Semnan University

Journal of Applied Arts

Journal homepage: http://aaj.semnan.ac.ir

ISNN: 2821-0670

A Comparative Study of the Poem "The Wind-Up Doll" by Forough Farrokhzad and the Film "The Silence" by Ingmar Bergman

Amin Alikordi[1](Corresponding Author) , Reza Afhami[2] , Reza Monjezi[3]

[1]Faculty member, Department of Art and Architecture, Payam Noor University, Tehran, Iran
[2]Associate professor,Department of Art studies, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran
[3]Faculty member, Department of Art and Architecture, Payam Noor University, Tehran, Iran

(Received:19.01.2024, Revised: 28.04.2024, Accepted: 18.05.2024)
https://doi.org/10.22075/aaj.2024.33052.1206

Abstract:

Cinema and poetry are two artistic fields whose distance from each other at their Junction is close to imagination. On the other hand, pure cinematic expression has always intended to reveal within itself a reflection of ontological attitudes that are somehow the essence of pure poetry. In this article, the work of a poet filmmaker, Ingmar Bergman and his famous film Silence and the work of a filmmaker poet, Forugh Farrokhzad and his poetry (Wind-Up Doll), are examined in a comparative study with the aim of examining the correspondence between these two categories. The main objective of this study is to understand the narrative in the poetry of (Wind-Up Doll) Forugh Farrokhzad and the film Silence of Ingmar Bergman. The reasons for this choice are the Forugh Farrokhzad's interest in this work of Bergman and the similar look of the two artists in this work. The study shows that two works use the same plot to express themselves, and the minimalist view of both focuses on the ontological approach. In this study, the characters in the narrative of the film Silence of Bergman were also compared and examined with the poetic statements of Forugh Farrokhzad to answer the main question of how can the similarities of the poetic (Wind-Up Doll) with the film Silence of Bergman be explained in the field of narration? Answered. The results of the study in the three analytical fields of narrative, character and image in the poem of the (Wind-Up Doll) and the film Silence show that what the filmmaker has briefly shown in his work and the Forugh Farrokhzad has combined and reflected in his poetic propositions with its influence, has identical characteristics; that is, the film has a poetic expression and the poem has more of a cinematic image effect.

Keywords: Ingmar Bergman, Forugh Farrokhzad, Silence Movie, Wind-Up Doll Poetry, Narrative Elements.

1- Email: amin.alikordi@pnu.ac.ir
2- Email: afhami@modares.ac.ir
3-Email: monjezi@pnu.ac.ir

How to cite: Alikordi, A., Afhami, R., & Monjezi, R. (2023). The use of poetic expression in the transcendental cinema comparative study of the poem of the Wind-Up Doll by Forugh Farrokhzad and the movie "Silence" by Ingmar Bergman. Journal of Applied Arts, 3(3), 17-28. Doi: 10.22075/aaj.2024.33052.1206

کاربرد بیان شاعرانه در سینمای معناگرا
بررسی تطبیقی شعر عروسک کوکی، اثر فروغ فرخزاد و فیلم سینمایی سکوت، اثر اینگمار برگمان

امین علی کردی (نویسنده مسئول)[1]
رضا افهمی[2]
رضا منجزی[3]

[1]عضو هیات علمی، گروه هنر و معماری، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران
[2]دانشیار، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
[3]عضو هیات علمی، گروه هنر و معماری، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران
(تاریخ دریافت مقاله:۱۴۰۲/۱۰/۲۹،تاریخ بازنگری:۱۴۰۳/۰۲/۰۹،تاریخ پذیرش نهایی:۱۴۰۳/۰۲/۲۹)
مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/10.22075/aaj.2024.33052.1206

چکیده
سینما و شعر، دو ساحت هنری‌اند که فاصله آن‌ها با یکدیگر در نقطه اتصال آن‌ها به تصویرپردازی نزدیک می‌شود. از سوی دیگر، بیان سینمایی ناب همواره قصد داشته بازتابی از نگرش‌های هستی‌شناسانه را که به نوعی جوهره شعر ناب محسوب می‌شود، در درون خود آشکار سازد. در مقاله حاضر، با هدف بررسی تطبیقی این دو مقوله، اثر یک سینماگر شاعر، اینگمار برگمان و فیلم مشهور وی، «سکوت» و اثر یک شاعر سینماگر، یعنی فروغ فرخزاد و شعر «عروسک کوکی» او مورد بررسی تطبیقی قرار بگیرد. هدف اصلی این پژوهش، شناخت روایت در شعر «عروسک کوکی» فروغ فرخزاد و فیلم «سکوت» اینگمار برگمان است. دلایل این انتخاب، آشنایی و علاقه فروغ به این اثر برگمان و نگاه مشابه دو هنرمند در این آثار است. بررسی نشان می‌دهد که دو اثر از پیرنگی مشابه برای بیان بهره برده و دیدگاه مینیمالیستی هر دو معطوف به ساحت هستی‌شناسانه است. در این پژوهش، شخصیت‌های موجود در روایت فیلم سکوت برگمان نیز با گزاره‌های شعر فروغ مقایسه و بررسی‌شده تا به پرسش اصلی، موارد تشابه شعر «عروسک کوکی» با فیلم «سکوت» برگمان در عرصه روایت چگونه قابل‌تبیین است؟، پاسخ داده شود. نتیجه بررسی در سه ساحت تحلیلی شعر و سینما، یعنی بررسی روایت، شخصیت و ایماژ در شعر و میزانسن فیلم سینمایی سکوت، نشانگر آن است که آنچه سینماگر در اثرش به‌اختصار نشان داده و فروغ با تأثیر از آن در گزاره‌های شعری‌اش ترکیب و بازتاب نموده، ویژگی‌هایی همسان داشته است؛ یعنی فیلم به‌سوی بیان شعری رفته و شعر بیشتر خصلت تصویرگرایانه یافته و شاعر همچون سینماگر، روایتگری را پیشه کرده است.

واژه‌های کلیدی: اینگمار برگمان، فروغ فرخزاد، فیلم سینمایی سکوت، شعر عروسک کوکی، عناصر روایی.

1- Email: amin.alikordi@pnu.ac.ir
2- Email: afhami@modares.ac.ir
3- Email: monjezi@pnu.ac.ir
شیوه ارجاع به این مقاله: علی کردی، امین، افهمی، رضا و منجزی، رضا. (۱۴۰۲). کاربرد بیان شاعرانه در سینمای معناگرا بررسی تطبیقی شعر عروسک کوکی، اثر فروغ فرخزاد و فیلم سینمایی سکوت، اثر اینگمار برگمان، نشریه هنرهای کاربردی، ۳(۳)، ۲۸-۱۷. Doi: 10.22075/aaj.2024.33052.1206

مقدمه

ماهیت هنر و حقیقت، کشمکش میان آشکار و پنهان است. جدا از عینیت، اثر هنری به‌مثابه جهانی است که ما را بی‌واسطه به حقیقت پیوند می‌دهد. این کنشی است که فارغ از صورت، سبب می‌شود برای مجموعه ناهمگون هنرها مبانی یکسان قائل شوی.م هدف مقاله حاضر، درک این همانندی هنرها در حوزه روایت است. برای دستیابی به این امر، یعنی مقایسه میان شعر و سینما، با مطالعه موردی، شعر «عروسک کوکی» فروغ فرخزاد و فیلم سینمایی «سکوت» اینگمار برگمان بررسی‌شده است. این امر مانند سنجش برترین مرتبه هنری، یعنی شعر با فرودست‌ترین هنر در عرصه فلسفه است که خود، تجسمی عینی از غار افلاطونی محسوب می‌شود. در اندیشه هگل، ساحت شعر، ساحت فرارفتن از ساحت مادی است. در شعر، روح است که بر ماده فائق آمده و هنری است که از کمال مطلوب گذر کرده و قادر است هنر درون ذات را به نمایش بگذارد. بیشتر و بهتر از دیگر هنرها روح را بیان می‌کند. تنها با کلمات، تأکیدها و الحان بیان می‌شود و به‌دلیل آزادی و کلیت خاص خود، از تمامی هنرها فراتر می‌رود (مجتهدی، ۱۳۸۱: ۷). هایدگر نیز شاعری را پی‌افکندن و نوعی بن‌بخشی به حقیقت و پدیدارسازی آن همچون مکاشفه می‌داند؛ ازاین‌رو، نزد هایدگر، ذات هنر، شاعری است و هنر، برترین مرتبه تجلی حقیقت محسوب می‌شود (کوکلمانس، ۱۳۸۲: ۲۶۷). شعر جایگاهی دارد که می‌تواند راز هستی را بیان کند. در نظر وی، پرسش و اندیشه پیرامون هستی، نیازمند زبانی شاعرانه است. جذبه شاعرانه است که می‌تواند حجاب از جهان روزمرگی بردارد و حقیقت را مکشوف سازد (کالینز، ۱۳۸۵: ۲۱-۱۹). در سینما، هنرمند به صنعتگری می‌پردازد. در سینما ابزار، تصویر است؛ ازاین‌رو، در تقابل با شعر، سینما هنر عصر شیءشدگی انسان محسوب می‌شود؛ هنر دوره ظلمت که حقیقت در قالب شیئیت گرفتار شده است. هنر دوره‌ای که در آن، دستیابی به تجلی حقیقت، در مرتبه چشم و گوش قرار می‌گیرد. در مرتبه خلق اثر، قوه و جنبه فاعلیت آدمی است که باعث پدیدآمدن اثر سینمایی می‌شود؛ به همین دلیل، هنر سینمای عصر شیء، از هنر شعر و شاعری شاعران بزرگ متمایز می‌شود. در سینما آن نقطه شاعرانه که در آن، شاعر اراده خود را در اراده قوه برتر و حقیقتی متعال می‌یابد، وجود ندارد. ورود به این جنبه در سینما، حجابی بر حقیقت محسوب می‌شود. بنا به نظر تئودور روئتکه[1] ، دوره ظلمت، دوره‌ای است که چشم شروع به دیدن می‌کند و در واقع، مرتبه کوری ماست؛ امری که سینمای معناگرا درصدد فرارفتن از آن است. سینمایی که قصد دارد به مقام آگاهی برسد و تکثر دیدگاه را از میان ببرد. این هنر باید دو سوی دل، یعنی مقام فکرت و ساحات معنوی یا مقام عبرت را به هم مرتبط سازد. سینما، دیدن است و عبرت‌گرفتن. در این عبرت‌گرفتن و گذر از تفرقه چشم، شخص باید برای گوش‌نهادن مهیا شود؛ چون نغمه معنوی در گوش است و از چشم به تجرد نزدیک‌تر. ازاین‌رو، سینمای معناگرا باید شخص را تا مقام سمع برساند (ریخته‌گران، ۱۳۸۰: ۵۳-۵۶). اینجاست که سینما قابلیت آن می‌یابد که به مقام شاعرانه پا نهد و سمع آن، درگاهی به حقیقت بگشاید. امری که تلقی هایدگری از اثر بزرگ هنری را در خود متبلور می‌سازد؛ یعنی سخن‌گفتن و به ظهور رسیدن عالم در اثر هنری که با ظهور و خفای حقیقت وجود همراه است و ابداع کنش هنرمند در فراآوردن و ابداع اثر و به ظهور رساندن حقیقت است. فتوح وجود در یک اثر و پذیرش حقیقت بودن آن اثر در مرتبه حضور و در مرتبه شیئیت، معرف اثر هنری است (ریخته‌گران، ۱۳۷۸: ۱۵۵-۱۵۳).

با این مقدمه که ساحت پدیدارشناسانه برای ما فراهم کرده است، می‌توان این نکته را دریافت که حقیقت متکثر در هنرها در برخی ساحات قادرند یگانه گردند و به یکدیگر راه یابند؛ ازاین‌رو، در پژوهش حاضر، با قصد بررسی دو ساحت شعر و سینمای معناگرا و رهیافتی به رابطه میان آن دو، شعر «عروسک کوکی»، سروده فروغ فرخزاد، شاعر ایرانی و فیلم «سکوت»، اثر اینگمار برگمان، برای پاسخ به این سوال که این دو اثر از منظر روایت چه موارد مشابهی دارند، مورد توجه قرار گرفته‌اند. در ادامه و به‌طور مبسوط، درباره دلایلی سخن خواهیم گفت که به این بررسی اعتبار می‌بخشد. در بررسی، نوعی نگرش ساختارگرایانه لحاظ شده و تمرکز اصلی بررسی بر عناصر روایی قرار داده شده تا عینیت و سیر منطقی بحث برای خواننده ملموس‌تر باشد؛ ازاین‌رو، بیشتر توجه معطوف به مرتبه دلالت‌هایی است که تصور شعری و تصویر سینما با یکدیگر مطابقت می‌یابند. پس از معرفی دو هنرمند و آثارشان، دلایل تطابق این دو اثر، ویژگی‌های تصویر شعر فروغ فرخزاد و شیوه روایت در سینمای برگمان

مـورد تحلیـل قـرار گرفتـه و از ایـن رهگـذر، نسـبت میـان سینمـا و شـعر از دیـدگاه هستی‌شناسـانه عیـان می‌شـود.

پیشینه پژوهش

در حیطـه مطالعـات تطبیـقی شـعر و سینمـا، به‌طـور عـام، از مجموعـه آثـار شـاعر و رویکـرد وی بـه یـک محتـوای ویـژه بـرای مقایسـه اسـتفاده شـده اسـت. دربـاره اشـعار فـروغ معمـولاً مطالعـات تطبیـقی در دو سـطح طبقه‌بنـدی می‌شـوند. اغلـب ایـن مطالعـات میـان اشـعار فـروغ و شـعرای مطـرح زن جهـان، ماننـد غـاده السـمان، سیلویـا پلات و... انجـام شـده اسـت. نمونـه مشـابه نـگاه ویـژه ایـن پژوهـش کـه گرته‌بـرداری شـاعر از تصاویـر سینمـایی را مـورد بـررسی قـرار داده، وجـود نـدارد. از مـوارد نزدیـک بـه ایـن پژوهـش، دو نمونـه از مطالعـات تطبیـقی شـعر فـروغ بـا آثـار سینمـایی وجـود دارد کـه در مـورد نخسـت، بـه مفهـوم مـرگ در آثـار او و سینمـای تارکوفسـکی و در مـورد بعـدی، بـه مقایسـه شـعر وی بـا سینمـای مـوج نـو فرانسـه می‌پـردازد. مقالـه اول را رقیـه بهـادری در فصلنامـه نقـد ادبی بـا عنـوان «مطالعـه تطبیـقی مفهـوم مـرگ و جاودانـگی در شـعر و سینمـا» (۱۳۹۸) و مقالـه دوم را قدسـیه رضوانیـان و مرضیـه ابراهیـمی در فصلنامـه ادبیـات تطبیـقی بـا عنـوان «مطالعـه تطبیـقی شـعر ایمـان بیاوریـم بـه آغـاز فصـل سـرد و سینمـای مـوج نـو فرانسـه» (۱۳۹۴) منتشـر کرده‌انـد. در مقالـه دوم، شناسـایی رویکـرد جغرافیـایی و ایدئولوژیـک در سـاحت شـعر و سینمـا مـد نظـر نویسـندگان بـوده اسـت. آنچـه در ایـن پژوهـش حائـز اهمیـت اسـت، گرایـش و کشـش فـروغ فرخـزاد بـه سینمـا، به‌ویـژه مجموعـه آثـار اکران‌شـده اینگمـار برگمـان در زمـان حیـات وی اسـت. فـروغ در دست‌نوشـته‌هایش، علاقـه خـود را بـه فیلـم «سـکوت» برگمـان فـاش کـرده کـه در مجموعـه سه‌قسـمتی مسـتند ناصـر صفاریـان و کتـاب« آیه‌هـای آه» بـه آن اشـاره شـده اسـت.

روش پژوهش

روش ایـن پژوهـش، توصیفی-تحلیـلی بـا رویکـرد تطبیـقی اسـت و بـا اسـتناد بـه منابـع کتابخانـه‌ای، مصاحبـه و گفت‌وگـو و متـون مرتبـط بـه روش کتابخانـه‌ای گـردآوری شـده اسـت. بـرای عکس‌هـای فیلـم نیـز از آرشیـو شـخصی و منابـع اینترنـتی اسـتفاده شـده اسـت. در گام بعـدی، بـا توضیـح مبـانی نظـری، مـوارد مطالعـه در پژوهـش کـه شـعر «عروسـک کـوکی» و تعـدادی از عکس‌هـای سینمـایی فیلـم «سـکوت» اینگمـار برگمـان هسـتند، بـا رویکـرد تحلیـل عناصـر روایـت، مطابقت داده شـده و از مقایسـه آن‌هـا نتیجـه نهـایی بـه دسـت آمـده اسـت.

فروغ فرخزاد و شعر «عروسک کوکی»

فـروغ فرخـزاد (۱۳۴۵-۱۳۱۳)، شـاعر، مستندسـاز و بازیگـر، فعالیـت هنـری خـود را بـا چـاپ مجموعـه شـعر اسـیر در سـال ۱۳۳۲هـ‌ش آغاز کـرد. ایـن فرایند بـا انتشـار سـه دفتـر شـعر دیگـر پیگیـری شـد. سـه مجموعـه اول در قالـب معمـول چارپاره‌سـرایی[۲] آن سـال‌ها و گاه بـا شـعرهای کوتـاه و بلنـد و بـدون کمتریـن تأثیـر از زبـان و فضـای شـعر نیمـا ارائـه شـدند. گفتـار منظـوم دوبیتی‌هـای وی فاقـد تصویـر و ترکیب‌انـد، همچـون اغلـب آثـار شـعرای آن روزگار، همچـون محمـد زهـری[۳] و حسـن هنرمنـدی[۴] و بـرخی کـه واجـد تصویـر و ترکیب‌انـد، همچـون اشـعار نـادر نادرپـور[۵] و فریـدون مشیـری[۶] هسـتند (حقـوقی، ۱۳۸۴: ۳۳ و۳۴). در حـد فاصـل سـال‌های ۱۳۳۲ تـا ۱۳۳۹هـ‌ش، بیـان شـعری وی را گفتمـان زنانـه و پرسـش‌های عصیانگرانـه تشـکیل می‌دهـد؛ بـه ایـن معنـا کـه او زنی گسـتاخ اسـت و آشـکارا بـه بیـان حرف‌هـای ضـد سـنت خـود ادامـه می‌دهـد و درعین‌حـال، هیـچ نشـان تقلیـدی از هیـچ شـاعری در قطعـات او بـه چشـم نمی‌آیـد (همـان: ۳۷).

دومیـن دوره شعرسـرایی فـروغ فرخـزاد، بـا انتشـار تولـدی دیگـر در سـال ۱۳۴۲هـ‌ش آغاز می‌شـود. (یـاوری، ۱۳۸۴: ۱۰۲). تولـدی دیگـر چهارمیـن مجموعـه شـعر فـروغ اسـت کـه اشـعار حـد فاصـل سـال‌های ۱۳۳۸ تـا ۱۳۴۲هـ‌ش را در بـر می‌گیـرد. در این دفتر، اشـعاری وجـود دارد کـه نشـان از تغییـر نگـرش فـروغ و تغییـر لحـن شـاعرانه وی دارد؛ نگـرشی کـه نمی‌تـوان ریشـه‌های آن را در دیـدگاه بسـته و خانه‌نشیـنی پیشیـن وی جسـت‌وجو کـرد. دریافت‌هـا سرشـار از وحشـت زوال، جوشـش اضطـراب و عصیـان عمیـق انسـان/ شـاعری اسـت کـه در عیـن اعتمـاد بـه خویـش، از جامعـه انسـانی و جهـانی زمـان خـود سـلب اعتمـاد کـرده بـود (حقـوقی، ۱۳۸۴: ۵۵).

رویکـرد بـه معنـا و خصلـت ترکیـب شـاعرانه، حاصـل گرایـش فـروغ فرخـزاد بـه هنرهـای دراماتیـک (بـازی در تئاتـر) و آشـنایی‌اش بـا ابراهیـم گلسـتان و سینمـا بـوده اسـت. ابراهیـم گلسـتان بیـن سـال‌های ۱۳۳۶ تـا ۱۳۴۱هـ‌ش، مجموعـه شش‌قسـمتی «چشـم‌انداز» را می‌سـازد کـه در تهیـه آن، افـرادی چـون فـروغ فرخـزاد، سـلیمان میناسـیان، محمود هنگوال و شـاهرخ گلسـتان نقـش داشـتند. فیلم مسـتند «آتـش»، از درخشـان‌ترین آثـار ایـن مجموعـه، حاصـل مونتورینـگ و تدویـن فروغ فرخـزاد اسـت؛ اثـری کـه بـا تحسـین منتقـدان فیلـم و تماشـاگران روبـه‌رو شـد و در بخـش مسـابقه فیلم‌هـای مسـتند جشـنواره ونیـز، برنـده شیـر سـن مارکـو و مرکـور

طلایی گردید. فرخزاد تدوین اثر دیگری از گلستان به نام «موج، مرجان و خارا» را بر عهده می‌گیرد که به سفارش شرکت نفت ساخته شده و به اعتقاد بسیاری، مهم‌ترین اثر گلستان و از بهترین آثار مستند تاریخ سینمای ایران است. هوشنگ کاوسی که سخت‌گیرترین منتقد سینمای ایران بود و تا آن زمان، هیچ‌یک از فیلم‌های ایرانی را واجد ارزش نمی‌دانست، در مقاله‌ای با عنوان «نامه به یک فیلم‌ساز واقعی»، خطاب به گلستان، اثر او را به یک شعر تشبیه کرد و آن را قابل‌مقایسه با آثار برجسته جهان همچون آثار رابرت فلاهرتی[7] دانست (جاهد، ۱۳۸۴: ۲۳-۲۱). همکاری فروغ با گلستان فیلم، سرانجام به یک بیان شاعرانه در سینما نزدیک می‌شود که نتیجه آن، مستند «خانه سیاه است» در سال ۱۳۴۱هش است. فروغ از مشاوره و ایده‌های مؤثر گلستان در تدوین و صداگذاری استفاده می‌کند و حتی نگارش و قرائت گفتار ابتدایی فیلم در باب توضیح بیماری جذام را گلستان به عهده می‌گیرد. فیلم فروغ فرخزاد موفق به دریافت جایزه اول مستند در جشنواره اوبرهاوزن[8] در سال ۱۹۶۴.م می‌شود و کریس مارکر[9] آن را با «سرزمین بی نان»[10] لوئیس بونوئل[11] مقایسه کرده و بسیاری از منتقدان همچون جاناتان روزنبام[12]، آن را می‌ستایند (همان: ۲۶-۲۴).

فروغ فرخزاد در مجموعه «تولدی دیگر»، برخلاف آثار پیشین، کمتر احساساتی می‌شود و اغلب، خود و اشیا و اشخاص محیطش را حس می‌کند. او با صمیمیت یک کاشف در میان اشیا حرکت می‌کند و پلی است بین ما و اشیا محیط خود. تصاویر (ایماژها) شعری او دیگر مبالغه‌آمیز نیستند. نه زیاده از حد شفاف و آشکارند تا معمولی به نظر آیند و نه زیاده از اندازه مبهم تا درک‌نشده به نظر آیند. تصویر، گرهی است از اندیشه و احساس و تخیل در محیطی از اشیا و اشخاص.

شعرهای فرخزاد در بسیاری از موارد، مانند «عروسک کوکی»، از ممتازترین خصوصیات تصاویر شعری برخوردارند. خاطرات، رؤیاها، کابوس‌ها و وضع کنونی خود شاعر در زندگی و اجتماع و سرنوشت و عشق و وضعیت مردم اطراف و جهان محیطش، در تصاویر شعری او به‌سادگی به چشم می‌خورند (براهنی، ۱۳۵۸: ۳۹۲-۳۹۰). این دیدگاه هستی‌شناسانه را خود فروغ هم تأیید می‌کند: «آدم وقتی شعر می‌گوید، می‌تواند بگوید من هم هستم یا من هم بودم.. من در شعر خودم چیزی را جست‌وجو نمی‌کنم، بلکه در شعرهای خودم، تازه خودم را پیدا می‌کنم.. بعضی شعرها چهارچوب ندارند، یک جاده هستند... آدم می‌رود و خسته نمی‌شود... یک جور آمیختگی صادقانه با تمام چیزهاست و یک جور نگاه آگاه و دانا به تمام چیزها... .» بعضی از قطعات شعری فروغ همچون نمونه «عروسک کوکی»، در ستایش خاموشی و سکوت بنا شده‌اند. ماکس پیکارد[13] در کتاب جهان سکوت می‌گوید: «شعر از سکوت می‌آید و در آرزوی سکوت می‌ماند. شعر چون خود بشر از سکوتی به سکوت دیگر سفر می‌کند. شعر مثل پروازی است، مثل چرخشی است بر فراز سکوت» (همان: ۳۹۳).

شاعر بزرگ همیشه با مخاطبش در حال گفتمان است و اجازه می‌دهد شعرش در عرصه اندیشه مخاطب بازسرایی شود. مهم‌ترین اتفاق در مجموعه تولدی دیگر، خلق یک بینش و جهان‌بینی متمرکز در پس ذهن شاعر و آثارش است؛ بینشی که عامل پرسش از جهان و تردید شاعر می‌شود. نگرش شاعر به زیستن و مرگ، توأم با فلسفه است. شاعری که در اشعار اولیه‌اش توان توصیف مرگ و زندگی، سرنوشت بشر و فهم خدا و ایمان و ارتباط معنوی را نداشت، به‌یک‌باره صاحب نگرشی می‌شود و به‌سادگی، تمامی این مفاهیم را در زیربنای شعری خود جای می‌دهد. خلاقیت شاعرانه فروغ در گفتمان با مخاطب، دارای ظاهری ساده و قابل‌فهم، اما عمیق و فلسفی است. حتی او با افکار فلسفی هم با سلاح احساسات و حواس روبه‌رو می‌شود؛ به‌عنوان مثال، می‌توان همچون عروسک‌های کوکی بود، با دو چشم‌شیشه‌ای دنیای خود را دید، می‌توان فریاد زد با صدایی سخت کاذب، سخت بیگانه «دوست می‌دارم». می‌توان با صورتک‌ها رخنه دیوار را پوشاند (حقوقی، ۱۳۸۴: ۲۰۸-۲۰۵).

خلاقیت شاعرانه فروغ در گفتمان با مخاطب دارای ظاهری ساده و قابل‌فهم اما عمیق و فلسفی است. برای مثال در شعر عروسک‌کوکی فرخزاد، شیئی یا حالتی بسیار زیبا را کنار چیز یا حالتی مبتذل می‌گذارد و یا دو چیز کاملاً متضاد ازنظر مفهوم را به هم می‌چسباند (همان کاری که تی اس الیوت کرده است) و نتیجه‌ی عاطفی، فلسفی و یا روحی عمیقی می‌گیرد (براهنی، ۱۳۵۸: ۴۰۲). سرانجام آنچه می‌توان نتیجه گرفت این است که شعر فروغ در دو دفتر آخرش بیشتر به اکتشاف، پرسش و اندیشه و مفاهیم فلسفی نزدیک می‌شود. برای رهیافت به معانی ضمنی و اکتشاف فضای شعری فروغ، پروین سلاجقه گزاره‌های شعری مجموعه اشعار فروغ را بررسی و آن‌ها را به دوازده دسته اصلی طبقه‌بندی کرده است: ۱. خبری-بیانی؛ ۲. خبری-تأکیدی؛ ۳. تأکیدی؛ ۴. استفهامی؛ ۵. استفهامی-تأکیدی؛ ۶. امری؛ ۷. امری-تأکیدی؛ ۸. تردیدی-شرطی؛ ۹. تمنایی؛ ۱۰. تمنایی-تأکیدی؛ ۱۱. عاطفی؛ ۱۲. ندایی. اما در مجموعه تولدی دیگر و به‌خصوص در شعر «عروسک کوکی»

کـه تقریبـاً از سی گـزاره تشـکیل شـده (بـا توجـه بـه جـدول فـراوانی گـزاره در مجموعـه شـعر تولـدی دیگر)، بـا ۲۵ گـزاره تردیدی-شـرطی و یـک گـزاره عاطـفی روبه‌روییـم. وضعیـت گزاره‌هـای تردیدی-شـرطی در مجموعـه تولـدی دیگـر در هماهنـگی بـا تحـول نگـرش راوی، نشـان‌دهنده درگیـری ذهـنی او بـا مسـائلی فراتـر از مـن فـردی اسـت و ابـزاری در خدمـت نـگاه موجـود آگاه بـه خـود و گذشـته خـواب‌زده و رویاگونـه خویـش. «مـن» گسـترش‌یافته‌ای کـه اکنـون در هیئـت «مـا»ی جمـعی، بـا دقـت و هوشـمندی بـه مسـائل می‌نگـرد یـا در تردیـدی فلسـفی، جزئیـات سـاده زنـدگی را مـورد بازبینـی قـرار می‌دهـد یـا دایـره حضـور راوی را در زمـان و مـکان گسـترش می‌دهـد و از سیـر و سـفری درونی بـه جهـان بیـرون می‌کشـاند. آنچـه در شـعر «عروسـک کـوکی»، نظـر را جلـب می‌کنـد، رویاگونـگی، پرسـش و مـورد تردیـد قـراردادن جهـان پیرامـون اسـت (سلاجقه، ۱۳۸۷، ۶۹-۴۴).

سینما و شعر

سینمـا هنـری اسـت کـه پیشـرفت خـود را از پیوسـتگی و تلفیـق دیگـر هنرهـا کسـب کـرده اسـت. در گذشـته ممکـن بـود شـاعری بـه نقـاشی توجـه نکنـد یـا موسیـقی‌دانی از مجسمه‌سـازی هیـچ نداند یـا معمـاری اصلاً رمـان نخوانـده باشـد؛ امـا بعیـد اسـت امـروزه هیـچ هنرمنـدی از تأثیـر بی‌واسـطه سینمـا برکنـار مانـده باشـد. سینمـا و ادبیـات، هـر دو در روزگار مـا، در زمـره پرمخاطب‌تریـن و مؤثرتریـن هنرهـا هسـتند. آثـار کلاسـیک سینمـا، پیـش از آنکـه حـتی گاهی ترجمـه و دوبلـه شـوند، سراسـر جهـان را درمی‌نوردنـد. ادبیـات نیـاز بـه ترجمـه دارد؛ باوجوداین، اقتبـاس و تأثیرپذیری ایـن دو هنـر از یکدیگـر بسـیار وسـیع اسـت. هنرهـای متمایـز همچـون سینمـا و شـعر، ازایـن‌رو، بـا یکدیگـر قابل‌قیاس‌انـد کـه بـه زنجیـره‌ای از نشـانه‌های همـگانی وابسـته‌اند. ایـن حکـم نـه فقـط در مـورد هنـر زبـانی (شـعر)، بلکـه درمـورد تمامی اشـکال زبـانی صادق اسـت؛ چراکـه زبـان در بسـیاری از مشـخصه‌هایش، بـا نظام‌هـای نشـانه‌ای دیگـر و حـتی شـاید بـا مجموعـه ایـن نظام‌هـا مشـترک اسـت. همچنان‌کـه نظـام نشانه‌شـناسیک زبـان می‌توانـد نظـام نشانه‌شـناسیک دیگـری را تفسـیر کنـد، نظام‌هـای دیگـر نیـز می‌تواننـد از خـود و نظام‌هـای دیگـر تفسـیر ارائـه کننـد (احمـدی، ۱۳۸۶: ۶۹). سـاختن قطعـه‌ای موسیـقی دربـاره شـعری یـا قطعـه‌ای نثـر یـا سـرودن شـعری دربـاره یـک پـرده نقـاشی یـا سـاختن فیلـمی دربـاره اثـر هنـری، گاه دقیق‌تـر از تفسـیر کلامی بـه کار می‌آیـد. ایـن تفسـیر دقیـق، تفسـیر و ترجمـانی بینانشـانه‌ای یـا برگـردانی اسـت غیـرکلامی یـا تأویـل نشـانه‌های زبان‌شـناسیک بـه نشـانه‌های نظـام زبان‌شـناسیک دیگـر (همـان: ۷۲). بـرای مقایسـه سینمـا و شـعر، در بـدو امـر، نـکاتی شـایان ذکـر اسـت. به‌زعـم کریسـتیان متـز، می‌تـوان از بـرخی اصطلاحـات زبان‌شـناسی و نشانه‌شـناسی در بـررسی زبـان سینمـا بهـره گرفـت؛ زیـرا ایـن اصطلاحـات بـه ویژگی‌هـایی مربـوط هسـتند کـه میـان نظـام زبـان و دیگـر رمزگان‌هـا مشـترک اسـت (نیکولـز، ۱۳۸۵: ۸۲). در سینمـا محـور هم‌نشـینی بـر پایـه مونتـاژ (تدویـن) صـورت می‌گیـرد. محـور جانشـینی بدیـن معناسـت کـه چـه چیزهـایی را بایـد بـرای یـک صحنـه انتخـاب کـرد (تغییـر پلان‌هـا، میزانسـن، کات، فیـد، دیزالـو و...) (آقاجـانی، ۱۳۸۷: ۱۶۷)؛ امـا متـز در مقالاتـش دربـاره مفهـوم زبـان سینمـا، بـه زنجیـره بـزرگ هم‌نشـینی اشـاره می‌کنـد. در مطالعـه همنشـینی، هسـته توجـه، قراردادهـا یـا قواعـد حاکـم بـر ترکیـب نشانه‌هاسـت. دلالـت آشـکار، همـان معنـایی اسـت کـه در وهلـه اول از کلمـه، تصویـر و صـدا و... بـه ذهـن متبـادر می‌شـود (نیکولـز، ۱۳۸۵: ۸۱).

بـه گفتـه رولان بـارت، معنـای ضمـنی، آن اسـت کـه ورای معنـای ظاهـری وجـود دارد و بیشـتر بـه ارزش‌هـای نهفتـه یـک امـر بازمی‌گـردد. ایـن گفتـه کـه فیلـم سینمـایی، فیلـم مبتـنی بـر داسـتان، از طریـق سـاختار روایی بـه نمایـش درمی‌آیـد، بـه ایـن معناسـت کـه ایـن فیلـم نـوعی گفتمـان اسـت و از همیـن رو، چنان‌کـه امیـل بنونیسـت گفتـه، نـوعی اخبـار اسـت کـه اجراکننـده آن، سـوژه اخبـار یـا آن‌گونـه کـه متـز ترجیـح می‌دهـد، عامـل روایـت اسـت (باکلنـد، ۱۴۰۱: ۴۹). در واقـع، تصاویـر فیلـم همیشـه به‌گونـه‌ای خـاص سـازمان داده می‌شـوند. پـس، فیلـم به‌عنـوان گفتمـان بایـد متناظـر بـا گفتـار یـا فراینـد دانسـته شـود، نـه بـا سـاختار زبـان یـا نظـام متـز می‌گویـد تصویـر فیلـم، متناظـر بـا خبر یا کنـش گفتاری اسـت، نه واژه، درسـت ازآن‌رو کـه تعـداد تصاویـر بـرخلاف واژه‌هـا نامعلوم اسـت و آن‌هـا را فیلم‌سـاز می‌آفرینـد. وانگـهی، فیلـم، زبـان به‌طـور کلی نیسـت، بلکـه هنـری اسـت کـه هـم حـاوی معنـای ضمـنی اسـت و هـم متضمـن بیـان آشـکار (از ابژه‌هـای طبیـعی اسـتفاده می‌کنـد کـه متـکی بـر رمـز نیسـتند). متـز می‌گویـد درحالی‌کـه مفهـوم بـر چیـزی دلالـت می‌کنـد، چیـز، خـود بیان‌کننـده اسـت (لچـت، ۱۳۸۳: ۱۲۹). «فیلـم به‌واسـطه تکیـه‌اش بـر ارائـه تصویـر در زمـان و مـکان، محـور هم‌نشـینی یـا افـقی (نحـوی) را بـر محـور جانشـینی یـا عمـودی (صـرفی) ترجیـح می‌دهـد.» نظـر یاکوبسـن دربـاره شـعر نیـز از ایـن مبنـای کلی زبان‌شـناسیک آغـاز می‌شـود کـه نشـانه بـا مصـداق یـا مدلـول متفـاوت اسـت. یاکوبسـن

می‌گوید که این شیوه غیرمتداول اهمیت بنیادین دارد؛ زیرا بدون آن، نسبت میان نشانه و موضوع، تبدیل به فراشدی خودکار خواهد شد و ادراک واقعیت از میان خواهد رفت. پس، «توان شاعرانه زبان» همان «منش شعری» است و نکته اصلی به گمان یاکوبسن، شناخت مناسبت نشانه و مصداق است؛ یعنی شناخت رویکرد شاعر به زبان (سبک‌شناسانه)، نه رویکرد او به واقعیت. نظام زبانی شعر، نظامی است که در آن، زبان یکسر در خدمت هدفی پراتیک و ارتباطی قرار نمی‌گیرد و در آن، بیان کلامی (آواها، عناصر ریخت‌شناسیک و...) ارزش مستقلی دارند و تنها ابزاری در خدمت ارتباط دانسته نمی‌شوند. زبان شاعرانه با فراروی از زبان هرروزه، دارای بیان زبان‌شناسیک باارزش و اهمیت مستقل می‌شود.

یاکوبسن شعر را کارکرد زیبایی‌شناسیک زبان و هجوم سازمان‌یافته و آگاه به زبان هرروزه می‌نامد. شعر قاعده‌های قالبی را می‌شکند، زبان را ویران می‌کند و عادت ما را در نگرش به جهان، هستی و خویشتن و از این رهگذر خود ما عوض می‌کند (احمدی، ۱۳۸۶: ۷۵-۶۹). آن دسته از مردم که اشعار حافظ و سعدی می‌خوانند و آن قشر از مردم که با اشعار نیما و احمد شاملو و فروغ فرخزاد رابطه‌ای صمیمی دارند، به شیوه‌ای متفاوت، احساس خود را بیان می‌کنند، عشق خود را به‌گونه‌ای دیگر ابراز می‌دارند و با آن زندگی می‌کنند یا از سیاست به‌شکلی تازه سخن می‌گویند. خصلت دگرگون‌کننده شعر، همان آشنایی‌زدایی است. در هنر کلامی و شعر، برخلاف زبان روزمره، تأکید بر خود پیام است. نکته عمده در اینجا، ساختار پیام است که در شعر، مناسبات درونی عناصر این ساختار، اهمیت ویژه‌ای می‌یابند. یاکوبسن دو اصل مهم زبان‌شناسی را برای فهم این مناسبات مطرح می‌کند: اصل گزینش (محور جانشینی) و ترکیب (محور همنشینی). در محور جانشینی، شاعر اجزای گفتار را از میان موارد متعدد و مشابه برمی‌گزیند و در محور همنشینی، ترکیب واژگان است که سبب ساخت جمله‌ها می‌شود. نکته مهم اینجاست که «یاکوبسن اهمیت ترکیب (محور همنشینی) را در شعر، بیش از گزینش می‌داند و به‌زعم او، تأکید در شعر، نه بر گزینش، بلکه بر ترکیب است» (همان: ۷۶).

واژگانِ براساس منش موسیقایی موازنه و تشابه (مثلاً موازنه آواها براساس قوانین واج‌شناسیک) در ضرب‌آهنگی خاص قرار می‌گیرند و این ترکیب، سازنده تشابه میان مصراع‌ها و قطعات و گزاره‌های شعری می‌شود که آن را گاه نحو شعری می‌خوانند. کاربرد اشکال همخوان و توازن عناصر زبانی، سازنده مناسبت اصلی در شعر است. از آنجا که زبان از لایه‌هایی که به‌گونه‌ای هم‌زمان موجودند، تشکیل شده، این توازن در تمامی سطوح شعر نمایان می‌شود. جز ساختار نمی‌تواند دگرگون شود، بی‌آنکه سایر اجزا را تغییر دهد. پس دگرگونی‌ها بر میزان اجزا شناختنی است. یاکوبسن همراه با کلود لوی استروس، هر شعر را ساختاری دانست دربردارنده عناصری که بنا به درجه‌های متمایز زبانی با یکدیگر ترکیب می‌شوند. «تحلیل شعر، چیزی نیست جز تحلیل این ترکیب‌ها.» یاکوبسن نکته مهمی را درباره دیالکتیک وابستگی اثر هنری به سنتی که در آن شکل گرفته و گسست از آن سنت طرح کرد: «خواننده یک شعر یا تماشاگر پرده‌ای نقاشی، از دو نظام متفاوت به‌خوبی باخبر است؛ یکی قاعده‌های سنتی و دیگری نوآوری‌های هنری که همچون انحراف‌هایی از آن قاعده جلوه می‌کند. نوآوری یکسر علیه آن زمینه سنتی امکان دارد. این همراهی و هم‌زمانی سنت و گسست از آن، سازنده گوهر هر اثر هنری است.) یاسوجیرو ازو نیز شاهدی است بر این مدعا که با مطابقت اولیه‌اش از سرمشق سینمای کلاسیک آمریکا و درنهایت، گسست از آن، دراین‌باره می‌گوید: «من باور ندارم که برای سینما بتوان دستور زبان یافت. باور ندارم سینما می‌تواند فقط یک شکل داشته باشد. اگر فیلمی خوب ساخته شود، دستور زبان خود را خواهد ساخت.» این نکات، هم‌سویی سینما را با شعر منعکس می‌سازند.

سینمای برگمان و فیلم «سکوت»

آثار و شهرت کارگردان سوئدی، اینگمار برگمان (۲۰۰۷-۱۹۱۸ میلادی)، در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم، فیلم‌سازان دیگر را تحت‌الشعاع قرار داد. او بین سال‌های ۱۹۴۵ و ۱۹۸۸.م، حدود ۴۵ فیلم بلند ساخت. با «خنده‌های شب تابستانی» (۱۹۵۵)، «مهر هفتم» (۱۹۵۷) و «چشمه باکره» (۱۹۶۰) به‌عنوان کارگردانی مهم شناخته شد. او موفقیت خود را با دو مجموعه از درام‌های مجلسی «همچون در یک آینه» (۱۹۶۱)، «نور زمستانی» (۱۹۶۱) و «سکوت» (۱۹۶۳) و کمی بعد، «پرسونا» (۱۹۶۶)، «ساعت گرگ‌ومیش» (۱۹۶۸) و «شرم» (۱۹۶۸) تثبیت کرد. منتقدان مقالات و کتاب‌هایی درباره آثار وی نوشتند، فیلم‌نامه‌هایش ترجمه شد و فیلم‌هایش جوایز جشنواره‌های معتبر را به دست آورد. او به مظهر کارگردان سینما به‌مثابه هنرمند بدل شد (کوک، ۱۳۸۶: ۱۵۳).

ریشه‌های برگمان در تئاتر و پرداختن او به مسائل اخلاقی و دینی، روشن‌فکران غربی را متقاعد کرد که سینما هنری جدی و تأثیرگذار

در حوزه اندیشه است. سینمای سوئد پیش از برگمان از پرداختن به مضامین عمیق فلسفی و تضادهای درونی انسان خودداری می‌کرد. ویکتور شوستروم، بازیگر و کارگردان سوئدی، درباره برگمان می‌گوید: دید اینگمار در تمام کارهایش به دریچه‌ای در ظلمت معطوف است. او می‌خواهد برای سوال‌های هول‌انگیز و نجواهای ناامیدانه خود پاسخی پیدا کند. چنین حکمی درباره برگمان وقتی ارزش پیدا می‌کند که بفهمیم با آثار او، سینما به مرتبه‌ای از بیان مفاهیم خردمندانه دست یافت که تا پیش از او غیرممکن به نظر می‌رسید. اینگمار در خانواده‌ای مذهبی به دنیا آمد و از کودکی با سوال‌های اساسی درباره هستی، وجود و خداوند آشنا شد. برگمان در اتمسفری از عقاید فکری زمان خود بالنده شد که به‌شکلی جدی با موضوع انسان و باورهای بنیادین او نسبت به جهان سروکار داشت. دوران جوانی او نیز با جنگ جهانی دوم توأم بود که آن‌همه تیرگی و تباهی نیز تأثیر ویژه‌ای در آثارش گذاشت. تمام باورهای اخلاقی کهن انسان اروپایی، از درون فرومی‌ریخت و دنیا شاهد خودویرانگری و اضمحلال هویت انسانی یک تمدن به‌وسیله فرهیخته‌ترین آدم‌های آن، یعنی روشن‌فکران و هنرمندانش بود و هرچه این ضعف فزونی می‌گیرد، گویی رابطه انسان اروپایی پس از جنگ با واقعیات نیز بریده می‌شود و اشکال گوناگون رویا در اذهان هنرمند درون‌نگر غربی رشد می‌یابد، با این تفاوت که این رویا در درون خود به کابوس می‌ماند و اغلب حسی از پریشانی خاطر را در مخاطب برمی‌انگیزد.

پیتر کووی در کتابی، درباره رویا و رنج در فیلم‌های برگمان می‌نویسد: «اکثر آدم‌های برگمان چنان هملت، از رویای خویش می‌هراسند؛ زیرا این وهم، آنان را به فراسوی وجودشان می‌کشاند.» به همین دلیل است که رویا دریچه‌ای به‌سوی شناخت می‌شود و هنرمند، محتویات ناپیدای درون خود را به‌وسیله این اوهام پدیدار می‌کند. مسیح مصلوب، تصویر یک عنکبوت که اشاره‌ای به حضور خداوند در رؤیاست، تولد، مرگ، اندیشه‌های مذهبی متأثر از فلسفه کی‌یرکگارد و سینمای کارل تئودور درایر نیز از نشانه‌هایی‌اند که در مجموعه آثار برگمان تکرار می‌شوند. برگمان در جایی گفته است: «سایه ابلیس را می‌توان بر جهان دید.» تأثیرات جهنمی و شیطانی در آثار برگمان مشهودند؛ اما اندیشه بهشت ازلی نیز به‌گونه‌ای دیگر در برخی روایاتش مطرح می‌شود. این حرکت آونگی از بهشت به دوزخ و از دوزخ به بهشت، در رویاهای برگمان تکرار می‌شوند و از این رهگذر، رابطه فکری او با جهان کهن اساطیری و دینی را روشن می‌سازد. شاید در عرصه هنر، کسانی چون پل کلودل، درام‌نویس مذهبی فرانسه و تی اس الیوت، شاعر انگلیسی، تا حدی دچار این وسوسه‌های مذهبی بودند. دراین‌باره می‌توان به تصویر مرگ در مهر هفتم و صحنه شطرنج‌بازی شوالیه اشاره کرد که دقیقاً یادآور بخشی از شعر معروف الیوت موسوم به «برهوت» است. آنجا که شاعر با حضوری خاموش، شطرنج می‌زند: «با من بگو به چه می‌اندیشی؟ چه در سر داری؟چه؟ من هرگز نشناختمت، هرگز...» برگمان خود هرگز از موضع نماد و نشانه در آثارش سخن نگفته و می‌خواسته از ابهامات ناشی از تأویلات گوناگون در امان باشد؛ اما تصاویر او به‌سبب دارابودن مفاهیم هستی‌شناسانه، خواه‌ناخواه دارای چندین لایه از معنی هستند. این تلون در مفاهیم، در واقع، همان حوزه گسترده رویاست (قلمرو وهم)؛ یعنی جایی که اذهان مخاطبان می‌باید به مکاشفه و استخراج مفاهیم از قلب تصاویر رویاگون (ایماژها) بپردازد. برگمان از معدود هنرمندانی است که بدین واسطه، از زبان شعری در آثارش استفاده می‌کند (ارجمند، ۱۳۷۰: ۳۷-۲۰).

فیلم «سکوت» وی در سال ۱۹۶۳.م، با بازی اینگرید تولین، گونل لیندبلوم و یورگن لیندستروم و با فیلم‌برداری هنرمندانه سون نیکویست، به مدت ۹۶ دقیقه، به‌صورت سیاه‌وسفید ساخته شده است. خلاصه داستان آن بدین شرح است: استر (اینگرید تولین) همراه خواهرش آنا (گونل لیندبلوم) و پسر ده‌ساله آنا، یوهان (یورگن لیندستروم)، در راه مراجعت به سوئد با قطار، در شهری عجیب، توقف کوتاهی دارد. تنشی تند و فرساینده میان خواهران وجود دارد. استر در عذاب از عارضه‌ای کهنه، در قبال خواهرش احساس قیمومت می‌کند. آنا نیز از این سلطه‌جویی خواهرش بیزار است. یوهان در راهروهای پیچ‌درپیچ هتل پرسه می‌زند و با آدم‌های مختلف و عجیبی برخورد می‌کند. آنا با مردی غریبه معاشقه می‌کند. استر آن دو را می‌یابد؛ اما آنا حاضر نیست از معاشرت با مرد چشم بپوشد و به‌تندی با او رفتار می‌کند. روز بعد، آنا بی‌اعتنا و خونسرد با یوهان سوار قطار می‌شود و استر محتضر و رو به مرگ را تحت مراقبت پیشخدمت مسن هتل که زبان استر را نمی‌فهمد، جا می‌گذارد (رحیمیان، ۱۳۷۹: ۵۳۶).

روایت سینمایی و بیان شاعرانه

روایت سینمایی با ادراک پیرنگ سهل می‌شود و شناخت طرح به آشنایی و تحلیل داستان یاری می‌رساند. پیرنگ‌هایی سینمایی در یک دسته‌بندی کلی، به سه بخش تقسیم می‌شوند: ۱. شاه‌پیرنگ، ۲. خرده‌پیرنگ، ۳. ضد پیرنگ. دسته اول با سینمای کلاسیک غرابت دارند، دارای قهرمان فعال (قهرمان منفرد)، واقعیت یکپارچه، کشمکش بیرونی، زمان خطی (روابط علّی و معلولی) و پایان بسته‌اند. دسته دوم با سینمای مینیمالیستی سازگارند و دارای قهرمان منفعل (تعدد قهرمان)، کشمکش درونی و پایان باز هستند. دسته سوم معادل سینمایی ضد رمان یا رمان نو و تئاتر پوچی‌اند و زمان غیرخطی و حوادث مبتنی بر تصادف و واقعیات ناسازگار و تفکیک‌ناپذیری ذهن و عین دارند. فیلم «سکوت» دارای ساختاری مینیمالیستی است. مینیمالیسم اصالت خویش را در گفتمان با مخاطب و خارج‌کردن ناظر از دایره انفعال می‌یابد. با خلق پرسش و پایان باز، آشکارا اندیشه را به چالش می‌کشد. همین خصلت برای شعر و دیگر انواع ادبی، به‌خصوص شعر «عروسک کوکی» تعمیم‌پذیر است. خرده‌پیرنگ یا مینیمالیسم به‌معنای فقدان پیرنگ نیست. منظور اصیل آن، سادگی و اختصار است و برای ارضای مخاطب، تعدادی از عناصر کلاسیک را در خود حفظ می‌کند (جدول ۱). برگمان تا ساختن اولین سه‌گانه‌اش «همچون در یک آینه»، «نور زمستانی» و «سکوت»، ۲۴ فیلم ساخته بود که بیشتر آن‌ها دارای پیرنگ کلاسیک بودند. ساختار اشعار اولیه فروغ نیز کلاسیک‌اند؛ اما پس از تسلط بر فرم کلاسیک، شعر ناب، ساده و متفکرانه خود را بر مبنای فرمی نوین پی می‌ریزد که در شعر «عروسک کوکی»، فرم مینیمالیستی به خود می‌گیرد. در جدول ۱، با تجزیه فیلم و شعر به فصل یا پرده و گزاره، به بررسی ساختار آن‌ها می‌پردازی.م عامل دیگری که می‌تواند موردی برای مطابقت آن دو باشد، این است که فروغ فرخزاد در گفت‌وگوهایش در باب سینما، به فیلم «سکوت» اینگمار برگمان اشاره کرده و به آن ابراز علاقه نموده است (صفاریان، ۱۳۸۲: ۳۲۰). در جدول ۲ شخصیت‌های فیلم «سکوت» با شخصیت‌های توصیف‌شده در شعر فروغ مقایسه شده‌اند. در جدول ۳ برای درک تشابهات تصویرپردازی در شعر فروغ و تصاویر انتخاب‌شده در فیلم، گزاره‌های شعر فروغ با تصاویر فیلم «سکوت» مورد مقایسه قرار گرفته‌اند.

جدول ۱- ساختار روایت در شعر «عروسک کوکی» و فیلم «سکوت» منبع: (نگارندگان)

ساختار روایی	
فیلم سکوت	شعر عروسک کوکی
پرده‌اول (مقدمه، معرفی): توقف استر، خواهرش آنا و پسر آنا (یوهان) طی سفر با قطار به سوئد، در شهر تیموکا می‌مانند که حتی زبان مردمشان را هم نمی‌دانند. رابطه استر با آنا سرد است؛ اما با یوهان رابطه‌ای دوستانه دارد. استر مریض‌احوال است.	مقدمه: از اولین گزاره (بیش از این‌ها، آه، آری بیش از این‌ها می‌توان خاموش ماند) تا گزاره هشتم (می‌توان برجای باقی ماند در کنار پرده، اما کور، اما کر)، قسمت آغازین شعر محسوب می‌شود.
پرده دوم (گره‌افکنی): آنا برخلاف میل سلطه‌جویانه استر، با مرد جوانی که گارسون رستورانی است، رابطه‌ای را آغاز می‌کند.	نقطه عطف اول: از گزاره نهم (می‌توان فریاد زد با صدایی سخت کاذب، سخت بیگانه) تا گزاره دوازدهم (می‌توان در بستر یک مست، یک دیوانه، یک ولگرد، عصمت یک عشق را آلود).
پرده سوم (بحران): آنا رابطه‌اش با گارسون را بی‌پروا و جسورانه برای استر تعریف می‌کند. آغاز تنش میان دو خواهر با ابراز بی‌میلی آنا به رفتار استر.	بحران: از گزاره سیزدهم (می‌توان با زیرکی تحقیر کرد هر معمای شگفتی را) تا گزاره بیست‌وپنجم (می‌توان با نقش‌هایی پوچ‌تر آمیخت).
پرده چهارم (اوج): استر پس از اندکی جست‌وجو، آنا را در بستر مرد جوان می‌یابد. تخریب روابط میان دو خواهر.	اوج‌گاه شعری: از گزاره بیست‌وششم (می‌توان همچون عروسک‌های کوکی بود) تا گزاره بیست‌وهشتم (می‌توان با تنی انباشته از کاه، سال‌ها لابه‌لای تور و پولک خفت).
پرده پنجم (گره‌گشایی و حل‌وفصل): آنا و یوهان، استر را که محتضر است، در هتل و مکانی که هیچ‌کس زبان او را نمی‌فهمد، جا گذاشته و به سفرشان ادامه می‌دهند.	حل‌وفصل و نتیجه: گزاره آخر (می‌توان با هر فشار هرزه دستی، بی‌سبب فریاد کرد و گفت: آه من بسیار خوشبختم).

جدول ۲- شخصیت‌شناسی در شعر «عروسک کوکی» و فیلم «سکوت» منبع: (نگارندگان)

شخصیت‌شناسی در شعر عروسک‌کوکی و فیلم سکوت	
فیلم سکوت	شعر عروسک کوکی
۱. استر: مریض‌احوال، مظنون و منفی‌باف نسبت به جهان پیرامون، بی‌تفاوت (ناظر منفعل)	از گزاره اول با شخصیتی همچون استر مواجهیم تا گزاره هشتم (بیش از این‌ها آه آری، بیش از این‌ها می‌توان خاموش ماند...).
۲. آنا: شخصیت متزلزل، ناتوان در مهار امیال جنسی، بی‌پروا و جسور	از گزاره نهم (می‌توان فریاد زد با صدایی سخت کاذب...) تا گزاره دوازدهم (می‌توان در بستر... عصمت یک عشق را آلود) با شخصیتی مشابه آنا مواجهیم.
۳. یوهان: بازیگوش، کنجکاو، باهوش، پل ارتباطی آنا و استر	در شعر، تنها به وجود کودک اشاره‌ای گذرا شده: کودکی با بادبادک‌های رنگینش ایستاده زیر یک تاقی.
۴. پیرمرد (مهمان‌دار هتل): تنها، رئوف، بی‌خانواده، نمادی از به انجام رسیدن یک زندگی	در شعر به وجود پیر در گزاره (می‌توان همچون زیارت‌نامه‌خوانی پیر در حجره‌های مسجدی پوسید) اشاره شده است.
۵. مرد جوان (گارسون): نماد نرینگی و احساسات افسارگسیخته مردانه	در گزاره دهم (می‌توان در بازوان چیره یک مرد...) و دوازدهم (در بستر یک مست، یک دیوانه، یک ولگرد...) به وجود مرد اشاره شده است.

جدول ۳- بررسی تطبیقی گزاره‌های شعری «عروسک کوکی» و فیلم «سکوت» منبع: (نگارندگان)

تصاویر فیلم سکوت	گزاره‌های شعر عروسک کوکی
	می‌توان برجای باقی ماند در کنار پرده، اما کور، اما کر
	گاری فرسوده‌ای میدان خالی را با شتابی پرهیاهو ترک می‌گوید
	می‌توان با پنجه‌های خشک، پرده را یک‌سو کشید و دید در کوچه باران تند می‌بارد
	می‌توان زیبایی یک لحظه را با شرم،مثل یک عکس سیاه مضحک، فوری در ته صندوق مخفی کرد
	می‌توان همچون عروسک‌های کوکی بود، با دو چشم شیشه‌ای دنیای خود را دید
	می‌توان با صورتک‌ها رخنه دیوار را پوشاند

	می‌توان در قاب خالی‌مانده یک روز، نقش یک محکوم یا مغلوب یا مصلوب را آویخت
	می‌توان ساعات... خیره شد در شکل یک فنجان
	می‌توان چشم تو را در پیله قهرش، دکمه بی‌رنگ کفش کهنه‌ای پنداشت

نتیجه‌گیری

از منظر پل والری، شعر مانند یک متن فلسفی نیست؛ اما نشانه‌هایی را در بر دارد تا به کمک آن‌ها، اندیشه‌ای را گاه فراتر از نگرشی فلسفی به مخاطب ارجاع دهد. فروغ فرخزاد در شعر «عروسک کوکی»، با خلق شخصیت‌های مختلف و ترکیب اشیا و موقعیت‌ها، به اندیشه در شعر دست یافته است. در فیلم «سکوت» نیز اینگمار برگمان با خلق شخصیت‌های منسجم و ارتباط‌دادن آن‌ها با جهان خارج و نشان‌دادن آشفتگی درونی آن‌ها به کمک زبان شعر و اختصار توانسته اندیشه‌ای را به مخاطب با کمک هم‌ذات‌پنداری و ایجاد ترحم و شفقت القا کند. مهم‌ترین و گویاترین بخش تطبیقی شعر و فیلم، خوانش تصاویر فیلم به مدد گزاره‌های شعری است؛ زیرا تفسیر کلامی در شرح و بیان تصاویر، عاجز است و تنها می‌تواند آن‌ها را توصیف کند که در مقابل نیروی جاذبه تصویر، بی‌ارزش است؛ اما زبان شعری، تفسیری ناب در برابر تصاویر است. به‌عنوان مثال، می‌توان صحنه شطرنج‌بازی شوالیه با مرگ را در فیلم «مهر هفتم» اینگمار برگمان، این‌گونه تفسیر کرد: پرطبل‌تر از حیات، من مرگ را سرودی کردم.. یا مرگ را دیده‌ام من. در دیداری غمناک، من مرگ را به دست سوده‌ام.. .

بررسی ارتباط میان فروغ و سینما و تکامل شعری وی، این واقعیت را روشن می‌سازد که در دوره انتهایی زندگی او، نوعی تغییر در ساحت فکری و بیان رخ داده که باید بخشی از آن را ناشی از آشنایی فروغ با رسانه سینما و بیان آن دانست که منجر به تقویت تصویری شعر او شده و در سوی دیگر، بخشی از این تغییر، ناشی از دگردیسی بیانی وی به‌سمت نوعی معناگرایی هستی‌شناسانه در تقابل با دیدگاه‌های جامعه‌شناسانه پیشین اوست. سینمای برگمان به‌عنوان اولین نمونه‌های سینمای معناگرای اروپا که ساحت دینی و هستی‌شناسانه را در بر گرفته است، بایستی تأثیر بسیار عمیقی بر او داشته باشد یا فقط نوعی همسویی بیانی، به این تشابه منجر شده است؛ اما بررسی تطبیقی، نوعی تشابه و یکسانی روایت شعری و سینمایی به‌شیوه مینیمالیستی را در هردو آشکار می‌سازد. در سه ساحت تحلیلی شعر و سینما، به بررسی روایت، شخصیت و ایماژ در شعر و میزانسن در سینما پرداخته شد. آنچه سینماگر در اثرش به‌اختصار نشان داده و شاعر در گزاره‌های شعری‌اش ترکیب کرده، ویژگی‌هایی همسان داشته است؛ یعنی فیلم به‌سوی بیان شعری رفته و شعر بیشتر خصلت تصویرگرایانه گرفته و شاعر همچون سینماگر، روایتگری را پیشه کرده است. اشاره نگارنده معطوف به دامنه تأثیر معکوس و تأثیر شعر و ادبیات از سینماست.

پی‌نوشت

۱.Theodore Roethke.

۲ . جدیدترین قالب شعر کلاسیک فارسی که پس از مشروطیت در ایران رواج یافت. این قالب شعری از دوبیتی‌هایی با معنای منسجم تشکیل شده است؛ اما برخلاف دوبیتی، مصرع اول با مصرع‌های دوم و چهارم هم‌قافیه نیست و ازلحاظ وزن نیز کافی است که مصرع‌ها هم‌وزن باشند.

۳ . محمد زهری (۱۳۷۳-۱۳۰۵)، شاعر چهارپاره‌سرا و سبک نیمایی، سراینده قطعات فلسفی و اجتماعی.

۴ . حسن هنرمندی (۱۳۸۱-۱۳۰۷)، شاعر، مترجم و سراینده قطعات عاشقانه و اجتماعی.

۵ . نادر نادرپور (۱۳۷۸-۱۳۰۸)، شاعر و مترجم.

۶ . فریدون مشیری (۱۳۷۹-۱۳۰۵)، شاعر چهارپاره‌سرا و سراینده قطعات اجتماعی.

۷ . رابرت فلاهرتی (۱۹۵۱-۱۸۸۴)، مستندساز آمریکایی و ترکیب‌کننده سینمای مستند با کیفیات روایی و شاعرانه.

۸ . International Short Film Festival Oberhausen.

۹ . Chris Marker (1921-2012) ، نویسنده، عکاس، کارگردان و مستندساز برجسته فرانسوی.

۱۰ . Land without bread (1933)، فیلم مستند ۲۷ دقیقه‌ای مربوط به ناحیه لاهورداس اسپانیا.

۱۱ . Louis Bunuel (1900-1983) ، ، فیلم‌ساز اسپانیایی که غالب شهرت او به‌واسطه سینمای سوررئالیسم و همکاری با سالوادور دالی است.

۱۲ . Jonathan Rosenbaum (1943)، منتقد فیلم آمریکایی.

۱۳ . Max Picard (1888-1965)، نویسنده سوئیسی و از معدود متفکران دارای حساسیت افلاطونی در قرن بیستم.

منابع

– احمدی، بابک (۱۳۸۶)، **ساختار و تأویل متن**، تهران: نشر مرکز.

– ارجمند، مهدی (۱۳۷۰)، در جست‌وجوی ایمان، **فصلنامه فارابی**، ۴۷-۷.

– باکلند، وارن (۱۴۰۱)، **روایت و روایتگری در سینما**، نوید پور، محمدرضا، تهران: اطراف.

– براهنی، رضا (۱۳۵۸)، **طلا در مس، در شعر و شاعری**، تهران: کتاب زمان.

– جاهد، پرویز (۱۳۸۴)، **نوشتن با دوربین رودررو با ابراهیم گلستان**، تهران: اختران.

– حقوقی ، محمد (۱۳۸۴)، **شعر زمان ما (فروغ فرخزاد)**، تهران: نگاه.

– رحیمیان، بهزاد (۱۳۷۹)، **راهنمای فیلم**، ج۱، تهران:روزنه کار.

– رضوی، سیدمسعود (۱۳۸۷)، سینما و ادبیات، **اطلاعات حکمت و معرفت**، ۹: ۳۷.

– ریخته‌گران، محمدرضا (۱۳۷۸)، **منطق و مبحث علم هرمنوتیک**، تهران، نشر کنگره

– ریخته گران، محمدرضا (۱۳۸۰)، **هنر، زیبایی، تفکر، تأملی در مبانی نظری هنر**، تهران: ساقی.

– سلاجقه، پروین (۱۳۸۷)، کارکرد شاعرانه گزاره‌ها در شعر فروغ فرخزاد، **فصلنامه نقد ادبی**، ۱: ۶۹-۵۴.

– فرخزاد، فروغ (۱۳۵۵)، **برگزیده اشعار**، تهران: مروارید.

– کالینز، کالی‌جف (۱۳۸۵)، **هایدگر**، تهران: شیرازه.

– کوک، دیوید (۱۳۸۶)، **تاریخ جامع سینمای جهان**، ج۲، ترجمه هوشنگ آزادی‌ور، تهران: چشمه.

– کوکلمانس، یوزف (۱۳۸۲)، **هیدگر و هنر**، ترجمه محمدجواد صافیان، تهران: پرسش.

– لچت، جان (۱۳۸۳)، **پنجاه متفکر بزرگ معاصر از ساخت‌گرایی تا پسامدرنیته**، ترجمه محسن حکیمی، تهران: خجسته.

– مجتهدی، کریم (۱۳۸۱)، **هنر از دیدگاه هگل (مجموعه مقالات معنویت در هنر)**، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

– مک کی، رابرت (۱۳۸۲)، **داستان، ساختار، سبک و اصول فیلم‌نامه‌نویسی**، ترجمه محمد گذرآبادی، تهران: هرمس.

– والری، پل (۷۷)، شعر و تفکر انتزاعی، ترجمه هاله لاجوردی، **فصلنامه ارغنون**، ۱۴: ۳۰-۲۰.