نشریهٔ علمی باغ نظر، ۱۷(۹۳)، ۳۵-۴۲ / اسفند ۱۳۹۹
DOI: 10.22034/BAGH.2020.223049.4488

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:
The Happening of Truth in Mohamadreza Aslani's Acinema, with Special Regard to Martin Heidegger's View on "The Origin of the Work of Art", Case Study: "Hassanlou Chalice: The Story of a Person Who Asks"
در همین شمارهٔ مجله به‌چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

جریان حقیقت در پادسینمای محمدرضا اصلانی بر مبنای دیدگاه مارتین هیدگر در «سرآغاز کار هنری»
مطالعهٔ موردی: فیلم «جام حسنلو، داستان کسی که می‌پرسد»

رائد فریدزاده*[۱]، حامد سلیمان‌زاده[۲]

۱. استادیار دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران.
۲. دکتری پژوهش هنر، پژوهشگر، پژوهشکدهٔ هنر، معماری و شهرسازی نظر، تهران، ایران.

تاریخ دریافت: ۹۸/۱۲/۲۰ تاریخ اصلاح: ۹۹/۰۴/۰۷ تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۶/۰۵ تاریخ انتشار: ۹۹/۱۲/۰۱

چکیده

بیان مسئله: مطالعه ارتباط سینما و فلسفه، یکی از مهمترین زمینه‌های مطالعاتی بینا رشته‌ای است. استفاده از ایده‌های فلسفی فیلسوفان غربی برای خوانش آثار هنرمندان شرقی، می‌تواند زمینه‌های دستیابی به ارزش‌های آثار هنری را ارتقاء بخشد. دیدگاه «مارتین هایدگر» و استفاده از تفکرات او در خوانش آثار پادسینمائی «محمدرضا اصلانی» یکی از موضوعات نوین بینارشته‌ای میان سینما و فلسفه است. «هیدگر» معتقد است که بودنِ شاعرانه، متمایز با دیگر بودن‌هاست و در زبان به مثابهٔ خانه وجود تجلی پیدا می‌کند. حقیقت در زبانِ شاعرانه، از بودن تا شدن جریان می‌یابد؛ این جریان از منشاء اثر هنری تا شاعرانه سکنی گزیدنِ هنرمند در اثرش ساری و جاری است. اگر پادسینما (Acinema) را به مثابه هنر شاعرانه در نظر بگیریم، قرابتِ بسیاری با دیدگاه و نظر هیدگر بروز می‌دهد. بنا به نظر ژان «فرانسوا لیوتار»- فیلسوف معاصر فرانسوی- پادسینما نوعی سینمای نامتعارف است که دو نوع حرکت یعنی حرکت بیش از اندازه و سکون بیش از اندازه، مهمترین عنصر سبکی آن است. محمدرضا اصلانی با پشتوانهٔ شاعرانه‌اش، حرکتی در فیلم‌هایش می‌سازد که با تأکید بر سکون به عنوان تأملی درونِ جهانِ تصویر، یادآور ایدهٔ هیدگر دربارهٔ تبیینِ جریانِ حقیقت است. فیلم جام حسنلو، داستان کسی که می پرسد تولید سال ۱۳۴۶ خورشیدی از نمونهٔ آثاری است که با خوانشِ شاعرانه نقش‌های حک شده بر روی جام حسنلو به عنوان یکی از آثار برجستهٔ ایرانِ باستان، تلاش می‌کند جریانی از حقیقت بسازد که هیدگر در فلسفه خود از آن سخن گفته است.

هدفِ پژوهش: معرفی پادسینمای محمدرضا اصلانی به‌عنوان جلوه‌ای از ارائهٔ جریان حقیقت در اثر هنری بر مبنای آرای هیدگر.

روش پژوهش: این مقاله به روش توصیفی-تحلیلی انجام شده است و در گردآوری اطلاعات از روش کتابخانه‌ای و رجوع به آثار تصویری محمدرضا اصلانی استفاده شده است.

نتیجه‌گیری: محمدرضا اصلانی، با اتکا به شناخت حرکت پادسینمایی و با تأکید بر ارائهٔ تصاویری همراه با سکون، جریانی از حقیقت را در آثارش می‌سازد که دو سوی حقیقت، یعنی تحقق و جریان آن، در خود اثر و ایجاد و پدیدارشدن آن توسط اثر را شامل می‌شود.

واژگان کلیدی: *مارتین هیدگر، محمدرضا اصلانی، پادسینما، جریان حقیقت، جام حسنلو.*

* نویسندهٔ مسئول: ۰۹۱۲۵۲۳۸۸۶۲، r_faridzadeh@sbu.ac.ir

مقدمه و بیان مسئله

محمدرضا اصلانی، شاعر، فیلمساز و هنرپژوه، یکی از مهم‌ترین هنرمندان پیشرو ایرانی است که با اتکا بر دانشی برآمده از شناخت جریان‌های معاصر فلسفی و هنری، توانست با تحول زبان سینمایی، لحنی ویژه در حرکت‌شناسی سینما بیافریند که به آرای ژان فرانسوا لیوتار، فیلسوف فرانسوی، در تعریف از «پادسینما»[1] نزدیک است. پادسینما با پشتوانهٔ «اقتصاد لیبیدویی» (اقتصادی که بر انرژی حاصل از جریان «لیبیدو» یا «زیست‌مایهٔ» ناخودآگاه انسانی تأکید داشته و سعی بر رهاشدگی و آشکارشدگی آن در یک پدیده دارد)، حرکت‌سازی ناآشنا و سبک مبتنی بر جهان شخصی خالق همواره به جریان‌های مکتبی و الگومدار سینما، از دوران کلاسیک تا مدرن، بی‌اعتناست و راهی جدید برای ابراز خود جست‌وجو می‌کند. زیبایی‌شناسی پادسینما با جهان ناخودآگاه و نهاد سینماگر ارتباط مستقیم دارد، از این رو زیبایی‌شناسی دگراندیشانه و نامتعارفی است که در عنصر حرکت به‌شکلی قابل مطالعه نمایانگر است. حرکت پادسینمایی در آثار تصویری اصلانی «سلبی» است و به‌نوعی «سکون پایدار» است که برآمده از اقتصاد وابسته به لیبیدو یا همان نهاد بی‌قرار و شاعرانهٔ خالق است. این نوع حرکت در نقطهٔ مقابل حرکتِ «ایجابی» فیلم‌های جریان اصلی سینماست که همواره مقلد نوعی قراردادهای از پیش نوشته‌شده هستند.

بازتاب اندیشهٔ مارتین هیدگر، فیلسوف معاصر آلمانی، در باب تکوین جریان حقیقت در آثار هنری را می‌توان در سکون پایدار پادسینمایی آثار اصلانی مطالعه کرد. تأکید اصلی هیدگر در مقولهٔ هنر بر مفهوم «چیز»[2] استوار است که یک طریق تقرب به آن، با بررسی این مفهوم و نیل به مفهوم اثر هنری شروع می‌شود و طریق دوم شرح و تفسیر «چیز» به‌عنوان عاملی بیانگر بوده که حاصل خلق و زیست شاعرانهٔ انسان است. در دیدگاه کلی هیدگر، وجه مشخصهٔ هنر انکشاف یا رخداد حقیقت است. درکاربودن حقیقت در اثر مهم‌ترین دعوی زیبایی‌شناسانه در حرکت‌شناسی حقیقی سینمای اصلانی است. مکانیزم ساختاری پرسش و پاسخ در پادسینمای اصلانی مسیر را برای تبیین حقیقت هیدگری هموار می‌کند. به‌گفتهٔ هیدگر، در اثر هنری حقیقتی رخ می‌نماید و دیدارنمایی حقیقت در دو جا محقق می‌شود: یکی در اثر هنری و دیگری در پرسش متفکر، جایی که عمل تفکر در باب هستی به‌شکل بنیادین پرسش‌گونه باشد. هیدگر با اشاره به پیشینهٔ یونانیان، حقیقت را به‌معنای «آلثیا»[3] به‌کار می‌برد که جریانی مستمر است، بنابراین اثر هنری همواره دو سو دارد: یکی «تحقق و جریان حقیقت در خود اثر»[4] و دیگری ایجاد و «پدیدارشدن حقیقت توسط اثر»[5]. در حرکت/ سکون پایدار آثار اصلانی تا حدود زیادی می‌توان این نگاه از تبیین جریان حقیقت را کشف کرد.

با توجه به این مقدمه و مطالعهٔ عناصر زیبایی‌شناختی پادسینمای محمدرضا اصلانی به‌ویژه در فیلم «جام حسنلو، داستان کسی که می‌پرسد» تولید سال ۱۳۴۶ خورشیدی، می‌توان این نظریه را پی گرفت، زیرا او جریان حقیقت را از عنوان فیلم آغاز کرده است و سپس با سکون پایدار از منظر حرکت‌شناسی بر روی نقشمایه‌های جام آن را پدیدار می‌کند.

فرضیهٔ تحقیق

محمدرضا اصلانی را می‌توان به‌دلیل بهره‌گیری از مؤلفه‌های پادسینمایی، همچون سکون پایدار از منظر حرکت‌شناسی و تلفیق هوشمندانهٔ آن با عناصر تاریخی، فرهنگی، ادبی، اجتماعی و بهره‌جستن از عرفان ایرانی، به‌عنوان یک هنرمند پیشرو، مبدع نوعی از پادسینما در ایران برشمرد که قابل خوانش با نظریه‌های فلسفی معاصر از جمله نظریهٔ «حقیقت در اثر هنری» مارتین هیدگر است. این مهم با مطالعهٔ عناصر زیبایی‌شناختی در چینش روایی و پردازش اجرایی آثار او از جمله فیلم «جام حسنلو، داستان کسی که می‌پرسد» قابل مشاهده و بررسی است.

ضرورت تحقیق

با توجه به اهمیت معرفی جریان‌های پیشرو فلسفی-سینمایی و از سویی معرفی ظرفیت‌های موجود در عرصهٔ فرهنگ و هنر ایرانی، مطالعهٔ نظریه‌های نوین فلسفی و سینمایی در جهان و یافت معادل‌هایی در فرهنگ خویش یک ضرورت مطالعاتی اجتناب‌ناپذیر جهت تقویت بنیان‌های تعامل هنر ایرانی با فلسفه و هنر جهانی محسوب می‌شود. این مقاله در پی آن است تا با معرفی پادسینمای محمدرضا اصلانی از دیدگاه سیر جریان حقیقت در اثر هنری بر مبنای آرای مارتین هیدگر و بررسی مصادیق آن، ساحتی دیگر از سینمای نوین ایران را شناسایی و معرفی کند؛ سینمایی که پیوند فکر و فرهنگ و ادبیات در آن مشهود و ناگسستنی است.

روش تحقیق

روش تحقیق این مقاله مبتنی بر رویکرد توصیفی-تحلیلی است و در گردآوری اطلاعات از روش کتابخانه‌ای استفاده شده است. مقالهٔ حاضر ضمن تبیین کلیات پژوهش و اشاره به ابداعات سینمایی محمدرضا اصلانی در آثارش به‌ویژه فیلم «جام حسنلو، داستان کسی که می‌پرسد»، به تحلیل و بررسی اندیشهٔ او در خصوص چگونگی اجرای عناصر زیبایی‌شناختی پادسینما از منظر حرکت‌شناسی و تلفیق آن با دیدگاه فلسفی هیدگر در باب جریان حقیقت اثر هنری خواهد پرداخت.

مبانی نظری و پیشینهٔ تحقیق

در بررسی‌ها و جست‌وجوهای انجام‌شده در میان انبوه کتب، مقالات، پایان‌نامه‌ها و پایگاه‌های معتبر مربوط به حوزهٔ سینما و فلسفه و به‌ویژه سینمای پیشرو و نوین ایران و جهان، پژوهش مستقلی که به مطالعهٔ موضوع جریان حقیقت در پادسینمای محمدرضا اصلانی بر مبنای دیدگاه مارتین هیدگر بپردازد به‌دست نیامد، هرچند در این میان به برخی از کتب و مقالات فارسی، انگلیسی و آلمانی موجود که آثار محمدرضا اصلانی را از دیدگاه نظریه‌ای فلسفی بررسی کرده یا به شرح دیدگاه‌های مارتین هیدگر در باب هنر و حقیقت پرداخته‌اند می‌توان اشاره کرد که عبارت است از:
Woessner (2011), Lohnt (2013), Stulberg (1973) رضایی جهدکن (۱۳۹۳) و رویایی و گیاهچی (۱۳۹۸).

دامنهٔ تحقیق

دامنهٔ این پژوهش شامل بررسی آثار پیشرو سینمایی، نحله‌های نوین ادبی و تولید آثار هنری متأثر از تحولات فلسفی، اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و سیاسی جهان در نیمهٔ دوم قرن بیستم میلادی به‌ویژه دههٔ ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ میلادی است.

یافته‌ها

• چیستی پادسینما و ظهور آن در ایران

سینما در طول عمر بیش از یک قرن خود با اتخاذ وجهی ایجابی، نوعی روایت کلان را که به‌دنبال جذب طیف‌های گستردهٔ توده بود، به‌کمک تولیدات کمپانی‌های بزرگ فیلم‌سازی پروراند و برای مخاطب «سلیقهٔ معیار» تعریف کرد و ذائقهٔ او را با فرمول‌های معین و مشخص خود تنظیم کرد. تولید فیلم‌هایی با ژانرهای گوناگون که در انتهای نیمهٔ اول قرن بیستم در دستور کار کمپانی‌های فیلم‌سازی قرار گرفت مخاطب را با تنوعی مصنوعی روبه‌رو کرد که عناصر روایی و سبکی آن به‌راحتی قابل تقلید و تکثیر بودند. با ورود فناوری‌های نوین به سینما فیلم‌هایی با جلوه‌های مختلف فرمی ساخته شد تا لذت گذرای تماشاگرانی از قشرهای مختلف اجتماعی را، که سینما برایشان بزرگ‌ترین تفریح محسوب می‌شود، تأمین کند، نه اینکه لزوماً راهگشای مسیری برای فلسفیدن و اندیشیدن باشد.
در مقابل جریان اصلی سینما، پادسینما، با اتخاذ رویکرد سلب، کمیت تعیین‌کننده در جذب مخاطب را کنار نهاده و با نگاهی به مضمون و کیفیت فیلم، بسیاری از قواعد آشنای سینمایی را حذف کرد. پادسینما همچون آذرخشی بر تمام ارزش‌های برساختهٔ فیلم‌های بدنه و جریان اصلی فرود آمد و طرحی نو در سینما درانداخت. پادسینما، با اتکا به اقتصاد لیبیدویی یا بی‌بازگشت، حرکت اقتصادی خود را در لذت خالق، متوقف و غیرقابل تکثیر می‌کند و به ژانریک‌شدن تن نمی‌دهد. سینما پیرو ساخت حرکاتی است که زایا هستند، یعنی حرکاتی که قابل تقلیدند و می‌توانند ریتم‌هایی آشنا برای ساخت تداوم در ذهن مخاطب بسازند، اما در پادسینما، حرکات، نازایا، مستقل و قائم به ذات می‌شوند. حرکات پادسینمایی به دو دستهٔ «سکون پایدار» و «حرکت شدید» تقسیم می‌شوند (یزدانجو ، ۱۳۹۴، ۷۴). سکون پایدار به‌مثابهٔ تابلویی زنده در برابر دیدگان مخاطب است که تمام ارکان آن ساکن و دارای سکوت، اما زنده و جاندار هستند، اما حرکت شدید همچون انتزاعی شاعرانه با ساخت ریتمی بسیار غریب و پرسرعت بر آن است تا شناختی قطعه‌ای از ارکان تصویر به مخاطب ارائه دهد. سترونی و نوسان اشیا در تصویر، حاصل سکون پایدار و حرکت شدید پادسینمایی است که آفرینندهٔ نوعی از عدم قطعیت و وابسته به نحلهٔ متفکران دوران جدید است. مخاطب در اولین مواجهه با آثار پادسینمایی، با مفهومی نوین از حرکت آشنا می‌شود که باید برای دنبال‌کردن آن به دانش و تمرکزی ویژه مجهز باشد. پادسینما با رویکردی نوین به اقتصاد و حرکت، ترکیبی جدید از تلفیق صدا و تصویر را معرفی می‌کند که ریشه در تکنیک‌های خود سینما دارد، اما درنهایت علیه آن اقدام کرده و کلیت خود را از رسانهٔ خویش منتزع می‌کند.
تمام عناصر روایی و سبکی پادسینما، با توجه به منظر و جهان‌بینی سینماگر، بازتعریف شده و باعث به‌چالش‌کشیدن اندوخته‌های مخاطب خود می‌شود. این چالش شامل همهٔ عوامل و عناصر دیداری و شنیداری فیلم از جمله ایده، روایت، ساختار، تصویر، کارگردانی، موسیقی، تدوین و ... می‌شود. ساختار روایی در پادسینما، برخلاف سینما به‌مفهوم جریان اصلی‌اش، ضدپی‌رنگ یا خرده‌پی‌رنگ است، یعنی همچون شاه‌پی‌رنگ دارای بخش‌های معین مقدمه، میانه و پایان نیست. مشخصهٔ اصلی ساختار فیلم‌های پادسینمایی آن است که ترکیبی غریب از به‌هم‌ریختگی ترتیب زمانی و آمیزش گونه‌ها را به‌نمایش می‌گذارد.
از منظر محتوایی، پادسینماگران سایه‌ای از واقعیت می‌سازند که از اصل دور بوده و به‌سختی قابل‌شناسایی است. آنها عموماً منشأ یافت ایده را در روح خود جست‌وجو می‌کنند و تمایلی به بازسازی زندگی روزمره، همان‌طور که هست، ندارند. «ایده» و «پدیده» هر دو در دستگاه فکری پادسینماگران از جهان خویشتن تغذیه می‌کنند. در اینجا جهانِ «نهاد»[۶] نسبت به جهانِ «خود»[۷] و «فراخود»[۸] فرویدی بسیار پراهمیت‌تر می‌شود. نهاد بر پایهٔ اصل لذت کار می‌کند. نهاد نمی‌تواند ناامیدی را تحمل کند و می‌خواهد به هر آنچه می‌خواهد دست پیدا کند. نهاد، دلیل و منطق، اخلاق و قانون نمی‌شناسد و آزمند، خودخواه، لذت‌جو و در اکثر مواقع غیرمنطقی است.

نهاد ناهشیار هست و با هر محرکی ممکن است برون‌ریزی کند. پادسینماگر، که با توجه به تجربهٔ زیستی‌اش جهان نهاد را به مأمنی برای نگهداری از امیال سرکوب‌شده و نیروهای لجام‌گسیخته و آشفتهٔ روحی بدل کرده، بهترین راه برای یافت ایده و بیانگری را اتصال بی‌واسطه به چنین نهادی می‌داند که کاملاً شخصی، بکر و بدیع است و اتکا به آن می‌تواند او را از هرگونه بازنمایی دور کند. بنابراین پادسینماگر به‌واسطهٔ قلم، اندیشه و دوربینش، ایده‌ای از جهانِ نهاد را به پدیده‌ای از جهان واقع بدل می‌کند. در اینجاست که پیوند بسیار مهمی بین هستی پادسینما و جریان حقیقت از دیدگاه هیدگر برقرار می‌شود. پادسینما با شکل ناسازه‌ای خود و تأکید بر سکون به‌عنوان یکی از دو شکل حرکت با مفهوم زیبایی‌شناختی آن، سُکنی‌گزینی شاعرانهٔ مد نظر هیدگر را در اثر هنری معنا می‌کند که در بخش تفصیلی به آن پرداخته خواهد شد.

در دهه‌های ۱۹۶۰، ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ میلادی و تحت تأثیر شرایط ناآرام سیاسی و اجتماعی، تجربه‌هایی نامتعارف و پادسینمایی با مؤلفه‌های فوق توسط گروه‌های کوچک و افراد متفاوت تحقق یافت. در ایران نیز در دهه‌های ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ خورشیدی، برخی از سینماگران که با جریان‌های جهانی سینما قرابت و آشنایی داشتند و از تحولات نوین باخبر بودند دست به تجربه‌های دگراندیشانه‌ای زدند که هیچ شباهتی به سینمای جریان اصلی ایران یا همان «فیلمفارسی» در آن دهه‌ها نداشت. این تجربه‌های نو مسبب ایجاد شکل جدیدی از روایت و بیان در بخش سینمای مستقل ایران شد. «فریدون رهنما»، «ابراهیم گلستان»، «پرویز کیمیاوی»، «عباس کیارستمی»، «سهراب شهید ثالث» و «محمدرضا اصلانی»، همزمان با برخی از تجربه‌های یگانه توسط چند سینماگر معدود دیگر، توانستند به شکل‌گیری نطفهٔ پادسینما در ایران کمک کنند و آن را قوام بخشند. در آن دهه‌ها، سینمای ایران محصور و مسحور جریانی با عنوان فیلمفارسی شده بود. فیلمفارسی‌ها که کاملاً متأثر از سینمای وارداتی تولید می‌شدند، از منظر ساختمان و ساختار و محتوا، هرگز شباهتی به هویت اجتماعی، سنت و اعتقادات مردم نداشتند. در چنین شرایطی اگرچه سینمای مستقل و تولیدات دگراندیشانه نتوانست آن‌طور که باید بر سینمای جریان اصلی از منظر روایی و سبکی تأثیر بگذارد، اما توانست مخاطبان و علاقه‌مندان سینما را متوجه وجود نوعی دیگر از سینما کند که می‌توان آن را «پادسینمای ایرانی» نامید. در دهه‌های ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ خورشیدی، کارگردانان معدودی از سینمای متفاوت ایرانی به سمت تولیداتی با استانداردهای تجاری رفتند تا مهارت‌ها و شیوه‌های بیانی نامتعارف را در سینمای بدنه نیز تجربه کنند. در اولین تلاش‌ها برای انجام این رویکرد، تغییر در ذائقهٔ فیلم‌سازی جریان اصلی کار ساده‌ای نبود و بسیاری از فیلم‌سازان مستقل سینمای ایران دچار مشکلات جدی در امر تولید شدند. تهیه‌کنندگان سینمای بدنه از سرمایه‌گذاری روی فیلم‌های نامتعارف به‌دلیل عدم تضمین بازگشت سرمایه اجتناب کردند و به‌دنبال طرح‌ها و ایده‌هایی بودند که به‌شکل قطعی، بازگشت سرمایهٔ آنها را تضمین کند. از طرفی فیلم‌سازان ایرانی برآمده از فضای هنری، که بعدتر به جریان آنها «موج نو» اطلاق شد، در تلاش بودند تا به مبارزه با سلیقهٔ غیرهنری مخاطبان سینما در آن دوران بپردازند. حمله به ذائقهٔ طرفداری از فیلم‌های اکشن، صحنه‌های جنسی و ملودرام‌های تجاری در دستور کار فیلم‌سازان دگراندیش قرار داشت، اما اکثریت مخاطبان سینما در ایران از فیلم‌هایی که آنها را با جهان‌هایی جدید آشنا کند استقبال نکردند و همچنان طرفدار تماشای فیلم‌هایی با الگوهای از پیش تعیین‌شده و آشنا بودند. بنا به وجود چنین روحیه‌ای در مخاطبان عمومی سینما و همچنین وجود سانسور حکومتی و محدودیت بیانی، تجربه‌های فیلم‌سازان دگراندیش هیچ‌گاه نتوانست به جریانی متداوم بدل شود. با وجود این، فیلم‌هایی مانند «سیاوش در تخت جمشید» (فریدون رهنما)، «خشت و آینه» (ابراهیم گلستان)، «پ مثل پلیکان» (پرویز کیمیاوی)، «نان و کوچه» (عباس کیارستمی)، «یک اتفاق ساده» (سهراب شهید ثالث) و «جام حسنلو، داستان کسی که می‌پرسد» (محمدرضا اصلانی) تصویری نوین، مستقل و نامتعارف از تولید سینمایی در کشور ارائه دادند که در آن مضامین ملی، اعتقادی، اخلاقی، فرهنگی و تاریخی ایران در اولویت قرار داشت. این نگاه ویژه به سینما باعث شد تا آثار این هنرمندان در هیئت آینه‌ای تمام‌نما از جامعه، تاریخ و فرهنگ ایرانی معرفی شود و پایه‌گذار سینمایی پیشرو در دوران قبل از انقلاب اسلامی شود. استفاده از نظام اقتصادی بی‌بازگشت و لیبیدویی، تأکید بر ویژگی‌های روایی و سبکی زیبایی‌شناسانهٔ متکی بر آثار مستقل، روایت‌های اقتباسی و متکی بر سنت‌ها و داشته‌های فرهنگی و اجتماعی، توجه و علاقه به فرهنگ و ادبیات ایرانی، بدعت‌های تکنیکی نوین در تولید فیلم و ... باعث شد تا اولین گام‌ها برای ایجاد پادسینما در ایران به‌وسیلهٔ آثار سینماگران فوق برداشته شود و از قدرت نفوذ فیلمفارسی به‌عنوان یک صنعت فرهنگ غالب سینمایی در آن دوران کاسته شود.

در ابتدای نیمهٔ دوم دههٔ ۱۳۴۰ خورشیدی، پادسینمای محمدرضا اصلانی پادسینمایی است که با توجه به بنیان‌های تاریخی، فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و اقتصادی، مسیری متفاوت با سینمای بدنه یا فیلمفارسی طی کرد. محمدرضا اصلانی با توجه به عناصر زیبایی‌شناختی آثار موفق و متفاوت پیش از خود و با تأکید بر پردازش هستی شاعرانه، همچنین با مقابله با تفکر وارداتی حاصل از اقتصاد آسیب‌پذیر و درنهایت با حرکت متکی بر سکون همراه با جنسی از تأمل، که ریشه در

عرفان ایرانی-اسلامی دارد، پادسینمایی نوین را در ایران ایجاد کرد که می‌توان آن را مطابق با دیدگاه هیدگر نسبت به تبلور جریان حقیقت در آثار هنری مطالعه کرد. فیلم «جام حسنلو، داستان کسی که می‌پرسد» به کارگردانی اصلانی اثری است که می‌توان یکی از مشخصه‌های اساسی پادسینما یعنی سکون پایدار را در مؤلفه‌های روایی و سبکی آن بازشناخت و محمل‌بودن شاعرانهٔ هیدگری را معنا می‌کند.

• جریان حقیقت در هنر از دیدگاه هیدگر

مارتین هیدگر یکی از معروف‌ترین و بی‌تردید بزرگ‌ترین فیلسوفان آلمانی قرن بیستم به‌شمار می‌آید که تفکرات و نظریات فلسفی‌اش بر تمامی فلاسفهٔ بعد از او تأثیر گذاشته است. هیدگر سرآغاز تمامی هنرها را «شعر» یا به بیان بهتر «سُرایش» می‌داند. سُرایشِ ساکن در اثر هنری، در هنرهای زبانی مانند ادبیات و شعر با هنرهای غیرزبانی مانند مجسمه‌سازی و نقاشی متفاوت است. هنرهای زبانی را با گوش و هنرهای غیرزبانی را با چشم درمی‌یابیم. با گوش جان نیوش‌کردن و گوش هوش داشتن در مخاطب نوعی حس تعلق خاطر ایجاد می‌کند و به‌نوعی اطاعت و پیروی داوطلبانهٔ او از قوانین هنری را موجب می‌شود، چنان‌که در زبان آلمانی نیز دو واژهٔ شنیدن[۹] و اطاعت‌کردن[۱۰] هم‌ریشه هستند. در این مسیر، هر اثر هنری گویی پاسخی به برخی پرسش‌هاست که توسط آن اثر درافکنده می‌شوند. از این رو در مواجهه با اثر باید بدانیم که پرسش اثر چیست و چه پاسخ‌هایی برای آن مطرح می‌شود. بنابراین اولین قدم «کشف پرسش» است. مواجهه با سایر اشیا و جهان پیرامون نیز بدین‌گونه است، مثلاً در مواجهه با «آب» همین رویه را پیش می‌گیریم و می‌گوییم آب رفع‌کنندهٔ تشنگی است، پس متحیّث‌شدن آب به حیثیت رفع تشنگی آب را آب می‌کند نه تقلیل آن به H_2O بودن[۱۱]. در اینجاست که می‌توان تفاوت علم با هنر را شاهد بود. علم به‌دلیل فقدان حافظه و تاریخ، فکر نمی‌کند، اما در مقابل، هنر وابسته به متن است و متن را نمی‌توان مستقل از پرسش و پاسخ و در نهایت مستقل از حافظه و تاریخ دانست. از سویی، تفکر از منظر هیدگر چیزی جز وقع تعیناتی که در تاریخ و به‌شکل تاریخی محقق می‌شوند، نیست اما از نظر او هر برداشتی را که بتوان در آن نظر خاصی را غالب فرض کرد و آن را به تمامی تاریخ ارجاع داد، به‌سرعت رد می‌شود و به همین دلیل هیدگر در تلاش برای غلبه بر نظریه‌های زیبایی‌شناختی پیش از خود است؛ نظریاتی که هنوز پیروانی دارد: چه نظریاتی که مبنی بر «کوگیتو»[۱۳]ی دکارتی، اثر هنری را تنها ابژه‌ای برای سوژه می‌پنداشتند، چه تفکیک افلاطونی میان جسم و روح و چه نظریه‌های ایدئالیستی هگل که هر چیزی را روح می‌پنداشت.

از منظر هیدگر، پرسشی که اثر هنری درمی‌افکند ابتدا در باب «موجود» است؛ موجودی که خود را به‌عنوان شیئی قابل تصور بر ما نمایان می‌کند، اما اگر از سرچشمهٔ اثر هنری پرسش کنیم که بالطبع پرسشی تاریخی است، در باب هستی آن پرسیده‌ایم. همینجاست که هنر با هستی رابطه‌ای خاص برقرار می‌کند و اثر هنری امری نو به «دازاین»[۱۲] می‌افزاید و «دازاین» به‌شکل خاصی خودش را بر ما آشکار می‌کند و از همینجاست که جریان حقیقت آغاز می‌شود. هیدگر دو مفهوم را دربارهٔ اثر هنری به‌کار می‌برد و از تنازع این دو سعی دارد تا خاص‌بودن یک اثر هنری را در قیاس با دیگر اشیای اطراف ما بهتر نشان دهد. یکی جهان و دیگری خاک یا زمین و تنازع میان خاک و جهان است که اثر هنری را محقق می‌کند. او برای تبیین این دو مفهوم در کتاب «سرآغاز کار هنری» دو مثال می‌آورد: یکی «تابلوی کفش‌های ونگوگ» و دیگری «معبد یونانی» و در این دو مثال قدرت خود را در بیان ادبی و رویکرد شاعرانه‌اش را به اثر هنری نشان می‌دهد. هیدگر با بررسی تابلوی ونگوگ، که کفش‌های کهنهٔ یک زن روستایی را به‌تصویر کشیده، مدعی است که نقاش، آن کفش‌ها را در رابطه با عالمِ آن زن کشاورز ترسیم کرده و به این ترتیب آن دو کفشِ به‌نوعی گشایش جهان او بر ماست. البته این نکته هم هست که هیدگر کفش‌ها را متعلق به زن کشاورز می‌داند، در حالی که کفش‌ها متعلق به خود ونگوگ است، اما این اشتباه خللی در اصل رویکرد هیدگر به موضوع ایجاد نمی‌کند.

بحث بعدی برای تبیین تنازع میان جهان و زمین معبد یونانی است. از منظر او معبد سبب گشایش ارتباطی معنایی در جهتی مشخص می‌شود که می‌تواند به‌سوی خدا یا یک جهانِ معین باشد. چنان‌که در معبد، با یک وجود مادی، مثلاً سنگ‌های به‌کاررفته، و یک وجود طبیعی، یعنی صخره‌ها و طوفان‌هایی که سبب تراش‌خوردن و پدیدآمدن آنها شده‌اند، مواجهیم. تلاقی این دو وجود رهنمون ما برای رسیدن به آن تلاقی اصلی میان «گشایش روابط و اتصالات معنایی» و «ظهور وجود مادی» است که اولی را «جهان» و دومی را «زمین» می‌نامد. هیدگر در این باره می‌گوید: «جهانی اقامه می‌شود و خاکی برانگیخته می‌شود» (Heidegger, 2003, 30). همچنین به‌گفتهٔ او با آنکه جهان و خاک ماهیتاً متفاوت از یکدیگرند، اما در اثر هنری هیچگاه از یکدیگر جدا نیستند و میان آن دو همواره تنازعی برقرار است. تلاش هیدگر تبیین ساختار هستی‌شناختی اثر هنری، فارغ از سوژهٔ خالق اثر و فارغ از درک و دریافت مخاطب و ناظر آن است. از منظر «پل ریکور»، فیلسوف فرانسوی، نیز ساختار اثر هنری ساختار ندا، دعوت و استجابت است (Ricoeur, 2008, 22) و قرار نیست که برای مخاطب اثر، پاسخ‌هایی مشخص و معین فراهم کند، بلکه قرار است

مخاطب را، همان‌طور که هیدگر می‌گوید، یاری دهد تا حقیقت به‌گونهٔ دیگری خود را برای او مکشوف کند.
در پادسینمای محمدرضا اصلانی، با تأثیر از آرای فوق، ناسازه‌ای با عناصری آشنا شکل می‌گیرد که مخاطب را در نوعی سکون قرار می‌کند؛ سکونی که پرسش هستی بر او نمایان می‌شود و او در پی آن است تا بتواند جریان حقیقت را دنبال و نهایتاً آن را کشف کند. سُرایش ساکن، در آثار هنری که هیدگر بدان می‌پردازد، همسو با سکون پایدار و پادسینمایی آثار تصویری اصلانی، به‌خصوص فیلم «جام حسنلو، داستان کسی که می‌پرسد»، جریانی را از پرسش آغازین شروع کرده و مفهوم آلثیا یا حقیقت را در خود اثر و توسط اثر بر ما آشکار می‌کند که در ادامه آن را شرح می‌دهیم.

• جام حسنلو و نگاه هیدگری محمدرضا اصلانی به نمود جریان حقیقت

مستند «جام حسنلو، داستان کسی که می‌پرسد» اولین اثر مستند اصلانی است که در سال ۱۳۴۶ خورشیدی تولید شد. جام طلای حسنلو یکی از آثار باستانی برجستهٔ ایران است که در جریان کاوش‌های «رابرت دایسون» در «تپهٔ حسنلوی نقده» در سال ۱۳۳۶ خورشیدی کشف شد. بر روی این جام نقش خدایگان سه‌گانه یعنی خدای زمین، خدای آب و خدای خورشید حک شده است. نقش پهلوانی که با هیولا می‌جنگد، الههٔ‌ای ایستاده روی دو قوچ، نقش بدن انسان بر پشت یک پرنده و مطابقت صحنه‌ها با یک حماسهٔ حوری از نقش‌های موجود بر روی این جام است.
مستند «جام حسنلو، داستان کسی که می‌پرسد» براساس نقش‌برجسته‌های جام که در بالا بدان اشاره شد و ترکیب آن با متن روایت شیخ عطار در «تذکرة الاولیا» از زندگی و شهادت «حسین ابن منصورحلاج» تولید شده است. تلفیق ماده‌ای تاریخی و روایتی ادبی از ویژگی‌های منحصربه فرد آثار اصلانی است که او را به‌عنوان پادسینماگری متفاوت معرفی می‌کند. اصلانی در این فیلم با تکیه بر روایت اسطوره‌ای نقش‌های جام به آنها شخصیت معاصر می‌بخشد و مخاطب خود را نسبت به سُرایشی متفاوت از آثار تاریخی دغدغه‌مند می‌کند. این نگاه در دهه‌ای که کلیت سینمای ایران ارتباطی با تاریخ کهن نداشته و به روایت‌های سطحی و نازل سقوط کرده، یک امتیاز مهم برای این اثر است. حرکات دوربین اصلانی و تأکید آن بر نمایش درست نقش‌برجسته‌ها، ارتباطی میان تصاویر و کلمات برقرار می‌کند که او آن را از پیشهٔ شاعری‌اش به ارث برده است.
اصلانی با مطرح‌کردن عنوان فیلم، «جام حسنلو، داستان کسی که می‌پرسد»، پرسش اساسی خود را در می‌افکند و اینگونه است که جریان حقیقت هیدگری را از همان قدم اول در مسیر تحقق قرار می‌دهد. دیدن و شنیدن دو فعلی است که ساختار معنایی آثار اصلانی به‌ویژه در فیلم «جام حسنلو، داستان کسی که می‌پرسد» را می‌سازد. صدای «منوچهر انور» در روایت کلامی داستان حلاج، که از زبان تازه و پرطراوت عطار است، به‌تمامی در لایه‌های وجودی آدمی رسوخ می‌کند. در بخش پایانی فیلم آخرین قطعهٔ ذکر حسین منصور حلاج را در «کلیات عطار نیشابوری» می‌شنویم: «نقل است که چون او را بر دار کردند، ابلیس بیامد و گفت: یکی أنا تو گفتی و یکی من. چون است که از آن تو رحمت بار آورد و از آن من لعنت؟ (حلاج) گفت: تو أنا به در خود بردی و من از خود دور کردم. مرا رحمت آمد و تو را نه ...»
روایت فیلم اینجا پایان می‌پذیرد، لیکن در جملهٔ بعدی ذکرشده در متن اصلی دقیقاً این واژگان آمده است: «چنان که دیدی و شنیدی» (عطار نیشابوری، ۱۳۹۴، ۸۶). این حذف هوشمندانه به قرینهٔ معنا، فعالیت پادسینمایی اصلانی را در تأکید ترکیب دو فعل دیدن و شنیدن و مسکوت‌ماندن در برابر اعجاز بصری و روایتی عمیق برجسته می‌کند و پیوند سینمای ناطق و صامت را به‌شکل کامل‌شده در سرمنزل اعلای آن نمایان می‌کند.
تأکید اصلانی بر چشم چه در تصاویر و چه کلام آشکار است. او در جایی می‌آورد: «معرفت دیدن اشیاست و هلاک همه در معنی». معنا از ریشهٔ «عَنَیَ» به‌معنی عنایت‌کردن و التفات‌کردن به چیزی است، چیزی که در فلسفهٔ هیدگر مد نظر است و از این رو در فلسفه معادل همان وجه التفاتی است. به معنی درآمدن، تهدید و تحدید خود شیء (چیز) است و در آن شاید شیئیت خود شیء کمتر به‌چشم آید. عنصر چشم در آثار اصلانی از جمله در «جام حسنلو، داستان کسی که می‌پرسد» کارکردی وجودی دارد و در آن چشم و انسان پیوندی اگزیستانسیال می‌یابند. تلاش مهم اصلانی در این فیلم بر به‌تصویرکشیدن شیء در شیئیت خویش است و از همین روی است که دوربین او بر روی شیء اصلی جریان می‌یابد و در نمایی بسته (کلوزاپ)، کارکردی با نمای باز (لانگ شات) پیدا می‌کند تا شیئیت سترگ و گستردهٔ جام را نمایان کند. تاریخ در نظام زیبایی‌شناختی اصلانی در این فیلم متعلق به شیء و سُرایش آن قرار می‌گیرد که با تفکری تصویری و کمینه‌گرا (مینیمال) مخروج شده و هویت یگانهٔ خویش را می‌سازد.
همانطور که قبل‌تر اشاره کردیم از دیدگاه هیدگر، فهم اثر هنری در حال و کشف حقیقت نهفته در آن به‌واسطهٔ تنازع میان جهان و زمین محقق می‌شود. این تنازع را به‌عنوان جریان کشف حقیقت به‌وضوح می‌توان در فیلم «جام حسنلو، داستان کسی که می‌پرسد» دید. تنازع میان شنیدن و نیوش وقایع متعین تاریخی و تلاش سینماگر در مکشوف‌کردن بخشی از هستیِ به‌فهم‌درآمده توسط سکونی که با ساخت

تصاویر فیلم به‌دست آمده، ماهیت پادسینمایی اثر اصلانی را با فلسفهٔ هیدگر بیش از پیش نزدیک می‌کند. سُرایش اصلانی در سکون پایدار پادسینمایی‌اش به‌تعبیر هیدگر ما را تشویق می‌کند تا با چشم او را بشنویم و این باعث برخورد عمیق مخاطب و دعوت او به کنش فکری در مقابل واکنش منفعلانه جهت کشف حقیقت می‌شود. این ساختار ناسازه‌ای شکل‌دهندهٔ جریانی از حقیقت است که رأی آن بر کشف حقیقت توسط مخاطب است. در این میان مخاطب پادسینمای اصلانی نقش مشارکتی فعال را بازی می‌کند که با تأثیر خود، وجود اثر هنری را موجودیت می‌بخشد و نهایتاً معنا می‌کند. اصلانی با تجمیع عرفان و ادب فارسی از سویی و باستان‌شناسی از سویی دیگر به‌مدد تصویر، بنایی هنری اقامه می‌کند که به‌تعبیر هیدگر همچون معبدی یونانی به ارتباطی معنایی در جهتی مشخص موجودیت می‌بخشد و به‌صورت یگانه جهان خویش را بر پا می‌کند. او بدون استفاده از قطع‌های نمایشی (کات) و با استمداد از دانشی ترکیبی از میزانسن، تصاویر را بیشتر روی یکدیگر برمی‌نهد تا همدیگر را کامل کنند و نوعی جریان حقیقت را نمود و تحقق بخشند. مهم‌ترین ویژگی‌های پادسینمایی فیلم «جام حسنلو، داستان کسی که می‌پرسد» را با توجه به آرای مارتین هیدگر می‌توان اینگونه دسته‌بندی کرد:

الف) پیوند و درهم‌تنیدگی دیدار و شنیدار به‌عنوان عناصر اصلی شکل‌دهندهٔ ساختار معنایی در بستری مسکون و پایدار برای نمایان‌کردن جریان حقیقت از منظر هیدگر؛

ب) برقراری تنازع میان شنیدن روایتی تاریخی و ترسیم تخیل تصاویر هستی‌یافته برای مکشوف‌شدن جریان مذکور؛

پ) امتزاج تاریخ و عرفان و ادب فارسی به‌مدد تصویر برای اقامهٔ جهانی یگانه براساس زیبایی‌شناختیِ پسِ پشت اثر هنری به‌مثابهٔ جایگاه اصلی و مسکن حقیقت؛

در نهایت می‌توان گفت که پادسینمای سکون مدار اصلانی تلاشی است برای حفظ حافظه و تاریخ در بستری فلسفی و هستی‌شناختی برای معرفی و صیانت از حقیقت.

بحث

با توجه به بخش پیشینهٔ تحقیق که در ابتدای مقاله ذکر شد و عدم بررسی آثار محمدرضا اصلانی از جمله فیلم «جام حسنلو، داستان کسی که می‌پرسد» از منظر عناصر روایی و سبکی پادسینما و نگاه هیدگری به جریان حقیقت در اثر هنری، همچنین معرفی برخی از مهم‌ترین مؤلفه‌های پادسینما از دیدگاه ژان فرانسوا لیوتار و نظریهٔ هیدگر در مواجهه با حقیقت اثر هنری می‌توان ادعا کرد که دستاورد مقالهٔ حاضر معرفی جلوه‌ای از عناصر زیبایی‌شناختی آثار اصلانی از جمله سکون پایدار پادسینمایی و کارکرد آن در مطالعهٔ سیر جریان حقیقت در آثار هنری از دید هیدگر است که جلوه‌ای بومی، فرهنگی و تاریخی در این سرزمین یافته است.

نتیجه‌گیری

محمدرضا اصلانی با صبغه و سابقه‌ای شاعرانه و به‌دلیل آشنایی با ادبیات و فلسفهٔ جهانی و همچنین ارتباط سازنده با جریان‌های دگراندیشانهٔ هنری و ادبی دهه‌های ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ خورشیدی ایران، یکی از مهم‌ترین سینماگران ممتاز کشور به‌حساب می‌آید. او به‌شکل خودآگاه و ناخودآگاه و با بهره‌گیری از آموزه‌های فلسفهٔ مدرن، از جمله دیدگاه مارتین هیدگر در مواجهه با آثار هنری، توانست وجوه خلاقانه‌ای در الگوهای روایی و اجرایی آثار خود به‌کار بندد که از حیث نظری، قرابت بسیاری با نظریهٔ پادسینمای لیوتار دارد. لیوتار در تعریف خود از پادسینما معتقد است اگر سینما را نوشتن با حرکت و نمایش حرکت متعادل بدانیم، دو دسته از حرکات یعنی حرکت بیش از اندازه و سکون بیش از اندازه، که از نوع حرکات نامتعادل هستند، را می‌توان پادسینما نامید، زیرا در واقع نفی قاعدهٔ تصویر یا قاعدهٔ شناسایی‌پذیری تصویری است. پادسینمای اصلانی با تکیه بر سکون پایدار در مفهوم آشنای حرکت اختلال ایجاد کرده و مخاطب را به‌سمت جهان جدیدی از معنای امر تصویری، که حاوی مسیرِ بودن تا شدن هیدگری است، هدایت می‌کند. پادسینمای محمدرضا اصلانی با توجه به ویژگی‌های اقتصادی، سیاسی، اجتماعی و فرهنگی‌اش دارای رویکردی پیشرو است و توانست با فاصله‌ای قابل توجه، علیه سینمای جریان اصلی قد علم کند و بدل به نوعی از پادسینما شود؛ پادسینمایی که به‌تعبیر هیدگر امر سُرایش را به‌عنوان یک منشأ به‌رسمیت می‌شناسد و برای حقیقت محفلی فراهم می‌آورد تا هم خالق اثر و هم مخاطب اثر بتوانند در نسبتی معین در تصویر سکنی گزینند.

فیلم «جام حسنلو، داستان کسی که می‌پرسد» به کارگردانی محمدرضا اصلانی، اثری درخشان در تاریخ سینمای ایران محسوب می‌شود، زیرا توانسته با اتکا بر نگاهی متفاوت، دکوپاژی ایستا و حرکت‌نگاری ساکن پادسینمایی بسازد که حقیقت در آن به‌جریان می‌افتد و نهایتاً کشف می‌شود.

پی‌نوشت

۱. Acinema
۲. Thing
۳. Aletheia
۴. Wahrheitsgeschehen
۵. Wahrheitsstiftung
۶. ID
۷. Ego
۸. Superego
۹. Hören
۱۰. Gehör

۱۱. Reduktion
۱۲. Dasein
۱۳. Cogito, ergo sum: می‌اندیشم، پس هستم.

فهرست منابع

• رضایی جهدکن، مهدی. (۱۳۹۳). زیبایی‌شناسی و هنر از دیدگاه هیدگر: هنر، مجلای حقیقت. *پژوهش‌های مابعدالطبیعی*، ۱(۱)، ۱۲۳-۱۴۵.
• رویایی، طلایه و گیاه‌چی، نبی‌الله. (۱۳۹۷). ساختارشکنی در مفاهیم (تاریخ، افسانه، مرگ، مکان) در فیلم «آتش سبز» ساختهٔ محمدرضا اصلانی. *هنرهای زیبا - هنرهای موسیقی و نمایشی*، ۳(۲۳)، ۳۷-۴۸.
• عطار نیشابوری. (۱۳۹۴). *کلیات عطار*. تهران: نشر سپاس.
• یزدانجو، پیام. (۱۳۹۴). *اکران اندیشه: فصل‌هایی در فلسفهٔ سینما*. تهران: نشر مرکز.
• Heidegger, M. (2003). *Holzwege*. Frankfurt: Klostermann.
• Lohnt, Sh. (2013). Film as Heideggerian Art? A reassessment of Heidegger, film, and his connection to Terrence Malick. *Film and Philosophy*, 13(17), 113-136.
• Ricoeur, P. (2008). *An den Grenzen der Hermeneutik*. München & Freiburh: Karl Alber Verlag
• Stulberg, R. B. (1973). Heidegger and the origin of the work of art: an explication. *Aesthetics and Art Criticism*, 32(2), 257-265.
• Woessner, M. (2011). What is Heideggerian cinema? Film, philosophy, and cultural mobility. *New German Critique*, 113(11), 129-157.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Bagh-e Nazar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوهٔ ارجاع به این مقاله:

فریدزاده، رائد و سلیمان‌زاده، حامد. (۱۳۹۹). جریان حقیقت در پادسینمای محمدرضا اصلانی بر مبنای دیدگاه مارتین هیدگر در «سرآغاز کار هنری»، مطالعهٔ موردی: فیلم «جام حسنلو، داستان کسی که می‌پرسد». *باغ نظر*، ۱۷(۹۳)، ۳۵-۴۲.

DOI: DOI: 10.22034/BAGH.2020.223049.4488
URL: http://www.bagh-sj.com/article_120539.html