‌توجهی مردمان رو به رو شدند زیرا اینان هنوز در نظام تکنیک شهری سکنی نگزیده و روح روستایی خود را فراموش نکرده بودند. به همین جهت کاریکاتورهای پرویز صیاد، نصرت کریمی و نصرت‌الله وحدت ـ در حالی که اولی و دومی مدعی روشنفکری بود اما سومی اصرار بر گریز از روشنفکری داشت ـ در عمل پیوند می‌خورند و شبحی از زندگی‌ایرانی‌رادرآثارخود به نمایش می‌گذارند که ربطی به واقعیت هولناک از یکسو و مقام و منزلت معنوی انسان ایرانی از سوی دیگر نداشت. تجربه آنها از حیات غیردینی و دینی ممسوخ و بیگانه از حقیقت و واقعیت است. قدر مسلم در این شرایط اگر انتقادی نیز وجودداشته باشد و نظام سانسوری بر اثر اعمال نشود، پیام جدی در میان نخواهدبود.

جامعه‌ای از نظرگاه تئوری‌های موجود توسعه «توسعه نیافته» تلقی می‌شود که اصول و مبادی نظام تکنیک در آن

رسوخ نکرده باشد. شهروند این جامعه را نه می‌توان بورژوا و نه انسان سنتی کهن خواند، بلکه ملغمه‌ای است از آدم غربزده و فرنگی مآب و کاریکاتوری از مردمان سنتی و فرهنگ تقلیل و تحریف یافته دینی. انتلکتوئلهایی که در شرف ظهورند، وجه سنتی را بالکل رها کرده‌اند یا بر آن لفافه و پیرایه مدرنیسم بسته‌اند. این انتلکتوئل‌ها ارزشها و قوانین و قواعد عرفی و شرعی جامعه را وارونه درک می‌کنند و به طرد و نفی آن می‌پردازند. آنان چون منتسکیو جامعه شرقی را جامعه‌ای جنسی و غریزی می‌بینند که باید به انکارش پرداخت. «محلل» دقیقاً مصداق چنین فکری است. سینمای ما تا دهه چهل در دوران کلاسیسم و رمانتیسم بسر می‌برد امّا در نیمه دوم دهه چهل و دهه پنجاه با یک جهش دفعی به طریق نویی راه هنر پست مدرن را که مدتها از آغاز آن در غرب گذشته بود، می‌آزماید. تجارب پرویز کیمیاوی در «مغولها»، بهرام بیضایی در «غریبه و مه» و «چریکه تارا» و بهمن فرمان‌آرا در «شازده احتجاب» و هریتاش در «آدمک» را می‌توان ظهور تجارب پست مدرنیسم و بسط مدرنیسم در سینمای ایران تلقی نمود. این بار در عالم بی‌عالمی سیر و سلوک سینماگران ایرانی،

گذشته با صورت ممسوخ ظاهر می‌شود. در تجربه برخی، این سینمای ظلمت‌زده و خوف‌انگیز انتلکتوئلیستی با سینمای لمپنی پیوند می‌خورد. کیمیایی در «قیصر» «اتوپیای» «لات جوانمرد» مجید محسنی را نابود و فضایی از یأس را بر فیلم ایرانی مستولی می‌کند. قهرمانان انتلکتوئلها دیگر برنده میدان نبرد و تنازعات نیستند، بلکه مرگ آنها را در آغوش می‌کشد. همایون، قهرمان کمدی فیلم فارسی دچارعارضه روشنفکری شده و در فیلم «تپلی» به همراه دوست عاقلش می‌میرد و دنیایی از یأس را ابداع می‌کند. این چنین دنیایی سیندرلایی «گنج قارون» جای خود را به دنیای تیره و تار و ظلمانی و مخوف «شازده احتجاب»، «گوزنها» و «آدمک» می‌دهد، و گنج قارون به عنوان سینمای آبگوشتی طرد می‌شود. حال میان گسسته خردی منتقدان سینما و سیر و سلوک سینماگران مناسبتی حاصل شده است. انتلکتوئلیسم سرانجام بر سینمای ایران سلطه پیدامی‌کند[۵] و جشنواره‌های بین‌المللی سینمای روشنفکری ایران را به جمع خود می‌پذیرند. آن ممیزه‌های هنر معاصر ایران بر تفکر و تجربهٔ سینماگران نیز مستولی می‌گردد. غلبه این تفکر سرانجام در سال ۱۳۵۶ به ورشکستگی سینمای ایران منجر گردید. لمپنیسم، اروتیسم و اداهای روشنفکرانه پست مدرن نتوانستند مردم را به سوی خود بکشانند. در مقابل فیلمهای غربی مخاطبان بیشتری یافتند و از نظر اقتصادی سهل‌الوصولتر و با غرایز و احساسات مبتذل عوام و اندیشه‌های روشنفکری نیز منطبق بودند.

انقلاب اسلامی تحولی بنیادی در اذهان و افهام و قلوب کثیری از مردمان پدید آورد. عالم معنوی انقلاب دنیای متزلزل و بحران‌زدهٔ راسیونالیتهٔ روشنفکری پست مدرن را که در غرب در حال بحران است، متزلزل‌تر ساخت. پیشتازی عنصر روشنفکری در انقلاب دینی منتفی بود از اینجا روشنفکران در انقلاب تحت‌الشعاع نفوذ علما و متفکران دینی قرارگرفتند و خواص و عوام رهبری روحانی و دینی را پذیرفتند. این اوضاع موجب گردید که بسیاری از فیلمسازان انتلکتوئل به غرب بگریزند و یا چشم و گوش بر واقعیتی که خود شاهدش بودند، ببندند تا این موج بگذرد. اما موج چنان قوی بود که به صورت نهضتی جهانی بسط یافت. از اینجا دیگر نمی‌شد تجربیات گذشته را تکرارکرد و جاذبه‌های اروتیسم برهنه را دستاویز ابداع قرارداد. از سویی نسلی نو، پا به عرصهٔ تجربهٔ هنری گذاشته بود که از سینمای لمپنی و انتلکتوئلی تخطی می‌کرد. این سینماگران طالب تجربه و سیر و سلوک نویی بودند تا از بی‌عالمی هنر روشنفکرانه رهایی یابند. اما از آنجا که این طلب برای برخی اغلب با عمق و جدیت همراه نبود و به اقتضای وضع موجود تکوین یافته بود؛ با پندارهایی که طور دیگری می‌اندیشید و انتظار دیگری از عالم اسلامی داشت همراه بود. به زعم آنان، عالم انسانی زمینه تحقق نظام تکنیک غرب را فراهم می‌ساخت. برخی نیز انتظاری بیهوده از هنر تکنولوژیک داشتند آنان از سینما، چونان وسیله‌ای برای تصویر عالم غیب انتزاعی!! خویش تلقی کردند. مخملباف در فیلم دستفروش هر اپیزود را انسان در یک عالم (انسان قبل الدنیا، انسان فی‌الدنیا، انسان بعدالدنیا) پنداشت. او می‌خواست به زعم خودش عالم ربانی را به قلمرو حواس فروآورد، آنچنان که هنرمندان ربانی بدان نائل شده بودند در حالی که روایت او نهایتاً داستان فلاکت انسان صنعتی جهان سوم بود که در چهرهٔ دستفروش روی می‌نمود، اما فیلمساز توهمی شبه عرفانی از فیلم خود داشت و فیلم را به جهان دیگر پیوند می‌داد. این توهم شبه عرفانی در فیلمهای بعدی مخملباف خیلی دوام نمی‌آورد چنان که عروسی خوبان پس از بایسیکل‌ران، پایان راه تجربهٔ عرفانی ـ کلامی او است. نوبت عاشقی و شبهای زاینده‌رود اثبات نسبیت مطلق یا مطلق نسبیت است.[۶] اما هنوز تئولوژی و علم کلام سطحی او کار خود را می‌کند. او عالم انسانی را در جبری وارونه می‌بیند.[۷] اما در «ناصرالدین شاه اکتور سینما» و «هنرپیشه» تئولوژی وارفته او نیز رخت بربسته است.

به هر تقدیر در سینمای آوانگارد کنونی ایران بر جای اروتیسم و لمپنیسم شاهنشاهی، میستیسم شبه دینی می‌نشیند بی‌آنکه در این سینما اثری از سیر و سلوک معنوی ببینیم، اکنون دیگر همه به وادی عرفان نفسانی گام نهاده‌اند. گرچه مخملباف بیشتر نقش متکلم و تئولوژیست را بازی می‌کند اما زمینهٔ سیر و سلوک دسته جمعی!! سینماگران پس از انقلاب را در پندارهای عرفانی و

صورت وارونه نقش ازلی عشق حقیقی!! مهیا می‌کند آنچنان که سینماگرانی که پیش از انقلاب فراتر از عالم محسوس یا رسوبات درونی نفس نمی‌اندیشیدند یکسره ذهن و فهم خود را به تجارب عرفانی یا ماورایی می‌سپارند!!

مهرجویی در فیلم هامون ورشکستگی انتلکتوئل گسسته خرد را به نمایش می‌گذارد. این نمایش مترتب بر تجربه‌ای است که برخی منتقدان پریشان روان آن را به جهش شهودی کی یرکه‌گار منسوب دانستند و هامون را که با پیر طریقتش به هامون (اصل و مبدأ) پیوسته بود، مظهر ابراهیم دانستند و یا مهندس علی بسازبفروش را با امام زمان یکی پنداشتند. در حالی که این فیلم نیز چون دستفروش آشفتگی و بی‌عالمی انتلکتوئل عرفان‌زده را ابداع می‌کرد و گسسته خردی او را نسبت به فرهنگ دینی گذشته و فرهنگ اومانیستی موجود اظهار می‌داشت. فیلم هامون به وضوح با عرفان بازی خاص خویش و نوعی دوگانگی، منتقدان را ارضای دماغی نموده مسئولین سینمایی را دچار تزلزل فکری کرده بود، به طوری که عشق هامون با عشق ربانی مطاوی غزلیات امام قدس سره قیاس شد. یا مهندس علی عابدینی اسیر نظام تکنیک پیر طریقت و مظهر روح (علی خواهی) فیلمساز پنداشته شد.

اگر وان گوگ در غرب کمال اثر هنری را ابهام و گنگی آن تلقی و بدین سان هنر پست مدرن را آغاز کرده بود، در شرق،ابهام دکان دونبشی برای هنرفروشی شد. اگر در غرب ابهام وسیله نفی ارزشهای مسلط رنسانسی تلقی گردید، در شرق اسباب ادا و اطوار و آوانگاردشدن و پذیرش مثالهای جاویدان ارزشهای غربی و تسلیم بی‌تصرف ایرانی در تمدن غرب و شریک شدن با آنها در تجربهٔ حقیقت توّهم گردید.

در این دوران توّهم، در آثار بیضایی که مثال فانی هنر غربزده است نهایتاً مرگ و مرگ‌اندیشی نیز تجلی می‌کند.[۸] اسطوره با واقعیت می‌آمیزد. بر صور ممسوخ تعزیه روح نیست‌انگاری زده می‌شود. لاشه موهومات جداشده از متن حقیقی، از «رقص زار» گرفته تا عشق جنگجویان اساطیری، فیلم‌های بیضایی را عرصه تاخت و تاز خود قرارداده‌اند تا ارواح موهوم از طریق آنها بر اثر ممسوخ سیطره یابند و از طریق آن به روح سرگردان تماشاگران رسوخ کنند و بی‌آنکه روح خسته تماشاگران انتلکتوئل دریافتی از مضمون آن داشته باشند ثناگوی او شوند.

شاید معلم‌ترین و در ضمن گسسته خردترین فیلمسازان پست مدرن ما، کیارستمی باشد. او گاه متکلم و تئولوژیست آزاداندیشی!! می‌شود تا از طریق تجارب حسی و منطقی!! به ما بفهماند که مرگ مردم زلزله‌زده را طبیعت سبب بود نه خدا!! یا بهتر است به جای عزاداری سیدالشهدا در حیاط مدرسه از طریق خواندن سرود به خدا عشق بورزیم!! و به جای نظام مشق سنتی مندرس شبه ایرانی از سیستم‌های وارداتی کامپیوتر برای آموزش و پرورش استفاده کنیم!! بالاخره گویی اساس دوستی روستایی مردمان ساده‌دل به یک دفتر مشق رساندن باشد آن هم از ترس معلم جبار و ستمگر روستایی! یا شاید شهری!!

شاید هیچ یک از موارد فوق را از قبل فیلمساز به سیر و سلوک خودآگاهانه درنیافته باشد اما فیلم ناخودآگاه این نتایج را بروزمی‌دهد. به هر حال چه خود آگاهانه و چه ناخودآگاهانه این خطابیات اقامه شده باشد فرقی نمی‌کند، آنچه مهم است این است که در بی‌عالمی و بی‌تاریخی هنرمند کنونیِ جهان شرق، غفلت و بیگانگی تام و تمامی نسبت به نزدیکترین امور از جمله میراث فرهنگ کهن وجوددارد ـ این همان گسسته خردی است ـ و آنانی که در مقام تجربهٔ اصیل میراث فرهنگ گذشته و درک ماهیت غربند و بر ماهیت مابعدالطبیعه و تکنیک سینما خودآگاهی حاصل می‌کنند و می‌توانند گذشت از عالم کنونی و نیل به نحوی تجربهٔ آماده‌گرانه در عرصهٔ تجربه هنری را مقصدالاقصای خود قراردهند. سینمای کنونی ایران مدار گذشت از غربزدگی یا انفعال را کم و بیش مهیّا ساخته است برخی فیلمهای جشنواره‌های اخیر نظیر: نیاز، نرگس، بدوک، هور در آتش و از کرخه تا راین نیز، نشان از این مهم داشتند اما هنوز بسیار از صورت خودآگاهانه و دل آگاهانهٔ گذشت، دورمانده‌اند و باید هنوز چشم‌انتظار بود. □

---

۱. گسسته خردی عبارت است از انفصال عقل جزوی از عقل کلی که به عالم قدس متصل است. هرگاه عقل جزوی و استدلالی از حق روی برمی‌گرداند، تسلیم اهواء و شهوات تاریک نفس اماره می‌شود. در تاریخ پانصدساله غرب و یکصدساله معاصر ایران اغلب این عقل پتیاره شیطانی است که جولان داده است.

۲. سجادی، فرهنگ معارف اسلامی، ص ۴۲ و ۵۸.

۳. میرچاالیاده، چشم‌انداز اسطوره، ص ۸۰ ـ ۸۱

۴. علی‌اصغر حکمت و دیگر وزیران معارف رضاخان نیز از مروجین ناسیونالیسم شاهنشاهی و بهره‌گیری از اساطیر و تمثیلات جهت تهذیب اخلاق بودند.

۵. اوضاع چنان است که خیلی زود عامهٔ مردم به نوبهٔ خود تحت تأثیر آن قرارمی‌گیرند و تسلیم می‌شوند و تصویب و تأیید کامل کشفیات آکنده از یأس انتلکتوئلها را از طرف خود اعلام می‌دارند.

۶. تا عروسی خوبان هنوز قهرمانان مخملباف کم و بیش در جستجوی حقیقت بودند از اینرو قهرمان فیلم او نمی‌تواند با اوضاع موجود بسازد و به جبهه بازمی‌گردد. در «بایسیکل ران» نیز «نسیم» هنوز از شبح امر مطلق و عشق اصیل انسانی نبریده است.

۷. یکی از نویسندگان فلسفی گفته بود: مخملباف به وضعیت انسان در عالم از بالا نگریسته است. حال اگر او از پائین!! به وضعیت انسانی نظرمی‌کرد عشقش به کجا می‌کشید و فیلم او کدام نوع انقلاب ایدئولوژیک عشقی را متجلی می‌کرد!! خدا می‌داند.

۸. «مسافران» آخرین فیلم بیضایی تجلی‌گاه چنین معنایی است. بیضایی با فهمی وارونه از مفهوم بقای آدمی پس از مرگ به اثبات صورت سکولر جاودانگی روح می‌پردازد. شاید فیلم او را بتوان وارونه آیهٔ شریفه «و لا تحسبن‌الذین قتلوا فی سبیل‌الله امواتاً بل احیاء عند ربهم یرزقون» دانست.

معرفی کتاب

*** مجموعه نمایشنامه سوره (دفتر هفدهم)** / علیرضا کاربخش، سیامک صفری / انتشارات حوزهٔ هنری / چاپ اول: ۱۳۷۱ / تیراژ: ۵۵۰۰ نسخه / ۷۲ صفحه / ۴۵۰ ریال.

هفدهمین دفتر از مجموعه نمایشنامه‌های «سوره» است، حاوی سه نمایشنامه به نامهای: «خورشید مهربونی» نوشتهٔ علیرضا کاربخش، «لچک گلی» و «آتقی و شهر خیال» نشوتهٔ سیامک صفری.

*** راین، اسب سرکش** / بوهومیل ژیها / ترجمهٔ شهلا سهیل / نقاشی میرکوهاناک / دفتر قصهٔ کودک و نوجوان حوزهٔ هنری / چاپ اول: ۱۳۷۲ / تیراژ: ۵۵۰۰ نسخه / ۱۱۲ صفحه / ۸۹۰ ریال.

قصه‌ای است مناسب نوجوانان از نویسندهٔ سرشناس چکسلواکی که در سال ۱۹۸۰، جایزه بین المللی هانس کریستیان آندرسن را به دست آورد. تصویرهای کتاب نیز، کار میرکوهاناک است که در حد خود قابل توجهند.

*** از گلوی کوچک رود** (مجموعه شعر) / مصطفی علی پور / دفتر شعر و ادبیات حوزهٔ هنری / چاپ اول: ۱۳۷۲ / تیراژ: ۳۳۰۰ نسخه / ۱۳۶ صفحه / ۸۳۰ ریال.

مجموعه اشعار مصطفی علی پور در قالب «شعرنو»، «رباعی» و «دو بیتی» که بین سالهای ۱۳۶۵ تا ۱۳۷۰ سروده شده است.

*** قهرمان کوچک** / ادیث سی کینیون / ترجمهٔ حسین سیدی / انتشارات برگ / چاپ اول: ۱۳۷۲ / تیراژ: ۶۶۰۰ نسخه / ۱۲۴ صفحه / ۶۰۰ ریال.

یک داستان شیرین کودک و نوجوان، در دوازده فصل، با عناوین: قهرمانان شمشیر طلایی، قهرمان کوچک می‌جنگد، ناپدید شدن بابابادک کاغذی و ...

*** خاکریز کمان ابرویی** / محمد غلامپور، ناصر کفایی، مجید قدمی، علی شاهانی / دفتر ادبیات و هنر مقاومت حوزهٔ هنری / چاپ اول: ۱۳۷۲ / تیراژ: ۳۳۰۰ نسخه / ۱۱۸ صفحه / ۶۲۰ ریال.

شش خاطره از رزمندگان اسلام، به نامهای: در میان خاکریزهای شلمچه، عطش فیاضیه، خاکریز کمان ابرویی، در جبهه‌های شرهانی، اعزام با استانی و روزهای پرخون.

*** چای پای ابراهیم** / محمد ناصری / دفتر قصه کودک و نوجوان حوزهٔ هنری / چاپ اول: ۱۳۷۲ / تیراژ: ۱۱۰۰۰ نسخه / ۱۴۸ صفحه

/ ۸۵۰ ریال.

خاطرات نویسنده، در یک سفر به مکهٔ مکرّمه، که قالب کلّی دیگر سفرنامه‌های حج را دارا است.

*** غریبه‌ای روی خاک** / شهید حسین جوکار / دفتر ادبیات و هنر مقاومت حوزه هنری / چاپ اول: ۱۳۷۲ / تیراژ: ۴۴۰۰ نسخه / ۷۶ صفحه / ۴۶۰ ریال.

«امید آن دارم که صبر را نصب العین خویش قرار دهید و این نامه آخرین نامه حقیر باشد. چرا که میله‌های این زندان تنگتر شده و این جسم نحیف مرا آزار می‌دهد...».

«غریبه‌ای روی خاک» مجموعه نامه‌های شهید عزیز حسین جوکار است که در جبهه برای خانواده‌اش نگاشته است. بخشی از یک نامهٔ این مجموعه را خوانید.

*** اگر به جبهه می‌رفتم** / بازنویسی: محمدرضا بایرامی / دفتر ادبیات و هنر مقاومت حوزهٔ هنری /

چاپ اول: ۱۳۷۲ / تیراژ: ۶۶۰۰ نسخه / ۲۴ صفحه / ۱۵۰ ریال.

مجموعهٔ حاضر، سومین جلد از سری کتابهای «اگر به جبهه می‌رفتم» است و در بردارندهٔ نوشته‌های کودکان و نوجوانان امروز که در جبهه نبوده‌اند و فقط شرح آن دوران را شنیده‌اند و حالا می‌نویسند اگر در جبهه بودند چه می‌کردند.

*** باغ ملکوت** / خاطرات مهدی لندرودی، به کوشش عبدالمجید نجفی / دفتر ادبیات و هنر مقاومت حوزهٔ هنری / چاپ اول: ۱۳۷۲ / تیراژ: ۶۶۰۰ نسخه / ۲۵۶ صفحه / ۱۵۲۰ ریال.

«باغ ملکوت»، بیست و نهمین دفتر از سری کتابهای خاطرات آزادگان است که پی در پی منتشر می‌شوند. کتاب به دو فصل تقسیم شده که یکی خاطرات دوران قبل از اسارت را در بر دارد و دیگری، شرح چگونگی اسارت و وقایع بعدی.

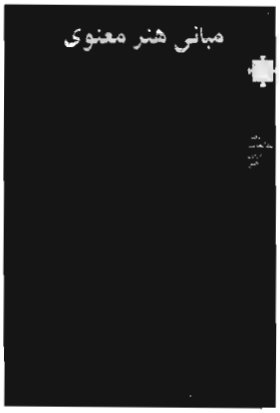
*** شعرهای متبسم** / مجید نظافت / دفتر ادبیات و هنر مقاومت حوزهٔ هنری / چاپ اول: ۱۳۷۲ / تیراژ: ۳۳۰۰ نسخه / ۷۲ صفحه / ۴۴۰ ریال.

مجموعه اشعار سروده شده در سالهای ۷۱ ـ ۱۳۶۱، که مضمون جنگ و شهادت را دستمایه قرار داده است.

*** سورهٔ بچه‌های مسجد** / به کوشش: ابراهیم حسن بیگی / انتشارات حوزهٔ هنری / چاپ اول: ۱۳۷۱ / تیراژ: ۵۵۰۰ نسخه / ۱۲۰ صفحه / ۶۰۰ ریال.

سری گاهنامه‌های «سوره؛ بچه‌های مسجد»، یکی از قدیمی‌ترین مجموعه‌های ادبی مخصوص نوجوانان است که از سوی حوزهٔ هنری منتشر می‌شود و دفتر فوق، سی و هفتمین گاهنامه از این سری است که مثل همیشه حاوی؛ قصه، شعر، خاطره، مصاحبه، متون کهن و دیگر قطعات ادبی است.

*** سوگنامهٔ بلخ** / سیدابوطالب مظفری / دفتر ادبیات و



هنر مقاومت حوزهٔ هنری / چاپ اول: ۱۳۷۲ / تیراژ: ۳۳۰۰ نسخه / ۸۰ صفحه / ۴۷۰ ریال.

یکی دیگر از مجموعه اشعار منتشره از سوی دفتر ادبیات و هنر مقاومت، که شامل چندین مثنوی، غزل، شعر نو و دوبیتی است.

*** سلطان جاوید** / صادق عاشورپور / انتشارات برگ / چاپ اول: ۱۳۷۲ / تیراژ: ۳۳۰۰ نسخه / ۵۶ صفحه / ۳۵۰ ریال.

نمایشنامه‌ای است با آدمهایی از این قرار: سلطان، وزیر، نیزه‌دار، جلاد، دزد، حصیرباف، عاشق و ...

*** اسیر عین خوش** / به کوشش: حمید بهمنی / دفتر ادبیات و هنر مقاومت حوزهٔ هنری / چاپ اول: ۱۳۷۲ / تیراژ: ۳۳۰۰ نسخه / ۱۷۶ صفحه / ۱۱۰۰ ریال.

ده خاطرهٔ جداگانه از ده آزادهٔ کشورمان، چهلمین دفتر خاطرات آزادگان را تشکیل داده است.

*** شانه‌های زخمی پامیر** / به کوشش: م.ح. ملک جعفریان / دفتر ادبیات و هنر مقاومت حوزهٔ هنری / چاپ اول: ۱۳۷۱ / تیراژ: ۶۶۰۰ نسخه / ۲۵۲ صفحه / ۱۳۰۰ ریال.

«شانه‌های زخمی پامیر» اولین کتاب، از سری ادبیات و هنر مقاومت جهان است، که دفتر ادبیات و هنر مقاومت، انتشار آنها را آغاز کرده است. این کتاب، شامل: سفرنامه، داستان، خاطره، مصاحبه، نقد و نظر، شعر، عکس و ... از مبارزات مردم مسلمان افغانستان است.

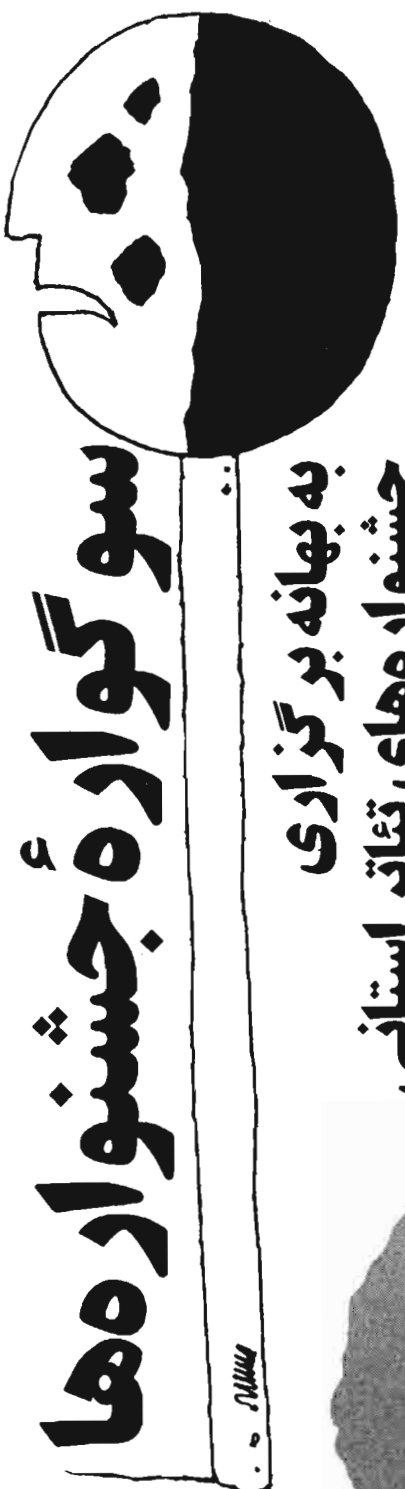
*** مبانی هنر معنوی** / مجموعه مقالات / دفتر مطالعات دینی هنر حوزهٔ هنری / چاپ اول: ۱۳۷۲ / تیراژ: ۳۳۰۰ نسخه / ۱۸۲ صفحه / ۱۷۰۰ ریال.

«هنر دینی، هنری است که در نیل دین محقق شده باشد و این، حقیقتی است متمایز از آنکه هنر امروز، امری مذهبی را همچون موضوع کار خود برگزینند. هنر امروز، به طور یقین هنری دینی نیست و این حکم، حتی در آنجا که هنر امروز به موضوعات دینی توجه کند نیز صادق است.»

سوگوارهٔ جشنواره‌ها

به بهانه برگزاری جشنواره‌های تئاتر استانی در سراسر کشور

• محمدرضا الوند



وقتی که در دل آن شب سرد، در پستوی دوداندود خوابگاه (هنرمندان!) در گپی دوستانه، یکی از بچه‌های خوب و صمیمی تئاتر تربت حیدریه، در نهایت استیصال از من پرسید: «می‌دانم که وضعیت تئاتر ما خوب نیست. می‌دانم که ما پرسشهای بسیار و ندانسته‌های بسیار داریم و می‌دانم که دلمان را الکی به این جشنواره‌ها خوش کرده‌ایم. اما نمی‌دانم چرا تئاتر را رها نمی‌کنیم؟!» جواب من، تنها آه سردی بود که شاید به سرمای زودرس آبان ماه نیرو بخشید. اندکی بعد که همه‌شان منتظر شنیدن حرفهایی از من بودند، چیزهایی را برایشان گفتم که تا به حال در این چند ساله حبس کرده بودم و به شکلهای مختلف از بیانشان طفره می‌رفتم.

اگر امروز در آن سوی آبها، تئاتر زبان فلك زدگان قرن بیستم است، این هیچ ربطی به ما ندارد. و اگر دنیا هم به دهکدهٔ جهانی بدل شده، ما نباید مانند جماعت سودازدهٔ تئاتر ایران، آن قدر منفعل و بی‌اراده باشیم که در سیطرهٔ آن حق نفس کشیدن خود را نیز به سردمداران این بساط در دنیا بدهیم.

بیاییم و به خوبی در صورت این مسئله اندکی بیشتر تعمق کنیم. سؤال این دوست، سؤال مشکلی بود و شهامت زیادی می‌خواست که در جواب گفتن به او، شمشیری دو دم باشی و هرگز نهراسی از اینکه تمام علاقه و گرایش چندین ساله‌ات را با تمام خوب و بدش به زیرپا بگذاری. شاید انتظار او و دوستانش در دل آن شب و همزمان با برگزاری پنجمین جشنواره تئاتر استانشان، شنیدن پاسخی علمی، هنری، تکنیکی، روان‌شناسی بود و هزار کوفت و زهرمار دیگر؛ از این قبیل صفتهای دروغینی که یک عمر ما جماعت تئاتری در ایران به سوی هم تعارف کرده و بالای آن فضل بسیار فروخته‌ایم.

دوستشان داشتم و از آنجا که خودم شهرستانی هستم، حرف آنها را به خوبی می‌فهمیدم. همکلاسشان بودم و یک لحظه از صفا و تعصب شهرستانی آنها را به کلاس هزار استاد تئاتر نمی‌فروختم و درواقع، از ماتمکدهٔ کسالت بار خوابگاه کارشناسان و داوران گریخته بودم تا در جمع خوابگاه سوت و کور و دورافتاده این بچه‌ها، اندکی درس معرفت بیاموزم و اکنون من در حقیقت شاگردی بودم در مکتب کم توقعی و زلال روحشان.

نمی‌دانم چرا حرفهایم در آن شب، جمع را به آنجایی رسانده‌بود که آن دوست خوبم، سؤال ازلی تئاتر ایران را بیان کرد اما این را می‌دانستم که حرفهای مرا از هیچ کس دیگر درباره تئاتر ایران نشنیده بودند. چرا که شاید بسیاری از کارشناسان و پیش کسوتان تئاتر، بسیاری بهره‌ها، نامها، نسبها، موقعیت‌ها و ظواهر عوامفریبانه دیگر داشتند که همه‌شان سبب می‌شد حقیقت را بیان نکنند.

به هر حال سؤال آن دوست ثابت می‌کرد پس از سالها

که از ورود پدیده‌ای به مانند تئاتر اروپایی و تکرار و تقلید آن می‌گذشت، هنوز کسی نتوانسته است حقیقت وجود خود را در آن بیابد.

تئاتر، واژه‌ای است که نه در معنا و نه در حقیقت، همعرض خود را در ایران نیافته. چرا به دنبال تئاتر به هر دری زدیم؟ چرا هجو و طنز و پند تلخکها و سیاه بازها را با صورت تئاتر غربی همگن کردیم و تا حدی پیش رفتیم که اَشکال نمایش سنتی و نمایشواره‌ها و تعزیه و به طور کلی مبحثی با عنوان «نمایش ایران» به کلی فراموش شد؟ چرا نیندیشیدیم تئاتر اروپا با زبان اروپایی و با فرهنگ اروپایی شکل گرفته و اگر قرار است هنر تئاتر در اینجا جزیی از فرهنگ ما شود، الفبا و حقیقت وجودی خودمان را در تعریف و حقانیت خود می‌طلبد؟!

البته این ادعا، سختگیرانه و دور از منطق به نظر می‌رسد اما شاید رازی است از عدم تناسب فرهنگ ما با تئاتر. اگر مردم برای دیدن سیاه‌بازی و بقال بازی همین حالا هم سر و دست می‌شکنند، نشانه عقب‌ماندگی‌شان نیست. اگر مردم ما از اپرا و اداهای عجیب و غریب بر صحنه‌ها خوششان نمی‌آید دلیل این نیست که نمی‌فهمند. و باز اگر نمی‌دانند تئاتر تمام عیار و تئاتر کامل در دیدگاه صحنه چیست؟، دلیل بی‌سوادیشان نیست بلکه دلیل عدم تناسب و مغایرت کلام، با حقیقت و راستی است. آنچه را که ما نیافته‌ایم، علت گرایشی است که آن جوان شهرستانی مطرح می‌کند! گرایشی که تو را به خود می‌کشاند و در نهایت سرخورده بازمی‌گرداند. چه نیرویی تو را از درون به حرکت وامی‌دارد و چه اصلی در برون مانع تو می‌شود؟ درست مانند این می‌ماند که تو بدانی «زندگی» بر ایت فاقد مفهوم شده، اما ندانی چرا هنوز نفس می‌کشی؟! و من نیز هنگام حضور دوباره در جشنواره تئاتر استانی منطقه جنوب خراسان، در جمع آن دوستان تربتی‌ام گفتم: برای یک بار دیگر به شکوه نیستی تئاترمان پی بردم. و لااقل خوشحالم از اینکه آهسته آهسته پی برده‌اید به اینکه در این راه، سرگردان و ره گم کرده‌اید اما شاید نمی‌دانستید که با تصوری غلط و بیمارگونه به تقلایی دست زده‌ایم که صد و اندی سال است جماعت فرنگ رفته در تداوم بیهودهٔ آن اصرار ورزیده‌اند.

تصور بیمارگونه،از آن رو که علی رغم انقلاب فرهنگی، در توقف، نابودی، و آن گاه بازسازی تئاتر این دیار عنایت و کوششی به عمل نیامد! این شکل ناقص و تقلیدی از غرب همچنان و بی‌برو برگرد با حضور بقایای همان نسل، در دانشگاه و فرهنگ و هنر و آموزشگاه و مدرسه ادامه یافت.

نه تنها هیچکدام از متولیان گذشته بلکه متولیان جدید تئاتر مملکت هم در معنای سؤال دیرین دوست تربتی‌ام، تعمق نکرده‌اند و البته بودند تعداد بسیار قلیلی از باسوادترین و یا بهتر بگویم، کارشناسان واقعی که در تعارض درون و بیرون اندکی تأمل کردند، سپس به راه حلهایی رسیدند که در به جا ماندن آثار خلاقه و هنری‌شان نشان این اندیشه قابل تقدیر به جا مانده است اما از آنجا که در هو و جنجال کارناوال مسخره فرنگ رفته‌ها قرار گرفتند، چه بسا که ره به خطا گرداندند و چون هیچ اندیشهٔ آگاهی نبود تا تزلزل آنان را با تازیانه نقد، به ثبات وادارد، و از خواب غفلت بیدارشان سازد، قربانی مطامع مهاجمین فرهنگ و ثروت ما شدند. آنان اگرچه تعدادشان حتی از شمار انگشتان یک دست فراتر نرفت، اما تا حدی دانستند و گفتند و نوشتند و به انجام رساندند اما بزودی کم رنگ شدند و رفته رفته از کاروان اندیشه ناب مذهبی و ایرانی به دور افتاده و امروز هم دیگر راهی برای بازگشت آنان وجود ندارد. هر چند که آنان هم به این چرخش و تسلسل باطل پی بردند و دیگر وقعی به آن نمی‌نهند، که این «مرده» سزاوار خاک است.

به همان تعداد که جماعتی منفعل در ورود و پذیرش صورت تئاتر اروپایی تلاش کردند، به همان نسبت نیز مدیران و تصمیم‌گیرانی پیدا شدند که با بلاهت خود در ماندگاری بی‌چون و چرای این روند به اشتباه دیگران دامن بزنند. این مدیران تشریفاتی از آنجا که خود قادر به شناخت نبودند، می‌پنداشتند هنرمند تئاتر ایران، یعنی همان که عیناً از تئاتر اروپایی پیروی کرده است. و همین طور شد که با حماقت و بلاهت این تشکیلات، پیوسته به رواج بدون پشتوانه و کاملاً ذوقی تئاتر ادامه داده و می‌دهیم! کرامت این خیل فرمایشی آن است که گفتند: «جهت رشد تئاتر کشور و نجات آن از نابسامانی، می‌رویم تا با راه‌اندازی جشنواره تئاتر ...» فلان و بهمان کنیم. آخر کدام تئاتر؟ تئاتری که جز جماعتی سودا زده و پرت افتاده در پسله‌های خود به آن نپرداختند؟ تئاتری که حتی اصالت شرقی و ایرانی خود را در واژه اصلاح نکرده و با زبانی بیگانه به کلماتی که حتی معنایش را نمی‌فهمد، می‌خواهد حرف بزند؟ تئاتری که از فتحعلی آخوندزادهٔ کذا و کذا آغاز شد و به جماعت فاقد تفکر خوراند شد، بی‌آنکه احدی از درآید و بنیان کذب این بازی احمقانه را براندازد؟

و حالا نیز پس از گذشت بیش از یک قرن، اندر خم یک کوچه مانده‌ایم و می‌خواهیم بدون تأمل و بازنگری با راه‌اندازی جشنواره‌ها، به اصلاح تئاتر بپردازیم.

این جماعت که از آن به صورتهای مختلف یاد کردم، آن قدر از خود بی‌خود شده‌اند که حتی می‌خواهند «تعزیه» را با تئاتر این گونه‌ای مرتبط ساخته و آخرین یادگار ستیز و ایستادگی شیعه را با همان صورت انفعالی و مضحک خودشان همسنگ کنند. مگر نبود که تعزیه را همچون مستشرقین به آن سوی آبها بردند و همعرض کالایی دیدنی، شکلی ویران شده از آن را به تماشا گذاشتند؟! و چه بسا که گناه یک مشت فرنگ رفته بی‌باعث و بانی این باشد که ما دیگر شعور تشخیص تعزیه را از صورت تئاتر غرب نداریم. آنانی که به قول فرانتس فانون: رفتند که علم بیاموزند و از نتایج آن ویرانی موطن خویش از میان بردارند اما از آنجا که هیچ چیز را به درستی نمی‌دانستند، برگشتند و بیانگر و مجری تفاله‌های فکری غرب در آب و خاک خود شدند.

یادم می‌آید روزی یکی از تئاتری‌های مشهد به من گفت: «شما که در این باره قلم می‌زنید، فکر می‌کنید خوانندهٔ ترهات شما چه کسانی هستند؟» البته او شاید به این صراحت نگفت، اما تأویل حرفش همین بود و او راست می‌گفت، و ای وای بر من و امثال من که به جای بیان حقیقت تئاتر (اگر مانده باشد!) بیاییم راجع به چشم و ابروی تئاتر بنویسیم و دیگران هم نام بی‌معنی شده نقد را بر آن گذارند! به راستی اگر تئاتر در غرب و شرق و اروپا از جمله مظاهر فرهنگی محسوب می‌شود، چگونه است که در اینجا محدوده‌اش از مشتی روشنفکر مآب فراتر نرفته است؟ البته همان به که فراتر نرفت و ان شاءالله نخواهد رفت.

اگر امروز در آن سوی آبها، تئاتر، زبان فلکزدگان قرن بیستم است، این هیچ ربطی به ما ندارد. و اگر دنیا هم به دهکده جهانی بدل شده، ما نباید مانند جماعت سودازده تئاتر ایران، آن قدر منفعل و بی‌اراده باشیم که در سیطرهٔ آن، حق نفس کشیدن خود را نیز به سردمداران این بساط در دنیا بدهیم. در جوامعی که تئاتر همپای حرکت روز به روزشان رشد کرده و متحول شده، صورتی از تئاتر پیدا شده است که متناسب با نفس آنان است و توانسته‌اند از آن به عنوان ابزار فرهنگی بهره ببرند و اگر امروزه انسان غربی از فجایعی که خود به وجود آورده است سرخورده به عقب بازگشته و از حقیقت انسانی خویش بی‌بهره مانده است، تئاتر غرب نیز بدون شک همسوی با این سیر نفسانی به منجلاب کشیده شده... حالا ما اگر بخواهیم با همان شکل برابری و سیر کنیم، کلاهمان پس معرکه است.

از قضا نتیجهٔ کاربچه‌های تربت حیدریه را دیدم و به آنان گفتم که شما به چه دلیل پنداشته بودید از اینکه یک گام فراتر از دیگر شهرستانها حرکت کرده‌اید؟ تنها به این سبب که تعدادی از شما آموزش دیدگان مرکز هستید و از نمایشنامه‌های همانجا نیز بهره می‌برید؟

اگر استعدادهای فراوانی در شما وجود دارد، اما شما نیز در این ویرانی عمومی تئاتر سهیم هستید. شما فرضاً به تنها هدفتان که مطرح شدن در سطح مرکز است، رسیدید، بعد از آن به کجا خواهید رسید؟ اصلاً تصور یکی از شما به عنوان کارگردان از نمایشنامه چه بوده است؟ آیا فکر کردید نمایشنامه مذهبی این است؟ آیا دیگر امروزه صحبت از بتهای بیجان و ستیز فرعونیت با خداست؟ نه، امروز صحبت از فرعونیت نویسنده است و صحبت از دوگانگی او! و اگر این را می‌دانستی، نمایش تو ساز خودش را نمی‌زد تا نمایشنامه هم ساز دیگر بزند. ... شاید بهتر باشد که فعلاً در این باره چیزی نگوییم و چقدر زیبا و دلنشین گفت آقای آشنایی، متولی فرهنگ و ارشاد تربت حیدریه که درکمال بی‌ادعایی خطاب به طراح صحنه‌ای گفت: «می‌شود جلوی این همه خرج را گرفت و چیزی به اسم دکور را حذف کرد، اما حرف زد. این کارگردان است که حرف آخر را می‌زند.» یعنی اینکه بفهمیم و عاطل و باطل دور خود نچرخیم. شاید او نیز می‌دانست بساط جشنواره تئاتر و این گونه بساطها، اصولاً حرف مفت است، و از سر بزرگواری بود که دل همشهری خود را نشکست. ای کاش بدانیم که او نیز به ما گفت:

من دلم سخت گرفته است از این
میهمانخانه مهمان کش روزش تاریک
که به جان هم نشناخته انداخته است
چندتن ناهموار، چندتن خواب‌آلود، چند تن ناهشیار...

در این مهمانخانه، چند تن پیش کسوت هم به حسب ابلاغ اداری، عنوان داوران را به خود گرفته و در این حکمیت بی‌بنیاد، تن به اجبار داده بودند. اما چه کسی است که نفهمد، داوران هم می‌دانستند عاقبت: اتلاف سرمایهٔ گران عمر آدمی است. و آنان نیز به عنوان طلایه‌داران نسل جدید، هر چند که روزگاری درخشیدند، اما به اجبار دوران کم دوام جوانیشان از دست رفت و امروز را پریشان‌تر از دیروز و فردا را مبهمتر از ابهام فرداهای دور می‌بینند!

البته شاید در خراسان کسی بود که تا اندازه‌ای با این حرفها هم عقیده باشد، اما او نیز به طعنه و همواره می‌گفت: «در مملکتی که از تلویزیونش نمایش «عبدلی» را پخش کنند، دیگر چه انتظاری از تئاترش باید داشت...» اما در اینجا بد نیست که بگوییم، از قضا همان عبدلی، اصالت و ایرانیت بیشتری نسبت به تئاتر بی‌اصل و نسب دیار ما دارد. لااقل عبدلی یک سیاه باز حرفه‌ای بوده و حالا اگر به هزار و یک دلیل، ناچار تن به بازی در میان پرده‌های سرگرم‌کننده تلویزیون داده، اما معرفت و شناخت او بیش از اینهاست که در نفسانیت خود دست و پا بزند. عبدلی به تصور روشنفکر مآبانه جماعت تئاتر، نمایش مبتذل ارائه می‌دهد، اما به هر حال او از ایامی بس دور، پشتوانه فرهنگی نمایش سنتی را به ارمغان داشته که دیگر نسل شما از شناخت آن غافل مانده است. و اگر در اینجا کسی مقصر است، ما هستیم که او را به این صورت تنزل داده‌ایم. ما هستیم که درها را بر او بستیم و او شاید سر از سالنهای تفریحی شمال شهر تهران هم درآورده باشد تا جهت انبساط خاطر جماعت بی‌درد، درعوض مبلغ پول بی‌حساب و کتابشان، آنها را بخنداند اما آن قدر او را می‌شناسم که گمان نمی‌کنم وقت خود را در سالن تئاتر شهر تهران یا همین جشنواره‌ها بگذراند. و آن قدر خودمان را می‌شناسم که چه بسا نمایش نیمبند تلویزیونی او را هم اگر ببینیم، از صمیم قلب می‌خندیم...

آیا روزگاری فرامی‌رسد که ما نیز جرأت داشته باشیم حقیقت خود را دریابیم؟ واقعیت موجود خود را به باد انتقاد بگیریم؟ یا اینکه ما هم مثل دوست کارشناسمان که به جشنواره خراسان آمده بود، لابه لای جلسه بلبشوی «نقد» برمی‌خیزیم و ضمن ستایش از خود و حرفه‌مان به این وضعیت دامن می‌زنیم؟

و حرف آخر اینکه به دست‌اندرکاران تئاتر باید گفت: جشنواره‌های شما درحقیقت سوگوارهٔ مرگ انگیزه‌ها، خلاقیتها و هنرهاست و اگر برای اصلاح آن چاره‌ای نیندیشید، راهی است که درسال آینده و سالهای بعد، بیش از این به انفعال تئاتر، وسعت می‌بخشد. □

تئاتر اروپایی،

شعار یا واقعیت؟

■ ترجمهٔ شیرین بزرگمهر

منفرد بایل هارتر، بیش از یک سال است که مدیریت تئاتر بن را بر عهده دارد. او در زمان کارش در شهر کاسل، توانست با مهارت بسیار، منتخبی از بهترین نمایشهای اروپایی را به صحنه آورد و تماشاگران بی‌شماری را جلب کند. او در نخستین فستیوالی که در تاریخ ۱۸ تا ۲۸ ژوئن سال ۱۹۹۲ در بن برگزار شد، پایه گذار جریان تازه‌ای در تئاتر اروپا گردید و بر همین مبنا مقرر شد پیشرفتهای تئاتر اروپا، یک سال در میان، از طریق ارائه آثار برگزیده در تئاتر بن عرضه و مطرح شوند.

در فستیوال ۲۸ ژوئن ۱۹۹۲، نوزده گروه نمایشی از شانزده کشور اروپایی گرد هم آمدند که در این میان درخشش تئاتر اروپای شرقی به صورتی قدرتمند، قابل توجه بود. تفاوت این فستیوال با فستیوال‌های دیگر جهان، در این بود که علی رغم فراموش شدن نمایشنامه نویس در تئاتر اروپا، گرد همایی تئاتر بن، فستیوال نویسندگان بود. در این فستیوال، از گروههایی که نمایشی جالب اجرا کرده و یا به شکلی مناسب قطعه‌ای کلاسیک را بر صحنه آورده بودند و همچنین گروههای معروف تئاتر، دعوت شده بود. نویسندگان جدید، چنانچه هنوز شهرتی کسب نکرده باشند، در فائق آمدن بر محدودیتهای ایجاد شده توسط زبان، برای ایجاد تأثیر چشمگیر، با مشکلات بسیار روبه‌رو هستند.

مدیریت فستیوال، با تانکر دورست، کارگردان و نمایشنامه نویس و الیزمنیکن، تنظیم کنندهٔ نمایشنامه‌های تئاتر بن بود. برنامه‌ریزی این دو، بر اساس پیشنهادهای بیست و پنج نمایشنامه نویس اروپایی که هر یک مسئولیت تئاتر معاصر کشورهای متبوع خویش را دارند استوار بود. هر یک از مسئولین جالب‌ترین قطعه‌ای را که در کشورشان به صحنه رفته بود برای شرکت در فستیوال پیشنهاد کردند. از جمله این افراد می‌توان واکلدوهاول (چک ـ اسلواکی)، جودیت هرتزبرگ (هلند) ویکتور اسلوکین (شوروی سابق) و لنیاورت مولر (ایتالیا) را نام برد.

دورست و منیکن، به کشورهای شرکت کننده سفر کرده و پس از بررسی پیشنهادهای ارائه شده، نمایشهایی را برای شرکت در فستیوال، برگزیدند. دورست نمایشنامه نویس، این حقیقت را که گزینشهای وی، امری ذهنی بوده است، هیچ گاه پنهان نساخت:

«من بعضی چیزها را به بعضی دیگر ترجیح می‌دهم، که بستگی به نظرگاه من نسبت به جهان و کارم دارد. برخی از نمایشها که به طور یقین کیفیتی مناسب دارند، چنان از من دور هستند که قادر به ارزیابی آنها نیستم و برخی دیگر چنان نزدیکند که آرزو داشتم نویسنده آنها من بودم. یک منتقد، یک نظاره‌گر روح زمان، شاید گزینش دیگری می‌داشت».

حامی فستیوال، ریچارد فن وایت زاکر، فرماندار ایالتی بود و بودجهٔ مالی آن، توسط بنیاد فرهنگی نورت راین ـ وست فالیا، دفتر ایالتی وزارت کشور، روابط فرهنگی وزارت امور خارجه آلمان، و کمیسیون جامعه اروپا تأمین می‌شد.

اجرای نمایشها، در حلقه‌ای از بحث و گفت و گو و نمایشنامه‌خوانی محاصره شده بود و نتیجه آنها احکامی بود مبنی بر آنکه، نویسندگان امروز باید چه بنویسند؟ تئاتر باید چه گستره‌ای را بپذیرد؟ و چگونه خود را با اندیشه اروپایی هماهنگ سازد؟ لازم به ذکر است که نمایشهای بسیاری به فستیوال آورده شده بود.

تانکر دورست می‌گوید: «حالا که نمایشنامه‌های انتخابی خودمان را بررسی می‌کنیم ـ خواه به فستیوال دعوت شده باشند خواه نه ـ می‌بینیم هر یک متفاوت از دیگری است. گرچه وجهی مشترک وجود دارد و آن تجربه‌ای جدید از واقعیت و پندار تئاتر است. پندارها، رؤیاها و آرزوهایی که در سر دارم، همان اندازه که به اطرافمان ارتباط دارند، همان گونه هم جزئی از واقعیت هستند. شاید وظیفه هنری ما آن باشد که دیدگاههای بسیار محدود از جهان و واقعیت را توسعه دهیم.»

نمایشها

شروعی درخشان با نمایشنامه «و سایه ها را به ما بدهید»، اثر لارنس نورن، از تئاتر سلطنتی استکهلم. در این نمایش، ماکس فن سیدو، در نقش یوجین اونیل ـ نمایشنامه نویس ـ بازی درخشانی ارائه می‌دهد.

اونیل که سخت بیمار است، با همسر سومش کارلوتا، در آمیزه‌ای از عشق و نفرت زندگی می‌کند. دو پسر معتاد و ناتوان که از همسر قبلی‌اش دارد، در شصتمین سالگرد تولدش، به دیدار او می‌آیند. اونیل تحت تأثیر شدید سرنوشت شخصیتهای نمایش خویش «سیر روز در شب»، مجموعه نمایشنامه‌های یازده قسمتی خود را که با شرح وقایع زندگی یک خانواده، قصد نشان دادن امریکای مدرن را دارد، به آتش می‌کشاند. نمایشنامه، انسانهایی بدون آینده را مطرح می‌سازد، که برایشان زمان حال، چیزی جز یک کابوس نیست. نورن، نگاهی بی ترحم به اعماق تاریک روح انسان دارد.

لودمیلا تیرو شفکایا، نویسنده معاصر و مشهور تئاتر روسیه، نمایشنامه «اتاق تاریک» را در تئاتر هنری مسکو به صحنه برد. «صدای انسان، صدای خدا است»، نویسنده این اندیشه خویش را در قالب نمایشنامه‌ای پنج پرده‌ای و کوتاه عرضه‌کرد. او «نماهای نزدیکی» از جلوه‌های افراطی زندگی خصوصی مردم روسیه در سالهای دهه هشتاد را به نمایش گذاشت. تک گویی زنی سالخورده در آپارتمان تنگ و کوچک دو اتاقه‌اش، گفت و گوی دو سرباز در حالی که در انتظار آنند که مجرمی را برای تیر باران بیاورند ـ آنان در این لحظه به جر و بحث درباره چگونگی انجام وظیفه‌شان مشغول هستند ـ کمبود مسکن، فقر، بی‌نظمی، بی‌توقعی و احساسهای سرخورده از وطنی که تا همین چند سال پیش، خطری جدی به شمار می‌رفت. در این اثر، شخصیتها که فاقد هر گونه ارزش انسانی شده‌اند، توان صحبت کردن دارند. آنها به دنبال ریسمانی هستند که در زمان مخاطره‌انگیز حال، به آن بیاویزند.

تئاتر استانیسلاوسکی مسکو، با نمایشنامه «کچل ـ موقهوه‌ای» اثر رانی گینک، کاری کاملاً متمایز، عرضه کرد: «شخصی به رادیو گوش داد و تصمیم گرفت کر شود. شخصی تلویزیون تماشا کرد و تصمیم گرفت کور شود. فردی در رستوران غذا خورد و تصمیم گرفت دیگر هیچگاه غذا نخورد. فردی دیگر به خیابان رفت و تصمیم گرفت هیچگاه خانه‌اش را ترک نکند. کسی دست همسایه‌اش را فشرد، تازه فهمید که او یک استالینیست است، پس دو دست خود را قطع کرد. سرانجام کسی دیگر دربارهٔ همهٔ اینها فکر کرد و سرش را از دست داد».

گینک، با جسارت و گستاخی، به هجو کردن روسیه معاصر پرداخت. او، شکل و محتوای دراماتیک به هم پیوسته‌ای تنظیم کرد که نه تنها محدودیتهای هر عمل منطقی را از میان می‌برد بلکه جذبه‌ای کمدی داشت. تعدد آثاری که نویسندگان اروپای شرقی به بحث درباره دیکتاتوری کمونیستی می پردازند، موضوع را روشن می‌سازد.

یرژی گرزیووسکی، نویسنده و کارگردان تئاتر نیز، تصویرهایی تشدید یافته از لهستان سال ۱۹۸۱ که در شرایط جنگی به سر می‌برد و تحت سلطه ژنرال یروزلسکی بود، عرضه کرد. او نمایشنامه‌ای را تحت عنوان «شهر، بینی سگها را می‌شمرد»، توسط استودیو تئاتر ورشو، به گونه‌ای هنرمندانه بر صحنه برد.

ایمونتاس نکروسیوس، اثر خودش را به نام «کوادرات» توسط تئاتر دولتی لیتوانی، که خود در سال ۱۹۸۱ مدیر آن بود، به شکلی افسانه‌ای به اجرا در آورد. نمایشنامه، تصویر قدرتمند اکسپرسیونیستی از اندیشه آزادی در شوروی سابق بود. آن هم درباره قوانین تغییرناپذیر زندگی جاری در سلول زندانیان سیاسی. و زندگی منزوی یک زندانی در فضایی محدود، همسان با زندگی انسان تحت سلطه استبداد، نابود می‌شود.

«اندوه، اندوه، ترس، طناب، قبر،» نام اثری است از کارل استایگر والا، نمایشنامه‌نویس چک که در سال ۱۹۹۱، مدیر تئاتر گلاندر، در پراگ بود. نمایشنامه او اشاره‌هایی دارد به شعری از نیکولای گومیلو، شاعر روسی که در سال ۱۹۲۱، به دست بلشویکها تیرباران شد.

این نمایشنامه، در سال ۱۹۸۹، با عنوان «برای یک حکومت استبدادی» نوشته شد. و نویسنده در آن از جایی می‌گفت که استبداد، ترس، و ناامیدی همه جا را فرا گرفته در حالی که تنها در مقابل، شاعر در مقام حامی حقیقت قرار می‌گیرد.

«حیرت»، نوشته ایوان رادیف، که نمایش آن تا چندی پیش در بلغارستان ممنوع اعلام شده بود، «نمایش درباره انسانیت و تفاهم ملل، می‌گوید». تئاتر نظامی بلغارستان که از صوفیه آمده بود، داستان پنج انسان سالمند، و محروم از ویژگیهای دوران جدید را، با تمام جنبه‌های جدی و طنز،

بر صحنه آورد.

زندگی و رؤیا در نمایشنامه «گزارش»، اثر ایمرکرتز، آمیخته شده است. و ماجرای سفری نیمه‌تمام از بوداپست به وین است. مسافری هنگام خروج از مجارستان بعد از کمونیسم، در مرز دچار مشکلهای ناشی از عدم تغییر ساختار قدرت می‌شود.

میهالی کورینس، از تئاتر کاتوناژوزف بوداپست، تکگویی روایی بسیار شورانگیزی دربارهٔ دشواریها و درماندگیهای انسان، برای نیل به هدف ارائه کرد. او در آخرین قطعه‌ای که قبل از مهاجرتش نوشت، زندگی تحت سلطه حکومت مطلقه رومانی را در شکل کلی دلقکبازی به نمایش گذاشت که بیشتر غم‌انگیز بود تا خنده‌آور.

نمایشنامهٔ مکاشفه‌آمیز «نامزدی برای یک دلقک» در بن، توسط تئاتر لوانت، بخارست، به کارگردانی ماتی ویشنیک، بر صحنه آمد. دلقکهای ماتی ویشنیک، انسانهایی هستند که صدای خود را از دست داده‌اند. نمایشنامه‌نویس می‌پرسد «آیا آنها مقدار اندکی از بشریت که طبیعت توسط عمل واکنشی در وجود آنها دمیده از دست داده‌اند؟»

تئاتر ایالتی در سدن ـ جمهوری دموکراتیک آلمان ـ نمایشنامهٔ «ویلای جوانان» را بر صحنه آورد که تحلیلی بدون خیالپردازی از «واقعیت سوسیالیزم» بود.

تئاتر پُتدام آلمان نمایشنامهٔ «حرفه‌ای»، نوشته سربان دوسان کواچویک، رابر صحنه آورد. استفاده دولت از خبرچینها، موضوع این نمایشنامه بود.

نمایش «هرمس در شهر» نوشته لوتارترول، می‌گوید، زندگی در جهان بدون امید، خشونت به بار می‌آورد. این اثر توسط تئاتر برلین به شکلی وحشت‌آور، به نمایش در آمد.

نویسنده و کارگردان لهستانی، یانوش ویزینفسکی، نمایشنامهٔ «ورود به سکوی شماره چهار» را، در بن، اجرا کرد. او در این اثر، از عموم مردم درخواست کرد که کشت گیاه لطیف عشق را در خاک این جهان تاریک فراموش نکنند. «زمانی که اعمال نیک و نجات‌بخش وجود ندارد، دنیا از هم پاشیده می‌شود».

آنچه خواندید، گویای آنچه ارائه شد نبود. تئاتر در فستیوال بن، روح اروپایی را، در رنگهایی درخشان و گونه‌گون، به نمایش گذاشت.

در سالهای دهه سی، افراط در مذهب فرقه‌ای در شمال سوئد را به نابودی کشاند. این، موضوع نمایشنامهٔ «رقص اورشلیم»، نوشته ایلپوتاماریلا، نویسنده متولد فنلاند بود که آن را در تئاتر اولو به نمایش درآورد.

امیلی، زن آنتیلی بود که در سالهای دهه بیست به پاریس رفت و پس از مرگ نامزدش در آسایشگاه روانی ماندگار شده است. او، با کنار کشیدن خود از جهان و بریدن از محیط واقعی، آزادی خویش را باز می‌یابد.

جولیوس آمدولایو، نویسندهٔ فرانسوی ـ متولد آنتیل ـ که در پاریس زندگی می‌کند، این نمایشنامه را «داستان هر روزهٔ دختر شام»، نامید و آن را توسط گروه تئاتر ملی لبل، برصحنه آورد.

«هرگاه بخواهیم از اندیشه‌های واقعی خودمان صحبت کنیم، به دلیل آنکه خود از آن شرم داریم، آن را از زبان یک فاشیست، یا یک دیوانه بیان می‌کنیم.»

گروه ال یوگ لارز، از ناحیهٔ کاتالان ـ بارسلون ـ تماشاگران خود را به یک مرکز روان درمانی می‌برد و به رسم تئاتری، زندگی بومیان آمریکا را پیش از کشف و پیش از آنکه تحت سلطهٔ فاتحان خارجی قرار گیرد، به نمایش می‌گذارد.

آلبرت بودلا، کارگردان نمایشنامهٔ «من عمویی در امریکا دارم» فتح آمریکا را چون کابوسی وحشتناک، توسط یکی از بیماران آسایشگاه تجربه کرد.

پزشکان، در لباس رقصندگان، فاتحان اسپانیایی بودند که بیماران خود را مورد آزار قرار داده روان آنان را به نابودی می‌کشاندند و عبادت هر روزه را به بخشی از مبارزه تبلیغاتی مبدل می‌ساختند. بر صحنه، هشتاد رشته طناب آویخته شده بود که نمایانگر سالن روان درمانی، زندان و یا جنگل بود. در انتها، شخصیتهای انگلیسی زبان، با اسلحه‌های گرم به تعقیب بومیان در حال گریز پرداختند. درحالی که اره برقی پر سر و صدا در کار قطع درختان جنگلی است، هشتاد رشته طناب، بر کف صحنه فرومی‌ریزد و ما به زمان حال برمی‌گردیم. این بازی پرتحرک و قطعهٔ رقص، نقطه اوج تئاتر اروپا در بن بود.

پایان تلخ بود و ما در نمایشنامه دلی دمرال، که حتی مرگ را به دوئل دعوت می‌کند و با یاری زنش نجات می‌یابد، خود را تسلی می‌دهیم . تئاتر دولتی آنکارا به ما اجازه می‌دهد تا در دنیای جدی، به داستانهای خیالی پناه ببریم.

نتیجه

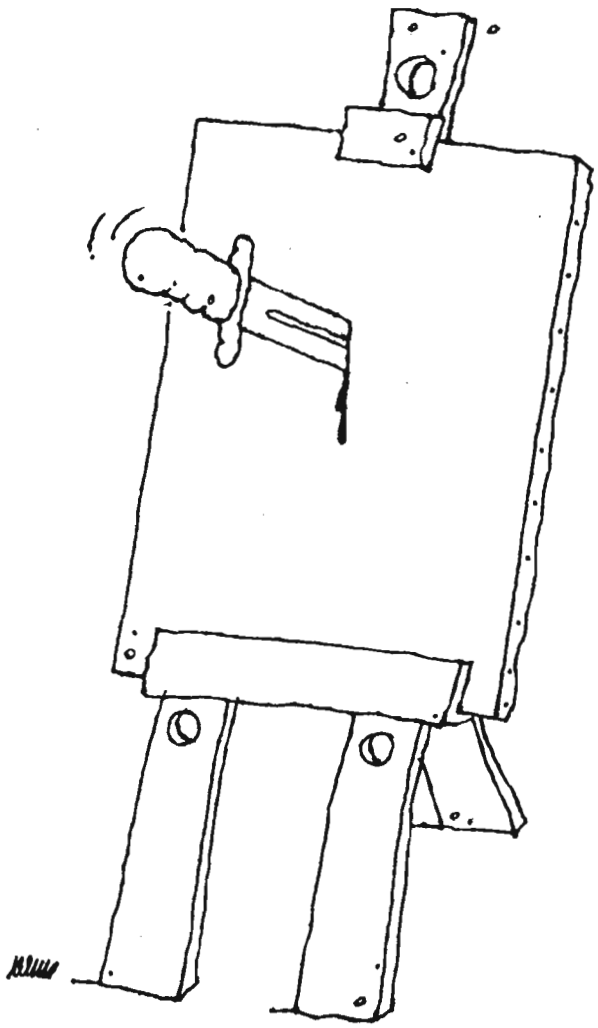
مذاکره با نویسندگان و یک سمپوزیم بین‌المللی، امکان پیدایش یک تئاتر اروپایی را بررسی کرد:

«تئاتر اروپایی، شعار است یا واقعیت»؟

شرکت‌کنندگان از کشورهای اروپای شرقی، مستقل از یکدیگر اطمینان حاصل نمودند که دوران بد سانسور، در زمینه سیاسی، به تئاتر اهمیت بخشید. نظام نوین، یک بحران هویت پدید آورد که مشکلات مالی را تشدید کرد. ایستوان اورسی، از مجارستان با لحنی کنایه‌دار گفت: «در گذشته پول نداشتیم و سانسور داشتیم، حالا هیچ کدام را نداریم». همه بر این نظر بودند که در یک حوزهٔ فرهنگی متحد، ایجاد یک محیط تئاتری یک شکل، بی‌ارزش خواهد بود.

اریک فس، از اپل تیاتر لاهه، از اندیشه «تئاتر اروپایی» وحشت داشت. دانیل بنون، سرپرست گروه کمدی سنت ایتن، معتقد بود که تئاتر در اروپا با وجود کلیه تمایزها می‌تواند مجالی برای نشان دادن فرهنگ خود به دیگران و دانستن فرهنگ دیگران باشد. برژی گرزیوفسکی می‌گوید: «یکپارچگی آری، یک شکلی نه». چیزی که به دست آوردن آن ارزش دارد. تئاترهای متفاوت در اروپا است، نه یک تئاتر اروپایی. فستیوال بن ۹۲، نمایشهای بی‌نظیری عرضه کرد و در آن نظرگاههای متفاوت شرق و غرب اروپا مطرح گردید و نویسندگان ارزشمندی معرفی شدند. □

نقل از: کالچر کرانیک، شمارهٔ ۵، چاپ آلمان، ۱۹۲۲



□

چندی است که برای اثبات حقانیت هنر اصیل و بیهوده خواندن تلاش هنرمندان مقلد غرب، قائل به قول مشهوری می‌شویم که جای تأمل و دقت بسیار دارد. از آنجا که مراد قائلین، توجیه کردار خود یا چیز دیگری است، معنای حقیقی این سخن پوشیده می‌ماند. این نقل مشهور که نگارنده نیز یکی دوبار، به یکی دو دلیل متذکر آن شد، حکایت جمعی هنرمند ایرانی است که در مواجهه با هنر غرب وامی‌مانند و غربی‌ها نیز پس از تماشای آثار آنها می‌گویند: «این که هنر ماست، هنر شما کجاست؟»

شاید در برخورد اول قصد قائل و دریافت خواننده این باشد، که حکایت فوق، رجوع ما را به هنر اصیل که دارای هویتی ملی و قومی باشد، و نیز پرهیز از تقلید هنر غرب، تصریح می‌کند و هنرمند ایرانی را از افتادن به دام غرب برحذر می‌دارد. اما این حکایت، خود، دام دیگری را می‌گستراند و دید نقادانه قائل و شنونده را تحت تأثیر قرار می‌دهد. همچنین آنها را وامی‌دارد تا به دیگر توابع و مترتبات این سخن گردن نهند، که قصد نگارنده نیز در این مختصر بر شمردن کلیاتی از همین توابع است ـ ان شاء الله.

□

اولین دریافتی که از حکایت فوق می‌شود، پذیرفتن این معناست که پیش از هر چیز باید به مناسبات بازار جهان آلوده شویم و به عرضه متاع! خود همت گماریم. اساساً هر تعریفی که برای هنر پذیرفته باشیم، نمی‌توانیم آن را مترادف کالا معنا کنیم و هم و غم خود را معطوف آن سازیم تا از بازار عقب نمانیم و یا مسابقه را به حریف واگذار نکنیم.

امروزه بین نمایشگاههای هنری و مسابقات اسبدوانی یا بازیهای جام جهانی توفیر چندانی نیست. آنچه در همه این مناسبات دنبال می‌شود، رشد و رونق وضعیت اقتصادی است، که معمولاً با تمهیداتی حسابشده در لابلای کمیتهای هنری یا هیجانات ورزشی و ... پوشیده می‌ماند. شکی نیست که آثار هنری باید خود را به معرض

• سیدعلی میرفتاح

تمنّا زبیگانگان

نمایش بگذارند و به اصطلاح ـ به نوعی ـ خود را عرضه کنند، اما فراموش نکنیم که هر اثر هنری ـ در هر مرتبه‌ای ـ حامل باری از تفکر و هویت و قومیت و ... است و اینها را نمی‌شود در مسابقات شرکت داد و واداشت تا گوی سبقت را از حریف بربایند.

وقتی سخن از عرضه کردن به میان می‌آید، تنها یافتن مخاطب و انتقال پیام و ... منظور نیست بلکه انسان را برای خوب عرضه کردن به رقابت می‌اندازد، و این رقابت شاید به یکی دو جایزه بینجامد، اما نه تنها در عرصه هنر مرتبه‌ای محسوب نمی‌شود، بلکه سیر خلاقیت هنری را از فاعلیت به انفعال می‌کشد، که بماند.

عرضه شدن یا نشدن اثر هنری مربوط به زمانی است که یا هنرمند در یک رقابت شرکت می‌کند و یا برای امرار معاش ناچیز خود کارهایش را در معرض فروش می‌گذارد و اگر بخواهد جستجویی تازه را آغاز کند و یا تجربه‌های نویی را رقم زند، با چنین مسأله‌ای روبرو نخواهد بود، و حتی اگر از همه جا رانده و مانده شود از کار خود نمی‌ماند و از این دست هنرمندان در تاریخ هنر بسیارند.

بلای دیگری که عرضه کردن بر سر هنرمند می‌آورد، متعهد ساختن بی‌وجه هنرمند به مناسباتی است که کوچکترین نسبتی با سیر خلاقیت هنری ندارند و اگر گفته نقل شده بالا را بپذیریم، هنرمند ایرانی را موظف ساخته‌ایم که هم ایرانی بکشد و هم تقلیدی نباشد و هم بهتر از آنی باشد که آنها کشیده‌اند و هم ... و مگر نه اینکه این یعنی محدود ساختن هنرمند؟

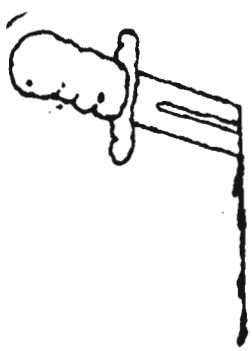
نکته دیگری که در ذهن دارم اشاره مختصری است به تاریخ نقاشی ایران و اینکه نگارنده ریشه انحطاط نقاشی را در همین عرضه شدن‌ها می‌داند و ریشه التقاط را هم و ... که البته قدری توضیح می‌طلبد: هنر ما در مواجهه با دیگر هنرها رخ نمی‌بازد و دچار انفعال نمی‌گردد، چرا که این هنر در دل فرهنگی رشد یافته که توانایی هضم و مستحیل کردن عناصر بیگانه را در خود و هنوز با هویت ایرانی ماندن را دارد و همین هم هست که فرهنگ چینی و هندی صرفاً شرقی و فرهنگ غربی روم و یونان به راحتی در دل این فرهنگ آمد و شد می‌کنند، بدون آنکه بر چهره‌اش خش بیندازند و یا چیزی از آن بکاهند. این فرهنگ همچنان ایرانی می‌ماند و تنها آن هنگام به التقاط آلوده می‌گردد که اولاً از فعال بودن و زندو زائی وامی‌ماند و ثانیاً در بازار آشفته هنر برای خود رقیب می‌بیند و نگران می‌شود از ماندن و باختن این مسابقه.

سرانجام اینکه همه اینها به تعریف ما از هنر بازمی‌گردد و وظیفه‌ای که از هنر توقع داریم. من وارد این مباحث نمی‌شوم و همینقدر اشاره می‌کنم که جبران عقب‌افتادگی‌های سیاسی و یا اقتصادی و عدم پیشرفت صنعتی را نباید بر عهده هنری گذاشت که هنوز می‌تواند جریان داشته باشد و در لابلای فرهنگ این سرزمین بزید.

□

از ابتلائات مصیبت بار اقوام و ملت‌های کهن و صاحب تاریخ (که عموماً از حرکت خود بازمانده و امروزه بیشتر به لقب «در حال توسعه» مفتخرند) وجود مستشرقینی است که مانند ویروس جوامع را رو به مردگی و افسردگی می‌کشانند. این مصیبت گرچه با نام صنعت توریسم خوانده و تبلیغ می‌شود اما به واقع به مانند انگل و یا همان ویروس همه قدمت و هنر و تاریخ و فرهنگ میراث ملتها را نابود می‌سازد تا خود از آنها بهره برد و یا حداقل به واسطه ممات آنها به احیاء بیمارگونه خویش ببالد. مستشرق به تناسب ظهور و حضور خویش مردمان را منفعل می‌کند و پیداست که هنر منفعل دارای چه میزان اصالت و هویت است.

مستشرق از آنجایی که فاقد همدلی و مؤانست با تاریخ وفرهنگ یک ملت است، دو نوع برخورد به ظاهر متفاوت می‌تواند داشته باشد، که حسابشده یا حساب نشده بر گسترش منفعتش دامن می‌زند. او یا خود را مجذوب فرهنگ و تاریخ شرق نشان می‌دهد و یا بی‌هیچ تمهیدی آن را تحقیر می‌کند، که در هر دو صورت برخورد انفعال گونه ما غافله را به سود او به پایان می‌رساند. در این خصوص چند سطری از مقدمه کتاب «وضع کنونی تفکر در ایران» (یا همان شمه‌ای از تاریخ غربزدگی) نوشته دکتر داوری به این بحث اشاره دارد و در نسبتی کلی‌تر بر برخورد انفعالی ملتهای شرق تصریح می‌کند: «... اعم از اینکه ادعای شرقشناس را درست یا نادرست بخوانیم غرض او حاصل شده است. مثلاً اگر تصدیق کنیم که اسلام دینی بسته است (به قول شرقشناس) و از خارج چیزی را نمی‌پذیرد، در تحقیر شرقشناس نسبت به اسلام شریک شده‌ایم و اگر در صدد بطلان قول او برآئیم چه بسا ما را تا آنجا بکشاند که به مبادی تمدن غرب گردن بگذاریم. در این صورت هم دو وضع ممکن است پیش آید: یکی اینکه به مبادی غرب گردن می‌گذاریم و نمی‌دانیم چیزی که پذیرفته‌ایم با دین سازگار نیست، در این صورت دچار التقاط شده‌ایم. امکان دیگر این است که آن مبادی و مبانی را نپذیریم. البته در این صورت خواهند گفت که در اسلام به روی افکار و آراء جدید باز نیست و اسلام با آنچه در غرب آزادی خوانده می‌شود بیگانه است و ...».



جبران عقب افتادگی‌های سیاسی و یا اقتصادی و عدم پیشرفت صنعتی را نباید بر عهده هنری گذاشت که هنوز می‌تواند جریان داشته باشد و در لابلای فرهنگ این سرزمین بزید.

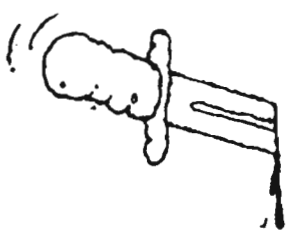
وضعیتی مشابه آنچه در این گفته آمد، برای هنر و بخصوص نقاشی رخ داده است که از همان قول مشهور مذکور نشات می‌گیرد. هنرمند ایرانی برای رها شدن از بحران هویتی که بیشتر بواسطه غرب گریبانگیرش شده، همچنان انتظار آراء و نظراتی را دارد که از سوی شرقشناس صادر گردد: که این هنر ماست، هنر شما کجاست؟

شکی نیست که ما نسبت به گذشته خودمان غافل شده‌ایم و این سخن کذایی برعکس آنچه از ظاهرش مستفاد می‌شود، نه تنها زایل کننده این غفلت نیست بلکه بیش از پیش به آن دامن می‌زند و تا آنجا نیز پیش می‌رود که به نوعی، اطمینان و اعتماد به نفس را از هنرمند شرقی می‌ستاند. نقاش ما برای جستجوی هویت، برای ارزشیابی کارهایش، برای گزینش راهش و ... نیاز به نسخه‌ای دارد که غربی‌ها برایش بپیچند. مثلاً بسیاری از نقاشانی که جامه استادی نیز به تن دارند، پیشنهاد می‌دهند که برای بی‌نیاز

نقاشی باید از داور غربی استفاده شود. اینکه داوران ایرانی واجد یا فاقد صلاحیت هستند و یا نحوه فعالیت آنها ایراد دارد و یا نه بحث دیگری است. مهم این است که ما در شرایطی خواهان داوری غربی‌ها هستیم که کنفرانس هنرهای تجسمی بی‌ینال اول به نام هویت فرهنگی و هنری ممهور بود و با همین مضمون نیز برای بی‌ینال دوم از محققین و پژوهشگران فراخوانی می‌شود.

عده‌ای از ما برای اثبات هویت، نقاشی‌هایمان را عمداً به رنگ آبی فیروزه یا طلایی می‌کشیم و یا چشم و ابروی دوره قاجاری را تصویر می‌کنیم. این نوع اثبات هویت مرا به یاد داستان آن فیلی می‌اندازد که نمی‌دانست چیست و باصطلاح دچار بحران هویت شده بود. آنقدر به دیگران تشبه جست تا از ریخت فیل بودن هم محروم گشت والخ. غرض اینکه ما باید شرقی بودن و یا ایرانی بودن را با تمام وجود باور داریم وگرنه این نوع اثبات هویت تنها نشان دهنده هویت نفی شده ماست و این نوع جستجوی هویت نیز تنها بیانگر فقدان هویت است. و این نوع اثبات و جستجو تنها ما را به عاقبت همان فیل می‌کشاند: سوی شرقی،د می غربی و روحی سرگردان بین زمین و آسمان. □

آنچه روشن است اینکه ارزش هنر به اصالت آن است نه قدمت آن. اولین مرتبه خلط قدمت و اصالت جایگزینی صنایع دستی به جای هنر است. صنایع دستی از آن جهت که کمتر مبتلا به تکنیک و یافته‌های جدید شده‌اند و نیز به دلیل دوری سازندگانشان از جریانها و مناسبتهای روز و همچنین کندی سیر بدعت و خلاقیت در شکل‌گیری آنها، در مرتبه‌ای نازل معرف سنتهای معمولی و یا لایه‌های سطحی فرهنگ هستند و نیز از آن جهت که بیگانگان تنها دریافت‌کننده و خواهان همین مرتبه هستند به همین صنایع دستی بسنده می‌کنند و حتی هنرمندی را که خواهان رشد و رونق فرهنگ ملی خود در جهان است به ورطه صنایع دستی می‌کشانند و او را از مقام هنری خویش به نوعی از صنعتگری متنزل می‌سازند. در این میان «یونسکو» بیشترین ضربه را بر پیکر هنر تمدنهای گذشته فرود می‌آورد. نشاندن قالیچه‌های زربفت و ابریشمین به جای هنر اصیل و یا تشویق نوعی از مینیاتور که از اصل خود دور افتاده و قس علی هذا، سرانجام به قطع کامل یک ملت کهن از فرهنگ و هنر و تاریخ خود می‌انجامد. و در نهایت، هنر ما که بیانگر نحوه تفکر ماست جای خود را به تزئین و یا لوازمی برای دکوراسیون منزل می‌دهد. اولین کاری که یونسکو انجام می‌دهد، تبدیل سنتهای یک جامعه به فولکلور است و فرقی هم نمی‌کند که این فولکلور در جشن هنر شیراز باشد یا در نمایشگاههای ایران گردی و جهانگردی. همه اینها به سخیف شدن و ابترشدن سنتهای یک جامعه شرقی می‌انجامند. و در حوزه تجسمی یا اینچنین است و نقاش به دام خرافه‌ها و ... می‌افتد و یا نوعی از مدرنیسم پایه‌ریزی می‌شود که به نظر می‌رسد که پیروانش در تقابل با جستجوگران هویت به این در و آن درمی‌زنند. مدرنیسمی که به جهت فاصله‌ای که با اصل خود گرفته است نه جایگاهی دارد و نه خاستگاهی و ـ بر خلاف تحرک‌پذیری که نشان می‌دهد ـ نه جریانی.



امروزه بین نمایشگاههای هنری و مسابقات اسب دوانی و یا بازی‌های جام جهانی توفیر چندانی نیست. آنچه در همه این مناسبات دنبال می‌شود، رشد و رونق وضعیت اقتصادی است که معمولاً با تمهیداتی حسابشده در لابلای کمیتهای هنری یا هیجانات ورزشی پوشیده می‌ماند.

قرار نیست همه مینیاتور بکشند و یا جز احیاء هنر گذشته به چیز دیگر نیندیشند. بحث ذکر توابع آن قول مشهور بود که هنر را به انفعال می‌کشاند و به تعبیر نگارنده از دایره هنر خارج می‌کند و چنانکه اشاره رفت چه تفاوت می‌کند که تقلیدگر هنر غربی باشیم که بر فرض اوج مهارت و فن آزمودگی چون نسخه دومی آنها شده‌ایم و یا اینکه به صنایع دستی روی بیاوریم و مورد تشویق و تحسین مجامع و مراکز غربی قرار بگیریم.

مشکل اساسی هنرمندان ما در پذیرش اینگونه اقوال فقدان تعریفی از هنر ـ ولو منحصر به فرد هنرمند ـ است و همین مساله هنرمند را وامی‌دارد تا همچنان به آن سوی مرزها نظر افکند و از بیگانگان تمنای دستگیری کند. تمام ضعفهای ما در این دوران فترت و یا عصر درماندگی و ... گوش سپردن ما به آراء غربیان را توجیه نمی‌کند. من نمی‌گویم که چشم از غربی‌ها فروبندیم و یا نسبت به اقوال ایشان بی‌تفاوت باشیم، بلکه سخن آن است که در حقیقت گفته آنها باید تأمل کرد. والسلام.

• پرترهٔ زولا، اثر مانه.
رنگ و روغن روی بوم. ۱۱۴×۱۴۶ سانتی متر. سالهای ۸ـ۱۸۶۷

• فرنك ویتفورد
■ ترجمهٔ علی آرش

تأثیر هنر و فرهنگ بیگانه و بدوی بر هنر غرب

□ اشاره:

این مقاله که تحت عنوان THE INFLUENCE OF EXOTIC AND PRIMITIVE ART به قلم FRANK WHITFORD در دائرةالمعارف هنرهای تجسمی آکسفورد (چاپ سال ۱۹۹۰ م.) درج شده است، به بررسی تأثیرات و نفوذ هنر و فرهنگ آسیا و آفریقا بر هنر غرب در طول دویست سال گذشته می‌پردازد.

به اعتقاد مترجم نکته‌ای باید به این مقاله افزوده شود و آن اینکه هنرمندان غربی هنگامی به شرق، خاور دور و آفریقا روی آوردند که از یک سو پیوند خود را با سنّت مسیحی و تفکّر و فرهنگ دینی ـ اگرچه تحریف شده و ممسوخ ـ انکار کرده بودند و از سوی دیگر، سنّت لاییک و دنیازدهٔ رنسانس آخرین مراحل بسط و تحقّق خود را در قالب تمدّن صنعتی جدید پشت سر می‌نهاد. از سویی نیز، عالمی که می‌بایست متناسب با سیطرهٔ تکنولوژی، و به تعبیر دقیق‌تر «ولایت تکنیک»، بنا شود هنوز به طور کامل محقق نشده بود. بنابراین، هنر غرب در قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم در «دورهٔ فترت» بسر می‌برد، دوره‌ای که در آن، هنر به تعبیر سنّتی ـ سنّت ممسوخ دینی و سنّت لاییک ـ دیگر جایگاهی نداشت، و «هنر تکنولوژیک» جدید نیز هنوز ظهور نیافته بود. هنرمندان غربی طیّ این دوران در جستجوی جایگاهی برای هنر خویش متوجّه فرهنگهای دینی و اسطوره‌ای شدند، امّا از آنجا که رویکرد آنان از حدود فرمالیسم فراتر نرفت، جز از جنبه‌های صوری هنر شرق و آفریقا بهره‌ای عایدشان نشد. و البته ناگفته نماند که مقارن همین سالها، هنر در شرق و خاور دور و آفریقا نیز بتدریج از متن فرهنگی و سنّتی‌اش منتزع می‌شد و اهل فرهنگ و هنر در دامی که راسیونالیسم و تجدّد بر سر راهشان گسترده بود گرفتار می‌آمدند. درحقیقت شرق و غرب هردو دوران فترتی را طی می‌کردند که مقتضای حوالت جدید و

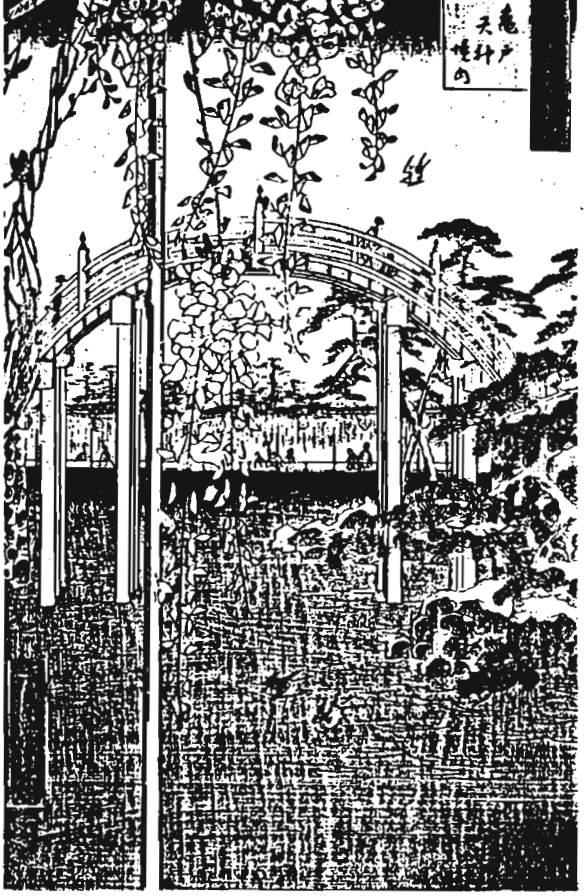
سیطرهٔ بی‌چون و چرای تکنیک بود.

این حوالت اکنون تحقّق یافته و همه چیز، اعّم از تاریخ، تمدن، علم، فرهنگ و هنر نیل تکنیک معانی وارونه‌ای یافته است. «هنرهای زیبا» به طور خاص در هنرهای کاربردی و تزیینی مستحیل شده، دورهٔ نقاشی سپری گشته و هنرهای گرافیک و زیبایی شناسی متناسب با آن، جهان بصری بشر امروز را شکل داده و تعیّن بخشیده است.

● مکاشفهٔ بعد از موعظه (یعقوب در حال کشتی گرفتن با فرشته)، اثر گوگن. رنگ و روغن روی بوم ۷۴×۹۳ سانتی متر. سال ۱۸۸۸

هنر کلاسیک روم و یونان از دید هنرمندان دورهٔ رنسانس، سرچشمهٔ پایان‌ناپذیر الهام و معیار نهایی و بی‌عیب و نقص علوّ و زیبایی شمرده می‌شد؛ امّا به موازات از رونق افتادن سنّت رنسانس، انواع غیر کلاسیک و حتی غیراروپایی هنر جاذبهٔ بیشتری پیدا کرد. برای مثال در قرن هجدهم، در زمینهٔ هنرهای کاربردی، علاقه و اشتیاقی ناگهانی نسبت به اشیاء چینی به وجود آمد که به ظهور نوعی سبک تزیینی چینی انجامید. پس از فتح مصر به دست ناپلئون، بسیاری از نقاشان، معماران و طراحان، از سر وجد و اشتیاق در برابر جاذبه‌های واقعی یا خیالی هنر، صناعت و زندگی شرق میانه و آفریقای شمالی تسلیم شدند. در سال ۱۸۳۲ دلاکروا به مراکش سفر کرد و آنچه در این کشور دید نقاشی او را متحول نمود. وی در این ایام نوشت: «روم را دیگر درروم نباید جستجو کرد.» این اظهار نظر، سخنی پیشگویانه بود حاکی از اینکه معیارهای کلاسیک تسلّط خویش را بر هنر غرب از دست داده و موازین غیر اروپایی و بیگانه جانشین آنها می‌شود.

بعد از خروج ژاپن از پیلهٔ انزوای دویست ساله‌اش در سال ۱۸۵۳، هنر و مصنوعات ژاپنی مراکز تجاری اروپا و آمریکا را تسخیر کرد و تمایلی شدید، و در اغلب موارد نامعقول نسبت به هنر و صناعت ژاپن رواج یافت. درحالی که برخی هنرمندان با کشیدن مناظر ژاپنی یا گنجاندن اشیایی چون بادبزن، پرده و کارهای سرامیک ژاپنی در کمپوزیسیونهای خود از رسم رایج پیروی کردند، برخی دیگر دریافتند که می‌توانند معیارهای زیبایی و ذوق و سلیقهٔ غیرمتعارف نهفته در هنر ژاپن و برداشت غیرمعمول این هنر از بازنمایی گرافیکی، رنگ و کمپوزیسیون را با مقاصد خویش تطبیق دهند. آنها بدقت به مطالعهٔ هنر ژاپن، خصوصاً بررسی باسمه‌های چوبی رنگارنگی که از نظر



● یک باسمه چوبی از مجموعهٔ «یکصد منظره از اماکن مشهور در ایدو» اثر «آندو هیروشیگه». ۲۳×۲۵ سانتی متر. حدود سال ۱۸۵۷ م

تکنیکی فوق‌العاده بودند و آنها را می‌شد بسهولت و به قیمتی ارزان در پاریس، لندن و دیگر شهرها به دست آورد، پرداختند.

نخستین نقاش برجسته‌ای که شیوهٔ کارش همسوی سبک هنرمندان ژاپنی شکل گرفت «مانه» بود. پرتره‌های او از «اَستروک» (۱۸۶۳) و «زولا» (۸ ـ ۱۸۶۷) نه فقط شامل اشیاء بیگانه‌ای چون پرده و سفال است، بلکه ویژگیهای تزیینی موجود در باسمه‌های چوبی ژاپنی نیز در آنها به کار رفته است. نقاشان دیگر نیز به انحاء مختلف از هنر ژاپن تأثیر گرفتند. «ویسلر» که به نقاشی طوماری ژاپنی علاقمند بود، از روشها و تدابیر ترکیب‌بندی شرقی، بخصوص در پرتره‌هایی نظیر پرترهٔ کارلایل (۳ ـ ۱۸۷۲) بهره گرفت. او «منظرهٔ پل الدبترسی در شب»[1] خود را به عنوان تفسیری اروپایی از باسمهٔ «پلِ کیوباشی»[2] ـ مجموعهٔ «یکصد منظره از ایدو» ـ اثر «هیروشیگ»[3]، نقاشی کرد. «دگا» هم در این زمینه کمتر از مانه و ویسلر مشتاق نبود. او نیز از تمهیدات ترکیب‌بندی موجود در باسمه‌های ژاپنی استفاده کرد و معادل پاریسی محیط زندگی شهری را، که تقریباً موضوع اصلی کار هنرمندان ژاپنی محسوب می‌شد، به تصویر کشید. البته دگا به هنر عکاسی که در آن ایام تازه اختراع شده بود، همین قدر علاقه داشت. عجیب اینکه پاره‌ای از خصایص اتفاقی عکسها در آغاز پیدایش عکاسی، عناصر سبک شناسانهٔ[4] عمدیِ موجود در باسمه‌های ژاپنی را تداعی می‌کنند؛ از جمله ترکیب‌بندی ظاهراً تصادفی، تقطیع و ناقص کردن اجزاء اصلی موتیف و تجزیهٔ آنها در قالب رنگمایه‌های کاملاً مشخص.

منتقدان هنر، از جمله برادران «کنکور»، تلاش می‌کردند این عقیده را ترویج دهند که معیارهای زیبایی ژاپنی همپایهٔ موازین اروپایی بوده و می‌توانند همچون آنها سرمشق

قرار گیرند، و اینکه استفادهٔ صحیح از این معیارها قادر است هنر آن دوره را از سقوط و انحطاط قریب‌الوقوع رهایی بخشد. ویسلر نیز همین اعتقاد را داشت و در «خطابه‌های ساعت ده»[5] خود، هنر «هوکوسای»[6] را با پیکر تراشی پارتنون مقایسه کرد.

نفوذ ژاپن در شکل‌گیری نقاشی سالهای باقیماندهٔ قرن نوزدهم نیز نقش بسیار مهمی ایفا کرد. امپرسیونیستها مدّعی بودند که باسمه های ژاپنی استفاده از نور شدید و فقدان سایه در آثار آنان را توجیه می‌کند. ونگوگ به جنوب فرانسه رفت زیرا می‌پنداشت این ناحیه به مناظر ژاپنی آثار هیروشیگ و دیگران شباهت بیشتری دارد. او به رنگهایش جلا بخشید و تحت تأثیر باسمه‌های ژاپنی نوعی خط برگرفته از خوش نویسی ژاپنی ابداع کرد. گوگن که شور و اشتیاقش نسبت به عناصر بیگانه و غریب (اعتقاد گوگن به اینکه تمدّن اروپایی راه خود را گم کرده بود بر آتش این اشتیاق دامن می‌زد) وی را به دریاهای جنوب کشاند، سبک تخت و تزیینی و رنگهای پر جلایش را تا اندازه‌ای زیر نفوذ هنر ژاپنی به وجود آورد. تولوز لوترک که سالها بود قصد سفر به شرق را داشت ولی مرگ پیشرس او مانع از آن شد که نیت خود را عملی کند ـ تنها نقاش بزرگی بود که به جای بهره‌گیری از ویژگیهای باسمه‌های ژاپنی در نقاشی، آنها را در پوسترهایش به کار گرفت. امضای او به تقلید از مهر ـ امضاهای شرقی، بارزترین نتیجه گرایش شدید او به ژاپن است.

اگرچه «نبی‌ها» (خصوصاً «بونار») و نقاشان، معماران و طراحان هنر نو (آر نووو) همچنان از ژاپن الهام می‌گرفتند، ولی نفوذ هنر و فرهنگ ژاپنی در سالهای اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم بتدریج کاهش پذیرفت و چیزی به همان اندازه غریب، به عنوان سرمشق و منبع الهام هنرمندان به جای آن نشست. گوگن نخستین کسی بود که با خصایص هنر به اصطلاح بدوی، بویژه هنر جزایر پاسیفیک آشنا شد. او مکرّراً به موزهٔ نژادشناسی پاریس می‌رفت و یک مجموعه عکس از اشیاء بدوی در اختیار داشت که پیوسته در آن به تأمّل می‌پرداخت. برخی از آثار طبیعت بیجان او نه فقط حاوی باسمه‌های ژاپنی هستند بلکه سرامیکهایی را که او به تقلید از نمونه‌های بدوی ساخت شامل می‌شوند. اینچنین، هنرمندان به آفریقای سیاه روی آوردند و در حدود سال ۱۹۰۵ در پاریس، پیکاسو، براک، ماتیس و ولامینک انواع مختلف پیکره‌های بدوی را در موزه‌های نژادشناسی «کشف کردند». آنان کوشیدند صراحت بیان و اعوجاج خطوط و اشکال این پیکره‌ها را در کار خویش تقلید کنند.

شاید تابلوی «دوشیزگان آوینیون» (۱۹۰۷) اثر پیکاسو که در آن چندین سر و پیکر به شیوه‌ای شبه بدوی، بی‌رحمانه اعوجاج پیدا کرده‌اند برجسته‌ترین مصداق اشتیاق نسبت به هنر آفریقا باشد. امّا این دعوی رایج که قواعد کوبیسم (تمایل آن به نمایش نماهای متعدد همزمان از یک شیء، شیوه‌پردازی[7] هندسی و استفاده از رنگهای خاکستری و خاکی) بعضاً از پیکرتراشی آفریقایی نتیجه می‌شوند، متقاعدکننده نیست. این نظریه که مجسمه‌های ترکیبی پیکاسو ریشه در شیوهٔ رایج در هنربرخی قبایل دارد که اشیائی نظیر نقاب را با سرهم کردن مواد و مصالحی ناهمگون چون صدف، چوب و سبزه می‌سازند، اقناع‌کننده‌تر به نظر می‌رسد.

حوالی سال ۱۹۱۰، هنرمندان آلمانی هم در زمینه‌های مشابه جویای منبعی برای الهام بودند. نقاشان گروه «بروکه» (پل) هنر و صناعت مستعمرات آلمان در اقیانوس آرام را مطالعه کرده و وسائل منزل و مجسمه‌هایی به تقلید از آن به وجود آوردند. نقاشان گروه «سوار آبی» بیش از گروه بروکه اهل جستجو و گزینش بودند. آنان میان هنر بدوی و کار خویش، و نیز بین هنر بدوی و آثاری که از نظر آنها جلوهٔ دیگری از نیروی خلاقهٔ بدوی تلقی می‌شد ـ مثلاً نقاشیهای کودکان و عقب‌ماندههای ذهنی، نقاشی سادهٔ «دوانیه روسو»هنر عامهٔ اروپایی و شمایلهای روسی ـ از لحاظ انگیزه و حتّی ابزار بیان، پیوندی احساس می‌کردند.

همین تجسم سائقهٔ خلاقهٔ ذاتی بود که توجّه سوررئالیستها را به هنر بدوی، خصوصاً هنر آفریقا و اقیانوسیه جلب کرد، امّا آنان بیش از اینکه در پی تقلید از فرمهای آن برآیند، به جستجوی روح هنر بدوی و به طور خاص هالهٔ جادویی که ظاهراً از آن ساطع می‌شد پرداختند. در این هنگام معیارهای کلاسیکِ علّو و زیبایی به طور کلّی مردود شناخته شده و الگوهایی که تا چند دهه قبل غیرمتمدن، وحشی و نامناسب تلّقی می‌گشتند، جایگزین آنها شده بودند. در نقشه‌ای که سوررئالیستها برای جهان ترسیم کرده بودند، حتّی به اروپا فضای ناچیزی اختصاص یافته بود، چه برسد به یونان و روم؛ آفریقا و آسیا بر این جهان تسلّط داشتند.

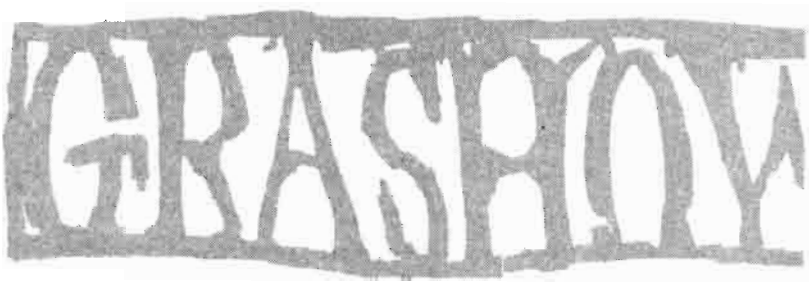
اخیراً، یعنی به طور خاص در دههٔ ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰، ژاپن بار دیگر به مثابهٔ سرچشمهٔ مهمی در زمینهٔ الهام هنری ظاهر شده است. برخی نقاشان آبستره، عمدتاً آنان که به کمپوزیسیونهای بسیار سادهٔ فاقد فرم یا حادثه تمایل دارند، کار خویش را با بعضی انواع هنر شرقی با مایه‌های مذهبی، مرتبط می‌دانند. وجه اشارت آمیز نقاشی ذن بودیستی با آن شیوایی تک رنگ و موجز خود به یکی از عوامل مؤثر در هنر امروز بدل گردیده است.

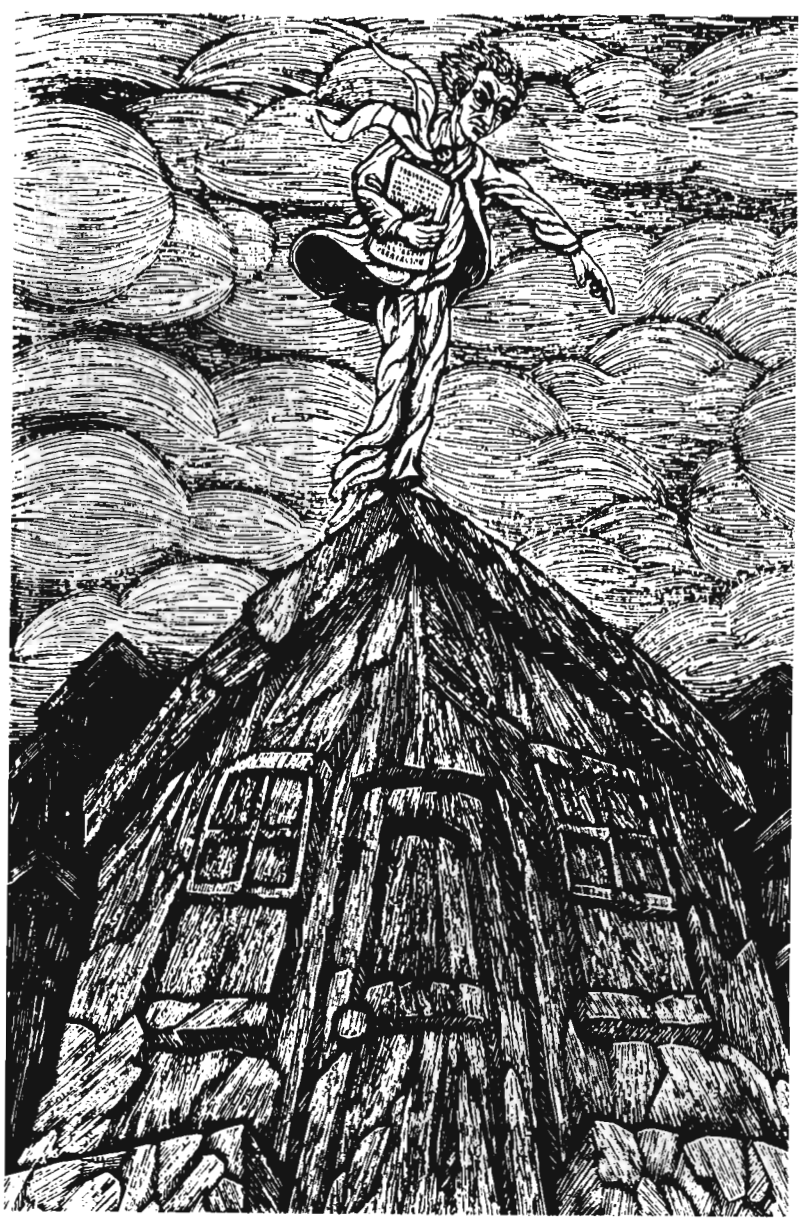
دلاکروا می‌گفت: «روم را دیگر در روم نباید جستجو کرد.» امّا بدون شک او نمی‌دانست که رومهای آینده این قدر دور از یکدیگر و در چنین اماکن مختلف و متفرقّی همچون توکیو، تاهیتی و توگولند قرار خواهند داشت. روم به مثابهٔ قبلهٔ خیال هنرمندان غربی، دیگر یک شهر یا حتّی یک تمدن نبود؛ طیف بسیار گسترده‌ای از هنرها و فرهنگهای بدوی و غریب، از باسمه‌های ژاپنی تا پیکرتراشی آفریقایی، از هنر عامهٔ اروپایی تا طراحیها و نقاشیهای کودکان و عقب‌افتاده‌های ذهنی، به جای آن نشسته بود. □

---

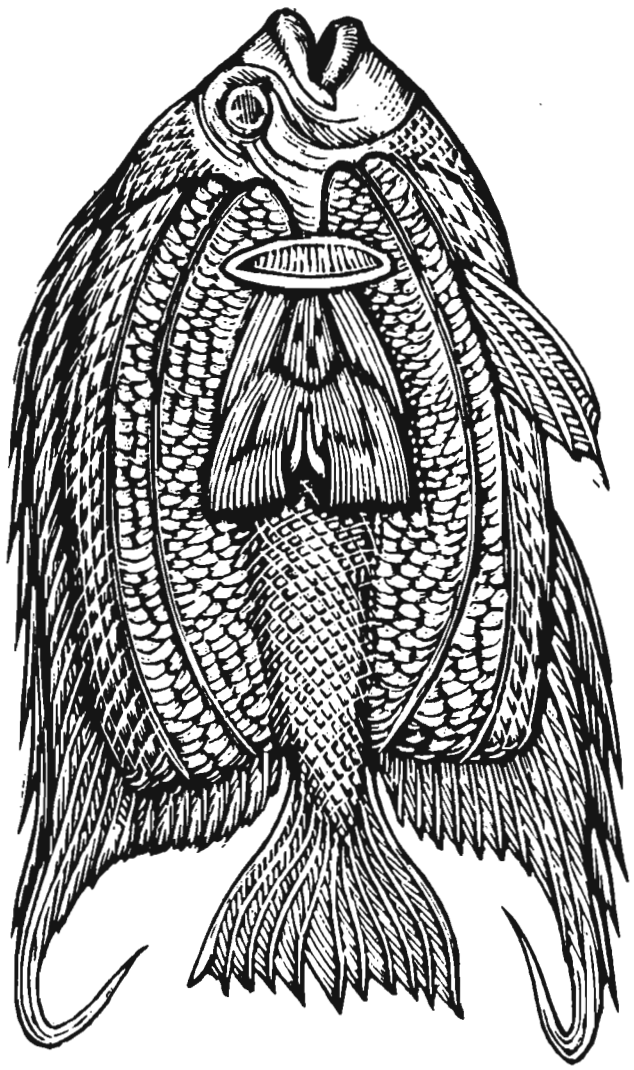
1. Nocturne of Old Battersea Bridge
2. Kyobashi Bridge
3. Hiroshige
4. Stylistic
5. Ten O'clock Lectures
6. Hokusai
7. Stylization

آشنایی با طراحان معاصر
جیمز گراشو





ایلوستراسیون برای گلچینی از نصایح «استانلی کراوفورد» به همسرش



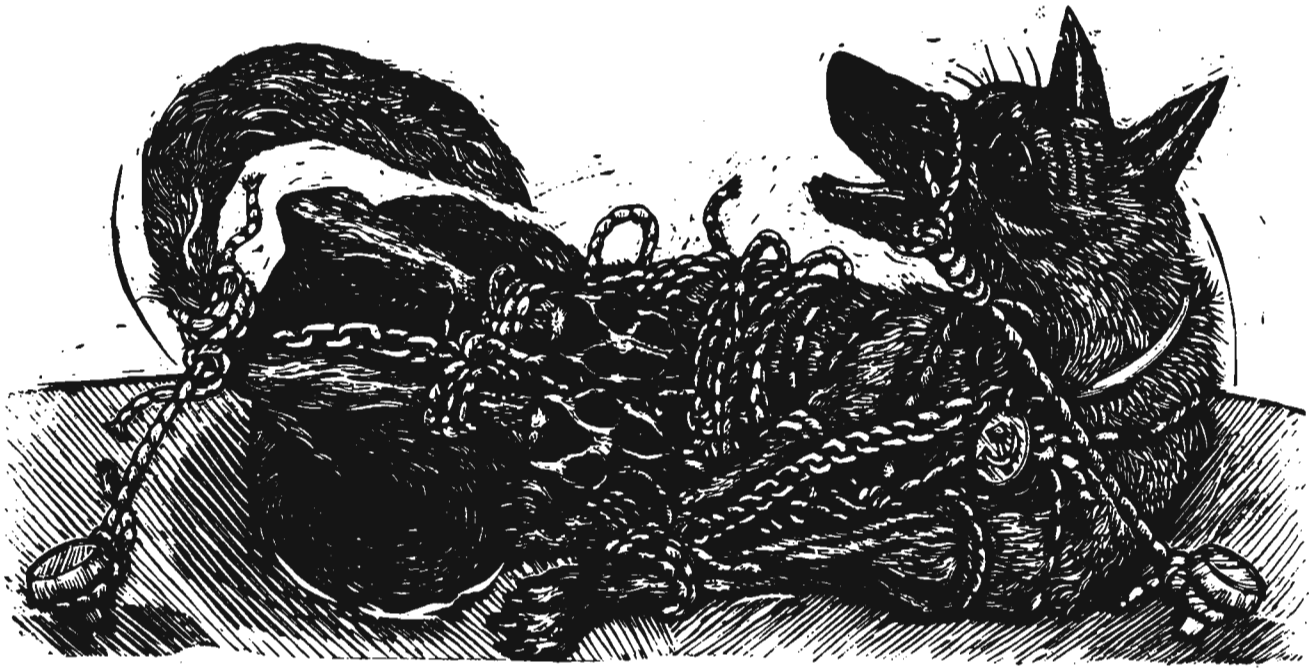
ایلوستراسیون برای جزوه‌ای با عنوان «فرشتگان»

بسیاری از هنرمندان مبتلا به عقدهٔ «دکتر جکیل / آقای هاید» هستند، آنها شخصیت خلاق دوگانه‌ای دارند که بین هنر کار بردی و هنر محض در نوسان است. تضاد میان این دو شخصیت گاه آن قدر شدید است که هیچ وجه مشترک و شباهتی میان آن دو نمی‌توان یافت. امّا این قضیه در مورد جیمز گراشو صدق نمی‌کند چرا که شور خلاقیت در آثار چاپی، تصویر سازی و پیکرتراشی‌اش به طور یکسان مشاهده می‌شود.

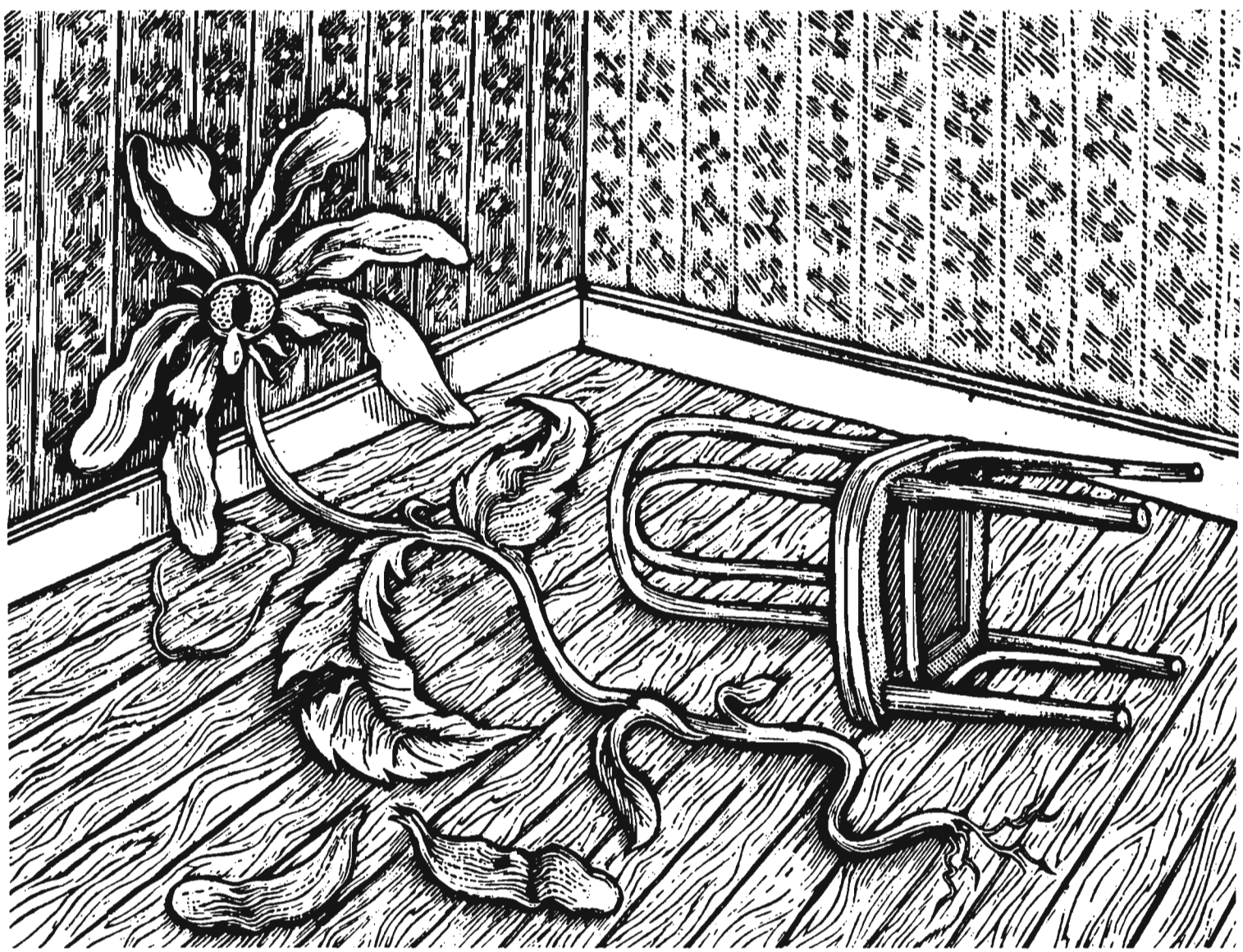
گراشو در سال ۱۹۴۲ در بروکلین، نیویورک، متولد شد. در طی سال اول تحصیل خود در انستیتوی پرات، تحت تأثیر آثار آلبرشت دورر و لئونارد بَسکین به کار حکاکی روی چوب پرداخت و در بکارگیری این تکنیک در تصویرسازی مهارت فوق العاده‌ای پیدا کرد. اغلب ایلوستراسیونهای او که در نشریات نیویورک تایمز، تایم، نیویورک و ... به چاپ رسیده‌اند، با استفاده از همین تکنیک کار شده‌اند. او علاوه بر تصویر سازی، به طراحی صحنه و پیکرتراشی نیز علاقمند است و نمایشگاههای متعددی از مجسمه‌های او که عمدتاً از «پاپیه مارشه» یا چوب ساخته شده‌اند، بر پا شده است. □

ایلوستراسیون با عنوان «پارانویا»

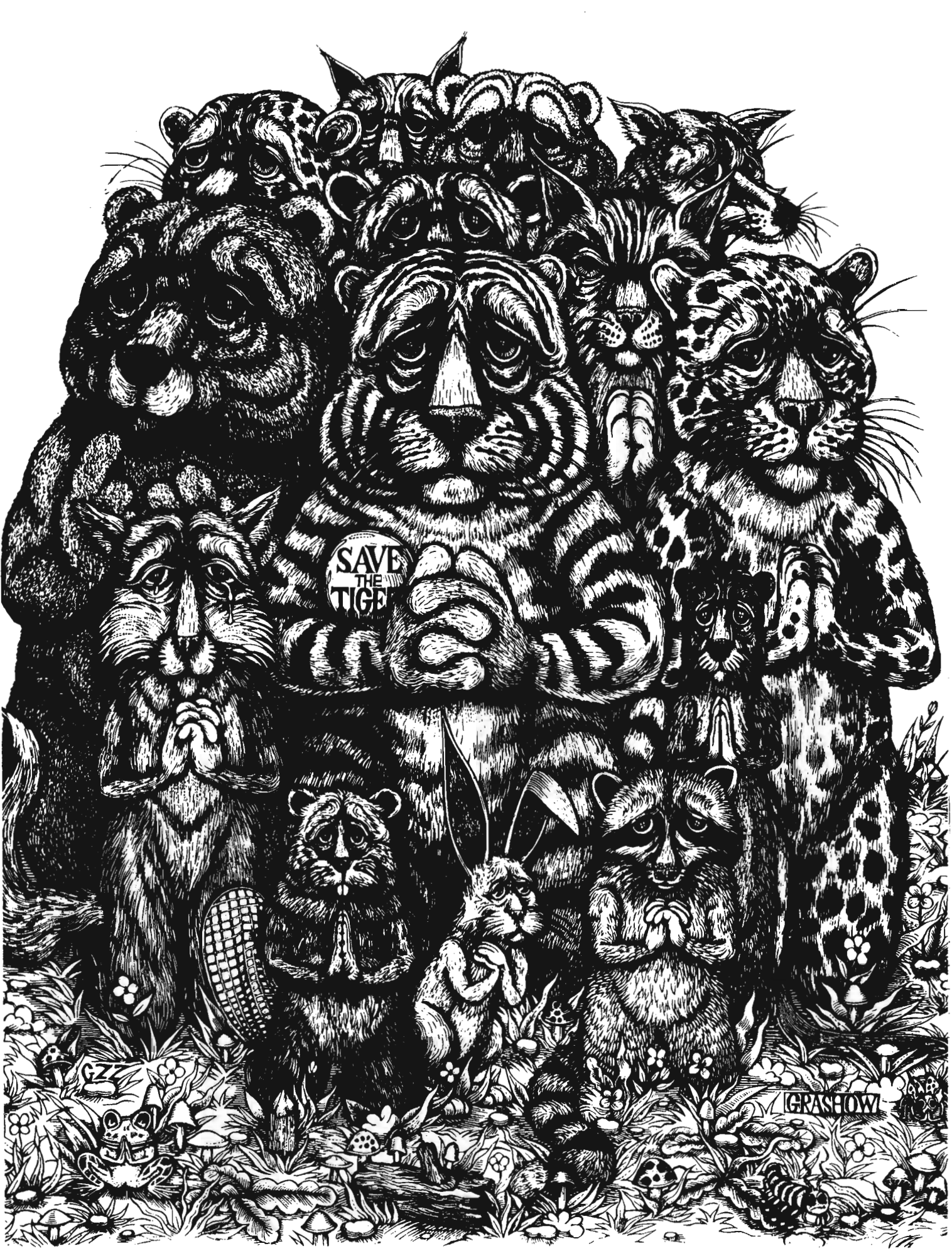
ایلوستراسیونی در بارهٔ توجّه ناگهانی رسانه‌های تبلیغی به روستای «نیوهمپشایر» در طول انتخابات آمریکا



ایلوستراسیون برای کتابی در بارهٔ زندگی یک سگ پاسبان در بازداشتگاهی در سیبری



ایلوستراسیون برای یک مقاله در بارهٔ زنانی که از شوهران خود کتک می‌خورند.

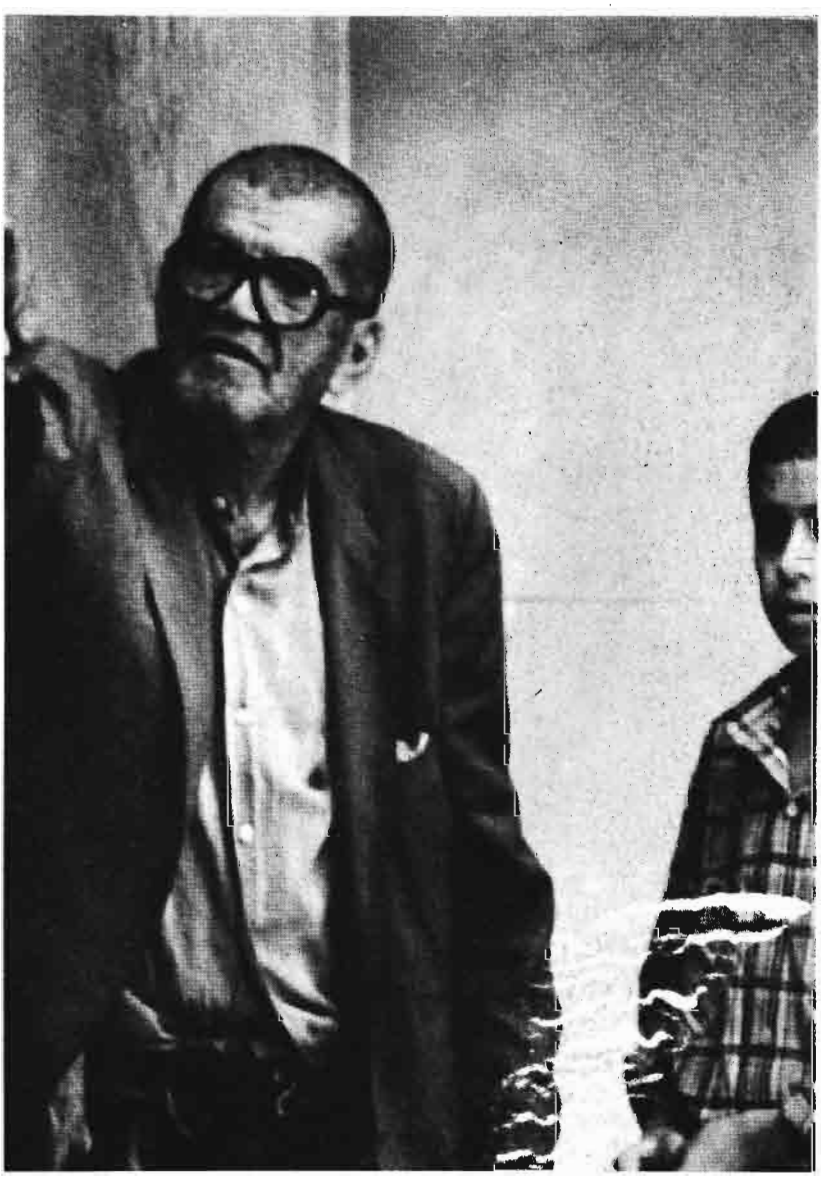


ایلوستراسیون برای مقاله‌ای در بارهٔ انقراض نسل ببر و پلنگ.

• محمدحسین معززی‌نیا

بازی زندگی

نگاهی به شرم و قصه‌های مجید



آنچه در اولین نگاه به مجموعه قصه‌های مجید ـ و شرم ـ جلب توجه می‌کند، بی‌پیرایگی این فیلمها است. و البته در اینجا مقصود ما از این بی‌پیرایگی و سادگی، آن بحث «سهل و ممتنع» بودن و سادگی عمیق، به معنای یک سبک ویژه نیست که خود بحث بسیار پیچیده‌ای است.

در ابتدا لغت سادگی را به همان مفهوم عام، مد نظر داریم، یعنی اینکه مجموعه قصه‌های مجید با استفاده از دو بازیگر اصلی و چند بازیگر فرعی، چند لوکیشن ثابت، شخصیتها و روابط و دیالوگهای مشخص و سر راست، بدون هیچ گونه جلوه‌های خاص تصویری، با حداقل حرکات دوربین، حداقل پیچیدگی در ساختار، حداقل ریخت و پاش، و خلاصه حداقل از هر چیز ساخته شده و ... به این لحاظ در حیطهٔ سینمای ایران یک استثناست.

این نکته به خودی خود چندان اهمیتی ندارد و امتیاز مثبتی برای یک فیلم محسوب نمی‌شود. از آن هنگام باید با این مسئله برخوردی جدی داشت که قصه‌های مجید مخاطبان میلیونی می‌یابد و یکی از بی‌سابقه‌ترین ارتباطها را با مردم برقرار می‌کند ـ اعم از خاص و عام ـ آن هم در مدت زمان دو ماه و فقط با ۹ فیلم.

البته در نگاهی دقیقتر، این دومین نکته هم نمی‌تواند امتیازی برای یک فیلم به حساب آید. چراکه فیلمساز می‌تواند با استفاده از عوامل کاذب و در کشور ما با استفاده از فرمولهای مشخصِ تماشاگر پسند که خصوصاً در تلویزیون ایران به وفور یافت می‌شود و «نتایجش» را هر شب شاهدیم، تعداد کثیری تماشاگر را به پای تلویزیونها بنشاند.

اما قصه‌های مجید، خوشبختانه هیچ ارتباطی با این نوع «فیلم»سازی، و هیچ دخلی به سازمان صدا و سیما ندارد، مگر مخارج تهیه فیلم که از سوی این مرکز پرداخت شده است.

«سلامت» نهفته در کار، یکی از بنیانی‌ترین اصول ساختاری قصه‌های مجید است و هیچ نوع ابتذال، به هیچ شکل، در این مجموعه دیده نمی‌شود. و از اینجاست که این سؤال مطرح می‌شود که چطور قصه‌های مجید علی رغم همهٔ موارد برشمرده، این چنین ارتباط گسترده‌ای برقرار می‌کند و تا این حد تأثیر می‌گذارد.

و اینجاست که تأثیر حقیقی «هنر» آشکار می‌شود. قصه‌های مجید اگرچه هیچ یک از عوامل رایج جذاب در سینما و تلویزیون امروز را ندارد، زندگی و هویت حقیقی این مرز و بوم را می‌نمایاند. فطرت خفته را بیدار می‌سازد و به همگان یادآوری می‌کند که چگونه زندگی می‌کنیم و چگونه زندگی می‌کردیم. بار دیگر آن لایهٔ گمشدهٔ هویت ایرانی را که سالهاست نهان مانده، آشکار می‌سازد و عطر زندگی ایرانی را از پس سالها غربزدگی و چشم به آن سو دوختن، به مشام می‌رساند.

و البته می‌توان همهٔ این حرفها را رد کرد و مباحث غیرسینمایی دانست. می‌توان ادعا کرد که پوراحمد، صرفاً قصه‌های مرادی کرمانی را مصور کرده و قدرت آن قصه‌هاست که مردم را این چنین به شوق آورده و در این بین، حتی تفاوتهای قصه و فیلم را مد نظر نگرفت و اختلاف در شخصیت‌پردازی و وقایع و زمان و مکان و نوع

روایت و زاویه دید و ... را بی‌اهمیت دانست. همهٔ این سادگیها را ضعف قلمداد کرد و حتی نوعی تظاهر و ریاکاری برای حفظ پرستیژ دانست. و خلاصه، می‌توان ادعا کرد که مجموعه قصه‌های مجید یک سری آثار ضعیف سینمایی هستند که نان شهرت و مقبولیتشان را از برکت وجود قصه‌های مرادی کرمانی می‌خورند و حتی قصه‌های اصلی از بین رفته و هدر شده و ...

اما در صورت طرح چنین نظریاتی، چند سؤال مطرح می‌شود: اصولاً بین مصورسازی «بد» و «مغشوش» یک قصه، با پخش رادیویی مطلوب و چاپ و نشر مقبول همان قصه، تفاوت قابل توجهی وجود دارد؟ و این شرایط به نفع قصه تمام نمی‌شود؟ آیا تا به حال کسی سری کتابهای «داستانهای مجید» را نخوانده و پخش رادیویی آنها را نشنیده و اطلاعی از موجودیت این قصه‌ها نداشته؟

چگونه می‌توان ادعا کرد که درک صحیح یک اثر ادبی و روایتی این چنین دقیق و منسجم از یک مجموعه داستان «سینما» نیست؟ آیا می‌توان گفت باوراندن این شخصیتها به تماشاگر و درگیر ساختن مخاطب با مشکلاتشان، و سپس طراحی پایانهایی تکان دهنده و مؤثر برای ایجاد همذات پنداری کامل تماشاگر با پرسوناژ «سینما» قلمداد نمی‌شود؟ و استفادهٔ دقیق و غیرتحمیلی از اشیاء و جان بخشیدن و باوراندنِ در و دیوار و طاقچه و حیاط و حوض و ساعت و کفش و تسبیح و هندوانه و گوجه‌فرنگی و ژاکت و بیلچه و دوچرخه و دوربین و حتی فواره‌های آب و کوبهٔ در ـ در شرح ـ و استفادهٔ فوق‌العاده از شهر اصفهان به عنوان پسزمینهٔ وقوع رویدادها و اهمیت بخشیدن به معماری و لهجه و بافت شهری و صنایع دستی اصفهان برای شخصیت‌پردازی و ایجاد درام، انتخاب بازیگرانی چون مهدی باقر بیگی و پروین دخت یزدانیان ـ با بازی عالی ـ و ایجاد زمینه برای بازی درخشان جهانبخش سلطانی، یافتن کاراکتری استثنایی به نام علیمراد که با دیدنش آرزو می‌کنی ذره‌ای از آن همه صداقت و پاکی و زیبایی نصیب همهٔ آدمها شود، استفادهٔ فوق‌العاده جذاب از ذهنیت و تخیل کاراکتر اصلی به گونه‌ای که سازنده جرأت می‌کند ساختار فیلم را بر آن بنا کند، و دهها مورد دیگر، «سینما» نیستند؟

عموم کسانی که با ساختار سینمایی قصه‌های مجید موافق نیستند، نواقص و اشکلات خاصی را مد نظر قرار نمی‌دهند. بلکه نیافتن نکات «پیچیده» و اعجاب‌انگیز آزارشان می‌دهد. در هر شکل، همهٔ نکاتی که در بالا ذکر شد در فیلم متعین است و وجودشان غیرقابل انکار. چگونگی این نوع کار بحث دیگری است که عدم درکش نمی‌تواند منجر به انکار کل مجموعه شود.

قصه‌های مجید یک مجموعهٔ ماندگار در تاریخ سینمای ایران است که گذشت زمان، چیزی از ارزشهایش نخواهد کاست. برای درک شرایط پیدایش این آثار، در نظر گرفتن وضعیت حاکم بر سینمای ایران و جستجوی ارتباط قصه‌های مجید با این وضعیت، کاری عبث است. این قصه‌ها هیچ منشأ و مبدأ مشترکی با «سینما»ی ناقص‌الخلقه و مبتذل این دیار ندارند. «سینما»ی ایران اگر بخواهد مضمون شرح را دستمایه قرار دهد، هنرپیشه می‌سازد که مایهٔ ننگ است و ...

اگرچه پوراحمد در شرح موضوع تلخ و گزنده‌ای را انتخاب کرده، فیلمش شفاف و شیرین است و همهٔ این ماجرای عذاب‌آور را فقط بازی این «چرخ» می‌داند و شوخی این دنیا. شخصیت فیلمش از این وضعیت برای رشد و کمال بخشیدن به تخیلات و عالم هنری‌اش سود می‌برد. سادیسم ندارد و انتقام این موقعیت را از دیگران نمی‌گیرد. فیلمش را در ذهنش می‌سازد و نهایتاً هم «صد تا یه تومنی» را علیرغم اهمیتی که برایش دارد ناقابل می‌داند. او فیلمش را ساخته و نیازی به آن پول ندارد. شاید هدفش هم در تمام طول فیلم، فقط ماجراجویی و یک «بازی» بوده است.

او هم دنیا را به بازی گرفت. تسلیم شرایط نشد.

در حالیکه خودش در ایجاد این شرایط چندان تقصیری نداشت. حتی آقای کیوان که باعث پیدایش این اوضاع شده، آدم پلیدی نیست و از روی خباثت نیست که پول مجید را نمی‌دهد. فقط فراموش کرده، یک اتفاق ساده و معمولی که به خاطر حساسیت مجید پررنگ شده و اهمیت یافته است.

شرم گذشته از ارزشهایی که کل مجموعه و فیلم صبح روز بعد دارا هستند، یک تجربهٔ قابل توجه در عرصهٔ سینماست. شرم ساختار متعارفِ دیگر قسمتهای مجموعه را ندارد. در اصل آمیزه‌ای است از توهم با توهم، و در توهم. از خیال با خیال، و در خیال. و بی‌شک، پوراحمد از این تجربه سنگین، سربلند بیرون آمده و یک اثر شگفت‌انگیز پدید آورده است.

شرم بر خلاف ظاهر ساده‌اش، اثر پیچیده و شگفتی است. پوراحمد از «هیچ»، یک فیلم جذاب و قدرتمند پدید آورده که قدرتش را تا پایان حفظ می‌کند و از هم نمی‌پاشد. فیلم قصهٔ خاصی ندارد. مجموعه‌ای است از یک سری تصورات افسار گسیخته که می‌توانند به اشکال گوناگون عینیت یابند. انسجام بخشیدن به این اوهام، کار سترگی است که در نظر اول ساده می‌نماید. یک نمونهٔ درخشان این انسجام، در اواسط فیلم است که مجید پشت در خانهٔ آقای کیوان ایستاده و در فاصلهٔ تصمیم‌گیری برای در زدن تا اجرای این تصمیم، چندین تصور مختلف از آنچه ممکن است روی دهد، در ذهن دارد. از زمان حال، گذشته، آینده، در نظرگرفتن آدمها با شخصیت خوب، بد، بی‌تفاوت به موضوع و ... در این شرایط، زمان بارها شکسته می‌شود، اما تماشاگر را سردرگم نمی‌کند. زمان این فصل تقریباً برابر زمان واقعی چنین روند ذهنی است.

فلاش فورواردها عموماً در جای درست خود قرار دارند و به قدری شیرین و زیبا کار شده‌اند که ملال‌آور نمی‌شوند و استقلال خود را حفظ می‌کنند.

... و شرم، یک علیمراد دارد که تمام شهر را بلد است و در راه شعر می‌خواند و آواز سر می‌دهد. بر سر «صد تومن» پافشاری می‌کند و داد و بیداد راه می‌اندازد و آبروریزی می‌کند. اما به محض اینکه پول را می‌گیرد، به مجید می‌گوید: «کیوان پولت می‌ده؟» و بعد پول را پس می‌دهد و می‌گوید: «بستون این پولو. بستون. بستون. دِ بستون ...» و دنیا را این گونه به بازی می‌گیرد!

مهم نیست که شرم یک فیلم باشد، یک قصه باشد: یک درام، یک واقعهٔ حقیقی، یک گوشه از زندگی و یا هر چیز دیگر. شرم حقیقت وجود و زندگی آنهایی است که در بدر دنبال همان می‌گردند که مجید می‌گردد. در «شهر» می‌گردند و از دیدن رودخانه و پل و در و دیوار و درخت و برگهای خشک و خیابان و آدمها لذت می‌برند و «فیلم» می‌سازند تا زندگی را این گونه ادامه دهند و لحظات را این چنین تصویر کنند، زیبا و به یاد ماندنی، با همهٔ مشکلاتِ گاه طاقت فرسایش. آنها فقط به زیباییها اجازهٔ ورود به «کادر» می‌دهند، حتی اگر «زشت» بوده باشند، که جملگی تجمع زندگی‌اند. □

حاشیه‌ای بر فیلم مستأجر بدون تفسیر

آقای رحیم رحیمی‌پور، کارگردان مستأجر، یکی از چهره‌های «شاخص» سینمای این مرز و بوم هستند. شاخص، به معنای سخنگوی یک «جریان فکری» در سینمای بعد از انقلاب ما. ایشان در طول درگیریهای فرهنگی که به سال ۱۳۷۰، پیرامون سینما و جشنواره نهم به وجود آمده بود، طی چند مقالهٔ آتشینِ «آرمان‌گرایانه» در یکی از روزنامه‌های عصر، خط سیر و تکلیف سینما و هنر ایران را مشخص نمودند و در سال ۱۳۷۲، با ساختن فیلم مستأجر که ثمرهٔ تلاش و تفکر ایشان است، بر تمامی عقایدشان مهر تأیید - یا تکذیب - زدند!

در همین جا، بخشهایی از مقالات ایشان در این روزنامه، و قسمتهایی از متن گفتگوهای مستأجر را برای اثبات صحت و سقم ادعاهای فرهنگی و سینمایی، در ذیل می‌آوریم:

«تو به نصوح به نوبت عاشقی و شبهای زایندرود، پرواز در شب به مجنون، و مرگ دیگری به نزد عروسکها تبدیل شده‌اند و خدا می‌داند اگر اینطور پیش برود بقیه به چه بدل خواهند شد... و من جداً معذرت می‌خواهم که این حرف را می‌زنم و این به آن دلیل است که بهروز افخمی را همسنگر خود می‌دانم. بله بهتر است ما نگران و ناراحت کوچک جنگلی باشیم که عروس شد و خانه‌نشین، و دست از مبارزات خود برای معرفی تاریخ اسلام و انقلاب اسلامی به وسیلهٔ سینما شست...»

(بخشی از مقالهٔ سینما و جریان روشنفکری غربزده، مندرج در روزنامه کیهان)

شهین خانم: «اوا... موش اومده تو خونه...»

جمیله خانم: «آخه تو آپارتمان که موش نمی‌یاد. عجب حرفهایی می‌زنیدها... موش. شب خوابتون نمی‌بره‌ها. بهتره حرفای خوب خوب بزنید... مثلاً حرف آش... به به»

(قسمتی از دیالوگهای فیلم مستأجر)

«می‌توان اشاره به نیهیلیسم داشت که در میان نوشته‌ها و آثار غربی این تفکر آن چنان پا نگرفته که در کشورهای کوچک پا گرفته است ... به طوریکه هنرمندان جهان سومی داخلی، با شنیدن واژه‌هایی مثل ناتورالیسم و رئالیسم و نیهیلیسم و یا اومانیسم، چنان هول شدند که خودشان را به یکی از آنها نسبت داده و با سر به داخل دیگی افتادند که غرب برای آنها بار گذاشته بود...»

(بخشی دیگر از مقاله سینما و جریان روشنفکری غربزده)

مریم: «مجید، این خونه رو ریختن به هم. چرا این عروسک اینجاست؟»

مجید: «ذهنت رو آشفته نکن. بیا آب بخور، بچه‌مون خنک شه.»

[در این هنگام بچه‌های اکبر نفتی در می‌زنند و وارد می‌شوند]

بچه: «بابام می‌خواد خونه بخره از اینجا بریم.»

مریم: «ایشالا بابات یه خونهٔ خوب می‌خره که حیاط هم داشته باشه.»

بچه: «خونه خریدن خیلی پول می‌خواد. بابام می‌گه باید بریم دزدی تا اینقدر پول داشته باشیم.»

(قسمتی دیگر از دیالوگهای فیلم مستأجر)

«بنده به جدّ می‌گویم که فرهنگ و هنر و سینمای امروز، چه در داخل و چه خارج، احتیاج مبرم به سمت‌گیری فرهنگی دارد تا بتواند به انبوه سؤالات داخلی و خارجی پاسخ دهد و چون در گذشته سینما در صدور انقلاب نقشی نداشته است، لااقل حالا که به برکت وجود انقلاب و مقاومت بی‌نظیر مردم صادر شده است در گسترش آن بکوشد.»

(بخشی دیگر از مقالهٔ سینما و جریان روشنفکری غربزده)

جمیله: «دختر تو هم عجب شانسی داری‌ها... شوهرت که نصفه‌س، بچه‌دار هم که نمی‌شی، خونه هم که نداری...»

آقای ناطقی [از داخل حمام]: «جمیله»

جمیله: «بله»

آقای ناطقی: «جمیله»

جمیله: «چیه، چی می‌گی...»

آقای ناطقی: «بیا این شامپو رو بده من...»

جمیلهٔ: «بگیر» [به شهین خانم] «از وقتی مریم حالش به هم خورده...»

آقای ناطقی: «جمیله»

جمیله: «چیه»

آقای ناطقی: «بیا پشت منو کیسه بکش.»

جمیله: «خُبه، خبه. می‌خوای یه لنگ هم ببندم، بیام اون تو...»

(قسمتی دیگر از دیالوگهای فیلم مستأجر)

«و محض رضای خدا و برای نمونه یک فیلم هم در راستای اهداف نظام که سازندگی بعد از جنگ است نداشتیم. در حالی که تمام سینماهای دنیا، بعد از جنگ انبوهی از این فیلمها داشته‌اند.»

(بخشی دیگر از همان مقاله)

شهین خانم: «مریم جون، دیشب چت شده بود؟»

مریم خانم: «هیچی، حاملگی نبود.»

شهین خانم: «جمیله خانم میگه ماه اول همینطوره.»

مریم خانم: «به خاطر حاملگی نبود. من مسموم شده بودم.»

شهین خانم: «پس چرا آقامجید می‌گفت چیز سنگین بلند نکن.»

مریم خانم: «خب، واسه اینکه کمرم درد نگیره. شما که خودت زنی و باید این چیزارو خوب بفهمی...»

(قسمتی دیگر از دیالوگهای فیلم مستأجر)

«اگر چنانچه نیت، اصلاح و جلوگیری از انحرافات و طرفداری از مردم محروم باشد، به این طریق نمی‌توان به نتیجهٔ مطلوب رسید...»

(بخشی دیگر از مقالهٔ سینما و جریان روشنفکری غربزده)

جمیله خانم: «اوا شما اینجایین... من فکر کردم تو این سوراخی هستین.»

شوهر مریم خانم: «حال شما خوبه؟»

جمیله خانم: «بگین ببینم مریم جون چطوره؟»

شوهر مریم خانم: «هیچی یه کمی گرما خورده شده.»

جمیله خانم: «هوا که خنکه»

شوهر مریم خانم: «رفته بود دکان نونوایی، نون بخره، گرما خورده شده.»

جمیله خانم: «اجازه بدین من ببینمش. زیاد نمی‌مونم»

شوهر مریم خانم: «آخه مسئله سرموندن و نموندن نیست. مسئله سر یه چیز دیگه‌س.»

جمیله خانم: «سر چه چیزی؟»

شوهر مریم خانم: «مسئله تو مثلثاته. لگاریتمش با کتانژانتش قاطی شده و...»

(قسمتی دیگر از دیالوگهای فیلم مستأجر)

بد نیست در اینجا بخشی از گفتگوی مطبوعاتی آقای رحیمی‌پور، در یازدهمین جشنوارهٔ فیلم فجر را هم بخوانید:

● جناب رحیمی‌پور، شما در سال گذشته طی مقالاتی که در روزنامهٔ کیهان نوشتید، تغییر روش فیلمسازان ایرانی را توبیخ کردید و فی‌المثل نوشتید که چرا کوچک جنگلی، عروس شد و خانه‌نشین. چه شد که شما به چنین وضعی دچار شدید و چنین فیلمی (مستاجر)...؟

رحیمی‌پور: در زیر چرخ جشنوارها مچاله می‌شوم و تمامی اندام تفکرم، فریم فریم از دیدگان دوربین خیالم بر روی سنگفرش پوزیتیوها می‌چکد. دلم هوای پرواز در شب را کرده است. دیار عاشقان کجاست؟ چرا دیکتاتورهای دلسوز، دولتو را بمباران کردند تا ما مستأجر شویم...

● شما شاعری را بیشتر دوست دارید یا فیلمسازی را؟

رحیمی‌پور: شوفری را بیشتر دوست دارم. پدرم شوفر بوده است.

● آقای رحیمی‌پور، چهار روز است در این جشنواره همهٔ فیلمها را دیده‌ام و بدترین فیلم، مستأجر بوده است. فیلمی از کارگردانی که مدعی اشاعهٔ فرهنگ اسلامی است. با یک فیلم نودقیقه‌ای توهین مستقیم داشته‌اید به تمام اقشار جامعه. تماشاگران و منتقدان و همه را مانند خود، بیسواد فرض کرده‌اید.

رحیمی‌پور: این نظر شما است.

در انتها ذکر این نکته را ضروری می‌دانیم که در سینماهای نمایش‌دهندهٔ مستأجر، پرسشنامه‌هایی توزیع می‌شود که به برندگان، مداد رنگی جایزه داده می‌شود. در این پرسشنامه‌ها، به سبک «مسابقه هفته» تلویزیون خودمان از شما سؤال می‌شود که رنگ پیراهن خانم پروین سلیمانی چه بوده و رنگ کُت فلان بازیگر چطور بوده و یک مستأجر نمونه را معرفی کنید و...

بدون امضاء

(یک تماشاگر)

یادداشتی بر اروپا قربانی

• مریم امینی

به سینما آمده‌ای تا خود را به جادوی پرده سفید بسپاری، و برای مدتی کوتاه، در توهمی از واقعیت غوطه ور شوی. فیلم نیز بی‌هیچ پرده پوشی تو را به همان مسیری رهنمون می‌شود، که هر چند نابخود، امّا برای پیمودن آن آمده‌ای، و اینگونه میل پنهان تو را جواب می‌گوید. میل به جذب شدن، جادو شدن و یا هیپنوتیزم شدن. نریتور به تو می‌گوید که چگونه از تأثیر حواس ظاهری خود رها شوی تا خود را به تمامی به جاذبه او، به جادوگر سینما بسپاری و همراه آن به هر کجا که فرمان می‌دهد، رهسپار شوی. تا ده شماره می‌شمارد، با شمارش هر شماره‌ای، و با هر فرمانی که می‌دهد، تو رام‌تر شده‌ای. صدای نریتور و تصویر پرشتاب عبور از ریلها تو را کمک می‌کنند که به خلسه‌ای خود خواسته تن در دهی. آمده‌ای تا برای دو ساعت خود را در رویایی از واقعیت غرق کنی. آشکارا می‌شنوی که خواسته نریتور جادو کردن توست. به‌اختیار، بی‌اختیار شده‌ای و با شماره ده می‌روی ... به:

«اروپا»، ـ آلمان پس از جنگ ـ سال ۱۹۴۵.

فضایی سرد و بی‌روح، که سکوتی وحشت‌آور، آن را در خود فرو برده است. فضایی که در آن، همه چیز رنگ مرگ دارد: سیاه و خاکستری. در چنین فضایی است که انسانی وارد ایستگاه راه‌آهن می‌شود. حضور یک انسان در دنیایی که وجود هرگونه آثار حیات را در خود انکار می‌کند، القا کننده نوعی تضاد است، و از همین روست که ایجاد اضطراب می‌کند. گویی زندگی با حضور خود، آرامش مرگبار آنجا را برهم خواهد ریخت. تصویر چهره او پشت میله‌های محوطه ایستگاه، نمایانگر ورود به زندانی ناشناخته است که هرچند به اختیار، امّا ناآگاهانه به درون آن قدم می‌گذارد. صدائی که در ابتدا تماشاگر، خود را مخاطب آن می‌یابد، به اضافه کنتراست موجود در فضا، اشتیاق او را نسبت به شناخت این دنیای جدید شدّت می‌بخشد.

«لئوپولدکسلر» آلمانی الاصل که همراه پدر به آمریکا مهاجرت کرده، گر چه در زمان جنگ سرباز فراری محسوب می‌شده، امّا اکنون، پس از پایان گرفتن جنگ، در جستجوی کار و به قصد ساختن فردایی بهتر به سرزمینش بازگشته است. در آن سوی میله‌ها، در اولین برخورد با عمویش، امکان ابراز هرگونه عواطف انسانی از او سلب می‌گردد. این نخستین ضربه است و از این پس، واقعیت غیر انسانی و قوانین ددمنشانه حاکم بر این دنیای جدید، با ضربات پی درپی، بر او تحمیل می‌شود ، پیش از آنکه فرصتی برای تفکّر و شناسایی داشته باشد.

این مرحله از زندگی لئوپولد،با حرکت قطار «زن تروپا» آغاز می‌شود. او نقشی در براه‌اندازی این قطار ندارد، همچنانکه در انتخاب شغلش به عنوان سرپرستی واگن خواب که به توصیه عمویش برای او در نظر گرفته شده است. اگر چه به ظاهر، نظاره‌گر خیل عظیم مردمی است که زن تروپا را به دنبال می‌کشانند- انسانهایی که ارزش آنها تا حدّ چرخهایی برای به حرکت درآوردن صنایع اقتصادی آلمان تنزّل یافته- اما او نیز با ورود به این جهان، ناخواسته، در موقعیّتی مشابه گرفتار آمده است.

در نخستین سفرش با قطار، با کاتارنیا، دختر صاحب کارخانه زنتروپا برخورد کرده و به او دل می‌بندد. این اولین صحنه‌ای است که در فیلم، به صورت رنگی نمایش داده می‌شود، اما همچون جرقه‌ای در زمینه سیاه و سفید ماقبل و مابعد خود به سرعت خاموش می‌گردد. در آلمان پس از جنگ، در این جهان بسته، جایی برای عواطف انسانی وجود ندارد. در اینجا نمی‌توان زیست مگر با قبول چهرهٔ مسخ شده انسانیت. بهترین تجسّم چهره این دنیا، تصویر کاتارنیاست. با ظاهری جذاب که نمی‌توان بی‌تفاوت از کنارش گذشت. اگر جذب شوی، ظاهر مهربان او را باور کرده‌ای، تسلیم مقاصد نازیستی شده‌ای و مجبور به کشتن هستی. کشتن انسانهایی که، علیه نازیها جنگیده‌اند، واکنون تنها لفظ«آدمکش» است که هویت آنها را مشخص می‌سازد. جذب چهره‌ای شده‌ای که با قتل غیرمستقیم پدر و برادر خود، نسبتهای خونی و انسانی را انکار می‌کند. اگر به او پشت کنی، در صورت زنده‌ماندن، وسیله‌ای می‌شوی در دست آمریکائیها، و وظیفه‌ات جاسوسی کردن برای آنهاست. در این جهان، بی‌تفاوتی گناهی بزرگ و نابخشودنی به حساب‌می‌آید- همچنانکه آرمانگرایی انسانی-که‌درهر حال عقوبت خواهد داشت. کسلر بزرگ، عموی لئوپولد، در قسمتی از فیلم به برادرزاده‌اش می‌گوید: نمی‌دانم چرا هروقت که در قطار چرت می‌زنم، پس از بیداری، موقعیت خود را به درستی درک نمی‌کنم و برای چند لحظه در نمی‌یابم که قطار به عقب حرکت می‌کند ویا به جلو. او برای تحمل این زندگی و برای آنکه سیر قهقرایی آن را حس نکند، به ماشینی تبدیل شده که پس از انجام وظیفه در قطار، به مشروب پناه می‌برد تا بتواند هرچه زودتر به خواب رود. او با زایل ساختن نیروی عقلش و

فراموشی، تاوان این بی‌تفاوتی را می‌پردازد. عشق به زادگاه نیز عقوبتی دیگر خواهد داشت. پیرمردی که با انگیزه وطن پرستی، همراه خانواده‌اش از لندن به آلمان باز می‌گردد، عازم مقصدی است که اکنون واقعیت خارجی ندارد. ویرانی مقصد عینی، تمثیلی از ویرانی آرمانی است که از این پس دیگر توهمّی بیش نیست. چهره پدر کاتارنیا نیز در متن لیست قلابی اشخاصی که در زمان جنگ به آنها پناه داده، حک می‌شود، و اینگونه، مرگ، بهایی است که او و پسرش در مقابل بی‌تفاوتی خود می‌پردازند.

جنگ به پایان نرسیده، بلکه در پس ظاهری مهربان به کشتار خود ادامه می‌دهد. در چنین شرایطی، این زنان و کودکان‌اند که اسلحه به دست گرفته و دشمنان زمان جنگ را به قتل می‌رسانند.

در اینجا اگر همه‌چیز به رنگ سیاه و سفید و خاکستری نیست، به رنگ زندگی هم نیست. تنها رنگ زنده، رنگ خون است. زندگی درون پیله‌ای از مرگ جریان دارد. لئوپولد در قطار، کنار کاتارنیا ایستاده است. قطار از مقابلْ اجساد آلمانیهایی عبور می‌کند که پس از پایان جنگ، توسط متفقین به دار آویخته شده‌اند. چهره رنگی این دو درکنار هم، هر چند جریان زندگی را القا می‌کند، اما این زندگی در بستر مرگ جاری است و به تدریج در زمینه خاکستری اجساد که تمام صفحه را می‌پوشاند، رنگ می‌بازد.

اگر چه به ظاهر بی‌نظمی است که بر این نظام حاکم است، ولی در واقع همه امور با دقت وسواس آمیزی طرح ریزی شده‌اند. آشفتگی ظاهری، حجاب دسیپلینی خشک و بیرحمانه می‌گردد، و اتفاقات در رشد سرطانی خود، فرصت اندیشیدن را از لئوپولد و از تو[تماشاگر] باز می‌ستانند. پیش از آنکه بتوانی توجیهی برای حضور اسلحه در دست کودک خردسال آلمانی پیدا کنی، کودک به تو پشت کرده، و مغز پیرمرد بر شیشه قطار پاشیده شده است. تو این دو برادر را دیده‌ای که در ایستگاه قبل وارد قطار شده‌اند؛ دیده‌ای که اتّفاقاً وارد کوپه پیرمردی شده‌اند که به تازگی از طرف متّفقین به عنوان شهردار برگزیده شده؛ شاهد مهربانی آنها بوده‌ای و دیده‌ای که چگونه دو برادر را در آغوش گرفته و به آنها شکلات داده‌اند. اکنون برادر بزرگتر، رو به تو و پشت به آنها تفنگی را از زیر کتش بیرون می‌آورد. باور نمی‌کنی، امّا اتّفاق، افتاده است. تو در همان دامی اسیر شده‌ای که پیرمرد و پیرزن، تا به خود بیایی در نیمه راه ماجرای دیگری هستی. فرصتی برای تجزیه و تحلیل نیست، نه برای تو ونه برای کسلر. پدر کاتارنیا درون حمام با تیغ ریش تراشی رگ خود را می‌زند. دوربین از بالای در حمام به داخل آن پَن می‌شود. وان پر ازخون را می‌بینی، پیش از آنکه کاتارنیا، پدر روحانی و سرهنگ آمریکایی در آن سوی دربسته از آن مطلع شوند. در را که باز می‌کنند، خون، صحنه را می‌پوشاند. تو پیش از همه ناظر بر اتفاق بوده‌ای، امّا باز در همان دامی گرفتار آمده‌ای که پدر کاتارنیا.

لئوپولد چگونه می‌تواند خود را از جاذبه این دام برهاند، زمانی که تاروپود آن، عرصهٔ زندگی اوست؟ حتیّ در خواب نیز،نیرویی نرموز از طریق چشم دوربین بر او مسلّط است و با حرکت کند و دورانی وزمزمه آمرانه خود، آرامش را از او باز می‌گیرد. رویای او، رویای حرکت است و شتاب، به سوی مقصدی ناشناس که او را به‌سرنوشتش نزدیکتر می‌سازد،ولی هرگز از آن پیشی نخواهد گرفت. اکنون، در آخرین سفرش با قطار، می‌کوشد تا هر چه سریعتر، وسایل انفجار بمب ساعتی را به دستور آلمانها، آماده کند. خود را که از پنجره قطار به پایین پرتاب می‌کند، بر چمنهای خیس، آرام گرفته و آسمان پر ستاره را بر بالای سر خود می‌نگرد.برای او، آزادی کاتارنیا و زندگی در کنار او رویایی است نزدیک، که با انهدام قطار و مرگ تمامی سرنشینانش متحقّق خواهد شد. آرمانخواهی او نیز به همراه مسافرین قطار، باید که قربانی شود. مجال تفکر نیست. بمبی که خود، ساعتی پیش آن را به کار انداخته، تا دقایقی دیگر منفجر خواهد شد، و برای از کار انداختن آن، دست کم باید با سرعت قطار دوید، صنعت و تکنولوژی که می‌بایست در خدمت پیشرفت کشورش باشد، اینک به راه خود می‌رود، و انسان را به دنبال می‌کشاند، و اینگونه، لئوپولد در پس زمینه تصویر ساعتی که به لحظه انفجار نزدیک می‌شود، به مورچه‌ای می ماند که به سرعت مشغول دویدن است. او به موقع بمب را از کار می‌اندازد، اما کاتارنیا به او خیانت کرده و اکنون لئوپولد تنها کسی است که مجرم شناخته می‌شود. او به جرم ناهماهنگی با قوانین و معیارهای این جهان، محاکمه خواهد شد، واین بار، خود مسئول اجرای حکم خواهد بود.

قطار بر روی پل منفجر می‌شود، و لئوپولد نیز در زمرهٔ مسافرین است. میله‌هایی که در ابتدا به ارادهٔ خود، با عبور از میان آنها وارد این دنیای ناشناخته شد، اکنون در لحظه مرگ، او را بیرون می‌رانند. می‌اندیشی، در این آشفتگی، آرامش رؤیایی است که جز با مرگ نمی‌توان به آن دست یافت، و همراه لئوپولد در دریای آرامش پس از مرگ، غوطه‌ور می‌شوی. امّا این بار هم اشتباه کرده‌ای. نریتور باز می‌گوید که می‌خواهی یک بار دیگر به اروپا برگردی، امّا نمی‌توانی. مرگ تو نیز تقدیر شده بود.

جهانی که «اروپا» باز می‌آفریند، در اغتشاش و سرعت خود، تابع نظمی خاص است، نظمی که قوانین نیستی بر آن حاکم است. نظمی که کسلر از آن بی خبر است و تو نیز. برای هماهنگ شدن با چنین نظمی، اگر دست به کشتن زنی، سرنوشت تو مرگ است، مرگی ناخواسته. این جهان، جهان تو نیست؛ همچنان‌که لئوپولد کسلر نیز با آن بیگانه بود، و بهای شناخت آن را با مرگ خویش، پرداخت. تو با تن سپردن به جذبه «اروپا» و غرق شدن در کابوس آن، در تجربه شرایط روزگار آلمان پس از جنگ و گرایشات نیهیلیستی ناشی از آن، سهیم شده‌ای، و استغراق تو در برابر غرق شدن او، بهای گزافی نیست. اینک وقت آن رسیده که به جهان خود برگردی، ولی خیابانی که به آن پا می‌گذاری، انگار با لحظه ورود تو، کمی فرق کرده است. □

انسان، تنها یک موجود

نئورئالیسمی دیگر

• خسرو دهقان

با فاصله‌ای چند روزه از مرگ استاد، یکی از شاخص‌ترین ساخته‌هایش، جاده، در کانون فیلم به نمایش درآمد. یادگاری عزیز از آن ساحرِ توانا، که شیفتگانش دیدند و همچنان مسحور گشتند. در حال ترک سالن، خسرو دهقان را دیدیم و صحبتی پیش آمد و او دربارهٔ فلینی صحبت کرد و بیشتر دربارهٔ جاده اش. قراری گذاشتیم و روز بعد، در یک جلسهٔ یکساعته آن نکات تشریح شد و بدین شکل درآمد که می‌خوانید. بدیهی است که لحن محاوره‌ای، در نوشته حفظ شده است.

قرار است آن جنبه از فلینی را توضیح دهیم که قدری ناشناخته مانده و تا به حال کمتر به آن پرداخته شده است و آن اینکه فلینی در آن سوی حصار نئورئالیسم قرار می‌گیرد. در همین ابتدا این توضیح را بدهم که فلینی یکی از بزرگان تاریخ سینماست. فیلمساز بسیار بسیار خوبی است. اما در این مملکت، در دورانهای مختلف بد فهمیده شده. یعنی در بعضی دورانها، به خاطر کارهای عجیب و غریبی که می‌کند، ادایی تلقی می‌شود، سوررئال تلقی می‌شود، لغت «فلینی وار» جا می‌افتد و ... بالاخره درک دقیق و درستی از فلینی داده نشده است. مهمترین کتابی که راجع به او وجود دارد همان کتاب معروف انتشارات ۵۱ است که تا حدود سالهای ۱۹۷۰ فلینی را در بردارد و پس از آن، هیچ.... در بیست سال اخیر هم جز مطالب جسته گریخته، چیز مدّون و سامان‌یافته‌ای نداریم.

و امّا بحث ما... در ابتدا نکته‌ای را باید بگویم و آن اینکه من در اینجا اندیشهٔ خودم را بیان نمی‌کنم؛ فقط دارم فلینی را توضیح می‌دهم. نئورئالیست‌ها هم حرفهایی دارند و فیلمسازان درجه یکی هستند. فیلمهای بسیار خوبی دارند و دورهٔ مهمی را در تاریخ سینما اشغال کرده‌اند. بدیهی است که فلینی هم فیلمساز بسیار مهمی است. فقط در این بین یک تعارض وجود دارد که من قصد دارم این تعارض را توضیح دهم، این دو نگرش را. به یک عبارت، تفاوت نئورئالیسم کلاسیک و آن نئورئالیسم «دیگر» را. نئورئالیست‌های کلاسیک تعدادشان زیاد است. تا حدودی شبیه به هم و نزدیک به هم هستند. اما این شاخهٔ نئورئالیست دیگر، مهم‌ترینش فلینی است.

نکتهٔ دیگر بحث ما هم این است، که فلینی از بنیان، فیلمسازی مذهبی و آدمی دینی است. بنابراین هم به اشراق معتقد است، هم به معنویت، هم به مسیحیت. برای توضیح این نکات، ابتدا چند جمله‌ای را مستقیماً از او نقل می‌کنم که به بحثمان کمک خواهد کرد.

فلینی می‌گوید: «فیلمسازی ترکیب بسیار مطبوع و گرانبهایی است از کار و زندگی گروهی. فیلمسازی در نظر من کاری است بسیار شخصی. و به همین علت است که من خود را یک نئورئالیست به شمار می‌آورم. هر پژوهشی که انسان دربارهٔ شخص خود، دربارهٔ روابطش با دیگران و دربارهٔ راز زندگی می‌کند، پژوهشی معنوی و به معنای واقعی کلمه مذهبی است. برای من فیلم ساختن به منزلهٔ کاری همپای حرف زدن با مردم است. و هدف آن همیشه روشن ساختن پاره‌ای مطالب است. این آن معنایی است که من از نئورئالیسم، به معنای اصیل و واقعی آن، در نظر دارم: جستجویی در خود و در دیگران. در هر جهت، هر جهتی که در آن زندگی باشد. تنها فلسفه‌ای که در فیلمهای من می‌یابید این است که فلسفه‌ای وجود ندارد. در فیلمسازی نیز مانند زندگی می‌باید تجاربی را که زندگی به انسان عرضه می‌کند پذیرفت. تنها با این تفاوت که در فیلمسازی فقط حقیقت مطلق است که به کار می‌آید. من می‌توانم در زندگی دزد یا شیاد باشم. اما در فیلم، این کار حاصلی نخواهد داشت. فیلم هر شخص، او را عریان و بی‌نقاب نشان می‌دهد. هیچ چیز در پرده نمی‌ماند. من در فیلم‌هایم می‌باید راستگو باشم.»

در جای دیگر می‌گوید: «مسیحی معنی‌اش چیست؟ اگر مقصود شما از مسیحی، عشق آدم به همسایه‌اش است، به نظرم می‌رسد که بله، همهٔ فیلمهایم به دور این فکر می‌گردد.» «بنابراین، حتی زندگی شیرین، عمیقاً یک فیلم مسیحی است.»

از او می‌پرسند: «طرز تلقی شما از مسیحیت چیست؟» می‌گوید: «به مسیح معتقدم. نه تنها بزرگترین شخصیت تاریخ بشر است، بلکه [مسیح] در هر انسانی که خود را قربانی همسایه‌اش می‌کند، به زندگی ادامه می‌دهد.»

«عقیده دارم، نیایش می‌تواند تربیتی به حساب آید که ما را به ماوراءالطبیعه نزدیک و نزدیکتر می‌کند.»

www.ghaem.info

اجتماعی نیست ...

«آدم تنها یک موجود اجتماعی نیست، ایزدی هم هست.»

«در لحظه‌هایی که ندا موفق می‌شود به من برسد، چنین می‌نماید که گویی کسی ضربه‌ای به در زده و نرفته‌ام بازش کنم. طبیعتاً روزی باید تصمیم بگیرم که بروم در را باز کنم. در اساس، من احتمالاً یک ولگرد معنوی هستم.»

«از نقطه نظر معنوی، خطی عمودی وجود دارد که از حیوان تا به فرشته کشیده می‌شود و ما روی این خط در نوسانیم. هر روز، هر دقیقه احتمال از دست دادن موقعیت می‌رود. احتمال باز فروافتادن، سوی حیوان.»

این چند جمله‌ای که نقل کردم، به نظر قدری بنیانی است. یعنی ممکن است فلینی آدمی باشد که آداب و آیین مذهب را رعایت نکند و یکشنبه‌ها به کلیسا نرود*، اما به شکلی بسیار بنیانی، آدمی معنوی، آدمی اشراقی و آدمی شهودی است. و فکر می‌کنم این مهمترین تفاوتی است که فلینی با نئورئالیست‌های کلاسیک دارد و دعوایشان هم در واقع به همین نقطه باز می‌گردد.

به گمانم بهترین راهی که ممکن است ما را از کلی‌بافی نجات دهد تا بتوانیم راجع به فلینی قضاوت درستی داشته باشیم، این است که فعلاً فقط نوع نئورئالیسم و مذهبی بودنش را توضیح بدهیم. من راجع به همهٔ دورانهای کاری فلینی صحبت نمی‌کنم؛ فقط راجع به فلینی دوران اول صحبت می‌کنم، که دوران خاصی است. دوران دههٔ پنجاه، زمانی که ولگردها و جاده و شبهای کابیریا را داریم. تفکراتش به هر حال به صورت ریشه‌ای تا آخر عمرش باقی می‌ماند، ولی دوران به دوران عوض می‌شود، مثل هر هنرمند دیگری. و همهٔ دورانهای کار فلینی بسیار مهم است. اما با توجه به بحث ما دوران اولِ کار فلینی است که دوران مهمی است، چون از نظر زمانی هم فاصله‌ای با دوران نئورئالیسم ندارد. دوران اوج نئورئالیسم کلاسیک از ۱۹۴۵ تا ۱۹۴۸ است. در واقع، دوران اول خلط مبحثی پیش می‌آورد با دوران نئورئالیسم که قرار است این خلط مبحث را توضیح دهم.

من همهٔ صحبتها را می‌گذارم بر اساس فیلم جاده که دیشب دیدیم و در دوران اول یکی از مهمترین فیلمهاست و همچنین برای توضیح تفکر مذهبی فلینی بسیار حائز اهمیت و کلیدی است. نکاتی از درون جاده در می‌آیند که بسیار ریشه‌ای هستند. خاصیت دیگر پرداختن به جاده این است که کلی‌بافی نکرده‌ایم و به یک فیلم خاص پرداخته‌ایم. اما قبل از تمرکز بر جاده، من دو تاریخچه می‌گویم تا مشخص شود که راجع به چه داریم حرف می‌زنیم. ابتدا زندگی فلینی را تا پایان دوران اوّل، خیلی خیلی خلاصه بازگو می‌کنم.

فلینی متولد ۱۹۲۰ ریمینی است. زندگی کودکی و نوجوانی‌اش خارج از بحث ماست. یک زندگی معمولی در یک خانوادهٔ معمولی دارد. مدرسهٔ مذهبی می‌رود. کار گرافیک می‌کند و استعدادهایی در نقاشی و گرافیک و نقشه‌کشی دارد. پدرش دوست داشته که او قاضی شود که نمی‌شود. در سنین بلوغ همهٔ این کارها را اول می‌کند و می‌زند به خیابان و از آن کارهایی می‌کند که ما در فیلم ولگردها به شکلی اتوبیوگرافیک می‌بینیم. تأثیر اینها در زندگی بعدی‌اش دیده می‌شود. اما راجع به زندگی آغازین فلینی، صحبت کردن سخت است، چرا که تقریباً همهٔ اتوبیوگرافی‌اش را در فیلمها آورده. بنابراین بخشی از اسطوره‌ها با واقعیت مخلوط شده و ما نمی‌دانیم این اطلاعاتی که فلینی به ما می‌دهد، تا چه حد واقعی است و چقدر حاصل ذهنش است که دوست داشته این‌طور شود و نشده است. می‌دانیم که فلینی آدمی تخیلی و رؤیایی است در واقع این دوران زندگی ۱۹۲۰ تا ۱۹۳۸ یعنی پیش از ورودش به رم، مخدوش است و با زندگی هنری‌اش، مخلوط شده است.

به هر حال تا هجده‌سالگی کار مهمی انجام نمی‌دهد و درس مهمی نمی‌خواند. هجده سالگی به فلورانس و بعد هم به رم می‌رود که تمام قضایای وارد شدن به رم و ماجراهای بعدی را در فیلمهایش (رم و ساتیریکون) دیده‌ایم. در سال ۱۹۳۸ وارد سینما می‌شود. سال ۱۹۳۹ تا ۱۹۴۵ جنگ جهانی دوم جریان دارد. بنابراین، این چهار پنج سال زمانی است که او در ایتالیا می‌گذراند و فاشیزم را به خوبی و از نزدیک لمس می‌کند. مهمترین کاری که فلینی از آغاز تا پایان زندگی‌اش انجام می‌دهد، این است که یک فیلمنامه‌نویس است. همیشه مهمترین مشغله‌اش و مهمترین کاری که می‌کند، نوشتن فیلمنامه است. حالا چه خودش کارگردانی کند و چه نکند. از ۱۹۴۰ تا ۱۹۵۰ به مدت ده سال مشق می‌نویسد برای سینما، فیلمنامه می‌نویسد برای روسلینی، برای آلبرلاتوادا، پیتروجرمی، ماریوماتولی و دیگران.

از دههٔ پنجاه شروع می‌کند به فیلم ساختن که جاده، فیلم سومش است و بعد هم فیلمهای دیگر؛ ولگردها و شبهای کابیریا تا دههٔ ۶۰ که می‌رسد به زندگی شیرین و بعد هشت و نیم. در هر دهه هم ماجراهایی دارد. آخرین کاری هم که می‌خواست انجام دهد راجع به داوینچی بود که موفق نشد و مرگ به او مهلت نداد.

این از این. و امّا.... مختصری هم راجع به نئورئالیسم بگویم. ریشه‌های نئورئالیسم برمی‌گردد به قبل از جنگ جهانی دوم. ولی ریشهٔ نئورئالیسم، برآمده از جنگ جهانی و همچنین، جریان «چپ» است. بنابراین، وقتی که جنگ رخ می‌دهد، زمینه فراهم می‌شود برای شکوفایی تفکر نئورئالیسم که خودش داستان مفصلی است. در آن زمان فلینی یک جوان بیست و چند ساله است. اسمش هم در

کتابهای رسمی، جزو فیلمسازان کلاسیک نئورئالیسم نیست. فیلمسازان کلاسیک نئورئالیست معمولاً اینها هستند: ویسکونتی، روسلینی، دسیکا، لیتزانی، ورگانو، زامپا، دسانتیس، لاتوادا، جرمی و.... اینها فیلمسازان مشخص نئورئالیسم هستند. ولی هیچ اشاره‌ای به فلینی نمی‌شود. فلینی فقط با اینها کار می‌کند. فلینی در آن دوران نه نئورئالیست هست، و نه نیست؛ جوانی است که دارد تفکراتش شکل می‌گیرد. سر به آسمان دارد و رؤیایی است. بنابراین، باعث تعجب نیست که منتقدین چپ رسماً به او «خیانتکار» می‌گویند و ادعا می‌کنند او به آرمانها و اهداف نئورئالیسم خیانت کرده است، که البته این درست نیست.

او حدود دههٔ ۵۰ شروع به فیلمسازی می‌کند و از دههٔ پنجاه به بعد، از نظر تاریخی، سیاسی، اقتصادی و فرهنگی، ما در سراشیبی دوران نئورئالیسم قرار داریم و نئورئالیسم در این دهه آرام آرام افول می‌کند. پس اطلاق لفظ خیانتکار به فلینی نامربوط است؛ با وجود اینکه فلینی خودش معتقد است در مقایسه با نئورئالیست‌های کلاسیک، نئورئالیست واقعی‌تری است. این جا، آن دعوای اصلی راجع به نئورئالیسم آغاز می‌شود:

نئورئالیست‌های کلاسیک‌تر، معتقدند که آمده‌اند استودیوها را می‌شکنند و می‌روند در فضای واقعی کار می‌کنند، به دلیل اینکه به نورهای مصنوعی احتیاج ندارند. به هنرپیشه‌های واقعی احتیاج دارند که نفس بشکند. گریم نیاز ندارند. دکور و نورپردازی آنچنانی نیاز ندارند و تمام چیزهای مصنوعی را می‌شکنند. به خصوص که آنها به یک مفهوم دارند مبارزه سیاسی می‌کنند و به نوعی با چینه‌چیتا، لجاجت دارند. با مجموعهٔ ساختار خود چینه‌چیتا که یک جور هالیوود ایتالیایی است، مشکل دارند. یعنی دعوایشان، صرفاً دعوای زیبایی‌شناسانه نیست که برویم در فضای باز و با مردم واقعی کار کنیم و مسائل واقعی را بگوییم. در واقع چینه‌چیتا را به عنوان سمبل نظامی که این جنگ را به وجود آورده و فاشیست‌ها در آن نقش دارند، مطرح می‌کنند و مشکلشان این است. البته چینه چیتا در این دوران بمباران شده و وجود خارجی ندارد. اسارت گاه و ساختمان جنگ‌زدگان و.... است. نئورئالیست‌ها آن را به‌عنوان یک سمبل در ذهن دارند که توضیحش بحث مفصلی است، و بماند.

آنها معتقدند که جنگ برای ما فقر و خرابی و مصیبت و ویرانی و گرفتاری به وجود آورده و ما موظفیم اینها را نشان دهیم و افشا کنیم، و راهش هم این است که استودیوها را بشکنیم و رها کنیم و برویم بیرون کار کنیم، با موضوعات بیرون، مردم بیرون، فضای خارجی، مثل دزد دوچرخه، واکسی، برنج تلخ، امید، رم در ساعت یازده و...

حرف فلینی اینجا چیست؟ اولاً این فکر فضای آزاد به طور ریشه‌ای از روسلینی می‌آید. روسلینی فیلمسازی است که بعضی اوقات فکر می‌کنند مارکسیست است، بعضی وقتها کاتولیک است، یا لیبرال است و ... در حالیکه هیچکدام اینها نیست. روسلینی آدمی است که بالاست. نه چپ است، نه راست؛ بالاست. والاتر از این حدهاست. و منهای قضیهٔ رم، شهر بی دفاع، مهمترین فیلمسازی است که اصلی‌ترین فکر یا یکی از اصلی‌ترین فکرهای نئورئالیسم را ارائه داده و آن مسئله کار کردن در فضای باز است.

مقصود روسلینی در حد نگاه سادهٔ یک چپ نیست که برویم فضای باز کار کنیم و.... او تفکرات دیگری دارد که خارج از بحث ماست و ما را وارد بحث روسلینی می‌کند. ولی به هر حال فیلمهایی که او می‌سازد و فضایی که او پیشنهاد می‌کند، مثل پاییز او آلمان سال صفر و ... احتیاج به یک طرز تلقی دیگر دارد راجع به قصه‌های دیگرتر و روابط دیگرتر و میزانسن دیگرتر.

اصلاً راجع به یک بافت دیگر و یک دنیای دیگر دارد صحبت می‌کند. و چون فلینی، خوشبختانه تا آخر عمر به استادش وفادار می‌ماند و همیشه به نیکی از او یاد می‌کند، و مهمترین فیلمنامه‌هایش را برای او می‌نویسد و دستیاریش را می‌کند و .... این فکر اصلی را از او می‌گیرد. و از اینجا بلافاصله من همهٔ صحبتها را می‌برم به جاده.

می‌بینید که جاده یک فیلم با فضای باز است، و به طور تیپیک فیلمی است که ریشه‌هایش از تفکر روسلینی می‌آید در مورد کار کردن با فضای باز و موضوع باز. اگر دقت کنید، منهای بعضی صحنه‌ها، جاده فیلمی بیرونی است. موضوعش بیرونی است. موضوعش جاده‌ای است. شهر است و خیابان و بیابان و جاده و برف و کوه. اصلاً خانه‌ای که متعلق به زامپانو است، خانه‌ای خیابانی است با فضای باز. بنابراین می‌بینید که این فضای باز، فقط یک فضای باز نیست که مثلاً ما از توی اطاق برویم توی حیاط. این نیست. مهم این است که اصولاً جنس آدمها، جنس قصه‌ها، جنس روابط و میزانسن‌مان هم متناسب با فضای باز است.

بنابراین جاده یک فیلم خیلی نمونه‌ای و کلیدی است دربارهٔ این تأثیر بلافاصله و مستقیمی که فلینی از روسلینی می‌گیرد.

نئورئالیست‌ها معتقدند که ما می‌آییم فقر و گرفتاری را برملا می‌کنیم و با انسانهای واقعی کار می‌کنیم تا بتوانیم تأثیر بگذاریم. یعنی همهٔ کوشش‌مان این است که ضبط واقعیت کنیم. واقعیت چیست؟ واقعیت ویرانی است، فساد است، گرانی است، جنگ است، خانه‌های ویران شده است، فحشاست ... دعوای اصلی فلینی از همین جا آغاز می‌شود.

فلینی می‌گوید اولاً که انسان یک موجود اجتماعی نیست، ایزدی است، و در ثانی همه‌اش این نیست که همهٔ کارما فقط خوردن سه وعده غذا، خوابیدن، استراحت کردن، حمام رفتن، سکس و ... باشد. به نظر او نئورئالیست‌ها در این قضایای حیوانی می‌مانند. اگر دقت کنید در جاده، «زامپانو» یک شخصیت نمونه‌ای و کلیدی است در دستهای فلینی، تا بگوید این نمونه‌ای‌ترین آدم نئورئالیست‌های کلاسیک است. یعنی نئورئالیست‌ها اصلاً این نوع موجود را می‌پرورند و موضوع را این‌گونه توضیح می‌دهند تا مشکلات را برملا کنند. جلسومینا مرتب به زامپانو می‌گوید: «تو فکر نمی‌کنی.» و هنگامی که این دو شخصیت در فیلم جدا می‌شوند و می‌روند، در واقع فیلم دوپاره می‌شود و فیلم اصلاً دو نیمه است. دلیلش هم این است که فلینی دارد این فیلم را ابتدا می‌سازد تا طرز

تلقی‌اش را از نئورئالیست‌ها توضیح دهد و اعلام موضع کند و بعد می‌سازد تا انتقادی کرده باشد و بگوید که من چطور چیزی را در نئورئالیسم نمی‌پسندم.

فلینی معتقد است که نئورئالیست‌ها بشر را فقط در حد یک موجود اجتماعی با غرایزش و نیازهایش محدود می‌کنند. اگر دقت کنید در این فیلم، روی رفتار زامپانو به شکل غلوآمیزی کار شده است. روی خوردنش، خوابیدنش، وضع سر و لباسش، معاشقه‌اش و تمام چیزهایی که فیزیکی است، و اصلاً توجهی به وجه معنوی‌اش، متافیزیکش، آن بخشی که برای فلینی خیلی مهم است، نمی‌شود. همان جمله‌ای که فلینی می‌گوید بشر به ماوراء الطبیعه وصل است و زامپانو را به این شکل درمی‌آورد تا دو کار انجام دهد: هم طرز تلقی خودش را از نئورئالیست‌های کلاسیک توضیح می‌دهد و در زامپانو متجلی کند، و هم اینکه همزمان نقدشان کند. و در انتها مثل هر آدمی که معتقد است خودش حق دارد و دیگران که اشتباه می‌کنند استغفار خواهند کرد، سکانس پایانی فیلم را به نوعی «توبه کردن» تبدیل می‌کند و زامپانو را به خواری می‌اندازد.

این خوار شدن زامپانو در نگاه نئورئالیست‌ها رخ نمی‌دهد. از نگاه آنها، مجموعه شرایط سیاسی، اقتصادی، و غیره باعث شده که او، اینچنین تغییر شکل و ماهیت دهد. اما این حرف برای فلینی موجه نیست. یعنی معتقد است که اگرچه آدم دچار مشکل می‌شود، بی‌غذا می‌شود و بی‌مسکن می‌شود، اما معنویت چه می‌شود؟ فیض الهی چه می‌شود؟ برای فلینی این فیض الهی مهم است.

از آن طرف، شما شخصیتی می‌بینید به نام «جلسومینا». اگر این شخصیت قدری خل است و غیرطبیعی است، برای این است که یک مقدار امکان نمایشی شدن پیدا کند. اگر یک شخصیت سرپا و محکم داشتیم، این فکر دراماتیک از آب درنمی‌آمد. جلسومینا حسی دارد که می‌تواند تشخیص دهد دو روز دیگر باران می‌آید. می‌تواند گوشش را به تیر تلگراف وصل کند و فکر کند خبری خواهد آمد و می‌تواند گوجه فرنگی بکارد که طبعاً محصولش همان لحظه ثمر نمی‌دهد. همان حس است که جلسومینا را قادر می‌سازد با آدمها، با حیوانات، با بچه‌ها ارتباط برقرار کند. پیام آنها را دریافت می‌کند. به تدریج برای خودش موسیقی به وجود می‌آورد. تمام اینها آن تجلیاتی است که از نئورئالیسم در فلینی وجود دارد. و می‌گوید نئورئالیسم واقعی این است. این شخصیت، شخصیت نئورئالیسم واقعی است. آن واقعیتی که از دل جنگ و تبعات گوناگونش بیرون می‌آید، این آدم را پدید می‌آورد که با وجود تمام این گرفتاریها، به چیزی به نام عشق، به چیزی به نام معنویت، و به چیزی به نام خدا، معتقد است.

شخصیت دیگر «ماتو» است که فلینی صریحاً می‌گوید او یک مسیح است. ماتو از یک سو آدمی روحانی است و از سوی دیگر، از نظر فیزیکی بندباز است. اشاره‌هایی که می‌کند، به خصوص از طریق دیالوگها، تفکراتش را بیان می‌کند. از طریق آن سنگریزه نشان داده می‌شود که او آدمی است معتقد به اشراق و عرفان و خدا. یک نوع طرز تلقی اخلاقی نسبت به جلسومینا دارد، که هم جلسومینا را به زامپانو وصل می‌کند و هم به رهایی‌اش می‌اندیشد. هم می‌خواهد او سکنی بگیرد، هم روحش آزاد باشد. کاری که ماتو با جلسومینا می‌کند این است که می‌گوید: «تو به هر حال به یک آدم، به یک شوهر، به یک کسی نیاز داری که از تو نگهداری کند. اما در عین حال روحت را به شیطان نفروش.» بنابراین، تعارضی که در فیلم حس می‌کنید که جلسومینا نمی‌داند باید برود یا نه، و به زامپانو هم می‌گوید که او مرا ترغیب می‌کرد که با تو بمانم، این بحث جسم و روح است که در فلینی خیلی مهم است.

درواقع اگر می‌بینید جاده دو فکر است، دو آدم است، همین است که یک بخشِ زمینی و جسمی و مادّی دارد که زامپانو در دِیر دزدی می‌کند و برایش مسئله‌ای نیست، اما برای جلسومینا مسئله است، چون بحث اخلاق برایش مهّم است، دزدی از خانهٔ خدا برایش مسئله است. و این درگیری حتی در فلینی هم باقی می‌ماند و سر همین موضوع فیلم می‌سازد و استفاده‌های نمادینی از قضیه می‌کند، که همین نمادین بودن یک تعارض دیگر ایجاد می‌کند.

در نئورئالیسم سعی می‌شود از نمادها پرهیز شود و هر چیز، مستقیم توضیح داده شود. قصه‌ها خیلی عریان و مشخص باشد: زندگی واقعی و آدمهای واقعی. البته در دههٔ ۴۰، در ایتالیای بعد از جنگ، معنی دارد که نماد وجود نداشته باشد. مثلاً در دزد دوچرخه چه نمادی وجود دارد؟ یکسره به خود موضوع می‌پردازد. کاملاً مستقیم و مشخص. اما فلینی چون یک فیلمسازِ ذهنی و معنوی است، خود به خود سراغ نماد می‌رود. اصلاً تمام فیلمسازانی که غیرمادّی می‌اندیشند و مجبورند چیزهای ناملموس را توضیح دهند، نماد را به کار می‌گیرند. حتی فیلمسازانی هم که می‌خواهند از سد سانسور بگذرند به سمت نماد می‌روند. نماد، بیشتر از ریشهٔ تفکر می‌آید تا نوع تفکر.

پس از جاده، به تدریج حساسیت فلینی در مورد نئورئالیست‌ها از بین می‌رود و آن رگهٔ جنون، رگه‌ای که در جلسومینا می‌بینید، در فیلمهای بعد پررنگ می‌شود. یعنی اگر آن خُل خلی بودن جلسومینا در جاده، نیت خاص فلینی را برآورده می‌کند و ترجمان آن تفکر اوست، در فیلمهای بعدی آن وضعیت را ندارد. خودِ آن وضعیت، مسئلهٔ فلینی و تبدیل به تم دیگری می‌شود. آن آدم خل، ابزاری می‌شود برای یک نوع تفکر. و از طریق این آدم که با یک متافیزیک در ارتباط است حرفهایش را بیان می‌کند.

این آدم که آن تصورات را دارد و دریا و آب را دوست دارد و با بچه‌ها و حیوانات، ارتباط برقرار می‌کند، تبدیل می‌شود به شخصیت دوران دوم کار فلینی و مسیری دیگر، که توضیحش بماند برای روز و روزگاری دیگر. □

• «از اصول دینی کاتولیک‌گرایی بی‌خبرم. شاید یک مرتد باشم. مسیحیت من خام است. رسوم دینی را به کار نمی‌بندم. اما عقیده دارم نیایش می‌تواند تربیتی به حساب آید که ما را به ماوراءالطبیعه نزدیک و نزدیکتر می‌کند.» (بخشی از گفته‌های فلینی)

• فرانك بِرك

نقدی بر جاده

یک فیلم شاعرانه

■ ترجمهٔ عباس اکبری

در جاده تلفیقی از گذشته فلینی به عنوان یک انسان، نویسنده و کارگردان را می‌توان ردیابی کرد. او در جوانی با گروهی از بازیگران سیار سیرک همراه شد و به عنوان نویسندهٔ داستانهای مصور کار کرد و بعدها برای ماکریو و فابریزی فیلمنامه‌های کمدی نوشت. بعد از جنگ، پس از آزادی رم، با روبرتو روسلینی برای نوشتن فیلمنامه‌های رم، شهر بی‌دفاع، پائیزا، فرانچسکو، تردست خدا، معجزه (که در آن نقش سن ژوزف را نیز بازی کرد) همکاری داشت؛ با آلبرتو لاتوادا روی فیلمنامهٔ آسیاب جادهٔ پو ـ یعنی چهارمین فیلم از پنج فیلمی که خودش نویسنده و کارگردانی آنها را به عهده داشت ـ کار کرد. این فیلم شخصی‌ترین و زندگی نامه‌ای ترین و احتمالاً شهودی‌ترین فیلم فلینی به شمار می‌رود. با وجود این، در جریان خلق آن زیاد در پی این نبود که صفحات «سفرنامهٔ شهودی»اش را به فیلم تبدیل کند، بلکه سعی داشت شک و تردیدها و شور و شعفهای ناپایدار و گذرای روحی که نمی‌تواند در هیچ دفترچهٔ خاطراتی ـ هر چقدر هم که صادقانه باشد ـ ثبت شود را در بند کشد. فلینی بر آن نبود که صرفاً خود حوادث را بازسازی کند، بلکه قصد داشت که عصارهٔ آنها را بازآفریند. موضوعی از این دست، خود را به راحتی در اختیار پرداختی نوستالژیک و بی‌ارزش می‌گذارد، اما فلینی از این سهل‌انگاری اجتناب کرد و فیلمی ساخت که قلب تمام تماشاگران جهان را تسخیر کرد و مهمتر از این، بسیاری از فیلمسازان را با سبکی فردی و شدیداً تغزلی مبهوت ساخت.

با دقت نظر از دیدگاه زیبایی‌شناسی سینمایی، جاده ـ خواه از لحاظ فیلمنامه و خواه خود فیلم ـ را می‌توان به عنوان یک فیلم شاعرانهٔ نئورئالیستی تعریف کرد. این دسته‌بندی مفید است، زیرا به ما کمک می‌کند تا عناصر پیچیده و روشهایی که خاص سبک فلینی است را مشخص، تجزیه و تحلیل و سازماندهی شده ارائه کنیم. ویژگیهای اصلی این فیلم، با ابهامی تراژیک و غیرقابل پیش‌بینی، به جای تعلیقی بین رؤیا و واقعیت، با ترکیبهای بصری و مضمونی، بازی غیرمتعارف، شخصیت‌پردازی نمادین و لحن مؤثر مشخص می‌شوند.

اگرچه جاده از جنبه‌های گوناگونی با فیلمهای سنتی سبک نئورئالیسم تفاوت دارد، اما از این نظر که فیلمنامهٔ دراماتیک (به مفهوم کلاسیک) ندارد، با این ژانر وجه مشترک می‌یابد. درام به مفهوم کلاسیک تحت انقیاد مفهوم ضرورت ـ خواه درونی و خواه بیرونی ـ در صحنه‌ها و همچنین شخصیتهایی است که بخشی از یک طرح منسجم به شمار می‌روند و صحنه‌ها زنجیروار از دل هم درمی‌آیند و به گونه‌ای علّی و معلولی ردیف می‌شوند. در داستانی چون جاده، اثری از این علت و معلولی بودن حوادث یافت نمی‌شود و جای آن را توالی حوادثی گرفته که بر اساس قاعدهٔ نگارش رمان در پی هم می‌آیند. یکی از مهمترین ویژگیهای فیلم، نداشتن ساختار دراماتیک کلیشه‌ای است: نوعی غیرقابل پیش‌بینی بودن و خود به خودی جلوه کردن

حوادث. همچنین در اغلب موارد دقیقاً همین حوادث، بستر پیشبرد رویداد می‌شوند. برای مثال، صحنه‌ای که در حین عروسی روستایی از جلسومینا دعوت می‌شود تا پسر بیمار دلمرده‌ای که در بستر افتاده و در اتاقی تاریک (و به سبک گروتسک مبلمان شده) حبس است، را خوشحال کند، با رویداد اصلی کاملاً بی‌ربط است. این صحنه، مانند «حلقه‌ای» در سیر تکامل روایت به شمار می‌رود. پس از این «میان پرده»، جلسومینا به موقعیت اصلی (یعنی اتکاء به زامپانو) که ناخواسته از آن جدا افتاده بود بازمی‌گردد. با این همه، صحنه مذکور یک کارکرد مضمونی نیز دارد. و آن، بخشی از کشف عجیب و غریب دنیا توسط جلسومینا است که او، همه را بدون منت سرگرم می‌کند. همچنین تصادفی بودن ماجرا را در صحنه‌ای می‌بینیم که سه نوازندهٔ متحدالشکل درحالی که ترومپت می‌زنند، انگار که از ناکجاآباد آمده‌اند و در زمینهٔ آسمان خالی ضد نور شده‌اند، به سبک هندیها در کنار جاده‌ای روستایی قدم رو می‌روند. تأثیر اولیهٔ این صحنه تاثیری سوررئالیستی است، اما بعد می‌فهمیم که آنها تبلیغ‌کنندگان سیرکی هستند که بعدها جلسومینا را وسوسه می‌کند. از این رو، در این مورد، حادثهٔ بی‌ربط مذکور یک «حلقه» [میان پرده] نیست، بلکه مرحله جدیدی برای گسترش داستان به شمار می‌رود.

اکنون اجازه دهید که به عناصر «سوررئالیستی» بیشتر دقت کنیم. در میخانه زامپانو با بدکاره‌ای مواجه می‌شود که او را با خود می‌برد که با موتورش گردش کنند.

جلسومینا: منم سوار بشم؟

زامپانو: تو همینجا بمون (موتور دور می‌شود.)

جلسومینا (نمای متوسط): پس کجا دارین می‌رین؟

دیزالو. خیابان. شب

نمای دور از جلسومینا که روی لبهٔ پیاده رو نشسته است. اسبی در خیابان خلوت می‌گذرد.

دیزالو

این صحنهٔ انتقالی ـ مگر در مورد اسبی تنها و لاغر ـ هیچ غیرعادی نیست (در اینجا، گذشت زمان را در حین انتظار جلسومینا نشان می‌دهد). ظهور ناگهانی اسب که به نحو غم‌انگیزی ناهماهنگ، شاعرانه و نیمه رویایی است قوانین طبیعی را درهم نمی‌ریزد. حال آنکه می‌توانست درهم بریزد. مثلاً اسب پرواز نمی‌کند! فلینی نیز مانند کافکا، رویا و خیال را با قسمتهایی از واقعیت انکارناپذیر می‌سازد، اما بر خلاف کافکا، اجازه نمی‌دهد که فانتزی حتی به استعاره، جنبه‌های واقعی اثر را دستخوش تزلزل کند. «سوررئالیسم» وی سوررئالیستی پیشنهادی و لحنی است: نشان داده نمی‌شود، اما در عوض از خود موقعیت داستانی نشأت می‌گیرد و سرانجام در واقعیت حل می‌شود. همچنین گویی به عمد، فلینی نه تنها به کمک پرداخت تاتورالیستی صحنه‌های خشونت باری چون دعوا، فرار، درگیری مستانه و غیره آن را انکار می‌کند، بلکه با صحنه‌های جدی و لودگیهای از پیش طراحی شده و آگاهانه‌ای آن را نفی می‌کند.

ابهام؛ ترکیب‌بندی مبتنی بر مضمون

این رفت و آمد سیال بین واقعیت و واقعیت شاعرانه و حالت عادی و سحرآمیز، توسط ابهامی که فلینی در سر تا سر فیلم و در سطوح مختلف دنبال می‌کند، ارتقاء می‌یابد. برای مثال، قهرمانان فیلم به اختیار از بطن زندگی خود کنده شده و بی‌ریشه می‌گردند. جوابهای تند و دو پهلوی زامپانو به جلسومینا را جزو خصوصیت بارز شخصیت زامپانو می‌گیریم، و یا صرفاً آن را به عنوان شوخی تلقی می‌کنیم:

جلسومینا: کجایی هستی؟

زامپانو: جایی که سهم خودم از این کشوره.

جلسومینا: کجا به دنیا اومدی؟

زامپانو: تو خونه بابام (صدا می‌کند) گارسون!

تمام اطلاعاتی که می‌توانیم از زمینهٔ اجتماعی زندگی جلسومینا به دست آوریم، فقط فقیر بودن او است. و از گذشتهٔ «ماتو» نیز فقط این را می‌دانیم که «بچه کولی» است. همین ابهام در شخصیت‌پردازی نیز وجود دارد: به ترتیب جلسومینا و ماتو را می‌بینیم که با گریم استلیزه‌ای وارد و خارج می‌شوند. سن جلسومینا مشخص نیست (نوجوان است؟ بزرگسال است؟ یا زنی جوان؟) و از همجنس گرا بودن یا نبودن ماتو نیز چیزی نمی‌دانیم؛ چون از طرفی نشانه‌هایی دال بر همجنس گرایی وی ارائه می‌شود و در عین حال نشانه‌هایی ارائه می‌شود دال بر اینکه وی چنین نیست. پشت خندهٔ خاص ماتو و دلقک بازی او، چیزی فراتر از زرنگی و ناقلایی بازیگران سیرک نهفته است. حالت بالهوار حرکات و راه رفتنهای فنرگونه وی، شخصیت عادی‌اش را با «همذات فرشتهٔ اسرافیلی»اش تلفیق می‌کند. علیرغم وجود این تضاد، شخصیتها پوک و توخالی نیستند. بلکه هویت منحصر به فردی دارند، یا هویت منحصر به فرد خود را کسب می‌کنند. با وجود این، بی‌آنکه انسان بودن خود را نفی کنند، به هیئت اسطوره‌های زنده و نمادین درمی‌آیند و علیرغم این پارادوکس آشکار بسیار باورپذیرتر از انسان واقعی به نظر می‌رسند.

فلینی غالباً از حذف استفاده می‌کند. اولین آن را من «شگرد» می‌نامم. برای مثال:

(جلسومینا تازه‌وارد شهری عجیب و غریب شده است. او در کنار زن دیگری در جلوی کاروان سیرکی ایستاده است.)

جلسومینا: آه! ما کجائیم؟

همسر صاحب سیرک: توی رم. کلیسای سن پل اونجاست. (به خارج قاب اشاره می‌کند)

و شهر رم نیز تا پایان فیلم «خارج قاب» باقی می‌ماند. نمای متعاقب «نمای دور» از منظرهٔ رم که کلیسای «سن پل» در سمت چپ آن دیده می‌شود، وجود ندارد؛ بلکه نمای «**زامپانو و مدیر سیرک در زیر چادر سیرک**» حاضر است. شگردی که در طی آن توجه ما به شیئی یا ایده‌ای معطوف می‌شود که نشان داده نمی‌شود. در نتیجه تخیل ما

عملاً به کار می‌افتد.

اما در مفهومی عام‌تر ما در سرتاسر فیلم با این نوع حذفها مواجهیم. فلینی با انتخاب لوکیشن و قاب‌بندی ویژه مزاحمت عناصر واقعی خاصی را که یکی از درونمایه‌های اصلی وی ـ یعنی زندگی نیمه فانتزی در حاشیه جامعه ـ به خطر می‌اندازد، و از دید خودش محافظت می‌کند. درواقع، برخلاف عنوان جاده، رویداد در «خیابان» یا «جاده» رخ نمی‌دهد، بلکه اگر بخواهیم دقیق‌تر بگوییم در کنار راه اتفاق می‌افتد. بیشتر بافت بصری فیلم که دربارهٔ خانه به دوشی زامپانو و جلسومینا است ـ در ترکیب بالاتهای تهی مغز، مناطق تهی، حاشیه شهرها، و آن مخروبهٔ خالی از سکنه، با تپه‌هایی که در مه فرورفته و در منطقه‌ای ساحلی بین شاهراه و دریا قرار گرفته ـ باعث افزایش افسردگی، از خودبیگانگی و تنهایی می‌شود. و هرازگاهی که فلینی به زندگی دیگری ورای زندگی قهرمانان می‌پردازد نیز نوع زندگی قهرمانان در بخشی از نما به چشم می‌خورد. صحنهٔ عروسی روستایی نیز مشخصاً کنار راه رخ می‌دهد، اما از این گذشته، خود جشن عروسی به طور اجمال و گذرا دیده می‌شود و یا حتی در چند نما خلاصه می‌گردد. شخصی زنی را به یاد می‌آورد که غذا تهیه کرده و به مهمانان رسیده است و خودش «چون اسب» سرپا غذا می‌خورد. خیابان جلو کلانتری در صحنه‌ای که جلسومینا منتظر آزاد شدن زامپانوست فاقد رفت و آمد عابران و اتومبیلها است و فقط آپارتمانهای بلند مدرن به ما گوشزد می‌کنند که در شهر بزرگی هستیم.

اگرچه در سرتاسر طول فیلم این نوع «قاب‌بندی مبتنی بر مضمون»، آگاهانه و به دقت دنبال شده است، اما رفتار دوربین هیچگاه برای گرفتن ترکیب‌بندی تصویری چشمگیر توی ذوق نمی‌زند. فیلمبرداری کاملاً کنترل شده است و در اکثر مواقع، نورپردازی نرم و تخت است. گذشته از چند صحنه، نور خاکستری روز یا نور عصرگاهی به کار رفته است. فلینی به دنبال نورپردازی پرکنتراست یا «شاد» نیست. اما با آگاهی از این که هنر یعنی پنهان کردن هنرمندیِ هنرمند، بافت قابها و کیفیت نورپردازی به نحو آشکارتری نمادین، بخشی از خود مضمون می‌شود. «ماتو»ی بی‌خیال و سر به هوا در زیر نور آفتاب کشته می‌شود؛ پس از این، در پی چند دیزالو سریع، شاخه‌های بی‌برگ درختان دو سوی جاده و مناظر مه آلود کوهستان در زیر آسمانی غم‌انگیز گرفته شده‌اند، فرار زامپانو از وجدان خویش و غم جلسومینا به ما یادآور می‌شوند. اما فلینی صرفاً بافتی معنی‌دار را **انتخاب** نمی‌کند بلکه آن را می‌آفریند. موتور زامپانو، وسیلهٔ نقلیه‌ای که طرح کاملاً بی‌بدیلی دارد، با کارکردی دوگانه تبدیل به خانه و صومعهٔ جلسومینا شده و مانند خود زامپانو جزئی از سرنوشت او قلمداد می‌شود.

تداوم موثر

اکنون اجازه دهید به این امر بپردازیم که فلینی چگونه تداوم رویداد فیلمی که از نظر ساختار عمدتاً اپیزودیک است و در اکثر مواقع داستانی مبهم دارد را حفظ می‌کند.

جاده روستایی. جلسومینا در پی سه نوازنده، هماهنگ با موسیقی حرکت می‌کند. **دیزالو**

صحنه‌ای در یک شهر کوچک. جمعیت در حال حرکت می‌گذرند. غروب. جمعیت در حال خواندن سرودی مذهبی هستند.

نمای دور. قسمت‌هایی از این جمعیت در حال حرکت: صلیب، تصاویر مقدس، حواریون، کشیش که مردم را تبرک می‌کند.

نمای متوسط. جلسومینا در بین جمعیت، چشمانش با تحسین نشانه‌های مذهبی گرد شده است.

نمای دور از کل میدان.

نمای دور داخلی کلیسا. ناقوس‌های کلیسا. دیزالو. خارجی. شب. مردی روی طناب. میدان شهر در شب

سیل تشویق تماشاگران.

نمای نزدیک مجری برنامه (در بلندگو): چند لحظهٔ دیگر ماتو خطرناک‌ترین هنر نمایی‌هایش را ارائه می‌دهد. در ارتفاع ۴۰ متری روی طناب راه می‌رود و یک بشقاب اسپاگتی را می‌خورد...

آخرین نماهای فیلم جمعیت در حال راهپیمایی (تک) نمای داخلی کلیسا و صحنهٔ میدان حاوی ردیف لامپهای الکتریکی که در ایتالیا برای دکوربندی شهر در ایام جشن مورد استفاده قرار می‌گیرد را نشان می‌دهند. این ارتباط بصری تقریباً مرسوم است. با وجود این عامل پیونددهندهٔ دیگری نیز وجود دارد که غیرقابل رویت و غیرقابل شنیدن است، اما احساس می‌شود. (موزیک در پایان نمای کلیسا محو می‌شود). به کمک انتقال از کلیسا به سیرک، ما به یکی از درونمایه‌های فیلم پی می‌بریم: نیاز بنیادی انسان برای بیان متافیزیک از دین به هنر تبدیل می‌شود. زیرا همین جاست که جلسومینا برای اولین بار اکروباتیست ـ فرشته بالدار (ماتو) ـ را می‌بیند که در زمینهٔ مجمع الکواکب مصنوعی در حال تعلیق است. بنابراین انتقال زمان به طور هم زمان در دو سطح: تداوم بصری مستقیم و تداوم **تماتیک** به کمک تداوم «اُورتون»* های موثر صورت می‌گیرد. فلینی در استفاده از موسیقی به نحو بارزی از جلوه‌های ساده انگارانه‌ای که معمولاً برای چنین پیوندهایی به کار می‌رود، اجتناب می‌کند.

نقد محتوا

از لحاظ انسجام درونی، فیلم جاده فیلمی فراتر از یک نمونهٔ قابل توجه سبک شخصی به شمار می‌رود. بنابراین ممکن است سؤال کنیم: نظر فلینی دربارهٔ دنیایی که ما در آن زندگی می‌کنیم چیست؟ و نیز مفهوم مورد نظر وی از بشر و اصول اخلاقی کدام است؟ انسانها با یکدیگر فاصله

بسیار زیادی دارند و اتحادشان را در شرایط انسانی درک نمی‌کنند. اما با لجاجتی کور در پی ایجاد تفاهم و ارتباط هستند: همهٔ آدمها به یکی نیاز دارند. این مفهوم آخرین نمای فیلم است. در این نما زامپانو که مدام تکرار می‌کند: «Io bisogno di nessuno» (به هیچ کس احتیاجی ندارم) سرانجام مقهور هراسی کیهانی شده است و درحال اضطراب تنهایی بشر را جاودان می‌پندارد.

انگیزه‌های تغییر دیدگاه جلسومینا مبنی بر اینکه سرنوشت او این است که به درد نخور باشد به نحو بسیار بارزی فرموله می‌شود. ماتو در «شب آزادی» جلسومینا، با استفاده از یک سنگ ریزه می‌گوید:

ماتو: همه چیز این دنیا به یه دردی می‌خورد... حتی این سنگ ریزه.

جلسومینا: چرا؟

ماتو: چون که اگه این سنگ به درد نخورد، آنوقت همه چیز حتی ستاره‌ها به هیچ دردی نمی‌خورند.

جلسومینا: به چه درد می‌خورد؟

ماتو: من چه می‌دونم. اگه می‌دونستم که خدا بودم. اونه که همه چیزو می‌دونه.

این توضیح فلینی برای سرنوشت بشر است. بی‌تردید مهمترین نیاز انسان معنی بخشیدن به وجود خویش در دنیا است. اما نه مادهٔ ناب (در اینجا، سنگریزه) و نه انسان به عنوان یک موجود زنده که از طریق کارکرد خودآگاهانهٔ بشر بیان می‌شوند، زاید به نظر نمی‌رسند. اما در پانته ایسم فلینی، معنی و مفهوم چیزها و مردم از قبل در اعمال خودآگاهانهٔ بشر موجود است؛ این امر از بالا و به طور متافیزیکی و توسط یک نیروی روحانی به وی هبه شده است. معنی بر وجود تقدم دارد. بنابراین، هیچ نیازی نیست ـ و حتی هیچ جایی وجود ندارد ـ که انسان بتواند معنی وجودی‌اش را از طریق عمل متکی به ارادهٔ آزاد و به یاری تحمیل ویژگیهای انسانی به اشیاء، خلق کند.

اما معنی روشن خداشناسانه‌تری که از دنیا و انسان ارائه می‌شود در صحنه‌ای است که در آن درونمایهٔ زندگی خانه بدوشی توجیهی متافیزیکی می‌شود:

راهبه: ما هر دو سال یک بار دیر عوض می‌کنیم تا مهمترین چیز دنیا یعنی خدارو فراموش نکنیم. ما هر دومون مسافرت می‌کنیم. من در پی **شوهر** خودم و تو هم دنبال شوهر خودت.

جلسومینا: هر کی به راه خودش.

تلاش فلینی برای زمینی کردن مفهو ـ خدا به عنوان همسر جلسومینا منجر به عرفانی جبری می‌شود: ما همه باید برای «کسی» بدرد بخور بوده و پیرو خدایی فردی باشیم؛ حتی اگر این خدا زامپانو باشد.

گذشته از دکترین متافیزیکی، اسطوره‌شناسی کاتولیکی را در فیلم جاده شاهدیم: دنیای فرانچسکو که محل سکونت قدیسین، گدایان و ساده‌لوحان، ضعفا و مظلومینی که راز شادی و رستگاری را می‌دانند، است. دنیایی نقطهٔ مقابل دنیایی که در آن «مکنت نشانه‌ای از شکوه خداوندی» به شمار می‌رود و رستگاری از طریق کارا بودن در نظر گرفته می‌شود. دلقکِ فرشته، جلسومینای ساده لوح و زامپانوی گناهکار یا به قول جلسومینا «زامپانوی بیچاره» همگی دوست داشتنی و قابل ترحم هستند. در این دکترین‌های مسیحی عناصر اسطوره‌ای زندیقی دیده می‌شود که با نمادهای پیچیده‌ای به نمایش درمی‌آیند. دریا به عنوان ابدیت، زمان، بی‌نهایت، که جلسومینا (در آغاز فیلم) از آن جدا می‌شود و برای مردن به سوی آن بازمی‌گردد. زامپانو صورتش را با آب تطهیرکننده می‌شوید؛ این اولین تماسش با ابدیت است. هر کس دارای آتش راهنمای خاص‌خود است، یا باید باشد. جلسومینا از جرقه‌های آتش حرف می‌زند؛ ماتو در شعله‌های آتش می‌میرد؛ و زامپانو نمی‌تواند آتش را روشن کند. **زمان** به عنوان **مرگ** دربرنامه‌های نمایشی ماتو نمادین شده که پایان زندگی‌اش را در آن می‌بیند.

وسوسهٔ خلق اسطوره، برای همهٔ هنرمندان آشنا است. اما اعتقاد به اسطوره‌ها یعنی اعتقاد به طبیعت تغییرناپذیر آدمی، یعنی اعتقاد به این که بشر در دست جبر گریزناپذیری اسیر است. گذشته از جذابیت شاعرانهٔ این اعتقاد، راز کیفیت «تماس گنگ» در فیلم جاده را می‌توان با عبارتی از دکارت خلاصه کرد: «تمام نقصهای ما ناشی از این حقیقت است که روزگاری کودک بوده‌ایم.» فلسفهٔ جاده برای کسانی است که به نحو رازآمیزی کودک مانده‌اند؛ همچنین برای کسانی است که به علت عدم رویارویی با جلوه‌های ازلی «معصومیت» مست سحر جادوی آن می‌شوند. همانگونه که انسانهای نخستین و دنیای اساساً کودکانهٔ اسطوره توسط بشر منطقی و طبیعت جدید پشت سر گذاشته شده است، ایده‌ها و اصول اخلاقی جاده به وسیلهٔ تکامل بشریت ارتقاء یافته است. اصول اخلاقی ساده‌ای توسط فلینی مطرح شده که در قالب مشکلات و مسایل جامعهٔ امروزی ـ به مثابه راه علاجی برای از خودبیگانگی انسانها ـ تجلی یافته است. امروزه ما از ابعاد دیگری آگاهی داریم؛ ما می‌دانیم که بشر تحت شرایط عینی زندگی می‌کند، شرایطی که مقید به واقعیتهای اجتماعی و اقتصادی خاصی است که او را برای دستیابی به جامعه‌ای همدل محدود کرده است. این واقعیتها دیگر نمی‌توانند به نام تصوفی مبتنی بر برادریِ روحانی و ذاتی انکار شوند تا بتوانند به کمک گرایش‌های ناشی از اصول قرون وسطایی از بین بروند.

پذیرش یا عدم پذیرش پیام جاده به طبعِ ما و عمق اطلاعات ما برمی‌گردد. با این که یک اثر هنری شایسته نمی‌تواند بدون مایه‌ای ضعیف خلق شود، اما اثر هنری ماهرانه‌ای می‌تواند به وجود آید. فلینی شهری تلخ و زیبایی لطیفی به دنیای سینما عرضه کرده است. بین سرود پیروزی بشر در قالب حماسهٔ انقلابی و سوگواری خویشتنِ بشریت در قالب درام روانشناختی، صدای جلسومینا شنیده می‌شود که تظلم روح را فریاد می‌زند و طلب مغفرت می‌کند. □

* Overtone (در موسیقی) عبارت است از صدای فرعی یک پرده که بالاتر از صدای اصلی آن به گوش می‌رسد.

• آندروساریس / رابین وود
■ ترجمه کامبیز کاهه

دونگاه به رنوار و توهم بزرگ

کارگردان: ژان رنوار، دستیار کارگردان: ژاک بکر، فیلمنامه: ژان رنوار و شارل اسپناک، فیلمبرداران: کریستین ماتراس، کلود رنوار، بور ژوا، بورو، طراح صحنه: اوژن لوریه، موسیقی: ژوزف کوسما، تدوین: مارگریت رنوار (با همکاری مارت هوگو) ـ بازیگران: ژان گابن، پیرفرنه، اریش فون اشتروهایم، مارسل دالیو، ژولین کارت، گاستون مودو، ژان داسته، سیلون ایتکین، دیتا پارلو، تهیه کننده: کمپانی آر. آ. اس.، اولین نمایش: ژوئن ۱۹۳۷، محصول فرانسه، ۱۱۷ دقیقه.

خلاصه داستان:

طی جنگ جهانی اول، سه نفر فرانسوی به دست آلمانها اسیر می‌شوند: یک نجیب زاده به نام بولدیو (فرهنه)، یک مکانیک پاریسی به نام مارشال (گابن) و یک نفر بانکدار یهودی به نام روزنتال (دالیو). آنها به اردوگاه اسرای جنگی تحت فرماندهی فون رافن اشتاین (اشتروهایم) منتقل می‌شوند و متفقاً نقشه فرار می‌کشند. بین رافن اشتاین و بولدیو، که هر دو افسرانی با خلق و خوی اشرافی هستند، دوستی‌ای پدید می‌آید، اما با وجود این، وقتی بولدیو به فرار دو نفر دیگر کمک می‌کند، رافن اشتاین به ضرب گلوله او را از پا در می‌آورد. مارشال و روزنتال که طی عبور از آن کشور با مشکلاتی رو به رو می‌شوند، با یک دختر دهاتی آلمانی (پارلو) دوست می‌شوند و سرانجام از مرز می‌گذرند و وارد خاک سوئیس می‌شوند.

دربارهٔ کارگردان:

کارنامهٔ رنوار، رودخانه‌ای است از بیان شخصی. ممکن است تلاطم و عمق آب در جاهای مختلف رودخانه، متفاوت باشد، ولی جریان سیال شخصیت به طور پیوسته‌ای به سمت مقصد نهایی‌اش در زندگی هدایت می‌شود. اگر کلمه «انسانگرایی»، که بارها به شکل بدی استفاده شده است، قابل تعمیم به هنر رنوار باشد و نه به هنر هیچ کس دیگر، می‌توان همچنان تعریف دقیقی از هنر او به عنوان یک کل ارائه داد. در فیلمهای رنوار، محیط طبیعی زندگی بشر تقریباً همیشه به شکل بارزی وجود دارد و تأکید بر انسان درون محیط اش است که پیشگام حقیقی نئورئالیسم است. اگر مورنائو معرف آنتی تزی فرم گرا در برابر اصول مونتاژ ایزنشتین است، رنوار نماینده و جانشینی تماتیک برای دیالکتیک اوست. در هر حال، این واقعیت را که رنوار کارگردانی است گرم و ایزنشتین کارگردانی است سرد، نمی‌توان به تمامی از طریق فرم و تم آثار آنها توضیح داد. مثل همیشه، تشخص کارگردانی عامل تعیین کنندهٔ اساسی حال و هوای یک فیلم است. مورنائو در نهایت، سرد است و افولس گرم و هر دو دوربین‌های خود را به حرکت در می‌آورند. چاپلین، گرم است و کیتن سرد، و هر دو با سنت مک سِنت تکامل یافته‌اند. لوبیچ گرم است و پره مینجر سرد، و هر دو به مکتب وین تعلق دارند. به هر حال، مجذوبیت رنوار و بازیگرانش حاکی از علاقه به اصول وحدت بخش انسانیت است. خاطرات یک مستخدمه فیلم مقاومت [ژانری در سینمای اروپا که به وقایع جنگ می‌پردازد] و شاخص

رنوار است. هرگز پیش از این شخصیت پردازی‌های او چنین مطلق نبوده‌اند. در یک سو فاشیستها، مرتجعان و فرصت طلبها و در سوی دیگر، آریستوکراتهای شاد و مردم بودند، و مسائل بین این دو گروه تنها از طریق خشونت قابل حل و فصل بود.

با این حال، رنوار قبل و بعد از دوره‌های تعهد سیاسی، چه مارکسیستی و چه میهن پرستانه، مایه‌های همراهی برادرانه را پرورش می‌داد، در نتیجه، کارنامهٔ رنوار صرفاً زندگینامه نیست، بلکه تاریخ هم هست. او هرگز به گذشته به سان یک عصر طلایی خیالی ننگریست و هرگز از موفقیتهای پیشین بهره‌برداری نکرد. مسیرهایی آسان چون بدبینی و احساساتیگری هرگز برایش جالب نبود و صداقت خالی از ریای او یکی از افتخارات سینماست. اگر رنوار در ۱۹۴۰ به آمریکا نرفته بود، ممکن بود کارش به یک پرداخت استادانه از ساختار طبقاتی بدل شود که از زاویهٔ چندگانه قاعدهٔ بازی قابل مشاهده است. تجربه‌های آمریکایی رنوار بدون شک در انتقال دیدگاه او از عینی به دیدگاه ذهنی موثر بوده‌اند.

در سینمای آمریکا، شخص باید در نهایت به نفع یکی یا دیگری موضع بگیرد. استثناهای این قاعده که قابل ملاحظه ترین شان هیچکاک و پره مینجر هستند، تنها قاعده را تحکیم می‌بخشند. تغییر و تحول رنوار صرفاً در سطح صورت گرفت و هرگز دیدگاه چندگانه‌اش حتی در خاطرات یک مستخدمه هم کنار گذاشته نشد. مشکل اغلب منتقدان سنتی فیلمهای رنوار این است که انسانگرایی مدام با خام دستی در بیان ربط داده می‌شود، ولی هیچ چیز خام دستانه‌ای در مورد تکنیک رنوار وجود ندارد، البته وقتی که مقاصد آن به تمامی درک شده باشند. تنها وقتی سبک با زرق و برق‌های بی‌معنی در هم می‌آمیزد، صرفه‌جویی بیانی رنوار برای منتقدانی که سوادشان به کتاب درسی خلاصه می‌شود، ناکافی به نظر می‌رسد.

برآورد انتقادی از توهم بزرگ با دگرگونیهای تئوری نقد در نوسان بوده است. در روزگاری که اهمیت فیلم به اهمیت موضوعش ربط داده می‌شد، توهم بزرگ به طور گسترده‌ای به عنوان شاهکار رنوار قلمداد می‌شد؛ یک بیانیه شریف و انسانی ضد جنگ. با تکامل نگره مؤلف در اواخر دههٔ ۵۰، اعتبار فیلم متزلزل شد. فیلم را اثری کمتر شخصی، کمتر درونی و کمتر پیچیده نسبت به قاعدهٔ بازی که قلهٔ دستاورد رنوار شناخته می‌شد، دانستند. این دیدگاهها به رغم تناقضشان، بر سوء تعبیری واحد بنا شده‌اند. «توهم بزرگ» پیچیده‌تر از آن است که بتوان آن را تا حد یک فیلم صاحب تز تنزل داد، گرچه قطعاً می‌توان از آن به عنوان یک بیانیهٔ ضدجنگ استفاده کرد.(بیزاری رنوار نسبت به جنگ جای تردید ندارد). این موضع در ارتباط با معنای فیلم بیشتر حالت حاشیه‌ای دارد تا مرکزی و اساسی. در واقع فیلم وجوه اشتراک زیادی با «قاعده بازی» دارد. هر دو فیلم ساختارهای چهارقسمتی مشابهی دارند و به سمت یک صحنهٔ اوج بزرگ در پایان قسمت دوم حرکت می‌کنند، اوج اصلی در انتهای قسمت سوم قرار دارند، و دارای یک قسمت چهارم آرام و صمیمی‌تر هستند که در آن رویدادها به فضای خارجی یا بیرون شهر منتقل می‌شوند.

راه دیگری برای بیان «چطور تعلق داشته باشیم، چطور برخورد کنیم» این است که بگوئیم توجه اصلی رنوار معطوف به مرزهایی است که آدمها را جدا از هم نگه می‌دارند و امکان فراتر رفتن از این مرزها چیست. ساختمان چهار بخشی او را قادر می‌کند که این مایه را از طریق شبکه‌ای از روابط جا به جا شونده و درهم پیچیده، که مدام به صورت وجوه تفاوت و غلبه بر تفاوت نمایانده می‌شود، پرورش دهد.

اولین بخش شامل یک مقدمه است که سه نفر از چهار شخصیت اصلی به همراه دو تمایز اساسی، یعنی طبقه و ملیت معرفی می‌شوند. بولدیو و مارشال به هم مربوطند، چون هر دو فرانسوی هستند و درگیر جنگ علیه آلمان. بولدیو و فون رافن اشتاین با هم مربوطند، چون هر دو اشرافزاده هستند و سهیم در رعایت یک سری قوانین؛ به خصوص که مارشالِ پرولتاریا از آن دایره بیرون است. فرضیه اصلی فیلم، این که «تفاوتها به نحو اجتماعی

ساخته می‌شوند ولی چنان به طرز کاملی درونی شده و چنان نیرومند حالت رسمی می‌یابند که غلبه بر آنها بسیار دشوار می‌شود»، در قیاسهای میان دو پایگاه فرانسوی و آلمانی مجسم می‌شود، که از نظر ساختاری یکسان؛ ولی در جزئیات متفاوت هستند. جزئیاتی که بر «فرانسوی بودن» و «آلمانی بودن» تاکید دارند.

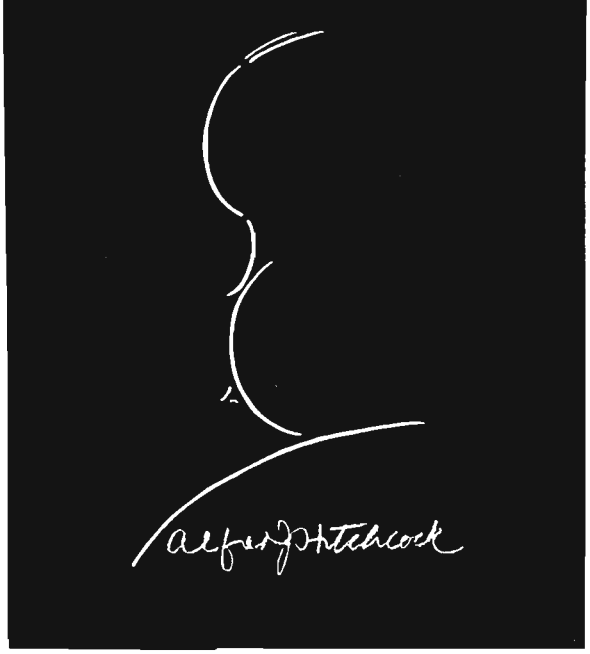
دومین بخش در کمپ زندان روی می‌دهد. یک شخصیت اصلی دیگر، روزنتال، معرفی می‌شود، همراه با گروهی از شخصیتهای فرعی که جنبه‌های مختلف مایه اصلی را در موقعیتهای اجتماعی، حرفه، ظاهر و ... تصویر می‌کنند. با ورود روزنتال مرز اصلی سوم نیز تثبیت می‌شود، یعنی مرزهای نژاد و مذهب الگوی ارتباط / جدایی پیچیده‌تر می‌شوند: مارشال / بولدیو را مذهب و نژادشان به هم می‌پیوندد(آریایی، مسیحی)، ولی موقعیت طبقاتی‌شان، آنها را از هم جدا می‌کند. بولدیو/ روزنتال را امتیازات ویژه‌شان به هم می‌پیوندد، ولی سنت طبقاتی از هم

جدایشان می‌کند(آریستوکرات / طبقه مرفه جدید). روزنتال / مارشال در عنوان غیر آریستوکرات با هم مشترکند، ولی به واسطهٔ مذهب / نژاد و وضعیت اجتماعی از هم تفکیک می‌شوند. در این بخش از فیلم استفاده مکرر و پرمعنی ای از یک موتیف محبوب رنوار، یعنی پنجره، به عمل می‌آید، که بر جدایی تأکید دارد(خارجی / داخلی)، ولی در عین حال نوعی مرز است که می‌توان از آن عبور کرده یا با آن سویش ارتباط برقرار کرد.

بخش دوم فیلم در اولین نقطه اوج بزرگ ماجرا به پایان می‌رسد: صحنه مشهور نمایش زندانبان اردوگاه و خواندن «مارسه‌یز» مهمتر از همه این که، در اینجا فیلم آخرین مورد عمدهٔ مرزها را پیش می‌کشد، یعنی مرز وراثت / جنسیت، به ویژه در لحظه فوق العاده‌ای که زندانی جوان با لباسهای زنانه دیده می‌شود(لباسهایی که برای نمایش به تن کرده) و تمام فعالیت و گفتگوی دور و برش ناگهان متوقف می‌شود. قوت این صحنه فراتر از آن است که بتوان آن را به صورت غم غربتی برای زنهای غایب از صحنه توضیح داد: چهرهٔ دو جنسی به مرکز شیفتگی و علاقهٔ مرد بدل می‌شود.

سومین بخش به معرفی دوباره فون رافن اشتاین(این بار با استخوانهای شکسته، به یک معنا همان قدر یک زندانی است که افرادی که زیر دستش هستند) و پرورش و به اوج رساندن ارتباط ـ جدایی بولدیو/ فون رافن اشتاین می‌پردازد. یک جنبه مهم در اینجا، فیلم را مجدداً به قاعده بازی ارتباط می‌دهد: این مفهوم نظم اشرافی که این دو مرد نمایندهٔ آن هستند، پس از جنگ دیگر وجود نخواهد داشت. اشرافیت قاعده بازی به شکلی مهم متفاوت است: آنها دیگر از یک آیین مشخصاً تعریف شده اصالت و شرافت برخوردار نیستند. مارکی در قاعده بازی نه با بولدیو، که با روزنتال پیوند دارد (نه تنها هر دو نقش را یک بازیگر ایفا کرده، بلکه به ما گفته می‌شود که روزنتال نام پدر بزرگ مارکی بوده است). رنوار این نابودی اجتناب ناپذیر یک راه و رسم زندگی را با دوگانگی محسوسی می نگرد. آیین اشرافی بر اساس امتیازات غیر قابل اکتسابی بنا شده و در عین حال تجسم بخش ظرافتی است که بدون آن تمدن حقیرتر می‌بود. این بخش از فیلم به سوی دومین اوج اصلی حرکت می‌کند، که در آن رنوار به طرزی عالی تمام رشته‌های نمایشی و تماتیک اصلی را به یکدیگر می‌پیوندد: فرار مارشال و روزنتال، که بولدیو با وادارکردن فون رافن اشتاین به تیراندازی به او و فدا کردن جانش آن را به ثمر می رساند. این صحنه به واسطه مرکزیت داشتن یک نمایش تئاتری به انعکاس اوج بخش دوم فیلم بدل می‌شود. (بولدیو روی سنگرها سوت را می‌زند و نورافکنها روی او مانند یک «ستاره» پرتو می‌اندازند). این صحنه به همراه صحنه متعاقب مرگ بولدیو و اندوه دوست طبقاتی/ دشمن ملی‌اش، مایه پایان نظم اشرافی را به نمایش در می‌آورد. (مارشال پرولتاریا و روزنتال «نو ثروتمند» آینده‌ای جنینی را مجسم می‌کنند). این صحنه با بازی روی درک و علاقه درونی میان دو مرد، که یکی باید دیگری را بکشد، کنایه غایی فیلم را به تصویر می‌آورد.

آخرین بخش دربرگیرنده قضیه فرار/ مزرعه/ مرز است. رابطه توهم بزرگ با روایت کلاسیک (با الگوی سنتی نظم ـ برهم ریختن نظم ـ احیای نظم) پیچیده و متناقض است. روایت عملاً در برزخ میان دو نظم روی می‌دهد: نظمی که جنگ از میان برده و نظم جدیدی که در پایان آن برقرار خواهد شد. بین این دو، رنوار موفق می‌شود نظم اجتماعی در پشت سر قرار گرفته و امکان خلق نظمی متفاوت که دیگر مبنایش تقسیمات ساختگی نباشد را مطرح کند. در اردوگاههای مرزهای طبقه، نژاد، ملیت مرتباً بر هم خورده و فرسوده می‌شوند. آخرین بخش بازیابی چیزی است که نبودش بس اساسی بود: حضور زن. رشته‌ای از سه صحنه متوالی را می‌توان به عنوان پاسخگویی و حاوی جلوه‌هایی از دو جنسیتی محتمل در بخش دوم تعبیر کرد: مارشال و روزنتال در کنار یکدیگر می‌خوابند (در اینجا انگیزه گرماست، نه جنسیت، ولی با این حال آنها در تماس نزدیک هستند.) پس از بیدار شدن، آنها به تندی نزاع می‌کنند. مارشال، روزنتال را یک «یهودی کثیف» می‌خواند. آنها جدا می‌شوند و سپس به حالت آزمایشی دوباره نزد هم می‌آیند. در یک طویله پنهان می‌شوند، صدای آمدن کسی را می‌شنوند و در دو طرف در ورودی جای می‌گیرند. در باز می‌شود و درست میان آن دو، زن ظاهر می‌شود. صحنه‌های بعدی گرایش به جنس مخالف را که در ابتدا فقط به صورت یک آواز (Frou - Frou) و یک خاطره (ژوزفین مارشال، زنی که هم بولدیو و هم فون رافن اشتاین به خاطر می‌آورند) حضور داشت، احیا می‌کنند. این منجر به بیان نهایی با هم بودن/ تقسیم شدن می‌شود. اگر فیلم به تجلیل از امکان از میان بردن مرزها می‌پردازد، در عین حال بر اجتناب ناپذیری این مرزها درون سیستم اجتماعی موجود نیز واقف است. □



• علیرضا کاوه

راز مشترک
نگاهی به بدنام

اسپنسر سلبی در کتاب ارزشمند Dark city[1] از بدنام به عنوان یکی از ۴۹۰ فیلم فهرست شدهٔ noir نام می‌برد. هیچکاک در فهرست سلبی با ۱۰ فیلم[2] دومین کارگردان (پس از فریتز لانگ) از نظر تعداد آثار noir به شمار می‌رود. وابستگی noir به سینمای هیچکاک و حضور مایه‌های اصلی ژانر در سینمای شخصی وی بحث جذابی است. پیش از این بارها منتقدین در تقسیم‌بندی آثار noir[3] با هم جدل کرده‌اند. به نظر می‌رسد محدودهٔ این ژانر همچنان ناشناخته و بحث برانگیز است. به تعریف کدهای خاص و سنجیدن آثار با این کدها بی‌اعتقادم. هر ژانر در نحوه ارتباطی که با آثار بزرگ و فیلمسازان ارزشمند برقرار می‌کند، به ابعاد گسترده‌تری دست می‌یابد و در مایه‌های مشترک آثار، جنبه‌های عمیق‌تری پدید می‌آورد. در این مقاله نوع مکالمهٔ بدنام با دیگر آثار هیچکاک و همچنین ژانر noir برایم مهمتر از رسیدن به «نوار» بودن یا نبودن این فیلم است. هرچند که این بحث در ذهن، ممکن است به تثبیت موقعیت بدنام در ژانر یا نفی آن منجر شود که نتیجهٔ مهمی است و کنترل یا هدایت آن از توان نگارنده خارج است.

در بدنام دو نمای کوتاه از «آلیشیا» به هنگام جدایی از «دولین»، ما را به تعلق عاطفی قهرمان زن نسبت به مرد راهنمایی می‌کند ـ اشاره به صحنه نگاه آلیشیا به پارچه‌ای که دولین به دور کمرش بسته است، در اوایل فیلم و صحنه خروج دولین از هتل در آمریکای جنوبی که آلیشیا در خاتمهٔ سکانس درحالی که چشم به گوشه‌ای دوخته است، سرش را به در تکیه می‌دهد ـ همراهی دوربین با قهرمان زن و ثبت لحظات عاطفی این گونه در noir سنت نیست: در شاهین مالت (هیوستن ـ ۱۹۴۱) ما به مدد همین تمهید از حقانیت احساس «اشانسی» به «اسپید» بی‌اطلاعیم. این شیوه زمانی که خیانت قهرمان زن آشکار می‌شود، بیننده را در حس نفرت عمیق‌تری فرو می‌برد. در تمام طول داستان هرگز بیننده پاسخی قطعی بر تمایل باطنی زن نمی‌یابد. در قاتلین (سیوده‌ماک ـ ۱۹۴۶) نمونه تیپیک vamp(زن مرگ آفرین) جلوه‌گر می‌شود و حس حاصل از حضور زن و مرد در کنار هم وقایعی که به نحوی در اطمینان ما به پایبندی زن تردید ایجاد می‌کنند، تا پایان ادامه می‌یابد. در غرامت مضاعف (وایلدر ـ ۱۹۴۴) نیز سکانسهای حضور زن و مرد در کنار هم بسیار بااهمیتند: آنها برای گریز از تباهی جهان به یکدیگر پناه می‌آورند. سکانسهای متعددی در بدنام به رابطه آلیشیا با دولین اختصاص یافته است: آلیشیا در هر سکانس وجه تمایز خود با vamp را بیشتر آشکار می‌کند. او چون اشانسی (در شاهین مالت) یا «فیلیس» (در غرامت مضاعف) مرد را وسیلهٔ رسیدن به اهدافش نمی‌کند. او و دولین هر دو هدفی واحد دارند که بر حسب وظیفهٔ حرفه‌ای ملزم به انجام آن هستند و بر اساس همین وظیفه هر دو به گروه بزرگتری (ضد نازی) ملحق می‌شوند. از سوی دیگر آلیشیا به خاطر پناه به روح خستهٔ مرد به شخصیت «الین» [در گذرگاه تاریک (دلمر دیوز ـ ۱۹۴۷)] یا «مری» [در سیبری مرتفع (والش ـ ۱۹۴۱)] نزدیک نمی‌شود. هر چند که از وجود زن دیگری در زندگی فعلی دولین مطلع نمی‌شویم، اما نیاز او به آلیشیا کمتر در فیلم برجسته شده است و حتی در مواردی به نتیجه‌گیری عکس این تعبیر می‌رسیم: آنجا که مستیِ آلیشیا را شاهدیم و یا هنگامی که به رنجیدگی وی از بی‌تفاوتی دولین نسبت به ازدواج باسباستین راهنمایی می‌شویم. آشنایی با آلیشیا زندگی اجتماعی دولین را تغییر نمی‌دهد.

در قاتلین[4](وان سیگل ـ ۱۹۶۴) آشنایی با زن در زندگی مرد راه کاملاً جدیدی بازمی‌کند و برای همیشه عنوان قهرمانی را از او می‌گیرد. اما در بدنام آشنایی و رابطه در راستای زندگی اجتماعی مرد است. به سکانسهای همراهی زن و مرد بازگردیم. سکانس اسبدوانی بدنام از این نظر قابل مقایسه با سکانس اتومبیل‌رانی در قاتلین است. سکانس اسبدوانی با وجود آنکه به ظاهر قهرمانان را در بین جمعیت کثیری نمایش می‌دهد، اما به دلیل حضور مداوم این دو درون کادر در طول سکانس و تبدیل شدن جمعیت و مسابقه به زمینهٔ گفتگوی ایشان ـ نظیر زمینهٔ آپارتمان یا پارک ـ ماهیتی همسان با دیگر لحظات همراهی

ایشان با یکدیگر می‌یابد. بر خلاف این، سکانس اتومبیل‌رانی زمانی که به حضور مرد و زن در کنار هم می‌رسد خاتمه می‌یابد، چه آنجا که تمرین آغاز فیلم و جدا شدن قهرمان از مربی برای همراهی با زن را شاهدیم و چه در مسابقات. مارنی (۱۹۶۴) و سرگیجه‌دو اثر دیگر هیچکاک‌اند که سکانسهای همراهی زن و مرد در آنها نقش اساسی در ساختار اثر دارد. در هر دو این آثار مشکل روحی - روانی زن و کوشش هر دو قهرمان برای حل آن زمینه ارتباطی می‌شود که در اولی منجر به موفقیت رابطه شده و در دومی به شکست می‌انجامد. اما در هر دو فیلم بی‌توجه به سرنوشت رابطه، این زن است که در مقابل پیشروی حس عاطفی مانع ایجاد می‌کند. قهرمانان هیچکاک کمتر مغلوب کنشهای عاطفی می‌شوند. با دقت بیشتر می‌توان دریافت که اغلب آثار هیچکاک موضوع شرکت زن و مرد و همکاری آنها در انجام کاری است و هر بار به دلیل بی‌توجهی یا بی‌علاقگی یکی از دو طرف اوج‌گیری رابطه به تأخیر می‌افتد. پنجره عقبی (۱۹۵۴) نمونهٔ بی‌تفاوتی مرد و سی و نه پله (۱۹۳۵) نمونه بی‌تفاوتی زن هستند. اما عموماً ارتباط به نتیجه‌ای قطعی می‌رسد. یا چون روانی (۱۹۶۰) و سرگیجه به پایان می‌رسد و یا اینکه به پیوند زوج منجر می‌شود، نظیر شمال از شمال غربی (۱۹۵۹).

در noir ما بیشتر شاهد غافلگیری قهرمان مرد هستیم: در خواب بزرگ (هاکز - ۱۹۴۶) مرد بی‌آنکه آگاه باشد، زندگی خود را با راز شخصیت زنی می‌آمیزد. این مجذوبیت، همکاری را پیش می‌آورد و درواقع بازتابی از علاقهٔ مرد به زن است. این سنت از شاهین مالت تا محله چینیها[۶] (پولانسکی - ۱۹۷۴) ادامه می‌یابد. سرگیجه بیش از دیگر آثار هیچکاک به مایهٔ اسارت قهرمان در راز زنی نزدیک است. روانی نیز به یک تعبیر نیروی فیلمنامه‌ای خود را از این مایه می‌گیرد: هر چند که «نورمن» قتل را دستاویزی برای مقابله با علاقه‌اش قرار می‌دهد اما بعدتر درمی‌یابیم که از این سلطه رهایی نیافته است.

بدنام بر خلاف این دو به آنچه پیشتر در مورد رابطه زن و مرد هیچکاکی گفتیم، شبیه است. آلیشیا و دولین با آنکه مدتی همراه و همکار هم می‌شوند، مغلوب عشق دیگری نیستند و در پایان گویی یکدیگر را از دل حوادث می‌یابند. در noir نیز رابطهٔ عاطفی زن و مرد به جهت اهمیت ساختاری آن همواره به نتیجه‌ای مشخص ختم می‌شود: یا چون جیب بر خیابان جنوبی (ساموئل فولر - ۱۹۵۳) به غلبهٔ قهرمانان بر حوادث غیرمترقبه منجر می‌شود و یا نظیر ورای شک معقول (لانگ - ۱۹۵۶) محکوم به خاتمه است. با وجود این، منحنی قصه در noir بر خلاف آثار هیچکاک همیشه کامل نمی‌شود. اسپید (در شاهین مالت) به اُشانسی قول می‌دهد که بیست سال در انتظار او خواهد ماند و ما با اینکه به پایبندی او بی‌اعتمادیم، ناخواسته به آنچه از رابطهٔ ایشان و واکنشهای عاطفیشان دیده‌ایم، بازمی‌گردیم. در محله چینیها ما به مدد این روش، آرامش حاصل از پایان کلاسیک داستان[۷] را احساس نمی‌کنیم. دو عامل در ممانعت از این حس مؤثرند. یکی صدای بوق - به دلیل آنکه صحنه‌ای دیگر از کارکرد این صدا را در میانه‌های فیلم دیده‌ایم - و دیگری جمله پایانی که به یکباره ما را با وجه جدیدی از عنوان فیلم آشنا می‌کند و به کلیه کنشهای اثر ماهیتی می‌بخشد که پیش از این به گونه‌ای دیگر تفسیر می‌کردیم.[۷] منحنی قصه در آثار هیچکاک عموماً با فرود و پایان اضطرابهای بیننده که ناشی از تعلیقها و گره‌افکنی‌هاست، خاتمه می‌یابد. شاید سرگیجه تنها استثنای این قاعده باشد: از درک آنچه پیش رویمان قرار گرفت عاجزیم، «مادلین» تأثیری شگرف بر «اسکاتی»، «جودی» و مابقی می‌گذارد که رهایی از آن غیرممکن به نظر می‌رسد؛ رازی که همسانی بین جودی، اسکاتی و بیننده به وجود می‌آورد. با آنکه قاطعانه به آنچه در مورد نحوهٔ روایت قصه و پایان آن در آثار هیچکاک گفته شد اعتقاد دارم، اما مواردی در آثار او می‌یابم که امکان حکم دادن را سلب می‌کنند. به پایان خرابکاری (۱۹۳۶) و سایه یک شک دقت کنیم: زن و مرد با گذر از حوادثی تلخ به لطف رازی که این دو را از دنیا منفک می‌سازد به پیوند می‌رسند. وجود این راز بین ایشان به جهت وقوع در لحظات پایانی، گره جدیدی در بافت داستان است، گویی که ما - بینندگان - به درستی روال وقایع را دنبال نکرده بودیم.

به سکانس پایانی بدنام دقت کنیم؛ احساس می‌کنم وجه دوگانه بحث شده را در ماهیتی منحصر درونی کرده است: اولاً به دلیل ارضاء تمایلات اخلاقی بیننده - وصال مرد و زن و حفظ پیوندهایی که به نحوی مخدوش شده بود - و بازکردن گره‌های فیلمنامه‌ای Happyend است. ثانیاً به دلیل اینکه در یک لحظهٔ غیرقابل پیش‌بینی و غافلگیرکننده موقعیتی برای همراهی آلیشیا، دولین و سباستین پیش می‌آورد که به پیمان دولین و سباستین منجر می‌شود - دولین از سباستین می‌خواهد که مانع فرار آنها شود و در عوض راز اورانیومها برای همیشه بین ایشان محفوظ بماند - به یکباره روال روایت و نتیجه‌گیری از اثر را تغییر می‌دهد. بیننده که انتظار محکومیت نازیها و نجات قهرمانان را داشت به یکباره در مقابل کنشی غافلگیرکننده قرار می‌گیرد: حس همراهی در سایهٔ رازی مشترک. تصاویر غافلگیرکننده - برای قهرمانان و مخاطبین - ستون اصلی میزانسنهای هیچکاکی‌اند: گاهی به شکل یادآوری خاطره‌ای

(مارنی) یا خواب یکی از قهرمانان (طلسم شده)، گاهی کنشی است (سکانس حمام در روانی) یا فلاش بک (سرگیجه) و در مواردی بسیار درونی که جزء وقایع اثر تحلیلش می‌کنیم (سکانس هواپیمای سمپاش در شمال از شمال غربی).

در ربط عناصر و موقعیت این سکانسها و تأثیری که بر مخاطب باقی می‌گذارند، می‌توان نتیجه گرفت که سکانس پایانی بدنام از جنس چنین تصاویری است: تعیین‌کننده برای قهرمانان و ما. به همین دلیل از نظر ارزش بصری موقعیتی برتر از سکانسهای دیگر اثر می‌یابد. روشن است که امتیاز سکانس پایانی بدنام به دیگر سکانسها به آسانی به دست نمی‌آید، برخلاف وضوحی که در نمونه‌های دیگر می‌توان یافت. در noir نیز غالباً سکانسها ارزش بصری برابری دارند[۸] و به نحوی موشکافانه می‌توان به تمایز بین آنها رسید. هیچکاک در سکانس پایانی بدنام شیوهٔ ایجاد تعلیق و استفاده از تدوین خود را کنار گذاشته است[۹] و از روش معمول تغییر شیوه روایت خود بهره نگرفته: در همان اولین نماهای خروج دولین و آلیشیا از اتاق، سباستین را می‌بینیم و ترسی که از روبروشدن ایشان با هم داشتیم به وقوع می‌پیوندد و زمانی که تمامی راههای ممکن را از دست رفته می‌یابیم، راوی راه جدیدی پیش روی ما می‌گشاید. سنجیدگی این سکانس حیرت‌انگیز است، مایه‌های سینمای شخصی فیلمساز را حفظ و نفی می‌کند و از سوی دیگر با درونی کردن چند ایدهٔ متضاد، ارتباط خود با ژانر را حفظ می‌کند. نتیجه تمامی این عوامل رسیدن به موجودیتی منحصر است.

یکی از مایه‌های تکرارشونده هیچکاک که سکانس پایانی بدنام بدان اشاره دارد، موفقیت پیوندهای عاطفی است. در بدنام کانونهای عاطفی خدشه نمی‌پذیرند: سباستین با راهنمایی مادرش تصمیم به قتل آلیشیا می‌گیرد. وابستگیها در بدنام کاملاً مشخص و تعریف شده است: نازیها و گروه مقابل، و قهرمانان به وابستگیها پایبندی نشان می‌دهند: ازدواج آلیشیا و سباستین حاصل همین پایبندی است. در noir بندرت وابستگی خانوادگی یا گروهی می‌توان یافت. یکی از مایه‌های اصلی noir از هم پاشیدگی خانواده است. قهرمانان noir تنها و بی‌کس‌اند (نظیر شاهین مالت) یا از جایی گریخته‌اند (نظیر سایه یک شک) و تحت تعقیبند (نظیر گنزگاه تاریک) یا متهمند (نظیر سییر ای مرتفع) و یا از زندان بازمی‌گردند [نظیر جنگل آسفالت (هیوستن - ۱۹۵۰)] هیچ کس حامی آنها نیست و هیچگاه نمی‌بینیم که به سراغ خانوادهٔ خویش بروند یا کسی تحت عنوان برادر، مادر و خواهر از ایشان دلجویی کند. وابستگی سیاسی یا اجتماعی ندارند. ایشان به دنیا وارد می‌شوند و می‌کوشند تا به موفقیتی نائل شوند. نقش زنی که با ایشان آشنا می‌شود به همین دلیل مهم است. این زن برای ایشان نمادی از جاذبه و زیبایی زندگی است، دلخوشی است تا امیدی داشته باشند. روشنایی برای فراموش کردن زندگی از دست رفته ایشان است و به نوعی پناهی تا تنهایی‌شان را از یاد ببرند. آنچه در noir مهمتر از نزدیک شدن به قهرمان زن و شریک شدن در احساس اوست، کنشهایی است که در رابطه با مرد پدید می‌آورد.

در بدنام اما قهرمان زن بسیار ملموس است. مشکلات او برای ما نگران کننده است. اساساً یکی از دلمشغولیهای بیننده نجات او از دست نازیها و سرنوشتی است که انتظارش را می‌کشد. بجز دونمایی که در آغاز بحث بدانها اشاره شد. در این رابطه باید به نماهای نقطه دید[۱۰] آلیشیا نیز توجه کرد. صحنه‌های بیهوشی او ما را به یاد صحنه مشابهی در توطئه «گوتمن» و «کایرو» برای بیهوش کردن اسپید (در شاهین مالت) می‌اندازد. نمونه‌های روایت اول شخص در آثار noir بسیارند. بخش قابل توجهی از تصاویر آغازین گنزگاه تاریک از دید «وینسنت» روایت می‌شوند. گذشته از این در noir هیچگاه حضور راوی (خالق) محسوس نیست. در قاتلین سیگل هر یک از قهرمانان آنچه را می‌دانند بازگو می‌کنند و گویی ما و خالق ناظری بیش نیستیم. در غرامت مضاعف فیلم به همین دلیل از پایان، آغاز می‌شود. در سانست بلوار (وایلدر - ۱۹۵۰) فیلم از زبان جسدی روایت می‌شود و ما همهٔ وقایع را از طریق بازگویی او درمی‌یابیم. زنی در پنجره (لانگ - ۱۹۴۴)

مثال دیگری برای این ویژگی است. به دلیل همین ویژگی، تعلیق به کمک تمهید مونتاژ موازی را بندرت در noir می‌یابیم. تعلیق در noir بسیار کلیدی است، اما حاصل عدم آگاهی بیننده از بخشی از وقایع است. روایت اول شخص در noir به جهت غافلگیری بیننده و نوع پایان تقدیری (عموماً شوم) مهم است. بجز مواردی استثنایی ـ تنها نمایی از دید اسپید در شاهین مالت در ذهنم مانده است ـ کمتر نمای نقطه دید، یا روایت اول شخصی را شاهدیم که برای همذات پنداری در ساختار اثر noir گنجانده شده باشد. استفاده از تکنیک مذکور به دلیل محدودیتی که در اطلاعات بیننده ایجاد می‌کند مهم است. هیچکاک اما راهی جدای از این مسیر را طی می‌کند نمای نقطه دید در آثار وی بیشتر کوششی است برای ایجاد حس همذات پنداری. از سوی دیگر ویژگی تدوین موازی با آنکه در بدنام محدود به بخشی از سکانس مهمانی شده است، ولی در آثار هیچکاک شگردی بسیار اساسی است. جنون (۱۹۷۲) به مدد همین شگرد، پایانی درخشان یافته است.

در رویارویی با آثار هیچکاک، ما پیوسته حضور مسلط راوی/ خالق را احساس می‌کنیم و او مکرر به ما یادآوری می‌کند که در مقابل قدرت همه جانبه‌اش کوچکترین اختیاری نصیب ما نیست. یکی از این موارد که قدرت راوی را به عنوان نیرویی ورای کنشهای متن به ما تذکر می‌دهد، تکنیک کدگذاری هیچکاکی است. در بدنام بطری شراب در رابطهٔ آلیشیا با دولین نقش می‌یابد و افزون بر این به کدی کلیدی در اثر تبدیل می‌شود تا بدانجا که هر جا در کادر می‌بینیمش، بی‌اختیار انتظار واقعه‌ای را می‌کشیم. اما پیش از آنکه بطری چنین موقعیتی در اثر بیابد، هیچکاک در همان صحنه‌های آغازین اینسرتی از بطری به ما ارائه می‌کند، گویی که بدان بی‌توجه بوده‌ایم و با پیشروی داستان بهتر به نقش آن پی می‌بریم. در noir هویت بخشی به عنصر مکرراً دیده می‌شود. شیوهٔ کبریت زدن قهرمان غراهت مضاعف از این نمونه است. اسلحه در شاهین مالت نیرویی است که ضامن آرامش و ثبات است: کارکردی یکسر بیگانه با نقشی که در فیلمهای پلیسی می‌یابد.

در پایان آثار برجسته noir بی‌اختیار حس شیفتگی نسبت به یکی از این عناصر در ما برانگیخته می‌شود: چه حس غریبی در همکاری دو قهرمان برای روشن کردن سیگاری هست؟ آیا تنها بدین دلیل که در محله چینیها هستیم نمی‌توان رنج مصیبت را به فریادی پیوند داد؟ رازی جادویی وجود دارد، رازی که ما را ناگزیر از ورود دوباره به متن می‌سازد، رازی که هراس از زیستن و شور پی گرفتن آن را در ما زنده می‌کند، همان رازی که در اینسرت از حلقه موی مادلین هست. □

---

1. Selby spencer,"Dark city: The film noir"

در حد اطلاعات نگارنده، آخرین پژوهش گسترده پیرامون noir

۲. ربکا (۱۹۴۰)، سوءظن (۱۹۴۱)، سایه یک شک (۱۹۴۳)، طلسم شده (۱۹۴۵) بدنام (۱۹۴۶)، قضیه پارادین (۱۹۴۷)، وحشت صحنه (۱۹۵۰)، بیگانگان در ترن (۱۹۵۱)، اعتراف می‌کنم (۱۹۵۳)، مرد عوضی (۱۹۵۶) سلبی زیر عنوان «noirهای رنگی» ـ که لیست جداگانه‌ای است ـ از طناب (۱۹۴۸) و سرگیجه (۱۹۵۸) نیز نام می‌برد.

۳. پیش از سلبی، ریموند بورگنات در مقالهٔ شجره نامهٔ noir و سیلور و وارد در کتاب فیلم نوار: راهنمای رجوع به سبک آمریکایی، به فهرست کردن فیلمهای ژانر همت گماشتند. هیچکاک در هر دو لیست حضور دارد. بدنام در مجموعهٔ بورگنات نیل عنوان «قهرمان زن همچون طعمه‌ای» (زیر مجموعه عنوان کلی‌تر Middle-class murder) آورده شده است.

۴. قاتلین سیگل را به ویژه بخاطر سال تهیه آن باید وامدار noir دانست.

۵. رابطهٔ محله چینی‌ها با noir شبیه به توضیحی است که در پانویس پیشین در مورد قاتلین داده شد.

۶. دلسردی از مقهور شدن قهرمان در مقابل سرنوشت. «بابک احمدی» در «از نشانه‌های تصویری تأمین» به پایان نامتعارف سینمایی اشاره‌ای کرده است. نگاه کنید به صفحه ۲۳۹ این کتاب.

۷. تردید مخاطب در دریافتهایش از متن بحثی است بسیار مهم به ویژه در مدیوم سینما. در اینجا نگارنده آگاهانه از ادامه این بحث پرهیز کرده است.

۸. سخن از چرایی این حکم یا اثبات خلاف آن می‌تواند موضوع تحقیقی باشد.

۹. ژان لوک گدار به نمونه‌های دیگر این تمهید در مرد عوضی اشاره کرده است.
نگاه کنید به مقاله «ترسی در میزانسن» در کتاب «هیچکاک همیشه استاد»، نشر «سوره سینما».

۱۰. نمای P. O. V و نمای سوبژکتیو را به خاطر شباهت به روایت اول شخص در ادبیات مد نظر دارم.

• دکتر جان بیب*

روح «بدنام» پس از جنگ

■ ترجمهٔ محمدرضا لیراوی

در میانه فورانِ تصویرپردازی پرتخیلِ فعالی که روایت سینمایی **بدنام** آلفرد هیچکاک را شکل می‌دهد تک نمایی آنچنان گریزپا وجود دارد که عملاً نمی‌تواند در فیلم به عنوان یک رخداد تصویری مجزا تجربه شود. با این حال بسیاری از مفسران فیلم عکس این تک نما را برای تزیین مقالات خود برگزیده‌اند به طوری که این امر به گونه‌ای نشان موروثی برای نیروی تأثیرگذاریِ شگرف فیلم تبدیل شده است، و من نیز با چاپ عکس یاد شده در اینجا از آن سنت پیروی می‌کنم. این تصویر لحظه‌ای در کنش را بیان می‌کند که «آلیشیا (اینگرید برگمن) به تدریج پی می‌برد که همسر (کلود رینز) و مادر همسرش (مادام کنستانتین) درصدد قتل او هستند.»[1] تک نما آلیشیا را نشان می‌دهد که هنوز لباس کامل به تن دارد اما تحت تأثیر آرسنیکی که مادر و پسر در قهوه‌اش ریخته‌اند از پای در آمده است. او در بستری آرمیده که اینک می‌تواند انتظار داشته باشد در آن برای همیشه به بند کشیده شود؛ درحالی که چهره‌های مادر و پسر که بر پیکر درمانده او خم شده‌اند سایه‌هایی بر او افکنده‌اند، چهره آلیشیا تبادل نگاههای پرمعنای آن دو را بازتاب می‌دهد. این لحظه اوج گیرنده‌ای در رشد و پیچیدگی آگاهی اوست، روندی که پس از جنگ و محکومیت پدرش به عنوان یک مأمور آلمانی، از بدو تصمیم او به ازدواج با آلکس به خاطر جاسوسی پیرامون تلاشهای این مرد برای زنده نگهداشتن آرمان نازی در برزیل پیوسته در حال تحول بوده است. اما او اینک می‌داند که مرد و مادرش نه تنها اشتیاق که حتی توان پایان دادن به آگاهی و زندگی او را نیز دارند. آلیشیا که دیگر یارای تحمل ندارد، بیهوش می‌شود.

این آلیشیا کیست و چه دیده است؟ چرا این لحظه از نقش‌آفرینی اینگرید برگمن در قالب آلیشیا چنین درخشان است؟ من تصور نمی‌کنم با در نظر گرفتنِ او به عنوان یک زن واقعی که در حال تجربه چیزی شخصاً گیج کننده است راه به جایی ببریم؛ در آن صورت فیلم به سناریوی زن - قربانی دیگری از هالیوود دهه ۱۹۴۰ بدل می‌شود که در آن زن نقش مدل‌گونه منفعل در یک خیال‌پردازی پدر سالارانه را دارد که مسئولیت نهایی رنجش بر دوش زنی دیگر (و، البته، مسن‌تر و نه به آن زیبایی) گذاشته می‌شود. این عقیده که فیلم مفروضات تفقدآمیزی پیرامون اقتدار جنس مؤنث را به نحوی مستند به اثبات می‌رساند رضایت خاطر منتقدین فمینیست را از این فیلم[2] تبیین نکرده و به بازتاب امروزین تصویرپردازی آن آسیب می‌رساند. این فیلم به طور ساده رمانس روانی - جنسی رؤیاوار، آن گونه که طرح نسبتاً کلیشه‌ای‌اش ممکن است به ذهن متبادر کند، نیز نیست. من بر این عقیده‌ام که فیلم باید نه به مثابه یک تفسیر اجتماعی آگاهانه و نه همچون رؤیایی ناآگاهانه، بلکه به عنوان یک خیال‌پردازی خود جوش با پرداخت استادانه که از تلاش تخیلی مشترک دو فیلمنامه نویس خارق‌العاده‌اش پدیدار شده درک گردد و این امر حائز اهمیت است.

ما خوشبختانه از چند و چون آفرینش داستان مطلع هستیم[3]. فیلمنامهٔ **بدنام** با همکاری هیچکاک و بن هکت، که برای پروردن داستان آلیشیا چندین ماه به گفتگوی مفصل نشستند، شکل گرفت. در سطح آگاهانه، این دو خبرگان تأثیرات عاطفی و ناظرین دقیق آدمها بودند که توانستند با همفکری، و با صداقت شگفت‌انگیز، واکنشهای احتمالی شخصیتی را که از هیچ آفریده بودند تا در داستانی که

برایش یافته بودند ساکن شود ترسیم کنند. از زاویه‌ای دیگر، پذیرش این نکته دشوار است که چگونه ناخودآگاه نیز بین این دو مرد به تکاپو برنخاسته باشد، و احتمال دارد که آلیشیا چیزهای بسیاری پیرامون وضعیت عاطفی مشترک خالقین خود در آن زمان را باز بتاباند. در این باره ما دست کم یک چیز را می‌دانیم. این دومین همکاری آنها بود (اولین فیلمنامه آنها طلسم شده بود)، و در این زمان هر دوی آنها در حال پیش‌بینی پایان جنگ و محک زدن اختیارات خلاق خود بودند. من بر این باورم که هر دو مرد در این لحظه خاص از زندگیشان بیشتر احساس موفقیت می‌کردند تا خلاق بودن و اینکه هر دو کمی دچار افسردگی شده بودند. آنها مداخلهٔ دیوید سلزنیک تهیه‌کننده را هم در حیات خلاقه‌شان واقعاً درک نمی‌کردند، اگرچه او حقوقشان را می‌پرداخت و پیشنهادهایی در مورد فیلمنامه ارائه می‌کرد که به نحوی حیرت‌انگیز چاره‌ساز بود. در آغاز، فیلمنامه به راحتی پیش نمی‌رفت: قهرمان زن مدتی طولانی قبل از اینکه به یک شخصیت تبدیل شود، یک تصور بود. تنها در اواخر بازی بود که صدای خود او به گوش رسید. من عقیده دارم که هیچکاک و هکت نمی‌توانستند از ریختن پاره‌ای از حالت روحی بی‌ثبات خود در قالب او پرهیز کنند و اینکه یکی از نقاط قوت شخصیت آفریده آنها شیوه‌ای است که او به عدم قطعیت تجسم می‌بخشد.

خودِ دوره رو به طلوع پس از جنگ وضعیتی بود که من تصور می‌کنم هم در پسزمینه در کار عقیم گذاردن قوه تخیل آنها پیرامون شخصیتی بود که می‌کوشیدند به آن جان بخشند، وهم در پایان به آن شخصیت ربط خاصش به علایق پس از جنگ را می‌داد. نه هکت و نه هیچکاک نمی‌دانستند که این دوره آبستن چه چیز است، و شخصیت آلیشیا مجرایی در اختیار آنها می‌گذاشت که بیم و امیدهای خود را در آن بریزند. در فیلم تمام شده، این شخصیت به نظر می‌رسد بیش از هر چیز تزلزلی پرشور را پیرامون نقش خود در زندگی تجسم می‌بخشد که تقریباً حالت روحی پس از جنگ را القا می‌کند. این دو باید سرانجام تشخیص داده باشند که لحظه فعلی خودشان در تاریخ در واقع نقطه عزیمت آنها برای فیلمنامه است، چراکه فیلم کامل شده با این نوشته آغاز می‌شود، «میامی، فلوریدا. سه و بیست دقیقه بعدازظهر بیست و چهارم آوریل. هزار و نهصد و چهل و شش.»

زمانی که آنها روی بدنام کار می‌کردند، طلسم شده آماده نمایش شده اما پخش نشده بود و کارگردان و نمایشنامه‌نویس در جستجوی شیوه‌هایی فراسوی هالیوود برای ارتقاء خلاقیت و ربط آثارشان بودند. هیچکاک درگیر ساختن یک فیلم مستند در مورد دلهره‌های کشتار دسته جمعی یهودیها توسط نازیها بود. هکت، که از قصور فرانکلین روزولت در متهم ساختن صریح نازیها به قتل عام یهودیان عمیقاً سرخورده شده بود، سرگرم کار بر روی نمایشنامه‌ای با مضمونی ضد روزولتی بود. هر دو مرد حالت یک تکانه اخلاقی به سر می‌بردند و از اینکه در طی جنگ برای پیشبرد شرایط انسانی فعالیت بیشتری نداشته‌اند احساس گناه می‌کردند. سناریویی که بین آن دو پرورش یافت به بهترین وجه می‌تواند به عنوان یک تخیل فعال مشترک توصیف شود. تلاش خلاقه آنها، گرچه برای ایجاد تأثیر عاطفی شدید تحت فشارهای نمایشی و تجاری قرار داشت، پا را بسیار فراتر از نیازهای حتی یک رمانس پرتعلیق[۴] گذاشت و، به تصور من، در خدمت التیام یک افسردگی خلاق مشترک درآمد. این سناریو، به طور مسلم، قوه خلاقیت آنها را از بند رهانید. آنها با تمرکز بر شخصیت فردی و واکنشهای آلیشیاهو برمن، موفق شدند به فضای اخلاقی لرزانی که پایان جنگ ایجاد می‌کرد در قالب او تجسم بخشند. آنها، همچنین، با ترسیم فراز و نشیب‌های سرنوشت او، توانستند عمیق‌ترین دلبستگی‌ها، نیازها، و امکانات روح پس از جنگ را برای چهره تخیلی پرداخته خود تدوین کنند. بزرگترین موهبت بدنام برای آنها که می‌توانند بر طبق ارزشهای مستقل خود فیلم همچون دستاوردی تخیلی به آن نزدیک شوند تحقق توان آن به عنوان یک درام تعمید دهنده است. یک مراسم شفابخش که در آن آلیشیای اینگرید برگمن روح پس از جنگ را در بزرگترین دوره آزمونش بازنمایی می‌کند. بوته آزمایش او، با پرداخت استادانه فیلمنامه‌نویسان آن، نه تنها محک انسجام بینش آن روح، که فرصتی راستین برای پذیرش آن به سطح دیگری از آگاهی می‌شود.

من مراجعه به نوشته‌های تخصصی در نمادشناسی روح تحت فشار، کارل گوستاو یونگ، را برای درک شایسته فیلم مفید می‌دانم. یونگ اعتقاد داشت که رابطه فعال روح سرخورده با خیال‌پردازی‌اش می‌تواند به آن روح حسی از زیربنای آلامش و یک نگاه گذرا به امکاناتش برای التیام خود اعطاء کند.[۵] متأسفانه دیدگاههای یونگ در موارد بسیار نادری در بررسی هنر سینما به کار گرفته شده است. به هر حال، ما در اینجا اجازه خود هیچکاک را برای یاری جستن از نظر صائب یونگ در اختیار داریم. در مارنی، فیلمِ هیچکاک درباره درمان یک روح که مدتها بعد ساخته شد، کارفرمای مارنی و شوهر و شفادهنده آینده او، مارک، نسخه‌ای از کتاب یونگ خویشتن ناهکشوف را به قهرمان زن آشفته حال پیشکش می‌کند. ما می‌توانیم با تبعیت از این سرمشق و برداشت از کتاب دیگری از یونگ که مدت کمی پس از پخش بدنام نوشته شده حق مطلب را در مورد لحظه کشف آلیشیاهو برمن ادا کنیم. درواقع، یاری یونگ می‌تواند به ما اجازه دهد دلالتهای ضمنی درام آلیشیا برای التیام وجدان پس از جنگ را ببینیم.

در Aion، که در ۱۹۵۱ منتشر شد، یونگ آن چیزی را می‌نویسد که می‌تواند شرحی بر حالت نقش بسته بر چهره اینگرید برگمن قلمداد شود: «خیره ماندن به چهره شر مطلق ..... تجربه نادر و تکان دهنده‌ای است.»[۶] و، بلافاصله در سطور بعد، یونگ به نظر می‌رسد که اتصالی هیچکاکوار میان شری که به ناگهان و به طرزی تکان دهنده در چنین لحظه‌ای ادراک می‌شود و عقده مادر منفی برقرار می‌کند: عقده‌ای که زمانی که روانکاویِ درمانی زیربنای ناکامی فرد در زیستن را آشکار می‌کند، برملا می‌شود.

اگر این وضعیت، نمایشی شود، آن چنان که ناخودآگاه آن را

معمولاً نمایشی می‌کند، در این صورت در مقابل چشمان شما در مرحله روانشناختی مردی ظاهر می‌شود که به نحوی قهقرایی زندگی کرده در جستجوی خود و مادرش است، مردی که از جهان سرد بی‌ترحمی که درک را از او دریغ می‌کند می‌گریزد. اغلب مادری در کنار او دیده می‌شود که آشکارا کم‌ترین علاقه‌ای به اینکه پسر کوچکش باید مردی شود نشان نمی‌دهد، بلکه با تلاش خستگی‌ناپذیر و ایثارگرانه از هیچ چیزی که ممکن است پسر را از رشد یافتن و ازدواج باز بدارد غفلت نمی‌کند. شما توطئه پنهان میان مادر و پسر را نظاره می‌کنید، و اینکه چگونه هر یک دیگری را در خیانت به زندگی یاری می‌دهد.[۷]

اما این صحنه بدنام است! هیچکاک هنرمند و یونگ روانشناس به نظر می‌رسند که در تلاشهای متفاوتشان برای سامان بخشیدن به ادراک خود از بنیاد شر در روح غرب پس از جنگ با تصویر مشترکی برخورد کرده‌اند: مادر و پسر در کار دسیسه برای خیانت به زندگی. رسیدن به این تصویر پیچیدگی و تکامل آگاهی آلیشیاهوبرمن را بهتر به پیش می‌برد.[۸] فیلم تا اینجا به او پذیرشی بالنده در جهانی که پدر آبرو باخته‌اش به جای گذاشته عطا کرده، در قالب خانه آلکس سباستین آیینی پنهان از مادر منفی نازیسم را که در پس نقاب چهره‌ای که به ظاهر با حاصل جنگ از در آشتی درآمده اما همچنان با حدت تمام فعال است، افشاء می‌کند.

هیچکاک این تصویر از مادر منفی را در چهل و شش سالگی خلق کرد، یعنی زمانی که به عنوان یک فیلمساز بر آن بود که بر موانع سلزنیک فائق آمده به یک بیان سینمایی روانشناختی حقیقی دست یابد. یونگ تصویر مادر منفی را برای بیان تأثیر موذیانه یک نوع ازلی شناخته نشده برگزیده و به عنوان نمونه بالینی خود بی‌تحرکی عمیق بیماری چهل و پنج ساله را ذکر می‌کند که «از بیست سالگی مبتلا به روان پریشی وسواس شده و به طور کامل با جهان قطع رابطه کرده بود. او زمانی به من گفت، اما من به هیچ وجه نمی‌توانم به خود بقبولانم که بیست و پنج سال از بهترین سالهای عمرم را به هدر داده‌ام.»[۹] یونگ، در توصیف این بیمار، چنین می‌نویسد:

غالباً دردناک است دیدن اینکه یک مرد چگونه وقیحانه زندگی خود و دیگران را تباه می‌کند و در عین حال از درک این امر که چه بخش از فاجعه از خود او سرچشمه می‌گیرد، و اینکه چگونه او پیوسته آن را تغذیه می‌کند و به آن تداوم می‌بخشد، عاجز است. البته، نه آگاهانه ـ چراکه در سطح آگاهانه او در حال ناله و زاری و لعن و نفرین جهانی جفا پیشه است که پیوسته واپس نشسته و از او دور و دورتر می‌شود. این بیشتر یک عامل ناآگاهانه است که توهماتی را می‌تند که جهان او را مستور می‌کند. و آنچه که تنیده می‌شود پیله‌ای است که در پایان او را به طور کامل در میان خواهد گرفت.[۱۰]

یونگ در ادامه بحث تلویحاً اشاره می‌کند که عامل برون فکن ناآگاهانه که زندگی این بیمار را از درون در اختیار دارد تصویر مادری است که نه به زندگی که به مرگ خدمت می‌کند. انتخاب این تصویر از سوی یونگ، همانند انتخاب هیچکاک، هم روانشناسی شخصی او و هم عصری را که او در آن زندگی و کار می‌کرد بازمی‌تاباند. برای یونگ شخصاً، مادر منفی به معنای فلج شدن همدلی بود، مسئله‌ای که بر لحن پاره‌ای از بیانیه‌های عمومی پیش از سالهای جنگ او تأثیر گذاشته و ناعادلانه به اشتهار او در درمان لطمه زده است. برای هیچکاک، تصویر مادر منفی احتمالاً تهدید عاطل ماندن خلاقیت در دوره‌ای از حیات حرفه‌ای‌اش به عنوان تکنسینی خبره برای تهیه‌کنندگان دیگر را بازمی‌نماید. در بدنام، او تا آنجا پیش می‌رود که او را همچون گونه‌ای هیتلر دیگر معرفی کرده،[۱۱] شر جهان را حتی پس از پیروزی متفقین بر قدرتهای محور به پیش می‌راند.

بدنام به عنوان سند تخیلی سال ۱۹۴۶، یعنی اولین سال کامل پس از جنگ جهانی دوم، جالب توجه است، چراکه مسئله ناآگاهانه و به ظاهر شخصی مادر منفی را به مسئله‌ای که در وجدان دسته جمعی زمانه فیلم جای خوش کرده است ـ گناه جنگ ـ پیوند می‌دهد. لحن عاطفی فیلم تشویش است: دلواپسی افسرده کننده گناه جمعی مانند یک مادر پیوسته به شخصیت‌ها سرکوفت می‌زند، و بدنام به واسطه گسترش خیال پردازی‌اش پیشنهاد می‌کند که روح غربی اگر قرار است که خود را ببخشاید و روحیه‌اش را بازیابد باید که بر عقده مادر منفی ناآگاهانه فایق آید. آلیشیا، آنچنان که با بازتابی مسری توسط اینگرید برگمن نقش آفرینی می‌شود، وضعیت روح اروپایی ـ آمریکایی پس از جنگ را مجسم می‌کند؛ روحی که گناه پدران از دست رفته را برای گناهانی که کیفر یافته‌اند اما جبران نشده‌اند به دوش می‌کشد. برای روح غربی، مشهودترین بخش میراث تیره درک ناشده پدران از میان رفته بمب هسته‌ای است که استفاده مؤثر از آن روزولت و ترومن را به ناگهان با دمنشی هیتلر و استالین پیوند می‌دهد.

اعتقاد آلیشیا به اینکه می‌تواند خود را از طریق عشق مداوا کند ـ که آرزوی بسیار عمیق او ارتباط یافتن با یک روح مذکر قوی‌تر است ـ او را، در یک چشم‌انداز یونگی، بیشتر به عنوان یک چهره anima * نشانه می‌زند تا زنی واقعی که به سادگی با گفتن نه به پدران شرور می‌تواند در خود معنایی بیابد.[۱۲] درخشش آشفته او به شادابی آرمانی یک نمونه ازلی از زندگی که توسط تردید و شرم مسموم شده اشاره دارد. ما به واسطه پرداخت استادانه هیچکاک از قهرمان زن‌اش، که بازیگری‌اش همدردی عمیقی با روحی که باید معضلات پس از جنگ را به دوش بکشد ایجاد می‌کند، با فوریتِ خطری که توسط گناه دسته جمعی درونی شده مطرح می‌گردد آشنا می‌شویم.

صحنه آغازین فیلم با اشاره به تاریخی که درست حدود یک سال پس از خودکشی هیتلر است درونمایه فیلم ـ موقعیت پس از جنگ ـ را تثبیت می‌سازد. ما شاهد محکوم شدن پدر آلیشیا هستیم، که اظهار ندامت نمی‌کند، در حالی که خبرنگاران روزنامه‌ها با دوربین‌های فلاش دار در انتظارند که زن از سالن دادگاه بیرون بیاید. دوشیزه هوبرمن در دفاع از خود چه چیزی برای گفتن خواهد داشت؟ (سؤال تلویحی این است که حالت روحی anima‌ی پس از جنگ چیست؟) او قادر به پاسخ دادن نیست، اما صرفاً به واسطه تداعی با پدرش (چراکه در غیر این صورت چهره‌ای گمنام بود) بدنام می‌شود؛ قربانی تازه‌ای در پای گناه جمعی. بعد خود را در میهمانی‌ای در خانه او می‌یابیم در حالی که میل داریم چیزهای بیشتری راجع به او بدانیم، و از دیدن اینکه او چگونه نقش گناهکار به معنی دقیق کلمه را پذیرفته تکان می‌خوریم: اینگرید برگمن زیبا در خانه خودش به طرز زننده‌ای مست کرده و لباس دو تکه ارزان قیمت نامناسبی با خطوط سیاه براق به تن دارد که به نحوی سوررئال به یونیفورم یک محکوم شباهت دارد. موهایش به صورت توده‌های ژولیده‌ای رو به بالا رانده شده که به آن ظاهر شاخ می‌دهند. او به نحوی ناپالوده سمبل جنسی است و به صراحت «در دسترس» قرار دارد: عمق بیزاری از خود در هر کلام او احساس می‌شود.

در حالی که ما او را تماشا می‌کنیم، سایه نگاه خیره ما که به نحوی ناخواسته شماتت بار است توسط پرهیب سر یک مرد بر روی پرده ترسیم می‌شود، سری که تقریباً در موقعیتی قرار دارد که عکاسان روزنامه‌ها اشغال کرده بودند، و بی‌شباهت به سر شخصی که در سالن سینما چند ردیف جلوتر از ما نشسته نیست.[۱۳] به تدریج مشخص می‌شود که سر به کاری گرانت تعلق دارد، که نقش شکاک نسبت به موضع تلخ اندیشانه آلیشیا را به عهده می‌گیرد؛ ما به محک زدن او و شایستگی‌اش برای داوری در مورد زن می‌پردازیم. او نیز، با آن تأثیر ناپذیری پرظرافت‌اش، بیشتر به یک نمونه ازلی می‌ماند تا یک انسان. (این ستارگان بزرگ کیفیات چندگانه، الهه‌وار و خدای گونه شخصیت‌ها در ناخودآگاه دسته جمعی را به کمال القاء می‌کنند. گرانت، در نخستین صحنه‌هایی که آن دو با یکدیگر هستند، حتی از دیدگاه آلیشیا واژگونه فیلمبرداری می‌شود، گویا برای اشاره به اینکه برای زن نیز او از پایین می‌آید، اینکه او چهره‌ای در زندگی ناخودآگاه زن است.)

او، همانند نمونه ازلی انیموسِ یونگ، در رابطه با انیمای روحیه باخته به عنوان یک چالشگر معنوی رخ نماید. اگر مرد در آغاز تصویر تردیدهای زن نسبت به خود است (در منطق خیال‌پردازی، تجسم بخشیدن به قضاوت دسته جمعی)، او همچنین با خلق سناریویی که زن توسط آن با بنیان تردیدهایش پیرامون خود برخورد کرده و تا عمق آن نفوذ می‌کند، عامل رهایی زن است. سفر آن دو به برزیل همانند سفری است در سرزمین قصه‌ها به «آن سوی دیگر»، به پایین، به درون ناخودآگاه، به قلمرو سایه و مادر، به آنجا که ابزار بدیمن طرح هیچکاک ـ راز هسته‌ای ـ همچون گنجینه‌ای دست نیافتنی پنهان است. زن در این قلمرو ناخودآگاه باید که، مانند یک قهرمان زن قصه پریان، نقشی به عنوان عروس دروغین را بپذیرد تا نسبت به وظیفه آغازینی که توسط عاشق راستین‌اش به او محول شده وفادار بماند.

همانند قصه‌های پریان، این عاشق، این انیموس انیما، شفابخشی است که قهرمان مؤنث را قادر می‌سازد معضل معنوی خود را حل کند. دلوین، (این نام تلویحاً به اشتغال در فعالیت‌های شیطانی اشاره دارد*) آن گونه که توسط کری گرانت بازی می‌شود، بی‌شباهت به هرمس نیست ـ یک بیگانه مرموز، یک شیاد، یک پیام‌آور، یک دزد، یک مزاحم، و بالاخره تنها طبیبی که آلیشیا گیر می‌آورد یا واقعاً احتیاج دارد. او شفابخشی جریحه‌دارکننده است، که نقش‌اش آموزش دادن انیما پیرامون شر و افزایش توان او برای تحمل این دانش است: بوته آزمایش سخت آلیشیا می‌تواند به عنوان تکامل روح غربی از درون نومیدی سطحیِ ساده

لوحانهِ حالتِ روحی پس از جنگ به یک توانایی اعتلاء یافته برای رویارو شدن با مسئله شر درک شود، در به انجام رساندن این وظیفهِ کمال بخشیدن به انیما هیچ صحنه‌ای پرتوان‌تر از فصل معروفی نیست که با دزدیدن کلید شرابخانه توسط آلیشیا آغاز می‌شود. درحالی که شامپاین درمیهمانی طبقه بالا رو به اتمام می‌گذارد (شادمانی پس از جنگ به تدریج که تنش‌های عصر جدید رخ می‌نمایند به سرعت در حال محو شدن است)، دلوین آلیشیا را به طبقه پایین به شرابخانه می‌برد، جایی که یک بطری شراب با صدای انفجار مانند فرومی‌افتد و شن تیره فلزی ـ سنگ معدن پنهانی که اورانیوم از آب درمی‌آید ـ را افشاء می‌کند.

در رؤیا زمانی که چیزی جایی قرار دارد که نباید باشد واکنش معمول شوک است. در اینجا اختلال در انتظارات به واسطه کار با دوربین و زمان‌بندی نمایشی هیچکاک تأکید خاصی پیدا می‌کند. شراب به روحی طبیعی[۱۴] اشاره دارد که با تلاش انسانی از میوه‌های زمین مؤنث روان می‌شود؛ این چه در شکل دنیوی و چه در شکل مذهبی‌اش یک قلم اصلی در تمدن غربی است. ریزش یکباره ماده اولیه (Prima materia) فلزیِ تیره رنگ از بطری شراب به یورش سنت بدوی زیرزمینی کیمیاگری به درون این فیلم امروزین می‌ماند. به شکرانه یونگ، ما آسان‌تر می‌توانیم دریابیم که این سنت غریب در زمانه ما، هم در آموزش‌های فیزیکی ـ شیمیایی و هم معنوی‌اش رخ نموده؛ شاید در پاسخ به پافشاری پس از جنگ بر هم انرژی هسته‌ای و هم یک آگاهی که بتواند قدرت مهیب آن را مهار کند.[۱۵] همراه با بازگشت دلمشغولی عملی کیمیاگیری به تبدیل عناصر به واسطه فیزیک و شیمی معاصر، عنایت روانشناختی نوین چشمگیری به سویه تاریک مؤنثی که کیمیاگیری فلسفی به ماده نسبت داده و از آن شیئی در خور تأملِ عمیق ساخته بود، به میان آمده است.

تعیین دقیق لحظه‌ای که آگاهی کیمیاگرانه به میانه عصر ما راه یافت دشوار است، اما این تاریخ به موضوع ما مربوط می‌شود. تأملات یونگ در این خصوص به خوبی توسط تصویرپردازی هیچکاک در بدنام پشتیبانی می‌شود. بطری‌ای که می‌شکند و بازمی‌شود تاریخ ۱۹۳۴ را بر خود دارد؛ بطری‌ای که دلوین به جای آن برای سنگ معدن برملا شده مورد استفاده قرار می‌دهد متعلق به ۱۹۴۰ است و هیچکاک، با اتخاذ دیدگاه آلکس هنگامی که در شرابخانه به وارسی می‌پردازد، بر مزاحمت ناموزون این سال خاص در تسلسل مفروض شراب محصول ۱۹۳۴ در قفسه شراب تأکید می‌کند. اینکه سنگ معدن در درون این بطری جدیدتر جای داده شده آلیشیا را برای شوهرش به عنوان یک جاسوس آمریکایی افشاء می‌کند، گویی آلیشیا خود بطری جدیدی است که خودش را در میان دیگر بطری‌ها جای داده است. به زبان روانشناسی، این تداعی او را برای ما به عنوان حامل یک آگاهی از تاریکی نشان می‌دهد که متعلق به عصری نو بوده، جایگزین ساده‌لوحی محصول ۱۹۳۴ پیرامون شر می‌شود، ساده لوحی‌ای که می‌توانست از سلطه در حال گسترش نازی غافل بماند.

یونگ پیوسته احساس می‌کرد که سال ۱۹۴۰ یک نقطه عطف است، و در خلال آن سال به دوست همکارش چنین نوشت:

این همان سال سرنوشت سازی است که بیش از ۲۵ سال در انتظارش بوده‌ام. من اگرچه از ۱۹۱۸ به این سو می‌دانستم که آتش دهشتناکی که از شمال شرقی آغاز می‌شود اروپا را دربرمی‌گیرد اما در رابطه با سرنوشت اروپا هیچ تصوری ورای ۱۹۴۰ ندارم. این سال زلزله عظیم در سال ۲۶ پیش از میلاد را به یادم می‌آورد که معبد بزرگ کارناک را ویران کرد این پیش درآمدی بود بر انهدام تمامی معابد، چرا که زمانه جدیدی آغاز شده بود. ۱۹۴۰ سالی است که ما به نصف‌النهار اولین ستاره در صورت فلکی «دلو» نزدیک می‌شویم. این سال زمین لرزه بدیمن عصر جدید است.[۱۶]

اگرچه آلکس به همسر جاسوس خود یک آگاهی در حال ظهور نسبت می‌دهد که می‌تواند تهدیدی برای عصری باشد که او می‌کوشد به طرزی ناسازگار با زمان احیاءاش کند، برای آلیشیا در این لحظه از فیلم مسئله ماده تیره رنگ در بطری شراب واقعیتی تکان‌دهنده و غیرمنتظره است که او در مورد معنایش صرفاً می‌تواند به حدس و گمان متوسل شود. همانند معنای سال ۱۹۴۰ برای یونگ شهودی، رازی که این خاک سیاه با خود دارد برای آلیشیا پوشیده است.

آنچه که به زبان بشری کشف معنا می‌دهد زمانی که او آلکس سباستین و مادرش را می‌بیند که بر بسترش خم شده و علناً در حال توطئه برای یافتن بهترین راه سربه نیست کردن او هستند روشن می‌شود. اینک او می‌داند که باید بیم بقاء خود را داشته باشد زیرا «مادر» دیگر به انجام وظیفه خود به عنوان تضمین کننده تداوم حیات پایان داده و درواقع دشمن آن شده است. این معنای دگرگون شده طبیعت در عصر اتمی است: سویه تاریک طبیعت آن چنان آشکار شده که همگی باید نگران بقاءمان باشیم.

چهره اینگرید برگمن در نقش آلیشیا تأثیر عاطفی پا گذاشتن روح به عصری جدید، دورهٔ پست مدرن، را نشان می‌دهد. در این دوره نو از تاریخ، اندیشه‌های عصر روشنگری پیرامون ترقی و کمال دوباره فراخوانده شده‌اند، زیرا آنها می‌توانند تنها در تصویری از حمایت طبیعت از تکامل انسان که به طرز غیرواقعگرایانه‌ای مثبت است زمینه‌ای بیابند. «ابتذال شر» روزمره واقعیتی است که آگاهی نویافته آلیشیا او را قادر می‌سازد آن را ببیند؛ واقعیتی در پس ظاهر آراسته آلکس و مادرش که دربرابر رنج او بی‌اعتناء باقی می‌مانند. هیچکاک با تصور دوباره تصویر متحرک به مثابه رسانه‌ای برای تسخیر حرکات روح جهان، رخدادی در ناخودآگاه جمعی را بر فیلم شبیه‌سازی می‌کند. او، با رویارو قرار دادن ستاره زیبایش با واقعیت کریه عقده ما در روزمره، لحظه‌ای از پس‌نشینی غریزی را ثبت می‌کند، حرکتی که بر تغییر ناآگاهانه در مفروضات بنیادی پیرامون ایمنی جهان دلالت دارد.

اما اگر بدنام روح جهان در واپس نشینی را ثبت می‌کند، آن را همچنین قادر به پذیرش وضعیت پست مدرن و بقاء تا پاگشودن به آن وضعیت نشان می‌دهد. زمانی که دلوینِ کری گرانت به صحنه بازمی‌گردد سرشار از شادابی‌ای نویافته است، و در منطق خیال‌پردازی[۱۷] این سرزندگی

دوباره به نظر می‌رسد پاسخی به آگاهی تازه کسب شده آلیشیا باشد. دلوین دیگر به آن ناظر طالبِ گناه نمی‌ماند. درعوض، او از همدلی به شوق آمده، همدلی‌ای که به او اجازه می‌دهد نجات آلیشیا را ماهرانه به انجام رساند. در فصل پایانی فیلم، هر چهار شخصیت با همدیگر از پلکان پایین می‌آیند. این دستهٔ چهار نفره از بازیگران که در همنوایی کامل ایفای نقش می‌کنند یکی از رضایت بخش‌ترین تأثیرات خلق شده توسط هیچکاک است. به جای رویارویی میان خیانت شده و خائنین که تاکنون تعیین جایگاه شخصیتها را در سیطره خود داشت، و به جای آرمانگرایی افراطی و تلخ‌اندیشی که دیدگاههای متناوب آنها را نشان داده است، چهار شخصیت اصلی اینک قاب واحدی را اشغال کرده و در زمینه همدلی و اضطراب سهیم‌اند. گناه جمعی راه را برای همکاری برای بقاء باز می‌کند، و آنها به درون روحی از وابستگی متقابلِ به رسمیت شناخته شده رانده می‌شوند. آلکس و مادرش به اجبار دست به اعمال متناقض ایثارگرانه می‌زنند، گرچه صرفاً برای تطویل هستی خودشان.[۱۸] معهذا، این هماهنگی دوباره، زمانی که انرژی آلکس صرف رها ساختن آلیشیا می‌شود، برهم می‌خورد. آلیشیا، تکیه داده بر دلوین، تنها آنقدر توان دارد که آگاهی از بیرون بودن از سلطه نظام کهنه مادر منفی را حفظ کند؛ آلکس مجدداً جذب جهان مادر می‌شود. این جهان او را درون گذشته‌ای مقهور که جهان ما آن را به سلامت، اگرچه پرتنش، پشت سر گذاشته، محصور می‌کند. □

1. Robin Wood, Hitchcock's Films (New york: Paperback library, 1970), P. 31

۲ـ نگاه کنید به

Tania Modleski, The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory (New York: Methuen, 1988), Robin Wood, Hitchcock's Films Revisited (New York: Columbia University Press, 1989).

۳ـ برای بهترین بررسی در این زمینه نگاه کنید به:

Leonard J. Leff's Hitchcock & Selznick (New York: Weiden feld & Nicolson, 1987), pp. 174 - 223.

روایت خود هیچکاک در کتاب مصاحبه تروفو

Hitchcock (New York: Simon & Schuster, 1983).

خود تخیلی فعال است که توسط تلاش دانلد اسپوتر برای یافتن واقعیات در کتاب

Thd Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hithchcock (new York: Ballantine Books, 1984), p p. 297 - 306

به چالش خوانده شده.

۴ـ سناریو نهایی توسط لف به طرز فشرده‌ای تلخیص شده: پس از جنگ، «مامور دولتی آمریکایی ت. ر. دولین (کری گرانت) آلیشیا هوبرمن (اینگرید برگمن) را برای نفوذ در یک هسته نازی در ریو به استخدام می‌گیرد. گرچه زن عاشق دلوین می‌شود، مرد به احساس خود اعتماد نداشته و از شهرت او به عنوان زنی هوسباز دل نگران است. زن به مرد می‌گوید، «این ماجرای عشقی غریبی است چون تو مرا دوست نداری.» در این اثنا آلیشیا مأموریت خود را برای اغوای آلکس سباستین (کلودرینز)، سرکرده ماشین جنگی مخفی آلمان در برزیل، دنبال می‌کند. زمانی که سباستین پیشنهاد ازدواج می‌دهد، دلوین به زن اجازه می‌دهد آن را بپذیرد. نازی‌ها علناً خانم سباستین جدید را با آغوش باز می‌پذیرند، اما مادرشوهر عنکبوت صفت آلیشیا به نظر حسود و ظنین می‌رسد. آلیشیا به زودی متوجه می‌شود که همسرش چیزی گرانبها را در زیرزمین پنهان کرده است. او و دلوین، طی جستجویی پرتنش در بطری شرابی اورانیوم می‌یابند، معهذا کشف شان منجر به افشای زن می‌شود. سرانجام دلوین با اظهار عشق خود زن را از خانه دلوین می‌رهاند و آلکس و مادرش را پشت سر می‌گذارد تا با همدستان کهنه‌توز نازی‌اش مواجه شوند.» ص ۱۷۷.

5. C. G. Jung, "The Transcendent Function," in The Structure and Dynamics of the Psyche, Collected works, Volume 8 (New York: Pantheon Books, 1960), p p. 67 - 91.

6. C. G. Jung, Aion, Researches into the Phenomenology of the self, collected works, Volume 9, ii (Princeton: Princeton University Press, 1968), P. 10.

7. Jung, Aion, P. 11.

۸ـ جیمز هیلمن (در مکاتبات شخصی، ۱۹۸۶) اصطلاح «پیچیده شدن anima» را برای روندی که در بدنام صورت می‌گیرد پیشنهاد کرد؛ برای بحث مفصلی پیرامون مفهوم anima در روانشناسی تحلیلی، نگاه کنید به کتاب او

Anima: An Anatomy of a Personified Notion (Dalls: Spring Publications, 1985).

9. Jung, Aion, P. 10.

10. Jung, Aion, P. 10.

۱۱) این پیوند توسط سام پ. سیمون در کتاب او

Hitchcock as Activist: Politics and The War Films (Ann Arbor: UMI Research Press, 1982), P. 144.

۱۲) من مدیون روانکاو یونگی بیورلی زابریسکی هستم که اول بار در بحثی پیرامون آلیشیا این تمایز را برایم روشن ساخت.

13. Michael Renov, "From Identification to Ideology: The Male System of Notorious," Wide Angle 4, No. 1 (1980).

این مقاله در کتاب رابین وود

Hitchcock's Films Revisited, pp. 304 - 305.

14. C. G. Yung, "Transformation Symbolism in The Mass," in Psychology and Religion: West and East, Collected Works, Volume 11 (Princeton: Princeton University Press, 1969), p p 252 - 254.

۱۵ـ به ویژه نگاه کنید به

C. G. Yung, Psychology and Alchemy, collected works, volume 12 (Princeton: Princeton University Press, 1968).

16. C. G. Yung, Letters: I: 1906 - 1950 (Princeton: Princeton University Press, 1973), P. 285.

۱۷ـ ریچارد آبل ساختار قصه‌پری وار سناریو را در مقاله‌اش "Notorious: Perversion Par Excellence," روشن کرده است. این مقاله در

Marshall Deutelbaum and Leland Poague, eds., AHitchcock Reader (Ames: Iowa State University Press, 1986), pp. 162 - 169

به چاپ رسیده است.

۱۸ـ برای تحلیل دقیق این تغییر شکل از یک دیدگاه صوری نگاه کنید به

William Rothman, "Alfred Hitchcock's Notorious," The Georgia Review 29 (Winter 1975), p p. 884 - 917.

دکتر جان بیب، روانکاوی یونگ گراست که در سان فرانسیسکو به طبابت اشتغال دارد. او سردبیر San Franciso young In Stitute Library Journal است که تعدادی از تحلیل‌های سینمایی‌اش در آن به چاپ رسیده و در هیئت ویراستاران Journal of Analytical Psychology عضویت دارد. او در مجموعه تلویزیونی سه قسمتی The wisdom of the Dream، که مدال طلای بهترین فیلم آموزشی را در فستیوال فیلم نیویورک در ۱۹۹۰ دریافت کرد، ظاهر شده و به بحث پیرامون سینما پرداخته است.

* anima و animus: اولی، بیانگر جنبه زنانگی (یا روان مؤنث) در طبیعت یک مرد «و انیموس»، نشانگر جنبهٔ مردانگی (روان مذکر) در طبیعت یک زن است.

* نام Devlin بی‌شباهت به devil (شیطان) نیست ـ م.

• صادق شهریاری

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

سینمای صامت، سینمای کامل (۲)

بررسی سیر تدوین در سینمای صامت

تأکید دراماتیک: دیوید وارک گریفیث

پورتر با توسعه دادن روش سادهٔ تداوم رویداد نشان داد که چگونه می‌توان داستان رو به تکاملی را به زبان سینمایی نمایش داد. اما کنترل پورتر بر روند نمایش محدود بود. حوادث در فیلمهای پورتر به روشی غیرانتخابی ارائه می‌شدند و دلیل اصلی آن این بود که شیوهٔ استفاده پورتر از اصلی‌ترین ابزار کارش یعنی دوربین فیلمبرداری، هنوز تفاوت چندانی با فیلمسازان پیش از خودش نداشت. در فیلمهای پورتر نیز همچون فیلمهای ملی‌یس و برادران لومی‌یر شیوهٔ داستانگویی از طریق دوربین فیلمبرداری بسیار شبیه به شیوهٔ داستانگویی و روشهای تئاتری بود. هر اتفاق در یک فاصلهٔ ثابت از دوربین روی می‌داد و کارگردان هیچ تأکید خاصی بر جزء خاصی از صحنه نداشت و طبعاً هیچ نکتهٔ خاصی را نیز برای تماشاگر انتخاب نمی‌کرد. درواقع هنوز هم وسیله یا روشی درکار نبود که کارگردان بتواند به وسیلهٔ آن نکته‌های مورد تأکید داستانش را تغییر دهد و آن را در مسیری خودخواسته به کار اندازد. این گونه تغییرات در شدت دراماتیک تا آنجایی که ممکن بود از طریق بازی هنرپیشه‌ها القاء می‌شد. با ورود دیوید وارک گریفیث (۱۹۴۸ ـ ۱۸۷۵) در صحنه و به مدد نبوغ فوق‌العادهٔ او، تداوم رویداد سادهٔ پورتر به ابزار دقیقی برای خلق و کنترل تنش دراماتیک فیلم بدل شد.

در فیلمهای گریفیث برش تفاوتی آشکار با برش در فیلمهای پورتر دارد. آنچه که مسلم است در فیلمهای پورتر، برش، معمولاً به دلیل محدودیتهای فیزیکی صورت می‌گیرد. پورتر معمولاً یک نما را هنگامی می‌بُرد که به دلایل فیزیکی تطبیق حوادثی که می‌خواهد در یک نما نمایش بدهد غیرممکن شده است. اما گریفیث و شیوهٔ کار او در تداوم فیلمها رویداد را به ندرت از یک نما به نمای بعدی ادامه می‌دهد. در فیلمهای گریفیث دیدگاه دوربین نه به دلایل فیزیکی بلکه به دلایل دراماتیک تغییر می‌کند. در فیلمهای گریفیث دیدگاه دوربین تغییر می‌کند تا جزء تازه‌ای از کل یک صحنه را به تماشاگر ارائه دهد. جزء تازه‌ای که در آن لحظه خاص برای درام اهمیت بیشتری دارد. به این ترتیب تلقی گریفیث از تدوین به طور بنیادی با تلقی پورتر متفاوت است. مثلاً در فیلم تولد یک ملت، گریفیث تاثیر خود را از طریق مجموعهٔ اثرهای بوجودآمده از یک مجموعه از اجزاء می‌آفریند. گریفیث کل رویداد را به تعدادی جزء تقسیم کرده و سپس صحنه را از مجموع آنها باز آفریده است. بخشی از صحنه قتل لینکلن در فیلم تولد یک ملت نشان‌دهندهٔ این موضوع است.

۱ـ نمای کامل ازلینکلن و همراهان که یک به یک به بالای پله‌های داخل تئاتر می‌رسند و به طرف لژ رییس جمهور می‌روند. محافظ لینکلن قبل از همه و لینکلن پس از او می‌آید.

۲ـ لژ رییس جمهور، از داخل تالار. همراهان لینکلن وارد می‌شوند.

۳ـ نمای کامل، رییس جمهورلینکلن بیرون از لژ، کلاهش را به یکی از همراهانش می‌دهد.

۴ـ لژ رییس جمهور. مانند نمای ۲. لینکلن وارد لژ

می‌شود.

۵ـ نمای متوسط. الزی استونمن و بن کامرون در تالار نشسته‌اند. رو به بالا، لژ لینکلن را می‌نگرند، سپس دست می‌زنند و به پا می‌خیزند.

۶ـ فیلمبرداری از آخر تالار رو به صحنه. لژ رئیس جمهور دست راست صحنه قرار دارد. تماشاگران که پشت به دوربین هستند، در پیشزمینه ایستاده‌اند و برای رییس جمهور دست می‌زنند.

۷ـ لژ رئیس جمهور. مانند نمای ۴. لینکلن و همسرش در برابر حضار تعظیم می‌کنند.

۸ـ مانند نمای ۶.

۹ـ لژ رئیس جمهور. مانند نمای ۷، رییس جمهور تعظیم می‌کند و سپس می‌نشیند.

نوشتار: نگهبان شخصی آقای لینکلن بیرون لژ در پست خود جای می‌گیرد.

۱۰ـ نمای کامل. نگهبان، بیرون لژ از میان راهرو پیش می‌آید و می‌نشیند. بی‌صبرانه زانوانش را می‌مالد...

این شیوه چنان که دیده می‌شود حداقل دومزیت نسبت به شیوهٔ تدوین پیشین دارد. اول آنکه کارگردان می‌تواند در فیلم خود احساس عمق را بیافریند. به این ترتیب که از مجموع اجزای گوناگون، تصویری کاملتر و جامعتر از صحنهٔ رویداد به دست می‌آید که به واقعیت نزدیکی بیشتری دارد. و دوم آنکه کارگردان توانایی بیشتری برای هدایت واکنشهای تماشاگران دارد. چراکه می‌تواند بر هر جزء خاص از فیلم که حس می‌کند تماشاگر باید آن را ببیند، انگشت بگذارد. در حالت اول تماشاگر فیلم دیگر مثل تماشاگر تئاتر، صحنه را فقط از یک زاویهٔ خاص و از روبرو نمی‌بیند بلکه فاصله و زاویه‌اش تا صحنه متغیر است و میزان این تغییر را ارزشهای دراماتیک صحنه و اجزاء آن تعیین می‌کنند نه ناتوانی کارگردان. حالا دیگر تماشاگر نسبت به صحنه و حوادث آن و نسبت به شخصیتها و مسیر زندگی و افکار و افعال آنها منفعل نیست و همه چیز را با یک اندازه ثابت و یکسان دنبال نمی‌کند. ابداع حیرت‌انگیز گریفیث در نزدیکتر و دورتر کردن دوربین به صحنه و بدست آوردن انواع مختلف اندازه‌های قاب تصویر (کلوزآپ، مدیوم شات، لانگ شات، و اکستریم لانگ شات) توانست ناگهان و یکباره دوری و قطع رابطهٔ سینما از تئاتر را اعلام کند. با دومین نتیجهٔ شیوه گریفیث نیز کارگردانان توانستند در خلق صحنه‌های مختلف از خود قدرت بیشتری نشان داده و میزان «توهم واقعیت» را بالاتر برده و صحنه را تا جایی که ممکن است برای تماشاگر باورپذیرتر کنند. در این شیوه کارگردان هر جا که لازم بداند، توجه تماشاگر را به یک نکتهٔ خاص یا بخش خاص از صحنه جلب می‌کند. او به جای تماشاگر تصمیم می‌گرفت که اکنون باید به کجا نگاه کرد و کجا را مؤکدتر کرد. به این ترتیب احساسات و عواطف تماشاگران در دستان فیلمساز قرار می‌گرفت و او با قدرت انتخاب صحیح خود از اجزاء صحنه، شدت و ضعف این احساس را کنترل می‌کرد.

شیوهٔ گریفیث در فیلمبرداری و تدوین این اجازه را می‌داد که درام با جزئیات و عمق بیشتر به نمایش درآید. از نظر گریفیث هر فصل فیلم باید متشکل از نماهای ناتمام باشد و نظم این نماها را تنها ضرورت دراماتیک تعیین کند. مثلاً درروشی غیر از روش گریفیث اصلاً امکان این وجود نداشت که عواطف شخصیتی القاء شود. چراکه برای این کار باید دوربین به شخصیت نزدیک می‌شد و این کار را با ضبط حالات مختلف چهره بازیگر و با جزئیات موجود در آن انجام می‌داد. به این ترتیب گریفیث هرگاه به واکنشی عاطفی از سوی بازیگر احتیاج داشت از نمای دور به نمای نزدیکتر می‌برید.

ابتکار دیگری که گریفیث انجام داد و هدف آن نیز در راستای اهداف قبلی او بود، استفاده از ترفند رجعت به گذشته (فلاش بک) بود. او حس می‌کرد که در بعضی از صحنه‌ها لازم است که برخی از افکار یا خاطرات یک شخصیت به تماشاگر نشان داده شود تا به این ترتیب انگیزه‌های او برای حرکت و اقداماتش روشنتر شود. او با شجاعت هر چه تمامتر و بدون آنکه ترسی از احتمال گیج شدن تماشاگر و گم کردن خط روایتی داستان فیلم توسط او به خود راه دهد، به راحتی از فلاش بک استفاده کرد. این تمهید نیز با استقبال تماشاگران روبرو شد. واقعیت این بود که تداوم «ایده‌های دراماتیک» آن قدر مؤثر و قوی بود که صحنه کاملاً روشن و آشکار به نظر می‌آمد. حالا گریفیث با توسل به سلاح تدوین خود می‌توانست هر گونه صحنه‌ای را پرداخت کند. به نظر می‌رسید فیلمسازی در این شیوه کاری سهل‌تر و ساده‌تر باشد. او می‌توانست یک صحنهٔ عظیم یا مشکل را به شکل کامل و دردسر آفرین آن نشان ندهد. مثلاً فیلمبرداری صحنهٔ تعقیب و گریزی که در روش قبلی کاری سخت به شمار می‌رفت، در روش گریفیث تبدیل به فیلمبرداری از یک سری نماهای جداگانه از تعقیب‌کننده و تعقیب‌شونده شد و مقدار زیادی از سختی

آن رفع شد. به جز این،صحنه‌های بسیار مشکل دیگر هم حالا به راحتی قابل بازسازی بودند. سقوط فردی از بالای یک ساختمان و برخوردش با زمین، تصادفهای مرگبار، و پرتاب یک نیزه و فرورفتن آن در بدن یک فرد. همهٔ اینها به مدد روش تدوین گریفیث کاری سهل و ساده می‌نمود. به عنوان مثال ترتیب عملی ساختن صحنهٔ ساده‌ای مثل تیر خوردن یک سرباز از سوی سربازی دیگر که در روش «صحنه‌ای» پورتر عملاً امکان‌ناپذیر بود، در روش «تدوینی» گریفیث و در فیلم تعصب به همین راحتی اجرا می‌شد: یک نمای نسبتاً نزدیک از سرباز ایرانی در حال رها کردن تیر از کمان و پس از آن یک نمای نزدیک دیگر از سرباز بابلی که تیر خورده و به زمین می‌افتد. تصویری ساده و کاملاً قانع‌کننده.

یکی از مهمترین دستاوردهای روش تدوین گریفیث خارج شدن القاء جلوه‌های مختلف فیلم از دست بازیگران و سپرده‌شدن‌آن به دست کارگردانان بود. به همین دلیل نیز بازیگری در فیلمهایی با این روش به میزان زیادی سخت‌تر شد، چرا که ایفای نقش و القای یک حس درونی در نمای درشت نیازمند آن بود که حالات و حرکات با کنترل و ظرافتی بیش از آنچه تاکنون لازم بوده است، ارائه شود. به این ترتیب کاهش فاصلهٔ دوربین، هنرپیشه را به سوی نوعی از بازی برد که از میزان اغراق آن کاسته شده و به ظرافت نزدیکتر شود.

و در کنار همهٔ اینها روش تدوین گریفیث امکان بوجود آمدن و کنترل ریتم در فیلمها را به همراه آورد. پیش از این چیزی به نام ریتم با معنای واقعی آن در فیلم موجود نبود و آنچه هم که بود بیش از هر چیز در دست هنرپیشه‌ها بود و آنها بودند که با ریتم حرکت و بازی خود طول صحنه و درنهایت ریتم اصلی کار را تعیین می‌کردند. در روش تدوین گریفیث و با تفکیک کردن صحنه‌ها به اجزاء کوچکتر، ضمن بی‌رنگتر شدن حضور مسلط بازیگران بر صحنه یک مسئله مهم و اساسی برای تدوینگران به وجود آمد: هر نما چه مدت باید روی پرده طول بکشد؟ زمان‌بندی کردن نماها می‌تواند نقش مهمی درکنترل تأثیر صحنه بر عهده بگیرد. با کوتاهتر کردن طول نماها، سرعت تدوین افزایش می‌یابد و احساس تنش فزاینده‌ای را ایجاد می‌کند. مثلاً فصلهای تعقیب و گریز معروف گریفیث بیش از هر چیز مدیون ضرباهنگ موجود در آنها و ریتم تدوینشان بود. سرعت تدوین در این لحظه‌ها تا رسیدن به اوج صحنه مدام بیشتر می‌شد و این احساس را در تماشاگر بوجود می‌آورد که هیجان ناشی از ماجرا پیوسته در حال افزایش است. به این ترتیب بود که «نجات در آخرین لحظه» به سبک گریفیث درسینما بوجود آمد.

سیر ابداعات تدوینی گریفیث در فیلمهای مختلف او

تمهیدات تصویری و تدوینی چون: نمای کامل، نمای متوسط، نمای درشت، نمای پن، دوربین متحرک، به علاوهٔ استفاده گریفیث از قطع، اسپات آیریس، ماسک (= نقاب) و فید، برای انتقال روایت، سهم مهمی در امر تداوم فیلمها داشت. و در کنار اینها سهم گریفیث درامور کاملاً تدوینی به شدت قابل تقدیر است. آگاهی او از تمپو (= ضرب) و فن توازی و تقطیع داخلی، ساختار درونی هنر سینما را بسیار گسترده‌تر و غنی‌تر کرد. هر کدام از ابداعات او راهی نو را در سینما گشود و بخشی دیگر از دستور زبان سینما را کامل کرد. مثلاً ابداع نمای کامل در فیلم به خاطر عشق طلا (۱۹۰۸) سینما را برای اولین بار و به درستی از تعلقش به تئاتر جدا کرد و با این کسب استقلال، سینما درمسیر تکامل خویش پیش رفت. اقدام بعدی گریفیث نزدیکتر کردن دوربین به بازیگر تا رسیدن به نمای درشت بود. نمای درشت در فیلم اینک آردن (۱۹۰۸) مکملی دراماتیک و طبیعی برای نمای دور و نمای کامل شد. در همین فیلم قطع از آنی لی که به فکر فرورفته و در انتظار مراجعت شوهرش است، به شوهرش که هزاران کیلومتر آن طرفتر است از این قرارداد خشک که هر نما درون هر صحنه استفاده می‌شود دور شده و روش اساسی‌تری را پیشنهاد می‌کند. در این روش نماها توسط مکان پیوستگی نداشتند، بلکه پیوستگی آنها را موضوع رقم می‌زد. او به این ترتیب نه تنها نشان داد که اساس بیان یک فیلم تدوین است بلکه ثابت کرد که واحدتدوین هم نماست و نه صحنه. در فیلم ویلای دور افتاده (۱۹۰۹) گریفیث ابداع تقطیع داخلی را نیز به تکنیک خود افزود. درصحنه‌های انتهایی فیلم، گریفیث تکامل پیچیده‌تری را از طرح تعقیب ارائه داد که در آن با قطعهای پیاپی از خانوادهٔ بی‌پناه و سارقان، به شوهری که شتابان به سوی محل حادثه می‌آید، و کوتاهتر کردن مداوم این نماها، توانست دلهره را طولانی‌تر کرده و اضطراب افزون‌شونده‌ای را در تماشاگران بوجود آورد. گریفیث سپس در فیلم خط سرنوشت (۱۹۱۰) کاملاً ثابت کرد که نما، بنیان ساختمان صحنه است. گریفیث به تدریج متوجه این نکته می‌شد که هنر کارگردان فیلم چگونه با هنر کارگردان تئاتر تفاوت دارد. اینکه در فیلمسازی کنترل و هدایت دوربین فیلمبرداری، بسیار بیشتر از کنترل و هدایت بازیگر اهمیت دارد. او فهمید که ابزارهای اصلی سینما دوربین و فیلم هستند نه بازیگر. او چیزی را دریافت که بیشتر تهیه‌کنندگان از آن زمان به بعد فراموش کرده‌اند: در تئاتر تماشاگر اول گوش می‌دهد بعد می‌بیند ولی در سالن سینما تماشاگر اول می‌بیند و بعد گوش می‌دهد.

گریفیث می‌گفت: «کاری که می‌خواهم انجام دهم، بیش از همه، این است که شما را وادار به دیدن کنم.» و او با ابداعات تحسین‌برانگیزش واقعاً در همین راه گام برمی‌داشت.

مونتاژ ذهنی: سرگئی آیزنشتاین

و زولود پودوفکین (۱۹۵۳ ـ ۱۸۹۳) و سرگئی آیزنشتاین (۱۹۴۸ ـ ۱۸۹۸) بیشتر از سایر فیلمسازان

شوروی، سینمای این کشور را در عرصه‌های بین‌المللی وارد کردند. آثار این دو فیلمساز، قدرت مونتاژ را نشان می‌داد. هر چند که اختلافهایی در نحوه دید آنها به مونتاژ دیده می‌شد. و مهمترین وجه این اختلاف به قول خودشان تضاد دیالکتیکی بود.

آیزنشتاین که پس از سالها کار تئاتری، محیط آن را برای بیان حرفهایش کوچک و محدود می‌دید به سینما کشیده شد. او درمقالهٔ معروفی با عنوان «دیکنز، گریفیث و سینمای امروز» شیوهٔ گریفیث در کار فیلمسازی و نحوهٔ تدوین راکم ارزش شمرد. آیزنشتاین معتقد بود که تمهیدهای گریفیث برای بیان روایت سینمایی مثل تدوین موازی، نماهای درشت، رجعت به گذشته و حتی دیزالو، تماماً معادلهای ادبی دارند و کار گریفیث تنها یافتن این معادلها بوده است. آیزنشتاین سپس کمبودها و نقائص این روش را از دیدگاه خود بیان می‌کند:

«به موازات صورت درشتهای متناوب آمریکا، ما تضاد پیوند و آمیزش اینها را پیشنهاد می‌کنیم که همانا استعارهٔ مونتاژ است... سینمای گریفیث با این نوع ساختمان مونتاژی آشنا نیست. صورت درشتهای او فضا می‌آفرینند، خصایص شخصیتها را شکل می‌دهند، میان گفت و گوهای شخصیتهای اصلی می‌آیند، و صورت درشتهای تعقیب‌کننده و تعقیب‌شونده، ضرب تعقیب را سرعت می‌بخشند. اما گریفیث همواره در حد ارائه و عینیت باقی می‌ماند و هرگز نمی‌کوشد از طریق الحاق نماها مفهوم و تصویر بسازد.»

آیزنشتاین اعتقاد داشت که می‌تواند کنترل کارگردان با دستمایه‌اش را از طریق تدوین،یک گام جلوتر ببرد و از این طریق نه تنها داستان بگوید بلکه آن را تفسیر هم کند و از تفسیرها نیز نتیجه‌های ذهنی بگیرد.

در این اوضاع پودوفکین عقیده داشت که مونتاژ را باید با اتصال تصاویر برای کشاندن تماشاگر در امتداد تکامل خط داستانی فیلم به شیوه‌ای روان و یکدست به کار گرفت. اما آیزنشتاین اصرار می‌ورزید که طریقهٔ به کارگیری مونتاژ، آمیزش ارگانیک تصاویر به شیوهٔ دیالکتیکی به منظور انگیزش تماشاگر برای دریافت و ادراک مفهومی نو، در خارج از چهارچوب پرده است. سرانجام درسال ۱۹۲۳، آیزنشتاین در مجلهٔ لف بیانیهٔ مونتاژ جاذبه‌ها را منتشر کرد. برگزیدهٔ متن این بیانیه به این شرح است:

«دستمایه‌های اساسی تئاتر از سوی خود تماشاگر پدیدار می‌شود. از طرف دیگر، شیوهٔ رهبری تماشاگر بوسیلهٔ کارگردان با یک کارگردانی مناسب و حساب شده (یا در فضایی مطلوب) که مسئله بنیادی هر تئاتر سیاسی تبلیغاتی است ـ پوستر، پرورش اندام و روان ... ـ در پیدایش این دستمایه‌ها نقش به سزایی دارد.

همهٔ جنگ‌افزارهای لازم برای دستیابی به این هدف، در بین وسایل و ابزارهایی که در سمت چپ و بالای صحنه تئاتر وجود دارد. مثلاً آواز «اوستوژوف» در صحنه، کم اهمیت‌تر از لباس صورتی رنگ سردستهٔ گروه همسرایان نیست. و از نظر دراماتیک، ضربه‌هایی که طبال بر طبل‌ها فرود می‌آورد، به اندازهٔ تکگویی‌های «رمئو» مهم است. یا تأثیرات توپ بازی روی آتشدان و قربانگاه صحنه کمتر از آن توپ جنگی نیست که روی تماشاگر آتش می‌گشاید. همهٔ این موارد، اندیشه‌ای واحد را به میان می‌کشند ـ اندیشه‌ای از قوانین فردی خود انگیخته گرفته تا کیفیت همگانی جاذبهٔ آنها.

جاذبه، لحظهٔ پرخاشگرانهٔ تئاتر است و هر عنصرش، ضربه‌ای است که به ذهن تماشاگر فرو کوبیده می‌شود ـ روانکاوی، شناخت احساسات و غرایزی که در تجربهٔ تماشاگر مؤثر می‌افتد.

در مجموع، اینها عواملی هستند که نقش تعیین‌کننده دارند و با قواعد ریاضی و شیوه‌های مناسب، می‌توان ضربهٔ عاطفی نهایی بر تماشاگر را محاسبه کرد و آن را بکار بست. جاذبه تنها معیاری است که کارگردان به کمک آن می‌تواند به نتیجهٔ ایدئولوژیک دلخواه خود دست یابد.

من جاذبه را عامل نخستین و مستقل در ساختار نمایش می‌دانم ـ عاملی مولکولی (و مرکب) که به کاربرد تئاتر و تأثیر نمایش، نیرو می‌دهد. و در مجموع، می‌توان آن را با تصویرهای «جرج گروز» یا با عناصر فتوگرافیک (فتو ـ مونتاژ) «رودچنکو» مقایسه کرد.

برداشت ما از جاذبه، به کلی با آن جاذبه‌ای که تنها بر پایهٔ «واکنش» تماشاگر استوار است، در تضاد می‌باشد (شیوهٔ نمایش سیرکی، دلیل نیرومند و آشکاری بر این ادعاست. زیرا در این نوع نمایش، تماشاگر از پیش مضمون اجرا را می‌داند).

به این ترتیب امکان پی‌ریزی ساختمان اجرایی هر نمایشنامه را می‌توان فراهم آورد و به طرحی نوین از مونتاژ آزاد و اختیاری دست یافت که فرم نمایش را به مضمون آن پیوند می‌زند و تمامی تاثیرات بازی روی صحنه را یک جا منتقل می‌کند. در نتیجه ساختار اجرایی نمایشنامه بر پایهٔ آفرینش تأثیرات تماتیک در تماشاگر استوار می‌شود که من در اینجا آن را «مونتاژ جاذبه‌ها» می‌خوانم.

مفهوم «مونتاژ جاذبه‌ها» در آشکار کردن هدف نمایشنامه نویس یا تفسیر درست منظور نویسنده و یا بازتاب راستین مرحله ای از زمان نیست که اجرا فقط بر این پایه استوار باشد. بلکه «مونتاژ جاذبه ها»اساس واقعی و مستحکمی است که کارگردان نمایش می‌تواند از راه جست وجو و دستیابی به جاذبه های نهفته در نقشها، به کارش شکل دهد.

بنیاد مونتاژ را می‌توان در سینما جست وجو کرد و شیوهٔ به کارگیری آن را از فیلمسازی آموخت ـ به ویژه در موسیقی مجلسی و سیرک که در واقع کلام هیچگونه

نقشی ندارند. این فراگیری از سینما، به ویژه برای اجرای برنامهٔ موسیقی ـ سیرک لازم است که دستمایه‌های لازم برای اجرا را می‌توان از موقعیت های نهفته در متن نمایشی بدست آورد.

سرگئی میخایلوویچ آیزنشتاین مجلهٔ لف ـ شمارهٔ ۳ ـ سال ۱۹۲۳»

با اینکه نظریهٔ اصول تدوین آیزنشتاین مخلوطی از نظریات فیلمسازان قبل از او یعنی ورتوف و کوله‌شف است، ولی او نظریات ناقص و محدود آنها را نیز تکمیل کرده است. او این نظریات را از لحاظ دید فلسفی بر اصول نظری و عملی فلسفهٔ دیالکتیک به معنای عام آن بنا کرده است. این فلسفه به او آموخت تا به تکامل مرحله ای رویدادها توجه کند و آنها را نه به صورت جداگانه و بدون تأثیر از یکدیگر، بلکه مکمل و تاثیرگذار بر هم در نظر بگیرد. به این ترتیب او به این نتیجه رسیدکه دو تصویر مجزا و مستقل که هر کدام معنی جداگانه ای دارد، در کنار هم، معناو مفهوم خود را تحت الشعاع قرار می‌دهند و از برخورد آنها معنای کاملا متفاوتی بوجود می‌آید که آن هم در مغز انسان (تماشاگر) حاصل می‌آید و این معنی انتهایی چیزی فراتر از معانی مستقل هر یک از دو نمای قبلی است. در واقع می‌توان مونتاژ جاذبه های آیزنشتاین را به طور خلاصه چنین تعریف کرد:«تحرک بخشیدن به مفهوم یک تصویر از طریق برقراری ارتباط ما بین آن با تصویری دیگر.»

رزمناو پوتمکین (۱۹۲۵)اولین فیلمی بود که این نظریه را به شکلی جامع در خود بازتاب می‌داد و در این میان فصل پلکان اودسا را می‌توان راهنمای کاملی برای آشنایی با فن مونتاژ به طریقهٔ دیالکتیکی و جاذبه ها به شمار آورد. شاید بتوان گفت این فصل، تنها فصلی است که با موفقیت کامل تمام تجربیات و نظریات آیزنشتاین را در شکل عملی آن ارائه می‌دهد و مراد او را از هنر بازسازی واقعیت به زبان سینمایی نشان می‌دهد. در فصل پلکان اودسا به خوبی می‌توان چکیدهٔ کامل نظریات آیزنشتاین را دربارهٔ مونتاژ و همچنین نقش فضا و حجم دراین زمینه مشاهده کرد. جزئیات نماهای این فصل از فیلم به این شرح است:

۱ـ نمای متوسط: صف سربازانی که شلیک می‌کنند و سپس با نظم از پله ها سرازیر می‌شوند(چهره هایشان را نمی‌بینیم).

۲ ـ نمای عمومی: مادری مذبوحانه تلاش می‌کند از بچه‌ای که در کالسکه است مراقبت کند

۳ـ نمای متوسط: پاهای سربازان که از پله ها پایین می‌آیند.

۴ـ نمای درشت متوسط: مادر به بالای پله‌ها به سربازان نگاه می‌کند.

۵ـ نمای درشت: بچه در کالسکه

۶ـ نمای متوسط: مادر به بالای پله ها نگاه می‌کند.سعی می‌کند از بچه مراقبت کند.

۷ـ نمای عمومی متوسط: سربازان از پله ها پایین می‌آیند.

۸ـ نمای متوسط: مادر.

۹ـ نمای درشت: پاهای سربازان در حرکت.

۱۰ـ نمای عمومی متوسط: سربازان متوقف شده‌اند. به مادر شلیک می‌کنند(جامپ کات)

۱۱ـ نمای درشت :چهرهٔ مادر در حالی که گلوله به او خورده است.

۱۲ـ نمای بسیار درشت: چرخ کالسکه برلبه پله.

۱۳ـ نمای درشت : چهره دردمند مادر

۱۴ـ نمای بسیار درشت:دست خون آلود مادر که قلاب کمربند را می‌گیرد.

۱۵ـ نمای عمومی: جمعیت در حال فرار که توسط

۱۶ـ نمای بسیار درشت :دست مادر روی قلاب کمربند.
۱۷ـ نمای درشت متوسط: چهرهٔ در هم رفتهٔ مادر.
۱۸ـ نمای درشت: چهرهٔ مادر(اندکی بعد)
۱۹ـ نمای متوسط: سقوط مادر از پله(اندکی بعد)
۲۰ـ نمای بسیار درشت: چرخ کالسکه بر لبهٔ پله.
۲۱ـ نمای درشت متوسط: پای سربازان در حال پایین آمدن از پله ها.
۲۲ـ نمای متوسط: پایین آمدن سربازان.
۲۳ـ نمای متوسط: مادر رو به سربازان، روی کالسکه می‌افتد.
۲۴ـ نمای بسیار درشت: کالسکه بر لبهٔ پله
۲۵ـ نمای عمومی : نمای کلی از ادامه کشتار.
۲۶ـ نمای عمومی متوسط: نمای پله ها و کشتار از زاویه‌ای دیگر
۲۷ـ نمای متوسط: کشتار از نزدیک تر.
۲۸ـ نمای عمومی متوسط: مادر روی کالسکه می‌افتد.
۲۹ـ نمای درشت:کالسکهٔ بچه.
۳۰ـ نمای بسیار درشت: چرخهای کالسکه
۳۱ـ نمای درشت: زنی عینکی که سقوط مادر را دیده در حالی که به بالای پله ها نگاه می‌کند، هراسان است.

۳۲ـ نمای درشت متوسط: کالسکه از پله ها سرازیر می‌شود.
۳۳ـ نمای عمومی متوسط: کالسکه سرعت می‌گیرد.
۳۴ـ نمای متوسط:کالسکه پائین می‌رود.
۳۵ـ نمای عمومی: کشتار جنون آمیز(کالسکه دیده نمی شود)
۳۶ـ نمای متوسط: جسد مادر روی پله ها.
۳۷ـ نمای متوسط: کالسکه همچنان از پله ها سرازیر است.
۳۸ـ نمای درشت: زن عینکی با ناباوری به بالای پله ها نگاه می‌کند.
۳۹ـ نمای درشت : مرد جوانی به بالای پله‌ها و ظاهراً به کالسکه نگاه می‌کند.
۴۰ـ نمای متوسط: کشتار.
۴۱ـ نمای متوسط: حرکت کالسکه.
۴۲ـ نمای درشت : چهرهٔ مرد جوان.
۴۳ـ نمای متوسط: کالسکه در حال پایین آمدن.
۴۴ـ نمای درشت : بچه در کالسکه.
سربازان سواره‌نظام تزار محاصره شده اند.
۴۵ـ نمای بسیار درشت: چرخهای کالسکه با سرعت از پله ها سرازیرند.
۴۶ـ نمای درشت : مرد جوان هراسان عکس العمل نشان می‌دهد(۶کادر)
۴۷ـ نمای درشت : سربازان از نزدیک به جمعیت شلیک می‌کنند(۸ کادر)
۴۸ـ نمای بسیار درشت: چرخهای کالسکه سرعت می‌گیرند.
۴۹ـ نمای عمومی: کالسکه از پله ها سرازیر است.
۵۰ـ نمای درشت: عکس العمل توام با انتظار مرد جوان.
۵۱ـ نمای درشت متوسط: کالسکه
۵۲ـ نمای درشت :سربازی سر نیزه اش را بالا می بردتا بچه را بکشد.
۵۳ـ نمای درشت: چهرهٔ درهم فشرده سرباز که سرنیزه را با خشونت پایین می‌برد.
۵۴ـ نمای درشت: چهرهٔ هراسان زن عینکی ، یک گلوله شیشهٔ عینکش را می‌شکند.

به این ترتیب آیزنشتاین یک رشته از رویدادهای مختلف راحول یک مضمون مشخص پیش می‌برد. کلیت یک واقعه را از طریق نمایش جزئیات آن به تصویر می‌کشد و در این راه بیش از هرچیز از همان تفکر دیالکتیکی خود استفاده می‌کند.

آنچه که مشخص است او بیش از هر چیز با قوهٔ تخیل و تصور تماشاگر بازی می‌کند. او به وقایع اشاره می کند ولی حتی آنها را در شکل کاملشان ارائه نمی‌دهد و تماشاگر را دقیقاً درجریان وارد می‌کند تا خود در ماجرا سهیم شود

ومفهوم نهایی تصاویر را در ذهن خود تکمیل کند و به نتیجهٔ نهایی برسد. حتی ممکن است بعضی از نماها به شکل مستقل و در حالت مجرد مفهومی نیز نداشته باشند اما در ترکیب و تضاد با نماهای دیگر، متبادر کننده یک معنا و مفهوم خاص باشند.

یکی از اصلی ترین نکات این فصل، توجه به نظریهٔ زمان سینمایی در تقابل با زمان واقعی است که قبلاً توسط گریفیث نیز طرح شده بود و در اینجا تکامل می‌یابد. آنچه مسلم است زمان واقعی این صحنه بسیار کمتر از آن چیزی است که در طول این سکانس مشاهده می‌شود. او با استفاده از عامل تدوین، زمان اصلی واقعه را کش می‌دهد و تاثیر آن را با طولانی‌تر کردن زمان آن بیشتر می‌کند. این طولانی ترشدن زمان واقعی به وسیلهٔ اتصال نماهای مختلفی که از زوایای متعدد از یک صحنه یا حرکت واحد گرفته شده‌اند، حاصل می‌آید.

آیزنشتاین همچنین در فیلم رزمناو پوتمکین از پیوندهای استعاره‌ای و نمادین نیز سود می‌جوید. مثلاً در سکانسی که رزمناو برای آخرین نبرد خود روانهٔ دریا می‌شود، پیوندهای پی‌درپی از قطعات موتور کشتی در نماهای درشت با نماهای درشت از چهرهٔ ملوانان آورده می‌شود و آنها را مصمم و پرتوان معرفی می‌کند و به این ترتیب به صورت نمادین از توان و قدرت ملوانان و تصمیم آنها برای رسیدن به پیروزی حکایت می‌کند.

درنقطهٔ مقابل آیزنشتاین، پودوفکین همواره اهمیت بیشتری برای وضعیت دراماتیک قائل بود. تعبیرهای غیر مستقیم برای او تنها در خدمت ارتقاء درام مورد استفاده قرار می‌گرفت. در حالی که دربعضی از فیلمهای صامت آیزنشتاین (مثلاً اکتبر ـ ۱۹۲۷ ـ و کهنه ونو ـ ۱۹۲۹ ـ) داستان صرفاً چهارچوبی برای تشریح ایده ها به شمار می‌رفت. او با این فیلمها نشان می‌دهد که هیچ علاقه‌ای به مکانیسم سادهٔ قصه گویی ندارد. این عدم علاقه او به ساده‌ترین شرط فیلم داستانی یعنی توانایی خلق این توهم که حوادث مربوطه با تسلسل منطقی روی می‌دهد به شکل دیگری در فیلمهای او نشان داده شده است. آن هم مواقعی که یک صحنه، به شکلی طولانی تر از آنچه در شکل طبیعی و واقعی اش اتفاق می‌افتد، نشان داده می‌شود. مثلاً در فصل معروف بالا رفتن پلها در فیلم اکتبر، مثل فصل پلکان اودسا از فیلم رزمناو پوتمکین، با استفاده از زبان تدوین، زمان سینمایی به مراتب بیشتر از زمان واقعی می‌شود. نمونهٔ مشابه دیگر از چنین صحنه‌ای، ورود کرنسکی به آپارتمان خصوصی تزار است. که با تکرار نماهای باز شدن درها که در آن برشها به هم تطبیق هم داده نشده‌اند، این افزایش زمان مورد تاکید قرار می‌گیرد. هدف آیزنشتاین از این «تخلف»ها بیشتر این است که قدرت رسانهٔ فیلم را از حد تعریف کردن یک داستان فراتر برده و به آن قدرت و عمق بیشتری بدهد. او خود در جایی می‌نویسد: «در حالی که فیلم سنتی عواطف را جهت می‌دهد، (مونتاژ ذهنی) علاوه بر این فرصتی است برای جهت دادن به کل فرآیند فکری.» در این فیلمها کل ساختمان داستانی فیلم کنار گذاشته شده است و تداومی بوجود آمده که مفهومی صرفاً ذهنی دارد. در واقع هر برش به جای ادامهٔ یک رویداد، یک ایده را پیش می‌برد. و تصویرها در تداوم خود استدلالی را القاء می کنند و نه حادثه‌ای را. آیزنشتاین این گونه نمونه ها را دال بر چیزی می‌دید که می‌شد بارها ساختن کل رویداد از تعاریف زمان و فضا بدست آورد. پودوفکین می‌گفت اگر صحنه ای با به هم پیوستن سلسله‌ای از اجزاء برگزیدهٔ رویدادِ صحنه، ارائه شود، تاثیر آن دو برابر خواهد بود. اما آیزنشتاین با این نظریهٔ تدوین بنیادی همکارش به سختی مخالف بود و عقیده داشت که پرداختن به تاثیرها با به هم پیوستن سادهٔ سلسله‌ای از اجزاء یک چیز، ابتدایی ترین کاربرد تدوین به شمار می رود. او می‌گفت به جای پیوند دادن نماها در قالب یک فصل متعارف، باید تداوم صحیح فیلم را در یک سلسله شوک مداوم جست وجو کرد. هر برش باید برخوردی میان دو نمای به هم پیوسته ایجاد کند. و به این ترتیب تاثیر تازه‌تری بر ذهن تماشاگر بگذارد. او چنین می‌نویسد: «اگر بنا باشد که مونتاژ با چیزی مقایسه شود، پس دسته‌ای از تکه های مونتاژی یا نماها را باید با یک رشته انفجار در موتور احتراق داخلی که اتومبیل یا تراکتور را به جلو می‌راند مقایسه کرد. زیرا به همین سان، قوای محرک مونتاژ به مثابه انگیزشهایی عمل می‌کنند که کل فیلم را به جلو می‌رانند.» و در جای دیگری می‌گوید: «پیوند دونما با چسباندن آنها به یکدیگر، چندان که به آفرینش می‌ماند، شبیه مجموع سادهٔ یک نما به اضافهٔ یک نمای دیگر نیست.»

فیلم اکتبر اگر چه مونتاژ ذهنی آیزنشتاین را در پیچیده‌ترین شکل آن توضیح می‌دهد، اما خود نشانه‌ای هم هست از مهمترین ضعف این شیوه که آن هم ابهام همیشگی آن و عدم ارتباط صحیح و درست منطقی با تماشاگران و مخاطبان فیلم است. تقریباً در هیچ کجای این فیلم جلوهٔ موردنظری که کارگردان در پی آن بوده است تمام وکمال به مخاطب فیلم نه در زمان ساخت آن ونه اکنون که سالها از آن زمان می‌گذرد، منتقل نشده است. پس می‌توان به خود این حق را داد که پرسید پس این روش به چه دردی می‌خوردو احیاناً قرار است چه کاری در سینما انجام دهد وچه نیازی را رفع کند؟ این ابهام متاسفانه جزء ذاتی سینمای ذهنی و روش کاری آیزنشتاین است. هر چند که او اصولاً این روش را فقط در دو فیلم خود به شکلی کامل و تحقق یافته به مورد اجرا گذاشت ولی توجه دقیق به همین دو فیلم نشان از شکستی سخت دارد. در واقع سینمای ذهنی آیزنشتاین شکستی مطلق بود که هرگز از مرحلهٔ سینمای تجربی و روشنفکرانه پا فراتر نگذاشت ونتوانست به افقهای جدیدی دست پیدا کند.□

• سیدعلیرضا میرعلی نقی

تحقیقات موسیقایی

گذری کوتاه بر مبانی اتنو موزیکولوژی (٤)

مشخصات و امکانات

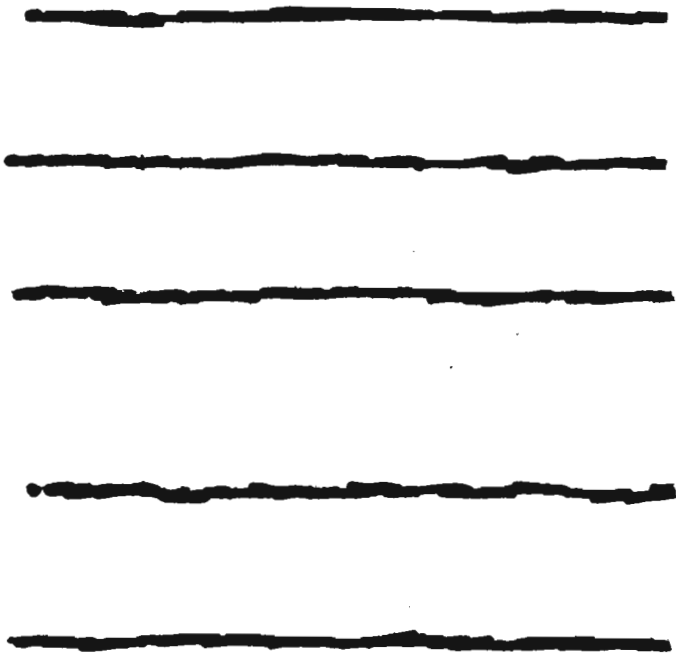
قبل از آنکه سبک موسیقی هر یک از کشورها به طور خلاصه بررسی گردد، لازم است ابتدا خصوصیات موسیقی و قواعد مخصوص به آن، مختصراً یادآوری گردد.

ریتم و متر، زمان را تنظیم می‌کنند. تمایز این دو نسبت به یکدیگر گاهی مشکل است و حتی تعریف آنها نیز خالی از اشکال نیست. هرگاه متر را به طور ساده، نظم زمانی در توالی مساوی ضربها و آکسانهای آنها تعریف کنیم، در اکثر موارد به این مسئله برخورد خواهیم کرد که عامل مذکور، در موسیقیهای بدوی، مهم‌ترین اصل است. یعنی این نظم حاوی کشش وحل، با حرکتی انسانی ـ طبیعی منطبق است که عبارت است از: توالی دو وحدت زمانی کوتاه، همان طور که در میزان ۲/۴ و ۴/۴ وجود دارد، ولی از ریتم موقعی می‌توان صحبت کرد که وحدتهای متریک، یعنی تعیین میزانها قابل تشخیص نباشند و یک فیگور ریتمیک، از حدود تقسیم‌بندی میزان بگذرد، در این صورت، شکل نهایی آن شامل آزادی متریک است. در اینجا ما با توالیهای بخش ریتمیک سروکار داریم. تعاریف مزبور، همه ناشی از قضاوتی است که به وسیلهٔ شنیدن به دست می‌آیند. یک توالی منظم ریتمیک را می‌توان مثلاً در میزان ۲/۴ و ۴/۴ مشخص کرد و یا اینکه آن را با حرکات طبیعی انسان مقایسه نمود. از طرف دیگر در موسیقی هند، یا موسیقی‌های آفریقا، وحدتهای ریتمیک غیرمتقارن وجود دارد. شروع وحدتهای متریک به هیچ وجه لازم نیست که دارای آکسان باشد. تقسیمات ریتمیکِ بی‌اندازه بغرنج، تا حدودی، به نوعی وحدت متریک شباهت پیدا می‌کنند. می‌توان ادعا کرد که تنها در فرم رسیتاسیون است که ریتم مشخص نیست. در اینجا موسیقی تابع زبان خواهد بود و به علاوه، فانتزی نوازنده یا خواننده، باعث آزادی کامل در این زمینه است. بنابراین، ریتم و متر در فرم مزبور نسبت به یکدیگر تضادی نداشته و می‌توانند نسبت به شرکت و سهم خود در تنظیم زمان متفاوت و حتی متشابه، ظاهر گردند. با این وجود و در اصل، بایستی مابین فرمهای موسیقی که دارای متر آزاد و یا متر مشخص هستند، فرق گذاشت. بارتوک، صحبت از استیل پارلاندو می‌کند. تمپو جوستو، گرچه دارای متر است ولی وحدتهای ریتمیک به قدری بغرنج و غیرمشخص هستند که نمی‌توان به هیچ وجه، مرزی برای فیگورهای ریتمیک معین کرد و با اینکه ریتم و متروم، هر دو از عوامل بی‌اندازه مهم در موسیقی هستند اما نمی‌توان بیش از این دربارهٔ آنها صحبت کرد.

برای آنالیز، متأسفانه اکثراً مصداق لازم وجود ندارد، به همین دلیل نمی‌توان دریافت که عامل مشخص کنندهٔ ملودی ریتم است یا عوامل دیگر.

یکی دیگر از امکانات تنظیم زمانی، تمپو است. گرچه این عامل به وسیلهٔ مترونوم قابل سنجش است ولی لازم است تقسیمات آن را از لحاظ آکسان‌ها و یا لااقل از لحاظ ارزشهای زمانی درست معلوم کرد. از این رو گاهی نشان دادن این امر بسیار مشکل به نظر می‌رسد. مثلاً در موسیقی چین که دارای وحدتهای متریک و ریتمیک کاملاً برابر و متشابه است و یا در موسیقی آفریقا و هندیهای آمریکای لاتین که وحدتهای متریک و ریتمیک به وسیله طبل نشان داده می‌شود، تعیین این مورد ساده نیست. تمپو از لحاظ مترونوم، هرگاه مابین ۶۳ و ۸۲ باشد، تمپوی متوسطی را نشان می‌دهد. این تمپو، با توجه به ارزشهای کوتاه زمانی آهسته و بعکس آن تند خواهد بود. تمپوی ۷۲، به عنوان تمپوی میانه، معمولاً با محاسبهٔ اروپایی مطابقت می‌کند. و در این محاسبه، سریعترین تمپو، دو برابر آن و آهسته‌ترین آن، نصفش خواهد بود و این درحالی است که محاسبه مزبور همیشه روشن نیست.

تمپوی ۷۲، معمولاً با ضربان نبض یک اروپایی منطبق است. این مسئله، اصلی را روشن می‌کند که حائز اهمیت است و تاکنون در مورد ملل غیراروپایی بررسی نشده است. تمپوی میانه یا متوسط، با تعداد ضربان نبض، قابل انطباق است. بدون تردید، تعداد ضربان نسبی قلب، نزد ملل



مختلف متفاوت است. به همین دلیل در تمپوی متوسط نیز بر همین اساس تفاوتهایی به وجود می‌آید. مللی که در مناطق سردسیر زندگی می‌کنند، دارای تعداد ضربان نسبی کمتری بوده و برعکس نبض مردم مناطق گرمسیر، تندتر می‌زند. تمپویی که معمولاً در اروپا مرسوم است، (یعنی تمپوی میانه) می‌تواند به طور کلی، به عنوان تمپوی اصلی اطلاق گردد. البته، این تمپو به هیچ وجه نمی‌تواند تحرک حقیقی و درونی قطعه موسیقی را مشخص کند و این امر بخصوص در مورد موسیقی‌های غیراروپایی صادق است. در اینجا باید به دو نوع تمپو پرداخت:

۱. تمپوی به اصطلاح ریتمیک.

۲. تمپوی به اصطلاح ملودیک.

تمپوی ریتمیک شامل ریتمهاست. به عنوان مثال، دو قطعه موسیقی اروپایی که هر دو مثلاً دارای تمپوی مشابه بوده و در میزان $\frac{4}{4}$ هستند را می‌توان با یکدیگر مقایسه کرد. هرگاه یکی از آن قطعات در سیاه و دیگری در چنگ و یا دولاچنگ باشد، شکی نیست که قطعهٔ دوم از لحاظ تمپو سریع‌تر تصور می‌شود. این مسئله، به عنوان استیل، به خصوص در موسیقیهای غیر اروپایی بیشتر ملاحظه می‌گردد. درک این موسیقی‌ها و داشتن رابطهٔ درونی با آنها برای سایر ملل، بیگانه و مشکل است، بنابراین تشخیص تمپو یا ریتم، تحرک ریتمیک و یا تمپوی ریتمیک، ساده نخواهد بود. از این لحاظ، تمپوی ریتمیک می‌تواند با تمپوی حقیقی و یا طبیعی قطعه واقعاً مطابقت کند. اضافهٔ بر این، تحرک یک قطعه با نحوهٔ حرکت اصوات و شکل آنها ارتباط دارد. بنابراین می‌توان گفت که یک ملودی اگر در آن اصوات تکرار می‌شوند، از ملودی دیگری که در آن اصوات به طور فشرده ظاهر می‌شوند، دارای تحرک کمتری است. در اینجا می‌توان دو نوع ملودی را بدین منظور با هم مقایسه کرد: فرم رسیتاتیو، با ملودیهای دیگری که دارای جهشها و یا تحرک ملودیک زیاد هستند. تحقیقات اتنوموزیکولوژی، در بسیاری از موارد، روی آنچه نوشته و یا ترانسکریپسون شده، تکیه می‌کند و در این نوع تحقیقات، خود موسیقی کمتر مورد توجه قرار می‌گیرد لذا برای تشخیص ریتم و تنظیم‌های زمانی تمپوی متریک و یا ملودیک، اعداد و یا محاسبه‌های نسبی به کار می‌رود.

بدون تردید، برای بررسی موسیقی‌های غیراروپایی لازم است که انواع تمپو مورد نظر قرار گیرند و تاکنون در این باره هیچ گونه تحقیقات دقیقی انجام نگرفته است. برای مثال می‌توان از موسیقی آفریقا نام برد که با وجود تحرک ریتمیک، تمپوی اصلی پیوسته ثابت است. و نیز می‌توان از موسیقی هندیهای آمریکای لاتین و یا موسیقی خاورمیانه سخن گفت که در آنها سرعت تدریجی تمپو دیده می‌شود.

در اینجا بد نیست که استیل شوپن، یعنی استیل روباتو یادآوری گردد که با موسیقی فولکلوریک لهستان ارتباط داشته و نوع سوم را در تغییر تمپو نشان می‌دهد. درواقع، بایستی ضمن این سه نوع تمپو، نوع چهارم، یعنی تمپویی که بتدریج آهسته شود نیز وجود داشته باشد ولی این مورد وجود ندارد. همچنین در ملودیها نیز، نوعی که دارای انحنای تصاعدی باشد و یا این انحنا در تمام شکل ملودی ارجحیت داشته باشد، کم است. گرچه در ترانسکریپسون، تمام اصوات ملودی به شکل واحد نشان داده می‌شوند ولی نبایستی فراموش کرد که تمام یک ملودی، بخصوص در فرهنگهای ساده، وحدت کلی را تشکیل می‌دهد و برای اجراکننده، به هیچ وجه، اصوات آن به صورت نُتهایی واحد و مجزا از هم ظاهر نمی‌شوند. از این رو می‌توان بخوبی ادعا کرد که نُتاسیون‌های قدیمی (حتی نُتاسیون نوم در اروپا) بیشتر به موسیقی نزدیک و قابل درک هستند.

در موسیقی‌سازی، نوازنده ملودیهای خود را از توالی تعداد زیادی اصوات تشکیل می‌دهد. گرچه نحوهٔ اجرا با آواز متفاوت است، لکن اجراکننده تابع خواص موسیقی آوازی است. در بعضی سازها مثل سیلوفون و یا زنگها، اصوات به صورت نتهای واحد بیشتر مشخص‌کننده هستند تا در سازهای بادی و یازهی که در آنها یک جمله موسیقی، به صورت یک وحدت غیرقابل تجزیه ظاهر می‌شود.

یک ملودی که دارای انعطاف بسیار بوده و تزیینات زیادی را دارا می‌باشد، تابع استیل آوازی است و ملودی دارای ریتم مشخص و صداهای ثابت، از نقطه نظر استیل، تابع موسیقی سازی خواهد بود. این دو نوع، به هیچ وجه نشان‌دهندهٔ سطح فرهنگی یک ملت یا ملل نیستند و یا سطح فرهنگی مشخص‌کننده دو شکل مزبور نخواهد بود بلکه خود فرهنگها به وجود آورنده آنها بوده و گاهی در یک فرهنگ می‌توانند در فرمهای متعددی ظاهر گردند. فرمهای متعدد، بدون تردید یا تکاملی از موسیقی آوازی و یا تکاملی از موسیقیِ سازی بوده‌اند، به نحوی که بعداً در یکدیگر تلفیق و یا امتزاج می‌یابند. در موسیقی آوازی، فرم به اصطلاح پلکانی مشهود است و ملودی دارای فضای وسیع، مسلّماً تکاملی از موسیقی آوازی است. صدای بشری بدواً تحت تأثیر سازهای بدوی و حدود آنها قرار

گرفته و بتدریج وسعت پیدا می‌کند و ملودی دارای محوطهٔ فشرده، در استیل آوازی دیده می‌شود. این ملودیها اکثراً رل عمده‌ای را در فرمهای مذهبی به عهده دارند. به همین دلیل، اکثر ملودیهای مذهبی فرهنگهای پیشرفته تا حدودی به یکدیگر شباهت دارند. در اینجا تکرار اصوات در فرم رسیتاسیون بیش از همه وجود دارد بدین جهت آنها را می‌توان حتی با موسیقیهای قبایل بدوی مقایسه کرد. گرچه استیل سیلابیک و ملیسماتیک در اصل به موسیقی آوازی ارتباط دارند ولی می‌توانند در مورد موسیقی سازی نیز اطلاق گردند. منظور از استیل سیلابیک عبارت است از تعلق هر صدا به یک سیلاب واحد. در استیل ملیسماتیک، هر سیلاب می‌تواند نتهای متعددی را دارا باشد. در اینجا یک جمله دارای استقلال زیادتری بوده و از تزیینات بیشتری برخوردار است. این استیل، بدون تردید حاوی خواص موسیقی آوازی است.

همان طور که قبلاً ذکر شد، دو استیل مزبور به تلفیق متن با موسیقی مربوط می‌شوند، گرچه در موسیقی سازی نیز انتقال می‌یابند. آوازهای بدون متن نیز می‌توانند یا در استیل سیلابیک و یا ملیسماتیک ارائه گردند. این مورد ارتباط مستقیم با خود موسیقی دارد. در صورت فقدان متن، مسلماً ملودی در شکل آزادتر با دارا بودن تزیینات زیادتر شکل می‌گیرد و در صورت وجود متن به علت اهمیت دادن به فهم آن، استیل سیلابیک اهمیت پیدا خواهد کرد. به علاوه بعضی ملودیهای بدون متن، شباهت به موسیقی سازی دارند، مثلاً در خواندن تیرولین، راجع به خط ملودی بحث شد و گفتیم که خط پایین روندگی ملوس بیش از همه مشهود است. این انحنای ملودی به عنوان انحنای پلکانی حتماً لازم نیست که حرکت پایین رونده داشته باشد، بلکه می‌تواند درجه‌وار به طور صعودی تحرک نماید.

اِشِل تُنال

اصوات یک ملودی که به وسیله ساز اجرا می‌گردد، می‌تواند از نقطه نظر ارتباط آنها با ساز و یا از لحاظ رابطه نتها با هم و در نتیجه ایجاد نوعی اشل تنال بررسی گردد با این وجود، قبایل و یا ملتهایی وجود دارند که دارای هیچ گونه سازی که قابلیت اجرای ملودی را داشته باشد نبوده ولی موسیقی آنها شامل مُدها و یا محتواهای اصواتی می‌گردد که با موسیقیِ سازی، تشابه داشته و قابل مقایسه است. بررسی و فهم علت این امر زیاد ساده نیست ولی به هر حال لازم است یادآوری گردد که این پدیده، در محتوای اصوات، مُد و غیره چه در موسیقی آوازی و چه در موسیقی سازی وجود داشته و قدمت زیادی دارد. در این باره می‌دانیم که چطور بعد از ایجاد نت بدوی، صدای دومی به عنوان صدای همسایه شکل می‌گیرد. این صدای دوم می‌تواند جهش‌وار نسبت به صدای اول ظاهر شود. فاصله‌ای که بدین نحو ایجاد می‌گردد، درصورتی که فاصله چهارم و یا پنجم باشد، با نت بدوی بی‌شک مرتبط است. ایجاد فاصله سوم، تقریباً شباهت به ایجاد فاصله اول دارد، مثلاً بعد از فاصلهٔ چهارم و یا پنجم و یا بعد از دوم کوچک، دوم بزرگ ظاهر می‌شود و یا به عکس یعنی بدین صورت:

۱. دو ـ فا ـ سل و یا دو ـ ر ـ سل.
۲. ر ـ می ـ فا و یا می ـ فا ـ سل.
۳. ر ـ می ـ سل و یا می ـ سل ـ لا.

اشل تنال سوم، شاید می‌تواند از همه بیشتر به طور غیر ارادی تابع قواعد و قوانین طبیعی گردد زیرا این توالی تقریباً در همه دنیا وجود داشته و می‌تواند به عنوان پایه و یا مبنای ملوس محسوب گردد، بخصوص تیرس، نشان دهندهٔ اعلام و یا سؤال در شکل بدوی است که حتی در صحبت عادی نیز زیاد به آن برخورد می‌شود. این مسئله که موتیف‌های بدوی چگونه تکامل یافته و سبب ایجاد سیستم‌های تنال متفاوت می‌شوند، احتیاج به تحقیق دارد.

سیستم تنال عبارت است از محتوای کلی صداهایی که در موسیقیِ یک فرهنگ بخصوص وجود دارد. این محتوا در موسیقیِ اروپایی مثلا ۱۲ صدا بوده و در موسیقی مشرق تقریباً نزدیک به ۲۴ صوت است. محتوای تنال مورد استفاده، عبارت است از اصواتی که از سیستم تنال انتخاب می‌شوند و یا مثلاً در ملودی بخصوصی ظاهر می‌گردند. تعداد این نتها معمولاً شاید ۵ الی ۷ بیشتر نباشد و موتیف و یا مُد، مشتمل است بر بخشی از این محتوایِ تنال مورد استفاده. موتیف‌های بدوی اکثراً در ملودیهای طویل، به طور غیرمشخص وجود دارند. موتیف و یا فیگور می‌تواند در شکل پنتاتنیک باشد درحالی که تمام محتوای اصوات قطعه می‌تواند مثلاً از ۷ صدا تشکیل گردد و یا اینکه گاهی در یک محتوای هفت صدایی، مثلاً سه نت آن دارای اهمیت زیادتری شوند. ملوسی که بدین ترتیب شکل می‌گیرد، در اصطلاح اتنو موزیکولوژی، «ملوس شیپوری» نام دارد. این فرم بیش از همه در موسیقی هندیهای امریکای لاتین و اهالی بدوی اقیانوسیه دیده می‌شود.

مسلماً در تجزیه و تحلیل، اصوات مورد استفاده در قطعه بایستی مورد نظر قرار گیرد. از اینجا است که مدها و یا سیستمهای بخصوصی بنام پنتاتنیک و یا هپتاتنیک به وجود می‌آیند. توالی اصوات در شکل پنتاتنیک، معمولاً

فاقد نیم پرده است. به این توالی تقریباً درهمه جا برخورد می‌شود و حتی در مراحل بدوی موسیقی اروپایی هم وجود داشته است. در چین، مد پنتاتُنیک، استیل کلی موسیقی را تشکیل می‌دهد و اصوات پنتاتنیک خود، توالی‌هایی از پنجم‌ها هستند. شاید این نتیجه‌گیری با قواعد طبیعی مطابقت کند، به هر حال شکل گرفتن آن از توالی همان موتیف‌های سه صدایی باید قابل قبول باشد. یعنی مثلاً موتیف و یا فیگور:

می ـ سل ـ لا، با، لا ـ دو ـ ر با یکدیگر ترکیب شده‌اند، بدین مفهوم که در اصل جا به جا شدن فاصلهٔ چهارم و شاید هم پنجم، سبب ایجاد مُد پنتاتنیک گردیده است.

اساس توالی صداها در فرم پنتاتنیک نیز تابع دو آلیسم است زیرا در این توالی، دو فاصلهٔ متفاوت دوم بزرگ و سوم کوچک امکان‌پذیر است، یعنی دو فاصلهٔ سوم، هیچ گاه کنار هم قرار نمی‌گیرند. هر یک از نت‌های مد پنتاتنیک می‌توانند به عنوان صدای بدوی به حساب آمده و بدین ترتیب، ۵ مد مختلف به دست می‌آید.

هرگاه ۵ مد مزبور در کلیه ۱۲ درجات محتوای تنال ترانسپوزه شوند، ۶۰ مد پنتاتنیک به دست خواهد آمد. همان طوری که در تئوری موسیقی چینی دیده می‌شود. ۵ مُد مختلف، بدین ترتیب هستند:

دو ـ ر ـ می ـ سل ـ لا
ر ـ می ـ سل ـ لا ـ دو
می ـ سل ـ لا ـ دو ـ ر
سل ـ لا ـ دو ـ ر ـ می
لا ـ دو ـ ر ـ می ـ سل

در اینجا استروکتور تُنال، واقعاً متفاوت است، درحالی که محتوا یکی است. در صورتی که ۵ مد مزبور دارای نت مبدأ دو باشند، یعنی ترانسپوزه شوند، مدهای حاصل به قرار ذیل خواهند بود:

دو ـ ر ـ می ـ سل ـ لا
دو ـ ر ـ فا ـ سل ـ سی بمل.
دو ـ می بمل ـ فا ـ لا بمل ـ سی بمل
دو ـ ر ـ فا ـ سی ـ لا
دو ـ می بمل ـ فا ـ سل ـ سی بمل.

از مُد پنتاتنیک قدیم فاقد نیم پرده، بتدریج مد پنتاتُنیک با نیم پرده ۷ مد مختلف را به دست خواهد داد. شاید لازم به توضیح نباشد که مدهای متفاوت مزبور، با مدهای یونانی و یا مدهای قرون وسطایی کلیسایی مطابقت می‌کنند. مد ۷ صدایی تقریباً در تمام دنیا وجود دارد و حتی در فرهنگهای بدوی. همان طور که از مد پنتاتنیک فاقد نیم پرده بتدریج مد پنتاتنیک دارای نیم پرده و مشتقات زیاد دیگری به دست می‌آید، به همان ترتیب، از مد هپتاتنیک نیز ـ بخصوص در خاورمیانه ـ تعداد زیادی مدهای هپتاتنیک بی‌اندازه بغرنج تکامل می‌یابند که در اصل، تمام آنها بر مبنای همان توالی ۷ صدا (بدوی) مستقر هستند.

قواعد عبور از یک مد به مد دیگر (چه پنتاتونیک و چه هپتاتنیک به عنوان مد و لاسیون) در موسیقیهای غیر اروپایی بخصوص مشرق بایستی بررسی شوند.

معمولاً اصوات مشابه دو مد اساس این رفت و برگشت به حساب می‌آیند و هیچ وقت از صداهایی که دو مد را از هم متمایز می‌کنند برای این منظور استفاده نمی‌شود. شکی نیست که قواعد مدولاسیون در موسیقیهای غیر اروپایی بر مبنای آنالیز دقیق آنها معلوم می‌شود. و تحقیقات محققین اروپایی در این اواخر به طور چشمگیر قواعد و تئوری موسیقی‌های فرهنگهای پیش رفته را معین کرده است. لازم به یادآوری است که سیستمهای تنالی که از لحاظ تئوری مشخص و تحقیق شده‌اند، گاهی تابع اسپکولاسیونهایی قرار می‌گیرند که در نتیجه نوعی تضاد بین تئوری و پراتیک را موجب می‌شوند. تئوری در بعضی موارد به طور مستقل و جدا از پراتیک بر اساس برداشت ریاضی و فلسفی مشخص و تکامل یافته است به طوری که حتی گاهی امکان ندارد مباحث تئوری را در خود موسیقی تطابق داد. قبلاً گفته شد که موسیقی بعضی از فرهنگها، در درجه اول، آکوردی (یا تابع ترکیبات اصوات) بوده و موسیقی برخی دیگر از فرهنگها ملودیک است به طور مثال در موسیقی آوازی خاورمیانه، فرمهای چند صدایی هم دیده می‌شود (از جمله کردستان و ترکیه).

صحبت از چند صدایی را موقعی می‌توان ادعا کرد که به هر نوع ترکیب غیر یک صدایی برخورد شود. فرمهای مختلف چند صدایی را می‌توان بر اساس شکل و یا تشابه آنها در نحوه عمودی و یا افقی طبقه‌بندی کرد و ابتدا بایستی آن دسته مورد بحث قرار گیرد که در آنها تحرک پلکانی در درجه اول اهمیت قرار دارد، سپس فرمهایی که در آنها هر دو عامل (افقی و عمودی) تلفیق می‌شوند و بالاخره در درجه سوم فرمهای صرفاً آکوردی که در آنها ملودی زیاد مهم نیست، مورد بحث قرار گیرند. مسلم است که کلیه این فرمها و مطالعه تمام آنها امکان‌پذیر نیست و در اینجا فقط مهمترین آنها مورد بررسی قرار خواهند گرفت.

هتروفونی عبارت است از تحول و تغییرات ملودی واحد به وسیلهٔ چند اجراکننده. هتروفونی، تقریباً در همه فرهنگها دیده می‌شود و بخصوص در موسیقیهایی که در آنها خط ملودی پلکان وار ارجحیت دارند. پارالیسم موسیقی افریقا اگرچه درواقع بازهم تا حدود زیادی به موسیقی مشرق نزدیک است مع هذا در آن چند صدایی (یعنی کمپوزیسیون عمودی) بیش از همه محاط است. فواصل حاصل مابین دو ملودی مترادف معمولاً فواصل چهارم و پنجم یعنی فواصل کنسنانس و یا فاصلهٔ سوم است ولی گاهی هم فاصلهٔ به اصطلاح دیسنانس دوم (بخصوص در موسیقی فولکلوریک یوگوسلاوی) مشاهده می‌شود.

بررسی اینکه فرمهای چند صدایی در ترکیب فواصل مزبور چگونه ایجاد شده‌اند، شاید زیاد مشکل نباشد. در خواندن دسته جمعی بعد از اوکتاو، بدواً از فواصل کنسنانس دیگر یعنی چهارم و پنجم استفاده شده و بعد سوم و بالاخره فاصله دوم انتخاب می‌شوند. یعنی هرگاه انتخاب فواصل چهارم و پنجم به طور غیرارادی عملی می‌گردد، فواصل سوم و یا دوم شاید بعدها آگاهانه مورد

استفاده قرار می‌گیرند. به هر حال بحث درباره پارالیسم و چگونگی ایجاد آن باعث اسپکولاسیون‌های زیادی شده است. پارالیسم می‌تواند گاهی کاملاً ثابت ظاهر نشود، مثلاً در موسیقی‌هایی که دارای سیستم تنال مشخصی هستند امکان دارد که فاصله مورد انتخاب در طول قطعه ثابت نماند. در اینجا تلفیقی از فواصل متفاوت به دست می‌آید که به آن نام پارالیسم تنال یا پارالیسم تابع تُنالیته را داده‌اند. مثلاً می‌توان گام دوماژور را مثال زد که در آن تمام نتها به غیر از سی در فاصله پنجم به طور پارالل دوبله شوند ولی فاصله پنجم نسبت به سی فادیز خواهد بود لذا این صدا به جای مثلاً «می» و یا «سُل» انتخاب می‌گردد.

واخوان در اصل تابع موسیقی یک صدایی است، گرچه در اینجا اجرای مداوم صدای مرکز و یا صدای پایه سبب تثبیت فضای کلی تنال می‌شود ولی فرم مزبور در درجه اول تابع موسیقیهایی است که ملودی در آن حائز اهمیت زیاد می‌باشد (مثل موسیقی هند). بردون می‌تواند سازی و یا آوازی باشد مع هذا مرحله تکامل بدوی آن به درستی معلوم نیست. به هرحال واخوان در موسیقی سازی بیشتر از موسیقی آوازی دیده می‌شود، بدین منظور حتی سازهای بخصوصی وجود دارند مانند نی انبان و یا سازهای بادی مضاعف و بعضی از سازهای زهی. بردون را شاید ابتدائاً بتوان در زمرهٔ سازهای ریتمیک به حساب آورد. در موسیقی چند صدایی ملل غیر اروپایی معمولاً دو یا سه صدای مستقل با هم مترادفاً ترکیب می‌شوند و از همه بیشتر، فرم ایمیتاسیون وجود دارد که گاهی به کانُن شباهت پیدا می کند. این فرم شاید در اثر تبادل دو خواننده و یا دو کُر شکل گرفته باشد به نحوی که خوانندهٔ دوم ،قدری دیرتر ملودی اصلی را اجرا کرده و در نتیجه کانُن بوجود می آید . کانُن دو صدایی، بخصوص در اقیانوسیه و آفریقا دیده می‌شود. شکی نیست که کلیه فرمهای چند صدایی مزبور می‌توانند در هم تلفیق شوند.

تعیین سیستماتیک فرمهای موسیقی چند صدایی نزد ملل غیر اروپایی چندان ساده نیست. همچنین تعیین مبدأ تکامل آنها نیز مشکل است مثلاً در جزایر سالومون موسیقی سازی و یا آوازی وجود دارد که هم تابع فرم ایمیتاسیون بوده و هم در شکل هارمونیک و یا آکوردی است و هم بردون دارد. هتروفونی که در این موسیقی ملاحظه می‌شود، با توجه به استقلال زیاد هر یک از صداها با هتروفونی در موسیقی شرق نزدیک ، مسلماً متفاوت است . تنها بر مبنای آنالیز می توان به اساس هارمونی و قواعد آن که مسلماً با هارمونی موسیقی اروپائی تفاوت دارد و حتماً تابع فونکسیون هارمونیک نیست دست یافت . این بردون در اینجا آکورد سه صدایی زیاد دیده می شود ولی هیچگاه چه در آفریقا و چه در کشورهای جنوب و مشرق آسیا این ترکیبات به آن معنی که دارای فونکسیون هارمونیک بخصوص هستند، نمی توانند برداشت شوند.

در پارالیسم به آکوردهای سه صدایی نیز برخورد می شود که میتوان مثلاً به آنها با تبعیت از اروپا، آکوردهای ۶ و ۴/۶ اطلاق کرد. بردون در مشرق نزدیک آسیا نه فقط می تواند از صدای واحد و یا مجموعه‌ای از دو صدا که در فاصلهٔ پنجم باشند تشکیل گردد، بلکه همچنین شامل آکوردهای دیُسنانسی است که دارای فواصل دوم و یا هفتم هستند. شکل نهایی عبارت است از آکوردهایی که تمام صداهای مد مورد استعمال را در بردارند. تا حدودی مشابه این شکل را می‌توان در ارکستر گاملان اندونزی ملاحظه کرد . در اینجا کلیه سازها ملوُدی اصلی را تغییر می دهند ، بدین ترتیب گاهی تمام صدای مُد مورد استفاده باهم شنیده می‌شود. شکل نهایی این تکنیک، شامل فرمهایی می‌شود که در آنها ملوُدی تقریبا بی اهمیت بوده و کلیه سازها و یا تمام صداها آزادانه اصواتی را در هم ترکیب می کنند. این ارائه را می توان از همه بیشتر در جنوب شرقی آسیا مشاهده کرد.

اشاره‌ای کوتاه به فرم

در یک محوطه تُنال فشرده و یا در موسیقی پنتاتُنیک گاهی ملودیهایی هستند که اجراکننده آنها را در هم تلفیق کرده و نا آگاهانه آنها را در توالی های بخصوصی نظم می‌دهد. مثلاً جمله ای دیده می شود که مانند فرم روندو، مدام تکرار می‌گردد و یا در ابتدا و در آخر قطعه شنیده می‌شود. در هر صورت تکرار، رل بزرگی را بازی میکند، تکرار باعث می شود که تمام قطعه استقلال خود را اخذ کند. فرمهایی که در اینجا به چشم می خورند،مسلماً بی اندازه متنوع و شاید غیر قابل محاسبه باشند، مع هذا می‌توان ادعا کرد که فرمهای «آ ـ ب ـ ب» و «آ ـ آ ـ ب» و یا «آ ـ ب ـ آ» و غیره، بیش از بقیه وجود دارند، یعنی فرمهایی که در اصل بدوی بوده‌و در موسیقی اروپایی نیز دیده می شوند.

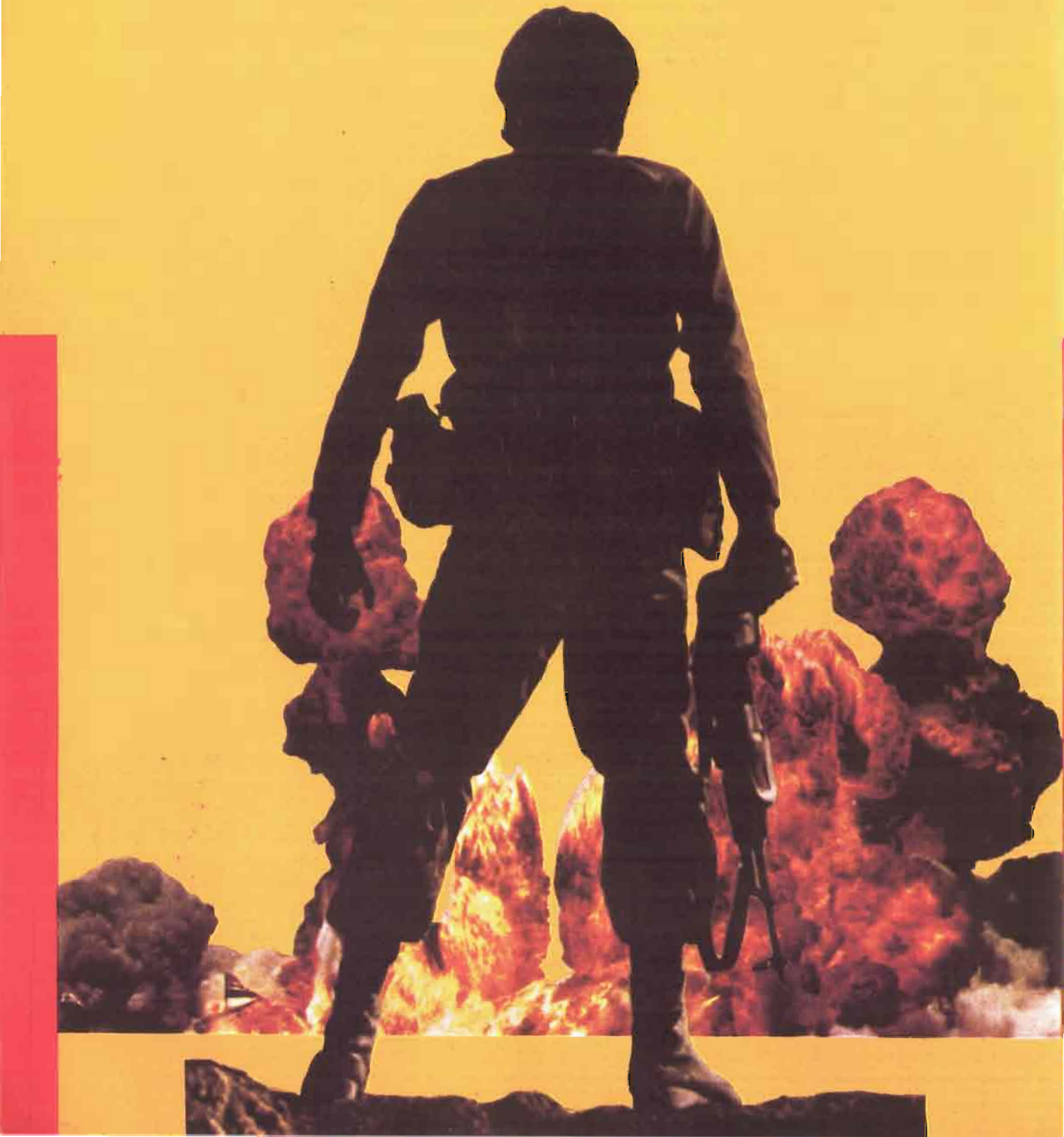
معمولاً در موسیقی قبایل طبیعی و یا در موسیقی محلی فرهنگهای پیشرفته، طرح زیاد روشن نیست. بخصوص مواقعی که فرم «بند ـ بند» باشد. در فرهنگهای پیشرفته فرمهای طویل وجود دارند که شامل بر تکرار هستند مثلاً یک قسمت ملودیک. این فرمهای طویل، بی‌شک دارای انوع متعدد می‌باشند. گاهی ساختمان کلی قطعه بقدری بغرنج است که قابل تشخیص نیست مانند موسیقی چین و ژاپن. موسیقی فرهنگ اسلامی نیز دارای فرمهای طویل است، این فرمها در اصل از تغییر مدام یک ملودی نمونه سرچشمه می‌گیرد. □

□ عروج عاشقانهٔ شاعر هجرت کردهٔ شیعه، احمد زارعی را که مظهر سلامت نفس و صفای باطن بود، به جامعهٔ ادبیات انقلاب اسلامی و خانوادهٔ داغدارش تسلیت می گوییم روحش بر تجلّی و خاطرداش جاویدان باد.

ماهنامهٔ سوره

سجاده آتش

کارگردان: احمد مرادپور
فیلمنامه: علی شاه‌حاتمی، احمد مرادپور
مدیر فیلمبرداری: محمدتقی پاک‌سیما
تدوین: مهرزاد مینوئی
موسیقی متن: محمدرضا علیقلی
بازیگران: رضا ایران‌منش، علی بوریان، حبیب‌الله حداد و...
تهیه کنندگان: حوزه هنری و بنیاد فارابی



خاکستر سبز

نویسنده و کارگردان : ابراهیم حاتمی‌کیا

مدیر فیلمبرداری : لاتسوکراس

تدوین : حسین زندباف

بازیگران : آتیلا پسیانی ، اصغر نقی‌زاده،

باربورا بوبولوا

موسیقی متن : پل هرتل

تهیه کننده : حوزه هنری و

مرکز گسترش سینمای تجربی