اضطراب در سینمای روشنفکری ایران

احمد سید پایداری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

احمد سید پایداری

یکی از شاخصه‌های هنر در عصر حاضر اضطراب می باشد. در نگاهی به آثار هنری خصوصاً در غرب می توان، کم و بیش اضطراب را هستهٔ مرکزی درگیری ذهن هنرمند با خود و جهان یافت. به تعبیری دیگر حرکت برای اندیشیدن چه دربارهٔ خود و چه دربارهٔ جهان و چه ارتباط این دو، یا از اضطراب شروع شده و یا به اضطراب ختم می گردد. دراین نوشته بیشتر سعی خواهیم کرد بحث «اضطراب» را فقط در محدودهٔ سینمای روشنفکری ایران از آغاز تا سال ۱۳۵۷ دنبال کنیم.

در حوزه‌های روان شناسی و روانکاوی عصر حاضر یکی از مهمترین بحثها را می توان دربارهٔ مفهوم اضطراب دانست، که باز گفت آنها در اینجا مطلب را به درازا خواهد کشاند. امّا آنچه از بررسی مکتبهای گوناگون روان شناسی حاصل می شود، این است که «اضطراب» درهمهٔ آنها بیماریی است که به شدت در تفکر بیمار نسبت به خود و جهان تأثیر منفی می گذارد و در ایده‌آل ترین شکل، هدف روشهای گوناگون درمانی، رفع اضطراب بیمار مضطرب می باشد.

درحوزهٔ روان شناسی انسانهای غیرمتعارف و روانی را به دو دستهٔ مهم تقسیم می کنند: یکی افرادی که اختلالات عصبی [nourotic] و روان نژندی دارند و دیگری افرادی که حالات شدید روانی دارند و آنها را افراد روان پریش [Psycthatic] می گویند.

هستهٔ مرکزی حالات روان نژندی یا نوروتیك اضطراب است[1].

پس آنچه دراینجا ما اضطراب [anxiety] می گوییم، یك احساس بیمارگونه است، که در صورت تحقق آن می توان عارضه‌هایش را در شخص بیمار بازیافت.

حال با توجه به «احساس اضطراب» باید دید اهمیت عمل «احساس کردن» برای ما در چیست؟

«احساس، صرفاً نشان دهندهٔ این است که آدمی موجودی است که احساسات و جهان خویش را به نحو بی واسطه عیان می سازد. صرف توصیف یك احساس عبارت است از توصیف اینکه وجود آدمی نسبت به یك انحیاز واجد چه نحو تلقی است. مدلول عمل احساس عبارت است از نحوهٔ عیان ساختن بی واسطهٔ امور و به عبارت دیگر احساس، عملی است که به صرافت طبع (Spontaneity) حاصل می شود. (یعنی نوعی بازشدگی دفعی است) و متضمن کلیت وجدانی روابط آدمی و رشد و گسترش آنهاست.»[۲]

این بازگفت نسبتاً طولانی برای متذکر شدن اهمیت عمل «احساس کردن» بود. پس آنچه در احساس کردن حائز اهمیت است، عیان شدن بی واسطهٔ عالمی است که فرد بدان التفات داشته است.

از سویی اگر برای هنر هم این نسبت بی واسطه یافتن با عالم را لحاظ کنیم، می توان از اثر هنری که خود نیز مدلول عمل احساس کردن است، احساس و عالمی را که هنرمند بدان التفات داشته شناخت. تا اینجا سعی کردیم، مفهوم اضطراب و فرایند عمل احساس را تا اندازه‌ای روشن سازیم.

امّا آنچه اساساً این نوشته را شکل می دهد تمایز احساس اضطراب از «ترس آگاهی» می باشد.

حال قبل از ورود به تمایزات این دو باید دید آنچه ما از ترس آگاهی مراد می کنیم چیست؟[۳]

ترس آگاهی (Angoisse)[۴] حالی از احوال است که در آن شخص علیه عدم وجود خویش قیام می کند و کلاً با اضطراب (Anexiety) که متعلق بحث روان شناسی است، جداست. اگر اضطراب باعث پریشانی و یکسر مربوط به خودِ منتشر فرد می باشد، ترس آگاهی حالی است، مقدمهٔ اُنس و آشنایی و قُرب حضوری شخص نسبت به حقیقت وجود آدمی.

کی یرکه گورد می گوید: «ترس آگاهی، اضطراب درمقابل مرگ نیست بلکه ناشی از این حقیقت است که هر یك از ما در باطن خویش از دو سو در کشمکشیم، بدین معنی که ترس آگاهی عبارت از میل رسیدن به حقیقتی است که آدمی در برابر آن احساس ترس و حیرت می کند و مانند قدرتی که از وجود او بیگانه باشد بروی چنگ می اندازد، درحالی که وی نمی تواند خود را از آن برهاند.»[۵]

وقتی «ترس آگاهی» را برای وجود آدمی لحاظ می کنیم، ملاحظهٔ وجود آدمی از آن جهت است که در تقرر ظهوری است. یعنی ملاحظهٔ وجود آدمی از آن حیث که با لذات در خارج ظهور و بروز پیدا می کند.

«ترس آگاهی» حضور و افتادگی آدمی است در کشاکشی که روح ذوالقرنین آدمی بر آن سرشته شده‌است. این مفهوم را «نسفی» به

صورتی کامل به کار برده که در واقع ما دراینجا این مفهوم را از او وام گرفته‌ایم.

«روح انسان ذوالقرنین است، یك شاخ وی نزول است و شاخ دیگر عروج»[۶]

ترس آگاهی با پرسش از عدم و مرگ می آغازد و مقدمه‌ای می گردد برای اینکه آدمی در ظل حقیقت سکنی گزیند. از نظر کی یرکه گورد: «ترس آگاهی مُهریست که از سابق ازل براوج ذات آدمی زده شده است و حیوانات فاقد آن هستند.» به همین دلیل ترس آگاهی از لوازم ذات آدمیت آدمی است و امری عارض بر نفس همچون ترس و اضطراب نمی باشد.

با تعاریفی که از ترس آگاهی و اضطراب به دست آوردیم، یافتن تمایزات این دو چندان مشکل نیست و به خوبی می توان مرجع هر کدام از آنها را یافت. اگر اضطراب [ترس درونی شده] از یك مورد مشخص می باشد که با رفع مورد برطرف می گردد؛ ترس آگاهی امری مجرد از زمان و مکان می باشد که با ظهور آن، اسقاط اضافات صورت می پذیرد. در صورت عارض شدن اضطراب بر نفس، شخص، جهان را متعلق نظر کرده و سعی در ساختن صورت ذهنی (Subjective) از آن می کند و چون عموماً این صورت ذهنی از جهان با آنچه هست قابل انطباق نیست، در شخص ایجاد تناقض کرده و به صورتی آهسته هرگونه کارکردی خود خواسته از شخص سلب می گردد.

درحال ترس آگاهی، فرد در پرسش از حقیقت وجود آدمی و نسبت برقرار کردن با آن می باشد و در صورت نظربازی با جهان نیز آن

پرتاب شدن در جهان
بی صورت، غریبگی،
بی ربطگی و پریشانی
نسبت به هر چیز، تصوری
است که از انسان در این سیما
به شدت ظهور دارد و می تواند
عارضه‌های اضطراب مورد
بحث تلقی شود.

را همچون تجلیات و ظهورات همان وجود گرفته؛ یا به تعبیری دیگر جهان همچون آینه‌ای سحرانگیز مدنظر او قرار می گیرد. به همین جهت صاحب نظری او نیز همه در پرتو امر قدسی صورت می پذیرد.[۷]

پیگیری و بحث دربارهٔ تفاوتهای این دو امر بدین صورت و جدا از مصداقهای عینی آن باعث جدا شدن بحث از متعلق آن یعنی سینمای ایران خواهد شد. امّا ذکر یك نکته در اینجا برای پایان بردن این قسمت از بحث ضروری است. حالی همچون ترس آگاهی که ما در اینجا به آن اشاره کردیم در احوال و اقوال هنرمندان و عرفای ما در گذشته به اشکال گوناگون و فراوان دیده می شود.

احوالی که در آن هنرمند با تفکر حضوری و قلبی سعی در نسبت برقرار کردن با اسم متجلی و حقیقت دوران خود داشته است، و شرح فراق و یار و دیدار و محبت در همهٔ آن آثار در نسبت برقرار کردن با حقیقت وجود آدمی شکل می گرفته است؛ و هرگونه گشایش و فتوحی نسبت به حقیقت از این طریق برای هنرمند حاصل می شده است.

درحالی که تفکر با قلب را درعصر حاضر با مفاهیمی مانند ملودرام تعبیر می کنند که با ملاحظات فوق یکسر اشتباه می نماید.

بعد از ذکر این نکتهٔ مهم، سعی خواهیم داشت، عارضه‌های عینی اضطراب را در سینمای روشنفکری ایران نشان دهیم.

دو فیلم شب قوزی ساختهٔ فرخ غفاری (۱۳۴۳) و خشت و آینه ساختهٔ ابراهیم گلستان(۱۳۴۴) به دلائل کیفیت سینمایی و تأثیراتی که برروی فیلمهای بعدی خود گذاشته‌اند نقطهٔ شروع خوبی برای این بررسی می باشند. ضمن اینکه قبل از این، فیلم قابل تأملی از این جهت به چشم نمی آید.

جامعه‌ای که در شب قوزی غفاری تصویر شده، تقریباً بستر رویدادهای همهٔ فیلمهایی است که بعد از آن ساخته شدند. جامعه‌ای پرتنش، سیاه و به شدت تهدید کننده. غفاری با تمسك به یك حادثه [مرگ اتفاقی قوزی] و پیگیری آن سعی در باز نشان دادن جامعه‌ای دارد، که بعدها جولانگاه و دنیای آدمهای فیلمهایی مانند قیصر، خداحافظ رفیق و دایره

مینا را تشکیل می دهد.

امّا خشت و آینه قابل تأملترین فیلم سینمای ایران در قبل از انقلاب می باشد. این اهمیت هم به دلیل آشنایی فیلمساز به زبان سینماست که شاید به جرئت بتوان گفت از این جهت در آن سالها همتای دیگری ندارد و هم به دلیل تأثیراتی که گلستان برروی فیلمسازان و نویسندگان بعد ازخود گذاشته است. بارزترین این تأثیرات را می توان در بیضایی و مهرجویی [بیشتر بوسیلهٔ ساعدی این تأثیر منتقل شده] و تقوایی در آرامش در حضور دیگران (۱۳۵۲) شاهد بود.

از سویی آشنایی گلستان با ادبیات و قصه‌نویسی همان سالها که بحق اولین نحله‌های چنین اضطرابی را باید در آن جُست و اهمیت گلستان در تاریخ قصه‌نویسی، فیلم او را به الگویی خوب برای بررسی تبدیل می کند.

رانندهٔ تاکسی (زکریای هاشمی) صاحب فرزند ناخواسته‌ای می شود، که زنی آن را در تاکسی او گذاشته و فرار می کند. بعد از ناامید شدن از اینکه مادر بچه را پیدا کند، با بچه به

کافه‌ای رفته و از آنجا با رفیقهٔ خود [تاجی احمدی] و بچه به خانه می روند. تشویشی که مرد از جامعه دارد، مهر مادرانه و سرکوب شدهٔ زن، شیون بچهٔ سرراهی، خانواده‌ای را تشکیل می دهد، که در سینمای آن سالها یافتنش به اشکال گوناگون مشکل نیست. [فیلمنامهٔ عیار تنها از بیضایی (۱۳۴۹)، آرامش در حضور دیگران از تقوایی (۱۳۵۲)، یك اتفاق ساده از سهراب شهیدثالث (۱۳۵۲)، گوزنها از کیمیایی (۱۳۵۴)]

خانواده‌های بی نسبت از جهت عاطفی، اجباری مانند اینکه دست سرنوشتی به زور آنها را کنار هم چیده و اوضاعی به شدت تیره از خصوصیات عمدهٔ این خانواده‌ها می باشند.

در آخر، بچه به یك مرکز نگهداری کودکان بی سرپرست سپرده می شود و مادر و پدر اجباری خود را نیز از دست داده و به صورتی تمثیلی پرتاب شده در جهان رها می شود. این بی هویتی و بی ریشگی بعداً خمیر مایهٔ اصلی شخصیتهای آثار بیضایی را شکل می دهد. کودك فیلم سفر (۱۳۵۱) نشانی از همان بچهٔ بی هویت فیلم خشت و آینه را در خود دارد که حالا به دنبال مادر و پدر [هویت] خود

می گردد. ضمن اینکه رد چنین تلاشی را درهمهٔ آثار بیضایی به صورت یافتن اصل و نسب تاریخی و به شکل تمثیلی یافتن نیاکان و پدر و مادر، می توان دید.

مرد در فیلم خشت و آینه در اتاق خانه‌اش فریاد می کند، «بیرون، پشت همهٔ درها یک قلب سیاه است.» این سیاه بینی تقریباً در همهٔ این فیلمها تکرار شده و تمامی شئونات زندگی آنها را نیز دربرگرفته است. به همین دلیل کمتر شخصیت پذیرفتنی در این سینما همچون یک فَرد سالم وجود دارد.

در بررسی حرکتهای فردی و اگر بشود گفت، «قهرمانانهٔ» شخصیتهای این آثار نیز می توان عارضه‌های عینی اضطراب را تشخیص داد. چهرهٔ قهرمان دراین فیلمها چنان درهم شکسته و پوسیده می نماید، که قبل از هر عملی می توان شکست آنها را حدس زد و شاید کنش آنها قبل از اینکه بخواهد یک بار دیگر تغییری دراوضاع اجتماعی، فردی، این شخصیتها به وجود بیاورد، تأکیدی از سوی فیلمساز برشکست هرگونه حرکتی در این جهان می باشد. تلاش آقای حکمتی در رگبار بیضایی (۱۳۵۱) و شکست آن؛ قهرمانهای بی هویت و درهم شکستهٔ کیمیایی در قیصر (۱۳۴۷)، بلوچ (۱۳۵۱)، گوزنها (۱۳۵۴)؛ سرگردان و طفیلی بودن قهرمانهای نادری در خداحافظ رفیق (۱۳۵۰) و تنگنا (۱۳۵۲) از این گونه‌اند.

ترس وسواس آمیز از «زادن» و عقیم بودن خود خواسته از لوازمات ذاتی اضطراب می باشد. واهمه و پریشانی باعث می شود که شخص نخواهد، دیگری را هم به این

مسافر

سرنوشت محتوم دچار کند. ترس زن از زادن در فیلم کلاغ ساختهٔ بیضایی (۱۳۵۶)، عدم ارتباط در فیلم مغولها ساختهٔ پرویز کیمیاوی (۱۳۵۲)، عقیم بودن هر چند به شکل نشانه‌ای سیاسی در پستچی ساختهٔ داریوش مهرجویی (۱۳۵۱)، و عقیم بودن به نشانهٔ اضمحلال در شازده احتجاب ساختهٔ بهمن فرمان آرا (۱۳۵۳)، از این گونه تلقی دربارهٔ زایش می باشند.

در این آثار، جهان یا به صورتی بی جان و بی هویت متعلق نظر «شکل دهندهٔ» بی انگیزهٔ خود قرار گرفته است. [جهان و طبیعت در آثار شهید ثالث] یا به صورت هیولایی بی شکل تصور می شود که سعی در مسخ و از بین بردن هویت فرد دارد. [آثار گلستان، بیضایی، تقوایی].

پرتاب شدن در جهان بی صورت، غریبگی، بی ریشگی، قلق و پریشانی نسبت به هر چیز تصوری است که از انسان در این سینما به شدت ظهور دارد و می تواند عارضه‌های اضطراب مورد بحث تلقی شود. از سویی تعمیم «اضطراب» به تمامی جنبه‌های

این آثار بیراه نیست، چون اضطراب مانند یك بیماری، درونی شده؛ درتمامی شئونات زندگی آدمی تأثیر گذاشته و به همین دلیل هر احساس و اندیشه‌ای به صورت عارضه‌های این بیماری خود را به ظهور می رساند.

در آخر آنچه یك بار دیگر اشاره به آن لازم است، تمایزات بین این گونه انفعالات نفسانی و احوالی همچون ترس آگاهی است. با مثالهایی که از سینمای ایران ذکرکردیم، به خوبی روشن می شود که هر کدام از این احساسات چه عالمی را در اثر هنری به ظهور می رساند و رجوع کدام یك به حقیقت وجود آدمی می باشد.

آنچه از بررسی مکتبهای گوناگون روان شناسی حاصل می شود، این است که «اضطراب» در همهٔ آنها بیماریی است که به شدت در تفکر بیمار نسبت به خود و جهان تأثیر منفی می گذارد و در ایده‌آل ترین شکل، هدفِ روشهای گوناگون درمانی، رفع اضطراب بیمار مضطرب است.

«پانوشتها»

۱ـ نظریه‌های مشاوره و روان درمانی. تألیف دکتر عبدالله شفیع آبادی، دکتر غلامرضا ناصری. نشر دانشگاهی. چاپ دوّم، ۱۳۶۸.
در این کتاب نظریات مکتبهای گوناگون روان شناسی دربارهٔ مفهوم «اضطراب» موجود است.

۲ـ پدیدارشناسی و روان درمانی ـ تئودورمیلون ـ ترجمهٔ کرامت الله موللی ـ صفحهٔ ۴۷.

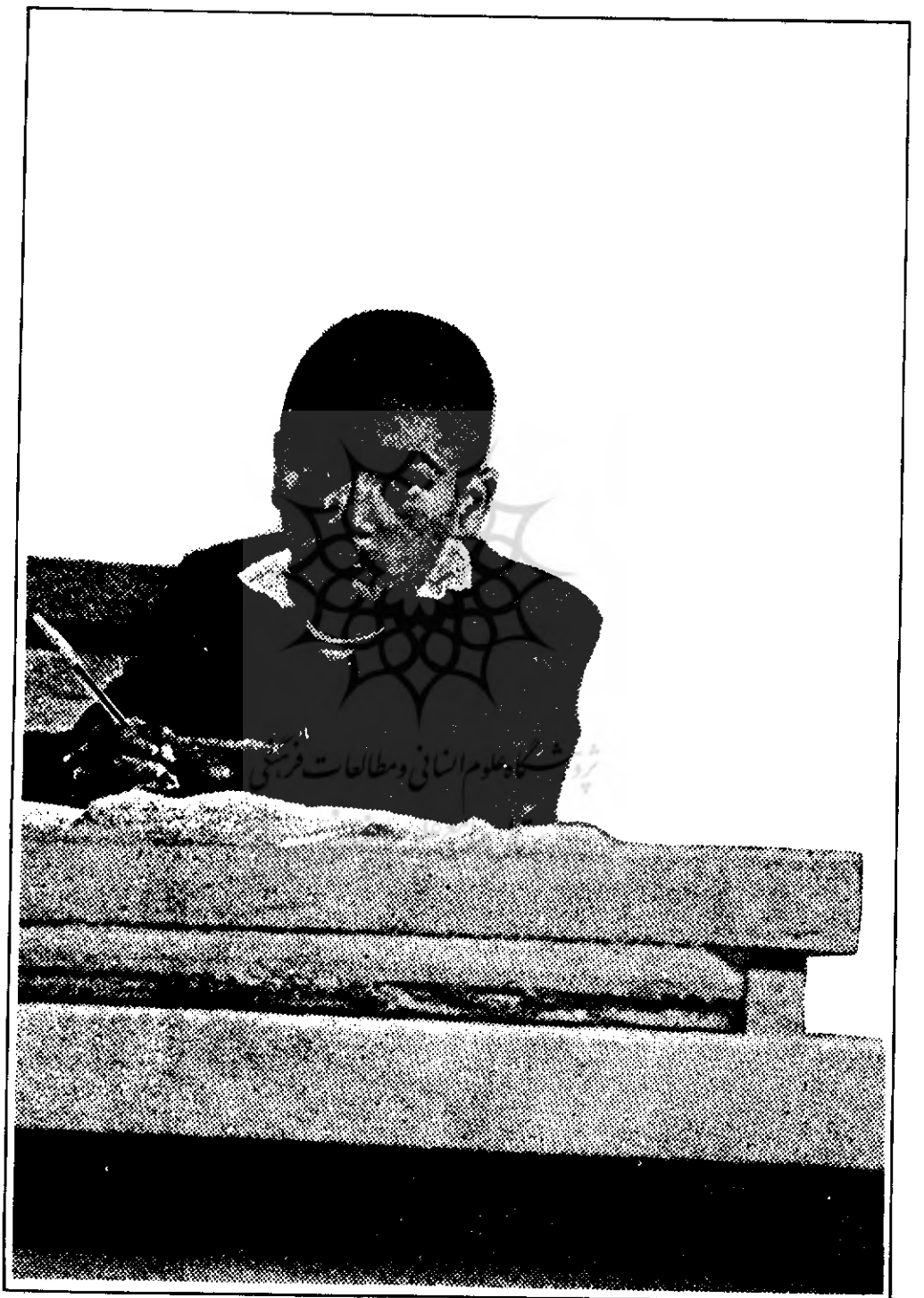
۳ـ آنچه در اینجا از آثار و نظریات کی یرکه گورد نقل شده است از دو منبع عمده می باشد:
یکی پایان نامهٔ خانم مهتاب مستعان به نام تجدید تصوف در تفکر کی یرکه گورد می باشد و دیگری کتاب اندیشهٔ هستی نوشتهٔ ژان وال، ترجمهٔ باقر پرهام.

4- l´angoisse / die Angst

۵ـ پدیدار شناسی و روان درمانی ـ صفحهٔ ۲۱ـ۲۰.

۶ـ کتاب الانسان الکامل ـ تصنیف عزیزالدین نسفی ـ به تصحیح و مقدمهٔ فرانسوی ماریژان موله، کتابخانهٔ طهوری، ۱۳۶۲، صفحه ۶۵.

۷ـ وجه خدا اگر شودت منظر نظر
زین پس شکی نماند که صاحب نظر شوی.
«حافظ»



یک اتاق ساده