عطف

موسیقی و سکوت

• **شرق:** «نگویید چیزی نداریم» رمانی است از مادلین تین که با ترجمه نازنین معمار در نشر کتاب پاگرد منتشر شده است. رمان داستان زندگی مردم چین در سال‌های خفقان و سرکوب است؛ مردمی که تجربه انقلاب فرهنگی مائو و کشتار میدان تیان آنمن را از سر گذراندند. در توضیح کوتاهی که در ترجمه فارسی رمان «نگویید چیزی نداریم» درباره این رمان و پس‌زمینه تاریخی آن و حال و هوای روزگاری که وقایع رمان در آن اتفاق می‌افتد آمده است، چنین می‌خوانیم: «نگویید چیزی نداریم داستان فروپاشی زندگی مردم چین طی انقلاب فرهنگی مائو تا حادثه‌ی کشتار میدان تیان آنمن است. در این دوره، کَنده‌شدن از عزیزان و دلبستگی‌ها، جداافتادن در روستاهای دوردست و نامرئی‌شدن پشت شغل‌های یک‌نواخت و همگانی در کارخانه‌ها سرنوشت میلیون‌ها چینی بود.» چنان‌که در بخشی دیگر از همین توضیح کوتاه آمده است شخصیت‌های این رمان زمانی آهنگسازان و نوازندگان کنسرواتوار شانگهای بوده‌اند و در ذهن این شخصیت‌ها «موسیقی باخ و شوستاکووویچ و راول همچنان جاری است، اما بخشی اساسی در وجودشان خاموش شده. در بیرون تنها سکوت مانده است و مرگ و پوسته‌ای خالی از شور.» در این توضیح همچنین درباره شیوه روایت رمان و آنچه در این داستان ترسیم شده است، می‌خوانیم: «داستان با پس و پیش رفتن در زمان تصویری تکان‌دهنده از حوادث و وقایع چین دوران مائو و زندگی پنهان مردم را تحت شدیدترین سرکوب‌ها ترسیم می‌کند.»

رمان با روایت یک چینی ساکن کانادا آغاز می‌شود. راوی که استاد ریاضی در دانشگاه سایمون فریزر کاناداست ظاهرا پدر و مادرش را از دست داده است. پدر راوی پیانیست مشهوری در چین بوده و وقتی راوی ده‌ساله بوده به زندگی خود پایان داده است. به گفته راوی، پدرش در سال ۱۹۷۸ از چین فرار کرده و ممنوع‌الورود شده است. بعد از مدتی پدر و مادر راوی از هم جدا می‌شوند و پدر راوی به هنگ‌کنگ می‌رود. راوی به یاد می‌آورد که وقتی پدرش در سفر بوده مادرش وقایع میدان تیان آنمن را از تلویزیون دنبال می‌کرده است. او آن ماجرا را این‌گونه به یاد می‌آورد: «در سال ۱۹۸۹، زندگی برای من و مادرم تبدیل شده بود به یک‌سری اعمال روزمره‌ی ضروری: کار و مدرسه، تلویزیون، غذا، خواب. اولین سفر پدرم هم‌زمان بود با وقایع سرنوشت‌ساز چین، وقایعی که

نگویید چیزی نداریم

مادلین تین

ترجمه نازنین معمار

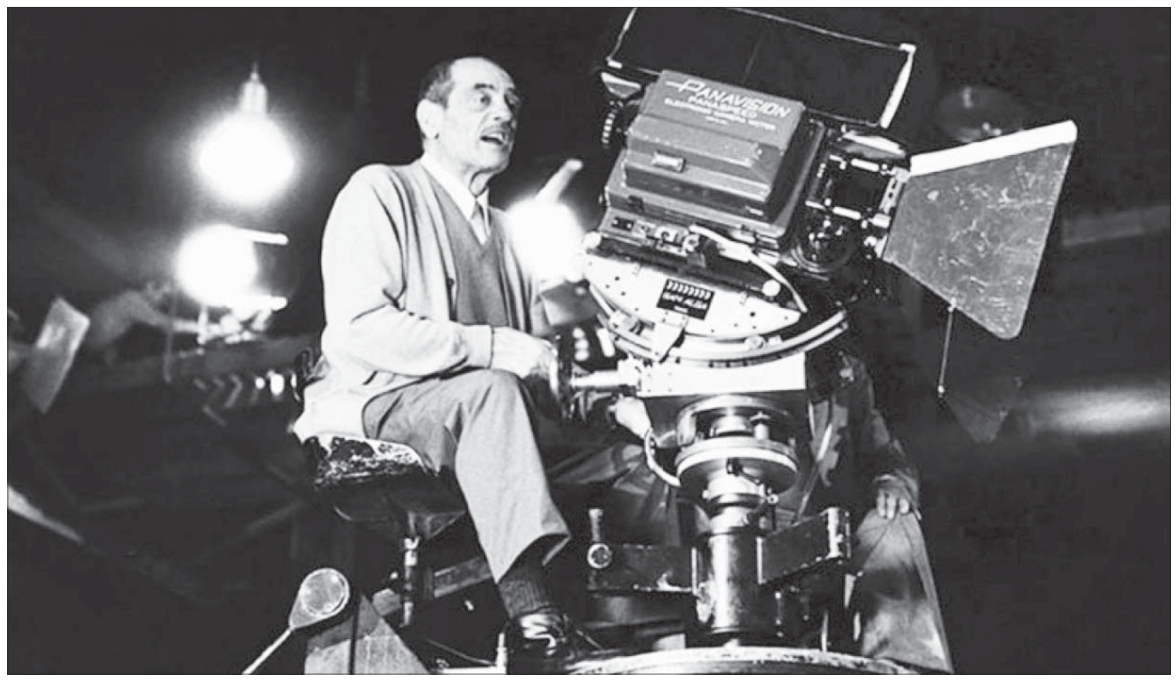
نشر کتاب پاگرد

مادرم با وسواس از سی‌ان‌ان تماشا می‌کرد. از او پرسیدم این تظاهرکنندگان که هستند و او گفت دانشجویان و مردم معمولی‌اند. پرسیدم آیا پدرم آن‌جاست و او گفت: نه، این‌جا میدان تیان آنمنه، تو پکن. تظاهرات که بیش از یک میلیون چینی را به خیابان کشانده بود در آوریل شروع شده بود، زمانی که پدرم هنوز با ما زندگی می‌کرد، و پس از آن‌که او به هنگ‌کنگ رفت و دیگر خبری از او نشد هم ادامه یافت. و بعد، در چهارم ژوئن، مادرم گریست، گریستنی که تا روزها و هفته‌ها پس از قتل عام ادامه داشت. شب‌های متمادی تماشایش می‌کردم. بابا در سال ۱۹۷۸ از چین فرار کرده و ممنوع‌الورود شده بود. اما عدم درک من، خود را به چیزهایی گره می‌زد که جلوی چشمم بود: آن تصاویر آشفته‌ی ترسناک از مردم و تانک‌ها، و مادرم در مقابل صفحه‌ی تلویزیون.»

داستان با آمدن میهمانی به نام آی مینگ به نزد راوی و مادرش ادامه می‌یابد. رمان «نگویید چیزی نداریم» پر از ارجاع به قطعات موسیقی است و گویی موسیقی با گستردگی و عظمت‌اش در تقابل با آن‌چه در چین، در دوره‌ای که در رمان به آن پرداخته شده، می‌گذرد در سراسر رمان جریان دارد و راه خود را می‌گشاید. آنچه می‌خوانید سطرهایی دیگر است از این رمان: «گنجشک سوزن را با چنان دقتی روی صفحه گذاشت که انگار آن را کف دست کودکی قرار می‌دهد. ذهن گنجشک از این شاخه به آن شاخه می‌پرید؛ فکر کرد از سنین خیلی پایین می‌دانسته که نوازنده نخواهد شد؛ با این‌که نوازنده‌ی خوبی بود، نبوغ تفسیر نداشت. استعدادش از جنس دیگری بود. موسیقی درون او بود، به همین سادگی، توضیح‌ناپذیری و هیجان‌انگیزی. موسیقی از هر چیزی که می‌دید سرریز می‌کرد. اگر موسیقی روزی پایان می‌یافت، اصلا نمی‌دانست چگونه باید به جهان معنا بدهد. صفحه شروع کرد به چرخیدن و اول صدای هوا داد. فکر کرد، آن‌جا اتاقی در آمریکاست. شاید استودیو یا سالن کنسرتی باشد. فکر کرد شاید تکنولوژی آن چیزی است که کای و زولی را خام و بلندپرواز کرده، آن‌ها جلوی گرامافون و رادیو بزرگ شده‌اند، این باور به آن‌ها القا شده که مانعی میان خودشان و صدا وجود ندارد. حضور فراگیر ضبط همه را با هم برابر کرده: آن‌ها به همان اجرایی گوش می‌دادند که خود گولد وقتی آن صفحه را در گرامافون می‌گذاشت می‌شنید...».

نگاهی به نوشته‌های لوئیس بونوئل درباره سینما به مناسبت انتشار کتاب «جذابیت پنهان بونوئل»

چشمی در سر شاعری



علی شروقی

اگر آن‌چه ژان‌کلود کری‌یر در مقدمه «جذابیت پنهان بونوئل» درباره بی‌علاقگی لوئیس بونوئل به نوشتن گفته است قولی خلاف نباشد پس در این کتاب با نویسنده‌ای مواجهیم که در عین بی‌علاقگی به نوشتن به طرز حسرت‌برانگیزی مثل آب خوردن می‌نویسد و با ظرافت و حساسیتی مثال‌زدنی سراغ «اصل مطلب» می‌رود. عجالتا بیاییم و اعتماد کنیم به قول کری‌یر، به اعتبار سال‌ها هم‌نشینی و همکاری‌اش با بونوئل و همدستی با او در نگارش کتاب خاطراتش -«با آخرین نفس‌هایم»- که این همدستی یکی از شیرین‌ترین نمونه‌های خاطره‌نگاری را رقم زده است.

کری‌یر در مقدمه‌ای که ذکرش رفت بونوئل را فردی «بامطالعه» و «کاملا فرهیخته» اما بی‌علاقه به نوشتن معرفی می‌کند و حتی بیزار از هنر به‌طور کلی و تا به آن حد که «علنا اعلام کرده بود با کمالِ میل نگاتیو تمام آثارش را خواهد سوزاند».

در حرف‌ها و اعمال اشخاص اگر به دور از جار و جنجال‌های تبلیغاتی باریک شویم، می‌بینیم معمولا شرط عقل این است که به حساسیت‌های عاطفی، انسانی، هنری و ادراکیِ آن‌ها که درباره عشق و علاقه به چیزی، از جمله کارشان، با جدیتی ملال‌انگیز وراجی نمی‌کنند و در عوض تقریبا بی‌وقفه و در سکوت کارِ درست انجام می‌دهند و حرف درست می‌زنند بیشتر اعتماد کنیم تا به شور و شوقِ قلابیِ میان‌مایگانی که یکسره درباره همه چیز دادِ سخن می‌دهند و مدعی‌اند سخت واله و شیدای کاری هستند که می‌کنند. در چم و خم روزگار اگر این حقیقت را درنیافته باشیم، بی‌شک قول کری‌یر درباره بی‌علاقگی بونوئل به نوشتن و به‌طور کلی هنر را وقتی پهلوی فیلم‌ها و نوشته‌های سینمایی او بگذاریم، این قول را خلاف یا اغراق‌آمیز قلمداد خواهیم کرد. چطور ممکن است فردی گریزان از نوشتن و بیزار از هنر چنین نوشته‌های نظری و انتقادی کوتاه اما هوشمندانه و چنان فیلم‌های ناب و باشکوهی در عالم سینما از خود به جا گذاشته باشد؟! این را احتمالا کسانی خواهند پرسید که چندان با طنز و کنایه و تردید میانه‌ای ندارند، تنها ظواهر امور را می‌بینند و همواره پاسخ‌هایی روشن و سرراست طلب می‌کنند؛ پاسخ‌هایی که هنرمند واقعی که سخت درگیر تناقض‌هاست بعید است آماده در آستین داشته باشد. آن‌ها که تکلیف‌شان را با خود و جهان روشن کرده‌اند بعید است در عالم هنر کاری بالاتر از حد متوسط از خود به جا بگذارند و البته چه بسا اغلب هنرمندانی که مدام از عشق به کارشان داد سخن می‌دهند جزء همین دسته باشند.

لوئیس بونوئل چندان اهل تکلیف‌یکسره کردن با چیزی نیست، اگرچه گام‌زدنش در کوره‌راه‌های تردید را بهانه‌ای برای شانه‌خالی‌کردن از بار مسئولیت نمی‌کند. مسئولیت اما برای او معنایی دارد پیچیده‌تر از تلقی‌های سرراست و ساده‌انگارانه از این مفهوم. او هنرمندی معترض است اما قد اعتراضش آن‌قدر کوتاه و ابعادش آن‌قدر کوچک و جمع‌وجور نیست که راحت بتوان بر آن سقفی زد یا در جعبه‌ای بسته‌بندی‌اش کرد و اسم و عنوانی روی آن گذاشت و تمام؛ به قول خودش در یکی از نوشته‌های همین کتاب «جذابیت پنهان بونوئل» یک «مخالف‌خوانِ فردی» است و «مخالف‌خوانی فردی»اش فراتر از آن است که راحت به خدمت اهداف و منافع فلان گروه و دسته و حزب و... درآید و در حد و حدود این اهداف ساده شود و تقلیل یابد. به همین دلیل است که بونوئل درباره فیلم «ویریدیانا» خطاب به آن‌ها که این فیلم را هم‌سو با مقاصد خاص خود دیده و تفسیر کرده بودند، می‌گوید: «متأسفم کسانی را که باور دارند سیاهی مستتر در نمادهای فیلم حمله به یک رژیم سیاسی خاص است ناامید می‌کنم؛ اما چنین افکاری هرگز از ذهن من نگذشت. آبشخور ساخت ویریدیانا مخالف‌خوانی‌های فردی من است که نه مرزی می‌شناسد و نه رژیمی. حتی یک نماد در این فیلم نیست که از سر قصد و آگاهی ارائه شده باشد». پاسخی کنایی اما تا حد ممکن مؤدبانه است، اگرچه می‌توان تصور کرد در خلوت و چه بسا با چند رفیق گرمابه‌وگلستان به تفسیرهایی از جنس آن‌چه در این گفته‌اش به آن‌ها اشاره کرده است حسابی خندیده باشد.

در یکی از همین نوشته‌ها به چاپلین متأخر به لحاظ از دست رفتن لذت شاعرانه‌ای که در فیلم‌های قدیمی‌ترش بود، ایراد می‌گیرد و می‌نویسد: «روشنفکران جهان چاپلین را نابود کرده‌اند، طوری که حالا هدفش گریاندن ما با دم‌دستی‌ترین احساسات رقیق‌شده است!».

با خواندن این نوشته‌ها درمی‌یابیم که بونوئل اهل ایراد بیانات سانتی‌مانتال و آبکی درباره سینما نیست. این را در فیلم‌هایش هم نشان داده است. رابطه‌اش با سینما عمیق‌تر و مسئولانه‌تر از آن است که راه و بی‌راه و به دم دستی‌ترین اشکال ممکن از آن سخن بگوید. می‌توان دریافت که واقعا از سینما لذت می‌برد و این لذت، لذتی است آمیخته به طنز، رندی، عشق، رهایی، جنون، ترس، مرگ و ویرانگری؛ چه بسا آن‌چه هم درباره سوزاندن نگاتیوهای فیلم‌هایش گفته از همین لذت سرچشمه می‌گرفته است؛ لذتی هم‌سنخ با سوررئالیسم و برآمده از کشف هم‌نشینی تصادفی اضداد و آن غرابت شاعرانه، رؤیاگونه، هولناک و جنون‌آمیزی که از این هم‌نشینی پدید می‌آید. هم‌نشینی چیزهایی که به تعریف مرسوم، پیش‌پاافتاده‌اند اما همین‌که به تصادف کنار هم قرار می‌گیرند برقی از آن‌ها می‌جهد که می‌تواند آتشی عظیم به پا کند. جابه‌جا در نوشته‌هایش می‌بینیم که هنر ناب را در فیلم‌هایی می‌جویید که به متر و معیارهای به اصطلاح نخبه‌گرایانه فیلم‌هایی جدی به شمار نمی‌آیند. در مقاله «سینما به مثابه‌ی ابزار شاعری» می‌گوید: «گه‌گاه جوهره‌ی واقعی سینما به شکلی نامنتظر در یک فیلم پیش‌پاافتاده ظاهر می‌شود، در یک کمدی بزن‌بکوب یا یک عاشقانه‌ی پیش‌پاافتاده.» و در مقاله‌ای دیگر با عنوان «کمدی در سینما»، به مناسبت اکران یک مجموعه‌فیلم کوتاه کمدی، با عبارتی تند و تیز آن‌هایی را که طبق پیش‌داوری‌های معمول فیلم‌هایی نظیر «فاوست» و «رزمناو پوتمکین» را «برتر و مهم‌تر از این مثلا مسخره‌بازی‌ها» می‌دانند گوش‌مالی می‌دهد و می‌نویسد: «اما این فیلم‌ها به‌هیچ‌وجه مسخره‌بازی نیستند و من آن‌ها را شعر نو می‌نامم. معادل سوررئالیسم در سینما را تنها می‌توان در این فیلم‌ها پیدا کرد که خیلی سوررئالیستی‌تر از آثار مَن رِی اند». در مقاله «مدل‌های مختلف سبیل آدولف منژو» آن طنز و جنون سوررئالیستی نبوغ‌آمیزش را به تمامی در آن‌چه از سبیل آدولف منژوی بازیگر می‌نویسد، عیان می‌کند: «معمولا می‌گویند چشم‌ها پنجره‌ی روح‌اند. سبیلی مثل مال منژو هم می‌تواند همین کارکرد را داشته باشد. وقتی در نمایی نزدیک به سمت ما خم می‌شود، چشم‌هایش چه حرفی دارند که سبیلش قبلا نگفته باشد؟! زیر سایه‌ی جادویی آن سبیل، هر ژست خفیف یا لبخند نامحسوسی هم گویایی و قدرتی فوق‌العاده می‌یابد؛ لب بالایی‌اش انگار صفحه‌ای از آثار پروست است؛ و این درسی خاموش و درعین‌حال جامع در مورد کنایه(آیرونی) است. منژو با بردن سبیلش زیر قانون کپی‌رایت مخالفتی ندارد؛ و آن حس کنایی - در این صورت بسیار فروتن- همگانی و استاندارد شده است. در قاب‌های سینمایی که آیندگان ببینند، سبیل منژو، که نماد و تجسم سینمای دوران اوست، همان کارکرد کلاه نمادین و خشک و ناراحت ناپلئون را خواهد داشت. و ما بارها این سبیل را دیده‌ایم؛ در نماهای نزدیک، انگار یک حشره‌ی نادر تابستانی، یک سوسک سمج، است روی گل‌های میموزا. ما لبخند او را دیده‌ایم که مثل ببری نرم و چابک از کمینگاه سبیلش بیرون و روی شکارش فرود می‌آید و نگاه هراسان محبوبش را در تب‌وتابی مدام نگه می‌دارد».

این سطرها لذت چشیدن طعم شکوهی رازآلود و بازیگوشانه را برمی‌انگیزند که گویی از تازگی و طراوت و جوانی قدمت می‌آید؛ چیزی از جنس همان لذتی که از تماشای صحنه فرود آمدن و قدم‌گذاشتن بر ماه در فیلم «سفر به ماه» ژرژ ملی‌یس به یک فیلم‌بینِ اهل بخیه دست می‌دهد.

کری‌یر معتقد است که «بونوئل فیلمسازی مادرزاد بود.» باید اضافه کرد که او همچنین سوررئالیستی مادرزاد است. فوران سوررئالیسم را نه فقط در فیلم‌های او که در همین نوشته‌های مربوط به سینما می‌توان دید وقتی جابه‌جا از واقعیتی سخن می‌گوید که به یمن سازوکارهای فنی و تکنیکی سینما چیزی ورای خود را به نمایش می‌گذارد و واقعیت را از خلال بداهه‌پردازی و تصادف‌های بازیگوشانه از نو کشف می‌کند.

در نوشته‌های کوتاهش در باب سینما غرابتی رازآلود هست ماحصل کشفیات شاعری شیرینکار. اُرسن ولز می‌گوید: «یک فیلم هیچ‌وقت واقعا خوب نیست مگر آن‌که دوربین چشمی باشد در سر شاعری.»[1] این همان چیزی است که بونوئل در نوشته‌های نظری و انتقادی‌اش درباره سینما که بخشی از کتاب «جذابیت پنهان بونوئل» را شامل می‌شوند بیان کرده است. در این کتاب مجموعه‌ای از نقدها و نظرهای لوئیس بونوئل درباره‌ی سینما به همراه چهار فیلمنامه و یک نمایشنامه از او توسط گریت وایت گرد آمده‌اند. سه بخش اول کتاب به ترتیب به نوشته‌های بونوئل درباره دو فیلمِ خودش (سرزمین بدون نان و ویریدیانا)، نقدهای سینمایی بونوئل و نوشته‌های نظری او درباره سینما اختصاص دارد. آن‌چه این هر سه بخش را به هم متصل می‌کند حضور همان شاعرِ مد نظر ولز در پس پشت این نوشته‌هاست. شاعری که از واقعیت نه‌فقط آن‌چه در ظاهر می‌نماید که چیزی ورای واقعیت را می‌طلبد. چیزی که وجه غیرعادی، رؤیامانند و رازآلود واقعیت را به نمایش بگذارد. وجهی که در نگاه عادی ظاهربینِ خوگرفته به تکرار به چشم نمی‌آید. چیزی شبیه همان کیفیتِ رازآلود یا «فتوژنی» که گروه موسوم به «امپرسیونیست‌ها» در دهه بیست میلادی، همان دهه‌ای که نوشته‌های سینمایی بونوئل در کتاب مورد بحث به گواه تاریخ پای این نوشته‌ها اغلب در اواخر آن نوشته شده‌اند، سینما را واجد آن می‌دانستند.[2] یکی از هنرمندان و نظریه‌پردازان این گروه ژان اپشتاین است؛ نظریه‌پرداز و فیلم‌سازی که چنان‌که در پانوشت یکی از مقالات کتاب «جذابیت پنهان بونوئل» اشاره شده، بونوئل در فیلم «سقوط خاندان آشر» دستیار او بوده است. اگر مفهوم «فتوژنی» در تعاریف هنرمندان و نظریه‌پردازان مختلفی که از آن سخن گفته‌اند کاملا یکسان نیست اما چنان‌که کریستین کیثلی در کتاب «سینه‌فیلیا و تاریخ» از قول دیوید بُردول نقل می‌کند، بُردول این اصطلاح را این‌طور یک‌کاسه کرده است: «مفهوم فوتوژنی، ثمره کوشش برای تبیین کیفیت بیگانه‌سازِ رازآمیزی است که در رابطه سینما با واقعیت وجود دارد. بر طبق نظر امپرسیونیست‌ها، هنگام تماشای یک تصویر، حتی تصویری از یک شیء یا مکان آشنا، نوعی ناآشنایی یا غیریت خاص را در پیوند با محتوای تصویر تجربه می‌کنیم؛ چنین به نظر می‌رسد که ماده و محتوای تصویر به شکلی تازه آشکار شده است».[3]

بونوئل آن‌جا که از قول اپشتاین نقل می‌کند: «در سینما چیزی به عنوان طبیعت بی‌جان وجود ندارد. این‌جا هر شیء راه و روش خودش را دارد.» چه بسا به تعریف اپشتاین از «فتوژنی» نظر داشته است: «اپشتاین دو شرط را برای آنکه چیزی شایسته اطلاق عنوان فوتوژنی باشد مشخص کرد. نخستین آنها، حرکت به‌عنوان یک کیفیت حیاتی بود؛ به نوشته او، تنها جنبه‌های متحرک جهان... می‌توانند شاهد آن باشند که چگونه ارزش اخلاقی‌شان به‌وسیله بازتولید فیلمی افزایش یافته است».[4] در شیفتگی بونوئل به نمای نزدیک نیز باز رد پای تأثیر اپشتاین به چشم می‌خورد.

بیشتر نوشته‌های بونوئل درباره سینما که در کتاب «جذابیت پنهان بونوئل» گرد آمده‌اند، چنان‌که گفته شد، در اواخر دهه بیست میلادی نوشته شده‌اند؛ یعنی در سال‌های جوانی سینما. تأکید بسیاری که در این نوشته‌ها بر استقلال سینما از هنرهای قدیمی‌تر و کهنسال وجود دارد چه بسا نشئت گرفته از همین جوانی است. هنری متولد شده است، به تدریج قواعد خاص خودش را پیدا کرده است و حال این هنر باید اعلام استقلال کند، روی پای خود بایستد و قاطعانه بگوید نه زائده و دنباله هنرهای قدیمی‌تر از خود بلکه هنری مستقل در کنار آن دیگر هنرهاست. این هنر قوام یافته است و حال قواعدش باید تبیین و تثبیت شود؛ امکانات و ابزار و لوازمش که از جمله دلایل تمایز آن با هنرهای پیش از خود هستند باید تشریح شوند. بخشی از نوشته‌های نظری و نقدهای سینمایی بونوئل در آن سال‌ها صرف این کار شده است. او می‌خواهد نشان دهد که آن «لحظه سرنوشت‌ساز» که رشته پیوند سینما را با هنرهای کهنسال پیش از خود بریده و آن را به هنری مستقل و کامل ارتقا داده چگونه رقم خورده است: «در مسیر تکامل هنرهای بصری، و حتی موسیقی، لحظه‌ی تغییر سرنوشت‌سازی وجود دارد. تا آن لحظه، این هنرها صرفا با تغذیه از سنت‌های کسالت‌بار قبل و بدون کشف حوزه‌های بالقوه پُربارتری که خاص شکل بیانی آن‌ها بود دوام آورده‌اند. آن‌ها غرق در رخوتی سنت‌گرا هستند و انگار زمان در آستانه‌ی تکامل‌شان متوقف شده است. اما بعد لحظه‌ای فرامی‌رسد که قابلیت‌های یک حوزه‌ی نو قدرتی تازه و غیرقابل تصور به آن‌ها اعطا می‌کند. افق‌های نو پشت هم باز می‌شوند، مثل امواج روی ماسه‌ها، و مفهوم هنر برای همیشه ثابت می‌شود: شفیره‌ای که به لحظه‌ی کمال غایی خود می‌رسد».

بونوئل در صحبت از سینما و فیلم‌ها کلی‌گویی نمی‌کند و دستخوش احساسات سانتی‌مانتال نمی‌شود. او در صدد بیان جوهر سینما از خلال نمودن تکنیک‌ها و امکانات و ابزارهای خاص این هنر است. نمودن همه آن‌چه که به اعتقاد او باید کیفیت رازآلود واقعیت را به نمایش بگذارند. در سینمایی که او از آن سخن می‌گوید چیزی به رخ کشیده نمی‌شود بلکه شگرد در واقعیت حل می‌شود و بعد از آن واقعیت آن‌چه را ورای ظاهر خود دارد به یمن شگرد آشکار می‌کند. پس باید به هوش بود و فارغ از پیش‌داوری‌ها و تقسیم‌بندی‌های مرسوم میان والا و پست و نخبه‌گرا و عامه‌پسند به تماشا نشست. با این رهایی و گشودگی است که بونوئل مخاطبش را به تماشای فیلم «دانشکده» باستر کیتون می‌برد و در کنارش گوشه‌ای هم به منتقدان عصاقورت‌داده‌ای می‌زند که دربندِ کلیشه‌ها هستند: «حرف‌های زیادی در مورد تکنیکِ فیلم‌هایی نظیر متروپولیس و ناپلئون گفته شده، اما هیچ‌کس حرفی از تکنیکِ فیلمی مثل دانشکده نزده است، به این دلیل که دستاوردهای تکنیکی این فیلم به شکلی تفکیک‌ناپذیر در دل عناصری ادغام و حل شده‌اند که حتی از وجودشان هم آگاه نیستیم، درست همان‌طور که چیزی از درجه استحکام آجرهای ساختمان خانه‌ی محل سکونت‌مان نمی‌دانیم. آن فیلم‌های بلندمرتبه کلاس درسی برای آموزش تکنیک‌های سینمایی هستند، اما فیلم‌های کیتون کلاسِ آموزشِ خودِ واقعیت هستند، چه با و چه بدون تکنیک‌های واقعیت.» با همین گشودگی است که در نمایی به ظاهر عادی از فیلم «اومبرتو دی» دسیکا که در آن کارهای عادی یک مستخدم نشان داده می‌شود کیفیتی جذاب و رازآلود را کشف می‌کند؛ کیفیتی که آن کارهای عادی را جلوه‌ای دیگر می‌بخشند و پرده عادت و تکرار را از پیش چشم بیننده کنار می‌زنند. بونوئل درباره این تکه از فیلم «اومبرتو دی» می‌نویسد: «در این فیلم، یکی از جذاب‌ترین آثار نئورئالیستی، ده دقیقه‌ی کامل، به نمایش فعالیت‌های یک مستخدم اختصاص دارد، نماهایی که تا همین چندی قبل برای روی پرده آمدن بی‌ارزش دانسته می‌شدند؛ مثلا مستخدم را می‌بینیم که به آشپزخانه می‌رود، گاز را روشن می‌کند، ماهی‌تابه را روی آتش می‌گذارد، چندبار روی مورچه‌هایی که در صفی واحد به سوی غذا در حرکت‌اند آب می‌ریزد، گرمای پیشانی پیرمردی را که حس می‌کند تب دارد می‌سنجد، و از این دست. به‌رغم پیش پاافتادگی این موقعیت‌ها، حرکات او را با علاقه، و حتی با تعلیق، دنبال می‌کنیم».

نوشته را با نقل قول کری‌یر درباره کتاب «جذابیت پنهان بونوئل» آغاز کردیم و حال با قولی دیگر از او درباره همین کتاب تمام کنیم: «تمام چیزهای مربوط به بونوئل این‌جاست، یا تقریبا تمام‌شان: کنایه‌های تند و تیزش، علاقه‌ی تعجب‌آورش به تناقض و تمایل پنهانش به ملودرام. به علاوه مجذوبیتش نسبت به سینما هم دست‌مان می‌آید، چیزی که هیچ‌گاه آگاهانه بیانش نکرد».

جذابیت پنهان بونوئل

گردآورنده: گریت وایت

ترجمه شیوا مقانلو

نشر چشمه

پی‌نوشت‌ها:

۱. رنگین‌کمان رؤیاها (سینمای اُرسن ولز)، پیتر کووی، ترجمه حمید شاهرخ، نشر چشمه، چاپ اول: ۱۳۹۶، ص۲۹

۲. در این باره ر.ک سینه‌فیلیا و تاریخ یا وزیدن باد بین درخت‌ها، کریستین کیثلی، ترجمه مهدی نصرالله‌زاده، نشر بیدگل، چاپ اول: ۱۳۹۶، صص ۱۷۴- ۱۶۵

۳. همان، ص۱۶۶

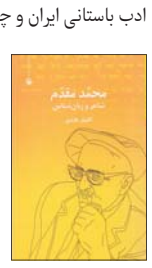
۴. همان، ص۱۶۷

شیرازه

شعرهای یک زبان‌شناس

• **شرق:** «محمد مقدم: شاعر و زبان‌شناس» عنوان کتابی است از کامیار عابدی که در نشر مروارید منتشر شده است. محمد مقدم بیشتر به عنوان پژوهشگر و استاد رشته زبان‌شناسی و به‌ویژه زبان‌شناسی تاریخی شناخته می‌شود اما آن‌طور که از عنوان این کتاب هم برمی‌آید، در اینجا به شعرهای او نیز توجه شده است. مقدم در دانشگاه‌های نیویورک و پرینستون درس خوانده بود و در سال ۱۳۴۳ رشته زبان‌شناسی را در دانشگاه تهران تأسیس کرد. او در سال‌های جوانی‌اش گام‌هایی هم در عرصه شعر برداشته بود که حاصلش سه دفتر از سروده‌های اوست.

در این کتاب سه دفتر شعر مقدم در دسترس قرار گرفته و همچنین مروری بر زندگی او شده است. علاوه بر این کتاب به مقدم زبان‌شناس هم توجه داشته است. کتاب در چهار بخش تدوین شده و در بخش اول مروری بر زندگی مقدم شده و همچنین مقدم زبان‌شناس و مقدم شاعر مورد توجه قرار گرفته است. در بخش دوم گزیده‌ای از نظرات دیگران درباره مقدم آمده و بخش سوم کتاب به شعرهای مقدم اختصاص دارد. در این بخش، سه دفتر شعر «راز نیمشب»، «بانگ خروس» و «بازگشت به الموت» منتشر شده است. بخش چهارم و پایانی کتاب «تحلیل‌های زبان‌شناختی» نام دارد و در آن با برخی از فعالیت‌ها و نظریات مقدم زبان‌شناس روبه‌رو می‌شویم و همچنین نمونه‌هایی از برابریابی‌ها و واژه‌سازی‌های مقدم هم در این بخش آورده شده است. در بخش دوم نظرات چهره‌هایی چون ایرج افشار، محمدرضا باطنی، فریدون بدره‌ای، علی‌محمد حق‌شناس، محمدرضا شفیعی‌کدکنی، هرمز میلانیان، پرویز ناتل‌خانلری، سیف‌الدین نجم‌آبادی، ناصر وثوقی، قاسم هاشمی‌نژاد و نیما یوشیج درباره محمد مقدم آمده است. در جایی از بخش اول کتاب درباره جایگاه دفترهای شعر مقدم آمده: «بی‌شک، نباید در اهمیت این سه دفتر، که در شمارگانی اندک در سال‌های ۱۳۱۴-۱۳۱۳ سروده و منتشر شد، مبالغه کرد. اما باید دانست که این دفترها و شعرهایی از این دست در آن دوره، به مثابه حلقه‌هایی است که زمینه دگرگونی‌های گسترده‌تر سبکی، زبانی، شکلی و موسیقایی را در شعر فارسی به وجود آوردند. درواقع همین که در سال‌های یادشده جوانی بیست‌وشش- هفت ساله ناگهان دست به قلم می‌برد و سروده‌هایی از این دست را، چه با نیم‌نگاهی به شعر و ادب فرنگی و چه با نیم‌نگاهی به شعر و ادب باستانی ایران و چه غیر آن، بر کاغذ ثبت و چاپ



محمد مقدم: شاعر و زبان‌شناس

کامیار عابدی

نشر مروارید

می‌کند، نشان‌دهنده جرقه‌های دگرگونی در فرهنگ و زبان شعری ایران است».

«راز نیمشب» مجموعه‌ای است که شعرهایش بیرون از چارچوب عروض سنتی‌اند و با توجه به زمان انتشار این دفتر از اهمیتی تاریخی برخوردارند. در بخشی از کتاب درباره این ویژگی شعرهای این مجموعه آمده: «این شعرها، شاید از جمله نخستین نمونه‌هایی است که گوینده‌ای در قلمرو زبان فارسی، یکسره، نظم عروضی کهن را به کناری گذاشته است. پاره‌ها یا عبارت‌ها در سروده‌های مقدم با فاصله‌گذاری از همدیگر نوشته شده است. در این پاره‌ها و عبارت‌ها وزن عروضی به صورتی نامنظم، و گاه با ورود به وزنی دیگر، دیده می‌شود. در مجموع، و گذشته از چند استثنا، نوع وزن‌ها از نوع ضربی است و نواخت موسیقی‌شان، اغلب رقص‌کنان (به تعبیر فارسی خود مقدم: وشتان). شاید بتوان شباهتی میان این وزن‌ها و نواخت‌ها با شماری از غزل‌های مولانا یافت. در شعر بلند آتش نیمشب نوعی وجه نمایشی حضور دارد. در این سروده، همخوانی و ترجیع‌بند بر حالت موسیقیایی شعر افزوده شده است». در شعرهای دفتر «بانگ خروس»، زبان روشن‌تری در مقایسه با شعرهای «راز نیمشب» به کار رفته است. مقدم در شعرهای این مجموعه تمایل بیشتری به نثر نشان داده است و این نیز ویژگی مهمی برای این مجموعه است؛ «تجربه مقدم در این زمینه، یعنی حفظ فضای شعری با توجه به آهنگ سراسری، و ورود به قلمرو نثر تجربه‌ای است منحصربه‌فرد در شعر فارسی دوره تجدد. البته، این تجربه در سومین دفترش، یعنی بازگشت به الموت در مرز شعر و نثر قرار گرفته است. او گاه علاقه‌مند است که این مرز را پشت سر گذارد. شاید از آن‌رو که داستان شاعرانه را جذاب‌تر از شعر داستانی می‌پندارد. اما به نظر می‌رسد نوع کاربرد واژه‌ها، علاقه گسترده‌تر به سره‌گرایی زبانی و به‌طور کلی توجه به آهنگ سراسری و نیز تا حدی نواخت موسیقیایی کلام، این دفتر را در حیطه گرایشی از شعر منثور آهنگین نگه داشته است». در شعرهای مجموعه «بازگشت به الموت»، روایت نقشی پررنگ‌تر از شعرهای دو مجموعه دیگر دارد. شعرهایی در این دفتر شکل نمایشی دارند و از زبان گفتاری در آنها استفاده شده است. در شعرهای «راز نیمشب» و «بانگ خروس» تمایل به دگرگونی و مدرنیسم دیده می‌شود اما در دفتر سوم از تمایل به بازگشت صحبت شده است.