ترک اضافه بار تاریخی

عنایت سمیعی

به روایت «باورهای خیس یک مرده»

باورهای خیس یک مرده
محمد محمد علی
چاپ اول ۱۳۷۶
ناشر : علم - تیراژ: ۳۳۰۰
قیمت : ۱۲۰۰ تومان

اینکه داستان مدرن در موضوع به تمثیل نمی‌گراید و درشگرد، از توصیف و تعلیق و شخصیت سازی به شیوهٔ کلاسیک سود نمی جوید ، ناشی از ذهنیتی ست خودبنیاد ، که نه از الگوهای واقعیت پیروی می‌کند و نه از سازو کارهای مستعمل و متعارف در داستان نویسی.

داستان مدرن ، ورق های واقعیت را بُر می‌زندو در هر دست از بازی ورق هائی رو می کند که قرائت آن مستلزم یادگیری قواعدی است که گوئی برای نخستین بار مدّون شده و درآخر بازی نیز پایان پذیرفته است .

داستان مدرن با ورق های واقعیت بازی می کند ، ولی قواعد بازی را خود رقم می زند نه واقعیت .

روایت تمثیلی ، داستان را در اجزاء و کلیت خود به نظائر واقعی، آن هم فقط جزیی از واقعیت ، فرو می‌کاهد و خلاقیت ذهنی مخاطب را در حد یافتن نظیره ها متوقف می کند و نهایتاً قرائت واحدی راسبب می شود که بیانگر پهنا و ژرفای واقعیت نیست ، بلکه برگردان جزیی ازآن است .

ذهن تمثیل پسند ، واقعیت را درحکم پدیداری صد در صد قابل شناخت ، مسلم می‌انگارد و شکافی بین عین و ذهین پدید می آورد که گوئی مترصدست ، یک بار برای همیشه به تعارض فی مابین شان پایان دهد و حقیقت غائی را به آفتاب افکند .

روگردانی داستان مدرن از تمثیل ، به تفکری بر می گردد که نیل به آگاهی را در صیرورت می بیند نه سکون .

از نگاه دیگر ، داستان تمثیلی بازتاب وضعیتی ست که در آن چالش فرهنگی از طریق برقراری دیالوگ ، تعطیل است و نویسنده ناچار ناگفته‌های خود را به وسیله داستان بیان می‌کند.

به کارگیری شکل و شگرد مستعمل نیز علاوه بر اینکه برآیند همان وضعیت است، از ذهنیتی می تراود که جهان و کار جهان را مکرر می انگارد و آفرینش فوت وفن های نوین را منبعث از طبایع متفنن می پندارد ، نه اذهان کاونده که از خلق شکل و شگرد ، جهان بی شباهتی می آفرینند ، خود بنیاد ، خیال انگیز و موجد فکرهای نو.

باورهای خیس یک مرده به تمامی مشمول این مقدمه نیست ولی رسوباتی دارد که هم زدنی است .

لایه های داستان

باورهای خیس یک ده ، بر ساخته طرحی مرکب است. طرح مرکب داستان ، وقایع روزانه را در پس زمینهٔ تاریخی صورت‌بندی می‌کند.

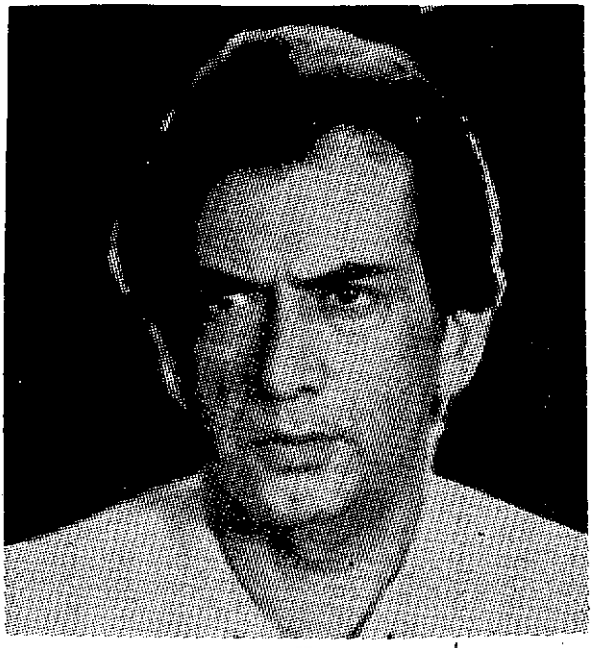
وقایع روزانه یا شرح روزمرگی ، تفصیلی و مبتنی بر جزییاتی است که از طریق شخصیت سازی ، توصیف و تعلیق ، شکل می گیرد و نهایتاً سطح واقعیت را شبیه سازی و بازنمائی می‌کند. این لایه از داستان ، آشکارا عقب نشینی از منظر دید و درک مدرن است و بیانگر مهارت حرفه‌ای نویسنده که نمایش قدرت محسوب می شود، نه خلاقیت ، و به حوزهٔ ادبیات داستانی مربوط است نه داستان .

بااین همه این لایه از داستان در تقابل با لایهٔ دیگر و در مفصل ناهم‌زمانی تاریخی اعتبار می یابد ، بی آنکه خود در شکل و شگرد ارزش متمایز به دست آورد .

لایهٔ تاریخی داستان ، درورویکرد تمثیلی خود ، که همهٔ رویکردداستان نیست ، تقابل و این همانی وضعیت موجود و تاریخی را رقم می‌زند. این رویکرد، در بعضی از اشاره های راوی که تانوشته‌ها را به صدا در می‌آورد[۱] و نیز در روایت پاسگاه [فصل ۳۹]نمود جزیی دارد و نویسنده درکل ، عنصر آب ، مقنی باشی و گروه او و حتی راوی و میرجلالی را از طرح تمثیلی عبور می‌دهد و به سطح نمادبر می‌کشد و قرائت چندگانهٔ داستان را ممکن می‌کند و نهایتاً مقولهٔ شناخت را به « شدن » می سپرد.

به رغم اشارهٔ مانا در مقدمه، داستان دو صدائی نیست . جملات درقلاب برخی ، ویرایشی، بعضی ، معترضه [این دو را مانا تصریح می‌کند] ، پاره‌ای طنز و دست آخر ، گروهی ، افزودهٔ راوی ست . چه این گروه از جملات بیانگر ذهنیتی است مستقل‌از مانا[۲]

بر خلاف تصور راوی ، واقع بینی مانا ، سطحی و ناشی از شخصیت تک وجهی اوست . بدین معنی که او در بیرون وضعیتی ایستاده‌است که راوی ومیرجلالی و... درآن غوطه‌ورند. استحالهٔ این آدم‌ها زمینهٔ این همانی شخصیت‌ها، مکان‌ها و وقایع را وسیعاً در درون داستان فراهم می‌کند ، در حالیکه بین آدم های مزبور و مانا تقابلی به وجود می‌آید که تک وجهی است . او از آغاز، با واقعیت محض یا به عبارت بهتر ، سطح واقعیت سرو کار دارد و استحاله ناپذیر



● محمد محمد علی

همین ویژگی مانع می شود که بین او و آدم های متوهم ، پارادوکسی چند پهلو بر قرار شود . پارادکس موجود از جانب اویک رویه است. مانا به هدف های فایده گرایانه که زیر بنای زندگی خانواده را قرص و قایم می کنند ، می‌اندیشد و مشارکت وی در لایهٔ وهمگرایانه داستان بر همین نیت مبتنی است .

بر خلاف او، راوی و میرجلالی و... باورها و خواب های خود را جدی می‌گیرند و اگر بتوان آینده‌ای برای آدم های داستان متصور شد ، دست کم این راوی است که می‌تواند از خواب غفلت بیدار شود ، نه مانا که اساساً اهل خواب دیدن نیست. از قضا، خلاقیت نویسنده نیز در وجود راوی و آدم‌هائی از جنس و جنم او گُل می‌کند که درگیر عواطف و اندیشه‌های متضادند و ظاهراً چنان به پس زمینه تاریخی چسبیده‌اند که‌امیدی به واکندنشان نیست ، در حالیکه شرح خیالی شست وشوی درونی در پایان داستان ، نوید بخش بیداری راوی ست . چه ، در همه حال او به خود به صورت سوژه یا متعلق شناسائی می نگرد .

نگاه

علی رغم بینش راوی که سیر تاریخ را ثابت پنداشته، آدم‌های ادوار مختلف را در چارچوب آن قالبگیری می‌کند،این همانی آدم ها و وقایع فقط در حد پوسته و نمای بیرونی باقی می‌ماند. از این رو نه ناصر صبوری ، فرمان الدوله است ، نه آن دیگران از جنس نظائر تاریخی خود. هم از این رو نگاه نویسنده ، از تصور راوی در می‌گذرد و می توان تصور کرد که آدم‌های تاریخ منقضی، علی رغم خود درگذشته بینی ، به خود آگاهی می‌رسند و دیر یا زود اضافه بار تاریخی خود رابه

زمین خواهند نهاد.

راوی ومیرجلالی به توهمات خود ، آگاه و بدان معترفند و پندارهای ایشان باورهای خیس یک مرده نیست ، چالشی ست درونی که سرانجام عصارهٔ آن به بیرون نشت خواهد کرد .

آیا نویسنده شریک پندارهای راوی ست ؟ اگر نام داستان را تعریض نویسنده به راوی و همانند های وی تلقی کنیم ، تک صدائی داستان به ذهنیتی بر می‌گردد که مُصراست ، نقش آدم‌ها را خود تعیین کند. اگر چه آدم‌های لایه تاریخی یا وهمگرایانه داستان از چارچوب طرح در می‌گذرند: در وجود مقنی باشی ،عنصر آب نمادین می‌شود و از جمله به تفسیر استبداد شرقی و صُور اسباب تاریخی آن میدان می‌دهد.

شگرد

بهره گیری نویسنده از فوت‌و فن های داستان نویسی مدرن در لایهٔنمادین داستان وجفت و جذب آن در آفاق فرهنگ ایرانی ، به رمان باورهای خیس یک مرده شکلی اینجائی و اکنونی بخشیده است و به اعتبار آن ، صحنه های متداعی درون داستانی [۳]،ایست های ذهنی درقالب مکث‌های زمانی از طریق فضا ولحن [۴]و نماهای سحرانگیز سینمائی [۵]، مردگان نامیرا و زندگان واپس رفته تاعمق قرون ماضی ،خلق شده است .این همه بدان معنی است که نویسندهٔ ایرانی در آفرینش رمان مدرن بی نیاز از سفر دور ودراز به آمریکای شمالی و آمریکای لاتین وگرته برداری از فرهنگ داستان نویسی آن اقلیم است .

محمد محمدعلی ، اینک در آستانه گریز از گذشته رو به آینده ایستاده است .

باورهای خیس یک مرده خواندنی ترین داستان بلندی بود که نگارنده در دههٔ هفتاد خوانده است .این داستان به لحاظ ظرفیت بصری بسیار می تواند به فیلمنامه تبدیل شود . در این میان بهرام بیضائی بیش از دیگران به حال و هوای داستان نزدیک است .

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

یادداشت ها :

۱)تصریح و توضیح نویسنده یا راوی در موارد متعدد، داستان زابه ویژه در بیان نمادین آب از ابهام می اندازد: این جا همه چیز با این منبع های پر و خالی پیوند خورده و یک دنیا مفهوم در هر قطرهٔ آب نهفته است . ص ۶۷ و نیز صص ۹۳،۷۹و ...

۲)[ترس من از تاریکی ...]ص ۲۱و ص ۱۰۹ و...

۳)همانندی خواب‌های راوی و اعمال فرمان الدوله و اوهام میرجلالی ومقنی باشی که گذشته تاریخی را در وجود خود امتداد می‌دهند، جا به جا متداعی وقایع گذشته در حال و حال در گذشته است.

۴)آغاز فصل ۱۴و ...

۵)فصل ۷،فصل ۱۰ ،فصل ۱۵ و به ویژه فصول عروسی قنات .

زیستن با رنگهای شرقی

رویا لطافتی

پاتریک کازال — Patrick Cazals

سرگئی پاراجانف — **Serguei Paradjanov**

اتوال و کایه دو سینما — Etoile & Cahiers du Cinema

چاپ اول: ۱۹۹۳

کتاب سرگئی پاراجانف، ۱۷۴ صفحه است شامل یک مقدمه از پاتریک کازال و چهارده فصل. و یک پیوست که شامل فیلمنامه‌ها، مقاله‌ها، گفتگوها و همچنین منابع می‌باشد.

«... بی‌تردید همه چیز در جامعه روسیه کمی بهتر شده، اما در این انتظار نگذاشتند ذره‌ای از آن چیزی که به خاطرش به این جهان آمدم، انجام دهم. من توانایی ساختن فیلمهای حیرت‌آوری را داشته‌ام...»

سرگئی پاراجانف

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

و حالا سرگئی پاراجانف در میان ما نیست. اما آثار بی‌همتای او:

«سایه‌های نیاکان فراموش شدهٔ ما»، «افسانه قلعه سورام»، «رنگ انار» و «عاشق غریب» به جا مانده است.

پاراجانف آنچنان فیلم می‌ساخت که «انگار سینمایی پیش از او وجود نداشته است» و اگر سینما گهگاهی قادر است به حیطه هنر پای گذارد، فیلم‌های پاراجانف را همیشه همراه خواهد داشت.

پاتریک کازال در کتابش به نام «سرگئی پاراجانف» آنچنان رازها و رمزهای تصاویر فیلم‌های پاراجانف را آفتابی می‌کند که با خواندن آن به جستجوی خانه دوست می‌روی تا شاید تصاویر را فراچنگ آوری و با کازال به تماشایش بنشینی. کتاب در ادامه فیلم مستندی است که کازال از

پاراجانف ساخته است، فیلمی که در نیمه‌هایش پاراجانف را برای همیشه از دست داد.

کتاب با یک مقدمه و چهارده فصل و یک پیوست شکل گرفته است. فصل‌های ۸ و ۹ با عنوانهای «شرق نقال» و «نگاه پاراجانف» فصل بیانی آنچه کازال به انجام رسانده. نوشتاری ساده با انبوه اطلاعات نیست. بلکه نگاه کازال عاشقانه می‌نماید.

«در برخی از رویاها درست به مانند سفر، پیش می‌آید که آدمی خود را در سرزمینی ناشناخته می‌یابد. زبان، رسوم، اشکال و همه‌چیز با گذشته و عادتهای شما متفاوت است. ناگهان در آن حال که فکر می‌کردید رهگذری بیش نیستید، در گوشه‌ای از منظره‌ای و یا در نگاه شخصیتی، حقیقی آنچنان مانوس و نزدیک به خود می‌یابید که شما را مجذوب و وحشت‌زده می‌کند... اما خاطره دیدار زمان درازی با شما می‌ماند.

آن هنگام که سرگئی پاراجانف را در اوت ۱۹۸۶ در خانه‌اش در تفلیس دیدار کردم چنین احساسی داشتم. ملاقات با او در تفلیس، در خانه اجدادی‌اش روی تپه مقدس ماتاسمیندا درسی از هنر زیستن با رنگهای شرقی بود...»[1]

گمان من این است که سینمای پاراجانف نه در تاریخ سینما بل در تاریخ هنر منزلتی سترگ دارد. کنکاش در این گفته همت می‌خواهد و عشق. و کازال در کتابی که عاشقانه نگاشته است به ما کمک می‌کند. سبب ترجمه این کتاب بیشتر شوق بازتاب سینمایی می‌باشد که تنها به هنر سینما تعلق ندارد. بازاری است از اشیاء، آدمها، رسوم، موسیقی... چشمی که سینمای پاراجانف را برنمی‌تابد می‌تواند تاتر، نقاشی، موسیقی، پانتومیم، تصاویر را دوست داشته باشد و همین بازتاب ترجمه را گسترده می‌کند و انگیزه ما را دو چندان.

«... این کتاب، کتابی نوستالژیک نمی‌تواند باشد. حتی اگر زندگی مردی را مرور کند که می‌خواستند او را خیلی زود درهم شکنند زیرا او مردی ناآرام و مزاحم بود؛ همانگونه که خودش را می‌شناخت. قدرتی که پاراجانف روی مخاطبانش در زندگی، همانند فیلمهایش، داشت زاییده اشتهای بسیارش به زندگی و پیوستگی همیشگی‌اش با ذهن متخیل خود بود.»[2] (...) دو رفتاری که سبب همدلی با دیگران می‌شوند. رفتارهایی که رو به انقراض هستند.»[3]

پاراجانف متولد ۹ ژانویه ۱۹۲۴ در تفلیس است، پدرش عتیقه‌فروشی بود که همیشه خانه را از اشیاء می‌انباشت و سرگئی همنشین اشیاء عتیقه بود. تا آنکه سالها بعد در کنسرواتوار تفلیس آواز و نواختن ویلون را فراگرفت، سپس نقاشی و باله را. آچکابادزه استاد هنر، مشوق او می‌شود تا در موسسه سینما توگرافیک مسکو نام نویسد و سپس اولین فیلمش «قصه مولداو» را در

1- Patrick Cazals. 2- Patrick Cazals. 3- Patrick Cazals.

سالهای ۵۴-۵۲ می‌سازد تا در سال ۱۹۶۹ به «رنگ انار» فیلمی از زندگی سایات‌نوا شاعر ارمنی می‌رسد. پیدایش شکل بدیع فیلمهایش و آغاز حبس‌ها. پانزده سال زندان در سه نوبت. سالهای ۸۲-۸۱ منبع درآمدش هیچ بود و او با فروختن اشیای خانه به همسایگانش زندگی می‌کرد.

هملت جدید، نامی که پاراجانف بر گورباچف نهاده بود، راههای اروپا را به رویش گشود. سال ۱۹۸۸ برای نخستین‌بار در سن ۶۴ سالگی پا از خاک شوروی سابق به بیرون گذارد. تجربه نزدیک اروپا و پیدایش شور و شعف و سپس تلخکامی. اروپاییان هیبت و اندیشه عتیقه او را به چشم دیدند و پس از اطفای هیجانهایشان روی برگرداندند و گفتند پاراجانف عقلش را از کف داده است.

خود پاراجانف در مصاحبه‌ای با کازال گفت: «تمام این بدبینی‌ها نسبت به من برای این است که هنر مردمی را دوست دارم و جین نمی‌خرم، ماشین نمی‌خرم. من فقط با هنر مردمی زندگی می‌کنم. من یک کارگردان بدیهه‌گو هستم که عتیقه، یک موزه‌ای...»

عشق پاراجانف به اشیاء و گونه‌گونی اشیایی که او را محصور کرده بودند ذهن متخیلش را در بازاری اشباع شده از اشیاء به بیکرانگی خیال می‌برد، سرشتی این‌چنین سرکش به هیچ‌گونه تحکمی تمکین نمی‌کرد و همه اینها را از کودکیش در شهر تفلیس به ارث برده بود.

«تمام دوران کودکیم را در تفلیس گذراندم که برای من شباهتهایی با آکسفورد داشت... هرچه دارم از دوران کودکیم می‌باشد.»

قابهای فیلمهایش همچون تابلوهای نقاشی بر پرده سینما جلوه می‌کردند. او قادر بود با گوشه‌ای از یک پارچه تصویر زیبایی خلق کند و در این قاب فرهنگ قفقازی نمایان بود. پاراجانف فیلمسازی به شدت دیارگرا بود، درست به مانند «بک ناظریان» فیلسماز ارمنی. ارمنستان، گرجستان، و آذربایجان سرزمینهای ماورای قفقاز نام دارند و اطلاق فرهنگ قفقازی به آنها نشانی از جریان مشابهی در این سرزمینها دارد. پاراجانف نام خانه خود را در تفلیس، «تاتر کوچک من» گذاشته بود. تاتر کوچکی از فرهنگ ماورای قفقاز با تابلوها و اشیایی و ... که به تکرار در فیلمهایش پدیدار می‌شوند.

«عشق من به چیزهای قدیمی سرگرمی نیست، اعتقاد من است. من نمی‌توانم فیلم را طور دیگری تصور کنم و موضوعهایی که انتخاب می‌کنم چنین رفتارهایی را می‌طلبند.» زیبایی‌شناختی پاراجانف به گونه‌ای که در فیلم‌های پس از «سایه‌های نیاکان...» شکل گرفت، به تکرار نقد را به انحراف کشانده است. آیا سینمای پاراجانف را می‌توان به مانند یک نوشته سینما توگرافی بدیع و مهار شده در نظر داشت؟ سینمایی که رشته تابلوهای دست ساخته رنگرز موفقی است که بنابر اسرار خودساخته است و درونمایه فیلم‌ها بیش و کم رجعتی است به

○ سرگئی پاراجانف سر صحنهٔ یکی از فیلم‌هایش

سمبلیسم یا به تاریخ ملتهای فراموش شده. پاراجانف همیشه پیدایش تصاویر فیلم‌های خود را به خطا حادثه‌ای پیش‌پا افتاده و ساده تلقی کرده است. اما او شایستگی خلاق افسونگری را دارد که ارزش افسانه‌ای و آسمانی ضمیر ناخودآگاه را همانگونه که یونگ و میرچاالیاده دو نویسنده مرجع پازولینی ادراک کرده‌اند به یاد ما آورد.

ساختار فیلم‌های قفقازی پاراجانف (و در بعضی موارد «سایه‌های نیاکان...») به گونه‌ای آفتابی‌کردن ذهن شوریده‌ای است که در سرآغاز فیلم‌هایش مجموعه‌ای موجز از اشیاء، نمادها، علامتها و نشانه‌ها را می‌نمایاند که تلاش در آگاه کرده تماشاگر و حتی مجذوب ساختن او دارد. (تصاویر چند باره قلعه در «حماسه قلعه سورام» و جزییات مینیاتور ایرانی در «عاشق غریب»، دست‌نویسها، انارها و ماهی قزل‌آلا در رنگ انار)

بنیان فصول و پانتومیم‌ها در فیلمهای پاراجانف راکه در ساختاری با میان‌نویسها شکل گرفته است به نقاشی دیواری شاعرانه‌ای می‌ماند که تنها و تنها می‌تواند اثر انحصاری پاراجانف باشد.*

* کتاب سرگئی