انتقال بصری راز و اندیشه

مهدی ارجمند

۲

هیچ داستانی وجود ندارد، هرچه هست مکاشفه‌ای است

بی انتها...

(ژان اپشتاین)

شاید بتوان اولین تأثیرات هنر تصویرسازی متحرك را از «ادبیات داستانی» و «درام تئاتری» به ظهور سینمای ناطق و کاربُرد «صدای تکمیلی» بر تصویر صامت نسبت داد و این که چگونه «کلام» با حضور خود بر پرده، سینماتوگراف را از هنری بصری با قوانین زیبایی شناسانهٔ خاص خود به سیستمی پیچیده و ترکیبی از علائم سمعی ـ بصری (Audio - Visual) مبدل نمود. اما این خویشاوندی «سینما» با «داستان» به قبل از این تحول نیز باز می گردد.

اگر قرار باشد اولین نشانه‌های «روایت» (Narrate) یا «حکایت» واقعه‌ای را به صورت بصری در تاریخ بشری جستجو کنیم باید به غار معروف آلتامیرا (Altamira) سری بزنیم. تصاویری از شکار گوزن وحشی که بر دیوارهٔ آلتامیرا نقش بسته است اولین «روایت بصری» انسان از یك واقعهٔ مهم روزمره و گروهی به شمار می رود که به صورت فیگورهایی «ثابت» و «منجمد» از صحنه‌های پرشور شکار ثبت شده است. همین مورد دربارهٔ بسیاری از فرسکها و دیوارکوبهای کهن تاریخی نیز صدق می کند. زندگی مسیح به صورت مجموعه‌ای از تمثالهای مقدس بر دیوارهٔ کلیساها، شبیه نقاشیهای طومارگونهٔ چینی موسوم به ماکی مونو است که با گشوده شدن هر قسمت از آن بخشی از یك حکایت بازگفته می شد. دراین گونه تصاویر «عناصر روایتی» بی آنکه با موضوع «کلام» در ارتباط باشند از طریق توالی مکان، زمان و موضوع، ساختار اصلی «روایت» را به وجود می آورند.

مهمترین خصیصهٔ روایت در نقاشی که بعدها به ادبیات نیز سرایت می کند «شخصیت پردازی محوری» است که حول

سرگذشت یک قهرمان اصلی یا گروهی از انسانها می چرخد. این ویژگی است که تمام آثار داستانی را واجد یک «تمرکز درونی» می کند.

برای آنکه به اهمیت تمرکز (Centering) در روایت پی ببریم بد نیست به اثر معروف پیکاسو، گوئرنیکا دقت کنیم. در این تابلو تمرکزهای مربوط به مکان و زمان نادیده گرفته شده است و در عوض نقاش تنها به بیان کردن یک حالت یا حسی از درد و شوریدگی پرداخته است. «تمرکز» در گوئرنیکا تنها بر عنصر محتوایی یعنی «تم» یا موضوع استوار است، از همین رو داستانِ تابلو برخلاف نمونه‌های کلاسیکش نظیر ماکی مونو یا آثار روایتی دیگر فاقد توالی صحنه به صحنه و تابلو به تابلوست.

از این دیدگاه گوئرنیکا را می توان یك درام بصری مُدرن نامید که خود را از قیود سنتی روایتی رها ساخته است. مورد دیگر ساختارهای علت و معلولی است که درروایات کلاسیك می باید منطق داستان را توجیه کنند. شخصیت محوری از طریق برخورد (Contact) با سایر پرسوناژها به دگرگونی و «تحولی» می رسد که ناشی از ارتباطی علت و معلولی است. تمام پارامترهای دیگر داستان نظیر طرح و توطئه، رویارویی، گره و گره‌گشایی و تعلیق و فاجعه نیز ثمرهٔ این دیدگاه «زنجیره‌ای» به موضوع درام می باشند که در نهایت به یك پایان خوش یا تراژیك منجر می شوند.

اکنون می توانیم به اهمیت «تمرکز» در روایت آگاه شویم. هر قدر «دقت» در گذشته‌یابی و تشخیص و تعقیب عملکردهای شخصیتهای داستان در چهارچوب شرایط پیشنهادی درام قویتر باشد اصطلاحاً می گوییم که شخصیت پردازی «داستانی تر» است و هر قدر تمرکز برگذشت زمان و تمایزات مکانی واضحتر باشد می گوییم که خط داستانی مشهودتر است. هر قدر تضاد بین ارادهٔ قهرمان داستان و ناملایمات برونی شدیدتر باشد «لحظهٔ فاجعه» و رویارویی نیروهای خیر و شرّ از پژواك (Resonance) عظیمتری برخوردار خواهد بود.

حتی در آثاری که از قواعد داستانی پیروی نمی کنند معمولاً گونه‌ای عنایت و توجه به یك «اندیشهٔ مرکزی» وجود دارد که اثر هنریٰ را هدفمند و متعهد می سازد. در این نمونه‌ها «روایت» جای خود را به «مکاشفه» می سپارد چون دیگر داستانی وجود ندارد. پس هنرمند در قید سرگذشت یك فرد و زمان و مکان خاص او نیست. او مجاز است «تاریخ» را به «اسطوره» و «فرد» را به «نوع» مبدل کند. او می تواند هر زمان که اراده کند خود را به درون درام افکند و با زبان خویش و نه زبان درام سخن بگوید.

این شیوه نوعی بیگانه‌سازی (defamilization) است که مخاطب را از جهان قراردادی داستان جدا می کند و به خود می آورد. در اینجا «روایت» و «سرگذشت سازی» به «هستی شناسی» و «فلسفه» تبدیل می شود. ما هر لحظه به یاد می آوریم که «نمایش» در خدمت «حقیقت» است و درامِ واقعی همان زندگیِ راستینِ ماست.

اما چگونه است این زندگی راستین؟ آیا تنها در اعمال روزمرهٔ انسان خلاصه می شود؟ یا حدی را نمی توان برای آن تعیین کرد؟ آیا

در نئورئالیسم «واقعیت» به «دیدگاه» مبدل می شود (در فیلم می طلع از روسلینی)

زیستن واقعی انسان آن چیزی است که در آثار نئورئالیستهای ایتالیایی تصویر می شود یا آن جهانی است که شاعران سینما بشارت می دهند؟

برای پاسخ به این سؤالها ابتدا باید به تعریفی از واقعیت راستین بیندیشیم: *اگر اذعان کنیم که انسان موجود پیچیده‌ای است ناگزیریم تا واقعیت پیچیدهٔ او را نیز محترم بشماریم.* هنر، تجلی این «پیچیدگی» و رازی است که در جهان پیرامون ما وجود دارد. در آثار مستند و عینی (objective) که واقعیت برونی، غایت و انگیزهٔ هنر معرفی می شود مخاطب تنها با گزارشی از وقایع روزمره رو به‌رو می شود، بی هیچ کاووشی درماهیت این امور، حال آنکه جهان ذهنی انسان همواره در جستجوی کشف ارتباطهای نامرئی بین وقایع برونی است

اگر اذعان کنیم که انسان موجود پیچیده‌ای است، ناگزیریم تا واقعیت پیچیدهٔ او را نیز محترم بشماریم. هنر، تجلی این «پیچیدگی» و رازی است که در جهان پیرامون ما وجود دارد.

سولاریس واجد تفکری داستان پرداز است گرچه تارکوفسکی با

و به همین جهت مفاهیم انتزاعی را برای تفسیر این پدیده‌ها به کار می گیرد. پس *واقعیت انسان، گونه‌ای تصویر خلاق اوست از جهان*. ذاتِ داستان پردازی و حکایت گویی نیز از همین تمایل آدمی برای تکرار وقایع پیشین به صورت «منظم» و «نمایشی» برای دیگران سرچشمه می گیرد. از این رو حتی در آثار نئورئالیستهای ایتالیا که از وقایع روزمره و کوچه و بازار تغذیه شده‌اند بین جهان برون و درون هنرمند رابطه‌ای حاکم است که این فیلمها را از گزارش سرد و بی روح وقایع متمایز می سازد. در این آثار «داستان» از پیش توسط ذهن نویسنده آفریده نشده، بَل از خود زندگی وتوسط مردم عادی، و نه هنرپیشگان، «بازآفرینی» شده است. اما واژهٔ «بازآفرینی» در مورد این فیلمها به درستی صادق است. حضور کارگردان در پشت فیلمی نظیر دزد دوچرخه یا رُم شهر بی دفاع غیرقابل انکار است، پس واقعیت بار دیگر پالایش یافته است و «داستان مستند» به «دیدگاه» مبدل شده است. ویژگی بزرگ نئورئالیسم تلاش برای گُسستن از چهارچوب «درام نمایشی» به مفهوم کلاسیك کلمه بود. همین که تماشاگر به جای دکورهای دروغین استودیوها به‌میان شهر می رفت و به‌جای هنرپیشگان معروف، چهره‌های عامی را بر پرده می دید، گونه‌ای «بیگانه‌سازی» با مفاهیم متعارف دراماتورژی پیشین به وجود آمد که تأثیرگذار و راهگشا بود.

★★

انگیزهٔ حقیقی هنرمند داستان پرداز برای ارائهٔ تصویری آرمانی از جهان، رسم خطوطی «منظم»، «ساختاری» و از پیش فرض شده برای وقایع زندگی است. او براین است که با یك طرح محکم و یك موضوع پرکشش و نمایشی می تواند پیامی قابل اعتماد و مؤثر را به‌تماشاگر منتقل کند. اما مشکل او این است که با هنر خویش چونان موضوعی «ثابت» و «ایستا» برخورد می کند و درواقع «الگویی» را برای ارائهٔ آن در برخورد با موضوعات گوناگون پیش می کشد، به همین جهت اگر قرار است «رازی» را به مخاطب بگوید تنها از طریق انتخاب موضوعی «فلسفی» و «هستی شناسانه» و با داستانی فرضی قادر به بیان آن خواهد بود. در این مورد اشاره می کنم به فیلم سولاریس اثر تارکوفسکی که از روی رمانی به همین نام نوشتهٔ استانیسلاولم ساخته شده است. تارکوفسکی داستانی با تِمی فلسفی را در قالب سینما بیان می کند اما همین اقتباس از یك رمان داستانی اغلب مشکلاتی را برای او که یك

ایماژهای ساحرانهٔ خویش، زهر داستان را ضعیف می کند

تصویرپرداز است به وجود می آورد. آیا او حق دارد خط داستانی را فدای تم فلسفی و فراگیر آن کند؟ آیا تصاویر شاعرانهٔ او در تضاد با چهارچوب پیشنهادی نویسنده قرار نمی گیرند؟

سولاریس واجد تفکری داستان پرداز است، اگرچه تارکوفسکی با ایماژهای ساحرانهٔ خویش زهر داستان را ضعیف می کند و آن را به یك اندیشهٔ جهانشمول و درونی که از آنِ کل بشریت است تعمیم می دهد؛ اما در مقایسهٔ آینه فیلم دیگر او با سولاریس تفاوت عظیم یك اثر فلسفی راستین، با یك رمان داستانی معلوم می شود.

آینه اساساً فاقد داستان به مفهوم متعارف آن است گو اینکه به ظاهر می توان گفت «سرگذشت» پسری را بیان می کند و رابطهٔ معنوی او را با مادرش مطرح می سازد؛ اما این «اندیشهٔ مرکزی» تنها درحد یك تم کلی باقی می ماند. تارکوفسکی وحدت زمان و مکان و حتی «موضوع» را با تصاویر کابوس وار جنگ، رؤیاها و تخیلات کودك آشفته می کند؛ اما ما در پشت این آشفتگی «دیدگاه» او را نسبت به جهان و موضوع انسان درمی یابیم.

هنرمند شاعر برخلاف همتای داستان پرداز خود ابتدا در ساختار اثر هنری «بی نظمی» یا «آشفتگی» ایجاد می کند و سپس به نظم ایده‌آل خود که فراگیر و همه شمول است دست می یازد. شیوهٔ او از «کُلّ» به «جزء» رسیدن است. او بین تمام وقایع جاری در ذهنش ارتباطی نامرئی ایجاد می کند تا حدیث نفس خود را باز گوید. عدولِ او از داستان، وی را به سوی «زبان شعری» می کشاند. جایی که «راز» و «هستی» جریان دارند و برای بیان آن «الگوهای منطقی» و پیش فرضهای داستانی به کار نمی آیند. او لحظه‌ای خود را با جهان برون «یگانه» (Oneness) می کند و لحظه‌ای دیگر تمامی آنچه را *می پنداریم* درست است «بیگانه» (Alien) می کند. *کار او به مفهوم واقعی، «مکاشفهٔ جهان» است؛ نه از طریق سرگذشت دیگری، که از طریق «گفتگوی با جهان»* شیوهٔ او و همان جریان سیّال و خلاقانهٔ ذهن اوست که در هر واقعه‌ای تأمل می کند وهر نشانی را چونان تجلّی «راز بزرگ» می داند.

در مواجهه با این هنرمندان، ناگزیریم به مفهومی جدید و اثیری از «روایتگری» ایمان بیاوریم، آنچه تاقبل برایمان «معجزه» بود اکنون به *وقوع پیوسته است*.