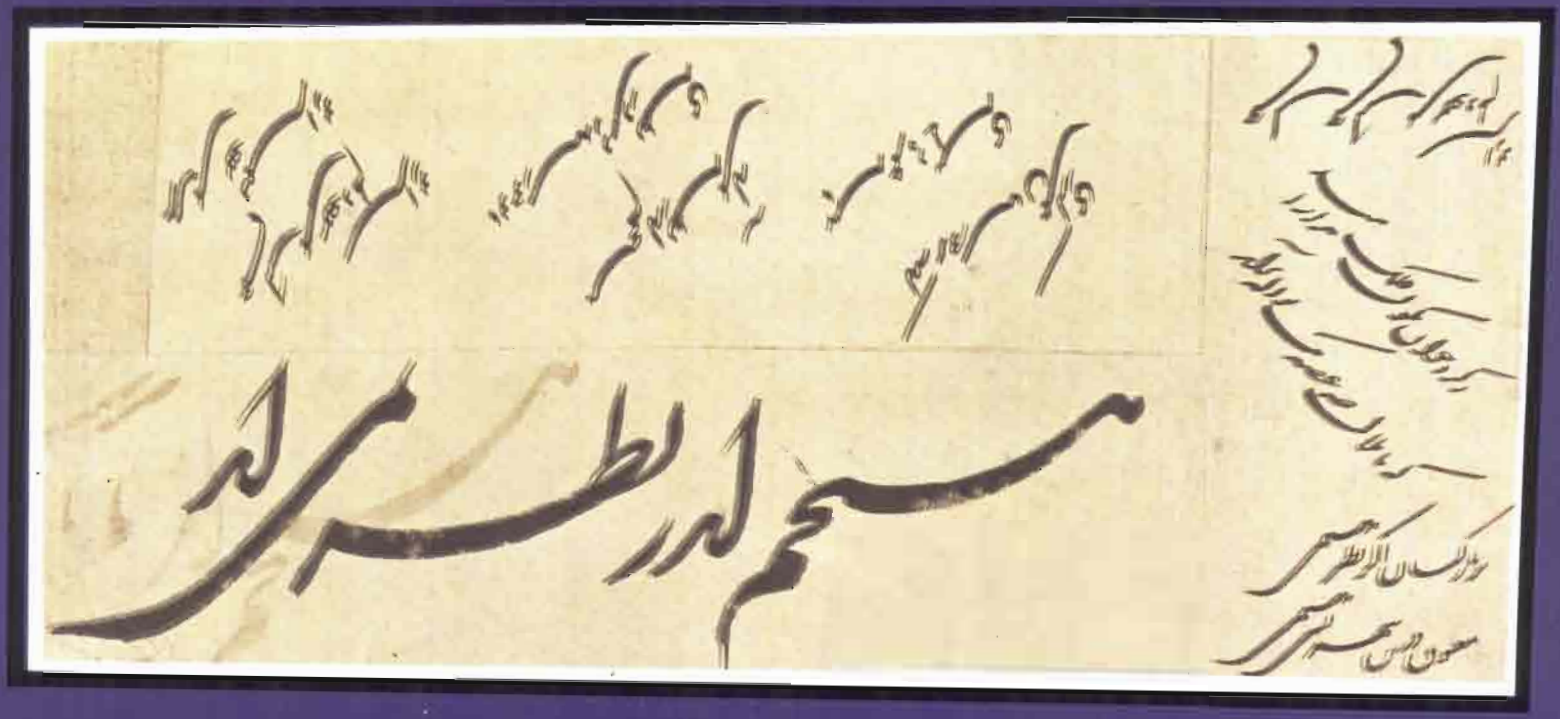
سوره

ماهنامه هنری

دوره اول/شماره هشتم، آبان ۱۳۶۸، قیمت ۲۵ تومان

در کنار استاد غلامحسین امیرخانی • نمایشنامه رادیویی • با احمد عزیزی در شعر و شطحیات
جایگاه فیلم کوتاه در سینمای ایران • گفتگو با کریم زرگر / فیلمساز، هنرمند یا محقق؟



سوره

ماهنامه هنری

دوره اول/شماره هشتم، آبان ۱۳۶۸

■ سرمقاله /۴ گرداب شیطان

■ ادبیات /۷ واژه‌های سفرکرده

۸ زیر آفتابگردان خلوص /۱۲ یک کاسه شطح

۱۴ شعر/۱۶ دیدار (داستان)

■ تئاتر /۲۰ مقدمه‌ای بر نمایشنامهٔ رادیویی

۲۴ گالری: آمیزهٔ اشتباه و تناقض

۲۷ مروری بر تئاتر فرانسه (۲)

■ تجسّمی /۳۰ آنجا که خامه شکر گفتار بشکند...

۳۴ از کلک کلهر

۳۵ صفحه‌ای از گلچین اشعار فارسی (اسکندر سلطان)

۳۶ نقد خوانندگان

■ سینما /۳۸ مونتاژ به مثابهٔ معماری سینما

۴۴ نظرخواهی: جایگاه فیلم کوتاه در سینمای ایران

۴۹ درگذشت «بوریس ایونس»، استاد سینمای مستند

۵۰ نشستی با کریم زرگر: فیلمساز، هنرمند یا محقق؟

■ موسیقی /۵۶ موسیقی شعر

■ کاکتوس /۵۸

■ اخبار هنری/۶۰

* صاحب امتیاز: حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی
* سردبیر: سید محمد آوینی
* گرافیک: علی وزیریان
* نشانی: تهران. خیابان سمیه. تقاطع استاد نجات‌اللهی. شماره ۲۱۳
* تلفن: ۸۲۰۰۲۳

* آثار و مقالات مندرج در سوره بیانگر آراء مؤلفین خود بوده، ضرورتاً نظرات حوزهٔ هنری را منعکس نمی‌سازد.
* نقل مطالب با ذکر مأخذ بلامانع است.

* چاپ و صحافی: چاپخانه آرین
* لیتوگرافی: صحیفهٔ نور
* حروفچینی: شرکت چاپ و نشر

□ روی جلد: به مناسبت کنگره بزرگداشت میرزای کلهر

□ صفحهٔ دو: اثری از میرزا محمدرضا کلهر

□ صفحه سه: پشت صحنهٔ «آی منفی»

گرداب شیطان

اگر «لاشرقیه ولاغربیه» از لوازم ذاتیِ اسلام و حکومت منتسب به آن است، یعنی که با تخطّی از این اصل، در واقع انقلاب از ماهیت اسلامی خویش دور می شود. در جهان امروز، این نخستین بار است که انقلابی برمبنای این اصل «نه شرقی ونه غربی» واقع می شود و در تاریخ ظهور تمدّن غرب، در این چند قرن، هرگز نمی توان نه تمدّنی را سراغ کرد که توانسته باشد در برابر هجوم تمدّن غربی تاب بیاورد و نه انقلابی را که بعد از پیروزی، برای تأسیس نظام حکومتی، بر قدرتهای استکباری اتّکاء نیافته باشد. چه بسا بوده‌اند انقلابهایی که در طول مبارزه، بر تفکّری نسبتاً مستقلّ از غرب و شرق مبتنی بوده‌اند، امّا بعد از تأسیس نظام، چون مورچه‌ای که در گردابهای شنی مورچه‌خوارها بلغزد، اسیر یکی از قدرتهای شیطانی جهان گشته‌اند.

انقلابی همچون انقلاب ما، «انقلاب در ارزشها» است؛ اگر چه «ارزش» نیز از آن الفاظی است که به تَبَع غربزدگی و از طریق ترجمهٔ کتابهای فلسفیِ غرب به زبانِ ما راه یافته است. در انقلابی اینچنین، که با اتکاء به نظام فکری مستقلّی وقوع یافته است، باید متوقّع بود که آن تفکّر مستقل، در صورت یک «نظام ارزشی» تازه[1] بهوریابد و جایگزین نظام ارزشی گذشته گردد و لهذا «اصل نه شرقی نه غربی، جمهوری اسلامی» در واقع، صورت تبلوریافتهٔ همان تفکّری است که انقلاب ما برآن متّکی است... و امّا چرا انقلابهای دیگری که در قرون جدید وقوع یافته‌اند نتوانسته‌اند آنچنان که باید بر استقلال خود پای‌فشارند و حکومتهای مستقلّی مبتنی بر ارزشهای انقلابی خویش تأسیس کنند؟

بخشی از جواب مسلّماً به این حقیقت برمی‌گردد که هیچ تفکّری جز اسلام ناب محمّدی(ص) نمی‌تواند به معنای کامل لفظ، مستقل و غیروابسته باشد و مصداق لاشرقیه ولاغربیه... و انقلابهایی که دردورهٔ جدیدوقوع یافته‌اند، اگرچه بعضاً از نوعی ناسیونالیسمِ رنگ‌پذیرفته از دین منشأ گرفته‌اند، امّا نه چنین است که بتوان آنها را به طور مطلق «انقلاب دینی» یا «انقلاب اسلامی» دانست. بخش دیگری از جواب را نیز باید در رهبری پیامبرانهٔ حضرت امام(ره) جستجو کرد که جز در تاریخ صدر اول اسلام هرگز نظیری نداشته است. و امّا آنچه مطمح نظر ماست و مقصد تحریر این نوشتار، امر دیگری است که مقدّمهٔ حاضر زمینهٔ پرداختن به آن را فراهم داشته است:

جهان امروز، واحدِ یکپارچه و به هم پیوسته‌ای است که در جهات خاصّی نظام یافته است و لهذا نباید توقّع داشت که در آن، جز برای زندگی کسانی که به غایات این نظام واحد و سازماندهی جهانی آن تن سپرده‌اند، عرصهٔ گشوده‌ای موجود باشد. بسیاری از دشمنان ما نیز به این مقدّماتِ برهانی متمسّک می شوند، برای تحصیل نتیجه‌ای دیگر؛ اینکه «در دنیایی اینچنین باید به نظام واحد جهانی تسلیم شد و هر تلاشی جز این، خلاف جریان آب شنا کردن است». اینها کسانی هستند که نه تنها نتایج مترتّب براین تسلیم، یعنی بردگی و استثمار، وابستگی وعدم استقلال، بت‌پرستی و ضلالت و فساد... را پذیرفته‌اند، بلکه غالباً مشتاقانه به آن دل سپرده‌اند، و در صدق این مقدّمات نیز بیشتر کسانی شک می‌کنند که نتوانسته‌اند وحدت جهانیِ حاکم براین نظام صنعتی وتَبعات فرهنگی آن را دریابند.

وقتی سیر تکوینی یک انقلاب جوان به تأسیس نظام حکومتی منجر شد، رهبران انقلاب نیازمند به قانون اساسی و اصول اجرایی مدوّنی هستند که بنیان بنای تازه را برآن استوار دارند؛ «اصولی تبلوریافته از آن نظام ارزشی خاصّی که تفکّر انقلاب درآن جلوه کرده است.»

تاریخ جهان در این عصر جدید، دو انقلاب بزرگ را در برابر امپریالیسم تجربه کرده است؛ یکی در چین و دیگری در شوروی. واگرچه ما ماهیتاً میان این سه چهره از «ملّت واحد کفر»: کمونیسم روسی و چینی و امپریالیسم، تفاوتی اساسی قائل نمی شویم، امّا تأمّل در سرنوشت این انقلابها می تواند محلّ عبرتی عظیم باشد. هیچ یک از این دو انقلاب نتوانستند اصالت و استقلال خویش را در برابر آمریکا، که مظهر آن تفکّر واحد جهانی و شیطان بزرگ است، حفظ کنند و سرنوشت هردو به همین جا منتهی گشته است که شاهد آن هستیم. برای اشاعهٔ تفکّر آمریکایی در روسیه و چین حتماً لازم نیست که به آنها اجازهٔ افتتاح پیتزا فروشی ویا ویدئو کلوب در میدانهای بزرگ مسکو وپکن داده شود، بلکه «تعلیمات واحد نظام جهانی آموزش» برای آنکه دانشجویان چینی را بدانجا بکشاند که خود را قربانی «دموکراسی آمریکایی» کنند، کافی است.

نظام فکری حاکم برجهان، نظامِ واحدی است که در طول چند قرن ظهور تمدّن غربی تدوین یافته است و یک انقلاب جوان، کجا می تواند فرصت ورخصت آن را پیدا کند که تعلیمات دانشگاهی خویش را برمبنای معتقدات و نظام ارزشی خویش تدوین کند؟ تعلیمات دانشگاهی را به مثابهٔ مصداق بارز این معضل عنوان کردیم و اگر نه همین مشکل در تمامی دوره‌های آموزش از دبستان گرفته تا... وجود دارد.

یک انقلاب جوان، درست بعد از پیروزی و کسب قدرت سیاسی، به محض مواجهه با ضرورت بازسازی بعد از انقلاب، ناگزیر به سراغ اصول مدوّنی خواهد رفت که نظام یکپارچهٔ جهانی در طول این قرنها به آن دست یافته است... و همین تجربهٔ امروزی ما برای اثبات این مدّعا کافی است: از اصطلاحات فنّی تا سناریوهای تفصیلی توسعهٔ اقتصادی، مأخوذ از تجربیات کسانی است که نه در غایات و نه در روشها، با ما اشتراک حقیقی ندارند و نداشته‌اند؛ ما در پی شکوفایی حیات فطری انسان هستیم و آنان در جستجوی استیلای مطلق بر طبیعت و

مکیدن منابع آن و توسعهٔ استعمار و استثمار بوده‌اند.

در وسعت جهانی که غربیها آن را «جهان سوم» نامیده‌اند، بجز ایران، حتّی یک کشور و یا انقلاب دیگر وجود ندارد که بعد از تأسیس نظام حکومتی، در برابر ضرورت «توسعهٔ اقتصادی»، لزوماً متوجّه به جناح غربزدگان و وابستگان به تفکّر اجنبی نشده باشد؛ با علم به این تجربهٔ تاریخی است که بنی صدر و قطب‌زاده و دکتر یزدی... خود را برای قبضهٔ رئوس مدیریتها در حکومت جمهوری اسلامی محق می‌دانستند و حتّی به نقل از مرحوم شریعتی، بنی صدر از سالها پیش از پیروزی انقلاب، خود را به عنوان اولین رئیس جمهور ایران معرّفی می‌کرده است. اگر ضرورت «توسعهٔ اقتصادی به شیوه‌های معمول در جهان» اصل انگاشته شود، آنگاه دیگر چاره‌ای نیست جز آنکه شیرازهٔ کار به دست کسانی سپرده شود که «تکنیک» دستیابی به این آرمان را می‌شناسند و لاجرم انقلاب روی به «تکنوکراسی» خواهد آورد. تنها استثناء موجود در جهان، انقلاب اسلامی ایران است؛ و در اینجا نیز از میان عواملی که ما را تا به امروز از خطر لغزیدن در گرداب شیطان محفوظ داشته‌اند، دو عامل، یکی درونی و دیگری بیرونی، بیشتر از سایرین دارای اهمّیت هستند:

۱. رهبری حضرت امام خمینی(ره)؛ معرفت کامل و شامل حضرت ایشان نسبت به اسلام، حتّی المقدور نقصِ عدمِ تدوین اصول را جبران می‌کرد و اجازه نمی‌داد که این معضل اساسی خود را نمایان سازد. ما اصول مدوّنی در زمینهٔ فلسفهٔ سیاسی اسلام، سیاست خارجی و داخلی، و دیگر علوم انسانی از اقتصاد گرفته تا جامعه‌شناسی نداشته‌ایم؛ ما اصول مدوّنی در نظام حکومتی اسلام، وظایف و اختیارات مقام ولایت و حدود آن، نسبتِ آن با قوای سه گانه و دیگر اجزاء و نسبتِ اجزاء با یکدیگر و با کلّ نظام... نداشته‌ایم و قس علیهذا. حضرت امام(ره) خود همهٔ راه را به تنهایی پیموده بود و حالا بازگشته بود تا اقت را نیز با خود به معراج برد؛ او سالهای سال در چگونگی تشکیل حکومت اسلامی در قرن بیستم اندیشیده بود، قابلیتها را سنجیده بود، فطرت ناس را شناخته بود... و به امدادهای غیبیِ پشتیبانِ انسانهای مجاهد و متّقی و مرتضیٰ و متوکّل امیدی بحق بسته بود. حضرت امام(ره) در شیوهٔ حکومت، برسیره و سنّت اجداد طاهرین خویش باقی بود و کار را برقابلیتها و عقل و اختیار اصحاب و اُمّت خویش استوار کرده بود و هرگز آنان را به مالایطاق تکلیف نمی‌فرمود، اگر نه منظر حرکت تاریخی ما به تفصیل در برابر ابصار قلوب ایشان گشوده بود.

۲. جنگ تحمیلی؛ جنگی با این وسعت که برما تحمیل شد هرگز اجازه نداد که «اتوپیای توسعه یافتگی» افق آرمانیِ حرکت ما را بپوشاند و اگرچه جنگ فقط یک عامل بیرونی است و نمی‌تواند در عرض عامل رهبری حضرت امام(ره) قرار گیرد، امّا به هر تقدیر نباید ضرورتهای تاریخی را از نظر دور داشت.

در جهان امروز، هرگز فرصت و رخصت آنکه شما الفاظ را آنچنان که نظام فکریتان اقتضا دارد معنا کنید، وجود ندارد؛ نظام آموزشی و فرهنگ واحد جهانی هرگز این اجازه را به شما نمی‌دهد. هنوز کلمهٔ «بازسازی» از دهان شما خارج نشده، آقایان پژوهشگران محترم انسیکلوپدی‌ها وسایر کتابهای مرجع را گشوده‌اند و دهها صفحه در مفهوم بازسازی نوشته‌اند. بگویید «آموزش» و ببینید اصلاً پیش از آنکه فرصت یابید تا این لفظ را به معنای «تعلیم و تربیت قرآنی» بازگردانید، آقایان پژوهشگران همان بلا را یک بار دیگر برسرشما آورده‌اند؛ می‌گویید «توسعه»... و بازهم. شیوه‌های عملی کار نیز کاملاً مدوّن شده موجود است و هنوز بسم‌الله نگفته، دهها سناریو از جانب آقایان سرازیر می‌شود که همهٔ راههای رسیدن به «اتوپیای موهومِ توسعه یافتگی» را به شما نشان می‌دهد و البتّه به شهادت تاریخ بلا دیدهٔ جهان سوم، این همه جز «دِرباغ سبز» هیچ نیست و حتّی یک «نمونهٔ تاریخی» وجود ندارد که کشوری غیر اروپایی توانسته باشد «درعین حفاظت از گوهر و ذات خویش» به توسعه‌یافتگی یا دموکراسی رسیده باشد.

تذکّری که در کتاب «نامهٔ سرگشاده به سرآمدان جهان سوم» وجود دارد نیز همین است. نویسندهٔ این کتاب «احمد بابا میسکه»، رهبر جنبش ضداستعمار در «موریتانی»، عضو سابق جبههٔ «پولیساریو» و سفیر پیشین موریتانی در سازمان ملل است. او می‌نویسد: «جوامع انسانی در سراسر تاریخ طولانیشان سرنوشتهای گوناگونی داشته‌اند و فرهنگها و تمدّنهای گوناگونی نیز، به رغم اقتباسها و وام گرفتن از یکدیگر، تأثیرات متقابل و اختلاط و مزج وترکیب، پدید آورده‌اند. مصیبت این است که اکنون برهمهٔ این تمدّنها، یک تمدّن از میان آنها چیره شده و خفه‌شان می‌کند. همهٔ جوامع انسانیِ غیر اروپایی به عیان می‌بینند که سرچشمهٔ حیات و قریحه‌شان خشکیده و تا عمق وجود، مورد تجاوز قرار گرفته‌اند... هرکشور هرچه در مبارزه با وابستگی مستقیم کامیاب‌تر می‌شود، بیشتر به سوی «تجدّد» خواهی گام برمی‌دارد و بیشتر در لجّهٔ نفی و انکار گوهر و ذات خویش و انهدام تمدّنش، فرو می‌رود.»[1] او می‌گوید که تمدّن حاکم «فرهنگها» را تا حدّ «فولکلور» تنزّل داده است[2] و در معنای این سخن نیز باید درست تأمّل کرد؛ تا آنجا که وقتی در

• نگاهی جامع به کتابفروشی‌ها، گالریهای خصوصی و غیرخصوصی، تئاترها و سینماها، رادیو و تلویزیون، فعالیتهای فرهنگی و هنری هتلها و دیگر مؤسّسات تحت پوشش بنیادهای دولتی و نیمه دولتی و... صرفنظر از استثناآتی معدود، دوستان انقلاب را سخت به‌حیرت‌واضطراب‌می‌اندازد و دشمنان را به طمع.

• اگر ضرورت «توسعه اقتصادی به شیوه‌های معمول در جهان» اصل انگاشته شود، آنگاه دیگر چاره‌ای نیست جز آنکه شیرازهٔ کار به دست کسانی سپرده شود که «تکنیک» دستیابی به این آرمان را می‌شناسند و لاجرم انقلاب روی به «تکنوکراسی» خواهد آورد.

سخنانِ خود «احمد باباميسكه» نيزدقّت كنى، مى بينى كه او نيز نتوانسته است خود را از «سيطرهٔ فرهنگى» آن نظام ارزشى جهانى كه به تَبَع فرهنگ جهانى تمدّن غرب برهمهٔ اذهان حاكم گشته است، نجات بخشد؛ مى بينى كه اونيزدر«تقدّس» دموكراسى و توسعه يافتگى ترديدى ندارد و فقط فرياد و فغانش از آن است كه چرا هيچ كشور جهان سومى نمى تواند بدون وابستگى به غرب به اين دو هدف مقدّس دست پيدا كند. و البتّه اين حد از خودآگاهى را نيز بايد درميان روشنفكران جهان سوم مغتنم دانست.

روشنفكران جهان سوم و خصوصاً روشنفكران مسلمان ايرانى، به معنايى كه خود در ذهن خويش براى دموكراسى تراشيده اند، عشق مى ورزند، حال آنكه درنزد غربيها دموكراسى هرگز بدين مفهوم نيست. درنزد روشنفكران ما، چه بسا دموكراسى با «ولايت فقيه» نيز جمع مى گردد، حال آنكه اصلاً دموكراسى يعنى «ولايت مردم»، و اين مفهوم صراحتاً با «تئوكراسى» كه حكومت خداست معارضه دارد. در دموكراسى «حقّ قانون گذارى» اصالتاً به «مردم» ــ به مثابهٔ مصداق جمعى بشر ــ بازمى گردد و اين معنا با حكومت اسلامى كه حقّ قانون گذارى را به خدا وخبرگان و فقها در استنباط و استخراج احكام خدا، بازمى گرداند، قابل جمع نيست و البتّه اگر لفظ دموكراتيک را از سر مسامحه «مردمى» ترجمه كنيم، آنگاه مى توان اظهار داشت ک ولايت فقيه حكومتى دموكراتيک است. امّا واقعاً جاى اين پرسش وجود دارد كه چرا ما بايد تن به مسامحه بسپاريم و الفاظ را از شأن و معناى حقيقى و نفس الامرى خويش خارج كنيم و درمحلهايى نامتناسب بكاربريم؟ چه ضرورتى ما را به اين كار وامى دارد؟

لفظ «دموكراسى» را فقط از باب مثال ذكر كرديم و اگر نه اين حقيقت دربارهٔ ساير ارزشهاى موجود در نظام واحد جهانى و حتّى دربارهٔ خود تمدّن غربى هم وجود دارد. روشنفكران مادل به خيالى واهى سپرده اند و خود ساخته را مى پرستند. آنها اگر با ذاتِ تمدّن غرب، شهودى بى واسطه پيدا كنند و ماهيت آن را بى پرده ببينند، خواهند ديد كه اين بهشت، جز سرابى موهوم، هيچ نيست.

بعد از ارتحال حضرت امام(ره)، تمام شدنِ جنگ و آغاز دوران بازسازى، ما اكنون در وضع تاريخى خاصّى قرار گرفته ايم كه كاملاً بى سابقه است. كسى در ضرورت و وجوب ادامهٔ راهى كه حضرت امام(ره) آغاز فرموده اند ترديدى ندارد؛ امّا هرچه هست، در غياب وجود مبارک ايشان، اگر چه شاگردان پروردهٔ مكتب او، خصوصاً رهبر معظم انقلاب آيت الله خامنه اى، مفسّران صديقى براى راه امام(ره) هستند، امّا به هر تقدير ما ناچار هستيم كه به تحريرات و تقريرات و سيرهٔ عملىِ منقول از ايشان اكتفا كنيم... و روى پاى خود بايستيم: عامل بيرونى جنگ نيز ديگر وجود ندارد و ما پاى در دوران بازسازى نهاده ايم.

دشمن براى راندن ما به سوى دام گستردهٔ خويش و جذب مادر «گرداب لغزندهٔ شيطان» همواره از شيوه هاى مرسوم «جنگ روانى» نيز به طور گسترده سود مى جسته است و اگر چه ما همواره از اين «جبهه» غافل بوده ايم و با ساده لوحى بسيار، حيله ها و مكايد تبليغاتى شيطان را نادیده گرفته ايم، امّا هرگز نبايد تأثيرات جنگ روانى را دربرابر جنگ سياسى، اقتصادى يا نظامى دست كم گرفت. اگر دوران موشک باران شهرهاى قم و تهران را يک بار ديگر با دقّت كافى بررسى كنيم، خواهيم ديد كه دشمن از تبليغات روانى چه سودى مى برد.

شيوهٔ معمول و رايج دشمن در اين موارد، گذشته از پخش اكاذيب و شايعات، آن است كه آنها ميان شرايط خاصّ حاكم برجامعه از لحاظ اقتصادى، اجتماعى و سياسى با غايات و اهداف شيطانى خويش مشتركاتى را جستجو مى كنند و با تأكيد اثباتى و يا انكارى برآن مشتركات، ما را ناآگاهانه به سوى دام مى لغزانند. اگر در مقالهٔ «نكته» نوشتهٔ «سعيدى سيرجانى» در جريدهٔ اطلاعات دقّت كنيد، شيوه اى را كه عرض كرديم به روشنى خواهيد يافت: پندهاى نويسندهٔ مقاله ظاهراً به قصد خيرخواهى و براى «قطع نفوذ و سلطهٔ آمريكا» انجام مى گيرد، امّا در نهايت همهٔ استدلالها منجر به آن مى شود كه «راه مبارزه با آمريكا در رها كردن خط امام(ره) و روى آوردن به توسعهٔ اقتصادى به مفهوم مصطلح جهانى است.» ... و اينچنين مى خواهند ما را ديگر باره به درون همان گرداب لغزندهٔ شيطان، يعنىِ سيستم واحد جهانى كه همان نظامِ بسط يافتهٔ سلطهٔ آمريكا بر جهان است، برانند.

در سرمقالهٔ مجلهٔ «آدينه» نيز، نويسنده با اتّخاذ شيوه اى كه عرض شد، نخست خود را در بعضى تحليلهايى كه از جانب مسئولين نظام ارائه مى شود شريک مى كند و سپس با تأكيد اثباتى و انكارى بر مشتركات، سعى مى كند ما را به سوى اين تحليل براند:

ــ جنگ، ما را از توسعهٔ اقتصادى كشور كه هدف اصلى انقلاب بود باز داشت و ما را از جايگاه قبليمان(!) درصف دراز عقب ماندگان(؟!) عقبتر راند.

ــ هدف همهٔ انقلابها رسيدن به توسعهٔ اقتصادى ــ به مفهوم مصطلح جهانى ــ است.

ــ توسعهٔ مدرن اقتصادى موكول به برقرارى صلح واقعى است.

و بعد درنهايت، مقاله با پيشنهاد وابستگى، منتها تحت نقاب «سياست متعادل خارجى» ختم مى گردد.

ما قصدِ نقد تفصيلى اين مقالات را كه به يكباره سطح غالب نشريات را در هريک به شيوه اى خاص پوشانده، نداريم؛ امّا در نهايت ذكر نتيجه اى را كه مورد نظر آنهاست لازم مى دانيم و آن اين است كه:

ــ دوران «زندگى انقلابى» به پايان رسيده و «شرايط جديدى»! پيش آمده است.

ــ در اين شرايط جديد! ديگر به هيچ چيز جز خوردن و خوابيدن نبايد انديشيد و برعهدهٔ مسئولين است كه زمينه هاى اقتصادى لازم را فراهم آورند.

ــ مفهوم «بازسازى» همان «توسعهٔ اقتصادى» است.

... و چون بزرگترين مانع بر سر راه قبول اين نتايج، فرهنگى است كه همراه با انقلاب اسلامى و تعليمات گرانقدر حضرت امام امّت(ره) در جامعه اشاعه يافته، پس بايد اين مانع اساسى را با ايجاد شک در معتقدات و مقبولات انقلابىِ مردم از سرِ راه برداشت.

مردم ما از امام فقيدشان آموخته اند كه ما براى توسعهٔ اقتصادى انقلاب نكرده ايم و اينها مى نويسند كه: هدف همهٔ تحوّلات بزرگ اجتماعى دستيابى به توسعهٔ اقتصادى است[۳]. البتّه توسعهٔ اقتصادى امرى است كه ما در طىّ مسير به سوى اهدافمان لزوماً به آن دست خواهيم يافت؛ امّا همه مى دانند كه توسعهٔ اقتصادى به مفهوم مصطلح جهانى نمى تواند «هدف» ما باشد. اصالت دادن به توسعهٔ اقتصادى به مثابهٔ «هدف»، ملازم با دست برداشتن از آن «افق معنوى» است كه ما پيش روى داريم، حال آنكه قصد دولت مردان ما اين است كه با حفظ و صيانت از همهٔ دستاوردهاى معنوى انقلاب: استقلال، آزادى، عزّت اسلام و مسلمين، جمهورى اسلامى... به مراتب والايى از عزّت اقتصادى نيز دست يابيم. در مقالهٔ «نكته»، نويسنده نابخردانه به «اُمّ الشّعائر» ما يعنى «مرگ بر آمريكا» حمله ور مى شود و تسخيرلانهٔ جاسوسى را كه حضرت امام(ره) «انقلاب دوم» خواندند، تحقير مى كند و در نهايت نتيجه مى گيرد: «ملّتى مى تواند شديدترين لطمه ها را برنظام سرمايه دارى آمريكا وارد آورد كه با طرح نقشه اى سنجيده و برنامه اى بخردانه خود را از خريدهاى محصولات و مصنوعاتش بى نياز كند»!

مگر «موجوديت آمريكا» فقط به محصولاتش منتهى مى شود كه راه مبارزه با آمريكا فقط به همين جا ختم شود؟ و گذشته از آن، ديگر كدام خفته اى است كه نداند «سلطهٔ اقتصادى آمريكا گسترشى جهانى دارد» و محصولات صنعتى غالب

کشورهای جهان را باید در واقع محصولات آمریکایی دانست؟

•

تذکّر آخر اینکه: نباید فراموش کرد که همواره «ضعفهای» ماست که شیطان را به طمع می‌اندازد و در این مورد نیز، ضعفهای ما را باید در ایجاد «شرایط آماده» برای تبلیغات و «عملیات روانی دشمن» دخیل دانست.

آنچه که مسلّم است این است که ساختمان نظام جمهوری اسلامی براصولی شکل گرفته است که ضعفهای فردی و جزئی را در موجودیت کلّی خود مستحیل می‌کند و این امکان را ازبین می‌برد که خدای ناکرده در ذات اسلامی نظام، تغییری حادث شود و دشمنان داخلی و خارجی از این لحاظ، امید در باد بسته‌اند؛ امّا از سوی دیگر، هرگز نباید از این حقیقت غافل شد که آنچه دشمن را طمعکار می‌کند این است که مع‌الأسف نشانه‌های بسیاری از گرایشهای لیبرالیستی و غرب گرایانه در غالب مؤسّسات وابسته به دولت و علی‌الخصوص در مراکز فرهنگی و هنری آن به چشم می‌خورد که چهرهٔ مشوّهی ازنظام جمهوری اسلامی در دیدگان نامحرم می‌نشاند. نگاهی جامع به کتابفروشیها، گالریهای خصوصی و غیرخصوصی، موزه‌ها، تئاترها و سینماها، رادیو و تلویزیون، فعالیتهای فرهنگی و هنری پارکها، هتلها و دیگر مؤسّسات تحت پوشش بنیادهای دولتی و نیمه‌دولتی... صرفنظر از استثنائاتی معدود، دوستان انقلاب را سخت به اضطراب و حیرت می‌اندازد و دشمنان را به طمع. اگر فساد جنسی و غیرجنسی رایج در خیابانها، بازارها و مؤسّسات خصوصی و غیرخصوصی را نیز به آنچه گفتیم علاوه کنیم، طرحی از یک توطئهٔ شیطانی گسترده را در پس پرده خواهیم دید که پرداختن به آن فرصتی دیگر می‌خواهد.

یک بار دیگر ذکر این نکته ضروری است که انقلاب ما انقلاب در ارزشهاست و بنابراین در تمامی موارد، قبل از اتّخاذ شیوه‌های معمول غربی در مسائل مطروح، باید دید که نسبتِ آنها با «ارزشهای معهود» ما چیست و از سوی دیگر، آیا ما اجازه داریم که از پیروزیهای گذشتهٔ خویش در برابر غرب، لاک غفلتی بسازیم و درآن بخزیم و بیارامیم؟

• پاورقیها

۱. «نامه‌ای سرگشاده به سرآمدان جهان سوم»، «احمد باباميگه»، انتشارات نوس، صفحهٔ ۲۵ و ۵۴

۲. همان مأخذ، صفحهٔ ۵۵

۳. سرمقالهٔ «آدینه»، شمارهٔ ۳۶

ادبیات

واژه‌های سفرکرده

• مجید راوی

بارهٔ این انقلاب سنگین رَوی نمی‌پذیرد؛ سبک می‌رود و چونان باد می‌گذرد. اگر پشت به او باشی و او را نبینی، وقتی از کنارت می‌گذرد، جامه‌ات را همراه خواهد برد بی‌آنکه او را دیده باشی. پس از آن تو پیاده، تنها مانده، بی‌موزه، با کدام توان سَرِ آن داری که سردر پی‌اش بگذاری و عِنان او را به چنگ بگیری؟

پیشتر از این کسی گفته بود که غایتِ حیات آدمی آن نیست که بنشیند و چهارپایه‌ای به پا کند و برآن بنشیند و به غایت دیگری اندیشه نکند؛ و نیز گفته بود که واژگان را حرمتی است وحقّی دارند برگردن آن کسی که آنان را عصای دست خویش می‌کند و چراغ راه دیگران. آن حق براستی آن نیست که آنان را در کیسه‌ای بریزیم و چون یاران شعبده، وِردی بخوانیم و یکان یکان از کیسه برآوریم و به هم بچسبانیم تا سرانجام چیزی از آن حاصل آید که نه خود می‌دانیم چیست و نه آن که می‌خواند، می‌داند چه می‌خواند.

آن که قلم به دست می‌گیرد و می‌نویسد، و می‌نویسد که دیگران بخوانند، که دیگران بخوانند و چشمها لانهٔ کبوترانِ واژه کنند، قطعاً با آن کس که می‌خواند، و با نوشتهٔ خودنیز، سرّی دارد. این سرّ نه از آنِ اوست تنها، و نه از آن نوشتهٔ مستقلِ از او. او و نوشته‌اش هردو، دوسوی این رشتهٔ رازند؛ رشته‌ای که گره‌ای درمیان دارد. گره‌ای که درمیان این رشته است همان ناگشوده‌ای است که اگر باز شود، دو چیز ممکن است پیش بیاید: یا گره به جهت اتّصال دو رشتهٔ جدا از هم است، و اگر باز شود رشته از هم گسسته خواهد شد؛ و یا گره وقتی که باز شود، به طول ریسمان خواهد افزود بی‌آنکه از هم بگسلد.

پیمان او که می‌نویسد، با آن کس که می‌خواند، درهمان گره نهان است. آنچه نوشته است اگر چون برگی باشد که از ساقه‌ای می‌روید و برطراوت ساقه می‌افزاید، همان گره‌ای است که وقتی باز شود، به واسطهٔ آن کسی که می‌خواند، برطول ریسمان افزوده خواهد شد. در این حال هردو دل دریک جام کرده‌اند و هر دو بیمار چشمی هستند که نگران ایستاده و پابپا می‌کند تا قطره‌ای از او دمیده شود و این نهال را به آب بسپارد و از او گلهایی برویاند که بوی اشک بدهد و کسی که می‌بویدش، از عطر آن گلها چشمانش بسوزد و دیدگانش خانهٔ سیلی شود که خانهٔ دل ویران می‌کند. ورنه، اگر غیر این باشد، گره که باز شود، آن که نوشته است به سویی خواهد گریخت و آن کس که خوانده است، از سویی دیگرمی رود و خانه‌ای را که برپیِ آن نوشته استوار داشته، طعمهٔ سیل خواهد دید؛ سیلی که اگر از بیم آن بر بلندای «جبل الکنعان»* نیز بگریزد، او را فراخواهد گرفت و چشمانش را خانهٔ آب خواهد کرد.

اکنون دَرِ سرای ادبیات انقلاب آب زده و خاک زدوده، بازماندهٔ انتظار ادبی را می‌کشد که وقتی می‌آید با او هزار جوانه همراه باشد و کاروانی نیز که جهازِ آن کوزه‌هایی باشد از سرشک پالوده؛ سرشکی که یک قطره‌اش کارِ هزار جام می‌کند. و این البتّه حاصل وصل روح انقلاب با جانِ نویسنده‌ای است که دل از شایعه‌های ادبی بریده وچشمش در جستجوی کمالی است که شایستهٔ حرمتِ ادبِ انقلاب اسلامی است؛ ادبی که شوری می‌طلبد سرریز؛ شوری که از خانهٔ چشم بدمد و تا خانهٔ دل بدود و از شوره‌زار خاطر بُستانی بسازد که هیچ چشم شوری توانِ دیدنش را نداشته باشد.

ای واژگان،

به یاری بیایید! بیایید و در خود شوری داشته باشید و از آن شور قطره‌ای به این کام بچکانید تا از بامِ دیدگان بارانی سرازیر شود که دل بسوزاند و جان بگدازد و تن بفرساید.

و توای واژهٔ رَمیده،

نه تو را رسد به جایی رسی بی‌آنکه گریسته باشی؛ و نه جایی تو را به خود می‌رساند وقتی که از خود گریخته باشی. از خود رَمیده ممان! دست دل را بگیر و با او به خانه شو. خانهٔ دل آن‌قدر کوچک است که تو را نتواند در خویش بگیرد؛ و دریاست، آن قدر که تو و همهٔ واژگان را برسفره می‌پذیرد.

مرغان پر گشوده برفراز پهنهٔ این شطِ ناپیدا نهایت، از ساحل به آب می‌برند و از آب به خشک پرمی‌گشایند و واژه‌های گمشده را می‌جویند.

ای واژگان،

به یاری بیایید! بیایید و در خود شوری داشته باشید که این چشمهای بی‌پَرْطاقتِ آن ندارند که بی‌حضور شما به جایی سفر کنند.

زیر آفتابگردان خلوص

با احمد عزیزی در شعر و شطحیات

از جمله شاعرانِ عشق و آیینه و انقلاب، «احمد **عزیزی» است، که هم شعر می‌گوید و هم شطح** می‌نویسد رجزوار. حرفهایش آیینهٔ طبع اوست، که خود از آشنایانِ نور و آب و آیینه است.

شروع صحبتمان با عزیزی، این شعر بود از «بیدل» که مراد اوست و به قول خودش: بیدل یکی از بتهای قبیلهٔ بدوی ادبیات است و از جمله ابرقدرتهای این قبیله که از طریق صدور زبانشان به ملل کوچک احساس ــ شعرای دیگر ــ جزایر گرنادای تفکّر را در سلطهٔ خود نگاه داشته است.

آئینه بر خاک زد صنع یکتا
تا وا نمودند کیفیت ما
درهای فردوس وا بود امروز
از بی دماغی گفتیم فردا
آئینه داریم در بزم حیرت
دادند ما را چشمی که مگشا

عزیزی که اهل سر پل ذهاب از توابع باختران است در سال ۱۳۳۷ آیینهٔ وجودش چشم بر این تماشاخانهٔ حیرت می‌گشاید. او تحصیلات معمول را خیلی زود رها می‌کند و شور درونیش را بکار می‌زند. به مطالعهٔ آزاد روی می‌آورد و در فلسفه به کمک مرتضی محمودی تا اسفار ملاصدرا سفر می‌کند.

شعر، شور وجودی عزیزی است و عشق، معلمی که در کوهپایه‌های «کرند» غرب به سراغش آمد. او سال ۱۳۵۸ به تهران می‌آید و در روزنامهٔ جمهوری اسلامی به سر پرستی مهندس موسوی مقیم می‌شود و قلم می‌زند و از تشویقها و حمایتهای جناب ایشان و سپس سید محمد بهشتی و سید مهدی شجاعی بهره می‌برد که به گفتهٔ خود عزیزی، علاوه بر این یاریها، سنگ صبورش در مسائل اجتماعی نیز بوده‌اند.

شطحیات احمد عزیزی را که از نثر و احساس خاصّش جاری می‌شود در همین مجله خوانده‌اید. این گفتگو نیز شطحی شفاهی است که نه در خلوت بل در حضور ما جان گرفته، گرچه او تنهایی را برای ابراز شطحیاتش درخورتر می‌داند و بحق که چنین است؛ اکنون اولین جلد مجموعهٔ آنها (نافلهٔ ناز) را زیر چاپ دارد و گزیده‌ای از غزلیات «بیدل» را نیز. دفترهای شعر احمد عزیزی که تا کنون به چاپ سپرده شده‌اند عبارتند از: «کفشهای مکاشفه»، «باغ تناسخ»، «ترجمهٔ زخم»، «خوابنامه» و «شرجی آواز».

سخن را با پرسش از زبان شعری عزیزی دنبال می‌کنیم که زبان پیدایی دارد در شعر امروز، و اینکه توانسته است واژه‌ها و ترکیباتی را به کار بگیرد که مشابه آنها را در شعر آزاد می‌توان یافت و کمتر در شعر قدما به چشم می‌خورند. و دیگر اینکه چرا این واژه گزینی و صورت زبانی را در قالب شعر کهن

ه کار گرفته است:

■ شعر من تلفیقی از بیدل، سپهری و برآیندی از شاعران کهن و جدید است. البتّه سعی کرده‌ام که مقلّد نباشم؛ یا اگر مقلّد باشم، تنها در احکام اولیه باشد. من دلم می‌خواهد شاعری باشم بین مولانا، سپهری، فروغ و احمد عزیزی. احساس می‌کنم اگر این تلفیق صورت نگیرد، پرندهٔ شعر و ادبیات معاصر با یک بال پرواز نمی‌کند.

□ منظورتان از یک بال کدام است؟

■ شاعری که امروز در شعر گفتن از ترجمه‌ها بیشتر نصیب می‌بَرَد؛ شاعری که همیشه رشتهٔ صحبت را به چفت آب گره می‌زند، همیشه کودکی باد را صدا می‌کند و شاعری که دنبال «بلیک»، «مارکز» و «خورخه لوئیس بورخس» است یک بال دارد.

در شعر من، حضور بیدل، به عنوان یکی از قویترین شاعران زبان فارسی و سپهری، به عنوان قویترین شاعر ــ به معنی اخصّ کلمه ــ معاصر، هر دو تا را می‌بینید. حال که صحبت بیدل به میان آمد یک نکتهٔ دیگر را می‌خواستم بگویم: ببینید، شعرای دیگر مثل فیض کاشانی، در عرفان سلوک می‌کردند و سلوک خودشان را به شعر درمی‌آوردند، حتّی حافظ هم. بسیاری از کسانی که عارف مسلک شدند، آمدند زبان حافظ را استفاده بکنند برای بیان حالات عارفانهٔ خودشان و به خود مسئلهٔ زبان نیندیشیدند؛ کشف عملی نفسانی شخصی کردند، امّا کشف زبانی نکردند. به خاطر همین ادبیات متوقف شد. در حالی که بیدل یک کشف انجام داد. کما اینکه در مورد وحدت وجود و موجود، و نه وحدت وجود و کثرت موجود که نظر فلاسفه است، گفت که:

حق برون از خلق و خلق از حق برون، اوهام کیست؟
تا ابد در آب گرداب است در گرداب آب

این همان حرف مولانا و حرف حافظ است منتهی به بیانی تازه. ببینید مولانا مثل هگل می‌گوید:

این جهان یک فطرت است از عقل کل
عقل چون شاه است و صورتها رُسل

خوب فکر ما انسانها فقط در ذهن خودمان متحقّق می‌شود، امّا فکر خدا به تعبیر مولانا در خارج تحقّق پیدا می‌کند یعنی:

این خیالاتی که دام اولیاست
عکس مه رویان بستان خداست

بیدل عین همین را تکرار نمی‌کند، بلکه کشف بیانی و تصویری هم می‌کند. مثلاً می‌گوید:

جهان گل کردهٔ تنهایی اوست
ندارد شخص تنها جز خیالات

می‌بینید فکر مال مولاناست، منتهی بیدل به فکر مولانا بسنده نکرده بلکه به کشف زبانی، تصویری و شعری آن هم اهمیّت داده.

شاعر عارف مشرب امروزی ما، شاعر انقلاب اسلامی که لاجرم عارف هم هست، حتّی به کشفهای کلامی بیدل هم نباید بسنده کند؛ باز هم باید پیش برود. من معتقدم باید عرفان به نفع مردم مصادره شود و یکی از راههای مصادره و توزیع عادلانهٔ عرفان در بین مردم از راه شعر است.

□ با این توضیحاتی که فرمودید و اینکه شما هم از جمله شعرایی هستید که در انقلاب متولّد شده‌اید، التزام در انتخاب زبان شعر انقلاب چه نقشی می‌تواند داشته باشد؟

■ یادم می‌آید با اولین کتاب شعری که آشنا شدم «منطق الطیر» بود و در جایی از «کفشهای مکاشفه» گفته‌ام که:

صبحها سیمرغکی سیرت دهد
تخمهای منطق الطیرت دهد

در کنار شعر با شهادت هم آشنا شدم؛ شهادت دکتر شریعتی. این دو تا در توازن قدیم و جدید من تأثیر گذاشتند. بعد با سپهری آشنا شدم و بعد با بیدل و همچنین با آثار استاد مطهری. اندیشه‌های من حقیقتاً مخلوطی از این چند تاست که برشمردم.

□ یعنی می‌خواهید بگویید زبان شعری‌تان را از سپهری و بیدل گرفته‌اید و اندیشهٔ شعری را از شهادت دکتر شریعتی و از عنایات استاد مطهری؟

■ من انقلاب را از اسلام گرفتم و شعر را از عرفان اسلامی. در اوایل، عشق را یک مسئلهٔ شخصی فرض می‌کردم و انقلاب را یک مسئلهٔ دیگر. می‌گفتم این دو تا نباید با هم قاطی بشوند. امّا الآن عشق، امام خمینی، انقلاب، مردم، نماز جمعه، خلوت و خانقاه برایم یکی شده‌اند. وحدت در کثرت، کثرت در وحدت برایم عملی شده. تفاوتی نمی‌بینم. همهٔ اینها صفوف منظّم عشقند. خطوط مقدّم مردم در خیابانهای عشقند. پرچمهایی که بالا می‌روند عشقند. نه اینکه بگویم علامه شدم و جامع‌الاطراف؛ امّا رشد و گسترش پیدا کردم. گویی پاشیده شدم روی همهٔ این مضامین. قرآن هم ما را به پرستش اجتماعی دعوت می‌کند: «ایّاك نعبد و ایّاك نستعین»... «ولا نعبد الّا ایاه». به خاطر همین است که اصطلاح عرفان اجتماعی را می‌گویم. بعضیها خیال می‌کنند عرفان یک مسئلهٔ شخصی است؛ خیر، عرفان یک مسئلهٔ اجتماعی است که حقیقتاً مسئلهٔ مهمّی است. نمونه‌اش هم امام خمینی است که همهٔ نفوس را به عرفان دعوت می‌کرد.

من طرفدار عرفان اجتماعی هستم؛ ادبیات اجتماعی و ادبیات مردمی. در شطحی گفته‌ام: گاه ادبیات جوری است که می‌شود آن را گذاشت توی خشاب و شلیک کرد و گاهی هم ادبیات مثل چند گل یاس است که صبحها می‌توانیم آن را از باغچه خانهٔ‌مان بچینیم و ظهر در اداره از لای دفترچهٔ یادداشتمان برداریم و بو کنیم. ادبیات ما باید در فضای روح ما و جامعهٔ ما منتشر بشود.

□ اینکه فرمودید طرفدار عرفان اجتماعی هستید و در شعرتان هم چنین هدفی را جستجو می‌کنید، با توجّه به نیازی که بشر امروز دارد، آرمان خوبی است. امّا می‌خواهم بپرسم این عرفان را چطور می‌خواهید در شعر سپهری پیدا کنید؟

■ سپهری زبان جوانی دارد و برای همین نتوانست عرفان را گسترش بدهد؛ یک اندوه شخصی و یک عرفان هندوئی، نیلوفری، تنهایی. ولی بیدل این طور نیست. حافظ امّا زبانش جمالی است و آدم جمالی اهل تضرّع و زاری است:

بنال بلبل اگر با منت سر یاریست
که ما دو عاشق زاریم و کار ما زاریست

ولی در مقابل زبان جمالی حافظ، مولانا می‌گوید:

بر ساکنان آسمان من هر شبی یا هو زنم
صوفی گر از لا دَم زند، من دَم ز الّا هو زنم
باز سفید حضرتم تیهو چه باشد پیش من
تیهو اگر شوخی کند چون باز بر تیهو زنم
ای کاروان ای کاروان من دزد و رهزن نیستم
من شیر ربّانیستم شمشیر رو در رو زنم
گفتی بیا ای شمس دین بنشین به زانوی ادب
من پادشاه عالمم کی پیش کس زانو زنم

زبان این چند صد تا غزل، اصلاً زبان جلالی است. بیدل و سپهری چه؟ سپهری می‌گوید:

من دلم از غربت سنجاقک پر است.

ولی بیدل:

حیرت نشان پلنگ سواد تجردم
طنطنهٔ زبان را نگاه کنید!

پس ما دو نوع عرفان داریم، عرفان جمالی و عرفان جلالی؛ ادبیات جمالی و ادبیات جلالی. کسانی که اهل جمالند کمتر می‌توانند به اجتماع بپردازند. شما در شعر سپهری تنهایی، اندوه و غربت را می‌بینید، امّا زخم را نمی‌بینید، زخمهای عمیق اجتماعی را نمی‌بینید. ولی من که با شریعتی آشنا هستم، با اقت و امامت آشنا هستم، با مسئولیت شیعه بودن آشنا هستم، کربلاهای مکرّر دیده‌ام، زخمهای سرخ و بی سر دیده‌ام، من چه؟ من واقعاً گوشوارهٔ زنانمان را که در هجوم مغول افتاده دیده‌ام؛ من

عارفی هستم کاملتر از سپهری در شعر؛ من سپهری را به نفع خودم هضم کردم و بیدل را هم. سعی کردم یک گام به جلو بردارم.

□ بنده عرضم این بود که این زبان، عنصر و دستمایه‌ای است که شما اندیشه و شور شعریتان را با آن بیان می‌کنید و به قول خودتان تلفیقی است از زبان جمالی و زبان جلالی. امّا زبان به هیچ وجه نمی‌تواند از محتوای اندیشه‌ای خود خالی باشد؛ یعنی شعر سپهری، همان گونه که گفتید، چون عرفانش عرفان اسلامی نیست، ناچار زبانش نیلوفری خواهد شد و می‌بینید که در شعر حافظ، یا شعر عرفای اسلامی هم به‌طور کل، علاوه بر وجود حس و زبان جمالی، نمایندهٔ اعتقاد و اندیشهٔ بکار گرفته شده در آن هستند. شما با توجّه به اندیشه‌ای **که در انقلاب ما جاری است و ادبیات آن، چطور جواز زبان شعری سپهری را صادر می‌فرمایید؟**

■ **بسیار نکتهٔ جالبی است. می‌خواهم بگویم سپهری در حقیقت زبان ندارد، بلکه صاحب یک لهجه است:**

«بزرگ بود و از اهالی امروز بود و لحن آب و زمین را چه خوب می‌فهمید. و با تمام افقهای باز، نسبت داشت.»

اولین امتیاز سپهری این است که عارف مسلک است. دومین امتیازش این است که به لهجه‌ای نسبتاً جهانی دست پیدا کرده؛ لهجه‌ای که امروزی است. مثلاً شما در کار او قوامی را می‌بینید که در کار «بلیک»، در کار «پاوند» و کار «الیوت» دیده می‌شود. حساب بکنید شما اندیشه‌های بیدل را، اندیشه‌های انقلاب اسلامی را به زبان جهانی بگویید. یادم می‌آید در مورد بمباران باختران، نامه‌ای برای «خاویر پرز دوکوئیار» نوشتم و این طوری شروع کردم: «من این نامه را برای همهٔ چراگاههای انسانی، برای همهٔ گله‌های بشری می‌نویسم. من این نامه را برای همهٔ آدرسهای جهان پست می‌کنم. من این نامه را برای روزهای آیندهٔ بشریت می‌نویسم...»

خوب، این یک زبان امروزی است؛ این زبان متأثر از سپهری است، منتهی زخم و درد هم دارد؛ تنهایی شخصی نیست، تنهایی اجتماعی است، غربت اجتماعی است. من توی شطحی گفته‌ام: «هیچکس صنایع باستانی ما را نمی‌خرد. هلهلهٔ قبایل وحشی استکبار بلند شده. ما در فلات جسمیت تنهاییم.»

«فلات جسمیت» ترکیبی است که شما در سپهری نمی‌بینید.

من بر لبهٔ خنجر زندگی می‌کنم. من می‌گویم ما با رگهای خودمان، با عضلات خودمان خنجر را صیقل می‌دهیم. می‌گویم که باید زخمهای خودمان را برای دنیا ترجمه کنیم. خوب، البتّه سپهری این طوری نبود. من فقط لهجهٔ او را اخذ کردم و زبان و لهجهٔ بیدل را، تفکّر بیدل را؛ بیدلی که تصویرهای چنان جدیدی دارد که آوانگاردترین شعرای معاصر هم از آوردنش عاجز هستند. فضلای معاصر مثل آقای شفیعی کدکنی، آقای حسن حسینی، آقای یوسفعلی میرشکاک، خصوصاً میرشکاک و معلّم تعابیر خیلی زیادی در این زمینه دارند که بسیار عالی است.

□ البتّه این که شاعر بتواند زیباترین و موجزترین زبان شعری را بکار بگیرد برای محتوای شایسته، کمال مطلوب شعر است. امّا فکر نمی‌کنید ترویج شکل زبانی بیدل این گرایش را در شاعران به وجود بیاورد ــ به دلیل جذابیتهای خاصّش، نوع ایجازها و استعاره‌ها و ترکیبات لفظی و کلامی خاص ــ که پیش از پرداختن ساختن محتوا و مضمون شایسته، رویکردی همگانی به سمت فرم داشته باشند؟

■ **این خطر هست، امّا من شناخت بیدل را برای ادبیات معاصر یک وظیفه تلقّی می‌کنم و از طرفی، پیوند بیدل را با انقلاب اسلامی یک موهبت می‌دانم. ما باید بیدل را بشناسیم، بیدل گردن کلفت‌ترین شاعر معاصر است؛ اگر چه متعلّق به سیصد سال پیش است، اصلاً قابل مقایسه با الیوت و سپهری نیست. بعضی از آقایان آمده‌اند و مثلاً می‌گویند: سپهری و بیدل. اصلاً سپهری و بیدل قابل مقایسه نیستند. البتّه از بعضی جهتها چرا. مثلاً دوستی گفته بود: این دو نفر جهان را شنیداری پنداشته‌اند؛ و شباهتهایی از این قبیل. به نظر من از جهت عظمت در ادبیات، ما فقط مولانا را داریم که می‌شود با بیدل مقایسه‌اش کرد. سپهری قطرهٔ بسیار کوچکی است. سپهری شخص یک چشمی است در شهر کوران که پادشاه شده؛ پادشاه ادبیات معاصر. والّا بیدل یک امپراطوری است برای قرنها. سپهری تیر و کمانی به دست دارد که در نیزار ادبیات گنجشک شکار می‌کند. امّا بیدل تیر را در چلهٔ تاریخ ادبیات گذاشته. بیدل شاعر استراتژیک است؛ سپهری یک شاعر تاکتیکی است. یک زبان تاکتیکی موفّق است. امّا برای من، سپهری کمک کرد تا بیدل را بهتر بشناسم.**

□ فکر می‌کنید زبان شعر بیدل چقدر توانسته در شعر انقلاب مؤثّر باشد؟

■ **ببینید، شیوهٔ سخن میرشکاک، یکی از موفّقترین شاعران انقلاب اسلامی را:**

بال پرواز خیالم رخصت از بیدل گرفت
چون مگس در عرصهٔ سیمرغ گردیدن مرا

توجّه می‌فرمایید تأثیر بیدل را؟ علی معلّم هم شدیداً تحت تأثیر بیدل است. او در غزل معروفش می‌گوید:

هر شب جگر آزردهٔ زخم خیالی دیگرم
آئینه‌ام آبستن عکس جمالی دیگرم

و چندین جا آقای معلم از بیدل تعریف کرده‌اند که الآن در نظرم نیست. همین شخصیت علی معلم، قابل مطالعه‌ترین شخصیتهاست در ادبیات معاصر. مثلاً شعری که می‌گوید:

هزار مرغ در این عرصه زار می‌خوانند
از این میانه یکی را هزار می‌خوانند
هزار قصّهٔ مرموز باغ می‌داند
شب از شمیم سحر، روز باغ می‌داند
هزار راه دل پرمهر و قلب پر کینه است
هزار را طرب آب و طبع آئینه است
به لاله داغ بهار از بهار باید جست
غم عشیرهٔ باغ از هزار باید جست
ببین به هر چه که در باغ دیدنی است تو را
که روز تلخ جدایی رسیدنی است تو را
ببین و حال هزاران این چمن دریاب
از این میانه یکی حال زار من دریاب
نگار من، همه یاران من سفر کردند
به خط خون شقایق، مرا خبر کردند
کسی به طالع مرغان غمگسار مباد
از این میانه یکی چون هزار مباد
کسی مباد که ذوق هزار دریابد
بهار بیند و مرگ بهار دریابد

این تلفیق با بیدل است؛ زبان امروزی است: انقلاب اسلامی، داغ عشیرگی، زخم قبیله‌ای، دعوت و هجرت.

□ زبان شعر انقلاب را در آثار کدامیک از شعرا دیده‌اید؟

■ **فوبترین شاعران بعد از انقلاب، علی معلم دامغانی و یوسفعلی میرشکاک هستند، امّا با زبان هیچ یک از این دو موافقت کامل ندارم؛ ضمن اینکه میرشکاک را به جمال نزدیکتر می‌بینم. اینها به تمام معنی شاعر و به تمام معنی شعرشناس هستند.**

□ قالب بیانی این اساتید چه وجهی دارد با صورت شعری شما؟

■ **چون زبان ادبی انقلاب اسلامی زبان جهاد است، احساس می‌کنم شعرای ما دارند از وجه جمالی آن غفلت می‌کنند. من سعی می‌کنم این غفلت را پیدا نکنم. من هم شاعر جمالم، هم جهاد؛ هم شاعر آیینه‌ام، هم هنر؛ هم انزوا، هم پرستش. برای من جاده، غربت، دوستی، زیبایی، غرور، خون، پلنگ، آهو فرقی ندارد:**

نپنداری که این اوهام ننگی است
که در چشمان هر آهو پلنگی است

من در شعرم جمال و جلال را با هم جمع می‌کنم؛ البتّه برای این کار زیاد سعی نمی‌کنم. شبنم، پروانه، سنجاقک توی شعر من جا دارند؛ ضمن اینکه خنجر، زهر، شمشیر، تاریخ و سربداران هم جا دارند. البتّه

آنها به این اعتبار که برای بسیجیها و مردم انقلابی که توی خیابان هستند شعر گفته‌اند، مردمی‌تر هستند.

همهٔ مردم ما مسلمان هستند و یک ته لهجهٔ عرفانی دارند. من برای کارگرانی که توی روزهای تابستان کار می‌کنند، شعر می‌گویم؛ برای دخترانی هم که دنبال آیینه و شمعدان توی خیابان لاله‌زار می‌گردند، شعر می‌گویم؛ برای مردمی هم که کوپن می‌فروشند، شعر می‌گویم. من می‌خواهم خلوت بیافرینم. می‌خواهم پروانه‌هایی با ناشناخته‌ترین رنگهای عارفانه برای این مردم تولید کنم. می‌خواهم تبسّم بفروشم. می‌خواهم عاشقی حراج کنم. می‌خواهم بگویم مردم، مردم، بیایید اینجا یک چشمهٔ پرستش جوشید.

□ با وجود اینکه به قلم آمدن آنچه که به ذهن می‌آید، به هر حال از ناب بودن آن می‌کاهد، با این وجود ناب بودن آثار شما خود را به خوبی نشان می‌دهد. اگر اجازه بفرمایید گوشی هم بگشاییم بر زمزمه‌هایی که گاهی در محافل روشنفکری و روشنفکران و شعرای پیش از انقلاب شنیده می‌شود مبنی بر اینکه شعر انقلاب شعر منبر است و مدیحه؛ در حالی که در شعر شعرای انقلاب و از جمله شما، پیشتازیهایی هست که اندیشه‌های نا آشنا و رخوت‌زده از رویارویی با آن عاجز هستند و ناچار در تحلیلهایشان آن را بازگشت به گذشته، یا به قول دقیقتر، دنبالهٔ روضه‌خوانی شعرای قدیم می‌دانند. شما نظرتان چیست؟

■ **اگر آن کسان خودشان بمیرند، کسی برای آنها روضه نخواهد خواند، کسی برای آنها مدیحه نخواهد گفت؟ من امثال اینها را شاعر نمی‌دانم. اگر اینها بیایند یک شکایتی به دادگستری علیه مردم تنظیم کنند، من هم می‌آیم به خاطر آنها امضاء می‌کنم که چرا مردم شعرشان را نمی‌خوانند. این آقایان سیاستمدار هستند، نه شاعر. شعر ما عقیدهٔ ماست. ما ۱۴۰۰ سال است در این راه مبارزه می‌کنیم. اینها مثل اینکه تاریخ ایران را نخوانده‌اند. سربداران و حروفیه، پسیخانیان، سرخ جامگان، نمدپوشان، اینها چه کاره بوده‌اند؟ ما شاعر شیعی هستیم. ما حامل و وارث زخم حسین هستیم. حسین برای ما عرفان است و کربلا برای ما تاریخ. من توی «کفشهای مکاشفه» یک قسمتی دارم به نام «شمرشناسی». یک جا گفته‌ام:**

شمر یعنی نقب گرگ از راه میش
شمر یعنی رهن یعنی پول پیش
شمر ذبح لاله‌ها بر ماسه‌هاست
شمر دست رد بر کاسه‌هاست
شمر از شنها حمایت می‌کند
شمر در رگها سرایت می‌کند

ما شمرشناسی می‌خوانیم و این برای ما ایدئولوژی است. عجیب است ریگان ما را به رسمیت شناخته، امّا این حضرات هنوز ما را به جا نمی‌آورند. آنها انقلاب اسلامی را به عنوان یک واقعیت پذیرفته‌اند، امّا اینها نمی‌پذیرند.

من بچه‌هایی را نزدیک حلبچه دیده‌ام که شعر مولانا می‌خواندند. عرفان اجتماعی یعنی همین. عرفان را باید مثل تخمه در جیب بریزیم و در تنهایی زمزمه کنیم. «هنر برای هنر» دیگر در غرب فاحشهٔ پیری شده است. که غالباً فواحش سیاسی هم آن را ترویج می‌کنند. همین یوسفعلی میرشکاک را من خلاصهٔ ادبیات معاصر می‌دانم. ببینید از این مدّعیان هیچ کم ندارد. به ضمیمهٔ اندیشه‌های انقلابی اسلامی. «قلندران خلیج»اش را بخوانید. جایی یک تصویری داده بود در یک جنگ قبیله‌ای؛ مردانی که توی این جنگ می‌افتادند، مثل عقابانی که بالهایشان را باز کرده و فرو می‌افتند از قلّه‌ها. ما یک چنین تصویری در ادبیات معاصر، کم داریم. در غزل گفتنش می‌گوید:

فسرده خاکسترم به رنگی که شور و حال غزل ندارم
به جز دلی شیشه‌وار حسرت، قرابه‌ای در بغل ندارم
ز شوربختی نمک‌نشانم، عسل‌ملاحت‌شده‌استخوانم
منه لب ای یار بر لبانم، که ذوق چشت عسل ندارم

یا همین مصرع را:

جنون بهار است باغ دردم، طرب شعار است رنگ زردم

ندارند آنها چنین بینی را؛ فقیرهستند.

□ در اینکه شعر شما شعری است زیبا و برای مردم، سخنی نیست. شما از شعرای خیلی خوب و جوان انقلاب هستید که در همین سالهای محدود، دفترهای شعر قابل تأمّل و خوبی را از آثارتان دیده‌ایم. امّا اگر توجّه داشته باشیم که انقلاب اسلامی در دنیای امروز نتوانسته بدون جهاد موجودیت خود را بیابد و حفظ کند، و اینکه صورت فرهنگی و هنری آن نیز ناچار مدّعی این مبارزه‌جویی است، چطور می‌توان پروانه‌ها را اوج داد و تبسّم فروخت، در حالی که دیگران برای ما خنجر می‌کشند؟ بنابراین فکر نمی‌کنید شاعر انقلاب هم باید خنجر ببندد؟ خنجر که هیچ، شعرش باید مثل توپ شلیک کند؟

■ **من این طوری خنجر می‌کشم. در شعری برای جنگ گفته بودم:**

برخیز به جبهه‌های خون سر بزنیم
چون لاله کنار صخره سنگر بزنیم
در نیم شبی که تیغها در خوابند
با سینهٔ خود به قلب خنجر بزنیم

در واقع من دنبال کشف زبانی هم هستم. آن بسیجی که رفت روی مین، او به روی دشمن خنجر نکشید، بلکه رگ خودش را بر خنجر کشید. من اینها را می‌خواهم مدّ نظر بگیرم، ولی توی زبان جلالی که غالباً زبان فحشهای چارواداری ادبی است، کمتر می‌شود به این ریزه کاری‌ها پرداخت. من یک شقایق عارف‌پیشه و یک شیعهٔ خودروی کوهستانهای باختران هستم. دلم می‌خواهد به شمال اندیشه بروم، نرگسهای مازندران تبسّم را ببینم؛ دلم می‌خواهد زیر آفتابگردان خلوص بنشینم، قهوهٔ تفکّر بنوشم؛ دلم می‌خواهد توی قهوه‌خانه‌های درون بنشینم و با کارگرهایی که دور و بر حقوقشان می‌چرخند حرف بزنم. خیلی کارها دلم می‌خواهد بکنم، امّا فرصت نیست. ای کاش دو نفر بودم.

□ چرا دو نفر؟ کاش دهها نفر می‌بودید تا از این گونه شطحی که الان گفتید بیشتر می‌شنیدیم.

■ **اختیار دارید. من از معلم، میرشکاک، از بیدل، سپهری، دکتر شریعتی، استاد مطهری، از همهٔ اینها استفاده می‌کنم. و اخیراً از چیز دیگری، که یافته‌ام.**

□ آن چیز دیگر را نمی‌شود برای ما بگویید؟

■ **کشف دوباره‌ای از عشق کرده‌ام. این دیگر شعار شعر عشق اجتماعی نیست؛ یک کشفی است که اگر بگذارید راجع به آن بعدها بیشتر می‌گویم.**

□ این عشق را از پرده عیان نمی‌کنید؟ یا این پرده را قدری کنار نمی‌زنید تا بر ما دم پرتوی از آن بیفتد؟

■ **این عشق اول برای من استارت بود، امّا الآن ماشین هم شده است. حتّی عینک و تصدیق هم شده است؛ همه چیز، حتّی جاده. انگار دارم دور خودم می‌گردم. به قول بیدل: گمان می‌کنم مقصد من همین پای خواب‌آلوده است.**

چیزهای عجیبی به ذهنم می‌آید. ابرهایی از اساطیر توی ذهنم حرکت می‌کنند. رودهایی از ابدیت در دلم جاری هستند. نمی‌توانم، فرصت نیست. همین الآن چیزهایی از کفم رفت. همین الآن سخنی که دارم می‌گویم با سخنی که اندیشیده بودم فرق پیدا کرد. ای کاش به مغز من چند تا تلکس وصل می‌کردند؛ اینها تند و تند کارهای خودشان را می‌کردند و من زحمت کمتری می‌کشیدم.

□ اشتیاق ما برای ادامهٔ صحبتهای شما فرو نمی‌نشیند، امّا زمان وقتی دست و پای آدم را می‌گیرد کاری نمی‌شود کرد. جنابعالی هم حتماً که خسته نیستید برای ادامهٔ سخن؛ امّا سزاوار نیست بیش از این وقتتان را بگیریم. اگر ممکن است برای حسن ختام این گفتگو شعری از سروده‌های خودتان را برایمان بخوانید.

■ **مثل اینکه به کشوهای حافظهٔ من دستبرد زده‌اند، چیزی به خاطرم نمی‌آید.**

□ به هر حال ممنونیم از زحمتی که متحمّل شدید و وقتی که در اختیار ما گذاشتید.

■ **اختیار دارید. البتّه شطحیاتی بود اینها، که جزئیاتش نیاز به فرصتهای بیشتری دارد، ان شاءالله.**

یک کاسه شطح

● احمد عزیزی

● پس از عرض صادقانه‌ترین سلامها از ارتفاع بلندترین درودها برخیال گونه‌هایتان بوسه می نهم و دستهای مهربانتان را درباغچهٔ قلبم می‌کارم.

شب از نیمه گذشته و من در کنار تنهایی خود ــ که از ترکش جمعیت مجروح است ــ به خیال شما خیره شده‌ام و به این می اندیشم که اگر معجزهٔ ملاقات و مکاشفهٔ دیدار شما صورت نمی‌گرفت و اگر امواج حوادث، دست مارگزیدهٔ التماس مرا به ریشه های نجیب مهربانی شمانمی رساند، چه کسی جنازهٔ باد کردهٔ احساس مرا شناسایی می‌کرد و برایم در ادارهٔ متوفیات حیات، اجازهٔ ساختمان یک باب تابوت تنهایی می‌گرفت.

این قلب فسیل شده را که مال دوران اول زیبایی شناسی است، شما به موزهٔ تماشا گذاشتید و دست کوچک من، این مستأجر قدیمی زنجیر را، کلید طلایی تبسّم شما آزاد کرد. شما واژه‌های مرا شفاف کردید و به تصویرهای باتجربه سپردیدتاچهار چشمی مواظب آیینه من باشند.

چند سال بود که به سرگردانی اعتیاد داشتم و خانهٔ فرهنگی رؤیایی در سرزمین خواب من نبود. آخر چگونه می توان بکارت زخم خود را در شهری پر از نگاه شمشیرها حفظ کرد؟ من در خلوت اعتماد شما اولین گلهای آرامش را بوییدم و شناسنامهٔ آیینهٔ من صادره از حوزهٔ تماشای شماست.

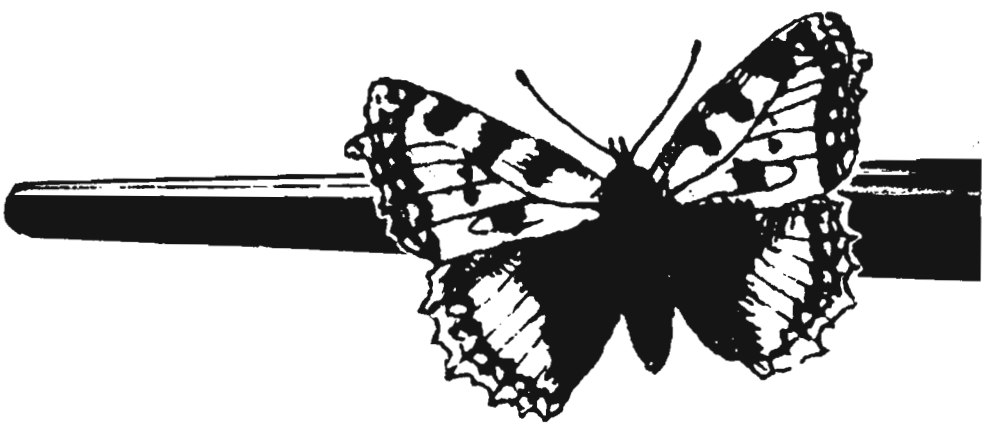
من در سال هجری شمسی مولانا، در قصبچهٔ مثنوی متولد شدم؛ روستایی شبیه به فدک؛ روستایی در حاشیه کوه تجلّی؛ در حوالی سرزمینهای اشغالی ابدیت. شما مرا به اردوگاه آرزوها بردید، به میان مردمی که در حفره‌های آواز زندگی می‌کنند؛ به میان چوپانانی که از راه شقایق نان درمی آورند و دخترانی که هر روز صبح با مشکی پر از تبسّم از چشمه‌های طلایی خورشید برمی‌گردند. آن کوهستان خیلی شبیه به گاهوارهٔ من بود. حتّی آنجا زنی را دیدم که عین مادرم کُرک نیایش می ریست و کتانِ اجابت می بافت: جاجیمهای خورشیدی، اشرفیهای تابستانی، کلاههایی از چرم رؤیا؛ آن کالاهایی که بوی کوهستان می داد؛ آن کوزه‌هایی که تا خرخره از خیام پر بود؛ آن پیاده‌روهایی که در ازدحام ابدیت گم می شد؛ آن کوچه‌هایی که بربال کاکلی ها می‌گذشت؛ بوی اسپند، عطر یار، کودکانی بر بادبان ابرها، دخترانی تهمینه‌پوش، دشتهایی پوشیده از برف سرخ شقایق، درختانی با برگ پر طاووس، رودهایی از آیینهٔ مذاب، ابر در ابر تجلّی، کوه در کوه خورشید،

یک مثقال شبنم بهای یک بغل آواز، درختان نجیل، تاکهای تورات، قالیچه‌های قرآن.

آنجا، همیشه یک مادر، چشم به راه خردسالی تو بود؛ همیشه یک خواهر جورابهای جوانی‌ات را می‌شست؛ همیشه یک پدر دستهای کودکی‌ات راپرواز می‌داد؛ همیشه مسافر لبخندی به زادگاه تبسّم تو برمی‌گشت؛ همیشه یک نفر از اعماق جنگل صدایت می‌زد و یک نفر از بالای سپیده دم برایت دست تکان می‌داد. شب زیر ارغوان می‌خوابیدی، با شمدی از یاس سپید، با کاسه‌ای که هر نیمه شب بیدارت می‌کرد و به تو مهتاب و آتش می‌نوشانید.

یادت می‌آید در نگاه آن دخترک حیرت فروش چقدر کبوتر بود؟ ناگهان آن همه خورشید را دیدی که چگونه با هم از دریاچهٔ نارنجی غروب پرواز کردند و تو در نیزار تنها ماندی، کنار نعش آواز چکاوکی که صبح در قلب تو به قتل رسید؟ و تو به ملکوت خود پی بردی، در زیر گلهای مریم، و به ذات آهنگین خود ظنین شدی در برابر آبشاری که از اوج فرو می‌ریخت و زیر گلهای داوودی، ستاره‌ای شش پَر شدی از عهد تلمود؛ عهد آبی پیامبران؛ عهدی که خدا در کوهها زمزمه می‌کرد؛ عهدی پر از کشاورزان هابیل به دست. و خواهران تو همه راحیل از خواب برخاستند و کفشهای تو در آستانهٔ طور به نشئهٔ مکاشفه فرو رفتند و تو با لهجه‌ای شبیه به جبرئیل در برابر آفتاب گفتی: «کی باشد که ادریس بیاید؟»

و ادریس آمد، با سینه‌ای استوایی و لبهایی پر از حرارت تکلیم، با نیمتاجی از شرم شکوفه‌ها، با کتابی



که تورق آیینه بود، و دستی که از پنهان اشیاء اشاره می‌کرد؛ و تو آن قدر آواز خواندی در ملکوت و آن قدر عاشقانه از سپیده‌دم خود عبورکردی که خورشید گریست و مشعلهای مدائن خاموش شد و خسرو از خواب شیرین برخاست.

حالا این جایی! به اندازهٔ یک قاب قوسین از حقیقت دور، به اندازهٔ یک طور تا تجلّی ایستاده‌ای و برای مردمان جنوب شرق، برای خورشیدهای خاور دور، خنجر و سایه‌بان می‌سازی و سپیده و کبوتر می‌فرستی. بیا! می‌خواهم برای اشراقت نامه بنویسم، برای اندوهت آوازی فراهم کنم. بیا تا دیر نشده غروب کنیم. شبها را بی‌سایه‌بانِ ستاره سرکردن مشکل است؛ آدم عطش سپیده‌دم می‌گیرد. نگاه کن! آن ابر را می‌بینی که با عجله از کنارهٔ خورشید می‌گذرد؟ آن لک لک، تکلّم سپید شرمی است؛ این شقایق، یک قطره قلب است که از مژگان تحیّری فرو می‌چکد. خورشید روغن مازولا نیست. خورشید نیامده است تا ما تنها لباسهایمان را پهن کنیم. خورشید تا آنجا که فکر می‌کنی شعاع دارد.

وای دیدی! دیشب انگار فردا نداشت؛ ما می‌لرزیدیم و شقایق می‌خندید؛ ما تنها می‌شدیم و جمعیت همهمه می‌کرد. من با عینک عینیت ور می‌رفتم. من لباسهای روحم را از گردو خاک طبیعت پاک می‌کردم. من یک لیوان آیینه در دستم بود و داشتم برگهای درختان را ورق می‌زدم. می‌خواستم اشکی بنویسم؛ می‌خواستم پل مقدّمه‌ای روی شطحیات بکشم. باران بارید و شطحیات بالا آمد. دلم به جذر و مد تنهایی گرفتار شد. اشتهای قلم داشتم، امّا چیزی تهِ چاه یوسف دلم تکان می‌خورد. چیزی بین خنجر و حریر، زخم زلیخائیم را تازه می‌کرد.

رودآیینه. هوس شنا در شطحیات به سرم زد، منتهی در حضور با یزید لخت شدن و شیرجه به اعماق خنجر زدن دل و جرأت شیر می‌خواهد که من با صبحانه نخورده بودم.

از نیزه‌زار مجاور بوی بوسعید می‌آمد. زنان با حجابِ حلاج از کناره‌های کشف رد می‌شدند. راستش را بخواهید کمی از شهوت تکلّم بدم می‌آمد. شب قبل را با شیخ عطار، در کوچه باغهای نیشابور گشت زده بودم و تا صبح وصیتنامهٔ شیخ صنعان را زیر نور ماه تلاوت می‌کردم. هنوز آن بند آخر در زندان ذهنم شلوغ می‌کند: «پسرم، از دختر ترسا بترس!» چهل سال اعتکاف در کعبه در قیاس با چهارصد هزار سال عبادت ابلیس چیزی نیست.

خدا بیامرزد پدر و مادر ابوریحان بیرونی را، مرا به ابوریحان اندرونی معرّفی کرد و برایم یک چیق «التحقیق ماللهند» آتش زد. پُک اول از رمه‌های «راما» تا بلندیهای «برهما» را یک نفس دویدم. پُک دوّم به کرشمه‌های «کرشنا» نائل آمدم. «مهاتما گاندی» از بُز هند برایم یک اقیانوس شیر تازه تجلّی دوشید. دلم می‌خواست «خورخه لوئیس بورخس» آنجا بود و یک جرعه، تنها یک جرعه، از «جمنا» می‌نوشید.

شب قبل کمی استیک «ویلیام بلیک» به جای شاملوخورده بودم. مثل کسانی که برای اولین بار سوار کشتی زبان می‌شوند، غرب‌زده شدم. لعنت براین نیما، ادبیات ما را نیمه کرد. آخر ادبیاتی که بوی خرابات و خانقاه نمی‌دهد، ادبیاتی که ما را تولهٔ تولستوی می‌کند، ادبیاتی که وسط اتوبان اومانیسم ما را وِل می‌کند تا زیر هجده چرخ «لورکا» لِه و لَورده شویم، ادبیاتی که مولانا را به جزیرهٔ «کریستف کلمب» تبعید می‌کند، ادبیاتی که منتقدانش همه طپانچهٔ ژنرال کاستر می‌بندند، ادبیاتی که جوانان ما را به فلسفهٔ «هیچ کاک» و پوچ کاک می‌رساند همان به درد عمهٔ «فرانسیس ببی» می‌خورد. لامصب! من هنوز به کشف الاسرار میبدی نرسیده‌ام، تو می‌خواهی مرا از منظومهٔ سبزواری پرتاب کنی دنبال نخود سیاه ستارهٔ هالی، نوبل!

من اهل نهضت تنبا کو هستم، ماری جوانا پیرم می‌کند. تو را خدا دست از یقهٔ «آمان جان» بکش! آخر تو چطور خودت را طرفدار «گلن اوجا» جا می‌زنی؟ والله به پیر، به پیغمبر، هم «آمان جان» هم «گلن اوجا» به جای آنکه لب بالهٔ دریاچهٔ قو، چایکوفسکی بخورند و سونات مهتاب گوش بدهند، سوار تنبور می‌شدند و شبانه به احساسات شرقی ما شبیخون می‌زدند. الهی انگشتت تا ابد لای جرز «جیمز جویس» بماند!

برو «فین» کاشان دماغت را پاک کن! محتشم اقلاً از بنیاد صفوی مخارج پیست زرورق‌اش را تأمین نکرد. فرق من و تو این است: من نوادهٔ سلمان فارسی‌ام، تو برادر خواندهٔ سلمان رشدی.

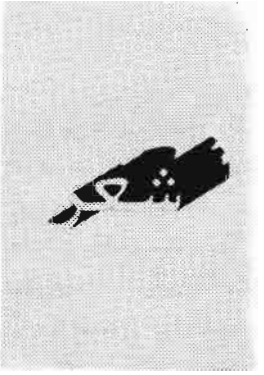
ادبیاتی که میرفطروس حلاج آن باشد، پنبه‌اش به نفع ماتریالیسم دیالکتیک زده می‌شود. بروید آلمان برای معالجهٔ زخم ضدانقلابی عشریتان، به تجویز دکتر دورینگ، نان برشته «برشت» بخورید. هی پوشهٔ «پوشکین» زیر بغل بگیرید و علیه «ساموئل بکت» به سازمان «اوژن یونسکو» شکایت بنویسید. اگر هم از وطن مادر سوسیالیستی محروم شدید و احتیاج به محلل حرفه‌ایی مثل «تروتسکی» پیدا کردید، با یک کیلو پشم و پیلی پو پری برگردید و از صبح تا شب نقدی بر مارکسیسم و نقبی به اومانیسم بزنید!

خوشبختانه در مملکت ما هنوز کتاب کوپنی نشده است، وگرنه برای هر دیپلمه بیکاری، به شرط آنکه افسار اربعه را به گردن استدلال ببندد، رسیدن به قله‌های تفکّر، با یک طناب «توین بی» و دوشلینگ «اشپنگلر»، ممکن است.

برای من شطح گفتن از آب نخوردن آسانتر است. من یک شیخ روزبهان بقلی دارم که هر وقت بخواهید برایتان از آن فتوکپی مکاشفه می‌گیرم. بین احمد عزیزی و احمد غزالی فاصلهٔ چندانی نیست؛ هردوی ما جمال پرستیم. او استاد «عین القضات» بود و من شاگرد «ذهن القضات». او «سوانح العشاق» نوشته و من «حوادث العشوق». او مرید شیخ جام بود، من مرید شیخ پیاله. او از نظامیهٔ بغداد گریخت، من به نظامیان بغداد حمله کردم.

شما خیال می‌کنید امام احمد غزالی رابباید در صحرای خُتَن جستجو کرد؟ من خودم در «دارخوین» امام احمد غزالی را دیدم که پس از سماع خونین خمپاره، بین سالکین مجروح، شربت خاکشیر صلواتی تقسیم می‌کرد.

الآن عرفان مردمی شده است؛ هیچ عارفی اکنون برای سکونت قلب خود، غار خالی اجاره نمی‌کند. عارفان دیگر در جمعیت خلوت می‌کنند. خود من اقلا دو میلیون آیینه در حساب پس انداز ملکوت دارم. ما برق نگاهمان را از سدجوع می‌گیریم. آمریکا آدم به ماه می‌فرستد، ما ماه به آدم می‌فرستیم. مملکتی که حافظ ادبیاتش بیدل باشد، مملکتی که در هر ساعت انتظار قیامت دارد، مملکتی که پشتش به کوه بهشت زهراست، هرگز در کوچه بن بست نمی‌نشیند.



احمد عزیزی

رفیق سایه‌ودیوار

بیا ای شعر، ای زخم مکرّر
که از خونِ تو شد چشم قلم تر
بیا ای شعر، ای وحشی‌ترین سوز
که می‌باری به جان من شب و روز
بیا ای چشمهایت شعر مطلق
بیا ای در نگاهت مرغ یا حق
بیا ای شعر محض ناسروده
بیا ای شاعر لب ناگشوده
بیا ای زخم حیرت گسترِ من
بیا ای شعرِ در خون پر پرِ من
بیا پروانه‌ای بی‌پر شدم من
تو لب بستی و خاکستر شدم من
تو رفتی دست من شبنم ندارد
دل من هیچ داغی کم ندارد
از این فصل کدورت خسته‌ام من
غزل می‌بارد و لب بسته‌ام من
بیا سوی زمانم بازگردان
تجلّی را به جانم بازگردان
اگر پروانه از شاعر نبارد
بهار بی‌قراری‌ها چه دارد
ز تاک ذوق اگر مِی برنخیزد
چه وزنی قالب گل را بریزد
از آن روزی که حسّ یاس کردم
تو را در جان خود احساس کردم
بیا ای پو یک پیغمبر من
که ترس اوج می‌ریزد پر من
در این داغم که چون خورشید آید
بهار خفته‌ام کی لب گشاید
اگر شاعر ز بیداری نگوید
چه گرگی در مه غربت بپوید
گل آیینه از باران آهی است
اگر شاعر نباشد گل، گیاهی است

سخن لنگ است اگر شاعر نباشد
زمین تنگ است اگر شاعر نباشد
دل هر شاعری یک کوه درد است
اگر شاعر نباشد واژه سرد است
اگر شاعر نباشد آشتی نیست
گلی که در تبسّم کاشتی نیست
گیاه شعر در آب و گل ماست
لب شاعر همان خون دل ماست
یکی باید غم باران بگوید
ز زخم تیغ تا تاران بگوید
یکی باید بگوید نور زیباست
بر ایوان شاخهٔ انگور زیباست
یکی باید بگوید ساده باشید
به فکر یک کفن سجّاده باشید
اگر شاعر نباشد شب ظلوم است
همای رنگ ما بر بال بوم است
یکی باید جنون را در بگیرد
پرستو را به زیرِ پر بگیرد
یکی باید بگرید زیر تابوت
یکی باید بگوید هجو باروت
بگوید از غزل چشمان چه دیده
چه قصدی دارد از جنگ قصیده
یکی باید اشارت را بفهمد
به یک چشمک عبارت را بفهمد
یکی باید بداند رسم پاسخ
بداند فرق خلقت با تناسخ
پیِ اسکندر و جم را بداند
مساحتهای عالم را بداند
بگوید ابر در خواب بشر چیست
فرار کبک از کوه و کمر چیست
چرا ذوق تکلّم می‌کند دل
ز حیرت دست و پا گم می‌کند دل
چرا ما عازم ابهام هستیم
زمین گور است و ما بهرام هستیم
چه عضوی انزوا را می‌شناسد
چه احساسی خدا را می‌شناسد
چه خشمی در درون خیزران است
چه زخمی در دل نیلوفران است
چرا شب می‌زند آیینه پر پر
که را می‌خواند آوای کبوتر
چرا آیینه‌ها حیرت فشانند
چرا مرغان صورت بی‌نشانند
به گردن قمریان طوق که دارند
شقایقها به سر شوق که دارند
چه شمعی آتش پروانه دارد
کدامین زلف، رنگ شانه دارد

چرا آیینه‌ها از سرمه مستند
چرا آهو نگاهان میْ پرستند
اگر تیر است مژگان از نی چیست
اگر تیغ است ابرو در پی کیست
چرا آوازها شهپر ندارند
چرا آیینه‌ها بستر ندارند
که روح باد را خنیاگری داد
هوا را مرغ و دریا را پری داد
که می‌آرد شمیم ماورا را
که شب وا می‌کند قفل حرا را
یکی باید بگوید لاله داغ است
شقایق در شب شرجی چراغ است
یکی باید خبر از گل بگیرد
سراغ لاله از بلبل بگیرد
یکی باید بمیرد در جوانی
بمیرد با و بائی ارغوانی
یکی باید تبسّم را بخواند
زبان سبز گندم را بداند
یکی باید شقایق را بجوشد
ز داغ لاله‌ها مشکی بپوشد
بگوید از چه صحرا سینه سرخ است
غروب کشور آیینه سرخ است
چرا سبزینگی در خون ما نیست
بهاری در پی افسون ما نیست
نه می‌مانیم تا باغی بروید
نه می‌میریم تا داغی بروید
نمی‌دانیم آتش حیله دارد
به هر پروانه قصد پیله دارد
چرا ما آب می‌نوشیم با پول
چرا کشت شقایق نیست معمول
چرا سیمرغها را پَر بریدند
چرا طاووسها را سر بریدند
یکی باید عزای شب بگیرد
سرود صبح را بر لب بگیرد
یکی باید شقایق را بسوزد
ز زخم سرخ خود مخمل بدوزد
یکی باید امین سار باشد
رفیق سایه و دیوار باشد
بداند ابتلای واژه‌ها چیست
علاج قطعی زخم صدا چیست
سحر از گل، شب از گیسو بگوید
اگر خورشید آمد، او بگوید
بداند گل چرا همرنگ خون است
چرا سوز شقایق از درون است
کجا باید حقیقت گر بگیرد
چه باید کرد اگر آتش بمیرد

●

پرویز حسینی - ماهشهر

● طلب

ناتوان از گفت واژه‌ای،
بازت می طلبم
در هنگامهٔ هجوم خواب و خاطره
به گاه خوف و خطر
به گاه شانه شکستگی.

ناتوان از سرایش سرودی،
بازت می طلبم
در لحظه‌های سرد هراس و یأس
از ژرفای بی پناهی
از هزار توی مرگزای زمین.

ناتوان از ساز سخنی
بازت می طلبم
با اشکی همیشه به گوشهٔ چشم
با دهانی پر از ملال
با دلی بیدل.

امیر علی مصدق

● در خیل خیال

در خیل خیال تو شبی خوابم برد
ابروی تو آمد و به محرابم برد
دیدم صف مژگان و به خاک افتادم
بیدار شدم ز گریه گردابم برد

● در خلوت اُنس

در خلوت اُنس، گوشه‌ای ما را بس
از خرمن عشق خوشه‌ای ما را بس
روزی که همه بار سفر می بندند
از عشق تو راد توشه‌ای ما را بس

مجید زمانی اصل (اهواز)

● در کنار عشق

از عشق
به این جانب
چه رسیده است؟
بجز دستمالی پر از گریه
برای سترون آههای سالیانه‌ام
از فراز سنگِ گورهای تبارم.

●

در این پاره از خاک جهان
عشق
همواره
باز می‌آید؛
و بر جا جیم جنوبی‌ام
جلوسی امیرانه
بر جانم دارد.
و یتیمی مرا
به گریه که می‌خواند؟
ماتمِ مادرانهٔ ماه
منظومه‌ای است
که در مدار مکرّر خویش
محض مصیبت من می‌موید.

●

نه!
ای عشق
تا سینه‌ای دارم
مهیّای سرودن
هرگز
سینه
به بوسهٔ دشنه
نخواهم سپرد.

●

اقا باشد، یادت باشد
در بدرقه‌ات
این شاخهٔ گل محمّدی را
از من بپذیر...
و در مقابل
دستمال پراز گریهٔ خویش را
برای سترون آههایم
از فراز سنگِ گورهای نور...
به میراثم بگذار!

تو

• عبدالمجید حسینی راد

صبور بود و صمیمانه می‌آمد. پیش از رسیدنش شاخه‌های گل فشاندند و عطرباس پراکندند، و او که می‌آمد گلستانی بود با معنای همهٔ بهار.

سنگین می‌آمد و نجابت می‌آورد. می‌گفتی همهٔ زمین را بردوش می‌آورند؛ امّا نه، که سبکتر از آسمان بود و سیّالتر از ابرِ روان. گفتنیها داشت بی‌آن که بگوید، و حضورش تفسیر آنچه ناگفتنی بود.

به شتاب می‌آمد. آخرین دیدار بود و چشمهای بسیاری در انتظار. انتظار! چه مفهومِ غریبِ و ناشناخته‌ای؛ انتظار و صبر که برادر او بود، امّا با این همه، بیتابی امان نمی‌داد.

یک آیینه اگر بشکنند، در او همه چیز تکرار می‌شود و هر تکرار، خود آیینه‌ای است گویا و روشن؛ حتّی اگر کوچکترین تکه باشد بازهم آیینه‌ای است، و اینجا تصویر انتظار در آیینهٔ هزار چشم می‌شکست.

•

امروز چه روزی است؟ خدای من! چرا دچار فراموشی شده‌ام باز؟ پنجمین یا ششمین روز است؟ درست است؛ ششمین روز است. همیشه پنجشنبه‌ها را دوست داشته‌ام و همیشه فراموش کرده‌ام پنجشنبه‌ها را. این همه آدم چرا اینجا ایستاده است؟

چه شده است مگر؟ چرا مرا می‌نگرید؟ من که آشنا نبوده‌ام با هیچ کدامتان. چشمها؛ می‌شود از چشمها شناخت. به نظر آشنا می‌آید، امّا شما مرا نمی‌شناسید. پس چرا این گونه خیره شده‌اید و انتظار از عمق نگاهتان شعله می‌کشد؟ کسی نیست مگر به شما بگوید که اشتباه آمده‌اید؟ شاید کسی دیگر را می‌جویید. خدایا چقدر عجیب است! چقدر دلم می‌خواست می‌توانستم از این همه گل که به سویم افشانده می‌شود یکی را می‌بوییدم؛ «امّا دیدنِ این همه آدم که تو را با گل و شیرینی و گلاب خوشامد می‌گویند، خود زیباتر از هر گلی است.»

سنگینی این نگاهها مرا می‌رباید و هزار تکه‌ام می‌کند. دو چشم دیگر هم هستند، دو چشم آشنا که بسیار پیش از اینها در انتظار بوده‌اند. دو چشم عزیز و فروتن. دو دریای عمیقِ همیشه آرام. کجا یند آن دو چشم؟ میان این همه، آیا آن دو گم شده‌اند، یا نه، نیستند؟ نیامده‌اند؟ مگر می‌شود که نیامده باشند. دریا هم مگر می‌شود گم بشود؛ آن هم نه یکی، دوتا! بگذار همه‌جا را جستجو کنم، شاید پنهان شده باشند، یا شاید نمی‌خواهند مرا این گونه ببینند این گونه، امّا او... نه! اونیزبا من همدل بوده است، همیشه صبور بوده. امروز هم حتماً قصّهٔ ایوب را به خاطر آورده و بی طاقتی موسی را؛ غیر از این چه می‌تواند باشد؟ همراهی آن خجسته پی، صبوری سنگینی می طلبد و او پابپای خضر لب نمی‌گشاید و انتظار می‌کشد. باید بیابمش. این همه راه را آمده‌ام و همین یک امروز، همین یک امروز است که می‌توانم چشم در چشم او بدوزم و در عمق آن دو دریا دنبال دوستارهٔ دریایی روشن گم شوم.

بوی گلاب وُعود و این همه گل؟ خلایق چگونه بگویم به شما!؟ چگونه بگویم که من خود مدیونم و شرمنده، شرمسار آن که برمن منّت گذاشت و پذیرفت. حتماً نیازهای آن دو چشم کار خود را کرده است، وگرنه ما که قابل نبوده‌ایم. آن دو دریا را بیابید و گلهایتان را نثار او کنید. آن نجابت پروقار زنانه را!

•

آمد! و چه مردانه می‌آید. راه را بگشایید و از فراز شانه‌هایتان او را بگذرانید. بگذارید که بیاید، هرچند می‌دانم خود به شتاب می‌آید ــ امّا به شتاب هم می‌رود. میان این جماعت چگونه می‌توانم با او تنها باشم، حتّی یک لحظه؛ یک لحظه، تا بگویم آنچه را میان من و خیال او گذشت، آنچه میان من و تصویر قاب گرفته‌اش گذشت، و نمی‌دانم. که او می‌داند یا نمی‌داند که تمام این مدّت را در انتظار بسر برده‌ام، برای همین امروز؛ به خاطر همین دیدار کوتاه و بی دوام. راه را بگشایید، می‌خواهم ببیند و بداند که همهٔ این روزها را اگرچه نبوده، امّا دمی را بی‌یاد او نگذرانده‌ام. می‌خواهم ببیند که انتظار چشمهای مرا سفید نکرده؛ چشمهایی که در انتظار این روز به اندازهٔ دو دریا در خود گریسته‌اند.

چرا این قدر آرام می‌آیی و درنگ می‌کنی؟ مگر نمی‌دانی در من چه شتابی شعله می‌کشد و انتظار جانم را چگونه می‌سوزاند؟ نمی‌گویم بی مهری تو، که اگر بودی این همه راه را نمی‌آمدی تا ببینمت. اصلاً می‌دانی اگر نیامده بودی، بازهم شِکوه‌ای نداشتم. می‌دانم آرزوی این داشتی که تو را حتّی نیاورند، یعنی نتوانند که بیاورند. چقدر گذشت داشته‌ای و سخاوت. اصلاً آن چیست که تو بخواهی و من در مقابلش سینه سپر کنم؟ آنچه تو خواسته‌ای عین حقیقت است، و من، خودت شاهدی که حقیقت را همیشه دوست داشته‌ام.

ای کاش مرا هم برده بودی و این سفر را تنها نمی‌رفتی. آخر عزیز من! سفر سختی دارد، تنهایی دارد و هزار مرارت. همیشه همراهت بوده‌ام، خدا شاهد است، و تو نمی‌توانی انکار کنی. امّا نمی‌دانم چرا این سفر را بی من آغاز کردی. بی وفا که نبودی؛ می‌گفتی اگر نیستم، جانم همیشه همراهتان است. شاید حالا هم آمده‌ای مریم را ببینی، ها؟! درست گفتم؟ یا شاید برای این پرچمهاست که آمده‌ای.

پرچمها چه طوفانی به‌پا کرده‌اند در این نسیم ملایم. چه امواج رنگینی به راه انداخته است حرکت متلاطم و هماهنگشان. راستش را بگو یوسف! تو شیفتهٔ عَلَمداری بودی؛ بگو امروز عَلَمت بردوش کیست؟ ها! عَلَم را برو یت کشیده‌اند؟ چرا خاموشی و چیزی نمی‌گویی؟ چرا نمی‌آیی به سوی این چشمها که هزار بار تو را در خود تکرار کرده‌اند؟ مریم را هم آورده‌ام؛ درست شنیدی، مریم. همچنان که پیمان بسته بودیم آن روز که با دسته‌ای مریم به بدرقه‌ات آمده بودم، مریم نامیدمش. ببین! مریم اینجاست، درمیان این پرچمها که با هر ضربهٔ

سنگین طبل می‌شکنند و با صوت این نی برمی‌خیزند.

چه شده است؟ نکند ما را فراموش کرده‌ای؟ از تو بعید است. می‌دانم که تنها نیستی، با دوستانت آمده‌ای. قدم آنها هم به روی چشم، و این را می‌دانم که به شتاب هم می‌روی. آنها به همین خاطر آمده‌اند که تو را برگردانند. مهم نیست، عادت کرده‌ام که هم باشی و هم نباشی، مثل ستاره‌ها؛ تنها فرقتان این است که تو در روز هم روشنی و آنها روز به چشم نمی‌آیند.

نگاه کن! نه گریسته‌ام و نه گیسو پریشان کرده‌ام؛ آن گونه که تو می‌خواهی. به مریم هم نگفته‌ام سفر پدر همین روزها تمام می‌شود و برمی‌گردد. گفته‌ام همیشه مسافر بوده و مسافر همواره در هجرت است. با این وجود می‌دانم که هیچ گاه تنهایمان نمی‌گذاری. نه من و نه مریم را. تو هم آمده‌ای همین را بگویی؛ بگویی که آخرین دیدار نیست. این را می‌دانم؛ مریم هم می‌داند. او تو را خوب می‌شناسد؛ با همهٔ خردی می‌توان تو را در چشمهایش پیدا کرد. ببین! فقط تو را می‌جوید.

•

دیدمت! ای چشمهای آشنا، دیدمت! تو را می‌بینم و به سویت می‌آیم. چرا می‌لرزی و نگاهت را به زمین دوخته‌ای؟ چه شده است مگر؟ ها! گریه می‌کنی؟ نه، تو گریه نمی‌کنی. تا امروز در مقابل من اشک در چشمان تو حلقه نزده؛ نه آن گاه که می‌آمدم و نه وقتی که می‌رفتم. می‌دانستی که نباید چشمانت را مرطوب ببینم. می‌دانستی که ممکن است ــ گفتم ممکن ــ که سرشک تو اراده‌ام را مرطوب کند. و تو نگریستی هیچ گاه. اکنون هم... نمی‌گریی؛ چشمانت خیس نیست، تنها شانه‌هایت می‌لرزد. و این حتماً از خوشحالی است.

این کیست در آغوشت! مریم است؟ چه خوب از عهده برآمده‌ای. دارد شبیه خودت می‌شود. خوشحالم از این بابت. راستی، تو بگو! این جمعیت برای چه اینجا ازدحام کرده‌اند. چرا این قدر گل می‌باشند و گلاب، چه شده است مگر؟ بگو به اینها تو بوده‌ای که همواره کوله‌بارم را بسته‌ای و از زیر سایهٔ قرآن عبورم داده‌ای. من با کدام زبان بگویم به اینها که گلهایشان را نثار تو کنند و باران گلابشان را بر تو بپاشند؛ که اگر نبودی و یک بار حتّی چشمانت را اگر مرطوب می‌دیدم، امروز این همه سخاوت نصیبم نمی‌شد. ای همهٔ گلها بر او ببارید و او را بیارایید.

می‌دانم در این اجتماع شوق‌زده، خاموش ایستاده‌ای و بازهم می‌خواهی مرا مثل همیشه یار

شی. مرا بخوان. بگو که این جماعت مرا به تو ساکنند. نمی‌خواهم بیش از این در انتظار بمانی. صبوریت مرا خجلت‌زده می‌کند. نه! شتاب نمی‌کنم، **تعجیلم برای بی طاقتی تونیست، که می دانم بردبارتر** از آنی که می‌نمایی.

تو پیش از اینها انتظار می‌کشیدی که برفراز بیایم و نه بر پا، و کنون آمده‌ام؛ همان گونه که خواسته بودی. باید بگویم بی وفا هم نبوده‌ام؛ این را خود بهتر می‌دانی. من آسانترین راه را انتخاب کرده‌ام و تو مشکلترین را. ببخش مرا اگر این چنین کردم و این سفر را بی تو آغاز نمودم. تو را شایسته‌تر این بود که بمانی و مریم را آنگونه که سزاست باربیاوری. چه از این شایسته‌تر بود برای تو**ومن؟ چقدر** راحت گزین بودم. ببخش مرا.

رسیدم، به تو. مرا لمس کن با دستانت. مرا شایستهٔ نگاهت بدان و با من حرف بزن. تو می‌دانی که من خاموش نیستم؛ اگر چه زبانم گویا نیست امّا تو صدایم را می‌شنوی. این هم از کرامت بزرگوارانه‌ات است. مرا دریاب و با سرانگشتان متبرکت شایستهٔ حضورم بساز. مریم را نگو که پدر آسانترین راه را برگزید، هر چند می‌دانم تو بر این باور نیستی و آن گونه بزرگی که از خود حرفی نمی‌زنی.

آی جماعت! برزمینم بگذارید. بگذارید در پیش دامنش برخاک بنشینم، بگذارید با خاکی که این قدمها برآنها منّت گذارده، تیمّم کنم. این خاک از تبرّک حضور او توتیای چشمان بی نور من است اکنون. مرا بگذارید در مقابل این قامت که چون سرو افراشته شده، تا در سایه‌اش بیارامم. چرا خاموش ایستاده‌ای؟ بگو به اینها که مرا بگذارند پیش قدمهایت. بگو به اینها که چقدر حق برگردنم داری، و بگو که اگر تو نبودی و آن چشمانی که به من امید می‌دادند و مرا آشنا می‌ساختند با آنچه که شایسته‌اش نبودم، هرگز در میان این جماعت این گونه عزیز نبودم و هرگز شایستهٔ دیدار نمی‌شدم. بگو به اینها که کوله‌بار مرا تو بستی و قطار فشنگ را برشانه و سینه‌ام تو محکم کردی. چرا چیزی نمی‌گویی و خاموش ایستاده‌ای؟ چیزی بگو!

•

می‌شنوی! تلاوت قرآن را می‌گویم؛ باید خموش باشم و چیزی نگویم. امّا مگر می‌گذاری تو، با حضور تو نمی‌توان خاموش بود. وقتی تو می‌گویی من چگونه خاموش بمانم؟ حضور تو و سکوت؟

چه خوب شد که آمدی تا درس دیگری از تو بیاموزم؛ اینکه هیچ چیز تو را از خود نگرفت و گوشت هیچ صدایی را باور نکرد، الّا آنکه تو را خواند. هیچ تصویری نگاهت را سیراب نکرد، الّا عکس آنکه در آیینهٔ چشمانت خانه کرد.

ای همهٔ کسانی که او را بردوش می‌کشید! بگذاریدش، حتّی اگر شده لحظه‌ای، تا با او بگویم آنچه را که تنها گوشهای او می‌شنود. تا از او بشنوم آنچه را که بی صدا می‌گوید. بگذاریدش تا در مقابلش زانو بزنم و خاک این میعادگاهِ همهٔ زندگان را شاهد بگیرم برآنکه به من آموخت. بگذارید تا بویمش و مریم را با او آشنا کنم. بگذارید با این پرچم حجلهٔ انتظارش را بیارایم. تعجیل مکنید؟ چه می‌شود اگر دمی بیشتر بماند؟

یوسف، ببین! در حجله‌ات جز نور یک شمع چیزی سایه نیفکنده؛ بگذار این عَلَم را که آنقدر دوست می‌داشتی زینت حجله‌ات کنم. یادگار خوبی است می‌بینی؟ زیباست!

بگشایید این تابوت را، می‌خواهم ببینمش، برای یک بار فقط. با او حرفی دارم. مریم هم با او حرفی دارد. «چه می‌بینم خدایا! در این جعبه هزار سرو از پا افتاده مگر؟.. هزار سروِ شکسته قامت در یک جعبهٔ چوبی!»

آی کاروانیان، چه آورده‌اید؟ چرا سر به پایین انداخته‌اید و دیده برخاک دوخته‌اید؟ چه می‌شود شما را؟ چه باوفایید که کاروانسالار خود را بردوش آورده‌اید و او را تنها نگذاشته‌اید. می‌دانم در سینهٔ هر کدامتان چه طوفانی بپاست. چرا گریه می‌کنید و این گونه برسینه می‌زنید؟ آه، ببخشید، نمی‌دانستم که این میعاد شماست و این گونه پیمان می‌بندید.

یوسف جان! می‌شنوی، دوستانت هستند. تو را تنها نگذاشته‌اند، امّا بگو به آنها و دلداریشان بده، هر چند خود بر این باورند که تو را باید در آنجا بجویند که خونت برزمین ریخت.

عزیز من! پیراهن خونین تو را پیش از خودت هیچکس برایم نیاورد. این خون توست که اینک چشمان مرا روشن می‌کند. مرا با توپیوندی است که بی تو گسسته نمی‌شود. «چه می‌گویی؟ من تو را حلال کنم؟ مگر می‌شود که خاک برخورشید طلوع کند! که دیده است تا کنون؟ من نمی‌دانم چه شد که رفتی بی آنکه مریم را دیده باشی. نه، حتماً می‌بینی. نگاهش کن، به روی تو خم شده است.»

مریم! می‌بینی، این پدرت یوسف است. گمگشتهٔ بازآمده، بازآمدهٔ گمگشته. «می‌خواهی ببوسیش؟ این گونه و این لب مریم. مطمئنم می‌داند که چه شده است؛ اگر چه هنوز کلمات را نمی‌شناسد، امّا چشمان نیمه‌باز تو همهٔ حکایت را با او گفته‌اند.»

درد ماندن مرا آزار می‌دهد. امّا چون یادگار خود را برمن واگذاشتی، سربلندم و می‌مانم. او هیچگاه فراموش نخواهد کرد بهار امسال را که در این جعبهٔ چوبی آمده، با یک بغل گل سرخ. بهاری که برخشکسالی دلها جوانه زد. بی هیچ بهانه و پیمانه‌ای که گم شود، گندمزارها را طراوت بخشیدی و ابرهای سترون آسمان را از بوی باران بارور کردی. بهار امسال با تو آمد و برای همیشه خواهد ماند.

یوسفم! ببخش اگر شایستهٔ صفای تو نبودم. نمی‌دانم چه کرده‌ام که شایستهٔ همراهی نام تو گشته‌ام.

نگاه کن! امروز همهٔ دوستانت دیدار تو را برمن هدیه کرده‌اند. «می‌شنوم، آری از تبرّک حضور توست که می‌شنوم. تو می‌بینی امّا من فقط می‌شنوم. صدای بال آنهاست، آمده‌اند تو را برگیرند.»

آوای پروازشان این کاروان از ره رسیدهٔ بهار بردوش آورده را سرمست می‌کند و سکوت حسرت زده‌شان را پُرجوش می‌سازد. این اوست که شایستهٔ دیدار شده است. «بردارید تابوت او را! شتاب کنید که عمری در پی ترک این خاک بوده است؛ ببریدش که می‌دانم بی تابِ رفتن است.»

•

صدای طبل سنگین و باوقار همراه نالهٔ سنج، پرچمهای خفته را بیدار می‌کند. نسیم از شاخهٔ درختان می‌پرد و در دل پرچمها طوفان بپا می‌کند. عَلَمها چه بسیارند و هریک به رنگی، و هر کدام در بدرقهٔ تابوت به اهتزاز آمده‌اند. دستهایی بسیار، جعبهٔ چوبینِ بهارِ سرشار از جوانه را برفراز شانه‌ها می‌گذارند؛ صبور می‌روند و آرام. آوایِ فرشتگان همراه ناله‌های سنج، در هر قدم، گام مشایعین را تکرار می‌کنند. هیچ صدایی شنیده نمی‌شود، الّا صدای باز شدنِ غنچه‌های تازه دمیده. خورشید آرام آرام سرخ می‌شود. در طول راه، درختان بوی بهار شنیده سرخم می‌کنند و به تماشا ایستاده‌اند. عطر گل و گلاب بیداد می‌کند.

فروردین ۶۷

محمدعلی مردانی (مزداد ۶۸)

• فرشتهٔ حُسن

خوشا به گندم خال تو مرغ دل مشتاق
وصال جست و گرفتار شد به دام فراق
مگر ز کنج لب جلوهٔ احد سرزد
که سجده گاه ملائک شد آن حجسته رواق
که دیده است دو محراب را به یک مسجد
که با دو قبله نمایند، در دو عالم طاق
من از کتیبهٔ محراب ابروت خواندم
که هست تیر اعظم به جلوه‌اش مشتاق
چگونه دل ز تو برگیرم ای فرشتهٔ حُسن
که من به رشتهٔ جان با تو بسته‌ام میثاق
مرا به نرگس بیمار خود علاج فرست
که زهر چشم تو باشد به کام من تریاق
اگر به دشت جنونم فتاده بار چه باک
که گشته گشته عشق تو شهرهٔ آفاق
مرا به حرم محبت بکش که با خط خون
به سنه نقش جمال تو را کنم الصاق
قسم به نور که مهرت ز جان مردانی
بود چو مهر گزاوذره است در اسراق

اکبر بهداروند (اندیمشک)

• پیام آینه

در آسمان سحر روح آفتاب شکفت
شکوفه خنده زد و چشمهٔ گلاب شکفت
کجاست قلهٔ بی انتهای آزادی
که بر بلندی آن دیدهٔ عقاب شکفت
عطش غنودهٔ حورشید، تشنهٔ غزل است
در این زمان که به چشم گل سحاب شکفت
صدای پای بهاران ز کوچه باغ آمد
که در پیالهٔ دل جلوهٔ شراب شکفت
سوار عرصهٔ ایمان به التهاب افتاد
چو پای خادنه در حلقهٔ رکاب شکفت
به شور تحیی من خنده می زند خورشید
که در مسیر نگاهم گل سراب شکفت
ز رستخیز سحر در دیار خاموشان
پیام آینه اندیش انقلاب شکفت

علی ترکی (شیراز)

• گذار

تو که روی جان آلاله داری
طراوت از نسیم و زاله داری
مگر از طرف داغستان گذشتی
که در دل سوز و بر لب ناله داری

سعید اعتماد (بهبهان)

• در حضور سبز

بیابان
با بادبانهای برکشیدهٔ مه
گرده برخار
می ساید.
دل کوبری‌ات را
در شط ستاره تطهیر کن
تا بهار
در حضور سبز تو
ترشاه‌های خاک
بوسه زند.

بیدل دهلوی

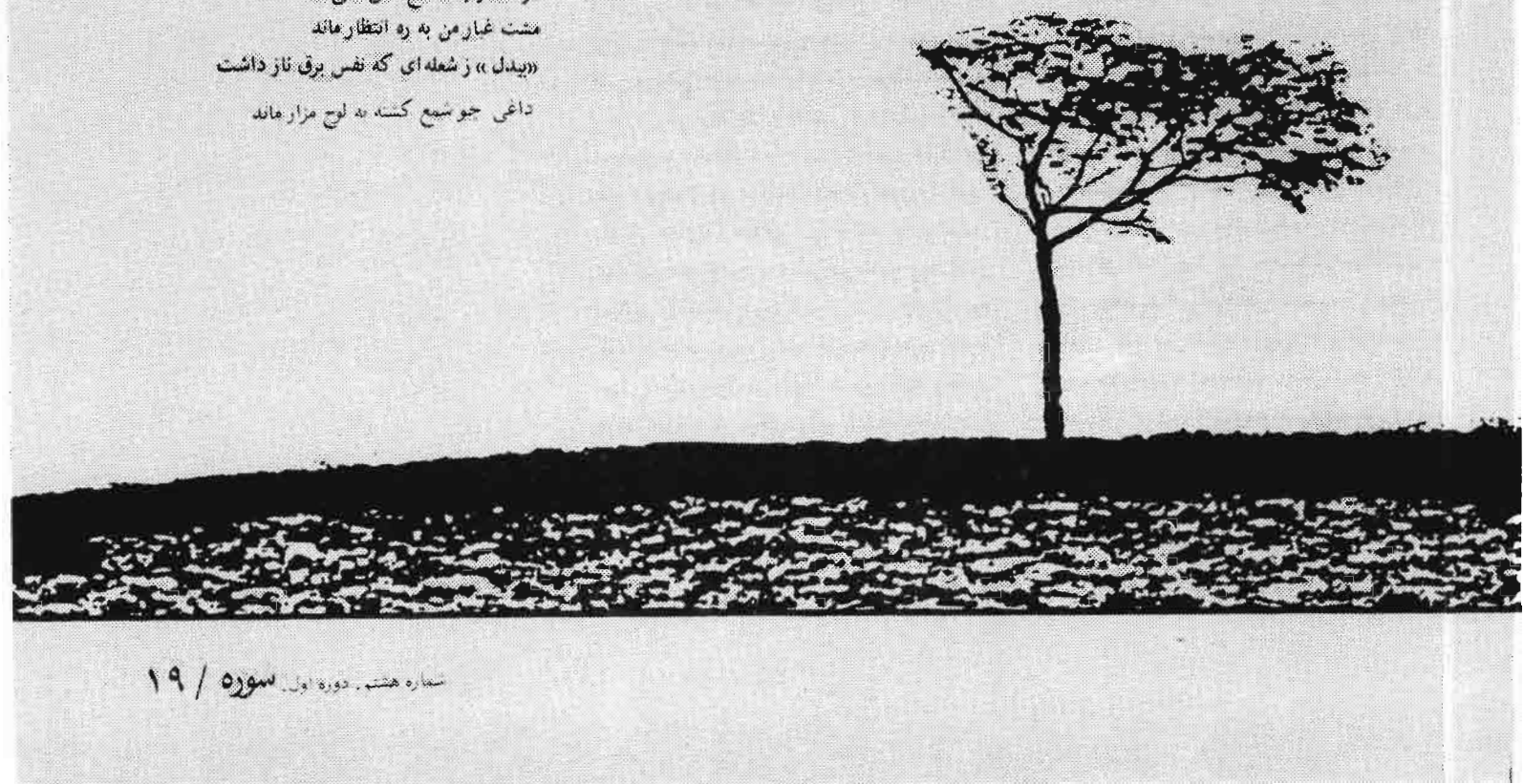
• رقص غبار

رفتیم و داغ ما به دل روزگار ماند
خاکستری ز قافلهٔ اعتبار ماند
از ما به خاک وادی الفت سواد عشق
هر جا شکست آبله دل یادگار ماند
دل را تپیدن از سر کوی تو بر نداشت
این گوهر آب گشت و همان خاکسار ماند
زنهار خو مکن به گرانجانی آن‌قدر
شد سنگ ناله‌ای که در این کوهسار ماند
فرصت نماند و دل به تپش همعنان هنوز
آهو گذشت و شوخی رقص غبار ماند
مژگان زدیده قطع تعلق نمی‌کند
مشت غبار من به ره انتظار ماند
«بیدل» ز شعله‌ای که نفس برق ناز داشت
داغی چو شمع کشته به لوح مزار ماند

مهدی واحدی - یزد

• دستی زدرون

حمدی است که از حنجرهٔ خامهٔ من
خون می‌چکد و چون لاله شد نامهٔ من
خون گریهٔ ای یار که از دامن تو
دستی زدرون هیبی درد جامهٔ من



گفتار

مقدمه‌ای بر نمایشنامه رادیویی

● دکتر یعقوب آژند

نوشتن نمایشنامهٔ رادیویی اصولی دارد که بی‌شناخت این اصول، نویسنده راه به جایی نمی‌برد و نمایشنامه‌اش موفّق از آب درنمی‌آید. یک نمایشنامهٔ رادیویی، قبل از همه، نیازمند یک داستان خوب است؛ داستانی که دارای طرح و توطئهٔ مشخص و روشن، شخصیتهای ملموس و حرکت منطقی، از آغاز تا پایان، باشد. به شرح وبسط این مقولات می‌پردازیم.

۱. طرح و توطئه

برای طرح و توطئهٔ نمایشنامهٔ رادیویی بایستی داستان ساده‌ای را برگزید، بدون اینکه طرح و توطئهٔ فرعی وارد آن شود. هر مایه این طرح و توطئه روشن و بی‌پیرایه باشد، به همان پایه هم برای شنونده قابل لمس و روشن خواهد بود. یک طرح و توطئهٔ نمایشنامهٔ رادیویی می‌تواند علائق انسانی را دربرگیرد و افراد مختلفی را با شخصیت‌پردازی قوی مطرح سازد. این طرح و توطئه دارای حرکت، هیجان و تعلیق و درگیری دنیایی، معنوی و اخلاقی درآن به حد نهایت است. البتّه این طرح و توطئه بایستی براساس خاطرات و تجاربی باشد که شنوندگان در زندگی روزمرّهٔ خود آن را به عینه ببینند. از اینها گذشته، بایستی خطوط اصلی حال و هوای ویژه‌ای را تصویر کند و تخیّل شنوندگان را به بازی بگیرد و آنها را به تفکّر وادارد.

۲. ساختار نمایشنامه

نمایشنامهٔ رادیویی نباید دارای صحنه‌های مختلف پیچ در پیچ باشد، در غیراین صورت بسیار مرکب و پیچیده خواهد بود. هر صحنه از آن باید طرح و توطئه را به صورت عقلانی و منطقی یک قدم به جلو براند. هر صحنهٔ نمایشنامه نیازمند یک نقطهٔ عطف، یک اوج کوچک، یک عنصر جدید در داستان و یک شخصیت جدید است.

در نمایشنامهٔ رادیویی تعداد بازیگران باید محدود باشد تا شنوندگان بهتر بتوانند با آنها رابطه برقرار کنند. شخصیتهای اصلی داستان از شش نفر تجاوز نکند (البتّه در یک نمایشنامهٔ رادیویی نیم ساعته). در هر صحنه تعداد شخصیتها نبایستی بیشتر از چهار نفر باشد. طرح و توطئهٔ آن نباید یک سویه باشد. در مورد پسزمینهٔ صحنه (محیطهای گوناگون) محدودیتی وجود ندارد و دست نویسنده در این خصوص باز است. البتّه پسزمینهٔ صحنه‌ها باید با مسائل موجود در صحنه‌ها و حال و هوای شخصیتها هماهنگی داشته باشد. مثلاً صحنهٔ دریای طوفانی حاکی از کشمکش درونی شخصیتها می‌تواند باشد.

۳. شخصیتها

شخصیتهای اصلی نمایشنامه باید از حیث طنابع، واژگان و صداهماهنگ و ازیکدیگر قابل تشخیص باشند. صدای این شخصیتها بایستی از همان قدم نخستین ازیکدیگر تشخیص داده شود. صدا و واژگان با خصوصیات شخصیت منطبق باشد و این انطباق در سرتاسر نمایشنامه رعایت شود. خود صدا، ایجاد کنندهٔ نوعی تصویر فیزیکی از فرد است. از این رو نویسنده باید درنظر بگیرد که مثلاً صدای یک مرد چاق و یا یک زن لاغر واستخوانی چه سان باید باشد و صدای شخصیت «الف» با صدای شخصیت «ب» درهم ادغام نشود.

هرشخصیتی که وارد نمایشنامه می‌شود ویا ازآن خارج می‌گردد با اسم و رسم (البتّه نه بیش از حد) مشخص گردد. شخصیتها در خلال نمایشنامه رشد پیدا کنند و تحوّل یابند و این را می‌توان از طریق حرکت آنها مشخص ساخت. دراین خصوص شخصیتهای کم اهمیّت‌تر و کوچکتر احتیاجی به تحوّل ندارند. حتّی برای اینکه برای شنوندگان اغتشاش ذهنی پیش نیاید، باید از اسم گذاری به روی شخصیتهای کوچکتر اجتناب کرد وفقط از عناوین کلّی مثل پلیس، بازرس، آقا و غیره استفاده نمود. خصوصیات شخصیتهای نمایشنامه را باید در صحبتها ذکر کرد تا شنونده بهتر بتواند حال و هوا و طبیعت آنها را در ذهن خود مجسّم سازد.

٤. شکل و پرداخت

آغاز یک نمایشنامهٔ رادیویی معمولاً مهم است و

توجّه شنونده را به خود جلب می‌کند. دراین خصوص می‌توان برای تجسّم صحنه ازصداها و اشارهٔ بموقع به حرکت و درگیری استفاده کرد. شخصیتها باید بلافاصله درجای خود قرار گیرند طوری که شنونده نتواند چیزی را حدس بزند. فضای نمایشنامه هم بلافاصله ایجاد شود که در این صورت لازم نیست از کلام و یا توصیف استفاده کرد. اوج نمایشنامه باید درست در آخر آن باشد؛ درنگ در مورد آن جایز نیست. همهٔ پایانه‌ها دارای گره است و گره‌ها در نهایت گشوده می‌شود و همهٔ بازیگران نقش خود را ایفا کرده و از صحنه خارج می‌شوند.

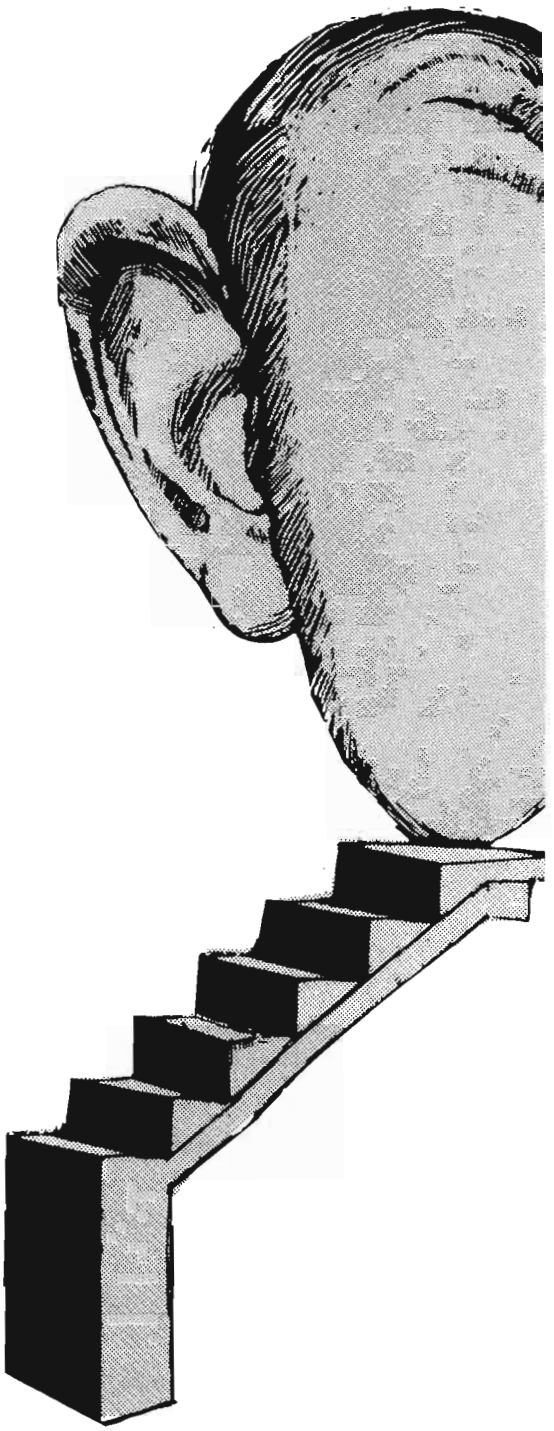
۵. دیالوگ

دیالوگ بین افراد نمایشنامه بهتر است ساده برگزار شود و محاوره‌ای باشد و با شخصیتهای نمایشنامه بخواند و حاوی حالات و طبایع آنها وخصوصیات و خاستگاه اجتماعی شان باشد. دیالوگ می‌تواند همراه شخصیتها تحوّل یابد و در مقابل تجربهٔ قبلی واکنش نشان دهد (درنظر بگیرید دیالوگ کارگری را که در خلال زمان تبدیل به استاد دانشگاه می‌شود). طبیعی‌ترین دیالوگها، کوتاه و سیّال هستند و درصورت نیاز تغییر می‌یابند و لذا از اطالهٔ کلام باید پرهیز کرد. دیالوگ باید طوری باشد که داستان را به نحو احسن منتقل سازد و اطلاعاتی عرضه نماید؛ شخصیتها، حالات طبیعی و خصوصیات افراد و عواطف آنها را بیان کند؛ نمایانگر محیط صحنه باشد؛ حرکت افراد را بخوبی نشان دهد و طوری طبیعی جلوه کند که شنونده را به خود جلب نماید و او را در تجارب بازیگران سهیم سازد. مثلاً شخص در زمان فشار عصبی کوتاه حرف می‌زند و بیشتر عمل می‌کند.

البته گاه از روایت هم برای تسریع عرضهٔ اطلاعات استفاده می‌شود، ولی این شیوه کارآیی چندانی ندارد و خسته کننده است؛ مگر اینکه طوری نوشته شود که کشش داشته باشد. درحدّ امکان باید از دیالوگ استفاده شود. بهترین راوی «اول شخص مفرد» است.

۶. تمهیدات

برای تغییر صحنه‌ها می‌شود از «سکوت» استفاده کرد. در این صورت محیط جدید باید بلافاصله مشخص و تعیین و تعبیه شود. یعنی صحنهٔ اولی به



تدریج محو و به جای آن صحنهٔ بعدی ظاهر گردد. از «روایت» هم می‌توان برای تغییر صحنه‌ها استفاده کرد. «ساوندافکت» (SOUND EFFECT) هم بهترین وسیله برای تغییر صحنه‌هاست. لیکن نباید درهمهٔ زمانها از آن سود جست. شاید موزیک فاصله وسیلهٔ بهتری باشد که البتّه متناسب با صحنهٔ حوادث آن انتخاب می‌گردد. تغییر صحنه را می‌توان با صحبت و دیالوگ نیز به وجود آورد و شنونده را برای شنیدن صحنهٔ بعدی آماده ساخت.

محو کردن یک صحنه، نوعی انتقال ملایم را دربردارد، درحالی که قطع آنی صحنه، تقابل پیش می‌آورد و ناهنجار است. برای تغییر شخصیتها و صحنه‌ها، سکانس تلفنی بهترین تمهید است. برای این منظور استفاده از صحبت و محاوره چندان مطلوب نیست. و نیز با خواندن یک نامه و یا تلگرام که اطلاعات را به سرعت عرضه می‌دارند می‌توان صحنه و یا شخصیت نمایشنامه را عوض کرد.

برای شفاف کردن طرح و توطئهٔ نمایشنامه می‌توان از شخصیتهای غایب در دیالوگ استفاده کرد، یعنی آنها را در متن داستان قرار داد و بعد به شنونده یادآوری و خاطرهٔ او را تحریک کرد.

۷. موسیقی

در پرسپکتیو و عمق نمایی می‌توان از موسیقی سود جست. درغیر پرسپکتیو، شنونده موزیسین‌ها را تجسّم خواهد کرد. در این مورد نباید یک موسیقی معمولی را با موسیقی فضایی تلفیق نمود. موسیقی باید به صورت منطقی و برای اهداف منطقی بکا[illegible]ده شود و درغیر این صورت بهتر است از استف[illegible] چشم پوشید.

۸. ساوندافکت

دیالوگ برای شفافیت صحنه باید به ساوندافکت اشاراتی داشته باشد. بسیاری از ساوندافکت‌ها قابل تشخیص نیستند و مغشوش می‌نمایند با ساوندافکت می‌توان حالات را ایجاد کرد و حرکت را نشان داد و رنگ را مجسّم ساخت و گوش را به هیجان واداشت. ولی ساوندافکت اغلب به یاری طرح و توطئه می‌آید و لاغیر. ساوندافکت می‌تواند طرح و تو[illegible] را به حرکت وادارد واطلاعات زنده‌ای عرضه کند.

تخیّل شنونده فقط نیازمند اشاره و تحریک است؛ از این رو می‌توان ساوندافکت را انتخاب کرد و از صداهای طبیعت استفاده ننمود. افکتهای ساده، توانایی زیادی در عرضهٔ صحنه دارد. «سکوت» می‌تواند بسیار قویتر از «کلمات» باشد. در این صورت باید «سکوت» را در تقابل با «صدا» قرار داد. درجایی که حرکت رخ می‌دهد کاربُردِ ساوندافکت، مکان را مشخص می‌سازد و اگر با دیالوگ و اکوستیک تلفیق یابد، عالی است.

■ انواع نمایشنامه‌های رادیویی

تکنیکهای نمایشی رادیو معمولاً برای اهداف زیر بکار گرفته می‌شود:

۱. علاقهٔ شنونده را افزایش می‌دهد و برمی‌انگیزد.

۲. صحنه و شخصیتها را زنده می‌سازد.

۳. زندگی واقعی و ملموس را مجسّم می‌نماید.

٤. باشنونده ارتباط نزدیک ایجاد می‌کند.

۵. عواطف و احساسات شنونده را به بازی می‌گیرد و تحریک می‌نماید.

نمایشنامه‌های رادیویی را می‌توان به انواع زیر طبقه‌بندی کرد:

۱. قصّه گویی

در این نمایشنامه، یک نفر بازیگر در شخصیت و نقش یک نفر نویسنده ظاهر می‌شود و درجایی که دیالوگ وجود دارد، با صداهای مختلف به جای بازیگران ایفای نقش می‌کند. این نوع نمایشنامه معمولاً دارای عنصر اخلاقی است (مثلاً یک قصّهٔ کودکانه) و یااینکه به طور مستقیم واقعه‌ای را روایت می‌کند و یا اینکه از روی نوولی که برای رادیو تنظیم شده، خوانده می‌شود. البتّه قصّه گو می‌تواند برای تأثیر بیشتر در شنونده از ساوندافکت هم استفاده کند.

۲. نمایشنامهٔ واقع گرا

در این نوع نمایشنامه‌ها، یک زندگی واقعی به منظور ارائهٔ اطلاعات و اهداف آموزشی بازسازی می‌شود. بازیگران از دیالوگ استفاده می‌کنند (به صورت نقش نمایشنامه‌ای و یا مصاحبهٔ بازیگرانه). در این نوع نمایشنامه‌ها اطلاعات و آگاهی از طریق قطعات کوتاه قابل هضم و ساده عرضه می‌شود.

یا اینکه بازیگران از اسناد نمایشی استفاده می‌کنند، یعنی وضعیت واقعی به اضافهٔ بعضی از عناصر داستانی که توسّط بازیگران اجرا می‌شود. بازیگران نقشهای خود را در ارتباط با شخصیتهای واقعی بازی می‌کنند. در این نوع نمایشنامه‌ها، یک نوشتهٔ قوی همراه با موضوعات و اهداف وسیع، بسیار کارساز است و می‌تواند به صورت صحبت، اطلاعات تاریخی و تفسیر اجتماعی عرضه گردد.

درخلال اسناد و مدارک می‌توان از سکانسهای نمایشی کوتاه هم استفاده کرد.

۳. نمایشنامهٔ تحریکی

در این نوع نمایشنامه‌های رادیویی، اطلاعات در چهارچوب یک داستان دراماتیک عرضه می‌شود تا در شنونده احساس همدردی، عواطف و غم و اندوه را برانگیزانند. البتّه این حالت از راه تحمیل شرایط غیرمنطقی و غیرواقعی صورت می‌گیرد و یا عناوینی را دربردارد که شامل قوالب مستقیم و صریح است، مثل نمایشنامه‌هایی دربارهٔ بهداشت، اعتیاد و غیره.

این نوع نمایشنامه‌ها دارای صحنه‌های کوتاهی است و همراه نوعی پیچش اولیه یا مصاحبه و یا صحبت درآغاز می‌باشد. این نوع نمایشنامه‌های رادیویی معمولاً دارای پیام آموزشی است؛ نظیر برنامه‌های مذهبی، و یامقطعی از زندگی است.

٤. نمایشنامه میان پرده‌ای

نمایشنامهٔ میان‌پرده‌ای نوعی پیام واحد است که در قالب نمایشنامه همراه با شخصیت‌پردازی و موسیقی عرضه می‌شود. این نمایشنامه امکان دارد تک صدایی اجرا شود و یا اینکه دارای دیالوگ باشد. و یا احتمال دارد قطعه‌ای مرکّب از تلفیقات و اجزاء گوناگون باشد. این نوع نمایشنامه اصولاً برای تحریک شنونده برای خرید کالا، استفاده از خدمات مورد نیاز و یا کمک به همنوع در یک مسئلهٔ ویژه و امر به معروف و نهی ازمنکربکارمی رود.مثلاً نمایشنامه‌ای در زمینهٔ سلامتی و ایمنی در جاده‌ها و غیره از زمره نمایشنامهٔ میان‌پرده‌ای است. نمایشنامهٔ میان‌پرده‌ای با شخصیتها چندان سروکاری ندارد و فقط در پی حصول نتایج پیام و هدفش می‌باشد. در آن معمولاً یک شخصیت جنبی به کار گرفته می‌شود که درارتباط مستقیم با موضوع ومضمون است. مثلاً درخصوص «ایمنی در جاده» می‌توان در نمایشنامه از اسکلتی استفاده کرد که «صدای مرده» را مجسّم سازد.

۵. نمایشنامهٔ فانتزی

نمایشنامهٔ فانتزی نوعی قالب خلاقه است که در آن از تکنیکهای نمایشی برای شخصیت‌پردازی و یا صورت انسانی بخشیدن به شرایط غیربشری استفاده می‌شود و شنونده را در ناباوری و تردید معلّق می‌سازد و دامنهٔ تخیّل را وسیعتر می‌کند؛ مثل داستانهای حیوانات و افسانه‌های اساطیری. دنیای زیرآبها می‌تواند در یک دنیای هنری بازسازی شود، صدای ماهیها تجسّم پیدا کند و از موسیقی غیرمتعارف استفاده شود. دامنهٔ موضوعات این نوع نمایشنامه‌ها وسیع است.

٦. نمایشنامهٔ سرگرم کننده

یک نمایشنامهٔ رادیویی نوعی قالب ادبی است که با بهره گیری از نوشته‌های اصلی و یا اقتباس از داستانهای چاپ شده و نمایشنامه‌های صحنه‌ای، به صورت تازه‌ای درآمده و پرداخت جدیدی یافته است. شاید بتوان گفت که نخستین هدف از خواندن یک قصّه، سرگرمی و کسب هیجان و کشش و چالش مغزی و ذهنی باشد، مثل یک صحنهٔ نمایشی و یا نمایشنامهٔ مردمی و یا اپرا. این نوع نمایشنامه که اغلب به صورت سریال عرضه می‌شود، دارای هدف ثانوی آموزشی است.

۷. نمایشنامهٔ موزیکال

موسیقی در اکثر فرهنگها، یکی از نخستین رسانه‌های ارتباطی دراماتیک است. بعضی از نمایشنامه‌ها دارای آوازهایی است که درون طرح و توطئه گنجانده شده است. دراین خصوص از آواز می‌توان برای انگیزش شنونده به منظور دستیابی به پیام استفاده کرد. موسیقی پسزمینه در زمانی که شخصیتها مشغول صحبت هستند می‌تواند شدّت عاطفی صحنه‌ها را رونق ببخشد و تأثیرات آن را بالا ببرد.

۸. نمایشنامهٔ کمدی

اکثر لطیفه‌هایی که گفته می‌شود نیازمند شخصیت‌پردازی و بازیگری است و از عهدهٔ هرکسی برنمی‌آید. قطعات کمدی و خنده‌آور، اجزای کوتاه یک برنامهٔ کمدی مفصّل است و یا اینکه جنبه‌ای از جنبه‌های مختلف آن به شمار می‌رود. در این نوع نمایشنامه می‌توان از کمدی صرف به طرف طنز کشیده شد و دنیای حیوانی را به حیات وسیع بشری پیوند زد و نتایج اجتماعی زیادی از آن گرفت. کمدی، لبخند نشاط‌آوری برلب می‌نشاند و طنز، لبخند تلخی به دنبال دارد که نتیجهٔ تأثیر پیام موضوع است.

۹. نمایشنامهٔ بدیهه‌ای

این نوع نمایشنامه می‌تواند با بازیگران ماهری اجرا شود و خطوط اصلی طرح و توطئهٔ نمایشنامه به آنها القاء و شخصیت نمایشنامه توصیف گردد و سپس آنها نمایشنامه را بالبداهه و با ابتکار شخصی و حالت طبیعی اجرا کنند. دراین نوع نمایشنامه‌ها، دیالوگها مکتوب نیست و به صورت شفاهی عرضه می‌شود.

■ مؤخره:

نکته‌ای که در ورای اصول و انواع نمایشهای رادیویی باید مدّنظر قرار گیرد و به عبارتی رکن اساسی نمایش رادیویی تلقّی می‌شود، تکیهٔ محض برعوامل شنیداری مثل دیالوگ، صدا، افکت و موسیقی است. به عبارت ملموس‌تر، نمایش رادیویی گویی برای افراد نابینا نوشته و اجرا می‌شود، یعنی عوامل شنیداری آنچنان باید قوی و کامل باشند که خلأ دیدار و تصویر و کلاً عوامل دیداری را هم برای شنونده پرکنند. عکس این مطلب در نمایشهای تلویزیونی صادق است. یعنی نمایشی برای تلویزیون مناسبتر یا تلویزیونی‌تر است که بیشترین تکیه را برحرکت و تصویر و کمترین اتکا را به بیان و صدا داشته باشد، گویی برای افراد ناشنوا نوشته و اجرا می‌شود.

گالری: آمیزه اشتباه و تناقض

گفتگو با شهره لرستانی، کارگردان گالری

● مصاحبه گر: نصرالله قادری

□ شیوهٔ مرسوم و متداول نقد تئاتر این است که منتقد پس از دیدن ــ یک یا چندبار ــ نمایش، به نقد و بررسی ابعاد مختلف و نقاط ضعف و قوّت آن می نشیند و در نهایت، آراء و نظرات خود را پیرامون کار، ارائه می‌کند. در این گونه نقد، معمولاً کارگردان یا بازیگران یا نویسنده، با خود می اندیشند و مطرح نیز می‌کنند، یا نمی‌کنند، که کاش فلان مطلب یا انتقاد، حضوراً طرح شده بود تا این پاسخ یا دفاع، آن را نقض یا روشن می‌کرد.

خاصیت «نقد حضوری» این است که کارگردان یا نویسنده، مجال می یابد تا حرفهایش را در قالب توضیح یا دفاع، طرح کند. هرچند اثری که با همراهی و توضیح و تفسیر خالقش معنا پیدا کند، خود از همان ابتدا قابل تأمّل است، امّا به هرحال نقد حضوری، تبادل آراء و نظرات را ممکن تر می سازد.

در این شیوهٔ نقد، وظیفهٔ خواننده سنگین تر است که باید صحیح را از سقیم و راستی را از کژی تشخیص دهد، چرا که بنا نیست گفتگو کننده یا منتقد آن‌قدر با صاحب اثر، جر و بحث و مجادله کند تا ماجرا به تفاهم یا غلبه منتهی شود.

خواننده یقیناً با خواندن این گفتگو، هم ضعفهای تکنیکی و کژ بهای محتوایی نمایش «گالری» را درخواهد یافت و هم به نقاط ضعف و قوّت نویسنده و کارگردان پی خواهد برد.

امید که این شیوهٔ نقد فتح بابی باشد برای نیل به ظرایف و دقائق بیشتر در مقولهٔ تئاتر.

●

■ گالری

نویسنده: کبری ملانژاد
کارگردان: شهره لرستانی
بازیگران: ذبیح الله باغبان افشار؛ عباس توفیقی؛ قاسم رحمانی؛ عباس غفاری؛ علی سرخانی؛ فریبا حسینی؛ محسن مستقیمی
تئاتر شهر ــ تابستان ۶۸

□ مشخصاً بفرمایید سبک کار شما چیست؟ با توجّه به اینکه انتخاب کارگردان امتیاز زیادی دارد، چرا نمایش «گالری» را انتخاب کردید؟

■ اگر دنبال یک سبک مشخص بگردیم، کار من در هیچ یک از سبکها نخواهد گنجید. امّا چون بیشتر تحت تأثیر کارهای «ابسورد» بودم، می شود گفت کار من حدوداً یک نمایش «ابسورد» است. امّا اینکه شما بیشترین امتیاز را به انتخاب متن می دهید، و درست هم هست، و اینکه چرا من این متن را انتخاب کردم، لازم است بگویم علاوه بر تجربه‌هایی که ما در زمینهٔ تئاترهای شناخته شده و آثار برجستهٔ تئاتر درجهان کسب می‌کنیم و با آنها هم خودمان را محک می زنیم و هم به نوعی سبکهای اجرایی آنها را یاد می‌گیریم، شاید علّت این انتخاب چیزی فراسوی این مسائل بود و آن اینکه سعی کنیم به یک نویسندهٔ نو یا و جوان کمک کنیم تا کاستیهای کارش را بشناسد و دیگر اینکه یک نویسندهٔ زن مطرح شود و در آینده بتواند یک نویسندهٔ پربار و غنی باشد.

□ تلقّی شما از «ابسورد» چیست، با توجّه به اینکه شما در اپیزود سوم دقیقاً از مرز آن گذشته و آن را می‌شکنید؟

■ «ابسورد» تمام کارهای مُدرن را شامل می‌شود. یعنی اگر بخواهیم آن را در یک کلمه تعبیر کنیم و ببینیم چه هست، باید بگوییم: «مدرن». و امّا اینکه چرا من در اپیزود سوم آن مرز را می‌شکنم، دلایل خاصّی دارم که مایل به مطرح کردن آنها نیستم.

□ اگر شما تمامی کارهای «مدرن» را «ابسورد» ببینید، مفهومش این است که مثلاً گروههای تئاتری آمریکا مثل «اف‌برادوی» و یا گروههای مدرن آفریقایی هم «ابسورد» کار می‌کنند درحالی که می دانیم حالا درخود فرانسه هم سبک «ابسورد» زیاد «مدرن» نیست.

■ من هیچ اطلاعی از گروههای آمریکا ندارم. من در ایران زندگی می‌کنم و در تهران هستم؛ با

مسائل خودم سروکار دارم. من در جامعه‌ای زندگی می‌کنم که وضعیت تئاتری‌اش این است و باید در وضعیتی که الآن هست، زیر پروبال نویسندگان جوان را گرفت. خودم هم یک کارگردان جوان هستم. من همراه همان نویسنده‌های جوان دارم رشد می‌کنم. هر از چندگاهی هم گریزی به مقولهٔ بازیگری می‌زنم، یا در زمینهٔ کارگردانی سراغ نمایشهای شناخته شده‌تر می‌روم. از این به بعد واقعاً قصدم این است که سراغ متون شناخته نشدهٔ ایرانی بروم تا لااقل چیزی را که یاد گرفته‌ام، بنوعی روی این متنها پیاده کنم تا دوستان نویسنده متوجّه ضعفها و قوّتهای کارشان بشوند.

□ کمی هم به کار بازیگری در نمایش «گالری» بپردازیم. چرا صدای بازیگران شما از گلوست؟ ثانیاً چرا وقتی فریاد می‌زنند، گفتارشان مشخص نیست؟ ثالثاً چرا وقتی قرار است میمیک چهره خشم باشد، خنده است؟ به طور کلّی چرا روی بازیگرها کم کار شده است؟

■ **نمی‌شود گفت روی بازیگرها کار نشده، منتهی شما چه توقّعی از بازیگرها دارید؟ اگر شما دنبال بازیگری هستید که هم بیانش خوب است و هم صدای خوبی دارد و هم میمیک چهره‌اش عالی است و توان جسمی خوبی هم دارد و در ضمن دانش تکنیکی این کار را هم می‌داند، این جور بازیگرها کمتر سراغ متون و کارگردان‌هایی می‌آیند که شناخته نشده هستند. با این مسائل و امکانات موجود، ما اقدام به اجرای نمایش «گالری» کردیم.**

□ برخلاف نظر شما که معتقدید بازیگرهای آن چنانی کمتر به سراغتان می‌آیند، بنده خلاف این را روی صحنه‌های حرفه‌ای شاهد هستم. این خصوصیاتی که شما می‌فرمایید در هیچ بازیگری نیست؛ در رابطه با آدمهای شناخته شده به ما چنین تلقین کرده‌اند. به نظر من اگر روی همین بازیگرها که خمیرمایه دارند و بکنند، درست کار بشود دقیقاً خواست شما را برآورده می‌کنند. فقط باید با آنها درست برخورد کرد...

■ **... بله، همان طور که خود شما دیدید در اپیزود دوم من یک بازیگری دارم که در این کار خیلی رشد کرده. به نظر من روی همه بازیگرها به یک اندازه کار شده، اما مهم این است که بازیگر تا چه حد خودش را رها کرده و به دست کارگردان سپرده و چقدر با روش او راه آمده است.**

□ در اپیزود دوم تا اندازه‌ای بله، امّا ما دقیقاً در دو اپیزود دیگر، کارگردان را می‌بینیم که در نقش همهٔ بازیگرها بازی می‌کند و به همین دلیل کاریک شکل و قالبی شده است. ما در آن دو اپیزود خانم لرستانی را می‌بینیم که از «آژاکس» درآمده، داخل «باغ عرفان» شده و حالا در جسم بازیگرهای «گالری»، خودش را بازی می‌کند. چرا بازیگرها را آزاد نگذاشتید؟

■ **بازیگرها آزاد بودند. ولی ببینید، اولاً من از آن دسته آدمهایی نیستم که بخواهم خودم را روی صحنه پیاده کنم؛ لااقل هدفم این بوده که این طور نباشد و اگر هم هست شاید کوتاهی کرده‌ام. من اتّفاقاً می‌خواستم که بازیگرها هر ابتکاری می‌توانند به خرج دهند. اگر کار قالبی درآمده شاید به این دلیل بوده که دوستان من خالصانه ابتکار عمل را به دست من سپرده بودند، فقط به این دلیل.**

□ راستی علاقهٔ شما به اینکه فریاد روی صحنه حاکم باشد برای چیست؟ چرا در تمام اپیزودها همهٔ بازیگرها فقط روی صحنه فریاد می‌زنند؟

■ **خود من هر وقت ناراحتی دارم فریاد می‌زنم؛ این از خود من ناشی می‌شود. هرکس در واقع خودش را روی صحنه پیاده می‌کند. در عصر حاضر وقتی همهٔ فشارها روی دوش انسان است، من احساس می‌کنم که این فریاد را حتّی اگر به جایی نرسد، باید زد. این کمترین کاری است که هرکس می‌تواند انجام دهد.**

□ شما که معتقد بودید بازیگرها آزاد هستند و قالبی عمل نکرده‌اند! بگذریم. به هر حال ما آمده‌ایم نمایش ببینیم. وقتی می‌گوییم بازی کلیشه‌ای و قالبی است به این دلیل است که فریاد در خارج از تئاتر یک واقعیت است. هر انسان عامی هم وقتی مأیوس می‌شود و شکست می‌خورد به فریاد پناه می‌برد. امّا ما به عنوان تماشاگر می‌خواهیم این فریاد را به صورت نمایشی ببینیم، نه به صورت فریادی که در بیرون هم فراوان است.

■ **شما درست می‌فرمایید، این ضعف من است.**

□ در اپیزود دوم ظاهراً قرار است بازیگرها در آغاز فیکس باشند و نور موضعی براین امر تأکید دارد؛ امّا آنها دائماً سرجایشان تکان می‌خورند، چرا؟

■ **خُب، از بازیگرها خواسته شده، منتهی اگر پیاده نمی‌کنند کم لُطفی آنهاست.**

□ اگر موافق باشید کمی هم به متن بپردازیم. در اپیزود اول غالب و مغلوب کیست؟ بازیگری که ایستاده یا نشسته؟ مقصود شما از آوردن یک بازیگر ایستاده و یک بازیگر نشستهٔ دیگر و تأکید براین امر چیست؟

■ **نه به تعبیر من و نه به تعبیر نویسنده، اصلاً اینکه چه کسی غالب است و چه کسی مغلوب، مهم نیست. فکر نمی‌کنم این مسئله اصلاً مورد نظر نویسنده هم باشد. ما در صحبتهایمان به این نتیجه رسیدیم و خواستیم بگوییم کسی به کسی کمک نمی‌کند. حتّی اگر دقّت کرده باشید، در جاهایی از متن که صحبت از کمک کردن است، در اجرا کار من ضدّ «متن» است. مثلاً گلوی بازیگر را می‌گیرد و می‌فشارد و بعد می‌گوید: کمکت می‌کنم. یعنی دیالوگ خلافِ اجرا پیش می‌رود. این پیرویک جهان‌بینی بدبینانه است که هیچکس به آدم کمک نمی‌کند. امّا اینکه پرسیدید چرا دو نفر دیگر را هم انتخاب کرده‌ام، در اصل متن «سایه» فقط دو بازیگر بود، امّا من احساس کردم باید چیزهایی به آن اضافه کنم. به دو دلیل باید در متن تغییراتی داده می‌شد: یکی از نظر زیبایی و استتیک صحنه‌ای و دیگر از نظر اینکه خودِ متن اگر بارها مرور می‌شد، هیچ مفهوم خاصّی را به مخاطب منتقل نمی‌کرد. اگر من هم به همان شکل پیش می‌رفتم، به تماشاگر غیرتئاتری هیچ چیز خاصّی القاء نمی‌شد. «سایه» نه داستان مشخصی دارد و نه معلوم است که دربارهٔ چه چیزی مشخصاً صحبت می‌کند. بنابراین لازم بود از تأکیدهایی استفاده کنم که تا حدودی بتوانم با مخاطب ارتباط برقرار کنم. درواقع من سه آدم دیگر به کار اضافه کردم. یک نفر کسی که از ابتدای کار در «بک گراند» صحنه درحال کندنِ گور است. این کنایه و استعاره از کسانی است که همیشه درحال کندنِ گور خودشان هستند و کاربی حاصلی انجام می‌دهند.**

دوتا پرسوناژ دیگری که من اضافه کردم، کنایه از ذهنیات این دوتا آدم بود. حتّی اگر دقّت کرده باشید، در کار گریم که خانم «مهین میهن» انجام داده بودند، می‌بینید که دو نیمه از یک صورت را با هم ادغام می‌کنیم و آدم واحد به وجود می‌آید. این را می‌شود دوجور تفسیر کرد: یکی اینکه درگیریهای یک آدم است با خودش و تعبیر دیگر، درگیریِ دو نفر با یکدیگر است.

□ این دو نفر آن‌طور که شما می‌فرمایید نمی‌توانند یک نفر باشند چرا که در دیالوگ، ایستاده به نشسته می‌گوید: من نیمهٔ دیگر تو هستم که آن روز تو را گم کردم...

■ **گفتم که ما دو تعبیر داشتیم از این دو نفر. هم من و هم نویسنده و هم سایر دوستان که همکاری می‌کردند.**

□ با این دیدگاه اگر تعبیر اول را بپذیریم، در تمامی اسطوره‌ها و مذاهب نیمهٔ گمشدهٔ مرد، زن است. چرا در اجرای شما نیمهٔ گمشده مرد است؟ ثانیاً چرا نیمهٔ دوم این قدر خشن عمل می‌کند، درحالی که زن بسیار لطیف است؟

■ **من قبلاً همین نمایش را با ورسیون دیگری با بازیگران زن کار کرده بودم، با هنرجویان جهاد دانشگاهی؛ و اجرا هم کردم. برای من اجرای مجدّد با همان اکیپ چیز تازه‌ای نداشت. ترجیح دادم با گروه دیگری کار کنم و عمد داشتم که این گروه کاملاً با گروه قبلی متفاوت باشد. بنابراین یک گروه «مرد» را انتخاب کردم. اینکه چرا نیمهٔ گمشده‌اش «مرد» است به دلیل صحبتها و وابستگیهایی است**

که بین این دو بود و می خواستم همهٔ آنها را نشان بدهم و درست نبود که از بازیگر زن درکنار بازیگر مرد استفاده کنم؛ یعنی در واقع نمی‌توانستم این کار را بکنم.

□ در دیالوگها اغلاط دستوری فاحشی وجود دارد. این امر نشانگر آن است که نویسنده با زبانی که باید با مخاطب ارتباط برقرار کند ناآشناست. چرا کارگردان همین زبان غلط را به بازیگر القاء کرده است؟

■ **شاید دلیل مسخره‌ای باشد و اصلاً بهتر است بگویم جوابی برایش ندارم. در واقع بهترین جواب برای سؤال شما، سکوت است، چون چیزی ندارم که بگویم. من سعی کردم به متن وفادار باشم.**

□ اگر موافق باشید کمی هم به کارگردانی بپردازیم. مفهوم وجود «تور» روی زمین چیست؟

■ **من ترجیح می دادم تمام کف و سطح و پشت فضای کار، سیاه باشد. وقتی این کار را کردم دیدم یک سیاهی خیلی خفه و گرفته ای به وجود آمد. از این تور استفاده کردم برای اینکه کمی از سیاهی گرفته شود. ضمناً چون تور برای گرفتن و به دام انداختن است، وقتی روی زمین پهن شده معنی اش چیزی نمی‌تواند باشد جز اینکه اینها روی زمین گرفتارند؛ گرفتار چیزهایی که ما آن را نمایش می دهیم.**

□ این طور که می‌گویید سیاهی و خفگی درست مطابق کار شما بود، چرا که دنیا در کار شما سیاه است. در این صورت تور یک تأکید اضافی است و هیچ کمکی به کار نمی‌کند. ما گرفتار بودنشان را جدای از تور هم می بینیم. بگذریم. اپیزود دوم زیباتر از دو اپیزود دیگر کار شده و حضور کارگردان کمتر آزاردهنده است. با توجّه به این مسائل و اینکه نویسنده و کارگردان نمایش زن هستند، چرا «زن نمایشی» شما این قدر کثیف و خبیث است؟ چرا گُلی را که مرد به او هدیه می دهد، این چنین عصبانی و جنون‌آمیز، ریز ریز می‌کند؟ اصولاً شما در این اپیزود چقدر تحت تأثیر «استریندبرگ» بوده اید که زن را این طور خفّاش گونه می بینید.

■ **نظر نویسنده را نمی دانم امّا من عقیدهٔ استریندبرگ را قبول دارم. حتّی با اینکه خودم یک زن هستم، می توانم بگویم که کاملاً و به طور درست صحبتها و تفکّرات «استریندبرگ» را دربارهٔ «زن» قبول دارم. ممکن است این حرفها باعث شود که خیلیها علیه من بشورند و حتّی دوستانم را علیه من برانگیزد، امّا من اعتقاد دارم که زن موجود خبیث و کثیفی است.**

□ در دیدگاه «استریندبرگ» مرد موجود ضعیف و ذلیلی است در چنگال این خفاش که آرام آرام مغز او را می خورد. امّا در نمایش شما برخلاف نظر «استریندبرگ» مرد چندان هم ضعیف نیست.

■ **من پیرو نظر «استریندبرگ» این نمایش را کار نکرده‌ام. امّا شما دقیقاً می بینید که زن این نمایش یک زن خفاش گونه است و مرد یک مرد ذلیل و ساده و پاک و معصوم.**

□ در اپیزود دوم شما سعی کردید که کار «گروتسک» دربیاید. ولی چرا بعضی قسمتها به «تخته حوضی» گریز زده اید؟

■ **گفتم که من در این اجرا سبک خاصّی نداشته‌ام. هرچه که شده حسّ من آن را پیاده کرده است. حالا این حس ممکن است گاهی از «گروتسک» تا «تخته حوضی» نزول کرده باشد.**

□ آیا اپیزود دوم شما «پارودی» زندگی و ازدواج است که در...

■ **منظور شما را نمی فهمم.**

□ آیا شما می خواستید «مضحکهٔ زندگی» را در قالب «گروتسک» نمایش دهید؟

■ **بله. مضحکهٔ زندگی زناشویی را می خواستم نمایش دهم.**

□ آغاز اپیزود سوم شما بسیار زیباست و تنها جایی است که موسیقی با کار همراه می شود. چرا در دو اپیزود دیگر موسیقی هماهنگی با متن و بازی ندارد؟

■ **من یک نمونه می آورم. موسیقی اپیزود دوم ما در شروع و پایان کار، دور باطل زندگی را می رساند. این موسیقی خیلی هم شناخته شده است ولی مدرن اجرا شده است. این از نظر من یکی از زیباترین انتخابهای موسیقی برای گالری بوده؛ شما چطور آن را نادیده می‌گیرید؟**

□ نادیده نگرفته‌ام، امّا موسیقی انتخابی شما با نمایش و بازی در کلّ اپیزود همراه نیست.

■ **شما حتماً با موسیقی «موناموِ» آشنا هستید. این موسیقی بهترین موسیقی بود که در طول کار انتخاب شد. به دلیل اینکه شروع یک زندگی زناشویی با آن است و بعد از آن همه جنگ و گریزها و تکرار مکرّرات و سالهایی که می‌گذرد، به همان آغاز ختم می شود. یعنی این دور باطلی است که به امید تفاهمی شروع می شود و ادامه می یابد. ضمناً موسیقی اولین اپیزود یک موسیقی زیر متن است که آن فضای سرد را می رساند. موسیقی خاصّ دیگری نداشتیم.**

□ اپیزود سوم مشخصاً موضع سیاسی می‌گیرد؛ امّا بعضی از دیالوگها شبه فلسفی هستند. مثلاً بحث برسراین که ما همه مقهور نیروی قویتری هستیم و او تصمیم گیرندهٔ مطلق است. از دیدگاه شما آیا این نیروی قاهر یک نیروی سیاسی است یا به بُعد فلسفی آن اشاره می‌کنید؟

■ **فکر می‌کنم بُعد فلسفی داشته باشد؛ با توجّه به صحبتهایی که با نویسنده داشتیم او این را مدّ نظر داشت.**

□ استفاده از لباس دلقک برای کسی که زخمهای کهنه‌ای برتن دارد و عمری است که با این زخمهای کهنه خاموش است، چه مفهومی دارد؟

■ **همان طور که شما اشاره کردید، من به طور حسّی به طرف «گروتسک» کشیده شده بودم، بدون اینکه بخواهم. شاید انتخاب لباس و نوع هویتی که برای این آدم خارج از متن درنظر گرفتم، همان گریزی است که ذهن من به طرف «گروتسک» زده است. امّا اگر بخواهم برای این امر دلیلی بیاورم، دلقک سمبل تمامی آدمهایی است که درد کشیده‌اند و رنج برده‌اند و در عین حال صورت بَشّاشی دارند؛ درست مثل یک دلقک که در درون غمگین است ولی همه را می خنداند. هیچکس از راز و درد درون او خبر ندارد و همه فکر می‌کنند که سکوت او، نشانهٔ رضایت است.**

□ به عنوان آخرین و مهمترین سؤال از شما می پرسم آیا به «هنر متعهّد» و «تعهّد در هنر» معتقد هستید یا نه؟ اگر معتقدید، اجرای «گالری» در این مقطع چه مفهومی دارد؟

■ **کسی که به «هنر متعهّد» و «تعهّد در هنر» اعتقاد ندارد به نظر من نمی‌تواند کار هنری بکند. حتّی آنهایی که به صورتی منکر این قضیه می شوند، بنوعی به آن اعتقاد دارند. من به «تعهّد در هنر» معتقد هستم. امّا گاهی آدم کاری را قبول می‌کند برای اینکه مفهومش را درنظر دارد و گاهی قبول می‌کند برای اینکه جریانی راه بیندازد. علّت اینکه من در این مقطع، این نوع کار را روی صحنه آوردم، فقط و فقط این است که یک متن ایرانی را تجربه کرده باشم و با نویسنده‌ای که همکلاسی و دوست من است، تجربهٔ مشترکی پیدا کنیم و با هم تجربه‌ای در زمینهٔ تفکّرات مشترکمان داشته باشیم.**

□ حتّی به قیمتِ قربانی شدنِ تعهّد و کار؟

■ **حتّی به قیمت قربانی شدنِ دوستیمان.**

□ از شما به خاطر اینکه وقتتان را دراختیار ما گذاشتید تشکّر می‌کنم. امیدوارم در آینده کارهای بهتری را روی صحنه شاهد باشیم.

■ **من هم از شما متشکرم.**

• مروری بر تئاتر فرانسه (۲)

تئاتر ابسورد همیشه در فرانسه یک جریان جنبی بوده است

• نشستی با دکتر محمود عزیزی

مصاحبه گر: نصرالله قادری

در شماره پیشین متذکر شدیم که اطلاع از وضعیت هنرهای نمایشی در کشورهای مختلف از ملزومات هنرمندان و علاقمندان تئاتر محسوب می شود و اشاره کردیم که مجله در این مسیر گامهایی برخواهد داشت.

در بخش گذشته، دکتر محمود عزیزی پیشینهٔ هنر تئاتر را در فرانسه قبل از رنسانس اجمالاً بیان کردند و پس از اشاراتی به کیفیت تکوین سبکهای کلاسیسم، رومانتیسم، دادائیسم و ناتورالیسم، به شرح محورهای موجود در تئاتر فرانسه پرداختند. ادامهٔ گفتگوی ایشان را پی می‌گیریم.

□ اشاره کردید به اینکه «برشت» با یک شیوهٔ خاص تئاتر مثل «اپیک» **اظهور می‌کند و فرانسه** سعی می‌کند در برابر این شیوه اظهار وجود نماید. در مقابل شیوهٔ «اپیک»، فرانسه چه شیوه‌ای را ارائه می‌دهد؟ آیا این شیوهٔ خاص همان «آبسورد» است یا چیز دیگری است؟

■ نه، ببینید، اصلاً مسئله این نیست که فرانسه بخواهد عملاً در برابر قضیه خودش را مطرح کند. این فرد است که با نظام سر ستیز دارد. هنرمند با خودش و با هنر دیگری سر ستیز دارد. در قالب یک برداشت جامعه شناسانه، آن چیزی که شکل گرفت نوعی مبارزه یا رقابت یا اظهار وجود در برابر شیوهٔ تئاتری برشت بود. البته شیوهٔ برشت هم شامورتی بازی نبود، بلکه او بر اساس جریانهای عمیق موجود در جامعهٔ خودش، ارزشهایی را مطرح کرده بود که چون برای اولین بار مطرح می‌شد، با ارزشهای موجود تفاوت داشت. ولی به اعتقاد من، نهایتاً هم کار «برشت» و هم کار «یونسکو» و هم کار «کلودل» و هم کار کلاسیکهای ما جملگی از اعتبار «کاتارسیسم» برخوردار هستند و این مشکلی است که خود «برشت» هم با آن مواجه بوده است. چیزی که می‌توان روی آن انگشت گذاشت، آن بخش از معنای ذهنی این تعابیر است که یک مقدار این مبارزه و رقابت ناخواسته را شکل می‌دهد. امّا در بطن قضایا، جملگی آنها دارای یک جریان هستند و به صورت یک عکس العمل اجتماعی قیام می‌کنند و نهضتشان شکل می‌گیرد.

تئاتر پوچی بر بیهودگی نظام فکری انسان تأکید می‌کند و معتقد است که انسان در چهارچوب بافت بیولوژیکی اش نمی‌تواند پیام معتبری را ارائه دهد. ناگزیر آن را به جنبهٔ متافیزیکی موجود در بطن انسان ربط می‌دهد. امّا این هم او را راضی نمی‌کند. او فراموش می‌کند که اگر مشکلی هست در خود اوست، یعنی خود او آن را به وجود آورده است. اگر ما به متافیزیک به معنی حقیقی اش معتقد باشیم، با آن مشکلی نخواهیم داشت؛ یا آن را می‌پذیریم و یا نمی‌پذیریم. ولی وقتی به دلخواه به آن معنایی بدهیم و بعد بخواهیم تعبیر علمی از آن بنماییم، مشکل ایجاد می‌شود.

رسیدن به پوچی به همین صورت است. یعنی آنچه انسان به عنوان مدینهٔ فاضله نقاشی می‌کند، عملاً ثابت می‌شود که احمقانه و غیرواقعی است. آنگاه شخص در برابر این سرخوردگی قیام می‌کند و اعلام می‌کند که نهایتاً انسان سرنوشتش خاکرو به است، زباله است. حتی وقتی زیباترین جملات را به کار می‌برد، برای هیچ یک از آنها اعتباری قائل نیست، چون عملکردش غیراز این است و در ضمیرش چیز دیگری جریان دارد؛ چون ثابت شده که اینها حقیقت ندارد و غیرواقعی هستند.

□ تئاتر «ابسورد» جنبهٔ فلسفی دارد و دارای نوعی

نگرش کلّی نسبت به انسان و جهان است. امّا در دههٔ اخیر، تئاتر فرانسه در ایران، با «آرمان گاتی» معرّفی شده است، به گونه‌ای که می‌گویند «گاتی» برشتِ فرانسه است. چرا تئاتر فرانسه از جنبهٔ فلسفی به سمت مسائل سیاسی تغییر جهت داده است؟

■ **محدود کردن تئاتر «ابسورد» به مرزهای فلسفی، کار درستی نیست. اصولاً تئاتر را در هر جای دنیا می‌توان از فلسفه جدا کرد. حتّی می‌توان آن را از تفکّر حاکم بر یک جامعه جدا کرد که خود آن تفکّر مشتمل بر فلسفه نیز هست. من فکر می‌کنم تئاتر «ابسورد» بازتاب یک جریان اجتماعی ــ سیاسی ــ اقتصادی حاکم بر سه ربع اول قرن بیستم است.** تئاتر «آرمان گاتی» نیز برگرفته از همین جریانهاست. منتهی آن را در اختیار یک مبارزهٔ سیاسی قرار می‌دهد. این تئاتر مثل سایر تئاترهای دورهٔ پیش از او تبدیل به یک حربهٔ سیاسی می‌شود که در مقطعی از تاریخ کارآست. وقتی آن جریان سیاسی منتفی می‌شود، آن تئاتر نیز منتفی می‌شود. ما اصلاً نمی‌توانیم «آرمان گاتی» را با تئاتر «برشت» مقایسه کنیم. هر دو اینها شیوه‌هایی از بروز مسائل اجتماعی است که در مقاطع مختلف، حقّانیت و ارزش و حرکت خاصّ خودشان را داشته‌اند و به نتیجه رسیده‌اند یا ناموفّق بوده‌اند.

تئاتر «آرمان گاتی» تئاتر مبارزه با دیکتاتوری «فرانکو» است، تئاتر «آنارشیسم» است. خود «گاتی» معتقد به تفکّر «آنارشیستی» است. او یکی از مبارزین سرسخت «فرانکیست» بوده و در زمان «پمپیدو» تبعید می‌شود و تا دورهٔ «ژیسکار» در تبعید زندگی می‌کند. «گاتی» نگرش و جهان‌بینی خود را به‌وسیلهٔ تئاتر ارائه می‌کند و از این ابزار در راستای مسائل سیاسی استفاده می‌کند. مثلاً او در یک ساختمان نیمه تمام که هنوز کارگرها در طبقه اولش می‌خوابند، تئاتر کار می‌کند. من شخصاً او را می‌شناختم و با او در یک محل زندگی می‌کردم و یک دورهٔ کوتاهی او استاد من بود. من نمی‌دانم این اصطلاح «آرمان گاتی، برشتِ فرانسه» از کجا آمده است و این تعبیر از چه کسی بوده است. شاید یک منتقدی در جایی خواسته این عنوان را به «گاتی» بدهد ولی وی نفساً و عملاً نمی‌تواند هیچ وجه تجانسی با «برشت» داشته باشد. مگر اینکه بگوییم **هر دو مبارز سیاسی بوده‌اند و یا هر دو تئاتر کار** می‌کرده‌اند. امّا شیوهٔ کارشان اصلاً در یک راستا نیست. البتّه این بدین معنا نیست که از تکنیکهای یکدیگر استفاده نکرده‌اند، چرا که تئاتر برشت در سال ۵۴ به فرانسه آمده بود و جزء کارهای جدید و پیشتاز شهرت یافته بود. می‌شود گفت «گاتی» حتماً به تماشای این تئاتر رفته و شیوهٔ کار را دیده و با مسائل **تئوریک شیوهٔ برشت آشنا شده و احتمالاً از این قضیه متأثر شده ولی این بدان معنی نیست که بگوییم «این یعنی آن».**

□ مقصودم از فلسفی **بودن تئاتر** «ابسورد» مثلاً اشاره است به «یونسکو» و کار او «کرگدن». وقتی در مسکو می‌خواستند «کرگدن» را با یک تغییراتی جزئی اجرا کنند به‌طوری که کار جنبهٔ ضدفاشیستی به خود بگیرد، یونسکو مخالفت می‌کند و می‌گوید: من یک برخورد کلّی کرده‌ام و اجازهٔ تغییر نمی‌دهم. تصوّر می‌کنم نمایشهای شیوهٔ «ابسورد» بیشتر با کلّیت هستی و نقش آدمی در هستی سروکار دارند که شما هم در صحبتهای خود به آن اشاره کردید. امّا تئاتر «آرمان گاتی» کاملاً سیاسی است. حدّاقل نمونه‌ای که ما در ایران مشاهده کردیم این طور بود. پرسش من این است که آیا تئاتر «ابسورد» به بن بست رسید که این شیوه در برابرش شکل گرفت؟ یا اینکه یک تحوّل فرهنگی در فرانسه منجر به تغییر شیوهٔ تئاتر شد؟

■ **ما اگر این طور بخواهیم بگوییم، مثل این است** که بگوییم فقط در فرانسه تئاتر «ابسورد» وجود داشته است. نه، این طورنیست، تئاتر رسمی و تئاتر «آوانگارد» هم بوده است. عدّه‌ای مثل «بکت» و **«یونسکو» و «ژنه» به این شیوهٔ نگارش تعلّقاتی پیدا** می‌کنند، امّا این افراد از تئاتر رسمی فرانسه برخوردار نبودند. اینها تئاتر جنبی و فرعی فرانسه را تشکیل می‌دادند و اخیراً دارند مطرح می‌شوند. اخیراً دانشکده‌ها سعی می‌کنند دیپلمهای **تخصّصی** نسبت به کارهای «بکت» و «یونسکو» و... بدهند. هنوز هم **نمی‌توان** از صدها تئاتری که در فرانسه اجرا می‌شود، ده تا را به این شیوه اختصاص داد. هنوز هم در فرانسه یک جریان ضعیفی به این منوال گرایش دارد، امّا هیچ وقت تئاتر رسمی فرانسه نبوده که بخواهیم با قوانین موجود در تئاتر فرانسه با آن برخورد کنیم. تئاتر «ابسورد» همیشه در فرانسه یک جریان جنبی بوده است. مثلاً آقای «یونسکو» را الآن به عنوان متفکّر و یکی از عناصر تئاتری که در مقطعی مطرح بوده و فعالیت داشته برای سخنرانی به آمریکا و انگلیس دعوت می‌کنند، امّا نه به عنوان یک تئاترچی رسمی. او به عنوان یک جریانی که هنوز هم بازماندگانش هستند، دعوت می‌شود ولی هرگز یک جریان رسمی تئاتر در فرانسه نبوده؛ یک جریان جنبی بوده ولی قدرت داشته است، چون روشنفکران پشت آن بودند و مطرحش می‌کردند. وگرنه ما در سالنهای رسمی تئاتر فرانسه، «سارتر» و «کامو» را نمی‌بینیم. اینها را فقط در مقاطعی توسّط عناصری در تئاترهای نامدار فرانسه می‌بینیم و بیشتر در حد تئاتر دانشجویی و تجربه‌گر مطرح بوده‌اند. شخصیتهای برجستهٔ تئاتر کمتر به اجرای نمایش نویسندگانی مثل «کامو» و «یونسکو» و «بکت» و «ژنه» اقدام کرده‌اند.

البتّه طی چهار، پنج سال گذشته تحوّلاتی رخ داده و حتّی عنوان «تئاتر کلاسیک» به اینها داده شده است: یعنی اینها نسبت به آغازگران حالت کلاسیک داشته‌اند. حالا در چند سالهٔ اخیر خواسته‌اند که اینها را به عنوان مرحله‌ای از تاریخ تئاتر فرانسه وارد جریان بکنند. کسانی این کار را کرده‌اند که خودشان در پاورقی جامعهٔ تئاتری بودند و حالا وارد تئاتر رسمی مملکت شده‌اند. اینها نسبت به روابط شخصی و عاطفی خودشان با این جریانات سعی دارند آنها را وارد تئاتر رسمی کنند. به عنوان نمونه به «پاتریس شرو» می‌توان اشاره کرد که «پینگ‌پنگ» اثر «آداموف» را کار می‌کند.

اصولاً آن اندازه که تئاتر «کلودل» مذهبی در سالنهای نمایشی فرانسه مطرح بوده، «بکت»، «ژنه» و «یونسکو» اهمیّتی نداشته‌اند. «یونسکو» و شیوهٔ نگرش او بیشتر در خارج از فرانسه اعتبار داشته و در خود فرانسه به عنوان یک جریان جنبی حضور داشته است. این نیروها تابع و پیرو یک جریان بوده‌اند ولی حاکمیّت بینش «آرتو» قویتر بوده است.

□ اخیراً در تئاتر «آوانگارد» در سطح جهان، یک موج «گریزازمتن» به‌وجود آمده است. با توجّه به اینکه متن نمایشنامه از ارکان اصلی تئاتر است، این گریز در فرانسه به چه صورتی است؟ و اصولاً آیا در آنجا نیز چنین حرکتی به‌وجود آمده است یا نه؟

■ اتّفاقاً در فرانسه از قرن ۱۸، ستیز میان ادبیات در اماتیک و تئاتر آغاز شده است. در میان کسانی که تئاتر کار می‌کنند نظرات مختلفی وجود دارد. بعضی معتقدند تئاتر وسیله‌ای است برای متن، مثل سایر وسایل از قبیل صحنهٔ تئاتر. گروه دیگر عقیده دارند که تئاتر تعیین کنندهٔ متن است. ستیز میان کسانی که برای ادبیات دراماتیک اهمیّت بیشتری قائل هستند و گروه اخیر، با ظهور فردی به نام «آرتو» شکل مشخص‌تری یافت. «آرتو» می‌گوید: آن چیزی که در **صحنه اجرا می‌شود تئاتر است، حال با واژه‌های زیبا یا** واژه‌های معمولی، فرقی نمی‌کند. متن دراماتیک چیزی است که ادبای درام‌نویس آن را به ما تحمیل کرده‌اند. آنها از امکانات تئاتر برای شکل بخشیدن به ادبیات خودشان استفاده کرده‌اند. امّا یک متن تا زمانی که روی صحنه نرفته باشد اصلاً متن نیست. متن برای اجرا نوشته می‌شود، وگرنه «متن برای متن» معنا ندارد. خیلی از نویسندگان صاحب نام معاصر، آثارشان را تا وقتی روی صحنه نرفته چاپ نمی‌کنند. اینها با اینکه ادیب و دانشمند هستند و ثروت لُغویشان قابل ارزیابی نیست، امّا معتقدند وقتی متن اجرا شد و شکل تئاتری خودش را پیدا کرد می‌تواند ضبط واژه‌ای بشود. ستیز بین این دو گروه همچنان ادامه

دارد. «گروتفسکی» یکی از کسانی است که شیفتهٔ نظرات «آرتو» است. به گونه‌ای می‌شود به گروههای «برداندپویه» و «لیوینگ‌تیاتر» اشاره کرد. اینها از گروههای تئاتری هستند که اعتبار نهایی تعیین کننده را به متن نمی‌دهند. مثلاً اگر شما اجرای «اُدیپ» را در «لیوینگ‌تیاتر» نگاه کنید، می‌بینید که یک سوژه‌ای را انتخاب کرده که این سوژه می‌توانسته هر چیز دیگری باشد ولی «اُدیپ» نیست؛ فقط عنوان «اُدیپ» را دارد. یا «شاهزادهٔ ثابت‌قدم» چیزی است که از صافیِ وجود خود «گروتفسکی» عبور کرده، نه آن چیزی که نویسندهٔ متن آن را نوشته است.

اخیراً گروهی گرایش به اعتبار آهنگ واژهٔ متن پیدا کرده‌اند و سردمدار این گروه فردی فرانسوی به نام آقای «وتیز» است. وقتی شما به متون کلاسیک فرانسه، حتّی درعالیترین شیوهٔ اجرایش گوش می‌کنید، می‌بینید خسته کننده است. در واقع شما فقط گوش می‌کنید و تماشاگر نیستید. نهایتاً ممکن است به زرق و برق صحنه هم اهمیّت بدهید ولی می‌توانید به راحتی چشم خود را ببندید و فقط گوش کنید. آقای «وتیز» از همان متنها با شیوهٔ اجرایی خاصّ خودش به گونه‌ای استفاده کرده است که انسان هم متن و واژه را می‌شنود و هم آن را می‌بیند و هم‌واژه را زندگی می‌کند. او به آهنگ و فلسفه و تاریخ معرفت هر کلامی اعتبار می‌دهد. اکثر متونی که خیلی سخت شنیده و اجرا می‌شده، با روش آقای «وتیز» خیلی راحت قابل رؤیت و شنیدن است.

□ اگر موافق باشید کمی هم دربارهٔ نقد تئاتر در فرانسه صحبت کنیم. آن‌طور که من اطلاع دارم کار نقد در بسیاری کشورها جنبهٔ تخصّصی پیدا کرده است. متأسّفانه در ایران یک منتقد تئاتر دربارهٔ همه مسائل و جنبه‌های آن اظهارنظر می‌کند، بی آنکه تخصّص لازم را داشته باشد. اولاً بفرمایید آیا نقد در فرانسه دارای جنبهٔ تخصّصی است یا نه؟ و ثانیاً اگر چنین است، تأثیر این شیوهٔ نقد در شکل‌گیری تئاتر جدید فرانسه تا چه حدّی است؟ ثالثاً، نقد حضوری در فرانسه از چه موقعیتی برخوردار است؟

■ در فرانسه هر منتقد تئاتر به طور طبیعی به سوی تئاترهای نو پا می‌رود تا در بیلان فعالیتهای خودش بتواند بگوید که این گروه را اولین بار من کشف و مطرح کردم و باعث توجّه به آن شدم و مثلاً امروز به این مقام و مرتبه رسیده است. این یک خصلت نقّاد است. خوب، یک عدّه از منتقدین هم هستند که به خاطر تعلّقات قشری خودشان، به خاطر موقعیّت اجتماعی خودشان، فقط به یک سری از سالنها می‌روند و یک کارهای مشخصی را نقد می‌کنند و روزنامه‌های مشخص خودشان را دارند. اینها کسانی هستند که عنوانشان مشخص کنندهٔ کارآنهاست. جالب اینجاست که حتّی همین آدمها گاهی سعی می‌کنند دنبال نیروهای گمنام در سالنهای متروک بروند و آنها را کشف کرده و مطرح کنند. منتقد تنها کارش این نیست که منتظر بماند تا دعوت شود و برود بهترین کار بهترین کارگردان را ببیند. بخشی از کار منتقد کشف نیروها و کارهای جدید است. این جزو افتخارات او محسوب می‌شود.

اکثر منتقدین وقتی کاری را نقد می‌کنند، تمام مسائل مرتبط با گروه را در نظر می‌گیرند. یعنی وقتی کسی کاری را تولید می‌کند نمی‌تواند مدّعی باشد چون پول نداشتم، در فلان جا بودم و یا چون اولین کارم است این ضعفها را دارم. یک کارگردان باید این مسائل را در نظر داشته باشد. منتقد کار او را نقد می‌کند و بعد در پاراگرافی توضیح می‌دهد که این گروه مثلاً از امکانات صحنه‌ای برخوردار نبوده یا امکانات مالی ندارد و در شرایط بسیار سختی زندگی می‌کند. منتقد این مسائل را از نقد جدا می‌کند. او کار را نقد می‌کند و اگر ارزشهایی در آن باشد، چنان آنها را جلوه گر می‌سازد که هر خواننده‌ای را شیفتهٔ دیدن آن تئاتر می‌کند و حداقل تماشاچی تجربه گر را به دیدن کار تشویق می‌نماید. این یکی از وظایف مهم نقّاد است.

□ یکی از مشخصه‌های تئاتر دانشجویی پیشتاز بودن آن است. در ایران هم قبلاً همین طور بوده است. برای آشنایی بیشتر با تئاتر دانشجویی در فرانسه، پارامترهای مهم آن را مشخص کنید.

■ حرکت تئاتر دانشجویی در فرانسه در جشنوارهٔ «نانسی» خلاصه می‌شد که بنیانگذار آن آقای «ژاک لانگ» وزیر فعلیِ فرهنگ فرانسه است. متأسّفانه الآن چندین سال است که این جشنواره حیات خودش را از دست داده است. این فستیوال جایگاه تمام جریانات تئاتر دانشجویی فرانسه و جهان بود و به تئاتر دانشجویی خط می‌داد. امّا امروزه درفرانسه تئاتردانشجویی معنا ندارد. دانشجو سعی می‌کند همزمان با کار تئوریک، بخش عملی کارش را به فعالیت در گروههای جوان و تجربه گرا اختصاص دهد و یا اگر توانِ خاصّی داشته باشد با گروههای حرفه‌ای کار کند. البتّه در خوابگاه دانشجویی مکانی به نام «تئاتر دانشگاهی» هست که این مکان سه سالن کاملاً معتبر دارد. این سالنها به اجراهای تجربی گروههای حرفه‌ای یا گروههایی که سالن خصوصی ندارند، اختصاص دارد. به طور کلّی الآن در فرانسه جریانی به عنوان تئاتر دانشجویی وجود ندارد.

□ حال که به اجراهای تجربی اشاره کردید، اگر ممکن است پارامترهای مشخص تئاتر تجربی را بیان کنید، چون متأسفانه در ایران از «تئاتر تجربی» برداشت غلطی ارائه شده و هر کار ضعیفی را به این عنوان می‌شناسند. آیا در فرانسه هم، چنین است؟

■ متأسّفانه نمی‌توان به پارامتر مشخصی اشاره کرد. چند جریان تئاتری معتبر در فرانسه وجود دارد که به عنوان تئاتر پیشتاز جهان مطرح هستند. از جمله «گروتفسکی» و «باربا» و یکی دو نفر دیگر که محور فعالیت نیروهای جوان در تئاتر تجربی فرانسه هستند. یک مورد از مشخصات تئاتر تجربی، هم در تئاتر حرفه‌ای و هم غیرحرفه‌ای، «سمبولوژی تئاتر» یا علم «نشانه شناسی» در تئاتر است. به این صورت که سعی می‌شود از یک نشانه چند کار گرفته شود و از کمترین امکانات، بیشترین استفاده به عمل آید. این شیوهٔ تئاتر تجربه گراست، شاید به خاطر اینکه امکاناتی ندارد. قریب به اتّفاق این افراد به سوی «تئاتربوچی» نمی‌روند؛ مثلاً کار «یونسکو» یا «بکت» یا «پینتر» را انتخاب نمی‌کنند. اینها اکثراً سعی می‌کنند از قصّه‌های شناخته شده یک اقتباس دراماتیک بکنند، یا از متون کلاسیک استفاده می‌کنند که دیگر مسئلهٔ حق التألیف ندارد. در رابطه با این قصّه‌ها سعی می‌کنند تجربیاتی را کسب کرده و ارائه دهند. «آنتوان وتیز» و «پاتریس شرو» که از افراد صاحب نام تئاتر فرانسه محسوب می‌شوند، از این دسته هستند. آقای «ژاک لاسال» کسی است که اولین کتابش را که من هم درشکل گیری آن شریک بودم به این ترتیب تدوین کرده که قصّه‌ای را در میان افراد گروه مطرح کرد و هریک از اعضا در رابطه با شخصیت نمایشی خود شناختی به دست آورد و بعد آن را به آن شخصیت نمایشی تبدیل کرد. منتهی آقای «لاسال» تنظیم کنندهٔ متن نهایی بود. این شیوهٔ بیشتر کسانی است که در تئاتر فرانسه نقش اساسی داشته‌اند.

□ اگر چه خسته شدید، به عنوان آخرین سؤال بد نیست بپرسیم با توجّه به اینکه فرانسه پایگاه سوررئالیسم بود، نقش این مکتب در تئاتر فرانسه چیست و چرا در تئاتر شناخته شدهٔ دنیا هیچ ردپایی از این مکتب به چشم نمی‌خورد؟

■ من صادقانه خدمتتان عرض کنم که این مسائل یک جریانات مقطعی در نقاشی و شعر بوده، ولی جایگاهی نداشته که بخواهد تعیین تکلیف کند و بیشتر در نقاشی مطرح بوده نه در تئاتر.

□ تشکر می‌کنم که با این وقت کم، فرصتی را در اختیار ما قرار دادید و از حضور شما استفاده کردیم. امیدواریم در فرصت بعدی بتوانیم به صورت مشروح و تخصّصی‌تر به بررسی تئاتر فرانسه بپردازیم.

■ شما هم خسته نباشید. امیدوارم که در کارتان موفّق باشید. ممنون.

خوشنویسی

• آنجا که خامه شکر، گفتار بشکند...

□ در کنار استاد غلامحسین امیرخانی

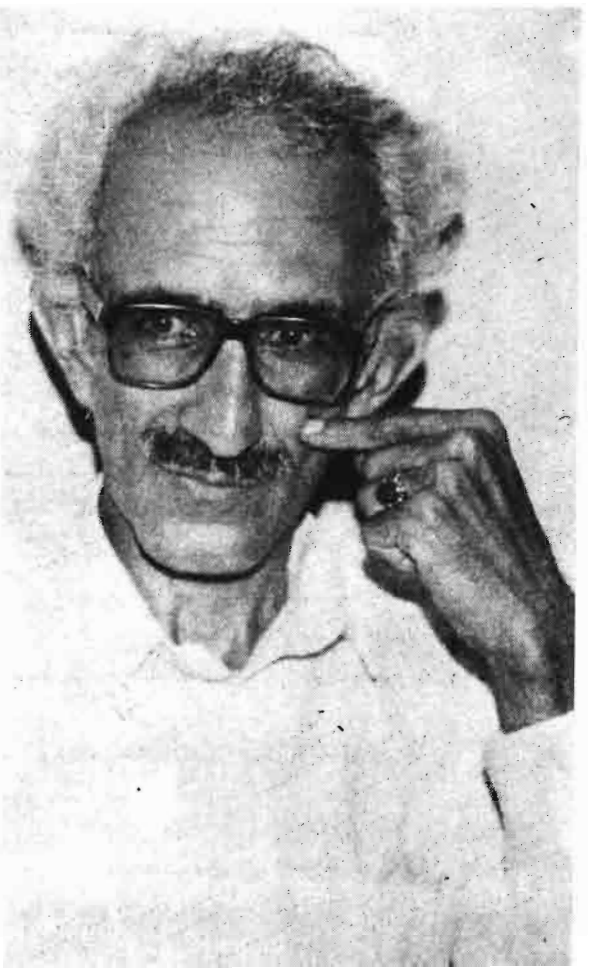
□ از برگزاری کنگرهٔ بزرگداشت مرحوم «میرزا رضای کلهر»، ۱۱ تا ۱۶ شهریور ــ ساری، که با خبر شدیم، قرار بر این شد گزارشی از این مراسم تهیه شود. برای این منظور یکی از خبرنگاران عکاس مجله راهی مازندران شد، امّا نه تنها؛ با دوستی که از خوشنویسان عزیز است. آنچه نصیب مجله شد از این سفر، مختصر گزارشی است که در پی می آید و گفتگویی به تفصیل با جناب استاد غلامحسین امیرخانی.

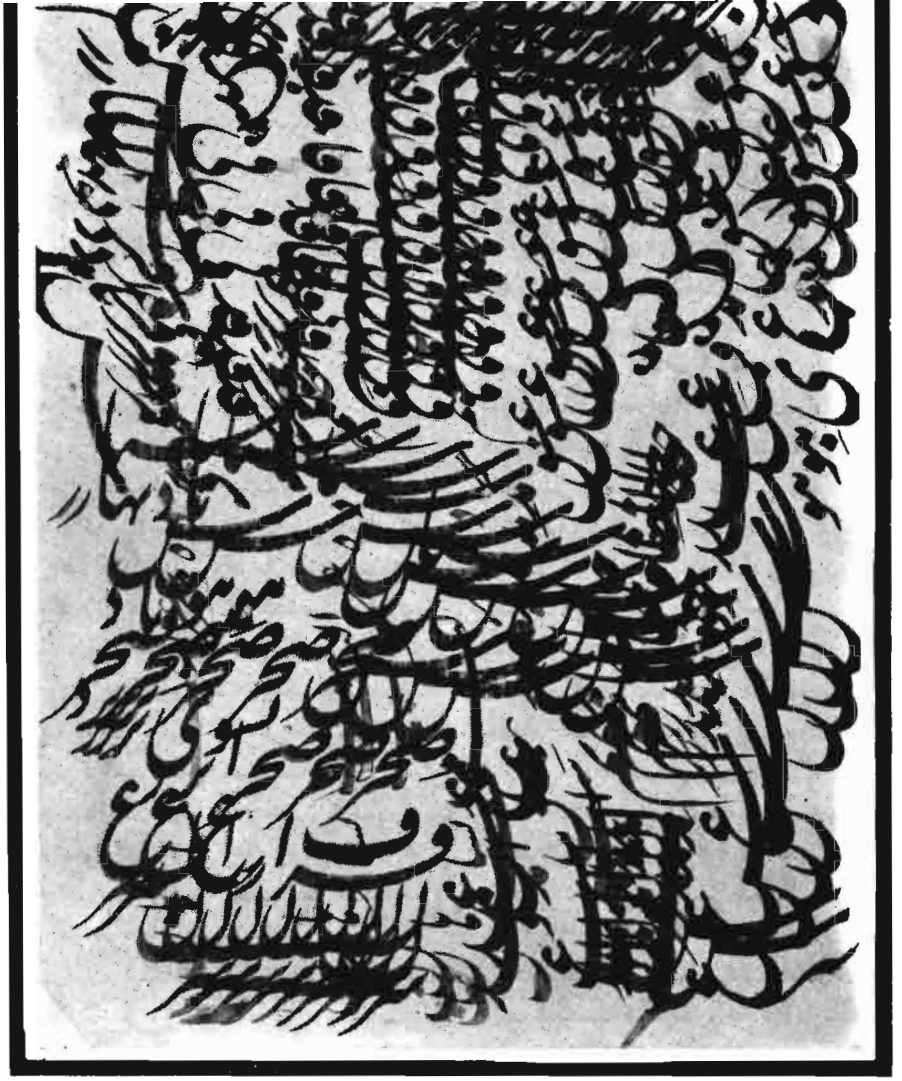
•

کنگرهٔ میرزا بهانه ای شد تا جاده های پر پیچ و خم شمال را که از زیبایی زیادی برخوردار است پشت سر گذاشته، هر چه زودتر خود را به ساری برسانیم. روز یازده شهریور به اردوگاه «نزاجا» در خزرآباد ساری رسیدیم. تا رسیدن به محلّ کنگره پلاکارد خیر مقدم انجمن خوشنویسان به میهمانانِ دعوتی را، از جلوی چشم گذراندیم. هوای گرم و شرجی خزرآباد باعث می شد که خستگی راه را دوچندان حس کنیم؛ تازه در آن هوای گرم پنکهٔ سقفی هم دردی را دوا نمی‌کرد. هرجوری بود تا ساعت پنج که مراسم افتتاح انجام شد، خودمان را مشغول بحث در مورد نحوهٔ کار کنگره کردیم.

مراسم با تلاوت آیاتی از قرآن مجید آغاز شد و با پیام رئیس جمهور، آقای رفسنجانی، ادامه یافت. ایشان در قسمتی از پیامشان فرموده بودند: «هنر خوشنویسی همواره در جهت اعتلای فرهنگ و هنر و حکمت اسلامی قرار داشته است و کِلک خیال انگیز خوشنویسان بر درخشندگی و غنای هنر اسلامی افزوده است. امروز به برکت انقلاب اسلامی، بعد از سپری شدن یک دهه از عمر انقلاب، هنر خوشنویسی درخشش و بالندگی تحسین برانگیزی یافته و برغنای هنر اسلامی و ملّی ما افزوده. خاطرهٔ استاد کلهر را گرامی می دارم و توفیق و تأیید همگی اساتید و مدرّسین و هنرجویان انجمن خوشنویسان ایران را که یکی از نهادهای ارجمند و موفّق فرهنگی کشور است، از خداوند متعال آرزو می‌کنم.»

پس از آن، آقای حاج سیدجوادی پیام وزیر محترم وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، آقای دکتر محمد خاتمی را قرائت نمود. سخنرانی استاد محمدتقی جعفری پیرامون «زیبایی محسوس و زیبایی معقول» در پی آمد. پس از آن فرصتی پیش آمد تا با مسئول ستاد اجرایی کنگره، آقای بنی عامریان، صحبتی داشته باشیم. ایشان ضمن یادآوری مصادف شدن یکصدمین سال وفات





■ سیاه‌مشق از میرزای کلهر

«میرزا» با چهلمین سال بر پایی انجمن خوشنویسان، قسمتی از فعالیتهای انجمن را طی این چهل سال برشمردند:

«درحال حاضر انجمن با دارا بودن ۳۱ شعبه در تهران و ۷۳ شعبه در شهرستانهای کشور و با داشتن ۱۹۲۰۰ هنرجو به عنوان یک واحد آموزشی موفّق به کار خود ادامه می دهد که تمام این زحمات را مدیون افراد بزرگواری مانند مرحوم سیدحسین میرخانی، مرحوم دکتر مهدی بیانی، مرحوم استاد بوذری و جنابان استاد سیدحسن میرخانی و استاد علی اکبرکاوه می باشیم.»

در ادامهٔ صحبت با مسئول ستاد اجرایی متوجّه شدیم که هریک از روزهای برگزاری کنگره به نام یکی از استادان ارجمند این رشته نام گذاری شده است و روزانه یک ویژه‌نامه به نامشان منتشر می شود: روز اول به اسم مرحوم استاد سید حسین میرخانی، روز دوم به اسم استاد سید حسن میرخانی، روز سوم به اسم استاد علی اکبر کاوه و روز چهارم به اسم استاد بوذری و استاد معصومی زنجانی.

در روزهای بر پایی کنگره اساتیدی چون آیت‌الله مرتضی نجومی، دکتر سادات ناصری، دکتر حسین الهی قمشه‌ای، دکتر حداد عادل و تنی چند از اساتید انجمن به ایراد سخنرانی و مباحثه در مورد هنرخوشنویسی پرداختند. کتابی نیز به عنوان یادنامه مرحوم میرزا محمدرضا کلهر به مناسبت بر پایی کنگره منتشر شد. از اینها گذشته فرصتی پیش آمد تا گفتگویی داشته باشیم با جناب استاد امیرخانی که ماحصل آن را به نظر می رسانیم:

•

□ قبل از هر چیز از حضرتعالی که وقتتان را دراختیار ما گذاشتید متشکریم و تقاضا می‌کنیم پیش از طرح سؤالات، قدری در بارهٔ بیوگرافی هنریتان صحبت بفرمایید.

■ **با نام و یاد خدا، کلاً ترجیح می دادم که سؤالات جنابعالی درمسائل کلّی و مربوط به خط و خوشنویسی درحدی که بنده می توانم جواب بدهم، باشد؛ ولی خوب، برای رعایت ادب، جواب این قسمت را هم سعی می‌کنم مختصراً بدهم.**

تولّد من در سال ۱۳۱۸ و در طالقان بوده است. از ایّام بچگی احساس کشش و علاقهٔ فوق‌العاده زیادی می‌کردم نسبت به مسائل فرهنگی و هنری. مقدّر این طور بود که در حدود چهارسالگی با سواد شدم و از همان زمان نسبت به نوشتن احساس علاقه و کشش کردم. درآن وقت دسترسی به کاغذ نبود؛ دسترسی به وسیلهٔ دیگر، یا قلم و اینها هم کم بود. گاهی تکه‌ای حلبی یا تخته پاره‌ای پیدا می‌کردم و این هم مشکلی بود که در سن قبل از دبستان کسی بتواند چیزی بخواند یا بنویسد، ولی وسیلهٔ خواندن و نوشتن نداشته باشد. از نظر روانی شاید خودِ این وسیلهٔ مؤثّری شد که من تمایل شدیدتری پیدا بکنم نسبت به خواندن و نوشتن.

به طور جدّی وقتی با خط و خوشنویسی آشنا شدم که در کلاسهای خوشنویسیِ آن زمان که زیر نظر وزارت فرهنگ و هنر اداره می شد، با مرحوم «آقا سید حسین میرخانی» آشنا شدم و از تعالیم ایشان بهره بردم. مدّت کوتاهی خدمت ایشان فرصت تلمّذ داشتم و اتّفاقاً آن ایّام مقارن بود با اینکه وزارت فرهنگ و هنر نسبت به امر خوشنویسی احتیاج به همکاری داشت و بنده معرّفی شدم و حدود بیست سال در فرهنگ و هنر به صورت رسمی به خوشنویسی پرداختم. بعد از انقلاب هم که کم وبیش اطلاع دارید. در ده سال گذشته، گاهی که مسائل اداری و مشغلهٔ مسئولیتی که در انجمن به عهدهٔ من گذاشته شده بود اجازه می داده، چیزهایی نوشته‌ام.

□ جناب استاد، برای ما بفرمایید در هنگام تلمّذ بیشتر از چه شیوه‌هایی کمک می‌گرفتید؟

■ **منظورتان از «چه شیوه‌هایی» این است که نحوهٔ مثلاً انتخاب مدل یا سرمشق برای بنده چه بوده؟**

□ بله.

• قلم تراشیدن میرزا موجب شده که ایشان بتواند از عهدهٔ یک سبک به این خوبی و پاکیزگی برآید.

• آثاری که به دست هنرمند میرزا محمد رضا به وجود آمده، تا آن زمان و بعد از خودش بی‌نظیر است.

■ خوب، طبیعی است که هر شاگردی پیروی می‌کند از استادش؛ ولی مرحوم «آقاسید حسین میرخانی» به عنوان یک استاد راهنما حقّاً یک خصلت و صفت خوبی داشت؛ اگر می‌دید کسی سبک و سیاق وبرداشتش خلقتاً جوری است که غیر از شیوهٔ خود ایشان است، اصراری نداشتند که او را تغییر روش بدهند. این را درمورد مرحوم «رضامافی» بنده شاهد بودم. چند سال بعد از من که مرحوم «مافی» خدمت ایشان رسیده بود، استاد می‌فرمودند که به «مافی» هم اصول و قواعد را سعی می‌کنم درحدّی که می دانم بیاموزم، ولی هیچ وقت اجازه نمی‌دهم گردش دست و آن حال و طبع خودش را ترک کند و به شیوهٔ من تأسّی کند. همین نگرش و توجّه «آقاسید حسین میرخانی» باعث شد که من تابع طبع و دید خودم باشم، که شاید یک تلفیق طبیعی بود از شیوه‌های قدیمی با نمونه‌هایی که کم و بیش در دسترس داشتیم. بعدها هم به همان ترتیب ادامه دادم؛ نمونه‌های کار استادان قدیم را تا حدّی که می‌توانستم از آن استفاده کردم، توأم با تجربه‌ای که در محضر استاد و از ایشان کسب فیض کرده بودم. شاید حالا هم به همان صورت باشد.

□ استاد نظرتان راجع به خوشنویسی دورهٔ قاجار چیست؟ اوج خوشنویسی در این دوره را در چه شخصیتی می بینید؟

■ دورهٔ قاجار به طور کلّی از حیث خوشنویسی خیلی پُربار بوده است. دلایل اجتماعی و سیاسی آن را خودتان بهتر می دانید. خوب، بعد از مسئلهٔ «آقامحمدخان»، مردم ما یک دورهٔ نسبتاً طولانی روی آرامش را دیدند، تا زمان «فتحعلی شاه» که مبتلا شد به قضیهٔ روسها، و آن هم یک دورهٔ ده ساله و تقریباً کوتاه مدّت دیگری را ما آشوب و جنگ داشتیم. ولی اگر تمام دورهٔ قاجار مورد پرسش جنابعالی هست و ما هزار و دویست را تاریخ شروع قرار بدهیم، دورهٔ اقتدار آقا محمدخان ۱۱۹۳ بود، امّا استقرار نظام حکومتی او از ۱۲۰۰ به بعد بود. و اگر وقتی که انگلیسیها «احمدشاه» را از ایران بردند، ۱۳۰۰ حساب کنیم ــ حالا یکی دو سالش مهم نیست ــ بنابراین از ۱۲۰۰ تا ۱۳۰۰، صد سال است. صدسال دورهٔ حکومت قاجار در مقابل آن چند سال جنگ، نسبتاً دورهٔ بدون کشمکش و آرامی بود. مشوّق هنرهای اصیل بودند، مخصوصاً خود «ناصرالدین شاه» هم آدمی با طبع هنری بود و مشوّق هنرمندان. و من پشت تقویمی که اخیراً به عنوان یادنامهٔ مرحوم «میرزا محمدرضا» برای «کنگرهٔ ساری» درنظر گرفتیم و صفحاتی از این تقویم نفیس عکسبرداری شده، پشت یکی از آنها دیدم که ناصرالدین شاه به خط خود نوشته است خطاب به وزیر مسئول مربوطه‌اش که: «دویست اشرفی به میرزا بابت حق‌التحریر تقویم پرداخت شود.» البتّه وضع و اوضاع مالی آن دوره و تمام دوران قاجار، غیر از آقا محمدخان، خیلی بد بوده؛ بیکاری بوده و نظم و نسقی نداشته است اوضاع. با توجّه به این شرایط می‌بینیم که یک رقم خیلی زیادی به عنوان تشویق دستور داده است که به میرزا بدهند. حالا اینکه این پول داده شده یا نه، آن امری است که باید تحقیق شود. چون میرزا وقتی می میرد و طبق تحقیق کرایهٔ چند سالش را بدهکار بوده است نمی‌تواند دویست اشرفی گرفته باشد، مگر اینکه در راه گم کرده باشد. درحالی که باز بنده به خاطر می‌آورم در حدود شصت سال پیش خانه‌های حدود چهارراه لشکر ۸۰ تومان بوده است. بنابراین آن موقع یک آدم با دویست اشرفی می‌توانسته یک دِهِ شش دانگ بخرد. اینها تناقضاتی است که باید حل شود. بنده البتّه کاری ندارم ولی در اصلِ تشویق تردیدی نیست که نسبت به هنرمند وجود داشته است. نمونه‌اش «مسجد عالی سپهسالار» است که «میرزا حسین خان سپهسالار» ساخته است. حالا شخصیت اجتماعی سیاسی‌اش باید درجای خود قضاوت شود، امّا این اثری که به یادگار مانده از او، خیلی ارزشمند است. ما فقط بیاییم در قسمت کتیبه‌نگاری این بنا، می‌بینیم که آثاری که به دست هنرمند «میرزا محمد رضا» به وجود آمده، تا آن زمان و بعد از خودش بی‌نظیر است، و ما کتیبه‌ای نداریم با این عظمت، حتّی تا زمان صفویه که برای تشویق مسائل هنری و فرهنگی خیلی اقدام می‌کردند. حالا شعر و ادب، چون جای صحبت ما نیست، وارد نمی‌شویم و دیگر رشته‌ها هم همین طور. امّا مسئلهٔ عقیق و مُهر هم یکی از فرازهای درخشان دورهٔ قاجار است و ما می بینیم به دست پدر و پسر هنرمندی به نام «حکّاک‌باشی»، میراث ارزشمند «میرزا طاهر» با «طاهر» معروف که حکّاک بوده است، خیلی خیلی خوب و درخشان ادامه پیدا کرده است و عقیقهای بی‌نظیری از آن زمان به یادگار مانده است. روی هم رفته درمورد خوشنویسی می‌بینیم که خیلی خوب کار شده است و در امر کتابت نابغه‌ای به اسم «میرزا کلهر» به کمال می رسد؛ میرزا محمدرضا در کتابت و «میرزا غلامرضا» در کتیبه و «میرحسین» در سیاه مشق البته شخصیت میرزا غلامرضا جامع است. در تمام اقلام درجهٔ کمال و استادانه آثاری خلق کرده و حتّی درپای قطعاتی که لازم شده با «پر» هم چیزی بنویسد، درحدّ کمال نوشته است. کتیبه‌هایی هم که از ایشان به یادگار مانده، به قدری عالی است که همان مسجد سپهسالار می‌تواند به اندازهٔ کافی به یک دوره اعتبار و ارزش ببخشد. در کتابت هم که عرض کردم میرزا در اوج ممکن، آثار بسیار ارزشمندی خلق کرده است.

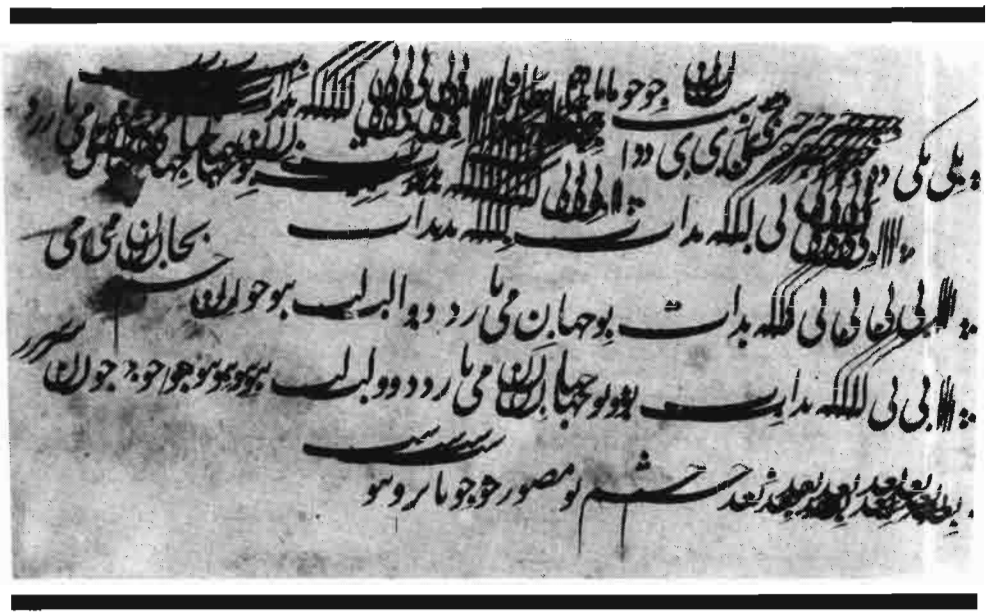
□ به نظر شما هنر خوشنویسی توانسته است پا به پای سایر هنرها، با توجّه به تحوّلات هنری، حرکت بکند؟

■ چه زمانی منظورتان هست؟ از زمان پیدایش خط؟ یا یک مقطع بخصوصی مورد نظرتان است؟

□ ببینید جناب استاد، الآن در هنر نقاشی سبکهای مختلفی به وجود آمده؛ دور شدن از طبیعت و انتزاع تا رسیدن به فرمهای خالص. می خواهم ببینم در هنر خوشنویسی هم چنین تحوّلی صورت گرفته؟ اگر گرفته به چه شکل و اگر نه، خوشنویسی چطور می‌تواند متحوّل شود؟

■ تا آنجا که شنیده‌ایم دو هزار و چند نوع خط در هنر گرافیک در دنیای غرب کاربرد دارد؛ از مطبوعات تا سینما، کتاب و بقیهٔ جاها. اگر بخواهیم آن‌طور حساب کنیم، خوب خوشنویسی در مملکت ما از حیث تنوّع آن وسعت را ندارد؛ شاید پنجاه، شصت جور بیشتر نباشد. آنچه ما از گذشته داریم و آنچه در این ده ــ بیست ــ سی سالهٔ اخیر، به مناسبت مورد ابداع شده، حالا «خط ـ نقاشی» می‌تواند یکی از نمونه‌هایش باشد، مورد استفادهٔ تبلیغاتی نوع دیگرش می‌تواند باشد؛ در زمینه‌هایی هم که اساتید گرافیست ما استفاده کرده‌اند، به عنوان یک بستر حرکت می‌تواند محسوب شود. امّا آن چیزی که برمی‌گردد به منظور نظر شما، خط نستعلیق در نهایت ممکنِ زیبایی و کمال است که اگر هنرجویی بخواهد بهترین فضا را، به زبان سنّتی می‌گوییم، از نظر «سواد و بیاض» ایجاد کند که ارزش هنری داشته باشد، خط نستعلیق به آن کمال رسیده است. منتها این نکته ممکن است برای بعضی موجب اشتباه ذهنی شود. رسیدن به حدِّ قابل قبول دراین خط، سی ــ چهل ــ پنجاه سال وقت می خواهد. طبیعی است که هنرجو و سالک این راه خسته می‌شود و احساس تکرار می‌کند و بنده از نظر خودم می‌گویم، شاید این جواب مناسبی باشد که مثلاً نت در موسیقی محدود است، ولی به دست هنرمند موسیقی شناس و موسیقی دان به بی‌نهایت الحان و آهنگ می‌تواند گسترش یابد. ۳۲ حرف فارسی یا هر خطی در هر زبانی، همین خاصیت و همین وسعت را دارد. خدمت بعضی از دوستانی که در جلسه‌های انجمن خوشنویسان گاهی صحبتی پیش می‌آید مطرح شده است که امر ترکیب و کرسی و فضاسازی به قدری می‌تواند متنوّع و وسیع باشد که شاید صفت «بی‌نهایت» دقیق باشد برای آن. اگر حالا دستهای توانایی درحدّ دلخواه وجود ندارد که بتواند آن تواناییهای بالقوّه را به فعل بیاورد، حرف دیگری است. چون باید خط اولاً به پختگی و کمال برسد تا

■ سیاه‌مشقی از میرزای کلهر



بعد بتواند در آن قسمتهایی که عرض کردم، هنرمند اثری بیافریند که قابلیّت داشته باشد برای دیدن، ماندن، چاپ شدن و غیره.

راجع به خط ــ نقاشی، البتّه این شاخهٔ بسیار زیبایی است و ارزش هنری دست‌اندرکاران آن را نمی‌شود نادیده گرفت، که بعضی خیلی موفّق بوده‌اند. به عنوان نمونه مرحوم «مافی» آثارش موزه‌ای و جهانی است. درحال حاضر هم دوستان و هنرمندانی که مشغول هستند، کارهای بسیار درخشانی از آنها می‌بینیم و اصولاً به نظر من ادامهٔ راه خط سنّتی و اصیل، نه تنها با خط ــ نقاشی مغایرتی ندارد، بلکه با دهها و صدها نمونه‌های جدید هم، بنابرهمان نیازی که زندگی ما امروزه ایجاب می‌کند که تنوّع و طرحهای جدیدی داشته باشیم، مغایرتی ندارد. می‌تواند راهش را ادامه بدهد و همان طراوت و کمال‌جویی و تازگی را احساس کنیم. منتها این نکته هم باید مورد توجّه باشد که در یک هنر سنّتی و اصیل مثل خط نستعلیق که ۶۰۰ ــ ۷۰۰ سال طول کشیده تا پالایش شده و به این حد رسیده است، تغییر و تحوّلش به همین اندازه، با ملایمت و دقّت و ممارست و به دست افرادی که این توانایی و لیاقت را داشته باشند، صورت بگیرد. این چیزی نیست که یک شبه آن را بتوانیم شاهد باشیم. نظیر تحوّلی که «میرزا» به وجود آورد، نسبت به خطی که پایه و بنیان «میرعماد»ی داشت و از زمان صفوی به ما ارث رسیده بود.

□ حالا که سخن به اینجا رسید خواهش می‌کنم توضیحات بیشتری راجع به شخصیت مرحوم میرزای کلهر و کارهای ایشان بدهید.

■ شخصیت و منش ایشان در این کنگره مورد بحث قرار گرفت. شخصیت این آدم، یک شخصیت محکم و صاف و پاک، و دور از آلایشهایی بوده که کم و بیش ما امروز با تراکم و شهرنشینی و خیلی گرفتاریها به آن مبتلا هستیم. ایشان با طبیعت و طبع ایلی که داشته، شاید بیشتر از یک شهرنشین آن زمان می‌توانسته بی‌آلایش و نزدیک به طبیعت باشد. از نظر رفتار و منش و خُلق و خوهم آن‌قدر می‌دانیم که از طرف دربار کراراً تمایل بوده است که با آنها همکاری بکند و طالبش بوده‌اند و ایشان کمتر رغبت نشان داده است، که این هم دلیلی می‌تواند باشد برطبع بلند و وارستگیِ این مرد. امّا از نظر شخصیت هنری، آثار و خطوط این مرد است که توانسته به ترتیبی که کاملاً تازگی دارد، در نوشتن کلمات به طوری عمل کند که پرشها و چرخشهای قلم دیده شود. به این دلیل هنرجو می‌تواند با ملاحظهٔ خط کلهر، نسبت به قبل از او آموزش ساده‌تر و راحت‌تری داشته باشد؛ طوری که در انجمن خوشنویسان ایران در مدت سه ــ چهار ــ پنج سال، هنرجویان کاملاً به مبانی آن آشنا می‌شوند. البتّه حالا زمانی که برای قوام آمدن خط و پختگی‌اش لازم است به جای خود محفوظ، امّا در روش کلهر این یادگیری با سهولت بیشتری ممکن است. حرکت دومی که این مرد نابغه و بزرگ داشته، نحوهٔ قلم‌تراشی اوست. قلم تراشیدن «میرزا» موجب شده که ایشان بتواند از عهدهٔ یک سبک به این خوبی و پاکیزگی برآید.

□ آن گونه که از صحبتهای جنابعالی برمی‌آید در توصیف مرحوم میرزا، هنرمند بایست خصوصیات روحی و اخلاقی خاصّی را دارا باشد. شما به عنوان یکی از اساتید مسلّم این هنر بفرمایید که چه رهنمود و پیامی برای هنرجویانی که می‌خواهند خوشنویسی را دنبال کنند و راه بزرگان این هنر را پی بگیرند، دارید؟

■ عرض کنم که از این جهت بنده باز اشاره می‌کنم به وظیفهٔ معلّمین ــ که این افتخار نصیب من هم شده ــ و بنابراین در این کرسی و سِمَت به خودم اجازه می‌دهم عرض بکنم والاّ حق نیست که کسی مثل من بخواهد برای دیگران توصیه‌ای داشته باشد.

پیشنهاد و توصیهٔ بنده این است که بچه‌های ما بیش از پیش کتاب بخوانند و این مطالعه صرفاً نباید یک اتّفاق فرهنگی ــ هنری باشد، بلکه به عنوان یک برنامهٔ زندگی باشد. جای کتاب را هیچ چیز نمی‌گیرد. عمقی که پیدا می‌کند اندیشهٔ انسان از مطالعهٔ کتاب، موجب می‌شود که مثلاً اگر در یک سخنرانی یا یک برخورد یا یک برنامهٔ حتّی تلویزیونی مطلب عمیقی گفته بشود، این آدمی که صاحب درد نباشد یا زمینه نداشته باشد ــ این صاحب درد بودن را من به عنوان «زمینهٔ پذیرش» هم می‌توانم معنا کنم ــ و آشنا به مبانی نباشد، آن سخن بلند با آن پیام متعالی را نمی‌تواند دریافت کند؛ گیرنده‌اش نمی‌گیرد. مطالعه به انسان آن زمینه و عمق را می‌بخشد که به حد بهره‌مندی می‌رسد از تمام آیه‌هایی که در طبیعت وجود دارد.

□ به عنوان آخرین سؤال بفرمایید بازتاب کنگرهٔ بزرگداشت مرحوم میرزای کلهر را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

■ بازتاب این کنگره را از جهت تبلیغاتی و از جهت اینکه به الگوهای جامعه و تاریخ و بزرگانی که حقوقی دارند در یک ملّتی، بسیار خوب می‌بینم، که هم بزرگداشت است و تقدیر از این شخصیتها، و هم در جامعه این خوبی را دارد که جوانها رغبت می‌کنند و آن خط و آن مسیر را انتخاب می‌کنند. احتمالاً این ارج گذاری از این بابت خوب است.

□ مجدّداً از شما برای شرکت در گفتگوی با «سوره» تشکّر و سپاسگزاری می‌کنم.

■ بنده هم تشکر می‌کنم و معذرت می‌خواهم از اینکه حالم مساعد نبود.

آرتیست کلهر

● حمید عجمی

عاشقانت برتو تحفه اگر جان آرند
به سر تو که همه زیره به کرمان آرند

به گفتِ علمای عرفان و سالکین الی اللّه، اهمّ خُلقیات مرید نگاهداشتِ ادب است؛ و نه از روی آداب است که حقیری عاصی، قادر باشد در ذکر جمیل بزرگ مردِ وادی هنر، عنان قلم را رها ساخته و مطلبی ناقص بیان دارد. امّا چه کند بندهٔ ضعیف که جز این راهی براثبات مدّعای خویش، که افتخار مریدی اوست، ندارد.

وقتی سخن از عشق بر زبان قلم جاری می شود، آیا مرکّبی یافت می شود که یارای ثبت مراتب این حال را دارا باشد؟ و وقتی در عالم نی و در نیستانِ عالم خاکی، سخن از حضرت فخر الکتاب، میرِ معاصر، و عزیز دلاور خطهٔ باختران می شود، آیا انسان ضعیفی می تواند از عهدهٔ بیان احوال ملکوتی «میرزا محمّدرضا کلهر»، که افتخار جلوسش بر پنجهٔ رکاب انگشتری خوشنویسی این مرزوبوم نصیب آمده، برآید؟ به جرأت می توان گفت از زمانی که او قلم برداشت، طائر خوشنویسی و افتخارات خوشنویسان این دیار، در اوج خود پروبالی تازه زد.

در این نوشته از بزرگ مردی سخن می رود که در عین دستیابی و پرواز به قُلل رفیع وادی خوشنویسی، در کمال تدیّن حیات خود را سپری ساخت و هرگز دست از شریعتِ مقدّس برنداشت و تقوا به نان دیوانی آغشته نساخت؛ و نیز از دارنده‌ای سخن به میان می رود که درعین اشتهار و توانایی، با بازوی خویش به امرار معاش پرداخت و زندگی اش را از اجرت کتابت تأمین نمود؛ که به قول ناظران وجود پاکش «طعام اُمرا را عجین با خون فقرا می دید و لحظه‌ای و دمی از آنان پولی و یا توصیه‌ای را قبول نمی فرمود».

جناب میرزا محمدرضا کلهر در سال ۱۲۴۵ هجری قمری در ایل کلهر در قسمت جنوب باختران دیده به جهان گشود. از آوان جوانی به رسم ذاتیِ ایل کلهر به فنون رزمی و راه و شیوهٔ سوارکاری پرداخت و درمیان ایل از یگانه افراد این قوم محسوب گردید؛ که آورده‌اند: «در درگیریهای واقعهٔ قتل ایلخانی زخمی برداشت که تا اواخر عمر باعث کم شنوایی او گردید.»

روح مبارز میرزای کلهر از بزرگترین خصائص والای آن بزرگ مرد است که کمتر از آن سخن به میان آمده. او سعی براین داشت که با استمداد از هنر مقدّس خویش دفاع از محرومین را پیشه سازد، و در زمانهٔ خود مصداق این سخن حضرت امام خمینی(ره) بود که فرمود: «تنها هنری مورد قبول قرآن است که صیقل دهندهٔ اسلام ناب محمّدی صلّی اللّه علیه وآله وسلّم، اسلام ائمّهٔ هدیٰ علیهم السلام، اسلام فقرای دردمند، اسلام پابرهنگان، اسلام تازیانه خوردگانِ تاریخ تلخ و شرم‌آور محرومیتها باشد. هنری زیبا و پاک است که کوبندهٔ سرمایه‌داری مدرن و کمونیسم خون‌آشام و نابودکنندهٔ اسلام رفاه و تجمّل، اسلام التقاط، اسلام سازش و فرومایگی، اسلام مرفّهینِ بی درد و دریک کلمه اسلامِ آمریکایی باشد.»

■ تأثیرات میرزا بر شیوهٔ بعد از خود

در بیانِ تأثیر میرزای کلهر در رشتهٔ نستعلیق، باید از مصادف شدن حیاتِ او با ورود چاپ سنگی یاد کرد که توسّط فرنگیان صورت پذیرفت. ضرورت همراهی با چاپ سنگی و استفاده از مرکّب غلیظ چاپ که اجازهٔ نوشتن را نمی داد، موجب تغییر در تراش قلم آن بزرگوار گردید، زیرا که با تراش قلم استاد یگانه، شهید اول تاریخ خوشنویسی، «میرعمادالحسنی سیفی قزوینی»(ره)، تحریر مطلب «به جهت چاپ» به علّت تفاوت ضعف و قوّت، امکان‌پذیر نبود.

خدمت دیگر میرزا، روشِ آموزش آن بزرگوار بود که به علّت تواضع و از خودگذشتگیِ ذاتی. به فکر تغییر سبک و سیاق آموزش خوشنویسی افتاد و از آن پس طریقهٔ آموزش خوشنویسی علنی و طرز قلم گذاری صحیح در خطوط وی قابل رؤیت گشت تا مگر بتواند حرکت مثبتی در رشد و تعالی شاگردان مخلص خویش پدید آورد؛ که باید گفت پایهٔ انجمن خوشنویسان توسّط این مرد نیکو خصال، از همان زمان بنا نهاده شد و اکنون خوشنویسان کشور دِیْن عظیمی نسبت به حضرت میرزا دارند.

از زحمات دیگر میرزای کلهر ایجاد لطافت و شیرینی در کتابت است. وی با بکارگیری کرسی بندیِ درست و رعایت فُرم مناسب قدمی بس والا در به ثمر رساندنِ این هنر عظیم برداشت و پایهٔ کتابت را به جایی رساند که بعد از وی خطوط کتابتش سرمشق تمام کاتبان ایران گردید و تغییر دیگری، مگر نامحسوس، در کتابت بعد از وی رخ نداده است.

پیشتر، میرزا از روی خطوط حضرت میرعماد حسنی(ره) مشق می نمود و احترام خاصّی هم برای او قائل بود، که دلیل این مدّعا آثار به دست‌آمده‌ای است به همان شیوه که گاهی سهواً به عنوان بهترین خطوط «محمودخان ملک‌الشعرا» یا یکی دیگر از خوشنویسان همان دوره که به شیوهٔ میرمشق می نمودند، یاد شده و از استحکام و قرصی خاصّی برخوردار است که الحق هم از عهدهٔ این شیوهٔ الهی به خوبی برآمده است.

در زمان قاجار اکثر قریب به اتّفاق اساتید این حرفه به جهت تعلیم اشراف‌زادگان و ثروتمندان برای امرار معاش به منازل و قصرهای آنان می رفتند. با تلاش و بی رغبتی استاد بزرگوار این جوّ از میان رفت، و اگر هم آورده‌اند که تعدادی از اشراف در زمرهٔ شاگردان میرزا بوده‌اند، به این صورت بوده که به منزل محقّر او که خانه‌ای نمور و مرطوب بود، می رفتند و به فراگیری خط و خوشنویسی می پرداختند.

میرزا محمدرضا کلهر بجز ممارست و تحمّل مشقّات خوشنویسی در دیگر علوم نیز دستی داشته و بهتر آنکه بگوییم خود از اعاظم و عالمان عصر خویش به حساب می‌آمد و در زمان خویش جز به «شیخ هادی نجم‌آبادی» که از محرمان «سید جمال‌الدین اسدآبادی» بود، اقتدا نمی‌کرد، که شیخ از اعاظم و اکابر دورهٔ قاجار بوده است. براین مدّعا می توان به کتاب «یادنامهٔ میرزای کلهر» از انتشارات انجمن خوشنویسان که قسمتی از آن به قلم جناب سلطانی است استناد کرد. ایشان درباب تحقیق در زندگی میرزا بسیار کوشیده و الحق که حق مطلب را ادا کرده و چیزی از قلم باز نگذاشته است.

فضل وتسلّط جناب کلهر در علوم ادبی برکسی پوشیده نیست. او از همنشینان ادیب نیشابوری و در مجمع دانشمندان از برگزیدگان بود، چنانکه به عضویت هیئت مؤلّفین «مخزن‌الانشاء» انتخاب شد و کتابت آن را نیز به عهده داشت. او بیش از بیست اثر ارزندهٔ علمی و ادبی را به رشتهٔ تحریر درآورد که در سراسر نسخ موجود، اگر به طاقت و وسواس بنگریم، وی علاوه بر تسلّط برعلوم ادبی و نبوغ اعلی در هنر خط و خوشنویسی، شعر می سرود و اکثر سیاه مشق های موزونش از تراوشات طبع خود اوست که برزبان قلم جاری شده است. از جمله این رباعی:

رخت از پرده عیان می خواهم
شور در کون و مکان می خواهم
زلف مشکین تو را از سر دوش
چین به چین تا به میان می خواهم

میرزا هنر ومذهب را از سیاست جدا نمی دانست. در کتاب «یادنامهٔ میرزای کلهر» به نقل از «مستوفی» چنین آمده:

«در مجلس مشق خود از سیاست حرف می زد و از رفتار حکومت بدون هیچ پرده‌پوشی، آنچه را مخالف تصوّر می نمود نقادی می‌کرد...»

■ شاگردان میرزا

حضرت فخرالکتّاب میرزا محمدرضا کلهر در دوران عمر پربرکت خویش شاگردانی پرورد که هریک از اعاظم خوشنویسی و از اساتید این فن به شمارمی رفتند و از آن جمله‌اند: «میرزا زین العابدین شریف قزوینی»، «سید مرتضی برغانی»، «سید محمود صدرالکتّاب» و «عماد الکتّاب». «عمادالکتّاب سیفی قزوینی» زحمات بسیاری برای رواج این شیوه متحمل شد و سراسر عمر خویش را در این جهت مصروف داشت.

میرزا در ۲۵ محرم ۱۳۱۰ ه .ق. درائربیماری و بابدرود حیات گفت و حاج شیخ هادی نجم‌آبادی همراه تعدادی ازدوستان و عزیزان میرزا، بربدن او نماز گزاردند و سپس او را در قبرستان محلهٔ حسن‌آباد (محل آتش‌نشانی فعلی) به خاک سپردند. خدای در جوار رحمت خویش منعمش گرداند.

■ آثار به جا مانده ازمیرزای کلهر

«مخزن الانشاء»؛ قسمتی از دیوان فروغی بسطامی؛ قسمتی از «ریحانة الادب» ذکاء الملک؛ دیوان حکیم قاآنی؛ قسمتی از روزنامهٔ «شرف»؛ اردوی همایون؛ منتخب السلطان سعدی و حافظ؛ مناجات خواجه عبداللّه؛ رسالهٔ غدیریه؛ فیض الدموع؛ نصایح الملوک؛ حدود ۱۵۰ قطعه سیاه‌مشق؛ یک قطعه چلیپا؛ دیوان حافظ؛ فرامین و دست‌نوشته های دیگر مانند تقویم ناصرالدین شاه، کارتهای دعوت، فرامین پلیس و تعدادی آثار دیگر.

صفحه‌ای از گلچین اشعار فارسی (اسکندر سلطان)

۸۱۳ه .ق (۱۴۱۰ میلادی) بنیاد گلبنگیان ــ لیسبن

● نقاشی ایران، برای مصوّرسازی کتابها، در تبریز و شیراز و بغداد به دستاوردها و روشهای نوین و مناسبی دست یافت، ضمن آنکه میان این مراکز تبادل تجربیات صورت می‌گرفت. از جمله دستاوردهای تازهٔ نقاشان تبریز و بغداد، تفکیک فضای بیرونی و درونی، گسترش فضا از پایین به بالا، تمایل به نمایش شاعرانهٔ طبیعت، توجّه به ریزه کاری‌های تزئینی در اشیاء، ترسیم درختان و گیاهان متنوع، بکارگیری عناصر معماری نظیر در و پنجره و طاقچه، ایجاد ارتباط منطقی بین نوشته و تصویر و اختصاص یک صفحهٔ مستقل کتاب به تصویر بود.

در سالهای اول قرن نهم هجری قمری نقاشانی که از بغداد و تبریز به دستور «امیرتیمور» کوچ کردند، بعضی به سمرقند، پایتخت تیمور، وپاره‌ای دیگر به دربار حاکم شیراز، «اسکندر سلطان»، نوادهٔ تیمور، مهاجرت کردند. در این جابجایی سلیقه‌ها، افکار و تجارب نقاشان بریکدیگر تأثیر گذارد. محصول کارگاههای نقاشی این دوره در سمرقند و شیراز، چند نسخه مصوّر بود از منتخب آثار سخن سرایان ایران. یکی از این نسخه‌ها، گلچینی است از اشعار که به سال ۸۱۳ه .ق. به سفارش اسکندر سلطان در شیراز ساخته شده است. این نسخه در بنیاد گلبنگیان ــ لیسبن نگهداری می شود و مجموعاً شامل ۳۸ تصویر است که از لحاظ رنگ‌آمیزی قابل توجّه می باشند. نسخهٔ مذکور احتمالاً توسّط خوشنویسی به نام «محمود» نگاشته شده و به این دلیل که نشان دهندهٔ شیوهٔ نگارگری شیراز در آن زمان است، هم از لحاظ تاریخی و هم از جهت هنری دارای اهمّیت می باشد. ضمن اینکه نشانه‌های تأثیر شیوه‌های نقاشی بغداد و تبریز را در نقاشی شیراز باخود دارد.

پختگی و تکامل نقاشی این دورهٔ شیراز در ترکیبهای قوی و خاص، ارتباط مناسب میان عناصر تابلو، پیکره‌های انسانی و پسزمینه، کاملاً هویدا است.

در این تصویر که صفحه‌ای است از «گلچین اشعار»، و به سفارش اسکندر سلطان تهیه شده، اسیرانی در مقابل «کیخسرو» در انتظار حکم اعدام هستند، و زمینهٔ طلایی در کنارپهنهٔ آبی آسمان، که از خصوصیات نقاشی ایرانی است، زیبایی و جلوهٔ خاصی دارد. یکدستی زمین کویری منظره را، گلبوته‌ها و سنگریزه‌های تزیینی پر کرده است و ارتباط منظّم و محکم پیکره‌ها با یکدیگر، و با مجموعهٔ عناصر، ترکیب زیبایی را به نمایش می‌گذارد که از ویژگیهای خاصّ نگارگری این دورهٔ شیراز است.

نقاشیهای شیشه‌گران

گالری کلاسیک
CLASS GALLERY

اصل اول: هنرمندها معمولاً آن گونه که می‌اندیشند و آن گونه که شخصیت باطنی آنها اقتضا می‌کند، درآثارشان ردّی از خود باقی می‌گذارند. طبیعتاً این شخصیت، ممزوج با خصوصیات، امکانات و تجارب ویژهٔ هنری است که به آن می‌پردازند. بنابراین در یک سمت سکهٔ هنر، شخصیت شکل گرفتهٔ هنرمند قراردارد و در طرف دیگر، امکانات و تجارب و تاریخ و...

اصل دوم: ازآنجا که هنرمند این روزگار قسمت اعظم سلیقه و بافت ذهنی‌اش متأثر، شکل گرفته و پایهٔ همان سمت سکه است که امکانات و تجارب و تاریخ... برآن حک شده، لاجرم سهم بسیار اندکی می‌ماند برای ابرازهای احتمالی ذوق و استعداد فطری؛ اگر نگوییم هنر معاصر ذوق و فطرت هنری را منکوب می‌کند.

حال با این فرض که هنرمند معاصر ملتزم است به پیروی از هنر معاصر (با حفظ صداقت در پیروی؛ آگاهانه یا ناآگاهانه. اگرچه اصولاً هنر معاصر غرب بر پایهٔ نفسانیات شکل گرفته و نمی‌تواند نسبت به انسان صداقت داشته باشد) به ارزیابی آثار نقاشی «کورش شیشه‌گران» که آنها را در «گالری کلاسیک» به نمایش گذاشته بود، می‌پردازیم. البتّه نقد حاضر نه در پی آن است که بخواهد بگوید شیشه‌گران، تا چه حد به عنوان مصداق پیروی از هنر معاصر موفّق بوده است یا خیر. اگر تنها این باشد، باید گفت او در تقلید از نقاشی معاصر غرب کاملاً موفّق بوده؛ و اگر بپذیریم هنر معاصر هم می‌تواند از خصوصیات قومی، فرهنگی، جغرافیایی... بهره بگیرد، متأسّفانه باید گفت در این زمینه کاملاً ناموفّق است.

نقاشیهای شیشه‌گران حاصل یک تناقض عمده است. از یک جهت فرمها چنان انتزاع شده‌اند که شخصیت واقعی آنها فراموش شده و از میان رفته است، چنانکه بیننده در آنها به دنبال فرمهای شناخته شده نیست و تنها ترکیب را دنبال می‌کند. و گاهی ردّ فرمهایی به چشم می‌آیند که تنها بهانه‌ای هستند برای ترکیبهای فرمی. این موضوع عاملی است تا بیننده سر درگم شده و نداند که در نقاشیها به دنبال چه چیز باید باشد؛ در جستجوی موضوع یا ترکیب صرف؟ از این نظر ممکن است شیشه‌گران به نوعی سعی در هجو سلیقهٔ مخاطبین خود داشته باشد.

توجیهاتی از این قبیل هم که شیشه‌گران در نقاشیهای اخیرش انعکاسی از معضلات و

در حاشیه نمایشگاه آثار هنرمندان معاصر

پیچیدگیهای محیط را تصویر کرده، نظرپذیرفته‌ای نیست، این که کلافهای سردرگم خطوط رنگین پهن و باریک نشان‌دهندهٔ پیچیدگیهای اجتماعی است، به همان اندازه ابتدایی و کودکانه است که بگوییم خطوط آرام و متقاطع و منظم «موندریان» ناشی از نظم متعادل و متعالی جامعهٔ شهری اروپایی است. تا آنجا که ما می‌دانیم، همان زمان که موندریان «مربعهای رنگی در داخل بیضی» (۱۹۱٤) را مرتّب می‌کرد، جنگ جهانگیر اول بنای اجتماعی اروپا را به توپ بسته بود؛ یا وقتی «تخته شطرنجی با رنگهای روشن» و «ترکیب با خاکستری» (هر دو مربوط به ۱۹۱۹) را نقاشی می‌کرد، هیچ متوجه نبود که اروپای در جنگ ویران شده حوصلهٔ خودش را هم ندارد.

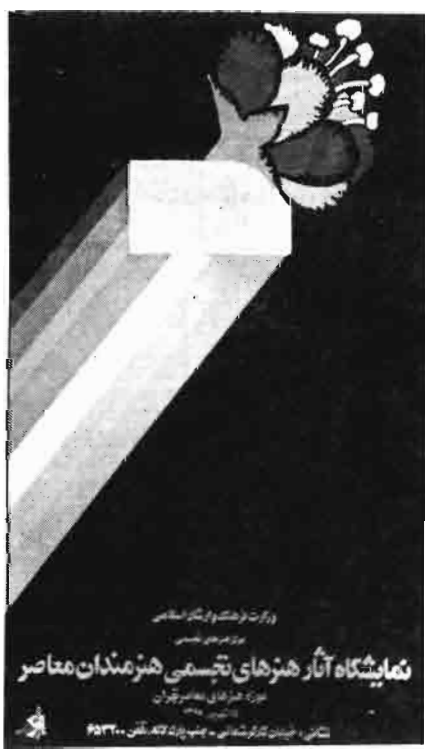
شیشه گران مدّعی است می خواهد دربستی بدود که هنرمند جماعت غربی رکورددارِ آن است، با این خیال که بهانه قرار دادن «سماور» ــ که بیشتر مربوط به شرق سیاسی است ــ می‌تواند اصالت شرقی بودن کار را حفظ کند. نمی داند این گونه که او سماور را بکار گرفته، اهل هنر غرب را هم متعجّب خواهد کرد؛ زیرا هیچ که نباشد، ارزیابی آنها از هنر این قدرها هم سطحی نیست. مسلّماً تجربه‌های متعدّدی که‌نقاشانِ بسیار سالهای پیش کرده بودند، مبنی بر تلفیق عناصر سنّتی چون مینیاتور، مُهر وعلامتها با صورت نقاشی غرب، از کارهای شیشه گران پخته‌تر و گیراتر است. هرچند تجربه و جستجوی بیشتر می‌تواند به دادِ کارهای بعدی ایشان برسد.

دیگر اینکه موفّقیت شیشه گران نه در گرو این است که اشیاء آشنایی چون سماور را بهانهٔ ترکیبهای فرعی قرار دهد. به اعتقاد این قلم، اگر ایشان بدون بهانه کردن اشیاء و طبیعت بیجان‌های معمول و پرتره‌ها، تنها به فرم و ترکیب می‌پرداخت، موفّقیت بیشتری نصیبش می شد؛ چنانچه در دوتا از کارهایش دیدیم. از جهت دیگر پرداختن به ترکیبهای فرمی محض می‌توانست با معیارهای نقاشی معاصر غرب کاملاً منطبق باشد. دیگر اینکه، شرط صداقت آگاهانه درپیروی از هنر معاصر را بجا می‌آورد.

به هر حال، این کارها تجربه‌ای است که امیدواریم به نتایج عمیقتری منجر شود، البته اگر در سطح همین تجربه‌ها که بعضاً آدم را به یاد خط ــ نقاشی می انداخت، نماند.

حسین احمدی

از پانزدهم شهریور ماه، موزهٔ هنرهای معاصر نمایشگاهی از آثار نقاشی جمعی از هنرمندان بر پا نمود؛ امّا ظاهراً به دلیل در برنامه نداشتنِ نمایشگاهی به مناسبت بزرگداشت هفتهٔ دفاع مقدس، پس از یک هفته از بر پایی آن، اعلام شد «ادامهٔ نمایشگاهِ «آثار هنرمندان معاصر» موکول می شود به بعد از برگزاری نمایشگاه به مناسبت هفته دفاع مقدس»؛ به همین جهت فرصت درخوری برای دیدار از نقاشیهای هنرمندان معاصر فراهم نیامد. درهمین حال از خوانندگان مجله که موفّق به دیدار نمایشگاه شده بودند نقدهایی رسید که درپاره‌ای از آنها به نحوهٔ برگزاری و آثار گردآمده در نمایشگاه مذکور انتقادها و سؤالهایی مطرح شده بود مبنی براینکه برگزاری این‌گونه نمایشگاهها در راستای جهت دادن به کدام ذهنیت و شناخت هنری است.



در اینجا قسمتی از نقد گونهٔ یکی از خوانندگان ـ آقا یا خانم رحیق ــ را مرور می‌کنیم. تا شمارهٔ بعد که ان شاءالله مطالب بیشتری به دستمان برسد.

... بیاییم بدانیم آنچه بر بوم آورده‌ایم از سنخ کدام هنر است. بیاییم نگاهی دوباره به آثاری که خلق کرده و می‌کنیم بیندازیم و با بصیرت دل در مورد آنچه کرده‌ایم قضاوتی منصفانه داشته باشیم.

آنچه در تابلوها و آثار ارائه شده این نمایشگاه آثار تجسّمی هنرمندان معاصر در موزهٔ هنرهای معاصر به چشم می خورد، تنها تکنیک است؛ تکنیکی در خدمت طبیعت؛ طبیعتی که تنها و تنها به قصد نشان دادن تواناییها و مهارتهای نقاش به کار گرفته شده است. عادلانه‌تر است که خود را بیهوده گول نزنیم و نگوییم طبیعت را به این جهت تصویر نموده‌ایم که خواهان ارائهٔ تعریف جدیدی از واقعیت هستیم. بیاییم خود قاضی خود باشیم؛ کدام‌یک از مهارتهای تکنیکی را در خدمت تعالی روح بشریت بکار بسته‌ایم؟

با تصویر کردن یک طبیعت بیجان در نهایت مهارت که از شدّت طبیعی بودن، حتّی انسان را به اشتباه می اندازد و مخاطب از دیدن این همه مهارت دست به تحسین می زند، آیا چه واقعیتی به تماشاگر نشان داده شده است؟ دنیای هنرمند و محسوسات آن تا چه حد در تعالی تماشاگر مؤثّر است؟ منویات و درونیات یک هنرمند در چه صورتی باید نمود پیدا کند تا بتواند سخنی تازه و نو برای مخاطب خود داشته باشد؟ برپاکنندگان چنین نمایشگاههایی قصد القای چه ذائقهٔ خاصّی را در اذهان هنردوستان و هنرجویان دارند؟

کدام گالری، به سوی جهان معرفت و تعالی پُلی زده است و آستان کدامین باغ عرفان و معنویت، به سوی گالریهای موزهٔ هنرهای معاصر و دیگر نمایشگاهها گشوده می شود؟

آیا مایلند تا سیر تحوّل هنر در ایران آن‌چنان شکل پذیرد که در غرب ظهور نموده است؟

اساس سنجش و ارزش گذاری امور هنری آیا ملاکهای غربی باید باشد، یا سخن امام (قدّس سرّه) که فرمود: «هنر دمیدن روح تعهّد است در کالبد انسانها»؟

والسّلام ــ رحیق

مونتاژ به مثابه معماری سینما

سید مرتضی آوینی

■ مقدمه:

بحثهایی نظیر این معمولاً با نقل اقوالی مشهور از تئوریسین ها یا فیلمسازهای صاحب نام آغاز می‌شود و بعد نویسنده به مذاق خویش یکی از قولها را برمی‌گزیند و بر آن شرحی مبسوط می‌نگارد... و البته از آنجا که وجود تاریخی انسانهای هر عصر از بسیاری جهات در امتداد وجود پیشینیان است، نباید آنچه را که گفتیم مذموم دانست و چه بسا به جای خویش ممدوح نیز باشد. امّا اجازه دهید که ما از این کلیشه پرهیز کنیم، به چند دلیل:

عوام النّاس غالباً به «من قال» می‌نگرند، نه به «ماقال»؛ اگرچه فرموده‌اند: «انظر ماقال ولا تنظر من قال». و البته در غالب موارد چاره‌ای هم جز این نیست. تشخیص حق از ناحق، «عقلِ تشخیص» می‌خواهد و آن کس را که از عقل بهره‌ای نیست، چاره‌ای نمی‌ماند جز آنکه به تقلید روی بیاورد.

تأثیر روانی «نامهای مشهور» معمولاً «عقل تشخیص» را می‌پوشاند و انسان را پیش از آنکه اصلاً فرصت قضاوت پیدا کند، در مقابل شهرتِ گوینده خاضع می‌سازد. می‌گویند: «فلان کس اینچنین گفته است»، و نام بلند آوازهٔ فلان کس قدرت تشخیص را از شنونده باز می‌گیرد... و امّا باز هم برای رفع هرگونه شبهه، جای این تذکر باقی است که در «مقام عمل»، عموم مردم را چاره‌ای جز «تقلید از بزرگان» نیست و این حقیقت را انسان به حکم فطرت جمعی و فردی باز می‌یابد.

■ اگر مونتاژ را به مثابهٔ معماری سینما اعتبار کنیم، علاوه بر آنکه صورت نهایی فیلم را تعیین می‌کند، بر تمام مراحل تولید نیز سایه می‌اندازد.

■ مونتاژ قبل از آنکه یک ضرورت تکنیکی باشد، ارزش گذاری است؛ ارزش گذاریِ اشیاء و اشخاص و حالات در جریانِ وقایع و حوادث سینمایی.

امّا بر ما تقلید از غربیها روا نیست، چرا که تاریخ ما در امتداد تاریخ غرب نیست. ما عصر تازه‌ای را در جهان آغاز کرده‌ایم و در این باب، اگرچه سینما یکی از موالید تمدّن غربی است، ولکن در نزد ما و در این سیر تاریخی که با انقلاب اسلامی آغاز شده «صورت» دیگری متناسب با اعتقادات ما خواهد پذیرفت. سینما در غرب، چیزی است و در این مرز و بوم، چیزی دیگر... و سینمای ما نمی‌تواند که در امتداد تاریخی سینمای غرب باشد، اگرچه «زبان سینما» یا «بیان مفاهیم به زبان سینما» قواعد ثابتی دارد فراتر از شرق و غرب. با علم به ثبوت این قواعد دستوری معیّن برای سینما، باز هم سخن ما همان است که گفتیم: ما نمی‌توانیم مقلّد غربیها باشیم و خودمان باید به «اجتهاد» برسیم چرا که از یک سو راهِ ما، راه دیگری است و از سوی دیگر، تعلیمات غربیها در باب تکنیک سینما مؤدّی به نوعی «فرهنگ محتوایی» است، متعارض با آنچه ما در جستجوی آنیم؛... و براستی «تکنیک» چگونه می‌تواند فارغ از «محتوا» تحقّق پیدا کند؟ تجزیهٔ نظری و تفکیکِ تکنیک و قالب از محتوا، خود ناشی از غربزدگی فرهنگی ماست؛ انسان مؤمن، جهان را یکپارچه و

● کودکی ایوان/ تارکوفسکی

متحد می‌بینند و اگر چه در مقام تفکّر فلسفی چاره‌ای جز انتزاع مفاهیم از یکدیگر وجود ندارد، امّا انسان مؤمن این انتزاعات و کثرات را اعتباری می‌داند و نهایتاً با وصول به وحدتی که ملازم با توحید است، از «کثرت بینی» می‌رهد.

اجتهاد در علوم رسمی ــ اعم از تجربی یا انسانی ــ نیز مساوی با تخصّص داشتن در علوم نیست. تخصّص شرط لازم اجتهاد علمی است، امّا شرط کافی نیست. شرطِ کافی اجتهاد در علوم، وجود معرفتی کافی و جامع نیست به اسلام است و بدون این شرط، اجتهاد محقّق نمی‌شود، چرا که کاربرد علوم در صحنهٔ عمل باید منتهی به غایاتی باشد که مورد نظر اسلام است و لاغیر.

لذا باید معنای «اجتهاد» و «تخصّص» را از یکدیگر تفکیک کرد و دانست که استفاده از تخصّص غربیها در علوم و صنایع، اگر در سایهٔ اجتهاد به معنایی که عرض شد نباشد، هرگز به غایاتی که مورد نظر ماست منجر نخواهد گشت. ما خود را بی‌نیاز از تجربیات غربیها نمی‌دانیم امّا برای این تجربیات، شأنی متناسب با آنها قائلیم. ما چاره‌ای نداریم جز آنکه سینما را یک بار دیگر در ادب و فرهنگ اسلام معنا کنیم. ما باید «قابلیتهای کشف ناشدهٔ سینما» را در جواب به «فرهنگ و تاریخ» خویش، پیدا کنیم... و چه کسی می‌تواند ادّعا کند که سینما دیگر قابلیتهایی ناشناخته ندارد؟

اقوال مشاهیر سینما نیز کاملاً متغایر و بعضاً حتّیٰ متعارض با یکدیگر هستند و برای یافتن حق از میان آنها، چاره‌ای نیست جز بحثهای اصولی و ماهوی دربارهٔ سینما، یعنی همان که از آغاز مورد نظر ما بوده است.

●

واقعیت سینمایی یعنی واقعیتی که در فیلم عرضه می‌شود، چه در زمان و چه در مکان، از واقعیت معمول متمایز است. معماریِ این واقعیت نهایتاً در مونتاژ شکل می‌گیرد و اگر مونتاژ را بدین معنا بگیریم، دیگر منتهی به عمل تقطیع و سرهم‌بندی نماها نمی‌شود و با دکوپاژ و میزانسن نیز ارتباطی کاملاً فعال خواهد یافت. بدین معنا، مونتاژ دیگر عملی نیست که فقط به مونتور، آن هم بعد از پایان فیلمبرداری مربوط شود، بلکه مونتاژ اصلی توسّط کارگردان و در طول تمام مراحل تولید فیلم انجام می‌گردد. اگر کارگردان بتواند همه چیز را در فیلمنامه پیش‌بینی کند، دیگر کاری برای مونتور باقی نمی‌ماند جز عمل فیزیکی بُرش و سرهم کردن نماها... امّا مگر همه چیز قابل پیش‌بینی است؟

معمار، تصوّر اولیه‌ای را که در ذهن دارد رفته رفته پرورش می‌دهد و به فضای مورد نظر خویش شکل می‌بخشد و فیلمساز نیز اینچنین است: تصوّرات و تخیّلات ذهنی خویش را رفته رفته توسّط قواعد بیانی سینما، تعیّن خارجی می‌بخشد. فیلم همراه با کارگردان و تجربیات بیرونی و تحوّلات درونی او متکامل می‌شود و اگر مونتاژ را به مثابهٔ معماری سینما اعتبار کنیم، علاوه بر آنکه صورت نهایی فیلم را تعیین می‌کند بر تمام مراحل تولید نیز، از آغاز تا پایان، سایه می‌اندازد.

اگر عناصر تشکیل دهندهٔ واقعیت را از یکدیگر انتزاع کنیم: زمان، مکان، حوادث و شخصیتها... آنگاه معنایی را که در جستجوی آن هستیم روشنتر خواهیم یافت. هیچ یک از این مفاهیم در سینما بدان معنایی نیست که ما در زندگی واقعی با آن روبرو هستیم. مکان در سینما، موجودیتی کمّی ندارد و فقط از آن لحاظ مورد توجّه قرار می‌گیرد که می‌تواند یک «فضای روانی» متناسب به وجود بیاورد. در سینما و مخصوصاً در سینمای مدرن، مکان به مثابهٔ یک امر کیفی موجودیت پیدا می‌کند؛ در فیلم «بلوآپ» ــ آگراندیسمان ــ «آنتونیونی» برای آنکه مکانها را هر چه بیشتر به آن کیفیت مورد نظر خویش نزدیک سازد، حتّی چمنها را رنگ سبز کرده است. در فیلمهای «تارکوفسکی» مکانها همواره جزئی از شخصیت انسانها هستند و یا به عبارت بهترگویی باطن شخصیتها در مکانها انعکاس یافته است. کم و بیش در آثار همهٔ فیلمسازان جدید، مکان معنایی اینچنین دارد و جز این هم توقّع نمی‌رفت که سینماگرها، رفته رفته در طول تاریخ سینما بر این امر وقوف پیدا کنند که همهٔ عناصر فیلم باید در خدمت خلق و ایجاد یک فضای روانی مطلوب قرار بگیرد؛ آن فضایی که بتواند انعکاس «اکسپرسیو» و یا **سمبلیک از روح فیلمساز باشد و به ادامهٔ سیر دراماتیک فیلم کمک برساند.**

مکان در حیات واقعی ما هرگز به این مفهوم نیست که در سینما موجودیت پیدا می‌کند. ما غالباً در مکانهایی زندگی می‌کنیم که عواملی ناخواسته ما را ناچار از قبول آن کرده‌اند و بنابراین، مکان زندگی ما هرگز مبیّن روح ما نیست؛ هر چند در نهایت بین ما و فضایی که در آن زندگی می‌کنیم تأثیر و تأثّری متقابل وجود دارد و لااقل فضای داخلی خانه‌ها به نحوی از انحاء کم و بیش انعکاساتی از ارواح ما هستند. مثلاً باغچه‌های گلدانی درونِ اطاقها نشانهٔ تعلّق فطری ما

به طبیعت هستند؛ تعلّقی که با دور شدن تمدّن از طبیعت، بدین صورت تجلّی یافته است. شهرهای امروز نیز انعکاس باطن بشر امروز در خارج از خویش هستند. هندسهٔ تحلیلی «دکارت» اکنون جزئی از فرهنگ ما شده است و همین فرهنگ است که شهرها را شکل بخشیده؛ امّا این مسئله همواره در افراد و جزئیات مصداق ندارد و همان طور که عرض شد، زندگی شهری ما و معماری فضاهایی که در آن **زندگی می‌کنیم، در غالب موارد تابع عوامل ناخواسته‌ای است که ما را در جهات خاصّی می‌رانند.**

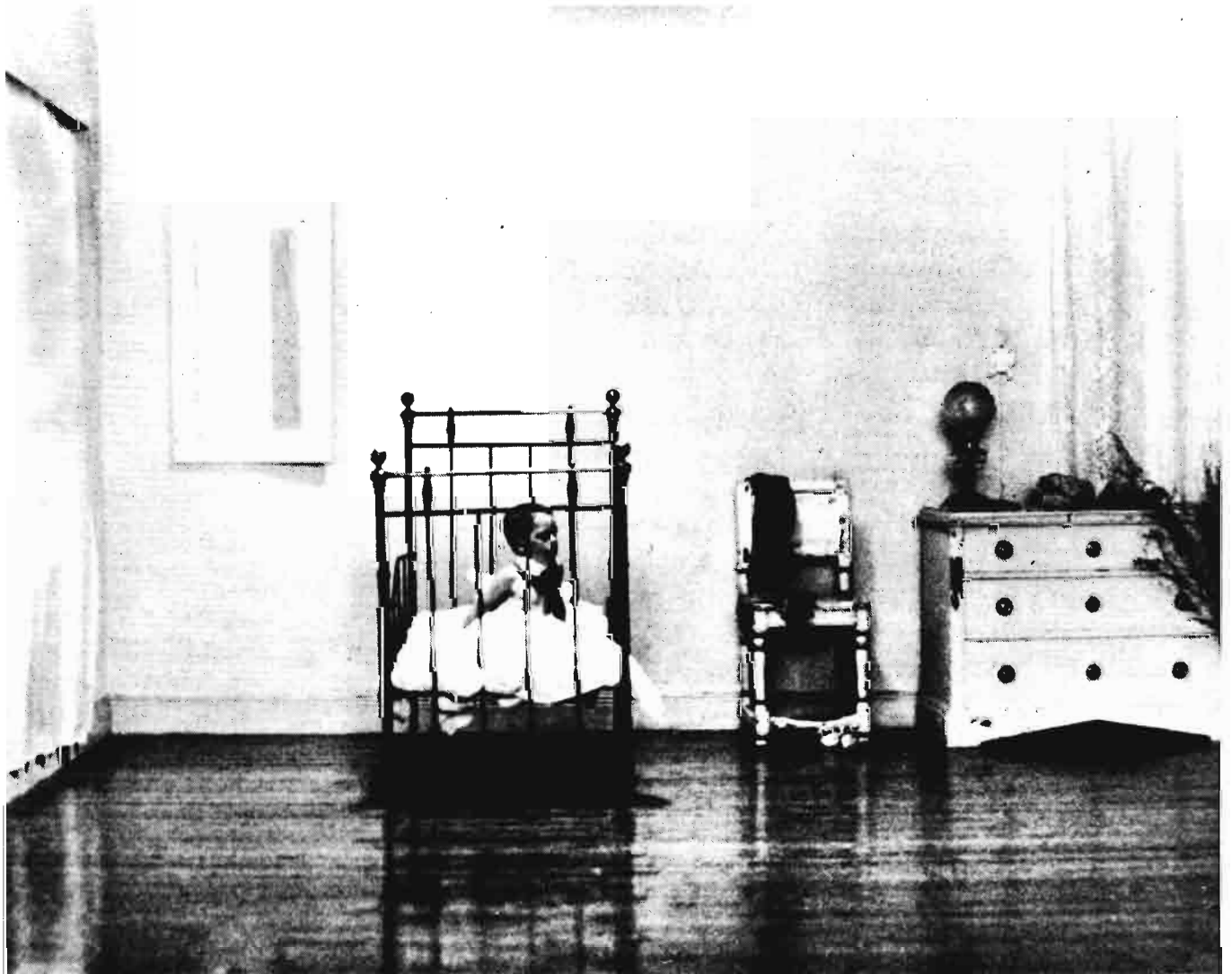
آنچه که معمار را هدایت می‌کند، تصوّری غایی است که از فضای موردنظر خویش در ذهن دارد. بسیار کم اتّفاق می‌افتد که درپایان کار، فضای ساخته شده، مطلقاً با آن تصوّر غایی معمار انطباق داشته باشد؛ امّا فضا و مکان در سینما ماهیتی مجرّد، مطلق، آرمانی و رؤیایی دارد و از این جهات به فضاهایی که در رؤیاها می‌بینیم، شباهت می‌یابد. مکانهای رؤیایی نیز همواره به کیفیات باطنی ما اشاره دارند و فی المثل صورت آرزوهای ما را گرفته‌اند.

کلمهٔ «فضا» را گاه به معنای مطلق مکان نیز استعمال می‌کنند. اگر چه مفهوم حقیقی آن، این نیست. در عبارتِ «فضای آنجا اینچنین حکم می‌کرد که ما سر در لاک خویش فرو بریم»، فضا به معنای «کیفیتی باطنی» است که زمان و مکان و حالات روحی انسان را نیز شامل می‌شود. خلق فضا در سینما با عناوین تخصّصی متعدّدی ارتباط یافته است: طراحی صحنه، طراحی دکور، نورپردازی، میزانسن و... امّا در نهایت، همهٔ مساعی باید در خدمت آفرینش فضایی به کار گرفته شود که «سیرِ دراماتیک» فیلم اقتضا دارد.

مفهوم «زمان» نیز در سینما کاملاً دگرگونه است. سینما قبل از هر چیز «تصویر متحرّک» است و «زمان» همراه با حرکت در فیلم وارد می‌شود. امّا «زمان سینمایی» توسّط مونتاژ است که از «زمان واقعی» تمایز می‌یابد. «حرکت» در فیلم، ناگزیر باید مقیاس واقعی را حفظ کند تا در نزد تماشاگر به مثابهٔ واقعیت پذیرفته شود و اگر نه، هرگز با یک تلقّی جدّی از جانب تماشاگر روبرو نخواهد شد. اعجاب تماشاگر در برابر تغییر سرعت حرکت در فیلم، استفاده از این موضوع ــ تغییر سرعت حرکت در فیلم ــ را محدود به مواردی خاص و استثنایی ساخته است؛ امّا توسّط مونتاژ می‌توان به مفهومی کاملاً تازه و بی سابقه از زمان دست یافت.

در سینما از زمان فقط به کیفیت باطنی آن توجّه می‌شود و به این دلیل کاملاً معقول و مقبول است اگر لحظه‌ای به قدر یک ساعت وسعت پیدا کند و یا سه میلیون سال در یک بُرش طی شود. کیفیت باطنی زمان همان است که ما در درون خویش از زمان دریافت می‌کنیم. زمان را اگر این گونه بنگریم، دیگر نمی‌تواند خود را چون امری مطلق، فراتر از دریافتهای ذهنی و حالات روحی و عاطفی ما نگاه دارد. چرا زمان بر آن کس که محکوم شکنجه‌ای روانی است بسیار بطئ می‌گذرد و بر دیگری که حواسش مصروف کاری سروربخش است، بسیار سریع؟ جواب این سؤال هر چه باشد، مهم آن است که ما بدانیم زمان سینمایی نیز نمی‌تواند فارغ از «سیر دراماتیک فیلم»، «حالات روحی پرسوناژها» و «بیان سوبژکتیو» کارگردان وجود داشته باشد. زمان سینمایی، دریافت سوبژکتیو فیلمساز از زمان است و هیچ الزامی هم وجود ندارد که او «کمیّت اُبژکتیو» زمان را رعایت کند.

وقایع سینمایی تا آنجا که در یک پلان اتّفاق می‌افتد، ناچار باید مقیاس معمولی زمان را رعایت کند، **اگر نه انطباق با طبیعتِ زندگی بشر را از دست**



■ ایلیا کاکوفسکی

خواهد داد. امّا به محض آنکه پای مونتاژ، حتّی به ابتدایی‌ترین صورت آن، به میان آمد، زمان سینمایی ضرورتاً از زمان اُبژکتیو متمایز خواهد شد. وقتی حرکت هجده فریم را در فیلمهای «چارلی چاپلین» و یا کمدیهای دیگر آن روزگار می‌بینیم، هر چند حرکتها «غیرطبیعی» جلوه می‌کنند، امّا از آنجا که محتوای فیلمهای کمدی نیز ایجاد فضاهای غیرطبیعی و اعجاب‌آور است، در واقع حرکت هجده فریم به صورتی سمبلیک به کمک محتوا می‌آید. امّا همین امر در فیلمهای مستند جنگ دوم جهانی بالعکس به تعارضی غیرقابل حل با محتوا منتهی می‌گردد، چرا که حرکات غیرطبیعی و سریعتر از معمول انسانها در فیلم، که خواه ناخواه «خنده‌آور» است، با اصل «جدّیت» در فیلمهای جنگی کاملاً مغایر است. تماشاگر از قیاس حرکت سریع ــ «فست موشن» ــ با زندگی طبیعی با شرایط معمولی زندگی خویش دچار تعجّب می‌گردد و تعجّبی اینچنین مقدّمهٔ خنده است؛ و در اینجا اگر محتوای فیلم اقتضا دارد که تماشاگر بخندد، این حرکت به کمک آن می‌آید و اگر نه، حرکت سریع کاملاً غیرطبیعی و غیرجدّی جلوه خواهد کرد. امّا چون پای بُرش به میان آمد، دیگر تماشاگر نمی‌تواند **مقیاس** کمّیِ خویش را دربارهٔ زمان حفظ کند و به ناچار همه چیز را خواهد پذیرفت.

معمولاً عنوان می‌شود که با یک میزانسن مناسب می‌توان ضرورت مونتاژ را در **فیلم ازبین برد** و غالباً فیلم «طناب» اثر «هیچکاک» را مثال می‌آورند؛ امّا در واقع هیچ چیز نمی‌تواند جانشین مونتاژ شود، به چند دلیل:

۱. مونتاژ شیوه‌ای است که سیر تاریخی سینما در جهت تکمیل تکنولوژی سینما بدان منتهی شده است. سینما این سیر تاریخی را مجرّد از انسان نپیموده است و بنابراین ضرورتهایی که تکنولوژی سینما را به صورت فعلی آن اکمال بخشیده، منشأ گرفته از بشر است. جزئی از این ضرورتها، نیازهای فطری و ذاتی بشر است و جزئی دیگر ناشی از پرستش اهواء نفس امّاره، زیاده‌طلبی و استکبار.

تکنیک سینما را فارغ از این تقسیم‌بندی که گفتیم نمی‌توان ارزیابی کرد. حقیر، پیش از این، در مقاله‌های مربوط به «جذابیت در سینما»، عرض کرده‌ام که جاذبیّت سینما در شرایط فعلی، در غالب موارد متّکی بر ضعفهای بشری، استکبار، زیاده‌طلبی، اخلاد الی‌الارض و هواپرستی است، امّا در عین حال باید اذعان داشت که قواعد مونتاژ، در اصول موضوعه، غالباً متّکی بر خصوصیّات ذاتی خلقت بشر است و نمی‌توان از آن اعراض کرد.

حرف درستی است اینکه انسان در جریان زندگی واقعی هرگز با دنیا آن گونه روبرو نمی‌شود که در جهان مونتاژ معمول است؛ امّا باید دید که این حرف می‌خواهد مؤدّی به چه نتیجه‌ای گردد؟ اگر این حرف بخواهد در مقام تأیید این مدّعا عنوان شود که حرکت مناسب دوربین در فضای سینمایی در میان اشیاء و اشخاص، واقعیتر از شیوهٔ تقطیع نماها و مونتاژ است، باید گفت که خیر، شیوهٔ مونتاژ بر خلاف تصوّر بیشتر به واقعیت نزدیک است.

مونتاژ قبل از آنکه یک ضرورت تکنیکی باشد، **ارزش گذاری است؛ ارزش گذاری اشیاء و اشخاص و** حالات در جریانِ وقایع و حوادث سینمایی. اضطراب و استیصال کودکی را که مادرش را در صحنه‌ای از فیلم گم کرده است، چگونه می‌توان نشان داد جز با درشت‌نمایی چشمهای کودک و اشکهایی که بر گونه‌اش فرو می‌ریزند؟ اگر **اشتباهاً** در اینجا، پلانی درشت از النگوی این کودک و یا کفشهایش نشان داده شود تماشاگر دچار چه توهّمی خواهد شد؟ مسلّماً او در پلان درشت النگو و یا کفشها در جستجوی علّت این درشت‌نمایی برخواهد آمد؛ در جستجوی آنچه مورد نظر فیلمساز بوده است. فرض بر این است که این پلان درشت سهواً به میان این صحنه راه یافته و بنابراین تماشاگر راه به جایی نخواهد برد و در سردرگمی رها خواهد شد. لذا اندازهٔ اشیاء و اشخاص و حالات و زاویهٔ دوربین نسبت به آنها، در تصاویر فیلم مبیّن شأن و ارزشی است که آنها در جریان واقعهٔ فیلم و در نزد فیلمساز دارا هستند. بر همین اساس است که فیلمساز یک واقعه را با عنایت به پیام آن در فیلم، به قطعه‌های متعدّد با ارزشهای متعدّد تقطیع می‌کند و هر قطعه را به صورتی متناسب با شأن و ارزش آن فیلمبرداری می‌کند.

مونتاژ بدین معنا جزئی لاینجزّا از «زبان سینما» است که باید فیلمساز از همان آغاز بداند و بر اساس قواعد آن، فیلم را به سوی شکل نهایی‌اش هدایت کند. بر این مبنا «دکوپاژ» نیز جزئی از عمل مونتاژ است، چرا که اگر در خود تصاویر قابلیّت لازم برای «پیوند خلاق» بین تصاویر موجود نباشد، آنچه که «آیزنشتاین»، «پیوند خلاق» نامیده است، ممکن نخواهد بود. لازمهٔ آنکه تصاویر از قابلیت کافی برای یک مونتاژ خوب برخوردار باشند آن است که از آغاز زمینهٔ کار در دکوپاژ فراهم شده باشد و لذا دکوپاژ و مونتاژ را نمی‌توان از یکدیگر جدا کرد.

لازمهٔ این ارزش گذاری انتقال بی‌واسطه از تصویری به تصویر دیگر است، نه یک حرکت پیوستهٔ دوربین. روح انسان نسبت به هیچ دو موضوع از موضوعات اطراف خویش واکنش روانی و عاطفی یکسان ندارد و مونتاژ در واقع بیان این واکنشهاست و باید حائز این تفاوتهای روانی یا عاطفی نیز باشد. در حرکتِ پیوسته، دوربین هنگام انصراف از یک شیء و توجّه به شیء دیگر، فاصله‌ای را طی می‌کند که غالباً اضافی است؛ جز در مواردی استثنایی.

۲. ضرورت حفظ حرکت پیوستهٔ دوربین و عدم امکان انتقال بی‌فاصله از یک چیز به چیز دیگر، حرکت دوربین را همواره در معنای فیزیکی حرکت محدود خواهد کرد، حال آنکه همان طور که عرض شد، واقعیت سینمایی یک واقعیت سوبژکتیو است و همه چیز: زمان و مکان، وقایع و شخصیتها، در آن از موجودیت واقعی خویش خارج می‌شوند و به نشانه‌ها یا سمبلهایی برای اشاره به معانی و پیامهایی خاص تبدیل می‌گردند. محدود کردن فضا و واقعیت سینمایی به میزانسن، بسیاری از قابلیتهایِ فعلی سینما را از آن باز خواهد گرفت و سینما ماهیتاً چیز دیگری خواهد شد مغایر با امروز. با مونتاژ، دروازهٔ «سوبژکتیویته» به روی بشر باز می‌گردد و این دروازهٔ هنر ــ به معنای مصطلح ــ است، چه که هنر امروز جز با «سوبژکتیویسم» تحقّق نمی‌یابد و حتّی در فیلمهای رئالیستی یا نئورئالیستی نیز، این فیلمساز است که خود را در واقعیت خارج از خویش جستجو

وزندگی سگی / چارلی چاپلین

می‌کند.

۳. حرکت در یک پلان پیوسته، همان طور که عرض شد، ناچار باید مقیاسهای کمّی و معمول زمان را رعایت کند و اگر نه، صورتی غیرطبیعی یا غیرمعمول خواهد یافت و خنده‌آور یا اسرارآمیز خواهد شد. با مونتاژ است که زمانِ سینمایی از زمان به مفهوم اُبژکتیو و کمّی آن متمایز می‌گردد و با این تمایز، سینما از قابلیتهای گستردهٔ اکنونی خویش برخوردار می‌شود.

۴. برای از میان برداشتن فاصلهٔ بین ظاهر و باطن و خیال و واقعیت در سینما، ناچار باید روی به مونتاژ و امکانات آن آورد. آنچه که در آغاز توسّط فیلمسازانی چون «فلّینی» و ندرتاً در کارهایی چون «۸/۵ فلّینی» تجربه شد، اکنون به صورت شیوه‌ای معمول در اختیار تمام فیلمسازان درآمده است. اعتقاد بنده بر آن است که چه بسا شیوه‌ای را که امروز با عنوان «رئالیسم جادوئی» در آثار نویسندگانی چون «گابریل گارسیا مارکز» معمول است، نتوان فارغ از «تأثیرات جادوئی سینما» بر هنر و ادبیات امروز بشر بررسی کرد، هر چند خود واقف هستیم که اگر در بررسی ضرورتهای تاریخی به سخنانی از این دست اکتفا کنیم کار به مسامحه خواهد کشید و مطلب پوشیده خواهد ماند.

■ صحنه‌هایی از فیلم «طناب» / آلفرد هیچکاک

به هر حال میزانسن اگرچه نمی‌تواند جانشین مونتاژ شود، امّا اگر به خدمت آن درآید عرصهٔ جدیدی از قابلیتها را به روی سینما خواهد گشود که در بسیاری از فیلمهای مدرن و از جمله در سکانس آغازین فیلم «غلاف تمام فلزی» کار «استانلی کوبریک» شاهد آن بوده‌ایم.

●

لفظ مونتاژ در فرهنگ مصطلحات سینمایی به **ایجاد پیوند بین** نماهای تقطیع شده اطلاق می‌شود. به صورتی که، در نهایت، نتیجهٔ کار به آن طرح کلّی که از آغاز مورد نظر بوده است، منتهی شود. آن «طرح کلّی» از محدودهٔ «اختیار و مسئولیت مونتور» بیرون است و به فیلمساز یا کارگردان رجوع دارد، اگرچه در نهایت اگر مونتور نتواند در آن طرح کلّی با کارگردان به اشتراک نظر برسد و آن را ادراک کند، هرگز نمی‌تواند کار را در جهت مطلوب سوق دهد.

اگر برای مونتور در این میان «نقشی خلاقه» در نظر گرفته نشود، کار مونتاژ به عمل فیزیکی پیوند بین نماها منحصر خواهد شد. امّا بحث **ما در محدودهٔ** اختیار و خلاقیت مونتور نیست؛ مهم این است که فیلمساز قبل از آغاز فیلمبرداری ناچار است از آنکه فیلم را در ذهن خویش مونتاژ کند، اگر نه فیلمنامه هرگز به مرحله‌ای نخواهد رسید که قابلیت فیلمبرداری پیدا کند. فیلمساز ناچار است قبل از آغاز فیلمبرداری در «رابطهٔ بین سکانسها در طول فیلم و رابطهٔ پلانها با یکدیگر در هر سکانس» بیندیشد و هر نما را با توجّه به مجموعهٔ عناصر به صورتی فیلمبرداری کند که با آن «طرح کلّی آرمانی و مثالی» که در ذهن دارد مطابقت داشته باشد.

«خلاقیت فطری انسان» در معماری ظهوری تمام دارد و از این لحاظ لفظ «معماری» را به صورتی استعاری برای همهٔ «افعال خلاقه» به کار می‌برند، تا آنجا که حتّی آفریدگار متعال را «معمار هستی» می‌نامند و عمل خلقت را «معماری هستی». فیلمساز نیز دست‌اندر کار «خلق واقعیتی رؤیایی» است و از این لحاظ کار او با معماری قابل قیاس است. منتهی از آنجا که فیلم باید همهٔ اجزاءِ واقعیت را دارا باشد، کار فیلمساز فقط به خلق فضا ختم نمی‌شود؛ زمان، مکان، اشخاص و وقایع فیلم، مخلوقات فیلمساز هستند که ازطریق نشانه‌ها و قواعدی خاص در فیلم ظاهر می‌شوند و با سمع و بصر دریافت می‌گردند. وجه‌المقایسه، «هندسهٔ معماری» است نه معماری به مفهوم عام. فلذا در این مقایسه، فیلمساز نیز به مثابهٔ فردی مورد مشاهده قرار می‌گیرد که: «برای ساختن مصنوع خویش طرح کلّی آرمانی آن را در نظر می‌آورد و رفته‌رفته، با اندیشیدن در

نسبتها، نسبت اجزاء با یکدیگر و نسبت اجزاء با کلّ مجموعه، به طرح خویش صورتی تفصیلی می‌بخشد». از این لحاظ، فیلمساز باید در این پنج مورد به نتیجه‌ای وافی دست یافته باشد تا بتواند کار را آغاز کند:

۱. طرح کلّی
۲. نسبت بین سکانسها در طول فیلم
۳. نسبت بین نماها در هر سکانس
٤. نحوهٔ قرارگرفتن عناصر در هر نما و چگونگی وضع و حرکت دوربین نسبت به آنها
۵. ریتم کلّی

این موارد همگی مربوط به «تصویر» هستند؛ افکت و موسیقی، احکامی خاصّ خویش دارند که باید به طور مجزّا مورد بحث واقع شوند. هر چند در اینجا تذکّر این نکته لازم است که در سینما همهٔ عناصر در خدمت «حیات بخشیدن به تصویر متحرک» درآیند و وجود آنها تا آنجا برجستگی پیدا کند که به این اصل «اصالت تصویر متحرک» لطمه‌ای وارد نیاید.

غایت فیلمساز از این خلق و صُنع، «بیان یا محاکات دریافتهای باطنی» خویش از جهان است و عمومیت این سخن هرگز، حتّی هنگامی که فیلمساز فقط برای تجارت فیلم بسازد نیز نقض نمی‌شود. واقعیت سینمایی یک واقعیت سوبژکتیو است و این مدّعا در همهٔ شرایط، حتّی در مورد فیلمهای مستند نیز صادق است. دستور زبان سینما از یک سو در جهتِ این «بیان یا محاکات» تنظیم گشته است و از سوی دیگر برای «جذب تماشاگر»؛ چرا که فیلم در واقع مخاطبه‌ای است که دو جانب دارد: فیلمساز و تماشاگر. دستور زبان سینما به طور اعم مجموعهٔ قواعدی است که برای «بیان با تصویر متحرّک» کشف شده است و البتّه لفظ «قواعد» نباید این توهّم را باعث شود که نگارندهٔ این سطور از سینما تعریفی کاملاً علمی و غیرهنری دارد. «دستور زبان» ادبی نیز «قواعدی ثابت» دارد، امّا ثبوت این قواعد راه را بر «جلوه‌های هنری» در ادبیات نمی‌بندد که هیچ، این «نظم» اصلاً «لازمهٔ تجلّی هنری» است.

قواعد مونتاژ فقط منحصر به قواعدی نمی‌گردد که برای پیوند بین نماها وجود دارد، و همان طور که پیش از این عرض شد، «استعدادِ پیوند خلاق بین نماها» باید در هنگام دکوپاژ و فیلمبرداری ایجاد شود، اگر نه از دست مونتور کاری برنمی‌آید. لذا برای مونتاژ باید مفهومی وسیعتر از آنچه معمول است در نظر گرفت تا آنجا که حتّی «قواعد بیان تصویری و سینمایی» را نیز شامل شود.

قواعد مونتاژ را اگرچه به صورت «قراردادهایی معمول» و بدون رجوع به «حکمت» آنها تعلیم می‌دهند، امّا باید دانست که ریشهٔ این قراردادها در شناختی است که رفته رفته نسبت به «زیبایی و بلاغت و جذابیت» در بیان سینمایی پیدا شده است. این شناخت محصول «تجربه»‌ای است ممتد در باب «تأثیرات فیلم بر مخاطبین در شرایط مختلف»، و اگرچه بسیاری از این قواعد بر ضعفهای نفسانی بشر اتّکا یافته‌اند، امّا بسیاری نیز بر «فطرت و نظام ثابت و جهانی آن» بنا شده‌اند. زیبایی قواعد مونتاژ برای انسان عموماً ریشه در هماهنگ بودن آنها با فطرت ثابت بشر دارد و لذا اینکه انسان قواعد مونتاژ را با وجود غرابت آن، پذیرفته است بر سبیل «عادت» نیست و اگر میان این قواعد دستوری و روح انسان «رابطه‌ای ثابت» وجود نداشت، هرگز زبان سینما در سیر تاریخی خویش به این «نظم دستوری خاص» دست نمی‌یافت.

اگر ما واقعیت خارج را هرگز آنچنان که واقعیت سینمایی جلوه‌گر می‌شود مشاهده نمی‌کنیم سؤال اینجاست که پس چرا زبان مونتاژ را پذیرفته‌ایم و آن را به راحتی درک می‌کنیم؟ و چرا مثلاً روی به همان روشهای معمول در آغاز تاریخ سینما نیاورده‌ایم که همه وقایع در طول یک شات طولانی اتّفاق بیفتند؟ جواب این است که اگرچه ما در ظاهر، اطراف خویش را آنچنان که در سینما معمول است نمی‌بینیم، امّا در باطن، «کیفیت دیدن» ما همان است که در فیلم جلوه‌گر می‌شود. ما اطراف خویش را با «بصیرتی» می‌نگریم که از شناخت خویش نسبت به جهان یافته‌ایم. نحوهٔ عمل قوّهٔ باصره این نیست که مثلاً به هر چیز خیره می‌شود آن را بزرگتر ببیند، آن همه که تمام محوطهٔ دیدش را پُر کند؛ امّا «کیفیت باطنی دیدنِ ما» همان است که هنگام «خیره شدن» به یک شیء از دیگر اشیاء «انصراف» پیدا می‌کنیم و در اطراف خویش فقط به چیزهایی خیره می‌شویم که نظر ما را «جلب» می‌کنند. «تصویر درشت» از یک شیء در سینما در واقع بیانگر همین «جذب و انصراف» است؛ جذب چشم و ذهن به آن شیء و انصراف چشم یا ذهن از دیگر اشیاء.

ما در اطراف خویش برای هر یک از اجزاءِ واقعیت، ارزشی متناسب با آن در ذهن قائل هستیم و «نگاه» ما نسبت به اشیاء «یکسان» نیست؛ در سینما همین «تفاوتها»ست که بیان می‌شود. یعنی در حقیقت، ما واقعیت اطراف خویش را نیز به صورتی «تقطیع شده» می‌بینیم و آنچه در درون ما این اجزاءِ منقطع را به یکدیگر «پیوند» می‌دهد، شناخت ما و بصیرتی است که آن شناخت به ما عطا کرده است. جذب و انصراف ما نسبت به اجزاءِ واقعیت اطراف ما با میزان علاقهٔ ما نسبت به آنها رابطه‌ای مستقیم دارد و ریشهٔ این علائق را نیز باید در معرفتمان نسبت به جهان، جستجو کرد.

نسبت بین نماها در فیلم نیز اگر «منطقی» نباشد، غیرمعمول و غیرطبیعی جلوه می‌کند. لفظ «منطق» را اگر به معنای عام و مصطلح آن به کار بریم در این جمله مصداق می‌یابد و اگر نه، چنانچه بخواهیم از منطق معانی خاصّی بگیریم، باید این جمله را به صورتهای دیگر اصلاح کرد. هر چه هست لاجرم پیوند بین نماها از «منطق فکری فیلمساز» تبعیت می‌کند و بنابراین، دریافتِ تماشاگر از فیلم را باید تا حدود بسیاری به «هماهنگی یا عدم هماهنگی منطقی» میان او و فیلم باز گرداند. اگر مونتاژ را به مثابهٔ معماری سینما بگیریم، همهٔ این قواعد را باید ذیل عنوان آن طبقه‌بندی کرد و اگرنه، چنانچه نخواهیم به مونتاژ این گونه نگاه کنیم، در واقع حقیقتِ آن را پوشانده‌ایم. مونتاژ، «اجزاء یا تکّه‌های منقطِع واقعیت سینمایی» را براساس آن «طرح غایی» جمع می‌آورد و به فیلم «صورت» می‌بخشد؛ صورتی که مونتور به فیلم می‌بخشد باید «از قبل» تعبیه شده باشد تا مونتور بتواند آن را «شکوفا» کند و اگرنه مونتور قدرت «خلق الساعه» ندارد.

از جانب دیگر، اگرچه مونتور نیز نمی‌تواند از نتیجهٔ کار خویش فرار کند و یا قواعد دستوری زبان سینما را رعایت نکند، امّا نباید تصوّر کرد که راه تجربیات جدید بر فیلمسازان بسته است. گذشته از آنکه «سیر تکمیلیِ کشفِ این قواعد دستوری» هنوز به پایان نرسیده است، باید دانست که «حقیقت» همواره از طریق «قواعد ثابت» و در «نظامی معیّن» جلوه می‌کند که باید گفت: لازمهٔ تجلّی حق و ماهیت حقیقی انسان، همین است.

* «سوبژکتیویسم» و «اُبژکتیویسم» را در موارد مختلف به صورتهای گوناگون می‌توان ترجمه کرد؛ از جمله «سوژه» را به مُدرِک، موضوع ادراک، موضوع شناسایی، فاعل شناسایی، و «سوبژکتیویته» را به «موضوعیت نفسانی» و «سوبژکتیویسم» را به «مذهب اصالت وجود موضوعی» و «اُبژه» را به «متعلَق و مورد»، «اُبژکتیویته» را به «خارجیت» و «عینیت» ترجمه کرده‌اند (**«فلسفه عمومی»، پل فولکیه ـ انتشارات دانشگاه تهران ۱۱۷۳**). اما به دو دلیل حقیر از ترجمهٔ کلمات خارجی پرهیز کرده‌ام:

۱. ترجمهٔ اصطلاحات فلسفهٔ غربی معمولاً نامفهوم و نامأنوس هستند و استفاده از آنها رواج پیدا نمی‌کند، حال آنکه خود اصطلاحات به همان صورت فرنگی، از عهدهٔ تفهیم مطلب به نحوی بهتر برمی‌آیند.

۲. ترجمهٔ اصطلاحات به زبان فارسی این خطر را به دنبال دارد که رفته رفته کلماتِ ترجمه شده، و به تبع آنها اصل اصطلاحات آنچنان با زبان در هم بیامیزند که بعد از سالها امکان تفکیک آنها از یکدیگر وجود نداشته باشد. آنچنان که در کشورهای عربی و آفریقایی شواهد بسیاری بر این مدّعا وجود دارد.

حال که در این «تمدّن فلسفی» چاره‌ای جز پرداختن به این مباحث وجود ندارد، بهتر آن است که در عین نقلِ اصطلاحات، حتّی‌المقدور ترجمهٔ آنها نیز ذکر شود تا از هر دو جانب **اصالت زبان محفوظ بماند.**

نظرخواهی

جایگاه فیلم کوتاه در سینمای ایران

□ با پیش کشیدن بحث دربارهٔ «فیلم کوتاه» قصد تخطئه یا کم ارزش جلوه دادن فیلمهای بلند سینمایی را نداریم. نمی‌خواهیم «این» را در مقابل «آن» قرار دهیم و با توصیف و تشریح اهمیّت و اعتبار فرهنگی و هنری «فیلم کوتاه»، «فیلم بلند» را مذموم و مردود به حساب آوریم. صحبت دربارهٔ فیلم و سینما به عنوان شاخه‌ای از هنر و یک وسیلهٔ بیانی و ارتباطی است و اینکه ارزش گذاری فرهنگی و هنری یک فیلم شاید چندان ارتباطی با کوتاهی و بلندی آن نداشته باشد.

متأسفانه، به دلایل گوناگون، پرداختن به «فیلم کوتاه» در کشور ما منزلت و جایگاه صحیحی ندارد و تصوّر معمول از هنر فیلمسازی منحصر به فیلمهای بلند و سینمایی و گاه سریالهای تلویزیونی است. در **حالی که «فیلم کوتاه» به عنوان بخشی از هنر** فیلمسازی بخودی خود می‌تواند دارای اعتبار و ارزش باشد و چه بسا ارزش فرهنگی و هنری یک اثر کوتاه سینمایی، در صورتی که بر مبنای قواعد و اصول ویژهٔ آن ساخته شود، از بسیاری فیلمهای بلند بیشتر باشد.

در این شماره، بی‌آنکه بخواهیم به تحلیل و بررسی همه جانبهٔ «فیلم کوتاه» بپردازیم، اولین قسمت نظرخواهی بخش سینمایی «سوره» را از صاحبنظران و دست اندرکاران فیلم و سینما مرور می‌کنیم، به این امید که پس از انعکاس نظرات گوناگونی که طی چند شمارهٔ آینده به چاپ خواهدرسید، به جمع‌بندی شایسته‌ای در این مورد دست یابیم. در این شماره با نظرات آقایان «عبدالله اسفندیاری»، مسئول بخش فرهنگی بنیاد سینمایی فارابی، «ابوالفضل جلیلی» کارگردان فیلم «گال»، **«خوشنویس»**، کارشناس امور سینمایی در وزارت ارشاد اسلامی، «مسعود جعفری جوزانی» **کارگردان سینما، «اسماعیل براری» سازندهٔ فیلمهای کوتاه و «مرتضی آوینی»، از صاحبنظران مقولهٔ هنر و سینما آشنا می‌شویم.**

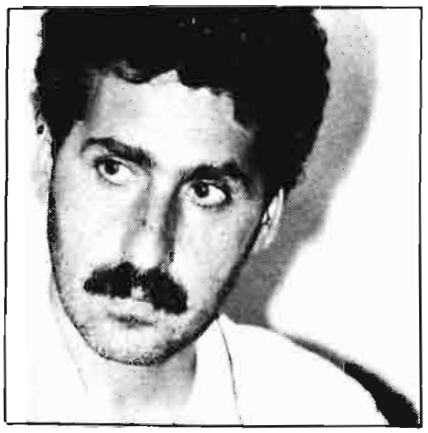
لازم به یادآوری است که سؤالات یکسانی حضور کلیهٔ دوستانمان که جهت این نظرخواهی دعوت شده‌اند مطرح گردیده است که ابتدا به ذکر سؤالات و سپس پاسخهای مربوط می‌پردازیم:

سؤال اول: وجوه مشخصهٔ «فیلم کوتاه» کدام است و غیر از کوتاه بودن چه تفاوتهایی بین «فیلم کوتاه» و «فیلم بلند» قائل هستید؟

سؤال دوم: آیا در راستای رشد سینمای کشور، توجّه به گسترش فعالیت در زمینهٔ ساختن «فیلم کوتاه» و حمایت از آن جایگاه و اهمیّت خاصّی دارد؟ چرا؟

سؤال سوم: برای بازیابی ارزش و اعتبار فرهنگی و هنری «فیلم کوتاه» در جامعهٔ سینمایی چه راهی را پیشنهاد می‌کنید؟

سؤال چهارم: از بین فیلمهای **کوتاهی که** دیده‌اید، کدام را می‌پسندید؟



● مسعود جعفری جوزانی

■ پاسخ سؤال اول:

فیلم کوتاه بخاطر استقلال فکری که به سازنده می‌دهد، همیشه یک حالت پیشتاز در سینما داشته و دارد، مشروط بر اینکه از اصول خود عدول نکند. یعنی در مرحلهٔ اول ایجاز را به نهایت برساند و به نوعی، مسیری را که قصّهٔ کوتاه در ادبیات پیمود، برود و به هیچ وجه زیر سلطهٔ سینمای حرفه‌ای رایج قرار نگیرد، چرا که سینمای حرفه‌ای به خاطر بازگشت سرمایه، از هرگونه نوآوری و حرکت انقلابیِ تصویری وحشت دارد و برمبنای شگردهای تجربه شده و موفّقی که بازگشت سرمایه را ضمانت می‌کند، پایه ریزی شده است؛ در حالی که فیلم کوتاه این اجازه را به سازنده می‌دهد که با آزادی کامل به نوآوری و کندوکاو برای کشف زوایای ناشناختهٔ این هنر بپردازد. به عبارت دیگر، **فیلمساز** می‌تواند میزان قدرت گیرندگی مغز بشر را در دریافت و تجزیه و تحلیل بکرترین و پیچیده‌ترین تصاویر تجربه کند.

■ پاسخ سؤال دوم:

اگر سلطهٔ ارتباط تصویری را در زمان حال به رسمیت بشناسیم و به چشم جان ببینیم که امروزه فیلم به صورت مهمترین و کاریترین اسلحهٔ فرهنگی مورد استفاده قرار می‌گیرد و بمبهای خوشه‌ای تصاویر از هر سو بر سر جوامع فرود می‌آید، آن وقت به لزوم حمایت از فیلم کوتاه و تجربی پی خواهیم برد، چرا که فیلم کوتاه و تجربی پیشتاز و پشتوانهٔ سینمای هر کشور است و راههای نوینی را برای سینمای حرفه‌ای هموار می‌کند.

■ پاسخ سؤال سوم:

متأسفانه اِعمال سلیقه‌های شخصی و در تنگنا قرار دادنِ فیلمسازان از طریق ارگانهای تولید کنندهٔ فیلم کوتاه، سازندگان را مجبور به حرکت در بستر سینمای رایج کرده است. من فکر می‌کنم اگر آزادی عمل و استقلال فکری به سازندگان داده شود، فیلم کوتاه با جهشی سریع به بار خواهد نشست و بدون شک ارزش و اعتبار فرهنگی و هنری خود را کسب خواهد کرد.

■ پاسخ سؤال چهارم:

«همسرایان» کار «عباس» کیا رستمی».

● عبدالله اسفندیاری

■ پاسخ سؤال اول:

تفاوت میان فیلم کوتاه و فیلم بلند تنها در طول زمانی آنها نیست، بلکه این تفاوت عناصر گوناگونی دارد که عمده‌ترین آنها در ساختار و استخوان‌بندی فیلم است. فی‌المثل ساختمان یک خانهٔ مسکونی، نمونهٔ کوچکی از یک ساختمان مدرسه نیست، بلکه تفاوت در زیربنای آنها و نیز در نوع استفاده و فونکسیون آنهاست. همان‌طور هم فیلم کوتاه یک ماکت کوچک از فیلم بلند نیست؛ فیلم کوتاه قطعه‌ای از یک فیلم بلند نیست، بلکه تفاوتی اساسی‌تر و کاربردی جداگانه دارد.

فیلم کوتاه ساختاری کامل و تمام‌قد، با مقدّمه و متن و نتیجهٔ مخصوص به خود دارد، توأم با برخورداری ویژه‌ای از ایجاز و بیانِ غنی تصویری و حداقل استفاده از گفتگو (دیالوگ) و بسی ظریفتر و حسّاستر از یک فیلم بلند. به همان میزان که یک ترازوی ظریف در توزین قطعات کوچک ولی گرانبهای طلا حسّاس است و توقع این حسّاسیت از باسکولهای بزرگ اصلاً انتظاری بیمورد است، به‌همان اندازه فیلم کوتاه در پرداختن به ظرائف و دقایق هنر توانا و در طرح مسائل بزرگ و پیچیده ناتوان است. پس ویژگی دیگر فیلم کوتاه در «موضوع» آن است. موضوع فیلم بلند می‌تواند «پیچیده»، «عظیم» و «مرکب» باشد، امّا در فیلم کوتاه موضوع می‌بایست «ساده»، «جزئی»، «بسیط» و ظریف باشد. چند مثال بزنم: توانایی فیلم کوتاه در قیاس با بلند مثل توانایی یک زمان‌سنج یک صدم ثانیه‌ای است با توانایی ساعتهای بزرگ برجهای میادین شهرها که از فاصله‌های دور زمان را اعلام می‌کنند، ولی از اعلام دقیق جزئیات زمان ناتوانند. هر دو «تواناییها و ناتوانیها»یی دارند، امّا در زمینه‌های متفاوت. مثال دیگر تفاوت یک دماسنج بدن انسان است با یک حرارت سنج کوره‌های صنعتی، یا تفاوتِ قدرت مرد در کارهای خشن با قدرت زن در کارهای ظریف و یا مثالهای دیگر از این دست که برای روشن شدن مفهوم مفید است. امّا اگر از مثالها ــ که گاه گمراه کننده‌اند ــ بگذریم و بخواهیم مطلب را در یک جمله خلاصه کنیم، مشخصات فیلم کوتاه را می‌توانیم به صورت ذیل بیان کنیم: «فیلمی با ساختار کامل، موجز، برخوردار از غنای تصویری، با موضوعی جزئی و بسیط، ظریف و کم گفتگو».

■ پاسخ سؤال دوم:

سنگ بنای رشد سینمای کشور در گسترش تولید فیلم کوتاه است (البتّه منظورم هرگز انبوه شدن تولید فیلم کوتاه نیست، بلکه تشویق و ترغیب فیلمسازان به توجّه جدّیتری در پرداختن به فیلم کوتاه است)، چرا که اگر امراض مزمن سینمای کشور را بررسی کنیم، یادزهر آن بیماریها را در ساختار فیلم کوتاه ــ به معنی دقیق آن ــ خواهیم یافت. یکی از امراض گریبانگیر سینمای ما اطنابِ بی‌محل و بی بهرگی از «ایجاز» است و رفع این بیماری با فیلم کوتاه ممکن است. دیگر از نواقص سینمای ما بی‌بهره بودن از غنای بیان تصویری است و رفع این نقیصه با فیلم کوتاه میسّر است. یکی دیگر از امراض سینمای ما عدم توجّه به ظرائف روابط انسانی و اجتماعی و نکته سنجی‌های هنری است و علاج این بیماری در ساختن فیلم کوتاه است. نقیصهٔ دیگر سینمای ما افراط در استفاده از گفتگو (دیالوگ) و زیاده گویی در فیلم است و پرهیز از زیاده گویی و کم گویی و گزیده گویی با فیلم کوتاه امکان‌پذیر است. دیگر از آفات سینمای ما ترکیب ناقص موضوعات بزرگ و ناتوانی در تبیین کامل آنهاست و تمرین برای ایجاد «وحدت موضوع» و تبیین کامل آن با فیلم کوتاه ممکن است. نکتهٔ دیگر، نقص در ساختمانِ دراماتیک فیلمها و نشناختن محدودهٔ سینماست و ایجاد کمال در ساختار فیلم با ساختنِ فیلم کوتاه ممکن است و... تو خود حدیث مفصّل بخوان از این مجمل.

امّا در پاسخ به اینکه «حمایت از فیلم کوتاه چه جایگاهی دارد؟» باید عرض کنم توجّهی درجه اول را می‌طلبد و برای این بیماریها نوشدارویی است که اگر توجّه در خور به آن نشود بسی خسران در پی خواهد داشت. همّت در تهیهٔ این نوشدارو واجب و فوری است: اگر تب ساختن فیلم سینمایی و جویایی نام فرو بنشیند، اگر ارگانهای ذیربط حساسیت و اهمیّت کار خود را دریابند و به همان کار بپردازند و سودای حضور عجولانه در عرصهٔ سینمای حرفه‌ای (به معنی فیلم سینمایی بلند) را از سر به در کنند، اگر اهلّ قلم و ناقدین ارزش فیلمهای خوبِ کوتاه را درک کنند و آن را منعکس نمایند، اگر جامعهٔ هنری، سازندگانِ فیلم کوتاه را قدر بنهد و بر صدر نشاند، و اگر بودجه و امکانات لازم در اختیار مشتاقان قرار گیرد و اگر... و اگر این وسوسهٔ چشم‌پُر کنی (مَلأ) دست از سرِ فیلمساز و ارگانهایی که کارشان در این زمینه است بردارد... که هیهات!

■ پاسخ سؤال سوم:

برای بازیابی اعتبار فرهنگیِ فیلم کوتاه پیشنهاد من در درجهٔ اول همان «اگر»هایی است که طیّ جواب پیشین گفتم، که بیشتر آرزوست تا پیشنهاد. دوم اینکه فیلمسازان ورزیده و از آب و گل درآمدهٔ ما بیایند و گوشهٔ چشمی به فیلم کوتاه کنند و به عنوان یک ارزش و اعتبار فرهنگی، در فاصلهٔ هر فیلم بلندشان، لااقل یک فیلم کوتاه بسازند. سوم اینکه در اکران سینماها جایی هم برای نمایش دائمی فیلمهای کوتاه باز شود. چهارم اینکه تلویزیون برای نمایش فیلمهای کوتاه خوب، لااقل به میزان فیلمهای سینمایی مایه بگذارد. پنجم اینکه جشنواره‌های فیلم کوتاه با کیفیتی بالاتر، ولو به قیمت کمّیتی پایینتر، برگزار شوند و اهل سینما و معنوین هنر، شرکتی فعالتر در آنها داشته باشند. ششم اینکه بازیگرانِ صاحب‌نام سینما از شرکت در فیلمهای خوب کوتاه دریغ نورزند. هفتم و بالأخره اینکه بودجه و امکانات دولتی بیشتر و کنترل شده‌تر در این راه صرف شود که با این امکانات بتوان حرفه‌ای‌های سینما را که حق دارند به مشکل اقتصادی بیندیشند، بیشتر به سینمای کوتاه جلب کرد.

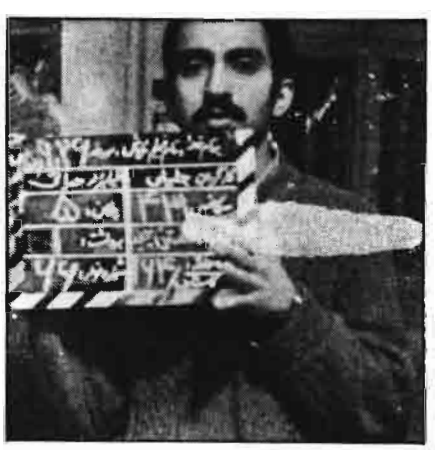
■ پاسخ سؤال چهارم:

در مورد آخرین سؤال شرمنده‌ام که من نیز مشمول همان بی‌توجّهی عمومی نسبت به فیلم کوتاه بوده‌ام و فیلمهای خوبی را که دیده‌ام غالباً نام و نشانی‌شان را فراموش کرده‌ام. امّا از میان آنهایی که یادم مانده فیلمهای اخیر «نقاشی متحرّک» (کانون پرورش

فکری کودکان و نوجوانان)، «همسرایان» (کیارستمی)، «عموابراهیم» (امرالله احمدجو) «تصویر شکسته» و «با من حرف بزن» (جوزانی)، «آداب بهاری» (آگه بنایی) و چند فیلم دیگر از دانشجویان باغ فردوس و انجمن سینمای جوان که نامشان یادم نیست (عرض کردم که!). البته در میان اینهایی که نام بردم، «همسرایان» را دوست‌تر دارم!

همسرایان/ کیارستمی

● ابوالفضل جلیلی



■ پاسخ سؤال اول:

فیلم کوتاه خلاصهٔ کلام است و فیلم بلند تفسیر آن، و اما در کشور ما فیلم کوتاه را می‌توان به «کودکی» تشبیه کرد با همهٔ صداقت و پاکی‌اش، و فیلم بلند را به همان «کودک» که به جبر زمان بزرگ شود نه با تحوّل اندیشه.

■ پاسخ سؤال دوم:

یقیناً بها دادن به ساخت فیلم کوتاه در رشد سینمای ما مؤثّر خواهد بود، چرا که کامل شدنِ انسان نیز نیازمند طیّ دوران کودکی است؛ منتهی به شرط آنکه تکامل تنها در جهت تکنیکیِ قضیه نباشد، بلکه مهمتر، بُعد فرهنگی و عقیدتی است. اگر کودکان را با حقیقت آشنا گردانیم، آینده را روشن کرده‌ایم.

■ پاسخ سؤال سوم:

و برای تشویق به ساخت فیلم کوتاهِ درست، نظری دارم که به‌طور مختصر می‌گویم: اگر ما جشنواره‌ای بنا کنیم و در آن به فیلمهایی بها دهیم که در کوتاهترین مدّت و با کمترین کلام، بهترین و ارزشمندترین پیام را بدهند، آن وقت خواهیم فهمید که چه کسی واقعاً سینماگر است و چه فیلمی برتر. ضمن اینکه فیلمسازانمان را به خلاصه‌گویی و استفاده از زبان تصویری که همان سینمای ناب است آشنا کرده‌ایم.

■ پاسخ سؤال چهارم:

«همسرایان» ساختهٔ «عباس کیارستمی»؛ «آستان» ساختهٔ «علیرضا فاروریانی» سینماگر سینمای جوان بندرانزلی؛ «ما زنده از آنیم که آرام نگیریم» ساختهٔ «بزرگمهر رفیعا»

● خوشنویس

■ پاسخ سؤال اول:

فیلم کوتاه در عرف سینما زمانی زیر ۶۰ دقیقه دارد، امّا من فکر می‌کنم تمام فیلمهایی که زمانی بالغ بر ۶۰ ثانیه دارند، یعنی از حالت فیلم تبلیغی یا اصطلاحاً COMMERCIAL خارج می‌شوند، فیلم بلند به حساب می‌آیند.

■ پاسخ سؤال دوم:

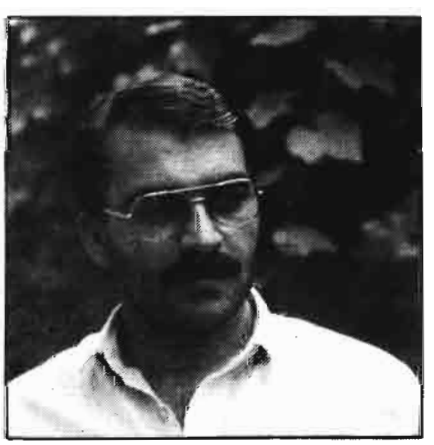
البته حمایت از تولید فیلم کوتاه که اتفاقاً در ایران زیاد هم تولید می‌شود (بویژه در تلویزیون) به رشد سینمای کشور کمک می‌کند. امّا به عقیدهٔ اینجانب فیلم کوتاه ابداً نمی‌تواند بدیل یا آلترناتیوی برای فیلم سینمایی باشد، گو اینکه ارزش هنری بسیاری از فیلمهای کوتاه حتّی از بسیاری از فیلمهای سینمایی افزونتر است.

■ پاسخ سؤال سوم:

یکی از دانشگاهها یا مراکز اسلامی آموزش فیلمسازی همه ساله جشنوارهٔ مستقلی را برای فیلمهای کوتاه زیر ۳۰ دقیقه به راه اندازد.

■ پاسخ سؤال چهارم:

«رهایی» ساختهٔ «ناصر تقوایی».



● اسماعیل براری

■ پاسخ سؤال اول:

فیلم کوتاه اصلاً فرقی با فیلم بلند ندارد، با فیلم مستند هم همین طور؛ چون به هر حال سینماست. سینما یک جوهره دارد که آن را متمایز از سایر هنرها می‌سازد و به آن تشخّص می‌بخشد. فیلم کوتاه هم جزء لاینفک خانوادهٔ سینماست امّا همان طوری که فیلم مستند، فیلم انیمیشن، فیلم داستانی بلند، فیلم خبری، فیلم آرشیوی و استنادی، فیلم علمی و آموزشی و... هر کدام صورتهای متفاوتی از سینما هستند، فیلم کوتاه هم وجوهی دارد همچون کوتاه بودن زمانِ فیلم، داشتنِ ایجاز در بیان سینمایی، سرعت در انتقال پیام، توانایی زدن ضربه‌ای کوتاه و نتیجه‌ای در بلند مدّت داشتن، استفادهٔ بسیار موجز از امکانات سینمایی، هرچه چکیده‌تر بودن اِشل معماری در ساخت و نکتهٔ بسیار مهم و جالب، داشتن محتوایِ آرمان گرایانه است. بدینسان، فیلم کوتاه برای توجیه هیچ امری به کار نمی‌رود (و بر خلاف فیلم بلند داستانی) برای طرح و تفسیر هیچ حرفی هم نیست. بلکه همچون جمله‌ای از یک ایده و آرمان باید ظهور کند و به گونه‌ای تمثیل محتوایی آرمانی فیلمساز باشد که این مورد آخر از مهمترین وجوه تمایز فیلم کوتاه از سایر گونه‌های فیلم است. البتّه منکر این هم نمی‌شوم که در دنیای ارتباطات از فیلم کوتاه هم به عنوان رسانه استفاده‌های فراوانی می‌شود، کما اینکه از سایر هنرها هم این بهره‌برداری صورت می‌گیرد. امّا این گونه استفاده‌ها، چه صحیح چه غیرصحیح، نباید در شناسنامهٔ ماهیت فیلم کوتاه برگهای زیادی را به خود اختصاص دهد. (مرادم از این جمله تأکید بر فیلم کوتاه به عنوان هنر است نه صرفاً وجه رسانه بودن آن).

■ پاسخ سؤال دوم:

این سؤال مثل این است که بپرسیم «آیا حمایت از سینمای مستند مفید است؟». طبیعی است که برای جواب باید جایگاه آن را به خوبی شناخت و برای شناخت عمومیتر از جایگاه آن باید کانال عرضهٔ مناسب هم وجود داشته باشد. فیلم بلند در سینماها و فیلم مستند در تلویزیون به نمایش درمی‌آید. سایر فیلمها هم هر کدام فراخور توجّهی که به آن می‌شود، جایگاه نمایش خاصّ خود را ممکن است داشته باشند. امکان نمایش صحیح فیلم کوتاه اصلاً کجاست تا از این طریق شناخت و درک صحیح پدید آید و نظر مخاطبین به این رشته از سینما معطوف گردد؟ آیا فیلم کوتاه جز در مواردی که به عنوان «رسانه» مبلّغ اجناس خاص بوده و یا تک و توک به عنوان یک اثر هنری در تلویزیون و یا اخیراً در جشنواره‌های سینمای جوانان کشور ارائه شده، در جای دیگری نیز به نمایش درآمده است؟ آیا فیلم کوتاه با توجّه به ماهیت آن هیچ سازمانی دولتی یا غیردولتی را به عنوان متولّی دارد؟ می‌دانیم که ندارد و نیز می‌دانیم که در دنیای معاصر تا چه حد به این رشته از سینما بها داده می‌شود و تا چه میزان معرّفِ سطح کیفی ارزشهای هنری آن جوامع به شمار می‌رود. قصد ما هم تقلید از آنچه که دیگران می‌کنند نیست. ولی انصاف بدهید که ابتدا این رشته باید به خوبی عرضه شود تا در مرحلهٔ بعد بتوان تأثیرات کیفی آن را در مخاطب ارزیابی کرد و احیاناً به اهمیّت آن پی برد. بنابراین، حال که چنین نشده است، به مشاهدهٔ تجربه دیگران در دنیای اطراف می‌نشینیم و نتیجه می‌گیریم که لابد چیز خوبی است!

■ پاسخ سؤال سوم:

ما در ایران یکی از مترقّی‌ترین سازمانهای تولید فیلم کوتاه را با توجّه به تجربیات جهانی به نام مرکز گسترش سینمای تجربی داریم؛ ما انجمن سینمای جوانان داریم؛ ما جشنواره‌های استانی سینمای جوان و جشنوارهٔ مرکزی سینمای جوانان را به طور سالیانه و پیوسته داریم؛ جشنوارهٔ وحدت هم ظاهراً در همین راستاست. شبکهٔ دوم سیمای جمهوری اسلامی با اهداف آموزشی، یکی از ارگانهای مهمّ دولتی تولید فیلم کوتاه است. کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی، مرکز نمونه‌سازی آموزش و پرورش، جشنوارهٔ دانشجویان سراسر کشور، جشنوارهٔ فیلمهای تربیتی و از همه مهمتر، بخش فیلمهای کوتاه در جشنوارهٔ بزرگ فجر سالانه به طور متناوب برگزار می‌شود. ما همهٔ این

■ رهایی / ناصر تقوایی

امکانات را داریم. نه، ما این همه امکانات داریم! ولی چرا اعتبار فرهنگی و هنری برای فیلم کوتاه نداریم؟ حتماً زعمای قوم بهتر می‌دانند. فکر می‌کنم برنامه ریزی نداریم. ما هدف مشخصی نداریم. تنظیم اهداف بلندمدت و کوتاه مدت نداریم. ما عادت نداریم که بر طبق آنچه برنامه ریزی کرده‌ایم (هر چند ناقص) عمل کنیم. ما هماهنگی نداریم، تفاهم نداریم... در نتیجه انگار که ما هیچ چیز نداریم، چون آنچه که داریم پراکنده، بدون هدف، بدون برنامه ریزی، بدون هماهنگی و دریک کلام بدون مصرفند. تحت چنین شرایطی پیشنهاد افزودن سازمانی به خیل امکانات و سازمانهایی که برشمرده‌ام، چندان منطقی نیست. فکر می‌کنم که قدم اول تشریک مساعی دارندگان این همه امکانات و رسیدن به یک برنامه ریزی فرهنگی مشخص و واحد باشد تا نتیجهٔ مطلوب حاصل آید. هر وقت چنین شد، می‌توان بر اساس امکانات و تواناییهای موجود پیشنهادهای دیگری هم داد. ان شاء الله.

■ پاسخ سؤال چهارم:

فیلم کوتاه انیمیشن زیبایی مانند «اسکیپ» که فکر می‌کنم بتوان معنای تحت اللفظی «منظرخیال» را برای آن به کار برد.

● سید مرتضی آوینی

■ پاسخ سؤال اول:

عنوان «فیلم کوتاه» خودبخود بیان کنندهٔ ماهیت خویش است و همان طور که از این نام پیداست، صفت «کوتاه» بیانگر وجه تمایز این نوع فیلم از دیگر انواع است. پس جز «کوتاهیِ زمان» تفاوت دیگری وجود ندارد، امّا باید دید که به تبع این کوتاهی زمان، چه تفاوتهای دیگر در فیلم رخ می‌نماید. زبان سینما در هر دو مورد فیلم کوتاه یا بلند یکسان است و قواعد دستوری آن نیز؛ می‌مانَد موضوع یا مضمون. یعنی تفاوت موجود در اینجا، از نوع تفاوتی است که فی المثل بین قصیده و رباعی وجود دارد؛ هر دو شعرند و موزون و قافیه دار؛ تفاوت، تنها در مضمون است. یعنی رباعی به «اقتضای کوتاه بودن» و آن ترکیب خاص، «مضامین خاصّی» را قبول می‌کند متفاوت با قصیده و غزل. فیلم کوتاه نیز، اینچنین است: کوتاهی، وجه تمایز آن از دیگر انواع فیلم است، امّا مقتضای این کوتاه بودن، «مضامین خاص» است.

در تفاوت بین قصّه و رُمان، کوتاهیِ داستان خود مبیّن ماهیتِ قصّه است، و در اینجا نیز همین سخن را باید تکرار کرد. قصّه می‌تواند فقط جلوه‌ای باشد از حیات آدمی؛ فصلی، اشاره‌ای و یا حتّی لحظه‌ای. امّا رُمان، از همان آغاز با طرحی قابل تفصیل پیدا می‌شود و کمال آن، مثل زندگی، ملازم با تدریج است و حتّی تکرار؛ ولی قصّه با شتاب ظاهر می‌شود و مثل شهاب، هر چند نافذ و ثاقب، امّا دیر نمی‌پاید.

فیلم کوتاه، مثل داستان کوتاه است، چه داستان را از ضروریات فیلم بدانیم و چه ندانیم. البتّه «داستان» را نمی‌توان از «ضروریات سینما» محسوب نداشت و فیلمهایی مثل «آینه» تارکوفسکی را که دارای داستان به صورت معمول نیست، باید به مثابهٔ «تجربه‌ای برای کشف استعدادهای نامکشوف سینما» تلقّی کرد؛ یعنی کاری در محدودهٔ آنچه ما «سینمای تجربی» می‌نامیم. اعتقاد حقیر بر آن است که تجربیاتی از این نوع برای آنکه سینما «ماهیت حقیقی» خویش را کشف کند، لازم است؛ امّا در هر حال، فیلم اگر هم داستان نداشته باشد، لاجرم دارای «آغاز و پایان و سیری منطقی است که آغاز و پایان را به یکدیگر پیوند دهد». حتّی در فیلمهای مستند که ظاهراً داستان ــ به معنای مصطلح ــ ندارند، این «سیر داستان‌وار» وجود دارد.

پس فیلم کوتاه، به ناچار از لحاظ مضمون با فیلم بلند متفاوت خواهد شد و به تبع این تفاوت، در «ریتم و تکنیک» نیز تفاوتهایی ماهوی رخ خواهد نمود. بعضی از فیلمهای بلند هستند که «فصلی» از آنها را می‌توان چون یک فیلم کوتاه به نمایش گذاشت. و همین موضوع، مبیّن این نکته است که فیلم کوتاه در موجودیت خویش از نوعی «استقلال» برخوردار است. چرا که همهٔ فصول ــ یا سکانسهای ــ فیلمهای بلند این قابلیت را ندارند که بی نیاز از سایر سکانسها، چون یک «فیلم مستقل» به نمایش درآیند. همهٔ سکانسهای یک فیلم بلند نیازمند و وابسته به یکدیگر هستند و از این میان، تنها سکانسهایی قابلیت نمایش به مثابهٔ یک فیلم کوتاه را می‌یابند که بتوانند مستقل از سایر سکانسها، مضمونی خاص را آنچنان پرورده باشند که در آخر، تماشاگر خود را نیازمند به سایر سکانسها نبیند. از این قیاس می‌توان با سهولت به تفاوت میان فیلم کوتاه و بلند پی برد.

■ پاسخ سؤال دوم:

جایگاه و اهمیّت خاصّ فیلم کوتاه در راستای رشد سینمای کشور در آنجاست که می‌تواند عرصه‌ای مناسب برای «آموزشِ عملی فیلمسازی» و پرورش استعدادهای جوان باشد. مضامین کوتاه، چه از لحاظ «طرّاحی اولیه» و چه از لحاظ «پرداخت» بسیار «آسان» تر هستند، امّا علّت استقبال جوانان و دانشجویان از فیلم کوتاه فقط به این مسئله ــ که بسیار هم اهمیّت دارد ــ بازگشت پیدا نمی‌کند؛ «پیچیدگی و پُر خرجی تکنولوژی فیلمسازی» مانعی است که کمتر کسی می‌تواند از آن عبور کند، چه از آن لحاظ که برای سخن گفتن به زبان سینما باید بر «تکنیک پیچیدهٔ» آن غلبه کرد و چه از آن لحاظ که فیلمسازی، صنعتی بسیار «پُرخرج» است و جوانان با خرج شخصی هرگز نمی‌توانند اقدام به ساختن فیلم کنند.

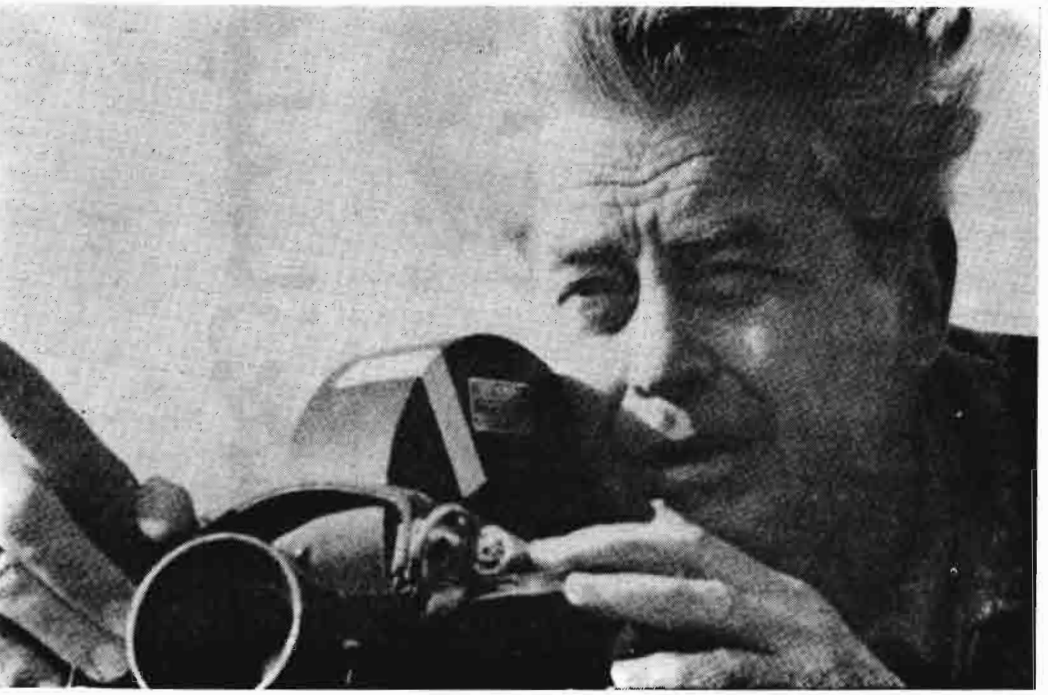
بنابراین حمایت گسترده از تولید فیلمهای کوتاه، ضرورتی است غیرقابل انکار در جهت تربیت فیلمسازان جوان و رشد سینمای انقلاب.

■ پاسخ سؤال سوم:

بنده تجربه‌ای در کارهای اجرایی ندارم، امّا می‌دانم که اگر ضرورتها را «خوب» دریابیم، راههای اجرایی خودبخود پیدا خواهد شد.

■ پاسخ سؤال چهارم:

در این باره جوابی ندارم.



درگذشت یوریس ایونس استاد سینمای مستند

«یوریس ایونس» کارگردان هلندی‌الاصل، در ۲۹ ژوئیه ۱۹۸۹، در سن نود سالگی درپاریس درگذشت. او که استاد سینمای مستند به شمار می‌آمد، فرازهای پراهمیتی از تاریخ معاصر جهان،بویژه جنگهای داخلی اسپانیا و انقلابهای کوبا و چین را ثبت نمود وآخرین فیلم خود به نام «داستان بادها» را به چین اختصاص داد. علاوه بر کار سینما، وی به شعر نیز تمایل داشت. سروده‌های او حاکی از عشق به انسان و طبیعت است. او در طول زندگانی نودساله‌اش، دوربین به دست، تمامی دنیا را گشت و از چین به اسپانیا، از آمستردام به مسکو و از کوبا به اندونزی مسافرت کرد وتعداد زیادی فیلمهای مستند با ارزش از خود به یادگار گذاشت.

«یوریس ایونس» به سال ۱۸۹۸ در روستای «نیمیگی» هلند در یک خانوادهٔ «فوتوگراف» به دنیا آمد. در سن سیزده‌سالگی با بازی در یک فیلم خانوادگی وارد عرصهٔ سینما شد. در سال ۱۹۲۳ تحصیل در رشتهٔ اقتصاد را کنار گذاشت و برای خواندن شیمی فیلم، به آلمان رفت.

«ایونس» که از طرفداران کارگردان روسی، «سوالدبودفکین» بود، اولویت را به زیبایی تصویر می‌داد و از همان آغاز تمایل به مستندسازی داشت. وی در سال ۱۹۲۸ اولین فیلم کوتاهش به نام «پل» را ساخت و در سال ۱۹۲۹ «باران» را به تصویر کشید. این فیلم زیبا که سبب شهرت کارگردان جوان آن، بویژه در اروپا شد، تحت تأثیر نظریه «بودفکین» قرار داشت؛ یعنی «کارگردانی پیچیدهٔ یک اندیشهٔ ساده».

«ایونس» اولین کارگردان خارجی بود که برای کار در شوروی از سوی «بودفکین» دعوت شد. او پس از بازگشت از مسکو به سینمای واقع گرا روی آورد و از «زیبایی برای تعهّد» کناره گرفت.

در سال ۱۹۳۲ فیلم «کومسومول» را دربارهٔ اولین برنامهٔ پنج سالهٔ شوروی ساخت. سپس در سال ۱۹۳۳ فیلم «پورینا گ» را دربارهٔ عواقب یک اعتصاب شکست خورده در بلژیک به تصویر درآورد. پس از آن، فیلم مشهور «سرزمین اسپانیا» را در مورد جنگ داخلی اسپانیا به همراهی «ارنست همینگوی» فیلمبرداری کرد.

«ایونس» در فیلم «۴۰۰ میلیون» که در سال ۱۹۳۹ آن را ساخت، از مبارزات مردم چین علیه ژاپن حمایت کرد. در سال ۱۹۴۲، در خلال جنگ دوم جهانی با همکاری کارگردان آمریکایی «لویس مایلستون»، فیلم «جبههٔ روسیه‌ای ما» را ساخت.

«یوریس ایونس» در سال ۱۹۴۶ فیلم «فریاد اندونزی» را در مخالفت با استعمار تهیه کرد و این فیلم سبب شد تا با زادگاه خود، هلند، قطع رابطه کند. او در تمامی جشنواره‌های هنری و سینمایی اروپای شرقی شرکت کرد و چندین بار جوایزی دریافت نمود. همچنین فیلم «رود سن را دید» به عنوان بهترین فیلم مستند در «فستیوال کان فرانسه» جایزه گرفت.

به هنگام پیروزی انقلاب کوبا به رهبری «فیدل کاسترو»، «ایونس» در آنجا حضور داشت و در سال ۱۹۶۵ فیلم «بین زمین و آسمان» را دربارهٔ آن ساخت. پس از آن به ویتنام رفت و در آنجا فیلمهای متعدّدی تهیه نمود که فیلم «هرخط عرضی ۱۷ درجه» از آن جمله است.

عشق و علاقهٔ شدید «ایونس» معطوف سرزمین چین بود که در سال ۱۹۳۸ برای اولین بار از آن دیدن کرد. در آن زمان چین مورد تجاوز ژاپن قرار گرفته و ارتش آن نیز دوپاره شده بود؛ بخشی از «کیان کای چک» پیروی می‌کردند و عدّه‌ای از کمونیست‌ها تحت فرماندهی «مائوتسه تونگ» قرار داشتند. «ایونس» با همکاری یک افسر مخابرات به نام «چوان‌لای» توانست امکانات لازم را برای به تصویر کشیدن فیلم «۴۰۰ میلیون» تهیه نماید. بعدها وی چین را ترک گفت، امّا دوربینش را در آنجا برجای گذاشت که هم‌اکنون در «موزهٔ انقلاب» پکن نگهداری می‌شود.

در دههٔ هفتاد «ایونس» مجدّداً به چین بازگشت و در ۱۹۷۳ فیلم «گل» را ساخت. مهمترین فیلم او دربارهٔ چین یک سلسله گزارش یازده ساعته از انقلاب فرهنگی چین است که در ۱۹۷۶ به نام «چگونه یوکونگ کوهها را تکان می‌دهد» آماده شد.

«ایونس» در سال ۱۹۸۵ به هنگام ساختن آخرین فیلم خود دربارهٔ چین به نام «داستان بادها» به علّت نارسایی قلبی و تنفّسی در آستانهٔ مرگ قرار گرفت. وی تا آخرین لحظه‌های زندگی‌اش حوادث و مسائل چین را به دقّت پیگیری کرد و چند روز پیش از مرگش سرکوب تظاهرات دانشجویی را در چین به شدّت محکوم نمود.

◆

فیلمساز: هنرمند یا محقق؟

• نشستی با دکتر کریم زرگر

□ کریم زرگر از جمله سینماگرانی است که اگرچه مدّت زیادی از ورودش به عرصهٔ سینما نمی‌گذرد، ولی خیلی زود در این وادی جا افتاده و مراتب رشد را به سرعت پیموده است. زمانی که قصد مصاحبه با او را کردیم، بیشتر منظورمان صحبت درباب مدیریت تولید بود؛ ولی وقتی قرار و مدار گذاشته شد و چندی بعد به دفتر مجله آمد، کارگردانی اولین کارش را به پایان رسانده و در تدارک ساخت فیلم دوم بود.

کریم زرگر مدّتی مدیر شبکهٔ اول سیمای جمهوری اسلامی و مدّتی هم رئیس دانشکدهٔ صدا و سیما بوده است. آشنایی جدّی او با فیلمسازی عملی اززمانی آغاز شد که مدیریت تولید سریال «کوچک جنگلی» را پذیرفت. بعد از آن هم در «عروسی خوبان» و «آب را گل نکنید» (به کارگردانی شهریار بحرانی) همان وظیفه را برعهده داشته و انصافاً هم خوب از عهده برآمده است. «مدرسهٔ رجایی» اولین فیلمی است که کارگردانی کرده و اکنون همراه با بچه‌های واحد تولید فیلم حوزهٔ هنری دومین فیلم خود را با نام «اُی منفی ـ ō» در دست ساخت دارد.

با صمیمیت و تواضع بسیار به دفتر مجله آمد و موقعی هم آمد که برق رفته بود و در آن گرمای بسیار صحبت گرم و شیرینی داشتیم، اگرچه نظریات او درباب سینما چندان به مذاق ما خوش نمی‌آمد؛ با سینما بیشتر به عنوان یک محقّق روبرو می‌شد تا یک هنرمند. میان سینما و تلویزیون تفاوتی چندان قائل نمی‌شد و هر دو را رسانه تبلیغاتی می‌دانست. و البتّه ناگفته نباید گذاشت که از میان حرفهای او به راحتی می‌شد استنباط کرد که خود خیلی بیشتر از نظریاتش اهل عشق و هنر است.

منتظر هستیم تا چهرهٔ واقعی او را در «مدرسهٔ رجایی» و «اُی منفی ـ ō» ببینیم، چرا که شخصیت فیلمساز، خواه ناخواه در آینهٔ اثرش لو می‌رود.

■ورود به سینما برای من بیشتریک کار تحقیقاتی بود در زمینهٔ اصل سینما، تا یک کار ذوقی و هنری.
با سینما می‌توان به مثابهٔ یک تجربهٔ آزمایشگاهی برخورد کرد...
باید معضلات اجتماعی را سراغ کرد و توسط سینما به میان مردم کشاند.

□ اگر صلاح می‌دانید نحوهٔ ورود خود را به عرصهٔ سینما بیان بفرمایید.

■ داستان از سال ۶۱ شروع می‌شود که ما یک کار تحقیقاتی را با بچه‌های جهاد دانشگاهی شروع کردیم، دربارهٔ تبلیغات. نتیجهٔ کار تحقیق در مجموع خیلی خوب بود، تا آنجا که ما دریافتیم اصولاً سیستمهای تبلیغاتی غربیها بیشتر برچه مسائلی متمرکز است. جهان امروز در چنبرهٔ تبلیغات اسیر است و راه تنفّس بشریت، با استفاده از روشهای خاصّی که در سیستم ارتباطات بین‌المللی به راحتی مرزها را شکسته است و فرهنگها را از درون تهی کرده، مسدود شده است. بنابراین حضور ما درجهان کنونی، لاجرم بدین معناست که ما جزئی از این سیستم خواهیم بود و هیچ راهی برای فرار از درون آن نداریم. چه باید بکنیم؟ خوب، این یک سؤال بود؛ سؤالی که باید به دنبال جوابش می‌گشتیم.

همین سؤال برای دانشجویان بسیار مهم بود و در جستجوی راه‌حل به نتیجه‌ای رسیدند که با جواب پرسش شما ارتباط دارد. مسلّم است که انقلاب اسلامی، با توجّه به آرمانهای انقلابیش برمبنای اسلام، نمی‌توانست به طور مطلق تسلیم این سیستم شود، چرا که اساساً این سیستم ساخته و پرداختهٔ جریانی است که اصلاً نمی‌تواند مورد قبول ما باشد. پس چه باید بکنیم؟

باید بگوییم که بیگانگان توسّط مکانیسم خاصّی ما را درگیر این سیستم بین‌المللی کردند. آن مکانیسم نیز، حاصل این تفکّر است که اگر علم و دانش قابل انتقال است، پس انتقال اطلاعات جزء لاینفک دانش بشری است. در این نظام ارتباطی، اطلاعات از طریق علاماتی مورد توافق، انتقال پیدا می‌کند و آنها از این طریق: ایجاد علامت، درک و تشخیص علامت و توافق در معنای علامت، به تسخیر مردم جهان پرداختند. از آنجا که این علامتها در چنگِ خود آنهاست، این سیستم بین‌المللی ارتباطات نیز از جانب خود آنها کنترل می‌شود. خوب، علامتی که بیش از همه توانست در تسخیر مردم جهان مؤثر باشد چه بود؟ «تصویر» مهمترین کشف سیستم فوق برای تسخیر بشر امروز بود. آنها با ایجاد ماهواره‌ها، سینما، دیسکهای ویدئو، ویدئو اسکرین توانسته‌اند به وسیلهٔ تصویر، جهان را تسخیر کنند. پس حالا بهترین وسیله را در دست دارند که فیلم است. چرا؟ به لحاظ رنگ، نور، داستان... فیلم نشان می‌دهد، می‌آموزد، تماشاگر را در ماجرا درگیر می‌کند و به او این احساس را می‌بخشد که خودش در آنچه می‌گذرد دخیل است؛ کاری که رسانه‌های دیگر از عهدهٔ آن برنمی‌آیند.

ورود به سینما برای شخص من بیشتر یک کار

www.ghaem.info

تحقیقاتی بود در زمینهٔ اصل سینما، تا یک کار ذوقی و هنری. با سینما می‌توان به مثابهٔ یک تجربهٔ آزمایشگاهی برخورد کرد؛ یعنی باید معضلات اجتماعی را سراغ کرد و توسّط سینما به میان مردم کشاند و بعد نتایج حاصله را ــ و یا به قول همین سیستم ارتباطی، «فیدبک»[1] هایش را ــ گرفت و از تجزیه و تحلیل آنها، پیدا کرد که راه حلّ آن معضل اجتماعی چه می‌تواند باشد. البتّه موفقیت یا عدم موفقیت در این کار، از آنجا که یک کار گروهی است، بسته است به اینکه چقدر وقت بگذاریم، چقدر سرمایه و چه تعداد آدمهای متخصّص گردِ این کار جمع بشوند، تا بتوانیم به نتیجهٔ مطلوب برسیم.

□ آنچه که از حرفهای شما برمی‌آید این است که شما سینما را نه به عنوان هنر، بلکه فقط به مثابهٔ یک وسیلهٔ ارتباط جمعی می‌شناسید، حال آنکه سینما از آغاز اختراع، بیشتر به عنوان یک هنر ــ هنر هفتم ــ مورد توجّه بوده است نه همچون رسانه‌ای گروهی در خدمت تبلیغات. البتّه شکی نیست که از آن استفادهٔ تبلیغاتی هم می‌شود در خدمت اهداف سیاسی و اقتصادی... امّا به هر حال، می‌خواهیم ببینیم که شما سینما را به مثابهٔ یک هنر، چگونه می‌نگرید؟

■ ببینید! از هنر، ما در واقع با ما بازاءِ خارجیش ارتباط داریم. خود هنر، فی‌نفسه چیزی نیست که ما فی‌المثل بگوییم موجودی به نام هنر وجود دارد که ما دربارهٔ آن صحبت می‌کنیم، بلکه هنر از درونِ جریانی، انسانی و یا فلسفه‌ای عبور می‌کند و ظاهر می‌شود و بعد ما بازاءِ خارجی آن است که به ما می‌رسد. آنچه ما می‌بینیم آن است که سینما سمبل ارتباطات است که می‌تواند جنبه‌های گوناگونی پیدا کند: هنری، سیاسی، اقتصادی... می‌گویند سینمای سیاسی، سینمای تجارتی، سینمای فلسفی، و یا می‌گویند سینمای هنری. می‌خواستم بگویم علّت ورود بنده به کار سینما این بود که دریافتم بهترین راه ارتباط با بشر کنونی، تصویر است و بهترین نحوهٔ ارتباط تصویری هم سینما است.

□ شما به این سؤال که چرا وارد سینما شدید جواب گفتید، امّا به این سؤالها که «کی بود و چگونه بود؟»، جواب ندادید.

■ ورود بنده به کار سینما در واقع از آن سالهایی که از دانشگاه تهران به دانشکدهٔ صدا و سیما آمدم و سرپرستی این دانشکده را برعهده گرفتم، آغاز می‌شود. در آنجا متوجّه شدم که اصلاً کلیه کادر تشکیل دهندهٔ صدا و سیما با سینما بیگانه هستند، حال آنکه به اعتقاد من دانشکده می‌توانست نقش مؤثّری داشته باشد. این موضوع همزمان بود با حضور من در «عروسی خوبان». قبل از آن وظیفه‌ای در «کوچک جنگلی» برعهده داشتم که خواهم گفت.

■ مدرسهٔ رجایی

با آقای «مخملباف» به این نتیجه رسیدیم که می‌توانیم بهترین کاربُرد را از جوانانی بگیریم که در ارتباط با رشتهٔ سینما کار می‌کنند و درس می‌خوانند؛ همین هم شد و در «عروسی خوبان» شما می‌بینید که بیشتر، کادر دانشکدهٔ صدا و سیماست که نقش دارد. نتیجه‌اش هم بسیار مثبت بود.

امّا ورود خودم به سینما داستان مفصّلی دارد از این قرار که مدیریت بنده در شبکهٔ اول سیمای جمهوری اسلامی مواجه شد با تحوّلی که پیرامون سریال «کوچک جنگلی» اتّفاق افتاد. آقای «تقوایی» رفتند و آقای «بهروز افخمی» کارگردانی را برعهده گرفتند. آقای «هاشمی» به من مأموریت داد که به عنوان مجری یا سرپرست پروژه وارد کار شوم... و ورود من به سینما از همین سریال آغاز می‌شود: ورود به کمپ کوچک جنگلی، آشنا شدن با کارگردان، بازیگران و...

□ برگردیم به همان بحثی که داشتیم: ماهیت سینما. شما به این نتیجه رسیدید که تصویر بهترین وسیلهٔ ارتباطی است. از میان راههای ارتباط تصویری، عکاسی، گرافیک، تلویزیون و سینما، تلویزیون با توجّه به گستردگی پوشش آن بسیار پرتوان‌تر از سینماست. از آن دید که شما به سینما و تلویزیون می‌نگرید، احتمالاً باید در جستجوی قدرت و نفوذ ارتباطی بیشتری هم باشید، پس چطور شد که سینما را انتخاب کردید و نه تلویزیون را؟

■ ببینید! سینما و تلویزیون در واقع، ابزار هستند و سخن ما دربارهٔ محتواست. تلویزیون وسیله‌ای است برای ایجاد ارتباط با اقشار مختلف مردم و سینما هم در اِشلی محدودتر، همین است. وقتی می‌گوییم فیلم، مقصودمان تلویزیون هم هست؛ فیلمی که در تلویزیون نمایش داده می‌شود، فیلمی که در سینما نمایش داده می‌شود. اصلاً تفاوتی میان سینما و تلویزیون وجود ندارد و فیلم، یعنی همان تصاویر متحرکی که به وسیلهٔ نور، رنگ، داستان و درگیر کردن انسان در ماجراها، او را به خود جذب می‌کند. چه تفاوتی می‌کند که در سالن سرپوشیده‌ای به نام سینما پخش شود و یا در جعبهٔ کوچکی که در آشپزخانه گذاشته‌ایم؟

□ با این حساب، اگر به شما بگویند آن فیلمی را که دارید می‌سازید، روی نوار ویدئو بگیرید، برایتان تفاوتی نخواهد کرد؟

■ اصلاً، اصلاً. با بنده نه فقط به عنوان فیلمساز، بلکه همچون یک محقّق روبرو شوید. من در فیلم «مدرسهٔ رجایی» مشغول تحقیق هستم در این معنا که تصویر چه اثری بر بیننده می‌گذارد.

□ شما تا به حال مدیریت تولید چند فیلم را برعهده داشته‌اید. آیا ممکن است که جایگاه و اهمیت مدیریت تولید را در سینما برای ما بیان کنید؟

■ تولید فیلم یک کار گروهی است و فیلم حاصل تلاش تعدادی متخصّص در مشاغل مختلف است که جمع آنها از یک صافی به نام کارگردان عبور می‌کند و آنگاه نتیجهٔ آن در معرض دید

تماشاگران قرار می‌گیرد. لفظ تولید را در اینجا نباید به همان معنایی که مثلاً در کارخانه وجود دارد، به کار ببریم. کارخانه نیست که بگوییم تو چند تا پیراهن تولید کرده‌ای!

در نظام تولید فیلم در جهان، ما شاهد دو سیستم متفاوت هستیم که در اجرا به یک سیستم ختم می‌شود: یکی سیستم دولتی تولید فیلم که در کشورهای بلوک شرق مرسوم است و دیگری سیستم تجارتی تولید فیلم، یعنی همان شیوه‌ای که در کشورهای سرمایه‌داری و غیر کمونیستی اعمال می‌شود... و امّا این هردو به یک جا ختم می‌شود: اینجا دتعادل طبیعی بین آفرینش هنری، ایجاد مکانیسم ارتباطی مناسب وتأثیر گذاشتن بر بیننده از یک سو، و از سوی دیگر اطمینان خاطر به سوددهیِ کالایی که حاصل آن آفرینش هنری است. اگر چنین تعادلی بین آفرینش هنری و سوددهی فیلم ایجاد نکنیم، خدمتتان بگویم که اصلاً فیلمی تولید نخواهد شد. حالا اینجا می‌توانیم مدیر تولید را تعریف کنیم: مدیر تولید کسی است که بتواند ایجاد تعادل کند بین آفرینش هنری و سودی که باید به سرمایهٔ تولید فیلم تعلّق بگیرد. ما در فیلمهای «عروسی خوبان» و «کوچک جنگلی»، به کمک کارگردان و گروههای دست‌اندرکار تولید فیلم موفّق شدیم که چنین تعادلی را ایجاد کنیم.

الآن در دنیا برای ایجاد چنین تعادلی این فرمول وجود دارد که نخست یک سرمایه گذارشخصی و یا مؤسّسهٔ سرمایه گذار، متخصّصی را تحت نام تهیه کننده انتخاب می‌کنند و با او قرارداد می بندند که فیلمی را بسازد. تهیه کننده هم خود را موظّف می داند که گروه متخصّصی را جهت تولید آن فیلم فراهم بیاورد. در یک چنین نظام تولیدی، جایگاه مدیر تولید کجاست؟ مدیر تولید دراین نظام در واقع هماهنگ کنندهٔ سیستم خدماتی است، با یک شرح وظایف مشخص.

□ پس در نظام جهانی تولید فیلم هم مدیر تولید آن جایگاه خاصّ مورد نظر شما را ــ ایجاد تعادل بین آفرینش هنری و سوددهیِ تجارتی ــ ندارد؟

■ **نه، ندارد.**

□ تهیه کننده است که آن وظیفه را برعهده دارد؟

■ **بله.**

□ درایران چطور؟

■ **در سینمای ایران هیچ نوع سیستمی حاکم بر تولید فیلم نیست. قوانین و مقرّرات وزارت ارشاد، قواعدی صوری هستند که برای حمایت از سرمایه گذار و تضمین استمرار فعالیت فیلمسازی در ایران مقرّر شده‌اند که این هم درجای خود مستحق قدردانی است؛ اگر نه دیگر سرمایه گذاری وجود نخواهد داشت که سینما بتواند به حیات خودش ادامه بدهد. امّا در محدودهٔ تولید یک فیلم، اصلاً سیستمی برای تولید وجود ندارد. در ایران سرمایه گذار چه یک شخص حقیقی باشد و چه حقوقی، مستقیماً با کارگردان ارتباط برقرار می‌کند. کارگردانان متأسّفانه در سیستم تولید معمولاً از دوستان کم تجربهٔ خود استفاده می‌کنند و یا در نهایت، اگر به توصیهٔ وزارت ارشاد مدیر تولیدی به آنها معرّفی شود، این مدیر تولید به صورت پادو، همچون رابطی بین سرمایه‌دار و کارگردان عمل می‌کند. در چنین وضعی چگونه می توان تعادلی بین آفرینش هنری و سوددهی فیلم برقرار کرد؟ و به همین علّت است که در اینجا اصلاً مدیر تولید پایداری وجود ندارد و مدیران تولید، مرتباً جابجا می شوند... و نهایتاً چون آن تعادل برقرار نمی‌شود، فیلمها یا روند غیرتجارتی را طی می‌کنند و یا روند غیرهنری را.**

□ در بارهٔ رابطه ای که بین سرمایه‌دار و مدیر تولید باید وجود داشته باشد نکتهٔ ابهامی وجود دارد و آن این است که سرمایه‌دار خصلتاً به افزایش سرمایهٔ خویش نظر دارد، نه به آفرینش هنری؛ خصلت سرمایه این است که سرمایه تولید کند نه هنر. حالا شما از تهیه کننده یا مدیر تولید چگونه انتظار دارید که آن تعادل را میان آفرینش هنری و سوددهیِ سرمایهٔ تولید فیلم ایجاد کند؟ مگر نه اینکه مدیر تولید یک عنصر صرفاً خدماتی است؟

■ **شما باید توجّه داشته باشید که صنعت سینما یکی از پرخرج‌ترین صنایع موجود در دنیاست و چون از ابتدای امر نیز، سینما به مثابهٔ اشتغالی تفریحی مورد نظر بوده است، از آغاز همچون یک تجارت پرسود به آن نگاه می‌کردند. امّا در این میان، آدمهای متعهدی هم پیدا شدند که سینما را درجهت باروری ذهن مردم به کار گیرند؛ ماداریم این جنبه‌اش را تشویق می‌کنیم. بله، در سینما سود هم وجود دارد و سرمایه گذارها هم به دنبال سودشان هستند، امّا شما خودتان موفقترین فیلمها را کدام فیلمها می‌دانید؟ فیلمهایی که درعین حال هم از عهدهٔ ایجاد ارتباط با مردم و طرح معضلات آنها برآمده‌اند و هم نهایتاً سود سرشاری هم برده‌اند. ما باید این واسطه را به وجود بیاوریم؛ کسی که بتواند دست این دوتا را در دست هم بگذارد، سرمایه گذار و هنرمند را.**

□ می خواهم عرض کنم که اگر فیلمی پرفروش شود، حالا چه واجد جنبهٔ هنری باشد وچه نباشد، قسمت اعظم کار به موضوع تولید فیلم ارتباطی ندارد؛ عوامل دیگری هستند که باعث می شوند تا این فیلم پرفروش شود.

■ **گفتم که وقتی سرمایه گذارآدمی را به عنوان تهیه کننده یا مدیر تولید انتخاب کرد، همهٔ اختیارات را به او می دهد. او هم اختیارتام دارد که با احتساب مجموعهٔ عوامل برود و فیلم را بسازد؛ تجارتی و یا هنری، دیگر به این شخص مربوط است.**

□ بله. چیزی که شما می‌گویید، خوب است که این گونه باشد؛ حالا که نیست. اگر چه هم سینما دارد راه خودش را می رود و هم تجارت. بگذریم. شما خودتان

■ مدرسهٔ رحلی

تجربهٔ زیادی در ارتباط با مدیریت تولید چند فیلم داشته‌اید. آیا تلاش برای ایجاد آن تعادل مورد نظر را خودتان در عمل تجربه کرده‌اید؟

■ بله. اوّل ازهمه «کوچک جنگلی». ببینید! اساساً در فیلم «کوچک جنگلی» تغییر کارگردان و مدیر تولید قبلی به یک کارگردان و مدیر تولید جدید، به این دلیل انجام گرفت که تعادلی بین آفرینش هنری و سرمایه‌ای که صرف می‌شد، وجود نداشت. بعد از یک سال کار و هزینهٔ حدود ۱۷ میلیون تومان، فقط ۲۴ ثانیه فیلم دراختیار سازمان صدا و سیما قرار داشت که می‌بایست دربارهٔ آن قضاوت کند که آیا ادامهٔ کار به صلاح است یا خیر؛ و طبیعتاً سازمان نمی‌توانست که ادامه بدهد. مگر تا کجا می‌توانستیم به سازمان بقبولانیم که آقا! آفرینش هنری اصل است وپول مهم نیست. اگر چه واقعیت این بود که آفرینش هنری هم در آن حد نبود که به این هزینه‌ها بیرزد. آقای بهروز افخمی آمد و شروع به کار کرد. من هم به عنوان مجری طرح یا همان مدیر تولید وارد ماجرا شدم و این اولین تجربهٔ من درکار سینماست.

پانزدهم شهریور ماه بود که ما وارد شهر رشت شدیم. هوا ابری بود ودَم کرده؛ باران هم می‌بارید.

قرار بود اولین صحنهٔ فیلمی که شما در سریال «کوچک جنگلی» دیدید، فردای آن روز فیلمبرداری شود: عبور ارتش تزار از پل «چومارسرا» از مقابل «افسنیکوف». من هم بدون هیچ تجربهٔ عملی، هاج و واج درمیان آن همه آدم...

□ یعنی در واقع هیچ چیز از مدیریت تولید نمی دانستید.

■ بله. یک چنین صحنه‌ای را سرِ ساعت کلید زدن از محالات است؛ امّا آن روز، انصافاً سرپرستهای گروههای مختلف به کمک من آمدند و کارشان را با کمال دقّت انجام دادند و سرساعت کلید زدیم.

بعد از آن روز من قوای ذهنیم را جمع و جور کردم تا آن همه تئوریهایی را که درمورد تولید یک فیلم خوانده بودیم و به دانشجویان گفته بودیم اینجا پیاده بکنیم. اولین کاری که کردم این بود که نیروهای مربوط به امور مالی را دور خودم جمع کردم و شروع کردیم به حساب و کتاب که اتلاف هزینه‌های ما بیشتر در کجا بوده است و چه کارهایی می‌بایست انجام می دادیم تا صحنه‌ها کم خرجتر شوند و غیره. متوجّه شدیم که بیشترین ضربه به پروژه از جانب تدارکاتچی های غیرحرفه‌ای می خورد. سرِ صحنه ما متوجّه شدیم که اصلاً هشتصد سیاهی لشگر نمی خواسته‌ایم. از آنجا که معمولاً سیاهی لشگرها در «بک گراند[۲]» استفاده می‌شوند، می‌توانستیم با جابجا کردن تعداد بسیار کمتری از آنها، در

■ مدیر تولید کسی است که بتواند بین آفرینش هنری و سودی که باید به سرمایهٔ تولید فیلم تعلّق بگیرد، تعادل ایجاد کند.

■ ما در سینمای پس از انقلاب در ایران توانسته‌ایم تکنولوژی را در خدمت معیارهایمان دربیاوریم.

فاصله‌های فیلمبرداری بین صحنه‌ها در این هزینه صرفه‌جویی کنیم.

این ماجرا ادامه پیدا کرد تا جنگ منجیل. در جنگ منجیل من دیگر استادکار شده بودم. جنگ منجیل بیست دقیقه ازفیلم را پُر می‌کرد و یک ماه و چند روز فیلمبرداری داشت. حفظ راکوردها، راکورد سیاه لشگرها، هنرپیشه‌ها... در صحنه‌ای که بیست دقیقه جلوی چشم تماشاگران قرار می‌گیرد در طول یک ماه و نیم، یکی از مشکلترین کارهای این سریال بود. با توجّه به تجربیاتی که در طول این یک سال کار شبانه‌روزی آموخته بودم به آقای افخمی گفتم که شما چقدر اطمینان می دهید که می‌توانید پشت سرهم در طول یک ماه و چند روز، این صحنه را بگیرید؟ گفت که اگر شما امکانات لازم را برای من فراهم کنید به شما قول می دهم که بتوانیم. امّا یک چیز را من نمی‌توانستم برایش فراهم کنم و آن هوای رشت بود.

جنگ منجیل در یک صبح تا ظهر اتّفاق افتاده بود و ما می‌بایست این یک ماه و نیم را تماماً یا ابر می داشتیم و یا آفتاب. گاهی ابر، گاهی آفتاب نمی‌شد، و اگر نه کار حدود سه ماه طول می‌کشید. درسکانس جنگ منجیل درحدود ۲۸۰۰ نفر نقش داشتند که از ارتش استفاده کردیم. این را که می‌گویم شاید باور نکنید امّا من با آقای بهروز افخمی تصمیم گرفتیم که برویم نزد سیده خانمی که ایشان معرفی کرده بود و از او بخواهیم که برایمان دعا کند تا در این یک ماه و چند روز هوا ابری نشود و همهٔ سکانس را در آفتاب فیلمبرداری کنیم. باور کنید تنها امیدمان هم به همین دعا بود.

آن خانم را پیرزنی بسیار روحانی یافتیم. دعا کرد و گفت: بروید توکّل کنید به خدا... خدا شاهد است که یک ماه و اندی ما آفتاب داشتیم. مردم رشت آمدند و گفتند این بی سابقه است؛ در طول تاریخ عمرمان ندیده‌ایم این را که درمدت یک ماه لکه ابری هم درآسمان پیدا نشود. در رشت باران می‌بارید، امّا بالا سرما در سر صحنه، تمام مدت آفتاب بود. و ما درست سر برنامه، موفّق شدیم. در برآورد مالی سازمان صدا و سیما، پنج میلیون تومان برای جنگ منجیل بودجه تعیین کرده بودند که ما با هشتصدهزار تومان این سکانس را به پایان بردیم. دو هزار نفر سیاهی لشگر داشتیم، ساختن پل، پرواز هواپیما... و کارگردان هرچه می خواست، چیزی دریغ نکردیم و خیلی مشکلات دیگری که جای گفتن ندارد، امّا بالأخره سکانس جنگ منجیل را با چنین هزینهٔ اندکی به پایان بردیم. این تجربهٔ بسیار بزرگی بود برای من در کار سینما.

کار بعدی ما «عروسی خوبان» بود که آن هم داستان جذّابی دارد. بنده رئیس دانشکدهٔ صدا و سیما بودم که یک روز در اتاقم باز شد و آقای مخملباف سرزده وارد شد، همراه یکی از دوستانش.

□ قبلاً ایشان را نمی شناختید؟

■ چرا، خیلی کم. نشستیم روبروی هم. آقای مخملباف گفت که می خواهد فیلم «بای سیکل ران» و «عروسی خوبان» را بسازد و چون می خواهد مستقلاً این کار را انجام دهد، آمده است برآورد کند که با چه هزینه‌ای می‌توانند این دو فیلم را بسازند. سناریوها را گرفتم و قرار دو روز بعد را گذاشتیم... بعد از رفت و آمد بسیار، بالأخره قرار شد که اول «بای سیکل ران» و بعد هم «عروسی خوبان» را بسازند. فکر می‌کنم دلیلش هم این بود که مخملباف زیاد امیدوار نبود «عروسی خوبان» اکران شود. قرار شد «بای سیکل ران» را بسازند و بفروشند و بعد با پول آن به سراغ «عروسی خوبان» بروند. مقدّمات کار فراهم شد و چون آقای مخملباف این سرمایه را نداشت، به دنبال کسی می‌گشت که سرمایه گذاری کند. رفتند و من دیگر خبر ندارم چه شد.

«بای سیکل ران» که تمام شد، برای «عروسی خوبان» آقای مخملباف آمد سراغ من که تو از جانب ما به عنوان مدیر تولید به بنیاد جانبازان معرفی شده‌ای. گفتم بسیار خوب. این فیلم هم زیر برآورد ساخته شد. تجربیات ما در «کوچک جنگلی» بسیار ارزشمند بود. برای آنکه فیلمی زیر برآورد ساخته شود، ما نیازمند یک توافق واقعی هستیم

■ مدرسهٔ رجایی

بین مدیر تولید و گروهی که قرار است فیلم را بسازد؛ امّا در عمل، معمولاً این طور اتفاق نمی‌افتد. تا رسیدیم به «آب را گل نکنید» که آن هم به دلیل توافق کاملی که بین من و کارگردان وجود داشت، زیر برآورد ساخته شد، و من از این تجربه هم خوشحال هستم.

حالا در مجموع، نکته‌ای را که می‌خواهم بگویم و شاید اهمیّت داشته باشد این است که در کار تولید سینمای ایران، تجربه کرده‌ام که این دو مورد باید عمل شود: اولاً باید یک هماهنگی کامل بین گروه دست‌اندرکار وجود داشته باشد و دوم ــ که در واقع مهمتر است امّا کسی هم بدان اهمیّتی نمی‌دهد ــ مسئلهٔ دستمزدهاست. هیچ تعادلی بین دستمزدها وجود ندارد و شما در سینمای ایران، اگر بتوانید دستمزدها را به حد متعادل برسانید، مطمئن باشید که سینمایتان، سینمایی سودآور خواهد شد. فیلمبردارهایی داریم که سالی سه میلیون تومان درآمد دارند و این واقعاً بازار کار را می‌شکند. بالا بودن دستمزدها بسیار غیراصولی و غیرمنطقی است. هنرپیشه‌هایی که جایزه‌ای گرفته‌اند و اسم و رسمی دارند، دستمزدهای کلان می‌گیرند و عدم توازن به وجود می‌آورند. یک سرمایه‌گذار، دیگر بیش از هفت میلیون تومان که نمی‌تواند برای یک فیلم بدهد. شما می‌بینید دوسوم این پول پای دستمزد می‌رود و باید با یک سوم دیگر فیلم را بسازید. آن وقت باید از صحنه و لباس و هنرپیشه و گریم و حتی داستان، کم بگذارید تا این فیلم ساخته شود واین در واقع ایجاد تعارض می‌کند با آن هدفی که داریم. من فکر می‌کنم که وزارت ارشاد در بررسی پروندهٔ فیلم، باید وادارشان کند که این تعادل را به وجود بیاورند.

□ خوب، چطور شد که از مدیریت تولید به کارگردانی گذاشته شدید و «مدرسهٔ رجایی» را ساختید؟

■ داستان از این قرار است: فیلم «عروسی خوبان» قرار نبود که سیاه و سفید بشود؛ قرار بود رنگی باشد و فقط تخیّلات «حاجی» به رنگهای آبی و سبز درآید و به این وسیله از مجموعهٔ فیلم جدا شود. یک روز صبح که با شدّت داشتند تهران را با موشک می‌زدند، من با سرعت و هیجان آمدم به دفتر کارمان در زیرزمینی در دانشکدهٔ صدا و سیما، که اتفاقاً همان روز هم، رو بروی دفتر کار ما را با موشک زدند که شیشه‌ها شکست و ما تا ساعتها گرفتار پاک کردن شیشه‌ها بودیم. آمده بودم به آقای مخملباف بگویم که من آخر فیلم را چه می‌بینم. وقتی «مهری» به دنبال «حاجی» به سالن راه‌آهن می‌آید، ما آنجا را پُر کنیم از بسیجیهایی که همه پیشانی‌بند آبی دارند. تا این را گفتم، محسن پرید بالا و گفت عجب حرف خوبی زدی. اصلاً ما فیلم را سیاه و سفید می‌کنیم و این صحنه را رنگی می‌کنیم. از آنجا بود که بحث سیاه و سفید بودن فیلم مطرح شد.

امّا صحنهٔ آخر را ما اصلاً فیلمبرداری نکردیم، چرا که برخورد به قبول قطعنامهٔ ۵۹۸... و بعد یک روز آقای مخملباف به من پیشنهاد کرد که چرا تو فیلم نمی‌سازی. پرسیدم چه بسازم، و او یکی از فیلمنامه‌های خود را پیشنهاد کرد. پای یکی دیگر از دوستان آقای مخملباف هم درمیان بود که بالأخره قرار شد ایشان «فرماندار» را کارکند و بنده «مدرسهٔ رجایی» را.

ناگفته نماند که من به شدت می‌ترسیدم که نکند فیلمنامه را خراب کنم. «مدرسهٔ رجایی» فیلمنامهٔ بسیار معروفی بود و اولین کار من به عنوان کارگردان. آقای مخملباف هم صرفاً به خاطر اینکه نگویند این فیلم را ایشان ساخته است، از روزی که من فیلمنامهٔ «مدرسهٔ رجایی» را دست گرفتم تماسش را با من قطع کرد و دوستی ما منحصر شد به یک سلام علیک و دیداری محدود.

از نظر من فیلمنامه یک اشکال عمده داشت و آن این که محور داستان ناظم مدرسه است. ناظم مدرسه است که مبارزه می‌کند، مقاومت می‌کند و تصمیم می‌گیرد. امّا در فیلمی که من ساخته‌ام، مدرسه است که مبارزه می‌کند، مدرسه است که در مقابل دشمنانش می‌ایستد و بچه‌های مدرسه، قهرمانهای اصلی داستان هستند. خوب، برای آنکه این تغییر در متن فیلمنامه انجام شود، من به کمک فکری آقای مخملباف نیازمند بودم؛ امّا ایشان به هیچ وجه حاضر نشد که نشد. کس دیگری هم حاضر نشد. بنیاد جانبازان هم فشار می‌آورد که شما حق ندارید حتّی یک «واو» از فیلمنامه را تغییر بدهید... و من با اضطراب کار را ادامه می‌دادم.

قصد من این بود که در فیلم «مدرسهٔ رجایی» به مسئولین کشور هشدار بدهم که نسل آیندهٔ انقلاب همین بچه‌هایی هستند که دارند مدرسه‌شان را تخلیه می‌کنند و می‌ریزندشان توی خیابان. اینها کسانی هستند که باید تداوم دهندهٔ انقلاب اسلامی باشند و اگر به آنها توجّهی نشود، دیگر چگونه می‌توانیم امیدوار باشیم که این راه ادامه خواهد داشت؟ بعد که تقریباً فیلم به نیمه رسید از آقای مخملباف خواستم که بیاید فیلم را مونتاژ کند که ایشان قبول نکرد و دیگری را که از مونتورهای مشهور هم هست، معرّفی کرد. جلسه‌ای با او داشتم که دیدم اصلاً توافقی بین ما وجود ندارد. من می‌گویم نسل آینده و انقلاب و اسلام... و ایشان می‌گوید فیلمت را ببینم تا بعد ببینم چه می‌شود کرد. رفتم خانهٔ آقای مخملباف و گفتم واقعیتش این است؛ گفت خوب من می‌آیم

راشهای گرفته شده را می‌بینم و بعد تصمیم می‌گیرم. آقای مخملباف آمد راشها را دید و از فیلم خوشش آمد و قبول کرد که مونتاژ کند و من که داشتم سکانسهای آخر فیلم را می‌گرفتم، خوشحالی غیرقابل وصفی داشتم از اینکه بالأخره، صاحب اصل فیلمنامه نه تنها نارضایتی ندارد که خوشحال هم هست از تغییراتی که در فیلمنامه ایجاد شده است. مدرسه رجایی با این تِم ساخته شده، آقای مجید انتظامی هم موسیقی خوبی برایش ساخته است. آقای محسن روشن هم کار صدایش را به نحو احسن انجام داده و بالأخره ما منتظریم که قضاوت همگان را دربارهٔ فیلم ببینیم.

□ فیلم بعدی شما چیست؟

■ فیلم بعدی داستانش این است که من یک روز وارد اطاق یکی از دوستانم شدم، در ستاد تبلیغات جنگ، به نام آقای حسین حقیقی. روی میزش پوستری بود که داده بود تازه برایش درست کرده بودند. زمینهٔ سیاه که با خط سفید به انگلیسی رویش نوشته بودند «چه کسی مقصّر است؟» و خطوط قرمزی هم در کنار آن نوشتهٔ سفید بود. نزدیکتر که رفتم دیدم نوشته است: پس از گذشت یک سال از قبول قطعنامه ۵۹۸ هنوز دو هزار کیلومتر مربع از سرزمینهای میهن اسلامیمان در اشغال رژیم عراق است. این پوستر مرا به شدّت منقلب کرد. خیلی از آقای حقیقی تشکر کردم که چنین پوستری را تدارک دیده‌اند برای چسباندن روی در و دیوارهای پاریس و لندن و نیویورک. همین انگیزه مرا به سوی ساختن این فیلم کشاند. «اُی منفی» (Ō) فیلمنامه‌ای است که آقای ابوالفضل جلیلی نوشته است. داستان مادر و پسری است که مادر در جریان بمباران زخمی می‌شود و ادامهٔ ماجرا که ان‌شاءالله در فیلم خواهید دید. دراین فیلم من به دنبال همان پوستر هستم، یعنی می‌خواهم بگویم که واقعاً چه کسی مقصّر است. هنوز در مرحلهٔ تدارکات هستیم و دارم روی فیلمنامه کار می‌کنم تا آن صورت مورد نظر مرا پیدا کند.

□ فیلم فقط سؤال می‌کند و یا نه، خود بخود روشن می‌کند که چه کسی مقصّر است؟

■ پیش از آن بگویم که فیلم معمولاً از زمانی که فیلمنامه در ذهن کارگردان پرورانده می‌شود تا آخرین پلانی که گرفته می‌شود، صورتهای مختلفی به خود می‌گیرد؛ یعنی شخصیتها، وقایع، داستان، ریتم و تِم داستان و زیر و تِم‌های آن، همه در طول کار است که پرورانده می‌شود. بعید می‌دانم کارگردانی وجود داشته باشد که بگوید: آقا من قبل از اینکه فیلمبرداریم را شروع کنم، دقیقاً می‌دانم که چه می‌خواهم بکنم. و یا لااقل دربارهٔ خود من و این چند کارگردانی که در کنارشان بوده‌ام، اینچنین است که فیلم نیز همزمان با رشد خود، کارگردان رشد می‌کند و ساخته می‌شود. «اُی منفی» (Ō) هم سؤال می‌کند و هم پاسخ می‌دهد. ما می‌خواهیم واقعیتهای جنگ را در این فیلم نشان دهیم و این کار بسیار مشکلی است. امّا خوشبختانه این کار در کنار بچه‌هایی انجام می‌شود که آنها را بسیار صمیمی یافته‌ام؛ بچه‌های حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی. من پیش از این از آنها شناختی نداشتم، امّا الآن می‌توانم بگویم که این فیلم یکی از راحت‌ترین کارهای من در طول این سه چهار سال خواهد بود، در کنار این دوستان، به خاطر اینکه بسیار صمیمی برخورد می‌کنند و خیلی راحت مرا درک می‌کنند. آقای حسین صابری و آقای حسن کلامی را به عنوان دستیار به من معرفی کرده‌اند و ما خیلی خوب با هم ارتباط برقرار می‌کنیم. سکانسها خیلی خوب دارد پرورانده می‌شود و این بچه‌ها حسابی دارند تدارک می‌کنند. هنر پیشهٔ اول فیلم که یک بچه ده ساله است انتخاب شده و سعی کرده‌ایم که شکل و شمائلش به بچه‌های جنوب بخورد... اصل ماجرا را نمی‌خواهم برایتان تعریف کنم.

□ ما که می‌دانیم.

■ عیب ندارد. تمام نشد؟ اطاق شکنجه درست کرده‌اید!

□ یکی دو سؤال دیگر و بعد تمام می‌شود. آقای زرگر بعضیها سینمای ما را با معیارهای سینمای غرب محک می‌زنند. نظر شما چیست؟

■ خدمت شما عرض کنم که اولاً سینمای ما، از لحاظ تکنیک بسیار پیشرفت کرده است و در مقایسه با سینمای غرب باید گفت که یک شبه ره صدساله پیموده است. سینما، تکنیک و محتواست؛ جدای از هم که نیستند. تکنیک سینمای ایران، سینمای غرب است و شکی هم در آن نیست؛ ولی محتوای آن، محتوای پس از انقلاب است و این جای بسیار خوشوقتی است. سینما یکی از معدود جاهایی است که ما در ایران پس از انقلاب توانسته‌ایم تکنولوژی را در خدمت معیارهایمان دربیاوریم... الآن سینمای غرب از لحاظ محتوا چیزی برای گفتن ندارد. بنده فیلم «مردبارانی» را دیده‌ام، «می سی سی پی در آتش» را دیده‌ام، آخرین فیلم «اسپیلبرگ» را دیده‌ام... همه توخالی است؛ چیزی برای گفتن ندارد. حالا جای این نیست که من مفصّلاً این فیلمها را تحلیل کنم؛ امّا شما نگاه کنید، بنده سه سال عضو داوران جشنوارهٔ سینمای جوان بوده‌ام؛ باور کنید درمیان فیلمهای ۸ میلیمتری ما، محتوایی وجود دارد که در غرب رنگش را هم ندیده‌اند و این به دلیل تحوّلی است که در ذهنیت بچه‌های ما ایجاد شده است و البتّه در سینمای حرفه‌ای، محتوا ضعیف است امّا تکنیک خیلی پیشرفت کرده است.

□ خوب، ما آخرین سؤال را طرح می‌کنیم که برمی‌گردد به سابقهٔ شما در مدیریت یک مرکز آموزشی، یعنی دانشکدهٔ صدا و سیما. ارزیابی کلّی شما از آموزش سینما در کشورمان چیست و چه پیشنهادی دارید؟

■ **من در شرایط بسیار سختی رئیس دانشکدهٔ صدا و سیما شدم، در شرایطی که جنگ در اوج خودش بود و شاید بتوان گفت که بسیاری از این مدّت را ما زیر بمبارانها بودیم و اصلاً کلاسها آن تعادل رسمی خودش را نداشت. امّا در مجموع اشکالی که در نظام آموزش سینمایی کشور می‌بینم این است که ستاد انقلاب فرهنگی متأسّفانه، در رابطه با رشتهٔ سینما برسر سیلابس‌ها و با آیتم‌های مشخص درسی به توافق نرسیده‌اند. بنده هم در دانشگاه تهران تدریس کرده‌ام هم در مجتمع دانشگاهی هنر و هم در دانشکدهٔ صدا و سیما. نوع آموزش در دانشکده‌های سینمایی ما را از روی دانشکده‌هایی که در دنیا وجود دارد الگوبرداری کرده‌اند و اساتید نیز پرورش یافتهٔ همان سیستم هستند، امّا تحوّلاتی در رشتهٔ سینما در دنیا اتفاق افتاده که اینها با آن تماس ندارند و آموزش سینما در کشور ما، همان آموزشهای سالهای پنجاه (۱۹۵۰) در غرب است... امّا با این همه همان‌طور که گفتم، سینمای ما از لحاظ تکنیک یک شبه ره صدساله را پیموده و این بسیار امیدوار کننده است.**

مهمترین توصیهٔ بنده این است که برای ایجاد تعادل لازم میان تکنیک و محتوا، به آموزش دستیابی به راههای محتوایی بهای بیشتری بدهیم. امّا متأسفانه شنیده‌ام که رشتهٔ فیلمنامه‌نویسی را در دانشکدهٔ صدا و سیما حذف کرده‌اند، یعنی به جای اینکه ما بخشهای فکری را تقویت کنیم، در جهت حذف آن قدم برمی‌داریم.

□ خسته نباشید. بسیار متشکریم از اینکه دعوت ما را پذیرفتید.

■ **من هم متشکرم.**

● پاورقیها

۱. «FEEDBACK» را معمولاً «بسخوراند» ترجمه می‌کنند.

۲. "BACKGROUND"

موسیقی شعر

• سید حسام‌الدین سراج

یکی از صورنگرایان روسی، شعر را «رستاخیز کلمات» خوانده است[1]. بدین معنا که کلمات در زبان عادی و روزمرّهٔ ما بیجان و مرده هستند و تنها برای رفع نیازهای محاوره‌ای به کار می‌آیند. امّا همین کلمات وقتی عناصر و اجزاء شعر می‌شوند، جان می‌گیرند و زنده می‌گردند و نفوذ و تأثیری دوباره می‌یابند. مثلاً در این بیت حافظ:

فکر بلبل همه آن است که گل شد یارش
گل در اندیشه که چون عشوه کند در کارش

«عشوه در کار بلبل کردنِ گل» جوشش زندگی در این شعر است. شاید معنی فوق را بتوان به تعابیر گوناگون آورد، امّا زمانی به آن شعر گفته می‌شود که رستاخیزی در کلمات صورت پذیرد و زندگی دوباره‌ای در کالبدشان دمیده شود تا خواننده و شنونده را مجذوب و مسحور کند.

این رستاخیز واژه‌ها که مرز بین شعر و گفتار عادی است، به فراخور برداشتهای گوناگون از شعر، توصیف می‌شود. مثلاً آنکه «وزن و قافیه» را عامل تمایز شعر از دیگر گفتارها می‌داند، رستاخیز کلمه‌ها را به سبب وزن و قافیه می‌داند، و آنکه شعر را «کاربرد مجازی زبان» تعریف می‌کند، قیامت کلمات را در جابجا شدنِ مورد استعمالشان می‌داند. امّا به هرحال، این رستاخیز کلمات در محدوده و حیطهٔ زبان صورت می‌گیرد و از ویژگیهای زبانی پیروی می‌کند.

یکی از ویژگیهای هر زبان، موسیقی خاصّ آن است. زبانهای عربی، هندی، فارسی، انگلیسی و... هریک دارای لحن منحصر به خود است و تأثیر شعر در هر یک، ولو از لحاظ ساختار معنوی و قواعد و اصول شعری نزدیک به هم باشد، امّا در لحن و موسیقی و تأثیر آن بر شنونده متفاوت است.

از عواملی که سبب رستاخیز واژه‌ها می‌شود، عامل موسیقی است. بدین معنی که کاربرد کلمات آن گونه انجام می‌گیرد که با ایجاد لحن و وزن مناسب از گفتار عادی متمایز می‌شود. در این رهگذر موسیقی واژه، وزن، قافیه، ردیف، جناس و... را می‌توان بررسی کرد، که در این نوشته تأثیر وزن را بیان می‌نماییم.

وقتی مجموعه‌آوایی مورد بحث ما به لحاظ کوتاه و بلندی مصوّتها و یا ترکیب صامتها و مصوّتها از نظام خاصّی برخوردار باشد، نوعی موسیقی به وجود می‌آید که آن را وزن می‌نامیم. یا به زبان موسیقی، هرگاه کلمات به نحوی پشت سرهم قرار گیرند که ایجاد ریتم با فواصل زمانی متساوی کنند، وزن به وجود می‌آید[2]. به عنوان مثال، در شعر:

دلی دیرُم خریدار محبّت
کزو گرم است بازار محبّت
لباسی بافتم بر قامتِ دل
زپود محنت و تار محبّت

بحر هزج (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل) در هر مصرع تکرار می‌شود و فواصل مساوی زمانی در یک مصرع به قرار ذیلند:

این فواصل مساوی که در موسیقی به آن «میزان» گفته می‌شود، در همهٔ اشعار موزون وجود دارد و وزن شعر همیشه از تکرار این گونه میزانها به دست می‌آید که در بحور مختلف، متفاوت است. این تساوی در بحور مختلف الارکان هم وجود دارد، مانند این بیت حافظ:

آنان که خاک را به نظر کیمیا کنند
آیا بود که گوشهٔ چشمی به ما کنند

فواصل مساوی زمانی «بحر مضارع» (مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلن) به شرح زیر است:

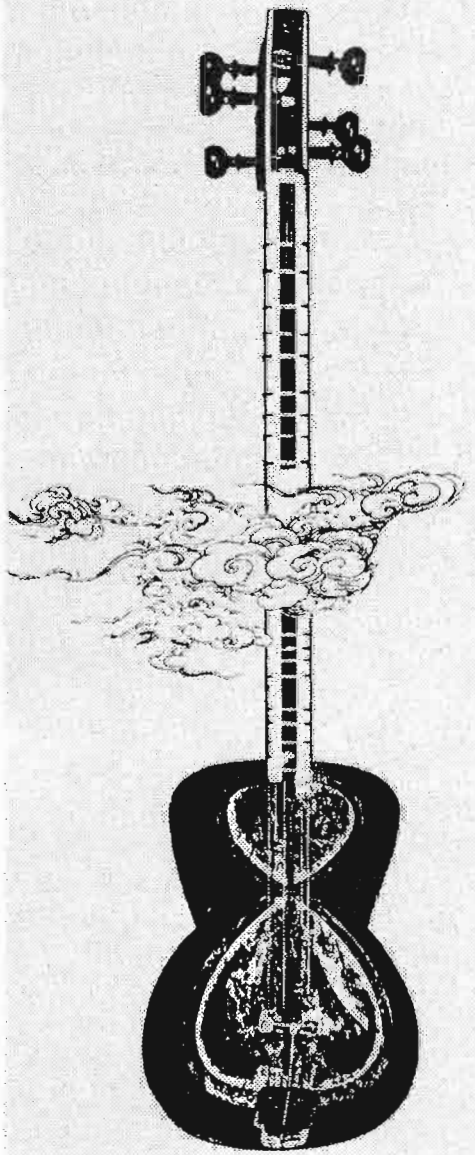
در بحر هزج در هر میزان هفت چنگ و در بحر مضارع در هر میزان شش چنگ داریم و براین منوال در هر کدام از اوزان افاعیل عروضی، فواصل زمانی متساوی وجود دارد که ریتم شعر را به وجود می‌آورد.

«خواجه نصیرالدین طوسی» در «معیارالاشعار» گوید: «اما وزن هیأتی است تابع نظام ترتیب حرکات و سکنات و تناسب آن در عدد و مقدار که نفس از ادراک آن هیأت لذّتی مخصوص یابد که آن را در این موضع وزن خوانند».

■ منشأ وزن:

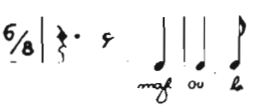
منشأ وزن نزد امم و ملل مختلف گوناگون است، امّا آنچه که با فطرت انسان و مشترکات روحی بشر قابل تطبیق است این است که انسان وزن را نخستین بار در وجود خودش یافته است؛ ضربان قلب، فواصل مساوی تنفّس «دم و بازدم»، راه رفتن با سرعت و آهنگ گوناگون نخستین معلّمین ریتم و وزن برای انسان هستند. یعنی در حقیقت تپش حیات که ربّ‌العالمین در ناخودآگاه انسان قرار داده است، موزون و هماهنگ است و آنگاه که این تپش را در شعر یا موسیقی می‌یابد، مناسبتی بین آن و فطرت خود حس می‌کند و از شنیدن آن لذّت می‌برد.

«دالامبر» وزن را نتیجهٔ کار می‌داند: «مفهوم وزن از ضربه‌های متوازن پتکهای کارگران به دست



آمده است نه از آواز رندگان».[۳] «کلمان هوار» منشأ وزن شعر عربی را آهنگ پای شتران می داند[۱]. امّا منشأ وزن هرچه باشد، به طور کلی می توان گفت پس از عاطفه که رکن معنوی شعر است، وزن مهمترین عامل و مؤثّرترین نیروهاست چرا که تخییل یا تهییج عواطف بدون وزن کمتر اتفاق می افتد و اصولاً توقّعی که آدمی از شعر دارد این است که بتواند آن را زمزمه کند و علّت این که یک شعر را بیش از یک قطعه نثر می خواند همین شوق زمزمه و آوازخوانی است که در ذات آدمی نهفته است. گرچه وزن را از تخییل جدا کرده اند[۲]، امّا گاهی وزن در حیطهٔ تخییل هم تصرّف می‌کند و هر کدام از اوزان می تواند مبیّن حالتی باشد که خواه ناخواه بر تخییل مؤثّر است. مثلاً بحر «فعولُن فعولُن فعولُن فعول» بیشتر تداعی حماسی دارد و بحر «مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل» تلطیف و تحزین می‌کند. شاید از همین روست که «فردوسی» شاهنامهٔ حماسی خود را در آن بحر و «باباطاهر» دوبیتی های لطیف و محزون خود را در این بحر آورده است.

«ابن سینا» عوامل محاکات و تخییل را



بدین گونه بیان می‌کند:

۱. به لحنی که بدان نغمه سرایی می شود، زیرا لحن در نفس تأثیر بسزایی دارد و هر غرضی را با لحنی که خاصّ آن است باید بیان کرد.

۲. دیگر به نفس کلام در صورتی که مخیّل باشد و محاکات کند.

۳. به وزن. وزنهایی هست سبک و وزنهایی دیگر سنگین و باوقار، و گاه باشد که این سه در یک اثر جمع شود[۴].

بد نیست در اینجا به بیان و تحلیل اوزان مختلف و تأثیر خاصّ هرکدام بپردازیم:

■ بحور متحد الارکان:

● بحر رَمَلْ: فاعلات فاعلات فاعلات

این وزن گویی حاوی حکایتی است؛ تداعی زنگ اشتران کاروان را دارد. در بیان طولانی گوش را خسته نمی‌کند. موجد غمی خفیف است و برای بیانهای اندیشمندانه و اسطوره‌ای مناسبتر به نظر می رسد. نظیر:

از خمستان جرعه‌ای بر خاک ریخت
جنبشی در آدم و حوّا نهاد
عقل مجنون در کف لیلی سپرد
جان وامق در کف عذرا نهاد
دم به دم در هر لباسی رخ نمود
لحظه لحظه جای دیگر پا نهاد
چون نبود او را معیّن خانه‌ای
هرکجا جا دید رخت آنجا نهاد
برمثال خویشتن حرفی نوشت
نام آن حرف آدم و حوّا نهاد
یک کرشمه کرد با خود آنچنانک
فتنه‌ای در پیرو در برنا نهاد
تا تماشای وصال خود کند
نور خود در دیدهٔ بینا نهاد

● بحر هزج: مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل

این وزن به لحاظ سبک بودن سیلاب بخش اول «مفاعیلن» که همان میم مفتوح است و به لحاظ کوتاه بودن مصراعها، بحری ظریف و لطیف به نظر می آید. شاید بتوان گفت مؤثرترین وزن در بیان غم است. بیانی تُرد و شکننده و محزون دارد:

بی ته گلشن چو رندونه به چشمم
گلستون آذرستونه به چشمم
بی ته آرام و عمر و زندگانی
همه خواب پریشونه به چشمم

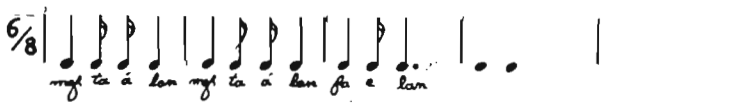
مصداق بارز بیان فوق در اشعار «باباطاهر» مشهود است.

● بحر متقارب: فعولن فعولن فعولن فعول

این وزن به لحاظ استحکام ریتم درونی (ریتم ۱/۲) و تناسب آن با ریتم راه رفتن و رژه، حالتی حماسی و آمرانه دارد. در این وزن، بیان صلابت بیشتری می یابد:

به روز نبرد آن یل ارجمند
به تیغ و به خنجر به گرز و کمند
برید و درید و شکست و ببست
یلان را سروسینه و پا و دست

● مفتعلن مفتعلن مفتعل (فاعلن)



حالتی انفعالی دارد، برخلاف وزن «فعولن فعولن فعولن فعول» که حالتی فاعلی دارد. تقریباً حدّ واسط دوبیتی و متقارب است، نه محزون چون دوبیتی و نه حماسی چون بحر متقارب. مضامین مناجات، نیایش و پند و اندرز بیشتر در این وزن آورده شده است، مانند این ابیات از حکیم نظامی:

ای همه هستی ز تو پیدا شده
خاک ضعیف از تو توانا شده
ما همه فانی و بقا بس تو راست
ملک تعالی و تقدس تو راست
از پی توست این همه امید و بیم
هم تو ببخشای و ببخش ای کریم
جز در تو قبله نخواهیم یافت
گر ننوازی تو که خواهد نواخت
درگذر از جرم که خواهنده‌ایم
چارهٔ ما کن که پناهنده‌ایم
هرچه بجز نام تو خاموش به
هرچه نه یاد تو فراموش به

●

به هرحال، دربیان هریک از حالات حماسی، عاطفی، حکمی و... شناخت بحر و وزن کمک شایانی به شاعر می‌کند و موسیقی ایجاد شده توسّط وزن، هرگاه بجا استفاده شود، در تشدید حالاتِ مورد نظر شاعر سهمی بسزا دارد. و این گوشه‌ای از تأثیرات موسیقی در شعر است.

● پاورقیها:

۱. «موسیقی شعر»، دکتر شفیعی کدکنی
۲. همان
۳. «شناخت زیبایی»، فیلسین شاله، صفحات ۶۰-۵۹
۴. «الاسس الجمالیه»، صفحه ۳۲۶
۵. «معیارالاشعار»، خواجه نصیرالدین طوسی، صفحات ٤ و ٥
۶. «شفا»، ابن سینا

کاکتوس

■ اوشین اسلامی!

آن روز وقتی از یکی از صاحب خبرانِ هنری **شنیدیم** که، یکی از کارگردان‌های سریال ساز، سخت تحت فشار است که، اوشین را مسلمان کند! یعنی سریال «اوشین اسلامی!» بسازد، اگر چه به رگ غیرتمان برخورد، امّا دیگر آن خبر قبلی یعنی قرارداد تولید سریال «تلخ و شیرین اسلامی!» در مقابل این یکی رنگی نداشت.

کاکتوس از همه عصبانی‌تر با تیغهای سیخ شده! **گفت: یکباره «کفر» را هم با یک «پسوند اسلامی» مسلمان کنند و یکباره برای همیشه خیال ما را راحت کنند!**

جیری نگذشت که دست فلک ما را گوشمالی داد تا از این تندروی‌ها دست برداریم و برای علیاحضرت اوشین، تَرهٔ بیشتری خورد کنیم. شنبهٔ قبل وقتی به خانه رسیدیم دیدیم جناب برق ناغافل رفته است و اهل منزل برایش عزا گرفته‌اند. گفتیم: «این آداها چیست؟ جناب برق نمرده است که دیگر برنگردد... اگر کمی صبر کنید برمی‌گردد.»

گفتند: «بابا چقدر تو خنگی! مسئله برق نیست که! مسئله ما اوشین است که، اگر برق نباشد نمی‌توانیم تماشا کنیم...»

و بعد، سخت ما را تحت فشار گذاشتند که آنها را به خانهٔ یکی از اقوام برق‌دار! ببریم که، از فیضِ تماشای سریال اوشین محروم نمانند.

گفتیم: «کمی صبر کنید حتماً سرِ ساعت نُه، برق برمی‌گردد. مسئولین وزارت نیرو آن همه عقل دارند که مسئله‌ای به این اهمیّت را تشخیص دهند و بدانند که اصلاً اعتبار و ادامهٔ کارشان موکول به آن است که با خانم اوشین در نیفتند!»

چند دقیقه از ساعت نُه، گذشته، و هنوز برق نیامده بود و از همهٔ قرائن پیدا بود که، آسمان دارد به زمین می‌آید! که، ناگهان... برق سر رسید و فریاد شعف همسایگان و بنده منزل به آسمان برخاست و قدر خانم اوشین را بر ما معلوم کرد.

●

حالا ما هم به صف طرفداران تولید سریال اوشین اسلامی! پیوسته‌ایم و حتّی از شما چه پنهان، چندان هم ضرورتی در حفظ این پسوند ناچسب «اسلامی» نمی‌بینیم، چرا که، بعد از تجربهٔ گرانبهای سریال «سالهای دور از خانه»، دیگر اطمینان پیدا کرده‌ایم که، دست اندرکاران دو بلاز و پخش تلویزیون آن قدر استاد هستند که اگر فیلمسازها «آخرین تانگو در پاریس» هم بسازند، وقت پخش از تلویزیون تبدیل به یک فیلم کاملاً اخلاقی، خانوادگی و صددرصد اسلامی! خواهد شد تا آنجا که، شنیده‌ایم قرار است یک هیأتی از جانب کانال تلویزیون دولتی ژاپن برای خرید سریال «سالهای دور از خانه» و پخش آن از شبکهٔ سراسری ژاپن به ایران سفر کنند!

!!

■ تکلیف صاحبان شهرت قبل از مردن!

تکلیف صاحبان شهرت قبل از مُردن آن است که، حساب خود را با «مجلهٔ آدینه» معلوم کنند. اگر نه بر سرِ آنها هم همان خواهد آمد که بر سرِ «مرحوم طبری» آمد: خداوند توبهٔ آن مرحوم را پذیرفت امّا اینها نپذیرفته‌اند و در طول دوازده صفحه، مطلب دربارهٔ او اصلاً این دورهٔ افتخارآمیز پایانی را از زندگی آن مرحوم حذف کرده‌اند! و اگر چه، آن قدر واقع بین! بوده‌اند که، سخن از «آمپولهای توبه! در زندان اوین» به میان نیاورند، امّا کاری کرده‌اند که، هر خوانندهٔ خوش‌باوری بعد از خواندن این مقالات، دیگر برای توبهٔ اعتقادی طبری اهمیّتی قائل نشود و آن را از عوارض و تبعات پیری، بیماری، خستگیِ مفرط و فشارهای زندان بینگارد... راستی آدم به خودش و حرفهایی هم که از دهان خودش درمی‌آید شک می‌کند! خلاصه از ما گفتن! تکلیف خود را قبل از مردن، با آدینه‌نویسان کاملاً معلوم کنید.

■ نکته‌ترین نکته!

آورده‌اند که، دزدی بداقبال به سَرای «دخو» زد. «دخو» از صدای کاویدنِ دزد گوشه و کنار خانه را، دریافت که دزد آمده است و بیمناک به زیرزمین شد و در خمره‌ای پنهان گشت. دزد نیز که همه جا را گشته و چیزی نیافته بود، به زیرزمین آمد و در اثنای کاوش به خمره‌ای رسید که «دخو» در آن پنهان گشته بود و او را یافت. پرسید: «توکیستی؟»

ــ صاحبخانه‌ام.

ــ از چه به درون خمره پنهان گشته‌ای؟

«دخو» که می‌خواست مراتب کامل چاپلوسی و ارادتمندی خود را به دزد اثبات کند گفت: «از شرم آنکه چیزی لایق سارقی چون شما در خانه نداشته‌ام!».

●

و انا اقول: در یکی از نسخه‌های خطی «دخونامه»، متن این لطیفه با اضافاتی مختصر به این صورت ضبط شده است:

دزد که از این همه واماندگی سخت در تعجّب آمده بود پرسید: «در حیرتم که این شرم و حیا از که آموخته‌ای؟»

و دخو پاسخ داد: «از جریدهٔ اطلاعات».

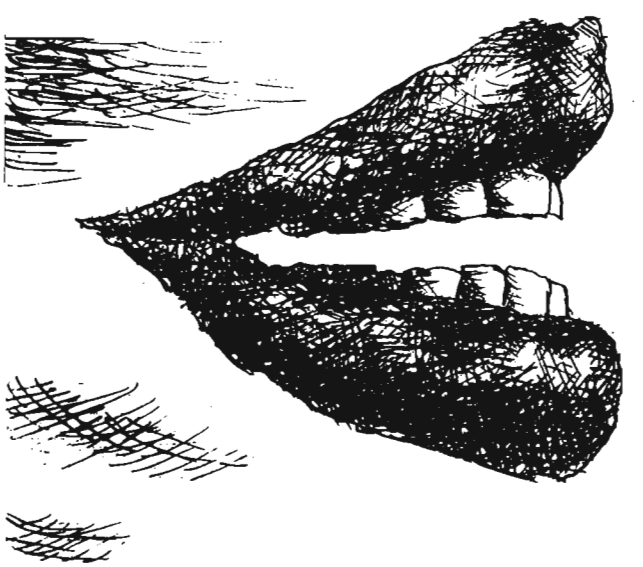
●

نکته‌ترین نکته‌ای که در مقالهٔ نکته از اندیشمند و صاحبنظر دردمند! آقای سعیدی سیرجانی وجود داشت نکته‌ای بود که در مقدمهٔ روزنامه بر آن مقالهٔ کذایی آمده بود: «هدف، انعکاس نظرات گوناگون اندیشمندان و صاحبنظران دردمندی است که علیرغم تمامی مشکلات جلای وطن نکرده‌اند!!»

بله، واقعاً هم جای تشکّر دارد که مغزهای محترم در مقابل فشارهای معدوی! و خمروی! تاب آورده‌اند و در این «خراب شده» مانده‌اند. اما مگر تا کجا می‌توان اسباب زحمت آقایان را فراهم کرد؟ بهتر است به همهٔ اندیشمندان و صاحبنظران دردمندی! که علیرغم نمامی مشکلات جلای وطن نکرده‌اند، عرض کنیم که دیگر راضی به زحمتشان نیستیم؛ اگر می‌خواهند تشریف ببرند.

■ سَرِما و برفِ صلح!

«روز جهانی صلح» در جهاتی که فُلدرهای حاکم بر آن «صلح» را هرطور که می‌خواهند معنا می‌کنند، عبارت بسیار خنده‌داری است. امّا بالأخره باید از تلویزیون تشکر کنیم که امسال برای اولین بار بعد از پیروزی انقلاب، «روز جهانی صلح» را به ما یادآوری می‌کند و اجازه نمی‌دهد که به قول اندیشمند و صاحبنظر دردمند(!) آقای سعیدی سیرجانی «در جهانی که عرصهٔ واقعیات است، احساسات شاعرانه بر ما غلبه کند!» و خدای ناکرده تصوّر کنیم که این روزهای گوناگون جهانی و همین طور سازمانهای رنگارنگ، نقابی است که استکبار جهانی چهرهٔ کریهِ خود را در پسِ آن پنهان کرده است. امّا به هر حال، بزرگداشتِ این روز در سیمای جمهوری اسلامی بعد **ازده سال هیچ فایده‌ای نداشته باشد این فایده را دارد** که می‌فهماند که ما دیگر راستی راستی اهل جنگ نیستیم و چون صلح طلبی در دنیای امروز به آن است که آدم مثل کبک سرش را در برف فرو کند، ما هم بی‌آنکه بر روی مبارک خود بیاوریم، ناچار هستیم که سرمان را در برفِ صلح فرو کنیم!... اگر چه شکارچی‌های کبک اصلاً اهل بازی و شوخی نیستند!



■ گلخانهٔ کاکتوس

* شاعری که نمی‌توانست شعر سکوت را بسراید، آخر سر مجسّمه‌ساز شد.
* از دوربینم همیشه نتیجهٔ «عکس» می‌گیرم.
* خیلیها کُپی رادیو هستند؛ می‌گویند، نمی‌شنوند.
* شعرا هم گاهی راست می‌گویند.

●

* آیندهٔ روشنمان بستگی به وزارتِ نیرو دارد.
* وای به وقتی که «وزارتِ مسکن»، خودش هم «اجاره‌ای» باشد.
* لهستان به کوبا در مورد نامش تذکّر داد.

●

* باد برای بید مجنون، فرق باز کرد.
* سرِ دل از پنجرهٔ چشم بیرون می‌آید.
* دل شکسته تیزتر می‌بُرد.
* مشکلات از زندگی پایدارترند.

●

* ادّعا، ثروت فرومایگان است.
* دروغ فورانِ ناتوانی است.
* تکبّر و نادانی، دوقلوهای به هم چسبیده‌اند.
* به من گفت نگو، تا خودش بگوید.

●

* خیلیها در صحنهٔ زندگی فقط دونده‌اند.
* خیلی از یوسف‌ها در چاهِ حُسنِ خویشند.
* بعضیها فریاد می‌کنند که دیگران بلند حرف نزنند.
* خواب بعضیها مزاحم بیداریِ دیگران است.
* زبان بعضیها به مارنیش می‌زند.
* بعضی از انسانها از میمون «فقط» زیباترند.

اخبار فرهنگی و هنری

■ سندرُم استاندال

«استاندال»، نویسندهٔ معروف فرانسه در قرن نوزدهم و خالق «سرخ و سیاه» معتقد بود که: «مصرف هنر به میزان زیاد، موجب ابتلای بیماریهای روانی، که برخی عمیق و خطیر هستند، خواهد شد. هنر، گاه تأثیرات بسیار عجیبی برآماتورها خواهد گذاشت بویژه هنگامی که این آماتورها در محیط هنری بسیار غنی ای قرار گیرند.»

محافل روانشناسی بیمارستان «سانتاماریانوا»، در فلورانس ایتالیا، اخیراً این «سندرم» را که به نام این نویسندهٔ بزرگ فرانسه معروف شده، مورد مطالعهٔ جدی قرار دادند. این «سندرم» عبارت است از نوعی بیماری روانی که گاه عمیق و شدید بوده، مسافران و توریستها را هنگام بازدید از مناطق هنری ایتالیا مبتلا می‌کند.

این مطالعه که طیّ سالهای ۱۹۷۷ تا ۱۹۸۸ صورت گرفت حاکی از آن است که در این مدت متجاوز از صد توریست به لحاظ بیماریهای مختلف بستری شده‌اند. این سندرم علائم گوناگون دارد که از جمله عبارتند از: فقدان موقّت حسّ شنوایی، افزایش شدید ضربان قلب، نارساییهای بینایی، اوهام مختلف و اضطرابهای حاد.

در بعضی بیماران حتّی نارساییهای جسمی شدید مشاهده شده که دوره‌های متوالی هراس و نشاط مفرط و زائدالوصف به وجود آورده‌اند. گفته شده است علّت این نارساییها نوعی «مصرف زیاد»، یا «دُز بالای» آثار هنری بوده است. ورود ناگهانی برخی اشخاص به مکانهای هنری غنی، مانند فلورانس، موجب پیدایش یک خیرگی یا شوک روانی واقعی شده که ممکن است عواقب بسیار وخیمی در پی داشته باشد. برخی از آثاری که بیش از همه موجب «سندرم استاندال» شده و باید حتّی الامکان از آنها پرهیز نمود عبارتند از: مجسمهٔ «داوود» اثر میکل آنژ و «بهار» اثر بوتیچلی.

از هر چهار بیمار که در بیمارستان «سانتاماریانوا» بستری شده بودند، سه بیمار هنگام مشاهدهٔ یکی از این دو اثر هنری مبتلا به بیماریهایی شده‌اند. عواملی نیز وجود دارند که این «سوء هاضمهٔ هنری» را تشدید می‌کنند. مسافرتهای گروهی که در مدّت بسیار کوتاه و به طور فشرده برنامه ریزی شده‌اند یکی از این عوامل است. همچنین این مطالعه نشان می دهد که توریستهای مرد و مجرّد که برای اولین مرتبه به فلورانس مسافرت کرده‌اند بیشتر در معرض ابتلاء به «سندرم استاندال» واقع می شوند. هنوز هیچ نوع علّتی برای این حساسیّت ظاهری مردان مجرّد در مقابل هنر پیدا نشده است.

■ انتشار کتاب «خانهٔ ماتریونا» در شوروی

مجلهٔ «اگونیوگ» چاپ شوروی اخیراً اقدام به انتشار کتاب «خانهٔ ماتریونا» به قلم «الکساندر سولژنیتسین» کرده است. این کتاب از اولین آثار نویسنده است که یک بار در سال ۱۹۶۳ به صورت فشرده و خلاصه چاپ شده است. «سولژنیتسین» در سال ۱۹۷۴ سلب تابعیت شده و از دههٔ شصت این اولین باری است که کتاب داستانی از این برندهٔ جایزهٔ نوبل در کشورش به چاپ می رسد.

مجلهٔ «اگونیوگ» از پیشگامان و مدافعان «پروسترویکا» است و از اینکه تاکنون کتابهای «سولژنیتسین» در شوروی چاپ نشده اظهار تأسف می‌کند و در مقدمه‌ای بر چاپ فصل اول «خانهٔ ماتریونا» می افزاید: «انتشار این داستان گام اول برای به پایان بردنِ وضعیتی غیرطبیعی و خجالت آور است...».

یکی از شرکتهای انتشاراتی به نام «سووتسکا روسیا» نیز چندی قبل اعلام کرد که آماده است از ابتدای سال آینده سه کتاب از «سولژنیتسین» را تحت عناوین «غرفهٔ سرطانیها»، «یک روز از زندگی ایوان دنسوویچ» و «خانهٔ ماتریونا» به چاپ برساند.

■ کتابهای تازه

■ حماسهٔ فتحنامهٔ نایبی

منظومهٔ حماسهٔ فتحنامهٔ نایبی، اثر طبع منتخب السادات یغمایی با مقدمه و تصحیح ملک المورخین سپهر و با اهتمام و توضیحات آقای علی دهباشی، توسط انتشارات اسپرک با بهای ۱۸۰ تومان در تیراژ ۲۳۰۰ نسخه منتشر شد. این منظومه درباره ظهور و قدرت گرفتن عیاران حلقه نایبی که در برابر بیداد ناصرالدین شاه قاجار در شهر کاشان سر به شورش برداشتند، سروده شده است.

■ گردان عاشقان

داستان رهایی خرمشهر از اسارت بعثیها در عملیات بیت المقدّس تحت عنوان «گردان عاشقان»، کتابی است که توسّط «دفتر ادبیات و هنر مقاومت» حوزهٔ هنری به تازگی در ۸۵ صفحه و با قیمت ۲۸۰ ریال منتشر شده است. نویسندهٔ این کتاب «اصغر آبخضر» می باشد.

■ اسرار جنگ تحمیلی (جلد دوم)

اولین مجموعهٔ مصاحبه با اسرای عراقی در سال ۶۳ توسّط انتشارات سروش به چاپ رسید و اینک جلد دوم این مجموعه به کوشش «مرتضی سرهنگی» به عنوان مصاحبه گر، از سوی انتشارات حوزهٔ هنری در ۶۰۰۰ نسخه و ۱۷۲ صفحه به قیمت ۴۸۰ ریال به چاپ رسیده است.

■ اردوگاه

این کتاب به قلم «جمشید اثنی عشری»، صحنه‌ها و حوادث زندگی اسرای عراقی در ایران را از نگاه یک سرباز وظیفه به تصویر می‌کشد. «اردوگاه» به کوشش دفتر ادبیات و هنر مقاومت و توسّط انتشارات حوزهٔ هنری در ۶۰۰۰ نسخه و ۱۱۵ صفحه با قیمت ۳۵۰ ریال منتشر شده است.

■ ذخایر انقلاب(۶)

شماره ششم فصلنامهٔ عشایری، با مجموعه‌ای از مطالب علمی و فرهنگی در ۶۰۰۰ نسخه و ۲۳۷ صفحه به قیمت ۲۵۰ ریال منتشر شد. ناشر «ذخایر انقلاب»، نخست‌وزیری ــ دبیرخانهٔ شورای عالی عشایر ایران می‌باشد.

■ هجران آفتاب

دفتر سوگواره‌های شاعران گیلان با عنوان «هجران آفتاب» به مناسبت ارتحال حضرت امام خمینی رضوان‌الله تعالی علیه از سوی ادارهٔ کل فرهنگ و ارشاد اسلامی گیلان در ۱۲۰ صفحه منتشر شد.

آیات بعد از طبیعت

«آیات بعد از طبیعت» شامل شش بخش، نوشتهٔ «صدرا لاهوتی» کتابی است که به تازگی از سوی «مؤسّسهٔ فرهنگی گسترش هنر» در دو هزار نسخه و بهای ۶۵۰ ریال به بازار کتاب عرضه شده است.

کتاب صبح (۳)

سومین شماره از «کتاب صبح» بهار امسال، توسّط «دفتر نشر آثار هنری» در هفت هزار نسخه و به قیمت ۸۰۰ ریال منتشر شد. کتاب صبح (۳) مجموعه‌ای است از مطالب در زمینهٔ شعر، داستان و تئاتر که به همّت محمدرضا لاهوتی و با مقالاتی از محمدرضا عبدالملکیان، علی منتظری، حبیب‌الله آیت‌اللهی، حسن حسینی، قیصر امین پور، رضا سید حسینی، صدرالدین شجره و... انتشار یافته است.

■ دفتر ادبیات و هنر مقاومت

جنگ را بر ما تحمیل کردند تا انقلاب اسلامی پا نگیرد، امّا «مَکْرِ سَیِّئ» جز به اهلش باز نمی‌گردد و جنگ، بابِ جهادی شد گشوده بر خاصّهٔ اولیاء خدا و مایهٔ قوام انقلاب.

شقایق وحشی اصلاً در خاک خشکِ بلا پا می‌گیرد؛ داغدار است و خونْ جگر و با تشنگی اُنس دارد. و در غرقاب می پژمرد.

ما حرف قرآن را تکرار می‌کنیم: «ولنبلونّکم حتّی نعلم المجاهدین والصّابرین». و راستی اگر عرصهٔ بلا نباشد، مجاهدان و صابران چگونه انتخاب شوند؟ حاج همّت، عباس کریمی، حاجی‌پور، علیرضا نوری، زجاجی... و همهٔ آنان که ایستادند. اگر جنگ بر پا نشود چگونه صف حق و باطل از هم جدا شود و چگونه ستارهٔ وجود دوستان خدا برآسمانِ زمین جلوه کند؟

ما جنگ نمی خواستیم و نمی خواهیم؛ امّا این مانع از آن نمی شود که بگوییم: «وجود انسان در کشاکش سختیها قوام می‌یابد». شجرهٔ اسلام، کویری است و در غرقاب اصلاً پا نمی‌گیرد و اگر نه اینچنین بود، خداوند کعبه را برتشنگی بنا نمی‌کرد و خارهای مغیلان را میزبانِ حجّاج نمی نهاد و میهمانانِ خویش را به ضیافت گرسنگی فرانمی خواند و برسرسفرهٔ گرسنگی نمی‌نشاند... و طاغوت کوردل بعثی کجا می‌توانست پی بدین حقیقت بَرَد که با تحمیل جنگ برما، در واقع انقلاب را تداوم می بخشد؟

اگر انسانیت دریابد که دراین هشت سال، در جبهه‌های ما چه گذشت، می فهمد که چرا مدیون بسیجیهاست و مدیون شهدا. مظلومیت از ذاتِ کربلا جدا نیست؛ از ذات انقلاب ما هم، از ذات حزب‌الله و بسیجیها هم. و اگر می خواست کار دنیا آنسان بگذرد که دشمن می خواهد، هرگز حقیقتِ آنچه برما گذشت درتاریخ جلوه نمی‌کرد. امّا خدا با مناست، همان‌طور که با سیّدالشّهدا بود. هر عاشورایی، زینبی دارد؛ زینبِ این عاشورا کجاست؟

ما مانده‌ایم و اگر چه از قافلهٔ عشق بازمانده‌ایم، امّا وظیفه‌مان سخت سنگین است. درمیان ما شایدَ هم کسانی باشند که لیاقت التزام رکاب سیّدالشّهدا را داشته‌اند، امّا مانده‌اند تا مقتل این هشت ساله را بنویسند.

وقتی محمودزاده و دیگر حماسه‌نگاران پیدایشان شد، دریافتیم که چه روی داده است و نباید منتظر شد تا آنان که وظیفهٔ رسمی‌شان این است، دست به کار شوند. چنان که بچه‌های «روایت فتح» هم وظیفهٔ رسمی شان آن نبود که فتح را روایت کنند... امّا کردند تا آنجا که مقدورشان بود. وقتی «دفتر ادبیات و هنر مقاومت» نیز در حوزهٔ هنری تشکیل شد، یک بار دیگر دریافتیم که کارهایی نظیر این اصلاً بر «انگیزه‌های باطنی افراد» متّکی است، یعنی باز هم همان داستان همیشگی.

حالا «دفتر ادبیات و هنر مقاومت» دیگر مراحل اولیهٔ کار را پشت سرگذاشته و در این سالگرد مظلومانهٔ دفاع مقدّس، با چند کتاب و یک فصلنامهٔ مقاومت عملاً به جمع بسیار معدود امّا پرتلاش و کارآمد «راویان حقیقتِ جنگ» پیوسته است؛ دریچه‌ای دیگر به باغ نور. خداوند مؤیّدشان بدارد و این فیضی را که با واسطهٔ روح حضرت امام امّت(ره) به آنان می‌رسد، دوام بخشد.

- کتابهای منتشر شده:
- «منظومهٔ هشت ساله»: برگزیدهٔ قطعه‌هایی که از «صدرا ریحانه» در طول سالهای ۶۶ و ۶۷ به طور پراکنده در روزنامه‌ها به چاپ رسیده است.
- «گردان عاشقان»؛ نوشتهٔ اصغر آبخضر
- «اردوگاه ــ یادداشتهای یک سرباز»؛ جمشید اثنی عشری

• «اسرار جنگ تحمیلی به روایت اسرای عراقی»: مصاحبه‌گر: مرتضی سرهنگی

• «عبور از آخرین خاکریز، خاطرات یک پزشک اسیر عراقی». دکتر احمد عبدالرحمن. مترجم: محمد حسین زوّار کعبه.

• «اصطلاحات و تعبیرات» از مجموعهٔ «فرهنگ جبهه» تألیف سیدمهدی فهیمی

• «تابلو نوشته‌ها»: از مجموعهٔ «فرهنگ جبهه». تألیف سیدمهدی فهیمی

• «حزب بعث و جنگ» (جلد اول از یک مجموعهٔ سه جلدی) نوشتهٔ یکی از افسران اسیر عراقی

... و اولین شمارهٔ فصلنامهٔ «کتاب مقاومت» با عناوین زیر:

ـ حرف ما

ـ گزارش: پا به پای باران

ـ سیاسی: نگاهی به رستهٔ توجیه سیاسی در ارتش عراق

ـ خاطره: رملهای تشنه

ـ تحلیل: تحلیلی بر چهار دوره از جنگ شهرها

ـ فیلمنامه: قایقران

ـ از یک کتاب: برگ مرخصی

ـ تحقیق: باورهای فراخون

ـ قصّه: برناس

دوازدهمین «عصر سوره» در حوزهٔ هنری

دوازدهمین عصر سوره همزمان با هفتهٔ دفاع مقدّس طی روزهای ۳۱ شهریور تا ۲ مهرماه در «تالار اندیشه» حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی برگزار گردید. دوازدهمین عصر سوره شامل برنامه‌های نمایش فیلم، مولتی ویژن، شعرخوانی، قصّه گویی، خاطرات، نمایش، تعزیه و نمایشگاه آثار تجسّمی بود که مورد دیدار حضرت آیت الله جنتی نیز قرار گرفت.

استاد مهرداد اوستا، محمود شاهرخی، یوسفعلی میرشکاک، عباس براتی پور و علی گُل مرادی از جمله شعرایی بودند که سروده‌های خود را برای مدعوین قرائت کردند. در طول برگزاری عصر سوره فیلمهای «نخلستان»، «چوبهای خشک»، «مرصاد» و «یک روز زندگی با اسرای عراقی»، به ترتیب ساختهٔ محمد نوری‌زاد، محمدرضا اسلاملو، جواد شمقدری و مجید مجیدی به نمایش درآمد و همچنین آثار تجسّمی هنرمندان حوزهٔ هنری و نیز مجموعه تابلوهای یکی از اسرای عراقی با امضای «ابوحیدر»، در طول اجرای برنامه‌های هفتهٔ دفاع مقدّس به نمایش گذاشته شد.

از جمله دیگر برنامه‌های عصر سوره قرائت قصّه و قطعه توسّط رضا رهگذر، ابراهیم حسن بیگی، اکبر خلیلی و احمد عزیزی بود. در کنار این مجموعه برنامه‌ها، صحنه‌پردازی زیبای محوطهٔ پیرامون تالار اندیشه با نمایی از بهشت‌زهرا و چشمه‌ای جوشان با شقایقهای روشن و... کار بهزاد بهزادپور، تماشایی و قابل توجّه بود. ضمناً طی روزهای پنجم و ششم مهرماه نیز در شهرستان تبریز برنامه‌های متنوّع عصر سوره برگزار گردید.

مجتمع هنر و ادبیات دفاع مقدّس

ششمین نمایشگاه مجتمع هنر و ادبیات دفاع مقدّس، با مجموعه آثاری دربارهٔ جنگ تحمیلی، طی روزهای برگزاری هفتهٔ جنگ، در موزهٔ هنرهای معاصر به نمایش گذاشته شد. آثار عرضه‌شده در رشته‌های گرافیک، عکاسی، نقاشی، طرحهای حجمی و خوشنویسی، برگزیدهٔ آثاری بود که در طیّ هشت سال دفاع مقدّس توسّط هنرمندان خلق شده و در گذشته نیز به نمایش درآمده بود. در این آثار بازتاب ویژگیهای جنگ تحمیلی و پیامهای آن به چشم می‌خورد. در واقع مجموعهٔ به نمایش درآمده، تاریخ و اهمّ ویژگیهای دفاع مقدّس هشت‌ساله را پیش روی بیننده قرار می‌داد. پاره‌ای از نقاشیهای به نمایش درآمده، از جمله تابلویی از آقای «علی رجبی» با مضمون «شهادت»، توانسته بود مضامین متعالی را به تصویر بکشد، که در مجموع شایستهٔ نگاهی عمیق بود. علاوه بر این، عکسهای به نمایش درآمده نیز وقایع و لحظات باریکی از جنگ را ثبت کرده بود.

مسلماً ارائهٔ مضامین روحانی و لطیفی که در لحظه لحظهٔ جنگ تحمیلی وجود داشت، نمی‌توانست توسّط هنر مدرن صورت بگیرد. این موضوع در چند سالهٔ انقلاب به روشنی خود را نشان داده است. به همین دلیل، تلاشهای درخوری در میان هنرمندان مؤمن به انقلاب برای به تصویرکشیدن این ظرایف به عمل آمد که نمایشگاه مذکور به نوعی نمایانگر تلاش شایستهٔ آنان بود.

نمایشگاههای «نگارخانهٔ شیخ»

• صادق هدایت و من

آثار نقاشی رنگ و روغن آقای «محمدعلی هدایت»، محصول ۲۵ تا ۳۰ سال پیش، طی روزهای ۲۱ تا ۲۶ شهریور ماه گذشته به معرض نمایش گذاشته شد. آثار مذکور براساس «بوف کور» صادق هدایت نقاشی شده بودند.

• خوشنویسی

طی روزهای ۲۰ تا ۲۹ مهرماه، نمایشگاهی از آثار خوشنویسی آقای «حمید غبرانژاد» به بازدید عموم گذاشته شد.

• شب و ماه

نمایشگاه نقاشیهای آقای «محمدرضا آتشزاد» تحت عنوان «شب و ماه»، از ۹ تا ۱۷ مهرماه در معرض دیدار علاقمندان قرار گرفت.

نگارخانه سپهری

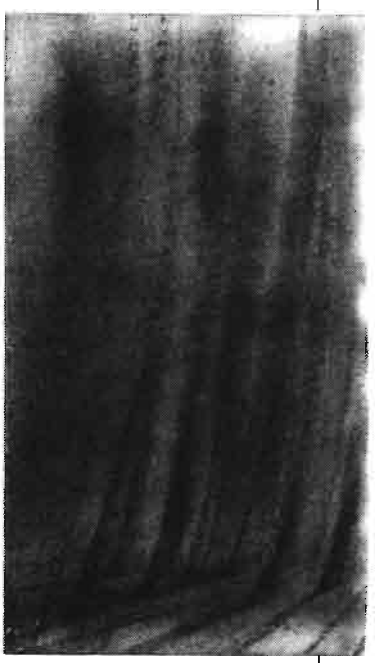
«نگارخانهٔ سپهری» در نمایشگاهی به مناسبت سالروز تولّد مرحوم سهراب سپهری، آثاری از هنرمندان معاصر را به نمایش گذاشت. این نمایشگاه روز پانزدهم مهرماه افتتاح شد.

■ یادداشتهای جنگ ایرج اسکندری

مجموعه‌ای از طرّاحیها و نقاشیهای آقای «ایرج اسکندری» از اول تا پانزدهم مهرماه در «خانهٔ سوره» واقع در میدان انقلاب به تماشای عموم گذاشته شد. ایرج اسکندری بارها در نمایشگاههای جمعی و انفرادی، نقاشیهای خود را به نمایش گذاشته است، و در نمایشگاه اخیر نیز آثاری را با مضامینی از جنگ به تصویر کشیده بود.

■ خانهٔ آفتاب

نمایشگاهی از آثار نقاشی «پرویز رستگار» از دوم تا دوازدهم مهرماه در «خانهٔ آفتاب» برگزار شد. موضوع کارهای به نمایش گذاشته شده را طبیعت بیجان تشکیل می‌داد.



■ آب و آفتاب

«کارگاه هنر» آثار نقاشی آبرنگ «محمد تهرانی» را از دوم تا سیزدهم مهرماه به نمایش گذاشت. آبرنگهای تهرانی بیشتر از طبیعت شمال و جنوب ایران کار شده بود.

■ مجسّمه‌های حاج اسماعیل

«گالری کلاسیک» طی روزهای ۱۰ تا ۱۵ مهرماه آثار حجمی حاج توکّل اسماعیلی (حاج اسماعیل) را به نمایش گذاشت. حاج اسماعیل پیش از این هم در نمایشگاههای متعدّد داخلی و خارجی شرکت کرده و جوایزی نیز دریافت داشته است. پاره‌ای از آثار او در پارکهای میهنمان نصب و بعضی نیز در موزه‌های کشورهای آلمان، آمریکا و ایتالیا نگهداری می‌شود.

■ نمایشگاه عکس «عباس باقریان»

مجموعه عکسهای «عباس باقریان» از تاریخ پانزدهم شهریور تا اول مهر در «خانهٔ سوره» واقع در میدان انقلاب به معرض نمایش گذاشته شد. موضوع عکسهای سیاه و سفید عباس باقریان را مسائل زندگی اجتماعی تشکیل می‌داد. وی فارغ‌التحصیل رشته سینماست و پیش از این در چند نمایشگاه جمعی و انفرادی شرکت داشته است.

■ نمایشگاه عکس در «نشر نقره»

اولین نمایشگاه عکس انفرادی «مرتضی مهماندوست» از ۱۸ تا ۲۳ شهریورماه در گالری نشر نقره برگزار شد. بیشتر مضامین عکسهای مهماندوست را ــ که برای فروش عرضه شده بودند ــ بناهای تاریخی و طبیعت تشکیل می‌داد.

■ آثار رضا مافی

گالری «نشر نقره» طی روزهای هشتم تا بیستم مهر اقدام به برپایی نمایشگاهی از آثار خوشنویسی مرحوم رضا مافی نمود. کارهای به نمایش درآمده مربوط به دههٔ ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۰ بود.

■ نگارخانه نور

آثار نقاشی آبرنگ «ناصر محمّدزاده» توسّط «نگارخانه نور» از ۱۳ تا ۲۳ شهریورماه به نمایش گذاشته شد. محمّدزاده قبلاً نیز در نمایشگاههای فردی و جمعی آثاری را ارائه داده بود.

■ نقاشیهای خانم «زیبا پَرهام»

نمایشگاهی از آثار نقاشی خانم «زیبا پرهام» از ۲۹ شهریور تا ۶ مهرماه در معرض تماشای عموم قرار گرفت.

■ خوشنویسی به روش «قطّاعی» و «ناخنی»

از تاریخ ۱۸ تا ۲۹ شهریور، نمایشگاهی از آثار زیبا و نفیس خوشنویسی به روش «قطّاعی» و «ناخنی» از هنرمندان خوشنویس، مرحوم میرزامهدی شیرازی و آقایان جواهرپور و طاهری در «نگارستان شاهد» برگزار گردید. این نگارستان هدف از برگزاری نمایشگاه را تلاش برای حفظ و جلوگیری از زوال هنرهای اصیل اسلامی ذکر کرده است.

■ گُل اُسطوره‌های «برومند»

مجموعه‌ای از آثار نقاشی «علیرضا برومند» از اول تا بیستم شهریورماه در «کارگاه هنر» به معرض نمایش گذاشته شد. در گلستانِ برومند، علاوه بر لاله و شقایق، کاکتوس نیز دیده می‌شد. برومند اهل فارس می‌باشد و این اولین نمایشگاه انفرادی او بوده است.

■ «مهاجر»، سومین کار «حاتمی کیا»

«ابراهیم حاتمی کیا» سرگرم فیلمبرداری سومین فیلم بلند خود به نام «مهاجر» است. موضوع این فیلم مانند دو فیلم دیگرِ وی، «هویت» و «دیدبان»، در ارتباط با جنگ بوده و مدیریت فیلمبرداری به عهدهٔ «محمد تقی پاک سیما» است.

با وجود مشکلات گوناگون، کار فیلمبرداری برخی از صحنه‌های فیلم در «بندر انزلی» انجام می‌پذیرد و «حاتمی کیا» سعی دارد که هرچه زودتر کار را به پایان برساند. داستان فیلم دربارهٔ هواپیماهای بدون خلبان است. دشمن دست به تحرّکاتی در منطقهٔ عملیاتی می‌زند، هواپیماهای بدون خلبان برای شناسایی مواضع دشمن به عمق خطوط آنها نفوذ می‌کنند، امّا اطلاعات بدست آمده،

کافی به نظر نمی‌رسید. خلبانان که هواپیما را از روی زمین هدایت می‌کنند، بناچار برای کسب اطلاعات دقیقتر خود با هواپیما وارد منطقه می‌شوند و...

این فیلم به وسیلهٔ حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی تهیه می‌شود.

■ هفتمین جشنوارهٔ فیلم «وحدت»

به همّت بنیاد جانبازان انقلاب اسلامی، هفتمین جشنوارهٔ فیلم وحدت از ۲۱ الی ۲۶ مهرماه ــ همزمان با «هفتهٔ وحدت» ــ در تبریز برگزار شد و فیلمهای هشت و شانزده میلیمتری در آن به نمایش درآمد. این جشنواره همه ساله به منظور دستیابی به سینمایی مطابق با ارزشهای اسلامی برپا می‌شود و با ایجاد رشد و شکوفایی استعدادهای خلاّق فیلمسازان جوان و متعهّد فرصت مناسبی برای تبادل تجربیات میان سینماگران جوان جامعهٔ اسلامی فراهم می‌کند. در جشنوارهٔ امسال اولین مسابقهٔ بخش عکاسی نیز برگزار گردید که سعی می‌کنیم گزارش مفصّل آن را در شمارهٔ آینده ارائه دهیم.

■ تهیهٔ دو فیلم کوتاه در حوزهٔ هنری

بخش فیلم حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی دو فیلم کوتاه در دست تهیه دارد. «طلوع خورشید» به کارگردانی «اکبر منصور فلاح» در تهران در مرحلهٔ فیلمبرداری است. موضوع این فیلم ۱۶ میلیمتری دربارهٔ مسائل دوران پیروزی انقلاب اسلامی است و «سعید درمنش» مدیریت فیلمبرداری آن را به عهده دارد.

«روزی خواهد آمد» عنوان سومین تجربهٔ کارگردانی «مجتبی فراورده» است. کار فیلمبرداری این فیلم ۱۶ میلیمتری در بندرگز انجام می‌گیرد و موضوع آن بازگشت اسرای قهرمان جنگ تحمیلی به آغوش کشور و خانواده‌هایشان است.

■ آخرین فیلم «براین دی پالما» در جشنوارهٔ «دوویل»

کارگردان آمریکایی «براین دی پالما» فیلم جدید خود را به نام «زیانهای جنگ» در جشنوارهٔ آمریکایی «دوویل» به نمایش درآورد و یک بار دیگر صحنه‌های خشونت‌بار جنگ ویتنام را در ذهنها زنده نمود. فیلمهای «پلاتون» ساختهٔ «اولیوراستون»، «شکارچی گوزن» ساختهٔ «مایکل چیمینو» و «اپوکالیپس نَوْ» ساختهٔ «فورد کاپولا» در گذشته دربارهٔ همین موضوع، یعنی «جنگ ویتنام» ساخته شده بودند.

فیلم «زیانهای جنگ» یک حادثهٔ واقعی و مستند را که از کتاب «دانیل لانگ» اقتباس شده، روایت می‌کند. خلاصهٔ حادثه، داستان تجاوز چهار سرباز آمریکایی به یک زن روستایی در ویتنام و سپس به قتل رساندن او در حین جنگ است. «اریکسون»، قهرمان فیلم و پنجمین عضو گروه

گشتی نمی‌تواند در برابر این جنایت سکوت کند و علیرغم تهدیدات دوستان خود و فشار دستگاههای نظامی، قاتلان را روانهٔ دادگاه می‌نماید.

«دی‌پالما» می‌گوید: این آخرین فیلم دربارهٔ جنگ ویتنام نیست زیرا ما می‌خواهیم جلوی تکرار این اشتباهات را در آینده در آمریکای مرکزی بگیریم. وی صحنه‌های جنگ را در میان مناظر زیبای تایلند بازسازی کرده و روحیهٔ کینه‌توزانه و وحشی سربازان آمریکایی را به نمایش درآورده است. فضایی که «دی‌پالما» آن را به تصویر کشیده نشان می‌دهد که چگونه یک دانشجوی موفق تبدیل به سربازی بیرحم و خونخوار می‌شود، امّا در این میان تنها «اریکسون»، قهرمان فیلم، تن به چنین واقعیتی نمی‌دهد و ماجراها و حوادث فیلم را می‌آفریند.

■ ششمین جشنوارهٔ سینمایی در دمشق

ششمین جشنوارهٔ سینمایی دمشق از ۲۰ تا ۲۸ اکتبر برگزار خواهد شد و حدود سی فیلم در بخش مسابقه و فیلمهای دیگری نیز در بخش جنبی این جشنواره به نمایش در خواهند آمد. تاکنون ۱۵ دولت عربی و خارجی برای شرکت در این جشنواره اعلام آمادگی کرده‌اند.

الجزایر در این **فستیوال** حضور گسترده‌ای دارد؛ از جمله دو فیلم بلند «گل‌شن» و «قلعه» به کارگردانی «محمد اونج» و دو فیلم کوتاه به نامهای «بن‌نافع» به کارگردانی «محمد نزیر» و «دارندگان باروت» کار «غوثی‌بن بدو» و نیز فیلمهای «آوای صخره» از «عبدالرحمان بوقر موح» و «ابتاب الصمت» از «عمار عسکری» در این جشنواره شرکت خواهند داشت. هند با یک فیلم داستانی بلند تحت عنوان «۱۹۲۱» و نیز فیلم «راماکانت باندی» ساختهٔ «کوماربهاتیا» و «قهرمان» از «مانی راتنام» در جشنواره حضور خواهد داشت. از ایران دو فیلم بلند «ناخدا خورشید» و «دستفروش» و فیلم کوتاه «صبح شلوغ» در این جشنواره شرکت خواهند کرد.

■ موفقیت «بای سیکل ران» در جشنوارهٔ «ریمینی»

«بای‌سیکل ران» ساختهٔ «محسن مخملباف» جایزهٔ اول جشنوارهٔ بین‌المللی «ریمینی» ایتالیا را به خود اختصاص داد، امّا مخملباف، ضمن تشکر از مسئولین این جشنواره، از حضور در مراسم اختتامیهٔ آن خودداری کرد. نشان مخصوص و جایزهٔ نقدی جشنوارهٔ ریمینی طی مراسمی در تهران به مخملباف اهدا خواهد شد.

جشنوارهٔ ریمینی که همه ساله از ۳۰ شهریور تا ۶ مهر برگزار می‌گردد، در رقابت با جشنوارهٔ ونیز تشکیل شده و توجّه محافل سینمایی را به خود جلب کرده است. فیلم «پرستار شب» ساختهٔ «محمد علی نجفی» نیز در بخش جنبی این جشنواره به نمایش درآمد.

■ اهداء جوایز جشنوارهٔ لوکارنو به کیارستمی

جوایز اهدایی جشنوارهٔ لوکارنو به فیلم «خانهٔ دوست کجاست؟» طی مراسمی در روز چهارم مهرماه گذشته، توسّط سفیر سوئیس در تهران به «عباس کیارستمی» اهدا شد. این فیلم پنج جایزهٔ جشنوارهٔ لوکارنو را به خود اختصاص داده بود. «عروسی خوبان» و «آب، باد، خاک» نیز در بخش جنبی این جشنواره نمایش داده شده بودند.

■ «استانلی کوبریک» درگذشت

عمر استانلی کوبریک برای ساخت آخرین اثرش کفاف نداد و او پیش از آنکه ساختن آخرین فیلم خود را آغاز کند، درگذشت. کوبریک چندی پیش امتیاز تهیهٔ یک فیلم از کتاب «عطر» نوشته «پاتریک ساسکند» آلمانی را خریده بود. این کتاب که در سالهای اخیر توجّه بسیاری را به خود جلب نموده دربارهٔ شخصیتی وحشی است که همزمان با وقوع انقلاب فرانسه در این کشور زندگی می‌کردند است. آخرین فیلم کوبریک «غلاف تمام فلزی» نام داشت که در نوع خود بسیار برجسته بود و مورد تحسین منتقدان قرار گرفت.

■ نمایش «کشتزارهای مرگ» در «پنوم پنه»

فیلم «کشتزارهای مرگ» ساختهٔ «رولاند جوفه» (۱۹۸٤) که پیرامون جنایات و کشتارهای خمرهای سرخ طی چهار سال حاکمیّت آنان بر کامبوج می‌باشد، اخیراً در «پنوم پنه» پایتخت این کشور به نمایش درآمد. فیلم زمانی نمایش داده شد که مذاکرات پاریس برای حلّ بحران کامبوج در جریان بود.

■ نمایش فیلمهای چارلی چاپلین در فستیوال «ویوای-۹»

در چارچوب فستیوال بین‌المللی «ویوای-۹» برای اولین بار تمامی کارهای چارلی چاپلین به مناسبت یکصدمین سالگرد تولّد وی به نمایش در می‌آید. این فیلمها از اولین روز افتتاح فستیوال (۱۹ تا ۲۶ اوت) عرضه خواهد شد. چاپلین که در سال ۱۹۷۷ درگذشت، سالهای آخر عمر خود را در «ویوای» کنار دریاچه «لیمان» سوئیس سپری کرد.

فستیوال «ویوای-۹» تمامی فیلمهای چارلی چاپلین را از فیلم کوتاه «کسب روزی»، ساخته شده در سال ۱۹۵٤، تا «کنتسی از هنگ کنگ» که در سال ۱۹۶۶ تهیه شده، به نمایش خواهد گذاشت. همچنین ده فیلم کمیک دیگر در این مدّت ارائه خواهد شد که از آن جمله فیلمهای «چشمه» ساختهٔ «بوری تامین» (شوروی)، «تیتیانا تیتیانا» ساختهٔ «پیتر براسکو» (مجارستان)، «مهمان ناخوانده» ساختهٔ «جورج لوتز» (فرانسه)، «داستانهای اسکله» ساختهٔ «چارلز لاین»

(آمریکا) و «چگونه در تبلیغات موفق می‌شوید» ساختهٔ «بروس روبنسون» (انگلیس) را می‌توان نام برد.

هیئت داوران این فستیوال مرکب از هفت نفر به ریاست «اولیگ پو پوف» هنرمند معروف اتحاد جماهیر شوروی می‌باشد.

■ «عروس»

فیلم سینمایی «عروس» توسط «بهروز افخمی»، کارگردان جوان سینمای ایران، تهیه می‌شود. افخمی که سریال «کوچک جنگلی» را در سیمای جمهوری اسلامی کارگردانی کرده است، هم‌اکنون مشغول فراهم ساختن مقدمات کار برای کارگردانی این فیلم است. فیلمنامهٔ «عروس» را «علیرضا داودنژاد» نوشته و توسط افخمی بازنویسی شده است. افخمی در ساختن این فیلم از حمایت «مرکز گسترش سینمای تجربی و نیمه حرفه‌ای» برخوردار می‌شود.

■ موفقیت دو فیلم ایرانی در جشنواره‌های جهانی

«آن سوی آتش» ساختهٔ «کیانوش عیاری» و «نار و نی» ساختهٔ «سعید ابراهیمی‌فر» در دو جشنوارهٔ معتبر جهانی موفق به کسب جایزه شدند. روابط عمومی بنیاد سینمایی فارابی طی دو گزارش جداگانه، موفقیتهای اخیر سینمای ایران را در جشنواره‌های جهانی اعلام کرد.

بنابراین گزارشها، کیانوش عیاری که جایزهٔ بهترین کارگردانی را در ششمین جشنوارهٔ فیلم فجر برای فیلم سینمایی «آن سوی آتش» به خود اختصاص داده بود، جایزهٔ بهترین فیلم بخش مسابقهٔ فیلمهای داستانی را در اولین دورهٔ جشنوارهٔ فیلمهای تلویزیونی «کن» (فیپا) از آنِ خود ساخت. او در هجدهم مهرماه گذشته، در میان ابراز احساسات شرکت کنندگان در مراسم، این جایزه و نیز جایزهٔ نقره‌ای انجمن نویسندگان و آهنگسازان را برای بهترین سناریو، از «میشل مارتینی» مدیر جشنواره و «پیر هانری دولو» دبیر جشنوارهٔ جهانی کن دریافت کرد.

همچنین فیلم سینمایی «نار و نی» که در هفتمین جشنوارهٔ فیلم فجر، به عنوان بهترین فیلم اول کارگردانان انتخاب شده بود، در سی و هشتمین جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم «مانهایم»، به اتفاق فیلم «شهر سپیده‌دم» از انگلستان، مشترکاً جایزهٔ بهترین فیلم برای پیشبرد مبادلات فرهنگی جشنواره را به خود اختصاص داد. «نارونی» برای شرکت در بخش مسابقه جشنواره‌های شیکاگو، استانبول و آر. سی. سی. (فرانسه) نیز دعوت شده است.

■ چهارمین جشنوارهٔ سینمای جوان استان مازندران

چهارمین جشنوارهٔ سینمای جوان استان مازندران در روزهای ۱۴ الی ۱۷ شهریور در سالن آمفی تئاتر دانشکدهٔ فنی شهر بابل برگزار شد. در این جشنواره حدود ۳۰ فیلم هشت م.م. و دو فیلم شانزده م.م. در بخش مسابقه به نمایش درآمد. همچنین تعدادی از فیلمهای برگزیدهٔ هفتمین جشنوارهٔ سراسری سینمای جوان ارائه گردید. در بخش عکس نیز آثار برگزیدهٔ عکاسان استان مازندران در معرض دید علاقمندان قرار گرفت. در پایان این جشنواره که با استقبال مردم و مسئولین همراه بود، هیئت داوران جوایزی را به شرکت‌کنندگان اهدا نمود. این جوایز با همکاری سازمان تبلیغات اسلامی استان مازندران و شورای برگزاری جشنواره تهیه شده بود.

■ بخش فیلم

۱. جایزهٔ بهترین فیلمبرداری به «ابوالقاسم قاسمی» و «عباسعلی ابوالحسنی» به ترتیب برای فیلمهای «معمای یک بند» و «فرار از آتش».

۲. جایزهٔ بهترین تدوین به «محمد مهدی تیزکار» برای تدوین فیلم «مرگ در تصویر دیگر».

۳. جایزه به «فردین محمد تبار» برای فیلم انیمیشن «درها».

۴. جایزه بهترین فیلم مستند به «عرفان ولی‌زاده» برای فیلم «گاله وته».

۵. جایزهٔ بهترین صداگذاری به «احمد ریاضی» برای فیلم «مردان خدا در سرزمین طلا».

۶. جایزهٔ بهترین بازی به «احمدرضا سهرابی» «محمود گران» و «رضا شهرابی فراهانی» برای بازی در فیلمهای «راه» «معمای یک بند» و «اشتباه».

۷. جایزهٔ بهترین کارگردانی به «وحید خسروی» برای کارگردانی فیلم «اشتباه».

۸. هیئت داوران همچنین جوائزی به «جمشید یدالهی»، «علیرضا گران»، «فهیمهٔ عجمی» و «احمد ریاضی» اهداء کرد.

■ بخش عکس

۱. در بخش «دفاع مقدس» «جانعلی خاکپور»، «امیر سالاری» و «حسین تازیکی» به ترتیب مقام اول تا سوم را کسب کردند.

۲. در بخش «زندگی» «مسعود امامی» و «امیر دلالی نژاد» مشترکاً به مقام اول رسیدند و «محمدعلی غریق» نفر دوم شد. همچنین «مهناز حاج مهدی سیفی» و «حسن رحیمی» مشترکاً مقام سوم را کسب کردند.

۳. در بخش «طبیعت» «هرمز قبادی» «علی‌اصغر کلانتری» و «سیداحمد طاهر پور» به ترتیب به عنوان نفرات اول تا سوم انتخاب شدند.

۴. در بخش «تکنیک» «امیر سالاری» «محمدعلی غریقی» و «محمد مهدی تیزکار» به مقام اول تا سوم دست یافتند.

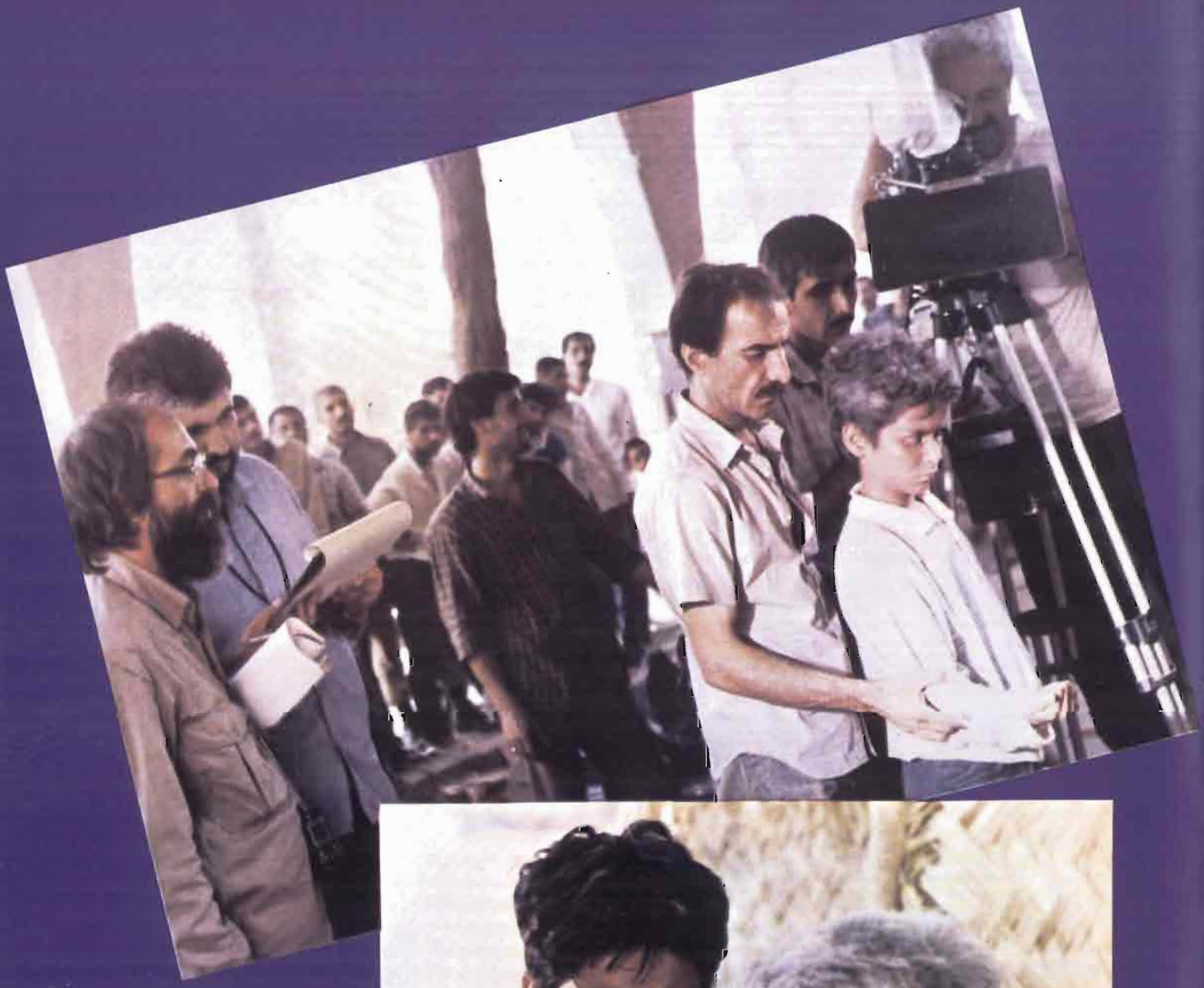
۵. در بخش «فرهنگ عامه» سیداحمد طاهر پور» به عنوان نفر اول و «محمد مهدوی» به عنوان نفر دوم برگزیده شدند.

۶. هیئت داوران همچنین جوایزی به «محمد تقی توسلی اشرفی»، «حسین دریایی»، «بهناز حاجی‌زاده» و «نظیرهٔ سالی‌مه» اهداء کرد.

■ سومین جشنوارهٔ سینمای معلولین و محرومین

به همت سازمان بهزیستی کشور، سومین جشنوارهٔ سینمای معلولین و محرومین در روزهای ۱۸ تا ۲۵ شهریور در سینما فرهنگ تهران برگزار گردید. هدف از برگزاری این جشنواره، تبیین واقعیتهای موجود در دنیای معلولین برای دست‌اندرکاران سینما و انتقال آن به جامعه و همچنین تقدیر و تشکر از سینماگرانی که در این زمینه به فعالیت پرداخته‌اند، می‌باشد.

در برنامهٔ روزانهٔ این جشنواره ابتدا یک فیلم کوتاه و سپس یک فیلم بلند به نمایش درمی‌آمد و آنگاه کارشناسان و اساتید روانشناسی پیرامون مسائل مطرح شده در فیلم به بحث و گفتگو می‌پرداختند. همچنین در حاشیهٔ این جشنواره نمایشگاهی از آثار هنری و صنعتی معلولین و محرومین در معرض بازدید شرکت‌کنندگان قرار گرفت.



• صفحه‌ای از گلچین اشعار فارسی (اسکندر سلطان)

۸۱۳ه .ق (۱٤۱۰ میلادی) بنیاد گلبنگیان ــ لیسبن