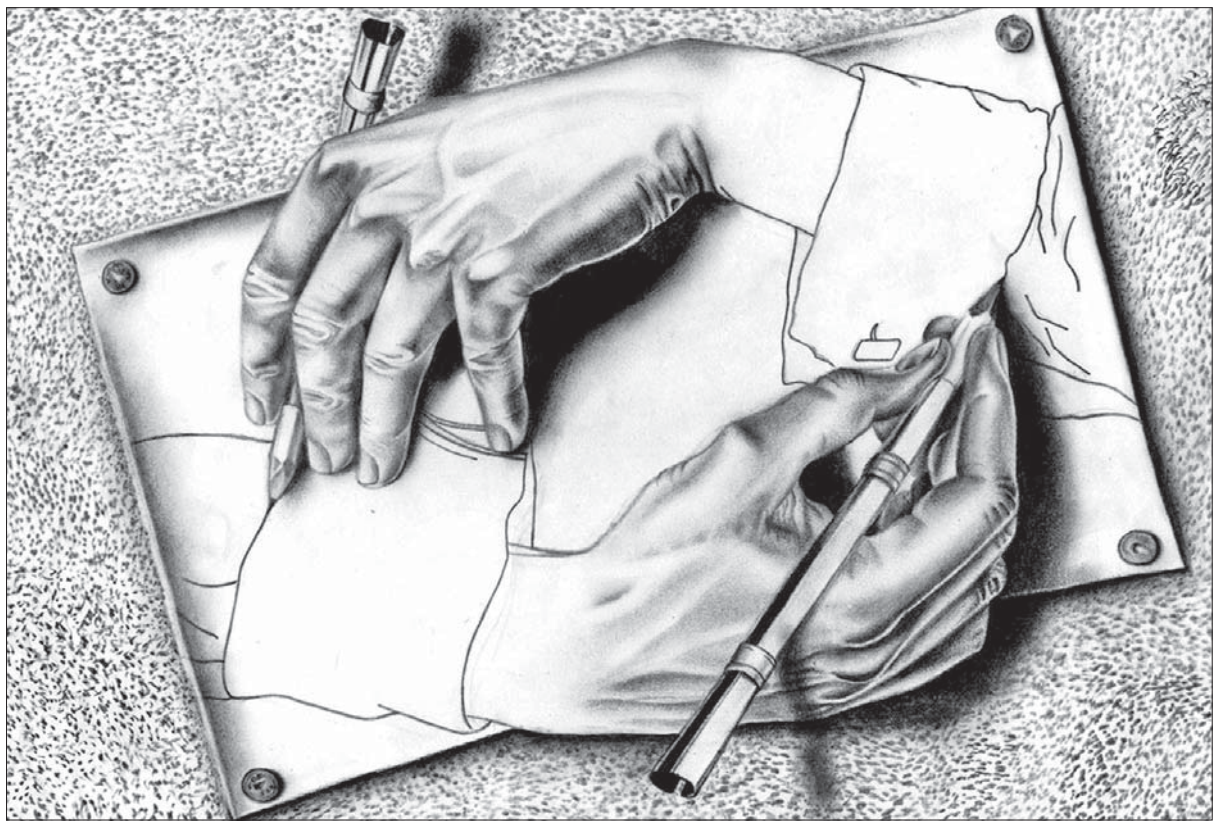
اگر داستانی روایت نشود، چه پیش می‌آید؟

کاوان محمدپور



مارتین مکوئیلان در مقدمه خود بر کتاب (گزیده‌ی مقالات روایت‌شناسی)، سوال بحث‌برانگیزی را پیش می‌کشد. سوالی که بیشتر ترسناک جلوه می‌کند تا سخت. وی می‌پرسد: اگر دیگر داستانی روایت نشود چه پیش می‌آید؟ بی‌گمان اهل ادبیات بیشتر از هرکسی چنین جهانی برایشان زجرآور است و خطرات آن را درک می‌کنند. اما به‌راستی اگر دیگر داستانی روایت نشود چه بر سرِ جهان ما می‌آید؟ آیا «لال‌شدگی» در برابر روایت، بی‌سرانجامی و بحران جهان آدمی نیز است؟ اگر از منظر رولان بارت به چنین پرسشی نظر افکنیم حتی اندیشیدن به چنین جهانی خود، روایت است، و با ارفاق می‌تواند داستان هم باشد. داستانی در مورد جهانی که دیگر قادر به روایت‌کردن نیست با شخصیت‌های سرگردان و لال! شاید استعاره «شهرزاد» در «قصه‌های هزارویک شب» بهترین نمونه برای بیان جهانی بی‌داستان باشد. شهرزاد برای زنده‌ماندن و کشته‌نشدن توسط پادشاه مجبور است هر شب قصه بگوید، قصه‌های دنباله‌داری که پادشاه را برای شنیدن مشتاق می‌کند و از کشتن شهرزاد دست می‌کشد. شهرزاد می‌تواند استعاره‌ای برای «فراموشی» باشد، هر کس روایت نکند- داستان خود را نگوید- منجر به فراموش‌شدن وی و در بیانی استعاری منجر به مرگ وی می‌شود. عین چنین نمونه‌ای را می‌توان در مفهوم (موزلمان) در اردوگاه‌های نازی‌ها جست. «موزلمان» (Musselman یا Muselmann) اصطلاحی بود که در اردوگاه کار اجباری نازی‌ها به کسانی اطلاق می‌شد که شدت تحقیر و شکنجه، ترس و گرسنگی، هرگونه آگاهی و احساس هویتی را در آن‌ها مضمحل کرده بود. کسانی که پیش از مرگ بیولوژیک به مرگ نمادین تن داده بودند، و با وادادن هویت و نام و میل، در برزخی میان زیستن و مرگ، انسانیت و حیوانیت گرفتار شده بودند. انسان‌هایی عاری از هرگونه هویت آدمی و گرفتار در منطق استثنایی حاکم. اینکه امروزه ما موزلمان را جز با چنین توصیفی نمی‌شناسیم و هویتی جز هویت موجود ستمدیده و ناامید- به معنای کامل کلمه- برایشان متصور نمی‌شویم، از خاطرات کسانی چون جرج سمبیریون و پریمو لوی در مورد چنین اردوگاه‌های برمی‌آید. بخش اعظمی از موزلمان در اردوگاه‌هایی نازی‌ها از بین رفتند- یا به قول هانا آرنت نابود شدند- اما آن تعداد کمی که زنده ماندند دچار لال‌شدگی و ناتوانی در برابر روایت فاجعه یا همان ناتوانی «شهادت»دادن بر فاجعه شده‌اند. سرگذشت چنین کسانی بی‌گمان سرگذشتی بسیار زجرآور است. اما چنین ناتوانی در برابر روایت منجر شده امروزه ما جز مفهوم زجر و عریانی چیزی از موزلمان ندانیم و اگر در نوشته‌های پریمو لوی و سمبیریون نامی از آنها به میان نمی‌آمد به همین مقدار اندک نیز از وجود آنها خبردار نمی‌شدیم. روایت نشدن سرگذشت موزلمان موجب فراموشی فردیت و سرگذشت اختصاصی و شخصی افراد آن شده است. درواقع روایت‌پردازی شکلی از تمنا برای جاودانگی و ماندگاری است.

می‌توان به زعم بارت، روایت را در سراسر زندگی دید. وی حضور روایت را همچون «عشق» در سراسر زندگی می‌داند، و تمام رفتارهای بشری را زیر عنوان روایت تقسیم می‌کند- از نقاشی و رقص گرفته تا داستان‌پردازی و موسیقی-. اما سوال مکوئیلان همچون روایت‌شناس، پیرامون از میان‌رفتن روایت داستانی است نه اخصا خود روایت. درواقع اگر روایت داستانی، یعنی بیانی نظام‌مند که داستانی را برایمان بازگو می‌کند از میان برود چه پیش می‌آید؟ به نظر می‌رسد بهتر باشد همچون روایت‌شناسان دو مفهوم روایت و داستان را از همدیگر جدا کنیم تا بهتر بتوان مقصود مکوئیلان را فهمید و تا حدودی از «اضطراب» چنین سوالی کاست. به زعم روایت‌شناسان، داستان همان ماده خامی است که در ذهن نویسنده/گوینده وجود دارد، بدون روابطی علی و یا نظام مشخص روایی. هرگاه چنین ماده خامی را به شکل شفاهی یا کتبی بیان کردیم و سعی بر نظم‌دادن روابط بین داستانی آن کردیم، یا به عبارتی چنین ماده خامی دارای پیرنگ، راوی، زاویه دید مشخص، رویدادی مشخص توسط کاراکتر یا کارکترهای خاص در زمان و مکانی خاص شد ما با روایت داستانی روبرو هستیم. مورگان فاستر در کتاب -جنبه‌های رمان- پلات(پیرنگ) و داستان را از هم جدا می‌کند و اذعان می‌دارد: داستان زنجیره‌ای از رویدادها است و پلات زنجیره رویدادها همراه با علت است. به محض اینکه داستان را- ماده خامی که در ذهن ما است- پلاتمند کردیم شکل خاصی از بیان را بوجود می‌آوریم. برای نمونه در الگوی: «سیب سرخ از درخت افتاد»، ما با داستان و ماده خام روبروییم. اما وقتی چنین داستانی را به شکل زیر بیان کنیم و بگوییم: «باد وزیدن گرفت و سیب سرخ از درخت افتاد»، چنین روایتی چون بر روابط علی معلولی استوار است-وزیدن باد علت افتادن سیب سرخ است- دارای پیرنگ است. حال چنین پیرنگی را به علت وجود رویداد مشخص در مکان و زمانی خاص و بیان آن از زاویه دیدی مشخص می‌توان روایت داستانی خواند. براساس نظریه روایت، می‌توان روایت را شکلی از بیان نظام‌مند که وضعیتی ثابت را ناثبات و دوباره ثابت می‌کند دانست. براساس الگوی شش‌گانه روایت‌شناسی مایکل تولان هر روایتی مسیری مشخص و پیش‌روندی را طی می‌کند که روایت مشخصی دارد. داستان (story) و روایت (Narration) در هنگام بیان دو عنصر گره‌خورده و موازی هستند که خط مشخص معنایی را پدید می‌آورند. کلود برمون بر آن است که ما همیشه با داستان روبروییم و هرگاه نمودی خاص از روایت، چون فیلم یا حتی رقص و نقاشی را مشاهده می‌کنیم برایمان بازگوکننده داستانی خاص است که نمود کنونی آن در نقاشی یا موسیقی پدیدار شده. به عنوان نمونه موسیقی که برای ما معنای عاشقانه یا اعتراضی دارد، در نهان خود، داستانی دارد که رویدادی عاشقانه یا اعتراضی را بیان می‌کند. برای شناخت بهتر چنین عناصری روایت‌شناسان دو مفهوم نظریه روایت و روایت‌شناسی را از هم تفکیک می‌کنند، اما این تفکیک به معنای جداسازی کامل آنها نیست. نظریه روایت، نظام موجود در هر روایت است؛ اینکه هر روایتی دارای راوی، زاویه دید، رویداد، زمان و مکان و... است. و روایت‌شناسی بررسی چنین نظامی در بستر روایی خاصی است. درواقع روایت‌شناسی به ما می‌گوید که نظام روایی حاکم بر فلان داستان چیست. از نظام روایی هر روایت می‌توان تشخیص داد که چه الگوهایی بر ذهن نویسنده/گوینده آن حاکم است. این مورد را می‌توان در قصه‌های فولکور میان اقوام مختلف و یا خاطرات یا نقل حوادث مختلف توسط گوینده‌ها بررسی کرد. فرض بنیادی روایت‌شناسان، همیشگی‌بودن روایت است، به عبارتی روایت برساختی زبانی است و تا انسان وجود داشته باشد، نمود زبان نیز وجود دارد. از این رو همیشه روایت-با وجود انسان- وجود دارد. اما روایت داستانی چطور؟ آیا همیشه روایت‌کردن داستان وجود دارد؟ و یا اگر سوال مکوئیلان را به گونه دیگر مطرح کنیم و بپرسیم خود داستان‌پردازی چه اهمیتی دارد که ما باید برای بقای آن تلاش کنیم؟ جواب ما به چه شکلی نمود پیدا می‌کند؟ شاید برای توجیه حفظ داستان مثال ریچارد رورتی در مقاله- هایدگر وکوندرا و دیکنز- نمونه قابل قبولی باشد. رورتی در این مقاله ما را به جهانی خیالی دعوت می‌کند که بر اثر تصادف، تمام دست‌آوردهای آن-جهان غرب- از بین رفته است، و اگر در این دنیای خیالی تنها مجموعه آثار هایدگر- همچون فیلسوف- و دیکنز- چون رمان‌نویس- باقی بمانند، کدام یک از این آثار به آیندگان می‌گوید که غرب چه دستاوردی داشته است؟ وی در ادامه‌ی بحث خود آثار دیکنز را دارای چنین مشخصه‌ای می‌داند. «دیکنز با خلق شخصیت‌های متعدد در داستان‌های خود به آیندگان نشان می‌دهد که عظیم‌ترین دستاوردهای ما چه بوده‌اند». «با خواندن آثار دیکنز توسط آیندگان است که آنان می‌توانند امید به آزادی و برابری را مهمترین میراث غرب بدانند، نه تکنولوژی و دست‌آوردهای تکنیکی آن را». از منظر رورتی رمان نمود جهان کنونی ماست، وجود تفاسیر با آدم‌های متعدد، ظهور و افول سیستم‌های معرفتی و پدیدآمدن آدم‌هایی گوناگون تنها از دریچه رمان است که بازگو می‌شود. رورتی حتی پا را فراتر نهاده و داستان را برتر از فلسفه -البته فلسفه ماهیت‌گرا- می‌داند. وی بر آن است که تفاوت معرفت‌شناختی فلاسفه‌ای چون ولتر و مارکس با نویسنده‌گانی چون سروانتس و دیکنز در درک آنان از مفهوم اخلاق است. داستان‌نویسان گناه را حاصل نادانی انسان در برابر اخلاق می‌دانند حال آنکه فلاسفه گناه را نه‌تنها حاصل نادانی بلکه حاصل ناتوانی و ضعف آدمی دربرابر امر خیر و توانایی جسورانه در برابر امر شر می‌دانند. به زعم رورتی در داستان فردیت‌ها و جهان درونی انسان‌ها رخ می‌نماید و چنین آشکارگی فرصتی نو برای حضور دموکراسی و زیستنی مسالمت‌آمیز برای آدمی فراهم می‌کند. آشکارگی درون انسان دریچه‌ای نو به جهان است. شاید استدلال کسانی چون رورتی، باختین و تودوروف در حفظ داستان‌پردازی و ابداعات آن دلایل معرفت‌شناختی و قابل نقد باشند، اما بی‌گمان از سخن پیرمرد قصه‌گوی فیلم «قصه‌های هزارویک شب» نمی‌توان بی‌توجه رد شد، آنجا که به شهرزاد گوش‌زد می‌کند: «قصه‌ها می‌توانند زندگی ما را نجات دهند».

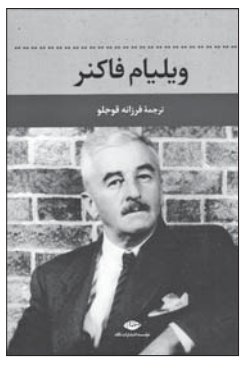
فاکنر و ناباکف

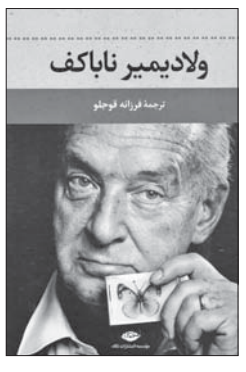
مانی‌سپهری: «ویلیام فاکنر» و «ولادیمیر ناباکف» دو کتابی است که با ترجمه فرزانه قوجلو در نشر نگاه منتشر شده است. کتاب «ویلیام فاکنر» شامل سالشمار زندگی و آثار این نویسنده بزرگ آمریکایی و دو مقاله از توماس اینگ و اورسلا برام درباره اوست. فاکنر نویسنده‌ای است که در آثارش جنوب آمریکا را به حد یک جهان وسعت داده است. بسیاری از داستان‌های او در سرزمینی خیالی به نام یوکناپاتوفا اتفاق می‌افتد. سرزمینی در جنوب آمریکا که فاکنر گاه تاریخ جهان را در آن فشرده می‌کند. آثار او هم نمود آمریکای روزگار او هستند و هم عرصه‌ای برای رویارویی تراژیک آدم‌هایی که نمونه‌هاشان را در همه جهان و در تمامی اعصار می‌توان یافت. او در خلال آثارش تصویری از آمریکای در حال دگرگونی را نیز به دست می‌دهد. دگرگونی‌ای که از خلال آن بسیاری از ارزش‌های قدیمی نیز دستخوش زوال می‌شوند و فاکنر از این زوال روایت‌هایی تلخ و تکان‌دهنده می‌آفریند، گرچه او نویسنده‌ای است که گوشه‌چشمی هم به آدم‌هایی دارد که نمی‌خواهند ارزش‌های تازه را بپذیرند و پای ارزش‌های قدیم انسانی می‌ایستند و مقاومت می‌کنند، مثل قهرمان داستان «پیرمرد» که به قیمت تاب‌آوردن سیلی بنیان‌کن، سرِ قولش می‌ایستد. او در خطابه نوبل خود هم از چیرگی انسان سخن گفته است. با این حال او زوال را می‌بیند و چشم بر آن نمی‌بندد. زوال خانواده‌هایی که در معرض جهان جدید قرار گرفته‌اند. کشاورزان، اربابان زمین‌دار و سیاهان در بسیاری از آثار فاکنر حضور پررنگ دارند.

فاکنر همچنین نویسنده‌ای صاحب‌سبک است. نویسنده‌ای که بعضی آثارش بسیار پیچیده‌اند و برای درکشان باید وقت گذاشت و به تعبیر خود فاکنر، عرق‌ریزان روح را تجربه کرد. او را با جیمز جویس هم قیاس کرده‌اند، اگرچه توماس اینگ در مقاله‌ای که در کتاب «ویلیام فاکنر» ترجمه و چاپ شده این شباهت را تنها شباهتی ظاهری می‌داند و می‌نویسد: «جیمز جویس را معمولا در هنر داستان‌نویسی با فاکنر قیاس می‌کنند؛ اما این دو نویسنده عملا فقط تشابهاتی ظاهری دارند: استفاده از تجربه‌ی بومی و منطقه‌ای به‌عنوان مضمون، ساختار تجربی و غیرمتعارف رمان‌های آن دو و بازی با واژه‌ها ورای معنای سنتی‌شان.» اینگ آن‌گاه درباره سبک فاکنر می‌نویسد: «فاکنر به طریقی نوشت که انگار هیچ کس پیش از او در ادبیات انگلیسی قلم نزده بود، انگار پیش از آنکه او دست به قلم ببرد سنت و تجربه‌ی ادبی شکل نگرفته بود. او این سنت را از نو آفرید و رمان‌ها را رها ساخت تا به واسطه‌ی سیلاب نیرومند، متلاطم ومقاومت‌ناپذیر زبان بتواند بهتر از گذشته در خدمت قرن بیستم قرار گیرد، زبانی که راه خود را از میان زمان و مکان و تجربه گشود تا داستانِ انسان مدرن را بگوید به نحوی که در عین تراژدی، خنده‌دار هم باشد. فاکنر به شیوه‌ی خود نوشت خواه جیمز جویس، ویرجینیا وولف، جوزف کنراد و دیگران وجود داشتند یا نداشتند.»

مقاله بعدی کتاب، «ویلیام فاکنر و رنسانس جنوب» نام دارد. اورسلا برام در این مقاله به تاریخ جنوب آمریکا و عناصر تاریخی و اجتماعی و روان‌شناختی و جغرافیایی شکل‌دهنده به ادبیات جنوب پرداخته و اگرچه ویلیام فاکنر موضوع اصلی این مقاله است اما برام در مقاله‌اش به دیگر نویسندگان جنوبی آمریکا نیز گریز زده است.

کتاب «ولادیمیر ناباکف» نیز همچون کتاب «ویلیام فاکنر» با سالشماری از زندگی و آثار ناباکف آغاز می‌شود و بعد از آن مطلبی مفصل را می‌خوانیم از جین گریسون، درباره زندگی و آثارناباکف. ولادیمیر ناباکف نویسنده‌ای بود که از روسیه به اروپا و بعد از آن به آمریکا مهاجرت کرد. او نویسنده‌ای است که در آثارش برای سبک و ساختمان داستان اهمیتی وسواس‌گونه قائل است، از تحلیل اثر ادبی براساس قواعدی بیرون از خود متن تن می‌زند و معتقد است اثر ادبی تصویری از زندگی نیست و حیاتی مستقل دارد و باید آن را از منظر همین حیات مستقل دید و ارزیابی کرد. تحلیل‌های او از آثار ادبی کلاسیک، نه فقط برای آن‌ها که خود داستان می‌نویسند که برای مخاطبان ادبیات نیز نکته‌های بدیعی دارد و به مخاطب می‌آموزد که اثر ادبی را چگونه بخواند و حین خواندن ادبیات به چه چیزهایی دقت کند. آن‌چه در ادامه می‌خوانید قسمتی است از مقاله جین گریسون درباره ناباکف که در کتاب «ولادیمیر ناباکف» چاپ شده است: «آثار روسی ناباکف مبتنی بر فرهنگ گسترده‌ی اروپایی بود؛ او بیش از آنکه تحت سیطره‌ی سنت ادبی روسیه‌ی اسلاو باشد، زیر نفوذ سنت غربی بود؛ با این همه همیشه با آگاهی از سنت روسی می‌نوشت و همواره مصرانه در برابر هر نوع خدشه بر اصالت زبان روسی‌اش مقاومت می‌ورزید. در امریکا به‌عنوان نویسنده‌ی انگلیسی‌زبان تمام این عوامل بازدارنده را کنار گذاشت. از این پس به تداخل زبانی و فرهنگی به مثابه‌ی عنصری مثبت و مفید تمایز بخشید. تمام رمان‌های انگلیسی او بسیار غنی‌اند، کشتزارهایی پربار و مملو از مفاهیم ضمنی میان‌فرهنگی و کنایات چندزبانی. آتش رنگ‌باخته را در نظر بگیرید که تبعیده‌شده‌ای از سرزمین کهن زِمبلا شعر استاد امریکایی ادبیات انگلیس را تفسیر می‌کند؛ یا آدا، با دو سرزمین خیالی ترا و آنتی‌ترا و درهم‌آمیختگی جغرافیایی و تاریخی دنیای نو و کهن. او با بهره‌گیری از غنا و انعطاف‌پذیری زبان انگلیسی از این زبان لذت فراوان می‌برد، و می‌کوشد با ایجاد اندکی دگرگونی آن را برای مخاطب بیگانه سازگار نماید. سبک درخشان او تا اندازه‌ای به این دیدگاه بیگانه مدیون است و در حالی که برای بهبود قابلیت‌های خود و زدودن نواقص می‌کوشید، هرگز قصد نداشت از نحوه‌ی بیانِ حاکم بر ادبیات معاصر انگلیسی - امریکایی اقتباس کند، بلکه همواره در صدد بود تا زبانی از آن خود داشته باشد و آن را به زبانی عجیب بدل سازد. او صداهایی را می‌شنود و معناهای بالقوه‌ای را می‌فهمد که اهل زبان که به‌واسطه‌ی آشنایی ادراکش کاهش یافته است، به‌سادگی از آن‌ها چشم‌پوشی می‌کند و برای ناباکف آسان است که به استفاده‌ی ظریف از ترکیب‌بندی زبان روسی روی آورد و پیشوندها و پسوندها را به شیوه‌ای خلاقانه به کار گیرد.» هر دو کتاب «ویلیام فاکنر» و «ولادیمیر ناباکف» با تصویرهایی از خود این نویسندگان، وسایل‌شان و لحظه‌هایی از زندگی‌شان همراه است.





ادامه از صفحه ۱۰

نجیب محفوظ و مقوله تأثیرپذیری نویسندگان

سرآغاز دگرگونی‌های عمیق در زندگی این دو می‌شود. عمر پس از ترک خانه و خانواده خود و سپردن کار وکالت به همکارش، به دامن زنان می‌آویزد و در آخر کتاب در آستانه جنون قرار می‌گیرد. ولی ژان پاتیست کلمانس که مانند فرانسویان دکارت در وجودش خانه دارد،گر چه از در افتادن در چنان منجلابی که عمر گرفتارش شد در امان می‌ماند، ولی تلخکامی‌اش از میان نمی‌رود. مقصود اینکه حوادث هر دو رمان از آن پس در جهتی کم و بیش یکسان سیر می‌کنند و شخصیت‌های اصلی کتاب بسته به اینکه محیط زندگی‌شان قاهره یا پاریس باشد، سلوک خاصی در برابر رویدادها در پیش می‌گیرند: عمر به لفاظی‌های فلسفی روی می‌آورد و کلمانس نیز در دامچاله پرسش‌های فلسفی می‌افتد.

اگر بُثینه دختر عمر را در نظر نگیریم - دختری که در آن شرایط بحرانی خانواده، با تأسی از پدرش شعر می‌گوید و سعی می‌کند روزمرگی بر او غلبه نکند - و همین‌طور زینب همسر فداکار عمر را از یاد نبریم، عثمان خلیل تنها شخصیت رمان است که هنگام بردن نام او خشوع و خضوعی به عمر دست می‌دهد و نجیب محفوظ او را به‌عنوان کورسویی در تاریکی خلق کرده است. عمر هنگامی که به یاد این رفیق سوم خود می‌افتد در حدیث نفسی از او چنین یاد می‌کند:

«عمر به یاد آن دیگری افتاد که در زندان بود. دلتنگی تا نهانگاه ضمیر هم راه می‌یابد. روزی که در شعله خطر می‌سوختی، اما او اعتراف نکرد؛ زجر کشید و اعتراف نکرد. و در تاریکی آب شد گویی که هر گز نبوده است. اما تو از خوشی بیمار می‌شوی و همسرت نمادی از آشپزخانه و بانک شده است. از خودت بپرس که آیا نیل زیر پای ما دلتنگ نمی‌شود؟»

باری، اگر رمان سقوط هجویه‌ای از روشنفکران فرانسه و به‌خصوص چپ‌هاشان (مثل سارتر و...) باشد،[۲] رمان گِدا آشکارا هجویه‌ای از روشنفکران راست دوران ناصر است. اما اگرچه در میان روشنفکران آن روزگار مصر کسانی چون لویس عوض، غالی شُکری و علی عبدالرازق و کسان دیگر هم بوده‌اند که در راه آرمان‌های خود و سرسختی در برابر سیستم متحمل تنگناهای فراوان می‌شوند و شاید خلق شخصیتی چون عثمان خلیل در رمان «گدا» نشانه‌ای از حق‌شناسی محفوظ در حق این افراد اخیر بوده باشد، ولی این حقیقت تاریخی در تقدیم نامه ترجمه فارسی متأسفانه نادیده گرفته شده و همه، از چپ و راست، به یک چوب رانده می‌شوند:

تقدیم:

به همه هم‌نسلان‌ام که آرمان‌های بلندِ آنان جای خود را به آپارتمان‌های بلند داد.

پی‌نوشت‌ها:

۱. برای اطلاع بیشتر ر. ک به مقاله «نویسندگان عرب و ترجمه آثار ادبی غرب» به قلم محمد فرحات، ترجمه نگارنده، مجله کیان، سال چهارم، ش ۱۹ (خرداد ۱۳۷۳)، صص ۶۴-۶۷.

۲. این «جفایی» است که بر کامو در ایران رفته و منشأ آن انتقادهای تند او از مارکسیسم و روشنفکران وابسته به این نحله است (ر. ک به اثرش: انسان طاغی، به ترجمه مهبد ایرانی‌طلب، نشر قطره). به این سبب و نیز به سبب نقص اطلاعات، مترجمان و به تبع آنها خوانندگان ایرانی، کامو از طرف چپ‌های ایران به‌عنوان روشنفکری «دست‌راستی» و در عداد کسانی چون ریمون آرون تلقی شده، در صورتی که او در کشور خویش، فرانسه، چپ‌تر از سارتر شمرده می‌شود. کافی است زندگی او را با زندگی سارتر مقایسه کنیم. (ر. ک: دانشنامه آزاد ویکی پدیا، ذیل نام کامو و سارتر.)

* مشخصات کتاب‌شناختی رمان‌های مورد استناد از این قرار است: گِدا، ترجمه محمد دهقانی، انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۵؛ و سقوط، به ترجمه شورانگیز فرخ، چاپ سوم، سازمان کتاب‌های جیبی، ۱۳۵۵.

مرور

سینمای بعد از انقلاب

نسیم آصف: «سینما اگر باشد» با عنوان فرعی تاریخ تحلیلی سینمای پس از انقلاب عنوان کتابی است از احمد طالبی‌نژاد که اولین‌بار در سال ۱۳۷۷ توسط انتشارات بنیاد سینمایی فارابی به‌چاپ رسیده بود و به‌تازگی چاپ دوم آن توسط نشر روزنه منتشر شده است. طالبی‌نژاد برای چاپ دوم این کتاب، آن را به‌طور کامل بازنویسی کرده و مطالب تازه‌یافته‌تری هم به همه بخش‌های کتاب اضافه کرده است. به‌این‌ترتیب او در پیشگفتار تازه کتاب به این نکته اشاره کرده که «این کتاب، تا به امروز تنها کتاب درباره تاریخ سینمای پس از انقلاب است که با نگرشی تحلیلی نوشته شده» است. «سینما اگر باشد» به لحاظ تاریخی سه مقطع را مورد بررسی قرار داده است: سال‌های ۱۳۵۸ تا ۱۳۶۲ که طالبی‌نژاد آن را دوران برزخی سینمای ایران نامیده، سال‌های ۱۳۶۲ تا ۱۳۷۲ «که با ثبات مدیریت و حضور جدی سینماگران در عرصه‌های جهانی، سینمای ایران به‌عنوان مقوله‌ای جدی در فرهنگ و هنر ما شناخته شد» و در نهایت سال‌های ۱۳۷۳ تا ۱۳۷۷.

طالبی‌نژاد در بخشی از پیشگفتار چاپ دوم کتاب مسئله اصلی سینمای ایران در سال‌های اولیه انقلاب را موجودیت این عرصه دانسته و نوشته: «بودن یا نبودن؟ مسئله سینما در دوران پس از انقلاب و برپایی حکومت اسلامی، دقیقا مصداق این پرسش تراژیک بود. اینکه در نظام نوخاسته، جایی برای هنر و به‌ویژه سینما که سوغات فرنگ است وجود خواهد داشت یا همانند برخی کشورهای عربی/ اسلامی، جزء مظاهر کفر محسوب شده و ممنوعه خواهد شد؟ از ایجاد این شبهه که ذهن بسیاری از سینماگران و سینمادوستان ایرانی را با خود درگیر کرده بود، تا زمانی که سینمای ایران با پرچم جمهوری اسلامی، در مهم‌ترین جشنواره‌ها و محافل سینمایی جهان حضور پررنگ پیدا کرد، کمتر از یک‌دهه زمان لازم بود. اما حجم کارهای کرده و نکرده برای حفظ و بقای هنر/ صنعت سینما طی این دوره بسیار گسترده‌تر و پرفرازونشیب‌تر بوده است. این کتاب می‌کوشد سیر تحولات این دوران و پس از آن را با دیدگاهی تحلیلی، بیان کند.» آن‌طور که نویسنده در پیشگفتارش هم اشاره کرده، صنعت سینمای ایران با حدود پنجاه سال عمر حرفه‌ای در برابر حوادث انقلاب دوام نیاورد و «پایه‌های سست و لرزانش فروریخت.» اما برخلاف آنچه عده‌ای پیش‌بینی می‌کردند، سینمای ایران به‌واسطه انقلاب مسیری دیگر را در پیش گرفت و آن دوران پایان عمر سینما در ایران نبود. طالبی‌نژاد به این مسئله اشاره کرده که انقلاب بر روی دو ویژگی سینما یعنی «پیام‌رسانی» و «آموزش» تاکید داشت. بااین‌حال «از موجودیت سینمای حرفه‌ای ایران پس از پیروزی انقلاب، مشتی استخوان پوسیده باقی مانده بود.» طالبی‌نژاد در بخش اول کتاب، به وضعیت سینما در سال‌های اولیه انقلاب پرداخته و حوادث مختلف آن سال‌ها را مرور کرده است. جشنواره‌ها، نشریه‌های سینمایی، رفتگان و ماندگان، مراکز خصوصی نمایش فیلم و محتوا از جمله موضوعاتی است که در این بخش مورد توجه قرار گرفته‌اند. نویسنده درباره مسئله محتوا در سینمای آن دوران نوشته: «انقلاب، روند فروپاشی فیلمفارسی را که همانند گیاهی هرز در پهنه فرهنگ معاصر ایران روییده بود و مانع رشد طبیعی جوانه‌های اندیشه می‌شد، تسریع کرد. ولی

سینما اگر باشد

تاریخ تحلیلی سینمای پس از انقلاب

احمد طالبی‌نژاد

نشر روزنه

انقلاب، از همان آغاز به سینما راه نیافت و کاملا هم طبیعی بود که چنین نشود. به‌جز اندک فیلم‌سازان متفاوت، صاحب سلیقه، شعور و درک سینمایی که در تاریخ سینمای ایران به موج‌نویی‌ها معروف‌اند و از اواخر سال‌های ۱۳۴۰ باعث دگرگونی در ساختار و محتوای سینمای ایران شده بودند، بدنه اصلی سینما در اختیار بی‌هنران و چهره‌های غیرفرهنگی بود که ماهیتا تفاوتی با اسلاف خود نداشتند... بنابراین، سینمای انقلاب، در دوره مورد بحث، علاوه بر تنگناهای اقتصادی، مدیریت و سایر مسائل، در زمینه محتوا و تفکر، دوران برزخی و سختی را می‌گذراند. از آن‌جا که میان دست‌اندرکاران صنعت فیلم و تفکر انقلاب، فاصله‌ای عمیق وجود داشت، عملا آن‌ها در مقابل دگرگونی‌های این دوره حساس از زندگی اجتماعی ما، به موضعی انفعالی کشانده شدند.» به‌این‌ترتیب کتاب در این بخش به دشواری‌های پیش‌روی سینما در فضای جدید می‌پردازد.

به اعتقاد طالبی‌نژاد، تعیین سیاست‌های فرهنگی یکی از مشکلاتی بود که در سال‌های اول انقلاب وجود داشت و چندسالی زمان لازم بود تا هدایت فرهنگی سینما تحقق یابد. کتاب سال ۱۳۶۳ را نخستین سال شکوفایی تولید می‌داند. در این سال چهل فیلم تولید شد که با توجه به شرایط آن سال‌ها رقمی قابل‌توجه بود. بخش دوم کتاب به این دوران اختصاص دارد و طالبی‌نژاد در این بخش مهم‌ترین تغییرات رخ‌داده در عرصه سینما در میان سال‌های ۶۲ تا ۷۲ را بررسی کرده است: «تحولات فرهنگی سینما در دهه مورد بحث، تنها به محتوا و کیفیت فیلم‌ها محدود نمی‌شد. تغییر مناسبات حرفه‌ای، جذب نیروهای جوان، گرایش نیروی انسانی تئاتر به سینما، رشد مقوله‌هایی مثل کارگردانی، بازیگری، فیلم‌برداری، موسیقی متن و زنده‌کردن پیشه‌های فرعی سینما مانند صدابرداری سرصحنه، طراحی صحنه، گریم، عکاسی فیلم، مدیریت تولید، نقد فیلم و درمجموع، بالابردن سلیقه و ذائقه تماشاگران سینما، از شاخص‌ترین دگرگونی‌هایی است که طی این دوره پدید آمده است.» طالبی‌نژاد در بخشی جداگانه به بررسی کیفی فیلم‌های پس از انقلاب پرداخته است.

او در این بخش، به بررسی و تحلیل کیفی پانصدواندی فیلم پرداخته که در دو دهه اول انقلاب ساخته شدند. در اینجا روی عناصر مختلفی مثل انتخاب موضوع، نسبت موضوع و مضامین فیلم‌ها با واقعیت، آرمان‌گرایی، ساختار، نگرش اجتماعی و مسائلی از این دست تاکید شده است. بخش پایانی کتاب به بررسی اجمالی سینما در سال‌های ۱۳۷۳ تا ۱۳۷۷ مربوط است. در این بخش به تغییروتحولات در ساختار مدیریتی سینما و فضای کلی حاکم بر سینما توجه شده است. سال‌های مورد بحث در این بخش، دورانی است که تعدادی از سینماگران ایرانی مثل عباس کیارستمی به موفقیت‌های زیادی در عرصه بین‌المللی رسیدند. طالبی‌نژاد در انتهای کتاب اشاره کرده که بررسی سیر تحولات کمی و کیفی سینمای ایران از سال ۷۷ به این‌سو، حجم گسترده‌ای را می‌طلبد که در جلدهای دیگری روایت خواهند شد.