رسید، تصویرگران را قادر ساخت تا صحنه‌های غیربومیِ شرقیِ خود را با رنگ‌های روشن و زیاد در کتاب‌هایی که تصاویر رنگی داشتند چاپ کنند. در سال ۱۸۸۰ منتخبی از شش داستان هزار و یک شب که توسط تئودور فون پیشلر[۱۱] اقتباس و تصویرسازی شده بود، عرضه شد که حاوی شش تصویر Transparent-Verwandlungs- Bilder است. این تصاویر - که روی یک صفحه ارایه می‌شد و چاپ را دربرداشت - عکس‌های شفافی هستند که وقتی در برابر نور نگه داشته شوند تصاویر اضافی دیگری در آنها ظاهر می‌شود که صحنه را عوض می‌کنند و وقایع داستان را قابل رویت می‌سازند. برای مثال، تصویرِ شفافِ داستان «علاءالدین و چراغ جادو» قبل از آنکه در برابر منبع نوری قرار گیرد، علاءالدین را نشان می‌دهد که از پله‌ها به سوی چراغ جادو بالا می‌رود. این تصویر با پیش بردن بصری حرکت و خلق توهّم جابجایی، نوعی تصویر متحرک است. گرچه دقیقاً یک تصویر متحرک نیست. نوآوری‌هایی مانند این در نمایش بصری داستان‌ها در کل به این کتاب‌ها جایگاهی ویژه بخشیده و این چاپ‌های هزار و یک شب در پیدایش فرهنگ بصری سهم ویژه‌ای داشته است. این چاپ‌های هزار و یک شب فقط خوانده نمی‌شد بلکه به خودی خود به عنوان مناظری دیدنی تماشا می‌شد.

تبدیل خواننده به تماشاگر همزمان با تولد سینما رخ داد. اولین تصاویر متحرک در سال ۱۸۸۲ توسط اتی‌ین - ژول ماره[۱۲] برداشت شد، و در سه دهه‌ی بعد پیشرفت‌های تکنولوژیکی در فرم کینتوگراف، کینتواسکوپ و پیشرفت تجهیزات توسط اروپاییانی مانند برادران لومیر[۱۳] پیدایش سینما را چه از نظر هنری و چه از نظر اقتصادی تسهیل کرد. در سال ۱۸۹۵، آلمان‌ها به عنوان تماشاگر آغاز به مشارکت در فرهنگ بصری جدید کردند؛ و این هنگامی بود که اولین نمایش‌های عمومی فیلم در برلین، در فضایی تجاری انجام گرفت. هرچند آلمان‌ها «تاحدود سال‌های ۱۹۱۰ تولیدات بومی فیلم» خود را نداشتند اما زمانی که فیلم سازان آلمانی شروع به تولید کردند - به خصوص در طول جمهوری و ایمار - آثار مبتکرانه‌ای در زمینه‌ی هنر بصری به وجود آوردند. در میان آنها چند فیلم مهم در اوایل دهه‌ی ۱۹۲۰ وجود دارد که به داستان‌ها، فضاها و تکنیک‌های روایت هزار و یک شب می‌پردازند. روی سخن من به ویژه به Sumurun (یک شب از هزار و یک شب) ارنست لوبیچ[۱۴] در سال ۱۹۲۰، و mude Tod (سرنوشت) فریتز لانگ[۱۵] در سال ۱۹۲۱، و Das Wachsfigurenkabineh (پیکره‌های مومی) اثر پائول لنی[۱۶] در سال ۱۹۲۴ است.

قابل توجه است کتابی که بر محور عمل داستان سرایی می‌چرخد، در این نقطه‌ی عطف فرهنگ غربی توسط فیلمسازان مهم اقتباس شده است. همان‌طور که نویسندگان و تدوین‌گران در اوایل قرن نوزدهم داستان‌های عامیانه را برای عبور و چرخش از شفاهیت به نوشتاری بودن مورد اقتباس قرار داده‌اند، به نظر می‌رسد پیشگامان فرهنگ بصری نیز هزار و یک شب را به منظور هموارکردن مرحله انتقال از چاپ به فیلم مورد اقتباس قرار داده‌اند. این فصل مشترک هزار و یک شب با تغییر بصری فرهنگ غرب ما را به سوی سؤالی بنیادی رهنمون می‌شود که می‌خواهم به بررسی آن بپردازم: چگونه هزار و یک شب در پیدایش فرهنگ بصری و سینمای اولیه‌ی آلمان تبدیل به نقطه‌ی کانونی شد؟ برای درک آنکه چرا فیلم‌سازانی مانند لوبیچ، لانگ و لنی به سوی هزار و یک شب گرایش یافتند ابتدا لازم است بررسی کنیم که چگونه تدوین‌گران و مفسران ادبی در طول این دوران به درک و تصویرکردن هزار و یک‌شب به عنوان تجربه‌ای بصری نایل آمدند.

خواندن هزار و یک شب همچون صحنه‌ای تماشایی

هرمان هسه[۱۷] در نقد کتاب هزار و یک شب انولیتمان به سال ۱۹۳۵ بر «سقوط و زوال هنر قصه‌گویی» سوگواری می‌کند. هِسه در ستایش هزار و یک شب به عنوان مجموعه‌ای کلاسیک که نشان دهنده‌ی «سبک شرقی قصه‌گویی در اوج آن» است، دریافت که داستان‌های متأخرتر که از زبان زن قصه‌گویی در اورشلیم، در آغاز قرن بیستم نقل می‌شود در مقایسه رنگ و رویی ندارند. هر چند که آنها فاقد سبک کلاسیک هزار و یک شب هستند - که «اشتیاق معصومانه برای قصه‌گویی پی در پی، با ادبیاتی بینهایت پیچیده و زمینه‌ی مذهبی - فکری را نشان می‌دهد - اما هسه اصرار دارد که با این وجود داستان‌های عامیانه‌ی جمع‌آوری شده توسط لیتمان قادر بوده‌اند «سنت اصیل قصه‌گویی شرقی» را کمابیش حفظ نمایند. نقد هسه درعین حال که نمونه گفتمانی است که برای زوال شفاهیت و قصه‌گویی سوگواری می‌کند، پای تأثیرات ویرانگر رسانه‌های مدرن و اعمال مدرن فرهنگی را نیز به میان می‌کشد:

آن شرقِ داستانهای پریان، با لذت برگرفته از تصاویر و مشاهده‌ی آنها در کتابها، روزنامه‌ها، اعمال تجاری و تأثیر اخلاقی غرب بیشتر ویران شده، تا ارتش‌ها و ماشین‌های جنگی آن.

هسه نتیجه‌گیری می‌کند که تنها از برکت جوامع شفاهی است که «آن شرق داستانهای پریان» - زنده مانده است:

و زنده است نه فقط در کتابخانه‌ها، بلکه اینجا و آنجا در خانواده، در محفل دوستداران شرق، هرجا که هنر جادویی قدیمی، هرچند که سینما و روزنامه تقریباً جای آن را گرفته، در دهان یک قصه‌گو دوباره جان می‌گیرد.

نقد هِسه از مدرنیته و تأثیر آن روی داستان‌سرایی در ابتدا کلیشه‌ای به نظر می‌رسد. از این‌ها گذشته اضمحلال داستان عامیانه و سنت شفاهی با مطبوعات چاپی و افزایش سوادآموزی پیوندی دیرینه دارد. از قرن هیجدهم، ناقدان فرهنگی در حال به وجود آوردن افسانه‌ای بودند که سخن گفته شده و نوشته شده را در تقابل با هم قرار می‌داد، افسانه‌ای که در آن کتاب چاپ شده تبدیل به عامل سقوط داستان عامیانه می‌شد. نقد هسه افسانه‌ی رایج زوال داستان عامیانه را در دو نقطه تغییر می‌دهد. یکی اقرار صریح اوست که پیچیدگی ادبی، قصه‌گویی در هزار و یک‌شب را به اوج خود رسانده است. دیگری رجوع او به سینما - کینو [Kino] - به عنوان قدرت معاصر تهدیدکنندهٔ حیات فرهنگ قصه‌گویی است که او آن را با «شرق داستان‌های پریان» یکی می‌داند. فرض بر این است که در این متن به سینما توجه خاصی ابراز می‌شود زیرا وارد کردن آن توسط هسه، نوکردن نگرانی رومانتیک در مورد زوال قصه‌گویی است. با افزودن سینما به فهرست محصولات

هزار و یک شب، فرهنگ بصری، وسینمای اولیه‌ی آلمان

دونالد هازه

ترجمه‌ی شهربانو صارمی

مقدمه:

رابرت اروین[1] نوشته است که «اگر کسی بپرسد تأثیر هزار و یک شب[2] بر ادبیات غرب چه بوده است، فرد تنها به دنبال یک جواب نیست بلکه بیشتر در پی مجموعه‌ای از پاسخ‌ها به دسته‌ای از سؤالات است که به شیوه‌ای پیچیده با یکدیگر مرتبط هستند». وقتی شروع به نوشتن درباره‌ی مقبولیت هزار و یک شب در آلمان کردم - یک موضوع بسیار گسترده با هزاران احتمال - این فکر در ذهنم بود. از این رو این مقاله به لحظه‌ی خاصی در تاریخ فرهنگی آلمان توجه ویژه دارد؛ آن «لحظه» یک دوره‌ی زمانی چند دهه‌ای را در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم دربرمی‌گیرد، تقریباً از سال ۱۸۸۰ تا ۱۹۳۵. دو تحول فرهنگی مهم و برخورد آنها را با هم در آن دوره مورد بررسی قرار داده‌ام که یکی مقبولیت بی‌چون و چرای هزار و یک شب در چاپ است و دیگری ظهور فرهنگ بصری به شکل تصاویر متحرک.

البته آلمان‌ها از قرن هیجدهم به داستان‌های غیربومی هزار و یک شب علاقه‌ی شدید داشتند؛ اما اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، به ویژه شاهد فعالیت‌های انتشاراتی پر شور پیرامون هزار و یک شب است. بین سال‌های ۱۸۹۵ و ۱۹۲۸، سه ترجمه‌ی مهم در آلمان به بازار آمد: ترجمه‌ی محبوب ماکس هنینگ[3] که توسط رکلام[4] منتشر شد (۹۹-۱۸۹۵)، ترجمه‌ی آلمانی فلیکس پاول گرو[5] (۵۸-۱۹۰۷) براساس نسخه‌ی انگلیسی سِر ریچارد برتون،[6] و ترجمه‌ی مهم تحقیقی انولیتمان[7] از عربی (۲۸-۱۹۲۱). به علاوه جریان مداومی از منتخب‌ها و اقتباس‌ها برای مخاطبان نوجوان در طی این دوره پدیدار شد. تنها مجموعه‌ی انترناسیونال یوگن بیبلیوتک[8] در مونیخ[9] بر بیش از چهل چاپ برای کودکان که توسط ناشرین آلمانی بین سال‌های ۱۸۸۰ و ۱۹۲۰ انتشار یافته‌اند، گواه است. بیشتر این چاپ‌ها مصور هستند. بعضی‌ها با دست و دلبازی تولید شده‌اند و تصاویر روی جلد چنان تأثیری به وجود می‌آورند که چشم خواننده را می‌گیرد و حتی قبل از گشودن کتاب ایجاد کشش می‌کند.

بسیاری از کتاب‌های مصور این دوره از تکنولوژی‌های جدید در تولید تصاویر و رنگ‌ها بهره برده‌اند. مثلاً چاپ مجدد سال ۱۸۸۹ از یک نسخه‌ی محبوب داستان‌های اقتباس شده هزار و یک شب برای کودکان توسط آلبرت لودویگ گریم[10]، در گنجاندن هشت آبرنگ بدیع که با کرومولیتوگرافی چاپ شده، مایهٔ مباهات است (گریم ۱۸۸۹). این تکنولوژی جدید که در طی دههٔ ۱۸۸۰ و ۱۸۹۰ در اروپا به اوج خود

تخته «تیتان»[۲۱] است.

"[Die sinn lichkeit] ist in diesemGedicht, was das Licht in den Bildernvon Rembrandt, was die Farbe auf denTafeln Tizians ist" [103].

ولفگانگ کولر[۲۲]، محقق، هنگامی‌که این قطعه‌ی اوج‌گیرنده را با مشاهداتی تفسیر می‌کند که هوفمانستال آن را خصوصیت اصلی هزار و یک شب می‌داند، یعنی «تحقق‌پذیر بودن از نظر بصری»، کاملاً محق است.

ماهیت تماشایی بودن هزار و یک شب برای هوفمانستال از رنگ، مواد و بافت پرمایهٔ آن، و ملموس بودن استوار و بی‌حد و حصر توصیفات آن حاصل می‌گردد. این‌ها همان خصوصیات بصری نسبت داده شده به اثر توسط انولیتمان در سخنرانی سال ۱۹۲۳ است، همان جایی که او هزار و یک شب را با تجربه‌ی تماشای بافتی از رنگ‌های چشمگیر، حال چه مصنوعی چه طبیعی مقایسه می‌کند:

این مجموعه‌ی درهم و برهم از داستان‌های پریان و افسانه‌ها،

رمان‌های بلند و کوتاه، داستانهای دور و دراز و قصه‌ها، داستانهای خنده‌دار و حکایات، در خواننده همان حس را خلق می‌کند که در تماشاگر یک فرش رنگارنگ شرقی، یا صفحهٔ عنوان یک نسخهٔ خطی عربی یا فارسی که بطور ماهرانه‌ای تذهیب شده، یا درتماشاگر علفزاری شرقی، پوشیده از انواع گل‌ها ایجاد می‌شود. آدمی‌متحیر می‌شود که چگونه این همه رنگ‌های مختلف در اینجا، در یک تصویر تنها، که با این همه دقیقاً یکدست است سازگارند، مانند علفزار که بطور طبیعی رشد کرده است یا همچون فرش و صفحهٔ عنوانی استادانه که از طبیعت الگو گرفته است.

Dies durcheinander gewurfelteGewirr von Marchen und Legenden,Romanen und Novellen, Sagen undFabeln, Schwanken und Anekdotenmacht auf den Leser etwa den Eindruckwie auf den Beschauer ein bunterorientalischer Teppich oder wie einkunstvoll verziertes Titelblatt einerarabischen oder persischen Handschrift,oder auch wie eine mit vielerlei Blumenubersate Wiese im Morgenlande. Manstaunt oft, wie viele verschiedene Farbendort zu einem Gesamtbilde vereiningtsind, das aber dennoch einheitlich bleibt,eben weil es, wie die Wiese, von Natureso gewachsen ist, oder, wie der Teppichund das kunstvolle Titelblatt, der Naturnachgebildet ist. (Littmann 1923:5)

مفسران آلمانی در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم نتوانستند استعارات کافی برای توصیف تجارب بصری بیابند که خواندن هزار و یک شب القاء می‌کند. در انتهای چاپ محبوب رکلام، ماکس هنینگ[۲۳]، مترجم – در یک مؤخره به تاریخ ۱۸۹۷ – مجموعه داستان‌هایی را تصویر می‌کند که در برابر خواننده همچون منظره‌ای شکوهمند به نمایش گذاشته شده است:

ما در پایان راهیم. پردهٔ صحنه‌ای که چشم‌انداز تغییر یابنده از تصاویری بی‌شمار را در پیش چشم ما به نمایش می‌گذاشت فرو افتاده است، تصاویری که بطور شکوهمندانه‌ای رنگارنگ است؛ گاه شگفت و غریب، گاه واقعی، آرام و جذاب، یا به طرز جسورانه‌ای خنده‌دار.

Wir sind am Ende. Der Vorhang istuber die Scene gefallen, die uns einWandelpanorama von zahllosenfarbenprachtigen, blad phantastisch -grotesken, bald wieder lebenswahren,zartempfundenen und entzuckendenoder derb-humoristischen Bildern vordie Augen fuhrte.

هنینگ نیز مانند هوفمانستال و لیتمان ابعاد بصری هزار و یک شب را بر تنوع به ظاهر بی‌پایان موضوع و آب و رنگ آنها نسبت می‌دهد، یک مفهوم بصری که به خاطر موادِ غنیِ قصه‌گویی و توصیفِ کاملاً پرمایه‌ی آنها، دوام یافته است. بهر حال هنینگ در توصیفش از هزار و یک شب به عنوان حادثه‌ای شکوهمند و چشم‌اندازی تغییر

mude Tod (سرنوشت) فریتزلانگ

تهدیدآمیز فرهنگی، هسه ـ درسال ۱۹۳۵، درست دوسال قبل از اولین نمایش سفید برفی و هفت کوتوله‌ی[۱۸] والت دیسنی ـ حیطه‌ی بحث را گسترده‌تر می‌کند.

فقط مسئله اثر مخرب ادبیات روی سنت شفاهی مطرح نیست بلکه موضوع تهدید ایجادشده برای ادبیات و قصه‌گویی شفاهی توسط امور بصری است.

هسه به رغم بدگمانی آشکار او به فیلم، هنرقصه‌گویی شرق و هزارویک‌شب‌را عمدتاً به عنوان تجارب بصری تصویر می‌کند. درسال ۱۹۲۹ او هزار و یک شب را به عنوان «پرمایه‌ترین کتاب مصور دنیا» توصیف کرد "das reichsteBilderbuch der" Welt"). و در همان بررسی، جایی که در مورد تهدید تصاویر متحرک تذکر می‌دهد، وقتی که از "der Bilderfreude, derKontemplation [j]enes Morgenland derMarchen," – «شرق داستان‌های پریان، [شرق] لذّت برگرفته از تصاویر، [شرق] مشاهده»، یاد می‌کند، بر ابعاد بصری هنر قصه‌گویی شرق تأکید می‌ورزد. البته وقتی تصاویر را تماشا می‌کنیم لذت می‌بریم. و Kontemplation یا- Contemplation – که از فعل لاتین Contemplan مشتق شده است ـ اول و مهم‌تر از هر چیز، عملِ خیره شدن به یک شیء است. به این ترتیب برای هسه هزار و یک‌شب و دنیای قصه‌گویی شرقی با امور بصری مشخص می‌شوند. کلماتی که هسه انتخاب می‌کند تا قصه‌گویی کلاسیک شرقی را توصیف کند ـ Bilderfreude یا لذت برگرفته از تصاویر و Kontemplation ـ در واقع خود قصه‌گویی را وصف نمی‌کند بلکه توصیف‌گر تجربه و عمل شنونده یا خواننده است. در حقیقت توصیفات او اشاره بر آن دارد که ما هزار و یک شب – «پرمایه‌ترین کتاب مصور» دنیا ـ را نمی‌شنویم یا نمی‌خوانیم بلکه با لذت به‌آن خیره می‌شویم.

از آنجایی که هسه نقاش هم بود، شاید قابل درک باشد که او برای توصیف آفرینش‌های شفاهی و سنت ادبی از استعارات بصری استفاده کرده باشد. به هر حال این تلقی مختص هسه نیست، در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم مفسران آلمانی به طور متوالی از هزار و یک شب با اصطلاحات بصری سخن گفته‌اند. در سال ۱۹۰۷ شاعر دیگر آلمانی هوگو فون هوفمانستال[۱۹] مقدمه‌ای بر چاپ آلمانی هزار و یک شب فلیکس پائول گرِو منتشر ساخت که در آن برای توصیف اثر و ارتباط خوانندگان با آن به طور مکرر از اشارات بصری استفاده کرده است. طبق گفته‌ی هوفمانستال، هزار و یک‌شب، هم برای عقل و هم برای حواس خوشایند است ـ به خصوص برای حواس:

عقلانیت بی‌باکانه و کاملترین حسّانیت اینجا درهم بافته شده است. حسی در ما نیست که برانگیخته نشود، از سطحی‌ترین حواس تا عمیق‌ترین آنها؛ هرچیزی در ما جان می‌گیرد و برای لذت بردن فراخوانده می‌شود.

اما از همه حواسی که توسط این مجموعه داستان‌های لذت‌بخش برانگیخته می‌شود، هوفمانستال امتیاز را به بینایی می‌دهد. او نه تنها مکرراً به نمود متن در برابر «چشمان» خواننده اشاره می‌کند، بلکه خود کتاب را با «صفحه‌ای جادویی» مقایسه می‌کند که «در آن جواهرات قیمتی مانند چشمان فروزان نشانده شده است، جواهراتی که هیئت‌های اعجاب‌آور و غریب تشکیل می‌دهند.»

او ادعا می‌کند که «هولناک‌ترین حسّانیت» ("Sinnlichkeit ungeheuerste [d]je") بر هزار و یک شب حاکم است واین ادعا را در مقایسه‌ای با نقاشی توضیح می‌دهد: «در این اثر شاعرانه [حسانی] همان چیزی است که نور در نقاشی‌های رامبراند[۲۰] و رنگ در رنگ روی

Ware das alles, so verlohnte es sichnicht ubermabig, die Erinnerungen derKindheit wieder aufzuwarmen, es seidenn, dab der Erwachsne sich aus derfarblosen kalte des Alltagslebens wiederZurucksehnt in die unkritische,sorgenlose Traumzeit der Jugend, diesich gerade am Unerklarlichen,Uberraschenden erfreut und sichruckhaltlos dem Zauber diesesZauberdammers hingibt. Dab dieserpsychologische Moment ein nicht zuunterschatzender Faktor ist, beweist jaseit Jahren der Erfolg desKinematographen, der bis zu einemgewissen Gard die Erinnerungen unsererJugend, das Zauberland unsererKindertraume wiedererweckt: es sindvielleicht nicht die schlechtesten unteruns, die dort im finstern Raume denunwahrscheinlichen Bildern folgen unddaran mehr Freude finden als ansensationelln,

فریتز لانگ، ارنست لوبیچ و پائول لنی در واقع فیلم‌هایی خلق کردند که توسط هزار و یک شب و الهام از ایده‌ی فیگورهای بصری و ماهیت تماشایی آن، به شیوه‌های متفاوت به وجود آمد

nervenzerreibenden'Kinodramen' oder selbst anbelehrsamen und erbaulichenLandschaftsbildern, Jadiese selbst sinddoch ein Stuck Wunder - ferne Landerleben vor uns auf, Tote erwachen zumLeben, sprechen gar zu uns(Kinetophon!), und wir sitzen still undbrauchten uns kaum zu ruhren, um alldiese Uberraschungen zu schauen. Sindes nicht ein wenig Dichternaturen, diesich dort am Naturlich Unnaturlichenerfreuen? Wahrlich, es lohne sich, einePsychologie des Kinematographen zuschreiben.

گرچه فون ریبا آرزو می‌کند که بزرگسالان توجه جدی‌تری به مضامین اجتماعی فرهنگی هزار و یک شب داشته باشند اما مسلم می‌داند که این خوانندگان بزرگسال به همان طریق با خواندن داستان‌ها تحت تأثیر قرار می‌گیرند که تماشاگران با تصاویر نمایش داده شده پیش چشمانشان در سینمای تاریک وسوسه می‌شوند.

آنجا، در تاریکی، بزرگسالان در حسرت گریز از فشارهای روانی و یکنواختی زندگی مدرن – «سرمای بی‌رنگ زندگی هر روزه» – به خود اجازه می‌دهند تا با تماشای یک رشته‌ی به ظاهر جادویی از تصاویر شگفت‌آور که خودآگاهی جادویی کودکی را از نو زنده می‌کند و لذت آن در سلسله‌ای از تصاویر داستان‌های پریان در برابر چشم ذهن ما آشکار می‌شود، از نظر روانی به عقب باز گردند. این توالی تصاویر متحرک در سینما و ماهیت سریال و اپیزودی تصاویر و داستان‌ها در هزار و یک شب است که باعث می‌شود.

وقتی فون‌ریبا Kinematograph را با kinodrama و فیلم مناظر طبیعی مقایسه می‌کند ـ که به یقین می‌تواند به نوبه خود باعث حیرت شود، اما فاقد قصه‌گویی به شکل سینمایی و جریان متنوع و «تصاویر غریب» آن است – این واکنش روان‌شناختی آشکار گردد.

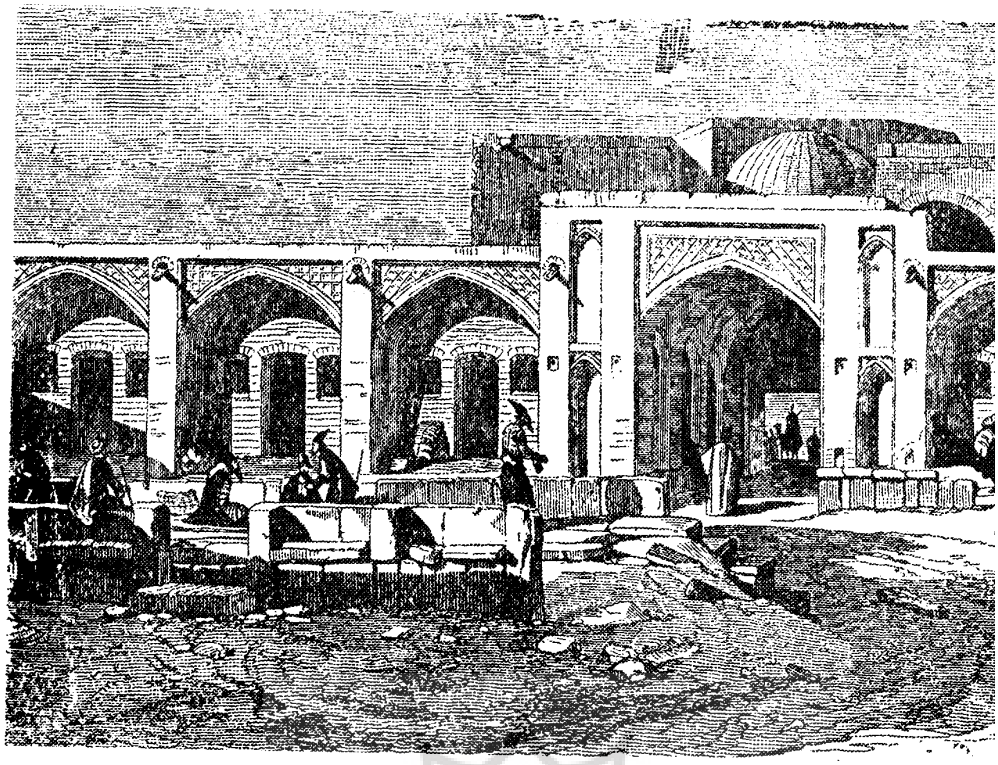
کنار هم قرار دادن هزار و یک‌شب با تجارب قرن بیستم سینما توسط فون‌ریبا، نمونه درخور توجه دیگری ارایه می‌کند که چگونه نویسندگان، مترجمین و تدوین‌گران فکر این مجموعه داستان‌های خیالی را در آغاز قرن به صورت بصری در ذهن پرورانده‌اند. همچنین به طور مستقیم بر توجه ما روی فصل اشتراک هزار و یک شب و فیلم‌های اولیه‌ی آلمان متمرکز می‌شود.

هزار و یک شب و فیلم‌های اولیه آلمان

وجوه بصری به یادماندنی در اقبال ادبی اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم به هزار و یک‌شب، در محصولات فیلم‌سازان دوران وایمار که هزار و یک شب را به تصویر کشیدند، منعکس شده است. هزار و یک‌شب با رؤیت بصری و توصیف به عنوان یک تجربه‌ی بصریِ قابل قیاس با تماشای تصویر متحرک، به ظاهر خود را به عنوان منبع و مدل روایتی برای فیلم‌سازان درگیر در خلق فرهنگ بصری جدید عرضه می‌نماید. فریتز لانگ، ارنست لوبیچ و پائول لنی در واقع فیلم‌هایی خلق کردند که توسط هزار و یک شب و الهام از ایده‌ی فیگورهای بصری و ماهیت تماشایی آن، به شیوه‌های متفاوت به وجود آمد.

ابعاد بصری هزار و یک شب که آشکارا خوشایند فیلم‌سازان قرار داشت رنگ و لعاب آن بود که هر یک از مفسران ادبی فوق‌الذکر، در

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



یابنده، و نشان دادن خواننده همچون تماشاگر در برابر یک صحنه با هوفمانستال و لیتمان متفاوت است. در حالی که هوفمانستال و لیتمان متن را با موضوعات بصری که پویایی ندارند مقایسه می‌کنند ـ همچون نقاشی‌ها، قالی‌ها و صفحه‌های عنوان مصور ـ هنینگ، هزار و یک‌شب را همچون رشته‌ای از تصاویرِ بی‌شمارِ متحرک می‌بیند که از برابر چشم تماشاگر می‌گذرند. البته او از تئاتر سخن می‌گوید اما هنینگ این مقایسه را در سال ۱۸۹۷ انجام داده است – دوران ابتدایی فیلم و اولین نمایش‌های تجاری در فضای عمومی – به همین خاطر ممکن است آدمی فکر کند که او هزار و یک شب را همچون تصویر متحرک توصیف می‌کند.

دقیقاً همین موضوع در مقدمه‌ی چاپ دیگر هزار و یک شب، در اوایل قرن بیستم تکرار می‌شود: ترجمه‌ی کارل تئودور ریتر فون ریبا[۲۴] با عنوان ausden tausend Nachten und der einenNacht Die Liebesgeschichten des Orients (داستان‌های عاشقانه‌ی شرقی از هزار و یک شب).

در مقدمه‌ای به تاریخ ۱۹۱۳ تحت عنوان "Einblick und Umblick" – که من آن را «بصیرت و چشم‌انداز» ترجمه می‌کنم – فون ریبا صراحتاً تجربه‌ی خواننده‌ی هزار و یک شب را با تجربه‌ی تماشاگر سینما مقایسه می‌کند. اهداف او در اصل جلب توجه به محتوای تاریخی، اجتماعی و فرهنگی هزار و یک شب است؛ اما او با اذعان به این موضوع آغاز می‌کند که داستان‌های جمع‌آوری شده از روایات عربی – اسلامی، از نظر بزرگسالانی که «کتاب‌های دوران کودکی ما را به یاد دارند و ظاهر شدن پریان و کابوس‌ها را در برابر چشم درون ما می‌بینند»، فقط افسانه‌های پریان به حساب می‌آید.

"die wir uns der Bucher
unserer Kindheit erinnern und vor unserm Geist Feen and Schreckgespenster auftauchen sehen"

به دنبال یک رشته از مضامین مکرّر غریب و خیالی و قابل پیش‌بینی که هنگام خواندن هزار و یک شب پیش روی خواننده به نمایش گذاشته می‌شود، فون ریبا از سینما برای توضیح اهمیت روانی این تجربه کمک می‌طلبد:

اگر همه همین بود، بسختی می‌توانست ارزش یادآوری دوبارهٔ خاطرات کودکی را داشته باشد مگر آنکه فرد بزرگسال در حسرت گریز از سرمای بی‌رنگ زندگی روزمره و بازگشت به دوران رویاییِ چشم بستگی و سبکبالی جوانی باشد، که بنحوی توجیه‌ناپذیر، غیرمنتظره و تسلیم جادوی این دنیای جادویی، کاملاً از آن لذت می‌برد. این لحظهٔ روانی عاملی است که نباید آن را دست کم شمرد. اکنون سالهاست که سینما با موفقیت پدیدار شده است و خاطرات جوانی‌مان و سرزمین جادویی رویاهای کودکیمان را دوباره زنده می‌کند: شاید کسی که در اتاقی تاریک عجیب‌ترین تصورات را پی‌می‌گیرد و در آنها لذت بسیار بیشتری می‌یابد تا "Kinodramas" [درام‌های سینمایی] شورانگیز، یا حتی در تصاویر عبرت‌آموز و آموزنده تصاویر چشم‌اندازهای طبیعی، چندان بدتر از ما نباشد. بله اینها هنوز خود به خود تاحدی شگفت‌آورند ـ سرزمین‌های دور در برابر چشم ما جان می‌گیرند، مرده به زندگی باز می‌گردد و حتی با ما سخن می‌گوید (Kinetophon)، و ما ساکت می‌نشینیم و برای دیدن همهٔ این چیزهای اعجاب‌آور فقط کافی است که خیره شویم.

این تاحدی شعرگونه نیست که کسی در طبیعت – غیرطبیعت به عرش اعلی برسد؟

واقعاً نوشتن روان‌شناسی سینماتوگراف به زحمتش می‌ارزد.

«بی‌رنگ» معاصر است.

تحلیل مختصر فون‌ریبا در سال ۱۹۱۳ و بحث آیسز در سال ۱۹۵۳ می‌تواند توصیف دقیق تجربه‌ی واقعی تماشاچیان سال‌های ۱۹۱۹ و ۱۹۲۴ باشد یا نباشد؛ اما این دیدگاه‌های موازی حکایت از آن دارند که فیلم‌سازان دوره‌ی وایمار، هزار و یک شب را وسیله‌ای مفید برای درون‌مایه قرار دادن سؤالاتی در مورد نقش فیلم‌سازان، مسئولیت عمومی و کارکرد اجتماعی فیلم دانسته‌اند. این امر به طور منطقی از مشاهده‌ی هزار و یک شب در حالت بصری رخ داد. مفسران، در پایان قرن با تعیین هزار و یک شب به عنوان یک تجربه‌ی بصری و برابر پنداشتنِ داستان سراییِ سریالی آن با جریانِ پی‌درپی تصاویر در سینما ضرورتاً تفاوت میان قصه‌گو و فیلم‌ساز را زدودند. به عبارت دیگر هنر قصه‌گویی هزار و یک شب برای ساختن فیلم و تبدیل فیلم ساز به قصه‌گو همسان شد. و هنگامی‌که خواننده‌ی هزار و یک شب تبدیل به تماشاگر می‌شود ـ همان کس که از نگریستن به تصاویر رنگارنگ لذت می‌برد (همان‌طور که هسه و هوفمانستال فرض می‌کنند) یا با محصور شدن در جریان تصاویر رنگارنگ، واقعیت تحلیل یافته و بی‌رنگ را جبران می‌کند (همان‌طور که فون ریبا و آیسز درآن‌باره بحث می‌کنند) – هزار و یک‌شب پایه‌ای می‌شود برای موضوعیت دادن به بحث‌های معاصر در مورد تأثیرات فیلم روی مخاطبین و عملکرد اجتماعی رسانه‌های جدید.

فیلم‌سازان دوره‌ی وایمار، هزار و یک شب را وسیله‌ای مفید برای درون‌مایه قرار دادن سؤالاتی در مورد نقش فیلم‌سازان، مسئولیت عمومی و کارکرد اجتماعی فیلم دانسته‌اند. این امر به طور منطقی از مشاهده‌ی هزار و یک شب در حالت بصری رخ داد

فیلم‌سازان اولیه آلمان به وضوح دلبسته‌ی استراتژی بنیادی قصه‌گویی هزار و یک شب شدند، چارچوب داستان و مجموعه‌ای از قصه‌های بازگو شده در محدوده‌ی آن که توماس الساسر[۲۹] آن را «متمایزترین صورت قصه‌گویی در فیلم‌های وایمار» می‌نامد. یقیناً فیلم‌های زیادی با استفاده از نوعی چارچوب وجود دارند که فضاهای ناآشنا و موضوع هزار و یک‌شب را بازسازی نکرده‌اند. و قطعاً هزار و یک شب تنها مدل ادبی برای قالب‌بندی و جای دادن روایت‌ها نیست. به هر حال فیلم‌هایی چون سرنوشت و تندیس‌های مومی که مجموعه‌ای از قصه‌های نامتعارف و غیرمعمول را در چارچوب داستان قرار داده‌اند به وضوح با هزار و یک شب به عنوان بینا متن چشمگیر برخورد کرده‌اند. و با توسل به استراتژی قصه‌گویی هزار و یک شب، این فیلم‌ها نقش فیلم‌ساز را به عنوان قصه‌گو درون‌مایه‌ی خود کرده‌اند.

در سرنوشت، فیلم فریتزلانگ، شخصیت محوری و داستان سرای اصلی مرگ است – Der mude Tod – همان که زندگی مرد جوان را می‌گیرد. وقتی نامزد مرد جوان از مرگ تقاضا می‌کند عاشق او را به دنیای زندگان باز گرداند، مرگ شانس بر افروختن شمع زندگی خاموش شده‌ی او را، نجات زندگی انسانی دیگر تعیین می‌کند. مرگ به زن جوان – و مخاطبان – سه داستان نشان می‌دهد که در سرزمین‌های دور از جمله ایران، ایتالیای دوران رنسانس و چین اتفاق می‌افتد. بنظر می‌رسد که او داستان‌ها را شفاهاً بازگو نمی‌کند بلکه با روشن کردن یک شمع درآغاز هر داستان، به صورت بصری به جریان درمی‌آورد. هر سه داستان پایانی اندوهناک دارند، هیچ زندگی نیست که قابل نجات دادن باشد؛ و هر داستان هنگامی‌به پایان می‌رسد که شمع بر افروخته شده خاموش می‌شود. داستان‌های عجیب و غریب مرگ از نظر بصری حاصل نور شمع‌هایی است که او خود روشن می‌کند و حکایت از آن دارد که این ارباب روشنایی و تاریکی، خودِ فیلم ساز است. همان طور که توماس الساسر به طعنه می‌گوید «در داستان خیالی تیره‌وتار و وهم‌آور Tod Der mude، ... مرگ برای عروس تیره‌بخت بازی فانوس خیال درمی‌آورد». در همان زمان که ممکن است خویش اندیشی فیلم واضح باشد، پیوند بینامتنی با هزار و یک شب به طور نامحسوسی عمل می‌کند. مانند شهرزاد که شب‌های متوالی برای به تأخیر انداختن مرگش داستان‌های خود رابازگو می‌کند، شخصیت مرگ مجموعه‌ای از داستان‌ها را در تلاشی معکوس – و به این ترتیب به تعویق انداختنِ مرگِ محتومِ مرد جوان – طرح می‌کند.

تفاوت آن است که قصه‌گویی پی‌درپی شهرزاد او را قادر می‌سازد تا مرگ را نفی کند و سرنوشت خود را مشخص سازد، در حالی که به نظر می‌رسد تصاویر پی‌درپی مرگ – و با دخالت تصاویر متحرک خود فیلمساز ـ قدرت منحرف ساختن سرنوشت را ندارند.

در تندیس‌های مومی‌پائول‌لنی، هم ذات پنداری فیلم‌ساز با شخصیت داستان‌سرا حتی مشخص‌تر است. در پاسخ به تبلیغ کاریابی یک هنرپیشه، نویسنده‌ای به یک مؤسسه‌ی بازرگانی مراجعه می‌کند و استخدام می‌شود تا داستان‌های خیالی درباره‌ی تندیس‌های مومی‌در مؤسسه‌ی هنرپیشه تألیف کند. تندیس‌های مومی‌تهدیدآمیز شامل جکِ قاتل، ایوان مخوف و هارون الرشید، خلیفهٔ بغداد هستند. نویسنده که به خاطر کشش به دختر هنرپیشه تاحدی ترغیب شده، یک رشته داستان می‌نویسد که بر محور هرتندیس می‌چرخد، داستان‌هایی که با روایت نوشته شدهٔ اوآغاز می‌شود و سپس به سرعت در فرم بصری ادامه می‌یابد. واژگان خیالی و کاملاً ادبی نویسنده تبدیل به تصاویری می‌گردد که

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

توصیفات خود از مجموعه، به آن توجه کرده‌اند. البته «رنگ» به طور استعاری برای توصیف موضوع و توصیفات پرمایه در کتب ادبی مورد استفاده قرار گرفته است. به خصوص رنگ، به چشم‌اندازها و مکان‌های غریب، چیزهای خیالی، خصوصیات و حوادث، به تنوع فراوان این‌ها، و به گوناگونی کلی داستان‌ها در سراسر هزار و یک شب اشاره دارد. از آغاز دوران فیلم‌سازی، فیلم‌ها از چیزهای حسی استفاده کرده بودند ـ به طرزی استثنایی و غریب – و هزار و یک شب به یقین فیلم‌سازها گنجینه‌ای غنی از مکان‌ها، شخصیت‌ها، صحنه‌ها و لوازم صحنه‌ای افسانه‌ای و نامتعارف را عرضه می‌کرد. فیلم ژرژ ملیس[۲۵] در سال ۱۹۰۵، Le Palais des Mille et uneNuits که رابرت ایروین آن را با عنوان «زندگی مجلل... رویای شرق زیبا» تعریف و توصیف کرده، نشانگر هماهنگی میان هزار و یک شب و گرایش رسانه‌های جدید به صحنه‌های عجیب و غریب است. فیلم سایه نمای لوته راینیگر[۲۶] Abenteuer des Prinzen Acbmed (۱۹۲۶، ماجراهای شاهزاده احمد) نیز ارتباط تنگاتنگ میان صحنه‌های خارق‌العاده و عجیب و غریب را به تصویر می‌کشد. صحنه‌های بصری راینیگر که با کاغذ، قیچی و نور خلق می‌شود تقریباً به طور کامل متکی بر خطوط «رنگارنگ» و اشکالی است که نماد چشم‌اندازها، معماری و جامه‌های غریب به شرق محسوب می‌شود.

فیلم‌های نمایش لباس‌ها و رسوم عجیب که طی سال‌های اولیه‌ی دوران وایمار در آلمان تولید شد به نمایش‌های غیرمعمول و غریب ادامه داد و در نمونه‌های قابل توجهی این کار را با اقتباس از هزار و یک شب انجام داد. فیلم Sumurun ساخته‌ی ارنست لوبیچ (به سال ۱۹۲۰، که با نام «یکی از شب‌های هزار و یک شب» در سال ۱۹۲۱ در آمریکا عرضه شد) و فیلم Der mude Tod فریتزلانگ (به سال ۱۹۲۱، که در انگلستان به «سرنوشت» معروف شد) هر دو فیلم‌های مهمّی هستند که با الهام از هزار و یک شب، دارای صحنه‌های نامتعارف بودند. در واقع لوبیچ اندکی پس آنکه تصمیم گرفت فیلم کوتاه را رها کند و فقط فیلم‌های بلند بسازد ساختن Sumurun را برگزید.

هرمان جی. واینبرگ[۲۷] می‌گوید: «چالش برای پدیدآوردن هزار و یک شب روی پرده، غیرقابل مقاومت بود». لوته آیسز[۲۸] در مطالعات کلاسیک خود درباره‌ی سینمای اوّلیه‌ی آلمان مشاهده کرد که بسیاری از فیلم‌های متداول آلمانی که بین سال‌های ۱۹۱۹ و ۱۹۲۴ روی صحنه آمده‌اند، بیانگر «واقعیت‌گریزی ملتی فقیر و ناامید است که علاوه بر این همواره شیفته‌ی زرق و برق نظامی‌گری بوده است». اینجا یادآوری تأکید فون‌ریبا در مورد بزرگسالانی که از هزار و یک شب و سینما برای «گریز از سرمای بی‌رنگ زندگی روزمره» بهره می‌گیرند، مفید خواهد بود. مطابق این دیدگاه اولیه، هزار و یک شب خارجی و هزار و یک شب سینما، مهیاکننده‌ی «رنگ» – «زرق و برق»، چنان که آیسز (۱۹۶۹) بعدها آن را چنین می‌نامد ـ و تلافی کننده‌ی هستی

شهرزاد سرور خشمگین خود را فریفت...».

قصه‌گویی فریبنده‌ی شهرزاد ـ که با سرگرم کردن ستمگر، جلوی ستم‌گری را می‌گیرد ـ الگویی است برای هرکدام از این کارگردانان. شهرزاد با سرگرم کردن شاه شهریار، از زندگی خود دفاع می‌کند و زنده ماندن بسیاری دیگر را ممکن می‌سازد.

همان‌طورکه او خود می‌گوید: «شروع به گفتن داستان می‌کنم، و این کار موجب خواهد شد شاه دست از کار خود بردارد، خود را نجات می‌دهم و مردم را می‌رهانم.» قصه‌گویی شهرزاد برای شنوندگان آن یک سرگرمی است اما هزار و یک شب سرگرم کننده، نیز یک استراتژی بقای بی‌باکانه است و یک واکنش سیاسی عملگرایانه در برابر آسیب‌های اجتماعی و ستمگری.

بیشتر تحقیقات درباره‌ی سینمای وایمار با ارتباط آن به جامعه‌ی معاصر، مدرنیته، آسیب جنگ جهانی اول، و خط سیر اجتماعی سیاسی آلمان از رومانتی سیزم تا خودکامگیِ ناسیونال سوسیالیسم پیوند دارند. این مقاله‌ی مختصر نمی‌تواند حق این مباحث، یا پیچیدگی‌های ظریف

فیلم‌هایی را که به آنها استناد کردم به قدر کافی ادا کند. به هر حال فکر می‌کنم تعمق بیشتر در نقش هزار و یک‌شب در فرهنگ بصری و فیلم‌های این دوران می‌تواند به روشن کردن این مباحث کمک کند. نویسندگان، مترجمان و تدوین‌گران اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم که هزار و یک‌شب را مانند نمایشی با شکوه تصور می‌کردند آن را در گفتمان معاصر درباره‌ی فرهنگ بصری دخالت دادند و تفاسیر آنها به ما کمک کرد تا جذابیت هزار و یک شب را برای فیلم‌سازان درک کنیم. ورای موضوع نامتعارف و تکنیکِ جای دادن مجموعه‌ای از داستان‌ها در قالب یک روایت، فیلم‌سازان به چیزی ضروری‌تر در الگوی قصه‌گویی شهرزاد پاسخ گفتند. مبارزه‌ی پنهان شهرزاد با ستم و آسیب، ایجاد توازن عجیب و غریب او در سرگرم کردن با هدفِ اجتماعی سیاسی، و تدبیرآگاهانه‌اش در فریب مخاطب به واسطه‌ی سرگرمی، هزار و یک‌شب را برای فیلم‌سازانی که امکانات بالقوه‌ی هنری و اجتماعی یک رسانه‌ی جدید را کشف می‌کردند، به نوعی بینا متن کامل تبدیل کرد، رسانه‌ای که خود را به عنوان وسیله‌ی سرگرمی برای مخاطبین پس از جنگ عرضه می‌کرد؛ مخاطبانی که با چالش‌های سیاسی و فرهنگ مصرفی مدرنیته مواجه شدند.

سخن آخر

در این مقاله نشان داده شده که چگونه هزار و یک‌شب در ابتدای قرن بیستم وارد گفتمان فرهنگ بصری شد و چگونه مشاهده‌ی هزار و یک شب به عنوان تجربه‌ی بصری در مجموعه‌ای منتخب از فیلم‌های آلمانی دوران وایمار خود را نشان داد. البته هنوز هم روابط دیگری وجود دارد که لازم است مورد بررسی قرار گیرد و سؤالاتی که نیاز است درباره‌ی مقبولیت هزار و یک شب در فرهنگ بصری و فیلم پرسیده شود. به عنوان مثال، خصلت «رنگارنگی» که ذهن بسیاری از مفسران را در توصیفات آنها از هزار و یک شب به خود مشغول کرده باید در بافت شرق‌گرایی، و تجلی آن در فرهنگ بصری بیشتر مورد بررسی قرار گیرد. همچنین لازم است لذت تماشای هزار و یک شب – همان‌طور که در Bilderfreude هسه و تأکید هوفمانستال بر تحریک شدید حسی هنگامی‌که چشمان خواننده با «چشمان فروزان» متن مواجه می‌گردد، آشکار است – در پرتو کار تئوریک در زمینه‌ی «نگاه خیره» و چشم‌چرانی بیشتر مورد بررسی قرار گیرد. شهوت‌گرایی ذاتی در لذت بصری به هزار و یک شب نسبت داده می‌شود و این واقعیت که مفسران و فیلم‌سازانی که مورد بررسی قرار گرفتند همگی مرد هستند موجب برانگیختن سؤالاتی در مورد نقش جنسیت در مقبولیت بصری هزار و یک شب می‌شود. درست مانند تدوین‌گران مرد که هنگام افزودن داستان‌های عامیانه‌ی سنتی به مجموعه‌های خود طی انتقال از فرهنگ شفاهی به چاپی، به قصه‌گویان زن نوعی متوسّل می‌شدند همین کار را نیز مردان فیلم‌ساز در مورد داستان‌های ادبی و تکنیک‌های روایی شهرزاد انجام داده‌اند و خود را همچون قصه در طول سالیان ظهور و تکامل فرهنگ بصری معرفی کرده‌اند. ما نه تنها می‌توانیم مفاهیم این پدیده، بلکه مقبولیت هزار و یک‌شب را توسط زنان فیلسماز بررسی کنیم، به خصوص فیلم سایه‌نما و درخور توجه لوته راینیگر درسال ۱۹۲۶ به نام Abenteuer des Prinzen Achmed Die فیلم‌های بی‌شمار و اقتباس‌های تلویزیون از هزار و یک‌شب بعد از دوران وایمار نیز مستحق بررسی‌های دقیق است. اینکه این متون بصری تا چه حد ملهم از داستان‌های شهرزاد است، هنوز بر ایده‌هایی متکی است که درباره‌ی هزار و یک شب طی سال‌های شکل‌گیری

مخاطبان فیلم آن را می‌بینند و در هنر قصه‌گویی فیلم یک فراگزارش خلق می‌شود. اما اگر سرنوشت، فیلم‌ساز را همچون شهرزاد شکست خورده مورد مداقه قرار می‌دهد که نمی‌تواند مرگ را تا پایان هنر داستان سرایی به تعویق اندازد، تندیس‌های مومی‌تفسیر متفاوتی از کارکرد فیلم عرضه می‌دارد.

داستان جباران مستتر در تندیس‌های مومی‌به ترتیب زمانی، یکی پس از دیگری به سرانجام می‌رسد، از هارون‌الرشید در بغداد دور دست و تاریخی تا ایوان مخوف و بالاخره جکِ قاتل امروزی.

ما آخرین داستان را به عنوان رویای نویسنده تماشا می‌کنیم که در نمایشگاه خود مؤسسه رخ می‌دهد. با در هم آمیختن واقعیت سرگرم کننده‌ی نمایشگاه و کابوس نویسنده، پایان داستان و بیداری نویسنده هنگامی‌که قادر نیست از دختر هنرپیشه دفاع کند، در رویا می‌بیند که جک قاتل او را چاقو زده است. هنگامی‌که آخرین داستان در ذهنِ رویا بین نویسنده طرح می‌شود، این احتمال وجود دارد که خط میان توهم و واقعیت پاک شود، در پایان جبارانی که در برابر چشمان ما به حرکت درمی‌آیند؛ به نظر می‌آید فقط وسایل سرگرمی‌بی‌ضرری باشند، محبوس در دنیای مهیج نمایشگاه، یک سرگرمی محض در دنیای گریزان از واقعیت نمایشگاه. مجموعه داستان‌هایی که نویسنده و هنرپیشه در نمایشگاه پیش چشم تماشاگران قرار می‌دهند ـ هرگونه تهدید ظلم که ممکن است آنها تلویحاً به آن اشاره کنند ـ برای منحرف ساختن مرگ بازگو نمی‌شود، چنان که در هزار و یک شب و سرنوشت، بلکه برای سرگرم کردن جمعیتی است که در جست‌وجوی گریز از واقعیت دنیای جدید پول پرداخته‌اند.

نظر به اینکه دیدگاه لنی به نمایشگاه نشانگر خوداندیشی فیلمساز است، دلیل بر این نیست که او کورکورانه فیلم را به عنوان خوراک گریزگرایانه‌ی توده‌ی مردم می‌پذیرد. درام پررنگ و نگار ارنست لوبیچ، Sumurun «گریز از واقعیت» نامیده شده است اما لوبیچ به صورت بسیار واضحی از این «یک شب از هزار و یک شب» برای تأمل نقادانه در مورد فیلم‌ساز و مخاطبان او بهره جسته است: Sumurun از چارچوب داستانی استفاده نمی‌کند بلکه همچون تندیس‌های مومی، رویای کارگردان فیلم و نگاه خیره‌ی مخاطبان برکسی که کارگردان فیلم‌هایش را می‌سازد درون‌مایه‌ی خویش قرار می‌دهد. لوبیچ خود نقش یک گوژپشت / دلقک را ایفا می‌کند، کسی که بخشی از یک گروه سیّار از بازیگران است. برعکس توده‌های مبتلا به شهوتِ Sumurun، که اسیر تماشای نمایش‌های عمومی گروه سیّار است، گوژپشت لوبیچ در مجموعه‌ای از صحنه‌ها به عنوان ناظرِ پنهانی واقعیاتی به تصویر کشیده می‌شود که کمتر قابل دیدن است. او چیزهایی را مشاهده می‌کند که از نظر عموم پنهان است، چیزهایی که در پشت دیوارها، در میان قدرتمندان آشکار می‌گردد. دید عمیق او (در صحنه‌ی پایانی فیلم به صورت تنها هنرپیشه، با چشمان بسته ظاهر می‌شود) در نهایت او را قادر می‌سازد بیدادگری شخص شریر را تلافی کند. مکان‌های نامتعارف Sumurun ممکن است برای توده‌هایی که به دنبال تماشای چیزی سرگرم کننده‌اند، جذاب باشد اما واضح است که لوبیچ انتظارات کوته‌بینانهٔ آنها را به نقد می‌کشد. همان‌طور که فیلم او در عناوین آغازین می‌گوید ـ یا در حقیقت هشدار می‌دهد که: «با داستانی چنین،

فرهنگ بصری مدرن برزبان آمده است.

یقیناً مقبولیت هزار و یک شب به عنوان تجربه‌ای بصری پابرجا و ادامه‌دار بوده است. در خاتمه چاپ جلد شمیز aus 1001 Nacht Die Schonsten Marchen درسال ۱۹۹۶، مجموعه‌ای از نمایش‌های رادیویی گونترآیش[۳۰] را مثال می‌زنیم. در مقدمه برای این چاپ، کارل کارست[۳۱] تلاش زیادی می‌کند تا با برجسته‌کردن اولویت مقبولیت سمعی قصه‌گویی، بر ارزش نمایش‌های رادیویی آبیش – این Horspiele – تأکید نماید. او نه تنها از جماعت مثالی کودکانی که به داستان‌های هزار و یک شب گوش می‌کنند کمک می‌گیرد بلکه پدیدار شدن رادیو در اوایل قرن بیستم را چون پادزهری برای زوال حافظه‌ی خلاقه بر اثر فرهنگ چاپ معرفی می‌کند. با وجود این قابل توجه است که حمایت کارست از فرهنگ شنیداری به استعارات بصری و توصیفات بصری هزار و یک شب اتکا دارد. اولین عبارت او هزار و یک‌شب را چون محرکی بصری تصویر می‌کند: «آنها همانجا نشستند و گوش دادند: درحالی که چشم‌های بچه‌ها در حال تصویرکردن گوهرهای درخشان شهرزاد بود، مادر می‌خواند...».

(“Da saben sie also und horten zu: DieMutter las, Wahrend die kinder alleAugen Voll Zu tun hatten, sich diefunkelnden Edelsteine Shehrezads...auszumalen...”)

وقتی او توصیف هسه از هزار و یک شب را نقل می‌کند که «پرمایه‌ترین کتاب مصور دنیا، » به سرعت این قیاس را با این گفته تعدیل می‌کند: «یک کتاب مصور برای خیال‌پردازی نه برای دیدن با چشم.»

(“Ein Bilderbuch der Imagination,Keines der Augen Sicht”

تلاش کارست برای رام‌کردن این استعارات نشان می‌دهد که ایماژ هزار و یک‌شب به عنوان یک تجربه‌ی بصری تا چه حد عمیقاً ریشه‌دار است. لازم است تنها نگاهی به عکس تزئینی اغواگرانه‌ی روی جلد این کتاب نمایش‌های رادیویی آلمان بیندازیم که یک زن جوان شرقی با رنگ و لعاب و غرق در جواهر را نشان می‌دهد که دست‌هایش محجوبانه تقریباً تمام صورتش را پوشانده و تنها با یک چشم‌باز با نگاه ما مواجه می‌شود و ما را می‌نگرد.

نویسندگان، مترجمان و تدوین‌گران اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم که هزار و یک شب را مانند نمایشی با شکوه تصور می‌کردند آن را در گفتمان معاصر درباره‌ی فرهنگ بصری دخالت دادند و تفاسیر آنها به ما کمک کرد تا جذابیت هزار و یک شب را برای فیلم‌سازان درک کنیم

پی‌نوشت:

1- Robert Irwin
2- Arabian Nights
3- Max Henning
4- Reclam
5- Felix Paul Greve
6- Sir Richard Burton
7- Enno Littmann
8- internationale Jugendbibliothek
9- Munich
10- Albert Ludwig Grimm
11- Theodo von Pichler
12- Etienne - Jules Marey
13- Lumiere
14- Ernst Lubitsch
15- Fritz Long
16- Paul Leni
17- Hermann Hesse
18- Snow White and the Seven Dwarfs
19- Hugo von Hofmannsthal
20- Rembrandt
21- Titian
22- wolfgang Kohler
23- Max Henning
24- Carl Theodor Ritter Von Riba
25- Georges Melies
26- Lotte Reininger
27- Herman G.Wein berg
28- Lotte Eisner
29- Thomas Elsaesser
30- Gunter Eich
31- Karl Karst