هیوگس گاله آنو جادوگری از سرزمین اروگوئه

نازنین نوذری

اداوردو جرمن اوگس یا هیوگس گاله آنو، در سوم سپتامبر ۱۹۴۰، در مونته بیدئو، پایتخت اوروگوئه به دنیا آمد. روزنامه نگاری، مقاله نویسی و داستان یا قصه نویسی در وجود او تنیده شده، در حالی که قبل از هر چیز یک گزارشگر در دوره‌ی خودش محسوب می‌شود. گزارشگری آگاه و شجاع، که با زیرکی و هشیاری جامعه معاصر را به تصویر می‌کشد، و در عیب و نقص‌ها و اشباح روزمره‌اش نفوذ می‌کند. روزنامه نگاری در آثارش همچون ستون فقرات به حساب می‌آید. به شکلی که ممکن نیست کار ادبی‌اش را بتوان از وجه دیگرش به عنوان روزنامه‌نگار مضطرب و متعهد جدا کرد، در ۱۴ ساله‌گی وارد دنیای خبرنگاری می‌شود و طرح‌هایی را با نام خیوس (Cius) امضا و چاپ می‌کند، و چون تلفظ نام خانواده‌گی‌اش به اسپانیایی دشوار بود پس از مدتی مقالاتش را دیگر به نام گاله آنو به چاپ می‌رساند... مشاغل بسیاری داشته: پیغام رسان و طراح، پادو در کارخانه‌ی حشره کش، ماشین‌نویس، صندوق‌دار بانک، نقشه بردار، ادیتور و...

از ۱۹۶۰ تا ۱۹۶۴ رئیس تحریریه مجله‌ی خوش آوازه‌ی «مارچا» بوده که چند دهه مهم‌ترین صداهای ادبیات اوروگوئه را در خود جای داده بود تا آن‌که سرانجام در ۱۹۷۴ از سوی دیکتاتوری خاموش شد. در ۱۹۶۴ مدیر مسئول (رئیس) روزنامه‌ی اِپوکا بود. ۱۹۷۳ تبعید شده و به آرژانتین رفت، در آن‌جا مجله‌ی ادبی کریستین را تاسیس کرد و مدیریت آن را به عهده گرفت. در ۱۹۷۵ در پی تبعید به اسپانیا رفت و در شمال بارسلونا در «کاله یا» مستقر شد. در آن سال‌ها در مجلات اسپانیایی مطلب چاپ می‌کرد و با یک ایستگاه رادیویی آلمانی و یک شبکه تلویزیونی مکزیکی همکاری داشت.

اولین نوشته‌هایش شامل رپرتاژهای سیاسی هستند که در آن‌ها واقعیت به طور مداوم ظاهر می‌شود، واقعیتی که مضروب شرایط شده. کتاب «رگ‌های باز آمریکای لاتین» در ۱۹۷۱، به معروف‌ترین اثر او تبدیل می‌شود، که در آن ظلم و ستم بر یک قاره را محکوم می‌کند. این کتاب به ۱۸ زبان ترجمه شد. هاینریش بول، نویسنده‌ی آلمانی و برنده جایزه نوبل ۱۹۷۲ در مورد این اثر گاله آنو می‌گوید: کمتر اثری در این سال‌های اخیر خوانده که توانسته باشد آن‌قدر او را تکان بدهد.

بافت سیاسی و اجتماعی در آثار گاله آنو از هم جدا شدنی نیست و چارچوب اصلی داستان‌هایش را تشکیل می‌دهد. در سال ۱۹۷۸ کتاب روزها و شب‌های عشق و جنگ را می‌نویسد که در بر گیرنده‌ی روزگار سخت دیکتاتوری در آرژانتین و اوروگوئه است.

کتاب «یاد آتش» گذشته سرخپوستی را باز می‌یابد. ادیسه‌ی هر دو آمریکا را نقل می‌کند. یک تریلوژی در پی آینده‌ای عادلانه‌تر و درست‌تر است. در واقع در یاد آتش گاله آنو عظمت واقعی بشر را می‌یابد. یک سال پس از چاپ کتاب «قرن باد» و به محض پایان دیکتاتوری اوروگوئه به مونته بیدئو باز می‌گردد. سه سال بعد از آن «کتاب دلبسته‌گی‌ها» را چاپ می‌کند که مضمونی ظریف و شاعرانه دارد. درباره این کتاب خودش می‌گوید: فکر می‌کنم که یک نویسنده با نوشتن، دیگران را در آغوش می‌کشد و به آن‌ها دل می‌بندد. این کتاب در مورد روابط با دیگران است، پیوندهایی که حافظه نگه داشته است، پیوندهای عاشقانه و همبسته‌گی. داستان‌های واقعی که من و دوستانم پشت سر گذاشته‌ایم، و چون حافظه‌ی من پر از این آدم‌هاست، در عین حال کتابی است از خیلی‌ها... ابهامی است که اتصال‌های

همبستگی را تکه تکه کرده است به تشنه‌گی آغوش، به مبتلا بودن به تنهایی، بدترین نوع تنهایی، تنهایی در مصاحبت. این همان روندی است که در مورد فقر هم اظهار می‌شود.

همان سال کتاب «ما می‌گوییم نه» چاپ می‌شود، در ۱۹۹۲، «مثل آن‌ها بودن» و مقالاتی دیگر چاپ می‌شود و یک سال بعد «کلمات سرگردان»، مجموعه‌ای از قصه‌ها و اندیشه‌ها که هنرمند برزیلی خوسه فرانسیسکو بورخس آن را تصویرگری کرده است. هدف گاله آنو در دهه‌ی ۹۰ همان هدف دهه‌های قبل است: لمس کردن واقعیت برای آن‌که آن را در کتابی نشان دهد. سپس به عنوان تنفس کتابی در مورد فوتبال می‌نویسد و نام فوتبال همه جا. در ۱۹۹۸ کتاب «وارونه» را چاپ می‌کند. اثری است که گاله آنو در آن ما را فرا می‌خواند تا ببینیم چه گذشته‌ای بنا کرده‌ایم و چه آینده‌ای برای فرزندانمان می‌گذاریم. جبهه مشترکی تشکیل می‌دهد علیه فقر، فقر معنوی و مادی، تزویر دنیایی که همچنان بین داراها و ندارها فاصله بیشتری می‌اندازد. گاله آنو بدون هیچ گونه عذاب وجدانی، مرزهایی که ژانرهای ادبی را از هم جدا می‌کنند را مورد تجاوز قرار می‌دهد. در یک اثر روایت و مقاله، شعر و گزارش به هم می‌پیوندند و ترکیبی از واقعیت و ذهن او را ارائه می‌دهند. خودش می‌گوید:

«طبقه بندی تمامی کتاب‌های من دشوار است. دشوار است بگوییم این کتاب تخیلی است یا نیست. آن‌چه که من بیش از همه دوست دارم روایت کردن است. من خود را یک راوی می‌دانم. من دریافت می‌کنم و ارائه می‌دهم. یک رفت و برگشت است. صداهایی می‌شنوم و یا عمل خلق کردن آن‌ها را چند برابر پس می‌دهم، به شکل داستان، مقاله و کتاب‌های غیرقابل دسته بندی که در آن‌ها تمامی سبک‌ها و تمام ژانرها به هم می‌پیوندند. سعی می‌کنم ترکیبی از ژانرها انجام دهم که فراتر از تقسیم بندی‌های سنتی بین داستان، مقاله، رمان، شعر، قصه گزارش برود. سعی می‌کنم پیامی مطرح کنم تلفیقی. زیرا به ترکیب ممکن زبان انسانی اعتقاد دارم. مرزی بین روزنامه نگاری و ادبیات وجود ندارد. ادبیات مجموعه‌ی پیام‌های نوشته شده‌ای است که یک جامعه منتشر می‌کند، حال به هر شکلی که می‌خواهد باشد فرقی نمی‌کند. آدم می‌تواند هرچه می‌خواهد بگوید را با نوشتن در روزنامه‌ها یا کتاب‌ها بازگو کند. روزنامه نگاری که خوب انجام شده باشد می‌تواند به ادبیات بسیار خوبی برسد همان طور که خیلی‌ها این را نشان داده‌اند از جمله خوسه مارتی، کارلوس کیخانو و رودولفو والش.

همیشه روزنامه‌نگار بوده‌ام و نمی‌خواهم این کار را کنار بگذارم، زیرا یک بار که آدم وارد این دنیای جادویی نوشتن (تحریر) می‌شود، چه کسی می‌تواند بیرونش بکشد؟ این دنیا محاسنی دارد: به تو می‌آموزد که خلاصه بگویی، تو را مجبور به ترکیب می‌کند، که برای کسی که بخواهد یک عالم چیز بنویسد خیلی جالب است. تو را مجبور می‌کند از فضای بسیار ریز خود بیرون بیایی تا در واقعیت فرو روی، به ساز دیگران برقصی. تو را وادار می‌کند این طرف و آن طرف بروی، گوش بدهی و مضراتی هم دارد: اولین آن فوریت است گاهی در یک کلمه‌گیر می‌کنم و می‌مانم. و سه ساعت طول می‌کشد تا کلمه‌ی دیگری بیابم. این نوعی تجمل گرایی است که روزنامه نگاری نمی‌تواند به من ارزانی دارد.»

از دیگر ویژه‌گی‌های مهم آثار گاله آنو طرح‌های اوست. به همان شکل که دیکتاتوری و یا هرچه که در اندیشه وجود دارد و آن را می‌نویسد، به تصویر هم می‌کشد که نوشته‌هایش را کامل‌تر می‌کند و به آن چنان قدرتی رسیده که هر طرح او خود یک اثر هنری است. این طرح‌ها عمدتاً سیاه و سفید هستند و در آن‌ها مضامین با نوشته‌ها تطبیق دارد.

از ویژه‌گی‌های کتاب دلبسته‌گی‌ها باید گفت که کوتاه بودن، پرمحتوا بودن و همراه بودن آن با تصویر بسیار جالب و حائز اهمیت است. به عقیده من، هر یک از این نوشته‌ها که معمولاً یک صفحه‌ای هستند و بعضی به ندرت شاید به سه صفحه برسند، آن‌قدر گویا هستند که می‌توانند هر کدام موضوع یک رمان باشند. به طور کل فکر می‌کنم که نوع نگارش آن کار نویی است و همان طو که خودش می‌گوید در آن‌ها از ژانرهای گوناگونی استفاده کرده است. همین طور به موضوعات مختلفی هم پرداخته، اجتماعی، سیاسی، عشق ،دوستی، تبعید، ظلم و ستم، خواب و رویا، کودکی، حبس، آزادی همه‌ی این‌ها در کنار هم این کتاب را به یکی از موفق‌ترین آثار او در جهان بدل کرده. کتاب «کتاب دلبسته‌گی‌ها»ی گاله آنو برای اولین بار در ایران از زبان اصلی ترجمه شده، هرچند که قبلاً در مجلات تکه‌هایی از آن برگردان شده بود. اهل قلم آمریکای لاتین می‌گویند که کتاب دلبسته‌گی‌ها، کتاب تختی است یعنی باید کنار تخت باشد و مرتب به آن رجوع شود. کتابی نیست که یک بار بخوانی و کنار بگذاری. و یکی دیگر از نویسندگان می‌گوید: هر روز یک قطعه از آن را بخوان تا سال خوب و خوشی داشته باشی... .

گاله آنو از ۱۹۸۵ تاکنون، یعنی پس از دیکتاتوری اوروگوئه در شهر زادگاهش مونته بیدئو اقامت دارد و همان جا با جوهر پر رنگ سیاسی به ادبیات و روزنامه نگاری‌اش می‌پردازد.

او در حال حاضر صاحب و مدیر مسئول نشر اِل چانچیتو است و آثارش به بیش از بیست زبان ترجمه شده‌اند.

گاله آنو تا به حال دو بار موفق دریافت جایزه‌ی کاساس دِ لاس آمریکاس شده. یک بار در ۱۹۷۵ و یک بار در ۱۹۷۸. در ۱۹۸۶ به خاطر تریلوژی یاد آتش از طرف وزارت فرهنگ اوروگوئه جایزه‌ای دریافت کرده، در ۱۹۸۹ هم به خاطر همان تریلوژی در ایالات متحده از سوی دانشگاه واشنگتن جایزه آلوئا را از طرف بنیاد لانان دریافت کرد.

گاله آنو می‌گوید: تنها روش برای آن‌که داستان تکرار نشود زنده نگه داشته آن است. واقعیت زمانی است که شبیه آن‌چه می‌بینم باشد و داستان زمانی است که واقعیت هذیان می‌گوید و در رویا و کابوس ابراز شود. من همچنان عاشق خواهم ماند و در مورد واقعیت تا مادامی که خود را زنده احساس می‌کنم خواهم نوشت.

درآمدی بر آسیب‌شناسی ادبیات معاصر ایران

نگاهی دوباره به شعر دینی

جواد ماه‌زاده

امروز در فرهنگ واژگانی هنر ایرانی، واژه‌هایی که بیش از همه، عناوین خط مشی دهنده و تعیین کننده شباهت‌ها و تفاوت‌ها به شمار می‌روند، اطلاق‌هایی کلی، تعریف نشده و سربسته‌اند که شاید صرفاً بنا به ادبیات رایج ژورنالیستی و پیروی از گفتارها و نقل قول‌های کلی گویانه و مطنطن مسئولین یا منتقدین با سابقه و فره‌مند، به جریان‌شناسی و آسیب‌شناسی رشته‌های مختلف هنری وصله شده‌اند. بنابراین عرف، زمانی که بخواهیم نقدی بر روند شعر و ادبیات مذهب محور و تاریخ گرای متکی بر نمادهای دینی ارایه نماییم، همچنان مقید به استفاده از کلماتی همچون «آسیب‌شناسی شعر دینی» یا «دین و مذهب در شعر معاصر» هستیم.

با این مقدمه کوتاه، تلاش می‌شود ضمن مروری بر جزئیات، عناصر و مؤلفه‌های غالب شعر مذهبی امروز، حتی الامکان راهکار و ادله‌ای برای برون رفت از دایره واژگانی و اصطلاحات عرفی این حوزه شعری جستجو کرده، سایر نقاط آسیب زای آن را نیز مورد بررسی و دقت قرار دهیم.

با نگاهی نه چندان عمیق و ژرف به جریان ادبیات موسوم به دینی، می‌توان زبان احساسی و تکیه بر کلیشه‌ها را از عناصر اصلی و کتمان‌ناپذیر آن قلمداد کرد. زبان و لحن رمانتیک و جاری ساختن الفاظ و مؤلفه‌های تکرار شونده از جمله سیال‌ترین خصلت‌های شعر دین محور به شمار می‌رود که همچنان تلاش می‌کند با تجزیه نمودن «عشق» به ع و ش و ق و تفسیر آن با واژه‌ها و آرایه‌های معنوی، نگاه احساسی و شوریده وار را به مثابه پیشتازترین عنصر شعری، قبل از زبان و تخیل ورزی به کار گرفته باشد. به نظر می‌رسد تصویرسازی و پرداخت تخیلی به مفاهیم انتزاعی همچنان فاقد جایگاه مطلوب در میان اشعار دینی است. و زبان نیز که یگانه محمل و ظرف شعر است و وظیفه به تاخیر انداختن معنا و ارجاعات معنایی را برای زیبایی و یک‌رنگی آفرینش اثر بر عهده دارد، در رتبه‌ای بعد از معنا و مفهوم واقع شده است. بر هم ریختن این توازن سه گانه به نقطه‌ای منجر می‌شود که پاره‌ای شعرهای کنونی این عرصه را بی کم و کاست می‌توان در هیئت‌های مذهبی و جلسات سخنرانی احساس محور که گاه به بسیاری از اغراق‌ها و رویدادهای نه چندان واقعی نیز برای به جوش آوردن مردم تمسک می‌جویند، به کار گرفت.

جنبه‌ای دیگر از این اشعار، مشخصاً روایت زبان حال راوی و وصف حالات درونی شاعر در ابراز ارادت به آستان ائمه اطهار و شرح درونیات و واکنش‌های فردی راوی یا شاعر است و پاره‌ای دیگر با استمداد از نماد و نشانه‌های کلیشه‌ای معمول (کبوتر و ضریح و گنبد و حاجت و شفا و...) بی توجه به زوایای زیباشناختی زبان و غنای ادبی، به مدیحه گویی به مثابه امر ثواب و صالح مشغولند.

در این‌جا بار دیگر توقف بر این موضوع که آیا شعر، تنها زبان روح و بازتاباننده احساس و مخلوق احساس گرا است یا در خلقت آن هم‌زمان و بلکه عامل و فعال است؟ آیا زبان شعری در جریان پیدایی خود، فاقد جنبه تعقلی و اصول‌مند است؟ ضروری می‌نماید. بدیهی است که شعر با گذر از صافی عاقله شاعر و تکنیک جاری در زبان، سیالیت ذهن و احساس را به مسیری سامان یافته و منظم سوق می‌دهد. شعر، پدیده‌ای توامان خلاقه و احساسی است و نادیده انگاشتن قوه آفرینش زبان، خلاقیت ورزی، تصویرسازی

جریانی تحت عنوان ادبیات انقلاب و دفاع مقدس یا شعر دینی متعهد نیز زاییده دوره انقلاب و تحولات فکری و سیاسی و اجتماعی بوده است

و توصیفات ذهنی و خیال، شعر را در حد و قواره «واگویه» باقی گذاشته و بالطبع تجربیات فرمی و زبانی را نیز به پیروی از احساسات گرایی خود، راکد و ثابت نگاه می‌دارد. نگاه به شعر موسوم به دینی از منظری صرفاً مدح کننده و ارادتمندانه به مقدسات، اگرچه نمایانگر خلوص و زلالیت سراینده‌گان آن اشعار در خصوص مصادیق و بارزه‌های مذهبی است، اما از سویی دیگر - از زاویه ادبیات محور - منجر به درویش مآبی و وصوفی گرایی و عزلت نشینی «ادبی» و «زبانی» خواهد شد.

عدم پیشروی و هم‌گامی ادبیات دینی و مذهبی با جریانات تکنیکی روز، جدای از آوانگاردیسم، به سنت شکنی «محتوایی» و «مضمونی» تعبیر شود، به زودی جایگاه عمیق و با اهمیت خود را از دست داده و گسستی

ناگزیر را میان نسل پرفروغ شعرای مذهبی اصولگرا با جوانان متعهد اما دارای روحیه جوانانه سنت گریزی «زبانی» و ساختارشکنی و گریز از حریم‌ها و چارچوب‌های تعیین شده «روایی» پدید خواهد آورد.
با علم به این‌که شعر کهن متعلق به اعصار گذشته بوده است، پیدایی شعر نو در آغاز مدرنیته ایرانی رخ داده و جریانی تحت عنوان ادبیات انقلاب و دفاع مقدس یا شعر دینی متعهد نیز زاییده دوره انقلاب و تحولات فکری و سیاسی و اجتماعی بوده است، پذیرش این نکته که در عصری دیگر، بسترهای تازه‌ای برای رخ نمایی نحله‌ها و جریانات ادبی شکل بگیرد، چندان بی‌راه و دیر فهم نخواهد بود. ضمن این‌که بد نیست در همین سطور، تکلیف خود را با ادبیات دینی کمی سر راست کنیم. آیا تقسم بندی موضوعی در شعر، امری ادبی است؟ آیا در موضوعات شعری اجتماعی، سیاسی، عاشقانه و... نمی‌توان رد پای دین را جستجو کرد؟ از نقطه نظر نگارنده، دین جاری و ساری در بطن وجود هنرمند است که به خلق اثر و هنر دینی می‌انجامد و هنر دینی، تنها پرداختن به تاریخ مذهب و ائمه اطهار و مصادیق ظاهر دینی نیست.
اگر ادبیات را به دسته بندی جنگ و ضد جنگ و یا دینی و غیر دینی محدود سازیم، بدون تردید صبغه‌ای سکولار و جدا سازنده میان دین و ادبیات پدید آورده‌ایم؛ گویی که شعر دینی داشته بایم و غیردینی، هنر دینی و غیر دینی (اگر نگوییم ضد دین) و... دین مفهومی غایی، فرازمانی و فرامکانی است و قرار دادن آن در گونه بندی‌های شعری و ادب، از یک سو مبحث را به جانب عوامل غیر ادبی سوق خواهد داد و از سوی دیگر، زمینه‌های شکل‌گیری نوعی مفهوم گرایی محافظه کارانه را فراهم می‌آورد. محافظه کاری هنری - آن هم از جنس ادبیات - نیز همچون سر فرو بردن کبک است که نه تنها به منفعت و حاشیه امنیت نمی‌انجامد، بلکه سر را هم بر باد می‌دهد. نگره محافظه کارانه، با مسدود ساختن منافذ و دریچه‌های به روی تحول گرایی و حیطه‌های نو، نهان تازه پا گرفته ادبیات مذهبی و متعهد را دستخوش کهنه‌گی، انزوا و قدمت زودرس می‌کند که فرجام آن خواه ناخواه مجال بخشیدن به بی محتوایی (محتوا زدایی آوانگارد) و تن دادن به از هم گسیخته‌گی‌های ذهنی، معنایی و درون متنی است.
جان کلام این‌که شاعر اهل بیت اگر طالب عشق بازی و صوفی گری در شعر است، باید برای غیر خود و غیر قلب و دل اراتمند و عاشقش، به پایه‌ریزی و ساخت شعر زبان مندی نیز همت کند که در عین دارا بودن تعهدات محتوایی، بتواند عناصر زبانی و ضد کلیشه و ساختارگرای ادبی را نیز به قصد ماندن در بلوای تحول خیز ادبیات و تاثیرگذاری در میان جریانات شعری نسل جدید مد نظر قرار دهد. شاعر دینی جدا از جاودانه‌گی خود، اتصالش به دریای معنویت و ارادت به ساخت اشخاص و الگوها و مفاهیم مورد نظر - در یک کلام درونمایه - تعهدی به قالب و ظرف نیز دارد که همان حرکت مطابق با تحولات، نوآوری و زیست ادبی معنا می‌شود.
اتفاق دیگری هم که صرف نظر کردن از آن ناممکن می‌نماید، کشش‌ها و تمایلات جسورانه و حکمیت گریز و نفی پدر سالاری از سوی نحله‌ها و مکاتب جدید الورود است؛ مکاتبی که اگرچه در لحظه خلق خود، قابل شناسایی و تجمیع نبوده و برای یافتن مؤلفه‌های مشترک مکتبی و سبکی آن‌ها، نیازمند

دین جاری و ساری در بطن وجود هنرمند است که به خلق اثر و هنر دینی می‌انجامد و هنر دینی، تنها پرداختن به تاریخ مذهب و ائمه اطهار و مصادیق ظاهر دینی نیست

گذر زمان و بررسی وجوه متشابه آن‌ها هستیم، اما به هر شکل با آغاز شکل‌گیری خود، یکی بعد از دیگری به شرط داشتن بن‌مایه‌های درست و اصولی ضمن رد قواعد و هنجارهای مرسوم و تثبیت قراردادهای نوین و حتی ضد قاعده و آنارشیستی خود، علیه هرگونه قطعیت و چارچوب پدرخوانده وار، اعلام شورش و موضع‌گیری می‌کنند. این چنین است که نگاه پیوسته و عاری از تقطیع و امید داشتن به پیوسته‌گی جریانات هنر در بوته زمان، نگاهی نزدیک بین و امیدی محکوم به شکست تلقی می‌شود، و از آن جایی که در طبقه بندی‌های رایج - و اصولاً فرهنگی و هنری - ما، بیش از معیارهای فنی و سبکی، ملاک‌های اعتقادی و فکری و تاریخ از نوع ملی، دفاع مقدس، دینی، انقلابی، روشنفکرانه، اپوزیسیون، مهاجرت و... مؤثر و جریان ساز (محفل ساز) بوده‌اند، بدین ترتیب هرگونه قلم فرسایی متفاوت و اعمال سلیقه در شکل یا محتوای آثار هنری، نه به عدول از فلان سبک یا نظریه هنری و ادبی، بلکه به پای گذاردن بر فلان اصول و بهمان مکتب، متهم و ملقب می‌شود.
بدون تردید این طرز نگرش، پرورش دهده ملاک‌هایی فرا ادبی و اصطلاحاً نسلی است؛ ضمن این‌که تقسیم بندی یک برهه ۲۷ ساله به دو نسل! انقلاب و پساانقلاب، جز این‌که موجب تکفیر رویه‌های جدید و تقدیس گذشتگان شود، حاصلی به باز نخواهد آورد.
آن‌چه روشن است این‌که قائل شدن به مرزبندی‌هایی که از خاستگاهی اعتقادی و فرازبانی و فرالادبی سرچشمه می‌گیرند، ناخودآگاه بر رودررویی و تقابل نحله‌ها و سلایق - حتی ایده‌های متکی بر فرمالیسم و ریخت‌شناسی - انجامیده، روز به روز و بیش از پیش، ما را به جانب افراط و تفریط‌های فرسایشی و همراه با خودزنی سوق می‌دهد که علاوه بر ایجاد حصارهای رفیع‌تر و نفوذناپذیرتر، هرچند سویه و طرف موجود را در محدوده خود، با قوانین و سخت‌گیری‌های عرفی و ناپیدای فراوانی مواجه خواهد ساخت.
این معضل نه تنها متعلق به حوزه ادبیات، که قابل مشاهده و ردیابی در اغلب رشته‌های فعال هنری ما بوده و از همین روست که هیچ‌گاه اطلاق‌هایی نوین و ایرانی همچون عناوین مکاتب هنری غرب (کلاسیسیم، رمانتی‌سیسم، سوررئالیسم و...) در قالب‌های هنری‌مان فرو ننشسته و تنها به آرایه‌هایی نظیر شعر نو و موج نو و یا سر آخر فرم گرایی و آوانگاردیسم - آن هم نامشخص و از موضعی ژورنالیستی و نه متکی بر پایه‌های پژوهشی و شناخت‌شناسی - بسنده کرده‌ایم:
دقت چندانی نیاز نیست تا اصطلاحاتی نظیر ژانرهای دفاع مقدس یا ضد جنگ ملی و خودی یا روشنفکرانه و غربی، بومی یا غیربومی، اصولگرایا نه، اپوزیسیون، مردمی یا غیر مردمی، دولتی یا غیر رسمی و... را به عوض واژگانی که باید بر پایه اصول و ریشه‌های هنری آثار، به نامگذاری و توصیف جریان‌های حاکم اختصاص یابند، نه تنها در یکی دو دهه اخیر، بلکه در دهه‌ها و سده‌های گذشته کشورمان بر فضاهای فرهنگ و هنر شاهد ماجرا بیاوریم.

داستان همچون هنری بصری

مهناز رضایی

برخی تصویر را معادل کلمه و سکانس را معادل جمله دانسته‌اند. اما باید گفت که با توجه به این‌که نمای بی‌حرکت، یک تصویر و چند نمای پی در پی، یک روایت است؛ تصویر معادل کلمه یا مؤلفه‌ی دستوری نیست، بل معادل گزاره است. نمی‌توان تصویر را یک واحد قاموسی شمرد. تشابه نما با گزاره، انطباقی یک به یک نیست اما نما همچون گزاره می‌تواند در بر گیرنده‌ی یک یا چند جمله دانسته شود. تصویر، شکلی ترکیبی و آرایشی گفتاری و واحدی بالفعل است، در حالی که کلمه، یک واحد کد بالقوه و واحدی مجازی است. از دیدگاه معنا شناسانه، تصویر وجهی خبری دارد. آن چنان که جوزف وندرایس بدان اشاره دارد؛ حرکت ساده‌ای مانند یک حرکت دست، می‌تواند معادل یک جمله - و نه یک کلمه - دانسته شود. فون هومبو لت واژه را نه تجربه‌ای عینی که انگاره‌ای ذهنی می‌داند. لیک هنر واژه‌ها و تصاویر مبتنی بر دلالت ضمنی‌اند و «.. هنر سینما در همان «سطح» نشانه شناختی جای دارد که هنر ادبیات...»۱

نشانه‌شناسی سینما شامل دلالت‌های ارجاعی و ضمنی است. دلالت ارجاعی در ادبیات؛ دلالت‌های زبانی و وابسته‌ی واحدهای زبانی است ولی در سینما از طریق دریافت‌های حسی؛ بصری، صوتی ممکن می‌گردد. این دلالت‌های ضمنی در عرصه‌ی زبان‌های زیبایی شناختی مطرح می‌گردد. هر نما مستعد تغییرات اندازه و زوایاست که منجر به پدید آمدن طیفی از واریاسیون‌ها در چشم‌اندازهای پروفیلمیک است؛ این مسئله نما را از واژه هرچه بیشتر دور می‌سازد. نما یک گزاره یا سینتاگمای عمودی و واحدی بالفعل است.

از لحاظ پدیداری، گفتمان روایی سینمایی به نوعی مشابه ترکیب همنشینی زبانی است. تصویر سینمایی هرگز واحد گسسته محسوب نمی‌شود و بررسی مناسبات سینتاگماتیک نسبت به مناسبات پاردیگماتیک آن در اولویت قرار دارد؛ این دو مسئله در مورد واژه صادق نیست. از دیدگاه زبان شناختی، ناگزیر از بررسی سیستم‌های غیرزبانی تصویر در قالب واحدهایی بزرگتر هستیم.

تصویر و یا هر منظره‌ی دیداری، نقطه‌ی تطابق دال و مدلول و عدم امکان سطح دوم تجزیه است. در عین حال فیلم در جایگاه موضوعی زبانی بر تمایز دال و مدلول استوار است، که مبین ناگفته‌هایی در پس تصاویرند، ناگفته‌هایی که نه لزوماً قابل کشف که امکان آفرینش‌اند. تصاویر مجموعه‌ای از ساختارهای کدبندی شده را در تلفیق با جلوه‌های هنری به عنوان سطوح دلالتی دیگر مطرح می‌کنند. پیام سینمایی از نوع قیاسی است و اگر فیلم را متشکل از تعداد زیادی عکس بدانیم، انتقال دیداری موجد دلالت ارجاعی است. نباید پذیرفت که روند خودکار باز تولید فتوشیمیایی ضامن معناست، زیرا به هر حال هر ارجاع تصویری با دلالت‌های ضمنی همراه است. دال دلالت ضمنی در مورد تصویر «.. تمامی ماده خام نشانه شناختی موضوع دلالت ارجاعی، اعم از این‌که در نقش دال ظاهر شده باشد یا مدلول»۲ را در بر می‌گیرد.

زاویه‌ی دوربین، نورپردازی، جلوه‌های عکاسیک، عناصر نشانه‌شناسی مؤثر در سطح دلالت ضمنی‌اند، که برخلاف دلالت ارجاعی دارای کدبندی (سازمان درونی و مستلزم دخالت انسانی‌اند) به عبارتی سازمان فرمال، وسایل بیان فیلمساز؛ حرکت دوربین، کات‌ها، اتصال‌ها، تصویر / گفتمان و مناسبات این عناصر را در بر می‌گیرد.

در نشانه‌شناسی سینما محور جانشینی فاقد اعتبار نبوده، می‌تواند در جای جای زنجیره‌ی تصاویر در نظر گرفته شود. تصویر به سبب وجود عناصر دلالی پرشمار پیوسته ما را در معرض نوعی درک عمومی و باور پذیری قرار می‌دهد. ورود ما به سطح نخست تجزیه با اتکاء بر انگیزش روانی و نه بر واحد کد صورت می‌پذیرد. به سبب عدم امکان سطح دوم تجزیه برخی سینما را زبان هنر دانسته‌اند. سینما متکی به قیاس ادراکی - کدی زبان گونه - است. سینما عرضه کننده‌ی دلالت و بیان به گونه‌ای هم زبان است. نمی‌توان سینما را صرفاً عرصه‌ی بازنمایی عکاسیک و یا صرفاً کاربردی دانست. در نشانه‌شناسی سینما «دیجسیس» و هنر هر دو حائز اهمیت‌اند. به اعتقاد متز در گذر از یک عکس به دو عکس، از تصویر به زبان می‌رسیم. در یک نگاه سکانس‌ها می‌توانند محل تحقق مقوله‌های همنشینی بزرگ باشند. در یک فیلم می‌توان به ویژه‌گی‌های نشانه شناسیک از قبیل؛ چینش و ترتیب زمانی اعم از تقدم و پی هم آیی یا گسست‌های زمانی، در تشخیص سببیت مناسبات توجه یافت. «.. در سینما فن محو تصاویر و شگردهای تدوین استعاری است و نمای نزدیک که کل را به یاری جزء نشان می‌دهد استوار

به مجاز مرسل است». ۳ مونتاژ ممکن است درونی و شامل عناصر دیداری حاضر در تصویر باشد. نقطه‌گذاری در سینما می‌تواند از طریق مونتاژ معمولی، فید، دیزالو، وایپ صورت گیرد. لیک می‌توان بدون دال نقطه‌گذاری از مونتاژ با جلوه سود جست. کاربرد مونتاژ، نوعی آشنا زدایی را در جریان تصاویر موجب می‌گردد که ناخواسته نظر مخاطب را به نوع ارتباط تصاویر جلب می‌کند. جابه‌جایی‌های دوربین خود منشاء ایجاد الگوی گفتمانی می‌گردد. از دیگر سو «.. نوشتن خطی سر سطر تغییر نمایی را پیشنهاد می‌کند و در نتیجه، نوعی تقطیع نما را به دنبال دارد. اگر ضمن سر سطر رفتن، در مورد شخصیتی بنویسم. «مدادی را به طرف دهانش می‌برد. اشاره به نمای درشتی داریم و در این لحظه تصور می‌کنیم که وجود یک نمای درشت لازم است؛... اما معمولاً وقتی شخصیتی به چیزی نگاه می‌کند... بهتر است کسی را که می‌بیند و چیزی را که دیده می‌شود در دو سطر بیاوریم، زیرا حضور هر دوی آن‌ها در یک نما اغلب مشکل است: مثلاً: «پی‌یر لبخند زنان در را باز می‌کند.

به اطراف خود نگاه می‌کند.

می‌بیند در گاوصندوق باز است».

... اگر (نویسنده)... بخواهد این دو تصویر با یکدیگر هم راه باشند یا در یک نمای واحد گرفته شوند. در این حالت اگر نویسنده مایل باشد این حس به خواننده انتقال یابد، نباید به سر سطر برود». ۴

با این مثال «ژان کلودکاری یر» به تشابه رمان و فیلمنامه اشاره می‌کند. با توجه به امکانات نوشتاری، متن داستانی قادر است - در ذهن خواننده - منشاء خلق نماها باشد، هر چند این امر به سبب مداخله‌ی خیال، صورت بندی بسیار آزادتری دارد. غنی سازی بصری متون نوشتاری، بدون حضور راوی القاگر، میدان اختیار مخاطب را در تاویلی مستقل می‌گستراند؛ گرایشی در داستان امروز که سنگواره‌ی روایتگر را در هم می‌شکند.

ساختار جمله‌ها و شیوه‌ی ترکیب آن‌ها می‌تواند رد پای سناریستی را نشان دهد که خواسته یا ناخواسته از سکانس بندی و پلان‌ها در متن خود سود برده است. می‌توان به دقت لانگ شانگ، مدیم شات، کلوزآپ، یا انواع پلان فرعی؛ اکستریم لانگ شات، مدیم لانگ شات،... را در ارائه‌ی بصری متن تفکیک نمود. می‌توان در متن حضور دوربینی را درک کرد که گاه حتی با وسواس به زوایای جنبی؛ آور شولدر، توشات، های شات، زاویه‌ی روسی و... و تاثیرات آن‌ها توجه داشته است. زوایای های شات و لوشات بارها، به ترتیب در بصری‌سازی شکست و پیروزی به کار گرفته شده‌اند. حرکات دوربین می‌تواند در متن، به شیوه‌ای سینمایی، پان، تیلت، کربن، دالی، آرک، بوم یا فیکس را به نمایش در آورد. وضعیت صحنه؛ چگونه‌گی ترکیب و قرارگیری اشیاء علت دیگر تاثیر بصری است که متن بر می‌انگیزد. توجه به قوانین کمپوزیسیون و پرسپکتیو، توازن یا قسمت‌های خالی مانده‌ی کادر ایجاد امکانات تاویلی در متن نیز محسوب می‌شوند.

همان‌گونه که ترانزیشن، جهت از بین بردن پرش تصویری اعمال می‌گردد، در متون داستانی، انتقال بین تصاویر را به نرمی میسر می‌گرداند. شیوه‌های کلاژ به ویژه در داستان‌های مدرن کاربرد دارد. داستان می‌تواند، گزینش و تدوینی از تکه‌های نما باشد. امکانات نوشتاری؛ پاراگراف بندی، نقطه‌گذاری، سه نقطه، حلقه‌های واژگانی و... می‌توانند دامنه‌ی کاربردی همچون جلوه‌های اپتیکی، دیزالو، فید و وایپ و... بیابند.

می‌توان از شیوه‌ی نگارشی با ضرب آهنگ تند و تقطیع کلام و بریده‌گی و کوتاهی واژگان یا ترکیب آن‌ها به عنوان جایگزین تروکاژی یک سکانس سود جست. در داستان ممکن است که از انواع اینسرت بهره برد. باید به قیاس پذیری جملات اسمی با کلوزآپ سینما - با تاکید بر زبان مجازی تصویر - توجه کرد.

«.. استفاده از روایت عینی سوم شخص... فاصله.. را با شخصیت‌ها... حفظ (می‌کند)... بر عکس، روایت اول شخص، هر چیزی را از دید ذهنی ارائه می‌کند و... فاصله‌ی میان نویسنده یا خواننده را با شخصیت‌ها کم می‌کند،...» ۵

کابرد زاویه دید نمایشی سوم شخص، داستان را بیش از پیش به عنوان هنری بصری مطرح می‌سازد؛ داستان با کسب ویژه‌گی‌های فیلم نامه‌ای، ثبت نوشتاری تصاویری است که کارگردانی - مخاطب - آن را بر روی صحنه - ذهن مخاطب - جان می‌بخشد. در مواجه با چنین شیوه‌ی نگارش ما در جایگاه مخاطب ابتدا آن را می‌بینیم. زاویه دید نمایشی و سینما در آن‌جا در کنار هم قرار می‌گیرند که وظیفه‌ی مستقیم روایت را مرتفع ساخته و از شیوه‌ی غیر مستقیم کنش‌ها و دیالوگ‌ها به معرفی چیزها می‌پردازند. مخاطب رها از جبر همدلی، در هر دو مورد مختار است که انعکاسی خود خواسته از این معارفه باشد. زاویه دید نمایشی امکان افزودن ویژه‌گی‌های دراماتیک سینمایی به داستان و برانگیختن واقعیت درونی خواننده و ساختن واقعیتی از ناواقعیت در لحظه‌ی خواندن است. این شیوه‌ی روایی تصاویر را در بافت مرکب خود ویژه و در ارتباط با سایر عناصر متن و نیز اشیاء را در ترکیب بندی تصویری مطرح می‌سازد. قهرمان، عدسی چرخان دوربینی است که به مخاطب - بی نیاز از رهنمودهای فیلسوفانه و روان شناسانه - اطلاعات وسیعی برای پی افکنی تاویل عرضه می‌دارد. دغدغه‌ی چخوف حذر از تشریح حالت روحی شخصیت‌ها و اتکا به کنش ایشان بود.

سینما هنر حضور و عرصه‌ی چیره‌گی مناسبات حاضر بر مناسبات غایب، مصادف با تسخیر و انفعالی ذهنی دانسته شده است.

باید در گذر از گفتار تصویری سینماتوگرافیک متذکر شد که ساختار گرایی فیلم زبان شناختی، نحوی است در حالی که متن واجد قابلیت پرداخت صرفی نیز هست. گزاره بر خلاف نما قابل تفکیک به عناصر واژگانی و واجی است، هر چند مخاطب در برخورد با الفبای دیداری تصاویر، گیرنده‌ای منفعل نمی‌باشد. اسپینوزا به عادات افراد از نظم تصاویر اشاره دارد. این خود مبین آزادی مخاطب تصویر در شیوه‌ی اندیشه‌گی و آفرینش معنایی براساس تعیّن ارزشی است.

زوایای ارائه‌ی تصویری در قالب واژگان، می‌تواند در خدمت اغراق کاریکاتوری قرار گیرد.

در این حالت، به خصوص در زاویه دید نمایشی سوم

از لحاظ پدیداری گفتمان روایی سینمایی به نوعی مشابه ترکیب همنشینی زبانی است. تصویر سینمایی هرگز واحد گسسته محسوب نمی‌شود و بررسی مناسبات سینتاگماتیک نسبت به مناسبات پاردیگماتیک آن در اولویت قرار دارد؛ این دو مسئله در مورد واژه صادق نیست. از دیدگاه زبان شناختی، ناگزیر از بررسی سیستم‌های غیرزبانی تصویر در قالب واحدهایی بزرگتر هستیم

شخص، نویسنده، کارگردان و تدوینگری است که تقطیع نماها و تلفیق ویژه‌ی آن‌ها را انجام می‌دهد و ما را در معرض پرداخت‌های خاص تصویری از نظر زوایا و نورپردازی و بافت صوتی و... قرار می‌دهد. لیک این مداخله‌ی ناگزیر، به هیچ رو قابل قیاس با حضور بلامنازع راوی آثار کلاسیک - دانای کل - نیست. دست کم فراشد فیزیولوژیک، روانشناسیک ذهن گیرنده، رها از تاثیرات بورژوازی قرن نوزدهمی به جریان می‌افتد. متن خالی از هیجان‌های مصنوعی - القایی محدوده‌های اختیار را به عادات زیستی و تصور گیرنده می‌سپارد. اساس واژگانی تصاویر متن، با گریز مدام از معنای قطعی و یکه، مخاطب را همواره در تردید و مسؤول انتخاب خویش نگاه می‌دارد.

بریس پارن گفته است که: «زبان امکانپذیر نیست مگر با محو شدن آن‌چه می‌خواهد نشان دهد».۶ و از سویی «برای نامستقیم شدن زبان بهترین روش آن است که به خود چیزها - تا آن‌جا که امکان دارد - اشاره کنیم و نه بر مفاهیم چیزها».۷ در لحظه‌ی خواندن که تخیل خواننده به عینیت بخشی تصاویر می‌پردازد، خروج از دایره‌ی زبان نوشتاری - اتصال به زبان تصویر - ممکن می‌گردد، لیک در بازگشت مجدد به متن به قصد خوانش فعال، ضابطه‌ی امکان پذیری تصاویر ما را به دایره‌ای باز می‌گرداند که به اعتقاد آندره مارتینه عرصه‌ی امکان تجزیه‌ی دوگانه

ساختار جمله‌ها و شیوه‌ی ترکیب آن‌ها می‌تواند رد پای سناریستی را نشان دهد که خواسته یا ناخواسته از سکانس بندی و پلان‌ها در متن خود سود برده است. می‌توان به دقت لانگ شانگ، مدیم شات، کلوزآپ، یا انواع پلان فرعی؛ اکستریم لانگ شات، مدیم لانگ شات،... را در ارائه‌ی بصری متن تفکیک نمود

است. مخاطب می‌تواند پس از درک بصری و - یا همراه با آن! - به منبع قابل ارجاع زبان متن باز گردد و مقوله‌های پارادیگماتیک را مورد مداقه قرار دهد. هر چند در عمل خواندن واحد زبان شناختی و در فیلم قیاس دیداری ملاک محسوب شود. همواره می‌توان واحدهای زبان شناختی را در پرداخت تصویری اثر رسوخ داد. در غالب روایی سوم شخص نمایشی، تم دیداری بستر انگیزشی برای حس شنیداری؛ آواها، اصوات و حس بصری، تصاویر و حس بویایی، لامسه و چشایی می‌گردد تا واقعیتی مجازی را به یگانه واقعیت در لحظه‌ی خواندن مبدل سازد. در لحظات بی خبری مخاطب از زبان، تخیل به آفریننده‌گی می‌پردازد که هرگز به باز بیداری چیزی پنهان در متن قادر نیست. واژگان حامل ذهنیتی دانسته شده‌اند که مؤلف بر مدار آن چرخیده است، در حالی که واژگان اکنون از ذهنیتی از آن مخاطب بار می‌گیرند زبان متن نه تصویری واقعب بل واقعیتی زبانی است که به هیچ ذهنیتی وفادار نمی‌ماند.

زاویه دید نمایشی این اجازه را می‌دهد که واژه این نفی و انکار چیزها در عین نشان دادن به کار آید. در حضور توامان چیزها و زبان، آفرینشگری و ویرانگری جمع می‌آیند؛ نوشتار پیوند و گسست هم‌زمان نسبت به موضوع است. در این حضور پارادوکسیکال، تصویر از عاطفه خالی است، حکم نمی‌دهد، عینی و بی تفاوت است و مبنای آن دلالتی رآلیستی نیست واحدهای زبانشناسیک متاثر از معانی یک دیگر، ما را از حدی معنایی گذر می‌دهند. اتفاق خواندن به مثابه تجربه‌ای ادراکی از کانالی زبانی میسر می‌گردد. کنش زبانی و افق اندیشه‌گی مخاطب - سوبژه رویارو می‌شوند.

اشیا در سینما، علی‌رغم هر گونه تمهید هنری، تمامیتی حاضرند، در حالی که در متن حضوری زبانی‌اند و دستخوش دخل و تصرف خیال. لیک ارائه‌ی بصری در متن و سینما نوعی بی نیازی از روایت مستقیم است و برغم برخی، مخاطب فعال را وا می‌دارد تا خود در پی برقراری نسبت‌هایی میان گفتارها و لحن و حرکات بدن برآید. با این تفاوت که کتمان‌های بسیار متن موجب خیال انگیزی مضاعف آن می‌گردد؛ ریزه کاری‌های از قلم افتاده مخاطب را به مشارکت در آرایش‌های مکانی و زمانی ناگزیر می‌سازد و راه درک بصری متون داستانی به پشتوانه‌ی زبان از گستره‌های وسیعتر تاویلی می‌گذرد.

تکرار ناگزیر واقعیت بیرونی در میزانسن‌ها، تکرار چشم اندازهایی از زندگی در سکانس‌ها، در سینما مسبب آنست که دال همان مدلول بنماید. بی نیازی متن از ثبت فیلمیک، بازی خیال در نگارش و خوانش آن، پایه‌ی احساس فاصله در دلالت‌هاست، در عین حال در هر دو عرصه، توان بالقوه‌ی برقراری چند آوایی میان افراد یا قطعات بدن وجود دارد. «باتای» به تفکیکی میان تصویر و واژه قائل بوده است. چنین مرزبندی از آن جهت که واژه، ذهنیت و تصویر وابسته‌گان همند بعید می‌نماید. پذیرش واژه خود پا نهادن به عرصه‌ی تداخل‌هاست. در دستور زبان احمد اخوت بر اساس قیاسی مبتنی بر نزدیکی، به طبیعت پویای داستان و فیلم نسبت به نقاشی اشاره شده است. نمی‌توان این دو شیوه‌ی هنری را دو شیوه‌ی مستقل دانست. ریچی سینما را راهی راه روایت می‌داند. در سینمای مدرن دال‌های غیر دیداری - کلامی - اهمیت یافته‌اند؛ هر چند کریستین متز، فیلم مدرن را همچون شیء مطلق که از هر سو فرا می‌خواند، مبتنی بر نابودی روایت - می‌شناسد. همه‌ی این نظرات، تنیده‌گی آثار سینمایی و داستانی را نشان می‌دهند. تصویر در دنیای مدرن نقش تزئینی خود را با کارکرد اطلاع رسانی تعویض کرده است. داستان مدرن کوشیده است با حذف وساطت روایی ما را در معرض تاویلی بی واسطه قرار دهد. انعکاس شیء واره‌گی در تمام عرصه‌های هنر - به ویژه در سینما و داستان - به مداخله‌ی واژگان و تصاویر در چینش اشیایی انجامیده که ما را در راز و رمز خویش گرفتار می‌سازند. شاید بتوان واژه را مستقل از تصویر فرض کرد، اما مسلم آنست که هر انگاره نزد مخاطب از آنرو شکل می‌گیرد که قادر است گزاره‌های متن را به از آن خود بدل سازد و این مسیر بدون حضور تصاویر و اصوات امکان نمی‌یابد. این عادت ذهنی که هر چیز را به نوعی مشاهده‌ی درونی بدل می‌سازد، چاره‌ناپذیر می‌نماید.

حرف آخر این‌که در سینما این گونه‌ی زبان غیر کلامی، چیزهایی گفته می‌شود که می‌توان آن‌ها را با زبان کلمات نیز انتقال داد.

منابع:

- نشانه‌شناسی سینما - کریستین متز - روبرت صافاریان - انتشارات فرهنگ کاوش، چاپ اول ۱۳۸۰. (۱ - ۱۴۱) و (۲ - ۱۳۲)

- ساختار و تاویل متن - بابک احمدی - نشر مرکز، چاپ چهارم ۱۳۷۸.

(۳ - ۸۳) و (۶ - ۴۵۴) و (۷ - ۲۳۶)

- تمرین فیلمنامه نویسی - ژان کلودکاریر، پاسکال بونیتزر - نادر تکمیل همایون، انتشارات روزنه کار، ۱۳۸۰. (۴ - ۳۷)

- آندره ژید - دینیوروسی - خشایار دیهیمی - نشر ماهی، ۱۳۸۱. (۵ - ۳۲)