سوره

ماهنامه هنری

دورهٔ اول/ شماره یازدهم. بهمن ۱۳۶۸. قیمت ۲۵ تومان

- فرهنگ، جان تمدن/ دکتر رضا داوری
- در حاشیهٔ توفیقات بین‌المللی سینمای ایران
- مروری بر برنامه‌های جشنوارهٔ هشتم فیلم فجر
- طبیعت از منظر هنرمندان چینی/ فاطمه ناطقی‌فر
- بهزاد و نگارهای او/ مصطفی مهاجر
- واقعیت و سینما/ بهروز افخمی
- تئاتر هند از آغاز تا امروز/ دکتر ناظرزاده کرمانی

سوره

ماهنامه هنری

دورهٔ اول / شماره یازدهم. بهمن ۱۳۶۸

●صفحهٔ دو جلد: اثری از «بهزاد»

● **سرمقاله** / احتمالاتی دیگر در حاشیهٔ توفیقات بین المللی سینمای ایران ۴ ● **ادبیات** / و اگر نپذیرفته بود ۶ /

برف، طوفان، نور ۸ / شعر ۱۲ / تنهایی و انتظار ۱۵ / حکایت پدرم و جنگ ۱۶ / نامه‌های شاعرانه ۱۹ / کلخانه ۲۱

● **مبانی نظری هنر**/ غزال غزل ۲۲ / فرهنگ، جان تمدن ۲۳

● **تئاتر**/ نکاهی اجمالی به تئاتر هند، از آغاز تا امروز ۲۸ / سایهٔ یک کارگردان (نقد حضوری «در پوست شیر») ۳۱

● **تجسّمی** / بهزاد و نگاره‌های او ۳۴ / نقد نمایشگاه ۳۸ / طبیعت از منظر هنرمندان چینی ۴۴ / چهرهٔ نقاش ۴۷

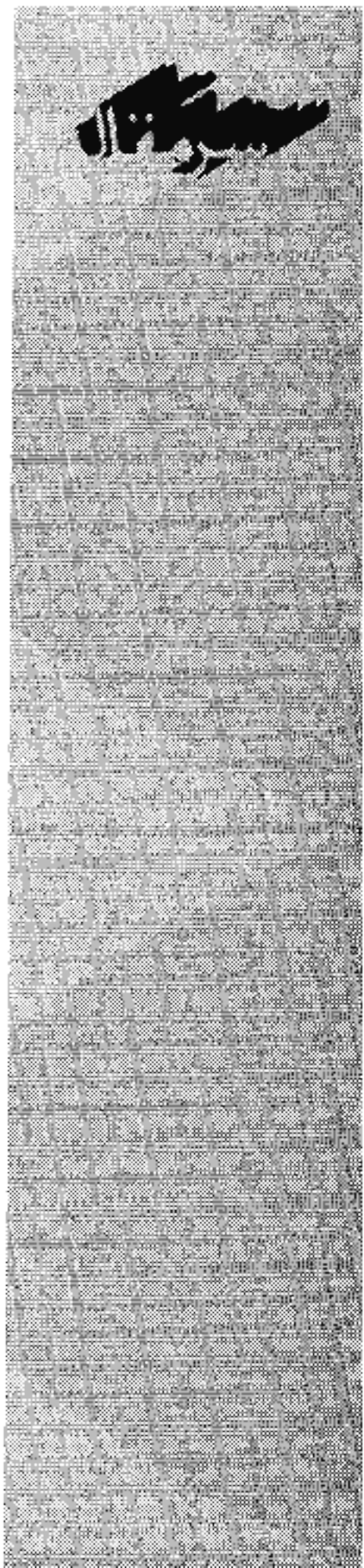
● **سینما** / مروری بر برنامه‌های هشتمین جشنوارهٔ بین المللی فیلم فجر ۴۸ / واقعیت و سینما ۵۲ / ایثار، دنیایی میان

رؤیا و واقعیت ۵۶ / اخلاق و سینما ۵۸ / وراء (طرح فیلمنامه) ۶۱

● **اخبار فرهنگی- هنری** ۶۲

● صاحب امتیاز: حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی
● سردبیر: سید محمد آوینی
● گرافیک: علی وزیریان
● آثار و مقالات ارائه شده در سوره بیانگر آراء و مؤلّفین خود بوده، ضرورتاً نظرات حوزهٔ هنری را منعکس نمی‌سازد.
● نقل مطالب با ذکر مآخذ بلامانع است.
● حروفچینی: تهران‌تایمز/ چاپ و صحافی: مازگرافیک/ لیتوگرافی: صحیفهٔ نور

■ نشانی: تهران. خیابان سمیه. تقاطع استاد نجات اللهی. شماره ۲۱۳ تلفن: ۸۲۰۰۲۳



احتمالاتی دیگردر حاشیهٔ توفیقات بین‌المللی سینمای ایران

■ مسیر حرکت سینمای کشور و منظر حرکت آن هرگز نباید در جشنواره‌های جهانی معیّن شود و اگر نه بلاشك سینمای ما از انقلاب اسلامی و مردم تا آنجا فاصله خواهد گرفت که دیگر نتواند بازگردد.

■ نظام فکری ما کاملاً متمایز است و غرب اگر فرصتی بیابد که ما را در «سیستم خود» معنا کند، مسلّماً از آن استقبال خواهد کرد.

دربارهٔ پیروزیهای اخیر سینمای ایران د
جشنواره‌های بین‌المللی بسیار گفته‌اند و بسی
شنیده‌ایم، امّا نباید پنداشت که این گفته‌ها
شنوده‌ها همهٔ آن حقایقی است که در اطراف ای
موضوع باید گفته و شنیده شود. ملاحظات
بسیار باعث می‌شود تا تنها نظراتی که از مقبولیت
و شهرت بیشتر برخوردارند، فرصت طرح پیدا
کنند و نظرات دیگر به بوتهٔ فراموشی سپرده
شوند: نظرات دیگری که ممکن است بعضاً
حقیقت نزدیکتر باشند و یا حداقل بیانگر
احتمالات دیگری باشند که در این زمینه وجود
دارد.

آیا در این باره، حقیقت همان چیزی است
در نشریات مختلف، و از جمله در همین نشریه
«سوره» (شمارهٔ نهم- صفحات ۵۰ و ۵۱) بیان
شد؟ و اگرنه، چه احتمالات دیگری وجود دارد
در بررسی این احتمالات چه منافعی نهفته است

واکنش گسترده‌ای که در داخل کشور نسبت
به پیروزیهای اخیر ایران در فستیوالهای
بین‌المللی پیدا شد حتّی با این فرض که کا
مبتنی بر واقع‌بینی و درك درست موقعیت بو
است، باز هم ما را نسبت به مسائل دیگری
مختصراً عرض خواهیم کرد غافل کرد: گذشته
آنکه اصلاً معلوم نیست که هر چه از مقبولیت
بیشتر برخوردار شود به حقیقت هم نزدیکتر
باشد:

۱. اگر عکس‌العمل فستیوالهای جهانی
برابر سینمای ایران، نه با تمجید و تحسین که
تحقیر و تقبیح همراه بود، چه می‌گفتیم؟ ش
نیست که در آن صورت معیارهای ارزیابی یا نق
ارزشی فستیوالهای جهانی را زیر سؤال می‌بر
و می‌گفتیم: «ارزیابی فستیوالها مبتنی بر نق
ارزشی غربی است که از مبانی فکری دیگ
متضاد با معتقدات ما منشأ می‌گیرد و لذا ارزیا
آنها چه ارزشی می‌تواند داشته باشد؟ البتّه آ
ممکن است تکنیك سینما را بشناسند امّا سینم
ما باید راه انقلاب اسلامی را بپوید و دارای
دو صفت انقلابی و اسلامی باشد و بنابراین
ما به حقّانیت تفکّر خویش ایمان داریم، نباید
تحقیر و تقبیح آنها برنجیم.»

در این برهان، اکنون قضیهٔ صغری، یع
جزء اوّل برهان تغییر کرده است امّا جزء د
برهان هنوز هم استوار و پابرجاست و بنابرا
اگر آن همه تندرو نباشیم که بگوییم باید همچ
افلاطون در برابر تمجید و تحسین آن دیوانه
گریه نشست، لااقل نتیجه‌ای که به دست می
نباید با این همه شعف و دست افشانی و پایکو
همراه باشد.

نمی‌خواهیم منکر رشد کیفی سینمای ایران

سالهای بعد از انقلاب بشویم و مقالهٔ «در حاشیهٔ حضور بین‌المللی سینمای ایران» - در شمارهٔ نهم- به‌اندازهٔ کافی دلالت براین معنا دارد؛ امّا از جانب دیگر، برخورد معقول و صبورانه با استقبال بی‌نظیری که فستیوالهای جهانی سینما از ما کرده‌اند آن است که بنشینیم و در نکاتی که آنها را به تحسین واداشته است، نظر کنیم و خوب بیندیشیم. نمی‌گوییم که حتماً کاسه‌ای زیر نیم کاسه هست، امّا آیا شما حاضرید قسم بخورید که چنین کاسه‌ای اصلاً وجود ندارد؟

۲. حتّی با این فرض که در اینجا هیچ حیله‌ای به کار نرفته است و آنها همه با هم در کمال صداقت از فیلمهای ما خوششان آمده است، باز هم بررسی احتمالاتِ دیگر نه تنها مفید است که بسیار لازم است و به هوشیاری و آگاهی بیشتر ما مدد می‌رساند.

یکی از احتمالات این است که آنها در فیلمهای ما رگه‌هایی از «تفکّرات اومانیستی» یافته‌اند و این همه چه‌چه و بَه بَه را در واقع به تصویر خودشان می‌گویند که در آینهٔ فیلمهای ما ظاهر شده است. این حیله یکی از شیوه‌های بسیار رایج غرب در برابر کشورهای جهان سوم است و اگر کمی فکر کنید، حتّی در همین فیلمهای خودمان شواهدبسیاری‌بر صحّت این احتمال، در ذهنتان ردیف می‌شود که برای پرهیز از جنجال از ذکر این شواهد درمی‌گذریم.

۳. اگر این احتمال که ذکر کردیم، به فرض محال واقعیت داشته باشد باز هم مجموعهٔ شرایط به گونه‌ای نیست که بتواند این استقبال را توجیه کند چرا که در همهٔ طول تاریخچهٔ سینمای ایران از این رگه‌های اومانیستی در فیلمهای ما بسیار بوده است، امّا هرگز با یك چنین واکنشی روبرو نشده‌ایم.

پس یك «شرط کافی» کم است. آیا این شرط کافی نمی‌تواند این باشد که غرب می‌خواهد مرزهایی را که بین انقلاب اسلامی و جهان تحت سیطرهٔ او وجود دارد بشکند؟ خدای ناکرده هرگز مقصود ما این نیست که ما روی به غرب آورده‌ایم، خیر؛ امّا این هست که ما در طول سالهای بعد از پیروزی انقلاب اسلامی همواره خود را کنار کشیده‌ایم و حقّاً با اصرار بسیار، دشمنیِ خود را به آنها فهمانده‌ایم و هنوز «مرگ بر امریکا» از زبان ما نیفتاده است. نظام فکری ما کاملاً متمایز است و غرب اگر فرصتی بیابد که ما را در «سیستم خود» معنا کند، مسلّماً از آن استقبال خواهد کرد.

اکنون چند سال است که ما برای معرّفی سینمای ایران در خارج از کشور فعالیت می‌کنیم و با توجّه به نیّات و شیوه‌های غرب، در مجموع، هیچ زمانی بهتر از این نمی‌توانست برای چنین استقبال شایان توجّهی انتخاب شود. چرا «سعیدی سیرجانی» آن موقعیت خاص را برای نوشتن مقالهٔ «نکته» انتخاب کرده بود؟ مجموعهٔ آن شرایط هنوز هم موجود است. آیا این احتمال را می‌توانیم به‌طور کامل مردود بدانیم؟

توجّه داشته باشیم که امسال، سال شکستن دیوار سیاسی بین شرق و غرب سیاسی است و از این پس دیگر شرق سیاسی وجود ندارد و ما فقط با موجودیت واحدی به نام غرب روبروییم. غرب نیز در رودر رویی با مخالفان خویش در عمل، شیوهٔ دوگانه‌ای را که خودشان «هویج و چماق» می‌خوانند، در پیش می‌گیرد؛ این شیوه‌ای است شیطانی که به تناسب شرایط گوناگون، میان «مسالمت و خشونت» سیر می‌کند. یك بار غرب به شیوهٔ «رسوایی ملّه‌فارلین» عمل می‌کند و یك بار دیگر با «لشکرکشی به خلیج فارس» دست به «خشونت» می‌زند. غرب ناچار است که برای بلعیدن ما از هر طریق ممکن، ما را به درون سیستم گستردهٔ سلطهٔ فکری خویش جذب کند و یکی از بهترین- و در این شرایط شاید بهترین- راهها برای جذب ما نیز همین است که در فرصتهای مقتضی ما را با تشویق و ترغیب به سوی افعالی بکشاند که ما را به نظام ارزشی بین‌المللی پیوند می‌دهد.

۴. در اینکه غرب دارای موجودیت واحدی است شکی نیست: امّا این موجود واحد دارای اجزایی است که با توجّه به خصوصیات سلطهٔ سیاسی در غرب، از نوعی استقلال هر چند محدود برخوردارند. کشور آمریکا به صورت «فدراتیو» اداره می‌شود و ایالات مختلف از یك استقلال نسبی- در فروع و نه در اصول- برخوردارند و این خصوصیت در بخشهای کوچکتر و غیر سیاسی نظام غرب هم تکرار شده است تا آنجا که در میان تئوریهای مدیریت، این شیوه به نام خود آمریکاییها معروف شده است.

بالاخره، با توجّه به مقدّمهٔ بالا، یك احتمال هم می‌تواندباشدکه‌واکنش جشنواره‌های‌جهانی دربرابر سینمای ایران، ازیك حیلهٔکاملاً حساب شدهٔ دقیق و هماهنگ میان بخشهای سیاسی و هنری نظام غرب منشأ نگرفته است و فستیوالهای جهانی سینما، به‌طور مستقل از حکومتهای خویش، کاملاً همزمان به ارزیابی واحدی دربارهٔ سینمای ایران دست یافته‌اند.

۵. اگر این چنین باشد، علّت این استقبال یکی هم این است که واقعاً غرب در پایان راه خویش و در آغاز دوران فروپاشی، به یك زمستانِ فکری دچار آمده است و در این زمستان سرد و مرده هر آنچه رنگ و بویی از حیات و سرسبزی داشته باشد، برای آنها بسیار جذاب است. مقایسه‌ای میان مضامین فیلمهای جدید غرب با فیلمهایی که در ایران انقلابی تولید می‌شود می‌تواند شواهد بسیاری در تایید این احتمال به‌دست دهد.

۶. در هر حال، نتیجه‌ای که می‌توان بدون شك و تردید بدان اشاره کرد این است که اگر چه حضور ما در صحنه‌های بین‌المللی حتّی بیش از پیش لازم است، امّا در عین حال هرگز در جریان این حضور مستمر نباید نسبت به این مسئلهٔ اساسی غفلت کرد که آفاق حرکت ما در جایی فراسوی آرمانهای جهانی قرار دارد. آرمانهای جهانی بیشتر از آن مادّی و زمینی است که ما بتوانیم در آنها شریك شویم، و از جانب دیگر هرگز نباید وظیفهٔ تاریخی خویش را در جهت بیداری محرومان و مسلمانان و مبارزه با استکبار جهانی که شرط لازم تحقّق انقلاب اسلامی است از یاد ببریم. آرمانهای مجزّا، شیوه‌های مجزّا و مسیر حرکت دیگری را اقتضا دارد و بنابراین اگر روزی خدای ناکرده خود را دقیقاً منطبق با معیارهایی یافتیم که در جهان امروز شایع است، بدانیم که به اشتباه رفته‌ایم. مسیر حرکت سینمای کشور و منظر حرکت آن نیز هرگز نباید در جشنواره‌های جهانی فیلم معیّن شود و اگرنه بلاشك سینمای ما از انقلاب اسلامی و مردم تا آنجا فاصله خواهد گرفت که دیگر نتواند بازگردد.

ادبیات

• مجید راوی

واگر نپذیرفته بود...

باید برف ببارد تا بتوان در این باره نوشت، آن‌قدر که از سرما آدم احساس بی‌پناهی کند؛ آن قدر که حتّی آتش به نظر سرد بیاید. به نظر که نه، بلکه نتواند گرم کند آتش. و چرا چنین؟ و پاسخ که: آنچه چنین احساسی را به وجود می‌آورد برف رخوت‌آوری است که برجان بخش اعظمی از انسانیت امروز نشسته است: برفی که احساس او را آن چنان منجمد کرده که گرمی خون کودکان بی‌گناه دنیا هم آن را ذوب نتواند کرد. خون زنان و مردان و آتش خانه‌های سوخته و جای سوخته شدهٔ گلوله‌ها به جای خود.

امروز مباشرت شیطان دلیل نمی‌خواهد و شیطان برای انتخاب مباشران خود دلیل بسیار دارد. باید که برف ببارد، و شاید که می‌بارد بی‌آنکه به چشم بیاید، و اینجاست که چشمها خود آیتی از برفند بی‌آنکه برف را دیده باشند، یا آنکه مهم باشد به کدام رنگ می‌بارد؛ سفید، سیاه یا سرخ؛ آنچنان که باران خون.

هنوز برف می‌بارد و باد هنوز می‌وزد و شال ره گم کردهٔ او در باد به شاخه آویزان مانده است. درخت، درخت تنها شاهد ماجراست وقتی که قلب آدمی در زیر آسمان تنها می‌ماند. کاش درختان همیشه شاهد بودند با چشمان باز. آن درخت می‌داند که دور از جنگل مه گرفته، در این بیابان که تنها ساکن جاندارش تنها خود اوست، هرروز کسی بیجان می‌شود و تن به خاک می‌سپرد و مه چشمان بسیاری را در بی‌نشانی رها می‌گذارد، بی‌آنکه دانسته باشد این چشمهای حیران به دنبال چه این چنین سرگشته مانده‌اند، یا از کدام حدقه بیرون کشیده شده‌اند.

هنوز برف می‌بارد و چشمان مرا گویی باد با خود برده است. چشمان مرا باد در جهانی دیگر پراکنده است. آنچنان که نه چشمان آفتاب را می‌بیند و نه دست شیطان را می‌تواند بخواند.

برف می‌بارد و ریشهٔ شلال شال او با باد همراه مانده؛ این همان شالی است که دقایقی پیش موهای سیاه و پریشان ماندهٔ زنی را در خود پنهان می‌کرد. و چه زنهایی که شال پریشانشان روزها و روزها بر شاخه‌های این درخت مانده است و نوحه خوانده است، بی‌آنکه رهگذری نوای نوحه‌اش را شنیده باشد. نوحهٔ شالها را باد به هرگوشه پراکنده است. امّا جز همان درخت نوای او را ندانسته است چیست و از کیست.

و چه مردان جوانی که تن به مهمیز مرگ سپرده‌اند و ناله‌هایشان پیش از اینکه گوشی را به خود بخواند یا هوشی را برانگیزد، در ادامهٔ روزگار رَه گم کرده و گمگشته مانده است.

زمین چگونه می‌تواند مقدّس باشد آنچنان که آدمیان خفتن در او را برماندن براو ترجیح دهند، امّا نپذیرند که بیگانه‌ای برآن ساکن شود و خانهٔ مقدّس آنها را به وجود خویش بیالاید: بیگانه‌ای که نفرین خدا همزاد اوست و همراهش. بیگانه‌ای که دستش به خون پیمبران آغشته است؛ و دریغ از آدمی که چنین دستی داشته باشد بی‌آنکه شرمگین بنماید.

«... و یاد آرید هنگامی را که از بنی‌اسرائیل عهد گرفتیم که بجز خدای را نپرستید و نیکی کنید دربارهٔ پدر و مادر و خویشان و یتیمان. بیاد آرید هنگامی را که عهد گرفتیم از شما که خون یکدیگر نریزید و یکدیگر را از خانه و دیار خود نرانید. پس بر آن‌عهد اقرار کرده و گردن نهادید و شما خود برآن گواه می‌باشید که خون یکدیگر می‌ریزید و گروه ضعیف را از دیار خود بیرون می‌کنید و در بدکرداری و ستم به ضعیفان، یار و پشتیبان یکدیگر هستید.» (بقره/ ۸۳ تا ۸۵)

زمین تنها کفی خاک نیست که براو بشود خانه‌ای بنا کرد یا آپارتمانی؛ و زمین تنها جاده‌های آغوش گشوده نیست که حیران عبور آخرین دستاوردهای صنایع اتومبیل سازی این تمدّن باشد. زمین اکنون موجود مظلومی است که با میکروسکوپهای الکترونیکی به جان او افتاده‌اند و آسمان سرزمین بخشنده‌ای است که تلسکوپها و ماهواره‌ها گوشه گوشهٔ جانش را زخم زده‌اند. و این تمدّن رَه به کجا می‌برد اگر نه بدانجا که مسلخ پیامبران خداست؟

طور شاهد است و سینا، و آیتهای معصومی که هرروز پرپر می‌شوند، که این قوم نفرین شدهٔ صهیون گزیده روزگاری پیامبر خود را به قتل می‌رساند و امروز در اندیشهٔ قتل تمامی پیامبران خداست. و ساکنان جهان را بی‌آنکه دانسته باشند یا بخواهند، به رعایای شیطان مبدّل کرده

است.

و آدمیان آیا در نادانی خود مجبورند؟ یا مجبورند که نخواهند بدانند؟ و خدا می‌داند که هیچکدام از این دو نیست. و آیا نمی‌دانند یا نمی‌شنوند که اربابان بی‌نشان و با نشان دنیا برشانه‌های آنان نشسته‌اند تا برعلیه خداوند قیام کنند و آنان را به نماز بردن به شیطان بخوانند؟ و آن مردمانی که نمی‌اندیشند به این، برچشم و گوش و فهمشان پردهٔ ظلمتی است که چون خود خواسته‌اند این گونه باشد، از فهم شبنم و گلبرگ عاجز مانده‌اند. آنان چه غافلند و در غفلت خود پای می‌فشارند و سربه دیوار می‌کوبند.

دیوارها و آدمها. دیوارها امّا مفهوم عینی خود را باخته‌اند. آنجا که دیوار به شکلی از اندیشیدن و ادراك مبدّل می‌شود دیگر چه نیازی به برقرار ماندن دیوارهای بتون آرمه می‌باشد؟ مگر نه آنکه عصر جنگهای سرد و گرم به انتها رسیده و بهانه‌ای برای جنگیدن نمانده است؟ چه کس با چه کس باید بجنگد؟ اکنون همه در منافع دنیا سهیم و مشترکند و دنیا از آن صاحبان خود گشته است؛ اینك نبرد برسر انکار دنیای دیگری است که ازپی خواهد آمد وَ مرگ این دنیا چون ازپی اندیشیدن به دنیای دیگر است، دیوارهای این جهان ارزش وجودی خود را از دست داده‌اند و تنها می‌توانند عاملی باشند برای مزاحمت در راه برکندن تهال اعتقاد به دنیای دیگر.

امروز مسئلهٔ جنگ برای سرزمین موضوعیت خویش را از دست نهاده. اگر ملّتی بخواهد برای زمین و برای شرافت خود بجنگد جزو عجایب روزگار است و دریغ که دنیا این باور را پذیرفته است و اگر نپذیرفته بود، با چشمان باز بی‌آنکه پلك بزند خانه‌های مردم فلسطین را نمی‌نگریست که چگونه بر سر صاحبانش خراب می‌شود.

و اگر نپذیرفته بود، چشمهایش به تاولهای رنگارنگ بمبهای شیمیایی برمعبد کوچك اندام آدمها، تنها به عنوان پدیده‌ای حاصل از تاثیرات شیمیایی گازهای مختلف حیران نمی‌ماند.

و باز اگر نپذیرفته بود، آیات شیطانی را برجای آیات الهی نمی‌نشاند و با چشمان ماسیده در سالنهای تاریك به تماشای آخرین وسوسهٔ مسیح علیه‌السلام نمی‌نشست و هرکس کارت عبادتش را در یك روز خاص از هفته ساعت نمی‌زد.

و اگر نپذیرفته بود، می‌پذیرفت که انسان در دیانت خویش آزاد است و می‌پذیرفت که زنان و دختران دربه سرکردن روسری محق هستند.

و اگر...

دنیای امروز به کدام افتخار باید بیندیشد و آیا افتخاری برای انسانیت امروز مانده است؟

هنوز برف می‌بارد و شال گشادهٔ زنی برشاخه آویزان مانده است. بیابان خالی است و گردونهٔ تمدّن این جهان چندان می‌رود به شتاب که خود فراموش کرده است از کجا سر در خواهد آورد. و این غریب نیست برای جهانی که آدمهایش وقتی در آیینه نگاه می‌کنند، خود را نه می‌بینند و نه می‌شناسند.

زمان نیندیشیدن به سر رسیده است و انسان مجاز به نیندیشیدن نیست؛ هرچند صاحبان اراضی دنیا از بام سفاین فضایی فریاد برآورده‌اند: «در جستجوی خود به هیچ چیز موهومی نرسیده‌ایم. عصر دین به پایان آمده و زمان اندیشیدن به سر رسیده است.» و نمی‌دانند که این هنوز از نتایج سحر و شروع حماسه است.

ای روح طور که اینك سرگشته مانده‌ای و خانه‌ات معبد ستایش نفسانیت آدمی و سرسپردگی به شیطان در زیر خرقهٔ صلح و مصلحت گشته است، بگو آنان که عهد خدای شکستند و عصیان کردند و دنیا را مرتع گوسالهٔ زرّین نفسشان پنداشتند با کدام سلاح به جنگ خدای خواهند رفت؟ و آنان هرگز نخواهند دانست، حتّی اگر تعقّل کنند.

«و به یاد آرید وقتی را که از شما عهد گرفتیم و کوه طور را برفراز شما برداشتیم که باید آنچه فرستادیم به قوّت ایمان بپذیرید و سخن حق بشنوید. به زبان گفتید بشنویم و به عمل عصیان کردید، و از آن رو دلهای شما فریفتهٔ گوساله شد که به خدا کافر بودید....» (بقره/ ۹۳)

دیماه ۶۸

برف، طوفان، نور

● مهری حیدرزاده

برگ سبزی تنار سرخی خون شهدای گرانقدر انقلاب اسلامی

همراه با قصه‌نویسان

سرش را به داخل یقهٔ کتش فرو کرد. موهایش را دسته کرد و به داخل کشاند و روسری‌اش را محکم کرد. امّا باز هم سوز سردی تنش را می‌لرزاند. به میلهٔ آهنی تور والیبال تکیه داد و بی‌هدف برفها را با پوتینهایش پس زد. مثل تونل شد.

ـ هی «شکیبا»، میگن «ثقفی» امروز نمی‌آد. پس کلاس مثلّثات تعطیل. خُب، تو چیکار میکنی؟

شکیبا با نگاهی که انگار از دور دستها «شبنم» را می‌نگرد به طرف او برگشت:

ـ ثقفی! مثلّثات!

شکیبا در ماوراء سیر می‌کرد. انگار خودش بود و نبود. دلش فشرده می‌شد. مثل عصرهای جمعه که دلش هوای گریه می‌کرد. الان هم انگار دل در کنج سینه‌اش اسیر بود و آزاد نه.

نگاهش را از بالای سرشبنم سیر داد. به طرف درختهای سرو، تور والیبال، ساختمان مدرسه و آن بالا، آسمان آبی با تکه‌های ابری‌که‌باباد

زمستانی جابجا می‌شدند. دست خودش نبود؛ حال گریه داشت؛ چیزی راه گلویش را بسته بود. تشنّجات درونی‌اش را با فشردن پاشنهٔ پا برروی برف سفید تسکین می‌داد. شبنم همکلاسی‌اش بود و بهترین دوستش، امّا حالا با تعجّب او را نگاه می‌کرد؛ انگار اولین بار بود او را می‌دید.

شبنم جلو آمد و روبرویش ایستاد:

ـ شکیبا چرا اینقدر رنگت پریده، چیزی شده؟ شاید سردته. خُب، بیا بریم توی کلاس. بچه‌ها یه‌قشقرقی راه انداختن که نگو.

شبنم احساس کرد حرفهایش با جسم سختی برخورد می‌کند و برمی‌گردد. پاسخی از جانب شکیبا نبود، و عکس‌العملی هم. شبنم فکر کرد: «چقدر چشماش گود رفته، نکنه اتّفاقی افتاده؟ چرا چیزی نمیگه...» با انگشت گونهٔ شکیبا را لمس کرد.

ـ یخ کردی. چه‌ات شده؟ نکنه مریضی؟ هان؟

شکیبا به علامت نفی سرش را تکان داد. می‌خواست تنها باشد. تنها، تا وقایع چند ساعت پیش را برای چندمین بار مرور کند. آن قدر که دیگر چیزی و کسی اجازهٔ ورود به افکارش را نیابد. «واقعه! آیا ساده بود؟ عادی بود؟ نه...» تپش قلبش باز بالا رفت. عرق برروی پیشانی و پشت لبهایش نشست. گوشهایش گزگز می‌کرد. «آنجا، دیشب و توی آن سردخانهٔ کذایی و آن... آن جسد». شروع به لرزیدن کرد. تصویر جسد در قاب چشمهایش تکرار شد: «جسد، جسد، جسد...»

ـ داری می‌لرزی.. بیا بریم تو کلاس شاید سرما خوردی. دیروز هیچی‌ات نبود.

شبنم او را کشید و سعی کرد به زور با خود ببرد. شکیبا خودش نبود. از دیشب بیگانه با هرچیز و هرکس شده بود و آشنا با دلی که پرپر می‌زد و سوز داشت. تنها یك شب گذشته بود از واقعیتی که هرلحظه مثل پتك روانش را می‌کوبید، و در هیچکس نشانی نمی‌یافت از آشنایی تا بگوید دیشب براو چه رفته است. شبنم را حتّی غریب می‌یافت. «با چه کس می‌توان گفت؟ رازِ درون چیزی نیست که گوشِ هرغیری توانِ شنیدنش داشته باشد. باید که در خود و با خود گویه کرد؛ باید که خود سنگ صبور خود باشم؛ باید که این بغض را با اشك چشم آمیخت تا دل آرام بگیرد؛ باید که دل دریا کرد و...»

ـ بچه‌ها قیافه‌شو که دیدین؟ عینهو تُربچهٔ کندیده می‌مونه. اصلاً می‌دونین چیه، هروقت با شوهرش دعواش می‌شه، لجشو سرما در می‌آره.

صدای «هاشمی» بود، از دست نَاظم باز دلخور بود و ادامه داد که:

ـ عوضی... میگن از فردا قراره وایسته دمِ در و روپوشهارو چك کنه... واقعاً که! لابد مثِ جلادها یه ساطور هم می‌گیره دستش. دیگه کارش از خط کش گذشته.

صدای هاشمی در زمینهٔ صدای «مهتاب» کم شد:

ـ می‌گن فریده‌رو واسهٔ تئاتر چهارم آبان انتخاب کردن. از اولم معلوم بود بی‌خودی‌اونهمه انرژی به خرج دادیم. کسی که بلباش با رانندهٔ هویدا قوم و خویش باشه معلومه دیگه.

شکیبا تاب تحمّل نداشت. اینان کجا بودند و دل شکیبا کجا؟ چه کسی می‌توانست حدس بزند که چند ساعت پیش به شکیبا چه گذشته است؛ از جمعیت دور شد. دیگر تحمّل فضای کلاس را نداشت؛ کلاسی که آن قدر به هر زاویه‌اش علاقه داشت. کلاس را که نه، درس و مدرسه و بچه‌ها را. حالا بعد از این واقعه، به هر چه می‌نگریست نقش او را می‌دید؛ «علی» را؛ علی را با محبّتهایش. داداش علی را... شقیقه‌هایش تیر کشید، دلش آشوب شد. به طرف دستشویی رفت. نتوانست خودش را نگه دارد. انگار هرچه در شکم داشت قصد بیرون ریختن کرده بود. دل و روده‌اش می‌خواست بریزد بیرون. از دیشب این چندمین بار بود. از زور بغض، حلقش به شدت می‌سوخت. واقعهٔ دیشب؛ می‌شد مگر آن را از صفحهٔ ذهنش بزداید؟ نه، مثل فیلم جلوی چشمش رژه می‌رفت. همه چیز برایش تکرار می‌شد. از دیروز عصر، از وقتی که از مدرسه برگشت...

●

کتابهایش را به طرفی پرت کرد. کتری را پُر کرد و روی گاز گذاشت. خسته بود؛ دو ساعت ریاضی پشت سرهم. باید چایی را دَم می‌کرد تا پدرش می‌آمد. کِش موهایش را باز کرد؛ سرش را تکان

داد. ریشه‌های موهایش درد می‌کرد. رفت دَمِ دستشویی آبی به صورتش زد. داخل آینه را نگاه کرد. از داخل آینه چشمش افتاد به عکس علی روی دیوار روبرویی. چند روزی بود که علی رفته بود، آن هم بی‌خبر: فقط با گذاشتن یك یادداشت کوتاه و دیگر هیچ. نه نشانی، نه نشانه‌ای. علی باید یك روز می‌رفت. خودش گفته بود بارها. به راهی که انتخاب کرده بود ایمان داشت. می‌گفت «مبارزه با ظلم یه تکلیفه: ما وظیفه‌مون‌رو انجام می‌دیم، مقلّد آقاییم». این اواخر بیش از حد حسّاس شده بود. به همه چیز معترض بود و یادداشتش هم چیزی نبود الاّ یك خداحافظی که انکار یك دنیا حرفهای ناگفته در خود داشت.

چشمهای عکس جاندار بود، حرف می‌زد و شکیبا انکار می‌خواست از درون چشمها پی ببرد که حالا علی کجاست. صدای سر رفتن کتری آمد. شکیبا به آشپزخانه دوید. پدرش گفته بود باید منتظر باشند. همین روزها می‌آیند؛ می‌فهمند و برای کنکاش بیشتر می‌آیند. ماموران را می‌گفت.

شکیبا فردا ادبیات فارسی داشت و انشاء. آن روز را به خاطر آورد که به کمك علی انشایش را تمام کرده بود. موضوع را آزاد داده بودند و او از زندگی نوشته بود و از قصّهٔ هستی.

روز بعد وقتی انشایش را سرکلاس خواند ندانست خبر را چه کسی به خانم ناظم رسانده بودکه‌ساعت بعد خواسته بودند برود دفتر.خانم ناظم سعی کرده بود آرام آرام از او حرف بکشد:

ـ چرا از استعدادت توی یه‌راه مفید استفاده نمی‌کنی؟ شعار دادن چه فایده داره، کسی واسَت انشاء نوشته؟

ـ نه خانم، خودمون نوشتیم...

ـ چرا توی تئاتر مدرسه شرکت نمی‌کنی؟ شنیدم واسهٔ بچه‌ها پانتومیم اجرا کردی. اگر بیای توی تئاتر، تابستونم می‌برنتون اردوی رامسر.

ـ نه خانم، ما اصلاً تا حالا جلوی کسی نمایش ندادیم؛ رومون نمی‌شه.

ـ رو نمی‌خواد. یاد می‌گیری که جلوی حاضرین خجالت نکشی؛ عادت می‌کنی. آیندهٔ خوبی خواهی داشت.

ـ خانم، راستش کارای خونه‌رو باید انجام بدیم. آخه ما مادر نداریم. باید واسه شب شام درست کنیم. اگه بابامون بفهمه عصبانی می‌شه.

ـ خُب صبحها تمرین می‌کنی؛ با پدرتم حرف می‌زنم. حتماً او هم خوشحال می‌شه.

شکیبا به نظرش آمده بود خانم ناظم ول کن نیست. دست آخر گفته بود: «نه خانم، اصلاً ما از تئاتر خوشمون نمی‌یاد...»

ـ عجب، که خوشت نمی‌آد! خُب، ببینم از داداشت چه خبر؟ مثل اینکه به بچه‌ها گفتی تو انشاء کمکت کرده. دانشگاه درس می‌خونه، نه؟

ـ بله خانم.

ـ سال چندمه؟

ـ سوم خانم.

شکیبا از اینکه صحبت به علی کشیده شده بود احساس ناراحتی کرد. توی چشمهای ریز خانم ناظم بدجنسی موج می‌زد. خانم ناظم عینکش را جابجا کرد و زیر چشمی شکیبا را پایید و گفت:

ـ تو هم دوست داری بری دانشگاه، نه؟

اگه بشه خانوم، بله.

ـ ولی با این انشاها که می‌نویسی بعیده بتونی بری!

ـ ها خانوم مگه چی نوشتیم؟

خانم ناظم ضربه را درست وارد کرده بود و هرچه می‌خواست دستگیرش شده بود.

عکس از داخل قاب همچنان نگاهش می‌کرد. حتّی وقتی از جلوی آینه کنار آمد، هنوز چشمهای علی را می‌دید که انگار با او حرف می‌زند. شکیبا ترجیح داد خودش را سرگرم کند. این روزها پدر هم حوصلهٔ هیچ کاری را نداشت. بدغُنق شده بود. به زور سرکار می‌رفت. شبها را به گریه می‌گذراند؛ برای علی. روی صندلی می‌نشست و واگویه می‌کرد: «یعنی الان کجاست؟ زیر کدوم سقف؟ توی کدوم خیابان؟ نکنه... نکنه سلولك...» و به اینجا که می‌رسید بغضش می‌ترکید. امّا فقط چند قطره اشك روی گونه‌اش شیار می‌انداخت بی‌آنکه صدای گریه‌اش را بیرون بدهد. در این مواقع، شکیبا بیش از همیشه جای مادر را خالی می‌دید. خانه خاموش بود و بی‌صدا. شکیبا صدای نفسهای خودش را حتّی می‌توانست بشنود. از پنجرهٔ خانهٔ همسایه صدای آواز دلتنگ کننده‌ای می‌آمد. «بنان» بود که می‌خواند:

«چو کاروان رود، فغانم از زمین برآسمان رود.
دور از یارم خون می‌بارم...»

زنگ در افکار شکیبا را گسست. حتماً پدر بود آیفون را برداشت:

ـ بله.

ـ منزل آقای «فریور»؟ یك بسته برایشان داریم.

و شکیبا فهمید «بسته» یعنی که خودشان هستند. «آمدند... بالاخره آمدند دنبال علی». رنگ شکیبا پرید. زانوانش به لرزه درآمد و صدایش خفه شد.

ـ الان... الان می‌یام خدمتتون.

ـ نه، لطفاً در را باز کنید ما خودمون می‌آییم داخل.

آمدند، شش، هشت، ده نفر ریختند داخل خانه؛ هیکل‌دار و با اسلحه. اولی کارتش را نشان داد. پرچم سه‌رنگ و شیر روی آن توجّه شکیبا را جلب کرد. مرد قوی هیکل بود. به حالت تحکّم گفت: «بفرمایید توی حیاط بایستید.»

شکیبا به حیاط رفت و از آنجا بی‌اراده به حرکاتشان چشم دوخت، همه چیز را به هم ریختند؛ رختخوابها لباسها و حتّی خوراکیها. همه جا را گشتند. دفترها را ورق زدند. بعضی نوشته‌ها را کنار گذاشتند. عکسها را روی هم دسته کردند، کتابها را روی هم انباشتند و دست آخر همان مرد آمد به طرف شکیبا، او را وراندا کرد:

ـ خُب، شما محصّلی؟

شکیبا سری تکان داد.

چه ورزشهایی‌رو دوست داری؟

شکیبا نگاهی ناباورانه به او انداخت، «چ سؤالی؟ برای چه می‌پرسد؟»:

ـ هرچی پیش بیاد، بسکتبال، پینگ پنگ بعضی وقتا...

ـ کوه که حتماً می‌روی؟

ـ نه.

ـ چرا؟ دوست نداری؟

ـ نه، قلبم درد می‌گیره.

ـ عجب...

مرد ابروهایش را درهم کشید. ناباورانه اداء داد: «می‌دونی که جلساتی در کوه تشکی می‌شه؟»

ـ نه خبر ندارم.

ـ چطور خبر نداری؟ مگر علی کوه نمی‌رفت؟

ـ می‌رفت، امّا من نمی‌دونستم که...

مرد وسط حرفش پرید:

ـ اعلامیه برعلیه رئیس مملکت پخش می‌کنن نمی‌دونستی؟

ـ نه.

ـ خُب، از دوستاش چه کسایی‌رو بیشتر می‌شناسی؟

ـ کسی‌رو نمی‌شناسم، هیچ کس...

مرد مهلت نداد، با پشتِ دست محکم به صور شکیبا کوبید و با فریاد گفت: «همه‌اش نه نمی‌دونم... خفه شو!»

شکیبا دستش را روی گونه‌اش گذاشت، سرش را پایین انداخت. چه باید کرد؟ چه باید می‌گفت بهتر بود که سکوت کند. مرد یکی از کتابها برداشت، ورق زد و با حالتی تحقیرآمیز گف

«حیف زحمتهایی که واسهٔ شماها کشیده می‌شه. کثافتهایی مثِ برادر توهستن که بودجهٔ مملکت رو مصرف می‌کنن و آخرشم دست پدرشونو گاز می‌گیرن. متی‌دونی پدرتون کیه؟ اینو که می‌دونی؟ یا اینم نمی‌دونی؟

و عکس شاه را نشان شکیبا داد:

ـ میدونی بچه‌های من وقتی این عکسو می‌بینن چیکار می‌کنن؟ جلوش زانو می‌زنن. آره، قدرشناسی یعنی این!

عکس را تا نوک دماغ شکیبا جلو آورد:

ـ زانو بزن!

و با چشمانی خون گرفته به شکیبا براق شد.

سکوت حاکم شد. مردها نگاه می‌کردند. صدای غلغل کتری می‌آمد. نفس شکیبا گرفته بود، زانوانش می‌لرزید.

ـ چرا خفقون گرفتی؟!

شکیبا دل به دریا زد:

ـ مادرم بهم یاد داده که فقط موقع نماز زانو بزنم...

دست مرد چون پتکی فرود آمد. شکیبا سرگیجه گرفت. سیلی بعدی مهلت نداد تا دستش برای تکیه دادن به دیوار برسد. سرش به دیوار خورد. درد وجودش را گرفت. یکی از مردها جلو آمد:

ـ مگه قرار نیس ببرینش واسهٔ شناسایی؟

و رو به شکیبا کرد:

ـ فعلاً کفشاتو بپوش، اینقدم بلبل‌زبونی نکن، حالا حالاها واست داریم. پدرت کی تشریف فرما می‌شه؟

ـ شاید یکی دو ساعت دیگه.

ـ خیلی خوب راه بیفت بریم.

ـ بابام که نمیدونه. برم به همسایه‌ها بسپرم.

ـ لازم نکرده، یه خط بنویس کافیه.

و شکیبا با حالتی گیج و گنگ خطی برای پدرش نوشته بود.

●

با سرعت می‌رفتند. برایشان شلوغی و چراغ قرمز مفهومی نداشت. بدون وقفه. دو مرد مسلح در دو طرف شکیبا نشسته بودند. سرعت ماشین کم شد. خیابان بهار بود. مقابل بیمارستان شهربانی نگه داشتند. با علامت بوق زدند، دری باز شد. داخل محوطه شدند.

ـ پیاده شو!

احاطه‌اش کردند. زمین آب‌پاشی شده بود، به طرف ساختمان رفتند. فضا نامأنوس بود و بوی مرگ می‌داد. از پله‌ها بالا رفتند. شکیبا می‌لرزید: از درون و بیرون. زانوانش سست شده بود. آب توی دهانش می‌گشت. قفسهٔ سینه‌اش انگار که گنجایش پیچ و تاب‌های قلبش را نداشت. شقیقه‌هایش می‌زد. زبانش خشکیده بود. در آستانهٔ یك در ایستادند. در به سالنی ختم می‌شد. مهتابیهای سقف همه روشن بود. دیوارها سفید، قفسه‌ها سفید. مرد هیکلدار رو به شکیبا کرد:

ـ می‌دونی که باید چیکار کنی؟

شکیبا با نگاهی پرسنده که: «نه نمی‌دانم.»

ـ می‌خواهیم جسدی رو شناسایی کنی... جسد علی رو.

شکیبا شکست. تکیه به در داد. لزرید. مهتابیها چرخیدند. «جسد علی؟» صورت مرد دراز و کوتاه شد، انگار شکیبا را به قعر گودالی می‌کشیدند و باز بر جای می‌ایستاد. علی تازه رفته بود. «آیا ممکن است؟» چشمهایش را بر هم گذاشت. زیر لب زمزمه کرد: «نه نمی‌توانم... نمی‌توانم.»

مرد نیم‌خنده‌ای کرد به طرف بی‌سیم رفت و گفت: «آوردیمش؛ بالاس. می‌گه نمی‌تونم شناسایی کنم.»

از آن طرف صدایی عصبی نهیب زد: «غلط می‌کنه! بزور ببرینش تا شناسایی کنه.»

مرد شکیبا را هل داد، از ته سالن، از روبرو. مردی با چکمه‌های سیاه و دستکشهایی بلند و تیره و پیراهنی به رنگ لاجورد آمد. انگار شکیبا را به مسلخ می‌بردند. چون آهوی رمیده به هر سو چشم می‌انداخت. مفری برای گریز اما نبود. قلبش می‌تپید. «اگر علی باشد چه؟» شکیبا قالب تهی می‌کرد.

ـ شمارهٔ ۷۸ را باز کن.

صدای بیرون کشیدن کشو، سایش آهن بر آهن، سلولهایش را می‌درید و چندشش می‌شد.

ـ برو جلو، بالا!

شکیبا با زبانی الکن و ملتمسانه نگاهی گذرا به داخل کشو انداخت:

ـ نه، اون نیس؛ اون علی نیس... می‌دونم که نیس.

ـ خفه شو، تو که هنوز ندیدیش!... کشو رو واسش خوب بکش بیرون.

مرد دستکش به دست انگار که چیزی را زیر و رو می‌کند، دستش را به داخل کشو کرد و به هم زد. عضلات صورت شکیبا منقبض شد. چینهایی بر صورتش نشست، انگار که سالهاست با درد قرین بوده است. با ناله گفت: «من می‌دونم، علی کف پاش خال داره؛ اون نیس...»

مرد بی‌سیم زد:

ـ می‌گه اون نیست.

صدای آن طرف بیسیم با تحکّم گفت: «غلط می‌کنه! از نزدیك بهش نشون بده.»

مرد شکیبا را هُل داد. سرش را به طرف جسد گرفت. لاغر بود و مهتابی رنگ. موهایش روشن، چشمانش انگار چپ شده بود، تاب خورده بود و غیرعادی. دندان نداشت.

دیده به پایینتر دوانید شکیبا، ناله‌ای از حنجره‌اش برخاست. «آه، انگشتهایش!»... انگشتهای جسد ناخن نداشت و شکمش را انگار به خاطر پارگی با نخ گونی دوخته بودند. قلب شکیبا بازایستاد؛ خون گویی در رگهایش یخ زده بود. چون دیوانه‌ها از جا پرید. به سمت در دوید و با فریاد و بدون تعادل از در بیرون زد:

ـ بی‌شرفها، ولم کنید! اون نیس، اون نیس، اون نیس! کف پاش خال نداره. علی کف پاش خال داره... کف پاش...

از در سالن به طرف پله‌ها دوید. سُر خورد؛ سرش به کنار دیوار برخورد کرد. انگار کسی دیگر از درونش به هرچیز و هر کس می‌تاخت. بیگانه با همه. مایع گرمی روی گونه‌اش جاری شد؛ سرش شکاف برداشته بود. بیرون آمد. هوای آزاد. کنار شیر آب نشست. دلش به هم می‌خورد. می‌لرزید. کاش می‌مرد و نمی‌دید. سرش به دَوَران افتاده بود.

ـ پاشو راه بیفت. حواست جمع باشه‌ها، توی این مدّت تو هیچ چیزی ندیده‌ای، فهمیدی؟!

●

برفها را با پاهایش فشار داد. خودش را محکمتر در کتش پیچاند. چه شبی بر او گذشته بود! به چه کس می‌توانست بگوید راز دلش را؟ حرف مرد در مغزش پیچید: «توی این مدّت چیزی ندیده‌ای فهمیدی؟»

ـ بچه‌ها بیایین، آقای ثقفی اومدن.

نگاهی به سمت کلاس انداخت. آرام به راه افتاد و اندیشید: «من در کجای جادهٔ بی‌انتهای زندگی ایستاده‌ام؟»

انگار در این چند ساعت از دایرهٔ هستی بیرون افتاده بود. حالا نمی‌دانست از کجا و از کدام سو خودش را دوباره وارد جاده کند. باید می‌پذیرفت که زندگی یعنی جریان داشتن؛ جاری بودن امیدها، بیمها، کلاس ریاضی؛ بودنِ علی و نبودن او، شاید؛ وداع، مبارزه، دیدنِ مرگ، درد را با تارهای وجود لمس کردن، با درد عجین شدن.

کنار شبنم نشست. از پشت پنجره آسمان را نگاه کرد که هنوز گرفته بود و یکپارچه ابری. باد توده‌های ابر را جابجا می‌کرد. چند شعاع نور روی برفها پاشیده شد. شکیبا دفترش را باز کرد و از روی تخته یادداشت کرد:

«اثبات معادلات مثلثاتی...»

مهر ماه ۶۷

● محمدجواد محبّت ـ باختران

■ پلی از محبت

اگر کشتزاران، در امید باران، نشیند
اگر سایهٔ لطف ابری نبیند
به‌سوی که آرند روی تمنّا؟
کجا می‌گشایند
دست دعا را؟
اگر پنجهٔ رنج، تن را
به رنجوری آرد
اگر درد
جان را
به‌کاهش گمارد
اگر دل ببیند که طاقت ندارد
کرا آشکار و نهان، خوانَد از بهر یاری؟
به لطف که دل بندد امیدواری؟
اگر کار دشوار در تاب همّت نباشد
اگر بین دلها
پلی از محبّت نباشد
اگر بیم، آرامش از دل بگیرد
اگر شوق
پایان پذیرد...
اگر دل، زتکرار غفلت
بمیرد
چه کس کار دشوار را سازد آسان؟
چه کس بخشد الفت به دلهای ایشان؟
که دل را، به یاد خود آرد به سامان؟
هلا!
ای‌که بود و نبود تو از او...
بدان قدر آن‌را
که باید
بدانی
به پندار باطل
گر از ره نمانی
تو هم می‌توانی
تو هم
می‌توانی.

● پرویز حسینی

● سروده‌ها

ستاره
زمرّدی است
در چشم افعی شب

●

زخم عتیق مه را
بر رخسار ماه
مگر مهرهٔ ماری
مرهم باشد!

●

شولای رنج را
صدفی از عشق
ـ بایسته ـ
تا قمریان
دوباره بال کشند.

● اکبر بهداروند

■ هوای سفر

چرا دلم به هوای سفر نمی‌خیزد
چه رفته با دل شیدا که بر نمی‌خیزد
کبوتر دل من بال و پر ندارد وای
خدای را چه بگویم به برنمی‌خیزد
هنوز رخت تعلّق به قامت دل ماست
چرا زبستر راحت دگر نمی‌خیزد
چنان دلم به تو خو کرده‌ای سراچهٔ تن
که این هزاره به گاه خطر نمی‌خیزد
سپیده شد سحر آمد دلم به خواب خوش است
نماز صبح قضا شد مگر نمی‌خیزد
اگر چه آبله زد پای دل به شوق سفر
ولی دلم به هوای سفر نمی‌خیزد

● عباس باقری

■ از مزینان

در سوگ استاد محمد تقی شریعتی

از «مزینان» به باغ می‌رفتی
تا به آتش نشاکنی توفان
آفتابی که در قفایت شد
هُدهُد قاف بود و آنت جان

جان به تعریف روشنان: بی‌ابر
«کوفه» نادیده همچنان «یثرب»

وقتی از نهج عرشیان گفتی
بوالحسن بوسه برصدایت زد
آفتابی که سرخ می‌تابید
ریشه از چاه مرتضایت زد
ای که سعی صفا و مروه تو را
در مقام ذبیحیان جا داد
هاجر صبرمند صبح اندیش
مر تورا در مقام حسرت زاد

ای که در روزهای نُه توفان
یوسفت را به ویل شب دادی
طعنه بر گرگ غم چه می‌بندند؟
نه به او بل به بولهب دادی

آه «تبّت یدا ابی لهب»

ای که از لیفه‌ات سحر جوشید
کلك آتش به برگ گل راندی
جای تـا ستور توفان را
سبزه در سبزه نور رویاندی

اینك این سایه ساربد منظر
آفت زخم در کف باد است
بی‌توای حضرت قلم، اینك
پشت مردان کوهدل بشکست

● محسن عقیلی ـ کرج

■ تیغ جفا

ز کوی دل خیال او گذر کرد
دل آشفته را آشفته‌تر کرد
دم تیغ جفا پیشانیش را
چو انگشت نبی شق‌القمر کرد

● سعید اعتماد ـ اهواز

■ طلوع ستارهٔ عشق

زمین
در استغاثهٔ باران
جوانه
می‌گرید
ستاره
در هزارهٔ اندوه
گلایه می‌کارد
کنار بادیه
شب
کوچه‌های تاریك است
که باد شرطه در آن
بوی ضجّه را
دارد
هوای بادیه
پندار زخم شلاق
است
و مکّه
مزرعهٔ شخم کینه
بنهاست

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

● رضا پارسی‌پور ـ دامغان

■ شرابخانه آدم

شرابخانهٔ آدم نمی‌کند مستم
ندانم از چه سبب دل بدین گمان بستم
لطیفه‌ایست که موقوف بس هدایتهاست
اگر گمان نبرم من به خود که من هستم
غبار ظلمت و جهلم هزار چندان شد
در این فراخ بیابان به هرکه پیوستم
به‌پای بوس تو دارم سری به بخت بلند
چو خاك پای توام دلبرا مخوان پستم
قیاس کن سر زلفت به حال من یعنی
به عمر خویشتن آسوده هیچ ننشستم
«رضا» مبند چنین دل به زلف زهد ریا
به‌بند عشق، من از قید خویشتن رستم

● حبیب‌الله بهرامی ـ اهواز

■ هجرت

در کوچه‌های فریاد
در کوچه‌های غریبی
ـ عشق
چگونه جوان بماند
وقتی دستان نمرودیان
بذر آتش می‌کارند؟

●

امّا
به جان دیده‌ام
که عشق
در جاده‌های سبز دل
تفنگ بر دوش
رو به سپیده می‌رود.

● نصرالله عسکری ـ دورود

■ دو رباعی

چون موج خروشنده و بی‌پروا بود
در چشمهٔ چشمش رخ حق پیدا بود
با چاه ز سوز و بیقراری می‌گفت
آن کس که چو خورشید دلش تنها بود

●

صد زخم درون سینه‌اش پنهان بود
امّا چو شکوفه سر خوش و خندان بود
آن شب که زمانه بوی ظلمت می‌داد
یك باغ ستاره در دلش مهمان بود

● بهرام افضلی ـ نقده

■ امید

در سینه ما امید یعنی خورشید
در ظلمت غم نوید یعنی خورشید
تا لاله به دشت عشق پرچمدار است
در مذهب ما شهید یعنی خورشید

■ صدای پای باران

سرود زندگی با نای باران
بخوان همراه هوی و های باران
در این دشت کویر و زخم و عریان
نمی‌آید صدای پای باران

● حبیب‌الله بهرامی

■ عشق

پاره پاره می‌شود
این دل
و هر دلی که
به خانهٔ عشق رو کند.
نه اینکه خنجری در میان باشد
که جوهر جوشانی
نهفته به سینه دارد.

● شیرین تنگکیان ـ بوشهر

■ نسیم بهار

دیدگانت ستاره می‌بارند
در شب تیره روشنی دارند
با نسیم بهاری قدمت
دشتها فرش سبزه می‌کارند
قطره‌های بلوری باران
نام خوب تو را به لب دارند
تا بپاشی هوای رویش را
دستهایت چو باد در کارند
من به گلهای باغ می‌گویم
احترام تو را نگه دارند

● وحشی بافقی

■ دل رمیده

به راز عشق زبان در میان نمی‌باشد
زبان ببند که آنجا بیان نمی‌باشد
میان عاشق و معشوق یک کرشمه بس است
بیان حال به کام و زبان نمی‌باشد
دل رمیده من زخم‌دار صید کهیست
که زخم صید به تیر و کمان نمی‌باشد
از آن روایی بازار کم‌عیارانست
که در میان محک امتحان نمی‌باشد
اگر به من ننشوی مهربان درین غرضیست
کسی به خلق تو نامهربان نمی‌باشد
به عالمی که منم منتهای غصه مپرس
که قطع مدت و طی زمان نمی‌باشد
زبان به کام مکش وحشی از فسانه عشق
بگو که خوشتر ازین داستان نمی‌باشد

● آرش بارانپور

■ نشان

آرامترین دقیقهٔ جانم
پریشان میهن است
بر رفت و شد کهواره‌ها
بنویسید
میهن حیای آزادی‌ست.
بر سنگ کمترین گورها
بنویسید
میهن حیای آزادی‌ست.

● امیر عاملی ـ قزوین

■ صدای پرواز

چه شد که شام شکسته‌بالان بدین سیاهی سحر ندارد
بگو به خورشید رفته بازآ که شب خیال سفر ندارد
به جدّ و جهد سپیده بنگر به صبر یعقوب دیده بنگر
هر آنکه سست است و ناشکیبا رهی به صبح ظفر ندارد
صدای پرواز عاشقان را شنیدی امّا چرا به‌بندی؟
قفس‌شکن باش و رمگشا شو. نفس چو راهی دگر ندارد
بگو به سیمرغ دل درنگی که بال پرواز من درآید
که رحم باید در این بیابان به حال مرغی که پر ندارد
برون بیا از حجاب هستی. به دور ساقی درازدستی
بدر کن از سر هوای هستی که غیر از اینت ثمر ندارد
امیر عشقیم و پای در گل به پای معنی سپرده منزل
بگو که همراه ما بیاید کسی که بیم خطر ندارد

● حسن دلدار گوهرانی

■ ذهن آیینه

چون نسیم سحر از پنجره‌ها می‌گذریم
ما به همراهی عشق از همه جا می‌گذریم
چشمه در چشمه بجوشد اگر آتش شب و روز
با تو از چشمهٔ آتش به خدا می‌گذریم
تا که دیدار شود تازه، در آفاق خیال
هر شب از روزن دیوار شما می‌گذریم
خستگی راه ندارد به حریم تن ما
که در آغوش نگاهی گذرا می‌گذریم
نیست بیمی به دل از کشته شدن بر سر عشق
عشق در خاطره می‌ماند و ما می‌گذریم
ذهن آیینه مکدّر مکن از خلوت ما
ما به همراهی عشق از همه جا می‌گذریم

● عطار

■ مرغ غیب

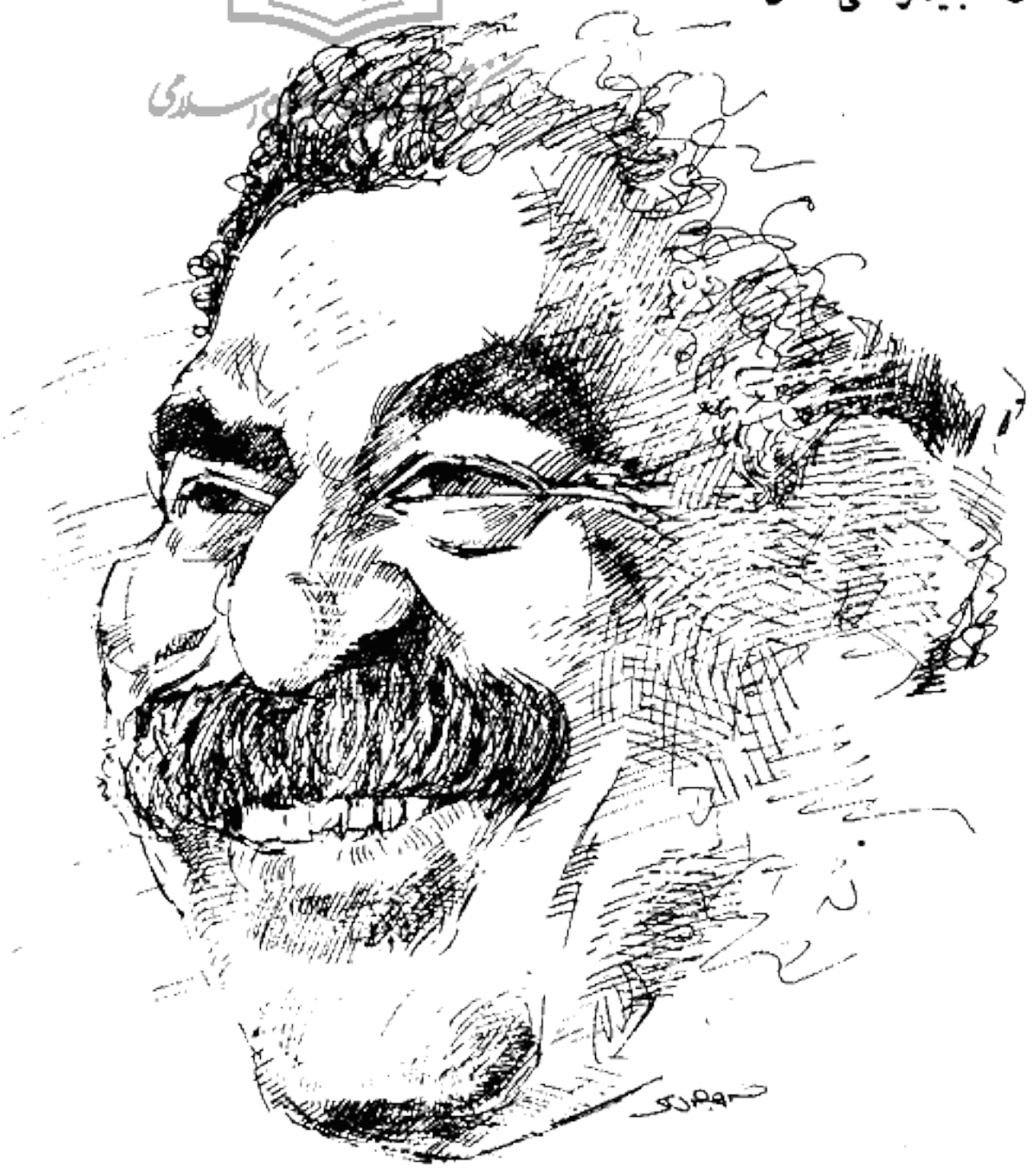
ای عشق بی‌نشان ز تو من بی‌نشان شدم
خون دلم بخوردی و در خون جان شدم
چون کرم پیله عشق تنیدم به خویش بر
چون پرده راست گشت من اندر میان شدم
دیگر که دانَدم چو من از خود برآمدم
دیگر که بیندم چو من از خود نهان شدم
چون در دل آمد آنچه زبان لال گشت از آن
در خامشی و صبر چنین بی‌زبان شدم
مرده چگونه بر سر دریا فتد زقعر
من در میان آتش عشقت چنان شدم
مرغی بُدم زعالم غیبی برآمده
عمری به سر بگشتم و با آشیان شدم
چون بر نتافت هر دو جهان باز جان من
بیرون زهر دو در حرم جاودان شدم
عطار چند گویی ازین گفت توبه کن
نه توبه چون کنم که کنون کامران شدم

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

■ تنهایی و انتظار

■ برداشتی از آثار «گابریل گارسیا مارکز»

● مجید زمانی اصل



در اکثر آثار «گابریل گارسیا مارکز» تنهایی و انتظار دو عاملی هستند که چنگی از اندوه را به دل خواننده می‌برند: تنهایی‌ای که برگرفته از واقعیات تلخ روزمرّهٔ آمریکای لاتین است.

«تنهایی پاکترین مصیبت دنیاست..» و انتظار، گره‌گشای این مصیبت؛ و هر دو کمندی هستند که برگردن روزگار این قوم جادو زده افکنده شده است. و آن‌جا که انتظار به قاعده‌ای موریانه‌وار، جانها را به یغما می‌برد، لاجرم تنهایی آذین‌بستهٔ جادو می‌شود.

عطر گلهای تخیّل «مارکز» در دنیای زندگان و مردگان منتشر می‌شود. در دنیای خیال «مارکز»، مردگان، مرده نیستند: هرچند در گورستان منزل جسته و اقامت کرده‌اند، امّا در روزان و شبان زندگان سهمی دارند و همراه آنان حتی زخمها را بر دوش می‌برند.

تنهایی و انتظار درآثارمارکز نه‌تنها بر آدمها که بر اشیاء، نیز سایه‌افکن است. بر جیرجیرک‌ها که عطش طبیعت را به آواز بر سر باد می‌گذارند، و باران که قاطعیت ریزش اشک و اندوه را به دلها هجی می‌کند. بر شب و گورها، و حتّی بر خورشید که در پریدگی رنگ خویش بر «بگونیاهای» گوش بر کتف هم خوابانده، غروب و طلوع میکند. آیا بگونیاها از آههای شبانهٔ مردگان نیست که قد می‌کشند و روزها عطر قلب آنان را از خویش می‌پراکنند. تا اندوه و تنهایی و انتظار را هرچه تلختر جلوه‌گر سازند؟

سایهٔ این تلخی حتّی بر مرگ شانه می‌سپارد و در سنجاق یك عروس جاخوش می‌کند: عروسی که دست در آینه می‌برد، تا سنجاق تورخود را که یادآور مرگ مادرش است، لمس کند. «ملکوندو»ی مارکز که تمثیل آمریکای لاتین است، چندان در کورهٔ تنهایی و انتظار طولانی می‌سوزد که جز جادو و وهم، مرهمی برای زخمهای سالیان خود نمی‌یابد.

در دهکده‌ای پرت از این سرزمین، مادران همیشه هراس آن را دارند که مبادا باد بیاید و کودکان را به اعماق دریا ببرد؛ سرزمینی که در آنجا مرده‌ها را از فراز صخره‌ها به دریا پرتاب می‌کنند. آنان چنان در چنبرهٔ تنهایی و انتظار فشرده شده‌اند که به‌جان آمده‌اند، تا از واقعه‌ای کوچك و نامنتظر، جنجالی به‌راه بیندازند؛ تا در گذران روزگار استخوان سبك کنند. و حادثه این‌گونه آغاز شد:

«نخستین کودکانی که آمدن آن آماس تیره و لغزان را از میانهٔ دریا دیدند دل به پندار یك کشتی دشمن دادند و آنگاه که آن را بی‌پرچم و دکل یافتند، اندیشیدند نهنگی است؛ امّا دَمی که بر ساحل لنگر گرفت و انبوه جلبکها، شاخکهای ستارهٔ دریایی و پس‌ماندهٔ ماهیان و خرت پرتهای آب آورده را از او برگرفتند، دریافتند که مرد مغروقی است.

و از همین‌جاست که تخیّل مردان و زنان دهکده گُل می‌کند. احتمالها همپای آمالها به سینه‌هاشان راه می‌جوید. پس دست به‌کار می‌شوند. گل چهره‌اش را می‌سترند، سنگهای کوچك را از لابلای موهایش درمی‌آورند و ... درمی‌یابند که از ژرفابهای دوردستی باز آمده است. و انگار از میان هزار توهای مرجانی سفر کرده تا بدین دهکده رسیده است.

مرد مغروق از خیال آنان نام و عنوانها می‌گیرد و سرانجام او را می‌آرایند و در عزایش آنچه را که کار اشك نیست به آه می‌گویند و دست آخر، پابه‌پای هم، از فراز صخره‌ای به زیر ژرفترین موجها پرتابش می‌کنند.

تنهایی و انتظار در «کسی به سرهنگ نامه نمی‌نویسد» نوزده سال تمام طول می‌کشد. نوزده سال طول می‌کشد تا نامه‌ای که در واقع مستمرّی یك سرهنگ بازنشسته است برسد، ولی آن هم نمی‌رسد. یا در «ساعت شوم» که می‌توان به مدد شعری از مرحوم سهراب سپهری به بیان آن پرداخت: قطاری است که سیاست می‌برد و چه خالی می‌رود.

اکنون از زبان خود گابریل گارسیامارکز بشنویم که راجع به تنهایی و انتظار در آثار خود چه می‌گوید:

«تنهایی نقطهٔ مقابل اتّحاد است. اساس و جوهر آثارم را باید در رابطه با این مسئله دید و ناکامیها و محرومیتهای تك‌تك «بوئندیا»ها و بالاخره ماکوندو ی تنها را فقط از طریق شناخت و درك این مسئله می‌توان بیان کرد.»

با تکیه بر همین گفتهٔ مارکز، که کلید بر کف خوانندهٔ آثارش گذاشته است، می‌توان وارد سرزمین ماکوندو شد و در میان «بوئندیا»ها گشت زد. در حالی‌که می‌توان دید زنان آنان را که یکی از دیوار می‌گذرد، یکی کفن خویش را می‌بافد و با آخرین گره، آخرین آه را می‌کشد و می‌میرد؛ یا مردی که خون او پروانه‌ها را مست می‌کند؛ یا

■ قصه‌واره

حکایت پدرم و جنگ

• ابراهیم حسن بیگی

جنگ که شروع شد، پدرم دُم در آورد: یك دُم کوچك و واقعی، درست زیر فرو رفتگی کمرش. با اینکه مادرم سعی کرده بود تا من و «آرزو» از ماجرا بویی نبریم، امّا دو روزی نگذشته بود که خبر را شنیدیم.

آن روز تازه از مدرسه آمده بودم. درس که نخوانده بودیم؛ صبح تا نزدیکیهای ظهر توی حیاط مدرسه پرسه زدیم و بعد هم در خیابانها راهپیمایی کردیم. خبر حملهٔ عراق و پیشروی‌اش در خاك ایران، همهٔ بچه‌ها را گیج و منگ کرده بود. اوضاع اصلاً عادی نبود. از لحظه‌ای که فرودگاه را زدند، ترس و وحشت توام با خشم و کینه، همه جا را گرفته بود. همه صحبت از جنگ می‌کردند. کسی میلِ درس خواندن نداشت.

ظهر زودتر از وقت مقرر به منزل آمدم. حسابی گرسنه‌ام بود و زبانم توی دهانم سنگینی می‌کرد. تازه کتابهایم را روی میز گذاشته بودم که آرزو

وارد اتاق شد. چهره‌اش نشان می‌داد که باید اتفاقی افتاده باشد. رنگش کمی پریده بود. چشمهایش گرد شده بود و دست و پایش را بی‌هدف در هوا تکان می‌داد. گفت: «پدر... پدر...»

پریدم وسط حرفش و گفتم: «پدر چی؟ چی شده؟»

آب دهانش را قورت داد و گفت: «پدر... پدر دُم درآورده!»

حس کردم اشتباه شنیدم. یعنی چی پدر دُم درآورده! با اینکه آرزو بار دیگر تکرار کرد که «پدر دُم درآورده»، باز نتوانستم آنچه را که شنیده بودم هضم کنم. این بود که سرم را جلو بردم و پرسیدم: «پدر چی درآورده؟ دُم؟»

آرزو که هنوز هم چهره‌اش وحشت زده بود و مرتّب مژه می‌زد، سرش را تکان داد و گفت: «آره، خودم دیدم. وقتی که داشت دمش را به مادر نشان می‌داد.»

بی‌اختیار و با صدای بلند خندیدم. آرزو قدمی عقب رفت و مات و متحیّر نگاهم کرد. همان طور که می‌خندیدم، گفتم: «پدر دُم درآورده. یك دُم واقعی... هاهاها...» امّا خیلی زود خنده‌ام را قطع کردم و با چهره‌ای عبوس و جدّی گفتم: «دیگر از این شوخیها نکنی‌ها. برو والاّ به پدر می‌گویم که راجع به او چه گفته‌ای.»

آرزو پشت کرد و در حالی که قصد داشت از اطاق خارج شود گفت: «اگر باور نمی‌کنی برو از مادر بپرس. ولی نگویی که من گفته‌ام...»

در اطاق را که بست، به نقطه‌ای خیره ماندم. ناگهان به همه چیز شك کردم. با خود گفتم: «آرزو بی‌جهت که نمی‌آید بگوید پدر دُم درآورده. لابد اتفاق افتاده. شاید هم گوشت اضافی و یا کورکی درآورده...»

از اطاقم بیرون زدم. بوی پیاز داغ توی هال پیچیده بود. دلم حسابی ضعف رفت. مادرم داشت غذای توی دیگ را هم می‌زد. سلام کردم، نشنید. دوباره سلامش دادم. تکانی خورد و سرش را به طرفم برگرداند و زیر لب جواب سلامم را داد. کتف چپم را به یخچال فریزر تکیه دادم و چشم به چهرهٔ مادرم دوختم. افسردگی را در چهره‌اش می‌شد دید. دیروز هم همین طور خسته و گرفته بود. فکر می‌کردم از خستگی کار خانه است. خطوط چهره‌اش عمیقتر شده بود؛ مخصوصاً شیارهای دور چشمهای گود افتاده‌اش که او را پیرتر نشان می‌داد. از روی میز غذاخوری، گیلاسی را به دست گرفتم و آن را مقابل دهانم نگاه داشتم و گفتم: «چی شده مادر؟ چرا ناراحتی؟»

سر دیگ غذا را گذاشت و گفت: «هیچی، مگر چیزی شده؟» آن وقت چشم در چشمم دوخت و گفت: «مگر چیزی گفته‌اند؟ تو حرفی شنیده‌ای؟ ها...؟»

گفتم: «بله، یك چیزهایی شنیده‌ام. جریان چیه؟»

مادر صدایش را پایین آورد و ملتمسانه گفت: «تو را به خدا به کسی چیزی نگویی. حتّی به آرزو هم نگو. آبرویمان پیش همه می‌رود. انگشت نمای کوچك و بزرگ می‌شویم.»

ناگهان وحشت تمام تنم را گرفت. قلبم طوری زد که حس کردم از قفسهٔ سینه‌ام بیرون زده است. گفتم: «پس آرزو راست می‌گفت، پدر دُم...»

مادر دستش را جلوی دهانم گذاشت و گفت: «ساکت. این کلمه را از دهانت بیرون نیاور! بی‌آبرو می‌شویم، بیچاره می‌شویم!»

ـ آخر از کی این طوری شد؟ او که سالم بود، مگر چنین چیزی امکان دارد؟

ـ همین دو روز پیش؛ از روزی که جنگ شروع شد. اول فکر کردیم کورك و یا تاولی، چیزی درآورده... امّا پدرت می‌گفت اصلاً درد نمی‌کند. تا اینکه امروز کمی بزرگتر شده؛ مثل یك زالو.

ـ یعنی چه؟... اگر بزرگتر بشود چه؟ آن وقت...

ـ زبانت را گاز بگیر پسر! خدا آن روز را نیاورد، خدا به دادمان برسد.

به این ترتیب خبر دُم درآوردن پدر سایهٔ مرموز خودش را در ذهنم پهن کرد. آن روز همه گرفته و ناراحت بودیم. پدرم هنوز از بازار نیامده بود. مادرم گفت: «گفته امروز برای ناهار نمی‌آید. قرار است تیر آهنهایی را که دیشب رسیده، خالی کند. گفت بیرون غذا می‌خورد.»

اشتهایم کور شده بود. چند لقمه‌ای بیشتر نخوردم. آرزو هم خیلی زود کنار کشید. مادرم با غذا بازی می‌کرد و به نقطه‌ای خیره مانده بود. از جا بلند شدم. به اتاقم رفتم و روی کاناپه دراز کشیدم. چشم به گچ بریهای سقف اتاق دوختم و به عاقبت کار پدرم اندیشیدم. به روزی که دم پدرم بزرگ و بزرگتر می‌شد و آن وقت مجبور بود حجره‌اش را ببندد و خانه‌نشین شود. حتّی تصوّر چنین روزی می‌توانست برای او مرگ آفرین باشد.

●

دو ماه از ماجرای دُم درآوردن پدرم گذشته بود. اوایل خیلی ناراحت و دمغ بود. شبها که به منزل می‌آمد، می‌رفت توی اطاق و در را روی خودش می‌بست. ولی کم‌کم داشت برایش عادی می‌شد. مخصوصاً که کارو بارش گرفته بود و توی تجارت، به قول خودش، برگ آس را در دست داشت. مدّتی بود که پولهایش را توی بانك نمی‌گذاشت. هرشب با کیفی پر از پول و چك و اوراق تجارتی به منزل می‌آمد. شامش را که می‌خورد دفتر و دستکش را جلویش پهن می‌کرد و پولهایش را می‌شمرد.

تازگیها علاقهٔ زیادی به شنیدن اخبار پیدا کرده بود. هرخبری راجع به جنگ را با دقّت گوش می‌کرد و به فکر فرو می‌رفت. نمی‌دانستم چه رابطه‌ای بین جنگ و تجارت وجود داشت، امّا هرچه بود پدرم از جنگ بدش نمی‌آمد. حالا بیشتر ازهروقت دیگری می‌خندید و سربه سر مادرم می‌گذاشت. احساس می‌کردم که قضیهٔ دُمش را حسابی فراموش کرده است. موقع راه رفتن برآمدگی پشت شلوارش نظرم را جلب می‌کرد. از دیدن این صحنه متنفّر بودم و احساس غریبی بهم دست می‌داد. امّا پدرم کمتر به دُمش توجّه می‌کرد و حساسیتی مثل گذشته نشان نمی‌داد. مادرم با دیدن بی‌خیالی‌هایش حرص می‌خورد؛ می‌گفت: «مرد، این همه به فکر تجارت و پول نباش. فکری به حال خودت بکن با این...»

و پدرم می‌خندید و می‌گفت: «قدمش خیر است. از وقتی که گوشت اضافی درآوردم کار و بارم گرفته است. تو که از تجارت چیزی نمی‌فهمی زن!»

او برای اینکه کسی متوجّه ماجرا نشود، پالتوی بلند و کشادی را روی دوشش می‌انداخت و به بازار می‌رفت. موقع راه رفتن هی کمرش را راست می‌کرد و سینه‌اش را جلو می‌داد. من از کارهایش سر درنمی‌آوردم و نمی‌دانستم چطور ظرف چند ماه این همه پول و سرمایه را به هم زده است و چرا این قدر مرموز و در عین حال خوشحال و پُرکار شده است. دوست هم نداشتم از کارهایش سر در بیاورم. سرم به کار خودم بود، بخصوص که تازگیها در پایگاه سپاه محله‌مان ثبت نام کرده بودم و آموزش نظامی می‌دیدم. تعدادی از بچه‌های مدرسه‌مان به جبهه رفته بودند و همه جا صحبت از جنگ بود. جنگ شور و حال عجیبی بین مردم ایجاد کرده بود. و پدرم نیز شور و حالی کمتر از بقیه نداشت.

●

از وقتی که بعضی از ارزاق عمومی کوپنی شد، دُم پدرم هم بزرگتر شد، به طوری که وقتی راه می‌رفت برآمدگی آن کاملاً معلوم بود. کم‌کم به چیزهای تازه‌ای عادت کرده بود. سعی می‌کرد شبهای جمعه به مسجد برود و یا موقع اعزام نیرو به جبهه، حجره‌اش را به کارگرانش بسپرد و به خیابان بیاید. طوری از جنگ و جبهه حرف می‌زد که گویی الساعه حجره‌اش را خواهد بست و راهی جبهه خواهد شد.

شخصیت پدرم وقتی عجیبتر شد که می‌دیدم از دولت و حکومت بد می‌گوید و از کسادی بازار می‌نالد. امّا شبی نبود که با کیف پراز پول به خانه نیاید و یا از خرید آپارتمان و روغن و برنج

صحبتی نکند. مادرم بیش از همه نگران او بود و می‌گفت: «خودش را حسابی زده است به کوچهٔ علی چپ. انگار نه انگار که چیزی پشتش آویزان است.»

دیگر از پدرم و کارهایش حسابی بدم آمده بود. می‌گفتند اجناس را احتکار می‌کند و بازار سیاه درست کرده است.

یک شب که از بسیج، دیروقت به منزل آمدم، صدایم کرد و گفت: «لازم نیست این همه بروی بسیج. به فکر درس و مدرسه‌ات باش. نکند به سرت بزند که با آنها بروی جبهه. جبههٔ تو مدرسه است. اگر هم حال درس خواندن نداری، بیا دَم دستم توی بازار.»

با بی‌تفاوتی جواب دادم: «اتّفاقاً می‌روم جبهه. ثبت نام هم کرده‌ام.»

سرش را از روی اوراقی که مقابلش پهن بود بلند کرد و گفت: «تو غلط کرده‌ای که می‌خواهی بروی. تو را چه به جنگ! به جای تو، من به جبهه کمک می‌کنم. به این برگه‌ها نگاه کن. فکر کردی تنها تو به فکر جنگ هستی؟»

دستش را دراز کرد و چند برگ کاغذ را نشانم داد و گفت: «سواد که داری، بخوان! هرکدام از این برگها چند هزار تومان آب خورده. آن وقت تو خودت را بسیجی می‌دانی؟ بسیجی منم، نه تو!»

بدون اینکه جوابش را بدهم، با عصبانیت از جا بلند شدم. به یاد این حرف مادرم افتادم که گفته بود: «از وقتی که به جبهه کمک می‌کند، دُمش بزرگتر شده است.»

●

هشت سال از شروع جنگ گذشته بود. خواهرم آرزو، دیپلمش را گرفته بود و در دانشکدهٔ پزشکی درس می‌خواند. من هم پس از گرفتن دیپلم وارد سپاه شدم و سربازی‌ام را در جبهه‌های جنگ گذراندم. بعد هم به عنوان بسیجی در جبهه‌ها ماندم. دیگر کاری به کار پدرم نداشتم و گرچه او سعی کرد تا سرمایه‌ای به دستم بدهد و حجره‌ای در بازار برایم دست و پا کند، امّا زیربار نرفتم و ترجیح دادم همچنان در بسیج بمانم. از اینکه مجبور بودم شبها به منزل بروم و چشمم در چشمهای پدرم بیفتد، رنج می‌بردم. دلم می‌خواست هیچ وقت پایم را در منزل نمی‌گذاشتم. از همه چیز خسته و بیزار شده بودم. قرار بود که در اعزام بعدی راهیِ جبهه شوم. تصمیم گرفتم که این بار تا پایان جنگ در جبهه‌ها بمانم و هرگز باز نگردم.

امّا خبر پذیرش قطعنامه، تکانم داد. در حیرت و ناباوری به صدای گویندهٔ اخبار رادیو گوش دادم. انگار آب سردی رویم ریخته باشند، یخ کردم و لحظاتی چند، کنگ و منگ، پشتم را به دیوار تکیه دادم و به نقطه‌ای خیره ماندم. جنگ تمام شده بود. به آرامی لباسهایم را پوشیدم و راهیِ بسیج شدم. باید عکس‌العمل این خبر را در بچه‌ها می‌دیدم.

●

شب، دیر وقت به منزل برگشتم، خسته‌تر از آن بودم که شام بخورم. یک راست وارد اطاقم شدم و روی مبل دراز کشیدم و چشم به سقف دوختم. مادرم بدون اینکه در بزند وارد شد. چهره‌اش پریشان و مضطرب بود. نیم‌خیز شدم و نگاهش کردم. درحالی که نفس‌نفس می‌زد گفت: «احمد، ببین پدرت چی شده، حالش خوب نیست. دارد از درد به خودش می‌پیچد.» این را گفت و با عجله از اطاق خارج شد.

پدرم توی هال، روی شکم دراز کشیده بود و دُمش را بیرون آورده بود. مادرم و آرزو داشتند به تاولهای روی دُمش نگاه می‌کردند. پدرم صورتش را در نازبالش فرو کرده بود و آهسته می‌نالید. معلوم بود که درد زیادی می‌کشد. دُمش تاول زده بود و ورمهایی مثل سوختگی سطح آن را پوشانده بود. چرکاب و خون، بوی تند تعفّن، حالم را بهم می‌زد. تا آن روز از این فاصله به دُم پدرم نگاه نکرده بودم. مادرم ملافهٔ سفیدی روی دُمش انداخت. صدای فریاد پدرم، فضای بزرگ هال را پر کرد. دستش را از پشت بالا آورد و ملافه را به کناری زد. صحنهٔ کثیفی بود. بیش از این تحمّل دیدن آن را نداشتم. دستم را جلوی دماغم گرفتم و از آنجا دور شدم. همهٔ اطاق بوی مردار می‌داد.

●

دوازده روزی پدرم در منزل بستری بود. زخمهای روی دمش دهان باز کرده بود و چرکاب بدبو و کثیفی از آن بیرون می‌زد. کسی جز مادرم به او نزدیک نمی‌شد.

صبح روز سیزدهم که از خواب بیدار شدم، پدرم را آمادهٔ رفتن به سر کار دیدم. با تعجّب نگاهش کردم. وقتی متوجّه نگاهم شد، چشمهایش را ریز کرد و گفت: «ها، چیه؟ باز هم می‌خواهی ول بگردی؟! جنگ که تمام شد، دیگر چه می‌گویی؟ هروقت عقلت سرجایش برگشت بیا به حجره‌ام. هرکاری که مایل باشی سرمایه‌اش را می‌دهم.» آن وقت کیف دستی‌اش را به دست گرفت و با چهره‌ای شاد و خندان از در خارج شد.

هاج و واج ایستاده بودم و به تغییر حال ناگهانی پدرم فکر می‌کردم که مادرم از آشپزخانه بیرون آمد و سفره را روی میز غذاخوری پهن کرد. جلو رفتم و گفتم: «چه شده؟ دُمش افتاد؟»

مادر لبخندی زد و گفت: «نه. ولی بالاخره دیشب پوست روی دُمش ریخت. مثل یک مار پوست عوض کرد و تمام تاولها و چرکابها جدا شد. من که سردرنمی‌آورم.»

آرزو که داشت مانتوی بیرونش را می‌پوشید، نزدیک شد و گفت: «دُمش قشنگتر از قبل شده، ای کاش بودی و می‌دیدی. چه دمی! عین مار زنگی، ظریف و خوش خط و خال.»

●

خواهران و برادران شاعر؛ از همان ابتدای انتشار ماهنامهٔ هنری «سوره» با انبوه نامه‌های محبّت‌آمیز و لبریز از شعر و دوستی و لبخند شما مواجه بودیم. در آغاز تصمیم داشتیم از میان شعرهای رسیده دست به انتخاب زده و بدون مشورت با شاعر یا احیاناً راهنمایی و ارائهٔ طریق، شعرهای قوی را چاپ و قطعات ضعیفتر را بی‌پاسخ بگذاریم. امّا از آنجا که مرور زمان به ما ثابت کرد که روزبروز بر تعداد اشعارقوی و قابل ملاحظه افزوده می‌شود و شاعران پخته و چیره دست از گوشه و کنار مملکت به‌طور جدّی برای ما شعر و مطلب می‌فرستند، از تصمیم آغازین خود صرف‌نظر کرده و بر آن شدیم که ضمن اعلام وصول اشعار ارسال شده، اگر در مورد قطعات نظری داریم، یا به‌گمان ما شعر نیاز به دستکاری دارد، یا تراکم مطالب به‌حدّی است که باید قطعهٔ رسیده را به نوبت چاپ بگذاریم، شاعر عزیز همکار را از چگونگی قضایا باخبر کنیم.

علاوه بر این، نامه‌های زیادی از دوستان شاعر به ما رسیده است که در آن مصرّانه خواستار اعلام نظر در مورد اشعار ارسالی شده‌اند و حقیقتاً در میان این دسته از دوستان، کسانی هستند که با اندکی نقد و نظر و احتمالاً تشریف فرمایی به دفتر مجله و ملاقات حضوری ان‌شاءالله راه خود را در روشنایی بیشتری ادامه خواهند داد.

نامه‌های شاعرانه

در ابتدای کار توضیح چهار نکته ضروری است: اول آنکه دوستان شاعر سعی کنند اشعار خود را حتّی‌الامکان ازطریق پست به آدرس «دفتر مجله بخش ادبیات» برای ما بفرستند. تحویل شعر به صورت حضوری شاید موجب تاخیر در روند چاپ شود و این مطلوب ما نیست. هرچند که چنین حالتی بیانگر لطف و محبّت شاعر به مجلّه است.

دو دیگر آنکه شاعران عزیز شهرستانی شعر خود را همزمان با ما برای نشریات دیگر نفرستند، چرا که چاپ توامان یك قطعه در دو نشریه صورت خوشی ندارد. اگر منظور از این، چاپ حتمی شعر ارسالی است، ما به دوستان شاعر قول می‌دهیم که با نهایت مساعدت و امعان‌نظر شعر را در وقت مقتضی چاپ خواهیم کرد. از این گذشته ارسال مطالب برای هر نشریه‌ای موجب امتنان و مسرّت دست اندرکاران و نیز بیانگر لطف خاصّ فرستنده نسبت به آن مجله است. ارسال شعر واحد برای دو مجله چنین احساس لطیفی را خدشه‌دار می‌کند؛ به‌قول سعدی:

غلام همت آنم که پایبند یکی است
به جانبی متعلّق شد از هزار برست

ختم کلام آنکه اشعار خود را با خطوط کتیبه‌ای که نیاز به یك باستان شناس مشاور دارد ننویسند؛ بسیاری از اشعار ارسالی حقیقتاً آن‌قدر زیباست که باید آن را با خط طلایی خوانا نوشت. شاعری عبارت است از ذوق متراکم؛ یکی از بنادر صدور کالاهای ذوقی، بندر خط است که در ملتقای رودخانهٔ کلمات و اقیانوس معانی قرار دارد.

* بوشهر- خواهر شیرین تنگکیان

با سلام قشنگ «نسیم بهار» و «عابر عمر» رسید. بیشتر ابیات هر دو قطعه، بیت الغزل است؛ ولی نمی‌دانم چرا در نامگذاری کارها کم‌حوصلگی به‌خرج داده‌اید. کسی که می‌گوید:

من به گلهای باغ می‌گویم
احترام تو را نگه دارند

که نشانهٔ سیطرهٔ شاعرانهٔ شما بر طبیعت است نباید به عناوین رُمانتیك «نسیم بهار» و «عابر عمر» دل‌خوش دارد. همچنین ترکیباتی از قبیل «طفل دل» و «رشتهٔ تار زر» با روحیهٔ غالب شعر شما که یك روحیهٔ نوگرایانه و متجدّد است، نمی‌خواند.

این بیت که:

تا بپاشی هوای رویش را
دستهایت چو باد در کارند

دستهای ظریف ممدوح شاعر را به صورت یك پرهٔ تمام اتوماتیك در ذهن مجسّم می‌کند. با این همه، قطع نظر از کم حوصلگی‌های شما در لحظهٔ مقدّس سرایش، شعر شما در عداد شعرهای موفّق زمانه است. با دقّت و وسواس بیشتری بسرایید، با آرزوی موفقیت برایتان، «نسیم بهار» را در کوچه‌ای که «عابر عمر» می‌رود منتشر خواهیم کرد.

* اهواز- آقای حبیب الله بهرامی

با سلام- شما نیز یکی از شاعران مکتب ایجازگر خطّهٔ خوزستان هستید، امیدوارم شما و همهٔ دوستانی که در این زمینهٔ زیبا گام برمی‌دارند موفّق باشید. شعرهای «عشق»، «هجرت» و «دیدار» واصل شد. در انتظار چاپ باشید.

* اهواز- آقای مجید زمانی اصل

آقای زمانی، شعرهای «ابشالوم» و «منظومهٔ گشت‌ها» و «چند شعر کوتاه» شما رسید. شما یکی از شاعران بزرگ حال و آینده‌اید. به شما به خاطر صمیمیت، عاطفه، ایجاز و تصویرهای گیرایتان تبریك می‌گوییم. آدم وقتی شعر شما را می‌خواند احساس می‌کند که مشعل مه گرفتهٔ شعر همچنان فانوس دلهای دریایی است. بسرایید و ما را نیز در رنج جنوبی خود شریك بدانید.

با اجازهٔ شما بعضی از اصول و فروع را، نه به اجتهاد خود که بنابر اجماع شعرا، در کارهای شما رعایت می‌کنیم که امیدواریم موردپسندتان واقع شود. ما جدّاً از خواندن و شنیدن شعرهای شما لذّت می‌بریم. امید است که هایکوهای جنوبی‌تان را در یك مجموعهٔ کامل ببینیم.

* اهواز- آقای سعید اعتماد

«ستارهٔ عشق» شما بر آسمان نگاه ما «طلوع» کرد؛ شعری پر از جذبه‌های شاعرانه همراه با صلابتی ایدئولوژیك. برای ما بیشتر بفرستید. طلوع ستارهٔ عشق را به‌زودی شاهد خواهیم بود.

* اصفهان- محمد سیاه رستمی

عزیز دلم، چرا این قدر بدخط نوشته‌ای! این شعر را چاپ نمی‌کنیم، تا دفعهٔ دیگر به‌چشم عینك ندیدهٔ ما رحم کنی. از شوخی گذشته، شعر «بازیگری» برخلاف عنوان، از یك روح کلاسیك برخوردار بود. کلاسیسم بد نیست، منتها نه برای هر کس؛ تو از اهالی امروزی. جدای از این «ای رند مست فتنه‌جو بی‌خان و مان کیستی» صحیح و درست ولی، «بیرون شو از حیلتگری آرام جان کیستی»، «حیلتگری» چه ارتباطی با «آرام جان» دارد؟ شما شور و جذبهٔ عارفانهٔ فراوانی دارید. این وزن مستفعلن مستفعلن ... آتش به جان خیلیهامی‌زند. خصوصاًاین مصرع شماواقعاًزیبا و شورانگیز است: «این دم که با روی توام، تو بر زبان کیستی». آفرین.

برادر خوب و شاعرم، از شما خواهش می‌کنم با جدّیت و دقّت بیشتری تعداد این دست مصاریع را در غزلهایتان زیاد کنید.

* دورود لرستان- آقای نصرالله عسگری

درود بر شما و همهٔ شاعران لرستان. دو رباعی ناب واصل شد. قشنگ است، ولی ما در ده سال گذشته آن‌قدر رباعی داریم که می‌توانیم به خارج هم صادر کنیم. سعی کنید در اوزان و قوالب دیگر برای ما شعر بفرستید. عزیز دلم احساساتی که مخصوص قوالب دیگر است، این روزها بیشتر در رباعی به کار گرفته می‌شود و این باعث می‌شود که رباعی‌های معاصر حالت بساز و بفروش پیدا کنند. امّا رباعیهای شما قشنگ است و بزودی چاپ خواهد شد.

* نقده- آقای بهرام افضلی

دل شاعر و زبان زنده‌ای دارید. از میان رباعیات و فهلویات شما، سه قطعه را انتخاب کردیم. این دو بیتی محشر است:

سکوت بوته‌ای هرزی دل من
به‌کاهی هم نمی‌ارزی دل من
چرا هنگام رویارویی عشق
به‌سان بید می‌لرزی دل من

* رامسر- آقای بهنام مهاجر

شعر «تهمت» فوق‌العاده بود. اگر گذرتان به تهران افتاد سری به اینجا بزنید. ضمناً با یکی دو گل صفحهٔ شعر ما بهار نمی‌شود...

چه کسی گفت دلم شهری شد
چه کسی تهمت بی‌مهری زد
به دل عاشق و پرحوصله‌ام؟
ریشه در عاطفهٔ گل دارد
دل خورشیدی من.

* تهران- خواهر نسرین منصوبی

نویسنده و شاعر گرامی؛ نمی‌دانم چرا از شعرهای چاپ شدهٔ خود در مجموعهٔ «نقش دل» برای ما فرستاده‌اید. منتظر کارهای تازه.

* دامغان- آقای رضا پارسی‌پور

غزل زیبای شما دریافت شد. با پاره‌ای تاملات که درخور کار شما باشد چاپ خواهد شد. از آثار جدید خود هم برای ما بفرستید. آفرین، غزل شما

بسیار پرشور و عاشقانه بود.

*** ؟ـ آقای حسن دلدار گوهرانی**

اسم شما که خیلی شاعرانه است. گوهرانی و دلدار بودن کار هر کس نیست. غزل نیز زیبا و درخور است، مخصوصاً مطلع:

چون نسیم سحر از پنجره‌ها می‌گذریم
ما به همراهی عشق از همه‌جا می‌گذریم

بزودی کار خواهد شد. باز هم برای ما شعر بفرستید.

*** تهران ـ آقای ... رحیق**

برادر عزیزم، امیدوارم برای ما و ادبیات معاصر رحیق مختوم نباشید. شعر شما با حذف عنوان و قسمتهای زائد ـ البتّه به گمان ما ـ در اینجا خواهد آمد. سعی کنید در لحظات ناب شاعرانه غوطه‌ور شوید. لفظ خیلی لغزنده و فریبناک است:

در دخمهٔ نهان روح...
پروانه‌ای پرواز را
کم کرده است.
پنجره‌ها بسته مانده
دل بی‌تاب و بی‌رمق.
در قلّهٔ وجود
حزنی قرین لحظه‌های حیات من است
یك بازو به استوانهٔ خیال،
تن سپرده و
بازوی دیگرم
حلقهٔ پیرامون دردهای این تن است.
قلیم گلدانی است
پر از گلدسته‌های غم
بر لب طاقچهٔ «تکرار لحظه‌ها».
در انتهای راهروی بینایی‌ام
نقش تکیده‌ای
ایستاده است.
رواق دیده‌ام...
در عمق بی‌کرانگی ابهام
ـ تاریك خفته است.

*** تهران ـ آقای علی حسین فرخی**

قطعهٔ بی‌نام شما را «خواب بیداری» نامگذاری کردیم. شعر شما گونه‌ای ترکیب هارمونیك و متعادل از نیما و سپهری است، طوری که طعم هیچکدام بر دیگری غلبه ندارد. تقاضا می‌کنیم با پشتکار بیشتر و همکاری فزونتر با ما، راه را تا انتها بپیمایید. «خواب بیداری» را در اینجا مرور می‌کنیم:

■ خواب بیداری
دیرگاهی است که من
می‌نشینم هر شب
بر لب پنجرهٔ کاغذی شهر خیال
به تماشای شکوفا شدن غنچهٔ یاس
که اگر تودهٔ خاك
زنگها را بتکاند از تن
و فلزهای سیاه
زردی خود بسپارند به رود
نرم نرمك
گل یاس
شعر بیداری را
با خروش خورشید
در پس خواب زمستانی خود
سر بدهد

●

دیرگاهی است که هر شب تا صبح
خواب بیداری شبهای سیاه
سخت می‌آزارد
رویش شعر زمستانی من
کیست آن کس که کلید شب را
در پس روزنهٔ بیداری
می‌فشارد هر روز؟

*** تهران ـ آقای سیاوش پرواز**

با سلام: عزیز دلم مثل اینکه کارهای خوب خودت را برای ما نفرستاده‌ای. امیدواریم بیشتر از این به فکر مجله خودت باشی. اگر وقت داری سری به دفتر مجله بزن تا گپی در مورد شعر بزنیم. «زوال» را بگذار برای بعد. قبل از آمدن حتماً تلفن بزن!

*** ؟ـ آقای میثم عقیلی**

پس از سلام، شما تاثیر بسیاری از شاعران سبك هندی پذیرفته‌اید. این یك پوئن مثبت برای یك شاعر معاصر است، ولی نوگرایی را نباید تا حدّ سراشیبی پیش برد. بعضی از ابیات «چشمهٔ نور» این‌طور است. ابیات قشنگ را حیفمان آمد به تنهایی چاپ کنیم. در انتظار کارهای دیگرتان هستیم.

*** تهران ـ آقای حسین احمدی**

کارهایتان را اگر فرصت کردید بردارید و پس از تماس تلفنی، یك نوك پا به دفتر مجله بیایید.

*** ورامین ـ آقای سپهر محمدی قمی**

پس از سلام، نامهٔ بی‌ریا و صادقانهٔ شما را خواندیم. پُر از شور شاعرانه و جذبهٔ مولاناوار هستید، منتها فقط ریتم و حال کافی نیست. باید اندیشه و حرف داشته باشید وگرنه شعر شما با یك قطعه دف نواخته شده چه فرقی می‌کند؟

عزیز دلم بیشتر مطالعه کن، مخصوصاً غزلیات شمس مولانا را بادقّت بخوان. به‌هر حال ما در خدمت شماییم.

●

دریچه

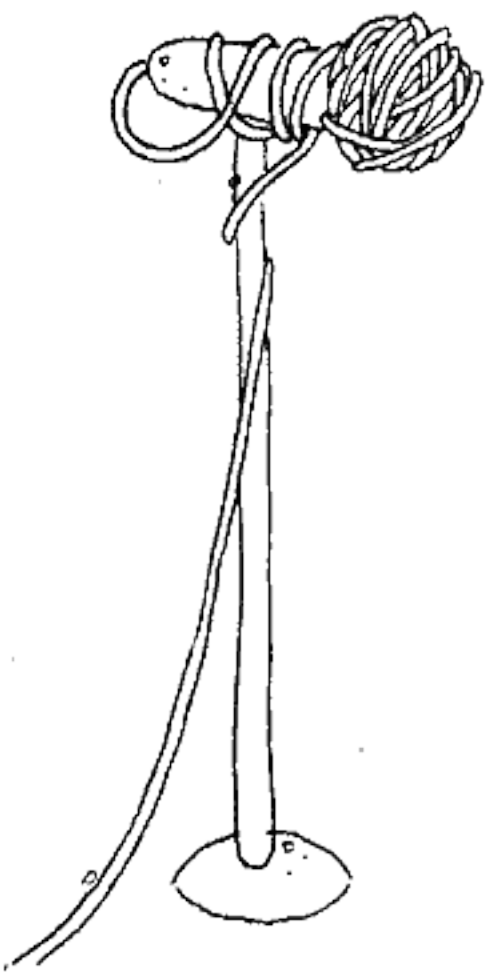
■ اگرحقیقت نسبی‌باشد!

این روزها بعضی فکر کرده‌اند که راه مبارزه با جزمیت آن است که بگویند «حقیقت نسبی است»، حال آنکه این حکم که «حقیقت نسبی است» خود یك «حکم مطلق» است! پس چگونه ممکن است حقیقت نسبی باشد؟

اگر حقیقت نسبی باشد، هر مطلبی همان‌قدر که نسبتاً درست است، همان‌قدر هم نسبتاً غلط است. پس این حکم که «حقیقت نسبی است»، نسبتاً درست است و نسبتاً هم غلط. حالا کسی که واقعاً «یقین» دارد که حقیقت نسبی است، باید در جزمیت یقین خود شك کند و بکوشد که خود را در برابر نسبیتِ حقیقت خاضع کند ودست از این حرفها بردارد واگرنه، لااقل حفظ ظاهر کند و بگوید: «ممکن است حقیقت نسبی باشد و ممکن است که نباشد»، و چون گفتن این سخن با نگفتن آن تفاوتی نمی‌کند، بهتر است که اصلاً چیزی نگوید! واگر یقین ندارد که حقیقت نسبی است امّا نمی‌تواند از مطلق‌گرایی و جزمیت دست بردارد، بهتر است بگوید که: «حقیقت مطلق است امّا درك انسانها از حقیقت، نسبی است»! و آن وقت چون خودش هم یکی از انسانهاست، دیگران حرفش را باور نخواهند کرد و خواهند گفت: «درك او هم ازحقیقت نسبی‌است، پس نباید حرفش را مطلقاً قبول کرد»! پس بهتر است بگوید: «حقیقت مطلق است، امّا درك همهٔ انسانها از حقیقت نسبی است غیر از من»، تا همه حرفش را قبول کنند غیر از کاکتوس! کاکتوس پیش خود خواهد گفت: «عجب! اگر برای یك نفر امکان رسیدن به حقیقت مطلق وجود داشته باشد، پس چرا برای دیگران وجود نداشته باشد؟».

گلخانه/ سیاوش نجفی

● فصل فراق طولانی است. اشك من ناچکیده بمان!
● در روشنایی معنا، سایهٔ لفظی به چشم نمی‌خورد.
● من با اشك آغاز شده‌ام و در آه به پایان می‌رسم.
● من عالی‌نسب‌ترین چراغ شبهای خاموشم.
● موی سر تفکّر می‌ریزد و رنگ عشق پریده است.
● غربت چینی در دیار ملامین محسوس است.
● سنگینی هر کس از وقار سایه‌اش پیداست.
● یك کیلو پرتقال داریم از قرار دانه‌ای هزار شیرینی، حساب کنید عدد فریادهای بزاق را.
● هیچ پرنده‌ای نمی‌تواند قبل از پرواز، پرواز کند.
● بیایید به صورتی تجزیه‌ناپذیر با هم ترکیب شویم.
● مکالمهٔ ذرّه‌ها آغاز شده است و محبت نجواکنان گل می‌ریزد.
● تنها در فصل شقایق کشف قوانین سرخ زمین مقدور است.
● تاریخ هرگز تصوّر نمی‌کرد روزی گذار «وامق» و «عذرا» به دفتر رسمی ازدواج و طلاق بیفتد.
● در این عصر تاریك تا تکانی بخوری از لبهٔ قرن خواهی افتاد.
● جنگ، عطسهٔ تاریخ است.
● از بستن پنجره‌ها احتراز کنید؛ پرستوها پشت سرتان حرف درمی‌آورند.
● اگر برای گربه شخصیت قائل نشوید، تاریکی سرنوشت گنجشکها را فرا می‌گیرد.
● اگر برای تو دسته‌گل نفرستاده‌اند، چرا بهار بیچاره را دشنام می‌دهی؟
● باید قشنگترین معانی را در پیش‌پا افتاده‌ترین کلمات ریخت، نه پیش‌پا افتاده‌ترین معانی را در قشنگترین کلمات.
● سگ همیشه به استخوانبندی روزگار اعتراض دارد.
● چماق یادگار غارنشینان است.
● نمایش سریال ضحاك به نفع مغز جوانان نیست.
● پرهای سپید کبوترها یادگار کودتای خونین گربه‌هاست.
● مزرع سبز فلك را دیدم و به یاد بیل مکانیکی افتادم.
● آن‌قدر به پونه‌ها زُل زدم که چشمم پر از جویبار شد.
● یك لیوان کلوله التهاب مرا فرو می‌نشاند. مسافرخانهٔ شلیك کجاست؟
● تا حراج نسیم در بازار بهار تمام نشده، زنبیل عاطفه را بردار.
● بیا یك سیر ترانه بخریم تا در تنهایی زمزمه کنیم.
● رگها ترانهٔ خون می‌خوانند.
● تو مال شرقی‌ترین گوشهٔ زمینی و با لهجهٔ کهن‌ترین کتیبه‌ها سخن می‌گویی.
● هیچ سنجاقکی موفّق به کشف کامل جاذبهٔ نهر نخواهد شد.
● رفتگری خاطرات خیابان را می‌روبد.
● وقتی مادر موسی، او را در گاهوارهٔ امواج نهاد، من زوال تدریجی فراعنه را دریافتم.
● در کجای شب شکاف افتاد که آن لکهٔ نور درخشید؟
● صدای بال ملخ در نیزار تنهایی‌ام پیچیده است.
● آفتاب خواهد تابید، حتّی اگر همهٔ ابرهای عالم تبانی کرده باشند.
● در این شب سیاه هنوز دو قورت و نیم غروب باقی است.
● دقیقاً به پریشانی خیره شوید و حرکات مشکوك سرگردانی را زیر نظر بگیرید.
● چرا وقتی گلها کاغذیند مشامها برنمی‌آشوبند.



مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

■ جزئی از یک سیاه‌قلم اثر محمود فرشچیان

● سید مرتضی آوینی

غزال غزل

مطرب از دفتر حافظ غزلی نغز بخوان
تا بگریم که زعهد طربم یاد آید

غزالِ غزل، وحشی است و انیس مجنون بیابان‌نشین... آن درد نیز که کار عاشق شیدا را به تغزّل و ترنّم می‌کشاند، جز در سینهٔ مجنونِ وحشیِ بیابان‌نشین لانه نمی‌کند.

شهر، دام عادات و تعلّقات است و مردمان، اهل عادتند. این مجنون، مردم‌گریز است و آن غزال مردم نفور... و اگر شاعر نباشد، چه کسی مردمان را به «ترک عادات» بخواند؟

شاعر «نبی» نیست و «پروای عقل مردمان» ندارد[1] و بر او نیست که «طریق رفتن» را نیز تعلیم کند. او به ترک عادت می‌خواند و عالم خلافِ عادات، هم «عالم وهم» است و هم «عالم عشق». عالم عادات، عالم حقیقت و معنی نیست امّا چه بسا شاعران که کمگشتگان دیار وهمند و مصداق این سخن آسمانی که «انّهم فی کل وادٍ یهیمون»[2]: و چه قلیلند شاعرانی که آنان را «درد عشق» بخشیده‌اند و «شرفِ حضور».

این «درد» نیز، دردی است که «مقیمان شهر عادت» دشمنش می‌دارند زیرا که از «عیش هر روزینگی» بازشان می‌دارد: وزغ، آنچنان با مردابِ خو می‌گیرد که دریای آزاد را دشمن می‌دارد. شعر، آواز امواج آن دریای دور و نزدیک است: دور است زیرا که مردمان، دلبستگان کرانهٔ عادتند؛ و نزدیک است اگر روی از عادات و تعلّقات برتابیم. دل شاعر، نهنگ دریای ژرف است و غزال بیابانهای دور... و اهل هجرت که کاروانسیانند و کشتی‌نشستگان، خوب می‌دانند این خمودی که شهرنشینان را گرفته است از چیست.

دلِ شهرنشینان، «پرستویی در قفس» است. «پرستو» را با «گرما» عهدی است که هر «بهار» تازه می‌شود. وطن پرستو، بهار است و اگر بهار، مهاجر است، از پرستو مخواه که بماند. امّا وطن مألوف پرستوی دل، فراسوی گرما و سرما و شمال و جنوب در «ماوراء» است؛ در «ناکجا». ناکجا «دیار عدم» است و شاعر نیز «ناکجا آبادی» است.

مردمان، مسافرِ کاروان مرگند امّا خود نمی‌دانند. مرگ کاروان دارِ سفرِ زندگی است: کجاوه، ثابت می‌نماید امّا کاروان در سفر است. شاعر مرگ‌اندیش است و اهل حضور و این همه را به مشاهده در می‌یابد: نه با عقل که با دل. شاعر پروای عقل ندارد و در عمقِ دل، محضر

حقیقت را بی‌واسطه در می‌یابد.

شاعر، حکایتگر این حضور است: نه به زبان عقل که «زبان عبارت» است، به زبان دل که «زبان اشارت» است؛ و او در این میانه، جز واسطه‌ای بیش نیست. شعر است که او را بر می‌گزیند و از زبان و قلمش باز می‌تابد. فیضانِ باران را دارد و غلیانِ آب چشمه را و فورانِ آتش‌فشان را؛ چون بارانِ طبعی «لطیف» دارد و از آسمان می‌ریزد؛ چون آبِ چشمه «زلال» است و «جوششی بیخودانه» دارد، و چون آتش‌فشان، «سوزان» است و «فورانی مهیب» دارد.

این «عدم» است که در «آئینهٔ شعر» باز می‌تابد، امّا نه آنکه دعوت به «نیست و نیستی» کند؛ «هستی» در آنجاست که مردمان نیستی می‌انگارند. این عدم «آئینهٔ هستی مطلق» است، نه آنچه نیست انگاران انگاشته‌اند. شاعر ناکجا آبادی است، امّا ناکجا آباد دیار اسیرانِ خاک نیست؛ و اهل عادت، تا آنجا اسیر خاکند که مردگان را اسیرانِ خاک می‌خوانند و خود را زندگان.

شاعر، «درویشی خانه بدوش» است و در شهرِ عادات و خانهٔ تعلّقات سکنیٰ نمی‌گیرد؛ در شهر، دلتنگ است؛ روحی بیابانی دارد و دل به «ماندن» نمی‌سپارد. اگر ماندن را لازمهٔ حیات طبیعی بدانی، می‌ماند امّا با ماندن خو نمی‌گیرد؛ چون پرستو که با لانه، عهد الفت نمی‌بندد.

شاعر، اگرچه از خانه و شهر می‌گریزد، امّا از اصحاب السّبیل نیست که چون سائلان در رهگذر مردمان خانه بگیرد. شعر یادِ وطنِ مالوفِ آدمی است و وطن مالوف نه اینجاست که اهل عادت، چون موش‌کور در ظلمت خاک ساخته‌اند؛ شاعر هرگز دعوت به خاک نکرده است.

شاعر هرگز دعوت به خاک نکرده است و این جماعت شاعر نمایان را که چشم به مائده‌های زمینی گشوده‌اند کجا می‌توان شاعر دانست؟ شعر اینان جز بازتابِ انفعالات نفسانیشان نیست؛ نه از «حضور» در آن خبری است، نه از «درد فراق»، نه از «شیدایی جمال» و «هیبت جلال» و نه از «مستی و بیخودی»...

مستان آب انگور از عقل گسسته‌اند، امّا آن عهد را با جهل باز بسته‌اند؛ امّا مستانِ می الَسْت، از عقل گسسته‌اند تا به عشق باز پیوندند. اینان بنیان عقل را خراب کرده‌اند تا نقش «خودپرستی» را ویران کنند و شرف حضور یابند:

به می پرستی از آن نقش خود بر آب زدم
که تا خراب کنم نقش خود پرستیدن

شعر امروز نیز همراه با شاعران به دَرَک اسفل هر روزینگی هبوط کرده است.

● پاورقیها:

۱. اشاره است به این روایت مشهور: «نحن معاشرالانبیاء نکلّم النّاس علی قدر عقولهم».

۲. سورهٔ شعرا؛ یعنی «آنان در هر بیابانی سرگردانند».

● دکتر رضا داوری

فرهنگ، جانِ تمدّن

■ مقالهٔ حاضر متن تنقیح شدهٔ سخنرانی پُرباری است که توسّط استاد محترم دکتر رضا داوری در سمینار «ارتقاء فرهنگی و بازسازی» به مناسبت سالگرد تشکیل شورای عالی انقلاب فرهنگی، در سال گذشته ایراد شده است.

هنر و فرهنگ را نمی‌توان از یکدیگر جدا کرد و استقلال هنری فردای مالاجرم درگرو تحقیقات و تلاشهای مستقلی است که ما را به سرچشمه‌های اصیل تفکّر دینی می‌رساند. استاد داوری از زمرهٔ معدود متفکّرانی هستند که با احاطه‌ای دوجانبه بر تفکر فلسفی غرب و حکمت اسلامی توفیق یافته‌اند تا مبانی فلسفی هنر و فرهنگ غرب را در نور حکمت بنگرند، اگرچه تاکنون در گسترهٔ مطبوعات متاسفانه فضای سالمی برای درج نظرات حکیمانهٔ ایشان وجود نداشته است.

ماهنامهٔ هنری «سوره» با توجّه به رسالت خاصّی که برعهده دارد خود را موظّف می‌داند که یك چنین فضای امن و آزادی را در اختیار متفکّران محترمی که دارای استقلال فکری و تعهد دینی هستند قرار دهد و از این راه قدمی در جهت وحدت حوزه و دانشگاه بردارد.

اصلاحات انجام شده روی متن سخنرانی به تقاضای ما توسّط خود ایشان انجام گرفته است.

●

به مناسبت سالگشت تشکیل شورای عالی انقلاب فرهنگی چند دقیقه‌ای از وقت شریف حضار محترم را می‌گیرم و چند کلمه‌ای در باب معنی و مفهوم «فرهنگ» عرض می‌کنم. قبل از اینکه عرایضم را شروع کنم باید نکته‌ای را عرض کنم: یك سوء تفاهمی پیش آمده است در مورد عنوان سمینار «ارتقاء فرهنگی و بازسازی». تصور شده است که مراد «بازسازی فرهنگی» است، درحالی که در انتخاب عنوان نظربه نسبتِ ارتقاء فرهنگی و بازسازی کشور بوده است. یعنی این طور نیست که ما قصد بازسازی فرهنگی داشته باشیم، بلکه می‌خواهیم بدانیم که فرهنگ در بازسازی چه اهمیتی دارد. من سعی می‌کنم در ضمن عرایض خودم، اشاراتی به این مطلب هم بکنم.

لفظ «فرهنگ» لفظ مبهمی است و بدین جهت بحث کردن در باب آن آسان نیست. شاید یکی از الفاظی که همه جا گفته می‌شود و همه، چیزی از آن می‌فهمند، «فرهنگ» باشد و مشکل همین است که همه، چیزی از آن می‌فهمند. اتّفاقاً همه هم کم و بیش درست می‌فهمند، هرچند که مختلف می‌فهمند. چیزی که معانی مختلف دارد، مشکل است که در باب آن بحث شود. اگر تعریفهای رسمی علمی «فرهنگ» را گردآوری کنند، دفتر بزرگی می‌شود و اگر تعریفهای مشابه و متشابه را نیز کنار یکدیگر قرار دهند، چندین دفتر می‌شود.

اکنون که ما لفظ «فرهنگ» را به کار می‌بریم، قدری از مراد متقدّمان خود دور می‌شویم، هرچند که قطع ارتباط و نسبت با آنها نکرده‌ایم. این معنی فرهنگ که ما امروز داریم و به کار می‌بریم، از اروپا آمده و ترجمهٔ لفظ «کولتور» است و مناسب هم ترجمه شده است. این کلمه در زبان اروپایی سیری دارد. از فرهنگ یونانیان و زمان تفکّر یونانی بگیریم تا عصر حاضر، این کلمه یك سیری دارد و در فرهنگ اروپایی معنایی یا معانیی پیدا کرده است. در نزد ما هم معنای خاص یا معانی خاصّی داشته است که من به چند معنا که به مراد امروزی نزدیکتر است، اشاره می‌کنم. توجّه بفرمایید که قدمای ما راجع به فرهنگ چه می‌گفتند.

قبل از اشاره به کلام قدما عرض می‌کنم که مترادف لفظ فرهنگ در زبان ما «ادب» است. «ادب» به معنی عامّ لفظ، مرادف فرهنگ است و بزرگان گذشتهٔ ما این دو را مترادف و هم معنی به کار می‌بردند و ادب را به «ادب نفس» و «ادب درس» تقسیم می‌کردند. «ادب درس» دانشهای اکتسابی است که آموخته و یاد گرفته می‌شود و قابل انتقال است. «ادب نفس» هم فرا گرفته می‌شود و اکتسابی است، ولی اکتساب آن با اولی فرق دارد.

■ ما در عالمی هستیم که در آن، تمدّن جای فرهنگ را هم گرفته و تکلیف فرهنگ را هم اومعیّن می‌کند. دراین عالم، تکلیف ما چیست؟

■ باغبان اگر صرفاً به میوه نظر کند، باغ را ویران می‌کند. شرطِ میوه گرفتن و بَر و بار گرفتن، برگرفتن نظر از میوه است.

«ادب نفس» به یك معنی نوعی تهیّو و آمادگی است. بعضی هم علوم را برطبق ادب نفس و ادب درس تقسیم کرده و گفته‌اند «ادب درس» علومی است که آموخته می‌شود و در دانش آدمی و فضل او اثر دارد، امّا ضرورتاً در اخلاق و کمالات اخلاقی اثر ندارد. کسی که عالم می‌شود و مثلاً هندسه یاد می‌گیرد، برآن کسی که هندسه نمی‌داند فضیلت دارد. امّا آیا این علم در اخلاق و رفتار اوودر سجایای او اثر دارد؟ صرفِ یاد گرفتن اثر ندارد. البتّه عالم معمولاً تعلّقی به علم دارد و این تعلّق «ادب نفس» زائد بر «ادب درس» است. این معنی «ادب النفس» به معنی مصطلح کنونی «فرهنگ» نزدیك است، یا از معنی مصطلح امروزی فرهنگ خیلی دور نیست.

چند نمونه خدمتتان عرض می‌کنم که ببینید بزرگان ما این لفظ را در کجا به کار می‌بردند و از سیاق کلام می‌توانید تشخیص بدهید که مراد گوینده از لفظ «فرهنگ» چه بوده است. از فردوسی برایتان بخوانم:

کُهر بی‌هنر خوار و زار است و سُست
به فرهنگ باشد روان تندرست
که فرهنگ آرایش جان بود
زگوهر سخن گفتن آسان بود

دیگران که از فرهنگ و علم فرهنگ سخن گفته‌اند، فرهنگ را به معنای کسب فضیلت و پرهیز از شهوات به کار برده‌اند. در رسائل «اخوان الصفا» تعبیر «خود را فرهنگ کردن» به کار رفته است، یعنی خود را متأدّب به آداب کردن، و کسب فضائل نمودن.

«افضل الدین کاشانی» که از بزرگان علم دورهٔ اسلامی و از دانشمندان جامع تاریخ اسلامی ماست می‌گوید:

«بدان همهٔ علم کردار برچهار بخش آید («علم کردار» یعنی علم عملی در مقابل علم نظری. چنانچه مستحضر هستید در سنّتفلسفی ماعلم نظری را به سه قسم و علم عملی را هم به سه‌قسم تقسیم کرده‌اند: اخلاق، تدبیر منزل و سیاست مُدن. افضل‌الدین تقسیم دیگری می‌کند و علم عملی را به چهار بخش تقسیم می‌کند)... و قسم چهارم شناختن خوی نیك و بد مردم است و شناختن راه اکتساب خصال نیك و پرهیز از خصلتهای بد، و این را علم فرهنگ خوانند و سامان و تدبیر کار هر قوّتی که به خرد یافته شود ادب و فرهنگ خوانند، چون خورد و خفت و دید و شنید.»

در اینجا معنی فرهنگ به معنی اخلاق، یا به معنی عقلی که تشخیص مصلحت و خوب و بد می‌دهد نزدیك می‌شود. همچنین فرهنگ به معنی «بصیرت» است. در تاریخ بیهق تالیف «علی‌بن زیدبیهقی» نیز آمده است که:

«هر ولایتی را علمی خاص است و پارسیان را علوم آداب نفس و فرهنگ است».

با توجّه به این معانی می‌توان گفت که فرهنگ به زندگی و رفتار و کمالات ما، در سیاست و نظم جامعه‌ودرعلم آموزی پیوسته است، امّا بیان این پیوستگی چندان آسان نیست. در زندگی اموری تاثیر دارد که پیدا و آشکار است و اثر محسوس دارد؛ امّا چیزهایی هست که آنها را نمی‌بینیم و اثر بیشتری دارد. اگر در تعریف فرهنگ اختلاف وجود دارد از آن جهت است که همگان اثرش را نمی‌بینند و نحوهٔ تاثیرش را به آسانی درنمی‌یابند. البتّه اهل بصیرت به طور کلّی اهمیت فرهنگ را می‌دانند ولی چون همگان این اثر را نمی‌بینند، در زندگی معمولی و هرروزی به آن توجّهی نمی‌شود. این بی‌توجّهی به معنی بی‌احترامی به فرهنگ نیست. همهٔ ما به فرهنگ احترام می‌کنیم؛ امّا این احترام کافی نیست. بعضی از ما با فرهنگ تعارف می‌کنیم، امّا چنانکه باید قدر و شانش را نمی‌دانیم و به اثرش معتقد نیستیم. در جامعه، در هر جامعه‌ای که فرهنگ نباشد، هیچ چیز نیست و زندگی عادی نظام و سامان ندارد و تصمیماتی که گرفته می‌شود عاقلانه نیست، زیرا همهٔ تصمیمات عاقلانه با فرهنگ گرفته می‌شود. البتّه گاهی کسانی که قدر فرهنگ را نمی‌دانند حق دارند، زیرا فرهنگ تا حدّ گذران اوقات فراغت و تفنّن تنزّل داده شده است. این فرهنگ، جانِ افسرده و حیاتِ پژمرده است، یعنی جسمی است که جان ندارد.

یکی از متاخران گفته است که ادب نفس عبارت است از علم به ماهیات اشیاء که آن را حکمت و فلسفه می‌گویند. فلسفه و حکمت در ظاهر و به صورت رسمی ادب درس است، ولی گفتهٔ بالا نیز درست است: اگر حکمت و فلسفه در جان اهل آن و در جان کسان متحقّق شود، عقل و تدبیر و روح و نشاط حیات پیدا می‌شود؛ امّا اگر الفاظ و عبارات فنّی مغلق مشکل باشد، پیداست که نفوذ و اثر آن در دایرهٔ بحث و جدل کسانی که به آن مشغولند محدود می‌شود که در آنجا هم قیل و قال زائد است. امّا اگر به عنوان تفکّر در جان آدمها زنده باشد، ره‌آموز و راهگشاست.

افلاطون معلم همهٔ فلاسفه است و تمام تفکّر فلسفی غربی و اروپایی به افلاطون برمی‌گردد. او در ضمن تفکّر خودش این نکته را به این صورت که اشاره می‌کنم بیان کرده و توضیح داده است. به نظر او، ما یك علم رسمی موجود داریم، علمی که همه می‌توانند در مدارس و در دانشگاهها به عنوان ادب درس بیاموزند. او این علم را فرهنگ نمی‌داند، هرچند که به اعتباری این علم فرهنگ است و به طور کلّی برهرچه آموخته می‌شود، عنوان فرهنگ اطلاق می‌کنند. ولی افلاطون فرهنگ را به علم خاصّی، و نه فقط به علم خاصّی بلکه به وضع خاصّی از علم خاصّی اختصاص می‌دهد. یعنی اگر بگوئیم فرهنگ را با حکمت آموزی یکی می‌داند، باید متذکّر باشیم که در نظر او هر حکمت‌آموزی فرهنگ نیست، بلکه حکمت‌آموزی زنده را فرهنگ می‌داند. به نظر او، آدمی علمی را فرا می‌گیرد و می‌آموزد که او را پله‌پله بالا می‌برد؛ او از دامنهٔ

کوهی بالا می‌رود و هرچه بالاتر می‌رود، افق فراروی او وسیعتر می‌شود. این علم به او قدرت عمل می‌دهد؛ این علم به او اختیار می‌دهد. این علم کلّی، فرهنگ است. این علم کلّی چیزی نیست که فقط به زبان فنّی علمی بیان شود، بلکه با جان ما آمیخته است، با جان صاحبش آمیخته است.

مرحوم «ملاصدرا» در یکی از کتابهایش (شاید در اوایل «مبدا و معاد») از ارسطو سخنی نقل می‌کند (این سخن در اصل افلاطونی است). آن سخن این است که «حکمت عبارت است از رفتن از فطرت اول به فطرت ثانی». فطرت اول عادات زندگی است. فطرت دوم عالَم خلافِ عادت است؛ عالمی است که در آن رشتهٔ بسیاری از تعلّقات رها می‌شود. فیلسوف در آن عالم به چیزی می‌پردازد که به چشم ظاهر- به چشمی که «فنومِنْ»ها (پدیدارها) را می‌بیند- و به گوش ظاهر دیده و شنیده نمی‌شود. آن عالم به نظر افلاطون و نیز به نظر مرحوم صدرالمتالهین، مبنای عالَم ظاهر است. یعنی ما یك عالم ظاهر داریم، یك عالم اشتغالات داریم، یك عالم کار و کردها و تدبیرها داریم. این عالم به خودیِ خود استواری و استحکام ندارد، بلکه بر یك پشتوان و پشتیبانی تکیه دارد که ناپیداست و دیده نمی‌شود؛ اگر هم دیده شود، آثاری از او دیده می‌شود که آن آثار در زندگی هر روزی به کار نمی‌آید و سودی بر آن مترتّب نیست. عقل ما تشخیص می‌دهد که بر فیزیك و بر جامعه‌شناسی سود مترتّب است؛ اینها علوم مفید در زندگی هر روزی ما هستند و هیچ کس نمی‌تواند سودمندی این علوم را منکر شود. اگر به فرهنگ هم همان نگاه را کردیم که به فیزیك می‌کنیم، هم قدر فیزیك را پایین آورده‌ایم و هم قدرِ فرهنگ را. نه اینکه فرهنگ مطلقاً بی‌سود باشد و تنها صورت سودمندی، سودمندی فیزیك باشد؛ فرهنگ و فیزیك هر دو سودمند هستند. امّا اگر توقّع داشته باشیم فیزیك مثل فرهنگ باشد و فرهنگ مثل فیزیك باشد، توقّع ما برآوردشدنی نیست. منتهی اگر فرهنگ خاصّی وجود نداشته باشد، فیزیك هم وجود ندارد. ما به فرهنگ از آن جهت احتیاج داریم که بنای زندگی عادی و مرسوم علمی ما بر آن است. معمولاً تصور می‌کنیم که می‌دانیم به چه چیز احتیاج داریم و به چه چیز احتیاج نداریم. راستی ملاك چیست و ما به چه احتیاج داریم و به چه احتیاج نداریم؟

مرحوم «سید جمال‌الدین اسدآبادی» در یك سخنرانی که تحت عنوان «تربیت» ایراد شده است (شاید هم می‌خواسته است راجع به «کولتور»- فرهنگ- سخنرانی کند، گرچه در آن سخنرانی بیشتر به تعلیم و تربیت پرداخته است) می‌گوید که ما در علم جدید اروپایی به جایی نمی‌رسیم مگر آنکه واجد «کولتور» لازم و صاحب فرهنگ باشیم. بعد مثال می‌زند: عثمانی شصت سال است (سخنرانی در عثمانی ایراد شده است) که مدارس جدید باز کرده و چون آن را براساس فرهنگ نگذاشته موفّق نشده است. آیا در عثمانی هیچ کس علوم را فرا نگرفته بود؟ البتّه کسانی علوم را فرا گرفته بودند، امّا در علم اروپایی‌شریك نشده‌و آن را از آنِ خود نکرده و در علوم جدید مجتهد نشده بودند، وگرنه عثمانیها که آن زمان مدارس داشتند و با علوم جدید آشنا شده بودند.

چنانکه اشاره شد، فرهنگ امری ناپیداست امّا شرط امور ظاهر و مخصوصاً شرط فرا گرفتنِ علوم رسمی و لازمهٔ داشتنِ تمدّن است. یعنی فرهنگ، جانِ تمدّن است. ما معمولاً تمدّن را می‌خواهیم، جسم را می‌خواهیم، جان را نمی‌خواهیم؛ چون جسم را می‌بینیم و جان را که ناپیداست نمی‌بینیم. ولی تن بی‌جان، تن هم نیست.

ما درعالمی هستیم که در واقع تمدّن غلبهٔ فوق‌العاده و عجیبی کرده است. تمدّن به جایی رسیده که جای فرهنگ را گرفته و تکلیف فرهنگ را هم او معیّن می‌کند. در این عالم، تکلیف ما چیست؟ ما چه می‌کنیم؟ ما چه داعیه‌ای داریم؟ داعیهٔ ما داعیهٔ بزرگی است و اگر به حق و به معنویت اسلام تکیه کنیم، این کار بزرگ انجام می‌شود. چگونه این کار انجام می‌شود؟ ما چگونه می‌توانیم این کار را انجام دهیم؟ ما اگر به خود و با نیروی خود و با نظر خودبینی وارد شویم، هیچ کاری نمی‌توانیم بکنیم. ما از این وضعی که عالم به آن دچار شده باید خارج شویم. عالم در اضطراب و بی‌صبری است. عالمی که در آن فرهنگ نیست، مردمانش در یك چند راهه هستند که راه می‌جویند و به هر طرف می‌روند و یك لحظه درنگ نمی‌کنند که ببینند به کدام راه بروند و می‌گویند «گر نروم، نیستم». اگر درنگ نکنیم و راهی را بدون تامّل پیش گیریم، چه بسا که به دیوار می‌رسیم و دوباره برمی‌گردیم ودرراه‌دیگری می‌رویم و بالاخره به بن‌بست می‌رسیم و می‌گوییم «گر نروم، نیستم». درنگ نمی‌کنیم؛ صبر نداریم. عالم امروز صبر ندارد. می‌گویند وقت نداریم، ولی در بی‌وقتی که هیچ کار مهم و جدّی صورت نمی‌گیرد. در غرب اگر تکنیك همچنان پیشرفت می‌کند عجب نیست، زیرا غرب اکنون در فصل میوه‌چینی و بهره‌برداری است. در واقع عالم امروز صبر ندارد و اگر ما خود را از این اضطراب و بی‌صبری عالم کنونی و صریح بگوییم از عمل‌زدگی نرهانیم و به نظر و علم نظری التفات نکنیم، کارمان دشوار می‌شود. اشخاص ملاك حق نیستند و حق قائم به هیچ شخصی نیست؛ پس این زد و خوردها که تو نباش من باشم و من حقم، کارها را خراب می‌کند. باید دید حق چیست. حق باید باشد و اگر من نباشم مهم نیست؛ تو باش. پس درنگ کنیم و ببینیم حق کدام است.

افلاطون که از فرهنگ سخن می‌گفت، فقط نمی‌گفت فرهنگ قائمهٔ مدینه است، بلکه می‌گفت فرهنگ ما را از خودبینی نجات می‌دهد و حق‌بین می‌کند. اگر قدرت فساد می‌آورد، فرهنگ و علم نظر ما را از فساد دور می‌کند و از انحراف نگه می‌دارد. ما از علم نظر به‌طور کلّی و از تعلّق به علم بی‌نیاز نیستیم و این تعلّق، شرط رسیدن به میوهٔ علم است. البتّه در اینجا علم خاصّی منظور نظر نیست. اگر کسی به قلّهٔ فیزیك و به مرز این علم می‌رسد، محبّ علم و اهل حکمت و فرهنگ است و وقتی کسی تعلّق به علم دارد، پیداست که آن را برای سود فوری‌اش نمی‌خواهد و آن را برای هوای شخصی و سودی که آن هوا را تسکین دهد نمی‌طلبد.

اگر هزار دانشگاه بسازند و همّت نباشد («همّت» به معنای قرآنی لفظ می‌گوییم) علم به جایی نمی‌رسد. دانشگاه هم به یك دبیرستان بزرگ تبدیل می‌شود. در دانشگاه دانشجویان درس می‌خوانند و کارنامه می‌گیرند، دوباره می‌آیند درس می‌دهند و این دور ادامه پیدا می‌کند. رسوخ در علم، همّت می‌خواهد. فرهنگ در لغت اروپایی با نظر به لفظ «بانه دنیای» یونانی تعریف شده و در اصل به معنی «بار آوردن» و «کشت کردن» است. فرهنگ، کشتکاری و باغبانی است و کسی که باغبان و کشتکار است، به باغ علاقه دارد و چون به باغ علاقه دارد به میوه می‌رسد:

تنگ چشمان نظر به میوه کنند
ما تماشاکنان بستانیم
هرچه گفتیم جز حکایت دوست
در همه عمر از آن پشیمانیم
ترك جان عزیز بتوان گفت
ترك یار عزیز نتوانیم

سعدی مرتبه به مرتبه پیش آمده است. من در اینجا به شرح و تفسیر شعر سعدی نمی‌پردازم. ولی باغبان اگر صرفاً به میوه نظر کند، باغ را ویران می‌کند. او به باغ نظر می‌کند و تماشاکنِ بستان است. او باغ را دوست می‌دارد و با اینِ محبّت است که درختها طراوت دارد و میوه‌ها به بار می‌آید. شرطِ میوه گرفتن و بَر و بار گرفتن، برگرفتنِ نظر از میوه است:

آب کم جو تشنگی آور به دست
تا بجوشد آبت از بالا و پست
جمله بیقراری‌ات از طلب قرار توست
طالب بیقرارشو تا که قرار آیدت

قدمای ما ادب به معنی فرهنگ را سه ادب می‌دانستند یا سه مرتبه برای آن قائل بودند: ادب حق، ادب دین و ادب دنیا. ادب دین و ادب دنیا مبتنی بر ادب حق است. اگر ادب حق نباشد، ادب دین که رعایت حدود است استوار نمی‌مانَد. اگر عبودیت و توحید نباشد، رعایت حدود پایدار نمی‌مانَد. اگر حقدوستی نباشد، ادب دنیا و قاعدهٔ معاملات، حقوق و قانون رعایت نمی‌شود. ضامن رعایت حدود و حفظ احکام، ادب حق است. پس این قدر در فقه پویا و غیر پویا بحث نکنیم، زیرا اگر ادب حق باشد فقه جوابگوی مسائل می‌شود. به عبارت دیگر، کسی می‌تواند در این مسائل‌حکم کند که اهل ادب حق باشد و بی‌ادبان حق ندارند که بگویند شریعت چنین و چنان شود.

■ عالمَ امروز صبر ندارد و اگر ما خود را از این اضطراب و بی‌صبری عالم کنونی، و صریح بگویم از عمل‌زدگی نرهانیم و به نظر و علم نظری التفات نکنیم، کارمان دشوار می‌شود.

■ متدولوژی و معرفت‌شناسی باید در فلسفه مورد تحقیق قرار گیرد، امّا اگر جای فلسفه و به طور کلّی تفکّر را بگیرد، جان را عقیم می‌سازد.

اگر به تاریخ بشر نظر کنیم، در هر برهه‌ای از آن، میان فرهنگ و نظم و انتظام و سامان امور ظاهر و عادی ملازمت و مقارنت می‌بینیم، یعنی بین نظم و سامان زندگی و صلاح معیشت از یکسو، و فرهنگ و علم و تفکّر ملازمت وجود دارد به نحوی که هر جا علم و تفکّر و فرهنگ هست، تدبیر و سامان و نظم و صلاح معیشت هست و هر جا آن یکی نیست، این یکی هم نیست. در تاریخ ایران و اسلام هم این نکته آشکار و ظاهر است. در ادواری از این تاریخ طولانی، علم فرهنگ رونق داشته است. از علی‌بن زید بیهقی نقل کردم که «پارسیان را علوم آداب و فرهنگ است» و گذشتگان ما، ایرانیان قدیم، در ادب کتابها نوشته‌اند و بعضی از این کتابها باقی مانده است. امّا به یک نکتهٔ تاریخی توجّه کنیم: اشکانیان که وارث سلوکیها بودند با زبان و آداب یونانی آشنا بودند و زبان رسمی دربار اشکانی زبان یونانی بود. امّا آثار یونانی در دورهٔ اشکانیان ترجمه نشد و احتمال هم نداده‌اند که ترجمه شده امّا ترجمه‌ها از بین رفته باشد. ما هیچ بیّنه و حتّی قرینه‌ای نداریم که بگوئیم در زمان اشکانیان فلان اثر طبّی یونانی ترجمه شده باشد. چه برسد به دیگر آثار علم و فرهنگ یونانی. در زمان ساسانیان هم کار مهمّی در این زمینه نشده است. من در اینجا نمی‌خواهم وارد مطالبی که مستلزم تتبّع است بشوم. ایرانیان قدیم با اینکه علم فرهنگ داشتند و کسی مثل «دارمستتر» کتاب دینی مزدائیان را متأثر از فلسفهٔ یونانی و تفکّر افلاطونی می‌داند، تعرض و توجّه صریحی به فلسفه و علم یونانی نکردند. اینکه افلاطون تحت تاثیر تفکّر دینی ایرانی است یا برعکس مطالب کتاب دینی از آراء افلاطون اخذ شده است مهم است، امّا به هر حال ما در دورهٔ قبل از اسلام چیزی از یونان نداریم. وقتی که اسلام می‌آید، با پیدایش تعلّق اسلامی به علم به‌طور کلّی، به علوم همهٔ عالم اعتنا می‌شود. در عالم اسلام تنها به علم یونانی اعتنا نمی‌شود، بلکه به علوم ایرانیان و چینیها و هندیها هم توجّه شده، مردی مثل «ابوریحان بیرونی» کتاب «ماللهند» را نوشت و البتّه پیش از آنها آثار عمدهٔ حکمت و علم و فرهنگ یونانی ترجمه شده بود.

گاهی می‌گویند که «مامون» کتاب را در یک کفّهٔ ترازو می‌گذاشت و در کفّه دیگر ترازو طلا می‌گذاشت و معادل وزن کتاب به مترجم طلا می‌داد. امّا از این خبر نباید نتیجه گرفت که مترجمان و فرهنگ‌پژوهان برای مزد علم آموخته‌اند. کسی که برای مزد و در طلب نتایج فوری شخصی علم می‌آموزد عالم نمی‌شود. نه اینکه علم نتیجه و فایده ندارد، بلکه کسی که برای فایده علم می‌آموزد، عالم نمی‌شود زیرا علم را دوست نمی‌دارد و اگر به نتیجه و فایده رسید، از علم دست می‌کشد.

نور اسلام که تابید راه علم را روشن کرد و طالبان علم به هر سو رفتند و علم موجود در اقطار مختلف عالم را آموختند. در این میان، حبّ علم امری ناپیداست. اینکه «محمد زکریای رازی» و «ابوریحان» چه آموخته‌اند پیداست، امّا اینکه چه چیز «فارابی» را از فاراب به مرو برده و از مرو به بغداد کشانده و از بغداد به دمشق برده و چه چیز «غزالی» را مقیم مسجد دمشق کرده است معمولاً از نظر پنهان می‌ماند. یعنی معمولاً در بند این نیستیم که بپرسیم: چرا استاد بزرگ نظامیه با حشمت و جلالی که داشت به دمشق رفت و در آنجا منزوی شد؟ همهٔ تاریخ اسلامی ما گواه و مؤیّد این معناست که اگر ادب حق نباشد (البتّه همه کس نمی‌توانند همواره اهل ادب حق باشند، امّا همهٔ ما قابل این ادب هستیم) شریعت و علم و مناسبات و معاملات بی‌سر و سامان می‌شود.

پیامبر گرامی(ص) فرمود: «ادّبنی ربّی فاحسن تادیبی». آن گرامی همهٔ آداب را از حق آموخته بود: هم ادب حق را آموخته بود، هم ادب شریعت و ادب دنیا را و آن آموخته‌ها را به ما تعلیم کرد. تفکّر از بالا به پایین می‌آید و ادب پایین مبتنی بر ادب بالاست. با ادب پایین می‌شود پله به پله سیر کرد و دست در حبل‌المتین ادب بالا زد، امّا با ماندن در ادب پایین، ادب بالا حاصل نمی‌شود. ادب بالا که می‌آید، ادب پایین حاصل می‌شود. البتّه ممکن است در زمانهایی آن که مؤدّب به ادب حق و سوختهٔ آتش توحید است به معاملات و مناسبات و رسوم و آداب کاری نداشته باشد:

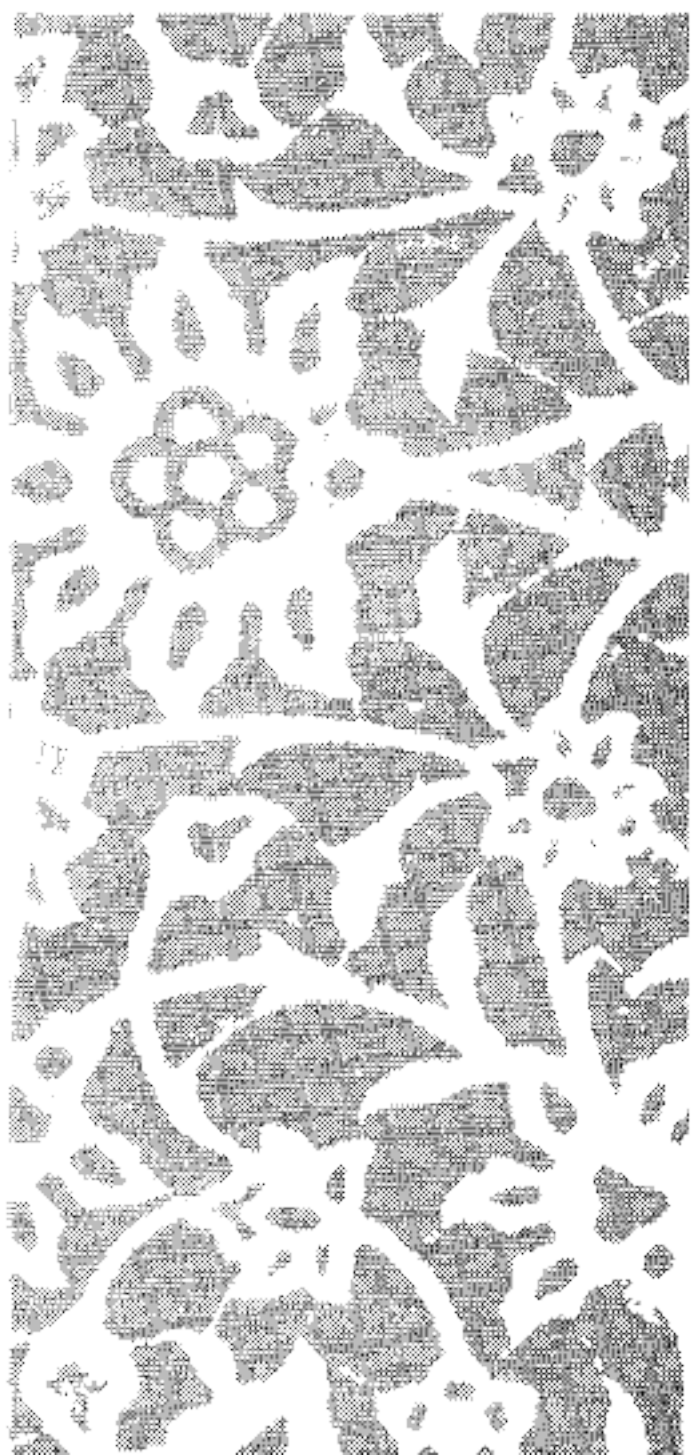
هزار عقل و ادب داشتم من ای خواجه
کنون که مست و خرابم صلاح بی‌ادبی است

و:

موسیا آداب دانان دیگرند
سوخته جان و روانان دیگرند

امّا گاهی ظهور ادب حق نسبت به ادب ظاهر «بی‌ادبی» می‌نماید و حال آنکه همهٔ ادبها از این بی‌ادبی است. ادب از بالا به پایین می‌رسد و با ادب حق، ادب دین و دنیا تاسیس می‌شود. با ادب حق، جانی به عالم داده می‌شود و این جان شرط هر نوع ثبات و قرار و نظم و نظام و سامان در زندگی اجتماعی است.

در عالم جدید نیز فرهنگ و ادب (که در زبان ما به یک معنا بوده) مبنای تمدّن شده است. تمدّن کنونی قائم به فرهنگ است. همهٔ تمدّنها قائم به فرهنگند و فرهنگ، جان تمدّن است. البتّه فرهنگ جدید بشر جدید را بیشتر به عمل و تصرّف در دنیا، یعنی به ساختن و نظام دادن و سیستم بخشیدن رانده است و حال آنکه در گذشته شأن فرهنگ تهذیب، تزکیه و تصفیهٔ باطن مردمان بوده است. امروز در عالم، بیشتر به جنبهٔ عملی و ایدئولوژیک فرهنگ و مخصوصاً به اثر آن در پیشبرد علوم و به جنبهٔ کارسازی و کارپردازی‌اش توجّه می‌شود. در هر صورت، آنچه محرز است و متفکّران در باب آن اتّفاق نظر دارند این است که بدون فرهنگ، تمدّن سامان ندارد: یعنی این قول اختصاص به امثال افلاطون



و فارابی ندارد که می‌گویند فرهنگ باید مبنای سامان مدینه باشد، چنانکه این معنی را جامعه‌شناسان و بعضی از حوزه‌های جامعه‌شناسی امروز هم تصدیق می‌کنند. یکی از پژوهندگان جامعه‌شناسی مقایسه‌ای کرده است میان «پارسونز» و «فارابی». پارسونز هم می‌گوید فرهنگ به فعالیتهای اجتماعی جان می‌دهد؛ علوم اجتماعی، تاسیسات و نظامات اجتماعی و عقل مدبّر جامعه از فرهنگ جان می‌گیرند. فارابی هم نظرش همین است که این نظامات اجتماعی قشرها دارد. هرچه قشر عمیقتر باشد، مؤثّرتر و اساسی‌تر است و مدد بیشتری به کار و بار جامعه می‌رساند. اصلاً ملاك و میزان سودمندیِ علوم و اینکه علوم کدامشان سود ندارند و چه چیز تفنّن است، با فرهنگ تعیین می‌شود. این ملاك کدام است؟ ما چه ملاکی در دست داریم که در مورد سودمندی و تقدّم علوم حکم کنیم؟

ما وقتی میان پیدا و ناپیدا حکم می‌کنیم در معرض این اشتباه و حتّی خطر هستیم که چشم ظاهربین ما را گمراه سازد و فقط ظاهر را ببینیم. جامعه‌ای که ایمان و اعتقاد ندارد، جامعه‌ای که عشق و معرفت و حبّ علم ندارد، کار بزرگ انجام نمی‌دهد. اگر گاهی کوششها به ثمر نمی‌رسد از آن است که هرچند کوشش شرط انجام شدن کارهاست، امّا به صرفِ کوشش نمی‌توان به مقصود رسید:

گرچه وصالش نه به کوشش دهند
آن‌قدر ای دل که توانی بکوش

در عصری که ما هستیم و با عهدی که داریم باید مراقب باشیم که فریب زمانه نخوریم و دین و معنویت را که عالم کنونی به آن نیاز دارد، با سخنانی مثل «عصری کردنِ دین» در پای عالم پیر سود و سودا قربانی نکنیم. انقلاب اسلامی برای دینی کردنِ عصر است، نه سنجیدن و تعدیل دین با قشر و ظاهر غرب. با تجدید عهد اسلامی امید تازه‌ای پدید آمده است: امید به آینده و نجات از بی‌پناهی و غربت و بی‌وطنی توأم با غرور و خودبنیادی بشر.

می‌دانیم که وقتی اسلام آمد با دو امپراطوری بزرگ مقابله کرد و هر دو امپراطوری در مقابل قدرت معنوی اسلام شکست خوردند. اسلام که به قلمرو این دو امپراطوری از اندونزی تا اندلس رفت، روحی پدید آورد و با این روح، به علوم توجّه شد و در کشورهای اسلامی دارالعلم‌ها پدید آمد. غرب عالم اسلام یعنی اندلس (اسپانیا) از قرن پنجم تا دورهٔ رنسانس، مرکز علوم اسلامی بود. شرق عالم اسلامی هم که ما بیشتر با آن آشنا هستیم و تاریخ آن را تاریخ خود می‌دانیم، مهد پرورش و پیدایش عارفان و شاعران و فیلسوفان و دانشمندان فقه و حدیث و تفسیر و... بوده است.

اکنون یك بار دیگر این امید پیدا شده است که اسلام نوری فرا روی ما بتاباند و راهی پیش پای ما بگشاید که ما محکوم به پیمودن طریق تقلید از غرب نباشیم. ما در عالم جدید شاید بتوانیم بدون اینکه همه چیز آن را نفی کنیم یا ندیده بگیریم، علم و آزادی را از خودبینی منتزع کنیم و بر مبنای حق‌پرستی و ادب حق بگذاریم. ادب دین را کنار ادب دنیای کنونیِ غرب نمی‌توان گذاشت. فرهنگ جدید غرب، دین را در تمدّن راه نمی‌دهد و در آن، دین تا حدّ یك امر فردی و وجدانی تنزّل می‌یابد. گاهی حرفهایی می‌شنویم که گویی می‌توان دین را کم و زیاد کرد و تغییر داد تا با عالم جدید هماهنگ شود. این کوشش برای حفظ آهنگ عالم جدید است. در انقلاب دینی این آهنگ باید بر هم بخورد و به فرمودهٔ حضرت امام، دو نظام کاپیتالیسم و سوسیالیسم باید منحل بشود. در عالم دینی از مواد و مصالح خیلی خوب ممکن است استفاده شود، امّا آهنگ این عالم که بد آهنگ شده است حفظ کردنی نیست. در این باب کمتر تامّل می‌شود و غالباً عمل را کافی می‌دانند. البتّه عمل لازم است امّا عملِ بدون تامّل و تفکّر غالباً وبال است و کار را به صرف خشونت می‌کشاند. اکنون غرب سلطان خشونت است که همهٔ خشونتها را در پنبه پیچیده و در آستین دارد. مقابله با غرب با تفکّر وجهادو با قُرب به حق و تسلیم به رضای دوست ممکن می‌شود. فرهنگ ما نیز از آثار این تفکّر و قُرب و جهاد است و این فرهنگ ان‌شاءالله راهگشا و مددکار ماست.

ما در طبقات و گروههای جامعه، در دریای درد و مصیبت و خون، ایثار را دیده‌ایم و ان‌شاءالله بیداری بر اثر فرهنگ افزون می‌شود. از جمله نشانه‌های نشاط فرهنگ بلند نظری و برگرفتن نظر از مصلحتهای جزئی است. اهل تفکّر و جهاد و فرهنگ نظر از نتایج برمی‌گیرند و مثل باغبانانی که درخت و گل می‌پرورند، کمتر به میوه نظر می‌کنند:

تنگ چشمان نظر به میوه کنند
ما تماشاکنان بستانیم

در عالم کنونی، چون تماشاگری اهل نظر با گذراندن اوقات فراغت اشتباه می‌شود گمان می‌کنند که این حرفها ترویج بیکارگی و روگرداندن از علم نافع است. اگر کسانی نباشند که فارغ از سود و زیان به علم بپردازند سود به دست نمی‌آید و حتّی تشخیص سود و زیان دشوار می‌شود. فلسفه به معنی حبّ دانایی ره‌آموز علوم رسمی و رسوم زندگی بوده است (چنانکه حقیقت دین، جانِ فقه و قواعد معاملات و مناسبات بوده است). اینکه گاهی اظهار می‌شود که فلسفه و دین هم باید تابع عصر و زمانه بشود، به منزلهٔ بستنِ راه بشر در طریق تفکّر و قرب و جهاد است.

یك کلمهٔ دیگر هم بگویم و مطلب را تمام بکنم. ما به علوم اجتماعی و علوم انسانی کم‌اعتنایی کرده‌ایم. پنج شش سال پیش من در این تالار به مناسبتی گفتم که علوم اجتماعی جای علم کلام قدیم را گرفته است. من حرفهایم اشاره است و بعضی خیال می‌کنند که با الفاظ بازی می‌کنم. به هر حال به این عرض من اعتنا نشد یا منظور مرا جدّی نگرفتند. امّا ما امروز به علوم انسانی و اجتماعی احتیاج داریم. اگر علوم انسانی و اجتماعی نباشد، تکنیك نمی‌توانیم داشته باشیم. حتّی به یك معنی، علوم اجتماعی و انسانی و سیاست و تدبیر در عالم کنونی، نحوی تکنیك و اساس تکنولوژی و لازمهٔ آن است. اگر علوم انسانی و اجتماعی نداشته باشیم، علوم دیگر تعطیل نمی‌شود، امّا کم‌اثر می‌ماند. اکنون علوم انسانی بی‌رونق است و اهمیّت و اثر آن چنانکه باید معلوم نیست. حتّی درس خواندگان علوم انسانی هم در صدد نیستند که درخت این علوم را در خاك فرهنگ این دیار بنشانند. کسانی که دانسته و ندانسته با نظر مکانیکی به تاریخ و جامعه نگاه می‌کنند حوصلهٔ تعمّق ندارند و مثلاً اگر کسی در بحبوحهٔ دهها و صدها خطابهٔ دو کلمه در باب تاریخ و فرهنگ وتمدّن‌و گذشته و آینده بگوید، نه فقط فریاد اعتراض و مخالفت برمی‌آورند، بلکه به آن دو کلمه عنوان تکراری می‌دهند. آیا زبان بیمار شده است و شدّت بیماری به حدّی است که تکراری را نو و نو را تکراری می‌نامند، به سخنان بی‌اهمیت، اهمیت می‌دهند و تفکّر را به چیزی نمی‌گیرند؟ دشمن دین را از دیندار باز نمی‌شناسند و برای تقویت دین، یا به این عنوان، به آراء کسانی پناه می‌برند و متمسّك می‌شوند که از دیانت بیزارند؟ علم جدید به پشتوانهٔ تفکّرنیازمند است و با قیل و قال و خطابه‌وردیف کردنِ الفاظی مثل معرفت‌شناسی و روش‌شناسی سامان نمی‌یابد و پیش نمی‌رود. این الفاظ ممکن است فریب‌دهنده باشد. متدولوژی (روش‌شناسی) و معرفت‌شناسی باید در فلسفه مورد تحقیق قرار گیرد، امّا اگر جای فلسفه و به‌طور کلّی تفکّر را بگیرد، نشانهٔ عقیم بودن است و جان را عقیم می‌سازد. برای اینکه راه علم هموار شود روش‌شناسی کافی نیست. به صرف شك کردن، علم حاصل نمی‌شود و چه بسا حیرانی مذموم از آن پدید آید. شك دوستداران حقیقت و یقین و ارباب معرفت، تحقیق را پیش می‌برد. اگر طالب حقیقت شدیم راهها گشوده و روشن می‌شود.

بیش از این تصدیع نمی‌دهم. از حوصله‌ای که فرمودید تشکّر می‌کنم و برای همگان توفیق مسئلت دارم. وصلّی الله علی محمد و آل محمد.

●

● تصویر به

تئاتر

نگاهی اجمالی به تئاتر هند، از آغاز تا امروز

● دکتر ناظرزاده کرمانی

همچنان‌که در گذشته متذکّر شدیم، برای اطلاع بیشتر علاقمندان و هنرمندان تئاتر از وضعیت نمایش در مناطق مختلف جهان، در هر شماره، تئاتر یك کشور یا منطقه مورد تأمّل و مطالعه قرار می‌گیرد. مروری اجمالی بر تئاتر فرانسه و ژاپن طی گفتگو با دکتر محمود عزیزی و دکتر فرهاد ناظرزاده در شماره‌های پیشین از نظرتان گذشت. در این بخش، با توجّه به اینکه آقای دکتر ناظرزاده، بیان مکتوب را بر مصاحبهٔ حضوری ترجیح دادند، سیر اجمالی نمایش در هند تقدیم حضورتان می‌شود. امیدواریم که این مباحث مقدّمهٔ آشنایی بیشتر دانشجویان و علاقمندان این رشته با نمایش در جهان بشود.

●

درام هند، به قول «ویل دورانت» در «تاریخ تمدّن»، چهار منشا دارد:

۱. اوپانیشادها
۲. جشنواره‌ها و مراسم قربانی و عبادی جمعی
۳. رقصهای آیینی
۴. نقالی اشعار حماسی

دربارهٔ «اوپانیشادها» لازم می‌دانم توضیحی بدهم: «اوپانیشادها» مجموعه‌ای حدود دویست گفتار از پارسایان و فرزانگان هند کهن است که احتمالاً حدود ۸۰۰ تا ۵۰۰ پیش از میلاد تصنیف شده است. این گفتارهای مذهبی-فلسفی در واقع آغازگاه و شناسنامهٔ اندیشه‌ورزی هند باستان است... و مضامین برخی از نمایشنامه‌های آغازین سانسکریت از آنها ماخوذ گردیده است.

پژوهشگران، هنر نمایش در هند را معمولاً زیر پنج عنوان بخش‌بندی نموده و مورد بررسی و پژوهش قرار داده‌اند:

۱. ادبیات نمایشی سانسکریت
۲. نمایش سنّتی و عامّه
۳. نمایش عروسکی
۴. تئاتر نوگرا (مدرن)
۵. تئاتر معاصر

۱. ادبیات نمایشی سانسکریت

مضامین ادبیات نمایشی سانسکریت از دو حماسهٔ بزرگ هندی: «رایامانا» و «مَهابْهاراتا» ـ که سابقهٔ تصنیف آن دو احتمالاً به قرن ششم پیش از میلاد می‌رسد ـ اقتباس گردیده‌اند.

نمایشنامه‌های سانسکریت به وسیلهٔ استادترین ادیبان هندی تصنیف و به وسیلهٔ زبده‌ترین دست‌اندرکاران هنرهای نمایشی در درباره‌ها و محافل اشرافی اجرا می‌گردیده است. این گونه نمایشنامه‌ها ـ که آن را ادبیات نمایشی کلاسیك هند نیز خوانده‌اند ـ حدود پانصد سال، یعنی از حدود قرن سوم تا قرن هشتم میلادی در هند نوشته و اجرا می‌شده‌اند و ظاهراً با هجوم و تسلّط ترکان، این پدیدهٔ تئاتری منقرض گردیده است. در حال حاضر حدود پنجاه تا شصت نمایشنامهٔ سانسکریت باقی است که از میان آنها دو مورد مشهورتر است:

۱. «چرخ کوچك گِلین»
۲. «شاکونتالا»

۲. تئاتر سنّتی و عامّه

در کنار تئاتر رسمی ـ درباری و اشرافی هند، یعنی تئاتر سانسکریت، همیشه تئاترهای عامّه‌پسند و سنّتی نیز وجود و حضور داشته و حتّی هنگامی که در قرن نهم میلادی تئاتر سانسکریت افول می‌کند، تئاتر سنّتی و عامّه ـ با همهٔ کم و کاستیهای آن ـ به حیات خود ادامه می‌دهد. امّا متاسّفانه بیشتر دست اندرکاران تئاتر سنّتی و عامّه از ثبت و ضبط متون نمایشی و یا شیوه‌های اجرایی خود غفلت کرده‌اند و چنین به نظر می‌رسد که «حرفه‌ای‌های» این نمایشها، بیشتر از طریق ارث و یا شاگرد و نوچه‌پروری، در

تصویر سه

تصویر دو

● تصویر ۱ : صحنه‌ای از اجرای «چرخ کوچك گلین»ـ برلین، ۱۹۶۳
● تصویر ۲ : تئاتر عروسکی در «کارناتاکا»
● تصویر ۳ : «حلقه مهر راکشاسا»ـ ۱۹۸۰

طیّ سالهای متمادی به حیات این نوع نمایش استمرار بخشیده‌اند.

به هر حال، نمایشهای سنّتی و عامهٔ هندی دارای ویژگیهایی بوده است؛ مانند حفظ و بیان همبستگیها و پیوندهای دینی، نمایش مسائل اجتماعی، داشتن ریشه‌هایی در ادبیات حماسی، استفاده از تغزّل و تشبیب، شیوه‌های داستانگویی، شعرخوانی، رقص، موسیقی، پانتومیم، اکروبات، جنگهای روی صحنه و...

۳. تئاتر عروسکی

تئاتر عروسکی در هند پدیده‌ای باستانی است و احتمالاً به قرن سوم پیش از میلاد مربوط می‌شود. حتّی در دو حماسهٔ بزرگ هندی: «رامایانا» و «مَهابْهاراتا»، به لعبت‌بازی و لعبت‌بازان اشاره شده است. تئاتر عروسکی هند بر حسب نوع ساخت و کاربرد عروسکهای آن به چهار سنخ تقسیم‌بندی شده است:

۱. عروسکهای دست یا دستکشی- با دست‌کش-.
۲. عروسکهای با چوب و میله.
۳. عروسکهای خیمه‌بازی.
۴. سایه‌بازی همراه با عروسك.

شیوه‌های عروسك بازی و اصولاً تئاتر عروسکی در هر ناحیه‌ای شکل خاصّی پیدا کرده و از این نظر تنوّع بسیار دارد. مضامین نمایشنامهٔ عروسکی بدواً از حماسه‌هایی که آنها را نام بردم اقتباس می‌شد. امّا تدریجاً مسائل روزمرّه نیز در آنها مطرح گردید. شخصیتهای لوده و دلقك‌وار در آنها حضور داشتند و با شوخیها و لطیفه‌های باب روز تماشاگران خود را سرگرم می‌کردند.

۴. تئاتر نوگرا

تئاتر نوگرای هند در نیمهٔ اول قرن نوزدهم میلادی، در اثر تماس و ارتباط دست اندرکاران هنرهای نمایشی هندی با مجموعهٔ تئاتر جهان، بویژه تئاتر غرب به‌وجود آمد.

در آغاز، ادیبان هندی به گرته‌برداری از نمایشنامه‌های تاریخی «ویلیام شکسپیر» انگلیسی پرداختند و تنی چند نیز کوشیدند تا از تلفیق تئاتر سانسکریت با تئاتر غرب، به نوعی ترکیب تئاتری دست یابند...

در اوایل قرن بیستم، به پیروی از نمایشنامه‌نویسان «واقع‌گرا» (رئالیست) و «طبیعت‌گرا» (ناتورالیست) غربی، مسائل فردی- اجتماعی در شماری از نمایشنامه‌های هندی وارد گردید و طبعاً نحوه و اسلوبهای اجرایی تئاتر رئالیست نیز مورد توجّه و استفادهٔ بازیگران، طرّاحان صحنه و کارگردانان هندی قرار گرفت و مضامین ادبی- نمایشی جدیدی در تئاتر هند راه یافت: مسائل قشرهای فرودست جامعه، مظالم زمینداران بزرگ- فئودالها- آزادی و تساوی حقوق زن و مرد، فقر، فحشاء، ولگردی و بی‌خانمانی و...

باری، تئاتر نوگرای هند، با آثار «رابیند راناتاگور»، درخشش جهانی یافت. آثار ادبی- نمایشی «تاگور»، هم از نظر «شکل» و هم از نظر «درونمایه» ویژگیهای شاخصی دارند که آنها را از محصور بودن در دورهٔ خاص بیرون می‌برد. آثار «تاگور» که برخی از آنها به فارسی ترجمه شده‌اند، در بیشتر مراکز تئاتری مهمّ جهان موفّقیتهای قابل توجّهی به دست آورده‌اند.

۵ـ تئاتر معاصر

دههٔ ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ را دوران پیدایش بازیگران و کارگردانان برجسته در هند خوانده‌اند: «اوتپال دوت»، «سامبهو میترا»، «ای الکازی»، «حبیب تنویر» و... جملگی با اجرای نمایشنامه‌های هندی و خارجی، به نمایشنامه‌نویسان و جامعهٔ نمایش هند کمك رساندند و آنها را با جریان تئاتر جهان آشنا ساختند.

در دههٔ ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ چند نمایشنامه‌نویس زبدهٔ هندی توجّه جامعهٔ جهانی تئاتر را به خود جلب کرده‌اند که «ویجایا تندُلکار» (...ـ۱۹۲۸)، «بَدال سیرکار» (...ـ۱۹۲۵)، «گریش کارناد» (...ـ۱۹۳۸) و «موهان راکش» (۱۹۷۳ـ۱۹۲۵) از آن جمله‌اند.

مضامین بیشتر نمایشنامه‌نویسان این دوره فردی- اجتماعی است و اگر هم گریزهایی به تاریخ هند زده می‌شود، بیشتر برای باز و روشن

نمودن مسائل فعلی جامعه است... علی‌رغم اهمیّت نمایشنامه‌نویسان معاصر هند، جای خالی «تاگور» هنوز هم خالی است و در میان معاصران، همتای او پیدا نشده است.

پژوهشگران هندی و از جمله «سورش آواشتی» تئاتر هند را بر حسب خاستگاه جغرافیایی آن بخش‌بندی کرده‌اند. به عقیدهٔ او در هندوستان، اختلافات و تنوّع جغرافیایی سبب پیدایش تفاوتهای فرهنگی و هنری ژرف و گسترده‌ای گردیده، به نحوی که پژوهشگران را ناگزیر می‌سازد یازده ناحیهٔ جغرافیایی- فرهنگی را از هم متمایز و مشخص ساخته و در هر کدام از آنها شکل خاصّی از هنرهای نمایشی را مورد شناسایی قرار دهند. به همین دلیل، او یازده گونه تئاتر هندی معرّفی می‌کند:

۱. تئاتر بنگالی
۲. تئاتر ماراثی
۳. تئاتر گُجاراتی
۴. تئاتر هیندی
۵. تئاتر پُنجابی
۶. تئاتر اُریا
۷. تئاتر آسامی
۸. تئاتر مانیپوری
۹. تئاتر تامیلی
۱۰. تئاتر کان‌نادا
۱۱. تئاتر مالایالامی

● سالنمای تاریخی ادبیات نمایشی هند:

* آغاز قرن سوم میلادی:

ادبیات نمایشی سانسکریت از آغاز سدهٔ سوم میلادی رشد کمّی و کیفی قابل توجّهی پیدا کرد، به طوری که بسیاری از محقّقین، قرن سوم تا پنجم میلادی را دورهٔ طلایی ادبیات سانسکریت تلقّی کرده‌اند.

* سال ۴۰۰ میلادی (تقریبی):

نمایشنامهٔ «شاکونتلا» اثر «کالیداسا» (قرن پنجم میلادی) که بهترین نمایشنامهٔ موجود سانسکریت تلقّی شده، احتمالاً در قرن پنجم میلادی تصنیف گردیده است. این نمایشنامه که به زبان فارسی نیز ترجمه شده، در سال ۱۷۸۹ میلادی به نام «انگشتر گمشده» از زبان سانسکریت به زبان انگلیسی ترجمه شده و در اختیار محافل ادبی- نمایشی جهان قرار گرفت.

* سال ۶۰۰ میلادی (تقریبی):

ریاضیات در هند باستان به اوج اعتلای خود رسید.

* سال ۸۰۰ تا ۹۰۰ میلادی (یا ۲۰۰ پیش از میلاد تا ۲۰۰ میلادی)

کتابی به نام «ناتی یاشاستترا» (نمایشنامه‌نویسی) ادبیات نمایشی سانسکریت تالیف گردیده است. «ناتی یاشاستترا» مهمترین کتاب نقد نمایشنامه‌های سانسکریت تلقّی شده است. تالیف کتاب را به ادیبی به نام «بهاراتا» نیز منسوب کرده‌اند که احتمالاً در فاصلهٔ میان ۲۰۰ پیش از میلاد تا ۲۰۰ میلادی می‌زیسته است. «ناتی یاشاستترا» اصلی‌ترین منبع اطلاعات محقّقین دربارهٔ هنر نمایش در دورهٔ سانسکریت در هند می‌باشد.

* سال ۸۰۰ تا ۹۰۰ میلادی:

نمایشنامهٔ مهمّ سانسکریت به نام «چرخ کوچك گلین» تصنیف گردیده است.

* سال ۱۱۵۰ میلادی:

دورهٔ زوال و انحطاط ادبیات نمایشی سانسکریت فرا رسیده است. از این زمان به بعد، به دلایل متعدّد از ارزش و اعتبار این گونه نمایشهای اشرافی- درباری کاسته شده و امکان به وجود آمدن و رشد و تعالی آنها ضعیف و نهایتاً منتفی گردیده است.

* سال ۱۱۹۲ میلادی:

آغاز حکومت مسلمانان در هند.

* سال ۱۲۰۰ میلادی (تقریبی):

آغاز رشد و گسترش کمّی و کیفی «تئاتر سنّتی» و «تئاتر عروسکی» در هند.

* سال ۱۵۲۶ تا ۱۷۶۱ میلادی:

دورهٔ حکمروایی مغولان بر هند.

* سال ۱۷۹۰ میلادی:

قدرت استعمارگران انگلیسی در هند تثبیت شده است.

* سال ۱۹۱۳ میلادی:

نمایشنامهٔ «شاه تالار تاریك» اثر «رابیندرانات تاگور» تصنیف گردیده است. «تاگور» نزدیك به پنجاه نمایشنامه نوشته است. زبان او بنگالی بوده و سبك نوشتن وی از تلفیق و تالیف شیوه‌های هندی با شیوه‌های تئاتر جهان به وجود آمده است. آثار «تاگور» نه تنها مهمترین آثار ادبیات نمایشی هند در قرن بیستم به شمار می‌روند، بلکه زمینه‌ساز ادبیات نمایشی معاصر این کشور نیز می‌باشند.

* سال ۱۹۴۴ میلادی:

نمایشنامهٔ «خرمن تازه» اثر «بیجون بهاتاچاریا» روی صحنه می‌رود. این نمایشنامه دربارهٔ قحطی بزرگی است که در «بنگال» روی داده و موجب ضایعات فراوانی گردید. «سامبهومیترا» این نمایشنامه را با حمایت نویسندگان و «هنرمندان ضد فاشیسم» تهیه و کارگردانی کرده است. تصنیف و اجرای این نمایشنامه را آغاز تئاتر جدید هند تلقّی کرده‌اند.

* سال ۱۹۵۴ میلادی:

تاسیس «آکادمی ملّی موسیقی، رقص و نمایش» در دهلی نو.

* سال ۱۹۵۹ میلادی:

تاسیس «مدرسهٔ ملّی ادبیات نمایشی» در دهلی نو.

* دههٔ ۱۹۵۰ تا ۱۹۶۰ میلادی:

این دهه را دههٔ کارگردانان بزرگ هند دانسته‌اند. «اوتپال دوت» (...-۱۹۲۹)، «سامبهو میترا» (...-۱۹۱۵)، «ای الکازی» (...-۱۹۲۵) و «حبیب تنویر» (...-۱۹۲۳) از کارگردانان سرشناس این دوره محسوب می‌شوند. این کارگردانان آثار ناحیهٔ خود ویا منتخبی از ادبیات نمایشی جهان را به زبانهای مختلف روی صحنه برده، توانستند تحرك قابل توجّهی در تئاتر معاصر هند ایجاد کنند.

* دههٔ ۱۹۷۰ میلادی:

اجرای نمایشنامهٔ «توغلق» در دهلی نو که شکستهای پی در پی یکی از سلاطین را به نمایش می‌گذارد. نویسندهٔ این نمایشنامه «گریش کارناد» (...-۱۹۳۸) نام دارد که یکی از نمایشنامه‌نویسان سرشناس معاصر هندوستان می‌باشد. «کارناد» شکستهای «سلطان» را با ابعادی جدید و قابل ارتباط با شخصیتهای جامعهٔ جدید مطرح می‌سازد.

* سال ۱۹۷۸ میلادی:

دراین سال نمایشنامهٔ «میچیل» که می‌توان آن را «راه‌پیمایی» ترجمه کرد، تصنیف شده است. «راه‌پیمایی» یکی از نمایشنامه‌های جدید «تئاتر اعتراض» می‌باشد. «سیرکار» در این اثر شرایط اجتماعی، اقتصادی و تاریخی نیروهایی را که بر جامعهٔ هند اثرات تخریبی به جا گذاشته‌اند، مورد بررسی قرار داده است.

* سال ۱۹۸۳ میلادی:

«گاندی: یك نمایشنامه» توسّط «وی. دی. تری‌وادی» تصنیف گردیده است. این اثر با دیدن طنزآمیز زندگی گاندی را بررسی نموده است.

■ فهرست مآخذ

* AWASATI, SURESH:
INDIAN THEATRE. IN MCGRAW-HILL ENCYCLOPEDIA OF WORLD DRAMA (vol.3, PP. 23-46)

* BENEGAL, SOM:
A PANORAMA OF THEATRE IN INDIA, 1967.

* BROCKETT, OSCAR G.:
HISTORY OF THE THEATRE.
FOURTH EDITION.
U.S.A., BOSTON, 1982.

* GARGI, BALWANT:
THEATRE IN INDIA.
U.S.A., NEW YORK., 1962.

* KEITH, A.B.:
THE SANSKRIT DRAMA: ITS ORIGIN, DEVELOPMENT, THEORY & PRACTICE.
U.K., LONDON, 1954.

* ROSS, ROBERT:
INDIAN DRAMA; IN CRITICAL SURVEY OF DRAMA.
EDITED BY: FRANK N. MAGILL. (PP. 2384-2392)
U.S.A., ENGLEWOOD CLIFFS, 1986.

■ سایهٔ یك کارگردان
■ نقد حضوری نمایش «در پوست شیر»
● نصرالله قادری

نویسنده: شون اوکیسی
مترجم: اسماعیل خویی
کارگردان: حسین احمدی نسب
بازیگران: مجید کربلایی نجف، جواد زیتونی، ابراهیم خراسانی، فریبا کامران، سیاوش چراغی‌پور، مهدی میامی و ...
محل اجرا: خانهٔ نمایش، ادارهٔ برنامه‌های تئاتر
آذر ۶۸.

● اولین سؤال من دربارهٔ اسم نمایش است. اسم نمایشنامه غلط ترجمه شده و شما هم از آن به همان صورت استفاده کرده‌اید.

■ «در پوست شیر» غلط است یا «سایهٔ یك مبارز»؟

● ترجمهٔ صحیح اسم نمایشنامه «سایهٔ یك تفنگدار» است. آیا شما به اصل نمایشنامه مراجعه کرده‌اید؟

■ متاسّفانه نه. ولی با کسانی که زبان می‌دانستند این مساله را درمیان گذاشتم. گفتند «سایهٔ یك مبارز» است. حتّی گفتند «سایهٔ یك مجاهد». گویا در ایران ترجمهٔ دیگری به این اسم هم وجود دارد که آقای «تبریزی» ترجمه کرده و من آن را نخوانده‌ام.

● از اسم که بگذریم بفرمایید سبك کار شما چیست؟

■ البتّه سبك به نظر من چیزی بود که محتوای کار اجازه می‌داد. می‌خواستیم کار رئالیستی بکنیم. امّا سبك بخصوصی در کار نبوده است.

● حتماً مطلع هستید که نمایشنامه به همین سبك نوشته شده. آیا شما هم به‌تبع متن در همین سبك کار کرده‌اید؟

■ تعبیر بعضیها از رئالیسم این است که رئالیسم در محتوا موجود است، نه در شکل یا فرم. شکل کار می‌تواند با فضای رئالیستی متن فرق داشته باشد. شاید این مساله در کار من هم دخیل بوده.

● آنچه در اجرا دیده می‌شود این است که اصول رئالیسم را رعایت نکرده‌اید؛ مثلاً در دکور. آیا عمد خاصّی داشتید؟

■ عمد نبوده است. ما نیاز به دکور داشتیم، یعنی می‌خواستیم از فضای اطاق استفاده کنیم، امّا دکور آماده نشد. بودجه‌ای که قرار بود برای این کار داده شود متاسّفانه ندادند. دکور هم که آماده نبود. ما از درون اطاقهای اداره هرچه که موجود بود جمع کردیم و مثلاً به یك چهارچوبی چند چوب هم اضافه کردیم و شد پنجره. علّتش این بوده است.

● شما در اجرا قسمتهایی را در متن حذف یا اضافه کرده‌اید. آیا حذف بعضی قسمتها به دلیل وجود مسائل غیرشرعی در آنها بوده است؟

■ بله، دقیقاً.

● امّا متاسّفانه در اجرا قسمتهایی هست که شما مسائل شرعی و عرفی و اخلاقی را درنظر نگرفته‌اید. مثلاً در صحنه‌ای که «داورن» ادای دست دادن با خانم «هندرسن» را درمی‌آورد. در این صحنه درواقع ممنوعیت دست دادن زن و مرد نامحرم به مضحکه گرفته شده و علناً نشان داده‌اید که به شما اجازهٔ چنین کاری را نمی‌دهند، وگرنه حتماً آن را انجام می‌دادید. این شکل اجرا بدتر از اصل مساله است. در صحنهٔ دیگری، «مینی‌پاول» و «دانل»... اگر شما واقعاً به مسائلی که اشاره کردید اعتقاد دارید، چطور در این قسمتها خلاف آن عمل کرده‌اید؟

■ در این قسمتهای بخصوصی که شما اشاره می‌کنید واقعاً عمدی در پشت قضیه نبوده است. در رابطه با مسالهٔ دست دادن ما نمی‌خواستیم چیزی را به مضحکه بگیریم. مثلاً خود من در تالار وحدت در اجرایی شاهد همین مساله بودم که مورد تایید من نیست. پس چطور مساله‌ای را که قبول ندارم خودم مرتکب می‌شوم؟ این مساله یکی دو شب است که به چشم می‌آید و حتماً باید تذکّر داده شود، امّا واقعاً عمدی در کار نبوده. ما قصد نداریم نظامی را بکوبیم که مثلاً دست دادن زن و مرد در آن ممنوع است. اصلاً اینها نیست. مسائلی را هم که حذف کرده‌ام واقعاً فقط به نظر خودم رسید که حذفش کردم.

● همان‌طور که می‌دانید «اوکسیسی» مخالف کلیسا و مسیحیت ساختهٔ کلیساست. امّا در اجرای شما این فرد ضدّ مذهب است، نه ضدّ مسیحیت ساختهٔ کلیسا. برای نمونه در صحنهٔ ورود «آدلفوس گریگسون» چه تاکید خاصّی بر استفاده از مجسمهٔ «مریم مقدس» داشته‌اید؟ آیا فقط می‌خواستید تماشاگران را بخندانید؟

■ ما فقط یك مجسّمه آوردیم. یعنی آن مجسّمه اصلاً مجسّمهٔ مریم نیست.

● اما وقتی افسر وارد می‌شود، با اشارهٔ به مجسّمهٔ حضرت مریم،

می‌گوید مگر اینجا صومعه است...

■ نه، او فقط به صلیب اشاره می‌کند.

● در خود متن هم این مسأله هست که افسر به دو مجسّمه اشاره می‌کند. در صفحهٔ هشتاد. امّا شما مجسّمهٔ مسیح را در اجرا به مجسّمهٔ مریم مقدس مبدل کرده‌اید. افسر می‌گوید: «به‌به، اینو باش! مجسّمهٔ مسیح! اینهم که مسیحه که به صلیبش کشیدمن. آدم خیال می‌کنه توبه صومعه‌س.

■ او فقط به صلیب اشاره می‌کند.

● در اجرای شما به مجسّمهٔ مریم مقدس هم اشاره و هم تاکید دارد...

■ ولی واقعاً اون مجسّمه مریم نیست؛ فقط یک مجسّمه زن است.

● دیالوگ افسر را چه می‌کویید؟

■ نمی‌دانم.

● پس شما معتقدید که آن مجسّمه، مجسّمهٔ مریم مقدّس نیست که «آدلفوس» آن را...

■ نه، آن فقط یک مجسّمه است که من از آکسسوار گرفته‌ام. من گفتم تعدادی مجسّمه می‌خواهم و برایم مهم نیست که مجسّمهٔ چه کسی باشد. تاکید خاصّی هم نداشتیم. امّا روی مجسّمهٔ صلیب، عمد بود.

● با این تعبیر، دیالوگ افسر که به صومعهٔ اشاره می‌کند بی‌معنی است.

■ او فقط به صلیب اشاره می‌کند.

●با مجسّمهٔ یک صلیب، خانه را به صومعه تشبیه می‌کند؟! افسر بر روی مجسّمهٔ مریم مقدّس هم تاکید دارد و هم اشاره.

■ نه، تاکید نمی‌کند که مجسّمهٔ مریم است. فقط می‌گوید این مجسمه و عیسیٰ که به صلیب کشیده شده است.

● در متن...

■در متن اصلاً چیز دیگری است که ما آن را حذف کرده‌ایم. بله، در متن هست، ولی ما آن را به مجسّمهٔ خالی تبدیل کرده‌ایم. در متن اسم هم برده شده، امّا ما حذف کرده‌ایم.

● پس شما برای مسألهٔ «ضدّ مذهب بودن نمایش» چه پاسخی دارید، در حالی که این مساله به «اوکیسی» برنمی‌گردد؟ کار شما را شورا تصویب کرده است؟

■ برای کاری که ادارهٔ تئاتر روی صحنه می‌برد، فقط تاکید سرپرست اداره کافی است.

● اگر موافق باشید به مسائل تکنیکی کار بپردازیم. من در اینجا دو سؤال دارم: اول اینکه چرا اجرا در دام ملودرام‌های هنری غلتیده است؟ مسألهٔ دیگر اینکه وقتی خود متن به صورت «طنز سیاه» یا «زهرخند» است، چرا اجرای شما بعضاً به کمدیهای لاله‌زاری نزدیک می‌شود؟

■ البتّه قصد من این نبوده که کمدی لاله‌زاری در بیاید، ولی سعی کردیم آن «طنز تلخ» یا «طنز نیش‌آلود» اوکیسی را حفظ کنیم. گرایش و حرکت ما به طرف کمدی، خصوصاً کمدی لاله‌زاری نبوده، حالا نمی‌دانم چرا این‌جوری شده است.

● در رابطه با ملودرام چه می‌گویید؟

■ ممکن است به یک نمونه اشاره کنید؟

●بله. در متن وقتی «مینی» می‌آید و نارنجکهای دستی را می‌برد، فقط یک نگاه به «دانل» دارد، امّا در اجرای شما کلمهٔ «دانل» را هم بر زبان می‌آورد تا در پایان کار از آن بهره بگیرید. در پایان، وقتی ذهنیت «دانل» را شاهدیم، «مینی» می‌آید و دقیقاً به سبک ملودرام‌های هندی می‌گوید: «دانل»! و «دانل» پاسخ می‌دهد: «مینی»! در این قسمت اوّلاً اجرا دچار اُفت می‌شود و قوّت متن را ندارد؛ ثانیاً از اصول رئالیسم تخطی کرده‌اید.

■ من نمی‌دانم شما این صحنه را چگونه دیده‌اید؛ یعنی ما اعتقاد داشتیم که این صحنه تخیّل «دانل» است. این را از دریچهٔ چشم «دانل» می‌بینیم: دانلی که نه‌تنها یک مبارز نیست، که یک شاعر واقعی و خوب هم نیست. ما می‌خواستیم فرورفتن این آدم را در آن منجلابی که برای خودش ساخته بیشتر نشان بدهیم. قصد ما این بود که به این قضیه بپردازیم.

● اغلب بازیگران شما گویی بازی را باور ندارند و چون باور ندارند، نمی‌توانند آن را برای تماشگر باورپذیر کنند. «دانل» روی صحنه حتّی بلد نیست بخندد. چطور شما به عنوان کارگردان به این موارد ابتدایی توجّه نکرده‌اید؟

■ من خودم هم نمی‌دانم که خندیدن این آدم مصنوعی بوده یا غیرمصنوعی. شاید اگر شما دو شب اجرا را می‌دیدید بهتر بود. ولی همین یک شب هم کافی است که شما...

● اتفاقاً سه بار دیده‌ام. در هرسه اجرایی که من شاهد بودم، این مسائل بود.

■جداً سه بار دیده‌اید؟

● البتّه. اشکال دیگر بازی این است که بازیگر «دانل» در همان چند دیالوگ آغاز کار، نفس کم می‌آورد و بناچار از دهان نفس می‌گیرد و تماشاگر هم شاهد این ضعف هست. چرا شما به عنوان کارگردان متوجّه نشده‌اید؟

■ ما البتّه سعی کردیم این‌طور نباشد. حالا اگر این‌طور بوده می‌تواند ضعف این گروه یا ضعف اجرا یا ضعف کارگردان و یا ضعف همهٔ اینها باشد. امّا سعی شده که بازیگر حداقل این مسایل ابتدایی را رعایت کند و راستش این اولین باری است که این مسائل را این‌گونه به من تذکّر می‌دهند. کس دیگری هرگز اینها را به من نگفته بود.

● گاهی حتّی دیالوگها به گوش تماشاگر نمی‌رسد، یا اشتباهات بسیار پیش‌پا افتاده‌ای رخ می‌دهد که غیر قابل قبول است. برای نمونه به صحنهٔ ورود آقای «مولیگان» اشاره می‌کنم. او با حکم تخلیه آمده و هدفش این بوده که حکم را به «شوماس» بدهد و برود. وقتی با او مواجه می‌شود، اشاره می‌کند که تو الان چند هفته است کرایه‌ات عقب افتاده و در حالی که به حکم تخلیه اشاره می‌کند می‌گوید اینجاست، در سیاههٔ اجارمخانه نوشته‌ام، با جوهر بخصوصی هم نوشته‌ام. در حالی که این کاغذ، حکم تخلیه است. اگر عمدی در این کار نبوده، این اشتباه را چگونه توجیه می‌کنید؟

■ نه، عمدی در کار نبوده است. ما اشتباه کرده‌ایم و دقت کافی نداشته‌ایم.

● دعوای «مولیگان» و «شوماس» هم یک مضحکهٔ ناب است، در حالی که این صحنه اوج آن «زهرخند» است.

■ بله، همین جور است. من الان نمی‌دانم، ولی در جایی حتماً اشاره کرده‌ام- دربروشور یا جای دیگر- گفته‌ام که به نظر من اینها بیشتر شبیه کاریکاتور هستند، یعنی خود صاحبخانه و دیگران به کاریکاتور نزدیکند. مثل کاری که مثلاً «دیکنز» با قهرمانانش می‌کند، یا «دومیه» در کاریکاتورها و طراحیهایش آنها را میکشد یا مثلاً «گویا» به این شکل به آنها پرداخته. حقیقتاً اینها آدمهای مسخره‌ای هستند؛ آدم واقعی نیستند، خصوصاً مردها که می‌دانید در کار «اوکیسی» اصلاً آدمهای مثبتی نیستند...

● با این تفسیر اجرای شما می‌باید «پارودیک» می‌شد و نه «رئالیستیک»...

■ ما هم تاکید نداریم که حتماً رئالیستیک باشد.

● آیا «پارودی» است؟

■ نمی‌دانم.

● «شوماس» در برخورد اول با صاحبخانه بسیار قلدرمآبانه رفتار می‌کند و سعی می‌کند با زور او را از اطاق بیرون بیندازد. امّا چند ثانیه بعد وقتی «مولیگان» برمی‌گردد «شوماس» از او می‌گریزد و مثل موش زیر میز پناه می‌برد. چرا این تناقضها در اجرا وجود دارد؟

■ بله، اینها این طوری هستند. وقتی پای عمل می‌رسد، یك مقدار جا خالی می‌کنند، خودشان را عقب می‌کشند. اینها آدمهای وزّاج و حرّافی هستند. حرف می‌زنند، حرف می‌زنند؛ وقتی پای عمل می‌رسد، خودشان را عقب می‌کشند.

● اینها ناهمگونی در اجراست. آیا می‌پذیرید؟

■ نمی‌دانم چه بگویم.

● چرا بازیگران شما روی صحنه با زندگی واقعی خود در خانه و خیابان هیچ تفاوتی ندارند؟

■ راستش متوجّه نمی‌شوم. بیشتر توضیح بدهید.

● بازیگر «شوماس» عموماً روی صحنه چشم راستش خوابیده است. در زندگی واقعی هم همین‌طور است. «دانل» وقتی عصبی می‌شود و جیغ می‌زند، آب دهانش مثل فواره بیرون می‌ریزد. در زندگی واقعی هم همین‌طور است.

■ این ضعف فیزیکی بازیهاست، می‌پذیرم.

● «دانل» هم روی صحنه حرف نمی‌زند، گویا در حال «دکلماسیون» است...

■ ... او یك شاعر رومانتیك است.

● حتّی وقتی که خیلی عادی حرف می‌زند هم باید دکلمه کند؟

■ نه، وقتی عادی حرف می‌زند نباید این‌طور باشد.

● پس چرا این‌طور است؟

■ نباید این‌طور باشد. او فقط وقتی می‌خواهد شعر بخواند و بفریبد این کار را می‌کند. او برای اینکه «مینی‌پاول» را فریب دهد این‌گونه دکلمه می‌کند. تا اینجا قابل قبول است. امّا وقتی عادی حرف می‌زند، قابل قبول نیست.

● اشکال دیگر اجرای شما در این است که بازیگر تفاوت «جیغ» و «فریاد» را نمی‌داند. به همین جهت روی صحنه جیغ می‌زنند و صدایشان می‌گیرد و در نهایت دیالوگها را با صدای گرفته ادا می‌کنند. چطور به این موضوع توجّه نشد؟

■ بیشتر مسائلی که اینجا مطرح می‌کنید واقعاً عمدی نبوده است. اگر هنرپیشه‌ای روی صحنه جیغ بکشد قابل قبول نیست. این کار از یك بازیگر ناشی و غیر تئاتری ممکن است سر بزند. ولی یك هنرپیشهٔ حرفه‌ای نباید این‌طور باشد. همان‌طور که خودتان فرمودید، بین جیغ و فریاد تفاوت هست. اینها دوتاست. هنرپیشه باید صدایش بُرد کافی داشته باشد. اگر جیغ می‌کشید دلیل بر ضعف آنهاست.

● آکسن‌گذاری دیالوگهای «شوماس» غلط است. اگر ممکن است در این مورد هم توضیح دهید.

■ حقیقتاً شما روی چیزهایی تاکید می‌کنید که پاسخ گفتن به آنها کمی مشکل است. هیچکس عمداً دیالوگی را غلط ادا نمی‌کند. من آکسن‌گذاری را اصولاً این‌گونه می‌بینم که مفهوم به تماشاگر منتقل بشود. آکسن‌گذاری معمول تئاتر که باید با تاکیدهای خاص باشد زیاد مورد تایید من نیست. من فقط می‌خواهم مفهوم را منتقل کنم. چه بسا افراد عادی هم وقتی حرف می‌زنند، آکسن‌گذاری آنها درست باشد. ولی همین آدمها روی صحنه شروع به آکسن‌گذاری غلط می‌کنند. حتّی بازیگران تئاتر ما هم همین‌طور هستند. یعنی وقتی عادی حرف می‌زنند درست عمل می‌کنند، ولی به مجرّد آنکه روی صحنه می‌آیند، شروع به همان آکسن‌گذاری غلطی می‌کنند که شما به آن اشاره کردید و طبعاً مفهوم منتقل نمی‌شود.

● و امّا روانشناسی رنگ در کار شما. حتماً می‌دانید هر رنگی برای خودش زبان خاصّی دارد و این مساله به مرور زمان برای مردم عادی هم قابل پذیرش شده است. چرا شما تبلور عشق را روی صحنه با گل زرد نشان می‌دهید؟

■ در کدام صحنه؟

● وقتی «مینی» برای «دانل» گل می‌آورد، «دانل» گل زردی را که در گلدان است به نشانهٔ عشق خودبه مینی انتخاب می‌کند وآن را به او می‌دهد.

■ درست است. البتّه گلهای موجود در دسترس ما همینها بود، ولی باید روی این قضیه هم فکر می‌شد که نشد.

● نورپردازی نمایش شما هم اساساً اشتباه بود. نور روز و شب، و شب وقتی شمع روشن است یا زمانی که «دانل» آن را خاموش می‌کند، با هم هیچ تفاوتی ندارد.

■ روی نور به آن شکل تاکید نداشته‌ایم. همهٔ خواسته‌مان این بود که نور از اول تا آخر یك چیز عریانی باشد که فقط صحنه را روشن کند. در ضمن نمی‌خواستیم فریبی هم برای بیننده پیش بیاید که مثلاً با تعویض نور، تداعی روز و شب را داشته باشد. از طرفی هم امکانات «خانه نمایش» به آن شکل نیست. یك دیمر داریم و پنج شش پروژکتور. این دیمر هم هر آن ممکن است خراب شود. مثل پخش صوتی است که پشت صحنه داریم و با دست کار می‌کند و افکتها را پخش می‌کند. حقیقتاً امکانات به آن شکل نداشتیم. ولی اگر سالن بهتری باشد، حتماً روی نور دقّت خواهیم کرد. ولی در اینجا به آن شکل تاکید نداشتیم. فکر کردیم اگر هم درست نباشد زیاد مهم نیست. به همین دلیل، یك نور عریان سرتاسر صحنه را روشن می‌کرد و برای ما کافی بود.

● «خانهٔ نمایش» به عنوان یك محل تجربی- حرفه‌ای برای تماشاگران شناخته شده و به همین دلیل هم تماشاگر خاصّ خودش را دارد. مسئله اینجاست که از همین امکانات موجود هم بدرستی بهره برده نشده است. یعنی با همین امکانات هم می‌شد تفاوت نور روز و شب را رعایت کرد، مگر اینکه عمدی در کار باشد.

■ بله، بیشتر عمد بوده است. ما قصد نداشتیم که نور را تغییر بدهیم.

● «دانل» از مردم گریخته‌ای است که به این خانه پناه آورده و در پی خلوتی است و این را در دیالوگهایش هم اعلام می‌کند. میزانسن او باید طوری باشد که این مردم‌گریزی او را بیشتر نمایش دهد. ولی در کار شما برعکس او محور صحنه است. در دیالوگ گوشه‌گیر و در میزانسن یکه‌تاز میدان است. چطور این نکتهٔ مهم را مدّنظر نداشته‌اید؟

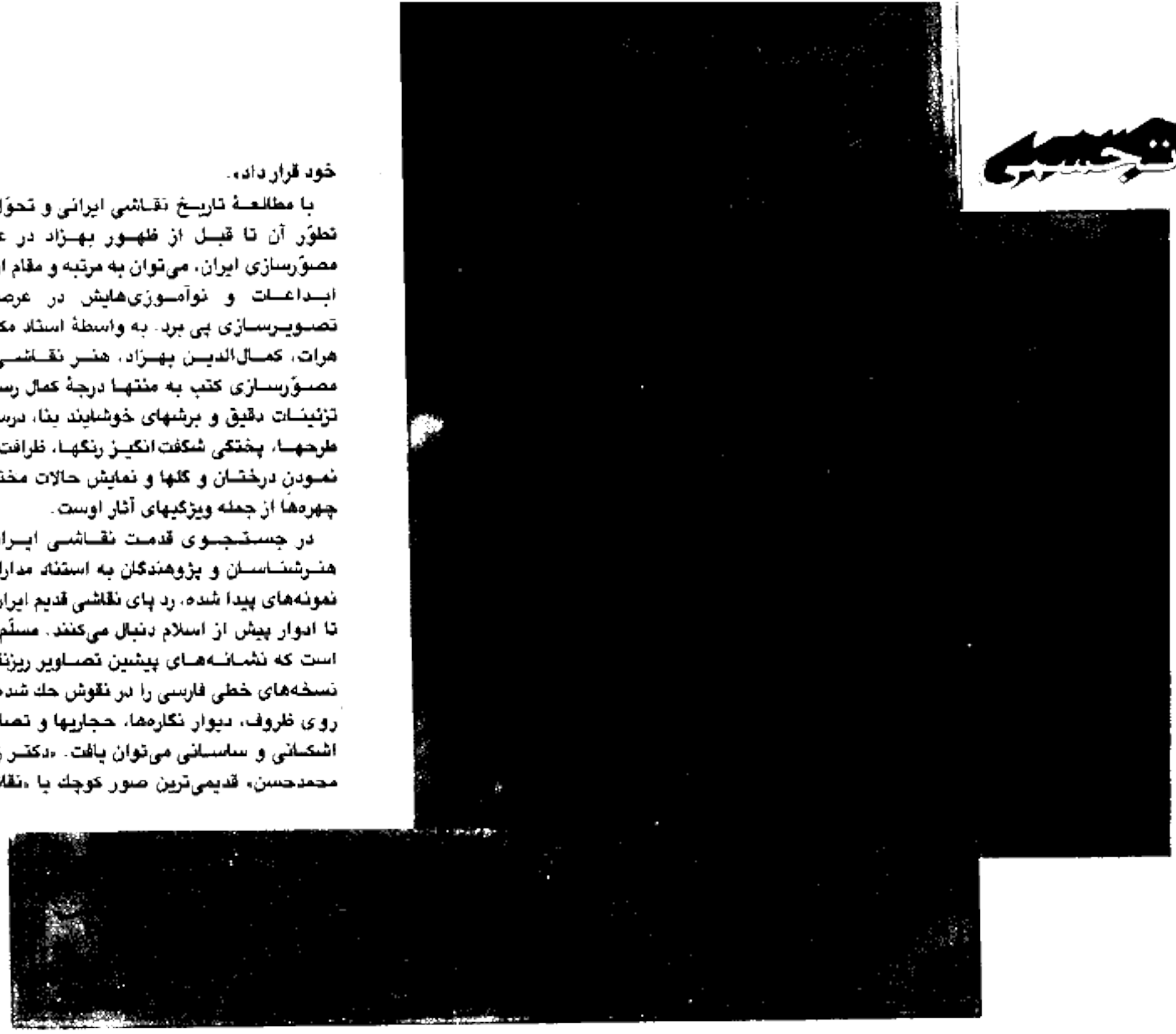
■ البتّه این آمده به یك گوشه خلوت که به شعرش بپردازد. درنور ماه قدم بزند. ولی آدمهای اطراف او از او یك قهرمان می‌سازند و او هم دیگر بدش نمی‌آید که خودش را این‌گونه جلوه بدهد. خصوصاً وقتی که پای «مینی» هم به میان می‌آید. وقتی همه مشکلاتشان را با او در میان می‌گذارند، طبیعی است که او هم ادای قهرمان را دربیاورد.

● ...گویا این نمایش، مثل «مریم و مردآویج» کارگردان دومی هم داشته است. آیا واقعیت دارد؟

■ راستش در این کار من از آقای «خسروی» به‌عنوان یك استاد استفاده کرده‌ام. ایشان متن اصلی را در اختیار داشتند و ترجمه‌های زیادی از اجراهای متعددی که در دنیا شده بود و بر آنها نقدی نوشته شده بود برای ما آوردند. بعداً حدود سه چهار روز هم کمکهایی کردند. ولی نه به آن مفهومی که شما می‌گویید. من خودم حدود چهار ماه روی این کار زحمت کشیده‌ام، با بازیگرهای متفاوتی کار کرده‌ام. آقای خسروی هم پنج شش جلسه به ما کمك کردند...

● علّت انتخاب این متن در این مقطع خاصّ تاریخی چه بوده است؟ چه پیامی برای مخاطب خود دارید؟

بقیه در صفحه ۶۲



بهزاد و نگاره‌های او

● مصطفی مهاجر

در تاریخ نگارگری ایران، هنرمندانی که با پویایی و خلاقیت و نبوغ وَ نوآموزی در هنر تصویرسازی، بتوانند در عرصهٔ وسیع «خُردنگاره‌ها» از دیگران ممتاز شوند و ابداع و حرکتی نو در جهت تحوّل و تکامل نگاره‌ها بیافرینند و شاهکارهایی فراتر از هنروران دیگر خلق کنند، کم نیستند. امّا در این میان به چند هنرمند برمی‌خوریم که جایگاهی ویژه و مرتبه‌ای خاص دارند، و «کمال‌الدین بهزاد» از آن جمله است: هنرمندی که بنا به گفتهٔ نویسندهٔ «گلستان هنر»:

«... اکثر نقاشان آن عهد [عهد بهزاد] با او هم آهنگ بوده و از شیوهٔ او پیروی می‌نمودند و مکتبی که او بنا نهاد هشتاد سال تداوم داشت و در این مدّت، مصوّرسازی ایران را تحت تاثیر خود قرار داد».

با مطالعهٔ تاریخ نقاشی ایرانی و تحوّل و تطوّر آن تا قبل از ظهور بهزاد در عالم مصوّرسازی ایران، می‌توان به مرتبه و مقام او و ابداعات و نوآموزی‌هایش در عرصهٔ تصویرسازی پی برد. به واسطهٔ استاد مکتب هرات، کمال‌الدین بهزاد، هنر نقاشی و مصوّرسازی کتب به منتها درجهٔ کمال رسید. تزئینات دقیق و برشهای خوشایند بنا، درستی طرحها، پختگی شکفت‌انگیز رنگها، ظرافت در نمودن درختان و گلها و نمایش حالات مختلف چهره‌ها از جمله ویژگیهای آثار اوست.

در جستجوی قدمت نقاشی ایرانی، هنرشناسان و پژوهندگان به استناد مدارک و نمونه‌های پیدا شده، رد پای نقاشی قدیم ایران را تا ادوار پیش از اسلام دنبال می‌کنند. مسلّم آن است که نشانه‌های پیشین تصاویر ریزنقش نسخه‌های خطی فارسی را در نقوش حک شده بر روی ظروف، دیوار نگاره‌ها، حجاریها و تصاویر اشکانی و ساسانی می‌توان یافت. «دکتر زکی محمدحسن» قدیمی‌ترین صور کوچک یا «نقاشی خُردکاری» (مینیاتورسازی) را مربوط به قرن سوم و چهارم هـ.ق. می‌داند و می‌نویسد:

«ظنّ غالب این است که صحت این گونه نقاشی و ساختن صورتهای کوچک جهت آرایش و نامه‌های خطی در ایران و عراق در قرن سوم به ظهور رسیده...»[1].

و این زمانی بوده است که فنّ کاغذسازی در سراسر قلمرو اسلام شیوع یافته بود. در هر حال، کهن‌ترین نسخه‌های خطی مصوّر موجود به زبان فارسی مربوط به قرن ششم یا هفتم است و بناچار، در نگاه به سیر تحوّل این هنر در ایران نمی‌توانیم از این دورتر رویم.

«بازل‌گری» نخستین تصاویر را- بعد از نگارگری در کرمابه‌های بزرگان- مصوّرسازی کتب علمی می‌داند. لذا در بررسی هنرهای تصویری از

سدهٔ پنجم تا هفتم هـ.ق. (در عهد سلجوقیان) درمی‌یابیم که مشخصات کلّی هنرهای تصویری عهد سلجوقیان از مکتب بین‌المللی عباسی جدا نیست و تنها چیزی که آن را از مکتب عباسی متمایز می‌سازد جنبهٔ «ایرانی بودن» نسبی آن است. کتب مصوّر برجای مانده از این عهد، شیوهٔ نقاشی پیش از استیلای مغولان را بخوبی نشان می‌دهد. از آن پس، از سدهٔ هفتم تا سدهٔ هشتم هـ.ق.ـ در عهد ایلخانیان ـ با حملهٔ مغولان به ایران روبرو هستیم که هر چند نتوانست نابودی کامل فرهنگ و تمدّن ایرانی را موجب گردد، از نظر اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی ویرانیها و تاثیرات سوئی باقی نهاد. از طرفی، برخی را عقیده بر آن است که: «در این دوران، علی‌رغم آنچه انتظار می‌رود، بسیاری از هنرهای ایرانی از جمله فنون مربوط به تزئینات ساختمانی و نقاشی درخشش فوق العاده یافت»[۲].

همچنین در این دوران شاهد نفوذ فرهنگ و هنر چین و بیزانس در هنر ایران هستیم و در این میان، هنر بخش خاوری کشور (شیراز) کمتر از بخش باختری (تبریز) از تاثیرات بیگانه سود می‌جوید و بیشتر از سنّتهای هنری کهن پیروی می‌کند.

در ادامهٔ سیر تحوّل و پالایش در هنر مصوّرسازی، در سدهٔ نهم در شیراز مکتب ارزشمندی به ظهور می‌رسد که رفته رفته از قوانین و اصول منطقی در مصوّرسازی برخوردار می‌گردد. بررسی آثار هنرمندان هرات در سدهٔ نهم نشان می‌دهد که پیش از کمال‌الدین بهزاد، هنرمندان برجسته‌ای در عرصهٔ هنر تصویرسازی به خلق آثار ارزشمند و ماندگار اشتغال داشته‌اند.

در اواخر سدهٔ نهم و اوایل سدهٔ دهم به مکتب هرات برمی‌خوریم. فعالیت کارگاههای هرات که پس از مرگ «شاهرخ» و «بایسنقر» دچار رکود شده بود، با به سلطنت رسیدن «حسین بایقرا» ـ آخرین شاه تیموری ـ دوباره رونق می‌گیرد و شکوفایی تازه‌ای در ادب و هنر به وجود می‌آید. شکل‌گیری اولیهٔ بهزاد، که وارث مکتب پرقدرتی همانند مکتب شیراز است، در دوران سلطنت حسین بایقرا و وزیر هنر دوست و هنرمندش «علی شیرنوایی» است.

«استاد نادرهکار» و «مظهر بدایع صور و نوادر هنر[۳]»، استاد کمال‌الدین بهزاد، در سال ۸۵۴ هـ.ق. در هرات به دنیا آمد. اساتید او را در فراگیری فن نقاشی، «پیر سید احمد تبریزی» و «میرک نقاش» ذکر کرده‌اند. وی در هرات مورد توجّه و عنایت سلطان حسین و وزیرش قرار داشت و تا زمان مرگ سلطان حسین سرپرستی کارگاه هرات را عهده‌دار بود. در سال ۹۱۶، شاه اسماعیل صفوی پس از دستیابی بر هرات، بهزاد را به تبریز انتقال داد.

بهزاد یقیناً تا سال ۹۲۸ هـ.ق. سرپرست کتابخانهٔ سلطنتی و رئیس صنف کاتبان و مُذهّبان و جدول‌کشان و زرکوبان و لاجوردشویان بود. روایات مختلفی دربارهٔ مقام بهزاد در عهد شاه اسماعیل (و جانشین او، شاه طهماسب) نقل شده است. «روایت کنند: وقتی که بین شاه اسماعیل و ترکهای عثمانی جنگ درگرفت (۹۲۰ هـ.ق.)، شاه از فرط الفت و علاقه‌ای که به بهزاد داشت، خواست که او را با همکارش (شاه محمود نیشابوری، خوشنویس مشهور) برای ترسی که از ائتلاف آن دو داشت، پنهان کند. لذا امر داد آن دو را در صندوقی نهادند و موقعی که جنگ تمام شد، اول اندیشه شاه، اطمینان بر سلامتی آن دو استاد بود»[۴].

شهرت بهزاد و آثارش چنان بود که نقاشان و اساتید فن به تقلید و پیروی از او پرداختند و درصدد برآمدند صوری را که متعلّق به او نبود، به او نسبت دهند و امضای او را برای منافع مادی یا افتخار هنری تقلید کنند. از اینجاست که کارشناسان و مورّخین بیشتر آثار منسوب به بهزاد را با تردید به وی نسبت می‌دهند و گاه در اصالت امضای او شک می‌کنند. «دکتر تجویدی» در این ارتباط می‌نویسد:

«در بسیاری از مینیاتورهایی که به نظر می‌رسد واقعاً به دست استاد رقم شده باشند، وی به‌نام «عمل العبد بهزاد» امضا کرده است و بیشتر در این آثار نام خود را بسیار کمرنگ و دربخش نامشخصی از نقاشی گنجانیده است. با توجّه به

همین نکته، بسیاری از هنرشناسان در اصالت مینیاتورهایی که دارای رقم واضح و چشمگیر میباشند تردید نموده‌اند و دربارهٔ پاره‌ای از آنها که ممکن است واقعاً از زیر قلم استاد بدر آمده باشد عقیده‌مندند که این‌گونه امضاهای روشن و نمایان بعدها با دست دیگران بر نقاشی استاد بهزاد افزوده شده است.»[۵]

هر چند کمال‌الدین بهزاد ادامه‌دهندهٔ راه هنرمندان پیشین خود بود، امّا نگاره‌های استاد چیره‌دست نقاشی ایرانی ویژگیهایی دارد که آنها را از آثار دیگران متمایز می‌سازد و با توجّه به مینیاتورهای وی که در اصالت آنها تردید نمی‌رود می‌توان او را استادی صاحب مکتب و دارای سبک خاص دانست که بسیاری، چه در زمان حیات او و چه پس از آن، شیوهٔ او را دنبال کردند.

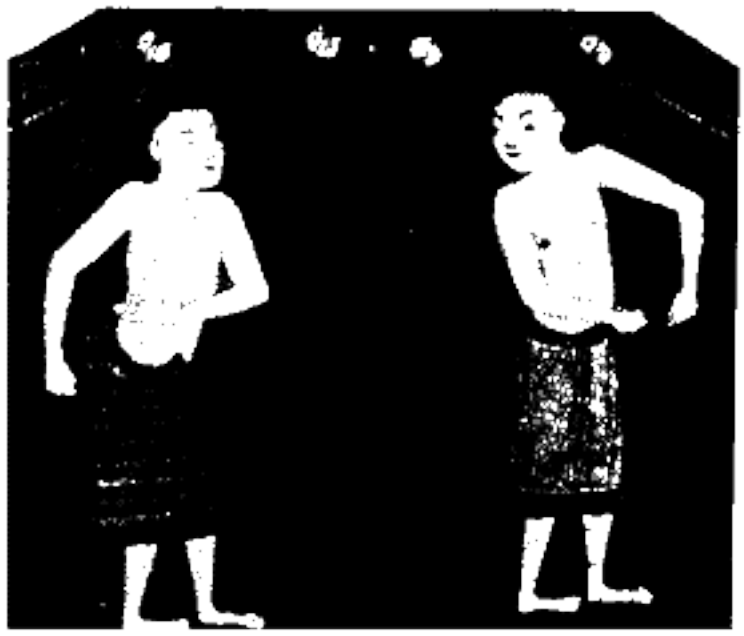
از جمله ویژگیهای بارز شیوهٔ بهزاد، نگاه تازهٔ اوست به آدمها و روابطشان و جایگیری آنها در فضای معماری و طبیعت. نویسندهٔ کتاب «همگامی نقاشی با ادبیات در ایران» می‌نویسد:

«...تکوین کار خلاقه بهزاد پیش از همه محصول دید وی در چگونگی ترسیم انسان است. او وسایل و شکردهای نویی را می‌جوید تا انسان را در حال حرکت بنمایاند و می‌کوشد به واسطهٔ خطوط پیرامونی پیکرها، سکنات و حرکات زنده و تناسبات واقعی بدن را برساند. بهزاد مردم را در وضعیت زندگی روزمرّه‌شان نشان می‌دهد.»[۶]

بهزاد هنرمندی صاحب ذوق است که در عین وفاداری به اصول نقاشی ایرانی و سنّتهای اساتید پیشین، با بهره‌گیری از تجربه‌ها، مهارت و آگاهی خاصّ خود، به ابداعات تازه‌ای در ترسیم نقشهای ریز می‌پردازد. دید تازهٔ او نسبت به طبیعت و معماری و نوآوری هایش در زمینهٔ طراحی، رنگ‌آمیزی و ترکیب‌بندی در اغلب آثار وی قابل تشخیص است:

«نزد او طبیعت و معماری نه صرفاً پس زمینه، بل محیط قهرمان داستان را می‌سازند... نقاشیهای او دارای ترکیب‌بندی محکم و دقیقی هستند و غالباً بر مبنای دایره بنا شده‌اند.»[۷]

بهزاد در بعضی نقاشیهایش سعی در پنهان ساختن اصول ساختمانی دارد و در برخی دیگر، از جمله در تصویر «جنگ شترسواران»، بروشنی بر آن تاکید می‌ورزد[۸]. امّا عظمت هنری بهزاد در ترکیب‌بندی‌بکر نگاره‌ها نهفته است که حتّی در زمان حیات او بی‌چون و چرا پذیرفته شد، و نیز تسلّط استادانهٔ او بر تمامی گونه‌های تصویرسازی از قبیل ترسیم صحنه‌های رزمی، زندگی عادی و روزمرّه، صحنه‌های تغزّلی- حماسی و نمایش تک‌چهره. ترکیب‌بندی‌های بهزاد انباشته از آدمهایی است که هر یک ویژگی



■ از جمله ویژگیهای بارز شیوهٔ بهزاد، نگاه تازهٔ او به آدمها و روابطشان و جایگیری آنها در فضای معماری و طبیعت است.

■ بهزاد جایگاه رنگ را در نقاشی ایرانی، نه فقط از لحاظ کاربرد ماهرانهٔ رنگهای متنوّع و متباین، بلکه از نظر شناخت منطقی روابط رنگها در کلّ یك تصویر دگرگون کرد.

■ عظمت هنری بهزاد در ترکیب‌بندیِ بکر نگاره‌ها نهفته است که حتّی در زمان حیات او بی‌چون و چرا پذیرفته شد.

خود را دارد و جایشان با دقّت از پیش تعیین شده است. او با زبردستی و مهارت فوق‌العاده در ترکیب و تناسب فنی، رنگ‌آمیزی و استفادهٔ بجا از سایر عناصر نقاشی، دقایق و ظرائف چهرهٔ اشخاص را متناسب با حرکات و روحیه‌شان نشان می‌دهد[۹]. این مهارت در تصویر «ملك دارا با شبان اسبان» که اکنون در کتابخانهٔ مصر نگهداری می‌شود، بوضوح مشاهده می‌شود. در این نقاشی، حالات و حرکات اسبها و انسانها، با استفاده از ترکیب شایسته و رنگهای ناب بخوبی نمایش داده شده است.

نکته‌ای که باید خاطرنشان ساخت این است که بهزاد در عین برخورداری از تخیّلی قوی و پربار، از جمله هنرمندانی است که به نوعی «واقع‌نگری» یا «واقع‌نگاری» در خلق آثار تمایل داشته است. شیفتگی او نسبت به رنگها و نقوش در انعکاس واقعیتهای زندگی پیرامونش، به خلق دنیایی واقعی، سرشار از رنگ و ظرافت و زیبایی می‌انجامد، حاکی از آن که تمایل به واقع‌نگاری، هرگز او را از دنیای ویژهٔ نقاشی ایرانی دور نساخته است[۱۰]. ظرافت در ترسیم درخت و گل و دورنما و نمایش خورشید و ابر با استفاده از رنگهای آبی لاجورد، سرمه‌ای، سبز تیره، فیروزه‌ای، سبز روشن، زیتونی، زرد، قهوه‌ای، نقره‌ای، طلایی و اقسام مختلف رنگ قرمز از شناخت عمیق و نوآوری‌های بهزاد در زمینهٔ بکارگیری رنگها پرده برمی‌دارد. او در مدّتی کوتاه، جایگاه رنگ را در نقاشی ایرانی، نه فقط از لحاظ کاربرد ماهرانهٔ رنگهای متنوّع و متباین، بلکه از نظر شناخت منطقی روابط رنگها در کلّ یك تصویر، دگرگون کرد.

بررسی آثار بهزاد نشان می‌دهد که اگر وی در تصویر کردن صحنه‌های غیر جنگی استاد است، امّا در ترسیم صحنه‌های جنگ استادتر است. مهارت او در چیدن عناصر در صفحه و توانمندی، تعمّق، تحرّك و پویایی او در ترکیب‌بندی و بکارگیری رنگهای مناسب براستی شگفت‌آور است. در تصویری که بهزاد از نبرد بین قبایل «لیلی» و «مجنون» خلق کرده است، شتران دندان به هم می‌فشارند، چشمان آنها به‌طور هیبت‌انگیزی می‌درخشد، عنبیه چشمان در اثر استفاده از رنگ طلایی حالت درخشش و برجستگی خاصّی یافته است. وی بخش عمده‌ای از آوردگاه را به‌صورت گذرگاهی خنثی باقی گذاشته و بدان آهنگی آرامتر از آنچه در نگارگری و مینیاتورسازی ایران معمول است داده است. رنگهای شنگرف و طلایی در این اثر، جداگانه ولی با توان اثرگذاری بسیار به‌کار رفته است. در تصویر «بهرام گور به هنگام کشتن اژدها» نیز همین پویایی و غنا دیده می‌شود.

از دیگر آثار ممتاز و باارزش این هنرمند، دو قطعه نقاشی مربوط به نسخه‌ای از «خمسه نظامی»، به تاریخ ۸۹۹ هـ.ق. می‌باشد که در موزهٔ بریتانیا نگهداری می‌شود. قطعهٔ نخست «بنای کاخ خورنق» و قطعهٔ دیگر «هارون‌الرشید ـ یا مامون ـ در گرمابه» نام دارد که قطعهٔ اخیر از لحاظ غنای رنگی از آثار شاخص استاد بشمار می‌رود.

شیوهٔ نقاشی کمال‌الدین بهزاد را گروه زیادی از هنرمندان معاصر او، و نیز هنرمندانی در اعصار بعد دنبال کردند که از میان آنان «قاسم علی‌شیخ‌زاده» و «آقا میرك» و «مظفر علی» از همه نام‌آورترند. «بازل‌گری» جایگاه بهزاد را در تاریخ نقاشی ایران چنین توصیف می‌کند: «...[بهزاد] مانی نیمه‌افسانه‌ای را از مقام پدر هنر نگارگری ایران به زیر کشید و آرمانی را که انسان از فرازمندی و تعالی دارد جایگزین آن ساخت»[۱۱].

دربارهٔ محل وفات بهزاد دو نظر وجود دارد: «قاضی احمد» گفته است که چون استاد درهرات وفات یافت، جنازه‌اش را به حوالی کوه «مختار» برده و به‌خاك سپردند. در مقابل «محمدبن سلیمان هراتی» مرگ او را در تاریخ ۹۴۱/۲ هـ.ق. در تبریز دانسته‌ونوشته است که‌بهزاد رادر آرامگاه‌شیخ خجندی، به‌خاك سپردند.

● پاورقیها:

۱. «تاریخ نقاشی ایرانی»، «دکتر زکی محمدحسن»، ترجمهٔ «ابوالقاسم سحاب»، صفحهٔ ۴۲.

۲. «نقاشی ایرانی از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفویان»، «اکبر تجویدی»، صفحهٔ ۸۱.

۳. «غیاث‌الدین همام‌الدین» مشهور به «خواندمیر»، تاریخ‌نویس عهد «میرعلی شیرنوایی»، از استاد کمال‌الدین بهزاد با عنوان «مظهر بدایع صور و مظهر نوادر هنر» یاد کرده و در ستایش وی این بیت را نیز آورده است:

موسی قلمش ز اوستادی
جان داده به‌صورت جمادی

۴. «تاریخ نقاشی ایران»، صفحهٔ ۸۱.

۵. «نقاشی ایرانی از کهن‌ترین روزگار...»، صفحهٔ ۱۴۵.

۶. «همگامی نقاشی با ادبیات در ایران»، «م. اشرفی»، ترجمهٔ «رویین پاکباز».

۷. همان.

۸. همان.

۹. «تاریخ نقاشی ایران»، صفحهٔ ۸۶.

۱۰. «نقاشی ایرانی از کهن‌ترین روزگار...»، صفحهٔ ۱۵۸.

۱۱. «نگاهی به نگارگری در ایران»، «بازل‌گری»، ترجمه و حواشی از «فیروز شیروانلو».

دودیدار

برداشتی از آثار نقاشی «جواد فیروزمند» و «زهرهٔ اسکندری»

طیّ روزهای ۳۰ آذر تا ۱۵ دی، دو نمایشگاه از آثار نقاشی «جواد فیروزمند» و «زهرهٔ اسکندری» در گالری شیخ به تماشا گذاشته شد. نقاشیهای فیروزمند از ۳۰ آذر تا ۵ دی و نقاشیهای اسکندری از ۷ تا ۱۵ دی.

معمولاً هنرمندها در نحوهٔ نگرش و درک موضوع آثارشان متفاوتند؛ همچنان که در بکارگیری تکنیک. بعضیها موضوع را، اگر نگوییم از همهٔ جوانب، از ابعاد متنوّعی می‌بینند و پاره‌ای تنها در سطح می‌مانند و مستغرق عمق لایهٔ نازکی از درک واقعیت می‌شوند؛ و وای از هنرمندی که در اندک‌بینی گرفتار بماند، بتدریج محتوا را از دست می‌نهد؛ همان‌گونه که سیر نقاشی مدرن این جهت را پی گرفت و سرانجام از جایی سردرآورد که همهٔ دغدغهٔ خاطر هنرمند در تکنیک ظاهر گشت و محتوا از باطن هنر نقاشی زدوده شد. نیز، در مرتبه‌ای دیگر، روی نهادن به سمت تعمّق در موضوعات بدون رهگیری عمیق تکنیک- از آنجا که صورت ظاهر جلوه‌گری بیشتری دارد و در نقاشی اولین ضربه‌های احساسی را به مخاطب وارد می‌کند- لطمه‌ای اساسی به موضوع و محتوا وارد خواهد کرد.

با این مقدّمه نگاهی داریم به آثار نقاشی جواد فیروزمند و زهره اسکندری، بدون اینکه خواسته باشیم بگوییم آثار این هر دو نقاش مصداق دو وجهی می‌باشند که پیش از این ذکر آن گذشت.

فیروزمند آنچنان که نشان می‌داد در مجموعه آثار به نمایش گذاشته شده‌اش مقیّد به ثبت جزئیات طبیعت نبود و از این جهت برخورد او با طبیعت تنها بهانه‌ای بود برای به نمایش گذاشتن موضوع نقاشیهایش. او واقعیت را نه آن‌چنان دیده بود که هر بیننده‌ای به ثبت گزارش گونهٔ آن ممکن است بپردازد، بلکه در کادرهای مستطیل عمودی وافقی او، اشیاء و عناصر طبیعت به نوعی با یکدیگر سخن می‌گفتند و در گوش هم نجوا می‌کردند. فیروزمند نخواسته بود در سطح رویدادها بماند. گل برای او گیاهی صرفاً با رنگهای شفاف، که بخوبی نمایش

داده شده باشد، نبود: همان‌گونه که ماه در آسمان نقاشیهای او هلال سپیدی نبود که با غروب خورشید در سقف کبود آسمان ظاهر می‌شود و نیز درخت و دشت و پرنده هم به همین‌گونه. درخت و دشت و پرنده با یکدیگر نجوایی پنهانی داشتند و این همه با گل و گل با ماه راز می‌گفت و چیز می‌شنید.

ارتباط میان اشیاء و عناصر طبیعت در نقاشیهای فیروزمند، ارتباطی نبود که در ظاهر اشیاء بماند، بلکه در جستجوی حرفی بود که اشیاء فراتر از ظاهر خود با یکدیگر دارند؛ در جستجوی نجوایی بود که نه به گوش شنیده و نه به چشم دیده می‌شود، بلکه پنهان است و تنها کافی است با او آشنا شد و به وجودش پی برد.

نقاشیهای فیروزمند از نظر موضوعی در این‌گونه فضایی سیر می‌کرد، امّا همین آثار از جهت اجرا و جنبه‌های تکنیکی نتوانسته بود آنچنان که شایستهٔ موضوع است از پس ماجرا برآید. به این ترتیب، ضعف تکنیک از نظر اجرا، به‌کارگیری رنگ، پرداخت و ترکیب، بیشترین لطمه را به نقاشیهای او وارد کرده بود، که شایسته است وی در جستجوی تجارب تکنیکی به مرحله‌ای برسد که دچار کثرت‌زدگی در کار نشده و در عوض، کیفیت تکنیکی کارهایش را با موضوع آثارش منطبق کند. در هر حال، بافت موضوع نتوانسته بود در بافت اجرایی کار سهیم شود. این دوگانگی تیغی است دو دَم که از یک طرف موضوع را مثله می‌کند و از جانبی دیگر توان نقاش و درک او را از نقاشی زخم می‌زند.

و امّا زهره اسکندری، برخلاف فیروزمند، موضوع آثارش در سطح مانده بود و همه چیز را تنها با چشمی دیده بود که میان آن با واقعیت پردهٔ ساتری حایل بود.

زن، موضوع آثاری بود که در گالری شیخ به نمایش درآمد، و اسکندری که خود زن است، در بیان موضوع به دامِ اوهامی زنانه گرفتار آمده در حصار احساساتی کلیشه‌گونه مانده بود. هرچند شخصیت مغشوش و درماندهٔ زن این روزگار با مواضع تبیین شدهٔ غربی در آثار اسکندری با شیوهٔ آبستره اکسپرسیونیسم و بهره‌گیری خلاقانه از بافت نشان داده شده بود، امّا مسلّماً آثار و برداشتهای او نمی‌توانست آینه‌ای صاف از شخصیت زن ایرانی باشد. و این ضعف عمده‌ای بود که بر نقاشیهای اسکندری سایه می‌افکند.

درک ابعاد شخصیت زن ایرانی مستلزم شناخت کافی از همهٔ وجوه، توانایی‌ها، استعداد و اندیشهٔ اوست، زیرا برخلاف تصوّر رایج دنیا از نقش زن و حقوق او، زن تنها موجودی نیست که بزرگترین مشکلش نشستن در برابر آیینه‌ای باشد که چشم و ابروی برّاق کردهٔ او را در قاب پیچ و تاب زلف نشان بدهد و یا موجودی که عمرش را به این بطالت بگذراند که چگونه زیباییهای چشمش را به نمایش بگذارد. در اندیشهٔ زن ایرانی بیش از هر چیز زیباییهای روح خودنمایی می‌کند و فراتر از هر موضوع دیگر، دخالت او در زندگی اجتماعی و در ساختن جامعه و شکل انسانی و تقدّس بخشیدن به ارزشهای آن است. او می‌تواند خشمگین باشد یا مهربان؛ می‌تواند اندوه داشته باشد و شادی؛ می‌تواند در حلّ مسائل اجتماعی و سیاسی جامعه‌اش سهیم باشد و نیز کدبانویی باشد که چراغ محبّت خانواده را روشن نگاه می‌دارد. در حالی که این ابعاد در نقاشیهای اسکندری از زن فراموش شده یا از قاب تابلوها گریخته‌اند.

آیینهٔ نقاشیهای اسکندری زنی را می‌نمایاند که بیش از هرچیز اسیر ذهنیات آفت‌زدهٔ ناشی از فرهنگ غرب است؛ زنی که در بُن‌بستی از اندوه زندانی شده و راه به جایی نمی‌برد؛ زنی که دچار توهمات غربت‌زده‌ای نسبت به خود و اجتماعش می‌باشد؛ زنی که فراموش کرده زن است، با همهٔ معنای زن بودن. این نقاشیها نشان می‌دهند که او زن را تنها از یک روزنهٔ کوچک نگاه کرده و نه از پنجره‌ای که بعد از انقلاب رو به شخصیت زن گشوده شده است. با استعداد خوبی که اسکندری در نقاشی دارد بجاست که به درک تازه‌ای از هویت زن برسد. او که توانسته بخوبی از عهدهٔ نشان دادن شخصیت درونی زنهای تک بُعدی‌اش برآید، لازم است از سطح درگذرد و به برداشتی عمیق از هویت زن ایرانی بپردازد، و این واقعیتی است موجود که باید به آن رسید.

پردهٔ سیال ابعاد حقیقی زن ایرانی را نمی‌توان در قفس قاب و رنگ و بافت محصور کرد، یا او را واداشت که بر بام یک ضلعی ذهنیت متأثر از فرهنگ غرب بنشیند و خیال پرواز را از سر به‌در کند؛ باید به او بال و پر داد تا افقهای بیشتری را طی کند: همچنان که امروز در نقاط بسیاری از دنیای متمدّن، شخصیت زن ایرانی الگوی رفتاری زنانی قرار گرفته است که دیگر حاضر نیستند سیاهی لشکر سناریوی تبلیغات تحمیق کننده و کاذب هویت زن باشند. هرچند جستجوی تکنیکی و تلاش موفق زهره اسکندری را در اجرای نقاشیهایش و بهره‌گیری از بافت نمی‌توان نادیده گرفت، امّا چنین برداشتی از شخصیت زن که در آثار او به چشم می‌آید، دیدن هویت زن از همان روزنهٔ تنگی است که فرهنگ کاذب غرب می‌تواند در جدارهٔ ذهن یک زن تعبیه کند.

حسین احمدی

■ پیکاسوهای دبیری

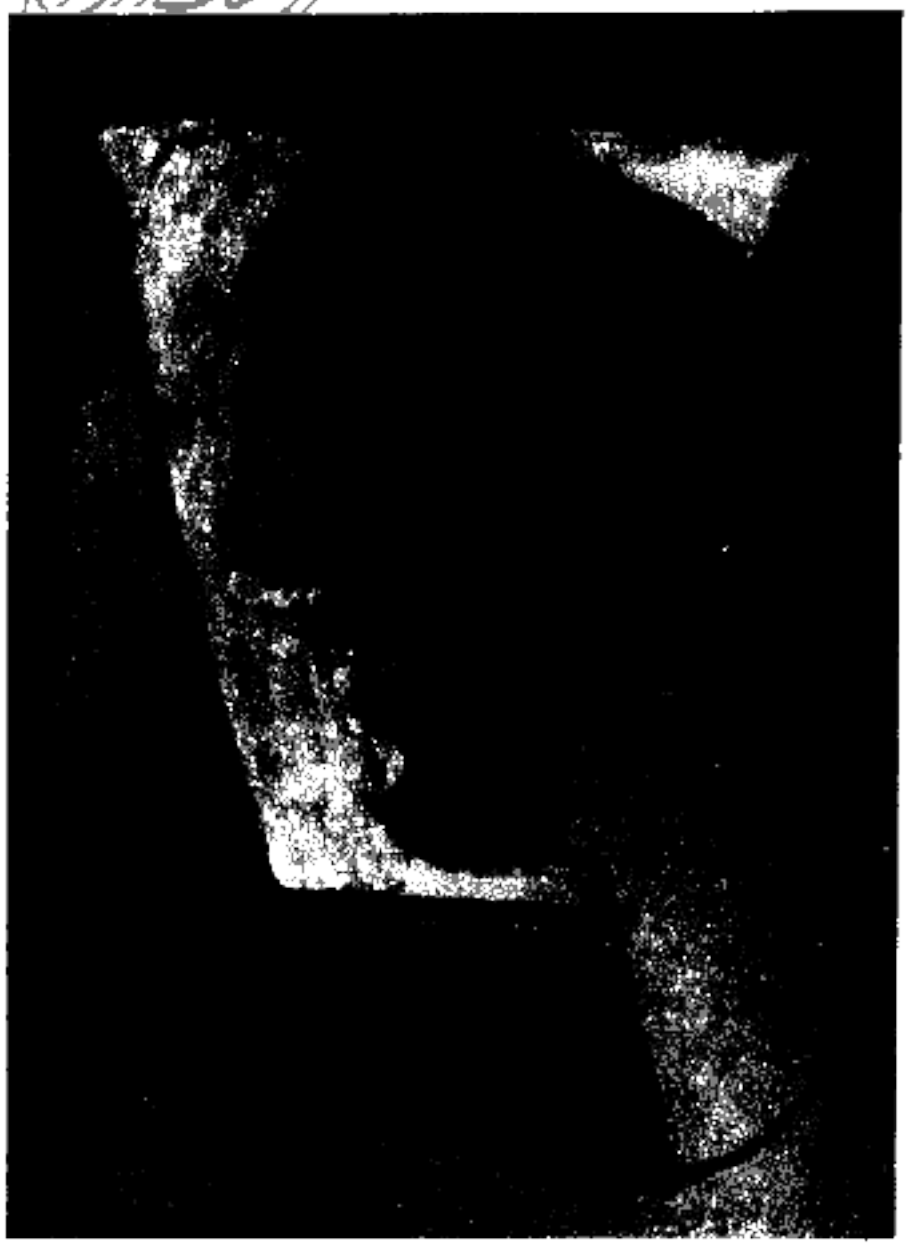
پنجشنبه ۱۶ آذر مجموعه‌ای از نقاشیهای «بهرام دبیری» آذین‌بخش دیوارهای «گالری پافر» شد. به‌طور کلّی کارهای دبیری را در این نمایشگاه و یکی دو نمایشگاه قبلی او، شدیداً متأثر از فضای نقاشی کوبیسم می‌بینیم. او در کارهایش بنوعی اصرار در احیای امانتهای کوبیسم دارد.

در سال ۱۹۱۱، «پیکاسو» و «براك» چنان نزدیك به هم كار می‌کردند که تشخیص آثارشان از یکدیگر دشوار بود و امروز پس از قریب هشتاد سال تحوّلات هنری، دبیری را از پیکاسو به سختی می‌توان تشخیص داد؛ نقاشی او در نظر اول برای بیننده نوعی تداعی بازسازی کوبیسم را دارد، حال آنکه در بروشور نمایشگاه از زبان دبیری می‌خوانیم: «امروز نقاشی برایم زبان مستقلّ کاملی است.» و در جای دیگر عنوان می‌کند: «من هم در نقاشی همواره در جست‌وجوی خودم‌بوده‌ام. رسیدن به‌قیمت مستقل و جستجوی خود، حرف خوبی است اما نه به‌قیمت از خود بیگانه شدن.

اگر دبیری در جستجوی رسیدن به یك هویت جامع تاریخی است، باید گفت که در این تلاش مدّتی است که بیراهه می‌رود. کارهای ارائه شدهٔ او نوعی کُپی روشنفکرانه است که تجربه‌های نقاشان کوبیست بین سالهای ۱۹۱۰ تا ۱۹۵۰ اروپا، که اثری از شخصیت مستقل نقاش در آنها به‌چشم نمی‌خورد. شاید یکی از وظایف هنرمند برای شناخت دوره‌های تاریخی هنر و تکمیل تجربیات شخصی کُپی‌برداری باشد، امّا به‌نظر می‌رسد این بهره‌گیری برای دبیری به صورت استفادهٔ صد درصد از آثار متأخّرین تاریخ هنر درآمده است. هنر در آن نیست که مثل کوبیستها نقاشی کنیم؛ هنرمند کسی است که مثل کوبیستها فکر کند و اندیشهٔ تحوّل داشته باشد. کوبیستها قبل از آنکه آپولینر ظهور مکتبشان را رقم بزند، در طیّ تجربیات شخصی، همیشه در فکر تغییر و تحوّل هنر از بستر جاری زمان خویش بودند. آنچه که هنرمند را متمایز می‌سازد، ارائهٔ راه حل‌های نوین است برای راهیابی از بُن‌بست‌های دوره‌ای تاریخ هنر.

دبیری باید این جملهٔ پیکاسو را که می‌گوید «من پیدا می‌کنم، جستجو نمی‌کنم، پی بگیرد، که این مهم است. اینکه بر زمینهٔ سیاه و سفید یا قهوه‌ای، رنگهای خاکستری و خطوط سیاه یا سفید بکشیم و نیمرخ و تمام‌رخ را آن‌طور که کوبیستها تحلیل می‌کردند ترکیب کنیم، راه به جایی نمی‌برد.

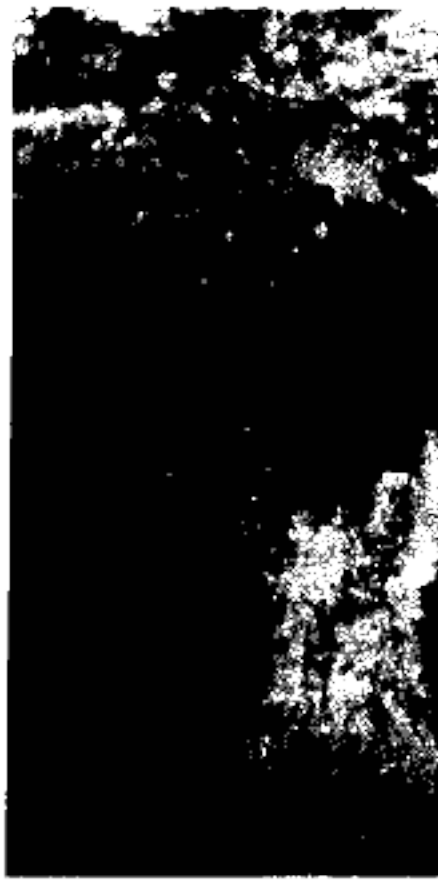
اگر حاصل نمایشگاه را بررسی کنیم، نقاط مثبت کارهای دبیری را در شناخت خوب رنگ، ترکیب‌بندی و طرّاحی محکم می‌یابیم، که این همه از ابزار اولیهٔ کار یك هنرمند است. امیدواریم این تجربیات در خلق اثری بکار آید که پیکاسو در «گرنیکا» بکار برد. آیا نمی‌توان در قبال ظلمی که از جانب فاشیستهای زمان بر جامعهٔ ما رفته است، به خلق «گرنیکا»ی دیگری اندیشید؟



ایرج اسکندری

■ دیدار از آثار نقاشی یك دانشجو

گالری سپهری از ۲۵ تا ۳۰ آذرماه مجموعه‌ای از آثار یکی از دانشجویان رشته نقاشی را به نمایش گذاشت. «افسانه مقدم» که کارهایش به نمایش درآمد، مراحل پایانی تحصیل در دانشکده را می‌گذراند. او در این نمایشگاه، به تجربهٔ طبیعت، پرتره و فیگور در



حالتهای مختلف پرداخته بود. شاید بتوان توفیق نسبی مقدم را در این کارها، استفادهٔ روان از رنگ و راحتی قلم‌مو دانست. امّا آنچه بیشتر به چشم می‌خورد سکون نامانوس و فضای یاس‌آلودی بود که براغلب کارهای این دانشجو سایه افکنده بود. ایجاد این فضا ممکن است بدون توجّه و به اصطلاح ناخودآگاه بر کارهای مقدم حاکم شده باشد، که در این صورت او می‌تواند با تأمّل و تحمّل زحمات بیشتر در کار خود تجدید نظر کند و از سکون و جمود به تحرّك بیشتر و افقی بازتر روی آورد. هرچند هیچگاه از خاطر نباید برد که هراثر هنری بنوعی تراوشات روح، ذهن و احساس هنرمند است و فضای درونی او را باز می‌نمایاند، امّا در این ارتباط بدنیست به نکته‌ای اشاره کنیم:

سکون، اگر در تابلویی حضور لازم و مرتبط با فضای طرح شده را نداشته باشد، آزار دهنده خواهد بود. اگر فضای محزون و یأس‌آلودی که ذکر شد، در تابلوی «سیب‌زمینی خورها»ی «وان گوگ» منطقی است، می‌توان گفت به لحاظ بافت روحی پرسوناژهاست در سیب‌زمینی‌خورها، بیان نقاش گویاست و فضای تابلو به طور منطقی کاملاً در اختیار موضوع قرار گرفته و مبیّن حسّ ملموس زندگی طبقی از جامعه است. و یا اگر در آثار «کته‌کل ویتس»، این فضا درست به نظر می‌رسد، به خاطر قرار گرفتن موضوع در فضای مناسب خود است. امّا در کارهای مقدم، فضایی این گونه در سطح قرار می‌گیرد و او در ارتباط ارگانیك بین فضا و فیگور ناموفّق باقی می‌ماند و از سطح نمی‌گذرد.

البتّه اینها همه در صورتی است که نقاش، صادقانه حرفی برای گفتن داشته باشد و یا اندیشه‌ای برای بیان کردن؛ والاّ ناگزیر به فرمالیسم کشیده می‌شود و از تولید این گونه آثار، جز تأثیر لحظه‌ای و زودگذر کاری برنمی‌آید.

رسول توانا

به بهانهٔ برپایی نمایشگاه نقاشیهای ابوحیدر در خانه سوره- آذر ماه ۶۸

■ عصارهٔ حیات، اکسیرمرگ

طبیعت انباشته از تصاویر زندگی است که در بستر آن جریان دارند. آدمی عضوی کوچك از مجموعه ساکنان خاك، چون صیادی است که برای صید و جمع‌آوری ارزشها به پهنه‌دشت وسیع زندگی می‌زند. در این پهنه‌دشت است که آدمی نقش می‌زند، تصویر و تفسیر و دسته‌بندی می‌کند، سمبل می‌سازد، سبك به‌وجود می‌آورد، حدود را می‌شکند؛ و امّا باز هم به محدوده‌های جدیدتر محصور می‌شود. هنگامی که انسان در خود

■ نگاهی به

طی آذرماه نمایشگاهی از آثار نقاشی «قاسم حاجی‌زاده» در «گالری سیحون» تهران برگزار شد مضمون اصلی آثار حاجی‌زاده این بار نیز همچون گذشته، برداشتی بود از عکسهای قدیمی سدهٔ اخیر ایران.

تصویر اول نمایشگاه نوزادی با گهوارهٔ چوبین بود که به بیننده نگاه می‌کرد. کارهای دیگر زنان و دخترانی با شلیته و تمبان را نشان می‌داد، با پس زمینه‌هایی از پرده‌های رنگین با گل و بوته و ترنج و پارچه‌های قلمکار. زمینه‌های رنگین، چهره و اندام اشخاص بی‌نام و نشانی را دربرگرفته بودند که عکس‌وار، بیننده را نظاره می‌کردند. شاید این تصاویر، دلتنگی را حکایت می‌کردند.

از آثار دیگر حاجی‌زاده در این نمایشگاه، چند پُرتره از شخصیتهای بنام سدهٔ اخیر همچون «کوچك جنگلی» و شهید «مدرس» بود که در میان چند تابلوی طبیعت بیجان خوشه انگوری رنگ باخته، چند دانه انجیر سیاه و بنفش در بشقابی سفید و... چیده شده بود. چهره‌های «سپهری» و «هدایت»، بیننده را به آخر نمایشگاه هدایت می‌کردند.

کوره‌های آدم‌سوزی صاحبان قدرت ریخته شدند. این فاجعه در سازمانی که فقط نام ملل را بدك می‌کشد و به جرات می‌توان گفت که نیرنگ و دروغ و فریبی بیش نیست، با سکوت نمایندگان پاسخ داده شد. و سازمان فریب از یاد برد که حلبچه هم قسمتی از زمین است.

در برپایی نمایشگاه حلبچه، «ابوحیدر» نقاش عراقی به تصویر گوشه‌هایی از یافته‌ها و دریافتهای حسّی خود از این فاجعه پرداخته بود که آن را در قالب پنجاه تابلو به نمایش گذاشت. اگر از کج اشاره‌های جزئی او بگذریم، آثار به‌نمایش گذاشته‌اش در مجموع پرداختی فوق العاده حسّی و تلخ از واقعیت دارند. در اینجا دیگر انتظار دیدن تابلوهای نقاشی تزیینی، خام‌اندیشی و بی‌انصافی است؛ چه آنکه بیان واقعیت تلخ، زبان و بیانی خاص می‌طلبد. دنائت و پلیدی با خشونت تمام دریده است و سوزاننده؛ چونان که گندمزار را صاعقه‌ای بی‌ترحم. در تصاویر پرخاشگر ابوحیدر، انسانها، تنها و بی‌کس در پنجهٔ مرگ نابهنگام گرفتار آمده‌اند.

تصاویر او با انسان حرف می‌زنند چنانچه با تاریخ: دشت سبز است و آرام و ساکنان دشت نیز. در تمامی حلبچه زندگی جریان دارد تا آنگاه که... آنگاه که شیطان پشت دوربین زندگی حلول می‌کند و کات!...

ابوحیدر در بیان احساس و ذهنیات خود با قدرت عمل کرده است. او با شکستن فرمها و تاکید بر بیان خطها، حالات انسانهایی را که در عین امیدواری ناخواسته تسلیم مرگ شده‌اند نمایانده است. محتوای آثار وی پرده از روی سمبلهای دروغین حمایت از بشر و بشریت برمی‌دارد. اگر حلبچه شرم را در آدمی بیدار می‌کند و وجدان را روبروی آینهٔ واقعیت قرار می‌دهد، آثار ابوحیدر نیز نمایش واقعیتی هستند توجیه‌ناپذیر، که واقع شد و به هیچ صورت از یاد نمی‌رود. هیروشیما و ناکازاکی و حلبچه داغهای ننگی هستند که بر پیشانی تمدن معاصر نقش بسته است.

ناصر سیقی

تمام می‌شود و خود سمبل تصویر تنهایی و پلیدی و مجسّمهٔ تبعید از اصالت خویش می‌گردد. هنر را زبانی دیگر باید، چنان‌که جنون و شیدایی را قلم و رنگ گستاخ‌تر، گویاتر و ژرفتر شایسته است.

هنگامی که واقعیت به تلخ‌ترین و وقیح‌ترین صورت خود عریان می‌شود و جهان به‌جای عکس‌العمل و دفاع از حیثیت بشریت چشم خود را می‌بندد و دم نمی‌زند، چه جای ایماء و اشارت و چه جای وعظ و فصاحت؟

تصویر جهان معاصر در بدترین شکل ممکن کامل می‌شود و تناقض به‌جای تکامل می‌نشیند و پلیدی رشد می‌کند. در اینجا اشرف مخلوقات، به پست‌ترین جایگاه سقوط می‌کند. گویی انسان امروز، نزول خود را پذیرفته است و آن را چون آینه‌ای در خانهٔ وجود خویش آویخته تا هر روز تصویر پستی خود را با افتخار به نظاره نشیند.

حلبچه استثنای تاریخ نیست. گویی اپیزود سوم هیروشیما و ناکازاکی است که تاریخ به انتظارش نشسته بود. دیدگان آماس‌کردهٔ وجدان بشریت در اپیزود سوم شاهد تصاویر هولناکی بود که مرگ بی‌شمار انسانها را به نمایش گذاشت. این تصاویر، مرگ فجیع و دردناك هزاران انسان را می‌نمایاند که قربانی نفس پلید ستمکاران و قدرت قدرتمندان قرار گرفته‌اند. صاعقهٔ علم معاصر و قدرت شیطانی، در بهار آن سال، اکسیر مرگ را در حلبچه به جان هزاران کودك و زن و مرد مظلوم ریخت. حلبچه تصویر جانگداز قربانیانی است که در پایان قرن حاضر به

نقاشیهای حاجی‌زاده

■نیم‌نگاهی به آثار تجربی فاطمه نیازخانی

چهره‌ها، برزمینه‌ای تلفیق یافته از رنگ و بافت نقش بسته بود، که حکایت از جستجوی تکنیکی نقاش داشت. دراین تصاویر، خطوط اندامها را مشخص می‌کردند و رنگ سرخ و یا سبزی تند، کنتراست را بین زمینه و طرح ایجاد می‌کرد. این شیوهٔ تکنیک نوعی اکسپرسیون را موجب شده بود که در آثار قبلی به چشم نمی‌خورد.

حاجی‌زاده پیش از انقلاب بیشتر به «پاپ آرت» گرایش نشان می‌داد. بعد از انقلاب هم اغلب، آثارش را خارج از کشور به نمایش گذاشته بود. در نمایشگاه اخیر کوشیده بود با تکیه بر فولکور و فرهنگ ایرانی و با استفاده از نقوش و چهره‌هایی ملهم از گذشته‌ای نه‌چندان دور، یاد آن ایّام را در خاطره‌ها زنده کند. گرچه در کارهایش از عکس بهره جسته بود، سعی کرده بود با ایجاد دگرگونی در رنگ و فرم و طراحی و پرورش آنها، جای پای عکسها را از آثار خود بزداید.

شاید بشود پیام و احساس کلّی نهفته در مجموعهٔ آثار اخیر حاجی‌زاده را در یك کلمه خلاصه کرد: دلتنگی؛ دلتنگی حاصل شده از فراق و جدایی نسبت به گذشته.

نادر مصطفوی

اثر یك هنرمند نقاش، بیان احساس و اندیشه و دیدگاه وی نسبت به جهان پیرامون و هستی است که با دخل و تصرف و حذف و اضافاتی می‌تواند هدف، آرمان و یا دل مشغولی او را منتقل نماید. معدود افرادی هستند که با حضور در محضر اساتید و بهره‌گیری از راهنماییها و تشویق و ترغیب آنان، استعداد هنری خود را بارور ساخته و بدینوسیله از اتلاف وقت و گمگشتگی در بیراهه‌ها نجات یابند. البتّه شك نیست که انتخاب استاد و راهنما برای نظارت و هدایت کاری است بس حساس و حیاتی که در صورت انتخاب نادرست چه بسا استعداد هنرجو هرز رفته و یا همچنان بالقوّه باقی بماند و به فعلیت نرسد.

تعداد معدود دیگری از علاقمندان به هنر وجود دارند که تواناییهای خود را بی‌حضور در محضر استاد پرورش داده و تنها با ذوق هنری، از طریق دقت در تصاویر و اشیاء پیرامون خود و کندوکاو در ظرایف آثار هنری و با پشتکار و ممارست، به خلق و ابداعات هنری دست می‌زنند. گروهی از این افراد (که شاید بتوان آنها را هنرمندان مکتب ندیده لقب داد) به موفّقیتهای قابل توجّهی نائل آمده و بعضی از آنها نیز آثارشان در تاریخ هنر به ثبت رسیده است.

استعداد بسیاری از هنرمندان مکتب ندیده که از یك سو توفیق حضور در کلاس اساتید را پیدا نکرده و از سوی دیگر با مراکز و مراجع هنری ارتباط نداشته و همچنین اغلب از امکانات لازم کار محروم بوده‌اند، بارور نشده و فرصت تجلّی نیافته است. با این وجود، همیشه تلاش و جدیت فردی، پشتوانهٔ رشد این‌گونه افراد بوده و خواهد بود. «فاطمه نیازخانی» از جمله این افراد است.

نیازخانی از زمره افرادی است که به گفتهٔ خود، بدون داشتن استاد و راهنما و تنها با تشویق همسرش دست به تجربه‌هایی در زمینهٔ مینیاتور زده است. چنانچه خودش می‌گوید، وی تنها با دیدن نقاشیهای پشت ویترین مغازه‌ها، به کسب تجاربی در زمینهٔ نقاشی ترغیب شده است.

از مجموعهٔ سی اثر به نمایش درآمده نیازخانی، جز یکی دو اثر، همگی تابلوهای مینیاتور بود. این آثار که حاصل سه سال تلاش وی محسوب می‌شد برای اولین بار از ۲۸ آذر ماه به مدت ده روز در گالری خانه آفتاب به نمایش گذاشته شد. کارهای او در مجموع دارای نقاط قوتی بود، مانند تنوع رنگ، پرکاری اکثر تابلوها و پرداختن به موضوعات مختلف که اغلب عناصر و پرسوناژهای متعدد داشتند. در اینجا باید به چند کپی که از آثار هنرمندان برجسته کار شده بود اشاره کرد که توفیق نسبتاً قابل ملاحظه‌ای برای نیازخانی محسوب شدند. اما آنچه ضعف اغلب آثار در آن خلاصه می‌شد و می‌بایست وی در جهت رفع آن بکوشد، نداشتن طراحی مناسب بود که تقویت این جنبه از کار برای این نقاش یك نیاز فوری است. قلم‌گیری متزلزل آثار نیز از جمله مواردی است که باید در استحکام آن بکوشد. در زمینه استفاده از رنگ، چرك شدن قسمتهایی از نقاشیها و به اصطلاح از دست رفتن شخصیت مستقل رنگ (چه رنگهای اصلی و چه رنگهای ترکیبی)، به فضای رنگی و زیبایی کارها لطمه می‌زد.

اگر نیازخانی تواناییهای خود را ضمن تجارب عملی، جهتی پژوهشی و جستجوگرانه‌تر بدهد و در این راه از راهنماییهای افراد ذیصلاح برخوردار شود، با علاقه و پشتکار و استعدادی که دارد، به موفقیتهای بیشتری خواهد رسید. چنانچه کم نیستند نیازخانی‌هایی که نیاز به تشویق و هدایت و حمایت دارند. امید آنکه هر روز شاهد بروز و شکوفایی ذوق و استعدادهای هنرمندان بالقوه‌ای باشیم که در کشور ما کم نیستند، بخصوص در شهرستانهای دورافتاده و محروم.

رسول توانا

طبیعت از منظر هنرمندان چینی

● فاطمه ناطقی‌فر

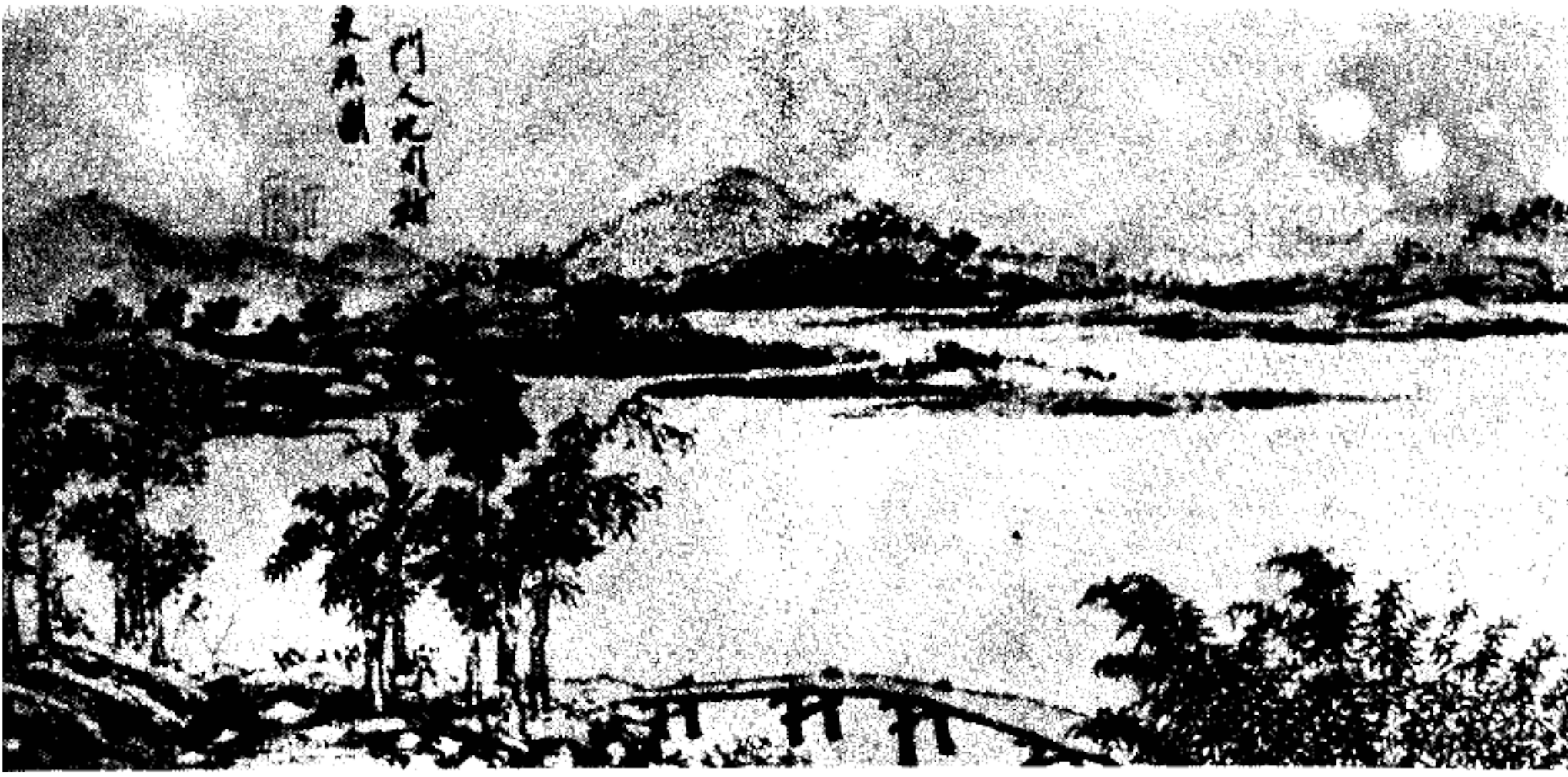
مبانی فکری و آیینهای عملی در چین سنّتی حاصل تعالیم سه دانای بزرگ یعنی «کنفوسیوس»، «لائوتسه» و «بودا»ست. در همان دورانی که بینش اساطیری توسّط حکمای یونانی مورد تردید قرار می‌گرفت و زمینه برای جایگزینی فلسفه به جای اسطوره و طرح «وجود انسانی» در برابر «وجود الهی» فراهم می‌شد، دانایان شرقی از این مقابله پرهیز نمودند و همچنان بینش شهودی را راه وصول به «بیداری» و رهایی از «توهّم اینجهانی» دانستند. در تعالیم آنان، عشق دیرینهٔ مردم چین به طبیعت و احترام به مظاهر آن مورد تاکید قرار گرفت.

«کنفوسیوس» ایجاد تعادل و توازن را در ساختن جامعه‌ای مبتنی بر فضایل اخلاقی و حکومتی عادل می‌دید و به همین جهت، جنبهٔ بارز آیین او ترغیب همگان به کار و کوشش بود. انسان فرزانه در تعالیم کنفوسیوس، با کوشش شخصی و نه از طریق وراثت، راه تعادل و میانه‌روی را می‌یافت و پس از تزکیه و پالایش درون، به میزانی برای سنجش دیگران بدل می‌شد.

«لائوتسه»، که ترویج آیین «تائو» مرهون اوست، «بی‌عملی» را ترویج می‌کرد. اما بی‌عملی در آیین تائو، در واقع پرهیز از انجام کار نیست، بلکه سالک باید از دل بستن به نتایج اعمال خود در این جهان چشم بپوشد و طبیعی‌ترین روش زندگی و تفکّر را از طریق مستغرق شدن در تائو بیاموزد. «تائوئیسم» وجه عرفانی تفکّر چینی است که کشف وشهود را لازمهٔ رسیدن به وحدت مستتر در پدیده‌های گذران جهان می‌داند. در این سیر روحی، سالک رفته‌رفته به مقامی دست می‌یابد که بمسان آیینه‌ای همه چیز را در خود منعکس می‌کند، بی‌آنکه تاثیری از آن بپذیرد. او انسان کامل و بیغرض است که به مدد توجّه درونی و کنده شدن از مظاهر، به باطن اشیاء راه پیدا می‌کند و در کل مستغرق می‌گردد.

سیر از ظاهر به باطن مستلزم آموختن «روش نگاه کردن به چیزها»ست. ما هنگام نگاه کردن به چرخ یك ارابه، پرّه‌های چرخ را می‌بینیم، حال آنکه پیرو تائو فاصلهٔ بین پرّه‌ها را می‌نگرد و آن را نگهدارندهٔ چرخ می‌داند. در نگاه به یك ظرف، ما جسم کاسه را مدّنظر قرار می‌دهیم، امّا او فضای درونی آن را علّت وجودی کاسه می‌داند. خانه از نظر ما از مواد و مصالح ساخته شده و از نظر او فضای خالی درون خانه آن را شکل داده است. «خلأنگری یا خلابینی» را از ویژگیهای تفکّر تائویی دانسته‌اند که در واقع مقدّمهٔ درك نیستی و «تجربهٔ عدم» بشمار می‌رود. این تجربه‌ای است که با پیدایش بینش فلسفی و استدلالی، تنها به یك مفهوم- مفهوم «نیستی یا عدم»- در برابر «هستی» تنزّل می‌یابد و انسان از تجربهٔ مستقیم آن بدور می‌ماند.

آیین «بودا» از هند به چین برده شد. امّا شیوهٔ تفکّر انتزاعی هندی همراه با آن منتقل نگردید. به عبارت دیگر، چینیها برای اشاعهٔ تفکّر بودا و



ترجمان تعالیم وی به روش خود بیشتر از تصاویر شاعرانه و انضمامی کمک گرفتند تا از متون کهن. اصل «بیداری» در پرتو مراقبات درونی، رازآموزی از طریق ارتباط مستقیم با استاد و مراد، و انتقال شفاهی و حضوری این تعالیم از خصوصیات بارز این سیر و سلوک است که در آن، سالک به حالت «بی‌ذهنی» دست می‌یابد و امواج پر خروش احساسات و «تموّجات ذهنی» را با تمرکز و مراقبه پشت سر می‌گذارد. اینچنین، جمیع اضداد در وجود سالک به اعتدال می‌گرایند و آسمان وزمین و درون و بیرون در «خودکامل» یکی می‌شوند. «ماندالا» تمثیل این کمال وجودی، و نیز وسیله‌ای برای تمرکز روحی و جمع اضداد و رسیدن به «خودکامل» است.

در هر سه آیین بزرگ چینی، گرایش به حُفظ ارتباط با طبیعت و توجّه به رموز آن دیده می‌شود. تفکّر چینی، برخلاف تفکّر فلسفی غرب، در برخورد با طبیعت به تجزیه و تحلیل جزئیات نمی‌پردازد، بلکه به جزء، به دلیل آنکه آیینهٔ تمام‌نمای کل است، توجّه دارد. همچنین از علّیت، زمان و مکان، همان برداشتی را دارد که در بینش اساطیری مطرح می‌گردد:

«... آنچه باید از آن گذشت، خودِ زمان نیست بلکه تغییر و تبدیل زمانی است و هرگاه تغییر و تبدیل از میان رفت، زمان خالص که نوعی زمانِ بی‌زمانی است به دست می‌آید و مهمترین صفاتِ این زمان همان «ثبات» است: ثبات تقسیم‌ناپذیر، یکسان، یکرنگ، یکجوهر. کسی که این زمان را در خود بشکوفاند، به «بی‌عملی» صرف می‌رسد... هر که به ثبات و روشنایی و اشراق «تائو» منوّر گردد، به مقامی می‌رسد که کار می‌کند ولی تصاحب نمی‌کند؛ به فعل می‌گراید، ولی انتظاری ندارد؛ کارش را به پایان می‌رساند ولی بدان دل نمی‌بندد و چون بدان دل نمی‌بندد، کارش ثبات می‌یابد».(۱)

نگاه چینی به تنوّع مرموز پدیده‌های طبیعی به زبان استعاره و ملموس بیان می‌شود. راز نهفته در جهان، در تصویر کوهساران و مه لطیف صبحگاهی جستجو می‌گردد، نه در آفرینش صور پیچیده و جهشهای فکری؛ و در همه حال، تعلّق خاطر هنرمندان چینی به طبیعت در کار آنان منعکس است:

«[هنرمند چینی] نگاهی دوخته به جهان دارد و متانت در استعارات، ایجاز در بیان، اعتدال در تخیّل، پرهیز از ضیافت صور و سادگی تصاویر از جمله صفات برجستهٔ تفکّر چینی است».(۲)

تعالیم دانایان مشرق زمین از بسیاری جهات روح دینی دارد. بر طبق این تعالیم، انسان با روح حاکم بر طبیعت به تعارض برنمی‌خیزد بلکه

آن را تکمیل می‌کند. شرافت می‌بخشد و با حرکت کلّی آن همگام می‌شود. «فریتهوف شووان»، محقّق هنر دینی، چنین اظهار می‌دارد:

«دربارهٔ نقاشی کنفوسیوسی می‌توان گفت که آن نه اساساً هنری دینی است، نه کاملاً دنیوی: هدف آن اخلاق به معنای خیلی کلّی این کلمه است. تمایل این نقاشی به مجسّم ساختن معصومیت «عینی» اشیاء است و نه طبیعت درونی آنها. و امّا نقاشیهای دورنمای طبیعت «تائویی» جلوه‌گر سازندهٔ احوال عرفانی درونی در عالم خارجی است. منشا آنها فضا نیست، بلکه «خلأ» است و موضوع آنها اساساً «کوه و آب» است که هدفهای جهانشناختی و عرفانی خود را با آن می‌آمیزد. در اینجا می‌توان یکی از پر قدرت‌ترین نمونه‌های هنر دینی را مشاهده کرد. از یك لحاظ این هنر درست نقطهٔ مقابل هنرهندی است که در آن اصل نحوهٔ نمایان ساختن، دقّت و وزن است و نه لطائف نامحسوس مشاهدهٔ عرفانی که از عناصر سنجش‌ناپذیر ترکیب یافته است.»[۳]

بینش تصویری از خصوصیات بارز چینیهاست و این موضوع در خط قدیم چینی که به خط «مفهوم نگار» معروف است، بخوبی دیده می‌شود. «شووان» در این باره می‌افزاید:

«در چین رابطهٔ خط و نقاشی نزدیك و قاطع است: رابطه‌ای که در هنر مصری نیز دیده می‌شود. خط نوعی از نقاشی است. نژاد زرد خط را با قلم مو می‌نویسند و نقاشی آنها دارای خصایص خطاطی است و دست و چشم همان عکس‌العمل‌ها را حفظ می‌کند.»[۴]

همان‌گونه که «خلأبینی» در تفکّر چینی وجود دارد، «خلأسازی» هم در نقاشی چینی به ظهور می‌رسد: این شیوه بویژه در آثار نقاشان دورهٔ «تانگ» و «سونگ» قابل جستجوست:

«مهارت این شیوه در این است که با کمترین وسیله بیشترین اثر را ببخشد. در تماشای این آثار، بالاخص آنهایی که مملو از حالات تفکّر و مراقبه است، این احساس حاصل می‌شود که خلأ خود صورت پذیرفته و موضوع اساسی نقاشی شده است... هر که در این آثار مستغرق شود، در پس آبها، ابرها و کوهساران، دَم اسرارآمیز «تائو»ی ازلی را در خواهد یافت، دم و بازدم درونی‌ترین وجود. در میان این تصاویر مستور و ظاهر، اسراری ژرف خفته است. آگاهی به نیستی، آگاهی به خلأ، آگاهی به «تائو»ی آسمانی و زمینی که خود نیز «تائو»ی خفته در درون انسان است، در میان این تصاویر مستتر است.»[۵]

زمانی که‌نقاش چینی نقاشی می‌کند، آنچه اهمیت دارد تمرکز و حرکت فوری و قوی دست بر اساس ارادهٔ نقاش است. در این هنگام او به هیچ چیز دیگر نمی‌اندیشد، زیرا اغتشاش فکری باعث خواهد شد که تابع اوضاع و احوال بیرونی شود. هنرمند در برخورد با پدیده‌ها به تحلیل آنها نمی‌پردازد و هر چیز را همان‌طور که هست قبول می‌کند:

«کسی که تأمّل می‌کند و قلم موی خود را بقصد، برای ساختن تصویر به حرکت درمی‌آورد، تا حدّ زیادی از هنر نقاشی بی‌بهره ماند. نقاشی باید مثل خطاطی، خودبخودی و خلق‌الساعه باشد. ده سال نی‌های «بمبو» را رسم کن و بعد در موقع نقاشی نی‌های بمبو، هرچه دربارهٔشان می‌دانی فراموش کن. برای به‌دست آوردن یك مهارت فنّی عاری از خطا باید خود را به دست الهام سپرد.»[۶]

در این جملات، ویژگی هنر آیینی چین، یعنی حلول کردن در موضوع کار و همگام شدن با حرکت موزون روحی که در آن جاری است، بخوبی بیان شده است.

■ **پاورقیها:**

۱. «بتهای ذهنی و خاطرهٔ ازلی»، «داریوش شایگان»، صفحهٔ ۱۷۰

۲. «آسیا در برابر غرب»، «داریوش شایگان»، صفحهٔ ۱۹۹

۳. «مطالعاتی در هنر دینی»، شمارهٔ اول: «فریتهوف شووان»، صفحهٔ ۱۱

۴. همان

۵. «بتهای ذهنی و خاطرهٔ ازلی»، صفحهٔ ۱۲۲

۶. «مطالعاتی در هنر دینی»، شمارهٔ چهارم: «ذن و فرهنگ ژاپن»، «سوزوکی»، صفحهٔ ۱۱

چهرهٔ نقاش

هنرمندان سدهٔ هفدهم اروپا که شیوه‌های مختلف آن معمولاً «باروک» نامیده می‌شود، برحسب موقعیتها و دیدگاههای خود، شیوه‌های گوناگونی را دنبال کردند. اگرچه دیدگاه هنرمندان این دوره، به تبع تحوّلات اومانیستی رنسانس، بر پایهٔ اصول مشترکی شکل پذیرفته بود، امّا آثاری که به‌وجود آوردند، بسته به اینکه کاتولیک بودند یا پروتستان، در خدمت اشراف قرار داشتند یا بورژوازی نوپا و نیز نسبت به شرایط اقلیمی و اجتماعی و غیره، از لحاظ قالب و محتوا متفاوت بود. هنرمندان فلاندری کارشان را منطبق با خواست اشراف و کاتولیکها و هنرمندان هلندی متناسب با سلیقهٔ بورژواها و پروتستانها ارائه می‌دادند و این تمایز مذهبی و اجتماعی به‌ظهور تفاوتهای محسوسی در شیوهٔ کار آنان منجر می‌شد. همین تنوّع شرایط و موقعیتها باعث گردید که در جایی «شیوه‌گری» تداوم یابد و در جای دیگر نفی و انکار شود، در جایی به تجسّم زندگی عادی و روزمرّه تمایل نشان دهند و در جای دیگر به دنیای اساطیر روی آورند، برخی خطوط نرم و آزاد را بکار برند و برخی دیگر، تنوّع و جلوه‌های مختلف نور روی اشیاء را تجربه کنند.

«باروک» نخست در ایتالیا با آثار «کاراواجو» (۱۶۰۹ـ ۱۵۶۵) به‌ظهور رسید. کاراواجو واقع‌نمایی را اساس کار خود قرار داد. آثار او به شکلی عامیانه و عادی از آرمانگرایی، تلقّی تازه‌ای از مضامین مذهبی بشمار می‌رفت. در فلاندر نیز «پیترپل روبنس» نوع خاصّی از باروک را بنیان نهاد. شیوهٔ کار او مبتنی بر خطوط نرم و سیال، نور و سایهٔ متنوّع و رنگهای درخشان به‌هم آمیخته بود. روبنس سعی می‌کرد با این شیوه تصویری شاعرانه از موضوعات دنیوی ارائه نماید.

در هلند امّا، میراث هنر کاراواجو و روبنس به‌هم آمیخت و جلوه‌ای دیگر از باروک را به نمایش گذاشت. نقاشان هلندی که برخاسته از طبقهٔ متوسّط جامعه بودند و کارشان با فرهنگ بورژوازی نوپا انطباق داشت، زندگی روزمرّه مردم عادی را به‌عنوان موضوع اصلی نقاشیهای خود برگزیدند. چنانکه «فرانتس هالس» (۱۶۶۶ـ ۱۵۸۰) با روشنی آزاد و راحت، با رنگهای تند و ضربات شدید قلم مو به ترسیم سربازان هلندی، خوانندگان و نوازندگان دوره‌گرد، آدمهای میگسار و نظایر اینها پرداخت. «رامبراند» (۱۶۶۹ـ ۱۶۰۶)، هموطن هالس، همین شیوه را پی گرفت.

هرچند رامبراند در ابتدا به‌طور غیر مستقیم تحت تاثیر کاراواجو قرار داشت، امّا در بکارگیری رنگها و سایه‌روشن‌ها و دقّت در حالات و روحیات شیوه‌ای خاصّ خود داشت. او نه تنها در موضوعات دنیوی و صحنه‌های زندگی مردم، بلکه در مضامین مذهبی، در جستجوی بیان حالات و روحیات فیگورها و صحنه‌ها بود. نقاشیهای نخستین رامبراند اغلب کوچک بود و صحنه‌های آنها با نوری تند روشن می‌شد؛ امّا او کم‌کم در تجسّم نور تسلّط بیشتری پیدا کرد. شیوهٔ نقاشی رامبراند از حدود سال ۱۶۵۰ به بعد، از تکلّف و مبالغه در بیان دوری جُست و به لطف و حسّاسیتی شاعرانه روی آورد.

هنرمندان دورهٔ رنسانس به اصطلاح «تصوّر» نور و «تصوّر» حرکت و عمل را شبیه‌سازی می‌کردند و به نمای واقعی آن کاری نداشتند. امّا نور و هوا و حرکت در هنر باروک به شکل دیگری مورد توجّه قرار گرفت. و در این میان، رامبراند سعی داشت با تغییر دادن جهت و شدّت نور و سایه و نیز بافت سطح زیر کار، شخصیت و حالات روحی اشخاص یا صحنه‌ها را بازگو نماید. رامبراند که پیرو مذهب پروتستان بود، شخصیتها و حوادث مذهبی را نیز با همان ویژگیهای مردم و محیط عادی خود، تصویر می‌کرد، چنانچه مسیح رامبراند نه انسانی است آرمانی، نه عظمت و ابهت اساطیری دارد و نه شکوه و ظرافت اشرافی، بلکه انسانی است زمینی. نور و سایه در این‌گونه آثار همان نقش ویژه‌ای را ایفا می‌کند که در نقاشیهای او از چهره‌های فقیر، بیمار و بدبخت مردم کوچه و بازار.

رامبراند بیش از دیگران نمایش شخصیت و روحیه و روان آدمی را در تصاویر خود آزمود. تک‌چهره‌هایی که از خود ساخت، هر یک بازگوکنندهٔ حالتی خاص و بیانگر دوره‌ای از زندگانی اوست. در تک‌چهره‌ای که او حدود سال ۱۶۶۰ از خود نقاشی کرده است، تابش دقیق و حساب‌شدهٔ نوری که بر بخشی از چهره و دست و لباسش می‌تابد، سایه‌های اطراف چشمها و پیشانی، درخشش و خاموشی رنگها و حالت نگاه طرز قرار گرفتن او در صحنه، همگی تدابیری است که او برای نمایش پختگی و وارستگی شخصیت یک انسان بکار گرفته است.

سینما

مروری بر برنامه‌های هشتمین جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم فجر

فعالیت سینمای ایران طیّ سال سینمایی که به پایان آن رسیده‌ایم، یعنی از جشنوارهٔ هفتم فیلم فجر تاکنون، از لحاظ کمّی نسبتاً گسترده و چشمگیر بود. سال گذشته با تولید بیش از پنجاه و سه فیلم بلند که در جشنوارهٔ هفتم عرضه شدند و سپس به‌تدریج به اکران عمومی درآمدند. یکی از فعالترین سالهای عمر سینمای ایران محسوب می‌شد (از تعداد فیلمهای کوتاه تولید شده در سال سینمایی ۶۷ آماری در دست نیست). در طول سال ۶۸ تولید پنجاه و هفت فیلم سینمایی در جریان بوده است و انتظار می‌رود اکثر این آثار که در زمان تنظیم این گزارش مراحل فنی خود را می‌گذرانند، در جشنوارهٔ هشتم فیلم فجر به نمایش گذاشته شوند.

در میان فیلمهای ساخته شده در سال گذشته، تعداد بیست و دو فیلم از کارگردانانی بودند که اولین کار سینمایی خود را ارائه می‌کردند. مرور شناسنامهٔ فیلمهای تولید شده در سال ۶۸ نیز نشان می‌دهد که در این سال تعداد بیست و سه کارگردان به سینمای حرفه‌ای ایران پیوسته‌اند و

اولین فیلم سینمایی خود را جلوی دوربین برده‌اند. ورود کارگردانان جوان به خانوادهٔ سینمای کشور طی این دو سال از جهاتی امیدوارکننده است. امّا اگر افزایش کارگردانان تازه‌کار به همین نسبت در سالهای آتی نیز ادامه یابد، بی‌شك مسائلی را در پی خواهد داشت که شاید دیگر چندان خوشایند نباشد.

هشتمین جشنوارهٔ فیلم فجر همزمان با ایام بزرگداشت یازدهمین سالگرد پیروزی انقلاب اسلامی از دوازدهم تا بیست و دوم بهمن ۱۳۶۸ در تهران برگزار می‌شود. برنامه‌های هشتمین دورهٔ جشنواره دارای دو بخش سینمای ایران و سینمای بین‌المللی است که هر یك قسمتهای مختلفی را شامل می‌شوند. با امید به اینکه در شماره‌های آیندهٔ «سوره» موفّق شویم آثار و نتایج جشنواره را گزارش و تحلیل نماییم، به مرور برنامه‌های گوناگون جشنواره می‌پردازیم.

● سینمای ایران

۱. مسابقه:

از بین فیلمهای ایرانی که تا بهمن ۶۸ به‌نمایش عمومی گذاشته نشده‌اند، حداکثر بیست فیلم توسّط شورای انتخاب جشنواره برای شرکت در بخش مسابقه برگزیده می‌شوند. براساس اظهارات مسئولین جشنواره قرار است بخش مسابقه امسال با پذیرش فیلمهایی با کیفیت مطلوب نسبت به سالهای قبل ارتقاء پیدا کند. به عبارت دیگر، شورای انتخاب در سال جاری خود را ملزم به انتخاب بیست فیلم برای بخش مسابقه نمی‌داند و تنها آثاری را برمی‌گزیند که بر معیارهای کیفی مورد نظر منطبق باشند. بدین‌ترتیب، احتمال می‌رود نسبت به سالهای گذشته تعداد کمتری فیلم در بخش مسابقه شرکت داده شوند. همچنین در جشنوارهٔ امسال به‌کلیهٔ فیلمهایی که به این بخش راه یابند گواهی شرکت اهدا می‌گردد. فیلمهای پذیرفته شده در این بخش را یك هیئت داوری که رئیس و اعضای آن را شورای برگزاری جشنواره تعیین نموده‌اند، قضاوت خواهند کرد. هیئت داوران چهل و هشت ساعت قبل از اعلام نتایج آراء می‌توانند نامزدهای دریافت جایزه برای هر رشته را اعلام نمایند.

جوایز بخش مسابقه جشنواره عبارتند از سیمرغ بلورین برای بهترین فیلم، بهترین کارگردانی، بهترین فیلمنامه، بهترین فیلمبرداری، بهترین موسیقی متن، بهترین تدوین، بهترین بازیگران زن و مرد نقش اول و دوم، بهترین صدابرداری یا صداگذاری، بهترین جلوه‌های ویژه، بهترین چهره‌پردازی (گریم) و بهترین صحنه‌آرایی. همچنین هیئت داوران می‌تواند حداکثر چهار دیپلم افتخار به مواردی که در لیست جوایز جشنواره پیش‌بینی نشده‌اند اهدا نماید.

در صورتی که فیلمهایی توسّط شورای انتخاب از نظر ارزش هنری همپای فیلمهای بخش مسابقه تشخیص داده شوند، لیکن به واسطهٔ مقرّرات جشنواره، مانند محدودیت در پذیرش از نظر تعداد و یا عضویت سازندهٔ فیلم در هیئت داوران و نظایر اینها نتوانند در این بخش شرکت نمایند، به صورت «خارج از مسابقه» در جشنواره نمایش داده می‌شوند.

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

۲. مرور یک سال سینمای ایران

تولیدات بلند سینمایی که در فاصلهٔ جشنوارهٔ هفتم تا هشتم ساخته شده امّا از سوی شورای انتخاب برای بخش مسابقه انتخاب نشده‌اند در بخش مرور یک سال سینمای ایران به نمایش درمی‌آیند.

۳. مسابقهٔ فیلم اول کارگردانان

این مسابقه که قبلاً در مقررات اعلام شده از سوی مسئولین جشنوارد عنوان نشده بود بین فیلمهایی که کار اول کارگردانان محسوب می‌گردند برگزار می‌شود. اعضای هیئت داوران این بخش با هیئت داوران بخش مسابقه سینمای ایران متفاوت خواهند بود. در جشنوارهٔ هفتم نیز کار اول کارگردانان توسّط داورانی مورد قضاوت قرار گرفت که از سوی مرکز گسترش سینمای تجربی و نیمه‌حرفه‌ای معرّفی شده بودند. لیکن آن‌گونه که از قرائن پیداست در سال جاری این بخش به صورتی جدّیتر و گسترده‌تر در برنامه‌های جشنواره گنجانده شده است.

۴. نمایشگاه عکس، پوسترهای سینمایی و چشم‌انداز نمونهٔ فیلم

در جشنوارهٔ امسال، همچون سال گذشته، مسابقه‌ای میان آثار عکس و پوستر هنرمندان این دو رشته که بعد از پیروزی انقلاب اسلامی تولید شده‌اند و در دوره‌های قبلی جشنواره شرکت نداشته‌اند، برگزار می‌گردد. همچنین محصولات تولید شده در زمینهٔ نمونهٔ فیلم (آنونس) نیز طیّ مسابقه‌ای مورد قضاوت قرار خواهند گرفت. هیئت داوری جداگانه‌ای آثار بخش تبلیغات را قضاوت می‌کنند و جوایزی به بهترین نمونهٔ فیلم بلند (آنونس)، بهترین پوستر فیلم و بهترین عکسهای فیلم اهدا می‌نمایند.

● سینمای بین‌الملل

۱. جشنوارهٔ بین‌المللی فیلمهای کودکان و نوجوانان

این جشنواره در سه قسمت مسابقه، خارج از

مسابقه و مرور برگزار می‌شود. در قسمت مسابقه فیلمهایی پذیرفته می‌شوند که مناسب کودکان و نوجوانان تا پانزده سال باشند. فیلمهای کوتاه، بلند و نیمه‌بلند زنده، عروسکی و نقاشی متحرک از ایران و سایر کشورهای جهان در این قسمت شرکت دارند. داوران قسمت مسابقه از بین هنرمندان و صاحب‌نظرانی انتخاب شده‌اند که با فعالیت در زمینه‌های خاصّ این گروه از مخاطبین در ارتباط هستند و حداکثر دو تن از آنها ایرانی می‌باشند.

جوایزی که به فیلمهای برندهٔ این مسابقه اهدا می‌شود عبارتند از پروانهٔ زرین برای بهترین فیلم، پروانهٔ زرین جایزهٔ ویژهٔ هیئت داوران، و پروانهٔ نقره به بهترین کارگردان، بهترین بازیگر کودک و نوجوان، بهترین فیلمهای کوتاه، نیمه بلند و بلند زنده، نقاشی متحرک و عروسکی. همین‌طور به کلیهٔ آثار پذیرفته شده در مسابقه فیلمهای کودکان و نوجوانان گواهی شرکت تعلّق خواهد گرفت.

فیلمهای باارزشی که به علّت محدودیتهای مندرج در مقررات جشنواره (محدودیت فیلمهای بخش مسابقه، محدودیت سال تهیه و...) در مسابقهٔ شرکت ندارند، در قسمت خارج از مسابقه نمایش داده می‌شوند.

در بخش دیگری از جشنوارهٔ بین‌المللی فیلمهای کودکان و نوجوانان به مرور یک دوره، یک مکتب و سبک خاصّ فیلمسازی کودکان و نوجوانان یا بزرگداشت سینماگرانی که خاصّ این گروه از مخاطبان فیلم ساخته‌اند پرداخته می‌شود.

۲. جشنوارهٔ جشنواره‌ها

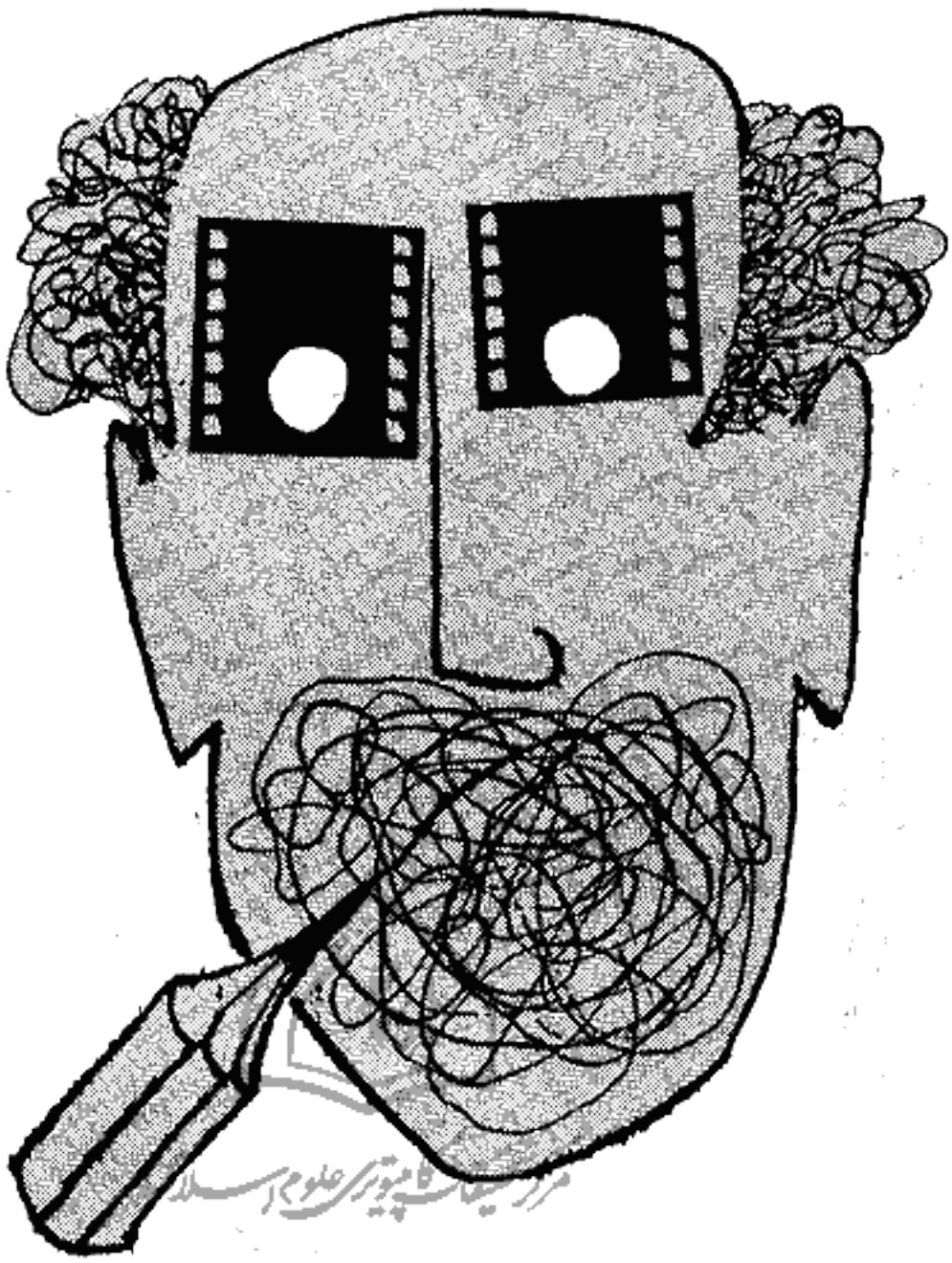
این برنامه به نمایش آثار سینمایی پذیرفته شده یا برنده شده در جشنواره‌های بین‌المللی و معتبر جهان اختصاص دارد. برخی از فیلمهای این بخش توسّط شورای برگزاری به جشنوارهٔ فجر دعوت شده‌اند و برخی دیگر داوطلب حضور در این برنامه‌اند.

۳. نمایشهای ویژه

در این بخش فیلمهایی از آثار تولید شده در دههٔ هشتاد میلادی در کشورهای مختلف جهان که دارای ویژگیهای فرهنگی و هنری برجسته هستند و توسّط شورای انتخاب جشنواره برگزیده می‌شوند، به نمایش درمی‌آیند. در بین آثار شرکت‌کننده در این بخش، فیلمهای بلند، داستانی، فیلمهای کوتاه و فیلمهای مستند یا بازسازی شده دیده می‌شوند که روندها و سبکهای مختلف سینمایی را نمایش می‌دهند.

۴. گنجینه‌های فیلمخانه‌ای

این برنامه به نمایش آثاری از فیلمهای برجستهٔ تاریخ سینما اختصاص دارد که دسترسی به آنها برای مسئولین جشنواره امکانپذیر بوده است. بخش مهمی از فیلمهای این بخش تحت عنوان «سینما و ادبیات» از فیلمهایی تشکیل یافته که سناریوی آنها از آثار ادبی اقتباس شده است. برنامهٔ «گنجینه‌های آرشیوی» برای دانشجویان رشته‌های هنری بخصوص سینما، و پژوهشگران و علاقمندان تاریخ سینمای جهان بسیار ارزشمند خواهد بود.



مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

● بهروز افخمی

واقعیت و سینما

■ با نسبت دادنِ
کلمات قالبی و تعبیرات
مبهم، اشکالات و نقاط ضعف واقعی هیچ فیلمی
آشکار نمی‌شود و هیچ
فیلمسازی به خطاها و کمبودهای
حقیقی کار خویشتن پی نمی‌برد.

«اگر خداوند داستان کائنات را می‌گفت کائنات به چیزی ساختگی و قلابی تبدیل می‌شد.»
ادوارد ام. فورستر. جنبه‌های رُمان

حتماً برای شما هم این اتّفاق افتاده که اظهار نظر منتقدی را دربارهٔ فیلمی که دوست دارید بخوانید و دریابید که فیلم مفروض به دلایل مجهول نزد جناب منتقد مقبول نیفتاده است. اگر حق با شما باشد و فیلم مربوطه اثر پسندیده و متینی محسوب شود، احتمالاً دیده‌اید طرف مقابل که نمی‌توانسته برای تبرّی خویش توجیهات معقول و خداپسندانه‌ای عرضه کند، به بعضی عبارات کلیشه‌ای امّا مبهم یا نامفهوم متوسّل شده است. مثلاً مدّعی شده که فیلم مورد دعوا مشحون از «هیجانات کاذب» است، یا اینکه «واقعی نیست» یا اینکه «غیر منطقی»، «قلابی» یا «ساختگی» است و امثال این قبیل تشبّثات کلامی که می‌دانید در فرهنگ لغات سینمایی بنویس‌ها رشته‌ای است با سر بسیار بسیار دراز.

حقیقت مطلب این است که اکثر مطالبی که به عنوان نقد فیلم در مطبوعات به چاپ می‌رسند زیر سایهٔ عبارات قالبی وکلّی‌گویی‌های ابهام برانگیزی از همین قبیل، ظاهری حکیمانه و فریبا می‌یابندو برای خود خوانندگانی دست و پا می‌کنند. این عبارات و الفاظ با ظاهر پر طمطراق و مهیب با تکیه بر هالهٔ تقدّسی که در اثر تکرار آنها در میان انبوه درازگویی‌های نظری به‌دست آمده است، در عرصهٔ فرهنگ و هنر همان نقشی را بر عهده دارند که اصطلاحات و تعبیرات خرافی و طلسمات مستعمل در میان رمّالان و فالگیران حرفه‌ای و همتایان آماتور آنها یعنی خاله خانباجی‌های مستقر در خانواده‌های قدیمی، بازی می‌کنند و همان‌طور که آن خاله خانباجی‌ها و رمّالان، با استفاده از اوراد و طلسمات و کلمات مبهم، سعی می‌کنند چهرهٔ یک جادوگر واقعی و مقتدر را به خود بگیرند و در دل مخاطب خویش ایجاد رعب و تزلزل نمایند، منتقدین حرفه‌ای نیز بخوبی بر فوت و فنّ بندبازی با طنابهای عباراتِ دوپهلو و خرافه‌های فرهنگی در جهت از کار انداختن ذهن حریف تسلّط دارند.

شاید خیال کنید به آسانی می‌توان مچ این «شعبده‌بازان» کود فرهنگ را گرفت و مثلاً به محض اینکه یکی از ایشان عبارت «هیجانات کاذب» را سر قلم رفت از او پرسید معنی و مفهوم این لفظ چیست و مگر ممکن است در سینما و هنگام دیدن فیلمی به تماشاچیان «هیجانات صادق» دست دهد؟ ظاهراً در دنیای هنر و سرگرمی همه کس، از فیلمسازان تا تماشاچیان تا صاحبان سینما تا دلّالان بازار سیاه، می‌دانند که

عملِ فیلم دیدن به‌طور مطلق عبارت است از اینکه تماشاگر در تاریکی سالن نمایش بر اثر دیدن یك داستان «کاذب» متشکّل از یك رشته حوادث «کاذب» در ارتباط با تعدادی اشخاص داستانی «کاذب» دچار احساسات و هیجانات «کاذب» بشود و هیچ فیلمی نیست که بتواند چیزی غیر از «هیجانات کاذب» در تماشاچی ایجاد کند. امّا بعضی از آقایان این نکتهٔ بدیهی را نمی‌فهمند یا نمی‌خواهند بفهمند و متقاعد کردن آنها نیز به دلایلی مشکلتر از آن است که اول می‌نماید.

دلیل اولش این است که آقای منتقد مقاله‌اش را در مکان امنی نوشته و هنگامی‌که شما مشغول مطالعه آن هستید مدتی است دستمزدش را گرفته و مشغول کوشش برای اظهار نظرات حیرت انگیز و تکان‌دهنده‌ای دربارهٔ فیلم دیگر است. دلیل دوم ومهمتر اینکه جناب ایشان به این لفظ و الفاظ شبیه به آن احتیاج دارد و در واقع همین عبارات وسایل و ابزار کار او را تشکیل می‌دهند. او به هیچ قیمت چنین تعبیرات متلون و چند پهلویی را از دست نخواهد نهاد و اگر بر فرض محال به نحوی موفّق شوید او را مجبور کنید که استفاده از چنین الفاظی را کنار بگذارد، وی نیز مجبور خواهد شد نقدنویسی را رها کند و به دنبال یك شغل «صادق» برود.

مسئله این است که شناخت اغلب سینمایی بنویس‌ها از مقولهٔ فیلم و فیلمسازی و ارزش آثار سینمایی از شناخت اکثر سینمادوستان بی‌ادّعا و غیر حرفه‌ای کمتر است و تنها نقطهٔ قوّت ایشان همین است که یاد گرفته‌اند سطح حقیر و فقیر دانش خویش را با روپوش لفّاظی بپوشانند.

شاید شما هم به این فکر افتاده باشید که من آدم بی‌انصافی هستم و از شدّت غیظ تعادل خودم را از دست داده و شورش را درآورده‌ام! خودم هم به این فکر افتادم، امّا پس از مطالعهٔ کافی دربارهٔ خودم مطمئن شدم که از این خبرها نیست. مثلاً در مورد همین تعبیر «هیجانات کاذب» یك نفر اعتراض کرد که بر فرض همهٔ عوالم و احساساتی که در اثر تماشای فیلم به آدم دست می‌دهد «کاذب» محسوب شود، باز هم دلیل نمی‌شود که همهٔ آن «هیجانات» هم‌ارزش و یکدست باشند. بالاخره در میان هیجانات یك فیلم بعضیهایش کم‌ارزشتر از بعضی دیگر است و نمی‌شود به صرف این مدّعا که همهٔ هیجانات همهٔ فیلمها «کاذب» است همهٔ صحنه‌های همهٔ فیلمها را هم‌ارزش دانست.

البتّه عنایت دارید که شخص مذکور هم آدم منصفی نبود ومدّعیاتی را به ما نسبت می‌داد که از اینجانب صادر نشده بود. امّا به هر ترتیب، بنده آرامش خود را حفظ کردم و به شخص تذکّر دادم که اگر منتقد از بکار بردن تعبیر «هیجانات کاذب» یا الفاظی مانند آن صرف نظر نماید، ناگزیر خواهد شد در مورد صحنه‌هایی از فیلم که به نظر وی کم‌ارزشتر از دیگر صحنه‌ها می‌رسند توضیحات مبسوط و مستدل و عقل‌پسندی ارائه کند و این همان کاری است که از جناب ایشان ساخته نیست. در واقع منتقدی که از توضیح دقیق و فنّی علّت کم‌ارزش بودن فلان صحنهٔ فیلم عاجز است، از جادوی بازیهای کلامی سوء استفاده می‌کند و عبارت من‌درآوردی «هیجانات کاذب» را که ظاهر تخصّصی رعب‌آوری دارد به کار می‌گیرد تا از زیر بار توصیف دقیق و ایرادپذیر در مورد موضوع طفره برود.

یادش بخیر سالها پیش در اثر حرارت دوران نوجوانی، در عین فقدان آمادگی و بضاعت ذهنی، در زمینهٔ یك موضوع فلسفی‌باجوان دیگری که‌آن روزها به نظر ما مرد بزرگسال و باسوادی می‌رسید وارد بحث شدیم و تقریباً با همان تعصّبی که در دفاع از تیم «پرسپولیس» بروز می‌دادیم نسبت به معلّم فلسفه‌ای که تازه شناخته بودیم اظهار ارادت کردیم. حریف رو ترش کرد و گفت: «از فلانی حرف نزن که تکلیفش معلوم است». ما پرسیدیم: «چطور تکلیفش معلوم است؟» حریف جواب داد: «ایشان نئوپوزیتیویست است». ظاهراً با طنین انداختن صوت مهیب «نئوپوزیتیویست» می‌بایست اینجانب زبان در کام می‌کشیدم و با این ترتیب بحث به نحو مقنعی پایان می‌گرفت؛ امّا من که در اصل «لُر» هستم پرسیدم: «نئوپوزیتیویست یعنی چه؟» بقیهٔ ماجرا را حدس بزنید. حریف طفره رفت و ما اصرار کردیم که «زود باش نئوپوزیتیویسم را تعریف کن و شکل آن را بکش». خلاصه، حریف به لکنت افتاد و آشکار شد که چیزی از مفهوم این لفظ نمی‌داند و لازم هم ندیده که در فهمیدن معنی آن جستجو کند.

در حقیقت رفیق ما عبارت مذکور را مثل یك لفظ انتزاعی باتاثیر جادویی یامثل یك چماق کلامی‌که بنابر محك تجربه، هرگاه بر فرق مخاطب فرود آید وی را گیج و منگ می‌کند، به کار می‌بُرد و به یك تعبیر با لفظ «نئوپوزیتیویست» برخوردی «پوزیتیویستی» داشت، یعنی آن را به جهت تاثیرش بدون مداقّه در مفهوم به کار می‌گرفت.

بر خوانندهٔ نکته‌سنج آشکار است که سبب ذکر این حکایت فلسفی/ ورزشی در این مقال هنری چیست: امّا لازم است از باب لجبازی با منتقدینی که این مقالات را با غیظ و غضب تعقیب می‌کنند خاطرنشان کنیم که یك تفاوت اساسی میان الفاظ «نئوپوزیتیویسم» و «هیجانات کاذب» موجود است و آن اینکه «نئوپوزیتیویسم» هم

■ فیلمسازی تحقّق یافته‌ترین و پیچیده‌ترین شکل فعالیت هنری است. پدیده‌ای است سرکش و بی‌انعطاف، امّا در عین حال بسیار قدرتمند و نافذ که تسلّط بر آن به‌وجود تواناییهای متفاوت و متنوّعی محتاج است.

■ اکثر مطالبی که به عنوان نقد فیلم در مطبوعات به چاپ می‌رسند زیر سایهٔ عبارات قالبی و کلّی‌گویی‌های ابهام‌برانگیز ظاهری حکیمانه و فریبا می‌یابند و برای خود، خوانندگانی دست و پا می‌کنند.

تعریف دارد- گیرم که رفیق ما از آن بی‌خبر بوده باشد- و هم تعبیر مفید فایده و به دردخوری است امّا «هیجانات کاذب» نه تعریف مشخصی دارد و نه فایده‌ای برای دنیا و آخرت بر آن مترتّب است.

به هر حال مادر مورد لفظ «هیجانات کاذب» غرض بخصوصی نداریم. هدف ما در این مقاله آن است که بعضی از تعبیرات میان‌تهی و مهمل امّا مستعمل در میان منتقدین را مورد نقد و ارزیابی قرار دهیم و برای دستیابی به این مقصود تعبیرات مربوطه را به نحوی که خودمان صلاح دیده‌ایم دسته‌بندی کرده‌ایم و همان‌طور که می‌دانید در حال حاضر نوبت به بررسی الفاظ «غیر منطقی»، «قلابی» و «ساختگی» رسیده است

می‌توانیم از این پرسش شروع کنیم که آیا هیچ فیلم داستانی سراغ دارید که «منطقی» باشد یا «واقعی» به نظر برسد. اصلاً هیچ اثر هنری

■ شناخت اغلب سینمایی بنویس‌ها از مقولهٔ فیلم وفیلمسازی و ارزش آثار سینمایی، از شناخت اکثر سینماذوستان بی‌ادّعا و غیر حرفه‌ای کمتر است.

■ هیچ اثر هنری با ارزشی را سراغ دارید که توانسته باشد «منطق»، یعنی روش دریافت نتایج صحیح از مقدّمات را در ساختمان خود رعایت کند؟

باارزشی را سراغ دارید که توانسته باشد «منطق»، یعنی روش دریافت نتایج صحیح از مقدّمات را در ساختمان خود رعایت کند؟

همهٔ مجسّمه‌سازان می‌دانند که تاثیر عمیق مجسّمه معروف «داوود» اثر «میکل‌آنژ» به دلیل تحریف اندام واقعی داوود به نفع تماشاگری که از ارتفاع تقریبی دو متر به آن نگاه می‌کند به دست آمده است. یعنی اگر کسی در ارتفاعی همسطح چشمهای خود مجسّمه قرار گیرد و به آن نگاه کند متوجّه خواهد شد که سر و اعضای مختلف بدن «داوود» به شکلی نامتناسب و از لحاظ قواعد اندام‌شناسی «غلط» یا به تعبیر آلوده به مسامحهٔ منتقدین «غیر منطقی» ساخته شده است. البتّه همگان در این مورد توافق دارند که بی‌اعتنایی میکل‌آنژ نسبت به منطق در هنگام ساختن مجسّمهٔ داوود «نازشست» لازم دارد و یکی از نشانه‌های قطعی نبوغ اوست؛ امّا یك لحظه در نظر بیاورید که میکل‌آنژ هنرمند ناشناخته‌ای باشد و «داوود» هم اولین اثر او به‌شمار رود و منتقدی هم که عزم ارزیابی کار او را کرده یکی از همین سینمایی بنویس‌های امروزی باشد که قواعد آناتومی را مثل قواعد «خط فرضی» نصف و نیم‌کاره یاد گرفته است.

حالا بیایید سر «تئاتر»: با بررسی نمایشنامه‌های باارزش و کلاسیك تاریخ نمایشنامه‌نویسی درخواهید یافت که در اکثر آنها شخصیتهای متعدّد و «منطقاً» متفرّق نمایش به طرزی «غیر منطقی» و خیلی «تصادفی» در یك مکان، مثلاً در خانهٔ «دائی‌وانیا»، دور هم جمع آمده‌اند تا حوادث نمایشنامه امکان وقوع پیدا کند. گذشته از این می‌بینید در هر جای نمایش که نویسنده به شخصیت جدیدی احتیاج پیدا کند آن آدم هم به‌طور اتّفاقی وارد صحنه می‌شود، سلام و علیکی و شاید هم تذکّر دهد که: «دلم تنگ شده بود و هوس کردم سری به شما بزنم!»

حالا فرض کنید نویسنده‌ای نمایشنامه‌ای بنویسد که توالی حوادث آن در نیمه راه به دلیل عدم حضور یکی از شخصیتها متوقّف شود و ادامهٔ نمایش موکول به حضور او باشد. باز هم فرض کنید به جای شخصیت مورد نیاز، خود نویسنده روی صحنه ظاهر شود و برای تماشاچیان حیران توضیحات مبسوطی ارائه کند در این مورد که شخصیت مورد نیاز به دلایل مربوط به «منطق» داستان نمی‌تواند تا یك ساعت بعد وارد صحنه شود. چنین نویسنده‌ای فی‌المجلس از تماشاگران کتك خواهد خورد و حق هم همین است که کتك بخورد.

تقریباً در تمام آثاری که برای اجرا روی صحنه نوشته شده‌اند، آدمها به شکلی «غیر منطقی» بر حرف هستند، اغلب آنها حاضر جوابند و فصیح حرف می‌زنند. علاوه بر این، گفتگوهای نمایشنامه‌های خوب به نحوی «غیر واقعی» موجز و فشرده نوشته شده و از حشو و زواید پیراسته است.

در اغلب آثار داستانی قهرمانان داستان نمی‌میرند؛ اگر هم قرار باشد که بمیرند در میانهٔ داستان نمی‌میرند. در یك فیلم از سری فیلمهای «مت‌هلم»، «دین مارتین» که نقش قهرمان فیلم را بازی می‌کرد اواسط فیلم در موقعیت خطیری گرفتار شده بود و در حالی که پشت ستونی پناه گرفته بود مورد حملهٔ تعداد زیادی از آدمهای بدجنس فیلم قرار گرفته بود که از شش جهت به سوی وی تیراندازی می‌کردند. «مت‌هلم» بیچاره زیر لب می‌گفت: «خدایا یه کاری بکن من نمیرم، چون‌که اگه من بمیرم فیلم نصفه میمونه!» این نکتهٔ مهمّی است و اگر استثنائاً آدمی مثل «هیچکاك» در فیلمی مثل «روح» جرات می‌کند قهرمان اصلی داستان را در دقیقهٔ چهلم فیلم با قتل برساند و تماشاچیان را هم از دست نمی‌دهد دلیلش آن است که وی نیز مثل میکل‌آنژ در کار خود نابغهٔ حیرت‌انگیزی است.

خلاصه کنم: در مورد تفاوتهای «غیر منطقی» امّا لازم میان اشخاص «واقعی» و اشخاص داستانی آقای «ادوارد مورگان فورستر»، منتقد ادبی و داستان‌نویس مشهور انگلیسی، در کتاب ارزشمندش «جنبه‌های رُمان» توضیح مختصر و مفیدی ارائه کرده است. او می‌گوید: «انسان داستانی از پسر عمّ خود (انسان واقعی) گریزنده‌تر است و در ذهن صدها رُمان‌نویس (یا فیلمنامه‌نویس) مختلفی خلق می‌شود که نحوه برداری هر یك به نحوی است و لذا نباید حکم کلّی کرد. با این همه می‌توان چیزهایی درباره‌اش گفت: تولّدش خلاصه و مختصر است و مرگش می‌تواند کشدار باشد. به خورد و خواب نیاز چندانی ندارد و به‌طور خستگی‌ناپذیر سرگر برقراری و ادامهٔ مناسبات انسانی است؛ امّ مهمتر از هر چیز این است که می‌توانیم به احوا او بیش از احوال هر یك از همنوعان خود وقوف یابیم، چون آفریدگار و گویندهٔ احوالش یك نف (یعنی شخص نویسنده) است. چنانچ می‌توانیم از باب تمثیل و به منظور وصول ب حسن تاثیر بگوییم که «اگر خداوند داستا کائنات را بازمی‌گفت، کائنات چیزی ساختگی بدلی می‌شد».

از میان تفاوتهایی که فورستر به آنها اشا کرده آخرینش از همه مهمتر است. اگر روز خداوند بخواهد که در مقام داستان‌پرداز قر بگیرد و داستان خلق کائنات را از ابتدا تا انت

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

برای ما فرزندان آدم بازگوید، از آنجا که او بهترین داستان‌پردازان خواهد بود، بندگانش که ما باشیم به‌طور طبیعی همان انتظاراتی را که از هر داستان‌پرداز زبردست داریم از وی خواهیم داشت. مثلاً انتظار داریم که داستان خلقت عالم و آدم «کشش» داشته باشد و در ما ایجاد «هیجانات... البتّه صادق» بنماید. همچنین انتظار خواهیم داشت حوادث آن داستان با یکدیگر رابطهٔ علّی داشته باشند، یعنی هرکدام از حوادث نتیجهٔ معقول بعضی از حوادث قبلی و موجب بعضی از حوادث بعدی باشد.

ما نخواهیم توانست بپذیریم که بعضی از حوادث در خلقت عالم بی‌علّت و بیهوده باشند، بلکه انتظار خواهیم داشت داستان خلقت عالم به نحوی نقل شود که هیچ‌کدام از حوادث آن قابل حذف یا جابجایی نباشد. و نیز می‌خواهیم توضیح قانع‌کننده‌ای دربارهٔ حکمت خلق همهٔ موجودات از انس و جن ارائه شود. یعنی دوست داریم بدانیم چرا خداوند بعضی از بنی‌بشر را کور یا فلج مادرزاد خلق کرده و بعضی را زیباتر یا باهوشتر از دیگران آفریده و اصلاً انسان مجبور است یا مختار و... خلاصه از خداوند، یعنی بهترین داستان‌پردازان، انتظار خواهیم داشت که داستان خلقت کائنات را به نحوی نقل کند که نظم و ترتیب و استحکام و دقّت و هماهنگی کاملی را در تمام اجزا نشان دهد و از ابتدا تا انتهای آن هر چیز به جای خویش نیکو باشد.

نکته اینجاست که اگر خداوند در این مقام قرار گیرد و «بزرگترین داستان عالم» را نقل کند و به تمام سؤالات ما شنوندگان کنجکاو پاسخ گوید، درست در لحظه‌ای که داستان به پایان می‌رسد، رازهای خلقت عالم برملا خواهد شد و ناگهان تصوّر ما از تمام مخلوقات و موجودات عالم عوض خواهد شد. در آن لحظهٔ افسانه‌ای همه‌چیز، همهٔ مخلوقات و سرتاسر کائنات «قلابی»، «ساختگی»، «بی‌شخصیت» و «توخالی» جلوه خواهند کرد و گُنگ خوابِ دیده‌ای که چنان داستانی را شنیده بی‌اختیار و به وضوح همهٔ پدیده‌ها را «صنع» خدا یا «آیات الهی» خواهد دید و نخواهد توانست برای مخلوقات خداوند هویت «مستقل» و «واقعی» فرض کند.

حالا اگر همین شخص از بختِ بد یک منتقد معمولی فیلم باشد شاید به وسوسه بیفتد که نقدی بنویسد و «داستان خلقت کائنات» را به عنوان داستانی «ساختگی»، «غیر طبیعی» و «بی‌خون» که قهرمانان آن مانند «عروسکهای خیمه‌شب بازی» به نظر می‌رسند مورد حمله قرار دهد.

حالا خیال نکنید ما می‌خواهیم مدّعی بشویم که هیچ فیلمی قلابی و مصنوعی نیست یا مثلاً هر فیلمی که قلابی و مصنوعی به‌نظر می‌رسد حتماً فیلم خوب و بی‌عیبی است. اصل حرف ما این است که با نسبت دادن این کلمات قالبی و تعبیرات مبهم اشکالات و نقاط ضعف واقعی هیچ فیلمی آشکار نمی‌شود و هیچ فیلمسازی به خطاها و کمبودهای حقیقی کار خویشتن پی نمی‌برد.

این‌گونه اصطلاحات برای تبیین و توضیح ایرادهای واقعی یک فیلم الفاظی آنچنان نارسا و «قلابی» هستند که چندین مفهوم متفاوت و مختلف را در خود جای می‌دهند و از وسعتِ گل و گشادی به یک اعتبار، چنانکه توضیح داده شد، حتّی ممکن است به «داستان کائنات» نیز نسبت داده شوند. خیال نکنید منتقد جماعت این قبیل الفاظ را در معقولترین و نزدیکترین مفهوم آن به‌کار می‌برد. رفتار این گروه اغلب اوقات «کمی برعکس» است زیرا رابطهٔ آنها با «فیلم» و «فیلم دیدن» عکس رابطهٔ تماشاگران «واقعی» است. یعنی اگر تماشاگر عادی علاقمند به سینما فیلمی را به دلیل اشتیاق بی‌شائبه نسبت به این پدیدهٔ هنری انتخاب می‌کند، پولی برای خرید بلیط می‌پردازد و با احترام طبیعی ناشی از طی کردن این مقدمات آن را تماشا می‌کند، منتقد فیلم می‌بایست فیلمی را تماشا کند که بتواند دربارهٔ آن مطلب مطبعه‌پسند دندانگیری بنویسد و بانوشتن آن مطلب درآمدی کسب کند. او به جای پرداخت قیمت «فیلم دیدن» از این کار پول درمی‌آورد؛ بنابراین، اغلب اوقات در حال دیدن فیلمهایی است که آنها را نه از روی عشق بلکه بنابر مصلحت انتخاب کرده و شما کدام آدم طبیعی و معقولی را می‌شناسید که بتواند در سالن تاریک نمایش فیلم روی یک صندلیِ نه‌چندان راحت از روی مصلحت، برای صد دقیقه یا بیشتر، تمام دقّت و تمرکز ذهن خویش را معطوف بازی نور و سایه روی پرده نماید؟

نه‌خیر! نتیجهٔ «منطقی» وضعیتی که منتقد در آن قرار دارد این است که خودش در سالن سینما باشد و دلش جای دیگر ... تازه این در صورتی است که او صاحبدل باشد و با ذوق، وگرنه‌از همان‌جا که نشسته مشغول مباحثه‌ای داغ امّا خیالی با سردبیر مجله‌اش یا یکی دیگر از همپالگی‌ها می‌شود: یا به فرض اینکه کمتر بازیگوش باشد در هنگام «فیلم دیدن» مشغول فکر کردن به کلمات و تعبیرات و جملات نقدی که خیال دارد بنویسد خواهد شد به‌طوری که با روشن شدن چراغها نقد فیلم مربوطه را به‌طور کامل در ذهن آماده خواهد داشت.

فیلمسازی، تحقّق‌یافته‌ترین و پیچیده‌ترین شکل فعالیت هنری است. پدیده‌ای است سرکش و بی‌انعطاف، امّا در عین حال بسیار قدرتمند و نافذ که تسلّط بر آن به‌وجود تواناییهای متفاوت و متنوّعی محتاج است. این تواناییها نزد افرادی مجال بروز و ظهور می‌یابد که سعهٔ وجودی کافی داشته باشند و پیش کسانی رشد پیدا می‌کند که فیلمهای خوب فراوانی را به دفعات بادقّت و احترام عاشقانه‌ای که لازمهٔ فیلم دیدن است دیده باشند و در وجود اشخاصی به کمال می‌رسد که خطر کنند و با ساختن فیلم و تصحیح تصوّرات خویش در اطراف این هنر بتدریج تجربه آموخته باشند.

چنین اشخاصی البتّه خوب می‌دانند که پیچیدگی ذاتی این هنر ترکیبی، «کلام» را به‌صورت ابزاری سخت بی‌تمکین برای نقد و ارزیابی حقیقی آن درمی‌آورد. پس عرصه‌ای به‌نام نقد فیلم را برای کسانی خالی می‌گذارند که یا در اولین مراحل آشنایی با سینما هستند و هنوز این نکته را در نیافته‌اند که شناخت سینما با پُرگویی کردن در حوالی آن ممکن نمی‌شود و یا افرادی که دهها سال پیش در باب سینما دکتر شده‌اند و در همان دوران جنگ دوم جهانی یکی دو کوشش نافرجام برای فیلم ساختن صورت داده‌اند. امّا وقتی خودشان به عدم صلاحیت خودشان در این زمینه پی برده‌اند، از آنجا که کلاه خویش را برای قضاوت در مورد شغل آینده همراه نیاورده بودند، از روی سرگردانی و حیرت چاره‌ای جز این ندیده‌اند که در مقام رئیس ادارهٔ سانسور یا به‌عنوان منتقد معمولی فیلمهای دیگران را محک بزنند.

حالا زود بگویید «ای وای! این مشخصات بر دکتر امیرهوشنگ کاووسی منطبق می‌شود!. خُب، می‌فرمایید چکار کنم؟ انتظار داشتید بر ابراهیم صهبا منطبق بشود؟...

●

ایثار، دنیایی میان رؤیا و واقعیت

● شاهرخ دولکو

● اشاره:

در طول نمایش عمومی فیلم «ایثار» ساختهٔ «آندری تارکوفسکی» مطالبی چند از خوانندگان محترم «سوره» به دستمان رسید که از آن میان، دو نقد را برای درج در این شماره برگزیده بودیم، بیشتر از آن جهت که نقدهای مورد نظر دیدگاههای کاملاً متفاوت و متباینی را در زمینهٔ تجزیه و تحلیل و نتیجه‌گیری از فیلم «ایثار» عرضه می‌داشتند و بنوعی یکدیگر را تکمیل می‌کردند. امّا به دلیل تراکم مطالب این شماره، ناگزیر به ارائهٔ یکی از آن دو اکتفا شد، با این امید که دیگری را در آیندهٔ نزدیک تقدیم حضور علاقمندان نماییم.

● ایمان، امری است که مستلزم محال است.
«کی‌یر کگارد»

● در ایثار تنها خواستم ضرورت وجود معنویت را تأکید کنم.
«تارکوفسکی»

سخن گفتن از «تارکوفسکی» با نمودهای متضادی که در جامعهٔ ما پیدا کرده است، بس دشوار می‌نماید. از طرفی مطرح شدن او طرف چند سال اخیر، خصوصاً در میان روشنفکران، و از سویی طرد و لعن و نفرین او از جانب بسیاری از منتقدان و تماشاگران، چهرهٔ مشوشی از شخصیت او به وجود آورده است. امّا فراتر از نظریات هر دو گروه و فارغ از قضاوتهای موافق و مخالف هم می‌شود به بازنگری اندیشه و آثار او پرداخت و به چشم‌انداز روشنتری از جهان‌بینی او دست یافت، و در این مسیر، اولین گام، مطالعهٔ اندیشه‌های فلسفی است که پشتوانهٔ «تارکوفسکی» در ساختن فیلم محسوب می‌شود.

«تارکوفسکی» متأثر از نظریات فلسفی «برگسون» و «کی‌یر کگارد» است. «برگسون» معتقد بود که «شهود» یا «دریافت بیواسطه» نقش مهمّی در شناخت ماهیت واقعی پدیده‌ها و حقایق هستی ایفا می‌کند و به ما در جهت درک نیروی محرّک، مستمر و متطوّر حیات مدد می‌رساند. در فلسفهٔ برگسون، زمان (مرکب از آنات) و مکان (تشکیل شده از نقاط) در مقاصد عملی دارای ارزش و معنای خاص، و از نظر فلسفی واجد ارزش و مفهوم ویژهٔ دیگری است. از این لحاظ، دو مدّت زمان مساوی (از جهت کمّی و عملی)، که یکی در خوشی و دیگری در ناخوشی سپری شود، از دید نظری و فلسفی یکسان نیستند. به تعبیر دیگر، «کیفیت» سپری شدن لحظات زمان، بر دریافت ما از «کمیّت» آن تاثیر می‌گذارد و این مسئله از منظر فلسفی قابل تأمّل و مطالعه است.

و امّا «کی‌یر کگارد»، فیلسوف شهیر دانمارکی، فلسفهٔ تاریخ و منطق هگلی را به شدّت مورد انتقاد قرار داد و نظامی فکری را ارائه داد که بعدها تحت عنوان «اگزیستانسیالیسم دینی یا الهی» مطرح گردید. «کی‌یر کگارد» در تاریخ فلسفهٔ جدید غرب در زمرهٔ معدود متفکّرینی قرار می‌گیرد که کوشیده‌اند بار دیگر وجود حقیقی بشر را در نسبت او با خدا جستجو و معنا نمایند: «نزدیکی و پیوند با خداست که از آدمی، انسان می‌سازد». به تعبیری، تراژدی هستی بشری در رویارویی او با مسئولیتش در برابر خدا شکل می‌گیرد و هویت انسانی او در آگاهی بر این مسئولیت خطیر تعیین می‌شود و تحقّق می‌یابد.

«کی‌یر کگارد» انسانها را به سه دسته تقسیم می‌کند: گروه اول انسانهایی هستند که در مرحلهٔ استحسان قرار دارند و جز خوشیهای موقّت در زندگیشان چیز دیگری را جستجو نمی‌کنند. دستهٔ دوم کسانی هستند که از لذّات زودگذر خسته شده و به دنبال نظم و تدبیر در زندگی خویشند و در واقع در مرحلهٔ اخلاق یا زهد بسر می‌برند. سومین گروه از این مرحلهٔ اخلاقی نیز گذشته و به تعبیری به همان مرحلهٔ اول بازگشت می‌کنند و در یک سیر و سلوک، همه چیز خود را عاشقانه می‌بازند و به مرتبهٔ ایمان نائل می‌شوند. از دیدگاه «کی‌یر کگارد» ابراهیم(ع) نمونهٔ کامل

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

این دسته انسانهاست. او بی‌آنکه قهرمان تلقّی شود، تمام هستی خود را در راه حق و عشق می‌دهد و جز خدا کسی از راز او آگاه نیست.

«الکساندر» در فیلم تارکوفسکی انسانی از نوع سوم است. او از حرف زدن خسته شده و در انتظار فرصتی است تا عشق و ایمان خود را به اثبات رساند. فاجعه این امکان را فراهم می‌آورد و او با لب فروبستن و ایثار به رهایی می‌رسد. او به مسئولیت خود در برابر خدا وقوف یافته و به همین دلیل مورد طعن و مخالفت «آدلائید» قرار می‌گیرد. «الکساندر» تمدّن امروز بشر را کجراهه‌ای می‌داند که به نیستی انسان منتهی خواهد شد. او می‌گوید تمدّن ما تماماً روی گناه بنا شده است. او توانایی آن را دارد که در یك وضعیت بحرانی، مسئولیت خود را برابر خدا ادا کند و ایثار نماید.

در کنار این موضوع، تارکوفسکی بر امید و اعتماد نیز بسیار تاکید می‌کند و در سکانس آخرین فیلم به آن نمود عینی می‌بخشد. کودك کوچك و ناتوان، به زحمت سطلهای آب را تا پای درخت خشك می‌کشاند و با امید و اعتمادی که از پدرش فرا گرفته تلاش می‌کند تا روزی درخت را به بار بنشاند.

پلان- سکانس از آن جهت که تمامیت آنات و نقاط را در خود می‌پرورد، بهترین شیوهٔ بیان سینمایی محسوب می‌شود. موسیقی روحانی باخ، نقاشیهای مذهبی و ما بعدالطبیعی «داوینچی»، علاقهٔ مفرط به رومانتیکها، همراه با نمادهای همیشگی آب، آتش، باد و خاك، همگی برای بیان اندیشه‌های فلسفی تارکوفسکی به کارگرفته شده‌اند.

شخصیتهای اصلی «ایثار» عبارتند از: «الکساندر» که به روایتی تجلیلی از «برگمان» با اشاره به «فانی و الکساندر» اوست. «کوچك مرد» سمبل امید و اعتماد تارکوفسکی به آینده است؛ امیدی که اگر چه قادر به صحبت کردن با ما نیست امّا مسلّماً روزی به سخن گفتن خواهد پرداخت و از «کلمه» که آغاز همه چیز است خواهد گفت. «اُتو» شخصی است که به دنیای فراسوی طبیعت راه یافته است. او به جنبهٔ هراس‌آور کار «داوینچی» اشاره می‌کند. حکایت عکس گرفتن مادر باپسر کشته شده‌اش را تعریف می‌کند و «الکساندر» را به بودن با «ماریا» تشویق می‌نماید. «اُتو» از جهاتی به دلقکی می‌ماند که بازیرکی تمام، بر دانسته‌ها پرده‌ای از ابهام می‌کشد و برای آنها جدّیتی قائل نیست. نمود عینی این خصوصیت در دلقك «شاه لیر» شکسپیر و «آشوب» اثر «کوروساوا» قابل مشاهده است.

«ماریا» (مری- مریم) زن همیشگی و مادر جاودانه است که به همراه پسرك کمترین نمود را در فیلم دارد و این امر بر ابهام شخصیت او می‌افزاید. «ماریا» برای «الکساندر» کلید ورود به دنیای دیگر و دستاویزی برای رسیدن به کمال است. مجاورت خانهٔ او با کلیسا، صدای گوسفندان در صحنه‌های منزل او، نزدیك بودن افکارش به مذهب و بکر بودن فضا این خصوصیت را تشدید می‌کند. در همین راستا می‌بینیم که اولین حرکت او شستن و تطهیر «الکساندر» از کثافاتی است که وی را دربر گرفته است. او در یك لحظهٔ خاص، به عنوان رابط میان «الکساندر» و پسرك قرار می‌گیرد تا این دو جریان را به هم وصل کند.

در فیلم سه حکایت مطرح می‌شود: حکایت مرد راهبی که سه سال درخت خشکی را آبیاری می‌کند تا اینکه درخت جوانه می‌زند؛ حکایت زنی که پس از بیست سال، با خاطرهٔ پسر کشته شده‌اش عکس می‌گیرد و حکایت الکساندر که به تصوّر سامان دادن به باغ مادرش، آن را از میان می‌برد. عنصر اصلی هر سه حکایت «تلاش برای زنده کردن» است: راهب تلاش می‌کند تا به درخت جان بدهد. مادر به پسر و الکساندر به باغ. در دو حکایت اول موفّقیت حاصل می‌شود، امّا الکساندر با کار خود باغ و مادرش را می‌کُشد چرا که روح آن دو را از آنها می‌ستاند. در اثر این حادثه حسّ دلسوزی «ماریا» برانگیخته می‌شود و نقش مادر «الکساندر» را به‌عهده می‌گیرد. سر او را بر زانوی خود می‌نهد و مانند کودکان نوازشش می‌کند و او را پناه می‌دهد.

اشاره شد که استفاده از پلان- سکانس در کار تارکوفسکی به دلایل خاصّی صورت می‌گیرد. این پلان- سکانس‌ها با نمونه‌های مشابه خود که سبب مشهور شدن برخی فیلمها شده‌اند، بسیار متفاوتند. در این گونه فیلمها دوربین را بی‌هیچ علّت معیّنی، تنها برای گرفتن نماهای بلند و مشکل به کارهای عجیب و غریب وا می‌دارند. اما تارکوفسکی به پشتوانهٔ اندیشه‌ای محکم، پلان- سکانس را برای نمایش تمامیت آنات و نقاط و نقشی که آنها در ارتباط میان انسانها دارند به کار می‌گیرد و از این طریق به کش دادن یا کوتاه کردن لحظات زندگی می‌پردازد که بیشترین نمود آن در «ایثار»، کش آمدن زمان در لحظات ناگوار و تلخ است. به عنوان مثال، در سکانس آتش گرفتن خانه، دوربین بدون هیچ حرکت خاص و پیچیده‌ای تمامیت صحنه را در ارتباط با حرکتها و اعمال انسانها، خصوصاً «الکساندر»، به نمایش می‌گذارد و این ارتباط را بدون استفاده از قطع، نمای دور یا نزدیك یا تاکید خاصّ دراماتیکی، به بهترین نحو همچون یك پردهٔ نقاشی به نمایش می‌گذارد.

این امر از اندیشهٔ تارکوفسکی نشات می‌گیرد. او در مقطعی از فیلم از زبان «الکساندر» می‌گوید: «... خراب کردن و از میان بردن روح اشیاء با نظم خودساخته و اغلب غلطی که ما به آنها می‌دهیم؛ نظمی که در وهلهٔ اول به نظر می‌آید کاری بی‌ارزش نباشد. امّا در کنار نظم آفرینش، این نظم ساختگی رنگ می‌بازد و روح آن را زایل می‌کند.» مثل باغ مادر «الکساندر»؛ با گیسوان طلایی و زیبای خواهرش که با چیده شدن، روح طبیعی خود را از دست می‌دهد و پدرش را گریان می‌کند. بنابراین کلّ سکانس در یك نما می‌گنجد و تمهید خاصّی به کار نمی‌رود. دوربین تنها چرخشهای ساده‌ای به چپ و راست دارد و فقط حرکات بازیگران، و بالطّبع میزانسن، متحرّك است که روح کلّی سکانس را تثبیت می‌کند و فرو ریختن یك انسان متزلزل و تولّد یك انسان باثبات را در صبح روز بعد از تولّد واقعی‌اش نشان می‌دهد: انسانی که از همه چیز خود می‌گذرد تا دنیا آرام بگیرد.

اگر به جای این سکانس، نماهایی از «آدلائید» وحشت‌زده، «اُتو»ی گریان، «ماریا»ی متعجّب و «مارتا» یا «یولیا»ی نگران به هم مونتاژ می‌شد، یا اینکه بوسیدن دست «ماریا» به‌وسیلهٔ «الکساندر» یا سوختن خانه که به یك مراسم مذهبی شبیه بود، با مونتاژ به شکل یك فیلم مستند درمی‌آمد، مسلّماً کار بسیار بی‌معنا و مضحك می‌شد.

«تارکوفسکی» یك فیلسوف و فیلمساز کمال‌گراست که استفاده از شخصی‌ترین افکار و احساسات را برای بیان یك حالت خاص، کاری عبث نمی‌پندارد. او حاضر نیست بدون پشتوانه، حتّی یك قدم به نفع تماشاگر عقب بنشیند. در این راستا تمام شخصیتها در فیلم او انسانهای اهل تفکّری هستند که از زندگی خود خسته شده و به دنبال چیزی هستند که به زندگیشان معنا و هدف ببخشد. تارکوفسکی در پی انتقال تجاربی است که نه می‌توان آنها را اثبات کرد و نه شاید بتوان به آنها نظمی بخشید. کار او فاقد جذابیت‌های خاصّ سینمای سنّتی قصّه‌پرداز و دراماتیك مرسوم است و هیچگونه جنبهٔ سرگرم‌کننده ندارد.

«ایثار» دنیایی میان مرگ و زندگی، شب و روز، رؤیا و واقعیت است. همه چیز در خدمت ابهام و تردید و دوگانگی است: آن دوگانگی که «الکساندر» را به بریدن از همه و پناه بردن به خلوت و انزوا وامی‌دارد. از این دیدگاه عجیب نیست که در ابتدای فیلم، موسیقی باخ (انجیل به روایت متای قدیس) از مرگ حکایت می‌کند و «لئوناردو» در تابلوی «ستایش شاهان مجوس» از زندگی سخن می‌گوید و در پایان نیز بازباخ است که از مرگ می‌گوید، و پسرك و درخت از زندگی.

■ **سینما چه بخواهد و چه‌نخواهد در خدمت تبلیغ و تربیت است و فیلمهای سینمایی لاجرم در باطن خویش وفادار به مضمون یا پیامی اخلاقی و یا ضد اخلاقی خواهند بود.**

اخلاق و سینما

● سید مرتضی آوینی

بحث دربارهٔ اینکه سینما چه رابطه‌ای با اخلاق دارد، بالا می‌گیرد به جواب این سؤالها که مفهوم اخلاق چیست و بشر را به آن چه حاجتی است؟ اگر اخلاقی بودن و رعایت اخلاق حسنه فایده‌ای نداشته باشد، چرا باید مورد اعتنا واقع شود؟

دربارهٔ مفهوم «اخلاق» نیاز به سخن بسیار نیست. لفظ «اخلاق» را اگر به صورت منفرد، بدون اضافه شدن به کلمهٔ دیگری به کار برند، فی نفسه دارای هویتی مذهبی است؛ امّا گاه هست که تعبیر اخلاق را بر هر مجموعه یا نظامی از احکام عملی اطلاق می‌کنند و فی المثل احکام عملی ملازم با تکنولوژی را «اخلاق صنعتی» می‌خوانند و یا به احکام عملی ملازم با «نظامیگری» عنوان «اخلاق نظامیگری» می‌دهند.

لفظ «اخلاق» به صورت منفرد، همان‌طور که گفتیم دارای هویتی مذهبی است، چرا که بنیان اخلاق ناگزیر بر «دین» است واگر دین و دینداری از میان انسانها رخت بربندد، اخلاق نیز رخت برخواهد بست ولذا بعد از هبوط بشر غربی ازبهشتِ دین، همهٔ تلاشهای فلاسفه‌ای که کوشیده‌اند تا بنیان اخلاق را بر مبانی دیگری چون «اوتیلیتاریسم» (سودپرستی) بنا کنند، به شکست انجامیده است.

گواهی یک قرن تجربه در تاریخ سینما به خودی خود برای اثبات این مدّعا کافی است که سینما می‌تواند در خدمت تبلیغات قرار بگیرد. اگرچه تامّلات فلسفی در باب ماهیت سینما نیازی به گواهی تجربیات ندارند. بنابراین، ماهیتاً این امکان وجود دارد که سینما در خدمت دعوت به اخلاق حسنه و یا راندن انسانها در طریق سیّئات واقع شود؛ و حال که چنین است، بحث دربارهٔ اخلاق و رابطهٔ آن با سینما از ضروری‌ترین مباحثی است که باید عنوان گردد.

در همهٔ تاریخ بشریت و در میان همهٔ جوامع انسانی کمتر کسی بوده است که در ضرورت «خوب بودن» تردیدی داشته باشد، چرا که انسان فطرتاً اهل پرستش حق است و به حکم طبع انسانی، خوب را از بد بازمی‌شناسد. حکم عقل نیز، در انسان کلّی، همان حکم فطرت اوست؛ امّا افراد انسان به مقتضای اختیاری که به آنان عطا شده، نه آنچنان است که مطلقاً از حکم عقل و یا فطرت خویش تبعیت کنند. افراد انسان غالباً گرفتار عادات و تعلّقاتی مخالف با طبع و عقل و فطرت خویش هستند و این عادات و تعلّقات، لاجرم ملازم با ادراکاتی اعتباری هستند که از آن، احکام عملی فاسدی استخراج می‌شود. فی‌المثل، کسانی که به حیاتی گرگ‌صفتانه و یا خوک‌وار تن سپرده‌اند، رفته‌رفته این گرگ‌صفتی و خوک‌سانی را از لوازم وجود خویش تلقّی می‌کنند و آن را بر دیگر افراد بشر نیز تعمیم می‌دهند و از آن پس بر هر کس که از این صفات اعراض کند، لقب ابله یا گریزان از واقعیات می‌دهند.

در فیلم «کوزنها»، قهرمان فیلم که دچار به اعتیاد است دربارهٔ اعتیاد حکمی عمومی صادر می‌کند و می‌گوید: «همه خمارند منتها خودشان نمی‌دانند». در پایان کتاب «طاعون» اثر «آلبرکامو»، وقتی‌که دوران طاعون سپری می‌شود و شهر نجات می‌یابد و دیگر کسی در اثر این بیماری نمی‌میرد، فردی که نمی‌تواند خود را با تغییرات ملازم با این شرایط تازه تطبیق دهد، اسلحه برمی‌دارد و از پنجرهٔ اطاق خویش در کمین «زنده‌ها» می‌نشیند و این بار خود وظیفهٔ طاعون را برعهده می‌گیرد.

انسان به حکم طبع‌وفطرت، دیندار و خداشناس است و دین حق نیز مطابق با فطرت است و حقیقتی که در معارف اسلام عنوان «نفس لوّامه» دارد و اصطلاحاً «وجدان» نامیده می‌شود دلالتی است بر فطری بودنِ دین و اخلاق مذهبی. انسان گناهکار همواره دچار «سرزنش وجدان» می‌گردد، تا آنجا که چه بسا چون خلبان آمریکایی هواپیمایی که نخستین بمبهای اتمی را بر شهرهای «هیروشیما» و «ناکازاکی» فرو ریخت، کارش به جنون بینجامد. و اگر نبود این حقیقت فطری، این نفس ملامتگر و یا وجدان باطنی، کار گناهکاران هرگز بدینجا نمی‌کشید که قسمت عظیمی از ادبیات مکتوب انسانها، چه در غرب و چه در شرق، به این موضوع اختصاص یابد. داستان کنکاشهای درونی «ژان والژان» با خویش، در کتاب «بینوایان» هوگو مشهورتر از آن است که نیازی به تشریح داشته باشد. این کنکاشهای درونی بخصوص در آثار «داستایوسکی» یکی از تمهای اصلی است و در غالب آثاراو تکرار شده است. امّا با اینهمه، برای اثبات این حقیقت ما را نیاز به هیچ یک از این مقدّمات نیست. ما تسلیم قرآن هستیم و اگر جز این آیات مبارکه «ونفس وما سوّیها فالهمها فجورها و تقویها»، هیچ آیهٔ دیگری بر این حقیقت دلالت نداشت که نفس انسان فطرتاً ملهم به خیر و شر است و خوب و بد، یا فجور و تقوا را به حکم طبع از یکدیگر بازمی‌شناسد، برای ما کفایت می‌کرد.

تنها راهی که برای مخالفان باقی می‌ماند این است که روی به این سفسطهٔ مشهور بیاورند که تاریخ تفکّر فلسفی یونان و مغرب زمین با آن آغاز شده است؛ اینکه «بشر امکان علم یافتن به اعیان موجودات و حقیقتِ نفس‌الامری اشیاء را ندارد»؛ و یا این سفسطهٔ مشهور دیگری که در تاریخ تفکّر فلسفی غرب نقشی تعیین‌کننده دارد،

یعنی اینکه «حقیقت نسبی است و لاجرم علم حقیقی و یقینی وجود ندارد»؛ و یا در نهایت روی به آن خطائی بیاورند که از اشاعره صادر شده است: «حُسن و قبح عقلی نیست و شرعی است». یعنی اینکه انسان به حکم عقل خویش نمی‌تواند حُسن و قبح را از یکدیگر بازشناسد؛ آنچه شارع بدان امر فرموده حسن است و آنچه از آن نهی کرده، قبیح است.

پاسخ همهٔ این مغالطه‌ها را علامهٔ شهید استاد مطهری(ره) در کتاب «عدل الهی» فرموده‌اند؛ گذشته از آنکه مقاله‌ای چنین محدود در یک نشریهٔ ماهانه، حوصلهٔ قبول بحثهایی تفصیلی در ردّ فلسفی این مغالطه‌ها را ندارد.

ندای فطرت از همهٔ قضایای برهانی که بتوان اقامه کرد محکمتر است و جز آنان‌که از سر عناد با اخلاق حسنه دشمنی می‌ورزند، دیگران اگر به ندای وجدان خویش گوش بسپارند، از اقامهٔ براهین فلسفی بی‌نیاز خواهند شد.

در تاریخ فلسفهٔ غرب، «اخلاق» نیز همچون موضوعی برای تفکّر فلسفی اختیار شده است و در باب آن کتابهای بسیاری نگاشته‌اند[1]؛ امّا غایت همهٔ این کتابها دعوتی است به «اخلاق اومانیستی». ما در شرایطی نیستیم‌که‌روا باشد بر سر حقیقت با دیگران به تعارف بنشینیم و لذا خیلی صریح باید بگوییم که «بنیان اخلاق» مطلقاً بر «تقوای مذهبی» است؛ تقوایی که منشا از ایمان به غیب و یقین به آخرت و معاد گرفته است. اگر کسی معتقد به بقای روح و محاسبهٔ بعد از مرگ نباشد، چه داعیه‌ای دارد که پا بر امیال خویش بگذارد، ترک لذّت کند و یا روی به فداکاری و انفاق بیاورد؟ اهل‌الله نیز که نه از ترس آتش ترک گناه کرده‌اند و نه به شوق بهشت، مشمول همین حکمند. طلب رضای حق موکول بدان است که انسان عالَم را محضر خدا بداند و معتقد به بقای روح باشد و بر اعمال خویش آثار حقیقی را مترتّب بداند: آثاری که بعد از مرگ باقی می‌مانند و از بین نمی‌روند. این حکم عقل است و به فرض محال، اگر حقیقتاً انسان به این نتیجه برسد که عالَم آخرت و محاسبه و بهشت و جهنّمی در کار نیست، چه دلیلی دارد که دست از لذّات زندگی دنیا بشوید، مهربان و قانع و فداکار باشد، به کسی ظلم نکند و خود را بیشتر از سایرین دوست نداشته باشد؟

ملتزمان به اخلاق، «احکام عملی» حیات خویش را از «علم نظری به حقیقت عالم» استنباط می‌کنند، و نمی‌توانند که جز این باشد. اگر این «یقین» پشتوانهٔ نظر و عمل انسان نباشد. آیات قرآن و روایات نیز سودی نمی‌بخشد. مخالفان در برابر این سخن نیز ناچارند از آنکه صندوق‌خانه‌های غبار گرفته را بگشایند و با سلاح زنگ‌زدهٔ سوفسطائیان با ما به مبارزه برخیزند. در برابر این سخن، گذشته از شبهات ذکر شده، شبههٔ دیگری نیز ذکر می‌کنند که «بایدها از هست‌ها به دست نمی‌آیند» و بطلان این شبهه را نیز حکمای معاصر در جای خود اثبات کرده‌اند. کسی نمی‌گوید که عمل از نظر زائیده می‌شود و «بایدها» از «هست‌ها» بیرون می‌آیند، بلکه همهٔ مسئله به عقل انسان باز می‌گردد که علم خود را به حقیقت عالم، پشتوانهٔ عمل خویش قرار می‌دهد و تقسیم عقل به عقل نظری و عقل عملی نباید ما را به این اشتباه بیندازد که این دو مرتبه از عقل، دو موجود جدا از یکدیگرند که هیچ رابطه‌ای میانشان وجود ندارد. تباین در اعتبارات لفظی را نباید با تباین حقیقی اشتباه کرد، چنانکه ما برای نفس هم مراتب متعدّدی قائلیم، از نفس امّاره تا نفس مطمئنه؛ امّا هرگز از یاد نمی‌بریم که این مراتب، در حقیقت مراتب متعدّدی از تحقّق یک امر واحد هستند که نفس انسانی یا روان باشد.

«اگر دین انکار شود» دیگر به هیچ صورتی نمی‌توان انسان را «اخلاقی» نگاه داشت، مگر آنکه برای اخلاق، مفهومی عام اختیار کنیم و هر مجموعهٔ نظام یافته از اخلاق عملی را اخلاق بدانیم؛ آنگاه، خواه ناخواه همراه با هر اجتماعی از انسانها، مجموعه‌ای از احکام عملی فردی و اجتماعی نیز وجود پیدا خواهد کرد که نباید توقّع داشت لزوماً متّکی و مبتنی بر حق باشد. عادات و یا اعتبارات اجتماعی نیز می‌توانند منشا صدور احکام عملی و اخلاقی باشند. فی‌المثل، استفادهٔ همگانی از اتومبیل، جز با تبعیت از بایدها و نبایدها و یا احکام عملی خاصّی که بدان «قوانین راهنمایی و رانندگی» می‌گویند، ممکن نیست. و یا در عالم تجارت، احکام خاصّی لازم‌الاجراست که آن را «اخلاق تجاری» می‌نامند: همان اخلاقی که سربال «سالهای دور از خانه» خود را متعهّد به تبلیغ آن می‌داند. این اعتبارات به حقایق ثابتی رجوع ندارند و چه بسا که در تعارض با اخلاق مذهبی نیز قرار بگیرند. خضوع کاسبکارانه را نباید از مصادیق حُسن خلق دانست چنانچه در چین سرخ نیز تا همین اواخر مردم مجبور بودند که برای تبعیت از قانون به یکدیگر لبخند بزنند. بسیاری از کسانی که به ژاپن امروز سفر کرده‌اند مصادیق مختلف این «اخلاق تجاری یا مدنی» را با اخلاق به معنای حقیقی اشتباه کرده‌اند و حتّی یکی از دوستان ما بعد از بازگشت از سفر ژاپن، براساس سوء تفاهمی شبیه به آنچه سید جمال‌الدین در برابر فرنگیها بدان دچار آمده بود، می‌گفت: «آنها از ما مسلمان‌تر هستند!» و البتّه در این گفته نباید نقض احترام شایانی را جستجو کرد که ما برای مرحوم سید جمال‌الدین اسدآبادی قائل هستیم.

امّا اخلاق اسلامی مبتنی بر درک حقیقت عالم است و تبعیت از تاریخ فلسفهٔ غرب هم ندارد. حقیقت عالم همان است که در اسلام بیان شده و فلسفه نیز در این مرز و بوم، سیر تاریخی دیگری را منفک از تاریخ فلسفهٔ غرب طی کرده و همواره در خدمت اثبات دین و حقیقت بوده است. بشر در تمام طول تاریخ حیات خویش، در فاصلهٔ میان این دو غایت «عقل» و «وحی» سیر کرده است. در معارف‌روائی ما عقل را «حجّتِ درونی یا باطنی» و انبیاء را «حجّت بیرونی یا ظاهری» دانسته‌اند و حکم این دو باید در نهایت به تصدیق یکدیگر بینجامد.

فلسفه ناشی از عقل است امّا این عقل نه آن عقلی است که در تعریف آن گفته‌اند «العقل ما عبد به‌الرّحمن» و «عقل آن چیزی است که بوسیلهٔ آن خدا عبادت شود». این عقل همان است که‌ماآن‌راعین فطرت دانستیم، امّا عقل فلسفی، عقل جزوی است و عقل جزوی جایزالخطاست؛ که اگر نبود، ضرورت ارسال پیامبران و نزول یافتن کتابهای الهی از میان برداشته می‌شد و وجود عقل به تنهایی هدایت بشر را کفایت می‌کرد.

عقل از منظر دیانت موجودی است متکامل و تعالی آن در انسان موکول به تصفیهٔ قلب و تزکیهٔ نفس است. عقل در وجود انسان کامل به کمال خویش می‌رسد و این تعبیر با تعبیری که «راسیونالیست‌ها» از عقل دارند کاملاً متفاوت است.

... و امّا سیر تفکّر تاریخی بشر، تا پیش از پیدایش فلسفه در یونان باستان، هرگز با عقل فلسفی نسبتی نداشته است. در شرق باستان، انسان همواره بین خویش و عالَم وجود در جستجوی «پیوندی بی‌واسطهٔ عقل جزوی» بوده است و در خاورمیانه نیز که منطقهٔ ظهور پیامبران است، انسانها همیشه‌بر «طریق انبیاء» زیسته‌اند که «طریق وحی» است، نه طریق عقل محض. تنها در همین چند قرن اخیر است که عقل جزوی از آنچنان تقدّسی برخوردار شده است که بعضی از راسیونالیست‌ها و «پوزیتیویستها» دین را نیز محتاج به تایید فلسفه یا علم انگاشته‌اند.

دین در حقانیت خویش نه محتاج به فلسفه است و نه نیازمند علم، چرا که دین، حکم فطرت است: فطرةالله الّتی فطرالنّاس علیها، و راه دین، راه بازگشت به فطرت الهی انسان است. آن مغلطهٔ کهنهٔ زنگ‌زده نیز که راه انسان را در جهت رسیدن به اصل و حقیقت دین بسته می‌داند، از اصل با پیام قرآن، حکمت نزول وحی و رسالت پیامبران منافات دارد.

انسان در اصل فطرت خویش با ماهیات و حقایق، با اعیان موجودات و حقیقت نفس‌الامری عالَم متّحد است و قدمای ما که علم را «حصول صورت شئ در نفس» معنا کرده‌اند نظر به همین حقیقت داشته‌اند و لذا اتّحاد عالم و معلوم و عاقل و معقول نیز از لوازم همین بحث است.

تفسیری که «فویرباخ» از عصر جدید دارد بسیار به حقیقت نزدیک است: جهانی که در آن بی‌ایمانی جانشین ایمان شده، عقل به‌جای وحی نشسته است؛ زمین تقدّس آسمان را یافته و

سیاست (یا علم به قول «اگوست کنت») تکیه بر اریکهٔ دیانت زده: کار مفهوم «عبادت» پیدا کرده وفقر مادّی در ذهن این بشر لامذهب، ممثل جهنّم گشته است و رفاه دنیایی ممثل بهشت.

فویر باخ معتقد بود که مقام خدا را به انسان باید داد و این قول مظهر تامّ و تمام باطن اومانیسم است. می‌بینیم که در جهان امروز انسان برای خود «شان قانونگذاری» قائل است و «قانون» را به جای «احکام شریعت» نشانده است. «گناه» مبدّل به «جرم» شده و عقاب دنیایی دارد. حریم گناه فرو ریخته و «تقدّس دین» به «قانون» و یا «علم» تفویض شده است.

در چنین جهانی، به تبعیت از «دیوید هیوم» حُسن و قبح را صرفاً به «عادت» بازمی‌گردانندو اینچنین، هیچ بنیان ثابتی برای اخلاق نمی‌تواند صورت ببندد. حال آنکه اعتبار حُسن و قبح، منشا گرفته از فطرت انسانی و مبتنی بر آن است و لذا در میان همهٔ اقوام، با صرفنظر از تفاوتهایی جزئی، به اصول ثابتی بازگشت دارد.

البتّه افراد بشر در همه جا تسلیم مشهورات و روزمرّگی هستند و عادات و تعلّقات نیز بلاشك در تنظیم احکام عملی حیاتشان مؤثّرند: امّا ماوراء شهرت و روزمرّگی، این طبیعت انسانی است که در طول تاریخ و در میان اقوام ملل به ظهور می‌رسد.

در اینجا نیز برای جلوگیری از حصول نتیجه می‌توانند در اصل فطرت ثابت انسانی ایجاد شك کنند و آنچه را که ما فطریات می‌نامیم، اعتباراتی متناسب با عادات انسانی به‌شمار بیاورند... امّا بالاخره هیچ حکمی آن چنان نیست که برای اهل غرض امکان چون و چرا در صحّت و سقم آن وجود نداشته باشد.

...و امّا سینما خواه ناخواه در خدمت تبلیغ و تربیت واقع شده و در حیطهٔ مباحث مربوط به اخلاق قرار می‌گیرد. سینما نه تنها در محتوا و مضمون که از لحاظ قالب و تکنیك نیز با این مباحث ارتباط می‌یابد[۲].

سینما در غرب، محلّی برای «غفلت‌جویی و گریز از خویشتن» است و در تحقّق این معنا نه فقط مضامین فیلمها که تکنیك و قالب سینما نیز شرکت داشته‌اند. سینما، همان‌طور که پیش از این گفته‌ایم، ظرفی نیست که نسبت به مظروف خویش بی‌تفاوت باشد، بلکه ماهیتاً نسبت به همان جهتی که در غرب پیموده است گرایشی ذاتی دارد. سینما در غرب مسیر دیگری را نمی‌توانسته است طی کند و اینکه «سینما» را «عین تاریخ سینما» انگاشته‌اند از یك وجه صحیح است و از وجهی دیگر ناصحیح: صحّت این حکم در آنجاست که بالاخره ماهیت سینما در طول تاریخ آن به ظهور رسیده است. امّا اگر بخواهیم از این حکم در جهت «انکار ماهیت سینما» و یا «اثبات ماهیتی متغیّر برای سینما» سوء استفاده کنیم، باید توجّه داشته باشیم که این انکار منتهی به «انکار اصل سینما» خواهد شد چرا که هر چیزی، چه طبیعی و چه مصنوع بشر، لاجرم «ماهیتی» دارد که در طول زمان به «ظهور» می‌رسد.

تعبیر «صورت» در نزد قدما بَه همین حقیقت و ماهیت شئ رجوع داشته است. هر چیزی «صورتی» دارد که در طول تاریخ به «فعلیت» می‌رسد و اگر چه سینما هنوز به پایان راه نرسیده و به تمامی فعلیت نیافته است، امّا با توجّه به مجموعهٔ عناصری که در آن ترکیب یافته‌اند و نحوهٔ ترکیب آنها، می‌توان مسیری را که سینما در آینده خواهد پیمود به تقریب پیش‌بینی کرد.

سینما ترکیبی است از تصویر متحرّك، صدا و موسیقی، و با توجّه به معدود بودن حواسّ بشر، گسترش سینما در همین حدّ سمع و بصر- چشم و گوش- محدود خواهد ماند و حواسّ دیگر انسان، بویایی و چشایی و لامسه را دربر نخواهد گرفت.

از لحاظ «محتوی» نیز سینما بناچار متاثّر از «سیر تاریخی تفکّر» در غرب است و نمی‌تواند که این چنین نباشد. امّا تفکّر و فلسفه در مغرب زمین دوران شکوفایی تاریخی خویش را سپری کرده و پای در عصر اضمحلال نهاده است. فردای جهان از آن تمدّن غرب نیست و اضمحلال تمدّنها پیش از تحقّق تاریخی، از بنیانهای فکری و فرهنگی آغاز خواهد شد. فلسفهٔ غرب سالهاست که در «اتمیسم منطقی» برتراند راسل، آخرین مراحل سقوط خویش را طی کرده است. «نیچه» درست در اوج منحنی تاریخی تفکّر فلسفی غرب و در نقطهٔ عطف آن واقع شده است.

نحله‌های مختلف فکری به سبکهای متفاوت در سینما منجر شده است و از این پس نیز باید منتظر بود که سینما متاثّر از فضای جدید تفکّر انسان، قالبهای تازه‌ای را تجربه کند.

غایت حکومت اسلامی نیز همان غایت بعثت رسولان الهی است یعنی «تتمیم مکارم اخلاق»[۳]، و بنابراین نمی‌تواند نسبت به سینما بی‌اعتنا بماند. سینما چه بخواهد و چه نخواهد، در خدمت تبلیغ و تربیت است و فیلمهای سینمایی اگر هم در نهایت به صدور احکام اخلاقی و بایدها و نبایدها نپردازند، لاجرم در باطن خویش وفادار به مضمون یا پیامی اخلاقی و یا ضدّ اخلاقی خواهند بود. پیام فیلمهای «هیچکاك» همان است که از خودش نقل کرده‌اند: «اگر پیام می‌خواهید به تلگرافخانه بروید»! با این مفهوم، هیچ فیلمی «غیر اخلاقی» نیست بدان معنا که به اخلاق «بی‌اعتنا» باشد. فیلمی که به اخلاق بی‌اعتناست نهایتاً «بی‌اعتنایی به اخلاق» را ترویج خواهد کرد. و ما بعدالحق الّاالضلال؟

اصلاً ما باید این تصوّر را برای همیشه ترك بگوییم که «ممکن است در عالم وجود فعلی صدور یابد که هیچ نسبتی با اخلاق نداشته باشد.» اینکه گفته‌اند حُسن و قبح ذاتی افعال نیست نه بدان معناست که حُسن و قبح فعل دارای آثار حقیقی نباشد و به حقایق ثابتی بازگشت نکند: مقصود این است که یك فعل واحد می‌تواند در دو وضع مختلف، یك بار حسن و بار دیگر قبح باشد: دعوای بین دو فرد می‌تواند مخاصمه‌ای گناه‌آلود باشد و یا مقاتله‌ای در راه خدا و نه آن چنان است که ظاهر فعل همواره حکایت از باطن خویش داشته باشد.

هر فیلم نهایتاً نسبت به همان تعهّداتی که فیلمساز داشته است، متعهّد است و تعهّدات فیلمساز هم چه به‌طور مستقیم ظهور یابند و چه غیر مستقیم، هویتی اخلاقی و یا ضد اخلاقی خواهند داشت، و بنابراین تاثیرات همهٔ فیلمها بلااستثناء یا مستقیماً در جهت ترویج اخلاق خاصّی خواهد بود و یا غیر مستقیم به رواج اخلاق خاصّی مدد خواهد رسانید.

دربارهٔ حکومت اسلامی نیز بایدبدین‌معنا توجّه داشت که بنیانهای نظام تا آنگاه استوار خواهد بود که اخلاق حسنه رواج داشته باشد. مخالفین نظام اسلامی عموماً کسانی هستند که عادات و تعلّقات گناه‌آلودشان آنان را به مخالفت کشانده والبتّه این حکم استثناءپذیر است. بنابراین نمی‌توان متوقّع بود که نظام حکومتی از لحاظ مبانی و معتقدات متکّی به اسلام باشد امّا در عمل مجری «اباحه‌گری»، آزادی جنسی و آزادی نوشیدن مشروبات الکلی از لوازم ذاتی دموکراسی است و مخرّب بنیانهای حکومت اسلام.

این توقّع که نظام اسلامی نظارتی بر اخلاق اجتماعی نداشته باشد مصداق این‌معناست که یکی بر سر شاخ و بُن می‌برید ...و چه کسی است که نداند سینمای غرب در چه منجلابی از فساد غوطه‌ور است؟

سخن آخر اینکه ما مسلمانها وقایع «آندلس» را در اوایل تاریخ اسلام فراموش نکرده‌ایم و می‌دانیم که غرب برای مبارزه با اسلام یك‌بار دیگر روی به همان حیله‌هایی آورده که در تاریخ آندلس تجربه شده است و لذا ما همهٔ تلاشهایی را که این روزها در داخل کشور برای تضعیف بنیانهای اخلاق اجتماعی انجام می‌گیرد، چه در رادیو و تلویزیون و سینماها، چه در مطبوعات و چه در صحنهٔ اجتماع، وابسته به همان توطئهٔ گسترده‌ای می‌دانیم که آخرین تیر ترکش استکبار جهانی در برابر انقلاب اسلامی و نظام ارزشی آن است.

■ پاورقیها:

۱. از آن جمله کتابهای فلسفهٔ اخلاق در عصر حاضر و اخلاق (تألیف «جرج ادوارد مور») که توسّط انتشارات علمی و فرهنگی به چاپ رسیده است.

۲. رجوع کنید به «ملاحظاتی در باب سینما»، فصلنامهٔ شماره ۲ بنیاد سینمایی فارابی.

۳. اشاره است به حدیث «انّی بعثت لاتمّم مکارم الاخلاق» از حضرت رسول(ص)

وراء

■ طرح فیلمنامه

● فرزین مهدی‌پور

زمستان... غروب مه‌آلود، همه جا در گسترهٔ دید آکنده از گاز اشک‌آور، دود لاستیکهای سوخته و در حال سوختن، رقص شعله‌ها در دود و مه... هیاهوی درگیری و گریز. هرچند لحظه صدای گلوله‌ای که هوا را می‌شکافد و تنی را به خون می‌نشاند. خونین پیکری شهیدی را در آغوش می‌گیرد و تن پاره‌ای دیگر را بر دوش می‌کشد... انفجار کپسولهای گاز اشک‌آور بر غبارگونگی فضا می‌افزاید. در وراء غبار، چند تن سراسیمه، در تقلا و گریز، آمد و شد. هیاهوی جمعیت، گاه در یورش و گاه در گریز...

مردی با شتاب از میان غبار بیرون می‌آید و به داخل کوچه‌ای می‌دود: کوچه‌ای باریک و تنگ که برف زمینش را پوشانده. مرد، مضطرب و ملتهب؛ گاز اشک‌آور چشمانش را تحریک کرده و می‌سوزاند. اشک می‌ریزد و سرفه‌کنان، بی‌امان کوچه را می‌پیماید.

ناگاه غریو کوشخراش ترمز ماشینی، کوچه را می‌لرزاند. آن سوی غبار، میان مه و دود، یک جیپ ارتشی سر کوچه می‌ایستد و ماموران حکومت نظامی با ماسکهای ضد گاز و اسلحه به‌دست، هر یک به سویی تهاجم می‌برد. به آرایش نظامی گرداگرد جیپ، خیابان را در حصار بستهٔ سلاحهایشان می‌گیرند و در خم زاویهٔ چشمهایشان همهٔ راهها را قفل می‌زنند.

مرد از چشم آنان دور مانده. سرفه‌هایش را در سینه حبس می‌کند. با چشمان اشکبار و خونین، ترسان و مضطرب، مخفیانه زیر نظرشان می‌گیرد. آهسته و لرزان به دیوار کوچه تن می‌ساید و به خانه‌ای در انتهای کوچه نزدیک می‌شود. کوچه بن‌بست است.

لنگه‌ای از درِ بستهٔ انتهای کوچه آهسته باز می‌شود... مرد سعی دارد با شتاب خود را به آن برساند. فریادی از سر کوچه او را در جای خود میخکوب می‌کند:

ـ ایست!... ایست!

افسری ماسک پوشیده، پشت به مه و دود، پاهایش را از هم باز کرده و کُلتش را به سوی مرد در انتهای کوچه نشانه رفته است. مرد در فاصلهٔ کمی از درِ نیمه‌باز، دستها را به علامت تسلیم بالا می‌برد. افسر فرمان می‌دهد و دو نظامی به سمت مرد می‌روند و او را بازرسی بدنی می‌کنند و با تهدید اسلحه به سوی جیپ می‌رانند.

افسر دستوراتی می‌دهد. یکی از نظامیان به علامت دریافت دستور پا جفت می‌کند و مرد را که به کنار جیپ آورده شده به جلو می‌راند. آن دو راه می‌افتند. روبرو، به فاصلهٔ کمی، چند ماشین ارتشی در روشنایی نورافکنها دیده می‌شود. نظامی، ماسک بر چهره و اسلحه به دست و مرد، اشک‌ریزان و سرفه‌کنان، گام برمی‌دارند و دور می‌شوند.

زندانی، با نگرانی و التهاب، برمی‌گردد و به چهرهٔ نظامی می‌نگرد. در حالی که سرفه امانش را بریده و چشمانش بشدّت می‌سوزد، از نظامی دستمالی، چیزی می‌خواهد تا چهره‌اش را بپوشاند. نظامی، بی‌تفاوت، جوابی نمی‌دهد. همچنان به راه.

●

نظامی تصاویری را در ذهن مرور می‌کند. مرد زندانی را می‌بیند که روزی در خیابان سیگارش را برای او روشن می‌کند... شاید این مرد نجّار سر خیابانشان باشد... یا آن کمک‌رانندهٔ شرکت گاز. شاید او کفاش محلّشان باشد... چهرهٔ او را به خاطر می‌آورد، در ایستگاه اتوبوس؛ در خیابان، شانه به شانهٔ هم؛ در صف سینما، پشت پنجرهٔ همسایه. او را می‌بیند که دیوارهای خانه‌شان را رنگ می‌زند؛ از پشت چپرهای پارک به او لبخند می‌زند. جسد خونین مرد را می‌بیند. مادر پیری در انتظار مرد، که با گوشهٔ چادر اشکش را پاک می‌کند. مرد چقدر به آن عکس برادرش روی طاقچهٔ اطاق شباهت دارد! نه، او آموزگار است، یا پزشک؛ کارگری است در کارخانه، رانندهٔ اتوبوس، شاید هم یک دستفروش. او را به یاد می‌آورد: باغبان است. بر دیواری شعار می‌نویسد، کتاب می‌فروشد، لبخند می‌زند، تعارف می‌کند، پستچی است... به او سلام می‌کند، صمیمی و خندان...

●

زندانی در پیش و نظامی پشت سر او در حرکتند. به مقرّ ارتشی زیر نور نزدیک می‌شوند. نظامی ناگهان می‌ایستد. مرد همچنان گام برمی‌دارد. متوجّه توقّف نظامی می‌شود و می‌ایستد. برمی‌گردد و به او نگاه می‌کند. نظامی با حالتی غریب به زندانی می‌نگرد:

ـ فرار کن! من ایست می‌دهم؛ تو نایست، فرار کن! شلیک می‌کنم؛ هوائیه، تو برو... فرار کن!

زندانی با تعجب و بهت‌زده، خیره خیره به او نگاه می‌کند.

زندانی می‌دود. نظامی ایست می‌دهد و بعد شلیک می‌کند. زندانی با چهره‌ای خونین بر زمین می‌افتد. خون سرخ بر سپیدی برف نقش می‌بندد.

ـ برو... فرار کن دیگه! از او خیابون برو.

صدای نظامی از پشت ماسک، دور و خفه بر گوش می‌رسد. زندانی به خود می‌آید. تردید دارد. به خیابان فرعی نگاه می‌کند. خیابانی پوشیده از برف، تا دوردست.

نظامی به طرف او حرکت می‌کند. همچنان که پیش می‌رود، زندانی را مخاطب قرار می‌دهد:

ـ بیا، این دستمال! باور کن. بیا، این کبریت!

با شتاب و لرزان دستمالی از جیب درمی‌آورد و به طرف زندانی دراز می‌کند. زندانی دستمال را می‌گیرد.

ـ برو دیگه! می‌خوای تحویلت بدم؟ در رو!

زندانی چند قدم با شتاب می‌دود. می‌ایستد. با وحشت به نظامی می‌نگرد که آماده است زانو بزند و ایست بدهد.

نظامی زیر لب و خفه فریاد می‌کشد: «برو دیگه!»

مرد کمی مکث می‌کند. می‌دود. می‌آیستد. نظامی با صدایی رساتر می‌گوید: «برو! فرار کن!... اگر بایستی، می‌زنمت.»

زندانی می‌دود؛ سریع و با شتاب. زمین لیز است و گامهای لرزان مرد روی برفها می‌لغزد. فریاد بلند ایست. نظامی زانو زده و نشانه می‌رود. مرد لحظه‌ای می‌ایستد و دستهایش را بالا می‌برد. نظامی با شلیک هوایی فریاد می‌زند: «برو!...» و صدایش در شلیک تیر گم می‌شود. مرد برمی‌گردد و به نظامی نگاه می‌کند. دستی به علامت خداحافظی یا دوستی برای او تکان می‌دهد و با شتاب دور می‌شود. نظامی دور شدن او را تماشا می‌کند. از پشت ماسکی که بر چهره دارد می‌شود اشک زلالی را دید که در چشمانش حلقه زده، چند لحظه‌ای به همین حال باقی می‌ماند و بعد ماسک را برمی‌دارد. چهرهٔ او همان چهرهٔ مرد زندانی است.

* براساس این طرح، فیلم کوتاهی با همین عنوان به کارگردانی فرزین مهدی‌پور در مرکز گسترش سینمای تجربی و نیمه‌حرفه‌ای ساخته شده است.

■ درگذشت ساموئل بکت

«ساموئل بکت» داستانسرا و نمایشنامه‌نویس برندهٔ جایزهٔ ادبیات نوبل سال ۱۹۶۹، در سن ۸۳ سالگی درگذشت و در پاریس به خاک سپرده شد.

بکت در ۱۳ آوریل ۱۹۰۶ در «وکسروک» نزدیک «دوبلین» و در خانواده‌ای پروتستان به‌دنیا آمد و بعد از پایان بردن تحصیلاتش در کالج تریتیتی دوبلین به کار تدریس پرداخت. وی در سال ۱۹۲۸ به پاریس رفت و در آنجا با «جیمز جویس» آشنا شد و سپس با نویسندهٔ اگزیستانسیالیست فرانسوی «ژان پل سارتر» مراوده برقرار ساخت. وی از سال ۱۹۳۰ تا ۱۹۳۸ بین دوبلین و پاریس در رفت و آمد بود تا اینکه از سال ۱۹۳۸ به صورت همیشگی در پاریس سکنی گزید.

در سال ۱۹۳۸ داستان «مورفی» را در لندن منتشر ساخت که با موفقیتی همراه نبود. در ابتدای جنگ جهانی دوم پنهانی به جنوب فرانسه پناه برد و در سال ۱۹۴۵ به پاریس بازگشت و به زبان فرانسه داستان «مارسیه و کامیه» را نوشت و از آن زمان زندگی خود را وقف نویسندگی کرد. در سال ۱۹۵۳ انتشارات «مینویه» دو بخش از سه تئاتر او یعنی «مولوی»، «مالون می‌میرد» و «اشیاء دست نیافتنی» را منتشر ساخت.

بکت نمایشنامهٔ «در انتظار گودو» را به سال ۱۹۵۲ به پایان برد. این نمایشنامه که از مشهورترین کارهای بکت می‌باشد و به چهل زبان ترجمه شده است، در سال ۱۹۵۳ بر صحنهٔ تئاتر رفت. ده سال بعد نمایشنامهٔ «روزهای خوب» را نوشت که هنرپیشهٔ معروف فرانسوی «مادلین رنو» نقش اول آن را بازی کرد. نمایشنامهٔ «پایان بازی» نیز از کارهای اوست که از اجرای آن توسّط «کمدی فرانسه» در سال گذشته انتقاد کرد.

بکت در سال ۱۹۷۵ جایزهٔ ناشران جهان را ربود. همچنین در سال ۱۹۷۵ جایزهٔ بزرگ تئاتر ملّی را بدست آورد. وی که به‌دو زبان انگلیسی و فرانسوی آثاری متعدّد از خود به‌جای گذاشته است، داستانها و نمایشنامه‌های خود را از مصائب و مشکلات بشر به دو صورت هزل و درام ارائه می‌داد. در سال ۱۹۶۹ برندهٔ جایزه نوبل شد. امّا از رفتن به استکهلم و دریافت جایزه سرباز زد و پنهانی آن را به تهیدستان تقدیم کرد. آخرین کار داستانی او، داستان کوتاه «تکانها» می‌باشد که در ماه گذشته انتشار یافت.

■ ممنوعیت نشر نسخه بدل کتاب بربادرفته

یك دادگاه فرانسوی داستان «دوچرخهٔ آبی» نوشتهٔ خانم «جین دیفورژ» را ممنوع‌الانتشار اعلام کرد و نویسنده و مؤسّسهٔ انتشاراتی مزبور را به پرداخت یك میلیون فرانك فرانسه (حدود ۳۳۰ هزار دلار) به وارثان «مارگرت میچل» نویسندهٔ داستان «برباد رفته» محکوم نمود. این دادگاه هشت روز فرصت داده است تا نسخه‌های این کتاب از بازار جمع‌آوری شود.

وکلای مدافع نویسندهٔ «دوچرخه آبی» می‌گویند این کتاب که در سه بخش و در سالهای ۱۹۸۲، ۱۹۸۳، ۱۹۸۴ چاپ شده و بیشترین فروش را داشته است، تنها در کیفیت داستانسرایی از شیوهٔ کتاب «بربادرفته» تقلید کرده و با آنچه مارگرت میچل نوشته بسیار متفاوت است.

تاکنون از کتاب «دوچرخهٔ آبی» بیش از ۲/۷ میلیون نسخه به فروش رسیده است و مؤسسهٔ انتشاراتی «رامسی» که این کتاب را به چاپ رسانده خواستار دادگاه استیناف شده است.

■ درگذشت «غالب هلسا»، نویسندهٔ فلسطینی

ادیب و داستانسرای فلسطینی، غالب هلسا، در سن ۵۳ سالگی بر اثر سکتهٔ قلبی در سوریه درگذشت.

هلسا در شهر «مادبا»ی اردن به سال ۱۹۳۶ به‌دنیا آمد و تحصیلات ابتدایی و متوسطه را در مدرسهٔ «مطران» عمان به پایان برد و از دانشگاه آمریکایی بیروت لیسانس روزنامه‌نگاری گرفت.

هلسا از ابتدای انقلاب فلسطین با آن همراه بود، برایش جنگید و بارها به زندان و تبعید گرفتار شد. دهها اثر انقلابی در قالب داستان، نمایشنامه، نقد ادبی و ترجمه از وی باقی مانده است. آثار او در شکل‌گیری مکتب‌جدید ادبی‌و فرهنگ عرب مؤثّر بوده است. هلسا در سال ۱۹۸۴ به مخالفان «عرفات» در گروه «ابوموسی» پیوست و در سازمان فتح مسئولیت دائرهٔ فرهنگی را عهده‌دار بود.

«خنده»، «پنجاه ساله»، «پرسش»، «گریه بر ویرانه‌ها»، «سه چهره از بغداد»، «شاهلک» و «داستانسراها» از کارهای داستانی هلسا هستند. دو مجموعه داستان به نامهای «ودیع، قدیسه میلاده و دیگران» و «سیاهان، بدویها و کشاورزان» نیز از او به چاپ رسیده است. سه نمایشنامه، دو کتاب نقد ادبی و دو کتاب در زمینهٔ فلسفه اسلامی هم از جمله آثار به‌یادگار مانده از اوست.

■ نخل و باران

«نخل و باران» عنوان قصّه‌ای است از «مرضیه ترابی» که توسّط انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان در تیراژ بیست هزار نسخه و با قیمت ۱۵۰ ریال به بازار کتاب عرضه شد.

■ «یثرب، شهر یادها و یادگارها»

«یثرب، شهر یادها و یادگارها» داستان زندگی حضرت رسول اکرم(ص) است که توسّط «رضا

رهگذر، بازآفرینی شده و هم‌اینک جلد اول آن در ده هزار نسخه، ۱۱۰ صفحه و با قیمت ۳۰۰ ریال توسّط انتشارات پیام آزادی منتشر شده است.

■ از روستا

چاپ دوم مجموعه شش داستان کوتاه در مورد کودکان روستایی به قلم «رضا رهگذر» تحت عنوان «از روستا»، در پنج هزار جلد با ۷۹ صفحه و قیمت ۲۰۰ ریال توسّط مؤسّسهٔ انجام کتاب انتشار یافت.

■ «دونده خسته و...»

مجموعهٔ اشعار کوتاه «مسعود احمدی» تحت عنوان «دوندهٔ خسته و...» در سه هزار جلد و قیمت ۳۵۰ ریال

■ آثار جدید انتشارات برگ

* کبوترها و خنجرها

مجموعه داستانی است از «داوود غفارزادگان» که در یازده هزار نسخه، ۶۴ صفحه و قیمت ۲۲۰ ریال انتشار یافته است.

* قهر اسباب‌بازی‌ها

کتابی است برای کودکان، نوشتهٔ «حسن عبدالله» و با ترجمهٔ «سید مهدی شجاعی»، در یازده هزار نسخه و با قیمت ۲۵۰ ریال.

* نرگس‌ها

مجموعهٔ داستانهای «راضیه تجار» تحت عنوان «نرگس‌ها» در یازده هزار نسخه، ۱۳۵ صفحه و قیمت ۳۸۰ ریال منتشر شد.

* بر شانه‌های کوهستان

مجموعه اشعار «حمید کرمی» با عنوان «بر شانه‌های کوهستان» در قالب دوبیتی و غزل در ۹۶ صفحه و تیراژ شش هزار نسخه به‌چاپ رسید. قیمت این کتاب ۲۷۰ ریال تعیین شده است.

■ کتابهای جدید انتشارات اطلاعات:

* کتاب الاربعین

کتاب الاربعین تالیف «امام محمد غزالی» از متکلمین بزرگ اسلامی است که در باب اصول و فروع دین اسلام و اوصاف اخلاق حسنه می‌باشد. این کتاب با ترجمه «برهان‌الدین حمدی» در ۳۱۵ نسخه و ۲۸۸ صفحه با قیمت ۸۰۰ ریال به‌چاپ رسیده است.

* مرقع زرین

«مرقع زرین» مجموعه‌ای نفیس و گرانبهاست از خوشنویسان برجسته به تعداد یکصد و ده قطعه ارزشمند که به همّت «اویس وفسی» گردآوری و در ۵۲۵ نسخه و قیمت ۲۰۰۰ ریال منتشر شده است.

* من ادب التشیع بالخوارزم

شرح حال «ابوبکر خوارزمی» با قلم «دکتر صادق آئینه‌وند» است که به زبان عربی در ۲۱۰۰ نسخه، ۶۹ صفحه وقیمت ۵۰۰ ریال به بازار کتاب عرضه شده است.

* نی‌نامه

این کتاب کوششی است در تفسیر مثنوی معنوی ملای روم، به قلم «کریم زمانی جعفری» که در ۲۱۰۰ نسخه، ۶۷ صفحه و با قیمت ۳۵۰ ریال منتشر شده است.

* فرهنگ بلاغی- ادبی

«فرهنگ بلاغی- ادبی» دربر گیرندهٔ اصطلاحات، لغات، واژه‌ها و مفاهیم ادبی و بلاغی بالغ بر دویست کتاب فنون بلاغت و ادب و آثاری است که به نحوی در ارتباط با این‌گونه مسائل می‌باشد. این کتاب به قلم «دکتر ابوالقاسم رادفر»، در دو جلد که بهای دورهٔ دو جلدی آن ۵۵۰۰ ریال می‌باشد، انتشار یافته است.

* فرهنگواره داستان و نمایش

این کتاب نیز کوششی است در جهت گردآوری لغات، اصطلاحات و تعبیرات به قلم «دکتر ابوالقاسم رادفر» در ۳۶۷ صفحه و ۲۱۵۰ نسخه که به قیمت ۸۰۰ ریال منتشر شده است.

■ کتابهای جدید انتشارات حوزه هنری

* زمزمهٔ مستی / گاهنامهٔ شعر / دفتر ششم

مجموعه اشعاری از شعرای معاصر به کوشش «عباس براتی‌پور» و «محمد علی‌مردانی» در «سوره، گاهنامهٔ شعر / دفتر ششم» گردآوری شده است. این کتاب در شش هزار نسخه، ۱۵۲ صفحه و با قیمت ۴۲۰ ریال به بازار عرضه شد.

* کیمیای نقش

مجموعه‌ای از آثار طراحی اساتید بزرگ نقاشی ایران به همراه بررسی مکاتب نقاشی از مغول تا آخر دورهٔ صفوی تحت عنوان «کیمیای نقش» به‌وسیلهٔ «محمد خزایی» تهیه و تدوین شده است. این کتاب در سه هزار و پانصد نسخه و ۴۵۵ صفحه به دوستداران هنر عرضه شد.

* «نگاهی به ادبیات کودکان» / جلد اول و دوم

«نگاهی به ادبیات کودکان» نام دو مجموعه نقد و بررسیهای «رضا رهگذر» می‌باشد. جلد اول این کتاب کوششی است در جهت بررسی ادبیات کودکان قبل و بعد از انقلاب، با بررسی آثاری از «صمد بهرنگی»، «علی میرزابیگی»، «مصطفی رحماندوست»، «فریدون عموزاده خلیلی»، «محمد میرکیانی» و «مهدی حجوانی»، در شش هزار نسخه و ۲۰۴ صفحه و با قیمت ۵۸۰ ریال. جلد دوم آن نیز نقد آثار «منصوره شریف‌زاده» را همراه با بررسی چهارده اثر از دوازده نویسندهٔ دیگر کودکان و نوجوانان دربر گرفته است که در ۱۷۵ صفحه با قیمت ۴۹۰ ریال انتشار یافته است.

* شبی تا صبح

مجموعه داستان «شبی تا صبح» به قلم «غلامرضا عیدان» در یازده هزار نسخه، ۱۵۱ صفحه و قیمت ۴۲۰ ریال چاپ شده است. شبی تا صبح / نهزار / ناله‌ها / برپا / کانان / دل‌نوا / رودا / داستانهای این مجموعه را تشکیل داده‌اند.

* حزب بعث و جنگ

«خالد حسین‌النقیب» نویسندهٔ «حزب بعث و جنگ» در جلد دوم به شرحی جامع در باب تجاوز رژیم عراق به انقلاب اسلامی ایران پرداخته است. در جلد اول به شیوه‌های دستیابی حزب بعث به قدرت و چگونگی شخصیت صدام و تصفیه‌های خونین در این حزب پرداخته شده بود. جلد دوم در شش هزار نسخه، ۱۳۵ صفحه و با قیمت ۳۵۰ ریال چاپ شده است. این کتاب با ترجمه «محمدحسین زوار کعبه» توسّط دفتر ادبیات و هنر مقاومت به بازار کتاب عرضه شده است.

* یوسف دل

مجموعه قصاید، غزلیات، قطعات، مثنویها، تضمینها / ترکیب‌بندها و مسمطات «محمدعلی مردانی» در شش هزار و ششصد نسخه، ۳۴۷ صفحه و با قیمت ۹۶۰ ریال منتشر شد.

* زنگ آخر

مجموعه داستان «زنگ آخر»، به قلم داریوش عابدی، در یازده هزار نسخه، ۱۲۱ صفحه و با قیمت ۳۴۰ ریال منتشر شد. این مجموعه دربر گیرندهٔ داستانهای زنگ آخر / ماجرای آن شب / صاحبخانهٔ ما / تنبیه / کوپی / اگر بابا نیاید / می‌باشد.

*سالهای سرد

مجموعه داستان «سالهای سرد» به قلم «فیروز زنوزی جلالی» در یازده هزار نسخه، ۱۴۳ صفحه و با قیمت ۴۱۰ ریال به بازار کتاب عرضه شد. داستانهای این مجموعه عبارتند از: لک‌لکها / عروسک پنبه‌ای / سالهای سرد / کلمه سربی / زمین از هم می‌پاشد / تمشک وحشی / تنور / اسکاد روی ماز

۵۴۳

* سوره بچه‌های مسجد / شماره ۲۷

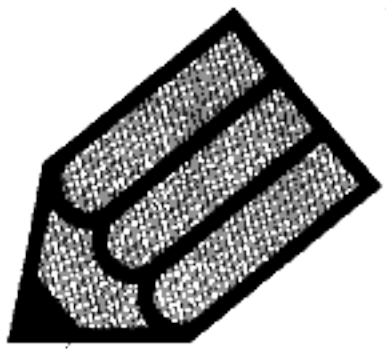
مجموعه‌ای از قصه، شعر و خاطره به همراه یك فیلمنامه و مبحث آشنایی با هنر ویژهٔ نوجوانان در بیست و دو هزار نسخه، ۱۰۳ صفحه و با قیمت ۲۵۰ ریال منتشر شد.

■ انوار تابان ولایت

منتخبی از پیامهای حضرت امام(ره) به همراه وصیت‌نامهٔ ایشان در پنج هزار نسخه و ۲۱۴ صفحه با قیمت ۵۰۰ ریال توسّط انتشارات سپاه پاسداران به مناسبت دهمین سالگرد تاسیس بسیج منتشر شد.

■ دفتر طلایه (۵)

پنجمین شمارهٔ دفتر طلایه (آبان- آذر ۶۸) با گزارش ویژه‌ای از برگزاری جشنواره تئاتر استان خوزستان انتشار یافت. دفتر طلایه جنگی است ادبی و هنری که از سوی اداره ارشاد اسلامی خوزستان منتشر می‌شود.



■ در مجتمع دانشگاهی هنر

اولین نمایشگاه گرافیك دانشجویان ورودی ۶۶ مجتمع دانشگاهی هنر در تالار فارابی این مجتمع به معرض دید گذاشته شد. این نمایشگاه از ۹۷ اثر شامل تصویرسازی، ایلوستراسیون، آرم و نشانه و آگهی‌های تبلیغاتی و تجاری تشکیل می‌شد. همچنین خطوط نستعلیق نوروزی و فریبرز سیامك‌نژاد نیز در این نمایشگاه ارائه شد.

■ باتیکهای پکاهی

اولین نمایشگاه باتیکهای «رؤیا پکاهی» از ۱۸ آذر در نگارخانهٔ شیخ به معرض دید عموم گذاشته شد. وی که دارای لیسانس اقتصاد است سعی کرده بود با استفاده از تکنیك باتیك دل مشغولی‌های خود را منتقل نماید.

■ مینیاتورها در خانه آفتاب

اولین نمایشگاه مینیاتورهای خانم «فاطمه نیازخانی» از ۲۸ آذرماه به مدّت ۱۰ روز زینت بخش گالری خانه آفتاب بود. وی که خانه‌دار می‌باشد، مدّت سه سال است که بدون استاد شروع به نقاشی کرده و تمامی آثارش به نقاشی مینیاتور اختصاص دارد. او دربارهٔ نمایشگاهش می‌گوید: «این نمایشگاه دفتر مشق من است و تجربه‌ای را شروع کرده‌ام که قضاوت دربارهٔ آن را به مردم کوچه و بازار می‌سپارم.»

■ اولین نمایشگاه قطاعی معاصر

۳۰ تابلو با مضامین قرآنی از ۲۵ آذر زینت بخش نگارستان شاهد بود. آثار خط قطاعی «علی طاهری» این مجموعه را تشکیل می‌داد. طاهری امیدوار است که این نمایشگاه در برانگیختن استعدادهای پنهان جوانان مؤثّر واقع شود.

■ در گالری سیحون

طبیعت همچون همیشه مضامین آبرنگهای «مهدی رضائیان» در گالری سیحون بود. این نمایشگاه که از تاریخ ۱۲ دیماه به معرض دید عموم گذاشته شد، درختان مه گرفتهٔ شمال و مناظر کاشان و ابیانه را شامل می‌شد.

■ نمایشگاه آثار گنجی

مجموعه‌ای از آثار خانم «پریوش گنجی» از دوم تا یازدهم دی در گالری بافر به معرض دید عموم گذاشته شد. این آثار که شامل نقاشیهایی از طبیعت و چهره بود با استفاده از رنگ روغن و گواش و اکرلیك کار شده بود.

مجسمه‌های گچی

۱۰ مجسمه از آثار خانم «لیلیت طریان» در دههٔ آخر آذرماه زینت‌بخش کانون نشر نقره بود. مجسمه‌های گچی خانم طریان طی سالهای ۵۸-۱۳۳۹ ساخته شده بود. وی به شیوهٔ اکسپرسیونیست، سعی در القاء تنهایی، رنج و عواطف انسانها داشت.

■ عمامه‌پیچ در نشر نقره

فیگورها و مناظر «میریعقوب عمامه پیچ» از ۲ تا ۱۴ دی درکانون نشر نقره به نمایش درآمد. در این آثار، تجربیات او با استفاده از رنگ روغنی، گواش و آبرنگ، با تاثیرپذیری از شیوهٔ کوبیسم و اکسپرسیونیسم، به تصویر درآمده بود.

■ نقاشیهای نگارخانه نور

اولین نمایشگاه «احمد خلیلی‌فرد» با عنوان حلیچه از دوم تا دوازدهم دیماه در نگارخانهٔ نور به نمایش درآمد. خلیلی‌فرد که آخرین مراحل دانشجویی خود را می‌گذراند، در این آثار داشت با استفاده از رنگهای بومی کردستان و نقوش پارچه و کلیم و سفال، هرچه ساده‌تر و راحت‌تر با بیننده ارتباط برقرار کند.

■ انتشار بولتن مجمع تولیدکنندگان فیلم ایرانی

اولین بولتن خبری «مجمع تولیدکنندگان فیلم ایرانی» شامل اخبار و گزارشاتی که عمدتاً حول و حوش فعالیت‌های شورای مرکزی این مجمع تنظیم شده‌اند منتشر شد. ظاهراً شماره‌های آیندهٔ این بولتن به صورت ماهنامه انتشار خواهد یافت. در شمارهٔ اول بولتن که عنوان «سینما» را برخود دارد اعلام شده است که «مجمع تولیدکنندگان فیلم ایرانی» بواسطهٔ نارضایتی از «روش نامطلوب ادارهٔ مجلهٔ فیلم و نگرش گردانندگان آن نسبت به سینمای ایران، با این مجله هیچ‌گونه همکاریی نخواهد داشت.

«ماهی» در جشنوارهٔ برلین

چهلمین دورهٔ جشنوارهٔ برلین که از بیستم بهمن ماه تا اول اسفند ماه سال جاری برگزار می‌شود، دارای بخشهای گوناگون زیر است: الف: مسابقهٔ بین‌المللی؛ ب: سینمای بین‌المللی جوان؛ ج: پانوراما (چشم‌انداز)؛ د: فستیوال فیلمهای کودکان؛ هـ: فیلمهای جدید آلمان؛ و: بازار فیلمهای اروپایی؛ ز: مروری بر آثار گذشته.

فیلم «ماهی» ساختهٔ «کلمبوزیا پرتوی» از ایران برای شرکت در بخش مسابقهٔ فستیوال فیلمهای کودکان پذیرفته شده است. این بخش ۱ ز جشنواره که سیزدهمین دورهٔ برگزاری آن است، زیر نظر سازمان یونیسف برگزار می‌شود و هدف از برگزاری آن تشویق سینماگران برای ساخت و تولید فیلمهای ویژهٔ کودکان است. سال گذشته نیز فیلم «کلید» ساختهٔ «ابراهیم فروزش» در این بخش شرکت داشت. هیئت داوران آن مرکب از نمایندگانی از یونیسف، مرکز بین‌المللی فیلم برای کودکان و گروهی از کودکان است.

یادآوری می‌شود که فیلم «ماهی» ساختهٔ کلمبوزیا پرتوی در هفتمین جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم فجر برندهٔ جایزهٔ بهترین فیلم بلند بخش مسابقهٔ بین‌المللی فیلمهای کودکان و نوجوانان شده و شرکت در جشنوارهٔ مذکور، اولین حضور آن در جشنواره‌های خارجی است.

■ برلین زیر بال فرشتگان!

«ویم وندرس» کارگردان آلمانی می‌گوید: «برلین زیر بال فرشتگان قرار گرفته، امّا نباید عجله کرد چون ممکن است پیامدهای آن وحشتناک باشد.» «وندرس» که فیلم «برلین زیر بال فرشتگان» را در سال ۱۹۸۷ ساخته، هرگز نمی‌توانست حدس بزند که مدّت کوتاهی بعد از اتمام کار او، دیوار برلین فرو خواهد ریخت. «وندرس» در این‌باره ادامه می‌دهد: «تاکنون آسمان در سویی از این دیوار، تیره و فضا یاس‌آور بود و اندوه از چهرهٔ مردمی که مدّتها در آن زندانی بودند، خوانده می‌شد. آنچه اکنون اتّفاق می‌افتد، باورنکردنی است... تا دو ماه قبل این حوادث مانند یك فیلم، خیالی به‌نظر می‌رسید.»

«وندرس» دور از آنچه در کشورش می‌گذرد، در صحرای استرالیا فیلم تازه‌اش را می‌سازد. حوادث این فیلم که «تا پایان جهان» نام دارد، در پنج قارهٔ دنیا می‌گذرد. هزینهٔ آن نزدیك بیست میلیون دلار برآورد شده است.

■ «زندگی»

فیلم «زندگی» تازه‌ترین کار واحد فیلم حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی آذربایجان شرقی آمادهٔ نمایش شد. کارگردانی این فیلم را که نگاهی به ارزشهای معنوی و جایگاه جانبازان در جامعه دارد، «محمدرضا آزادگر» برعهده داشته و توسّط «ناصر میزبانی» فیلمبرداری شده است.

■ درگذشت «لی‌وان‌کلیف»

«لی‌وان‌کلیف»، هنرپیشهٔ آمریکایی، در سن ۶۴ سالگی براثر بیماری قلبی درگذشت. زندگی هنری «کلیف» از سال ۱۹۵۲ با بازی در فیلم «ماجرای نیمروز» شروع شد، امّا آنچه او را به شهرت رساند، بازی در فیلمهای وسترن اسپاگتی مانند «به‌خاطر یك مشت دلار» (۱۹۶۵) و «خوب، بد، زشت» (۱۹۶۶) به کارگردانی «سرجیو لیونه» بود. او که در نزدیك به ۳۵۰ فیلم سینمایی و تلویزیونی ایفای نقش کرده بود، خمیدگی بینی‌اش را یکی از عوامل موفقیت خود می‌دانست! او می‌گفت: «در فیلم «ماجرای نیمروز» یك کلمه هم حرف نزدم، امّا همه این بینی خمیده را به‌یاد می‌آورند». آخرین فیلم تلویزیونی «کلیف» سریال «رئیس» (۱۹۸۴) بود. او در این فیلم در نقش یك افسر نیروی هوایی امریکا ظاهر شد که پس از جنگ استاد کاراته شده بود.

■ یازدهمین جشنوارهٔ سینمایی «هاوانا»

یازدهمین جشنوارهٔ سینمایی «هاوانا» (کوبا) با اعطای جایزهٔ کورال به کارگردان آرژانتینی «الیزیو سوبیلا» سازندهٔ فیلم «آخرین صحنهٔ غرق شدن» پایان یافت. جایزهٔ دوم از سوی هیات داوران به فیلم «بابیلاس سوگنداریوس» ساختهٔ «اورلاندو روخاس» از کوبا اختصاص یافت. این فیلم جایزهٔ بهترین سناریو را نیز به‌دست آورد. جایزهٔ بهترین هنرپیشهٔ مرد به «ارنستو تابیا» برای بازی در همین فیلم داده شد. جایزهٔ بهترین هنرپیشهٔ زن به «نویمی فرانکل» برای بازی در فیلم «آخرین صحنه غرق شدن» اهدا گردید. جایزهٔ ویژهٔ هیئت داوران نیز به فیلم «قوم پنهان» ساخته «سرجیوسنخی نیس» از بولیوی تعلق گرفت که دربارهٔ کشاورزان بولیوی و سنّتهای آنهاست.

■ در حاشیهٔ «ازتراژدی‌تاملودرام»

در پی انتشار نقد حضوری نمایش «پدر» تحت عنوان «از تراژدی تا ملودرام» در شمارهٔ دهم «سوره»، نامهٔ اعتراض‌آمیزی از سوی آقای «علی پویان»، کارگردان این نمایش به دفتر ماهنامه ارسال شد که عیناً درج می‌گردد. ذکر این نکته لازم است که پاورقی انتهای ستون اول از صفحهٔ ۲۵ شمارهٔ دهم «سوره» صرفاً به مقالهٔ «تحلیلی از نمایشنامهٔ پدر» مندرج در شمارهٔ مذکور بازمی‌گردد و با متن نقد حضوری نمایش «پدر» مرتبط نمی‌باشد. و اینک متن کامل نامهٔ آقای پویان:

سردبیر و مسئول محترم ماهنامهٔ سوره

با سلام، احتراماً در شمارهٔ دهم دورهٔ اول ماهنامهٔ سوره مطلبی تحت عنوان «از تراژدی تا ملودرام» و نقد حضوری نمایش پدر!؟ درج گردید که ضمن تشکّر از روش درست و عادلانهٔ شما که در این زمینه می‌تواند بسیار مؤثّر باشد، ولی گاهی نیز در لابلای این‌گونه کارها مطلب دیگری به‌عنوان اظهار نظر، پیشنهاد و اگر بدبین نباشیم باید عرض کنم غرض‌ورزی و آن هم به‌عمد نگاشته می‌گردد، که این خود جای کمال تاسّف و دلتنگی است. برادر مصاحبه‌گر در صفحهٔ ۲۵ انتهای ستون اول با حروفی ریزتر که البتّه کاملاً جلب توجه می‌کند نوشته‌اند «از خوانندگان عزیز...».

لازم دیدم توجّه آن برادر متعهّد و دانشمند را به مطلب ذیل که تحت عنوان «نظریهٔ کارگردان نمایش پدر» می‌باشد جلب نموده، توقّع دارم براساس اصول عدالت، مبانی وجدان و بر طبق قانون مطبوعات توضیحات اینجانب را در اولین شماره منتشره از ماهنامه سوره و در جایی مشخص دستور فرمایید چاپ نمایند.

«در اجرای نمایش پدر به‌هیچ عنوان صحبتی از معشوقه نشده است که مسئولین مرکز هنرهای نمایشی وزارت ارشاد آن را ندیده بگیرند و اجازهٔ اجراء نیز صادر نمایند.» و یکی از دگرگونیهایی که اینجانب در متن ایجاد نمودم بخاطر همین بود که نمی‌خواستم مطالبی که ضد اخلاقی است و احیاناً در متن نمایش وجود دارد، در اجرا هم باشد. و حالا جالب است که مصاحبه‌گر ماهنامه در جایی می‌گویند: «صفحهٔ ۱۹ اواسط ستون سوم» چرا بعضی قسمتها را از نمایش حذف کرده‌اید. و در جایی می‌گویند چرا این مطالب وجود دارد. ای کاش ایشان به‌دقّت به تماشای نمایش می‌نشستند، به‌دقّت مصاحبه می‌کردند و با دقّت مطالبشان را جهت چاپ تنظیم می‌فرمودند. که این قدر ضد و نقیض از آب درنیاید. برادر عزیز ما آن نکات ضد اخلاقی را حذف کردیم شما چنین نوشتید. وای به روزی که آن را حذف نمی‌کردیم خودبخود تکلیف ما هم معلوم بود.

باز هم از توجه شما و همکاران ماهنامه سوره کمال تشکر را دارد.

علی پویان- ۶۸/۱۰/۱۲

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

■ تنهایی و انتظار

● بقیه از صفحهٔ ۱۵

پدرسالاری که تنهایی، چون موریانه‌ها جسم عنصری او را به تاراج می‌برد و در حالی که با صورت بر خاک افتاده است، به مرگ خوش آمد می‌گوید؛ با هزار هزار کرکس که در بزم لاشه‌اش در چرخشند.

اجازه بدهید این برداشت را با حرفهای دل‌نشین مارکز، آنجا که راجع به کتاب اخیرش «ژنرال در مخمصه» گفته است، به پایان ببریم:

«بگذارید به صدای بلند خواب ببینیم. بگذارید که خواب دگرگونی جدید در جهان را بیدار کنیم، چرا که لاجرم تعصّب دو قدرت بزرگ سرانجام آب خواهد شد و ما به سوی عصر جدیدی حرکت خواهیم کرد که در آن آزادی اندیشهٔ خلایق بر همه چیزی سایه‌افکن خواهد بود...».

■ در پوست شیر (سایهٔ یک مبارز)

● بقیه از صفحهٔ ۳۳

■ من «ایرلند» را یک کشور پرآشوب می‌دیدم، بیشتر به‌خاطر حرکتها و مبارزهٔ مردم ایرلند و مسائلی که در آنجا مطرح است. مسائل انسانی که در این نمایشنامه بود مرا به خود جلب کرد. مسالهٔ خاصّ دیگری پشت آن نبوده است.

● تماشاگر نمایش شما یک تماشاگر خاص است؛ اغلب روشنفکرنماهایی با آن ادا و اصول و ژستهای توخالی. آیا مخاطب شما، عموم مردمند یا این مدّعیان؟

■ البتّه من دوست داشتم کارم را در جایی به نمایش بگذارم که به جای شبی چهل پنجاه نفر، تعداد بیشتری بیایند کار را ببینند. می‌خواستم که مردم عادی هم باشند.. اساساً اعتقاد من به مردم بیشتر از اینهاست.

● در کارنامهٔ شما کمتر دیده‌ایم که به طرفِ متنهای خارجی رفته باشید. چطور ناگهان دست به این انتخاب زدید؟

■ راستش از بس مطرح کردند که «احمدی‌نسب» فقط بلد است «زار» کار کند و در حیطهٔ جنوب کار کند و از این حرفها، برای من خسته‌کننده شده بود. خواستم یک متنی کار کنم که بویی از «زار» و رنگی از جنوب در آن نباشد. ولی در کارهای بعدی به سراغ متنی می‌روم که مربوط به منطقه‌ای باشد که بیشتر آن را می‌شناسم و با آدمهایش زندگی کرده‌ام و با زیر و بم‌هایشان آشنا هستم. در کار آینده امیدوارم که کاری نباشد که از دور دستی بر آتش داشته باشم. حتماً به سراغ کاری می‌روم که با آن عجین و آمیخته شده باشم. حتماً به سراغ همان کارهای گذشته می‌روم.

● تشکّر می‌کنم که در این جلسه حضور پیدا کردید و امیدوارم در آینده توفیق بیشتری داشته باشید.

■ من هم از شما متشکرم.

● مروری بر برنامه‌های جشنوارهٔ هشتم فیلم فجر

■ چهرهٔ نقاش (حدود ۱۶۶۰ م.)
رامبراند (۱۶۰۶ تا ۱۶۶۹)
رنگ روغنی روی بوم (۹۵×۱۱۲/۵ سانتی‌متر)
گالری ملّی هنر، واشنگتن