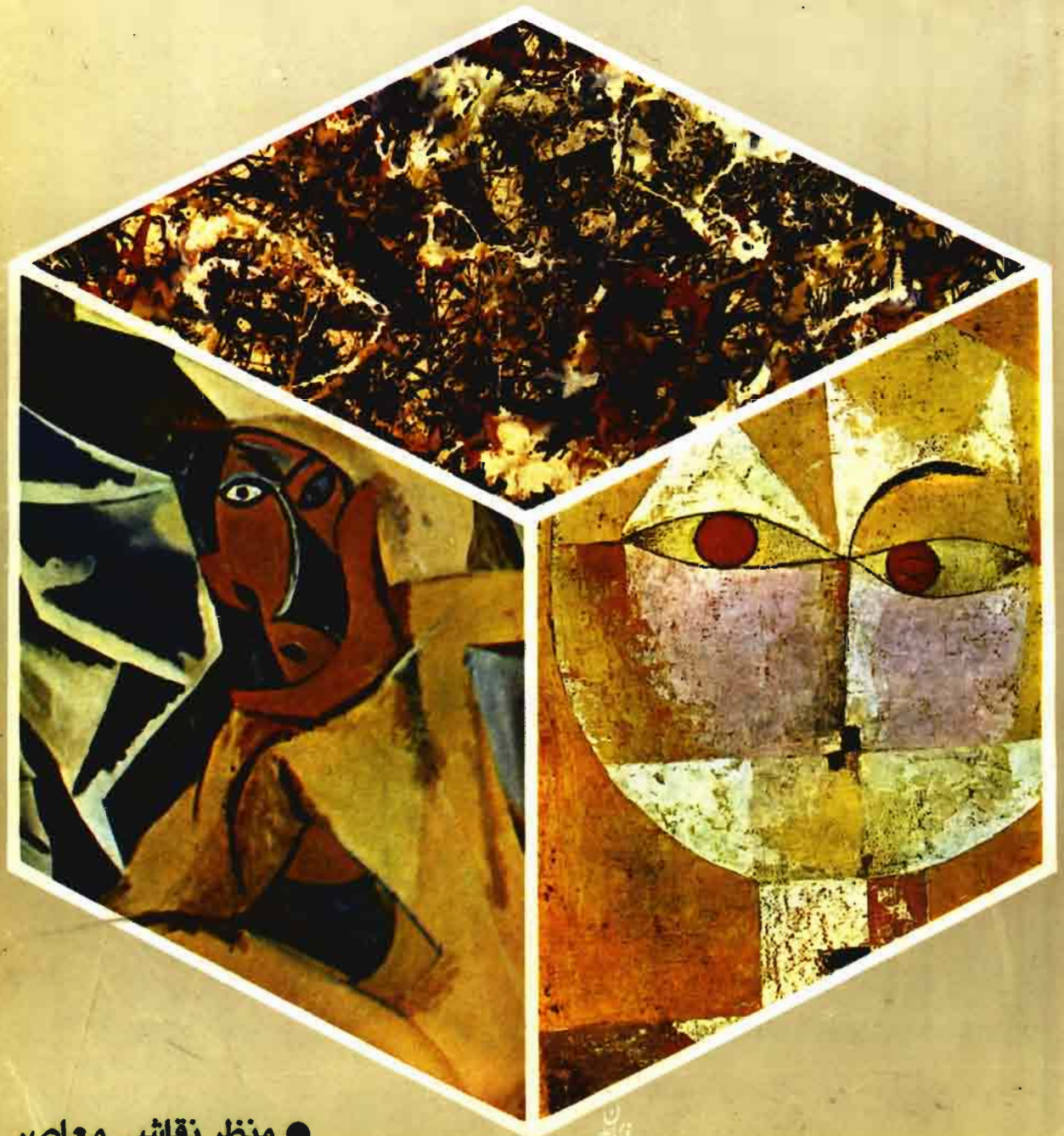
سوره

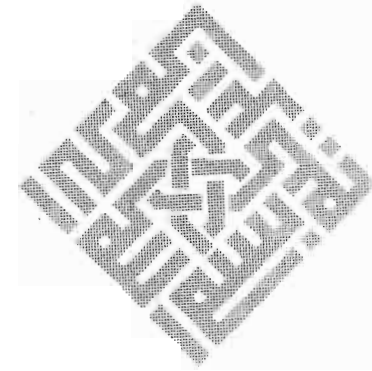
ماهنامه هنری

● دورهٔ دوم/ شمارهٔ اول. فروردین ۱۳۶۹. قیمت ۲۵ تومان

● گفتاری دربارهٔ زیبایی/ استاد جعفری
● در محضر استاد عبدالله فرادی
● در آیینهٔ دیوان بیدل/ احمد عزیزی
● مروری بر چهار فیلم جشنوارهٔ فجر: مادر. دندان مار. کلوزآپ. ای ایران
● گزارش پشت صحنه: مهاجر. دوتار
● صیاد و طوفان/ فیروز زنوزی جلالی
● تکراری دیگر از طبیعت/ نقد نمایشگاه
● یورش آتیلا



● منظر نقاشی معاصر



سوره

ماهنامه هنری

دورهٔ دوم / شمارهٔ اول. فروردین ۱۳۶۹

صفحه دوجلد:
خط شکسته / میرزا غلامرضا اصفهانی ـ دوره قاجار

● **سرمقاله** / به کجا می‌رویم ۴ ● **و امّا بعد** ... / وقتی روشنفکران وارث انقلاب می‌شوند ۵ /

● **ادبیات** / در آیینهٔ دیوان بیدل ۶ / صیّاد و طوفان (داستان) ۸ / سهمی از روح (از نگاه قصه‌نویس) ۱۲ / در ملتقای

احساس ۱۵ / اوژن یونسکو: ادبیات دیگر برایم مفهومی ندارد ۱۶ / شعر ۱۸ / نامه‌های شاعرانه ۲۱ ● **مقالات** /

گفتاری دربارهٔ زیبایی ۲۲ / راز و رمز ۲۶ ● **تئاتر** / جشنواره تئاتر سوره؛ امیدی تازه ۲۷ / گزارشی اجمالی از

جشنوارهٔ جشنواره‌های تئاتر ۲۸ ● **تجسّمی** / منظر نقاشی معاصر (عصر جدید) ۳۲ / خوشنویسی و تحولات

اجتماعی ۳۸ / تکراری دیگر از طبیعت ۴۲ / یورش آتیلا ۴۳ ● **سینما** / مروری برچهار فیلم جشنواره (مادر،

دندان مار، کلوزآپ، ای ایران) ۴۴ / سینمای ایران و جشنواره‌های جهانی (نظرخواهی) ۴۸ / مهاجر (گزارش پشت

صحنه) ۵۲ / دوتار (گزارش پشت صحنه) ۵۵ ● **اخبار فرهنگی، هنری ۵۶**

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

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

سرمقاله

به کجا می‌رویم؟

اولین شمارهٔ «سوره» در بهار گذشته با طرح این پرسش آغاز شد که: «به کجا می‌رویم؟»، یعنی که مقصد و مقصود ما در هنر و ادبیات به‌طور خاص، و در تفکّر و فرهنگ به‌طور عام، چیست و یا، به تعبیری، چه باید باشد. اکنون، با گذشت یك سال از انتشار «سوره»، در آستانهٔ بهاری دیگر، طرح دوبارهٔ این پرسش ضرورت بیشتری یافته است.

گفتیم که اجمالاً دو مقصد کلّی پیش روی ماست: یکی آنچه در سیر تاریخی هنر و تفکّر غرب، خصوصاً بعد از رُنسانس، تحقّق پیدا کرده و امروز، در غالب نقاط جهان، به مثابهٔ افق آرمانی و غایت مطلوب فرهنگ و هنر پذیرفته شده و تبلیغ می‌گردد؛ و دیگری، افقی است که با انقلاب اسلامی به‌روی دردمندان اهل تفکّر و هنر گشوده شده وابعاد و ویژگیها، و نیز راه وصول به آن، بروشنی و صراحت در کلمات و تعالیم حضرت امام(ره) تبیین گردیده است.

مسیر هنر و ادب ـ همچنان که راه سیاست و اقتصاد، اخلاق و آداب و مناسبات اجتماعی ـ نسبت به این دو مقصد کلّی متمایز و متضاد است که انتخاب می‌شود و در هر نقطه از مسیر، در مواجهه با این پرسش که «به کجا می‌رویم؟»، بستـه‌به اینکه کدام افق را برگزیده‌ایم، پاسخ می‌گوییم. سؤالاتی دیگر از این دست که «حقیقت هنر چیست و با زیبایی چه نسبتی دارد؟»، و «هنر وسیله است یا هدف؟»، «هنر از سنخ حکمت است یا مستقل از آن؟»، «نسبتِ صورت و ماده و یا قالب و محتوا در هنر چیست؟»، و نیز پرسشهای خاص در هر یك از زمینه‌ها و رشته‌های هنر، در ذیل آن پرسش کلّی، معانی و پاسخهای متفاوتی پیدا می‌کنند.

و امّا طرح مجدّد این سؤال که «به کجا می‌رویم؟» بدین معنا نیست که پاسخ آن بر ما پوشیده است و یا در این زمینه تردیدی داریم، چرا که بیش از یازده بهار پیش، امام امّت(ره) افق حرکت را برای همیشهٔ تاریخ مشخص فرمود؛ بلکه مقصود یادآوری و تذکّر وظیفه و امانتی است که متناسب با افق و غایت مطلوب انقلاب و جمهوری اسلامی، به اهل فرهنگ و هنر سپرده شده است، و اینکه وضع هنر و ادبیات در کشور، در حال حاضر و در هر زمان آینده، باید با رجوع به اصولی که رهبر کبیر انقلاب(ره)، بویژه در «منشور تجدید عهد هنر»[1] و وصیت‌نامهٔ سیاسی ـ الهی خود متذکّر گشته‌اند، مورد ارزیابی قرار گیرد.

در اینجا مجال بررسی وضع کنونی فرهنگ و هنر و مطبوعات در ایران وجود ندارد؛ این کاری است که در سال گذشته، در حدّ بضاعت بدان پرداخته‌ایم و در آینده نیز، اگر خدا بخواهد، به آن خواهیم پرداخت. آنچه ما را در این نوشته به طرح دوبارهٔ پرسشی که ذکر شد وادار نمود، گسترش روزافزون «لیبرالیسم فرهنگی» و روی آوردن به قبله‌گاه هنر و تفکّر غربی و ناچیز انگاشتنِ عهد و تعهد دینی در عرصهٔ مطبوعات کشور است. روی سخن ما در اینجا با نشریاتی نیست که اساساً برای مقابله با نظام جمهوری اسلامی و ایجاد شبهه و انحراف در مسیر هنر و ادبیات متعهّد، و در سرسپردگی کامل به غرب منتشر می‌شوند؛ هرچند بنابر نصّ صریح وصایای امام(ره) که قسمتی از آن را در خاتمهٔ این مقال خواهیم آورد، مسئولان و متصدّیان محترم نظام، خصوصاً کارگزاران امور فرهنگی و مطبوعاتی کشور مکلّفند با این گونه مجلّات قاطعانه برخورد کنند. بلکه طرف خطاب ما در این نوشته نشریاتی هستند که به نهادها و مؤسّسات رسمی فرهنگی و تبلیغی کشور منتسب می‌باشند و گردانندگان و نویسندگانشان به تعهّد دینی و شور انقلابی شهرت دارند:

ما را چه شده است که هر از گاه، در مقاله‌ای یا نقدی و یا مصاحبه‌ای، اصول و ارزشهای الهی و انقلابی را وامی‌نهیم، به جاذبه‌ها و وسوسه‌های «آزاداندیشانه» به سبك و سیاق ژورنالیستهای اروپایی تسلیم می‌شویم و قداست انقلاب اسلامی را به پای روشنفکرنماهای خودفروخته‌ای که از حقیقت هنر و ادب بویی نبرده‌اند قربانی می‌کنیم؟ سرمایهٔ هنر و فرهنگ انقلاب «خون پاك صدها هنرمند فرزانه در جبهه‌های عشق و شهادت و شرف و عزّت»[2] است؛ با این سرمایه چه می‌کنیم و هزینه‌های بی‌حساب و کتاب خود را چگونه پاسخ خواهیم گفت؟ آیا پس از یازده سال تنفّس در هوای تازهٔ انقلاب، یازده سال تلاش برای کسب هویت مستقل فرهنگی و هنری، هنوز آن‌قدر از خودآگاهی دینی و سیاسی بی‌بهره‌ایم که دوست را از دشمن بازنمی‌شناسیم و ناخواسته و ندانسته، زمینهٔ توفیق توطئه‌های حساب‌شدهٔ استکبار جهانی را فراهم می‌آوریم؟

حضرت امام(ره) در بخشی از وصیّت‌نامه‌شان سخنی دارند که در کمال صراحت و قاطعیت، حجّت را بر مصادر محترم امور، و نیز همهٔ مسئولان و دست‌اندرکاران و نویسندگان عرصهٔ فرهنگ و هنر تمام می‌کند. این سخن، هدیه‌ای است عزیز و ارزشمند که به میمنت آغاز سال جدید تقدیم می‌کنیم:

«...اکنون وصیت من به مجلس شورای اسلامی درحال وآینده‌ورئیس‌جمهور ورؤسای جمهور ما بعد و به شورای نگهبان و شورای قضایی و دولت در هر زمان آن است که نگذارند این دستگاههای خبری و مطبوعات و مجله‌ها از اسلام و مصالح کشور منحرف شوند و باید همه بدانیم که آزادی به شکل غربی آن که موجب تباهی جوانان و دختران و پسران می‌شود از نظر اسلام و عقل محکوم است و تبلیغات و مقالات و سخنرانیها و کتب ومجلات برخلاف اسلام و عفّت عمومی و مصالح کشور حرام است و بر همهٔ ما و همهٔ مسلمانان جلوگیری از آنها واجب است و از آزادیهای مخرّب باید جلوگیری شود و از آنچه در نظر شرع، حرام و آنچه برخلاف مسیر ملّت و کشور اسلامی و مخالف با حیثیت جمهوری اسلامی است، به‌طور قاطع اگر جلوگیری نشود همه مسئول می‌باشند و مردم و جوانان حزب‌اللّهی اگر برخورد به یکی از امور مذکور نمودند به دستگاههای مربوطه رجوع کنند و اگر آنان کوتاهی نمودند خودشان مکلّف به جلوگیری هستند. خداوند تعالی مددکار همه باشد.»

■ **پاورقیها:**

۱. پیام حضرت امام(ره) خطاب به هنرمندان (۶۷/۶/۳۰).
۲. همان مأخذ.

است که: چرا مقالاتی از این نوع در نشریات ما به چاپ می‌رسد، آن هم در آستانهٔ سالگرد صدور فتوای حضرت امام دربارهٔ سلمان رشدی ملعون؟

در گفته‌های تقی مدرسی، تلویحاً در صورت مسئله‌ای که به صدور فتوای مذکور منجر شد ایجاد تشکیک می‌شود:

ـ هویت این کتاب را به مثابهٔ یکی از مظاهر توطئهٔ گستردهٔ استکبار جهانی علیه اسلام انکار

●وقتی روشنفکران وارث انقلاب می‌شوند

در شمارهٔ دهم کیهان فرهنگی (دیماه ۶۸ـ سال ششم) از زبان «تقی مدرسی»، نویسندهٔ ایرانی‌الاصل مقیم آمریکا، مطلبی دربارهٔ «سلمان رشدی» و کتاب «آیات شیطانی» به چاپ رسیده که بسیار قابل تامّل است. مقالهٔ مزبور به گونه‌ای ارائه شده که در نگاه اول نمی‌توان از محتوای آن آگاه شد: اسم تقی مدرسی جز در پیشگفتار ذکر نشده و تصویرش در صفحهٔ بعد، به‌صورتی آمده که کمتر قابل تشخیص باشد. خبرنگار پرسیده است: «اجازه بدهید دربارهٔ سلمان رشدی نیز نظرتان را بدانیم». مدرسی جواب می‌دهد: «من نظرم را در مقاله‌ای داده‌ام که چند ماه پیش در واشنگتن‌پست به چاپ رسید. به نظر من سلمان رشدی نویسندهٔ بی‌استعدادی نیست ولی با اعتیاد مزمنی که به آرتیست‌بازی‌های بچگانه و سرقت ادبی ـ مثلاً از مارکز ـ دارد گاهی ارزش کارهایش را تا سطح ابتذال پایین می‌آورد. به نظر شهرت جهانی آیات شیطانی بیشتر مربوط به مسائل سیاسی و مذهبی است تا ارزش ادبی آن. قبل از هیاهوی اخیر، اکثر نقدنویس‌های معتبر اینجا آیات شیطانی را آش دهن‌سوزی به حساب نیاوردند. من هرچه کردم نتوانستم داستان را تا آخر بخوانم. به نظر من آثاری از این قبیل را باید بگذارند تا با ثقل ادبی به عمق درخورشان رسوب کنند.»

قصد ما از این نوشتار دفاع از فتوای معجزه‌آمیز حضرت امام خمینی(ره) دربارهٔ سلمان رشدی نیست. امّا همین که در داخل کشور نیز کار بعضی نشریات به چون و چرا دربارهٔ این حکم کشیده نشان‌دهندهٔ یک واقعیت تاسّف‌انگیز و به شدّت نگران‌کننده است که در آخر این نوشتار بدان اشاره خواهیم کرد. دربارهٔ گفته‌های تقی مدرسی نیز مسئلهٔ ما آن نیست که چرا این روشنفکر غربزدهٔ مقیم آمریکا سخنانی از این قبیل گفته است بلکه روی سخن ما متوجّه این پرسش می‌کند و به آن چون «یک اثر هنری از یک فرد نه چندان بی‌استعداد» می‌نگرد.

ـ با انکار ارزش ادبی کتاب آیات شیطانی در اصل اهمیت موضوع تا آنجا که بتواند در خور توجّهی اینچنین عظیم باشد ایجاد شک می‌کند و اظهار می‌دارد که اصلاً همین «هیاهوها»ست که به کتاب مزبور شهرت جهانی بخشیده است.

ـ بالاخره با کشاندن مسئله به درون مرزبندی‌های «نظام ارزشی دموکراسی» اینچنین حکم می‌کند که: بهتر است آثاری از این قبیل را بگذارند تا با ثقل ادبی به عمق در خورشان رسوخ کنند!

تشخیص این مطلب که آنچه از دهان نویسندهٔ مذکور بیرون آمده سخن استکبار جهانی است نیاز به هوشیاری بسیاری ندارد: گذشته از آنکه شهرت تقی مدرسی در ضدّیت با انقلاب اسلامی بر هر که پوشیده باشد مسلّماً بر دست اندرکاران نشریهٔ کیهان فرهنگی پوشیده نیست. روز دوشنبه ششم شهریور ماه ۶۸ دربارهٔ تقی مدرسی و رُمان تازه‌اش «آداب زیارت» گزارشی از رادیو آمریکا پخش شده که جملاتی از آن را نقل می‌کنیم:

«زائری که در کتاب «آداب زیارت» ذکرش رفته در سالهای جنگ ایران و عراق در یکی از حومه‌های تهران زندگی می‌کند. این بخش از شهر محلّ زندگی توده‌هایی نیست که در این جنگ نیز همچون هر جنگ دیگری، بسیاری از مقررات را نادیده می‌گیرند، بسیاری از سختیها را می‌پذیرند و آنچه را در فروشگاهها یافت نمی‌شود در گوشه و کنار خیابانها می‌فروشند. در این حومه طبقهٔ متوسّط حاکم است؛ طبقه‌ای که زنان در آن قدرت غالبند و شوهرانشان را کنترل می‌کنند... در این رُمان یکی از زنان به نام «هلیبیا» نابیناست و چهرهٔ زیبایش تقریباً مسطح شده است. پاسداران انقلاب به جرم نداشتن پوشش اسلامی به رویش اسید پاشیده‌اند(!) مردمان این محل قهرمانان جنگ نیستند و با مشاهدهٔ هر حملهٔ هوایی از جانب عراقیها روانهٔ دهات اطراف می‌شوند. خویشان برخی از آنها مقیم ایالات متّحده هستند و اینان در رؤیای مهاجرت به ینگه‌دنیا روز را به شب می‌رسانند. قهرمان رُمان «هادی بشارت» نام دارد. زندگی داخلی بشارت نیز خود مصیبتی دیگر است. شغلش را که تدریس در دانشگاه بوده از دست داده و همسرش نیز به سبب منع زنان از بازیگری در تئاتر خانه‌نشین شده است. پسرش در آمریکا «کارواش» دارد و... «مهرداد رازی» یکی از شاگردان وفادار «بشارت» است که او را همراهی می‌کند. وی از جمله جوانان ناآرام محل است که به یُمن تعالیم استاد به فرهنگهای باستان علاقمند می‌شود و این اشتیاق آنچنان بالا می‌گیرد که به عشق دیدن خرابه‌های بابل(!) داوطلب رفتن به جبهه می‌شود. به زودی شهید(!) دیگری به خیل شهدا افزوده می‌شود و حجلهٔ دیگری برپا می‌شود. مادر داغدیده و تیزهوش مهرداد به‌صورت یک کاراکتر کمیک ظاهر می‌شود. هنگامی که بشارت از مرگ به‌عنوان بخشی از زندگی یاد می‌کند، مادر مهرداد می‌گوید: منظورتان چیست؟ اگر چنین است، من نه طالب مرگم و نه طالب زندگی. می‌خواهم دار و ندارم را به دلار صد تومان تبدیل کنم و بروم لوس‌آنجلس(!) و...»

شور و وحدتی که حکم تاریخی حضرت امام(ره) دربارهٔ کتاب «آیات شیطانی» و نویسندهٔ آن در میان مسلمانان جهان برانگیخته آن همه گسترده و عظیم است که اثرات و برکات آن را جز در مقیاس تاریخی نمی‌توان دید. استکبار جهانی برای مقابله با اثرات جهانی این حکم چه راهی در پیش دارد؟ بهترین راه برای دشمن آن است که با ایجاد شک در اصل مسئله، حکم را از روشنی و اتقان لازم خارج کند و از آنجا که اصولاً بشر امروز در «سپهر جهانی تبلیغات غربی» می‌زید و لاجرم با «عقل دموکراسی‌زده» می‌اندیشد، بهترین راه همین است که در بطن سخن تقی مدرسی نهفته است: «تغییر صورت مسئله و لیبرالیزه کردن آن».

شأن قدسی فتوای حضرت امام اذن چون و چرا کردن به هیچ کس نمی‌دهد و ما نیز نه در مقام دفاع که در مقام تذکّر، نکاتی چند را که در این شرایط، لازم تشخیص داده‌ایم به عرض می‌رسانیم:

۱. آنچه که زمینه‌ای آماده برای نشر مطالبی از این قبیل فراهم می‌کند، لیبرالیسم حاکم بر

فضـای فرهنگی و هنری کشور است. باید میان آزادیهای انسانی و لیبرالیسم تفاوتی آنسان که شایسته است قائـل شد. در مواجهـه با حکم حضرت امام، هویت حقیقی آزادیهای لیبرالیستی در دمـوکراسی غربی آشکار شد: «آزادی دین در غرب، نقابی است برای پوشاندن چهرهٔ انکار دین.»

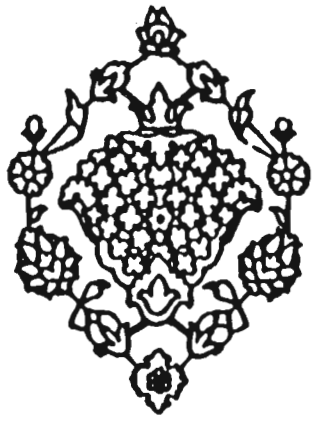
۲. برای جلوگیری از غلبهٔ لیبرالیسم باید با این تفکّر مبارزه کرد که: «ما باید آن‌گونه حرکت کنیم که پسندِ دنیای امروز و مجامع بین‌المللی است». ضرورت ایجاد رابطه با دولتهای دیگر و مجامع بین‌المللی اگر ما را بدانجا سوق دهد که بخواهیم معیار حرکت خود را «پسند جهانی» قرار دهیم، مسلّم بدانیم که آنچنان با شتاب به درون چرخ‌دنـدهٔ سلطهٔ سیاسی استکبار غرب بلعیده خواهیم شد که حتّی استخـوانهـایمان نیز خرد خواهد گشت.

اگر تقی مدرسی می‌توانست راهی به حقیقت پیدا کند هرگز این‌گونه نمی‌زیست و مصاحبه‌ای که از او در «دنیای سخن» (شمارهٔ ۲۳) به چاپ رسیده، می‌تواند برای اهل تحقیق پنجره‌ای به تفکّر منحط این نویسندهٔ غربزده باز کند. ما باید به وظیفهٔ خود عمل کنیم، چه مورد پسندِ استکبار و افرادی چون تقی مدرسی واقع بشود یا نشود. وقتی مبادی تفکّر ما از غرب جداست، نباید منتظر باشیم که نتایج عملیِ تفکّرمان مورد تأیید آنها واقـع شود و رسیـدن به نقـطه‌ای که اکنـون نشـریـاتی چون کیهان فرهنگی بدان رسیده‌اند، نقض اغـراض اولیـهٔ ماسـت؛ یعـنـی اگـر می‌خواستیم که نهایتاً خود را با «پسندِ غرب و غربـزدگـان» بسنجیم، دیگـر چه داعیه‌ای برای انقلاب کردن وجود می‌داشت؟

۳. آیا ما نسبت به سرنوشت خویش بی‌تفاوت شده‌ایم و دیگـر چشم از افق اسلام برگرفته‌ایم؟ حکم کردن در این باب از یک سو موکول به‌وجود معرفت کافی دربارهٔ این جامعه است و از سوی دیگـر موکـول به وجـود معرفت کافی نسبت به انسان و حقیقت وجود او.

رهـبـری آن جمعیت غالب از جامعـهٔ ما که نخست در انقـلاب و بعـد هم در جنگ تحمیلی منشا اثر و مدافع از جان‌گذشتهٔ اسلام و آرمانهای والای حضرت امام بوده‌اند، در کفِ روشنفکران و هنـرمنـدان و نویسندگان نیست وتفاوت اساسی جامعهٔ ما با جامعهٔ غرب نیز در همین جاست. در اینجـا نشر مطالبی چون مصاحبهٔ مذکور، اگر با عکس‌العمـل شدیـد از جانب عموم مردم مواجه نمی‌گردد، بدان دلیل است که اکثریت غالب جز با تلویـزیـون و نشریات یومیه، آن هم به صورتی محدود، رابطه‌ای ندارد و لذا هرگز نباید پنداشت که سکـوت مردم در برابر چاپ چنین مطالبی به معنـای روی برتـافتنِ آنـان از اصـول اولیه و جادوان انقلاب اسلامی است...

و بالاخـره: وای بر ما اگـر اجـازه دهیم که روشنفکران وارث انقلاب شوند.



گر چنین حیرت عنان جستجوها می‌کشد
جوهر آیینه می‌گردد غبار کاروان

برای آشنایی با وجدان ادبی بیدل زمان زیادی لازم است. اهـل کرشمـه اگرچه هزاران کار را به اشارهٔ ابرویی سامان می‌دهند و این کرامت تجلّی الهیٰ است، امّا در عصر عسرت که لاجرم دوران پارینـه‌سنگیِ شعـور و تنگدستیِ معنویت نیز هست، باید اقیانوس را با قطره‌چکان ترجمه کرد. ایـن دورانِ حاکمیـت جزءگـرایی و قرن غلبـهٔ کمیتهاست. خصوصاً خلسهٔ بیدل و نشئهٔ بالای غزلهـای اوآن‌قدر مهیب و زیبـاست که خرابـات نشینان کوی تغزّل را نیز ازپا درمی‌آورد و سینه سوختگانِ معنی را نیز به سرفهٔ حیرت وامی‌دارد. همین الان کم نیستند بزرگانی که براثر زیادەروی در مصـرف بیـدل به سنـگ‌کوب معـرفت دچـار شده‌اند و از فرط مستی به ارواح طاهرین تاکهای

اولیه نیز اسائهٔ ادب می‌کنند.

چنین وانموده‌اند که بیدل شاعر آیینه‌هاست و این حقیقتی است؛ امّا اقتصاد ادبی بیدل تنهابه آیینه وابسته نیست. جنگلهای بی‌پایان و سرشار «شکست رنگ»، و باغهای پرمیوه و تجلّی‌خیز «پر طاووس»، و صیّـادی پربرکت «موج و گوهر» و «قـطره و دریـا»، و صنـایـع باستانی «چینی و سفال»، و تابلوهای حیرت انگیزی که به قلم «مانی و بهزاد» امضا یافته‌اند، و دهها قلم کالای اساسی تفکّر که در جهانهای ادبی به بالاترین نرخ تمنّا خریـد و فروش می‌شود، همـه از مصنـوعـات کارخـانـهٔ ازلی بیـدل است. بنـابراین در چنین فضایی طبقه‌بندی مشاغلی که بیدل برای ذهنیتها می‌آفریند، و کارگزینی درونی خلاقیتهایی که در امتـداد سرانگشت نورانی بیـدل است، لازم و واجب می‌آید. این بندهٔ آزاد، از سالها پیش زمزمهٔ تصنیف چنین خطری را پیش درآمد سفر روحانی خود کرده بودم و علی‌رغم اینکه فراز و نشیبهای نفس‌گیـر، امّـا اعجـاب‌انگیز و غرورآفرین غزل بیـدل، کار هر بزِ سرگـردنه و هر قوچ قلّه گردی نیست، و گاه باید طول کتیبه‌ای را با هزار طناب ابریشمین طی کرد تا به پرتگاه واژه‌ای دست یافت و منظرهٔ معنایی را تماشا کرد، به چتر اهل نجات متـوسّـل شدم و در شبیخـونهـای متمـادی و لشکرکشی‌های متعدّد غنائم عظیمی را از این هند اسرار و چین تجلّی و روم تحیّر به‌دست آوردم که هر گوهـری از آن خراجِ ملک معنـویتی است و شگفت آنکه پس از هر بازگشت، سرزمین بیدل را دست نیـافتنی‌تر و باشکوهتر از گذشته یافتم و آخر دعوانا ان الحمدلله ربّ العالمین علی ما هدانا.

•

● احمد عزیزی

در آینهٔ دیوان بیدل

ای بیخودی بر آینهٔ وهم رنگ ریز
یعنی غبار ما به سرنام و ننگ ریز

●

محو دلم، مپرس زتحقیق عنصرم
آیینه خنده‌ایست زباغ تحیّرم
شمع خموشم از سر زانوی من مپرس
آیینه زنگ بست به جیب تفکّرم

●

نیم آیینه امّا در خیالش صنعتی دارم
که تا نقش تحیّر می‌کشم بتخانه می‌سازم

●

لبریز حیرتم به کمالی که روزگار
خشت بنای آینه ریزد زقالبم

●

گرچنین حیرت عنان جستجوها می‌کشد
جوهر آیینه می‌گردد غبار کاروان

●

گرنشئهٔ نیرنگ تماشای تو این است
از حیرت آیینه توان باده کشیدن

●

اگر از معنی آگاهی بساز ای دل به حیرانی
که از آیینه‌ها دشوار باشد چشم پوشیدن

●

تمثال فنایم چه نشان کو اثر من
خود بین نتوان یافتن آیینه گرمن
من آینه پردازم و دل شعبده‌انگیز
ترسم که مرا جلوه دهد در نظر من

●

حیرت آهنگم که می‌فهمد زبان ناز من
گوش بر آیینه نه تا بشنوی آواز من

●

مشت خاکم لیك در عرض بهار رنگ و بو
عالمی آیینه می‌پردازد از سیمای من

●

در این وادی که می‌یابد سراغ اعتبار من
مگر آیینه گردد خاك، تا بینی غبار من

●

بهار حیرتم از رنگ آثارم چه می‌پرسی
مقابل شد هزار آیینه و چیزی ندید از من

●

همچو بوی گل زبس بی‌پرده است احوال من
می‌شود لوح هوا آیینهٔ تمثال من

●

غیر تحیّر از جهان آینه را چه می‌رسد
حیرت ما دلیل ما جلوهٔ ما گواه تو
دل به هزار جلوه‌ام چهره‌گشای حسرت است
آینهٔ شکسته‌ای یافته‌ام به‌راه تو

●

حسن وهزارنسخهٔ نیرنگ در بغل
ما و دلیّ و یك ورق انشای آینه

●

گرنه‌ای عین تماشا، حیرت سرشار باش
سر به‌سر دلدار یا آیینهٔ دلدار باش

●

توهم ای دیده محو شوق باش و بیخودیها کن
که عالم خانهٔ آیینه است از حیرت رویش

●

تماشاگاه صحرای محبّت حیرتی دارد
که باید در دل آیینه خفت از چشم نخجیرش

●

هرچه خواهی همه در خانهٔ خود می‌یابی
همچو آیینه اگر حلقه زنی بردر خویش

●

در آن محفل که بود آیینه‌ام گلچین دیدارش
ادب می‌خواست بندد چشم من نگذاشت حیرانی

●

حیرتم بیدل سفارشنامهٔ آیینه است
می‌روم جایی که خود را او تماشا می‌کنم

● صیاد و طوفان

فیروز زنوزی جلالی

«آقای سهیل» خودش هم ندانست که چرا به‌جای اینکه از پاسبان گشت دور شود یکراست به سمت او رفت و پرسید: «می‌بخشید سرکار، ساعت چنده؟»

پاسبان گشت سراپای او را وراندار کرد و لحظه‌ای بلاتکلیف ماند و در عوض اینکه سؤال کند: «سرکار کی باشید؟! این موقع شب اینجا چکار می‌کنید؟... بگذارید ببینم توی این گونی با خودتان چه دارید؟!» با اکراه ساعت مچی‌اش را نگاه کرد و گفت: «یازده و پنجاه و پنج دقیقه.» و راهش را گرفت و رفت.

آقای سهیل، ناراحت از این عمل غیر معقول که گویا از طرف فرد توطئه‌گری در درونش صورت گرفته بود، گونی را کنار پایش گذاشت و فکر کرد: حماقت محض بود. اگر گونی را می‌دید و می‌خواست که بازش کنم چه؟... نه! حتماً ندیده است. اگر هم دیده متوجّه نشده... حتّی فکرش را هم نمی‌توانست بکند که یك دزد به‌جای گریختن از او، بیاید و وقت را بپرسد! آنها بنا به یك اصل مستمر و عادت شده، همیشه دنبال کسانی هستند که خودشان را مخفی می‌کنند و یا می‌گریزند. یك دزد آگاه اینها را خوب می‌فهمد... آه، پس بالأخره کارمن هم به اینجا کشید؟ شده‌ام یك دزد آگاه!... وی من اینجا چه می‌کنم؟ خانهٔ «آقای افشار» یك چهارراه پایینتر است!»

به ساعتش نگاه کرد: «...آخ، اگر پاسبان ساعتم را دیده باشد؟... باید راه بیفتم. تا قیامت که نمی‌شود اینجا ایستاد.»

با این همه روی نیمکت کنار میدان نشست و به خیابان منتهی به آن نگاه کرد که در خلوتش تنها یك نئون قرمز روشن و خاموش می‌شد و تاریکی را به بازی می‌گرفت.

●

سه ماه قبل که او به اتّفاق «آقای خادم» برای اولین بار به خانهٔ آقای افشار رفته بود، آقای افشار در جستجوی دلیلی عینی بر بطلان نظریهٔ او دربارهٔ جدال ابدی و آشتی‌ناپذیر بین اصول مادی و معنوی به تابلوی بالای سرش اشاره کرده بود و گفته بود: «به این تابلو نگاه کنید آقا. نام آن «صیادی در طوفان» است. این اثر هنری یك دلیل بر ردّ ادّعای شماست. در چنین آثار هنرمندانه‌ای است که اصول مادی، با وجود تناقض ظاهری با مقولهٔ هنر، سر فرود می‌آورند و نه تنها به جدال با آن برنمی‌خیزند بلکه برعکس، به کمك هنر و هنرمند هم می‌آیند... می‌توانید فکرش را بکنید همان اصول مادی به‌قول شما مخالف، برای این تابلو چقدر بها قائل می‌شوند؟ باور می‌کنید که ارزش این تابلو به تنهایی با حقوق یك کارمند عالی‌رتبه در طول تمام مدّت خدمتش برابری می‌کند؟ شاید هم بیشتر...»

آن شب آقای افشار با استنادهای مشابهی در مورد آثار هنرمندان بزرگ، آنها را متقاعد کرده بود که در مقاطعی از تاریخ، این دو اصل حتّی مکمّل یکدیگر هم بوده‌اند.

بیرون که آمده بودند، آقای خادم اعتراف کرده بود که: «راستش را بخواهی، من بی‌جُربزه‌تر از این حرفها هستم وگرنه در ربودن این تابلو هیچ تأمّل نمی‌کردم!...»

بعد از آن شب، همیشه و همه جا یك تصویر در ذهن آقای سهیل با او همراه بود و اندیشه‌اش را می‌آشفت: «تابلوی صیادی در طوفان». بیست روز پس از آن ملاقات، براثر خیزش پندار وسوسه‌گرانه‌ای که چنگ به تمام زندگی او زده بود، نظم مألوف گذشته‌اش را از هم پاشیده یافت. حسّی قویتر از سایر حواسّش، مانند عطش، جسم و روحش را می‌آزرد؛ عطش دیدن دوبارهٔ آن تابلو.

تا آن روز خودش هم یقین نداشت که چه می‌خواهد و اندیشه‌ای که ذهن او را اشباع می‌کرد، به‌هیچ وجه فکر منحرفی را در وجودش ایجاد نکرده بود. فقط احساس می‌کرد میلی مرموز او را به طرف خانهٔ آقای افشار می‌کشاند، همچون کشش یك برادهٔ آهن به سمت آهن‌ربا. تا اینکه عصر روزی که ظاهراً به قصد دیدار آقای خادم از منزل بیرون آمده بود، ناگاه خودش را در مقابل خانهٔ آقای افشار یافت.

آن روز، وقتی آقای افشار برخلاف انتظار آقای سهیل، اورا به جای اتاق پذیرایی در کتابخانه‌اش پذیرفت، او با حالتی عصبی و تلاش زیاد دلیل آن ملاقات را راهنمایی جستن در حلّ مسئله‌ای بغرنج قلمداد کرد و دیری نگذشت که آقای افشار، بی‌توجّه به بیقراری میهمان خود، مسلسل‌وار با دلایل گوناگون به تحلیل معضل اشاره شده پرداخت. آقای سهیل که در عوض ارضای آن میل، خود را با دورنمایی بحثی خسته‌کننده روبرو دید، سردرد را بهانه آورد و اجازهٔ مرخصی خواست. ولی آقای افشار که نمی‌خواست قبل از نتیجه‌گیری بحث را خاتمه داده باشد، با چالاکی قرص مُسکّنی به او خوراند، که ظاهراً بی‌اثر ماند. و آقای سهیل سرانجام با عذرخواهی‌های مکرّر از جا بلند شد و شتابزده تقاضا کرد که دنبالهٔ آن بحث سودمند به وقت دیگری موکول شود.

بیش از دو ماه پس از آخرین ملاقات، آن میل جایش را به جدالی سخت بین تمام معتقدات معنوی او از یك طرف و وسوسه‌های شیطانی و اصول مادی از طرف دیگر داد. چنین به‌نظر می‌رسید که سرانجام این وسوسه‌ها تما م چفت و بست‌های معتقدات او را از هم پاشیده است، چون او عاقبت به این نتیجه رسیده بود: «من باید آن تابلو را از خانهٔ آقای افشار بدزدم!»

●

برای چندمین بار گونی را باز کرد و به محتویات آن نگاه کرد: یك رشته طناب بلند، یك دسته کلید ـ کلید اداره و خانه‌اش ـ یك چکش که نمی‌دانست به چه کار خواهد آمد، و یك پنجه بکس که یقین داشت حتّی توانایی آن را ندارد برای امتحان هم که شده آن را به دستش کند. «دزدهای واقعی، حرفه‌ای ترینشان ابزار کار را در کلّه‌شان حمل می‌کنند: به هر اندازه که ابزار یك دزد زیادتر باشد، همان‌قدر از قوّهٔ تفکّر و ابداع تهی‌تر است و طبعاً احتمال دستگیری او بیشتر.»

آقای سهیل که پس از تصمیم قطعی در مورد سرقت تابلو بیش از یکبار از جلوی خانهٔ آقای افشار نگذشته بود، به کنار دیوار خانهٔ او رسید. اتّفاقاً دیوار خانه بلندتر از آن بود که گمان کرده بود. با وجود اینکه دوبار به درون خانه رفته بود، ولی آن نگاه عادّی و بدون سوء نیت با نظر و نیت فعلی او منافات داشت. او می‌بایست با نگاه یك سارق جوانب را وارسی می‌کرد. می‌خواست فکرش را با صدای بلند برای خودش تکرار کند: «برای بار بعد...» که یادش آمد گذشته از اینکه در صورت ربودن تابلو دیگر نیازی بدین کار نخواهد داشت، می‌بایست مترصّد وقایع ناگواری باشد که هم‌اکنون نیز درونش را می‌خلید. هنوز آن‌طور که باید و شاید باورش نمی‌شد که این دزد نیمه‌شب کسی جز خود او نیست. انگار کس دیگری که در عمق وجودش پنهان بود، او را از رختخوابش دزدیده و به آنجا آورده بود.

به بلندی دیوار خانهٔ آقای افشار نگاه کرد و اندیشید: الحق که آقای افشار با ایجاد این دیوار، دژ نفوذناپذیری در برابر افکار پلید ساخته است. ولی یکباره متوجّه مطلبی شد که تا لحظه‌ای قبل اصلاً گمان آن را هم نمی‌کرد: طنابی که به همراه آورده بود برای بالا رفتن از چنان دیوار بلندی کافی نبود، ضمن اینکه توانایی این کار را هم در خود نمی‌دید. برای همین یکباره خشکش زد و انگار به کسی که او را ناشیانه به آنجا آورده بود بلند گفت: «بفرمایید!... عرض نکردم بنده اینکاره نیستم؟!... حالا هِی سماجت کن!»

لیکن آن آدم درون که معمولاً در این‌گونه مواقع بیشتر از هر زمان دیگر خودش را نشان می‌دهد و طاقت خلأ اندیشه را ندارد، ناگهان چاره‌ای اندیشید و او را به وجد آورد: «به این خانه باید با رشته‌ای بجز این طناب وارد شد!» این فکر تازه یکباره در ذهن ظاهراً عقیم او راه باز کرد: قابلیتی نامعلوم که در هر آدم کودنی خفته است و تا اضطرار زمان آن را تحمیل نکند خودش را نمی‌نمایاند «کافی است از در وارد شوم! یعنی خیلی راحت به بهانهٔ ادامهٔ بحث ناتمام‌مانده در بزنم و وقتی آقای افشار در را باز کرد، او را با تهدید چکش به درون ببرم...»

فهمید که چرا چکش را با خودش آورده: «دهان او را می‌بندم و بعد آن تابلوی گرانبها را خیلی راحت برمی‌دارم و برای همیشه از این شهر می‌روم. بله، به همین سادگی... طبیعی است آقای افشار که برای هر چیز استدلال منطقی می‌خواهد، نمی‌تواند فکرش را هم بکند که دزدی برای ورود به خانه در بزند و از صاحبخانه اجازهٔ ورود بخواهد!»

گونی را باز کرد. چکش را برداشت. آن را سبك و سنگین کرد، و زنگ زد. دیری نگذشت که صدای آقای افشار به گوشش رسید:

ـ بله، بفرمایید...

ـ من... من سهیل هستم آقای افشار. قبلاً دو بار خدمت رسیده‌ام. شرمنده‌ام که این موقع شب مزاحمتان می‌شوم. می‌دانید، حادثه‌ای غریب مرا شدیداً تحت تاثیر قرار داده! هرچه فکر کردم، کسی را شایسته‌تر از شما نیافتم. گفتم بیایم و از آگاهی شما در رفع این وضعیت نامطلوب کمك بگیرم! اجازه می‌فرمایید؟

حتماً آقای افشار از این همه اشتهار به خودش بالید و این تمجید، غریزهٔ محافظه‌کارانه‌اش را سرکوب کرد، چون به‌جای اینکه بگوید: «ببخشید آقای سهیل: این بسیار طبیعی است که ما همواره متأثّر از چیزی باشیم ولی دلیل نمی‌شود که در این موقع شب مزاحم کسی بشویم! درست است که افتخار آشنایی قبلی با شما را دارم ولی بگذارید برای فردا...» صدای شعف‌زدهٔ او، چنانکه گویی انتظار کسی را می‌کشید، بلند شد که: «آه! خوشحالم که شما را مجدّداً می‌بینم. اجازه بفرمایید، الان خدمت می‌رسم.»

لحن آمیخته با اشتیاق آقای افشار چنان در آقای سهیل اثر گذاشت که احساس کرد چکش در دستش سنگینی می‌کند.

صدای قدمهای آقای افشار به گوش رسید. سهیل چکش را بالا آورد: «چکارش کنم؟ اگر در را باز کند و چکش را ببیند، بلافاصله متوجّه سوءنیت من نمی‌شود؟ اگر فریاد بکشد چه؟ همه چیز در ابتدای کار خراب خواهد شد... نه این هم زائد است. داخل که رفتم، کافی است جلوی دهانش را بگیرم، در اتاقی حبسش‌کنم و کارم را با خیال راحت انجام بدهم!»

هنوز از دورنمای سهل‌الوصول تملّك تابلو در شعف بود که در آهنی با صدای خشکی گشوده شد. صدای آن درست هماهنگ با صدای افتادن چکش بود که آقای سهیل به درون جُوی آب کنار خیابان انداخت.

آقای افشار از درز در سرك کشید و چهره‌اش با دیدن آشنای نیمه‌شب از هم باز شد:

ـ آه، بفرمایید!...

آقای سهیل همچنان درگیرتحلیل‌قضایا بود که خودش را در حیاط پردرخت خانه یافت. آقای افشار او را به سمت اطاق پذیرایی راهنمایی کرد. روبدوشامبر طلایی رنگی به تن داشت که تصویر پلنگی در پشت آن دهان گشوده بود؛ گویی در انتظار بلع طعمه‌ای که تا آن لحظه نیافته بود. سگی در چند قدمی از زیر درختی کهنسال بلند شد و با پوزهٔ بزرگش انگار که فکر تازه‌وارد را بو کشیده باشد به‌سوی او پرید. ولی زنجیری که به گردن داشت راه را بر او بست. آقای افشار شرمنده از این برخورد حیوانی داد زد: «آهای ببری! ساکت باش!»

از در اتاق پذیرایی که داخل شدند، آقای سهیل به روی اولین مبل لمید. به تابلو نگاه کرد و با دیدن طوفانی که تمام تصویر را پُر کرده بود احساس عطش عجیبی کرد:

ـ آب! اگر ممکن است به من یك لیوان آب بدهید! عجب سگ گردن کلفتی دارید! تا به‌حال او را ندیده بودم. شکر خدا که قلاده‌اش بسته بود. آدم زهره‌اش آب می‌شود. نمی‌دانم چرا یکباره تشنه‌ام شد!

آقای افشار بلافاصله به سمت آشپزخانه رفت و در همان حال گفت: «روزها لابلای درختهاست. شما دو بار روز آمده‌اید. و امّا در مورد آب، معمولاً وقتی افکار بنا به دلایلی عملی نشوند، به صورت محرّکهای دیگری، از جمله تشنگی، خودشان را نشان می‌دهند!...»

هنوز آقای سهیل برای دریافت معنی گفتهٔ آقای افشار با ذهنش کلنجار می‌رفت که او با یك لیوان آب مؤدّبانه جلویش خم شد. آقای سهیل لیوان آب را لاجرعه سرکشید و متعاقب آهی بلند که راحتی‌اش را از حسّی مرموز می‌رساند، با پشت دست آبخورهای سبیل سیاهش را پاك کرد و به آقای افشار نگاه کرد که با رگهٔ محوی از تفکّر، هیکل میهمان ناخوانده‌اش را ورانداز می‌کرد. چنین می‌نمود که اثر کم‌رنگ یك بدگمانی را با موفّقیت از پیشانیش زدود، چون روی مبل روبرویی نشست و گفت: «خوب! پس فرمودید که متأثّر از یك اندیشهٔ گم که نتوانسته‌اید چاره‌ای برای آن بیابیدتااین موقع شب بی‌خواب شده‌اید و...»

آقای افشار که گویی از روی میلی ناآگاه برای تسکین خود چیزهایی به شنیده‌هایش می‌افزود، ادامه داد: «و شما ناچار شده‌اید بیرون بیایید و راهتان را به سوی خانهٔ این بندهٔ حقیر بکشانید، بله؟!»

آقای سهیل فکر کرد که: «این دسته از آدمها کشش عجیبی به مدیحه‌سرایان دارند و در مقابل آنان، ساده‌تر از یك کودك گول می‌خورند». آنگاه روی مبل جابجا شد و گفت: «حقیقتش را بخواهید این تأثّر ناشی از فکر دیروز و امروز من نیست، بلکه حاصل مرارتهایی است که سالیان سال نتوانسته‌اند از صافی روحم بگذرند و در آنجا تلمبار شده‌اند. نتیجتاً قشر سیاهی در روحم به‌وجود آمده که دیگر اجازه نمی‌دهد بدیهی‌ترین حقایق را هم باور کنم و شما باید تصدیق بفرمایید که بالأخره هرکسی ظرفیتی دارد! آدمها هم مثل ظروفند؛ یك حجمی دارند که وقتی پر شد، لبریز می‌شوند!... بله، آدمها وقتی به‌عملی دست می‌زنند، ظاهراً دیگر مسئله از نظر خودشان حل شده است.»

آقای سهیل یکباره ماند، به تلخی خندید و ادامه داد: «راستش را بخواهید من هیچ وقت پاسخگوی خوبی نبوده‌ام. اگر از من در مورد ریسمان سؤال کنند، یکباره سر از آسمان درمی‌آورم! افکار مختلفی در این مواقع در ذهنم صف می‌کشند و هی می‌خواهند بی‌نوبت بیرون بیایند و درست مثل قورباغه‌ها در آبگیر، هی ورجه وورجه می‌کنند. برای همین مخاطبانم را خسته می‌کنم. حتماً حالا هم شما را...»

آقای افشار سری به اطراف تکان داد و گفت: «اصلاً، اصلاً! کاملاً شما را می‌فهمم، چون من هم این مشکل را دارم.»

ـ بله، بالأخره آن افکار پلشت کار خودشان را کردند و من از دیروز صبح که از خواب برخاستم متوجّه شدم که مرا به تسلیم واداشته‌اند. درست مثل دشمنی که شبیخون بزند و از غفلت شبانهٔ حریف استفاده بکند. از خواب که بیدار شدم، احساس کردم که چیزی از من سرقت شده؛ خلع سلاح شده بودم. چه می‌بایست می‌کردم؟ تسلیم‌شدگان برای حرفهای منطقی خود نبایستی انتظار کوچکترین ترحّم و عدالتی را داشته باشند. آن هم از چنان دشمنی! زورمندان و پیروزشدگان قوانینی دارند که با حقیقی‌ترین خواسته‌های مغلوب‌شدگان هماهنگ نیست. آقای افشار، فکر می‌کنید اگر خودم را از این خلأ در رنج نمی‌دیدم، آیا به خودم اجازه می‌دادم که در این موقع شب به سراغ شما بیایم و استمداد کنم؟

آنگاه ناباور از ابراز این جملات که در پاره‌ای از آنها گمان می‌کرد شیطان به‌جای او حرف می‌زند، یکباره های های زیر گریه زد و صورتش را توی دستهایش گرفت.

آقای افشار که مبهوتِ این بیانات و حالت غریب شده بود، با دیدن چهرهٔ گریان او گویی راه خودش را یافت. بلند شد، سر آقای سهیل را بر شانهٔ خود گذاشت و گفت: «آرام باشید. من عمق تأثرتان را احساس می‌کنم. می‌توانید روی من حساب کنید. ولی شما را به خدا خودتان را کنترل کنید. هر لحظه ممکن است که اشك من هم سرازیر شود.»

آقای سهیل بی‌توجّه به گفته‌های او ادامه داد: «باور بفرمایید اگر این رنج نبود اصلاً در این موقع شب مزاحم اوقات شما نمی‌شدم.»

ـ به خودتان تلقین نکنید. زندگی همین است. همه همواره درگیر این حالات هستند. اینکه بپذیرید مغلوب شده‌اید، یعنی سقوط! به خودتان بگویید که می‌توانید! اولین گام برای پیروزی همین است.

آقای سهیل خودش را از او جدا کرد، روی مبل جابجا شد، به تابلو نگاه کرد و گفت: «می‌دانید، اخیراً پوشش تنم ظریف و آسیب‌پذیر شده! نمی‌دانم منظورم را می‌فهمید یا نه. احساس می‌کنم که روحم از پشت اندام شیشه‌ایم به راحتی دیده می‌شود. عریان! می‌دانید، پوست تن نسبت به روح حکم پوستهٔ جوّ را دارد نسبت به زمین. جوّ، زمین را در مقابل تشعشع و سنگهای آسمانی محافظت می‌کند. شما فکر می‌کنید تکلیف روح من با سنگهای آسمانی چه خواهد شد؟ سنگهای آسمانی به آن برخورد می‌کنند، و آن را از میان برمی‌دارند؟ بیچاره روح من!»

هنوز این کلمات به پایان نرسیده بود که آقای افشار با سبدی از میوه‌های فصل به اتاق آمد، چه او در آغاز جملهٔ اخیر آقای سهیل به او گفته بود: «عذر می‌خواهم. گوشم به شماست، ادامه بدهید.» و شتابان به سمت آشپزخانه رفته بود تا خلوت میز را برای میهمان خود با سبدی میوه پُر سازد و در همان حال که مشغول کار بود مرتّب از آشپزخانه، طوری که او بشنود بلند بلند گفته بود: «آها!... بله! بله!... عجب!...»

امّا زمانی که به اطاق برگشت و در معنی کلمات دقیق و عمیق شد، نگاه خیرهٔ آقای سهیل را به تابلو دید و به هراس افتاد. ولی بلافاصله بر خود مسلّط شد:

ـ هر عملی ناشی از انگیزه‌ای است. صبح که سرتان را از روی بالش برمی‌دارید و چشمهایتان را باز می‌کنید، جدال شروع می‌شود: مبارزه‌ای بین شما و آن آدم؛ آن مالك مستبد محدودهٔ تنتان. او خودش را مالك قلمروش می‌داند و تمام روز به دلخواه خودش به‌شما امر می‌کند. و شما باید مقاومت کنید. می‌بینید! همه درگیر این مسئله هستند. خوب، شما چه کرده‌اید؟ یعنی دربست خودتان را در اختیار او گذاشته‌اید؟! تکلیف بقیهٔ زندگیتان چه می‌شود؟ می‌دانید نتیجه‌اش چیست؟... هرکسی باید آن آدم پلشت درونش را همچین دو دستی از گلو بچسبد و خفه‌اش کند!...»

آقای افشار کلمهٔ «خفه» را چنان غلیظ ادا کرد و صحنهٔ خیالی خفه کردن آن موجود موهوم را چنان با غیظ‌وکینه نشان داد که آقای سهیل برای یك لحظه از آن حالت هیستریك عقب نشست و ترسی در تنش دوید. گویا حسّی گنگ به آقای افشار فهمانده بود که به اشتباه این میهمان نیمه‌شب را به خانه راه داده و هم‌اکنون امنیت خانه و خودش به دلیلی که نمی‌دانست، مورد تهدید است. ولی طولی نکشید که خوشبینانه، مبهوت ماندن آقای سهیل به تابلو را ناشی از زیبایی اثر دانست و حسّ لجوج و مزاحم را سرکوب کرد:

ـ عذر می‌خواهم مثل اینکه حرکتی غیر عادی...

آقای سهیل که دوباره کاملاً محو تابلو شده بود و داشت بین باور و ناباوری در مورد بهای چنان تابلویی با خودش کلنجار می‌رفت، یکباره به خود آمد و گفت: «ها! بله؟! چه فرمودید؟... راستی چطور می‌توان باور کرد که ارزش این تابلو برابر باشد با دستمزد یك کارمند عالیرتبه برای تمام عمر؟ مگر این جز یك نقاشی است؟»

آقای افشار به تابلو نگاه کرد، که در چارچوب آن، بلمی سخت درگیر امواج بود و صیاد پیری به استقامت لب به دندان گزیده و عزم پایداری در چهره‌اش نمایان بود. حسّ گم و ظاهراً غرق شده دوباره بر استدلال نامقاوم آقای افشار غلبه کرد و به روشنی در گوشش گفت: «ای احمق! نگفتم این مرد سوءنیت دارد.» و او مغلوب حس، زیر لب غرّید: «ما بلممان را از طوفان سهل‌انگاری خود خواهیم رهاند.»

و با خشم، خطاب به آقای سهیل ادامه داد: «بله، یك لحظه احساس حقیقت ارزشمندتر از یك عمر بطالت است. ارزش این اثر به دلیل پرداختِ هنرمندانهٔ آن است، امّا این‌طور که پیداست شما بیشتر درگیر ظواهر هستید تا معانی!»

آقای سهیل به دو چشم آتشین آقای افشار نگاه کرد که از زیر دو ابروی لرزان به او شعله می‌بارید و گفت: «معنی دوم؛ اول بقا!»

ـ صیاد را ببین آقا! قصد دارد که با طوفان بجنگد!

آقای سهیل پوزخندی زد و گفت: «وقتی صیاد به دریا می‌رفت آیا گمان می‌برد که طوفان در پی خواهد داشت؟»

و آقای افشار با تمام نیرو داد کشید: «صیاد ما پیر است؛ او دریا را با طوفانش می‌شناسد!»

از حیاط صدای زوزهٔ بلند سگ برخاست. هر دو به سمت حیاط نگاه کردند و دوباره به هم برگشتند. نقش لبخند تلخ و مطمئنی در عضلات صورت آقای افشار به تموّج درآمد. آقای سهیل احساس کرد که سگ و میزبان برای او همفکری کرده‌اند.

آقای افشار چشم به حیاط دوخته بود و پلنگ تیزچنگ پشت رو بدوشامبرش با دو دندان نیش و خیزش مصمّم خود، در نگاه حیرتزدهٔ آقای سهیل تکان می‌خورد. گویا پلنگ منتظر، بوی طعمه را شنیده بود و هر آن مترصّد بود تا رشته‌های طلایی رنگ را پاره کند و به روی او بجهد. به زحمت نگاهش را از ثقل چشمان پلنگ رهانید و به تابلو چشم دوخت. حس کرد به طرز غریبی صدای امواج دریا را می‌شنود. طوفان حالا از کادر چوبین خود به اطاق ریخته‌بود، می‌غرّیدو می‌آمد. موجها پرطنین روی هم می‌غلتیدند و همهٔ حجم اطاق را پر کرده بودند؛ سگی در طوفان زوزه می‌کشید و با امواج همسرایی می‌کرد.

آقای سهیل خودش را جمع کرد و با اضطراب گفت: «حالا چرا فریاد می‌زنید؟!»

آقای افشار چشم از تاریکی حیاط برگرفت و به او نگاه کرد. آثار خشم در خطوط چهره‌اش پیدا بود:

ـ برای اینکه شما طوفان را به یادم آوردید!

ـ دریا که همیشه طوفانی نیست! صخره‌های بلند ساحل در انتظار خرد کردن امواج همیشه منتظرند.

صدای آقای سهیل به حُزن آمیخت و خاموش شد. سر به‌زیر انداخت و موهایش را به چنگ گرفت. آقای افشار به انگشتان او نگاه کرد که عصبی و لرزان، از لابلای موهای آشفته،

جمجمه‌اش را می‌فشرد: مثل اینکه بخواهد موجودی موهوم را که در زندان سرش بیتوته کرده له کند.

آقای افشار پاکت سیگارش را به سوی او گرفت و روی شانه‌اش زد:

ـ سیگار؟

ـ نه نمی‌کشم... اگر طوفانها فرو نمی‌نشستند و صخره‌ای نبود؟

آقای افشار سیگاری گیراند و رو به تابلو ماند:

ـ صیادی که به دریا می‌زند، در استخوانهایش حسّ نبرد با طوفان را قبلاً تجربه کرده است. و امّا طوفان، محکوم به آرامش است و آرزوی تداوم آن، امری است محال. چرا نباید به آرامش فکر کرد؟ من در پسِ این طوفان آرامش مطبوعی را می‌بینم. نور ماه بر پیکرهٔ امواج مرده و باقیمانده از طوفان می‌تابد و صیاد پیر بلمش را به ساحل می‌کشد. او طوفان را شکست داده و تجربهٔ دیگری آموخته. زیبا نیست آقای سهیل؟

آقای سهیل به او نگاه کرد که هم‌اینک رو به او برگشته بود:

ـ می‌دانید آقای افشار، خیلی از صیادان با این اطمینان به دریا زدند و غرق شدند. مرگ آنان را هیچ نقاشی نقش نکرده. می‌دانید چرا؟... برای اینکه انسانها میل دارند تواناییهای خودشان را نشان بدهند. من هم می‌توانم در پسِ این تلاش، بلمی را ببینم درهم شکسته، تکه‌تکه، و جسد صیاد پیر را در کنار آن، زیر فانوسهای صیادان دیگر. من صدای آنان را هم می‌شنوم؛ دارند با وحشت به هم می‌گویند: «او مغروق سادەپنداریِ خود شد. نباید به جنگ طوفان می‌رفت.» طوفان فرو نشسته، ولی طعمهٔ خود را یافته!...

آقای افشار سیگارش را خاموش کرد و گفت: «انسانها در تخیّل خود قوی هستند آقای سهیل! بیشتر آنان تماشاگران صید هستند؛ صیاد نیستند. هیچ وقت نمی‌خواهند رنج دریا و طوفان را مانند صیاد پیر ما تجربه کنند. آنها همیشه منتظرند که صیادی صید کند و آنان فقط تناول کنند. افسوس! شما گمان می‌کنید آن صیادانی که با فانوس به جسد صیاد پیر نگاه می‌کنند دیگر به دریا نمی‌روند؟ چرا. مطمئن باشید تا دریا و طوفان هست صیاد هم هست. آنها بیشتر از اینکه حرف بزنند مردان عملند. آقای سهیل! صیادان واقعی روزانه به صید می‌روند و فقط برای همان روز صید می‌کنند. آنها می‌دانند کسی که آرزو کند فقط یکبار به دریا برود و تمام ماهیهای دریا را صید کند، به فرض موفّقیت، نمی‌تواند بیش از چند روز از آن صید استفاده کند چون مازاد ماهیها در مجاورت هوا خواهند گندید و آنگاه او افسوس خواهد خورد... دریای بی‌ماهی مرگ صیاد است. ـ چرا ساکت نشسته‌اید؟ به چه ماتتان برده؟ نمی‌خواهید از آن میوه‌ها چیزی بخورید؟»

آقای سهیل به سبد میوه‌ها خیره ماند. با بی‌میلی سیبی برداشت و آن را در پنجه‌اش فشرد. آقای افشار کنارش نشست و کاردی را در دستهای او گذاشت. آقای سهیل کارد را در دست فشرد و به او نگاه کرد. آرامشی در نگاه آقای افشار موج می‌زد. آقای سهیل چشم از او گرفت و به صیاد نگاه کرد و به خون سرخی که از گزش دندانش در تلاش، لبش را گلگون کرده بود. در خطوط پرتلاش صورت صیاد برای آنی چهرهٔ افشار را یافت. این آقای افشار بود که خون‌به لب داشت و طوفان که همچنان می‌غرّید.

ـ آااخ!...

خون روی دست آقای سهیل شتک زد. او انگشتش را بریده بود.

آقای افشار از روی میز دستمالی به دست او داد:

ـ آه! آقای سهیل، مواظب باشید!... می‌خواهید برایتان پانسمانش کنم؟!

آقای سهیل برخاست:

ـ نه، ممنونم. این جراحت من است؛ طریق درمانش را هم خودم می‌دانم.

جلوی در رفت و به حیاط نگاه کرد:

ـ شما جلوی سگتان را می‌گیرید؟

ـ البتّه! هر انسانی باید جلوی سگش را بگیرد... مگر موقع ورود متوجّه نشدید؟ من گردن سگم قلاده زده‌ام.

آقای سهیل در معیت میزبان از طول حیاط گذشت. یك لحظه جلوی سگ که زیر درخت کهن دراز کشیده بود و می‌رفت که در امنیت خانه و بی‌احساس دغدغه از حضور بیگانه‌ای به خواب رود مکث کرد و گذشت. آقای افشار در آهنین را گشود و او بیرون رفت. بعد، ایستاد و برگشت؛ احساس کرد که گفته‌ای مثل بغض بیخ گلویش مانده. هیجان‌زده گفت: «می‌دانید من امشب چه قصدی داشتم؟ من قصد داشتم...»

آقای افشار در کلامش دوید و گفت: «قصد داشتید از ریشهٔ تأثّرتان بگویید. باور کنید که «معنی» را انسانهایی می‌سازند که تحت تاثیر تأثّرشان قرار نمی‌گیرند... راستی چه قصدی داشتید؟»

آقای سهیل به چهرهٔ آقای افشار نگاه کرد که حالا در روشنایی شیری‌رنگ سپیده صبح، طرح چهرهٔ صیاد در آن جا باز می‌کرد و زمزمه کرد: «فقط قصد داشتم بیایم به صیاد تابلوی شما نگاه کنم و رمز مبارزه با طوفان را از او یاد بگیرم! خدا حافظ صیاد! خداحافظ!»

شهریور ماه ۶۸

ادبیات داستانی بخشی مهم از ادبیات معاصر ما را تشکیل می‌دهد؛ شکل، جهت‌گیری و مواضع آن نیز بدون تردید جدای از ساخت فرهنگی اجتماع معاصر نبوده و نیست. علاوه‌براین، ادبیات داستانی با معانی که امروزه از آن مراد می‌شود، نه تنها بی‌ارتباط با فرهنگ شکل‌یافتهٔ جهانی نیست، بلکه در کلّیتِ خود ملهَم از آن و تحت تأثیر دگرگونیها و تغییرات تکنیك و محتوای این نوعِ ادبی در میدانی گسترده‌تر از مرزهای ملّی یك کشور است. با توجّه به این واقعیت، چنانچه ادبیات ما بخواهد در مجموع رجوعی داشته باشد به سنّتهای فرهنگی اصیل خویش، همچنان‌که در سالهای پس از انقلاب این رجوع در اشکال مختلف به‌طرزی خودآگاه صورت گرفته، لاجرم تنها توجّه ذهنی به محتوی بسندهٔ این رجعت نخواهد بود. این، نه به معنای طرد اصول و تکنیك این نوع از ادبیات است، و نه به معنای دست برداشتن از آن به سادگی است.

اگر توجّه داشته باشیم که تمام اشکال هنری، و قویتر از همه بخش اعظمی از ادبیات منظوم و منثور ما، در جهتِ توجّه دادنِ انسان به حقیقت خویش و فراتر بودنِ او از عادتهای زندگی اجتماعی و ظواهر اشیاء و روابط اجتماعی بوده است، آنگاه در برخورد با مقولهٔ ادبیات این

■ از نگاه قصّه‌نویس

●سهمی از روح

روزگار نمی‌توان به سادگی تسلیم اشکال رایج ادبی شد.

با توجّه به سیر و جهت‌گیری فرهنگ و ادبیات این سرزمین، بخصوص در دو سدهٔ اخیر که همراه با این سیر دور شدن از میراثهای اصیل و سرچشمه‌های حقیقی ادب و فرهنگ نیز بوده است، اینك با شکل‌گیری دوباره و مرزبندیهای جهانی فرهنگ و هنر، جای آن است که در این عرصه نیز هنرمندان قصّه‌نویس با توجّهی خودآگاه دست به انتخاب، راهیابی و جهت‌گیری بزنند. تذکّر به این معنا بی‌شك برای هنرمند جامعهٔ ما لازم و ضروری است. دور شدن از این انتخاب و توجّه آگاهانه، مستلزم همراه بودن با امواج کنترل‌شدهٔ گردابی است که به نیروی فرهنگ هدفدار جهانی بوجود آمده است. بحث تنها بر سر هدفدار بودن ادبیات نیست؛ هیچ‌کس نمی‌تواند منکر این واقعیت شود که هنر در کلّیت خویش نمی‌تواند هدفدار نباشد. این در صورت قائل شدن به این فرض است که هنرمند نمی‌تواند در خلأ به ابداع هنری بپردازد. و اگر می‌شد این‌گونه بود، مسلّماً مقولهٔ هنر نه به شکلی بود که امروز هست و همهٔ اهرمهای تشویق، انجمنهای قلم، کانونها، جشنواره‌ها و جایزه‌های ادبی در این صدد نبودند که به نوعی به سمت و سوی هنر جهتی بدهند همگام جهتی که خود می‌خواهند.

هنر و ادبیات، همچنان که سایر شئون فرهنگی ما، با امواج انقلاب اسلامی از دایرهٔ فرهنگ جهانی خارج شده و سیر دیگری دارد؛ سیری که اگر نخواهد که به‌دور بماند از بحرانهای موجی و موج‌زدهٔ فرهنگ تابع سیاستهای جهانی، سرانجام به درون مدار برخواهد گشت. بی‌شك مدار مدار فرهنگی جهان که با هزار و یك ترفند سعی در کنترل آن می‌رود، و پرهیز از درافتادن در چاه ویل آن، شتاب حرکت ادبی ما را نه تنها بیشتر خواهد کرد، بلکه عنصر خلاقیت و هویت خاص آن بارور شده و به یاری خدا، خود، محوری خواهد شد که مدار ادبیاتی بوظهور در جهت کذب‌زدایی و حقیقت‌جویی خواهد بود.

با این تذکّر سلسله نظرخواهی‌هایی از دست‌اندرکاران ادبیات داستانی انجام شده و خواهد شد که در اختیار خوانندگان قرار می‌گیرد. با امید به اینکه این سلسله نظرخواهیها گشایشی باشد در جهت گسترده کردن افق ادبیات داستانی در راستای ارزشهایی که متفاوت است از معیارها و اهداف فرهنگ جهانی. جای تذکّر است که این نظرخواهی‌ها پیش از هرچیز نظر شخصی صاحبان آنهاست و ما امید بر آن بسته‌ایم که با به عرصه کشاندن این نظریات میدان مباحث مربوط به مقولهٔ ادبیات داستانی را گشوده بداریم. ان‌شاءالله.

عبدالمجید حسینی‌راد

● اولین نظرخواهی ما از خانم «راضیه تجار» است که از ایشان می‌خواهیم ضمن معرّفی خود، از چگونگی گرایششان به ادبیات و نیز آثار منتشرهٔ خود برایمان بگویند.

■ نخستین قصّه‌ای که نوشتم در کلاس دوم ابتدایی بود. داستانی راجع به کلاغی و جوجه‌اش که سخت زشت بود و برای اینکه بتوانم آن را در زنگ انشاء بخوانم، بارها از معلم خود خواستم که همین واقعه را، موضوع انشاء اعلام کند! در طیّ دوران دبستان و بعد هم دبیرستان، ساعتهای انشاء محبوبترین ساعات درسی‌ام بود، چرا که می‌توانستم کلاس را در اختیار بگیرم و تأثیر کلامم را بر دوستان ارزیابی کنم.

از سال سوم دبیرستان هم تا سالیان بعد... آنچه را که حس می‌کردم و برداشت، به صورت نامه برای یکی از دوستانم می‌نوشتم؛ دوستی که با من در پشت همان میزها می‌نشست. به این ترتیب تبلوری از احساسات و برداشتهایم از زندگی به صورت قصّه و خاطره و شعرك، به‌دست او می‌رسید و این برایم حالت رازی را داشت که نیازی به انتشارش را در خود نمی‌دیدم. تا آنکه آن دوست برای ادامهٔ تحصیل رفت و نامه‌ها هم نوشته می‌شد بدون اینکه خواننده‌اش را داشته باشد.

به مرور کارها و مسئولیتهای زندگی، آن بخش از روحم را که «من حسّی‌ام» بود به انزوا می‌برد و فرصتها از دست می‌رفت تا سالهای پس از انقلاب و خرداد سال ۱۳۶۴ که حوزهٔ هنری آگهی شروع اولین دورهٔ کلاسهای قصّه‌نویسی را در مطبوعات به‌چاپ رساند. من هم از فرصت استفاده کردم و «هفت بند» را نوشتم و فرستادم. جوابیه، نامه‌ای بود به امضای آقای عموزادهٔ خلیلی که کلمات سرشار از تأیید و تشویقشان شادی عمیقی به من هدیه داد. در کلاس قصّه‌نویسی هم که شرکت کردم، تأیید و راهنماییهای آقای «رضا رهگذر» این باور را به من داد که می‌توانم بنویسم و نوشته‌ام را عرضه کنم. از این زمان، مرحلهٔ دوم نوشتن برایم آغاز شد.

در همین جا باید بگویم تشکیل کلاسهای آموزشی قصّه‌نویسی حوزهٔ هنری و پایمردی در ادامهٔ آن و جدّی گرفتن قضیه، این امکان را به دوستداران ادبیات می‌دهد که در زیر گرده‌های زرد همیشگی زندگی روزمرّه، نوشتن را به فراموشی نسپارند و قلمشان همیشه سبز باقی بماند.

در زمینهٔ انتشار قصّه باید بگویم که داستانهایی چند در مجلات «سروش» و «سوره» و «کیهان هوایی» و «گاهنامهٔ داستان» از من به‌چاپ رسیده و یك مجموعهٔ داستان هم به نام «نرگس‌ها» دارم و مجموعهٔ دیگری هم در شُرف چاپ به اسم «ارابه‌ای پر از ستاره». حدود سه سال هم هست که با مجلهٔ زن روز همکاری مداوم دارم.

● ارزیابی شما از وضعیت ادبیات داستانی در سالهای اخیر، نقاط قوّت و ضعف آن چگونه است، آیا تحوّل تازه‌ای را در ادبیات سراغ دارید؟

■ ادبیات داستانی در سالهای اخیر جریانی است قوی که پیش می‌تازد و آهنگ حرکت و فراگیری دارد. قبل از انقلاب داستان‌نویسان

■ آنکه می‌نویسد در حقیقت سهمی از روحش را در معرض دید و قضاوت همگان می‌گذارد.

■ اگر نویسنده احساس کرد که کارش ضعیف است، باید کاغذ را پاره کند و دور بریزد، چرا که قیچی زمان برنده‌تر است.

■ من هرگز ننشسته‌ام و قصد نکرده‌ام که حالا داستانی راجع به زنان بنویسم، بلکه دنبال آن فسفری هستم که در تاریکی ذهنم درخشیده و به دنبالش کشیده شده‌ام.

تعدادشان کم و طیف خاصّی را دربر می‌گرفت. تا آنجا هم که به یاد دارم، کلاسهایی در زمینهٔ آموزش قصّه‌نویسی وجود نداشت. در حالی که در بعد از انقلاب، آنان که صاحب تجربه‌اند، بدون حب و بغض، آنچه را که می‌دانند در طبق اخلاص گذاشته و پیشکش از راه رسیدگان می‌کنند. در نتیجه، بعد از انقلاب نویسندگان بسیاری حضور خود را اعلام کرده‌اند که اگر همه تك ستاره نباشند، به هر حال در تشکیل این خط شیری نقشی مؤثر داشته و نورافشانند، که البتّه گذشت زمان، فرصتی برای بررسی آثارشان و درجه‌ای که به‌دست خواهند آورد، ایجاد خواهد کرد.

از نظر تکنیك و انتخاب سوژه و پرداخت هم واقعاً پیشرفت وجود داشته است، اگر در مقام مقایسه برآییم. با این همه، نویسندگان بعد از انقلاب نباید بنویسند برای اینکه چیزی نوشته باشند و مسئولین جُنگها و مجلات و روزنامه‌ها هم نباید هر نوشته‌ای را چاپ کنند از این نظر که صفحات پُر شده باشند. از طرفی نویسنده‌باید تلاش کند که قصّهٔ یك بار مصرف ارائه ندهد. اگر به پیام قوی معتقد است آن را هنرمندانه و با ظرافت و با قالب متناسب بیان کند تا به دل خواننده بنشیند و اثر لازم را بگذارد.

امّا در مجموع آنچه باعث خوشحالی است زمینهٔ مساعدی است که برای رشد و آموزش استعدادهای جوان به‌وجود آمده است و آنچه جای تأمّل دارد تعجیل در به‌چاپ رساندن قصّه‌ها و ساده‌انگاری قضیه است.

● به اعتقاد جنابعالی ویژگی خاصّ قصّه‌نویسی بعد از انقلاب چه باید باشد؟

■ محتوای خوب همراه با تکنیك قوی. طوری که بتوان قصّه را خواند، بارها و باز هم؛ چون شعری که می‌توان دهها بار خواند و هر بار هم لذّت برد. گرچه عدّه‌ای معتقدند که قصّه باید صرفاً جنبهٔ سرگرم‌کننده داشته باشد تا بتواند جلب مشتری کند؛ امّا به عقیدهٔ من جایگاه قصّه بالاتر از این حرفهاست. قصّه می‌تواند تنها پرتوی گذرا باشد و یا کانونی مشتعل که محدود به یك زمان و برههٔ خاص نباشد.

مسائل انقلاب را اگر بخواهیم در قصّه جای دهیم باید طوری باشد که تبدیل به کانون آتش شود و از شعار صرف و خطر اثر آنی گذاشتن و زودگذر بودن دور شود. تصویر کردن آنچه که جنبهٔ اخلاقی و انسانی دارد، نشان دادن محرومیتها، شکافها، نقصانها، تحوّلها و بیدادها و دادها، همه و همه، البتّه در صورتی که هنرمندانه پرداخت شود و در قالب قصّه بتوان جایش داد، از وظایف نویسنده است. شاید این خواسته خیلی ایده‌آل باشد. امّا چه بسیار نویسندگانی که قبل از انقلاب نوشتند و نوشتند و به‌چاپ رساندند، امّا گرد و غبار زمان خاکستر فراموشی بر همهٔ آثارشان پاشید و چه معدود نویسندگانی که کم نوشتند و خوب نوشتند و همانها ماندگار شدند. به هر حال من به نهال سبز قلمهایی فکر می‌کنم که در آینده‌ای نه چندان دور، جنگلی سرسبز خواهند شد.

● نظرتان پیرامون آثار زنان نویسنده در قبل و بعد از انقلاب چیست؟ نقش زن را در آثار آنان چگونه ارزیابی می‌کنید؟

■ نویسندگان زن قبل از انقلاب معدود بودند. البتّه عدّه‌ای در زمینهٔ ترجمه و نوشتن مقاله فعالیت داشتند. از آن دسته که به کار نویسندگی اشتغال داشتند، بعضی به کار ژورنالیستی می‌پرداختند و بعضی هم کتابهای مستقلی به‌چاپ رساندند، که از این میان کار خانم «سیمین دانشور» در «سووشون» شاخص بود، مخصوصاً که قهرمان داستان یك زن است که در طول رُمان با تحوّل شخصیت او روبرو می‌شویم و نثر قصّه قرابت خاصّی با محتوای آن دارد.

خانم «فریده گلسرخی» هم در مطبوعات قصّه می‌نوشتند که قلمی قوی داشتند. دیگرانی هم بودند چون خانمها «فریدهٔ گلبو»، «پوران فرخ‌زاد»، «غزاله علیزاده»، «مهشید امیرشاهی»، «مهرنوش پارسی‌پور»، «لیلی کسری»، «مهین پزشکپور»، «مهین بهرامی»، «ژاله سازگار»، و بعد از انقلاب خانمها «منیر وروانی‌پور»، «طاهره ایبد»، «سمیرا اصلان‌پور»، «مریم جمشیدی»، «آرمین» و «منصورهٔ شریف‌زاده»، که البتّه قبل از انقلاب، غیر از مواردی که استثناء بودند، در اکثر کارها از زنان تصویری عروسکی ارائه می‌شد، امّا بعد از انقلاب خوشبختانه عنصر سکس از قصّه‌ها حذف شده و به مسائل والاتری پرداخته شده است.

● خود شما چه سهمی از موضوع و قصّه‌هایتان را به زن اختصاص داده‌اید؟

■ من هرگز ننشسته‌ام و قصد نکرده‌ام که حالا داستانی راجع به زنان بنویسم، بلکه دنبال آن فسفری هستم که در تاریکی ذهنم درخشیده و در بندش قرار گرفته‌ام و به دنبالش کشیده شده‌ام. امّا حالا که قصّه‌هایم را بررسی می‌کنم می‌بینم که سهم بیشتری از آنها اختصاص به زنان دارد و این قهرمان زن است که مرد میدان شده است. از نظر شخصیتی هم اکثراً معصوم و مظلوم و پاکند و عاشق و شیفتهٔ مردشان، نه رویاروی او. البتّه براساس سوژه‌های واقعی، داستانهایی برای محله زن روز می‌نویسم که در آن قصّه‌ها زن از دردش، رنجش و علائق و حقایق زندگی‌اش می‌گوید، مخصوصاً هنگامی که مورد ظلم قرار می‌گیرد از طرف مرد یا خانواده یا جامعه...

در هر دو صورت این زن است که می‌گوید، می‌سراید، شکوه می‌کند، می‌خواهد، ابراز می‌کند، می‌نویسد و به قضاوت می‌گذارد.

● نثر خاص و پرداختهای نثری یکی از ویژگیهای عمدهٔ قصّه‌های کوتاه شماست. چه نسبت خاصّی برای نثر و پرداخت در قصّه قائلید؟

■ باز باید تاکید کنم که انتخاب نثری خاص، با خودآگاهی همراه نیست؛ شاید بر آن محتوی جز این پوششی برازنده نباشد. در هر حال من یك زنم و روحم جز آهنگ خود آهنگ دیگری نمی‌تواند بنوازد. امّا معتقدم ظرف زیبا محتوای نمونه هم می‌خواهد و اهمیّت دادن به نثر جای خود و اهمیّت دادن به مسائل دیگری که در قصّه باید رعایت شود هم جای خود را دارد. امّا با کلام است که می‌توان با رگ و پی و گوشت و پوست و خون حرف زد و اثر گذاشت. جایگاه کلام بسیار بالاست. از طرفی آن‌که می‌نویسد در حقیقت سهمی از روحش را به معرض دید و قضاوت همگان می‌گذارد. عریان و آشکار. استهزا و ردّ آن ضربه‌ای مستقیم به نویسنده و تایید و احترام به‌آن‌سیراب‌کنندهٔ‌روح اوست. پس یك نویسنده موظّف است همهٔ تلاشش را بکند تا اثرش را حتّی‌الامکان بی‌نقص ارائه دهد. بعضی می‌گویند بضاعت هنری ما همین است، همهٔ تلاش خود را کرده‌ایم، این همه سختگیر نباشید و... این درست. امّا چه عجله‌ای است برای چاپ؟ باید حداقل درصدِ موارد تأیید بالا باشد و نقاط ضعف پایین... باید برای وقت خواننده ارزش قائل شد و برای روحی که می‌خواهد دریافت کند و سیراب شود هم.

نتیجه اینکه نویسنده باید معتاد به کار خود باشد. بنویسد و خوب هم بنویسد. و اگر احساس کرد کارش ضعیف است کاغذ را پاره کند و دور بریزد چرا که قیچی زمان برنده‌تر است.

■ نقد و بررسی

● در ملتقای احساس

نقدی بر مجموعهٔ داستان «نرگسها»

■ **نرگسها**

نویسنده: راضیهٔ تجّار
چاپ اول: ۱۳۶۸
تیراژ: ۱۱۰۰۰ نسخه
ناشر: انتشارات برگ

یکی از پیامدهای مهمّ انقلاب، تحوّل و تحرّکی است که در زمینهٔ هنر و ادبیات با توجّه به ارزشهای به‌دست آمده، صورت پذیرفته است. بالا رفتنِ ارزش محتوایی، توجّه بیشتر به عمق و گرایش به انعکاس زندگی مردم محروم در ادبیات داستانی، همچنین حضور نسل تازه‌ای از هنرمندان متعهّد و تازه‌نفس، امید شعله‌ور شدن بارقه‌های حرکتی پویا را نوید می‌دهد.

در زمینهٔ قصّه‌نویسی، ما با نسل تازه‌ای مواجهیم که بعضاً با اولین کارها، خود را به طراز پیشکسوتان این هنر رسانده‌اند و حتّی گاهی یک گام جلوتر و بلندتر برداشته‌اند. و نیز در این میان، حضور چشمگیر زنان قصّه‌نویس بسیار قابل تامّل است.

«راضیهٔ تجار»، یکی از این امیدهاست. او فعالیتهای ادبی خود را سالها پیش، با چاپ پراکندهٔ چند قصّهٔ کوتاه در مجلات آغاز نمود و اینک «نرگسها» نخستین مجموعه از کارهای اوست که البتّه اکثر قصّه‌های این کتاب قبلاً در مجلات مختلف به چاپ رسیده است.

«تجار» در اولین مجموعه داستان خود نشان می‌دهد که مثل اغلب نویسندگان زن، شعارزده نیست. قصد پُرگویی ندارد و نمی‌خواهد بیهوده عَلَم دفاع از مظلومیت زن را به دوش بکشد. او فقط می‌خواهد موقعیت و نقش پر اهمیّت زن را در جامعه و تحوّلات اجتماعی گوشزد کند. زن در قصّه‌های او موجودی انتزاعی نیست؛ کسی است که همدوش مرد عملاً در جریان امور دخالت دارد و تاثیرگذار است. امّا او همواره هاله‌ای از مظلومیت به گرد خود دارد؛ مظلومیتی که گریبانگیر همهٔ زنهاست و کم و بیش در آثار نویسندگان دیگر، خصوصاً نویسندگان زن، به صورت کلیشه‌ای مکرّر درآمده است. زنهای قصّه‌های او عفیفند، امّا فرشته نیستند. نمونهٔ این زنها را می‌توان در گوشه و کنار اجتماع، در صف تخم‌مرغ یا پشت میز کار و در دانشگاه دید. نیز زنی که مردش به مصاف دشمن می‌رود و او انتظار می‌کشد، و انتظار یعنی صبر و صبر یعنی مقاومت، یعنی ایستادگی و مبارزه. پس او هم می‌جنگد و مبارزه می‌کند:

می‌گویم: «ننه، انتظار چه مزه‌ای دارد؟»
سری می‌جنباند، که یعنی: «صبر»! («هفت بند»، صفحهٔ ۴۱).

صرفنظر از دو قصّهٔ «تصویرهای شکسته» و «از ستاره تا ستارگان»، در اکثر قریب به اتّفاق قصّه‌های این مجموعه، شخصیت اصلی را زن تشکیل می‌دهد و علی‌رغم تمام جانبداری‌هایی که نویسنده به سود آنها اعمال می‌کند، این زنها بدون وجود مرد معنا پیدا نمی‌کنند. و نیز در هر هشت قصّهٔ دیگر «نرگسها» زنها همگی در انتظارند؛ در واقع هر کدام به گونه‌ای در انتظار آمدن مردی هستند. تجّار حتّی در پرداخت شخصیتهای مرد، این انتظار را در آنها منعکس می‌کند. مثلاً در قصّهٔ «از ستاره تا ستارگان»، مرد در حال احتضار از چشمانی سخن می‌گوید که انتظار او را می‌کشند:

«افشین غُرید و دست او را کنار زد. در انحنای زانو، درد تلاطم می‌کرد و همراه خون بیرون می‌ریخت و باز...
- برایت چکار باید بکنم؟
- برو به هر چشمی که به راهم مانده، سلام برسان.» («از ستاره تا ستارگان»، صفحهٔ ۶۱).

زنهای قصّه‌های تجار همگی آرزوی پرواز دارند. دلشان می‌خواهد بپرند و از محیط بسته و خفه‌ای که چون قفسی آنها را در تنگنا قرار داده، بگریزند. امّا همواره مردی پیدا می‌شود که پرِ پرواز آنها را می‌بندد:

« به بالکن می‌آیم؛ مرز بین قفس و نفس؛ سهم کوچکی از خانه، که هوای پاک را می‌نوشد. باید بلند صدایت کنم تا بشنوی. آهای...!
دست به بالای چشم می‌گذاری. از پشت بندِ رخت، پروازم را به همراه کوچولو می‌بینی. امّا سفر بیهوده است. آن سوی دیگر طنابْ به پایم بسته است. فرود اجباریست.» («بیست و چهار ساعت»، صفحهٔ ۵۱).

...

«پروانه‌ای که می‌پرید رازش را به تو آموخت. پریدی، امّا از شکاف در، نگاهی بالت را بست.» («نگهداری لاله در باد سخت است»، صفحهٔ ۸۱).

چیزهای دیگری هم هست که در قصّه‌ها تکرار می‌شوند. مثلاً شخصیت «دایه» که در اکثر قصّه‌ها با تیپ و نقشی تکراری دائماً حضور دارد.

امّا تجار در تکرارهای خود گاه مسائلی را می‌گوید که نشانهٔ برخورد او با آدمی است که زیر فشار عوارض روزگار دچار مسخ شخصیت گشته است؛ آدمی که در کنار پیشرفتهای تمدّن در چنبرهٔ عوارض آن گرفتار آمده است:

«قرصها را می‌گیرم. دو ماه تمام است که آنها را می‌گیرم و به گلویم می‌اندازم. دوست ندارم اصرار کند. روزهای اول، چون مقاومت می‌کردم، اصرارش رنگ خشونت می‌گرفت. روزهای اول باور داشتم که «من» صحیح می‌گویم؛ امّا تدریجاً به همراه قرصهای آبی و زردی که به حلقم فرو کردند، به من فهماندند که اشتباه می‌کنم. باید می‌گفتم «اشتباه می‌کنم» تا رهایم کنند...» («نرگسها»، صفحهٔ ۱۶).

...

«مادر، باز نگاهی به «کلاغ‌پر»ها انداخت و گفت: «این قرصهای خواب هم بدجوری گیجم می‌کنند. دارن من رو می‌برن توی دستهٔ تارك‌الصّلوتها» («طلوع»، صفحهٔ ۸۹).

زیباترین داستان این مجموعه، قصّهٔ «هفت‌بند» است که در مقایسه با دیگر قصّه‌های «نرگسها» از استحکام و انسجام بیشتری هم برخوردار است.

زیبایی قصّه‌های این مجموعه ناشی از عزم نویسنده برای رسیدن به حرکتی پویا در نثر، زبان و تکنیک است. زبان پخته و نثری سلیس و

شاعرانه که گاه به شعر پهلو می‌زند:

«خـامـوشی باغ را صدای سیـرسیرکها درهم می‌ریـزد. هوا مهتابی است. سرچشمه کجاست؟ اگر می‌توانستم پرواز کنم!

صدای قُل‌قُل قلیـان ننـه رقیه، ترنّم دلپذیری دارد؛ امّا من...

دلم شور می‌زنـد. دو هفتـه‌ای گذشتـه. به نبودنت عادت کرده‌ام؛ به ندیدنت هم. امّا امشب چیـزی روحم را می‌کاود: چیزی که مثل همیشه نیست.» («هفت‌بند»، صفحات ۴۱ و ۴۲).

امّا جدای از نثر و توصیفهای زیبا، تجّار، گاه با توصیفاتی که سنخیتی هم با موضوع ندارد، یا صرفـاً توصیف است به معنـای انتـزاعی آن، خواننده را بیهوده گرفتار تطویل کلام کرده و به سردرگمی در پیگیری قصّه دچار می‌سازد.

در قصّـهٔ «نگهداری لاله در باد سخت است» ماجرا از دید راوی‌ای گفته می‌شود که رابطهٔ میان اعمال و افکار قهرمان قصّه است با خواننده. این شیوه چندان بی‌قاعده هم نیست، لیکن به نظرم می‌آید اصول تدوین شده‌ای نیز نداشته باشد. به همیـن دلیـل به‌کـار گرفتن آن از طرف بعضی نویسندگان گاه ناپخته و خام می‌نماید. از جمله این قصّهٔ تجار

در این شیوه گاه راوی آن‌قدر به قهرمان قصّه نزدیک است که به نظر می‌آید با او یکی است و در واقع خود او است. یا ضمیر پنهانی است که به پیدا می‌آید. در این قصّه، راوی زمانی با قهرمان یکی می‌شود و وقتی دیگر آن‌قدر بیگانه که به نظر می‌آید کسی است که از دور اعمال او را زیر نظر دارد؛ بی‌آنکـه تداعیهای لازم را برای تلفیق این دوگانگی داشته باشد:

«نازنین!

...از جا بلنـد می‌شوی روپـوشت را به تن می‌کنی و شال سیـاهت را به سر. در که بسته می‌شود، کلیـد و سکـه‌ای دو ریـالی به جیـب می‌اندازی.» («نگهداری لاله در باد سخت است»، صفحهٔ ۸۰).

چنانچه راوی خود نازنین است، این گفتگوی «بیرونی»، بر چه منطقی استوار است؟

در مجموع «نرگسها» پنجرهٔ روشنی بر آیندهٔ تلاش پربارتر راضیهٔ تجّار است. با این امید که در آثار بعدی به تکرار خود ننشیند.

● جواد جزینی

● اوژن یونسکو ادبیات دیگر

● در مقدّمهٔ مربوط به گفتگوهای «سری‌زی» گفته بودید که دوستی و دشمنی نسبت به شما هر دو سوء تفاهم بوده است. منظورتان چه بوده؟

■ ابتدا مرا به خاطر کارهای اولیه‌ام، از جمله «درس» و «آوازخـوان طاس» چپگـرا محسـوب کردند، و راست‌گرایان مرا تحقیر نمودند. بعد از آن، هنگامی که معلوم شد من آن قدرها هم چپگرا نیستم، منتقدان چپ مرا به باد انتقاد گرفتند و متـوجّه نویسندهٔ دیگری که مطیعتر بود، یعنی «آدامف»، شدند. آنگاه نوبت راست‌گرایان رسید که مرا تکـریم کنند، تا جایی که «گوتیه» دربارهٔ نمـایشنـامهٔ «شاه می‌میرد» نوشت: «هنگامی که یونسکـو با شکسپیر برابر می‌شود.» این ماجرا مربـوط به دوران ادبیـات متعهّـد است. امّا من خودم در مسیرهای دیگری درگیر بودم. در حقیقت تلاش من نه دنیوی، بلکه معنوی بود. من بیشتر به خدا و آسمـان نظر داشتم، تا به انسـانهـا. هنگامی که بیست ساله بودم، در انتخاب اینکه نویسنـده شوم یا راهب، مردّد بودم. سرانجـام بیهودگیهای دنیوی و جذبهٔ شهرت مرا به سوی نویسندگی کشید، در حالی که دوست داشتم در یك صومعه زندگی کنم. این آرزوی من بود...

● آیا ادبیات همه چیز را دربر نمی‌گیرد؟

■ ادبیـات به هیـچ چیز پاسخ نمی‌دهد. در سالهـای اخیـر من ادبیات را کنار گذاشتم و به نقـاشی رو آوردم. به‌نـظر می‌رسد که نقـاشی راحت‌تر از ادبیات جهان را به نظم می‌آورد. من از ادبیـات بیـزارم. کلمات، کلمات، کلمات و باز هم کلمات! همیشه یك چیز گفته می‌شود. فلان بهمان را دوست دارد و بهمـان فلان را دوست ندارد، و بی‌نهایت روایت گوناگون.

من از گردهمـایی‌های ادبی، ماننـد جلسـات «پیـوو»[۱]، که در آن هر کسی به گونـه‌ای حرف می‌زند که گویی خیلی مهم است، بدم می‌آید. در حالی که ما هیچ اهمیّتی نداریم.

هنگامی که جوان بودم، با خود می‌گفتم: اگر خدا وجود دارد پس ادبیات به چه درد می‌خورد، و اگـر خدا وجـود ندارد پس ادبیات به چه درد می‌خورد؟ من در جستجوی چیزی هستم که به آن نخـواهم رسیـد. ادبیـات دیگر برایم مفهومی ندارد و عاری از هرگونه معناست. تنها معنویت است که مفهوم دارد.

● آیـا علاقهٔ شما به نقاشی به این سبب نیست که از کلّیهٔ امکانات ادبیات بهره برده‌اید؟

■ شایـد! من خودم نمی‌دانم. آنچـه من در نقاشی دوست دارم این است که یك تابلو بدون واسطه درك می‌شود؛ تا آن را نگاه می‌کنید جهانی در برابر دیدگانتان ظاهر می‌شود. در حالی که در ادبیات باید صفحات بسیاری را سیاه کنید. در ادبیات بسیاری چیزها بیهوده است و در نقاشی این چیزهای بیهوده بسیار کمتر است.

● اگر امروز بیست ساله بودید، «اوژن یونسکـو» نمی‌شدید؟ دست به نوشتن نمی‌زدید؟

■ خیـر، ساکت می‌مانـدم. سکـوت، بهتـرین ادبیات و فصیح‌ترین سخنهاست.

● آیـا هنگـامی که جوان بودید تصـوّر می‌کردیـد که شهـرت پیـدا خواهید کرد؟

■ آه، به‌هیـچ وجـه. اولین کتاب من، یعنی «نه»، طرد فرهنگ «رومانی» بود؛ فرهنگی که تقلید از فرهنـگ فرانسـه بود و به پرسشهـایی که من مطرح می‌کردم پاسخ نمی‌داد.

● امّا با این حال شما از ادبیات چیزی ساختید که...

■ بله، من دراین تناقض زندگی کردم وهمیشه نسبت به آن آگاهی داشتم. امّا چند اثر دارم که خیلی به آنها علاقمند هستم. این آثار بیش از هر چیز معنوی هستند. از جملهٔ این آثار «صندلیها» و «قاتل بی‌مزد» است.

● آیا گاه اتّفاق افتاده است که آثار خود را دوباره بخوانید؟

■ بله، و اعتـراف می‌کنم که این کار همیشه ناخوشایند نیست. من آثاری چون «صندلیها» و «مسافرت در میان مردگان» را ترجیح می‌دهم. این آثار بخوبی شناخته نشدند. «آوازخوان طاس» را نیز دوست دارم، امّا آن را خوب درك نکردند. در این نمایشنامه تئاتر به مسخره گرفته شده است، امّا خوانندگان فقط به این توجّه کردند که کلمات شکستـه شده و جمـلات نامفهـوم شده است. بسیاری از کسانی که امروز به تئاتر «هوشت»[۲] می‌روند دیگر نمی‌خندند: آنها متوحّش هستند. من به آنهـا حق می‌دهم که متوحّش شوند، زیرا زبان آن نمایش الکن است و مفهومی ندارد. مفهوم نمایشنامهٔ «آوازخوان طاس» این است که مفهومی ندارد، و شاید این تنها چیزی بوده است که من

برایم مفهومی ندارد...

● ترجمهٔ جمال آل احمد

* این مصاحبه از روزنامهٔ لوکوتیدین (۶ دسامبر ۱۹۸۹)، ترجمه شده است.

خواسته‌ام بگویم. نمایشنامهٔ «قاتل بی‌مزد» بی‌نظیر است. در نمایشنامه‌های «آوازخوان طاس»، «درس» و «کرگدن» جنبه‌هایی وجود دارد که می‌توان از نظر سیاسی آنها را توجیه کرد. امّا نمایشنامهٔ «شاه می‌میرد» را هم دوست دارم و هم ندارم. این اثر خوب است، امّا بیش از حد ادبی است.

● شما گفته‌اید که آدمها عادت کرده‌اند به چیزی که گریه‌دار است بخندند.

■ هیچ چیز مانع از خندیدن به چیزی که جدّی است نمی‌شود. من معتقدم وقتی انسان می‌تواند بگرید، تنها کار، خندیدن به همه چیز است.

● چرا شما فقط یك رُمان، به‌نام «کوشه‌نشین»، نوشتید؟

■ در این کتاب چند اعتقاد عمیق من گنجانده شده است. آدمهایی که با یکدیگر می‌جنگند و بی‌آنکه علّت آن را بدانند یکدیگر را می‌کشند. این کار یك اثر تراژیك و پوچ است. در آن زمان من دوست داشتم رُمانی بنویسم تا بیشتر احساساتم را شرح دهم؛ امّا بی‌فایده بود زیرا کسی حرف مرا درك نمی‌کرد.

● اگر اعتقاد شما چنین بوده است، نمی‌بایست چیزی می‌نوشتید...

■ باید اعتراف کنم که من غالباً از معنویت فاصله می‌گرفتم و برای تفریح می‌نوشتم. دنیا برای آن ساخته شده است که انسان در آن سرگرم شود.

● پس آیا آثار شما جدّی نیستند؟

■ آثار ادبی من، مانند همهٔ ادبیات، یك سرگرمی است. فکر می‌کنم کسانی که دربارهٔ من چیز نوشته‌اند، می‌توانستند کار دیگری انجام دهند. امّا نظریه‌هایی هم وجود دارند که در آنها مسائل اساسی مطرح شده است؛ مسائل خطیری که توسّط «میرچاالیاده»[3] مطرح شد برای من بسیار مهم بوده است و آنها را خیلی دوست دارم. او به مسائلی اساسی پرداخته است.

● آیا شما در مقالات خود بیشتر به موضوعات اساسی نزدیك نیستید تا در نمایشنامه‌هایتان؟ مثلاً در یادداشتها و ضد یادداشتها»، یا در روزنامهٔ پس‌مانده»؟ به نظر می‌رسد که در این نوشته‌ها سرگرمی کمتر حضور دارد.

■ بله، در آنجا بیشتر به فلسفه نزدیك شده‌ام. به‌خاطر یك چیز کاملاً ساده نمایشنامه‌ها را یکی پس از دیگری نوشتم. در سال ۱۹۵۰ اولین نمایشنامه‌ام با موفّقیت مواجه نشد. خواستم با نمایشنامهٔ دوم به این موفّقیت برسم و رسیدم. سپس نمایشنامهٔ سوم را نوشتم و همین‌طور ادامه دادم و علی‌رغم میل باطنی خود به نوشتن نمایشنامه کشیده شدم.

● حال با نگاه به گذشته آیا فکر می‌کنید که بایست کار دیگری غیر از نمایشنامه‌نویسی انجام می‌دادید؟ مثلاً یك اثر فلسفی می‌نوشتید؟

■ بله، و حتّی بهتر از آن، سکوت می‌کردم و نیایش می‌کردم. افرادی بوده‌اند که همزمان به نوشتن و نیایش پرداخته‌اند. افرادی چون «ته رز داویلا»[4] و «ژان دو لاکروا»[5] اشعار شگفت‌انگیزی سرودند. «توماس داکن (آکویناس)»[6] و «اسپینوزا»[7] نیز چنین بودند. این افراد توانستند بنویسند و در عین حال باارزش باقی بمانند. چنین چیزی نادر است. ببینید با نوشتن چه ارزشی به‌بار آمد... امّا من نتوانستم این کار را انجام دهم. از معنویت فاصله گرفتم و به دنیا پرداختم. این حکایتِ سقوط معنویت من است. این حکایت را در یکی از نمایشنامه‌ها به نام «قربانیان وظیفه» شرح داده‌ام، امّا هیچ کس آن را نفهمید. داستان دربارهٔ شخصیتی است که اوج می‌گیرد و بالا و بالاتر می‌رود، امّا ناگهان همه چیز را رها می‌کند و سقوط می‌کند. فکر می‌کنم که من با ترك نیایش در آن اوج هر آنچه را که توانستم از خود مایه گذاشتم.

● کسی که آثار شما را تا به حال نخوانده است با کدام کتاب باید آغاز کند؟

■ با دو کتاب: اول «آوازخوان طاس» که غیر قابل درك است؛ودوم «تشنگی و گرسنگی». این کتاب یك اثر عرفانی است. داستان آن دربارهٔ مردی است که سالهای متمادی در جستجوی مطلق می‌گردد. او از خانهٔ خود، از همسر خود و از نوعی فردوس می‌گریزد و وارد جایی شبیه زندان یا صومعه می‌شود (این محل برای هیچ کس دقیقاً مشخص نیست) و در آنجا برای آنکه بصیرت نداشته است محکوم می‌شود؛ محکوم به نوعی برزخ یا دوزخ. او هیچ چیز را در گذشته درك نکرده است. و ما نیز، خود در دنیا هیچ چیز را درك نکرده‌ایم. و من نیز هیچ چیز را در این دنیا نمی‌فهمم!

● غالباً از ناسازگاری شما صحبت می‌شود. با این حال، شما عضو آکادمی فرانسه هستید.

■ من عضویت آکادمی را برحسب تصادف و تحت فشار دوستان پذیرفتم. وانگهی این امر برایم سرگرمی بود.

● امروزه وظیفهٔ این آکادمی چیست؟

■ هیچ چیز. آدمهای گوشه‌گیری هستند که دور یکدیگر جمع می‌شوند. آنها کاری جز جمع شدن گِردِ یکدیگر ندارند و بعد هم به افکار خود بازمی‌گردند و کاملاً فارغ از دیگران به کار خود می‌پردازند.

● فرهنگ لغت چطور؟

■ من مانند همهٔ آکادمیسین‌ها وانمود کردم که برای تدوین فرهنگ لغت کار می‌کنم. در حقیقت تهیهٔ کتاب لغت کار زبان‌شناسان و متخصّصان جدّی دستور زبان است؛ ولی فقط فرصت خوبی است برای گردهمایی. امّا درآکادمی انسانهای بزرگ و بسیار خوبی هم وجود دارند، از جمله «کلود لوی اشتراوس»، «دوبروگلی»[8] و هنرمندان و متفکّران بزرگ.

● و عدّه‌ای اشخاص معمولی و متوسط؟

■ اجازه بدهید در این باره نظرم را نگویم.

● دربارهٔ ایجاد اصلاحات در خط و زبان فرانسه چه نظری دارید؟

■ این موضوع مرا خیلی ناراحت می‌کند. من در مدرسهٔ دولتی فرانسه درس خوانده‌ام و در آنجا زبان را یاد گرفته‌ام. در کلاس شاگرد اول بودم و اکنون که می‌بینم باید خط را تغییر داد ناراحت می‌شوم. من حتّی یکی از بهترین دوستانم، یعنی «ریموند کینو»[9] را، که اکنون فوت کرده است، به‌خاطر این موضوع سرزنش کردم.•

1. Pivot
2. Huchette
3. Mircea Eliade
4. Threse d'Avila
5. Jean de la Croix
6. Thomas d'Aquin
7. Spinoza
8. De Broglie
9. Raymond Queneau

شعر

● عباس باقری- زابل

■ بهاریه

ای بهار
ای چاوش سبزینه بوی دشت!
باغ باران را
با گل رنگین‌کمان سال، زینت کن
تا درون کومه‌های تشنگی
با بوتهٔ سبز خیال روستاییها درآمیزی
تا بیاویزی چراغ روشن سبزینه را
بر پشته‌های خاک.
ای بهاران
قریه دلتنگ است
آسمان، دیری است
چون چشم عروس شوی‌مرده
مات و بیرنگ است.
بر بلند ابر
هر پرنده
شاخهٔ انبوه شب را آشیان کرده
انتظار جفت خود را چشم بر راه سحر دارد
لیک
دامنِ توفان پُر از سنگ است.

●

ای بهار
ای روح گندمزار!
اخگر امید را بنشان
بر اجاق خامش رؤیای برزیگر
تا که نان گرم فردا را
در میان کوله‌بارش زادِ ره سازد
تا که چوپان
در شب ییلاقی صحرا
شعلهٔ آوازهایش را برافرازد.

● تیمور گرگین- تهران

■ تشنه...

تا فریب این سراب
می‌برد تو را
به وادی خراب
با همه تلاش بی‌نقاب
تشنهٔ جان
دیر می‌رسی
به کشف آب!

●

ای بهار
ای ساقدوش باغ پرلبخند!
گر تو با راز بلوغ دشت، خواهی داشت پیوندی
مقدمت با شبنم سبزینه آذین باد
ورنه دیدارت مرا چون سالهای تلخ دیرین باد.

● خواجه حافظ

■ بهار توبه‌شکن

بهار و گل طرب انگیز گشت و توبه‌شکن
به شادی رخ گل ببیخ غم زدل برکن
رسید بـاد صبا غنچهٔ در هواداری
زخود برون شد و بر خود درید پیراهن
طریق صدق بیاموز از آب صافی دل
به راستی طلب آزادگی زسر و چمن
زدستبرد صبا گرد گل کلاله نگر
شکنج گیسوی سنبل ببین به روی سمن
عروس غنچه رسید از حرم به طالع سعد
معاینه دل و دین می‌برد به وجه حسن
صفیر بلبل شوریده و نفیر هزار
برای وصل گل آمد برون زبیت حزن
حدیث صحبت خوبان و جام باده بگو
به قول حافظ و فتوای پیر صاحب فن

● پرویز عباسی داکانی

■ بهار

سمفونی سبز
در حجمی از شکوفه و شبنم
رنگین‌کمانی از تغزّل و باران
و شاعرانی از عشیرهٔ آفتاب
با آغوشی اقاقی و عشق
در بیشه‌های بلوغ.

●

ریشه‌هایی در خاک
ریشه‌هایی در باد
حیاتی منتشر
به هیأت سبز.

● مجید زمانی اصل

■ بهاریه‌ها...

۱.

بهاری که بازمی‌آید
اول
درنگ می‌کند
بر صخره‌های توفانی ولایتم
دوم
می‌رود
به گشت سبز خویش
تا سر بر شانهٔ فرشته‌ای بگذارد
که بالهاش را
ماه
از نیزه تکانده است.

۲.

ترانه‌سازی که
درد و رنج عتیق آدمی
موی به سرش سپید کرده است
منم!
اینک
بهار
چه سربر کتفم بگذارد
چه نگذارد
جهانم
سبز و زیبا می‌روید...

۳.

از اشارهٔ توست
که بهار
سایهٔ اندوه را
از شانه‌هایم می‌تکاند.

۴.

بهار می‌داند
که کافی است
به یاد شمع سوخته‌ای
بر پوست دشت
دلم را
رسم کنم
تا رُخ توفان را
پروانه‌ای صید کند.

۵.

ای بهار!
هنوز هم
در کتاب سینه
به جست و جوی آن غزلم
که مشقهای سبز تورا
به گریه
سیاه خوانده‌ام...

● الف. دریا

■ پلنگ زخمی...

در این قلمرو غربت که عشق حیران است
هزار خنجر طعنه به سینه مهمان است
پلنگ زخمی بی‌تاب لحظه‌های غرور
به یاد مرهم دستان گرم انسان است
هنوز حیلهٔ سودابه در کمین دارد
سیاوش دل ما گرچه کوه ایمان است
به پاس عصمت یوسف در آزمون بلا
هزار قافله در مصر عشق حیران است
صلا زنید مرا تا ضیافت گرداب
اگرچه کشتی جانم اسیر توفان است
به جشنوارهٔ آرامشم مخوان ای دل
که شعله‌های کلامم نمود عصیان است
غزل چگونه سرایم کنون که در رگ درد
دلم گرفته‌تر از نی نوای چوپان است

● غلامحسین عمرانی

■ هم‌سخن

از زبان نی کم گو ی قصّهٔ جدایی را
هم‌سخن بخوان با من شعر آشنایی را
در هوای بارانی شوق دم زدن دارم
در گلو ی من بشکن بغض بی‌صدایی را
ربّنای هر برگی آتنای من گوید
آشنای این باغم بنده‌ام رهایی را
از فراز باروها نغمهٔ اذان آید
می‌روم به‌دست آرم خلوت خدایی را
در نگاه خاموشت یك جهان سخن داری
در نگاه تو دیدم شور همصدایی را
از توالی ساحل تا حوالی دریا
زیر پایت اندازم فرش بی‌ریایی را
از ضیافت باران از سپیده می‌آیی
در پی تو می‌بینم صبح روشنایی را

● منصورململی ـ مسجدسلیمان

■ اسب

اکنون میراث من
از ماه
زنگوله‌ایست
که بر پوستم
به خواب می‌رود.

●

از چرخش اسب
به دنبال گله‌ای که
زبان تاریك مرا
در دهان برده است
زخمی از گرگ خواهد ماند
که می‌سوزد
چهره به چهره تمام مرا.

●

آه، می‌دانم
سقوط پلکهای مرده‌ام
از اسب
همیشگی است.

●

پس، با ستارمیی که در انقراض خویش
سپیده‌دمان را صیقل می‌دهد
چه می‌گویند؟
روستاها
که شعله‌ور می‌شوند
در آوازهای خروس

●

اکنون میراث من
از ماه
زنگوله‌ایست
که بر پوستم
به خواب می‌رود.

● محمد روحانی ـ کاشان

■ گل نگاه

گُل نگاه تو چون در بهار جان رویید
بهار عشق در اندیشهٔ جهان رویید
هر آن شکوفه که سرزد، شکفت و پُرپَر شد
گُل وجود تو این‌گونه جاودان رویید
تراوش لب لعل تو جاری نوری است
که ازکرانهٔ دریای کهکشان رویید
شکوفه‌های درخت مقدّس هستی
به دست مهر تو در دشت کهکشان رویید
مرا شگفت نیامد از آن که شاخهٔ نور
چگونه در دل تاریك آسمان رویید
از آن شگفت شدم کز کدام بذر امید
هزار لاله در این باغ بی‌خزان رویید
شراب عشق همان شربت شهادت بود
که در پیالهٔ گلجوش عاشقان رویید

● آرش بارانپور

■ سپیدهٔ میهن

نه در بند حرفم
نه مردهٔ رؤیا
با نامت ـ امّا ـ
نیّت نیایش عشق می‌گیرم
و با زبان سپیده ترانه می‌خوانم.

●

خوشهٔ آفتاب است
اینجا کنار پنجره
روبروی کوچهٔ ولایتم.

●

سلام
بر صبر و رسایی صدایت
دستی بر سینه دارم
و خواهش از خدا
همین است
که از تبسّم میهنم
سرود می‌سازم.

● حبیب بهرامی- اهواز

■ دیدار

درگذر پاره پارهٔ عشق
مادر
چشم به چشم تو دوخته است
با نگاهی
که پرندگان بیقرار را
پرواز می‌دهد.
درگذر سبز قامتان نوجوان
با دسته‌گل شقایق
تو را می‌نگرد
تورا و وسعت آرزوی خویش را
فرش گامهای تو می‌کند
هنگام که بر خواب بهشتی تو
بوسه می‌دهد.

● مرتضی نوربخش- لنگرود

■ پاسخ سبز

وقتی که باد بهاران تقویم گل را گشاید
باغ از قیام طراوت چشم تماشا گشاید
مرغ چمن همنوا با موسیقی آبشار است
کو عاشقی تا دل از این آهنگ زیبا گشاید
گر دولت دوست خواهی باید که دل هر سحرگه
بر آستان محبّت دست تمنّا گشاید
ای پاسخ سبز ای عشق این پرسش زرد من عمر
مجموعهٔ آرزو را تا کی به رؤیا گشاید
کو آن حضور نهانی تا از در خیرخواهی
خلوتگه خاطرش را از خاطر ما گشاید
بگذار ای عشق امروز بیتی به حسرت سرایم
شاید که آهم دری را بر روی فردا گشاید
خوش آن زمان کز ره دل در امتداد رهایی
اشک من این رود امید راهی به دریا گشاید

● پرویز حسینی

■ نیلوفر

دستها را می‌گریم
نیلوفری
بر آب می‌رود
ساقه‌های جوانش را
- شفق-
به رگهای آب
پیوند می‌زند
و خواب ماه را
می‌آشوبد.
در منظر موجها،
کلبرگهایش
آینه می‌شوند.

● بهروز افتخاری

■ پنجره شعر

چراغی سوی شب
برمی‌افروزم
از راه شیری و
کبود ستاره‌ها
می‌گذرم
پرنده‌ای به دنبالم
در سایه‌ها
به صبح که می‌رسیم
واژه‌ها را دستچین می‌کنم
سکوت آسمان را، طرفی می‌بندم
و خونچکان،
از غربت دل خویش
به «پنجرهٔ شعر»م درمی‌آویزم.

● حمیدرضا اکبری- بندرماهشهر

■ طرحها

هنگام خامشی ستاره‌ها
پلنگی می‌دود
در پی ماه.
●
در امتداد نفسهای صبح
سبز می‌شوم
به پای سجاده.
● در مه می‌خلد
چیزی به روی گونهٔ گلبرگها.
●
بر پوست شب
شیار می‌زند
رنگین‌کمان ترانه‌ای
کز گلوی ماه
برمی‌خیزد...

■ نامه‌ها

* کرج- خانم نازیلا مرادی

با سلام، شعر قشنگ شما را خواندیم و لذّت بردیم. شعر شما دارای جذبه‌های شاعرانه و اندیشه‌های پاک انسانی است. تنها اشکال، ضعف آن در انتقال پیام است. چشم به راه اشعار دیگر شما هستیم.

* تهران- آقای بهروز افتخاری

از حُسن ظنّ شما نسبت به صفحهٔ شعر متشکّریم. شعرهای خوب شما رسید. بعضی از آنها پر از ایجاز و تصویر است. در آینده از شعرهای شما استفاده خواهیم کرد. وقت کردید، سری به دفتر مجله بزنید. شاید هم به قول سعدی:

دیدار می‌نمایی و پرهیز می‌کنی
بازار خویش و آتش ما تیز می‌کنی

* تهران- آقای رحیق

شعرهای شما به ما نیرو و اعتماد به نفس بیشتری می‌دهد. شما شاعر تصویرساز و پراستعدادی هستید. اشعار بیشتری برایمان بفرستید.

* قزوین- آقای ابوذر چگینی

غزل «راز و نیاز» شما عزّ وصول بخشید. ادبیات کشورمان را عمیقاً مطالعه بفرمایید واز تصاویر و اندیشه‌های امروزی غافل نباشید. زبان شاعر امروز با گذشته متفاوت است. امیدواریم چشمدرد شما در غزل راز و نیاز هم بهبود حاصل کرده باشد!

* الیگودرز- آقای غلامعباس گودرزی

حسّ شاعرانهٔ شما قابل ستایش است.

ی شاعرانه

امیدواریم تنها در مواقع فراغت سراغ شعر و شاعری را نگیرید.

* تهران- آقای عبدالرحیم سوارنژاد

شعر بی‌نام و نشانتان روشنی‌بخش چشمانمان شد. سوار بر راهوار موزون اندیشه شده‌اید ولی در میان راه دچار بی‌وزنی گشته‌اید. ذهن شما مستعد و تصویرساز است. دیوانهای شعر فارسی را با تامل ورق بزنید. چشم به راه حرفهای تازه شما هستیم.

* تهران- آقای هاشم هولایی

با سلام و سپاس ازبذل توجّه و عنایت شما وزن و قافیه را دریابید تا در عالم بی‌وزن و قافیه سیر کنید. کلام شما برخوردار از معنویت است. توفیق شما را آرزومندیم.

* اهواز- آقای محمد دیندار

«عمامهٔ بی‌تو بودن» به دستمان رسید. از شما و همهٔ بسیجیان عرصهٔ هنر سپاسگزاریم. «کاکتوس» هم شما را سلام می‌رساند. منتظر شعرهای جدیدتان هستیم.

* اصفهان- آقای مصطفی اسماعیلی

از همراهی شما متشکریم. درخشش نثر قصه و توصیفهای «مسافرخانهٔ روح»، تصاویر جاودانه‌ای در ذهنمان باقی نهاد. امّا در بعضی جاها هم فیلم روحمان را سوزاند. در قسمتهایی به بافتی قصه‌گونه نزدیک شده بودید که توصیه می‌کنیم کار را یکدست کنید. منتظر نوشته‌های دیگر هستیم.

* نقده- آقای بهرام افضلی

شما بالفطره شاعر هستید و خوش‌ذوق. تصویرهای زنده و ناب در شعرتان موج می‌زند. امّا لجام راهوار شعر «بوی عرفان» گاه از دستتان رها شده. در ضمن علامت «ین» در دستور زبان فارسی نشانهٔ صفت نسبی است که اگر به آخر اسم یا صفت اضافه شود، ایجاد صفت نسبی می‌کند. مثلاً «زر+ ین= زرین» / «دوش+ ین+ هـ= دوشینه». به این نکتهٔ دستوری حتماً توجّه کنید. کارهای خوب و تازه را چشم انتظاریم.

* قزوین- آقای امیر عاملی

اشعار زیبای شما با خطی زیباتر به دستمان رسید. اگر چه به سختی خوانده می‌شد. کارهای دست اول و چاپ نشدهٔ شما را چشم انتظاریم.

* اهواز- آقای آرش بازانپور

کاروان شعر شما در دشت ما خیمه زد و ما را به یاد «سال کنون، ایل انداخت» امیدواریم همچنان در فضایی تازه کبوتر خیال را پرواز دهید. دست شما را از دور می‌فشاریم.

* اهواز- آقای نعیم موسوی

در ولایت شما شاعرانی صاحب سبک و تفکّر در خیابانهای عریض و طویل ادبیات بومی و جغرافیایی قدم می‌زنند که امیدواریم با اقتدا به آن بزرگواران، کارهای تازه و چاپ‌نشده‌تان را برایمان پست کنید. تو را من چشم در راهم.

* مسجدسلیمان- آقای منصور ململی

کارهای زیبای شمامارابه‌کارمان دلگرمترمی‌کند. دید کاوشگرانهٔ شما نسبت به اشیاء و جغرافیا قابل تقدیر است. امیدواریم با اسب اندیشهٔ خود در دشت خیال ما، با خورجینی از «نان تیری» و «بلوط» و «توله» اطراق کنید. کلام شما ما را به‌یاد ترانه‌های «شیرعلی مردان»، «دی‌بلال» و «شیرین شیرین» می‌اندازد. به تهران که گذرتان افتاد سری به ما بزنید.

* یزد- آقای مهدی واحدی

شعرهای خوب و شورانگیز شما را با چشم دل خواندیم. استعداد شما نسبت به سن و سالتان فوق‌العاده است. باز هم برایمان شعر بفرستید و سلام ما را به شاعران آن سامان برسانید.

* قم- آقای محمدمهدی رضایی

با سلام به محضر عزیز شما، شعرتان را پیش رو داریم. در شعر شما عاطفه، تصویر و خیال خوب نشسته است. جا دارد که شعر امروز را تورقی کنید و با زبان شعر انقلاب اُنس بگیرید. چشم انتظار کارهای تازه.

* نهاوند- آقای همت بحیرایی

از لطف و محبت شما نسبت به دست اندرکاران سوره سپاسگزاریم. مثنوی شما نسبت به دیگر شعرهایتان بهتر است. در فضای شعر امروز نیز پر و بالی بزنید و دست ما را هم بگیرید.

* اصفهان- آقای محمد بابایی

شعرهای ناب و صادقانهٔ شما که نشانهٔ ایمان و مسلمانی است رسید. وزن و قافیه را خوب می‌شناسید. لحظات خوب و شاعرانهٔ خود را با خواجهٔ شعر فارسی، حافظ علیه‌الرّحمه، سپری کنید. کارهای نازه‌تان را مشتاق زیارتیم.

گفتاری دربارهٔ زیبایی

استاد محمدتقی جعفری

■ اشاره:

وقتی از استاد محمدتقی جعفری خواستیم که ما را در مسیر تحقیق در حکمت نظری هنر یاری کنند، با اینکه کارهای تحقیقی و تدریسی ایشان واقعاً متراکم و طاقت‌فرسا بود، پذیرفتند و قرار شد هر سه هفته یك بار در خدمتشان باشیم و سؤال کنیم و جواب بشنویم. چهار جلسه اینچنین گذشت تا آن واقعهٔ صبرشکن، رحلت حضرت امام(ره) رسید و عقل نیز منطق عشق را پذیرفت که «علی‌الدنیا بعده‌العفاء». روزها از پی روزها گذشت تا بار دیگر عنایات ربّانی دست نوازش و تسلیت بر سر ما کشید و توفیق مرور و تأمّل در درسهای استاد نصیبمان شد. آنچه اکنون پیش روی شماست، متن تنقیح شدهٔ آن جلسات است که فقط به بحث زیبایی اختصاص یافت و فرصت پرداختن به مسائل دیگر پیش نیامد. تا باز چه پیش آید.

متن درسهای استاد طیّ جلسات اول و دوم در این شماره و جلسات سوم و چهارم در شمارهٔ آیندهٔ «سوره» ارائه خواهد شد.

در دنیای ما موضوع زیبایی که خداوند متعال در دیدگاه ما قرار داده است موضوعی اصلی است، نه اینکه بشر آن‌را به طور غیر واقعی از جانب خودش مطرح کرده باشد. به‌این معنا، مسئلهٔ زیبایی، تشخیص زیبایی و رفتن به دنبال زیبایی ریشه در روح ما دارد. شاید یك علّت بسیار مهم برای خلق زیباییهایی که خداوند در طبیعت آفریده یا در درون ما به ودیعت نهاده است این باشد که اصلاً روح در این دنیا بدون دریافت زیبایی نمی‌تواند آرام بگیرد و دوام بیاورد. حالا اگر این روح پایین‌نگر باشد، زیبایی برایش در حکم یك چنگال است که او را در همین جا نگه می‌دارد و اگر بالانگر باشد، زیبایی همچون روزنه و دریچه‌ای خواهد شد برای عبور او به زیباییهای معقول و از آنجا به پیشگاه ربوبی. این در حقیقت تفسیر الهیون است دربارهٔ زیبایی.

در آیات و روایات ما بر مسئلهٔ زیبایی تأکید بسیار شده است و خصوصاً در دعاها که می‌دانید دعا مسئله‌ای جدّی برای انسان است. درست در همین جا، در این حال ارتباط و نیایش با خداوند، مسئلهٔ «جمال» به میان آمده است. از آن جمله در مناجات سوم از مناجاتهای «خمس عشر» می‌خوانیم: «ولا تحجب مشتاقیك عن النّظر الی جمیل رؤیتك»: «خداوندا، مشتاقان جمالت را از نظر به دیدار زیبایت محجوب مفرما». و یا در دعای اسحار ماه مبارك می‌خوانیم: «اللّهمّ انّی اسئلك من جمالك باجمله و کلّ جمالك جمیل»: «خداوندا، از تو مسئلت دارم به زیباترین جمالت و اگر چه همهٔ جمال تو زیباست».

انسان به ارتباط با زیبایی محتاج است. بدون زیبایی، روح در تاریکی و خشونت مادّه خسته می‌شود؛ زندگی کردن در سیطرهٔ کمّیتها و امتدادهای هم‌مسیر و یکنواخت نیز روح را در خود می‌فشارد. کار زیبایی با انسان نیز در حقیقت، جلب نظر اوست در جهت گسیختن از کمّیات و پرداختن به کیفیات، تا حیات او طراوت و معنا پیدا کند. در مبحث زیبایی، اینجا پلّهٔ اول است و اگر بخواهیم در این مرحله زیبایی را تعریف کنیم عبارت است از: نمود یا پرده‌ای نگارین و شفاف که روی کمال کشیده شده است.

با این نظریه که شاید جامعترین نظریات دربارهٔ زیبایی باشد، بدین نتیجه خواهیم رسید: نه چنان است که زیبایی تنها حسّی خاص را در ما اشباع کند، چنانکه مثلاً آب خوردن، تشنگی را و... نه، این نیست؛ بلکه زیبایی در این تعریف، طریقی است برای دریافت کمال، یعنی با دقّت در یك اثر زیبای خلقت، در عین آنکه حسّ زیباجویی انسان اشباع می‌شود، به دریافت کمال نیز نائل می‌گردد. اینجانب در سالیان گذشته این تعریف را برای زیبایی دیده بودم که هر مجموعه‌ای نگارین که مرکّب باشد از اجزایی متنوّع که هر یك از آن اجزاء کمال وجودی خود را بدون تزاحم با اجزای دیگر نمودار بسازد، زیباست. در زمانهای بعد مطلبی را از فارابی (محمدبن محمدبن طرخان) دربارهٔ زیبایی دیدم که می‌تواند تعریف فوق را تا حدود زیادی تایید کند:

«جمال، بهاء، زینت، لذّت، فرح، سرور و غبطه: جمال و بهاء و زینت در هر موجودی به‌این است که برترین وجود ممکن دربارهٔ او اعطاء شده باشد و به کمالات ممکن وجودی نائل شود. و چون بیان شد که وجود موجود نخست، برترین موجودات است بنابراین جمال و زینت و ی هر نوع زیبایی و زینتی را در پرتو خود محو می‌نماید. و همین‌طور است وضع جمال و بهاء ذاتی او که وجود آنها وجود ذاتی و از راه تعقل او است ذات خود را.» (السّیاسةالمدنیة، صفحهٔ ۹۷).

در اینجا لازم است به نظریه‌ای که «هگل» دربارهٔ زیبایی ارائه کرده است، توجّه کنیم. البتّه وی تصریح نکرده است که من این نظریه را از «افلاطون» اخذ کرده‌ام، امّا با دقّت در این گفتار، می‌یابیم که این نظر به افلاطون بازمی‌گردد. هگل در تعریف زیبایی می‌گوید: هر نمودی که آن ایدهٔ کلّی در آن بیشتر جلوه کرده باشد زیباتر است. این نظر از جهاتی با تعریفی که ما از زیبایی کردیم قرابت دارد. در قیاس با بیان ما که هر جا جلوه‌های آیات الهی در نمودی بیشتر باشد زیباتر

است، می‌بینیم که نظر هگل چندان بیراه نیست. اگر بخواهیم این مطلب را ریشه‌یابی کنیم تا دریابیم که هگل از کجا به این نظر دست یافته است، به افلاطون خواهیم رسید.

افلاطون در مبحث زیبایی گفته‌ای دارد که به اعتقاد من، یکی از عواملی است که او را در طول قرون و اعصار زنده نگه داشته است. او می‌گوید: هر آنچه را که ما در این دنیا زیبا می‌بینیم، سایه‌ای است از زیبایی‌های بالا؛ و راست هم می‌گوید. مثلاً فرض کنید روی جلد این کتاب که آبی روشن است، زیباست. برای چه زیباست؟ برای آنکه آسمان به همین رنگ است. امّا اگر بپرسیم آبی بودن آسمان چرا زیباست. این را دیگر نمی‌توانید پاسخ دهید.

در اینجا شما به اولین چرای ما جواب گفتید و ما هم پذیرفتیم؛ امّا چرای دیگری داریم و آن این است که چرا مغز من یا آن حسّ زیباجویی من، از دیدن این رنگ که آن را زیبا می‌انگارد، لذّت می‌برد؟ اینجا دیگر مسئلهٔ ذائقه نیست که شیرین و ترش در میان باشد: مسئلهٔ ایدهٔ کسی است که احساس می‌کند. افلاطون می‌گوید اینها همه سایه‌های آن زیبایی معقول است؛ سایه‌های آنچه که او «مُثُل» نامیده است و همهٔ حقایق را سایه‌هایی از او می‌داند و برای این مطلب استدلالی هم دارد که نظیر آن را ما نیز داریم. از مولوی است که:

مرغ بر بالا پران و سایه‌اش
می‌دود بر خاک، پران مرغ وش

اصل مرغ آن بالاست؛ او به سایه‌اش تیر می‌اندازد:

ابلهی صیّاد آن سایه شود
می‌دود چندان که بی‌مایه شود
بی‌خبرکان عکس آن مرغ هواست
بی‌خبر که اصل آن سایه کجاست
تیر اندازد به سوی سایه او
ترکشش خالی شود در جست و جو

هرچه شما دنبال چیزی که زیبایی‌اش شما را جذب کرده است بدوید، به‌جایی نخواهید رسید و خسته خواهید شد. و باز شبیه به همین حرف مولوی است:

در رخ لیلی نمودم خویش را
سوختم مجنون خام‌اندیش را

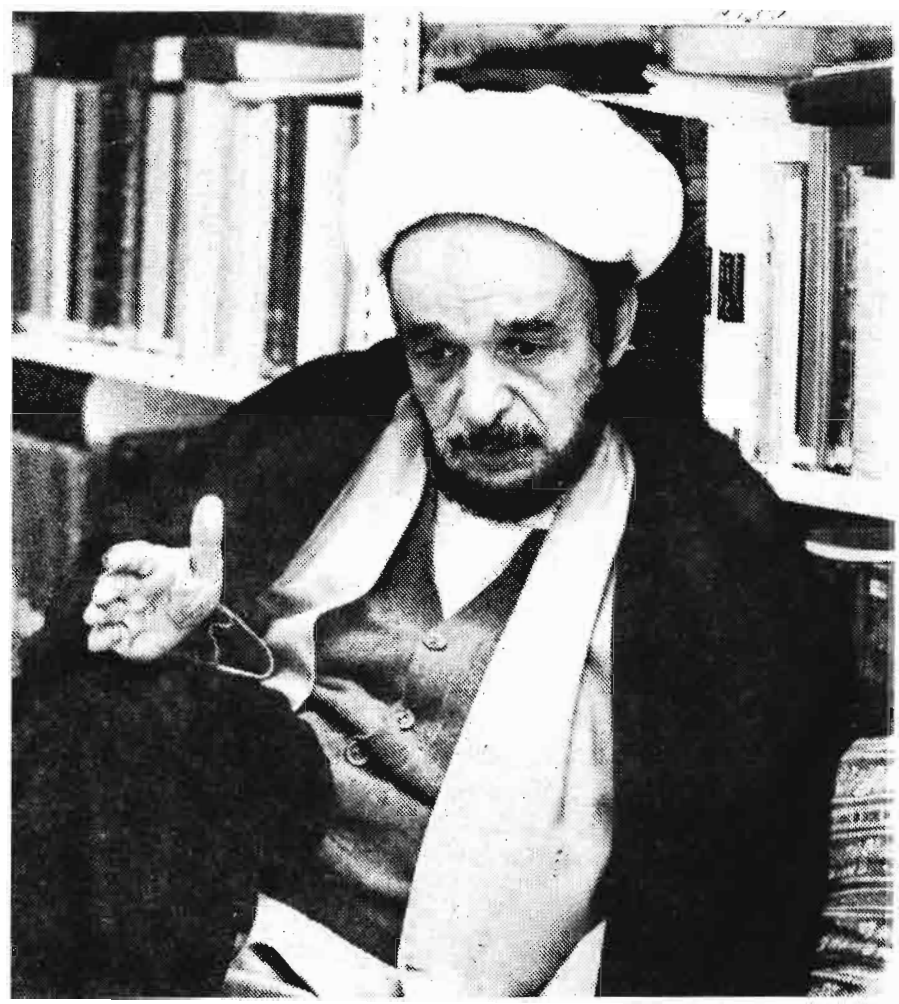
کسی که دور از درک این معناست، خیال می‌کند که این زیبایی به خود آن چیز بازمی‌گردد، حال آنکه این زیبایی مستند به همان حقیقت بالایی است که خداوند در این موجود، سایه‌ای و نمودی از آن قرار داده است. به اطمینان می‌توان گفت که این نظریهٔ افلاطون در زیبایی توضیح و تحلیلی بر دریافت سقراط دربارهٔ زیبایی است که گفته است: «کسی که چیزهای زیبا را دوست می‌دارد، خواب می‌بیند. کسی که زیبایی مطلق را می‌بیند کاملاً بیدار است». افلاطون این‌طور تعبیر می‌کند که اگر من از شما بپرسم «زیبایی چیست؟»، دسته‌گلی را نشانم خواهید داد، در حالی که این دسته‌گل یکی از زیباهاست امّا حقیقت زیبایی نیست؛ این تنها یکی از مصادیق زیبایی است. پس حقیقت زیبایی چیست که این گل یکی از نمودهای آن است؟

اینجا من مقدّمهٔ دیگری عرض بکنم تا عظمت این مطلب روشنتر بشود. ببینید! بنده انسانم، شما هم انسان هستید او نیز انسان است و بر همین قیاس، بیشتر از پنج میلیارد انسان بر سطح کرهٔ زمین زندگی می‌کنند. ما انسانها، جامع مشترکی داریم؛ جامع مشترکمان این است که نوع خاصّی از حیوان هستیم که متفکّر است، عمل به تعهّد دارد، دارای محبّت، نبوغ و رقابت است، قوّهٔ اکتشاف و ابداع در او هست، و صدها خصوصیت دیگر که در میان همهٔ ما مشترک است. تعریفمان یکی است؛ همان تعریفی که بر من صدق می‌کند، بر دیگران نیز صادق است. حال می‌خواهیم بدانیم که در زیباییها کدام جامع مشترک است که هم بر دستهٔ گُل صدق می‌کند و هم بر آبشار؟ شب مهتاب زیباست، آبشار هم زیباست. حرکات ابتدایی کودک یک سال و نیمه که خیلی هم زیباست، چه مناسبتی با آبشار دارد؟ جامع مشترکشان چیست؟ مشترک اینها با آسمان لاجوردی که نقطه‌هایی زرّین به‌نام ستاره او را زیباترین زیباها ساخته است یا تموّجات دریایی که در مقابل دیدگان ما گسترده می‌شود، چیست؟

افلاطون از این راه وارد می‌شود که هر یک از اینها مستقلاً راهی است به سوی جمال مطلق که این شیء، نمود و سایه‌ای از آن است. می‌بینید که تعبیر بسیار زیبایی است و کسانی که از این راه نیامده‌اند، نتوانسته‌اند زیبایی را تفسیر کنند.

●

...و امّا دربارهٔ زیبایی دو نظریهٔ جداگانه وجود دارد: عدّه‌ای می‌گویند زیبایی خارج از وجود



■ بادقّت در یك اثر زیبای خلقت، در عین آنکه حسّ زیباجویی انسان اشباع می‌شود، به دریافت کمال نیز نائل می‌گردد.

■ در زیبایی اشیاء نظم و ترکیب و رنگ و شکل خاص مؤثر است امّا همه چیز در زیبایی محسوس تمام نمی‌شود؛ مسئلهٔ زیباییهای معقول را نیز باید مورد اعتنا قرار داد

انسان دارای واقعیت است، یعنی واقعیتی «اُبژکتیو» دارد. آن تابلو است که زیباست، آن خط است که زیباست، آن صداست که زیباست، آن جمال است که زیباست، و بالاخره، زیبایی منهای وجود انسان خودبخود دارای واقعیّت است. در مقابل، عدّه‌ای نیز می‌گویند که زیبایی اصلاً یکی از علامات استغنای ذات بشری است. این نظریه هم در بین متفکّران ما وجود دارد و هم در میان مغرب‌زمینی‌ها. «گاستالا» نامی است که می‌گوید: زیبایی در جهان عینی وجود ندارد، بلکه از علائم استغنای ذات بشری است. استدلالی که اینها دارند قابل توجّه است: می‌گویند: اگر در مغز ما کوچکترین تصرّفی انجام شود و یا کوچکترین تغییری در دید ما راه پیدا کند، دیگر زیبا نخواهیم دانست آنچه را که تا لحظه‌ای قبل، قائل به زیبایی آن بودیم. اگر آرام آرام از دسته‌گل دور بشوید، رفته‌رفته دیگر جز شبحی از آن نخواهید دید. اگر میکروسکوپی در دست بگیرید و به میدان زیباترین نمودها نزدیك شوید، چنان خواهید رسید که ممکن است وحشت‌زده شوید از آنچه در میکروسکوپ می‌بینید. سالها قبل، وقتی آپولو در ماه نشست و به زمین بازگشت، سر و صداها بلند شد که ماه هم تا حال بپیوده هنرمندها را مشغول خود کرده بود؛ چه زیبایی‌ای دارد این ماه که سنگهای آن شبیه به سنگ‌پاست!؟ آن وقت، گویا شعری گفتند به این مضمون که مثلاً این ماه بدبخت، کجایش زیباست!؟ اگر یادتان باشد کسی به این مسئله جوابی نداد جز آنکه جوابی به زیبایی ماه دارد. جواب این است که در زیباییها مسئلهٔ دید و فاصله‌ها مطرح است. شما اگر زیباترین آهنگها را از یك فاصلهٔ دور بشنوید و یا زیباترین نمودها را از فاصله‌ای بسیار دور و یا از فاصله‌ای بسیار نزدیك نگاه کنید، خوب، معلوم است که زیبایی آن درهم می‌ریزد. ماه الان زیباست و تا ابد هم برای من خاك‌نشین با این وسیلهٔ دید که دارم زیبا خواهد بود، و اینها بدین‌مطلب توجّه نداشتند. بیچاره آنهایی که باورشان شده بود و می‌گفتند: عجب، ماه را از دست شعرا گرفتند! خیر، ماه همان ماه است، امّا برای من که در زمین هستم.

ماه تابان بجز از خوبی و ناز
چه نماید چه پسندد چه کند؟
آفتاب ار ندهد تابش و نور
پس بدین نادره گنبد چه کند؟

ماه زیباست، امّا برای من، نه برای کسی که در ماه نشسته باشد. تصوّر کنید شبی را که آسمان صاف است و ماه تدریجاً از پشت درختها بالا می‌آید و بر زمین می‌تابد. این منظره انسان را از خود می‌رباید و به عظمت زیبایی متّصل می‌کند.

اگرچه انسان بداند که سنگهای ماه شبیه سنگ‌پاست. دریکی از کشورهای مغرب‌زمین، در یك کنفرانس فیزیکدانها، بعد از اتمام جلسه یکی از آنها فریاد زد: مرده باد نیوتون! همه بُهتشان برد. آنگاه او توضیح داد که ما فرزندان آدم، رنگین‌کمانی داشتیم که اوقات معینی در آسمان ظاهر می‌شد و رنگهای زیبایی داشت. می‌نشستیم. به آن چشم می‌دوختیم و احساساتمان گل می‌کرد. این آقا آمد و با مباحث مربوط به تجزیه و انکسار نور گفت که طول موج رنگهای رنگین‌کمان شامل طیفی است از ۴۰۰ تا ۷۰۰ میلی‌میکرون... و نتیجه این شد که ما دیگر وقتی به قوس قزح می‌نگریم، آن ارقام را تداعی می‌کنیم: میلی‌میکرون که زیبایی ندارد!

فیزیکدان دیگری می‌گفت: من در دانشگاهی در یکی از کشورهای اطراف مدیترانه درس می‌خواندم. جوان بودم و با شور بسیار در اطراف تلقّی مادی خود از جهان، های و هو می‌کردم. استادی داشتم بسیار مجرّب و جهان‌دیده. بعد از بحثی که در این باره با او داشتم از من خواست که عصر هنگام نزد او بروم، با هم کنار دریا بنشینیم و لذّت ببریم. گفت: چشم، می‌آیم خدمتتان. رفتیم کنار دریا و روی صندلیهایی که‌چیده‌بودند نشستیم. استاد پرسید: چرابابد رنگ زیبای این امواج در شما ایجاد لذّت کند؟ و بعد پرسید: این رنگ چه فرکانسی دارد؟ گفتم: ۶۵۰ تا ۷۰۰ میلیون میلیون هرتز... استاد گفت: ببین، تو را به وجدانت! راست بگو که از این ۶۵۰ تا ۷۰۰ میلیون میلیون هرتز لذّت می‌بری و یا خود این امواج با تو کار دارند؟ اگر از آن است، پس من سه برابرش می‌کنم؛ مثلاً دو هزار میلیون میلیون هرتز. حالا بیشتر لذّت ببر!!

●

حالا بازگردیم به همان مطلب که: آیا زیبایی واقعیتی درونی است و یا بیرونی؟ همچنان که گفتیم، عدّه‌ای می‌گویند که بیرون از انسان، زیبایی واقعیّتی ندارد و هرچه هست از درون ماست و برای اثبات این مدّعا به اشعاری که در این باره موجود است استشهاد می‌کنند که:

آوازهٔ جمالت از جان خون شنیدیم
چون باد و آب و آتش در عشق تو دویدیم
اندر جمال یوسف گر دستها بریدند
دستی به جان ما بر بنگر چه‌ها بریدیم
مانندهٔ ستوران در وقت آب خوردن
چون عکس خویش دیدیم از خویشتن رمیدیم

هم ما داریم کسانی را که اینچنین بگویند و هم آنها دارند؛ امّا بالاخره ما چه می‌گوییم؟ که آنچه خارج از ما هست، واقعاً هست؛ یعنی برگ سبز را، من نیستم که برگ سبز کردهٔ باشم؛ نور و رنگ و

دیگر عناصر، همه دست به‌دست هم داده‌اند تا این برگ با این مختصّات و این کیفیات دیده شود. آن تابلوی زیبا، آن ترانهٔ صبحگاهی بلبل... اینها همه واقعیت دارند؛ ذهن ما آنها را به‌وجود نیاورده است. امّا این انسان است، با این تمایزات روحی خاصّی که این همه را ادراک می‌کند؛ این حالات روانی، فقط مخصوص انسان است.

اگر شما زیباترین تابلوهای نقاشی از بزرگترین هنرمندان جهان را جلوی موریانه‌ای بگذارید، جز خوردن تابلو کاری نمی‌کند و اگر یک گاو به این تابلو بنگرد، چیزی از زیبایی آن ادراک نخواهد کرد. و لذا، از جانبی دیگر، اینکه بگوییم واقعیت زیبایی مطلقاً به جهان عینی رجوع می‌نماید و ذهن ما تنها آیینگی می‌کند، درست نیست و نهایتاً این ذهن ماست که باید زیبایی را دریافت کند. و بر همین اساس ما نسبیت را در اینجا به‌طور محدود می‌پذیریم. ما ایرانیها از رنگهای باز، صورتی، آبی آسمانی و... خوشمان می‌آید، امّا مثلاً آفریقاییها یا هندیها رنگهای تند را می‌پسندند. مصادیق بسیاری می‌توان برای وجود نسبیت در امر دریافت زیبایی ذکر کرد، امّا آنچه مهم است این است که ذهن ما در این امر شریک و مؤثّر است، چنان که یک طفل که هنوز به رشد کافی نرسیده، از یک اثر زیبای هنری لذّتی را که یک هنرمند خواهد برد احساس نخواهد کرد. امّا از جانبی دیگر، نه آنچنان است که دریافت زیبایی و احساس لذّت از آن، فقط با اطلاعات علمی صرف و تجزیه و تحلیل عقلانی، منهای شعور فطری ممکن باشد.

تصوّر کنید که فصل بهار رسیده است و ما همه در بوستانی مصفّا نشسته‌ایم؛ عدّه‌ای آن طرف نشسته‌اند و خود را در معرض نسیم بهاری قرار داده‌اند و تماشای گل و ریحان می‌کنند و ما هم در این طرف نشسته‌ایم و دربارهٔ بهار بحث می‌کنیم که مثلاً نسیم صبا این است، از کجا می‌آید و سرعتش در ساعت چند کیلومتر است و تأثیرآب دردرختها چگونه است... حال آنکه بهار سپری می‌شود و لذّت بهار را نیز آن کسی می‌بَرد که خود را تسلیم بادهای بهاری کرده و در مناظر زیبای بهاری فرو رفته است.

به‌هر حال، در اینکه آن جنبهٔ ذاتی در احساس زیبایی دخالت دارد تردیدی نیست و لذا چه بسا انسان آنچه را که زیبا نیست هم، زیبا ببیند؛ مادر، بدون تردید فرزندش را زیبا می‌بیند و همه حبّ ذات دارند، مگر آنکه برویم بالا تا حیات معقول که محلّ طرح آن در مرتبهٔ بعد از زیباییهای محسوس است؛ آنجا که سخن از زیباییهای معقول درمیان می‌آید.

چیزی که مسلّم است این است که در زیبایی اشیاء، نظم و ترکیب و رنگ و شکل خاصّ مؤثّر هستند امّا همه چیز در این زیبایی محسوس تمام نمی‌شود: مسئلهٔ زیباییهای معقول را نیز باید مورد اعتنا قرار داد. مثلاً ریاضیدان را می‌بینیم که از یک عمل پیچیده و کاملاً مجرّد ریاضی لذّت می‌برد. من از ریاضیدانان در این باره پرسیده‌ام و آنها گفته‌اند که نزد آنها در حلّ یک مسئلهٔ ریاضی، زیبایی وجود دارد؛ با اینکه در آنجا چیزی جز تجرید محض، علامت، صفر و عدد وجود ندارد. واین بزرگترین دلیل ماست بر آنکه معقولات هم دارای زیبایی هستند. به همین جهت است که این طرز تفکّر، اگرچه با عبارات و اشکال گوناگون، شایع است یعنی تمثیل غار افلاطون برای ما انسانهایی که در این دنیا زندگی می‌کنیم صادق است؛ در غار نشسته‌ایم و از روزنهٔ پشت سر ما، آفتاب به درون تابیده است. سر و صدایی می‌شنویم و سایه‌هایی را که در حرکت هستند می‌بینیم؛ اعداد را می‌بینیم، زیباییهای محسوس را می‌بینیم که سایه‌های آن حقایق هستند، امّا حقایق را آنچنان که هستند نمی‌بینیم. شاید محرّک افلاطون در رسیدن به این تمثیل، وجود متغیّرات در جهان عینی است. میلیاردها انسان و حیوان آمده‌اند و رفته‌اند، درختها سبز شده‌اند، بارور شده‌اند و رفته‌اند... همهٔ جهان، از کهکشانها گرفته تا دریاها و خاک، همواره در حال تغییر هستند. براستی نظم این تغییرات از کجاست؟ افلاطون در جواب گفته است که آن ثابتاتی که موجد این نظمند، حقایق معقول هستند. «هر» زنده‌ای باید از خودش دفاع کند؛ «هر» فلزّی باید در فلان درجه ذوب شود؛ این «هر» از کجا آمده است؟ مولوی در این باره می‌گوید:

قرنها بر قرنها رفت ای همام
وین معانی برقرار و بردوام
شد مبدّل آب این جو چند بار
عکس ماه و عکس اختر برقرار
پس بنایش نیست بر آب روان
بلکه بر اقطار اوج آسمان
عدل آن عدل است و فضل آن فضل هم
لیک مستبدل شد این قرن و امم

عکس ماه و اختر ثابت است و آب در حال تغییر؛ عدل همان عدل است و فضل همان فضل، اگرچه زمان می‌گذرد. حقایق و قوانینی هستند که مستمرّاً و به‌طور ثابت در جریان تاریخ دیده می‌شوند و اصولاً قانون یعنی قاعده و روشِ ثابت. آیا شما بین این سخنان و سخن افلاطون قرابتی احساس نمی‌کنید؟

از نظر افلاطون این ثابتها، معقولاتی متافیزیکی هستند فوق این متغیّرات و ریشهٔ آنها که آنان را «مُثُل» می‌نامد و رابطهٔ بین آن ثابتها و این متغیّرات را، رابطهٔ ظِلّ و ذی ظِلّ می‌داند؛ رابطهٔ بین سایه و صاحب سایه یا آن حقیقت سایه‌دار. در این باره، مطلب دیگری است که هم خود در کتابی دیده‌ام و هم یکی از شاگردان «اینشتین» از او نقل می‌کند که گفته است: «من خدا را به‌عنوان حافظ قوانین درمی‌یابم.»

در حقیقت حافظ قوانین یعنی حافظ هستی و اینکه حضرت امام خمینی(ره) در پیامشان به «گورباچف» هوشیارانه فرموده بودند: «قانون علّیت و معلولیت که هرگونه شناختی بر آن استوار است، معقول است نه محسوس، و ادراک معانی کلّی و نیز قوانین کلّی که هرگونه استدلال بر آن تکیه دارد معقول است نه محسوس»[1]، اشاره به همین حقیقت است. همهٔ آنچه هست، جزئی، مشخص، محدود و متغیّر است؛ امّا چه کسی به کریستالها می‌گوید که شما این صورتهای ثابت را بگیرید و یا چه کسی به هیدروژن می‌گوید که شما به‌طور ثابت در این شرایط معیّن با اکسیژن ترکیب شوید؟ این اشیاء که خود بر آنچه می‌کنند واقف نیستند و به‌قول عطار:

کارگاهی بس عجایب دیده‌ام
جمله را از خویش غایب دیده‌ام
سوی کُنهِ خویش کس را راه نیست
ذرّه‌ای از ذرّه‌ای آگاه نیست
جان نهان در جسم و تو در جان نهان
ای نهان اندر نهان ای جان جان

تنها راه پاسخ گفتن به این پرسش آن است که بگوییم حقایق ثابتی فوق متغیّرات این جهان وجود دارند که موجد و حافظ نظم این جهان هستند و افلاطون نیز از همین طریق راهیِ مُثُل شده است.

پاورقیها:

۱. مقصود استاد از ذکر این نکته آن است که حضرت امام(ره) قوانین کلی را از حیطه محسوسات، بیرون دانسته و به عالم معقولات نسبت داده‌اند و لهذا هیچ کسی، با منطق نمی‌تواند به‌وجود نظم و قواعدی کلّی برای جهان قائل شود.

سید مرتضی آوینی

● راز و رمز

شاعر از مَحارم راز است؛ «گوش» در ملکوت دارد و «دهان» در عالم مُلک و آنچه را که از ملکوت می‌شنود، باز می‌گوید. حتّی آن شاعران که «زبان شیاطین» اند شعر خود را از آسمان دزدیده‌اند: «... و حفظناها من کلّ شیطان رجیم الاّ من استرق السّمع فاتبعه شهاب مبین.[1]»

مدّعی خواست که آید به تماشاگه راز
دست غیب آمد و بر سینهٔ نامحرم زد

شاعران یا همنشین شاهدان تنگ دهان و باریک میان ملکوتند و رازدار قدسیان، و یا همدم شیاطینند در فراموشخانه‌های غوالم وَهْم.

شاعران، همه «لسان‌الغیب» هستند و اگر «خواجه» را بدین لقب اختصاص داده‌اند نه از آن است که دیگر شعرا لسان‌الغیب نیستند، بل از آن است که این صفت در او به تمامیت و کمال رسیده‌است. این عالم سراسر «رمز» است: رمزی برای «عالم غیب». و آن عالم را از آن موسوم به «غیب» کرده‌اند که از چشم سر «غائب» است نه از چشم دل... و کلمات بازگوی ظنّ و گمان اسیران زمینگیر عقلند و اگر نه کلام حقیقت‌را بر نمی‌تابد: مگر در کلام آسمانی، آن هم از پس هفتاد هزار بطن. یعنی حقیقت هفتاد هزار بار نزول یافته تا در کلمات نشسته و قابل ادراک و توصیف عقل زمینگیر اسیران خاک شده.

شعر نیز- اگر شعر باشد- «ذوبطون» است و از مصادیق «کلام طیّب»: «اصلها ثابت و فرعها فی‌السّماء». شعر، «آینهٔ راز» است و محارم راز می‌دانند که راز در «بیان» نمی‌آید: «اشارتی» و دیگر هیچ. و همین اشارت نیز به «زبان رمز» است. زبان شعر، زبان رمز است چرا که راز جز در رمز نمی‌نشیند. اهل حقیقت، مقیمان کوی میخانه‌اند و شعر، جرعه‌ای است از آن شراب روحانی که بر خاک افشانده‌اند:

تلقین و درس اهل نظر یک اشارت است
گفتم کنایتی و مکرّر نمی‌کنم
هرگز نمی‌شود زسر خود خبر مرا
تا در میان میکده سر برنمی‌کنم

عالم سراسر رازی است نامکشوف که بر مقیمان حریم حرم نیز جز پرده‌ای فاش نخواهد شد:

چو پرده‌دار به شمشیر می‌زند همه را
کسی مقیم حریم حرم نخواهد ماند

آنچه به «درک و وصف» در آید راز نیست و مگر چیزی هست که در وصف و درک نیاید؟ در این روزگار که «روزگار غفلت زدگی» است، کسی «راز» را باور ندارد. آنان به «خود و عقل زمینگیر خود» ایمان آورده‌اند و می‌پرسند: «مگر چیزی هم هست که در درک و وصف نیاید؟» دانشمندان بر مسند حکما نشسته‌اند و همگان می‌انگارند که «مرتبت انسان به میزان دانسته‌های اوست»؛ حال آنکه اهل حکمت می‌دانند که اینچنین نیست. حکمت بر پرسشها می‌افزاید تا آنجا که حکیم، عالم را سراسر رازی نامکشوف ببیند و دریابد که حقیقت، «مقصد وصول» است نه «حصول». «بالهای اشتیاق وصل» را باید گشود که با «پای حصول» نمی‌توان بر آسمان برشد.

اهل نظر اگر «عقل» را در برابر «عشق» نهاده‌اند از آن است که عقل، اهل اعتبار است و «درک و وصف»، و «محرم راز» نیست. اگر «منکر راز» نشود، او را همین قدر می‌رسد که دریابد رازی هست، و دیگر هیچ. راز «لایُدرک و لایوصف» است و بیرون از حدود اعتبارات عقل؛ «چشمه» ای است مکنون در «ظلمات وادی حیرت»... امّا عقل از «حیرت» می‌گریزد. عقل، گرفتار عالم «حدوث» است و از تفکّر در «قِدَم» می‌گریزد چرا که آن راز به تفکر گشوده نمی‌شود. عقل در جستجوی نور است و راز، «پردنشین سیاهیهای ناکجا آباد غیب هویت». آنجا عقل جز «عقالی» بیش نیست چرا که «اهل تفکّر» است و گفته‌اند: «تفکّروا فی آلاءالله ولاتتفکّروا فی ذات‌الله[2]». «آلاءالله» حُجُب ذاتند و مرزی فی ما بین عدم و وجود. از آن حیث که یار را جلوه می‌دهند «آینه» اند و از آن حیث که خود را می‌نمایانند «حجاب» اند و یار را محجوب می‌دارند. چشم عقل در حجاب می‌نگردو از آینه غافل است.

یار، معقول عقل هیچ عاقل نیست[3] و چگونه تواند بود آنجا که «لایدرکه الابصار و لایکنفه العقول و هو یدرک الابصار و یکنف العقول و لایحیطون بشیء من علمه الاّ بماشاء وقد احاط بکلّ شیء علماً[4]»؟

اینجا که «عالم عقل» است آنچه را که معقول واقع نشود «راز» می‌خوانند امّا راز تنها منتهی به این معنا نیست؛ عالَم راز از آنجا آغاز می‌شود که عقل به سدرة‌المنتهی می‌رسد.

وه چه بی‌رنگ و بی‌نشان که منم
کی ببینم مرا چنان که منم؟
گفتی: «اسرار در میان آور»
کومیان اندرین میان که منم؟
کی شود این روان من ساکن
این چنین ساکن روان که منم؟
بحر من غرقه گشت هم در خویش
بوالعجب بحر بیکران که منم
می‌شدم در فنا چومه بی‌پا
اینت بی پای پادوان که منم
بانگ آمد چه می‌روی، بنگر
در چنین ظاهر نهان که منم[5]

راز «بی‌نشان» است و رمز، «نشان بی‌نشانی»؛ اشاره‌ای و دیگر هیچ. عالم وجود، عالم «نشانه» هاست و «عالم بی‌نشانی» فراسوی وجود در دیار نادیار «عدم» است و راه از «فنا» می‌گذرد. تا «خود» باقی است، «عقل» باقی است و حَیّز وجود عقل، اعتبار است و ادراک است و توصیف و آنچه «محاط» درک و وصف و اعتبار واقع شود، راز نیست. عقل تنها بر آنچه «احاطه پذیر» است، علم می‌یابد و عالم راز عالم «عدم تناهی» است که به حریم آن می‌توان واصل شد، امّا نه به قدم علم که جز به «معقولات متناهی» راه نمی‌برد. یار، معقول عقل هیچ عاقل نیست. و همین، سرچشمهٔ راز در عالم وجود است.

■ پاورقیها:

۱. و (آسمان) را از هر شیطان رجیم محفوظ داشتیم مگر آنکه استراق سمع کند که شهاب مبین او را دنبال خواهد کرد. (سورهٔ «حجر»، آیهٔ ۱۸)

۲. در آفریده‌ها و نعمات خدا بیندیشید امّا در کنه ذات او اندیشه نکنید.

۳. تعبیر از شیخ نجم‌الدین رازی (ره) است در کتاب «معیار الصّدق فی مصداق العشق»؛ رسالهٔ عشق و عقل.

۴. چشمها او را درک نمی‌کنند و عقلها بر او احاطه نمی‌یابند بل این اوست‌که چشمها را درک می‌کند و بر عقلها احاطه می‌یابد. نمی‌توانند بر چیزی از علم او احاطه یابند- مگر آنچه او خود بخواهد و علم او بر همه چیز احاطه دارد.

۵. از غزلیات مولوی (ره). سایر اشعار از حضرت حافظ (ره) است.

● جشنوارهٔ تئاتر سوره؛ امیدی تازه

■ گفتگو با حسین جعفری

برگزاری جشنوارهٔ تئاتر سوره حرکت تازه‌ای است در جهت اعتلای هنر نمایش که به همت حوزهٔ هنری آغاز شده است. برای آگاهی بیشتر از چگونگی برگزاری و اهداف این جشنواره گفتگوی کوتاهی داریم با حسین جعفری، مسئول واحد تئاتر حوزهٔ هنری، که از نظرتان می‌گذرد:

● آقای جعفری، لطفاً بفرمایید هدف حوزهٔ هنری از برگزاری این جشنواره‌چیست.

■ بسم‌الله الرّحمن‌الرحیم. از آنجایی که ضرورت ایجاد فرصتهای لازم برای عرضه و ارزیابی هنر نمایش در بین علاقمندان این هنر در مساجد، بسیج، انجمنهای اسلامی و دفاتر سازمان تبلیغات حس می‌شد، برگزاری جشنواره تئاتر سوره به عنوان میدانگاهی جهت رویارویی هنرمندان مسلمان و متعهد پیشنهاد گردید. بدیهی است حوزهٔ هنری با شرایط خاصّی که دارد با برپایی این جشنواره می‌تواند در این رهگذر به منظور شناسایی، سازماندهی هنرمندان مؤمن و متعهد، جهت دادن و آموزش گامهای مؤثّری بردارد. این جشنواره در سال یك بار به طور سراسری برگزار خواهد شد و برای نخستین جشنواره شهر مقدّس مشهد در نظر گرفته شده است. ضمناً زمان برگزاری، اول تیر ماه هر سال که سالگرد تأسیس سازمان تبلیغات اسلامی است تعیین شده است.

● آیا گروه سنّی خاصّی در این جشنواره شرکت می‌کنند؟

■ خیر، همهٔ اقشار سنّی می‌توانند در این جشنواره حضور داشته باشند.

● گروههای شرکت‌کننده، برای حضور در جشنواره چه مراحلی را باید طی کنند؟

■ گروههای نمایشی در سراسر کشور ابتدا باید متن نمایش را به دفتر دبیرخانهٔ جشنواره در مشهد ارسال دارند تا پس از طیّ مراحل لازم ترتیب شرکت گروهها در جشنواره داده شود.

● ساختار و تشکیلات جشنواره چگونه است؟

■ جشنواره دارای چهار بخش است:

الف. بخش فرهنگی، هنری شامل:

۱. گروه ارزیابی متون و بازبینی از اجرا، جهت شرکت دادن در جشنواره

۲. گروه داوران جشنواره

۳. برگزاری جلسات بحث و گفتگو در مورد نقش هنرهای نمایشی در جامعهٔ اسلامی

۴. برگزاری جلسات نقد و بررسی در مورد اجراها

۵. برپایی کلاسهای آموزشی در طول برگزاری جشنواره

ب. بخش روابط عمومی و هماهنگی، شامل:

۱. انجام امور تبلیغاتی (اهداف جشنواره و معرفی گروهها)

۲. انتشارات (پیگیری و چاپ مطالب و مضامین جشنواره و بولتن)

۳. چاپ آثاری که در جشنواره شرکت خواهند کرد

۴. شناسایی و تهیهٔ شناسنامه از گروههای نمایشی مسلمان در سراسر کشور

ج. بخش فنی، شامل:

۱. آماده‌سازی سالنهای اجرا

۲. یاری به گروهها در اجرای برنامه‌های نور و صدا

۳. یاری به گروهها در اجرای امور مربوط به دکور و گریم و لباس

د. بخش اداری و مالی، شامل:

۱. انجام امور تدارکاتی

۲. خدمات

برپایی نخستین جشنوارهٔ تئاتر سوره به دلیل برگزاری در شهر مقدس مشهد به عهدهٔ حوزهٔ هنری تهران و مشهد خواهد بود.

● چه تفاوت و تمایزی میان جشنوارهٔ سوره و دیگر جشنواره‌های تئاتری قائل هستید؟

■ اعتنا و اتکای ما در این جشنواره بیشتر بر نیروهای مسلمان، مردمی و برخاسته از اقشار مؤمن و متعهد به اسلام و انقلاب است، در حالی که ممکن است در جشنواره‌های دیگر این مسئله به‌عنوان ملاك برتر، مورد تأمّل قرار نگیرد.

■ گزارشی مختصر از

جشنوارهٔ جشنواره‌های تئاتر

هشتمین جشنوارهٔ سراسری تئاتر فجر نسبت به جشنواره‌های گذشته تغییرات اساسی یافته بود. در حقیقت، مراحل مقدماتی این جشنواره از خرداد ۶۸ آغاز شد و تا پایان آذر ماه ادامه یافت. ابتدا در کلیهٔ استانهای کشور، بجز ایلام و آذربایجان غربی، جشنواره‌های استانی برگزار گردید و برگزیدگان این جشنواره‌ها، به جشنواره‌های منطقه‌ای راه پیدا کردند و بعد، منتخبین مناطق موفق به حضور در جشنوارهٔ سراسری فجر شدند. سرپرست مرکز هنرهای نمایشی در زمینهٔ «جشنوارهٔ جشنواره‌ها» اعلام داشت: «در بیست و دو استان کشور جشنوارهٔ استانی برگزار شده و مجموعاً ۲۸۴ گروه متقاضی داشتیم که از بین آنها ۱۴۹ گروه به جشنوارهٔ استانی و ۴۰ گروه به جشنوارهٔ منطقه‌ای راه پیدا کردند. ما در چهار منطقه جشنواره منطقه‌ای داشته‌ایم... [در جشنوارهٔ جشنواره‌ها] هشت گروه برگزیدهٔ منطقه‌ای شرکت دارند که این گروههای برگزیده- از هر منطقه دو گروه- برای شرکت در جشنوارهٔ سراسری انتخاب شده‌اند.»

در هشتمین جشنوارهٔ سراسری تئاتر فجر، نمایش «وُل» از «کهگیلویه و بویراحمد»، «خوان آخر» از «باختران»، «آی کچلا» از «همدان»، «تا فردا» از «بندرعباس»، «موسی خان و اسبهای دشت» از «گنبد»، «گوهر آفرینش» از «بندر انزلی»، «رازهای وحشی» از «تهران» و «نقل تلخ» از «مشهد» شرکت داشتند. علاوه‌براین، سیزده نمایش نیز به بخش جنبی جشنواره راه‌یافتند. نمایشهای یادشده در سالن اصلی تئاتر شهر، قشقایی، چهارسو، تالار سنگلج، تالار مولوی، تئاتر نصر، سینماتئاتر کوچک، سالن ولی‌عصر، سینماتئاتر دماوند، خانهٔ معلم، خانهٔ نمایش و مجتمع شهید چمران به اجرا درآمدند.

در جشنواره جشنواره‌ها دو سمینار برگزار گردید: سمینار بررسی تئاتر ایران و جهان با حضور میهمانان خارجی و کارشناسان داخلی و سمینار انجمنهای نمایشی که با حضور نمایندگان هفتاد انجمن نمایشی از سراسر کشور برگزار شد. شبها، «نشستهای شبانه»ای با حضور کارشناسان تئاتر برپا می‌شد و در کنار این برنامه‌ها، جلساتی هم برای نقد و بررسی نمایشهای به اجرا درآمده تشکیل می‌شد. ضمناً در سالن انتظار تئاتر شهر نیز روزانه برنامهٔ پرده‌خوانی در ارتباط با انقلاب به اجرا درمی‌آمد.

نتایج مسابقه نمایشنامه‌نویسی یوم‌الله دوازده فروردین هم در این جشنواره اعلام شد. ۲۰۵ نمایشنامه در این مسابقه شرکت کرده بودند که در مرحلهٔ اول، ۱۷۰ متن از دور مسابقه خارج شدند و ۳۵ متن به مرحلهٔ دوم راه یافتند. از این میان، ۱۴ متن به مرحلهٔ سوم راه پیدا کردند و در مرحلهٔ نهایی، شش متن برگزیده شدند. اسامی برگزیدگان صرفاً براساس حروف الفبا به شرح زیر اعلام گردید:

۱. «هاشم افتخاری»، با نمایشنامهٔ «دوست زمینی من».
۲. «صفر اوجانی»، با نمایشنامهٔ «آراشو».
۳. «فریدون دانشمند»، با نمایشنامهٔ «گاروو».
۴. «نصرالله قادری»، با نمایشنامهٔ «به من

دروغ بگو».

۵. «غلامحسین لطفی»، با نمایشنامهٔ «افسانه خروسخوان».

۶. «فیاض موسوی»، با نمایشنامهٔ «جوی و دیوار تشنه».

به هر یك از برگزیدگان سه سکهٔ بهار آزادی اهدا خواهد شد.

● نگاهی به نمایشهای جشنواره

۱. خوان آخر:

«خوان آخر» نوشته و کار «بهمن مرتضوی» بود از استان باختران. داستان این نمایش تلفیقی هوشمندانه از داستانهای حماسی شاهنامه با حماسهٔ ایثار و استقامت بسیجیان است؛ تابلوی زیبایی است از سوگ سیاوش و شهادت اصغر. «مرتضوی» با وجود ضعفهایی که در مجموع کار دیده می‌شد، کارگردانی سنجیده‌ای را به نمایش گذاشت. او بازیگران بسیارش را براحتی رهبری می‌کرد و گروه آنچه در توان داشت در طبق اخلاص نهاد. البتّه همکاران تهرانی تا آخرین دقایق با گروه باخترانی هماهنگ نشده بودند. تلفیق موسیقی زنده و نوار و نیز بازی خام مرشد از ضعفهای کار به شما می‌رفت. امّا «خسرو خندان تبریزی» و «محمدرضا زندی» بازی خوبی ارائه دادند و خانم «فریال فلکی» تصویر زیبایی از مظلومیت زن را به نمایش گذاشت. «خوان آخر» در پنج تابلو و به سبك «اپیك» اجرا شد.

مرتضوی در گفتگوی کوتاهی که با او داشتیم، در پاسخ به سؤال ما دربارهٔ تابلوی زیبای سوگ سیاوش، گفت: «تابلوی سوگ سیاوش عامل تعرف و تحول نقال است و در عین حال تعرفی است برای تماشاگر حاضر از وضع ناگوار نقالها... وظیفهٔ تئاتر تفکر دربارهٔ هنر نقالی و پرده‌خوانی است که خیلی وقت است، حالا به هر دلیلی، فراموش شده و چه بد... اگر این هنر که یکی از شاخه‌های اصلی تئاتر اپیك است فراموش شود، در حقیقت نه تنها هنر نقالی فراموش شده، بلکه شاهنامه و فردوسی هم کم‌کم فراموش می‌شوند. آنهایی که «ایلیاد»، و «اودیسه» را می‌شناسند... می‌دانند که فردوسی چیزی از «هومر» کم ندارد. تا کی می‌خواهید فردوسی را خارجیها تحلیل و بررسی کنند؟ من شهرستانی بی‌سواد چشم به دهان و قلم شما دوخته‌ام... پس کجاست؟ این است که خودم آستین بالا زدم و شروع کردم. گیریم که نپسندید...»

او دربارهٔ تم اصلی کار خود گفت: «تم اصلی کار جنگ بود. منتها با اپیزودهای مختلف تلاش کرده بودم حوادث و وقایع، موجب تعرف و تحول شوند.» و بعد، در پاسخ به سؤال ما در زمینهٔ تئاتر شهرستانها، اظهار داشت: «تا زمانی که در مناطق لااقل مدرسه‌ای برای تئاتر درست نشود تا بچه‌های علاقمند به شکل آکادامیك با تئاتر برخورد کنند، مشکل تئاتر شهرستانها همچنان باقی خواهد بود.»

۲. موسی خان و اسبهای دشت:

متن کار، نوشتهٔ «آی محمد آی محمد» و کارگردان نمایش، «سهراب مغروری» از گنبد بود. نمایشنامه به تحوّل یکی از خانهای «مینودشت» به نام «موسی خان» و مبارزهٔ او علیه بیگانگان می‌پرداخت. نگاه شجاعانهٔ نویسنده به شخصیت زن به‌عنوان عامل تحول و حرکت مرد در خور تقدیر بود. این دیدگاه خاص، به همراه بازی سنجیده و پراحساس خانم «نرگس رحمان‌نسب»، در تئاتر شهرستان تازگی داشت. متن نمایش از استعداد «آی محمد» حکایت می‌کرد: استعدادی که نیازمند پرورش بیشتری است. اجرای کار در مجموع از متن ضعیف‌تر به نظر می‌رسید. میزانسنهای خطی، ساکن و ثابت و نورپردازی بسیار بد دست به‌دست هم می‌دادند تا تماشاگر نتواند بخوبی با کار ارتباط برقرار کند. با این همه، «موسی خان»، با تعمّقی بیشتر در کارگردانی و بازنویسی متن، می‌تواند نمایشی دیدنی باشد و گروه با پشتکاری که دارد، اگر حمایت شود و آموزش صحیحی ببیند، می‌تواند نمایشهای خوبی روی صحنه بیاورد. با این امید که گروه گنبد، با همهٔ مشکلات، همچنان سرپا و پرتحرّك کار خود را ادامه دهد.

۳. تا فردا:

این نمایش نوشته و کار «محمدعلی پوراسلامی» از بندرعباس بود: دو معتاد در

قهوه‌خانه‌ای خوابیده‌اند. صاحب قهوه‌خانه عذرشان را می‌خواهد. آن دو اعتراض می‌کنند. در این میان پسر یکی از آنها وارد صحنه می‌شود و از پدرش می‌خواهد که فردا با او به مدرسه برود. پدر طفره می‌رود، امّا دوستش او را ترغیب به رفتن می‌کند. او راضی نمی‌شود. آنگاه دو معتاد به اجرای نمایشی می‌پردازند ـ نمایش در نمایش ـ که طی آن به فیلمسازها و نمایشنامه‌نویسانی که تاکنون به مسئلهٔ اعتیاد پرداخته‌اند، انتقاد می‌شود. سرانجام آن شخص به‌این نتیجه‌می‌رسد که باید خود معتادها حرکت کنند. وقتی تصمیم به رفتن می‌گیرد، مأموران سر می‌رسند و آنها را به جرم اعتیاد دستگیر می‌کنند.

«تا فردا» با تصویر خوبی از دو معتادی که روی زمین خوابیده بودند و سطل آشغال وارونه در نور موضعی، شروع شد امّا بقیهٔ کار بسادگی

به کارگردانی «اصغر کهن‌قنبریان» از بندر انزلی اثر دیگری بود که در جشنواره روی صحه رفت متن «گوهر آفرینش» به مقاله‌ای شبه فلسفی بیشتر شباهت داشت تا یك نمایشنامه به معنای صحیح کلمه. درام باید قبل از هر چیز ویژگیهای هنری خود را داشته باشد و شعار و سیاست و فلسفه، به تبع خمیرمایهٔ اصلی هنری، در آن طرح شود. امّا متاسّفانه بسیاری از درامهای موجود پیش از آنکه ساختمان محکمی داشته باشند، به فلسفه یا سیاست روی می‌آورند. این مشکل گریبان «گوهر آفرینش» را هم گرفته بود. به همین دلیل، تلاشهای کارگردان راه‌به‌جایی نبرده‌بود. هیچ کارگردان خبره‌ای نمی‌تواند با استفاده از متنی بد، اجرایی متوسّط ارائه دهد، خصوصاً که یك گروه قوی هم در اختیار نداشته باشد. عموم بازیگران، شاید به تبع متن، هنوز در قرن هجدهم

هرز رفت و به دام یك ملودرام اشك‌آور هندی گرفتار گردید. میزانسنهای ساختگی، «کنش» غیر اصولی، محور بودن حوادث به جای درگیری و کشمکش، آشفتگی کلّی کار و... از جمله ضعفهای این نمایش بود. امّا به هر صورت، تلاش صادقانهٔ گروه جای تقدیر دارد.

بازی می‌کردند. حرکات اگزژره، بالا و پایین رفتن‌های بی‌دلیل، میزانسنهای آشفته، همه و همه بر آشفتگی کار می‌افزود. البتّه بی‌انصافی است اگر از چند تابلوی به‌طور مجرّد زیبای نمایش یادی نکنیم. تلاش کارگردان بوضوح دیده می‌شد، بازیگران صادقانه زحمت کشیدند، امّا...

۴. گوهر آفرینش:

«گوهر آفرینش» نوشتهٔ «غلامحسین منیرزاد»،

۵. آی کچلا

«آی کچلا» براساس متنی از «صادق

عاشورپور»، به کارگردانی «محمدجواد کبوترآهنگی» از همدان به نمایش درآمد: در شهری، کچلها مورد تنفر حاکم هستند. یکی از کچلها به دختر حاکم دل می‌بازد، امّا حاکم او را طرد می‌کند و بقیه را وادار می‌کند که سرشان را بپوشانند. این قضیه باعث برخورد کچلها با حاکم و نیروهای او می‌شود...

متن برگرفته از فرهنگ فولکلور و میهنی است و اگر کسی با سمبلهای به‌کار گرفته شده در آن بیگانه باشد، قطعاً سردر گم خواهد ماند. عنصر مهم متن «کچلی» است، نه به‌عنوان یك عارضهٔ بیمارگونه، بلکه به معنای عمیقتری که ریشه در فرهنگ کشور ما دارد. عیاران سر خود را می‌تراشند. حاجیان در مکه نیز...

امّا اجرای «آی کچلا» به مفهوم مطلق کلمه بد بود. متنی که بیش از نود دقیقه کشش نداشت،

دو ساعت و اندی بر تماشاگران تحمیل می‌شد. برداشت کارگردان از تئاتر موزیکال سطحی و ناقص بود. بازیگران- خصوصاً دو نگهبان که نمی‌دانم بین تماشاگران چه گم کرده بودند که دائماً سالن را جستجو می‌کردند- هیچگونه ارتباط عاطفی با متن نداشتند. در این میان تنها «نقدعلی» و مادرش خوب بازی کردند و نشان دادند که بازیگران مستعدی هستند.

۶. رازهای وحشی

«رازهای وحشی»، نوشته و کار «نورالدین آزاد» از تهران، حکایت دو دوست است به نامهای «فانی» و «بابك» که تحصیلات خود را در فرانسه

به انجام رسانده‌اند: فانی در زمینهٔ روانشناسی و بابك در رشتهٔ بازیگری و کارگردانی تئاتر. این دو در صحنهٔ تئاتر به تجربه‌های تازه‌ای روی می‌آورند و تلاش می‌کنند از طریق اجرای نمایش به درمان بیماران روانی بپردازند...

این نمایش دومین کار «آزاد» بر صحنه بود. اشکال عمدهٔ نویسنده این است که همهٔ حرفهایش را می‌خواهد یکجا بگوید، بدون اینکه حرفها و دردهایش را از هم تفکیك کرده باشد و در زمینهٔ کاری که می‌خواهد ارائه کند اطلاع و آگاهی کافی داشته باشد. به همین جهت کار، آشفته و درهم ریخته به نظر می‌رسد.

اجرای متن هم به تبع نمایشنامه آشفته بود. بازی سنجیده و صحیح «سوسن عیوضی» نمودی داشت. «عیوضی» متن را به‌درستی دریافته، بازی خوبی ارائه داد: امّا متاسّفانه کم‌اطلاعی کارگردان و ناتوانی او در هدایت صحیح دیگر اعضای گروه، تلاش این بازیگر خوب را هم به هدر می‌داد. دکور نسبتاً زیبای نمایش ارتباطی با کار نداشت. نورپردازی بسیار بد صورت گرفته بود و موسیقی نمی‌توانست کمکی به پا گرفتن نمایش بنماید. با این همه، «رازهای وحشی» را می‌شد به عنوان دومین کار «آزاد» پذیرفت.

۷. ول

«ول» را «سید اشرف طباطبایی» از «یاسوج» نوشته و کارگردانی کرده بود: مردمی به زندگی آرام خود مشغولند. دو نفر برای کسب قدرت درگیر می‌شوند و درگیری به کلّ جامعه سرایت می‌کند. یکی به قدرت می‌رسد و روز بروز قدرتمندتر می‌شود. علماء و متفکران و نویسندگان و مبارزان سرکوب می‌شوند. حاصل مبارزه، آگاهی مردم است و این آگاهی به همراهی آنان می‌انجامد و...

«ول» تئاتری ناب بود، اگر به دام شعار نمی‌غلطید: کاری زیبا و دیدنی، شعری خواندنی که متاسّفانه در پایان به شعار تبدیل شد. پیام نمایش بدون بهره‌گیری از «دیالوگ»، تنها با اتکاء به بازیگر و حرکات او به مخاطب انتقال می‌یافت. کارگردان درکی درست و سنجیده از متن خود داشت و در هدایت بازیگران موفّق بود. «ابراهیم ابراهیمی» نسبت به سایرین، بازی بهتری را ارائه داد: در واقع می‌شد او را بهترین بازیگر این جشنواره بشمار آورد. میان پیام و فرم کار تناسب وجود داشت و ظرف و مظروف بدرستی با هم تلفیق شده بودند. شهرستانیها با «ول» نشان دادند که چیزی از تهرانیها کم ندارند. در گذشته، «آب، باد، خاك» این مهم را به اثبات رسانده بود.

● بخش جنبی

در این بخش قرار بود سیزده نمایش اجرا شود امّا «تانوك» آماده نشد. بقیه کارها، بجز «مهاجران» که کاری حرفه‌ای بود و مبتلابه «مروژك‌زدگی»، به صحنه آمدند. «مروژك» هم دچار عارضهٔ «چخوف» شده است. هنوز هم اجرای درستی از این نویسنده روی صحنه نیامده است. «واتسلاو» جای حرف بسیار دارد، امّا به حداقل پارامترهای تئاتر «مروژك» نزدیك شده بود. ولی «مهاجران» چنگی به دل نمی‌زد و بیرحمانه «آدابته» شده بود.

«کاکا سیاه» نمایش برتر بخش جنبی جشنواره بود. این نمایش با بهره‌گیری از تئاتر سنّتی و مدرن به شکل قابل قبولی ارائه شد. کارگردان در هدایت گروه تازه کار خود موفّق بود. متن کار، داستانی ساده و دلنشین بود از زندگی فلاکتبار یك بازیگر. بجز بازی سنجیده و عالی کارگردان، بازی رانندهٔ تاکسی هم جلب نظر می‌کرد.

«کاکا سیاه» را می‌شود تحوّلی در تئاتر سنّتی محسوب نمود که اگر به جد گرفته شود، ما را از تئاتر لاله‌زاری و ساده‌پسند آسوده و بی‌نیاز خواهد کرد.

منظر نقاشی معاصر

عصر جدید

عبدالمجید حسینی‌راد

در سال ۱۶۸۷، «نیوتن» برجسته‌ترین عقاید علمی خود را با انتشار کتاب «اصول ریاضی فلسفهٔ طبیعی» منتشر می‌کند. او در این کتاب به‌وسیلهٔ قانون جاذبهٔ عمومی به حل و توجیه قوانین «کپلر»، جزر و مدّ دریاها و اغتشاشات سیارات پرداخته بود. در همین دوران «الکساندر پوپ» (۱۶۸۸-۱۷۴۴)، شاعر انگلیسی، در شعری برای نیوتن می‌گوید:

«طبیعت و قوانین آن در ظلمت شب نهان بود
خداوند گفت: «نیوتن به‌وجود آ!»
و همه جا را روشنی فراگرفت»[۱]

«پوپ» اگرچه هنوز نمی‌تواند خدا را کنار بگذارد، و تنها نیوتن را رسول کشفیاتی می‌بیند که به فرمان خدا برملا کنندهٔ راز و رمز طبیعت است، امّا دیری نمی‌گذرد که در پی اکتشافات علمی دیگر و ترویج افکار متفکرین «اومانیست»، ارباب دانش با اتکاء به دانشمندان «راسیونالیست»[۲] از ضعف مقامات کلیسا در هماهنگی با پیشرفتهای علمی بهره‌جسته، درصدد انکار ارادهٔ مطلق حاکم بر جهان برمی‌آیند و سرانجام به‌دنبال وقوع انقلاب صنعتی و کشف ماشین بخار در ۱۷۶۹، ارادهٔ مطلق به نیروی ماشین و تئوریهای علمی تفویض‌شده، قدرت ماشین و روابط اقتصادی جدید تولید و مصرف، میان انسان و روح حقیقت‌جوی او حائل می‌شود.

انقلاب صنعتی، اروپا را با گامهای بلندی به‌سوی روابط جدید به‌پیش می‌راند، در حالی که شتاب آن بسیار بیش از ظرفیت احساسی هنرمندان است. به‌همین دلیل انفکاک بزرگی را میان هنرمندان و اوضاع تازه به‌وجود آمده شکل می‌دهد، به‌طوری که هنرمند تا مدّتها قادر نیست خود را با روابط جدید هماهنگ ساخته و پای در جاده‌ای بگذارد که ماشینهای صنعتی برایش هموار می‌کنند.

صنعت، کارخانجات، شیوه‌ها و شبکه‌های تولید انبوه، استثمار آدمها و سهم اندک آنها در برابر ماشین، مسایلی هستند که هنرمندان دیرتر از دیگر اقشار اجتماعی می‌توانند به آنها خوگیر شوند. در اوضاع جدید همه چیز می‌بایست در خدمت تولید بیشتر و عرضهٔ تولیدات در بازارهای پرمشتری قرار بگیرد. در این میان، هنرمند با روحیهٔ نسبتاً مستقل خویش، آنچنان که دیگران می‌بیند و از جانبی حیات هنری خویش را جدای از سرنوشت جامعه و روابط موجود، منتفی می‌داند. چاره‌ای نیست؛ یا باید با آنچه پیش آمده کنار آمد، و یا در زیر چرخهای آن خرد شد و حقارت را گردن نهاد. اولین راه به‌نظر معقول‌تر می‌نماید؛ تن می‌سپارند، حاضر نیست سرسپرده شود.

غول از راه رسیده، هنوز ناآشنا و غریب است. تصوّر اینکه روزی این هیولا بتواند همه چیز را در سیطرهٔ خویش درآورد، حتّی نمی‌تواند از مخیلهٔ هنرمند آن روزگار بگذرد. تازه رسیدهٔ ناشناس به سرعت ریشه می‌دواند و خود را به همهٔ روابط تحمیل می‌کند و در این تعارض پیش آمده، هنرمند را یارای مقابله نیست. از این روی پیوندهای اجتماعی خویش را می‌گسلد؛ از اوضاع پیش آمده می‌گریزد و به تنهایی خود پناه می‌برد.

روابط جدید از هنرمند موجودی می‌سازد سَرخورده و جامعه‌گریز که سرنوشتی تلخ او را میان نیاز زمینی واعتقادات آسمانی معلّق نگاه می‌دارد. او از طرفی ایمان و سنّتهای هنری خود را مورد هجوم قدرت روزافزون روابط جدید

● ول گوگن/ مسیح زرد (۱۸۸۹)

به‌ناچار پس از مدّتها سرگردانی و توهّم، تن به تسلیم می‌سپارد و تراژدی به انتها می‌رسد. موقعیت جدید او را وامی‌دارد تا هنر خود را به هر ترتیب، در جهت وضعیت تازه به‌کار گمارد. در این راه اگرچه تا مدّتها ناگزیر است با تمام بی‌اعتقادی به حیات موجود، خود را ضمیمهٔ آن کند، امّا سرانجام او نیز در وضعیت جدید مستحیل شده با آن هم‌سو و هم‌عنان می‌گردد و از این پس الهامات هنری خود را از روابط شکل‌یافتهٔ جدید دریافت می‌کند.

همراهی، تسلیم و هم جهت شدن با آنچه پیش آمده، نه ایده‌آلی است که هر کدام از هنرمندان این دوره به دلخواه برگزیده باشد، امّا اگر جز این بود نمی‌توانست دوش به‌دوش تمدّن معاصر گام بردارد. جدا کردن مسیر موکول بود به نفی تمامی یا بخش اعظم موجودیت تمدّن جدید، آنهم آگاهانه. نیز، بودند هنرمندانی که با وجود قرار گرفتن در این مجموعه، نه تنها همراه نشدند با آن، بلکه آثارشان آیینهٔ تعارض آنها شد.

«گویا» (۱۷۴۶-۱۸۲۸)، یکی از هنرمندان برجستهٔ این دوره است که نقاشیهایش مبیّن اعتراض و رودر رویی او با روابط جدید اجتماعی است. پیش از او و نیز بعد هم، هنرمندانی دیگر به‌نوعی تعارض خود را با شکل‌بندی وضعیت معاصر نشان داده‌اند. در آثار آنها، از خود بیگانه شدن انسان و تحت انقیاد اشیاء و روابط درآمدن به کرّات دیده می‌شود. اکسپرسیونیسم در هنر و در نقاشی بویژه، بیانگر همین اعتراض است آنجا که «پیکاسو» زن یا مردی را نقاشی می‌کند که تنها یك چشم دارد، یا اجزای صورت و تناسبات آن درهم ریخته و مغشوش است، یا در «جیغ» سیال و مداوم «مونش»، یا در «آدمکش کوچك ژرژگروس»، اعتراضی نهفته، ناخودآگاه و گاهی آگاهانه پنهان است؛ این، همان روزنه‌ای است که مراتبی از هنر حقیقی، خود را از آن می‌نمایاند. لیکن این همه در کلّیت خویش ناچار از همراهی است با وضعیت موجود. زیرا ریشه‌هایش در همان زمین پا گرفته و بیش از این انتظاری نمی‌توان داشت.

در سدهٔ نوزده، «ژرژساند» می‌نویسد: «ما نسل بدبختی هستیم. به‌همین سبب از بیچارگی ناچاریم به کمك دروغهای هنر، خویشتن را از واقعیتهای زندگی به‌دور بداریم».(۳)

او دیگر نه نیروی خلاقهٔ هنری دارد و نه حاضر است که داشته باشد. نیروی خلاقهٔ هنری به معنای کامل همان چیزی است که او را سرزنش می‌کند، به‌خاطر سر فرود آوردن و تن به قضای بشری سپردن. پس بهتر است که قید این فضیلت را زد. باید به دروغ پناه برد، چرا که وقتی قداست رنگ می‌بازد، جایی برای بروز خلاقیتهای هنری باقی نمی‌ماند. لزوماً باید تن داد به آنچه از تو می‌خواهند و این میسّر نمی‌شود الاّ با دروغ. دراین صورت هنرمندِ خوب به معنای دروغ‌پردازی خوب تلقّی و توصیف می‌شود.

■ ذهنیت‌گرایی در نقاشی با «سوررآلیسم»، در قالب پرداختن به ضمیر ناخودآگاه، نمود بارزتری می‌یابد. در حقیقت سوررآلیست‌ها به ناخودآگاهی رجوع می‌کنند که ساختهٔ خودآگاه آنان است.

● پابلو پیکاسو سه‌رقصنده (۱۹۰۹)

هنرمند سدهٔ نوزده خود را موجودی می‌یابد بی‌ریشه و بی‌هویت. او اسیر هزاربندی است که همه چیز را سعی در کنترل دارد. رمانتیسیسم نیز محصول همین دوره می‌باشد. این سبك علاوه‌بر اینکه واکنشی بود علیه احیای سبك کلاسیك (نئوکلاسیك) در هنر که به جای تناسبات و عناصر رسمی و قراردادی آکادمیك، عناصر ترکیب‌آفرینی تازه‌ای را نشاند، عکس‌العملی بود که هنرمند در مقابل پیشرفتهای علمی و صنعتی و پیامدهای اجتماعی-سیاسی آن در قرن نوزدهم از خود نشان داد.

تمدّن و فرهنگ معاصر غرب که ریشه‌های اومانیستی آن در دورهٔ رنسانس شکل‌یافته و تثبیت شده بود، با این تغییرات بنیادی، توازن میان انسان و طبیعت را با سرعت دگرگون کرده و موجودی جدید به‌نام «ماشین» را در این موازنه

● ژرژ براك/ طبیعت بیجان (۱۹۲۹)

سهیم نمود. این تحوّلات به‌طور همزمان تغییراتی را در روند فرهنگی- هنری غرب پیش آورد که از جملهٔ آنها ظهور سبک رمانتیسیسم می‌باشد. هنرمندان رُمانتیک سعی داشتند از سیادتی پاسداری کنند که فکر می‌کردند با ظهور ماشین از کف انسان خارج شده و او را در مقابل «کارخانه‌های سیاه شیطانی» در مرتبه‌ای فروتر از گذشته قرار داده است. حال آنکه اوضاع پیش آمده نتیجهٔ محتوم بینش انسان مدارانه‌ای بود که اصول اساسی آن در دوران رنسانس پی‌ریزی شد. این توهّم از آنجا پدید آمد که آثار هنری هنوز تحت سیطرهٔ موضوعاتی بود که بینش دینی قرون وسطی و مذهب مسیحیت را با خود داشت. از این جهت هنرمندان رمانتیسیست پیش از پرداختن به میهن‌پرستی و فداکاری و عصیانگری، در جستجوی خصوصیات‌متعالی و توصیف عواطف و تجربیات بشری، چون ترس و دردمندی ناشی از سرخوردگی اعتقاد به اومانیسم در این دوره از تمدّن غرب هستند. عصیانگری آنها نیز از همین روی است، آنچنان که احوال و آثار شاعر و نقاش رمانتیکی چون «ویلیام بلیك» نشان می‌دهد.

این قرن، قرنی است که هنرمندانش بر قلّه‌های بلند ایستاده و چشم برگذشته‌ای دارند که از آنها دور می‌شود؛ گذشته‌ای که میراث هنری خود را از او به وام دارند. حسرت این جدایی، چه در آثار و چه در زندگی این هنرمندان نمودار می‌شود. آنها در عین حال پلی می‌شوند، برای اتّصال گذشتهٔ میرنده و آیندهٔ آینده؛ حسرت و سراب، بی‌آنکه خود بخواهند. هنرمند انتهای این قرن، سبرگردانی است که ناتوان است از تطبیق خود با نیروی پیش‌برندهٔ تمدّن جدید و تنها راه خلاص را گریز از آن می‌داند.

«گوگن» (۱۸۴۳- ۱۹۰۳)، نمونهٔ صریح این بریدگی، همه چیز را وامی‌گذارد؛ نه می‌خواهد از گذشته خاطره‌ای داشته باشد و نه به آنچه پیش آمده تعلّقی دارد. او به‌دنبال ارضای نیاز هنری خود سر به جزایر «هائیتی» می‌گذارد، امّا این نیز چارهٔ درد نیست. درد او درد آدمی است بی‌گذشته و بی‌آینده. آدمی که چون زائده‌ای در کنار زمان زاده شده است. نه می‌داند به کجا می‌رود و نه می‌داند کیست و چه می‌خواهد. «گوگن» اقدام به خودکشی می‌کند، که البتّه موفّق نمی‌شود. و سرانجام پس از مدّتها سرگردانی و سالها بیماری در جزیرهٔ «دومینیك» از جزایر «مارکیز» می‌میرد. دیگری، «وان‌گوگ» (۱۸۵۳- ۱۸۹۰)، که ناچار اسیر توهمات هنری دورهٔ معاصر است، در نوسانی مابین احساسات لطیف هنرمندانه و تلاش برای دستیابی به زبان عناصر نقاشی، چون رنگ، در جهت تلقّی خاصّ خود از طبیعت، از پاریس گریخته و دل به گندمزارهای آتشین و مناطق داغ جنوب فرانسه با سروهای شورانگیز می‌بندد و سرانجام نیز شور درونی خود را که قادر نیست با هنجارهای اجتماعی هماهنگش کند، با شلیك گلوله‌ای آرامش می‌بخشد.

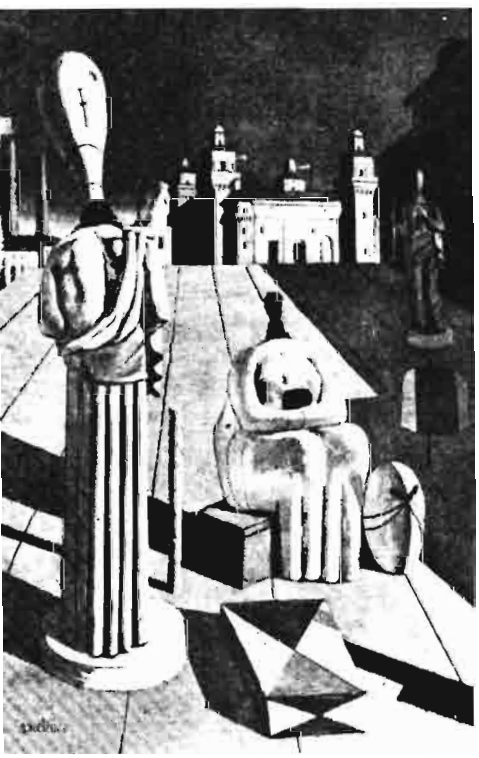
«لوترك» (۱۸۶۴- ۱۹۰۱) اشراف‌زادهٔ واخورده‌ای که نقص عضوش روحیهٔ یاس و بدبینی را در او دوچندان کرده بود، به خمر پناه می‌برد، به عیاشی می‌پردازد و روزگار خود را در کافه‌ها و با نقاشی از زنان فاحشه و رقصندگان سپری می‌کند. «دگا» (۱۸۳۴- ۱۹۱۷) هرچند مدّتها به نقاشی از فضاهای خسته‌کننده و طاقت‌فرسای اطوکشی و لباسشویی زنان زحمت‌کش می‌پردازد، امّا وسوسهٔ در غلتیدن به چالهٔ نظریات رایج- مفاهیم تکنیکی و نظری مورد توجّه در نقاشی- همّ او را معطوف به نقاشی از حرکت اسبها در مسابقات سوارکاری و حرکت رقصندگان در رقاص‌خانه‌ها می‌سازد.

مسلّماً این همه، تجربیاتی را جهت شناخت امکانات و عناصر و بسط تجربه در محدودهٔ هنر نقاشی به‌دست می‌دهد، امّا مهم این است که هدف هنر، صرفاً دستیابی به زبان عناصر یك رشتهٔ هنری و از دست نهادن ارزشهای حقیقی آن نمی‌باشد، زیرا این تجربه‌ای است که در صورت لزوم به‌دست خواهد آمد و توجّه به‌آن نیز تنها در گرو نقاشی معاصر نیست؛ همواره توجّه به عنصر نور، رنگ، خط و فضا و ترکیب با فراز و فرودهایی در میان نقاشان رایج بوده، لیکن پیش از این در مقام انتقال موضوع صورت می‌گرفته، و نه صرفاً توجّه به ارزشهای صوری نقاشی بوده است.

●

موج تلاش نقاشان برای درك نیروها و استعدادهای نهفته در بیان رنگ، خط، شکل، ترکیب... و ناکامی در ارضای طبع تنوّع‌طلب خویش، گروهی از هنرمندان را وامی‌دارد تا راه دیگری پیش گیرند و آن روی کردن به هنر سایر ملل، از هنر بومیان آفریقا و آمریکای لاتین، تا باسمه‌های چاپی ژاپنی و نقاشی چینی و ایرانی می‌باشد. از این پس تزیین‌گرایی نه به سلیقهٔ اشرافی «روکوکو»، بلکه به سلیقهٔ شهرنشینان جدید، رکن مهم و اساسی در آثار نقاشی می‌شود. «پیکاسو»، کسی که معتقدان به رگ و ریشهٔ جادوگرانهٔ هنر، او را جادوگر این عرصه می‌دانند، باب تنوّع تجربه‌های فردی نقاش اندیویدوالیست را بازتر می‌کند و این جرات را به او می‌دهد که بیش از پیش بر پهنهٔ بوم به اظهار وجود پرداخته، توسن بی‌لجام ذهن خویش را بتازاند. در واقع «مَن» کاذب هنرمند به‌طور بسیار گسترده‌ای به‌جای من حقیقی او می‌نشیند؛ به‌جای او فکر می‌کند، قلم به‌دست می‌گیرد و نقاشی می‌کند. قرن بیستم، با همهٔ خصوصیاتش، در هنر و نقاشی جاری می‌شود. اهرم اعمال قدرت و شیطان‌مداری هنر را به خدمت گرفته و به کمك او به پیشرفت تمدّن جدید یاری می‌رساند. به‌این ترتیب دریای هنر، آبگیر کم‌عمقی می‌شود که دیگر هیچ غیر شناگری در آن غرقه نخواهد شد.

● ادوارد مونش / جیغ (۱۸۹۳)



● جورجو دکریکو / مرغهای بیقراری اور (۱۹۱۶)

●

در هنر و نقاشی دوران معاصر، انفعال اصالت دنیای خارج (طبیعت، واقعیت) در برابر ذهنیت و خودِ کاذب هنرمند، و اصالت یافتن ذهنیت فرد به‌جای حقیقت وجود، از جمله زمینه‌های مهمّ جدایی هنرمند از جهان واقع، و روی‌آوری او به ذهنیت خویش می‌باشد. هم در این دوران است که روانکاوی و تجارب ضمیر نابخود توسّط

فروید» (۱۸۵۷- ۱۹۳۹) به‌صورت یکی از علوم مستقل جلوه کرده و در واقع فعالیتهای این ضمیر محجوب به‌سود تصرّف عنصر ذهنیت در عالم واقع، پای به‌میدان هنر می‌نهد.

به واقع تصویر و تصوّرات ذهنی نقاش از واقعیت و عناصر و ابزار نقاشی پدیده‌ای خلق‌السّاعه در نقاشی معاصر نمی‌باشد. اصولاً هنرمند با ذهنیت خویش به پیشواز طبیعت و واقعیت می‌رود، امّا مهم این است که ذهنیت او در هر دوره در قالب خصوصیات همان دوره شکل می‌گیرد. به‌همین دلیل، ذهنیت هنرمند قرن بیستم با همهٔ خصوصیات علمی- فلسفی و تکنیکی‌اش، به‌هیچ وجه قابل انطباق با ذهنیت هنرمندی نیست که هنوز مفهوم تولید انبوه، ماشین، پیچیدگیهای تکنیکی، سرعت و روابط جوامع مدرن برای او معنی پیدا نکرده است: ضمن آنکه این تغییر در بینش، یکباره ایجاد نشده است، بلکه به‌تدریج و همراه با تغییرات در همهٔ زمینه‌های علمی، فکری و فنی، رشتهٔ این تغییرات دانه‌های بیشتری را در خود جای داده و لزوماً هر دانه با اتکاءبه دانهٔ پیش جای خود را در رشتهٔ تغییرات پیدا کرده است. همچنان‌که از لحاظ تکنیکی توجّه به عناصر نقاشی و خصوصیات تصویری، مرحله به مرحله نضج گرفته و در جهت تکمیل خویش، پیش می‌رود.

از ابتدای دوران تحوّلات بزرگ در همهٔ زمینه‌ها (رنسانس)، پرداختن هنرمندان به مسایلی چون نور، فضا، رنگ، بافت، جنسیت و... شکل عریانتری به‌خود گرفته، سیر تکامل خویش را تا رسیدن به مطلق پنداشتن و تسلّط یکی از این عناصر در نقاشی معاصر پیش می‌برد. بدین‌ترتیب، دوران معاصر آینهٔ همهٔ تجربیات پیش از خود در هنر می‌شود؛ دورانی که یک‌جانبه‌نگری نسبت به علم و سنجش همه چیز در ترازوی آن رونق گرفته، نگرشهای اجتماعی- سیاسی، فرهنگی و هنری با توجیهات علمی بسط و گسترش می‌یابد و دانشمند پیغمبری می‌شود که از جانب بشر ظهور می‌کند تا دینی زمینی را اشاعه دهد. فلسفه متکی به تجربیات علمی از جمله مارکسیسم، توجّه فطری آدمی به دانش را وسیله‌ای برای طرح یکسونگری‌های خود به‌کار گرفته و با علَم کردن احتیاجات مادی بشر به‌عنوان ارزشهای اصیل، تقدّسات معنوی را به تمسخر می‌کشد.

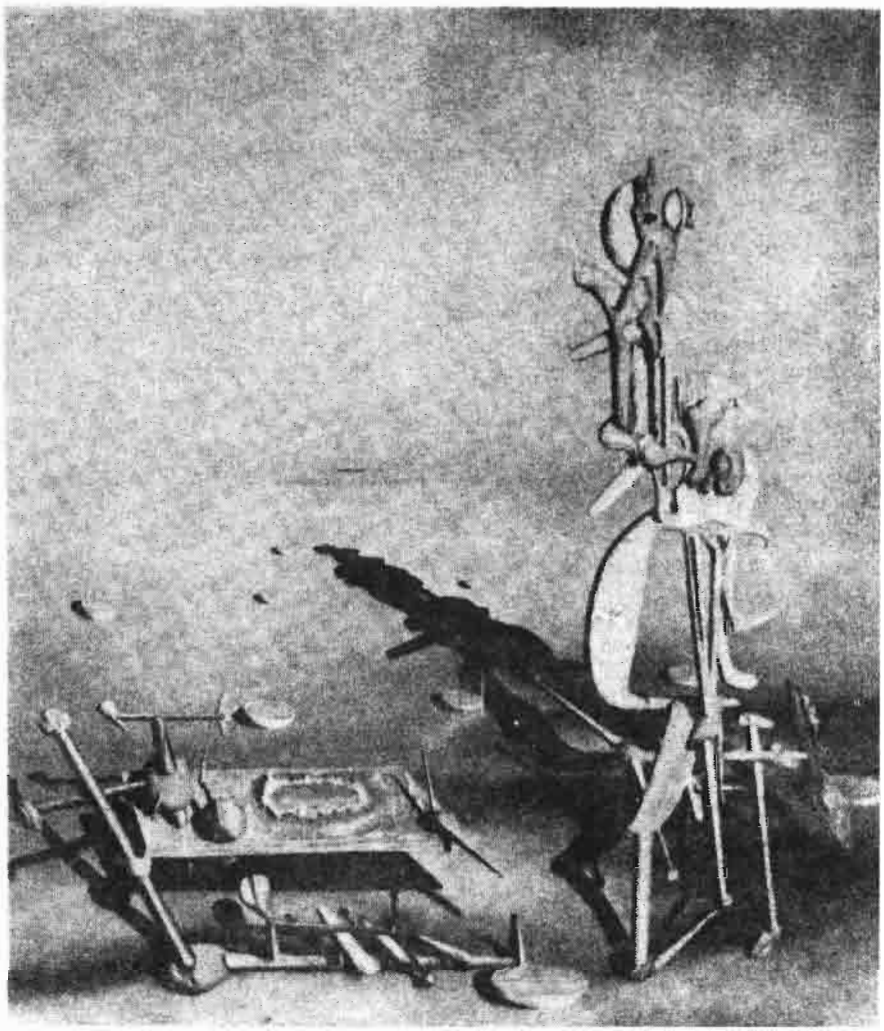
در روند تغییرات مذکور، به سال ۱۸۴۸ بیانیهٔ حزب کمونیست آلمان منتشر شده و یازده سال بعد در ۱۸۵۹ «منشأ انواع» داروین انتشار می‌یابد. فروپاشی بنای منشأ معنوی انسان، به آنجا می‌انجامد که رسالت خدایی در پای سرسپردگی علمی ذبح می‌شود. هنرمند این دوره هنر را از منظر دانشمند بررسی کرده و کار خود را در حدّ یک آزمایش علمی محدود می‌سازد. نقاشان نیز هَمّ خود را در تبیین علمی نظریات علمی پیرامون پدیده‌هایی چون نور، رنگ، حجم و حرکت... بکار می‌گیرند.

«جان کنستابل» (۱۷۷۶- ۱۸۳۷)، با اعتقاد به منظرسازی مبتنی بر واقعیات مشهود، به تأثیر نور و جوّ در طبیعت می‌پردازد و بادقّت یک دانشمند هواشناس به آسمان و دگرگونیهای آن روی می‌آورد.[۴] به همراه او «ویلیام ترنر» (۱۷۷۵- ۱۸۵۱)، به تأثیر فضا در نقاشی از طبیعت اهمیّت بیشتری می‌دهد. جوّنمایی در آثار او همان‌قدر ارزش می‌یابد که فرمهای واقعی. و به یک معنی اشکال جای خود را به بخارهای رنگی می‌سپارند.

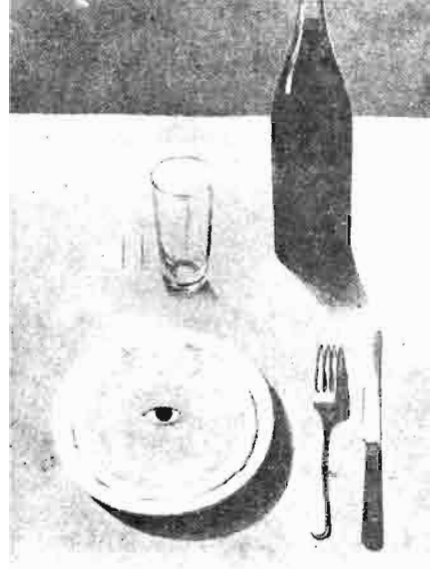
نقاشان امپرسیونیست گرچه در مقابل طبیعت ولحظات جاری آن منفعل هستند، امّااین انفعال نتیجهٔ تحرّک ذهنی و کنش شخصی ذهن نقاش نسبت به طبیعت می‌باشد. نقاش امپرسیونیست با کلّیت فردی خویش در برابر طبیعت قد عَلَم می‌کند و با شخصیتی شکل پذیرفته در تمدّن شهری و شهرنشینی در همهٔ ابعاد اجتماعی‌اش، سعی دارد همچنان که هر شهرنشینی به مسائل خصوصی خود توجّه دارد، به هنر نگاه کند. چنانکه پس از گذشت مدّتی، هر کدام از نقاشان این شیوه به راهی می‌رود که رهنمونش ذهنیت خود اوست. سرانجام این شیوه که سرفصل بسیاری از تحوّلات معاصر هنر نقاشی می‌باشد، تسلیم ذهنیت شخصی توام با مسائل علمی- اجتماعی هنرمندان پیرو خود شده، موجد روشهای متفرّقی می‌شود که بعد از آن پدید می‌آیند:

«سورا» (۱۸۵۹- ۱۸۹۱) به تجزیهٔ رنگها در نقاشی و تئوری ترکیب بصری آنها می‌پردازد، و با استفاده از نظریه‌های موجود در زمینهٔ رنگ و شناخت آن، و نیز تجربیات فیزیکی رنگ و نور، تابلوهایش را با قطعات کوچك رنگی که در کنار هم چیده می‌شوند، رنگ‌آمیزی می‌کند. «پل سزان» (۱۸۳۹- ۱۹۰۶) همه چیز را در هیئت اشکال هندسی می‌جوید و ردّ هندسه را در اشیاء و طبیعت دنبال می‌کند. ضمن آنکه هندسهٔ او هنوز هندسهٔ اقلیدسی است وهم بدین وجه متمایز می‌شود از کوبیسم که در واقع هندسه‌ای فضایی را به‌کار می‌گیرد. این کلام سزان مشهور است که گفته بود: «شکل همه چیز در طبیعت براساس شکل کره، مخروط و استوانه قرار دارد. نقاش باید بیاموزد که چگونه اثر خود را بر پایهٔ این اشکال ساده بنا کند.»[۵]

«گوگن» درماندهٔ از شهر گریخته‌ای که نتوانسته با روحیهٔ اجتماعی که در آن پرورش

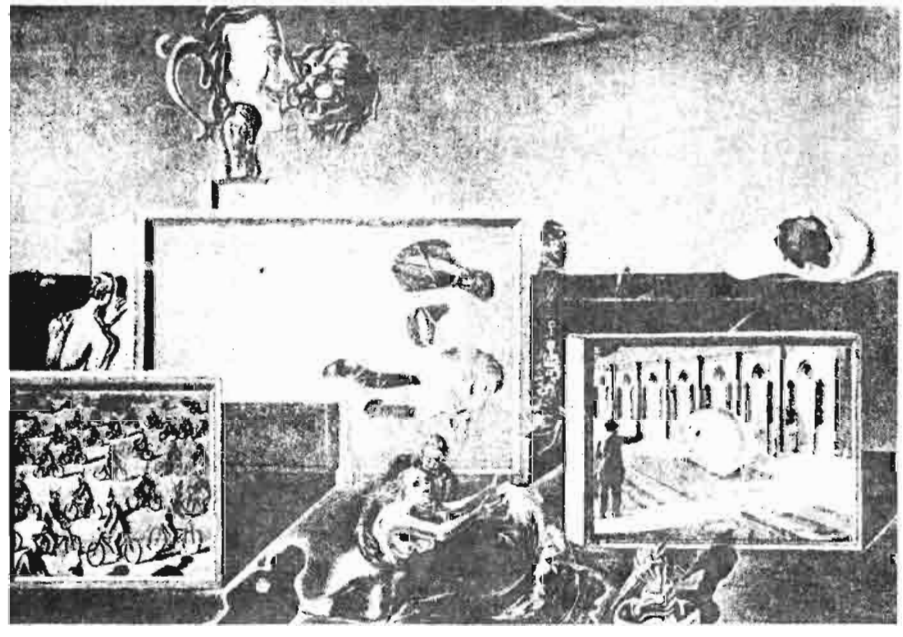


● ایو تانگی / تقسیم‌پذیری تا بینهایت (۱۹۴۲)



● ژرژ ماگریت، جهود (۱۹۲۵)

یافته، بر سر میثاق هنر به توافق برسد، صریحتر از دیگران توصیه می‌کند: «بهتر است با اتکاء به حافظه نقاشی کنید، چون در این صورت کارتان از آن خودتان خواهد بود؛ احساس، هوش و روحتان بر چشم هنرمند آماتور پیروزخواهد شد».[۶] و «وان‌گوگ»، هلندی، که او نیز گریخته از تهاجمات جامعهٔ شهری است، حضور آن شور درونی را که رنگ می‌تواند در انسان به‌وجود آورد، احساس کرده و تلقّی خود را از آن به‌روی بوم می‌آورد. «ونسان» از اینکه رنگها را بی‌محابا و با خلوص به کار بگیرد تردیدی به‌خود راه نمی‌دهد، و نمی‌ترسد از اینکه جامعه دیوانه‌اش بخواند، زیرا او در تناقض روحیات خود و اجتماع، خویش را برمی‌گزیند و در این گزینش جان به دیوانگی



● سالوادور دالی، پایداری خاطره (۱۹۳۱)

می‌سپارد.

آدمهای شهر و روح اجتماعی عجین شده با علم، از آنجا که برتری خاصّی برای هنرمند قائل نیستند، از زیر بار خواست هنرمند طفره می‌روند و هنرمند نیز نمی‌خواهد که زیر بار سلیقهٔ مردم بماند؛ «جامعه همهٔ نقاشان جدید را دیوانه می‌داند، و چون چنین است، عجیب نیست که نقاشان دیوانه هم بشوند. من هرچه دیوانه‌تر باشم، به‌همان نسبت، هنرمندترم».[۷]

گسستگی تلخی است؛ در حالی‌که هیچکدام، نه هنرمند و نه جامعه، آنچنان که باید متوجه خواست فطری خویش نیست. هردو سرچشمه را واگذاشته و به دنبال جویباری دوانند که سرانجام سر از شورهزاری در خواهد آورد که هیچ بوته‌ای در آن روییده نمی‌شود.

در ادامهٔ این رفتار، هنرمند نقاش از جایی سردر می‌آورد که دیگر به هیچ وجه خود را ملزم به رعایت واقعیت، آنگونه که دیده می‌شود، نمی‌داند و آنچنان به عنصر ذهنیت فردی خویش می‌پردازد که هر نوع دخل و تصرّف در طبیعت را برخود مجاز دانسته و غیر از آن را به‌عنوان هنر تلقّی نمی‌کند. در کار او تنها تفسیر شخصی و ذهنیت فردی از اشیاء و پدیده‌ها ستایش می‌شود. امّا این که تا چه حد این تصوّر و تصویر فردی ذهن نقاش برای دیگران قابل درک می‌باشد، دیگر ربطی به او ندارد و نمی‌خواهد که داشته باشد. او به نوعی خود را برگزیده‌ای می‌داند که جامعه باید سر به فرمانش باشد. در چشم هنرمند این روزگار هنوز هم خوابهایی می‌جوشد از اتوپیای خیالی و اقتداری که روزگاری نقاشان و عالمان و نوابغ درسر داشتند. امّا این، تنها خوابی است که در بیداری تعبیری دیگرگونه دارد. موجد رنسانس هنری اینک مغلوب رفتاری است که خود بنیان آن را استوار کرده بود. او فکر خدا و زندگی اخروی را به‌یک سو می‌نهد، زیرا می‌اندیشد که این ذهنیت نتیجهٔ ضعف و عجز بشر است. می‌خواهد به فکر زندگی دنیا باشد و به خود اعتماد کند و از بند برهد؛ در این راه رافت و رقّت قلب را به‌دور می‌اندازد، فروتنی و فرمانبرداری را فرومایگی می‌داند و از نیک و بد نمی‌هراسد و عزم استوار می‌کند تا از قید وجدان و تکلیف برهد. پس: «نَفْس کشتن چرا؟ باید نفس را پرورد. غیرپرستی چیست؟ خود را باید خواست و خود را باید پرستید... مرد برتر و زبردست لازم است. مرد زیر دست اگر نباشد چه باك؟ گروه مردمان غایت وجود نیست، بلکه وجود خواص و مردان برتر غایت مطلوبند. مرد برتر آن است که نیرومند باشد و به نیرومندی زندگی کند و هواها و تمایلات خود را برآورده نماید. خوش باشد و خود را خواجه و خداوند بداند و هر مانعی که برای خواجگی در پیش بیاید، از میان بردارد و از خطر نترسد و از جنگ و جدال نهراسد».[۸] و این همه او را به‌جایی رهنمون می‌شود که نه خویش را می‌شناسد و نه غیر را، و چراغی به‌دست می‌گیرد در این روز که آفتاب چشم را می‌زند، تا به دنبال سایهٔ خود بگردد.

تشبّث به فرضیات و تحلیلهای مبتنی بر شناخت فردی، به آنجا می‌انجامد که هرکس میزان پرداختن به‌کار هنر را درك خویش از ابزار و عناصر تجسّمی می‌داند؛ به اعتقاد «پل کله» (۱۸۷۹- ۱۹۴۰): «ما عادت داشتیم اشیاء مرئی بر روی کرهٔ زمین را بازسازی کنیم... امروز ما از واقعیت اشیاء مرئی پرده برمی‌داریم و بدین‌ترتیب این اعتقاد را بیان می‌کنیم که واقعیت مرئی صرفاً یك پدیدهٔ منزوی است که اخیراً واقعیتهای دیگر از لحاظ عددی از آن سبقت گرفته‌اند. اشیاء معنی گسترده‌تر و متنوّع‌تری به خود می‌گیرند و غالباً با تجربهٔ منطقی دیروز در تضاد قرار می‌گیرند...»[۹] و «براك» (۱۸۸۲- ۱۹۶۳) هدف نقاشی را نه‌بازسازی یك واقعیت ضمنی، بلکه ساختن یك واقعیت تصویری می‌داند. او می‌گوید: «آنچه را که می‌خواهیم بیافرینیم، نباید تقلید کنیم. از صورت ظاهر اشیاء نباید تقلید کرد، چون صورت ظاهر اشیاء نتیجهٔ خود آنهاست.»[۱۰]

همین طرز تلقّی و ذهنیت‌گرایی[۱۱] تصویری از نقاشی است که به «پیکاسو» (۱۸۸۱- ۱۹۷۳) اجازه می‌دهد هر نوع دخل و تصرّف را در عناصر و فضای نقاشی مشروع دانسته و تصویر را صرفاً نموداری بداند که ذهنیت ما می‌تواند به هر شکل آن را باور داشته باشد. او که به خوبی این حقیقت را دریافته است که: «امروز دیگر سبك مفهومی ندارد، فقط می‌توان از افراد سخن گفت»[۱۲]، از نقاشی گذشتگان تنها نموداری را مراد می‌کند که محکوم شکل عریان خویش است و هیچ واکنشی را در بیننده‌اش به‌وجود نمی‌آورد. به‌همین دلیل است که شکل را تنها حصاری می‌داند که یك برداشت خاص می‌تواند در او گرفتار بماند: «تصویری که رافائل از فلان زن کشیده است، تنها یك نمودار است؛ خود او نیست. نموداری است که در روانهای رافائل و ما، زنی را می‌نمایاند. اگر این زن هاله‌ای نورانی در

اطراف سر و طفلی روی زانوان خود داشته باشد، باکرهٔ مقدّس می‌شود. امّا باز هم یك نمودار است و ما اگر درك می‌کنیم که این نمودار نشان‌دهندهٔ یك زن است، تنها به‌این دلیل است که نمی‌تواند نشان‌دهندهٔ یك خانه، یا یك درخت باشد».[۱۳]

ذهنیت‌گرایی در نقاشی با جنبش «سوررآلیسم»، در قالب پرداختن به ضمیر ناخودآگاه، نمود بارزتری می‌یابد. نقاش این شیوه از هیچ تکنیك تصویرگری ابایی ندارد؛ از بازسازی نعل به نعل طبیعت گرفته، تا شکلهای انتزاعی. سوررآلیست‌ها اگرچه ضمیر ناخودآگاه و عملکرد خودکار آن را اصل می‌دانند و نقاشی بدون هیچ طرح قبلی را شعار خود قرار می‌دهند- «خودآگاهی، کنترل ذهنی،عقل، ذوق، و اراده در اثری که شایستهٔ توصیف شدن به‌عنوان یك اثر سوررآلیستی حقیقی است، جایی ندارد»[۱۴]- اما در ادامهٔ این سیر، نقاشانی ظهور می‌کنند که عناصری از واقعیت را بی‌هیچ ارتباط منطقی با یکدیگر، و خودآگاهانه، در کنار هم می‌نشانند و به‌نوعی «تصویرگری رؤیایی» روی می‌آورند. در حقیقت سوررآلیست‌ها به ناخودآگاهی رجوع می‌کنند که ساختهٔ خودآگاه آنان است. هیچ تصویر ناخودآگاهی از آنان صادر نمی‌شود مگر از کنترل خودآگاه آنان گذشته باشد.

هنرمندانی که پیش از شکل‌گیری جنبش سوررآلیسم، به نقش‌آفرینی فضاهایی می‌پرداختند با هیئتی رؤیایی، در واقع پلکانی بودند برجای مانده از ویرانه‌های «رُمانتیسم»، که از فراز آنها سوررآلیست‌های متأخّر بر بام شدند و کوس ضمیر ناخودآگاه را، با توجّه به نظریات فروید، به‌صدا درآوردند. تعبیر یکجانبهٔ نظریات فروید که بروز خلاقیت هنری را ناشی از عقده‌های حقارت و غرایز سرکوب شدهٔ جنسی می‌دانست، دقیقاً شعله‌ای را برافروخت تا هنرمند سوررآلیست از آن قَبسی برگیرد و سرگردان هزار توی توهّمات خود شود. لاجرم در آثار سوررآلیست‌ها بیش از هر چیز تأثّرات نفسانی و کابوسهای روانی و اوهام و تخیّلات ناشی از زمانهٔ ازهم گسیختهٔ هنرمند حاکم می‌باشد، که این در واقع انعکاس انفعال غرایز در برابر هجوم نفسانیات و روابط اجتماعی شکل‌یافته بر پایهٔ «نفس‌پرستی انسان‌مدارانه» می‌باشد، نه ناشی از تأثیر مستقیم نظریات فروید؛ بلکه بروز نظریات فروید و اینگونه هنری هر دو متأثّر از عصری است که بشر در بن‌بستِ اقتدار خویش گرفتار آمده است، و نیز حاصل روابط همهٔ نیروهای فردی و اجتماعی و نتیجهٔ ناگزیر تمدّنی می‌باشد که حقیقت ایمان از آن رخت بربسته، و ربطی ندارد به ضمیر ناخودآگاه فردی و جمعی اصیلی که می‌تواند رابطه‌ای زنده داشته باشد با هنر حقیقی که کشف و شهودی است با واسطهٔ تخیّل. عقل در اینگونه ضمیری جایگاهی بس ویژه و والا داشته و تبلور آن به‌صورت اشراق[۱۵] نمود می‌یابد؛ در حالی‌که فعالیت آن ضمیر خودآگاه ناخودآگاه ناشی از آن ذهنیت فردی است که ازوجود حقیقی خویش غافل است، بلکه‌شیفتهٔ «خودی» است که‌درطی دوران معاصر از او جز پوسته‌ای «بی‌خود» برجای نمانده و به‌همین دلیل است که نمی‌خواهد به خود متوجّه باشد و خود را دریابد. ناگزیر از خود می‌گریزد و به کابوسی- رؤیا نامیده شده- پناه می‌برد که سیاهچال شیطان است. در واقع اینچنین ضمیری است که از عقل گریزان است: «سوررآلیسم: حرکت خودبخود صرفاً روانی است که هدف از آن بیان شفاهی یا کتبی عملکرد تفکّر است. تفکّر تحمیل شده در غیاب هرگونه عنصر بازدارندهٔ ناشی از عقل، و در خارج از قلمرو هرگونه پیش‌پنداشت زیباشناختی یا اخلاقی... سوررآلیسم به نابودی دائمی دیگر مکانیسمهای روانی و نشستن خودش برجای آنها در حل مسایل اصلی زندگی منجر می‌شود».[۱۶]

به‌طور کلّی آنچه در این دوران به‌جای واقعیت می‌نشیند- حتّی با وجود بازسازی دقیق اشیاءِ طبیعی در پاره‌ای آثار- از واقعیت موجود فاصله‌ای بعید دارد، چنانکه تفسیر روابط آنها برای بیننده شاید غیرممکن باشد. در حالی‌که هنرمند با ذهنیت خویش از آن به‌عنوان واقعیتی تام نام می‌برد که ورای خود نیز، گویا و نشان‌دهندهٔ واقعیت دیگری نیست. «نائوم گابو» (متولد ۱۸۹۰)، از پیشروان شیوهٔ «کانستراکتیویسم»، در نامه‌ای خطاب به «هربرت رید» می‌نویسد: «ما از آن چیزی که انجام می‌دهیم، می‌سازیم و پدید می‌آوریم، اطلاع داریم. و هر آنچه می‌سازیم و پدید می‌آوریم، تماماً واقعیت نام دارد. من این چیزها را تصویر می‌نامم، نه به معنی افلاطونی‌اش (یعنی اینها بازتابی از واقعیت هستند)، بلکه معتقدم که این تصویرها خود واقعیت هستند و واقعیتی ورای این واقعیت نیست، مگر زمانی که ما در مسیر فعالیت خلاقانهٔ خود این تصویرها را تغییر دهیم، که در این صورت واقعیت تازه‌ای آفریده‌ایم».[۱۷]

به‌این ترتیب، مسیر گریز از طبیعت با توجیهات علمی و هنری و بحث و جدل و کنکاشهای جدّی، بیش از آنچه محرّك هنرمند به اندیشیدن دربارهٔ حقیقت هنر و راههای ارائهٔ هنری شایسته باشد، او را به تفسیرهای ذهنی از تکنیکهای نقاشی و عمل در عرصهٔ ابزار و مصالح و جنبه‌های اجرایی آن مشغول می‌دارد. این تلاش هرچند به جای خود معتبر و شایسته است، لیکن آنچه در این میان دیگر مورد توجّه هنرمند نیست، هنر به معنای حقیقی آن می‌باشد. این به معنی بنا کردن ساختمانی است بر شالوده‌ای کاذب، و چنین ساختمانی نه جایگاه هنری است که می‌خواهد بر بام رود و چشم به راهی بدوزد که از افق آن خورشید طلوع می‌کند.

●

■ پاورقیها:

۱. «سیری در ادبیات غرب»، «جی.بی. پریستلی»، ترجمهٔ «ابراهیم یونسی»، چاپ اوّل، صفحهٔ ۶۱.

۲. « RATIONALISM » عبارت است از اعتقاد به تفوق عقل بر همه چیز. این فلسفه در قرن شانزده میلادی شایع گردید.

۳. «بررسی هنری- اجتماعی امپرسیونیسم»، «روبین پاکباز»، صفحهٔ ۱۴.

۴. البتّه دقّت در امور عالم و مطالعه در جزئیات طبیعت، در صورت مهیا بودن شرایط روحی و اعتقادی، می‌تواند به شناختی عمیق که رهنمون به کشف حقیقت باشد، منجر شود. چنانکه گفته است شیخ سعدی علیه‌الرّحمه:

برگ درختان سبز در نظر هوشیار
هر ورقش دفتری است معرفت کردگار

۵. «نقاشی نوین»، جلد اول، «احسان یارشاطر»، صفحهٔ ۲۹۷.

۶. «فلسفه هنر معاصر»، «هربرت رید»، صفحهٔ ۳۹.

۷. «ونسان وانگوگ»، به نقل از «نقاشی نوین»، جلد اول، صفحهٔ ۲۵۷.

۸. «نیچه»، به نقل از «سیر حکمت در اروپا»، «محمدعلی فروغی»، صفحهٔ ۲۲۳.

۹. «هنر در گذر زمان»، «هلن گاردنر»، صفحهٔ ۶۱۵.

۱۰. ایضاً، صفحهٔ ۶۲۵.

۱۱. SUBJECTIVISM

۱۲. «نقاشی نوین»، جلد دوم، صفحهٔ ۱۸۴.

۱۳. «پیکاسو سخن می‌گوید»، ترجمهٔ «محسن کرامتی»، صفحهٔ ۹۷.

۱۴. «ماکس ارنست»، به نقل از «از امپرسیونیسم تا هنر آبستره»، «ژان‌لی ماری و دیگران»، صفحهٔ ۳۶.

۱۵. اشراق ILLUMINATION تابش نور، نورافشانی.

«ذات نخستین نور مطلق، یعنی خدا، پیوسته نورافشانی (اشراق) می‌کند و از همین راه متجلّی می‌شود و همهٔ چیزها را به‌وجود می‌آورد و با نور خود به آنها حیات می‌بخشد». (حکمت‌الاشراق سهروردی)

۱۶. «بیانیه سوررآلیسم»، «آندره برتون»؛ به نقل از «تاریخ نقاشی نوین»، «ی.هـ. آرناسن»، صفحهٔ ۳۲۱.

۱۷. «فلسفهٔ هنر معاصر»، صفحهٔ ۱۳۱.

●خوشنویسی وتحوّلات اجتماعی

■ در گفتگو با استاد عبدالله فرادی

● کنگرهٔ بزرگداشت یکصدمین سال وفات مرحوم «میرزا رضای کلهر» در سال ۶۸، فرصتی شد تا نشستی داشته باشیم با اساتید انجمن خوشنویسان. از جملهٔ این نشستها، گفتگویی بود با استاد «عبدالله فرادی» که مخلّص آن در پی می‌آید.

اولین بهانهٔ صحبت، بنابه عادت مألوف، پرسشی بود از زندگی و کار هنری جناب ایشان، که فرمودند:

■ در سن چهار سالگی مشق را پیش پدرم شروع کردم. قرآن می‌خواندم و در کنار آن دیوان شعرا را. کم‌کم مقدّمات را پیش پدرم یاد گرفتم و بعد از آن به مکتب رفتم. به خط و نقاشی و رسم نقوش علاقه داشتم و اولین استادم «غلامرضا خوشنویس پاک‌نهاد» بود، که ایشان هشتاد سالشان بود امّا هنوز دست به قلم داشت. این قدر به خوشنویسی علاقه داشتم که هر روز صبح به درب منزل ایشان می‌رفتم تا بیایند بیرون و من دوات و قلمشان را بگیرم و همراه خود به مدرسه بیاورم و همین کار را هم می‌کردم. استاد دو تا قلم تراشیده داشت و یك دوات مرکّب پُر، که سرش موم بود. می‌گفت: «بچه، تو بلدی این را ببری؟» می‌گفتم: «بله استاد؛ شما به من یاد داده‌اید.» قلم را سر بالایی می‌گرفتم و توی آستین کُتم می‌گذاشتم که مبادا مردم کوچه و بازار به آن برخورد کنند و نوکش بشکند. دوات را هم با دست چپ و کیفم را هم زیر بغلم می‌گرفتم. البتّه نزد مرحوم «علی آقاحسینی» هم تعلیم خط گرفتم. بعد به دبیرستان رفتم. «عماد طاهری»- حاج آقامحمد- شاگرد «میرحسین خوشنویس‌باشی» بودند و خود میرحسین خوشنویس‌باشی هم پسر «میرزا آقازنجانی»، از خوشنویسان مبرّز و معروف کشور در زمان قاجاریه بودند. حاج آقامحمد در مشق خیلی جدّی بود. اولین بار با قلم فرانسه به ما مشق خط تحریر داد. چون دست تنها بود و شاگرد هم زیاد داشت نمی‌توانست برای همه قلم بتراشد. از این نظر از قلم آهنی

■ هنردوستی بدون تقوا و بدون تندرستی روحی، اصلاً از محالات است؛ یك طبع غیر معتدل نمی‌تواند هیچ هنری را یاد بگیرد.

■ ممتاز گرفتن آسان است ولی خوشنویس شدن مشکل... اول تقوا، دوم خط؛ اول معنی، دوم خط.

استفاده می‌کرد. به همه می‌گفت هفتاد سطر بنویسید و واقعاً کلاسش خیلی عالی بود. کلاس را خوب اداره می‌کرد. من به منزل ایشان می‌رفتم و کلاس خصوصی می‌دیدم و علاقمند به خط و خوشنویسی بودم. در ضمن تهران آن روز پر از کتیبه بود. کتیبه‌های مختلف را هم می‌دیدم و از این نظر ذهن خیلی غنی و پرباری داشتم. هرکس می‌گفت فلان کتیبه در کجاست، من بلافاصله می‌گفتم، مثلاً در مسجد «سراج‌الملك». در «باغ طوطی» خطهای «میرزا عمو» بود؛ در «امامزاده حمزه» خطوط خیلی خوش میرزا عمو وجود داشت که شاگرد «میرزا غلامرضا» بود. و یا در مدرسهٔ سپهسالار که امروز به مدرسهٔ شهید مطهری معروف است، خطوط مختلفی بود. من روزها، بلکه ماهها و سالها مرتّب می‌رفتم به دیدار و زیارت این خطوط. و حتماً پاکیزه و مطهر می‌رفتم.

● استاد نفرمودید متولّد چه سالی هستید.

■ سال ۱۳۰۶ در تهران، هشت گنبد، خیابان استخر به‌دنیا آمدم، در یك خانوادهٔ اهل علم و فضل و کمال که زبانزد طایفه بود. پس از گذراندن مدارج ابتدایی و بالاتر، به مدرسهٔ فرانسویها رفتم، چرا که به زبان فرانسوی خیلی علاقه داشتم. به زبان و ادبیات عرب هم همین‌طور. در سال ۱۳۲۵ معقول و منقول را تمام کردم. بعد به دانشکدهٔ حقوق دانشگاه تهران رفتم. رشتهٔ قضا را تمام کردم و همزمان در دانشکدهٔ ادبیات به تحصیل ادبیات و تاریخ پرداختم. بعد از تمام کردن حقوق و ادبیات به دانشگاه «سوربن» فرانسه رفتم و ادبیات فرانسه خواندم. در بازگشت به ایران در رشتهٔ ادبیات تدریس می‌کردم و بعد در دادگستری مشغول به‌کار شدم. در آخر هم مستشاری دیوان کیفر را داشتم که بازنشسته شدم و پس از بازنشستگی با انجمن خوشنویسان به همکاری پرداختم و کلاسهای تئوری انجمن به بنده واگذار شد.

● بفرمایید دربارهٔ خوشنویسی

دورهٔ قاجار چه‌نظری دارید؟

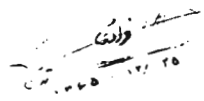
■ اگر بخواهیم تکامل، یعنی اوج و حضیض این مسئله را مطرح بکنیم، می‌توانیم یك نمودار مخصوصی را رسم کنیم. در زمان تیموریان بخصوص خط نستعلیق و خطوط سته «ابن‌مقله» در اوج اعلی بود. بعد کم‌کم این قوس پایین آمد. وقتی که سلاطین عوض می‌شدند، هنر و فرهنگ دستخوش تحوّل می‌شد و این تحوّل در مورد خوشنویسی هم صادق است. در مورد خوشنویسی، در زمان تیموریان نمودار بالا می‌رود و بعد دوباره پایین می‌آید. در زمان شاه اسماعیل صفوی، حالت نزولی دارد در حالی که شاه اسماعیل خودش یکی از شعرا و خوشنویسان بوده است. اواسط حکومت صفویه دوباره این قوس روبه اوج می‌رود و در زمان شاه سلطان حسین دوباره سقوط می‌کند. در دورهٔ افشاریه و زندیه هنر و فرهنگ در حرکت افقی به تکامل خودش ادامه می‌دهد، ولی خط تکامل چندانی نداشته است. در زمان قاجاریه خط به یکباره اوج می‌گیرد و دورانی درخشان را طی می‌کند و اشخاصی مثل: «میرزا محمدحسین کاتب السلطان شیرازی»، «میرزا اسدالله شیرازی»، «عباس نوری» یا «عباس تاکوری» و نهایتاً اشخاصی چون میرزا رضا کلهر ظهور می‌کنند. خط همین‌طور در اوج بود تا صنعت چاپ سنگی وارد ایران شد و این صنعت چاپ به هر حال در خدمت خوشنویسی بوده است.

در زمان قاجاریه خوشنویسان دو گروه بودند: یکی کلاسیکهای خوشنویسی که سردسته‌شان «میرزا علی‌نقی شیرازی» بود. ایشان یك کتاب چاپ سنگی نوشته به‌نام: «مثنوی میرزا علی‌نقی» که چاپ هند است. همطرازهای ایشان هم مرحوم میرزا محمدحسین کاتب السلطان شیرازی، میرزا اسدالله شیرازی و میرزا مهدی ملك‌الکتاب بودند. به اضافهٔ «وصال» و پسران وصال. اینها در گروه کلاسیکهای خوشنویسی قرار می‌گیرند که وارد صنعت چاپ نشدند. از آن طرف خود چاپخانه‌های سنگی آن روز تعداد بسیار زیادی از این خوشنویسان را تحت اختیار داشتند و اینها را وادار به کتابت می‌کردند. از جمله میرزای کلهر.

در زمان صفویه هم «میرعماد حسنی» توانسته بود خط را به مقام رفیعی برساند و اشخاصی سعی می‌کردند که مثل او بنویسند. مثلاً «شمس‌الادبا» که خواهرزادهٔ «وصال» بود یکی از میرنویسها بوده که شبیه میرعماد می‌نوشته. ولی کسی بهتر از «عباس نوری» نتوانسته شبیه میرعماد بنویسد و از او تقلید بکند، آنچنان که وقتی به قطعات او نگاه می‌کنید تفاوت را فقط از رنگ کاغذ می‌فهمید و هیچ توفیری نمی‌توانید بگذارید. آن هم یك چشمه از خط و خطوط میرعماد، نه همه‌اش را.

و امّا با دیدن آثار میرزای کلهر پی می‌برید که ایشان واقعاً خط را نو کرد. آثار ایشان در

معلم چو کانونی از دانش است
همه کار او پرورش و دانش است



کتابخانهٔ سلطنتی سابق و موزهٔ شمس‌العماره مضبوط است. شاید سؤال شود که مگر در خط هم نوآوری وجود دارد، مخصوصاً خط نستعلیق. بله، وجود دارد؛ حالا صد سال از نو شدن خط می‌گذرد. خط پدیده‌ای است اجتماعی و به وسیلهٔ اختراع یا خلق کسی پیدا نشده. خط منشایی ندارد، چون پدیده‌های اجتماعی منشأ ندارند. گم می‌شوند در جامعه. هرچه جلوتر می‌آییم به ترقّی و تکامل نزدیکتر می‌شویم. میرزای کلهر برای کمک به صنعت چاپ خط را تکامل داد.

خط ابتدا به سمت کلکتیویسم رفت و بعد از زمان میرعماد جایش را به مفردنویسی می‌دهد. همان‌طور که تعلیم و تربیت مفرد یاد گرفتن را که روش تحلیلی باشد دیگر اجرا نمی‌کند و روش «باغچه‌بان» است که روش ترکیبی را به شما یاد می‌دهد؛ در خط هم همین‌طور است. روش ترکیبی را ما اجرا می‌کنیم و مفردات را در ضمن ترکیب یاد می‌دهیم. میرزای کلهر این کار را کرد. این است که شما در خط کلهر شاید مثل میرعماد اجزاء خیلی خوبی نمی‌بینید ولی مجموعه‌ای می‌بینید که از خط میرعماد کاملتر، جلوتر، آسانتر و ساده‌تر است و هر کس می‌تواند آن را یاد بگیرد. و در حال حاضر می‌بینیم که مکتب میرزا رضای کلهر عام و ایرانگیر و شرق‌گیر شده است. شاگردانی که میرزای کلهر تربیت کرد، ایثاری که کرد خیلی مهم است. یك مسئله‌ای است در خط و خوشنویسی که «صفا» و «شأن» را مطرح می‌کند. می‌گویند که صفا آن است که در خط هم پیدا بشود و شأن چیزی است که هر کسی مرتبه‌ای دارد؛ سلسله مراتبی دارد که مشخص می‌شود. در هنر اشخاصی دارای صفا هستند- فرق نمی‌کند چه خوشنویس باشند، چه موزیسین باشند و چه ادیب- آنهایی صفا دارند و مرتبه‌شان در صفا محرز است که ایثار بکنند و از خودشان یادگاری باقی بگذارند. هرکسی که بیشتر معلّمی کرده باشد او ایثار بیشتری دارد. فی‌المثل ما می‌بینیم که «علیرضا عباسی» حتّی یك شاگرد برای نمونه تربیت نکرد. او نمی‌توانست آن ایثار را داشته باشد، و همین‌طور صفا را ولی شأن را داشته. و همین‌طور اساتید دیگر.

خط در زمان قاجاریه در عین حالی که در اوج سطوت و قدرت بود، در اواخر دورهٔ قاجاریه افول کرد. چون کشور دستخوش حوادث و هرج و مرج و مبارزات سیاسی و اقتصادی و علمی و هنری شد، خط نیز دچار نزول شد تا به منتهی درجهٔ افول رسید، به‌طوری که اوایل قرن چهاردهم دیگر آن خوشنویسهای مبرّزی که داد قلم می‌دادند، پیر شدند و از کار افتادند. مثل مرحوم «میرزا عبدالجواد خطیب» و «میرزا عبدالجواد عنقا»- همان خوشنویسانی که معلّم مشق من بودند- و یا «عماد طاهری» و بقیه. در این زمان- اوایل قرن چهاردهم- دیگر از «میرحسین»ها نامی نیست، از «میرزای کلهر»ها نامی نیست. هیچکس حرفی از خط نمی‌زند؛ همه جا حرف ماشین تحریر و مرکّب معمولی و مرکّب چاپ و از این چیزهاست. از طرفی صنعت چاپ هم ترقّی کرده و احتیاج کمتری به خوشنویسی هست. این عوامل موجب افول خط شد. امّا عدّه‌ای از شاگردان میرزای کلهر، مثل «میرزا مرتضی برغانی»، «میرزا مرتضی نجم‌آبادی» و مرحوم «شریفی»- ملك‌الخطاطین- پدر «جواد شریفی»، که ایشان هم خدا رحمتش کند به رحمت ایزدی رفته است، و «عمادالکتّاب»، حلقه‌هایی بودند که قرن سیزدهم را به قرن چهاردهم اتّصال دادند، و این اتّصال از محرزات عالم خوشنویسی است. اینها اگر نبودند، این رشته قطع می‌شد و شاگردانی که از میرزای کلهر باقی ماندند، بخصوص عمادالکتّاب، حاج مرتضی برغانی و حاج مرتضی نجم‌آبادی، دست خوشنویسهای جوان را گرفتند. به توسّط «استاد کاوه»، حسن آقا و حسین آقا(میرخانی)، «میرزا ابراهیم بوذری»، که جزو مستشاران انجمن خوشنویسان است، اینها دست خوشنویسها را گرفتند و هم‌اکنون حدود ۲۵ تا ۲۶ هزار هنرجو در سراسر کشور مشغول هستند.

● به اعتقاد شما پیروزی انقلاب چه تأثیری بر سیر خوشنویسی سالهای اخیر گذاشته است؟

■ عرض کنم خدمت شما که خط و خوشنویسی چون در حال تکامل است و انقلاب هم یکی از عواملی است که در فرهنگ جامعهٔ ما اثر گذاشته، علاوه‌بر تهذیب هنرها، آنها را به یك الوهیتی رسانده. این یك رسالتی است در عالم خوشنویسی و این الوهیت قطعاً به خط و خوشنویسی هم اثر کرده. به این طریق که زمان قبل از انقلاب انجمن خوشنویسان دارای ۳۰۰ نفر هنرجو بود ولی بعد از انقلاب یکباره عظمت مخصوصی به خودش گرفت ما خیلی خوشحال هستیم که این همه هنرجو به انجمن خوشنویسان ایران هجوم آورده‌اند و این یك فرصت تاریخی و یك نقطهٔ عطف است و ما بدون کنکور از اینها نام‌نویسی کرده‌ایم و این نهایت افتخار ماست. آقا سید حسین میرخانی، ۳۵ الی ۴۰ سال در انجمن خوشنویسان ایران فعالیت کرد و الان انجمن یك مؤسّسهٔ وسیع آموزش و پرورش است که چهل هزار نفر از معلّمین را زیر پوشش گرفته. انجمن توانسته از هر قشر و صنفی افراد مشتاق را جذب کند، بخصوص هنرمندان هنرهای جنبی و خوشنویسی را، مثل خط- نقاشی و تذهیب و تشعیر.

● اساساً آن‌گونه که زندگی و شرح احوال اساتید خوشنویسی نشان می‌دهد، اکثر آنها انسانهای متواضع و متدیّنی بوده‌اند، با خصوصیات روحی و اخلاقی خاص. جنابعالی نیز که از بزرگان این هنر می‌باشید، چه پیام و رهنمودی برای کسانی که در ابتدای این راه هستند دارید، در جهت اینکه بتوانند هویت متعالی این هنر را همچنان حفظ کنند و تداوم دهند؟

■ همان‌طوری که خودتان می‌دانید قدما و سلسله‌جنبانان این امر توصیه کرده‌اند به ما که برای متعادل شدن طبعتان باید تمرین بکنید. برای خوشنویس شدن و هنرمند شدن اساساً استعدادذاتی‌وذوق‌درونی مطرح است. استعداد و ذوق انسان از نظر خانواده و از نظر اجتماعی و از نظر آباء و اجدادی بایستی در جهتی باشد که هنردوست باشند و ما می‌دانیم که این هنردوستی بدون تقوا و بدون تندرستی روحی، اصلاً از محالات است. اساساً یك طبع غیر معتدل نمی‌تواند هیچ هنری را یاد بگیرد. از این جهت هر کسی که وارد هر هنری می‌شود، در واقع وارد

یک عالم مخصوصی می‌شود؛ هنر یک عالم مخصوصی دارد. البتّه تمام کسانی که به خوشنویسی روی آورده‌اند جزو خوشنویسان بزرگ نخواهند شد. ببینید این یک مسئله‌ای بود که من قبلاً اشاره کردم: مثلاً آقا سید حسین میرخانی- خدا رحمتش کند- مردی بود که علاوه‌بر خط و خوشنویسی درس معنی هم می‌داد. و همین‌طور سید حسن آقا که خدا عمرش را دراز کند، ایشان بیشتر درس معنوی می‌دهند. من که شاگردشان بودم، از ۱۳۱۷ به این طرف برای من هیچ سطری نمی‌نوشت. ایشان علم داشت به اینکه من خودم عاشقم و مرد عاشق هم به هیچ وجه به ذمیمه‌ای یعنی امر مذمومی آلوده نیست. می‌رفتم پیش ایشان و درس معنی می‌گرفتم. هر کس گوش شنوا داشته باشد بایستی از معلّمش شنوایی داشته باشد. آسید حسین آقا وقتی که خوشنویسها را تربیت می‌کرد به آنها می‌گفت شما همه‌تان، آن‌طور که من می‌خواهم نمی‌شوید. بازده هر هنری همین‌طور است، و از جمله خوشنویسی. بنابراین شما به این عظمت نگاه نکنید؛ به آن محتوای معنی نگاه بکنید که انجمن خوشنویسان دارد. هر کسی از اساتید انجمن نمی‌شود. هر کسی از خوشنویسان مبرّز و مبتکر نمی‌شود. یک عدّهٔ معدود و انگشت‌شماری هستند که این مسائل را درنظر می‌گیرند و خوشنویس می‌شوند. عدّه‌ای مدرک ممتازشان را می‌گیرند ودنبال کار خودشان می‌روند. عدّه‌ای هم هستند که واله‌تر و شیداتر و عاشقترند. اینها می‌آیند در کلاس‌فوق‌ممتاز انجمن شرکت می‌کنند، در جوار استادشان قرار می‌گیرند. بنابراین یک رابطهٔ مستقیمی بین استاد و شاگرد به وجود می‌آید که این رابطهٔ مرید و مرادی است؛ رابطهٔ عرفان و آدم‌شناسی است. معلّم باید به شاگرد عارف باشد و شاگرد هم باید به معلّم عارف باشد. هر دو عارف و معروف باشند. این است که هر کسی نمی‌تواند عارف و معروف بشود. ولی ما سعی می‌کنیم که تعلیم معنوی خودمان را هم به شاگردان بدهیم. ما کرسیهایی که در انجمن خوشنویسان ایران داریم همین‌طور است: ابتدا خصوصیاتی را که استادمان به ما یاد داده به هنرجویان منتقل می‌کنیم. از طریق عمل، و به آنها گوشزد می‌کنیم و آنها مجبورند اجرا بکنند و اگر از ما حرف‌شنوی نداشته باشند، از حیطهٔ ما خارج می‌شوند. این است که ممتاز گرفتن آسان است ولی خوشنویس شدن مشکل. بنابراین توصیهٔ من این است که هر کسی که می‌خواهد به هر درجه‌ای از هنر برسد اینها را سرلوحه قرار بدهد: اول تقوا، دوم خط؛ اول معنی، دوم خط.

تا اخلاقت خوش نباشد، رفتارت خوش نباشد خصائل پسندیده نداشته باشی هیچ شاگردی پیش تو بند نمی‌شود و آن وقت مثلاً کسانی بودند در عالم هنر که معلّم و مشّاق خوبی بودند، امّا خوشنویس خیلی مبرّزی نبودند. اینها بیشتر

شاگرد تربیت می‌کردند، تا آنها که خوشنویس بودند امّا در امر تربیت راه به جایی نبردند. زین‌العابدین شریفی، از نظر خوشنویسی شان را داشته و به مراتب و مدارج عالیه و بالا و عروج خط رسیده و یکی از بهترین شاگردان میرزای کلهر هم بوده. امّا تلاشی برای پرورش نوآموزان نکرده است. آسید مرتضی برغانی، برعکس او بوده است؛ ایشان در پرورش شاگرد سعهٔ صدر داشته است. می‌گویند خود میرزای کلهر یک نوع به قول عام سقوط، یعنی مردمی شدن به خط او رسیده بود نوع معنویت خاصّی داشته که شاگردها را در خانهٔ خودش تربیت می‌کرده، نه مثل فلان خوشنویس بوده که دو نوع شاگرد داشته است: یک عدّه شاگردها بوده‌اند و یک‌سری شاگردان غیر شازده!...

توصیهٔ من به کلّیهٔ شاگردان و هنرجویان انجمن خوشنویسان بخصوص این است که تکبّر را کنار بگذارند اگر می‌خواهند چیزی بشوند. چون تکبّر خارشخصیت انسانی است و مردم را از دوّر آدم فراری می‌دهد. استاد کسی است که همیشه شاگرد باشد؛ خوشنویس کسی است که همیشه خودش را شاگرد بداند و این «هنر» کردن‌ها و تکبّر داشتن‌ها در هیچ هنری جایز نیست. استادی که نخواهد مثل خودش به وجود آورد او حسادت دارد. لئامت دارد. بخل دارد، گو اینکه استاد الاساتید هم باشد.

● استاد، تشکر می‌کنیم از اینکه وقتتان را در اختیار ما گذاشتید. برای شما از خداوند تبارک و تعالی آرزوی موفقیت و سلامتی داریم.

■ خیلی ممنونم. خدا نگهدارتان باشد.

تکراری دیگر از طبیعت

● نگاهی به آثار «حسین صدری» در «نگارخانهٔ آذین»

مجموعه‌ای از آثار «حسین صدری» در نیمهٔ دوم بهمن ماه سال گذشته به نمایش درآمد. صدری که از نقاشان پرتلاش سالهای اخیر است، در این نمایشگاه ۵۶ تابلوی نقاشی- شامل سی و شش اثر آبرنگ و بیست تابلوی رنگ روغنی- که مضامینی از طبیعت را دربر داشتند، عرضه نمود.

صدری به معماری سنّتی و بناهای مذهبی تعلّق خاطری دارد و با پرداختن به گنبد و منارهٔ مساجد و فضای زیارتگاهها سعی در بیان این تعلّق دارد. نمایش نور زیبایی که از زوایای باز طاقها می‌تابد و زیبایی بنا را دوچندان می‌کند و همچنین انتخاب زوایای خوب صحنه و حسّ زنده و لطیف از ویژگیهای بارز این آثار صدری است. او در سایه‌روشن اشیاء پیرامون خود به جستجو می‌پردازد و حاصل این جستجو، دستیابی به تصاویری است پویا که سرشار از رنگ و نور می‌باشند.

در آثار آبرنگ صدری استحکام و پویایی بیشتری در طراحی دیده می‌شود. رنگها و فرمها نیز به جای خود خوب نشسته‌اند و قلمها روانتر بر سطح کاغذ جان گرفته‌اند، ضمن آنکه نقاش در این آثار، نگاهی کلّیتر به اجسام داشته است. صدری هر جا به سوژه و فرمها با نگاهی کلّی پرداخته و خود را درگیر جزئیات نساخته، نتیجهٔ کار بهتر شده است؛ امّا در تابلوهایی که سعی در پرداختن به جزئیات داشته کمتر موفّق بوده است. به همین دلیل، روی هم رفته آثار آبرنگ او ظرافت و قوّت بیشتری نسبت به کارهای رنگ روغنی او دارند، چنانچه جزیکی دو تابلو رنگ روغنی که تا حدودی حسّ طبیعت را به صورت زنده، خلاق و عمیق نمایانده‌اند، بقیهٔ تابلوهای رنگ روغنی وی توفیق چندانی ندارند.

صدری هرچند نقاش پرکاری است، امّا از شناخت عمیقی نسبت به مسایل زیباشناسی و هویت صوری اشیاء برخوردار نیست، که اگر در جهت دستیابی به این شناخت به تلاش و تجربهٔ بیشتری بپردازد و همچون بسیاری از نقاشان به روزمرّگی و تکرار گرفتار نشود، مسلّماً در آینده شاهد کارهای بهتری از او خواهیم بود.

ناصر سیفی

«رُمانتیسیسم» اصطلاحی است که به سبکهای هنری حدود یك قرن از هنر اروپا ـحدود نیمهٔ دوم سدهٔ هجده و نیمهٔ اول سدهٔ نوزده- اطلاق شده است. این سبك واکنشی بود علیه احیای سبك کلاسیك (نئوکلاسیك) در هنر، که به جای تناسبات و عناصر رسمی و قراردادی آکادمیك، عناصر ترکیب آفرین تازه‌ای را نشاند؛ و نیز عکس‌العملی بود که هنرمند در مقابل تحوّلات علمی و صنعتی و پیامدهای اجتماعی ـسیاسی آن در قرن نوزده از خود نشان داد.

«دلاکروا» (۱۷۹۸-۱۸۶۳)، نیز یکی از پیشوایان اصلی نهضت رمانتیك بود که با آثار و تجربیات خود دامنهٔ امکانات بیانی هنر رمانتیك را به‌طور وسیعی افزایش داد، موضوعاتش را بسط داد و شکلهایش را در جهت رسیدن به نیروی عاطفی هر چه بیشتر تکمیل کرد. او موضوع تابلوهایش را عموماً از سبکهای هنری و ادبیات پیش از کلاسیك یا پس از آن برمی‌گزید و گاه نیز به موضوعات یونانی می‌پرداخت. به همین ترتیب به شرق سفر کرد و به جای شاعران باستان از آثار شاعران رمانتیك متقدّم و متأخّر «دانته»، «شکسپیر»، «بایرُن» و «گوته» به عنوان منابع

● یورش آتیلا

خود سود جست. یکی دیگر از سرچشمه‌های گزینش موضوع برای دلاکروا رخدادهای روزگار خود او بود، مخصوصاً مبارزات اجتماعی برای کسب آزادی. از آثاری که با این مضمون کار شده، تابلوی «آزادی در پیشاپیش مردم» می‌باشد که در ۱۸۳۰ نقاشی شده است.

دلاکروا که معتقد بود «سَبْك فقط در اثر پژوهش طولانی می‌تواند پدید آید»، همواره در جستجوی موضوعات تازه‌ای برای هنر خود بود. در همین راستا در سال ۱۸۳۲ توانست از شمال آفریقا دیدن کند، که خاطرهٔ آن دیدار تا پایان عمر با او بود. سفر به مراکش به این اعتقاد دلاکروا که در خشونت طبیعت، فعل و انفعالات، و موجودات طبیعت نیز زیبایی وجود دارد، جان تازه‌ای بخشید. پس از این سفر است که موضوعات تازه‌ای چون درگیری جانوران، و انسانها با جانوران در آثارش ظاهر می‌شود.

دلاکروا آنچه را که دربارهٔ رنگ فرا گرفته بود به نقاشان پس از خود، مخصوصاً به امپرسیونیستها انتقال داد. او معتقد بود که رنگ ناب در طبیعت درست به اندازهٔ خط نایاب است و رنگ فقط به شکل مقیاس بی‌پایانی از پرده رنگها، سایه‌ها و بازتابهایی ظاهر می‌شود که او می‌کوشید آنها را در نقاشیهایش بازسازی کند. وی همچنین تأثیرات بسیاری را از بررسی و مشاهدهٔ آثار «کنستابل»، نقاش منظره پرداز انگلیسی، پذیرا شد و عقیده داشت که: «بهتر است ضربه‌های قلم را در هم نیامیزیم چون به طور طبیعی... (از) دور به نظر خواهد رسید که در هم ادغام می‌شوند.»

امثال همین نظریات بود که بعدها «پل سینیاك» را به ستایش از او واداشت. دلاکروا دریادداشتهای خود شیوهٔ رنگ گزینی اثر را این‌گونه توصیف می‌کند: «اگر بخواهیم قاطعانه صحبت کنیم، باید گفت که نه روشنی وجود دارد، نه سایه. برای هر شیء فقط یك حجم وجود دارد که بازتابهایش در تمام جهات متفاوت است.»

نظرات دلاکروای رنگ‌پرداز و ستایشش از رنگ، که آن را تابناك و سرزنده می‌خواست، درگیری مداومی را میان او و «اَنْگْر»، دیگر نقاش همدوره‌اش، باعث شد. این درگیری میان قائلین به ارجحیت رنگ و خط، ادامهٔ درگیری پیروان «پوسن» و «روبنس» در اواخر سدهٔ هفده بود، که هر کدام سعی داشتند عنصر مورد نظر خود را در نقاشی با اهمّیت‌تر جلوه بدهند.

اسلوب دلاکروا نمونه‌ای روشن از نقاشی رُمانتیك است. آثار هیچ هنرمند دیگری در این زمینه به قدرت روحیه و مضامین موجود در نقاشیهای او نمی‌رسد، چنانکه «بودلر» در توصیف شخصیت عاطفی او گفته است: «عاشق پر شور عاطفه... عاطفهٔ بیکران و ژرف، با پشتوانهٔ ارادهٔ نیرومند. او چنین انسانی بود.»

در اثری که تصویر آن در اینجا آمده، دلاکروا به گونه‌ای تمثیلی به ماجرای یورش و تجاوز «هونها» به رهبری آتیلا در قرن پنجم میلادی به امپراطوری روم شرقی و روم غربی پرداخته است. هونها در این یورش تا سرزمین فرانسه پیش رفتند و همه جا کشتار و خرابیهای زیاد به‌بار آوردند. دلاکروا خود در سال ۱۸۴۷، این کار را چنین توصیف می‌کند: «آتیلا در حالی که گله‌های بربر به دنبالش روانند، ایتالیا را زیر پا له می‌کند...»

در اینجا آتیلا بر اسب جنگی سفیدی پیشاپیش لشکریانش به همه چیز یورش برده است، در حالی که الهگان هنر از مقابل آنها گریزانند و الههٔ سخنوری و بلاغت بر این ماجرا اشك می‌ریزد. علی‌رغم اینکه دلاکروا خواسته است خشونت و ویرانگری این یورش را به تصویر بکشد، امّا زیباییهای بصری، بازی رنگها، شکلها و شورانگیزی آنها چنان است که پیش از هر چیز چشمها رابه خود خیره می‌کنند، و رنگ آبی گسترده و آرام پسْ زمینه و خطوط نرم و سیال جاری در نقاشی خشونت موضوع را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد. در همان حال، خطوط پیچان پیکرها، شکل صخره‌ها و حرکت پرچم در حال اهتزاز، شمخال و دست بالا رفته آتیلا در وسط ترکیب، و کشش رو به پایین گردن اسب، به اغتشاش و ناآرامی صحنه دامن می‌زند.

او این اثر را بر دیوار نیمدایرهٔ شمالی زیر گنبد کتابخانهٔ مجلس ملّی پاریس (قصر بوربن) طرّاحی و اجرا کرده است، و مکمّل آن نیمدایرهٔ جنوبی زیر گنبد است که بر آن، در ارتباط با همین موضوع، « اُرفهٔ» موسیقیدان را طراحی و نقاشی کرده، در حالی که بشارت برکت و تمدّن را برای آن سرزمین غارت شده به ارمغان می‌آورد.

فیلمهایی که من دیدم

فرهاد گلزار

■ سه‌شنبه هفدهم بهمن ـ مادر

باید منتظر باشیم که همه، روزی به رج زدن بیفتند. باز هم آقای «علی حاتمی» و دلّمشغولی‌های خسته‌کننده‌اش؛ دلبستگی‌اش به عهد قَجَر و آت و آشغالهای صندوقخانه‌های متروك و آدمهایی نیست آبادی امّا با بَرَك واقعی و دیالوگهای پرتکلّف و حکّاکی‌شده‌ای که حتّی برای رعایت جناس و قافیه کج و معوج شده‌اند، آن هم از دهان تیپهای تصنّعی که این کلمات در دهانشان زیادی می‌کند؛ این کلمات در دهان همه زیادی می‌کند و من نمی‌دانم که اصلاً این طرز نوشتن و حرف زدن اگر به درد سینما و تئاتر نخورد، به چه درد دیگری ممکن است بخورد؟

باز هم داستان به نحوی به‌همان روزگار نه چندان دوری بازمی‌گردد که تهران قدیم در سرازیری مستفرنگ شدن افتاده بود؛ اول آدمها و بعد اشیاء... عهد قَجَر آخرین دورهٔ اضمحلال تاریخی این قوم است پیش از سلطهٔ تمام‌عیار شیطان پیر... و نمی‌دانم آن آشی که در سفارت انگلیس پخته بودند چه معجونی بود که همه را «آشخور» کرد، غیر از روزه‌ها را. کفر فرنگی مثل آسفالت سیاه داشت همهٔ کرتها و مزارع سرسبز را می‌پوشاند تا راه اتومبیل را هموار کند و از آن بدتر، آدمها را بگو که هفتاد و دو رنگ شهر فرنگ، آن‌قدر مستشان کرده بود که شاخهای شیطان را زیر کلاه رسمی «میرزاملکم خان»ها و کلاه‌شاپوی «تقی‌زاده»ها نمی‌دیدند و آن‌قدر در خط و خال کراواتی که گریبانگیرشان شده بود غرق شده بودند که سرِ ریسمان را نمی‌دیدند که در دست کیست.

دلبستگی به این دوره چه معنایی می‌تواند داشته باشد؟

روشنفکران این دیار، لااقل با ما مردم در عشق به ضریح و پنجره‌های فولاد، آجر قرمز و بهارْ خواب و حیاط و کاشیهای آبی و گلدانهای سفالی و یاس و اقاقیا و اطلسی و قرنفل و شمعدانی در باغچه‌های دوْر حوضهای پاشویه‌دار و تختهای چوبی و قالی و گلیم شریکند و فقط تفاوت ما با آنها در آنجاست که ما با این اشیاء و در این فضاها زندگی کرده‌ایم، جان خود را لعاب آبی کرده‌ایم و بر سفالها زده‌ایم، روح خود را به پنجره‌های فولاد امامزاده‌ها دَخیل بسته‌ایم، عشقهای جوانیمان بوی گل یاس و شب‌بو می‌داده است و بعد خانهٔ بختمان را با آجر قرمز ساخته‌ایم و در حوضهای پاشویه‌دار وضو گرفته‌ایم و بر سجاده‌هایی از گلیم نماز خوانده‌ایم؛ امّا این آقایان و خانمها با همهٔ این اشیاء و فضاها، مثل توریستهای وارفته، پیوندی نوستالژیك داشته‌اند. در مغرب‌زمین نیز روشنفکران دلبستهٔ اشیاء عتیقه‌اند و خودشان هم نمی‌دانند که چرا؛ خودشان هم نمی‌دانند که در اشیاء کهنه به دنبال آن روحی می‌گردند که هرچه زمان بیشتر می‌گذرد و زالوی تکنولوژی بیشتر و بیشتر خون گردن آدم را می‌مکد، مثل فانوسی که نفتش تمام شده، دارد می‌میرد. آدم هم آدمهای قدیم؛ ما خودمان را در گذشته‌ها جا می‌گذاریم و می‌گذریم و این نوستالژی شاید آن غمِ غربتی باشد که آدمیزاد از دوری خودش دارد؛ بگذریم که روشنفکران ما فقط ادایش را درمی‌آورند... کاشکی این اداها واقعیت داشت! حتّی یك فحش واقعی بهتر است از هزار سلام دروغکی.

آن مادرِ قاجاری که همهٔ نمازهای صبحش را بعد از طلوع آفتاب می‌خواند مادرِ ما نیست. پس مادرِ کیست؟ شاید مامِ وطن باشد که جوجه‌هایی ناقص‌الخلقه به دنیا آورده و حتّی در میان آنها یك تخم غاز هم پیدا شده است، دشداشه‌پوش و لَچَك به سر، که قُدقُد شاعرانه‌ای دارد و در عین حال زورش حتّی بر زهتابها هم می‌چربد.

■ چهارشنبه هجدهم بهمن

دندان‌مار

شخصیتها، وصله‌های ناجوری هستند دوخته شده به یك لحاف چل تکه... کسی نیست بپرسد مگر لحاف‌دوزی چه اشکالی دارد؟ هیچ. یاد «هزاردستان» افتادم، با آن پراکندگی ناشیگرانه در پرداخت و «حاجی واشنگتن» با آن میزانسن‌هایی که یا اولش جور بود، آخرش درمی‌رفت و یا اولش ناجور بود، آخرش درست می‌شد و باز هم همان دیالوگهای پرتکلّف و پُرادا که برازندهٔ هیچ دهانی نیست. لچك به سر فیلم «مادر» هم مثل همان سرخپوست فیلم حاجی واشنگتن بود؛ یك قارچ بدون ریشه، یك خیال خام ناپرورده.

در میان جوجه‌های ناقص‌الخلقهٔ ماکیان وطن یك صندوقدار عارف‌مسلك هم بود که سعی می‌کرد همه‌اش کلمات قصار بگوید: «شبش را باید بی‌چراغ روشن کرد خان داداش» خطاب به زهتابی که قاعدتاً نمی‌توانست بین این حرفهای عطرزده با روده‌های بوگندوی گوسفند تفاوتی قائل شود. و اگر «عرفان» با صندوقدار بانك جمع شود، لابد همهٔ این تاریخ هزار سالهٔ ما کشکی است که در آش مشروطه ریخته‌اند. روشنفکران این دیار از همه چیز فقط به نوع «لائیك»اش علاقه دارند؛ شعر لائیك، رُمان لائیك، نقاشی لائیك... و حتّی «عرفان لائیك»؛ و البتّه در ایماژهای شعر سپید، برخلاف واقعیت، همهٔ کلمات و معانی متناقض را می‌توان با یکدیگر جمع کرد.

یادتان هست درست در بحبوحهٔ جنگ یك راهب غربزدهٔ بودایی(!) بی‌خبر از همه جا آمده بود و در میان گلزار شهدای جنگ در بهشت زهرا به حالت «تی.ام» نشسته بود و هر از گاهی روی یك طبل کوچك می‌کوبید تا خداوند صلح را میان ما و بعثیهای جنایتکار برقرار کند... فکر می‌کردم فقط راهبهای غربزدهٔ بودایی این همه از ما دور هستند.

فیلم با یك تیتراژ غیر متوازن شروع شد. گفتیم نکند آقای «کیمیایی» هم دل به فضاهای عتیقهٔ هزاردستانی سپرده است. امّا بعد معلوم شد که نه، استثناء است نه قاعده؛ و بعد هم، در سکانس اول فیلم ترس برمان داشت که نکند آن نئورئالیسم مستهجن صادق چوبکی ادمه یابد، که خدا را شکر ادامه نیافت جز در سه چهار صحنهٔ دیگر و آن هم به طور گذرا، از جمله در بهشت‌زهرا و سر قبر مادر. بالأخره فهمیدیم که نباید در انتظار یك ساختار منسجم تکنیکی و هنری باشیم. گفتیم دست از فکرهایی اینچنین برداریم و خودمان را مثل یك بینندهٔ معمولی بسپاریم به تلاطم امواج فیلم و غرقه شویم. امّا نمی‌شد؛ فیلم ما را نمی‌گرفت و هر کاری می‌کردیم، باز هم ضمیر خودآگاهمان غافل نمی‌شد و مثل غریبه‌ها هیچ چیز را باور نمی‌کرد و با همهٔ شخصیتها و وقایع قهر بود. همه چیز خیلی سطحی بود و عمق نداشت. معلوم بود که آقای کیمیایی هم بیرون از فیلم حضور داشته است و دل و جانش را در تصاویر نریخته و اگرچه ظاهراً به نظر می‌آمد که او هنوز هم همان تمایلات قیصرانه را حفظ کرده است، امّا این ظاهر، نقابی بیش نبود. کم‌کم فهمیدیم که دیگر آقای کیمیایی هیچ پیوندی با زمان خویش و مردم آن ندارد و اگرچه هنوز هم می‌خواهد در کنار مردم باشد، امّا دیگر آنان را نمی‌شناسد.

«قیصر»، اینچنین نبود. قیصر انعکاس «غیرت» مردمی بود که نمی‌خواستند لغت «ناموس» از فرهنگ لغاتشان حذف شود. اسم «قیصر» خودبخود حکایت از قیصرمآبی می‌کرد. هرچند آن غیرتی که به جوش آمده بود ریشه در دین نداشت، امّا در آن زمان، «غیرتمندی»، از هر خاستگاهی که می‌خواست باشد، غنیمتی بود. بعدها که فیلم «سفر سنگ» را دیدیم، پنداشتیم که آقای کیمیایی به مردم نزدیکتر شده و ضرورت تاریخ را دریافته است.

هم «قیصر» و هم «سفر سنگ» فیلمهای خوبی بودند و هر دو نشان دادند که سازنده‌شان با مردم آن‌قدر بیگانه نیست که «دایی جان ناپلئون» بسازد. قهرمان فیلم «قیصر»، سانفرانسیسکو که نمی‌رفت هیچ، غیرتمند بود و حتّی «یك تنه» در برابر وضعیتی که عدالتجو و عدالتخواه نبود، قیام می‌کرد؛ خودش قاضی می‌شد و خودش حساب پس می‌گرفت. بگذریم از آنکه هم نشان دادن «تجاوز به عنف» و هم نشان دادن «قتل» دامن به آتش ناهنجاریهای اجتماعی می‌زند.

این بار آقای کیمیایی قصد کرده بود که قیصری دیگر متناسب با وضع جدیدمردم‌وشرایط روز بسازد؛ دو قیصر جدید: «رضا و احمد». امّا دیگر روزگار قیصربازی نیست. درك شرایط جدید مردم ایران عقلی می‌خواهد که هر کسی ندارد. پول درآوردن از فیلم اگرچه زیاد راحت نیست، امّا راحت‌تر است از شناختن مردم. فیلمی رنگارنگ و راحت الحلقوم مثل «پاتال و آرزوهای کوچك» شاید بتواند خوب پول درآورد؛ شهری دیگر برای بازی و کلبه‌ای دیگر برای خنده. این فیلم با مردم همان کاری را می‌کند که کانونهایی مثل «مجتمع تفریحی شهید چمران(!)» می‌کنند. امّا آقای

کیمیایی یک آدم جدّی و اخلاقی است. او قبل از پیروزی انقلاب هم همین‌طور بود و نمی‌خواست مردم را گول بزند.

کیمیایی در هر شرایطی معتقد به «قیام یک تنه» است؛ چه در روزگار حاکمیت شاهان و چه در روزگار حکومت اسلامی. قانون و تشکیلات قضایی حضور ندارند: مردم در برابر مردم. تشویق به قیام فردی برای ازالهٔ ناهنجاریهای اجتماعی، حتّی در روزگار شاهان راه حلّ خوبی نیست: قیصرها در برابر کسانی که تجاوز به عنف می‌کنند؛ احمد و رضا در برابر کوپن‌فروشها و جاعلان اسناد و قاچاقچیان و... آن هم این قدر سطحی. ناهنجاریهای اجتماعی، کُندهٔ خشکِ درخت که نیست؛ ریشه در اعماق دارد.

دنیایی که در فیلم تصویر شده یک «شهر هرت» است؛ یک بلبشوی واقعی؛ نه نظارتی از بالا از جانب حکومت و نه نظارتی از پایین، از جانب مردم، بر این امپراطوری قاچاق و دزدی و خیانت و بی‌ناموسی و جعل اسناد و کوپن و دلارفروشی... وجود ندارد، و اگر «رضا»، این ناجی مادرمرده، هم نمی‌آمد دیگر معلوم نبود که واقعاً چه کسی قرار است به دادِ این بیچاره‌ها برسد. در جواب این سؤال که چرا این «شهر هرت» به وجود آمده «فیلم دندان مار» فقط می‌گفت: «جنگ». اگر زمینهٔ آماده‌ای از لحاظ اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و اخلاقی نباشد مگر جنگ می‌تواند یک چنین بلبشویی در جامعه به راه بیندازد؟

یک کُلاژ ناموفّق از آدمها، وقایع و تکنیکهای گوناگون. یک آدم مطبوعاتی مثل رضا با آن قیافهٔ نسبتاً روشنفکرانهٔ تر و تمیز و آرامشی که به نظر می‌آمد از یک درک عمیق نسبت به خود و جامعهٔ خویش منشا گرفته است، و دوستی‌اش با آن روشنفکر پیر «آقا جلال»... چطور ممکن است که روی به راه حل‌های قیصرانه بیاورد؟ رضا برادر شهید است و چهره‌ای مثل حزب اللهی‌ها دارد، امّا نه در سکناتش و نه در حرفهایش نشانی از علایقش وجود ندارد؛ خاستگاه مردانگی و قیصربازی‌هایش نیز نه «غیرت دینی» است و نه «عیّاری و لوطی‌بازی» و نه... دوستی‌اش با «آقا جلال» نیز معلوم نیست که از چه صیغه‌ای است: یک روشنفکر پیر گم شده در خاطراتی پخش و پلا از «کافهٔ نادری» و «بنان» و «مرضیه»... دورافتاده از مردم، در میان دهها کبوتر، بدون زن و فرزند، که بالاخره دراثر تمام شدن باطری قلبش می‌میرد- باطری دست دومی که از پشت شهرداری خریده است- آن هم در زمانی که یک انقلاب دینی در معدهٔ سالم خود تعلّقاتِ وهم‌آمیز روشنفکری را از هضم رابع نیز گذرانده است. این سرنوشت، انصافاً تقدیر محتوم همهٔ روشنفکران از غرب مانده و از مردم رانده است.

کیمیایی سعی می‌کند روشنفکر نباشد و به مردم وفادار بماند. امّا مردم امروز ایران را درک نمی‌کند و روشنفکرها را هم دوست دارد: شخصیت رضا هم در فیلم همین‌طور بود.

روشنفکران این مرز و بوم نه در سیر تحوّلات تاریخی نقشی در جهت تحقّق ارادهٔ ملّت داشته‌اند و نه اصلاً توانسته‌اند با این مردم رابطه‌ای برقرار کنند. در طول سی چهل سالی که آنها در سایهٔ عنایات ملوکانه به یک نان و نوایی و اسم و رسمی رسیده بودند، هرگز حتّی برای یک لحظه نه مردم را شناختند و نه توانستند حرفی بزنند که مردم کوچه و بازار را جذب کند. آنها فقط برای خودشان و آن چند هزار نفری که در هوای یک دموکراسی سانتیمانتال شهبانویی تنفّس می‌کردند، می‌نوشتند، شعر می‌گفتند، حرف می‌زدند و نقاشی می‌کردند و... معمولاً مثل آقا جلال*، در یک وارفتگی و بی‌ارادگی ملازم با بی‌مایگی روزگار می‌گذراندند. سرشان پر از طرحهای نو برای شعر و رُمان و فیلم بود امّا چیزی به روی کاغذ نمی‌آمد.

آقا جلال مُرد و با مُردنش فاتحهٔ نسل روشنفکران پیر کافه نادری خوانده شد؛ بقیه هم مرده‌اند و ما به فتوای خواجه حافظ‌بر آنها نمرده نماز خوانده‌ایم: کسی که لااقل در میان مردم حضور نداشته باشد مرده است.

باز هم گُلی به جمال کیمیایی که می‌خواهد رابطه‌ای بین خود و تاریخ و مردمش برقرار کند و قیصروار، یک تنه به جنگ ناهنجاریهای اجتماعش- اگرچه در خیال- برود و دندان مار را بکشد.

* دور از جانِ آن جوانمرد، جلال آل احمد، که چهرهٔ روشنفکران را بی‌نقاب دیده بود. روحش شاد.

■ پنجشنبه نوزدهم بهمن ماه

کلوزآپ

خبرنگار یک مجلّهٔ هفتگی، از مقلّدین «مادموازل اوریانا فالاچی»، خوشحال از اینکه یک خبر پولساز- یا لااقل شهرت‌ساز- گیرش آمده است، هُل هُلکی ماجرایی را که می‌توانست بی‌سر و صدا، با پند و اندرز و صلح و صفا و بدون آبروریزی تمام شود، به یک ماجرای جنایی تبدیل می‌کند و پای یک آدم بیمار را- که بیماریش تقریباً اپیدمی است- به دستبند و زندان و دادگاه می‌کشاند.

کیارستمی «برای» بزرگترها، امّا «دربارهٔ» بچه‌ها فیلم می‌سازد و وقتی کسی مخاطبش بچه‌ها نیستند، نمایش فیلمهایش در بخش کودکان و نوجوانان چه معنایی می‌تواند داشته

■ بیست و یکم بهمن

ای ایران

باشد؛ نمی‌دانم، امّا به هر تقدیر این معضل قابل ذکری نیست. «حسین سبزیان»، بدل «مخملباف»، هم گفته بود که مخاطب فیلمهای کیارستمی بزرگترها هستند.

فیلمهای کیارستمی فقط از لحاظ مستند بودن و غرابتش متمایز از کارهای دیگران است. او در سینما به جستجوی چیزی برآمده است که دیگران در تلویزیون به دنبال آن می‌گردند و نباید پنداشت که اشتباه می‌کنند. البتّه اشکالی ندارد که فیلمهای مستند آقای کیارستمی را در سینماها نمایش دهند، اما بد نیست ما هم بنشینیم و فکر کنیم شایدراههای استفادهٔ دیگری نیز از فیلم و سینماوجود داشته باشد.

چرا ما به آنچه سنیما در طول تاریخش به‌طور طبیعی بدان دست یافته است توجّهی نمی‌کنیم؟ وقتی فیلم بخواهد به‌طور مستند- از طریق بازسازی واقعیت و یا بدون آن- به یك معضل اجتماعی بپردازد، مصداق لفظ «گزارش مستند» قرار می‌گیرد و با آن شیوه‌ای که کیارستمی در «کلوزآپ» و یا «مشق شب» و یا «همشهری»... دارد، فیلم تماماً موکول به یك نتیجهٔتحقیقی‌یا تبلیغی می‌گردد و در این حالت خواه ناخواه روی به «مصاحبه» خواهد آورد تا بتواند به آن نتیجه دست یابد و لاجرم- با آن شیوه‌ای که کیارستمی در تحقیق مصوّر اتّخاذ کرده است- «تصویر متحرّك» که عنصر اصلی سینماست محدودهٔ بسیار تنگی برای اظهار خصوصیات نهفته در خویش خواهد یافت.

اشکالی ندارد؛ هیچ کس نمی‌تواند در ارزش این کار شك کند و حتّی بعضیها معتقدند که این کار از ساختن فیلم داستانی جدّیتر است؛ امّا معمولاً جای نمایش این‌گونه فیلمها در تلویزیون بوده است و یا کانونهایی که برای این کار اختصاص یافته... بنده آدم مبادی آدابی نیستم و نمی‌توانم حرفم رادر دل نگه دارم.

فیلم «کلوزآپ» دربارهٔ کسی است که خود را در جمع یك خانوادهٔ بالاشهرنشین، بدل مخملباف معرّفی کرده است؛ نه به قصد کلاشی و سوء استفاده؛ حسین سبزیان خیلی کوتاهتر از آن است که بتواند کلاه کسی را بردارد. او یك آدم بیمار است که بعد از این واقعه بیمارتر نیز شده است. او روح خود را به سینما فروخته و ای کاش روحش را به «حقیقت سینما» می‌فروخت، نه به «توهّم سینما». در جایی از فیلم «کلوزآپ» می‌گوید (نقل به مضمون): «اینکه می‌گویند دلها به یاد خدا آرام می‌گیرد دربارهٔ من درست نیست؛ من در سینما آرام می‌گرفتم»... و این حرف بسیار وحشتناکی است؛ چشم سفید سینما خود را به سبزیان نشان داده است.*

او به خیالی از «آقای مخملباف» دل سپرده است و خود مخملباف هم در جلوی زندان قصر می‌خواهد همین را به او بفهماند و صاحبان شهرت اگر سر عقل بیایند، همه همین حرف را خواهند زد (از لابلای قطع و وصل میکروفون. نقل به مضمون): «مرد حسابی! من خودم از مخملباف بودن دل خوشی ندارم؛ آن وقت تو خودت را جای من جا می‌زنی!؟»

در جامعهٔ هنری ما به تبعیت از فرنگستان «اشخاص» بزرگ می‌شوند: کارگردانها، ستاره‌ها... و «هنر» تحت‌الشّعاع این عظمت کاذب محو می‌شود. و خلاف آنچه آقای کیارستمی در نشریهٔ روزانهٔ جشنواره (شمارهٔ ۸) گفته است، آنچه که سبزیان را به این کار واداشته «نیاز به عزّت و احترام شخصی» نیست؛ او فریب خورده است و آنچه او را فریب داده «عظمت و شهرتی خیالی» است. شهرت برای همهٔ آدمها مضرّ است و علی‌الخصوص برای خود آدمهای مشهور و مخملباف هم می‌خواهد همین را به او بفهماند.

حسین سبزیان آدم ترحّم‌انگیزی است به دلیل آنکه آن‌قدر ساده است که خیالات و توهّمات خویش را بر زبان آورده است و امر بر خودش نیز مشتبه شده. امّا دیگران: دیگر افسون‌شدگانِ چشم سفید سینما آن همه ساده‌لوح نیستند که در خیال‌پروری‌های خویش غرق شوند. آن خبرنگار هم خودش را بدل «اوریانا فالاچی» می‌انگارد و آن قوطی مستعملِ حشره‌کش که اول رانندهٔ تاکسی تلفنی و بعد هم در آخر فیلم، خبرنگار بدلی آن را با لگد زدند، می‌خواهد شهادت دهد که همهٔ آدمها در درونشان «میلی مقاومت‌ناپذیر برای کارهای بی‌دلیل، غیر جدّی و نامتعارف» وجود دارد. این حرفِ مفیدی است که در فیلم «کلوزآپ» خیلی خوب بیان شده و معضلی هم که در آن فیلم به نمایش درمی‌آید، معضل کوچکی نیست. امّا «توجیه روانکاوانهٔ این معضلات» ما را بدانجا خواهد کشید که ضعفهای بشری را همچون صفاتی ثابت، تبدیل‌ناپذیر و غیر قابل اجتناب بپذیریم و در این صورت اگر کسی آرامش روحی خود را نه در ذکر خدا که در فرو رفتن در یك لاك دروغین بیابد متأثر نخواهیم شد.

آقای سبزیان! بنده همراه با عیال مربوطه فیلم کلوزآپ را تماشا می‌کردیم و او در تمام مدّتی که جنابعالی بازجویی پس می‌دادید، برای ساده‌لوحی و فریب‌خوردگی شما گریه می‌کرد... تو را به خدا سر عقل بیا!

فیلمی بسیار خوش‌ترکیب که «مؤلّف» خودش را به لحاظ تکنیك، خیلی خوب می‌نمایاند. نمی‌خواهیم مدّعیات مؤلّفان را تکرار کنیم، امّا «تقوایی» کار خود را اینچنین دانسته بود و کسانی که با شیوهٔ کار او آشنا هستند می‌دانندْ که این یك ادّعای بی‌پایه نیست. کار تقوایی بیشتر از آنکه یك کار گروهی باشد یك تالیف فردی است. او به فنّ سینما کاملاً مسلّط است و همان‌گونه که یك شاعر کارکشته کلمات را به کار می‌گیرد، از بیان سینمایی استفاده می‌کند؛ امّا در عین حال فیلم، آینه‌ای است که مؤلّفِ خود را لوْ می‌دهد و آنچه را که او نمی‌خواهد بر زبان بیاورد روی سینی می‌ریزد و در معرض تماشا می‌گذارد.

ساختاری قرص و محکم، بی‌زائده و بی‌چاله چوله‌هایی که تماشاگر را از همراهی باز دارد و یا در همزبانیِ دراماتیكِ فیلم با او وقفه‌ای ایجاد کند، مگر در دو سه جا: آنجا که «گروهبان کاتبی» می‌گریزد تا به جمع انقلابیون بپیوندد و یا آنجا که پسر «سرگروهبان مکوندی» در تپه‌ها گردش می‌کند و از یك منظرهٔ زیبا به منظره‌ای دیگر انتقال می‌یابد... می‌خواهد او را به نوعی وقوف و آگاهی برساند و نقشی خلاف پدرش در مسیر انقلاب برعهده‌اش بگذارد: نقش پرچمدار؛ پرچمی که بر آن نه آرم شیر و خورشید نقش بسته است و نه آرم حکومت اسلامی... یعنی که ایران، ایران است صرفنظر از آنکه شاهان بر آن تسلّط یابند یا مبشّران دین. خود مؤلّف گفته است که این فیلم را

* چشم سفید سینما کافی است نور واقعی خود را بتاباند تا جهانی را به آتش بکشد. ولی اکنون لازم نیست نگران باشیم؛ نور سینما به نحو اطمینان‌بخشی مقیّد و بی‌رمق شده است. (لویی بونوئل- مانیفست)

●سینمای

می‌توان مَثَل از کُلّ انقلاب گرفت و آن را تعمیم داد؛ که اگر هم نمی‌گفت ما به خودمان این اجازه را می‌دادیم، چرا که سینما اصولاً دارای چنین خاصیّتی است. اینکه پسر «سرگروهبان مکوندی» پرچمدار می‌گردد، موضوعی است کاملاً مشکوک و البتّه مطلق‌گرایی هم در تفسیر سمبلهای فیلم جایز نیست. «سرگروهبان مکوندی» کیست؟ خودِ شاه است یا مظاهرِ ظلم و قدرت او که از شاه هم شاهتر بودند؟ ظاهراً این دومی است.

در تفسیر دیگر شخصیتهای فیلم، آدم دچار اشکال نمی‌گردد و خود آقای تقوایی، بیشتر از همه به «آقای سرودی» دل بسته و صفات خود را در وجود او ریخته است. «آقای سرودی» هم یکی از کسانی است که در برابر مظالم «سرگروهبان مکوندی» سر به طغیان برمی‌دارد و سرودی مخالف با سرود شاهنشاهی سر می‌دهد: سرودِ «ای ایران».

سرود ای ایران، سرود انقلاب نیست؛ سرود کسانی است که حدود وجودشان را «ناسیونالیسم» اندازه می‌گیرد. آیا انقلاب یک انقلاب ناسیونالیستی بود که رنگ اسلام پذیرفت؟... آقای تقوایی و خیلیهای دیگر دلشان می‌خواهد که اینچنین باشد و البتّه با «خواست» آنان چیزی تغییر نمی‌یابد، حال آنکه با «خواست مردم» انقلاب اسلامی ایجاد شد: انقلابی ذاتاً اسلامی.

«ای ایران» فیلمی است با هویت ناسیونالیستی دربارهٔ این سرود ملّی، در قالب یک کمدی کاملاً استادانه... ساختن یک کمدی که در عین دور ماندن از دلقک‌بازی، ماوراء طنز به واقعیتی قابل تعمیم بدل شود، استادیِ بسیار می‌خواهد که انصافاً آقای تقوایی از آن برخوردار است. شخصیتها مضحک و مبالغه‌آمیز، امّا به شدت واقعی بودند ولی فقط در حوزهٔ معرفتِ مؤلّفِ فیلم. در تمام طول فیلم هر جا که کار می‌توانست نقبی به بیرون از تاریکیهای ملّی‌گرایی پیدا کند، آقای تقوایی راه را نمی‌شناخت و آنها که راه را نمی‌شناسند، «طلب شناخت» نداشته‌اند. فیلم «ای ایران» نه راهی به انقلاب اسلامی یافته بود و نه سعی کرده بود بیابد. در آنجا انقلاب بدون ریشه‌های تاریخی، اجتماعی و فرهنگی، واکنشی بود در برابر مظالم «سرگروهبان مکوندی» که در شیوه‌های حاکمیت از شاه هم شاه‌تر بود.

از نسل انقلاب در فیلم خبری نبود و هر جا پای آنها درمیان می‌آمد، عدم شناختِ آقای تقوایی در زیر پاکتهایی که بر سر جوانان گذاشته بود، پنهان گشته بود. انقلابیون واقعی غایب بودند و این ضرورتی بود که نحوهٔ پرداختن آقای تقوایی به مسئلهٔ انقلاب، آن را ایجاب می‌کرد. هویت دینیِ انقلاب مورد تأیید آقای تقوایی نیست. فقط یک بار شعار «وای اگر خمینی حکم جهادم دهد» به گوش می‌رسد، امّا باز هم مصادرِ این شعار در زیر پاکت از نظرها پنهانند و مثل «کوکلوس کلاکس کلان»ها فقط بینی و دو چشمشان دیده می‌شود. اینها کیستند؛ حزب‌اللهی‌ها هستند؟ همانها که وقتی جنگ بر ما تحمیل شد، از وجود خود در برابر دشمن سفاک سدّی ساختند که پایش به تهران نرسد و کارگردانهای محترم با خیال راحت فیلمهایشان را بسازند؟ انقلابیون فیلم «ای ایران» کسانی بودند که اگر آن مظالم اقتصادی بر آنان نمی‌رفت، هرگز انقلاب نمی‌کردند.

بالاخره، در کنار زیارتگاه، «آقای سرودی» که مظهر هنرمندان است، در آن شب معهود، شمعی روشن می‌کند و می‌خوابد و دوربین در یک تیلت بسیار زیبا از روی شمعها و شمایل معصومین عبور می‌کند و به یک آینه می‌رسد و خورشید روز از درون آینه سرمی‌زند؛ و این همان روزی است که شاه فرار کرده است. اگر دین، آن امر فردی و وجدانی باشد که فرنگیها و فرنگ‌زده‌های داخلی می‌گویند، حتّی «آقای سرودی» هم بدان اعتقاد دارد؛ امّا دین سیاسی یا سیاست دینی چطور؟... هیهات!

هنگامی که این طرز تلقّی روشنفکرانی باشد که یازده سال با این مردم زیسته‌اند، روزهای انقلاب را، دلاوریهای بسیجیها را در برابر سپاه کفر، اعزامها و راهپیماییها را دیده‌اند، وای به حال آنان که وقایع انقلاب را در صفحهٔ تلویزیون ان.بی.سی دنبال کرده‌اند. باز جای شکرش باقی است که بالاخره بعد از یازده سال یکی از آقایان راضی شد که بگوید «مرگ بر شاه»!

■ اشاره:

در پیِ موفّقیت فیلمهای ایرانی در جشنواره‌های خارجی طیّ سال گذشته و گسترش حضور بین‌المللی سینمای ایران، دیدگاهها و نظریات متفاوتی در زمینهٔ معیارها و کیفیت ارزشگذاری این توفیقات در محافل فرهنگی و هنری، خصوصاً در میان دست‌اندرکاران و علاقمندان فیلم و سینما مطرح شد. بخش سینمایی مجلّهٔ «سوره» با اعتقاد به اینکه آشنایی با نقطه نظرات مختلف می‌تواند در اتّخاذ خط مشی صحیح و مبتنی بر آرمانهای فرهنگی و هنری انقلاب اسلامی مؤثّر باشد، «سینمای ایران و جشنواره‌های جهانی» را به عنوان موضوع دومین نظرخواهی خود برگزید. امیدواریم با همکاری و مشارکت دست اندرکاران و صاحب‌نظران بتوانیم طیّ چند شماره، ابعاد گوناگون این مقوله را بررسی کرده، خوانندگان و مسئولین امر را با دیدگاههای مختلف آشنا نماییم. در این نظرخواهی، سؤالات مورد نظر را برای جمعی از سینماگران و صاحب‌نظران ارسال داشتیم، امّا عرصه برای اظهار آراء همهٔ علاقمندان به این مقوله گشوده است و از انعکاس نظرات خوانندگان استقبال می‌کنیم.

چهار سؤال در این زمینه طرح کردیم بدین‌قرار:

۱. دیدگاه خود را در خصوص ماهیت و اهداف جشنواره‌های جهانی سینما، بخصوص از نظر فرهنگی بیان بفرمایید.

۲. موفقیتهای اخیر فیلمهای ایرانی را در جشنواره‌های بین‌المللی چگونه ارزیابی می‌کنید؟

۳. حضور و موفقیت سینمای ایران در مجامع و جشنواره‌های جهانی چه آثار مثبت یا منفی برای سینمای ایران به دنبال خواهد داشت؟

۴. آیا فیلمهای پذیرفته شده یا برندهٔ جوایز در فستیوالهای بین‌المللی را می‌توان به عنوان نمونه‌های مطلوب سینمای جمهوری اسلامی ایران محسوب نمود؟ اجمالاً توضیح بفرمایید.

در این شماره، آقایان «محمود ارژمند»، سردبیر فصلنامهٔ سینمایی فارابی، «سید مجید امامی»، مونتور، فیلمنامه‌نویس و فارغ‌التحصیل دانشکدهٔ سینما، «جعفر صانعی مقدّم»، رئیس انجمن سینمای جوان ایران، و «سید مرتضی آوینی»، محقّق و نویسنده سینمایی، به سؤالات ما پاسخ می‌گویند.

ایران و جشنواره‌های جهانی

■ محمود ارژمند

۱. اهداف جشنواره‌های جهانی فیلم بی‌شك مرتبط با ماهیت سینما و در ادامهٔ بسط تفکّر جدید غربی است. بحث مفصّل در ماهیت این حرکتها مجالی بیشتر از دو سه سطر می‌طلبد، ولی می‌توان به یك نکتهٔ خاص اشاره کرد و آن ترجیح استحسانی این جشنواره‌ها بین آثار ارائه شده است که چون این استحسان برخواست و تمایل و زیباشناسی اکنونی برپایهٔ تفکّر جدید مبتنی است، خواه ناخواه انتخابها نیز بسته به اینکه تا چه حد در ارضاء و پاسخگویی به این تمایل و بسط و گسترش این نحوهٔ نگرش- در حیطه‌های کشف ناشده و ناشناخته و یا مورد غفلت قرار گرفتهٔ نفس بشر- باشد مورد توجّه قرار می‌گیرد. البتّه این سخن نباید به معنای نفی کلّی توجّه آنها به عرصه‌های متعالی مورد غفلت واقع شدهٔ نفس بشری تلقی شود، بلکه سخن بر سر تاکید سیر معمول این «توجّه» است.

۲. این موفّقیتها می‌توانند دو جهت عمده داشته باشد. یکی (با توجّه به پاسخ سؤال پیش) مواجهه با فضای نسبتاً سالم فیلمهای ایرانی در مقایسه با آثار دیگر- سلامتی‌ای که به هر حال مورد توجّه جنبهٔ متعالی نفس هم قرار می‌گیرد- و دیگر جنبهٔ فرهنگی- سیاسی. البتّه منظور تحلیل ساده‌انگارانه در خصوص چراغ سبز نشان دادن(!) دولتهای غربی به جمهوری اسلامی نیست، بلکه غرض حیرتی است که در نتیجهٔ تقابل میان تصوّری که در اثر تبلیغات منفی سیاسی علیه ایران در اذهان غربی موجود است با آثار ارائه شده از سوی ایران، به‌وجود آمده است.

۳. اگر باعث شود که معیارهای خودمان را فراموش کنیم و امید ببندیم به اینکه چه وقت مورد قبول آنها قرار می‌گیریم، تأثیرات بسیار بد و فاجعه‌آمیز فرهنگی دارد ولی اگر آن را به مثابهٔ نوعی محك تلقّی کنیم برای اینکه ببینیم واقعاً چقدر قادریم تماشاگر جهانی را مخاطب پیامهای خودمان کنیم، البتّه می‌توانند منجر به دستاوردهای مفیدی بشود.

۴. خیر، اینها نهایتاً اولین قدمهای راهگشا به سمت نمونه‌های مطلوب سینمایی می‌توانند باشند. فقط همین، نه بیشتر. اینکه همین نمونه‌های حداقل توانسته باشند توجّه دیگران را به تغییری که در ساختار فرهنگی و سینمایی کشورمان پدید آمده است جلب کنند می‌تواند مورد تأمّل باشد. توجّهی که هنوز متاسّفانه بسیاری از اهل سینمای داخل کشور که از الگوهای سینمایی آنها در دهه‌های پنجاه و شصت میلادی پیروی می‌کنند و لاجرم چشمشان به روی تحوّلات بسته است، نمی‌بینند. حداقل درسی به این شاگردان تنبل و کم‌استعداد آنها که می‌تواند باشد!

■ سید مجید امامی

باید دید که مفهوم نهایی پدیده‌ای به‌نام جشنوارهٔ سینمایی، ایجاد زمینه برای نمایش فیلمهاست یا فیلمسازها؟! حتّی اگر خوشبینانه موضوع را، طرح فیلمها بدانیم، عملاً فیلمها تحت تاثیر فیلمسازها ارزیابی می‌شوند و در یك کلمه، بیشتر در پی این هستند که بدانند کدام فیلمساز امتیاز گرفته تا کدام فیلم. این صرفاً یك پدیده اخلاقی یا ضد اخلاقی نیست که مثلاً تصوّر کنیم مطرح شدن فیلمساز چیزی مادون عرف انسانی است؛ اصلاً چنین بحثی در میان نیست، بلکه مطلب نسبتهاست: نسبت طرح فیلم یا فیلمساز؛ کدام ارجح است؟ این موضوع و موضع‌گیری در قبالش برمی‌گردد به جهان‌بینی هنری و جایگاهی که هنرمند در عرصهٔ فعالیت فرهنگی، برای خود در نظر گرفته است.

سینما ما هیتاً، «ارائه» است و هرچه از این ماهیت بکاهیم، از «وجود» آن کاسته‌ایم. پس می‌ماند اینکه در این جهت هنرمند از خود ارائه کرده است یا که خود را ارائه کرده است و این بر حسب میزان تعلّق فیلمساز است به آنچه که بیان می‌کند. بدیهی است که شرط اول هنرمندی جدا نبودن «گفته» است از «گوینده»، چه در غیر این صورت هنرمند تا حدّ دلّال معارف و مفاهیم تنزّل می‌یابد در حالی که وی تصویرگر معرفت است از پنجره‌ای که تنها نسیم مطبوع هنر آن را به روی مخاطب می‌گشاید و این یك واسطه‌گری صرف و بی‌تصرّف درارائهٔ مفاهیم محسوب نمی‌شود. در نهایت، حتّی اگر خود فیلمساز در اثرش به نوعی تناسخ نزدیك شود، باز می‌بایست آن «خود»ی ارزیابی شود که در آن اثر نهفته است و نه آنکه بیرون نشسته.

یك مبتلا به دیگر عموم جشنواره‌ها «نوگرایی» است دربرابر«سالم‌گرایی». اگرفیلمسازان آخرین تکنیکهای شناخته‌شده را به صحیحترین و دقیقترین نوع ممکن بکار گیرند، براحتی در مقابل حریفی که طریقی نو ارائه کرده است میدان را واگذار می‌کنند. باید پرسید که: «آیا نو بودن که معمولاً کامل نیست، از کامل بودن که معمولاً نو نیست ارجح است؟» در اینجاست که ترکیب نوپسندی با پدیدهٔ ارائه کردن خود درهم آمیخته و چشمها گشاده از حیرت و دهانها باز از تعجّب، غالباً کورکورانه به تأیید و تکریم تازه‌ای از یك «محبوب» می‌پردازند و اگر بپرسی «این همه حیرت و خودباختگی از چه روی؟»، کمتر پاسخ قانع‌کننده‌ای حدّاقل برای خودشان دارند.

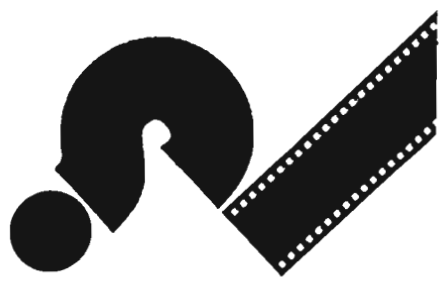
حضور سینمای جهان سوم درجشنواره‌های طراز اول جهانی قصّهٔ دیگری دارد و مبنای ارزش‌گذاری بیشتر بر کفّهٔ موضوع سنگینی می‌کند تا قالب و نگره. امّا موضوع برنده چیست؟ قبلاً در جای دیگری هم گفته‌ام که آنها به «دیدنیها» جایزه می‌دهند. بدیهی است که خودشان در تکنیك پیشتازند؛ پس دیدنی تنها در حوزهٔ موضوع می‌تواند ردیابی شود؛ دیدنیهایی که مغرب‌زمین را همیشه از «تجربهٔ دنیای اسرارآمیز جهان سوم» به هیجان می‌آورد.

ما اگر «مطرح شدن در جشنواره» از «چگونه مطرح شدنمان» مهمتر باشد، به تقلا برای رسیدن به الگوهای آنان افتاده‌ایم؛ به الگوهایی که به دلیل عقبتر بودن ما در تکنیك و قالب، حول و حوش موضوع و محتوا دور می‌زند و اگر تردید کنیم که الگوی محتوایی ایشان تا چه حد با الگوهای مورد نظر ما اختلاف دارد، نباید تردید کنیم که سقف اشتراك الگوهای ما و آنها حداکثر تا ارزشهای اومانیستی است و نه بالاتر. دیده‌ایم که آنان با مفاهیم و موضوعات مذهبی- تاریخی

چگونه برخورد کرده و می‌کنند و این‌گونه برخورد شکننده‌تر از آن است که اصلاً این دسته موضوعات را طرح نکنند.

جشنواره‌های جهانی فرصتی هستند مغتنم تا حرف تازه‌ای- و چه بهتر اگر در قالب تازه‌ای- گفته شود. و اگر قرار است که چون محتوای اثر ما فلان است پس راه ارائه به رویش بسته باشد، دلخوش کردن به کمّیت حضور در جشنواره‌ها کودکانه‌وخوشبینانه است. ما دلخوشیم که فلان سال فلان تعداد فیلم در فلان جشنواره از ایران مطرح شده، امّا غافلیم که آن فیلمها چه جنبه‌ای از فرهنگ، جهان‌بینی و یا هر جنبهٔ دیگری از سرزمین و آرمانهای ما را ارائه نموده‌اند. البتّه که هنر همیشه «ایجابی» نیست؛ امّا هنر «سلبی» هم برحسب مخاطب قاعده‌ای دارد. نقد و زیر سؤال بردن یك ضد ارزش به لحاظ مخاطب محاسبهٔ محتاطانه‌تری می‌طلبد تا تأیید و تجلیل از یك ارزش. مخاطبین هنر ایجابی و اثباتی گسترده‌تر و عامترند، امّا دایرهٔ مخاطبین هنر سلبی را میزان محرمیت آنان با موضوع مورد طرح تعیین می‌کند. هنرمند در هنر سلبی «فریاد» نمی‌زند؛ «نجوا» می‌کند. نجوا می‌کند تا آن کس که گوش محرم دارد بشنود، تا شاید این شنود گره‌ای از مشکل بگشاید نه آنکه گره‌ای دیگر بر آن بنشاند.

در مجموع تلقّی حقیر از حضور در جشنواره این است که مبادا طبع جشنواره‌ها، الگوهای ما را تعیین کنند بلکه همواره «چه گفتن» را بر «چرا گفتن» اشراف دهیم.



■ جعفر صانعی مقدّم

● پاسخ سؤال ۱:

در هر مسابقه نفس رقابت و برتری‌جویی یکی از اهداف است و مسابقات سینمایی با نام جشنواره تلاش می‌کنند که ضمن معرّفی بهترینها شرایطی را برای تبادل نظر بین دست‌اندرکاران سینما فراهم آورند و جشنواره‌های جهانی جایگاه مناسبی برای شناخت فرهنگهای مختلف می‌باشند. البتّه در یك تقسیم‌بندی، بعضی از جشنواره‌ها ماهیت مستقل و بعضی دارای اهداف سیاسی و مصلحت‌گرایی‌های خاص می‌باشند.

● پاسخ سؤال ۲:

هر فردی که کاری را تولید یا به هر شکل عرضه می‌کند علاقمند است که مورد ارزیابی قرار گیرد. موفّقیت اخیر فیلمهای ایرانی از یك طرف افتخاراتی برای فیلمسازان و دست‌اندرکاران آن فیلمها به همراه داشته است و از طرفی توفیقی بوده برای سینمای ایران و در هر شکل یك افتخار ملّی محسوب می‌شود. البتّه بسته به موفّقیت و اهمیّت جشنواره‌ها می‌بایست موفّقیتها را ارزیابی نمود.

همان‌طور که فیلمهای ساخته شده در یك شهرستان براساس فرهنگ آن منطقه ممکن است برای مردم آن شهرستان معمولی، ولی برای مردمی که در آن شهر زندگی نمی‌کنند جذاب باشد، فیلمهای ایرانی ساخته شده بیش از آن دارای هویتی فرهنگی است که گاهی ما راجع به آن قضاوت می‌کنیم. جشنواره‌های خارجی به دور از شناخت نسبت به فیلمساز و گاهی بدون آگاهی نسبت به ایران با فیلمها برخورد می‌کنند و به نظر من رأی آنها از این جهت قابل توجّه است. ان‌شاءالله ما نیز در قضاوتهایمان بتوانیم بیشتر اثر را مورد نقد قرار دهیم نه صاحب اثر را، همان‌گونه که عموم مردم عمل می‌کنند.

● پاسخ سؤال ۳.

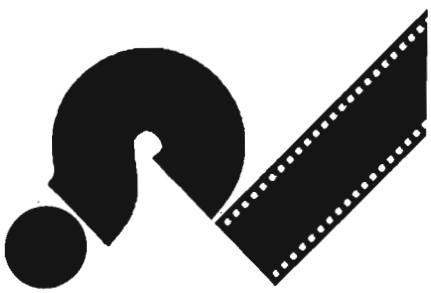
جهات مثبت آن مطرح شدن نام ایران اسلامی و زدوده شدن تصوّرات نادرست ناشی از تبلیغات مسموم غرب و صدور انقلاب و نیز طرح فیلمسازان ایرانی است که موجب بالا رفتن کیفیت فیلمهای ساخته شده و نیز ارزیابی فیلمهای ایران در بین فیلمهای ساخته شده در جهان می‌باشد. از تأثیرات منفی ممکن است تغییر ذائقهٔ بعضی از فیلمسازان باشد که موجب دنباله‌روی و تقلید می‌شود. البتّه این مسئله و جهات منفی دیگری که ممکن است به وجود آید مسئولیت تهیه‌کنندگان دولتی و خصوصی و نیز مراکزی که در سیاست‌گذاری ارسال فیلمها نقش دارند را بالا خواهد برد.

● پاسخ سؤال ۴.

الف. اگر منظور از نمونهٔ مطلوب، سینمای آرمانی جمهوری اسلامی باشد، ما با سینمای آرمانی فاصلهٔ زیادی داریم، همان‌طور که در بسیاری از زمینه‌ها غیر از سینما نیز چنین است. امّا اگر بخواهیم به وضعیت موجود و تفاوت سینما با پیش از پیروزی انقلاب و حتّی مدّتی پس از آن نظر داشته باشیم، سینما پیشرفتهای خوبی کرده است و من فکر می‌کنم موفّقیت فیلمهای ایرانی مدیون دیدگاههای تازه‌ای مبتنی بر ارزشهای انقلاب است که غرب در مقابل رایحه‌ای از آن قرار گرفته است و نباید فراموش کرد که در غرب علاقه‌مندانی وجود دارند که ترجیح می‌دهند خارج از کانالهای خصوصی تحت سانسور و نیز کانالهای دولتی خودشان مسائل و موضوعات کشورهای دیگر دنیا را دنبال کنند.

ب. از جنبهٔ دیگر، در صورتی که منظور فیلمهایی است که تاکنون به این جشنواره‌ها ارسال شده‌اند آن تعداد کمی که من موفّق به دیدن آنها شده‌ام، فیلمهای خیلی خوبی بوده‌اند. به هر حال شخصاً ترجیح می‌دهم موقعیت فیلمهایی را در جشنواره‌های جهانی دنبال کنم که در جشنواره‌های خودمان نیز برنده شده‌اند و اعتقاد دارم جشنواره‌های سینمایی موجود در ایران یکی از بهترین مکانهای ارزیابی برای فیلمسازان و دست‌اندرکاران سینمایی ایران است.

در انتها امیدوارم هر سخنی که مطرح می‌شود دربارهٔ فیلمسازان و جشنواره‌ها از باور به خود نشأت بگیرد، چرا که متأسّفانه: «ندانند جیحونیان قدر آب». والسلام.



■ سید مرتضی آوینی

● پاسخ سؤال اول:

غرب داعیهٔ حکومت واحد جهانی دارد و همهٔ مجامع بین‌المللی بلااستثناء درجهت تحقّق اهداف جهانی غرب و حفظ سلطهٔ آن به وجود آمده‌اند. با این اعتبار، وظیفهٔ جشنواره‌های جهانی فیلم نیز همین است که از این طریق، سیر تحوّلات سینمایی را در سراسر جهان با اهداف فرهنگی و سیاسی نظام جهانی سلطه همسو کنند. درقیاس با این مطلب که جشنوارهٔ داخلی کوچکی چون «جشنوارهٔ فجر» چگونه برفضای سینمایی سال بعد تأثیر می‌گذارد، می‌توان وسعت و شدّت تأثیر جشنواره‌های جهانی فیلم را ارزیابی کرد. به اعتقاد این حقیر، مأموریت جشنواره‌ها و همین‌طور سازمانهای بین‌المللی دیگری چون «یونسکو» بلااستثناء گسترش دامنهٔ نفوذ و تسلّط استکبار فرهنگی است، چنانچه سازمانهای دیگری نیز با هویت اقتصادی و سیاسی مأموریتهای مشابهی را در زمینهٔ اقتصاد و سیاست برعهده دارند.

از جانب دیگر، اهداف تشکیل جشنواره و مسابقه ماهیتاً با غایات فرهنگی و اخلاقی ما متضاد است. عرض کردم «ماهیتاً»، چرا که اگر این

مسابقه یا جشنواره منتسب به بچه‌های بسیج هم باشد، تفاوتی نمی‌کند: «یك پیکان جایزهٔ کسی است که سورهٔ بقره را حفظ کرده باشد!» با این شیوه و تمهیداتی چون طرح جدول کلمات متقاطع، مسابقات گوناگون مبتنی برانگیزه‌های مادی و تشکیل جشنواره‌هایی تقلید شده از غرب، نمی‌توان «حقیقت دین» را تبلیغ کرد و فقط باید مسابقه را به «ظواهر و احکام شریعت» محدود داشت. انگیزه‌هایی از این قبیل نیز نمی‌توانند انسانها را به جانب «حقیقت» بکشانند.

هرچند گوشهای این روزگار حوصلهٔ شنیدن حرفهایی از این نوع را ندارند، امّا قبل از هرچیز، اصلاً بحث برسر این است که «آیا انسان باید تسلیم جاذبه‌هایی شود که او را از درون به جانب جلوه‌فروشی و شهرت‌طلبی می‌کشانند و یا خیر؟». اگر جواب این سؤال «نه» باشد، چه روی خواهد داد؟ باید توجّه داشت که در غرب دهها سال است بنیانهای اخلاق ویران شده است و اگر ما بخواهیم با نگرشی اخلاقی و مذهبی، یك بار دیگر به جهان غرب، نظام اجتماعی و نهادهای آن بنگریم، بسیاری از آنچه اکنون در غرب می‌گذرد برای ما قابل تقلید نیست، هرچند درظاهر منافی با احکام شریعت نباشد. ما باید در این معنا دقّت کنیم که یك «پدیده یا پدیدار» چگونه پدید می‌آید. ما معمولاً از سر مسامحه، در برخورد با پدیدارهای اجتماعیِ غرب، آنها را بدون توجّه به اصول و بنیانهای فلسفی و فرهنگی درنظر می‌آوریم و دربارهٔشان به ارزیابی می‌نشینیم. جشنواره‌های سینمایی در غرب، عرصه‌هایی هستند برای ارضاء سوائق بیمارگونه‌ای چون جلوه‌فروشی و شهرت‌طلبی... و از طریق همین جشنواره‌هاست که فعالیتهای سینمایی در سراسر دنیا در زیر چتر نظام ارزشی واحدی قرار می‌گیرند و همسو و همگون و هماهنگ می‌شوند و هرحرکت مخالفی که بتواند وجود پیدا کند، در این همگونی و هماهنگی جهانی مضمحل می‌گردد. در پاسخ به سؤالات بعدی عرض خواهم کرد که این مقدّمات به مخالفت بنده با شرکت ایران در جشنواره‌های جهانی منتهی نمی‌گردد؛ مقصود چیز دیگری است که خواهم گفت.

● پاسخ سؤالات دو و سه و چهار:

اجازه بدهید که جواب سه سؤال باقیمانده را با هم عرض کنم. بنده دربارهٔ موفّقیتهای اخیر سینمای ایران حرفهای بسیاری دارم، امّا از جانب دیگر می‌دانیم که آنچه باید در جستجوی آن باشیم، چیزی فراتر از جواب این سؤال است. مهمتر از همه جواب گفتن به این سؤال است که: «آیا ما باید نتیجهٔ ارزیابی جشنواره‌های جهانی را به مثابهٔ معیار و ملاکی برای تمیز خوب از بد اختیار کنیم؟»

غرب پنداشته است که قبول قطعنامهٔ ۵۹۸ و قدم گذاشتن درنظام ارزیابی بین‌المللی و مجامع وابسته به آن از جانب ما به معنای یك عقب‌نشینی محدود از خاکریزهای اصول‌گرایانهٔ انقلاب اسلامی است. با احتساب این مقدّمه، غرب اشتباه بزرگی مرتکب خواهد شد اگر از ما در این حرکت استقبال نکند. غرب می‌داند که ما در داخل کشور خود نیز، درگیر موقعیت مشابهی هستیم و دراین درگیری بین مدافعان اصول‌گرایی و حامیان غرب، با توجّه به شرایط کنونی، یك رویکرد حساب شده از جانب مجامع بین‌المللی اعمّ از جشنواره‌ها و سازمانها و... می‌تواند در تعیین سرنوشت این مبارزه بسیار کارساز باشد. به اعتقاد این بنده، اعلام «سال ۱۹۹۰ میلادی» به عنوان «سال فردوسی» از جانب «یونسکو» نیز «حرکتی فیل‌وار» در این بازی شطرنج است. غرب یك مجموعهٔ به هم پیوسته است و هیچ یك از اجزاء آن را جدای از دیگر اجزاء و کلّیت آن نمی‌توان مورد بررسی قرار داد.

در برخورد با فستیوالهای سینمایی در غرب درست همان سیاستی را باید اتّخاذ کرد که در عرصه‌های حضور بین‌المللی انقلاب اسلامی درپیش گرفته‌ایم؛ از یك سو نباید خود را در میان «حصارهای انزوا» محصور کنیم و از سوی دیگر با یك آگاهی ضمنی از ماهیت غرب و تعهّد انقلابی و اسلامی خویش در برابر جهان، باید راههای مناسبی را برای دستیابی به غایات و اهداف خویش اختیار کنیم. باید از مطلق‌گرایی در هردو سو پرهیز کنیم؛ نه آن چنان بینگاریم که جشنواره‌های سینمایی غرب مگسهایی هستند که فقط روی آلودگیها می‌نشینند و نه آن چنان که معیارهای آنان را، به مثابهٔ ملاك مطلق تمیز خوب از بد بگیریم. این «احتیاط» باید برهمهٔ برخوردهای بین‌المللی ما سایه بیندازد.

در داخل کشور نیز تعبیر «هنر انقلاب» هنوز تعبیری بسیار غریب و دور از ذهن است و خلاف تصوّر فراریان خارج از کشور، هنر انقلاب در داخل کشور نه تنها از جانب ارگانهای مربوط مورد حمایت قرار نمی‌گیرد بلکه غالب حرکتها درجهت استحالهٔ هنر و هنرمندان انقلابی در شورمزار تصوّر واحدی است که از هنر در سراسر جهان وجود دارد. مسئولان فرهنگی و هنری ما با فرهنگ و هنر انقلاب، متناسب با تعریفی که خودشان از فرهنگ و هنر دارند، عمل می‌کنند و نباید جز این هم توقّع داشت. امّا مشکل کار آنجاست که این مسئولان غالباً «تعریف جهانی فرهنگ و هنر» را پذیرفته‌اند. تعریفی که فی‌المثل یونسکو از فرهنگ و هنر ارائه می‌کند، همان‌طور که عرض کردم، در جهت «گسترش دامنهٔ نفوذ و تسلّط استکبار فرهنگی» است و نمی‌تواند که جزاین باشد. مسئولان ما مع‌الأسف اصلاً متوجّه تفاوتهای اصولی که میان تفکّر اسلام و تفکّر غرب وجود دارد، نیستند و نشریات و رادیو و تلویزیون ما درعرصهٔ هنر، هنوز هم همان تفکّری را اشاعه می‌دهند که هنر ما را به دنبالهٔ بی‌ارزشی برای هنر غرب تبدیل می‌کند، چرا که نشریات و رادیو و تلویزیون، تابع مشهورات و مقبولات و سیاستهای هدایتی و حمایتی مسئولان هستند و متأسّفانه در افق تفکّر مسئولان هنری نظام نیز، منظری تازه به عنوان «هنر انقلاب» وجود ندارد.

عمده‌ترین تأثیر منفی حضور ما در جشنواره‌های خارج از کشور این است که «ملاك و معیارهای جشنواره‌ای» را برهنر ما حاکم می‌گردانند و ما را در سمت و سویی می‌راند که فستیوالهای جهانی می‌خواهند. باز اگر انصاف بدهیم، در عرصهٔ سینما، چهرهٔ خارجی هنر ما بهتر از سایر هنرهایست و سینما، بیشتر از دیگر هنرها از فضای انقلاب تاثیر و تحوّل پذیرفته است، اگر نه در عرصهٔ هنرهای تجسّمی هنوز آثار «هنرمندان شهبانویی» دربی‌ینالهای خارج از کشور ظاهر می‌شود و در عرصهٔ ادبیات نیز، با سوءاستفاده از آزادیهای موجود، تصوّری که افرادی چون «شاملو»، «براهنی»، «کلشیری»، «دولت آبادی»، «دریابندری» و... از ادبیات ایران در خارج از کشور ترسیم کرده‌اند نه تنها زشت که بسیار مهوع است و البتّه با توجّه به مجموعهٔ شرایط موجود، نباید انتظار داشت که «فرزندان انقلاب در انزوا نباشند.» آنها باید این انزوا و غربت را حتّی در داخل نظام، به خاطر تثبیت نظام جمهوری اسلامی تحمّل کنند و به آتش تفرقه دامن نزنند و از فرصت موجود برای بنیانگذاری فرهنگ و هنری دیگر متناسب با عظمت و زیبایی انقلاب حُسن استفاده کنند.

هیچ یك از فیلمهای پذیرفته شده و جایزه گرفته در فستیوالهای خارجی «نمونهٔ مطلوب سینمای انقلاب» نیست. راه سینمای مطلوب ما «راه سرشناسان سینما» نیست و شما مطمئن باشید که سینمای مطلوب ما نیز مثل «تفکّر بسیجی» بیشتر حضوری باطنی دارد تا ظاهری، و در غربت و مظلومیت رشد می‌کند. البتّه نباید این تصوّر پیدا شود که این حقیر تجربیات ارزشمندی چون فیلم «گال» را فراموش کرده‌ام؛ این تجربیات راهگشای سینمای کشور در جهت دستیابی به قالب و تکنیکهای متناسب خواهند بود. مهم این است که ما در عین حضور در فستیوالهای خارجی، بدانیم که «ملاك و معیار هنر انقلاب» همان نیست که در «داوریهای جشنواره‌ای» اِعمال می‌گردد.

شکی نیست که «سینما یك پدیدهٔ جهانی» است امّا این «جهانی بودن» مستلزم آن نیست که ماهیت سینما در همه جای کرهٔ زمین، تنها در همان جهاتی تحقّق یابد که فرهنگ غرب اقتضا دارد. سینما می‌تواند درعین حفظ اصل و ماهیت خویش، هویتی متناسب با انقلاب اسلامی بیابد. والسلام.

■ گزارش پشت صحنه

● مهاجر

«مهاجر»، سومین کار بلند «ابراهیم حاتمی‌کیا»، در هشتمین جشنوارهٔ فیلم فجر به‌عنوان بهترین فیلم به مفهوم مطلق برگزیده شد و جوایز دیگری هم دریافت نمود. اغلب آنها که فیلم را دیده‌اند اذعان دارند که «مهاجر»، چه از جهت مضمون و چه از نظر تکنیک مناسب،

برجسته‌ترین اثر سینمایی جشنواره بود.

قصد داشتیم به مناسبت موفّقیت «مهاجر» در جشنواره مطلبی در نقد و تحلیل آن در این شمارهٔ «سوره» ارائه نماییم. امّا از آنجا که جاذبهٔ اصلی «مهاجر» در حسّ و حال و فضای معنوی آن نهفته است و این فضا در یک مقالهٔ تحلیلی، لاجرم از کف می‌رود و انعکاس پیدا نمی‌کند، ترجیح دادیم گزارشی دیگر از پشت صحنهٔ «مهاجر» را که تا حدودی بازگوکنندهٔ این حال و هواست، در این شماره تقدیم کنیم و بحث فنّی و هنری کار را به فرصتی دیگر موکول نماییم.

●

اللّهمّ صلّ علی محمّد و آل محمّد... و فضای قرارگاه با صلوات بلند اکیپ سازندهٔ فیلم «مهاجر» معطّر می‌شود. من که قصد نگارش گزارشی از پشت صحنهٔ این فیلم را دارم، از کلاکت منشی صحنه که نظرم را جلب کرده، آغاز می‌کنم:

السلام علیک یا ثارالله

سکانس ۸/ پلان ۱. قرارگاه تاکتیکی

جمعه پنج آبان ۶۸. دو بعد از ظهر

بناست وانتهای لندکروز نیروهای بسیجی را در محیط قرارگاه تخلیه کنند. «رئوفی»، فرماندهٔ گردان شناسایی، باید در حالی که پاکتی در دست دارد، از لابراتوار قرارگاه خارج شده، به طرف پیک موتورسوار که منتظر اوست برود و پاکت عکسهای گرفته شدهٔ توسّط گردان پرواز را به او بدهد و موتورسوار از او دور شود و نیروهای بسیجی در دسته‌های خود نظم بگیرند و «رئوفی»...

امروز شصت و سومین جلسهٔ فیلمبرداری در اطراف «قرچک ورامین» است. گوشه‌ای از خاکریزهای قرارگاه را که توسّط «صالحی» (مجری صحنه) ساخته شده برگزیده‌ام و به اکیپ فنّی فیلمبرداری که با شتاب مشغول تراز کردن ریلهای تراولینگ هستند نگاه می‌کنم. «اسماعیل سلطانیان» (دستیار کارگردان) که صدایش از بلندگوی روی دوشش بلندتر است، به راهنمایی چندین گردان از بسیجیهای مستقر در قرارگاه مشغول است. در گوشه‌ای دیگر، دور از گرد و خاک صحنه، «فرید کشن‌فلاح» (گریمور) در حال اتمام چهره‌پردازی بازیگران است.

ـ سلامٌ علیکم.

«حاتمی‌کیا»ست که نزدیک می‌شود:

ـ چه می‌کنی؟

ـ گزارش می‌نویسم.

ـ از چه؟

ـ از حال و هوای پشت صحنه.

ـ از داخل صحنه بنویس، از حضور بسیجیها. فقط شور و شوقشان بس است.

ـ مگر بناست بر روی تک‌تکشان تاکید داشته باشیم؟

حاتمی‌کیا در حالی که از من دور می‌شود پاسخ می‌دهد: «نه... در یک‌گراند کادر هستند. فقط حسّ و حالی که بناست با حضورشان به فضای فیلم

بدهند کفایت می‌کند و من تنها همین را می‌خواهم و بس...»

دیگر از من دور شده و با «پاک‌سیما» (مدیر فیلمبرداری) مشغول صحبت می‌شود. نگاهی دیگر به قرارگاه می‌اندازم. لوکیشن ساخته شده در میان نیزارهای قرچک ورامین، قرارگاهی نزدیک خط را تداعی می‌کند و حضور بسیجیها این حسّ را تقویت می‌کند.

از خاکریز پایین می‌آیم و در کنار یکی از سنگرهای داخل صحنه می‌نشینم. بازیگران فیلم که هر کدام چند نوبت در جبهه بوده‌اند، حال و هوای دیگری پیدا کرده‌اند و به تمرین بازیهای خود مشغولند. گردانهای بسیجی با هیئت و هیبت همیشگی‌شان حضور دارند. در چشمهایشان همان شور و شوق را براحتی می‌شود حس کرد. به سوی جوانترینشان می‌روم:

ـ سلام علیکم.

ـ علیکم‌السلام.

هرچند جوابم را می‌دهد ولی گویی نگاهش جای دیگری سیر می‌کند. سنگرها را با احساس برانداز می‌کند. حالا دیگر چهرهٔ بغض‌کرده‌اش را می‌توانم ببینم:

ـ چه احساسی داری؟

ـ هیچ...

ـ همین؟

ـ راستش تو حال و هوای جبهه‌ام؛ بچه‌ها، عملیاتها...

ترجیح می‌دهم او را با حسّ مقدّسش تنها بگذارم. صحنه برای فیلمبرداری آماده شده و بناست ماشینهای پر از نیرو از ورودی قرارگاه وارد شوند و در گوشه‌ای بایستند و گردانها به ترتیب در میدان نظم بگیرند و فرماندهٔ هر گردان به توجیه نیروهای خود بپردازد.

با اشارهٔ حاتمی‌کیا فیلمبرداری پلان اول شروع می‌شود. نیروها کم‌کم وارد می‌شوند و آنها که فضای خاطراتشان زنده شده محیط قرارگاه را با صلواتی پر می‌کنند. عدّه‌ای یکباره به رسم گذشته سینه می‌زنند. گویی فیلم تنها بهانه‌ای برای مرور خاطره‌هاست.

حاتمی‌کیا که به دقّت نظارهگر صحنه است، دستور قطع می‌دهد و توضیحاتی را با بی‌سیم با دستیارانش در میان می‌گذارد. گویا صحنه باید دوباره گرفته شود. تا شروع بعدی از فرصت استفاده می‌کنم و به داخل صحنه برمی‌گردم. با دوربین عکاسی‌ام به جوان بسیجی نزدیک می‌شوم. به رسم معمول، سر و صورتش را هم مرتّب نمی‌کند؛ با گرد وخاک نشسته بر چهره‌اش رازها دارد.

ـ چه شد اینجا آمدی؟

ـ خوب، باید یک جوری یاد جبهه‌رو زنده کرد... اگر فیلم جنگی نبود نمی‌آمدم. دارم قوّت قلب می‌گیرم؛ انگار خون دوستهام به‌هدر نرفته و هنوز جاهایی هست که بشود یادشان کرد.

دانشجوست و مدّت زیادی در جبهه بوده. این را به اکراه گفت. به سینما علاقمند است و ضرورت آن را تأکید می‌کند... از بسیجیها سؤال می‌کنم.

ـ بگذارید بسیجی ساکت بماند. لااقل این‌طوری وقارش بیشتر است.

در حالی که سرش پایین است جوابم را می‌دهد. من که مشتاق هستم،، با سماجت توضیح می‌خواهم. می‌گوید: «بسیجی اون فیلم... عروسی خوبان، همه چیز را گفت...»

بار دیگر سکوت می‌کند. نگاهمان درهم گره می‌خورد و من تازه حالا متوجّه می‌شوم که او یك چشم ندارد و آثار ترکش هم روی صورتش نمایان است. نگاهم را از او می‌گیرم و از سینمای جنگ می‌پرسم.

ـ راستش چیزی به عنوان فیلم جنگی که معیارهای جنگ ما را مشخص کرده باشد ندیده‌ایم. سینمای جنگ هم مثل خود جنگ مظلوم است.

فیلم «دیدبان» را دیده و از سادگی آن خوشش آمده است. می‌گوید: «از صحنه‌ای که اون بسیجیه دَم سنگر بهداری؛ جایی که اون دیدبان دم سنگر بهداری با رزمنده‌ای که کور شده بود ملاقات کرد خوشم آمد، یعنی... گریه‌ام گرفت».

دیگر چیزی نمی‌گوید. منشی صحنه (سبزواری) با دست اشاره می‌کند که از صحنه دور شوم تا پلان مجدّداً گرفته شود.

از صحنه دور می‌شوم. پشت قرارگاه چندین چادر برپاست. مدیر تهیه (محسن صابری) به اتّفاق دستیاران صحنه مشغول برپایی چادرهای دیگری است. تعدادی دیگر از بسیجیها در نقش عراقی که برای سکانسی دیگر درنظر گرفته شده‌اند، توسّط شجاعی (مشاور نظامی) آماده می‌شوند. دوستانشان به شوخی آنها را مسخره می‌کنند. چشم دیدن لباسهای عراقی را هم ندارند...

آنها را به حال خود می‌گذارم و به صحنه نزدیك می‌شوم. فیلمبرداری پلان اول تمام شده و دستیاران فیلمبردار (کاووسی وهدی) مشغول جابجایی دوربین به روی اسپایدر هستند.

حاتمی‌کیا با منظرمیاب خود پلان بعدی را نگاه می‌کند و هماهنگیهای لازم را با فیلمبردار و بازیگران خود انجام می‌دهد. اولین تمرین تمام می‌شود. از نمونهٔ کار، راضی نیست. می‌خواهد بسیجیها در حال نظم گرفتن مجدّد در پشت بازیگران باشند. لنز دوربین عوض می‌شود و بازیگران به جای اول خود بازمی‌گردند. دستیار کارگردان به بسیجیها توضیح می‌دهد همان صحنهٔ قبل را تکرار کنند تا از زاویه‌ای دیگر فیلمبرداری شود... این پلان هم با صلوات برای پیروزی رزمندگان اسلام به‌پایان می‌رسد.

«رئوفی» فرماندهٔ گردان شناسایی، جلو می‌رود و نظم گرفتن نیروها را که برای عملیات گرد آمده‌اند نظاره می‌کند. دوربین با تراولینگ او را همراهی می‌کند. از طرف دیگر، با اشارهٔ حاتمی‌کیا، استیشن اکیپ پرواز به او نزدیك می‌شود. حالا دوربین از رئوفی جلو می‌افتد و او را در بك‌گراند قرار می‌دهد. خلبانهای پرواز به او نزدیك می‌شوند...

بسیجیها در حال و هوای خودشان هستند و مشتاقانه سلاح را در دستهای خود می‌فشارند. نگاهم را نوشتهٔ روی لباس یکی از بچه‌ها به خود می‌کشد: «ورود ترکش ممنوع»! اکیپ فنی وسایل را برای پلان بعدی آماده می‌کند. بسیجیها حالا کمی متفرق شده‌اند. یکی از آنها شیشه‌ای گلاب از مدیر صحنه (آهنج) می‌گیرد و به صورت نیروها می‌پاشد. یکی از خاطراتش در عملیات فاو می‌گوید. دیگری خشاب اسلحهٔ خود را خارج می‌کند و از من می‌پرسد: «چرا اسلحه‌هایمان دیگر فشنگ ندارند؟» و کسی را از دور می‌خواند: «بگو از پلاك من هم فیلم بگیرن. از عملیات بیت‌المقدس تو گردنمه... از آزادی خرمشهر. نه، از آزادی خونین‌شهر».

چند عکس می‌گیرم و بازمی‌گردم. ظاهراً قرار است از دید فرماندهٔ گردان پلانی را بگیرند. پاك‌سیما دوربین را روی دوشش جابجا می‌کند و آماده می‌شود. بسیجیها در جای خود می‌ایستند و نظم می‌گیرند. بناست گردانهای بسیجی همراه فرماندهان خود برای رفتن به منطقهٔ عملیاتی از قرارگاه خارج شوند و دوربین همچنان آنها را تعقیب کند.

پرچمها به اهتزاز درآمده‌اند. مارش نظامی از بلندگوها پخش می‌شود و گردانهای تجهیز شده به سوی خط پیش می‌روند. دوربین همچنان آنها را در کادر خود حفظ می‌کند تا از قرارگاه خارج شوند...

لوکیشن فیلمبرداری از بسیجیها خالی شده و گرد و خاك و همهمه فرو نشسته. خورشید کم‌کم غروب می‌کند.

● ابراهیم اصغرزاده

■ گزارش پشت صحنه

●دوتار

نویسندهٔ فیلمنامه: سعید نژادسلیمانی
کارگردان: بهزاد تقی‌کهزاد
دستیار کارگردان: محمدعلی بنی‌حسن
فیلمبردار: حمید روزبهانی
منشی صحنه: داود ارسونی
مدیر تولید: سعید نژادسلیمانی
دستیاران تولید: علی لازم، غلام حکیم
مدیر تدارکات: محمدعلی بنی‌حسن
دستیار تدارکات: قربان محمدزاده
بازیگران: عباس فضائلی، تاج‌محمد محمدزاده و جمعی از اهالی روستای «نیازآباد»، شهرستان خواف
با همکاری: ادارهٔ فرهنگ و ارشاد اسلامی خراسان، فرمانداری ونهادهای انقلابی شهرستان خواف تهیه شده در سینمای تجربی و نیمه حرفه‌ای وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

■ مطلب حاضر، گزارشی است از پشت صحنهٔ فیلم کوتاه «دوتار» که توسّط آقای سعید نژادسلیمانی، نویسندهٔ فیلمنامهٔ «دوتار»، تهیه و به دفتر مجله ارسال شده است. بخش سینمایی «سوره» از دیگر سازندگان فیلمهای کوتاه نیز دعوت می‌کند تا گزارشی از فیلم موردنظر خود، به همراه چند عکس از پشت صحنهٔ آن را برای این بخش ارسال نمایند و شاهد انعکاس تلاش خود در «سوره» باشند.

● **خلاصهٔ فیلمنامه:**

«عثمان‌محمد» که‌نوای دوتارش تمام دلخوشی کویر است می‌میرد و «شورآباد» یکسره در غم هجران او به سوگ می‌نشیند. «غربتی» که رنج و مشقت کویر را به جان خریده و به شوق دیدار استاد، داغستانها پیموده و خارستانها پشت سرنهاده، در «شورآباد» چیزی نمی‌یابد، جز برقهای سیاه و جای خالی استاد.

غروب همان روز، بار دیگر نوای دلنشین دوتار سکوت کویری را درهم می‌شکند و این بار «غربتی» است که در جای همیشگی استاد، پنجه در سیمهای ساز می‌اندازد و یا شور می‌نوازد.

●

داغستان... نمکزار... بوته‌های خار، و تا چشم کار می‌کند زمین خشک و تفتیده، که آن دورترها می‌چسبد به سینهٔ آسمان. به قول «تاج محمد»، رانندهٔ گروه، «نیازآباد» آخر دنیاست. چند خانهٔ گلین، و یک آب انبار قدیمی در کنار قلعه‌ای ویران، همهٔ آن چیزی است که «نیازآباد»ش می‌خوانند. نه سیم برقی، نه شیر آبی ونه آنتن تلویزیونی... تا هست، صفاست و صمیمیت، صداقت است و مهربانی و مهمان‌نوازی، که از این آخری هرچه بگویم کم گفته‌ام.

گروه که اطراق می‌کند، همه بسیج می‌شویم. ابتدا ماکت چاه آبی را در میدانگاه کوچک آبادی نصب می‌کنیم و بعد هم چرخ چاه را. فیلمبردار گروه و دستیارش دوربین و سه‌پایه را به بالای منبع آب مرتفع مشرف به روستا انتقال می‌دهند. تلاش و همکاری اهالی تماشایی است. همه مشتاقند در حمل و نقل دوربین نقشی داشته باشند تا شاید بتوانند دستی بر سر و روی این موجود غریب بکشند. آن سوتر، «عباس فضائلی»، بازیگر نقش «غربتی»، در لباس محلّی با دستاری بر سر و دوتاری در دست، در کنار «کُهزاد»، کارگردان فیلم، به تمرین نقش خود مشغول است.

همه چیز با رسیدن اسب و گاری سکانس چهارم، آن هم بعد از طی مسافتی حدود دویست و پنجاه کیلومتر تکمیل می‌شود. دوباره ولولهٔ عجیبی در میان نیاز آبادی‌ها می‌افتد. همه با شادی و حیرت گاری و اسب را برانداز می‌کنند. تعجّب هم دارد... اسب، آن هم در سه کیلومتری مرز افغانستان و در داغستانهای کویری «خواف». قطعات متلاشی شده گاری دوباره سرهم می‌شود و اسب سرحال و خوشرنگ آن، با دهنه، ماری و خاموت به گاری متّصل می‌شود. فیلمبردار گروه که با رسیدن گاری، بازار گرم و پرمشتری دوربینش کساد شده، حالا با آرامش بیشتری می‌تواند به کار خود بپردازد. لحظه‌ای بعد، همه چیز آماده است تا صحنهٔ ورود «غربتی» به همراه پیرمرد گاریچی که او را تامیدانگاه کوچک «شورآباد» رسانده است فیلمبرداری شود.

صدا... دوربین... حرکت. اسب از جا کنده می‌شود و گاری به دنبال آن، درحالی که «غربتی» با دوتارش در کنار پیرمرد نشسته، چاه آب را دور می‌زند و در محلّ تعیین شده می‌ایستد. «غربتی» پیاده می‌شود و از گاریچی تشکر می‌کند. با دستور «قطع» کارگردان، نفسها مجالی برای رهایی پیدا می‌کند و چشمها به او دوخته می‌شود. بازی فضائلی به مذاق کارگردان خوش نیامده. کار به برداشت دوم می‌کشد. گاری به محلّ قبلی باز می‌گردد و همه چیز دوباره آماده می‌شود.

کلید زده می‌شود. گاری حرکت می‌کند و چاه آب را دور می‌زند. آنگاه می‌ایستد. این بار فیلمبردار است که دستور توقّف کار را می‌دهد و از آن بالا ـ بالای منبع آب ـ فریاد می‌زند که گاری در جای تعیین شده توقّف نکرده است... بالأخره در برداشت پنجم همه چیز رضایتبخش است و این را می‌شود از لبخندی که برلبهای کارگردان نقش می‌بندد تشخیص داد. همه نفس راحتی می‌کشیم.

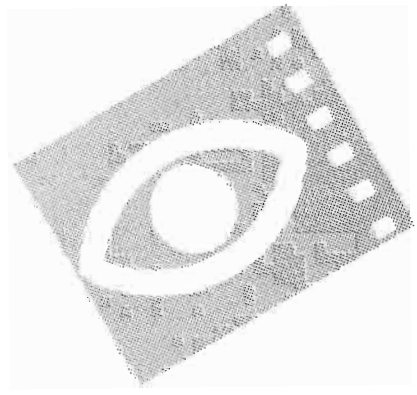
ظهر، نهار نیمرو داریم، آن هم با تخم‌مرغ محلّی و روغن حیوانی، متفاوت با تمام نیمروهای دوران دانشجویی؛ در منزل برادران زنگنه، و پذیرایی گرم آنها... بعد از استراحتی کوتاه، برای فیلمبرداری صحنه‌هایی از حرکت گاری در لوکیشن‌های از پیش تعیین شده، به نزدیکترین محلّ موردنظر می‌رویم. گاری و اسب را به همراه مالکشان در جاده‌ای که به محل فیلمبرداری ختم می‌شود، به امان خدا رها می‌کنیم و خودمان هم پس از جمع‌آوری وسایل و تشکر از اهالی «نیازآباد» حرکت می‌کنیم. از خارستانهای مجاور آبادی می‌گذریم و نزدیکیهای ارودگاه آوارگان

افغانی باز به کاری می‌رسیم. اسب، خسته و عرق کرده، توان کشیدن گاری را از دست داده و نیاز به استراحت دارد. یکی از افراد گروه، اسب را از گاری جدا می‌کند، گاری را به پشت لندرور فرمانداری خواف که همراهیمان می‌کند متّصل می‌سازد و به تیمار اسب می‌پردازد. ما از فرصت استفاده می‌کنیم و اطراف چادرهای بزرگ و سیاهرنگ آوارگان گشتی می‌زنیم و عکس می‌گیریم.

زنها همه مشغولند. بعضی نان می‌پزند، جمعی قالیچه و گلیم می‌بافند و عدّه‌ای بچه‌ها را تر و خشک می‌کنند. از مردها خبری نیست. می‌گویند مردها یا مجاهدند و در آن سوی مرز مشغول مبارزه‌اند و یا کارگرند و برای کمک به مجاهدین، در شهرهای این سوی مرز به کارگری می‌پردازند. بچه‌ها هم، ذوق‌زده و خجالتی، هرجا می‌رویم همراهمان هستند. پیرمردی افغانی که ظاهراً سالهاست توان کار را از دست داده و به کنجی نشستن و پشم ریسیدن خو گرفته، طلب جرعه‌ای آب می‌کند. ظرف آب آشامیدنی را از ماشین می‌آوریم و به او می‌دهیم. هلهلهٔ غریبی در میان کپرها می‌پیچد ولحظه‌ای بعد، نه از ظرف آب خبری هست و نه از پیرمرد افغانی.

ساعتی بعد، در نزدیکی ویرانه‌ای درکنار جادهٔ کویری، بقیهٔ نماهای مربوط به حرکت گاری، همراه با «غربتی» و پیرمرد گاریچی فیلمبرداری می‌شود و با غروب آفتاب، خسته امّا خوشحال و راضی، به سوی محل اسکانمان در «خواف» حرکت می‌کنیم. گاری و اسب را به نزدیکترین آبادی می‌فرستیم تا فردا به «تربت حیدریه» انتقال داده شود.

در طول راه، در لندرور فرسودهٔ فرمانداری «خواف» شور دیگری برپاست؛ شور و نشاطی وصف نشدنی، فراموش نشدنی... تاریکی شب بقایای روز را می‌بلعد و ادامهٔ کار در فردا و فرداهای دیگر، ذهنمان را به خود مشغول می‌کند.



■ انتشار کتاب «مجمع الجزایر گولاک» در لهستان

بنا به گزارش خبرگزاری لهستان، به‌زودی‌اولین چاپ رسمی ترجمهٔ لهستانی «مجمع الجزایر گولاک» نوشته «الکساندر سولژنتسین» نویسندهٔ معروف روسی، در «ورشو» منتشر می‌شود. تیراژ این چاپ پنجاه هزار نسخه است. این کتاب پیش از این در لهستان ممنوع بود و مخفیانه رد و بدل می‌شد. به گزارش این خبرگزاری، نویسنده به پاره‌ای تعدیلات در اصل نوشتهٔ خود که اولین بار در سال ۱۹۷۴ منتشر شد، دست زده است.

توزیع «مجمع الجزایر گولاک» به وسیلهٔ شرکت «دون کسیاکزی» انجام خواهد شد. یك مجله لهستانی، «زیسی لیتراکی»، کار دیگری از سولژنتسین را به نام «دائرهٔ اول» به چاپ رسانده است. سولژنتسین در سال ۱۹۷۰ جایزه ادبیات نوبل را به دست آورد، و از سال ۱۹۷۴ تابعیت شوروی از وی سلب شد. او از آن زمان به عنوان تبعیدی در آمریکا به‌سر می‌برد.

■ فهرست کاروانسراهای ایران / جلددوم

این کتاب به بررسی جنبه‌های تاریخی کاروانسراهای ایران بویژه در عهد اسلامی پرداخته است. تصاویر و طرحهای این کتاب توسّط «محمد یوسفی‌کیا» و «ولفرام گلایس» تهیه شده و در سه هزار جلد، به قیمت هزار ریال توسّط سازمان میراث فرهنگی کشور ارائه گردیده است.

■ انتشارات نمایش

● نقش نمایش در تعلیم و تربیت

کتابی است دربارهٔ اهداف نمایش آموزشی و نیز چگونگی رشد و اشاعهٔ نمایش آموزشی در میان جوانان، نوشتهٔ «گوردون فایرکلو» و ترجمهٔ «داوود دانشور» که در سه هزار جلد و با قیمت ۳۰۰ ریال به چاپ رسیده است.

● نمایش در شرق

این کتاب مجموعه‌ای از مقالات بعضی مورّخان و منتقدان تئاتر شرق است که به تفاوتهای عمدهٔ تئاتر غرب و نمایش در شرق می‌پردازد. «نمایش در شرق» توسّط «دکتر جلال ستاری» ترجمه و با قیمت ۳۰۰ ریال به بازار کتاب عرضه شده است.

● عقابی با دوسر

نمایشنامهٔ «عقابی با دوسر» نوشتهٔ نویسنده و شاعر فرانسوی «ژان کوکتو» می‌باشد که توسّط «هوشنگ حسامی» ترجمه و در سه هزار جلد با قیمت ۴۰۰ ریال انتشار یافته است.

● پلکان

نمایشنامهٔ «پلکان» نوشتهٔ «اکبر رادی» در سه هزار جلد و با قیمت ۵۰۰ ریال انتشار یافته است.

● آهسته با گل سرخ

نمایشنامهٔ «آهسته با گل سرخ» نوشتهٔ «اکبر رادی» در سه هزار

نسخه،به قیمت ۵۰۰ ریال منتشر شده است.

● بازیگری

کتابی است در توصیف فنّ بازیگری به قلم «ریچارد بولسلاوسکی» و ترجمهٔ «ناصر آقایی» که در سه هزار نسخه با قیمت ۵۲۰ ریال منتشر شده است.

● مبانی حرکت و بیان

در این کتاب به اصولی پرداخته می‌شود که مشترکاً هم برای کارگردان و هم برای بازیگر آماتور بسیار مفید است. کتاب به قلم «ناصر آقایی» است که در سه هزار نسخه به قیمت ۴۲۰ ریال به دست اندرکاران و دوستداران هنر نمایش عرضه شده است.

■ کتابهای تازهٔ انتشارات «برگ»

● رسالهٔ هارمونی نظری و عملی

کتابی است جهت تدریس اصول موسیقی نوشتهٔ «تئودور دوموا» مدیر افتخاری کنسرواتوار پاریس و ترجمهٔ «محسن الهامیان» که بر جنبه‌های نظری تأکید بیشتری دارد تا جنبه‌های عملی. این کتاب در چهار هزار و چهار صد نسخه، به قیمت ۲۱۰۰ ریال انتشار یافت.

● رساله‌ای در کنترپوان و فوگ

این کتاب مجموعه‌ای است حاوی اصول و قواعد آهنگسازی برای آنان که با آکوردشناسی و قواعد هارمونی آشنایی دارند. نویسندهٔ کتاب «کروبینی» مدیر کنسرواتوار موسیقی پاریس و مترجم آن «محسن الهامیان» می‌باشد. این رساله در چهار هزار و چهار صد نسخه و قیمت ۹۵۰ ریال منتشر شد.

■ قلمرو

نشریه‌ای است ویژهٔ بررسی مسائل هنر و ادبیات کودکان و نوجوانان که به کوشش «رضا رهگذر» در چهار هزار و چهار صد نسخه با قیمت ۳۵۰ ریال منتشر شده است.

■ کیهان اندیشه / ۲۷

شمارهٔ ۲۷- آذر و دی ۱۳۶۸- «کیهان اندیشه» که شامل مباحثی است در باب هنر، ادبیات، عرفان و فلسفه منتشر شد. کیهان اندیشه با مدیریت «محمدجواد صاحبی» هر دو ماه یکبار از سوی مؤسّسهٔ کیهان به علاقمندان این مباحث عرضه می‌شود.

■ کتابهای منتشره توسّط انتشارات سروش:

● طرّاحی صحنه در فیلم

کتابی است در باب یکی از رشته‌های جنبی هنر سینما، یعنی طرّاحی صحنه‌های فیلم. گردآوری و تدوین کتاب توسّط «ترنس سنت‌جان مارنر» صورت پذیرفته و ترجمه و اقتباس از آن نیز به همّت «مهدی رحیمیان» انجام شده است. این کتاب در پنج هزار نسخه‌با قیمت ۵۰۰ ریال به بازار کتاب عرضه شده است.

● کار فیلمبردار سینما

این کتاب شامل دو بخش اصول فیلمبرداری و ابزار و وسایل فیلمبرداری می‌باشد که به قلم «فردی یانگ و پل تیزولد» با ترجمهٔ «فؤاد نجف‌زاده» در پنج هزار نسخه با قیمت ۱۲۵۴ ریال منتشر شده است.

● واژگان فنی سینما و تلویزیون

این مجموعه هشت هزار واژه را شامل می‌شود که توسّط شورای واژه‌گزینی سروش برگزیده و در پنج هزار نسخه با قیمت ۹۰۰ ریال منتشر شده است.

● فیلمنامه داستان توکیو و یک مقاله

کتاب شامل فیلمنامهٔ داستان توکیو است که توسّط «مریم موسوی» ترجمه شده و مقالهٔ همراه رانیز «وازریک درساهاکیان» ترجمه نموده است. این فیلمنامه در پنج هزار نسخه و با قیمت ۵۲۰ ریال به دوستداران هنر سینما عرضه شده است.

● اقتباس برای فیلمنامه

این کتاب تحقیقی است در باب چگونگی اقتباس از آثار ادبی برای نگارش فیلمنامه. کتاب به همّت «محمد خیری» تالیف و در شش هزار نسخه با قیمت ۹۰۰ ریال چاپ شده است.

■ آخرین نمایشگاههای سال ۱۳۶۸ در گالریهای تهران

■ خانهٔ سوره

مجموعه‌ای از آثار گرافیکی «محمد خزائی» در خانهٔ سوره به نمایش درآمد. «قدس در حصار»، «بمباران حلبچه»، «اسرای ایرانی در زندانهای بعث عراق» و «کعبه در حصار» از جمله آثار خزائی بود که در این نمایشگاه به معرض دید عموم گذاشته شد. خزائی که در حال حاضر دانشجوی دورهٔ فوق لیسانس دانشگاه تربیت مدرس در رشتهٔ گرافیک می‌باشد، علاوه بر پوسترسازی، در زمینه‌های مختلف گرافیک، از جمله آرم و تصویرسازی نیز دست به تجاربی زده است که در این میان می‌توان به تصویرسازی کتاب «ظهر روز دهم» برای کودکان و نوجوانان اشاره نمود.

● کاسنی

طی روزهای ۱۵ تا ۲۹ اسفندماه ۶۸ نمایشگاهی از کاریکاتورهای هنرمندان کاریکاتوریست معاصر تحت عنوان «کاسنی» در خانه سوره برگزار شد. این هنرمندان عبارت بودند از حسین خسروجردی، علی دیواندری، مسعود شجاعی، منصور فارسی، اصغر کفشچیان مقدم، محسن نوری نجفی، حسین نیرومند، پرویز اقبالی، کیارش اقتصادی، محمدعلی بنی‌اسدی، اسدالله بیناخواهی، علی جهانشاهی، محمدکاظم حسنوند و سعید حسنی.

● خانهٔ آفتاب

اولین نمایشگاه نقاشیهای «ناصر فضیلت» در خانهٔ آفتاب به نمایش درآمد. وی با استفاده از گچ پاستل، آبرنگ، مداد رنگی و آب مرکب، ۲۸ اثر را با مضمون خاطرات شبهای تنهایی و طبیعت، از ۲۳ دی تا ۳ بهمن ماه در معرض دید عموم قرار داد.

● نگارخانهٔ شیخ

نمایشگاهی از نقاشیهای «محسن ایرانمنش» از ۳۰ دی تا ۷ بهمن در نگارخانهٔ شیخ به نمایش درآمد. این آثار با استفاده از رنگ روغن و با مضمون طبیعت و طبیعت بی‌جان کار شده بود.

● گالری سیحون

مجموعه‌ای از آثار «سعید سادات‌نیا» از ۳ تا ۱۰ بهمن در گالری سیحون به نمایش درآمد. وی با بهره‌گیری از آبرنگ و آب مرکب، مضامینی از طبیعت و صحنه‌هایی از زندگی مردم کوچه و بازار را به تصویر کشیده بود.

● گالری پافر

تنهٔ درختان و کویرها و خاربوته‌ها، مضامین نمایشگاه «سعید شهلاپور» بود که در دههٔ اول بهمن در گالری پافر به نمایش درآمد.

● گالری کلاسیک

آثار چهار تن از نقاشان معاصر «حبیب‌الله آیت‌اللهی»، «ناصر آراسته»، «میهن نور ماه» و «چنگیز شهوق» در دیماه به نمایش گذاشته شد.

● نگارستان شاهد

مجموعه‌ای از عکسهای رنگی «بیژن حاج حسینعلی»، «محمد حاج حسینعلی» و «ناصر نوروزپور» در نگارستان شاهد به معرض نمایش گذاشته شد. این آثار با مضمون طبیعت شمال و گل و زندگی از ۲۱ دیماه به مدّت دو هفته برپا بود.

● نگارخانهٔ سبز

از ۱۴ تا ۳۰ بهمن نمایشگاهی از آثار نقاش معاصر، «نامی پتکر»، در نگارخانهٔ سبز برگزار شد. در این نمایشگاه پتکر آخرین یافته‌ها و تجربه‌های خود را در نقاشی عرضه کرده بود.

● نگارخانهٔ نور

تعدادی از نقاشیهای «عباس مختار» از تاریخ ۱۱ تا ۲۴ بهمن در نگارخانهٔ نور به نمایش درآمد. این نقاشیها، تجربه‌هایی بود که وی در زمینه‌های پرتره (به صورت طرّاحی و رنگ روغنی)، طبیعت (با رنگ روغنی و آبرنگ) و طبیعت بیجان، انجام داده است.

● نگارخانهٔ آذین

از ۱۸ تا ۳۰ بهمن نمایشگاهی از آثار رنگ روغن و آبرنگ «حسین صدری» در نگارخانهٔ آذین برگزار شد. موضوع نقاشیهای صدری را طبیعت و تصاویری از اماکن باستانی تشکیل می‌داد.

● نگارخانهٔ سبز

نمایشگاهی از آثار نقاشی رنگ روغنی «جلال شباهنگی»، «مرتضی کاتوزیان»، «علی‌اکبر صادقی»، «مرتضی ممیّز» و «غلامحسین نامی»، طی روزهای ۱۴ تا ۳۰ دیماه در گالری سبز برگزار شد.

● گالری سپهری

طیّ روزهای ۲۱ تا ۲۸ دیماه نمایشگاهی از آثار نقاشی آبرنگ، آب مرکب، رنگ روغن و گواش «غلامحسین زمردی» برگزار شد. موضوع نقاشیهای زمردی را طبیعت، طبیعت بیجان و پرتره تشکیل می‌داد.

● گالری سیحون

آثار نقاشی «مهدی آزمون» از ۲۳ دیماه به نمایش درآمد. وی با استفاده از رنگ روغنی فضاهایی را تصویر کرده بود که به سادگی تصویرسازی برای کودکان و نوجوانان بود. سادگی فرم و رنگ و استفاده از سمبولهااز خصوصیات کارهای وی محسوب می‌شد.

■ نمایش فیلم در حوزهٔ هنری

به همّت واحد فیلم حوزهٔ هنری، فیلمهای ایرانی شرکت‌کننده در جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم فجر به مدّت ۱۰ شب در تالار اندیشه به نمایش درآمد.

در این نمایشها که با شرکت دست‌اندرکاران سینما برگزار گردید، ۲۰ فیلم از ۳ تا ۱۰ اسفند به روی پرده آمدند. فیلمهای به نمایش درآمده عبارت بودند از: عبور از غبار، آخرین پرواز، آرزوهای کوچک، شنا در زمستان، باغ سید، ساوالان، کاکلی، دل نمک، ۵۳ نفر، ریحانه، تا مرز دیدار، دزد عروسکها، آب را گل نکنید، بچه‌های طلاق، زیر بامهای شهر و مهاجر.

■ نتایج فستیوال برلین

هیئت داوران فستیوال چهلم برلین، نتایج آن را به شرح زیر اعلام کرد:

۱. جایزهٔ بزرگ «خرس طلایی» مشترکاً به دو فیلم «جعبهٔ موسیقی» ساختهٔ «کوستاگاوراس» از آمریکا و «چکاوکهای پابسته» به کارگردانی «جری منزیل» از چکسلواکی.

۲. «خرس نقره‌ای» جایزهٔ ویژهٔ هیئت داوران به فیلم «آبروهای سست» به کارگردانی خانم «کراموراتووا» از شوروی.

۳. خرس نقره‌ای» برای بهترین کارگردانی به «مایکل ورهوفن» از آلمان غربی برای فیلم «بچه شیطان».

۴. «خرس نقره‌ای» برای بهترین بازی مشترکاً به «جسیکا تاندی» و «مورگان‌پریسفورد» برای ایفای نقش در فیلم «رانندگی خانم دیزی» به کارگردانی «بروس پریسفورد» از آمریکا.

۵. «خرس نقره‌ای» برای بهترین هنرپیشه مرد به «یان گلن» برای ایفای نقش اول فیلم انگلیسی «فریاد خاموش» به کارگردانی «دیوید هایمان».

۶. «خرس نقره‌ای» برای جلوه‌های ویژه به «کسی‌وی» برای فیلم «برف سیاه».

۷. «خرس نقره‌ای» به فیلم «کامینگ اوت» به کارگردانی «هاینر کاروف» از آلمان شرقی برای پرداخت دقیق مشکل اقلیتها.

۸. جایزهٔ «آلفرد باور» به فیلم «کاراول» (کشتی) به کارگردانی «الکساندر روگوچکین» از اتحاد شوروی، برای گشودن افقهای جدید در هنر سینما.

۹. جایزهٔ طلایی بهترین فیلم کوتاه به فیلم «مستر تاو» به کارگردانی «برونو پوزیتو» از ایتالیا.

۱۰. جایزهٔ اتحادیهٔ جهانی منتقدان سینما به فیلم «کاراول».

۱۱. جایزهٔ سازمان جهانی کاتولیک به فیلم «فریاد خاموش».

■ «ماهی»، برندهٔ جایزهٔ «یونیسف»

فیلم «ماهی» ساختهٔ «کامبوزیا پرتوی» به عنوان بهترین فیلم کودکان جایزهٔ مخصوص یونیسف را در چهلمین دورهٔ جشنوارهٔ فیلم برلین به‌دست آورد. این فیلم در بخش مسابقهٔ «فستیوال فیلمهای کودکان جشنوارهٔ فیلم برلین» که از بیستم بهمن تا اول اسفند ۶۸ در برلین برگزار شد شرکت کرده بود. این بخش از جشنواره که سیزدهمین دورهٔ برگزاری آن است زیر نظر سازمان یونیسف برگزار می‌شود و هدف از آن تشویق سینماگران برای ساخت و تولید فیلمهای ویژهٔ کودکان است. سال گذشته نیز فیلم «کلید» ساختهٔ «ابراهیم فروزش» در این بخش شرکت داشت.

یادآوری می‌شود که فیلم «ماهی» در هفتمین جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم فجر برندهٔ جایزهٔ بهترین فیلم بلند بخش مسابقهٔ «بین‌المللی فیلمهای کودکان و نوجوانان» شد و شرکت در جشنوارهٔ مذکور اولین حضور بین‌المللی آن در خارج از کشور بود.

چهلمین دورهٔ جشنوارهٔ فیلم برلین دارای بخشهای گوناگون زیر بود:

الف. مسابقهٔ بین‌المللی
ب. سینمای بین‌المللی جوان
ج. چشم‌انداز
د. فستیوال فیلمهای کودکان
هـ. فیلمهای جدید آلمان
و. بازار فیلمهای اروپایی
ز. مروری بر آثار گذشته

■ «تعقیب سایه‌ها

فیلمبرداری فیلم بلند «تعقیب سایه‌ها» تازه‌ترین کار واحد فیلم حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی به کارگردانی «علی‌شاه حاتمی» و مدیریت فیلمبرداری «محمدتقی پاک‌سیما» شروع شد.

داستان این فیلم در مورد بمب‌گذاری در مناطق مختلف تهران است که ماموران برای ردیابی و خنثی‌سازی آنها تلاشهایی می‌کنند تا اینکه...