Practical Rhetoric & Rhetorical Criticism
Vol. 6, No. 2, January 2022 (15-31)
DOI: 10.30473/prl.2022.62974.1945

دوفصلنامه علمی، بلاغت کاربردی و نقد بلاغی
دوره ۶، شماره ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۰ (۳۱-۱۵)

خوانش فیلمنامه‌های سوررئالیستی تری گیلیام بر اساس رویکرد پدیدارشناسی هرمنوتیک پل ریکور

*** لیلا منتظری[۱]، نرگس الهی[۲]**

۱. دانشکده عمران، هنر و معماری، گروه تخصصی هنر ، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران

۳. دانشکده عمران، هنر و معماری، گروه تخصصی هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران

(دریافت: ۱۴۰۰/۱۱/۲۱ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۲/۱۷)

Reading of Terry Gilliam's Surrealist Scripts with Paul Ricoeur's Hermeneutic Phenomenology

*** leila Montazeri[1], Narges Elahi[2]**

1. Faculty of Civil Engineering, Architecture, Art -Department of Art, Islamic Azad University Science and Research Brach, Tehran

2. Faculty of Civil Engineering, Architecture, Art -Department of Art, Islamic Azad University Science and Research Brach, Tehran

(Received: 10/Feb/2022 **Accepted:** 7/May/2022**)**

Original Article

مقاله پژوهشی

Abstract:

This study intends to investigate the effect of symbols and metaphors in Terry Gilliam's surrealist screenplays with Paul Ricoeur's hermeneutic phenomenological approach. According to me, his commentator Gilliam allows his characters to float in the heart of topics such as archetypes, narratives, history, time and place, to be redefined by Gilliam as unique phenomena. The researcher aims to discover the secondary meanings of the world of Terry Gilliam's screenplay texts in a dialectical process and intends to interpret Gilliam's screenplays based on Paul Ricoeur's hermeneutic views. The researcher aims to discover the secondary meanings of the world of Terry Gilliam's screenplay texts in a dialectical process and intends to interpret Gilliam's screenplays based on Paul Ricoeur's hermeneutic views. Paul Ricoeur believes that in order to give wings to the imagination, reality must be suspended, so that by returning to the nature of objects and filling in the role of metaphors within the text, we can remove their original meaning and add new meanings to them. By this definition, the function of the power of the human imagination in Gilliam Berg's works is a winner for him so that the heroes of his works can advance the story in an unreal world. Examples that Gilliam has hermeneutically addressed in Monty Ponty's screenplays, Captive Time, Brazil, The Adventures of Baron Maychusen, can be traced back to storytelling, redefining narratives, joking with myths, and redefining stories with a transhistorical approach. The research model in this research is intuitive phenomenology, which instead of focusing on reality, pays attention to the hidden concepts and how the phenomena occur. In a descriptive-analytical way, the researcher intends to move towards the nature of phenomena and the interpretation of secondary concepts of Gilliam's screenplays in order to better understand this artistic approach to the manifesto of surrealism through phenomenological reading.

Keywords: hermeneutic, making history, prefiguration, Figuration, Meta figuration

چکیده:

این پژوهش قصد دارد به بررسی تأثیر نمادها و استعاره‌ها در فیلمنامه‌های سوررئالیستی تری گیلیام با رویکرد پدیدارشناسی هرمنوتیک پل ریکور بپردازد. گیلیام بنا به منِ مفسرش این امکان را به کاراکترهایش می‌دهد در دلِ مباحثی چون کهن‌الگوها، روایات، تاریخ، زمان و مکان شناور باشند، تا از جانب گیلیام به‌عنوان پدیده‌ای منحصر به فرد، بازتعریف شوند. هدف محقق کشف معانی ثانویه جهان متون فیلمنامه‌های تری گیلیام در یک فرآیند دیالکتیکی است و قصد دارد فیلمنامه‌های گیلیام را بر مبنای آرای هرمنوتیک پل ریکور تفسیر نماید. پل ریکور معتقد است برای پَر و بال دادن به قوه‌ی خیال باید واقعیت را به حالت تعلیق درآورد، تا با بازگشت به ماهیت اشیاء و پُر رنگ کردن نقش استعاراتِ درون متنی، بتوان معنای اولیه‌ی آنها را کنار زد و معانی جدیدی به آنها افزود. با این تعریف کارکرد قدرت خیال انسان‌ها در آثار گیلیام برگ برنده‌ای برای اوست تا قهرمانان آثارش بتوانند پیش‌برنده‌ی داستان در جهانی غیرواقعی باشند. از نمونه‌هایی که گیلیام در فیلمنامه‌های مونتی‌پونتی، زمان به اسارت گرفته شده، برزیل، ماجراهای بارون مایچوزن، به آنها پرداختی هرمنوتیک داشته است میتوان به بازشناخت حکایات، بازتعریف روایات، شوخی با اساطیر، بازتعریف قصص با رویکردی فراتاریخ‌نگارانه اشاره کرد. الگوی تحقیق در این پژوهش پدیدارشناسی شهودی است که به‌جای پرداختن به صرف واقعیت، به مفاهیم نهفته و چگونگی پدیده‌ها توجه دارد. محقق با شیوه‌ی توصیفی، تحلیلی قصد دارد به سمتِ ماهیت پدیده‌ها و تفسیرِ مفاهیم ثانویه‌ی فیلمنامه‌های گیلیام حرکت کند تا با خوانشی پدیدارشناختی بتواند به شناخت بهتر این رویکرد هنری با مانیفست سوررئالیسم دست یابد.

واژه‌های کلیدی: پل ریکور. هرمنوتیک. تاریخ‌سازی. پیشاپیکربندی. فراپیکربندی. بازپیکربندی.

*** نویسنده مسئول:** لیلا منتظری
E-mail: nargeselahi@yahoo.com

*Corresponding Author: leila Montazeri

۱- مقدمه

سوررئالیسم[1] مکتبی برای فرار از واقعیت‌گرایی و شناختِ عوالمِ وهم، رویا و جنون است. آندره بروتون[2] دریچه‌ی هنر را بر روی تمامی پدیده‌های عالم گشود تا سوررئالیست‌ها بتوانند اسرار سرنوشت انسان و جهانِ هستی را از منظر ذهن منِ هنرمند کشف و شهودی دوباره کنند. از منظر بروتون هنرمند ابداع نمی‌کند، بلکه حقیقتِ خویش را کشف می‌کند. «ماهیت واقعی اندیشه من شامل چیزی است که هنوز نمی‌دانم، اما دقیقا می‌دانم دنیای دیگری وجود دارد، دنیایی غیرقابل تصور از خیالپردازی‌ها، فرضیات، آرزوهای از دست‌رفته و دروغ‌هایی که مرا متقاعد می‌کند رسالتم را کوچکترین تصحیحی نکنم. (Breton,2005,x) ازین‌رو فیلمنامه‌های سوررئال تری گیلیام را میتوان نمونه‌ای هرمنوتیک دانست که مولف در خلقِ آنها سعی داشته است نسبت به تمامی پدیده‌های هستی به دیده‌ی شک و با نگاهی منحصر به فرد بنگرد؛ تا هرجا مولف در خط روایی آثارش به آرکی‌تایپ‌ها یا قصص تاریخی اشاره کند، مشابه اسناد و کتب تاریخی موجود نباشد، بلکه در تمامی خطوط روایی فیلمنامه‌هایش بتوان نوع نگاه و تجربه‌ی زیستی فردی تری گیلیام را شاهد بود. همین نگرش منجر به خلق مضامین جدیدی شده است که از آن حکایت اولیه توسط مولف بازپیکربندی و بازآفرینی شده است. به عنوان نمونه میتوان به بازشناخت کهن الگوی شاه آرتور، شوخی با اساطیری چون ایزد مارس و ملکه کاترین، ذهن‌گرایی کاراکترها، خلقِ جهانی غیرواقعی و فراواقعی در متن، به هم زدن نظم زمانی، مکانی و روایی داستان با رویکردی فراتاریخ‌نگارانه اشاره داشت. همچنین استفاده تری گیلیام از عناصر صحنه به‌عنوان یک موجود دارای فهم، دراماتیزه کردن اشیاء برای هویت‌بخشی به آنها و کاراکتربخشی به سایر موجودات زنده، برای بازتعریف مفاهیمی چون شناخت هستی انسان، قابل اعتنا و بررسی است. قابل‌ذکر است پرداخت سوررئالیستی تری گیلیام در فیلمنامه‌هایش بی‌شباهت به نگرش هرمنوتیک پل ریکور[3] نیست که فن هرمنوتیک را نظریه‌ی کنش فهم در روابطش با تفسیر متون می‌نامید. از منظر پل ریکور هر مخاطب در مواجه با آثار پیشین، منِ مفسری است که باید در پی کشف استعارات و معانی ثانوی آن متون باشد. همین نکته به آثار ادبی و هنری این امکان را می‌دهد درنهایت متنی باشند گشوده، با تعداد بی‌پایانی از تاویل. درواقع همین توجه به ادراک فردی و برداشت شخصی از پدیده‌ها بود که متفکران قرن بیستم را واداشت تا دست از نگرش سنتی به مطالعه‌ی آثار هنری بردارند و جایگاه اثر را از صاحب اثر جدا کرده، و بتوانند معانی متفاوتی را از زوایای مختلف یک اثرِ واحد خوانش کنند. ازین‌رو بی‌راه نیست اگر بتوان نظریه‌ی دریافت پل ریکور را سوی دیگری ازخوانشِ[4] رولان بارت[5] تعبیر کرد. «متن ساختاری از نشانه‌هاست که ارزش‌هایی تعیین شده و مفروض دارد، اما دلالت‌های ارزشی که نویسنده مطرح می‌کند، لزوما با آن‌چه خواننده دریافت می‌کند، یکی نیستند.» (احمدی، ۱۳۹۶: ۲۲۴)

از منظر پدیدارشناسان هرمنوتیک، نگاه به واقعیت با روش‌های مرسومِ اثباتی، متفاوت است و سه ویژگی مهم دربردارد: واقعیتِ واحد وجود ندارد؛ واقعیت متکی به ادراکات شهودی است که از فردی به فرد دیگر متفاوت است و در طول زمان تغییر می‌کند؛ و آنچه می‌دانیم و می‌شناسیم فقط در موقعیت موردیِ داده شده، واجدِ معنی است. از آنجایی که مانیفست پدیدارشناسی هرمنوتیک پل ریکور برگرفته از شناختِ مضامین، درک استعاره‌ها، بازتعریف معانی نهفته و ثانویه، و دیالکتیک معنایی آنها با روش شهودی بی‌واسطه است؛ ازین‌رو تلاش محقق بر اینست با خوانشی پدیدارشناختی بتواند به شناختِ بهتری در شباهت‌ها و تفاوت‌های این رویکرد هنری با مانیفست مکتب سوررئالیسم دست یابد که همانا کشف معانی ثانویه‌ی واقعیت هستی، بر اساس شهود و بینشی خیالی است. در واقع امکان چنین شباهتی در مانیفست سوررئالیسم و آرای هرمنوتیک پل ریکور، محقق را در برابر این پرسش قرار داده است که میتوان این نگرش سوررئالیستی را مشابه آرای پدیدارشناسی هرمنوتیک پل ریکور دانست که آگاهی را در گرو شهودگرایی و دیالکتیک معنایی می‌دانست که برگرفته از پویایی قوه‌ی تخیل است؟

گفتنی است در زمینه‌ی رویکرد نظری پدیدارشناسی هرمنوتیک پل ریکور مقاله‌ای تحت عنوان «*استعاره و آفرینش معنا در سخن شاعرانه (بررسی آرای پل ریکور در کتاب استعارهٔ زنده با تکیه بر چکامهٔ تیره‌بختی اثر آلفرددو وینی)*» موجود *است که* توسط ساقی فرهمندپور، دانشجوی گروه زبان فرانسه، واحد تهران مرکز، دانشگاه آزاد اسلامی در سال ۱۳۹۹ نگاشته شده است. محقق در مقاله فوق، سعی داشته است از منظر آرای هرمنوتیک پل ریکور به مضامین نهفته و استعارات درون متنی

[1] Surrealism
[2] Andre Breton
[3] Paul Gustave Ricœur
[4] reading
[5] Ronald barthes

اشعار آلفردو وینی بپردازد. همچنین در زمینه‌ی سینمای سوررئال تری گیلیام هیچ عنوانی در ایران صورت نگرفته است. اما مقالاتی درباره‌ی سینمای سوررئالیستی تری گیلیام به زبان انگلیسی موجود است که می‌توان آنها را زمینه‌ساز این پژوهش تلقی کرد. از جمله میتوان به "1984 to Brazil: From the Pessimism of Reality to the Hope of Dreams"[1] اشاره داشت که محقق در آن، ضمن بررسی شباهت فیلم برزیل با کتاب ۱۹۸۴ نوشته جورج اورول، انسان را در مقابل پادآرمان‌شهری که در آن احاطه شده است همچون موجودی سرخورده و تحتِ سلطه معرفی می‌کند. روش تحقیق در این مقاله توصیفی و تحلیلی است و بر مبنای روش کتابخانه‌ای انجام خواهد گرفت؛ و ابزار موردنیاز برای گردآوری داده‌های تحقیق به صورت مشاهده و فیش‌برداری خواهد بود. روش نمونه‌گیری در این پژوهش با توجه به ماهیت پژوهش، روش نمونه‌گیری هدفمند از فیلمنامه‌های سوررئالیستی تری گیلیام است.

۱-۱- مانیفست سوررئالیسم

اگرچه روانِ آدمی از دیرباز با تخیل، رویا و خرافه پیوندی دیرینه داشته است اما در تاریخِ هنر و ادبیات، سوررئالیست‌ها پرچم‌دار بی‌چون و چرای رویاپردازی شدند تا نامشان همواره با آزادی ذهن و تخیلی پویا گره بخورد. مکتبی که چشمش را به فراواقعیت‌ها دوخت تا با کمک صور خیال و نگارش خودکار بتواند مفاهیمِ پنهانی جهان را از لابلای زندگی تحمیلی بشر بیابد. «نگارش خودکار در آغاز این امید را بخشید که منطقی عمیق‌تر و شاعرانه در بی‌نظمی ظاهری گفتارهای نیندیشیده پیدا کنند، مفهومی که بعد در میان‌شان مطرح شد، یعنی تصادف عینی نقش مهم در ادراک نشانه‌هائی که حضور ما در دنیا برمی‌انگیزد بازی کرد.» (سید حسینی، ۱۳۹۴، ج۲، ۸۰۹) سوررئالیست‌ها به‌عنوان نسل جوان روشنفکری که شاهد فروپاشی موطن خود متاثر از عواقب جنگ جهانی اول بودند؛ وقتی با توشه‌ی خردورزی جوابی برای پرسش‌های خود نیافتند، راه نجات ازین مخصمه‌ی پیش‌آمده را غرق شدن در رویا دانستند. ازین‌رو برای کنار آمدن با زمانه‌ی خود، مُسکنی به نام تخیل محض و غوطه‌ور شدن در اوهام یافتند. «تخیل که هیچ محدودیتی نمی‌شناسد از این پس مجاز به تطبیق دادن با قوانین یک فرد است آن هم به شیوه‌ی دلخواه او» (Breton, 1924,1) سوررئالیست‌ها با توسل به روح و روان، و سر سپردن به تصاویر متناقض، و دل دادن به کشف و شهود فردی، پر و بال دادن به نگارشِ خودکار، و اهمیت دادن به شرح خواب و توصیفِ روایات در حالت خلسه قصد داشتند نگرششان را به جهانِ هستی تغییر دهند تا هرکدام بتوانند مفسر جهان فردی خویش باشند. «برای کسی که از بیرون ناظر است، سوررئالیسم هیولائی شگرف و نامعقول است. اما برای کسی که توانسته باشد وارد آن شود، خارق‌العاده‌ترین کشف و شهود انسانی است. اولی گمان می‌کند که انحصار عقل سلیم را در اختیار دارد، اما دومی از ورود به دنیاهای نامشکوف فراواقعیت، یعنی نه در غیرواقعی، بلکه در قلب واقعیت سرمست می‌شود.» (سید حسینی، ۱۳۹۴، ج۲: ۷۸۴) برای سوررئالیست‌ها گذر از عقل و رها شدن از واقعیت یک الزام بود و نه راه‌حل. راه حلی که به آنها فرصت می‌داد تا بتوانند زندگی را تاب بیاورند. ازین‌رو سوررئالیست‌ها خود را موظف دیدند مابین قدرتِ روح و قدرتِ زمانه، تا انتهای خیالبافی محض پیش بروند و خلاقیت خود را بر روی هیچ دری نبندند. «دایره‌المعارف فلسفه‌ی سوررئالیسم مُبتنی است بر واقعیتِ برتر، غرق شدن در عوالم مطلق رویا، و دل سپردن به یک جریان بی‌فکری خودآگاه. این جنبش تمایل دارد یکبار برای همیشه تمام مکانیسم‌های روانی ذهن را خراب کرده و خودِ روح را به عنوان حلال همه مشکلات اصلی زندگی جایگزین آنها کند.»(Breton,1924,5) سوررئالیست‌ها به رهبری آندره بروتون به هنرمندان آموختند برای توصیف جهانِ بیرونی بهتر است به‌جای تقلیدِ صرف از طبیعت، به درون خویش بازگردند. آنها به همگان سفری به جهان پر رمز و راز خویشتن را پیشنهاد دادند تا با کمک گرفتن از قدرت‌های نهانی خود بتوانند درکی نوین از جهان فردی بدست آورند. درک و تجربه‌ای فردی که به آنها قدرت می‌داد تا با زبانی استعاری و تمثیلی مقابل شر زمانه بایستند. «ذهنی که در سوررئالیسم فرو می‌رود طلایی‌ترین بخش دوران خود را با هیجانی زیبا زندگی می‌کند. برای چنین ذهنی، این همان حالتی است که شخص در حال غرق شدن تجربه می‌کند، در فاصله‌ی کمتر از یک ثانیه تمام لحظات غیرقابل حل زندگی‌اش مقابل چشمانش حل می‌شود، و چه چیزی هیجان‌انگیزتر ازین غرق شدن.» (Breton,1924,5) با پایان جنگ جهانی اول بروتون بنا به عقاید صریحِ سیاسی که در مجامع روشنفکری از خود بروز

[1] Rogers, Richard A. (1990). "1984 to Brazil: From the Pessimism of Reality to the Hope of Dreams" .Text and Performance Quarterly. Abingdon, England: Taylor & Francis

می‌داد و بخاطر جدا شدن از نهضت دادائیسم، خود را موظف دید بیانیه‌ای برای نگرش عقاید سوررئالیستی خود به‌رشته‌ی تحریر درآورد. «اسم اولین نشریه‌ی گروه، *انقلاب سوررئالیستی*[1] که در دسامبر ۱۹۲۴ در آمد، حکایت از تعهدی به دگرگونی بنیادین می‌کرد که به سرعت، با همان اشتیاقی که عرصه‌ی روانشناختی را دربرگرفته بود، حوزه‌ی سیاسی را هم فراگرفت و سرانجام نشریه‌ی جدیدی را به بار آورد به نام پرمعنی *سوررئالیسم در خدمت انقلاب*[2] » (بیگزبی، ۱۳۹۹، ۵۸). بروتون متاثر از مارسل پروست[3] دیوانگی را ستود «هر چیز بزرگ در جهان آفریده‌ی روان‌نژندهاست.» (هاوزر، ۱۳۶۳، ۱۲۱) اما جنون و دیوانگی تنها پیشنهاد بروتون به هنرمندان سوررئالیستی در اولین مانیفستش نبود. او سوررئالیست‌ها را به روش‌های ساختارشکنانه‌ی دیگری چون اشتیاق به امور شگفت‌انگیز، باور به تصادفی بودن امور، نفرت از منطق‌گرایی و عقل‌محوری، تمایل به زیبایی تشنج‌آور و بازتعریف ماهیت اشیاء دعوت کرد. «این اشیای رویایی به خاطر کیفیت تداعی‌گرشان انتخاب می‌شدند و به تعبیری ادامه‌ی حاضری‌های دوشان بودند، اما هدف اصلی آنها برانداختن سوداگرایی بود _ آشفته کردن ناظر ظاهربین، درهم ریختن تصور او از واقعیت، و به او دادن امکان نیم‌نگاهی به شگفت‌انگیز» (بیگزبی، ۱۳۹۹، ۶۹) شیوه‌ی نامتعارفی که در مکتب سوررئالیسم الگو قرار گرفت، هنرمندان را وادار نمود تا به اهمیت روح در برابر جسم، ذهن در برابر عقل، تخیل‌ورزی بجای خردورزی، نگارش خودکار با کمک ضمیر ناخودآگاه، شیءمحوری، دگراندیشی سوق داده شوند. «هر نماد به معناهای ضمنی، فرعی، و به ظاهر بی‌اهمیتی بازمی‌گردد، و نه به معنای سرراست. نشانه‌های هر محصول خیال‌پردازی یا فانتزی، تقلید ساده‌ی رخدادی که در گذشته اتفاق افتاده نیستند، بل همواره به مواردی میانجی ارجاع می‌شوند که به یاری آن‌ها تنها می‌توان از جنبه‌هایی از واقعیت باخبر شد. علت وجود این موارد میانجی، کنش واپس زدن آگاهی است. آگاهی مواردی را کنار می‌زند که تحمل آن‌ها برای سوژه ممکن نیست.» (احمدی، ۱۳۸۷: ۳۴۸)

۱-۲- سینمای سوررئالیسم

زمانی که تصور می‌شد مکتب سوررئالیسم محبوبیت خود را در حوزه‌ی ادبیات از دست داده، در سینما توسط فیلم‌سازانی چون ژرمن دولاک[4]، مارسل لربیه[5] ، آبل گانس[6]،مَن رِی Man Ray[7]، رنه کلر[8]، ژان کوکتو، دوباره بر سر زبان‌ها افتاد تا به ابزاری برای بیان آزادی ذهن و نمایش تخیل محض تبدیل شود. «فیلم‌های مان ری تصاویری را نشان می‌دهند که بیشتر مربوط به معایناتِ روانی هستند. این تصاویر نه فقط طرز بوجود آمدن تداعی معانی‌ها را نشان می‌دهند، بلکه خودشان آنها را برمی‌انگیزند. در حقیقت فیلم در ذهن تماشاگر است که تداوم می‌یابد و او از تصاویری که بر پرده می‌بیند فقط تحریکِ مختصرِ جهت‌داری دریافت می‌کند.» (بلابالاش، ۱۳۷۶، ۲۸۱) استفاده از دکورهایی نامتعارف، نورپردازی وهم‌گونه، مونتاژی غیرتداومی، فیلمبرداری با لنز واید، رنگ‌پردازی اغراق‌آمیز، خلقِ شخصیت‌هایی غیرعادی در داستان‌هایی تمثیلی، از ویژگی‌های متداول سینمای سوررئالیستی است. آنها به پشتوانه‌ی علم روانکاوی و با زیرپا گذاشتن قراردادهای رایج، تصاویری غیرمنتظره و شاعرانه‌ای را به تصویر درآورند که اگرچه در ظاهر عجیب به نظر می‌رسیدند، اما برای درکشان به قوه‌ی تخیل تماشاگران نیاز بود و برای فهمیدنشان به قوه‌ی تحلیل منتقدان. هدف سینمای سوررئال در عین آگاهی بخشی، معناگریزی است. سینماگران سوررئال موظفند با عینیت بخشیدن به ذهنیت‌ها تماشاگر را وارد دنیای ذهنی و معانی پنهانی تصاویری کنند که پیش از آن قرار بود با کمک نگارش خودکار، خواب و ضمیر ناخودآگاه، به خلق مضامین ثانویه در متون بپردازند. «سینمای سوررئالیست آشکارا ضد روائی است و علیت را به هم می‌ریزد. اگر قرار است با منطق مبارزه شود، ارتباط‌های علّی بین رویدادها باید حذف شود.» (بوردول، ۱۳۸۸، ۴۹۱) ترسیم فراواقع‌گرایی و استفاده از صور خیال بی‌هیچ محدودیتی کمترین امکانی بود که تکنیک سینما به آنها داد. «اغلب سوررئالیست‌ها به نسبت امپرسیونیست‌ها و نمایندگان سینمای ناب که رسیدن به فرم‌های متحرک اغلب برایشان هدف نهایی بود روش فعال‌تری داشتند. امکانات سینما که به آنها فرصت می‌داد تا به آفریدن فی‌البدیهه و تخیلی تصاویر بپردازند، از دیرباز سوررئالیست‌ها را مفتون خود کرده بود. شعرایی چون آنتونن آرتو[9]، روبر دسنوس[10] و فیلیپ سوپو[11]

[1] Surrealist revolution
[2] La Révolution Surréaliste
[3] Marcel Proust

[4] Germaine Dulac
[5] Marcel L'Herbier
[6] Abel Gance
[7] Man Ray
[8] René Clair
[9] Antonin Artaud
[10] Robert Desnos
[11] Philippe Soupault

به عنوان سناریست و بازیگر در فیلم‌های بی‌شماری آن‌ها را همراهی می‌کردند؛ آندره برتون، بنژامن پره[1] و لویی آراگون[2] نیز به فکر ساختن فیلم‌هایی بودند که جامه‌ی عمل نپوشیدند.» (گرگور، ۱۳۹۴، ۱۲۲) در سینمای سوررئال با کمک چیدمان پلان‌های مختلف، واقعیت به یک نمود ناب تبدیل می‌شود تا در گردونه‌ای از تصاویر ناپیوسته همچون توهمی شیرین روی پرده نشان داده شود. «تصویر، آفریده‌ی محض روح است آن‌را نمی‌توان از یک مقایسه بدست آورد، بلکه حاصل جمع دو واقعیت کما بیش دور از یکدیگر است. این دو واقعیت معتمد هرچه دورتر و منصفانه‌تر باشد، تصویر قوی‌تر خواهد بود؛ یعنی نیروی عاطفی و واقعیت شاعرانه‌ی بیشتری خواهد داشت.» (کی‌رو، ۱۳۷۹، ۵۴)

۱-۳- تری گیلیام

ترنس ونس گیلیام[3] در ۲۲ نوامبر ۱۹۴۰ در مینه‌سوتا[4] متولد شد. او از همان سنین کودکی عاشق نقاشی و فیلمسازی بود، به‌ویژه به داستان‌های ماجراجویانه‌ای که در کتابخانه‌ها یا بر روی صحنه‌ی تئاتر و پرده‌ی سینما با آنها روبرو می‌شد. فیلمی که در کودکی ذهنش را به خود مشغول کرده بود فیلم *دزد بغداد*[5] ساخته‌ی رائول والش[6] بود. ازین‌رو تأثیر گرفتن تری گیلیام از فیلم *دزد بغداد* بیانگر علاقه‌ی او به قصص *هزار و یکشب*[7] است که در *سرگذشت بارون مایچوزن* ارجاعاتی به آن داشته است که هم نشان‌دهنده‌ی تأثیرپذیری تری گیلیام در خطوط روایی فیلمنامه از *هزارویکشب* است و هم ادای دینی است که مولف به حکایات و روایات پیش از خودش داشته است. *سیرک پرواز مونتی پایتون*[8] اولین فعالیت حرفه‌ای گیلیام در دنیای تصویر بود. سریال پیشگامانه‌ای که توسط بی‌بی‌سی در سال ۱۹۶۹ راه اندازی شد طنزی منتقدانه و فضایی سورئال داشت. کاریکاتورهای گیلیام اغلب به عنوان نوعی پیش‌نمایش وجهه‌ی منحصر به فردی به این مجموعه داد. چنانچه موفقیت تری گیلیام در تلویزیون و مجلات موجب شد تا وی اولین فیلم بلند سینمایی‌اش را با عنوان *مونتی پایتون و جام مقدس*[9] در سال (۱۹۷۴) کارگردانی کند. فانتزی قرون وسطایی بر اساس شعر لوئیس کارول[10] به همین نام اولین فیلم سینمایی بود که تری گیلیام ساخت. این فیلم با رویکردی تحقیرآمیز و نگاهی گستاخانه به اسطوره‌ی شاه آرتور ساخته شده است. تری گیلیام با تسلط کاملی که بر فضای سوررئالیسم و فانتزی دارد، چنان فضای روایی و بصری فیلم را در هم ترکیب می‌کند تا این شیوه به‌مرور تبدیل به امضایی برای سایر آثار وی محسوب شود. این فیلم شباهت چندانی با منبع اصلی اقتباسی خود ندارد اما به کارگردان این فرصت را می‌دهد تا دیدگاه شخصی خود را درباره‌ی حکایات قرون وسطایی، به عنوان دنیایی که مملو از کهن الگوهای تحمیل شده است بیان کند. در سال ۱۹۸۱ دومین فیلم بلند گیلیام *راهزنان زمان*[11] ساخته شد تری گیلیام موضوع فردیت به زنجیر کشیده شده را با قرار دادن بینشی کودکانه در هسته‌ی اصلی فیلم گسترش داد. در این فیلم کوین با اتحاد با شش کوتوله مسافر زمان می‌شود تا بی‌وقفه توسط وجود روحانی خویش، خالق جهانی رویایی شود و خود را از فضای بی روح یک جهان دیوان سالار جدا کند. این فیلم ترکیبی از فانتزی لطیف و سوررئالیسمی هجوآمیز بود. فیلمی که درک مضمونش شاید برای جوانان و نوجوانان بسیار سخت باشد اما او این‌چنین کمی ذهن بچه‌ها را نسبت به آرکی‌تایپ‌ها اصلاح می‌کند. *برزیل*[12] (۱۹۸۵) پادآرمان‌شهری[13] است که در آینده‌ای نزدیک به وقوع خواهد افتاد و بیانگر دیدگاه تری گیلیام از جامعه‌ای تحت سلطه‌ی سانسور است. معمولا قهرمان‌های تری گیلیام محبور به درهم شکستن جهان فردی خود توسط یک سیستم بی‌روح و سلطه‌گر هستند. ازینرو ناچارند برای رهایی ازین مخصمه به رویاهای خود پناه بیاورند.«این فیلم تلاش‌های مردی بنام سام را برای زنده نگه داشتن رویاهایش در یک جهان سیاه به تصویر می‌کشد که مردمانش درگیر روند مزخرف اداری و بوروکراسی بی‌روح زندگی شده‌اند. شخصیت اصلی فیلم بخشی از آن جامعه‌ی سرکوب‌گر است که در میان پیشرفت‌های شایع و مصرف‌گرایی افراطی، ناکارآمد است تا چاره‌ای بجز پناه بردن به سرزمین رویاهایش برای رسیدن به خواسته‌هایش نداشته باشد.» (Rogers,1990,34)

---

[1] Benjamin Peret
[2] Louis Aragon
[3] Terrence Vance Gilliam
[4] Minnesota
[5] *The Thief of Bagdad*
[6] Raoul Walsh
[7] الف لیله و لیله
[8] *Monty Python's Flying Circus*
[9] *The Monty Python and the Holy Grail*
[10] Lewis Carroll
[11] *Time Bandits*
[12] *Brazil*
[13] Dystopia

۲-

۲-۱- پدیدارشناسی هرمنوتیک

هرمنوتیک[۱]، هنر تفسیر یا فنِ تاویل[۲] است. ریشه‌ی هرمنوتیک از اسطوره‌ی هرمس[۳] یونانی گرفته شده ، ایزدی که موظف بود همواره میان یک جهان و جهانی دیگر واسطه‌گر باشد تا بتواند مفاهیم پنهانی را به میرایان و خدایان در یک ارتباط دوسویه منتقل نماید. اصطلاح هرمنوتیک که در آغاز به تفسیر کتب مقدس به کار گرفته شد، در صدد بود تا بتواند معناهای چندگانه‌ی کتب مقدس را توسط مفسرانی چون سنت آگوستین[۴]، تحلیل نماید. اما در اواخر قرن نوزدهم فن هرمنوتیک در رویکردهای نظری فلسفی رسمیت یافت تا روشی برای فهم متون لقب بگیرد. نخست ارنست شلایرماخر[۵] (۱۷۶۷– ۱۸۳۴) به طور رسمی درصدد تاویل متونی غیرآسمانی برآمد. ازین‌رو همواره ازو به عنوان پدر علم هرمنوتیک جدید یاد می‌کنند. شلایرماخر، روش خود را در فهمِ متن یا فن تفسیر، دور هرمنوتیکی[۶] خواند و در ادامه ویلهم دیلتای[۷] (۱۹۱۱–۱۸۳۳) مفهوم و معنای متن را با نیت ذهنی مولف[۸] برابر دانست. از منظر دیلتای: «می‌توان با بررسی اسناد، حقایق و داده‌های تاریخی، آمار و غیره، جهان ذهنی مولف[۹] ، یعنی دنیای ذهنِ مولف را شناخت و حتی مولف را چنان که خودِ خویشتن را می‌شناخت، بازیافت.» (سپه‌وند، ۱۳۹۱، ۴۷) چنین رویکردی در پدیدارشناسی موجب شد تا اصطلاح هرمنوتیک از خانه‌ی اصلی خود در تفسیر کتب مقدس به کاربرد جدید آن در پدیدارشناسی هرمنونیک منتقل شود. یکی از بزرگترین فیلسوفان پدیدارشناسی هرمنوتیک مارتین هایدگر[۱۰] همواره درجستجوی رسیدن به معنای هستی بود. وی راه رسیدن به آشکارگی هستی را درگرو شناخت یک کلمه دانست، دازاین[۱۱] «دازاین هستنده‌ای است که صرفاً در زُمره‌ی هستنده‌های دیگر در نمی‌آید. بلکه وجه تمایزش از حیث اونتیکی این است که در هستن‌اش همّ خودِ این هستن را دارد.» (هایدگر، ۱۳۹۸، ۱۷)

در ادامه هانس گئورک گادامر[۱۲] (۱۹۰۱–۲۰۰۲) مسیرش را به سوی شناخت‌شناسی[۱۳] کشاند تا فنِ هرمنوتیکش را در یک موقعیت دیالکتیکی قرار دهد. «هر متن امکان سکونت در جهان را نشان می‌دهد. برخورد میان متن و خواننده، برخوردی است میان تمامی ادعای متن، افقی[۱۴] که بدان راه می‌یابد، امکاناتی که آشکار می‌کند و افقی دیگر، افق انتظارها و علائق مفسر و تاویل کننده است.»(پورحسن، ۱۳۸۵، ۱۳۵) از منظر گادامر ما از راه تاویل متون در جهان رشد می‌کنیم و موجب رشدِ آثار هنری در امتداد زمان می‌شویم. «تمامی اشکال شناخت، گونه‌هایی از تاویل هستند.» (احمدی، ۱۳۹۶، ۵۷۳) از منظر گادامر هر اندیشیدنی که در گذشته رخ داده نوعی تاویل‌گری است که از طریق بیان و زبان، قابل فهم شده است. «فهم[۱۵] عبارت است از درآوردنِ آنچه در گذشته جنبه‌ی اساسی دارد به زمانِ حالِ شخصیِ خودمان، معرفت به نفسِ خودمان یا به عبارت دقیقه‌تر تجربه‌ی ما از هستی اکنونمان» (سپه‌وند، ۱۳۹۱، ۷۸)

۲-۲- پل ریکور

پل ریکور[۱۶] در سال ۱۹۱۳ در والانس به دنیا آمد، گابریل مارسل[۱۷] تأثیر عمیقی بر اندیشه‌ی ریکور گذاشت، چنانچه وی را به سمت هستی‌شناسی که با مضامین آزادی و امید آمیخته بود هدایت کرد. پل ریکور به عنوان یک زندانی در طول جنگ جهانی دوم اجازه یافت آثار هوسرل، هایدگر و کارل یاسپرس[۱۸] را بخواند و تحت‌تأثیر افکار یاسپرس قرار بگیرد. پس از جنگ جهانی دوم پل ریکور و میکل دوفرن[۱۹] (دوست و هم زندانی وی در آلمان بود) ترجمه‌ای مفصل از کارل یاسپرس و فلسفه وجودی در سال ۱۹۴۷ منتشر کردند. ظهور نظریه‌ی تفسیر فروید موجب شد تا پل ریکور من‌باب مطالعه در فلسفه‌ی اراده به مبحث روانکاوی سوق داده شود. ریکور معتقد بود اگر هرمنوتیک راهی به سوی تأمل فلسفی است، پس تأمل نمی‌تواند از تضاد تفاسیر فرار کند. «هیچ هرمنوتیک کلی، هیچ قانون کلی، برای تفسیر وجود ندارد، بلکه فقط نظریه‌های متفاوت و متضادی در مورد قواعد تفسیر وجود دارد. چون حوزه هرمنوتیکی از نظر درونی با خودش در تضاد

---

[1] hermeneutic

[۲] بیان کردن مقصودِ کلام است از طریق ظن، که این فن بیشتر در کتب الهی به کار گرفته

[3] Ἑρμῆς . Hermes
[4] Augustine of Hippo
[5] Frierdrich ernest Schleiermacher
[6] Hermeneutic circle
[7] Wilhelm Dilthey
[8] Author,s mental intent
[9] Author,s mental world
[10] Martin Heidegger
[11] Dasein
[12] Hans-Georg Gadamer
[13] Epistemology
[14] Horizon
[15] Ver-stehen
[16] Paul Ricoeur
[17] Gabriel Marcel
[18] Karl Jaspers
[19] Mikel Dufrenne

است.»(Thompson, 1998, xvii) از منظر ریکور، زبان برای گفتنِ چیزها یک ابزار نمادین است، چرا که اساساً زبان، اندیشه را بیان می‌کند. در واقع ریکور عنوان کرد سوسور و سایر ساختارگرایان، نگاهشان به زبان معنامحور نبود. آنها این نکته را که یک واژه در یک جمله در بُرهه‌های زمانی مختلف، معانی نمادین متفاوتی بدهد را نپذیرفته و صرفاً به نقش واژه‌ها در ساختارِ دستور زبانی پرداخته‌اند. در تعریفِ سنتی، استعاره به‌عنوان آرایه‌ای در نظر گرفته می‌شود که به موجب آن یک کلمه مجازی به دلیل شباهت ظاهری جایگزین کلمه تحت‌اللفظی دیگر می‌شود. استعاره یک نوآوری معنایی است و معنای استعاره را می‌توان از طریق تفسیری درک کرد که جمله را به‌عنوان یک کل معنا می‌کند و چندمعنایی[1] اصطلاحات استعاری را گسترش می‌دهد. «از منظر تفسیر، تحلیلِ متن، کلیدِ تحلیل استعاره را فراهم می‌کند. زیرا از یک سو، ضرورت ساختن شبکه‌ای از کنش‌های متقابل به منظور توضیح ظهور معناهای استعاری، ما را دعوت می‌کند تا با متن به‌عنوان یک کلیت ساختاریافته برخورد کنیم که حس آن باید به‌عنوان یک کل ساخته و پرداخته شود. تصاحب دنیایی که متن آشکار می‌کند، ما را تشویق می‌کند تا تشخیص دهیم که استعاره نیز دارای یک بعد ارجاعی است، قدرتی که شعر وقتی درگیر تقلید خلاقانه از واقعیت است، آن‌را به کار می‌گیرد.» (Thompson,1998, xxxiii- xxxiv)

۲-۲-۱- نظریه‌ی دریافت. منِ مفسر

هرمنوتیک، نظریه‌ی کنشِ فهم در روابطش با تفسیر متون است. یعنی هر مخاطب منِ مفسری است که در مواجهه با آثار پیشین باید در پی کشف استعارات و معانی ثانوی آن متون باشد. «استعاره زنده است، نه فقط ازین نظر که زبانی نظام‌مند[2] را زنده می‌کند. استعاره به لطف این امر زنده است که به بیشتر اندیشیدنِ سطحِ مفهومی، خرده‌ای تخیل عرضه می‌کند. روحِ تفسیر همین مبارزه برای بیشتر اندیشیدن به راهنمای قاعده‌سازی است.» (سیمز، ۱۴۰۰، ۱۰۱) از منظر پل ریکور هر منِ مفسری بواسطه‌ی دانشی که در ذهن دارد، شاگرد تمامی متون پیش از خود است که در ناخودآگاه او به صورت انباشته‌ای از معلومات درآمده است. ازین‌رو هر خواننده‌ای در کنشِ خواندن، به صورت یک منِ ناتمام درمی‌آید که بارها خودش را در حین مطالعه نقد و تحلیل می‌نماید. «عمل را می‌توان از فاعل مجزا دانست، بدان معنا که معنای یک عمل از قصد اولیه‌ی یک فرد می‌تواند متفاوت باشد. بدین‌سان کنش[3] مثلِ یک متن اثری باز[4] است که ممکن است تعداد زیادی از خوانندگان آن را به طُرق و شیوه‌های گوناگون تفسیر کرده یا پیرامون آن به قضاوت بنشیند.کنش همانند متن در ورای شرایط اجتماعی که در آن تولید شده قرار می‌گیرد. کنش انسانی بسان اثری مدّون از ارجاعات غیرآشکار و محدودیت‌های ناشی از آن جداست. و درنهایت کنش مثل متن به دنیایی جدید گشوده می‌شود.» (مور، ۱۳۸۷: ۱۶۴) از منظر پل ریکور، هر منِ مفسری از صفر بوجود نیامده و قرار نیست به نقطه‌ی پایان شناخت خویش برسد؛ بلکه در عمل مداوم خوانش متون، من‌های جدیدی در او آفریده می‌شود که بواسطه‌ی آن می‌تواند متون را درک و تفسیر نماید.«هنگامی که خواننده‌ای متنی را با خود یکی می‌کند، آن‌سان که در ادبیات چنین می‌شود، خود را در شماری از امکانات هستی بنا به الگویی که قهرمانی یا شخصیتی ارائه کرده می‌شناسد، اما در همان حال نیز دگرگون می‌شود، تبدیل به دیگری شدن در کنش خواندن همان‌قدر مهم است که شناختن خویش.» (ریکور، ۱۳۹۸: ۶۵) در واقع هر مفسری، منِ مفسری است که با کمک تاویل‌گری[5] قصد دارد به فهم جدیدی از متون برسد و روایت نوینی از دلِ آن بیرون بکشد. از منظر ریکور، وظیفه‌ی منِ مفسر، کشف معانی به هم پیوسته‌ی یک متن است که در گروه‌های معنایی مجزا نوشته شده و به صورت یک کل یکپارچه درآمده است.

۲-۲-۲- زمان و روایت (سه‌گانه‌ی تقلید)

پل ریکور عمل روایت را بدون راوی ممکن نمی‌داند. هر اثری بیانگر صدای یک یا چند راوی است که دیدگاه و منش[6] او یا آنها را درباره‌ی جهانِ متن روایت می‌کند. «جهان، اقامتگاه ماست. توانایی مقیم شدن و مبادله‌ی تجربه‌هاست.» (ریکور، ۱۳۹۸، ۳۸) ریکور متاثر از آرای سُکنی‌گزینی هایدگر عنوان کرد جهانِ متن قادر است بواسطه‌ی هست بودنش برای ما مفهومِ باشیدن را بسازد. «چیزی که در متن باید تفسیر شود جهانی طرح شده است که می‌توانم در آن اقامت کنم و یکی از خودینه‌ترین امکاناتم را در آن فرا افکنم. این چیزی است که من آن را جهان متن می‌خوانم، جهان خاص این متن بی‌همتا» (سیمز، ۱۴۰۰، ۵۸) امرِ روایت وابسته به امرِ زمان است. برای اینکه روایتی به گفتار درآید یا مکتوب شود و شکل یک اثر

[1] Multiple meaning
[2] Constituted language
[3] Action
[4] Open work
[5] Interpreting
[6] Point of view

هنری به خود بگیرد، مستلزمِ چیدمان رویدادهایی است که بر اساس یک روابط علی و معلولی قرار می‌گیرند تا جهان متن را بسازند. «زمان به قالب مفهومی در نمی‌آید، اما گزارش یا روایت می‌شود. زیرا اندیشیدن به زمان یعنی زمان را روایت کردن.» (احمدی، ۱۳۹۶، ۶۲۹) عقاید پل ریکور در باب روایت و زمان در کتاب سه جلدی *زمان و حکایت*[1] تنظیم شده است. او در کتاب خود درباره‌ی چیدمان روایی یک اثر روایت را مجموعه منظمی تعبیر می‌کند که توسط تعدادی رویداد، اهداف، عمل و عکس‌العمل، سرگذشت شخصیت‌ها، پیکربندی شده است.بدین‌سان روایتی که بر اساس طرح داستانی[2] ارسطو پیکربندی می‌شود، بیش از هرچیزی باید بیانگرِ نقش زمان در فهم رویدادها باشد. از منظر ریکور: «[...] وظیفه‌ی راوی بیان طرح داستانی است که باید رویدادهایی چندگانه و پراکنده را یک‌کاسه و در یک داستان کلی و کامل ادغام کند و ازین رهگذر، به معنای فهم‌پذیرِ پیوسته به روایت، شمایِ کلی ببخشد.» (سیمز، ۱۴۰۰، ۱۰۳) ازین‌رو پل ریکور متاثر از عقاید هایدگر انسان را موجودی در زمانی می‌داند که همواره به سوی فهمِ چیزی روان است تا در این چرخه‌ی هرمونیتکی بتواند مفاهیم را تاویل و تفسیر نماید. از منظر ریکور، تمامی اعمال ما تقلیدی هستند و در سه مرحله پیشاپیکربندی[3]، پیکربندی[4] و فراپیکربندی[5] به فهم مخاطب درمی‌آیند. طرح داستانی به توانایی فهمیدن نیاز دارد، به یک فهمِ آغازین که مخاطب بفهمد هر عملی به چه معناست. در واقع تمامی آن سوال‌هایی که هر مخاطب درحین خوانش جهانِ متن از خود می‌پرسد در گرو یک فهمِ عملی است که از تجربیات رومزه‌ی ما نشئت می‌گیرد. مخاطب در مرحله‌ی پیشاروایی با مفاهیمی پیشاشناختی مواجه است که از نظر او مبهم، اما آغازگر راهی هستند که منجر به شناخت جهان و پیکربندی متون می‌شود. «پرداخت روایی[6] در فهمِ عملی ما لنگر انداخته است و به این علت کسی که چندان تجربه‌ای از جهان ندارد، احتمالاً رمان‌نویس بدی از کار درمی‌آید، یا اگر پیچش داستان یک فیلم از طریق شخصیتی مرتفع شود که باورنکردنی و آشفته عمل می‌کند، فیلم ما را راضی نخواهد کرد. ما انتظار داریم شخصیت‌هایی که عمل می‌کنند، انگیزه‌هایی برای اعمالشان داشت باشند.» (سیمز، ۱۴۰۰، ۱۱۰) از منظر ریکور پیکربندی ادبیّتِ[7] اثر را روشن می‌کند. ازین‌رو لزوماً رویداداهای داستانی نباید پشت سر هم چیدمان بشوند، بلکه باید با یکدیگر ارتباطی علّی داشته باشند. مخاطب بواسطه‌ی فهمی که در مرحله‌ی پیشاپیکربندی بدست آورده می‌تواند در مواجه با پیکربندی آن همذات‌پنداری نماید. سومین مرحله از فهم تقلیدی بازپیکربندی نام دارد. در این مرحله مخاطب از معنا کردن جهان متون پا را فراتر گذاشته و بدنبال آنست تا به مفهومی ورای آنچه قصد اولیه مولف است، برسد. ازین‌رو هر تاویلی که توسط مخاطب در مرحله‌ی پیکربندی صورت گیرد، به‌مثابه فراپیکربندی است که فهمِ اثر را درونی و فردی می‌نماید.

۲-۲-۳- تاریخ و روایت

از منظر واژه‌شناسی تاریخ را می‌توان به چندین طریق معنا کرد. برخی معادل این واژه را پژوهش کردن، گزارش نوشتن، نوشتاری بر رویدادهای گذشته، روایتی بر حوادث پیشین، تعریف کرده‌اند. اما قابل‌ذکر است که پیشنیه‌ی این واژه به واژه‌ی یونایی به معنایی کشف و پژوهش برمی‌گردد که برخی آن واژه را پژوهشی هدف‌مند و ساختارمدار بر اساس رویدادهای گذشته نیز ترجمه کرده‌اند. در *لغت‌نامه‌ی دهخدا* نیز برای واژه‌ی تاریخ که از عربی وام گرفته شده است معادل خبر را در نظر گرفته‌اند؛ و کسی را که مشغولِ جمع‌آوری اخبار است را نیز تاریخ‌نگار[8] نامیده‌اند. «تاریخ واژه‌ای معرب است و از زبانی دیگر به عربی وارد شده است، شاید از عبری که در آن واژه یرخ yerakh به معنای تاریخ است.» (احمدی، ۱۳۹۹، ۴) اما در سده‌ی هشتم هجری تاریخ‌نگاری به نام ابن‌خلدون کتابی به نام *تاریخ‌العبر* را نوشت و در تعریف این کتاب عنوان داشت این کتاب بر اساس احوالات آدم‌های مختلف در دولت‌ها و تمدن‌های مختلف نگاشته شده است. در واقع ابن‌خلدون، مورخ را کسی عنوان کرد که به شرحِ رویدادهای گذشته می‌پردازد به عبارت دیگر آن رشته از رویدادها و حوادثی که در گذشته رخ داده‌اند، وقتی توسط یک فرد در یک سلسله مراتب زمانی بیان می‌شوند، رویداد تاریخی نامیده می‌شود. «یک رویداد وقتی تحت پوشش قانون باشد تبیین شده است و پیشینه‌هایش قانوناً علت‌های آن نامیده می‌شوند.» (احمدی، ۱۳۹۹، ۱۶-۱۷) از منظر پل ریکور «هدف اصلی تاریخ، بازشناختن کنش‌ها بدان‌گونه که شاهدان ممکن است بازشناسند نیست، بلکه آن‌گونه است که مورخان صورت می‌دهند، یعنی در ارتباط با

[1] Time and narrative (Temps et récit)
[2] Muthos
[3] prefiguration
[4] Figuration
[5] Meta figuration
[6] Precognition
[7] Literariness
[8] historiographer

رویدادهای بعدی و به منزله‌ی قسمت‌هایی از کلیت زمان‌مند، توصیفی است میان توصیف‌ها» (ریکور، ۱۳۹۸، ک اول: ۳۰۳) پل ریکور آگاهی از تاریخ را رویکردی انسانی می‌داند. بدین‌سان هر انسانی، تاریخ خودش را می‌سازد، و به عنوانی میراثی از گذشته آن را در یک سلسله رخدادِ تاریخمند، به آیندگان تقدیم می‌کند. یعنی شناختِ ما از تاریخ صرفاً به وسیله‌ی متون نگاشته شده ممکن نیست، بلکه آثارِ تاریخی به‌جامانده از گذشته، شناخت ما را از تاریخ قابل فهم می‌کند. «میانِ ما و پیشینیانِ ما و حتی تا حد بسیاری میان معاصران ما و خودِ ما فهم توسط چیزی نظیر یک متن میانجی‌گری می‌شود. و این میانجی‌گری به فاصله‌ی زمانی دلالت حقیقی‌اش را اعطا می‌کند. مسئله شکاف قابل‌اندازه‌گیری‌ای نیست که ما را از گذشته جدا می‌کند. بل این شکاف جایی است و فرصتی است برای میانجی‌گری که همه‌جا می‌تواند به مثابه‌ی امری متنی یا شِبه‌متنی ظاهر شود. بحث از اندازه‌ی این شکاف آن‌چنان ضروری است که همین نوع از میانجی‌گری می‌تواند میان ما و معاصران ما شکل بگیرد. این نکته توسط نقشی تصدیق می‌شود که در فراشد ارتباط انسانی ایفا می‌شود، با خواندن پیام‌های مکتوبِ نامه‌ها، مجله‌ها و رسانه‌هایی از هر نوع که پدیدآورندگانشان هنوز زنده‌اند.» (ریکور، ۱۳۹۷، ۱۵) از منظر ریکور رویداد همان روایتی است که میتوانست طور دیگری نوشته شود. اما ما وجود داریم چون رخداد اربابِ ماست و ما به تسخیر رخدادهایی درآمده‌ایم که بر ما حادث شده‌اند. به دیگر سخن تاریخ‌نگار سنتی، راویِ حوادثی است که در گذشته رخ داده اما داستان‌نویس تمایل دارد رخدادهایی را روایت کند که ممکن است در آینده‌ای دور و نزدیک رخ دهد. از منظر ریکور، میان آنچه مورخ و داستان‌نویس روایت می‌کند یک بازی یا ارتباط کلامی در جریان است. چون از منظر مورخان مدرن، تاریخ عبارت است از مجموعه‌ای از داده‌ها که گاهی درستند و گاهی غلط. «هر حکایت[1]، ساختاری است تحمیل شده به رویدادها که برخی از رویدادها را با برخی دیگر گرد می‌آورد و برخی دیگر را به عنوان رویدادهای فاقد اعتبار کنار می‌گذارد.» (ریکور، ۱۳۹۸، ک اول: ۳۰۶) ازین‌رو آنچه در تاریخ‌سازی نقشِ اساسی ایفا می‌کند، فهم و کنشِ انسانی در مواجه با یک رویداد تاریخی است. ازین‌رو مورخان مدرن دریافتند فهم انسان‌ها از یک رخداد تاریخی، منبع موثقی برای تحلیل آن رخداد، قلمداد می‌شود تا نقاط مجهول آن بواسطه‌ی فهم انسانی ادراک شود.

میتوان گفت در روش تاریخ‌سازی بخشِ اساسی روایات نه سرگذشت پادشاهان و وزراء، بلکه سوژه‌ی نگارش کتب تاریخی مدرن را انسان‌های عادی به خود اختصاص دادند تا بتوانند با نگاهی انتقادی به آنچه تا پیش ازین در تاریخ‌نویسی سنتی رواج بوده دست یابند. آنچه در تاریخ‌نگاری مدرن اهمیت دارد رنج انسان‌های عادی است که بواسطه‌ی شاهان و امپراطوری‌ها متحمل شده‌اند تا بواسطه‌ی آگاهی از سرنوشت آن انسان‌ها بتوانند به نقاط مجهول تاریخی دسترسی پیدا کنند. در این شیوه از تاریخ‌نگاری، اغلب منابع را اسناد شفاهی تشکیل می‌دهند. یعنی کتب تاریخی جدید هم بر مبنای اسناد موجود و هم بر مبنای خاطراتِ فردی و جمعی یک ملت از یک رخداد نگاشته می‌شوند. در این شیوه از نگارش، مورخ در روند پژوهش خود، به نقصان‌هایی از اتفاقات تاریخی پِی می‌برد و در پی پاسخ به آن نقاط تاریک برمی‌آید. ازین‌رو مورخِ تاریخ‌ساز قصد دارد بر اساس مدارک نه چندان معتبر به پاسخ‌دهی آن حوادث مجهول برآید. در واقع در شیوه‌ی تاریخ‌سازی مورخ خود را موظف می‌داند به چرایی هر رویدادی که در کتب تاریخی سنتی ذکر نشده بپردازد. از منظر کانت: «اگر تصوری از قوه‌ی تخیل را که به نمایش‌اش تعلق دارد، تحت یک مفهوم ببینیم، آن تصور باز هم فی‌نفسه اندیشه‌هایی را بیشتر از آنچه که همواره می‌توان در مفهومی متعین فهمید سبب می‌شود، که در نتیجه خود مفهوم را از نظر زیبایی‌شناسانه به‌طور نامحدودی گسترش می‌دهد، پس قوه‌ی تخیل این‌جا قوه‌ای خلاق است، و قوه‌ی ایده‌های عقلی را به جنبش در می‌آورد.» (ریکور، ۱۳۹۷، ۷۰)

۳- تحلیل داده‌ها و یافته‌ها

۳-۱- تحلیل داده‌ها و یافته‌ها

سوررئالیست‌ها با اتکا به روح به‌جای تن و سر سپردن به تصاویر متناقض که برآمده از ناخودآگاهشان بود به نگارشِ خودکار روی آوردند تا بتوانند به شرح خواب و توصیفِ روایات در حالت خلصه بپردازند. روایتی شهودی که اگرچه منطق روایی و زمانی سابق را نداشت، اما ذهن هنرمند را به سوی هر زیستِ دلخواهی باز نگه می‌داشت. در واقع سوررئالیست‌ها با این نگرش فراواقع‌گرایانه قصد داشتند نگرش خود را نسبت به جهانِ هستی عوض کنند تا هرکدام بتوانند مفسر جهان فردی خویش باشند. سوررئالیست‌ها که متوجه‌ی ناکامی بشر شده بودند، میان آن‌همه اجبار و نابرابری، ذهنشان را نقطه‌قوتی دیدند که به آنها این امکان را می‌داد تا جهان را به‌گونه‌ای دیگر ببینند. همچنین از آن‌جایی که مانیفست پدیدارشناسی

[1] Fable

هرمنوتیک پل ریکور برگرفته از بازشناختِ مضامین، بازفهم استعاره‌ها، بازتعریف معانی مبهم و ثانویه‌ی متون، در فرآیندی دیالکتیکی و روشی هرمنوتیک تعبیه شده است؛ ازین‌رو تلاش محقق بر اینست تا با حفظ فاصله‌گذاری از خواسته‌ی مولف، خوانشی پدیدارشناسانه از فیلمنامه‌های تری گیلیام داشته باشد و در پی کشف معانی ثانویه‌ی جهان این متون برآید. دلیل انتخاب این فیلمنامه‌ها آن است که تری گیلیام برای خلقِ جهانی سوررئال که روایاتش بیش از هر اتفاقِ ممکنی وابسته به اذهان، رویا و کابوس‌های قهرمانشان است، نمونه‌ای قابل بررسی در مانیفست پدیدارشناسی هرمنوتیک است.

۳-۱-۱- بازتعریف مضامین ثانویه، نمادها و استعارات

پل ریکور بر این باور است که استعاری بودن زبان باید در فهمِ مخاطب نیز نمود پیدا کند. یعنی با استفاده از بیانِ تمثیلی و با کمک گرفتن از قوه‌ی تخیل، تمامی زیرمعناهای ممکن به حالت تعلیق درآید تا در ساختار زبانی، مفاهیم جدیدی بوجود آید. از منظر پل ریکور تمامی واژه‌ها دارای یک معنای بالقوه هستند که ذهن مخاطب را به آن سمت هدایت می‌کنند، و هم دارای یک قوه‌ی بالفعل هستند که می‌توانند بر دامنه‌ی معنای اولیه‌ی آن واژه بیافرینند تا موجب دیالکتیک معنایی شود. پل ریکور قوه‌ی بالفعل بودن واژه‌ها را تا بی‌نهایت دیالکتیک معنایی آنها تعمیم داد و تمامی خلاقیت و زایایی زبان را در همین چندمعنایی بودن خلاصه نمود. ازین‌رو هر مخاطبی باید بتواند بعد از خوانش یک اثر، آن را بنا به تجربه‌ی زیستی و قوه‌ی خیالی خویش تفسیر کند و سپس به معنای اولیه‌ی آن بیفزاید تا ما را در تجربه‌ی خویش سهیم کند. درواقع مفسر در عمل تفسیر متن قصد دارد روابط معنایی جهانِ یک اثر را دریابد و با کمک ساختار زبانی همان متن و برداشت شخصی خویش، جهانی نو برای آن متن بسازد. بنابراین در نظر ریکور، برداشت‌های متناقضی که از یک متن صورت می‌گیرد، ریشه در همین تفسیرهای متفاوت و عمل کنش در تاویل‌گری و علم هرمنوتیک دارد. «[...]برنامه‌ی فلسفی من این است تا نشان دهم چگونه زبان انسانی، جدا از حدود و رمزگان ابژکتیوی که بر آن حاکم هستند، آفریننده است، و نیز می‌خواهم تنوع و چندگونگی زبان را روشن کنم که آگاهی از امکانات استعاری و روایی زبان یعنی دانستن این نکته که نیروهای یکدست یا ضعیف آن همواره می‌توانند با بهره بردن از تمامی شکل‌های کارآیی زبان، از نو سرحال و بانشاط شوند.» (ریکور، ۱۳۹۸، ۷۴)

برای مثال در فیلمنامه ***زمان به اسارت گرفته شده،*** تلویزیون را میتوان استعاره‌ای از سلطه‌گری[1] فکری آن جامعه دانست زیرا سازندگان برنامه‌های سطحی تلویزیون قصد دارند مخاطبینِ خود را به سمت یک اندیشه‌ی واحد و یک زندگی تبلیغاتی و مصرف‌گرایی صرف سوق بدهند. پدر و مادر کوین نیز نمونه‌ای از افراد جامعه هستند که کاملاً تحتِ تأثیر تربیت و آموزش برنامه‌های تلویزیونی قرار گرفته‌اند. پل ریکور نیز، جایگاه استعاره‌ها را در متون برابر با نقشِ نماد و مجاز می‌داند که قصد دارند مفاهیم پنهانی کلمات را جایگزین کلمات دیگر کنند. یعنی همچنان که تاویل‌گر در کشف معانی پنهانی متون برای دستابی به مضامین ضمنی و بازتعریف مضامین ثانویه است در پی شناخت جهان متون نیز هست. همچنین دیوارهای اطاق کوین در فیلمنامه ***زمان به اسارت گرفته شده*** را می‌توان نمادی از تابوهای فکری دانست که در ذهن آدمی همچون سد درآمده‌اند و به ذهنیت آدمی چهارچوب داده‌اند، و برای آنکه بتوانیم از آنها عبور کنیم و به تفسیر مضامین و فهم پدیده‌ها دریابیم، راهی نداریم جز آنکه این دیواره‌ها را بشکنیم و از آن‌ها عبور کنیم. در جایی دیگر نیز زمانی که کوین و شش کوتوله در بیابانی برهوت در پِی رسیدن به قلعه‌ی تاریکی مطلق به دیواری نامرئی برمی‌خورند، بیانگر همان بُن‌بست‌های ذهنی است که ذهن تاویل‌گر در هنگام فهم مضامین باید از آن‌ها عبور کند. به‌عبارت دیگر وقتی دیواره‌ی نازک شیشه‌ای که در ناکجاآباد تعبیه شده است شکسته می‌شود، راه رسیدن به قلعه‌ی تاریکی برای کوین و کوتوله‌ها باز می‌شود. (تصویر ۱) شخصیت شش کوتوله نیز می‌توانند نمادی از همراهان کوین در این سیر و سلوک ادیسه‌وار باشند که قرار است در بازشناخت کوین او را همراهی نمایند. هر زمان که کاراکتر کوین در این سفر خیالی دچار بحران می‌شود با کمک درایت‌ها آن‌ها میتوانند از گزند بلا خارج شود تا از خانی به خان بعد روانه گردد. برای مثال زمانی که کوین در قلعه تاریکی گرفتار آمده است، کوتوله‌ها به یاری کوین می‌آیند تا شیطان را شکست بدهند و کوین را ازین مخصمه نجات دهند. در جایی دیگر نیز وقتی کوین در دام دیو دوشاخ (ویستون) قرار می‌گیرد تا ساحره‌اش بخواهد او را برای غذا بپزد، کوین با کمک شش کوتوله از چنگال ویستون نجات پیدا می‌کند. در ادامه نیز کوین با همان کشتی به سمت داستان دیگری که اشاره‌ای به داستان‌های گالیور دارد، تغییر جهت می‌دهد. هرچند کاراکتر وینستون نیز می‌تواند خوانشی نمادین از اسطوره‌ی پوزئیدون[2] باشد. چون بعد

[1] Hégémonie
[2] Poseidon

از سقوط تایتانیک کوین در دل دریا رها می‌شود و سپس با وینستون مواجه می‌شود. گویی برای برای عبور کوین از دریا، باید با او نبرد کند. همچنین زمانی که کوین موفق می‌شود وینستون را از کشتی به دریا پرتاب کند، وینستون نمی‌میرد و روی آب باقی می‌ماند. نمردن وینستون و روی آب ماندنش بیانگر نامیرایی پوزئیدون است.

همچنین میتوان اشاره داشت که عناصر داستانی فیلمنامه‌ی ***برزیل*** به طور نمادین و استعاری به بخش ناخودآگاه کاراکتر سم لاری اشاره دارد. در واقع تمامی ادوات صحنه، طراحی لباس، رنگ‌پردازی، دکور، فیلمنامه، بیانگر ناخودآگاه سم در پادآرمان‌شهری[1] است که در ذهنش ساخته است. کاراکتر سم لاری همواره در ناخودآگاهش زیست می‌کند و تحتِ تأثیر افکار، اوهام، خیالات و رویاهایش در جدال با جهان درونی خویشتن است. در این مسیر سخت و هولناک اگرچه سم قصد دارد با رویاپردازی و دل بستن به محبوب خیالی خویش، (جیل) برای خود تسکینی بیابد، اما همواره واهمه‌ی از دست دادن او را دارد. برای چنین کاراکتری، طبیعی است که وقتی محبوبش را در خواب و بر فراز ابرها در آسمان می‌بیند به او ابراز عشق بکند. (تصویر ۲) اما همین رویای خوشرنگ و لعابش نیز در دقیقه‌ی بعدی فیلم با بالا آمدن برج‌هایی غول‌پیکر و کریه‌المنظر که از زیرِ خاک بیرون می‌زنند، و به صورت آخرالزمانی طراحی شده‌اند، همه چیز را خراب کنند تا مانع رسیدن سم لاری به محبوبش شوند. (تصویر ۳) همچنین ساختمان‌های بُتونی چندین طبقه در فیلمنامه ***برزیل*** نیز نماد سدهایی هستند که سم در ذهن خویش برای خود ساخته تا به محبوبش نرسد و او را نیابد. چنین احساس شکستی می‌تواند نشئت گرفته از کودکی سم لاری باشد، گویی نتوانسته از ترس‌ها و مجهولات ذهنی کودکی‌اش عبور کند تا با حقیقت زندگی مواجه و به طبع آن به بلوغ و پختگی برسد. ازین رو در نماهایی پی درپیِ شاهد صورتک‌هایی با شمایل نوزاد هستیم که در حال هجوم به سم لاری هستند تا او را بترسانند و مانع رسیدن او به اهدافشان شوند. (تصویر ۴) دفتر کار سم و اطاقک کامیون کاراکتر جیل نیز شبیه به سلول زندان طراحی شده است. همچنین در چند جای صحنه او را در محیطی شبیه به سلول زندان می‌بینیم که بیانگر زندان تن و افکار مسموم سم است که او را از درون به اسارت گرفته است. برای مثال وقتی سم برای پیدا کردن جیل دست به دامن بابانوئل می‌شود، در واقع بابانوئل نمود اعتقادات سم است که در شرایط بحرانی به او پناه می‌برد تا شاید با دعای او معجزه‌ای رخ بدهد. زندانی که سم در آن ترسیم شده است، اطاقکی کوچک است با دیوارهایی بلند. چنین سلول زندانی به شکل استعاری، بیانگر مخصمه و تنگنایی است که سم از درون برای خویش ساخته است و ظاهرا فرار از آن ممکن نیست. مخصمه‌ای که سم در آن گرفتار آمده خویشتنِ خویشتنش است. همان خویشتنی که بروتون را واداشت تا هنرمندان در آثارشان به این بخش از وجود توجه بیشتری نشان دهند. چرا که در خلق آثار هنری این منِ من، آنها را با یک دستاورد فردی مواجه خواهد کرد. از منظر فروید اگر افکار درونی ما در درونمان کنترل و تربیت نشوند، تا دیگر نتوانیم از چنگال سموم منفی آن‌ها رها شویم، رفته رفته این ناخودآگاهِ رام نشده تبدیل به غولی مهیبی می‌شود که در هر لحظه با ما دست به گریبان می‌شود، تا شیرین‌ترین رویاهایمان را نابود کند. ازین‌رو آن غول آهنی که به جدال با سم لاری می‌آید، انباشته‌ای از اوهام و افکار سم است که مقابلش قد علم کرده است. همچنین تلاشِ سم برای نابود کردن آن غول وحشتناک نشان‌دهنده‌ی تلاش او برای رها شدن ازین اوهام است که زندگی را بر او سخت کرده است. (تصویر ۵) شخصیت‌های مهیب و کریه‌المنظر که شبیه به جزامی هستند نمادی از افکارهای پوسیده و خطرناکی اند که همچون خوره دارند وجود سم را از درون می‌خورند و او را به حیطه‌ی تباهی و مرگ هدایت می‌کنند. در جای دیگری از فیلم نیز وقتی سم به وصال محبوبش می‌رسد، تعدادی تک‌آور سیاهپوش که نمادی از افکار منفی اویند، به حجله‌ی آنها هجوم آورده تا جیل را بکشند و این خوشبختی را از سم بگیرند. کاراکتر هری، نماد منِ متفکر مورد نظر هوسرل یا منِ قوی وجود کاراکتر سم است که سم سعی دارد با پناه بردن به آن منِ قوی خویش که البته او را خارج از قدرت خویش می‌بیند مشکلاتش را در شرایط بحرانی حل نماید. بنا بر این استدلال وقتی هری مشکل پیش آمده‌ی سم را حل می‌کند در پاسخ به تشکر ازو به سم می‌گوید: «ما با همیم پسر...» اما در جای دیگری از فیلم، وقتی سم اسیر تمام اوهام و ترس‌هایش می‌شود، هری را نیز از دست می‌دهد، تا هری لابلای روزنامه‌ها مدفون شود و برای همیشه او را ترک نماید. در واقع با از دست دادن هری، سم آن منِ قدرتمندی که به او امکان می‌داد در مواجه با مشکلات بر مصائب پیروز شود را نیز از دست دهد. روزنامه‌ها نیز در این فیلم بیانگر تمامی خبرهایی بدی هستند که ناخودآگاه در ذهن

[1] Dystopia

سم تأثیر منفی گذاشته و انباشته شده‌اند، و او را به فردی ترسو و منفی‌باف بَدَل ساخته‌اند. یعنی خبرهایی که سم در روزنامه‌ها و جراید خوانده است بخشی از اوهام و ناخودآگاه او را تشکیل داده‌اند. ازین‌رو وقتی سم در فروشگاهی با جیل حضور پیدا می‌کند، فروشگاه بر اثر انفجاری مهیب به آتش کشیده می‌شود، تا باز هم سر و کله‌ی تک‌آوران سیاهپوش به فروشگاه موجب شد آنجا تبدیل به موقعیتی مهلک شود. چنین اخبارهایی تلخی که سم در روزنامه‌ها خوانده است ازو یک فرد ترسو با روحیه‌ای ناامید، خسته و و روان‌نژند ساخته است که اسیر تأثیرات منفی‌شان شده است. کاراکتری که در نهایت تسلیم ناخودآگاه منفی‌اش می‌شود تا هیچ رویای خوشی برایش نماند. (تصویر۶)

۳-۱-۲- بازپیکربندی روایات

از منظر ریکور، طراحی یک طرح داستانی به یک نوع توانایی فهمیدن برای شروع نیاز دارد، به یک فهمِ آغازین که مخاطب بفهمد هر عملی به چه معناست. یعنی فهمِ کنشِ تقلید مشخص می‌کند جهان متن قصد دارد حکایت‌های آدمی را بازگو کند. در ادامه پل ریکور مطرح می‌کند طرح‌افکنی یا ادبیت اثر قرار است فضای داستان یا اندیشه‌ی اثر را مشخص کند. در فرآیند طرح‌افکنی قرار است یک کل فهم‌پذیر، روایت شود. چرا که رویداداهای داستانی نباید صرفاً پشت سر هم چیدمان روایی بشوند، بلکه باید با یکدیگر ارتباطی علّی هم داشته باشند. اما از منظر پل ریکور مخاطب صرفاً نباید در مواجه با پیکربندی متون دریچه‌ی ذهنش را به سوی آنچه روایت می‌شود ببندد. بلکه باید مسیری که در ابتدا از مولف شروع شده است را با رویکردی تاویل‌گرانه ادامه بدهد تا به تاویلی نوین از جهانِ متن برسد. به باور پل ریکور: «انسان مدرن نه می‌تواند از اسطوره خلاص شود و نه می‌تواند آن را در شکل ظاهری‌اش بپذیرد، اسطوره همواره با ما خواهد بود، اما باید همیشه بدان برخوردی انتقادی داشته باشیم.» (بارت،۱۳۸۶، ۱۳)

برای مثال در سفری خیالی که در فیلمنامه ***ماجراهای بارون مایچوزن*** رُخ می‌دهد، سالی و بارون مایچوزن به کره‌ی ماه سفر می‌کنند. در این سفر آن‌ها دیداری با امپراطور راجر دارند که با ملکه‌اش در آنجا زندگی می‌کند. در طراحی گریمی که از شمایل راجر و همچنین مجسمه‌ی راجر در این بخش از فیلم شاهد هستیم، مخاطب به صورت پیشاپیکربندی به یاد داستان ایزد مارس می‌افتد که بنا بر کُهن‌الگویی که دارد ایزدی با قدرت باروری و جنگاوری معرفی شده است. (تصویر۷) اما تری گیلیام در روایت این فیلم او را ایزدی معرفی می‌کند که دو بُعد شخصیتی دارد: شخصیتی وابسته به امیال و غرایزش، و شخصیتی اندیشمند. در واقع کاراکتر راجر به همراه ملکه‌اش طوری طراحی و پیکربندی شده‌اند که وقتی سر از تن جدا هستند، دو دغدغه‌ی زیستی متفاوت دارند. یعنی ایزد مارس وقتی سرش از تنش جداست، هرگز نیازی در خود نمی‌بینند و درگیر روزمرگی نیست و معطوف به خرد و اندیشه و صلح‌ورزی است. اما وقتی تن و سرش با هم ادغام می‌شود، درگیر نفسانیات، شهوات، و همچنین کینه‌توزی نسبت به بارون مایچوزن می‌شود. برای مثال وقتی ایزد مارس سر از تنش جداست در دیالوگی به بارون عنوان می‌کند: «من دوباره آزادم تا بر روی چیزهای مهم‌تر متمرکز شوم.». در جایی دیگر ملکه کاترین که سرش از تنش جدا شده است با کلیدی که در دهان دارد قصد دارد بارون را که در تله راجر (ایزد مارس) محبوس شده است نجات دهد. در حالی‌که وقتی سر بر تن دارد موظف به امور زناشویی با ایزد مارس است و کارکرد بیشتری ندارد. در واقع در مرحله‌ی فراپیکربندی با ایزدی طرفیم که تاویل مولف اولیه است و مخاطب باید برای شناخت بهتر آن وارد این مکالمه‌ی ایجاد شده از طریق فیلمنامه شود. چنین روایتی هرگز در داستان‌های اساطیری موجود نبوده بلکه از تخیل مولف نسبت به کهن‌الگوی ایزد مارس پیکربندی شده است. اگرچه اساطیر و کهن‌الگوها برای پاسخ‌دهی به یکسری نیازهای اولیه‌ی بشری ساخته شده‌اند؛ اما میتوان به آن قصص به عنوان روایتی نگریست که برآمده از ذهن یک یا چند نویسنده در طول تاریخ بوده‌اند. اندیشه‌ای که در طول دوران‌های مختلف به صورت شفاهی یا سینه به سینه نقل و در ادامه مکتوب گردیده‌اند. برای چنین روایتی که هیچ سندیتی به جز قصص اساطیری تاریخ هزیود[1] موجود نیست، هرگونه واکاوی، تاویل و تفسیر نسبت به آن قصص، خلاقیت ذهنی مولف و هرمنوتیک‌گرایی مخاطب را به همراه دارد. یعنی با نگرشی نو همواره می‌توان قصص و متون اساطیری پیشین را با ساختار و شمایلی نو بازتعریف نمود؛ چرا که بر مبنای نظریه‌ی ریکور میتوان پایه‌ی آن داستان‌ها را زاییده‌ی ذهن هزیود دانست که مجموعه‌ای از خاطرات کهن و روایات شفاهی زمانه‌ی خودش را مکتوب و مدون گردانیده است، و البته در چیدمان روایی آنها دخل و تصرف خلاقانه داشته است.

از نمونه‌ای دیگر که می‌توان الگوی سه‌گانه‌ی تقلیدی پل ریکور را در فیلمنامه مونتی‌پایتون تحلیل نمود زمانی است که

[1] هسیود یا هزیود متولد ۸٤٦ قبل از میلاد مسیح، شاعر و سراینده‌ی منظومه‌ی تبارنامه‌ی خدایان است

شاه آرتور و شوالیه‌های میزگرد قصد دارند با ساختن خرگوش غول‌پیکر چوبین به قصر آنتراکس راه پیدا کنند و جام مقدس را بیابند. (تصویر۸) در واقع اگرچه فرآیند پیشاپیکربندی مخاطبین این فیلم برگرفته از قصه‌ی تروآ و ساختن اسب چوبین است؛ اما در پیکربندی تری گیلیام روایتی نو از آن داستان شده است. گفتنی است مولف در روایت نوین خرگوش چوبین را جایگزین اسب چوبین می‌کند تا شوالیه‌های میزگرد فراموش کنند داخل شکم خرگوش چوبین غول‌پیکر شوند و از راه یافتن به قصر باز بمانند. بدین‌ترتیب مخاطبان در مرحله‌ی فراپیکربندی باز به همان شکل انتقادی مورد نظر پل ریکور به روایت پیشین می‌رسند تا بازفهمی نوین از آن دسیسه‌ی باستانی داشته باشد. در واقع در افسانه‌ی تروآ[1] وقتی ایلیاد و آشیل [2] و همدستانشان موفق می‌شوند وارد قصر آخایی شوند، انبوهی از مردم بی‌گناه را قتل‌عام می‌نمایند. یعنی خونخواهی آنها موجب شهرت تاریخی‌شان شده تا شجاعت آن‌ها زبانزد عام وخاص شود. اما در پایان فیلم وقتی شاه آرتور قصد دارد حمله‌ای را توسط لشگرش به قصر آنتراکس برای تصاحب جام مقدس انجام دهد، توسط پلیسی با اونیفورم و شمایل امروزی دستگیر می‌شوند، تا هیچ خونی به ناحق برای نشان دادن جسارت شاه آرتور در پایان ریخته نشود و طرح داستانی شاه آرتور در فهمی نوین بازفهم شود.

۳-۱-۳- تاریخ‌سازی یا آگاهی از تاریخ

تاریخ‌سازِ مدرن بیشتر از آنکه درگیر نگارش متونی باشد که به صحت و سُقم یک رویداد تاریخی بپردازد، درپی فهمِ حقیقتِ تاریخی یا آگاهی از حقیقت تاریخی است. یعنی خواننده چنین آثاری باید به سمت واکاوی متون تاریخی بروند، تا به جای آنکه آن اثر تاریخی، نتیجه‌گیری موردنظرش را به باوری برای مخاطب تبدیل کند، خودِ مخاطب بتواند پایانی برای آن ماجرای تاریخی، فهم و تفسیر نماید. «گزارش داستانی از گزارش تاریخی برتر است؛ زیرا در هرگونه گزارش و روایت، ارتباط کلامی عنصر اصلی است. آشکارا ارتباط کلامی در گزارش داستانی کامل‌تر است، زیرا گزارش تاریخی صرفاً شرحی است از واقعه‌ای. زمانی که بینشی عینی‌گرا (استوار به مدارک و اسناد تاریخی) به دست آوریم، که هدف نهایی و اصلی گزارش تاریخی است، این گزارش یکسر شرح رخدادها خواهد بود. اما در گزارش داستانی مناسبت با زبان اهمیت می‌یابد و اینجاست که اندیشه در مورد طرح گونه‌ای کنشِ داوری خواهد بود. دیگر به آنچه به راستی گذشته توجه نداریم، بل مسئله‌ای اصلی آن چیزها خواهند بود که می‌توانند رخ بدهند.» (احمدی، ۱۳۹۶، ۶۴۶) متون تاریخی مدرن، مملو از پیرنگ‌های تاریخی، به‌مثابه‌ی یک داستان تاریخی-روایی با الگویی فراتاریخ‌نگارانه هستند.

برای مثال وقتی کوین در فیلمنامه‌ی ***زمان به اسارت گرفته شده*** در مسیر سفر خیالی-تاریخی به روزگار ناپلئون بناپارت می‌رسد با ناپلئونی مواجه می‌شود که تمایل دارد خودش آنرا بشناسد، نه آنکه تاریخ به او معرفی کرده است. برای مثال وقتی به سرزمینی می‌رسد که به دستور ناپلئون زیر بمباران است، ناپلئون را به‌جای انجام عملیات سلحشورانه درحال تماشای یک تئاتر کمدی عروسکی می‌بینند. (تصویر۹) چنین ناپلئونی در هیچ کتاب تاریخی معرفی نشده است، مگر آنکه یک ذهن تاویل‌گر بخواهد حقایق پنهانی زندگی ناپلئون بناپارت را با کمک یک فرآیند دیالکتیکی، فهم و تفسیر نماید. در ادامه کوین با کمک کوتوله‌ها به ناپلئون داروی خواب‌آور می‌خوراند تا بتواند بخشی از اموال و طلاهای او را به غارت ببرد. گفتنی است مای مخاطب وقتی به قصد و انگیزه‌ی درونی کوین پی می‌بریم که در خط داستان بعدی، وارد ماجراهای رابین‌هود می‌شویم و به ارتباط دیالکتیکی این دو خط داستانی می‌بریم. کوین تصمیم می‌گیرد با همفکری کوتوله‌ها آن غنائم را به رابین‌هود بدهد تا رابین‌هود طلاها را بین مردم فقیر تقسیم نماید. در واقع کوین در این سفر خیالی همچنان که در حال تحلیل انگیزه‌های رابین‌هود برای چرایی دزدی از اموال حُکام برای کمک به مردم محروم است؛ تواماً سعی دارد خودش را نیز در این امر خیرخواهانه‌ی در ظاهر غلط، شریک کند. یعنی کوین قصد دارد با این اقدام نشان دهد که همواره در قصص تاریخی طرفدار مظلومین بوده است نه بزرگان تاریخی. کوین این روحیه را نیز مدیون قوه‌ی تفهیم خویشتن است. قوه‌ای که در کودکان بخاطر روحیه‌ی پرسش‌گری و عدم منفعت‌طلبی که دارند آنها را به شخصیتی فعال و کنش‌گر تبدیل می‌نماید.

از منظر پل ریکور آنچه در متون تاریخی مدرن نقشِ ایفا می‌کند، فهم و کنشِ انسانی است در مواجه با یک رویداد تاریخی. ازین‌رو در فیلم *مونتی پایتون*، سر لانسلوت پس از پاسخ به پرسش طراحی شده‌ی ابوالهول موفق می‌شود از پل مرگ عبور کند، آن طرف پل، به جای آنکه به قصر آنتراکس و جام مقدسش برسد به دام پلیس می‌افتد و دستگیر می‌شود. (تصویر ۱۰) در واقع کاراکتر شوالیه لانسلوت توسط خوانش‌گر

1 Trojan War
2 Akhilleus

امروزی باید بازفهم شود تا سرنوشتش برای همیشه از آن جایگاه کذایی که در تاریخ ادبیات و هنر داشته است، تغییر کند و شکل دیگری به خود بگیرد. ازین‌رو به جای آنکه سر لانسلوت پس از گذر از آن‌همه ماجرا طبق روال سنتی در پایان داستان، دلاوری‌هایش مورد مدح و ستایش قرار بگیرد، توسط پلیس امروزی دستگیر می‌شود تا با دستگیر شدنش هم قداستش شکته شود، هم تاوان زجری که مردم بی‌گناه در طول تاریخ بخاطر قدرت‌نمایی او متحمل شده‌اند را پس بدهد. در جایی دیگر نیز در فیلم *مونتی پونتی* مولف با کمک کمیک‌های کارتونی، کتاب تاریخی را مصور می‌کند که تمام صفحاتش به سرگذشت شاه آرتور و شوالیه‌های میزگرد اختصاص داده شده است. (تصویر ۱۱) در واقع آنچه ازین تصویر میتوان خوانش کرد اهمیت سرگذشت طبقه‌ی والامقامان به مردم عادی در متون تاریخی است. اما در جایی دیگر وقتی معلم تاریخی را می‌بینیم که در شمایل یک انسان مدرن کت و شلوار پوشیده است می‌فهمیم که وی به قصد تفحص و بازنگری در متون تاریخی سراغ ردپاهای تاریخی یعنی محل تخمینی مسیر شاه‌آرتور از کاملوت به بریتانیا رفته است تا بتواند نقاط مجهول تاریخ را با تحلیل خودش بازفهم کند. درواقع معلم تاریخ قصد دارد نگاهی فراتاریخ‌نگارانه به تاریخ داشته باشد و نقشِ خودش را به جای یک مفعول صرف یا گیرنده‌ی پیام تاریخی به یک فاعل کنش‌گر ارتقاء بدهد تا بتواند حقایق بسیاری را که با کمک ردپاهای تاریخی کشف و بفهمد. اما معلم تاریخ در این صحنه توسط یک شوالیه با شمشیر به قتل می‌رسد. (تصویر ۱۲) هدف مولف از خلق چنین صحنه‌ای اشاره‌ای نمادین به مبحث سانسور است. در واقع سانسور همیشه به نفع والامقامانی بوده است که در طول تاریخ سرگذشتشان نقل و مکتوب گردیده است. یعنی برای مطرح نشدن آنچه در طول تاریخ اتفاق افتاده، قربانیان بسیاری سرکوب شده‌اند تا رویکرد انتقادی مفسران به گوش دیگران نرسد. در جدال همیشگی بین تاریخ‌نویس سنتی و تاریخ‌ساز مدرن، وظیفه‌ی خوانش‌گر کُنش‌مند اینست که در یک فرآیند دیالکتیکی به فهم نوینی از متون تاریخی برسد تا تفسیرش نه با تمرکز بر اسناد موجود و آرشیوهای تاریخی، بلکه بر اساس ردپاهای بجامانده از رویدادهای تاریخی صورت بگیرد. چرا که از منظر ریکور، فهمِ ما از تاریخ قرار است موجب فهمِ بهتر ما از خودمان و امروزِ خودمان شود. نکته‌ی دیگر اینکه در فیلمنامه‌ی *مونتی پونتی* صدای شیهه‌ی اسب شاه آرتور توسط قوطی حلبی که دست شاه آرتور است به گوش مخاطب می‌رسد. یعنی صدای اسب در تصویر شنیده می‌شود اما خود شاه آرتور سوار بر اسبی نیست. معنای ضمنی که در این صحنه موجود است مخاطب را در مواجهه با شوالیه‌ای قرار می‌دهد که نه تنها سوار بر اسب، این عنصر کهن‌الگویی نیست، بلکه باب جدیدی برای فهمیدن بُعد دیگری از شخصیت شاه آرتور در ذهن او می‌گشاید. اسب نشان‌دهنده‌ی قدرت یک شوالیه است و نبودش در صحنه بیانگر تهی بودن جایگاه کاراکتر در روایات تاریخی است. ازین‌رو زمانی که شاه آرتور در روند فیلمنامه با مرد روستایی مواجه می‌شود، وی نه تنها شاه آرتور را نمی‌شناسد، که به او می‌گوید: «تو پادشاهیت را از بهره‌برداری از منِ کارگر داری...؟!» در واقع شاه آرتور در این پیکربندی آن شوالیه‌ی جسور تمجید شده در روایات تاریخی نیست، بلکه فردی طماع است که قربانیان زیادی را فدای کشورگشایی و تمامیت‌خواهی خویش کرده است. برای چنین شاه آرتور بازپیکربندی شده، دیگر نه لباس فاخرش امتیازی برای او محسوب می‌شود و نه ادبیات و اهداف و انگیزه‌هایش. «تاریخ همواره به خاطرات ویژه‌ای نیاز دارد که همانا خاطره‌ی قربانیان است و در نتیجه وظیفه‌ای را به ما محول می‌کند که همانا وظیفه‌ی فراموش نکردن است.» (ریکور، ۱۳۷۴، ۵۷)

۳-۲- تصاویر و یافته‌ها

تصویر ۱

تصویر ۲

تصویر ۳

تصویر ۴

تصویر ۵

تصویر ۶

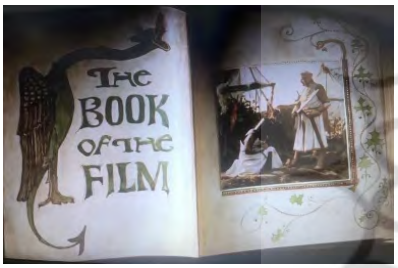
تصویر ۷

تصویر ۸

تصویر ۹

تصویر ۱۰

تصویر ۱۱



تصویر ۱۲

بحث و نتیجه‌گیری: سوررئالیسم به تنهایی یک مکتب ادبی نیست بلکه جهان‌بینی و نگرشی برای زیستی هنرمندانه است. ازین‌رو سوررئالیست‌ها برای رهایی از نهیلیسم موجود که بعد از جنگ جهانی اول گریبانشان را گرفته بود، توانستند به رهبری آندره بروتون با غرق شدن در جهانِ ذهنیِ خود از خفقان موجود فاصله بگیرند و با رویابافی التیام بیابند تا بدون هیچ محدودیتی، آزادی فردی خویش را فریاد بزنند. در یک حرکت دیالکتیکی بارها از یک ایماژی مجهول به سمت تصویری معلوم و از معلومی به سمت مجهولی دیگر گام بردارند

تا در این چرخه‌ی مداوم هربار به واقعیتی تازه بربخورند و هربار معانی نو تولید کنند. پل ریکور نیز موضوع اصلی فن هرمنوتیک را در گرو تفسیر کردن جهانِ متون می‌دانست. از دیدگاه وی هر کنش معناداری که توسط انسان صورت می‌گیرد – شامل نقاشی، فیلم، کتاب– یک متن لحاظ می‌شود. زیرا هر فیلم یا کتابی سرشار از نمادو استعاره است که می‌تواند توسط مولف خلق و توسط مخاطب فهم شود. پل ریکور حتی خواب، اوهام، کابوس، رویاها را نیز یک متن می‌داند زیرا مجموعه‌ای از داده اند که به صورت ضمنی نمادین هستند. ازین‌رو پرداختن به تاویل نمادها و استعاره‌ها را یک عمل هرمنوتیکی می‌داند که در یک فرآیند دیالکتیکی مابین مولف و مخاطب رخ می‌دهد و در نهایت نیز به یک فهم جدید درمی‌آید. پل ریکور این فهم جدید را خوانشی فرهیخته‌وار از متون می‌داند که بیش از هرکسی وابسته به یک مخاطب فاعل و کنش‌گر است. از آنجائی که فنِ هرمنوتیک عملی متن محور است باید به استقلال معنایی جهان متن نیز توجه اکید شود. چرا که عمل تاویل‌گری با رعایت همین استقلال متن آغاز می‌شود. به‌گونه‌ای که مفسر کار خویش را در نمادپردازی از یکسری مضامین و معانی و قواعدِ ضمنی که از ذهن یک مولف شروع می‌شود آغاز می‌کند؛ ولی مسیرش را به سوی تاویل شخصی که برداشتی ورای نیت مولف است سوق می‌دهد. ازینرو میتوان عنوان کرد همین جهانِ متون سوررئالیست‌ها بود که بواسطه‌ی شهودی نگریستن مولفشان به جهان هستی این امکان را به مخاطبانشان می‌داد تا هر کدام در مقابل این متون یک منِ مفسر باشد که بخواهند جهان متون را برگرفته از جهان فردی خویش واکاوی و بازفهم نمایند. ازین‌رو فیلمنامه‌های تری گیلیام را می‌توان متنی دانست که از ذهن متفکر و مفسر مولف شروع شده و راه را برای خوانش مخاطب نیز بازگشته است. از ویژگی‌های مهمی که میتوان به فیلمنامه‌های سوررئال تری گیلیام استناد کرد میتوان به کارکرد خیالی اشیاء و قدرت‌بخشی ماورائی انسان‌ها در آثارش اشاره داشت. همچنین چیدمان روایی فیلمنامه‌های تری گیلیام اگرچه برگرفته از داستان‌های اساطیری و حکایات تاریخی هستند؛ اما خط داستانی آن‌ها با اسناد و کتب تاریخی متفاوت است. در تمامی اشارات مولف به قصه‌ها و کهن‌الگوها شاهد بازآفرینی روایت‌ها هستیم که از منظر فراتاریخ‌نگارانه و با نگاهی تاویلی بازفهم و بازپیکربندی شده است. مفاهیمی که اگرچه برگرفته از تخیل تری گیلیام است اما بر اساس آرای هرمنوتیک پل ریکور میتوان آنها را بازتابی فردی تری گیلیام نسبت به قصه‌های پیشین خواند.

ازین‌رو براساس نظریه‌ی دریافتِ پل ریکور، تری گیلیام منِ مفسری است که در مواجهه با آثار پیشین در پی کشف استعارات و معانی ثانوی آن متون بوده است. تری گیلیام به کاراکترهای آثارش این امکان را می‌دهد تا در دل داستان‌های اساطیری، روایات و حکایات، شناور و سیال باشند. از نمونه‌های سوررئالیستی که در فیلمنامه‌های تری‌گیلیام موجوداست می‌توان به بازشناخت حکایات، بازتعریف روایات، شوخی با اساطیر، جان‌بخشی به اشیاء، ذهن‌گرایی کاراکترها، خلقِ جهانی غیرواقعی و فراواقعی، برهم زدن نظم زمانی و مکانی و روایی، با رویکردی فراتاریخ‌نگارانه و نمادین اشاره کرد. همچنین استفاده تری گیلیام از عناصر صحنه به‌عنوان یک موجود دارای فهم و دراماتیزه کردن اشیاء برای بازتعریف مفاهیمِ زندگی، از نمونه مباحثی است که به محقق این امکان را داد تا بتواند بازخوانشی از فیلمنامه‌های سورئال تری گیلیام به‌مثابه‌ی یک پدیدار داشته باشد. همچنین، از آنجائی که جهان متون پست مدرن بخش اعظمی از فهم روایت را به خوانش مخاطب واگذار کرده تا نقش مهمی را در رمزگشایی از متون داشته باشد، برای شناختِ بهتر نقد پدیدارشناختی می‌توان جهان متونِ این آثار را بر اساس رویکرد پدیدارشناسی پل ریکور مورد مطالعه قرار داد و تأثیر این جنبش فکری را بر نگرش نویسندگان پست مدرن نیز جست و جو کرد. [1]

مأخذ

احمدی، بابک (۱۳۹۶). ساختار و تاویل متن، تهران: نشر مرکز.

احمدی، بابک (۱۳۸۷). حقیقت و زیبایی، تهران : نشر مرکز.

احمدی، بابک (۱۳۹۹). رساله‌ی تاریخ، تهران: نشر مرکز.

بارت، رولان (۱۳۸۶). اسطوره، امروز، شیرین‌دخت دقیقیان (مترجم) تهران: نشر مرکز.

بالاش، بلا (۱۳۷۶). تئوری فیلم، کامران ناظر عمو (مترجم)، تهران: انتشارات دانشگاه هنر.

بیگزبی، سی‌وی‌ای (۱۳۹۹). دادا و سوررئالیسم، حسن افشار (مترجم)، تهران: نشر مرکز.

ریکور، پل (۱۳۹۸). زندگی در دنیای متن، بابک احمدی (مترجم)، تهران: نشر مرکز.

ریکور، پل (۱۳۹۷) تاریخ و هرمونتیک، مهدی فیضی (مترجم) تهران: نشر مرکز.

1

ریکور، پـل (۱۳۹۸) زمـان و حکایـت، کتـاب اول، مهشـید نونهالی (مترجم) تهران: نشر نی.

سپه‌وند، عبدالله (۱۳۹۱). هرمنوتیک، ادبیات، گفتگو با متن، تهران: نشر علم.

سیدحسینی، رضـا (۱۳۹۴). مکتـب‌هـای ادبـی، جلـد دوم، تهران: موسسه انتشارات نگاه.

هایـدگر، مـارتین (۱۳۹۸). هسـتی و زمـان. عبـدالکریم رشیدیان (مترجم)، تهران: نشر نی.

هاوزر،آرنولـد (۱۳۶۳). فلسـفه‌ی تـاریخ هنـر، محمـدتقی فرامرزی (مترجم)، تهران: انتشارات نگاه.

ریکور، پل، تاریخ، خاطره، فراموشی، نشریه‌ی گفـت و گـو، پاییز ۱۳۷۴- شماره‌ی ۸

پورحسن،قاسـم،گادامر وهرمنوتیک،فلسـفه‌وکلام:نشـریه اطلاعات حکمت‌ومعرفت:سال اول،تیر۱۳۸۵-شماره۵

مور،هنریتا؛ مجیدی‌قهرودی، نسیم، پل ریکور: کنش، معنـا، متن. علوم اجتماعی: نشریه نامه فرهنگ: بهار ۱۳۷۸ - شـماره ۳۴

André Breton, *Excerpt from the First Manifesto of Surrealism in Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing ideas,* Charles Harrison & Paul Wood, eds. (Oxford: Blackwell Publishers, (2005)

André Breton, *Manifestoes of surrealism.* Translated from the French by Richard Seaver and Helen R. Lane. The University of Michigan Press.

John. B. Thompson, *Hermeneutics and the Human Sciences Essays on Language, Action and Interpretation,* (Paul Ricoeur *Cambridge Philosophy Classics edition)*

Rogers, Richard A , 1984 to Brazil: From the Pessimism of Reality to the Hope of Dreams. Text and Performance Quarterly

. Abingdon,England: Taylor & Francis. (1990),

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی