نوستالژی دیگر آن چیز قدیم نیست

فانتزی قرون وسطی در ادبیات و فیلم

ای. جین برنز

ترجمه‌ی زهرا نوحی

محبوبیت فیلم‌هایی که در فضای آرتورشاه ساخته شده‌اند (*پرسوال* اثر رومر، *لانسلو دولاک* اثر برسون، *شمشیر مقدس** اثر بورمن و طنز بریتانیایی تخیلی‌تر *مانتی پیتون و جام مقدس*) انسان را به این فکر می‌اندازد که چه چیزی این احیای دوباره‌ی نوستالژیک اوایل قرون وسطی را به‌وجود آورده است. چرا در اواخر دهه‌ی هفتاد و اوایل دهه‌ی هشتاد فیلم‌سازان خواستند ساعت را تقریباً ۱۵۰۰ سال به عقب برگردانند و فضایی را بیافرینند که آن‌چنان زمان طولانی‌ای از آن گذشته بود و آن‌قدر مستندات پراکنده‌ای داشت که عملاً بیش‌تر از صفحات تاریخ، به قلمرو افسانه‌ای تخیلی لغزیده بود؟

در ۱۶۵۵، میلتن همین سؤال را با بیانی کمی متفاوت از خودش پرسید. او که می‌خواست حماسه‌ای راجع به آرتورشاه و مذاکرات بنویسد، در نهایت تصمیم گرفت که این موضوع را رها کند زیرا، همچنان‌که خود می‌گوید، آرتور واقعی گم شده بود. چون تمام آن‌چه از این شخصیت تاریخی باقی مانده بود، اسطوره‌ای بود با ارزش‌های «پادشاهی، مبارزه و رمانتیسم دروغی». گرچه ممکن است این تأکید فراوان بر صداقت تاریخی چیز مضحکی به‌نظر برسد به‌خصوص وقتی که از سوی نویسنده‌ای عنوان شده که بعدها موضوع حماسه‌اش را دو نفر از اسطوره‌ای‌ترین شخصیت‌ها در ادبیات غرب ـ آدم و حوا ـ برگزید. اما ارزیابی میلتن از ماده‌ی خام آرتور اصولاً صحیح است. درواقع اطلاعات تاریخی بسیار کمی درباره‌ی این شاه بریتانیایی افسانه‌ای وجود دارد.

به همین دلیل، فیلم‌سازانی که می‌کوشند پرده از آرتور قرن ششم بردارند و او را به مخاطبان سینمای مدرن بشناسانند، الزاماً باید از تاریخ به اسطوره رو کنند و روایات سینمایی خود را بر مدارک ادبی استوار کنند که در آن‌ها شاهکارهای آرتورشاه بدون واهمه اغراق‌شده و بیش از حد تحسین‌شده است. این فیلم‌ها، به جای گوش سپردن به زمان‌های گذشته و یا نشان دادن زندگی آن‌گونه که در بریتانیای قرون وسطی وجود داشته، به قرن ششم از ورای یک صافی ادبی خیال‌پردازی‌شده می‌نگرند که درواقع با هر دوره‌ی تاریخی موفق، از نو بازآفرینی شده است. بنابراین، فیلم‌های معاصر درباره‌ی آرتورشاه برای بازگرداندن ما به گذشته‌ی بسیار دور طراحی نشده‌اند. بلکه، می‌کوشند از خلال آفرینش گذشته‌ای که هرگز وجود نداشته نوعی نوستالژی برای یک تمدن دور را نشان دهند. دنیایی اعجاب‌انگیز و بسیار خیالی از بانوهای آراسته و شوالیه‌های دلیر.

منبع ادبی اصلی که حاوی اطلاعاتی درباره‌ی آرتورشاه است، یک وقایع‌نامه‌ی لاتین شبه‌تاریخی است که به‌وسیله‌ی جفری اهل مونمات در ۳۶ ـ ۱۱۳۵ نوشته شده. این متن در ۱۱۵۵ به زبان بومی ترجمه شد و موجی از داستان‌هایی را که به آرتورشاه و شوالیه‌های میزگرد می‌پرداختند به‌وجود آورد. این داستان‌ها که مجموعاً با عنوان «مسأله‌ی بریتانیا» شناخته شده‌اند، عموماً در جزایر بریتانیایی (به‌خصوص در والس و کورنوال) می‌گذرند، اما این داستان‌ها در فرانسه‌ی قدیم نوشته شده‌اند و تا زمانی که مالوری *مرگ آرتورش* را در اواخر قرن پانزدهم نوشت، به نسخه‌ی انگلیسی درنیامدند. متن مالوری منبع معیار اطلاعات درباره‌ی آرتور در زمان میلتن بود و امروز هم هنوز برای کسانی‌که راجع به انگلستان صحبت می‌کنند، چنین منبعی به‌شمار می‌رود. اما *مرگ آرتور* مالوری، مانند اسلاف فرانسوی‌اش، در نهایت براساس Historia Regum Britanniae جفری اهل مونمات بناشده بود.

این متن به‌طور گسترده‌ای در دوران قرون وسطی از سوی وقایع‌نگاران استفاده می‌شد تا آن‌که در قرن شانزدهم مشخص شد تقلبی است و یا دست‌کم یک گزارش غیرتاریخی محسوب می‌شود که با مهارت سرهم شده. از آن‌جا که هدف جفری این بوده که فاتحان نورمانی انگلستان را با ترسیم عظمت نژادی که آن‌ها بر آن غلبه کرده‌اند خرسند کند، آرتوری که او نشان می‌دهد به‌غایت باشکوه است. آرتور، به‌عنوان یک قهرمان دلیر جنگی، بریتون‌ها را در مقابل ساکسون‌ها، پیکت‌ها و اسکات‌ها محق و موجه می‌سازد و ایرلند، کاتلند و گائول را فتح می‌کند. او به‌عنوان قهرمانی مسیحی تا آیسلند سفر می‌کند و در این مسیر قبایل کافر وحشی بسیاری را مهار می‌کند. بااین وجود، تمام این دلاوری‌ها محصول تخیل جفری است. براساس واقعیات تاریخی بسیار اندک ـ درباره‌ی این‌که شاه آرتوری وجود داشته که در دهه‌ی آخر قرن پنجم پیروزی نظامی‌ای در وسکس کسب کرده ـ جفری برای خوش‌آمد مخاطبان قرن دوازدهمی خود، دنیای کاملی از

* Excalibur، شمشیر شاه‌آرتور که به روایتی از دل سنگ بیرون کشیده و به روایتی دیگر ویویان، بانوی دریاچه، آن را به آرتور داده ـ م.

شوالیه‌های جسور و پیروزی‌های نظامی مبالغه‌آمیز آفریده است.

همین حرف را می‌توان درباره‌ی رمانتیک‌های انگلیسی گفت؛ گروه دیگری که در قرن هفده بعد از دوری جستن میلتن از شاه افسانه‌ای و ساختگی، گذشته‌ی آرتوری را از طریق شاخه‌ی خاصی از گرایش نو به قرون وسطی زنده کردند. آرتور پس از حضور اجتناب‌ناپذیرش در Bridal of Triermain اثر سر والتر اسکات در اوایل قرن، موضوع تمرکز یک سری از اشعار تنیسون در دهه‌ی ۱۸۳۰ و ۱۸۴۰ شد. تنیسون که با داستان‌های مالوری درباره‌ی شوالیه‌ها و بانوان بزرگ شده بود، «آرتور» جفری و مالوری را با قالب ویکتوریایی متمایزی بازنویسی کرد. تنیسون با شعری به نام «بانوی شالوت» (۱۸۳۲) و جانشین آن به نام «سِر گالاهاد» (۱۸۴۲) گرایش آرتوری‌ای را به راه انداخت که از طریق اصحاب پیکی رافائلی ادامه یافت. با استفاده‌ی کم‌وبیش سرسری از لغاتی که قرون وسطایی به نظر می‌رسیدند، نویسندگان، از والتر اسکات گرفته تا ویلیام موریس، شخصیت‌ها و داستان‌هایی آفریدند که کاملاً ویکتوریایی هستند: داستان‌های غم‌انگیز عشق و مرگ، درام‌های روانی درباره‌ی زنانی که به‌خاطر عشق و شهوت ویران می‌شوند یا زناکارانی که در خلال عشق گناه‌آلودشان عذاب می‌کشند. نگاه تنیسون به آرتور، آن‌چنان‌که در «دوران صلح و صفای‌شاه» توصیف شده، تصویری کاملاً ویکتوریایی است، «مردی که خود را صرف آبرو، وظیفه و از خودگذشتگی می‌کند... در یک کلام، خدا پس از آدم مردی به کاملی آتور نیافریده است».

روشن است که وابستگی قرن نوزدهم به قرون وسطی بر مبنای واقعیات تاریخ اجتماعی بنا نشده است. این وابستگی بیش از هر چیز مبتنی بر جهانی تخیلی از دلاوری و شکوه است که نشان آرزوی واقع گریز را بر خود دارد. هر دو گروه رمانتیک‌ها و اصحاب پیش‌رافائلی* آثارشان را در نتیجه‌ی انقلاب صنعتی به‌نگارش درمی‌آوردند که شرایط کاری اسف‌باری را در معادن، کارگاه‌ها و کارخانه‌ها به‌وجود آورده بود و در عین حال زاغه‌ها، کمبود بهداشت و بیماری‌های واگیردار را به شهرهای انگلستان آورده بود. در واکنش به ماده‌گرایی قرن هجدهم و نتایج ویرانگر آن، شاعران و نقاشان قرن نوزدهم در آن‌چه به‌عنوان «روح شگفتی» شناخته شده بود، زیاده‌روی کردند. آن‌ها دنیایی کامل و اصیل را مجسم کردند، یک آرمان گمشده که جای آن را، هرچند به اشتباه، در قرون وسطی تعیین می‌کردند. به‌طور خلاصه، آن‌ها گذشته‌ی قهرمانانه‌ای برای زمان‌شان سرهم کردند. همچنان‌که جفری اهل مونمات دنیای باشکوه آرتور شاه را برای هم‌عصرانش آفریده بود.

در فرانسه، همین موضوع ابتدا برای تاریخ‌نگاران ادبی پیش آمد که می‌کوشیدند سنتی ملی را بازسازی کنند که تمکین از شاهکارهای قدیمی جایش راگرفته بود. از میان کسانی که شروع به برانگیختن توجه عمومی به دوران قرون وسطی کردند، اتان پاسکویه و کلودفوشه در قرن شانزدهم، شاپلن و دولسن دولاکمبیر در قرن هفده، و لاکورن دوسن‌پالا در قرن هجده صاحب نام بودند. با این‌وجود، قرون وسطایی که این افراد بازسازی کرده بودند، مبتنی بر شناخت متون قرون وسطی نبود؛ برای مثال تنها رمانس‌های در دسترس آن‌ها، ترجمه‌هایی بود از نسخ خطی قدیمی یا نسخه‌های ایتالیایی و اسپانیایی بسیار تغییریافته. این پیشگامان نخستین مطالعات قرون وسطی، برای دفاع از رمانس به‌عنوان یک ژانر ادبی افتخارآمیز، قهرمانانه و اصیل، قرون وسطایی ساختند که بسیار باشکوه‌تر از آن چیزی بود که روزی وجود داشته. تلاش‌های آنان بر پایه‌ی این آرزوی نوستالژیک استوار شده که گذشته‌ای را که کاملاً از آن‌ها دور افتاده بازیابند.

رمانتیک‌های فرانسوی با ستایش آن‌چه در قرون وسطی خصلت‌های ضدنژادگرایی می‌پنداشتند، همین برنامه را در سال‌های بعد ادامه دادند. [خصلت‌هایی مانند] احساسات‌گرایی، شور، تعهد، اعتقاد قلبی به یک آرمان. قرون وسطی، به‌عنوان نقطه‌ی مقابل نظم و کنترل، اسلحه‌ی مفیدی برای مبارزه در برابر تأثیرات نئوکلاسیک‌ها در ادبیات به‌حساب می‌آید. از نظر سیاسی، دوران قرون وسطی الگوی مفیدی برای پادشاهی قرن نوزدهم ارائه می‌دهد: مردم قرون وسطی می‌توانند به‌عنوان معتقدان پایدار به خدا و شاه جذب شوند. بنابراین احیاء قرون وسطی که نویسندگان رنسانس فرانسه از آن حمایت کرده بودند، به آرامی بدل به گرایش کامل نوستالژیک رمانتیک‌ها به قرون وسطی شد.

به هر ترتیب، قرن نوزده در نگاه به گذشته برای آینده و در

---

* نحله‌ای از هنرمندان انگلیسی که به رهبری دانته گابریل روستی، و. هولمن هانت و جی. ای. میلس در ۱۸۴۸ تشکیل شد و وفاداری به طبیعت را که مشخصه‌ی آثار پیش از رافائل می‌دانستند سرلوحه‌ی کارشان قرار داده بودند ـ م.

نسبت دادن هویتی دلخواه به تمدنی دور، تنها نبود. ادبیات قرون وسطی به نوبه‌ی خود مملو از نوستالژی به «ایام خوب قدیم» است. دوران عظیم شعر حماسی، که در اواخر قرن یازده با «آواز رولاند» آغاز شده بود، نه قهرمانان معاصر، بلکه شخصیت‌های افسانه‌ای تاریخ فرانسه را تحسین می‌کند: شارلمانی و کنت فرانسوی ویلیام اورانژ. هنگامی که رمانس در میانه‌ی قرن بیستم آغاز شد، برای حرکت حساب‌شده‌اش، آرتورشاه قرن ششم و مارش‌های قدیمی کورنوال و والس را برگزید.

ژانر رمانس، همچون آثار رمانتیک‌های انگلیسی و Pre-Raphaelites، می‌تواند به‌عنوان پیشروی یک اسطوره‌ی تکامل و زندگی اجتماعی منسجم در نظر گرفته شود. و این اسطوره، مانند دوران ابتدایی قرون وسطی، معمولاً به دو دوره‌ی فئودالی تقسیم می‌شود؛ اولی پیش از ۱۱۵۰، با خصلت اقتصاد مبتنی بر کشاورزی که نظام معامله‌ی پایاپای یا پرداخت معادل به همراه دارد و یک نظام دست‌نشاندگی را می‌پروراند که مبتنی است بر پیوند نزدیک بین اشخاص. اما دوران دوم فئودالی، با افزایش شهرها همراه است و یک اقتصاد مبتنی بر پول که نه تحت‌الشعاع تولیدکننده، بلکه تحت نفوذ مشتری، صنعتگر و تاجر بود ایجاد می‌کند. این تغییرات بنیادی در راه‌های تولید و روش‌های بازرگانی، به همراه قوانین دست‌وپاگیر ارث حق پسر ارشد که زمین را تنها به بزرگ‌ترین پسر یک خانواده‌ی اشرافی واگذار می‌کرد، گروهی از شوالیه‌های سرگردان را به‌وجود آورد؛ اشرافزاده‌گانی که با نقش اجتماعی پیش‌بینی‌شده‌ی خود بیگانه شده بودند. روایات ادبی آرتورشاه که همگی همزمان دوره‌ی دوم فئودالی هستند، تنها به‌طور غیرمستقیم از این تغییر پرتشویش در بافت روابط انسانی سخن می‌گویند. آن‌چه آن‌ها به‌طور عمده نشان می‌دهند، تصویری از شوالیه‌ها و شاه‌ها قبل از تهاجم ویرانگر ماده‌گرایی قرون وسطایی است: منظره‌ی قلمرو آرتوری که در این‌جا نشان داده می‌شود، تصویری از دوران فئودالی اولیه‌ی خوش و خرم‌گذشته و حال است. بنابراین گفته می‌شود که رمانس صدای شوالیه‌های خاطی را تجسم می‌بخشد، گروه فئودال سلب‌مالکیت‌شده‌ای که به دوران امنیت و ثبات اجتماعی که در گذشته وجود داشته نظر دارند، زمانی که فرد بهتر با ساختار اجتماعی هماهنگ می‌شد. دشمن در این داستان‌ها آن‌گونه نیست که در آوازهای حماسی قدیمی‌تر است؛ نیروی مخالف یک دشمن خارجی مانند شاه اسپانیا یا یک حاکم کافر برتر نیست. دشمن به شکل بارون‌های خُرد و کم‌اهمیت هم نیست که برای اراده‌ی سلطنت فرانسه تلاش می‌کنند. نیروی ویرانگری که در روایت‌های رمانس قلمرو آرتور را تهدید می‌کند، رازآلود و مبهم است: رقبای غول‌پیکر احمق، هیولاهای افسانه‌های خیالی و اژدهایان. در این‌جا، چهره‌ای از دنیای شوالیه‌گری می‌بینیم که خود، دشمن اعضایش شده است. جامعه‌ی باوقاری که تخریب شده، فرهنگ شوالیه‌گری که شروع به از درون پوسیدن کرده است.

چنین تصویری از قلمرو آرتوری است که برای مثال در فیلمی مانند **لانسلو دولاک** برسون می‌یابیم. جایی که شاهد ویرانی آرام جهانی هستیم که نمی‌تواند مانع سقوط و اضمحلال خود شود. رابطه‌ی بین لانسلو و گوئینور که پیوند فئودالی شاه‌فرمانبردار بین آرتور و دلیرترین شوالیه‌اش لانسلو را شکسته، بذر بدبختی‌ای را کاشته است که قابل ترمیم نیست. فیلم در نقطه‌ای آغاز می‌شود که شوالیه‌های آرتور از کاوش بازگشته‌اند، لانسلو جام مقدس را یافته، به گناهش اعتراف نموده و سوگند خورده که رابطه‌اش را با گوئینور قطع کند و در نتیجه وفاداری خود را به شاه دوباره تثبیت کند. با این وجود، پاکدامنی تحمیلی او کوتاه‌مدت است. لانسلو محبوس در دادگاه آرتور در حضور ملکه‌ی وسوسه‌گر، برای انکار و رد عهدش با خدا و قدرت زمینی مطلق هیچ تردیدی نمی‌کند. اما هنگامی که از سرگرفته می‌شود، با خودش ویرانی به‌همراه می‌آورد. شوالیه‌های صلح‌دوست ابتدا در یک رقابت (جانشین قرون وسطایی برای جنگ و مبارزه) شرکت می‌کنند و سپس یک جنگ تمام‌عیار شکل می‌گیرد که نتیجه‌اش حمام خون بی‌معنا ولی اجتناب‌ناپذیری است که در آن، آرتورشاه و پسر نامشروعش، موردرد، مجبور به کُشتن یکدیگر می‌شوند.

نگاه نوستالژیک به گذشته‌ی آرتوری همچون نوای مارش عزا است؛ آهنگی غمبار برای دورانی که به پایانی ناباهنگام رسیده است. بدین ترتیب، این نوا طنین نسخه‌ی فرانسوی «مرگ آرتورشاه» را دارد که نسخه‌ی بعدی بر اساس آن بنا شده است. آن‌چه ما در این تصویر سینمایی می‌بینیم، تنها مرگ آرتور نیست بلکه مرگ اسطوره‌ی پادشاهی با قدرت مطلق است. پادشاهی که به‌وسیله‌ی اتحاد نیروهای زناکاری و جنگ خارج از کنترل به زانو درآمده است. با این وجود، این فیلم همچنین به یکی از

راه‌حل‌های اسطوره‌ای اصلی که در روایات ادبی برای درمان وضعیت یک پادشاهی شکست‌خورده عنوان شده، ارجاع می‌دهد: اسطوره‌ی جام مقدس که وحدت هستی‌شناختیِ ازدست‌رفته‌ی قلمرویی را که به‌وسیله‌ی جنگ و عشق غیرقانونی از هم پاره‌پاره شده، دوباره برقرار می‌کند.

پرسوال اثر رومر با تمرکز بر قهرمانی که برای یافتن جام، احیای دوباره‌ی شاه بیمار و رواج دوباره‌ی قدرت تولید در سرزمین پرهرج‌ومرج نامزد شده، این درونمایه را کامل‌تر می‌کند. اسطوره‌ی پادشاه قهرمان شکست‌ناپذیری که ما در روایت جفری می‌یابیم، در این‌جا با اسطوره‌ی قدرتمندتری جایگزین شده است: اسطوره‌ی ظرف مقدس که نوعی بردگی را به‌وجود می‌آورد که وفاداری نمی‌تواند فراهم کند. البته واضح است، هرچند به صورت کنایی، که این اسطوره‌ی دوم نمی‌تواند مؤثرتر از آن‌چه اولی بود باشد. اگر شوالیه‌های آرتور با چشم‌پوشی از شکوه و قهرمانی جنگ، کاوش دینی را از صمیم قلب می‌پذیرفتند دیگر نه شوالیه بلکه معتکف بودند. اجتماع شوالیه‌گری با همان نیرویی که برای نجات آن از ویرانی طراحی شده بود، محو می‌گردد. درواقع، پرسوال دچار همان مشکل همیشگی تعیین مکان جام مقدس است و در نسخه‌های فرانسوی داستان، هرگز در این مورد موفق نمی‌شود.

با این وجود، راه‌حل دیگری برای مشکل پادشاهی آرتوری ضعیف و در حال شکست وجود دارد. این راه‌حل که با جزئیات در *شمشیر مقدس* آخرین فیلم بورمن بیان شده، جادوی مرلین است. تأثیر مکمل در این مورد، نه از قدرت طبیعی مطلق یک اثر مسیحی، بلکه از نیروهای حسرت‌انگیز قدیمی‌تر سحر و جادو نشأت می‌گیرد. اما آرزوی نوستالژیک همیشگی برجا می‌ماند: بازگشت به یک دوران Pleniticde اسطوره‌ای، زمانی پیش از فروپاشی و هبوط. گفته می‌شود مرلین، که میزگرد را برای برقراری صلح میان شوالیه‌های آرتورشاه به‌وجود آورده، از زمانی است که دنیا کامل بوده، زمان همزیستی مسالمت‌آمیز پیش از آغاز جنگ و درگیری. این شمشیر مقدس جادویی متعلق به زمانی فرض شده که جهان کامل بوده است. هنگامی که آرتور جوان توانست شمشیر مقدس را به‌طور رازآلودی از دل سنگ بیرون بکشد، و با احیاء حکومت دانایی و رهبری موفق، دوران جدیدی از امید را آغاز می‌کند. این بهترین اسطوره‌ی پادشاه دلیر است، اما در این‌جا هم مشکلاتی پیش می‌آید. درست از هنگامی که لانسلو و ملکه به دام رابطه‌ای زناکارانه می‌افتند، سرزمین به‌صورت بایر درمی‌آید و آرتور به آرامی دچار یک منگی خواب‌آلوده می‌شود؛ و مرلین، طراح صلح و خوشبختی، به‌وسیله‌ی یک جادوگر سحرانگیز در یک غار سنگی زندانی می‌شود.

بنابراین اسطوره‌ی دوم معرفی می‌شود: به ما گفته می‌شود که سرزمین و زندگی آرتور به‌وسیله‌ی جام مقدس نجات خواهد یافت. دراین مورد، یک عمل نوزایی دوم نیز اتفاق می‌افتد. هنگامی که پرسوال موفق می‌شود ظرف مقدس را بیابد، ارکیده‌ها با گل‌های پرنقش‌ونگار اغراق‌شده، شکوفا می‌شوند، آرتور نشانه‌های حیات را باز می‌یابد و همه چیز خوش است تا هنگامی که جنگ رخ می‌دهد. این نبرد، مانند نبرد *لانسلوی* برسون درگیری معمولی نیست بلکه جنگی است برای خاتمه بخشیدن به تمام جنگ‌ها. یک نابودی بنیادین که در آن پدر پسر را می‌کشد و فرزندان به‌وسیله‌ی پدران شکست می‌خورند. با این‌وجود، دو فیلم به‌وضوح در استفاده‌ی نهایی‌شان از مصالح اسطوره‌ای متفاوت هستند. درحالی‌که صدای اندوهگین *لانسلو* بر قطعیت مرگ آرتور و پایان هر دو جهان فئودالی و اسطوره‌ای تأکید می‌کند، صحنه‌ی پایانی *شمشیر مقدس* امید بیش‌تری برای زندگی به‌شکل اسطوره‌ای دیگر به‌وجود می‌آورد.

در پایان *شمشیر مقدس* می‌بینیم که آرتور روی قایق افسانه‌ای مسحورکننده به جزیره‌ی افسانه‌ای آوالون فرستاده می‌شود. این راه‌حل مناسبی برای مرگِ بهنگام آرتور و نوستالژیک‌ترین برخورد با آن است. چراکه در این نسخه، او واقعاً نمی‌میرد. آرتور تا زمانی که دوباره به سلطنت در بریتانیا بازگردد، به زندگی‌اش در کنار سه زن جادوگر که قدرت‌هایشان شبیه قدرت‌های مرلین است ادامه خواهد داد. بنابراین در ما این امید و امکان وجود دارد که پادشاه کامل از آن نوعی که جفری خلق کرده و رمانتیک‌های انگلیسی پیش‌رافائلی ستایش کرده‌اند، می‌تواند هنوز حکومت کند. در این‌جا، گذشته‌ی پرشکوه به آینده‌ای فرضی منتقل می‌شود، همچنان‌که تاریخ افسانه‌ای که به‌شدت داستان‌پردازانه است در فرای زمان می‌رود تا تبدیل به یک پیشگویی شود. بدین‌طریق، شاه سلحشور، پرشکوه باقی می‌ماند. اما مانند مرلین، در گذشته و حال، هر دو، زندگی می‌کند؛ شاهی که هرچند مرده و رفته ولی همواره زنده خواهد ماند.

بدین‌ترتیب، ما یک دور کامل دایره را گشته‌ایم. جای اسطوره‌ی پادشاه دلیر و باشکوه را اسطوره‌ی جام مقدس گرفته است که آن هم به‌وسیله‌ی نسخه‌ای دیگر از مضمون پادشاه قدرتمند، مغلوب می‌شود. در این‌جا تأکید تنها بر افول قرون وسطی نیست. آن‌چه ما در **لانسلوی** برسون می‌بینیم، نگاه حسرت‌بار به تمدنی ویران شده نیست. بیش از آن، **شمشیر مقدس**، تجسم نوستالژی را به ما نشان می‌دهد: حسرت برای وفور و رفاه و صلح که گرچه دسترسی به آن در حرکت به‌عقب در زمان ناممکن است، ولی احتمال دارد در نسل‌های آینده محقق شود.

مشکل است بگوییم این رمانتیسیسم، به‌قول میلتن، «غلط» است، اما به‌طور قطع رمانتیسیسم است. اگر رمانتیسیسم را به معنای اعتقادی به نظم و ترتیب بهتر اشیاء بدانیم که لزوماً کامل‌تر و منسجم‌تر از دنیای تکه‌تکه‌ای است که ما روی آن زندگی می‌کنیم، آن‌گاه باید اذعان کنیم که این نوع رمانتیسیسم محدود به شاعران قرن ۱۹ یا فیلم‌سازان قرن بیستم نمی‌شود. این بخش، قطعه‌ای از ادبیات قرون وسطی است که از نیمه‌ی قرن دوازدهم به بعد رواج می‌یابد و مشخصه‌اش حسرت برای زمان‌های گذشته است.

ممکن است کسی بخواهد چنین نتیجه‌گیری کند که برخلاف عنوان این مقاله، نوستالژی دقیقاً همان چیزی است که پیش‌تر بوده و اسطوره‌ی ناب شکوه و جلال آرتوری با پایداری قابل‌توجهی از قرن یازده تا قرن بیستم دوام آورده است. با این‌وجود، یک فیلم معاصر درباره‌ی آرتور وجود دارد که چنین حسرتی را برای دوران قرون وسطی ندارد: **مانتی پیتون و جام مقدس**. در حقیقت این فیلم تخریب طرح‌ریزی‌شده‌ی اسطوره‌ی آرتوری و نیز نوستالژی نسبت به آن است. در این‌جا همچنان که ما شاهد نکوهش خلاقانه و بخردانه‌ی کل نظام فئودالی هستیم، قدرت پادشاهی به جنگ‌های قرون وسطی، قراردادهای ادبی که اعمال شوالیه‌ها را بزرگ جلوه می‌دهد، رمانتیسیسم تبدیل به کمدی می‌شود. در ابتدا آرتور شاه به شکل سنتی معرفی می‌شود، به‌عنوان شاهی که قدرت عظیمش ناشی از دلاوری‌های نظامی موفق‌اش است؛ «این منم، آرتور، پسر اوتر پندراگون، از قصر کاملوت، شاه تمام بریتون‌ها، مغلوب‌کننده‌ی ساکسون‌ها، فرمانروای تمام انگلستان». اما شاه دلاوری که این سخنان فصیح را می‌گوید، با پای پیاده از نواحی سرسبز روستایی همراه مستخدم مطمئنش پاتسی رد می‌شود. پاتسی مصمم دو نیمه‌ی خالی نارگیل را به هم می‌کوبد تا صدای سم‌های اسبی را که یورتمه می‌رود تولید کند. این شاه، که از اسلاف خاندان اشرافی اوتر پندراگون است، اسبی ندارد. در طول جنگ‌های موفقیت‌آمیز در مقابل ساکسون‌ها، مهاجمان به‌جای غنایم سنتی مانند زمین، اسلحه و اسب‌های قهرمان آرتور را در موقعیت قدرت قرار می‌دهند. این جنگل‌ها تنها نارگیل تولید کرده‌اند و پادشاهی که نمی‌تواند به‌وضوح استدلال کند. هنگامی که سربازی در قلعه‌ی رقیب با اشاره به این‌که او درواقع سوار بر اسب نیست و تنها صدای سم اسب را با استفاده از نارگیل می‌سازد، ادعای پادشاهی آرتور را زیر سؤال می‌برد. آرتور ابتدا با عصبانیت جواب می‌دهد «که چی؟» و سپس با حالت تفرعن سلطنتی ادامه می‌دهد: «ما از زمانی که برف‌های زمستانی این سرزمین را پوشاندند، از میان پادشاهی مرسیا، اسب رانده‌ایم». با این وجود، گفت‌وگوی بعدی، به‌سرعت ادعای قدرت آرتور را نفی می‌کند. عمدتاً، این یک حمله‌ی غیرمستقیم ملایم به فنون‌مباحثه‌ی کلامی قرون وسطی است، اما از خلال آن ما شاهی را می‌بینیم که عقل ناقص‌اش، قدرت مقابله با استدلال مقایسه‌ای مصرانه‌ی یک سرباز صرف را ندارد.

سرباز: نارگیل‌ها را از کجا آوردید؟

آرتور: آن‌ها را پیدا کرده‌ایم.

سرباز: پیدا کردید؟ در مرسیا؟ نارگیل میوه‌ی گرمسیری است.

آرتور: سنطورت چیست؟

سرباز: خوب، یعنی منطقه‌ای گرم.

آرتور: پرستو می‌تواند با خورشید به سمت جنوب پرواز کند، چلچله و یا مرغ باران در زمستان به جست‌وجوی سرزمین‌های گرم می‌روند. با این وجود برای سرزمین ما غریبه نیستند.

لحظه‌ای سکوت.

سرباز: می‌خواهید بگویید نارگیل‌ها پرواز می‌کنند؟

آرتور: نه، اصلاً، می‌شود حمل‌شان کرد.

سرباز: چه؟ پرستو نارگیل را حمل کند؟

آرتور: قادر است پوسته‌اش را بِکَند...

سرباز: مسأله این نیست که کجایش را می‌کَند، بحث بر سر وزن است... پرنده‌ای چند ارزنی نمی‌تواند نارگیل‌ای یک پوندی را حمل کند.

بنابراین شعور یک سرباز رقیب بر تفکر نامعقول وحشیانه‌ی آرتورشاه غلبه می‌کند. در این‌جا می‌بینیم که قلمرو آرتوری واژگون شده و پادشاه دیگر راحت بر رأس آن قرار نگرفته است.

درعوض، شوالیه‌های آرتور به‌سادگی فاقد تجهیزات لازم برای امور قهرمانانه‌ی موردنظرشان هستند. فهرست این‌چنین است: «سِر بده‌ور دانا نخستین کسی بود که به شوالیه‌های آرتور شاه پیوست... اما اسم‌های برجسته‌ی دیگر به زودی همراه شدند... سِرلانسلو شجاع، سِر گالاهاد شریف و سِر رابینِ نه به شرافت سِرلانسلو... که به‌تازگی با اژدهای آنیون جنگیده... و به‌تازگی در مقابل پرنده‌ی وحشی بریستول ایستاده...». شجاعت ناقص همراهان آرتور به‌خوبی با بی‌لیاقتی خوذ شاه به‌عنوان یک فرمانده‌ی نظامی هماهنگ است. هنگام سرپرستی حمله به قلعه‌ی فرانسوی، آرتور حمله را با این فریاد آغاز می‌کند: «مستقیم! شوالیه‌ها! به‌جلو!» اما به محض رویارویی نخستین سربازان، با دسته‌ی عظیمی از حیوانات مزرعه‌ای که از سوی دشمن از بالای دیوارها بر سر آنان پرتاب می‌شود، آرتور دستور پیشین خود را با دستور «فرار کنید!» به شوالیه‌هایش، لغو می‌کند.

بااین وجود، در ورای شکست این شاه به‌خصوص، در این فیلم با یک تحلیل نئومارکسیستی از پیروان ستمدیده و مستخدمین استثمارشده‌ی آرتور، کل بنیان نظام حکومتی فئودالی مورد حمله واقع می‌شود. هنگامی که آرتور با بریتون‌های همراهش در زمین جنگ روبه‌رو می‌شود، آن‌ها او را به‌عنوان شاه‌شان قبول نمی‌کنند و جدی نمی‌گیرند. رعیتی به نام دنیس می‌گوید: «چیزی که من به آن اعتراض دارم، این است که شما خواه‌ناخواه با من مثل یک زیردست رفتار می‌کنید». آرتور جواب می‌دهد: «خوب... من شاه هستم». و دنیس پاسخ می‌دهد: «خیلی خوب، شاه! گمانم لابد شما قصر و لباس‌های خوب و چندتا ملازم و مقدار زیادی غذا دارید. و چطوری به دست‌شون آوردید؟ با استثمار کارگرها! با چنگ زدن به اصول خرجی منسوخ امپریالیستی، که تفاوت‌های اقتصادی و اجتماعی را در جامعه‌ی ما به‌وجود آورده‌اند». بعدتر، هنگامی که زنی روستایی اعتراض می‌کند که آرتور صلاحیت دستور دادن به اهالی قلمروش را ندارد، چراکه در نهایت آن‌ها به او رأی نداده‌اند، آرتور مجبور می‌شود این چیز بدیهی را توضیح بدهد که: «شما برای پادشاه‌ها رأی نمی‌دهید». این شاه که با شکایت‌های اشخاصی که یک گروه «سندیکالیست بی‌قانونی... را به‌وجود آورده‌اند محاصره شده، به موقعیت غیرسلطنتی احمقانه‌ای بازگشته که مجبور است حق خودش برای سلطنت را توجیه کند.

معیارهایی که او برای دفاع از خودش استفاده می‌کند، معیارهای خاندان سلطنتی، قدرت نظامی یا حکومت توانا نیستند. تنها ادعای او برای پادشاهی در اسطوره پایه دارد. آرتور توضیح می‌دهد: «بانوی دریاچه با بازوی ملبس به جامه‌ی زربافت درخشان، شمشیر مقدس را از پهنه‌ی آب‌ها بالا می‌آورد تا نشان دهد به حکم مشیت الهی مقدر شده که من، آرتور، حامل شمشیر مقدس باشم... به همین دلیل است که من پادشاه شما هستم».

دنیس: ببینید، زن‌های غریبه‌ای که به پشت توی آبگیر دراز کشیده‌اند و شمشیر نشان می‌دهند نمی‌توانند پایه‌ای برای یک نظام حکومتی باشند. قدرت اجرایی مطلق، از تفویض اختیار مردم نشأت می‌گیرد، نه از تشریفات آبی مسخره!»

آرتور: ساکت باش!

دنیس: شما نمی‌توانید انتظار داشته باشید که فقط به خاطر این‌که یه زن فاسد آبی شمشیری برای‌تان پرت کرده، قدرت اجرایی مطلق داشته باشید.

در این‌جا اسطوره‌ی سلطنت فئودالی با بی‌رحمی تنها با یک حرکت خدشه‌دار شده و وقتی آرتور، که به‌خاطر حرف‌های نیش‌دار دنیس برآشفته، به این متوسل می‌شود که یقه‌ی دنیس را بگیرد و به او بگوید: «خفه شو!»، دنیس جواب می‌دهد، «آه، حالا، خشونتی را که در طبیعت این نظام نهفته است می‌بینیم». از خلال این اصل بدیهی نئومارکسیستی درباره‌ی خشونت ذاتی نظام فئودالی، به ما تماشاگران یادآوری می‌شود که فئودالیسم بر قدرتی که از نیروی نظامی نشأت می‌گیرد بنیان شده و جامعه‌ی باوقار شوالیه‌ها و بانوان تنها یک روی سکه‌ای است که روی تاریک‌ترش نشان جنگ، غارت و استثمار دارد.

با همه‌ی این‌ها، این فیلم قدمی دیگر جلو می‌رود و محمل ادبی‌ای را که مسؤول قرائت بیش از حد رمانتیک ما از قرون وسطی است مورد حمله قرار می‌دهد. در صحنه‌ای که لانسلو پس از دریافت یک اعلان ضروری برای کمک، به صحنه‌ی یک عروسی می‌شتابد تا پرنسس لاکی زیبا (یا به‌زعم او زیبا) را از چنگال داماد ناشایسته‌اش برهاند، کل روایت ژانر رمانس آرتوری به آتش کشیده می‌شود. با این‌وجود، بعد از رسیدن، لانسلو در

اعمال خشونت‌بار بی‌دلیل زیاده‌روی می‌کند و راهش را از میان جمعیت شرکت‌کننده در جشن باز می‌کند تا به پرنسس اندوهگین برسد. در این جریان، لانسلو هشت میهمان عروسی، پدر عروس، چند نگهبان و ساقدوش را از میان دیگران می‌کشد و در آخر مجبور می‌شود با این جمله عذرخواهی کند: «من بسی متأسفم... مسأله این است که وقتی من در این ژانر هستم، مایل‌ام هیجان‌زده شوم و به اطراف بپرم و شمشیرم را بچرخانم و...».

شوالیه‌ی قهرمان داستان‌های افسانه‌ای، در این‌جا وادار می‌شود با سرافکندگی التماس کند، زیرا نقش ادبی او به وضوح نامتناسب با اتفاقات واقع‌گرایانه است. مشکل، بعدتر در لحظه‌ی خروج لانسلو از میهمانی عروسی مشخص می‌شود. وقتی کنکورد ملّاک توصیه می‌کند: «عجله کنید قربان، از این طرف بیایید» لانسلو جواب می‌دهد: «نه، این برای سبک من درست نیست. من باید... نمایشی‌تر فرار کنم» و این کار را مانند شوالیه‌های مشهور همراه آرتور انجام می‌دهد. لانسلو طنابی آویزان از دیوار را می‌گیرد. به‌روش ماجراجویانه بالای سر جمعیت تاب می‌خورد، ولی درست کمی قبل از پنجره متوقف می‌شود و به‌طور اسف‌باری به عقب‌وجلو تاب می‌خورد. بعد او با شرمندگی می‌پرسد که آیا کسی می‌تواند او را کمی هل بدهد...

مانتی پیتون و جام مقدس بعد از بی‌اعتبار کردن کامل نگاه رمانتیک‌ها به زندگی قرون وسطی از طریق تعداد زیادی از صحنه‌ها مانند آن‌چه در بالا توصیف شد، ضربه‌ای نهایی به افراد مدرنی که مسؤول این نوستالژی به قرون وسطی هستند می‌زند: خود رسانه‌ی سینمایی. در آخر فیلم، آرتورشاه دستگیر می‌شود و او را به درون یک ماشین پلیس می‌برند. چراکه یکی از شوالیه‌هایش، در صحنه‌ی جلوتر، یک تاریخ‌دان ادبیات قرون وسطی را کشته است زیرا او سعی داشته استراتژی آرتور برای گرفتن جام مقدس را توضیح دهد. ما می‌توانیم دو چیز از این صحنه‌ی آخر استنباط کنیم: این‌که پرس‌وجوی علمی درباب زندگی شوالیه‌های میزگرد یک فعالیت بالقوه خطرناک است یا مهم‌تر از آن، این‌که آرتورشاه همان‌قدر بخشی از قرن دوازدهم است که بخشی از قرن ششم بوده. اما در این‌جا او بدون قدرت سلطنتی تا مرز ایمنی از دادرسی ظاهر می‌شود. به‌طور خلاصه، او به‌عنوان یکی از شهروندان بریتانیایی مدرن معرفی می‌شود که نمی‌تواند بدون رنج کشیدن از مجازات مقتضی، بر مبنای قانون جزایی معاصر، با بی‌خیالی دستور قتل هم‌میهنان‌شان را بدهد. اسطوره‌ی سلطنت قرون وسطایی و نظام اخلاقی فئودالی قهرمانانه که در تمام ادبیاتی که به نام رمانس آرتوری شناخته می‌شود وجود دارد، در این‌جا به‌وسیله‌ی دمکراسی بی‌غرض نظام قضایی مدرن بی‌اعتبار می‌شود.

این فیلم را می‌توان به‌نوعی به‌عنوان پاسخی برای نارضایی میلتن از رمانتیسم دروغین موضوع‌های آرتوری دانست. ***مانتی پیتون و جام مقدس*** آرتور را به شیوه‌ای زنده می‌سازد که نه واقع‌گرایانه است و نه رمانتیک. درواقع، در این فیلم، چهره‌ی شاه افسانه‌ای می‌تواند به‌عنوان عجیب و غریب‌ترین چهره‌ی گزارش‌های فیلمی و ادبی که ماپیش‌تر درباره‌شان صحبت کردیم، درنظر گرفته شود. این شخصیت از جنبه‌ی صرفاً ریشه‌شناختی کلمه‌ی لاتین «فانتازیا» که به عمل قابل‌مشاهده ساختن تخیلات اطلاق می‌شود، عجیب و خیالی است. به‌جای نگاه کردن به پشت سر در زمان، با یک آرزوی نومتالژیک به بازگشت نزد آرتوری که هرگز نبوده، ***مانتی پیتون و جام مقدس*** با ترکیب چندرشته‌ی افسانه‌ای که از او باقی مانده، با یک قرائت صریح از گذشته‌ی تاریخی، آرتور جدیدی می‌آفرینند. ما در این‌جا آرتورشاهی می‌یابیم که با تمام شکوه و جلالی که به‌وسیله‌ی تحسین‌کنندگان قرن نوزدهمی‌اش به او نسبت داده شده، خود را بسیار جدی می‌گیرد و بنابراین ما را به خنده می‌اندازد. بنابراین ***مانتی پیتون و جام مقدس*** بر هر تلاشی، فیلمی یا ادبی، برای باشکوه جلوه دادن هستی بی‌رحم و وحشیانه‌ی مردم در قرون وسطی سایه‌ای تاریک می‌اندازد. بعد از دیدن این فیلم بسیار احمقانه و بسیار سرگرم‌کننده، خواندن «دوران صلح و صفای شاه» تنیسون با شور بی‌قیدوشرط و یا بدون فکر و عجولانه، پریدن به جهان تخیلی ***مانتی پیتون و جام مقدس*** مالوری، کار سختی است. پس از ***مانتی پیتون و جام مقدس***، نوستالژی دیگر آن چیزی نیست که پیش از این بوده.

❑