

پیدایش

پیدا نیست کدام هنر بر کدام پیشی دارد. کسی نمی‌داند که نقاشی زودتر هستی یافته است یا، فرضاً موسیقی و یا رقص. از میان شش هنرِ کهن، هنرهای تجسمی (نقاشی، مجسمه‌سازی و معماری) این شانس را داشته‌اند که قدیم‌ترین آثار آن‌ها تا امروز باقی بمانند. اما برای نگهداری هنرهای دیگری مثل رقص، موسیقی و تئاتر، وسیله‌ای در میان نبوده است تا با بررسی و مقایسه آن‌ها با بازمانده هنرهای تجسمی، بتوان قدمت و تقدم و تأخر هنرها را نسبت به هم گمانه زد. بنابراین، در بررسی‌های تاریخ پیدایش هنر بیش از هر چیز به نقاشی و دیگر هنرهای تجسمی تکیه می‌شود، و از طریق آن‌ها به بررسی در رشته‌های دیگر دست می‌زنند. مثلاً، برای بررسی چگونگی و پیگیری رقص‌های اولیه بشر، غیر از این که، به نقش‌هایی رجوع کنند که بر دیواره‌ها و یا پرده‌ها رسم شده چاره دیگری در کار نیست. و از این‌جا، نمی‌توان به این نتیجه رسید که الزاماً،

هنر نقاشی، نسبت به رقص تقدم داشته؛ بلکه، این امر به خاطر قدرت ضبط کنندگی نقاشی صورت گرفته است. البته، با بررسی امکانات انسان نخستین و منطق وجودی هنرها می توان تا اندازه‌ای به تقدم و تأخر آن‌ها نسبت به هم پی برد. مثلاً پیداست که ادبیات نمی توانسته است پیش از دست یافتن بشر به نقاشی ممکن باشد. اسطوره، که قدیم‌ترین صورت ادبی است، حتی به شکل شفاهی، زمانی می توانسته متحقق شود که بشر برای دریافت منشاء و بنیاد هستی و یا آفرینش، به تفکر پرداخته باشد. درک پیچیده‌گی‌های زندگی، تفکر درباره گذشته و چگونگی پدید آمدن آن (که در اسطوره شکل می گیرد) مستلزم گذر از مراحل ابتدائی تفکر درباره زندگی موجود و بالفعل انسان نخستین بوده است که خود نقاشی و تحولاتش (چنان که پیش تر در این گفتار آمد) یکی از همین دوره‌هاست. و یا پرداختن به معماری نیز، به ابزارهایی برای بناکردن نیاز داشته است که دست یافتن به آن‌ها پیچیده‌تر از دستیابی به ابزار نقاشی بوده است و می بایست در مرحله بعد تحقق یافته باشد.

تأثر نیز در ابتدا نیاز به این داشته است که انگیزه‌ای برای بازگوئی داستان موجود باشد. و این بازیافت، که مسلماً امری مربوط به گذشته می شود، می بایست از مرحله ادراکات داستان‌گوئی، که پیچیده‌تر از درک بغرنجی نقاشی‌های اولیه دیواری است، گذر می کرده است. ولی، اگر در جشن‌ها و مراسم اولیه شکارگری و یا نیایش‌ها و شکرگزاری‌های بعدی، بن‌دهش

نخستین و انگیزه‌های نمایشی را بیابیم، و یا، در مورد موسیقی، آوازخوانی و یا حتی ایجاد هیاهوی جمعی شکارگران نخستین را، به هنگام شکار، نوعی موسیقی تلقی کنیم، می‌توانیم این دو هنر را هم در کنار نقاشی، رقص و سپس مجسمه‌سازی بگذاریم که کهن‌سالی آن‌ها نسبت به هم روشن نیست. بنابراین، چون در این بررسی نمی‌توان از کهن‌ترین هنر آغاز کرد، مبنای بررسی را بر اساس نزدیکی‌های «ساختاری» و «نوعی» هنرها قرار می‌دهیم: یعنی مبنا را بر کلیات می‌گذاریم و، به ترتیب، ابتدا از ادبیات و سپس از هنرها سخن خواهیم گفت.

*

ادبیات

ادبیات مطلق است. هندسه مسطح مفاهیم آن بلندائی نزدیک به صفر دارد و خطوط متقاطع در آن، بی آن که با هم برخورد کند، همچون ذره‌های ملتهب اتم بر مدارهائی ناپیدا از زیر و بالای هم می‌گذرد. این بی‌کرانه‌گی، این گرایش به پاکیزگی نهائی و بی‌وزنی، خصلتی غیرتکراری به ادبیات می‌بخشد. تصور کنید که ذکر جمله‌ای مشابه در چند داستان و شعر چگونه تکراری می‌نماید؛ حال آن‌که، مثلاً، در سینما، که حرکت است، در سینما که مادیتی مجسم است که تصاویر روشن آن را تشکیل داده‌اند، یک نماز یک خیابان را می‌توان در فیلم‌های متعدد نشان داد. اگر این نما را (بی آن‌که اتفاقی در آن بیفتد) به کلمه یا جمله‌ای تشبیه کنیم، خاصیت تکرارش تا بی‌نهایت است و هرگز کسی از دیدن یک خیابان مشابه در فیلم‌های متعدد تعجب نمی‌کند و آن را تکراری نمی‌داند. ولی تکرار یک

بیت و جمله، و یا حتی یک اصطلاح از یک شاعر، فوراً تقلیدی و تکراری می‌نماید. در ادبیات جمله‌ها و حتی کلماتی را می‌توان یافت که مهر و نشان یک شاعر و نویسنده^۵ بخصوص را روی خود دارند.

شاید مسئله را به شکل دیگری بتوان توضیح داد. شاید زبان جمله‌بندی در هنرهای دیگر چون مادی‌اند، درازتر است. در فیلم چند نمای پشت هم (که هر کدام برای خود نیز دارای معنی است) یک جمله شمرده می‌شود. ورتوف می‌گوید تصویر ثابت (عکس) یک انسان را اگر کنار تصاویر متفاوت قرار دهیم، می‌پنداریم که این تصویر ثابت از خود حالت‌های متفاوتی نشان می‌دهد. همین طور است. عکس یک انسان را اگر بعد از تصویر بشقاب غذا نشان دهیم، به نظر می‌رسد کسی که در عکس دیده‌ایم آدم گرسنه‌ای است. همین عکس را می‌توان بعد از تصویر یک مرده نشان داد، تا به نظر برسد که آدم موجود در عکس غمگین است. این خصوصیت ابعادی را نمی‌توان در ادبیات دید. ادبیات مفاهیم را به نوعی خلاصه می‌کند. کلمه‌ها در ذات خود معنی ملموسی نمی‌دهند. «معنی»ی یک کلمه، نوعی خامی در خود دارد و هنوز از انتزاع نمادگرایانه زبان رها نشده است، مگر آن که در قید جمله قرار گیرد. ولی یک عکس به خودی خود یک عکس است و در «معنی» استقلال دارد. یا، تصویر یک خیابان معنی‌ای دارد که هرگز از کلمه خیابان مستفاد نمی‌شود. کلمه «خیابان» کلی‌ترین تصویر و به عبارت دیگر، انتزاع و تجرید تصویر خیابان است.

این نماد و خلاصه‌گری و گرایش به پاکیزگی و سطوح کاملاً نازک مفاهیم که، فقط در عرصه دنیای درونی ادبیات جلوه‌گری می‌کند، نوعی کلیت به ادبیات می‌بخشد که از یک سو آن را مشخص و از سوی دیگر آن را مداخله‌گر می‌کند. به ویژه شعر، در این زمینه سیمای یک دیکته‌کننده به خود می‌گیرد. شعر، حتی از میان مجردات نیز معنی را انتخاب و محدود می‌کند؛ در حالی که سینما هیچ سدی به وجود نمی‌آورد و می‌گذارد که چشم تماشاچی به هر کجای صحنه که می‌خواهد دوخته شود.

البته هنرمند، در هر حال ناچار از دخالت در واقعیت است. هر بازسازی از واقعیت، نوعی دخالت در آن شمرده می‌شود. زیرا ممکن نیست که ما واقعیت را همان‌گونه که پیش آمده بازگوئیم. ما آن را آن‌طور که دریافته‌ایم باز می‌گوئیم. ولی این دخالت، در ادبیات ویژگی می‌یابد و اوج آن در شعر به چشم می‌خورد. زبان، به مثابه بنیان ادبیات، ویرانگر و بناکننده است. مدام خود و ادبیات را به تیغ می‌کشد، تا خونش از رگ قلم‌ها جاری شود و به انسان هشدار دهد. این هشدار را نمی‌توان نادیده گرفت: هشداری که سیمائی دخالت‌گر دارد. طبیعت دخالت‌گری ادبیات از خصلت زبانی آن سرچشمه می‌گیرد. این دخالت حتی بعد آگاهانه و ارادی نیز دارد. یعنی بنا به خواست، از آن، روایت‌گری دانای کل ادبیات قدیمی نیز بیرون می‌آید و لمس‌شدنی و پذیرفتنی می‌نماید. چرا که این بعد آگاهانه نیز بازسازی هنرمندانه به شمار می‌آید. حتی می‌توان واقع‌گرا بود

و با این حال در واقعیت دخل و تصرف کرد. این‌ها همه، به ویژه در ادبیات پذیرفتنی‌تر است. شاید از همین رو است که باور به تخیل در ادبیات خیلی بهتر از سینما و یا دیگر هنرهای تصویری و نمایشی روی می‌دهد. تخیل در ادبیات آن‌گونه است که مردم آن‌را باور می‌کنند. قالیچه^۵ پرنده در رمان «صد سال تنهائی»ی گارسیا مارکز، به راحتی واقعی می‌نماید. در تصویرهای «صد سال تنهائی»، فروشندگان و کولیان دوره‌گرد روی قالیچه می‌نشینند و به شکل واقعی، از مقابل پنجره‌ها می‌گذرند. اما این قالیچه در سینما، حتی به کمک پیشرفته‌ترین تکنیک‌ها هم، امری فانتزی و غیرواقعی می‌نماید. تفاوت در اینجا است که در هنرها و به ویژه در سینما، انسان در برخورد با عناصر واقعی به قضاوت می‌نشیند؛ ولی در ادبیات نقش تخیل و فانتزی که، همانا نقش تفسیری و غیرمستقیم ادبی است، پذیرفتنی به نظر می‌رسد. واقعیت، چون در سینما از دید تماشاچی پنهان نیست، از قضاوت خردگرایانه او مصونیت ندارد و ناچار از نوعی منطق «واقعیت تصویری» پیروی می‌کند. یا، چون تماشاچی به چشم خود به قضاوت رویدادی که پیش رویش روی می‌دهد می‌نشیند، دخالت مستقیم در واقعیت تصویری و دگرگون کردن آن‌را از جانب کسی دیگر (فیلمساز) نمی‌پذیرد و چنان واقعه‌ای (پرواز قالیچه)، مصنوعی به نظرش می‌آید، مگر آن‌که از ابتدا قراردادی بین مخاطب و هنرمند گذاشته شود که بر اساس آن، واقعیتی دگرگونه به مثابه^۶ اصل پذیرفته شود.

هم‌چنین، نفی ادبی را هیچ هنر دیگر ندارد. نوعی حرکت تصویری در ادبیات هست که فقط مختص خود آن ست و می‌توان نام آن را «تصویر چیزی که می‌باید باشد» گذاشت: مانند تصویر پنهان در جمله؛ «در ساحل دریا پرنده پر نمی‌زد و هیچ کس آن جا دیده نمی‌شد». مسلماً چنین تصویری با تصویر ذهنی حاصل از صحنه سینمایی ساحل یک دریا که موجودی در آن دیده نمی‌شود فرق دارد. حسی که جمله «پرنده پر نمی‌زد»، یا جمله «هیچ کس در آن جا دیده نمی‌شد» به خواننده انتقال می‌دهد، نوعی پرواز غیابی و حضور انسان غایب را در خود دارد که در تصویر سینمایی یک ساحل خالی بدون پرواز پرنده و حضور انسان، وجود ندارد. تصور و تخیل ادبی که به صورت کلام می‌آیند تصویری مجازی می‌سازند. به این ترتیب، بعدها گوناگون جدائی‌های ادبی و هنری ذره ذره روشن می‌شود.

اکنون به تقسیم بندی‌های درونی ادبی بپردازیم و تفاوت‌ها را ریزتر و مشخص‌تر کنیم. از اسطوره، حماسه و شعر آغاز کنیم.
