ساختارشناسی روایت قصه‌ها و متل‌های ایرانی

و تأثیر آن بر سینمای کیارستمی*

● منوچهر یاری

در واقع ساختار قصهٔ ایرانی شاید برای برخی از دوستان کاملاً جا افتاده باشد. پسوندی که برای قصه آوردیم در واقع آن را از آن قصه‌ای که به معنای عام می‌شناسیم جدا می‌کند. حال این چه ربطی به‌سینمای کیارستمی دارد؟ ما دو گونه ساختار روایت داریم: گونهٔ ساختار روایت متعارف؛ دوستانی که تئاتر خوانده‌اند و یا تئاتر، ادبیات یا سینما آشنایی دارند، می‌دانند ساختار روایت تقریباً درهمهٔ اینها مشترک است و دیگری ساختار تقریباً ناشناخته. البته در همان ساختار روایت متعارف‌استثناءهایی هم داریم. آن چیزی را که در روایت به عنوان ساختار کمی نامتعارف‌تر و ناشناخته می‌شناسیم ساختار روایت شرقی است و در این میان ساختار روایت ایرانی در زیر عنوان آن قرار می‌گیرد. البته مقصودم شرق سیاسی نیست، بلکه شرق جغرافیایی است: چین، ژاپن، هند و ایران؛ یعنی تمدن‌ها وفرهنگ‌های کهن شرق. بنابراین می‌توانیم از دو نوع ساختار صحبت کنیم.

۱. نمایش غربی

ساختار روایت متعارف به نام ساختار روایت، اگر با اغماض بگوییم، ارسطویی یا بوطیقایی (بئوتیکایی) است. اغراق نکنم، تا به امروز ساختار روایت ارسطویی دست نخورده و محفوظ و مستحکم سرِ جای‌خودش ایستاده است. مثل منطق صوری ارسطو ـ با فلسفه‌اش کاری نداریم ـ . شاید ارسطو دو یادگار ازخود به جای گذاشته باشد: یکی فن شعر (بوطیقا) و یکی هم منطق صوری. البته اگر به خیلی از تئوری‌ها و آثار ارسطو خدشه وارد شده باشد، هنوز این آثار بدون خدشه باقی مانده است. «فن شعر» ارسطو هنوزهم در همه جای دنیا کتاب درسیِ دانشکده‌های تئاتر و ادبیات است، چون بسیار پایه است. هنوز آن فنونی که ارسطو برای درام استخراج کرده است، مستحکم و پابرجاست. ارسطو در «فن شعر»، که به قول فرنگی‌ها دراماتولوژیِ نمایشی است، به فنون درام پرداخته است؛ درام‌پردازی است، درام‌شناسی نیست. اولین کسی که در مورد درام، کتاب نوشته ارسطو است. البته خمّهٔ اینها ابداع‌های ارسطو نیست. در دورهٔ ارسطو تراژدی افول کرده بود. در واقع وقتی فلسفه رواج پیدا می‌کند تراژدی تمام می‌شود و فلسفه آغاز می‌گردد. ارسطو «فن شعر» را بر اساس درام‌هایی که احتمالا در کودکی به صورت مکتوب خوانده بود نگاشت. مثل آثار سوفوکل، اروییپ یا

اشیل که از تراژدی‌نویس‌های بزرگ یونان بوده‌اند و یا آثار آریستوفان که کمدی‌نویس بود. در یونان جشن‌های دیونوزوسی برپا می‌شد در واقع به افتخاردیونوزوس، نمایش‌هایی اجرا می‌شد که تراژدی یا کمدی بود و نیز ساتیرهایی که در بین تراژدی‌ها اجرامی‌شد.

به استناد تاریخ سه نمایشنامه‌نویس بزرگ داشتیم: اشیل سوفوکل و اوریپیپ و یک کمدی‌نویس بزرگ به نام آریستوفان. البته بعید می‌دانم ارسطو چیزی دیده باشد، بلکه آن چیزی را که به صورت مکتوب بوده خوانده است. او برای درام قواعد وضع کرده، همان طور که برای فکر کردن قاعده وضع کرده است.

منطق شعر ارسطو چیست؟ منطق در تعریف ارسطو چیست؟ می‌گویند آلتی است که ذهن را از خطای در فکر باز می‌دارد؛ یعنی شاقول. فکر این تعریف منطق ارسطو است. البته واضع آن نیست، همان‌طور که‌واضع درام نیست. ارسطو فن شعر را وضع یا ابداع نکرد، بلکه تدوین کرد. بنابراین ارسطو اولین کسی‌است که برای نمایش قواعد نوشت. او اولین دراماتولوژیست دنیاست. شاهد آن چیست؟ می‌گویم کتاب «چگونه فیلمنامه بنویسیم»، از سیدفیلد[۲]. او یکی از کسانی است که فیلمنامه‌ها را در هالیوود تصویب می‌کند. می‌گوید در سال ۲۰۰۰ هم که فیلمنامه می‌خوانم. در آن کتاب همان اصولی وجود داردکه ارسطو برای درام وضع کرده است. از عجایب است که بعد از ۲۵۰۰ سال، هنوز قواعدی که ارسطو برای درام استخراج کرده مستحکم و پابرجاست. البته استثناءهایی وجود دارد. اما می‌خواهم ارزش روزآمد بودن فن شعر را بگویم.

باز ارسطو در فن شعر جزء اولین کسانی است که تحلیلی ساختاری از درام دارد. البته این تعبیر امروزیِ ماست که ارسطو درام را تحلیل ساختاری کرده است. چرا؟ چون او درام را عبارت از تراژدی و کمدی می‌داند. بعد آن را تحلیل ساختاری می‌کند و می‌گوید تراژدی دارای شش جزء است. همین حرف را سیدفیلد هم در کتاب «چگونه فیلمنامه بنویسیم» می‌گوید در کلاس‌های تئاتر هم همین است. این شش جزء عبارتند از: مضمون، تم، افسانه، سیرت یا کاراکتر، منظر یا همان دکور و صحنه‌آرایی و آواز. به این‌شش جزء درام هنوز هیچ چیزی اضافه نشده است. هر چند می‌گویند عناصر تئاتر عبارت از عواملی اجرایی است که شامل عوامل دیداری و شنیداری است. البته این نیز بر اساس همان تقسیم‌بندیِ ارسطو است: کاراکتر، داستان، آواز (یعنی موسیقی)، منظر (که دکور باشد) و زبان (یا دیالوگ و کلام). بنابراین یک نوع ساختار متعارف برای درام داریم که این ساختار جهانی است. یعنی هنوز که هنوز است، اگر شما یک فیلمنامه یا تئاتر بنویسید، بر همان اساسی کار شما را داوری می‌کنند که ۲۵۰۰ سال پیش ارسطو قواعدش را کشف کرد.

می‌خواهم کلی‌ترین اصولی را که بر درام ارسطویی استوار است با درامی که ساختارش غیر متعارف است مقایسه کنم. البته ممکن است بگویید بحث روایت است، چرا از درام می‌گویید؟ اما یکی از اصلی‌ترین اجزای درام داستان است، البته به جز آن شش جزء درام. خودِ ارسطو در تقسیم‌بندی‌ای که قبل از ورود به فن شعر مطرح می‌کند، می‌گوید شعر بر سه نوع است. معلوم نیست چرا شعر را در مقابل‌ادبیات قرار می‌دهد؟ چون یونانی‌ها لغتی برای ادبیات نداشتند، به جای ادبیات می‌گفتند شعر.

۱) شعر حماسی (epic) که روایی است، مثل «ایلیاد و اودیسه» هومر

۲) شعر دراماتیک یا نمایشی

۳) شعر غنایی. شعر روایی همان است که به عنوان تراژدی و کمدی می‌شناسیم؛ همانی است که اشیل، سوفوکل، اریپیپ و آریستوفان خلق کردند. شعر غنایی هم شعر عاشقانه است.

به هر حال یکی از اجزای درام، داستان است و حتی ارسطو معتقد است که یکی از مهم‌ترین عناصر درام داستان است. هنوز هم این بحث وجود دارد که آیا در درام، در نمایش یا در تئاتر، مهم‌ترین جزء داستان است یا شخصیت؟ برخی معتقدند مهم‌ترین عنصر درام کاراکتر یا شخصیت است و بعضی‌ها معتقدند داستان است. وقتی ارسطو گفته است داستان، پس روایت است. در حماسه، نقل می‌شود و در درام، بازی می‌شود. بنابراین ما بیشتر داستان را در درام به کار می‌بریم، به خاطر این‌که مهم‌ترین عنصر درام داستان است.

آن که داستان باید علّی باشد، به قول قدما، بحث منطقی است. ارسطو در فن شعر قاعده‌ای دارد به نام قاعدهٔ ضرورت و احتمال. این قاعده هنوز پابرجاست. ارسطو می‌گوید حوادث داستان باید ضروری و محتمل باشد. ضروری به معنی علّی است، یعنی

رابطه علی بر آن حاکم باشد و حادثه‌ها از دل یکدیگر بیرون بیایند: حادثه A موجب حادثه B می‌شود، حادثه B موجب حادثه C می‌شود حادثه C موجب حادثه D، حادثه D موجب حادثه E، F، G و همین طور تا این که به اوج برسد. درام ارسطویی یک ساختار هرمی است. یعنی مقدمه‌ای دارد که به اوج می‌رسد و سپس فرود می‌کند. آن قسمت که به طرف بالا می‌رود به آن عمل فزاینده می‌گویند و به آن قسمتی که از اوج به سمت پایین است قسمت کاهنده‌می‌گویند؛ مقدمه، اوج و فرود. باید علت حاکم باشد. این جزء قاعدهٔ ضرورت و احتمال است؛ هر حادثه از درون حادثه دیگر بیرون می‌آید. ممکن است بر فیلمنامه یا تئاتر کسانی ایراد بگیرند و بگویند حادثه‌ها از دل یکدیگر بیرون نیامده‌اند و حادثه‌ها زنجیروار و علّی نیستند. مثلاً فیلم‌های هندی که در اثر تصادف است؛ هیچ کدام علّی نیست. مثلاً یکی بچه‌اش را گم کرده و تا آخر فیلم دنبال بچه‌اش می‌گردد. یکدفعه او را در خیابان پیدا می‌کند. اما در درام ارسطویی هر حادثهٔ از دل حادثه دیگر بیرون

می‌آید. خیلی ریاضی‌وار است. ارسطو شاگرد افلاطون است. افلاطون بر در آکادمیای فلسفه‌اش نوشته بود: «آن‌کس که ریاضی نمی‌داند وارد نشود و آن کسی که می‌خواهد فلسفه بداند باید ریاضیات بداند». حرف‌بسیار درستی هم بود، چون لازمهٔ مهم فلسفه فهم ریاضی است. در فرهنگ ما هم همین گونه بوده است و قواعد ریاضی زنجیروار و علّی هستند. قواعد ریاضی اصول متعارفی دارد؛ اگر یکی را بردارید همه فرومی‌ریزد.

بنابراین ساختار روایت به شیوهٔ ارسطویی غیر از این که علّی است، ریاضی هم است. شاید یکی ازمصداق‌های بارز آن «ادیپ شهریار» سوفوکل است. چون ارسطو تقریباً ۹۰ درصد قواعد درام را از ادیپ‌شهریار سوفوکل اقتباس کرده است. «ادیپ شهریار» یکی از اصولی‌ترین درام‌های غربی است. علاوه بر آن‌که اکشن «ادیپ شهریار» علّی است، ساختار ریاضی هم دارد. اگر یک جزء را بردارید همه اجزای آن به هم‌می‌ریزد. حتّی به عبارتی، «ادیپ شهریار» اولین داستان پلیسی دنیاست. قاتل کیست؟ ادیپ شهریار در کاخش ایستاده است و مردم شهر ناله می‌کنند. طاعون آمده است. بچه‌ها ناقص‌الخلقه هستند. کشتزارها سوخته‌اند. گناه و جنایتی رخ داده و باید خونی ریخته شود. باید تعادل هستی به جای خود برگردد. این‌اصل و اساس تراژدی یونانی است. خون قهرمان ریخته می‌شود تا تعادل جهان برقرار شود. تراژدی‌یعنی تراگودیا. در واقع از لحاظ لغوی هم همین معنی را می‌گوید.

داستان‌های پلیسی یک نوع ساختار هوشمندانه دارند؛ معما (puzzle) هستند. باید معما را حل کرد. یک‌مسألهٔ ریاضی است. پا به پای قهرمان می‌رویم و مسئله را حل می‌کنیم؛ مثل خانم مارپل. برای همین‌است که می‌گوییم ساختار ریاضی دارد. قاتل چه کسی است؟ جنایتکار کیست؟ ادیپ دنبال قاتل است و در آخر درام می‌فهمد قاتل خودش است. در ساختار روایت شیوهٔ ارسطو صغری و کبری دارید و ازصغری و کبری‌تان به یک نتیجه می‌رسید پس ساختار درام ارسطویی علّی، منطقی و ریاضی است. به‌عبارتی دیگر ساختارش پلکانی است، هر چند شکل هرم و مثلث است. اگر یک پله را بشکنیم، تمام این‌ساختار فرو می‌ریزد. عمل فزاینده طولانی است؛ عمل کاهنده یک مقدار کمتر است، چون دو بال هرم‌در واقع خیلی مساوی نیست. بعد از اوج بلافاصله به فرود می‌رسد.

۲. نمایش شرقی

حال در مورد ساختار روایت دیگری بحث می‌کنیم که متأسفانه شناخته‌شده نیست. به طور خلاصه این ساختار، ساختار روایت شرقی است. مگر روایت هم شرقی و غربی دارد؟ مقصود من شرق سیاسی نیست، بلکه شرق جغرافیایی است. ایرادی که بر ما وارد شد، این بود که چرا به این شکل آنها را جدا می‌کنید و می‌گویید روایت شرقی، روایت غربی؟ آدم، آدم است. اما همین بشر واحدی که می‌گوییم دارای سرشت واحدی است، دارای سرگذشت واحد نبوده است. اگر این جمله برای ما جا بیفتد، خیلی‌از مسائل و مشکلات حل می‌شود. در مورد هنر و به خصوص ادبیات ما قائل هستیم که این سرشت‌واحد دو راه را طی کرده و دو سرگذشت داشته است؛ چه در معماری، چه در موسیقی، چه در ادبیات و چه حتی در درام. خیلی‌ها معتقدند ما اصلاً درام نداریم و درام غربی است. می‌گویند آن چه برای‌داستان قائلیم این گونه نیست. آنها تعاریفی دارند، به طور مثال در مورد رمان می‌گویند زادهٔ عصر بورژوازی است یا تئاتر محصول آفرینش یونانی است.

ولی به طور خلاصه سرشت بشر واحد است، اما سرگذشت بشر واحد نیست. مثلاً به موسیقیِ دشتی می‌گوییم موسیقی؛ به سمفونی بتهوون هم می‌گوییم موسیقی. اگر واقعاً آدمی از یک کرهٔ دیگر می‌آمد وبه او می‌گفتند به این دو می‌گویند موسیقی، چه می‌گفت؟ وجه وحدت‌آفرین و اختلاف اینها چیست؟ این سرشت واحد به راه‌های گوناگون رفته است. خلاقهٔ آدمی و نیاز آدم به خلق حجم، انواع معماری‌ها را به وجود آورد. نیاز آدمی به صورت موزون، انواع موسیقی‌ها را به وجود آورد. نیاز آدمی به خلق رنگ‌و نقش، انواع نگارگری‌ها را به وجود آورد. نیاز آدمی به خلق کلام و نیاز آدمی به بازی، انواع نمایش‌ها رابه وجود آورد. حتی بدوی‌ترین اقوام هم نمایش دارند. پس این چه حرفی است که بگوییم فقط ذهن یونانی درام و تئاتر را به وجود آورده است؟! البته برای آنها فرق بین نمایش و تئاتر یک مقدار لغوی است و وارد بحث آن هم نمی‌شوم. اتفاقاً خودِ این کار هم گمراه‌کننده است که به این بگوییم درام و به آن‌بگوییم تئاتر. یا حتی برهه‌ای از تاریخ تئاتر اروپا را قائل بشویم که تئاتر بوده است. به طور مثال به عصری‌که از دورهٔ مدرن و از زمان ایبسن، چخوف و استریندبرگ شروع می‌شود تئاتر بگوییم وبعد از آن را بگوییم دُرام.

حتی بعضی‌ها معتقدند تئاتر از یونان آغاز نشده است. تمدن‌هایی پنج هزار ساله وجود داشته است. چطور ممکن است انسان آسیایی، شرقی، چینی و هندی که تمدنشان به مراتب قدیمی‌تر از تمدن یونان‌است به درام نرسیده باشند. مگر درام از آیین برنخاسته است. در سرزمینی که مهد آیین‌ها بوده، آیین ازمذاهب برخاسته است. در ایران، قبل از این که اسلام بیاوریم، دو دین بزرگ را به جهان صادر کرده‌بودیم؛ دین میترایی و دین مزدایی. دین میترا رقیب دین حضرت عیسی (ع) در اروپا بود. یعنی قبل از این‌که مسیحیت در اروپا رسمی شود، مذهب رسمی میترایسم بود. پس چطور ممکن است در سرزمینی که‌مهد مذاهب و مهد آیین‌ها بوده، درام به وجود نیامده باشد؟ در حالی که می‌دانیم بدوی‌ترین اقوام درام دارند اقوامی که در همین دوره به شیوهٔ عصر حجر زندگی می‌کنند درام‌های ابتدایی و درام‌های آیینی‌دارند. البته تفاوتی بین درام و تئاتر قائلند و می‌گویند در درام همه تماشاگر و بازیگرند، و در تئاتر یک عده تماشاگرند و یک عده بازیگر. همچنین معتقدند در نمایشنامه‌های آیینی، هیچ کس تماشاگر نیست و همه‌تماشاگر و بازیگرند

بنابراین غیر از آن شیوهٔ روایت متعارف ارسطویی، یک نوع شیوهٔ روایت دیگر به نام شیوهٔ روایت شرقی‌داریم؛ البته شرق جغرافیایی، که خیلی قدیمی‌تر از ارسطو است. یک نوع فرم روایت داریم که خیلی‌قبل‌تر از آن است. حال این فرم روایت چیست؟

این فرم روایت در چین، هند و ایران رایج است و در هر سه مشترک است، ولی تفاوت‌هایی هم با هم دارند. روشی که به عنوان ساختار روایت شرقی تعریف می‌کنیم ساختاری «تودرتو»ست. ابتدا مختصاتش را می‌گوییم، بعد آن را با درام ارسطویی مقایسه هم می‌کنم. در این نوع، فرم ساختار «تودرتو» و «روایت در روایت» است. ساختار «قصه در قصه» است. روایت قصه در قصه و تکرار شونده است ویک ترجیع‌بند دارد. علّی و ریاضی‌وار نیست. گفتم شیوهٔ روایت ارسطویی علّی است. شیوهٔ روایت شرقی روایت علّی نیست و رابطهٔ علت و معلولی نیست. در ساختار ارسطویی داستان از جایی آغاز می‌شود، و یک مقدمه، یک اوج و یک فرود دارد. در

روایت ارسطویی می‌خواستیم بدانیم قاتل چه کسی‌است و چه اتفاقی می‌افتد؟

در تاتر تعلیق (سوسپانس) یا گره یا حلقه وجود دارد. چه در داستان و چه در درام، وقتی داستان، آن‌عمل فزاینده‌اش را طی می‌کند، قهرمان نیازی دارد. مثل ادیپ که می‌خواهد بداند قاتل چه کسی است؟بعد بر سرِ نیاز قهرمان یک سری مشکل به وجود می‌آید. به این مشکلات تعلیق یا سوسپانس می‌گوییم.در هر داستان یا فیلمی یا تئاتر این وجود دارد. یعنی قهرمان در ساختار و روایت و در حوادثی که برای‌قهرمان پیش می‌آید به یک سری موانع بر می‌خوردکه این موانع تعلیق یا گره هستند که در حادثه رخ داده‌اند. این گره‌ها آرام آرام به اوج می‌رسند.این ساختارها چه در درام و چه در داستان واحد هستند، چون در تمام اینها روایت وجود دارد. داستان را شخصیت‌ها پیش می‌برند. به عبارت دیگر ما از طریق‌این شخصیت‌ها داستان را پیش می‌بریم. حوادثی که بر سرِ شخصیت‌ها می‌آید حوادثی است علی و هرحادثه از دل حادثه دیگر بیرون می‌آید، اصلا نباید تصادفی باشد. حادثه A موجب حادثه B،C،D، E،F تا این که به اوج برسد. به اوج که می‌رسد، گره گشایی می‌شود. تعلیق باز می‌شود. بعد فرود است. یعنی دراوج گرهٔ درام و گرهٔ داستان باز می‌شود.

اگر حوادث علّی نباشند و از دل هم بیرون نیایند، آن داستان ضعیف است. بنابراین حتی به آن می‌گویند درام هندی، چون بیش از حد دچار تصادف است. به طور مثال پدر به دنبال پسر می‌گردد، زن دنبال‌شوهر می‌گردد، اما یکدفعه در خیابان همدیگر را پیدا می‌کنند. همه چیز بر اساس صودفه است نه براساس علیت. همان گونه که سید فیلد در کتاب «چگونه فیلمنامه بنویسیم»، می‌گوید در قسمت ابتدایی فیلمنامه، قهرمان و نیازش را می‌شناسیم. در قسمت میانی یعنی بدنهٔ اصلی که به طرف اوج می‌رود، قهرمانی را می‌بینیم که می‌خواهد نیازش را برآورده کند. یک سری موانع سرِ راهش قرار می‌گیرد. اینها تعلیق هستند. بعد قهرمانی در اوج با آنها در می‌افتد که یا پیروز می‌شود یا شکست می‌خورد. بعدگره‌گشایی می‌شود وسپس فرود. به طور مثال اگر یک مسابقهٔ دوچرخه‌سواری را از طریق هلی‌کوپتر یا اتومبیل تماشا کنید، می‌بینید هر جا که دوچرخه‌سوارها می‌روند، دوربین هم آنها را تعقیب می‌کند. درواقع آن تعلیق، و یا در این جا حتی آن وحدت اکشن، وجود دارد. یعنی در واقع شما قهرمانان را، که در این جا دوچرخه‌سوار هستند و در زمان‌ها و مکان‌های گوناگون قرار می‌گیرند، تعقیب می‌کنید، اما آنها دریک چیز وحدت دارند. این وحدت چیست؟ وحدت رکاب زدن آنها است.

همان طور که قبلاً گفته شد، ساختار به روایت شرقی دارای ساختار تودرتو، روایت در روایت، قصه درقصه و تکرار شونده و غیر علّی است. در این گونه روایت به جای تعلیق، گریز است. این نکتهٔ بسیارمهمی است. در درام و روایت شرقی وحدت اکشن نداریم. تعلیق در خط واحد نیست. تعلیق از طریق‌داستان در داستان است. تعلیق در روایت در داستان واحد است. یعنی گره‌ها و موانعی که ایجاد می‌کنیم‌در همان خط واحد است. ولی در نوع روایت شرقی به جای تعلیق در خط واحد، از طریق داستان در داستان عمل می‌کنیم. داستان «هزار و یک شب» مثال روشنی است. داستان در خط واحد و از طریق اکشن واحد به پیش نمی‌رود تعلیق‌مان از طریق داستان در داستان است. بعدها این وارد نمایش ما هم شد.وارد درام شرقی هم شد. یعنی به جای داستان در داستان، شد نمایش در نمایش.

به طور خلاصه در درام ارسطویی، با توجه به وحدت عمل، تعلیق داستان را به پیش می‌برد. اما در درام و روایت شرقی، تعلیق در خط واحد رخ نمی‌دهد، بلکه از طریق داستان درداستان و بازی در بازی انجام می‌پذیرد.

برشت برای این که بگوید فرق درامِ من با درام ارسطویی چیست، جدولی کشید و گفت ارسطو آن طورمی‌گوید، من این طور می‌گویم. ما هم اگر یک روز توانستیم یک فن روایت و یک فن درام برای روایت ودرامِ خودمان بنویسیم، فکر می‌کنم اولین چیزی که در آن ستون باید قرار دهیم این است که اگر در درام‌ارسطویی تعلیق و سوسپانس است که داستان را پیش می‌برد در نوع روایت شرقی در واقع این داستان‌در داستان است که ایجاد سوسپانس یا تعلیق می‌کند. می‌تواند یک داستان کوچک در بزرگ باشد، می‌تواند مجموعه‌ای از داستان‌ها باشد. می‌تواند یک داستان کوتاه، که انواعش در «هزار و یک شب» هست، باشد. انواع این شیوهٔ روایت در داستان «هزار و یک شب» وجود دارد. ممکن است بعضی‌ها

بگویندکه داستان «هزار و یک شب» منسوب به ایران نیست. ما در دل شرق بزرگ هستیم و می‌دانید «هزار ویک شب» در واقع همان هزار افسان است که ریشه‌اش سانسکریت است و در زمان ساسانیان به پهلوی ترجمه شد و بعد در عصر عباسی، عبدالله مقفع آن را به عربی ترجمه کرد و سپس مجدداً در دوره قاجار (فتحعلی شاه) به وسیلهٔ عبدالطیف تسوجی تبریزی به فارسی برگردانده شد. به این داستان در داستان، گریز می‌گویند شیوه و فرم روایت نقال‌ها هم داستان در داستان است که به گریز تبدیل شده است. حتی ما این را در شیوهٔ نقل روایت مذهبی هم داشته‌ایم. در روضه‌خوانی، روضه خوان می‌گوید می‌خواهم یک گریز بزنم.

پس الگوی درام شرقی یا روایت شرقی شامل هند و ایران و چین است، مثال اعلای آن هم داستان «هزارو یک شب» است. این شیوه وارد تمام ادبیات منثور و منظوم ما شده است. در ادبیات منثور، «سندباد نامه» و «طوطی‌نامه» را می‌توان نام برد. در ادبیات منظوم منطق‌الطیر است که دقیقاً داستان در داستان است و به‌عبارتی هزار و یک شب منظوم است. یک سری مرغ هستند که می‌خواهند شاه را پیدا کنند. در ادبیات‌فارسی شاه به معنی انسان کامل است. بعد یک سری عذر و بهانه‌هایی می‌آورند و برای عذر و بهانه‌هایشان داستان می‌گویند؛ داستان در داستان. بعد از یک جا به راه می‌افتند و از هفت شهر عبورمی‌کنند، که آن هفت شهر هم تودرتوست. هم نحوهٔ روایت و هم شروع قصه و عذر و بهانه‌هایشان درقصه وجود دارد. از هفت شهر تو در تو می‌گذرند تا به قاف می‌رسند و به دیدار سیمرغ می‌روند. منطق‌الطیر جزء اوج‌های ادبیات فارسی است. عطار کسی است که آدمی مثل مولوی او را مقتدای‌خودش می‌داند و می‌گوید هفت شهر عشق را عطار گشته و ما اندر خم یک کوچه‌ایم. تعارف هم‌نمی‌کند؛ واقعاً این طوری بوده است. وقتی عطار می‌خواهد در شیوهٔ روایتش تعلیق ایجاد کند، از طریق‌داستان در داستان عمل می‌کند؛ از آغاز تا پایان. در مثنوی مولوی نیز داستان در داستان است. اینها جزءادبیات خواص ما هستند.

در ادبیات عوام، متل‌ها را داریم که داستان‌های کوچک عوامانه هستند؛ مثل خاله سوسکه، دویدم ودویدم و انواع و اقسام متل‌های دیگر. ساختار تمامی متل‌های ایرانی‌ای که مرحوم انجوی شیرازی دریک کتاب جمع‌آوری کرده است تودرتو است. در واقع این نشان می‌دهد که شاید یک نوع مثل اعلا یا یک نوع الگوی ساختاری اعلا در ذهنیت تاریخی و ضمیر ناخودآگاه جمعی ما وجود داشته باشد که‌داستان و روایت را این گونه تعریف می‌کنیم. چه در خواص و چه عوام‌مان وجود دارد. متل‌های دیگرمانند: موش دم بریده، شنگول و منگول، خاله سوسکه، گنجشکک اشی مشی، یک بز نیم بز، سنگ وگردو، پیرزن و قاضی، بلبل سرگشته. مشهورترین آنها همان داستان خاله سوسکه است که به جای این که‌تعلیق در خط واحد باشد، از طریق برخورد با شخصیت‌هاست. می‌شود گفت چکیدهٔ نحوه روایت خواص است.

۳. سینمای کیارستمی

حال تمام این توضیحات چه ربطی به آقای کیارستمی دارد؟ در واقع کیارستمی برای ما ایرانی‌ها یکی از مفاخر زنده فرهنگ و هنر است. از این نظر شناخت رستمی شناخت خود ما است. در واقع چیزی درهنر و کار کیارستمی است که اقبال جهانی را برایشان به وجود آورده است. به نظر من آقای کیارستمی درفیلمسازی ساختار روایت شرقی را برگزیده است.

شیوهٔ روایت غالب در دنیا شیوهٔ روایت ارسطویی است. ساختار ۹۹ درصد فیلم‌ها، به جز آنهایی که‌ساختار غیر متعارف دارند، ارسطویی است؛ چه در مورد داستان، چه در مورد کاراکتر و چه در موردتحلیل ساختاری‌ای که ارسطو کرده است. حال فیلمی که در دنیا متعارف است چیست؟ همان فیلمی‌است که در واقع هالیوود، سینمای غرب و سینمای آمریکا به دنیا صادر می‌کند، اما ما با آثار کیارستمی‌نوع دیگری از روایت را وارد ساختارهای روایت کردیم. به زعم من، کیارستمی آگاهانه از این ساختار روایت استفاده می‌کند. اگر فرض را بر این بگذاریم که ناخودآگاه بوده است، باز این ثابت می‌کند که این‌نوع شیوهٔ داستان‌گویی و روایت حتی در ناخودآگاه جمعی ما وجود دارد و حتی یک هنرمند درجه‌یک هم در واقع از تأثراتش برکنار نمانده است.

سیر تطور روایت در سینمای کیارستمی در فیلم‌هایش وجود دارد. اکثر فیلم‌های ایشان را دیده‌ام. ایشان‌یک سابقهٔ سی‌ساله در سینما دارند. اولین فیلم ایشان *نان‌وکوچه* ـ در سال ۱۳۴۹ ـ که شروع کارشان بود / یک نوع روایت‌شان «خطی» است. خطی یعنی

داستان‌هایی که طرح در یک خط تعریف می‌شود به‌عبارت دیگر دارای حوادث پیچیده نیست. البته ممکن است بگویید شاید این ساختار نزدیک به ساختارهای قصه‌های کوتاه است، آن چیزی که از چخوف و گی دو موپاسان می‌شناسیم. فرم روایت بیشتر آثار اولیهٔ کیارستمی مقداری چخوفی است. یعنی نحوهٔ روایت در داستان یک خط است.

توضیح این که اعتبار چخوف به داستان‌های کوتاه اوست، نه نمایشنامه‌هایش. به طور مثال در یکی ازقصه‌های چخوف، در داستان غم و اندوه، پسر درشکه‌چی می‌میرد. درشکه‌چی قصد دارد این غم را به کسی بگوید. در روسیهٔ آن زمان، مردم آن قدر درگیری دارند که کسی به او توجهی نمی‌کند و او هم یک درشکه‌چیِ ساده است که مردم سوار درشکه‌اش می‌شوند. حال می‌خواهد این غم و اندوهش را به‌کسی بگوید، اما هیچ کس برایش مهم نیست. در انتها در حالی که دارد دیوانه می‌شود، به سراغ اسبش می‌رود و به او می‌گوید که پسرش امروز مرد. در این قصه چخوف، داستان در یک خط است و دارای پلات پیچیده نیست.

قصه‌های اولیهٔ کیارستمی هم چخوفی است. یعنی بیشتر قصه‌ها کوتاه است. البته اگر باز پربیراه نرفته باشیم، می‌گفتند کیارستمی از *طبیعت بی‌جان* شهید ثالث بسیار ناراحت بوده است و *طبیعت بی‌جان* شهید ثالث بسیار متأثر از چخوف است. حتی شهید ثالث بعدها زندگیِ چخوف را به صورت سریالی که‌زندگی چخوف بود ساخت. شهید ثالث به شدت متأثر از زندگیِ چخوف بود و به نظرم خیلی هم در این کار موفق بود. چخوف خودش را بیش‌تر در سینما نشان می‌دهد تا در تئاتر. اما وقتی فرد بزرگی مثل استانیسلاوسکی نمایش «باغ آلبالو» یا «سه خواهر» را اجرا کرد، چخوف به او معترض بود. وقتی چخوف نمایش را دید، عصبانی شد و سالن تئاتر را ترک کرد. استانیسلاوسکی دنبالش رفت و پرسید چرا عصبانی شدید و رفتید؟ چخوف گفت من کمدی نوشته بودم و شما آن را تراژدی اجرا می‌کنید یعنی کارگردان بزرگی مثل استانیسلاوسکی نمی‌تواند دنیای چخوف را نشان دهد و در واقع چیزی که کمدی بود در درام اجرا می‌کند. بنابراین طنز چخوف بسیار پنهان است و در سینما بهتر از تئاتر می‌شود آن را نشان داد. ولی شهید ثالث، به گفتهٔ تمام چخوف‌شناس‌ها، واقعاً در *طبیعت بی‌جان* موفق و به حال وهوای چخوف نزدیک بوده است.

بنابراین در اولین فیلم‌های کیارستمی مثل *نان و کوچه*، *زنگ تفریح*، *تجربه*، *دو راه حل برای یک مسئله* و *لباسی برای یک عروسی*، یک داستان یک خطی داریم؛ شبیه چخوف. بعدها این یک خطی‌ها مقداری‌شدیدتر می‌شود. ممکن است اشتباه کنم و تحلیلم درست نباشد.

ولی از یک برهه به بعدشیوهٔ روایت ایشان آرام آرام به شیوهٔ روایتیِ شرقی نزدیک می‌شود؛ یعنی داستان‌در داستان و روایت در روایت، و از آن شیوهٔ چخوفی و از آن نحوهٔ روایت یک خطی عبور می‌کند. باز داستان‌هایش یک خطی است، ولی آرام آرام تودرتو می‌شود. از *خانه دوست کجاست*، که شاید در واقع نقطه عطف ایشان است، آغاز می‌شود. آن شیوهٔ مستندگونه و داستان یک خطی رها شده و بعد شیوهٔ روایت شرقی را پیش می‌گیرد. در *خانهٔ دوست کجاست*، پسری می‌خواهد دفتر مشق هم‌کلاسی‌اش را به او بدهد. در مسیر راه با آدم‌هایی برخورد می‌کند؛ با پیرمردی برخورد می‌کند که می‌گوید در قدیم پولی‌به ما می‌دادند و هر هفته کتکمان می‌زدند، اگر پول یادشان می‌رفت، کتک یادشان نمی‌رفت. این هیچ‌ربطی به ساختار داستان ندارد، چون پسری می‌خواهد دفتر مشق دوستش را بدهد؛ این داستان درداستان است. ساختار ارسطویی نیست. ساختار علّی نیست. یک فیلمساز روایی به سادگی می‌تواند این‌سکانس را بردارد و لطمه‌ای هم به داستان نمی‌زند. در ادامهٔ داستان می‌بینید، پسربچه جایی می‌رسد که‌دو سه نفر به او آدرس اشتباهی می‌دهند. باز به پیرمردی برمی‌خورد که می‌گوید: پسر جان! این پنجره‌ها را که می‌بینید چوبی هستند؛ دارند فلزی می‌کنند و آهنی کار می‌گذارند. تا این که آرام آرام به خانه‌می‌رسد. ماجراهایی که برای پسر رخ داده است علّی نیست و ساختار ریاضی و منطقی ندارد. به سادگی‌می‌توانید هر کدام را که بخواهید بردارید. آن ساختار مستحکم ارسطویی را دیگر نداریم. این شیوهٔ روایت در متل‌ها هم هست. مثل خاله سوسکه که در طی مسیری با کاراکترهای مختلف برخورد می‌کند.این متل‌ها که بسیار زیاد هم هستند، گذشته از آن ساختاری که در قصه‌های خواص مثل منطق‌الطیر وجود دارد، از طریق داستان در داستان پیش می‌روند.

کیارستمی از *خانهٔ دوست کجاست*، یکدفعه آن ساختار چخوفی

را رها کرده و آن را به ساختاری که‌مأنوس است و به ساختاری که متل است تبدیل می‌کند؛ روایت شرقی، ایرانی، منطق‌الطیری. البته ازکسی که یک عمر برای بچه‌ها فیلم ساخته هیچ بعید نیست. چطور می‌تواند از نحوهٔ روایتی که برای بچه‌ها داریم و از نحوهٔ داستان‌گویی‌ای که مادرها برای بچه‌ها می‌گفتند متأثر نباشد؟ حال تا چه حد آگاهانه و ناآگاهانه است، باید از کیارستمی پرسید. در نحوهٔ روایت چخوفی در قصهٔ کوتاه، داستان مهم نیست، شخصیت‌ها مهم هستند، چون فرصت داستان‌گویی در قصهٔ کوتاه وجود ندارد. در قصهٔ کوتاه،شخصیت‌ها را داریم یعنی داستان را از بحران شروع می‌کنیم. شخصیت را در یک بحران می‌گذاریم و داستان را به پیش می‌بریم. این خصلت قصهٔ کوتاه است که شخصیت مهم‌تر از داستان است. کاراکترمهم‌تر از پلات است.

از *خانهٔ دوست کجاست* به بعد ساختارش را می‌بینیم؛ مثل مشق شب - که البته تا حدودی ساختارش‌مستند است - ، *زندگی و دیگر هیچ*، *زیر درختان زیتون*، و بخصوص *طعم گیلاس* که به نظر من تبلور نحوهٔ روایت شرقی است و ایشان پختگیِ خود را در آن نشان داده‌اند. در فیلم *کلوزآپ* در صحنه‌ای، شخصی به یک قوطیِ خالی لگد می‌زد و این قوطی در سرازیری غلت می‌خورد و پایین می‌آید. در ساختار روایت‌فیلم به شیوهٔ متعارف، این صحنه مسخره است. اگر تقوایی یا بیضایی این صحنه را ببینند، فوری آن راحذف می‌کنند، چون معنی ندارد. این صحنه شاید یک و نیم دقیقه هم طول می‌کشد. کیارستمی در این‌داستان از نظر تصویری یک گریز ایجاد کرده است. در شیوهٔ روایتی که به کار می‌برد، ما را یک لحظه از داستان فارغ می‌کند. خودِ کیارستمی در مورد نقل داستان‌گوییِ خود می‌گوید: فاصله گرفتن از موضوع اصلی و به حاشیه پرداختن». این تعریف یعنی چه؟ یعنی گریز، یعنی یک لحظه تماشاچی از داستان فارغ‌می‌شود.

البته این شیوه‌ای بود که برشت هم در درام‌هایش به کار می‌برد. البته او به گریز می‌گفت «فاصله‌گذاری». به طور مثال در لابلای یک تئاتر جدی یک سری موسیقیِ کاباره‌ای و موسیقیِ مبتذل می‌گذاشت. زمانی‌که از او می‌پرسیدند این کارها چه معنی دارد؟ می‌گفت نمی‌خواهم تماشاچی غرق صحنه شود؛ می‌خواهم تماشاچی محصور در فیلم نباشد. می‌خواهم تماشاچی قاضی باشد و داوری کند. صحنهٔ نمایش صحنهٔ شعبده‌بازی نیست. برشت حتی به داستان‌گویی معتقد نبود و حتی اول، درام داستان را تعریف می‌کرد. آیا می‌دانید در این شیوهٔ داستان‌گویی، برشت از درام شرقی متأثر بوده است؟ در بعضی‌جاها ایجاد گریز می‌کرد تا تماشاچی فاصله بگیرد؛ البته با دو هدف مختلف. آن چیزی که برشت می‌گوید با آن چیزی که در درام شرقی‌است متفاوت است. در شیوهٔ ارسطویی، تماشاگر و خواننده به‌شدت مستغرق در داستان هستند. فارغ نیستند. گریز ایجاد نمی‌شود.

در *کلوزآپ* در صحنهٔ قوطی خالی، یک گریز ایجاد شد. سینما یک رسانه تصویری است و به همین خاطر از طریق تصویر بجاد گریز می‌کند. این به نظر من بسیار به آن نحوه روایت شرقی که ما می‌شناسیم نزدیک‌است. البته فیلم *کلوزآپ* ساختار روایت مستند دارد. زندگی و دیگر هیچ هم این گونه ساختار دارد. باز فیلمساز به راه می‌افتد و می‌رود تا آن دو پسر فیلم خانه دوست کجاست را پیدا کند. در ماجرای زلزله باز،خانه به خانه، کوچه به کوچه دنبال آن دو پسر بازیگر فیلم *خانه دوست کجاست* هستیم. در منطق‌الطیر، که مثال اعلای روایت شرقی است، دنبال این هستیم که هدهد کجاست. حتی ببینید؛ اینها چقدر از طریق مضامین شبیه هم هستند. در منطق‌الطیر، می‌روند تا شاه را پیدا کنند؛ به‌عبارتی سیمرغ و شاه کجا هستند؟ در زندگی و دیگر هیچ هم همان ساختار خانه دوست کجاست وجوددارد. متأسفانه من *زیر درختان زیتون* را ندیدم که آیا این طوری هست یا نیست.

به نظر من، در *طعم گیلاس* ساختار به شدت ناهموار است. یعنی درست مثل خاله سوسکه، یا موش دم‌بریده، مثل قصه‌های عوامانه، یک چیز به طور مرتب تکرار می‌شود: خاله سوسکه کجا می‌روی؟ می‌روم بر همدون -، منو با چی می‌زنی؟ ... مرتب تکرار می‌شود. در *طعم گیلاس*، یک نفر می‌خواهد خودکشی کند. این آدم دنبال کسی می‌گردد تا وقتی مرد، هفت بیل خاک بر روی سرش بریزد و هر آدمی را که‌می‌بیند به او می‌گوید آیا بعد از این که مُردم، هفت بیل خاک روی سرِ من می‌ریزی؟ درست یک ساختارمتل‌وار دارد. یعنی اصلاً ساختار علّی نیست و هیچ قاعدهٔ منطقی یا ریاضی ندارد شیوهٔ روایتی که در آن‌می‌بینیم شبیه به شیوهٔ روایت شرقی است. یعنی در یک خط واحد، با یک سری آدم یا کاراکتر

برخوردمی‌کند و فقط مشکلی را به طور مدام در میان می‌گذارد. به عبارتی ترجیع‌بندی دارد: وقتی من مُردم، تو می‌آیی هفت بیل خاک بریزی روی من؟ از اول تا آخر همین است و شما به سادگی می‌توانید هر کدام از اینها را در بیاورید.

در ساختار روایت ارسطویی، اگر یک جزء را بردارید همهٔ ساختمان فرو می‌ریزد. ارسطو در منطقش می‌گوید تعریف باید جامع و دقیق باشد. این تعریف در داستان نیز صادق است؛ جامع و مانع. داستان زنجیروار و علّی است. اما در فیلم *طعم گیلاس*، به راحتی می‌توانید هر کدام از این اپیزودها را بردارید و به ساختار هم لطمه‌ای نمی‌خورد. یک جور گریز در گریز، داستان در داستان و بیشتر ساختار مثل دارد. درطعم گیلاس، اول به یک موزاییک‌ساز، بعد آدمی که زباله جمع می‌کند، بعد یک طلبهٔ افغانی، یک سرباز و بعد با آن آدمی که در موزهٔ محیط زیست کار می‌کند برخورد می‌کنیم. ترجیع‌بند آن این است. داستان‌هم از اول تعریف شده است: آدمی است که دنبال انتحار است و دنبال این است که کسی دفنش کند.

کیارستمی کسی است که سال‌ها برای کودکان فیلم ساخته و کودکی در او زنده است. یکی از تعاریفی که در مورد انسان‌ها می‌گویند، این است که آدم‌های زنده آدم‌هایی هستند که کودکی در آنها زنده است. حتی در بزرگسالی کودک در آنها نمرده است؛ کسی که دغدغه پنجره‌های چوبی و پنجره‌های بزرگ و نفیس و بی‌نظیری را دارد که به جای آنها پنجره‌های آهنی جایگزین می‌شود؛ کسی که از کلیشه و تقلیدبیزار است. هیچ بعید نیست که، چه به طور خودآگاه و چه به طور ناخودآگاه از الگویی در روایت داستانش پیروی کند که در ضمیر ناخودآگاه جمعی فرهنگ و قوم خودش وجود دارد و آن الگو، الگوی روایت شرقی است.

۴. پایان سخن

این بحث یک بحث شناختی است؛ بحث ارزشی نیست. ما نمی‌خواهیم بگوییم این بهتر است یا آن، بلکه می‌خواهیم بگوییم در مقابل آن ساختارها، ساختار دیگری داریم که ساختار روایت شرقی است. در منطق‌الطیر به راحتی می‌توانید یک داستان را بردارید در مثنوی هم همین طور ست. البته ممکن است، در ساختار روایت شرقی، اگر اپیزود یا یک داستان را بردارید، از نظر صوری لطمه نزند ولی از نظرمعنایی لطمه می‌زند. یعنی در واقع آن علیت معنایی در ساختار روایت شرقی وجود دارد در حالی که‌ساختار روایت به شیوهٔ ارسطویی صوری و ظاهری است. اگر یک پله را بردارید بقیهٔ پله‌ها می‌ریزد، ولی‌در فرم روایت شرقی، به جای این که صوری باشد معنایی است. اگر شما این داستان را بردارید از نظرصوری لطمه نمی‌خورد، بلکه از نظر معنایی لطمه می‌خورد. از نظر صوری در فیلم *طعم گیلاس* قوطی بی‌معنی است.

خیلی از فیلمسازان شیوهٔ روایتشان داستان‌گویی است. تعریف سینمای کلاسیک چیست؟ سینما تحقق‌عینیِ رمان است. ولی بعدها ما می‌بینیم به جای رمان، داستان کوتاه است. در شیوهٔ داستان‌گوییِ مثلاً کیارستمی یا برسون یا حتی تارکوفسکی و یا به عبارتی نوگراها و یا کسانی که فیلمسازی‌شان متعارف‌نیست، تعریف داستان یک خطی است.

البته این بحث ارزشی هم هست. یعنی همین قدر که بگوییم ما در فرهنگ‌مان و در هنرمان شیوه‌ای داریم‌که در مقابل یک شیوهٔ جهانی قرار دارد، این حرفِ کمی نیست. این همان ارزشی را دارد که معماریِ ایران دارد.

اتفاقاً در تحقیقی که انجام می‌دادم، دیدم ساختار معماریِ ما هم تودرتوست. در ساختار فرنگی میل به‌بیرون دارد، یعنی برون‌گراست. بیرون بناها در معماریِ فرنگی خیلی اساسی است، اما در معماریِ شرقی گرایش به داخل است. از طریق تودرتویی است. وقتی وارد مسجد یا یک خانهٔ قدیمی می‌شوید،اول از درِ بزرگ وارد می‌شوید، بعد وارد دالان و بعد وارد یک فضای بیرونی و بعد اندرونی. تودرتودرست مثل شیوهٔ روایت‌مان است. حتی معماری نشان می‌دهد که این ساختار ناخودآگاه جمعیِ ما بوده است. در شرق میل به این تودرتویی، یعنی همه چیز در همین شهر عشق بودن است.

در شیوهٔ روایت ارسطویی، همه چیز ریاضی است؛ مسئله‌ای هست که باید حل شود. قاتل چه کسی‌است؟ عاشق چه کسی است؟ ادیپ وقتی می‌خواهد وارد شهر شود، معما حل می‌کند. ابوالهول از او یک معما می‌پرسد که آن چه موجودی است که صبح‌ها چهار پا، ظهرها دو پا و شب‌ها سه پا است. صدها سال بود که ابوالهول کنار دروازهٔ شهر از مردم می‌پرسید. هر کس بلد نبود او

را می‌کشت. تا این که ادیپ می‌آید. ادیپ جواب می‌دهد انسان است که وقتی کودک است چهار دست و پا است، در جوانی دو پا است و در غروب زندگی‌اش عصا به دست می‌گیرد و سه پاست.

ولی در شیوهٔ روایت شرقی، ما وارد یک آیین می‌شویم. درست مثل لولهٔ آزمایشگاهی ما را سرد و گرم می‌کنند: همان کاری که شهرزاد در «هزار و یک شب» می‌کند. حتی هفت شهر عشق عطار هم یک جورآیین است.

در روایت شرقی، ما همراه قهرمان داستان سیر و سلوک می‌کنیم. در فیلم *خانه دوست کجاست*، دنبال‌خانه دوست هستیم. همراه پرندگان منطق‌الطیر دنبال سیمرغ هستیم. هفت وادی را طی می‌کنیم. داستان را می‌دانیم، اما می‌خواهیم دنبال دوستمان برویم. می‌خواهیم اگر روزی جایی افتادیم، هفت بیل خاک رویمان بریزند. این سیر و سلوک است. در نتیجه، وقتی درام شرقی تمام می‌شود، به یک پالودگی می‌رسیم؛ همان چیزی که آرزوی ارسطو است که می‌گوید هدف درام تزکیه است. در آن جا ما جدول و معما را حل می‌کنیم، ولی در این جا سیر و سلوک می‌کنیم. سیمرغ پیدا می‌کنیم. هفت شهر عشق را پیدامی‌کنیم، پا به پای قهرمان، خانهٔ دوست را پیدا می‌کنیم.

نیاز بشر و سرشت بشر واحد است. سرگذشت بشر واحد نیست. یعنی ما برای یک سئوال واحد پاسخ‌های متفاوت پیدا می‌کنیم. یک نوع پاسخ، پاسخی است که ارسطو پیدا کرده است. ولی این پاسخ اول و آخر نیست. هر چند سیطرهٔ جهانی دارد. ولی این دلیل نمی‌شود که پاسخ‌های دیگری نبوده باشد. متأسفانه سیطرهٔ تجربه و علوم، یعنی روش‌های علمی و تجربی در علوم انسانی، یک نوع سوءتفاهم ایجاد کرده است. فکر می‌کنیم سیطرهٔ جهانی دارد، پس حقانیت هم همراه آن است. این هست وجزء این نیست. خیر؛ آدم، آدم است و آدم نیاز به نمایش دادن داشته است. اما این چگونه نمایش دادن یک‌جور نبوده است، و راه‌هایش هم یکی نبوده است. بشر راه‌های متفاوتی پیدا کرده است. تا به امروز دو راه‌عمده داریم.

در اروپا در واقع آن چیزی که به نام «رنسانس» می‌شناسیم «یونان» است. و در واقع آن چیزی که به عنوان‌آمریکا می‌شناسیم بازمانده و میراث‌خوار اروپاست. این‌ها یک جور هموژن هستند. این جهانی بودنش‌به دلیل هموژن بودن است و به دلیل سیطرهٔ مدنی است. به عبارتی دیگر شاید به علت سیطرهٔ علوم‌تجربی است که خصلت عام بودن دارد و در همه جای گیتی همین است. این مسأله تعمیم پیدا کرده است. در آمریکای لاتین، گارسیا مارکز ادامهٔ رمان غرب است، ادامهٔ استاندال است، ادامهٔ داستایوفسکی است. ولی در خود غرب، مثلا دن کیشوت سروانتس، متأثر از هزار و یک شب است. یعنی اگر سروانتس هزار و یک شب را نمی‌خواند، دن کیشوت را خلق نمی‌کرد. دن کیشوت پدر رمان‌غرب است.

فیلمنامه‌نویس مشهوری به نام ژان کلود کریر، در نقدی که بر آثار آقای کیارستمی داشته است، می‌گوید:ما دو نوع روایت داستان داریم: اول روایت دراماتیک (شیوهٔ ارسطویی) شامل کشمکش، قهرمان وضدقهرمان؛ و یک نوع روایت شرقی که مثال اعلایش منطق‌الطیر عطار است. این تعریف آنها از آقای کیارستمی است. البته اگر این را اول نگفتم به این خاطر است که ما ایرانی‌ها عیب بزرگی داریم و آن این‌است که اگر یک فرنگی حرفی را بزند گوش‌ها را تیز می‌کنیم. ولی اگر بگوییم این کشف را منوچهر یاری ـ که هیچ کسی نیست و مشهور نیست ـ گفته است، آن وقت می‌گوییم منوچهر یاری کیست که حرفش مهم باشد!؟

پیش از این گلشیری از جمله کسانی است که روایت شرقی را دنبال می‌کرد. حتی «شازده احتجاب» را براساس «خشم و هیاهو»ی فالکنر نوشته است. گلشیری دقیقاً در مورد قصه به این نتیجه رسیده بود. درواقع «باغ در باغ» گلشیری شیوهٔ روایت قصه در قصه دارد که شیوهٔ روایت شرقی است. برهٔ گمشده راعی‌نیز داستان در داستان است.

حتی میلان کوندرا در مقدمه‌ای که در «جاودانگی» نوشته است، ناخودآگاه به این نکته اشاره می‌کند. مثال‌دوچرخه را از کوندرا گفتم. او می‌گوید دو نوع شیوهٔ داریم: یک نوع شیوهٔ داستان‌گویی و قصه‌نویسی؛ که‌همان مثال دوچرخه‌سوارهاست که تعمیمش می‌دهیم. این شیوه‌ای است که در قصه‌گویی غرب متعارف بوده است. و بعد می‌گوید می‌خواهم به روایتی نزدیک شوم که این روایت شبیه به سفر است و ما در آن برای مهمان‌ها غذا چیده‌ایم که از هر کدام می‌خواهند استفاده کنند. آیا این ما را نزدیک نمی‌کند به این که هر جای داستان را خواستیم حذف کنیم؟

حالا ما باید به این نتیجه برسیم که آیا این یک شیوهٔ محجور

است؟ خیر؛ فرنگی‌ها از یک نظر قوی برخوردارند؛ مثل مورچه عمل نمی‌کنند، مثل زنبور عسل عمل می‌کنند. این حرف دکارت است که کارمحقق این نیست که تنها جمع‌آوری کند، بلکه باید همانند زنبور عسل بگیرد و تبدیل کند. اتفاقاً فرنگی‌ها در این کار استادند. پیتر بروک وقتی تعزیه را دید، رفت و یک شیوه به وجود آورد. دن کیشوت متأثر از «هزار و یک شب» است و نقطه عطف رمان است و همان قدر نو است که رمان میلان کوندرا نو است.

کارل پوپر، که یکی از استادان مسلم فلسفهٔ علم است، می‌گوید خیلی از مباحثی که از علوم تجربی وارد علوم انسانی شده، اشتباه بوده است. حتی در مورد تکامل، می‌گوید تکامل نبوده و تطور بوده است. به اعتقاد روش‌شناس‌های جدید، علمی بودن یعنی ابطال‌پذیر بودن. اگر یک فرضیه را دیدید که نشود ابطالش کرد، دیگر علمی نیست. ارسطو جزء کسانی بوده که از رنسانس به بعد بیشترین حملات به او شد، از گالیله شروع شد. اتفاقاً ارسطو در علوم انسانی موفق‌تر بوده است. اولین جایی که به او لطمه می‌خورد در علوم تجربی است. ارسطو معتقد بود علم بر سه نوع است: علم اولی که ماوراءالطبیعه‌است، علم وسط که ریاضیات است، و علم طبیعیات. تمام فرضیات ارسطو بر این استوار است که زمین‌مرکز عالم است. گالیله و کوپرنیک، به محض این که ثابت کردند که زمین مرکز عالم نیست، تجربهٔ ارسطو بر باد رفت. منطقش هم البته بطلمیوسی است. یعنی هیئت بطلمیوسی است. هگل در میان فلاسفه،اولین کسی است که منطق ارسطویی را ناقدانه بررسی می‌کند. یعنی به جای منطق صوری، منطق‌دیالکتیکی می‌آورد. منطق ارسطویی بر دو اصل استوار است: بر اصل «هو» یعنی هر چیز همان است که‌هست و اصل «عدم تناقض»، که هر دو را هگل نفی می‌کند. بعد منطق‌های دیگری می‌آید، مثل منطق‌دکارتی.■

* (۱۳۷۴/۷/۴)، هفتمین نشست از سلسله مباحث هنر، اندیشه و ادب در گسترهٔ فرهنگ ایرانی ـ اسلامی.

۱. (سخنران) سه ترجمه از فن شعر به فارسی وجود دارد: ترجمه عبدالحسین زرین‌کوب، ترجمهٔ مجتبایی، و ترجمهٔ سهیل افنان.

۲. سید فیلد / چگونه فیلمنامه بنویسیم / ترجمهٔ مسعود مدنی / تهران / عکس معاصر / ۱۳۶۳ / ترجمهٔ حسین نجاتی، تهران: نجاتی ۱۳۷۲.

۳. ابوالقاسم انجوی شیرازی / تمثیل و مثل / تهران / امیرکبیر.