

درآمدی  
بر نقد ساختارهای زیبایی شناسی  
عباس سماکار

چاپ دوم این گفتار  
به رامین جوان  
به خاطر نگرش ژرفش بر رویکردهای اجتماعی ادبیات و هنر تقدیم می شود

\* درآمدی بر نقد ساختارهای زیبایی شناسی

\* نوشته: عباس سماکار

\* روی جلد: قدسی قاضی نور

\* چاپ اول: بهار ۱۳۷۴ (۱۹۹۵)

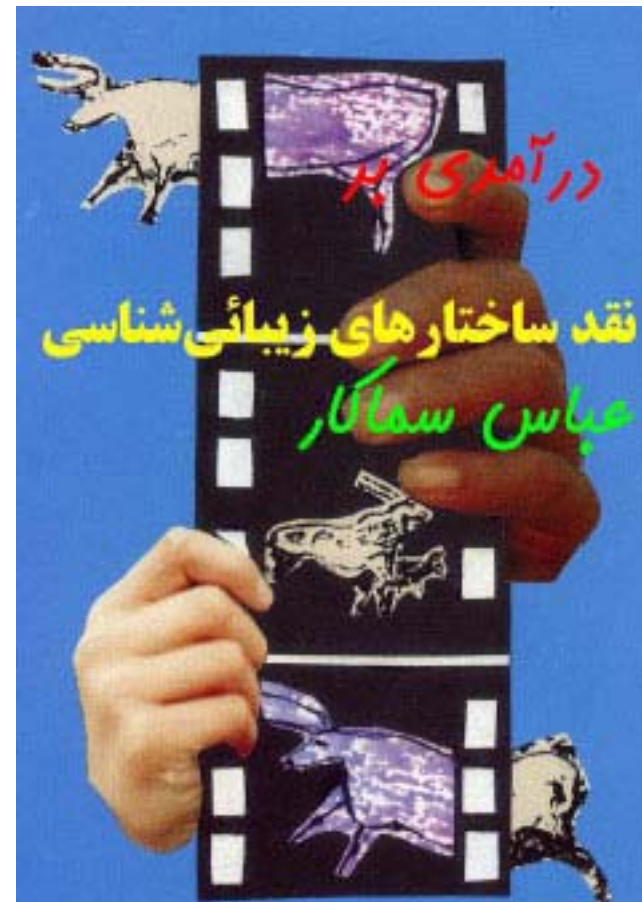
\* ناشر: نشر آموزش

\* چاپ دوم: بهار ۱۳۸۵ (۲۰۰۶)

\* ناشر: خانه هنر

\* آدرس تماس:

e.mail: Abbas.Samakar@gmx.net



چاپ دوم  
(با بازنگری ها)  
بخش اول: پیش درآمد

## پیش‌گفتار چاپ دوم

بازنگری در این گفتار، ضرورتی بود که پس از گذشت چندسال از چاپ اول آن و به هنگام چاپ دوم پیش آمد. در این بازنگری به پاره‌ای از ویرایش‌ها نیاز بود، تا زبان به‌ناچار پیچیده‌تر این گفتار را شاید اندکی روان‌تر کند. به ویژه، برخی ناروشنی‌های آن را که ناشی از سهوهای موجود در چاپ اول بود برطرف سازد و واژگان تازه‌ای را نیز برای روان‌شدن گویش فارسی آن بیابد. با این همه، هنوز اگر اُفت و ایرادی در آن هست، از خواننده درخواست می‌کنم که مرا در جریان پیش‌نهاده‌ها و رهنمودهایش بگذارد. از این لطف، پیشاپیش سپاسگزارم.

## فهرست

بخش اول	پیش‌درآمد	صفحه ۳ - ۷
بخش دوم	درآمد	صفحه ۸ - ۳۲
بخش سوم	ادبیات و هنر	صفحه ۳۳ - ۴۸
بخش چهارم	پیدایش	صفحه ۴۹ - ۵۶
بخش پنجم	اسطوره، حماسه، شعر	صفحه ۵۷ - ۸۳
بخش ششم	رمان	صفحه ۸۴ - ۱۱۱
بخش هفتم	تئاتر	صفحه ۱۱۲ - ۱۲۱
بخش هشتم	موسیقی	صفحه ۱۲۲ - ۱۳۰
بخش نهم	رقص	صفحه ۱۳۱ - ۱۳۵
بخش دهم	نقاشی	صفحه ۱۳۶ - ۱۴۶
بخش یازدهم	بیکره‌سازی	صفحه ۱۴۷ - ۱۵۳
بخش دوازدهم	معماری	صفحه ۱۵۴ - ۱۵۹
بخش سیزدهم	سینما	صفحه ۱۶۰ - ۱۸۳

## بخش اول پیش در آمد

درون مایه و انگیزه این گفتار، روشن ساختن چگونگی و چندگونگی ساختارهای زیبایی‌شناسی و ورود به حوزه همگانی نقد و روشن‌گری در بنا و چارچوب آن است.

هنر و ادبیات را می‌توان از زاویه‌های گوناگون تاریخی، اجتماعی و یا صرفاً ساختارشناسی بررسی کرد. بررسی و کنکاش در دیدگاه‌های تاریخی و اجتماعی این گفتار تا به حال در آثار بسیاری ارائه شده است و قصد نگارنده ورود به این گستره نیست. هرچند، هر جا لازم بوده، به جنبه‌های تاریخی و اجتماعی موضوع نیز اشاره شده؛ ولی در این جا، کوشش بیش‌تر، بر روشن ساختن جنبه‌های ساختاری نقد ادبی و هنری بوده است.

ساختارها، گستره‌هایی از کارگزاری هنری و ادبی اند که فرآورده حوزه‌های معین زیبایی‌شناسی، سبک‌شناسی و دستوری به‌شمار می‌آیند. گستره‌هایی که ضمن اشتراک پایه‌ای در هنر و ادبیات، در هر کدام از آن‌ها مرزها و جدائی‌های ویژه خود را دارد. گونه‌ای سبک و سیاق که در هر هنر به شکلی

نمایان رخ می‌دهد و در عین حال، به گونه همگانی نیز، چیزی از آن در تمام زمینه‌های هنری و ادبی یافت می‌شود. به این معنی که، فرق بین هنر و ادبیات، در بنیاد، چیست؟ چه نمایه‌هایی آن‌ها را در ساختار از هم جدا می‌کند؟ و همین‌طور؛ در گونه‌بندی ادبی که در برگیرنده افسانه، حکایت، نمایشنامه، شعر، داستان و فیلم‌نامه است؛ و در هنر که شامل نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری، موسیقی، رقص، تئاتر و سینما است، کدام جدائی‌ها بازشناساننده این گونه‌ها از یکدیگر است؟

برای مثال، ساختار و پایه‌های زیبایی‌شناسی در تئاتر چه شکلی دارد و جدائی آن با ساختار یک هنر دیگر، فرضاً سینما در چیست؟ و یا جدائی فرضاً داستان از شعر چگونه است؟ کجا مرز یکی پایان می‌یابد و مرز دیگری آغاز می‌شود؟ و در عین حال، یگانگی و هم‌گونی هنرها و ادبیات با هم کجا است؟ برای پرداختن به این موارد، هم‌چنین لازم است اشاره شود که هنر چیست، چرا و چگونه خلق شده و تا کنون، در کل به چه شکل و صورت به کار انسان آمده است؟

جمع‌بندی دستاوردهای ساختاری در هنر و ادبیات، فارغ از این که هر کدام با چه اهدافی به وجود آمده و از هر سبک و شیوه، چگونه و با چه اهدافی بهره‌برداری شده، کاری سودمند و ضروری است. ساده‌ترین این سودها، یاری به درک و برداشت بهتر از اثر هنری و آفرینش هرچه درخشان‌تر آن است. وقتی هنرمندان و دوست‌داران هنر، به دانش شناخت و بررسی پدیده‌های

هنری مجهز شوند، کارائی آنها در شناسائی و آفرینش بالا خواهد رفت و این موضوعی است که سود گوناگون آن برای کسی پنهان نیست.

البته کاوش در این زمینه‌ها، پیش از این به گونه‌هایی چه در ایران و چه در جهان، در بخش‌ها و پاره‌های هنر و ادبیات انجام گرفته و آثار بسیاری در زمینه شناخت بنیادها و روی کردهای هنری و ادبی تدوین شده است. کوشش نگارنده در این جا، این است که با توجه به این آثار و با بهره‌گیری از آنها، از تکرار خودداری کند و کاری اگر نه پُر بار، ولی تازه در این زمینه ارائه دهد.

و بی‌تردید، هدف، این هم نیست که تمام تحولات ساختاری بررسی شود. این مهم از توان و بضاعت نگارنده بیرون است؛ بلکه، تنها یک بررسی کلی و توجه به نقطه عطف‌های ساختاری هنر و ادبیات مورد نگر است؛ و در همین اندک نیز از تکرار بررسی ساختاری در شکل‌های مشابه هنرهای گوناگون خودداری شده است.

\*\*\*

## درآمد

هنر چیست؟ این نخستین پرسش است. از این نخستین تر، آن که پرسیم هنر چگونه و چرا پدید آمد و اساساً این پدیدار کجا و چگونه به کار انسان آمده است؟

با دقت در پرسش دوم و یافتن راز پدیداری هنر، می‌توان امید داشت که پاسخ پرسش نخستین، یعنی کلید درک چیستان هنر نیز به دست آید. اما، برای روشن شدن راز پدیداری هنر ضروری است مجهز شویم، رخت سفر بپوشیم و به زمان‌های دور برویم؛ به خیلی دور. به دوران پارینه‌سنگی که حدوداً از چهل هزار تا ده هزار سال پیش به درازا کشیده است<sup>۱</sup>.

اولین آثاری که از بشر به دست آمده متعلق به محدوده‌هایی از این دوران است. در غارهای لاسکو (Lasco) در مونتینیاک (Montignac)، در منطقه دوردونی (Dordogne) فرانسه و در غارهای آلتامیرا (Altamira)، در دامنه جنوبی سلسله جبال پیرنه (Pyrenees) که

شمال آن فرانسه قرار گرفته و پائین آن سرزمین فراخ اسپانیا آغاز می‌شود، نخستین آثار هنر انسان نخستین بر دیواره‌های سنگی این غارها پیدا شده است.

از دوره پارینه‌سنگی، در بسیاری نقاط دیگر جهان نیز آثاری موجود است؛ از جمله، ونوس ویلن‌دورف (Wielendorf) و آثار دیگر از کناره‌های دانوب (Danube) نقاشی‌ها و کنده‌کاری‌های نجد (Najd) ایران و مانند این‌ها. اما، آثار به جامانده در غارهای لاسکو و فون دوگوم (Font de Gaum) در کشور فرانسه و آلتامیرا در کشور اسپانیا سندهای پُر ارزش بیشتری برای بررسی‌انگیزه نخستین و ذهنیت و درک و دریافت آغازین بشر از هنر به دست می‌دهند. این آثار عبارت‌اند از تصاویر گوناگونی از شکار و نقش‌هایی از دست انسان<sup>۲</sup>.

با دیدن این نقش‌های دیواری، این پرسش پیش می‌آید که نیت انسان نخستین از کشیدن آن‌ها بر دیواره غارها چه بوده است؟ آیا او در و دیوار محل زندگی خود را با آن‌ها آذین می‌بسته و به قصد بازی و لذت از زندگی، این نقش‌ها را می‌کشیده است؟ آیا او هنر را نهادی در خود و مستقل می‌پنداشته است که بتواند جدا از شرایط زیستی و معیشتی‌اش وجود داشته باشد؟ آیا این آثار هنری با مفهوم امروزی ست؟ و آیا درک و دریافت بشر نخستین از هنر، اساساً همان دریافتی است که انسان امروز از هنر دارد؟ و یا این نقش‌ها، بیشتر از هر چیز به نیت رفع اولین نیازمندی‌های

انسانی‌اش پدید آمده و بر آوردن نیازی گنگ و نابخود در او را به دنبال داشته است؟

در این باره اختلاف نظر هست. یکی هنر را امری ابدی و ازلی که در نهاد بشر است و ریشه در ماورای طبیعت او دارد می‌پندارد و دیگری گمان می‌کند؛ هنر واقعه‌ای تاریخی و پاسخ انسان به نیاز بی‌واسطه چیزی است که، در پایه‌ها و نخستین جلوه‌هایش با زیست اجتماعی و حیات معیشتی او گره می‌خورده است.

برای بررسی این دومی که، این گفتار پایگاه نظری خود را در آن می‌یابد، ضروری است که به یاری دانسته‌های موجود نگاهی به شرایط زیستی انسان نخستین بیندازیم.

به سپیده‌دم تاریخ برویم. به آن صبح‌گاه مه‌گرفته و خفه‌ای که انسان از بردگی قرن‌ها شب طولانی طبیعت حیوانی خود سر برآورده و با قامتی راست بر آستانه جهان، بر درگاه کوه‌ها، با چشم انداز فراخی از دشت‌های مخوف در برابرش، به پایستاده است و دنیای تازه را با بیم و تردید می‌نگرد. هنوز، چند ده‌هزار سال به مفهوم امروزی «انسان» وقت باقی است و او هنوز از خواب دیرینه - خام‌سری خود رها نشده و در اندیشه رمز و رازی است که در برابرش هزار رنگ و چهره به خود می‌گیرد. به راستی، انسان در این لحظه به چه می‌اندیشد و تفکر آن روز او، در باره هنر چقدر با اندیشه‌های امروزی هم‌خوانی دارد؟

در دوران پارینه‌سنگی، انسان هنوز به کشاورزی دست نیافته و تولیدکننده نیازمندی‌های غذایی خود نیست.<sup>۳</sup> در این دوران، انسان ریزه‌خوار و طفیلی طبیعت است و تنها راه گذران معیشت او، شکار حیوانات وحشی و گردآوری میوه و برگ و ریشه درختان و گیاهان خود رو است. طبعاً، چنین انسانی اختیار کامل زندگی خود را ندارد؛ بلکه دست به دهان و ترس خورده طبیعتی است که هستی او را گاهی مهمان‌گشاده دستی و زمانی درگیر قهر خود می‌کند. باید کوشید زندگی ناپایدار چنین موجود بی‌پناه و ترس خورده‌ای را در ده‌ها هزار سال پیش، در غارهای لاسکو، آلتامیرا و نظایر آن دریافت، تا بتوان به نیت او از خلق هنری پی برد. «دلایل بسیاری وجود دارد که نشان می‌دهد این نقاشی‌های دیواری برای انسان نخستین نقش زینتی نداشته‌است و می‌توان ثابت کرد که انسان این نقش‌ها را به مثابه جادو کردن حیوانات و غلبه یافتن بر آن‌ها و طی مراسم خاصی می‌کشیده‌است. البته این نوع جادوگری شکلی خام دارد و با جادوگری متاخرتر بشر در دوران نوسنگی، که مرحله پیشرفته‌تری است تفاوت داشته‌است. از جمله این‌که نقاش و شکارگر نخستین می‌پنداشته‌است که با دست یافتن به نقش حیوان خود آن را هم به تصرف در می‌آورد<sup>۴</sup>». ولی مسئله مهم‌تر، این است که او چگونه تصویرگری را آغاز کرده و به قدرت «نقش» پی برده و از چه روی این نقش بر او تاثیر روانی یافته‌است؟

قدیمی‌ترین آثار یافته شده نقاشی، تصاویری از دست انسان بر دیواره غارهاست.<sup>۵</sup> این نقش‌ها، بر دیواره غارها و در زمانی بسیار پیش از نقش‌های شکار کشیده شده‌است. اکنون پرسش این جاست که اگر نقش‌های شکار به هدف جادو کشیده می‌شده، نقش این دست‌ها به چه نیتی به وجود آمده‌است؟ واقعاً، این نخستین رازواره‌ها چیست که قدمت آن بیش از نقاشی حیوانات بر دیواره‌هاست؟ با مشاهده شباهت شگفت‌انگیز اندازه، نوع و طرح این نقش‌ها به دست، می‌توان حدس زد که انسان نخستین، اول بار تصادفاً دست آغشته به رنگ خود را به دیوار زده و به این ترتیب نخستین «نقش» را به دست آورده‌است. ولی، او با تکرار این نقش به چه نتیجه‌ای می‌رسیده و چه احساسی از دیدن تصویر دست خود بر دیوار غار پیدا می‌کرده‌است که نمونه‌های متعددی از این نقش بر دیواره‌ها دیده می‌شود؟ بعید به نظر می‌رسد که این هم نوعی جادوگری باشد. باید توجه داشت که فاصله تاریخی بین اولین تصویرهای دست انسان بر دیواره غارها تا تصاویر بعدی که جنبه جادوگری و اجرای مراسم مهار کردن شکار را دارد بسیار زیاد است. آرنولد هاووزر می‌گوید: «می‌دانیم که هنر نامبرده از آن شکارچیان بدوی بوده [...] که به خدایان و جهان و زندگی فراسوی مرگ باور نداشته‌اند. [...] فاصله میان اثر دست‌ها و حتی ابتدائی‌ترین جانورنگاری دوران کهن سنگی، بسیار وسیع است و هیچ‌گونه مدرکی از

گذار ممکن یکی به دیگری در دست نداریم. [...] تصور می شود که یک مرحله پیش از جادو [...] تقدم دارد. [...] فرمول‌های جادویی، پیش از آن که تدوین شوند می بایست مؤثر بودن خود را ثابت کنند. [...] آن‌ها [نقش دست‌ها] بی گمان بدون پژوهش آگاهانه یافته شده و انسان ماقبل جادو، به احتمال، رابطه میان رونوشت و اصل را به تصادف کشف کرده است.»<sup>۶</sup>

پس، نزدیک به یقین، این آثار به نیت جادوگری بوجود نیامده؛ بلکه رسیدن به آن اتفاقی است. در این مرحله، انسان غارنشین هنوز به آن درجه از تفکر نرسیده است که بین موجود زنده و تصویر او - که به شکل اتفاقی بدان دست یافته است - تفاوت قائل شود. چنین انسانی که در درگیری با بغرنجی‌های زندگی، امکان اندیشیدن به شیوه‌های پیچیده را نیافته است هنوز با مفهوم جدائی جسم از جان آشنائی ندارد. هنوز مفهومی به نام «جان» برای او درک شدنی نیست. ذهنیت ساده وی نمی تواند رابطه این دو را که در مرتبه اندیشگی، مرحله ای پیشرفته تر است دریابد. برای او، موجود بی جان با موجود جاندار (تصویر دست با خود دست) یکی است. با این تفاوت که یکی متحرک است و دیگری ثابت. حالا چرا این دیگری ثابت است و یا دیگر قادر به حرکت نیست، به دیده عقلانی او اهمیتی ندارد. «نیایش‌ها و مراسم تدفین کاملاً روشن می سازند که [بعدها] انسان نوسنگی، جان را به منزله گوهری جدا از تن، ادراک

می کند. [...] لوئی برول، از سرخ پوستی بنام سیوکس در یکی از قبایل اولیه امروزی نقل می کند که سرخ پوست مذبور که دیده بود پژوهش گری طرح‌هایی می کشد، گفته بود: «می دانم که این مرد بسیاری از گاوهای کوهان دار ما را توی کتابش کشیده است. خودم پیشش بودم که این کار را کرد. از آن وقت دیگر ما گاو کوهان دار نداریم.»<sup>۷</sup>

این همانی تصویر و موجود زنده، و تکرار نقش دست‌ها بر دیواره غارها نشان می دهد که تصویر به وجود آمده، باید از خود ذهنیتی در سازنده اش به وجود آورده باشد که در زندگی او پدیده تازه ای شمرده می شده است. به احتمال زیاد، او از این رو به تکرار دست زده است که، پدیده «نقش» را شناسائی کند. و این قدر پیدا است که این «نقش» بی حرکت، این «ثبوت»، این ماندگاری موجود زنده در چارچوب نازک تصویر، نوعی جذابیت رمز آمیز دارد که او را به شدت افسون می کند. شاید بتوان این افسون را نطفه لذتی دانست که بعدها «لذت زیبایی شناسی» می شود. در واقع، با کشف این افسون است که او از آن پس، عامدانه به نقش شکار بر دیواره غار می پردازد تا آن چه را در طبیعت قهار با ترس و دشواری به چنگ می توان آورد، در عرصه تصویر - که با وجود زنده یکی می نماید - آسان به دست آید. و این، باید نوعی خشنودی روانی در پی داشته باشد. چون این انسان ناپخته دیرین، با تمام خام اندیشی اش می داند که دست یابی به آن چه شکمش را سیر می کند با شکارهای تصویر شده تفاوت دارد. ولی او با

تصویر کردن جانور بر روی سنگ و با نیزه زدن به آن و زخمی کردنش، می‌پندارد که شکار را در طبیعت نیز زخم زده و یا توانائی زخم زدن به آن را پیدا کرده‌است.

جرج لوکاچ در نقد به «تونویو کروگر» چنین می‌گوید:

«هنرمند باید غیر آدمی زاد باشد، ابرمرد باشد. باید با انسانیت ما نسبتی دور و بیگانه داشته باشد. فقط در چنین حالتی در موقعیتی است، یا بهتر است بگویم فقط در چنین حالتی وسوسه خواهد شد که زندگی را به بهترین وجهی نشان دهد، نمایش دهد، تصویر کند. استعداد سبک و شکل و بیان، چیزی نیست جز همین بینش خون سردانه و خُرده گیرانه به طبیعت. می‌توان گفت که ویران کردن و خنثی کردن باید هم‌چون شرط نخستین، وجود داشته باشد.»<sup>۸</sup>

پس، می‌توان از پدیداری خیره کننده، از توسل به نوعی افسون زدگی و دریافت نیروئی ویرانگر و خنثی کننده نام برد که انسان را در اولین برخورد هایش با «نقش» به شدت مجذوب خود کرده‌است. این مجذوبیت و خیرگی، این آغازه دریافت‌های پیچیده که موجب تشکّل مفاهیم می‌شود و بشر را به جادوگری می‌رساند، این هنر نابخود و اندیشه‌زا که در خام‌ترین شکلش هم محصول تفکر انسان است او را به هیجان می‌آورد.

از همین دریچه تاریخی، می‌توان دید که انسان از همان سپیده دم نخستین چگونه تا کنون کوشیده‌است در منیت پیش تاریخش حلول کند و

در پی خویش برآید. در این حلول، تلاش او برای رهایی از تنهائی ترس آوری که بر جهانش سایه انداخته - حتی اگر در آغاز تلاشی ناخودآگاه هم باشد - پیدا است.

ابزاری که انسان اکنون برای بیان ناتوانی و ترس خود از طبیعت یافته چیست؟ در واقع، همان «نقش اتفاقی دست» و متاثر از آن، تصویر محصور شده و به‌اختیار درآمده شکار بر دیواره غار. به عبارت دیگر، انسان، پیش از دست‌یابی به دانش روان، از طریق هنر نیاز روانی‌اش را برمی‌آورد و ترسش را از طبیعت می‌زداید. انسان، با تجربه کردن هنر، به قدرتی دست می‌یابد که دانش جادوگرانه اوست. هنر، همانا اولین ابزار او برای ارتقاء روانی و دست‌یابی به دنیائی برتر و پیروزی بر دنیای حیوانی و ریزه‌خواری طبیعت و ابزار رهایی از ترس از پرتگاه هولناک گرسنه‌گی. انسان، قبل از آن‌که به ادراک و شناخت مشخصی از خود، کاری که می‌کند و از شرایط زیست و نیروهای ترسناک آن برسد، با شاخک‌های حسی هنر، جهان را شناسائی می‌کند و پس آن‌گاه به خودشناسی و دانش و غلبه بر طبیعت و ابزار سیر شدنش می‌رسد. به این شکل، انسان توانا می‌شود به یاری هنر بر ترس از بیرون خود غلبه کند.

ولی مسئله به همین جا خاتمه نمی‌یابد. وقتی انسان به این مرحله دگرگونی می‌رسد، مشکلی دیگر در این تحول تاریخی رخ می‌نماید. هم‌چنان که بشر قدم برمی‌دارد تا پیش تاریخ خود را در یک پگاه طلائی پشت سر

بگذارند تنهائی او دو رویه می شود.

انسان نخستین، موجودی است با زندگی به ناچار جمعی که به خاطر دشواری های گوناگون، نیازهای زندگی اش تنها به خورد و خوراک و تولید مثل و سرپناه یافتن محدود است. زندگی او از این رو به ناچار جمعی است که تنهائی، برای او معنائی جز مرگ ندارد. در زیست گاه پرخطر دوران نخستین، حتی برای گروه ها و دسته های انسانی نیز پیروزی بر شکار و گردآوری غذا (که به شکل دسته جمعی انجام می شده) همیشه امری توأم با توفیق نیست؛ چه برسد به آن که چنین انسانی - که به ویژه در سنین بالا نیرومندی خود را از دست می دهد و در مقابل نیروهای طبیعت بی پناه می ماند - بخواهد به تنهائی بر این امور چیره شود. بنابراین، تداوم زندگی، نیاز به چیره گی بر نیروهای طبیعت، نیاز به حمایت و ایمنی و نیازهای روانی دیگر، زیست جمعی انسان را حکم می کند.

در پگاه نخستین، در سحرگاهی که انسان از بردگی قرن ها شب طولانی طبیعت حیوانی به اندازه کافی فاصله گرفته، تنهائی، واقعاً هراس انگیز است. این تنهائی، به معنی بی پناهی در برابر نیروهای بیرونی و قهار طبیعت، یک تنهائی دسته جمعی است. در این شرایط، انسان هنوز عادت ندارد که پس از شکار یا تلاش برای گردآوری غذا، در تنهائیش، در تکلمی خاموش با خویش درگیر شود و دنیای ویژه خود و ترس و امید یگانه اش را بسازد. در این دوران، ترس او، از بیرون خود، یا به عبارتی از

بیرون جمعی او است. آنچه دیگران را می ترساند او را نیز به همان گونه می ترساند. مجموعه تمام نیروهائی که حیات شکارگر را تهدید می کند، تنها ماندن هر یک را با خشونت و مرگ رقم می زند. به این اعتبار، انسان فرد جمعی است که در سپیده دم تاریخ می کوشد بر یک تنهائی همگانی غلبه کند.

اکنون، چنین موجود ترس خورده ای که حتی با خود خلوت نمی کند، چقدر امکان آن را دارد که به پدیده ای مانند هنر به مفهوم امروز بیندیشد؟ برداشت از هنر، به عنوان نهادی مستقل و متکی به خود، مربوط به زمانی است که انسان در دستگاه اندیشگی اش قادر به ادراکات پیچیده می شود و چنین انسانی، کسی است که فراغت و امکان تنهائی و اندیشیدن به چیزی بیرون از زندگی روزمره، و امکان درک استفاده از آن را دارد. انسان نخستین چنین فراغت و امکانی را فاقد است. او در خلوت خود جز ترس از طبیعت، دغدغه خاطر دیگری نمی تواند داشته باشد که دل مشغول آن شود. و دغدغه طبیعت، پدیداری همگانی است نه فردی. یعنی «تنهائی» امری همگانی است و هر کس در خلوتش نیز با دیگران سر می کند تا ایمن باشد. بنابراین، خلوت کردن با خود به مفهوم ما، برای او بی معنا است. وجودی مثل «من» برای انسان نخستین چه معنائی جز تنهائی در برابر نیروهای قهرآمیز طبیعت می تواند داشته باشد. «من»، یا فردیت هر کس تنهائی او است. فرورفتن به درون خود (فردیت)، پدیداری متاخر است.

فردیت، همانا حاصل دوران ویژه‌ای از هستی اجتماعی بشر است. فردیت، ذهنیت انسان آسوده‌ای است که چیزی برای آن تنها خود کردن دارد. پس، «من» باید معنایی متعلق به انسان تولید کننده و گردآورنده مازاد باشد. «من»، به عنوان انسان صاحب امتیاز، همین که از تنهایی به درمی آید، دیگر «من» نیست. وجود دیگری ست که از کالبد انسان سربرمی آورد تا حتی درون خود او را نیز به نابودی بکشاند. این وجود «دیگر» کیست؟ و آیا «تنهایی» ترس از خود نیز به حساب نمی آید؟ آیا «من»، وقتی تنها ست با خود نیز بیگانه نمی شود؟

به این شکل، انسانی که به حوزه این گونه مفاهیم می رسد، هم از تنهایی می ترسد و هم نزد دیگران به خود پناه می برد تا تنها باشد. یعنی انسان، هم از «تنها» شدن می ترسد و هم در نوعی بیگانگی با «خود جمعی» اش «تنها» می شود. و این درست از زمانی پیش می آید که او، در یک تحول تاریخی، هنگام عبور از موقعیت ریزه خواری شکارگرانه به موقعیتی تولید کننده و خودکفا، «خود جمعی» اش را به بهای یک «خود فردی» ی نویافته و «صاحب امتیاز» گم می کند. یعنی زمانی فرامی رسد که نمود همگانی ترس بی رنگ می شود و جنبه فردی آن قوت می گیرد. این همان زمانی است که انسان از مازاد دیگران، آن خود را جسته و در حراست از «من» اش برآمده است. از این پس، چهره او در غباری دوران ساز فرومی رود و در دفاع از آنچه گرد می آورد است که «تنها» می شود.

در این حالت است که انسان می تواند از آن موجود مشکوکی که در اعماق وجودش خانه می گزیند به هراس بیفتد و از خود نیز بترسد. این تنهایی برای ذات جمعی او کشنده است و هر دم از اعماق فشار می آورد. اکنون، تنهایی و ترس، از بیرون به درون انتقال یافته است. در واقع، همین که انسان از آشنا و حمایتگر شکارگر پیشین اش، از «دیگری» که اکنون مانند او خواهان اضافات و بنابراین دشمن است می ترسد و به درون خویش پناه می برد، تنهایی اش دو رویه می شود. او، در حالی که هنوز از قهر طبیعت رنج می برد، رویه دیگری از ترس را نیز می شناسد: ترس از «خود» را.

این جاست که باز هنر به سراغش می آید تا او را از این ترس نیز برهاند. از این پس، هنر در تمام دوران های سلطه و امتیاز رد جوامع بشری، هنر بیان وضعیت همین سلطه است. و این بار، دست آویزی به هنر، اتفاقی نیست. این بار، به جای نقاشی (هنر اتفاقی)، شعر (هنر عامدانه) به کمک او می آید تا او (انسان صاحب امتیاز) را از این ورطه نجات بخشد.

انسان، در زیست به ناچار اجتماعی خود نیازمند دیگران است. بنابراین، در او در این موقعیت تازه نیز می کوشد از در آشتی در آید و بار دیگر «خود جمعی» اش را بیابد. و در این راه پر سنگلاخ به شعر توسل می جوید.

اگر نقاشی آغازین پاسخ به بیرون (ترس از طبیعت) بود، شعر، پاسخ به درون (ترس از خود) است. چهره مجرد انسان، بعدی تاریخی دارد. اما کافی ست پرده را پس بزنیم و در چشمان زنده او بنگریم تا فوراً بعد

تاریخی خود را از دست بدهد و به چیزی پر از خون، حاضر و لمس شدنی تبدیل شود که امروزی ست. در واقع، انسان همواره «امروزی» ست. در هر مقطع از تاریخ نیز که به او بنگریم «امروزی» است. تاریخ عبارت است از جمع‌بند لحظه‌ها و همیشه کلی ست. ولی فقط همین «لحظه‌ها» ست که زیسته می‌شود. غیر از این، هرچه هست افسانه است؛ چیزی انتزاعی و کلی و غیرقابل زیست که تنها در عرصه مفاهیم می‌توان به آن نظر داشت. در طول زندگی بشر، جز هنر، از تاریخ چه باقی مانده است؟

ژرژ دوهمال می‌گوید: «همه یادداشت‌های سفر جنگجویان تروا، در پیچ و خم قرن‌ها از دست رفته است. فقط ایلید و اُدیسه است که باقی مانده.»<sup>۹</sup>

به کمک همین‌ها ست که انسان تاریخ خود را می‌شناسد. تاریخ، «گذشته» است. این «گذشته» فقط در هنر است که شکل «هنوز و حال» را به خود می‌گیرد. زندگی، اصولاً خود را در هنر باز می‌یابد و اصول آرمانی یا واقعیت خود را بازسازی می‌کند. هنر ابزاری ست که انسان ساخته تا خود را نجات دهد، تاریخ را نجات دهد. هنر رد پای انسان در تاریخ است. بدون آن، تاریخ در تاریکی قرن‌ها گم می‌شود. در تمام طول تاریخ، با هنر است که انسان احساس امنیت می‌کند. تاریخ و گذشته بشری، بدون هنر بعدی تاریک و غم‌انگیز به خود می‌گیرد؛ تاریک، سیاه. آینه‌ای بی‌عمق، با تصویری کدر و گنگ؛ آینه‌ای که انسان نمی‌تواند چهره پیشین‌اش را در آن بنگرد. انسان در هنر آرزوها را تجربه می‌کند؛ آرزوهایی که در زندگی

کمتر امکان بر آوردن آن‌ها هست. در هنر، تمام خوبی‌ها، آن‌چنان که باید باشند تجربه می‌شوند و تمام پلیدی‌ها، آن‌چنان که هستند. در هنر، حقیقت تجربه می‌شود؛ آن‌چه در زندگی شخصی اتفاق نیفتاده، ولی جزو حقیقت زندگی است. «زن زیبا» را به «عروسک» تشبیه می‌کنند. یعنی «واقعیت»، با چیزی «ساختگی» مقایسه می‌شود تا اوج زیبایی به فهم در آید. یا در اساطیر، ونوس، مثال زیبایی است. آیا او در واقعیت موجود بوده و یا او تجسم اغراق‌آمیز زیبایی ست؟ آرزوئی که، بشر در سر می‌پرورانده؟ «تخیلی» که، زیباتر از «واقعیت» موجود است؟ اوج کمال خواهی؟ چیزی مانند حرکت دیگر خدایان اساطیری، هم‌چون خدایان المپ که اغراق در اوج تحرک و زیبایی‌اند؟ و همه این‌ها چیست جز، بازتولید ذهنیت سلطه ایدئولوژی موجود؟

همه این‌ها نشان می‌دهد آن‌چه در هنر پیش می‌آید به ندرت در زندگی طبیعی موجود است. هنر، بیان اغراق‌آمیز زیبایی شناختی و تحرک دل‌خواه (آرزو شده) زندگی ست. بنابراین، بود این جهان، از هنر سامان می‌گیرد و هنرمند، بی‌مهابا در میدان شلوغ ساختارهای پیچاپیچ آن پیش می‌رود و گم نمی‌شود. سرش پر از اوهام و خیال‌های واقعی است. گاهی در خیال، واقعیتی سوزان‌تر از خود واقعیت نهفته است. پس، هنر که خیالی بیش نیست، واقعی‌تر از واقعیت می‌نماید و با حقیقت شانه به شانه می‌شود. انسان در گنج هنر جرثومه و چکیده بهترین آرزوهایش را برای نسل‌ها

ذخیره می‌کند و تاریخ را می‌سازد. در هنر، زندگی چنان واقعی می‌جوشد که بیرون آن، چیز ساده و پیش پا افتاده و نگران‌کننده‌ای است. و طبیعی است که یک «زندگی درخشان و طراز نوین» بسیار پر شکوه‌تر از یک زندگی پیش پا افتاده (روزمره) است. بدون هنر، انسان از زندگی و واقعیت این جهان می‌ترسد. قدرت زبان در تصویر آن روح سبعمانه و تصاحب‌گر بشری انکارناپذیر است. هر شیوه منیت جهانی، خود را به عنوان برش نازکی از این کلیت (تاریخ)، در حالت‌های متفاوت و تجددخواه تجربه می‌کند. «من»، با دریافت خود در حالت‌های نو، به دریافت پاره‌هایی از تاریخ دست می‌یابد. اگر زیر ذره‌بین هنر به اعماق تاریخ نگاه کنیم؛ برش‌های نازکی از این جهان که «من» باشد، هم‌چون اوراقی از دفتری عظیم پیدا است. چقدر این مفهوم، با مفهوم مجرد «انسان» که کلیت یافته تاریخی است، با مفهوم «مجرد»ی که آدمی می‌تواند نسبت به بود و نبود آن بی تفاوت بماند فرق دارد. فردیت، به شکل شگفت‌انگیزی ظریف است و نقش غول‌آسایی در تحول هستی مجرد تاریخی بازی می‌کند.

انسان وقتی فردیت یافت و توانست با خود خلوت کند به پیشرفت رسید. در واقع تن خونی و ملموس «فرد» همواره می‌کوشد خود را از غبار «تجرد» که بر وجود تاریخی او سایه انداخته است بیرون بکشد و در هر برش زمانی خود را باز یابد. تنها از این طریق است که کلیت او از مجرد خام تاریخی به درمی‌آید و منیت می‌یابد. انسان، برای این که در ابعاد تاریخ گم

نشود و از ذات پر شکوه و روح نرم آنگونه‌اش به دور نیافتد، هر جا که به عرصه مقولات پا می‌گذارد می‌کوشد به آن گوهر ارتباط - هنر - که او را به ذات یگانه‌اش وفادار نگه می‌دارد دست آویزد. پس، هنر یک واقعه تاریخی است. به این گونه و در این گذر پرسنگلاخ، هستی در هنر چنان از زیست خام سرانه شکارگر دور می‌شود و به مفاهیم می‌رسد و چنان در ذهن ژرفا می‌یابد که گوئی یک سره جانمایه‌ها در آن است. گوئی آن نیروی جاذبه که از تصویر دست بر دیوار غارهای نخستین برمی‌خاست، از میان همه سال‌ها و رویدادهائی که تاریخ انسان را می‌نوردد، همگی در ذهنیت انسان گرد می‌آید و از میان نقش و کلمه آن بیرون می‌تراود و در جان این جهان نفوذ می‌کند.

بدین سان، هنرمند به کشف می‌رسد. کشف، یعنی خلاقیت هنری. کشف حقیقت، بازسازی آن‌چه وجود دارد نیست؛ یافتی است که از پس کوششی توانفرسا، از میان مبهمات زندگی در برابر انسان ظهور می‌یابد. پس، تا این جا، هنر هیچ‌گاه موضع‌گیرانه نخواهد بود. موضع‌گیری از آن موقعیتی است که انسان نسبت به جهان تسلط داشته باشد. در جهانی که در هر لحظه‌اش ناشناخته‌ای سبز می‌شود، هنر تنها می‌تواند رازجویانه باشد. راز نفوذ هنر هم در همین نکته است؛ یعنی هنر، مانند انسان واقعی، با زندگی برخورد می‌کند و راهش را می‌جوید. نقاشی، همانا روح انسان شکارگر غارنشینی را بازمی‌تابد که در برابر تصویر دست خود به ابهام دچار

می‌شود. و شعر روح خردگرایی است که «خود آشنا» را در گمی‌ها باز می‌نماید و در این مسیر به گستره مفاهیم پا می‌گذارد تا کلیت مقوله‌ای و روند دسته‌بندی شدن را ببیند و در این فراگرد، انسان با پدیدار دیگری به نام «من سوم» روبرو می‌شود.

دانته می‌گوید: «نیت نخستین کسی که عمل می‌کند، در هر کاری که باشد آشکار ساختن تصویر خویش است». انسان نخستین، با ساختن تصویر دست خود، به کار پیچیده‌ای دست می‌زند که ساده‌ترین برداشت از آن این است که او خویشتن را تصویر می‌کند. اما این «خویشتن تصویری» فقط او نیست. چیزی جدا از او هم هست. «او»ی در موقعیت خاص است. «او»ی دیگری است که ثابت مانده و حرکتش به صورت تششعی خاص از آن بیرون می‌تراود. اما حد و اندازه‌این «من» نوین کجاست؟ چه ابعادی می‌تواند به خود بگیرد؟ آیا با تغییر «ظاهر» تغییر می‌کند؟ انسان نخستین که نمی‌توانسته هر روز خود را در آینه ببیند، چه تصویری از این «من» داشته‌است؟ و آیا اصولاً برای اندیشیدن به «من» آینه‌ای لازم است؟ آیا تصویر دست او بر دیوار نوعی آینه نیست؟ آینه‌ای که او را بیرون از درونش می‌نماید؟ «من» را در یک موقعیت تازه؟ آیا این تصویر، «بعد خام من» را واقعیت نمی‌بخشد؟ آغازی برای بیرون کشیدن «من»، از اعماق گنگ و ناشناس وجود کلی، از درون «آدم جمعی شکارگر»، تا در برابر «جمع» به آن هویت تازه‌ای به مثابه «فردیت خام نخستین» بدهد؟

انسان می‌کوشد، با کنکاش در تصویر دست، «خود» را بازشناسد. ولی این تصویر به او شباهت ندارد. یعنی چیزی کم یا بیش از «دست» است. و با دیگر «او»های او که به صورت زنده در اطرافش در حرکتند تفاوت اساسی دارد. «من» فقط در ارتباط با «دیگر»ی است که معنی پیدا می‌کند. و آلی جهان یکسر «درون» می‌شود. و در چنین جهانی دیگر «من» معنی نمی‌دهد. تصویر دست فقط عین بیرونی «من» نیست، برابر نهاد او در پیشگاه «جمع» نیز هست. از این رو، انسان برای دریافت «من»ش نیاز به چنین تصویرگری‌ای دارد. انسان در این آینه «خود»ش را می‌بیند. به این صورت «من» تازه‌ای کشف می‌شود. و او برای نخستین بار «من»ش را جدا از جمع، و بیرون از درونش می‌آزماید. اکنون ما با سه منیت روبروئیم. «من» درونی، «من» بیرونی (اجتماع)، و «من» هنری که ساختگی است، اما بسی بیش از هر دو «من» موجود واقعی می‌نماید؛ چرا که نیروی ویژه‌ای از آن ساطع می‌شود که روی جهان تاثیر می‌گذارد. در واقع، این «من» تازه، واسطه شناخت «من» درونی از «من» بیرونی (اجتماع) است. در طی پروسه شناخت، یعنی شناخت «من» از خود فردی (درونی) و جمعی (بیرونی) اش، «نقش» (تصویر دست) به عامل یگانگی و ستیز درون و بیرون بدل می‌شود. از این رو، «هنر» نه فقط انعکاس زندگی؛ بلکه چیزی بیشتر از آن است. حقیقتی جستجو شده و شکل و تصویری از آرزوها و اندیشه و ایدئولوژی انسان در باره زندگی.

بعد، بشر به شعر می‌رسد. عبور از نقاشی (هنر اتفاقی) به شعر (هنر عامدانه) همانا عبور از «آلودن دست به رنگ و نقش کردن آن بر دیوار» به «اندیشیدن در باره معانی» است. شعر، گذر از خامی به پختگی است. شعر، در جستجوی آن خصلتی از حقیقت زندگی است که خود نیز جزئی از عصاره آن است. از درون همین حقیقت است که «من» جهان را می‌شناسد. به طوری که گاهی در خیال «من» واقعیتی سوزان‌تر از خود واقعیت نهفته است: واقعیتی درخشان و جادویی. و حقیقت این است که کاخ جادویی شعر تنها با خشت زرین کلمات بالا نمی‌رود. پودی نادیدنی از ورد و جادوی نخستین، میلی به پاکیزگی اولیه و گلی از احساسات خفته و دیرین انسان نیالوده به امتیاز، در میانه آن می‌لولد تا دیوار کاخش سقف آسمان را سوراخ کند و جان انسان را تازگی بخشد.

در واقع، همین که انسان دانش تفسیر طبیعت را دریافت و توانست جهان را طور دیگری - در نقش دست - ببیند، به انتزاع دست زد. هر تفسیری، حتی وفادارانه‌ترین تفسیرها از طبیعت (نقش دست بر دیوار)، یک نوع انتزاع است؛ غیر واقعی است و با اصل فرق دارد. «انتزاع»، هر چقدر هم که به جزئیات پردازد باز موضوع را کلی می‌کند، حشو و زواید آن را می‌زند و اُس آنرا نشان می‌دهد. آنچه ما به عنوان منتزع می‌بینیم با اصل تفاوت دارد و بنا به دریافت‌ها و میزان دانش و خلاقیت هنرمند یا تفسیر کننده، غیر طبیعی شده است.

به این ترتیب، دیگر از هنر هندسی (هنر انتزاعی)، تا شعر، فاصله زیادی نیست. هنر هندسی آغازین و متعلق به انسان صاحب امتیاز (نمونه هنر مصر) که، تصویر را از بُعد طبیعی آن خارج می‌سازد و در نشانه‌ها و علائم رمزی و تجریدی خلاصه‌اش می‌کند تماماً کلیت و انتزاع است.

شعر، از این جهت پیشرفت است که هم ذات حسی دارد و هم از انتزاع شدیداً خردمندانه بشری بهره می‌برد. شعر، در نفس خود، کلیت است. شعر در بیان خصوصی‌ترین حالت‌های شاعرانه نیز کلیت است. شعر، به بی‌رحمانه‌ترین شکل به «خصوصیت» می‌پردازد. از این رو، هرگز «فردی» نیست. بلکه تلاشی است برای عمومیت دادن به «فردیت». مولوی را نگاه کنید. کیست که بتواند مدعی شود که او با تمام احساسات «یگانه» اش «فردی» است. انسان با شعر، تنهائی‌اش را دوباره همگانی می‌کند تا با دریافت این که تنها او نیست که «تنها» است، این بار بر ترس از تنهائی خردمندانه‌اش غلبه کند.

به این شکل، شعر بیان ذات کلی زندگی می‌شود. شعر، به تلاش انسان برای زنده ماندن شباهت دارد؛ تلاش انسانی که دیگر دست به دهان و بنده معاش نیست؛ بلکه تلاش انسانی است که به کمک ابزار ساخته خود می‌تواند شکمش را سیر کند و اکنون توان و فراغت آن را دارد که به موضوع دیگری غیر از سیر شدن بیندیشد. یعنی شعر، هنر شکم سیری بشر است، و به یمن این توانائی، تلاشی است که انسان صاحب مرتبت، انسان تصاحب

کنندهٔ اضافات، از خود نشان می‌دهد تا از جنگی پنهان که تار و پود گوهر جمعی او را نابود می‌کند نجات یابد و جهان را نیز با خود نجات دهد.

انسان نخستین فکر نمی‌کرد که آن‌چه به دیوار غار می‌کشید هنر باشد. اثر او برایش نه هنر بود، نه علم و نه تاریخ. او فقط می‌کشید. بر اساس یک نیاز و دغدغه بیرونی (ترس از طبیعت) می‌کشید. ولی شاعر بعد از او، به «قصد» و بر اساس یک میل درونی می‌سراید؛ میل غلبه بر پریشانی فردی. انسان، همین که می‌تواند به درجه تجریدی اختراع زبان برسد، حتی پیش از آن که ساختن الفباء را آغاز کند شاعر شده است. اگر نقاشی در آغاز، هنر «اتفاق» است؛ اگر نقاش نخستین، با هنر تصادم می‌کند؛ اکنون شعر یکسر «قصد» است. در شعر، نیتی آگاهانه نهفته است. انسانی که شعر می‌گوید انسان متفکر و انسان متعالی است. در این مرتبت بالابرنده، هنوز تا امروز هیچ هنر دیگری به پای شعر نمی‌رسد.

هنر همیشه در نمایش تحول تاریخ پیشگام است. باززائی (renesens)، پیش از آن که بتواند به عنوان یک نظریه مطرح شود، از دل تحول هنر نقاشی و مجسمه‌سازی و معماری قرون وسطا شکل گرفت. پیش از آن که خصلت باززائی زندگی بشر به شکل رسمی اعلام شود، نقاشی، پیشتاز هنرهای تجسمی، آن را، در بازتاب انسان تازه تولد یافته از اعماق تاریک قرن‌ها سلطهٔ کلیسا و از دل نقاشی‌های انتزاعی و خالی شده از طبیعت، در نور و زمینهٔ طبیعی جدید اعلام نمود و قرن نور آغاز شد.

از آن پس، پس زمینهٔ زندگی انسان در نقاشی، دوباره طبیعت زنده و متحول رهایی یافته از قرون کلیسایی و بر اساس نوجوئی و سوداگری انسان شد. آبستره نیز، همین نقش را در عصر جدید بازی کرد. تحول دنیای قرن نوزدهم تنها با ذهنیتی ممکن بود که تجرد نقاشی آبستره را می‌فهمید. از آن پس، انسان از صحنهٔ نقاشی کوچ کرد و جای او را خط و طرح مجرد پر کرد. در واقع، کشف حقیقت طرح، یا کشف ساختمان اصلی شی، اصل نقاشی در آبستره قرار گرفت.

به این ترتیب، شعر یک قصد است که هم از آغاز، جهان را هدفمند نگریسته و به دنبال بیان بی‌واسطهٔ آن بوده است. آن‌گونه که خود آن را می‌یابد.

انسانی که شعر می‌گوید انسان متفکر، انسان هدفمند و انسان اهل مفاهیم است. کلیت ذهنی‌ای که او در این مرحله به آن دست یافته، انقلابی در تاریخ تفکر است. از این رو، فلسفه چیزی جز جمع‌بند شعر نیست و نخستین فیلسوفان همانا شاعرانند. «کلی» بودن شعر، درک بینشی از جهان را که، مستلزم فهم «جزء و کل» و یا تقسیم‌بندی مفاهیم است در پی می‌آورد. انسان بیرونی، اکنون درونی شده است. انسان، از وقتی که می‌تواند به مسئله جان بیندیشد و درون خود را از بیرونش جدا کند، در زمینه‌ای فراهم آمده، به تنهایی درونی دچار می‌شود. ولی آن موجود تنهایی که در اعماقش سر درگریبان خانه گزیده و به اندوهی عمیق فرو

رفته است او را به وحشت وامی دارد. و شعر، هنر نیت‌مند، برمی‌خیزد تا نخستین منجی جهان آگاه او باشد. شعر، نخستین اسم شب است. کلید قفل دروازه‌ی روشنائی‌ها ست. انسان، با شعر به راستی‌ها و آراستگی‌ها پامی‌گذارد. شعر، کلامی پالوده و پاکیزه، لب‌اندیشه‌ای روان و راهبر، نمایه‌ای از انقلاب و نخستین منزلت انسان است. از این جاست که انسان به اقلیم‌های دیگر در مفاهیم سفر می‌کند و انتزاع شعری، بعد جدیدی در نقاشی می‌یابد. هنرها مکمل همند. غور هر کدام، در گستره‌ی اندیشه، نمودی متحول در دیگری دارد. و باور به این جهان‌پر از نمودها ذهنیتی پیچیده‌تر از خود این نمودها می‌طلبد. در واقع، هنر، طبیعت تفسیر شده، از چنگال عینیت - حقیقت ظاهر - رها می‌شود تا به روایت مفسر، حقیقت ناب را باز سازد. حرکتی نو، برای دریافت بغرنجی‌های هستی. تجربه‌ای متعالی و شاعرانه، برای بیان جهان. و فلسفه زاده می‌شود. از این رو، شعر سنگ آتش‌زنه انقلاب است. فرود به ژرف‌ترین پاره‌های وجود و گشتن در عمق ماهیت ماده و روح است. عناصر، کلام، ایده‌ها و مفاهیم، ایستگاه‌های بیشمار در سفری دشخوار برای کشف حقیقت‌اند. حرکت از زیست‌گاه نخست، بر بال «نقش دست»، کشفی این سان طولانی و آرام و خون‌سردانه که او را به مرزهای حقیقت نزدیک می‌سازد، با بلوغی سرفرازانه که اکنون گردن او را راست برافراشته و فروغی که چشمانش را به افق فروزان بردوخته از اعماق تاریخ پیدا ست.

شعر، این حرکت از سر پختگی تمام، آدمی را به خویشتن وامی دارد. انسان شاعر خود از دست رفته را در تاریکی خام پیشین نمی‌جوید و در پی آن نیست که به گذشته‌ها برگردد؛ بلکه همواره از بیگانگی «من» نزد «دیگر» ان می‌کاهد. این وجود خونی و ملموس می‌کوشد خود را از تنهائی عظیمی که بر هستی تاریخی و مجردش سایه انداخته است نجات دهد و در هر برش زمانی وجود قابل لمسش را بازیابد. تلاش و کوشش او این است که، بر این هراس تاریخی چیره شود و با خود جمع‌اش آشتی کند. تنها از این راه است که او خود را بازمی‌یابد و کلیت تاریخی‌اش معنائی انسانی می‌یابد؛ کلیتی که انسان دیگر هرگز نسبت به مرگ آن بیگانه نخواهد ماند و هنر یارای او در این گذار است.

\*\*\*

پانویس‌ها

۱- هنر در گذر زمان، هلن گاردنر. HELEN GARDNER'S, Art Throuth the Ages. revised by Horst de la Croix & Richard G. Tansey, (Harcort Brace Jovanovich, Inc. New YORK.) ص ۲۹ نقشه.

۲- همانجا.

۳- «آرنولد هاووزر، تاریخ اجتماعی هنر» ترجمه امین موید. انتشارات چاپخش، تهران ص ۶.

Arnold Hauser, The Social History of Art, 1951

۴- همانجا، ص ۶.

۵- همانجا ص ۱۱.

۶- همانجا ص ۶، و ۱۱.

۷- همانجا ص ۱۵.

۸- توماس مان، ۱۹۵۵، ص ۱۵۲، لوکاچ ۱۹۶۳ ص ۱۰.

Essays On Tomas Mann [ص ۱۳ تولید اجتماعی هنر. اثر جانت ولف.

JANET WOLF, The Social production of art. نشر مرکز. تهران، ۱۳۶۷.

Tonio Kroger معروفترین رمان توماس مان (۱۹۵۵-۱۸۷۵) رمان نویس آلمانی، که

در ۱۹۰۳ نوشته شده و، مانند بسیاری دیگر از آثار وی، درباره سرنوشت هنرمند است.

۹- هنر رمان. میلان کوندررا.

## ادبیات و هنر

در بررسی‌های زیبایی‌شناسی، ما با دو پدیده کلی به نام «ادبیات» و «هنر» روبرو هستیم و از ابتدا این پرسش پیش می‌آید که چرا این دو پدیده نام یک‌سان ندارند و جدا از هم به شمار می‌آیند؟ همانا، بسیاری از مردم این دو پدیده را یکی می‌دانند و بین آن‌ها خط و مرز نمی‌کشند. بی‌شک، در گوهر کار نیز چنین است و بین آفریده‌های ادبی و هنری جدائی نهادین وجود ندارد. ولی، هنگام پژوهش‌های زیبایی‌شناسی و موشکافی در بنیاد نگره‌های ادبی و هنری، چون در این پدیده‌ها با گونه‌گونی ساختارها روبرو هستیم و می‌خواهیم مرزها را از هم باز شناسیم به این بخش بندی و جدائی نیاز پیدا می‌کنیم. هنرها هفت گانه‌اند؛ نقاشی (نگاره‌گری)، پیکره‌سازی، معماری (بناسازی)، موسیقی (آهنگ)، رقص، تئاتر (نمایش) و سینما.

سینما، هنر هفتم نام گرفته؛ چرا که هنری تازه است و در برابر هنرهای دیگر که روزگاری چند هزار ساله دارند، بیش از یک سده از زادروز آن نمی‌گذرد.

این هفت هنر، در یک دسته‌بندی سه گانه به شکل زیر می‌گنجد:

هنرهای تجسمی در برگیرنده؛ نقاشی (نگاره‌گری)، پیکره‌سازی و معماری (بناسازی).

هنرهای نمایشی در برگیرنده؛ رقص، تئاتر (نمایش) و سینما.

هنر شنیداری در برگیرنده؛ موسیقی (آهنگ).

ادبیات نیز در برگیرنده؛ شعر، نمایش‌نامه، حکایت و داستان است.

هنرها، در گستره شناخت زیبایی زندگی، چشم‌اندازی یگانه پیش خود دارند. آنچه آن‌ها را از هم جدا می‌کند، ماده‌های مورد انتخاب و سبک و شیوه بیان‌شان است. اما جدائی بین ادبیات و هنر فقط جدائی در موردهای یاد شده نیست؛ برای درک گونه‌های این دو، باید آن ویژه‌گی‌ای را جست‌جو کرد که در هنرها مشترک است و در ادبیات موجود نیست و یا آن ویژه‌گی‌ها را یافت که در آفریده‌های ادبی هست ولی در هنرها به چشم نمی‌خورد. این ویژه‌گی‌ها، در این پدیده‌ها چیست و چگونه می‌توان آن‌ها را باز یافت؟

اگر کلی‌ترین تعریف هنر را پیدا کنیم، به مقصود نزدیک می‌شویم:

اگر بشود ادعا کرد که؛ «هنر، بیان یک احساس زیبایی‌شناسانه به وسیله

یک ماده است»، باز گشای این چیستان را یافته‌ایم.

در ظاهر باید چنین باشد؛ چون تمام تعریف‌هایی که تا کنون از هنر شده است این ادعا را رد نمی‌کند و کمتر تعریف دیگری می‌توان یافت که چنین در برگیرنده باشد. ولی آیا این شناسه، در مورد ادبیات هم صدق می‌کند؟ یعنی آیا ادبیات هم در برگیرنده «بیان یک احساس زیبایی‌شناسانه، به وسیله یک «ماده» است؟

البته می‌توان پاره نخست این شناسه را پذیرفت که ادبیات هم بیان احساسی زیبایی‌شناسانه است؛ اما این احساس و شناخت به چه وسیله‌ای بیان می‌شود؟ آیا حرف‌های الفباء ماده است؟ یعنی این نشانه‌ها هم چیزی مثل مواد بیانی مورد استفاده هنرهاست؟ مسلماً حروف توسط ماده نوشته می‌شود، ولی خود آن نباید ماده باشد. حروف الفباء، مانند مواد مورد استفاده هنرها، مثل نور، صدا، رنگ، جسم، فضا (ابعاد)، حرکت و زمان و مکان، به خودی خود و مستقیم، رهنمون بر «وجود مادی» ندارد و خود به خود به معنی راه نمی‌برد؟ حروف الفباء و حتی کلمه، نشانه‌هایی مجرد و انتزاعی است که به ذات دارای معنی نمی‌باشد؛ بلکه قراردادهایی است که باید از یک فراشد تغییر و تحول بگذرد تا معنی بدهد.

باید دقت کرد که مقصود از «معنی» ایجاد حس زیبایی‌شناسانه در مخاطب نیست؛ بلکه رهنمون مستقیم عنصر مادی بر وجود مورد خطاب است. مثلاً مانند؛ شنیدن صدائی که دلالت بر وجود خنده دارد. حس

شادمانی که، در اثر شنیدن خنده به شنونده دست می‌دهد موضوع دیگری است.

در بیان ادبی، باید به نقش غیرمستقیم ماده نگاه کرد. یعنی، جدائی را باید در مواد بنیادی و پابنای ساختاری در هنر و ادبیات یافت. هنرها، بر مواد ابتدائی مادی، از سنگ و آهن و رنگ، تا صدا و نور و حرکت استوارند؛ ولی ادبیات مبنای بیانی خود را بر نماد و نشانه، بر الفباء و در واقع بر زبان که صورت مادی ندارد گذاشته است. خود رنگ، مثلاً رنگ زرد، زردی را می‌نماید و ترکیب رنگ‌ها نقاشی است. سنگ و گل و آهن و فضا و مکان جسمیت را می‌نماید و ترکیب آن‌ها معماری است. نور و صدا و حرکت عناصر مادی است و ترکیب آن‌ها سینما است. اما آیا الفباء هم ماده است؟ گرچه ما در مقابل ترکیبات الفباء، با ماده، یعنی ادبیات روبروئیم؛ اما الفباء (نشانه‌ها) خود را به مثابه ماده دلالت‌کننده بر وجود، نمایندگی نمی‌کند. یعنی الفباء صورت مادی ادبیات نیست؛ بلکه نشانه‌ای از آن است که ابتدا باید در ذهن به زبان احساس برگردد تا معنی و درک شود. در واقع، شکل بیرونی ادبیات، نشانه و نماد است. این نشانه و نماد که واسطه ادبی است، باید از یک مرحله ترجمانی بگذرد تا بتواند در ذهن مادیت یابد. در حالی که رنگ، نور، حرکت، صدا و یا جسمیت هنرها، خود، مادیت است؛ یعنی بی‌واسطه قابل حس و به ادراک در آمدن است و نیاز به ترجمه ندارد.

هیچ فرد روایت‌گری را -در تاریخ داستان، یا حتی خیلی خیلی پیش از

آن، در ابتدای ظهور شعر - پیدا نخواهید کرد که مانند یک نقاش، چشمی به طبیعت و چشمی بر پرده پیش روی خود داشته باشد. اگر نقاشی (هنر نخستین؟) حتی در آبستره، بازتاب نیاز انسان به «انعکاس» است، ادبیات بازتاب «حضور نداشتن پدیده‌ها» است. ادبیات، هنر «در حضور» نیست؛ هنر «خلوت» است. خلوت انسان با خود. «تفکر خاموش»ی که وقتی به کستره حضور بیاید رنگ می‌بازد و ناپدید می‌شود. این ویژه‌گی، غیر از ادبیات، در هنرها نیست. هنر به شکل گسترده‌ای به طبیعت آلوده است. حتی موسیقی که با تمام انتزاعش، شانه به شانه و پا به پای شعر می‌آید نیز، شدیداً آلوده به طبیعت و ماده و درگیر صدا است. اما در ادبیات، موضوع شکل دیگری دارد. در ادبیات، چشم انسان، نشانه‌ها را روی صفحه کاغذ می‌بیند و از این طریق در می‌یابد که در ذهن انسانی دیگر چه گذشته است. ولی این نشانه‌ها (الفباء) خود، مستقیماً همان تصاویر و فضاهائی که نویسندگان در ذهن داشته نیست؛ بلکه، برگردان آن به پدیدار دیگری به نام الفباء است که باید دوباره به درون ذهن خواننده برود و در آن جا به زبان «حس» برگردد تا به ادراک در آید. البته این سخن به این گمان نیست که بی‌سوادها، یعنی کسانی که از رمز و راز الفباء سردر نمی‌آورند از این ارتباط جادوگرانه بی‌بهره‌اند. هرچند آن‌ها وقتی یک کتاب را بینند هیچ چیز از آن در نمی‌یابند؛ ولی می‌توانند کتاب را از زبان دیگران بشنوند؛ یعنی کسی ادبیات را برای آن‌ها بخواند یا بازگو کند. اما حتی به این شکل

هم، صدائی که کلمات را بیان می‌کند به معنی مادیت پایه کاربردی ادبیات نیست. صدا در موسیقی بطور مستقیم خود موسیقی را می‌سازد. ولی کلمه، چه به صورت ترکیب نوشتاری (الفبائی)، چه به شکل شفاهی (ادای کلمه)، باید در ذهن (حتی ذهن مترجم) برگردان شود. به عبارت دیگر، در این جا صدا، صورت مادی کلمه نیست؛ بلکه کلمه و ترکیب‌های دیگر زبان، به هر شکل، جز نشانه و قرار داد چیزی نیستند و همین خصلت است که امکان تجزیه کلمه را به پاره‌های نشانه‌ای ریزتری به عنوان نمادها و آواها سبب شده و اختراع خط را ممکن کرده است. و به همین نیت نیز در این گفتار به «الفبا»، به عنوان ابتدائی‌ترین عنصر کاربردی ادبیات اشاره شده است.

در ادبیات، هرگز خنده آدمی در گوشه و کنار بیغوله خط‌های سیاه کتاب شنیده نمی‌شود. نه خنده‌ای پیدا است، نه اشکی. نه جسمیتی در کار است، نه حرکتی و صدائی. حال و هوای خنده‌ها لای کلمات می‌ماسد. ادبیات، جهانی است که در تکلم خاموش نویسنده شکل می‌گیرد و از طریق لبه برنده ذهن او - دست - به قالب مجرد مفاهیم - کلمه - درمی‌آید، تا بعد به درون ذهنیت ما بخزد و در آنجا در دنیای خاموش ذهن ما دوباره معنی شود. بدون این گذار، شکل بیرونی ادبیات خاموشی مطلق است. بعد از آن است که خنده مادیت می‌یابد و خود را از خاموشی حروف بیرون می‌کشد. آن وقت توفانی از حرکت و تصویر و صدا، که در ذهن نویسنده وجود داشته است شکل خود را در ذهن دوم شخص باز می‌یابد.

از این رو، ادبیات به جادوگری می‌ماند. انسانی می‌اندیشد، روی کاغذ نشانه‌هایی رسم می‌کند و انسان دیگری، با نگرستن به این نشانه‌ها، جادوزده می‌شود و اندیشه نشانه‌گذار را درمی‌یابد و با او پیوند برقرار می‌کند. بین آن‌ها چفت و بست برقرار می‌شود که نزدیکتر از آن، بین دو انسان به تصور در نمی‌آید. نویسنده جادوگر، در حالی که در جایگاه خود نشسته است، خواننده را زیر رگبار سوزان حرف‌ها می‌گیرد و او را با پیکان‌های گداخته، نشانه باران می‌کند. در هر کتاب، جهانی ناپیدا خوابیده است. جهانی پر از رویدادها و شگفتی‌ها که در نگاه اول به دیده نمی‌آید. در هر کتاب خط - نقطه‌های سیاه و کوچک با صدها هزار ترکیب گوناگون کنار هم خوابیده است که در نفس خود چیزی جز همان خط‌ها و نقطه‌های کوچک و کج و کوله نیست؛ ولی، همین که چشم انسان نشانه آموخته آن را مرور کند، تبدیل به جهانی شگفت‌انگیز می‌شود که پر از رویداد و طرح و رنگ و صدا و اعجاب‌هاست. در درون این خط‌های خاموش و ریز چه غول‌هایی پنهان است. چه فریادها و خنده‌ها و تلاش‌ها و گریه‌ها و شادی‌هایی وجود دارد. چه احساس‌های شریف و شگفتی روان است. و چه جهانی از عشق، دلاوری، جدیت، خیانت، زبونی، مضحکه و مالیخولیا نهفته است. کسی با گذاشتن گوش روی صفحه کاغذ چیزی نخواهد شنید. فقط چشم است که می‌تواند این صداها را بشنود و سوزش‌ها را لمس کند و ژرفای حس‌های پنهان انسانی را دریابد. چشم در

ادبیات، کارکردی حیرت‌انگیز دارد که در برخورد با هیچ هنر دیگری مانند آن را دارا نیست. هستنده‌های ادبی، بدون چشم انسان، فشار مرکب‌اری را در لابلای برگ‌ها بر دوش می‌کشند تا عاقبت چشم، آن‌ها را از بندهای نشانه‌ای و تجرید کاغذ رها سازد. نویسنده با دستان خود سخن می‌گوید و ما با چشمان خود می‌شنویم. جسمیتی این بین رد و بدل نمی‌شود، ولی ما تا کنه‌اندیشه و ذهن او را در می‌یابیم. دست (لبه برنده ذهن) نویسنده، زبان خاموش او است. با آن، جهانی نامرئی برپا می‌کند که از کهکشان‌ها تا لانه مورچگان را در بر می‌گیرد.

موضوع جدائی بین ادبیات و هنر، فقط در سطح همین جدائی باقی نمی‌ماند. در ادبیات، به خاطر این ویژه‌گی، مسائل گوناگونی اعم از تاثیر‌گذاری و ساختاری پیش می‌آید که با هنرها جدائی ماهوی پیدا می‌کند.

ادبیات در بنیاد، برای باوراندن آن‌چه می‌گوید راه دراز و دشواری پیش رو دارد. به ویژه در شعر که، مسئله فاصله‌گذاری شدت می‌یابد این چگونگی جلوه بیشتری دارد. کسی که شعر می‌خواند، بدون استثنا این حس را دارد که شعر می‌خواند. وجود عناصر شعری، همواره بیرون از موضوع حس می‌شود. در هنرها کمتر چنین است. وقتی ما فیلمی را می‌بینیم، به آسانی می‌توانیم موقعیت خود و این‌که اصولاً داریم فیلم می‌بینیم را فراموش کنیم. وقتی در سینما زندگی را می‌بینیم، با این‌که

می‌دانیم «نمایش» است، باز باور می‌کنیم که «زندگی» است. چرا؟ آیا ما خود را فریب می‌دهیم؟ یا، این واقعیت بیرون از ماست که خودش را تحمیل می‌کند و در نظام باورهای ما جانشین می‌شود؟ در سینما، آدم‌ها، جسم‌ها، مکان‌ها، و رنگ و نور و حرکت و صداها، بیرون از ما و در برابر ما وجود دارند و باور شدنی‌اند. نمی‌شود خنده یک کودک را شنید و نسبت به آن بی تفاوت ماند. عشق آدم‌ها، مقاومت، تلاش، ستم، راز و رمز زندگی و یا هر رویه‌ای از هستی اجتماع و طبیعت را پیش رو داشت و از آن فارغ ماند. هنر، هر کدام آن، چه نمایشی، چه شنیداری و چه تجسمی، بنا به ویژگی‌هایش با ابزار مادی که در اختیار دارد باور به خود را تحمیل می‌کند. حتی در نقاشی نیز چنین است. با آن‌که مخاطب می‌داند چیزی را که می‌نگرد تصویری است که به منظور ایجاد ارتباط با او خلق شده است، باز واقعیت خود تصویر (همانند همان دست نخستین) و مادیت رنگ و نقش را باور می‌کند. اما در ادبیات همه چیز تجرید است. همه چیز از انبان ذهن نویسنده بیرون می‌تراود و در پیشگاه ما شکل مادی ندارد.

به یک موضوع دیگر هم در زمینه نوع تاثیر‌گذاری می‌توان توجه داشت؛ این‌که نویسنده کمتر از هنرمند مقید به تقلید و خلق صورت‌های واقعی است. ادبیات از هنرها شدیداً آزادتر است. از شعر، که عصاره خیال است، تا رمان، که عینی‌ترین چهره ادبیات به شمار می‌رود همه جا چنین است. این‌ها عمده‌ترین وجوه تمایز ادبیات از هنرهاست و به آن ویژگی خود را

می‌بخشد و آن را سرشار از دشواری‌ها نیز می‌کند. نویسنده، در عین آزادگی، بی‌بضاعت‌ترین هنرمندان نیز هست. به عنوان ابزار مادی کار، هیچ چیز در اختیار ندارد. باید دست به جیب درون ببرد و از انبان ذهن خود مایه بگذارد. نه دستیاری دارد، نه بازیگری و نه رنگ و بوم و حتی طبیعتی در برابر. از کمک متخصص هیچ فنی نیز برخوردار نیست. خودش است و خودش. تنها، در اتاقی ساکت؛ با جهانی بیکران در برابرش که باید آن را از سر نو بسازد و از آب درش آورد. جهان نویسنده از خود اوست. جهانی که، پیش از خلق شدن پیدا نیست چه آب و رنگی دارد. او باید به جای آدم‌هایش بیاموزد، کار کند، بیاورد، ببرد، بخرد، پزند، بخورد، بنوشد، بخندد، بازی کند، عشق بورزد، تحول یابد، خوبی و بدی کند، همه چیز و هیچ چیز شود، در عوض آدم و حیوان به دنیا بیاید و حتی بمیرد، تا... چیزی از این میانه برآید. ادبیات سراسر پر از تجربیاتی است که در طول خلق اثر کشف می‌شود. مدل پیش رو ندارد. به این سبب، آزادترین هنرهاست. آزاد در تخیل. هیچ صورتی از ابزار، کارش را به بند نمی‌کشد. همان قدر که مایه‌ای ندارد تا ابزار دست کند، به همان اندازه هم از رنگ تعلق آزاد است. آدم‌هایش را قبلاً کسی ندیده‌است. آن‌ها را به هر شکلی که میل کند بارمی‌آورد و در ذهن مخاطب به آن چهره می‌بخشد. هر حرفی را که بخواهد در دهان‌شان می‌گذارد و هر رنگ و بوئی که قابلیت مادی نداشته باشد به آب و گل زمینش می‌دهد. به سختی می‌نوان تصور کرد که تخیل

ادبی در هنر دیگری توان چهره یافتن بیابد. آزادی ادبی، به پهنه خواننده نیز نفوذ می‌کند. او اختیار دارد که جهان درونی نویسنده را آن‌گونه که خو و پسندش می‌پذیرد و به آن خو گرفته و نمونه‌اش را دیده و یا شنیده است به چهره در آورد. در داستان، این آزادی برای خواننده وجود دارد که خودش چهره و نمای شخصیت‌ها، فضاها، و یا مکان‌هایی را که رویداد در آن پیش می‌آید، به خواست و بسته به توانش نمایان کند. مثلاً هریک از ما، چهره بابا گوریو یا آبلُمف و یا دیگر قهرمانان ادبیات را به دلخواه، در دیده خود نمایان می‌سازیم. و مکان‌ها و فضاهایی که ماجراهای داستان‌ها در آن‌ها روی می‌دهد را مطابق دانسته‌ها و تجربه‌های خود پیش چشم می‌آوریم. یا، زمانی که که ما توصیف یک صحنه، مثلاً یک خانه ترسناک را می‌خوانیم (البته بر اساس قدرت نویسنده در توصیف)، به تناسب، در ذهن خود خانه‌ای ترسناک را تصور می‌کنیم که به ندرت با آن‌چه نویسنده در ذهن خود داشته‌است همگون است؛ بلکه، در بیشتر مواقع کاملاً از آن جداست. زیرا چنین صحنه‌ای، بر اساس شنیده‌ها، دیده‌ها و تجربیات هر انسان، به شکل ویژه در ذهنیت او شکل می‌گیرد و چه بسا، خانه ترسناکی که ما در یک فیلم دیده‌ایم، این بار در قالب تصویر خانه‌ای که نویسنده یک داستان برای ما ترسیم می‌کند ظاهر می‌شود. این آزادی تصور ادبی از آن‌جا ناشی می‌شود که «واژه»، در ایجاد «تصویر»، در همه ذهنیت‌ها یک‌سان کار نمی‌کند؛ بلکه بر اساس میزان آگاهی، تجربه، اخلاق، سنن،

فرهنگ و بر اساس دیده‌ها و شنیده‌های هر فرد، از هر واژه یکسان، چهره‌های گوناگون می‌سازد. یک واژه<sup>۵</sup> مشترک، در ذهن‌های جدا از هم، بازتاب یکسان ندارد. به این دلیل، به اندازه افراد مختلف در جهان از پدیده<sup>۶</sup> خدا تصورات متفاوت از هم موجود است.

از سوی دیگر، تصور ما از هر پدیده، افزون بر صورت تصویری، شکل واژه‌ای نیز به خود می‌گیرد. بر اساس درک ما از شکل هر واژه و نحوه<sup>۷</sup> ادای آن و همخوانی‌هایی که پیرامون خود به وجود می‌آورد، تصویر پدیده دگرگون می‌شود. همین‌گونه، زبان‌های گوناگون، پیشینه، سنت و رویدادهای تاریخی و اجتماعی نیز در آفرینش برخی تصویرهای واژگانی تاثیر ویژه دارند.

به این ترتیب، آزادی پندار ادبی، گونه‌ای بیکرانگی ویژه به خود می‌گیرد که در کمتر هنر دیگری مانند آن را می‌توان یافت. از جمله؛ در سینما، چهره<sup>۸</sup> تک تک آدم‌ها و مکان‌ها و فضاهایی که ماجرا در آن جریان می‌یابد مستقیم جلوی چشم ما است و بیننده مجال خیال‌پردازی در این باره را ندارد و فیلمساز مجسم کردن هیچ صحنه‌ای را به عهده ما نمی‌گذارد. در ادبیات اما، چشم سهلا، دماغ قلمی، لب گوشتالو، بدن ورزیده و زمخت زن و مرد و بچه و بزرگ و مانند این‌ها که همه، داده‌هایی کلی و نامشخص‌اند می‌توانند تکه پاره‌های سازنده<sup>۹</sup> صورت‌های گوناگونی از نگاه افراد باشند؛ و چه بسا که حتی با داده‌های دقیقاً مشخصی که از یک چهره<sup>۱۰</sup> داستانی بیان

می‌شود، تصویرهای جداگانه‌ای در ذهن دوم‌شخص‌های گوناگون نقش ببندد. در بنیاد، هر کس، بسته به توان و دارائی ذوقی خود زیبایی را مجسم می‌کند. و این چیزی ست که هرگز به درک آفرینش هنری نویسنده لطمه‌ای نمی‌زند؛ بلکه، آن را فقط «به شیوه هر کس» تجسم می‌بخشد.

به پنداری دیگر، هر آفریده ادبی، هر بار با خواننده شدن از نو ساخته می‌شود و نشانه‌های الفبائی که پیشتر از آن‌ها سخن گفتیم، دنیای داستانی نویسنده را به نشانه‌امری نوساز تجسم می‌بخشد. و نه فقط همان فضا؛ بلکه، فضائی با داده‌های آزاد از چهره و مکان و زمان و حس و حالت که تنها در چارچوب‌های کلی با داده اولیه هماهنگ است را پیش چشم ما می‌آورد.

اما این‌ها به این معنی نیست که وقتی انسان ادبیات می‌خواند باور نکند که چیزها حقیقی هستند. ما وقتی کتاب می‌خوانیم باور می‌کنیم که آدم‌ها، با همه غیرواقعی بودن‌شان راستکی‌اند. در این این‌همانی و راستکی بودن، ما، همراه آن‌ها خودمان را نیز کشف می‌کنیم. باور می‌کنیم که هستیم و داریم آن چهره پنهان واقعی (رویه حقیقی) خود را می‌نگریم. این، داد و دهشی بین نویسنده و دوم شخص است که با داد و دهش هنری جدائی‌هایی دارد. کسی که ادبیات می‌خواند در آناتی، آن آدم پیشین نیست: کسی است که از یک آزمون و رمز و راز دشوار رد می‌شود و از دایره سوزان یک تجربه شگفت‌انگیز گذر می‌کند تا، بگونه‌ای ویژه

دگرگون شود. دمی، ذهنیت متاثر از تجرد انسانی را که شعر می خواند و بی شک، مدام می داند که در حال خواندن شعر است در نظر مجسم کنید تا این گفتار روشن تر شود. به ویژه در شعر، همه چیز غافلگیری ست. مخاطب شعر، بی آن که فرصت داشته باشد از چپ و راست مورد یورش واقع می شود. فشرده گی و بیان چکیده موضوع، نیروی فراوانی برای ادراک می طلبد. در شعر همه چیز باید همواره معنی شود. در شعر، مخاطب هویت خود را از دست می دهد تا از کوران تند و پر از خونی که در فضا وجود دارد بگذرد. گذر از کلیت شعری، تشخیص مخاطب را نابود می کند تا زیبایی شناسانه چکیده ای را در «کل هستی»ی هر لحظه در او جاگزین سازد. بعد از خوانده شدن شعر، انسان گیج است و حس می کند دمی خودش نبوده و گونه ای تعادل و پاکیزگی به او دست داده است. گونه ای تنهائی ناگهانی. در شعر، قسمت اعظم موضوع در خارج شعر می گذرد؛ تا آن دم ناب، آن برش غافل گیرانه، آن نقطه اوج فرا برسد. در شعر، حقیقت به صورتی نمایان می شود که همواره جز به همان صورت و قالب قابل تصور نیست. باقی قالب ها تکرار همان الگوی نهان است. تمام پیچ و خم ادبیات همان قدر به زندگی نزدیک است که از آن دوری می جوید. پیوندی تازه و غریب با ناپیدای انسان و هستی. این، به چهره و ادراک ادبیات بخشنده گی ویژه ای می دهد؛ موجودی که زاده می شود و زندگی را زیر و زبر می کند و خود از زندگی تازه یافته در مخاطب، دگرگونی می پذیرد.

وقتی از گستره عینیت بگذریم و پا به گستره تخیل بگذاریم، این آزادی، چهره دیگری نیز به خود می گیرد؛ در پاره ای زمینه ها، از جمله در زمینه درک درونه شخصیت ها به ویژه، تخیل مخاطب ادبی محدود می شود؛ به این دلیل که ادبیات غیرتصویری است و فقط در ذهن به تصویر تبدیل می شود. در واقع، در این جا، یعنی در ادبیات، این نویسنده است که درونه شخصیت داستان را می نویسد؛ در حالی که مثلاً در سینما، این ما هستیم که می توانیم به میل خود درونه ای شخصی، برای آدم هائی که در فیلم می بینیم تصور کنیم. معمولاً وقتی ما کسی و یا تصویر کسی را می بینیم، می توانیم به درونه او فکر کنیم؛ یعنی برای داشتن تصویری از یک شخصیت، به تصویر او، خارج از ذهن خود نیاز داریم. و عملاً این اتفاق نمی افتد که انسان به «درونه» یک شخصیت خیالی (ادبی) بیندیشد. بنابراین، تشریح درونه اشخاص ادبی، به شکل تصویری که نویسنده در ذهن ما می سازد، نوعی دخالت یا قضاوت مستقیم از سوی وی شمرده می شود. به این دلیل هم هست که «دانای کل» در ادبیات بیشتر از سینما جلوه دارد. در شعر، موضوع از این هم غیردمکراتیک تر است. در آن جا، تا اعماق حس ما در کنترل شاعر است و او با رهنمون های کُلی خود، امکان تصور نسبت به آدم کلی شعری را نیز به خواننده نمی دهد، چه برسد به امکان دریافت درونه یک انسان مشخص و بنام که معمولاً در شعر حضور ندارد. در واقع شخصیت های شعری فاقد فردیت اند. می توان گفت که بخصوص در شعر،

## پیدایش

پیدا نیست کدام هنر بر کدام پیشی دارد. کسی نمی‌داند که نقاشی زودتر هستی یافته است یا، فرضاً موسیقی و یا رقص. از میان شش هنر کهن، هنرهای تجسمی (نقاشی، مجسمه‌سازی و معماری) این شانس را داشته‌اند که قدیم‌ترین آثار آنها تا امروز باقی بمانند. اما برای نگهداری هنرهای دیگری مثل رقص، موسیقی و تئاتر، وسیله‌ای در میان نبوده است تا با بررسی و مقایسه آنها با بازمانده هنرهای تجسمی، بتوان قدمت و تقدم و تأخر هنرها را نسبت به هم گمانه زد. بنابراین، در بررسی‌های تاریخ پیدایش هنر بیش از هر چیز به نقاشی و دیگر هنرهای تجسمی تکیه می‌شود، و از طریق آنها به بررسی در رشته‌های دیگر دست می‌زنند. مثلاً، برای بررسی چگونگی و پیگیری رقص‌های اولیه بشر، غیر از این که، به نقش‌هایی رجوع کنند که بر دیواره‌ها و یا پرده‌ها رسم شده چاره دیگری در کار نیست. و از این‌جا، نمی‌توان به این نتیجه رسید که الزاماً،

شاعر عملاً عنانِ حسی خواننده را در دست می‌گیرد و او را به سوی معینی راه می‌برد. شاعر آن‌قدر در دادن جزئیاتِ صحنه خست به کار می‌برد که ما عملاً قادر نیستیم با این داده‌های کلی، تصور «درون شخصیتی» از کسی داشته باشیم. عناصر شعری، طبیعت رفتاری آدم‌ها را در شعر محو می‌کند و کلیتی قضاوت‌گونه را مستقیماً از جانب گوینده شعر و یا چه بسا آن‌گونه که به نگر می‌آید از سوی خود شعر به پیش می‌برد.

«این قضاوت»، در سینما سر راست توسط کارگردان انجام نمی‌شود و به شکلی، به عهده بیننده است. چون سینما اصولاً نمای نقطه نظر است و چنین می‌نماید که تصویر، قضاوت سر راست به شمار نمی‌آید؛ در سینما قضاوت در ساختار آفریده هنری انجام می‌گیرد نه در «عینیت بیرونی تصویر».

\*

تا این‌جا از کلیت جدائی ادبیات و هنر سخن گفتیم. اکنون می‌توان به جدائی در هریک از زمینه‌های ادبی و هنری، مثل تفاوت در شعر و داستان، و یا جدائی بین هریک از هنرها و نیز یگانگی آنها با هم پرداخت.

\*\*\*

هنر نقاشی، نسبت به رقص تقدم داشته؛ بلکه، این امر به خاطر قدرت ضبط کنندگی نقاشی صورت گرفته است. البته، با بررسی امکانات انسان نخستین و منطق وجودی هنرها می توان تا اندازه‌ای به تقدم و تأخر آن‌ها نسبت به هم پی برد. مثلاً پیدا ست که ادبیات نمی توانسته است پیش از دست یافتن بشر به نقاشی ممکن باشد. اسطوره، که قدیم ترین صورت ادبی است، حتی به شکل شفاهی، زمانی می توانسته متحقق شود که بشر برای دریافت منشاء و بنیاد هستی و یا آفرینش، به تفکر پرداخته باشد. درک پیچیده گی های زندگی، تفکر درباره گذشته و چگونگی پدید آمدن آن (که در اسطوره شکل می گیرد) مستلزم گذر از مراحل ابتدائی تفکر درباره زندگی موجود و بالفعل انسان نخستین بوده است که خود نقاشی و تحولاتش (چنان که پیش تر در این گفتار آمد) یکی از همین دوره ها ست. و یا پرداختن به معماری نیز، به ابزارهایی برای بناکردن نیاز داشته است که دست یافتن به آن‌ها پیچیده تر از دستیابی به ابزار نقاشی بوده است و می بایست در مرحله بعد تحقق یافته باشد.

تثاثر نیز در ابتدا نیاز به این داشته است که انگیزه ای برای بازگوئی داستان موجود باشد. و این بازیافت، که مسلماً امری مربوط به گذشته می شود، می بایست از مرحله ادراکات داستان گوئی، که پیچیده تر از درک بغرنجی نقاشی های اولیه دیواری است، گذر می کرده است. ولی، اگر در جشن ها و مراسم اولیه شکارگری و یا نیایش ها و شکرگزاری های بعدی، بن دهش

نخستین و انگیزه های نمایشی را بیایم، و یا، در مورد موسیقی، آواز خوانی و یا حتی ایجاد هیاهوی جمعی شکارگران نخستین را، به هنگام شکار، نوعی موسیقی تلقی کنیم، می توانیم این دو هنر را هم در کنار نقاشی، رقص و سپس مجسمه سازی بگذاریم که کهن سالی آن‌ها نسبت به هم روشن نیست. بنابراین، چون در این بررسی نمی توان از کهن ترین هنر آغاز کرد، مبنای بررسی را بر اساس نزدیکی های «ساختاری» و «نوعی» هنرها قرار می دهیم: یعنی مبنا را بر کلیات می گذاریم و، به ترتیب، ابتدا از ادبیات و سپس از هنرها سخن خواهیم گفت.

\*

بیت و جمله، و یا حتی یک اصطلاح از یک شاعر، فوراً تقلیدی و تکراری می‌نماید. در ادبیات جمله‌ها و حتی کلماتی را می‌توان یافت که مهر و نشان یک شاعر و نویسنده<sup>۵</sup> بخصوص را روی خود دارند.

شاید مسئله را به شکل دیگری بتوان توضیح داد. شاید زبان جمله‌بندی در هنرهای دیگر چون مادی‌اند، درازتر است. در فیلم چند نمای پشت هم (که هر کدام برای خود نیز دارای معنی است) یک جمله شمرده می‌شود. ورتوف می‌گوید تصویر ثابت (عکس) یک انسان را اگر کنار تصاویر متفاوت قرار دهیم، می‌پنداریم که این تصویر ثابت از خود حالت‌های متفاوتی نشان می‌دهد. همین طور است. عکس یک انسان را اگر بعد از تصویر بشقاب غذا نشان دهیم، به نظر می‌رسد کسی که در عکس دیده‌ایم آدم گرسنه‌ای است. همین عکس را می‌توان بعد از تصویر یک مرده نشان داد، تا به نظر برسد که آدم موجود در عکس غمگین است. این خصوصیت ابعادی را نمی‌توان در ادبیات دید. ادبیات مفاهیم را به نوعی خلاصه می‌کند. کلمه‌ها در ذات خود معنی ملموسی نمی‌دهند. «معنی»ی یک کلمه، نوعی خامی در خود دارد و هنوز از انتزاع نمادگرایانه<sup>۶</sup> زبان رها نشده است، مگر آن که در قید جمله قرار گیرد. ولی یک عکس به خودی خود یک عکس است و در «معنی» استقلال دارد. یا، تصویر یک خیابان معنی‌ای دارد که هرگز از کلمه خیابان مستفاد نمی‌شود. کلمه «خیابان» کلی‌ترین تصویر و به عبارت دیگر، انتزاع و تجرید تصویر خیابان است.

## ادبیات

ادبیات مطلق است. هندسه<sup>۷</sup> مسطح مفاهیم آن بلندائی نزدیک به صفر دارد و خطوط متقاطع در آن، بی آن که با هم برخورد کند، همچون ذره‌های ملتهب اتم بر مدارهائی ناپیدا از زیر و بالای هم می‌گذرد. این بی‌کرانه‌گی، این گرایش به پاکیزگی نهائی و بی‌وزنی، خصلتی غیرتکراری به ادبیات می‌بخشد. تصور کنید که ذکر جمله‌ای مشابه در چند داستان و شعر چگونه تکراری می‌نماید؛ حال آن که، مثلاً، در سینما، که حرکت است، در سینما که مادیتی مجسم است که تصاویر روشن آن را تشکیل داده‌اند، یک نماز یک خیابان را می‌توان در فیلم‌های متعدد نشان داد. اگر این نما را (بی آن که اتفاقی در آن بیفتد) به کلمه یا جمله‌ای تشبیه کنیم، خاصیت تکرارش تا بی‌نهایت است و هرگز کسی از دیدن یک خیابان مشابه در فیلم‌های متعدد تعجب نمی‌کند و آن را تکراری نمی‌داند. ولی تکرار یک

این نماد و خلاصه‌گری و گرایش به پاکیزگی و سطوح کاملاً نازک مفاهیم که، فقط در عرصه دنیای درونی ادبیات جلوه‌گری می‌کند، نوعی کلیت به ادبیات می‌بخشد که از یک سو آن را مشخص و از سوی دیگر آن را مداخله‌گر می‌کند. به ویژه شعر، در این زمینه سیمای یک دیکته‌کننده به خود می‌گیرد. شعر، حتی از میان مجردات نیز معنی را انتخاب و محدود می‌کند؛ در حالی که سینما هیچ سدی به وجود نمی‌آورد و می‌گذارد که چشم تماشاچی به هر کجای صحنه که می‌خواهد دوخته شود.

البته هنرمند، در هر حال ناچار از دخالت در واقعیت است. هر بازسازی از واقعیت، نوعی دخالت در آن شمرده می‌شود. زیرا ممکن نیست که ما واقعیت را همان‌گونه که پیش آمده بازگوئیم. ما آن را آن‌طور که دریافته‌ایم باز می‌گوئیم. ولی این دخالت، در ادبیات ویژگی می‌یابد و اوج آن در شعر به چشم می‌خورد. زبان، به مثابه بنیان ادبیات، ویرانگر و بناکننده است. مدام خود و ادبیات را به تیغ می‌کشد، تا خونساز از رگ قلم‌ها جاری شود و به انسان هشدار دهد. این هشدار را نمی‌توان نادیده گرفت: هشدار که سیمائی دخالت‌گر دارد. طبیعت دخالت‌گری ادبیات از خصلت زبانی آن سرچشمه می‌گیرد. این دخالت حتی بعد آگاهانه و ارادی نیز دارد. یعنی بنا به خواست، از آن، روایت‌گری دانای کل ادبیات قدیمی نیز بیرون می‌آید و لمس‌شدنی و پذیرفتنی می‌نماید. چرا که این بعد آگاهانه نیز بازسازی هنرمندانه به شمار می‌آید. حتی می‌توان واقع‌گرا بود

و با این حال در واقعیت دخل و تصرف کرد. این‌ها همه، به ویژه در ادبیات پذیرفتنی‌تر است. شاید از همین رو است که باور به تخیل در ادبیات خیلی بهتر از سینما و یا دیگر هنرهای تصویری و نمایشی روی می‌دهد. تخیل در ادبیات آن‌گونه است که مردم آن را باور می‌کنند. قالیچه‌پرنده در رمان «صد سال تنهائی» ی گارسیا مارکز، به راحتی واقعی می‌نماید. در تصویرهای «صد سال تنهائی»، فروشنده‌گان و کولیان دوره‌گرد روی قالیچه می‌نشینند و به شکل واقعی، از مقابل پنجره‌ها می‌گذرند. اما این قالیچه در سینما، حتی به کمک پیشرفته‌ترین تکنیک‌ها هم، امری فانتزی و غیرواقعی می‌نماید. تفاوت در اینجا است که در هنرها و به ویژه در سینما، انسان در برخورد با عناصر واقعی به قضاوت می‌نشیند؛ ولی در ادبیات نقش تخیل و فانتزی که، همانا نقش تفسیری و غیرمستقیم ادبی است، پذیرفتنی به نظر می‌رسد. واقعیت، چون در سینما از دید تماشاچی پنهان نیست، از قضاوت خردگرایانه او مصونیت ندارد و ناچار از نوعی منطق «واقعیت تصویری» پیروی می‌کند. یا، چون تماشاچی به چشم خود به قضاوت رویدادی که پیش روی می‌دهد می‌نشیند، دخالت مستقیم در واقعیت تصویری و دگرگون کردن آن را از جانب کسی دیگر (فیلمساز) نمی‌پذیرد و چنان واقعه‌ای (پرواز قالیچه)، مصنوعی به نظرش می‌آید، مگر آن‌که از ابتدا قراردادی بین مخاطب و هنرمند گذاشته شود که بر اساس آن، واقعیتی دگرگونه به مثابه اصل پذیرفته شود.

هم‌چنین، نفی ادبی را هیچ هنر دیگر ندارد. نوعی حرکت تصویری در ادبیات هست که فقط مختص خود آن ست و می‌توان نام آن را «تصویر چیزی که می‌باید باشد» گذاشت: مانند تصویر پنهان در جمله؛ «در ساحل دریا پرنده پر نمی‌زد و هیچ کس آن جا دیده نمی‌شد». مسلماً چنین تصویری با تصویر ذهنی حاصل از صحنه سینمایی ساحل یک دریا که موجودی در آن دیده نمی‌شود فرق دارد. حسی که جمله «پرنده پر نمی‌زد»، یا جمله «هیچ کس در آن جا دیده نمی‌شد» به خواننده انتقال می‌دهد، نوعی پرواز غیابی و حضور انسان غایب را در خود دارد که در تصویر سینمایی یک ساحل خالی بدون پرواز پرنده و حضور انسان، وجود ندارد. تصور و تخیل ادبی که به صورت کلام می‌آیند تصویری مجازی می‌سازند. به این ترتیب، بعدها گوناگون جدائی‌های ادبی و هنری ذره ذره روشن می‌شود.

اکنون به تقسیم بندی‌های درونی ادبی پردازیم و تفاوت‌ها را ریزتر و مشخص‌تر کنیم. از اسطوره، حماسه و شعر آغاز کنیم.

\*\*\*

## اسطوره، حماسه، شعر

### الف- اسطوره

اسطوره، افسانه است: افسانه انسان نخستین درباره هستی و پی‌یابی او در رمز و راز آفرینش. اسطوره، نخستین داستان پردازی بشر درباره «خود» است. انسان امتیاز یافته، «خود» را از گزند «دیگران» دور نگه می‌دارد. از این رو، «اساطیر» تاریخ «انزوا»ی نخستین است و در گستره این انزوا، رمز سلسله مراتب وجود تازه بشر است.

اسطوره، بازتاب «خدای گونگی»ی انسان است، تا آفرینش و سرنوشت او را در این جهان نمائی جاودانه بخشد. از این رو، اسطوره، داستان انسان-خداست. داستانی کلی؛ با داده‌های ابدی، مانند زندگی و مرگ. زمان در اساطیر، بعد غیرزمینی می‌یابد و زبان در آن رمزآلود و پالوده از روزمره‌گی می‌شود و شعر، به سبب خصوصیت‌اش در ساخت و هنجار، چه در فرم، چه در محتوی، قالب بیانی اسطوره می‌شود تا در یک کلی‌گوئی

نهائی نقشی اساسی به عهده گیرد.

اسطوره، به ناچار، دارای تار و پودی کلی و ناب است و تا وقتی خدایان بی‌شمار آن، فرمان هستی را به دست دارند و با شلاق قدرت، ارابه<sup>۵</sup> سرنوشت را در بی‌زمانی مطلق و در رمز و رازی مه‌آلود به پیش می‌تازند و وظیفه‌ای نهائی را نماینده‌گی می‌کنند چنین است.

زبان اسطوره، برآمده در پی داده‌های آغازین، امری، دستوری و پوشیده از تصاویر تخیلی و فراعقلانی است. چنان تخیلی و ناراست که راز آفرینش و پیچیده‌گی‌های آن، خور در برگیری‌اش را دارد. اما، همین که عنصر پهلوان وارد اسطوره می‌شود و داستان آفرینش به گستره حماسه گذر می‌کند، نه تنها ساختار داستان پردازی تغییر می‌یابد و روی داد، با اندازه‌های گاهاً تاریخی، با داده‌های افسانه‌ای و اساطیری می‌آمیزد؛ بلکه زبان نیز به پی‌روی از روی داد غیر آسمانی، طنطنه جنگ‌جویانه به خود می‌گیرد و این بار نیز، این شعر است که در خدمت چیزی غیر از خود، در خدمت سرایش غرور و پهلوانی و نجابت و خویش‌کاری انسان، که همانا حرکت در راستای خویش انسان، یعنی «خدای نور و روشنائی» است، وظیفه‌ای نیم‌زمینی-نیم آسمانی بر دوش می‌گیرد.

\*

### ب- حماسه

طنطنه حماسی، به شعر حالتی مبالغه آمیز می‌دهد که مخاطب را از حس طبیعی جدا و او را به پهنه خیال اساطیری پرتاب می‌کند. این خاصیت حماسی قبای زینتی شعر است: قبائی که حماسه می‌پوشد تا قامت روایت را برازنده عظمتی دوردست نشان دهد؛ زر و زیوری که باید لباس و قامت را چیزی بیش از خود لباس و قامت بنماید. رمز حماسی شعر و لحن پر از طنطنه آن همین است. در واقع این حماسه است که شعر را انتخاب می‌کند، نه شعر حماسه را. حماسه، به خاطر رمز و راز اساطیری‌اش، به قالب شعر، به مثابه لباسی ویژه و غیرعادی نیاز دارد. بی‌زمانی در اساطیر، آن را با شعر هم‌آهنگ می‌کند. در حالی که قالب نثر، موضوع را به داده‌های روزمره نزدیک می‌سازد و بعد غیرزمینی حماسه و اسطوره را از آن می‌گیرد. نثر، زمینی‌تر از آن است که به خدمت اساطیر و حماسه درآید. محل اصلی نمایش‌گری نثر، داستان است. داستان، همانا هنر دورانی است که انسان به زندگی سوداگرانه علاقه پیدا کرده است. از این رو، ذات حماسه که از زندگی روزمره به دور است، با شعر ارتباطی ارگانیک می‌یابد.

\*

## پ- شعر

تا وقتی که شعر وظیفه دیگری غیر از «درون» خود را بر دوش می‌کشد، از قالب و نهایتش به دور است. اما آیا قالب و درون و نهایتی در شعر هست؟ آری، به عنوان یک نوع هنری (ژانر) باید چنین چیزی باشد.

از انواع شعر، مثل شعر اساطیری، حماسی، تاریخی، شعر رمانتیک، و یا حتی شکل‌های کاملاً مشخص، مثل شعر شخصی که عامل دیگری در شعر، غیر از خود شعر (مثل؛ داستان، حکمت، نتیجه اخلاقی و غیره) را برجسته می‌کنند که بگذریم به غزل، یعنی «شعر» به معنی «ناب» می‌رسیم.

در واقع «شعر»، پس از غزل، داستان‌سرائی و نمایش را به عهده داستان و هنرهای نمایشی گذاشت و خود به تغزل پرداخت. این «تقسیم کار»، حاصل دورانی است که دیگر شعر از وظایف فرعی و دست و پاگیری که بدان دچار بود رهائی یافت، تا یک‌سره در خدمت بیان چکیده خود برآید. غزل کوشید که شعر را، در بنیادی‌ترین عناصرش راهبری کند.

سپس، یک کارگزاری دیگر نیز در رهائی شعر از این باربردوشی نقش پیدا کرد و آن را گامی بیش به پیش برد؛ در یک دوره تاریخی، بازیافت قصه پردازی قدیم که در بدنه حماسه و حکایت و نمایش به سر می‌برد، بدنه شعر را دیگر برای بیان تکاپوی درونی خود گشاد و بسنده نمی‌دید.

امروز، حکایت و حماسه به «داستان» تبدیل شده و چنان از کلیات پیشین

حاکم بر ساختار کهن فاصله گرفته است و چنان زیاده‌خواهی می‌کند که دیگر در بدنه «کلی گو»ی شعر نمی‌گنجد. این کنش و واکنش و امی دارد که اکنون کمتر شاعری حماسه و حکایت بسراید. داستان نویسنده، داستان می‌نویسد و شاعر فقط شعر می‌گوید و کنکاش در پیچ و تاب شعری، او را به رمز و راز ساختار درخور شعر رهنمون می‌شود.

\*

## راوی نامشخص شعری

راوی در حکایت و حماسه کسی است که بیان‌گر روی داد و موضوع است. وقتی این راوی شکل اول شخص به خود بگیرد، معمولاً زبان حالتی خودمانی پیدا می‌کند.

در حکایت، به ویژه در حماسه، کمتر می‌توان راوی اول شخصی پیدا کرد؛ زیرا، کلی‌گوئی این «انواع هنری»، مانع از حضور «من» به معنی انسان مفرد در این گستره‌هاست. با این حال، گاهی در حکایت، راوی اول شخص حضور می‌یابد. ولی خصلت این راوی با راوی سوم شخصی که روی داد را تعریف می‌کند تفاوت ماهوی ندارد.

شعر هم که به ناچار، نوعی کلی‌گوئی در خود دارد چنین است؛ ولی، به سبب حساسیتی که در تار و پود شعر هست، این راوی اول شخص، حالتی ویژه به خود می‌گیرد که شکل آن را از راوی اول شخص حکایتی جدا

می‌کند. یعنی، آن‌جا که شعر به زبان «من» سروده می‌شود، گرچه گوینده به مثابه فرد مشخص نیست و بدنه‌ای دارد؛ ولی باز، به دلیل خودمانی بودن زبان شعری، تاثیر ویژه‌ای روی مخاطب می‌گذارد که نمی‌توان مانند آن‌را در نمونه حکایتی دید. فرق این راوی اول شخص شعری که پر از احساس و نزدیک به ما است، با نمونه داستانی خود در این است که در داستان، چنین حضوری بر محور روایت «شخص» از «روی داد» می‌گردد، نه بر محور روایت «یک آدم» از یک «حالت کلی». از این رو، شعر، بیشتر به روایت همگانی نزدیک است؛ به طوری که، می‌توان گفت هرگز گرد آدم مشخص نمی‌چرخد. حتی در شعر وصفی و در شعر مدحی نیز چنین خصوصیتی نهفته است. «فرد» در شعر، بیشتر «انسان» است تا یک آدم مشخص. شعر از فرد، چهره مجردی را نقش می‌زند که غیر تقویمی است و خط و خصلتی همگانی دارد. شعر بیشتر خصوصیت کلی فرد را، که «نوع» است بیان می‌کند. از این رو، با وجود اختلافش با نمونه حکایتی و هر قدر هم که با احساس بشری بازی کند باز تجریدی است.

البته، این به آن معنی نیست که در شعر نمی‌توان به اعماق احساسات درونی و مخفی یک انسان فرو رفت. ولی حقیقت این است که موضوع اصلاً به فرد مربوط نیست؛ بلکه بیان حس، در بدنه «فردیت»ی عام می‌گنجد تا یک فرد مشخص و به نام. «اشخاص» در شعر نام ندارند. اگر دارند (در شعر حماسی یا روایتی)، مثل رستم یا فرهاد، نام‌شان به خاطر روایت و

داستان موجود در شعر است، نه به خاطر نفس شعری. ولی همین نام‌ها نیز، به خاطر آن‌که در شعر آمده‌اند، خصلت دیگری جز در مورد داستانی‌شان به خود می‌گیرند. نام، در شعر، یک «خصلت عام» است که همگان به تبعیت از آن فرا خوانده می‌شوند: یعنی نامی که، با شنیدن آن قبل از هر چیز، آن خصلت در نظر می‌آید نه شخصیت فردی دارنده نام. مخاطب، با شنیدن نام فرهاد، فوراً فداکاری در راه عشق را به نظر می‌آورد. یا رستم، بیان نوعی پهلوانی است که کسی هم توقع ندارد توسط دیگران تقلید شود؛ یعنی خصلت عام پهلوانی. بنابراین، نام و یا حتی احساسات شخصی در یک شعر، متعلق به فرد نیست: عامیت حس و پالوده شده آن است و تفاوت‌های کوچک و خرده‌ریزی که در نمونه شخصیت‌های داستان و فیلم و در محدوده‌هایی در نمایش می‌توان دید در آن نیست.

هم‌چنین، قهرمان و شخصیت بد و خوب در شعر، بیانگر کلیت خوبی و بدی است. مثلاً، اگر در حماسه آدم بد پدیدار می‌شود، مربوط به بخش نمایشی و داستانی آن است. تازه همین شخصیت‌های حماسی هم به آدم‌های خیالی بیشتر شبیه‌اند تا به مطلق آدم بد و خوب. پس در کلیت است که قابل پذیر و حس شدنی‌اند. به عبارت دیگر؛ حضور قاطع و سرکوبگر فلسفه در شعر، آن را «کلی گو» می‌کند و به تمام کارکردهای فرد در آن خصلتی عام می‌بخشد. در کل، می‌توان گفت که در شعر، حکایت، حماسه و تراژدی، موقعیت ویژه شخصیت‌ها و زمان و مکان از

روی داد جدا می شود تا کلیت یک اندیشه و ایده رها از پدیده های ملموس را بسازد؛ کلتی، متعلق به همه زمان ها و انسان ها. و در مورد شعر به ویژه چنین به نظر می رسد که، از این نظر در سکوت مطلق ایستاده باشد. چون در صورت نابش که، غیرقصه گو و جدا از روی داد است، بیشتر از مورد حماسی و حکایتی و نمایشی غیر زمینی است.

در رابطه های داستان پردازانه، اصولاً، یک روایت گری تحمیلی موجود است که «دانای کل» نام گرفته است. ولی حتی ادبی بازی شعر طوری است که آدم را یاد راوی و دانای کل داستانی نمی اندازد. یعنی، به این شکل است که گوئی شاعر نمی خواهد چیزی را تحمیل کند. انگار او فقط وظیفه ای را انجام می دهد و تنها کلمات را دنبال هم می چیند تا به ایده ای بیرون از شعر کمک کرده باشد. به همین دلیل است که روایت کننده (شاعر) هم جزو خادمین «فکر» در می آید، نه آن که خود، دانای کل و صاحب فکر باشد. شاعر یک جور بی گناهی را با خود حمل می کند که هم دردی خواننده را برمی انگیزد. او ظاهراً نه قصد دارد چیزی را تحمیل کند و نه حتی قدرت خلاقه اش را به رخ می کشد. ناب بودن شعری، چنان آزاد از این تعلقات جمع بندی شده است که شعر را بیرون از آن و حتی گوئی بیرون از خود زندگی قرار می دهد. «کلیت شعری» که پیش تر به آن اشاره شد، از همین جا سرچشمه می گیرد. اما این مطلق بودن، به طور کلی از سرنوشت انتخاب گر هنر که، نوعی دخالت گری و به ناچار نوعی محدودیت است

رهائی ندارد. چرا که هنر است و هنر، یعنی انتخاب و جمع بندی، انتخاب ویژه و شسته رفته و معین تری از روابط ولنگ و باز زندگی و حضور پراکنده و بی نظم واقعیت.

هرجا شعر از روایت گری دوری کند، از حکایت و ذکر مثل پیرهیزد، یا از حکمت و فلسفه بیش تر دوری بجوید، به ناب بودن شعری نزدیکتر می شود. حافظ در بیش تر غزلیات خود چنین است. او از چیزی می آغازد که نفس شعری را بیش از شاعران نظریه پرداز در روایت و مثل و حکمت بیان می کند. حافظ ناروایت گرتتر، ناپوش خواه تر و ناحکیم تر از نمونه های شعر فارسی است. و این یک حسن او است. او آزادتر از دیگر شاعران کلاسیک است. زیرا غزل می گوید، نه حکایت و داستان و پند و اندرز. و غزل، بیش ترین عنصر ناب شعری و آزادی شاعرانه را در خود فرآورده است. یعنی، حافظ رند و غزل خوان و پیاله در دست تر از دیگران است. او بیش تر مست زندگی است، تا مست چیزی فرای آن. البته، خود این زندگی، با زندگی ای که در داستان مطرح می شود تفاوت دارد. این زندگی، نمونه یک کلیت است. مثلاً، در مورد همین حافظ غزل سرا نیز، خطاب بیت آخر غزل های او به روایت گری راه می برد. و این، به خصوصیت و گرفت و گیر و حاکمیت حکمت و اخلاق زمانه برمی گردد تا به مطلق شعری یا میل شخصی و یا گرایش های نظری شاعر. حافظ در بیت پایانی غزل ها، خود را مورد خطاب قرار می دهد تا عنصر دیگری غیر از خود راوی را به ذهن

آورد. اما، اگر واقعیت مطلب را بخواهیم، او در بیت آخر غزل هم باز روایت‌گری نمی‌کند. مثلاً در شعر؛

یاری اندر کس نمی‌بینیم یاران را چه شد / دوستی کی آخر آمد  
دوستداران را چه شد [...]

حافظ اسرار الهی کس نمی‌داند خموش / از که می‌پرسی که دور  
روزگاران را چه شد [...]

«حافظ»، یعنی راوی بیت آخر، شکل مخصوصی دارد. حضور آن انگار در خود شعر نیست؛ بلکه، بیرون از آن است. از این رو، در بیش‌تر شعرهای سنتی فارسی، جابه‌جا این راوی حضور می‌یابد و تقریباً کسی نیست که در برخورد با این راوی پایانی از فضای شعری بیرون بیاید. این خصوصیت، همانا، ساختاری و مختص شعر است.

در شعر، هدف همیشه آن‌قدر بیرون از شعر است و راوی چنان حضور قاطعی دارد که گوئی باید باشد. بنابراین، شاعری مانند حافظ نیز در آخر هر غزل با نام و نشان، خود را مورد خطاب قرار می‌دهد و بدون هیچ‌گونه پنهان‌کاری اعلام می‌دارد که او این غزل را سروده و به قصد خاصی هم سروده است؛ و هرگز کوششی برای پنهان کردن هنر و صنعتی که به کار برده است هم نمی‌کند. او عمداً این کار را می‌کند. او از تمام امکانات بیانی، انعطاف‌پذیری کلام و ساختار زبانی سودمی‌برد تا روح شعر خود را در جشن‌واره‌ای از کلمات غنا بخشد و نازک خیالی‌اش را نمایش دهد. این

ساختار شعری، در خدمت آن ست تا ایده را برق اندازد. در واقع خواننده در شعر، هر دم در پی آن ست که با هنرنمایی (ادبی بازی) شاعر سرو کار داشته باشد. اگر چنین نشود، او خشنود نخواهد بود و آن‌چه را خوانده است شعر نخواهد دانست. در این برخورد، گونه‌ای مصونیت ضمنی در مقابل تاثیرات ایده‌ای در خواننده نیز به وجود می‌آید. در واقع، خواننده به این کاری ندارد که چه ایده‌ای به خورد او می‌دهند؛ بلکه، مهارت در چگونگی بیان ایده مهم است.

اگر در اینجا دقت کنیم، می‌بینیم که این «حافظ»ی که مورد خطاب شاعر قرار می‌گیرد با خود او یکی نیست؛ بلکه، مخاطب اوست. یعنی شعر، راوی خود را نیز به مثابه مخاطبش می‌پندارد؛ به طوری که، او با مخاطب اصلی (خواننده) فرق ندارد. یا این‌که؛ مخاطب او، انسان کلی‌ای است که همیشه مورد خطاب شعر است.

به گفت دیگر، چنین می‌نماید که مخاطب شعر فقط کسی که شعر را می‌خواند نیست؛ بلکه، خود شاعر و کسانی هم که آن را در آن لحظه نمی‌خوانند نیز هستند. به یک کلام؛ در شعر نه شاعر شاعر است و نه مخاطب مخاطب، در حالی که در واقعیت، هر دو خود نیز هستند.

این پیچیده‌گی روایتی، به شعر چهره‌ای خیالی و اساطیری می‌بخشد. از همین رو ست شاید که، جان شعر تا این حد به عنصر اسطوره و حماسه و کلیت‌های انتزاعی می‌آمیزد. غیر از این، این که حماسه همواره به شعر

سروده شده است، چه انگیزه دیگری می توانسته است در پی داشته باشد؟ و نیز، از جمله، می توان به ایهام در شعر فارسی اشاره کرد که خود نشان گر قطعیت فاصله گذاری در شعر و بیرونی بودن اندیشه و هدف شعری از آن ست. ایهام، در شعر بزرگترین شاعران فارسی زبان، بزرگترین برجستگی است. ویژه گی است. از همان بیت اول غزل «زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست [...]» پیداست که معشوق آرمانی است. یا در؛ «الا یا ایهاالساقی ادر کساً و ناولها / که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکل ها» می گوید که سرنوشت درد و جور، صفت همگانی همه عاشقان است. چنین ایهامی، جدی بودن موضوع و غیر معمولی بودن آن را برای خواننده باور پذیر می کند و او را بی آن که حتی شاعر بخواهد، به کلیات تفکر در باره حیات سوق می دهد. وجود ایهام در شعر، خواننده را وامی دارد که دنبال آن چیزی بگردد که نه در شعر؛ بلکه فرای آن قرار دارد.

در میان شاعران کلاسیک فارسی، مولوی از همه بیشتر برون گرا و در عین حال از نگر ساختار شعری به حافظ نزدیک است. صحنه های گفتگوئی «گفتم... و... گفت» و یا راوی «من» در بسیاری از غزلیات مولوی (آفتاب ترا شوم ذره سیر بی دست و پایاموزم) نیز نوعی روایت گری ناخواسته است. اگر بتوان از روایت گری در شعر مولوی سراغ گرفت، مطلب به بخش حکایتی و داستانی موجود در شعرهای او برمی گردد. ولی در

غزل های او کمتر روایت گری به چشم می خورد. فرودسی، اما، یک سر حماسه سرا و داستان پرداز و روایت گر است. سعدی مثل پرداز است، مولوی بیشتر حکمت جو ست و حافظ، در قله غزل سرائی، بیشتر از همه شاعر است. اشعار او بیشتر در باره خود زندگی است تا جمع بندی نظری آن. یعنی، پرداخت فردوسی در صنعت شعری، به نوعی در خدمت عنصر غیر شعری است. این صنعت در خدمت سرایش حماسه و داستان پهلوانان می آید تا در خود شعر. از این رو، صنعت شعر او، در شعر «نمود خارجی» پیدا می کند. شعر بر نمی تابد که ظرف بیان چیزی غیر از خود (مثل روایت و مثل و حکمت) باشد. این کوشش، نزد مولوی پنهان تر است، ولی باز خود می نماید. چرا که «حکایت» های او از روال روزمره داستانی فاصله می گیرد و به مانند شعار، خود را به شعر نزدیک می کند. او روایت حکمت جویانه خود را ارائه می دهد. در واقع مولوی در غزلیات خود است که بیش از پیش شاعر است. و درست همین جا ست که او به مطلق شعری نزدیک می شود و در این راه، در نزدیکی به مطلقیت شعری، حتی قوائد شعر را مزاحم می بیند و آن را مورد انتقاد قرار می دهد:

«قافیه اندیشم و دلدار من / گویدم مندیش جز دیدار من».

\*

## توصیف

در شعر، به دلیل فشردگی ایده و کوتاهی کلام، کار برد توصیف باید بسیار هوشیارانه باشد تا فقط در خدمت کلیت شعری واقع شود، در حالی که داستان، خیالش از این بابت راحت است، یعنی، با ابزار عادی و ناصنعت‌گرانه، کلام را کش می‌دهد و زبان را ساده و خودمانی می‌کند و آن‌گاه، در انبوه این کُرک و پُرز زیادی و خودمانی و روزمره، گوهر ناب توصیف را جا می‌دهد. ولی در شعر، توصیف از ابتدا مطلق‌گرائی می‌کند و ریخت‌وپاش کلمات را مزاحم و زائد می‌داند. مثلاً، تشبیه زلف یار به زنجیر، یک نماد است تا توصیف، و به چیزی بیرون از شعر اشاره دارد. زنجیر، این‌جا یک تشبیه معمولی نیست. زنجیر عبارت است از به زنجیر کشیده شدن دل دل‌داده. این تشبیه، از یک این‌همانی معمولی بالاتر می‌رود و به چیزی ورای زنجیر و زلف - چیزهایی که در شعر آمده است - اشاره دارد. در شعر، نه تنها در یک بیت، بند؛ بلکه در هر کلمه و مفهوم نیز این اشارت موجود است. از همین‌رو، انتخاب کلمه و توصیف در شعر، تا این حد از اهمیت برخوردار است. در واقع در شعر، توصیف، تنها خودش نیست؛ بلکه، بار چیز دیگری در خارج را به دوش دارد و دنباله‌اش به تداعی و گستره‌های بیرونی می‌کشد.

همه این‌ها برای این است که در شعر، مضمون کلی از ابتدا حضور دارد و

سیر شعر در جهت تزئین و آرایش آن است. در بنیاد، شعر این حالت را دارد که گوئی توسط کسی گفته نمی‌شود؛ بلکه، خود، بوده است و اکنون کسی باز گوئی‌اش می‌کند. ساختمان شعر از ابتدا چارچوبی در خور «کلیت» مضمونی خود می‌گیرد؛ یعنی همین که ذهنیت شعری می‌آید، چارچوب خود را نیز با خود می‌آورد.

شعر، ابتدا در ساخت و چارچوبه خود است که تصور می‌شود. شعر در آغاز یک ایده خام نیست؛ در «قالب شعری» توجه شاعر را به خود جلب می‌کند. از این‌رو، همه گمان می‌کنند که به شاعر الهام دست داده است؛ چون وقتی یک ایده در قالبی ناروزمره به ذهن می‌آید، طبیعی است که آن را امری «بیرونی»، «الهام شده» و ناروزمره بیندارند. در حالی که، ایده<sup>۵</sup> داستانی، به شکل دیگری، بدون شکل بیانی‌اش به ذهن می‌آید که شکل آن را باید بعداً در درازای پیشرفت داستان ساخت تا سر آخر، ایده اولیه از دل آن نمایان شود.

حتی ممکن است شاعر، ساختمان شعرش را پس از خطور ایده<sup>۵</sup> بدنه گرفته اولیه به ذهن، تغییر هم بدهد؛ ولی اساس ساختمانی آن را که در ابتدا به ذهنش آمده نگه می‌دارد. بعد، شروع به پرداخت و صیقل دادن آن می‌کند. اما، اگر شاعر ساختمان اولیه‌ای را که تصور کرده است تغییر بدهد، ایده شعرش هم بدون آن که متوجه شود تغییر یافته است.

در شعر، ایده، فشرده و موجز و سنگین می‌شود و چون پیرایه‌هایش را

می‌زنند حجمی در خور می‌یابد. یعنی کلمات در شعر، محتوی ایده را زیاد دست‌کاری نمی‌کنند و تقریباً با آن کاری ندارند؛ بلکه، در خدمت آرایش آن‌اند. تمام تلاش کلمه در شعر این است که ایده را که در خارج از آن است، پاک‌سازی کند، برق بیندازد و برساند. در حالی که در داستان، کارکرد کلمه بسیار گسترده‌تر است. در داستان، گاه باید سطح اثر را جارو کشید تا ایده خودی بنماید، تا دست‌آخر، بتوان دید که پشت کلمات داستان چیزی جز خود آن‌ها وجود ندارد و ایده داستانی، جز خود همان کلمات چیزی نیست.

\*

#### «دانای کل» در شعر

با این‌که ایده شعری همواره در شعر خودنمایی می‌کند و بر فراز شعر واقع می‌شود، مقصود شعر خارج از آن قرار می‌گیرد. یا به عبارتی، این‌که در شعر کلمات فقط بهانه‌ای هستند تا یک چیز بیرونی را برسانند و شاعر فقط شعر را بازگویی می‌کند و گرچه گویش نامتعارف نوعی فاصله‌گذاری است، باز این‌ها سبب نمی‌شود که گمان کنیم کسی پشت شعر ننشسته است. یعنی دانای کل در شعر، گرچه هست و شکلی قاطعانه هم به خود می‌گیرد، ولی نمود ندارد.

در شعر، می‌توان از لزوم نوعی وفاداری به لفظ، به جوهر لفظ سخن

گفت. و این ادراک مشخص از شعر، وجود گوینده شعر و حتی وجود کسی بر فراز آن را نه تنها تحمل پذیر؛ بلکه، ضروری می‌سازد.

شعر نوعی پرواز است که انسان به آن نیاز دارد؛ نوعی خیال‌بافی عمدی. انسان به شعر رجوع می‌کند، نه برای این‌که چیزی واقعی و روزمره در آن بیابد؛ بلکه به قصد سوختن در آتشی برافروخته به آن نزدیک می‌شود. شعر برای انسان عبور به سرزمین‌های محال و روایی است؛ آن‌جا که آدمی عامدانه از بند می‌رهد و اسیر آلودگی روزمره نیست. در طبیعت شعر، می‌توان انسان را بی‌پیرایه و لخت دید که شعر، در کنار او با شمشیری در دست ایستاده است. شعر تمام روی دادها و کلام را به خدمت «ایده از پیش» می‌گیرد. و چقدر این ویژگی، کلی و مجرد است.

در واقع، شعر، از ابتدا و آغاز، قصد تماس با حقیقت را دارد و با تشدید انتزاع و توجه بیش از حد کلام به ایده، در پی یافتن آن بر می‌آید. و چون ساختار شعر در خدمت چیز دیگری است تا خشنودی هنرمندانه؛ قضاوت‌گر، دخالت‌کننده، راهبر و خودکامه‌ترین هنرها نیز می‌شود. یعنی دانای کل، حتی خود شاعر نیست و مانند پیش، در این عرصه نیز دانای کل در نفس شعر قرار دارد و جدا از شاعر است.

یان اسکاس، شاعر چک می‌گوید: «شاعران شعر را ابداع نمی‌کنند. شعر جایی در آن پس و پشت‌هاست. از دیرزمان آن‌جا است. شاعر کاری نمی‌کند مگر کشف آن.»<sup>۱</sup>

این گفتار، بی هیچ منطقی، درست می‌نماید. چه چیزی در آن نهفته است که درست به نظر می‌رساندش؟ آیا چنین نیست که شاعر، همین که کلیت ایده‌ای شعر را درمی‌یابد، ساختار آن را هم دریافته است؟ به عبارت دیگر، آیا ساختار شعر با خود ایده نمی‌آید؟ آن‌گونه که گوئی از ازل چنین چیزی در آن «پس و پشت‌ها» در کار بوده است؟ آیا این، بسان «جرقه»، اشراق، یا الهام نیست؟ جلوه‌ای از وحدت ایده و صورت؟ تلالو حیرت‌آور و خیره‌کننده حقیقت در یک‌دم؟ بدین گونه، آیا نمی‌توان دریافت که چرا شعر این چنین ناب و فلسفی و نزدیک به ایده اولیه باقی می‌ماند؟ امری واقعی که خصلتی شبیح‌گون در ذات خود دارد؟ آن‌گونه که شعر جایی در سکوت مطلق ایستاده باشد؟

\*

### وزن و قافیه

در وزن و قافیه، نوعی تاکید و آهنگ وجود دارد که موجب لذت دیداری و شنیداری است. در صورت ابدی قافیه، نوعی ارتقاء آهنگین است که از آن، شکوفه‌های ترانه فرامی‌روید و فضای شعر را به عطری مرموز و در خور کلیت شعری می‌آکند. و به این ترتیب، شعر به خاطر آسانی به خاطر

سپردنش، همواره در نظر است و تکرار شدنی است. شعری که تکرار می‌شود، دیگر، همان شعر پیشین نیست؛ زیرا بار تازه، خواننده داننده شعر است. او شعر را در خاطر دارد و درست، در لحظه‌ای که شعر می‌خواهد بالاو پائین برود و او را تحت تاثیر قرار دهد، خواننده آگاه از این بازی، مقاومت می‌کند و بیش از آن که از آن متاثر شود، می‌کوشد آن را زیر سیطره اراده خود بگیرد و به این ترتیب دست به نقد شعر بزند. این خصوصیت به «مطلقیت» یاد شده در شعر شدت بیشتری می‌بخشد و جنبه رخ‌دادی آن را می‌گیرد و ذهن را به سوی «حضور ماورای شعری» رهنمون می‌شود. ولی گوش تنوع پذیر امروزی به سختی از یک امر تکراری لذت می‌برد. هم چنین، در بیان مسائل دنیای نو، نوعی قافیه معنوی درونی که حالت و توصیف زمانه است، وجود دارد که با قافیه کهن در تضاد می‌افتد. روابط گسترده اجتماعی عصر جدید چنان رنگارنگ است که قالب تنگ و یک‌نواخت قافیه از بیان آن عاجز می‌ماند. محدودیت در بیان گوناگونی امروز که مرتب در قالب تنگ قافیه گرفتار می‌شود، موضوعی است که با گستره گسترده تقسیم کار جهان امروز در دانش و هنر سازگار نیست. شاعر عصر جدید، می‌کوشد از روابط بسیار گسترده امروز (در مقابل مسائل محدود دوران گذشته) سخن بگوید. قالب تنگ و تکراری قافیه - با تمام زیبایی کهنش - او را محدود می‌کند و در بندش می‌دارد. شاعر، که قرن‌ها ساکن سرزمین قافیه بوده است اکنون

باز می‌گردد. فرار از قافیه عصیان نیست، ضرورت بیانی جهان امروز است. بنابراین، شاعر قافیه را می‌شکند و وزن را نادیده می‌گیرد (امری که در گذشته محال می‌نمود). این نفسانیت، همان کلی‌گرائی شعر است که پیش از این گفتیم. به این ترتیب، شاعر از بند وحدت‌گرائی قافیه که با آهنگ جنبش جامعه جدید و میل به تکثر در آن مابینت دارد می‌گریزد. این امر، به معنی نفی مطلق وزن و قافیه نیست. ممکن است جایی قافیه و یا وزن لازم شود؛ خوب باشد. مهم این است که تقید به قافیه، شاعر را چنان درگیر نکند که مزاحم گویش او گردد و مقصودش را خدشه‌دار سازد. حتی شاعری مانند مولوی، که زیستن بدون قافیه برای او معنی نداشته است، می‌گوید:

«مفتعلن مفتعلن مفتعلن کشت مرا»

صنایع سنتی شعر، نوعی قالب و قید است که شعر نو، با رهایی از آن، می‌کوشد به نفس زندگی نزدیکتر شود. روابط امروزی، قالب‌های سنتی‌ای را که بیش‌تر در خدمت و در قالب نگره‌پردازی‌های مشخص و تکراری است از شعر حذف می‌کند. در این رابطه، حتی ابعاد ساختاری نوینی پیدا می‌شود.

مطلب چنین است که شاعر به سبک، روال و سرزمین جدیدی از شعر کوچیده است. مفاهیم تازه‌اند. نگاه، گونه دیگر است؛ و کلام، آهنگ تازه دارد. در «تکثر» امروزی، می‌توان دید که چگونه شاعر از «فردیت

کلی» نیز فاصله می‌گیرد تا «کلیت فرد» را در قالب‌های نو بازگو کند. از همین رو، می‌توان به «کلی» بودن حافظ و مولوی در مقابل «فردی» بودن نیما و فروغ باور داشت. با این وجود، شاعر هم‌چنان به نفس شعر، به کلیت‌گرائی وفادار مانده است.

\*

### نقطه و علامت گذاری

نقطه و علامت‌گذاری در داستان مجاز و لازم است، ولی آیا در شعر هم ضرورت دارد؟ در واقع امروز، به نوعی علامت‌گذاری برای دریافت مکث‌ها و سکوت‌ها و دریافت وزن و وقار درونی بندها نیاز هست. ولی، این به این معنی نیست که ما ناچار باشیم از همان علامت‌گذاری‌های داستانی در شعر استفاده کنیم. پیش از این، در شعر کهن، نوعی علامت‌گذاری درونی موجود بود که با علامت‌گذاری‌های نثری و حکایتی امروز متفاوت است. وجود قافیه و دریافت وزن شعری، خواننده را راهنمایی می‌کند که شعر در کجا مکث دارد و کجا کلام‌ها و آواها را می‌کشد و به ضرورت‌های علامتی شعری راه می‌دهد.

حافظ را ببینید؛ خواننده، بی آن که معنی را گم کند، متن را که پر از سیم

خاردار کلمات غلبه و پر از پیچیده‌گی نگارشی است در می‌یابد. در حالی که کوچکترین نقطه گذاری نیز در این میان به کار نرفته است. گرچه اصولاً در آن زمان هنوز علامت گذاری در نثر نیز مرسوم نبود، اما به کار نرفتن آن در شعر، از سر این ناآشنائی با این پدیده، ضرورت کار برد آن در زمان حاضر به شمار نمی‌آید. حتی اگر امروز هم کسی غزل بگوید، باز آن را بدون نقطه و علامت گذاری می‌نویسد. تصور من بر این است که این امر از سر تفنن صورت نمی‌گیرد؛ کسی که شعر کلاسیک و یا نمونه غزل امروز را می‌خواند، آن قدر با مفاهیم و شکل و شمایل کلمات و تقارن وزن و آهنگ و قافیه که فرضاً در شعرهای یک شاعر از ابتدا تا انتها مدام تکرار می‌شود، آشنا هست که بتواند مکث‌ها و سکوت‌ها و آواها را دریابد. علامت گذاری اضافی در این موارد خواننده را از زیبایی شکل شعر و غنای کلام غافل می‌سازد. و غنای کلام لازمه شعر است. از این رو، شعر کلاسیک را (به صورت هنر خطاطی) در قطعه‌های کوچک یک شکل و با فاصله‌های هم اندازه در صفحه سفید کاغذ می‌نویسند که علامت گذاری زیادی، پوسته پرخونش را نخراند.

در شعر امروز، ولی، مشکل تازه ای بوجود آمده است. از یک سو، قافیه و وزن دیگر باب نیست و از سوی دیگر، گونه‌گونی لحن و آهنگ در نمونه‌های فراوان آن قدر زیاد است که نوعی علامت گذاری غیرسنتی و کارا را می‌طلبد. تقسیم‌بندی‌هایی مثل بیت و نیم‌بیت و غیره، یا حتی

پاره‌ها و تکه‌ها و جمله‌بندی و علامت گذاری‌های جدید، رخت شعر است که مدام در تغییر و تحول است و باید خود را با مظهر بی‌وزن و قافیه‌اش سازگار کند. شعر، چیزی که از پشت این رخت، از دل این پاره‌ها و علامت گذاری‌ها به وجود خود باقی‌بماند نیست. همان‌گونه که ایده با قالبش می‌آید، بی‌قالب نیز، ایده، همان ایده باقی نمی‌ماند.

در شعر امروز، در واقع، فاصله‌ها، شکستن جمله و عبور به خط بعدی و شروع از سطر جدید، تغییر مکان در خطوط عرضی و طولی و قطعه‌های سفید و حتی درشت‌نویسی و غیره است که می‌تواند کار علامت گذاری را به انجام برساند. و، به این ترتیب، می‌توان بین حالت‌های سکون، مکث و آوا تفاوت قائل شد. امروز نیز بایسته نیست که خش و خاشاک علامت گذاری به شعر بچسبد و این میوه تر را خراب کند. این‌ها خودش باز یک نوع «گریز زدن به غیر خود» در شعر به حساب می‌آید و باری اضافی بر دوش آن ست. علامت گذاری در شعر، نوعی انتزاع به ضد خود است. علامت‌ها، فصل‌ها و مکث‌ها را معنی می‌کند؛ از این رو با جلب توجه به خود، ذهن خواننده را از مجرد موجود در خود شعر دور می‌سازد. خصلت شبیح‌گونه و خودمعنی‌دار نقطه‌گذاری، شعر را آسیب می‌زند: آن قدر که آن را از حدود سحرانگیزش بیرون می‌کشد و شکل مقوله‌ای به آن می‌دهد. در واقع، مجرد ریاضی نقطه‌گذاری، با روح پر خون شعری سازگاری ندارد؛ در حالی که، فاصله‌گذاری با قطعه‌های سفید، غیر از این

است و بی آن که جلوه‌ای داشته باشد، شعر را پرداخت می‌کند و تحولات درونی آن را به نمایش می‌گذارد.

ما، وقتی شعر می‌خوانیم، خودمان را صاف و صوف می‌کنیم، کج و راست می‌شویم و خوب بر جای مستحکم می‌نشینیم تا شعر با آن بخش از گوهر وجودی ما که حساس‌ترین جای درونی مان است تماس بگیرد. شعر غیر از این کاری نمی‌کند. مثل سینما نیست که با سطح روزمره ما تماس برقرار کند، تا آخر سر، بدون آن که ما فهمیده باشیم مطلب را به خوردمان داده باشد. شعر مستقیم است. از ابتدا هدف خود را اعلام کرده است. ما نیز از ابتدا خود را آماده می‌کنیم تا همان گونه که شعر می‌خواهد با ما برخورد کند. شعر مثل کلاس درس است. تند و با صراحت تربیت می‌کند. موقع خواندنش، ما آماده‌ایم تا روح مان را به دستش بسپاریم، تا موعظه شویم و معصیت مان زدوده شود.

\*

### زمان و مکان

در شعر، «برش»‌های زمانی وجود دارد. زمان، برشی از مفهوم «گذشتن»

است تا یک مقطع و تقویم. لایه‌های برشی این زمان در شعر، گرچه پیداست متعلق به یک دوره خاص است و مهر زمانه ویژه‌ای را بر خود دارد؛ ولی، مانند برش چپ‌سپی زمان، خاصیت جای گرفتن در هر شکاف از هر دوره‌ای را دارا است. زمان، در شعر نفوذ می‌کند و به درون آن می‌رود و جز هاله‌ای از آن پیدا نیست. شعر، زمان را به دور خود می‌گرداند و از آن غباری می‌سازد که تنها گذر خود را بروز دهد. از این رو، زمان شعری، کلی است و دقایق آن با دقایق شبانه روز، یکی در نمی‌آید. می‌توان گفت که شعر، برشی از مقاطع هستی است که در هر کجای مفهوم زیست جا می‌گیرد. مکان نیز، همین خصوصیت را در شعر دارد. مکان واقعی صورت پذیرد یک شعر کجاست؟ جنگل شعر نیما آیا همان جاست که او می‌گوید، یا دوردست‌ترین جنگلی که در هیچ کجای این جهان نمی‌توان سراغش را گرفت؟ یا مکان شعرهای حافظ کجاست؟ همین جا کنار گوش ما نیست؟ و در آن دوردست‌های آرزویی؟

اما اخلاق، و مفاهیم مجردی مانند آن، در شعر چگونه است؟ آیا اخلاق نیز از این فقدان زمان و مکان برخوردار نمی‌شود و دچار نوعی جاودانگی نمی‌گردد؟ بشردوستی، پایداری، پی‌گیری، جویندگی، عشق، مبارزه و بسیاری مفاهیم دیگر از این دست، که در ادبیات داستانی شکل مشخص دارند، در شعر ازلی و ابدی و بدون ارتباط با آدم‌ها جلوه می‌کنند و چنین می‌نماید که از پیش وجود داشته‌اند و بدون ارتباط با آنچه در شعر

می‌گذرد نیز هم‌چنان وجود خواهند داشت؛ یعنی اهمیت، ازلیت و ابدیت آن‌ها آن‌قدر است که اسباب‌چینی برای انتقال آن‌ها در اثر ادبی به خواننده نیز انگار بی‌حرمتی به این مقولات است. چرا که اخلاق و مقولاتی ازین دست، بنا به موقعیت و میزان آمادگی شخصیت‌های داستان، جلوه و جلای ویژه و یا بی‌رونقی به خود می‌گیرند؛ در حالی که این مفاهیم در شعر چنان کلی‌اند که فارغ از شخصیت شعری، حضور خود را به اثبات می‌رسانند. در داستان، نوع «خاص» اخلاق را داریم، در شعر لب اخلاق را. در واقع، کلی بودن شعر در ذات آن است. اما می‌توان گفت که کلیت آن در «ادیسه» با کلیت آن در شعر امروز فرق دارد: ولی باز «کلیتی در خود» شمرده می‌شود که ویژه شعر است.

در حماسه نیز، چیزی در اختیار نویسنده نیست. همه چیز از قبل در یک خط سرنوشتی تعیین شده است. انسان، در حماسه، «خویشکار خدا»، و چیزی در این حدود است. از خود اختیار ندارد. حتی در کردار شخصی و خانه‌گی خود نیز به حکم داده‌های از پیش حرکت می‌کند، می‌زاید و زاده می‌شود. هستی او مطابق داده‌های غیرزمینی (حداقل در اساطیر شرق) آمدنی نه از بهر خود است. بلکه «خویشکاری خداوندگار» است. «خدائی» که حرکت انسان در سویه او تنازع «خویش» است.

\*\*\*

## داستان

در سپیده‌دم تاریخ، هنر، متأثر از طبیعت قهار، در چهره «نقش دست» متولد شد و در سپیده‌دم عصر جدید، رمان به دنیا آمد. طلوع عصر جدید، لحظه‌اساسی در تاریخ اروپا و جهان بود. از ابتدای این عصر، انسان شالوده و مبنای همه چیز شد و دوران بازرزائی (Renaissance) و دوران تشخص فرد پدیدار گردید.

نگاهی به دوران بازرزائی نشان می‌دهد که چگونه عبور از کلیت جامعه<sup>۵</sup> بسته و تنهای روستائی به جامعه<sup>۶</sup> باز شهری، تولید برای بازار (تولید کالائی)، و سوداگری رو به افزایش، عبور از سلطه زهد و ورود به دوره<sup>۷</sup> حضور «دن کیشوت» را در جامعه نوین ممکن ساخت. «دن کیشوت»، مخلوق جاودان سروانتس، با سر و وضع طنز آمیز خود مبلّغ چه بود؟ بی‌تردید او نمی‌توانست بردوش کشنده ارزش‌های رسمیت یافته و آهار زده قرون وسطا باشد. او، به عنوان یک انسان، دیگر یک گوسفند از گله گوسفندان چوپان آسمانی (مسیح) نبود؛ بلکه، «شخص»ی بود تازه و

متشخص. مَبْلَغ «انسانِ یابنده و نوخواه» و بیان گر «فرد».

از این پس، انسانی که پیش تر از این حق جستجوگری و دیگرخواهی اش به رسمیت شناخته نمی شد، در اندام تازه ای به نام «دُن کیشوت»، هم چون انسان ارزش مند و انسانِ موقعیت های نو و بی مانند، ماندنی و رسمی شد. دُن کیشوت به همه قرون پشت سر با نیش خند می نگرست و جهان پیش رو را با شوخ طبعی به بازی می گرفت. چیزی که پیش تر مجازات مرگ داشت؛ اکنون، به یمن رُمان مجاز اعلام می شد. دُن کیشوت، تنها، اعلام موجودیت «فرد» نبود؛ بلکه، به رسمیت شناختن حقانیت آن نیز بود. هر «فرد»، از این پس دارای «حق» بود. و، برای اولین بار، این «حق» توسط «رُمان» به جهان اعلام شد و انسان جنبده و جستجوگر به طور رسمی در ادبیات مورد احترام قرار گرفت.

به این ترتیب، «دُن کیشوت» تنها یک اثر ادبی نبود؛ بلکه، در شکل حقیقی اش، شکایت علیه گذشته و مانیفست دنیای نوینی بود که از پس سده ها نابسامانی و سیاهی بر می آمد. این جذبه و انگیزه هنرمندانه زندگی، سر آغاز انقلاب و دگرخواهی بود. از این رو، «دُن کیشوت» حاصل حرکت انسان در روی دادها و سوداگری دنیای نو شمرده می شود. یعنی، داستان، همانا هنر نو و شعر زمانه نام می گیرد؛ یعنی شعر مدرن، شعر لحظه ها و شعر امروز؛ شعر عصر جدیدی که، انسان در آن، از گستره کلیات، به دوران کلنچار و کنکاش در خرده ریز زندگی عبور کرده است.

هرچند، با شعر، انسان از بالا به جهان می نگرد؛ اما، این مانع نمی شود که با داستان ذره بین را بر ندارد و در کوچه و خیابان در پی کشف حقیقت بر نیاید. به این ترتیب، بخش نوین ادبیات، یعنی «داستان»، بنا به انگیزه بیان پایه دادها و ساختار جامعه تازه تولد می یابد تا کمبود بیانی ادبیات (که تا این زمان به حماسه و شعر و حکایت و تراژدی محدود می شود) را جبران کند. دُن کیشوت، اثر جاودانه سروانتس، مخلوق تازه ادبی این عصر، یعنی داستان است. از این روست که، هیچ هنری در نقد جهان به پای داستان نمی رسد. حتی شعر، آن جا که خود را از پیرایه های ایهامی اش پاک می کند نیز چنین قدرت انتقادی ندارد.

در جهان پیش از داستان، در اجتماعات بسته پیشین، قبل از آن که شهرنشینی خصلت عمده بسیاری از جوامع بشری شود، انسان روستائی، انسانی بود در نفس خود محدود. او که در تکه زمینش در دل کوه و بیابان به کشت و کار می پرداخت، عملاً در حین کار به دیگران نیاز نداشت. او، عمدتاً برای خود و خانواده اش و حداکثر برای ارباب و مصرف خانواده او تولید می کرد و سطح محدود و خودکفای تولید نیاز به حضور دائم در بازار مبادله را برایش به وجود نمی آورد. به عبارت دیگر؛ چون زندگی تولیدی با جمعیت عام مصرف کننده گره نمی خورد، به هماهنگی و یگانگی با جمعیت هم نیازی نبود. بنابراین، تماس گسترده اجتماعی برای انسان روستائی جنبه فرعی داشت و امری تفننی شمرده می شد و طبعاً، در سطح

گردهم آئی‌های کوچک و سنتی باقی می‌ماند و نمی‌توانست از محدوده<sup>۵</sup> تنگ روستا فراتر برود. در چنین حالتی، چهره<sup>۶</sup> انسان در ادبیات و هنر که تقلید از آن، رفتارهای اجتماعی را تنظیم می‌کند، چهره<sup>۷</sup> نسبتاً ماندگاری بود که در ذهنیت روستا، مانند<sup>۸</sup> بتی بقا داشت و متأثر از سنت‌ها با تغییر آن نیز مخالفت می‌شد. در پوشش ادبیات این دوران، این چهره همانا جز کلی گوئی، نصیحت‌گرایی، پای‌بندی به عادت‌ها، گرایش به زهد و تقوای موجود در حماسه و حکایت و تراژدی و دوری از سوداگری و نفی سوداگری چیز دیگری نمی‌توانست باشد.

اما، در جامعه<sup>۹</sup> شهری و با حضور در عرصه<sup>۱۰</sup> پر تنوع تولید برای بازار، انسان به دایره‌ای از مناسبات پیچیده<sup>۱۱</sup> اجتماعی قدم گذاشت که از بیخ و بن با مناسبات محاصره شده<sup>۱۲</sup> روستائی تفاوت داشت. این مناسبات جدید، چنان گوناگون و گسترده بود که هر روزه به «چهره<sup>۱۳</sup> همگانی» انسان رنگی دیگر می‌داد و غفلت و بی‌خبری از آن به معنی دور افتادن از هویت اجتماعی نوین تلقی می‌شد. در جامعه<sup>۱۴</sup> تازه، دیگر مانند گذشته پیوند و آشنائی مستقیم با عناصر تشکیل دهنده<sup>۱۵</sup> اجتماع ممکن نبود. شهرها بزرگ‌تر از آن بودند که بشود کسی را در آن‌ها باز شناخت و انسان پر مشغله‌تر از آن که، در این شلوغی و گرفتاری بزرگ به شناخت مستقیم جمعیت اطرافش قادر باشد. بنابراین، انسان سوداگر و فردیت یافته<sup>۱۶</sup> نو، از زمینه‌های «نسبی قومی» فاصله گرفت و در قالب کارکرد مناسباتی مانند زبان و فرهنگ، به

نوعی پیوند غیرمستقیم و انتزاعی با زمینه‌های «نسبی ملیتی» با دیگران دست زد.

باید دید که امر ارتباط، در این دنیای نو چگونه اتفاق می‌افتد. فرهنگ و دیگر عناصر پیونددهنده چگونه بین انسان‌های از هم جدا مانده<sup>۱۷</sup> جامعه<sup>۱۸</sup> گسترده<sup>۱۹</sup> شهری پدید می‌آید و در میان این جمعیت بزرگ که دیگر نمی‌تواند با عناصر تشکیل دهنده<sup>۲۰</sup> خود ارتباط مستقیم پیدا کند مشترک می‌شود؟ دیگر مانند آن چه در روستا پیش می‌آمد؛ «رابطه<sup>۲۱</sup> مستقیم» بین آحاد انسانی در شهرهای بزرگ ممکن نبود. پس می‌بایست نوعی پیوند غیرمستقیم بین واحدهای اجتماعی برقرار می‌شد. این رابطه، به شدت پیچیده، چندگونه و انتزاعی بود و کمی دقت، نشان می‌دهد که به شکل کلی فقط از طریق رسانه‌ها تحقق پذیر است. انسان جامعه<sup>۲۲</sup> نو، وسیله‌ای پیونددهنده ساخت که فقط از آن جامعه<sup>۲۳</sup> شهری بود و اولین نشانه<sup>۲۴</sup> این پیوند رسانه‌ای همانا رمان بود. رمانی که در آن بازتاب روی دادهای جامعه<sup>۲۵</sup> نو ممکن شد.

بدین سان، انسانی که از تاریکی قرن‌ها سلطه<sup>۲۶</sup> تفکر سنگ شده بیرون پرید، دیگر خود را، نه در گستره<sup>۲۷</sup> اخلاق آسمانی و انتزاعی قرن‌های سلطه<sup>۲۸</sup> کلیسا؛ بلکه، در پهنه<sup>۲۹</sup> یک زندگی تازه که دست‌آورد دگرگونی<sup>۳۰</sup> آن بود دریافت. یعنی در گستره<sup>۳۱</sup> دنیای نوین و در پهنه<sup>۳۲</sup> داستان. در گستره<sup>۳۳</sup> تلاش و سوداگری و پهنه<sup>۳۴</sup> پنداشت در واقعیت رخدادها.

ژرژ دو هامل می گوید: «از دست رفتن قطعیت ارزش‌ها می‌تواند منجر به سردرگمی و نومیدی شود. در عین حال، ممکن است پایه و اساسی شود برای یک شک‌گرایی شفا بخش. درست با از میان رفتن همین قطعیت، و توافق همه جانبه دیگران است که انسان به صورت فرد در می‌آید.»<sup>۱</sup>

او در گفتار دیگری می‌افزاید: «رمان، فوران کنجکاوی در باره هستی بود و صدها نمود فردی پیدا کرد. این امر با سروانتس و رابله و دیدرو و استرن روی داد.»<sup>۲</sup>

به عقیده میلان کوندرا نیز: «همواره دو گرایش متضاد در قلمرو آزادی، فرد را تهدید می‌کند: از یک سو، نیهیلیسم کامل و از هم پاشیدن همه‌ارزش‌ها و از سوی دیگر، رغبت بسیار به یک حقیقت تقسیم ناشدنی و انکار ناپذیر. رمان این مهم را به عهده گرفته‌است که از این قلمرو غیرقطعی دفاع کند و تبدیل به بهشت خیالی افراد شود: بهشتی که در آن هیچ کس مالک حقیقت نیست، اما هر کس این حق را دارد که فهمیده شود.»<sup>۳</sup>

بدین سان رمان به دنیا آمد و گذر دگرگون‌پذیر خود را آغاز کرد. با کمی دقت، می‌توان دریافت که در این هنر نو، چه تفاوت ماهوی با نمونه‌های پیشین نثر ادبی، مانند حکایت و تراژدی وجود دارد و در گستره ساختاری، دگرگونی‌ها چگونه خود می‌نماید.

\*

### مختصات حکایت

حکایت، نوعی ادبی‌بودن اجباری را در درون دارد که آن را ساختگی می‌کند. حکایت، از این نگر، بسا به شعر نزدیک است؛ ولی، بیش از آن که شعر باشد شعار است. چون به هیچ شکل، غنا و عاطفه و ساختار شعری ندارد. چارچوب سنتی و ادبی بازی حکایت، از نزدیک شدنش به حس جلوگیری می‌کند و بیشتر در روبه کلمات چکیده و رهنمود اخلاقی باقی می‌ماند و هم‌چون شعار و گفتار نمود می‌یابد.

\*

### روی داد در حکایت

در حکایت، روی داد، اتفاقی ست و نقشی از زمان و مکان به خود نمی‌گیرد؛ یعنی می‌تواند پیش بیاید یا پیش نیاید. روی داد در حکایت، بیشتر انگیزه‌ای برای زدن «حرف» است و فضای آن، علیت، کردار و جای‌گاه ویژه شخصیت و بسیاری عوامل دیگر را حذف می‌کند و با نمونه‌هایی که در زندگی واقعی موجود است هماهنگی ندارد و کلیت یک

اندیشه و ایده پیوسته با مسائل روز را نمی‌سازد. یعنی، هر کل حکایتی، متعلق به همه زمان‌ها و جای‌گاه‌ها و انسان‌هاست و پیوندی هماهنگ با شرایط تاریخی در آن نیست. آدم‌های حکایت، اکثراً یا خوب، یا بد مطلق هستند و نمی‌توان در آن‌ها چیزی دید که با شرایط تاریخی ایجاد اثر بخواند.

در داستان نوع رمانتیک نیز که از حکایت فاصله‌ای کیفی ندارد، موضوع، فوری‌تر از خصلت داستانی، غیرواقعی می‌شود. در این نوع ادبی، ما می‌توانیم پی‌بیریم که در آن، کسی با ما «حرف» می‌زند تا این بار نه یک حرف کلی؛ بلکه، احساسی شخصی را در ما بیدار کند. ولی باز این احساس ارائه شده با خو و خصلت واقعی از زمین تا آسمان تفاوت دارد؛ چرا که پدیده‌ای است رسمی و قالبی و متأثر از اخلاق و داده‌های کهن. امروز، کمتر کسی، خطابی مانند «آی محبوب من!» و دیگر احساسات الگو شده رمانتیسم را باور می‌کند. این لحن بیشتر، حماسی و تراژیک است. یعنی، قبل از آن که احساسی توسط این کلمات در مخاطب پدید آید می‌توان به کوشش نویسنده برای ایجاد این «احساس» پی‌برد. و به این وسیله چه بسا حس، قبل از آن که در مخاطب ایجاد شود ضد خود را در او پدید می‌آورد. احساس موجود در اثر رمانتیک نیز، مانند تمام زمینه چینی‌های شعر و حکایت از ابتدا حامل یک «پیام» است.

\*

### ایده در حکایت

در حکایت، طرح و پی‌رنگ از بالا می‌آید و چیزی غیر از آن چه از پیش تعیین شده‌است در ساختار روی داد آن نقش ندارد. یعنی آن چه قرار است به مخاطب منتقل شود چیزی بیرونی است که از ابتدا در پیله گونه‌ای ادبی بازی قالبی و احساساتی پیچیده شده‌است. اما در داستان، برخلاف حکایت، نویسنده، ایده‌ای از پیش ارائه نمی‌دهد. داستان به پیش می‌رود و تا پایان نیابد مشخص نمی‌شود که پیام، هدف و ایده نهفته در آن چگونه و چیست. در پایان داستان هم به زحمت می‌توان به چگونگی شکل‌گیری ایده در درازای آن پی‌برد. زیرا ایده، به‌کندی و در بافت رویدادها و در تار و پود داستانی پدید آمده‌است. یعنی بدون آن رویدادها، یک ایده نمی‌توانسته‌است شکل بگیرد. در داستان، پیش از پرورش داستان، نمی‌توان شکل حقیقی ایده را دریافت. ایده اولیه «در ذهنیت نویسنده» وجود دارد و نویسنده با آن نیت و حرکت می‌کند؛ ولی این ایده بسیار کلی است و چه بسا با آن چه در درازای داستان ساخته می‌شود تغییر می‌یابد. پیش می‌آید که همین که ایده با «روی داد» درآمیزد، تغییر می‌پذیرد و شکل و شمای اولیه‌اش را از دست می‌دهد و حتی تغییر ماهیت می‌دهد.

بروخ در باره رمان می‌گوید؛ «رمان نویس اهمیت زیادی برای ایده‌های خود قائل نیست. او یک کاشف است که کورمالانه می‌کوشد تا جنبه

ناشناخته‌ای از وجود را آشکار کند. او مسحور رأی و آوای خود نیست؛ بلکه مسحور شکلی است که دنبال می‌کند و تنها شکل‌هایی که به خواست‌های رویائیش پاسخ می‌دهند جزئی از اثر اویند.<sup>۴</sup>

یعنی در داستان، برخلاف شعر و حکایت، ساخت و فرم با ایده نمی‌آید. این ساخت و فرم، بر حسب آن‌که چه نوع روی دادی در داستان پیش برود شکل می‌گیرد. و چه بسا که نویسنده از ابتدا نمی‌داند که در داستان او حتی، چه رخ خواهد داد. گذر این روی دادهای پیش‌بینی نشده، خود حتی، سازنده ایده داستانی است. یعنی، برخلاف «کلیت» شعر و حکایت که همه چیز در خدمت بیان، تزئین، تجسم و تفسیر ایده و پیام نخستین است، این، سیر روی دادهاست که پیام و ایده را در داستان می‌سازد. این، منطق برخوردارها، شخصیت‌ها و روی دادهاست که مفهوم رمان را دست‌آخر و پس از پایان یافتن رمان شکل می‌دهد. از این نظر، رمان به سینما نزدیک می‌شود و به ناچار از شعر و تئاتر فاصله می‌گیرد.

نویسنده داستان، همه نوع ترفند و تخیل به کار می‌برد و آدم‌های رمان از پیچ و خم بسیار می‌گذرند تا اثر، از خلال همه آن‌ها بتواند مضمون نهائی خود را کوک کند. نویسنده، موضوع را لغت و لعاب می‌دهد و چنان پندارهای اولیه را دست‌مالی می‌کند که گوئی، آخر سر، پندار و نیتی در کار نبوده و یا اگر هم بوده، کاملاً تغییر یافته است. این ایده، در درازای شکل‌گیری و خلق اثر بالا و پائین می‌رود، پیرایه می‌گیرد، شکل عوض

می‌کند و در شرایط گوناگون آزموده می‌شود تا عاقبت تار و پود درونی آن، گوهر نابش مشخص شود. یعنی کلمات، روی دادها و ساختمان اثر، هر یک، دیگر خودشان به تنهایی نیستند؛ آن‌ها کنار هم، نه تنها روی ایده، اشخاص، روی خودشان هم اثر می‌گذارند و نقش‌های دیگری، از جمله «ایده» ای، می‌پذیرند. ساختار داستان هم در سیر روی دادها و به سبب آن‌ها شکل می‌گیرد. هر روی داد جدید، به سببی که اثر لازم دارد روی می‌دهد و عنصری است که خود، چارچوب ایده مورد نیاز اثر را باز می‌سازد. به همین دلیل هم هست که روی دادها و موقعیت‌ها خود را به نویسنده رمان تحمیل می‌کنند. نویسنده رمان در طول زمان نگارش، خود نیز مانند شخصیت‌های قصه‌اش می‌آموزد، تاثیر می‌گیرد و افکارش را دست‌کاری می‌کند. این‌جا است که داستان، همانا هنر دوران جدید و هنر تنوع فردیت است که واقعیت را به تبع خود رنگارنگ و خصوصی می‌نماید. داستان، ادامه هدایت شده روی داد است. داستان، در نبرد خود با عناصر واقعیت و دخالت در آن‌ها واقعیتی نو پدید می‌آورد؛ واقعیتی که از واقعیت اصلی به حقیقت نزدیکتر است؛ پالوده شده واقعیت است و خواننده، در پایان داستان است که به اثر برمی‌گردد و یک‌بار دیگر آن را مرور می‌کند و در درون آن به دنبال «چیزی که گفته شده» می‌گردد. این‌جا، در داستان، پیام، آن قدر تغییر می‌کند که دیالکتیک تبدیل و تبدل پیدا می‌شود.

\*

### روی داد در داستان

سروانتس، در «دُن کیشوت»، برای اولین بار، روی داد را به چیزی تبدیل می‌کند که بر خلاف پیشینه حماسی و حکایتی و تراژیک، نقشی مجرد و فرعی بازی نکند؛ بلکه داستان را به مرحله کیفی دیگری گذر می‌دهد. در داستان، روی داد نقش ساختاری و هویتی به خود می‌گیرد و تزئین و یا محملی برای حرف دیگری که خارج از خودش نیست. روی داد، همه چیز، نه تنها ایده و نتیجه داستان؛ بلکه شخصیت‌ها را تغییر می‌دهد. روی داد، تنها نقش پیش‌برنده موضوعی ندارد؛ بلکه نقش ساختاری در گستره‌های گوناگون بازی می‌کند. پدید آوردن فضا، شخصیت و رمز و راز داستان را نیز رقم می‌زند. چگونه می‌توان یک روی داد را که یک انسان در پیش‌برد آن نقش بازی می‌کند و به تبع پیش‌آمدنش، صفت‌های گوناگون (پرداخت شخصیتی) به خود می‌گیرد را نقشی تک‌چشم‌انداز تصور کرد؟ هنری جیمز در «هنر داستان» می‌گوید: «مگر شخصیت چیزی جز آن ست که روی داد داستان تعیین می‌کند؟ و مگر روی داد چیزی جز بیان و تصویر اشخاص داستان می‌تواند باشد؟»<sup>۵</sup>

نه تنها حادثه و علیت؛ بلکه، ترکیب دل‌خواه آن‌ها نیز ماهیت و هدف داستان را بازسازی می‌کند. در حالی که در شعر و حماسه و تراژدی، خود این ترکیب دل‌خواه نیز نوعی کلی‌گرائی است.

از دوران بازرائی (رنسانس) به بعد، روی داد نقش ساختاری خود را در داستان و هنرهای دیگر - منهای شعر - بازی کرده است. در داستان، در گفتگوی راوی از آدم‌ها مرزها می‌شکند. روی دادهای پیچیده امری کهن نیست که بتواند در پیشینه ادبی، یعنی در حماسه و حکایت و تراژدی نیز به وجود آید؛ بلکه، خصلت آن‌ها طوری است که پیش‌آمدن‌شان تنها و تنها در «داستان» ممکن است. روی داد داستانی، فقط می‌تواند کشف نویسنده عصر جدید و هنر دوران زندگی پرتکاپو و پرجوش و خروش دوره بازرائی باشد؛ حوادث دنیائی که افراد در آن، به حرکتی سوداگرانه دست می‌زنند و ماجراهای «خصوصی» خود را پیش می‌آورند، نه روی داد «عام و همگانی» که متعلق به هیچ کس نباشد. یک نگاه ثابت به‌افق نیز، عبور از تاریخ و به‌عبارتی یک روی داد اساسی است؛ روی دادی برای بشری که پروسه‌ای اساسی را از سر گذرانده است. از این رو، هر روی داد باید در جای ویژه‌ای قرار بگیرد که امکان منطقی قرار گرفتنش در آن هست. همین‌طور، نمی‌شود فارغ از خواست موقعیت و روی دادی که پیش می‌آید، شخصیت‌های داستانی را نیز به دل‌خواه انتخاب کرد. مگر آن‌که، از ابتدا قرارداد ویژه‌ای بین نویسنده و مخاطب گذاشته شود که بر اساس آن بتوان پذیرفت که آدم‌ها، در جا و مقام خود نباشند. یعنی فرضاً مثل مورد یک داستان سوررئالیستی که خواننده بعد از چند کلام اولیه درمی‌یابد که با یک فضای واقعی و معمولی روبرو نیست.

در این حالت هم البته آدم‌ها در جای خود قرار دارند و بنا به موقعیتِ روال و فضای فراواقعی اثر است که جا و مقام خویش را می‌یابند. به همین دلیل، می‌توان در داستان از یک منطق درونی در رابطه با شخصیت‌ها پرده برداشت. این امر سبب می‌شود که حتی بسیاری از وقت‌ها آدم‌های اول داستان همانی نباشند که در آغاز بوده‌اند. آن‌ها تغییر می‌کنند و به تناسبِ رشد موقعیت‌ها و رویدادهائی که برشان می‌گذرد رشد می‌یابند و متحول می‌شوند. نویسنده نیز، در گذر رخ‌دادها آزموده می‌شود و همراه شخصیت‌هایش یک زندگی را که تنها در دنیای داستانی می‌تواند رخ دهد تجربه می‌کند. بعد، همین زندگی است که در دنیای ما تاثیر می‌گذارد و تجربه آدم‌هایش از طریق یکی از ساکنان آن (نویسنده) مانند پرچم (یک اثر ادبی) بر افق دیدگاه‌های ما به اهتزاز می‌آید.

\*

### شخصیت

پس، در داستان، هر شخصیت نیز رفتاری ویژه دارد که روی داد وابسته به آن فقط از تیپی مانند او باید سربزند. و، چنان‌که چنین نباشد، روی داد،

الزاماً تغییر در شخصیت و تیپ داستانی را پیش می‌آورد. رشد و تکامل شخصیت در طول روی داد، از زمان، مکان و علیت تاثیر می‌گیرد. شخصیت، در داستان، در صورتی قابل پذیرش است که مطلق نباشد. یک شخصیت بد نمایش، مثلاً یک دزد را حتی یک آدم بد و شرور هم نمی‌پذیرد و به هنگام اجرای اثر او را محکوم می‌کند؛ چه برسد به این‌که این شخصیت یک بُعد غیرقابل باور نیز به خود بگیرد. «هیچ بیننده‌ای نمی‌خواهد عموی هاملت باشد؛ در حالی که همه (حتی جانیان) دوست دارند شخصیت محبوب اثر باشند.»<sup>۶</sup> بنابراین، می‌توان به این نتیجه رسید که شخصیت بد باید آن قدر واقعی باشد که آدم بتواند بخشی از او را در خود ببیند و یا حداقل او را باور کند. افزون بر این، در داستان، همه آدم‌ها، حتی موجودات فرعی و کوچک، سیاهی لشکرها و غیره مورد توجه دقیق مخاطب داستانی‌اند. نمی‌توان به دل‌خواه و بیگانه با منطق‌های پذیرفتنی رمان، هر بلائی سر شخصیت‌ها آورد و مورد اعتراض واقع نشد. شخصیت، در داستان، موجودی که خواننده تنها نظاره‌گر کردار او از دور باشد نیست؛ بلکه، شریک سرنوشت او است و خود را با وی هم‌سان می‌پندارد. هر قتلی، هر عمل بد و هر عمل خوب حتی، باید در داستان انگیزه ذهنی و عاطفی انجام یافتن‌اش را فراهم آورد تا بشود آن‌را در روال داستان پذیرفت. هر نویسنده‌ای که بتواند سبک نگارش خود را از دانشی که ناشی از آگاهی بر نتیجه اثر خود است انباشته کند و ساختمان هر جمله و روی داد

و پاره داستان را بر حسب درک منطق همان صحنه بنا نهد، به دریافت روحیه خواننده در هنگام خواندن کتاب چیره شده است و می تواند با هیجانات روحی او روان شناسانه و هنرمندانه هماهنگی نماید.

هر داستان جدید، تجربه تازه ای برای نویسنده از زندگی آدم های تازه است. گاهی، در درازای نوشتن، پیش می آید که نویسنده بیشتر از شخصیت هایش در تفکر فرومی رود و پا در گل می ماند. گاهی پیش می آید که آدم های داستان، با عمل خود، نویسنده را از گرداب درماندگی بیرون می کشند و نجات می دهند. گاهی نویسنده بیشتر از آدم های قصه اش از یک روی داد جامی خورد و غافلگیر می شود و یا می ترسد. دنیای پیش روی رمان، بیشتر از شخصیت هایش، برای کسی که آن را می نویسد پیچیده گی دارد و پر از تناقض است. نویسنده، بیشتر از آنچه در زندگی واقعی لازم است، باید در دنیای خیالی رمان بجنگد تا به حقیقت دست یابد و جامعه ایده آل داستانی اش را بنا نهد. ساختن یک جامعه ایده آل تخیلی مشکل تر از ساختن مدینه فاضله بر روی زمین است؛ چرا که، برای ساختن اولی، هیچ الگوی شناخته شده ای جز همان تخیل موجود نیست.

\*

### زبان

زبان نیز همین خصوصیت را در داستان دارد. گفتار آدم ها، واقعی و بی تکلف و خالی از اغراق و صنعت پردازی های نالازم است. هر کس به زبانی سخن می گوید که متعلق به او ست. «زبان پادشاه و گدا با هم فرق آشکار دارد. یک گدا نه با پیچیده گی زبان یک فیلسوف سخن می گوید، نه طنطنه و جبروت زبان یک پادشاه را دارد.»<sup>۷</sup> او، به زبان ساده خود حرف می زند. حتی حیوانات و موجودات غیرناتق نیز زبانی در خور منطق داستانی دارند. زبان هر کس معرف شخصیت او ست و معرف موقعیت رخ دادی و روایتی داستان است. انقلاب در رابطه های زبانی داستان، همراه انقلاب در رابطه های اجتماعی رخ داده است. حرکت به سوی گفتار روزمره مردم، همانا حرکت به سوی ارزش گذاری آن ها شمرده می شود.

\*

### زمان در داستان

داستان تعلق شدید زمانی دارد. زمان، بر خلاف حکایت، در داستان

خصلتی زنده و با هویت می‌یابد. آنچه اتفاق می‌افتد، در زمانی دیگر چه بسا پیش نمی‌آید. در واقع، داستان همه‌چیز را چنان در گرد و غبار «روزمره» می‌غلطاند تا با درگیری در اعماق واقعیت به حقیقت برسد، نه بیرون از آن. گرچه، زمان در داستان انتخاب شده است و از نظم خاصی پیروی می‌کند که منطق روابط موجود در داستان می‌طلبد، یعنی برحسب طرح این یا آن موضوع به درازا می‌کشد یا کوتاه می‌ماند، قطع می‌شود و یا به صورتی فشرده در چند جمله به بیان در می‌آید (مثل فشرده شدن چند سال در یک جمله) و حتی از سال‌های دراز بدون ذکر آن‌ها می‌پرد؛ ولی باز از منطق کلی زمان روزمره زندگی برخوردار است. یعنی، اگر یک زمان، زمان است، مثل یک زمان ملموس در زندگی می‌شود. در زندگی نیز گاهی زمان کش می‌آید و یا کوتاه و زودگذر می‌شود. (این کوتاهی و تندی و یا درازا و کندی امری انتخابی و از طرف نویسنده است.)

می‌توان به برداشت دیگری از زمان نیز در ادبیات توجه کرد. داستان، فرصت کافی به خواننده می‌دهد تا در پیرامون‌ها و رخ دادها پرسه بزند. انسان وقتی ادبیات می‌خواند، می‌تواند صبر کند، به عقب برگردد، مزه مزه کند و اگر خواست ادامه بدهد. بعد که دوباره شروع می‌کند، چند ساعت، چند روز و چند ماه هم که گذشته باشد، باز زمان ادامه طبیعی خود را از همان لحظه قطع شده‌اش دارد. انگار همه چیز همان‌جا ایستاده است تا خواننده دوباره به سراغ‌شان برگردد. به این شکل، زمان به میل مخاطب

طی می‌شود. حتی حرکت تاریخ را نیز با او در می‌نوردد و آخر سر، باز همان‌جا سر جای خود باقی مانده است. این را می‌توان نوعی تداوم منطقی زمان دانست. این تداوم منطقی بیشتر در ادبیات است تا در هنرها. اگر هم بتوان نمونه آنرا در سینما و تئاتر دید، به این خاطر است که این هنرها هم داستان‌سرائی کرده‌اند و این تداوم از خصوصیت داستان‌گوئی آن‌ها سرچشمه گرفته است. و الی، این تداوم، با تداوم نمایشی مثلاً در سینما فرق دارد. چرا که رسم است که آن را در امتداد هم ببینیم. هم‌چنین، این تداوم با ترتیب خطی زمان تفاوت دارد. در یک داستان، زمان می‌تواند پس و پیش بشود. یعنی «کودکی» بعد از «پیری» و یا «مرگ» پیش از «زندگی» و یا «گرسنگی» پس از «سیری» بیاید. ولی چیزی که مهم است ترتیب خطی این زمان نیست؛ بلکه ذهنیت معتاد به تداوم است که نظام مطلوب را، علی‌رغم پس و پیشی خطی زمان روی داد، به آن می‌بخشد و تداوم داستان، علی‌رغم روی دادهای غیرمتداوم خطی، در ذهنیت خواننده ایجاد می‌شود.

نوعی زمان بندی دیگر هم در داستان می‌توان قائل شد که عبارت است از انتخاب زمان نوشتاری رویداد. مثل زمان گذشته و حال. از این دو، زمان حال، به شدت فرار است و همین امر چنان خصلت بی‌طرفانه‌ای به اثری که با این زمان نوشته می‌شود می‌دهد که گوئی آن را به ضرورت، از صورت «ادبی بازی» خارج می‌سازد. ملموس‌ترین صورت ادبی این چنین

فیلم نامه است. یعنی بی طرفانه ترین نوع ادبی که در آن، اثر خالی از هر گونه قدرت انتقال حس می نماید تا، همه چیز در اختیار کسی که بعداً اثر (فیلم) را می سازد قرار گیرد. «زمان حال»، در چنین اثری، ضمن آن که ظاهراً سرشار از همه چیز در جریان زندگی است، اما به شدت فرار است و خواننده با خواندن لحظه ها، لحظه ای بعد، آنچه را خوانده است فراموش می کند.

با این حال، در عرصه داستانی نیز کار نویسندگانی مانند پروست، جیمز جویس و آلن رب گریه موجود است که هنرمندانه از این فراریت زمانی سود جستند تا حس تازه ای از بی طرفی راوی در داستان بتند و به عبارتی، این لحظه ها را چنان به بند کشند که نه تنها فرار نباشند؛ بلکه جاودانه شوند و تا ابد باقی بمانند. پروست، در «زمان از دست رفته»، نشان می دهد که چگونه این لحظه فرار که، ناپایداریش آن را همگانی نشان می دهد، به شدت تا اعماق فردیت هر کس نفوذ می کند و شباهت حیرت آوری به «من درونی» هر کس دارد که در آن، به خاطر لحظه ای بودنش ماندنی نیست و از ماندگاری در ذات «من» می گریزد و به چیزی بیگانه، پس همگانی بدل می شود. نزد پروست، این یک «درون» غیرنهادی، تربیت نیافته و «بیرون»ی است. «او»ی من، یعنی مفهوم عامی مانند «آدم»، سرکشی و عصیان «من» خام است، و از این رو ست که هنوز به قید فرد در نیامده و همگانی است.

«درون نگری»ی پروست، در «زمان از دست رفته»، سپردن جریان امور به سلسله ای از تداعی ها و سیلان های ذهنی، ردیف کردن انبوهی از خاطرات بر حسب روال خود به خودی پدیداری شان، نوعی آرامش هنرمندانه حرکت درونی، پاسخ به نیاز خالی شدن از گیر و گرفت دوران های سپری شده و ایجاد درجه والائی از حسی محکم و زیبایی شناسانه است.

پروست آغاز گر روالی در ادبیات است که با حرکت جیمز جویس تکامل می یابد. و این حرکت خود را با حذف «روی داد و قهرمان» از داستان به ثبت می رساند؛ به طوری که خواننده، هر کجای «زمان از دست رفته» اثر پروست و هر کجای «اولیس» اثر جویس را باز کند، می تواند کتاب را از همان جا بخواند و ادامه دهد؛ بی آن که، نقصی در جریان داستان مشاهده کند. پروست و جویس، هر دو، در آثار یاد شده، چندان در ردیابی «شخصیت داستانی» بر نمی آیند. تجسم کل جامعه انسانی در یک بررسی همگانی از «یک حرکت»، توصیف خودانگیخته گی او و ارائه یک سلسله از تمایلات و تخیلات و تداعی و تک گوئی درونی و بی انتها به جای روی دادها و حوادث خصلت این دوران می شود. این یک بازیابی درونی انسانی است که می کوشد، فارغ از دام هایی که زمان، روی داد و شخصیت سر راه خود جوئی او می نهد راه به جایی ببرد. این حرکتی است که ادبیات داستانی را تا سرحد خصلت شعری تغییر ماهیت می دهد و شاید بتوان چیزی از دید

سوررئالیستی و خودانگیختگی ذهنی نیز در آن ردیابی کرد.

نزد آلن رب گریه نیز، تا حدی، این خصلت یافت می‌شود. در داستان کوتاه «در ساحل» نیز بی‌طرفی اغراق آمیزی از راوی دیده می‌شود که او را از ذکر روی داد و عبور از درام و پی‌رنگ داستانی باز می‌دارد و چیزی در قالبی مانند فیلم‌نامه ارائه می‌دهد که گوئی هیچ چیز درون آن نمی‌گذرد و به این وسیله، انسان را مبهوت لحظه‌های جادویی و جاودان زندگی کنونی می‌کند.

سده امروز، سده اوج تحولات است. سوررئالیسم در آغاز تحولی در زبان و شعر است. آندره برتون، شاعر برجسته این دوران، تحول سوررئالیسم را در اعتراض به «رسمیت یافته‌گی هنر» ارائه می‌دهد. «خودکاری نوشتاری» درک جدیدی از «الهام و رؤیا» است. درک «خود به خود و بدون چنگ آویز» به ادراک، یک شناخت نو، یک هنر نو و فراروئی نوعی خلاقیت از ناخودآگاه و ذهن مهار نشده انسانی.

در سوررئالیسم، برش‌های تازه از واقعیت در ارتباطی مبهم طرح می‌شود و هیچ سانسور عقلانی و اخلاقی و زیبایی‌شناسانه در کار نیست؛ تا جهان به همان گونه که هست، فارغ از رسمیت‌ها و قراردادهای هنرمندانه و رهائی یافته خود بنماید. این خودکاری ذهن، در عین حال، سامان بخش «ناخودآگاه» نیز هست؛ چرا که «کوشش» برای ثبت امر شهودی و غیرعقلانی است.

عرصه دیگری نیز به نام گزارش وجود دارد که گاهی، به خاطر پرداخت‌های حادثی و لحظه‌ای، کنش و کشش خاصی را پدید می‌آورد و جنبه‌های داستانی به خود می‌گیرد. در واقع، همین که در گزارش، از عملکرد خبر و اطلاع رسانی صرف لحظه خاص فاصله بگیریم و به خصوصیات کیفی و عاطفی انسانی توجه کنیم، به عرصه داستان وارد شده‌ایم. گزارش عموماً از این حیثه دور می‌شود و با آن فاصله می‌گیرد.

\*

### راوی داستان و دانای کل

در حکایت و تراژدی که پیش از سروانتس سروده و نوشته شده، راوی اول شخص مفرد «من» موجود نیست؛ بلکه، راوی همواره نقش شخص سوم و بیرون و بالای اثر را بازی می‌کند. این امر، نه یک اتفاق که، از دوری راوی از شخصیت‌های حکایت و تراژدی و حماسه ناشی می‌شود.

راوی حکایت، همیشه دانای کل است. او می‌داند چه پیش خواهد آمد. لحنش نصیحت‌گر است و برفراز آن چه می‌گذرد جای می‌گیرد؛ در حالی که راوی «من» داستانی، نوعی هم‌سان پنداری با قهرمان داستان و بنابراین هم‌سطحی با خواننده که، خود را همواره با قهرمان اثر برابر می‌بیند شمرده می‌شود.

بسیاری از نویسندگان از دشخوار نویسی می‌گریزند و حاضر نیستند یک

کلمه ادبی بگویند. لحن ساخته‌گی چنین نوشتاری آن‌ها را فراری می‌دهد. لحنی که ثابت می‌کند کسی پشت داستان نشست است و چارچشمی خواننده را می‌پاید؛ به طوری که، اگر کسی ناگهان کتاب را بگشاید، نویسنده را که غافل‌گیر شده و فرصت نکرده است خود را پنهان کند آن پشت می‌بیند. حضوری به این شکل فقط موجب افزایش وزن کتاب می‌شود.

حرکت در سوی حذف دانای کل از گستره داستانی، هماهنگ با خواست زمان جلوه می‌کند. زیرا، اگر قرار باشد روی داد تعیین‌کننده ساخت و شخصیت اثر باشد، بهتر است لحن نویسنده حاکی از آگاهی او از آن‌چه در داستان پیش خواهد آمد نباشد. به این دلیل، لحن و زبان و آدمی که داستان را تعریف می‌کند می‌تواند نویسنده را موجودی بیرون و بالای اثر جلوه دهد، یا او را هم‌عرض خواننده بنمایاند. وقتی نویسنده نشان دهد که او نیز، مانند خواننده، از ماجرائی که پیش می‌آید چندان مطلع نیست و از موضعی همانند او ماجرا را تعریف می‌کند؛ حس صمیمیت و باور و صداقت در داستان موج می‌زند و خواننده تا اعماق شخصیت و موقعیت‌های داستانی را درخواهد یافت. در این صورت، جدا از این که می‌توان از روایت، با نمای درونی و از ذهنیتی سیال سود برد، هم‌چنین می‌توان از روای اول شخص مفرد «من» نیز استفاده کرد. افزون بر این، حذف زمان گذشته و انتخاب زمان حال روایتی نیز به صمیمیت و صداقت مورد نظر

کمک می‌کند. چون کسی که در زمان حال چیزی را تعریف می‌کند به نظر می‌رسد که مانند خواننده داستان از آینده‌ای که پیش می‌آید خبر ندارد؛ و، به همین دلیل، آگاهی‌اش از رخ داده‌های بعدی چیزی برابر آگاهی خواننده از آن‌هاست. یعنی چنین نویسنده‌ای، مانند مخاطب خود در درون اثر و حوادث قرار می‌گیرد؛ نه بیرون از آن و در نقش دانای کل.

البته، حذف دانای کل امری است که به ویژه در ادبیات بعد از جنگ دوم جهانی شکل مشخص خود را یافته‌است. شاید بیزاری از «فرمان دادن» در دوران جنگ انگیزه هنرمند در دوری از این سبک و شیوه نگارشی بوده‌است. هرچه انگیزه هنرمند در دوری از این سبک و شیوه نگارشی بوده‌است. دوباره باب شد که باز به شکلی به «دانای کل» داستانی رجوع کردند و با یکی شدن نویسنده با شخصیت و راوی داستان به مخالفت پرداختند. «پست مدرنیست‌ها»، با گرایش نوستالژیک به گذشته، و «نوگرایان» با قیام علیه این هم‌انگونی نویسنده و راوی خود نمودند. دنیای رئالیسم جادویی مارکز نیز در زنده ساختن دانای کل به چهره‌ای نو نقش بازی کرد. گارسیا مارکز از «شیوه‌های پلید نویسندگی» نام می‌برد که سبب پنهان شدن نویسنده پشت نقاب «راوی بی طرف» می‌شود. و این، به این معنی است که نویسنده فرضاً با شخصیت پرداز و حرف‌ها، چهره خود را در نقاب آدم‌های داستان به خورد خواننده می‌دهد. «نوگرائی» معتقد است که «من» نویسنده، باید در داستان تشخیص دادنی باشد و با راوی یکی گرفته نشود.

میلان کوندرا، در «هنر رمان» با «تکنیک»، با «قرار دادهائی که به جای نویسنده عمل می‌کند»؛ قراردادهائی مانند «تشریح شخصیت، توصیف محیط، وارد کردن ماجرای رمان در موقعیتی تاریخی، پر کردن دوره زندگی شخصیت‌ها با روی دادهای بیهوده»، مخالفت دارد و معتقد است که باید رمان را از عمل کرد خودبه خود تکنیک خاص رمان، از لفاظی رمان‌گونه رها ساخت و به دیگر سخن، رمان را فشرده ساخت؛ به طوری که، وقتی شما خواندن رمانی را تمام می‌کنید باید بتوانید آغاز آن را به خاطر آورید؛ وگرنه، رمان از ریخت می‌افتد و «شفافیت ساخت» آن تار می‌گردد. کوندرا حتی معتقد است: «رمان، داستان کوتاه، رپرتاژ، منظومه و جستار، این ادغام انواع غیر رمان، در «چند آوائی» رمان، نوعی نوآوری انقلابی است که بروخ اول بار به آن دست یافته‌است». یعنی، حرکت از رمان تا رپرتاژ روزنامه‌ای [کاری که البته، غیر از بروخ، ویلیام فاکنر در «خشم و هیاهو» به نوعی انجام داده‌است]، گذر از سنت ادبیات داستانی است و خصلت داستان پردازی را از ادبیات می‌گیرد؛ یعنی، ساختمانی که تا به حال بر اساس روی دادها پدید می‌آمده، باید با ضد خودش پدید آید. البته، خود این «نوع ادبی» مورد ادعای کوندرا نیز، به قول گارسیا مارکز؛ نوعی «شیوه پلید نویسندگی» و یا نوعی «تکنیک» است که حُسن آن فقط در نو بودنش است؛ نه در «ضد تکنیک» بودنش. کوندرا، خود معتقد است که «چند آوائی» در رمان، بیش از آن که تکنیک باشد شعر است. البته در

این سخن حرف است: شعر ساختار دیگری در نهاد دارد که با جنبه «چند آوائی» اساساً متفاوت است. هرچقدر که هارمونی اجزاء مختلف شعر، کنار هم قرارگیری عناصر، در جهت تزئین ایده کلی، به آن نما و شمایل چند آوائی ببخشد، اما باز ستون پایه شعر، فقرات اسکلت آن، همان «کلیت ایده‌ای» است که همه چیز بر آن گرد می‌آید، و، بنابراین، با برابری آواها که باید هم ارز و هم جهت و هم زمان باشند و ساختمان «چند آوائی» را بسازند مغایرت چشم گیر دارد. اتفاقاً باید گفت که «چند آوائی» یکی از آن تکنیک‌های رمان است که با روح ادبیات داستانی به شدت سازگار است. زیرا؛ برخلاف شعر که ستون فقراتی دارد که چیزی جز ستون فقرات خود (ایده اولیه) را از ابتدا اصل قرار نمی‌دهد و مضامین مشترک را فقط در حول آن می‌پذیرد، رمان، هم آوائی چند ایده را که توسط روی دادهای هم ارز بنا می‌شود به خود می‌پذیرد. بنابراین، نباید چنین تکنیکی را هرچقدر هم که شاعرانه باشد، با شعر یکی گرفت. در هر حال، جدا از این اختلاف در تعریف «چند آوائی»، سخن کوندرا در تعریف مشخصه ساختاری جدیدی از رمان بسیار قابل تأمل است.

به گمان برخی از نگره پردازان ادبی، با گذر سروانتس از عرصه تراژدی، به عرصه رویدادهای عصر جدید، و امروزه، با تحولاتی که در عرصه ساختاری ادبیات پیش آمده‌است؛ به نظر می‌رسد که داستان دچار دامی شده است که رهائی از بحران آن ممکن نیست. این مسیر با آن که حتی تا

پانویس

- ۱- مصاحبه با ژرژ دو هامل در "New york review of work. 19 July 1948."
- ۲- همانجا، 13. June 1948
- ۳- میلان کوندرا، «هنر رمان»، انتشارات زمان، تهران.
- ۴- همانجا.
- ۵- Henry James نویسنده و منتقد انگلیسی، در Art theFacion
- ۶- «قصه نویسی» رضا براهنی، تهران ۱۳۴۸، چاپ افسر.
- ۷- همانجا.

نمایش خلوص روی دادها و ارائه دیدی غیردخالت‌گر و گزارش‌گونه در همین‌گوی و آلن رب‌گریه پیش‌رفته و اساطیر سورئالیستی و رئالیسم جادویی را هم تجربه کرده‌است، باز از بحران بیرون نیامده و گویا دیگر چیزی برای بیان دنیای تازه و شگفت‌انگیزی که پیش‌روی بشر کامپیوترزده است ندارد؛ به طوری که، گمان بر این می‌رود که دیگر «رمان» مرده‌است.

ولی این نمی‌تواند واقعیت داشته باشد. تا کنون پیش از هرگونه بحران اجتماعی، ادبیات، پیش‌تاز همه هنرها، کوشیده‌است تا روح جامعه بشری را از آن‌ها پاک کند و حالا، دیگر ابعاد بحران‌ها چنان وحشت‌زاست که اگر این بار بحرانی پیش‌آید، هیچ معلوم نیست که آخرین بحران نباشد و جهان را به کام مرگ نکشد. پس، ادبیات این دوران که، هشدارش نجات انسان از پلیدی نهائی ست نمی‌تواند خود پیش از آن بمیرد.

\*

بررسی تاریخ تئاتر تنها می‌توان به آن‌چه درباره تئاتر نوشته شده است و به نمایشنامه‌هایی که از روزگار کهن تا کنون در دسترس است تکیه کرد. یعنی نمی‌توان، مثل نقاشی و هنرهای تجسمی و یا ادبیات و برخی از هنرها، از هر تاریخی که ما از پیدایش تئاتر آگاه شده‌ایم مستقیماً به بررسی اش دست بزنیم و ناچاریم به بازتاب‌های این هنر در یادداشت‌ها و هنرهای دیگر دست بیازیم. به ویژه، قادر نیستیم از شیوه‌های کارگردانی و ایجاد حالت‌های دراماتیک در تئاتر کهن خبر چندانی به دست آوریم.

تئاتر، هنر لحظه‌هاست؛ به این اعتبار که، فقط در لحظه‌ای که اجرا می‌شود موجود است. اجرای تئاتر خلق آن است. تئاتر، برخلاف بسیاری از هنرها، از قبل ایجاد نمی‌شود؛ بلکه در حضور تماشاگر به دنیا می‌آید. تئاتر، جلوی چشم مردم زاده می‌شود و همان‌جا هم از دنیا می‌رود. پیش از آن، موجود نیست و پس از آن نیز فقط جز یادی از آن چیزی در ذهن هنرمند و مخاطب باقی نمی‌ماند. باید یادآوری کرد که نمایشنامه، تئاتر شمرده نمی‌شود. نمایشنامه متنی است که گرچه ماجرا و چگونگی نمایش را بازگو می‌کند؛ ولی، تا به اجرا در نیاید و روح زنده خود را توسط بازیگر در صحنه و در ارتباط رودررو با تماشاگر به دست نیامده نمی‌توان به آن عنوان «تئاتر» داد. به طوری که می‌توان حکم کرد تئاتری که در غیاب تماشاگر اجرا شود عملاً تئاتر نیست.

در بررسی‌های باستانشناسی هنر و پی‌گیری در نقش‌های دیواری، ما از

## تئاتر

چگونه می‌توان سرمنشاء تئاتر را دریافت؟ مسلماً در این راه دشواری بزرگی پیش پای ما است و همان‌طوری که در مورد یافتن آغاز هنرهای دیگر ناکام بوده‌ایم، در این مورد نیز حتی با کنکاش در تمام تاریخ هنر نیز قادر نیستیم نشانی دقیق و سرراستی بیابیم. چون، به ویژه درباره هنری مثل تئاتر، وسیله ضبط و نگه‌داری وجود نداشته است. حتی امروز نیز بشر قادر نیست این هنر را با تمام ابزار و کناره‌ها و فضاهایش ضبط کند و باید روشن باشد که حاصل و نتیجه فیلم‌برداری از صحنه‌های یک تئاتر همانا خود این هنر، یعنی تئاتر نیست. چنین کاری در بهترین حالت، یک کار تلویزیونی یا یک اثر سینمایی است. زیرا بسیاری از فضاها و بخش‌هایی که پاره ذاتی تئاتر است و در ساختار و پدیداری دراماتیک آن نقش دارد در یک ضبط تلویزیونی و سینمایی از تئاتر، از بین می‌رود. از این رو، در

مراسم آئینی و رقص‌های قبایل و دسته‌های اولیه بشر خبر داریم. این که این رقص‌ها و مراسم چگونه اجرا می‌شده، روی مخاطب خود چگونه تاثیر می‌گذاشته و دقیقاً چه هدفی را برمی‌آورده است روشن نیست. فقط می‌توان در باره این مسائل با توجه به شواهد و قرینه‌ها حدس زد. مسلماً این مراسم نیز، مانند آنچه که درباره نقاشی‌های نخستین اشاره کردیم نمی‌توانسته است از ابتدا با نیت نمایش و تئاتری که امروزه ما به آن روبروئیم به اجرا و عمل درآمده باشد. تصور امروز ما از هنر که چیزی مستقل و بسته به خود است، با تصور انسان نخستین از این مراسم به شکلی بنیادی از هم جداست؛ ولی، ذره‌ها و پاره‌های عناصر ساختاری دراماتیک هنر امروزی تئاتر را در همان مراسم نخستین نیز می‌توان یافت.

به هر رو، نخستین اشاراتی که ما مستقیماً در باره تئاتر داریم اشارات مستقیم و غیرمستقیم به وجود این هنر در هنرهای دیگر، یادداشت‌هایی درباره چگونگی اجرا و اهداف آن و وجود نمایشنامه‌هایی است که تا امروز باقی مانده است.

اکنون یک چیز مسلم است؛ ما نشانه‌هایی در دست داریم که در یونان باستان، این هنر به اوج خود رسیده و قوائد و شمای مشخص خود را در عرصه‌های آئینی، نمادگرایی و اجرائی دارا بوده است. البته، چون هدف ما در این گفتار، بررسی وقایع نگارانه نمایش نیست، مطالعه این تاریخ را به بررسی همان منابع موکول می‌کنیم و در این جا بیشتر به بررسی ساختاری

این هنر می‌پردازیم. در این مورد نیز باید بگوئیم که نیازی نیست مانند آنچه تا کنون درباره شعر و داستان و هنر به طور کلی گفتیم، در این جا هم به همان جزئیات پردازیم. باید تا کنون در این گفتار، نما و حرکت انسان در زمینه هنر روشن شده باشد. از این رو، به ادامه و در واقع به بخش‌های بررسی نشده‌ای که ویژه گی تئاتر و هنرهای باقی مانده دیگر است خواهیم پرداخت.

هنگامی که ما تئاتر می‌بینیم، آن گاه که سرانجام به کشف یک سازمان و نهاد تئاتری کامل نائل می‌شویم، به گونه‌ای غیرمنتظره با حقیقتی غریب و تحیرآور روبرو خواهیم شد.

تئاتر واقعاً چیست؟ چرا مردم به تئاتر می‌روند تا «در آوردن ادای زندگی» را تماشا کنند. برای کسی شک نیست که تئاتر با هنرهای دیگر تفاوت عمده دارد. امروزه، تقریباً کسی را نمی‌توان یافت که به تئاتر برود تا مثلاً مانند سینما، به تماشای یک روی داد واقعی بنشیند. مردم به تئاتر نمی‌روند تا واقعیتی را که در صحنه اتفاق می‌افتد باور کنند؛ بلکه به پای خود می‌آیند تا نمایش غیرواقعی واقعیت را ببینند. یعنی، واقعیتی را ببینند که بازی می‌شود. آیا می‌توان پلکان سنگی را در تئاتر باور کرد؟ کدام بیننده‌ای ست که دکور را با تمام وفاداریش به طبیعت در صحنه باور کند؟ حتی اگر موضوع بر سر یک قطعه سنگ واقعی هم باشد همین که در صحنه تئاتر قرار می‌گیرد ساخته گی به نظر می‌رسد. در حالی که، در سینما بیننده

می‌کوشد مصنوعی بودن قطعه سنگ فرضی را هم فراموش کند. تئاتر نیز، در مقابل نمی‌کوشد کسی را گول بزند و واقعیت «بازسازی»ی خود را پنهان نگه دارد. درست همین خصلت است که این هنر را به شدت مداخله‌گر و تفسیرکننده و شاید غیردمکراتیک می‌سازد و آگاهی به این امر، از سوی تماشاگر، او را نیز وامی‌دارد به هنگام اجرای اثر به قضاوتی شدیداً مداخله‌گرانه دست بزند و فرضاً از بازیگر صحنه انتظار داشته باشد که نه مثل یک بازیگر سینمایی زندگی واقعیش را بنماید؛ بلکه، «بازی» کند و خوب هم بازی کند.

در واقع، تئاتر مجموعه‌ای است که حتی بیننده هم پاره‌ای از آن است. کسی که تئاتر می‌بیند، از خود واکنش نشان می‌دهد؛ تشویق می‌کند و یا با سماجت ساکت می‌نشیند و یا حتی سر و صدا راه می‌اندازد و سالن را ترک می‌گوید و در همان لحظه بر روحیه هنرمند و بنابراین، بر اجرا که ایجاد و خلق نمایش به شمار می‌آید شدیداً تاثیر می‌گذارد. این واکنش، به خاطر نزدیکترین و ملموس‌ترین نوع رابطه هنرمند و مخاطب، به شدت بر روانشناسی بازیگر و عوامل اجرا اثر می‌کند و آن را تغییر می‌دهد. تغییر در اجرا، یک امر کمی نیست. رابطه موجود در سالن نمایش، امری ارگانیک است. بیننده، نزدیک صحنه نشسته و می‌بیند که که دکور واقعیت ندارد، صحنه ساختگی است، آدم‌ها نقش بازی می‌کنند و همان‌هایی نیستند که در روی داد واقعی می‌توانند حضور داشته باشند. فاصله‌گذاری حضور و

نمایش، واقعیت و بازسازی، ذاتی تئاتر است.

چرا سعی می‌شود در تئاتر دکور واقعی بسازند؟ آیا این بی‌توجهی به نفس بازسازی در تئاتر نیست؟ آیا برشت یک‌سر در این زمینه حق ندارد؟ به همین دلیل است که امروز تقریباً، نه تنها دکورهای واقعی نما، از تئاتر حذف شده‌اند؛ بلکه، اصولاً دکور دیگر نقش پیشین را بازی نمی‌کند و بیشتر به عاملی نمادین و یا به عبارتی، به عنصری غیرنمایشی تبدیل شده و عملاً در خدمت همان ساختار فاصله‌گذاری قرار گرفته است.

در تئاتر نخستین، چه در مراسم آئینی و اساطیری، و چه در یونان باستان و در تئاتر دوران اعتلا، نقش دکور و ماسک نقشی بارز و اساسی است. «درام یونان، مسلح و آماده، ناگهان در برابر ما ظاهر می‌شود. هم‌چون آتیه<sup>۱</sup> که از سر زئوس<sup>۱</sup> بیرون می‌جهد. این درام به طور ناگهانی و پیروزمند و کامل هستی می‌یابد [...]؛ با این حال، ما هیچ مدرک باستان‌شناسانه‌ای، مبنی بر این که تماشاخانه‌های بزرگ و کلاسیک قرن پنجم پیش از میلاد (دوران اوج تئاتر یونان) چگونه بود نداریم. فقط می‌دانیم که نمایش‌های آن در هوای آزاد به اجرا در می‌آمد و دسته‌گر بر گرد محرابی می‌خواند و می‌رقصید. ما می‌دانیم که تنها سه بازیگر سخنگو وجود داشت، و، این که آنان، ماسک می‌زدند و هرگاه لازم بود هر کدام دو نقش بازی می‌کردند. ما نوع لباس‌ها و کفش‌هایی را که می‌پوشیدند می‌دانیم. اما، به استثنای این‌ها، هیچ دانش مشخصی درباره تئاتر کلاسیک

یونان و چگونگی کارکرد آن نداریم.»<sup>۲</sup>

وقتی حضور انسان بر صحنه، نقش مستقیم خود او نیست و وی عاریه‌ای از خدایان و نیمه خدایان و موجودات شگفت‌انگیز سنتی و اساطیری شمرده می‌شود، وجود صورتک و ابزار دیگری مانند دسته هم‌سرایان و دکور به مثابه عامل انتقال، نقشی دراماتیک در نمایش دارد.

اما، همین که عبور از دوران کهن و وسطا به باززائی و عصر جدید ممکن می‌شود، انسان نقش خود را در صحنه می‌یابد، صورتک به کنار می‌رود و دکور نیز به عاملی کناری و فرعی بدل می‌شود. حضور انسان به سبب «غیرخود»ش در صحنه، به نوعی خود او را نیز از عرصه روی داد حذف می‌کند. در تعزیه و بسیاری نمایش‌های مذهبی دیگر، اصل روی داد نیز برای تماشاگر روشن است و او در پی آن است تا با قضاوت روی امری که در روزگاری دور واقع شده و اُس نمایش بر آن بناست، به قضاوت نهائی در باره هستی، تقدس و مذهب و مکافات دنیائی و آخرتی دست بزند.

برشت نیز اعتقاد دارد که حضور نمایشی، عبور از قضاوت در باره روی داد و ورود به قضاوت در باره نهاد و جامعه است. و بازسازی در تئاتر، عنصری است که نه تنها نباید با دکور، ماسک، بازی و غافل‌گیری‌های صحنه‌ای و ساخت دراماتیک پنهانش ساخت؛ بلکه، باید هرچه بیشتر در نمود و افشای آن کوشید و مانع از آن شد که تماشاگر در روی داد و صحنه غرق شود و حضور موثر خود را در برابر نمایش فراموش کند. این فاصله‌گذاری، بیش

از هرچیز به شعر و ارتباط مخاطب و خواننده با آن شباهت دارد و از این رو، نمایش نیز، گرچه نه از ابتدا؛ بلکه، به شکلی مداوم و در طول نمایش (نه مانند داستان و سینما در پایان اثر) هدف و انگیزه اصلی خود را بیان می‌دارد. این بازسازی و افشاگری وجودی، در تئاتر کم‌دی، چنان ابعاد بزرگی می‌گیرد و نمایش چنان از واقعیت روی داد دور می‌شود که هنرپیشه‌ها غالباً صبر می‌کنند تا مردم خنده‌شان را بکنند تا سپس به بازی ادامه بدهند. این تأمل، به مکتبی در حرکت زندگی می‌ماند. هنرپیشه تئاتر، وقتی حرف خنده دار می‌زند، در چهره و حالتش انتظار شلیک خنده تماشاچی نهفته است. حتی بقیه هنرپیشه‌ها و حتی تماشاچی نیز آماده و منتظر از سرگرفتن این توقف زمانی شلیک توپ خنده است. آیا چنین چیزی در سینما امکان دارد؟ تئاتر، پدیده شگفت‌آوری است که فاصله‌گذاری در بتن آن است؛ و، این از دیرگاهش نشأت می‌گیرد. از نخستین نیایش‌ها و از آن پیش حتی.

شاید بتوان این‌طور گفت که تئاتر خون روشن گاو وحشی تغزل است: خونی از نیزه گاو‌بازان نخستین که بر دیواره‌های غارها بر گرده گاو اساطیر فرومی‌آمد، تا در نمایشی دیگر، گاو را بر دیواره تئاتر این زمان به بند خود درآورد.

\*

## راوی

روایت، خصلت ادبیات و هنرهای نمایشی است؛ و تئاتر، روایتی از واقعیت است. بازسازی شده آن، و عنصر دخالت در آن بارز است.

راوی نخستین کی ست؟ کل تئاتر، فاصله گذاری آن، بازگشت به اصل و بازسازی در آن، نوعی روایت‌گری است. اما در چهره مشخص راوی، از همان صورتک‌های تئاتر نخستین می‌توان سخن گفت. در تئاتر یونان باستان، انسانی که پس صورتکی پنهان می‌شود، جز اجرای نقشی فرعی و بازگوئی و روایت حادثه‌ای که به خود او به عنوان شخصیت نمایشی ربطی پیدا نمی‌کند، نامی جز «راوی» به خود نمی‌گیرد. منتها، چون خصلت روایتی آن‌ها با مجموع ساختاری نمایش عجین است، چهره راوی نمود مشخص ندارد. عین همین نقش را می‌توان برای هم‌سرایان یا قصه‌گویان و سرایندگان ترجیعی، به مثابه راوی زنده نیز قائل بود. هم‌چنین، در تئاتر دوره الیزابت، لحن مطمئن تراژدی، نوعی روایت‌گری است. سخن ادیبانه و کلام کشدار «هاملت»، خود شخصیت نمایشی، و تماشاگر را، هر لحظه به حضوری ماورای نمایش رجوع می‌دهد و دانای کل ادبی را برای ما زنده می‌کند. این خصلت، نه از سر داستان‌گو بودن تئاتر؛ بلکه، ذاتی و عنصر

درونی‌ای است که در ساخت و بافت هر لحظه آن حضور دارد.

به تدریج که به تئاتر امروز نزدیک می‌شویم، از راوی با چهره پیشین آن فاصله می‌گیریم و قالب‌های فاصله‌گذار مدرن را در بازسازی و اجرای نقش آن تشخیص می‌دهیم. یعنی، با حذف دکور و ماسک و غافلگیری‌های روی‌دادی و نمایشی، روای، درگیر خلوصی نو می‌شود که اوج اثرگذاری دراماتیک و سودجوئی از نگره پردازیهی زیبائی‌شناسانه است. به طوری که، می‌توان ادعا کرد که نمایشگر به نوعی بیش از دیگر زمینه‌های هنری به کنکاش در نگره‌های تازه برآمده و از این‌رو، تحول ساختارهای زیبائی‌شناسی در تئاتر، امری بارز و برجسته شده است.

\*\*\*

## پانویس

- ۱- آتنه (خدای خرد)، دختر ژوپیترا، همسر زئوس (خدای خدایان المپ)، از خدایان اساطیر یونان است که در ایلیاد و ادیسه، اثر هومر، شاعر و حماسه سرای یونانی نقش دارد.
- ۲- «مقدمه بر دوران زرین تئاتر»، کنت مک گوئن، انتشارات ایپسن، نیویورک، ص ۲.

وجودِ معنی را، در ذهنیت شنونده رقم می‌زند.

این حس، بیشتر تجربی است تا ناب و اصیل. این حس، اگر توسط یک سیستم نقد موسیقی، نظمی به خود نگیرد و از قوائد خاص تفسیر تبعیت نکند، حسی است که بر حسب دانش و تجربه و فرهنگ و عادات هر فرد می‌تواند شکل خاص خود را داشته باشد؛ شکلی که، بسا تفاوت‌های اساسی با اشکال دیگر و حس‌های دیگر از یک اثر خواهد داشت.

مثلاً، شنیدن موسیقی کلاسیک غربی نزد کسی که آن را کم شنیده است حسی سوايِ آنچه در یک فرد آشنا با این موسیقی به وجود می‌آید، پدید خواهد آورد؛ در حالی که، در برخورد با هنرهای دیگر (مثلاً سینما) این طور نیست و تا این حد تفاوت برداشت از یک اثر هنری را نزد مخاطبین گوناگون نمی‌توان یافت.

می‌توان موسیقی را تا حدی با ادبیات شعری مقایسه کرد. نزدیکی این دو در دو چیز است. تجرید در فردیت، و ایجاد برش‌های ناگهانی زمانی و بی‌اعتنائی به منطق زمان و مکان. در مقایسه با ادبیات که پایه‌اش بر ذهنیت بنا شده، گرچه موسیقی بر پایه‌ای مادی (صدا) تکیه دارد؛ ولی از نظر مفهوم، حسی ایجاد می‌کند که ادراک آن مانند ادبیات غیرمستقیم است.

## موسیقی

موسیقی، آوای انسانی است که، درد و عشق خود را به‌زبانی غریب سر می‌دهد؛ زبانی، ناله‌گون و لال‌وار که از حلقوم انسان غیرمتکلم و از تاریکی هزاره‌های کهن بر می‌آید.

موسیقی، آوایی مجرد و بی‌معنی (نت) را به عنوان الفباء بر می‌گزیند و با نوشتن مشق-آهنگش، صدائی برجسته در میان صداهای جهان می‌شود. اما آهنگ و ترکیب آواهای اولیه موسیقی نیز، مانند اجزائش بی‌معناست. تنها یک چیز در این میان وجود دارد؛ و آن، ایجاد حسی در شنونده است که توسط این درهم آمیزی‌ها چهره می‌گیرد. و همین است که حسی از

موسیقی بر امر مشخصی دلالت نمی‌کند؛ بلکه، نوعی سیر و کنکاش در انگیزه‌ها و دریافت‌های حسی است. یک آهنگ، معانی و اشارت‌های ضمنی و قابل تفسیر بسیار دارد؛ یعنی، می‌توان آن را به شکل‌های گوناگون دریافت.

هم‌چنین، موسیقی، ضمن انتزاعی بودن که طبعاً باید خصلت تجربیدی و غیر محلی به آن ببخشد، شدیداً محلی، ملی و منطقه‌ای و «خودمانی» است. این انتزاع، برخلاف ادبیات، اسیر مادیت یا اسیر صداست. همین اسارت آن را از انتزاع نوع ادبی، از غیر وابستگی به دور می‌دارد و آلوده طبیعت و «حضور محلی» اش می‌سازد. در حالی که ادبیات، به خاطر آزاد بودن از مادیت، مجرد و «غیر حضوری» است.

\*

آیا موسیقی چیزی را وصف می‌کند و یا بازسازیِ صحنه‌ای از زندگی است؟ در داستان ایده و پیام ساخته می‌شود و در موسیقی ایده و پیام تنها به توصیف در می‌آید و تفسیر می‌شود. از این رو «تفسیر موسیقی» برای خود یک علم است. زیرا موسیقی، خود، خود را تفسیر نمی‌کند. موسیقی

زبان مأنوس و منطبق با عینیت‌های زندگی ندارد؛ بلکه، بنا به خوی بشری، بنا به عادت‌ها و آئین‌ها معنی می‌شود. این تفسیر، مستقل و از جانب آهنگ‌ساز و شنونده، هر دو، روی می‌دهد. یعنی آهنگ‌ساز بنا به مقصودی اثرش را می‌آفریند و این مقصود چه بسا نه تنها با برداشت شنونده از اثر تفاوت دارد؛ بلکه، گاه نیز شکلی کاملاً جدا آن می‌یابد. هنرهای دیگر تا این اندازه قابل تفسیر نیستند. هنرهای دیگر برای تفسیر خود، خط کش مشخص می‌گذارند. این خط کش، همانا تطبیق محتوای آن‌ها با داده‌هائی است که عین و نمونه سامان نیافته و غیر هنری آن‌ها در زندگی دیده می‌شوند. واقعیت درونی هنرها، زبان ملموس آن‌ها، در ایجاد این خط کش و مقیاس سنجش، یاری می‌رساند. ولی نت‌ها و حتی ملودی‌های موسیقی را در هیچ کجای طبیعت نمی‌توان باز شناخت و اگر هم چنین چیزی ممکن باشد، پدیده‌ای است که در خود طبیعت نیز دچار گنگی و تجرید است. مثلاً کسی معنی چهچه بلبل را نمی‌داند و یا نمی‌تواند برای صدای ریزش آب تفسیر قائل شود. بنابراین، علیرغم همه سیستم نقد موسیقی، می‌توان آن را به دلخواه تفسیر کرد و از آن خوب یا بد گفت.

آنتونی برجیس می‌گوید: «چون موسیقی با تجربیات مستقیم انسانی در

پیوند قرار ندارد فرم پاکیزه تری است. [...] معنی و محتوای موسیقی را نمی‌توان با واژه‌ها توضیح داد. آدم با گوش دادن به سمفونی موتزارت خود را در جهانی مطلق می‌یابد. [...] ولی توضیح آن مشکل است. اگر بخواهیم در مورد موتزارت یک کتاب بنویسیم، باید از محتوی موسیقی چشم‌پوشی کنیم و درباره آن چیزی بنویسیم که در حاشیه قرار دارد.»<sup>۵</sup>

موسیقی آن قدر تفسیر پذیر است که وقتی در سینما حضور می‌یابد، همه خاصیتش یاری به بیان فضا و حالت سینمایی می‌شود و خود، فی‌نفسه و به عنوان موسیقی، در آن جا شخصیت مستقلی نشان نمی‌دهد.

همچنین در مورد حضور موسیقی در کنار شعر (ترانه) مطلب از همین قرار است. در آواز، معنی شعر نیست که موسیقی است؛ بلکه، چگونگی بیان آوایی آن ست که موسیقی را می‌سازد. اما مفهوم شعر می‌تواند احساس ما را از موسیقی تغییر بدهد و به نوعی آن را برای ما تفسیر کند. چیزی که در ترانه و آواز اتفاق می‌افتد این ست که، حضور شعر در خدمت بیان موسیقی نیست؛ بلکه برعکس، موسیقی به خدمت شعر در می‌آید و همراه تغییر در کلمات و مفاهیم و به ناچار تغییر در آواهای آن، بالا و پائین می‌رود و از در هماهنگی برمی‌آید. تقریباً اتفاق نمی‌افتد که شعر یا

فیلمی را بر اساس یک آهنگ بسازند. به آسانی می‌توان دید که یک موسیقی ثابت به شعرهای مختلف نمی‌خورد. در حالی که برای یک شعر و فیلم ثابت موسیقی‌های متعدد می‌توان ساخت. و اگر کسی یک بار یک آهنگ را همراه شعری بشنود، با شنیدن بدون کلام آن آهنگ نیز باز همان کلمات شعر در ذهنش شکل می‌گیرد و مزاحم درک مستقل از خلوص موسیقی می‌شود. حتی در قالب‌های مشخصی که در دستگاه‌ها و گوشه‌های موسیقی ایرانی نهفته است، برحسب نوع و فضای شعر اجرای آن قطعه‌ها تغییر می‌یابد.

به این شکل، شعر، از خود شخصیتی مستقل ارائه می‌دهد تا موسیقی را در کمک به فهم و احساس موجود در خود به کار گیرد. زیرا عنصر اساسی شعر کلام است و زبان گفتاری، در مقابله با زبان گنگ موسیقی، مورد مشخص تری را در ذهنیت شنوده ایجاد می‌کند که تبعیت از آن برای موسیقی امری ناگزیر می‌شود. یعنی عملاً موضوع به این شکل است که موسیقی، به محض هم‌جواری با دیگر هنرها (به جز رقص)، استقلال خود را از دست می‌دهد و به عنوان تابع و یا نهایتاً تفسیرگر آن‌ها در می‌آید. و این از زبانی گنگ ناشی می‌شود که اجازه دخالت در امرش را می‌دهد و قادر

نیست از خود دفاع کند.

پس، اگر الفباء و زبان موسیقی تا این حد مجرد و «غیرطبیعی» است، اعتقاد به بی مانند بودن (فرضاً) کلاسیسیسم در موسیقی چه معنائی می تواند داشته باشد؟ آیا جز آن ست که ما به شیوه خاصی که خود تولید کننده آن بوده ایم چنان عادت کرده ایم که آنرا تغییر ناپذیر می پنداریم؟ موسیقی، محلی ترین و غیر جهانی ترین هنرها است که در عین حال همه می توانند از آن لذت ببرند. به موسیقی ملیت های گوناگون توجه کنید که تا چه اندازه از هم متفاوت است؛ به طوری که با شنیدن اولین ملودی های یک موسیقی، می توان نوع و بستگی ملی آن را دریافت و بی درنگ فهمید به کجا تعلق دارد. معمولاً موسیقی کشورهای گوناگون و یا حداقل مناطق هم فرهنگ جهانی، ویژگی محلی خود را دارد. این محلیت حتی به عرصه اسباب و سازهای موسیقی هم کشیده شده است. به طوری که با بسیاری از سازها نمی توان تمام انواع جهانی موسیقی را اجرا کرد.

موسیقی، چنان تحت تاثیر حالات مختلف فرهنگی و شرایط و آداب و خلق و خوی منطقه ای قرار می گیرد که به ناچار تفاوت هائی تا این حد در موسیقی محلی کشورهای مختلف مشاهده می شود. در حالی که ما هرگز

چنین درجه ای از تفاوت در هنرهای دیگر، مثلاً ادبیات و یا سینما، و یا حتی معماری که می تواند به شدت - تحت تاثیر شرایط آب و هوا و مواد ساختمانی و فرهنگی - محلی باشد نمی بینیم. تغییرات هنرهای دیگر به سرعت در میان دیگر ملل پذیرفته می شود و آثار مشابه خود را به وجود می آورد. حتی می توان از ادامه تحول سبک و شیوه ای (مثلاً ادبی یا سینمایی) که در یک کشور مشخص بوجومی آید در ملت دیگری سراغ گرفت. ولی در موسیقی کمتر می توان چنین چیزی را یافت. تاثیرات موسیقی محلی ملل مختلف بر روی هم، در مجموع اندک است و از این رو، موسیقی به نوعی تنهائی جهانی مبتلا است. مثلاً موسیقی چینی، افریقائی، یا کلاسیک اروپائی هر تحولی را در خود به مثابه دست آوردی ویژه همان موسیقی به جهان اعلام می کند. این دست آورد از یکی به دیگری به سختی منتقل می شود؛ در حالی که مثلاً سینما، تحولات خود را به سرعت به سینمای جهان و در میان ملل دیگر منتقل می سازد. موسیقی، هنر خصوصیت ها، ویژگی ها و سلیقه هاست. تجرد و انتزاع موجود در آن شمایی «کلی» به آن نبخشیده؛ بلکه، فقط ویژگی حسی به آن داده است. البته، در دهکده جهانی امروز، زیر تاثیر گسترده رسانه های گروهی مانند

تلویزیون و رادیو و سینما و شبکه کامپیوتری، نوعی فرهنگ یگانه و مشترک در میان نسل جوان دنیا در حال پدید آمدن است که موسیقی رایج و همه گیر را تا حد زیادی از این خصلت محلی اش جدا می سازد و به تبعیت از الگوها و بت های جهانی ترانه و آواز، بُعدی همگانی به آن می بخشد. ولی این امر نیز تغییری در نفس موسیقی نمی دهد؛ بلکه این دهکده جهان است که اجزاء خود را در ابعاد سلیقه و فرهنگ به هم نزدیک می سازد و با یک نوع «موسیقی محلی» جدید تطبیق می دهد.

\*

### زمان و ضربان

موسیقی هنری زمان دار است. از آغاز تا انتهای آن مدت معینی بدرازا می کشد. نمی توان آن را نیمه کاره رها کرد و باقی را بدون احساس نقص و کمبود در زمانی دیگر شنید. موسیقی، فاقد روی داد و حادثه است. از این رو، نمی توان ادامه داستان گویانه ای در آن یافت که مانند ادبیات، به امر تداوم منطقی، علی رغم قطع در لحظه مشخص شکل بدهد. به خصوص که

ملودی و ارتباطها و موومان های گوناگون به سهولت روی داد ادبی در یاد نمی ماند.

ضربان و ریتم در موسیقی نیز، از عوامل اصلی است و نقش اساسی بازی می کند. درست است که در این زمینه قاعده ای به نگارش در نیامده است؛ اما، وقتی تناوب میان موومانهای کند و تند شنیده می شود، حسی مطلق، حسی و رای قطعاً اجرا شده، مانند یک قانون ازلی به شنونده دست می دهد که بیانگر نوعی عزت نفس و ازلیت در موسیقی است. این موضوع مطلقاً غیر احساساتی ست و در اصل، به گذار از میان ابر و ابهام زبان موسیقی ربط پیدا می کند. موسیقی، به نوعی، همه های گنگ است که در عرصه عناصر فراموش کردنی، و در هم جواری با چیزهای شکوهمند به وجود می آید. عظمت آن، تنها، همین قدر می تواند غریب و غیر عادی باشد؛ و الی، به شکل دیگری می توان از آن تفسیر و تصور داد و به شکلی ساختگی به آن معنی روزمره بخشید. غیر از این، تمام چیزهایی که قلب را می فشارد-مسائل شگرف، همه های گنگ، حس عظمت، مرگ، فشار روحی، شادی، عشق و مبارزه- همگی در قالب های الگو مانند و قانون شده می گنجد. این ها همگی نوعی قرارداد است؛ در حالی که در موسیقی،

ما همواره با چیز الگو نشده، با یک تازگی ابدی و همیشگی روبروئیم، به طوری که آدم سنت شکنی مثل بتهوون هم در بسیاری آثار خود، در ساخت قطعه‌های گوناگون مارش و سونات و سمفونی‌اش، دچار ثباتی است که از نفس موسیقی برمی‌خیزد.

\*\*\*

## رقص

نخستین دیسکوتک جهان، شاید در غارهای تاریکی تشکیل شده باشد که محل زندگی آدم‌های نخستین بود؛ با موسیقی غرنده<sup>۵</sup> تندرهای آسمان شکاف، با ضرب رگبارهای سیل آسا، با خاموش و روشن شدن نور آذرخش‌های زمین سوز، و بر متنی از طبیعت قهار.

فارق از این شوخی که حقیقت ظریفی نیز در آن نهفته است، قدمت رقص شاید به کهولت عمر غارنشینی بشر برسد. و از آن مهم‌تر، خصوصیتی است که در این هنر موجود است؛ به این معنی که درک و دریافت بشر از رقص به مثابه امری هنری، نباید تا به امروز دچار تکان‌های عظیم شده باشد.

رقص، هنری است نمایشی و زمانی. مشابه<sup>۵</sup> همان خصوصیتی را داراست

که دربارهٔ تئاتر از آن نام بردیم. و طبعاً نیز، مانند تئاتر به هنگام اجرا خلق می‌شود. ولی، خلق رقص به این شکل نیست که الزاماً در حضور تماشاگر صورت پذیرد. یعنی رقص، برای خلق شدن، برخلاف تئاتر الزاماً نیاز به تماشاگر ندارد. اگر بازیگر تئاتر از بازی کردن برای خود به تنهایی چندان لذت نمی‌برد و اجرای نمایش برای او (غیر از تمرین) لذت بخشی ندارد، اجرای رقص برعکس می‌تواند خودِ رقص را بدون حضور تماشاگر غرق حسی زیبایی‌شناسانه کند. شاید، این به خاطر لذتی باشد که اصولاً با حرکت دادن اعضای بدن به همراه یک ضرب‌آهنگ، به جنبش در آوردن اندام‌ها و گردش خون در کالبد انسانی ارتباط دارد. ولی یک چیز مسلم است؛ این که رقص، با حرکت صرفاً غیرزیبائی‌شناسانه‌ای مانند حرکت ورزشی تفاوت آشکار دارد و ورزش، هرگز نمی‌تواند توأم با حس و لذت زیبایی‌شناسانه باشد. هنرمند رقص، حتی وقتی در تنهایی می‌رقصد، غرق شادی بازتابیده از اثر هنری است. یعنی رقص، در همین هنگام خلق می‌شود و به شدت بر روی مخاطب که حتی خود تولید کننده اثر؛ یعنی هنرمند نیز تاثیر می‌گذارد. ویژه‌گی حرکتی رقص، سبب می‌شود هنرمند، برای دریافت حس زیبایی‌شناسیِ کارش نیاز نداشته باشد از کاری که در

حال خلق آن است فاصله بگیرد تا بتواند آنرا حس کند. تماشاگر تئاتر در برخورد با اجرای نمایش، حس دیگری جز حس بازیگر همان نمایش دارد. بازیگران برای دریافت همان لحظه‌ها باید در جایگاه تماشاگر قرار بگیرند. و این ممکن نیست. ولی، دریافت حس زیبایی‌شناسانهٔ حرکتهای رقص، در درون کالبد انسانی که این حرکات را اجرا می‌کند نیز رخ می‌دهد. این ارتباط ویژهٔ اجرائی، خصلتی افسون‌کننده به اجرا می‌بخشد که در منشاء آئینی کهن و حتی در رقص‌های ابتدائی انسان غار نشین نیز با همین شکل امروزی‌نش می‌توانسته است موجود باشد. البته احساس زیبایی‌شناسانه رقص، تنها از طریق حس مستقیم اندام‌های رقصنده دریافت نمی‌شود و به عوامل دیگری نیز ارتباط دارد؛ ولی، دریافت خودِ حرکت عامل مهمی است. از همین رو هم هست که رقص، در تحول خصلت زیبایی‌شناختی خود، بیشتر در تکنیک اجرا و تحول اشکال حرکتی و ساختاری تغییر یافته است تا در دگرگونی مفاهیم منطقی زیبایی‌شناسانه‌اش.

نکتهٔ دوم هم این که، زبان رقص و عناصر اولیهٔ تشکیل دهندهٔ آن، چنان انتزاعی است که با گذشت زمان نیازی چندان نبوده است که بنا به تحول مناسبات اجتماعی، تبعیت از سنن و آئین‌های پیشین را از دست بدهد.

نگاهی به رقص‌های ملل مختلف، نشان می‌دهد که پیروی رقص از آئین‌های گذشته تا به چه حد است. رقص هندی، چینی، ژاپنی، ایرانی و اروپائی اساساً با هم متفاوت است. بی‌شک ویژگی‌های محلی و قومی عناصر اولیه رقص، مثل حرکت و ریتم و موسیقی سبب این خصلت می‌شود

\*

#### تبعیت رقص از موسیقی

شاید موسیقی جز در رقص، در ارتباط با هیچ هنر دیگری تا به این حد از استقلال و آزادی ارائه معنی و احاطه برخوردار نیست. مسلماً علت آن، همانا غیرمعمول بودن زبان هر دوی این هنرهاست. و از آنجا که رقص برای تنظیم حرکتش همراهی عامل صدا را به شدت می‌طلبد و نسبت به موسیقی، ناداستان‌گوتر و انتزاعی‌تر است، ضرب آهنگ موسیقی، ضربان حرکت آن را نیز هماهنگ می‌کند و تبعیتش از موسیقی نمودی آشکار

به خود می‌گیرد.

رقص نوین، از موسیقی ریتیمیک که سبب نوعی انقیاد حرکتی می‌شود، دوری می‌جوید و با طراحی اشکالی شگفت‌آور و پیچیده و در فرم‌های انتزاعی و به شدت ناب، به گستره‌های تازه‌ای از دریافت حرکت و درام نمایشی ناداستان‌گو فرامی‌روید.

حرکات رقص، چون با داده‌های مرسوم و موجود در طبیعت هماهنگی نمی‌کند است که در پی چیزی می‌گردد تا در تطبیق با آن مفهوم و معنی بیابد. آئین‌ها و مراسم از همین رو در رقص پایدار مانده‌اند و هنوز روی این هنر تاثیر می‌گذارند. رقص مدرن، در گریز از این آئین‌ها و سنت‌ها، در پی خلوص خویش برآمده و گاه با حذف آهنگ و صدا، می‌کوشد تا حرکت و ترکیب‌های خود در خلاقیت را، اصل قرار دهد و این هنر را از «تابع چیزی غیر از خود بودن» به درآورد.

\*\*\*

زمان رجوع به اثر نیز می‌تواند در این نوع هنرها دارای وقفه باشد. که البته این توقف زمانی با وقفه<sup>۵</sup> دنباله‌گیرنده‌ای که در رجوع به ادبیات موجود است تفاوت دارد. چون، در هنرهای تجسمی دنباله‌گیری موضوعی و روی دادی مطرح نیست، زمان در آن‌ها به عاملی در خود تبدیل می‌شود؛ یعنی چیزی ست که، در درون آن‌ها می‌گذرد و نمود و گذر بیرونی ندارد. این خصلت ماندگاری، هنر تجسمی را ابعاد غیرروزمه می‌بخشد. آن‌گونه که، تعلق زمانی و دوره‌ای که هنر در آن به وجود آمده نیز، جلوه بیرونی به خود نمی‌گیرد و از این نظر، تقید مشخص دوران‌ها پاکیر هنرمند نمی‌شود.

\*

### نقاشی

هیچ هنری در تاریخ به اندازه نقاشی مورد نقد قرار نگرفته است. از تصویر دست انسان بر دیواره غارها تا آستره و نقاشی امروز، کنکاش، جستجو و قضاوت بشر درباره این هنر هنوز و هم‌چنان ادامه دارد. و این نه به دلیل آن ست که نقاشی هنری بسیار قدیمی ست؛ بلکه، ذات آن ست که

### نقاشی

هنرهای تجسمی به نوعی با هم در ارتباطند؛ چه به خاطر جسمیتی که در آن‌ها مشابه است و چه به خاطر ماندگاری مادی این هنرها. اگر به هنرهای دیگر نگاه کنید، می‌بینید که به استثنای سینما که هنری جوان است، فقط هنرهای تجسمی ماندگارند. یعنی تئاتر، موسیقی و رقص هر سه هنرهای لحظه‌ای هستند که در یک زمان معین به وجود می‌آیند و پس از آن دیگر نیستند. خصلت ماندگاری، از این نظر، زمان را از هنرهای تجسمی به دور می‌دارد.

افزون بر این، برای نگرستن به یک اثر تجسمی، مثل یک تابلوی نقاشی، مجسمه و یا معماری، زمان یک لحظه کافی است و زمان یک عمر کم است. یعنی در یک نگاه می‌توان کلیت یک اثر تجسمی را دریافت و در عین حال، برای درک هرچه بهتر آن زمان مقدار معینی ندارد.

انسان را به قضاوت می‌کشاند. درک تغییرات در ادبیات آنی نیست و نیاز به این دارد که خواننده خود را از روی داد و صنعت پردازی‌های موجود در اثر، بیرون بکشد تا بتواند از عناصر تاثیرگذار پنهان که او را مدام زیر سیطره می‌گیرند دور شود. قضاوت درباره موسیقی و رقص نیز، به خاطر انتزاع و تجرید موجود در ساختار این هنرها به آسانی رخ نمی‌دهد. و هم‌چنین، در نمایش به خاطر داستان‌گوئی و حضور زنده عناصر سازنده، در مجسمه به خاطر محدودیت جنس و نوع و در معماری به خاطر محلی بودن، مفید بودن و انتزاعی بودن شکل‌ها و حجم‌ها، دریافت تغییرهای دوره‌ای دشوار است. ولی عینیت نقاشی، زبان آشنای آن و غالباً «این همانی» طبیعی، بیننده را به دنبال دریافت شباهت‌ها می‌کشاند و درک تغییرات و مقایسه و قضاوت راجع به این هنر را برای هر بیننده‌ای آسان و ممکن می‌سازد. در نقاشی، داستان‌گوئی کمتر مورد نظر است و تشابه طبیعی عملاً نقش روایت را مثل شعر که، سیری در بُعد فکری و ایده‌ای می‌نماید به عهده می‌گیرد.

در سینما، روایت در ساخت دیداری و شنیداری شکل می‌گیرد و در ادبیات، روایت در ساخت گفتاری (یعنی مستقیم‌ترین نوع روایت پردازی).

از این رو، تغییرات نقاشی که به صرف تشابه، خود می‌نماید، بیشتر از دیگر هنرها به چشم می‌آید. به همین دلیل می‌توان، با نگاهی کلی به تاریخ نقاشی به آسانی این دگرگونی‌ها را دریافت.

نقاشی از مصر باستان، از دوران سلطه گرایش‌اتزاعی و هندسی، تا دریافت آبستره در عصر نوین، همواره راهی تازه و آشکار و قابل دریافت برای خود گشوده و به این وسیله میل به کمال جوئی و کلیت‌طلبی بشری را ارضاء کرده است. اما، پیش از رسیدن به آخرین مرحله تکامل ساختاری خود، در امپرسیونیسم از طبیعت‌گرائی خود به خودی دوران نخستین و دوره باززائی فاصله می‌گیرد و راهی را آغاز می‌کند که مهم‌ترین خصلت بسیاری از دوران‌ها لقب دارد. به آسانی می‌توان دریافت که در آثار نقاشان امپرسیونیست، دگرگونی ساختاری برخلاف گذشته این هنر، امری ارادی است و با انگیزه‌ای آگاهانه برای تغییر سبک و شیوه انجام می‌شود. به کلودمونه و یا به سزان نگاه کنید و ببیند، دیدگاه انسان از امپرسیونیسم به بعد چگونه تغییر می‌یابد.

امپرسیونیسم در نقاشی، یک نقطه تحول اساسی است. برای اولین بار در تاریخ، تغییر در ساختار هنری نه در یک روال کند و طولانی و تحت تاثیر

غیرمستقیم شرایط اجتماعی؛ بلکه بنا به اراده و عمد هنرمند و با تأثیرپذیری مستقیم از یک زندگی دگرگون شده و پر جنب و جوش و در طرفه‌العینی صورت می‌گیرد. این بدعت‌گذاری ناگهانی (عامدانه) نقاشی، چنان تأثیرگذار است که پس از آن نیز در دیگر هنرها و در ادبیات دنبال می‌شود و نقطه عزیمت تغییرات عامدانه آینده می‌گردد.

امپرسیونیسم، معیار حقیقت را در یک لحظه مجرد و فرد و یگانه می‌بیند و نوعی قیام در برابر ارزش‌های پایدار و سنتی و الگو شده است. اگر طبیعت‌گرایی نقاشی نخستین، خودبه‌خودی ست، امپرسیونیسم قرن نوزدهم تکامل فکری عمدی است. نوعی کنکاش و کلنچار است، تا تطبیق دادن واقعیت، با تخیل. هر لحظه‌اش تحول خواه است و در گذر دائم. عین و ذهن، بازتاب دیگرخواهی شتاب‌زده‌ای ست که حاصل نوعی ناآرامی و دگرگونی اجتماعی قرن نوزدهم و شکست انقلاب ۱۸۷۱ است. امپرسیونیسم، با جدا کردن دیدگاه از عوامل مفهوم، به نگاه و تکنیک نقاشی استقلال می‌بخشد و بیرون رفتن کالبد طبیعی از نقاشی را ممکن می‌سازد و نقطه حرکت به سوی آبستره است. این سبک کار در دورانی رخ می‌دهد که جابه‌جائی مدام و سرعت‌گیرنده مصرف کالا، نوعی شتاب در

جامعه پدید آورده است و سرعت در ارزیابی‌های فکری با سرعت شیوه‌های دگرگون شده زندگی وفق می‌دهد.

«امپرسیونیسم، شدآمد پرخروش، حرکت بی وقفه و در واقع یک هنر شهری است. چون تغییرپذیری، ریتم عصبی، تأثرات ناگهانی و همواره گذرا را توصیف می‌کند؛ و، دقیقاً با همین کیفیت، بر بسط عظیم مشاهده حسی، حدت تازه حساسیت و تحریک‌پذیری نو دلالت دارد و همراه سبک گوتیک و رمانتیک، دال بر یکی از مهم‌ترین نقطه عطف‌ها در تاریخ هنر غرب است. در فراگشت دیالکتیکی، یعنی تناوب ایستا و پویا، طرح و رنگ و زندگی ارگانیک که تاریخ نقاشی نمایش‌گر آن است، امپرسیونیسم اوج تحولی را نشان می‌دهد که در آن از عناصر پویا و ارگانیک تجربه تقدیر می‌شود و جهان‌بینی ایستای قرون وسطی را یک‌سره منسوخ می‌سازد. تفوق بر لحظه و بقا و استمرار، این احساس که هر پدیده یک احساس و یک طرح تکرارناپذیر است، ساده‌ترین فرمولی ست که می‌توان امپرسیونیسم را با آن تحلیل کرد. واقعیت، نه بودن که شدن است. نه یک موقعیت، که یک فراگشت است. هرچیز منسجم و با ثبات، به هیئت‌های تغییر یافته تجزیه می‌شود و خصلت ناتمام و جزئی به خود

می‌گیرد. بازسازیِ کنش ذهنی، به جای شالوده‌عینی دیدار که تاریخ نقاشی دورنمای معاصر با آن آغاز می‌شود، در این جا به اوج می‌رسد. بازنمایی نور، هوا و فضا، تجزیه سطح رنگیِ اتفاقی؛ به لکه‌ها و تکه‌های رنگ، تجزیه رنگ شاخص؛ به ارزش‌های رنگی، یعنی به ارزش‌های منظره و پرسپکتیو، بازی انعکاس نور و سایه روشن‌ها، نقطه‌های مرتعش و لرزان و ضربه‌های شتاب زده، ناپایدار، تند و ناگهانی قلم‌مو، مشاهده شتابان و به ظاهر بی‌دقت اشیاء، و بی‌نظمی در خشان اجرا، در تحلیل نهائی، تنها بیان‌گر آن احساس واقعیت تکان دهنده، پویا و پیوسته تغییر یابنده است که با سمت‌گیری مجدد نقاشی، به وسیله کاربرد و پرسپکتیو آغاز گردید.<sup>۱</sup>

امپرسیونیسم اصل را بر پیش‌آمدها می‌گذارد و آنچه را که در یک آن می‌بیند مبنای ادراک و حقیقت زندگی می‌داند؛ حقیقت یک زندگی که نمی‌توان بر ثبات آن پافشاری کرد. این حرکت، آغاز فرآیند به مدارهای تازه زیبایی‌شناسی است. تغییر در ارزش‌گذاری‌های بصری در امپرسیونیسم، سبب دگرگونی ساختمان حجم و جسم می‌شود. یعنی از این پس به جای این دو، ما بیشتر با سطح‌ها رو به رو می‌شویم. بنابراین، ابعاد واقعیت و ماده از چند بُعد به طول و عرض تغییر می‌یابد و در تداوم گذر

این پیش‌روی نظری در هنر، ابعاد، در کار پوآنتیست‌ها به نقطه‌گذاری‌های بی‌بُعد کاهش می‌یابند و سپس شکل و طرح، نه تنها بُعد را از دست می‌دهند؛ بلکه، فاقد خط نیز می‌شوند.

این «ابهام در شکل» امپرسیونیستی است که رابطه‌های موجود در واقعیت و درک آن را پیچیده می‌سازد و نمایشی متهورانه از یک دگرگونی بی‌سابقه است که نوعی عصیان در برابر سنت و ماندگاری که، سبب شکست و دلزده‌گی شده‌اند شمرده می‌شود؛ عصیانی، بر مبنای حرکت تند زندگی تازه و دوری جستن از سنت محافظه‌کارانه.

تکنیک تازه‌ای که به این شکل پدید می‌آید، نوعی گرایش به خلوص و پاکی و تجرید است. به طوری که هر عامل در نقاشی، مثل نقطه، خط، سطح و رنگ صورتی غیرجسمانی و «در خود» می‌یابد و اهمیت پدیده‌های «در خود» نقاشی، به حدی می‌رسد که نقاشان مهم بسیاری را، به عنوان هنرمند عاصی به گستره‌های خاص می‌کشد. هم‌چنین، بحران در رابطه‌های اجتماعی، خصلتی آشکارا دیگر خواه به چهره و رفتار اجتماعی هنرمند می‌دهد که از آن پس، به یک اسلوب کارکردی بدل می‌شود؛ به طوری که، اگر کسی مثل ونگوگ گوش خود را می‌برد و آنرا در دستمال

می‌پیچد و برای معشوقه‌ای که زمانی از این گوش خوشش آمده می‌فرستند، و یا اگر کسی مانند سزان پیدا می‌شود که از شدت علاقه به «رنگ سبز» آن را می‌خورد، برخلاف گذشته، این‌ها دیوانگی شمرده نمی‌شود؛ بلکه، خو و خصلت و رفتار یک هنرمند واقعی و در ارتباط با خلاقیت او به شمار می‌آید.

با حذف خصلت عینیت‌گرائی از نقاشی، حذف تقید به واقعیت دیداری و ترکیب عناصر تشکیل دهنده اندام، دیگر زمان درازی به حذف کامل طرح بدنی و رسیدن به آبستره باقی‌نمانده است؛

«امپرسیونیسم، هم‌چنین آخرین سبک اروپائی است که اعتبار عام دارد و

آخرین گرایش مبتنی بر توافق مشترک ذوق است.»<sup>۲</sup>

\*

### زمان در نقاشی

در غارهای محل زندگی انسان‌های نخستین، بر چهره حیوان و چارپائی که بر دیوار نقش می‌بست، بر صورت اسب و گاو، زمان موج می‌زد. گاو

زنده، تقویم را باز می‌ساخت و «نقش»، زمان را در خود ثبت می‌کرد تا وقتی انسان بدان می‌نگرد، بار دیگر به حرکت درآید و فاصله<sup>۵</sup> میان «واقعیت» و «بازسازی»، یعنی «زمان روزمره<sup>۵</sup> موجود در طبیعت» را از میان ببرد.

اما امروز، نقاشی در بی‌زمانی مطلق به سر می‌برد. اگر هنر خود به خودی اولیه را استثناء بگیریم، بعد، نقاشی بی‌زمان شد تا این‌بار، طرح، طبیعت طرح؛ یعنی خط و شکل، درک بی‌زمانی و مفهوم کلیت و انواع را ممکن سازد. بنابراین، رنگ و طرح طبیعی از نقاشی رخت بربست و دیگر مهم نبود که، چرا صورت «سنت آگوست» در کلیسای گوتیگ «نتردام» رنگ ندارد و خطوطش در تطبیق با واقعیت نیست. مهم‌ترین عنصر نقش، هدفی رجوع دهنده بود که در پس این صورت غیرطبیعی، رابطه با غیرماده یا رابطه با ماوراء الطبیعت به شمار می‌آمد. بعداً که «ناتورالیسم» هم آمد، دیگر زمان به شکل روزمره و تقویمی به نقاشی بازنگشت؛ بلکه، بعد ویژه‌ای از آن مطرح شد که مقطع و برش یک دوران تازه بود و بیشتر، در خدمت این قرار می‌گرفت که «ویژه‌گی زمانه» را در خود بازتابد.

با این حال، هم‌چنان نیز، گاهی، انسان با شمایی مبهم، در هیئت دو گودی

و حفره سیاه کنار هم و با خطی عمود که به تردید بتوان نمای بینی را در آن دید، در نقاشی مدرن حضور می‌یابد تا دلتنگی تاریخی خود را در هجرت از نقاشی جبران کند و برای لحظه‌ای هم که شده در این منظر قدیمی خویشتن، در چمن زارهای بی‌زمان این هنر ازلی قدمی زده باشد.

\*\*\*

## پیکره سازی

پیکره سازی، برخلاف نقاشی که از ابتدا مهر تشابه و تطبیق با طبیعت بر آن خورد (نقش دست بر دیواره غار)، از این شانس برخوردار بوده است که از ابتدا دگرگونی را در درون خود حمل کند و کمتر صورت طبیعی به خود بگیرد. بدون شک، عوامل بسیاری در این امر دخالت دارند. از جمله این‌ها، می‌توان به جنسیت، رنگ و غیره اشاره کرد. جنس هر پیکره جنسیت طبیعی نیست. مثلاً مجسمه یک انسان، قبل از هر چیز، به خاطر جنسی که دارد، مثل سنگ، چوب، برنز و غیره، موقع لمس احساس خاصی را پدید می‌آورد که با حس لمس جنس بدن فرق دارد. هم‌چنین، به خاطر رنگ آن که درک رویه و نما را دشوار می‌سازد؛ و به خاطر اندازه که، بیشتر مواقع با اندازه طبیعی نمی‌خواند و دست آخر، به خاطر تغییر در شکل و حالت می‌تواند تشابه طبیعی نداشته باشد.

پانویس

- ۱- «تاریخ اجتماعی هنر»، آرنولد هاوزر، ترجمه امین موید، انتشارات چاپخش، تهران، ص ۲۰۸-۲۰۶. Arnold Hauser, The Social History of Art, 1951.
- ۲- همانجا، ص ۲۱۳.

اولین مجسمه‌هایی که به دست آمده متعلق به دوران آغازین کشاورزی (دوران مادر سالاری) ست. ونوس ویلن دُرف<sup>۱</sup> متعلق به پانزده هزار سال پیش و تراشیده شده از سنگ، پانزده سانتیمتر قد دارد و بدن زنی را با اغراق در برجستگی اندام‌های زایا و تناسلی نمایش می‌دهد. اغراق در نمایش این اندام‌ها، شکل طبیعی بدن زن را تغییر داده و آن را هم‌چون یک تخم مرغ که برآمد میانی اش مکان اندام‌های برجسته تناسلی و زایا ست نمایش می‌دهد. این مجسمه، تنها نمونه از این دست نیست و از آن باز هم یافت می‌شود. در هنر هندسی پس از آن نیز، در مصر باستان، نمایش اندام‌های دگرگون شده و تغییر شکل یافته انسانی نشانه مسلط نبودن تطبیق طبیعی در پیکره‌سازی است. در یونان و رم باستان هم که گویا نمای بدنی مجسمه‌ها با ظاهر انسانی تطبیق دارد، باز کمال جوئی و تسخیر اوج زیبایی در مجسمه‌های گوناگونی مثل دیسک انداز و یا ونوس که نمونه‌ای از یک مجموعه‌اند، در چهره، نگاه، حرکت و در زیبایی کامل و بی‌عیب و نقصی که مشابه آن کمتر در زندگی عادی یافت می‌شود، نوعی اغراق و کنایه و حرکت غیرطبیعی یا در واقع کمال‌جویانه و آرزوئی موجود است. بیش‌تر پیکره‌های انسانی کلاسیک، نگاهی بردوخته به افق، به دور دست و به ابدیتی ندیدنی دارند. اندام آن‌ها کمال یافته است و قامت‌ها از هر نظر در زیبایی کامل قرار دارد. حرکت‌ها نیز، اگر وجود داشته باشد، فرضاً در مجسمه دیسک انداز، با حرکت بدن یک انسان معمولی و حتی یک قهرمان

تفاوت دارد و نشانه‌اوج و لحظه خاصی است که، «لحظه پرتاب» نامیده می‌شود. همه چیز از ماندگاری این لحظه نهائی حکایت می‌کند و چون آرمان‌خواهی و سرمشقی آرزوئی می‌نماید. همین موضوع در پیکره‌سازی قرون وسطا هم صدق می‌کند. در آن‌ها نیز، نه تنها ابعاد و شکل و شمایل خلاصه شده و تجریدی و غیرطبیعی است، از نظر موضوعی نیز، تشابهی با موردهای روزمره زندگی در آن‌ها وجود ندارد.

فقط در دوران بازرائی که طبیعت‌گرائی کلاً به هنر برمی‌گردد، پیکره‌سازی گرچه با دادن شکل‌های زنده به حجم و جسم انسانی در مجسمه‌ها، از کمال جوئی کلاسیسیم فاصله می‌گیرد، ولی هم‌چنان نوعی حرکت مطلق‌گرا را که بیشتر موضوعی است، دنبال می‌کند که به آن‌ها نمائی غیرانسانی و بنابراین غیرطبیعی می‌بخشد. مجسمه مریم و مسیح<sup>۲</sup> (در کلیسای سن سیستین، واتیکان) از میکال آنژ، نمونه خوبی از یکی از برجسته‌ترین مجسمه‌سازان این دوران است که می‌توان ساختارهای مسلط هنر دوران بازرائی را در کارهای او مشاهده کرد. این پیکره، زن جوانی (مریم) را نشان می‌دهد که بر سکوئی نشسته و جسد مردی مسن (مسیح) را بر زانو و در آغوش دارد. شکل طبیعی مجسمه، دنده‌های بیرون زده جسد مسیح، حرکت‌های عضلانی، حالت لخت بدن مرده و فرورفتگی و فشاری که انگشتان مریم در بازوی مسیح به جا گذاشته است همگی، دال بر نوعی طبیعت‌گرائی کامل دارد که در

مجسمه‌های دوران کلاسیسیم یونان مشاهده نمی‌شود. ولی از سوی دیگر، در زمینه موضوعی و ایده‌ای نیز نکاتی چند به چشم می‌خورد که تاثیر این همانندی‌های طبیعی را از بین می‌برد و بیننده را به ماورای طبیعت رهنمون می‌شود. مریم، در این پیکره، زنی پیر نیست. بلکه زن جوانی است که حدود بیست سال دارد و مادر است و جسد فرزندش مسیح (مردی سالخورده) را بر زانو گرفته است. نگاه و حالت پر از آرامش او که با غم معمولی یک مادر فرزند از دست داده تفاوت دارد، بیننده را از واقعه زمینی دور می‌کند. افزون بر این، کل شمای سورتالیستی در آغوش داشتن مردی مصلوب، توسط یک زن جوان نیز به هیچ شکل تشابه با حالت طبیعی به حساب نمی‌آید. در پیکره داود (در فلورانس) نیز که، اثر همین مجسمه‌ساز (میکل آنژ) است، همین نگاه و دید و حالت نهفته است. داود نیز دارای رگ و پی‌هائی ست که از زیر پوست بیرون زده و برخلاف نمونه‌های مجسمه کلاسیک، موجودی زمینی و امروزی ست؛ نگاه، حالت و اصولاً بدن لختی دارد که ایستاده و «به افق چشم بردوخته» است. در دیگر پیکره‌های این دوران نیز می‌توان جاپای نوعی توسل به ماورای طبیعت را دید که در ساخت و شکل و تشابه طبیعی اندازه‌ها و حالت‌ها، با نمونه طبیعی جدائی آشکاری را سبب می‌شود. این ویژه‌گی، عملاً باعث آن ست که تحولات مجسمه‌سازی با مقاوت چندانی از سوی سنت‌گرایان مواجه نشود و پیکره‌سازی، با آرامش، حرکت تحولی خود را در شکل و موضوع

و محتوی دنبال کند و با ارتقاء به هنر غیر فیگوراتیو، گرایش درونی‌ای را که همواره با خود داشته است به پیش برد.

\*\*\*

پانویس

۱- ونوس ویلندرف، (Willendorf)، از دوران نوسنگی، موزه تاریخ طبیعی وین.

۲- مریم و مسیح، اثر میکل آنژ، کلیسای سیستین، واتیکان.

که یک بار به درون کلیسا، مسجد و یا هر گنبد و بارگاهی قدم گذاشته باشد، تاثیر فضا و احیای امنیت و آرامش را در خود حس کرده است. ولی، صرفاً این روانشناسی سرپناه داشتن نیست که روی بیننده اثر می‌گذارد؛ بسیاری بناهای سقف‌دار امروزی که به خاطر صرفه‌جویی در، جا و مصالح و کار مزدوری، بد طراحی و ساخته شده‌اند و نه تنها این حس را ایجاد نمی‌کنند؛ بلکه، به اضطراب و نگرانی برای ساکنین خود دامن می‌زنند. ولی به‌ویژه در آثار برجسته هنر معماری، چیزی وجود دارد که برای بیننده آرامش و امنیت می‌آورد.

بینندگان بناهایی مثل آرام‌گاه امامان اسلامی، وقتی به درون بارگاه می‌رود، در محیطی قرار می‌گیرد که هزاران قطعه ریز و درشت آینه، با فرم‌های گوشه‌دار هندسی، سراسر برآمدگی‌ها و فرورفتگی‌ها، گوشواره‌ها و طاقچه‌ها و راهروهای تنگ و اتاق‌های کوتاه و بلند را می‌پوشاند. انسان، در این فضا به هر جا، در کنار و بر فراز سرش نگاه کند، هزاران تصویر نورانی ناقص و شکسته سر و تن و دست و پا از خود و دیگرانی که مانند او چون موج ناچیز آدمی در حرکتند می‌بیند که در هم می‌لولند و از خودبی‌خود، در پی مقصودی ناپیدا می‌گردند. فضائی که بر بیننده محاط است، انگیزه اولیه او را برای دیدار از بنا از خاطر می‌برد. انسان می‌اندیشد که پس این همه تزئین و آینه‌کاری که، تمام فضا را مانند تار و پود تمام هستی در بر گرفته است باید چیزی نهفته باشد؛ چیزی که، از

## معماری

کسی که به دیدار معماری می‌رود گوئی به نیت کار دیگری در راه است و هرگز احساس رفتن به نمایشگاه و تماشای اثر هنری را ندارد. زیرا معماری تنها هنری است که بر انسان محاط است.

نخستین باری که بشر توانست سقفی بالای سر خود بنا کند، معماری تولد یافت و تا امروز، گرچه هر بنای بدون سقف مثل میدان‌های ورزشی، پل‌ها و راه‌ها نیز معماری شمرده می‌شود، ولی طاق چنان عظمت و سلطه‌ای دارد که بیرون از آن، این هنر ناقص جلوه می‌کند و گوئی، معماری، همواره اسیر طاق باقی خواهد ماند. این، شاید ناشی از حسی باشد که بشر در برابر «سرپناه گرفتن» به آن دچار است. سقفی که بالای سر زندگی زده شده، امنیت و آرامش است. این روان‌شناسی، زمانی که انسان در درون یک بنای غیرمسکونی هم قرار می‌گیرد، با او ست و کسی

تصویر و طرح و نمایش روزمره و همیشه‌گی بیرون است. در ورای این ابعاد عظیم نور و تصویر، پس هزاران قطعه ریز و درشت آینه، و پشت این همه برآمدگی و فرورفتگی، باید حتماً انگیزه‌ای وجود داشته باشد؛ و الی، این همه حجم و نور تلاش و چنگ‌اندازی به بالا و پائین بی‌معنی است. به نگاهی دیگر، این همه ساز و ساخت نمی‌تواند از سر بی‌هودگی و بی‌کاری باشد. و درست، همین که این ذهنیت در بیننده زنده می‌شود، هنرمند معمار، به مقصود خود که عبارت است از؛ ایجاد حس آرامش و خشنودی درونی و بازگشت به فرای زندگی روزمره رسیده است. در واقع، طاق در معماری، عبور از سرپناه روزانه، به سرپناه هستی، یعنی بازگشت به آسمان و فرادنیای مادی است.

در یک نگاه زیبایی‌شناسانه، می‌توان ساختار چنین بنائی را به سرعت دریافت. تمام فضا و حالت درونی و بیرونی آن طوری طرح ریزی شده است که قبل از ورود به محوطه، ذهنیت بیننده از محیط بیرون کنده شود و آمادگی برخورد با مکان درونی، یعنی «بارگاه» را که نقطه اوج کار شمرده می‌شود بیابد.

در این گونه بناها، روبه‌روی در ورودی که بزرگ و بلند است، دیوار مشبکی قرار دارد که از سوراخ‌های آن می‌توان صحن را عبوری دید. دو راهروی تاریک و تنگ در دو طرف دیوار، گذرگاه ورود به صحن است. و خود صحن، پس از گذر از تاریکی راهروها، بزرگ‌تر و روشن‌تر به نظر

می‌رسد. این، اولین آمادگی است؛ و، وقتی بیننده در صحن قرار می‌گیرد، ردیف طاق‌نماهای کناری و حجره‌ها و سپس، گنبد بلندی که با گلدسته‌هایش نگاه را به سوی آسمان می‌کشد، دومین آمادگی نزدیک شدن به نقطه سوزان را که، حضور یافتن در دنیائی فرای این جهان است پیش می‌آورد. و سرانجام، چشم به دیدار بارگاه پیروز می‌شود.

بیننده این بناها، وقتی از تمامی مکان خارج می‌شود، تازه درمی‌یابد که از زیر بار و فشاری سنگین و از گیر و گرفت نیروئی رمزآمیز که تا آن لحظه او را در بر گرفته بوده بیرون آمده است؛ نیروئی که، آرامش خاطر و کاهش نگرانی‌های زندگی را نیز در او سبب شده است.

عین همین آرامش و خشنودی خاطر را، معماری کلیسا و بناهای مذاهب دیگر به انسان منتقل می‌کند.

اگر در معماری کلیسایی نیز برای مثال نظر کنیم، همین کاربرد و ساختار فضائی و همین استفاده از نماها و فضاها بیرونی و درونی را می‌بینیم. میدان‌های جلوی کلیساها، در واقع، همان صحن‌ها هستند. نمای بیرونی، حتی وقتی بنا در فضای شلوغ شهر قرار گرفته باشد، بلندی ساختمان و برج آن، نگاه را به بالا می‌کشد و در ترافیک شلوغ شهری، انسان را به فضای آرام آسمانی می‌برد. عبور از راهروهای کوتاه تاریک کناری نیز بیننده را به درون کلیسا می‌مکد تا در یک روشنائی اندک بیشتر، آرام آرام به کشف طاق سربه‌فلک کشیده درونی بپردازد. طاقی که (برای مثال

در معماری گوتیک) هر چه از پائین به بالا به آن نزدیک می‌شویم؛ ظریف‌تر، نازک‌تر، و سبک‌تر است. انسانی که پائین، زیر این طاق بلند می‌ایستد و به بالا «به جهان فرا زمینی» می‌نگرد، از همان نیروئی متأثر می‌شود که به هنگام حضور در «بارگاه» آینه کاری اسلامی به او دست داده است. در و دیوار کلیسا نیز، غرق در طرح‌ها و اشکال هندسی مجردی است که انبوه آن‌ها، هم‌راه رواق‌های تودرتو و ستون‌های کنار هم و بلند و کلفت و باریک، شیشه کاری‌های رنگین و طرح‌هایی با رنگ‌های خفه و تاریک و روشن و بسیاری خرد و ریزهای دیگر که به تدریج در گشت و گذار کشف می‌شود، انسان را به ژرفای گذشته و اعتقاد به خرافات فرومی‌برد و عملاً هیچ خصلت دیگری را مگر خدمت به چیزی ماورای وجود روزمره و ملموس و حاضر در آن‌جا، یعنی هدفی پنهانی و نهائی نمایندگی نمی‌کند.

دیگر سبک‌ها و نمونه‌های هنر معماری نیز در کلیت خود همین است. از اهرام مصر گرفته تا پانتئون، بارگاه زئوس خدای خدایان المپ، همگی در یک نکته مشترکند. محاط شدن، در اختیار گرفتن روح بیننده و ایجاد حیرت در وی به یاری ابزار و ادوات و حجم‌ها و ستون‌ها و مجسمه‌ها و زینت‌ها و سرانجام طاق. در واقع معماری، هنری تودرتو، و با معیارهای جهانی است.

معماری امروزه نیز، ضمن اسارت در بند طاق، اما، در پی آن است که

آرامش و خشنودیِ خاطر را فقط محدود به بناهای ویژه و مهم نسازد؛ بلکه، کنکاش و کشف‌های آن‌را به زیست‌گاه روزمرهٔ بشر بکشد. معماری امروز می‌کوشد، با طراحی هنرمندانه در محیط زیست اجتماعی، زیبایی‌شناسی مختص کاخ را همگانی و از آن کوخ‌ها کند. در عین حال، امروزه، جدا از تلاش معماران طراح که مدام به تأثیری می‌اندیشند که طاق، فضاها، گوشه و کنار خانه و تمامی آرامش‌بخشی بنا به انسان ارزانی شود، تضمین سود سرمایه، صرفه جوئی و حداکثر استفاده از فضا و زمین و مصالح، هم چون که تا کنون بوده است به خصلت هنر معماری زیان نزنند.

\*\*\*

قضاوت مخاطب می‌نهد که کمتر راهی برای پرده پوشی برایش باقی می‌ماند.

مداخله در واقعیت، تفسیر مستقیم روی داد، آن گونه که در ادبیات رخ می‌دهد در سینما عنصری بیگانه است. اگر ادبیات واقعیت را به حضور انسان می‌آورد و به هنگام حمل واقعیت در آن دخالت می‌کند و به شیوه خود تغییرش می‌دهد؛ اگر ادبیات پیش ما باقی می‌ماند و همان جا است که ما هستیم؛ اگر حرکت ادبیات درونی است، نه فیزیکی؛ سینما غیر از این است. سینما انسان را به دیدار واقعیت می‌برد. سینما دست مخاطبش را می‌گیرد و او را به دنبال خود، به تماشای زمان و مکان و به تماشای روی داد و پی‌رنگ چشمی می‌کشد. سینما، هر آن پنجره‌ای را می‌بندد تا دریچه‌ای را بگشاید و بیننده را با خود رو به صحنه‌ها، رو به روی دادها، رو به آدم‌ها و رو به زمان‌ها و مکان‌ها و ابعاد گوناگون بچرخاند و هر آن او را به رگبار سوزان واقعه ببندد. در فیلم، همه چیز در پیوند با دگرگونی و حرکت فیزیکی روی داد می‌چرخد. و هرچند سینما ناچار است مخاطب را برای دیدار از واقعیت کج و راست کند، زیر و بالا ببرد و به شتاب وادارد و یا درجا میخ کوب سازد؛ ولی، در واقعه‌ای که پیش چشم او می‌گذارد کمتر می‌تواند تغییر بدهد. سینما، هنری بیرونی است و حتی تخیل نیز در آن عینیت دارد. در واقع، زوایا و حرکت دوربین و نوع نمایش صحنه، دخالت در نفس واقعیت نیست؛ نشان دادن دیدگاه تازه و نمودهای پیچیده و

## سینما

هرچقدر ادبیات توصیفی و غیرمستقیم است، در برابر، سینما غیرتوصیفی، مستقیم و زنده است. سینما وفادارترین هنر به واقعیت است و چنین می‌نماید که چیز دیکته کننده‌ای در بر ندارد. سینما، به جای توصیف، همانا واقعیت را از زوایا و در حرکت و نور گوناگون و با برش‌هایی از مکان و زمان نشان می‌دهد. «توصیف»، تفسیر واقعیت است. اما تصویر سینمایی، هرچند ساختگی و برداشت از واقعیت یک صحنه باشد، باز تصویری است که مادیت واقعه را حفظ می‌کند و جز همان، چیزی را پیش چشم نمی‌نهد. سینما توصیف را به عهده خود بیننده می‌گذارد و به این ترتیب، به غیرمداخله‌گرترین هنرها تبدیل می‌شود و چیزی از آنچه را که ثبت کرده است تغییر نمی‌دهد؛ بلکه تغییرات آن، در ساختار درونی و دراماتیک اثر باقی می‌ماند تا در شکل بیرونی واقعیت. سینما، عملاً ناچار به نوعی راست‌گوئی است. زیرا آن قدر عناصر واقعی بصری در دسترس

مخفی دیگری از واقعیت است که عیناً وجود دارند، ولی ما در زندگی روزمره نتوانسته و یا نخواسته‌ایم آن‌ها را به شکلی که دوربین به ما نمایش می‌دهد ببینیم. یک زاویه سربالا یا سرپائین دوربین ممکن است از تصویر ظاهری واقعیت دیدی غیرعادی ارائه دهد. ولی این حالت غیرعادی، تغییر و تفسیر واقعیت به شمار نمی‌آید. چشم تماشاگر سینما نیز می‌تواند در شرایطی، همان تصویر سربالا و سرپائین را ببیند که دوربین بدون هیچ تفسیری به او ارائه داده است. ما، اگر از همان زوایای دیدی که دوربین می‌بیند و با همان نوع حرکت در اطراف موضوع به چیزی توجه کنیم، فقط آن زاویه به خصوص نزدیک شدن به واقعیت را می‌بینیم، نه تفسیر تازه‌ای از واقعیت را. این نوع دید، اساساً با دید ادبی که کلاً انتزاع و حاصل ذهنیت است تفاوت دارد. دوربین، بیشتر کمک می‌کند که ما شکل‌های تازه‌ای از واقعیت را بدون تفسیر تازه‌ای از آن کشف کنیم. در واقع، در هیچ هنری به اندازه سینما دست هنرمند در رابطه با دگرگون ساختن «صورت واقعی» بسته نیست. از این رو ست که سینما بی‌پیرایه‌ترین و دمکرات‌ترین هنرها به نظر می‌رسد. چرا که تصویر سینمایی توصیف و تفسیر را به عهده خود بیننده می‌گذارد.

اما، از یک دیدگاه دیگر، سینما هم مثل ادبیات جادوگرانه است. و این رابطه، گرچه ممکن است تناقضی با رابطه پیشین بشمار آید؛ ولی واقعیت دارد. و این از ذات گونه‌گونی صورت‌ها و حالت‌های موجود در هنرها

سرچشمه می‌گیرد. در سینما هم، مثل ادبیات، آدم‌هایی موجودند که می‌روند، می‌آیند، غذا می‌خورند، کار می‌کنند، می‌جنگند، عشق می‌ورزند و هزار جلوه زندگی را به خود می‌گیرند؛ ولی، از پرده جدا نمی‌شوند و هرگز به سوی تماشاچی نظر نمی‌کنند. ما عاشق همین خیال، همین پرده‌ها و صورت‌های غیرواقعی هستیم. عاشق بر گه نازکی هستیم که با اندازه‌گیری قطر آن، از ابعاد ناچیز آدم‌هایش به وحشت می‌افتیم: عاشق چیزی که در یک آن آمده و رفته و جز خیال چیزی در ذهن باقی نگذاشته است.

راستی، این آدم‌های نازک چقدر در زندگی واقعی خود به موجوداتی که در ذهن ما شکل گرفته‌اند نزدیک‌اند؟ آن‌ها واقعی‌ترند یا آن موجودات خیالی ذهن ما؟ در واقع، آن‌ها چگونه می‌توانند بار سنگین شخصیت‌های خیالی خود را (که بی‌شک در سنگینی آن‌ها تردیدی نیست) بر شانه‌های واقعی خود بکشند و همه انتظاراتی را که ما از آن‌ها داریم برآورند؟ بی‌خود نیست همین که با یکی از این خیالی‌ها (هنرپیشه‌ها) در واقعیت آشنا می‌شویم، پس از مدتی تمام آن سنگینی و جبروت رویائی چون غبار بر باد می‌شود و موجود ناتوانی مثل خود ما برابر ما می‌ایستد.

ما در سینما، همان‌گونه که ساکت و بی‌اعتنا سر جای مان نشسته‌ایم و بی‌تلاش به پرده خیال چشم دوخته‌ایم، درون مان پر از غوغاست. دیواره روشن، دریچه‌ای گشوده به سوی جهان عجایب و جهانی است که ما را با

خود به دیار شگفتی‌ها و به دیدار جهان، آن‌طور که باید باشد می‌برد. منتها تاکید روی آدم‌ها و وقایع و شیوه‌دنبال کردن آن‌ست که ساختار درونی سینما را می‌سازد و ایده‌آل‌ها را شکل می‌دهد. دخالت هنرمند درست همین‌جا اتفاق می‌افتد؛ در ذهنیتی که برای ما بوجود می‌آید؛ ذهنیتی که، نه با تغییر در صورت عینی واقعه؛ بلکه، با کم و زیاد کردن آن، با تغییر زمان، با ایجاد حرکت، با برش به حالت‌های تازه و با فشارهای عاطفی و عصبی در ما پدید می‌آید.

وابستگی سینما به واقعیت بصری سبب می‌شود محدودیتی در زمینه‌تخیلی برای آن پدید آید. مثلاً نوعی خیال‌پردازی در ادبیات هست که در سینما کمتر می‌تواند وجود داشته باشد. قالیچه‌ای که در رمان «صد سال تنهایی» گارسیا مارکز وجود دارد و شعبده‌بازانی که به دهکده آمده‌اند و با آن پرواز می‌کنند کاملاً واقعی می‌نماید. خواننده، ضمن آن‌که می‌داند که چنین تصویری کاملاً تخیلی و غیرواقعی است، باز به میل خود می‌خواهد باور کند که چنین قالیچه‌های پرنده‌ای واقعیت دارد و در کنار آن، نوعی حس شدیداً زیبایی‌شناسانه نوین را هم می‌یابد. ولی چنین قالیچه پرنده‌ای در سینما، از آن‌جا که تفسیر و توضیح آن‌ها به عهده نویسنده یا فیلم‌ساز؛ بلکه، با خرد و منطق بصری مخاطب است، کاملاً ساختگی می‌نماید. از همین رو است که، در به تصویر در آوردن یک اثر ادبی، باید کاملاً مراقب بود تا فضا و حالتی که در آن موجود است در اثر سینمایی روح و ظرفیت خود را

از دست ندهد. چون، در سینما موضوع تنها بر سر باور کردن واقعی و غیرواقعی نیست؛ بلکه، زیبایی‌شناسی و لذت بخشی ادبی، در سینما شکل و نوع بصری به خود می‌گیرد. و این پدیدار، تغییر ماهوی در ساختارهای زیبایی‌شناسانه این هنر را فرضاً نسبت به ادبیات به وجود می‌آورد.

\*

### زمان

تلاطم‌های آهنگین (ملودیک) پراکنده و فاقد نظم منطق زمانی در موسیقی، در فیلم، تحت نظارت یک منطق داستانی و روی‌دادی واقع می‌شود. ولی زمان هم‌چنان بی‌تبعیت از هرچیز باقی می‌ماند. این چندگونگی شگفت‌انگیز، نوعی تداعی شعری نیز هست. در شعر نیز، به دلیل وجود نداشتن روی‌داد و منطق و روال داستانی، نوعی بی‌زمانی موج می‌زند. قطع و وصل‌ها تابع حرکت بیرونی نیست؛ بلکه، از مرکزی درونی پیروی می‌کند. مثلاً صحنه‌ای از تپش‌های یک قلب، به صحنه‌ای از حرکت گلوگاه یک قورباغه که نفس نفس می‌زند قطع می‌شود. در سینما نیز اگر عین همین برش‌های غیر خطی را ایجاد کنیم، ذهن بیننده به تصور شعری

می‌رسد؛ زیرا تا بخواهد ربط و یا عدم ربط منطقی این دو صحنه «تپش قلب و حرکت گلوگاه قورباغه» را دریابد، قطعیت وجود بصری، نوعی منطق را برایش ایجاد کرده است که نیاز به وجود روال منطقی را کاهش می‌دهد.

در فیلم، فرصت آن نیست که مثل نقاشی، با دل سیر، در نقش پرده خیره شویم. در سینما، پرده‌ها شامل زمان می‌شوند. زمان سینما با زمان در خور برگشت نقاشی فرق دارد. نقاشی، چون زمانی درونی دارد بی‌زمان می‌نماید. اما سینما گذراست. در گذرائی، حتی موسیقی (به خاطر حضور دائمی نوازندگان در صحنه که نوعی ذهنیت راجع را تداعی می‌کند) نیز به پای سینما نمی‌رسد. تلاطم‌های آهنگین پراکنده و فاقد نظم منطق زمان موسیقی و چند آوایی موازی و مستقل موسیقی، در سینما، تغییر شکل می‌دهد. سینما سفینه زمان است؛ ما درون آن می‌نشینیم تا جهان پس و پیش را تماشا کنیم. به صحنه‌ها و حتی به درون روح آدمی نیز سر بکشیم، تا به بعد بصری زمان دست یابیم. ریتم‌های شگفت آور، کوتاه و بلند کردن صحنه‌ها و نماها، گردش‌های موشکافانه بصری، هیجان‌های تکان دهنده و سرعت، سرعت، سرعت. این مجموعه شگفت آور در هیچ هنر دیگری به اندازه سینما جلوه ندارد.

سرشت انقلابی موتاژ و شکستن اغراق آمیز و عجیب زمان، همانا راز گیرائی و برجسته‌ترین ویژه گی سینما شمرده می‌شود. در سینما، دو واقعیت به هم می‌پیوندند؛ واقعیت مادی یک صحنه، با واقعیت مادی یک

صحنه دیگر. و هم‌نهاد آن‌ها واقعیتی است که هیچ کدام از آن دو نیست. بلکه تحول و ارتقاء به تصویری است که در ذهنیت بیننده پدید آمده است. ذهنیتی نوین که در ارتباط با هیچ هنر دیگر بدین گونه پدیدار نمی‌شود. راز موتاژ فیلم این چنین است.

آیزن اشتاین، در صحنه پلکان ادسا، در اثر کم نظیر خود «رزمناو پاتیومکین»، صحنه‌هایی پدید می‌آورد که زمان آن، با زمان در هیچ یک از ژانرهای هنری دیگر برابر نیست. بیننده تصویرهای متحرک کالسکه بچه‌ای را در چند قطع بر پلکانی مشاهده می‌کند که بر آن، ارتش تزار در حال هجوم به مردم است. کالسکه یکی دوبار تا سرحد سقوط به لبه پلکان می‌رسد و صحنه به تصویر دیگری قطع می‌شود. و هر بار دلهره صدمه دیدن بچه‌ای که درون آن قرار دارد به تماشاچی منتقل می‌شود اما کالسکه پائین نمی‌افتد؛ تا این که، در یک پلان عمومی می‌بینیم که کالسکه از پلکان به پائین می‌غلطد. این تکرار حس مشابه از یک صحنه، فقط در سینما است که به این شکل رخ می‌دهد. «زمان»ی که در این میان (بین تصویرهای هرباره تکرار شونده کالسکه) می‌گذرد کجاست؟ اگر قرار بود کالسکه سقوط کند، پس چرا هر بار سر جای خود و هم‌چنان در حال سقوط است؟ به این ترتیب، زمان، در سینما می‌شکند و بعدی غیرطبیعی ولی ملموس به خود می‌گیرد. ممکن است در ادبیات نیز نظیر این صحنه را ایجاد کرد؛ ولی، در آن جا چیزی که کمتر به چشم می‌خورد «ایستائی زمان» است و

موضوع، در بُعد هیجانی، بدون حضور ملموس زمان حس می‌شود. یعنی در آنجا زمان کش می‌آید و یا فرضاً کوتاه می‌شود. مسلماً از این طریق نیز می‌توان ایجاد هیجان کرد؛ ولی، باید توجه داشت که در صحنه سینمایی یاد شده، زمان طوری تغییر می‌کند که با کش آمدن زمان یک صحنه تفاوت دارد. در آنجا موضوع بر سر تکرار زمان طی شده است، نه کش آمدن و یا فرضاً کوتاه شدن آن. عنصر بصری واقعه، گذشت زمان را در طی یک روی داد طلب می‌کند و به این شکل، ایستائی زمان مصرف شده (زمان تاثیرگذار هیجانانگیز) بر ذهنیت تماشاگر فشار ویژه خود را وارمی‌آورد. در واقع، زمان در سینما به «شتاب دراماتیک» که کندتر و یا تندتر از تجربه بصری زمان واقعی است تبدیل می‌شود و در بیش از هر هنر دیگر، از بُعد عادی خود بیرون می‌رود. مقایسه‌ای بین ایستائی زمانی شعر و یا موسیقی با «زمان بصری»ی فیلم، ما را به این ویژه‌گی توجه بیشتری می‌دهد.

در شعر، زمان بدون تبعیت از روی داد طی می‌شود. گذر زمان شعری، از قانونی درونی پیروی می‌کند که در ذات عمیق اندیشه نهفته است. حرکت آن، در ابعادی بیش از گذر ثانیه‌ها نمود می‌یابد و ژرفای ویژه خود را دارد. در موسیقی، زمان هرچند با حرکت بیرونی ملودی‌ها درگیر است، ولی به سبب انتزاعش و عدم تطبیق عناصر اولیه آن با صورت‌های طبیعی، همانند شعر به زمان درونی نیز رجعت می‌دهد. اما، منطق بصری سینما

می‌طلبد که در حرکت روی داد، زمان مطابق با شکل بیرونی واقعه طی شود. از این رو، عدم تبعیت پاره‌هائی از زمان با شکل بیرونی روی داد، نوعی کنش ویژه به وجومی آورد که مخصوص سینما است.

مکان نیز، در سینما ایستا نیست. تصور ما از یک مکان، آن‌چه را که ما از یک محل به خاطر می‌آوریم، پریدن به هر کجای یک صحنه بر حسب اراده و یا عمل خودکار ذهن، کارکرد مشابه خود را در میان هنرها، فقط در سینما بازمی‌یابد.

تصور دو واقعه در دو مکان و در یک زمان، مختص سینما است. سینما، در عرصه زمان و مکان، مانند سرعت یادآوری ذهنیت انسانی است. همان طوری که ما قادریم برش‌های سریع از یک واقعه، یک دوران، طول یک عمر و حتی از تاریخ داشته باشیم، و سریع و ناگهانی، در چشم به هم زدنی تمامی هستی را در ذهن مرور کنیم؛ سینما نیز کم و بیش چنین ویژگی را در خود نهفته دارد. مسلماً سرعت مرور سینمایی هرگز به پای سرعت یادآوری ذهنی نمی‌رسد، ولی خصلت مروری آن را در خود نهان دارد. خصلتی که در هیچ هنر دیگر مشاهده نمی‌شود.

این ادراک تازه زمان، فقط خصلت این دوران است. انسان امروز بر «زمان»ی که بر وی می‌گذرد آگاه است. آگاهی از گذشت زمان، خود را در قالب سود ویژه‌ای می‌نماید که حداکثر سودآوری شمرده می‌شود. پیوند با لحظه‌ها، خصلت این دوران است و ارزشی دارد که از چشم کسی

پوشیده نیست. این شتاب، این دیگرخواهی و تحول لحظه‌ای، خود را تماماً در زمان فشرده می‌سازد. سینما هنر تحول‌ها و هنر انسان مدرن است که هرگز ممکن نبود در زمان دیگری پدید آید. «زمان» سینمایی نیز زمان مدرن است؛ زمان تحولات و تحرک و شکستن بُعد زمان؛ زمان رسیدن به حس‌های بصری تازه و دقت در ذره‌ها.

\*

### راوی

در سینما حضور راوی مرسوم نیست. خودِ دوربین، از سوی مخاطب، به عنوان راوی پذیرفته نمی‌شود. زیرا دوربین یک موجود بی‌جان است که خاصیت روایت‌گری را که به طور تجربی-تاریخی با موجود زنده و دخالت‌گر نقش گرفته، از خود نشان نمی‌دهد؛ بلکه، به ناچار همان را می‌نماید که برابرش نهاده‌اند. حتی اگر زاویه و حرکت دوربین واقعیتی را که نشان می‌دهد دگرگون کند، این تغییر، به اراده آن نیست و در هر حالت نفس‌نمایش واقعیت به صورت عدم مداخله در دیدگاه پیش چشم، در دوربین وجود خواهد داشت. راوی، به صورت تک‌گوئی و صدای از بالا نیز در سینما اضافه می‌نماید. همان‌طور که تک‌خوانی شعری نیز چنین است:

شعری که از زبان هیچ‌یک از پرسناژهای فیلم بیان نمی‌شود، مثل آن است که فراز سر بیننده به صدا درمی‌آید. صدای پرسناژهای فیلم از روبرو و در سطح ما می‌آید. صدای خواننده شعر از بیرون فیلم سرچشمه می‌گیرد. چنین صدائی «می‌کوشد» با ما تماس برقرار کند و ما این «کوشش» را درمی‌یابیم و از فضای فیلم بیرون می‌آئیم. شعر خوانی بر روی فیلم، نوعی فاصله‌گذاری آشکار است و این فاصله‌گذاری که در تئاتر کاملاً طبیعی می‌نماید، در فیلم کاملاً غیرطبیعی است. در داستان، این «صدای از بالا» وجود ندارد. حضور راوی در آن، امری طبیعی به نظر می‌رسد و الزاماً دانای کل، دید بیرون از قصه جلوه نمی‌کند. گرچه در هر نوع داستانی، حتی در آن‌ها که ظاهراً در آن‌ها راوی وجود ندارد و نویسنده می‌کوشد - با پنهان کردن عوامل دخالت - بُعدی واقعی و گزارش‌گونه (مثل دید دوربین) به روی دادهای داستان ببخشد، باز راوی وجود دارد و باید باشد. چرا که قصه بدون راوی اصلاً وجود ندارد. تک‌گوئی شعری، حضوری قوی‌تر از هرگونه راوی و دانای کل داستانی است.

از این رو، در برخی فیلم‌ها که به خواست فیلم‌ساز وجود راوی ضرورت پیدا می‌کند (تک‌گوئی‌ای که از فراز فیلم می‌آید، یا شعرخوانی در فیلم) گفتاری عامدانه به نظر می‌رسد. این نوع گفتار فقط می‌تواند در فیلم‌های مستند که عوامل درونی آن به مثابه بازی‌گران ایفای نقش جلوه نمی‌کنند مورد پذیرش قرار گیرد. زیرا نفس فیلم مستند به دنبال اثبات سندیت

است تا بازسازی داستانی. از این رو، گفتار در چنین فیلم‌هایی طبیعی می‌نماید.

در سینما، نوعی زاویه دید نیز وجود دارد که به «نمای نقطه نظر» معروف است و آن عبارت است از تصویری که، از نظر زاویه دید، حرکت دوربین و استفاده از ویژگی‌های تصویری، مثل وضوح و یا نوع کادر و غیره، با دید بیننده یکسان است و کاملاً رئالیستی می‌نماید. یعنی دوربین صحنه را به مثابه آنچه واقعیت دارد عیناً برای مخاطب خود عرضه می‌کند. به این ترتیب، دید دوربین از صحنه، برابر با آن چیزی است که اگر قرار بود خود بیننده در حالت عادی آن را ببیند می‌دید. در چنین حالتی، ظاهراً نقش دخالت‌گرانه از جانب فیلم‌ساز کم‌ترین اندازه را دارد. در این حالت این احساس به بیننده دست نمی‌دهد که کارگردان روایت‌گری و یا به نوعی، در بازگویی واقعه دخالت می‌کند؛ بلکه، سبک کار او رئالیستی و در مواقعی حتی گزارش‌گونه به نظر می‌آید. اما، در جلوه‌های ویژه سینمایی، این بی‌طرفی به شکلی آشکار می‌شکند و بیننده متوجه حضور کارگردان در پشت تصویر غیرعادی (فرضاً اسلوموشن که حرکت ساختگی و آرام تصویر است و صحنه را به حالت طبیعی نشان نمی‌دهد) می‌شود. این نوع تصویر (کاربرد غیرعادی دوربین برای ایجاد حالت ویژه) نیز نوعی روایت‌گری نیست؛ بلکه، فقط نوعی فاصله‌گیری است که بیننده را از غرق شدن در صحنه‌ای که واقعی می‌نماید بیرون می‌کشد. در نمایی مانند

اسلوموشن، طفره روی عمدی از واقعیت‌نمائی وجود دارد. این صحنه، گرچه نوعی دخالت در واقعیت مورد نمایش به شمار می‌آید، اما چون با عینیت تصویری توأم است، با تخیل ادبی که، فقط در ذهن خواننده تجسم می‌یابد تفاوت اساسی دارد و در آن، گونه‌ای همراهی و هم‌ذات‌پنداری بصری با آدم‌های فیلم به بیننده دست می‌دهد که عبور از سطح و حضور در عمق صحنه شمرده می‌شود؛ نوعی دانای کل درونی، تک‌گوئی یا جریان سیال ذهنی که نمایشش با شکل ادبی تفاوت اساسی دارد و هم‌چنان دمکراتیک و معصومانه می‌نماید.

اما نکته دیگری در این زمینه کارکرد دارد و آن این است که کاربرد مدام چنین تصاویری، تا حدی حالت غیرعادی آن‌ها را از بین می‌برد و به احساس وجود نوعی روایت‌گری در فیلم دامن می‌زند. به طوری که عملاً جلوه‌های ویژه و کادراژهای غیرمعمولی، نوعی حضور غیرصادقانه در ماورای فیلم به نظر نمی‌آید. اما کادراژ غیرمعمولی، مثل اسکوپ، غالباً از آن فیلم‌هایی است که می‌خواهند از اهمیت بازاری بزرگی برخوردار شوند و لغت پر زرق و برق برانزنده آن‌هاست. از هنرپیشه‌های بزرگ، تا صحنه‌های باشکوه، دکور، روی داد و کم‌دی و سرگرمی و فانتزی می‌توان در آن‌ها یافت. طبعاً در صحنه‌های چنین فیلم‌هایی همه چیز چنان منظم و مرتب به پیش می‌رود که مولای درز آن نخواهد رفت. هنرپیشه نجات‌دهنده سر بزنگاه می‌رسد و همه چیز در نوری شسته و رفته که تمام سایه‌های نادیدنی

را هم نرم می‌کند و همه چیز را به چشم می‌آورد و شاد و خرم نشان می‌دهد خلاصه شده است. نوعی ناتورالیسم پیش پا افتاده و وفاداری به هرچیز که رسمیت دارد در این گونه فیلم‌ها به چشم می‌خورد. در واقع، همه چیز در آن‌ها ساختگی است؛ از نور تا صحنه‌های عالی و روی دادهای خنده‌آوری که هیچ کدام با زمینه واقعی زندگی هم‌خوانی ندارند. و همه چیز کاملاً از پیش آماده شده می‌نماید. در کل می‌توان گفت، این فیلم‌ها برای ایجاد فضای واقعی (نه حقیقی) زندگی باسماه‌ای کار می‌کنند. فیلم کم‌دی نیز، جلوه غیرمنطقی دارد و گرچه مردم به عنوان چیزی برای خندیدن آن‌را می‌پذیرند، ولی انواع آن کاملاً از واقعیت فاصله می‌گیرد. اغراق که نوعی دخالت در واقعیت است، از ابتدای برخورد با سینمای کم‌دی امری پذیرفته است. از این نظر، سینمای کم‌دی از خصلت دمکراتیک خود تا حد زیادی دور می‌شود تا واقعیت را به تعبیری شیرین‌تر یا گزنده‌تر به نمایش در آورد. طنز تلخ چاپلین، کم‌دی را در بازسازی اغراق آمیز و غیرواقعی روی دادهای ایجاد می‌کند و فقط با چاشنی به سخره گرفتن واقعیت مناسبات انسانی در جامعه است که از تندی دخالت‌گرانه خود می‌کاهد. از این رو، صحنه‌هایش نه ساختگی؛ بلکه واقعی می‌نماید. چرا که حقیقت پنهان در روی داد را نمایش می‌دهد؛ به چیزی اشاره دارد که در واقع، مردم از کنار آن بی‌خیال گذشته و آن‌را ندیده‌اند و چون آن‌را به دید چاپلین باز می‌یابند از یافتنش عمیقاً خرسند می‌شوند.

در فیلم‌های کم‌دی موزیکال که اساس آن‌ها هم بر اغراق در واقعیت بنا شده حالتی وجود دارد که، از حقیقت به دور است و صرفاً به خاطر شوخی و خنده وجودش پذیرفته می‌شود. در این نوع فیلم، چیزی پیچیده برای دریافتن وجود ندارد؛ همه چیز، در فضائی دور می‌زند که می‌خواهد با غافل‌گیری، تماشاگر را به خندیدن وا دارد.

فیلم‌های سریال را هم می‌توان از همین دست، متکی به معتاد کردن تماشاگر خواند. به خصوص فیلم‌هایی که هویت شخصیتی هنرپیشه را حفظ نمی‌کنند و هر بار بازیگری را که بعد از بازی در چند فیلم، موجود شناخته شده‌ای ست در قالب و نقش تازه‌ای ارائه می‌دهند. این دگرگونی شخصیتی، از سوی یک فرد شناخته شده با مشخصات فیلم‌های پیشین، به سختی نگاه بیننده را از غیرواقعی بودن خود، به دور نگه می‌دارد. حتی وقتی هویت شخصیتی بازیگر حفظ شود، باز حضور در روی دادهای متفاوت فیلم‌های سریال، بدون تاثیرپذیری شخصیت مورد نظر از داستان‌های پیشین، این شخصیت را در هر روی داد و فیلم تازه زیر علامت پرسش خواهد برد. مثلاً دیوید هسلهف، همیشه همان دیوید است که هر بار در نقش جدیدی ظاهر می‌شود و یا ماجرای جدیدی را از سر می‌گذرانند؛ در حالی که، هیچ تاثیری از آن‌چه در فیلم قبلی بر او گذشته است در این فیلم تازه به چشم نمی‌خورد. از این رو، پیش آمدن انبوه این روی دادهای بی‌تاثیر برای یک انسان عجیب می‌نماید. حتی خود تیتراهای

همیشه یک‌سان فیلم‌های سریال که هر بار داستانی متفاوت دارد، قلبی بودن کل ماجرا را نشان می‌دهد. همین‌طور، نمایش چهره هنرپیشگانی که به عنوان معرفی، در یک کادر، با لبخند ظاهر و محو می‌شوند.

البته شرکت یک بازیگر در فیلم‌های متفاوت غیرسریال، به خاطر قطع زمانی و حضور عوامل بسیار دیگر که بین فیلم‌های گوناگون او پیش می‌آید با موضوع ذکر شده فرق دارد. ولی اصولاً، صنعت هنرپیشه‌سازی، از نظر شخصیت‌پردازی سینمایی و حتی پرداخت‌های داستانی، نوعی تحمیل به تماشاگر معتاد به پذیرش دائمی بازیگران شناخته شده است. این تحمیل که با فروش فیلم پیوند دارد در بسیاری از موارد از سوی تهیه‌کنندگان به گارگردانان صاحب سبک نیز با اعمال می‌شود.

\*

### سینمای کامپیوتری

در فیلم‌های جدید کامپیوتری، دخالت‌گری شکل تازه‌ای به خود گرفته است. در واقع، سینمای امروز با استفاده بیش از حد از کامپیوتر، به سوی مسلط ساختن راوی دخالت‌گر در ساختار و سرنوشت خود و دور شدن از رابطه دمکراتیکی که تا به حال با مخاطب خود داشته است پیش می‌رود. و

این برای بسیاری از عاشقان سینمای کلاسیک چون زنگ خطری پر طنین است. ولی، از سوی دیگر، سینما قبل از آن که در ارائه تصویر روی دادهای واقعی به عنصری خسته‌کننده تبدیل شود، با گریز به عرصه کامپیوتر و خلق موجودات و حرکات و روی دادهای افسانه‌ای، زمینه‌نویسی یافته که حتی می‌تواند به گذشته اساطیری بشر نیز برگردد و این دنیای خیالی را، بی‌آن که واقعاً خیال بنماید واقعی نشان دهد. اکنون آشکار است که تفاوت ماهوی بین حقه سینمایی کامپیوتری، با آن چه قبلاً حقه سینمایی نامیده می‌شد وجود دارد؛ تفاوتی که یک کیفیت تازه است، نه افزونه‌ای بر کمیت پیشین؛ چرا که خیالی‌ترین صحنه را واقعی نشان می‌دهد؛ تفاوتی که به یمن آن حتی «رئالیسم جادویی» گارسیا مارکز نیز در سینما واقعی می‌نماید.

این بار، گوئی تصویر «دست» انسان بر دیواره غارها، در سیر تاریخی خود تا به تصویر سینمایی کامپیوتری برسد که با امکانات خارق‌العاده‌اش تجسم و پدیداری هرگونه خیال انسان از اعماق درون او را ممکن می‌سازد؛ به چیزی بی‌نهایت واقعی‌تر از خود «دست» تبدیل شده است.

تمام زیبایی هنر، از همان ابتدا در این بوده است که راز و رمز تصویر این «دست» کشف شود و جزو اسرار باقی‌نماند؛ زیرا، انسان بر این باور است که هم خود پیشین‌اش را همواره احیاء می‌کند و هم خود اکنون‌اش را همیشه زنده می‌دارد. و این، تلاشی ست که انسان تا کنون در این باب

کرده و کوششی ست برای گشایش این رمز. تلاشی برای شناخت خود، متاثر از نیروئی که در تصور از خود دارد. این نیرو، در تصویر کامپیوتری «دست» نیز موجود است و انسان می‌کوشد، هر بار آن را به روایت و گونه تازه ای کشف کند. و الی، هیچ انگیزه دیگری این تکرار را در نقش زدن «دست» بر دیواره کامپیوتری زمان ما توجیه نمی‌کند.

\*

### بازیگری

در سینما، چون صحنه موجود، واقعی به نظر می‌رسد، این حس به بیننده دست می‌دهد که با آدمی روبرو است که بازی نمی‌کند؛ بلکه در جریان یک رویداد، واکنشی طبیعی از خود نشان می‌دهد. بنابراین، تشخیص بازی هنرپیشه سینما و فهم خوبی و بدی آن دشوار می‌شود. از این رو، عامه مردم هنرپیشه‌های تئاتر را از نظر بازیگری پر قدرت تر احساس می‌کنند. این موضوع اعتبار بازیگری سینما را مورد تردید قرار می‌دهد. در حالی که بازی در سینما، به خاطر قطع صحنه و بیرون آمدن بازیگر از حس تداوم روی داد، پیچیده‌تر و دشوارتر از حفظ روال شخصیتی حرکت و واکنش عاطفی تئاتر است. گسست بازی در سینما هر آن تعادل بازیگر را به هم

می‌زند. افزون بر این، حرکت در تصویر نوعی خلاصه‌گری در پی دارد که با تحرک بیرونی واقعه تئاتری نمی‌خواند. به این معنی که یک نگاه در سینما، معمولاً عبارت است از حرکت ملایم کره چشم؛ در حالی که این مطلب در تئاتر عمدتاً با گردش سر به سوی موضوع مورد اشاره ابراز می‌شود؛ زیرا، بازی تئاتری با واقعیت تجربی و ملموس زندگی اجتماعی همخوانی دارد.

دشواری کار یک بازیگر تئاتر عمدتاً به نمایش بیان حرکت بدنی احساس و ایجاد لحن مناسب و از این گونه خلاصه می‌شود. ولی درک پیچیدگی‌های حرکتی سینما آسان نیست. بازیگری سینما از روال حرکت عادی فیزیکی زندگی بیرون است. وقتی تصویر درشت، صورت و یا بخش دیگری از عضو بدنی بازیگر را پیش چشم بیننده قرار می‌دهد، بازیگری در ژانر تازه‌ای رخ می‌نماید که درک و دریافت ویژه آن نما می‌طلبد. یعنی جدا از این که، در کل، بازی سینمایی با بازی تئاتری تفاوت دارد و دچار عدم هم‌خوانی با رویداد و حالت فیزیک طبیعی است، بر حسب دید دوربین و بر حسب نوع نگرش کارگردان و در نور و مکان و فضاهای گوناگون و به ویژه در ترکیب نماها با هم (مونتاز) نیز شکل و شمای دیگری به خود می‌گیرد که از اساس و ماهیتاً با بازیگری تئاتر فرق دارد. هم‌چنین، هنرپیشه‌های فیلم و قهرمان‌های داستان به انعطاف بدنی بیشتری نسبت به هنرپیشه‌های تئاتر نیاز دارند. چرا که باید بتوانند در لایه‌های نازک فیلم و

صفحات کتاب جا بگیرند و فشار ناشی از وزن کاغذی و لایه‌های ژلاتینی را بر روی خود تحمل کنند. این مسئله‌ای خیالی نیست واقعیت دارد.

\*

#### پایانه

چکیده این گفتار این است که سینما هنری است که به فردگرایی انسان پاسخ نهائی می‌دهد. پایانه فردگرایی، فردگرایی با خصلت جمعی است. اگر توده منفرد، ناهمگون و بی‌هویت تماشاگری را که هنگام دیدن فیلم در کنار هم قرار گرفته‌اند، تا در برداشت از یک اثر با هم شریک شوند با گروه‌های انسانی اولیه در غارها، وقتی در مراسم‌شان برای تماشای آثار نقاشی دیواری گرد می‌آمدند مقایسه کنیم؛ بین آن‌ها هیچ مشابهتی نمی‌بینیم. یعنی یک‌دسته را مشترک می‌پنداریم و دسته دیگر را منفرد. ولی در واقع غیر از این است. نگاه عمیق به این جمع پراکنده و به ظاهر منفرد تماشاگر سینما که از فردیت‌های جدا با گرایش و تمایل و خواست‌های متفاوت تشکیل شده، دریافت موضوع «وحدت جمعی» را آسان می‌سازد. «وحدت جمعی» پدیده تازه این عصر است که با جمع ساده و کنار هم قرارگیری عناصر منفرد تفاوتی ماهوی دارد. تنش و تپش یگانه‌ای است که حاصل دنیای مدرن است. تنش و تپشی که در همه ایشان یکسان است و عبارتست از حرکت برای یک مقصود اجتماعی؛ یعنی

شرکت در مسابقه به دست آوردن هویت و همسانی اجتماعی. سینمایی که بر پرده پیش چشم چنین انسانی در حرکت است عامل وحدت دهنده او و جنبش اساسی این دوران و بیان تحول و حرکتی است که در درون فردیت خام نخستین بشر رخ داده است. زمان، در این پدیدار، زمانی پرشتاب است و روح تازه به شمار می‌آید. یک اثر سینمایی فقط جمعیت حاضر در یک سالن را به هم نمی‌پیوندد. میلیون‌ها انسان در سراسر جهان از طریق آن در ارتباط با هم قرار می‌گیرند و ذهنیت مشترک می‌یابند. با ظهور سینما در جهان، وحدت نظر مشترکی پدید می‌آید که سرآغاز نوین و به راستی دمکراتیک در روابط گسترده اجتماعی جهان امروز تلقی می‌شود. سینما هنر توده‌های انبوه مردم است؛ انبوه مردمی با فردیت‌های خالص و وحدتی یگانه. این حس مشترک، راز محرمانه‌ای را در پس خود دارد؛ رازی از هزاره‌های پیشین که بر فراز بال «نقش» از دیواره غارها تا به امروز پرواز کرده است؛ به طوری که، در تحول سریع صدساله سینما، یادگیری تعبیرهای تکامل یافته فیلم حتی از ساده‌ترین انسان علاقه‌مند به سینما نیز برمی‌آید؛ به طوری که، تغییر و تحول در دکور، صحنه، مکان، لباس، بازی‌گری و تغییر در درشت‌نمائی، زاویه بندی و حرکت دوربین، موتاژ و نور و صدا به سرعت و آسانی بسیار بسیار بیش از تحولات هر هنر دیگر لمس می‌شود و هر شیوه سینمایی به سرعت به چیزی عادی بدل می‌گردد که اگر نو نشود تاثیرگذاریش را از دست خواهد داد. امروزه هر بیننده

عادی قادر است روال و شکل حرکت حادثه و پیرنگ و پایانه فیلم‌ها را بنا به تجربه تماشای فیلم‌های متعدد و فراگیری‌ها حدس بزند و از نوعی سلیقه و شاید آلودگی کارگردانی کردن برخوردار باشد. این «راز» برملا شده است. این زیبایی‌شناسی پرورش یافته و خصلت همگانی سینماست که این گونه توافق فکری را به مثابه کلید دروازه بهشت گمشده انسان به دنیای امروز تقدیم می‌کند؛ دنیایی که در آن انسان خود را بازمی‌یابد و فردیتش را در جمعیتی همگن و آشنا باز می‌شناسد.

و در پایان، گفتنی است که هنر و ادبیات شگفت‌انگیزی آن روزگاری را دارند که چیزها ارزشی داشته است. و انسان واقعاً نمی‌داند این «روزگار» در گذشته وجود داشته یا امری مربوط به آینده است.

\*\*\*

\* از این نویسنده منتشر شده است:  
 بختکهای شیر (مجموعه داستان)  
 خواب نقره‌ها و ستاره‌ها (دفتر شعر)  
 چیزی در همین حدود (مجموعه داستان)  
 نقره و رؤیا (دفتر شعر)  
 تبعیدیها (چهارگفتار در باره تبعید)  
 درآمدی بر نقد ساختارهای زیبایی‌شناسی  
 نقد آثار ادبی  
 نقد آثار نمایشی  
 یوانا (فیلمنامه بلند)  
 من يك شورشی هستم (خاطرات زندان)

\* منتشر می‌شود:

آدمهای کاغذی (رمان)