روزنامه شرق

ادبیات و کتاب

نگاهی به «دلفین‌ها در خواب‌هایم شنا می‌کنند»، اکبر اکسیر — صفحه ۸

شاملو و خورشید، نادر شهریوری (صدقی) — صفحه ۹

روزنامه — صفحه ۱۰

پشت صحنه فیلم «چه خوبه که برگشتی» / عکس: ستایار امامی

گفت‌وگو با «داریوش مهرجویی» درباره ادبیات و سینما
به مناسبت انتشار کتاب «مهرجویی: کارنامه ۴۰ ساله» و اکران فیلم «چه خوبه که برگشتی»

کارِ ما فرهنگ ساختن است

نسبت «داریوش مهرجویی» با ادبیات، به سال‌های دور – حتی قبل از اقتباس مهرجویی از عزاداران بیل ساعدی – باز می‌گردد؛ چنان که او خود در گفت‌وگو با مانی حقیقی که اخیرا در کتابی با عنوان «مهرجویی:کارنامه ۴۰ساله» از طرف نشر مرکز منتشر شده، می‌گوید که در دوران تحصیل در آمریکا، مجله‌ای ادبی به نام «پارس ریویو» منتشر می‌کرده و در آن آثار نویسندگان و شاعران معاصر ایران را به انگلیسی ترجمه و چاپ می‌کرده است. مجله‌ای که به گفته مهرجویی، جلال آل‌احمد از آن استقبال کرد و در سفر به آمریکا از مهرجویی خواست که تعدادی از این مجله‌ها را برایش بفرستد. بنابراین نسبت مهرجویی با ادبیات را نباید تنها به اقتباس‌های سینمایی او از آثار ادبی خلاصه کرد. ادبیات را در وجوه دیگر کار فرهنگی مهرجویی نیز می‌توان ردیابی کرد، مثل مقاله‌ای که درباره داستایفسکی نوشت و بخشی از آن، سال‌ها پیش در «الفبا»ی غلامحسین ساعدی چاپ شد و متن کامل آن را هم بعدها نشر هرمس با عنوان «روشنفکران رذل و مفتش بزرگ» منتشر کرد. علاوه بر این می‌توان به مقاله مهرجویی درباره «بوف کور» هدایت اشاره کرد و همچنین ترجمه‌هایش از «بعد زیباشناختی» هربرت مارکوزه و نمایشنامه «کودک مدفون» سام شپارد. امسال تازه‌ترین فیلم داریوش مهرجویی با عنوان «چه خوبه که برگشتی» روی پرده آمده و همزمانی این فیلم با انتشار کتاب «مهرجویی: کارنامه ۴۰ ساله» بهانه‌ای شد برای گفت‌وگویی مفصل با مهرجویی، درباره ادبیات و سینما. مهرجویی همان‌طور که در گفت‌وگوی پیش رو اشاره کرده، ادبیات ایران و جهان را همچنان به صورت پیگیر دنبال می‌کند؛ گرچه معتقد است مدت‌هاست که چه در ایران و چه در دنیا کار خوب، خیلی کم منتشر می‌شود. فیلم تازه مهرجویی هم با نگاه به یک قصه کلاسیک روسی ساخته شده است. قصه‌ای از نیکلای گوگول با عنوان «ماجرای نزاع ایوان ایوانوویچ و ایوان نیکیفوروویچ». این قصه به فارسی هم ترجمه شده و در مجموعه «یادداشت‌های یک دیوانه» نیکلای گوگول، با ترجمه خشایار دیهیمی چاپ شده است. البته فیلمنامه چه خوبه که برگشتی همان‌طور که مهرجویی هم، در این گفت‌وگو می‌گوید، نه اقتباس عین به عین اثر گوگول که برداشتی آزاد از ایده اصلی این قصه یعنی نزاع دو دوست بر سر یک شیء است.

علی شروقی

سینمای شما همیشه با ادبیات پیوندی نزدیک داشته است. در فیلم تازه‌تان – چه خوبه که برگشتی – هم ظاهرا به سراغ اثری از «نیکلای گوگول» رفته‌اید. در تیتراژ البته نام داستان نیامده. کدام داستان گوگول است؟

داستانی است به نام «ماجرای نزاع ایوان ایوانوویچ و ایوان نیکیفوروویچ».

چه شد که سراغ این داستان رفتید؟

در واقع «گلی ترقی» بود که دو، سه سال پیش برای من راجع به این داستان صحبت کرد و توجه من را به آن جلب کرد و گفت در این داستان چیزهای بامزه‌ای هست که به درد اقتباس می‌خورد. من هم متن انگلیسی داستان را گرفتم و خواندم و دیدم راست می‌گوید و این قصه قابلیت تبدیل‌شدن به یک فیلمنامه خوب را دارد. البته همین‌جا باید بگویم که فیلمنامه چه خوبه که برگشتی، حاصل کار مشترک گلی ترقی، من و وحیده محمدی‌فر بود.

فیلمنامه چقدر به اصل داستان گوگول نزدیک است؟

ما فقط نفس دعوای بین آن دو نفر را از داستان گوگول گرفتیم که البته در آن داستان، دعوا سر یک تفنگ قدیمی است که در خانه یکی از اینها پیدا شده است. غیراز این دعوا، حرف‌ها و اتفاق‌های حاشیه‌ای زیادی در داستان هست که هیچ‌کدامشان را در فیلم نیاوردم چون به دردم نمی‌خورد. مثلا جایی از داستان، دعوای شخصیت‌ها به دادگاه کشیده می‌شود که من اصلا آن را در فیلم نیاوردم. اما در عوض کاراکترهایی را به فیلم اضافه کردیم که در داستان گوگول نبودند.

به دعوای بین دو شخصیت اصلی فیلم اشاره کردید. دعوایی که دست آخر به صلح و آشتی ختم می‌شود. کلا به نظر می‌رسد در کارهای اخیرتان یک‌جور روحیه آشتی‌جویانه حاکم است. یعنی یک‌جور برخورد راحت و شادمانه با جهان و این نگاه که هیچ کشمکشی آنقدر جدی نیست که قابل حل نباشد. این نگاه آشتی‌جویانه از کجا می‌آید؟

به نظر من فضای هنری زمانه ما ایجاب می‌کند که کمی از تراژدی فاصله بگیریم؛ چون من همیشه با خودم فکر می‌کنم که تماشاچی‌ها دیگر مثل قدیم از تراژدی و موقعیت‌های تراژیک لذت نمی‌برند و این‌جور سوژه‌ها دیگر زیاد برای مردم جذاب نیستند؛ چون انواع و اقسامش را دیده‌اند و هرروز تجربه می‌کنند. مگر اینکه پای سوژه‌ای خاص در میان باشد مثل فیلم «عشق» میشاییل هانکه که فیلم تراژیک خیلی قشنگی است. اما این روزها چنین فیلم‌هایی کم می‌بینیم. گذشته از این موضوع، پشت فیلمی مثل چه خوبه که برگشتی و نگاهی که شما از آن صحبت می‌کنید یک مفهوم دیگر هم نهفته است. «دیلتای» می‌گوید که روی دیگر ایدوئولوژی، «یوتوپیا» است. یا آنچه «مارکوزه» به‌عنوان امیدی که در بعد زیبایی شناختی وجود دارد از آن حرف می‌زند. مارکوزه می‌گوید همیشه به‌رغم موقعیت‌های تراژیکی که انسان به آنها دچار شده، از جمله آشویتس و هولوکاست و اتفاق‌هایی مانند اینها، باز وقتی به یک اثر هنری می‌رسیم از پشت بعد زیبایی‌شناختی این اثر، رایحه‌ای از امید می‌شنویم. این خوشبینی و نگاه آشتی‌جویانه که شما می‌گویید از اینجا می‌آید. هیچ اثر هنری نمی‌تواند به صورت نفی مطلق بروز پیدا کند و همیشه یک عامل اثباتی هم در اثر هنری هست. در غیراین صورت می‌شود ناتورالیسم. شما اگر بخواهید عین واقعیت را در اثر هنری منعکس کنید، نتیجه کارتان خیلی تلخ و وحشتناک است. وقتی با یک ابژه هنری مثل سینما یا رمان سروکار پیدا می‌کنید باید یک واقعیت تازه خلق کنید. واقعیتی که عین واقعیت موجود نیست و بخشی از آن از درون هنرمند بیرون آمده و برای همین به صورت یک نوع امید و آرزو یا آرمانشهر بروز پیدا می‌کند. آرزوی اینکه کاش همه چیز بهتر از این بود.

عنصر دیگری که در چه خوبه که برگشتی هست و به نوعی با همین نگاه شادمانه‌ای که از آن صحبت کردیم ربط دارد، عنصر بازی و شوخی و همه‌چیز را به بازی و شوخی گرفتن است. به نظر می‌رسد، عنصر شوخی و بازی در چه خوبه که برگشتی قدری به نسبت طنزی که در آثار قبلی‌تان بود پررنگ‌تر است. مثلا تاکید روی بازی و شطرنجی که اینها باهم بازی می‌کنند و زدوخوردهایی که بعد پیش می‌آید همه صورت یک جور بازی را دارند. چرا اینقدر روی بازی تاکید داشتید؟ این عامدانه است؟

این، با فیلم «دختردایی گمشده» شروع شد و در واقع کوششی بود برای اینکه آن عنصر تغزلی و شاعرانه در فیلم‌هایم را حفظ کنم، بدون اینکه فیلم‌ها به واسطه این عنصر خسته‌کننده شوند و تماشاچی مجبور شود بنشیند و پلان‌هایی کش‌دار و خسته‌کننده را پشت سر هم ببیند (نمونه بارزش تارکوفسکی است). می‌خواستم فیلم‌هایم طوری باشند که تماشاچی هم سرگرم و درگیر شود و هم آن معنایی را که پشت این ظاهر سرگرم‌کننده هست دریابد. در واقع می‌خواستم با مدیوم سینما تجربه‌های جدیدی داشته باشم و در بند آن نمی که تا «درخت گلابی» در فیلم‌هایم وجود داشت نمانم. آن عنصر بازی را هم که شما می‌گویید در این کار آخرم هست، به این دلیل وارد فیلم کردم که می‌خواستم از طریق این بازی، خلق‌وخوی ایرانیان، یعنی از یک طرف بخل و حسد و کینه‌توزی‌هایشان و از طرف دیگر، مهربانی‌ها و دلواپسی‌هایشان را نشان دهم. از طرفی همه این بازی‌ها انعکاسی است از شطرنجی که این دو نفر، عاشق آن هستند و مدام با هم بازی می‌کنند. اول روی صفحه شطرنج، دوم در واقعیت ملموس هرروزه. البته شاید بشود گفت که مسایل اجتماعی و تاریخی هم در ساختن چنین فیلمی دخیل بوده‌اند. به هرحال تمام تحولات اجتماعی و تاریخی و هر آنچه در جامعه اتفاق می‌افتد روی کار هنرمند تاثیر مستقیم می‌گذارد. مخصوصا بر کار سینماگر.

این عوامل و اتفاق‌هایی که می‌گویید بر رویکرد اخیرتان در فیلمسازی تاثیر گذاشتند، چه چیزهایی بودند؟

خب همین تعصب و سیستم ممیزی و نظارت دولتی که مخصوصا در این هفت، هشت سال اخیر وجود داشت خیلی روی کار من تاثیر گذاشت. البته من از همان فیلم «گاو» با این قضیه درگیر بودم و فیلم‌هایم بارها توقیف شده و برای همین، دیگر سعی می‌کنم شرایط را بسنجم و سوژه‌ای را انتخاب کنم که می‌دانم توقیفش نمی‌کنند. همیشه ترسم از این است که فیلمی که می‌سازم توقیف شود و خب سه، چهار تا از این تجربه‌های تلخ اینچنینی داشته‌ام و این تجربه‌ها خیلی اعصابم را خرد کرد. آنقدر که از یک دوره‌ای به بعد دیدم دیگر ارزشش را ندارد که بیایی کارهایی بکنی که می‌دانی گرفتار سیستم نظارت و ممیزی می‌شود. این البته یکی از دلایل روی آوردن من به این نوع سینماست اما دلیل اصلی‌ترش خلق‌وخوی خود من بوده که می‌خواستم ساخت‌شکنی کنم و سعی کنم تئوری‌های جدیدی را که مثلا در زمینه پست‌مدرنیسم و رمان جدید و مانند اینها مطرح می‌شود در سینما تجربه کنم.

از ممیزی و عواملی مانند آن صحبت کردید. آیا اگر چنین نگرانی‌هایی وجود نداشت، اولویت‌تان ساختن فیلمی غیراز چه خوبه که برگشتی بود؟

بله، اصلا قبل از این فیلم، دو، سه تا فیلمنامه به ارشاد دادم که تمامشان رد شدند. یکی از آنها فیلمنامه‌ای بود به نام «بیا تا برویم» که یک داستان خیلی جدی عرفانی – فلسفی داشت. یکی دیگرش «سوگند به عماد» بود که داستانی اجتماعی داشت. ولی این فیلمنامه‌ها را رد کردند. خب، این اتفاق‌ها، به نوعی آدم را به سمت خاصی کانالیزه می‌کند. البته چه خوبه که برگشتی هم به هر حال انتخاب شخص خودم بود و می‌توانستم اصلا نسازمش و هیچ کاری نکنم. اما دیدم در این داستان مایه‌های قشنگی هست که می‌توانم به آنها بپردازم و ضمن ادامه سبک و سیاقی که قبلا کار کرده‌ام، چیزی از داخلش بیرون بکشم. ولی خب این فیلم انتخاب اول من نبود. انتخاب اولم همان «بیا تا برویم» بود که داستانش در روال کارهای قبلی‌ام است و سوژه‌های جدی و اجتماعی و فلسفی دارد. اما وقتی کاری را به هر دلیلی انتخاب کردی دیگر مهم این است که به خود آن کار فکر کنی. مثل جلسه امتحان است که سوالی از شما می‌پرسند و باید به آن جواب درست بدهید. من هم وقتی خودم در شرایط موجود و به دلیل ردشدن آن فیلمنامه‌هایی که گفتم، ساختن این فیلم را انتخاب کردم سعی کردم آن را قشنگ، درست، خوب و معقول و جوری که خود اثر ایجاب می‌کند و خود من به‌عنوان کارگردان خوشم می‌آید و از آن راضی می‌شوم بپرورانم و جلو ببرم. در غیراین صورت اصلا فیلم را نمی‌سازم و می‌گذارمش کنار. اما روی فیلمنامه چه خوبه که برگشتی خیلی کار شد. مثلا همین قضیه سنگ‌درمانی که در این فیلم آمده، که ایده خانم محمدی‌فر- همنویس سناریوی فیلم – بود برای خود من هم خیلی جالب بود. دیدم چنین چیزی وجود داشته و ما خبر نداشتیم.

آیا سراغ کسی هم که تخصصش سنگ‌درمانی باشد رفتید؟

بله، اتفاقا در تهران چنین کسانی بودند و هستند. با آنها در تماس بودیم و مشورت می‌کردیم.

یک نکته دیگر در کارهای شما، نسبتی است که در فیلم‌هایتان بین واقعیت و عناصر فراواقعی وجود دارد. در بسیاری از آثار شما، یک عنصر سوررئال هست که البته همیشه هم از بیرون به زمینه رئالیستی اثر وارد نمی‌شود بلکه خیلی مواقع اجزای واقعیت جوری کنار هم چیده می‌شوند که آن عنصر سوررئال از دل خود واقعیت بیرون می‌زند و کار، جنبه‌ای وهم‌آلود پیدا می‌کند. این در قصه‌های «ساعدی» هم که شما با او کار کرده‌اید هست. این را گفتم که برسم به نحوه بروز این ویژگی در فیلم جدیدتان. در «چه خوبه که برگشتی» انگار آن عنصر متافیزیکی و فراواقعی به بعد واقع‌گرایانه اثر می‌چربد. یا مثلا در مورد اشیا و موقعیت‌ها، ذهن من مدام می‌رفت به سمت وجوه نمادینی که در اشیا و روابط آدم‌ها هست. یعنی انگار نمادها و عناصر فراواقعی بر رئالیسم فیلم غالب شده‌اند و ذهن ما قبل از درگیری با خود اشیا به‌عنوان جزیی از واقعیت به سمت معنای نمادینی که در آنها گنجانده شده، می‌رود، مثل آن بشقاب‌پرنده، یا مجسمه‌هایی که بعد از دعوا بین دکتر و مهندس رد و بدل می‌شود یا معنای نمادین خود شطرنج؛ چرا می‌خواستید اینقدر وجه نمادین اثر را پررنگ کنید؟

اینها البته آنقدرها هم تعمدی وارد کار نشده. خیلی مواقع همین‌طور می‌نشینی و می‌نویسی و می‌آیی جلو و خیلی چیزها در همین فرآیند نوشتن ناآگاهانه وارد کارت می‌شوند و تو بعدا، نسبت به آن آگاهی پیدا می‌کنی. مثلا خاصیت شعر همین است که تو دقیقا معنی آنچه را که گفته‌ای نمی‌دانی و ممکن است چند جور بشود آن را معنا کرد. اما این قضیه عنصر سوررئال یا فراواقعی که شما از آن صحبت کردید کاملا درست است و من از همان دوره جوانی‌ام به این نوع آثار علاقه داشتم. مثل «مسخ» کافکا که خیلی روی من اثر گذاشت. کافکا نویسنده‌ای است که دقیقا آن ویژگی را که شما می‌گویید دارد. در آثار کافکا یکدفعه می‌بینید که از دل واقعیت روزمره که در آن همه چیز در ظاهر درست است یک چیز عجیب‌وغریب بیرون می‌آید. چیزی که اصلا انتظارش را نداشته‌ای و در عین غریب‌بودن، به واقعیت می‌چسبد. بعدا می‌بینید که همین وجه سوررئال می‌آید و در کار سوررئالیست‌ها به صورت دیگری نمود پیدا می‌کند و خیلی اغراق‌آمیزتر می‌شود. یا به شکلی دیگر و از طریق آبسوردیته یا جفنگیت وارد تئاتر آبسورد می‌شود. در چه خوبه که برگشتی بخشی از آن قضیه بازی هم که درباره‌اش حرف زدیم، به همین آبسوردیته برمی‌گردد. فیلم از همان اول با یک بازی آغاز می‌شود و نشان می‌دهد اینها از دوران جوانی مدام با یکدیگر در این ستیز شطرنجی بوده‌اند و این بازی، هم به آنها لذت می‌داده و هم رابطه‌شان را محکم می‌کرده. الان اما به یک جایی رسیده‌اند که به خاطر دوری چندساله دکتر از ایران و آمریکایی‌زده‌شدنش و مسایلی از این دست، شاید دیگر آن الفت سابق بین‌شان نباشد. موضوع دیگر، آن بشقاب‌پرنده است که یکدفعه به‌عنوان یک عامل خارجی و نماینده یک نوع واقعیت تکنولوژیک وارد زندگی اینها می‌شود. این واقعیت الان در زندگی همه ما وجود دارد و ما همگی زیر بمباران انواع و اقسام این وسایل و ادوات تکنولوژیک هستیم که یک نمونه‌اش اینترنت است. حالا این قضیه در فیلم من به صورت یک شیء نمود پیدا کرده که اصلا معلوم نیست از کجا آمده و همین آن بعد متافیزیکال را به این شیء می‌دهد. هرکس هم آن را یک جور می‌بیند؛ یک نفر به صورت بشقاب‌پرنده و یکی به صورت قالب شیرینی‌پزی و یکی دیگر هم به صورت گیوتین. یکی هم عاشق سنگ‌هایی می‌شود که روی این شیء کار شده است، مثلا آن سنگی که اسمش اشک آپاچی است که همین اسم، خودش معانی چندبعدی دارد. می‌خواهم بگویم که حضور این بشقاب‌پرنده در فیلم، وجه متافیزیکال کار را پررنگ‌تر می‌کند و جنگ اینها هم بر سر همین بشقاب‌پرنده است و تا این شیء پیدا نشده بود اینها هیچ دعوایی با هم نداشتند. اما وقتی دعوا شروع می‌شود، همان‌طور که گفتید هر دو شروع می‌کنند به نفی همه مهربانی‌ها و هدیه‌هایی که به هم داده‌اند و ابژه‌هایی را با هم رد و بدل می‌کنند. عین بچه‌ها، هر دو پشیمانند و همه از روی لج و لجبازی است. در عین حال به یک معنای دیگر اینها در طول زندگی‌شان دایما اسیر این ابژه‌ها بوده‌اند.

این ابژه‌ها خیلی نمادین هستند و وجه نمادین‌شان در همان نگاه اول به چشم می‌آید...

بله، مثلا می‌توان گفت که آن مجسمه مشعل به دست، مجسمه آزادی است و بقیه چیزهایی هم که اینها ردوبدل می‌کنند، می‌توانند معنایی داشته باشند (بودای خندان). کلا در متنی که این اتفاق‌ها رخ می‌دهد همه چیز اهمیت می‌یابد. حتی یکدفعه شلنگ هم اهمیت پیدا می‌کند در حالی که در واقع چیزی بی‌اهمیت است و لازم نیست که یکدفعه نجیب شیرجه برود روی آن و اینقدر کشمکش سرش به وجود بیاید. اینها نشان می‌دهد که بیشتر دعواها سر مسایلی پیش‌پا افتاده و بی‌ارزش است. انگار غرور و حیثیت طرف در گروی تملک این اشیاست و می‌خواهد اینها را هر طور شده از دیگری بگیرد و مال خودش کند. به هر حال این جدالی است که در طول تاریخ همیشه ناظر آن بوده‌ایم و انگار هیچ کارش هم نمی‌شود کرد و هم در سیاست‌مان نمود پیدا می‌کند هم در اقتصادمان و هم در ترافیک شهری‌مان؛ یعنی انگار ما نمی‌توانیم دیگری را به‌عنوان یک هم‌نوع در برگیریم و با هم به صورت گروهی کار کنیم و برویم جلو. مدام با هم تضاد داریم یا می‌خواهیم فردیت‌مان را به دیگری ثابت کنیم و بر او مسلط شویم یا از آن طرف بام می‌افتیم و غلام و نوکر و چاکر دیگری می‌شویم و هرچه می‌گوید، می‌گوییم چشم.

در سینمای شما کاراکتر و شخصیت‌پردازی نقش خیلی مهمی دارد. اما به نظرم رسید در چه خوبه که برگشتی، با اینکه باز هم شخصیت در آن جای ویژه‌ای دارد، شخصیت‌پردازی و ساختن زمینه حوادث، قدری شتابزده صورت گرفته است...

به هر حال همیشه یکی از گرفتاری‌های ما در سینما مساله زمان است. برخلاف رمان یا سریال تلویزیونی، در سینما دایم باید مراقب باشید که در صد، صدوده دقیقه تمام حرف‌هایتان را بزنید و در ضمن ریتم فیلم هم ریتم درستی باشد و نقطه عطف‌های درستی داشته باشد و تماشاچی را جذب کند. البته سوژه چه خوبه که برگشتی سوژه‌ای بود که می‌شد آن را به سریال تلویزیونی تبدیل کرد. آن‌وقت می‌شد برویم و گذشته این شخصیت‌ها را نشان دهیم و خیلی چیزهای دیگر در فیلمنامه بگنجانیم. اما در سینما نمی‌شود این کارها را کرد. داستان چه خوبه که برگشتی از آن لحظه‌ای تحرک پیدا می‌کند که این دو تا به جان هم می‌افتند و برای من خیلی مهم بود که این صحنه، جای درستش بیاید. برای همین با اینکه صحنه‌های دیگری هم گرفته بودم که این آدم‌ها و روابط‌شان را بهتر معرفی می‌کرد، آنها را کنار گذاشتم تا فیلم خیلی کش‌دار نشود و به موقع به آن صحنه بزن‌بزن برسد. در غیراین صورت ممکن بود تماشاچی خط داستان را گم کند. برای اینکه چنین اتفاقی نیفتد مجبور شدم قسمت اول فیلم را قدری کوتاه‌تر کنم تا زودتر به مساله اصلی که تضاد این دو شخصیت بود برسم. یعنی به نقطه‌ای که شطرنج آنها شکل واقعی پیدا می‌کند و هرکدام می‌خواهند بزنند و دیگری را مات کنند.

همان‌طور که اول بحث هم مطرح شد، شما همیشه ارتباطی فعالانه با ادبیات داشته‌اید و آنطور که در گفت‌وگو با مانی حقیقی گفته‌اید، در دوران دانشجویی در آمریکا هم مجله‌ای ادبی داشتید که در آن ترجمه انگلیسی آثار نویسندگان و شاعران معاصر ایران را چاپ می‌کردید. هنوز هم با همان جدیت ادبیات را دنبال می‌کنید؟

بله، هنوز هم مخصوصا در زمینه فلسفه و رمان، سعی می‌کنم کتاب‌های به دردخوری را که در می‌آید بخوانم. ادبیات و فلسفه جزو اولین گرایش‌های من بود. همچنین نقاشی و موسیقی. مدتی بود که اصلا دلم می‌خواست به‌طور جدی به موسیقی بپردازم اما میسر نشد. به ادبیات هم از نوجوانی علاقه داشتم و یادم می‌آید ۱۲، ۱۳ ساله که بودم هرچه را که در مجله‌های ادبی مثل سخن و خوشه و... در می‌آمد با ولع می‌خواندم. همچنین کتاب‌هایی را که از نویسندگان جوان آن دوره مثل ساعدی و اکبر رادی و بیضایی و... چاپ می‌شد. در آمریکا هم که بودم، مادرم کتاب‌های ایرانی تازه را برایم می‌گرفت و می‌فرستاد. سعی می‌کردم هم در کوران ادبیات ایران باشم و هم ادبیات دنیا. این علاقه تا امروز در من هست و کارهای اغلب رمان‌نویسان بزرگ دنیا را دنبال کرده‌ام و درباره بعضی از این کارها مقاله هم نوشته‌ام. مثل آن مقاله‌ای که درباره «داستایفسکی» نوشتم و با عنوان «روشنفکران رذل و مفتش بزرگ» چاپ شد. الان که دیگر دنیا یک دهکده جهانی است و همه با هم در ارتباط هستند و برای همین وقتی آدم در حوزه‌های انسان‌گرا کار می‌کند ناگزیر است مدام خودش را تقویت کند و هرچه را که در هرکجا چاپ می‌شود بخواند. با ترجمه هم نمی‌شود رفت سراغ آثار خارجی و برای خواندن این آثار حتما باید یک زبان خارجی را خوب بلد باشیم.

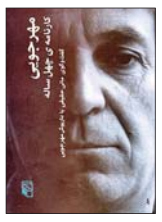
ادامه در صفحه ۸

نگاه

مروری بر کتاب «مهرجویی: کارنامه ۴۰ساله»

زین دایره مینا

«مهرجویی: کارنامه ۴۰ساله»، عنوان کتابی است شامل گفت‌وگوی مانی حقیقی با داریوش مهرجویی و مرور کارنامه سینمایی مهرجویی از خلال این گفت‌وگو؛ گفت‌وگویی که البته آن‌طور که مانی حقیقی در مقدمه کتاب نوشته است، بخشی است از پروژه فیلمی مستند درباره داریوش مهرجویی. مانی حقیقی در این کتاب، طی گفت‌وگو با مهرجویی کارنامه سینمایی او را از «الماس۳۳» تا «سنتوری» فیلم به فیلم بررسی و مرور کرده است. گفت‌وگو با بحث از فیلم الماس۳۳ و بازگشت مهرجویی از آمریکا آغاز می‌شود و جالب اینکه مانی حقیقی می‌کوشد به الماس ۳۳، که بیشتر منتقدان آن را چندان در کارنامه مهرجویی به جد نمی‌گیرند، از زاویه‌ای دیگر نگاه کند و ریشه‌های طنز و شوخ‌طبعی و هجو و هزل در فیلم‌هایی مثل «اجاره‌نشین‌ها» و «میکس» و «دختردایی گمشده» و «مهمان مامان» را در این اولین فیلم داریوش مهرجویی ردیابی کند. در فصل دوم فیلم‌های «گاو»، «آقای هالو»، «پستچی» و «دایره مینا» بررسی شده‌اند و اینکه چطور از



مهرجویی: کارنامه ۴۰ساله
مانی حقیقی
ناشر: مرکز
چاپ اول: ۱۳۹۲
قیمت: ۱۷۹۰۰ تومان

پستچی به بعد «مضامینی مثل غذا و غذا خوردن، هرج‌ومرج در لوکیشن‌ها، ساختمان‌های نیمه‌ویران یا در حال تخریب و تعمیر و رابطه غریب بین زن و مرد» وارد سینمای مهرجویی می‌شوند. همچنین در این فصل، مهرجویی از این می‌گوید که چطور توقیف فیلم «دایره مینا» به سیر فیلمسازی‌اش آسیب زد. مهرجویی می‌گوید: «وقتی دایره مینا را ساختم، می‌دانستم کارنامه حرفه‌ای‌ام شروع شده و دارم افق‌های تازه‌ای را تجربه می‌کنم. توقیفش خیلی برایم گران تمام شد و سه‌سال چارشاخ مانده بودم که چه‌کار کنم. متاسفانه اینها نمی‌دانند مساله ممیزی تا چه حد می‌تواند از نظر روحی به آدم لطمه بزند و مسیر زندگی حرفه‌ای‌اش را عوض کند. زمانی هست که می‌نشینی و فکر می‌کنی این مسیر چندساله و متفاوتی را که آمده‌ای، محصول سلیقه یا نظر کسی بوده که پشت میزی نشسته و فکر کرده صلاح در این است که فیلم من را توقیف کند یا جلوی نمایش‌اش را بگیرد.» فصل بعدی گفت‌وگو اختصاص دارد به فیلم‌های «مدرسه‌ای که می‌رفتیم»، «الموت» و «سفر به سرزمین آرتور رمبو» و همچنین سال‌های اقامت مهرجویی در پاریس و فیلمنامه‌هایی که مهرجویی و ساعدی در آنجا با هم نوشتند. فصل چهارم درباره «اجاره‌نشین‌ها» و «شیرک» است و فصل پنجم درباره «هامون». فیلم‌های «بانو»، «سارا»، «پری» و «لیلا» هم، همه در یک فصل یعنی فصل ششم بررسی شده‌اند و فصل هفت هم درباره درخت گلابی و فصل هشتم درباره «دختردایی گمشده»، «میکس» و «بمانی» است. فصل پایانی کتاب هم به «مهمان مامان» و «سنتوری» اختصاص دارد.

تهران-دوبلین (۹)

سنگ نبشته «رابرت امت»

نگار خوشنویس

بخش ششم «اولیس» هادس نام دارد و مراودات زندگان و مردگان مطمح نظر قرار می‌گیرد. «لئوپولد بلوم» آخرین نفری است که در معیت مارتین کانینگهام و جک پاور و سایمون ددالوس (پدر استفن) سوار بر کالسکه‌ای رهسپار گورستان پراسپکت می‌شود. به جز این، «جویس» به مفهوم حسرت در زندگی آدمی نظری خاص دارد. تمایز مردگان و زندگان به هیچ‌وجه ساده یا کلیشه‌ای نیست. لئوپولد در مصاف با مرگ شکلی از سرکوب را شناسایی می‌کند. سرکوب‌هایی که به تعبیر «جوزف کنراد» به خرمن حسرت‌هایی مبدل شده‌اند که آتش آن هیچ‌گاه خاموش نمی‌شود.

جویس، خود تکنیک به کار رفته در این بخش را اینکوبیسم (incubism) نام گذاشته است. «اینکوبیسم» از آن کلمات حسابی جویسی است. از یک طرف تعرضی به سبک نقاشی مدرنیست‌های زمان جویس یعنی کوبیسم دارد. که در این صورت به معنی «کوبیسم درونی» خواهد بود. دلالت آن هم این است که بیش از این نیمی از بخش هادس در کالسکه می‌گذرد. هر یک از مسافران محیط بیرون را از چشم‌انداز خود می‌بینند. سایمون ددالوس فرزندش استفن را می‌بیند و از رابطه‌اش با باک مالیگان ناراضی است. لئوپولد بر این باور است که اگر رودی، پسر متوفایش زنده بود، او نیز در نگرانی‌های سایمون شریک بود. لئوپولد خودش نیز، در یکی از «همزمانی»های اولیس- که پیش‌تر ذکرش رفت- بویلان را می‌بیند. برایش سوال می‌شود که در بویلان چه خصلتی باعث شده تا او اینقدر محبوب القلوب باشد. مارتین کانینگهام و جک پاور هم «روبین جی داد» نزولخوار طماع جهود را می‌بینند که همگی به جز لئوپولد به او مقروضند. به هرروی جویس در این بخش پرسپکتیو متحرکی را طراحی کرده است که همه مسافران کالسکه از منظر خود مسیر منتهی به گورستان را تماشا می‌کنند. گو اینکه از وجهی دیگر این کالسکه زندگی است و به گورستان ختم می‌شود.

دلالت دوم اینکوبیسم، از مصادیق طنز جویس است. زیرا کلمه اینکوبیسم به معنای «در مکعب بودن (in+cube+ism)» هم هست. با خواندن «هادس» این دلالت از اینکوبیسم آشکار می‌شود. همه از مرگ می‌ترسند و می‌کوشند تا با احترام به پاتریک دیگنام بر وحشت خود غلبه کنند. اما در مونولوگ‌های درونی لئوپولد معلوم می‌شود که ترس واقعی ترس از تنهایی است. تنهایی دم مرگ. ترس از بدل شدن به موجودی که نمی‌تواند خود را با ضمیر «من» در زبان ادا کند. مکعب (=تابوت) متضمن هراس از زنده‌به‌گور شدن است. جویس با طنز فوق‌العاده‌ای که برای بازگویی مکنونات ذهنی لئوپولد به کار برده، راه غلبه بر این نگرانی را تعبیه تلفنی در تابوت می‌داند. تا مگر میت از طریق تلفن با نزدیکان و آشنایان خود تماس برقرار کند و دیگر تنها نماند. وجه دیگر طنز جویس، لحظه‌ای است که لئوپولد به یاد پدربزرگ خود می‌افتد. او پس از مرگ به گرامافونی کهنه دگردیسی یافته است. جویس این تحول را با جملاتی که شبیه به اصوات پخش شده از گرامافون کهنه است، به خوبی القا کرده است.

وجه سوم اینکوبیسم، کلمه «اینکوبای» است که جویس آن را از «شهر خدا» اثر سنت آگوستین اخذ کرده است. اینکوبای موجوداتی شبح‌گون هستند که با بدن‌های زندگان سازگار شده‌اند و می‌توانند در تمایلات و تماس‌های جسمانی شریک زندگان باشند. این بخش به زعم جویس، به اینکوبای اختصاص دارد. اما منظور جویس از این تعبیر همه اتفاقات و ذهنیت‌هایی است که در هوشیاری سرکوب می‌شوند. در یک کلمه، برای جویس اینکوبای مترادف با کابوس است. بچه‌های مرده، نگرانی‌های زندگی خصوصی، بدهی تمام نشدنی به رباخواران، تحقیر و اسارت سیاسی ایرلند شمه‌ای از این کابوس‌ها هستند. این بخش از «اولیس» با تصویری از کلاه شروع می‌شود و با تصویری از کلاه هنری جان منتون خاتمه می‌یابد. با هنری جان منتون در مراسم تشییع جنازه پاتریک دیگنام آشنا می‌شویم. یکی از دلایلی که این بخش، «هادس» نامگذاری شده است، تناظرمیان کالسکه لئوپولد و رفقایش با سفر اولیس به جهان مردگان در روایت هومر به نظر می‌رسد. اگر اولیس هومر از چهار رودخانه استیکس، آکرون، سیسوتوس و پایریفلگتون عبور می‌کند. لئوپولد وهمراهانش هم از چهار کرانه دوبلین، «گراند ریور»، «رویال کانال»، «دادر» و «لیفی» رد می‌شوند. ولی این کجا و آن کجا.

انگار که مرگ را به هیچ ترفندی نمی‌توان طبیعی دانست. یک طرف معادله درد و ناکامی و ظلم است. درلایه بیرونی همه اتفاقات تحقیرآمیز و مبتذل، این مردم ایرلند هستند که شکست را تحمل می‌کنند و دم بر نمی‌آورند. بیرون غسالخانه‌ای که پاتریک دیگنام بخت‌برگشته را برای دفن آماده می‌کنند، قبر پارنل رهبر سیاسی و استقلال‌طلب ایرلند قرار دارد. ماجرای پارنل، که شکستش در تلاقی سیاست و اخلاق، تقریبا در همه آثار جویس پررنگ است، در این بخش به این شکل مجال بروز پیدا می‌کند. حتی در لابه‌لای گفت‌وگوهای در و بی‌در و شناسایی گور مشاهیر به رابرت امت اشاره می‌شود. جویس با پرسش «کی در اینجا زندگی می‌کند؟» خاطره رابرت امت را زنده می‌کند. اولیس‌خوانان جهان، مجبورند رابرت امت را بشناسند. امت یکی از رهبران استقلال‌طلب ایرلند بود که در پی اتحاد با ناپلئون درصدد رهایی ایرلند برآمد. با دسیسه‌ای او را دستگیر می‌کنند. شکنجه می‌دهند و سر از تنش جدا می‌کنند. اما در بین مردم ایرلند افسانه‌ای دهان به دهان می‌چرخد که امت چنین وصیت کرده است که متن گور-نبشته او تنها پس از رهایی ایرلند بر گورش نقر خواهد شد. انگار که در دوبلین کسی نمی‌میرد. همه در ناکجایی از خاطره‌های حسرت‌زده منجمد می‌شوند.

این وجه از نگرش جویس به هیچ روی قهرمان‌پروری نیست. وقتی در کالسکه مسافران به بحث درباره نحوه مرگ پاتریک دیگنام می‌پردازند، لئوپولد از اینکه مرگ پاتریک ناگهانی و بدون درد بوده، راضی به نظر می‌رسد؛ ولی نظر دیگران چیزی جز این است. با