دوره پنجم، شماره هفتم، مهر ۱۳۷۲، ۵۰ تومان

سوره

نیما و عصر فروبستگی

نقد ادبی از رنسانس تا دوران بازگشت

نگارگری دوسالانه

باورغلط

انفجار اطلاعات

هفت روز با جشنواره

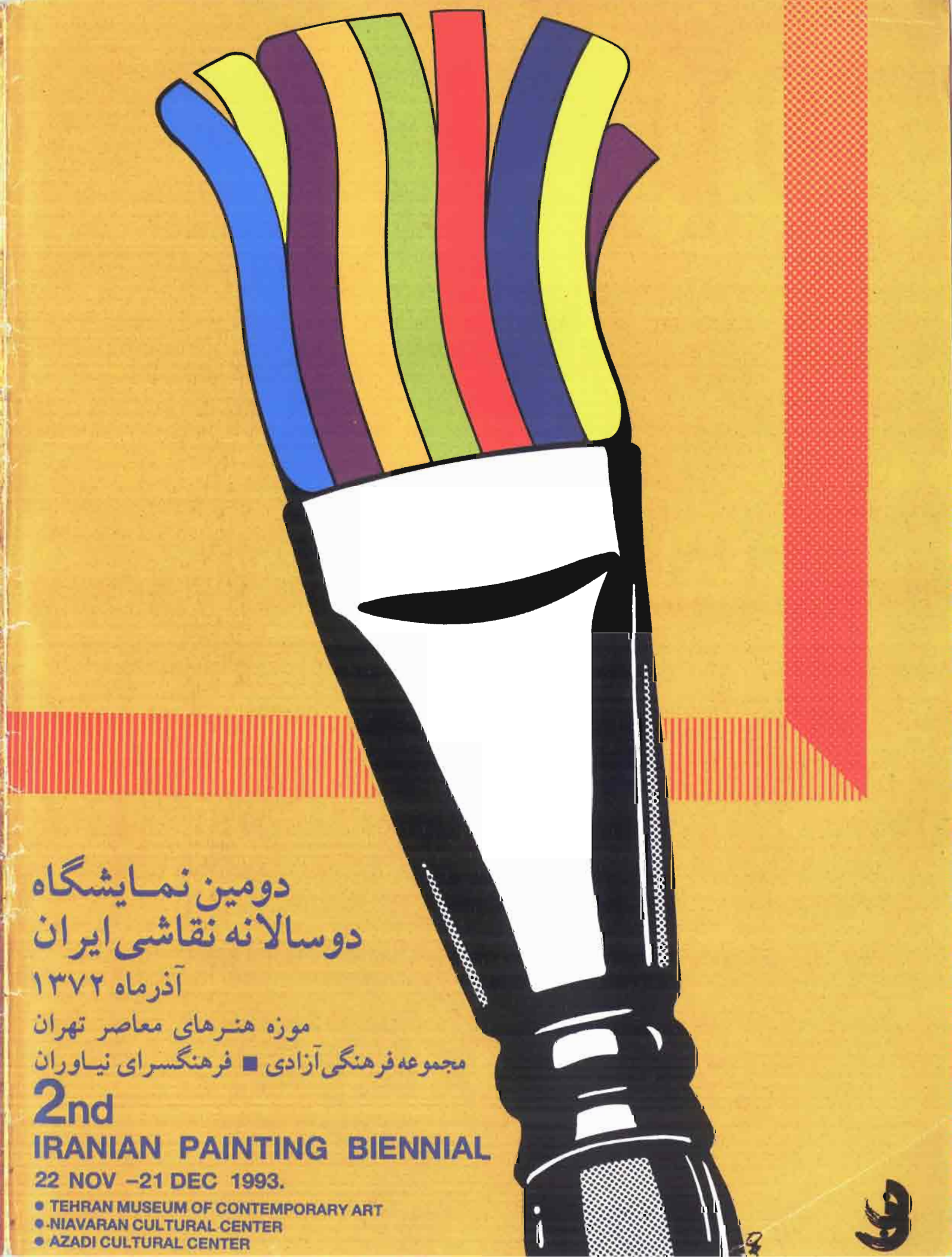
نقاشی و ادراک بصری

درجستجوی هویت گمشده

موسیقی ایرانی و نسبتهای زرین

فیلم نقد سارا

خانه از پای بست ویران است



دومین نمایشگاه دوسالانه نقاشی ایران

آذرماه ۱۳۷۲

موزه هنرهای معاصر تهران

مجموعه فرهنگی آزادی ■ فرهنگسرای نیاوران

2nd IRANIAN PAINTING BIENNIAL

22 NOV –21 DEC 1993.

- TEHRAN MUSEUM OF CONTEMPORARY ART
- NIAVARAN CULTURAL CENTER
- AZADI CULTURAL CENTER

بسم الله الرحمن الرحیم

سوره

ماهنامه فرهنگی هنری
دوره پنجم، شماره هفتم، مهر ۱۳۷۲

فهرست

● انفجار اطلاعات/ سیدمرتضی آوینی ۴

معماری

● در جستجوی هویت گمشده/ مسعود ا. تهرانی ۶

ادبیات

● نیما و عصر فروبستگی/ یوسفعلی میرشکاک ۱۰ ● نقد ادبی از رنسانس تا دوران بازگشت/ رابرت کاندیوس و لاریافینک ترجمهٔ ریحانه علم‌الهدی ۲۰ ● میلان کوندرا و تجربهٔ انسان مدرن/ شهریار زرشناس ۲۳ ● معرفی کتاب ۲۷ ●

موسیقی

● موسیقی ایرانی و نسبتهای زرین/ مجید کیانی ۲۸ ● گذری کوتاه بر مبانی اتنوموزیکولوژی سیدعلیرضا میرعلینقی ۳۲

تجسمی

● باور غلط/ سیدعلی میرفتاح ۳۴ ● هنریک درشنر ۴۰ ● نقاشی و ادراک بصری/ مایکل کامپتون ● ترجمهٔ نسرین هاشمی ۴۴

سینما

● خانه از پای‌بست ویران است/ مریم امینی ۴۸ ● هفت روز با جشنواره/ شاهرخ دولکو ۵۰ ● سرآغاز نقاشی متحرک/ دیوید رابینسن ترجمهٔ رحیم قاسمیان ۵۸ ● احساس واقعیت در سینما/ کریستین متز ● ترجمهٔ خسرو سمیعی ۶۲.

O صاحب امتیاز: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی O مدیر مسئول: محمدعلی زم O سردبیر: سیدمحمد آوینی O طراح گرافیک: سیدعلی میرفتاح O حروفچینی: تهران تایمز O لیتوگرافی: حوزه هنری O چاپ و صحافی: نقش جهان O نشانی: تهران، خیابان سمیه، تقاطع استاد نجات‌اللهی، شماره ۲۱۳، تلفن ۹-۸۸۲۰۰۲۳

انفجار اطلاعات

مقالهٔ منتشرنشده‌ای از شهید سیدمرتضی آوینی

انفجار اطلاعات! نمی‌دانم چرا من از این تعبیر، آن‌چنان که باید نمی‌ترسم و حتی چه بسا، مثل کسی که دیگر صبرش تمام شده است از فکر اینکه جهان، به سرنوشت محتوم این عصر نزدیکتر می‌شود، خوشحال می‌شوم. «نیچه»، خطاب به فیلسوفان می‌گوید: «خانه‌هایتان را در دامنه‌های کوه آتشفشان بنا کنید، و من همهٔ کسانی را که در جست‌وجوی حقیقتند مخاطب این سخن می‌یابم. «گریختن، مطلوب طبع کسانی است که فقط به عافیت، می‌اندیشند و اگرنه، «مرگ یك بار، زاری هم یك بار.»

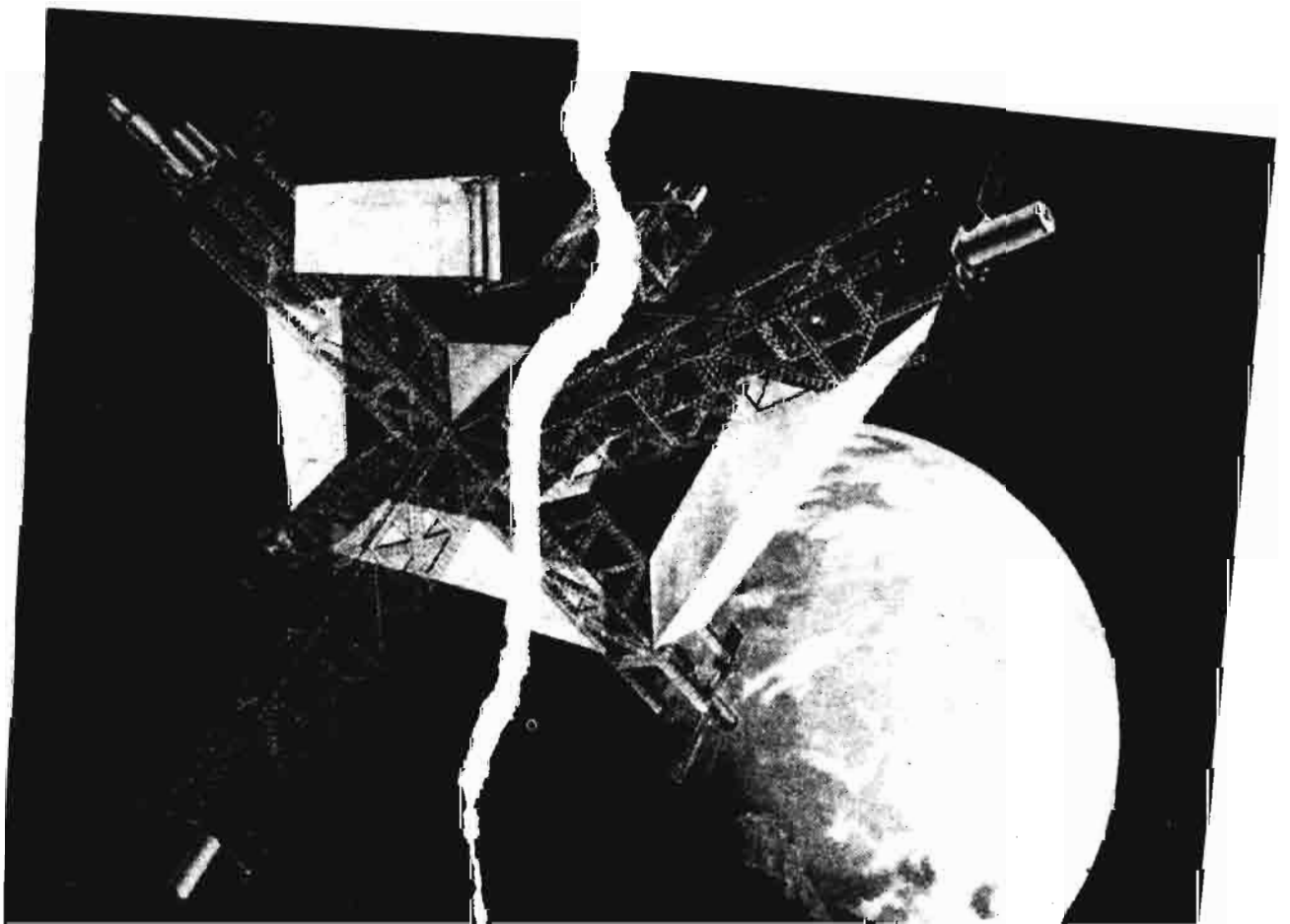
دهکدهٔ جهانی واقعیت پیدا خواهد کرد، چه بخواهیم و چه نخواهیم. این حقیقت، تنها ما را که شهروندان مطیعی برای این دهکدهٔ بزرگ نیستیم، مضطرب نمی‌دارد و بلکه «غرب» را هم، چه بسا بیشتر از ما، به اضطراب می‌اندازد. ما شهروندان مطیعی برای دهکدهٔ جهانی نیستیم. این سخن، نیاز به کمی توضیح دارد.

شهروند مطیع، کسی است که وجود فردی‌اش مستحیل در جامعه‌ای است که پیرامون او وجود دارد. اعتراضی ندارد. استدلالهای رسمی را می‌پذیرد و در صدق گفتار سیاستمداران، تردید روا نمی‌دارد. تا آنجا تسلیم قوانین محلی است که عدالت را، نه قبلهٔ قانون، که تابع آن می‌بیند. به آنچه فرامی‌خوانندش روی می‌آورد. و از آنچه بازمی‌دارندش، پرهیز می‌کند. دروازه‌های گوش و چشم و عقلش برای پیامهای پروپاگاندا باز است. و مثلاً در ایران خودمان، وقتی می‌شنود که بانك فلان، بانك شماست، باور می‌کند و پولش را در بانکی انبار می‌کند که جایزهٔ بیشتری می‌دهد... و از این قبیل. و خوب! دهکدهٔ جهانی هم برای آنکه سرپا بماند به شهروندان مطیعی نیاز دارد که سرشان در آخور خودشان باشد.

در آغاز دههٔ هشتاد میلادی واقعهٔ بسیار شگفت‌آوری در کرهٔ زمین روی داد که غرب را از خواب غفلتی که به آن گرفتار آمده بود خارج کرد: در نقطه‌ای از کرهٔ زمین که یکی از غلامان خانه‌زاد کاخ سفید حکومت می‌کرد، ناگهان میلیونها نفر از مردم، از خانه‌ها بیرون ریختند و فارغ از ملاحظات و معادلات غریزی مربوط به حفظ حیات، سینه در برابر گلوله‌ها سپر کردند و ارتشی هم که دهها میلیارد دلار خرج آن شده بود به انفعالی گرفتار آمد که چاقو در برابر دستهٔ خویش دارد: چاقو دسته‌اش را نمی‌بُرد. مردم چه می‌خواستند؟ عجیب اینجاست. مردم چیزی می‌خواستند که هرگز با عقل حاکم بردنیای جدید، جور درنمی‌آمد: حکومت اسلامی. نمونه‌ای هم که برای این حکومت سراغ داشتند به سیزده قرن پیش بازمی‌گشت. مردم ایران این «پیام» را از کدام رادیو و تلویزیون، فیلم و یا تئاتری گرفته بودند؟ این پرسشی بود که غرب نمی‌توانست به آن جواب گوید. مهم نیست که غرب این نوع حرکتهای اجتماعی را چه می‌نامد، بنیادگرایی، ارتجاع و یا هرچیز دیگر... مهم این است که این واقعه نشان داد: «حصارهای اطلاعاتی قابل اعتماد نیستند.»

ببینید! واقعهٔ شگفت‌آوری که رخ داده بود، این بود که غرب، ناگهان خود را نه با کشور جشن هنر شیراز و آربی آوانسیان و اسرار گنج درهٔ جنی و دائی جان ناپلئون و جشنهای دوهزار و پانصد ساله و فریدون فرخزاد... که با کشور سیدمجتبی نواب صفوی و حاج مهدی عراقی روبه‌رو یافت. و انقلاب اسلامی در داخل مرزهای «سپهر اطلاعاتی» غرب روی داد، در یك جزیرهٔ ثبات، و پیروز هم شد.

مهم اینجاست که واقعه‌ای نظیر این باز هم در هرنقطه دیگری از جهان می‌تواند روی دهد. من شهر «دوشنبه» را پیش از آنکه به تسخیر رحمان



نبی‌اف و ارتش سرخ درآید دیده بودم. در آنجا با روشنفکرانی آشنا شدم که تو گویی از زمان «سامانیان» آمده بودند و در نماز جمعه در صف نمازگزارانی ایستادم که خارج از آتمسفر رسانه‌های گروهی و در عصر «ابوحنیفه» می‌زیستند. و هم‌اکنون مگر در شرق اروپا و در میان مسلمانان حوزهٔ بالکان چه می‌گذرد؟ **تصویری که ما درصفحهٔ دوم جلد مجلهٔسوره (مهرماه ۷۱)** چاپ کردیم بسیار گویاست: جوانی با گیسوان بلند و عینک رمبویی، پیشانی‌بندی بسته است که روی آن نوشته: الله‌اکبر، جهاد. و این واقعه در میان مرزهای کنترل‌شدهٔ سپهر اطلاعاتی غرب روی داده است: و مگر جایی در کرهٔ زمین هست که بیرون از این مرزها باشد؟

دهکدهٔ جهانی واقعیت پیدا کرده است چه بخواهیم و چه نخواهیم. و ماهواره‌ها مرزهای جغرافیایی را انکار کرده‌اند. این همان دهکده‌ای است که «گرگوار سامسا» در آن چشم باز کرده است. این همان دهکده‌ای است که مردمانش صورت مسخ‌شدهٔ «کرگدنهای اوژن یونسکو» را پذیرفته‌اند. همان دهکده‌ای که مردمانش «در انتظار گودو» هستند. این همان دهکده‌ای است که در آن مردمان را به یک صورت واحد، قالب می‌زنند و هیچ‌کس نمی‌تواند از قبول مقتضیات تمدن تکنولوژیک سرباز زند. این همان دهکده‌ای است که برسر ساکنانش آنتن‌هایی روئیده است که یکصد و پنجاه کانال ماهواره‌ها را مستقیماً دریافت می‌کنند. این همان دهکده‌ای است که در آن روبوت‌ها عاشق یکدیگر می‌شوند. این همان دهکده‌ای است که در آن ترمیناتور دو به سی سال قبل بازمی‌گردد و خودش را از بین می‌برد. این همان دهکده‌ای است که در آن «بت‌من» و ژوکر با هم مبارزه می‌کنند. این همان دهکده‌ای است که در تلویزیونهایش دختران شش ساله را آموزش جنسی می‌دهند، همان دهکده‌ای که در آن گوسفندهایی با سر انسان و انسانهایی با سر خوک به دنیا می‌آیند. این همان دهکده‌ای است که در آن تابلوی «مسیح از ورای ادرار» ماهها توجهات همهٔ رسانه‌های گروهی را به خود جذب می‌کند. این همان دهکده‌ای است که در آن دویست و چهل و شش نوع تجاوز جنسی رواج دارد... امّا عجیب اینجاست که باز هم این همان دهکده‌ای است که در زیر آسمانش «بسیجیان رملهای فکّه» زیسته‌اند، همان دهکدهٔ جهانی که در نیمه‌شبهایش ماه، هم برکازینوهای «لاس‌وگاس» تابیده است و هم برحسینیهٔ «دوکوهه» و کورهایی که در آن بسیجیان از خوف خدا و عشق به او می‌گریسته‌اند. دنیای عجیبی است، نه؟

بیش از یک قرن است که علی‌الظاهر هیچ تمدنی بجز تمدن غرب در سراسر سیّاره زمین وجود ندارد. همه جا در تسخیر این صورت از حیات بشری است که تمدن غرب با خود به ارمغان آورده است. هیچ‌یک از امم عالم نتوانسته‌اند، نه در زبان، نه در فرهنگ، نه در معماری، نه در حیات اجتماعی و نه در زندگی فردی خود را از تاثیرات تمدن غرب دور نگاه دارند. و اکنون که با وجود ماهواره‌ها، مرزهای جغرافیایی نیز انکار شده است و آینهٔ جادو در یکایک خانه‌های این دهکدهٔ به هم پیوستهٔ جهانی، نفوذ کرده است عقل سطحی چنین حکم می‌کند که دیگر هیچ‌چیز نمی‌تواند حکومت جهانی مفیستوفلس را حتی به لرزه بیندازد چه رسد به آنکه آن را به انقراض بکشاند. امّا چنین نیست.

میلان کوندرا در کتاب «هنر رمان» از تناقضهایی خاص این آخرین دوران تمدن غرب، نام می‌برد که آنها را تناقضهای پایانه‌ای PARADOXES TER-MINAUX می‌خواند. مثالی که او می‌آورد می‌تواند پرده ابهام از این تعبیر به یک سو زند: «در طی عصر جدید، عقل دکارتی همهٔ ارزشهای به ارث رسیده از قرون وسطی را یکی پس از دیگری تحلیل می‌برد. امّا در زمان پیروزی تام و تمام عقل، این عنصر غیرعقلی محض- قدرتی صرفاً درپی خواست خویشتن- است که برصحنهٔ جهانی تسلط خواهد یافت. زیرا دیگر هیچ نظامی از ارزشهای مقبول همگان وجود ندارد که بتواند مانع پیشروی آن شود.»

اگر واقع‌گرا باشیم جنگ جهانی دوم را یکی از ترمینالهایی خواهیم یافت که ذات پارادوکسیکال غرب در آن ظهور یافته است. نمی‌دانم شما «جنگ کویت» را چگونه تفسیرمی‌کنید، اما من در آن یک تناقض می‌یابم: تناقضی که شاخکهای حس ششم بسیاری از متفکران غربی - و از جمله نوآم چامسکی- آن را دریافت. غرب پیروزی خود را در جنگ کویت در میان یک حس اضطراب همگانی جشن گرفت و این اضطراب از جمله در لوس‌آنجلس، نشتری شد که دمل چرکین یک اعتراض واقعی را ترکاند. غرب، ذاتی پارادوکسیکال دارد و این پارادوکس‌های پایانه‌ای، سرنوشت محتومی هستند که تمدن امروز به سوی آن راه می‌سپرده است. انفجار اطلاعات از همین ترمینالهایی است که تناقض نهفته در باطن تمدن امروز را آشکار خواهد کرد. وقتی حصارهای اطلاعاتی فرو بریزد، مردم جهان خواهند دید که این دژ ظاهراً مستحکم، بنیانهایی بسیار پوسیده دارد که به تلنگری فرو خواهد ریخت. قدرت غرب، قدرتی بنیان گرفته برجهل است و آگاهیهای جمعی که انقلاب‌زا هستند به یکباره روی می‌آورند: همچون انفجار نور. شوروی نیز تا آنگاه که فصل فروپاشی‌اش آغاز نشده بود خود را قدرتمند و یکپارچه نشان می‌داد و غرب نیز، آن را همچون دشمنی بزرگ در برابر خویش، می‌انگاشت. تنها بعد از فروپاشی بود که باطن پوسیده و از هم گسیختهٔ شوروی، آشکار شد.

اکنون در غرب، همه چیز با سالهای ۱۹۳۰ تفاوت یافته است. مردم با اضطرابی که از یک عدم اطمینان همگانی برمی‌آید به فردا می‌نگرند. آنها هرلحظه انتظار می‌کشند آن دژ اطلاعاتی که موجودیت سیاسی غرب برآن بنیان گرفته است با یک انفجار مهیب فرو بریزد و آن روی پنهان تمدن، آشکار شود. برای آنکه ردیف منظم آجرهایی که متکی به یکدیگر هستند، **فروبریزد** کافی است که همان آجر نخستین سرنگون شود. تمدنها هم پیر می‌شوند و می‌میرند و از بطن ویرانه‌هاشان تمدنی دیگر سربر می‌آورد. در آغاز، تمدن، با یک اعتماد مطلق به قدرت خویش، پا می‌گیرد و هنگامی که این احساس، جای خود را به عدم اعتماد بخشید باید دانست که موعد سرنگونی فرا رسیده است.

●

و اما دربارهٔ خودمان. نباید بترسیم. حصارها، تا هنگامی مفید فایده‌ای هستند که دزدان شب‌رو، برزمین می‌زیند. امّا آنگاه که دزدان از آسمان فرود می‌آیند، چگونه می‌توان به حصارها اطمینان کرد؟ پس باید از این اندیشه که حصارهایی بتوانند ما را از شر ماهواره‌ها محفوظ دارند، بیرون شد و «خانه را در دامنهٔ آتشفشان بنا کرد.» باید در روبه‌رو شدن با واقعیت، به اندازهٔ کافی، جرأت و شجاعت داشت. غرب چنین است که در عین ضعف بیشتر از همیشه رُجز می‌خواند تا خود را در پناه وهم حفظ کند. جنگ کویت، چنین بود: و بنابراین تنها اسیران حصارهای توهم را به وحشت دچار کرد. نه آنان را که ضعف و پیری این قدارمبند مفلوک را در بس اعمال و اقوالش می‌دیدند. **می‌خواهم بگویم که خود ماهواره، در عالم واقع؛ آنهمه ترس ندارد که طنین این خبر در عالم وهم: «ماهواره دارد می‌آید.» طنین این خبر، تا آنجا هراسناک است که بسیاری از هم‌اکنون فاتحهٔ همه چیز را خوانده‌اند: هویت ملی، اخلاق، زبان فارسی... چنانکه پیش از آمدن تلویزیون نیز سخنانی چنین، در افواه بود.**

ماهواره مظهر آن پیوستگی جهانی است که تمدن جدید انتظار می‌برده است. آمریکا نیز مظهر آن اراده جمعی است که همراه با بشر جدید پیدا شده و در جست‌وجوی قدرت و استیلا توسعه و اطلاق یافته است. «استیلا و ولایت»، هم ریشه هستند و اگر بعضی از محققان، استیلای غرب را برعالم، «ولایت طاغوت» خوانده‌اند، تعبیری را می‌جسته‌اند که بتواند مفاهیم جدید را در حوزهٔ معرفت دینی، معنا کند: و چه تعبیر درستی یافته‌اند. غرب از همان آغاز، غایتی مگر برپایی یک حکومت جهانی نداشته است و هم‌اکنون نیز چه آنان که از حاکمیت ماهواره‌ها به وحشت درافتاده‌اند و چه آنان که مشتاقانه چنین روزی را انتظار می‌برند، هردو، حاکمیت ماهواره‌ها را با حاکمیت جهانی غرب، یکسان گرفته‌اند: و هردو اشتباه می‌کنند... □

در جستجوی هویت گمشده

قسمت اول:
هویت مکنون در فضاهای معماری و شهری

● مسعود ا. تهرانی

در حقیقت فضا مرکز «دیالوگ هویت» بین معماری و انسان واقع شده و در این دیالوگ، هویت جامعه رشد کرده است.

مقدمه

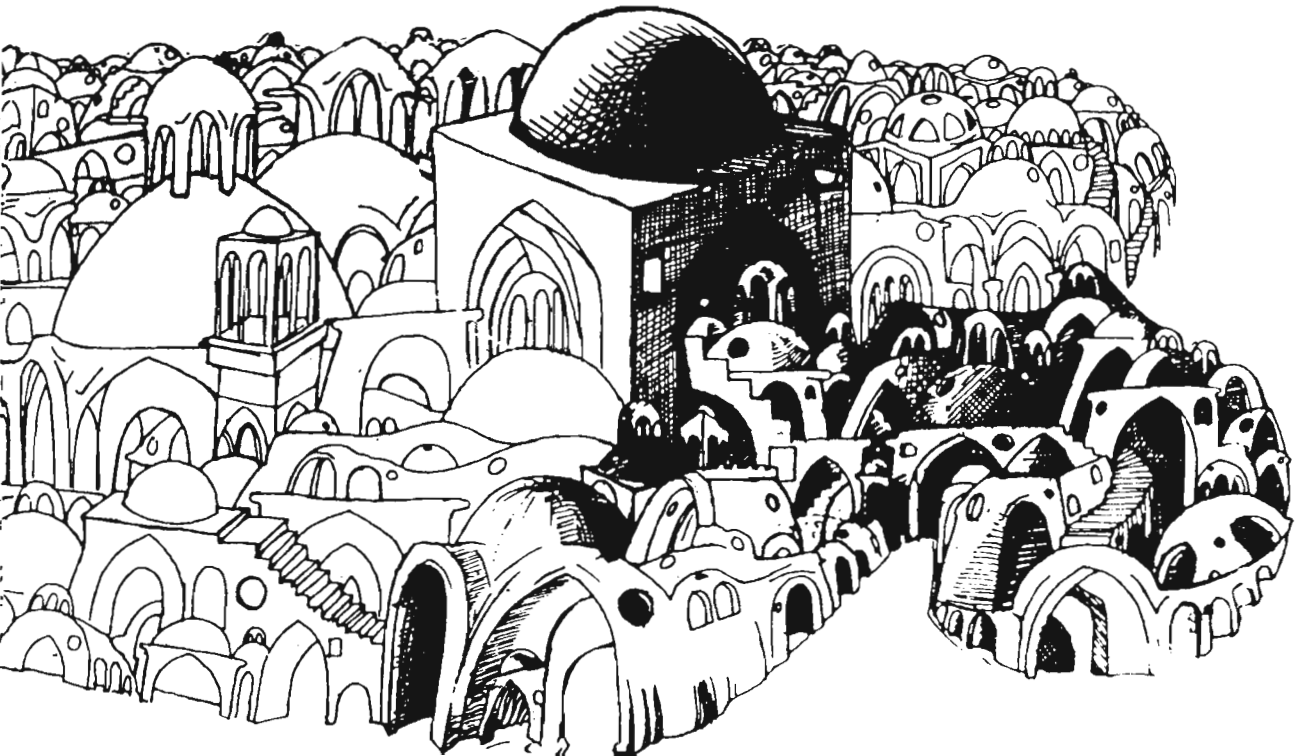
«در جستجوی هویت گمشده» مفهوم مونولوگی است از داریوش شایگان که تحت عنوان «در جستجوی فضاهای گمشده»، در فصلنامهٔ «نامه فرهنگ» (شمارهٔ مسلسل ۹) به چاپ رسیده است. در مفهوم «هویت»، است که با این مونولوگ پُر احساس، دیالوگ برقرار می‌کنیم، همچنان که با «پروست»، در گزارش ۳۰۰۰ صفحه‌ای او از شخصیت تفکیک‌پذیر (analytic) انسان غربی تحت عنوان «در جستجوی زمانهای گمشده» که به جستجوی هویت او (خود) می‌پردازد.

اگر شایگان در این مونولوگ اشاره‌ای هم به پروست نداشت، دیالوگ او در یک فضای مشترک- یعنی «جستجوی هویت»- با پروست همچنان زیبا بود.

او در مقیاس کلان هویت با «پروست» هم فضا می‌گردد و در مقیاس خرد آن با تکنیک توصیف «بنیامین» از پاریس همگام می‌شود.

آنچه در حقیقت مفهوم سادهٔ «در جستجوی هویت» را در بیان شایگان تبدیل به یک مونولوگ می‌سازد، پیچ‌وخم‌های طبیعی تفکّر در مسیر این جستجوست، امّا آنچه این بیان را در اساس ارزش می‌بخشد، این پرسش است که: رجوع طبیعی هرانسان در جستجوی هویت خود به کجاست؟ و آن کدام دریچه است که گم شده و ما از گشودن آن بازمانده‌ایم؟

در این بیان، شایگان، سیرفرهنگی را با مفهوم مشترک فضاهای هویتی در مکانهای مختلف می‌آمیزد و شعر و موسیقی را درون فضاهای معماری و شهری معنا می‌کند. این حقیقت جز نگرشی به معنای هویت مکنون در فضاهای گمشده نیست. این فضاها، قبل از آنکه حضور در آنها با خاطره، به معنای فضاهای گذشته، به طور



توامان درک شود و ضامن تداوم ذاتی آنها گردد، مورد تهاجم قرار گرفته و از دست رفته‌اند، و این معنای فضاهای گمشده و هویتی است که شایگان به دنبال آن است.

آیا آرزویی است که حاصل نمی‌شود؟ یا فریادی است که:

من ملک بودم و فردوس برین جایم بود
آدم آورد در این دیر خراب آبادم

مقالهٔ «در جستجوی فضاهای گمشده» را به این دلیل مونولوگ نامیدیم که شعر پیچیده‌ای است که این ارزش را دارد که پیچ و تاب‌های آن باز شود و به یک دیالوگ بدل گردد. این دیالوگ می‌تواند راهگشای حرکت برای پیداکردن آن فضاهای گمشده باشد. گام نخست گشودن گره هویت است:

چو غنچه گرچه فروبستگی است کار جهان
تو همچو باد بهاری گرهگشا می‌باش

●

هویت یک جامعه یا یک فرد، از یک نظرگاه، تعیین کنندهٔ مشخصات کاربردی آن فرد یا جامعه است و پشتوانهٔ حرکت اوست در زندگی، مانند هرعنصر که مشخصه‌هائی دارد که پشتوانهٔ خواصّ آن عنصر است و تنها نسبت به آن خواص عکس‌العمل نشان می‌دهد. فی‌المثل، همچنان که آهن در حرارت A درجه ذوب می‌شود، در کشش B کیلوگرم بر سانتی‌مترمربع گسیخته می‌شود و یا فشار C کیلوگرم بر سانتی‌مترمربع را تحمّل می‌کند، جامعه یا فرد نیز در یک حالت خودبه‌خود (به طور ناخودآگاه) دارای این هویت است و چون افراد آن جامعه همگی هویت مشترک، و به عبارت دیگر خواصّ مشترکی دارند، در جمع خود به طور هماهنگ حرکت به سوی هدف مشترک را تداوم می‌بخشند.

تا زمانی که این فرد یا جامعه با فرد یا جامعهٔ دیگری برخورد پیدا نکرده است، نیاز به آگاهی براین «خودبه‌خودی» نیست ـ در حقیقت نیاز به خودآگاهی نیست. هنگام برخورد با جامعهٔ دیگر است که این خودآگاهی لازم می‌شود، چون اگر هویت ابراز نشود، یعنی جامعه خواص و در نتیجه کاربرد خود را رعایت نکند (و این دو جامعه از هم شناخته نشوند)، کمترین اثر آن اختلال در تداوم حرکت به سوی هدف خواهد بود، و در این صورت، فرد یا جامعه از تعالی بازخواهد ایستاد و رشد او متوقّف خواهد شد. زیرا «آینده» دورنمایی است برای اتّصال با هدف، «حال» تداوم مقاطع عملکرد اوست برای رسیدن به هدف (امّا از کدام طریق؟ چگونه؟ با چه روشی می‌توان به هدف رسید؟). «گذشته» روش او را در این حرکت تعیین می‌کند. گذشته «مجموعهٔ» رهنمودهایی است که او کسب کرده است و در ساختن آن از تمام وجود خویش مایه گذاشته است. این «مجموعه» از دیالوگ او با تمامی تاریخ قومی، ملّی، فرهنگی، دینی، خانوادگی و خصوصیات فردی او نشات گرفته و هرچه که باشد، حاکی از کمیتی پُربار است که تاثیری شگرف بر کیفیت حرکت او در «حال» و سرنوشت او در «آینده» دارد.

در حقیقت، هویت جامعه یا فرد که از یک سو شاخص سه بُعد حیات او یعنی آینده، حال و گذشته است، از سوی دیگر از گذشتهٔ او نشات می‌گیرد. این گذشته زمانهای حالی را نیز که هرلحظه به گذشته می‌پیوندد در برگرفته و تا ابتدای تاریخ وجود او می‌رسد. به یک معنا تمام باورهای او از این تاریخ که فرهنگ اوست، و تمام

شناخته‌های او از ابتدای تولّد، چنان با هم می‌آمیزند که هویت او را شکل می‌دهند.

مرکز این هویت کجاست؟ اگر از تمام گفته‌ها و شنیده‌ها و دیده‌ها و خوانده‌ها بگذریم و همه را هم به دور افکنیم، آن چیست که با ما یکی شده و هویت خودبه‌خودی ما را می‌سازد؟ این «ناخودآگاه»، مرکز هویت ماست. اصل در این ناخودآگاه، فطرت ماست که در همهٔ انسانها یکی است، امّا آن جنبه‌ای از این فطرت که شکل می‌گیرد و در رابطه با جمیع دیالوگهائی که گفته شد به ما هویت می‌بخشد. کدام دیالوگ مستمر و ناخودآگاه است که مرکز این هویت را در تاریخ وجودی جامعه یا فرد ابدی می‌کند و به ثبت می‌رساند و پایهٔ پرگار سرنوشت او را برآن مرکز استوار می‌سازد؟ مثلاً می‌گوید که من یك مصری هستم، یا من یك آلمانی هستم، یا اگر من در هند متولّد می‌شدم چه کسی می‌بودم.

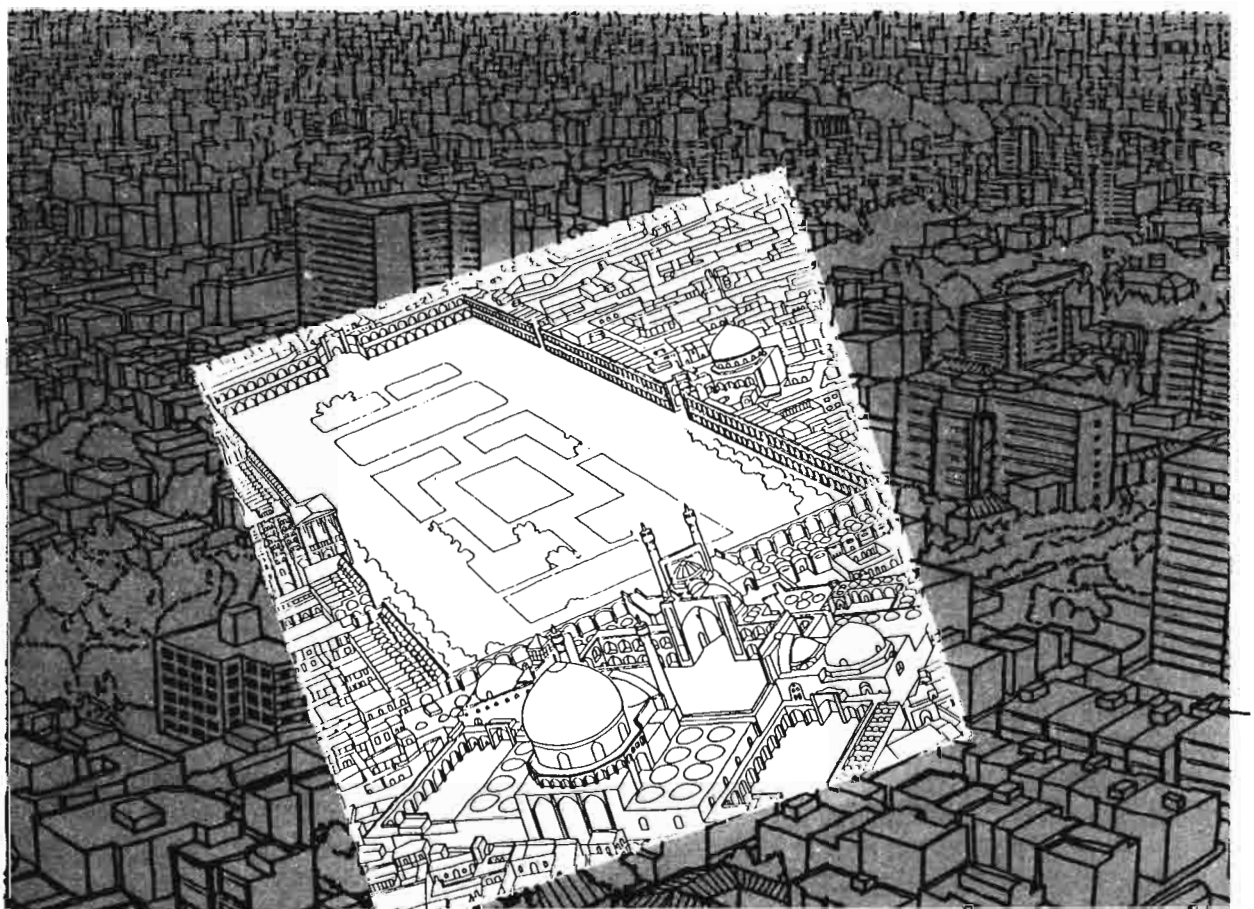
اگر در مفهوم خاك در فرهنگ ادبیات فارسی عمیق شویم، دریچهٔ درك آنچه بشر از خاك برای خود ساخته است به روی ما باز می‌شود. از این دریچه است که نسیم روح فضای مستمّر زندگی تاریخی او به عنوان فرد یا جامعه، از ابتدای تاریخ فرهنگی و از ابتدای تولّد او، بر خودآگاهش می‌وزد و یکباره با تمام وجود خود را می‌یابد که کیست. مرکز آنچه این ناخودآگاه را ساخته و جان داده است فضاهائی است که در آنها زیسته و درون آنها رشد کرده است، چرا که این فضاها، یعنی فضاهای معماری و شهری زندگی او، در حقیقت نشأت گرفته از تاریخ فرهنگ جامعه است.

معماری دیالوگ انسان و سرزمین است و این دیالوگ یعنی حضور انسان ایجاد فضا می‌کند و این حضور به هرشکلی که باشد، معماری خواهد بود. به عبارت دیگر، فضا یك خاصیت است که در آن امکان خاصّی از حضور معنا پیدا می‌کند. معماری یك قوم در طول تاریخ آن قوم به واسطهٔ فضا هویت یافته و هویت بخشیده است. در حقیقت فضا مرکز «دیالوگ هویت» بین معماری و انسان واقع شده و در این دیالوگ، هویت جامعه رشد کرده است.

وقتی صحبت از معماری و خانه و شهر می‌کنیم، مقصودمان فضاهای معماری، فضاهای شهری و سنّت زندگی در آنهاست. اهمیّت این دیالوگ خاصّ انسان با معماری در استمرار و تکرار آن است و ویژگی آن اینکه از ابتدای وجود و در طول دوران کودکی و جوانی با او همراه بوده است.

انسان می‌تواند از همهٔ دستاوردهای بشری دیگر در طول تاریخ احتراز کند و دانسته یا ندانسته همهٔ دریچه‌های ارتباط با فرهنگ را، از علم و هنر و فلسفه و تاریخ، به روی خود ببندد، امّا نمی‌تواند از فضای زندگی خویش که معماری است بگریزد، و یا در صورتی که این دریچه‌ها به روی او باز باشد می‌تواند در آنچه می‌بیند دخل و تصرّف کند؛ بخشی را نادیده انگارد و با بخشی به مخالفت برخیزد. امّا آنچه از دریچهٔ فضاهای معماری و شهری در ناخودآگاه او جذب می‌شود غیرقابل کنترل و مقاومت ناپذیر است.

این فضاها تعیین کنندهٔ شکل روابط انسانها و نحوهٔ زندگی آنها در خانه و شهر، شکل‌گیری خانواده و تشکیل بخش عمده‌ای از هویت در ناخودآگاه آنهاست که بر شخصیت آنها و شکل و طرز تفکّر آنها تاثیر می‌گذارد، خاصیت تفکّر را در ایشان زنده نموده یا بکلّی راه تفکّر را برآنها می‌بندد. ما به شکل ملموس‌تر تفاوت هویتی



انسانهائی را که در کوهستان زندگی کرده‌اند با آنان که از دشت می‌آیند در این رابطه حس کرده‌ایم. بدین معناست که نطفهٔ تفاوت فرهنگی در فضای زندگی جامعه بسته می‌شود. اگر این فضا مورد تهاجم قرار گیرد چه می‌شود؟

در دورهٔ جدید، فضای معماری و شهری انسانها دستخوش هجومی گسترده قرار می‌گیرد. دورهٔ جدید همه چیز را با ورود بی‌همتای «ماشین» در جای جای فضاهای زندگی جوامع، با معیار «ماشین» معنا می‌کند، یعنی فضائی که ماشین به آن وارد نمی‌شود فضائی بدون معنا و عاری از زندگی است. «زندگی ماشینی» نه به معنای یك نوع زندگی، بلکه در حقیقت به معنای تنها مفهوم زندگی در دوران جدید به جوامع ارائه می‌گردد. ماشین به معنای تکنیك در تمام جریان زندگی انسانها دخالت می‌کند و حتّی فلسفهٔ زندگی می‌شود: خانه ماشین زندگی است، حمل و نقل و ارتباط با ماشین انجام می‌گیرد، شهر ماشینی است که باید با اجزاء ماشینی خود درست کار کند. و به همین معنا، در دورهٔ جدید فضاهائی که ماشین به آن وارد نمی‌شود به آرشیوهای باستانشناسی منتقل می‌شود و شاید کسی جرات نمی‌کند که بگوید، و یا اینقدر بدیهی است که به گفتنش نمی‌ارزد، که جوامع و انسانهائی که درون این فضاها زندگی می‌کنند و طیّ زندگی مستمّر خویش، تاریخ و فرهنگ دستاوردهای پرارزش بشریت را همراه خود در جای جای این فضاها و سینه‌بسینه، درون همین فضاهای مورد تهاجم، حفظ کرده و ادامه می‌دهند نیز همراه این فضاها به همان آرشیوها منتقل می‌شوند.

شاید در مرز ادراك این مفهوم قرار گرفته‌ایم و شاید آنقدر وحشتناك یا مسخره است که نمی‌خواهیم باور کنیم که این انتقال انجام گرفته است. این هجوم فرهنگی ماشین یعنی «تکنولوژی» ـ در اصطلاح عام ـ به معنای حذف هویت تاریخی جامعه است. در حقیقت این تکنولوژی است که فرد و جامعهٔ قبل از دوران جدید را در مقابل یك سؤال بزرگ و اساسی‌ترین سؤال حیاتی جامعه قرار می‌دهد که: «او کیست»؟ و خود پاسخ می‌دهد که: «هیچکس»!

در اینجاست که انسان با مسئله هویت روبرو می‌شود و درمی‌یابد که اگر مشکل هویت خود را حل نکند تنها راه نابودی است. نیاز به این آگاهی برهویت است که جامعه یا فرد را دچار بحران هویت می‌سازد. سخت به جستجو می‌پردازد و کمتر پیدا می‌کند. بین او و هویت پرتگاهی وجود دارد که همان «دوران جدید» است.

تهاجم فرهنگی در دوران جدید به مفهوم قطع رشتهٔ اتّصال جامعه یا فرد با فرهنگ و تاریخ اوست. این تهاجم از طریق قطع فضای زندگی مستمّر او، «روند زندگی جدید» را به او پیشنهاد می‌کند. امّا این پیشنهاد در حقیقت با تغییر فضا، به معنای تخریب فضای سنّتی و احداث فضای جدید تحمیل می‌گردد. باید متوجّه بود که مقصود از تخریب فضا، تخریب ساختمانها و شهرها و نوسازی آنها نیست؛ مقصود جاده‌ای است که به عنوان خیابان اصلی شهر برای ورود ماشین، تمام شهرها را از وسط می‌بُرد و فضای شهر را تخریب می‌کند و هویت آن را مخدوش می‌سازد. هرچه شهر کوچکتر، نابودتر. مقصود ساختمانهائی است که مثل علف هرزه در شهرها می‌رویند و بناهای قدیمی که پاکسازی می‌شوند. و آنچه در این بین از میان می‌رود فضائی است که به شهر و جامعه هویت می‌بخشد.

دورهٔ جدید می‌خواهد هویت جدیدی ببخشد. هویت جدید به معنای از بین رفتن همهٔ تفاوتها، همهٔ ویژگیها و همهٔ هویتها و در نتیجه همهٔ توانهای بالقوّهٔ کاربردی همهٔ جامعه‌هاست. یعنی هویت جدید ابتدا همه را یکسان می‌کند و سپس همچون برده‌ای در راه هدفهای جدید به کار می‌گیرد. یك توان بالقوّه به همه می‌بخشد، آموزش جدید می‌دهد و به یك معنا مفهوم هویت از بین می‌رود. چند نسل نابود می‌شوند، به آرشیوهای باستانشناسی منتقل می‌شوند. در تاریخ، فرهنگ و دین نوعی انقطاع حاصل می‌شود و فرهنگ همگانی در «دهکدهٔ جهانی» به عنوان یگانه مرجع جوامع بشری مطرح می‌گردد.

این فرهنگ می‌گوید: تکنولوژی اولویت اول و انسان‌اولویت دوم محسوب می‌شود. «تکنولوژی» چیست؟ توان جدید بشر. امّا هنوز انسان توان چنین «توانی» را ندارد. این «توان» از توان انسان امروزی بسیار بالاتر است. این نشان می‌دهد که انسان مسیر اشتباهی را پیموده تا به این «توان» رسیده است. برای همین است که امروز «تکنولوژی» اولویت اول و «انسان» اولویت دوم شمرده می‌شود.

تکنولوژی می‌گوید اگر انسان به مفهوم رایج در فرهنگ قدیم بخواهد انسان بماند موجود با صرفه‌ای نیست. به عبارت دیگر، اگر تکنولوژی امروزی بخواهد انسان بدان معنا را رعایت کند «دخل و خرج» نخواهد کرد و چیزی که دخل و خرج نکند منتفی است. رفاه و پیشرفتی که در کنار تولیدات تکنولوژیك فراهم می‌آید، همراه خود مضرّات بسیاری که سلامت جسم و روان انسان را تهدید می‌کند به ارمغان می‌آورد. حذف بسیاری از این مضرّات از تولیدات فوق ممکن است، امّا هزینهٔ بسیار زیادی دارد که شیفتگی تکنولوژیك مانع از مطرح کردن آن می‌گردد. آیا انسان امروز می‌تواند تکنولوژی را نفی کند؟ آیا انسان ترجیح می‌دهد هویت خود را نفی کند؟ بحران هویت یعنی همین.

آیا انسان می‌خواهد به همان معنای رایج در فرهنگ قدیم انسان بماند؟ بین او و این انسان پرتگاه عمیقی وجود دارد که تکنولوژی است. او فقط می‌تواند دورنمای این انسان با فرهنگ قبل از دوران جدید را در آن طرف پرتگاه ببیند.

از سوی دیگر، پذیرش نوع انسان جدید به معنی پذیرش تهاجم تکنولوژی به محیط‌زیست اوست، همان فضای زیستی که هویت او را طیّ تاریخ پُرباری از دستاوردهای فرهنگی فراهم آورده و او را ساخته است.

وقتی صحبت از فضاهای معماری و شهری می‌کنیم، به طور دقیق مقصود «فضای زندگی» انسانی است که در روی این کرهٔ خاکی طیّ تاریخ وجودی او شکل گرفته و با او یکی شده است. انسان در یك دورهٔ طولانی فرهنگی «از روابط متقابل با طبیعت و خواصّ محیط و سرزمین و اجتماع خود» فضای زندگی خویش را ساخته و بدان شکل داده و در آن هویت خود را یافته است.

حال، در آن واحد از او خواسته می‌شود که هویت خود را فراموش کند ـ یعنی بگوید که من انسان دیگری هستم ـ غافل از اینکه او در پرسش «من کیستم؟» خواهد ماند. □

نیما

● یوسفعلی میرشکاک

اشعار اولیهٔ نیما، چندان به زبان مردم نزدیکند که گاه از منطق شعر فروتر می‌افتند. لحن شاعر، در اینگونه شعرها، روایی، ساده و بی‌تکلّف است. سست‌ترین این شعرها، مثنوی «رنگ پریده، خون سرد» است، امّا تشخص نیما با همین مثنوی آغاز می‌شود و شاعری که سعی دارد تفاوت چشم‌انداز خود را با دیگران، به زبان شعر زمانهٔ خود بیان کند، در همین مثنوی آشکار می‌شود.

□

ظهور نیما، همراه با بروز زبانی نوآئین است، نیما خود را در این زبان کشف می‌کند و شعر نو به معنای «مکاشفه در زبان» از همین جا آغاز می‌شود. هرچند این مکاشفه چندان ساده است که پیش‌پا افتاده می‌نماید، امّا به نظر من همین کشف است که هم ربط و نسبت نیما را با طبیعت رقم می‌زند و هم موجب آن می‌شود که نیما از زبان عام و شایع شاعران پایتخت، فاصله گرفته و به زبان سبک خراسانی ـ خراسانی بازگشت ـ روی بیاورد. در همین مثنوی، زبان بی‌رمق عراقی سبک بازگشت غلبه دارد، امّا شعر با اینکه گاه با غلطهایی فاحش همراه است، حاصل جوششی ناخودآگاه نیست. نخست یک بیت برزبان شاعر جاری می‌شود، بیتی که هیچ شباهتی به زبان شایع زمانه ندارد:

من ندانم که با که گویم شرح درد
قصّهٔ رنگ پریده خون سرد

و گیرایی این بیت شاعر را برمی‌انگیزد که آن را ادامه دهد. امّا هیچ راهی نمی‌شناسد جز ساختن یک نظم و آن هم به زبان فرسودهٔ عراقی بازگشت، که هیچ نسبتی با بیتِ برآمده از ناکجای ذهن و ضمیر ندارد:

هرکه با من همره و پیمانه شد
عاقبت شیدا دل و دیوانه شد
قصه‌ام عشاق را دلخون کند
عاقبت خواننده را مجنون کند

«همره و پیمانه شد» به جای «همره و هم‌پیمان» شد. و گاه قافیهٔ غلط:

چه شد آن یاری که از یاران من
خویش را خواندی زجانبازان من

و زبان غالباً در نهایت ضعف:

خلقم آخر بس ملامتها نمود
سرزنشها و حقارتها نمود

و از این دست، نظمی پریشان، امّا نیما پیش از آنکه شاعر باشد و طبعی روان داشته باشد ـ که در قیاس با معاصرانش، روانی طبع ندارد و به اصطلاح از شاعران گران طبع است ـ آدمی است یکدنده و لجوج، پروردهٔ کوهستان. به جای دور انداختن نظم سست خویش، آن را ادامه می‌دهد تا بار دیگر به همان آذرخش نخستین دست پیدا می‌کند:

به‌به از آن آتش شبهای تار
در کنار گوسفند و کوهسار
به‌به از آن شورش و آن همهمه

و عصر فروبستگی

که بیفتد گاه‌گاهی در رمه
بانگ چوپانان، صدای هایهای
بانگ زنگ گوسفندان، بانگ نای

زبان برآمده از اعماق ذهن و ضمیر قطع می‌شود ولی نیما با سماجت نظم خود را دنبال می‌کند، تا:

جنبش دریا، خروش آبها
پرتو مه، طلعت مهتابها
ریزش باران، سکوت درّه‌ها
پرش و حیرانی شب پرّه‌ها
نالهٔ جغدان و تاریکی کوه
هایهای آبشار باشکوه

و از این پس شاعر، کاری به فراز و فرود شعر خود ندارد، چرا که در خلال کشف چشم‌انداز بیرونی زبان، خود را نیز به مکاشفه دریافته است:

من از این دو نان شهرستان نیم
خاطر پردرد کوهستانی‌ام

چه اهمّیتی دارد که شهرستان به جای شهر آمده باشد؟ کورها حتّی، می‌فهمند که نیما به پایتخت اشاره دارد و پایتخت هم کنایتی است از وضع موجود جهان:

زین تمدن خلق درهم اوفتاد
آفرین بروحشت اعصار باد

چه اهمّیتی دارد که به جای عصر یا اعصار توحّش، وحشت اعصار گفته شود؟ نیما به مرزهای کشف «من شاعر» نزدیک شده که در سیر نفسانی نمایندهٔ تمام من‌های دیگر است. البته نیما در تئوری پردازی‌هایش، با این مکاشفه و مکاشفات دیگر خود بسیار ساده‌لوحانه برخورد می‌کند و مدام سعی دارد از آنها دستگاهی منطقی و منظم ارائه بدهد. و چون بیرون از دایرهٔ شعر، ظاهرزدگی عجیبی دارد و در برابر پیچیدگیهای نتایج تمدن تکنولوژیک سردرگم است، سستی شعر سبک بازگشت و سبک مشروطیت را به وزن و قافیه نسبت می‌دهد و با اخذ و اقتباس از آراء ادبای فرانسه و روسیه و مدد گرفتن از وهم و فهم خود به توجیه بدعتهایش می‌پردازد. امّا مکاشفات نیما، ورای بدعتهای او هستند و در ناخودآگاهی و بیخودی او اتفاق افتاده‌اند و به همین علّت، نیما نمی‌تواند برتاریکیهای وجود خود نوری بتاباند.

□

با اینکه نیما در مثنوی «رنگ‌پریده خون سرد» به شیوهٔ معاصران خود و به تقلید از قدما ختم مقال می‌کند، امّا ابیات یاد شده، نشان می‌دهند که تشخص کار وی از آنجا آغاز می‌شود که نفسانیت بیرونی و درونی، شاعر را در اختیار می‌گیرند و از زبان او سخن می‌گویند. این سیر ناخودآگاه، بعدها طبیعت زبان و تفکر نیما می‌شود. تا آنجا که نفسانیت شاعر، شکل بیرونی زبان اوست و کلمات را در هربار بکار گرفته شدن، معنایی تازه می‌بخشد و با کشاندن شاعر به سمت اتحاد زبان و طبیعت، به نگرش وی قوام می‌دهد.

نیما از شهر به طبیعت می‌گریزد، اما طبیعتی مجرد که جز در ذهن و زبان او نیست و حتی در مسافرتهای هرسالهٔ او به مازندران نباید به دنبال آن گشت. این طبیعت، طبیعت همهٔ ماست، حتی طبیعت آنها که نه شعر نیما را می‌خوانند و نه او را می‌شناسند. با نیما، آن بخش از تاریخ ما که نزدیک به دو قرن، در برزخ به سر می‌بُرد، رها می‌شود و در کنار تاریخ قدسی قرار می‌گیرد. هرچند نتایج کار نیما به نظر خرمگسان چنان می‌نمود که «ساحت قدس» پایان یافته و پس از نیما، تجدد، همه جا و همه چیز فرهنگ ما را در خود فرو خواهد برد، اما ظهور معمار حرم مولانا علامه محمد اقبال لاهوری از یک سو و ظهور سید محمدحسین شهریار تبریزی در کنار نیما، نشان داد که تاریخ ما همچنان مراتب خاص خود را طی می‌کند و جزیره‌ای نیست که سیل تجدد آن را در خود فرو ببرد، بلکه دریایی است که تجدد را در خود فرو خواهد برد. و نیما نه زبان تجدد، بلکه زبان تاویل نفسانیت جدید ماست. نفسانیت ما که مخرب وجود ماست، در مواجههٔ با نمود خود ـ طبیعت و جهان پیرامون که امروز در غرب و مغرب زمین مستور است ـ دچار وحشت و اضطراب می‌شود و «نکفر ببعض و نؤمن ببعض» براو مستولی می‌گردد. نیما زبان این مواجهه است.

□

بشر امروز با اینکه به مرتبهٔ حشرات تنزّل کرده است و در مزبله بسر می‌برد، به هنگام قضاوت در چنبر اخلاق گرفتار است، یا بهتر بگویم مقدماتی را به عنوان اخلاق یاد می‌کند که چیزی جز عاداتِ پست و منحط نیستند و ربط و دخلی به اخلاق ندارند. این بشر که از مصادیق بارز «مثلهم کالانعام بل هم اضلّ» است، همه چیز را با اطلاق «خوب» یا «بد» مورد قضاوت قرار می‌دهد و خوش دارد که تکلیف همه کس و همه چیز را یکباره و قطعی روشن کند: «نیما خوب است»، «نیما بد است»، «شریعتی خوب است»، «شریعتی بد است»، «اسلام خوب است»، «اسلام بد است»، و... الخ.

تأمل و تفکر شأن حشرات نیست و من که به هیچ وجه اهل مماشات با مگسان و خرمگسان نیستم، نمی‌توانم جانب اخ و پیف و وزوز آنان را مراعات کنم. من برای ابلهانی که «لب‌ریخته‌ها»ی رؤیایی را شعر می‌دانند و به دیوان شهریار چپ‌چپ نگاه می‌کنند، سخن نمی‌گویم. برای من هم یدالله رؤیایی شاعر است، هم شهریار، هم احمدرضا احمدی، هم سنایی غزنوی و هم... الخ. امّا هرکدام از اینان زبان یکی از مراتب وجود ما هستند. نه رؤیایی وقتی که می‌گوید:

برارتفاع زخم پرواز داشتم.

در ارتفاع خود، تنهاست و بیرون افتاده از تاریخ ما و تاریخ بشر، و نه احمدرضا احمدی وقتی که می‌گوید:

من سپیدی اسب را گریستم

بی‌نصیب از قسمت و حوالت ازلی است، و نه شهریار وقتی که می‌گوید:

دگر به پای مه و مهر اگر جهان گردیم

به صد چراغ نیابیم آنچه گم کردیم
فارغ از عوالمی است که برنفس و عقل رؤیایی و احمدی می‌گذرد.
و نه سنایی، وقتی که می‌گوید:
گفتی که زبهر مجلس افروختنی
در عشق چه حیله‌هاست اندوختنی
ای بی‌خبر از سوخته و سوختنی
عشق آمدنی بود نه آموختنی
سخنش محدود به قرن پنجم است. من در نزاع با شاعران، با مراتب سیر نفسانی آنها در منازل فردی و جمعی آن از اماره تا مطمئنه، نزاع می‌کنم و این نزاع، بویژه آنجا رنگ رد و انکار به خود می‌گیرد که شاعر یا پیروان وی بخواهند مرتبتی متنزل را به جای مراتب متعالی بنشانند و مردم را به آن دعوت کنند. بگذریم، مجاب کردن مگس و دعوت خرمگس به تفکر، آب در هاون کوبیدن است.
□□
هان ای شب شوم وحشت انگیز
تا چند زنی به جانم آتش
یا چشم مرا زجای برکن
یا پرده زروی خود فروکش
در شعر «ای شب» با اینکه نیما هنوز در مقدمات مکاشفهٔ «من شاعر» است، سعی دارد در زبان قدیم رخنه کرده و به منطق تازه‌ای در شعر دست پیدا کند. به عبارت دیگر، نیما قصد دارد در وجود و حقیقت قدیم خود رخنه کند:
آنجا که زشاخ، گل فرو ریخت
آنجا که به کوفت باد بر در
و آنجا که بریخت آب موّاج
تابید براو مه منوّر
ای تیرشب دراز دانی
کانجا چه نهفته بدنهانی
تو چیستی ای شب غم‌انگیز
در جستجوی چه کاری آخر
بس وقت گذشت و تو همان‌طور
استاده به شکل خوف آور
تاریخچهٔ گذشتگانی
یا رازگشای مردگانی
آنها که در این شعر، دهخدا را مقتدای نیما می‌بینند، گرفتاران «تقویم»اند. در «ای مرغ سحر چو این شب تار»، منطق، منطق دیگری است و دهخدا در مرتبهٔ دیگری از «نفس ناطقه» سخن می‌گوید. شبههٔ شباهت شعر نیما با شعر دهخدا از آنجاست که هردو به زبان سبک خراسانی شعر می‌گویند. و البته این نیز اتفاقی نیست. زبان سبک خراسانی زبان تفصیل و سیر در کثرات آفاقی است، و هم دهخدا، هم نیما، هم بهار، هم اخوان، هم شاملو، هم اوستا، از سر اتفاق و تصادف و به تاثیر از محیط یا تربیت این و آن استاد، این زبان را انتخاب نکرده‌اند. این شاعران علیرغم تفاوت مراتب، همه در افق تفصیل قرار دارند و سیر نفسانی می‌کنند. البته منازل سیر اینها مختلف و متفاوت است. دهخدا از سیر آفاقی خود دست برمی‌دارد و به گردآوردن «لغت‌نامه» مشغول می‌شود. بهار در سیر متشتّت و سیاست‌زدهٔ خود به پایان می‌رسد و... الخ. اما نیما از نفس امارهٔ فردی به نفس امارهٔ جمعی سیر می‌کند و از هردو می‌گذرد و در مقدمهٔ طلب تجدید عهد با حقیقتی ورای فرد و جمع است که درمی‌گذرد، و در این مقام نه کسی پیرو نیماست و نه شاگردی دارد و نه خواننده‌ای. اخوان پیرو شکل شعر نیمایی است و دیگران نیز کوتاه و بلند کردن مصرعها را از نیما آموخته‌اند و خوانندگان نیز قطعات مختلف شعر نیما را خوانده و لذت برده‌اند، همان‌طور که ممکن است کسی قصیدهٔ «دماوند» بهار را بخواند و لذت ببرد یا غزلی از وحشی بافقی را...
همزبانی و همدلی با نیما کار شبه‌منتقدان نیز نیست. با قطار کردن اقوال و آراء منتقدان غرب نمی‌توان به عالم نیما که عالمِ بی‌عالمی نفس ماست، راه برد.
□
تو چیستی ای شب غم‌انگیز
در جستجوی چه کاری آخر
بس وقت گذشت و تو همان‌طور
استاده به شکل خوف‌آور
تاریخچهٔ گذشتگانی
یا رازگشای مردگانی
این شب، شب نفس ماست در برزخ نزدیک به سه قرن سعی بازگشت. بازگشت به حقیقتی که آموزگار فردوسی و سنایی و عطار و مولوی و حافظ بود و پس از جامی به هند رفت و در آنجا ظهور کرد و در اینجا هرچه امثال آذر و هاتف و عاشق و صبا بردر زدند، چهره آشکار نکرد.
این شب، شبی است ایستاده و ساکن. عارف در این شب، صوفی اباحی مذهب است و فیلسوف، حاشیه‌نویس آثار ملاصدرا و میرداماد و شهید سهروردی و شیخ الرئیس. نقاش در تذبذب میان چین و روم بسر می‌برد و معمار چشم به فرنگ دارد. فقیه و متکلم ناقلند و موسیقیدان عملهٔ طرب است.
این شب، شبی است محتوم و اراده شده از ناحیهٔ «ذات احدیت» تا امت حضرت و احدیت ناخواسته در حجاب بمانند. تاریخ و فرهنگ ما در این شب که سه قرن به طول می‌انجامد، به تقیه می‌رود و از حرکت بازمی‌ماند. زیرا اگر پیش می‌رفت در حوالت غرب سهیم می‌شد و به «اسفل سافلین» می‌افتاد، بی‌آنکه راه برون شدن خود را بیابد.
این شب، «فروبستگی رحمانی» و «قبض ممدوح» است و هنگامی درهای آن به روی «صبح کاذب» غرب بازمی‌شوند و ما با «بسط مذموم» و «گشایش شیطانی» مواجه می‌شویم که دو گام به پیش نرفته، درهای «بسط ممدوح» و «گشایش رحمانی» نیز باز می‌شوند و طلیعهٔ «صبح صادق» ظهور بقیةالله، آشکار می‌شود.
سهم ما از حوالت تاریخ جدید اندک بود و شرکت ما در آن کوتاه است. ما درست در هنگامه‌ای روی به غرب آوردیم و به فریب آن گرفتار شدیم که غرب در حال نفی خود بود. در آن شب سیصد ساله، آنها که سعی بازگشت داشتند مقلد نبودند، مضطرب بودند. پیش از آنکه غرب در باز کند و چهره بنماید، می‌خواستند به پناه خدا بروند، زیرا از روبرو شدن با افقی که در انتظار تاریخ آنها بود ناخودآگاه هراس داشتند. امّا بازگشت در آن روزگار معنا نداشت.
حق، جلّ‌جلاله‌الکریم، هنگامی که به اسم «قابض» تجلی می‌کند، راه بیرون شدن از شش جهت بسته است و در آن شب رحمانی به تمام اسماء مقدس خود که به جلال احدیتش رجوع دارند، برتاریخ ما سایهٔ ستر و لطف انداخته و همه را در ظل اسماء مبارکه‌ای چون ستار، مؤخر، عاصم، قاهر، کاسر، حسیب، مفصّل، مُذلّل، حافظ، صبور، فارق، مجیر، شفیق، رفیق، حفیظ، مُذِل، معید، فاصل، ناهی، مُرضی، مُفنی، مُخَوّف، مُحذِّر، و... الخ فرو برده بود. آنان که حدود خدا را در این شب نگه می‌داشتند و تقوی پیشه کرده بودند با آن گروه از این اسماء مبارکه نسبت می‌یافتند که ذیل اسم «الرّحمان» و

«الرّحیم» قرار دارند، همچون مجیر و ستّار و حافظ و شفیق و رفیق و حفیظ. کسانی که در این شب از حدود خدا تجاوز می‌کردند، از تقیّه‌ای که خداوند در این شب قرار داده بود بهره‌ای نداشتند و با آن گروه از این اسماء مبارکه نسبت می‌یافتند که ذیل اسم جبّار و قهّار قرار دارند همچون قاهر، کاسر، مُذلّ، مُذِلّ، مُرضی، مُغنی، مُخَوّف و ممیت. آنان که در برزخ میان این دو حد قرار داشتند با اسماء مبارکه‌ای چون ستّار، مؤخِر، حسیب، مفصّل، فارق، فاصل، ناهی و... الخ نسبت پیدا می‌کردند علی قدر مراتبهم.

□

چرا آذر و هاتف می‌خواستند برگردند و صبا و سروش و شیبانی و قاآنی و ادیب الممالک و فروغی و... الخ ظاهراً برگشتند، و شعرای مشروطیت به شعارهای سطحی افتادند و... الخ، امّا نیما روبه‌راه آورد؟ چه ندایی شنیده بود؟

نیما برخلاف پیروان خود که «مقدمات» نداشتند، در حکمت قدیم هرچند گذرا، سیری داشت، با ادبیات قدیم و جدید عرب اندکی آشنا بود، شعر و ادب قدیم فارسی را تا حدودی می‌شناخت، در برابر ادبیات غرب هم دچار انفعال محض نبود، در پایتخت تربیت نشده بود که منورالفکر قلّابی باشد؛ نه صوفی خانقاهی بود، نه اهل مسجد، نه اهل میخانه و از همهٔ اینها که بگذریم نه منافق بود و نه مرایی و از سادگی و جسارت توأمان با وحشت و حیرت کوه‌نشینان و روستائیان بهره‌ای تمام داشت و اینها مقدماتی بود برای اینکه از ورای حجاب اشیاء مورد خطاب حضرت رحمان قرار بگیرد. اگر در حکمت قدیم متبحر می‌شد چه بسا به استاد و دوست خود علامهٔ حائری مازندرانی تأسی می‌کرد یا فروغی دیگری از کار درمی‌آمد. اگر با ادبیات عرب آشنایی کامل می‌داشت، شاید مترجمی می‌شد باب استادی دانشگاه. اگر شعر و ادب قدیم را می‌شناخت، شاید «قریب»، «رشید» و... علّامه‌ای دیگر از آب درمی‌آمد. اگر در برابر ادبیات غرب انفعال محض می‌بود، یکسره به ورطهٔ نهضت جدید ترجمه می‌افتاد و... الخ. هیچ مدان همه‌دان بودن نیما همراه با سادگی و جسارت روستایی‌اش، تهوّری برایش فراهم کرد تا مستعد آن خطاب باشد.

□

آنها که شعر «ای شب» را در چشم‌اندازی سیاسی محدود می‌کنند، سیاست‌زدگانند. البته نیما، بهار، دهخدا و... سیاست‌زده بودند و همهٔ ما کم و بیش سیاست‌زده‌ایم. امّا تا شاعر از سیاست و سیاست‌زدگی نگذرد، مورد خطاب و عتاب حق قرار نخواهد گرفت و شاعر نخواهد شد. نیما وقتی از شب می‌پرسد:

تو چیستی ای شب غم‌انگیز
در جستجوی چه کاری آخر

از اوضاع و احوال سیاسی پرسش نمی‌کند. پرسش او پرسشی اصیل است و در هرپرسش اصیلی، پرسش از سیاست و اوضاع و احوال زمانه نیز مضمر و مستتر است. نیما از تاریخی بیکار و غم‌انگیز پرسش می‌کند که بی‌جستجوست؛ تاریخی که نزدیک به سیصد سال در تاریکی فرو رفته است، تاریخی که ظاهراً تاریخ نیست، تاریخچهٔ گذشتگان و در حاشیهٔ مردگان زیستن است. نیما تاریکی این تاریخچه را به اجمال دریافته است و در عالم اجمال از این شب می‌خواهد که یا او را در خود فرو ببرد و یا سپری شود:

یا چشم مرا ز جای برکن
یا پرده ز روی خود فروکش

برکنده شدن چشم، فرو رفتن و گم شدن در تاریکی است و نیما ترجیح می‌دهد در برابر تاریخی که سپری نمی‌شود، کور باشد.

شاعران حقایق را به اجمال درمی‌یابند. تفاوت مراتب آنان در این است که تفصیل این اجمال را قبل یا بعد از آن حاصل کنند؛ و در روزگار ما که تأویل وجهی ندارد و اگر داشته باشد تأویل شکل و ساختار شعر است، بسا شاعر که حقیقتی را در عالم اجمال برزبان می‌آورد، امّا هرگز از تفصیل آن باخبر نمی‌شود.

□

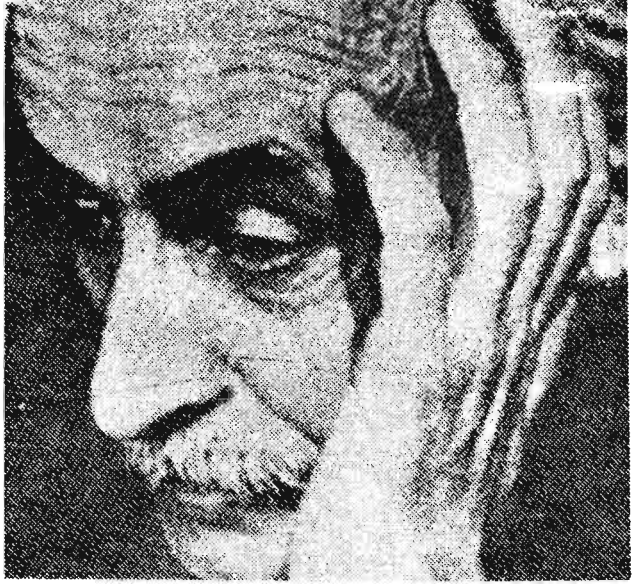
پرسش از شب تنزّل فرهنگ و هبوط تاریخ ما مختص نیما نیست؛ بسیاری از معاصران نیما نیز چنین پرسشهایی داشته‌اند، امّا چون سیر آنها محدود به حدود نفس فردی بوده، پاسخهایی در همان حدود دریافته‌اند. تنها کسی که فراتر از نیما متعرض این پرسش است و آنرا به جد مطرح می‌کند و از آن می‌گذرد علامه اقبال است. تفاوت نیما و اقبال در این است که نیما در اجمال قبل از تفصیل به سر می‌برد و اقبال در اجمال بعد از تفصیل.

نیما با علم و آگاهی حصولی پرسش نمی‌کند. ندایی شنیده و اشارتی دریافته است و بی‌واسطهٔ حصول، سخنی برزبان او رانده می‌شود. امّا علامه اقبال، از ویرانی حرم فرهنگ مشرق زمین و انحطاط تاریخ آن علم و اطلاع حاصل کرده است و به واسطهٔ این آگاهی، دانسته و خواسته، خود را در معرض فیض و خطاب حضرت رحمان قرار می‌دهد و نه تنها پرسش می‌کند، بلکه پاسخ را نیز می‌شنود و می‌شنواند. به عبارت دیگر، با پرسش نیما، شب سپری نمی‌شود. و به همین علّت، سالهای سال، شب با چهره‌های گوناگون خود، در برابر او حاضر می‌شود و او نیز همچنان پرسش خود را از سر می‌گیرد، تا به مرور زمان و براثر تکرار، نسبت به پرسش خود آگاهی پیدا کرده و سعی در گذشتن از آن دارد. امّا شب علامهٔ اقبال به محض پرسش، فرو می‌ریزد:

راه شب چون مهر عالمتاب زد
گریهٔ من بر رخ گل آب زد
اشک من از چشم نرگس خواب شست
سبزه از هنگامه‌ام بیدار رُست
باغبان زور کلامم آزمود
مصرعی کارید و شمشیری دُرود
در چمن جز دانهٔ اشکم نکشت
تار افغانم به پود باغ رشت
دُرّه‌ام، مهر منیر آن من است
صد سحر اندر گریبان من است

اقبال، مهر عالمتابی (محمد مصطفی صلواةالله علیه) دارد که رهزن شب است و این مهر همراه با صد سحر در گریبان اوست. اقبال پیش از آنکه شب سیر نفسانی فرد و جمع ما به پایان برسد تا دوباره به فقر ذاتی خود پی ببریم و مجدداً با حق تجدید عهد کنیم، یک تنه سیر کرده است و در عالم تفصیل، متوجه فقر ذاتی خود شده و با حق تجدید عهد کرده و از وحشت و حیرت دیروز و امروز گذشته و در سایهٔ تربیت رسول خدا، در پایان راه به انتظار ما نشسته است و از آنجا، ما را که در ابتدای راهیم مخاطب، قرار می‌دهد. و نه ما را، بلکه آنان را که در پایان شب و در طلیعهٔ صبح برخاسته و «فرد» آمده‌اند:

بامم از خاور رسید و شب شکست
شبنم نو برگل عالم نشست
انتظار صبح خیزان می‌کشم
ای خوشا زردشتیان آتشم
نغمه‌ام، از زخمه بی‌پرواستم
من نوای شاعر فرداستم



این نیما نیست که باقی و عشق به باقی را، وهم و کید و دروغ می‌نامد. این تاریخ جدید ماست که ذیل "نفسانیت" سخن می‌گوید.

عصر من دانندهٔ اسرار نیست
یوسف من بهر این بازار نیست
ناامیدستم زیاران قدیم
طور من سوزد که می‌آید کلیم.

اقبال چون اشارات ساحت قدس را نه از ورای حجاب اشیاء بلکه بی‌واسطه دریافته است، بشارت می‌دهد و به زبان عقل هدایت سخن می‌گوید، امّا نیما از ورای حجاب اشیاء اشارات را می‌گیرد و چون مظهر سیر نفسانی همان جوانان عجمی است که اقبال به آنان بشارت می‌دهد، به زبان نفس و نفسانیت سخن می‌گوید.

□

نیما بشیر گذشت از «دور بازگشت» و آغاز «دور سیر نفسانی» ما بود و اقبال بشیر و نذیر پایان این سیر، یا به عبارت دیگر بشارت‌دهندهٔ نفی وضع موجود و تحقق وضع موعود بود.

بسیاری از شاعران پس از اقبال، خواسته‌اند با رجوع به دیروز فرهنگ اسلام، عارف باشند و نشده‌اند، یا فقط رخت و پخت خود را با زحمت از ورطه به در برده‌اند، زیرا درنیافته‌اند که به تقلید عارف نمی‌توان شد و نفهمیده‌اند که اقبال نه با رجوع به دیروز بلکه با فرد آمدن و رفتن به افق فردا، معمار حرم فرهنگ و معرفت امّت اسلام می‌شود.

بسیاری دیگر از شاعران، خواسته‌اند به پیروی از نیما، بدعتگذار و نوآور باشند و نتوانسته‌اند. یا فقط ناخواسته نهایت تجددطلبی را در شعر نشان داده‌اند، زیرا درنیافته‌اند که نیما به دنبال بدعت نبود. او می‌خواست جان را نو کند، تن نیز نو شد. «عالم» نیما دگرگون شد که زبان و بیان را دگرگون کرد.

□

شاعر و عارف آموزگار عقول و نفوس مردمند. البته می‌شود شاعر بود و آموزگار و مربی قوم هم نبود، همان‌طور که ممکن است عارف بود و رسائل مختلف عرفانی نوشت، امّا آموزگار عقل جمعی امّت نبود. آن عارف و شاعری که شأن آموزگاری دارند در عصر ولایت محمدی، در تجدید حیات مدام هستند و اشعار و آثار آنان ورای کارهای کسانی است که به مشغول کردن قوم خود سرگرمند. امثال فردوسی و مولوی و حافظ و ابن‌عربی و بیدل و اقبال در هردوری ظهور تازه‌ای دارند و در هرظهوری برشعر و فلسفه و سیاست و اخلاق و... الخ تاثیر می‌گذارند.

نتایج و توابع تفکر علامه اقبال و شعر و بدعت نیما یوشیج، همچنان در صیرورت است. کافی است در آراء متفکران مسلمان و جنبشهای اسلامی کشورهای مختلف بنگریم تا نتایج تفکر اقبال را ببینیم و در مطبوعات و شعر و نثر و نقد و حتی هنرهای دیگر تاملی داشته باشیم تا تاثیر بدعت و شعر نیما را دریابیم. هرجا که نفس در حال غلبه باشد نیما مؤثر است و در هرشعر و اثری که در نتیجهٔ استیلای نفس ایجاد می‌شود تصرف مستقیم و غیرمستقیم دارد. و چون صورت غالب عقول در این «دور» مقهور و مغلوب «نفوس»اند، از این راه، نیما در عقول نیز تصرف می‌کند. زیرا عقل و نفس گرچه از شب تقیه و تقوای ناکژیر، رسته‌اند، امّا به روزی گرفتار آمده‌اند که ظاهر روز دارد و باطن شب و به قول مرحوم فرخزاد:

روز یا شب نه ای دوست
غروبی ابدی است.

□□

افسانه

نیما با «افسانه»، خود و دیگران را متقاعد کرد که شعر می‌تواند قیدهای دست و پاگیر خود را رها کند و آزاد باشد. در «افسانه» این آزادی مشروط و محدود بود ولی پس از این شعر، رهایی از تمام قیود، هرچند به اجمال پیشنهاد شد. به عبارت دیگر، شعر بی‌وزن یا امواج چندگانه روزگار ما تفصیل صورتهایی هستند که به نحو اجمال در شعر نیما ظهور مستتر دارند. یا بهتر بگویم شاعران پس از نیما صورتهای مختلف نفسانیت او هستند که اندك اندك آشکار می‌شوند.

□

گسستگی نفس و هنر توامانند. این گسستگی در نقاشی به واسطهٔ کمال‌الملك، در موسیقی به واسطهٔ کلنل وزیری، در نثر به واسطهٔ دهخدا و جمالزاده، در معماری به واسطهٔ دیگران آغاز شد. امّا نیما مهمترین و بزرگترین آموزگار گسستگی هنر و نفس است. او در مقدمهٔ افسانه نوشت:

«چیزی که بیشتر مرا به این ساختمان تازه معتقد کرده است همانا رعایت معنی و طبیعت خاص هرچیز است و هیچ حُسنی برای شعر و شاعر بالاتر از این نیست که بهتر بتواند طبیعت را تشریح کند و معنی را به طور ساده جلوه دهد.»

امّا آنچه را که به اجمال با ما در میان گذاشت، خود، آن را به تفصیل درنیافته بود.

شعر خانهٔ وجود و خانقاه سلوك نفس و عقل و آموزگار تفکر ما بود. امّا پیش از نیما، دیرگاهی بود که ما نه از وجود خود خبری داشتیم و نه سیری می‌کردیم و نه سلوکی می‌آموختیم و نه محتاج تفکری بودیم. به عبارت دیگر، خانهٔ وجود و تفکر ما ویران شده بود. نیما برانگیخته شد تا به ما بگوید شما دیرزمانی است که با خود نفاق می‌کنید، باطن شما ویران شده است امّا همچنان به ظاهر چسبیده‌اید. معنای وجود شما در شعری که با آن سر و کار دارید نیست. من برانگیخته شده‌ام تا نقاب از چهرهٔ شما بردارم. شما از عشق حقیقیْ دم می‌زنید، امّا عشق مجاز را نیز نمی‌شناسید، تشبّه به حافظ می‌کنید، امّا «حافظ شما» دروغگوست.

البته نیما شاعر است و شاعرانه سخن می‌گوید و در شعر مجال به حد و رسم سخن گفتن نیست. نیما به جای دروغگو خواندن آنان که به حافظ تشبه می‌کنند، حافظ را دروغگو خطاب می‌کند و اگر غیر

از این می‌کرد، از حدود شعر و شاعری بیرون رفته بود. امّا نباید پنداشت که نیما لزوماً به این معانی وقوف تفصیلی داشته است. شاعر در افق اجمال بسر می‌برد و معانی و مفاهیم را در همان افق دریافت می‌کند و اگر به انکشاف وجود می‌رسد، بیرون از این افق نیست.

□

آموزگار نیما در افسانه، نفس اوست که به صورت دختری در عالم وهم براو ظاهر می‌شود. نفس در قرآن مؤنث یاد شده است: «یا ایتهاالنفس المطمئنه ارجعی الی ربك راضیة مرضیه...» خواجه افضل‌الدین محمد کاشانی می‌فرماید:

«پس نفس انسانی ثانی است و عقل انسان اوّل است. و نفس برمثال زنی است و عقل فعال برمثال مردی. بدان عقل برنفس مسلط است و متصرف است در ذات نفس، و فایده‌دهندهٔ نفس است و نفس فایده‌پذیر است از عقل، و مامور عقل است و عصیان مر او را عقوبت و رنج است و طاعت عقل داشتن برنفس واجب است و نفس را از حد عقل پای بیرون نهادن نشوز است، و ناشزه را برشوهر نفقت واجب نیست، بلکه عظه واجب است برشوی و پس هجران نمودن و پس ضرب، چنان که کتاب عزیز بدان ناطق است: الرجال قوامون علی‌النساء بما فضل‌الله.» (جامع‌الحکمه، ص ۷۹)

همچنین ابن عربی می‌گوید:

«فاذا شاهدالرجل الحق فی‌المرأة کان شهوداً فی منفعل و اذا شاهده فی نفسه- من حیث ظهورالمرأه عنه- شاهده فی فاعل. و اذا شاهده فی نفسه من غیر استحضار صورة ما تکوّن عنه کان شهوده فی منفعل عن‌الحق بلاواسطة. فشهوده للحق فی‌المرأة اتم واکمل، لانه یشاهدالحق من حیث هو فاعل منفعل، و من نفسه من حیث هو منفعل خاصه.» (فصوص‌الحکم- فص حکمة‌فردیه حیّ... ص ۲۱۷)

و مولانا شمس‌الدین محمدبن ملکداد می‌فرماید:

«نفس طبع‌زن دارد، بلکه خود زن، طبع نفس دارد.» (مقالات شمس تبریزی، ص ۲۸۷)

نفس انسانی در نزد اهل عرفان منفعل است از حق و در نزد اهل حکمت منفعل است از عقل فعال، و از این‌رو زن را با نفس یکی دانسته‌اند که زن نمود نفس است و خلاصهٔ عالم مُلك، و تمام لذّات و شهواتی که در عالم مُلك (ناسوت- دنیا) به صورت تفصیل موجود است، در زن به صورت اجمال مهیّاست و این هرسه، یعنی «نفس» و «دنیا» و «زن» از یك جنس آفریده شده‌اند و عین کثرتند و بیرون از این سه وجه، کثرتی نیست، با این همه گریز و گزیری از این سه وجه نمی‌توان یافت مگر با معرفت به نفس که وجه اوّل است و دو وجه دیگر را نیز در خود دارد و... بگذریم که این مقال نه جای پرداختن به این مقوله است، و نه معرفت به نفس و سلوك نفسانی به این سادگی است که در چند جمله خلاصه شود. امّا از ذکر این نکته ناگزیرم و باید بگویم که «نفس» آموزگار آدمی است و بشر چه در متنزل‌ترین و چه در بالاترین مراتب وجود خود، آموزگاری جز نفس ندارد.

البته نباید متوقع بود که نیما متعرض این معانی شده باشد. او طوطی همان آینه‌ای است که در برابر «بشر امروز» قرار دارد. امّا چون بشر امروز خود را نمی‌شناسد در آن، دیگری را می‌بیند و در سرگردانی سیر می‌کند. این آینه که همهٔ ما کم و بیش طوطی آن هستیم. متنزل‌ترین مرتبت نفس، یعنی نفس امّاره است. آموزگار نیما همین نفس در هردو مرتبت فردی و جمعی است.

□

نیما اهل اشتغال به لفظ نبود که نخست مضمونی را انتخاب کند و سپس براساس آن شعر بگوید و به همین دلیل «افسانه»ای که در منظومهٔ افسانه با شاعر در گفتگوست، صورتی انتزاعی نیست. یك صورت انتزاعی نمی‌تواند تا این اندازه با نفس مطابقت داشته باشد. افسانه اگر «نفس» نیست چگونه می‌تواند با همه کس و در همه چیز و همه جا حضور داشته باشد؟! هم پنهان باشد، هم آشکار، هم دیو باشد هم فرشته و...

ممکن است خرمگسان، «ضمیر ناخودآگاه» و تعبیراتی از این دست را به افسانه بچسبانند و به خیال خودشان قال قضیه را بکنند. این قال چاق کردن‌های ژورنالیستی برای کسانی که سعی دارند همه چیز را با انگ و برچسب ساده کنند، بد نیست. امّا اهل تفکر آنگاه خواهند پرسید که «ضمیر ناخودآگاه» چیست و کدام مرتبت از مراتب وجود ماست و... الخ.

ممکن است گفته شود که «افسانه» کنایتی از خداست، زیرا هم در کودکی شاعر حضور دارد، هم در اوست، هم در دیگران، هم در طبیعت، هم در قصّه‌ها و افسانه‌ها... و الخ. این تعبیر در دایرهٔ وحدت بی‌وجه نیست، امّا در صورت قبول آن، از تاویل دور خواهیم افتاد و به جای سعی در کشف حجاب از چهرهٔ نیما و شعر نیما و آشکار کردن مراتب ربط و نسبت نفس امارهٔ فردی و جمعی خویش با تجدّد و کنش‌پذیری مجبور خواهیم شد عرفان مد روز و مطابق با مذهب اباحه ببافیم.

البته نفس به قولی تجلّی تام حضرت حق است، امّا مراتب وجود را نباید خلط کرد. نیما اینقدر پرت نبود که خدا را، هیولا و دیو و سیاهِ مهیب شرربار بخواند. بعلاوه در همین شعر، خدا انکار شده است و اصل دعوا هم در همین انکار است. نیما خدا را دروغ می‌خواند و نفس را به جای آن می‌نشاند. بنابراین چگونه می‌توان گفت که نیما در «افسانه» با خدا گفتگو می‌کند؟!

□

ای فسانه فسانه فسانه
ای خدنگ تو را من نشانه
ای علاج دل ای داروی درد
همره گریه‌های شبانه
با من سوخته در چه کاری؟
چیستی ای نهان از نظرها
ای نشسته سر رهگذرها
از پسرها همه ناله برلب
نالهٔ تو همه از پدرها
تو که‌ای؟ مادرت که؟ پدر که؟
چون زگهواره بیرونم آورد
مادرم سرگذشت تو می‌گفت
برمن از رنگ و روی تو می‌زد
دیده از جذبه‌های تو می‌خفت
می‌شدم بیهش و محو و مفتون
رفته‌رفته که بره فتادم
از پی بازی بچگانه
هرزمانی که شب در رسیدی
برلب چشمه و رودخانه
در نهان بانگ تو می‌شنیدم
ای فسانه مگر تو نبودی
آن زمانی که من در صحاری
می‌دویدم چو دیوانه، تنها
داشتم زاری و اشکباری

تو مرا اشکها می‌ستردی
آن زمانی که من مست گشته
زلفها می‌فشاندم برباد
تو نبودی مگر که همآهنگ
می‌شدی با من زار و ناشاد
می‌زدی برزمین آسمان را؟
در بر گوسفندان شبی تار
بودم افتاده من، زرد و بیمار
تو نبودی مگر آن هیولا
آن سیاه مهیب شرربار
که کشیدم زبیم تو فریاد
دم که لبخنده‌های بهاران
بود با سبزهٔ جویباران
از بر پرتو ماه تابان
در بنِ صخرهٔ کوهساران
هرکجا بزم و رزمی تو را بود
بلبل بینوا ناله می‌زد
بر رخ سبزه، شب ژاله می‌زد
روی آن ماه از گرمی عشق
چون گل نار تبخاله می‌زد
می‌نوشتی تو هم سرگذشتی
سرگذشت منی ای فسانه
که پریشانی و غمگساری؟
یا دل من به تشویش بسته
یا که دو دیدهٔ اشکباری
یا که شیطان رانده ز هر جای؟
قلب پُر گیرودار منی تو
که چنین ناشناسی و گمنام
یا سرشت منی که، نگشتی
از پی رونق و شهرت و نام
یا تو بختی که از من گریزی
هرکس از جانب خود تو را راند
بی‌خبر که توپی جاودانه
تو که ای؟ ای ز هر جای رانده
با منت بوده ره، دوستانه
قطرهٔ اشکی آیا تو؟ یا غم؟
یاد دارم شبی ماهتابی
برسر کوه «نوبن» نشسته
دیده از سوز دل خواب رفته
دل ز غوغای دو دیده رسته
باد سردی دمید از بر کوه
گفت با من که «ای طفل محزون
از چه از خانهٔ خود جدایی
چیست گمگشتهٔ تو در این جای
طفل! گل کرده با دلربایی
«کرگویچی» در این درّهٔ تنگ
چنگ در زلف من زد چو شانه
نرم و آهسته و دوستانه
با من خستهٔ بینوا داشت
بازی و شوخی بچگانه...
ای فسانه تو آن باد سردی؟
ای بسا خنده‌ها که زدی تو
بر خوشی و بدی گل من
ای بسا کامدی اشک‌ریزان
بر من و بر دل و حاصل من
تو ددی یا که رویی پریوار؟

تا اینجا علیرغم تمام نشانه‌های بیرونی و درونی می‌توان در «نفس» بودن افسانه تردید داشت و همچون شاعر پرسید: «افسانه» چیست؟ دد؟ پری؟ دیو؟ باد سرد؟ اشک؟ غم؟ و... الخ. امّا اگر نیما در افق اجمال قبل از تفصیل دچار انکشاف شده و ناخواسته از ورای حجاب اشیاء مورد خطاب قرار گرفته است، ما در افق تفصیل قرار داریم و آنچه را که نیما شنیده است، بی‌حجاب می‌شنویم و می‌بینیم، بویژه وقتی به اینجا می‌رسیم که می‌گوید:

ناشناسا! که هستی که هرجا
با من بینوا بوده‌ای تو
هر زمانم کشیده در آغوش
بیهشی من افزوده‌ای تو
ای فسانه بگو پاسخم ده!

درمی‌یابیم که این افسانهٔ ناشناس که همیشه با شاعر بوده و از کودکی تا پیری او را در آغوش می‌کشیده و... الخ، نفس شاعر است. نباید تعجب کرد که چرا نیما «نفس» خود را ناشناس می‌نامد.(۱) نفس در هرمرتبتی از مراتب خود، ناشناس است، در شرح کلمات باباطاهر آمده است که:

«...حقیقت نفس نیز به نحو کلی دانسته نخواهد شد و بلکه آثار نفس شناخته می‌شود و اگر سالک شناسای خود شود، خواهد فهمید که تعریف نفس ممکن نیست.» (ص ۷۹)

امّا تفاوت در اینجاست که نفس نیما، همان نفس امارهٔ جمعی است. یا به عبارت دیگر صورت مجمل نفس امارهٔ جمعی جدید است. نیما در افسانه، با نفس خود به وحدت می‌رسد و پرسشهایی را که پس از او همه‌گیر می‌شوند به نحو اجمال مطرح می‌کند و به آنها پاسخ می‌دهد:

که تواند مرا دوست دارد
وندر آن بهرهٔ خود نجوید؟
هرکس از بهر خود در تکاپوست
کس نچیند گلی که نبوید

عشق بی‌حظّ و حاصل خیالی است.

شک روا داشتن در تمام مناسبات گذشته و انکار این مناسبات، تقدیر تمام کسانی است که در برابر نفس امّارهٔ جمعی به زانو درمی‌آیند و مقبولات و مشهورات بازاری قرن هجدهم و نوزدهم را می‌پذیرند. و چون گریزی از این پذیرش نیست و مناسبات تمدن تکنولوژیک جز براساس انکار مناسبات دینی و الهی گذشته مستقر نمی‌شوند، باید گفت نیما ناخواسته و ندانسته ماهیّت جمعی ما را برملا می‌کند و تقدیر نفسانیت ما را با ما در میان می‌گذارد. آیا در میان دشمنان نیما و دشمنان غرب و مخالفان تفکری که نیما یکی از مهمترین مؤسسان آن به شمار می‌رود، کسی هست که دیگری را دوست بدارد و بهرهٔ خود را در این دوستی مدنظر نداشته باشد؟ نیما راست می‌گوید، تمام ما در تکاپوی بهر و بهرهٔ خودیم و عشق و دوستی و مودّت بی‌حظ و حاصل را خیالی بیش نمی‌دانیم. ولی نه ما مقصریم و نه نیما که پیش از فراگیر شدن این تفکر، آن را بشارت داده است. بلکه مقصر اصلی مدنیّتی است که بیرون از دایرهٔ اختیار ما پیش می‌تازد و تمام تأسیسات و مناسبات فرهنگ و مدنیّت قدیم را ویران می‌کند و به جای آن وحشت و دهشت و خودپرستی و

فرعونیت فردی و جمعی مناسب با ذات تکنولوژی یعنی سود بیشتر و مصرف بهتر را می‌نشاند. نیما از زبان همهٔ ما می‌گوید:

آنکه پشمینه پوشید دیری
نغمه‌ها زد همه جاودانه
عاشق زندگانی خود بود
بی‌خبر در لباس فسانه
خویشتن را فریبی همی داد.

مهم این نیست که پشمینه‌پوشان دیروز فرهنگ ما حقیقتاً خودفریب بوده‌اند یا نه و همچنین مهمّ این نیست که ببینیم خودفریبی چیست تا بدانیم که نیما خودفریبی می‌کند یا حافظ و مولوی و بیدل و ملاصدرا و میرداماد و بوسعید و بایزید و... الخ. مهمّ این است که ما تا این فریب را نخورده‌ایم که فرهنگ گذشتهٔ ما فرهنگ خودفریبی و خودفریبانِ شاعر و صوفی و فیلسوف و عارف بوده است، از مشارکت و سهیم شدن در تمدن امروز بهره‌ای نداریم. ما اگر بخواهیم همچون حافظ «رضا به داده بده وز جبین گره بگشای» پیشه کنیم، ضرر خواهیم کرد و در تمدنی که براساس افزون‌طلبی توسعه پیدا می‌کند، کلاهمان پس معرکه خواهد بود. پس برای اینکه به مقاصد نفس خود نایل شویم چاره‌ای نیست جز اینکه رضا و تسلیم و عشق و ایثار و توکل و طلب و توحید و خدا و معاد را خودفریبی بدانیم و تسلیم عقل جزئی شده و فریاد برداریم:

خنده زد عقل زیرک براین حرف
کز پی این جهان هم جهانی است
آدمی، زادهٔ خاک ناچیز
بستهٔ عشقهای نهانی است
عشوهٔ زندگانی است این حرف.

آیا مناسبات اجتماعی و اخلاقی و سیاسی امروزمابراساس معاد است؟ آیا اگر ما باور می‌داشتیم که از پی این جهان جهانی دیگر هم هست، اینگونه بودیم و اینچنین به سر می‌بردیم؟ همهٔ ما کم و بیش دچار عقل زیرک نیما یعنی نفس اماره‌ایم، از «معاد» دم می‌زنیم امّا همه چیز را فدای معاش می‌کنیم، زیرا با عشوهٔ زندگانی امروز نمی‌توان معاداندیش بود. البته می‌شود ریا کرد و نفاق ورزید، که می‌کنیم و می‌ورزیم؛ امّا ریا و نفاق نمی‌توانند خانه همیشگی تاریخ ما باشند. بالاخره یا باید به خدا برگردیم یا باید به صراحت تمام با نیما همزبان شده و به اثبات انانیت چاله سیلابی و در چفتی خود بپردازیم. شما می‌توانید به جای انانیّت چاله سیلابی بگذارید انانیت متنزّل، امّا انانیت و اثبات ذات خود، در تاریخ جدید مراتب مختلف ندارد که برای آن متعالی و متنزل قائل باشیم. هرچه هست همین است، حلق و جلق و دلق، مثلهم کالانعام بل هم اضل، در این مرتبت است که نه تنها شاعران، بلکه پیامبران را نیز می‌توانیم دروغگو بدانیم:

حافظا! این چه کید و دروغ است
کز زبان می و جام و ساقی است
نالی ار تا ابد باورم نیست
که برآن عشق‌بازی که باقی است
من برآن عاشقم که رونده است
درشگفتم! من و تو که هستیم؟
وز کدامین خم کهنه مستیم؟
ای بسا قیدها که شکستیم
باز از قید وهمی نرستیم
بی‌خبر خنده زن، بیهده نال

این نیما نیست که باقی و عشق به باقی را، وهم و کید و دروغ

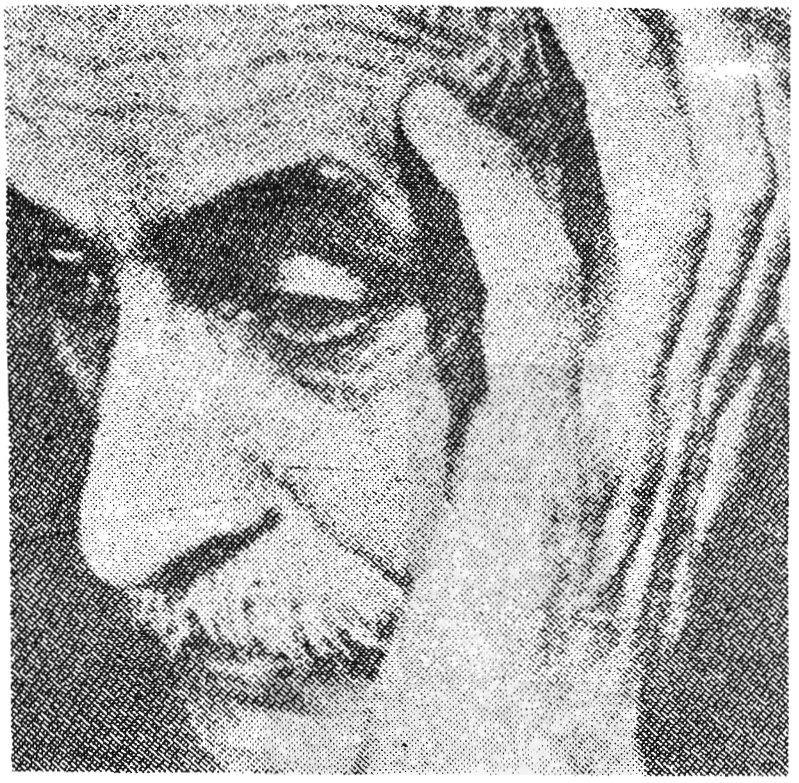
[نیما] نه صوفی خانقاهی بود، نه اهل مسجد، نه اهل میخانه و از همهٔ اینها که بگذریم نه منافق بود و نه مرایی و از سادگی و جسارت توأم با وحشت و حیرت کوه نشینان و روستاییان بهره‌ای تمام داشت.

می‌نامد. این تاریخ جدید ماست که ذیل نفسانیت سخن می‌گوید و مکر و استدراجی را که همهٔ ما به آن مبتلا هستیم برملا می‌کند. نیما نمایندهٔ تاریخ جدید و مبلّغ مدنیّت غربی است و سراسر این تاریخ و صدر و ذیل این مدنیت چیزی جز دعوت به قبول بندگیِ انانیت و نحنانیت نیست و ما چه با نیما همزبان باشیم چه نباشیم بندهٔ خود و دیگرانیم، همهٔ ما به صاعقه «سنستدرجهم من حیث لایعلمون» گرفتار آمده‌ایم. نهایت اینکه بعضی به این استدراج واقفند و از خودپرستی آشکار ابا دارند و دیگران آن را عادی تلقی کرده و برخودپرستی اصرار می‌ورزند و بشر و بشریت را دائر مدار همه چیز به شمار می‌آورند. □

محبس

نیما پس از افسانه نیز، کم و بیش بر وهم بودن خدا و معاد و عبث بودن هستی آدمی و طبیعت، پای می‌فشرد و هرگاه که شعر مجال طرح اینگونه تسویلات را داشت، از گفتن ابا نمی‌کرد:

...
خلق، همان چشمهٔ جوشنده‌اند
بیهده در خویش‌خروشنده‌اند
یك دو سه حرفی به لب آموخته
خاطر بس بی‌گنهان سوخته
لیك اگر پرده زخود بردرند
یك قدم از مقدم خود بگذرند
درخم هرپردهٔ اسرار خویش
نکته بسنجند فزونتر زپیش
چون‌که از این نیز فراتر شوند
بی‌دل و بی‌قالب و بی‌سر شوند
در نگرند این‌همه بیهوده بود
معنی چندین دم فرسوده بود
آنچه شنیدند ز خود یا ز غیر
و آنچه بکردند ز شر و ز خیّر
بود کم ار مدت آن یا مدید



عارضه‌ای بود که شد ناپدید
و آنچه به جا مانده بهای دل است
کان هم افسانهٔ بی‌حاصل است
(مجموعهٔ آثار، ص ۷۰)

اینکه همکاری نیما با حزب توده و تأثیرات ماتریالیسم و سوسیالیسم روسی بر وی، چه مدّت و چه مقدار بوده، اهمیّتی ندارد. معاصران نیما نیز کم و بیش در همین دایره سیر می‌کردند، و اصلاً نپذیرفتن این مرام نوعی ارتجاع و تحجّر به شمار می‌رفت. آنچه که مهم است، میزان همدلی و همزبانی است و نیما در کارهای اولیهٔ خود، ذیل این همدلی و همزبانی، تمرین شاعری می‌کند:

بینوا در زمانه گر کو شد
شیر پستان شیر را دوشد
پاکی و راستی و ترس خداست
که از آنها بلا همی جوشد
گنه است این نه کار خیر و صواب
گفت با خود «کَرَم» ز روی عتاب
اندرین کار، عقل می‌خندد
که خیالی دو دست من بندد
به خدایی که آسمان افراشت
خود او نیز هیچ نپسندد
که من و بچه‌ام گرسنه به خُم
خواجه را کیلها بود گندم
(محبس. مجموعهٔ آثار. ص ۸۴)

محتمل است که نیما تردید داشته باشد که خدا و ترس از خدا و پاکی و راستی خیالی بیش نیستند که اضافه می‌کند: «به خدایی که آسمان افراشت». امّا نباید فراموش کرد که یکی از لوازم شعر «توده»ای، پنبه لای زخم گذاشتن و با دست پیش کشیدن و با پا پس زدن است و نیما در روزگاری که با حزب توده سرگرم بود و شعرهایی مثل «خانوادهٔ سرباز» و «محبس» را می‌ساخت، این فن را به کار

هرچند نتایج کار نیما به نظر خرمگسان چنان می‌نمود که «ساحت قدس» پایان یافته و پس از نیما، تجدد، همه جا و همه چیز فرهنگ ما را در خود فرو خواهد برد، اما ظهور معمار حرم، مولانا علامه محمداقبال لاهوری از یك سو و ظهور سیدمحمدحسین شهریار تبریزی در کنار نیما، نشان داد که تاریخ ما همچنان مراتب خاص خود را طی می‌کند.

می‌بست:

ای خدا گر نه‌ای دروغ و فسون
داوری کن در این میان اکنون
سرّ مخلوق را تو خوانایی
به همه کارها توانایی
رزق دادی، گرسنگی دادی
بنگر آخر ز روی دانایی
رزق جستن اگر گنهکاری است
کیست آنکس که از گنه عاری است؟
(مجموعهٔ آثار، ص ۸۷ـ۸۸)

□

رئالیسم سوسیالیستی و صورت تقلیدی آن در این سرزمین، با تردید پراکندن و به گمان افکندن خلایق دربارهٔ حقایق دینی، به جنگ ظلم و استبداد می‌رفت و معتقدان به آن باور کرده بودند که موانع برابری و آزادی رنجبران و کارگران، مقولاتی از قبیل خدا و معاد و... هستند. نیما نیز این ساده‌انگاری و سطحی‌نگری را پذیرفته بود و تا مدتی در شعرهای خود شعارهای حزبی را به کار می‌بست، امّا چون پیش از آنکه به تحزب یا طبقهٔ کارگر بیندیشد، مغلوب یأس و سرخوردگی ناشی از کنش‌پذیری نفسانی بود. لابلای این شعارها، تزلزل روحی خود را نیز آشکار می‌کرد:

ای طبیعت! منت نه یك پسرم
که هوسها فکنده‌ای به سرم
این همه نقشهای دلکش را
چون ببینم، چگونه درگذرم
حسرت و یأس اگر حیات من است
خوشتر از آن مرا ممات من است
(مجموعهٔ آثار، ص ۹۰)

کار به این نداریم که خدا به مرور جای خود را به طبیعت داده

است (به هرحال وقتی در خدا تردید شود، چیزی باید جای آن را بگیرد و نزدیک‌ترین صورتِ قابل جایگزینی در دسترس، طبیعت است.) باید دید نقشهای دلکشی که هوسهای نیما (کَرَم) را برمی‌انگیزند، کدامند. در بند قبلی می‌گوید:

دوست دارم، مراست نیز ادراک
چند بینم نگارها چالاک
سرخ پیراهنان دست به دست
جیب من خالی و دل من چاک
دست من بسته، پای من بسته
دائماً زآرزوی خود خسته

(مجموعهٔ آثار، ص ۹۰)

می‌بینیم که مبارزه برعلیه ظلم و جور و غم کارگر و رنجبر نیز، جز دستاویزی برای رسیدن به امیال نفسانی نیست و اگر قرار باشد که این امیال و اهواء به حسرت و یأس واگذاشته شوند، ممات بهتر از حیات است.

این درست است که:
کارگر تا تهی کف است و ذلیل
هوس زورگوی و رأی بخیل
نام قانون به خود همی بندد
شود از محکمه براو تحمیل
برود برفلک وگر به زمین
باید از ضعف خود کند تمکین

(مجموعهٔ آثار، ص ۹۲)

ولی نیما به این نمی‌اندیشد که کارفرما و کارگر در تاریخ جدید پیش از آنکه حاکم یا محکوم «قانون» باشند، محکوم به تمکین و اطاعت از نفسانیت خویشند. او نیز ساده‌لوحانه گمان می‌کند که اگر حکومتی برود و حکومتی دیگر بیاید، یا قانون تازه‌ای وضع شود، اوضاع رو به بهبود می‌رود. البته سیاست‌زدگان همه به همین ساده‌لوحی و خوشباوری دچارند، ولی شاعر حتی در اوج پرستش نفس و بندگیِ انانیت و نحنانیت، نباید به ترّهات اهل سیاست، اعتنایی داشته باشد. اهل سیاست در هرمذهب و مکتبی و با هرایدئولوژی تازه یا کهنه‌ای، حمالةالحطب نفسِ افزون‌طلب خویشند و تا آنجا حال نفوس و عقول دیگر را مراعات می‌کنند که مزاحم کیا و بیای آنها نباشد.

البته بی‌اعتنایی به آراء اهل سیاست به این معنا نیست که شاعر باید سیاست‌ستیز باشد، اصولاً شعر و تفکر ورای عوالم پست و غیر انسانی است و شاعر اگر در جهان هیچ وظیفه‌ای جز برآوردن نیازهای نفسانی خویش نشناسد، بهتر است که به سیاست و اهل سیاست نپردازد وگرنه هرگز صاحب «وقت» خود نخواهد شد و ناچار خواهد بود که مدام به مسائل روزمره و گذرا بپردازد و از یک «اکنون سیاسی» به «اکنون سیاسی» دیگر روی بیاورد و امروز معتقدات سیاسی دیروز خود را انکار کند و فردا معتقدات سیاسی امروز را و... الخ.

شاید کسی معترض باشد که من از تجربیات خود می‌نالم. این اعتراض کم و بیش وارد است. امّا نه تجربیات دیگران به نتیجهٔ دیگری می‌رسد و نه عالم سیاست در تاریخ جدید، ماهیّتی جز آنچه که می‌بینیم خواهد داشت. ممکن است گفته شود که بی‌اعتنایی شاعران به سیاست، لزوماً با بی‌اعتنایی سیاست به شاعران همراه نخواهد بود. این قول نیز جای تأمل دارد. بله، در جهانی که سیاست و ادبیات پشت و روی یک سکّه‌اند، اگر مراد ما از شعر، ادبیات باشد، از سیاست و سیاست‌زدگی‌گریزی نیست و ایراد ما به نیما و پیروانش به همین دلیل است که شعر را ذیل ادبیات و سیاست و آراء و اهواء نفس امارهٔ جمعی قرار داده‌اند.

در اینجا ممکن است بعضیها برآشفته شوند که من می‌خواهم شاعران را از خدمت به مردم منع کنم. چنین نیست. شاعران حتی اگر جز آمال و آرزوهای فردی و بسیار خصوصی و شخصی خود چیزی برزبان نیاورند، در خدمت مردمند. حتّی اگر آنها به مردم کار نداشته باشند، مردم با آنها کار دارند و در شعر آنها چهرهٔ خود را جستجو می‌کنند. من شاعران را از خدمت به چهرهٔ دائم‌التغییر سیاست و نیازهای ناپایدار اجتماعی منع می‌کنم. البته اگر کسی معتقد به این خدمت است. نباید از منع و تحذیر من هراسی داشته باشد، اصولاً اینگونه منعها منشأ اثری در سیاست و ادبیات نیست. اهل سیاست همیشه آن تعداد از شاعر و نویسنده و روزنامه‌نگار را که لازم دارند تربیت می‌کنند و به کار می‌گمارند. روی سخن من با این گروه نیست. من با کسانی سخن می‌گویم که از وضع موجود جهان به تنگ آمده‌اند و راه گریزی جستجو می‌کنند. همین اندازه متذکر می‌شوم که اگر اقبال می‌خواست مثل نسیم شمال سیاست‌زده باشد یا شهریار مثل اسماعیل شاهرودی اعتنای جدی به سیاست داشت، چه فاجعه‌ای ممکن بود پیش بیاید. □

اگر اعتنای شاعران به سیاست و چند و چون شاعرانهٔ آنان در مسائل اجتماعی منشأ اثر بود، می‌شد از آن گذشت. امّا مصیبت اینجاست که از صدر مشروطیت تا به امروز اغلب شاعران ما، تمام همّ خود را وقف مسائل روزمرهٔ سیاسی و اجتماعی کرده‌اند و به هیچ نتیجه‌ای هم نرسیده‌اند. فقر همان فقر است و گرانی همان گرانی. ثروتمند برگردهٔ خلایق سوار است و کارگر سواری می‌دهد. و فاصلهٔ میان طبقات ضعیف و قوی روزبه‌روز بیشتر می‌شود. شاعران حتّی اگر به قدرت برسند، باز هم از عهدهٔ حل و فصل مشکلات و مصائبی از این دست برنخواهند آمد و حتی با ایجاد جامعه‌ای همطراز و یکدست نخواهند توانست عدالت اجتماعی را برای همیشه برقرار کنند، زیرا به محض سپری شدن دور آنها، بار دیگر ظلم و حرص و افزون‌طلبی و... سر از گریبان بشر بیرون خواهد آورد.

البته سخن گفتن با شاعران امروز دشوار است، زیرا گوش نیوشایی ندارند و چون گرفتار عادات هرروزی خودند، فقط می‌توانند احسنت و آفرین بشنوند و بیرون از تملق و چاپلوسی هیچ سخنی را تحمل نمی‌توانند کرد. بنابراین نباید مزاحم وقت این شاعران شد، زیرا وقت آنها عین بی‌وقتی و تاریخ آنها عین بی‌تاریخی است و اگر چنین نیست، چرا باید دیگری به آنها تذکر بدهد که وظیفهٔ شاعر تربیت جان مردمان است. شاعری که خود هرگز به این نیندیشیده است که آدمی محفوف به عدم است و در ورطهٔ میان دو نیستی بسر می‌برد، چگونه می‌خواهد آموزگار مرگ آگاهی باشد؟ شاعران امروز به خدا و مرگ و عشق پشت کرده‌اند، و اگر به ندرت سخنی از عشق درمیان می‌آورند، مرادشان همبستری است. پس چگونه می‌شود با آنان سخن گفت؟ شاید شاعران مرده باشند و اگر نمرده بودند، آنان با ما سخن می‌گفتند، زیرا بشر همواره سخن خدا و آسمان و پیام مرگ و عشق را از آنان شنیده است. شاید هم شاعران باید چندان سکوت کنند، یا چیزی شبیه به سکوت (شعر مدرن) ارائه دهند، تا بشر امروز بمیرد و عالم بی‌عالمی خود را به گور ببرد. مگرنه این است که هرگاه بشر مستعد شنیدن سخن شاعران بوده است، ظهور کرده‌اند. آیا نمی‌توان گفت چون بشری در میان نیست، بناگزیر شاعری هم ظهور نمی‌کند؟□

نقد ادبی از رنسانس تا دوران بازگشت

قسمت اول

● رابرت کاندیوس / لاریافینک
■ ترجمهٔ ریحانهٔ علم الهدی

دورهٔ صد سالهٔ بین شکست نیروی دریایی اسپانیا (۱۵۸۹ م.) و «انقلاب باشکوه»[1] (۱۶۸۸ م.) شاهد ظهور نوعی ادبیات و نقد ادبی مشخصاً انگلیسی بود. نقد ادبی این دوره ـ که از یك سو به سیدنی[2] و شکسپیر و از سوی دیگر به میلتون و درایدن[3] منتهی می‌شد ـ از مکاتب رنسانسیِ اومانیسم و نئوکلاسیسم، که ابتدا در ایتالیا و سپس در فرانسه رواج یافت، منشأ گرفت. انگلستان در اواخر قرن شانزدهم و در طول قرن هفدهم به عنوان یکی از مراکز مهم فرهنگ اروپایی شناخته می‌شد. بسیاری از شاعرـ منتقدان بزرگِ این دوره انگلیسی بودند، و هرچند نقد ادبی انگلیس غالباً نماینده، و حتّی مقلّد گرایشهای انتقادی اروپا محسوب می‌شد، امّا در زمینهٔ موضوعات و مسائل عمده، از آنها فاصله می‌گرفت. منتقدان انگلیسی در این قرن خود را به طور فزاینده‌ای از فرضیه‌پردازان اروپایی جدا ساختند و به جای وضع و تدوین قواعدی برای همهٔ شعرا، به تشریح شیوهٔ اختصاصی شعرای انگلیسی پرداختند. از زمان درایدن، تفاوتهای میان تئوری اروپایی و روش انگلیسی مشخص و بارز گردید.

قرن هفدهم در انگلستان دورهٔ آشفتگی اجتماعی و سیاسی بود. پس از تاجگذاری جیمز اول در سال ۱۶۰۳، روابط میان مقام سلطنت و اکثریت روبه رشد پیوریتن‌های[4] خُرده‌گیر در مجلس عوام به تیرگی گرایید. دوران سلطنت پسر جیمز، یعنی چارلز اول (۴۲ـ۱۶۲۵)، با کشمکش اقتصادی و سیاسی همراه بود. این کشمکش به جنگ داخلی انگلستان (۴۵ـ۱۶۴۲) منتهی گردید و شاه را به رویارویی با پارلمان کشاند. پس از اعدام چارلز اول در سال ۱۶۴۹، الیور کرامول[5] عملاً به حاکم مستبد انگلستان مبدّل شد (۵۸ـ ۱۶۵۳) و پس از یك دوره آشوب و هرج و مرج، در سال ۱۶۶۰ چارلز دوم برتخت سلطنت استقرار یافت. در سال ۱۶۸۸ برادر کوچکتر چارلز، پادشاه کاتولیك جیمز دوم توسّط اکثریت پروتستان کشور از مقام سلطنت برکنار شد و ویلیام و مری جانشین او شدند. این تغییر و تحوّل سیاسی در قالب دگرگونیهای اساسی در ادبیات

و نیز تلقّیهای مختلف نسبت به ادبیات به مثابهٔ هنر، قبل و بعد از جنگ داخلی، انعکاس پیدا کرد. در اوایل قرن هفدهم، شعر و نقد ادبی به عنوان سرگرمی متعلق به نجیب‌زادگان و درباریان نگریسته می‌شد: در اواخر این قرن، منتقد به مثابهٔ مفسّر و داور مطلق «ذوق» اجتماعی مطرح گردید. شعری که سیدنی در خیال می‌پروراند حافظ و توجیه‌کنندهٔ ارزشها و فضائل اشرافی بود: «شعر دراماتیك» درایدن تنها یك جنبه از برنامه‌ای فرهنگی بود که نسبتی جدید بین اشرافیت تثبیت شده و طبقهٔ متوسّط پیشه‌وران که در حال ظهور بود، برقرار کرده و آن را تشریح می‌نمود.

مفهوم شاعری نیز در این دوره دستخوش تغییرات مهمی شد. تکنولوژی چاپ بتدریج به ظهور نقش فرهنگی جدیدی برای شاعر منتهی شد. شاعر دیگر یك درباری اشرافی نبود که نسخهٔ خطی آثارش برای سرگرمی و آموزش کسانی که در ارزشهای اجتماعی و سیاسی او سهیم بودند به طور خصوصی دست به دست بگردد، بلکه به نویسنده‌ای حرفه‌ای مبدّل شد که کارش را در معرض دید عموم قرار می‌داد. در دههٔ ۱۵۹۰ محافل ادبی لندن، بویژه تئاتر، در اختیار نویسندگانی برخاسته از طبقهٔ متوسّط قرار گرفت ـ از جمله شکسپیر، رابرت گرین[۶]، کریستوفر مارلو[۷]، بن جانسون[۸] ـ که از تألیفات خود به منظور ارتقاء موقعیت مالی و اجتماعی خویش استفاده کردند. صنعت چاپ در طول قرن هفدهم به مثابهٔ یك نیروی همترازکننده عمل کرد و راه ورود به حرفهٔ نویسندگی را به روی قشر جدیدی از نویسندگان گشود. پس از سال ۱۶۴۱، با از میان رفتن سانسور در طول جنگ داخلی، تعداد زیادی از نویسندگان که قبلاً از حق چاپ آثار خود محروم مانده بودند، کارهایشان را منتشر کردند. در سال ۱۶۴۰، بیست و دو کتاب در لندن انتشار یافت: دو سال بعد در سال ۱۶۴۲، با خاتمه پذیرفتن سانسور، ۱۹۶۶ کتاب منتشر شد. پس از اعادهٔ سلطنت، اعقاب طبقهٔ متوسّط و اعیان، نویسندگی را برای ورود به جرگهٔ درباریان و ارتقاء سیاسی به کار گرفتند. جان درایدن، ویلیام ویچرلی[۹]، جُرج اثریج[۱۰]، افرا بن[۱۱] و ویلیام کانگریو[۱۲] از آن جمله بودند. «جنبهٔ حرفه‌ای بخشیدن به نویسندگی» از جهتی به تبیین چگونگی وقوع تحوّلی تاریخی و مهم در نظریه‌های رنسانس در باب ادبیات کمك می‌کند.

در اینجا بجاست آنچه معمولاً از کلمات «رنسانس» و «دوران بازگشت»[۱۳] مراد می‌شود و نیز روشهایی که این کلمات به واسطهٔ آنها دیدگاههای خاصّی را دربارهٔ دورانهای مورد اشارهٔ خود اشاعه می‌دهند، به اختصار بررسی شود. هردو اصطلاح به طرح اسطورهٔ بازگشت به سرچشمه‌ای بکر و کهن و نوستالژی گذشته‌ای آرمانی می‌پردازند. کلمهٔ رنسانس «تولّد دوبارهٔ» حکمت حکمای باستانی و افسانهٔ گسستن از جهل قرون وسطی را تقدیس می‌کند. فرانسیس بیکن در کتاب «اعتلای علم»[۱۴] (۱۶۰۴) دانش کلاسیك را در مقابل «اسقف روم و سنن منحط کلیسای [کاتولیك]» قرار می‌دهد. او ضرورت «احیاء عهد باستان و... تشکیل جمعیتی علیه دوران حاضر» را تشریح می‌کند با این نتیجه که «[آثار] مؤلفان باستان... که مدتهای مدید در کتابخانه‌ها خفته بودند، بار دیگر عموماً مورد مطالعه قرار گرفتند.»

متون کلاسیکی که توسّط منتقدین ادبی انگلیسی مورد مطالعه و استناد قرار می‌گرفتند مقدّمتاً از صافی نئوکلاسیسم افلاطونی اومانیسم ایتالیایی می‌گذشتند. مهمترین آثار ادبی کلاسیك در نظر منتقدین ادبی «هنر شعر»[۱۵] اثر هوراس و «فن شعر»[۱۶] ارسطو بود که ترجمهٔ «فن شعر» از نیمهٔ دوم قرن شانزدهم در دسترس عموم قرار گرفت. طرح مجدّد کتاب «فن شعر» ارسطو و ظهور «قواعد» نئوکلاسیك در زمینهٔ سرودن شعر پیش از آنکه در اواخر قرن شانزدهم در انگلستان اتّفاق افتد، در ایتالیا به وقوع پیوست. پیروان جدّی‌تر ارسطو در ایتالیا «فن شعر» را مانند یك دستورالعمل می‌نگریستند و تلاش می‌کردند [با استفاده از آن] قواعدی برای ژانرهای مختلف شعر تدوین کنند: «هفت کتاب شعر»[۱۷] ژولیوس سزار اسکالیجر[۱۸] (۱۵۶۱) در فرانسه و انگلیس به عنوان کتاب مرجع اوایل نئوکلاسیسم شناخته شد.

اصطلاح «دوران بازگشت» نوستالژی افتخارات عهد کهن، بخصوص آگوستوس سزار را تداعی می‌کند. دورهٔ پس از سال ۱۶۶۰ براسطورهٔ «بازگرداندن» افتخارات «عهد قدیم» (اصطلاح درایدن) به پادشاهی، پس از آشوب اجتماعی ـ سیاسی جنگ داخلی، بنا شده است. هرچند دوران بازگشت از سوی منتقدان ادبی به مثابهٔ نوعی دورهٔ فترت یا انتظار پیش از قرن هجدهم تلقّی می‌گردد، امّا این دوران خود در پیدایش و گسترش نقد انگلیسی حائز اهمیت است. نقد ادبی انگلیس پس از دوران بازگشت تا حدودی به این دلیل که دربار انگلیس در طول دورهٔ حکومت موقّت کرامول (۱۶۶۰ـ ۱۶۴۵) به فرانسه تبعید شده بود، برای تفسیر آثار ادبی کلاسیك به جای ایتالیا به فرانسه روی آورد. فرانسه در زمینهٔ نقد ادبی الگو ارائه می‌کرد، بخصوص در تئاتر که نمایشنامه‌ها و نوشته‌های تئوریك درام‌نویسانی چون راسین[۱۹] و کورنی[۲۰] بحث پرشوری را در خصوص مفهوم وحدت زمان، مکان و حرکت که به ارسطو نسبت داده می‌شد دامن زد. این بحث تا قرن هجدهم ادامه یافت.

بخش عظیمی از نقد ادبی در قرن شانزدهم، از جمله کتاب «هنر شعر انگلیسی»[۲۱] اثر جرج پاتنهام[۲۲]، به جنبه‌های تکنیکی شعر و علم بدیع می‌پردازد: قافیه‌پردازی، بحث دربارهٔ وزن کمّی در برابر وزن کیفی، استعاره و تمثیل. امّا مسائل عمدهٔ زیبایی‌شناسی در اواخر قرن شانزدهم و قرن هفدهم به موضوع یا علّت مادّی بیان شاعرانه مربوط می‌شود: آیا واقعی است یا خیالی؟ تعریف سیدنی از شعر در کتاب «آپولوژی»[۲۳] دستورالعمل‌هایی برای بحث در این باره ارائه می‌کند که بسیاری از نکات فاضلانهٔ معمول در نقد ادبی رنسانس را یکجا گرد می‌آورد. او می‌نویسد:

«بنابراین شعر هنر محاکات است زیرا ارسطو آن را چنین می‌نامد (Mimesis)، یعنی نوعی اشعار، جعل یا تجسّم ـ به زبان استعاره، تصویری گویا ـ که هدف از آن تعلیم دادن و لذّت بخشیدن است.»

تعریف سیدنی نه به‌دلیل اصالتش (این تعریف تقریباً کلمه‌به‌کلمه از کتاب اسکالیجر اقتباس شده که آن هم به نوبهٔ خود مرهون «فن شعر» ارسطو و «هنر شعر» هوراس است) بلکه به واسطهٔ دیدی که در خصوص بحثهای انتقادی این قرن به ما می‌دهد قابل توجّه است. این تعریف به سه مسأله اشاره دارد که عملاً تا اواخر قرن هجدهم بر نقد ادبی حاکم است: ماهیت محاکات، مسألهٔ تعریف طبیعت و این حکم که شعر باید در خدمت غایات اخلاقی قرارگیرد. درك نسبت میان تئوری رنسانس و دوران بازگشت مستلزم شناخت زمینه‌هایی است که چهارچوب این مباحثات را تشکیل می‌دادند، یعنی زمینه‌هایی که معنی این اصطلاحات ـ محاکات، طبیعت و سودمندی اخلاقی ـ براساس آن مورد بحث و جدل قرار می‌گرفت.

پاسخ به حملات پیوریتن‌ها به شعر و بخصوص تئاتر حجم زیادی از نقد ادبی این دوره را به خود اختصاص می‌داد. در این جوابیه‌ها تلاش می‌شد با استفاده از نفوذ و اعتبار متون کلاسیك، ادبیات از اتهام ضدّاخلاقی و کفرآمیز بودن تبرئه گردد. «آپولوژی» (دفاعیه) سیدنی نیز از این قاعده مستثنی نبود؛ این کتاب پاسخی به حملهٔ «استیفن گاسن»[۲۴] (۱۵۷۹) علیه شعر تلقّی می‌شد. از

آنجایی که متونی نظیر کتاب سیدنی حالت دفاعیه داشتند، مدافعان شعر تلویحاً ناگزیر می‌شدند که شرایط منتقدان هنری پیوریتن را برای ردّ استدلالهای آنان بپذیرند. اگرچه تمامی منتقدان قرن هفدهم از روی وظیفه‌شناسی این سخن منسوب به هوراس را که شعر باید هم آموزنده و هم لذّتبخش باشد تکرار می‌کردند، امّا تاکید نقد تقریباً فقط بر تاثیر اخلاقی شعر بود. برای نمونه، بن جانسون در کتاب «تقدیم نامه به والپون»[۲۵] می‌نویسد: «ممکن نیست کسی شاعر خوبی باشد مگر آنکه نخست انسان خوبی باشد.» سیدنی و جانسون هردو می‌بایست استدلالهای خود را به گونه‌ای سازمان دهند که ادبیات در وهلهٔ اول نوعی آموزش اخلاقی به نظر آید.

همین طور اصل محاکات ـ البتّه نه تعاریف آن ـ از رنسانس تا آخر قرن هجدهم حکمران بلامنازع تئوری ادبی بود. هیچ نوشته‌ای در زمینهٔ زیبایی‌شناسی طیّ این دوران، در اروپا یا انگلیس، وجود ندارد که این اصل را ذکر نکرده باشد. امّا چنین نبود که تمامی منتقدین معنای مشابهی از کلمهٔ محاکات مراد کرده و در خصوص موضوع آن به توافق رسیده باشند. بحث دربارهٔ ماهیت طبیعت در مرکز منازعه بر سر محاکات قرار داشت. منتقدین در این خصوص که طبیعت از چه تشکیل شده و بازنمایی «واقعیت» چه جایگاهی دارد، به مجادله می‌پرداختند. بنیان علم در معرض خطر بود. دیدگاه قرون وسطایی در خصوص محاکات بر ضرورت پیروی از مراجع معتبر تاکید داشت، اینکه بازنمایی، اصول مراجع موردقبول عامّه را متجلی سازد. این دیدگاه در قالب لزوم تقلید از شعرای کلاسیک، بویژه هومر و ویرژیل، در نقد رنسانس راه یافت. مفهوم تقلید از دید راجر اَسکم[۲۶]، معلم سرخانهٔ الیزابت اول، در کتاب «مدیر مدرسه»[۲۷] این بود: «پیروی از بهترین مؤلفان در آموختن زبانها و علوم.» شعر از منظر منتقدان قرون شانزدهم و هفدهم بیش از آنکه بیان چیزی باشد که منتقد قرن بیستم «شخصیت» می‌نامد، «محاکات عینی (ابژکتیو)» خود طبیعت بود، یا حتّی بالاتر از آن، تقلید طبیعت بود، آن گونه که به واسطهٔ یك نمونه یا الگوی کلاسیك ارائه می‌شد. این برداشت از محاکات یا تقلید در طول قرن هفدهم هیچگاه به طور کامل کنار گذاشته نشد و پس از سال ۱۶۶۰ به اندیشهٔ انتقادی درایدن راه پیدا کرد. البتّه این دیدگاه در اواخر قرن هفدهم جای خود را به بحث پیرامون محاکات طبیعت در شعر واگذار کرد؛ بحثی که مسالهٔ محاکات از دید ارسطو را بار دیگر مطرح ساخت. برخورد میان دو برداشت از محاکات طبیعت ـ که می‌توانیم آن را تقابل بین سنّت و تجربه عنوان کنیم ـ بر نقد ادبی قرون هفدهم و هجدهم حاکم بود.

محاکات نو افلاطونی بر این عقیده استوار بود که طبیعتی که شعر آن را محاکات می‌کند طبیعت ایده‌آل است نه واقعی. صورت آرمانی طبیعت در دورهٔ رنسانس، نظام هستی بود که توسّط خداوند طرح‌ریزی شده بود. شاید هنگامی که سیدنی این گونه استدلال می‌کرد که: «شاعران واقعی برای تعلیم دادن و لذّت بخشیدن است که محاکات می‌کنند و برای این کار از آنچه هست، بوده یا خواهد بود اقتباس نمی‌کنند؛ آنان درحالی که تنها حزم و احتیاط علمی مقیّدشان می‌دارد در اندیشهٔ الهی راجع به آنچه ممکن است یا باید باشد سیر می‌کنند» («دفاعیه‌ای برای شعر») این دیدگاه را به بهترین شکل عرضه می‌داشت. این برداشت از محاکات بر اعتقاد به مشیت الهی استوار بود؛ از آنجا که عالم هستی نتیجهٔ خرد الهی است، هدف شاعر نهایتاً تایید و تصدیق حاکمیت عدالت و نظم است. از این رو، آرمانی که سیدنی به طرح آن می‌پردازد ـ آنچه ممکن است یا باید باشد ـ نسبت به آنچه هست «واقعی»‌تر است. اما ایده‌آلیسم نو افلاطونی نهفته در تلقّی سیدنی از طبیعت صرفاً یك قاعدهٔ زیبایی شناختی نبود، بلکه جزئی از یك ایدئولوژی محسوب می‌شد که اعمال قدرت در دربار «تودر»[۲۸] را به نحو مؤثری پنهان می‌ساخت. حذف امتیازات فئودالها و تثبیت قدرت دولتی در درون یك گروه کوچك و ممتاز از نخبگان که شاه را ـ که به سمبول تشریفاتی قدرت مبدّل شد ـ احاطه کرده بودند، رنسانس را از نظر اقتصادی و سیاسی متمایز می‌ساخت. صعود از عالم محسوس به عالم ایده‌ها، توجّه را به شکل مؤثری از جریانهای واقعی قدرت در دربار به سمت جهان آرمانهای کلّی منحرف می‌کرد و درباریان را از مواجهه با واقعیت بردگی خویش باز می‌داشت. □

---

۱. Glorious Revolution : در سال ۱۶۸۸، جیمز دوم پادشاه انگلستان از تخت برکنار شد و داماد او ویلیام و دخترش مری جانشین او شدند. این جابجایی در تاریخ پادشاهی انگلستان «انقلاب باشکوه» خوانده شده است!

2. Sidney

3. Dryden

۴. Puritans : گروهی از پروتستانهای انگلیسی که در قرن شانزده و هفده خواهان ساده شدن مراسم و احکام مذهبی کلیسای انگلیس بودند.

5. Oliver Cromwell

6. Robert Greene

7. Christopher Marlowe

8. Ben Jonson

9. William Wycherley

10. George Etheege

11. Aphra Behn

12. William Congreve

۱۳. Restoration : دوران بین بازگشت جیمز دوم به تخت سلطنت (۱۶۶۰ م.) و «انقلاب باشکوه» (۱۶۸۸ م.)

14. The Advancement of Learning

15. Ars Poetica

16. Poetics

17. Poetice libri septem (Seven Books of Poetics)

18. Julius Caesar Scaliger

19. Racine

20. Corneille

21. Arte of English Poesie

22. George Puttenham

۲۳. Apology : دفاعیه

24. Stephen Gosson

25. Dedication to Volpone

26. Roger Ascham

27. Scholemaster

28. Tudor

میلان کوندرا و تجربه انسان مدرن

• شهریار زرشناس

ادبیات داستانی غرب در قرن بیستم را می‌توان به لحاظ سبک‌شناسی ادبی به دو دستهٔ کلی تقسیم کرد.

۱. ادبیات سوررئالیستی.

۲. ادبیات نئورئالیستی (که از جهاتی و تا حدودی تداوم‌بخش میراث ادبیات رئالیستی قرون هجده و نوزده اروپایی است)

ادبیات سوررئالیستی که با آثاری چون: در جستجوی زمانهای ازیادرفته» اثر مارسل پروست، «اولیس» اثر جیمس جویس، «صد سال تنهایی» اثر گابریل گارسیا مارکز ظاهر شده و بسط یافته. و به ادبیات مدرن یا رمان مدرن معروف شده است: دارای خصایص و ویژگیهایی است که می‌توان مجملاً این‌گونه فهرست کرد:

- «من» در رمان مدرن، ماهیتی ذهنی و سوبژکتیویستی دارد. من مدرن، «من»ی درونگرا، پریشان، سوبژکتیویست و تجزیه‌شده و دستخوش اضطراب و فاقد کلیت و وحدت است.(۱)

- ادبیات سوررئالیستی با پشت کردن به میراث رئالیسم. چهارچوبهای اساسی داستان رئالیستی را درهم ریخته است. در ادبیات سوررئال واقعیت، زمان و مکان، تحت تاثیر سوبژکتیویسم و وهم‌گرایی حاکم برکل داستان: معنا و مفهومی تماماً ذهنی یافته‌اند. در حالی که در میراث ادبی رئالیستیک (آثار بالزاک، دیکنز، تولستوی، گوگول...) واقعیت و زمان و مکان: معانی‌ای عینی، ملموس و حسی- تجربی دارند. (هرچند که همین مفهوم عینی و حسی- تجربی واقعیت نیز، در حریم عالم ناسوت و لوازم و محدودیتهای آن گرفتار مانده‌اند) سوبژکتیویسم و وهم‌گرایی ادبیات مدرن، به لحاظ فلسفی ریشه در آراء کانت و برکسون در خصوص مفاهیم زمان و مکان و سیطرهٔ سفسطه برفلسفه در تفکر متافیزیکی معاصر غربی دارد.

- تکیه برمفهوم اومانیستی «ناخودآگاهی». ناخودآگاهی در فرهنگ و اندیشهٔ اومانیستی، چونان مرتبه‌ای از مراتب نفس اماره تلقی می‌شود و در فلسفه و ادبیات رمانتیک و سوررئالیستی (به دلیل سیطرهٔ افراطی اهواء و هیجانات نفسانی و درونگرایی بیمارگونه براین دو گرایش) از اهمیت و اعتبار خاصی برخوردار می‌گردد. در واقع تکیه برمفهوم ناخودآگاهی در روان‌شناسی و ادبیات معاصر غرب: دریچه‌ای به سوی وهم‌گرایی و فردگرایی افراطی است.

- صورت سوررئالیستی و وهم‌آلود ادبیات معاصر، در جریان سیری تاریخی (که بررسی آن از حیطه بحث ما خارج است) که از دهه‌های نخستین قرن بیستم طی کرده است، بتدریج به یکی از دو گرایش اصلی ادبیات معاصر غربی بدل گردیده است.

•

آن‌چه که به «نئورئالیسم ادبی» معروف شده: در واقع تلاشی است در جهت احیا و حفظ صورت رئالیستی ادبیات که از اواخر قرن نوزدهم و بویژه دهه‌های آغازین قرن بیستم، طریق زوال و انحطاط می‌پیمود. نئورئالیسم ادبی، همان رئالیسم کلاسیک بالزاک، گوگول و تولستوی نبود. اما کوششی بود در جهت انطباق چهارچوبهای رئالیستی - سنتی، با فضا و مناسبات جدید عاطفی، روانی و انسانی که در جامعه تکنیک‌زده و فوق صنعتی قرن بیستم وجود داشت. به طور کلی، صورت نئورئالیستی ادبیات معاصر غربی را می‌توان با این صفات مشخص کرد:

- تاکید برحفظ مفهوم رئالیستی و حسی- تجربی زمان، مکان، شخصیت و حادثه.

- توجه ویژه به مسائل عاطفی و انسانی و روابط و مناسبات بین انسانی با تکیه برتغییرات و دگرگونی‌هایی که در آراء و باورهای اخلاقی و ارزشی پس از دو جنگ جهانی در اروپا و امریکای شمالی پدید آمده است.

- تکیه و تاکید برمسائلی چون: جنگ، نظامهای توتالیتر، بحران فردیت در جوامع صنعتی، و ستیز انسان با نظامهای دیوانسالارانه و بوروکراتیک به عنوان سوژه‌های اصلی رمان‌ها.

در واقع اعتقاد به حفظ چهارچوبهای کلاسیک و استخوان‌بندی رئالیستی داستان، وجه اشتراک اصلی نئورئالیسم با رئالیسم قرن نوزدهم و تکیه برعناصر روان‌شناختی- اجتماعی (به گونه‌ای توامان)، تمایل بیشتر به بهره‌گیری از قالب داستان کوتاه در مقابل رمان و پرداختن به موضوعات و مسائل جدیدی که محصول تحول جوامع تکنیک‌زده معاصر است (و در قرن نوزدهم وجود نداشته یا از اهمیت کمتری برخوردار بوده) از وجوه افتراق آن با «رئالیسم کلاسیک» محسوب می‌شود.(۲)

- به‌کارگیری مفاهیم فلسفی و معرفت شناختی اگزیستانسیالیستی و پدیدارشناختی Phenomenological (مفاهیمی چون: اضطراب، دغدغه، دهشت، تنهایی، ناامنی) در آثار داستانی. آثار داستانی نئورئالیستیک، بیش از آثار رئالیستی با

مایه‌ها و مضامین فلسفی درآمیخته‌اند و بعضی آثار ادبی این دسته: صبغه و رنگ و بوی شدید فلسفی و روان‌شناختی دارند: به گونه‌ای که گویی نویسنده قالب ادبیات داستانی را به ابزاری در جهت بیان آراء خود بدل کرده است (مثلاً «سن عقل» و «تهوع» از ژان پل سارتر و تا حدودی «بیگانه» و «سقوط» از آلبرکامو)

●

میلان کوندرا به یک اعتبار نویسنده‌ای نئورئالیست است: اما نئورئالیسم او از انعطاف و پیچیدگی‌هایی برخوردار است که او را از نویسندگانی چون هانریش بُل و دیگران متمایز می‌کند.

کوندرا در برخی آثار خود همچون: «بار هستی»[۳] و «جاودانگی»[۴] گاه حتی مرزهای معمول نئورئالیسم را به کناری می‌نهد و از برخی مایه‌ها و تکنیک‌های سوررئالیستی استفاده می‌کند (تداخل و توالی غیرمعمول زمانها در «بار هستی» و ظهور مردی از سیاره‌ای دیگر در «جاودانگی»[۵] نمونه‌هایی از این امر هستند)

در واقع می‌توان گفت که میلان کوندرا به لحاظ قالب ادبی: نویسنده‌ای نئورئالیست است که بعضاً برخی آثار او با مایه‌های سوررئالیستی می‌آمیزند و به لحاظ محتوا نیز، تداوم‌بخش میراث ادبیات فلسفی[۶] و اگزیستانسیالیستی است که با کافکا، کامو و سارتر شروع شده بود، هرچند که مابین درک کوندرا از رمان و نگرش نویسندگان نامبرده به این مقوله تفاوت بسیاری وجود دارد که به آن اشاره خواهیم کرد.

مروری کوتاه در آثار کوندرا، نشان می‌دهد که چند عنصر زیر، ارکان ثابت همه داستانهای او هستند:

- بحث درباره بی‌معنایی هستی و زندگی و سرگشتگی و یأس و پوچ انگاری قهرمانان داستانها.
- بحث در خصوص نقش تصادف و اتفاق در زندگی آدمی.
- تنهایی و ستیز، با کشش قهرمانان داستان نسبت به آن.
- گرایش به سمت ارزیابی هستی به عنوان واقعه‌ای مضحک، بی‌منطق و گاه کسالت‌بار و ملال‌آور.
- توصیف صحنه‌های جنسی و شهوانی و زنبارگی اغلب شخصیت‌های مرد داستان. در واقع داستانهای کوندرا اغلب دارای صحنه‌های مستهجن و ضداخلاقی هستند.

کوندرا به اعتراف خود می‌کوشد تا بحران اخلاقی و معنوی بشر غربی را در آثار خویش منعکس نماید. او برای رمان وظیفه‌ای در حد جانشینی فلسفه و کشف معنای هستی قائل است. بواقع او معتقد است که با آشکار شدن ناتوانی فلسفه غربی در پاسخگویی به مسائل انسان: اینک رمان باید این وظیفه را برعهده گیرد. او می‌نویسد:

«ادموند هوسرل در سال ۱۹۳۵، سه سال پیش از مرگش، کنفرانسهای مشهوری دربارهٔ بحران بشریت اروپایی برگزار کرد... بحرانی که هوسرل از آن سخن می‌گفت به نظرش چنان عمیق می‌آمد که تردید داشت بشر غربی از آن جان سالم بدر برد او ریشه‌های بحران را در آغاز عصر جدید، در جهان‌بینی گالیله و دکارت و ماهیت یکسونگرانه علوم اروپایی می‌دید. علومی که جهان را تا حد موضوعی ساده برای کاوش فنی و ریاضی پائین آورده و جهان ملموس زندگی را... از افق دید خود رانده بودند. پیشرفت علوم، انسان را در دهلیز رشته‌های تخصصی انداخت. هرچه انسان در دانش خود پیشتر می‌رفت، کلیت جهان و خویشتن خویش از چشمش دورتر می‌شد. و بدین‌ترتیب در آنچه هیدگر، شاگرد هوسرل، با عبارت زیبا و تقریبا سحرامیز «فراموشی هستی» می‌نامید فرو رفت... با سروانتس یک هنر بزرگ اروپایی شکل گرفته است. هنری که چیزی مگر کاوش آن هستی فراموش شده نیست. در واقع همه مضامین اصلی دربارهٔ هستی انسان، که هیدگر در اثر خود به نام وجود و زمان تحلیل می‌کند و معتقد است از فلسفه پیشین اروپایی کنار گذاشته شده‌اند با چهار قرن رمان آشکار و روشن شده‌اند رمان به شیوهٔ خاص خود و با منطق خاص خود جنبه‌های متفاوت هستی را یک به یک کشف کرده است»[۷]

کوندرا: بحران معنوی و اخلاقی بشر جدید و ناتوانی فلسفه غربی از چاره‌جویی برای این بحران را، بدرستی دریافته است. اشارات او دربارهٔ ساختار رمان و نقش «من» فردی[۸] نیز جملگی بجاست. اما اشکال عمدهٔ او در اینجاست که گمان می‌کند بشر غربی

با حفظ موقعیت کنونی خود به عنوان «فرد»ی خودبنیاد و بریده از حق و ایمان دینی: صرفاً با تکیه بر«خودشناسی» از طریق رمان و یا «جست‌وجـوی امکـانـات و راههای جدید» از این طریق می‌تواند بربحـران بزرگی که با آن روبـه‌رو است فائق آید! حال آن‌که این بحران، دقیقاً در جوهر موقعیت وجودی خودبنیادانه و اومانیستی بشر امروز نهفته است و با حفظ این موقعیت (که کوندرا به حفظ و تقویت آن اعتقاد دارد) راهی جز تشدید بحران و ویرانی برای تمدن و بشر غربی وجود ندارد.

در واقع کوندرا می‌کوشد تا بحران فراگیر و همه‌جانبه تمدن جدید را از طریق یافتن امکانات جدیدی از دل همین تمدن، حل نماید! و گـمـان مـی‌برد که تمدن غرب و مدرنیسم، دارای چنین امکانات و ظرفیت‌هایی برای نجـات از بحـران هست و رمـان ابـزار کشف و به‌کارگیری این امکانات بالقوه است!

حال آن‌که حقیقت این است که تمدن جدید، تمدنی سترون است و آفتی که به جان او افتاده، آفتی جوهری و ذاتی است و عاقبتی جز مرگ و نابودی در انتظار آن نیست.

سرنوشت فردای بشر را ساحت معنوی انسان رقم خواهد زد و در این ساحت، جایی برای ظلمت ماتـریـالیسم و اومانیسم وجود ندارد. یکی از منتقـدان غربی درباره اعتقاد کوندرا به مدرنیسم و نقش رمان در تاریخ معاصر اروپا می‌نویسد:

«کوندرا اعلام کرده که عمیقا به مفهوم تجدد تعلق خاطر دارد، یعنی به فرهنـگ ناسـوتی، عقـل‌گرایانه (اصالت عقل جزوی)، و شک‌گرایـانـه‌ای که از دل قرن هیجدهم پدید آمده است... از نظر کوندرا، رمان هم به لحاظ داشتن مجموعه‌ای از امکانات هنری و هم به لحاظ داشتن یك فلسفه خاص که دیدگاه ما را نسبت به جهان پیرامونمان شکل می‌دهد، معنا و اهمیت ویژه‌ای دارد.»[۹]

باید از کوندرا پرسید.

آخر چگونه می‌توان در قلمرو تمدن و فرهنگی که به پوسیدگی و بی‌معنایی گرفتار آمده، سراغ از معنا و باروری فکری گرفت؟

مگر نه این است که رمان (همان‌گونه که کوندرا نیزبه‌درستی بیان کرده) نیز صورتی ادبی و هنری است که در ساحت همین تمدن پدید آمده و همراه آن گرفتار بحران و تزلزل گردیده. حال چگونه است که کوندرا انتظار تحقق معجزه‌ای را از طریق آن دارد؟

حقیقت این است که کوندرا نمی‌خواهد و نمی‌تواند واقعیت زوال و پوسیـدگی تمـدنی را که بدان دل بسـتـه است، باور کند و این بزرگ‌ترین ضعف او است.

●

میلان کوندرا، نویسندهٔ معاصر اهل چکسلواکی، در آوریل ۱۹۲۹ در شهر برنو از ایالت موراویا به‌دنیا آمد. در هجده سالگی به حزب کمـونیست پیوست و در دههٔ شصت از آن جدا شد. کوندرا مدتی پیش از اشغـال چکسلواکی توسـط ارتش شوروی (اوت ۱۹۶۸) شروع به همکاری با نشریاتی لیبرالی چون «کولتورنی ژیووت» و «کولتورنی تووریا» نمود و از همان زمان، شهرت او در کشورهای اروپای غربی آغاز گردید.

اولین کتـاب داستان او، مجموعه‌ای از داستانهای کوتاه تحت عنـوان «عشقهای خنده‌دار» بود که جلد اول آن در سال ۱۹۶۳ و جلدهای بعدی آن در ۱۹۶۵ و ۱۹۶۸ منتشر گردید.

«شوخی» عنوان اولین رمان منتشرد توسط او است که اندکی قبل از پایان یافتن آن‌چه که به «بهار پراگ» موسوم شده، انتشار یافت. از دیگـر آثـار او می‌توان از زنـدگی جای دیگر است، خنده و فرامـوشی، جشن وداع، و «بار هستی» نام برد. آخرین رمان او «جاودانگی» نام دارد که به سال ۱۹۹۱ منتشر شده است. کوندرا پس از بریدن از مارکسیسم در دههٔ شصت، به باورهای لیبرالی و سوسیال‌ـ دموکراتیك روی آورده و در آثار مختلف خود، به مخالفت با رژیم‌های توتالیتر اروپای شرقی پرداخته است.

کوندرا، مورد حمایت مجامع تبلیغاتی صهیونیستی قرار داشته و در سال ۱۹۸۵ برندهٔ «جایزهٔ اورشلیم برای ادبیات و آزادی انسان در جامعه»[۱۰] گردید.

یاروسلاف آندریاس، درباره شخصیت‌ها و تم اصلی آثار کوندرا می‌نویسد:

«شخصیتهـای وی که در چنگـال نیـروها و اوضاع و احوالی قدرتمند و خارج از کنترل آنان گرفتار شده‌اند، می‌کوشند با توسل به شك‌گرایی، رندی، بی‌مسئولیتی، و غیرجدی بودن راه گریزی پیدا کنند... آن‌چه برای قهرمانان داستانهای وی مهم‌تر است، و آن‌چه بردرمـاندگی آنها می‌افزاید این واقعیت است که جهانی که در آن زندگی می‌کنند نه تنها جهان ویرانی، که جهان فراموشی است جهانی که درد، خشم و تمایل آنان را تا حد مجموعه‌ای از اداها و حرکات، که حتی برای خودشان نیز نامفهوم است، تقلیل می‌دهد... در دل مضحك‌ترین وضعیت‌ها و درخشانترین کفت‌وکوهای رندانه، غالبا نوعی غم و بدبینی نهفتـه است... زنبارگی که بناگزیر با نیرنگ و فریب و نقش بازی کردن همـراه است برای (قهرمانان آثار او) به معنای ابراز غیرجدی بودن به طور بنیادی است. مقصودشان صرفاً این است که از زنـدگی محـدود و روزمرهٔ خود فرار کنند قهرمانان داستانها، با کشف این مطلب که زندگی یك بازی قراردادی و غالباً پوچ و عبث است، می‌کوشند خود را به صورت بازیکران آگاه و غیـرنادم درآورند و برآن چیره شوند. یکی از شخصیت‌های کتاب عشقهـای خنـده‌دار می‌گویـد: وقتی دربست به چیـزی معتقد می‌شوی، با ایمان خودت آن چیز را پوچ و عبث می‌کنی.»[۱۱]

داستانهای کوندرا، تجسم بحران عمیق و گسترده‌ای است که تمـدن غرب را فراگرفته است. از این‌رو کوندرا را می‌توان یکی از جلوه‌های ادبی بحران نیست‌انگارانه در ادبیات معاصر غرب دانست.

یکی از تم‌های اصلی آثار کوندرا، ازدواجهای شکست‌خورده و روابط نامشروع، متنوع، و غیراخلاقی شخصیت‌های زن و مرد آثار او با یکدیکر است. می‌توان گفت در هیچ یك از رمان‌های کوندرا، تصویری از یك ازدواج موفق و سالم وجود ندارد و تقریباً در تمام آثار او، شخصیت‌های او یا از همسران خود جدا شده و به زندگی توام با شهوترانی می‌پردازند و یا در مسیر داستان جدا می‌شوند و چنـان راهی را دنبـال می‌کنند؛ و این البته خود نمودی از بحران اخلاقی و خانوادگی در جوامع غربی است. در آثار کوندرا، آن‌چه را که «عشق مدرن» نامیده شده، به وضوح می‌توان یافت. شاخصهای این عشق، آن‌گونه که در داستانهای کوندرا توصیف شده، چنین است:

ـ این «عشق»ها در چهارچوب ازدواج نبوده بلکه اساساً در ورای قواعد اخلاقی و بـصـورت روابط بی‌ضابطه و شخصی جریان دارند.

ـ عنصر اصلی در این به اصـطلاح «روابـط عاشقـانـه»، نه دلبستگی‌های دیـرپـا و عمیق عاطفی و فکـری و معنـوی؛ بل کشش‌های سطحی و طغیان مقطعی جنسی و سکسی است.

ـ خصیصهٔ دیگر «عشق‌های مدرن»، تنوع‌طلبی آنهاست که دقیقاً ریشه در جوهر صرفاً بیولوژیك و جسمانی آنها دارد و همین باعث سطحیت و بی‌بنیانی روابطی از این دست می‌گردد.

- کوتاهی عمر «عشق مدرن»، ویژگی دیگری است که نتیجه مستقیم خصایص مذکور در پیش است.

- در واقع باید گفت که نامگذاری «عشق» به روابط سطحی و حیوانی و مقطعی و متنزلی از این دست مابین انسانهایی اسیر سرگشتگی و ناامیدی و پوچ‌گرایی و بی‌مسئولیتی، صرفاً و صرفاً، نشانه تنزل معنای حقیقی و والای عشق و وارونگی و بیماری تمدن و بشر غربی است.

در همهٔ آثار کوندرا نگاهی منفی نسبت به ازدواج وجود دارد و تصویری زشت و کریه از آن ارائه می‌گردد. (برای مثال: تصویر ازدواج فرانتس و همسرش، ازدواج توما و ترزا در «بار هستی» یا ازدواج شکست‌خوردهٔ زمانک و هلنا در رمان «شوخی»، روابط سست و بحران‌زدهٔ اگنس و پُل در رمان «*جاودانگی*» و...)

میلان کوندرا از زبان «اگنس» شخصیت اصلی کتاب جاودانگی، ازدواج کردن را به قربانی شدن توصیف می‌کند و دربارهٔ بستر زناشویی می‌گوید:

«خوابیدن و جرأت تکان خوردن نداشتن. این است بستر زناشویی.»(۱۲)

آن‌چه که قهرمانان آثار کوندرا برزبان می‌رانند یا به آن اندیشیده و عمل می‌کنند: در حقیقت جلوه‌های مختلف زندگی بحران‌زده در تمدن مدرنیته است که وجه مشترک آنها سرخوردگی و یأس و پوچ‌انگاری نسبت به زندگی است. در «جاودانگی» موجودی که از سیاره‌ای دیگر آمده زندگی در روی زمین را «وحشتناک» توصیف می‌کند.(۱۳)

در مقایسه مابین میلان کوندرا و ژان پل سارتر و آلبر کامو (به دو عنوان دو تن از نویسندگان معاصر غربی که همچون کوندرا داستانهایشان با مایه‌های فلسفه پدیدارشناسی و اگزیستانسیالیستی و تم پوچی و یأس‌انگاری و بحران‌زدگی آمیخته است) می‌توان گفت که سارتر بیشتر به رمان به عنوان ابزاری در جهت تبلیغ ایده‌های سیاسی و اجتماعی نگاه می‌کرد اما کوندرا، رمان را بالاتر و برتر از یک ابزار دانسته و به آن به عنوان یک امکان انسان غربی در جهت رهایی از بحران می‌نگرد. (ما پیشتر درباره عبث بودن این پندار سخن گفتیم) به لحاظ فکری نیز، تمایلات لیبرالی در کوندرا شدیدتر از سارتر است: به لحاظ سبک‌شناسی، برخی رمان‌های کوندرا، با مایه‌های سوررئالیستی درآمیخته است، حال آن‌که در آثار سارتر چنین چیزی وجود ندارد.

به عنوان مثال آخرین رمان کوندرا، جاودانگی از جهاتی شدیداً یک اثر سوررئالیستی است.

«کوندرا در این رمان مرزهای خیال و واقعیت را کاملاً درهم شکسته است. افراد واقعی با افراد داستانی و ساختهٔ خیال وارد گفت‌وگو می‌شوند و گاهی حتی در سرنوشت آنان تاثیر می‌گذارند. در واقع دست کم دو روایت، کاملاً درهم بافته شده‌اند: یک روایت، داستان چگونه نوشتن رمان است و روایت دیگر ماجراهای خود رمان. نویسنده، در حین نوشتن رمان، با شخصیتهای داستانش ملاقات می‌کند و با آنان به گفت‌وگو و بحث می‌پردازد... نویسنده هرگاه در نقل ماجرا به یاد مطلبی می‌افتد، داستان را رها می‌کند و آزادانه تداعیهایش را با وسواس و موشکافی دنبال می‌کند. اشخاص حقیقی نظیر خود نویسنده، دختری که رادیو خبر خودکشی‌اش را پخش می‌کند، و اشخاص تاریخی نظیر کوته، همینگوی، بتهوون، بتینافون آرنیم و دیگران وارد جریان داستان می‌شوند... این کتاب کوندرا، کتابی تیرد و بدبینانه است. چرا که راه گریزی از فشار بار تعهد سنگینی‌آور ابتذال سبکی و حاکمیت جبر تصادف برزندگی نمی‌بیند.»(۱۴)

شخصیت‌های اصلی آثار کوندرا عموماً نمایندهٔ تیپهایی اجتماعی چون روشنفکران سرخورده از سیاست و مبارزه، هنرمندان مایوس و مدرنیست، زنان خواهان روابط جنسی آزاد و متنوع و تکنوکراتهای درونگرا، تنها و ناامید هستند. انسانهایی که همگی در ویژگیهایی چون یأس‌انگاری، نسبیت‌انگاری، اعتقاد به عشقهای مدرن و سرگشتگی و بی‌پناهی و تنهایی با یکدیگر مشترکند؛ گویی همگی تجربه‌های مشترک انسان مدرن را محاکات می‌کنند.

کوندرا، بی‌اعتقادی خود به هرنوع تحول انقلابی (امری که نئولیبرالیسم معاصر به اشکال و انحاء مختلف به تبلیغ آن می‌پردازد) را این‌گونه بیان می‌کند:

آواریوس (یکی از شخصیت‌های رمان «جاودانگی») گفت: تو هیچ چیز نمی‌فهمی. راه مؤثر و عاقلانه‌ای برای جنگیدن با شیطان وجود ندارد. مارکس و همهٔ انقلابیون تلاش کردند ولی در پایان شیطان توانست همهٔ تشکیلاتی را که هدف اصلی‌شان نابودی همو بود از آن خود کند. تمام گذشتهٔ انقلابی من با ناامیدی به پایان رسید و اکنون فقط یک سؤال مرا به خود مشغول می‌کند. وقتی انسانی پی ببرد که هیچ جنگ سازمان‌یافته، مؤثر و عاقلانه‌ای در برابر شیطان امکان‌پذیر نیست، چه باید بکند؟»(۱۵)

کوندرا، از انقلاب سرخورده است و به لحاظ سیاسی یک نئولیبرالیست تمام عیار است؛ او کرفتار پوچی و یأس‌انگاری انسان مدرن است و در آثار خود همین تجربه‌ها را محاکات می‌کند. کوندرا راه و شیوهٔ زندگی دیگری به‌جز مدرنیسم و نحوهٔ زندگی غربی نمی‌شناسد و به مدرنیسم و اومانیسم باور دارد. بنابراین در آثار خود آدمیان را به پذیرش زندگی مدرن و سازگاری با آن دعوت می‌کند؛ اما مگر فطرت حقیقت‌طلب و خداجوی آدمی، تاب و توان تسلیم و راضی شدن به سراب وهم‌آلود زندگی مادی و حیوانی را دارد؟

بی‌تردید پاسخ این پرسش منفی است. □

---

۱. برای تفصیل بیشتر، نگاه کنید به: رئالیسم و ضد رئالیسم در ادبیات/ دکتر میترا/ بخش ضد رئالیسم/ نشر آگاه.

۲. Gordon, A/A Dicionary of Literary Terms/ P. 155

۳. کوندرا، میلان/ بار هستی/ دکتر پرویز همایون‌پور/ نشر گفتار/ ۱۳۷۱.

۴. کوندرا، میلان/ جاودانگی/ حشمت‌الله کامرانی/ نشر فاخته/ ۱۳۷۱.

۵. پیشین/ ص ۵۳ و ۵۲

۶. باید در نظر داشت که در اینجا منظور از فلسفه، معنایی است که پدیدارشناسی Phenomenology از این واژه طلب می‌کند.

۷. کوندرا، میلان/ هنر رمان/ پرویز همایون‌پور/ نشر گفتار/ ۱۳۶۷/ ص ۶، ۵، ۴، ۳.

۸. کوندرا، میلان/ پیشین/ ص ۱۶، ۱۰، ۸، ۷.

۹. آندریاس، یاروسلاف/ میلان کوندرا/ حشمت کامرانی/ ص ۲۷

۱۰. اندریاس/ میلان کوندرا/ ص ۳۳.

۱۱. پیشین/ ۳۹، ۳۸، ۵۱، ۲۷.

۱۲. کوندرا، میلان، جاودانگی، ص ۵۲.

۱۳. پیشین ص ۵۳.

۱۴. آندریاس/ میلان کوندرا/ ص ۹۶، ۸۹، ۸۸.

۱۵. کوندرا، میلان/ جاودانگی/ حشمت‌الله کامرانی/ ص ۲۹۸.

معرفی کتاب

* **یاپـراق**/ یوسف قوجق، محمود عطاگزلی/ انتشارات برگ/ چاپ اول: ۱۳۷۱/ تیراژ: ۱۱۰۰۰ نسخه/ ۱۱۲ صفحه/ ۵۶۰ ریال.

یاپـراق در زبان ترکمنی به معنای برگ است و کتاب یاپراق، مجموعه‌ای است در معرفی ادبیات و فرهنگ ترکمن صحـرا: شامل دو داستان و افسانهٔ ترکمنی، یك گفت‌وگـو دربارهٔ «دوتار»، اشعار متعدد از شاعران ترکمن، چند مقـاله دربـارهٔ مختـومقلی (شـاعـر ترکمن)، مراسم دینی ترکمن، موسیقی ترکمن، و مطالب دیگری در همین زمینه.

* **چگونه ۲۰ ماهی بین ۱۰ نفر تقسیم می‌شود؟**/ داوود کیـانیـان/ انتشـارات برگ/ چاپ اول: ۱۳۷۱/ تیـراژ: ۵۵۰۰ نسخـه/ ۶۸ صفحه/ ۳۵۰ ریال.

نمایشنامه‌ای است برای نوجوانان، که بیشتر وجه آموزشی دارد. مضمون نمایشنامه فقر و ثروت است.

* **تنگهٔ زانکوها**/ حسین بهزاد/ انتشارات دفتر ادبیات و هنر مقاومت حوزهٔ هنـری سازمـان تبـلیـغـات اسـلامی/ چاپ اول: ۱۳۷۱/ تیراژ: ۶۶۰۰ نسخه/ ۸۰ صفحه/ ۴۰۰ ریال.

عـده‌ای بسیجی، در کردسـتـان (نزدیکی مرز عراق) به دست گروههای ضد انقلاب اسیر می‌شوند و...

* **راز پنهـان**/ حجت‌الله‌سیفی/ انتشـارات برگ/ چاپ اول: ۱۳۷۱/ تیـراژ: ۳۳۰۰ نسخـه/ ۷۲ صفحه/ ۳۶۰ ریال.

راز پنهان، فیلمنامه‌ای است با پس زمینهٔ سیـاسی، که در زمان معاصر می‌گذرد و این فیلمنامه، شرح زندگی و روابط معلمی به نام «سعادت» است.

* **یك مشت خاك**/ محـمـدعلی گودینـی/ انتشـارات حوزهٔ هنـری سازمان تبلیغات اسلامی/ چاپ اول: ۱۳۷۱/ تیـراژ: ۸۸۰۰ نسخـه/ ۴۰ صفحه/ ۲۰۰ ریال.

شامـل سه داستان: کت و شلوار آبی، یك مشت خاك، آخرین روز هفته. قصه‌ها مناسب نوجوانان نگاشته شده‌اند.

* **دو رکـاب و چهـار پا**/ محمـد حمزه‌زاده/ انتشارات برگ/ چاپ اول: ۱۳۷۱/ تیراژ: ۵۵۰۰ نسخه/ ۱۲۰ صفحه/ ۶۰۰ ریال.

مجمـوعـهٔ شش قصهٔ ساده برای نوجـوانـان شامل: بلای آشپزی، دو رکـاب و چهـارپا، جست‌وجو در آب انبار، برداشت اصلی، شکستنی و نخودی.

* **فرهنـگ مصـور هنـرهـای تجـسـمی**/ پرویـز مرزبـان، حبیب معروف/ چاپ دوم با ویرایش مجدد: ۱۳۷۱/ ۱۰۰۰۰ نسـخـه/ ۴۸۴ صفحه/ ۴۰۰۰ ریال.

واژه‌نـامـه‌ای اسـت حاوی اصـطلاحات و لغات مختلف هنرهای تجسمی (معمـاری، پیکـرتـراشی، نقـاشـی و...) که قطعـاً بخـشی از مشکـلات دانشجـویـان، مترجمان و علاقـه‌مندان این رشته‌های هنری را برطرف می‌سازد. کتـاب از دو بخش تشکیل شده است: بخش اول، که در آن کلمـات معـادل انگلیسی واژه‌های رایـج فارسی آورده شده است و در بخش دوم شرح مصور واژه‌های فرنگی قرار دارد.

* **شیـوهٔ طراحـی**/ محسـن وزیـری‌مقـدم/ انتشـارات سروش/ چاپ پنـجم: ۱۳۷۱/ تیـراژ: ۵۰۰۰ نسخه/ ۴۳۲ صفحه/ ۳۰۰۰ ریال.

بعد از پیشگفتار، تاریخچه‌ای کوتاه از طراحی، عرضه شده و پس از آن، آموزش، به‌صورت دسته‌بندی شده در بخشهای مختلف آغاز می‌شود. ابتدا ابزارهای طراحی و سپس خط، آشنایی با طبیعت، اندام انسان، چهرهٔ انسان، پرسپکتیـو، آشنـایی با چنـد تن از اساتید جهان و...

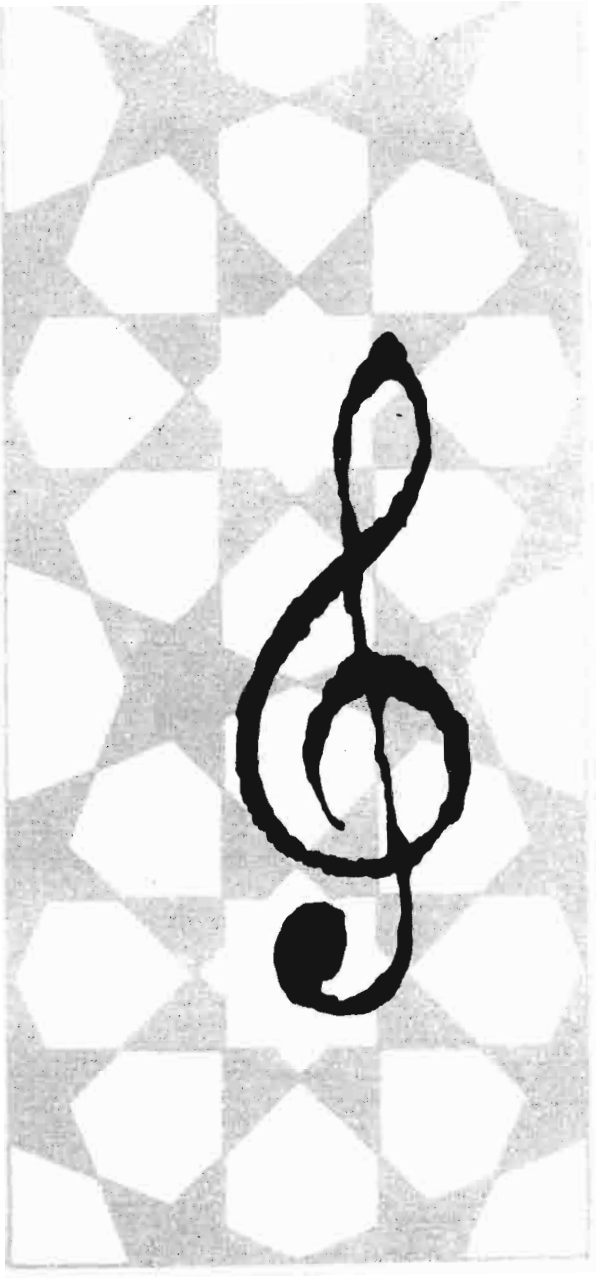
* **بر لبـهٔ پرتگـاه**/ محمـدرضـا بایـرامی/ انتشـارات حوزه هنـری سازمان تبلیغات اسلامی/ چاپ اول: ۱۳۷۱/ تیـراژ: ۸۸۰۰ نسخـه/ ۸۸ صفحه/ ۴۴۰ ریال.

قصه‌ای است پیوسته، در سیزده بخش، که با روایـت اول شخص نگاشته شده. همهٔ داستان در محیطی روسـتـایـی روی می‌دهـد و شرح دلبستگی یك پسـر نوجوان روستایی اسـت به اسـبش، که خانـواده‌اش به‌دلیـل فقـر مالی و مشکلات زندگی مجبور می‌شوند اسب را بفروشند و...

* **مثنـوی پیـروجوان**/ میـرزا نصیـرالدین اصفهـانی/ به اهتمام دکتـر میراحمد طباطبائی/ انتشارات سروش/ چاپ اول: ۱۳۷۱/ تیـراژ: ۳۰۰۰ نسخه/ ۱۰۶ صفحه/ ۱۴۰۰ ریال.

«مـثـنـوی پیـروجوان، توصـیف تجسم‌آمیز آلام روحی و درد دلهای دو نسل است: نسل جوان که تازه پا به عرصهٔ اجتماع گذاشته و لذّت زندگی را احسـاس می‌کند: نسل پیر که در آخرین مرحلهٔ زندگانی زودگذر به سر می‌برد و زود است که جا را تهی کند...».

آنچـه خواندید، آغاز مقدمهٔ دکتر طبـاطبایی است بر مثنوی پیروجوان. معـرفی کوتاه و موجزی است دربارهٔ منظومهٔ میرزا نصیرالدین اصفهانی. پس از مقـدمـه، یك بررسی و تحلیل مبسوط پیرامون مثنوی، نگاشته شده و در انتها، متن مثنوی قرار دارد.



سخنرانی
استاد مجید کیانی

اشاره:

۲۷ دیماه سال گذشته،
در سالن خوارزمی سازمان انرژی اتمی،
شاهد برنامه‌ای متفاوت
با آنچه تا به حال در این مکان اجرا شده
است بودیم.
جمعی از ریاضی‌دانان کشور، مدعوین خارجی و
ریاضی‌دانان ایرانی مقیم خارج از کشور،
با جنبه‌هایی از موسیقی
ایرانی آشنا شدند که رابطه‌ای قوی،
با برخی از زمینه‌های فعالیت آنان داشت.
«بررسی ارتباط موسیقی ایرانی و هندسه و تناسبات زرین در آن»
موضوع سخنرانی استاد مجید کیانی در این برنامه بود.
آنچه در پی می‌آید،
ویراستهٔ متن این سخنرانی است.

موسیقی ایرانی و نسبتهای زرین

خوشحالم از اینکه فرصتی پیش آمده تا بتوانیم ارتباط میان موسیقی قدیم ایران و موسیقی کنونی‌مان را که به آن «سنتی» می‌گوییم، در اینجا بررسی کنیم. همان‌طور که اطلاع دارید، موسیقی سنتی ایران که جزو موسیقی کشورهای کهن قرار می‌گیرد، بیشتر نمادین و دارای سمبلهای خاص خود می‌باشد. اگر بخواهیم به موسیقی از این دیدگاه نگاه کنیم، در واقع گوش ما یک «صوت» را که ارتعاش آن در حدود ۱۰۰ فرکانس برای موسیقی ایرانی است و یا در فیزیک، حداقل ۱۶ و حداکثر ۲۰ هزار ارتعاش است می‌تواند بشنود. پس اگر عدد «یک» (فرکانس یک) را چندین برابر زیاد کنیم تا به فرکانس دلخواه برسد ـ مثلاً در حدود ۲۰۰ ارتعاش ـ این صوت برای ما قابل شنیدن است. ارتعاشی بین ۱۰۰ تا ۱۰۰۰ فرکانس برای موسیقی ایرانی کافی و زیباست، در حالی که مثلاً در موسیقی اروپا، این ارتعاشات می‌تواند از ۶۴ ارتعاش شروع، و تا ۸ هزار ارتعاش ادامه داشته باشد. در کتابهای قدیمی خودمان، مانند آثار فارابی، صفی‌الدین، ابن‌سینا و عبدالقادر مراغه‌ای، ارتعاش بیش از ۱۰۰۰ و کمتر از ۱۰۰ را جزو «ملایمت»ها، یعنی صداهای ملایم و صداهایی که برای انسان زیبا باشند، نمی‌شناسند. بنابراین، سازها هم در همین محدوده درست می‌شوند که مثل محدودهٔ صوت انسانی است. مثلاً برای سنتور، بم‌ترین و زیرترین صدا، حدی مشخص دارد. البته زیرتر از این حد در سنتور وجود دارد، ولی به کارگیری آن برای موسیقی ایرانی، ضرورت ندارد.

در موسیقی ایرانی، سازهای دیگر مانند سه‌تار، کمانچه و نی، همین محدوده را دارا هستند که شامل دو اوکتاو ونیم یا سه اوکتاو بیشتر نیست، به این علت که اصل آن، بر مبنای هندسه و ریاضی است. وقتی امروز به گامهای هارمونیکها نگاه می‌کنیم، هر صوتی که می‌شنویم دارای تعدادی صداهای فرعی است. اگر ما صدایی داشته باشیم، اولین صدایی که بعد از آن وجود دارد، نغمهٔ (نت) اوکتاو آن است که «هارمونیک دوم» آن نیز خوانده می‌شود. در موسیقی قدیم و کنونی ایران، به این فاصله «ذی‌الکُل» گفته می‌شود، که براساس تناسبهای هندسه و ریاضی قدیم، همان تقسیم جهان است. (شکل ۱)

اگر ما یک وتر داشته باشیم و فقط ارتعاشی در حد یک فرکانس داشته باشد ـ که برای ما قابل شنیدن نیست ـ آن را به قدری زیاد می‌کنیم تا به ۱۶، ۶۴ و... برسد و گوشمان بتواند آن را بشنود. اگر وتر، صد برابر شود، صدای قابل شنیدنی را برای ما تولید می‌کند. اگر آن ۱۰۰ را دو برابر کنیم، هارمونیک دوم آن به دست می‌آید. اگر

ما دایره کاملی را فرض کنیم. همان اوکتاو می‌شود که به آن بُعدِ «ذی‌الکل» می‌گوییم. تمام نغماتی که در جهان هستی وجود دارد، در این دایره قرار می‌گیرد. چرا که تقسیمات بعد از این می‌تواند هارمونیکهای سوم و چهارم را ایجاد کند، که در آن موقع، دایره به چهار قسمت تقسیم می‌شود و باز در هر کدام از آنها می‌تواند اوکتاو به اوکتاو، تا بی‌نهایت ادامه داشته باشد. (شکل ۲ و ۳)

به همین علت، موسیقی ایرانی هنوز بر این مبناست. چرا که در اولین اوکتاوی که برای کوک کردن ساز می‌خواهد به کار برده شود، همین کار انجام می‌شود. ضمناً یک اوکتاو دیگر هم لازم است تا ابعاد فواصل آن کامل شود. ابعادی که برای موسیقی، فوق‌العاده مهم است، یکی فاصله دو اوکتاو و بعد «ذی‌الکل مرتین». یکی اوکتاو پنجم و دیگری اوکتاو چهارم، که همان هارمونیک دوم و سوم است. یکی از آنها را اصطلاحاً «برشو» (بالا رونده) و دیگری را «فروشو» می‌نامیم. اینها بهترین ابعاد موسیقی ایرانی است و امروزه در ماهواره‌های مخابراتی جدید و ارتباطهای بین تلفنی، همین فواصل به کار برده می‌شود.

البته این مسائلی که گفتم مربوط به قرن ششم و حتی چهارم هجری است. بعد فواصل کوچکتری همانند اوکتاو و درجه‌های چهارم و پنجم داریم. پس اگر، یک انگاره موسیقی یا یک نت و یا یک تم کوچک موسیقایی داشته باشیم، در این ابعاد جای می‌گیرد. اینها به لحاظ ابعاد و نسبتها، چیزی جز هندسه و ریاضی نیست. اگر

موسیقی ایرانی همانند سایر هنرهای اصیل ایران، در تکرار و قرینه‌سازی تداوم پیدا می‌کند و براساس هندسه است.

«پایه»ای از استادی متعلق به یک نسل پیش ایران، با نام حبیب سماعی داشته باشیم... تمام فواصلی که ذکر شد، از نظر بعدهای اوکتاو، پنجم و چهارم، پایه و اصل است و فواصل کوچکتر نیز در آن به کار برده می‌شود. بعد از این ابعاد، به بعدهای کوچکتری برخورد می‌کنیم که در فاصله چهارم قرار دارند. در بعد چهارم که در موسیقی غربی به آن «تتراکورد» گفته می‌شود، سه بُعد وجود دارد که در موسیقی ایرانی بسیار دارای اهمیت است: یکی از آنها فاصله پردهٔ بزرگ است با نام بعد «طنینی» و دیگر تون کوچک است با نام بُعد «بقیه» و بُعد سوم «مُجنب». مُجنب، حدود $\frac{3}{4}$ پرده است و بُعد بقیه، حدود $\frac{1}{2}$ پرده (قسمت کوچکتر) و بُعد طنینی، $\frac{1}{2}$ پرده (تمام یک پردهٔ بزرگ). البته این ابعاد تامپره نیستند. یعنی براساس قواعد هارمونیکها یا گامهای طبیعی هستند و همانند گام تامپرهٔ باخ که تشکیل شده از دوازده نیم پرده مساوی، نیست. یعنی نسبت پرده بزرگ (Tone Majour) $\frac{9}{8}$ است، که اگر لگاریتم آن را بگیریم، و در حدود ۱۰۰۰ برابر بزرگتر بکنیم، واحد فاصله آن برحسب «ساوار» ۵۱/۱۵ خواهد شد و دومین پرده کوچک که نسبت آن حدوداً $\frac{256}{243}$ است، ۲۲/۶۳ «ساوار» می‌شود.

در گام باخ، به این صورت تعبیر شده است که فاصله برای پردهٔ بزرگ (Tone Majour)، ۵۰ «ساوار» برای نیم پرده کوچک (Tone Minour)، ۲۵ «ساوار» است. که این مسئله و اختلاف دو ساوار که از طریق نسبتهای هندسه و ریاضی برقرار می‌شود، برای گوش شرقیها بسیار محسوس است. و وقتی که روی پیانو این فواصل بدون هماهنگی برای ذوق و سلیقه ایرانی اجرا شود، خوشایند نیست، مگر اینکه همراه با «هارمونی» باشد.

برای ما شرقیها که نغماتمان براساس هارمونیکهاست، خودبه خود، نوازنده ایرانی، نیازی به «هماهنگی» باساز دیگری ندارد. چون فواصل موسیقی ایرانی، براساس گامهای طبیعی است که خود شامل هارمونیکهاست و برای آن وجودی طبیعی دارد. غیر از دو بُعدی که نامبرده شد، بُعد دیگری نیز هست با نام بُعد «مُجنَب»، که نسبت آن $\frac{88}{81}$ است. فاصله این بُعد حدود $\frac{3}{4}$ پرده است (و حدود ۳۶ ساوار). این نسبت موسیقی، درست از نسبتهای هندسه و ریاضی گامهای هارمونیک است که از زمانهای خیلی دور و در دوره ساسانیان، توسط موسیقیدانی به نام زلزل، کشف شده است و یکی از مشخص‌ترین فواصل برای موسیقی ماست. چرا که وقتی نسبت پرده بزرگ $\frac{9}{8}$ را به نسبت «مجنب» که ۳۶ است می‌گیریم، درست به ما $\sqrt{2}$ می‌دهد. یا وقتی دو پرده دیگر را در نسبت با هم قرار می‌دهیم، حاصل آن $\sqrt{5}$ می‌شود. در حالی که گام باخ، به ما فقط عدد ۲ را می‌دهد که نسبت هندسه‌ای در آن دیده نمی‌شود.

غرض از طرح این مطالب که از زمانهای دور شناخته شده است، این است که در سده اخیر، این مسائل به فراموشی سپرده شده‌اند و ما دوباره در حال بازسازی آن هستیم و می‌خواهیم موسیقی خودمان را بهتر بشناسیم.

البته، برای رفع هرگونه سوءتفاهم، باید گفته شود که موسیقی ایرانی، فقط به این نوع، خلاصه نمی‌شود. این مسائل مربوط به موسیقی قدیم و سنتی ایران است. ما موسیقی جدیدی داریم که ترکیبی از موسیقی غربی و ایرانی است. موسیقی عامه‌پسند مانند پاپ هم داریم که مثل همه جای دنیا علاقه‌مندان زیادی دارد. در کنار اینها، موسیقی قدیمی مقدسی هم داریم با نسبتهای هندسه زرین که بسیار معنوی است، ولی متاسفانه، گمنام مانده است. خوشحالی من از این لحاظ است که در این فرصت، می‌توانم دوستانه بگویم که هنوز موسیقی فرهنگی ایران زنده است.

موسیقی، بر اثر تکرار و قرینه‌سازی، تداوم پیدا می‌کند و همچنان براساس هندسه است. نه تنها موسیقی، بلکه همه هنرهای سنتی ایران، چنین است: کاشیکاری، معماری ایرانی، نقاشی ایرانی (مینیاتور)، خوشنویسی و... ولی در آن موسیقی که حالت انتزاعی ریاضی بسیاری دارد، بیشتر تکرارها براساس اعداد نمادین هستند. وقتی که می‌خواهیم یک واژه موسیقی را در این نوع زبان

اجرا کنیم، واژه‌ها اغلب همانند زبان فارسی کوتاه هستند. بنابراین، اگر آهنگهایی از زمانهای خیلی دور داشته باشیم، می‌شنویم که واژه‌ها اکثراً کوتاه‌اند... و تکرارهای خاص خود را دارند. واژه اوّل به دوّم، در نقش، حالت قرینه دارد. ولی از لحاظ زمان تکرار هست. زمان تکرار می‌شود. ولی نقش آن قرینه است. اگر گوشهٔ شهناز را اجرا کنیم، حالت دعاگونه از واژه‌های موسیقایی آن کاملاً مشهود است... در این جا تمام ابعادی که به کار گرفته می‌شود، ابعاد پرده و سه ربع پرده است که همان نسبت $\sqrt{2}$ را در این فواصل نشان می‌دهد....

به یک جمله موسیقایی دیگر می‌پردازیم. گوشه «نغمه» را مثال می‌زنم که تکرار واژه‌های آن بر روی عدد ۵ واقع می‌شود... پنج واژه است که دارای وزن و ریتم است. ریتم آن همانند مقام یا درجات دارای دایره است که به آن دور گفته می‌شود. دور این وزن «خفیف رمل» است که دور ایقاعی آن شامل هشت «نقره» است: تَنَنْ تَنَنْ تَنْ و ضربات آن به صورت $\underset{1}{\times}$ ـ $\underset{2}{\times}$ ـ $\underset{3}{\times}$ ـ $\underset{4}{\times}$ ـ $\underset{5}{\times}$ ـ شامل ۵ تاکید (ضرب) می‌تواند باشد. بعد همین ریتم و یا همین وزن در انتهای جمله، به صورت گسترده درمی‌آید. این قسمت از نظر ساختار، دوباره تکرار می‌شود. این تکرارها متغیّر هستند که دقیقاً شبیه یک نوع فرمولهای خاص ریاضی است و برای درک آن، شناخت این نوع موسیقی حتماً لازم است.

نمونهٔ دیگر، گوشه پنجه مویه است که نماد آن عدد چهار است. وقتی این قطعه را بررسی می‌کنیم، به فرمی زیبا براساس نماد عدد چهار دست پیدا می‌کنیم. یعنی تکرار «a» داریم و بعد تکرار «b» و بعد آن تکرار «c» و دوباره a تکرار می‌شود....

شاید با دوباره گوش کردن به آن بتوان فرمول مخصوص این نغمه را پیدا کرد، زیرا یک راز درونی است که همان حالت مربع را از نظر ترسیم شکل به ما می‌دهد. در این نوع فرهنگها، عدد ۴ یا شکل مربع، کاملترین شکلها محسوب می‌شود. البته هرکدام از اعداد، خاصیت خود را دارند. برای اشاره، عدد یک را در این نوع فرهنگها واحد مطلق حساب می‌کنیم. عدد ۲ را برای کثرت و تولید و عدد ۳ را برای زندگی، مثل تولد و مرگ و عدد ۴ را جهان طبیعت به حساب می‌آوریم. در موقع اجرای موسیقی برای بافت این کار، این چهار واژه به همدیگر پیوند داده و در هم ادغام می‌شوند و در یک کلیت قرار می‌گیرد. یعنی، به صورت جداجدا نیستند. نغماتی که این قطعه را به پایان می‌رساند، فرود نامیده می‌شود. در اینجا ضربه‌ها در برخی از نغمات، برای ما ضربه‌های کاملاً حساب شده‌ای هستند و در ابعاد و تناسبهای خاصی تکرار می‌شوند که همان وزن (ریتم) آن دور را تشکیل می‌دهد. همین ضربه‌های به اصطلاح نامنظم هست که وقتی اجرا می‌شود، روی شنونده تاثیرات عاطفی و روانی می‌گذارد.

آن طور که از کتابهای قدیم ما برمی‌آید، برای هر مقام یا هر دستگاه، ساعت مخصوص اجرا در نظر گرفته شده است. هر دستگاه یا هر مقام برای یک نوع بیماری مورد استفاده قرار می‌گیرد. مثلاً مقام عشاق برای حالتهای شجاعت و استواری انسان بسیار مفید است. امروزه فواصل مقام عشاق همان فواصل دستگاه ماهور است و فواصل آن براساس تناسبهای مقدس $\sqrt{5}$ هست

برای کمی آرامش و ایجاد تعادل در انسان، مقام حسینی در نظر گرفته شده است که امروزه ما به آن دستگاه «شور» می‌گوییم و فواصل آن تماماً $\sqrt{2}$ تشکیل شده است. فواصل مقام حسینی (دستگاه شور) در ادامه یک قطعه مرکب نوازی ارائه می‌شود.

مرکب‌نوازی: تغییر دادن فواصل گام یا دستگاه است که به یک دستگاه دیگر انتقال می‌یابد و گاهی اوقات آن‌قدر اینها به هم نزدیک هستند که گاهی فقط یک نغمه یا یک نت، ما را به دستگاه دیگر می‌برد. درگذشته، تصنیفی داشتیم به نام «کُلّ النغَم» که شامل تمام نغمه‌های دستان بوده است و به ترتیب، تمام آنها در «تصنیف» نواخته می‌شده است.

در اینجا بد نیست تقسیمات یک اوکتاو مشخص شود. (در یک اوکتاو که ما دو نغمه داشته باشیم، مثل الف (یح) یا مثل Do_1 تا Do_2 اوکتاو در موسیقی قدیم ایرانی، به هفده فاصله تقسیم می‌شود. در حالی که در موسیقی جدید ایرانی یا موسیقی غربی، این فاصله به ۱۲ و ۲۴ تقسیم می‌شود که همانند گام باخ است. البته نه در ایران بلکه در بخش آسیا و خاورمیانه امروز نیز موسیقی‌شان بر این مبنا قرار گرفته است.

این خاصیت، تناسبهای طلایی (زرین) را از بین برده است. در این صورت، موسیقی‌ای که دارای فواصل تامپره باشد، احتیاج به هارمونی و بخشهای هماهنگی دارد. پس طبیعی است که بایستی بر روی فرهنگ موسیقی گذشته‌مان توجه و دقت شود وگرنه فواصل و نسبتهای زرین آن از بین خواهد رفت.

در تقسیمات دستان موسیقی ایرانی ۱۷ فاصله داریم که یا یک پرده بزرگ است، یعنی ۵۱ ساوار، یا یک نیم پرده کوچک است، که ۲۲/۶۳ ساوار است. یا یک سه ربع پرده است، که حدود ۳۶ ساوار است. از ترکیب اینها حدود ۱۳۳ دور دستگاه یا مقام به وجود می‌آید که بعضی از آنها اصلی هستند و کاربردهای زیاد دارند و به نام دوازده مقام یا دوازده دستگاه مشهورند، که امروزه هفت دستگاه آن اجرا می‌شود: اولین دستگاه، شور نام دارد که مادر دستگاهها نامیده می‌شود. دومین دستگاه، سه‌گاه است. سوّم، چهارگاه و چهارم، دستگاه ماهور. پنجم، دستگاه همایون، ششم، دستگاه راست پنجگاه و بالاخره، هفتم، دستگاه نوا، نام دارد. این هفت دستگاه موسیقی کنونی ماست که به آن ردیف موسیقی ایرانی هم می‌گوییم، چرا که در آنها حدود ۳۶۰ الی ۴۰۰ قطعه موسیقی مثل یک کتابخانه، گنجانیده شده است. غیر از این هفت دستگاه، پنج آواز مشتق شده داریم که متعلق به دستگاه شور هستند: ابوعطا، دشتی، افشاری بیات زند یا ترک و آواز دیگری هم متعلق به دستگاه همایون است به نام «بیات اصفهان». این پنج آواز و هفت دستگاه، مجموعه «دوازده» را برای ما درست می‌کند.

در زمان ساسانیان، هفت خسروانی و ۳۶۰ آهنگ داشتیم. در دوره جهان اسلام، ۱۲ مقام و حدود ۴۰۰- ۳۰۰ عدد بین مقامها، آهنگ وجود داشته است و در دوره جدید- ۲۰۰ سال اخیر- دوباره هفت دستگاه و پنج آواز داریم.

اعداد پنج، هفت و دوازده، از اعداد نمادین و اسطوره‌ای هستند که در ایران قدیم، هرکدام نمادی ویژه داشته‌اند. نسبتهای فواصل و تکرار آنها و قرینه‌سازی آنها تماماً براساس ذوق، تفکر و فرهنگ ایران زمین شکل (فرم) می‌یابند. ذوق زیباشناسانه امروز می‌تواند توجه ما را نسبت به هندسه و ریاضی و موسیقی دستگاهی ردیف (موسیقی سنتی ایران) همچنان همانند گذشته، حفظ و به شنیدن زیبایی‌های جاودانه آن رهنمون سازد. □

دو کتاب از استاد مجید کیانی

نام کتاب: بررسی سه شیوهٔ تکنوازی، در موسیقی ایران.
نوع: آموزشی- پژوهشی/ مصوّر، مصوّت (همراه با یك نوار کاست، دربرگیرندهٔ اجرای عملیِ موضوعات)
نویسنده و مجری قطعات: مجید کیانی
بازنویسی، حواشی و تعلیقات: سیدّعلیرضا میرعلی‌نقی

طرح اولیهٔ این کار، نخست، در پاییز ۱۳۶۸ بود که در آن هنگام، مؤلف و مجری نامبرده، طی کنسرتی در تئاتر شهر، با سخنرانی و اجرای حضوری قطعات مختلف در طی سه شیوه تکنوازی، به ارائه مطالب فوق پرداخت و با استقبال خوبی نیز مواجه شد.

متن حاضر (که نسخه نهایی بعد از ویراستاری است)، تکمیل شده مطالب آن کنسرت است که با ساختار نوین و اضافات لازم، برای تفهیم مطالب به خوانندگان غیرحرفه‌ای و یا حرفه‌ایِ علاقه‌مند به موسیقی ایرانی و شناخت آن، تدوین شده است.

آقای مجید کیانی، مدّرس موسیقی در دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران و استاد تکنواز سنتور که دارای تحصیلات عالیه در ایران و فرانسه، در زمینه‌های نظری و عملیِ موسیقی شرق هستند و سابقهٔ طولانی در برگزاری گردهمایی‌های آموزشی- پژوهشی دارند، در این کتاب، خلاصه تحقیقات و رهیافت‌های خود را به صورت جامع و مانع و به زبانی ساده و مشروح نگاشته‌اند و در نوار کاست نیز، خود، این قطعات را با کیفیت مطلوب ضبط کرده‌اند.

کتاب، به بررسی صُوَرِ کلّی هنر معاصر در ایران، تحریفات و تغییرات انجام شده در موسیقی معاصر ایران، تعریف هنر در فرهنگهای شرقی و تفکر ایرانی، شناخت مختصات اصلی دو شیوهٔ رایج در نوازندگی (غرب‌گرایی- آسان‌گرایی)، مفهوم «زیبایی» در فرهنگهای شرقی و تفکّر موسیقایی ایرانی، مسئلهٔ اخلاق درهنر، شناختِ سنجه‌ها و مشخصات اصلیِ هنر تکنوازی در موسیقی دستگاهی ایران و بالاخره به شناسایی جنبه‌های ناشناخته در هنر سنتّی ایرانی اختصاص دارد.

مطالب کتاب، بدون موضع‌گیری خاص و تنها با تکیه به مبانی علمی- نظریِ هنرهای سنّتی و تفکر رایج در فرهنگهای ایرانی طرح شده است. نظام بیان و نحوهٔ گسترشِ مطالب نیز در این کتاب، تابع روش فوق است، به طوری که خواننده را قادر می‌سازد تا با استفاده از مطالب گردآوری شده، به وجهی از تفکر فراخوانده شده، بتواند به شناختی منسجم و اصولی از هنر موسیقی و جنبه‌های دیگر آن دست یابد.

از آنجا که تا به حال این مطالب در جایی به صورت مکتوب و مصوّت انتشار عام نیافته و تنها در محافل خصوصی- تخصصّی میان اهل فن مطرح شده است، تهیه و تدوین چنین کاری، گذشته از جنبه‌های با ارزش پژوهشی و آموزشی، برای ارتقای سطح فرهنگ مکتوبات موسیقی و خوانندگان آن، اهمیت ویژه‌ای دارد. بخصوص این که در نحوهٔ تهیه و تنظیم آن، تا حد امکان حال افراد غیر حرفه‌ایِ موسیقی نیز رعایت شده و با معادل‌یابی‌های درست، سعی شده است که زبان اهل فن به زبان رایج نزدیکتر گردد و بتواند توفیق بیشتری در تفهیم مطالب داشته باشد.

نام کتاب: هفت دستگاه موسیقی ایران.
نوع: پژوهشی- آموزشی (نظری)، مصوّر.
نویسنده: مجید کیانی
چاپ اوّل: پائیز ۱۳۶۷
ناشر: مؤلف
بازنویسی، حواشی، تعلیقات و اضافات برای چاپ دوم: منصوره (شیوا) کاویانی

کتاب حاضر، حاصل سی و چهار سال کار موسیقایی و بیست سال تحقیق مداوم مؤلف در موسیقی ایران و بازشناختِ آن است. این اثر همچنین، نخستین کتاب نظری به مفهوم جدی در موسیقی ایران شمرده می‌شود. چاپ نُخست آن، در پاییز ۱۳۶۷ (که به سرمایه شخصیِ خود مؤلف انجام گرفت) انعکاس گسترده‌ای در جامعهٔ موسیقیِ و هنر امروز داشت. نگاهی به مجموعه بررسیهای نگاشته شده در مورد آن- که جز یك مورد، همگی تازگی و غنای مطالب آن را ستوده‌اند- صحّت این مدعا را ثابت می‌کند.

اهمیت ویژهٔ این کتاب، نه تنها در شناخت، تبیین و تنظیم اصول اساسیِ علم نظریِ موسیقی قدیم ایران، بلکه در بازشناخت و تفکیك علمی آن از سایر مظاهر وارداتی و جدیدالظهور موسیقی معاصر است. پدیده‌هایی که بنا به ماهیت مغشوش و ساختار غیرعلمی‌شان، بزرگترین نقش را در تحریف و اغتشاش موسیقی معاصر داشته و دارند. اگرچه مطالب کتاب همه به صورت نسبی و مشروط به یکدیگر طرح شده و در نظام خاصّی شکل می‌یابند، اما وجه تفکر قوی، تفکیك دقیق مطالب، نظام بیان، جامع و مانع بودن و عمق و گستردگی در عین تنوّع، اثر فوق را میان آثار مشابه و معاصر خود بی‌نظیر ساخته است. کما اینکه در حال حاضر نیز از سوی دانشجویان و پژوهشگران موسیقی ایرانی، به عنوان نخستین- و معتبرترین- اثر مکتوب در زمینهٔ نظریِ موسیقی ایران به کار گرفته می‌شود.

کتاب، شامل رئوس کلی زیر است:

- شناخت موسیقی معاصر ایران و شاخه‌های آن. (موسیقی اصیل، سنتّی، ملّی، شهری، شیرین‌نوازی و...)
- مشخصات اصلی موسیقی سنتی ایران و شرح ظرایف آنها. (نغمه، وزن، فواصل، تزئینات، گردش نغمات و ...)
- بررسی شیوه اصلی اجرا در هنر موسیقی سنتی ایران و مقایسهٔ آن با شیوه‌های رایج امروز
- فن تلفیق شعر و موسیقی در هنر موسیقی سنتی ایران و مقایسه آن با فنون امروزیِ رایج در موسیقی معاصر
- شناخت سازهای موسیقی سنتی و مطالب دیگر...

هرکدام از فصلهای کتاب با تصاویر لازم و مثالهای روشنگر توأم و با پانویسهای لازم ارائه گردیده است: - بخصوص قسمت شناخت فواصل و پرده‌های اصلی موسیقی ایران (مفصل‌ترین بخش کتاب) از اهمیت بسیار برخوردار است و پایه‌های اصلیِ نگرش هنری به موسیقی سنتّی امروز را می‌سازد.-

در چاپ دوم، کتاب از غلطهای چاپی تصحیح شده و به آن پانویسها، توضیحات، تصاویر جدید و فهارس (اعلام، کتابشناسی، موضوعی) لازم اضافه گردیده است. چاپ اوّل آن در حال حاضر نایاب است و باقیمانده‌های نُسَخِ معدود آن، به همراه آلبوم نوار «هفت دستگاه موسیقی ایران» (ردیف میرزا عبدالله با اجرای سنتور از مجید کیانی) ارائه می‌شود و نفیس بودن چاپ دوم، مدیون تلاشهای صمیمانه ویرایش دقیق خانم کاویانی است.

گذری کوتاه برمبانی

اتنوموزیکولوژی/۲

● سیدعلیرضا میرعلینقی

سعی در تعریف موسیقی

معمولاً در موسیقی، سه عامل نقش بزرگی را به عهده دارند: ملودی، ترکیب چند صدا و ریتم.

با این وجود، اشتباه نخواهد بود هرگاه فقط یکی از این سه عامل، به عنوان موسیقی درنظر گرفته شود زیرا فرمهایی در موسیقی پیدا می‌شوند که فقط یکی از این سه اصل را دارا هستند. مانند: رسیتاسیون که گرچه دارای صدای مشخصی است ولی از نقطه‌نظر ریتم، کاملاً منظم و ارگانیزه نبوده بلکه تابع ریتم غیرارسیونال (غیرمشخص) زبان است. از طرفی فرمهای دیگری نیز وجود دارند که تنها شامل ریتمهایی متفاوت هستند. در اینجا گرچه گاهی صدای مشخصی (مثلاً از طبل) شنیده می‌شود، اما صوت، به خودی خود، اصلی و مهم نیست. به هرحال، شاید همه با این اصل موافق باشند که وقتی می‌توان از موسیقی صحبت کرد که صدا و وزن، با هم تلفیق شوند. در اصل دو عاملی که مهم هستند عبارتند از: محوطه و زمان. دو اصل مزبور، تعادل قوا و دینامیك، درواقع پایه و یا فرمهای اساسی زیست یا بقاءِ بشری هستند. و حتی بقاء جهان برپایه این دو اصل استوار است و موسیقی، تنها با وجود این دو قطب اصلی قابل توجیه است.

اصوات که خود به تنهایی هیچ‌گونه انرژی محرك ندارند، محوطه مشخصی را پر می‌کنند و «ریتموس» و «مترونم»، زمان را قابل سنجش می‌نمایند. هرگاه این دو عامل را در فرمهای بدوی موسیقی‌های بشری مورد مطالعه قرار دهیم، ملاحظه خواهیم کرد که در برابر یك صدا، بزودی اصوات دیگری قرار گرفته، به طوری که نسبت به صدای بدوی متضاد هستند. همچنین از لحاظ ریتم، می‌توان چنین کیفیتی را نیز مشاهده کرد.

به طور حتم، صدای واحد، شروع تکامل ابتدایی است و به علاوه، نظم متعادل زمانی مسلماً تابع ریتم ایراسیونال زمان بوده است. حتی امروزه در موسیقی هندیهای امریکای لاتین، طبل، به عنوان ساز همراهی‌کننده بدون آکسون و کاملاً هم‌شکل ظاهر می‌شود. شکی نیست که مرحله دوم تکامل، ارتباط با محیط خارجی بشری و شکل زندگی او داشته است. این محیط خارجی، بزودی به وسیله بشر درك گردیده و تحت میتولوژی و کولت (مظهر) دارای نوعی «سمبل» می‌شود و این سمبل اغلب، به عنوان مذکر و مؤنث تظاهر می‌کند. در موسیقی این اصل، به شکل دو صدای روشن و تاریك ظاهر شده و یا به عنوان دو ارزش متفاوت و یا متضاد که نسبت به هم، ارتباط درونی دارند، شکل می‌گیرد. پولاریته مزبور، بعدها بتدریج با ایجاد نوعی سیستم تنال و یا مدال مشخص می‌شود. به این ترتیب که سیستم مزبور، به طور کلی و معمولاً از دو فاصله متفاوت تشکیل می‌گردد. شکل ابتدایی چند صدایی، شاید در دورانهای بدوی و مراحل ابتدایی موسیقی وجود داشته است و ابداع آن، بستگی به اتفاق و یا فانتزی بشری داشته که چند صدا را با هم ترکیب کرده و سپس تکامل داده است.

در خیلی از موارد، فضای تُنال در موسیقی، ملودی نبوده بلکه در اصل شامل اصواتی معدود و ثابت می‌شود که از آنها چند خواننده و یا نوازنده استفاده می‌کنند. همان‌طور که این عوامل برای تمام بشریت معتبر هستند، عوامل دیگری نیز وجود دارند که بدون ارتباط با هم و کاملاً مستقل نسبت به مکان و زمان در همه جا مشترك هستند، یعنی: قواعدی که در همه جا مشابه بوده و آنها را می‌توان به عنوان خصوصیات کهن و یا بدوی موسیقی به حساب آورد.

مشخصات کهن و بدوی موسیقی

عوامل بدوی موسیقی، به‌هیچ‌وجه،مشخص‌کننده اولین فرمهای موسیقی دوران ابتدایی بشری نمی‌توانند باشند. این عوامل، در درجه اول ارتباط به احتیاجات غیرقابل اجتناب طبیعی انسان داشته که به صورت خیلی ساده و یا تا حدودی قابل سنجش، تظاهر می‌کرده‌اند. این‌گونه خواص و یا فرمها را ما، نزد قبایل بدوی و یا حتی در قرن معاصر در اروپا نیز مشاهده می‌کنیم، گرچه تجربیات آهنگسازان مدرن را در این اواخر، بایستی مستثنی کرد زیرا آهنگسازان مزبور سعی می‌کنند نوشته‌های خود را به هیچ‌وجه تابع این عوامل طبیعی نسازند.

از نقطه‌نظر اتنوموزیکولوژی، بایستی در مورد آثار آهنگسازان مزبور، از قواعد مخصوص به خود صحبت کرد تا بدین وسیله بتوان استقلال موسیقیهای غیراروپایی را نسبت به آنها مشخص کرد. موسیقی نزد قبایل ابتدایی و فرهنگهای نیمه‌توسعه‌یافته، شامل یك وحدت فونکسیونل (اساسی) کلی است. عوامل کهن و بدوی در اصل، مشتمل برساده‌ترین فرمها می‌شوند که تا حدودی قبلاً درباره آنها صحبت شد. این فرمها همراه با تکامل موسیقی در ابتدا و همراه با خصوصیات زیاد دیگر به وجود آمده‌اند و آن چیزی است که ما، نام موسیقی به آن می‌دهیم. یعنی: نخست، یك صدای ثابت وجود داشته و بعدها صدای دیگری به آن اضافه شده است، به نحوی که این دو صدا، نسبت به هم متضاد هستند. این صداها، وظیفه تنظیم محوطه یا فضای تُنال را به عهده دارند، در حالی که دو ارزش متفاوت ریتمیك و یا متریك آنها، زمان را منظم می‌کند.

صدای طویل تقریباً همیشه دارای اهمیتی زیاد، در کلیه فرمهای موسیقی است؛ مانند شروع، در آوازهای چوپانان. ظاهراً در اینجا صدای مزبور، همان فونکسیون بدوی خود، یعنی فریاد و یا اعلام را حفظ می‌کند، با این وجود، اهمیت صدای خاتمه که آن هم معمولاً به شکل طویل ظاهر می‌شود، کمتر از شروع نیست. چنین اصلی را می‌توان بخوبی در ملودی هندیهای آمریکای لاتین و یا در اکثر نقاط دیگر مشاهده کرد و می‌توان در شکل تحول‌یافته‌اش آن را در همه جا بررسی کرد، به طوری که نُت خاتمه یا در شکل تکرار شده و یا در انقطاعهای منظم و یا در توالی‌های ریتمیك خود، ظاهر شود (چنانچه در موسیقی کلاسیکهای وین مشهود است: خاتمه سمفونی پنجم بتهوون).

در یك ملودی طبیعی، صدای مستقری وجود دارد که محوطه کلی تُنال و یا انحنای ملودی را تنظیم می‌کند. به این صدا، صدای «پاندولی» نام داده‌اند. این تشبیه، بی‌اندازه بجاست زیرا پاندول، پیوسته بعد از حرکات متعدد، به وضع اصلی خود برمی‌گردد. تُن ثابت، به عنوان یك تُن مبدأ بخصوص در «بردون» (واخوان) قابل ملاحظه است.

مفهوم مزبور، از ترمینولوژی موسیقی قرون وسطایی اروپا اخذ گردیده و می‌توان آن را مثلاً با پدال در هارمونی مقایسه کرد، با این وجود، پدال به هیچ وجه نمی‌تواند در مورد موسیقیهای غیراروپایی صادق باشد. منظور از «بردون» عبارت است از تُن طویل غیرمنقطع و یا از لحاظ ریتم مقطع که در باس (بم) بوده و تقریباً همیشه همان صدای پایه و یا صدای اصلی قطعه را تشکیل دهد. این که آیا «بردون» بلافاصله پس از ایجاد سیستم تُنال بدوی به وجود آمده و یا اینکه مرحله تکاملی دیرتری را نشان می‌دهد، قابل بحث است. مبدأ آن گرچه باز هم فرضی است، شاید موقعی باشد که ملودی توسعه پیدا کرده و در نتیجه خطر محو و از دست رفتن مرکزیت ملودیك به وجود آمده باشد. این اصل را بخصوص، می‌توان در موسیقی هند ملاحظه کرد که در آن پیوسته صدای واخوان و یا اصوات «بردون» مشتمل بر تُن پایه، پنجم و اکتاو، به عنوان همراهی‌کننده مشخص هستند.

بعید نیست که «بردون» نتیجه متکاملی از اجرای طبل باشد که بعدها به شکل واخوان تحول یافته است. شاید این اصل در مورد موسیقی هند بتواند صدق کند ولی به طور مسلم، در استیل موسیقی آفریقا و هندیهای آمریکای لاتین صادق است. به هر حال «بردون» یکی از عوامل بسیار مهم در موسیقی تمام ملل است. بعضی و یا بسیاری از سازها، اصولاً رل «بردون» را عهده‌دار هستند، مانند: «فلوت‌پان» در شرق آسیا و یا انواع متعدد سازهای بادی در هند و یا بالاخره نی‌انبان که از دوران قرون وسطای نهایی به عنوان ساز روستایی وظیفه اجرای «بردون» را عهده‌دار بوده است.

برهمین مبنا، اهمیت فاصله اکتاو، به عنوان حاشیه و یا محدوده‌ای در سیستمهای تُنال توسعه یافته، بدون تردید ناشی از اهمیت و یا تسلط یك تُن در آنهاست. شکی نیست که در مراحل بدوی موسیقی، اکتاو به عنوان تکرار تُن اصلی و یا پایه، به نحوی که همان فونکسیون اصلی را داشته باشد، به هیچ‌وجه برداشت نمی‌شود. به علاوه در برابر صدای مشخص مزبور و در تکامل تدریجی سیستم‌های تُنال و حتی قبل از آنکه محتوای تُنال و یا فضای کلی تُنال منظم شود، فاصله‌های پنجم و چهارم، رل مهمی را بازی می‌کرده‌اند.

لازم است یادآوری شود که هریك از این فواصل، در طبیعت به خودی خود وجود دارند. اهمیت دادن به این فواصل استروکنورال، خود قانونی است طبیعی و کهن. *بی‌اعتنایی به اهمیت این فواصل، مقابله‌ای است با قوانین طبیعت.*

فاصله پنجم و چهارم، فواصلی هستند که از نظر شنوایی، طبیعی و خوش‌صدا هستند به همین دلیل، فاصله پنجم، چه در ملودیهای قدیمی و چه در مدهای پنتاتُنیك و یا در ملودیهای طویل «آ. بروکنر» رل بزرگی را بازی می‌کند.

فاصله پنجم بخصوص درموقعی‌که نوعی محدوده را در ملودی تشکیل می‌دهد، بتدریج دارای یك تُن میانه می‌شود، به طوری که در ملودی سه صدا و یا دو فاصله سوم، دارای اهمیت زیادی می‌گردند. این حرکت ملودیك را «انحناء ترومپت‌وار» نامیده‌اند.

مفهوم مزبور، به آکورد سه صدایی «آرپژه» (مقطع) که در اصل یادآوری مثلاً از موسیقی شیپوری است، اطلاق شده و در نتیجه تصور غلطی را از آن‌چه فوقاً گذشت، به دست می‌دهد. به هرحال، منظور این است که در خط ملودی، توالی دو فاصله سوم حائز اهمیت است. این حرکت ملودیك، بخصوص، در قسمتهایی از قاره اقیانوسیه و در موسیقی هندیهای آمریکای لاتین، بیش از همه دیده می‌شود و اکثراً در مد پنتاتُنیك است.

گاهی فاصله میانه، فاصله‌ای است خنثی، بدین ترتیب، فاصله پنجم، به دو بخش تقریباً مشابه تقسیم می‌گردد؛ گرچه از لحاظ آکوستیك، هیچ‌گاه این دو بخش، مساوی نیستند.

فاصله سوم خنثی، اکثراً غیرمشخص و قابل تغییر است. این اصل، باعث می‌شود که دو نوع سوم، براساس برداشت موسیقی اروپایی مثلاً آکورد کامل بزرگ و آکورد کامل کوچك به‌وجود آیند. سوم کوچك و سوم بزرگ، نسبت به هم و یا در برابر هم، کشش متقابلی را دارا بوده و یك واحد کلی را تشکیل می‌دهند. به علاوه، در انحنای ملودی اکثراً به حرکت پایین رونده ملودیك برخورد می‌شود. این نیز می‌تواند به عنوان یك عامل کهن دیگر تلقی گردد. درواقع اصل مزبور اصلی است طبیعی؛ زیرا با عوامل و امکانات روانی بشر در آواز مطابقت می‌کند. چون بعد از تنفس، معمولاً صدا پر و قوی است، ولی ضمن ادامه تنفس، خود به خود، زیر و بم اصوات و قوت صدا کم شده و بدین ترتیب ملودی به طور پایین رونده تحرك می‌یابد.

این نحوه ملودیك بخصوص در آوازهای چوپانان، در ملل ترك مرکز آسیا و آسیای غربی، همچنین در ملودیهای هندیهای آمریکای لاتین و بخصوص بین اهالی بدوی استرالیا و در موسیقی قبایل ابتدایی قدری تحول یافته، مشاهده می‌شود. اصل مزبور، در ملودیهای چوپانی آسیا، حتی به شکل مشخص‌تری بروز می‌یابد. در اینجا، نه فقط کلیه صداها متوالیاً حرکت پایین رونده دارند بلکه اصولاً کلیه فضا و یا محوطه تُنال طوری به هم ملحق می‌شوند که به عنوان قسمت بم، طبقه‌وار تظاهر می‌کنند. اینکه تا چه اندازه اشکال دیگر ملودیك مانند صعود و یا تحرك موج‌وار نسبت به پایین روندگی کلی ارتباط دارند و یا تا چه اندازه این اشکال بتوانند به عنوان عوامل بدوی به حساب آیند، جای سؤال دارد.

بداهه‌سرایی، یعنی: خلاقیت بدون تهیه قبلی؛ تقریباً در همه جا وجود دارد با این وجود نمی‌توان آن را جزء عوامل ابتدایی موسیقی به حساب آورد.

به همان اندازه که حس ذاتی بشر در ایجاد فرمها و اشکال موسیقی قابل یادآوری است، به همان مقدار اصل مزبور (بداهه‌سرایی) باید بستگی به نوعی سنّت داشته باشد. لذا بایستی اذعان کرد که بشر، حس ذاتی خود را به منظور بداهه‌سرایی بعدها به‌کار انداخته است با این وجود بشر مجبور است تابع قواعد معینی باشد. این مسئله بخصوص درباره فرمهای موسیقی فرهنگهای پیشرفته شرق نزدیك، بخوبی مشهود است: در اینجا ارائه موسیقی در شکل خلاقه خود، بدون تهیه قبلی، در محدوده معین امکان‌پذیر است اما بشر ابتدایی نیز، تا حدودی در بیان موسیقی دارای آزادی است. این آزادی به او اجازه می‌دهد که تحولات کوچکی را در اجرا عملی سازد به نحوی که شنونده، قادر به درك آنها نباشد. در موسیقی قبایل ابتدایی به فرمهایی برخورد می‌شود که اکثراً از تکرار مداوم یك بخش کوتاه تشکیل گردیده و آنالیز این فرمها نشان می‌دهد که جمله بدوی و یا پدیده ذهنی بدوی در واریانتهای متعددی مدام شکل می‌گیرد. □

به بهانه نگارگری دوسالانه

باور غلط

● سیدعلی میرفتاح

یکی از محققین ایرانی معتقد است: «شاید منطقی‌تر باشد اگر هنر تصویری قدیم ایران را عمدتاً نوعی هنر گرافیک تلقی کنیم؛ و کارکردی نظیر هنر گرافیک را از آن توقع داشته باشیم، نه کارکرد یک هنر مستقل را- مثلاً هنر نقاشی در مفهوم چینی یا اروپایی آن- این کارکرد چیزی جز نشر و گسترش اندیشه‌های ادبی نبوده است؛ که در شرایط اجتماعی ادوار مورد بحث، خواست و سیاست و ذوق و سلیقه خواص- بویژه پادشاهان و امیران- جهت آن را معین می‌کرده است.»*

قصد نقد این سخن را ندارم و بیشتر از آن جهت به نقل آن پرداختم که این طرز تلقی از نقاشی ایرانی، گروهی از صاحب‌نظران را نیز شامل می‌شود. همچنین در عین اختصار، به محورهای قابل تاملی در مبحث نقاشی ایرانی اشاره دارد؛ محورهایی که هر کدام عنوان رساله‌ای مستقل و مطول را می‌طلبد: ۱. گرافیک بودن نگارگری ایرانی، ۲. عدم استقلال هنری آن، و ۳. تبعیت این هنر از دستگاه و سیاست حاکمه.

سه محور یاد شده در طول بحث کوتاه این محقق خام مانده و خواننده را به‌جایی رهنمون نمی‌شوند. این نگرش واجد نوعی خلط انگیزه و انگیخته نیز می‌باشد، که پژوهنده و خواننده را به سهل‌گیری در قضاوت خود سوق می‌دهد. اگر سه محور یاد شده را در این مقاله مجمل طرح می‌کنم، نه ادعای پخته کردن آنها را دارم و نه اقناع قائلین نظریه مذکور را. نیت اصلی نگارش این مقاله نگاهی است به محورهای یاد شده از زاویه‌ای دیگر که در بررسی هنرهای ایرانی، نباید از آن غافل بود. زاویه فراموش شده در واقع فراغت از همه تعاریف و معیارهایی است که خارج از حیطه هنرهای سنتی ایران قرار دارند. برای نمونه، درست نخواهد بود اگر زیبایی شناسی آثار هنری گذشته- و یا مسیر آنها- را با بررسیهای جامعه‌شناسانه و یا نگرشهای آمیخته به سیاست به شاهان و امیران نسبت دهیم. این بررسی تنها در شرایطی میسر است که «امیری و شاهی» خاص این سرزمین را در آن دوره تعریف کنیم، و خارج از مدارهای آکادمیک به مطالعه و تدقیق بپردازیم؛ و یا اینکه زیبایی شناسی را تنها آن چیزی ندانیم که در روند هنر مغرب‌زمین تجربه و تعریف شده است، بلکه زیبایی‌شناسی هنر ایرانی را در ارتباط با اندیشه‌های رایج هر دوره و یا به‌اصطلاح فرهنگ مسلط هر زمان بسنجیم.

پیش از پرداختن به محورهای یاد شده، بی‌مناسبت نیست که درخصوص «هنرهای تصویری» و همچنین «کارکرد آن» که مورد اشاره نویسنده مذکور است، اندکی تامل کنیم، و جایگاه و خاستگاه آنها را- قدری- مطالعه نمائیم.

آیا نقاشی ایرانی صرفاً یک هنر تصویری است؟ و همچنین، هنر تصویری صرف چه کارکردی می‌تواند داشته باشد؟

چنانچه پاسخ سؤال اول را از درون تفکر ایرانی- اسلامی جستجو کنیم، درخواهیم یافت که تصویر از آن جهت که در حوزه «بصر» واقع می‌شود، چنان شان و منزلتی ندارد. مبنای تفکر دینی این سرزمین بر «سماعیات» استوار است و در این بین چشم سر فاقد اصالت است. هنری می‌تواند در درون چنین تفکری حیات یابد و پویا بماند که سمت و سویش به استماع باشد. این گرایش به «شنیدار» حتی بر تصویر نیز سایه می‌اندازد و هنر نقاشی ایرانی را از هنر تصویری صرف دور می‌کند. در نقاشی ایرانی فرمها و عناصر و به‌طور کلی، همه المانهای بصری، تماماً در داخل مبانی سواد بصری نمی‌گنجند. زیبایی‌شناسی نقاشی ایرانی نیز بر همین اساس تنها به فرم و مجموع هر چیزی که در حوزه سواد بصری قرار می‌گیرند معطوف نمی‌گردد. شاید از همین جهت باشد که عدم

استقلال نقاشی ایرانی را مطرح می‌سازند.

نگاهی هرچند گذرا به مراحل آغازین و حتی روند نقاشی ایرانی بر این عدم استقلال تصویری تصریح دارد، که بعضاً آن را به همکامی نقاشی با ادبیات تعبیر کرده‌اند.

سؤال دیگر آن بود که: هنر تصویری صرف چه کارکردی می‌تواند داشته باشد؟ بحث از کارکرد، مجال دیگری را می‌طلبد، اما به‌نظر می‌آید که کارکرد موردنظر، در واقع همان تواناییها و محدودیتهایی است که یك هنر می‌تواند داشته باشد. چنانچه استنباط ما از کارکرد فوق‌الذکر درست باشد، شکی نیست که هر هنر در هر حوزه‌ای واجد محدودیتها و فاقد تواناییهایی است، که باید مورد توجه قرار گیرد؛ و اساساً زندوزایی و پویایی یك هنر نیز تا حدودی به همین کارکرد باز می‌گردد. اما توقع ما از نقاشی ایرانی تنها نباید به کارکرد هنر گرافیك محدود گردد. این اشتباه زمانی رخ می‌دهد که نقاشی ایرانی نوعی هنر گرافیك شناخته شود.

الف. آیا نقاشی ایرانی، نوعی هنر گرافیك است؟ پرواضح است که گرافیك محصول دوران جدیدی است که ابزار و امکانات به‌گونه‌ای متفاوت با گذشته ظهور و بروز دارند و گرافیك با این ابزار و امکانات پیوند اساسی دارد، و از بسیاری جهات، بویژه زیبایی شناسی، مجرد از تکنولوژی ناقص است. از سوی دیگر گرافیك «رسانه» است و پیام و مخاطب در شکل‌گیری آن سهم عمده دارند، اما نگارگری اینگونه نیست، یعنی نه در ارتباط با تکنولوژی مطرح می‌شود و نه دغدغه مخاطب دارد. تکنیك خاص نگارگری، متناسب با زمانی است که نگارگر در آن‌می‌زیسته،و به هیچ وجه نمی‌توان بر آن، عنوان تکنولوژی نهاد. به تعبیر دیگر، تکنیك نگارگری از ابزار مورد استفاده و شیوه طراحی و... فراتر نمی‌رود.

بین نگارگری و گرافیك شاید تشابهات ظاهری وجود داشته باشد که بی‌مناسبت نیست بدانها اشاره شود. نخستین شبهه، معمولاً در مقایسه نگارگری با تصویرسازی امروزی رخ می‌نماید. دیگر شبهه مربوط می‌شود به صورتهایی که در گرافیك و نگارگری به‌کار می‌روند. صور نوعی گرافیکی، بعضاً با صورتهای مثالی نگارگری یکی تلقی می‌شود. همچنین پرهیز از دخالت فردیت در خلق اثر گرافیکی و بی‌اعتنایی به فردیت در نگارگری از دیگر تشابهات مورد بحث است. حال باید دید که اساس این تشابهات ریشه در برداشتهای ما دارند، یا بواقع اینگونه‌اند.

ایلوستراسیون در حوزه گرافیك، از مهمترین شاخه‌هایی است که نقاشان بسیاری در دوره جدید بدان روی آورده‌اند. جایگاه اصلی ایلوستراسیون در مطبوعات است و به همین واسطه نیز گستره وسیعی را شامل می‌شود. شاید تصویرسازی اصلی‌ترین بخش حوزه گرافیك نیز باشد که هنرمند می‌تواند تا حدی فردیت خود را در آن طرح کند. البته این فردیت هیچگاه به اندازه نقاشی ظاهر نمی‌شود زیرا در لابلای نوع سفارش، رعایت مخاطب و حفظ زیبایی‌شناسی گرافیکی مخفی می‌ماند. از سویی دیگر، در حوزه کار گرافیك، فردیت هنرمند به «فردیت منتشر» تبدیل می‌شود. شاید دلیل تجلی فردیت منتشر انطباق چند جانبه‌ای باشد که گرافیك با دوره حاضر دارد.

در تصویرسازی «سفارش» تنها یکی از چند عاملی است که اثر هنرمند بر آنها استوار می‌گردد، حال آنکه در نقاشی ایرانی تصاویر اصولاً بر سفارش مبتنی هستند. توضیح ضروری آنکه هم به گرافیست (به عنوان تصویرساز) و هم به نگارگر، برای خلق یك اثر «سفارش» داده می‌شود، اما نباید هر دو سفارش را به یك مفهوم تعبیر کرد. مبنای سفارش در نگارگری تفکری است که به‌نحوی

تصویر از آن جهت که در حوزه «بصر» واقع می‌شود، چنان شأن و منزلتی ندارد. مبنای تفکر دینی این سرزمین برسماعیات استوار است.

ادبی بیان شده است و سفارش کارگرافیک به خارج از حوزه تفکر باز می‌گردد. جدی‌ترین نوع سفارش در حوزه گرافیک مربوط به حیطه ژورنالیسم می‌باشد که فاقد نسبتی مستقیم با تفکر است. نوعی از ژورنالیسم نهایتاً می‌تواند بستر مناسبی برای ارائه یک فکر باشد و پرواضح است که با ادبیات ایرانی که خود نحوه‌ای از تفکر است چه تفاوتی دارد. بنابراین طبیعی است اگر زیبایی نگارگری از دل سفارش بیرون بیاید و نقاش، تکنیک و ترکیب‌بندی و رنگ‌آمیزی و... را از درون سفارش اخذ کند. البته در تاریخ نقاشی ایرانی به دوره‌ای برمی‌خوریم که قصد هنرمند جدا ساختن اثر خود از سفارش است، تا به واسطه آن، اولاً بر استقلال نقاشی صحه گذارد و ثانیاً فردیت خود را مطرح سازد. اینگونه آثار، هرچند ویژگیهای بیشتری از نقاشی به معنای امروزی و غربی آن را به‌خود اختصاص می‌دهند، اما نباید از خاطر دور داشت که سرآغاز انحطاط در نگارگری همین دوره است.

تفاوت میان تصویرسازی و نگارگری تنها در چاپ و تکنیک و المانهای بکار رفته خلاصه نمی‌شود. از حیث نحوه و پروسه خلاقیت هنری، نگارگری بسی بی‌واسطه‌تر است. این بی‌واسطگی امکان درک شهودی را برای هنرمند افزون می‌کند. به تعبیر دیگر، نگارگری صاحب نوعی خلق آنی است و زمانی اثر آفریده شده است که هنوز هنرمند در «حال» خلاقیت قرار دارد. هر خط و هر تکه‌رنگ و... با هنرمند ایجاد ارتباط می‌کنند و دریچه‌های درک شهودی را بر وی می‌گشایند: اما در ایلوستراسیون، خلق اثر زمانی به پایان می‌رسد که مراحل تکنیکی خارج از احاطه هنرمند طی شده باشد و آنگاه مشخص نخواهد بود که آیا هنرمند، هنوز بر همان حال خلق هست یا نه. البته تکنیک، هر چقدر هم بین هنرمند و اثرش فاصله بیندازد، مانع معرفت شهودی نمی‌تواند باشد. درک شهودی در این میان زمانی امکان ظهور و بروز می‌یابد که عبور از تکنیک برای هنرمند تحقق یافته باشد. این تکنیک هر چقدر پیچیده‌تر باشد، عبور از آن صعب‌تر است.

ایلوستراسیون می‌تواند، مجرد از کل کار (پوستر، کتاب، مجله و...) زیبا باشد و یا نباشد: اما در نگارگری، زیبایی اثر، خارج از کتاب و لی‌آت- که از المانهای اصلی کار می‌باشد- دچار نقص است.

گرافیک به صور نوعی اشیاء می‌پردازد. مثلاً یک میز در کار گرافیک به کل میزهای موجود اشاره دارد. (شبیه به آنچه در نگارش میز دیده می‌شود.) صورت نوعی در نقاشی کمتر جلوه‌گر می‌شود. یک میز در نقاشی دلالت بر کل میز ندارد، بلکه تنها به یک میز اطلاق می‌شود. سرعت سیر نقاشی در دو سده اخیر موجب شد تا صورت‌ها شکسته شوند و گرافیک، صور نوعی خود را وامدار همین صورتهای شکسته نقاشی اخیر است. گرافیک می‌خواهد مسیری را طی کند تا دوباره به خطوط تصویری برسد و صورتهای نوعی برترین دستاورد آن است. صورتهای مطرح در نگارگری صورتهای مثالی‌اند. صورتهایی که نه به مدد شکست فرمها که به کمک تجرید فرمها جلوه‌گر شده‌اند. به تعبیر دیگر در گرافیک مسیری انتزاعی پیموده می‌شود و در نگارگری مسیری تجریدی طی شده است.

نکته اصلی و اساسی تفاوت میان گرافیک و نقاشی ایرانی، تفاوت در ماهیت آن دوست. گرافیک بنابر ضرورتهای سودجویانه و مطابق با جهان کنونی شکل گرفته و نگارگری برای بیان تفکری سترگ به‌نحوی- تا حدودی- غیر کلامی. این اختلاف در ماهیت است که به‌خاستگاه و جایگاه این دو سرایت کرده است. بدون درک ماهیت گرافیک و نگارگری، پرداختن به هیچکدام میسر نمی‌گردد.

ب. آیا نقاشی ایرانی فاقد استقلال استتیک است؟ شکی نیست که نقاشی ایرانی به‌هیچ عنوان مشمول تعریف نقاشی- به‌مفهوم آنچه در تاریخ هنر مغرب‌زمین رخ داده است- نیست. اولین خصیصه نقاشی، بماهو نقاشی، استقلال زیبایی‌شناسی آن است. به تعبیر دیگر، یادآوری یک واقعه تاریخی و یا تداعی یک مفهوم ادبی، خارج از حیطه استتیک یک اثر واقعند. یک اثر نقاشی، به میزان جلب مخاطب از طرق یاد شده از نقاشی صرف فاصله می‌گیرد. توضیح اینکه صرف بکارگیری موارد یاد شده استقلال یک اثر را زایل نمی‌کند، بلکه زمانی این استقلال زیر سؤال می‌رود که اثر زیبایی خود را مدیون عاملی غیرسواد بصری باشد. آیا براین اساس، نگارگری ایرانی فاقد استقلال استتیک است؟

زیبایی‌شناسی در هر دوره‌ای مبانی خاص خود را داشته است، اما در حوزه تفکر دینی زیبایی تنها در یک چیز خلاصه می‌شود: میزان نسبت با حقیقت. نگارگری ایرانی را اگر زیبا می‌دانیم نه به‌واسطه نقاط طلائی و نسبتهای زرین است، و نه زیبایی اشعار یا سطرهایی که تصویر شده‌اند، گرچه نقاشی ایرانی توانسته است به‌خوبی از عهده حمل این دو برآید. و پرواضح است که هر دو مورد ذکر شده نیز با حقیقت نسبت دارند. رنگ، فرم، فضا، نوع طراحی، ترکیب‌بندی و... هم واجد مبانی زیبایی‌شناسی‌اند و هم مبین صور

مثالی. اگر نقاش در اثر تجریدی خود همان آسمانی را به تصویر می‌کشد که شاعر آن را بیان داشته، بیشتر به‌جهت همان نسبت مذکور است و تفکر غالبی که بر هر دو بیان احاطه دارد. اگر نگارگر ایرانی از این تفکر تهی شود، دیگر توان آفرینش نقاشی ایرانی را نخواهد داشت. آنچه موجب انحطاط نگارگری ایرانی شد، صِرف تغییر و تبدیل فرمها و فضاها نبود، بلکه دستیابی به فرمهایی بود که فاقد نسبت با تفکر بودند. پرسپکتیو و سایه‌روشن و گرایش به فیگور و... نه چیزهای بدی هستند و نه نقاش را از نقاشی باز می‌دارند. آنها در اصل موجب خواهند شد تا نسبت نقاشی با حقیقت قطع شود. هر چند پرداختن به این چیزها جز در سایه تغییر و تبدیل تفکر میسر نگردد.

همان‌طور که در ابتدای بحث نیز اشاره شد، نقاشی ایرانی یك هنر تصویری صِرف نیست. صور متعین توان انتقال مفاهیم مجرد را ندارند، زیرا به‌واسطه تعینشان- به‌هر اندازه- محدود و از معانی مجرد دور شده‌اند. اگر نگارگری از عهده این مهم برآمده است، بیشتر به مدد اصراری بوده که در تجریدگرایی داشته است. با چشم سر تنها می‌توان تعدادی نسبتهای زرین و طلایی و... را در نقاشی ایرانی دید و تنها گوشه‌ای از این هنر را درك کرد. نگارنده اعتقادی به ظاهر و باطن و یا فرم و محتوای در نقاشی ندارد، چرا که هنر- خاصه نقاشی- را اساساً صورت می‌داند. نسبتی که یك اثر با حقیقت برقرار می‌سازد تنها به‌واسطه همین صورت است و نه چیز دیگر و از این حیث آثار تجریدی به‌واسطه مجرد ساختن صورتها مستقل‌ترین انواع هنرند. اگر نقاش ایرانی همان رنگی را برای آسمان برمی‌گزیند که پیش از او شاعر گفته و یا عاشق و معشوق را همان‌گونه به تصویر می‌کشد که شاعر تصور کرده و اگر ترکیب‌بندی اثرش بسیار شبیه به آن چیزی است که در شعر شاعر اتفاق افتاده است، این نه به معنای دنباله‌روی نقاشی از ادبیات است و نه عدم استقلال استتیکی آن. نقاش و شاعر، هر دو به یك چیز می‌رسند، چرا که هر دو به یك جا نظر دارند و تفکر واحدی بر آنها سیطره دارد. نقاشی ایرانی، نه بستر تفکر است و نه ظرف آن، بلکه خود نحوه‌ای تفکر است. اگر نقاشی نسبت به موسیقی و شعر در ایران مهجورتر است، به‌دلیل تعینی است که پیش از این به آن اشاره شد.

ج. آیا این هنر تابع دستگاه و سیاست حاکمه بوده است؟ این سؤال زمانی پیش می‌آید که به هنر نیز از منظر «ایدئولوژیك» نگاه کنیم. صرف‌نظر از اینکه نگرش ایدئولوژیکی، اصولاً، درست است یا نادرست، باید بپذیریم که این نوع نگرش نیز شأن و محدوده‌ای دارد که باید لحاظ شود. پیش از اینها نیز به یاد داریم که جمعی فردوسی را به جهت پرداختن به شاهنامه و ذکر خسروان محکوم می‌کردند و با عینك ایدئولوژی عرصه تفکر را به نقد می‌کشیدند. گروهی دیگر نیز با برداشتهای سیاسی نادرست دم از حکمت خسروانی شیخ اشراق می‌زدند و با تعصب «پان ایرانیستی» سطحی‌ترین لایه‌های تفکر را نقادی می‌کردند.

این نوع جذب و دفع انسان را از مطالعه و بررسی باز می‌دارد و به ورطه سهل‌گیری در نقادی می‌کشاند. چنانچه اشاره شد، اولاً علوم انسانی امروزی به هنرهای سنتی راهی ندارند و ثانیاً می‌بایست ابتدا مفهوم سنت و گذشته را درك کرد و آنگاه به قضاوت نشست.

از همه اینها گذشته، هنر در هر دوره و هر مکانی، نیازمند بستری است که رشد کند و بالنده گردد. نقاشیهای نقاشان تحت حمایت کلیسا و اشراف و... را نمی‌توان فاقد اعتبار هنری دانست و یا آثار

نقاشی ایرانی یك هنر تصویری صرف نیست. صور متعین توان انتقال مفاهیم مجرد را ندارند، زیرا به واسطه تعینشان - به هراندازه- محدود و از معانی مجرد دور شده‌اند.

زیبایی شناسی در هر دوره‌ای مبانی خاص خود را داشته است، اما در حوزه تفکر دینی زیبایی تنها در یک چیز خلاصه می‌شود: میزان نسبت با حقیقت.

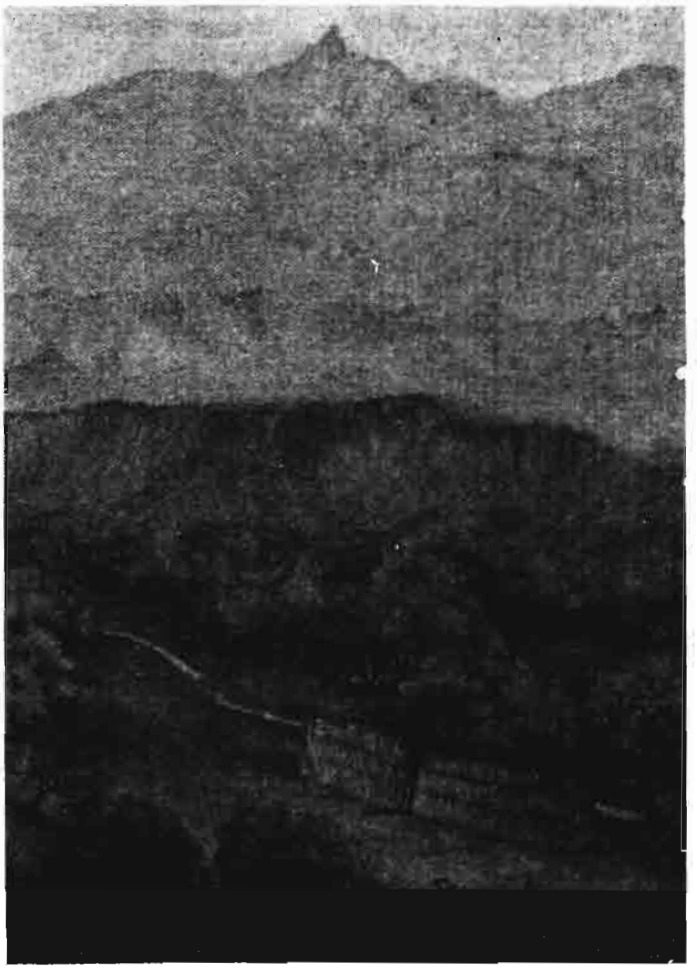
نقاشان منزوی را ارج نهاد. قضاوت در هر نحله‌ای، ابزار خاص آن نحله‌را می‌طلبد. همچنین نباید از خاطر برد که‌فرهنگ مسلط بر دورانهای پیشین این سرزمین برای پادشاه شأن و اعتباری قائل است که آن هم در نسبتش با تفکر واجد یا فاقد مرتبه می‌شود.

***

آنچه گفته شد، نه تقدیس زیاد از حد نقاشی ایرانی است و نه قربانی کردن دیگر هنرها به پای این هنر. نگاهی است شتابزده به هنری که منشا قدسی دارد. هنری که طی دورانی افول کرده و زنده کردن و تداوم دوباره آن، دغدغه هر نقاشی است که ریشه‌ای در فرهنگ ایرانی دارد. هنری که می‌طلبد با آن جدی‌تر برخورد شده و به آن آگاهانه‌تر نگریسته شود؛ والا مدفون ماندن آن بهتر از تداوم سهل‌گیرانه آن است.

نگارگری دوسالانه البته ریشه در همین دغدغه‌ها دارد، اما نحوه پرداختن به آن، ریشه در همین سهل‌گیری، و رسیدن به نقاشی‌ای که از سطح نیز نازل‌تر است. اینکه قبل از هر چیزی به این فکر بیفتیم که همین نگارگری امروزی را که-در مجموع-کمترین نسبتی با اصل نگارگری ایرانی ندارد، به دو سالانه بخوانیم، به معنی آن است که خود نیز نگاه توریستی به هنرمان را پذیرفته‌ایم.

توریست سطحی‌نگر است. از عجائب و زیباییهای گذشته لذت می‌برد، و با تفکر نیز بیگانه است: به‌راحتی به اشتباه می‌افتد: با کمی زیرکی می‌توان بدل را به‌جای اصل به او فروخت. اما این



مصیبت زمانی گریبانگر می‌شود که خودمان نیز چون توریست به خطا بیفتیم. می‌گویند در کشورهای جهان سوم رسم شده بود صنایع دستی خود را عمداً زیر خروارها خاک دفن کنند تا پس از چندی که رنگ و بوی کهنگی گرفت، آن را به توریستها بفروشند. کم‌کم این باور در خود مردم نیز رسوخ کرد: هم به کهنه‌پرستی مبتلا شدند و هم سلیقه‌ای چون سلیقه توریست‌ها را پذیرفتند. نگارگری دوسالانه نیز از همین سنخ است: توریست‌پسند و کهنه‌گرا و فاقد نسبت با تفکر.

نگارگری دوسالانه نه تنها با نقاشیهای مدرن تفاوتی نمی‌کند، بلکه در سطحی پائین‌تر و یا به تعبیری عوامانه‌تر قرار می‌گیرد. استفاده غیر صحیح از سایه- روشن، وارد کردن پرسپکتیو، بهره‌گیری از تکنیکهای جدید، ترکیب‌بندی‌های فکر نشده، سطوح رنگی بی‌تناسب، درآمیختن طراحی فیگوراتیو با فرمهای اسلیمی و... ایجاد ملغمه‌ای کرده است که نه نقاشی است و نه نگارگری و نه گرافیک و نه...

این ملغمه برخلاف آنچه گفته‌اند نه ایرانی است و نه اسلامی. هیچ نقاشی در این مملکت بعضی از فیگورهایی را که در این نگاره‌های اسلامی! ترسیم شده‌اند، حتی در انتزاعی‌ترین نقاشیهای مدرن هم تصویر نمی‌کند.

صور طراحی شده در این نگاره‌ها- اعم از آنها که با دستی چیره تصویر شده و آنها که نگارگرشان با مقدمات طراحی ناآشنا بوده است- نه تنها با صور مثالی فاصله دارند، که به صورتهای نوعی نیز نزدیک نمی‌شوند. این صورتها تنها تصویری از فردیت هنرمند را نشان می‌دهند که مبتلا به سانتیمانتالیزم است. ظرافت در نگارگری ایرانی را نباید با سانتیمانتالیزم زنانه اشتباه گرفت. این نوع نقاشی یعنی تصویر کردن ذهنیت بیمار انسان امروزی با ابزار هشت، دهقرن پیش! و اگر این مشکل تنها جوانان و تازه‌کاران را مبتلا کرده بود خیلی جدی نبود، اما وقتی استادان این فن نیز جز این نمی‌اندیشند، نه تنها به دوسالانه بعد که به دوسالانه ابد هم نمی‌شود امید بست.

این نوع نگارگری حتی در انتخاب مضمون هم دچار مشکل است. مضامینی که بعضاً از سر بی‌دردی و انزوای از تفکر پویا گزیده شده‌اند. چند مضمون قابلِ تأمل نیز به‌دلیل اجرای غیرهمتافت با مضمون و آشنا نبودن هنرمند با آن ملوث شده‌اند.

از اینها که بگذریم، اصلاً به چه دلیل ما باید نگارگری کنیم و در موزه هنرهای معاصر! نمایش دهیم؟ و این نگارگری نسبت به دیگر نقاشیها چه مزیتی دارد که باید به آنها بهای بیشتری داد؟ اگر گمانمان آن است که به‌واسطه این نگارگری به سنتها رجوع کنیم که چنین نیست. آثار برگزیده نشان می‌دهد که چنین تلاشی صورت نگرفته است. ابروان کمانی و چشمان خمار و کرات آسمانی با مدارهای اطرافشان هیچ نسبتی با سنت تصویری ما ندارند. طراحی بدن لخت و استفاده از برگ درخت برای ستر عورت سنتی است کاملاً غربی و نه ایرانی. همچنین تصویر فیگورهای زنانه، سنتی است که تنها در بعضی مجلات غربی می‌توان دید و...

اگر بخواهیم نگارگری ایرانی را تداوم دهیم، ابتدا باید نفی هرگونه التقاط کنیم و بعد در اندیشه ادامه آن باشیم. سایه- روشن و پرسپکتیو و... یعنی التقاطی که در نقاشی ایرانی رخ داده است و بعضاً به‌غلط آن را تحول می‌خوانند. این نوع نگارگری مصرانه براین التقاط پافشاری می‌کند و هر بدعتی را تحول می‌خواند.

و...

اما یک چیز به‌نظر می‌رسد و آن فقدان هویت در این نوع نگارگری است. نگارگری که گمان می‌کند با دوسالانه می‌تواند به هویت خود دست پیدا کند. دوسالانه و یکسالانه و حتی نمایشگاه دائمی تنها دکانی برای عرضه این نوع کالا هستند. تنوری که لااقل هر دوسال یکبار پرهیمه می‌گردد و... و مرکزی برای جلب سیاحان بیشتر.

***

در ابتدای این بحث نظریه‌ای بیان شد که موضع خود را در قبال نقاشی ایرانی مشخص کرده بود، در مقابل آن موضع همین طرز تلقی است که برپا کننده دوسالانه نگارگری است. طرز تلقی‌ای که البته موضع اصلی خود را در لابلای مبانی هنری که هیچ دخل و ارتباطی با این نوع نگارگری ندارند، می‌پوشاند در این میان آنچه به جایی نرسد، نقاشی ایرانی است.

تصاویر مربوط به نمایشگاه دوسالانه نگارگری می‌باشد.

---

* این پاراگراف از محقق و پژوهشگر ارجمند، جناب آقای روئین پاکباز نقل شده است. ایشان در مقدمه‌ای که برای کتاب «همگامی نقاشی با ادبیات در ایران» نوشته‌اند مبحثی در این زمینه را مطرح می‌سازند که پاراگراف مذکور خلاصه گویایی از آن است. نویسنده اصلی این کتاب پژوهشگر گرجی زبان، آقای م.م. اشرفی است که ترجمه آن را هم آقای پاکباز به عهده داشته‌اند. این کتاب در سال ۱۳۶۷ از سوی انتشارات نگاه منتشر گردیده است.

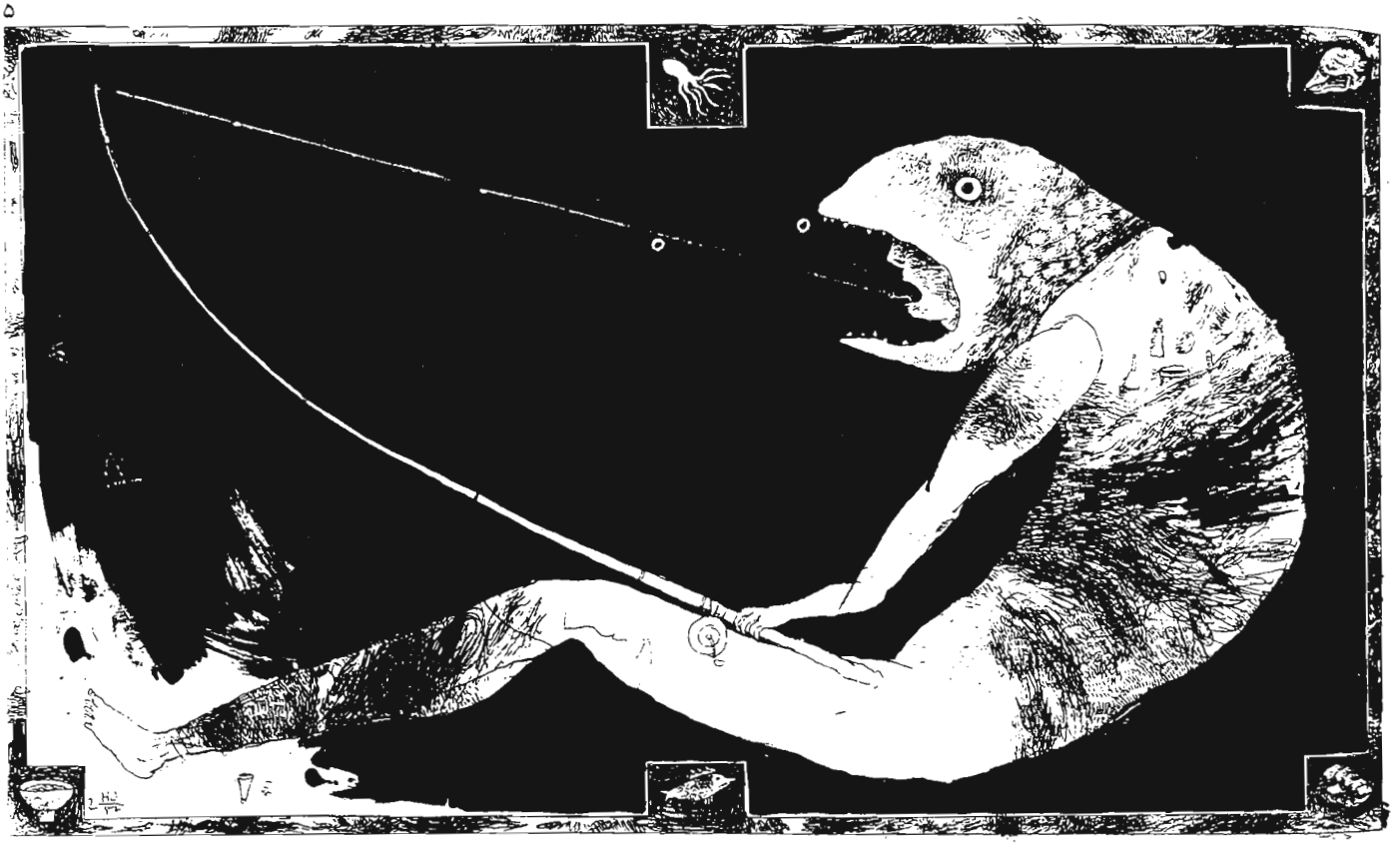
آشنایی با هنرمندان معاصر

درشنر

«هنریک درشنر»، تصویرگر مطبوعات، در سال ۱۹۵۵ در شهر کپنهاگ دانمارک متولّد شد. در دوازده سالگی، همراه برادر و خواهرش به نیویورک رفت. سه سال بعد پدر و مادرش از یکدیگر جدا شدند. این حادثه او را به انزوا و درونگرایی کشاند. وی که اغلب اوقات خویش را در تنهایی می‌گذراند به شیوهٔ یکی از کاریکاتوریستهای سیاسی اهل دانمارک که در آن هنگام شهرتی پیدا کرده بود، به طراحی تصاویر هجوآمیز پرداخت. امّا کاریکاتور سیاسی بیش از حد محدود کننده و منفعل بود و او مشتاق بود که واژگان تصویری‌اش را توسعه دهد.

درشنر مدّتی به تصویرسازی برای کتابهای کودکان روی آورد: «این کار برای من بسیار دشوار است چرا که مصوّر کردن کتابهای کودکان بیشتر به نوشتن شباهت دارد تا تصویر ساختن.» تألیف کتاب برای کودکان را نیز آزمود و نتیجهٔ کارش در این زمینه، چهار کتاب منتشر شده و دو کتاب در دست انتشار است. اگرچه شیوهٔ طراحی درشنر را اغلب تحت عنوان «موج جدید» طبقه‌بندی کرده‌اند، ولی اطلاق این عنوان به آثار او منصفانه به نظر نمی‌رسد. هیچکس دقیقاً مثل درشنر طراحی نمی‌کند و مهمتر از این، کسی مثل او نمی‌اندیشد. شیوهٔ کار و اندیشهٔ او، دیدگاه خاص و متمایز وی را منعکس می‌کند.

شاید بتوان چنین استدلال کرد که شیوهٔ خام و خشن او در طراحی، با آن زیر ساخت اکسپرسیونیستی خشونت‌بار، نشانه‌ای از زمانهٔ ماست. امّا کار درشنر از این دسته‌بندی هم فراتر می‌نشیند. آثار او گاه بی‌شکلند، هرچند در عین حال از نوعی نظم و انضباط نیز بی‌بهره نیستند. این دو ویژگی متضاد در خدمت واژگان گرافیکی شخصی درشنر درآمده‌اند و او با استفاده از آن، به انواع سوژه‌ها با ذکاوت و گاه‌تندخویی، پاسخ گفته و تفسیرشان می‌کند. □



۶

۱ ایلوستراسیون برای روی جلد تقویم

۲ جنگ ستارگان

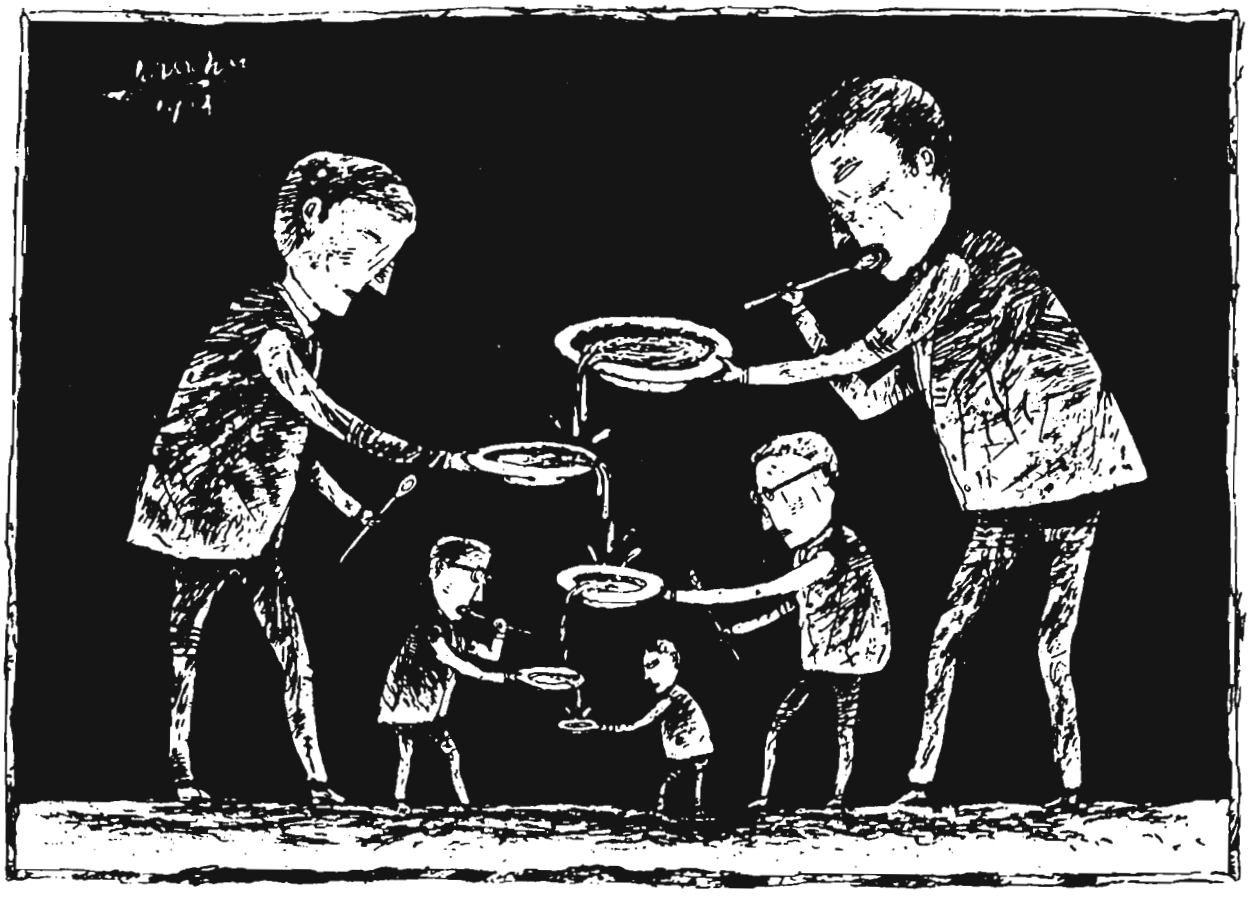
۳ عقل موشکی

۴ مداخلهٔ سیاسی در جهان

۵ ایلوستراسیون مقاله‌ای با عنوان «دردسر»

۶ ژنرال مارکوس و سناتور آکینو

۷ اقتصاد قطره‌ای



۷

● مایکل کامپتون
■ ترجمهٔ نسرین هاشمی

نقاشی و ادراک بصری

خیابان میدان هارنیس. مایندرت هوبما.
رنگ روغن روی بوم. ۱۴۰×۱۰۲ سانتی‌متر. ۱۶۸۹.

در این تابلوی مشهور،
حسّ قوی عمق تصویر با ردیف درختانی
که هرچه از چشم دورتر
می‌شوند از ابعادشان کاسته می‌گردد،
القا شده است.
تعیین موضع کلبهٔ روستایی،
پیکرها و اجزای دیگر تابلو بسهولت امکانپذیر است.

بسیاری از قوانین و عواملی که ادراک ما را از جهان شکل می‌دهند، نحوهٔ ادراک ما از آثار هنری را نیز معیّن می‌کنند. سیستم پرسپکتیو مستقیماً مبتنی براین اصل است. این سیستم متّکی براین ایده است که چون نور در خطوط مستقیم حرکت می‌کند می‌توان موقعیت هرنقطه‌ای از هرشیئی را که در فضا مشاهده می‌شود، برروی سطحی فرضی واقع میان شیء و چشم، معیّن نمود. اگر هم چشم و هم سطح، ساکن بمانند و رنگ هرنقطه با ادراک حسّی هماهنگ شود، نتیجهٔ آن، تصویری دقیق از شیء مورد نظر خواهد بود. یعنی همان تصویری توسّط نقاط روی سطح مفروض به چشم ارائه می‌شود که به وسیلهٔ نقاط در فضا.

لازم به ذکر نیست که در اینجا تفاوتهایی وجود دارد. مهمترین آنها این است که شما همواره با دو چشم از دو نقطه نظر اندك متفاوتی به جهان نگاه می‌کنید. چشمها، همانند لنز دوربین، تصویر را در کانون متمرکز می‌کنند. بنابراین ممکن است بعضی نقاط واضح‌تر از بقیه در کانون متمرکز شوند. مغز این اختلافات و نیز نحوهٔ تغییر اشکال و نسبتها را هنگامی که شما سرتان را حرکت می‌دهید، برحسب فاصله تفسیر می‌کند. تصویر، چون مسطّح است نمی‌تواند این اختلافات را ارائه دهد، امّا این واقعیت که اشیاء هرچه دورتر بروند، کوچکتر می‌شوند ـ چنانکه در پرسپکتیو مشاهده می‌شود ـ کافی است برای اینکه اکثر ما بتوانیم فضا را در تصاویر تفسیر کنیم، حتّی وقتی از فاصلهٔ حقیقی یا صحیح به آنها نمی‌نگریم.

وجوه دیگر ادراك حسّی میان نقاشیها و اشیاء مشترکند. یکی از این وجوه اشتراك مسألهٔ تضاد است. رنگهایی که «متضاد» هستند (مثلاً قرمز و سبز، زرد و ارغوانی، سیاه و سفید) اگر نزدیك هم قرار بگیرند، یکدیگر را تشدید می‌کنند. این معلول سیستم عصبی است و ادراك حسّی اغلب مردم چنین است. از سوی دیگر گمان می‌رود که اغراق و دخل و تصرّف در اشیاء، نظیر پیکرهای دراز یا رنگهای عجیب که در آثار برخی نقاشان به چشم می‌خورد، نتیجهٔ عیوب و اختلالات چشمان آنهاست. در برابر این فرضیه، ممکن است چنین استدلال شود که اگر یك نقاش مردم را بلندتر از آنچه دیگران می‌بینند ببیند، تصاویری را که از آنها کشیده است نیز بلند خواهد دید. بنابراین همان نسبتهایی را در تصویر خود مراعات خواهد کرد که سایر نقاشان برای نشان دادن پیکرها به صورتی که خودشان می‌بینند، باید رعایت کنند.

همین نکته شامل رنگ و کنتراست رنگی نیز می‌شود. لزومی ندارد که رنگهای متضاد وقتی بر پردهٔ نقاشی کنار هم قرار می‌گیرند تشدید شوند، زیرا چشم همان‌طور که هنگام نگریستن به طبیعت این جلوه را ایجاد می‌کند، موقع نگاه کردن به نقاشی نیز آن را به وجود خواهد آورد. اگرچه، شاید بهتر باشد که به جای اکتفا کردن به ترسیم تصویری که آن جلوه را ارائه دهد، خود آن جلوه نمایش داده شود چرا که تلّقی ما از آثار هنری با برداشت ما از طبیعت تفاوت دارد. ما از تصاویر انتظار داریم به جای اینکه دقیقاً با ظاهر اشیاء انطباق داشته باشند، با دانش ما در این مورد منطبق شوند. ما بسادگی می‌توانیم خطوط مرزی را که در طراحی به چشم می‌خورند درك کنیم، اگرچه این خطوط به‌طور معمول در طبیعت وجود ندارند.

عجیب اینجاست که تفاوت نحوهٔ نگرش ما به نقاشیها با شیوهٔ نگرشمان به طبیعت ممکن است برای آموختن آنچه به تعبیری می‌دانیم امّا نادیده می‌انگاریم یا تلقّی غلطی از آن داریم، به کار رود؛ به عبارت دیگر، ممکن است برآگاهی ما تأثیر بگذارد. یك نمونه، نقاشیهای امپرسیونیستی است که به مردم اجازه داد تا آنچه را که مدّتهای مدیدی نادیده گرفته بودند به‌طور صحیح «ببینند»: اینکه رنگ سایه‌های یك شیء به رنگ نور و اشیاءِ مجاور بستگی دارد. سایه‌ها همیشه قهوه‌ای یا خاکستری نیستند. پرسپکتیو نیز نمونهٔ

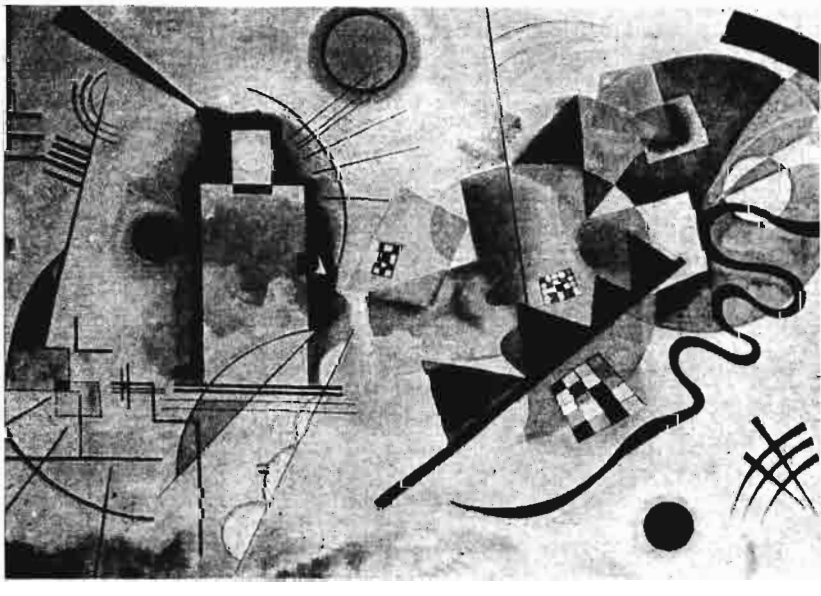
کلیسای جامع روئن (غروب)، مونه. رنگ روغن روی بوم.
۱۰۰×۶۰ سانتی‌متر. ۱۸۹۱.

این تابلو یکی از
مجموعهٔ چند تابلوست که ساختمانی واحد
را از نقطه نظری یکسان
در شرایط متفاوت نور نشان می‌دهند.
هنرمند تقریباً تمایزی میان رنگهای آشنای موضوع،
تغییرات ناشی از سایه‌رنگ‌های منبع نور
(نور مستقیم خورشید، نور خورشید از پس ابر،
آسمان آبی و غیره)
و جلوه‌های بصری که توسّط «شوؤُل» وصف شده‌اند، قائل نمی‌شود.

طراح گلابدان، حکاکی روی چوب اثر آلبرشت دورر، برگرفته از چاپ دوم رساله‌اش دربارهٔ اندازه‌گیری، حدود سال ۱۵۳۸ م. ۲۲×۸ سانتی‌متر.

از نیمهٔ قرن پانزدهم، هنرمندان معمولاً برای
نمایش پرسپکتیوهای دقیق از روشهای
هندسی استفاده می‌کردند، امّا دورر در اینجا روشی عملی را عرضه می‌کند.
طراح در نظر دارد خطوط کنارهٔ گلابدان را روی صفحه‌ای شفاف ترسیم کند،
امّا از نقطه نظری که آن‌قدر از صفحهٔ شفاف دور است
که امکان طراحی گلابدان روی این
صفحه از آن فاصله برای طراح وجود ندارد.
نقطه نظر فرضی طراح همان نقطهٔ اتصال میخ با دیوار پشت سر
اوست. وی نخی به طول بیش از یك متر به میخ گره زده و امتداد نخ را تا خطوط کنارهٔ
گلابدان از طریق یك ابزار نشانه‌رَوی نظیر آنچه روی تفنگ کار گذاشته می‌شود،
دنبال می‌کند.

بنابر عقیدهٔ کاندینسکی در کتاب
«در باب معنویت در هنر» رنگ هم تأثیر خالص فیزیکی
دارد و هم تأثیری روانی که مشابه هارمونیهای موسیقی است.

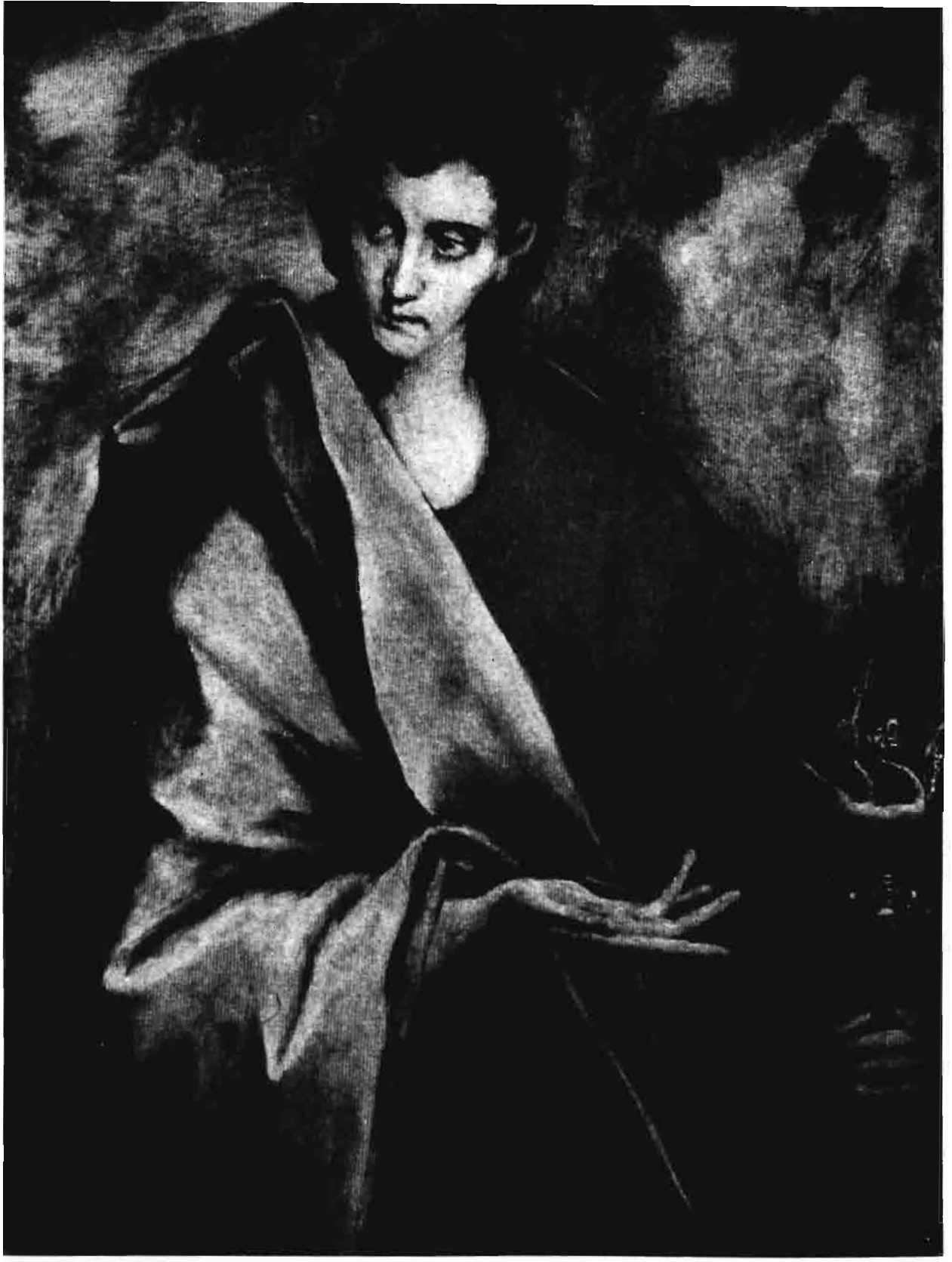


نسبتاً متفاوت دیگری است. اگرچه اشیاء به نسبتی که دورتر می‌شوند کوچکتر به نظر می‌رسند ـ فی الواقع آنها در انتهای اعصاب پشت چشم به همین صورت تصویر می‌شوند ـ امّا مردم را وقتی که از ما دورتر می‌شوند، کوچکتر نمی‌بینیم. سیستم عصبی ابزاری برای جبران این مساله در شرایط عادی محیط دارد.

به همین ترتیب، وقتی به یك بشقاب به صورت مایل نگاه کنیم همچنان مدوّر به نظر می‌رسد: ما فکر نمی‌کنیم که آن بشقاب به شکل بیضی درآمده است، اگرچه این‌طور به نظر بیاید. روش پرسپکتیو به مردم آموخت تغییراتی را که در چنین شرایطی رخ می‌دهد، ببینند. امّا ما هرگز کاملاً متقاعد نمی‌شویم. ما اشکال بیضی را در نقاشی، اگر روی میز ذوزنقه شکلی قرار گرفته باشند، به شکل بشقابهای گرد می‌بینیم. حتّی اگر از زاویه‌ای به تصویر نگاه کنیم که اشکال درون آن شکل واقعی خود را از دست بدهند، همچنان بیضیها را به صورت مدوّر می‌بینیم. بنابراین ما دخل و تصرّف‌ها و اغراقها را هم مشاهده می‌کنیم و هم مشاهده نمی‌کنیم. همین که متوجّه این تناقض می‌شویم، بیشتر آگاه می‌شویم که چگونه ادراکات حسّی خود را از جهان به نحوی تفسیر می‌کنیم که زندگی ما را تسهیل کند.

هنر انتزاعی تا حدودی نتیجهٔ تلاش هنرمندان برای تصویر کردن آن چیزی بود که دانشمندان و فلاسفه دربارهٔ ادراك بصری می‌نگاشتند. یکی از این تئوریها آن بود که رنگهای خاص می‌توانند مستقل از مجموعهٔ رنگها، مستقیماً احساسات بیننده را به شیوه‌های خاصّی تحت‌تاثیر قرار دهند. ایده‌های مشابهی در ارتباط با خطوط و اشکال و ترکیب آنها وجود داشت. به‌طور کلّی این ایده‌ها نه به وسیلهٔ آزمایش علمی و نه از طریق تجربهٔ عملی، مگر درحدّ بسیار ابتدایی، اثبات نشده بودند. نقاشان به ترسیم تصاویر انتزاعی ادامه داده‌اند امّا در به‌کارگیری یك رشته از طرحهای اثبات شدهٔ علمی برای بازی با احساسات ناظران موفّقیتی حاصل نکرده‌اند.

به هرتقدیر، نقاشان از عوامل بصری یا حسّی بهره جسته‌اند. یکی از این عوامل قابلیت مغز برای جدا کردن فرمهایی از درون مجموعهٔ ادراکات حسّی و تقدّم بخشیدن به اشکال کامل یا بسیط است. عامل دیگر، این است که به نظر می‌رسد. رنگها در ارتباط با



رنگهای مجاور پیش می‌آیند یا پس می‌نشینند. هنرمندان از این پدیده غالباً با قرار دادن یك رنگ در مقابل دیگری بهره گرفته‌اند. به عنوان مثال چشم شکل «A» را به صورت مربعی کوچك می‌بیند که قسمتی از آن برمربع بزرگتری منطبق شده است و بنابراین جلوتر از آن به نظر می‌رسد. سیستم عصبی چنین تصوّری را القا می‌کند. در حقیقت امکان دارد که این طرح از یك شکل مانند «B» که روی شکلی مانند آنچه در طرح «C» مشاهده می‌شود قرار گرفته، تشکیل شده باشد. □

ال گرکو نمونهٔ کلاسیك نقاشانی است که کمان می‌رفت «دخل و تصرف» یا «اغراق» در آثار او نتیجهٔ اختلال دید اوست. ولی در اغلب آثار وی ویژگیهایی وجود دارد که منافی فرضیهٔ فوق است. توضیح نسبتها و تناسبات پیکرهای او براساس تئوریهای جدید که دخل و تصرف یا اغراق را نوعی ابتکار زیبایی شناسانه در آثار منریستها می‌داند، موجّه‌تر به‌نظر می‌رسد.

خانه از پای بست ویران است

● سینما

یادداشتی بر فیلم سارا

● مریم امینی

سارا فیلمی است بی‌هویت که در آن همه ارزشها و ضدارزشها در هم ادغام می‌گردند، و همه شخصیتها از زن و مرد، هویت خود را از دست می‌دهند.

دیدگاه مطرح شده در این نوشته، به نحوه ارائه شخصیت سارا در فیلم بازمی‌گردد. اگر این فیلم برداشتی شخصی از نمایشنامه «خانه عروسکی» ایبسن بود، همه شخصیتها به نوعی قابل توجیه بودند و طرح چنین دیدگاهی در برابر آن ضرورت نمی‌یافت، اما از آنجا که *سارا*، مدعی معرفی و ارائه الگوی زن سنتی ایرانی است و بسیاری نیز آن را در تایید همین ادعا ستوده‌اند، لازم است که شخصیت سارا مورد بررسی قرار گرفته و روشن شود که سارا کیست. آیا به راستی چهرهٔ زن سنتی یا مسلمان ایرانی را ترسیم می‌کند، و یا در پس نقاب تظاهر و ریا، آنهم با ناشیگری تصویری می‌آفریند که بی‌هویتی، بارزترین مشخصه آن است؟

انتخاب چادر به عنوان حجاب برای سارا بارزترین تمهیدی است که توسط کارگردان برای وجهه سنتی-مذهبی بخشیدن به شخصیت اصلی فیلم به کار گرفته شده است و مهرجویی حتی از نظر تکنیکی نیز بر جنبهٔ نمادین آن تاکید دارد. - اینسرت چادر سارا در کنار اینسرت قابلمه قورمه‌سبزی و نیز اینسرت ظروفی که در پایان مهمانی توسط او شسته می‌شود- به این ترتیب چادر نیز در کنار سایر عناصر مجموعه‌ای قرار می‌گیرد که برای تجسّم بخشیدن به فضای زندگی زن سنتی مورد استفاده واقع شده‌اند و ارزش آن تا حد دیگر عناصر این مجموعه تنزل می‌یابد.

پوشیدن چادر در کنار سیگار کشیدن او که در اولین پلان فیلم مشاهده می‌شود، چه معنایی دارد؟ و در کنار مراجعه مکرر او به محل کار همسرش که نه تنها در ایران، که در هیچ کجای دنیا مرسوم نیست؛ و در کنار حرکات سریعش در خانه و دویدنهایش در کوچه و بازار و خیابان که هیچ سنخیتی با کاراکتر زن سنتی ندارد، بلکه مهرجویی با استفاده از عنصر شتاب سعی در سرعت بخشیدن به ریتم کند فیلم و ایجاد جذابیت برای تماشاگر را دارد. همچنان که با استفاده از دیزالوها و فیدهای رنگی، که به نوعی جایگزین نقش موسیقی نیز در فیلم شده‌اند، چنین می‌کند.

اینگونه سارا، کاراکتری را ترسیم می‌کند که به لحاظ رفتاری آمیزه‌ای است از رفتارهای ظاهری زن سنتی و زن غربی.

امّا کدام معیار ارزشی است که به سارا هویتی می‌بخشد که به موجب آن بتوان او را از «سیما» بازشناخت؟ آیا فداکاری برای همسر که مشخص‌ترین وجهی است که به عنوان یکی از خصوصیات زن مسلمان مورد تحسین قرار گرفته، مختص به ساراست؟

اگر سارا در پی چندین سال کار مداوم و به قیمت از دست دادن جوانی خود سلامتی شوهرش را به او باز می‌گرداند، سیما نیز بنا به گفته خود، علی‌رغم میل شخصی و علاقه به گشتاسب، به منظور اداره زندگی خانواده‌اش با مردی ظاهراً پولدار ازدواج کرده و تا هنگام مرگ همسرش نیز به او وفادار مانده، و برای تامین مخارج

خود و خانواده‌اش کار می‌کرده است.

هیچ تفاوت اساسی‌ای جز به حسب ظاهر میان سارا به عنوان زن مسلمان سنتی و سیما به عنوان زن روشنفکر از فرنگ برگشته وجود ندارد؛ و نزدیکی شخصیت سارا و سیما در پس ظواهری متفاوت نتیجه‌ای جز مخدوش کردن چهرهٔ زن مسلمان به همراه ندارد. به این ترتیب چادر سارا و یا صحنه نماز خواندن او نه تنها از حد یك نمود فراتر نمی‌رود و محمل هیچگونه ارزش خاصی نیست، بلکه امکان نمایش هویتی کاذب و ساختگی را نیز در پس ظاهری آراسته فراهم می‌آورد.

در قسمت دوم فیلم که به نمایش زندگی سارا پس از آشکار شدن حقیقت می‌پردازد، زندگی او و حسام تحت تاثیر شخصیت سیما تغییر شکل یافته و در این شکل جدید، خانواده از هم گسیخته و سارا در اندیشه شناخت خود و حسام خانه را ترك می‌کند؛ ـ حذف اینسرتهای معمول در این قسمت فیلم نیز تاکیدی است بر رهایی سارا و حسام از قالبهای متعارف ـ حال آنکه در جامعه مذهبی و سنتی ایران، ترك خانواده و تنهایی، لازمه دستیابی به شناخت و تحول فردی نبوده و شناخت فردی زن و شوهر نیز در زمینه زندگی مشترك است که به کمال می‌رسد. تصویر پیشنهادی فیلم برای زن سنتی که در قالب سارا در آستانه ورود به دوره جدیدی که ظاهراً دوره تفکری اوست، ارائه می‌شود.

این تصویر، تابع الگوی زنان جوامع غربی است که پس از تشکیل خانواده نیز، در پی حفظ استقلال شخصی و شخصیتی خویش، به عناوین مختلف خود را مجاز به ترك خانواده می‌دانند.

از طرف دیگر جایگاه فرزند در این مثلث خانوادگی چیست؟ اگر محور اصلی مطرح شده در فیلم، تغییر و تحول درونی شخصیتها بود، حضور کمرنگ بچه می‌توانست توجیه‌پذیر باشد، اما اکنون که شخصیت سارا بیشترین نمود را دارد، این سؤال مطرح می‌گردد که نقش او به عنوان یك مادر مسلمان چیست؟ او اگرچه از فرزندش به عنوان هدیه‌ای که به همسرش بخشیده یاد می‌کند، اما عملاً وظیفه نگهداری و تربیت بچه به عهده کسی جز عمه خانم نیست. یکی دو صحنه‌ای هم که تصویر سارا در کنار فرزندش دیده می‌شود، فقط به منظور القاء حس شادی و یا تشویش و اضطراب اوست به تماشاگر که این احساسات نیز ناشی از چگونگی رابطه او با همسرش است و نه ارتباط با فرزند. سرانجام هم فرزندش را در خواب بغل زده و به قصد اثبات لیاقت مادری خود، او را برای مدت نامعلومی به خانه پدرش می‌برد.

اگر سارای مهرجویی در ظاهر نیز زنی غربزده معرفی می‌شد و سابقه فداکاری چندین ساله را آن هم تحت عنوان زن سنتی یدك نمی‌کشید، این راه‌حل نهایی به نظر معقول‌می‌آمد، اما در شرایط کنونی که سعی در معرفی سارا به عنوان مظهر یك زن سنتی است، این تصمیم او چه معنایی دارد؟ جز این است که با نمایش کاراکتر زن غربی در پس ظاهری اسلامی، چهرهٔ زن مسلمان را مشوّه می‌سازد؟

سارا فیلمی است بی‌هویت که در آن همه ارزشها و ضدارزشها درهم ادغام می‌گردند، و همه شخصیتها از زن و مرد، هویت خود را از دست می‌دهند.

هر دو قهرمان مرد، دارای کاراکتری منفعل و زنانه‌اند، و شخصیت‌پردازی آنها و نیز روند وقایع در فیلم به گونه‌ای است که هرچند به ظاهر در جهت تایید قوانین اخلاقی و اجتماعی است امّا در واقع آنرا نفی می‌کند.

حسام، شخصیتی ظاهرالصلاح وضعیف‌النفس که جز به حفظ موقعیت اجتماعی خویش نمی‌اندیشد، و تا آنجا پیش می‌رود که به گفته خود وجهه اجتماعی‌اش را مقدم بر عشق به خانواده قرار می‌دهد. او اگرچه ظاهراً بر حفظ ارزشهای اخلاقی تاکید دارد، امّا شخصیتی را ارائه می‌دهد که ماهیتاً در جهت نفی این ارزشها عمل می‌کند، و این تصور را القاء می‌کند که گردن نهادن به خواستهای جامعه است که از او موجودی چنین منفعل و آنتی‌پاتیك ساخته ـ شادی احمقانه او هنگام پاره کردن سفته‌ها، خارج شدن از خانه در حالی که ملحفه‌ای سفید به دور خود پیچیده،... ـ موجودی که نه متوجه همسرش و فداکاریهای اوست و نه قادر به تحلیل درست موقعیت خویش است. پیروی از الگوهای اخلاقی جز ضعف و زبونی و از دست دادن همسر و فرزند (اگرچه برای مدتی کوتاه) حاصلی برایش نداشته و تنها می‌تواند به ریاست خود دل خوش کند.

گشتاسب نیز در شرایطی مشابه اما واژگونه مطرح می‌شود. باز هم شخصیتی ضعیف‌النفس که به دلیل اختلاس از بانك وجهه خوبی نزد اطرافیان خود ندارد، از نظر قانون محکوم است و باید دادگاهی شود، و برای حفظ مسئولیت خود در بانك در صدد متلاشی نمودن خانواده ساراست، اما در عین حال آنهمه واجد صفات اخلاقی نشان داده می‌شود که بدون هیچگونه توقع نامشروعی مبلغ گزافی پول جهت معالجه شوهر سارا به او قرض می‌دهد و سرانجام تحت تاثیر سیما از دریافت آخرین قسط پول خودداری می‌کند.

وجه زنانه شخصیت گشتاسب در برخورد با سیما به وضوح نمایان می‌شود. سیما در مقابل او از چنان تسلطی برخوردار است که گشتاسب حاضر است نامه‌ای را که سبب ابقای او در بانك می‌شود پس بگیرد. اخراج همزمان گشتاسب از بانك و تصدّی شغل او توسط سیما و نیز دریافت پول از سارا پس از رد آن توسط گشتاسب از مظاهر [نمود سمبولیك] این جابجایی شخصیتی است.

ارائه جنبه‌های مثبت شخصیت گشتاسب در تایید این تصور است که شرایط اجتماعی خاص او را وادار به دزدی و اعمال غیراخلاقی نموده و در شرایط مناسب (که بوسیله سیما فراهم می‌شود) می‌تواند به انسانی مهربان و اخلاقی تبدیل شود. او هرچند قانوناً به سزای عمل خلاف خود می‌رسد و از بانك اخراج می‌شود، اما ازدواج با سیما که از سالها پیش به او علاقه‌مند بوده از یك سو و اشتغال سیما در بانك از سوی دیگر، چشم‌اندازی روشن از یك آینده خانوادگی را به نمایش می‌گذارد که با نگاه حسرتبار سارا استقبال می‌شود.

از طرف دیگر سیما نماینده شخصیتی است مستقل و قائم به خود که مردانه با مشکلات زندگی مواجه می‌شود و در نهایت سارا و گشتاسب را متحول می‌سازد. اما این استقلال شخصیتی مبتنی بر کدام نظام ارزشی و اخلاقی است؟ او از طرفی زنی فداکار معرفی می‌شود که بر حاکمیت اصولی چون صداقت و راستگویی در خانواده اصرار می‌ورزد (اصولی که سارا به عنوان زن مسلمان فاقد آن است) و از طرف دیگر قبل از ازدواجش موجب ازهم پاشیدن زندگی خانوادگی گشتاسب شده است. سیما نیز همچون دیگر شخصیتهای فیلم مجموعه‌ای از خصائل نیك و بد را به نمایش می‌گذارد که به اقتضای شرایط بروز می‌کنند.

اینچنین فیلم سارا با درهم آمیختن و قلب ارزشها به نفی هرگونه نظام ارزشی، اعم از مذهبی، اخلاقی، اجتماعی و حتی جنسیتی می‌پردازد و نه تنها هویت زن مسلمان را متجلی نمی‌سازد، بلکه هویت انسان را نیز از او باز می‌ستاند.□

هفت روز با جشنواره

● شاهرخ دولکو

گزارش نهمین جشنوارهٔ بین‌المللی فیلمهای کودکان و نوجوانان، اصفهان، ۲۶-۲۰ شهریور ماه ۷۲

حرفهای اولیه

نهمین جشنواره بین‌المللی فیلمهای کودکان و نوجوانان، امسال زودتر از سالهای پیش برگزار شد. سال گذشته جشنوارهٔ هشتم از تاریخ ۱۱ الی ۱۷ مهرماه برگزار شده بود. مهندس عظیمیان شهردار اصفهان ۲۴ شهریور ماه در جلسهٔ مطبوعاتی در جواب سؤال یکی از خبرنگاران که علت جلو افتادن زمان برگزاری جشنواره را جویا شده بود گفت: «علت آن در درجهٔ اول تعطیلات تابستان بود و بعد می‌خواستیم تا هوا سرد نشده، جشنواره برگزار شود و مهمتر از همه، این که قصد داشتیم بچه‌ها با روحیهٔ با نشاط به مدرسه بروند.»

اما این تنها تغییر جشنوارهٔ امسال نسبت به جشنواره‌های پیشین نبود. جشنوارهٔ امسال شاهد تغییرات مثبت و منفی دیگری نسبت به سالهای قبل بود. اول از تغییرات منفی شروع می‌کنیم تا بعد، تغییرات مثبت، کاممان را از تلخی تغییرات قبلی، شیرین کند. اولین تغییر اصلی و مهم جشنوارهٔ امسال «فقیر» شدن آن بود. برخلاف بسیاری از دوستان و همکاران دیگر منظورم از فقیر شدن اصلاً و ابداً فقیر شدن جشنواره به لحاظ مادی نبود. این فقر، بیش از هرچیز به مسئله کیفیت و کمیت فیلمهای جشنواره، خصوصاً فیلمهای ایرانی باز می‌گردد. درحالی که در جشنوارهٔ سال قبل تعداد فیلمهای بلند ایرانی آنقدر زیاد بود که مسئولان جشنواره مجبور شدند یك بخش مستقل با نام مسابقهٔ فیلمهای ایرانی ترتیب دهند، امسال تعداد فیلمهای بلند ایرانی آنقدر کم بود که اصلاً دیده نمی‌شدند! تنها سرمایه‌های ایران در جشنواره سه فیلم *نان و شعر* (کیومرث پوراحمد)، *سمفونی تهران* (رسول صدر عاملی) و *مریم و می‌تیل* (فتحعلی اویسی) بود که ترجیح می‌دهم دربارهٔ کیفیت و چگونگی این فیلمها بعداً و سر فرصت بنویسم. در این مختصر، تنها این اشاره را لازم می‌دانم که از این سه فیلم، یکی، قبلاً در جشنوارهٔ فجر نشان داده شده و در زمان برپایی جشنواره، در تهران روی پرده بود و یکی دیگر نیز اساساً فیلم نیمه بلند آموزشی است. خب، کمبود فیلم ساخته شده برای کودکان و نوجوانان را نمی‌توان زیاد به گردن مسئولان برگزاری جشنواره انداخت.

از دیگر نکات جشنوارهٔ امسال که ازآن با عنوان منفی یاد می‌شد کم شدن تعداد میهمانان جشنواره بود که ظاهراً به دلیل محدودیتهای مالی جشنواره صورت گرفته بود. این نقیصه، البته وجود داشت اما میزان آن به حدی نبود که آنچنان برسر زبانها افتاده بود. در طول جشنواره مانند هرسال دست اندرکاران سینمای کودك و نوجوان کشور و همچنین دست اندرکاران سینمای کودك و نوجوان خارجی، تعدادی از منتقدان و خبرنگاران و نویسندگان مطبوعات، و تعدادی میهمان خارجی از چند کشور به اصفهان آمدند و از برنامه‌ها دیدن کردند.

یکی از نکات منفی دیگر، برگزار نشدن جلسات بحث و بررسی و سمینارهای جشنواره بود. برخلاف سال پیش هیچ نشست، سمینار یا جلسهٔ بحث و بررسی‌ای، نه در میهمانسرای عباسی و نه در سینماهای نمایش دهندهٔ فیلمها برپا نشد. علاوه براین جلسات دیگری که قبل از شروع جشنواره وعدهٔ آنها داده شده بود (مثلاً گفت‌وشنود عباس کیارستمی با تماشاگران پیرامون عنوان «خداحافظی» در بخش فیلمهای او در جشنواره، گفت‌وشنود کیومرث پوراحمد و هوشنگ مرادی کرمانی پیرامون «نقش متقابل ادبیات و سینما بریکدیگر»، گفت‌وگوی مردم با دست اندرکاران مجموعهٔ *قصه‌های مجید* و سخنرانیها و بحثهای دیگر) هیچکدام

WWW.GHAEM.INFO

برگزار نشد و البته هیچکس هم دربارهٔ آنها توضیحی نداد. علاوه بر اینها نشریهٔ روزانهٔ جشنواره در هشت صفحه (که دو صفحه آن نیز به جلد تعلق می‌گرفت) منتشر شد که به نسبت یك جشنوارهٔ بین‌المللی، اندکی «نحیف» است.

اما می‌رسیم به قسمتهای خوب ماجرا. اصلی‌ترین نکتهٔ مثبت جشنواره درست در تضاد با فقر فیلمهای ایرانی بود. یعنی پرباری جشنواره در ارائهٔ هرچه بیشتر، بهتر و متنوعتر بخشها و فیلمهای خارجی. جشنوارهٔ نهم با حدود چهارده عنوان مختلف، تعداد بخشهای خود را در این سال افزایش داده بود که این افزایش هم شامل سالهای گذشته می‌شد (مثل مرور فیلمهای چاپلین، پیشتازان نقاشی متحرك سینمای آمریکا و...) و هم شامل سالهای اخیر (مثل گزیده سی سال نقاشی متحرکهای فرانسه، برگزیده‌های جشنواره انسی ۱۹۹۳ و...). در قسمتهای بعدی گزارش به تك‌تك این بخشها خواهم پرداخت.

از نکات مثبت دیگری که در جشنوارهٔ امسال وجود داشت افزایش تعداد دوبلورهای همزمان بود که در سه گروه به کار می‌پرداخت. گروه اول به سرپرستی خسرو خسروشاهی و متشکل از خانمها شهلا ناظریان، منصورهٔ کاتبی، مریم شیرازد و آقای حسین عرفانی، و گروه دوم به سرپرستی جلال مقامی و متشکل از خانمها ناهید شهشهانی، فریبا شاهین مقدم، رزیتا یاراحمدی و آقای پرویز ربیعی بود. گروه سوم نیز یك گروه یك نفره(!) بود که به دوبلهٔ فیلمهای صامت(!) چارلی چاپلین می‌پرداخت و توسط آقای منوچهر نوذری اجرا می‌شد. در این میان کار گروه اول که سرپرستی آقای خسروشاهی را به همراه داشت در سطح بسیار مطلوبی اجرا شد و در دوبلهٔ همزمان بعضی فیلمها (مثلاً سفر پدربزرگ یا بعضی از فیلمهای گودزیلا) تماشاگران واقعاً فراموش می‌کردند که فیلم به طور «همزمان» دوبله می‌شود.

امسال نیز مشابه سالهای پیش سینماهای قدس، آفریقا، ایران و سپاهان در چندین سانس مختلف به نمایش فیلمهای بخشهای گوناگون جشنواره مشغول بودند و سینمای فضای باز باغ نور (در حاشیهٔ زاینده‌رود) در دو نوبت شبها به این امر اشتغال داشت. علاوه براینها باید از یك نکتهٔ بجا و خوب نیز یادی کرد و آن نمایش فیلمهای مختلف به صورت ویدئو پروجکشن در نقاط مختلف شهر اصفهان پس از نماز مغرب و عشاء و با تاریك شدن هوا بود که بسیاری از تماشاگران مشتاقی را که به عللی نمی‌توانستند از برنامه‌های مختلف جشنواره استفاده کنند، تحت پوشش خود قرار می‌داد.

کودکان و نوجوانان بوسنیایی در جشنوارهٔ نهم

یکی از حوداث مهم جشنواره نهم، حضور ۹ کودك و نوجوان بوسنیایی به همراه سرپرست خود در این جشنواره بود. این اتفاق شگفت‌آور با همت و تلاش سفارت ایران در زاگرب صورت گرفت. با وجود تمام سختی‌ها و مشکلات عدیده‌ای که وجود داشت سفارت مذکور توانست این گروه ده نفری را از طریق مرز وین به ایران برساند تا در جشنواره شرکت کنند. این کودکان و نوجوانان مظهر ظلم و شقاوتی بودند که دنیای «متمدن» امروز بر کودکان و نوجوانان بی‌پناه و مظلوم بوسنیایی روا داشته است. این عزیزان در طول زمانی که میهمان جشنواره بودند مورد استقبال مسئولان، دست اندرکاران و میهمانان جشنواره قرار گرفتند و چندین ملاقات و برنامهٔ جالب و قابل توجه برای آنها ترتیب داده شد. در اولین ملاقات، کودکان و نوجوانان بوسنیایی با داوران کودك و نوجوان جشنواره دیدار کردند. در این جلسه، داوران کودك و نوجوان از میهمانان خود با دسته‌های گل پذیرایی کردند و سپس به سؤال و جواب با آنها پرداخته و وضعیت زندگی آنان را جویا شدند. دیدار بعدی این گروه با حضرت آیت‌الله طاهری امام جمعه محترم اصفهان بود. در این دیدار ابتدا مهندس عظیمیان گزارش کوتاهی را از روند برپایی جشنواره در استان اصفهان عرضه داشت. سپس عزیز حسن اویچ سرپرست میهمانان بوسنیایی جنایات نیروهای صرب و کروات را در جهت نابودی هویت دینی و بومی و کشتار مسلمانان بوسنیایی تشریح کرد و از برادران مسلمان ایرانی تقاضای کمك در جهت بقای سرزمین بوسنی و هرزگوین نمود. سپس یکی از کودکان بوسنیایی آیاتی چند از کلام‌الله مجید را قرائت کرد و آنگاه حضرت آیت‌الله طاهری سخنانی ایراد کردند. ایشان ضمن خیرمقدم به این عزیزان در گوشه‌ای از سخنان خویش فرمودند: «ما مصائب مردم بوسنی و هرزگوین را لحظه‌به‌لحظه از طریق رسانه‌های

سمفونی تهران (رسول صدرعاملی)

خبری پیگیری می‌کنیم و خود را در غم شما شریک می‌دانیم. ظلم صربها و کرواتها به شما عزیزان، چیزی نیست که تاریخ آن را فراموش کند» امام جمعه اصفهان در پایان، شهادت پدران و مادران و سایر بستگان میهمانان بوسنیایی را به آنها تسلیت گفته و پیروزی حق بر باطل و نجات اسرای بوسنی و هرزگوین از زندانهای دشمنان را از خداوند متعال خواستار شدند.

در پایان این جلسه که علیرضا شجاع نوری مدیر جشنواره، مهندس عظیمیان شهردار اصفهان، و تیمسار طائفی فرمانده نیروی انتظامی اصفهان نیز حضور داشتند، هدایایی به رسم یادبود به این عزیزان اهدا شد.

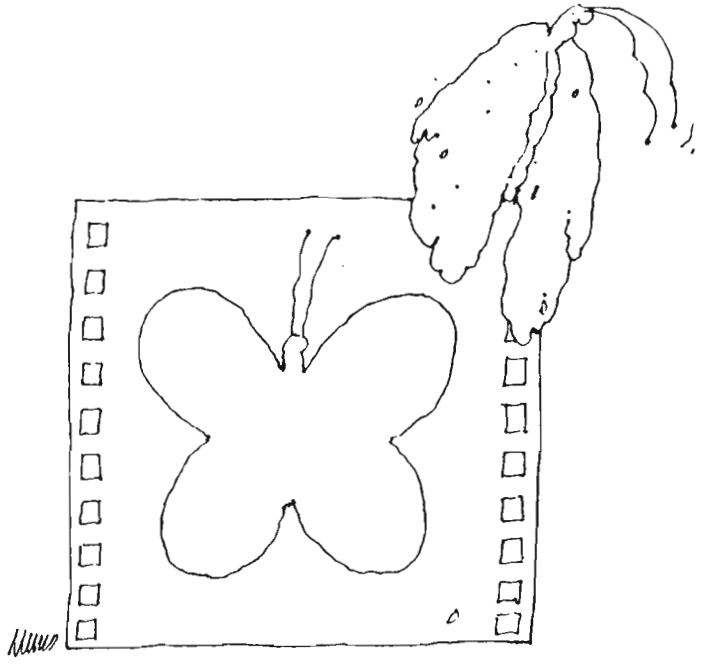
از دیگر برنامه‌هایی که برای این عزیزان ترتیب داده شد دیدار آنها با طلاب ایرانی در مدرسهٔ چهارباغ، مسابقهٔ نقاشی داوران کودک و نوجوان براساس خاطرات کودکان و نوجوانان بوسنیایی و حضور آنها در مراسم اختتامیهٔ جشنواره بود. آنها همچنین کلیسای وانك اصفهان را نیز مورد بازدید قرار دادند.

داوران بخش مسابقهٔ بین‌المللی

هیئت داوران جشنواره نهم متشکل از پنج داور از کشورهای مختلف بود که به قضاوت دربارهٔ فیلمهای بخش مسابقه پرداختند. مصطفی رحماندوست شاعر و نویسنده کودکان و نوجوانان و یکی از سردبیران سروش کودکان، داور ایرانی این هیئت بود. اسامی چهار داور دیگر از این قرار بود: شی فانگ یو (فیلمنامه‌نویس و منتقد چینی)، ایگور سوچیك (کارگردان نقاشی متحرک از جمهوری چك)، ویکتور استپانوویچ گرس (کارگردان سینما از اوکراین) و اولاهانس تدین (کارگردان سوئدی).

بخش مسابقه

این بخش که اصلی‌ترین بخش جشنواره است، شامل سه فیلم بلند ایرانی و چندین فیلم خارجی در بخش فیلمهای بلند و همچنین تعداد زیادی فیلمهای ایرانی و خارجی در بخش فیلمهای کوتاه بود.



اصلی‌ترین فیلم ایرانی این بخش، *نان و شعر* آخرین ساختهٔ کیومرث پوراحمد از مجموعهٔ *قصه‌های مجید* بود که طبق گفته خود پوراحمد قرار است آخرین فیلم از این مجموعه باشد. پوراحمد در تیتراژ ابتدایی فیلم جملهٔ زیبایی را آورده است: «به یاد سیدمرتضی آوینی».

حقیقت مطلب آن است که *نان و شعر*، فیلم بسیار تلخی است. این شاید اصلی‌ترین نکتهٔ این فیلم باشد. یعنی این بار، برخلاف فیلمهای قبلی که طنز، مایهٔ اصلی فیلمها را تشکیل می‌داد، در طول ماجرای فیلم هیچ نکتهٔ واقعاً مهم طنزآلودی وجود ندارد و حوادث و اعمال آدمها مدام موجب بوجود آمدن سوءتفاهم، درگیری و تلخی است. مجید که در نانوایی کار می‌کند، علاقهٔ فراوانی به شعر و ادبیات دارد. شعرهای خود و عکسش را برای مجله‌ای فرستاد. و در انتظار چاپ آنها لحظه‌شماری می‌کند. از طرفی، مجید طالب به امانت گرفتن کتاب بینوایان ویکتورهوگو از کتابخانه است. اما چون عضو کتابخانه نیست نمی‌تواند کتاب را به امانت بگیرد. به همین دلیل مجید ترفندی می‌اندیشد: کتاب شوهرخواهرش را که از لحاظ قطر و اندازه مشابه کتاب بینوایان است، با آن عوض کرده و کتاب شوهرخواهر را به جای بینوایان به کتابدار می‌دهد غافل از اینکه‌یك چك با مبلغی قابل توجه لای کتاب است. کتاب، به امانت داده می‌شود و از اینجا به بعد مجید باید به هربدبختی شده کتاب و چك لای آن را برای شوهرخواهرش پیدا کند.

نان و شعر، به نسبت شرم و حتی صبح روز بعد دارای لحظات اضافی است. فیلم در واقع دو داستان مجزا را طرح می‌کند و نوع پرداخت پوراحمد به شکلی است که وقتی یکی از داستانها به پایان می‌رسد (پیدا شدن چك گمشده) اغلب تماشاگران گمان می‌کنند که فیلم پایان یافته است و اصلاً منتظر پایان داستان اصلی (مجید شاعر پیشه) نیستند. نان و شعر یکی از بهترین بازیهای پروین‌دخت یزدانیان را به نمایش می‌گذارد. پیشتر هم گفته شده بود که او در نقش «بی‌بی» بازی روان و جالبی ارائه داده است اما بازی او در نان و شعر چیز دیگری است. سکانس جروبحث شدید بی‌بی و مجید در حیاط خانه و اعتراض شدید بی‌بی به مجید که در یك برداشت بلند گرفته شده اوج بازی اوست. همچنین اشاره‌ای می‌کنم به بازی فوق‌العادهٔ او هنگام التماس به دامادش، که بازی ظریف و تماشایی‌ای را به نمایش می‌گذارد.

سمفونی تهران آخرین ساختهٔ رسول صدر عاملی بیشترین موفقیتش را از ریتم سریعی می‌گیرد که در اکثر صحنه‌های آن جاری‌ست و همچنین بازی بسیار خوب بازیگر اصلی آن سام محمدپور که نقش یك کودك بازیگوش، جسور و باهوش را به خوبی ایفا می‌کند: یك پسربچهٔ ده دوازده ساله که از نظم خشك موجود در مدرسه و خانه به ستوه آمده است، نسبت به نظم موجود در خیابانها واکنش نشان می‌دهد. با شر و شور خود نظم خیابانها را به هم می‌زند و موجب اختلال در ترافیك شهر می‌شود. در اثر اعمال او مشکلات فراوانی برای خودش و رانندگان اتومبیلهای سواری پیش می‌آید. تا اینکه پسربچه با یك مأمور راهنمایی و رانندگی ارتباط برقرار می‌کند و....

مشکل اصلی فیلم *سمفونی تهران* همانی است که در هنگام ساخته شدنش هم به آن فکر می‌شده است. یعنی اصلاً مشکل تهیه کردن یا ساختن فیلم به «سفارش». نمی‌گویم که صدر عاملی تلاشش را برای سفارشی نشدن فیلم نکرده است، اما، مشکل این است که این تلاش به نتیجهٔ مثبتی نرسیده است. سمفونی تهران الآن در جایی مابین یك فیلم آموزشی-تبلیغاتی و یك فیلم داستانی معمولی

ایستاده است و این وضعیتی به مراتب بدتر از هرکدام از طرفین ماجراست. فکر می‌کنم اگر این فیلم یک اثر مستند / آموزشی معمولی می‌شد خیلی بهتر از این می‌بود که یک اثر آموزشی / داستانی باشد که هم هر دو آنها باشد و هم هیچکدام نباشد. به جز این سمفونی تهران در شکل فعلی‌اش، مشکل پایان‌بندی را هم دارد. انتهای طولانی، و بدون کارکرد فیلم، نمی‌تواند نقطهٔ پایانی مناسبی برای این فیلم باشد. در واقع رشته‌های کشیده شده از ابتدای فیلم تا اینجا، در این پایان نامناسب، ناگهان رها می‌شوند و....

مریم و می‌تیل ساختهٔ فتحعلی اویسی که در جشنواره فجر سال پیش نیز حضور داشت یک ملودرام اشک‌انگیز متوسط است که به دلیل جذابیتهای ظاهری آن، بسیار مورد توجه تماشاگران ملودرام دوست قرار می‌گیرد. فروش فوق‌العادهٔ این فیلم در اکران تهران نشان دهندهٔ همین وضعیت است. فیلم مریم و می‌تیل برای مخاطبان کودک و خردسال ساخته شده و به دلیل رعایت بسیاری نکات ، برای آنها جذابیتهایی دارد. اما این که تمام ماجرا نیست؟ فیلم به هر حال فیلم است. کودک یا بزرگش فرقی نمی‌کند. و این فیلم باید که تمامی اصول و قواعد فیلمسازی را به نحو احسن رعایت کند. که مریم و *می‌تیل* نمی‌کند. جدای از این سه فیلم ایرانی، چندین فیلم خارجی نیز در جشنواره نهم و در بخش مسابقه به نمایش درآمد که بر بعضی از آنها نگاهی می‌اندازیم:

فرشتهٔ کوچک، *شادی بیافرین* اثر عثمان ساپاروف از ترکمنستان، حکایت پسربچه‌ای به نام گئورگ است که در زمان جنگ جهانی دوم پدر و مادرش به محل دیگری انتقال یافته‌اند. او در شهر خالی شده و اطراف آن، خانه به خانه به دنبال خانواده و دوستانش می‌گردد و وضعیت مشقت‌باری را تحمل می‌کند.

فرشتهٔ کوچک... یک فیلم تیپیک از سینمای جهان سوم است. با همان ظاهر آشنا. پیامهای عمیق و انسانی و جگرسوز و ساختاری ضعیف و ابتدایی توأم با کادربندیهای بد. مونتاژ پر از اشکال، فقدان هرگونه میزانسن، دکوپاژ ابتدایی و... فرشتهٔ کوچک را فیلمی ابتدایی و سهل‌انگارانه کرده است.

برخلاف آن *سفر پدربزرگ*، اثر اشتافان لام و با بازی ماکس‌فون سیدو و مای زترلینگ یک فیلم خوب و خوش ساخت است که درست مثل فرشتهٔ کوچک... حرفهای مهمی برای گفتن دارد و خوشبختانه به کمک تسلط فنی و تکنیک مناسب اشتافان لام، موفق به گفتن آنها هم می‌شود.

ماجرای فیلم در استکهلم ۱۹۴۵ می‌گذرد. گوران که هشت سال دارد کودکی تنهاست پدر و مادرش از یکدیگر طلاق گرفته‌اند و هیچکدام هم رابطهٔ گرمی با او ندارند. پدربزرگ او، سیمون فروم که استاد ادبیات است به شخص مهم زندگی گوران تبدیل می‌شود و در پی رابطهٔ صمیمانهٔ آنها، گوران به دنیای عجیب پدربزرگ وارد می‌شود. دنیایی که بیش از هرچیز بر گذشته غمبار پدربزرگ و کشورش و حضور آلمانهای ضد یهود تکیه دارد. این همراهی به یک همراهی نمونه در طول یک شب خیابانگردی بدل می‌شود. شبی که پدربزرگ دو نامه‌ای را که برای دو جای مختلف نوشته است در دو پاکت اشتباهی گذاشته است و حالا به همراه نوه‌اش به دنبال نامه‌ها می‌گردد تا پاکتهای آنها را جابجا کند....

سفر پدربزرگ دارای یک سکانس فوق‌العاده نیز هست. یک شب گوران عروسکی را که به عنوان هدیه به او داده شده است با آتش سیگار و سپس با شعلهٔ آتش می‌سوزاند. اشاره‌ای ظریف و حساس به جنایات «آدم‌سوزی» نازی‌ها که طی آن یهودیان را در کوره‌های آدم‌سوزی می‌سوزاندند. با این حال سفر پدربزرگ فیلمی مناسب کودکان نیست و بیشتر در همان بحث قدیمی «برای / دربارهٔ» قرار گرفته و فیلمی «دربارهٔ» کودکان محسوب می‌شود. از زمانی که فیلم را دیدم حدس می‌زدم که این فیلم نمی‌تواند برندهٔ جایزه‌ای در جشنواره باشد.

نامه‌ای از آسمان ساختهٔ وانگ جون ژنگ از چین فیلم روان و خوش ساختی است که به رابطهٔ عاطفی یک پدر بزرگ و نوهٔ کوچکش چن‌چن می‌پردازد. در حالی که والدین چن‌چن در خارج از کشور به سر می‌برند، رابطهٔ عاطفی و صمیمی این دو بیشتر و بیشتر می‌شود. اما با ورود مادر و سختگیریهای غیرطبیعی او، رابطهٔ چن‌چن و پدربزرگ قطع می‌شود و زندگی برای چن‌چن سخت و تلخ می‌گردد...

وانگ جون ژنگ پرداختی طبیعی، ساده و روان از این قصه را در فیلم نامه‌ای از آسمان ارائه می‌دهد و فیلمی می‌سازد که مشخصهٔ اصلی‌اش گرما و زندگی است.

در میان فیلمهای کوتاه و نیمه‌بلند جشنواره نیز، چند فیلم شاخص‌تر از بقیه بودند. *آخرین آبادی* ساختهٔ مجید مجیدی که فیلمنامهٔ آن را (مثل فیلم بدوک) به همراه سیدمهدی شجاعی نوشته است، حکایت کتابدار جوانی است که در آبادیهای صعب‌العبور زندگی‌اش را صرف رساندن کتاب به دست کودکان و نوجوانان می‌کند و در این راه سختی‌های بسیار می‌کشد و یک بار حتی در آستانهٔ مرگ قرار می‌گیرد. پرداخت مجیدی نسبت به فیلم بدوک تفاوت چندانی نکرده است. فیلم روان و ساده است اما همچنان زندگی‌اش را از فیلمنامه می‌گیرد نه ساخت. که این ساخت در مراحلی مثل بازیگری، تدوین و «اجرای» صحنه‌ها کم می‌آورد. یک نکتهٔ قابل طرح در فیلم، خوانده شدن قصهٔ کتابدار توسط چند کودک و نوجوان است که این قصهٔ خوانده شده، به وقایع قصه (که همان وقایع فیلم است) کات می‌شود اما در انتهای فیلم با یک تغییر و چرخش سوررئالیستی، هردو قصه به زمان حال می‌آیند و با هم تداخل می‌کنند. بچه‌ها از روی کتاب قصهٔ چاپ شده می‌فهمند که کتابدار گرفتار گرگ و سرما شده است و روستائیان را برای کمک به او صدا می‌کنند. این فکر خوب و زیبا، اگر در پرداخت با وسواس بیشتری کار می‌شد، نتیجهٔ بهتری هم می‌داد.

فرشته کوچک شادی بیافرین (ترکمنستان)

گودزیلا برعلیه موترا

نقلی و کلهای آفتابگردان فیلم کوتاه انیمیشن ساختهٔ احمد عربانی همچنان نشان دهندهٔ این است که به‌رغم پایمردیها و سختکوشیهای عده‌ای، انیمیشن و نقاشی متحرک در ایران حال و روز خوشی ندارد. کمبود حرکت، طراحیهای نه چندان مطلوب و... انیمیشن‌های ایرانی را بیش از حد «ساده» کرده است. حالا در کنار این می‌توان به انیمیشنی مثل *رودخانهٔ بزرگ* ساختهٔ فردریک باک از کانادا نگاه کرد که چیزی درحد شکاهکار است. از دید شاعرانه در ارائهٔ مضمون گرفته، تا طراحیهای موفق، تا حرکات زنده و تا ظرائفی مثل حرکات استادانهٔ دوربین (یا نقاشی؟) که دنیایی جدید، ظریف و تماشایی را خلق می‌کنند که از تماشای آن دهان آدم از تعجب و رضایت و حیرت باز می‌ماند. چنین فیلمی وقتی بیشتر خود را نشان می‌دهد که در کنار آن انیمیشن کوتاه دیگری از کشوری مثل ایتالیا ببینی که در مقابل زمان ۲۴ دقیقه‌ای رودخانهٔ بزرگ، فقط ۹ دقیقه طول بکشد و سعی کند از تکنیک نقاشی فریم به فریم رودخانه بزرگ استفاده کند و موفق هم نمی‌شود. کوه و زوو ساختهٔ روزاریو لامبرتی یك کار ساده است که نوع نقاشی‌ها و حرکاتش در مقابل فیلمی مثل رودخانهٔ بزرگ به شدت کم می‌آورد و قدرت و مهارت فوق‌العادهٔ آن فیلم را به اثبات می‌رساند.

کابوی تنها در سال ۱۹۹۲ یك نقاشی متحرك کوتاه، ساده و بامزه است که ژانرهای کارتون و وسترن را در مدت ۳/۵ دقیقه بررسی می‌کند.

گودزیلا از آغاز...

یکی از جالبترین بخشهای جشنوارهٔ امسال مروری بر تعدادی از فیلمهای گودزیلا از آغاز تا امروز بود. در این بخش که به نمایش پانزده فیلم مختلف گودزیلا می‌پرداخت، شاهد تغییرات مختلف از لحاظ پرداختهای سینمایی/تکنیکی و همچنین نوع نگرش به قصه‌ها، خود هیولا و ماجراهای حواشی سالهای ساخت فیلمها بودیم. ژاپنی‌ها در سری فیلمهای گودزیلا مسائل مختلفی را عرضه کرده‌اند. گفته شده که اولین گودزیلاها درواقع تحت تاثیر مستقیم ترسها و دلمشغولیهای ژاپنی‌ها از انفجار بمب اتمی در هیروشیما و ناگازاکی بوده است. به هرحال دهه پنجاه شروع یك ژانر قدیمی و تقریباً فراموش شده را بخصوص با همین گودزیلا شاهد است و فیلمهای افسانه- علمی یك بار دیگر فیلم محبوب تماشاگران سینما می‌شود تا به امروز که نه تنها گودزیلا، که دیگر شخصیتها، حیوانات و ماجراهای افسانه- علمی برای تماشاگران همهٔ کشورهای جهان، جذاب و دلچسب است. در این بخش، فیلمهای زیر به نمایش در آمد:

گودزیلا- گودزیلا دوباره می‌تازد (۱۹۵۵)- گودزیلا علیه ماترا (۱۹۶۴)- هیولای هیولاها، گیدورا (۱۹۶۴)- حملهٔ هیولاهای فضایی (۱۹۶۵)- همهٔ هیولاها را نابود کنید (۱۹۶۸)- حملهٔ هیولاها (۱۹۶۹)- گودزیلا علیه گیگان (۱۹۷۲)- گودزیلا علیه مگالون (۱۹۷۳)- گودزیلا علیه مکاگودزیلا (۱۹۷۴)- وحشت گودزیلا (۱۹۷۵)- بازگشت گودزیلا (۱۹۸۴)- گودزیلا علیه بیولانته (۱۹۸۹)- گودزیلا علیه شاه گیدورا (۱۹۹۱)- گودزیلا علیه ماترا، پروانهٔ غول‌آسا (۱۹۹۲)

در این فیلمها آنچه بیش از هرچیز به چشم می‌خورد، تغییراتی است که در «اجرای» فیلمها به وجود آمده است. از گودزیلای ابتدایی گرفته که به جای هیولای مکانیکی (که ساخت و به کار انداختن آن سخت بوده است) از یك هنرپیشه به نام کاتسومی تەزوکا در پوست سنگینی که برای او ساخته شده بوده است، استفاده شده، تا گودزیلای انتهایی که با استفاده از آخرین دستاوردهای گرافیك کامپیوتری به جلوه‌های ویژهٔ موفقی دست یافته است.

بخش گودزیلا در جشنواره نهم با استقبال بسیار خوب و غیرقابل پیش‌بینی تماشاگران روبرو شد. تمام سینماهای نمایش دهندهٔ فیلمها در سانسهایی که به نمایش فیلمهای گودزیلا می‌پرداخت کاملاً پر می‌شد و در روز پنجشنبه، سینما آفریقا حتی به کمك نیروهای انتظامی به سختی توانست از هجوم مردم برای تماشای فیلمهای گودزیلا برآید.

برگزیده‌های انسی ۱۹۹۳

در این بخش ۲۴ فیلم کوتاه برگزیده از جشنوارهٔ انیمیشن انسی فرانسه در سال ۱۹۹۳ که از بین ۲۸۷ فیلم بخش مسابقهٔ این

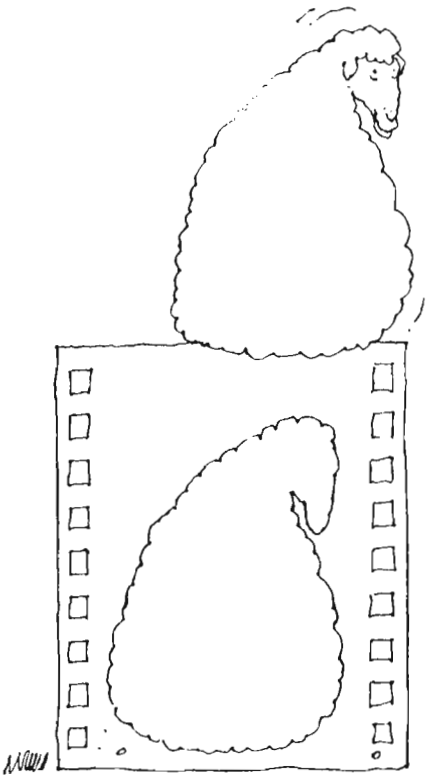
جشنواره انتخاب شده‌اند به نمایش در آمد. دیدن این فیلمهای کوتاه انیمیشن، انسان را به حیرت وامی‌دارد. نوع نگاه این فیلمسازان به جهان و دنیای جدید- و عجیبی- که آنها می‌آفرینند، شگفت‌آور است. بعضی از فیلمهای این بخش (مثل رودخانهٔ بزرگ، رؤیای یک مرد عجیب، دهکده، دومینوهای بدون خال، زیر درخت غان و مرد شنی) جزء بهترین فیلمهای انیمیشن جهان هستند که در این بخش عرضه شدند. در جشنواره ۹۳ انسی فیلم رودخانهٔ بزرگ جایزهٔ بزرگ جشنواره را از آن خود کرده بود. فیلم دهکده جایزه ویژهٔ هیئت داوران و فیلمهای رؤیای مرد عجیب و مرد شنی به طور مشترک بهترین فیلم کوتاه انیمیشن را به خود اختصاص داده بودند.

گزیده سی سال نقاشی متحرکهای فرانسه

در این بخش بیش از سی فیلم کوتاه انیمیشن که در فاصله سالهای ۱۹۶۲ تا ۱۹۹۲ ساخته شده‌اند به نمایش در آمد. این فیلمهای کوتاه که مجموعه‌ای از بهترین فیلمهای انیمیشن کشور فرانسه و محصول بهترین انیماتورهای این کشور (مانوئل اوتهور، ژاک اسپاین، پی‌یر پرل، ژرژ کولار، ژاک کاردون، میشل بوشه، پل گریمو و...) بودند مورد استقبال تماشاگران قرار گرفتند. بعضی از این فیلمهای کوتاه و درخشان خود براساس داستانها و متون ادبی درخشانی نیز ساخته شده بودند که از لحاظ مضمونی و محتوایی، ارزش آنها را به شدت بالا می‌برد. مثلاً فیلم چگونه وانگ‌فو نجات یافت؟ اثر رنه لالو که براساس داستانی به همین نام اثر خانم مارگریت یورسنه نار در کتاب داستانهای شرقی، ساخته شده بود یا فیلم داستان عجیب، هولناک و باور نکردنی آقای «هِد» اثر یان لینکا که براساس نمایشی از اوژن یونسکو ساخته شده بود، یا سگی که موسیقی را دوست داشت اثر پل گریمو که براساس قصه‌ای از ژاک پرمور ساخته شده بود، سیاهان پارسال کجا هستند؟ اثر میش بوشه براساس قصه‌ای از آندره مارتن، شاعر ساختهٔ پی‌یر دهله ستراد براساس قصه‌ای از ادگار آلن‌پو، فیل عنکبوتی اثر پیوتر کاملر براساس داستانی از یوزف فن اشترنبرگ، و مار و سوهان ساختهٔ پی‌یرپرل که براساس افسانه‌های لافونتن ساخته شده است. راستی استفادهٔ انیماتورها و فیلمسازان بزرگ از این همه قصه‌های معروف نشانگر چیست و چرا در ایران از این اتفاقات نمی‌افتد؟

بزرگداشت هرمینا تیرلووا

یکی از نگین‌های جشنوارهٔ امسال مروری بر آثار خانم هرمینا تیرلووا از بزرگان سینمای انیمیشن چک، به مناسبت مرگ وی در سیزدهم اردیبهشت امسال (اوایل سال ۱۹۹۳) بود. در این بخش مهیج و زیبا دوازده فیلم کوتاه از تیرلووا به نمایش در آمد و نشان داد که چگونه به کمک یک ذهن خلاق می‌توان از مقداری کاموا، عروسک، شیشه، کاغذ و مقوای رنگی، دنیایی جدید را خلق کرد و تماشاگران را به تماشای آنها- و مهمتر از آن، باور کردنشان- وادار کرد. فیلمهای تیرلووا آمیزهٔ ظریفی از خلاقیت، تفکر، مهارت و زیبایی هستند که با اجرایی موفق و جذاب همراه شده‌اند. فیلمهای به نمایش در آمده از تیرلووا در این بخش به این ترتیب بود: ماهی کوچک، ستارهٔ بیت اللحم، «فردای» مورچه، لالایی، بازی و شوخی سرانجام بد دارد، سنگ‌انداز، بازیگوش، عشق میمون، برادران بازیگوش، سوت، پسر بدجنس و پایان کار جادوگر.



پیشتازان نقاشی متحرک سینمای آمریکا

این بخش یکی از بهترین بخشهای جشنوارهٔ امسال بود که به مرور سی سال انیمیشن آمریکا طی سالهای ۱۹۰۰ تا ۱۹۳۰ می‌پرداخت و تماشاگران را با اساتید آغازگر و پیشتاز این رشتهٔ هنری در آمریکا آشنا می‌کرد. اغلب تماشاگرانی که وارد سالن نمایش می‌شدند (توجه به سال ساخت فیلمها، انیمیشن بودن آنها، سیاه و سفید و صامت بودنشان و...) از دیدن فیلمهایی که بسیار پخته، خوش ساخت، نرم و تماشایی بودند تعجب می‌کردند. انیمیشن‌هایی که با لایه‌های ظریفی از طنز پوشانده شده بودند و با تعریف درست قصه، تماشاگران را به خوبی همراه با خود جلو می‌بردند. در این مجموعه، فیلمهای مختلفی از مهمترین اساتید این رشته در آمریکا (آدمهایی چون وینسور مک‌کی، جیمز استیوارت بکلتون، جان رندولف بری، ماکس و دیو فیشر، رائول بار، اتو مسمر و والت دیزنی) در سه بخش به نمایش در آمد: ۱- ابداع نقاشی متحرک، ۲- کشف حرکت ۳- داستانهای شگفت‌انگیز جانوران، که در بخش انتهایی پدید آمدن حیواناتی چون گرتی دایناسور و فلیکس گربه به نمایش گذاشته شد.

چارلی چاپلین، خانه به دوش خندان

چاپلین، منهای حواشی مهمی که در زندگی و هنرش وجود داشت، یکی از شخصیتهای محبوب کودکان و نوجوانان محسوب می‌شود. کمدینی که به دلیل ملموس بودن وقایع و ماجراهای فیلمها و شخصیت اغلب مثبتی که در فیلمهای خود ارائه می‌داد، مورد توجه و علاقهٔ کودکان است. در این بخش از جشنواره ۱۲ فیلم کوتاه، یک فیلم نیمه‌بلند و سه فیلم بلند چاپلین به این ترتیب به نمایش در آمد: بانک، کنار دریا، ملوان اجباری، ولگرد، قهرمان، بنگاه کارگشایی، پلیس، خیابان ایزی (ونه «آرام»!)، دوش فنگ، جویندگان طلا، روشنائیهای شهر، عصر جدید، که مورد توجه علاقه‌مندان قرار گرفت. نکتهٔ جالب این بخش همراهی منوچهر نوذری، با فیلمها بود که فیلمهای صامت چاپلین را دوبله به فارسی می‌کرد. نوذری در فیلمهای کوتاه ابتدایی فقط میان‌نویسها را می‌خواند یا بعضی

صحنه‌ها را برای کودکان توضیح می‌داد، اما در نمایشهای روزهای بعد و رسیدن به فیلمهای بلند دیگر عملاً تمام صحنه‌ها را توضیح می‌داد و به جای بازیگران (و از قول آنها) دیالوگ می‌گفت!

کودك و نوجوان در سینمای ایران ۱۳۷۲

این بخش یکی از بخشهای فرعی جشنواره بود که با نمایش چند فیلم جدید ایرانی که کودکان و نوجوانان در آن «حضور» داشته‌اند (*آبادانی‌ها* ساخته کیانوش عیاری، *آهوی وحشی* ساخته حمید خیرالدین، *بازی بزرگان* ساخته کامبوزیا پرتوی، *بیا با من* ساخته مهدی ودادی، *چهارشنبه عزیز* ساخته حمید تمجیدی، *سایه‌های هجوم* ساخته احمد امینی و *عیالوار* ساخته پرویز صبری) قصد ارائه تصویری از نحوهٔ حضور کودکان و نوجوانان در فیلمهای ایرانی را داشت.

عباس کیارستمی، «خداحافظ بچه‌ها»؟!

این بخش با عنوان جذابش که می‌توانست تبدیل به یکی از بهترین و پرسر و صداترین بخشهای جشنوارهٔ نهم باشد عملاً در سکوت و بی‌برنامگی از بین رفت و تبدیل شد به یك مرور ساده و کم سر و صدا بر بعضی از فیلمهای عباس کیارستمی، حتی حضور خود کیارستمی در جشنواره نیز نتوانست به این بخش حال و هوای خاصی بدهد. به هرحال تنها نکتهٔ مهم این بخش مرور چند باره فیلمهای کیارستمی (بخصوص فیلمهای قدیمی‌تر او) در کنار هم و مرور چند باره بر مسیر کار او طی سالها فعالیت مستمرش در سینمای کودك و نوجوان ایران بود.

یك روز با مجید

یکی از بخشهای همچنان جذاب جشنواره مرور دوباره بر مجموعهٔ *قصه‌های مجید* ساختهٔ کیومرث پوراحمد بود که با عنوان یك روز با مجید به نمایش فیلمهای اردو، بهانه، خواب‌نما، سفرنامهٔ شیراز، شرم و صبح روز بعد اختصاص داشت. سری فیلمهای مجموعهٔ قصه‌های مجید به دلیل سادگی، جذابیت و طنز موفق موجود در آنها بسیار مورد توجه تماشاگران فیلمها قرار گرفته و همچنان (با وجود پخش از شبکه اول سیما) جذاب و دیدنی جلوه می‌کند.

اکران ۷۳ـ۷۲

این هم یکی از بخشهای همیشگی جشنواره‌هاست که با نگاهی به فیلمهای سالهای قبل و تکرار آنها، وعدهٔ به اکران در آمدن آن فیلمها را در سال جاری یا سالهای بعد به تماشاگران می‌دهد و البته اغلب این وعده‌ها نیز هنوز به مرحلهٔ اجرا در نیامده‌اند. حالا با نزدیك شدن به زمان راه‌اندازی پخش فیلمهای ویدئویی در سراسر کشور، احتمال دارد این فیلمها به صورت نوارهای ویدئویی در اختیار علاقه‌مندان آنها قرار بگیرد.

جشنوارهٔ امسال به جز این بخشها دارای یکی دو بخش دیگر با نامهای چشم‌انداز سینمای کودك و نوجوان اوکراین و کودکان و نوجوانان چین سرزمین هزار آفتاب نیز بود که موفق به دیدار از آنها نشدم.

گزیده‌هایی از گفت‌وگوها

نشریهٔ روزانهٔ جشنوارهٔ نهم که در هفت روز جشنواره، هفت شماره و در روز آخر یك شمارهٔ ویژه، مخصوص مراسم اختتامیه منتشر کرد، حاوی گفت‌وگوهای مختلفی با کارگردانان بخشهای گوناگون جشنواره بود. گزیدهٔ کوتاهی از این گفت‌وگوها را جهت اطلاع خوانندگان در اینجا نقل می‌کنیم.

گفت‌وگو با مارك بیکر، سازندهٔ فیلم انیمیشن دهکده (۱۹۹۱)

● آیا موافقید که نوع داستانتان خیلی شبیه داستان «مزرعه کوهستانی» است؟

□ فکر می‌کنم بیشتر یك واکنش علیه آن است. فکر اصلی فیلم اول من این بود که حومهٔ شهر و شهرستان جای خوبی برای زندگی کردن است و زندگی جدید شهری، بد است. این عقیده در آن زمان خیلی معروف بود و یك مسئله اکولوژیکی محسوب می‌شد. حالا در فیلم دومم، یك نقطه نظر کاملاً متفاوت برگزیده‌ام. زندگی در یك اجتماع کوچك، می‌تواند خیلی زیبا باشد. البته به شرطی که شما خود را با آن تطبیق دهید. ولی اگر نتوانید این کار را بکنید...

گفت‌وگو با کارگردانان فیلم مرد شنی (کالین باتی، پل بری، یان ماکینون)

● ... این یك تصویر قوی و بیرحمانه برای پایان دادن یك فیلم است. شما شاهد هیچ واکنش منفی نسبت به پایان فیلمتان نبودید؟

□ فکر می‌کنم به همین دلیل بود که جایزهٔ اسکار را از دست دادیم. بعد از اینکه فیلم توسط آکادمی اکران شد، یك نفر از کمپانی دیزنی به ما گفت که بنابه واکنش تماشاگران فکر نمی‌کند که فیلم جایزه‌ای ببرد. ولی ما واقعاً به خاطر این مسئله متأسف نیستیم. ما برای بردن جایزه فیلم نساخته بودیم...

گفت‌وگو با کیومرث پوراحمد کارگردان فیلم نان و شعر

● چه چیزی در شخصیت مجید این همه شما را مجذوب کرد؟ آیا شباهتهایی میان او و نوجوانی خودتان می‌بینید؟

□ درواقع ترکیبی از چند عامل، مرا به سوی مجید کشاند. من چیزهایی را از قصه گرفتم که به نوعی کودکی خودم بود. چیزهای مشترك میان من و مجید در درجهٔ اول جذبم کرد. چیزهایی هم در قصه‌ها بود که من با آنها آشنایی نداشتم، چون احساسش در من نبود. طبیعی است که در برخورد با یك قصه و یك شخصیت، آدم جذب عناصر آشنا می‌شود...

گفت‌وگو با عثمان ساپاروف کارگردان فیلم فرشتهٔ کوچك، شادی بیافرین

● آقای ساپاروف، شما در فیلمتان نگاهی به مسائل اجتماعی ـ سیاسی جامعه و تاثیر آن در روند زندگی افراد یك شهر و به ویژه کودکان دارید. فکر می‌کنید این گونه واقعیتها را می‌توان مستقیماً به

کودکان انتقال داد و یا طبق عقیدهٔ بعضی از فیلمسازان، باید سعی در تلطیف دنیای کودکان داشت و آنها را از تلخی و خشونت دنیای واقعی به دور نگه داشت؟

□ ما چه بخواهیم و چه نخواهیم، خشونتهایی در زندگی کودکان وجود دارد، خشونتهایی که کودک دیر یا زود باید با آنها مواجه شود. این فیلمها برای کودکانی است که در چنین موقعیتهایی قرار می‌گیرند. امروزه مسائل سیاسی، ملی مثل آنچه در یوگسلاوی و یا بوسنی- هرزگوین می‌گذرد چیزی جدا از زندگی کودکان نیست. ما باید کودکان را در این زمینه آماده کنیم و آگاهیهای لازم را به آنها بدهیم...

گفت‌وگو با لارس هدن استت، مدیر بخش سینمایی مؤسسهٔ فرهنگی

● به عنوان یك خارجی، چه حسی نسبت به دوبلهٔ همزمان داشتید؟

□ احساسم خیلی مثبت بود. وقتی یك فیلم را در جشنواره نشان می‌دهند این تنها راه ارتباط مردم با آن است، می‌دانید دوبلهٔ یك فیلم کار مشکلی است و همیشه از ارزش فیلم چیزی کم می‌کند. ولی دوبله همزمان، تُن صدا و دیالوگها را حفظ می‌کند و به فیلم ضربه نمی‌زند...

گفت‌وگو با روژه گونن، مدیر جشنواره فیلم کلرمونت- فراند فرانسه

● آیا شما با سینمای ایران آشنایی دارید؟

□ نه خیلی. برای اینکه شهر کلرمونت- فراند شهر کوچکی است و ازپاریس فاصله‌دارد. بدین‌جهت من درپاریس موفق به‌دیدن فیلمهای ایرانی نشدم. به‌همین دلیل است که من دلم می‌خواهد فیلمهای کوتاه ایرانی را ببینم. چون می‌خواهم بعضی از آنها را برای جشنواره کلرمونت امسال انتخاب کنم...

نکته‌هایی در حاشیهٔ جشنواره

مراسم افتتاح جشنواره مثل سالهای پیش در محل باغ نور صورت گرفت. مراسم افتتاح راس ساعت ۸ شب شروع شد و همانند سالهای قبل با نورافشانی همراه بود.

امسال نیز هیئتی مرکب از ۵۷ کودک و نوجوان در گروه سنی ۷ تا ۱۵ سال به داوری فیلمها پرداختند. این داوران براساس امتحان کتبی و مصاحبهٔ حضوری از میان تعداد زیادی کودک و نوجوان شرکت کننده پذیرفته شده بودند و سرپرستی آنها به عهدهٔ خانم عقیلی بود.

همانند سالهای پیش عده‌ای از دانشجویان رشتهٔ سینمای دانشکده سینما و تئاتر دانشگاه هنر میهمان جشنواره بودند و از برنامه‌های مختلف آن دیدن کردند.

دانیل برگمان پسر اینگمار برگمان در جشنوارهٔ امسال یك فیلم کوتاه داشت. فیلم دانیل برگمان *برندا، دختر شجاع* نام داشت و محصول سال ۱۹۸۸ سوئد بود که در روز پنجشنبه در سینما آفریقا به نمایش در آمد.

در میان فیلمهای دعوت شده به جشنواره، دو فیلم در معیت کارگردانانشان به نمایش در آمد: فرشتهٔ کوچك، شادی بیافرین که با حضور عثمان ساپاروف به نمایش گذاشته شد و مرغ سیاه (ساکنان جهان زیرزمین) که با حضور ویکتور گرس نمایش داده شد.

داوران بخش مسابقهٔ بین‌المللی از روز دوشنبه ۲۲ شهریور ماه دیدن و ارزیابی فیلمها را آغاز کردند. این مسئله شامل داوران کودك و نوجوان جشنواره نیز می‌شد.

روز سه‌شنبه مهدی باقربیگی و پروین‌دخت یزدانیان (بازیگران مجموعهٔ قصه‌های مجید) به همراه کیومرث پوراحمد (کارگردان مجموعه) در سینما سپاهان حاضر شده و در یك جلسهٔ معارفه با تماشاگران فیلم شرم شرکت کردند. این مراسم با استقبال فراوانی روبرو شد.

همانند سالهای قبل برای سرویس‌دهی به میهمانان خارجی جشنواره در محل میهمانسرای عباسی «اتاق ویدئو» راه‌اندازی شد. این «اتاق» شامل ۱۵۰ عنوان فیلم کوتاه و بلند کودکان و نوجوانان سینمای ایران بود که همگی نیز زیرنویس انگلیسی داشتند. این اتاق علاوه براین مواد تبلیغی مختلفی چون پوستر، بروشور و کاتولوگ فیلمهای ایرانی را نیز در اختیار میهمانان خارجی قرار می‌داد. «اتاق ویدئو» به طور ۲۴ ساعته مشغول به کار بود.

داوران کودك و نوجوان روز چهارشنبه با حمید جبلی، علیرضا خمسه، نیاز طارمی (بازیگر مریم و می‌تیل) علی آتشکار و سمانه جعفری (بازیگران فیلم چکمه) دیدار کردند و سؤالات مختلف خود راجع به سینما و بازیگری را از آنها پرسیدند.

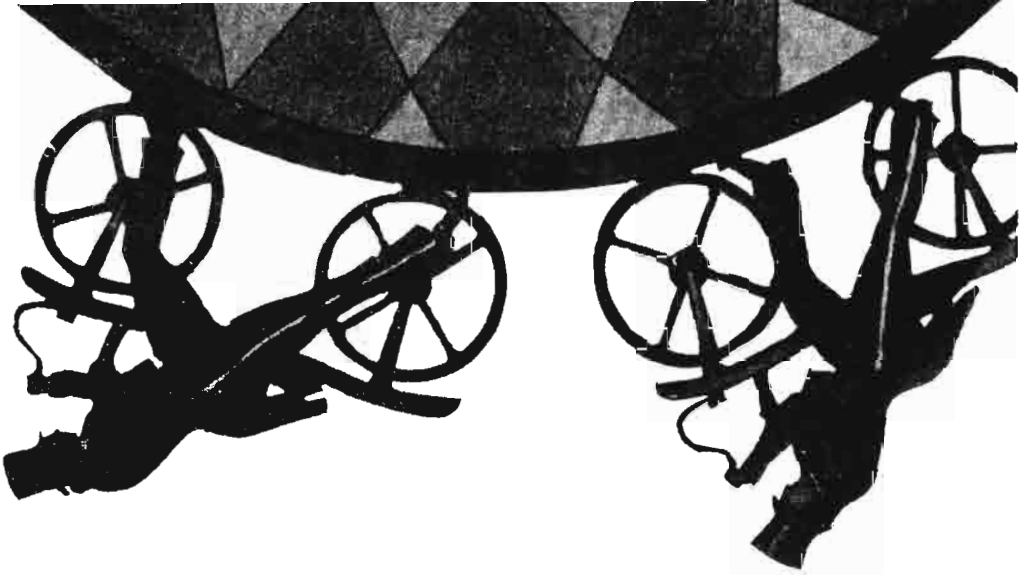
اسامی کودکان و نوجوانان بوسنیایی

عزیز حسن اویچ (سرپرست گروه، ۲۷ ساله)، عرفان گودینجان (۱۵ ساله)، بدیر هان هاوزیچ (۱۵ ساله)، دمیر کاتوریچ (۱۶ ساله)، جاسمین آلی باسیچ(۱۶ ساله)، عدنان تادزیچ (۱۵ ساله)، عبدالله حافظ اویچ (۱۱ ساله)، هارون بسی رویچ (۸ ساله)، هارون بسلیا (۱۲ ساله)، میرزا جاهیرلیچ (۱۲ ساله)

اسامی برندگان بخش مسابقه بین‌المللی جشنواره

ضمن تقدیر از فیلمهای *در جست و جوی جادو* (ساختهٔ یوسونگ فنگ) از چین و *بچهٔ سر راهی* (ساختهٔ ن. مارچنکووا) از اوکراین:

* دیپلم افتخار به فیلم *مریم و می‌تیل* ساختهٔ فتحعلی اویسی از ایران: به خاطر توجه به مسئله بچه‌های بی‌سرپرست به نویسندگان فیلمنامه آقایان جعفر والی و فتحعلی اویسی
* پروانهٔ زرین جایزه بهترین فیلم کوتاه به فیلم *یك پرش زیادی* ساختهٔ یوهانا هالد از سوئد
* پروانهٔ زرین جایزه بهترین فیلم نیمه‌بلند (به اتفاق آراء) به فیلم *آخرین آبادی* ساختهٔ مجید مجیدی از ایران
* پروانهٔ زرین جایزهٔ بهترین بازیگر کودك و نوجوان به مهدی باقربیگی بازیگر فیلم *نان و شعر* ساختهٔ کیومرث پوراحمد از ایران
* پروانهٔ زرین جایزهٔ بهترین کارگردانی به وانگ جونگ شنگ برای فیلم *نامه‌ای از آسمان* از چین
* پروانهٔ زرین جایزهٔ ویژه هیئت داوران به فیلم *رودخانهٔ بزرگ* ساختهٔ فردریك باك از کانادا
* پروانهٔ زرین جایزهٔ بهترین فیلم (به اتفاق آرا) به *فرشته کوچك*، *شادی بیافرین* ساختهٔ عثمان ساپاروف از ترکمنستان.□



● دیوید رابینسن
■ ترجمهٔ رحیم قاسمیان

۱۸۹۳-۱۸۳۳

سرآغاز تاریخ نقاشی متحرک

همگان را عقیده براین است که غالب فیلمهای زندهٔ آغازین تاریخ سینما، آثاری ابتدایی و ناگیرا هستند. حال آنکه فیلمهای نقاشی امیل کول که در سال ۱۹۰۸ ساخته یا فیلمهای وینزور مک‌کی بعد از ۱۹۱۰ و لادیسلا و استارویچ بعد از ۱۹۱۱ آثاری «امروزی»، جذاب و تماشایی به نظر می‌آیند. این فیلمها گرچه همتای غالب آثار آن دوره به طریقه سیاه و سفید ساخته می‌شدند، اما سر زندگی خود را تا به امروز حفظ کرده‌اند. توضیح ساده این پدیده نسبتاً غریب این است که هنر نقاشی متحرک با سینما آغاز نشد. با ظهور دوربین فیلمبرداری و فیلم خام همراه آن، گرچه مدیوم تازه‌ای در دسترس هنرمندان نقاشی متحرک قرار گرفت، اما این هنرمندان سالها قبل از آن هم تکنیکهای اساسی نقاشی متحرک را به کار گرفته و در آثاری که خلق می‌کردند، این اصول اساسی را پیاده می‌کردند. درحقیقت باید گفت که اصول اساسی نقاشی متحرک، حداقل هفتاد سال زودتر از خود سینما، تثبیت شده و مورد استفاده قرار می‌گرفت.

اولین هنرمند نقاشی متحرک، به مفهوم امروزی آن، ژوزف پلاتو بود. پلاتو متولد سال ۱۹۰۱ در بروکسل بلژیک، فیزیکدانی صاحب نام بود. پایان‌نامهٔ دکتری او که به سال ۱۸۲۹ ارائه شد عنوان «درباب ویژگیهای مشخص تاثیر حاصل نور بر بینایی» را برخود داشت. ارائه این پایان‌نامه، در شکل‌گیری سینما مرحله‌ای اساسی به حساب می‌آید. پلاتو در ادامه تحقیقاتی که پیتر مارك راجت و فارادی در انگلستان آغاز کرده بودند، به تشریح پدیده‌ای می‌پردازد که در آن سالها تحت عنوان «پایداری دید» شناخته می‌شد. این پدیده حاکی از آن است که ساختار چشم و اعصاب آن به نحوی است که وقتی جسمی یا تصویری از برابر آن عبور می‌کند، تصویر آن شیء پس از حذف خود آن، تا کسری از ثانیه در ذهن انسان حك شده باقی می‌ماند. براساس همین پدیده است که قادریم تصاویر متوالی ثابت چاپ شده روی نوار فیلم را متحرک ببینیم و این اصل اساسی سینماست.

فارادی برای نشان دادن عینی این پدیده، تمهیدی اندیشیده بود و آن چرخهای دندانه‌داری بود که در برابر همدیگر به گردش می‌آمدند. پلاتو دستگاه ساده‌تری ساخت که شامل صفحات مدوری بود با شکافهایی رو به مرکز. وقتی صفحه در برابر آینه‌ای به چرخش درمی‌آمد و بیننده‌ای بازتاب آن از درون شکافهای به سرعت در حال عبور را نگاه می‌کرد، این توهم به او دست می‌داد که صفحه مدور هیچگونه حرکتی ندارد.

پلاتوسپس تصاویری بر محیط صفحات مدور ترسیم کرد که مراحل مختلف تغییر حالت شخصی یا شیء در حال حرکت را نشان می‌داد. حال اگر بیننده‌ای در آینه به صفحه درحال دوران می‌نگریست، نه تنها تصویر روی صفحه را ثابت می‌دید، بلکه مراحل مختلف حرکت تصویر شده روی صفحه، به صورت یك حرکت ثابت و حاوی مراحل مختلف انجام آن به نظرش می‌رسید. به این ترتیب پلاتو توانسته بود ابتدائی‌ترین شکل تصویر متحرك را عرضه کند. و این اصلاً دستاورد کمی نبود و او این دستاورد را به تفصیل در مقالات خود تشریح کرد.

اما پلاتو فقط اهل علم و تحقیقات علمی نبود، او هنرمند هم بود. پدر پلاتو نقاش بود و تابلوهای منظره و گل زیادی از او به جا مانده است. هم او بود که فرزندش را تشویق کرد تا به دانشکده طراحی بروکسل وارد شود. اما ژوزف چهارده ساله بود که والدینش درگذشتند و او را به عمویش سپردند. عموی ژوزف تصمیم گرفت او را به دانشکده فیزیك بفرستد. اما پلاتو به هنر علاقه داشت و در کنار آموزش فیزیك، به فراگیری هنر هم ادامه داد. بعدها که او تمام هم و غم خود را برای مطالعه جنبه‌های مختلف دیدن مصروف کرد، تلفیق هنر و فیزیك در مطالعاتش سخت مددرسان شد.

پلاتو در ۲۰ژانویه سال ۱۸۳۳ برای اولین بار اختراع دستگاه خودموسوم‌به«فناکیستیسکوپ» یا «فانتاسکوپ» را به اطلاع عموم رساند. در ژوئیه سال ۱۸۳۳ صفحات مدور پلاتو از سوی رودلف آکرمن، ناشر پرطرفدار لندنی، تحت عنوان «فانتاسماسکوپ، طراحی پروفسور پلاتو از بروکسل» برای فروش عرضه شد. هیچ تردیدی وجود ندارد که خود پلاتو طراح کل مجموعه شش‌تایی این صفحات مدور بوده است. خود او در آن موقع چنین نوشته است، «من صفحات را با دقت بسیار نقاشی کردم. این صفحات اینك معرفی کننده دستگاه جدیدی‌اند که در لندن همه آن را تحت عنوان فانتاسکوپ می‌شناسند». نام جدید را آکرمن برای دسته دوم صفحات مدور پلاتو برگزیده بود.

تنوع، قوه ابتکار و نحوه ارائه نقاشیها در این شش صفحه ابداعی پلاتو بسیار خیره‌کننده است و حتی اگر فرض کنیم که آنها در نوع خود اولین صفحات نقاشی متحرك جهان هم نبودند، باز این امر از ارزش کار پلاتو نمی‌کاهد. ساده‌ترین (و براساس مندرجات

مقاله‌های علمی خود پلاتو، اولین نقاشیهایی که او برای این کار ترسیم کرد) نقـاشیهـای او نشانگر رقصنده‌ای است که با لباسی شبیـه لبـاس بالرینهـا می‌رقصد و این تصاویر علیرغم ساده بودن، از هرنظر کامل هستند.

پلاتو به این نتیجه رسیده بود که شکل متحرک الزاماً نباید در یک نقطه ثابت بماند و رقصنده کوچک او هم در نقطه‌ای ثابت نمی‌ماند. رقصنده پلاتو در سراسر آنچه به زبان امروزی «قاب» یا «کادر» نام دارد حرکت می‌کرد. در صفحه دیگری، قورباغه‌ای که با دقت خاص جانورشناسان نقاشی شده بود، در برابر دیدگان بینندگان جست و خیـز می‌کرد. در صفحـه مدور دیگـری مجمـوعه‌ای از میمونهای دست‌آموز، لباس بر تن، دست در دست یکدیگر روی دو پای خود بالا و پایین می‌پریدند.

امـا جالب‌تر از همه سه صفحه مدور دیگر پلاتوست و در آنها پلاتو تصویرهای سه‌بعدی خیرکننده‌ای خلق می‌کند. در ساده‌ترین آنها مارپیچی از دوایر رنگی، که از مرکز تا محیط صفحه، شعاع آنها افزایش می‌یابد، توهم توپهایی با رنگهای متغیر را خلق می‌کند و بیننده را به شگفتی می‌آورد. در صفحه مدور دیگری، مارهایی از کودال سیـاه واقـع در مرکز صفحه مدور، به بیرون می‌خزند. اما شاهکـار پلاتو، صفحه مدور آخر اوست که بر آن تصویر مهیب و سبزرنگ کله هزاران فرشتهٔ مرگ نقش بسته که از مرکز صفحه بیرون می‌آیند و هرچه به محیط صفحه نزدیک‌تر می‌شوند، بزرگ‌تر به نظر می‌آیند.

پلاتو تا سال ۱۸۸۳ زندگی و کار کرد، اما چهل سال آخر عمر مردی که در تبیین تجربهٔ بصری نوع بشر خدمات ارزنده‌ای انجام داده بود در کوری گذشت. این کوری ناشی از مطالعات مستمر او در مورد نور آفتـاب و خیـره‌شـدن بسیار پلاتو به آن نور بود که در سالهای دههٔ ۱۸۴۰ بر او عارض شد.

به سادگی نمی‌توان مدعی شد که ژوزف پلاتو پدر تصویر متحرک و سینمـاست، چون محققان دیگری هم بودند که در همان سالها، تحقیقات مشابهی را ادامه می‌دادند. درست در همان سالها، سیمون اشتـامفـر استـاد هنـدسـه و اهـل دین، دستگاهی شبیه دستگاه فناکیستیسکوپ/ فانتاسکوپ پلاتو اختراع کرد که استروبوسکوپ نام داشت. امـا ظاهراً تاریخ ثبت دستگاه پلاتو فقط چند هفته‌ای جلوتر از دستگاه اختراعی اشتامفر است. من هیچ صفحه مدوری از آثار اشتامفر به دست نیاورده‌ام. درنتیجه مقایسه کار آن دو در عرصه نقاشی متحرک، امکانپذیر نیست. با این همه کار اشتامفر از یک نظر اهمیت خاصی دارد و آن اینکه او با بصیرت تمام اعلام کرد: «تردیدی وجود ندارد که در اثر تداوم تحقیقات و بررسیهای مختلف هم ارائه حرکات مختلف انسانها و حیوانات عملی خواهد بود و هم دستگاههایی ساخته خواهد شد که می‌توانند حرکات طولانی‌تری را به نمایش بگذارند و به این ترتیب تصویر قابل قبولی از طبیعت را ارائه دهند».

این پیش‌بینی سینمـاتـوگـراف بسیـار مهم است، چون پلاتو، اشتـامفـر و بقیه محققان آن دوره، به عرضه حرکات محدودی که می‌شد روی صفحات مدور ترسیم کرد، بسنده کرده بودند. هنوز شصت سال مانده بود تاحرکات پیوسته غیرتکراری به نمایش آید.

فانتاسکوپ خیلی زود در لندن با استقبال روبرو شد و آکرمن دو مجموعه دیگر از آن را نیز عرضه کرد. هرسه مجموعه تاریخ ژوئیه ۱۸۳۳ را برخود دارند و درنتیجه تعیین تقدم و تاخر آنها مشکل است.

طراحان دو مجموعه دیگر، که در واقع باید آنان را اولین نقاشان عرصهٔ نقاشی متحرک در انگلستان نامید، هر دو هنرمندان سرشناس عرصه‌های دیگر بودند. تامس تالبت‌بری (۱۸۱۱-۱۸۷۷) که در آن زمان بیست و دو سال داشت، بعدها به آرشیتکتی صاحب نام بدل شد و با اگوستوس و لبی پوگین روی جزئیات ساختمان مجلس کار کرد و معماری هشتاد و پنج کلیسای مختلف را عهده‌دار شد. او به ویژه به خاطر ترسیم طراحیهای کارهای معماری خود اشتهار داشت و در زمینـه لیتـوگـرافی هم صاحب نام بود. بی‌تردید ویژگیهایی اینچنین بود که سبب شد آکـرمن مسئولیت تهیه مجموعه دوم از کارهـای فانتاسکوپ را به او بسپارد. در ضمن در این هم تردیدی نیست که رابط میان آکرمن و بری کسی نبود جز اگوستوس چارلز پوگین که بری مدتی شاگـرد او بود و پوگین گهگـاه برای آکـرمن کارهای طراحی انجام می‌داد.

کارهای بری در عرصه نقاشی متحرک ماهرانه، دقیق و گیرا بود، و او موضوعهای طنزآمیزی را هم برای کار برمی‌گزید، اما در مجموع

کارهای او کمتر از کارهای پلاتو واجد کیفیت تجربه‌گرایانه است. موضـوعهـای نقاشی بری عموماً حرکتهای واقعگرایانه حیوانات، زوجی در حال رقص، مردی در حال زنـگ زدن، زنی که شوهرش را تعقیب می‌کند و با سیخ بخاری او را کتک می‌زند، تردستی هندی، هنـرمنـد ماهـری سوار بر اسب و اسب دست‌آموزی که از درون حلقه‌ای می‌جهد، را شامل می‌شود. بری از سبک حرکت دادن سوژه در چارچوب «قاب» لذت زیادی می‌برد. تنها مردی در حال زنگ زدن و تردست هندی، سوژه‌های ثابتی‌اند. زوج در حال رقص با ظرافت خاصی دور صفحه مدور چرخ می‌زنند. ویژگی بارز طراحیهای بری برای فانتاسکوپ، عادت او در ارائه تصاویر ثانوی در مرکز صفحه است.

سومیـن هنـرمنـد نقـاشـی متحـرک آکـرمن تامس‌مان بینـز (۱۸۵۴-۱۷۹۴) نام داشت که سالها بود نقاشی منظره می‌کشید، ولی ماننـد بری در لیتـوگـرافی هم دست داشت. من تا امـروز نتوانسته‌ام مجموعه کاملی از نقاشیهای فانتاسکوپ بینز را فراهم آورم. اما در یکی از آنها، او ظاهراً همان اقدامات تجربه‌گرایانهٔ پلاتو را ادامه می‌دهد، که در آن تعدادی مار از درون گودال تیره‌ای به بیرون می‌خزند و خود را به کناره‌های صفحه مدور می‌رسانند. دیگر صفحه‌های مدور نقاشی شده توسط بینز، از جمله اسبی که به عقب و جلو تاب می‌خورد و سواره نظامی در حال سواری، شبیه آثار بری‌اند.

در میان آثار نقاشی متحرک بینز یکی از آنها ممتاز است: او اولین کسی بود که کوشید تصویر متحرکی از پرنده‌ای در حال پرواز ارائه دهد. مشکلات تجزیه و تحلیل حرکات پرندگان در حال پرواز در دهه‌های بعد هم هنرمندانی چون ژول ماره را به خود جلب کرده بود و تا به امروز کماکان بزرگ‌ترین عرصه هنرنمایی هنرمندان نقاشی متحرک است.

ناشران بسیاری در لندن، پاریس و برلین از روی فانتاسکوپ نسخه‌برداری کردند و آنها را با نامهای عجیب و غریبی به بازار فرستادند. پلاتو از این خبر سخت رنجیده بود و احساس می‌کرد کارهای تقلیدی سخیفی از روی نسخه اصل او انجام گرفته است.

این درست است که هیچ یك از آثار تقلیدی از نظر کیفیت نقاشی، طراحی و متحرک‌سازی به پای مجموعه هیجده صفحه مدوری نمی‌رسند که آکرمن ارائه کرده بود. اما مجموعه‌هایی هم بود که در آنها کارهای جالبی عرضه می‌شد. یکی از مجموعه‌های ا. والیس ناشر لندنی، به کشف ویژگیهای جذاب دستگاههای مکانیکی می‌پرداخت و یك کارگاه ارمکشی را نشان می‌داد. در همین مجموعه شاهد ذوقی برای ارائه تصاویر خیال‌انگیز هستیم: فرشته بالداری جوانی را به سوی آسمانها می‌برد، پرنده‌ها در حال پروازند.

در اواخر دهۀ ۱۸۶۰ اصول اپتیك دستگاه فناکیستیسکوپ، با دستگاه بصری دیگری که پیچیده‌تر از فناکیستیسکوپ هم بود همراه شد و آن دستگاه زوتراپ نام داشت که واسطه آینه را حذف می‌کرد. زوتراپ که «چرخ زندگی» هم خوانده می‌شد، یك استوانه فلزی بود که روی پایه‌ای به حرکت درمی‌آمد و روی بدنۀ این استوانه، شکافهای منظمی ایجاد شده بود. تصاویر نقاشی شده روی نوارهای بلند کاغذی ترسیم یا چاپ شده و روی رویه درونی استوانه چسبانده می‌شد. تعداد شکافها معمولاً سیزده تا بود و نقاشیها هم سیزده مرحله از انجام کاری را نشان می‌دادند، مگر در مواردی که پیکر نقاشی شده از «قاب» خارج می‌شد، که در آن صورت چهارده نقاشی ترسیم‌می‌شد.

تولیدکننده عمده دستگاه زوتراپ در انگلستان، شرکت لندن

استریوسکوپیك بود. جز در یك مورد استثنایی، نام هنرمندانی که ۸۴ نوار تصویری (که در مجموعه‌های دوازده تایی عرضه می‌شد) و ۱۲ صفحه مدور تولیدی این شرکت را ترسیم کردند نامعلوم است. دو مجموعه اول آشکارا محصول یك هنرمند است و نسبت به بقیه تولیدات این شرکت، برتری کیفی محسوسی را به نمایش می‌گذارد. آنها نقاشیهای سایه روشن به رنگهای سیاه و سرخ یا سیاه و سبزند.

بعضی از بهترین آثار این هنرمندان، آغازگر آثار واقعاً کلاسیك عرصه نقاشی متحرك هستند. در یکی از آنها، که یادآور «رقص اسکلتها» ساختۀ دیسنی است، رقصندگان عجیب و غریبی هنگام رقص، کله‌های خود را از جا می‌کنند و آنها را به نفر بغل‌دستی می‌دهند. «مرد کوچولوی چتر به دست» مردی را نشان می‌دهد که در طوفان اسیر شده و صاعقه به پشت او می‌خورد و او را از جای خود می‌جهاند. «غذا دهندۀ بزرگ» هم یادآور «عصر جدید» چاپلین است که در آن یك ماشین بزرگ غذادهنده به زور به مردی غذا می‌خوراند و منتظر نمی‌ماند که او لقمه قبلی را ببلعد. بهترین آثار نقاشی متحرك شرکت لندن استریوسکوپیك چنان حیرت انگیز و فکر شده‌اند که تك‌تك مراحل آنها، علیرغم مشاهده مکرر، ملال‌آور نیست.

صفحه‌های مدور تولیدی شرکت لندن استریوسکوپیك هم بسیار خارق‌العاده و گیراهستند و در بعضی از آنها حرکتهای گریز از مرکز وجود دارد تا نوعی جلوه سه‌بعدی که پلاتو به آن رسیده بود، در نقاشیهای روی صفحات مدور پدید آید. مرد کوتوله‌ای به درون دهان شیری شیرجه می‌زند؛ بندبازان از طنابی بالا می‌روند؛ مردانی از مرکز طبلی بیرون می‌آیند و آرام‌آرام خود را به جدار بیرونی صفحه می‌رسانند و محو می‌شوند.

زوتراپ اسباب‌بازی‌ای علمی بود که برای استفاده با تکنیك خاصی طراحی شده بود. روی ورقه جداگانه‌ای دستورالعمل نحوه کارکردن با آن، سرعت بهینه و جهت حرکت هر نقاشی متحرك ارائه می‌شد و در ضمن توصیه می‌شد که جلوه‌های غریبی چون برهم نمایی (سوپرایمپوز) از طریق روی هم گذاشتن دونوار، در آن واحد، دست یافتنی است. هنر نقاشی متحرك به تدریج به امکانات وسیع‌تری دست می‌یافت و به برخی از آنها هم رسیده بود.

رقیب اصلی شرکت لندن استریوسکوپیك شرکت هـ.ج. کلارك واقع در خیابان کاریك لندن بود. کلارك در اصل ناشری بود متخصص چاپ کتابهای مناسب نوجوانان. غالب فراورده‌های اسباب‌بازی که عرضه می‌شد، الگوهای بریده شده روی تخته سه‌لایی یا مقوا بود و کارهای آن عموماً کیفیت خوبی نداشت. اما جالب اینجاست که کلارك ادعا می‌کرد اولین مؤسسۀ ارائه دهنده زوتراپ به بازار لندن در ژوئیه ۱۸۶۷ است.

در حالی که شرکت لندن استریوسکوپیك هر مجموعه نقاشی متحرك دوازده ورقی را به چهار شیلینگ (هر شیلینگ معادل دوازده پنی) می‌فروخت، کلارك برای هر مجموعه سه‌ورقی رقم نرخ شکن یك پنی را تعیین کرد. تردیدی وجود ندارد که برای کلارك فروش نقاشی متحرك به یك دوازدهم قیمت شرکت لندن استریوسکوپیك صرف می‌کرد، چون غالب نوارهای او در واقع نسخه‌برداری بیشرمانه‌ای از آثار اصیل شرکت لندن استریوسکوپیك بودند. معدود طرحهای اصیل ابداعی کلارك، از نظر طنز جذابند ولی در عرصه نقاشی متحرك، آثار ارزشمندی به حساب نمی‌آیند.

با این همه در تکوین هنر نقاشی متحرك، کلارك در یك مورد خاص

سهیم است و آن ارائه ۲۴ صفحه مدور برای استفاده در زوتراپ است. همان طور که دیدیم، یك طرح کاملاً انتزاعی در اولین نقاشیهای متحرکی که ارائه کرد به نمایش گذاشت، اما کمتر کسی ابتکار عمل او را ادامه داد. اما تمام صفحات مدوری که کلارك عرضه کرد، عملاً آثاری انتزاعی بود که توپهای در حال چرخش، ستارگان در حال سقوط، تیرها و روبانها و نمونه‌های دیگر را شامل می‌شد که وقتی از شکافهای روی سطح جانبی استوانه به آنها نگریسته می‌شد، تصاویری زیبا و خیال‌انگیز عرضه می‌کرد. در کاتالوگ کلارك این صفحات مدور تحت عنوان «کروماتروپهای زیبا» نامگذاری شده‌اند و این نشان می‌دهد که آنها تحت تاثیر اسلایدهای دستگاه کالیدوسکوپ طرح شده بودند، که در آن ایام دستگاه محبوب و پرطرفداری به حساب می‌آمد. با این تفاوت که تصاویر کالیدوسکوپ به طور مکانیکی تولید می‌شد، حال آنکه نقاشی صفحات مدور کلارك براساس اصول تصاویر متحرك یا سینما انجام می‌گرفت. به این ترتیب یك نقاش ناشناس اولین مجموعه کامل و پیوسته از نقاشیهای متحرك انتزاعی را خلق کرد و قدم اول را برای ارائه آثار نقاشی متحرك به صورتی که اکنون می‌شناسیم برداشت.

غالب هنرمندان پیشگام هنر نقاشی متحرك، ناشناس بودند. اما یك استثنای سرشناس در برابر این قاعدهٔ عام جورج کروکشنك (۱۸۷۸ـ ۱۷۹۲) هنرمند سرشناس انگلیسی بود.

شرکت لندن استریوسکوپیك در میان کالاهای جدید که به مناسبت آغاز سال ۱۸۷۰ ارائه می‌داد، این آگهی را هم به چاپ رساند: «دوازده طرح جدید برای چرخ زندگی، اثر جورج کروکشنك. بها ۴شیلینگ برای هرمجموعه... شرکت مفتخر است به اطلاع برساند که با این هنرمند ارزنده به توافق رسیده است تا ایشان طرحهای بیشتری برای چرخ زندگی عرضه کنند». کروکشنك به عنوان یکی از ارزنده‌ترین تصویرگران کتاب و طراح طرحهای طنزآمیز شهرت بسیار داشت و اقدام شرکت لندن استریوسکوپیك در استفاده از نقاشیهای او سر و صدای زیادی به پا کرد.

ظاهراً قضیه باید برای کروکشنك خیلی جذاب بوده باشد که او را واداشت تا در سن هشتاد سالگی، هنر خود را در عرصه جدید نقاشی متحرك بیازماید. آثاری که او در این زمینه خلق کرد، خبر از آن دارد که او به این مبارزه و کار علاقه زیادی داشت. کروکشنك با استفاده از طرحهای ساده و سایه روشن کاری می‌کند که وقتی نقاشیها در دستگاه زوتراپ به نمایش درمی‌آیند، به تصاویر جالب و کارآمدی بدل می‌شوند. او در کار خود، شوخیهای ساده تصویری را ترجیح می‌دهد: مرد چاقی از شدت فربهی قل می‌خورد، ماهیگیری خود طعمه ماهی بزرگی که صید کرده می‌شود، چتر مرد کوتوله‌ای پشت و رو می‌شود و نظایر آن. اما بزرگترین نقطهٔ قوت کار کروکشنك در مقام هنرمند نقاشی متحرك، توانایی او در خلق شخصیت و پردازش آن است. جغد چشم درشت چتر به دست او، شخصیت ساخته و پرداخته‌تری دارد تا بسیاری از چهره‌های حاضر در اولین فیلمهای نقاشی متحرك تاریخ سینما.

قدرمسلم بزرگترین هنرمند عرصه نقاشی متحرك در سالهای قبل از ظهور سینما، امیل رینو است که با «پانتومیم لومینوز»ی خود در سال ۱۸۹۲، آخرین حلقهٔ ارتباط بین این شش دهه ارائه آثار و دستگاههای مقدماتی نقاشی متحرك و خود سینما و عرضه نقاشی متحرك سینمایی را تشکیل می‌دهد. رینو به سال ۱۸۴۴ در همان شهری متولد شد که سالها بعد ژرژ مه‌لیس استودیوی فیلمسازی

خود را در آنجا بنا می‌کند. رینو در سال ۱۸۷۶ دستگاه پراکسینوسکوپ را اختراع کرد و به بازار فرستاد.

رینو به این نتیجه رسیده بود که مشکل بزرگ دستگاههای پراکسینوسکوپ وزوتراپ این است که تماشای تصویر از شکافهای باریك، حدود ۹۰ درصد نوری را که از تصاویر منعکس می‌شود تلف می‌کند. بنابراین او مصمم شد تا راه و وسیله دیگری برای ایجاد وضعیت مناسب جهت نمایش تصاویر متوالی پیدا کند و به این نتیجه رسید که آینه‌های کثیرالاضلاعی را در مرکز استوانه‌ای شبیه استوانه زوتراپ قرار دهد و از وجود شکافها صرف نظر کند. بازتاب طرحهای ترسیم شده روی نوارهایی که به سطح داخلی استوانه چسبانده می‌شد، از درون آینه قابل مشاهده بود.

رینو که دستگاه پراکسینوسکوپ خود را برای فروش عرضه کرده بود، در سال ۱۸۷۸ گام دیگری برداشت و آن ارائه «تماشاخانه پراکسینوسکوپ» بود. این وسیله می‌توانست هر نقاشی را درون قابی عرضه دارد و سپس به مدد روش برهم نمایی، پسزمینه را به آن بیفزاید. اقدام بعدی رینو آمیختن امکانات پراکسینوسکوپ با فانوس خیال بود تا بتواند نقاشیهای خود را به نمایش بگذارد.

و سرانجام به سال ۱۸۹۲ نوبت دستگاه پانتومیم لومینوز رسید. رینو به این نتیجه رسیده بود که ضعف غایی تمام دستگاههای نمایش تصویر متحرك، محدودیت آنها در ارائه حرکات تکراری است. او به این اقدام اساسی دست زد که تصاویر موردنظر خود را روی نوارهای پیوسته و نامحدودی چسباند که بین دو قرقره در حرکت بودند. سرانجام هنرمند نقاشی متحرك از قید تکرار رها شد: حال رینو در تماشاخانهٔ کوچکش در موزه گرمویین می‌توانست نمایشهای مختصری را روی پرده بیندازد و دکورهایی را هم به آن ضمیمه کند. تا ظهور سینما دیگر فاصله چندانی باقی نمانده بود. طنز اینجاست که با ظهور سینماتوگراف برادران لومی‌یر در سال ۱۸۹۶، رینو ناگزیر شد دست از کار بکشد.

رینو هنرمند ارزنده‌ای بود که فیلمساز معاصر، ریچارد ویلیامز، او را به عنوان یکی از استادان فن معرفی کرده است. نقاشیهایی که رینو از بچه‌ها، هنرمندان تردست، حیوانات دست‌آموزی که کارهای نمایشی انجام می‌دادند، دار و دستهٔ ارکستر و غیره عرضه کرده است، آثاری بسیار دقیق و ارزشمند در عرصه نقاشی متحرك به حساب می‌آیند و به نحو خیره‌کننده‌ای جان دارند و زیبایند. □

● کریستین متز
■ ترجمه خسرو سمیعی

احساس واقعیت در سینما

زمانی که سینما چیزی بود تازه و شگفتی‌آفرین، و وجودش به تنهایی مسئله، ادبیات مربوط به سینما به‌گونه‌ای ارادی، مهم و نظری بود. زمان دلوک[1]ها بود، اپستین‌ها، بالاش‌ها، ایزنشتین‌ها. هرمنتقد سینما، کمی نظریه‌پرداز بود و کمی هم فیلمولوگ. امروزه عده‌ای به چنین نوشته‌هایی لبخند می‌زنند. یا کم و بیش تصور می‌کنند که منتقدان، زمانی که درباره هرفیلم سخن می‌گویند، هرچیزی را که درباره سینما لازم است بیان شود، به زبان می‌آورند و بی‌شک نقد فیلم ـ یا بهتر بگوییم تحلیل ان ـ کاری است عظیم البته این سینماکاران هستند که فیلم می‌سازند. اما از طریق تحلیل فیلمهایی که دوست داریم (یا فیلمهایی که دوستشان نداریم ...) است که حقایقی چند درباره هنر سینما به‌طور کلی روشن می‌شود

اما شیوه‌های دیگری هم وجود دارد. سینما چیزی است گسترده. سینما، اگر در مجموع دیده شود، بیش از هرچیز یک رویداد است و بدین عنوان مسایلی را درباره روانشناسی ادراک و تعقل، زیبایی‌شناسی نظری، جامعه‌شناسی تماشاگران و نشانه‌شناسی عمومی مطرح می‌سازد. هرفیلمی، خوب یا بد، بیش از هرچیز قطعه‌ای سینمایی است با همان مفهومی که از قطعه‌ای موسیقی در ذهن داریم. سینما به عنوان واقعیتی انسانشناختی، ساختارها و صورتهایی ثابت را نمودار می‌سازد که باید مستقیما مورد مطالعه قرار گیرد. امر مربوط به فیلم در واقعیت کلی آن، امری است بدیهی و با این همه چیزهای بسیاری درباره‌اش وجود دارد که باید گفته شود. به گفته ادگارمورن[2] شگفتی دربرابر سینماست که باعث شده است تا چندین اثر گرانبها به هنر هفتم اختصاص داده شود

در میان تمام مسایل مربوط به تئوری فیلم، مسئله احساس واقعیت، احساسی که تماشاگر سینما دارد، یکی از مهمترین بحثها محسوب می‌شود. فیلم، بیش از زمان، بیش از نمایشنامه، بیش از تابلوی نقاشی فیگوراتیف، همچنان که البرلافی[3] گفته است، این احساس را در ما به وجود می‌آورد که گویی مستقیما ناظر ماجرایی تقریبا واقعی هستیم. این مسئله نزد تماشاگر فراگرد ادراکی و احساسی اشتراک را به وجود می‌آورد (آدمی در سینما تقریبا هیچوقت احساس ملالت نمی‌کند) نخست نوعی اعتماد احساس می‌کند، که البته کامل نیست. ولی از دیگر هنرها قویتر است و گاه در مطلق کاملا با حرارت است. از اعتماد با لحن واقعیت ما را مخاطب قرار می‌دهد، با لحن متقاعدکننده، امر بدیهی، و باعث می‌شود که تماشاگر آن را جدی بگیرد. حالتی در فیلم وجود دارد که حضوری است و کاملا معتبر است و قابل باور. این، هنر واقعیت. این تسلط کامل برادراک، باعث می‌شود تا تماشاگران بسیاری به دیدن فیلم بشتابند. بسیار بیشتر از کسانی که به دیدن آخرین نمایشنامه فلان نویسنده می‌روند یا آخرین رمان بهمان نویسنده را می‌خرند. می‌دانیم که آندره بازن اهمیت زیادی برای این همه‌گیر بودن هنر تصاویر متحرک قائل بود. اگر گاه دیده می‌شود که فیلمی

خوب از نظر تجارتی موفقیتی کسب نمی‌کند. سینما به‌طور کلی -حتی در اشکال جدید و پیچیده‌اش- به هرشکل تماشاگران خود را دارد. آیا چنین پدیده‌ای را می‌توان در دیگر هنرهای زمانه هم نیز مشاهده کرد؟ آیا کسانی را که به نقاشی انبسترہ علاقه دارند می‌توان تماشاگران به مفهوم گسترده کلمه نامید؟ یا به موسیقی نو، جاز مدرن یا رمان جدید؟ آنها گروههای کوچکی هستند کم‌وبیش ناسفانه با جماعت اکاد و با فرهنگ نیز ارتباطی ندارند (چه رسد با دیگر افراد جامعه). درحالی که پیادگیران موقعی به تماشاگران تبدیل می‌شوند که بین خالقان و مخاطبان حداقلی از تعدد نفرات و تنوع اجتماعی -فرهنگی ایجاد شود.

اگر سینما -لااقل بخش عظیمی از آن- از جدایی عظیمی که اکنون بین هنر بویا و تماشاگران ایجاد شده برکنار مانده است. اگر سینماگر هنوز می‌تواند به خود اجازه دهد به نام کسانی جز دوستان هم‌عقیده‌اش (یا کسانی که ممکن است دراین گروه وارد شوند) سخن بگوید. بدین دلیل است که در فیلم راز حضور و تقربی وجود دارد که گروه بیشماری را جذب می‌کند و به هرتقدیر سالنهای سینما را انباشته می‌سازد. در اینجا احساس واقعیت را بازمی‌یابیم. پدیده‌ای بانتیجه عظیم هنری که با این همه باید پایه‌هایش را نخست در روانشناسی جستجو کرد. این احساس مستقیم باور کردن هم درباره فیلمهای تخیلی و عجیب صدق می‌کند و هم درباره فیلمهای واقع‌گرا. فیلمی فانتاستیک (رویاوش) اگر متقاعد نسازد، فانتاستیک نیست (فقط مضحک و احمقانه می‌شود) و مؤثر بودن غیرواقعی در سینما از این ناشی می‌شود که غیرواقعی در آن واقعی جلوه‌گر می‌شود و به صورت حادثه‌ای واقع شده به نگاهها عرضه می‌گردد و نه به صورت تصویر چند فراکرد خارق‌العاده‌ای که فقط در ذهن تخیل شده است. موضوعات فیلم را می‌توان به واقع‌گرا و غیرواقع‌گرا تقسیم کرد. اما قدرت واقعیت دهنده به ماشین فیلم عامل مشترکی است برای این دو مقوله. که به اولی قدرت اشنایش را می‌بخشد. که برای واکنش عاطفی بسیار مهم است. و به دومی قدرت فرار از حال و اکنون. که عامل الهام بخشی است برای تخیل کینگ کونگ نخست ترسیم شد و سپس. همان طرحها و نقاشیها. به صورت فیلم در امد. و مسئله برای ما از همین جا آغاز می‌شود.

رولان بارت در مقاله معانی و بیان تصویر اشاراتی به این قضیه دارد. اما در مورد عکس طبیعت تاثیر واقعیتی که ایجاد می‌کند چیست؟ و بخصوص محدودیتهایش کدامند؟ می‌دانیم که این مسئله درباره فیلم زیاد مطرح شده است (یکی از مضمونهای بزرگ کلاسیک فیلمولوژی و تئوری سینماست). اما به ندرت درباره عکس ثابت پیش کشیده شده است. رولان بارت می‌گوید دیدن عکس، نگاه کردن به موجودی- آنجا نیست- تعریفی بسیار کلی. که ممکن است به هرکپیه‌ای اطلاق گردد- بلکه به موجودی- آنجا- بوده است. است. در نتیجه مقوله تازه‌ای است از فضا-زمان. فضا در حال است و زمان در گذشته. در عکاسی ربطی غیرمنطقی بین اینجا و گذشته به وجود می‌اید. این چیزی است که غیرواقعیت واقعی عکس را توضیح می‌دهد. بخش واقعیت را باید در گذشته زمانی جستجو کرد. چیزی که عکس به ما نشان می‌دهد واقعا همین است: روزی، در برابر عدسی دوربین. و عکس- وسیله مکانیکی کپیه‌برداری- تنها ان را ثبت کرده است تا این معجزه کرانیها را به ما بدهد. واقعیتی که ما از ان برکنار هستیم. اما بخش غیرواقعی به تعادل زمانی مربوط می‌شود (چیزها این طور بودند. اما دیگر این طور نیستند). و همچنین به اکاهی از اینجا. ما به خوبی می‌دانیم که چیزی که عکس به ما نشان می‌دهد واقعا اینجا نیست. رولان بارت اضافه می‌کند که به همین جهت است که عکس از قدرت فرافکنی کمی برخوردار است (ازمایشهای فرافکنی معمولا از طرحها استفاده می‌کنند) و بیش از انکه وجدان جادویی یا تخیلی را تحریک کند وجدان تماشایی را تحریک می‌کند: نوعی حالت مشاهده بیرونی. (این بوده است... این من است را ازبین می‌برد) بدین طریق عکس کاملا با سینما، هنر تخیلی و روایتی، فرق دارد. تماشاگر سینما یک آنجا- بوده است. را نمی‌بیند، بلکه آنجا- هست، زنده را می‌بیند.

احساس واقعیت- احساسی کم و بیش قوی چون درجات مختلفی دارد- که خاص تکنیکهای نمایشی موجود امروزی است (عکس، سینما، تئاتر، نقاشی و مجسمه‌سازی فیگوراتیو، طرح واقع‌گرا و غیره) پدیده‌ای است دو وجهی. یا می‌توان تفسیرش را در شیء ادراک شده جستجو کرد یا در ادراک. از یک سو کپی کم‌وبیش مشابه است. کم‌وبیش به مدلش نزدیک است. در خود کم‌وبیش نشانه‌هایی از واقعیت دارد. از دیگر سو، این ساخت فعالی که ادراک نام دارد به کونه‌ای کم‌وبیش واقعیت‌نما برآن تسلط می‌یابد. عمل متقابلی دایمی بین این دو وجه جریان دارد. تولیدی که به اندازه کافی متقاعد کننده باشد نزد تماشاگر پدیده مشارکت را ایجاد می‌کند- مشارکتی احساسی‌و ادراکی- که سرانجام به کپی واقعیت می‌بخشد. از این نظرگاه می‌توان از خود پرسید، چرا احساس واقعیت در برابر فیلم این همه قویتر است تا در برابر عکس: چیزی

کافی نیست اگر بگوییم که فیلم زنده‌تر و جاندارتر از عکس است و یا اینکه اشیاء در آن «جسمیت» کامل‌تری دارند. چیزی بیش از این وجود دارد: در سینما، احساس واقعیت، واقعیت احساس نیز هست، حضور واقعی حرکت.

راز سینما در آن است که می‌تواند نشانه‌های زیادی از واقعیت را در تصویر بگنجاند و با این همه تصویری که چنین غنی می‌شود، کماکان به عنوان تصویر درک می‌گردد.

که بسیاری از منتقدان بدان اشاره کرده‌اند و هرکسی نیز می‌تواند خود تجربه کند.

نخست یك پاسخ به ذهن می‌رسد: حرکت (فرقی بزرگ، بی‌شك بزرگترین فرقی که بین سینما و عکاسی وجود دارد). این حرکت است که احساس واقعیت را به‌گونه‌ای قوی در ذهن ایجاد می‌کند. این مسئله البته اغلب بیان شده است اما نه به تمامی. «ارتباط واقعیت حرکت و نمود شکلها، احساس زندگی متحقق و درك واقعیت عینی را باعث می‌شود. شکلها، نماهای عینی خود را به حرکت می‌بخشند و حرکت به شکلها جسم می‌دهد.» اینچنین است نظر ادگار مورن که در «سینما و انسان تخیلی» بیان شده است. در مقایسه با عکاسی، سینما نشانه‌ای کامل‌تر از واقعیت را ارائه می‌دهد (زیرا نمایشهای زندگی واقعی نیز متحرکند)، اما همچنان که ادگار مورن می‌گوید نقش سینما در ارائه واقعیت بیش از این است: حرکت به اشیاء نوعی «جسمیت» و نوعی استقلال می‌بخشد که عکس ثابت فاقد آن است. حرکت اشیاء را از سطح مسطحی که در آن مدفون بودند جدا می‌سازد و باعث می‌شود همچون صوری روی زمینه دیده شوند. حرکت باعث برجستگی می‌شود و برجستگی باعث زندگی.

حرکت در نتیجه دو چیز به همراه می‌آورد: نشانه‌ای از واقعیت مکمل و جسمیت اشیاء. اما این گفته کامل نیست و می‌توان اندیشید که اهمیت حرکت در سینما به عامل اساسی سومی هم بستگی دارد که این عامل به اندازه کافی بررسی نشده، گرچه ادگار مورن به آن اشاره‌ای می‌کند (موقعی که، در درون چیزی که فیلم به ما عرضه می‌کند، ظاهر اشکال را در برابر واقعیت حرکت قرار می‌دهد) و آ. میشوت[۴] مقاله‌ای را به آن اختصاص می‌دهد. حال ببینیم میشوت چه می‌گوید: حرکت به گونه‌ای غیرمستقیم به القاء احساس واقعیت کمك می‌کند (با دادن جسم به اشیاء)، اما به گونه‌ای مستقیم نیز این کار را انجام‌می‌دهد، چون خود به صورت حرکتی‌واقعی ظاهر می‌شود. این در اصل قانون کلی روانشناسی است که حرکت، از لحظه‌ای که درك می‌شود، بیشتر اوقات به عنوان واقعیت درك می‌شود، برخلاف بسیاری از ساختارهای بصری، مثلاً مانند حجم، که امکان زیادی دارد واقعیت به نظر نرسد (مثل طرحهای پرسپکتیو). میشوت درباره تفسیرهای علّی تحقیق کرده است- احساسی که چیزی «انداخته شده است، کشیده شده است، به آن فشار وارد آمده است، و غیره» و آن نزد کسانی که به دستگاهی نگاه می‌کردند که تنها حرکت را می‌دیدند و نمی‌توانستند مکانیسم آن را نیز ببینند. به نظر میشوت این علّیت غریزی از اینجا ناشی می‌شود که بینندگان لحظه‌ای شك نمی‌کردند که حرکت واقعی باشد، حرکتی که در آن، آن چیزها را دیدند.

حال دورتر برویم: تصویر ثابت به گونه‌ای نشانه‌ای است از نمایشی گذشته، همچنان که آندره بازن می‌گوید. پس انتظار می‌رود که تصویرمتحرك (یعنی سینما) به صورتی مشابه درك شود، یعنی نشانه‌ای از حرکتی گذشته؛ اما در اصل چنین نیست زیرا تماشاگر همیشه حرکت را به عنوان «اکنون» درك می‌کند (حتی اگر آن حرکت، تولید دوباره حرکتی گذشته باشد) به طوری که «تعادل زمانی» که رولان بارت می‌گفت- این احساس (گذشته‌ای) که مشاهده عکس را غیرواقعی می‌سازد- در برابر نمایش حرکت از کار باز می‌ایستد. اشیاء و شخصیتهایی که در فیلم می‌بینیم تصویر است اما حرکتی که به آنها جسم می‌بخشد دیگر تصویر حرکت نیست. حرکت غیرمادی است. دیده می‌شود اما هرگز لمس نمی‌شود. در نتیجه نمی‌تواند دو درجه واقعیت فنومنال (پدیده‌ای) را بپذیرد: «حقیقی» و کپی. برای ما اکثراً ملموس معیار واقعیت است- واقعی به گونه‌ای محتوم با قابل لمس یکی می‌شود- و از این طریق است که نمایش اشیاء را به صورت تکثیر احساس می‌کنیم: درخت بزرگی آنجاست، که به درستی تمام روی پرده سینما به نگاه ما عرضه شده است، اما اگر دست خود را جلو ببریم، دست ما روی مقداری سایه‌روشن که در مشت نمی‌گنجد جمع می‌شود و نه روی بدنه درخت. معیار ملموس، معیار «مادی بودن» که به گونه‌ای درهم برهم در ذهن ما جای دارد، جهان را به اشیاء و کپیها تقسیم می‌کند و اجازه نمی‌دهد این تقسیم جابه‌جا شود (جز در بعضی موارد که دقیقاً به بیماری مربوط می‌شود).رولان بارت حق دارد جایی که یادآوری می‌کند که «مشارکتهای» عکس، هرقدر هم قوی باشد هرگز احساس واقعیت را ایجاد نمی‌کند. کافی نیست اگر بگوییم که فیلم زنده‌تر و جاندارتر از عکس است و یا اینکه اشیاء در آن «جسمیت» کامل‌تری دارند. چیزی بیش از این وجود دارد: در سینما، احساس واقعیت، واقعیت احساس نیز هست، حضور واقعی حرکت.

ژان لیرنز[۵] در سینما و زمان، نظریه‌ای را بسط می‌هد که طبق آن، همذات سازی در سینما، که به احساس واقعیت بستگی تام دارد، پدیده‌ای است منفی. او به تقسیم معروف روزنکرانتز[۶] تکیه می‌کند، تقسیم بین پرسوناژهای تئاتر، موضوع «تقابل» برای تماشاگر و پرسوناژهای سینما، موضوع «همذات سازی».

ژیرودو[۷] می‌نویسد: «در تئاتر به تماشاگر تخیلاتی را نشان می‌دهند. اما هرتخیل بدنی کامل دارد و جنسیتی کاملاً مشخص. از تماشاگر، به گفته روزنکرانتز، خواسته شده است تا در برابر این هنرپیشگان کاملاً واقعی جبهه بگیرد نه اینکه با پرسوناژهایی که آنان نقشهایشان را ایفا می‌کنند همذات پنداری کند. وزن بدن آنان مانع می‌شود تا بتوان آنان را به عنوان بازیگران جهانی تخیلی در نظر آورد و تئاتر نمی‌تواند چیزی جز نوعی بازی باشد که آزادانه پذیرفته شده است و مابین کسانی که با یکدیگر همدست هستند جریان می‌یابد. چون تئاتر بیش از اندازه واقعی است، تخیلات تئاتری احساس ضعیفی از واقعیت را القاء می‌کند، و برعکس، به گفته ژان لیرنز احساس واقعیتی که فیلم در ما ایجاد می‌کند به هیچ‌وجه از حضور قوی هنرپیشه ناشی نمی‌شود، بلکه درست برعکس از کمی حضور این موجودات اشباح مانند که روی پرده حرکت می‌کنند، ناشی می‌شود. آنها قادر نیستند در برابر وسوسه دایمی ما برای واقعیت بخشیدن به آنها مقاومت کنند؛ واقعیتی که

واقعیت تخیل است و از ما سرچشمه می‌گیرد، از فرافکنی‌ها و همذات‌پنداری‌هایی که با ادراکی که ما از فیلم داریم عجین شده است. اگر تماشای فیلم احساس واقعیت ایجاد می‌کند بدین‌دلیل است‌که با«خلائی که رؤیا به‌آسانی درآن فرو می‌رود» مرتبط است. هانری والون[8] ایده‌ای را بسط می‌دهد که تاحد زیادی با ایده ژان لیرنز مشابهت دارد. او می‌گوید نمایش تئاتر نمی‌تواند بازسازی متقاعد کننده زندگی باشد، زیرا خود تئاتر به گونه‌ای بسیار روشن جزیی است از زندگی. آنتراکت‌ها، آیین اجتماعی، جنبه واقعی صحنه، حضور واقعی هنرپیشه، همه اینها باعث می‌شود تا جنبه تخیلی نمایشنامه چنانکه باید به عنوان واقعیت احساس نکردد. مثلاً دکور، تاثیرش خلق جهانی قابل هضم نیست، قراردادی است در درون جهانی واقعی. نمایش سینمایی برعکس، کاملاً غیرواقعی است، در جهانی دیگر جریان دارد، و این همان چیزی است که میشوت «جدایی فضاها» می‌نامد. فضای فیلم و فضای سالن (که تماشاگر را در خود فرو برده است) با یکدیگر غیرقابل قیاسند. هیچ یك نمی‌تواند بر دیگری تاثیر بگذارد یا آن را ضمیمه خود سازد. همه چیز چنان است که انگار دیواری نامرئی آنها را از یکدیگر جدا ساخته است.

رودلف آرنهایم برآن است که عکس، که از زمان و حجم عاری است، احساس واقعیتی که به وجود می‌آورد بسیار ضعیف‌تر از احساس واقعیتی است که سینما به وجود می‌آورد، زیرا سینما هم از بعدی زمانی برخوردار است و هم از معیاری از برجستگی قابل قبول (که از بازی حرکت ایجاد می‌گردد). اما اضافه می‌کند که نمایش تئاتری از تخیل سینمایی متقاعدکننده‌تر است. نظریه این نویسنده را درباره تخیل جزیی می‌دانیم. او معتقد است که هر هنر نمایشی بر تخیل جزیی واقعیت قرار دارد که قواعد بازیش را مشخص می‌سازد. مثلاً در تئاتر اگر چهارپایه‌ای بیفتد همه می‌خندند اما اگر سالنی سه دیوار داشته باشد کسی نمی‌خندد. سینما در این مورد بین عکاسی و تئاتر قرار دارد. طبیعت و درجه تخیل جزیی در هرحالت به شرایط مادی و تکنیکی نمایش بستگی دارد، و سینما تنها تصاویر را به ما نشان می‌دهد، درحالی که نمایش تئاتری در زمان و فضایی واقعی جریان دارد. این نظریه توسط تجربه روزمره رد شده است (تماشاگر تخیل فیلم را بیشتر باور دارد تا نمایش تئاتری را). از این گذشته اگر به عقاید این نویسنده توجه کنیم می‌بینیم چیزی که در تئاتر قویتر است تخیل واقعیت نیست، بلکه خود واقعیت است (بخصوص فضای واقعی صحنه و حضور واقعی هنرپیشه‌ها) که نویسنده تصاویر ساده سینمایی را در برابرشان قرار می‌دهد، و در این صورت تماشاگر تئاتر تخیلی از واقعیت ندارد، بلکه درك واقعیت می‌کند، زیرا در برابر حوادثی واقعی قرار گرفته است.

همه بحثهایی که در این مقوله می‌شود به روشنی نشان می‌دهد که باید بین دو مسئله متفاوت، تمایز قایل شد. از یك سو احساس واقعیتی که از دنیایی تخیلی حادث می‌شود، از نمود خاص هرهنر، و از دیگر سو واقعیت موادی که در هرهنر برای نمایش به کار می‌رود؛ از طرفی احساس واقعیت است و از طرف دیگر درك واقعیت، یعنی تمام مسایل نشانه‌های واقعیت متضمن در موادی که هرهنر برای نمایش به کار می‌گیرد. چون هنر تئاتر از موادی کاملاً واقعی استفاده می‌کند، اعتقاد به واقعیت تخیلش مورد تردید قرار گرفته است. و غیرواقعی بودن مطلق مواد فیلمی- در اینجا ایده ژان لیرنز و هانری والان را باز می‌یابیم- باعث می‌شود تا تخیل به نوعی واقعیت تبدیل شود.

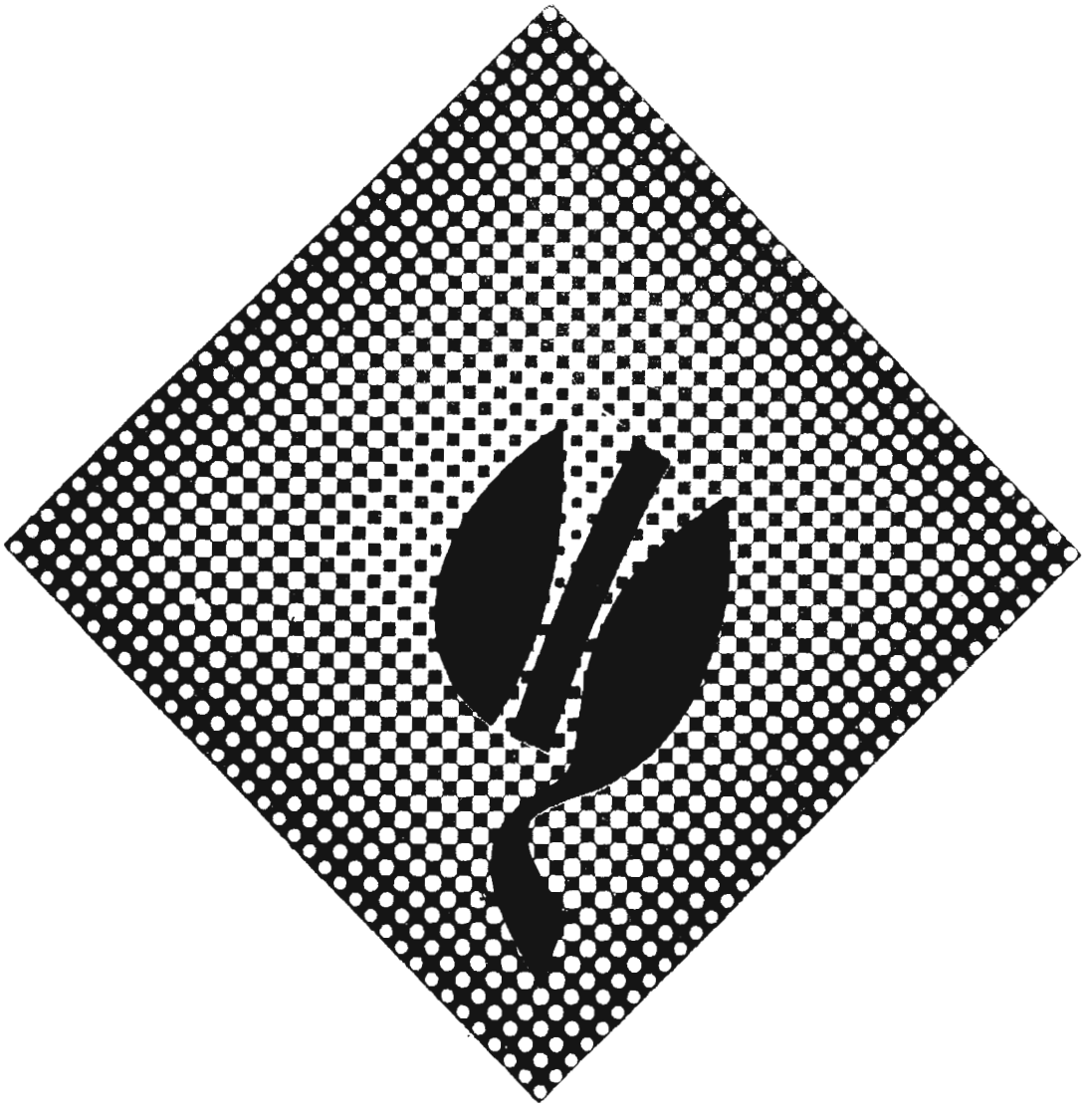
امابه دنبال‌این نمی‌توان‌حکم کرد که‌هرچه مواد مورد استفاده از واقعیت دورتر باشد احساس واقعیت بوجود آمده قویتر است، زیرا اگر چنین بود عکس- که از فیلم غیرواقعی‌تر است زیرا حرکت آن را ندارد- باید احساس واقعیتی قویتر از سینما ایجاد کند. و نقاشی فیگوراتیو از آن هم بیشتر، زیرا کمتر از عکس به واقعیت نزدیك است. می‌بینیم فرض بالا چگونه ما را برعلیه حقیقت رهنمون شده است. در اصل نقطه مطلوبی وجود دارد که سینما به درستی نمایشگر آن است. پایین‌تر از آن و بالاتر از آن احساس واقعیت نقصان می‌یابد. بالای آن تئاتر قرار دارد که در آن مواد بیش از حد واقعی تخیل را فراری می‌دهد و پایین آن، عکس و نقاشی واقع‌گراست که به دلایل ذکر شده نمی‌توانند احساس واقعیت را به درستی القاء کنند. اگر درست باشد که واقعیت آنتریگ تئاتری را نمی‌توان پذیرفت چون تئاتر بیش از اندازه واقعی است، واقعیت عکس را نیز نمی‌توان پذیرفت چون صفحه‌ای که عکس برروی آن نقشه بسته است به اندازه کافی واقعی نیست.

به طور خلاصه راز سینما در آن است که می‌تواند نشانه‌های زیادی از واقعیت را در تصویر بگنجاند و با این همه تصویری که چنین غنی می‌شود، کماکان به عنوان تصویر درك می‌گردد. تصویرهای فقیر به اندازه کافی تخیل را تحریك نمی‌کنند تا به عنوان واقعی پذیرفته شوند. برعکس، دربازسازی قصه‌ای با وسایلی آنقدر غنی که واقعی باشد، چون واقعی است- چیزی که در تئاتر دیده می‌شود- همیشه این خطر وجود دارد که بازسازی بیش از اندازه واقعی تخیلی بدون واقعیت به نظر برسد.

قبل از سینما عکس وجود داشت. عکس بیش از دیگر انواع تصاویر به واقعیت نزدیك بود و همچنان که آندره بازن می‌گوید تنها تصویری بود که اخلاقاً تضمین قطعی می‌داد که حدود و ثغور گرافیکی اجسام به دقت حفظ شده است زیرا کپیه‌برداری به شیوه‌ای مکانیکی انجام گرفته بود و حتی می‌توان گفت که شیئی آمده بود و روی کاغذ حساس عکاسی قرار گرفته بود. اما این شیوه هنوز چنانکه باید به واقعیت نزدیك نبود. در آن «زمان» دیده نمی‌شد، و حجمی قابل قبول، و هیجان حرکت، که معمولاً نام دیگری است برای زندگی. سینما به یك باره همه اینها را به همراه آورد، و از این گذشته حرکت در سینما باز تولید قابل باور حرکت نبود، بلکه خود حرکت بود در تمامی واقعیتش. این حرکت واقعی به همان تصاویر عکاسی قدرت متقاعد کننده‌ای بخشید که تا آن زمان از آن بی‌بهره بودند. با این همه تنها تخیل است که در این میان سود می‌برد چون، گذشته از همه، آنها چیزی جز تصویر نیستند. هدف از این چند سطر تنها یادآوری وجهی بود بین دیگر وجوه مسئله احساس واقعیت در سینما. «راز» سینما این نیز هست: تزریق واقعیت حرکت به غیرواقعیت تصویر و رساندن تخیل به نقطه‌ای که تاکنون بدان دست نیافته است.

---

1. Delluc
2. Edgar Morin
3. Albert Laffay
4. A. Michotte
5. Jean Leirens
6. Rosenkrantz
7. Giraudoux
8. Henri Wallon

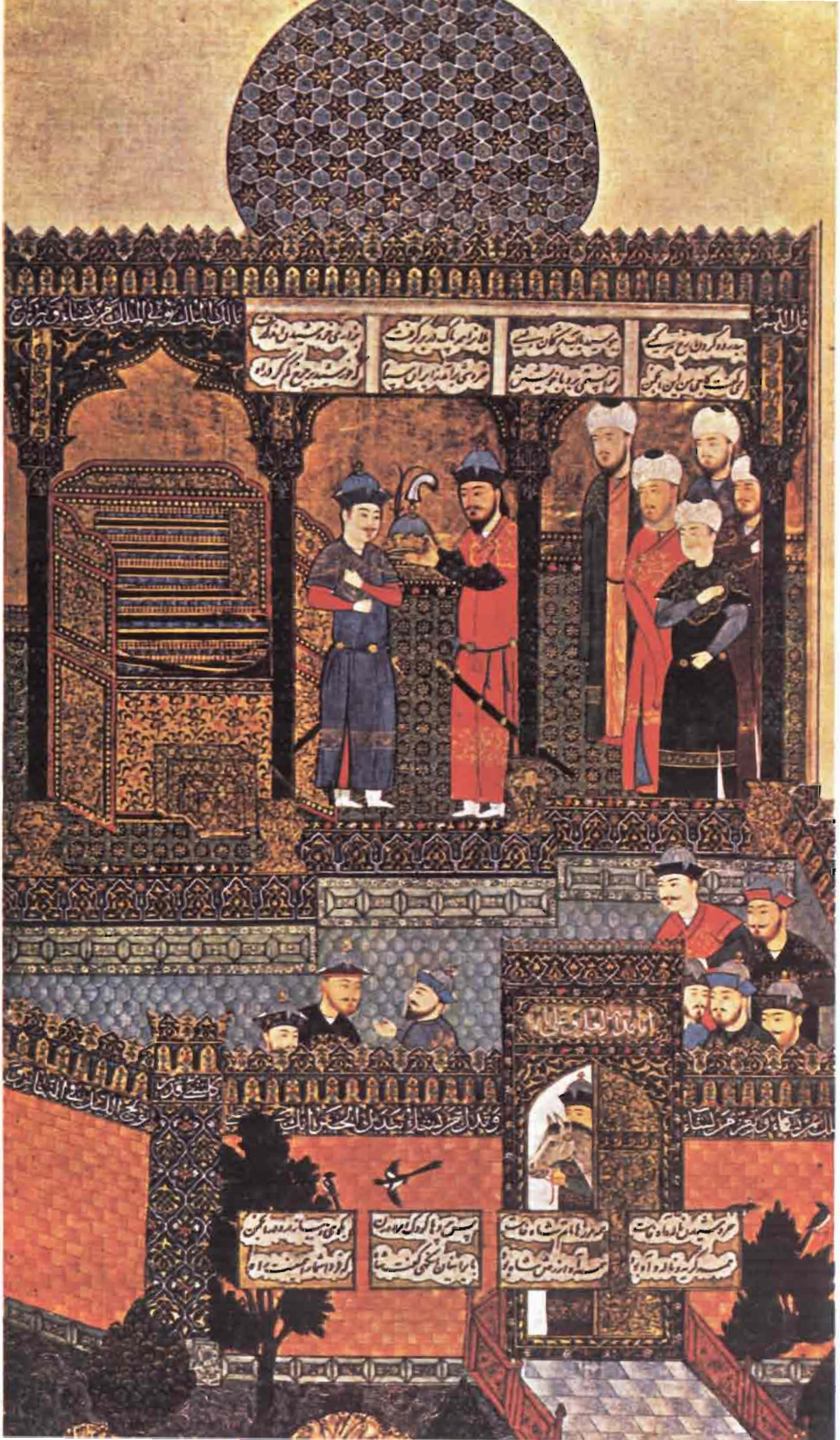


اولین
جشنواره ویدیویی سوره

سوم تاششم دیماه ۱۳۷۲

تهران -خیابان آزادی-جنب وزارت کارواموراجتماعی-ساختمان۴۴۹
کدپستی: ۱۴۵۷۹ تلفن (فاکس): ۹۳۹۹۹۱

کلیسای جامع روئن (غروب) مونه. ۱۸۹۴. ۶۵×۱۰۰ سانتی متر.موزه پوشکین / مسکو



تاج گذاری تهماسب توسط کی خسرو، شاهنامه شاه عباس اول