معنا در داستان و فیلم

سخنرانی تحت عنوان «ارتباط داستان با فیلم» – یکشنبه ۲۴ آبان ۸۰

محمدرضا یکرنگ صفاکار بازنویسی نهایی: ۱۳۸۰/۱۰/۱۳

درباره‌ی ارتباط داستان با فیلم به نکات بسیاری می‌توان اشاره نمود. از جمله اینکه هر فیلم ابتدا به صورت متنی که به هر حال داستانی دارد نوشته می‌شود؛ داستانی که فیلمنامه نامیده می‌شود و در آن فضاهای داخلی یا بیرونی رویدادها توصیف شده و بخش‌های مهمی از روند داستان و روابط اشخاص آن با هم به کمک دیالوگ‌هایی که باید با دقت و ظرافت و به گونه‌ای هوشمندانه و هدفمند نوشته شوند پیش می‌رود. اما مهمترین تفاوت‌های داستان با فیلم از همین نقاط تشابه شکل می‌گیرد؛ چرا که توصیف فضا در داستان صرفاً به یاری کلمات صورت می‌پذیرد؛ در حالی که ابزار چنین توصیفی در فیلم، عناصر صورت و تصویری آن است. بدین گونه اگر در داستان بتوان به عنوان مثال – از رایحه‌ی دلپذیر گل‌های یاس و نسترن که در فضای خانه می‌پیچد و خاطراتی دور و شیرین را فرایاد قهرمان داستان می‌آورد، صحبت کرد، در فیلم می‌توان از تصاویری از گل‌ها و فضای خانه و اصواتی از باغ پر گل آن و ترفندهای صوتی و تصویری خاصی که در زبان سینما به معنای بازگشت به گذشته است، برای توصیف و نمایش چنین رویدادی بهره جست و بدیهی است که نتیجه و تأثیر این دو با هم بسیار متفاوت خواهد بود. در داستان ویژگی‌های فیزیکی و روحی شخصیت‌ها به یاری کلمات وصف و بیان می‌شوند؛ در حالیکه فیلم برای این منظور، مطعوف و محدود به عناصری دیداری و شنیداری است که با تأثیر از برداشت خاص کارگردان از داستان فیلم و شخصیت‌های آن، توانایی بازیگر جهت درک و ارایه‌ی نقش، ویژگی‌های ظاهری و باطنی او و استعدادش برای جدا شدنِ –در هر حال نسبی– از این ویژگی‌ها در حد لزوم شکل می‌گیرد. فیلم از نمایش تمامی احساسات و اندیشه‌هایی که مونولوگ (تک‌گویی)های درونی اشخاص داستان آن‌ها را بیان می‌کنند ناتوان است؛ هم‌چنان که بسیاری از آنچه که فیلم به یاری صوت و تصویر به ما انتقال می‌دهد، با کلمات بیان ناشدنی است. چه بسا داستانی که بر اساس تک گویی‌های درونی یا جریان سیال ذهن نگاشته شده و به فیلم در نمی‌آید و یا فیلمی که چنان متکی به عناصر دیداری و شنیداری و غیر نوشتاری است که به نظر نمی‌رسد فیلمنامه‌اش از دو یا سه سطر بیشتر بوده باشد. نکته‌ی دیگری که درباره‌ی ارتباط داستان و فیلم و به عبارتی گسترده تر ادبیات و سینما می‌توان گفت این است که همان قدر که سینما وامدار ادبیات است، ادبیات معاصر نیز به گواهی نمونه‌های بسیار می‌کوشد از امکانات گسترده‌ی سینما از جمله در ترتیب و توالی زمانی و مکانی رویدادها یا پرداختن به شگفت‌ترین رویاها و تخیلات آدمی الهام گرفته و بهره جوید. در ضمن می‌توانیم به استقلال ادبیات و سینما –به رغم این تأثیرات متقابل– اشاره کنیم و به نمونه‌هایی بسیار از آثار سینمایی بی ارزش یا متوسط که بر اساس آثار ادبی درخشان پدید آمده‌اند و یا آثار سینمایی ارزشمند – به طور مثال سرگیجه اثر آلفرد هیچکاک– که بر اساس آثار ادبی بی‌ارزش ساخته شده‌اند، توجه کنیم. همچنین می‌توانیم روایت‌های سینمایی متفاوت و –در عین حال ارزشمند– از یک اثر ادبی شاخص و درخشان را مد نظر قرار دهیم و به عنوان نمونه به برداشت‌های متفاوت لارنس اولیویر و گریگوری کوزینتسف از هملت اثر جاودانه‌ی ویلیام شکسپیر توجه کنیم که در یکی هملت به گونه‌ای معطوف به برداشت زیگموند فروید، شاهزاده‌ی خوشگذرانی است که احساس گناه اودیپی‌اش مانع اقدام به انتقام خون پدر از قاتلانش و موجب تردید در این باره می‌باشد؛ و در دیگری، بنا به نظر ولفگانگ گوته، هملت چونان اندیشمندی شوریده حال که اندیشه‌های درونی‌اش در مرتبه‌ای فراتر و فعال‌تر از نیروی اراده و عملش قرار دارد، تصویر شده است؛ و یا به نسخه‌های متفاوت سینمایی از بینوایان اثر ویکتور هوگو توجه کنیم و به عنوان نمونه بینوایان ساخته‌ی اخیر (۱۹۹۸) بیل اگوست را مثال بزنیم که در آن بیش از هر چیز به تم یا مایه‌ی تقابل قانون و آزادی به صورت تقابل بین بازرس ژاور و ژان والژان توجه شده و حتی این تقابل تا حد روابط ژان با کوزت و واکنش او نسبت به عشق او به ماریوس نیز دنبال شده است و از این روست که فیلم با مرگ خود خواسته‌ی ژاور و توفیق ژان در احترام گذاشتن به عشق –که بیش از قانون با آزادی همسویه است– و رساندن دو دلداده به هم پایان می‌یابد.

این نکات مواردی است از ارتباط –نقاط تشابه و تفاوت– داستان با فیلم که بحث مفصلی را می‌طلبد. اما من مایلم به جای پرداختن به این بحث به موضوع دیگری بپردازم که فکر می‌کنم برای مخاطبانم که گویا اکثراً از اعضای انجمن شعر و قصه‌های حوزه‌ی هنری هستند، مفیدتر باشد . برای طرح موضوع مورد نظر، ابتدا به بخشی از «شعر»ی توجه می‌کنیم که در یکی از شماره‌های ویژه‌ی هنر و اندیشه‌ی

سینما خیال اندیشه

مجله‌ی اغلب خوب و وزین گیله‌وا که در تابستان ۸۰ منتشر شده، به چشم می‌خورد. عنوان شعر «عین آقای» است! ابتدا و بخشی از میانه‌اش را می‌خوانیم:

«کمی دیوانه‌تر اگر بودم

و بودم اگر زیر سقف سیاهی / و دایما آنجا بودم

(در بخش دو چراغی روشن بود.

کنار دیوار پریشان حالی

که عین دیوانه‌ای تمام عیار

(دخترک آمده بود بالای سرم

–دیوار ؟

قضیه از چه قرار است...

...–(واست یه ماشین کوکی می‌خرم

به شرطی که سبیلاتو از ته

و موها تو مرتب کنی / بتهون!

... (تو گاز بده / من ضبط صوت را

کنسرتی عظیم!

و سر ساعت آقای بتهون ...

متأسفانه کُل این نشریه را که گویا ویژه‌ی شعر است بگردید کمتر شعری می‌یابید که به این اندازه عجیب و غریب نباشد و تازه یکی از این شاعران ارجمند در مقاله‌ای معترض شده که چرا مردم حاضرند بیست صفحه از کاتالوگ یک دستگاه آب میوه گیری را بخوانند، اما حاضر نیستند چهار صفحه درباره‌ی فهم یک شعر را بخوانند؟! به راستی چگونه است که این گونه شعرهای عاری از معنا و حتی ظرافت بیانی و نیز پریشان‌گویانه، یا نقاشی‌هایی که بیش از هر معنا و احساس و حسی، به افراط به «فرم‌های مدرن» معطوف هستند و یا داستان‌هایی که از فرط «مدرن بودن» و استفاده از شیوه‌ی «جریان سیال ذهن» و تداخل زمان و مکان رویدادها و تغییر راوی داستان و جایگاه و نقطه نظرش، به پازل‌هایی می‌مانند که قطعاتشان با هم جور نیستند یا برخی از قطعات انگار مفقود شده‌اند، چنین بی‌تردید به عنوان جریان هنری مسلط –به ویژه در شهر و استان‌ها– پذیرفته می‌شوند؟

چنین به نظرمی‌رسد که از اواخر قرن نوزدهم تاکنون، روند شتاب‌آلود رشد صنعتی و تکنولوژیک تمدن جهانی و تغییرات سریع و تأمل‌ناپذیر جوامع مدرن، به ویژه که این روند شتاب‌ناک و تحولات پی در پی با تجربیات دهشتبار و درد آلود وقوع دو جنگ جهانی و تسلط رژیم‌هایی خودکامه بر مبنای نظام‌های ایدئولوژیک –و به ظاهر عقلانی– همراه شده، گسترش و تسلط گرایش‌های خردگریز بر عرصه‌ی اندیشه و هنر انسان مدرن را به واکنشی – هر چند در عمق، انفعالی– ناگزیر مبدل ساخته است. در راستای این گسترش، آثار هنری پیچیده، مبهم، درون‌گرا، انتزاعی و غریبی پدید آمدند و مطابق آن –چنان که توانستوی در کتاب «هنر چیست؟» درباره‌ی نظریه‌های زیبایی‌شناسی گفته است– نظریه‌های هنری و ادبی نوینی تبیین یافتند.

بنا به یکی از پرنفوذترین این نظریه‌ها، زیبایی‌شناسی کوششی برای بازشناسی تقواعد زبان‌شناسی در آثار هنری است. آثاری که هر قدر هم از خلاقیت و نبوغ هنرمند برخوردار باشند، نهایتا از قواعد زبان‌شناختی فوق اراده‌ی آدمی تبعیت می‌کنند. چنان که با بررسی افسانه‌ها و حکایات کهن معلوم می‌شود که همگی آنها از یک یا چند الگوی ساختاری مشخص پیروی می‌کنند. الگویی که می‌تواند تعمیم و تابع قواعد زبان‌شناختی در داستان سرایی باشد. بدین گونه، ساختار اثر هنری و فرم آن بسی مهم‌تر و اساسی‌تر از معانی به هر حال مکرری است که بیان می‌کند؛ و نیز، شعر چیزی به جز بیان نیست و معنای شعر به جر خود شعر و هدف آن به جز خود واژه‌هایش –و نه آن چه این واژه‌ها بیان می‌کنند– نیست. این نظریه تا حدی بر اهمیت الگوهای زبان‌شناختی و در نتیجه بر اهمیت فرم و ساختار اثر هنری تاکید می‌کند که از یاد می‌برد که فرم و ساختار و معنای اثر هنری و الگوهای زبان‌شناختی و معانی‌ای که این الگوها برای بیان آن به کار می‌روند، در یک اثر شاخص و هوشمندانه به گونه‌ای ناگسستنی به هم پیوسته‌اند و از این رو ارزش هیچ یک را نمی‌توان نادیده گرفت.

در راستای این نظریه‌های مبتنی بر همسانی زیبایی‌شناسی و زبان‌شناسی، گفته شده که چون در زبان ابهامی و عدم قطعیتی نسبت به واقعیتی که بر آن دلالت می‌کند، وجود دارد –به طور مثال وقتی می‌گویم درخت، مخاطب ما آن را به همان گونه که در ذهن ما معنی دارد، در نمی‌یابد و از سوی دیگر نه درخت من و نه درخت مخاطبانم کاملاً منطبق با واقعیت عینی و کامل درخت – اگر چنین واقعیتی اصلا کامل بوده و عینیت داشته باشند– نیست– پس جست و جوی معنا در اثر هنری جست و جویی بی‌حاصل است و بهتر است صرفاً به فرم و ساختار بیانی آن توجه کنیم. این نظریه، در جهت کوشش درست خود برای تأکید بر نسبی بودن مفاهیم ادراک شده و به ویژه بیان شده (به یاری زبان) این حقیقت را نادیده می‌گیرد که به هر حال تمامی کوشش‌های ما برای ادراک و بیان واقعیت‌ها و حقایق هستی درون و پیرامونمان، کوششی نسبی است و هنر –همچون علم– از این رو ارزشمند است که ما را از وجود نسبی‌مان به سوی مطلق –مطلق همواره دست نیافتنی– و از موقعیت بیگانگی‌مان به سوی یگانگی، در حرکتی بی‌پایان اما پیش رونده سوق می‌دهد.

نظریه‌های دیگری بر این حقیقت تأکید می‌ورزند که اثر هنری معانی یکه‌ای ندارد و چون فرآیند آفرینش هنری در ذهن و روح مخاطبانش نیز می‌تواند ادامه یابد، پس به تعداد مخاطبان در زمان‌ها و مکان‌های گوناگون می‌تواند تفاسیر و تعابیری متفاوت از معانی اثر وجود داشته باشد. این نظریه بر سویه‌ی آفرینش‌گرانه و خلاقانه‌ی هنر در تمامی مراحل آفرنیش و انتقالش، و نیز بر سویه‌ی دموکراتیک و پویای آن تأکید می‌ورزد. اما این تأکید نباید بدین معنا باشد که هر تعبیری از هر مخاطبی –مثلاً مخاطبی بیگانه شده با زیبایی و خرد، یا نابرخوردار از آموزش هنری لازم برای درک اثر هنری که بیش از هر چیز به معنای زنگارزدایی آیینه‌ی احساس و اندیشه‌ی اوست– می‌تواند حتماً تعبیر درستی باشد. به عنوان مثال قطعه‌ی لارگو از کنسرتوی زمستان –از مجموعه ویلن کنسرتوهای چهار فصل– اثر موسیقی‌دان ایتالیایی قرون هفده و هجده، آنتونیو ویوالدی را مد نظر قرار می‌دهیم. این قطعه، توصیفی موسیقایی از شر شر باران از بلندی بام‌های خانه‌ها و رخوت و آرامش دلپذیر ناشی از گرمای مطبوع اجاق خانه است. مسلم است که هر یک از مخاطبان گسترده و بی‌شمار این موسیقی زیبا در زمان‌ها و مکان‌های مختلف، در صورت ارتباط برقرار کردن با آن تصاویری از این منظره‌ی ریزش باران را با تجارب حسی و احساسی خاصی که در این باره در خاطراتش ثبت شده‌اند، در هم آمیخته و بدین گونه آن را با برداشت و تجسم ویژه‌ای در ذهن خود باز می‌آفرینند؛ اما آیا اگر کسی این قطعه را توصیفی از صحنه‌ی نبرد یا حرکت قطار تعبیر نماید، ارتباط فعال و درستی با اثر بر قرار کرده و تأویل مناسبی از آن ارایه داده است؟ هر اثر هنری ارزشمندی دامنه‌ی معنایی گسترده اما به هر حال محدودی دارد. دامنه‌ی معنایی هر اثر هنری خلق شده توسط انسان – که به هر حال موجودیتی نسبی دارد– هر چند گسترده، اما به هر حال محدود است؛ و نه اینکه به تعداد مخاطبان بی‌شمارش در گذشته و حال و آینده بی‌نهایت باشد. گوناگونی احساسات، اندیشه‌ها، محسوسات و الهاماتی که اثر هنری در روح و جان مخاطبانش بر می‌انگیزاند به معنای ناهمسویگی و ناهماهنگی تضاد آن‌ها با هم و با نیت مؤلف اثر و معانی آشکار و نهانی که اثر به یاری ابزار بیانی‌اش بر آنها دلالت می‌کند نیست؛ و از این روی کار شگفت اثر هنری ایجاد پیوند و نزدیکی –و نه افتراق– بین قلب و اندیشه‌ی انسان‌ها– به رغم فردیت‌شان– حول تجسمی خلاق از زیبایی و حقیقت است. تجسمی خلاق که احساسات، اندیشه‌ها، محسوسات و الهامات گوناگون و در عین حال مشترکی را در ذهن مخاطبان بر انگیخته و آنها را با خود، همنوعانشان و هنرمند خالق اثر، و نیز با جهان هستی و آفریدگارش یگانه می‌سازد. به راستی چه شوق‌انگیز است که –به عنوان نمونه– قطعه‌ی لارگوی ویوالدی می‌تواند مخاطبانی از دیروز تا امروز و تا آینده را در نقاط مختلفی از جهان، حول تجسمی از منظره‌ی بارش حیات‌بخش باران، به رغم تفاوت‌های به بسیاری که چنین تجسمی در ذهن ویژه‌ی هر مخاطب می‌یابد، متحد و یگانه سازد!

همچنین گفته می‌شود از شاخصه‌های هنر مدرن بهره گیری هنرمند از عناصر حذف و غیاب در اثرش می‌باشد؛ چرا که بدین گونه گویا ذهن مخاطب به دریافتن معنای اثر هنری و دست‌یابی به تعبیر و تأویل ویژه‌ی خود بر انگیخته خواهد شد. به همان گونه که برای استفاده از روش برتولت برشت موسوم به بیگانه سازی یا فاصله گذاری چنین مزیتی قابل می‌شوند. به عنوان مثال، در ابتدای فیلم طعم گیلاس ساخته‌ی عباسی کیارستمی، آنجا که صدای مردی را که با تلفن عمومی حرف می‌زند، می‌شنویم، باجه‌ی تلفن را نمی‌بینیم و آنجا که باجه را از دید بدیعی می‌بینیم مرد در آن حضور ندارد؛ و با در پایان فیلم، درست هنگامی که بدیعی برای اجرای نقشه‌ی خود کشی‌اش آماده می‌شود فیلم در تاریکی فرو می‌رود و بعد کارگردان و عواملش را می‌بینیم که انگار آماده‌ی پایان دادن به کارشان هستند. درباره‌ی این گونه استفاده از حذف و غیاب و فاصله گذاری –و همچنین حذف آغاز و پایان– بسیاری از منتقدین و حتی خود کارگردان چنین گفته‌اند که بدین گونه آفرینش –یا بازسازی– بخش‌های حذف شده در ذهن هر مخاطب به گونه‌ای متفاوت شکل می‌گیرد و نیز با ممانعت از درگیر شدن احساسات و عواطف مخاطبان با فیلم –با تأکید بر اینکه مثلاً این که شما می‌بینید صرفاً یک فیلم است– تفکر خلاق آنان برانگیخته خواهد شد. اما به راستی هرگونه حذف و غیاب بخشی از عناصر صوتی و تصویری فیلم –به عنوان نمونه حذف تصویر باجه تلفن به هنگام حضور صدای مکالمه‌ی تلفنی و یا بالعکس– موجب تداوم آفرینش خلاق و متفکرانه‌ی فیلم در ذهن مخاطب خواهد شد؟ آیا به راستی هر گونه فاصله‌گذاری و بیگانه‌سازی مخاطب با فیلم –مثلاً با حضور یکباره‌ی کارگردان و عوامل فیلم و پشت صفحه‌ی آن– تماشاگر احساسش را کنار خواهد گذاشت و به تفکر خواهد پرداخت؟ اگر هم اینطور باشد، آیا فرآیند درک اثر هنری و باز آفرینش‌گری آن –و یا حتی فرآیند درک و بازآفرینی– زندگی فرایند صرفاً عقلانی است؟ در حالی که ارسطو سال‌ها پیش –۲۵۰۰ سال پیش– به درستی گفت که خرد حاصل عقل و احساس توامان آدمی است. به جز این، نگاهی به بهره‌گیری خلاق و اندیشمندانه از حذف و غیاب در آثار شاخص هنری، تفاوت بین استفاده‌ی خلاق و انفعالی از دستاوردهای هنر معاصر و دریافت‌های نقد مدرن را روشن می‌کند. به عنوان مثال، روبر برسون در فیلم «یک محکوم به مرگ می‌گریزد» که به تلاش موفقیت‌آمیز یک عضو جنبش مقاومت فرانسه برای رهایی از زندان مخوف و مرگ بار گشتاپو می‌پردازد، بسیاری از عناصر دیداری و شنیداری فضای زندان را حذف کرده تا دو عنصر شاخص را مورد تأکید قرار دهد: صدای قطاری در حال گذر که به نشانه‌ی میل به رهایی از بیرون زندان به گوش می‌رسد؛ و دست‌های جوانی محکوم به مرگ که می‌کوشد از ابزاری ساده همچون قاشق و تکه‌ای چوب یا سیم و پتو و ملحفه، وسایل لازم برای رهایی‌اش را بسازد.

حذف آغاز و پایان داستان نیز از عناصر شاخص هنر مدرن قلمداد شده است؛ چرا که به گفته‌ی ژاک ربوت «در جهان مدرن برای هیچ داستانی پایان قطعی در کار نیست و ما دیگر نمی‌توانیم داستان‌هایمان را به پایان برسانیم». این درست است که واقعیت‌های جهان معاصر چنان مبهم، پیچیده، پر تناقض، آشفته، نومیدکننده و غیر قابل پیش‌بینی به نظر می‌رسند که انگار داستان‌های زندگی فردی و اجتماعی و جهانی‌مان ناتمام و پایان نیافتنی‌اند، و آغازشان نیز در هاله‌ای از مهی غلیظ و ادراک زدای قرار دارد؛ اما آیا رسالت دیرینه‌ی هنر سوق دادن ما از این آشفتگی‌ها و بیگانگی‌ها به سوی آرامش و یگانگی نیست؟ آیا ارزش هنر از جمله بدین خاطر نیست که با فرایاد آوردن نقطه‌ی آغاز و ازلی، ما را به رقم زدن پایان داستان‌های زندگی ما و سرنوشت جهانی که در آن زندگی می‌کنیم بر می‌انگیزاند؟ پایانی که خود آغاز و پویشی دیگر است؟ نگاهی به آغاز و پایان –مقدمه و موخره–های فیلم‌هایی چون «سولاریس»، «استاکر» و «ایثار» –آثار آندری تارکوفسکی– و یا رمان «ورونیکا تصمیم می‌گیرد بمیرد» –اثر پائولو کوئلیو– نمونه‌هایی شاخص و زیبا از توجه همه جانبه و خلاق به حقیقت نهفته در سخن ژاک ریوت را فراروی‌مان قرار می‌دهد؛ توجهی که معطوف به رسالت هنر در برانگیختن ما به بازخوانی خاطرات ازلی و آغازین و تعیین پایان داستان‌های زندگی ماست و در عین حال غافل نیست که پایان داستان‌ها نمی‌تواند چنان بی‌توجه به پیچیدگی‌ها و تناقضات واقعی جهان معاصر باشد که ساده‌لوحانه و بی‌ثمر به نظر آید و نیز راه را بر مشارکت ما در پایان بخشیدن به داستان به نحوی که آغازی بر داستانی که در ذهن‌مان شکل گرفته و تداوم می‌یابد، بربندد. چنین توجهی متفاوت با تأثیر پذیرفتن انفعالی و غیر مسئولانه‌ی هنرمند از واقعیت‌هایی است که ریوت بدان‌ها اشاره دارد.

گفته می‌شود که زندگی شخصی و اجتماعی هنرمند و موقعیت جغرافیایی و تاریخی او و نیز نیت او از خلق اثر هنری (نیت مؤلف) اهمیتی در درک معانی اثر ندارد. این گفته به این حقیقت اشاره و تاکید دارد که برای درک و نقد اثر هنری بیشتر به خود اثر باید توجه کرد و نه به مسایل بیرون از آن. این درست است که نقطه‌ی آغاز درک اثر هنری خود آن اثر و مشخصات و ویژگی‌های ساختاری و معنایی آن است؛ اما آیا بعد، از این هر چه از زندگی شخصی و اجتماعی و موقعیت جغرافیایی و تاریخی هنرمند به هنگام خلق اثرش آگاه‌تر شویم، آن را بهتر و

روشن تر درک نخواهیم کرد؟ نمونه‌هایی بسیار از آثار هنری و ادبی پاسخ مثبت به این پرسش می‌دهند. به عنوان یک نمونه آیا می‌توان تأثیر جنبش سوررئالیسم در زمانه‌ی نگارش رمان «بوف کور» اثر صادق هدایت و یا تأثیر روابط هدایت با مادرش را بر تصویری که از زن/مادر در این رمان ارایه می‌شود، نادیده گرفت؟ و دیگر این که این درست که در بسیاری از موارد دریافت‌های مخاطبان و منتقدان از اثر متفاوت و حتی به دور از نیت مؤلف آن است، اما آیا تمامی نیت مولف از خلق اثرش در آگاهی و هشیاری قرار دارد؟ مثالی می‌زنیم: چندی پیش داستان کوتاه و زیبایی از دختر بچه ای ۶ ساله را خواندم. داستان را او فی البداهه گفته بود و بزرگترش بدون تغییری نوشته بود. داستان چنین بود: گل میخکی با دوستش پرنده صحبت می‌کند و به او می‌گوید که من هم می‌توانم مثل تو پرواز کنم. پرنده نمی‌پذیرد و معترض می‌شود که تو نمی‌توانی چون به زمین چسبیده‌ای. میخک می‌گرید و سنجابی که از کنار او رد می‌شده از او می‌پرسد چرا گریه می‌کنی؟ میخک می‌گوید چون پرنده گفت من نمی‌توانم پرواز کنم. سنجاب می‌گوید که حق با اوست و تو نباید زور بگویی. فقط پرنده‌ها می‌توانند پرواز کنند و دل‌شان را برای هم باز کنند؛ اما غصه نخور! روزی پرنده همسر تو می‌شود و تو را بر بال‌هایش می‌نشاند تا تمام دنیا را ببینی! این داستان، میل دختر بچه به رها شدن از وابستگی به مادر/زمین و نیل به استقلال و رشد اجتماعی به کمک پدر/همسر را بیان می‌کند. میلی که در نقاشی‌های کودکانی با این سن اغلب به صورت درخت یا گلی که تا حدی نزدیک به خورشید قد بر کشیده و حتی پرندگان یا پروانه‌ها و زنبورهای کوچکی –نمادی دیگر از خود– نیز در اطراف شاخه‌ها و گلبرگ‌های آن به سوی آسمان پرواز می‌کنند، نمود می‌یابد. اما آیا کودک از این نیت خود آگاهی کامل دارد؟ آیا او می‌داند که در ناخوداگاه جمعی آدمیان، زمین نماد مادر، آسمان نماد پدر و درخت و گل نمادی از خود است؟ خودی که از ابتدای رشد ریشه در زمین دارد؟ آیا این گونه آثار هنری کودکان خارج از نیات و امیال هر چند ناهشیار اما ضروری و پیش‌برنده‌ی کودکان قرار دارند؟ آیا می‌توان این آثار را بدون توجه به این امیال و ضرورت‌ها و حتی متضاد با آنها تأویل نمود؟ آیا خواب‌هایی که می‌بینیم نیز همین‌گونه نیستند؟ آیا آثار هنری تکرار متعالی‌تر خواب‌ها و خلاقیت‌های کودکانه نیستند؟

در جهت مقابله با گرایش‌هایی که زمانی بر شرایط تولید آثار هنری مسلط بودند و هنر را در خدمت تعهدات ایدئولوژیک قلمداد می‌کردند، هنر مدرن گرایش به رهایی هنر از قید هر تعهد ایدئولوژیک دارد. این گرایش به «هنر برای هنر» اگر درست فهمیده شود، به معنای عدم تعهد هنر به زیبایی، حقیقت و زندگی نیست. چرا که در این صورت هنر نمی‌تواند وفادار به خوشیتن هنرمند و برای هنر باشد. هنرمند نمی‌بایست به جز به خویشتن خویش به چیز دیگری متعهد باشد. اما این خود به معنای تعهد به نیازهای اساسی و انسانی خویشتن یعنی زیبایی، حقیقت، عشق، عدالت، بیگانگی ستیزی و یگانگی، وحدت روح زنانه و روح مردانه، وحدت مادرانگی و پدرانگی، وحدت عقل و احساس، حس و شهود، و خلاصه‌ی کلام حرکت به سوی باروری و زندگی است. تعهدی که نه از راه یکه و کانالیزه شده‌ی ایدئولوژی که از راه‌های ویژه و گوناگون خلاقیت اندیش‌گون و احساس‌مند هر هنرمند قابل جست و جوست. بدین سان این سخنِ رواج یافته که هنرمند فقط پرسش را مطرح می‌کند و درصدد یافتن پاسخ‌ها نیست، سخنی است ناشی از عدم درک رسالت هنر و تن در دادن به رخوت ناشی از انفعال و عدم پذیرش مسئولیت؛ هر چند که این بدان معنا نیست که پاسخی که در اثر هنری می‌توان یافت، پاسخی ساده و یک‌جانبه و قطعی است که مشارکت و خلاقیت ویژه‌ی مخاطبان را به یاری نمی‌طلبد و یا فعال نمی‌کند.

این نیر سخن نادرستی است که هنرمند، جامعه شناس، فیلسوف، روانشناس، اخلاق گرا و... نیست و صرفاً یک هنرمند است. هنرمند حقیقی، تمامی اینها هست و بیشتر از همه‌ی اینها هنرمند است و از هنرش برای بیان تمامی دریافت‌هایش از واقعیت‌ها و حقایق جهان درون و بیرونش، سود می‌جوید. این نیز سخن درستی نیست که اثر هنری هرچه چند سویه‌تر و مبهم‌تر باشد، بیشتر مخاطبان را به تلاش برای دست یابی به تاویل ویژه خود از اثر رهنمون می‌شود؛ این درست که مخاطب برای ارتباط برقرار کردن با اثر هنری باید رنجی آفرینش‌گرانه را متحمل شود، اما این رنج باید به ثمر رسد و لذتی در پی داشته باشد.

نتیجه اینکه اثر هنری، به فرش ایرانی می‌ماند که طرحی ماندالایی (نقوش دوار متحدالمرکز که در روانشناسی یونگ نمادی از تمامیت وجود آدمی هستند) دارد. طرحی با گره‌ها، رنگ‌ها و مجموعه طرح‌های کوچک پر شمار که نهایتاً معطوف به طرح و نقشی مرکزی هستند؛ و از دیگر سوی، در مجموع، یادآور بهشت ازلی گمشده‌ای هستند که انسان در زندگی‌اش همواره آن را باز می‌جوید. اثر هنری، حتی آنگاه که پلیدی‌ها و بیگانگی‌های عارض شده بر زندگی آدمی را به نمایش می‌گذارد، از سویی زیبایی‌ها، یگانگی‌ها و حقیقت بهشت ازلی را فرایادمان می‌آورد و از سوی دیگر خود از وحدت نهایی مایه‌ها و عناصر کثرت یافته‌ی ساختاری و معنایی برخوردار است. وحدتی که فرم و محتوا، ساختار و معنا، واژه‌ها و معانی واژه‌ها، مایه‌های اصلی و فرعی یا دستمایه‌ها و درونمایه‌های اثر را در پیوندی ناگسستنی با هم قرار می‌دهد.

بدین سان اثر هنری در مرکز و قلب کهکشانی قرار می‌گیرد –مرکز و قلبی با طرحی با ساختاری ماندالایی همچون فرش، آنگونه که گفته شد– که نیت آگاهانه و ناآگاهانه‌ی مؤلف، زندگی فردی و اجتماعی و مشخصات تاریخی و اقلیمی این زندگی برداشت‌های ویژه و متفاوت اما همسویه و هماهنگ با هم و با قابلیت‌های ساختاری و معنایی اثر، ناخودآگاه جمعی و فردی هنرمند و مخاطبانش و خلاصه هر آنچه که به نوعی در شکل‌گیری و چگونگی آفرینش مدام اثر موثر است را گرداگرد خود در پیوند و وحدتی پویا و فعال قرار می‌دهد. وحدتی که در عین حال استقلال نسبی هیچ یک از عناصر وحدت یابنده را نفی نمی‌کند و نیز اهمیت اساسی هسته‌ی مرکزی یعنی خود اثر را نادیده نمی‌گیرد. و مگر نه اینکه کل جهان، از بی نهایت کوچک گرفته تا بی نهایت بزرگ، فرمی ماندالایی/کهکشانی دارد و هنر نیز تجسمی است از زیبایی و حقیقت جهان هستی؟

اما چنین دیدگاهی نسبت به اثر هنری می‌تواند حاصل اتحاد تمامی نظریه‌های نقد ادبی و هنری مدرن باشد که هر یک به تنهایی گوشه‌ای از حقیقت را آشکار می‌کنند. چنین به نظر می‌رسد که با ظهور گرایش‌هایی نو در هنر معاصر به در هم آمیزی هنر سنتی و مدرن زمینه‌های چنین اتحادی فراهم آمده است. اما در جامعه‌ی ما، ترویج و معرفی این نظریه‌های نوین که در اندیشمندانه‌ترین و محققانه‌ترین صورتش با کتاب‌های بابک احمدی –از جمله «ساختار و تاویل متن»– آغاز شده است، به برداشت‌هایی تک بعدی و یک جانبه از این نظریه‌ها منجر شده –به عنوان نمونه‌ای شاخص در زمینه‌ی نقد آثار اخیر عباس کیارستی– و نوعی تنبلی، ساده‌انگاری، عدم خلاقیت و نادیده گر مسئولیت پیامبرانه‌ی هنرمندان –آن‌گونه که تارکوفسکی می‌گفت– را در خلق و نقد و درک آثار هنری رواج داده و توجیه نموده است. روندی که در عامیانه ترین شکلش به تعدد شاعران و بی‌پروایی‌شان در ارائه‌ی اشعاری بی‌معنا و راحت و پیچیده‌نما –چنان که در ابتدا اشاره شد– به ویژه در نشریات محلی ما انجامیده است.

و این در حالی است که جهان مدرن، بیش از پیش در می‌یابد که راه هنر راهی است پر رنج و دشوار، و در عین حال از عشق و لذت و امید سرشار، که هنرمند و مخاطبانش را به پذیرش فعال و خلاقِ نقش و مسئولیتی که به سهم خود برای نجات جهان به نیروی زیبایی و یگانگی و عشق و خرد دارند بر می‌انگیزاند؛ و این حرکتی است مدام از نسبی به مطلق؛ حرکتی پایان‌ناپذیر و زندگی‌ساز و همسویه با حرکت پیامبران.