سوره

ماهنامه هنری

- برنامه‌ریزی، هنر و فرهنگ
- شرایط بشری (داستان) / غلامرضا عیدان
- آگاهی و تقدیر در «ادیپوس شهریار» / ناصر محمدی
- «روشنفکر»م، پس هستم / مسعود فراستی
- انجیل به روایت بارنابا بر پردهٔ سینما
- سنّتهای تصویری و نقاشی امروز / پای صحبت ناصر پلنگی

● دورهٔ دوم / شمارهٔ پنجم و ششم، مرداد و شهریور ۱۳۶۹ ، قیمت ۳۵ تومان

سوره

ماهنامه هنری

● دورهٔ دوم/ شمارهٔ پنجم و ششم. مرداد و شهریور ۱۳۶۹

● **سرمقاله**/ برنامه‌ریزی، هنر و فرهنگ ۴ ● **ادبیات**/ پدرکُشی ، پسرکُشی و برادرکُشی در شاهنامه ۷/
حماسه‌ها و سپیده ۱۲/ ازنگاه‌قصّه‌نویس ۱۵/ شطحی درزلزلهٔ اساطیر ۱۸/ شرایط‌بشری(داستان) ۲۲/
شعر ۲۴/ نامه‌های‌شاعرانه ۳۰/ درآیینه دیوان بیدل ۳۳/ آتش به اختیار ۳۴ ● **مبانی نظری هنر**/ رُمان،
سینما و تلویزیون ۳۶ ● **تئاتر**/ نفرین ماندگاردراساطیر ۴۲/ آگاهی وتقدیر در«ادیپوس‌شهریار» ۴۹/ مشکل تئاتر ۵۳
● **تجسّمی**/ سنّتهای تصویری و نقاشی امروز ۵۴/ صورتی، سبز، آبی ۶۰/ اسپانیا و شگفتی ناشی از پدیده‌های
جدید ۶۲/ رئالیسم، هنر «کوربه» ۶۶ ● **سینما**/ انجیل به روایت بارنابا بر پردهٔ سینما ۷۰/
هامون، رد یا تأیید روشنفکری؟ ۷۸/ «روشنفکر»م، پس هستم ۷۹/ نخستین جشنوارهٔ فیلمهای کوتاه ۹۱/
پای صحبت اوّلیها ۹۲/ عاشورا در مهریز ۱۰۳/ نگاهی به چهل و سومین دورهٔ جشنوارهٔ «کن» ۱۰۴

● صاحب امتیاز: حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی
● سردبیر: سیدمحمد آوینی
● گرافیک: علی وزیریان
● آثار و مقالات مندرج در سوره بیانگر آراءِ مؤلّفین خود بوده، الزاماً نظرات حوزهٔ هنری را منعکس نمی‌کنند.
● نقل مطالب با ذکر مأخذ بلامانع است.
● حروفچینی: تهران‌تایمز/ چاپ و صحافی: آرین
لیتوگرافی: صحیفهٔ نور

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

برنامه‌ریزی، هنر و فرهنگ

■ چرا در عین آنکه انقلاب اسلامی را ماهیتاً انقلابی فرهنگی می‌دانیم، فرهنگ را چنین کوچک می‌شماریم و آن را تابعی از سیاست و اقتصاد می‌انگاریم؟

آیا فرهنگ و هنر را می‌توان با «برنامه‌ریزی» به معنای متعارف لفظ تحوّل بخشید و یا هدایت کرد؟ برنامه‌ریزی در نسبت با فرهنگ و هنر چه وضع و مقامی دارد؟

«برنامه‌ریزی» لفظ جدیدی است که در محدودهٔ تمدّن امروز غرب و تفکّر علمی و تکنیکیِ معنا پیدا می‌کند و مراد از آن، تعیین مسیر و خط‌مشی و تدوین دستورالعمل برای وصول به اهداف معیّن است. آنچه در برنامه‌ریزی، نیل به اهداف تعیین شده را تضمین می‌کند، توان پیش‌بینیِ آماری مبتنی بر اصول و قواعد علمی است. «برنامه‌ریزی» براساس تعریف خاصّی از هدف و عوامل و شرایط دستیابی به آن صورت می‌پذیرد. فی‌المثل، «اعتیاد» در حیطهٔ علوم روانشناسی و جامعه‌شناسی و غیره، دارای تعریف و مشخصاتی است و عوامل مؤثّر در پیدایش و شیوع آن، از نظر روانی، اجتماعی، اقتصادی و...، در چهارچوب این علوم تعریف می‌شود. در برخورد با اعتیاد، عوامل تاثیرگذار بر پایهٔ آن تعاریف گروه‌بندی می‌شوند و هر گروه، شاخه‌ای از برنامه‌ریزی جامع مبارزه با اعتیاد را تشکیل می‌دهد. پارامترهای مشخصی که از لحاظ روانی زمینهٔ گرایش به اعتیاد را فراهم می‌آورند، و نیز عوامل فرهنگی، اجتماعی و غیره، هر گروه به‌طور مجزّا و در نسبت با یکدیگر، بررسی می‌شود و شیوه‌های حذف یا خنثی ساختن آنها مطالعه و تبیین می‌گردد و به‌صورت برنامه یا دستورالعمل اجرا می‌شود.

آنچه در برنامه‌ریزی اهمیت دارد، به دست دادن تعاریف کمّی و آماری از علل و عوامل و اهداف است، چرا که اساساً پیش‌بینی آثار و نتایج مترتّب بر علل و عوامل خاص و کنترل فرایند مورد نظر، بدون چنین تعاریفی امکانپذیر نیست. تصوّرات مبهم و موهوم از دیدگاه علوم جدید و نیز معانی و تعاریف کیفی غیر مشخصی که به نحوی قابل تقلیل به کمیّتها نباشند، برنامه‌ریزی را مختل می‌کنند. و لذا، کیفیتها و پدیده‌های نامتعیّن یا باید در فرایند برنامه‌ریزی به مفاهیم کمّی و قابل اندازه‌گیری تبدیل شوند و یا اینکه به‌طور کلّی نادیده گرفته شوند. این دقیقاً همان چیزی است که در تمدّن امروز غرب به وقوع پیوسته است و در این مسیر، وظیفهٔ تاویل و تقلیل معانی و تعیّنات کیفی به مفاهیم کمّی و قابل محاسبه و پیش‌بینی‌پذیر، در ساحت زندگی فردی و روانی و اجتماعی بشر، به علوم انسانی واگذار شده است.

در باب «سیطرهٔ کمّیت» و انحلال و استحالهٔ تفکّر به معنای عامّ کلمه در «برنامه‌ریزی»، در تمدّن امروز غرب، سخن بسیار است.[1] و نیز، اینکه برنامه‌ریزی از منظر تفکّر دینی چه معنا و مرتبه‌ای دارد یا می‌تواند داشته باشد، نیاز به تحقیق و تأمّل فراوان دارد. اجمالاً می‌توان گفت همه چیز در دنیای جدید تابع برنامه‌ریزی قلمداد می‌شود و بشر غربی کلیهٔ شئون زندگی را تحت سلطهٔ عقل محاسبه‌گر و تابع نظم و نظام علمی و تکنیکی می‌داند و در چنین قالب خشک و منجمدی است که خود و جهان را می‌بیند و معنا می‌کند. او به روابط و مناسبات علّیِ کمّی قائل است و به حقایقی ورای این مناسبات اعتقادی ندارد. او خود را مختار علی‌الاطلاق می‌انگارد و می‌اندیشد که سررشتهٔ همهٔ امور و شئون هستی در یدِ قدرت اوست. «بشر برنامه‌ریز» اوج تکامل خود را در مغزهای محاسبه‌گر و کامپیوترها می‌جوید و شکی نیست در جامعه‌ای که افراد خصایص فطری و انسانی خویش را از دست می‌دهند و به اعداد یا مهره‌هایی در خدمت ماشین مخوف و غول‌آسای تمدّن صنعتی تبدیل می‌شوند و ویژگیهای کیفی آنان در کمیّتها مستحیل می‌گردد، برنامه‌ریزی و مغزهای برنامه‌ریز، کنترل و هدایت این عناصر بی‌هویت، و به تعبیری اختیار سرنوشت آنها را به دست می‌گیرند.

و امّا نسبتی که تفکّر علمی و تکنیکی میان کمیت و کیفیت قائل است و تمامی کیفیتها را قابل تبدیل به کمیت می‌انگارد، در تفکّر دینی وارونه است، بدین معنی که کمیتها از این دیدگاه، نماینده و مظهر کیفیاتند و نه برعکس. حتّی عناصر و اجسام و پدیده‌های طبیعی درنسبت با خدا، ماهیتی رازگونه، کیفی، متحوّل و غیر قابل پیش‌بینی پیدا می‌کنند. در اینجا مجال تفصیل این مجمل وجود ندارد و تنها به ذکر این نکته اکتفا می‌کنیم که حتّی اعداد ـ که بشر امروز آنها را کمیت محض و به تعبیری «عصارهٔ کمیت» می‌پندارد ـ در بینش الهی از کیفیتی رازآمیز و «قدسی» برخوردارند، چنانکه اعداد یك و چهار و هفت و دوازده و چهل، محمل اسرار و معانی پوشیده‌ای هستند که آنها را از سایر اعداد متمایز می‌سازد.[2] و البتّه قداست و راز و معانی باطنی و کیفی برای دیدگاه علمی جدید، خرافه و بی‌معنا جلوه می‌کند.

تفکّر دینی خدا را مبدأ و معاد آفرینش می‌داند و هستی انسان و جهان را نسبت به او معنا می‌کند. آگاهی به چنین نسبت و پیوندی، پیش از هر چیز تجربه‌ای حضوری و کیفی است. زندگی انسان موحّد با این تجربه آمیخته است و آگاهی و شناخت او از عالم و آدم، پیش از آنکه منطقی و علمی باشد، قلبی و ایمانی است. برای او

طبیعت، انسان و جهان در یدِ قدرت الهی و تابع اراده و مشیت اوست. پدیده‌ها و تحوّلات طبیعی و روانی و اجتماعی بدون تردید از نظم و نظام خاصّی تبعیت می‌کنند، امّا انسان موحد هرگز این مجموعه و قواعد و سنن و نظم حاکم بر آن را مستقل از اراده و مشیت الهی و وانهاده به خود و مکتفی به ذات نمی‌انگارد. او منظومهٔ خلقت را در تمامی وجوه خود محاط در سنن و نظامات آشکار و پنهان خداوندی می‌داند.

●

امّا هنر و فرهنگ نه فقط از دایرهٔ کمیتها خارجند، بلکه دراحوال و ادوار مختلف، تجلّیات و تعیّنات کیفی متفاوتی می‌پذیرند. این خصیصه نه تنها امکان ارائهٔ تعاریف علمی و کمّی از هنر و فرهنگ را منتفی می‌سازد، بلکه ترسیم حدود فلسفی و حکمی این معانی را نیز بسیار دشوار می‌نماید. بدین ترتیب، مقولهٔ فرهنگ و هنر ماهیتاً با برنامه‌ریزی به معنای متعارف لفظ نسبتی ندارد و نمی‌تواند داشته باشد، چرا که برنامه‌ریزی، چنانکه گفته شد، متضمّن حصول شرایط و لوازمی است که اهمّ آنها، در این مورد، ارائهٔ تعریف «دقیق» از هنر و فرهنگ در حیطهٔ علوم جدید است.

هنر و فرهنگ در نسبت با تفکّر ظاهر می‌شوند و تحول می‌یابند، امّا با «سیاستگذاری» و «برنامه‌ریزی» و لفّاظی متحوّل نمی‌شوند و راه به جایی نمی‌برند. هم از این روست که با ظهور انقلاب اسلامی و تحوّل الهی در قلبها و نفوس، خلاقیتهای هنری و تحوّلات فرهنگی بی‌نظیری به ظهور رسید که هنوز از آثار و ثمرات آن بهره می‌بریم. امّا از آن پس، طیّ چند سال گذشته، هرچه دربارهٔ «نقش» و «اهمیت» و «ارزش» هنر و فرهنگ و «رسالت هنر» و «برنامه‌ریزی برای رشد و اعتلای هنر و فرهنگ» بیشتر سخن گفته‌ایم، کمتر نتیجه گرفته‌ایم. صرفنظر از آنکه متأسّفانه درد بسیاری از مسئولان و کارگزاران هنری و فرهنگی کشور، درد هنر و فرهنگ نیست بلکه درد سیاست و سیاست‌زدگی است، دردمندان حقیقی نیز از مشاهدهٔ توسعهٔ روزافزون لیبرالیسم فرهنگی و غربزدگی و استحالهٔ تدریجی هنر متعهد در بی‌هنری رایج، عبرت نمی‌گیرند و همچنان آب در هاون می‌کوبند. از خود نمی‌پرسیم چرا و چگونه آثار و فعالیتهای هنری، فرهنگی و مطبوعاتی ما، اگر نه در صورت ظاهر، یقیناً در معنا و محتوا، روز به روز و سال به سال، از حقیقت اسلام فاصلهٔ بیشتری می‌گیرند؟ مگرنه اینکه غالب مسئولان هنری و فرهنگی کشور، عهد اسلام بسته‌اند و در مصاحبه‌ها و سخنرانیها و گردهمایی‌ها بیش از هر چیز از این عهد سخن می‌گویند؟ پس چگونه در عمل، برای هنر و حتّی فرهنگ، شأن و هویتی مستقل از تعهّد دینی قائل می‌شوند؟ چرا پیوند میان نظر و عمل گسسته است و باورها به نتایج عملی متناسب با خود منتهی نمی‌شوند؟ چرا در عین آنکه انقلاب اسلامی را ماهیتاً فرهنگی می‌دانند، فرهنگ را چنین کوچك می‌شمارند و آن را تابعی از سیاست و اقتصاد می‌انگارند؟ چگونه است که وجه سیاسی وسیاست‌زدهٔ کنگره‌ها و جشنواره‌های هنری، معنا و محتوای اصلی آنها را تحت الشعاع قرار می‌دهد؟ چرا خلاقیت هنری به معنای اصیل و حقیقی کلمه بتدریج جای خود را به «ارائهٔ خدمات هنری و تبلیغی» می‌دهد و «سودآوری»، به مثابهٔ معیاری اصلی در ارزیابی فعالیتها و حرکتهای فرهنگی و هنری، گالریها و سینماها و سالنهای نمایش و مطبوعات، و نیز استعدادها و خلاقیتها را به سوی ابتذال سوق می‌دهد؟

انقلاب اسلامی، فی‌نفسه، واقعیتی نبود که با «برنامه‌ریزی» به معنای متداول تحقّق پیدا کند و با «سیاستگذاری» پیش برود و به پیروزی برسد. بلکه انقلاب، و بسیاری از تحوّلاتی که پس از آن در مسیر غایات دینی نهضت به وقوع پیوست، ریشه در تحوّل قلبی و انگیزهٔ الهی داشته‌اند. اساساً ظهور تحوّل و حرکت در طول تاریخ و در همهٔ وجوه و ارکان حیات بشری، بر مبنای این اصل شریف معنا پیدا می‌کند که «انّ‌الله لا یغیّر ما بقومٍ حتّی یغیّروا ما بانفسهم»؛ تحوّل قلبی و انفسی است که به ظهور تغییرات دیگر در زندگی انسان می‌انجامد و در فرهنگ و هنر و سیاست و اقتصاد ظاهر می‌شود و مکاتب و شیوه‌ها و جریانها و نهادهای فرهنگی و هنری و سیاسی و اقتصادی را به‌وجود می‌آورد.

«انقلاب فرهنگی» نیز نتیجه و حاصل یك برنامه‌ریزی مدوّن و از پیش تعیین‌شده نبود. جوانان و دانشجویان، براساس انگیزه‌ای فطری و شناختی قلبی و حضوری، طالب آن بودند که حقیقتِ انقلاب اسلامی در فرهنگ جامعه و نهادها و مؤسّسات فرهنگی و آموزشی نیز به‌ظهور رسد و آنها را متحوّل گرداند. انقلاب فرهنگی در حقیقت به صورت دفعی و اجمالی در جان جوانان ما وقوع یافته بود و آنان می‌خواستند این انقلاب تفصیل پیدا کند، از انگیزه به عمل منتهی شود و آثار «تحوّل قلبی» و «تجربهٔ حضوری»شان از حقیقت معنای انقلاب فرهنگی، در قالب سنن و آداب و نهادهای فرهنگی و نظامهای آموزشی ظاهر شود. امّا چنین نشد و استعدادها و قابلیتهای بالقوّه‌ای که در بطن این حرکت وجود داشت، غالباً در برخورد با معضلات اجرایی و بوروکراتیك، امکان فعلیت نیافت و منشأیت اثر خود را از دست داد. انقلاب فرهنگی در چهاردیواری برنامه‌ریزی‌های درسی و آموزشی محصور شد و در اقدامات رفرمیستی خلاصه گردید و سرانجام هم در قالب برنامه‌های رسمی و بخشنامه‌ای استحاله یافت.

●

اکنون هر چند «برنامه‌ریزی»، به معنای خاصّی که در این نوشته بدان اشاره شد، نه فقط در زمینهٔ فرهنگ و هنر، بلکه حتّی در سایر وجوه زندگی اجتماعی ما مصداق کامل و واقعی ندارد و نمی‌تواند داشته باشد، شاید بتوان به معنای جدیدی از «برنامه‌ریزی» یعنی «اتّخاذ تدابیر و شیوه‌های عملی برای وصول به غایات مطلوب، بر مبنای تفکّر و ایمان قلبی» قائل شد. «تفکّر قلبی» جمع میان تعقّل و ایمان است و نظر را با عمل پیوند می‌دهد. اگر اتّخاذ تدابیر، با آگاهی از حقیقت و وضع و مقام تاریخی فرهنگ و هنر و ربط و پیوند آن دو با تفکّر و تعهّد دینی همراه باشد، ملاحظات ناشی از سیاست‌زدگی و سوداگری و شهرت‌طلبی نفی و رفع می‌شود؛ شور و خلاقیت و اصالت هنری و فرهنگی مجال ظهور می‌یابد؛ از سرمایه و امکانات و روابط بوروکراتیك به مثابهٔ اهرم فشاری برای مهار و هدایت هنر و هنرمند در مسیر سودجویی‌ها و افزون‌طلبی‌های فردی و جمعی استفاده نمی‌شود؛ گردهمایی‌ها و کنگره‌ها و جشنواره‌ها به‌عنوان زمینه‌ها و موقعیتهایی برای ظهور اصالتها و استعدادهای مردمی، به سود هنر و هنرمند مصادره می‌گردد؛ هنر و فرهنگ، ساحتی مستقل از دیانت و تعهّد دینی تلقّی نمی‌شود و شأن تفکّر و هنر، در نسبت با سایر وجوه حیات بشری بدرستی شناخته می‌شود.

■ پاورقیها:

۱. در خصوص کمیت‌گرایی و استحالهٔ معانی کیفی در کمیتها در دوران حاضر رجوع شود به کتاب «سیطرهٔ کمیت و علائم آخر زمان» اثر «رنه گنون»، متفکّر مسلمان فرانسوی. «گنون» در مقدّمه کتاب می‌گوید: «در این کتاب، ما از میان خصایص روحیهٔ جدید، نخست گرایش به تأویل همه چیز به تنها دیدگاه کمّی را مرکز دایرهٔ تتبع خود قرار می‌دهیم. این گرایش، هم در بینشهای «علمی» قرون اخیر و هم در زمینه‌های دیگر، مخصوصاً در سازمان اجتماعی با وضوح تمام دیده می‌شود به‌اقسمی که... تقریباً می‌توان عصر ما را به عصری که از حیث ماهیت و قبل از هر چیز، عصر «سیطرهٔ کمیت» است، تعریف کرد... سلطهٔ غرب چیزی جز انعکاس «سیطرهٔ کمیت» نیست.» («سیطرهٔ کمیت و علائم آخر زمان»، تألیف «رنه گنون»، ترجمهٔ «دکتر علی محمد کاردان»، مرکز نشر دانشگاهی، چاپ دوم: ۱۳۶۵، صفحات ۳ و ۹).

۲. رجوع شود به «نظر متفکران اسلامی دربارهٔ طبیعت»، تألیف «سید حسین نصر»، انتشارات خوارزمی، چاپ سوم: ۱۳۵۹.

● پدرکُشی، پسرکُشی، برادرکُشی در شاهنامهٔ فردوسی

■ یوسفعلی میرشکاک

■ اشاره:

«پدرکشی، پسرکشی و برادرکشی در شاهنامه» عنوان مقاله‌ای است بلند که شاعر و محقّق معاصر، یوسفعلی میرشکاک، در اختیار «سوره» نهاده است. این مقاله، به همراه مقالات تحقیقی دیگری در خصوص شاهنامه، که بعضاً در همین نشریه به چاپ رسیده‌اند، بزودی از سوی انتشارات برگ منتشر خواهد شد. در این شماره بخش نخست مقالهٔ «پدرکشی، پسرکشی و...» ارائه می‌شود و مابقی در یکی دو شمارهٔ آینده از نظر خواهد گذاشت.

انکه آفرینندهٔ آدمی است می‌میراند و آنچه فروتر از آدمی است می‌درد: کشتن امّا ویژهٔ آدمی است. در کشتن آنچه فروتر است، ددی پنهان درنـدگی خود را پاس می‌دارد و در کشتن آنکه پاره‌ای از خود را در آدمی به امـانت نهـاده، جستجوی اختیار است و بر دیگران خدایی کردن. کشتن آدمیان دیگر، اغلب در این سنگدلی ـ کشتن خدا در خویش ـ ریشه دارد و تنها گاهی کاشتن درخت خداست، و چه اندکند آنان که برمی‌کَنند تا بکارند.

کشتن آیا همین است که گفته آمد؟ به دریافتی ژرفتر از کند و کاو خرد، آری: همین است. امّا کند و کاو، فرزند پرسشَ است. شما می‌شناسید کسی را که نشان پرسشش در وی نباشد؟ پرسشش است که همواره در جستجوی گواهی برای تبرئهٔ ما و سایه‌هایی است که در اعماق جان ما چنگ انداخته‌اند.

نیـاکـان ما، آیـا براسـتـی از سر ددمَنِشی می‌کشته‌اند؟ روح پرسشش انکار می‌کند: همان که رستم را برای کشتن سهراب سرزنش نمی‌کند و حتّی در جستجوی راهی برای تبرئهٔ اوست، امّا گشتـاسب را نفـرین می‌کند وکیکاووس را دشمن می‌دارد، بر آن است که کشتن تنها غریزه نیست و تو را یارای آن نخواهد بود تا با این فریبکار پنهان در آویـزی و از پرسشش فرزنـد دستانش برحذر داری. این فریبکار ترسویی است، پنهان شده در پستوی وحشتی که همنژادانش همه در آن پناه گرفته‌اند و در خیال دشمن را می‌کشند. چرا رستم را ستایش نکند؟ مگر نه به جای همهٔ ترسمندان کشته است؟

امّا نه! چگونه می‌توان دربارهٔ این منش پنهان اینچنین بیرحمانه قضاوت کرد؟ آدمی هرگز خود را نخواهد شناخت و نخواهد توانست بشناسد، که اگـر بشنـاسـد به پایان خواهد رسید. سخن پرستندهٔ پنهان را بپذیریم که کشتن تنها غریزه نیست.

●

امّـا چرا پدران پسـران را می‌کشند و پسران پدران را؟ آیـا براستی کشاکش پدر و پسر، نبرد میـان سنّـت و سنّت‌شکنی است؟ آیـا پسـران ویران‌کنندگان حریم پدرانند؟ آیا پدران پاسداران ساحتی مقدّسند که فرزندان از دریافت حرمت آن عاجزند؟ آیا بر سر قدرت منازعه می‌کنند؟

خرمگسان گفته‌اند که رستم سهراب را می‌کشد تا قدرت خود را پاس داشتـه باشـد. خرمگس با چشمهای بی‌شمار در اساطیر می‌نگرد، امّا چون از پرسهٔ خود بازمی‌گردد، همچنان خرمگس است!

آری، «قدرت» غریزهٔ غریزه‌هاست، امّا تنها در آنجا که ولایتی در میان نباشد.

رستم قدرت سرنگونی کیکاوس را دارد، امّا از این خیره‌سر متابعت می‌کند و نه تنها از او، که از «زال»، پدر خود که پادشاه سیستان است.

آیا بسنده کردن رستم به پهلوانی آموزهٔ ترس است؟ رستم هرگـز چون «تـوس» و «گـودرز» به سپهسالاری نیز گمارده نمی‌شود. آیا نمی‌تواند که بیش از پهلوانی طلب نمی‌کند؟ و آیا این پهلوانی چنـدان تمـایـز به همـراه دارد که رستم نتواند سهراب را متحمّل شود؟

خرمگسـان فرامـوش می‌کننـد که سهراب هر اندازه که پهلوانتر از رستم باشد، هرگز زایل‌کنندهٔ تمایز پدر نیست، بلکه در ظلّ ولایت پدر خواهد بود، همچنان که رستم در سایهٔ زال است و تابع فرمان او.

خرمگسان خوب می‌بینند، امّا پراکندگیها را و نه یگانگی را، و رستم پاسدار حدود یگانگی است.

با این همـه، من بر آنم که خرمگس جانوری مفید است. بسیار چیزها می‌بیند که ما نمی‌توانیم دیـد. امّـا همیشه آنچه را که نمی‌دانم از آفتاب می‌پرسم که پروردهٔ ما و خرمگسان است.

در شاهنـامهٔ حکیم توس، پدرکشان اندکند و مهمتـرین آنـان «ضحـاک» در تاریـخ داستانی و «شیـروی» در تاریـخ تقـویمی. پسـرکشـان و برادرکشان امّا بسیارند. من امّا در این مصادیق از چشم خردِ امـروز نمی‌نگرم، تا جامعه‌شناسی و روان‌شنـاسی اصالت‌نشناس حجاب میان من و حکیم توس نباشد.

● پدرکشی:

چرا ضحـاک پدر خود «مـرداس» را می‌کشد؟ برای تصـاحب تاج و تخت؟ «خـرد امـروز» تا «خواست قدرت» پیش می‌رود و «اراده»‌ای که این خواست را برمی‌انگیـزد. حکیم توس امّـا، برآن است که این خواست و اراده ریشه در گوهر دارند.

الف: ضحاک بی‌مهر است:

پسر بد مرآن پاکدین را یکی
کش از مهر بهره نبُد اندکی

ب: سبکسار و ناپاک است:

جهانجو ی را نام، ضحاک بود
دلیر و سبکسار و ناپاک بود

بی‌مهری، سبک‌مغزی و ناپاکی، ذاتیِ ضحاک است و بر اینها، راهزنی ابلیس، علاوه می‌شود:

چنان بُد که ابلیس روزی پگاه
بیامد بسان یکی نیکخواه
دل مهتر از راه نیکی ببرد
جوان، گوش، گفتار او را سپرد
همانا خوش آمدش گفتار او ی
نبود آگه از زشت‌کردار او ی
فراوان سخن گفت زیبا و نغز
جوان را زدانش تهی بود مغز

ابلیس از ضحاک پیمان می‌خواهد تا سخنهایی را که هیچکس بر آنها آگاه نیست به وی بیاموزد:

جوان ساده‌دل بود فرمانش کرد
چنان کو بفرمود سوگند خورد
که راز تو با کس نگویم زبن
زتو بشنوم هرچه گویی سخن
...
بدو گفت جز تو کسی در سرای
چرا باید ای نامور کدخدای
چه باید پدر؟ چون پسر چون تو بود
یکی پندت از من بباید شنود
زمانه بدین خواجهٔ سالخورد
همی دیر ماند، تو اندر نورد
بگیر این سرمایه درگاه اوی
تو را زیبد اندر جهان جاه اوی
بر این گفتهٔ من چو داری وفا
جهان را تو باشی همی کدخدا
چو ضحاک بشنید اندیشه کرد
زخون پدر شد دلش پُر زدرد
به ابلیس گفت این سزاوار نیست
دگرگوی، کین از در کار نیست

با این همه گردن به فرمان ابلیس می‌نهد و به کشتن پدر رضا می‌دهد. به همداستانی، چاهی در راه «مرداس» پاکدین می‌کنند و سر آن را به خاشاک می‌پوشانند و چون مرد خدای به نیایش بامدادی می‌رود، در چاه می‌افتد. مرداس جز مهر به فرزند نورزیده و جز به نازش نپرورده است. امّا:

چنان بدکنش شوخ فرزند اوی
نجست از ره مهر پیوند اوی

بدکنشی، بی‌مهری، سبکسری و ناپاکی گوهر ضحاک است و آن سو بدگوهری و تباهیِ ریشه را نیز باید جستجو کرد:

که فرزند بد گر بود نره شیر
به خون پدر هم نباشد دلیر

بدگوهری توأم با توانایی لزوماً به ریختنِ خون پدر منجر نمی‌شود؟ اگر شد؟!

اگر در نهانی سخن دیگر است
پژوهنده را، راز با مادر است
پسر کو رها کرد رسم پدر
تو بیگانه خوان و مخوانش پسر

می‌بینیم که رأی حکیم توس براین است که پدرکشی از نتایج حرامزادگی و بدنژادی مادر است و موبدان خردمند همه بر این رأی بوده‌اند. در داستان «خسرو»، موبدان با او ماجرا می‌کنند که چرا «شیرین» را که بدنژاد است به زنی گرفته:

شنیدی بسی نیك و بد در جهان
زکار بزرگان و کار مهان
که چون تخمهٔ مهتر آلوده گشت
بزرگی از آن تخمه پالوده گشت
چنان دان که هرگز گرامی پسر
نبودست یازان به‌خون پدر
مگر مادرش تخمه را تیره کرد
پسر را به آلودگی خیره کرد
چو ضحاک تازی که کشت او پدر
که جمشید را زو بد آمد به سر
چو افراسیابی که از بهر تخت
بکشت او چو اغریرث نیکبخت
سکندر که او خون دارا بریخت
چنان آتش کین به ما بر، ببیخت

می‌بینیم که پدرکشی و برادرکشی، ریشه در بدگوهری و بدنژادی مادر دارد و شگفتا که اسکندر نیز در شمار ناپاک‌زادگان است.

تسلیم کردن «مالکه»، دختر «طایر غسانی»، پدر را به «شاپور ذوالاکتاف» نیز پهنه‌ای ندارد. مالکه از سوی مادر، خویشِ شاپور است و پیوند خونی او (عمهٔ شاپور را طایر به اسیری برده و به زنی گرفته و مالکه دختر همین زن است) فریفتهٔ زیبایی شاپور نیز می‌شود و شاید در این فریفتگی، مادر نیز بی‌تاثیر نبوده است. حکیم توس، تاریخ ساسانیان را به اجمال گزارش کرده ورنه در این ماجرا نیز می‌شد چند و چونی بسزا داشت.

● پسرکشی:

پسرکشان شاهنامه بسیارند. خرمگسان امّا از آن میان تنها رستم و سهراب را دیده‌اند که به‌زعم من ماجرای میان این دو کمتر جنگ میان پدر و پسر و بیشتر کارزار دو پهلوان ایرانی و تورانی است.

و کشتن امّا مگر همین است که یکی دیگری را به زخم خنجر از پای درآورد؟ در چشم من داستان «سام» و «زال»، «کیکاووس» و «سیاوش»، «لهراسب» و «گشتاسب»، «گشتاسب» و «اسفندیار»، «همای» و «داراب» و «انوشیروان» و «نوش‌زاد» از مصادیق پسرکشی است.

سام تنها فرزند خود را به دور می‌افکند. چرا؟

از این بچه چون بچهٔ اهرمن
سیه‌چشم و مویش به‌سان سمن
چو آیند و پرسند گردنکشان
ببینند این بچهٔ بدنشان
چه گویم که این بچهٔ دیو کیست
پلنگ دو رنگ است یا خود پری است
بخندند بر من مهان جهان
از این بچه در آشکار و نهان
از این ننگ بگذارم ایران زمین
نخوانم بر این بوم و بر آفرین

سام از «دیوزاد» یا «اهرمن‌زاد» بودن زال بیم دارد، رنج می‌برد و احساس ننگ می‌کند و ابتر بودن را به سرزنش پنهان و آشکار دیگران ترجیح می‌دهد و با دور افکندن زال، در واقع به نابودی او اقدام می‌کند:

بفرمود پس تاش برداشتند
از آن بوم و بر دور بگذاشتند
یکی کوه بُدنامش البرز کوه
به خورشید نزدیك و دور از گروه
بدان جای سیمرغ را لانه بود
که آن خانه از خلق بیگانه بود
نهادند بر کوه و گشتند باز
برآمد برین روزگاری دراز
جهان پهلوان‌زادهٔ بیگناه
ندانست رنگ سپید از سیاه
پدر مهر ببرید و بفکند خوار
جفا کرد بر کودك شیرخوار

می‌بینیم که پسرکشی در این داستان نیز ریشه در گوهر دارد. سام در گوهر زال گرفتار تردید شده است که او را به چنگ درندگان کوه می‌اندازد.

کیکاووس چرا سیاوش را به کام مرگ می‌فرستد؟ من بر آنم که به سوءظنی از نوع سوءظن سام گرفتار شده، با این تفاوت که سیاوش بزرگ است و زال خُرد و شیرخوار. «کاووس» به فریب «سودابه» در گوهر سیاوش به تردید افتاده است.

می‌توان در این داستان بر خیرسری کاووس و دور شدن فرهٔ ایزدی از او انگشت نهاد و کشاکش او را با سیاوش به احوال او نسبت داد. امّا عشق او را به سودابه و حق عظیمی را که سودابه به گردن او دارد نباید نادیده گرفت.

سودابه در جوانی، به خاطر کاووس از پدر روی‌گردانده و با شوی خود در زندان بودن را بر آزادی ترجیح داده است:

جدایی نخواهم زکاووس، گفت
اگرچه ورا خاك باشد نهفت
چو کاووس را بند باید کشید
مرا بی‌گنه سر بباید برید
بگفتند گفتار او با پدر
پر از کین شدش سر، پر از خون جگر
به حصنش فرستاد نزدیك شوی
جگر خسته از غم، زخون شسته‌روی
نشست آن ستمدیده با شهریار
پرستنده او بود و هم غمگسار

از اینکه بگذریم، کاووس «بدگمان» است و این بدگمانی را بارها ثابت کرده و سیاوش نیز بر این صفت پدر وقوف دارد:

گمانش چنان بود کاو را پدر
پژوهد همی تا چه دارد به سر
که بسیار دان بود و چیره زبان
هشیوار و بینادل و بدگمان

کاووسِ بدگمان سودابه را نیز می‌پژوهد:

پژوهید سودابه را شاه، گفت:
که این رازت از من نباید نهفت
زفرهنگ و رای سیاوش بگوی
زبالا و دیدار و گفتار اوی
پسند تو آمد؟ خردمند هست؟
...الخ

مرا با منش سیاوش که هر گمانی را به تردید می‌افکند کارهاست امّا نه در اینجا. تنها به وجوهی از منش او اشاره می‌کنم: وجوهی که به گمان من، شك پایدار کاووس را دامن می‌زند.

هفت سال سودابه به سیاوش مهر می‌ورزیده و سیاوش از همان نخستین دیدار این مهر را دریافته است. پس از هفت سال سودابه از دست سیاوش فغان برمی‌دارد! از چشم کاووس اگر به ماجرا بنگریم، سیاوش گنهکار است که سودابه اگر مقصّر بود، با همان دیدارهای نخست این رسوایی برملا می‌شد.

سودابه مدّعی است که سیاوش پس از هفت سال از اهل شبستان او را خواستار شده است. باز هم اگر از چشم کاووس بنگریم حق با سودابه است وگرنه چرا سیاوش هفت سال تعلّل کرده و از دختران «کیکاوس» (خواهرانش) یا دختران «کی‌پشین» و «کی‌آرش» و «کی‌آرمین» (عموزاده‌هایش) هیچکدام را نپسندیده است؟ با این همه، کاووس پژوهنده تند نمی‌راند و در کار زن و فرزند درنگ می‌کند:

چنین گفت با خویشتن شهریار
که گفتار هر دو نیاید به کار
برین کار بر، نیست جای شتاب
که تنگی دل آرد خرد را به تاب

هر دو را وارسی می‌کند:

بدان بازجستن همی چاره جست
ببویید دست سیاوش نخست
بر و روی او و سراپای او
سراسر ببویید هرجای او
زسودابه بوی می و مشک ناب
همی یافت کاووس و بوی گلاب
ندید از سیاوش از آن‌گونه بوی
نشان بسودن ندید اندروی
غمین گشت و سودابه را خوار کرد
دل خویشتن زو پرآزار کرد

با خود می‌اندیشد که سودابه را باید کشت امّا به چهار انگیزه، از اندیشهٔ خود برمی‌گردد:

الف:

ز هاماوران زان پس اندیشه کرد
که برخیزد آشوب و جنگ و نبرد

ب:

دو دیگر بدانگه که دربند بود
بر او نه خویش و نه پیوند بود
پرستار سودابه بُد روز و شب
بپیچید از آن درد و نگشاد لب

ج:

سه دیگر که یکدل پر از مهر داشت
ببایست او از هر بد اندر گذاشت

د:

چهارم کزو کودکان داشت خُرد
غم خُرد را خُرد نتوان شمرد

این چهار انگیزه، و بویژه سومین، سیاوش را که به ظاهر تبرئه شده است در چشم کاووس خوار نخواهند کرد؟ بر این چهار سودابه پنجمی نیز می‌افزاید و آن‌چارهٔ بچه افکندن دروغین است که کاووس را یکسره پای در گل می‌گذارد و دست بر دل. اخترشناسان می‌گویند و به ابرام تمام که:

دو کودک ز پشت کسی دیگرند
نه از پشت شاهند و زین مادرند

روز با نان شاه، همدست سودابه (زن جادو) را پیدا می‌کنند: نه به تطمیع اقرار می‌کند و نه به تهدید. نه چوب و نه بند و نه شمشیرکاری از پیش نمی‌برند:

چنین گفت جادو که من بیگناه
چه گویم بدان نامور پیشگاه
ندارم ازین کار هیچ آگهی
سخن هرچه گویم بود زابلهی

ستاره شمر در حضور سودابه نیز می‌گوید:

که این هر دو کودک ز جادو زنند
پدیدار از پشت اهریمنند

سودابه امّا، بر بار تردیدی که کاووس را از پافشاری زن جادو در اقرار نیاوردن بر گردهٔ جان نشسته، سرباری سهمگین می‌افزاید:

آنچنین پاسخ آورد سودابه باز
که نزدیک ایشان جز این است راز
فرو بستشان زین سخن درنهفت
زبیم سیاوش نیارند گفت

پای رستم را نیز به میان می‌کشد:

زبیم سپهبد گو پیلتن
بلرزد همی شیر در انجمن
کجا زور دارد به هشتاد پیل
ببندد چو خواهد ره رود نیل
همان لشکر نامور صد هزار
گریزند از او در صف کارزار
مرا نیز پایاب او چون بود
مگر دیده همواره پرخون بود
جز آن کو بفرماید اخترشناس
چه گوید سخن وز که خواهد سپاس

چرا رستم؟! رستم پرورش‌دهندهٔ سیاوش است و او را به جای سهراب بزرگ کرده و در حقیقت پیر و پیشوای اوست. سودابه تا همین جا کاووس را، راه زده است. امّا بس نمی‌کند و او را از قیامت نیز می‌ترساند:

سخن گر گرفتن چنین سرسری
بدان گیتی افکندم این داوری

و گریه، آخرین تیر ترکش خود را نیز رها می‌کند:

زدیده فزون زان ببارید آب
که بردارد از رود نیل آفتاب
سپهبد زگفتار او شد دژم
همی زار بگریست با او به هم
گهی کرد سودابه را خسته دل
بر آن کار بنهاد پیوسته دل

کار به گذشتن سیاوش از آتش می‌کشد. سیاوش از این آزمون پیروز بازمی‌گردد، امّا سودابه را سخنی است که نمی‌توان جانب آن را فرو گذاشت:

مرا گر همی سر بباید برید
مکافات این بد که بر من رسید
بفرمای و من دل نهادم برین
نخواهم که باشد دلت پر زکین
سیاوش سخن راست گوید همی؟
دل شاه زآتش بشوید همی؟
همه جادوی زال کرد اندرین
نبود آتش تیز با او به کین

مگر نه نام دودمان زال، به سبب نسبتی که با سیمرغ دارد، در همه جا به جادوگری پراکنده است؟ کاووس گرچه به این سخن سودابه در ظاهر وقعی نمی‌نهد و به کشتنش دستور می‌دهد تا سیاوش به شفاعتش برخیزد، در نهان کم و بیش به آن باور دارد:

برین گونه بگذشت یک روزگار
برو گرمتر شد دل شهریار
چنان شد دلش باز در مهر اوی
که دیده نبرداشت از چهر اوی
دگرباره با شهریار جهان
همی جادوی ساخت اندر نهان
بدان تا شود با سیاوخش بد
بدان‌سان که از کوهر بد سزد
زگفتار او شاه شد بدگمان
نکرد ایچ برکس پدید از نهان

این بدگمانی پنهان پدر در حق فرزند، چهرهٔ شوم خود را در فرستادن سیاوش به جنگ افراسیاب نشان می‌دهد. افراسیاب و سیاوش به صلح پیمان می‌بندند. (در اینجا می‌توان گفت که سیاوش ناخواسته به خانوادهٔ مادر خود گرایش نشان می‌دهد). کاووس به رستم ـ فرستادهٔ سیاوش ـ می‌گوید که پیمان افراسیاب را باید شکست. رستم به او می‌گوید اگر مراد تو جنگ با افراسیاب است، من با سپاه زابل به جنگ او خواهم رفت. امّا تو می‌دانی که سیاوش پیمان‌شکن نیست و پیمان‌شکنی را گناه می‌شمارد. از این اندیشه او را برآشفته خواهی کرد و از دست خواهی داد:

زفرزند پیمان شکستن مخواه
مگو آنچه اندر خورد با گناه
نهانی چرا گفت باید سخن
سیاوش زپیمان نگردد زبن
وزین کار کاندیشه کرده است شاه
برآشوبد آن نامور پیشگاه
مکن بخت فرزند خود را دژم
ببینی دل خویش زین پس به غم

کاووس خود اینها را می‌داند و بر آن است تا عرصه را چندان بر سیاوش تنگ کند تا از میان برود. نامهٔ سرزنش‌آمیز کاووس به سیاوش که وی را به کام افراسیاب می‌فرستد، نشانهٔ آشکار بدگمانی و سختگیری اوست. سیاوش در حقیقت به دست عشق کاووس به سودابه کشته می‌شود؛ عشقی که بدگمانی پدر را به فرزند موجب می‌شود، و بر این مدّعا جز آنچه رفت، سخنان رستم به کاووس پس از مرگ سیاوش، گواه ما بس:

بدو گفت خوی بد ای شهریار
پراکندی و تخمت آمد به بار
تو را عشق سودابه و بدخوی
زسر برگرفت افسر خسروی
کنون آشکارا ببینی همی
که بر موج دریانشینی همی
از اندیشه و خوی شاه سترگ
درآمد به ایران زیانی بزرگ
کسی کو بود مهتر انجمن
کفن بهتر او را زفرمان زن
سیاوش زگفتار زن شد به باد
خجسته زنی کو ز مادر نزاد
...
تهمتن برفت از بر تخت اوی

سوی کاخ سودابه بنهاد روی
زپرده به گیسوش بیرون کشید
زتخت بزرگیش در خون کشید
به خنجر به دو نیم کردش به راه
نجنبید بر تخت کاووس شاه

اگر کاووس در خون سیاوش دست ندارد، چرا باید مکافات ببیند؟ فراموش نباید کرد که علاوه بر کشته شدن سودابه به دست رستم:

زکاووس فر شهی دور ماند
به شاهی بر او آفرین کس نخواند
چو آن بخت پیروز برگشته شد
به کاووس بر، روز برگشته شد

●

از میان پسرکشان، من گشتاسب را نکوهیده‌تر از دیگران می‌بینم و خرمگسان هرچه در حق او گفته‌اند یا بگویند رواست و اگر پای «قدرت» را در داستان گشتاسب و اسفندیار به میان آوردند حق به جانب آنهاست. با این همه، در پژوهش انگیزه‌های گشتاسب در به کام مرگ فرستادن اسفندیار، نباید چشم خرمگسان را به وام گرفت. گشتاسب حق دارد از اسفندیار بترسد. در باور او هر پسری خواهان جانشینی پدر است. مگرنه خود همین خواهش را داشته و در پیِ بی‌مهری دیدن از پدر خود «لهراسب» رنجها برده که هیچکدام از پادشاهان نبرده‌اند.

گشتاسب از پدر می‌خواهد که او را بر تخت بنشاند و به جای پاسخ، ترشرویی می‌بیند. دو بار از درگاه پدر می‌گریزد: یك بار به هندوستان که بازش می‌گردانند و بار دیگر به روم. در روم نه به دبیری پذیرفته می‌شود، نه به چوپانی، نه به ساربانی و نه به آهنگری. گرسنگی می‌کشد و خواری می‌بیند، تا عاقبت دهقانی ایرانی از نژاد «فریدون» او را به خانهٔ خود می‌برد و آنگاه که «کتایون»، دختر قیصر، او را به شوهری برمی‌گزیند، کار بر وی دشوارتر می‌شود. قیصر دختر و دامادِ بناگزیر را از خود دور می‌کند و...

و آنگاه که هنر و مردی او بر قیصر آشکار می‌شود، در خدمت رومیان، رنجها می‌برد و جنگها می‌کند و تا به شاهی برسد، سالهای سال در غربت بسر می‌برد و چون به شاهی می‌رسد، همه چیز خود را وقف گسترش آیین زرتشت می‌کند و برادر و فرزندان خود را در جنگهای آیینی بین ایران و توران از دست می‌دهد. لابد گشتاسب با خود می‌اندیشد: قدرتی که با آن همه رنج و محنت و عذاب به دست آمده و در خدمت آیینی الهی قرار گرفته، قدرتی مشروع است که باید آن را پاس داشت...

و هر که در چنین موقفی باشد باید که چنین بیندیشد. امّا به‌محض باور کردن چنین اندیشه‌ای در زمرهٔ «حافظان وضع موجود» است و «حافظ وضع موجود»، هر که باشد، دچار بدگمانی است، نسبت به هر کس و هر چیز: خاصّه نسبت به قدرتی که در حال بروز است.

بدگمانی گشتاسب در حق اسفندیار نخست با بدگویی «گرزم» همراه می‌شود که به شاهزادهٔ پهلوان رشك می‌برد. گرزم به گشتاسب می‌گوید:

بدان کای جهاندار اسفندیار
بسیجد همی رزم را روی کار
بسی لشکر آمد به نزدیك او ی
همه خود سوی او نهادند روی
برآن است کاکنون ببندد تو را
به شاهی همی بد پسندد تو را

نطفهٔ کین با سخنان «گرزم» که از خویشان و معتمدان گشتاسب است، بسته می‌شود.

●

اسفندیار آیا قدرت‌خواه نیست؟ در «شاهنامهٔ دقیقی» می‌بینیم که نیست: تسلیم پدر است و با اینکه می‌داند که دیو دل پدر را تباه کرده است، تن به بند او می‌دهد. حکیم توس دقیقتر از دقیقی، احوال اسفندیار را به ما بازمی‌نماید. اسفندیار در زندان پدر چندان کینه‌توز شده است که دلش را هیچ کس نرم نمی‌تواند کرد. حتّی «جاماسب» باخبر کشته شدن نیای او لهراسب، کشته شدن هشتاد تن موبد پاکدل، اسارت خواهرانش به دست ترکان، کشته شدن «سهی» و هشت تن از برادرانش، دل او را نرم نمی‌کند. به جاماسب پاسخهایی می‌دهد که ژرفای کینهٔ او را برملا می‌کنند. با این همه، او تظاهر می‌کند که نه در بند پدر که در بند اعتقاد خود به آیین زردشت است. وقتی آهنگران نمی‌توانند زنجیرها را از دست و پایش باز کنند، خود زنجیرها را پاره می‌کند:

بیفشرد پای و بپیچید دست
غل و بند و زنجیر درهم شکست

می‌گوید:

به فرمان یزدان نشسته بُدم
نه از بهر این بند بسته بُدم
به «استا» و «زند» اندرون، زردهشت
بگفته است و بنموده نرم و درشت
که هر کو زفرمان و پند پدر
بیامد برون هست جادو پسر
پسر را پدر گر به زندان کند
از آن به که دشمن گل‌افشان کند

بر اهل نظر پوشیده نیست که اینها مواعظ اهل ظاهر است چرا که اسفندیار به محض اینکه «ارجاسب» را شکست می‌دهد، در عوض کار خود، تاج را از پدر مطالبه می‌کند:

بگفتا جهاندار گشتاسب را
که چون خواستم کین لهراسب را
به امید تاج از پدر چشم داشت

امّا:

پدر زین سخن بر پسر خشم داشت
بدو گفت گشتاسب دای زورمند
تویی شاد دل، خواهرانت به بند
خنك آنکه بر کینه گه کشته شد
نه از ننگ ترکان سرش کشته شد

گشتاسب بر طبیعت زاهدانهٔ پسر وقوف پیدا کرده است و می‌داند که بدون چشمداشت کاری نمی‌کند. او را به طمع می‌اندازد:

پذیرفتم از کردگار بلند
که گر تو به توران زمین بی‌گزند
به مردی شوی در دم اژدها
کنی خواهران را زترکان رها
سپارم تو را تاج شاهنشهی
همان گنج بی‌رنج و تخت مهی

اسفندیار بار دیگر اعلام مواضع زاهدانهٔ خود را از سر می‌گیرد:

تو را ای پدر من یکی بنده‌ام
نه از بهر شاهی پژوهنده‌ام

اسفندیار دروغ می‌گوید: گردن به فرمان پدر می‌گذارد ولی پس از هفت خوان و کشتن «ارجاسب»، بار دیگر تاج را مطالبه می‌کند. اکنون براستی کشاکش قدرت آغاز شده است.

اسفندیار تاج را برای چه می‌خواهد؟ به گفتهٔ مادرش «کتایون»:

یکی تاج دارد پدرت ای پسر
تو داری همه لشکر و بوم و بر

و اگر براستی طالب تخت و تاج است و مدّعی که:

اگر تاج شاهی سپارد به من
پرستش کنم چون بتان را شمن
وگر هیچ تاب اندر آرد به چهر
به یزدان که بر پای دارد سپهر
که من تاج او خود به سر برنهم
همه کشور ایرانیان را دهم

چرا این همه از پدر خویش فرمان می‌برد و حتّی علی‌رغم‌میلِ خود به جنگ رستم پاکدل می‌رود؟

فردوسی از زبان «جاماسب» که در طالع اسفندیار دیده است که به دست رستم کشته خواهد شد، می‌گوید:

قضا چون زگردون فرو هشت پر
همه عاقلان کور گردند و کر
بباشد همه بودنی بی‌گمان
نجسته است از او مرد دانا زمان

آیا تناقض احوال اسفندیار معلول قضا (گردش ایزدی) است؟

احوال اسفندیار به احوال سیاوش بسیار شبیه است. هر دوعلی‌رغم توانِ درافتادن با پدر، از این کار پرهیز می‌کنند و با اینکه به زشتخویی پدر واقفند، وقوف خود را سرمایهٔ نجات خود نمی‌کنند. سیاوش پس از گذشتن از آتش می‌تواند پدر را بردارد و به جای او بنشیند و اسفندیار پس از هفت خوان می‌تواند با پدر چنین معامله‌ای داشته باشد. امّا هیچکدام از وقوف خود و دیگران به بی‌خردی پدران تاجدار استفاده نمی‌کنند. سیاوش که اعتنایی به تاج و تخت ندارد پدر را ترك می‌کند و اسفندیار که تاج را حق خود می‌داند در چنبر پدر گرفتار است.

مگر نه هر دو پدر مجرمند؟ آری، هر دو پدر مجرمند. امّا در آیین ایزدپرستان آنکه مجرم نیست باید بتواند تا پایان زندگی مرتکب جرم نشود و نه آنکه با از میان بردن مجرم -آن هم پدر خود- جرمی بزرگتر مرتکب شود. به دست آوردن قدرت به این نمی‌ارزد که دستهای فرزندی به خون پدر آلوده شود. فرزند به واسطهٔ وجود پدر به وجود آمده

است. نفی پدر و کشتن او به معنای نفی خود و کفر به خالق است. حتّی اگر پدری از دین برگردد، یا بخواهد فرزند خود را از دین برگرداند، فرزند حق ندارد بر پدر هیـچ‌گونـه ستمی روا بدارد. می‌تواند او را اندرز بدهد یا دین خود را نگه دارد؛ امّا حتی از زیر بار مخارج پدر نباید شانه خالی کند.

این باورهـا مافـوق اخـلاق است، مگر اینکه اخلاق را نیز عین سرشت و ذات بدانیم و با فطرت یکی به حساب بیاوریم. سیاوش و اسفندیار، هر دو به این معنا اخلاقی هستند و براساس فطرت خود و پیـروی از منش یکتاپرستان، نمی‌توانند ضحاک‌وار پدر خود را از سر راه بردارند و ترجیح می‌دهند خود از میان برخیزند.

از اینکه بگذریم، موحّد برای احقاق حقّ فردی خود حقوق جمع را به خطر نمی‌اندازد. اسفندیار و سیاوش نمی‌توانند آشوبگر باشند و با دین و دنیـای مردم بازی کنـند. ملاحـظه کنید واکنش سیـاوش را در برابر پدر خود که او را به نقض پیمان و کشتن گروگانهای تورانی فرمان می‌دهد. سیـاوش با کشتن گروگـانها و برگشتن از عهد، می‌توانـد خود را نجـات بدهـد، امّـا چون نه می‌توانـد خون بیگناهان را به گردن بگیرد و نه می‌تواند زیر بار گناه پیمان‌شکنی برود. خود را قربـانی می‌کنـد. اسفندیار نیزعلی‌رغم ابرام در احقـاق حقّ خود، ناگـزیـر از قربانی کردن خود است. به پدر که او را از سر باز کرده و به جنگ رستم می‌فرستد، می‌گوید:

همی دور مانی زرسم کهن
براندازه باید که رانی سخن
تو با شاه چین جوی‌جنگ و نبرد
وزان نامداران برانگیز گرد
چه جویی به نزدیکی مرد پیر
که کاووس خواندی ورا شیرگیر
زگاه منوچهر تا کیقباد
همه شهر ایران بدو بود شاد
همی خواندندش خداوند رخش
جهانگیر و شیر اوژن و تاجبخش
نه او در جهان نامدار نوست
بزرگ است و با عهد کیخسروست
اگر عهد شاهان نباشد درست
نباید زگشتاسب منشور جست

در اینجـا مجـال آن نیست که ببینیم رستم براستی آنچنان که گشتاسب می‌گوید مجرم است یا نه ـ البتّـه به یك معنا مجرم است چرا که در جنگ با ارجاسب به یاری گشتاسب نیامده است و به یك معنا مجرم نیست چرا که برخود واجب نمی‌شمـرده که از گشتـاسب پیـروی کنـد که پهلوانی چون اسفنـدیـار را بیگنـاه به زنـدان انداخته است. سخن بر سر آیین اسفندیار است که می‌داند پدر می‌خواهد او را به کشتن بفرستد:

سپهبد بروها پر از چین بکرد
به شاه جهان گفت کز دین مگرد
تو را نیست دستان و رستم به کار
همی چاره‌جویی زاسفندیار
دریغ آیدت تخت شاهی همی
زگیتی مرا دور خواهی همی
تو را باد این تخت و تاج مهان
مرا گوشه‌ای بس بود از جهان

وعلی‌رغم این وقوف دردناك به پدر می‌گوید:

ولیکن تو را من یکی بنده‌ام
به فرمان و رایت سرافکنده‌ام
هم‌اکنون برانم سوی سیستان
بفرمانت ای خسرو کین ستان

آیا بستن دست رستم، خلاف دین و آیین نیست؟ اسفندیار می‌داند که هست؛ به همین سبب گناه این کار را به گردن پدر می‌اندازد:

اگر بد بود کار من، کردگار
تو را پرسد ای شاه روز شمار

که بر اهل نظر پوشیده نیست، گناه فعل خود را به گردن آمر انداختن مخصوص اهل ظاهر است.

اسفنـدیار هنگام روی آوردن به سیستان از مشی و مرام پیشینهٔ خود سیاوش دور شده است. سیاوش عهد افراسیاب جادو را حتّی نمی‌شکند. اسفندیار چگونه می‌خواهد ننگ را بر رستم پاکدل پاکدین تحمیل کند؟

این رویکرد نشان می‌دهد که اسفندیار نمایندهٔ مذهب ظاهـر و ظاهـر مذهب است و از قشـر و پوست بر نگـذشتـه و به همین علّت مغـرور به دینداری و پهلوانی خود است و مغروق در تقلید و اطاعت از پدری که دیگر صاحب فره نیست (یا نبوده است).

زهد (مذهب ظاهر و ظاهر مذهب) در اسفندیار با پهـلوانی (قـدرت) توأم شده است. به همین جهت، چنانکه ویژهٔ اهل این هر دو مذهب است، گمان می‌برد که باطن مذهب و مذهب باطن (رندی) نیـز باید مقهور ظاهر باشد. رستم مظهر رندی است و رندی وی با پهلوانی توأم است. دیو در رنـد راه ندارد امّـا در زاهـد، حتّی اگر رویین‌تن باشـد، راه پیـدا می‌کنـد. رنـد اهل ولایت ظاهر نیست؛ ولایت ظاهـر مخصـوص زاهد است. امّا گرچه زاهد (فردوسی از زاهد به نام «پرستنده» یاد می‌کند) به واسطهٔ رند به ولایت می‌رسد، تبعیت رنـد چون دیگرمردم،درظاهر مذهب، از او واجب است. رستم در مواجهه با اسفندیار بر این معنا تاکیدی شگفت دارد:

نیاکانت را پادشاهی زماست
وگرنه کسی نام ایشان نخواست
قباد گزین را زالبرز کوه
من آوردم اندر میان گروه
وگرنه یکی بُد «پرستنده» مرد
نه با گنج و دانش نه با دار و برد

رستم بر آن است که دیو در اسفندیار رخنه کرده است:

دلت سوی کژی ببالد همی
روانت زدیوان بنالد همی
تو آن گوی کز پادشاهان سزاست
نگوید سخن شاه جز راه راست
و بر خود ـ بنیادی و غفلت اسفندیار از باطن انگشت می‌نهد:

تن خویش بینی همی در جهان
نه‌ای آگه‌از کارهای جهان

علاوه‌بر اینها، رستم در گوهر اسفندیار رخنه می‌کنـد. نه! گمـان بد نباید برد. اسفندیار فرزند گشتـاسب است، امّـا گشتاسب در سنجهٔ رندی رستم عین کفـر و ضلالت است حتّی اگر کمر به گسترش دین زردشت بسته باشد:

مکن آنچه گشتاسب گوید همی
که او راه دانش نپوید همی
به خوی بد او بسته از باب تخت
که می‌باد نفرین بر آن شوربخت
پدر چون مر او را سبکسار دید
پرستشگهی از جهان برگزید
چو دیدش مر او را چنان کینه‌جوی
به آتشکده رفت با آبروی
بیامد به زابل، پدر را به بلخ
رها کرد تنها ابا کام تلخ
سرانجام از چین برون تاختند
به خواری مراو را بَه خون آختند
کسی کو پدر را چنان خوار کرد
پسر را نخواهد غم کار کرد
سر انبان حیلت به تو کرد باز
به تو بدخویی کرد گشتاسب ساز
بخواهد به دل مرگ اسفندیار
که فرمود با رستمش کارزار
همانا زتو هست ترسان دلش
فرو رفته پای دل اندر گلش
نبیند به خواب او که بر من گزند
رسد از تو و من شوم پای بند
مکن ای پسر بشنو از من درست
که گشتاسب خود دشمن جان توست
تو را تا نباید همی داد تخت
به پیکار من می‌کند شوربخت
بمان تا که آن تاج و تخت و کلاه
به دوزخ برد یا به خاك سیاه
پدر گر زفرزند دارد دریغ
سر گاه، اندر سرش باد تیغ
پدر کو به دستان کند کم پسر
چه درنده‌گرگی، چه چوپان پدر

از سخنـان رستم نه تنها به ناپاکی گشتاسب می‌توان واقف شد، بلکه به حقوق فرزند بر پدر ـ که آن همه حرمت دارد ـ نیز می‌توان پی برد.

در چشم من رندی و زهد هم برادرند و هم پدر و فرزنـد. اهـل ظاهر اگر عرصه را از رندان پاك کنـند، جز بر «همج رعاع» حکم نخواهند راند و رندان اگر به حکم اهل ظاهر گردن نگذارند، صورت دین چندان به خطر خواهد افتاد که از باطن آن نیـز نشـانی نخواهد ماند. امّا شرط تبعیت اهل باطن از اهـل ظاهر مماشات زاهد با رند است و دریغا که اسفندیار چندان در ظاهر غرق است که نمی‌داند رند عالم‌سوز را با مصلحت‌بینی کاری نیست و اگر عرصه تنگ شود، رند همه چیز را فدا خواهد کرد.

● حماسه‌ها و سپیده

غلامحسین عمرانی

■ نقدی بر «سرود سپیده»، مجموعهٔ شعر حمید سبزواری

شعر دورهٔ انقلاب ویژگیها و مختصّاتی دارد که بدون درنظر گرفتن آنها، بررسی شعر کار چندان در خور اعتنایی نخواهد بود. حدود یك دههٔ پیش از آغـاز نهضت پانـزده خرداد ۱۳۴۲، ادبیـات متعهّد شیعی به سعی جمعی از ادبا و جوانان مشتاق نضج گرفت و همزمان با آن، نطفهٔ «شعر ستیز» بسته شد. شاعران مؤمن به این جنبش، شعر را وسیله‌ای برای القای تفکّر و بیان معانی و حرکتِ جهت‌دار قلمداد کرده و در واقع سوای دیگران به «باورسرایی» روی آوردند.

خصـوصیت عمدهٔ این شاعران دفاع از حریم ولایت تشیّع و خط ممتد حرکتهای انقلابی اسلام بود. شعـر این دوره تنهـا به سرودن مدحیه یا مرثیه محدود نمی‌شد، بلکه به تصویر خطوط بارز آرمانی مردم و روحانیت نیز بها می‌داد. این حرکت در شعر دنباله‌رو ادب مقاومت تشیّع علوی بود و خاطرهٔ «شاعران غدیر» را زنده می‌ساخت. از طرفی نیز خفقان حاکم در آن دوره، در قلب ماهیت هر حرکت مردمی به ترفند و مقابله چنگ می‌زد و در قالب تجـدّدگـرایی، با ارزشهـای بنیـادی از در مخالفت برمی‌خاست. مروّجان شعر آن روزگار نه تنها ارج و قُربی برای شاعران «باورسرا» و متعهّد شیعی قائل نبودند، بلکه بناحق برچسب ارتجاعی نیز به پیشانی صحیفهٔ آنان می‌نشاندند و بالطّبع شعـر این دسته از شاعران در میان مردم مجال نفوذ نمی‌یافت، بلکه با اشکال منتشر می‌شد و در صف مقابله با رژیم قرار می‌گرفت.

شعـر این دوره را می‌توان شعـر نهضت و مقاومت نام نهاد. خصوصیت عمدهٔ این نوع شعر بیان ارزشهای اسلامی در قالب شعر بود. شاعران این دوره بیش از هرچیـز به شعار پایبند بوده، حرکتهای سمبلیك در هنر را ناچیز می‌شمردند و جریانهای تازهٔ شعری را تعقیب نمی‌کردند. البتّه این بدان معنا نیست که شعر آنان بکّلی به دور از ارزشهای ادبی و هنری بود، بلکه آنها به پیروی از برخـی سنـن دیـریـن شعـری جنبـه‌هـای زیبایی‌شناسی و جامعه‌شناسی نوین هنر را یك بُعدی تشخیص داده و عنوان «هنر برای هنر» را بر آن مترتّب می‌ساختند. البتّه بحث بر سر اینکه اینـان در نظرات خود تا چه حد صائب بودنـد موضوع دیگری است که هدف این نوشته نیست.

موضـوع بارز شاعـران ایـن نهـضـت «فراق‌سرایی»، «حماسه‌پردازی» و «شکوائیه» بود و از آنجـا که در خط احیاء حرکتهای اسلامی و ارزشهـای مکتبی حرکت می‌کردنـد، به شیـوهٔ متجدّدین وقعی نمی‌نهادند. یکی از شاعران این دوره «حمید سبزواری» است:

نه شکوفه‌ای نه برگی ثمر درخت جان شد
که بجز فسوس و حسرت به سرای باغبان شد
زتطاول زمستان وز پایکوب مستان
عجب است گر به بستان اثری زگل عیان شد
نه زچشم ابر آبی، نه زدیده‌ای گلابی
غم و سردی و خرابی به سراغ گلستان شد
چه بلا رسید برگل که زگلستان جدا شد
که شکست بال بلبل که نهان در آشیان شد
به لبی ترانه‌ای نه، زگلی نشانه‌ای نه
به‌دلی بهانه‌ای نه، که به بوستان توان شد
نه امید جان شکیبی، نه نوید دلفریبی
نه گلی نه عندلیبی که به شاخه نغمه‌خوان شد
...

(حمید سبزواری /«سرود درد»، ص ۸۰ و ۸۱)

بیهوده قفس را مگشایید، پری نیست
بشکسته پرم، قدرت سیر و سفری نیست
از صاعقهٔ عشق چه گویم که به سویم
یك شعله درافتـاد و زخویشم اثری نیست
جز آه روان‌سوز نخیزد زدل من
شب نیست که در مجمر جانم شرری نیست
ای مرغ چمن بانگ غم‌انگیز برانگیز
اکنون که زبیداد خزان برگ و بری نیست
...

(حمید سبزواری /سرود درد، ص ۱۲۱)

شعر این دوره از لحاظ محتوا و درونمایه و نیز از نظر قالب قابل بررسی است. از لحاظ محتوا و درونمـایه به آرمانگرایی متمایل است: تنها به توصیف اشیاء و طبیعت و بیان شخصی بسنده نمی‌کنـد، بلکـه در واقـع از «رومانتیسم قالبی» فاصله می‌گیـرد و به «مرام‌گرایی» روی می‌کند. پیداست که چنین ترسیمی از شعر، پذیرش شعار را به دنبال دارد و شعار چیزی نیست جز همان خطوط آرمـانی و مرامی شاعر در جهتی معیّن و مشخص. از این روی، شعـار در قالب واژگـان مناسب باید با ضرورت تام به صورت خونی روان در شریان شعر جاری گردد تا بتوان از آن افادهٔ معنی کرد. تنها با این معیار است که شعر دورهٔ نهضت و مقـاومت ارزیـابی می‌شود و از همین راستاست که می‌توان سره را از ناسره تشخیص داد و شاعـران ارزشمند و متعهّد را ارج نهاد و شاعران‌جوان‌را در پرتو این تشخیص هدایت کرد. شعـر دهـهٔ اخیـر، خصـوصاً از این حیث باید ارزیابی گردد، زیرا بسیارند شاعرانی که شعرشان بواقع شعر نیست: یا نظم است و یا نثر(!) برخی کلاسیـك‌گرایان به سخنان منظوم خود نام شعر می‌نهند و از طرفی موج‌نوییها (خاصّه موج سوم) به کلام منثوری که از حالت افقی خارج شده و به صورت عمودی یا پلکانی نوشته می‌شود، عنوان شعر اطلاق می‌کنند؛ با این تفاوت که کلام منثور کهن یا نو دارای مفهـوم می‌باشـد، امّـا سخنان پلکانی این حضرات فاقد معناست:

من دیده‌ام
هرزیرشوندهٔ هرچیز را
معصومیت نیم‌گشودهٔ هر دری
با ستارهٔ بی‌مدار هر شبی.
در انسان، امّا
عقابی در صفیر فراز
که تیر خورده می‌گذرد
و در زیرهاش

و گله‌هایی از پرندگان شب ـ پرواز
در آواز...
(سیروس رادمنش /شعر به دقیقهٔ اکنون /ص ۴۱)

می‌گویم
ای دوست
نام مرا به فردا بگو
و تنهاییم را اکنون
که ستاره‌ام
شاید
به جنگل افتاده است.
(یارمحمد اسدپور /شعر به دقیقهٔ اکنون / ص ۳۳)

بیست گام
یك چرخش
واداشتمت ناچار
بگردی
به پرتی که
منم.
(فیروزه میزانی /شعر به دقیقه اکنون /ص ۷۰)

در مقابل این دو گروه، شاعرانی قرار دارند که پرورده و مستحکم شعر می‌گویند. به عنوان نمونه می‌توان از «علی معلم دامغانی» و نیز شاعر «سرود سپیده» نام برد:

به ریگزار عدم دل شکسته می‌راندیم
شب وجود بر اسبان خسته می‌راندیم
حضیض جادهٔ هجرت جلال غربت داشت
کویر مردهٔ هستی ملال غربت داشت
اگرچه دولتمان بوی نیستی می‌داد
سلوکمان به عدم رنگ چیستی می‌داد
اگر گزیر ندیدیم اگر خطر کردیم
به عین خویشتن از خویشتن سفر کردیم
قسم به عصر که پیوسته پوی آواره است
که بر بساط زمین آدمی زیانکاره است
(علی معلم دامغانی)

آی سالار کاروان سالار
خضر شن‌زار نوح دریا بار
اشتران از کجا بیاشامند
ساروانها کی بیارامند
آی همزاد من در آیینه
همنشین همسرای دیرینه
صبر کن بر تو گر برآشفتم
گفته بودم تورا، تورا گفتم
سفر بی‌متاع را یاد آر
روز آخر وداع را یاد آر
(علی معلم دامغانی)

●

«حمید سبزواری» شاعر ارزشها و آرمانهاست و شعرش تجلّی باورهای مکتبی است. او شاعری سنّت‌گرا و در عین حال نوآور است. شعرش به لحاظ قالب، سنّتی و از حیث مضمون، نو است و علائم نو بودنش «آگاهسازی به وجه مقبول و مشهور است و اینها همه به نگاه و نگرهٔ شاعر مربوط می‌شود. شعر او، «شعر ستیز» و «وظیفه» و «تکلیف» است. و اینك نمونه:

در لباس دوستی از پشت خنجر خورده‌ایم
خصم در میزان خوش‌بینی سبك سنجیده شد
بر دماغم بوی زنجیر اسارت می‌رسد
رشته‌های شرقی و غربی به هم تابیده شد
(حمید سبزواری /سرود سپیده، ص ۳۴۰ و ۳۴۱)

فرمان رسید این خانه از دشمن بگیرید
تخت و نگین از دست اهریمن بگیرید
یعنی کلیم آهنگ جان سامری کرد
ای یاوران باید ولی را یاوری کرد
(سرود سپیده، ص ۶ و ۷)

فریاد زان آدینه، زان آدینه فریاد
جان می‌گدازد، چون کنم زان ماجرا یاد
زان بی‌حیایی‌های اردوی ستبداد
یادآور هنگامهٔ خونین خرداد

●

زان لاله‌های رسته بر دامان ژاله
گلهای پرپر گشتهٔ دامان ژاله
نقش‌آفرینان نگارستان ژاله
در خون تپیده بر سر میدان ژاله
(سرود سپیده، ص ۷۹ و ۸۰)

نمونه‌های فوق از بیان محض هنری روی‌گردان و در عوض، در آگاهسازی مردم از مختصات انقلاب و خطوط نهضت بهره‌مندند. گزینه‌هایی از این دست در «سرود سپیده» فراوان به چشم می‌خورند و ما به ذکر برخی از آنها به عنوان نمونه بسنده کرده‌ایم تا به باقی نکات بپردازیم.

درست است که «سبزواری» به فرم قابل توجّهی در شعر امروز دست نیافته، امّا به لحاظ محتوا و بیان تئوریك اندیشهٔ اسلامی یکی از شاخصترین شاعران این دوره است که در نحوهٔ بیان، آگاهسازی و بیدارگری در شعر، از «اقبال لاهوری» نیز متأثر است:

شب طی شد و عطر نفس صبحدمان خاست
مرغ سحری نعره‌زنان بال‌فشان خاست
از مأذنهٔ شرق زنو بانگ اذان خاست
آن غنچهٔ خوابیده که دیدی نگران خاست
از خواب گران، خواب گران، خواب گران خاست
تکبیر زنان خاست
(حمید سبزواری /سرود سپیده، ص ۱۹۸)

این شعر در واقع جوابیهٔ شاعر است به «اقبال» و لحن شاعر همان لحن اقبال است آنجا که می‌گوید: «از خواب گران، خواب گران، خواب گران خیز». «سبزواری» حتّی مولودیه‌هایش را به سبك و سیاق اقبال می‌سراید، هرچند از لحاظ قالب به قدما نظر دارد. مانند این مسمّط که در سرودن آن از قالب مسمّط «منوچهری دامغانی» تبعیّت کرده، امّا در بیان مقصود به اقبال نزدیکتر است:

خیزید که از پیك صبا این خبر آمد
شب طی شد و هنگام طلوع سحر آمد
بر بام افق رایت خورشید برآمد
آن شام دل آزار که دیدی به سر آمد
وان صبح دل‌انگیز بزد خیمه به کهسار

شروع این شعر با همان کلمهٔ «خیزید» و نوع قالبی که دارد خواننده را به یاد مسمّط خزان «منوچهری» می‌اندازد، خاصّه اینکه مصراع پایانی هر بند تکرار همان قوافی است. با این تفاوت که سبك منوچهری، خراسانی است و در توصیف مناظر طبیعت و واقع‌نمایی اشیاء طبیعی و حالات انسانی دستی توانا دارد. سبزواری در این گونه شعرها با پیروی از شیوهٔ «اقبال» با نرمی و گرمی به رجزخوانی و شعار روی می‌آورد. مثل «ادیب الممالك فراهانی» در مسمّط معروفش: «برخیز شتربانا بربند کجاوه» الخ...

سبزواری شاعری پرگو است و از «شرح ماوقع» و «توضیح واضحات» روی‌گردان نیست:

یك سوی، به‌ما غرب ستمکار به کین است
وز سوی دگر شرق بداختر به کمین است
تا در سَر ما شور تو و غیرت دین است
ما را نه غَم آن و نه اندیشهٔ این است
با قدرت اسلام چه اندیشه زکفّار
(سرود سپیده، ص ۲۲۰)

او از زمرهٔ شاعران معناست. شاعران معنا، صورت و محتوا را یك جا جمع کرده و آمیزه‌ای از شعر متعهّد شیعی را رقم می‌زنند: یعنی هم به اسلوب کلام پایبندند و هم به هدفمند بودن آن.

بعضی از شاعران با حفظ همان قالبهای سنّتی به شعر امروز روی آورده‌اند و برخی دیگر از هر دو شیوهٔ سنّتی و نو بهره گرفته و گروهی تنها شیوهٔ نو را عرصهٔ فعالیت خود قرار داده‌اند. هر سه دسته، از آنجا که شعرشان در محتوا و ماهیت مشترك می‌باشد، در یك صف جا دارند، ولی به لحاظ شکل و قالب، از یکدیگر منفك می‌گردند. از این گذشته، در دههٔ مورد بحث، صف متّحد این شاعران در برابر شاعران بی‌مقصد و بی‌هویت، قابل ارج و محلّ مداقه و ارزیابی است.

امّا آنچه که موجب دلنشینی و جذّابیت شعر می‌گردد، به «زیبایی‌شناسی سخن» مربوط می‌شود. بیان زیبا پایبند به تشبیه و استعاره و مجاز و کنایه است. قدما بهره‌گیری از این ویژگیها را در سخن ارج می‌نهادند و کسانی که امروز به سنّت قدما متمایلند، ضروری است که از این ویژگیها به نحو مطلوب بهره برگیرند. سبزواری زبانی فخیم و فاخر دارد و از تواناییهای لازم در به کار بستن ویژگیهای چهارگانهٔ فوق بهره‌مند است:

ـ از لحاظ مانندگی در تشبیه:

زاینده چو رشحهٔ سحاب است شهید
جوشنده چو چشمه‌سار آب است شهید
سوزنده چو نیزهٔ شهاب است شهید
رخشنده چو تیغ آفتاب است شهید

در تشبیهات سبزواری انگیزه از پی اندیشه رخ می‌نماید.

ـ از لحاظ مانندگی در استعاره:

شاعر به مدد استعاره، شعر را در ذهن و دل خواننده دوام می‌بخشد؛ مانند این مصراع: «جنون قطره در بحر شکیبایی نمی‌گنجد»؛ جنون

برای قطره عاریت گرفته شده است تا تاثیر قطره را صد چندان کند. یا این بیت:

زان پیش که برباد رود مشت غبارت
برقی شو و آتش به همه خشک و تر انداز

استعاره وسیلهٔ ابراز معانی عمیقی است که در ذهن شاعر نهفته است و بدین‌گونه مجال حرکت می‌یابد.

ـ از لحاظ مجاز:

در رهروی به مطلع خود بازگشته‌ایم
در عاشقی زدیدهٔ خود ناز می‌کشیم

ـ از لحاظ کنایه:

چشید زهر ندامت زجام طینت خویش
کسی که خون دل خلق را به ساغر داشت

ویا:

حمیدا باد شیرین زمان ارزانی خسرو
که من درد آشنا با دردهای کوهکن بودم

نکتهٔ قابل ذکر در شعر سبزواری بیان حماسی اوست. او چه در قالب «مثنوی» و چه «قصیده» این ویژگی را رعایت کرده و به فخامت و صلابت بیان خویش دوام و اعتبار بخشیده است. مثنویها و قصاید حماسی این شاعر، مشهور خاصّ و عام است و نیازی به معرّفی و توضیح ندارد. او حتّی در غزل به بیان حماسی نزدیک گشته و از این حیث یکی از کارآمدترین شاعران غزل‌ـ حماسه در این دوره به شمار می‌رود. پیش از آنکه به معرّفی غزل‌ـ حماسه‌های سبزواری بپردازیم، به شیوهٔ قصیده‌سرایی او اشاره‌ای می‌کنیم. ضربْ آهنگهای قصیده با طنین خاصّی که دارند به بیان حماسی و مقصود شاعر نزدیکترند. از این روی اغلب شاعرانی که‌به‌نوعی مرام‌گرایی پایبندند از این اسلوب استفاده کرده‌اند. مرحوم ملك‌الشعرای بهار، نمونهٔ بارز این مدّعاست:

جهان جز که نقش جهاندار نیست
جهان را نکوهش سزاوار نیست
سراسر جمالست و فرّ و شکوه
بر آن هیچ آهو پدیدار نیست
جهان را جهاندار بنگاشته‌ست
به نقشی کزان خوبتر کار نیست
چنان عدل آمد بنای جهان
کز آن عدلتر نقش پرگار نیست
درین نقش پرگار کژّی مجوی
اگر دیو را با دلت کار نیست

(دیوان بهار /جلد اول/ ص ۵۶۰ و ۵۶۱)

برخیزم و زندگی زسر گیرم
وین رنج دل از میانه برگیرم
باران شوم و به کوه و در بارم
اخگر شوم و به خشك و تر گیرم
یك ره سوی کشت نیشکر پویم
کلکی زستاك نیشکر گیرم
زان نی شرری به پاکنم وز وی
گیتی را جمله در شرر گیرم
با قوت طعم کلك شکّرزای
تلخی زمذاق دهر برگیرم
ناهید به زخمه تیزتر گردد
چون من سر خامه تیزتر گیرم
...

(دیوان بهار /جلد اول/ ص ۵۴۶ و ۵۴۷)

سبزواری در قصیده به سبك خراسانی تمایل دارد، امّا در عوض به اوج کلام و تاثیر آن بیشتر می‌اندیشد تا رویکرد به طبیعت. غیرت دینی شاعر به شعر او جانی دوباره بخشیده و حیثیت و دوام کلام او را در قالب قصیده ستبر و استوار کرده است:

برافروز ای مهر قندیل خاور
که بیزارم از این شب سایه‌گستر
شبی اینچنین قیرگون یاد نارد
عجوز زمانه به دوران سراسر
شبی اینچنین تیره‌منظر که دیده
زایّام ضحّاك و عهد سکندر
شبی اینچنین شوم باور ندارد
نه بوم سیه دل نه زاغ سیه پر

(حمید سبزواری /سرود درد)

شب چو اختر برفروزد آه اخگرزای من
گوش تا گوش فلك را پُر کند آوای من
مرغ شب را نغمه خشکد در گلو چون بشنود
از تك دریای ظلمت بانگ واویلای من
در حصار شب چنان نالم که دیوار سکوت
بشکند تا برشود از شش جهت غوغای من
آسمان را گو به طارم اختر و ماهی مباد
کاختر و ماه اوفتاد از چشم گوهرزای من
گر نبودی آستینم در ره سیل سرشك
سر به دامن می‌نهادی اشك سیل‌آسای من
رخنه آخر افکنم بر طاق این قیری حصار
بُلعجب هنگامه سازد دست استیلای من
بند بندم از جداییها شکایت می‌کند
امشب ای نی، گوش کن بر نغمه‌های نای من
از غم بی‌همزبانی سوختم، کو همدمی؟
تا گلاب افشان کند بر آتش گیرای من
...

(سرود درد، ص ۱۷۰ و ۱۷۱)

تازه‌کاران را نشاید با حریفان پنجه کردن
کاین حقیقت جوید و آن یك، رهِ افسانه گیرد
کار رندان بلاکش از سبکساران نیاید
چابکی باید که صد بار بلا بر شانه گیرد
خاك در چشم رقیب مدّعی شد تا بداند
طفل ابجدخوان، نیارد نکته برفرزانه گیرد
...

(سرود سپیده، ص ۱۲۷)

مگو که کشتی ازین موج برکران نرود
که بر دماغ خرد هرگز این گمان نرود
در آن سفینه که سکّان به دست نوح دراست
امید ساحل مقصود از میان نرود
...

(سرود سپیده ص ۱۵۰)

آن زما بگسسته با کس سیر نتواند نشست
نشوه را ماند که در سر دیر نتواند نشست
شعله در جان زن که آهت شعله در عالم زند
کز نسیمی خاره را تاثیر نتواند نشست
نقش هر دانش زکلك تجربت آید پدید
هر سکندر طالعی بی‌پیر نتواند نشست
...

(سرود سپیده، ص ۱۵۳)

آزادگی و عزّت نفس و مناعت طبع شاعر در جای جای اشعارش، نمایانگر شخصیت شکل گرفتهٔ اوست. سبزواری از رنگ و نیرنگ و مظلوم‌نمایی و چندگونگی شخصیت بیزار است و قلم به دستان دغلکار را دشمن می‌داند. اشعار زیر حاکی از تواضع و مناعت طبع اوست:

بار سودا می‌کشم بر دوش و سر می‌خوانمش
شعله در کانون تن دارم، جگر می‌خوانمش
در صفای صبح صادق از سیاهیهای دل
خرمن خورشید را برق سحر می‌خوانمش
دست و پایی می‌زنم از خویشتن درخویشتن
رهنورد خط پرگار و سفر می‌خوانمش

امّا ای کاش برخی از قطعات به اصطلاح امروزی «نو» در این دفتر (سرود سپیده) و دفتر پیشین شاعر (سرود درد) وجود نداشت، زیرا از شاعری به قدرت و عظمت سبزواری که در سخنوری از سبك خراسانی و عراقی بهره‌ور بوده و در میان شاعران معاصر از این لحاظ سرآمد و کارآمد محسوب می‌شود، بعید می‌نماید که به شعرهای رایج نثرگونه و یا منظوم دل خوش نماید. البتّه شعر نو جدای از بست و بندهای موضعی، در جای خود دارای ارزش و اعتبار ویژه است؛ امّا زبان سبزواری این نیست. زبان او، زبان حماسه، خیزش، جوشش، وظیفه و تکلیف است و با آن «زیرهم نویسی‌ها» تباین دارد. اغلب این «زیرهم نویسی‌ها» از لحاظ ساختار و فضایی که «نیما» بدان پایبند بود، از مرز تعیین و تعریف شعر نو خارجند و در نتیجه، یا نظمی فاقد ارزش ادبی و یا نثری بی‌هویتند. مانند اغلب شعر نوهای این دههٔ بخصوص:

می‌تپد به خون
در آتشفشان
ناگاهان
خنده‌ای
کفن می‌پوشد
پیکر فردا
خاکستر
می‌پژمرد
در باران سیاه
جوانه‌ای.
...

(احمد محیط /دنیای سخن، شمارهٔ ۲۰)

من که با هر راز
زمانی دراز
مانده‌ام
پس آنگاه
بازگشته‌ام

پشت یك نگاه
رو به بازترین معناها
نمی‌دانم تو را چه بدانم
...
(شهاب مقربین /دنیای سخن، شمارهٔ ۲۷)

قطاری که مرا آورد
از آغاز
تا به امروز
و مرا می‌برد
از امروز
تا به هنوز
چندان با شتاب می‌گذرد
که جنگل با شهر می‌آمیزد
و انسان با سنگ و گیاه و جانور
...
(مسعود احمدی /دنیای سخن، شمارهٔ ۲۶)

امّا سبزواری، شاعر ارزشهای متعالی است و کلام حماسی‌اش، چه در قالب مثنوی و قصیده و چه در قالب غزل و رباعی، بارز و مشخص است. او در ترجیع‌بند و ترکیب‌بند و مسمّط و مستزاد و دوبیتی پیوسته نیز طبع‌آزمایی کرده و قالب رباعی و دوبیتی را به‌خوبی آزموده است. در سرودن سرودهای انقلابی تبحّر خاص و مهارت شگفتی دارد، بدین نحو که ضرب آهنگهای شعرش به‌نوعی با موسیقی عجینند:

داغ شقایقهای پرپرگشته دارم
هفتاد و دو پاکیزه‌پیکر کشته دارم
افسوس گلهای به غارت رفته از باغ
اندوه یاران به خون آغشته دارم
منعم مکن ای بی‌خبر از درد و داغم
گر سر کنون بر زانوی غم هشته دارم
عیبم مبین گر بهر یارانم سیه‌پوش
کاین جامه را با تار حسرت رشته دارم
بتوان حدیث درد از شعرم شنیدن
کاین نامه را با خون دل بنوشته دارم
آری به خون آغشته‌ام این خامه آری
از سوز دل بنوشته‌ام این نامه آری
(حمید سبزواری /سرود سپیده، ص ۱۳۵)

و نیز دوبیتی‌های این شاعر در سوگ حضرت امام که ختم این مقال است:

ببار از دیده دامن دامن ای اشك
چه غم زد آتشم در خرمن ای اشك
که بر این آتشم آبی فشاند
چو خشکیدی تو در چشم من ای اشك

●

به چه عشق تو را سودا کند دل
که همتای تو را پیدا کند دل
گلی با رنگ و بوی تو نبیند
اگر صد چشم خود را واکند دل

■ از نگاه قصّه‌نویس

داستان‌نویسی و آرامش روحانی ملّتها

■ صحبتهای غلامرضا عیدان

● لطفاً خود را معرّفی نموده و بفرمایید قصّه‌نویسی را از کی و چگونه شروع کرده‌اید و چه آثاری در شما تاثیرگذار بوده است؟

■ اواخر ۱۳۴۱ به دنیا آمدم. در خرمشهر. اوّلین قصّه‌ام را در سیزده سالگی نوشتم، با عنوان «افسانه و معبد خاموشان». از همان سنین علاقهٔ موذیانه‌ای به خواندن داشتم. هرچه به دستم می‌رسید فرق نمی‌کرد. تاثیرات زیادی هم می‌گرفتم. در همان مطلب افسانه، ادای چوبك مرحوم رادرآورده،بودم. البتّه خیلی شورتر. بردم سر کلاس انشاء خواندم و معلم هم با پس‌گردنی از کلاس بیرونم انداخت. دیگر فکر قصّه‌نویسی به سرم نیامد تا ده سال بعد. زن داشتم و یك بچه و روی یك چهارچرخه میوه‌فروشی می‌کردم. تا اینکه یك روز، دو سه هزار تومان سرمایهٔ کارم را از دست دادم و اصطلاحاً ورشکسته شدم. نشستم برای یك دوستی نامه بنویسم به عنوان درد دل. همین قضیهٔ چهارچرخه و غیره، و شد قصّهٔ «روایت اول شخص تنها».

بعد از آن، احساس کردم، چیزی مثل یك میل درونی، در من کششی ایجاد کرده است برای حرف زدن. شاید هم تاثیر تدریجی قصّه‌های زیادی بود که می‌خواندم. بعد سعی کردم به کارهای خودم شکل بدهم. حداقل بتوانم به این سؤال خودم جواب بدهم که چه می‌نویسم و چرا می‌نویسم. این بود که به طور فنّی به قصّه‌نویسی نگاه کردم؛ نه به آن صورت که مضامین را فدای چارچوب مشخصی به نام تکنیك بکنم، ضمن اینکه به هیچ وجه، توجّه تکنیکی در نوشتن را منکر نیستم. وقتی احساس کنم باید بنویسم، بدون هیچ طرح و مقدّمهٔ پیش‌بینی شده می‌نویسم. فقط کافی است موضوع را پیدا کنم. تازه وقتی که قصّه تمام می‌شود متوجّه نوشته‌ام می‌شوم. طرح قبلی و چارچوب مشخص، موجب انفعال ذهن و تخیّلم می‌شود. معتقدم واقعیت، مجموعهٔ ساخته و پرداخته شده‌ای است که من وظیفه دارم آن را بنویسم. همین. ادّعای صد تا یك غاز هم نمی‌توانم بکنم. فقط می‌دانم که این احساس نعمت خفیه‌ای است، بی‌که بدانم نتیجهٔ کدام ورد سحری بوده است.

امّا آنچه به عنوان آثار تاثیرگذار فرموده‌اید، به نظر من، می‌توانند پدیده‌های حسّی یا عینی دیگری باشند و لزوماً آثار داستانی نباشند. به طور مثال، اعتقادات فکری و درونیم یا محیط بومی رویش خودم، یا مجموعهٔ بشریت و مناسبات روحی و اجتماعی‌اش، یا حتّی وجود خودم با همهٔ هیچی‌اش. اینها، مجموعهٔ واقعیاتی هستند که همیشه، مانند یك میزان، یك وزنه، در ناخودآگاه فکری‌ام حضور دارند و کنشها و رفتارهای روحی‌ام را موجب می‌شوند و تعدیل می‌کنند. عناصر زیادی هستند که آمیختگی جاودانه‌ای با انسان دارند. آدمی آنها را همیشه در خلوت درونی خودش حاضر می‌بیند. همینها به هر حال کافی هستند. گرچه ممکن است در شکل کار، ردّ پایی از آثاری دیگر یافته شود. امّا این تاثیرات را عمدی نمی‌دانم.

● نظر شما راجع به سیر قصّه و رُمان‌نویسی و زمینهٔ فعالیت ادبی در سالهای اخیر چیست؟

■ البتّه سیر قصّه‌نویسی را نمی‌توان صرفاً در چند سالهٔ اخیر بررسی کرد؛ این روند در جامعهٔ مابه‌نوعی با گذشتهٔ خود پیوند دارد. در طی یك دورهٔ تاریخی، داستان‌نویسی ما تاثیرات زیادی از شرایط اجتماعی داخل و مکتبهای ادبی خارج گرفته و در عمر کوتاهش تاکنون شاهد تغییر و تحوّل فراوانی در شرایط درونی خود بوده است. مثلاً در یك دورهٔ خاص، برخی از نویسندگان ما چیزی به نام ادبیات کارگری و بورژوایی و روستایی ارائه داده‌اند که تا به امروز نیز این روند در کار بعضیها ادامه دارد، غافل از اینکه در جامعهٔ ما، به واسطهٔ نوع تفکّر حاکم بر آن، چیزی به نام طبقات مفهوم و ماهیت خارجی ندارد و انسانها، نه به واسطهٔ خاستگاه طبقاتی، بلکه بر مبنای ارزشهای باطنی بررسی می‌شوند. باری، نیهیلیسم داشته و داریم، ادبیات روشنفکری

داشته و داریم، رئالیسم به شیوهٔ غربی هم داشته و داریم. باز هم غافل از اینکه شرایط فکری و ایده‌آلهای اجتماعی ما، اینها را برنمی‌تابد. ما نیازمند نوعی از هنر و ادبیات آگاه به مقتضیات روحی و فکری جامعه بوده و هستیم که امروز در حال ظهور است. البتّه، تفاوت در حرکت محتوایی هنر و ادبیات امری اجتناب‌ناپذیر است.

به هر حال، روح حاکم بر یك اثر برخاسته از نگرش خاصّ نویسنده به شرایط اجتماعی است، امّا اصل قضیه در برخورد جامعه با اثر است. طبیعی است که قضاوت منصفانه در برخورد با تحوّلات، مورد استقبال خواننده خواهد بود. و هرچه بیشتر نویسنده بتواند ابعاد و زوایای مختلفی از یك حرکت اجتماعی را، که از چشم عمومی پنهان است، آشکار کند، استقبال خواننده نیز بیشتر خواهد شد و به حرکت نوع فکری وی، که در اثرش منعکس شده است، سرعت می‌بخشد. این را ما به تجربه دیده‌ایم. «هدایت» مثلاً، با آشنایی و ارتباطی که با رئالیسم اجتماعی فرانسه پیدا می‌کند، آن را به کار می‌گیرد و همین موجب ارتباط وی با خواننده می‌شود، وگرنه «بوف کور» که تحت تاثیر تحوّل سبك در غرب بوده است، و نیهیلیسم تبلیغی در آن، اصلاً زمینه‌های مساعد جذب خود را در جامعهٔ ما نداشته و ندارد. در صورتی که غرب، دقیقاً به ضرورت روحی و روانی طرح آن رسیده بود. یا مثلاً می‌بینیم «چخوف» و «داستایفسکی» به واسطهٔ درك شرایط اجتماعی خود، خیلی فراتر از «گورکی» مطرح می‌شوند، چرا که گورکی به عنوان یك نویسندهٔ قائل به تضادهای طبقاتی، نمی‌تواند ارتباطی با جوامع فکری دیگر برقرار کند و امّا در داستانهای چخوف که توجّه به پریشانیهای مشترك اجتماعی دارد، این ارتباط بسیار قوی است. یا داستایفسکی فقط با «ابله»اش، که اندیشهٔ مرکزی آن نامیرایی و جاودانگی روحانی بشر است، رابطهٔ روحی خود را با خوانندگان جهانی‌اش برقرار می‌سازد.

حالا عجیب اینجاست که در همین جامعهٔ ما، بعضی از نویسندگان، بدون توجّه به شرایط معاصر اجتماعی، ادای گورکی را درمی‌آورند، ادای «شولوخوف» را درمی‌آورند، سنگ «سلمان رشدی» را به سینه می‌زنند، دست به دامن «مارکز» می‌شوند. خوب، این نوعی پریشانی ادبی است که ما همیشه دچار آن بوده‌ایم. چاره‌پذیر هم نیست؛ امّا وقتی که جامعه بر مبنای تفکّر الهی، اصول خاصّی برای وضع و کاربرد ارزشها و اصولاً سنجش ارزشها دارد، مطمئناً سره از ناسره بازشناخته خواهد شد، و لذا باکی نیست.

چیزی که خوشبختانه در این دوره از داستان‌نویسی به چشم می‌آید، سرعت و جهش بی‌سابقه‌ای است که در حرکت تولیدی آن ایجاد شده است. انقلاب اسلامی، نویسنده را متوجّه حقایق اجتماعی بسیاری نموده که ارتباط لازم داستان و جامعه را موجب شده است. گو که بعضیها همان‌گونه که عرض شد در این هیر و ویر به فکر زیر ابرو ورداشتن هستند و نان و یخ هم اختراع می‌کنند که البتّه بی‌مزّه است. داستان‌نویسی امروز ما، تا وقتی که متوجّه حقایق تاریخی جامعه نشود، به ماهیت و شکل اجتماعی خود نخواهد رسید. حقیقت نیز در همپایی و همسویی با حرکت فکری جامعه، که به خواست الهی حرکتی ابدی تا تحقّق آرمانهای انسانی آن است، می‌باشد. آنان‌که در هپروت ادبیات روشنفکری و جنسی و مارکسیستی هستند، مطمئناً یکی‌شان بمیرد، یکی هم مردار شود و سومی به غضب خدا گرفتار شود.

باید توجّه داشت جامعهٔ معاصر ما در شرایط تاریخی مهمّی به سر می‌برد. ما در اوج بحران ارزشی دنیا، در کانون پر تنش انقلابی قرار گرفته‌ایم که دگرگونیهای بزرگی در شرایط بیرونی و درونی جامعه ایجاد کرده است. بواقع، در خود تاریخ زندگی می‌کنیم و از آن تاثیر می‌گیریم. طبیعی است که در این شرایط، سیر واقعی داستان‌نویسی که نقش تاریخی خود را پیدا کرده باشد، نمی‌تواند و نباید جدا از حرکت اعتقادی جامعه به راه خود ادامه دهد. اثری که خلق می‌شود، باید نشانه‌ای از موجودیتِ معاصر جامعه باشد. از این نقطه نظر، دو طیف مشخص فکری در سیر داستان‌نویسی امروز حرکت می‌نمایند:

یك طرف جریان جدا از حرکت واقعی جامعه است، که نوعی تفکّر در ضدّیت با کلّیت فکری جامعه را تبلیغ می‌کند و چون نمی‌تواند از حرکتهای اجتماعی بیرون باشد، این حرکتها را براساس منافع و دیدگاههای خود تفسیر می‌کند. این آثار، بیش از حد به رئالیسم ظاهری یا بیرونی وقایع و پدیده‌ها می‌پردازند و با جاذبه‌های خاصّی که در جهت ارضاء حسّ کنجکاوی جنسی خواننده و قلقلکهای مضاعف عواطف و احساسات مادّی به کار می‌گیرند، مخاطب خود را شکار می‌کنند.

طیف دومی که مشخصاً بعد از انقلاب اسلامی به داستان‌نویسی پرداخته است، بنابر اعتقادات خود، به تحلیل درونی و ارتباط بالایی پدیده‌ها می‌پردازد و ضمن آنکه از سیر حرکتهای اجتماعی جدا نمی‌شود، در بستر داستانهای خود، نظرگاه محتوایی قویتری را به جریان می‌اندازد. این طیف در سیر ایده‌آل مشخص خود، یعنی ایجاد برادری جهانی و برابری بشری در تمامی سطوح، که با اعتقاد به خدای واحد میسّر می‌شود، و حرکت در جهت رضای الهی، به خدا-محوری در خلق اثر دست می‌یازد و جدای از شکل تکنیکی، با محتوای اخلاقی و مطابق با جهان‌بینی اسلامی، سعی در آگاهی بخشی و انعکاس واقعی حرکتهای صحیح اجتماعی دارد. خوشبختانه گسترهٔ وسیع و حرکت سریعی که انقلاب در زمینهٔ تفکّر و بازاندیشی در جامعه ایجاد کرده است، باعث شده در ادبیات نیز، به واسطه تنوّع موضوعی در سالهای پس از انقلاب، بخصوص در حوزهٔ داستان و رُمان، حرکتی جدّی و ناگزیر آغاز گردد که فزونی آثار، حضور نویسندگان جدید و حرفه‌ای و تمایل روزافزون مردم به مطالعهٔ ادبیات داستانی، کمترین نتایج آنند.

● شما چه نقشی برای نثر در قصّه‌نویسی قائلید؟

■ اصولاً همهٔ عناصر داستان، به نحوی در ارتباط لازم با یکدیگر، می‌توانند کلّیت داستان را بسازند. حالا تحت شرایطی، یك یا چند عنصر در این ساختمان نمود غالبتری می‌یابند. نگرش نویسنده به موضوع و شرایط خاصّ اجتماعی، از مجموعهٔ این موارد شرطی هستند. در یك دورهٔ خاص، یا در یك جامعهٔ بخصوص، ممکن است عنصر حادثه توفیق بیشتری در این غلبه داشته باشد، یا گاهی برای بیان بهتر یك مضمون ممکن است نویسنده، بنابر قابلیت موضوع، بر نثر تکیه بیشتری داشته باشد. به هر حال، نثر، به عنوان ابزار ارتباط بیانی، همیشه مورد توجّه نویسنده بوده است و طبعاً به همان مقدار که نثر یك داستان بتواند در ایجاد این ارتباط قویتر باشد، انتظار نویسنده را در القاء نظراتش بهتر برآورده خواهد ساخت.

این امر در تاریخ ادبی ما نشانه‌های خوبی

دارد: متونی مانند «تاریخ بیهقی» با نثر موزون و اختصار در جملات که اصلاً خشکی نوشته‌های تاریخی را ندارد؛ «سفرنامهٔ ناصر خسرو» که نثر ساده و موجز آن مجال می‌دهد تا خواننده توصیفات وی را از شرایط طبیعی و جغرافیایی بهتر دریابد؛ «اسرارالتوحید» که نثر ساده و روان و زیبا را در خدمت بیان عرفانی می‌گیرد؛ «لطایف عبید زاکانی» که با نثر موزون و مسجّع، مضمون‌رسانی می‌کند، و «سمک عیار» که با توجّه به شرایط قصّه‌پردازی، نثری خوش‌آهنگ، محاوره‌ای و ساده به کار می‌بندد؛ و غیر از اینها، همگی بر این امر دلالت دارند.

شخصاً فکر می‌کنم یك نثر زیبا، یکدست و روان، می‌تواند خلأ بعضی از عناصر را براحتی پُر کند و جنبه‌های دراماتیك وسیعتری در فضای داستان ایجاد کند. همچنین بر پایهٔ یك تجربهٔ حسّی، فکر می‌کنم نویسنده موقع نوشتن، در لحظاتی متعالی و زیبا و احساسی و در عین حال دردناك و اندوهزا فرو می‌رود و این حس فقط در نثر و زبان داستانی او متجلّی می‌گردد. لذا، توجّه به نثر کاهی از رعایت یك قاعده و عنصر فراتر می‌رود و کلّیت داستان در لایه‌ای از این توجّه فرو می‌رود و این دقیقاً انعکاس روحی نویسنده است.

● با توجّه به تعلّق خاطری که به نثر موزون ومقفّی در قصّه‌های شما دیده می‌شود، فکر نمی‌کنید در پاره‌ای از آنها از خود داستان دور شده‌اید؟

■ از یك نظر خیر. هر نویسنده‌ای از نظرگاه خاصّ خودش به موضوع نگاه می‌کند. این نظرگاه در درجهٔ اول ناشی از تجربیات و علایق شخصی وی در بیان داستان و در درجهٔ دوم نتیجهٔ توجّه به نیاز ادبی جامعهٔ حاضر می‌باشد. برای بنده، مضمون همیشه اهمیّت درجه اول را داشته است. مثلاً در جنگ، مضامین مقدّسی را شاهد بوده‌ام که بایستی به سرعت بیان می‌شده‌اند. این سرعت لزوماً بعضی از عناصر تکنیکی را تحت الشّعاع قرار می‌دهد و گاهی حتّی آنها را کنار می‌گذارد ـ که البتّه به معنی دور شدن از داستان نیست، بلکه خود داستان است. در غیر این صورت خیلی از داستانها نباید نوشته شوند. آیا وقتی نویسنده متوجّه موضوعی می‌شود که حادثهٔ بیرونی آن اصلاً محسوس نیست یا مثلاً شخصیت آن عینی نیست، یا روند موضوعی آن در جایی بناچار شکسته شده و بظاهر از منطق روایی خارج شده است، و از طرفی در خود نیازی برای بیان آن احساس می‌کند، می‌تواند آن را از ترس دور شدن از داستان، کنار بگذارد؟

من سعی می‌کنم موضوع را بیان کنم. نثر را هم اصولاً برای پوشاندن آن کاستیها به کار می‌گیرم و تعلّق خاطر خاصّی در کار نیست. شاید تعلّق خاطر حقیر بیشتر در پرداختن به مناسبات روحی شخصیتها باشد که گاهی ممکن است داستان را از شکل متعارفش دور کند. به طور مثال، ما در طول جنگ پدیده‌های فوق انسانی بسیاری داشته‌ایم که با معادلات متعارف روانی و شخصیت‌شناسی کلاسیك مغایر بوده‌اند و صد البتّه نمی‌توانیم آنها را به دور از واقعیت یا غیر متعارف بدانیم. فرضاً بنده سعی دارم شرایط روحی این اَبَرانسان را در داستانم نشان بدهم. از یك طرف باید شرایط نوشتن را هم در نظر بگیرم. شرایط آن انسان هم، در عین سادگی، پیچیده و عمیق است؛ یك بسیجی است که به شیوه‌ای بسیار غبطه‌آور، زیبا و عاطفی شهید شده است. این است که باید سعی کنم زیباترین کلماتی را که از عهده‌ام برمی‌آید، در وصف وی به کار بگیرم. مثلاً می‌شود نثر موزون و مقفّی. حالا ممکن است روحاً شیفتهٔ همان شخصیت شوم و این شیفتگی همپای با قهرمان، منجر به دور شدنم از شرایط کلاسیك شود. لذا فضای بیرونی درهم می‌ریزد، شخصیت مادّی درهم می‌شکند و هیچ کاری هم از دست این کمترین برنمی‌آید. امّا آن را دور شدن از داستان نمی‌دانم. به هر حال، این شخصیت و فضا جزئی از واقعیاتی هستند که به آنها معتقدم؛ واقعیات مقدّسی که داستان بنده، قدرت بسیار اندکی حتّی، در ارائهٔ کامل آنها نمی‌تواند داشته باشد.

از طرف دیگر، توجّه به نیاز ادبی جامعه، نویسنده را موظّف می‌کند که شکل خاصّی از بیان را، که قابلیت پذیرش روحی و عاطفی جامعه را داشته باشد، در نظر بگیرد. در طول جنگ، مجموعه‌ای از بیان عاطفی، حماسی و روحی در ارائهٔ داستانهای جنگ، لازم می‌نمود. شکل بیان هم طبعاً نیازمند نثری روان و موزون بود که بتواند ضمن حفظ زیبایی مقدّس آن فضا، ابعاد سه‌گانهٔ مذکور را به خواننده ارائه نماید. بنده بنابر همین اعتقاد، نثر یاد شده را به کار گرفته‌ام؛ نثری که اصطلاحاً زبان حماسی ـ عاطفی نام دارد و زبانی است که در طول تاریخ ادبی ما وجود داشته و همین طور با تغییراتی در هر عصر، راه خودش را ادامه می‌دهد. متعلّق به شخص بخصوصی هم نمی‌تواند باشد، بلکه درك ضرورت استفاده از چنین زبانی از سوی بعضی نویسندگان، وجوه مشترك ظاهری را در آثارشان موجب می‌شود. همان طور که همهٔ انسانها به یك زبان می‌گریند و یا می‌خندند و هیچگاه نبوده است که گریه‌ها را اقتباس بنامند. ضمن اینکه نظر شما، از دیدگاه تکنیکی شناخته شده و حاضر داستان‌نویسی، کاملاً صحیح است. در کارهای بعدی‌ام ان‌شاءالله توجّه بیشتری خواهم داشت چرا که نمی‌توانم شیفتگی شخصی‌ام را به عنوان یك اصل مطرح کنم.

● چنانچه نظر خاصّی در زمینهٔ ادبیات داستانی دارید بفرمایید.

■ داستان، حیثیت ادبی معاصر است. در آن، قدرتی وجود دارد که همذات پنداری بین انسانها را، به واسطهٔ ایجاد زمینه‌های فعالیت ذهنی، بیشتر از هر پدیدهٔ دیگر هنری و ادبی، موجب می‌گردد و لذا ادبیات داستانی بر تافته از اعتقادات فطری و روحی‌ای که در جهت ایجاد ارتباط فکری بین انسانها برای رسیدن به یك هدف واحد الهی خلق می‌شود، عامل اصلی این حیثیت خواهد بود، مشروط بر آنکه ما، در این حرکت، به سلاح تعالی‌گرایی مجهز شده و ادبیات داستانی خود را با تکیه بر منابع غنی موجود در فرهنگ اسلامی تقویت کرده و گسترش بدهیم و به سهم خود، با این وسیله، جوابگوی نیازهای روحی و اخلاقی بشر، و پریشان فکری جهان معاصر باشیم و آرامش روحانی ملّتها را، که فقط در سایهٔ آشنایی با تعالیم الهی اسلام میسّر است، باعث گردیم.

با اعتقاد بر همین اصل اولیه، از یك طرف عوامل فنّی زمانی (همچون فیلم و کامپیوتر، که منظومهٔ فکری معاصر را تحت الشّعاع قرار داده‌اند و فقط مولودات تکنولوژیکی هستند که بر پدیده‌های فنّی ناقص گذشته سوار شده و در آینده، جای خود را با دیگر پدیده‌های کاملتر عوض خواهند کرد، و گرچه قابلیت سرعت انتقال دارند، امّا به واسطهٔ نقصان، فاقد اصالت هستند) تنها به عنوان وسیله‌ای برای انتقال کلمات کاربرد خواهند یافت و چنان شیفته‌مان نخواهد ساخت که کلماتِ همچنان مقدّس را فراموش نموده و منتظر پیامبران دوربین به دست باشیم. از طرف دیگر، کسانی نیز که تا دیروز جرات نداشتند به اسب شاه یابو بگویند و حالا از مستوفی سند می‌خواهند و از قاضی گواه؛ کسانی که از موشك‌باران تهران، حماسه‌های فرار ساختند و مرثیه‌ها بر حیات نباتی در خطر واقع شده پرداختند و اکنون فی غفلة معرضون گرفتارند، نخواهند توانست شناسنامهٔ ادبی جامعهٔ ما را به نام خود کنند.

البتّه، بر این واقعیت اصرار می‌ورزیم که نویسندهٔ مسلمان، با خدا ـ محوری در خلق اثر، می‌تواند آفرینندهٔ ارزشهایی نوین بر مبنای ارزشهای ثابت فکری و مقارن با حرکتهای معاصر اجتماعی، و بالاتر از آن، بشارت‌دهندهٔ ارزشها و ایده‌آلهای فرا اکنونی جامعه باشد. و این نیازمند یك انگیزهٔ بدوی ـ فطری می‌باشد که لزوماً یك تجربهٔ جسمانی یا ماحصل دیده‌ای طبیعی نیست. چیزی در اندرون انسانی این نویسنده هست که با حقایق ناشناخته، آشنایش خواهد کرد؛ حقایقی که از ازل بوده‌اند و ممکن است صد یا هزار یا صد هزار سال دیگر، پشت یك ستارهٔ کهکشانی یافته شوند، و یا اصلاً همان وقت روییده شوند. وظیفهٔ وی درك و بیان این حقایق، که دانش زندگی در آنهاست، می‌باشد؛ وگرنه، واقعیتهای زمانی. واقعیتهای متغیّری هستند که تاریخ مصرف مشخصی دارند. قسطی هستند. معتقدم یك نویسندهٔ واقعی، روح خود را به اقساط کوتاه مدّت نمی‌فروشد.

■ احمد عزیزی

● شطحی در

آه منجمدم! اشک پاره پارهٔ مهربان! اندوهِ سردم! بُغض قشنگ شکسته‌ام! حنجرهٔ مصلوبم! توپ بازی خوبم، قلب ترکیدهٔ تاریک! احساس خراش خوردهٔ معصومم! روحِ عاصیِ روانی من! دل تیمارستانی‌ام! سرنوشت زیبای مه‌آلود! دست دیوانهٔ زنجیری من! کوچهٔ گمشدهٔ جوانی‌ام! ییلاق تابستانهای منقرضم! بهار پَرپَر شده‌ام! پاییز متواترم! زمستان زنجیرزدهٔ غربتم! دشت کوچ کشیدهٔ شیون شنیدهٔ من! نمی‌دانم با چه زبانی از لهجهٔ عاشقانهٔ شما تشکّر کنم. نمی‌دانم در این دَمهای آخر آواز، با کدامین تحریر سوزناک، ترجمهٔ لبخندهای خونین شما باشم! افسوس دستهایم تاریک است. افسوس کلماتم بارانی‌اند. افسوس شاخهٔ خشکیدهٔ تکلّم من، از ریشه‌های سبز تسلّی جداست. دیگر نمی‌توانم حنجره‌ام را مثل پرهای طاووس کنم. اکنون کلاغهای کهن، روی قصرهای قدیمیِ خاطره‌ام نشسته‌اند. اکنون کسی دیگر دارد به جای من حرف می‌زند: این کلمات اهل دل من نیستند. این جمله‌های متجاسر، این واژه‌های مخلوع، این هجاهای منقلب، با ترانه‌های روستایی من نسبتی ندارند.

من یك دوره‌گرد آزادم. من یك شیون منفردم. من یك تابوت میانه‌روام. آواز من باستانی است. من برهماوار به جهان نگاه می‌کنم. حتّی اگر روزی

زلزلهٔ اساطیر

به آلمان بروم، در برلن شرقی اطاق کرایه خواهم کرد. من به راحتی با تابلوها دوست می‌شوم. من به سادگی از درختان مینیاتوری بالا می‌روم. برای من نفوذ در قلب خنجرها آسان است: دلم را از وسط نصف می‌کنم و به همبازیِ مرگم می‌دهم.

زندگی، یك نوع کفتربازی اجتماعی است. زندگی یك نوع سرگرمیِ ماوراء طبیعی است. زندگی چمدانی است که در فرودگاه ابدیت جا می‌مانَد. من به همان اندازه که از مرگ قلقلکم می‌آید، از زندگی متنفّرم. زندگی بیرحم است. زندگی آدم را توی آب نمك مرگ می‌خواباند. زندگی منتظر است تا ما یك ماه، اجارهٔ زیست نپردازیم تا جل و پلاس تنفّسمان را توی کوچهٔ خداحافظی بریزد. زندگی هرشب دَمِ گوشِ مرگ، چیزی پچ‌پچ می‌کند. زندگی، بدون آنکه ما بفهمیم، درزدکی با اجل قرار ملاقات می‌گذارد. سرِ ما را به خوابیدن گرم می‌کند تا برای محلّ حادثه، نامه بنویسد.

کسی که بین مرگ و زندگی، تبعیض نژادی قائل می‌شود، تکامل را دست‌کم گرفته است. آن شبی که واژه‌ها به دنبال معانی خود بودند، معنی خیلی از واژه‌ها با یکدیگر عوض و بدل شد. مثلاً زندگی یعنی مرگ، و ما ساده‌لوحانه به مرگ می‌گوییم پایان همه چیز، مرگ همان زندگی است و زندگی همان مرگ است وما به واسطهٔ نابینایی خود از میان اشیاء رد می‌شویم. زندگی مرگی است که برای مهمانیِ جهان، آرایش کرده است. زندگی مرگی است که دائم به وسیلهٔ اجل، حضور و غیاب می‌شود. زندگی مرگی است که لباس مبدّل حیات پوشیده است.

همه چیز در این عالم، شکل استعاره دارد. همه لباس استعاری می‌پوشند، همه نوشابهٔ تشبیه می‌نوشند. گلها مراعات النظیر همند. سروها مثل قصیده قد می‌کشند. نرگسها با مثنوی به دنیا می‌آیند. هارمونی خورشید و ابر را نگاه کنید: کاشیکاران الهی، سقف آسمان را لاجوردی کار کرده‌اند. کنتراست انسان و سایه را ببینید! نگاه کنید این خوشهٔ تابستانی چقدر گرافیك است! رنگ خشن جاده‌ها، شکست نور در عصبانیت موجها، رابطهٔ ارگانیك غنچه‌ها و لبخندها، ببینید چهرهٔ ریاضی بشر چقدر مدرن است. به آناتومی آواز خیره شوید: چه رودخانه‌ای از سیّال ذهن را با خود جاری می‌کند؟ ببینید رفتار کاریکاتوری لك‌لك را، کمدی کلاسیك قورباغه‌ها را، اندوه تراژیك غروب را، ملودرام زیبای سبزه‌ها را در بازی بنفشه‌ها، بالهٔ چکاوکها را در رقص باد، سمفونی بلند آبشار را در مدیحهٔ درختان!

انسان، گل صد برگی است. انسان، دلی به زیبایی حوّا دارد. انسان قدر رنگین کمان‌های تجلّی را می‌داند. انسان می‌تواند با فرشتگان ازدواج کند. انسان شیفتهٔ دختران ملکوتی است. هیچ کس نمی‌تواند قلبش را مچاله کند و دور بیندازد. هیچ کس نمی‌تواند یك شب بیرون از رختخواب احساساتش بخوابد. همه به وظیفهٔ درونی خود عمل می‌کنند. همه احساسات خود را رنگ می‌زنند و توی ویترین تکلّمشان می‌گذارند. همه زیر ابروی عشقشان را می‌گیرند. همه از خیابان نفسانیت خود خرید می‌کنند.

باید با نماز خود خوابید. باید با وضوی خود، عشق بازی کرد. باید سرگذاشت روی گونه‌های مهربان مُهر و بر جنازهٔ آرزوهای خود گریه کرد. باید تا صبح روی مخمل سجاده‌ها غلطید و با نامزد آسمانی خود نجوا نمود. باید برای مهرویانِ بستان خدا، بادبان ترانه ساخت. باید مثل زنیِ شوئ مرده با مشیت حرف زد. باید برگردن ابروی یار شمشیر کمانچه کشید. باید با سه‌تار نیایش نمود. باید در نی، آبتنی کرد. باید در دَف متلاطم شد. باید فرشتگان را سوار کرد و برد به پارکهایی که فوّاره‌های بلند الهی دارند. باید از نمایشگاه جگر زلیخا دیدن کرد. باید زندان یوسف را به‌معرض نمایش گذاشت. باید نوار قلب قناریان را شنید.

زندگی، پارک جنگلی بدی نیست. زندگی احساس نامطبوعی ندارد. زندگی خوب است به شرط آنکه روحت، کرایهٔ تن ندهد. زندگی دلچسب است به شرط آنکه چسب دلهای ما، قلابی نباشد. زندگی جذّاب است اگر دست از لوندی نیهیلیسم برداریم. زندگی قشنگ است: مثل دختر بچه‌ای که دارد توی حیاط، بادبادک بازی می‌کند. زندگی معصوم است، مثل یاسهایی که دارند از روی دیوار، لبخند خدا را خوشبو می‌کنند.

باید مرتّب مسواک نیایش زد. باید پشت سرهم به ابدیت نگاه کرد و آه کشید. باید هرشب لب پنجرهٔ خدا ایستاد و نامهٔ عاشقانه پرت کرد. باید برگشت به محلّهٔ کودکی، به زادگاه آسمانی: به بیشه‌های قشنگ جوانی، به رودخانه‌های متراکم بلوغ، به گنجشکهایی که در خُردسالی خرَد، آب داده‌ایم. به پروانه‌هایی که برای کودکی ما رنگ تکان می‌دادند. به آن دخترانی که برایمان از شاخهٔ اساطیر، توت آوردند.

زندگی مسکن موقّت نیست: زندگی نسخهٔ ابدیت است. باید چشمها را فتو الهی کرد. باید با سیستم باز به پهنهٔ انسان نگریست. باید خدا را حتّی الامکان تصویر نمود. باید حقیقت را بالأخره به چیزی تشبیه کرد. باید تا آنجا که کلام اجازه می‌دهد به وصفبی‌نهایت پرداخت. انسان، حرص جاودانگی دارد: انسان، دیوانهٔ دیوانگی است. انسان از هم آغوشی با حقیقت لذت می‌برد. انسان از احساس گناه می‌لرزد. انسان، موجودی است معدوم. انسان عدمی است که به زبان آمده است. انسان، خلیفهٔ عباسی طبیعت است.

ماهیت یعنی هکتار وجود. ماهیّت یعنی اندازهٔ فرش هستی. ماهیت یعنی پرو پیراهن عینیت. ماهیت یعنی تعداد آجرهای آپارتمان حیات. موسیقی وجود، اصیل است. ماهیت، چکی است که به اعتبار وجود کشیده‌اند. در حساب جاری آفرینش، تنها چک عدم همواره برگشت می‌خورد. متاسّفانه فیلسوفان ماهیّت را خیلی گنده کرده‌اند، والّا ماهیت چیزی نیست جز منشی تمام وقت وجود.

خدا همان پریزی است که ما سیم تکلّم خود را توی آن می‌زنیم. خدا همان موتوری است که به قلب ما خون می‌رساند. مذهب کالسکه‌ای است که از پشت آن می‌توانیم اشرافیت جهان را نگاه کنیم. مذهب خودکشی عصیان است: تا برای خودت مجلس ترحیم نگیری، حلوای رستگاریت قسمت نخواهد شد. مذهب، زیباترین زنان زمین است: می‌رود زیر مجلّل‌ترین حجابهای جهان تا ما شبی یک رکعت ابرویش را ببینیم. مذهب، روح ما را روغنکاری می‌کند، لایهٔ زیرین طبیعت را به ما نشان می‌دهد، ما را به میهمانی ملکوت می‌برد و به ما خدا تعارف می‌کند. مذهب، باجه‌ای است که آنجا بلیط ماوراء طبیعت می‌فروشند. مذهب، نصفهٔ شبها ما را می‌کشاند به میخانهٔ نیایش تا با فرشتگان، لاس محبّت الهی بزنیم. مذهب معروفترین مسافرخانه‌ای است که زائران خدا آنجا اقامت می‌کنند. مذهب، دستهٔ سینه‌زنان ابدیت است.

متاسّفانه ما در عصر عسرت کلماتیم و گاهی مواقع مجبوریم حتّی خورشید را هم توضیح بدهیم. بعضی عادت دارند تنها از پشت عینک پنسی فلسفه، جهان را تماشا کنند. بعضیها عادت دارند هنگام مطالعهٔ لشکرکشیهای اسکندر، تخمهٔ تعجّب بشکنند. آغامحمدخان قاجار شده است پاتوق عرق‌خورهای تاریخ.

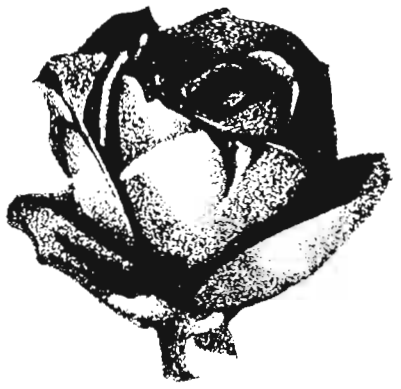
تاریخ، یک موجود اعتباری نیست. اگر به اعتبار حقیقت، زمان رانگاه کنیم، تاریخ تبدیل به یک ماجرای عاشقانه می‌شود. علم، چهارچنگولی طبیعت را چسبیده است. علم بچه‌ای است که عادت ندارد از پستانک تجربه جدا باشد. علم کودکی است که از انسان یام‌یام آزمایش می‌خواهد. علم یک اشرافی از خود راضی است که به کمتر از فسنجان مشاهده قانع نمی‌شود. باید همیشه جای علم را از کُرکهای حدس وگمان جارو کرد. باید زیر پای علم، فرش درجه یک عینیت انداخت. علم دوست ندارد به کارتون تاریخ نگاه کند. علم دوست ندارد خبرهای تکان‌دهندهٔ غیبی بشنود. علم می‌گوید: سیب حقیقت را بیاورید زیر چاقوی تجربهٔ من.

با تمام این تفاصیل، علم بچهٔ متواضعی است. او گاهی این قدر ماه می‌شود که به ابروهای واقعیت سواری می‌دهد. علم را می‌شود با یک بسته تجربه کول زدوازلبهای شهودش‌بوسهٔ مکاشفه برداشت. منتها در شب‌نشینی شهود باید چهار چشمی مواظب علم بود. علم اگر یک استکان بیشتر از معمول را تجربه کند شروع می‌کند به دری‌وری نسبت به کائنات. در صورت زیاده‌روی در علم، آدم دائم‌الخمر واقعیت می‌شود.

بشر ذاتاً برادرزادهٔ عشق و دختر دائی زیبایی است. انسان دوست دارد به زیباترین شکل ممکن بمیرد یا لبخند بزند. زیبایی، عمیق‌ترین رنج بشر است. شاخه‌های فراوانی شکنجه می‌شوند تا گل سرخی به زبان بیاید. طبیعت خیلی لطیف می‌شود تا ماه بتواند پاهایش را در چشمه بشوید. کل، زیبایی موجزی است. دشت یعنی تفصیل زیبایی: خود یک زیبایی ویران شده است. درختان مژگانهای طبیعتند. خداوند پلنگ را در پر طاووس پرورش داد. خداوند گلها را مامور کرد تا خشونت خاک را آرام کنند.

باید روادید کل سرخ را نگاه کرد. باید برگ ماموریت درختان را دید. باید معرفت سنجاقک را از یک لیوان آب اندازه گرفت. باید شیوهٔ تحلیل بنفشه‌ها را از باغچه آموخت. باید سیستم مداربستهٔ حوض را تماشا کرد. باید بازی زیبای پیچکها را در سکانس پنجره تحسین نمود. باید از منظره‌ای لانگشات، به ابدیت نگریست. باید به ذات زمین زوم کرد. باید فلاش‌بک زد به برق تجلّی. باید برای صحنه‌های عاشقانهٔ جهان، از افکت تضرع استفاده کرد.

آه، نامهٔ بیرنگی است. آه یک کبوتر به دنیا



نیامده است. آه یک اشک پرگشوده است. آه دوشیزه‌ای است در قلب ما. آه یعنی عکس شبنم در ماه. آه نفسی است که دست به خودکشی می‌زند. آه آیینه‌ای است که از ذوب تماشا آب می‌شود. ما اگر منیتمان را پاک کنیم یک نیمچه نیچه‌ایم. اگر روشنفکران دوش حقیقت بگیرند، به درجهٔ سرْحواریونی ارتقاء پیدا خواهند کرد. حُبّ آخرت از حُبّ دنیا سنگین‌تر است. تا لبهایی ملکوتی ما را به پشت شیشهٔ اشراق فرا نخوانند هیچ عارفی از میز و صندلی مَجاز به سمت پنجرهٔ حقیقت نخواهد رفت. آنجا برآیند همهٔ آغوشهای ما را از یک سبد زیبایی ابدی پر می‌کنند. همیشه لبخند ما سرگرم غنچه‌ای است. همیشه در ما شیشهٔ لذّتی فرو می‌ریزد: بطریهای دربسته‌ای که در آن پریان مشرقی زندانیند: آیینه‌های بلندی که خوابگاه روح چلچراغهاست: ایوانی که حوریان از آن، برگیسوان تو الماس می‌پاشند و تو به طلایی‌ترین سیبها بردرخت قامت لبخند می‌زنی، و تو کبوتران بوسه‌ات را بر بلندترین گنبدهای لبخند می‌بینی و تو آرامگاه تنت را رؤیت می‌کنی. نبریز از بخورهای روحانی. سراپا نیلوفری در برکه، بیرون می‌آیی برصدفی بزرگ از اقیانوس کوچکت. پس، از ایوانهای بی‌شماری گذر می‌کنی بر ابر. صحرا را می‌بینی مثل پیراهن عروسان بر ذات برهنهٔ زمین. کوه را می‌بینی: جنگاوری که بر اژدهای آتشفشان نشسته است.

سروها دختران باغند. لاله‌ها پیاله‌هایی که زمین به سلامتی آسمان بالا برده است. افسوس، آدمیان فرصت نمی‌کنند دستی به سر و روی عشق بکشند. افسوس. مردمان در قبرستانهایی به نام شهر زندگی می‌کنند. شهر خیلی ناجوانمرد است. شهر انسانیت را اخته می‌کند. شهر پر از دلالان ناخوشیاری است. زیر پل سیدخندان همیشه زنی گریان ایستاده است و چند ایستگاه مانده به سرکردانی پیاده می‌شود. ناصرخسرو پُر است از الفاظ خشن و واژه‌های خشک. مردمی که به سبک خراسانی فحش می‌دهند، به سبک عراقی

اشک می‌ریزند و به سبک هندی خواب می‌بینند. وقتی وارد لاله‌زار می‌شوی بوی کباب دل لاله‌ها می‌آید. در هرسینمایی چند «سنگام» کوچک ایستاده‌اند و عکس «ویجنتی مالا» می‌فروشند. خیابان منوچهری پُر از پسته‌های دامغانی است. نزدیکیهای غروب، چپق السلطنه می‌آید تا عصای ظل‌السلطان را بخرد، یا منقل مخصوص مظفرالدّین شاه را بفروشد. وارد خیابان سعدی می‌شوی: از گلستان و بوستان خبری نیست. تندتند کمپرسیها می‌آیند و فصاحت و بلاغت خالی می‌کنند. یك زن مفلوج مینیاتوری، کاسهٔ می به دست گرفته است و سکه‌های دورهٔ خیام گدایی می‌کند. هشت سال است این سگ را که دُم در مغازهٔ دلارفروشی دراز می‌کشد، می‌شناسم. هروقت مرا می‌بیند برایم چند فرانك غضب وچند مارك زوزه خرج می‌کند.

قلب من! حوصله‌ام از این ابرهای سمج سر رفته است. بیا با هم یك لیوان خون جگر بزنیم. دلم می‌خواست حالا توی جاده‌ای بودم روی برگ نیلوفری، یا برشانهٔ آفتابگردانی در کوچه باغهای سپیده دَمی. خیلی شبیه مرگ شده‌ام، نه؟ به جان تو از فرط تاریکی نمی‌توانم آفتابی شوم. اخیراً ناچارم برای تماشای آفتابگردان هم عینك دودی بزنم. خیلی زلف دلم پریشان است.

امروز اندوهم را توی قهوه‌خانه جا گذاشته بودم. مردم داشتند به پاهای چوبی من می‌خندیدند. مردم داشتند با انگشتهایشان، بر ماشهٔ هق‌هق من فشار می‌آوردند. من می‌رفتم و جاده، تف سر بالا بود. من می‌رفتم و غروب مثل عنکبوتی روی شاخه‌ها می‌نشست. من می‌رفتم و قورباغهٔ عادت، ابوعطا می‌خواند. حالا عین کل صد برگ ناظری پژمرده‌ام و مثل آواز قمر، گریه‌ام می‌گیرد. سه روز است که روحم از جارختی آویزان است و هنوز فرصت نکرده‌ام مجسّمهٔ ریشم را بتراشم. مثل یك جاده، سرگردان شده‌ام.

شبهای طوفانی، مثل ناودانی در کوچهٔ تنهایی خود اشك می‌ریزم. گاهی مشت اعتراض همسایه، چرت ملکوتی‌ام را به هم می‌زند؛ من ناچارم نماز نستعلیق آوازم را شکسته بخوانم. چشمم مثل «مهاتما کاندی» ضعیف شده است. سیل آمده و من همراه جزیره‌ای ناشناس، دارم به زیر آب فرو می‌روم. پارسال وزنهٔ تنهایی این قدر سنگین نبود. پارسال دمای اجارهٔ اندوه، این‌قدر بالا نمی‌آمد. امسال تمام عاطفه‌ام را قرض داده‌ام. من هرگز نمی‌توانم لبخندم را احتکار کنم. دلم می‌خواهد مردم از جنازهٔ متعفّن آرزوهای من ناراحت نشوند. می‌خواهم طی شصت سال خودکشی کنم. این‌طوری، مرگ دستپاچه می‌شود. حساب کرده‌ام اگر روزی یك سنجاقك به قلبم فرو کنم، تا ده سال دیگر مترسك ساده‌لوحی بیش نخواهم بود.

باز هم خدا بیامرزد پدر و مادر بی‌خیالی را. بی‌خیالی فلسفه‌ای پیچیده است. هیچ کس نمی‌تواند در یك کلمه، مسافت دایرةالمعارفی را بدود. باید آمد. و زیر پُکهای ممتد پریشانی، مثل ماری زخم‌خورده باباکرم تقدیر رقصید. هی استکانهای عادت را تمیز کرد، هی جورابهای چرکین جوانی را آب تو به کشید، هی مثل سواری بر همّت کاه‌آلودهٔ خود نهیب زد، هی مثل دیوانه‌ها راه رفت و برای آیندهٔ جهان، طرح هگلی ارائه داد.

امروز ساعت چهار بعد از ظهر، زمین بوی زلزله گرفت. طوفان آمده بود لب پنجرهٔ ما و لنگر می‌انداخت. شیشه‌ها برای جشن ویرانی، بشکن می‌زدند. کبوتر همسایه به زبان منطق‌الطیر داد می‌زد: آهای، انّ‌الانسان لفی خسر. خاك از خوشحالی قیامت، در پوستهٔ زمین نمی‌گنجید. من در ایوان منتظر اسرافیل بودم. می‌خواستم منظرهٔ شام آخر را نگاه کنم. می‌خواستم کمی با حوادث تاریخ گپ بزنم.

یك دفعه رادیو به سکسکه افتاد. باد چنان غرید که دل روزنامه لرزید. من در استکان چایی‌ام که حالا دریاچه‌ای سرخ و خروشان شده بود، حل می‌شدم. در درون پدیده‌ها گرد و غبار راه افتاده بود. اتمهااز یکدیگرحلالیت می‌طلبیدند. مولکولها به جبههٔ ویرانی اعزام می‌شدند. سروهای چهار صد سالهٔ شیراز برای ارواح کاجهای کهن فاتحه می‌خواندند. داشت همه چیز بر عکس آیینه‌ها می‌شد. مرغابیهایی که همیشه برایم از شمال، خبر تمشکها و رودخانه‌ها را می‌آوردند، به دنبال پرندگانی ناشناس پر کشیدند. سیم تلگراف زوزه می‌کشید. بعد از سالها، ستون خانهٔ ما دلش می‌خواست بنشیند و دودی هوا کند. دیوارهای عصبی به پنجره‌های بی‌چشم و رو فحش می‌دادند. درخت می‌خواست محکم گیسوانش را بتکاند و لذلك مزاحم را به‌محلّ مهاجرتش پرتاب کند. کوه دربند داشت از تله‌کابین آزاد می‌شد. البرز می‌خواست انتقام امیرکبیر را بگیرد. می‌دانید آغامحمد خان قاجار در همین دزاشیب قصری ساخته بود و از پشت شیشه‌های آن، برای درآوردن چشم مردم نقشهٔ محاصرهٔ کرمان را می‌کشید. از همان تاریخی که زنان سلطنتی بی‌حجاب زیر چادر سفرای خارجه آمدند، کوه شمیران عصبانی است. همان سالی که شیخ فضل‌الله نوری را به دار کشیدند، داشت دل دماوند می‌ترکید.

می‌دانید، انسانها خیلی در نابینایی خود اغراق می‌کنند. بعضیها می‌دانستند که دارند با پسر پیغمبر می‌جنگند امّا خودشان را به ابوجهل می‌زدند. راست هم می‌گویند: نود درصد از اولیاء الهی به دست همین اهالی تقوا سر بریده شدند. آخر مگر می‌شود سر ابدیت را کلاه گذاشت؟ اگر تو نمی‌خواستی حسین را تشنه بر ساحل بمیرانی، چرا احتیاطاً جهت استخاره برای بستن آب، به رسالهٔ وجدان خود مراجعه نکردی؟ فکر نکردی چرا باید در این برهوت شیطان این همه کرکس یك جا جمع شوند؟ چرا عاطفه‌ات، از یورش دوازده هزار شمشیر بر یك مرد، استفراغ نکرد؟ چرا اقلاً دستهایت را روی چشمهایت نگذاشتی، وقتی زنی سیاهپوش از اعماق همهٔ خیمه‌های سوختهٔ جهان بیرون زد؟ امّا شما نازن مردها حتّی اگر ویزای اقامت این خارجیها را هم می‌دیدید، دست از مسابقهٔ انسان‌کشی برنمی‌داشتید! پستهای بلند! اگر شما اسم اسلام به گوشتان خورده بود، شیر خشك علی‌اصغر را احتکار نمی‌کردید! نانجیب بُرهای حرفه‌ای! مگر وقتی عباس به میدان آمد به خیلی از شماها غش و ضعف روز خیبر دست نداد؟

شما خارجیها هفت پشت پدر همسایه را هم می‌دانید. آخر چطور راه رفتن حسین شما را به یاد حرا نینداخت؟ چطور شماها که صاحب فصیح‌ترین زبانها و بناگوشها هستید از فریاد «هل من ناصر ینصرنی»، سراسیمه به صحرای درون خویشتن نزدید: شما رجالگان بوف کور ضلالّتید. شما لات و لوتهای مسلمان شده‌ای هستید که پیوسته از زیر سبیل شرعی امیرالمؤمنین یزیدها رد شده‌اید. شما چاقوکشهای تاریخ از «پرفسور بارنارد» هم جراح‌ترید. شما گیجگاه بشر را تشخیص داده‌اید: شما منوّر ظلمت روشن می‌کنید تا دزدان دانائی‌تان کالاهای گزیده‌تر ببرند! شما از عصر فاضل بارع و فیلسوف متضلع مرحوم ابوموسی اشعری تاکنون خودتان را به خریت تاریخی زده‌اید تا معنای «انّ‌الانسان لفی خسر» را از شما پاسخ نجویند!

●

ای مادران شقایق، گریه کنید. ای ابرهای بغض‌آلود، ای پنجره‌های مسدود! گریه کنید ای واژه‌های اندوه اندود! ای جملات نامفهومی که بر زبان سرگشتگی می‌آیند! ای دوشیزگان دور! ای همهٔ گاهواره‌ها! ای مادران قرنها! گریه کنید ای مسافران غریبی که‌گورستانتان بستر جاده‌هاست. ای چشمه‌ها، ای چکاوکها! ای همهٔ مرغانی که به زیارت فرات آمده‌اید! گریه کنید بر بی‌سرانجامیِ گامها و سرنوشت مبهم جاده‌ها! بر بی‌دست و پاییِ عشق! گریه کنید بر مصیبت انسان!

ای نارونهای ناصره! ای کاجهای «کفر ناحوم»! ای باربران «بیت‌اللحم»! این مسیحِ شماست بر جلجتای جهان! اکنون سنگها می‌گریند. اکنون خون در شفیرهٔ شقایقها می‌بندد. نگاه کنید چه تنهاست مسیح شمشیر به دست شما! نگاه کنید! شمشیرها دارند مسیح را نوازش می‌کنند. خنجرها رگهای پسر انسان را می‌بویند. این تاج خار رنجهای بشر است بر تارك پسر انسان. این خون خداست که بر خاك خون‌آلودهٔ قیصر می‌ریزد.

ای پسر انسان! شمشیرها اجازه می‌خواهند از رگهای تو بوسه‌ای بربایند. این خنجرهای متجاسر می‌خواهند بر قدمگاه بوسهٔ پیامبران بنشینند. اکنون به فجیع‌ترین زیباییها بمیر! اکنون پادشاهی آسمان را بشارت ده و خاموش شو! فردا کاروانیان می‌آیند و جنازهٔ پسر انسان را نخواهند شناخت. امشب همهٔ مرغان زمین بر جنازهٔ پسر انسان نوحه خواهند خواند.

غلامرضا عیدان

●شرایط بشری

■ همراه با قصّه‌نویسان

اولی گفت: «نگاه کنید آن لکهٔ کوچک سیاه رنگ، هستهٔ مرکزی زمین است.»

دومی و سومی، چشمهایشان را گرد کردند و به نقطهٔ کوچکی که بر صفحهٔ تلویزیون نقش بسته بود نگاه کردند.

دومی گفت: «به نظر قهوه‌ای می‌آید.»

سومی گفت: «بیشتر به زرد می‌ماند. طلایی.»

اولی به آنها گوش نمی‌داد. تمام توجّهش به صفحهٔ تلویزیون بود. او در این توجّه لذّتی کودکانه احساس می‌کرد و فکر شیطنت‌آمیزی که لحظه به لحظه در او قوّت می‌گرفت، براین لذّت می‌افزود. به همین جهت، در یك فرصت استثنایی که اهرم شلیك در دستهایش جا گرفت، با فریاد، میل درونی خود را اعلام کرد: «من می‌خواهم شلیك کنم.»

وپیش از آنکه دومی و سومی بتوانندکلمه‌ای برای انصراف وی از این تصمیم وحشتناك بگویند، دستهٔ کوچك روی دستگاه را برای نشانه‌گیری تنظیم کرد و دکمهٔ قرمز کوچکی را که به اندازهٔ ناخن انگشت کوچك دست بود فشار داد. ناگهان یك گلولهٔ کوچك نور پیش چشمان وحشت‌زدهٔ دومی و سومی، روی صفحهٔ تلویزیون پیدا شد که بسرعت به سوی هستهٔ مرکزی زمین می‌رفت. فاصلهٔ برخورد گلولهٔ نور با هستهٔ مرکزی زمین گرچه بسیار کوتاه بود امّا همان چند لحظهٔ کوتاه، در ذهن دومی و سومی تصوّرات دهشت‌باری از آنچه برسر زمین خواهد رفت، نقش بست. در همان حال قدرتی جادویی و غیر قابل تصوّر در وجود سه‌گانهٔ خود احساس می‌کردند. آنها در این لحظه حاکمان مطلق زمین بودند و توانسته بودند به میل خود هربلایی سر آن بیاورند. همین به آنها توان ساده‌ای

می‌بخشید و برآنشان می‌داشت که هرچه بیشتر در کتمـان وحشت خود بکوشند. امّا وقتی گلولهٔ کوچـک نور، روی صفحهٔ تلویزیون با زمین یکی شد و جای آن را گرفت، آنها به خود لرزیدند. اولی فاتحانه خندید و آن دو با افسوس به یکدیگر نگاه کردند. دیری نپایید که وحشت درونیشان بر زبان ریخت و افسوسهایی که با ارواحشان به ستیز برآمده بود، بیان شد.

سومی گفت: «فکر می‌کنی خانهٔ ما، مانده باشد؟»

و قبـل از آنکـه دومی جوابی بدهد، اولی با فریادی آمیخته با شادی گفت: «اوهو!، تمام زمین نابود شده است و حالا ما در فضا معلّق هستیم. بهتر است جایی در یك سیّارهٔ دیگر پیدا کنیم. هاها.»

سومی گفت: «می‌دانستم که این بازی کودکانه موجب پریشـانی و آوارگی ما خواهد شد. وای، خدای من! چقدر دلم برای مادرم می‌سوزد! و پدرم و خواهرانم و همهٔ مردم. ما بی‌آنکه آنها بخواهند یا حتّی فکـرش را هم بکننـد، سرنوشتی دردناك برایشان فراهم کردیم. این بیرحمی است.»

در تصوّر او همهٔ زندگی همچون فیلمی صامت و سریع می‌گذشت. اکنون او از پرندگان و خاك و درختـان و انسـان تصوّر مبهم و دوری داشت، چنانکه گویی صدهزار سال پیش زمین نابوده شده باشد.

دومی رو به او گفت: «می‌بینی، حتّی ذهنمان چنان فرسوده شده است که برای به یاد آوردن آنچـه که دوست می‌داشتیم، یاریمـان نمی‌دهد. همه‌اش تقصیر این دستگاه لعنتی است. همه‌اش تقصیر اوست.»

و به اولی اشاره کرد. سومی که منتظر بود تا خشم درونیش را به گونـه‌ای بر سر اوّلی خالی کند، و با صحبت دومی، گویی به دلیل منطقی و لازم برای درگیری با او رسیده بود، برسرش پرید و با او کلاویـز شد. دومی سعی کرد آنهـا را که ناشیانه برسر و روی یکدیگر چنگ می‌انداختند از هم جدا کنـد. اولی برای اینکـه مواظب بود به دستگاه صدمه‌ای نرسد از مشتهای رد و بدل شده سهم بیشتری گرفته بود. بالاخره هرسه خسته و نفس‌زنـان نشستنـد. اولی ابلهانه سعی می‌کرد غمگین باشـد. امّـا لذّت کار بزرگی که کرده بود وادارش می‌ساخت که چیزی بگوید یا کاری کند. برای همین از جا برخاست و به کنار دستگاه رفت. کف دو دستش را با حالتی نوازشگـر بر دستگاه گذاشت و گفت: «من این مسـابقـه را برده‌ام، و مطمئناً شما دچار حسادت شده‌اید. البتّه من با هدفگیری دقیق خود چاره‌ی بجز بردن نداشتم...»

دومی گفت: «ولی ما، اصلاً شلیك نکردیم.»

سومی هیچ نگفت.

اولی در جواب دومی گفت: «شمـا انسانهای ضعیفی هستیـد. حتّی اگـر شلیـك می‌کردیـد نمی‌توانستید موفّق شوید. هنگام شلیك نباید به هیچ چیز فکر کرد: نه خانه، نه انسان، نه پرنده، نه گیاه. فقط به هدف و نابودی آن.»

سومی گفت: «حـالا چرا زمین؟ نمی‌شد سیّارهٔ دیگری مورد هدف باشد؟»

اولی گفت: «این سرنوشتی است که دستگاه مقدّر کرده بود. همه چیز که نمی‌شود در اختیار انسان باشد، می‌شود؟»

سومی، دیگر چیزی نگفت. می‌دانست که لذّت این فتـح و قدرت‌نمایی کودکانه جای هیچ‌گونه استدلال منطقی و احساسی را برای اقناع اولی نگذاشته است. از جای خود بلند شد و به طرف در خروجی رفت. دومی هم. هردو با حالتی قهرآمیز از اولی جدا شدند.

تا سه روز بعـد از این ماجرا آن دو اولی را ندیدند. سرشان به بازیهای دیگری گرم بود که با طبـیـعتشـان بهتـر می‌ساخت. زمین به نحـو شگفت انگیزی برای آنها سالم مانده بود و تصوّر حادثـهٔ آن روز، اکنون تنها لبخندی بر لبانشان می‌نهاد. روز سوم، اولی به دیدن آنها آمد و آنها که سلامـت زمـیـن و خانـه و مردم، حسـابـی سرحـالشـان آورده بود، بدون هیچ تامّلی با او آشتی کردنـد. اولی گفت: «من طرح دیگری پیدا کرده‌ام. ما می‌توانیم سیّـارات مهاجم به زمین را نابود کنیم.»

اولی و سومی ذوق‌زده شدنـد و طرح جدیـد اولی را که در طول راه برایـشـان شرح می‌داد براحتی درك کردنـد. این بار هرسه کنار دستگاه قرار گرفتنـد. روی صفحـهٔ تلویزیون نقطه‌پرنور زمین واضحتـر از همیشـه دیـده می‌شد. هرسه معتقد بودند که نقطه طلایی است. طلایی درخشان.

اولی گفت: «زمین همیشه دشمنانی داشته است.»

او خیلی راحت روحیات دشمنان زمین را شرح داد. زیرا لذّت قدرت را قبلاً در هنگام شلیك به زمین احسـاس کرده بود. دومی و سومی به او گوش می‌دادنـد و همچنـان چشم دوختـه به صفحـهٔ تلویزیون، در انتظار مهاجمین بودند. اولی گفت: «بهتر است هنگام شلیك به همه چیز فکر کنیم؛ به خانه، به انسان، به پرنده، به گیاه. در این صورت بهـتـر می‌توانـیم دشمن را هدف بگیـریم. این تصـوّرات موجب تمرکز بهتر قدرت ما در مبارزه خواهد بود.»

و بعد دستهٔ نشانه‌گیری را به طرف چهارسوی زمین تنظیم کرد. حالا هرسه با چشمهای نگران به زمین نگـاه می‌کردند. در تفکّر آنها اکنون چیزی بین بازی و جدّیت، مبارزه‌ای را آغاز می‌کرد که می‌توانست برای همیشه شخصیت انسانیشان را تحت الشعاع قرار بدهد و برای آینده آماده سازد. این مبارزه برای آنها چنان بدیهی، لازم و حیاتی بود که معتقد شدند برای چنین لحظه‌ای ساخته و پرداخته شده‌اند. آنها دیْن و مسئولیتی منطقی در قبال همهٔ چیزهایی که به آنها وابسته بودند و آنها را از خود می‌دانستند احساس می‌کردند، و برهمین اسـاس، به چنان تمرکز قدرت و نیرویی رسیده بودند که با اطمینان، دسته‌های شلیك را در دست گرفتـه و هرآن برای نابـودی مهاجمان لحظه‌شماری می‌کردند.

ـ آمدند، آمدند.

چهار خط کوتاه و قرمز روشن، از چهار جانب فضا به سوی زمین می‌آمدند.

ـ موشك، موشك.

محکم و قدرتمند نشانه رفتند.

ـ شلیك، شلیك.

انگشتهایشان دکمه‌های قرمز شلیك را فشرد. صدای شلیـك در تمـام آسمان پیچید. سه نقطهٔ نورانی بسـرعت از زمین جدا شدنـد و صاف و مستقیم به سوی موشکهـای مهاجم پیش رفتند. چنـد لحـظه بعـد نقطه‌های روشن با انفجاری مهیب، سه موشك از چهار موشك مهاجم را از صفحهٔ فضا پاك کردند؛ امّا ناگهان موشك چهارم با پوستهٔ بیرونی زمین مماس شد.

ـ خدای من!

این را هرسه گفتند. و زمین زیر پایشان بشدّت لرزید.

موشك وسط پارك منفجر شده بود. پس از چند ساعت، مردمی که خود را به پارك رسانده بودند جنـازهٔ آن سه را از غرفـهٔ ویـران‌شدهٔ بازیهـای کامپیوتری خارج کردند.

خرداد ۶۷

* حسین صفا لاهوتی

● صفای میخانه

ببین خرابی حال از سیاه مستی ما
که زیب لوح دل آمد خداپرستی ما
پسند خاطر ما جز حدیث جانان نیست
که روشن است زمهرش چراغ هستی ما
شکوه رونق بازار عشق چندان است
که دیده کس نگشاید به تنگدستی ما
به اوج عشق و جنون پای عقل کوتاه است
مگر فراز دهد اوج عشق پستی ما
بیا به حلقهٔ دردی کشان که دریابی
صفای رونق میخانه را زمستی ما

* محمدجواد محبت

● حسب و حال

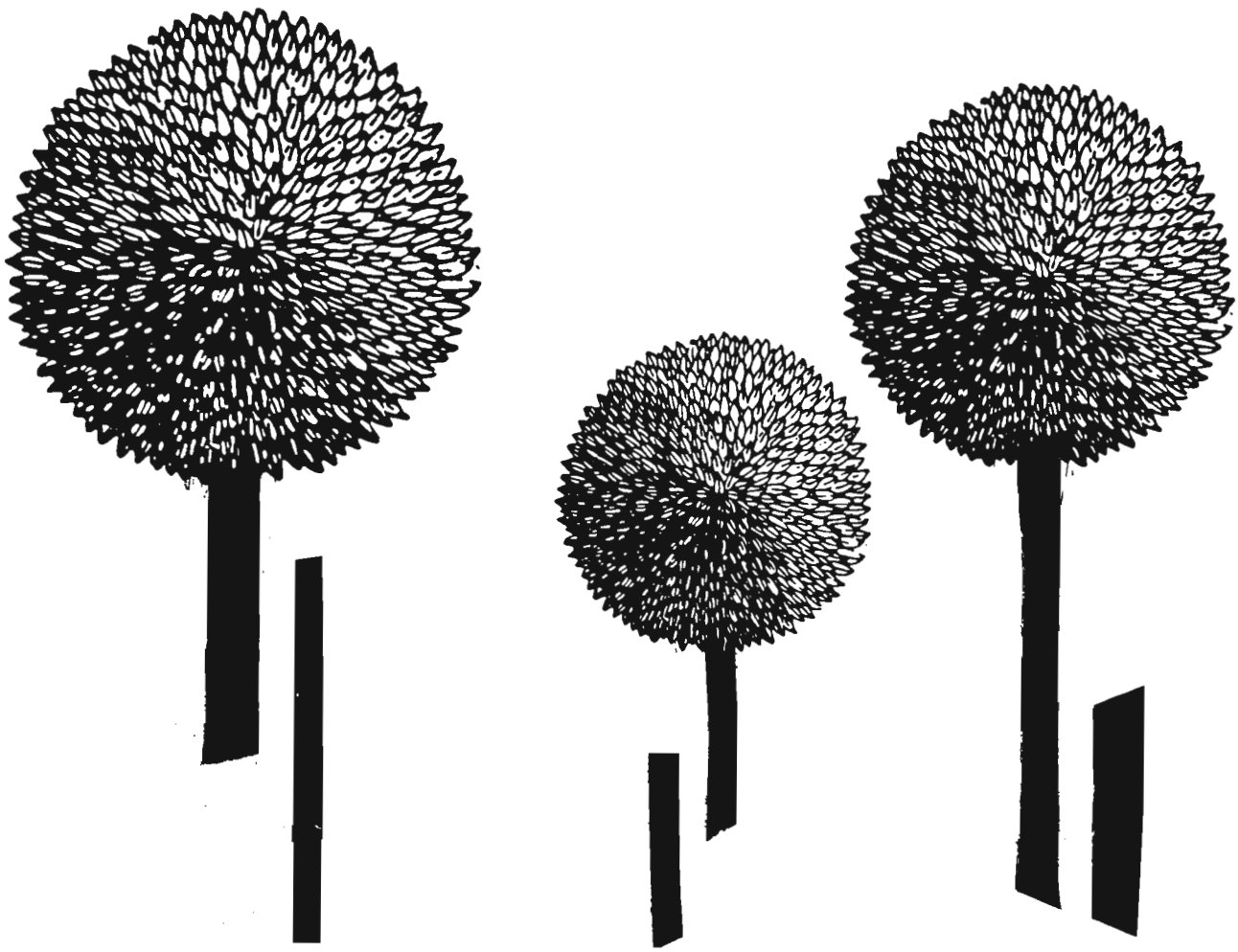
روزگاری که گذشت
عصر خاموشی بود
خود فراموشی بود
شعرها
می‌تراویدند از بطری و دود
می‌نشستند
به دیوار سکوت
می‌شکستند
در اذهان جمود
تو که در ظاهر
همرنگ جماعت بودی
درد بیدردی را
در اکثرشان
می‌دیدی
گرچه جانت سخن از باور پاکی می‌گفت
گرچه چشم دلت آن را
که تو دانی
می‌خواست.

●

روزگاری که گذشت
یادها عرصهٔ پرواز دل تشنهٔ تو
کودکی
عاطفه‌انگیزترین خاطره‌ها
گاه در تنهایی
-با خیالی که حقیقت از آن فاصله داشت-
درد دل می‌کردی:
تو و این قدر ملال از همه چیز؟
چه کسی این همه با خوبی
دشمن بود؟
گل کجا تاب خشونت دارد؟
-می‌نوشتی به امیدی که تسلّای ملالی باشی-
یادمان باشد
در بازار خاطره‌ها
سکّهٔ عاطفه را
گم نکنیم
پاکی کودکی امروز خریدن دارد
دست در دست
بیا با هم
گشتی بزنیم

●

روزگاری که گذشت
دست در دست خیال
پرسه‌ها می‌زدی امّا
هیهات
هیچ‌کس با تو در آفاق صفا



بال نزد
هیچ‌کس با دل تنهای تو
همگام نشد
هیچ‌کس باتو در آن پهنهٔ مشتاقی
پرواز نکرد
روزگاری که گذشت
گر بکاوی به صرافت
شاید
چیزی از خوب شدن
با خود داشت
گویی
اینجا
آنجا
همه جا
دستی آرام
آرام
گل جوشش می‌کاشت
بذر پاکی
پنهان بود
بذر پاکی منتظر باران بود
ابر بارانی آن
در افق ایمان بود
●
روزگاری که گذشت
دور و نزدیک اگر می‌دیدی
فصل بیداری پردامنهٔ وجدان بود
فصل آدم شدن
انسان بود.

به زنده‌یاد «سلمان هراتی»

* بهروز افتخاری

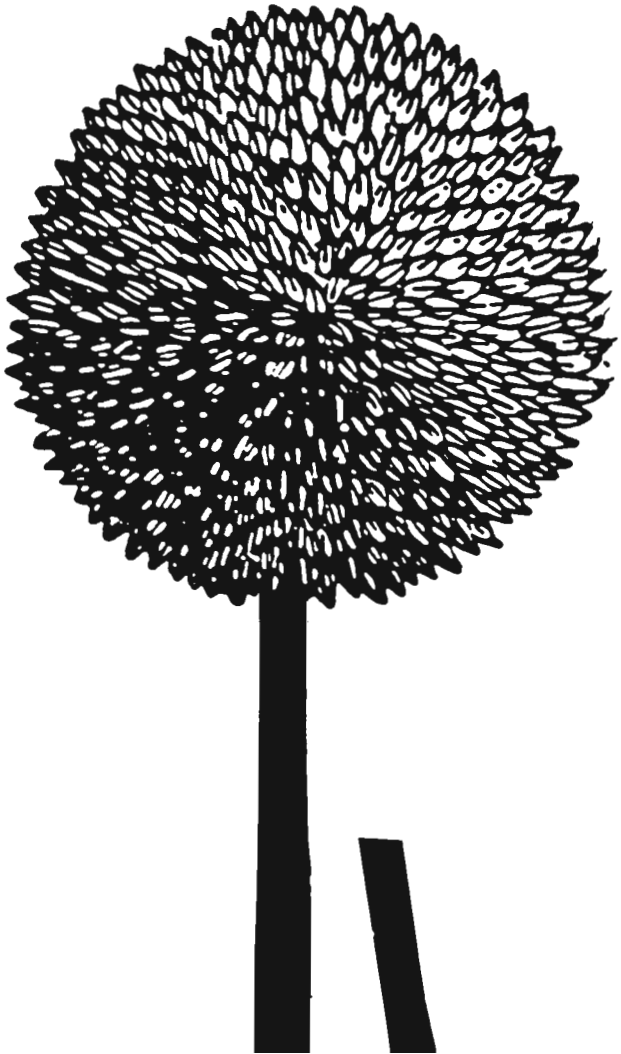
● بهانه تو

بهانه تو
پلی بود
تا از خواب برخیزم
و از خاک بگذرم.
●
شب
پلک وا می‌کند
وقتی یاد تو را
آفتاب
به بهانه درخت
با پرنده
فاش می‌کند.
«و من
سوی بیکران آبها
روانه می‌شوم.»
●
بهانه تو،
شبی بود که
عذاب رفتن
در تنم می‌پیچید.

* همّت الله میرزایی

● ضیافت

وقتی که بادها
شالهای شهیدان:
کاکلهای وحشی‌شان را،
می‌رقصانند،
خاک
از بوی خون
معطّر می‌گردد.
و من ابرهای جهان را
صلا می‌زنم
تا شکوفه‌های زخم شهیدان را
بشویند
و تنشان را غسل دهند.
سپس از برگهای سپیده
کفنها می‌بافم
و تمامی کبوتران آسمان را
در ضیافتی عظیم
فرا می‌خوانم
تا تابوتهای عاشقان را
به سوی مزارهای مقدّس
بر دوش کشند.



* پرویز حسینی

● ناتمام

...
آوازهایم بوی تو می‌دهد
تمامی نداری
نه می‌روی، نه می‌مانی
معنای عطشی
معنای گیاه و رود
فاش بگویم
جهان بوی تو می‌دهد
ماه و ستاره و آفتاب
باران و دریا و آب
معنای واژهٔ تداومی
معنای آینه‌های روبرو
معنای رویشِ مدام
هماره برمی‌خیزی
سربر می‌زنی
همیشه گشت و چرخش و گردش
در من، در جهان...
تو
بی‌پایان...

* ظاهر سارایی- ایلام

● روح مجنون

تا جنون منطق منصور در خون من است
نقل محفلهای عشق آشوب موزون من است
با دو بال آتشین از بام خود خواهم گذشت
زانکه منشور پر پروانه قانون من است
شور دریا انعکاس شورش امواج نیست
این تلاطم ترجمان روح مجنون من است
چون بیابان جرعه نوش ساغر محرومی‌ام
تا که افیون هوس ترکیب معجون من است
ساغر چشمانم از صاف سحر سرشار نیست
تشنه‌کامی از صفات بخت شبگون من است

* اکبر بهداروند

● ریشه در تلواسه

چپق خاطره را روشن کرد:
گله‌ای می‌آید
گله‌ای از بز و میش
و دو چوپان همراه
لب یك جوی پُرآب
زیر یك سایهٔ پرمهر کُنار[1]
یکی از چوپانها شَروه می‌خواند
و آن دگر نی‌لبکی می‌زند آرامتر از گریهٔ ابر
پای آن کوه که زانو زده بر سینهٔ دشت
گله در مرتع سبز
می‌چرد با رغبت
باد با هروله‌اش در دل دشت
یکی از چوپانها
با دلی دردآگین
«عبد ممد[2] للری» می‌خواند:
«عبد ممد للری سی چه نمُردی
چارشنبه بیس و یکم خودت گل بردی
چارشنبه بیس و یکم خُم گل بُردُم
اردونستم اِمیره خُم نهاس اِمُردُم»[3]
می‌گذشت از نظر واحه سواری
ـو به آواز بلند
با دل خود می‌گفت:
کاش می‌شد که در آن سایه کنار چوپان
دمی اطراق کنم.
آسمان!
هیچ آن سوتر از این ابر که در شروهٔ چوپان جوان می‌بارد
جویباری جاری است؟

●

ابر چشمم ز غمی بارانی است!

۱. کُنار، درخت سدر است
۲. «عبد ممد للری» مخفّف «عبدالمحمد للری» است از عشّاق معروف بختیاری.
۳. عبدالمحمد للری برای چه نمردی
چهارشنبه بیست و یکم خودت گل را بردی
چهارشنبه بیست و یکم خودم گل را بردم
اگر می‌دانستم که می‌میرد خودم پیشتر از او می‌مردم
این دو بیت مربوط به کشته شدن «خدابس»، معشوق عبدالمحمد، براثر سردیِ هوا در منطقهٔ سردسیری بختیاری می‌باشد.

* غلامحسین عمرانی

● دروازهٔ باغ

تو را من چشم بر در دوست دارم
تو را تا صبح باور دوست دارم
شباهنگام بر دروازهٔ باغ
تو را چون شعر شبدر دوست دارم
گل باران صحن صبحگاهی
تو را در راه و معبر دوست دارم
تویی مضمونی از شعر شقایق
تو را از پای تا سر دوست دارم
تویی سبزینهٔ روح بهاران
تو را ای روح‌پرور دوست دارم
تو در من زندگی ایجاد کردی
تو را با حال دیگر دوست دارم
در آن معبد که جان باید فدا کرد
تنم را زیر خنجر دوست دارم

* پرویز عباسی داکانی

● چند طرح

نه دل امیدواری
نه سر گلایه دارم
چو درخت
در خزانم
نه ثمر، نه سایه دارم.

●

قصّهٔ غصّه
نوشتیم و به دریا گفتیم
غزل گریه
سرودیم و به فردا گفتیم

●

نشانی نیست از شیرین
نشانی نیست از فرهاد
کتاب عاشقیها را
نمی‌خواند کسی جز باد.

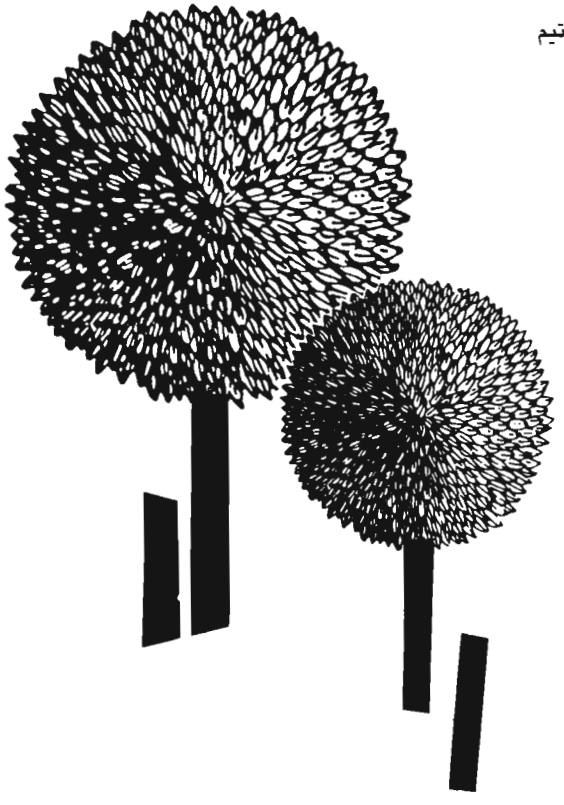
* مجتبی مهدوی سعیدی ـ قم

● پاییز اشغال

در پاییز اشغال
در تو
همه چیز را به رنگ زیتون می‌بینم
تفنگها را
پیراهن رزمندگانت را
چشمهای مادرانت را
نارنجك
و چادرهای آوارگانت را
جز درختان زیتونت.

●

امّا من
شاخه‌های به تاراج رفتهٔ
زیتون را
روزی از آرمهای دروغین
کنفرانسهای خلع سلاح
و سازمانهای صلح
برخواهم چید
و به باغهای زیتونت
هدیه خواهم کرد.



به «خدابخش نورمحمدپور»،
هنرمندی که «ماسوله» برایش بهانه‌ای بود تا بیافریند

* حبیب الله آیت اللهی

● ماسوله

ومن «ماسوله» را دیدم
که بالاپوش مِه برتن
به بالای طبیعت سبز و خرّم
سر به مَه ساییده بود امّا،
نه مَه پیدا، نه مِه پایان، نه بالای طبیعت بود.

●

و من «ماسوله» را دیدم
به هنگامی که چون کهواره‌ای بی‌تاب می‌لرزید
و صدها پیکر ترسان
به تاریکی گریزان از فراز کوه
گریزان در سیاهی شبی در دهشت از پا اوفتاده،
دوصد کودک، سه‌چندان بیشتر مرد و زن و پیر و جوان.

●

و من با نوگُلانی چند
امّا لرزه بر تن، دهشت اندر جان
و دلواپس برای خانه‌ها و زنده‌ها و کشته‌ها بودم.
و آن بابونه‌های کوهی وحشی
همان «ماسوله»‌ای بودند
که پیش تو «بهانه» بود و پیش من،
هزاران زندگی غلطیده در سوگی
و گویی
مردم ماسوله را در ابرها دیدیم
و او را سر به سوی حق کشیده، آرزوها را
هزاران سال شاید بیشتر در عشق پرورده
و من ماسوله را دیدم.

■ حسن رجبی بهجت ـ رفسنجان

● از دلتنگی

بی‌قراران روز خویشتنیم
در شبانی که
گریبان کوچه‌سار دلتنگی‌ها را
می‌شکافیم
و
نهفتِ سالیان را
می‌کاویم
بی‌چراغ.
فرود آمدگانیم
از فراز
از قلّه‌های مهتری و فخر،
بی‌توش.
شگفتا!
هزار قافله را
از منزلگاه و خوف گذراندیم
و هزار بادیه را
به سهل
سپردیم.
اما: آی!
چاوشانِ عشق
در کدام زاویه فرود آییم
که دژدان نور را
در آن
جایگاه نیست؟

* مختار عباسی ـ بندر دیر

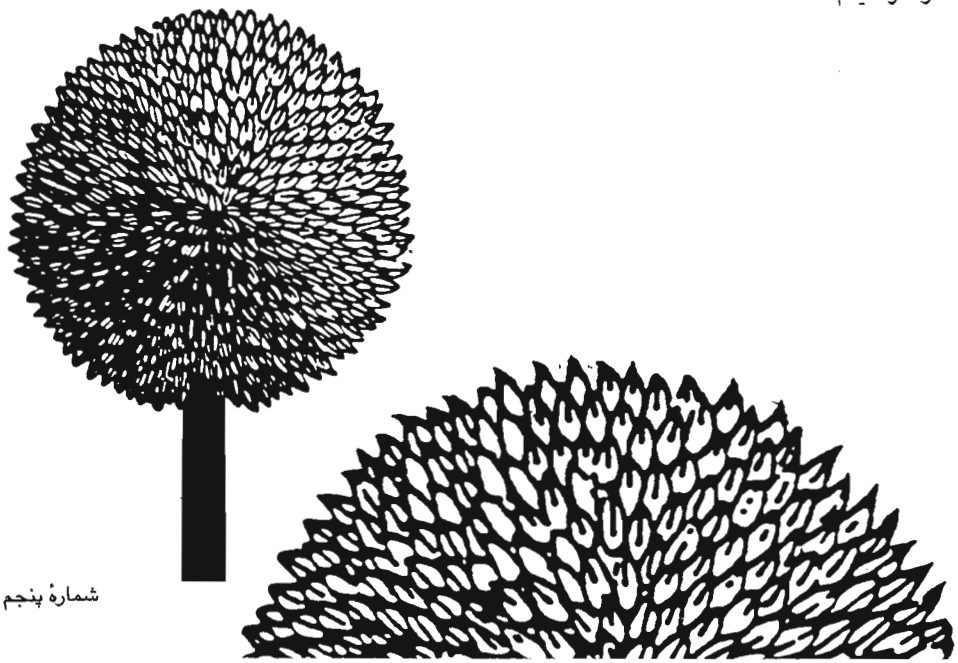
● حدیث آفتاب

دیشب از آفتاب میگفتیم
شرحی از نور ناب می‌گفتیم
گرم می‌شد فضای خانهٔ ما
وقتی از آفتاب می‌گفتیم
در نمکسود تشنگی، با دل
وصف اعجاز آب می‌گفتیم
«باز گرد ای بهار» می‌خواندیم
«بار دیگر بتاب» می‌گفتیم
پدرم گریه را فرو می‌خورد
وقتی از آن جناب می‌گفتیم
آری از ارتحال «آیت نور»
«زادهٔ بوتراب» می‌گفتیم
تشنه بودیم، تشنگی سخت است
تا سحر «آب آب» می‌گفتیم.

* حمیدرضا شکارسری

● عشق

عشق یعنی با غم الفت داشتن
سوختن، با درد نسبت داشتن
عشق یعنی مثل آیینه شدن
راستگو بودن، صداقت داشتن
عشق یعنی معنی دریا شدن
یعنی از مرداب نفرت داشتن
عشق یعنی دوستی با لاله‌ها
با شقایقها محبّت داشتن
عشق یعنی سادگی، یعنی دلی
پشت پرچین قناعت داشتن
عشق یعنی بوسه بر لبهای تیغ
عاشقی یعنی شهامت داشتن
عشق در یک جمله، یعنی انتظار
انتظار روز رجعت داشتن



به انساندوست ایرلندی، به خاطر یاری‌اش به مردم مصیبت‌زدهٔ شمال ایران

* عبدالحسین موحد

● حکایت

قلبت را به من سپار
و چشمهایت را
به کاکاییها
کان سوی ابر
آن سوی ساقه‌های بلوط سبز
آن سوی پشته‌های اطلسی آب
ـدرمه
ـدر آتش
ـدر صخره‌های خاکستر
فریاد می‌زنند.

●

زیتونها زرد شده‌اند
گندمها دانه بسته‌اند
و کاجها تا افق مرطوب
ـدر مه
ـدر آتش
ـدر کهربای غروب
ـدر صخره‌های خاکستر
بر موج خیز خزر
ایستاده‌اند.

●

آنجا
ـمیان کوه و دریاـ
در زیتونزار
در «رودبار»
آوار زخم آینه و حیرت نگاه.

●

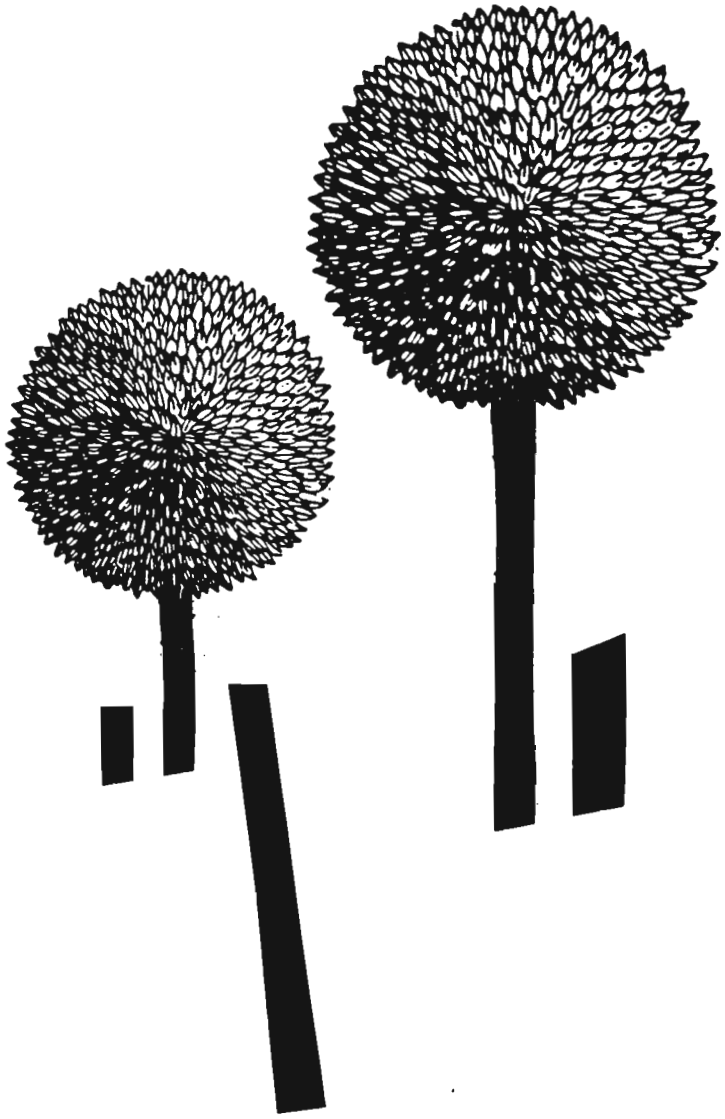
آنجا
ـآن سوی خاکساری و آشفتگی آب
ـآن سوی زیستن مرگ
ـآن سوی سبز سوزنی برگ
ـآن سوی سوگخندهٔ مامات.

●

آه شالیکار!
در انتهای عبور بهار
ـدر برگ
ـدر «باد مه»[1]
ـدر ریزریز باران
ـدر افت و خیز پروانگان
چگونه باغهای زیتون
چگونه کوه
تو را پناه نداد
و تو
در انفجار نفسهای خاک
تمام شدی.
جنگل
یك جرعه از نگاه تو نوشید و
سبز ماند.

●

قلبت را به من سپار



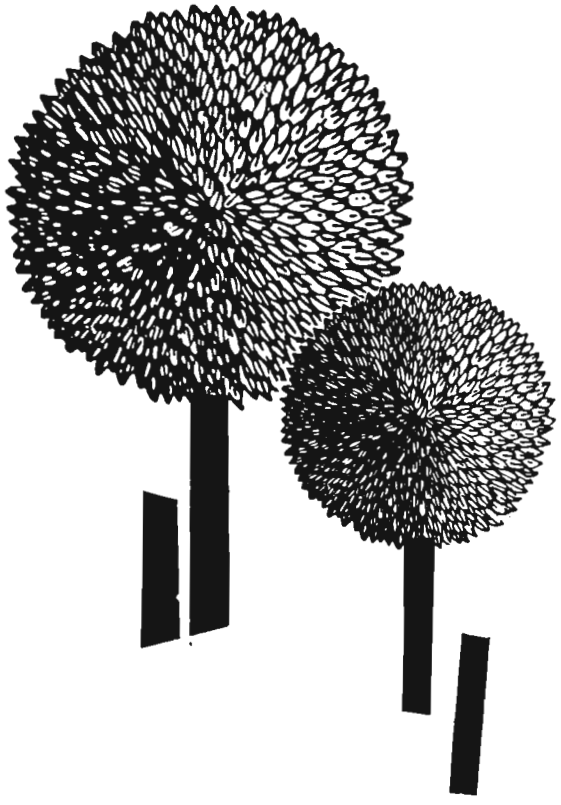
و چشمهایت را
به «کَتَبه»[۲]
کان سوی رود
آن سوی شاخه‌های تشنهٔ ابرآلود
ـدر دود
ـدر باران
ـدر هیاهوی خاکستر
ـدر برهوت
مبهوت
مانده است.

●

آه شالیکار!
که تو را در شبنم چشمها
شستشو می‌دهند
و در چشم رودخانه
با قرائت قرآن
می‌گردانند
دوباره
در انتهای عبور بهار
ـدر باد
ـدر باران
رؤیای آتشین تو
برمی‌آید
و ماه،
از هاله‌های زخم تو
خواهد رُست
و تو
دوباره
رودبار و زیتونزار
خواهی شد
و قلب تو
در قلبِ سنگ خاک
خواهد زد
و صدایت
در سینهٔ صبور خرداد
خواهد ماند.

●

از ابر آسمان
چه غباری
برخاسته است!
و آفتاب
ـدر سایه‌ها
ـدر پیکرها
ـدر باد مه
ـدر تنفّس پروانگان پریشان
چه غریبانه
در غبار
فرو می‌خزد!
آی گریه خشک!
چشم بی‌نگاه!
لبهای سنگ!
بس است!



●

کاکاییها
بر شاخه‌های خستهٔ ذهن من
ـدر باد مه
ـدر ابر
ـدر صخره‌های خاکستر
پرپر می‌زنند
و جلگه
از طراوت و تپش و کار
افتاده است.

●

آه شالیکار!
قلب تو
ـدر باد
ـدر بازتاب بغض غلیظ خاک
ـدر علفزار باران
ـدر رطوبت «بِلْفاست»[۳]
بر اطلسی آب،
آن سوی صبر ساحل و سبزیها
آن سوی آب و خواب بخار خاک
از نای نایِ نیْ انبان
پخش می‌شود.

●

از های های نیْ انبان
ستاره می‌ریزد
و اطلسی‌ها
ـدر مه
ـدر «دوبلین»[۴]
آن سوی سنگها و ساحلها
آن سوی سردی سده‌های سیاه
آن سوی شاه بلوطهای سبز
بر جلْجتای مطهر
خود را
در اشک ماهِ مُشَبَّک
می‌شویند.

تهران ـ ۶/۴/۶۹

۱. باد مه: باد منجیل
۲. کَتَبه: روستایی در شهرستان رودبار.
۳. بلفاست: شهری در ایرلند شمالی.
۴. دوبلین: پایتخت جمهوری ایرلند.

● نامه‌های شاعرانه

* اندیمشك ـ آقای محمدرضا مروت

عزیز دلم، غزل «نفرین» را با خمیازه سروده‌اید. انکار به علّت حرکت گسله‌ها و دندان قروچهٔ آتشفشان، غزل را در اوزان متعدّدی پرس کرده‌اید. حواستان باشد که چاقوی تقطیع، مطمئن‌ترین ابزار جرّاحی شاعرانه است. مطمئناً شاعر به خوش‌ذوقی حضرتعالی کمیاب است. از میان کارهای ارسالی، «فردای موج» را خیلی پسندیدم. تنها گاهی مواقع بی‌دلیل جای کلمات عوض شده است:

در فصلی که ستاره‌های سیّار
از مسلخ خورشید می‌آیند به بام

اگر بنویسید «از مسلخ خورشید به بام می‌آیند» هیچ ایرادی پیش نمی‌آید، بلکه شعر مثل شاهزاده‌ای سنگین و باوقار به تخیّل خواننده گام می‌گذارد. این مصاریع خیلی عالی است:

در هنگامهٔ بی‌رنگ فصول
وقتی که بهار نمی‌روید
کجاست وادی ایمن
در سیل سیّال کلام

«کجاست وادی ایمن» موزون شده است و اگر تمام کار با این وزن سروده می‌شد خوش می‌نشست.

عزیزم، تو شاعری و تخیّل و عاطفه‌ات کولاك کلمات به پا می‌کنند. فعلاً تشخیص می‌دهم شیوهٔ آزاد را پیشه کنی تا ببینیم آینده چه اقتضا کند. این بار کارهایت را نمی‌چاپیم تا مِنْ‌بعد دندانهای وسواسَت را با دقّت بیشتری مسواك کنی!

* تهران ـ آقای حمیدرضا شکارسری

حمید جان، غزل «عشق» رسید. واقعاً عشق کردیم! کار در حد هزار و سیصد آفرین است! به قید دو فوریت آن را فرستادیم برای حروفچینی.

* لاهیجان ـ آقای راحا محمدسینا

قطعهٔ اشك‌آلودت آن‌قدر مرا متأثّر کرد که دیگر تاب صفحهٔ شعر را نیاوردم. تا اشکم خشك نشده قطعه را روی برانکارد نامه‌های شاعرانه ببین!

بگو کجایی ای ماجرای درد جهانی
که گام به گام
از ثانیه‌های یك سال تو را پرسیدم
بگو کجایی!

●

ناگاه نبودی
زخمی کابوس
شکل جهانی کابوس زخمهاست
و تو آن سوی ساعت ده
ساعت آن سوی جسم را طی می‌کردی
در رؤیایی از به هم آمدن ماه با خورشید
و ما در تاریکی زمین
نگاه می‌کردیم و می‌باریدیم

راحا جان؛ کارهایت را برایمان خلاصه‌تر کن و برای قلمت، یك عینك خوانایی بگیر.

* زنجان ـ آقای عباس بابایی

آقای بابایی، مصیبت بزرگ شعر را به شما تسلیت می‌گوییم:

افتاده بالهای سپید کبوتران
پشت حصار صامت سیمان
توی زباله‌دان
آوازهای کوچ نمی‌آید

آوازهای مرگ می‌آید
از باغهای عریان
مرگِ پرندگان

* بابل ـ خواهر رضیهٔ عنایت‌پور

به جان خودم شعر زیبای شما را چاپ نخواهم کرد مگر وقتی که آن را خوش‌خط و خال پاکنویس کنی و برایمان بفرستی. جانانِ من، مگر تو شکایت نویسِ دَم در دادگستری هستی، یا برای قطع سهمیهٔ شیر، علیه یخنعلی، بقال سر کوچه‌عریضه نوشته‌ای؟ امّا حضرت عباس وکیلی شما شاعر قابلی می‌باشید.

* نهاوند ـ خواهر مهری سیفی

ستون نامه‌های شاعرانه یواش یواش دارد به ادارهٔ تشخیص هویت تبدیل می‌شود. این قسمت از شعر شما فوق‌العاده است. خودتان آن را با سایر قسمتها مقایسه کنید و براساس آن برای ما شعر بفرستید. شوخی در رفته و طنز پر کشیده، قشنگ است:

اینان به رصد کردن خورشید
بر بام شده‌اند
اینان
بی‌که کشته شده باشند
در مرگ غلطیده‌اند
به رصد کردن خورشید بر بام شده‌اند
با سرشارترین دیدگان
از خواب.

* اهواز ـ آقای عبدالمجید حیاتی

به سبیل مردانهٔ گربه قسم، به قول آن مسافرخانه‌چی تاریخی که در جواب «ماییم السلطان ابن... خان مظفرالدین شاه» فرمود: «برای این همه آدم جا نداریم!» ما هم در مورد شعرهای ارسالی، اگر اثر طبع «خورخه لوییس بورخه» هم باشد، و علی‌رغم تمامی زیباییهای مترتّب بر آن، به علّت اسکان بیش از حدّ آوارگان مطلب، که موجب بی‌جایی در مجلّهٔ ما شده است، ناچاریم الف. یا آن را حتّی‌المقدور کوتاه کنیم؛ ب. یا از خیر مطلب بگذریم و آن را برای دوران وفور کاغذ و فراوانی مرکّب ذخیره کنیم. نازنین شاعرا، کارپخته‌ات تنها یك ایراد دارد و آن هم شباهت بیش از حدّ آن به اتوبان تهران ـ کرج است.

* بوشهر ـ آقای مختار عباسی

ای قربان هرچه شاعر چیز فهم! غزلی فرستاده‌ای مثل غزال، شعری گفته‌ای عین مروارید. دست رنجت درد نکند. باز هم از این غزلهای حالی به حالی بفرست.

* لرستان ـ آقای نعمت‌الله میرزایی

فدای اظهار محبّتهای لُری‌ات، این هم جواب نامهٔ شما در «نامه‌های شاعرانه». قربان آب و هوای ولایتت! سر سفرهٔ شعر «ضیافت» با همدیگر پلو کُردی خواهیم زد. فقط یك حرف درویشی بزنم: «آن چهره‌های مشخص «سوره» فقط به خاطر دلشان که به کوك ساعتهای عرش می‌تپد، کار می‌کنند. «قربان هرچه آدم خوب سرش بشو!»

* بم ـ آقای سید حسین ابراهیمی

با عرض احترام به همهٔ بادمجانهایی که در بَمِ ضرب‌المثل، بر ضدّ بلا واکسینه شده‌اند! از مجلّهٔ ما رباعی می‌ریزد. رباعیها تمام پنجره و آبدارخانه را پُر کرده‌اند. منتظریم علم‌پیشرفت‌کند و اسپری ضدّ رباعی هم به بازار بیاید. کار با معرفت اگر داری، چمنِ غزلتیم.

* تهران ـ آقای محمدعلی علوی

شعرت نیاز به سرویس کامل دارد. مدیر کلّ آبدارخانهٔ ما خوب عمل نمی‌کند و رئیس اداره هم اضافه‌کاری مطلوبی که خرج سیگار همایونی را دربیاورد، عنایت نمی‌فرماید. علی‌رغم اینکه شعر تو از غالب عناصر شعری بهره‌مند است، ناچارم تا نهایت سوگواری از آن صرف نظر و میل نگاه کنم.

* بهشهر ـ آقای سید احمد جعفرنژاد

باید ببینم دَمای دلت وقت سرودن شعر چقدر بوده است! تا بتوانم برایت نسخهٔ تحیّر بنویسم. عزیزم، شعرت را خیلی «مشدی» نیافتم. یکی دو تای دیگر روانه کن.

* تهران(!؟) آقای اثری از: سید محمد تهران‌پور «سفیر نیشابوری»

برای این همه آدم جا نداریم. شاعر بزرگوار، تو مثل اینکه مجموعهٔ اولت را برای ما فرستاده‌ای چاپ کنیم؟!

* آقای حبیب‌الله بهرامی

شعر شما تقریباً یك من یك چارك کم، عاطفه بود. شاعرِ بااحساس، پس سالادِ تخیّل کو؟

* تهران ـ آقای سید مرتضی معراجی

این دفعه را ببخشید. منتظر کارهای بامروّت‌تر.

* رفسنجان ـ آقای حسن رجبی

مثل اینکه این فوج از شعرهایت را قبلاً فرستاده‌ای درویش! کامپیوتر ما را قلقلك نده. کارِ بیات برای خوانندگان چه فایده‌ای دارد؟

* رامهرمز ـ آقای محمد نوروزی

یك قطار تهران ـ مشهد شعر فرستاده‌ای! به جان خودم کوپن این ماه صفحات ما تمام شده است.

* تبریز، دانشکدهٔ علوم انسانی ـ حمید واحدی

از همشهری ستارخان و این شعر فتح نشده: «بیا که از سر کوچه به خانه برگردیم/ خبر رسید سواری دگر نمی‌آید»! یعنی چه! نکند خدای ناکرده نیهیلیست شده‌ای و داری ما را به دست‌انداز می‌گیری! قربان محبّت غزل خیزت!

*** زابل ـ ماشاءالله جلالی‌زاده**

ماشاءالله به این شعر جلالی! شعر قشنگ است، ولی معلوم نیست آن را برای چه سروده‌ای! برای تاریخت؟ مردمت؟ مذهبت؟ بعضی جاها هم سر از گریبان کلیشه درآورده‌ای.

*** زابل ـ آقای عباس باقری**

تشخیص دادم شعر «دلالها» از فرط زیبایی برای مجموعهٔ حضرتعالی زیبنده‌تر است. ما را فراموش نکن.

*** تنکابن ـ آقای مصطفی علیپور**

«آسمان مزرعه» یك محشر کبراست؛ آن را چاپ خواهیم کرد. شیر بادیه‌ات حلال!

*** قزوین ـ آقای امیر عاملی**

عزیزم، کارهای اخیرت نیاز به ریاضت دارد. یك مقدار گزیده‌تر و با حقیقت‌تر بگو! غزل «جان شیرین»ات پولدار است و اگر منعش نکنی، بازاری است.

*** ایلام ـ آقای ظاهر سارایی**

من هم به باطن هاجری خود «روح مجنون» را پسند کردم. کار خواهد شد.

*** تهران ـ استاد حسین صفا لاهوتی**

«صفای میخانه» نوری بود در محفل دل ما. از خیل شاگردان خود نظر دریغ مدارید.

*** باختران ـ استاد جواد محبت**

از اینکه دعوت شوق ما را در ارسال شعر نو اجابتِ لبخند کردید، دست بوسیم.

با تو دل من در اوج پروازست
آواز مخوان حضورت آوازست
یاد تو بهار پاکبازیها
در خاطر من شکوفه‌پردازست

*** تبریز ـ آقای محمد بهرامی اصل**

قطعهٔ ارسالی نیاز به ارز فراوانی دارد. برای ما مقدور نیست آن را از خارج صفحهٔ شعر، وارد کنیم.

*** تهران ـ آقای بهروز افتخاری**

همهٔ شعرها قشنگ بود. ناچار از کثرت به وحدت آمدیم و «بهانهٔ تو» را گرفتیم.

*** اصفهان ـ آقای غلام مهدی نعمت‌اللهی**

کار خیلی ضعیف و لاغر شده بود. کمی شعرتان را تقویت کنید. شربت ب. کمپلکس عرفان یادت نرود.

*** سمنان ـ آقای نصرت‌الله ترحمی**

لطفاً به باجهٔ جواب آقای سید حسین ابراهیمی از بَم مراجعه فرمایید.

*** بهشهر ـ آقای سید احمد جعفرنژاد**

شعر شما، البتّه شعر بود؛ امّا کشف تازه‌ای نداشت. یك سری به کریستف کلمب بزن.

*** مشهد مقدس ـ آقای علیرضا صدرالدینی**

عزیز دلم، انصاف بده! از میان این همه شعر، ما کدام را انتخاب کنیم که تبعیض نژادی نشود؟ لااقل خودت بعضیها را کاندیدای انتخابات کن!

*** قزوین ـ آقای رضا ارداقیان**

با تشکّر از الطاف لایزالت. «در پریشانی باغ» قدم زدم، گل تازه‌ای نیافتم؛ از این دسته گلها تو ی گلفروشی خیابان ما زیاد است. اسم من به چه درد دوستان می‌خورد؟ اگر خوب خیره شو ی اتّفاقاً بنده گاو پیشانی سفید مجله‌ام.

*** گرمسار ـ آقای عباس گیلوری**

به جان خودم شعرهایت همه خوب است، فقط نمی‌دانم چرا دوستان یکهو ما را شعر باران می‌کنند! آدم سرماخوردگی ادبی می‌گیرد. منتظر کارهای کوتوله‌تر. سلام مرا به همولایتی‌های باصفایت برسان و از قول من به آنها بگو قبیلهٔ شما شاعر خوبی دارد.

*** قم ـ آقای مجتبی مهدو ی سعیدی**

«پاییز اشغال» را بزودی آزاد خواهیم کرد!

*** تهران ـ آقای کاظم جیرودی**

حدود بیست قطعه کار فرستاده‌اید. ما این همه وسایل مونتاژ نداریم! حالا که وزن و قافیه را به این خوبی استخدام کرده‌اید، چرا برای تخیّل خودتان اضافه‌کاری نمی‌خواهید؟

*** مسجد سلیمان ـ آقای محمدعلی پورخداکرم**

«روزبانی»، «گل» و «معراج» را سیاحت کردم. تنها این مصرع در خاطرم مانده است «زنبورهای گرسنه را فراخوانید!»

*** اهواز ـ آقای سلیمان هرمزی**

شعر قشنگی را فرستاده‌اید که متاسّفانه به اندازهٔ آن بلکه چند سانتی‌متر بیشتر توضیح‌وپاورقی‌زده‌اید. چاپ چنین شعرهایی برای ما به هیچ نحو صرف نمی‌کند!

● در آیینهٔ دیوان بیدل

■ احمد عزیزی

خوشا روزی که نقاش نگارستان استغنا
کشد تصویر من چندانکه بیرون آرد از رنگم

شعر و شاعری در مرز و بوم ما همسایهٔ دیوار به دیوار عرفان و معرفت درونی است. همچنین است خویشاوندی این دو با موسیقی ما که بدون هیچ تردیدی لبریز از مکاشفات و انجذابات عمیقاً عارفانه و بالایی است. شاید در هیچ گوشهٔ جهان این قدر میـان موسیقی و شعـر و عرفان و تفکّر الهی، خویشاوندی و همخونی نباشد.

در شعر سعدی غلبه با صورت است. در شعر حافظ معنی با امتیـاز پیروز می‌شود. در شعر صائب، شعر از صورت و معنا پیشی می‌گیرد و گاهی حالت شعر برای شعر به خود می‌گیرد. در شعر مولانا، عرفان حتّی بر شعر نیز غلبه دارد و شعر نیز به نوبهٔ خود بر صورت و بر فصاحت و بلاغت استیلا می‌یابد. امّا در شعر بیدل عرفان و شعـر چنـان با یکدیگر ممزوج شده‌اند که هرگز نمی‌توان آنهـا را از یکدیگر تفکیک نمود. اگر در شعر عطار می‌خوانیم که:

ای در میان جانم و جان از تو بی‌خبر
از تو جهان پر است و جهان از تو بی‌خبر
وصف تو در خیال و خیال از تو بی‌نصیب
نام تو بر زبان و زبان از تو بی‌خبر
از تو خبر به نام و نشان است خلق را
وانگه همه به نام و نشان از تو بی‌خبر
جویندگان گوهر دریای کُنه تو
در وادی یقین و گمان از تو بی‌خبر

یا از سعدی می‌شنویم:

تسبیح گوی تو نه بنی‌آدمند و بس
هر بلبلی که زمزمه بر شاخسار کرد

یا سنایی را می‌بینیم:

ملکا ذکر تو گویم که تو پاکی و خدایی
نروم جز به همان ره که توام راهنمایی
همه درگاه تو جویم همه از فضل تو پویم
همه توحید تو گویم که به توحید سزایی
نتوان وصف تو گفتن که تو در وصف نگنجی
نتوان شبه تو جستن که تو در وهم نیایی

یا نظامی:

زیرنشین علمت کائنات
ما به تو قائم چو تو قائم به ذات

همه دارای مضامین فلسفی و توحیدی هستند و در آنها شاعر سعی وافر مبذول داشته تا رشتهٔ تسبیح را به گردن ساقی سیمین ساق بیندازد، یا غنای ذاتی حق را بیان کند، یا به شیوهٔ استدلالی ریشهٔ عدم اکتناه ذات باری را به خوانندهٔ عارف مشرب خود برساند. امّا در هیچکدام از ابیات بالا، که از جمله زیبـاترین ابیات عارفانهٔ شعر فارسی است، توحید به شدّتی که در ابیات بیدل می‌آید مطرح نشده است.

بیدل از قیل و قال وادی ظنّ و گمان و شرح و بیان و اطناب فلسفی گریز دارد و به ساده‌ترین و در عین حال زیباترین شیوه‌ها توحید را به تصویر می‌کشد:

چمن امروز فرش منزل کیست
رگ گل دود شمع محفل کیست

●

خوشا روزی که نقاش نگارستان استغنا
کشد تصویر من چندانکه بیرون آرد از رنگم

●

بیگانه وضعیم یا آشناییم
ما نیستیم اوست، او نیست ماییم

●

رنگ طاقت سوخت امّا وحشت آغازم هنوز
چشم بر خاکستر بال است پروازم هنوز
بی‌تو پیش از اشك شبنم زین گلستان رفته‌ام
می‌دهد گل از شکست رنگ آوازم هنوز

●

شکستم در تمنّای نگاهت شیشهٔ رنگی
که هر جا می‌رسم پر می‌زند آواز طاووسش

●

دو روزی پیش از این با یار در یك پیرهن بودم
کنون از هر گلم باید کشیدن منّت بویش

●

توخواهی بوی گل، خواهی شرارسنگ باش اینجا
زخود رفتن رهی دارد که نتوان کرد مسدودش

●

مجاز پوچ ما را از حقیقت بازمی‌دارد
به سیر نرگستان غافلیم از چشم بیمارش

●

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

●

زخود رفتم ولی بویی نبردم
که رنگم گردش پیمانهٔ کیست

●

غنچه گردیدیم و گلشن در گریبان ریختیم
عشرت سربسته از دلهای غمگین بوده است

●

رفته‌ام دیری است زین گلشن به یاد جلوه‌ای
گوش نه بر بوی گل تا بشنوی افسانه‌ام

●

جیب و دامان خیال ما چمن می‌پرورد
بس که چیدیم از بهار جلوه‌ات گلهای ناز

●

آرامگاه وحشت رنگند غنچه‌ها
خونم بر آستانهٔ دلهای تنگ ریز

●

از پر طاووس دامن بر کمر دارد بهار
سیر گلزار که یا رب در نظر دارد بهار
رنگ، دامن چیدن و بوی گل از خود رفتن است
هر کجا گل می‌کند برگ سفر دارد بهار
جلوه تا دیدی نهان شد، رنگ تا دیدی شکست
فرصت عرض تماشا این قدر دارد بهار
بوی گل عمری است خون‌آلودهٔ رنگ است و بس
ناوکی از آه بلبل در جگر دارد بهار
لاله داغ و گل گریبان چاك و بلبل نوحه‌گر
غیر عبرت زین چمن دیگر چه بردارد بهار
چند باید بود مغرور طراوتهای وهم
شبنمستان نیست بیدل چشم تر دارد بهار

●

ز چشم اهل تحیّر نشان اشك مخواه
که کس گلاب نمی‌گیرد از گل تصویر

●

ذوق بیرنگی برون رنگ نتوان یافتن
محو لیلی باش و چشم از گرد محمل بر مدار
دیوار رنگ منع خرام بهار نیست
ای خام فطرتان، همه زندانی خودیم

●

به بزم وصل فریادم نبود از غفلت آهنگی
بهار رنگهای رفته را آواز می‌کردم

●

زین باغ تا ستمکش نشو و نما شدم
خون گشتم آن قدر که به رنگ آشنا شدم

●

پیغام بوی گل به دماغم نمی‌رسد
آیینه‌دار عالم رنگ از کجا شدم

●

هزار آینه با خود دچار کردم و دیدم
به غیـر رنگ نبودم بهار کردم و دیدم

●

پردهٔ ناموس بی‌رنگی است شوخیهای رنگ
می‌دری جیب پری گر بشکنی مینای من

●

چون سحر زخمم سفارشنامهٔ گلزار اوست
قاصد خون گر نباشد خود روان خواهم شدن

●

بر هر گلی دمیده است افسون آرزویی
بوی شکسته رنگی، رنگ پریده بویی

■ آتش به اختیار
● از شخم شولوخُف تا بوق بولگاکُف

کار کردن با سردبیر با حال، ذهنی به وسعت آرشیوها و دستی به قدرت تایپیستها می‌خواهد. اصولاً اصل اصیل و رکن رکین «باحالی»، چسب دوقلوی وحدت هر جماعت یکرنگ است. اگر کسی در چنین مجمعی که یك مشت آدم عشق اللهی ـ که قالب پنیراً برای دل صاحبخانه مردهٔ خود کار می‌کنند ـ از اصل باحالی عدول کند، بعد از اندکی به قول تفتازانی به «سالبهٔ معدولة‌المحمول» تبدیل خواهد شد. آنگاه به فاصلهٔ اندکی، هشت وحدتِ معروف تناقض در وجود مبارکش جمع شده و کم‌کم پا از گلیم رندان می‌کشد و در صورت تمایل، به مقصد عمّه‌اش پرواز خواهد کرد!

اصل باحالی یعنی تولّی و تبرّی؛ یعنی هر آدم باحالی که برای مبارزه با بیحالیِ اجتماعی، گیوه را زین می‌کند، باید عدد پیِ هر معادله‌ای را به تن همایونی‌اش مالیده فرض نماید:

یا بیا با علی تو بیعت کن
یا برو سنگلج زراعت کن

ادبیات بدون ایدئولوژی یعنی آبگوشت بدون گوشت! آبگوشت بدون گوشت مثل یك فروند دیزی است که ته نداشته باشد. ته‌داری یکی از اصول دل و جگرفروشی است. آدم بی‌جگر نمی‌تواند جگرکی ادبیات باز کند.

نمی‌دانم تکلیف ما با این سردبیر باحال چه خواهد شد! در شرایطی که هر لیبرال ژورنالیستی در این مطبوعات سعی می‌کند به شیوهٔ گنجشکهای سوررئالیست به منار تغوّط کند و هر جوجه مائوئیست زرده به سرخ نکشیده‌ای، ولو شده در نشریهٔ داخلی شرکت دخانیات هم(!)، بنوعی زهر سوسیال‌ـ امپریالیستی خود را به کام انقلاب می‌ریزد، چرا دست نویسندگان باحال و باغیرت را توی پوست گردوی ارشاد و راهنمایی و رانندگی و باب یکم از فصل دوازدهم بوستان می‌گذارید که: کمی به پوز قلمتان نیش‌بند بزنید: جوری ننویسید که به بند ساعتِ طرفداران تزسه جهانی بربخورد؛ طوری تیتر نزنید که لیبرالهای بالای شهر هول کنند و توی دیگ رادیو بی‌بی‌سی بیفتند؛ فلانی، جان ننه‌ات یك کمی تیزی طبقاتی مطلب را بگیر! معلوم است! وقتی تیزی طبقاتی دست من نباشد و به دست طرفداران مادام اشرف دهقان بیفتد، روی لب تحلیلهای سیاسی ما سبیل استالینی سبز خواهد شد!

گاهی هم وقتی کنار ادارهٔ کلّ آبدارخانهٔ مجلّه می‌نشینم و در عالم سوررئالیسم چُرت قندپهلو می‌زنم، یکهو پس گردنِ همایونی را می‌گیرم و به لهجهٔ لاتی‌ـ فلسفیِ خاصّ خاله‌ام، می‌گویم: هی، نکنه... نکنه فلانی هم بعله...! و بعد با جرأت بیشتری یك گیلاس آب دهان قورت می‌دهم و می‌گویم: یعنی نکند العیاذ بالله، المعتصم بالله، المستنصر بالله، سردبیر هم لیبرال شده باشد! الاستغفرالله...

حالا این شماره آمده‌ام پیش وزیریان گرافیست، «حضرت باحال العرفای خودمان»، و او را به ارواح خاك کاندینسکی و سبیل مردانهٔ سالوادور دالی قسم داده‌ام که این دفعه این مطلب را از نقطهٔ کور سردبیر عبور دهد و حتّی به قیمت پایین آمدنِ دمای حق‌التعلیف(!) هم که شده، زیر همان تیربار آتش به اختیارش استتار کند.

بارها به سردبیر گفته‌ام: عزیز من! قربان قلم جواهرآسایت! فدای سوتیترهای مامانی‌ات! بلاگردان رو جلد محشرِ لبخندت! نوکر سرمقاله‌های بامعرفت و اربابت! چاکر ته لهجهٔ ادبیت! مخلص چشم غرّه‌های فلسفیت! زمین خوردهٔ پشت چشم نازك کردن‌های عرفانیت! بگذار یك طریق‌القدس مطبوعاتی علیه این بچه صهیونیستها و سوسول‌ـ دموکراتهای بی‌رگ و ریشه راه بیندازیم! امّا سردبیر گاهی ما را از لولوی ادارهٔ جزء و کل می‌ترساند. گاه دستور می‌فرماید اگر تیغ حیدری می‌کشیم. مواظب هفت پشت بعدی «عمربن عبدود» هم باشیم!

سردبیر طوری صحبت می‌کند که انگار من شاگرد خاصّ «ملا حسینقلی همدانی» یا هم‌منقل مرحوم «شمس تبریزی»ام و خرقهٔ ارشاد و اجازهٔ سازمان تبلیغات را از «شیخ ابونصر فارابی» گرفته‌ام که ملاك حال فعلی فلان تروتسکیست را فوراً ضمیمهٔ آیندهٔ خاندان ایشان در نسلهای آتیه کنم و بعد براساس کلیهٔ اطلاعات طبقه‌بندی شده دست به قضاوت بزنم.

به نظر حقیر فقیر سراپا تغییر، دستگاه قضاییِ ژورنالیسم باید مستقل باشد: نباید به فکر کت وشلوار شخصیت فلان مدیر مسئول بلیهٔ طاغوتی بود که برای مبارزه با اسلام، دست دستمال را حتّی به سوی فاشیستهای کابینهٔ فروغی هم دراز کرده‌اند:

کبوتر با کبوتر، غاز با غاز
کند قورباغه با گنجشك پرواز

به سردبیر گفته‌ام: مجلاتی که از اول با تخم و ترکهٔ تروتسکیسم منتشر شوند یا تریبون روشنفکرهای سلطنتی باشند، حالشان معلوم است. چنین مجلاتی به نفرین سگ هم نمی‌ارزند: امروز نیفتند، فردا موز مشیت زیر پایشان چاچا خواهد رقصید. بالأخره کف دست شهبانو در چنین شرایطی حقیقتاً بی‌موست و اینها دیر یا زود، در باتلاق آگهی ریکا و روغن هندی، یا در اطاق گاز قرنطینه شدهٔ روشنفکری و بر روی صندلی الکتریکی سلطنت‌طلبی، طفلکی نفله خواهدشد: مجلاتی‌که بعضاً با پول بیت‌المال و به نام اسلام تهیه می‌شوند امّا مع‌الاحساس والمشاهده، به فاصلهٔ یکی دو شمارهٔ مزاحم، به اجارهٔ روشنفکران درمی‌آیند: به نام اسلام و به کام مارکسیسم!

مجلّه‌ای که بوق بولگاکف می‌زند و از شخم شولوخف می‌آید: مجله‌ای که برای اومانیسم، ترهٔ جامعهٔ باز خورد می‌کند: مجله‌ای که روی پیشانی مارکسیستهای معروفه، مارك تشرّع می‌زند... با این برادران یوسف چه بگوییم؟!

من در اینجا برای اینکه سردبیر یکباره نان ماشینی ما را آجری نکند.. خطبهٔ دوم را به زبان عربی ایراد می‌کنم بلکه هم قانون اطاعت از سردبیری و هم وظیفهٔ شرعی را به طور ژیمناستیك انجام داده باشم:

بسم‌القاصم‌الاستالین

ایّهاالاخوان الیوسف فی‌المطبوعات الّتی نشرت بظاهرالادبی والباطن‌السّیاسی!

بعدالسلام والچای والچیق والسایر السور والسات، انّی بعد مطالعة مقالاتکم فی‌الشّمارات الگذشته به هذه‌النتیجة الرّسیدة ورسیدتنا که انّکم مع اتّخاذالمواضع الدیالکتیکیة والمقالات السوررئالیستیة، نسبت بالانقلاب والادب، یتخادم الملاحدة والقرامطةالذّی هم یتقرقرون و بلکه یتشرشرون فی لیالی‌الأدینة والگوشةالکنار «العالم الکلام»...

انّ الاگر انتم اهل‌الغیرت والحمیةالانقلابیه، نتخواهش عنکم بهذه‌الطّرق الثلاثة: الاول: اسلام؛ والثانیةالگردان: الجزیة؛ والاخوان الثالث: الحرب.

فعلاً بناءً علی‌الفلسفةالموسوم بالانشاءالله الگُربة، انتم مسلمون و لکن من بعدالهذه‌البیانیة، باروح الخاك الاخوی والابوی، یتصادر علیکم فعلٌ معروفٌ بین‌العوام: «بالآنجا که عرب نی انداخت».

والسلام علی‌المسلمین المخلصین، واللعن علی‌المارکسیستیّین والمنافقین الپنجاه درصد.

● کتابهای تازه

● کیهان اندیشه ۲۹

بیست و نهمین شمارهٔ «کیهان اندیشه»- فروردین و اردیبهشت ۶۹- ویژهٔ رحلت حضرت امام خمینی(ره) شامل مقالاتی در خصوص جامعیت علمی و عملی امام، فقه اجتهادی و اصلاح حوزه‌ها از دید امام، واقع‌نگری در بینش فقهی و... منتشر شد. کیهان اندیشه در ۱۹۹ صفحه توسّط مؤسّسهٔ کیهان چاپ و به قیمت ۴۰۰ ریال عرضه شده است.

* خلوت انس

این کتاب شامل اشعار و بیوگرافی کوتاه تنی چند از شاعران معاصر است که توسّط «مشفق کاشانی» در ۴۵۶ صفحه تدوین شده است. تیراژ کتاب ۳۳۰۰ نسخه و قیمت آن ۳۰۰ تومازمی‌باشد. «خلوت انس» توسّط انتشارات «پاژنگ» منتشر شده است.

* فرهنگ جبهه/ جلد دوم

جلد دوم کتاب «فرهنگ جبهه» از «سید مهدی فهیمی» به «اصطلاحات و تعبیرات مورد استفاده در جبهه» پرداخته است. این کتاب در ۱۴۵ صفحه، با تیراژ ۶۶۰۰ نسخه و به قیمت ۴۶۰ ریال انتشار یافته است.

* نمایشنامهٔ «منتظران»

«منتظران» نوشتهٔ «حسین جعفری» است که در ۱۶۵صفحه‌وبا تیراژ ۲۰۰۰ جلد و به قیمت ۵۰۰ ریال چاپ و منتشر شده است.

* سوگ سیاوش

کتاب «سوگ سیاوش» نوشتهٔ «صادق هاتفی» می‌باشد که در ۸۴ صفحه و با تیراژ ۲۰۰۰ جلد انتشار یافته است.

* دفتر پژوهشهای فرهنگی

* مقاله نامه زن

چهارمین کتاب از «مجموعه منابع فرهنگی- سینمایی»، مجموعه مقالاتی است دربارهٔ زن و حضور او در سینمای ایران که توسّط «مریم رعیت علی‌آبادی»، «شهرزاد طاهری لطفی» و «نوشین عمرانی» تالیف شده و در هزار نسخه، با قیمت هشتصد و پنجاه ریال انتشار یافته است.

■ انتشارات برگ

* ...و یخ آب می‌شود

مجموعهٔ داستان «...و یخ آب می‌شود» نوشته «میخاییل نعیمه» نویسندهٔ فقید لبنانی با ترجمهٔ «حسن سیدی» در تیراژ یازده هزار نسخه منتشر شده است. قیمت این مجموعه ۳۲۰ ریال می‌باشد.

* جشن گندم

مجموعه داستانی از «ابراهیم حسن بیگی» است که در یازده هزار نسخه به چاپ رسیده است. «جشن گندم»، «قلابگیر»، «اسب سفید خالدار» و «سوار» چهار قصّهٔ این مجموعه است. «جشن گندم» به قیمت ۲۵۰ ریال انتشار یافته است.

■ انتشارات سروش

* مبانی تبلیغ

کتاب «مبانی تبلیغ» نوشتهٔ «محمدحسن زورق»، اصول و قواعد تبلیغات جهانی و نیز اصول تبلیغی اسلام را مورد بررسی قرار می‌دهد. «مبانی تبلیغ» با تیراژ پنج هزار نسخه، در ۳۴۸ صفحه و به قیمت ۱۶۰۰ ریال منتشر شده است.

* روستای ما

این کتاب توسّط «محمود مقال» نگارش یافته و به وسیلهٔ «دکتر توفیق سبحانی» ترجمه شده است. «روستای ما» کتابی است دربارهٔ روستاهای ترکیه که در ۱۴۱ صفحه، با تیراژ ۶۰۰۰ نسخه و قیمت ۶۰۰ ریال انتشار یافته است.

* بینوایان

رُمان «بینوایان» نوشتهٔ «ویکتورهوگو» را «اُ.بی. سوپر» تلخیص کرده و «محمدباقر پیروزی» ترجمه کرده است. این کتاب در ۳۴۰ صفحه، با تیراژ ۶۰۰۰ نسخه و به بهای ۱۱۰۰ ریال منتشر شده است.

* گل آقا (دو کلمه حرف حساب)

مجموعه‌ای برگزیده از ستون «دو کلمه حرف حساب» روزنامهٔ اطلاعات طی سالهای ۶۳ تا ۶۸ که به قلم «کیومرث صابری» با اسم مستعار «گل آقا» منتشر می‌شد در پنج هزار نسخه به چاپ رسیده است. گزیدهٔ «دو کلمه حرف حساب» در ۴۷۱ صفحه‌به بهای ۱۵۰۰ ریال (جلد نرم) و ۳۰۰۰ ریال (جلد زرکوب) انتشار یافته است.

* اطاق آبی

«اطاق آبی» نوشته‌ای است از «سهراب سپهری» شامل دو بخش ناتمام به نامهای «معلم نقاشی ما» و «گفت و شنودی با استاد» که بعد از گذشت ده سال از مرگ نویسنده منتشر شده است. این کتاب در ۷۵ صفحه، با تیراژ ده هزار نسخه و به بهای ۶۵۰ ریال به چاپ رسیده است.

* چند خبر

■ اخوان ثالث درگذشت

...و چه جملهٔ کوتاهی همیشه از مرگ خبر می‌دهد! دوشنبه پنجم شهریور بود که خبر آمد. «مهدی اخوان ثالث» ۶۲ سال داشت و ساعت ۱۰ یکشنبه شب زندگی را بسر آورد.

آثار اخوان ثالث از ماندگارترین شعرهای معاصر است. برای او از خداوند طلب مغفرت می‌کنیم و درگذشتش را به همهٔ دوستداران شعر و ادب فارسی تسلیت می‌گوییم.

● در جرگهٔ عشّاق

اولین شب شعر ماهانهٔ حوزهٔ هنری، تحت عنوان «جرگهٔ عشّاق» روز پنجشنبه ۲۸ تیر ماه ۱۳۶۹، با حضور اساتید و بزرگان شعر و قلم و مشتاقان ادب در محل تالار اندیشه حوزهٔ هنری برگزار گردید. در اولین نشست «جرگهٔ عشّاق» که از این پس روزهای پنجشنبهٔ آخر هر ماه برگزار خواهد شد، به دنبال سخنان حجّةالاسلام زم، سرپرست حوزهٔ هنری در تشریح انگیزهٔ برپایی این برنامه، استادمهرداد اوستا سخنانی ایراد کرده، گزیده‌ای از اشعار خود را قرائت نمودند. سپس استاد «شمس آل احمد» پیرامون موقعیت هنر و فرهنگ صحبت کردند. در ادامهٔ برنامه، «قادر طهماسبی» (فرید) -شاعر ساکن اصفهان- دو شعر خواند و «علیرضا قزوه» نیز غزلی را قرائت کرد. آنگاه «صابر امامی» ترجمهٔ شعری از «جواد جمیل» -شاعر مبارز عراقی- را به سمع حضار رساند. در خاتمه گروه موسیقی حوزهٔ هنری دو قطعه آواز را که توسط «سید عبدالحسین مختاباد» اجرا گردید، به حضار تقدیم داشت.

سینما و تلویزیون به مثابهٔ رسانهٔ گروهی (۴)

● رُمان، سینما و تلویزیون

■ سید مرتضی آوینی

■ اشاره:

«رُمان، سینما و تلویزیون» عنوان آخرین مقاله ـ از مجموعه مقالات «سینما و تلویزیون به مثابهٔ رسانهٔ گروهی» است که در دو قسمت ارائه خواهد شد. بخش نخست در این شمارهٔ «سوره» و قسمت دوم در شمارهٔ آینده از نظرتان می‌گذرد.

■ سینما «رُمان مصوّر» نیست، امّا این هست که اگر رُمان به وجود نیامده بود، سینما صورت کنون خود را نمی‌یافت.

■ سینما نسبتی بسیار جدّی با رُمان دارد. امّا کدام سینما؟ و کدام رُمان؟

تلویزیون چیست و تفاوتهای ماهوی آن با سینما در کجاست؟ پیش از هر چیز برای جلوگیری از شبهات احتمالی باید یك بار دیگر بر این نکته تصریح کنیم که «پرسش از ذات و ماهیت سینما و تلویزیون» را نباید با «پرسش از کارآیی این دو وسیله» خلط کرد.

در تمدّن کنونی جهان، راه برای پرسش از «کارآییها و کاربردها» کاملاً باز است، امّا «امکان تفکّر در ذات و ماهیت اشیاء و موجودات» وجود ندارد. در جواب اینکه «آب چیست؟»، قریب به اتّفاق مخاطبان به شما پاسخ خواهند داد که «آب ترکیبی از اکسیژن و هیدروژن است.» و کسی حتّی احتمال هم نخواهد داد که شما از «ماهیت آب» پرسش کرده باشید. در کتاب «آداب الصّلوة» امام خمینی(ره) صفحه ۷۰ـ ۶۹ آمده است: «...رحمت واسعهٔ الهیّه را که از سماء رفیع الدّرجات حضرت اسماء و صفات نازل و اراضی تعیّنات اعیان به آن زنده گردیده، اهل معرفت به آب تعبیر نمودند.» چه سؤالی باید پرسید تا در جواب، این جمله‌ای را بگویند که امام فرموده است؟

بشر امروز، جز معدودی از متفکّران ـ آن هم متفکّرانی که با تفکّر عرفان نظری می‌اندیشند ـ قرنهاست که از این نحوهٔ تفکّر دور افتاده‌اند و دربارهٔ اشیاء، فقط به «کاربرد و کارآیی» آنها می‌اندیشند، حال آنکه «تفکّر دینی» اصلاً انسان را به سوی «پرسش از ذات اشیاء و ماهیت آنها» می‌راند. «تفکّر سودانگارانه و اوتیلیتاریستی بورژوازی» به صورت «جَوّی فرهنگی» درآمده است که همه در آن تنفّس و تفکّر می‌کنند و علوم رسمی نیز زبان و ملزومات این تفکّر را بالتمام فراهم آورده‌اند... و اکنون قرنهاست که از این رویداد تاریخی می‌گذرد.

انسان به مفهوم کلّی دارای مصداق تاریخی است امّا افراد بشر آن همه عمر نمی‌کنند که «دو تمدّن مختلف و نحوهٔ تبدیل و تحوّل آن دو را به یکدیگر» درك کنند، اگر نه تصوّر این غایاتی که ما برای تمدّن اسلامی ترسیم می‌کنیم، آسانتر می‌بود. برای عموم افراد بشر اکنون تصوّر صورت دیگری از حیات و تمدّن، جز این صورت فعلی، محال و ممتنع است آنچنان که برای مردم قرن شانزدهم نیز تصوّر صورت کنونی تمدّن امکان نداشته است.

انقلاب در مدنیت، نخست از یك «تحوّل بزرك در اندیشهٔ مردمان» آغاز می‌گردد و سپس با فاصلهٔ چند نسل «تحقّق مدنی» می‌یابد و در صورت «نظامها و تاسیسات و معاملات و مناسبات مختلف» ظاهر می‌شود. پیش از پیروزی انقلاب اسلامی، «انتظار این تحوّل عظیم» در زمان و همهٔ وقایع تاریخی و اجتماعی احساس می‌شد و اکنون نیز در همهٔ آنچه در سراسر جهان می‌گذرد، برای آنان که زبان دلالتهای تاریخی را درمی‌یابند، نشانه‌های غیر قابل انکار برای اضمحلال تمدّن غرب و استقرار مدینه‌ای معنوی در آینده‌ای نه چندان دور موجود است.

تلقّی ما از دوران کنونی همین است: «دوران گذر از تمدّن قاهر شیطانی غرب به یك تمدّن معنوی» و بر این اساس هرگز نمی‌توانیم تعلّقی ذاتی به هیچ یك از ملزومات تمدّن جدید غرب داشته باشیم. امّا در عین حال، از آنجا که همین وسایل هستند که زمینهٔ استثمار جهانی و قهر و غلبهٔ تفکّر غربی را فراهم آورده‌اند، بی‌اعتنایی ما به تکنولوژی جدید نمی‌تواند مفهومی جز تسلیم در برابر شرایط حاضر داشته باشد.

تلاش ما آن است که تمدّن جدید را در تفکّر خود مستحیل کنیم و هر جا که امکان این استحاله وجود ندارد بر آن غلبه یابیم. تلاش ما برای غلبه بر تکنیك، خودبخود به معنای نفی موجباتی است که بشر امروز را به تسلیم در برابر تمدّن غرب واداشته است. اگرچه این غلبه جز با غلبه بر نفس امّاره و ترك عادات ملازم با زندگی ماشینی و تکنیك‌زده امکان ندارد، امّا نباید توقّع داشت که این امر بدون یك تلاش دشوار تاریخی و فراز و نشیبهای بسیار امکان‌پذیر باشد.

این مبارزهٔ وسیع هم‌اکنون درگیر است و آوردگاه آن به وسعت همهٔ زمینه‌ها و محدوده‌های گوناگونی است که تمدّن جدید در آن فعال است. «هنر و ارتباطات اجتماعی» نیز، به طریق اولی، اکنون عرصهٔ یك نبرد نابرابر است که بین «مبشّرین تفکّر و تمدّن معنوی» و پاسبانان تفکّر و تمدّن منسوخ» جریان دارد. این نبرد، جز از یك وجه نبرد نابرابر است، چرا که تمدّن جدید بعد از چهار قرن، سراسر زمین و حتّی جزایر دورافتادهٔ دریاهای دور را نیز تسخیر کرده و ریشهٔ عاداتی که در جسم و جان بشر امروز دویده است، بدین آسانیها بریده نخواهد شد... و همان‌طور که پیش از این گفتیم، تمدّن غربی همهٔ لوازم یك چنین استیلای وسیع و هولناکی را فراهم آورده است: سلاحهای مرگبار اتمی و شیمیایی، شبکه‌های جهانی ارتباطات، سازمانهای بین‌المللی و... از همه بدتر، عاداتی ریشه دوانده در جسم و جان، و عقلی اعتباری که بعد از این چند قرن، صورتی موجّه به همه چیز بخشیده است.

همسر دوست من بعد از سفری به هلند سخنی را از یك مادر هلندی نقل می‌کرد که می‌تواند عمق فاجعه را بیش از پیش برملا سازد. او گفته بود: «اگر فرزند من هوموسکسوئل باشد من همهٔ امکانات را برای آنکه او بتواند جفت مناسبی برای خود پیدا کند و به همهٔ خواسته‌های خود دست یابد، برایش فراهم خواهم آورد.»

عقل بشر از اعتبارات و مقتضیات زمان تبعیت دارد و در جامعه‌ای چون جوامع غربی، «اخلاق» را نیز امری مطلقاً «اعتباری» می‌انگارد و بعد از یك زندگی مستمر با این «نظام ارزشی خاص»، شرایط روحی و روانی و اخلاقی مناسبی برای زندگی اجتماعی پیدا می‌کند، هرچند قومی که در میان آنها می‌زید، قوم لوط باشند.

تنها چیزی که در این مبارزه به یاری ما خواهد آمد «وجدان فطری انسانها» است که از اصل خلقت، الهی است. با تحقیق در تاریخچهٔ یازده سالی که از پیروزی انقلاب اسلامی می‌گذرد می‌توان دید که «آثار و نتایج عملی» این مبارزه بیشتر از حدّ انتظار، امیدوارکننده است. میزان استقبال جوانان از تفکّری که اصطلاحاً آن را «تفکّر بسیجی» می‌نامند، حکایت از جاذبیت فطری و باطنی دین، بالخصوص برای جوانان دارد، چرا که جوانان «جدیدالعهد نسبت به ملکوت» هستند و به «فطرت» نزدیکترند. در میان

این جوانان، هستند کسانی که چون اصحاب مقرّب رسول اکرم(ص) معصومانه و در کمال تقوی و طهارت زندگی می‌کنند و این در زمانه‌ای است که همهٔ استعدادهای شیطانی بشر به فعلیت رسیده و سراسر کرهٔ خاک در جهنّم گناه می‌سوزد: گناهی که نقابی موجّه از یک توجیه متدولوژیک نظری را نیز بر چهره دارد.

سینما و تلویزیون پدیدارهایی تکنولوژیک هستند که پیش از آنکه اصلاً ما «آزادی در قبول یا عدم قبول آنها» پیدا کنیم خود را بر ما تحمیل کرده‌اند. دیگر سخن از قبول یا عدم قبول سینما و تلویزیون در میان آوردن، همان قدر مضحک و شگفت‌آور است که اظهار تردید در لزوم یا عدم لزوم غذا برای زنده ماندن. و بعضیها حتّی تحمّل این پرسش را نیز -از ذات و ماهیت سینما و تلویزیون- ندارند و هر نوع عملی را اگر خلاف این «پراگماتیسم» حادّی باشد که به تَبَع غربزدگی اشاعه دارد، تعلّل و فلسفه‌بافی می‌شمارند... امّا در هنگام استفاده از این رسانه‌ها -و سایر ابزار تکنولوژیک- باز هم خواه و ناخواه با این حقیقت روبرو می‌شویم که اگر یک معرفت عمیق حکیمانه نسبت به ماهیت این ابزار، چراغ راه کاربرد آنها نباشد، بلاتردید از عهدهٔ استخدام این وسایل برای صورتها و معانی و پیامهای منشأ گرفته از تفکّر مستقلّ خویش برنخواهیم آمد.

یکی از نکاتی که در کشورهای میزبان فیلمهای سینمایی ما، چه در میان اجنبیها و چه در میان ایرانیان از وطن گریخته، ایجاد شگفتی کرده این است که چرا سینمای بعد از انقلاب به‌طور مستقیم یا غیر مستقیم در خدمت عرضه و تبلیغ پیام انقلاب قرار نگرفته است؟ اگرچه ما این خصوصیت را به وجود آزادی و عدم محدودیتهای دست و پاگیر سیاسی و اعتقادی، تفسیر کرده‌ایم امّا بدون رودربایستی باید بر این حقیقت نیز اعتراف داشته باشیم که اصلاً از میان هنرمندان بنام سینما کسی معتقد به تفکّر انقلابی ما نبوده است که در صدد تبلیغ آن برآید و از میان سینماگران مؤمن نیز، جز یکی دو نفر، اسیر سحر شیطانی «انتلکتوئلیسم و هنرمندمآبی» شده‌اند و فیلمهای آنان نیز رنگی «خودبینانه و خودبنیادانه» یافته است و کسی که در دام «خودبینی و خودبنیادی منوّرالفکرانه» بیفتد، دیگر نمی‌تواند جز برای «اثبات خویش» فیلم بسازد. بسیاری از آنان نیز که خود را از این دامها مصون داشته‌اند، با این پیشداوری که قالبهای هنری غرب، هر نوع پیام و محتوایی را می‌پذیرد، ساده‌لوحانه گرفتار ابتذال شده‌اند و آثاری تولید کرده‌اند که نظیر آن را فی‌المثل در فیلمهای سینمایی تلویزیون بسیار می‌توان یافت. فیلمهایی که قهرمانانشان پاسداران کمیته و یا رزم‌آوران جبهه‌های نبرد هستند امّا اعمال خدایی این بندگان خوب خدا را تا سطح شعارهایی متظاهرانه و بی‌ارزش پایین می‌آورند.

در یکی از فیلمهایی که در ایّام سوگواری اولین سالگرد رحلت امام امّت(ره) در برنامهٔ کودکان شبکهٔ دو پخش شد، پسری ترک زبان به نام «غضنفر بایرامی» نامه‌ای دریافت کرد که خبر از شفای بیماری پدرش می‌داد. او سر به آسمان برداشت و گفت: «خدا را شکر، خدا را شکر...» و بعد با تصنّعی بسیار شروع به دویدن کرد و در حال دویدن مکرّراً می‌گفت: «خدا را شکر، خدا را شکر...» و بعضی اوقات مثلاً از شدّت خوشحالی دور خودش می‌چرخید. غضنفر بایرامی از مدرسه اجازه گرفت که برای دیدن پدر و مادرش به شهر برود امّا هنگام حرکت، ساعت هفت صبح، مواجه شد با اطلاعیه‌ای که فوت امام را از رادیو اعلام می‌کرد. سالک سفر از دست غضنفر رها شد و دوید سر کوه... بعد هم شروع کرد به نی زدن. و همهٔ این حرکات آن همه تصنّعی بود که حتّی بینندگانی چون حقیر را مشمئز می‌کرد.

این نوشته را به مثابهٔ نقدی بر فیلم «غضنفر بایرامی» -که اسم اصلی آن را نمی‌دانم- تلقّی نکنید بلکه خواسته‌ام شاهد مثالی بر این گفتهٔ خویش بیاورم که: «قالبهای هنری غربی هر نوع پیام یا محتوایی را نمی‌پذیرند و کسی که می‌خواهد در سینما و تلویزیون عوالم غیبی و حال و هوای معنوی انسانها را به تصویر بکشد باید بر تکنیک بسیار پیچیدهٔ این وسایل غلبه پیدا کند و بداند که «کسترهٔ کارآیی» این رسانه‌ها تا کجاست.»

برای آنکه شاهدمثال خویش‌را از نمونه‌های مشخص نیاورم قرعهٔ فال به نام فیلم «غضنفر بایرامی» خورد، اگرنه این اشتباه آنچنان عمومیت دارد که درست‌تر، ذکر نمونه‌هایی است که توانسته‌اند خود را از این اشتباه عام مبرّا سازند. هنوز هم قریب به اتّفاق متفکّران و هنرمندان انقلاب اسلامی بر این باور هستند که ماهیت این وسایل مانعی جدّی در برابر ما ایجاد نمی‌کند و تصوّر عامّی که وجود دارد همان است که در قسمت اول این چهار مقاله بدان اشاره رفت: «سینما و تلویزیون ظرفهایی تهی هستند که هر مظروفی را می‌پذیرند.» و از آنجا که تفکّر غالب متفکّران و هنرمندان ماحکم بر جدایی قالب و محتوا از یکدیگر می‌کند و قالب یا کالبد را نیز مرتبه‌ای نازل از روح و مظهر آن می‌داند، دیگر هرگز در اندیشهٔ این احتمال نمی‌افتد که ماهیت این وسایل مانعی در برابر بیان او ایجاد کند: امّا حقیقت خلاف این است.

●

پیش از آنکه سینما متولّد شود، بشر غربی در «زمان» استعداد وسیع خویش را برای خیال‌پردازی به ظهور رسانده بود. «رُمان‌نویسی» را هرگز نمی‌توان با «اسطوره‌پردازی» و یا حتّی «قصّه‌پردازی» بشر در گذشته‌ها، قیاس کرد: «رُمان» ماهیتاً پدیداری متمایز از اسطوره و یا قصّه‌های کهن است. «خودبنیادی یا سوبژکتیویسم» یکی از خصوصیاتی است که «رُمان» را از اسطوره و یا قصّه‌های کهن متمایز می‌دارد و این، تفاوت غرضی کوچکی نیست: یک «تمایز جوهری ذاتی» است.

در اینجا فرصت بحث دربارهٔ این «خودبنیادی» وجود ندارد، امّا همین بس که «رُمان» یک «مونولوگ خیالی و توهّمی» است که «صورتی مکتوب» یافته و از پذیرش فطری انسان نسبت به قصّه نیز سوء استفاده کرده است. نه آنکه بشر تا این روزگار «مونولوگ درونی» نداشته و «خیال‌پردازی» نمی‌کرده است: نه. امّا این هست که بشر تا پیش از این هرگز به فکر نمی‌افتاده که «حدیث نفس» خویش را بنویسد و به دیگران عرضه کند. انسان قدیم نه برای «انسان» و نه برای «هنر» شانیتی چنین قائل نبوده است که او را بدین تصوّر برساند. خیلی چیزها می‌بایست تغییر کند تا تصوّری اینچنین ایجاد شود که هر خیال‌پردازی به خود جرات نوشتن بدهد و یا در خیال‌پردازیهای دیگران جاذبیتی ببیند. رُمان فقط در ظاهر شبیه به قصّه‌های کهن است و در باطن اصلاً شباهتی با آنها ندارد: نه در نیّت قصّه‌پرداز، نه در غایت پرداخت، نه در نحوهٔ پرداخت و نه در نسبت قصّه با واقعیت خارج از انسان و حقیقت وجود او... و مهمتر از همه، همین آخری است که تکلیف کار را معیّن می‌دارد.

«سیاحت شرق و سیاحت غرب» دو کتاب شبیه به رُمان است که توسّط «آقا بزرگ قوچانی» از علمای قرن نگاشته شده است. این کتابها اگرچه ممکن است در «نحوهٔ پرداخت» شباهتی با رُمانهای فعلی داشته باشند، امّا از جهات دیگر هرگز و نباید پنداشت که رُمان فقط در «نحوهٔ پرداخت» از قصّه‌های کهن متمایز است. محتوای این کتابها، واقعیاتی است مبتنی بر کتاب و سنّت که قالبی داستانی یافته‌اند و البتّه ناگفته نباید گذاشت که یحتمل، آقا بزرگ قوچانی نیز در انتخاب چنین قالبی برای کار خویش متأثّر از همان‌احوالاتی‌بوده است که در تاریخ عصر جدید وجود دارد. کار آقا بزرگ قوچانی در نگاشتن این دو کتاب «مبنای خودبنیادانه» ندارد و نمی‌تواند مصداق «حدیث نفس» واقع شود. «خودبنیادی» لازمهٔ تفکّر جدید است و در ذیل «اومانیسم» محقّق می‌گردد و «اومانیسم» را نباید آنسان که بعضی روشنفکران مسلمان پنداشته‌اند به همان معنایی گرفت که ما از لفظ «انسان‌گرایی» می‌فهمیم. این باور غلط صرفاً از ترجمهٔ غلط لفظ «اومانیسم» نتیجه نشده امّا بلاتردید این ترجمه در ایجاد چنین تصوّری بی‌تاثیر نبوده است و از همین جا باید به یکی از مهمترین مضارّ ترجمهٔ الفاظ علمی و تکنیکی توجّه یافت چرا که ضرورتاً «ملفوظ و مفهوم» یکی نیست. لفظ «انسان» برای ما متناسب با تعریفی که ما از انسان داریم «مفهوم» می‌افتد و برای آنان متناسب با تعریفی که آنها از انسان دارند و میان این «دو تعریف» زمین تا آسمان فاصله وجود دارد.

در نزد آنها انسان، حیوانی است نتیجهٔ تطوّر

طبیعی حیوانات که بعد از جهشهای متواتر ژنتیکی، تصادفاً صاحب فکر و عقل شده است و در نزد ما انسان خلیفهٔ خدا و مظهر علم و قدرت و اراده و حیات اوست و لذا اثبات انسان با نفی علم و قدرت و ارادهٔ خدا ملازم نیست؛ امّا در نزد آنها اثبات انسان با نفی خدا و مشیت او همراه است. در تفکّر جدید، «طبیعت» جانشین «خدا»ست و «انسان» به مثابهٔ «عالیترین محصول طبیعت»، ربّ‌الارباب و قدرت مطلقهٔ کائنات است و لذا «اومانیسم» با نفی مطلق باورهای دینی در باب انسان محقّق می‌گردد. در نزد ما، «توبه» یا توجّه به خدا، عین «بازگشت به خویشتن» است چرا که وجود انسان، مظهر تامّ و تمام وجود خداست؛ امّا در نزد آنها، روی آوردن به خدا «بی‌خویشتنی و از خودبیگانگی» است و لذا «آزادی انسان» با نفی همهٔ مقیّدات دینی و اجتماعی و شرعی و عرفی و اثبات طبیعت حیوانی بشری محقّق می‌گردد و نزد ما درست بالعکس، «آزادی انسان» مساوی است با عبودیت حق و اثبات مقیّدات دینی.

پس «انسان‌گرایی» یک لفظ است با دو مفهوم کاملاً متنافر و متضاد با یکدیگر و نتایجی کاملاً متفاوت و تا کسی در این مقدّمات نیندیشد هرگز درنخواهد یافت که «انسان» در نزد ما و غربیها فقط یک «مشترک لفظی» است و در معنا آن همه متفاوت، که در یک جا انسان‌گرایی یعنی «اثبات خلافت الهی انسان» و در جای دیگر، یعنی پرستش انسان به مثابهٔ عالیترین محصول تطوّر طبیعی حیات... از میان ما کسانی که مرعوب لفظ اومانیسم، واقع کشته‌اند چه بسا براساس یک توهم شریف از لفظ انسان. تبعات اخلاقی خاصّی را در نظر داشته‌اند که در حقیقت با «نفی اومانیسم» محقّق می‌کردند نه با اثبات آن. فی‌المثل، نفی تبعیضات نژادی و یا حفظ کرامت انسانی و حقوق اجتماعی خاصّی که بر قبول آن مترتّب است، نه با «اثبات اومانیسم»، که با ردّ آن حاصل می‌آید.

اومانیسم و خودبنیادی (سوبژکتیویسم) لازم و ملزوم هستند چرا که در آنجا، انسان طبیعی، بنیاد عالم است و دائر مدار آن. این تفکّر از یک راه به اندیویدوالیسم ـ فردگرایی ـ منتهی می‌کرد و از راه دیگر به سوسیالیسم. چرا که انسان هم دارای مصداق فردی است و هم مصداق اجتماعی. در آنجا انسان خود را به مثابهٔ «حق» اختیار می‌کند و به تعداد «مصادیق» مختلفی که انسان می‌تواند به خود بگیرد، این خودبنیادی «صورتهای متعدّدی» پیدا می‌کند. نفی مطلق امتیازات، اعمّ از مادّی یا معنوی، لازمهٔ چنین باوری است. هرکس خود را و تفکّرات و باورهای خود را به مثابهٔ حق اختیار می‌کند و دیگر معیار ومقیاسی هم برای ارزیابی دردست نیست. اگر بگویی: «این سخن شما حق نیست»، جواب می‌دهد: «نظر هر کس محترم است.» و اگر بپرسی: «پس حقیقت چیست؟»، می‌گوید: «کدام حقیقت؟ عقل یک موهبت همگانی است و حقیقت یک امر نسبی است.»... و بعضی از مذهبیها هم بدون رجوع به مقدّمات حکمی و فلسفی، میان این باورها و معتقدات مذهبی خلط کرده‌اند و سخنانی عجیب گفته‌اند که به آشفتگی بازار تفکّر بیش از پیش افزوده است. مثلاً گفته‌اند: «انسان، آینهٔ حقیقت است امّا این آینه، تکه‌های بی‌شماری به تعداد انسانها دارد و حقیقت، جمع همهٔ این آینه‌هاست»... و این همان فرضیهٔ «تعمیم امامت» است که از خلط مباحث اومانیستی و مذهبی بدون رجوع به مقدّمات حاصل آمده است.

در فرضیهٔ «تعمیم امامت» همهٔ انسانها، نه بالقوّه، که بالفعل امام هستند؛ امام خویشتن. و برای اثبات این سخن از همان مقدّمات استدلالی که در مباحث مذهبی عنوان می‌گردد سود می‌جویند، بدون توجّه به این امر که «افراد انسانی بالقوّه مظهر اسماء و صفات حق و خلیفهٔ او هستند نه بالفعل»، و این مظهریت و خلافت فقط تحت شرایط خاصّی که تشریع شده است به فعلیت می‌رسد و لاغیر.

هنر جدید و به تَبَع آن رُمان‌نویسی، بر این خودبنیادی قرار دارد و لازمهٔ آن همین «تعمیم حقّانیتی» است که از اومانیسم نتیجه می‌شود. رُمان‌نویس در قالب قصّه به توصیف تفصیلی جهان از نظرگاه اعتقادی و باورهای خویش می‌پردازد و تنها با چشم پوشیدن از آبروی روشنفکری! است که می‌توان پرسید. «اگر این توصیف تفصیلی از جهان با حقیقت امر انطباق نداشت، چه؟» حقیر آبروی روشنفکری کسب نکردام و بنابر این بدون ملاحظه می‌توانم این سؤال را طرح کنم که: «آیا براستی هر کسی باید حق بیان داشته باشد و برای هر سخنی باید زمینهٔ طرح فراهم شود، هرچند مطابقت با واقع نداشته باشد؟»

اگر «رُمان‌نویسی» وجود نداشت، سینما هم هرگز بدین مسیر تاریخی کنونی نمی‌افتاد و صورت تاریخی سینما به نحو دیگری محقّق می‌شد. صورتهای دیگری را که سینما به مثابهٔ یک واقعیت تاریخی می‌توانست به خود بگیرد از نظراتی که در باب سینما عنوان می‌شود و تعاریف مختلفی که بر آن ذکر می‌کنند، می‌توان حدس زد: سینما به مثابهٔ تصویر محض، سینما به مثابهٔ ادامهٔ نقاشی، سینما به مثابهٔ یک هنر آوانگارد، سینما به مثابهٔ یک رسانهٔ ارتباطی و... هیچ یک از اینها عیناً همان صورتی نیست که سینما به‌طور طبیعی در طول تاریخ به خود گرفته است.

برای ادراک ماهیت تلویزیون باید سینما را شناخت و برای شناخت سینما، باید دربارهٔ رُمان‌نویسی اندیشه کرد. سینما نسبتی بسیار جدّی با رُمان دارد؛ امّا کدام سینما؟ و کدام رُمان؟ از آن زمان که «ویکتور هوگو» به یک ضرورت تاریخی پاسخ گفت و فریاد زد: «صد بار می‌گویم: هنر برای هنر»، هنوز هم هر بار که بحثی از هنر به میان می‌آید، این پرسش جواب ناگرفته، خود را باز می‌نماید که «هنر برای چه؟»

اگرچه عمق این سخن «هوگو» بعدها در کارهای دادائیست‌ها و سوررئالیست‌ها به تمامی ظاهر شد امّا خود «ویکتور هوگو» کتابی چون «بینوایان» و یا «گوژپشت نُتردام» نوشته است که هنوز هم بعد از یک قرن و نیم از پرفروش‌ترین رُمانها در سراسر جهان است. تاریخ ادبیات و هنر قرن‌نوزدهم‌شاهد تمامی بحثهایی است که ممکن است در این معنا پیش بیاید: فایدهٔ هنر، رسالت اجتماعی هنر، هنر برای هنر و... امّا در عمل، یعنی در پهنهٔ واقعیت، گریز از «ارزیابی تاریخ» ممکن نیست. «اسنوبیسم» مفرط، هنر جدید را به سوی حادترین اشکال نیهیلیسم کشانده است و آن را تا آنجا از مردم دور کرده که دیگر هنر منشأیت اثر جدّی در حیات انسانها ندارد... و امّا «ژورنالیسم»، به سبب ارتباط تنگاتنگی که ناگزیر با «مردم» دارد، هرگز اجازه نیافته است که به درون پیلهٔ «اسنوبیسم» بخزد و «رسالت اجتماعی هنر» را نادیده انگارد، در عین حال که همین ارتباط تنگاتنگ خواه ناخواه ژورنالیست‌ها را در جهت «مراعات ذوق عامّه»، به «سطحی‌نگری و غرض‌اندیشی» نیز کشانده است:

چون غرض آمد هنر پوشیده شد
صد حجاب از دل به‌سوی دیده شد... «مولوی»

هنرمندباید از «غرض‌اندیشی» آزادباشد، امّادر عین حال هنرعین تعهّد اجتماعی است، چرا که وجود انسان عین تعهّد است و هنر نیز به مثابهٔ جلوهٔ انسان نمی‌تواند از تعهّد فارغ باشد. آنها هم که در دفاع از استقلال هنر در اوایل قرن نوزدهم فریاد برداشتند که: «هنر وسیله نیست، هدف است. فایدهٔ هنر زیبایی است و همین کافی است.» باز هم هنرمند را نسبت به زیبایی متعهّد می‌دانستند. آنها می‌گفتند: «هنرمندی که به چیزی جز زیبایی محض بیندیشد، هنرمند نیست.» اگر آنها «زیبایی» را معنا نمی‌کردند شاید هرگز عمق سخن آنان برملا نمی‌شد و چه بسا بسیاری از ما نیز به دام فریب این گفته گرفتار می‌آمدیم چرا که ما «عدالت و کرامت اخلاقی انسان» را نیز عین زیبایی می‌دانیم، امّا آنها «زیبایی» را از نظرگاه خویش تعریف کردند و برای آن مفهومی «متقابل و متضاد» با «مفید بودن» قائل شدند. گفتند: «هر چیز مفیدی زشت است و تنها اشیائی حقیقتاً زیبا هستند که به هیچ فایده‌ای نیایند».

حتّی نیهیلیست‌ترین هنرمندان متجدّد این روزگار نمی‌توانند سخنی غریبتر از این بر زبان آورند و در واقع هنر امروز صورت تحقّق یافتهٔ همین مطلبی است که در اوایل قرن نوزدهم توسّط نویسندگانی رُمانتیک، که خود بعدها علیه رُمانتیسم قیام کردند، بر زبان آمد... و چنین بود که هنر از حیات انسان «جدایی» گرفت و آثار هنری بدون هیچ «فایدهٔ اجتماعی» در تبعیدگاه‌هایی به نام موزه و گالری جمع آمدند.

از آن پس، «هنرهای زیبا» فقط به هنرهایی اطلاق می‌شود که هیچ فایده‌ای برای بشر ندارند و «هنرهای مفید» عنوان «صنایع دستی» یافتند. حال آنکه چنین تعریفی از زیبایی بر هیچ مبنای نظری استوار نیست و تنها از نیهیلیسم و تجدّدگرایی هنرمندان عصر جدید منشأ گرفته است. از آن پس، هنرمندان تافته‌های جدابافته‌ای هستند که فارغ از همهٔ فعالیتهای اجتماعی نشسته‌اند و زیبایی می‌آفرینند(!)... و امّا این زیبایی چیست و چه کسانی از آن بهره‌مند می‌شوند؟

در «رُمان‌نویسی»، از آنجا که موضوع رُمان «زندگی» است و در زندگی «خیر و زیبایی» منفصل از یکدیگر وجود ندارد، هرگز امکان ندارد که سخن فوق به تمامی محقّق گردد. هنر، جلوهٔ روح هنرمند است و او لاجرم دربارهٔ جهان اطراف خویش می‌اندیشد. هنرمند چگونه می‌تواند از ظهور و بروز اندیشه‌ها و تعهّدات خویش در آثارش جلوگیری کند؟ بنابر این «انفصال زیبایی از خیر» در هنر جدید با رویکرد هنرمندان به «فرمالیسم» محقّق می‌گردد. آنها از زیبایی تصوّری کاملاً حسّی و ظاهری دارند و با زیبایی معنوی بیگانه‌اند. در هنرهای تصویری و تجسّمی روشن بود که چه روی خواهد داد: ظاهرگرایی محض همه چیز را خواهد بلعید و همّ نقاشان و مجسّمه‌سازان صرف تجربهٔ سبکها و تکنیکهای جدید بیانی خواهد شد و با «انفصال از عالم معنا و تعهّد» آنچه برای «بیان» باقی خواهد ماند، فقط «احساسات» است. امّا مگر احساسات را می‌توان از فکر و تعهّد جدا کرد. ساحتهای وجودی انسان با یکدیگر ارتباط فعّال و مولّد دارند و الگوهای احساسی همواره متناسب با نظامهای فکری هستند. نقاشی و مجسّمه‌سازی فقط با «صورت» عالَم سر و کار دارند، امّا صورت مبیّن باطن و حقیقت است. بنابر این انفصال زیبایی از خیر، نقاشی و مجسّمه‌سازی را به عرصه‌ای برای تجربیات فرمالیستی تبدیل می‌کند.

در معماری مدرن، اگرچه تلاشها همه متوجّه همین غایت است، امّا از آنجا که معماری «بدون زندگی» وجود ندارد و لاجرم کار معمار باید به خلق فضاهایی مناسب برای زندگی منتهی شود، باز هم حقیقت سخن فوق ـ هنر برای زیبایی و زیبایی منهای فایده ـ نمی‌تواند به تمامی محقّق گردد.

امّا شعر در این دام گرفتار شد و در جستجوی زیبایی مجرّد از خیر و عدالت، نخست از «معنا و حکمت» دور گشت و سپس حتّی با نفی «قواعد و نظام کالبدی شعر»، شکل جدید خود را در یک «بی‌شکلی ناشی از تخیّل آزاد» پیدا کرد. در این وضع جدید، شعر یک فعالیت کاملاً «غیر مردمی» و بی‌حاصل است که تعهّدی نسبت به تحوّلات تاریخی و اجتماعی ندارد و خود را یکسره وقف آفریدن «ایماژهایی تخیّلی» کرده است که حتّی برای معدود هنرمندانی که آشنا بدین زبان هستند نیز «مفهوم» واقع نمی‌شوند. با این «ایماژهای غیر مفهومی» فضاهای رؤیایی و وهم‌آمیزی ایجاد می‌شود گسیخته و میرا که چون نسیمی ضعیف و کوتاه در سطح می‌مانند و به عمق نمی‌رسند.

...امّا رُمان، همان طور که گفتیم، نمی‌تواند بالتّمام به «هنر برای زیبایی و زیبایی منهای فایده» ایمان بیاورد چرا که موضوعش «زندگی» است. سبکهای ادبی که بعد از جنگ جهانی اول، در آغاز قرن بیستم به وجود آمد: کوبیسم و دادائیسم و سوررآلیسم و... در حدّ شعر توقف کردند و هرگز به صورت جریانهایی ماندگار در رُمان‌نویسی درنیامدند.

از میان هنرهای جدید، قبل از ظهور سینما، «مردم» بیش از همه به قصّه و رُمان روی آورده‌اند و آن هم رُمانهایی که قبل از دوران «رُمان نو» نگاشته شده‌اند... و صادقانه باید اذعان کنیم که رُمان‌نویسی به دلایل بسیار نمی‌تواند آنسان که در شعر و نقاشی و مجسّمه‌سازی اتّفاق افتاد، روی به «تخیّل آزاد» بیاورد و از «مردم» که روی خطابش با آنهاست غفلت کند.

رُمان‌نویسی ناچار است که به «واقعیت» وفادار بماند و از فرمالیسم بپرهیزد. «وفادار ماندن به واقعیت» لزوماً به همان معنایی نیست که در تاریخ ادبیات تحت عنوان «رئالیسم» بدان پرداخته‌اند. اگر در اینجا «فرمالیسم» را در مقابل «وفادار ماندن به‌واقعیت» و با معنایی متضاد با آن به کار برده‌ایم بدین سبب است که در رُمان‌نویسی «فرمالیسم» صورتی کاملاً متمایز از سایر هنرها می‌یابد. در نقاشی و مجسّمه‌سازی هنرمند می‌تواند تا آنجا روی به فرم بیاورد که یکسره از معنا غافل شود. در شعر نیز این غفلت می‌تواند آن همه عمیق باشد که هنرمند در الفاظ صرفاً متوجّه به «موسیقی کلمات» باشد و آن «فضای آبستره»ای که از «ترکیب غیر مفهومی الفاظ» ایجاد می‌شود. «جیغ بنفش» اصطلاح هزل‌آمیزی است که برای چنین شعری به کار می‌رود... امّا رُمان‌نویس ناچار است از آنکه بالاخره به یک داستان معیّن وفادار باشد و فرمالیسم در اینجا نمی‌تواند آن همه سیطره پیدا کند که «خود محتوای خویش شود.»

در شعری که بدان شعر سپید یا آزاد می‌گویند فرم، خود جانشین محتوا شده است: در نقاشی و مجسّمه‌سازی مدرن نیز. امّا در رُمان‌نویسی، اگرچه ممکن است محتوا به تبعیت از جهت تاریخی خاصّی که هنر می‌پیماید متوجّه اقالیم شیطانی نفی حکمت و معنا و اخلاق بشود، امّا هرگز فرم نمی‌تواند جانشین محتوا شود. در تئاتر آبسورد و یا بعضی تجربیات میرای سینمای آوانگارد نیز این اتّفاق افتاده است: «در انتظار گودو» و «کرگدن» نمونه‌های بسیار مناسبی از این رویداد هنری هستند، امّا به هر تقدیر، باز هم «کرگدن» «اوژن یونسکو» می‌تواند بیان روشنفکرمآبانه‌ای برای «استحالهٔ بشر امروز در غلبهٔ ارادهٔ معطوف به قدرت» باشد و «در انتظار گودو»، نمایش غیر مستقیم و متظاهرانهٔ «انتظار ناشناخته و غریبی» که فطرت جمعی بشر امروز را متوجّه افق آینده کرده است. و اگرچه او خود هیچ تصوّری از «منتظَر» خویش ندارد، امّا برای معدود کسانی که به خودآگاهی نسبت به وضع تاریخی بشر امروز رسیده‌اند، این انتظار معنای بسیار عمیق و گسترده‌ای دارد.

علّت آنکه در رُمان‌نویسی فرم نمی‌تواند یکسره جانشین محتوا شود این است که از یک سو رُمان و قصّه به «واسطهٔ الفاظ» خلق می‌شوند و «الفاظ موضوع له روح معانی هستند». امّا این یک سبب نمی‌تواند کافی باشد، چنانچه شعر نیز اگر چه مخلوق به واسطهٔ الفاظ است، امّا راهی را پیموده که به «شعر سپید» منتهی گشته است. از سوی دیگر، رُمان‌نویس بناچار باید به یک «طرح منسجم داستانی» وفادار باشد. «کرگدن» و «یا انتظار گودو» نیز از یک چنین طرحی ـ هر چند مغلوب فرمالیسم ـ برخوردار هستند. امّا این داستانها از «استقبال مردمی» برخوردار نیستند، حتّی در غرب. در غرب، آمار فروش کتاب اگرچه از استقبال شگفت‌آور مردم نسبت به رُمان حکایت دارد، امّا در عین حال نشان‌دهندهٔ این حقیقت است که اسنوبیسم و آوانگاردیسم!، بیماریهایی خاصّ جامعهٔ روشنفکران است و البتّه مردم در غرب به بیماریهای زشت دیگری که ملازم با جامعهٔ باز و دموکراتیک است گرفتار هستند. هنوز هم بیشترین فروش از آن رُمانهای ناتورالیستی، رُمانتیک و رئالیستی اجتماعی است، اگرچه در آنچه که بدان «رُمان نو» می‌گویند نیز، فرم در اوج غلبهٔ خویش نتوانسته است این خصوصیت اصلی رُمان را که با مرگ و زندگی انسانها و حیات فردی و اجتماعی آنها مربوط است، انکار کند، چرا که «موضوع رُمان» خواه ناخواه «زندگی» است.

موضوع رُمان «زندگی» است امّا نه «زندگی آنچنان که هست و یا باید باشد»: زندگی آنسان که نویسندگان می‌بینند. خلاف آنان که «رئالیسم» را سبکی «اُبژکتیو» می‌دانند، هنر جدید هرگز نمی‌تواند خود را از سوبژکتیویسم برهاند چرا که حتّی رُمان‌نویسی که قصد دارد «سوبژکتیویته» را انکار کند و جهان اطرافش را بدون مداخلات نفسانی خویش بنگرد باز هم به ناگزیر با چشمهای «شخصیت روانی خویش» می‌بیند و این شخصیت، آفریدهٔ مجموعهٔ اعتبارات و ارزشهایی است که واقعیت نفس‌الامری یا حقیقت را انکار می‌کنند و برای مصادیق فردی و جمعی بشری شأنیت خدایی قائل هستند.

●

گفتند که قرن بیستم را می‌توان «عصر رُمان» خواند. امّا این پیش از آن بود که سینما قابلیتهای کنونی خود را ظاهر کند. سینما، «رُمان مصوّر» نیست، امّا این هست که اگر رُمان به وجود نیامده بود سینما صورت کنونی خود را

نمی‌یافت. نگاهی به مجموعهٔ فیلمهایی که در کشورهای مختلف، از غربی‌ترین نقطهٔ کرهٔ زمین تا شرقی‌ترین نقطهٔ آن، ساخته می‌شود می‌تواند «تلقّی عامّ» انسانها را از سینما نشان دهد. تکلیف سینما را این «تلقّی عامّ» معیّن می‌دارد نه چیز دیگر: چنانچه در سالهای آغازین اختراع سینما چه بسیار بودند متفکّرانی که تلاش می‌کردند تا سینما را از روی آوردن به صدا بازدارند امّا موفّق نگشتند، چرا که تلقّی عامّ انسانها از سینما چیز دیگری بود.

البتّه سینما قبل از آنکه روی به «صدا» بیاورد، از «داستان» برخودار گشته بود: امّا بعد از عبور از دوران سینمای صامت، این رویکرد سرعت بیشتری یافت و عموم فیلمسازان با این تصوّر و تعریف که «سینما رُمانی مصوّر است» روی به سینما آوردند. نمی‌دانم آنان که سینما را به مثابهٔ «تصویر محض» می‌نگرند به این واقعیات و حقایق آنچنان که باید توجّه یافته‌اند یا خیر، امّا این هست که این تصوّر در غالب موارد برخلاف انتظار به «نفی و طرد صدا از مجموعهٔ عناصر تشکیل‌دهندهٔ سینما» نمی‌انجامد. فی‌المثل یکی از منتقدین قدیمی سینمای ایران در تایید فیلم «عروسی خوبان» گفته بود که: «آری، سینما تصویر محض است.». حال آنکه فیلم «عروسی خوبان» تصویر محض نبود. چرا چنین است؟ علّت این امر آن است که «وجود صدا و دیالوگ در سینما آن همه طبیعی است که دیگر تعریف سینما به مثابهٔ تصویر محض به نفی و طرد صدا و دیالوگ از سینما نمی‌انجامد.» اگر در برابر آنان که سینما را تصویر محض می‌دانند این سؤال عنوان شود که: «پس مقصود شما آن است که صدا را باید از سینما حذف کرد؟» با دستپاچگی جواب خواهند داد: «نه، مقصود ما آن نیست: شما درست متوجّه نشده‌اید. مقصود آن است که در سینما بیان تصویری آن همه اهمیّت دارد که بر همهٔ عناصر دیگر غلبه می‌یابد: یعنی فیلمساز تا آنجا که ممکن است باید تلاش کند که با تصویر بیان کند، امّا این تلاش مساوی با حذف داستان یا صدا و دیالوگ از فیلم نیست».

بحث در این نیست که فی‌المثل «منتقدین تا چه حد در ایجاد این تلقّی عام نسبت به سینما شریک بوده‌اند» امّا هرچه هست، آنچه تعیین تکلیف می‌کند و ماهیت تاریخی سینما را تحقّق می‌بخشد همین تلقّی عام است. من بسیاری از فیلمهایی را که در «فستیوال فیلمهای آوانگارد و تجربی فیلمسازان آماتور آمریکایی» به نمایش درآمده دیده‌ام. در این فیلمها همهٔ تعاریف دیگرگونه‌ای که از سینما وجود دارد عملاً تجربه شده بود. در بسیاری از این فیلمها، سینما در «ادامهٔ نقاشی مدرن» اعتبار شده بود و به تفاوت سلایق فیلمسازان، به نقاشی آبستره و یا «پاپ آرت» و «آپ آرت» گرایش یافته بود. در بعضی دیگر از فیلمها، سینما به مثابهٔ «موسیقی تصویر» تعریف شده بود و سعی داشت که بر مخاطب تاثیری چون موسیقی برجای بگذارد. در بسیاری دیگر، سینما چون وسیله‌ای برای «هیپنوتیزم» تماشاگران به کار رفته بود. در بعضی دیگر، سینما با نزدیک شدن به «شعر جدید» به ترکیبی از «ایماژهای آبستره و یا ناتورالیستی» تبدیل شده بود. در بعضی دیگر، سینما هنوز در عرصهٔ «تجربهٔ عکاسی» قرار داشت. در بسیاری دیگر، سینما اگرچه هنوز «در خدمت تفهیم مفاهیم عقلی» قرار داشت امّا «داستانسرایی» را نفی کرده بود و در بعضی دیگر، سینما به «تئاتری مصوّر» تبدیل گشته بود. و امّا بیشترین تعداد فیلمسازان، سینما را در ذیل همین تعریفی که «مقبولیت عام» یافته است دیده بودند و اگرچه روی به «نفی داستان» نیاورده بودند، امّا «آوانگاردیسم» آنها را به سوی «داستانهایی غیر معمول، بی‌سر و ته، روشنفکرمآبانه و یافلسفی» کشانده‌بود و در این میان باز هم فیلمهای این گروه اخیر از جاذبیت بیشتری برخوردار بودند.

«داستانسرایی» بلاشک از لوازم ذاتی سینماست که با نفی آن ماهیت سینما نفی خواهد شد و البتّه «داستانسرایی سینمایی» رفته‌رفته توانسته است «وجوه تمایز» خویش را از رُمان‌نویسی پیدا کند. در داستانسرایی سینمایی، «توصیف تصویری» جایگزین «توصیف ادبی» می‌شود و «کلام» -اگرچه نه به‌طور کامل- جای خود را به «تصویر» می‌دهد.

«تصویر» هرگز نمی‌تواند به‌طور کامل جایگزین «کلام» شود و سینما هرگز قادر به حذف کامل کلام نخواهد شد، هرچند موفّق شود که کاربرد کلمات را در فیلم منحصر در محاورات کند. تاکیدی این همه بر «تقابل تصویر و کلمه» در این مقاله بیهوده انجام نگرفته است: در ذات تمدّن جدید تلاشی وسیع و تاریخی در جهت یافتن یك «زبان تصویری» در تقابل با «زبان کلمات» وجود دارد. تعریفی که در علم ارتباطات برای «زبان» وجود دارد این توهّم را به وجود آورده که زبان جز «مجموعه‌ای از نشانه‌های قراردادی» نیست و لذا نتیجهٔ طبیعی چنین تصوّری می‌توانست این باشد که با «مجموعه‌ای از نشانه‌های مناسب تصویری» نیز می‌توان زبان دیگری ابداع کرد. کتاب «فارنهایت ۴۵۱» نوشتهٔ «ری برادبری» حکایتگر همین تقابل ناپیدایی است که میان «تصویر و کلمه» در ذات تمدّن جدید وجود دارد و نگرانی نویسندهٔ این کتاب کاملاً موجّه است.

«تصویرخوانی» هرگز نمی‌تواند جانشین «خواندن و نوشتن» گردد و تجربیات دو قرن اخیر انسان در «نقاشی و مخصوصاً گرافیك» شاهدی است بر این حقیقت.

«کتابت» محافظ تاریخی گنجینهٔ فرهنگ و معارف بشر بوده است و این، تفسیر تاریخی این حدیث مشهوری است که از رسول اکرم(ص) رسیده است: «قیّدالعلم بالکتابة». و زبان را نیز -همان‌طور که در قسمت دوم این مجموعه مقالات آمد- نباید به مثابهٔ مجموعه‌ای از نشانه‌های قراردادی نگریست. زبان، مکمن، مظهر و حافظ فرهنگ است و فرهنگ -به معنای حقیقی کلمه- مکمن حقیقت است. در کتاب «فارنهایت ۴۵۱» سیطرهٔ کامل -امّا پنهان- یك حکومت توتالیتر بر بشر هنگامی محقّق گشته بود که آن حکومت توانسته بود «فرهنگ مکتوب» را نابود سازد و «تصویرخوانی» را جایگزین «خواندن و نوشتن» گرداند، امّا مظاهر فرهنگ مکتوب را بیشتر در «رُمان» دیده بود و البتّه از نویسنده‌ای آمریکایی چون «ری برادبری» نمی‌توان جز این انتظار داشت.

اختراع یك «زبان دیگر» با مجموعه‌ای از «نشانه‌های تصویری» آرزویی است که هرگز برآورده نمی‌گردد. نقاشی گرافیك اگرچه در آغاز جز در خدمت «ایلوستراسیون» یا «مصوّر کردن کلام» نبوده است، امّا بعدها، در یك تلاش تاریخی در جهت «استقلال از کلام»، همهٔ امکان ذاتی خویش را برای اختراع یك زبان تصویری به منصّهٔ ظهور رسانده است. این تلاش تاریخی نشان داده است که امکان ذاتی نشانه‌های تصویری در «انتقال مفاهیم» بسیار محدود است و جز از حیطهٔ مفاهیمی که «امکان متصوّر شدن» دارند فراتر نمی‌رود. اگر کلام نباشد، آیا می‌توان به کر و لالهای مادرزاد از راه تصویر محض همهٔ مفاهیم را انتقال داد؟ خیر، «چرا که از این طریق تنها مفاهیمی قابل انتقال هستند که می‌توانند مصوّر شوند.»

برای درك ماهیت سینما و تلویزیون باید در این معنا اندیشه کرد. آن داستان مشهوری که همهٔ قدیمی‌تران ما آن را در کتابهای دورهٔ دبستان خوانده‌اند می‌تواند در این جهت بسیار مفید باشد. در آن داستان مرد دانشمندی که برای تعلیم و تربیت روستاییان آمده است، در برابر حیلهٔ مزوّرانهٔ مردی حقّه‌باز که از جهل و بیسوادی روستاییان سوء استفاده می‌کند، ناچار به ترك روستا می‌گردد. مرد دانشمند «لفظ مار» را می‌نویسد و مرد حیله‌گر «تصویر مار» را می‌کشد و روستاییان را که همگی بیسواد بوده‌اند به قضاوت می‌خواند که کدامیك درست‌تر نوشته‌اند.

حکم عقل ظاهرگرا آن است که تصویر وسیلهٔ مناسبتری برای انتقال مفهوم است حال آنکه اهل تحقیق می‌دانند که کلام تنها راه «انتقال و تبادل معانی» است. تصویر یك گل سنبل جز بر همان گل دلالت ندارد، حال آنکه کلمهٔ «گل» نه تنها می‌تواند بر مدلولهای بی‌شماری دلالت داشته باشد، بلکه از امکان «دلالت رمزی یا سمبلیك» نیز برخوردار است.

■ نقد حضوری نمایش
«افسانهٔ اندوهی دلخراش از تقدیری شوم» / در گفتگو با جمشید ملک‌پور

● نفرین ماندگار در اساطیر

■ نصرالله قادری

● افسانهٔ اندوهی دلخراش از تقدیری شوم

براساس «ادیپ شهریار» نوشتهٔ سوفوکل
نویسنده، طراح و کارگردان: جمشید ملک‌پور
بازیگران: پرویز پورحسینی. عنایت شفیعی. محمد یگانه. آمنه یزدان‌مقدم. شهلا امیربختیار.
تئاتر شهر. سالن چهارسو (۲۰ خرداد تا ۱۸ تیر ۶۹)

«دودمان لابد اسیدها از آگنوروکادموس گرفته تا لائیوس و ادیپوس به نفرین خدایان گرفتار است. اینان همه به مرگی جانکاه می‌میرند. هاتفان به لائیوس می‌گویند بر فرزند وی مقدّر است که پدر خود را بکشد و مادرش را به زنی گیرد. چون ادیپوس زاده می‌شود، از آنجا که پدر و مادر نمی‌خواستند دست به خون پسر بیالایند وی را در دوردست، بر کوه کیتاریون رها می‌کنند تا خود بمیرد. شبانی او را می‌یابد و به کورنیتوس نزد پولیبوس شهریار می‌برد. ادیپوس آنجا به سر می‌برد و چون جوانی برومند می‌شود از تقدیر خود آگاه می‌گردد. وی چون پدرخوانده و مادرخوانده‌اش را والدین واقعی خود می‌پنداشت از کورنیتوس گریخت تا سرنوشت شوم و شرمبارش را دگرگون سازد.

در راه شهر تبای به لائیوس پدر راستین و ناشناختهٔ خود می‌رسد، او را می‌کشد و در برخورد با ابوالهول مردم آن شهر را از مصیبتی بزرگ می‌رهاند و به شکرانهٔ آن جانشین شهریار پیشین، پدر کشتهٔ خود و همسر شهبانوی شهر، مادر خویش می‌گردد. تیر تقدیر به آماج می‌نشیند.

پس از سالها فرمانروایی به داد و بهروزی مرگ و طاعون بر سرزمین این شهریار فرود می‌آید. شهریان بلازده و جویای رهایی در برابر کاخ پادشاه گرد می‌آیند.

نمایشنامهٔ «ادیپوس شهریار» از اینجا آغاز می‌گردد.»

(نقل از بروشور نمایش)

■

● با تشکّر از حضور شما در این جلسه، اولین سؤالم را در مورد آفیش و بروشور نمایشنامه مطرح می‌کنم که در آن آمده است: «براساس ادیپ شهریار ـ افسانهٔ اندوهی دلخراش از تقدیری شوم/ نوشتهٔ سوفوکل». و بعد آورده‌اید: «نویسنده، کارگردان و طراح: جمشید ملک‌پور». سؤال من این است که نمایش شما چه ارتباطی به «سوفوکل» دارد؟ نوع نگاه شما نسبت به نمایشنامه‌های کلاسیک یونان شبیه دیدگاه «آنوی» و «برشت» است، یا اینکه از منظر دیگری به نمایشنامه نگریسته‌اید؟

■ من اولین نکته‌ای را که در این ارتباط باید توضیح بدهم این است که ما اصولاً دو نوع اقتباس داریم: یکی اقتباس متن، که یک نمایشنامه‌نویس نمایشنامه‌ای را به عنوان منبع انتخاب می‌کند و براساس آن نمایشنامهٔ جدیدی می‌نویسد. این اقتباس از متن است. آقای «برشت» از این کارها زیاد کرده است یا «آنوی»، «مده» را انتخاب کرده و براساس آن «مده» خودش را نوشته است. نوع دوم، اقتباس اجرایی است؛ یعنی کارگردان متن نمایشی را انتخاب می‌کند که از آن یک اقتباس اجرایی داشته باشد. این دو شیوه کاملاً با هم متفاوتند. من تا این لحظه نتوانسته‌ام درک کنم چرا در ایران هیچ‌کس این قضیه را نفهمیده است.

کار من یک اقتباس اجرایی بود، نه اقتباس متن. به عبارت دیگر، من هرگز این متن را چاپ نخواهم کرد، چون این متن، متن سوفوکل است. من کارم را چاپ کرده‌ام؛ چگونه؟ آن را روی صحنه برده‌ام. بنابراین با کار من باید به عنوان یک اقتباس اجرایی برخورد بشود. من تا پیش از اجرا هم بجز تصاویری که می‌خواستم آنها را تغییر بدهم، هیچ دخل و تصرّفی در متن سوفوکل نکردم. حتّی متن او را در جلسات تمرین آوردم. شبها روی متن کار می‌کردم و صبح همان را تمرین می‌کردیم. یعنی به هیچ عنوان من یک متن از پیش نوشته شده نداشتم. متن من همان نمایشنامهٔ سوفوکل بود، منتهی می‌دانستم که در اجرا چه تغییراتی می‌خواهم بدهم. این اولین و مهمترین توضیح من است.

توضیح دوم اینکه تغییراتی را که من در متن داده‌ام تا این لحظه کسی به آنها اشاره نکرده است. اینها تغییرات عمده بودند. یکی دریاست که مطلقاً در متن سوفوکل نیست، در حالی که در این اجرا ـ تأکید می‌کنم که در اجرا نه در متن ـ دریا، چه در طرّاحی صحنه و چه در خود آکسیون کلّی نمایش، عمداً آورده شده است. اتّفاق اصلی نمایش «افسانهٔ اندوهی دلخراش از تقدیری شوم» چیست؟ این است که دریا آلوده شده و برای پاک شدن آن باید چشم آدمی که دریا را آلوده کرده درآورده شود و به دریا انداخته شود. این در هیچ جای متن سوفوکل وجود ندارد. اصولاً در متن سوفوکل، کور شدن «ادیپ» بدون هیچ انگیزه‌ای اتّفاق می‌افتد و هیچ‌گونه جایی در خود متن ندارد و سوفوکل خیلی گذرا از آن عبور کرده است. به دلیل آنکه آنجا مسئله چیز دیگری است. در حالی که در این نمایش چشم و کور شدن و دریا مهمترین وقایع نمایش هستند، به طوری که یک صحنه آخر و اوج نمایش من فقط در ارتباط با چشم است و اینکه چگونه ناخدا خودش را کور می‌کند و چگونه این چشم دست به دست بین مردم می‌گردد تا به دریا افکنده می‌شود. پس این یک اقتباس اجرایی بوده، نه یک اقتباس ادبی، و اینکه در اجرا به دو انگیزه اشاره کردم که در متن سوفوکل وجود ندارد. با این همه، همچنان که اسم سوفوکل را درشت در آفیش آورده‌ام، نمایش من براساس ادیپ شهریار است. پس طبیعی است که متن مال سوفوکل است و اگر ارزشی در آن هست این ارزش متعلّق به اوست. من در اینجا دوست دارم بیشتر به عنوان طراح و کارگردان مورد نقد و بررسی قرار گیرم.

● شما وقتی به اقتباس اجرایی اشاره می‌کنید یعنی اینکه معتقدید اصول کلاسیسم یونان را در اجرا رعایت کرده‌اید. درتراژدیهای یونان معمولاً خدایان و نیمه‌خدایان یا پادشاهان به عنوان قهرمان مورد خشم خدایان واقع می‌شوند. امّا در اینجا ناخدا به جای ادیپ شهریار نشسته است. چه نوع ارتباطی میان اسطورهٔ کهن با اسطورهٔ امروزین جنوب ایران وجود دارد؟ شما مشخصاًبه پارامتر «دریا» اشاره کردید که یادآور مراسم آیینی «زار» است. در اجرای شما همسرایان گاه از حرکتهای مراسم «زار» بهره می‌گیرند. به اقتباس در اجرا که اشاره می‌کنید، آیا اصول کلاسیسم یونان را رعایت کرده‌اید؟ یعنی نقش همسرایان، سرآهنگ و اینکه حتماً پادشاه یا نیمه‌خدایی در اثر گناهی کرده یا نکرده تقاص پس می‌دهد تا خودش تزکیه شود و تماشاگر به «کاتارسیس» برسد. آیا این پارامترهای اساسی مدّ نظر شما بوده است؟

■ هم بله و هم نه. در اینجا لازم است توضیحی در مورد کارهای یونانی بدهم که تا این لحظه ندیده‌ام در ایران حداقل کسی راجع به آن صحبت کند. درست است که امروزه ما می‌گوییم اینها نمایش مدوّن و کلاسیک هستند و پایهٔ تئاتر جهانی را تشکیل می‌دهند، امّا شما حتماً می‌دانید که این نمایشها در بطن خودشان چه بودند. اینها نمایشهای آیینی بودند. کمتر کسی به این نکته اشاره کرده است. اینها در ابتدا نمایشهای آیینی و بکری بوده‌اند که برای ستایش از «دیونیزوس» اجرا می‌شدند. بعدها یک عدّه‌ای پیدا شدند و به اینها شکل دادند؛ آنها را مدوّن کردند تا به این شکل نمایشی که ما امروزه می‌شناسیم درآمدند. من به سرچشمهٔ خود این نمایشها برگشتم. گفتم مگرنه اینکه اینها در بطن و آغاز آیینی بوده‌اند؟ خوب، من هم می‌توانم آنها را آیینی اجرا کنم. بنابراین در اجرا قصدم را بر این گذاشتم که پیام و نمایش را به صورت آیینی اجرا کنم؛ یعنی کار را به صورت نمایش کلاسیک یونانی که ما در ایران یا در سایر کشورهای جهان می‌بینیم اجرا نکردم. اصلاً قصدم این نبود. این جواب سؤال اول شما.

اینکه این «ناخدا» همان «شهریار» یا «پادشاه» است اصلاً مسئلهٔ من نیست. شما در نمایش برای اینکه به نقطهٔ اوج تراژدی برسید یک قهرمان لازم دارید، حالا هر کسی می‌خواهد باشد. این قهرمان ممکن است آدم خوب یا بدی باشد. خوب، مثل «ادیپ» که در عین بی‌گناهی عمل می‌کند؛ بد مثل «مکبث»، که در عین دانستن و آگاهی عمل می‌کند. ولی به هر حال قهرمان است. اولی چهره‌ای مثبت و دومی چهره‌ای منفی دارد. یکی هم ممکن است آمیزه‌ای از هر دو باشد. وظیفهٔ نویسنده یا کارگردان این است که این آدم را برجسته کند. یکی از شرایط مهمّی که ارسطو در «فن شعر» برای قهرمان قائل است، برجسته کردن قهرمان است: اگر قهرمان برجسته نباشد، نمی‌توان به هدف رسید. اگر به شما بگویند هزار نفر از آشنایانتان فوت کرده‌اند، احتمالاً عکس‌العملتان آن اندازه نخواهد بود که بگویند «تقی»، دوست شما الآن فوت کرده است! دومی بیشتر اثر می‌گذارد. چرا؟ چون شما این تقی را می‌شناسید. آدمی آشناست. برجسته است. خصوصیاتش را می‌شناسید. در حالی که اولی گنگ است. مسئلهٔ اول در شما یک حسرت ایجاد می‌کند، ولی در دومی یک شوک به شما دست خواهد داد.

بنابراین باید قهرمان را برجسته کرد. این «ناخدا» هم همان «ادیپ» است، همان «شهریار» یا «پادشاه» است. فرقی نمی‌کند. همان آدم بزرگ و برجسته است. حیات اقتصادی این روستا به این آدم بستگی دارد. اگر این واقعه برای یکی از جاشوها اتّفاق می‌افتاد خبری نمی‌شد. ولی چون این «ناخدا»ی کشتی است که باید کشتی را به دریا ببرد و بیاورد پس فاجعه صورت خیلی عمیقتری به خود می‌گیرد.

بنابراین اینها برای من مهم نبوده است. چیزی که در شخصیت «ادیپ» یا «ناخدا» برای من مطرح بوده، بی‌گناهیش است. آدمی در عین بی‌گناهی به گناه آلوده می‌شود. ادیپ نمی‌خواست این کار را بکند. او مرتّب از تقدیر خودش فرار می‌کرد. اینجاست که تراژدی اوج می‌گیرد... ما می‌بینیم یک چهرهٔ خوب، خردمند و آگاه وارد چنین دامی می‌شود. چرا؟ این چراهاست که حالا می‌توانیم راجع به آنها صحبت کنیم.

● به ارسطو اشاره کردید. ارسطو در «بوطیقا» معتقد است آنچه در تراژدی اهمیّت دارد وجود یک «کنش» تمام است. شما این اهمیت را به «شخصیت» می‌دهید. لطفاً در این مورد توضیح دهید؟

■ من تصوّرم این است که ارسطو در «فن شعر» نیامده مهمترین عامل را تعیین کند؛ او عوامل مهم را ذکر کرده است. مثلاً وحدت مهم است. اگر وحدت نباشد، از نظر ارسطو اصلاً تراژدی نداریم. شخصیت هم یکی از مباحث اوست. ولی چیزی که در نمایش برای من مهم بوده، فضاسازی است. به همین دلیل کمترین توجّه را به بازیها و متن داشتم. من فقط می‌خواستم یک تجربهٔ اجرایی در فضاسازی داشته باشم. برای این فضاسازی از یک سری عناصر استفاده کردم؛ از طبیعت بهره گرفتم، از آیینها و مراسم سود بردم. و همهٔ اینها را با توجّه به شیوه‌های جدید اجرایی که در دنیا وجود دارد، کنار هم قرار دادم. شما می‌دانید که تئاتر دنیا به‌طور عجیبی به طرف یک تئاتر نامحدود می‌رود. به عبارت دیگر، تئاتر تلاش می‌کند که خودش را از این چهار دیواری بیرون بکشد. چه عاملی می‌تواند کمکش کند؟ همین تئاتر آیینی. امروزه ما می‌بینیم که در اروپا و آمریکا تئاتر به طرف سرچشمهٔ اصلی خودش، یعنی تئاتر آیینی می‌رود. هدف اصلی من این بوده که تجربه‌ای بر

پایهٔ یك متن كلاسیك در فضای آیینی داشته باشم. ایرانی بودنش هم اصلاً برایم مسئله نبوده. یعنی می‌تواند همین نمایش در آفریقا، آمریكای لاتین، جنوب یا شمال یا مثلاً در خراسان ایران اتّفاق بیفتد.

● شما در بروشور توضیح داده‌اید كه از «ادیپ» بهره گرفته‌اید. از دیدگاه نویسندگان یونانی، قهرمان در جنگ با خدایان است، امّا در فرهنگ و مراسم آیینی ما، خدای واحد مطرح است نه خدایان، و جنگ قهرمان هم با خدا نیست. مسئلهٔ تقدیر و نوع نگاه ما نسبت به آن با دیدگاه آنها تفاوت دارد. مسئلهٔ دیگر اینكه من معتقدم در كار شما با مراسم آیینی «زار» روبرو هستیم. شما چگونه این دو نوع نگاه متضاد را یكسو و یك جهت دیده‌اید و به آن شكل واحد داده‌اید؟

■ قبل از جواب دادن به این مسئله باید به یك نكتهٔ اصیلتر توجّه كنیم كه در واقع زیر متن سؤال شماست و آن مسئلهٔ تقدیر است. چرا؟ چون تم اصلی نمایش در متن یونانی‌اش مسئلهٔ تقدیر است. ما باید ببینیم این تقدیر از نظر یونانیها چه بوده؟ آیا همین معنی است كه ما امروزه از آن داریم یا خیر؟ در زمان یونان باستان فرهنگ مسلّط، فرهنگی بوده كه از طریق خدایان المپی حاكمیت داشته است. به عبارت دیگر، فرهنگ خدایان المپی، فرهنگ مسلّط آن زمان بوده كه من به آن «تقدیر» می‌گویم. من معتقدم «سیستم اجتماعی» امروزی همان تقدیر است. سیستمهای اجتماعی امروزه دقیقاً راه و روش، امكانات و شرایط هر آدمی را از لحظه‌ای كه به دنیا می‌آید تا لحظه‌ای كه می‌میرد رقم می‌زنند. وقتی من در تهران به دنیا می‌آیم، تا حدود زیادی مشخص است كه تحصیلاتم چگونه خواهد بود، چه امكانات رفاهی، چه امكاناتی برای كشف و اختراع و چه امكاناتی برای زندگی دارم. چگونه پیر شده، چگونه و كجا می‌میرم و كجا دفنم می‌كنند. حتّی محلّ دفنم مشخص است كه بهشت زهراست. من این را می‌گویم سیستمهای اجتماعی كه تا یك درصدی، البتّه نمی‌گویم صد درصد، ۷۵ تا ۸۰ درصد این را برای یك تودهٔ گسترده ایجاد كرده كه من می‌گویم تقدیر است. در یونان باستان هم تقدیر همین مفهوم را داشته، یعنی آن چیزی كه فرهنگ زمان برای آدمها مشخص می‌كرده، تقدیر بوده است. این تقدیر را ما در ایران باستان هم به شكلهای دیگری داریم. بنابر این آن چیزی كه در اقتباس اجرایی برای من مسئله بوده، تقدیر امروزی بوده است. «سیستمهای اجتماعی»، «شرایط امروزی» این را برای ناخدا رقم زده‌اند كه این اتّفاق باید رخ بدهد. طبیعی است كه آدم بعضی جاهایش را نمی‌پذیرد و مقابله می‌كند، چنان كه ناخدا هم مقابله می‌كند. ولی ما می‌بینیم كه در هر صورت این سیستم اجتماعی مسلّط بر آدمی است. خود من هم اعتقاد دارم كه امروزه سیستمهای اجرایی مسلّط بر آدمی هستند. مثلاً اگر فردا رسانه‌های خبری جهان تصمیم بگیرند كه از كشور «بوركینافاسو» یك هیولا بسازند، بلافاصله تلكسها به كار می‌افتد و آن كشور یك هیولا می‌شود. برعكس آن هم هست.

● اگر ما این‌گونه به مسئلهٔ تقدیر نگاه كنیم، نقش «هاتف» در نمایش شما كه همان «تیرزیاس» در نمایش «ادیپ» است تولید اشكال می‌كند. «تیرزیاس» در «ادیپ» به دلیل اینكه نظركردهٔ خدایان است و چیزی را كه نباید ببیند دیده است، چشم سر را از دست می‌دهد و چشم عقل را به دست می‌آورد و تمام آنچه را كه مدّ نظر خدایان است، به بشر می‌گوید. «تیرزیاس» پیش‌بینی و غیبگویی می‌كند. در نمایش شما «هاتف» همین وظیفه را دارد. با تعریف شما از تقدیر، «هاتف» باید در ارتباط با سیستم اجتماعی باشد: یعنی باید از آن نقشی كه سیستم برای ناخدا رقم زده مطلع باشد تا بتواند آن را بگوید. ولی در نمایش وقتی ناخدا و «هاتف» درگیر می‌شوند، ناخدا به او می‌گوید: تو یك فالگیر هستی: یعنی باز به فرهنگ عوام بازمی‌گردیم و نه به تعریفی كه شما در اینجا ارائه كردید.

■ من «هاتف» یا «تیرزیاس» را نمایندهٔ قشر مصلح می‌دانم. حالا نمی‌خواهم لفظ روشنفكر را به كار ببرم چون سر مسئلهٔ روشنفكر یك مقدار بحث هست. یك عدّه خوششان می‌آید، یك عدّه بدشان می‌آید؛ من كاری به این ندارم، ولی مشخص است كه در هر جامعه‌ای یك عدّه وجود دارند كه با تكیه بر دانش و آگاهی و شعور و تقوایشان قادر به تجزیه و تحلیل وقایع اجتماعی هستند و بعضاً حتّی می‌توانند راه حل‌هایی را پیشنهاد كنند. «هاتف» در نمایش من یكی از اینهاست: چشم روشن جامعه است. بنابر این هیچ‌گونه ارتباطی هم با سیستم اجتماعی ندارد. حتّی این سیستم اجتماعی كه گفتم، در ارتباط با سیستمهای اجتماعی مسلّط امروزی نیست. من این سیستم اجتماعی را در رابطه با تقدیر تعریف كردم. خواستم بگویم تقدیر در آن زمان هم یك چیز كاملاً متافیزیكی نبوده است: ریشه در یك سری واقعیتهای روزمرّه هم داشته است. در هر حال یك سری قوانین در آن جامعه وجود داشته كه از آن تغذیه می‌كرده: آن سیستم المپی. به همین دلیل برای من در این نمایش «هاتف» صرفاً یك فرد خردمندی است كه به آدمی كه دارد كاملاً احساساتی برخورد می‌كند، می‌گوید: بایست، آرام باش! دور و بر خودت را نگاه كن! پشت سرت را نگاه كن! چرا؟ چون «ادیپ» یا «ناخدا» اگر آرام برخورد می‌كرد، این حادثه ممكن بود خیلی زودتر به یك نتیجهٔ مثبت‌تری برسد. ولی از آنجایی كه تراژدی باید اتّفاق بیفتد، این آدم با شور و هیجان زیادی با واقعه برخورد می‌كند و با همان شدّت هم سقوط می‌كند.

● «تیرزیاس» در «ادیپ» بعد از پیامی كه از معبد می‌آید، دعوت می‌شود كه پیام را روشن كند. در نمایش شما «هاتف» و «معبد» و «كاهن» یكی می‌شوند. یعنی خودش در معبد یا كلبه هست و پیام می‌فرستد و بعد بدون اینكه از او درخواست شود می‌آید. در «ادیپ» قضیه فرق می‌كند: از تیرزیاس دعوت می‌شود، در حالی كه اینجا «هاتف» می‌آید و بعد توضیح می‌دهد كه چون مرا خواسته بودی آمدم و...

■ فكر می‌كنم شما دقّت نكرده‌اید. در نمایش دقیقاً «عثمان» فرستاده می‌شود. در صحنه‌ای كه عثمان یا «كرئون» وارد می‌شود، ناخدا به او می‌گوید كه برو دنبال هاتف. عثمان می‌پذیرد و می‌رود. به همین دلیل هم هست كه در صحنه‌های بعد ناخدا عثمان را متّهم به دست داشتن در توطئه می‌كند. چون خودش او را فرستاده، فكر می‌كند كه اینها با هم ساخت و ساز كرده‌اند. پس «هاتف» همین‌طوری نمی‌آید. این دقیقاً جملهٔ ناخداست كه می‌گوید: «بیكار ننشسته‌ام و به هر كاری دست یافته‌ام امّا سودی نبخشیده است. گویی طلسمی به كار افتاده تا دیار ما را از خوشی و شادكامی به دور سازد. تنها امیدم عثمان است كه به كلبهٔ «هاتف» فرستاده‌ام، تا بگوید چه كار یا سخنی از من می‌تواند شما را نصیبی دهد.»

با توجّه به فرهنگ جنوب كشور، بنده اصلاً مسئلهٔ معبد و اینها را حذف كردم. یعنی هاتف یك آدم خردمندی است كه قادر به تحلیل وقایع است

■ من معتقدم «سیستم اجتماعی»امروزی همان «تقدیر» است. سیستم اجتماعی راه و روش و شرایط زندگی هر آدمی را از لحظه‌ای که به دنیا می‌آید، تا لحظه‌ای که می‌میرد، رقم می‌زند.

و می‌تواند پیش‌بینی هم بکند. پیشگویی‌اش هم بیشتر براساس تقوا و ارتباط معنوی است که با هستی و جهان برقرار کرده. به هیچ عنوان فیلسوف نیست...

اصولاً در فرهنگ همهٔ ملتها شما می‌توانید این را پیدا کنید. همیشه این تیپ آدمها وجود داشته‌اند. در یونان «تیرزیاس» بوده و در اینجا اسم دیگری دارد. اینکه کور شده، یك سمبل است. یعنی بستن چشم به روی ظواهر و باز کردن چشم به روی باطن، که سمبل خیلی روشنی است و فکر می‌کنم همه جا می‌تواند مصداق داشته باشد.

● در این مورد با اجازهٔ شما من توضیحی را عرض می‌کنم. وقتی می‌گویم «هاتف» بدون فرستاده می‌آید، به خاطر یکی شدن «کاهن» و «هاتف» است. اگر «عثمان» بار اول نزد هاتف می‌رود، چرا ناخدا می‌خواهد که هاتف دوباره بیاید. در متن ادیپ، اگر ادیپ دنبال «تیرزیاس» می‌فرستد به دلیل این است که می‌خواهد رازی را که «کاهن» گفته، او توضیح دهد، اینجا راز را که او خود گفته است...

■ همین طور است که شما گفتید. یعنی «ادیپ» یا ناخدا در نمایش ما عثمان را می‌فرستد دنبال هاتف که او را بیاورد. می‌پرسد: «چیزی یا سخنی نگفت؟» می‌گوید: «چرا، ولی مبهم بود.» این یك ترفند نمایشی است که تماشاگر را در یك حالت مضطربی بگذارد. یك مقدار از جملات هاتف از زبان عثمان نقل می‌شود و تماشاگر آماده می‌شود که خود هاتف بیاید و بقیه را بگوید. دقیقاً همین طوری است که شما گفتید.

● در کلاسیسم یونان همسرایان عامل بازدارندهٔ قهرمان هستند و هرگاه او می‌خواهد دست به اشتباهی بزند او را راهنمایی می‌کنند تا خطا نکند و از او می‌خواهند که عجول نباشد. یا اینکه برای مخاطب مسائلی را توضیح می‌دهند و اطلاعاتی در اختیارش می‌گذارند. در نمایش شما نقش همسرایان به حداقل رسیده و در واقع نقش آنها به سرآهنگ محوّل شده است. آیا نقشی که شما به سرآهنگ و همسرایان داده‌اید در فرهنگ جنوب باورپذیر است؟ آیا در فرهنگ آنان زن می‌تواند چنین

نقشی در وقایع داشته باشد؟ اساساً چرا شما یک زن را به عنوان سرآهنگ انتخاب کرده‌اید و چرا نقش همسرایان تا این اندازه تقلیل پیدا کرده است؟

■ لازم است اینجا چند نکته را قبل از جواب دادن به مسئلهٔ اصلی توضیح بدهم. شما حتماً اطلاع دارید که من ادیپ را ده سال پیش اجرا کردم. در آنجا هم نقش سرآهنگ را «شهلا میربختیار» بازی می‌کرد و هیچ کدام از این مسائل مطرح نشد. یک نفر نگفت چرا شما نقش سرآهنگ‌را به زن داده‌اید. بنابراین طرح این مسئله پس از ده سال دیگر نمی‌تواند مربوط به نمایش باشد و مسائل دیگری را پشت سر خود دارد.

نکتهٔ دوم اینکه شما می‌دانید در نمایشهای یونانی هم‌گروه همسرایان معمولاً یا زنان یا مردان هستند. مثلاً در نمایش «پرومته» گروه همسرایان، دختران «آکایونئوس» هستند. و درنمایش «مده» زنان «لکیئتوس» هستند. این مسائلی که حالا مطرح است به دلیل عدم آگاهی گویندگان است. اینها حتماً نمی‌دانستند که در نمایشهای یونانی هم‌گروه همسرایان گاهی مرد و گاهی زن هستند. بنابراین، وقتی من اقتباس می‌کنم، پس این حق را هم دارم که یک چیزی را از آنها بگیرم. من تشخیص داده‌ام که باید زن بگذارم. در خود این گروه همسرایان هم شما می‌دانید که همیشه یک سرآهنگ وجود دارد که در واقع بیشتر دیالوگها را سرآهنگ می‌گوید و قسمتهای شعری را به صورت آواز، گروه همسرایان می‌خوانند. در ایران همیشه با گروه همسرایان مشکل داشته‌ایم. گروه همسرایان اسمشان رویشان است: گروه کُر هستند. اینها کُر می‌خوانند: حرف نمی‌زنند، دیالوگ نمی‌گویند. آواز می‌خوانند. ما هرگز نتوانستیم علّت اینکه این شعرها را نمی‌توانیم به آواز برگردانیم، توضیح بدهیم. من به طبیعت نمایشهای یونانی برگشتم. یعنی آمدم گروه همسرایان را گذاشتم که یک سری آوازهای محلّی را ترنّم کنند که آن زیر متن موسیقایی دربیاید و بعد سرآهنگ روی این زیر متن دیالوگها را بخواند.

از آنجا که طبیعتاً برای سرآهنگ یک بازیگر تئاتر را انتخاب کرده بودم و گروه همسرایان را هم- که می‌دانید همه بدون استثناء برای اولین بار است که روی صحنه می‌روند- در یکی دو قسمت تجربه کردم و بعضی دیالوگها را به آنها دادم و دیدم که نمی‌توانند کار کنند، بنابراین تمام دیالوگها را به سرآهنگ دادم. دلیل اینکه چرا زن گذاشته‌ام این است. حس کردم باید یا مرد یا زن بگذارم. از آن طرف فرمهایی که به همسرایان داده شده بود، بعضاً اینها با هم تماس پیدا می‌کردند. من فکر کردم اگر اینها را قاطی کنم مشکل پیدا می‌شود، چون معمولاً اینها روی صحنه تماس پیدا می‌کنند. بنابراین همه را یک دست زن گرفتم که دیگر مشکلی پیش نیاید. پس بنابه تمامی دلایلی که عرض کردم و خود متن یونانی هم این اجازه را به ما می‌داد اینها را زن انتخاب کردم.

● آیا در فرهنگ جنوب، نقش زنان تا این پایه مهم هست؟

■ بله. وظیفهٔ عمدهٔ زنها در این نمایش سوگواری است. ما می‌دانیم که سوگواری زنان همیشه تاثیرگذارتر و دلپذیرتر از سوگواری مردان است، به دلیل اینکه مردان معمولاً به‌طور بطنی سوگواری می‌کنند و زنها بیرون می‌ریزند و به سر و روی خود می‌زنند. بنابراین، با توجّه به عامل اصلی که من مدّ نظر داشتم، یعنی جمعی استغاثه‌کننده، جمعی سوگوار، این از طریق زنان و آوایشان و گریه‌هایشان بهتر می‌توانست روی تماشاگر تاثیر بگذارد. از آن طرف یک دلیل اجتماعی داشتم. اینها به دلیل اینکه قحطی آمده و دریا دیگر ماهی نمی‌دهد، دست به این کار می‌زنند. معمولاً دریا این‌طوری است: وقتی کار نباشد مردها همگی برای کار به کشورهای عربی می‌روند. بنابراین اگر شما در فصل غیر صید به روستاهای جنوب بروید، می‌بینید که در هر روستایی فقط یکی دو تا پیرمرد مانده و هیچ مردی نیست. البتّه این برای من اصلاً مهم نبود. فقط خواستم بگویم زنها مانده‌اند.

در یک واقعهٔ تراژدی، زنها کوبنده‌تر ظاهر می‌شوند. مثلاً در نمایش «غوکان» یا «ابرها»، نمی‌دانم کدامیک، اثر «اریستوفان» می‌دانید که بین اسپارت و آتن یک جنگی بوده که چندین سال طول می‌کشد- این نمایش خیلی زیبایی است که کم‌کم زنها ذلّه شده و راه می‌افتند و دیگر حاضر نیستند که به خانه‌هایشان بروند. دست به هیچ کاری نمی‌زنند و می‌گویند تا صلح نشود، وضع همین است و ما می‌بینیم که در نمایش چقدر تاثیرگذار است. و سرانجام آنها با هم آشتی می‌کنند. من بنا به چند دلیلی که عرض کردم، تصمیم گرفتم که گروه همسرایان را زن بگذارم و یک نفر را که بازیگر باشد سرآهنگ قرار بدهم که دیالوگها را بگوید و در پس زمینه، آنها سوگواریشان را داشته باشند.

● اگر در ادیپوس شهریار، «کنش» را پیدا کردن قاتل فرض کنیم، ماجرای ادیپ که به دنبال علم و آگاهی است تا سر حد ماجرای جنایی سقوط می‌کند. اشتیاق به دانستن او را به آن فاجعه گرفتار می‌کند. در نمایش شما «کنش» چیست؟ چنین به نظر می‌رسد که «کنش» پیدا کردن قاتل است و در این صورت کار شما اُفت داشته است. آیا همین طور است، یا اینکه «کنش» دیگری مثلاً جستجوی آگاهی مورد نظرتان بوده است؟

■ مسائلی که طرح کردید نقطهٔ قوّت نمایش ادیپ سوفوکل است. یکی از دلایلی که این نمایش را بسیار قوی و زیبا می‌دانند همین است. در واقع در سطح داستان، ما یک داستان پلیسی جذاب داریم که تماشاگر واقعاً شایق است که بداند در نهایت چه خواهد شد، در حالی که وقتی این پوستهٔ ظاهری را کنار بزنیم می‌بینیم که این قضیه وسیله‌ای برای رسیدن به هدف اصلی در نمایش، یعنی دانستن است. بجویید تا بیابید. ولی من در اجرا در واقع به هیچ کدام از اینها توجّه چندانی نداشتم. همان طور که توضیح دادم، در اقتباس اجرایی من از این نمایش، «دریا» تبدیل به یک عامل مهم شده است و پاک کردن دریا انگیزهٔ اصلی است. اینجا دیگر نه دانایی مهم است و نه جستجوی قاتل. من معتقدم که از بعضی عناصر طبیعی می‌شود در آثار نمایشی استفاده کرد و در پس عناصر طبیعی، ابعاد اجتماعی و فلسفی و غیره را دید. دریا در زندگی آدمهای دریانشین یا آنهایی که در کنارهٔ دریا زندگی می‌کنند، از مسائل اقتصادی فراتر می‌رود. آنها با دریا پیوند عاطفی برقرار می‌کنند. دریا جزئی از خانواده و هستی آنها می‌شود. وقتی که دریا آلوده شد، در حقیقت مثل این است که هستی و زندگی اینها آلوده شده باشد و اینها می‌خواهند این آلودگی را پاک کنند. تمی را که من در این نمایش دنبالش بودم، همین بود. پاک کردن این هستی، این آدمها، از آلودگی که دامن‌گیرشان شده است.

● دکور بسیار زیبایی که در کار شما وجود دارد...

■ ... خودم ساختم.

● در مورد نوع بهره‌گیریتان از دکور توضیح بدهید. نکتهٔ دیگر اینکه ما در «بک‌راند» صحنه دریا و بعد دماغهٔ کشتی را می‌بینیم. طبیعتاً انتظار می‌رود که کف سالن شن باشد، امّا متاسّفانه چنین نیست. چرا؟

■ بله، این نکتهٔ عجیبی است که گرفته‌اید. در ماکتی که بنده ساختم کف صحنه شن بود. در واقع نیمی از صحنه آبی رنگ و نیمهٔ دیگر شن بود و آب درست تا لبهٔ لنج می‌آمد. شما می‌دانید که برای ریختن شن در کف صحنه باید از ماسهٔ شسته شده استفاده کرد، یعنی ماسه‌ای که ایجاد گرد و خاک نمی‌کند. به آن ماسهٔ بادی یا خلیج می‌گویند. من و مدیر تولیدم یک هفتهٔ تمام در به‌در به دنبال این ماسهٔ بادی بودیم وگیر نیاوردیم. آخر سر هم یک کامیون پیدا شد که گفت شش هزار تومان می‌گیرم و ساعت سه نصفه شب می‌آیم این ماسه را خالی می‌کنم. و ما به هر دری که زدیم بلکه بتوانیم ساعت سه نصف شب یکی را پیدا کنیم در تئاتر شهر که این را تحویل بگیرد، هیچ کس نبود. اگر هم ماسه را وسط خیابان خالی می‌کرد، صبح شهرداری یقهٔ بنده را می‌گرفت. شما می‌دانید که روز کامیونها حق عبور و مرور

در شهر را ندارند و شب هم این مشکل بود. این شد که از خیر آن گذشتم و به یك رنگ آبی بسنده کردم. ولی کاملاً درست می‌گویید. درست تا نیمهٔ صحنه باید شن می‌بود که ساحل را القاء می‌کرد.

من اگر امکانات تکنیکی داشتم دریا را روی صحنه اجرا می‌کردم. بسیار هم ساده بود. یعنی به وسیلهٔ ورقهای گالوانیزه یك حوضچه درست می‌کردم و به ارتفاع ده سانت آب می‌ریختم و لبه‌ها را هم به وسیلهٔ شن می‌پوشاندیم و دقیقاً دریا روی صحنه ایجاد می‌شد. امّا این امکانات تکنیکی نبود و همین را که در سالن کوچك و محقر چهار سو دیدید با هزار مشکل ایجاد شد.

● استفادهٔ زیبای دیگری که از دکور دارید به اسارت درآمدن ناخدا در پشت تور به‌هنگام آگاه شدن او از فاجعه است. این تقدیر شوم براحتی به مخاطب منتقل می‌شود. امّا در پایان نمایش، سرآهنگ هم همان تصویر را نمایش می‌دهد و این کار به یك‌دستی اجرا لطمه می‌زند. چرا به این مسئله توجّه نکرده‌اید؟

■ نه. من فکر می‌کنم که شما اشتباه برداشت کرده‌اید. ببینید سرآهنگ زمانی پشت تور گرفتار می‌آید که ادیپ در حال بازگویی سرنوشت خود است. در واقع سرآهنگ زندگی ادیپ را به تصویر می‌کشد. در واقع سرآهنگ نشان می‌دهد که ادیپ چگونه میان این تور غلتید. منظور این نیست که خودِ سرآهنگ در آن غلتیده است. نریشن را ناخدا می‌گوید و سرآهنگ آن را بازی می‌کند. من استنباطم این بوده است. حالا یا شما واقعاً نگرفتید یا اینکه صحنه توانایی این را نداشته که القاء بکند.

● مسئلهٔ دیگر حضور سرآهنگ و همسرایان در دماغهٔ کشتی، یعنی جایگاه مقدّس ناخداست. اصولاً پستی و بلندیهای روی صحنهٔ باید جایگاه بازیگران را مشخص کند. دست یافتن سرآهنگ و همسرایان به جایگاه ناخدا به این پارامتر لطمه می‌زند. توضیح شما در این مورد چیست؟

■ در یك صحنه گروه همسرایان و سرآهنگ روی لنج قرار گرفتند. فقط یك صحنه بود. اگر دقّت کرده باشید این صحنه طبیعیِ نمایش ما نبود. یعنی در یك صحنهٔ کاملاً تخیّلی و رؤیایی آنها این کار را کردند. می‌دانید که همیشه اشیائی در زندگی آدمها حائز اهمیّت هستند. این اشیاء تبدیل به اشیاء مقدّسی می‌شوند که معمولاً آدمها با آنها یك رابطهٔ عاطفی شدید برقرار می‌کنند. مثلاً کتاب برای من بجز مفاهیمی که در او هست یك شیء مقدّس هم هست. بنابراین من هر از چندی که کتابهایم را می‌خواهم گردگیری کنم، این کار برای من یك حالت آیینی پیدا کرده. امکان ندارد من کتابی را روی زمین پرت کنم. خوب، این لنج هم در حیات اجتماعی و اقتصادی اینها فوق‌العاده عنصر مهمی است. به همین دلیل در آن صحنه می‌آیند و لنج را نوازش و گردگیری می‌کنند: آرزوی این را دارند که این لنج دوباره به دریا برود و برایشان ماهی بیاورد. من صرفاً همین را می‌خواستم، نه اینکه آنها را به جایگاه ناخدا بکشانم.

● موسیقی نمایش بسیار زیباست. همسرایان در حقیقت با آوازشان نوعی موسیقی متن را به وجود می‌آورند. اولاً شما چگونه به این تصویر زیبا رسیدید؟ ثانیاً آیا مقصود شما از شعرهایی که همسرایان می‌خوانند، آهنگ آنهاست یا اینکه به مفاهیم هم نظر داشته‌اید؟ با توجّه به اینکه شعرها به زبان محلّی است و برای مخاطب ناآشناست.

■ قبل از اینکه توضیح بدهم، این را بگویم که این موسیقیها مال من نیست. اینها موسیقی فولکلوریك جنوب است که تاکنون اجراهای مختلفی هم داشته است. پس امتیاز موسیقی مال کسانی است که آن را به وجود آورده‌اند. من از آن موسیقی استفاده کرده‌ام. همان طور که خودتان اشاره کردید من دو هدف داشتم. یکی اینکه می‌خواستم آن زیر متن موسیقیایی نمایشهای آیینی را ایجاد کنم: چون در کلیهٔ نمایشهای آیینی می‌بینیم که موسیقی جایگاه خیلی محکمی دارد. بنابراین من نمی‌توانستم از موسیقی یونانی استفاده کنم: از آوازهای فولکلوریك جنوب بهره بردم.

نکتهٔ دوم اینکه امکاناتم تا حدودی اجازه داد و تا حدودی هم اجازه نداد. سعی کردم تا حدّ امکان موسیقیهایی انتخاب کنم که از نظر مفهوم هم نزدیك به خود مسئلهٔ نمایش که عبارت از دریاست باشد. اگر همسرایان در صحنهٔ آخر می‌گویند: «بیا تا بشیم درقپی» یعنی بیا تا عمق آبها برویم، از این گونه مفاهیم هم خواستم استفاده کنم. نکتهٔ دیگر اینکه من در این نمایش مطلقاً از موسیقی زار استفاده نکرده‌ام.

● در آغاز صحبت توضیح دادید که کمترین بها را به بازیگری داده‌اید. بفرمایید آیا بازی روی صحنه مورد تأیید شما بود؟ آیا با گروه مشکل خاصّی نداشته‌اید؟

■ ناچارم نکته‌ای را عرض کنم که باز، این هم از نقاط ضعف و تاریك تئاتر ایران است. در تئاتر ایران فکر می‌کنند که بازی را باید کارگردان بسازد و مسئولیت بازی با اوست. چنین نیست. کارگردان مسئول میزانسن و اجراست. کارگردان بیشتر وظیفه‌اش فضاسازی و ایجاد ارتباطهاست. بازیگرها باید خود، بازیِ خودشان را بسازند و بازی‌ساز باشند. منتها چون کارهایمان حرفه‌ای نیست، در نتیجه شما می‌بینید که در یك نمایش، دو بازیگر با تجربه در مقابل سه بازیگری که مطلقاً با این حرفه آشنا نیستند، در کنار هم قرار می‌گیرند.

من همین‌جا اعلام می‌کنم که هرگز در هیچ کاری مسئولیت بازیگرها را به عهده نمی‌گیرم. من فقط به عنوان کارگردان، به بازیگرم می‌گویم که چه چیز کارش درست و چه چیز آن نادرست است. با توجّه به اینکه یك کار حداکثر دو ماه تمرین می‌شود، امکان ندارد کارگردانی بتواند ادّعا کند که من بازی می‌سازم. می‌بایست آمادگیهای قبلی صورت بگیرد. یك سال، دو سال باید بازیگر در اختیار یك کارگردان باشد. کار فیزیکی وفکری و حسّی بکنند، تا بعد از آن آماده بشوند برای اجرای یك نمایش که قرار است کار بشود.

اینجا ما افراد را جمع می‌کنیم، دو ماه کار می‌کنیم و بعد هم خداحافظ شما. در نتیجه همیشه در اکثر کارها ناهماهنگی بین بازیها وجود دارد. این ارتباطی به کارگردان ندارد، بلکه در ارتباط با شرایط تئاتری ماست. اینجا گروه تئاتر وجود ندارد. شما زمانی می‌توانید مسئولیت کامل یك اثر را به گردن کارگردان بگذارید که گروه تئاتر وجود داشته باشد. وقتی گروه تئاتری نیست و کارگردان مجبور است برای هر کاری، هر آدمی را با فرهنگهای مختلف، با سبکهای مختلف، با استیلهای مختلف جمع بکند و دوباره بعد از کار از دست بدهد، طبیعتاً کارگردان فقط مسئول کار خودش است.

● با این توضیح تقریباً شما دست مرا بستید. امّا در مورد دو بازیگر حرفه‌ای نمایش جای سؤال هست. آقای «پورحسینی» درست بعد از ده دقیقه نفس کم می‌آورند و از دهان نفس می‌گیرند به طوری که مخاطب مشخصاً متوجّه این ضعف می‌شود. بازی تخت، بی‌انعطاف و تکراری ایشان به عنوان یك بازیگر حرفه‌ای تئاتر قابل قبول نیست. بازیگر دیگر خانم «شهلا میربختیار» هستند که اگرچه از لحاظ جسمی به دلیل جراحی که کرده‌اند در بازی محدودیتهایی دارند امّا ایشان هم از دهان نفس می‌گیرند و اول و آخر دیالوگها را «هی» می‌کشند. شما به عنوان کارگردان حداقل باید این اشکالات را برطرف می‌کردید. چه توضیحی در این مورد دارید؟

■ اولاً همان‌طور که توضیح دادم مسئلهٔ نفس‌گیری و امثال اینها مسائل تکنیکی هستند که هیچ کارگردان و هیچ بازیگری در مدّت یکی ـ دو ماه نمی‌توانند آنها را برطرف کنند، بلکه احتیاج به تمرینات مداوم و هر روزه دارد. در شرایطی که بازیگران ما هر شش یا پنج سال روی صحنه می‌آیند، نمی‌شود از آنها توقّع داشت که این آمادگی را داشته باشند. زمانی ما می‌توانیم از

یك بازیگر توقّع داشته باشیم که در آمادگی کامل جسمانی برای بازی در صحنه باشد که او بتواند زندگی خودش را از طریق کارش اداره کند. وقتی که اکثریت بازیگرهای ما زندگیشان را از راهی بجز کار بازیگریشان اداره می‌کنند ما نمی‌توانیم چنین توقّعی از آنها داشته باشیم. این یك جواب کلّی است. هر زمانی که ما صاحب تئاتر حرفه‌ای شدیم می‌توانیم از این بازیگرها بپرسیم که چرا در شرایط مطلوب آمادگی به سر نمی‌برند. ولی در این زمینهٔ خاص من اتّفاقاً برای شما توضیحی دارم.

آقای پورحسینی می‌خواست تجربه‌ای در این نمایش داشته باشد و آن استفاده از صوت به جای کلام بود. او به عمد این‌گونه بیان را انتخاب کرد. یعنی با این «هن و هن»زدنها می‌خواست یك خشونتی را در صدایش ایجاد کند که به کلّ فضای کار بخورد. حالا ممکن است تماشاگر این استنباط را بکند که ایشان نفس کم می‌آورند و صدایشان بی‌انعطاف و یکنواخت است. در صحبتی که با او داشتم، گفت که می‌خواهد این تجربه را داشته باشد. منتها چون این تجربه در ایران تا به حال نشده و یا اگر شده هیچ وقت تداوم نداشته، مؤثّر واقع نشد. شما می‌دانید که آقای پورحسینی یکی از بازیگران بسیار شایستهٔ تئاتر ایران است و بازیهایش را ما هرگز فراموش نمی‌کنیم. من خودم شخصاً، نه به عنوان یك کارگردان، بلکه به عنوان یك تماشاگر از بازی آقای پورحسینی در این نمایش راضی هستم. اگر هم جاهایی کشش ندارد و نمی‌تواند بکشاند، این را شما باید به حساب شرایط و امکانات بگذارید، که دیگر بازیگرهای ما واقعاً توانایی این را ندارند که دو ساعت روی صحنه به‌طور مداوم کار کنند. اینها از نظر مالی، از نظر تغذیه در بدترین شرایط ممکن به سر می‌برند. ما تا زمانی که شرایط مطلوب را برای اینها ایجاد نکرده‌ایم چنین توقّعهایی را هم نمی‌توانیم از آنها داشته باشیم.

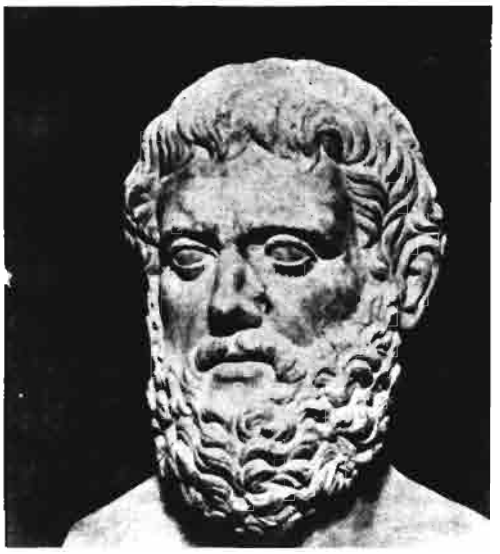
● انتظار شما از نقد تئاتر به عنوان عاملی محرّك و تعیین‌کننده چیست؟ اصولاً چه نظری در مورد مقولهٔ نقد در تئاتر ایران دارید؟

■ شما می‌دانید که ما دو نوع نقد داریم: یکی نقدهای تحلیلی است که معمولاً این نقدهای تحلیلی توسّط مفسّران رشته‌های گوناگون صورت می‌گیرد. یکی هم نقدهای ژورنالیستی است: یا به عبارت صحیحترش، گزارشهای ژورنالیستی است. متأسّفانه در کشور ما از نوع نقد اول سراغ نداریم. یعنی من کمتر دیده‌ام راجع به یك نمایش پنجاه ـ شصت صفحه نقد تحلیلی نوشته شود. بلکه همیشه دیده‌ام که گزارشهای ژورنالیستی می‌نویسند. نیم صفحه نقد که معمولاً این نیم صفحه هم اختصاص پیدا می‌کند به توضیح داستان نمایش و چهار خط آخر اینکه نمایش بد یا خوب است. شما می‌دانید که به این نمی‌شود نقد گفت.

نکتهٔ دوم اینکه اشتباهی که صورت می‌گیرد این است که ما وقتی نقد بر نمایش می‌نویسیم، یعنی نقد بر اجرا می‌نویسیم و نه نقد بر متن. نقد بر متن جدا می‌تواند نوشته شود؛ ولی وقتی نقد بر نمایش می‌نویسیم باید نقد بر اجرا بنویسیم. اجرا شامل چه چیزهایی است؟ اجرا شامل اینهاست: ۱. تفسیر کلّی کارگردان از متن. ۲. طراحی. ۳. میزانسن. ۴. بازی. ۵. نور. ۶. عناصر تصویری نمایش و... اینها باید تك‌تك مورد بررسی قرار بگیرد و بعد در کل با همدیگر سنجیده شود. فی‌المثل گویا تنها نقدی که تا این لحظه بر نمایش من نوشته شده، که من آن را نخوانده‌ام ولی برایم نقل کرده‌اند، آن منتقد محترم آمده و راجع به متن صحبت کرده. یك کلمه راجع به اینکه اجرا چه می‌خواسته بگوید، از عناصر آیینی چگونه استفاده کرده‌اند، موفّق بوده یا ناموفّق، طرّاحی چگونه بوده و... مهمتر از همه اینکه رنگ در این نمایش چگونه بوده، یك کلمه نگفته است. من در اجرای این نمایش روی عنصر رنگ خیلی کار کرده‌ام. یك نفر تا به حال راجع به این قضیه صحبت نکرده است. در مورد ماسکها هم همین‌طور و اینکه چرا در آن لحظه ماسکها برداشته می‌شود. اینها را که عرض کردم نقد نمایش است. تا این لحظه بنده خدمتتان عرض کنم که ما مطلقاً چیزی به نام نقد تئاتر در ایران نداشته‌ایم و من با آن برخورد نکرده‌ام.

● از شما تشکّر می‌کنم که در این جلسه حضور پیدا کردید. اگر مسئلهٔ خاصّی در مورد کارتان هست که مایل به طرح آن هستید، بفرمایید.

■ من تأکید می‌کنم که این اجرا برای من صرفاً یك تجربهٔ صحنه‌ای بوده. یعنی می‌خواستم ببینم که در اجرا ما تا چه حد می‌توانیم از عناصر آیینی استفاده کنیم و به یك متن مدوّن و نوشته شده نزدیك شویم. من می‌توانستم ادیپ را به همان شکل خالص خودش اجرا کنم و اصلاً این بحثها را هم ایجاد نکنم. ولی فکر کردم که اگر ما بیاییم اندکی عناصر آشنا وارد اجرا کنیم می‌شود با تماشاگر ارتباط نزدیکتری برقرار کرد و این ارتباط نزدیکتر برای من بسیار اهمیّت دارد. من همیشه‌آن اثر هنری را موفّق دیده‌ام که بتواند با تماشاگر خاص و عامش به طور یکسان ارتباط برقرار کند.



■ اشاره:

متن حاضر، تحلیل کونه‌ای است بر نمایشنامهٔ «ادیپوس شهریار» اثر «سوفوکل».

در اساطیر یونان، انسان غالبا در برابر خدایان و در موضع و مقامی مخالف با مقاصد و اهواء آنان ظاهر می‌شود و حماسه و تراژدی در چنین تضاد و تقابلی است که شکل می‌گیرد و زاده می‌شود. ادیپوس خردمند، معمّای «اسفنکس» را پاسخ می‌گوید و او را به هلاکت می‌افکند، و از این رو، خدایان بر او خشم می‌گیرند. «پرومته»، آتش و نور (آگاهی) را از خدایان می‌رباید وآن را به بشر می‌بخشد تا از کوری و جهل رهایی یابد. خدایان پرومته را به بند می‌کشند و کرکسی جگرخوار را بر او می‌گمارند تا جاودانه شکنجه‌اش دهد. انسان در جستجوی خرد و آگاهی است. امّا ایمان به خدایان و فرمانبرداری از تقدیر آسمانی، مستلزم چشم‌پوشی از این جستجو و تسلیم به بیخردی و جهل است. همین تقابل میان «علم» و «ایمان» در اساطیر یونان است که در صورت تحریفی بزرگ در تورات ـ سفر پیدایش ـ ظاهر می‌شود و درخت طمع و تکبر و شهوت را به شجرهٔ آگاهی و معرفت بدل می‌کند. و نیز همین تقابل بین آگاهی و ایمان است که در تاریخ تمدّن مغرب زمین، سرانجام در صورت «اومانیسم» ظاهر می‌شود و انسان را در برابر خدا قرار می‌دهد و کمال انسانی را در نفی و انکار ایمان دینی می‌جوید. توجّه به این نکته در مطالعهٔ اساطیر و خصوصاً نمایشنامه‌های یونانی بی‌ثمر نخواهد بود.

● طاعون بیرحمانه حلقوم شهر را در چنگالهای خود می‌فشارد. مردم بر در کاخ شاهی به زاری و

■ ناصر محمدی

● آگاهی بشری و تقدیر در ادیپوس شهریار

■ نگاهی به نمایشنامهٔ «ادیپوس شهریار»، اثر «سوفوکل»

دعا مشغولند و برای دفع بلا بُخور می‌سوزانند. امّا طاعون بیداد می‌کند. «ادیپوس» به میان مردم می‌آید. او در ابتدا مغرور و سرکش و متّکی به خود و سخت شکاک است. حتّی به پیک خود هم ایمان ندارد:

«من، ادیپوس نام‌آور، چون نخواستم به هیچ پیکی دل قوی دارم، اکنون در اینجایم تا به تنِ خود بدانم.»

ادیپوس از سویی سرکش و مغرور است و از دیگر سو همدل و همراه مردم: او با اراده و میل خویش به میان جمع مردم آمده تا بلکه مشکل آنها را حل کند. از آغاز مشهود است که ادیپوس نمی‌داند چه فاجعه‌ای بر شهر سایه افکنده است. او تشنهٔ دانستن و آگاهی است:

«داستان چیست؟ هراسی در کار است یا تمنّایی؟ من به ارادهٔ خود، از هیچ کاری به خاطرتان دریغ نخواهم داشت.»

آنگاه کاهن، که در حقیقت نمایندهٔ مردم است، به سخن درمی‌آید. با کلام او، مخاطب به قدر و منزلت ادیپوس نزد مردم واقف می‌شود و درمی‌یابد که او در گذشته نیز یك بار «اسفنکس» را از سر راه مردم برداشته است. مردم به او احترام می‌گذارند، چرا که منجیِ آنهاست. او در حقیقت پادشاهِ منتخب مردم است و به این دلیل برگزیده شده که آگاه و فهیم و قدرتمند است.

مخاطب تا بدینجا درمی‌یابد که مردم تا چه اندازه قدرشناس و سپاسگزارند و اگر بر در کاخ گرد آمده‌اند، نه به عنوان اعتراض، بلکه از سرِ دردمندی و ناچاری است. همچنین مخاطب اینَ مهم را می‌فهمد که ادیپوس در اولین نبرد به ارادهٔ خود به مصاف هیولا رفته و خواهش و تمنّای مردم در کار نبوده است.

خرافه‌پرستی مردم شهر از همان ابتدا بر مخاطب معلوم می‌شود:

«از یاد نبرده‌ایم که تو ـ نورسیده به شهر کادموس ـ یو غ ساحره‌ای خون‌آشام را از ما برداشتی و بی‌هیچ آگاهی پیشین و یا اشاره‌ای ـ بلکه آنچنان که ما براستی باور داریم ـ به یاری یکی از خدایان، زندگی را به ما بازدادی. اکنون ای ادیپوس بزرگوار و بسیار مرد، ما بار دیگر در طلب یاری توایم. به هر راهی که خدای و آدمی می‌تواند نمود ما را رهایی بخش».

ادیپوس از واقعه مطلع می‌شود و آنگاه زیرکانه ناآگاهی خود را پوشیده می‌دارد و مدّعی می‌شود که همه چیز را می‌دانسته و حتّی پیکی نامور به معبد فرستاده تا پاسخ را بیابد. اولین تناقضی که مخاطب با آن روبرو می‌شود همین جاست که: آیا ادیپوس واقعه را می‌دانسته؟ حتماً چنین است زیرا قبلاً «کرئون» را به معبد فرستاده است. پس چرا در ابتدا وانمود می‌کند که از مسئله مطلع نیست و علّت تجمّع مردم را می‌پرسد؟ آیا او گمان می‌کند مسئلهٔ تازه‌ای رخ داده است؟ آیا به علّت وضعیت حادی که دچارش گشته، تناقض‌گویی می‌کند؟ یا اینکه ادیپ از این می‌هراسد که پادشاه مردگان باشد؟ شاید دوست دارد از او تعریف و تمجید شود و کاهن با کلمات ستایش‌آمیز خود دربارهٔ او سخن بگوید و در برابر، ادیپ برای مردم دلسوزی کند؟ معلوم می‌شود که ادیپ با وجود آگاهی از واقعه دوست دارد که مردم به تمنّا از او بخواهند که آنها را برهاند، چنانکه کاهن از جانب مردم چنین می‌گوید:

«...آه ای برتر آدمیان! شهر ما را به زندگی بازگردان و تیماردار آوازهٔ خود باش. تلاش تو یك بار رهاییمان بخشید؛ مگذار بگویند که در فرمانروایی تو، ما برآمدیم تا فرو افتیم. نجات! شهر ما را نجات بخش و تا ابد در امانش بدار... شهریار ما باش؛ شهریار زندگان باش، نه مردگان.»

و ادیپ می‌گوید:

«فرزندان، من در غم شمایم. باور کنید که از تمامی خواست شما و از تمامی رنجی که می‌برید آگاهم.»

«...داستان چیست؟ هراسی در کار است یا تمنّایی؟ چه سختدل باشم که بر دادخواهی همگان، گوش فرو بندم.»

آیا ادیپ دلسوز و گریان در هراس تاج و تخت خویش است؟ اگر چنین نیست، در پیِ چیست که می‌گوید:

«ولی قلب من، غمناك غم خویشتن و غمان همهٔ مردمان است.»

این غم خویشتن چیست؟ آیا پیشگویی آن راهب است؟ آیا کلام آن «مرد هرزمزبان» است؟ ترس از پادشاهی بر مردگان است؟ غمخواری بر درد مردم است؟ آیا او از این غمین است که سرنوشت با او چنین کرده است؟ او که از مهد بلا گریخته تا دست به جنایت نیالاید، چرا در راه گریز، دست به خون مظلومی آلوده است؟ راستی چرا ادیپ هرگز در اندیشهٔ آن خون به ناحق ریخته نیست؟ مردی چنین دلسوز برای مردم، چگونه براحتی انسانی را می‌کشد و بعد حتّی در پیِ آن نیست تا بداند چه کسی را کشته است تا لااقل تیماردار خانوادهٔ او باشد؟ آیا اینها همه بازی سرنوشت است که او بسادگی، مرگ آن مرد

را از یاد ببـرد و در بحـرانی‌ترین لحـظات، این خاطره او را بیازارد؟

ادیـپ، این «نخستین مردمـان» و فروتـر از «خدایان» و عامل «خدای» در رهایی مردم از یوغ اسفنکس، سخت پایبنـدِ خرافات است. او برای نجات مردم دست به دامان «معبد کاهنان آپولون» می‌شود و سوگند می‌خورد که:

«بـه مردی که هرچـه خدایان بخواهند، کرده خواهد شد.»

ادیپ از پاسخ خدایان سخت بیمناک و هراسان است و چرایش را خود نیـز نمی‌دانـد. این هم نیـرنگی از سلسله خدعـه‌های خدایان است که ادیپ را در دامی چنین مهلک گرفتار آورده و چون اختاپوسی بر مغزش چنگ انداخته وقدرت تفکّرش را ربوده است. چرا چنین است؟

در اینجا تماشاگر باید بداند که خدایان یونان، غیر از اینکه با خود در جنگند، با انسان نیز در ستیزند. اگر این آگاهی در مخاطب باشد درمی‌یابد که‌چون ادیپ دانا به سؤال اسفنکس پاسخ گفته و او را به باد فنا سپرده، این عمل او رشك خدایان را برانـگیـختـه است. خدایـان چشم دیـدن انسانهای برتر یا همطراز خود ر اندارند. آنگاه که آدمی به آگاهی رسید، او را در دام بلامی‌اندازندو خود نشـسـتـه بر اریـکـهٔ عرش، بر بلای او می‌خندند. گویی خدایان یونان بیماران سادیستی هستنـد که از آزار و شکنجهٔ آفریدگان خود لذّت می‌برند. این خدایان قدرت ندارند تا سدّ راه آگاهی انسان شوند، امّا آنگاه که او به رازها پی برد، از شدّت حسـد او را گرفتـار بلا می‌سازنـد. همین خدایان هستند که «پرومته»را به جرم هدیه دادن «آتش» به انـسـان، به دامِ کرکس جگـرخـوار می‌سپـارنـد. آدمی هرگـز نبـاید خود را همطراز خدایـان بداند و اگر چنین کرد، چه سهواً و چه عمداً، بی‌رحم و شفقتی در دام بلا فرو می‌افتد.

ادیپ آگاه و رازگشا! باید از این خدعه‌ها نیز مطلع باشد امّا متاسّفانه چنین نیست. به همین دلیل است که این‌گونه سخن می‌گوید و تا بدین پایه شکاك است:

«آه آپولون! اگر خبری خوش داشته باشد.»

و کاهن می‌گوید:

«تاجی از شاخه‌های پربار غار بر سر دارد، و این نشان مژده‌ای خوش است.»

ـ بزودی خواهیم دانست.

آگـاهی مخـاطب از قسـاوت خدایـان سبب می‌شود که او بر ادیپ دل بسوزاند و دریابد که چرا ادیپ می‌خواهـد راز خدایان نزد مردم گفته شود. شاید او در پیِ این است که برگی از دفتر قطور جنـایـات خدایان را به مردم بنمایاند، امّا موفّق نمی‌شود. از همین روست که هراسناك می‌گوید:

«پاسخ را بگو، در گذرگاه بیم و امید پریشانم. پاسخ را...»

مخاطب بر ادیپ دل می‌سوزاند و کینهٔ خدایان را به دل می‌گیرد و این کینه و نفرت بتدریج فزونی می‌یابد. او درمی‌یابد که ادیپ مظلوم و بی‌گناه، اسیر چنگالهای خونبار خدایان شده و بی‌آنکه بخواهد، تنها به عنوان یك وسیله باید تقاص پس دهد. این تقاص نه تنها «کوری» است که «جنون» و «نـاآگـاهـی» نیـز هسـت. چنـیـن است که خونخواران نشسته در آسمان آرام می‌گیرند، تا بار دیگر نوبت که باشد؟!

مخاطب در سراسر کار، در بیم و امید همپای ادیپ پیش می‌رودوآنگاه که‌درمی‌یابد علی‌رغم‌مکر و حیلهٔ خدایان و همهٔ کسانی که ادیپ را از ادامهٔ کار بازمی‌دارنـد، او سرسختانه در پیِ «آگاهی» است، خرسند می‌شود. ادیپ حتّی به کلام دلدار و همراه زندگی خویش نمی‌اندیشد و تا انتها، با جنونی وصف‌ناپذیر، پیش می‌تازد تا آخرین گره را از راز فروبسـتـه بگشـایـد. عمـل نهـایی ادیپ، زهرخندی بر چهرهٔ کریه خدایان است. مخاطب در اینجا از اینکه ادیپ، مردانه، تا انتها به این نبرد نابرابر ادامه می‌دهد، احساس غرور و شادی می‌کند.

بازمـی‌گردیـم به خود درام. آنـگـاه که ادیپ درمی‌یابـد خدایـان از خونی که به ناحق ریخته شده در خشمنـد، تصمیم می‌گیـرد به میـل آنها انتقام بگیرد. او از همین جا اولین گام را در مسیر سقـوط دردناك خود برمی‌دارد. از اینجا مخاطب درمی‌یابد که «مرگ» و «کشتن» در نظر ادیپ مهم نیست، مگـر آنکه سبب نزول بلایی شود: اگرنه چرا او در مرگ آن غریـب چنـیـن که اکنـون جستجوگر است، در جستجو نبود؟ این بازی تلخ هنگـامی اوج می‌گیـرد که مخـاطب درمی‌یابـد خدایان انتقام همان غریب را می‌طلبند که ادیپ بی‌اعتنـا از کنارش گذشته است. مردم شهر نیز چنین هستنـد: پادشاه آنان به مرگی مشکوك از دست رفته است و آنها از ترس بلای بزرگتری که برایشان نازل شده او را از یاد برده‌اند: پادشاهی که در پیِ حلّ مشکل مردم از شهر خارج شده بود و می‌رفت تا با زیارت خدایان برای مردم برکت بیاورد:

«آنچنان که خود گفت، به قصد زیارت عزیمت کرد.»

مردمی چنین بی‌وفـا! و پادشاه تازه بر تخت نشسته‌ای چنین فداکار! مخاطب باز بر ادیپ دل می‌سوزاند که چرا او، که چنین آگاه و گشایندهٔ رازهـاست، در دامی مهلك فرو می‌افتـد. او که می‌بیند مردم از خوف مرگ، سرور قبلی خود را به فرامـوشی سپـرده‌انـد، پس چرا چنین بی‌پروا می‌رود تا گره از کار فرو بستهٔ آنها بگشاید؟ اگر باور کنیم که ادیپ گشایندهٔ رازهای ناگشوده و بغـایت آگـاه و زیـرك است، درمی‌یابیم که علّت بی‌توجّهی او آن است که در تار و پود تقدیر اسیر شده وگرنه هرگز چنین نمی‌کرد. مگر نه اینکه او به گوش خود می‌شنود:

«...امّـا به سبب پریشانیهای بعدی کسی گام پیش ننهاد تا داد از قاتلان بستاند.»

و آنگاه دردمند و آگاه می‌خروشد که:

■ در اساطیر یونان، انسان غالباً در برابر خدایان قرار می‌گیرد و حماسه و تراژدی در چنین تقابلی است که شکل می‌گیرد و زاده می‌شود.

«بی‌گمان هیچ پریشانی نمی‌توانست چندان عظیم باشد که تحقیق در مرگ پادشاه را به فراموشی سپارد.»

بهانه‌های اطرافیان بسیار مضحک و مسخره است. حتّی نزدیکترین افراد به پادشاه مقتول، یعنی برادر زن او، می‌گوید:

«به سبب ابوالهول و چیستانهایش رازهای پنهان را به خود واگذاشتیم و به دردهای آنی پرداختیم.»

با این همه، ادیپ دانا تصمیم دیگری دارد:

«از نو آغاز می‌کنم و هر چیز را روشنی می‌بخشم.»

چرا ادیپ چنین می‌کند؟ به این مردم بی‌وفا که نمی‌توان امید بست. او خود می‌گوید این همه سرسختی اکر برای مردم و خدایان است و اگر خدایان و خواست آنها مهم است، خواست خود من هم والاست. پس علّت اینکه ادیپ کام در این راه پرمخاطره می‌گذارد، نه تنها برای خدایان و یا به خواست مردم است، که «آگاهی» از همه چیز برایش برتر است.

«در انجام خواست خدایان و کشورم و نیز خواست خود من، تا آنجا که بتوان آرزو کرد، مشتاق همداستانی با شمایم.»

ادیپ می‌خواهد این راز را نیز چون دیکر رازها بکشاید. هرچند که همچنان شکاك و مردد است و می‌داند که

«بی‌گمان به یاری خدایان برپای می‌مانیم یا فرو می‌افتیم.»

ادیپ احتمال از پای افتادن را همطراز برپای ماندن می‌داند. او حاضر است حتّی به بهای ازپای افتادن، از آن راز سر به مهر آکاه شود، هرچند تخت از دست بدهد و چشم و مغز را ببازد. این مهم نیست؛ مهم آتش سیری‌ناپذیر «دانستن» است که او را می‌سوزاند، و خدایان چه زیرکانه از این امر به نفع خود بهره می‌برند و تقدیر او را رقم می‌زنند.

شهر «بوینات» و دردمند مرک است:

«شهر، مرک‌آفرین و کوچه‌ها از مردکان، بوینات است. کودکانش جان می‌سپارند، هیچ‌کس نمی‌کرید، هیچ‌کس بر سر رحم نمی‌آید. مادران در استانهٔ محرابها به زانو درافتاده‌اند.»

این اطلاعات را در مورد وضعیت شهر، همسرایان به تماشاکر منتقل می‌کنند. درام یونان هرکاه در دادن اطلاعات به تماشاکر دربماند، به دامان همسرایان پناه می‌برد. آنها کاه اطلاعات را به مخاطب می‌رسانند و کاه در امری وساطت می‌کنند. آنها از همه چیز و همه کس خبر دارند و به همین دلیل مخاطب و قهرمانان نمایش را آکاه می‌کنند. هم اینانند که از زبان مردم بر منجی خود نفرین می‌فرستند.

«...تا خدای مرک، این دشمن شوم را، که دیکر خدایان از دیدار او بیزارند، به آتش درکشد.»

منجی، خود، آمین‌کوی آنهاست. آدمها نفرین و زنجموره می‌کنند. امّا براستی نمی‌دانند چرا؟ آیا به جرم کشتن یك تن، آن هم پادشاه، همهٔ مردم باید تقاص پس دهند؟

ادیپ ناآکاه از تقدیر شوم، آیندهٔ خود را در نفرینی پیشکویی می‌کند. مخاطب در پایان درمی‌یابد که نفرین ادیپ جز بر خود او، بر کسی کارکر نیفتاده و عاقبت چنان شده است که خود خواسته بود:

«...با داغ ننک و در روزهای آخرین حیات بی‌غمکسار باد! و اکر همداستانی داشت، او نیز چنین باد! نیز این نفرین را بر خود نمی‌بخشایم که اکر دانسته خانهٔ من یا خانهٔ دل من، آن مرد تبهکار را به خود خواند، بر من باد تمامی آنچه که بر دیکران روا داشته‌ام.»

در اوج زنجموره‌های خود، از اعمال مردم در حیرت می‌شود: کاری که خود نیز هنکام پادشاهی بدان نپرداخته بود:

«براستی در شکفتم که حتّی بدون فرمان آشکار خدایان این ننك را نزدوده‌اید.»

مکر خود او نیز به فرمان خدایان دست به کار نشد؟ این نیز دلیل دیکری بر سردرکمی و حیرت اوست. کویا تقدیر این سخنان را به او القا می‌کند، وکرنه چنین سخنانی از فرد خردمندی چون او انتظار نمی‌رود. او نیز پس از فرمان خدایان تصمیم می‌کیرد که به جستجو برآید:

«مرک شهریار شما و مردی چنین مردانه، بی‌کمان سزاوار بررسی بسیار بود. باشد که چنین بکردد.»

تقدیر، ادیپ را به راهی می‌برد که می‌خواهد. مخاطب برای اولین بار از زبان ادیپ می‌شنود که او می‌خواهد نسبت به آن مرد نامور احساس فرزندی داشته باشد. در پایان معلوم می‌شود که سخن وی چندان بی‌اساس نیست، چرا که او فرزند پادشاه و قاتل او بوده است:

«اینك برآنم تا به خاطر وی چندان بکوشم که کویی برای پدری که از پشت اویم.»

این تقدیر است که ادیپ را چنین پیش می‌برد. هنکامی که «تیرزیاس» پیشکو می‌آید، ادیپ تاکید می‌کند «سود من» در این امر مهم است. او در پی آکاهی است، هرچند خدایان تقدیر شومی را برای او رقم زده‌اند.

«به سود این دیار و به سود من است. بیا ما را با جملکی آنان که از چنین مرکی به فریادند، رهایی بخش...»

هنکامی که «تیرزیاس» آکاهانه از دستور ادیپ سرباز می‌زند و زیرکانه به او می‌فهماند که به نفع تو نیست که در این امر پیشتر روی، او بی‌توجّه به هشدار غیبکو، خواهان پاسخ است و اصلاً به رمز و کنایه‌های او توجّهی ندارد:

«بکذار به خانه بازکردم. بسی آسانتر است که تو دردمند دردهای خود، و من از آن خویشتن باشم.»

تیرزیاس می‌کوید:

«شهریارا! سبب آن است که سخنان تو را خوش فرجام نمی‌بینم.

ـ شما جمله فریفتکانید.»

ـ بر سر آنم که بر تو و بر خویشتن ببخشایم. بیش از این مپرس که بیهوده است!

ـ مرا نکوهش مکن. خانهٔ خویشتن را به سامان دار.

ـ اکر در آتش خشم بسوزی چیزی بیشتر نخواهم کفت.

تیرزیاس از فرجام کار و بازی خدایان آکاه است. او به ادیپ هشدار می‌دهد و حتّی به رمز و کنایه می‌کوید که شما جمله فریفتکانید. فریفتهٔ چه کسی بجز خدایان؟ تیرزیاس از آغاز به رمز و اشاره سخن می‌کوید. او خود زخم‌خوردهٔ خدایان است و عاقبت کار را می‌داند. امّا نمی‌داند که ادیپ در حسرت «دانستن» می‌سوزد. عاشق را «دل» رهبر است، نه «عقل»! و او عاشق آکاهی و رهایی است.

ادیپ که چنین اصرار بر دانستن دارد، وقتی پای خود را در دایرهٔ کناه و جنایت می‌بیند و می‌فهمد که:

«تکفیر و نفرینی که بر زبان تو رفت، خود بر تو فرود آمد. از امروز با من یا هیچ آدمیزاد دیکری در اینجا سخن مکوی.»

و می‌شنود که:

«می‌کویم آن قاتلی که در پی آنی خود تویی.»

عنان از کف می‌دهد و خشمکین می‌خروشد:

«می‌تواند، ولی نه تو را؛ نه، تو را نه. کستاخ تهی مغز و نابینا، سبکسار نادان!... ای اسیر شبی دیرپا و جاوید.»

ادیپ سخنی بر زبان می‌راند که خود عمری در آن کرفتار خواهد ماند. او هنکامی که می‌فهمد آپولون در کار فروکشیدن او از تخت است، بی‌آنکه به مکر خدایان اندیشه کند، بر حیلت کرئون می‌اندیشد. کرئون کفته بود:

«نه، با من نیست که تو را فروکشم، بلکه با آپولون است و این کار را خواهد کرد.»

و ادیپ پاسخ می‌دهد:

«کرئون، پس این نیرنك اوست، اکر از آنِ تو نباشد.»

تیرزیاس صریحاً می‌کوید که کار کیست. خود ادیپ قبلاً کفته بود اکر آپولون بخواهد: امّا باز در پی کریز راهی به آدمی شك می‌کند، نه به خدایان. ولی تیرزیاس غیبکو که خود زخم‌خوردهٔ خدایان است نیك می‌داند که ادیپ بیراه می‌کوید.

ادیپ، شکافندهٔ رازها و منجی مردم، اینك در دامی کرفتار آمده که راه بر او بسته است. همسرایان در پی حلّ مخاصمه برمی‌آیند:

«به کمان ما شما هر دو، از سر خشم سخن می‌کویید و بی‌کمان آنکاه که ما جملکی باید در اندیشهٔ اجابت فرمان خدایان باشیم، این‌به صلاح نیست.»

امّا کویی اینجا دیکر جای وساطت نیست. این ستیز تا آنجا پیش می‌رود که تیرزیاس صریحاً اعلام می‌کند رنج و آلمی که بر ادیپ خواهد رفت

همه از سرِ «آگاهی» اوست:

«ـ مگر نه آن است که تو در گشودن معمّا بنامی؟

ـ تو مرا به سبب موهبتی که بزرگی من در آن است می‌نکوهی.

ـ شوربختیِ عظیم و هلاک تو در آن است.»

با این همه، ادیپ سرسختانه به دنبال دانستن تمامت راز است. این آغاز سقوط او در پرتگاه هولناک نابودی است. مهلکه‌ای که حتّی با مرگ فرجام نمی‌پذیرد، چرا که خدایان آنجا نیز فرمانروا و حاکمند. آنگاه که تیرزیاس آیندهٔ ادیپ را بازمی‌گوید، بُغضی ناخودآگاه بر حلقوم مخاطب چنگ می‌زند و بر جباریت تقدیر که پروردهٔ خدایان است لعن و نفرین می‌فرستد:

«زادهٔ شهر تبای است. او که بینا آمد، کور خواهد رفت. اکنون ثروتمند و آنگاه گداست و عصا به دست، کورمالان به سوی تبعیدگاه روان است. آنچنان که نموده خواهد شد، برادر و هم پدر فرزندانی است که پرورده است: پسر و نیز شوهر زنی است که او را زاد. پدرکش و جانشین پدر است.»

خشم، دست از گریبان ادیپ برنمی‌دارد و بدبینی او نسبت به کرئون پایان‌ناپذیر است. همسرایان به وساطت می‌آیند و سعی در پایان دادن به غائله دارند. ادیپ ناخودآگاه بر حرفهای تیرزیاس صحّه می‌گذارد و سرنوشتی را که خدایان برایش رقم زده‌اند می‌پذیرد:

«ـ پس بحل کردم، هرچند که این به منزلهٔ مرگ یا تبعید من است به خواری...

ـ در بخشایش بی‌گذشت و در خشم آتشین چنین سرشتی خودآزار است.»

براستی ادیپ چنین است. از رنجی اندک به خشم می‌آید و پدر خود را بر «سه راهی» می‌کشد. بسادگی به کرئون شک می‌برد و تنها با وساطت همسرایان او را می‌بخشد، هرچند که می‌داند این بخشایش به ضرر اوست. چنین سرشتی خودآزار است.

هنگامی که ادیپ از پیشگویی قتل پدر توسّط «یوکاسته» یعنی همسر و مادر خودآگاه می‌شود، آشفته و درمانده می‌ماند، چرا که «سه راهی» معبری است که سرنوشت او را رقم زده است:

«همسر من، سخنان تو پریشانم می‌کند. به گذشته بازمی‌گردم... و درونم آشفته است.»

ـ ...لائیوس در آنجا که سه راه از سه جانب به هم می‌رسند، کشته شد؟

و هنگامی که درمی‌یابد لائیوس در ظاهر به او شبیه بوده است، آرام آرام خود را در برابر حقیقت تسلیم می‌کند و درمی‌یابد که بر او چه رفته است:

«بلند بالا، با موهایی سیمگون، با چهره‌ای کمابیش مانند تو.»

و ادیپ دردمندانه می‌گوید:

«وای بدبخت! آیا ندانسته خود را نفرین کرده‌ام؟»

در اینجا بر مخاطب مسلّم می‌شود که قاتل پدر ادیپ، کسی جز خود او نیست. با این همه، هنوز امیدی هست تا شاید ادیپ از این دام رهایی یابد امّا وقتی که پیک خبر مرگ پدر ناتنی ادیپ و مژدهٔ پادشاهی را می‌آورد، آخرین خانهٔ امید نیز ویران می‌شود. ادیپ حتّی در این هنگام نیز در جستجوی حقیقت است:

«نمی‌خواهم حقیقت را ندانسته رها کنم.»

مخاطب از این همه شهامت ادیپ احساس خرسندی و رضایت می‌کند. هرچند که این شهامت سرانجام خوشی نخواهد داشت. احساس لذّت و خرسندی با کلام سرآهنگ به تلخی اندوه بدل می‌شود:

«می‌ترسم از آنچه او یارای گفتن آن را نداشت مصیبت جانکاهی سرزند.»

مخاطب می‌داند که این مصیبت بر ادیپ فرود خواهد آمد: اما این مصیبت چیست؟ همهٔ گره‌ها باز شده جز اینکه معلوم نیست بر سرِ «ادیپ» چه خواهد آمد:

«افسوس! همه برملا شد! رازی در پرده نماند. آه، روشنایی خورشید، باشد که هرگز تو را بازنبینم.»

مخاطب پیشتر از زبان تیرزیاس شنیده است که بر ادیپ چه خواهد رفت. امّا هنوز در مفهوم آن سرگردان است و آن را باور ندارد. در اینجا سرآهنگ تماشاگر را مورد خطاب قرار می‌دهد و می‌گوید که این بلاها از این رو بر ادیپ وارد شد که معمّایی را حل کرد:

«با شکنجه‌ای دوچندان در روح و تن. کاش هرگز نزاده بودی تا معمّایی را نمی‌گشودی.»

ادیپ، سرکش، دانا، لجوج و سرسخت در پی دانستن، آنگاه که بر عمق فاجعه‌ای که ناخواسته بر او فرود آمده آگاه می‌شود، آرزو می‌کند که نه تنها کور، بلکه کر باشد. و ای کاش می‌شد مغز را از کاسهٔ سر به‌درآورد و از این همه رنج رهایی یابد:

«نه شنیدن را نیز! اگر می‌توانستم گذرگاه گوش را فروبندم، آرام نمی‌گرفتم تا این پیکر ننگ را در نیستی کامل به زندان کشم. ذهن آدمی را از دسترس رنج به دور بودن، رستگاری است.»

اکنون دیگر همهٔ درها به روی او بسته است. او می‌داند که چه گناهی مرتکب شده است: از این رو حتّی امید بخشوده شدن از طرف کرئون را نیز ندارد. کسی که بخشوده شده، اوست. اکنون ادیپ حتّی دست استغاثه به سوی خدایان هم دراز نمی‌کند. فقط از کرئون می‌خواهد که او را به خاطر بدی که در حق او کرده ببخشاید.

ادیپ می‌داند که در حق خدایان مرتکب گناهی نشده است: یا شاید به خود اجازه نمی‌دهد که به درگاه آنان بگرید. او قربانی ستیز خدایان با انسان «آگاه» شده است. چنین است که حتّی امیدی به کرئون ندارد:

«در حق او بسی بد کرده‌ام. دیگر کدام خواهش من می‌تواند مقبول نظر وی باشد؟»

امّا کرئون بسی بخشنده‌تر از خدایان است. هرچند که او نیز عاملی در دست آنهاست و بازیچه‌ای که در آینده به بازی گرفته خواهد شد.

اکنون خدایان، سرمست از پیروزی و در شادی خلسه‌آور این فتح، به بستر رفته‌اند تا دمی بیاسایند و دیگر روز نوبت به کرئون برسد. چرا که:

«...بزرگتر مردان و رازگشای ژرفترین معمّاها بود و بهروزی تا بناکش محسودِ همگان. بنگرید که چگونه در گرداب تیره‌بختی غوطه‌ور است. پس بدانید که انسان فانی باید همیشه فرجام را بنگرد و هیچ کس را نمی‌توان سعادتمند دانست.»

فرجام درام، آغاز مشکل مخاطب است. گویی نویسنده از آغاز مخاطب را سوار بر کشتی آرزو بر دریایی آرام رانده است و گهگاه، از سرِ بی‌حوصلگی یا به شوخی، کشتی را دچار تلاطمِ نموده است و گاهی نیز از سر تأمّل و آگاهی او را به منزل مورد نظر برده است. اکنون مخاطب مخاطرات سفر را پشت سر نهاده، امّا گویی ناگهان از گهوارهٔ آرام کشتی به سختی سنگهای ساحل فرو افتاده: از رؤیا رهیده و به وادی اندیشه رسیده است.

سؤال اساسی این است که چه کسی مخاطب را به «تزکیه» می‌خواند؟ ادیپوس معترض که نفرت آدمی را علیه خدایان برمی‌انگیزد، یا همسرایان که مخاطب را به تسلیم می‌خوانند و می‌خواهند تزکیه شود؟ طبیعتاً تصویر نفرت‌انگیز خدایان در این نمایشنامه، مانع تزکیه است.

«رنج» ادیپ که مخاطب با او همدل و همراه بوده است و این همدلی را به سختی به دست آورده ـ چرا که در ابتدا با او سر ستیز داشته و از تناقض‌گوییهایش و سپس از آن همه لجاج و عنادش به تنگ آمده است و در تمنّای اینکه «رها کن تا آسوده شوی» بر او دل سوزانده و از اینکه بیگناه به عقوبت رسیده قلبش فشرده شده است ـ اینهاست که مخاطب را به «تزکیه» می‌خواند، هرچند خلاف شیوهٔ ارسطویی باشد.

صاحب این قلم دوست‌تر دارد که ادیپ مخاطب را به تزکیه بخواند چرا که «همدل» این قهرمان تا پایان کار آمده است. دیگر اینکه هرچند در نهایت درام قهرمان نمی‌میرد امّا مخاطب باور دارد که در چالش با یک تراژدی به سر برده است، بی‌آنکه در سوگ قهرمان بنشیند.

مشکل تئاتر

■ در این شماره، ادامهٔ نظرخواهی پیرامون «مشکل تئاتر» را با آقایان «امیر دژاکام»، «صادق عاشورپور» و «هوشنگ هیهاوند» پی می‌گیریم.

■ امیر دژاکام

مشکل نمایش در شرایط کنونی، عدم استقلال از دو جهت معنوی و مادی می‌باشد. افکار و اندیشه‌ها باید پخته و ناب بتوانند در مسیر ارتباط سالم تکامل یابند. و این میسّر نمی‌شود مگر به همت خود اهل فن و این مشکل خود ماست. نمونهٔ بارز این سردر گمی کپی‌برداری از آثار بزرگ جهان می‌باشد و تمامی مجریان هنری این متون معتقد به جهانی بودن پیام این آثار بوده‌اند نکارنده نیز در مورد بعضی از متون بر این عقیده است. امّا بهتر نیست این متون و آثار معاصرسازی شوند و در آنها مطابقت فرهنگی به وجود اید؟ این کار در تاریخ نمایش سابقهٔ بسیار دارد. ضعف تکنیک در اجرا، عدم جذابیت و نیز دور بودن محتوا از زندگی واقعی از جمله مشکلاتی است که بعضی آثار نویسندگان خودی با آن روبروست.

مشکل مادی تئاتر به مسئولین اجرایی و بودجه برمی‌گردد که باید دقت و توجّه بیشتری در این امر داشته باشند. اکثر شهرستانها در حال حاضر فاقد حتی یک سالن نمایش با امکانات اولیه می‌باشند. با این حال، به طرق گوناگون شاهد فعالیت غریبانهٔ این دوستداران فرهنگ و ادب و هنر می‌باشیم. جا دارد مسئولین در امر برنامه‌ریزی و بودجهٔ تئاتر کشور بیشتر دقت و تامّل کنند.

■ صادق عاشورپور

در مورد تئاتر و بویژه معضل یا معضلات آن، تا آنجا که من در مدت چندین سال کار شاهد بوده و به یاد دارم، سخن بسیار گفته‌اند. ولی متاسّفانه همیشه نیز در حدّ حرف باقی مانده است که به گمان من، این نشانگر آن است که جایگاه تئاتر، هویت تئاتر، رسالت و نقش بنیادی و اساسی تئاتر در کشور ما هنوز مشخص و معین نیست و تا زمانی که چنین است، از مقوله‌ای به نام تئاتر نیز جز اسمی باقی نخواهد بود.

امّا منظور از جایگاه تئاتر: آیا تا به حال به‌طور جدّی اندیشیده‌ایم که در کشور ما تئاتر در چه مرتبه‌ای از ارزش و اهمیت قرار دارد؟ ارزش معنوی، اجتماعی، سیاسی و یا مادی دارد؟ که با کمال تاسّف باید گفت هیچ کدام! چه اگر لااقل از نظر اقتصادی دارای ارزش بود، گروه گروه هنرمندان تئاتر به سینما روی نمی‌آوردند و به منظور تامین مایحتاج زندگی که حق هر انسانی است، تن به بازی در فیلمهای مبتذل و آشغال نمی‌دادند و وسیله‌ای نمی‌شدند برای مطرح شدن عدّه‌ای که اصول اولیهٔ هنر و سینما را هم نفهمیده‌اند.

و اگر باور کنیم که تئاتر از نظر معنوی یا سیاسی و یا اجتماعی دارای اهمیت است، بی‌شک جز باوری کاذب و خودفریبی چیز دیگری نیست، چرا که هنوز هویت تئاتر ما مشخص نیست. البتّه در حدّ مصاحبه و سخنرانی بسیار گفته شده امّا در عمل هرگز جدّی گرفته نشده است. این آشفتگیها بیشتر در شهرستانها مشاهده می‌شود. زیرا متاسّفانه متولیان هنر در شهرستانها، ضمن احترام به شخصیت آنان، اکثراً نه تئاتر را می‌شناسند و نه علاقه‌ای به آن دارند و شاید اگر فشار مرکز نباشد، بدشان هم نیاید که تئاتر تعطیل بشود. اگر هم کاری می‌شود تنها به منظور حضور در جشنواره است. آن هم نه به دلیل نفس و هدف جشنواره، بلکه از دید اداری و ارائهٔ آمارهای بلند بالا برای رفع تکلیف.

به همان حقیر محورهای پیشنهادی ذیل می‌تواند در جهت درمان وضع موجود مورد تامّل قرار بگیرد:

۱. روشن کردن جایگاه تئاتر.

۲. تبیین هویت تئاتر.

۳. بها دادن به آمار کیفی نه کمّی و نیز تلاش برای بالا بردن سطح کیفی تئاتر.

۴. ارتباط نزدیکتر مسئولین تئاتر مرکز با هنرمندان شهرستانی و شنیدن حرفها و درد دل آنها از زبان خودشان، که این امر با فرستادن عدّه‌ای از هنرمندان متعهد و دلسوز به عنوان نماینده از مرکز قابل اجرا خواهد بود.

۵. شناسایی استعدادهای درخشان تئاتر در سراسر کشور و راهنمایی آنان و نیز برآوردن نیازها و خواسته‌های بحق آنها.

۶. بها دادن به هنرمندان تئاتر چه از نظر مادی و چه معنوی.

۷. سر و سامان بخشیدن به وضع مراکز آموزش تئاتر و تجدید نظر در وضعیت هنری افراد به اصطلاح کارشناس در شهرستانها و کمک و راهنمایی آنان.

۸. نزدیک ساختن گروههای تئاتری به یکدیگر به منظور تبادل فرهنگ و داشته‌های هنری.

۹. روشن نمودن وضعیت انجمنهای نمایشی که اکثراً به علّت عدم همکاری ادارات ارشاد یا به تعطیل کشیده شده‌اند (مانند شهر ما، همدان) و یا اسماً وجود دارند ولی در عمل خیر.

۱۰. سرانجام بیایید باور کنیم که تئاتر واقعیت است، تئاتر نیاز انسان است به هنر و خلاقیت، تئاتر دریچهٔ عصر ماست که به روی آیندگان گشوده می‌شود، چشم‌انداز حقیقت است... پس مسئولین محترم مرکز، به این هنر بیشتر عنایت کنید و نگذارید این ظرف پرمقدار را با مظروف دور از واقع آمار پر کنند.

■ هوشنگ هیهاوند

به نظر می‌آید بیشتر یک شوخی است تا یک سیستم هدفمند و اساسی که هنرش را بشود گفت پیام‌آور عصر، که هم تعهّد دارد، هم زیبایی دارد، هم لذّت‌بخش است و هم فرایندش حظ است به معنای واقعی کلمه. اگر یک بخش هنر تئاتر را مربوط به آموزش هنرمند بدانیم، ظاهراً کارهایی دارد شکل می‌گیرد که اگر از نظم درونی و محتوایی بیشتری برخوردار باشد و تنگ‌نظری‌های سلیقه‌ای من و شما بگذارد، مشکل این بخش حل خواهد شد. امّا آن چیزی را که من اساسیترین و بنیادی‌ترین مشکل تئاتر می‌دانم، مربوط به مقولهٔ فرهنگی و بینشی آن می‌شود. چگونه می‌شود بدون داشتن جهان‌بینی وسیع و دانش علمی گسترده، در مورد انسان معاصر و حتّی گذشته و آینده سخن گفت؟ مگر اینکه قصد فقط بهرهٔ خودنمایانه‌ای باشد که از اجرای «هملت» و «مکبث» و آثار «ایبسن» و «دورنمات» و «میلر» و «بکت» و «آنوی» و غیره به من مجری دست می‌دهد، که بله، من هم گفتم که رستم پهلوان است!

خلاصه عرض کنم مشکلی که بندهٔ حقیر را به عنوان دانشجوی تئاتر رنج می‌دهد و خود من هم به آن دچار شده‌ام و گویا گریبان تئاتر مملکت ما را گرفته و بدون رفع آن مشکل حل نخواهد شد، عدم دانش کافی است که پیام‌آور باید داشته باشد. حتّی تحلیل عمیق اثری مثلاً از «دورنمات» تا ندانیم خدا یعنی چه، دین چیست، فیزیک هسته‌ای چه جولانی می‌دهد، در آسمانها چه می‌گذرد، فلسفهٔ عصر و دانش از دهها مقولهٔ کلّی مرتبط با بشر چگونه است، نمی‌تواند مؤثّر واقع شود. تا من از یک جهان‌بینی مشخص و معیّن که در آن معرفت، دانش، علم و عشق در یک چهارچوب خطکشی شده برخوردار نباشم، همین می‌شود که هم تئاتر ابسورد کار می‌کنم، هم نمایش آیینی دینی به صحنه می‌برم، نیهیلیست می‌شوم در تئاتری دیگر و هم نمی‌دانم چطور می‌شود که در نمایشی داعی جهان- خدایی می‌شوم. آن وقت آدم بیشتر به یک بارکش افکار دیگران می‌ماند تا آن چیزی که معروف به هنرمند نمایش است. برای همین، عرض بنده بر این است که تئاتر در ایران بیشتر یک شوخی است تا یک سیستم هنری و فکری مستقل به عنوان راهنما و راهبر انسان. باری، رفع مشکلات بسته است به همّت هنرمند در یافتن جهان‌بینی، آموزش و آماده‌سازی مردم، و نیز آزادی عملی اجتماعی- سیاسی برای این اقدام.

در پایان جسارتاً هم به مسئولین تئاتر و هم به هنرمندان عرض می‌کنم: نباید ترسید از اینکه اختلاف آراء نظری چنین و چنان خواهد کرد. بگذاریم انسان همهٔ وسعت خویش را ارائه دهد و معتقد باشیم هنرمند تئاتر باید پیام‌آور باشد...

سنّتهای تصویری ونقاشی امروز

گفتگو با ناصر پلنگی

«ناصر پلنگی» نقاش نام آشنایی است که سی و سه سال پیش در همدان دیده به جهان گشود. او در سال ۱۳۶۴ از دانشکدهٔ هنرهای زیبا فارغ التحصیل شد و عطش فراگیری بیشتر و نیز آموزش آموخته‌هایش به دیگران سبب شدتاهمان سال به دانشگاه تربیت مدرس راه یابد و در سال ۱۳۶۸ با درجهٔ ممتاز تحصیلات خود را به پایان برد.

پلنگی در سال ۱۳۵۹ مسئولیت واحد نقاشی حوزهٔ هنر و اندیشه را برعهده داشت. چندی هم به عنوان مدرّس هنر در دفتر تبلیغات حوزهٔ علمیه به تدریس اشتغال داشت. سپس برای مدّتی کوتاه مسئولیت تحقیق امور تجسّمی جهاد دانشگاهی دانشکدهٔ هنرهای زیبا را برعهده گرفت. او در حال حاضر سرپرست مجموعهٔ موزهٔ شهدا و معاونت هنری بنیاد شهید انقلاب اسلامی مرکز و همچنین سرپرست مرکز فرهنگی- هنری شاهد است.

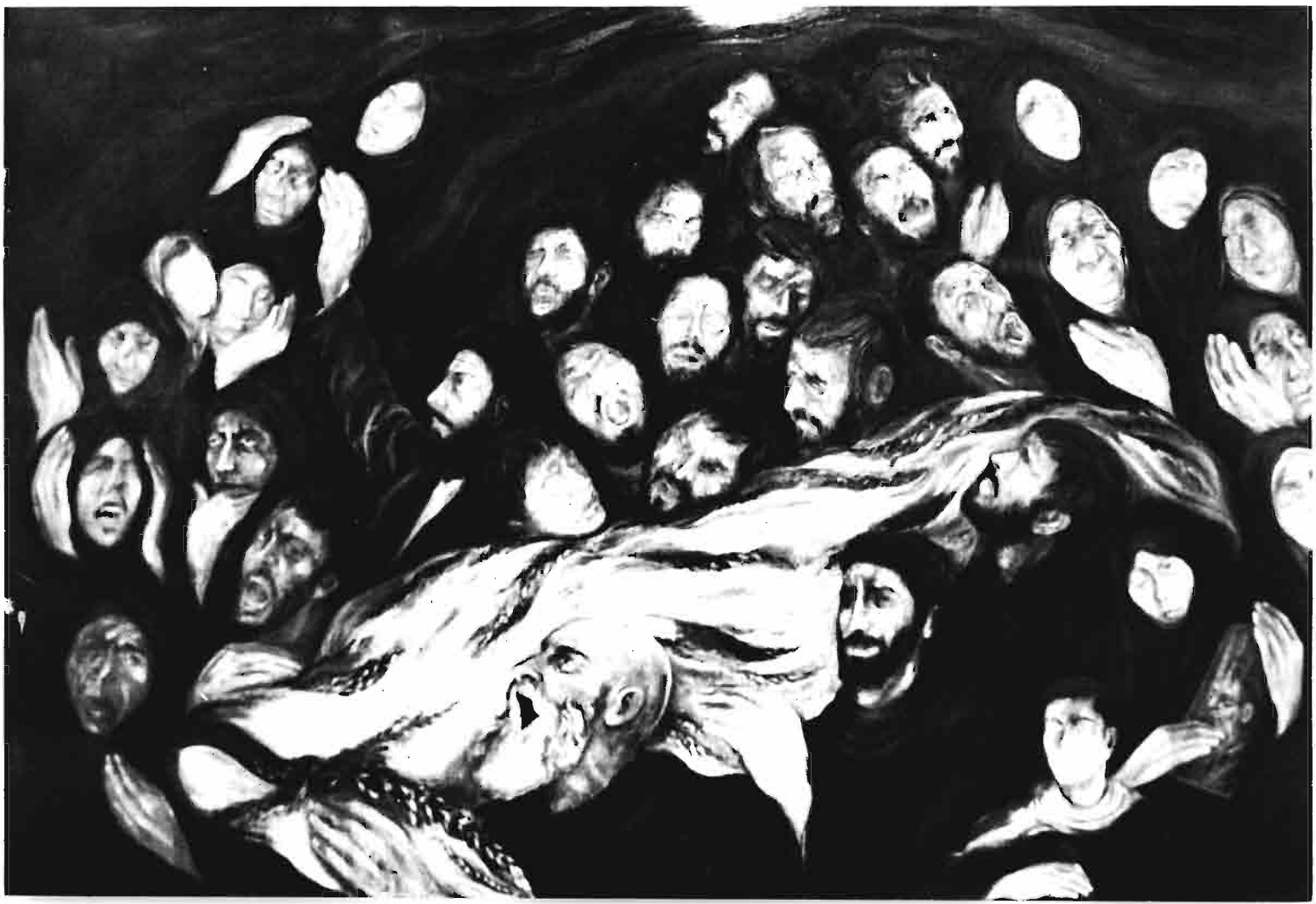
پلنگی تاکنون در مراکزی چون موزهٔ هنرهای معاصر، موزهٔ نگارستان شاهد، حوزهٔ اندیشه و هنر و در کشورهایی چون لبنان، (بیروت، طرابلس و بعلبک) و اطریش نمایشگاههایی به صورت انفرادی برگزار کرده است.

●

گفتگو با پلنگی را از هنر انقلاب آغاز می‌کنیم:

● آقای پلنگی، شما چه ویژگیهایی برای هنر انقلاب قائل هستید و تفاوت آن را با هنر دورهٔ قبل در چه می‌دانید؟ به عبارت دیگر، شما تاثیر انقلاب را بر هنر نقاشی ایران در چه ابعادی و چه مقوله‌هایی قابل بحث و بررسی می‌دانید؟

■ می‌دانید که هر بینش و تفکّری که موفّق به تدوین تئوری شود به متدهایی نیز دست می‌یابد که این متدها در نتیجهٔ تحوّل و تکامل به شیوه و



■ متأسّفانه عدّه‌ای به اسم بهره‌گیری از هنر سنّتی همان نقوش گذشته را تقلید می‌کنند.

نهایتاً اجرا می‌انجامند. یعنی اجرا در واقع با بهره‌گیری از تکنیك و روش به حاصل کار که همان عملکرد باشد منجر می‌شود. در مقولهٔ هنر هم وضع به همین منوال است. همین روند طی می‌شود تا محصولی به نام نقاشی، گرافیك یا سینما به وجود آید.

اگر بخواهیم هنر انقلاب را ریشه‌یابی کنیم، به تفکّر و بینش اسلامی می‌رسیم: تفکّری که تئوری خاصّ خود را دارد و به آن تئوری هنر اسلامی یا عناوینی چون حکمت هنر اسلامی، حکمت هنری، عرفان هنری و... نیز می‌توانیم بدهیم. اگرچه همهٔ این عنوانها در «تئوری هنر از دیدگاه اسلام» قابل بحث و بررسی است.

همان طور که گفتیم پس از تئوری نوبت به متد می‌رسد. متدها نقطهٔ آغاز ورود به جهان عملی هستند. من عمل را حرکت از مظهر به معنا و از معنا به صورت می‌دانم. با اجرای متدها ناچاریم که تکنیکها و روشها را نیز بیاموزیم.

با این مقدّمه به پاسخ سؤال مورد نظر می‌رسیم. تفاوت اصلی هنر قبل و بعد از انقلاب در ریشه یا تئوری است. تئوری هنر قبل از انقلاب یك تئوری غربی و ملغمه‌ای از تئوریها و فلسفه‌های هنری در اروپاست. بدیهی است در چنین شرایطی اجرای هر اثری هم متناسب با تئوری، بینش و تفکّر خاصّ آن صورت می‌گیرد. بعد از انقلاب ما تفکّر و بینش اسلامی را داریم، یعنی آن را قلباً ادراك می‌کنیم. هنرمندان ما قلباً ادراك می‌کنند که بینش ما بینشی اسلامی است که از تفکّر و عرفان عمیق مایه می‌گیرد. در مورد تئوری هنر اسلامی هم کم و بیش کارهایی صورت گرفته و در قالب کتاب منتشر شده امّا هنوز به انتقال تئوری به متدهای اجرایی، متدها و اصولی که به هنرمند کمك کند تا قالب خاصّ آن تئوری را بیابد، دست نیافته‌ایم.

● بنابراین به اعتقاد شما نقاشان انقلاب در تطبیق و تبدیل تئوری هنر اسلامی به شیوه و اجرای آن چندان موفّق نبوده‌اند. درست است؟

■ هنرمندان ما در شرایط کنونی در مرحلهٔ تجربه هستند. آنها اول باید تئوری را خوب درك کنند تا بتوانند آنرا به متد و اجرا تبدیل نمایند. اگر این انتقال صورت نگیرد، یا حرکت آن به تعویق بیفتد، به تقلید و تکرار هنر انقلاب از هنر غرب می‌انجامد. من احساس می‌کنم نقاشان ما در این رابطه دچار ایستایی و رکود شده‌اند. حتّی گاه شاهدیم که هنرمندانی با بینش و تفکّر اسلامی قالبهای هنر اروپایی را برای محتوای هنر اسلامی انتخاب می‌کنند. البتّه نمونه‌هایی هم از تطبیق محتوی با قالب اسلامی داریم که متأسّفانه کم و نادر است.

● حال که بحث هنر اسلامی است، بد نیست شما هم برداشت خود را از هنر اسلامی و سنّتی مطرح کنید، زیرا با تأمّلی در آثارتان به نظر می‌رسد از هنر اسلامی و سنّتی هم تاثیر گرفته‌اید.

■ در ابتدا باید بگویم که تعبیر «هنرهای اسلامی ایرانی» را بر «هنرهای اسلامی سنّتی» ترجیح می‌دهم، زیرا به هنر سنّتی همواره با دید اروپایی نگاه می‌شود. یعنی اغلب مردم هنر سنّتی را به عنوان یك هنر بدوی عتیقه و متروکه که حالا باید آن را روی طاقچه گذاشت نگاه می‌کنند، در حالی که برداشت و تفکّر ما نسبت به هنر خودمان بکلّی با این امر متفاوت است: یعنی ما هنر اسلامی ایرانی خودمان را برخاسته از سنّتهای لایتغیّر یا به قول منطقیون براساس سنّتهای ثابت، اصیل، زنده و پویا می‌دانیم. در واقع هنر ما هنری متعلّق به تاریخ گذشته نیست که حالا تمام شده باشد و از آن به عنوان زینت بخشیدن صرف استفاده کنیم. ارزشهای هنر سنّتی در ایران مستقیماً به بینش و تفکّر اسلامی و به ریشهٔ این هنر قبل از اسلام و به ارزشهای معنوی تمدّن مشرق زمین برمی‌گردد. توجّه به هنر سنّتی توجّه به همهٔ ارزشهای مشرق زمین است، که هنوز هم صورت نگرفته است.

● شما تا چه حد خود را ملزم به رعایت سنّتهای تصویری و مطالعه و پژوهش دربارهٔ ویژگیهای هنر اسلامی می‌دانید؟

■ آگاهی بر ریشه‌های تصویری روشهای اجرایی در نقاشی اصیل ایرانی و اسلامی وظیفهٔ هر هنرمند متعهّد و مسلمان معاصر است. پروفسور «پوپ» در مقدّمهٔ کتاب «شاهکارهای هنر ایران» اشارهٔ جالبی به خصوصیات نقاشان ایرانی دارد که وقوف بر آن حائز اهمیّت است. او برای نقاشان ایرانی خصوصیاتی چون «جان شایستهٔ ادراك کمال»، «تخیّلی پرورده و منظّم»، «مهارت و استادی ناشی از کار مداوم و منظّم» و «سیر دائم از صورت به معنا» را برمی‌شمرد. پوپ که سی سال روی هنر ایران کار تحقیقی کرده اعتقاد دارد این خصوصیات در نقاشان ایرانی موجب پدید آمدن نقش مطلق و در نتیجه کمال مطلق شده است، به نحوی که از آن فرم به فرمی دیگر نمی‌توان رفت. او معتقد است در پس پردهٔ هر نقشی، عاطفه و بینشی اسلامی نهفته است. من این مثال را به منظور تأکید بر ضرورت شناخت سنّتهای تصویری آوردم و نقاش امروز ما باید سنّتهای تصویری خود را دقیقاً بشناسد و بیشتر به کشف اصول ثابت بپردازد، نه به فرعیات و شاخ و برگهای آن.

● شما هنوز در مورد کاربرد این ارزشها و تاثیر آن بر روی آثار خود توضیحی نداده‌اید.

■ بله، من مثل همیشه در جستجوی اصول

■ نقاش امروز ما باید سنّتهای تصویری خود را دقیقاً بشناسد و بیشتر به کشف اصول ثابت بپردازد، نه به فرعیات و شاخ و برگهای آن.

■ هنرمندان ما در شرایط کنونی در مرحلهٔ تجربه هستند. آنها اول باید تئوری را خوب درك کنند تا بتوانند آن را به متد و اجرا تبدیل نمایند.

بوده‌ام. مثلاً در نقاشی ایرانی می‌توانیم چند اصل حقیقی و ثابت را برشماریم. از جمله اینکه در نقاشی ایرانی گرایش به سطح وجود دارد، یعنی نقاش از مرزهای مادّه به عالم موسیقی پر می‌کشد و نقاش ایرانی با همهٔ توان خود می‌کوشد تا ابعاد مادّی اثر را کم کند و نقاشی را به مرزهای موسیقی بکشاند. این در نقاشی مشرق زمین و در نقاشی ایرانی یك اصل است. من در مطالعات و پژوهشهایم همواره سعی کرده‌ام تا این اصول را پیدا کنم. عدم رعایت پرسپکتیو در نقاشی ایرانی اصل دیگری است. نقاش ایرانی مناظر و مرایا را رعایت نمی‌کند و اصولاً در نقاشی مقلّد طبیعت نیست. او فرمها را ساده و منظّم پیاده می‌کند یعنی آنها را «استیلیزه» می‌کند یا همهٔ فرمها را تابعی از دایره می‌کند و فرمها را به دور می‌برد. می‌دانید که در بینش مشرق زمین دایره کمال اشکال است و نقاش ایرانی برای رساندن هر فرمی به کمال نهایی و مطلق، آن را به دور می‌برد، به نظام «اسپیرال» یا «نظام حلزونی»، و به این ترتیب به آن بُعد غیر مادی می‌دهد: آن را متحرّك، ظریف و همراه با معنویت می‌کند. به همین دلیل است که وقتی به نقاشی ایرانی نگاه می‌کنید، مثل این است که به موسیقی گوش می‌دهید: مادّه به قدری لطیف می‌شود که به سایه و روح شبیه می‌شود. نقاشی ایرانی عکسی از واقعیت نیست، حقیقتی از یك جهان است: طراحی موسیقی روح است، نه ماده و واقعه. بنابراین می‌توانیم بگوییم حقیقی‌ترین نوع نقاشی، نقاشی ایرانی است.

اصل دیگر این است که نقاش ایرانی از الفبای تصویری، یا عناصر تصویری بی‌توجّه رد نمی‌شود: بیان رنگی دقیقی دارد و از خط هم برای بیان مفاهیم استفاده می‌کند. او هیچ عنصری را فدای دیگری نمی‌کند و این در حالی است که در دورهٔ کلاسیك خط فدای رنگ می‌شود یا خط به عنوان یك عنصر یا الفبای تصویری نابود می‌شود و هیچ نقشی در بیان مفاهیم و معانی ندارد. ما باید این اصول را از نقاشی ایرانی بگیریم، امّا متأسّفانه می‌بینیم که عدّه‌ای به اسم بهره‌گیری از هنر سنّتی، همان نقوش گذشته را تقلید می‌کنند. همین مورد سبب می‌شود تا هنرمندان ما در حد یك مقلّد یا مونتاژکار باقی بمانند و صرفاً عاملی برای بکارگیری گلهای گلیمها و گلهای فرشها باشند. من در اثری دیدم که از لولهٔ تانك گل شاه عباسی شلیك می‌شد. این مسئله چه ارتباطی به ارزشهای هنر سنّتی ما دارد؟ این نوع برخوردها مسلّماً در شأن هنر انقلاب نیست.

● به اعتقاد شما در آثار کدام دسته از نقاشان انقلاب برجستگیها و ویژگیهایی که برشمردید، یعنی انتقال تئوری به متد اجرایی، ملاحظه می‌شود؟

■ اگر منظور صرفاً انتقال تئوری به متد اجرایی باشد، اکثر نقاشان بعد از انقلاب در این مرحله حضوری متفاوت دارند. امّا در مورد ویژگیهای یك هنر ناب باید بگوییم که همهٔ ما برای اجرا کردن طرحهای خلاق و اصیل ایرانی راه درازی را در پیش رو داریم. امّا جای امیدواری است که ما با جوانهایی روبرو هستیم که روح و تفکّر اسلامی را دریافته‌اند، اگرچه برای بارور شدن و تبدیل این نهالهای نوپا به درختهایی کهنسال نیاز به نور، آفتاب و تغذیهٔ سالم فرهنگی داریم. این مثال را از آن رو زدم که جایگاه فعلی نقاشهای مسلمان و متعهّد را مشخص کنم. آنها اکنون در فضایی میان انتقال تئوری به متد و متد به اجرا قرار دارند. در مورد تکنیکهای اجرایی نیز باید بگوییم که در آثار برخی نقاشان حوزه، آقایان «چلیپا»، «صادقی»، «حسین خسروجردی» و اخیراً آقای «گودرزی» تمایلی به نقاشی ایرانی دیده می‌شود. این ویژگیهای ذوقی که به استفاده از تکنیکها و روشهای نقاشی نیز ارتباط مستقیم دارد مورد توجّه من است.

● آقای پلنگی، به نظر شما هماهنگی و همخوانی میان معنا و صورت، یا به عبارت دیگر قالب و محتوی در نقاشی چگونه باید برقرار شود؟

■ صورت و معنا اصطلاحی است که در فلسفهٔ «کانت» مطرح شد و من با توجّه به اهمیّت آن، برای رسالهٔ دانشگاهی خود در سطح لیسانس و فوق لیسانس این موضوع را انتخاب کردم. بنابراین می‌خواهم با اجازهٔ شما کمی مفصّلتر در مورد آن بحث کنم.

همان‌طور که می‌دانید هنر در هر دوره‌ای متأثّر از بینش و معانی در تفکّر و دل هنرمند است: یعنی هنر انتقال‌دهنده یا بیان‌کنندهٔ شئوناتی است که در بینش صاحب اثر وجود دارد، همان جهان‌بینی که در هر دوره از ادوار تمدّن حضور دارد. هنرمند هم باید برای برقراری این ارتباط تلاش کند. او ابتدا باقوّهٔ شهود، فهم و وجدان خویش معنایی را درمی‌یابد که این معنا با نوع جهان‌بینی و نحوهٔ زیست او ارتباط دارد. به هر میزان که قلب و روح هنرمند اهل خلوت و اهل ذکر باشد، پرده‌های حجاب مادّه عقبتر می‌رود و هرچه قلب او زلالتر و روح او پاکتر باشد حقایق بیشتری از جهان غیب بر او مشهود می‌شود. البتّه دریافت این حقایق مراتبی دارد و انسانها به مراتب روح و عرفان قلبی که دارند می‌توانند معانی مجرّد را دریافته و از لطایف و اسرار غیبی باخبر شوند.

هنرمندی که موفّق به طیّ این مراحل شود به مرحلهٔ شهود می‌رسد، که شهود هم از مراحلی چون سیر در آفاق و انفس آغاز شده و تا سیر در عالم غیب از مشهود تا شهادت ادامه داشته و بالأخره به عالم غیب می‌رسد. ما به این مرحله در فرهنگ خودمان «معنا» می‌گوییم و آن را به «دل» وابسته می‌دانیم و می‌گوییم دل جایگاه هنر است:

یعنی نقطهٔ آغاز هنر را از ساحت دل می‌دانیم و نه ساحت عقل. به همین دلیل است که می‌گوییم «اگر دلی در کار نبود هنر هم زاییده نمی‌شد» یا «سخن چون از دل برآید لاجرم بردل نشیند»، یا «چشم دل باز کن که جان بینی» و... اینها مصادیقی از این حقیقت است.

می‌بینید که هنرمند دلش در کار است و دنبال دل می‌رود. او پیرو دل است و عقل اینجا عنصری است که جنبه‌های فنی و اجرایی این معانی را تامین می‌کند. حال عقل و ذهن، در بخش صورت یا به تعبیر شما قالب وارد میدان می‌شود، زیرا معنایی که بر دل و روح هنرمند مشهود شده باید به اجرا درآید یعنی مظهر به صورت تبدیل شده و تجلّی عینی بیابد. در اینجاست که قوّهٔ وهم نیز فعال می‌شود. مصداقها برای تصویر شدن ابتدا نیاز به تصوّر دارند. تصوّر قوّه‌ای است که تصاویر طبیعی و مصنوعی و به طور کلّی همهٔ تجربیات تصویری انسان را دربر می‌گیرد. قوّهٔ تصوّر مواد مناسب آن مصداق را در اختیار عقل قرار می‌دهد. عقل هم به منظور استفاده از این تصاویر، عملیات تصرّف، ترکیب و تغییر را در جهت معنا آغاز می‌کند. این سلسله عملیات به گونه‌ای است که صورت خام را قادر به بیان معنا می‌کند. در اینجاست که تخیّل نقش خود را در تغییر، تصرّف و ترکیب ایفا می‌کند.

● پس بنابر اعتقاد شما، با

بالفعل شدن قوّه‌هایی چون وهم، تصوّر و تخیّل در وجود آدمی است که نقش ذهنی، صورت مادّی می‌یابد و موجب خلق یك اثر هنری یا در اینجا تجسّمی می‌شود. آیا عناصر دیگری نیز در این فرایند شرکت دارند؟

■ بله، از این مرحله به بعد تجربیات تصویری به کمك خالق اثر می‌آیند. اگر او از هزاران رنگ، هزاران فرم، هزاران نور و بافت دیدن کرده باشد، تصوّری غنی و عمیق خواهد یافت و می‌تواند مواد مناسب و مورد نیاز را به عنوان خوراك بصری در اختیار ذهن قرار دهد. هنرمند نیاز به تخیّل قوی و بدیع دارد تا بتواند به مواد طبیعی و واقعی تصرف و تغییر و در نهایت ترکیب لازمه را به وجود آورد.

● به نظر شما نقاشی انقلاب تا چه حد توانسته است خود را از قالبهای متداول در نقاشی مغرب زمین رها سازد و به صورت یا صوری متناسب با معانی و مضامین اسلامی دست یافته، هویتی ایرانی کسب کند؟

■ سؤال دقیق و هوشیارانه‌ای است. در طول صحبتی که تا حال داشتیم سعی کردم بنوعی همین مطلب را توضیح دهم. در نهایت تأسّف باید بگویم قالبهای متداول در نقاشی ایرانی هنوز متأثّر از هنر مغرب زمین است و همان طور که عرض کردم نقاشی ما میان انتقال تئوری به متد و از متد به اجرا معلّق مانده است. البتّه بسیاری از نقاشان ما سعی داشتند صورتهایی بدیع و باهویت ایرانی بیافرینند امّا تلاششان به نتیجه نرسید. برخی از نقاشان هم توجّه عمیقتری نسبت به اصول نقاشی ایرانی داشتند و آثارشان از حرکت و توان بیشتری در ارتباط با حفظ ارزشهای اصیل نقاشی ایرانی برخوردار بود که می‌شود گفت جایگاه بهتر و محکمتری نیز دارند.

● برای حمایت از این قبیل نقاشان متعهّد و رونق بخشیدن به هنرهای تجسّمی با این ویژگیها چه باید کرد؟

■ حمایت از این نقاشان به عهدهٔ مرکز هنرهای تجسّمی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی است. اگر این نهاد به وظایف خود به طور دقیق و کامل عمل کند، بخشی از مشکلات حل می‌شود. ما هنوز پس از یازده سال که از انقلاب گذشته است موفّق به برگزاری یك نمایشگاه جمعی از آثار نقاشان معاصر در جهان نشده‌ایم و اگر نمایشگاه گسترده‌ای در کشورهای مختلف برپا شود دستاوردهای خوبی خواهد داشت و هنرمندان ما ضمن برخورد اندیشه‌ها در بین سایر ملل کار خود را اصلاح می‌کنند. علاوه بر این، مردم سایر ملل خواهند فهمید که انقلاب اسلامی صرفاً جنبهٔ نظامی یا سیاسی ندارد و جنبه‌های هنری، عاطفی و ذوقی عمیق و لطیف آن بر همگان آشکار خواهد شد.

پیشنهاد شخص من برگزاری نمایشگاههای بین‌المللی سیّار است زیرا نمایش ابعاد هنری انقلاب در زمینهٔ نقاشی ضرورت تام دارد. مورد دیگر اعزام هیئتهای هنری به منظور تحقیق و پژوهش و بررسی تجربیات هنری به کشورهای مختلف انقلابی و... است. همهٔ نهادها و وزارتخانه‌ها هیئتهایی را به منظور تحقیق و پژوهش در امور نظامی، سیاسی، اقتصادی به کشورهای دیگر اعزام می‌کنند، امّا در زمینهٔ هنر تاکنون چنین موردی صورت نگرفته است. البتّه در سال ۱۳۵۹ سازمان تبلیغات اسلامی چند تن از نقاشها را برای مطالعه و پژوهش به اسپانیا فرستاد امّا وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی که وظیفهٔ مستقیم در این رابطه دارد عملکرد قوی و فعالی نداشته است. شما می‌دانید که ما در کشورهای آسیایی چون ایران و... منابع هنری غنی در اختیار نداریم و همهٔ آثارمان را اروپا تاراج کرده است و در موزه‌های آنها نگهداری می‌شود. ما ناچاریم از عکس یا فتوکپی این آثار استفاده کنیم و البتّه از روی عکس یا زیراکس نمی‌توان به حقیقت یك اثر هنری پی برد. چاپ هیچگاه نمی‌تواند با یك کار اصیل هنری برابری کند. چاپ، فتوکپی، کلیشه، باسمه و زیراکس امروز در ردیف منابع فکری و دیداری ما به شمار می‌روند و همین امر مانعی در پیشرفت نقاشی ما ایجاد می‌کند. اگر مسئولان کشور براستی قصد حمایت از نقاشان را دارند باید امکاناتی برای تحصیل و پیشرفت آنها فراهم آورند تا به این وسیله زمینه‌های حرکت و رشد فرهنگی کشور ارتقاء یابد.

● از اینکه وقتتان را در اختیار ما گذاشتید سپاسگزاریم.

■ من هم متقابلاً از دوستان عزیز، علاقمند و متعهّدی که در «سوره» قلم می‌زنند و این حرکت فرهنگی و هنری را به پیش می‌برند متشکّرم.

●

● استاد محمدعلی زاویه درگذشت

استاد «محمدعلی زاویه»، نقاش و مینیاتوریست چیره‌دست، دهم تیر ماه ۱۳۶۹ در سن ۷۸ سالگی درگذشت.

«زاویه» یکی از چند هنرمند معاصر در رشتهٔ مینیاتور بود که در تداوم این هنر سنّتی ایرانی سخت کوشید و با افزودن عناصری جدید روحی تازه در پیکر آن دمید.

استاد زاویه در سال ۱۲۹۱ شمسی در تهران به دنیا آمد و بعد از گذراندن تحصیلات ابتدائی و متوسّطه در سال ۱۳۰۸ وارد هنرستان عالی هنرهای ایرانی شد و زیر نظر مرحومِ «هادی تجویدی» به کار پرداخت.

او در سال ۱۳۱۹ با درجهٔ ممتاز فارغ‌التحصیل شد و پس از اخذ لیسانس از دانشکدهٔ هنرهای زیبا بین سالهای ۱۳۲۷- ۱۳۲۶ به ریاست موزهٔ هنرهای ملّی منصوب شد و طیّ سفرهای متعدّد با عرضهٔ آثارش در خارج از کشور، نقاشی ایرانی را به جهانیان معرّفی کرد. اخذ مدال طلا در رشتهٔ مینیاتور از نمایشگاه بین‌المللی بروکسل و نشان هنر از وزارت فرهنگ و هنر سابق و «دیپلم گراندپری» از نتایج تلاشهای او به شمار می‌رفت.

وی به دنبال سفر به خارج از کشور و دیدار از موزه‌ها و نمایشگاههای اروپایی به ارزش و اصول نقاشی ایرانی پی‌برده در این زمینه گفته بود: «پس از دیدار از نمایشگاههای اروپایی به این نتیجه رسیدم که به جای تقلید از اصول بزرگان و نوابغ غربی می‌بایست به قواعد پرارزش هنرهای ایرانی- اسلامی خود بازگردیم و تا آنجا که می‌توانیم در متحوّل ساختن آن بکوشیم.»

مرحوم زاویه پس از بازگشت از اروپا بیش از گذشته به کارهای سنّتی- ملّی از یك سو و تعلیم شاگردان خود از سوی دیگر پرداخت. او ضمن وفاداری به اصول مینیاتور و توجّه به ظرافتها و لطافتها، با استفاده از اشعار زیبای شعرای ایرانی به آثار خود عمق و محتوا بخشیده است.

استاد دلبستگی خاصّی به مینیاتور سبك صفوی داشت و بیشترین آثار او مایه‌هایی از دوران صفویه را در خود دارد. او در مورد تاثیر رنگها بر آثار خود گفته بود: «در رنگ‌آمیزی چهره‌های آثارم، همچون مینیاتورسازان گذشته از رنگهای غیر واقعی استفاده و از شبیه‌سازی که منجر به شخصیت‌پردازی می‌شود دوری کردم. البتّه من برای زیبا کردن چهره ناچار به استفاده از سایه‌روشن بودم.»

استاد زاویه در گفتگویی با ماهنامهٔ «سوره» در مهر ماه ۱۳۶۸ در مورد تفاوت کار خود با دیگران گفته بود: «هرکس یك استعداد خاصّی دارد و شیوهٔ بخصوصی؛ اگر بخواهد از دیگران تقلید کند ارزش ندارد. البتّه شما اطلاع دارید که در زمان صفویه مینیاتور رو به اوج بود ولی تاثیر نقاشی چینی در چشمها و لباسها دیده می‌شد. ما سعی کردیم این تاثیر را در کارمان از بین ببریم و چیزی بسازیم که اصالت ایرانی داشته باشد.»

وی نزدیك به سی سال در هنرستان تدریس کرد و شاگردانی چون «آقامیری»، «علی جهان‌پور» و «مهرگان» را آموزش داد و در عرصهٔ هنر مینیاتور ایران مطرح کرد. آثار نفیس و ارزنده‌ای چون «خسرو و شیرین»، «نمای قصر سلیمان»، «هفت گنبد»، «چوگان‌بازی هنرمندان در دربار شاه عباس» و... از استاد زاویه باقی مانده است.

ماهنامهٔ سوره فقدان این استاد گرامی را به هنردوستان و هنرمندان و خانوادهٔ محترم ایشان تسلیت می‌گوید.

●

● صورتی، سبز، آبی

■ برداشتی از نمایشگاه مصطفی گودرزی در خانهٔ سوره

عبدالمجید حسینی‌راد

■ هنرمند این زمانه، در نقش صورت گرفتار مانده و آنگاه که از این گرفتاری به عصیان آمده، ره به بی‌صورتی برده است.

و در دشتهای بی‌افق، درخت آنچنان تنهاست
که گیسوانِ سبزش از آهِ پریشانیِ سازی، در دور دست، درهم‌تر است.
دریغ از پرنده‌ای که دیری است از فراز زمین و درخت و آسمان گذشته است: بی‌شاخه‌ای و یا آشیانه‌ای.
و جدایی
که قصّهٔ مکرّر آدمی و هستی، آدمی و عشق است.
درختان، آدمیانی در کنار هم تنها
درختانِ صورتی
درختانِ بسیار برپای ایستاده
صورتی، سبز، آبی.
مگر کدام سکوت باریده است که درختان بر سینهٔ زمین اینچنین تنهایند؟
و برکه، آنچنان آرام که راز حیات آدمی؟
اشیاء، دوستان زمینی آدمی‌اند، و درختان، اشیاء باستانی پیوند آدمیان و آسمان.
و عشق، قصیده‌ای ناسروده که بر گریبانِ شاعران آویخته است
تا دمی که خاکستر آنها شاخهٔ یاد را بنوازد و بر شالهای پریشانی، بوسهٔ تسلّی بنشاند.
همهٔ پنجره‌ها گشاده می‌مانند تا رازی در میان نماند، جز درختانی که با اولین بارانِ هستی روییده‌اند
و تا رسیدن آخرین بارش
دل در گرو آسمان بسته‌اند.
اشیاء، دوستان زمینی آدمی‌اند: طبیعت، خانه، صحرا.
آسمان، آب و خاک: مادران درخت.
و درخت شبیه همهٔ اشیاء: زبانِ همهٔ واژه‌های گمشده.

●

صورت اشیاء تصویر آشنایی است که در ذهن آدمیان نقش می‌بندد و این صورت چنانچه اسیر حیطه و تصویر خود بماند و نخواهد کسی را به آن سوی صورت ظاهر ره بنماید، از او کاری برنیامده جز همسان‌سازیِ آنچه در ذهن آدمیان از اشیاء موجود است. با صورتی که هنرمند از آنها ساخته است. و هیهات، صورتی که نقش می‌شود فاصله‌ای بس بعید دارد با شیء موجود.

بی‌شک نقشی که هنرمند می‌زند ارزش آن تنها در پرداخت صوری‌اش نیست. رابطهٔ او با شیء تنها در طرح و نقشِ مجرّد نمی‌ماند: حوصلهٔ او با همهٔ اشیاء مربوط می‌شود. خود را در اختیار شیء می‌گذارد و سرانجام بعد از آداب آشنایی، او را از آنِ خود می‌کند. با او نزدیک می‌شود و او را نزد خویش حاضر می‌کند و سپس مهارت خود را در انتقال آن آشکار می‌سازد: آنچه در وجود می‌آید بخشی از هویت هنرمند را در خود دارد.

ضبط کردن همهٔ صورتی که از اشیاء به چشم می‌آید، هدف هنرمند نیست. که‌اگر هنرمند به‌ظاهر اشیاء بسنده کند، به هیچ وجه نخواهد توانست ذهنیت، تخیّل و آراء «خود» را طرح سازد، و این «خود»، خودِ پالوده‌ای است که به معیار خودهای ناشکیبا درنمی‌آید.

همهٔ امور جاری در جهان را رشته‌ای به هم می‌پیوندد که همان راز جاودانگی هستی است: رازی که اشیاء با خود و آدمیان دارند، و رازی که آدمیان با اشیاء و با خود برقرار می‌کنند. برای هنرمندی که هستی و راز جهان اشیاء را می‌کاود و تنها دست به سطح وجود نمی‌کشد، اشیاء نمی‌توانند تنها صورت موجود باشند: او در پسِ صورتهای ظاهر به جستجوی بهانه‌هایی است تا دامنهٔ کشف خویش را افزون کند. بناچار در نزد او، صورت شعبده‌ای است که به کوچکترین

تردستی برملا می‌شود. نزد هنرمند اصیل، این سیر از صورت به کُنه نه به اقتضای تنوّع و تلذّذ است: او جان خویش را به ودیعه می‌گذارد و در پی کشف اشیاء به کشف خویش نائل می‌شود. در اینجاست که برای او رنگ آبی آسمان می‌تواند هر رنگ دیگری باشد؛ و زمین نیز اشیاء از صورت ظاهر خود به‌در می‌آیند و خود را آنچنان که هستند به او می‌نمایانند. امّا این همه نه بدان معناست که صورتها بی‌هیچ اصالتی در خور فراموشی‌اند: که آنها نیز ریشه در کُنه خود دارند و ای بسا چنانچه از زواید و جزئیات آنها بتوان گذشت، هیئت حقیقی خود را در همان صورت ظاهر بنمایند. در واقع هنرمندان نقاش در جستجوی خود، از این طریق، با اصالت اشیاء ارتباط می‌گیرند.

شکلها در واقع صاحب اصالتی هستند که بی‌توجّه به آنها نمی‌توان بود. در نزد هنرمند صورتها تا جایی اصیلند که مسخ نشده باشند و تا جایی قابل اعتنا که اسیر نقش خویش نمانند. آنها در غیر این دو صورت، هم خود را می‌نمایانند به عنوان صورتهای این جهانی اشیاء، و هم نشانه‌ای هستند از کُنه موجودیت و رازداریشان با هستی و آدمی. کشف این رابطه به عهدهٔ هنرمندی است که در پی کشف راز است و اشیاء، آشناترین موجودات برای این کشف.

در طایفهٔ هنرمندان اهل نقش، سیر از صورت به باطن دیری است که جای خود را به سیر در صورت وانهاده است. هنرمند اهل نقش این زمانه بی‌آنکه خواسته باشد در نقش صورت گرفتار مانده و آنگاه که از این گرفتاری به عصیان آمده رد به بی‌صورتی برده است، تا آنجا که صورت ظاهر اشیاء نیز نزد او دیگر بهایی ندارد. او در کار خود هیچ رمزی نمی‌بیند. و چگونه ببیند وقتی که نه ارزشهای خاصّ صورت را شناخته و نه دانسته است که در پس این صور رازهای باطنی است؟

هنرمند با رجعت به اصالتهای خود ارزشهایی را درمی‌یابد که افقهای فراموش گشتهٔ هنر را روشن می‌کند و «گودرزی» از هنرمندانی است که سیر آثارش، چه در صورت و چه در معنی، نشانگر جستجو و کشفهای اوست.

در عرصهٔ هنر بعد از انقلاب، جامعه‌گرایی و پیام‌رسانی ـ در همهٔ عرصه‌ها ـ یکی از اختصاصات عمده است. البتّه پیامی که در هنر این سالها مطرح می‌شود، همراه با حضیض و فراز حوادث و جریانهای وابسته به انقلاب است. شتاب حوادث در این سالها به گونه‌ای بوده که لجام هنر را نیز با خود به هر خانه که می‌رفته، می‌کشانده است.

و اکنون امّا فرصتی است برای هنر و هنرمندان تا به تعمّق، آثار انقلاب را در افقهای هویت خود به جستجو بنشینند و به تأمّل، آن آفاق را در عرصهٔ هنر کشف نمایند. دوْری که هنر عرصهٔ بجای پیام‌رسانی انقلاب بود، اکنون به

■ برای هنرمندی که هستی و راز جهان را می‌کاود، صورت، شعبده‌ای است که به کوچکترین تردستی برملا می‌شود.

دوْری رسیده که شاید بتوان آن را هنر متفکّر اجتماعی نام نهاد. اکنون برای هنرمند فرصتی است تا آنچه را در آن سالها به اجمال و به ضرورت گفته، به تفصیل در هنر بجوید.

پیش از این، هنر گودرزی نه از جامعه‌گرایی و پیام‌رسانی لحظه‌ای به دور افتاده بود، نه از پرداختن به آنچه در تعلّق خود به انقلاب احساس می‌کرد. اکنون نیز هنر گودرزی در کنار انقلاب و متأثّر از اوست، لیکن با نگاه و تأمّلی که در این دوران برای تفسیر و تأویل در هنر باید به کار زد.

سالهای جنگ، سالهایی خاص بود که شور لازم برای جامعهٔ کنده شده از صور فرهنگی ـ اعتقادی قبل از انقلاب را فراهم می‌کرد و آن انرژی را که برای خلاصی از صورت و سیرت فرهنگی و اعتقادی دوران خواب انسان لازم داشت فراهم نمود، و خواب او را در سالهایی مداوم برآشفت. خوابزدگی این سالها همهٔ هوشیاری خود را مدیون سالهای جنگ و شور انقلاب است.

هنر در این سالها غافلگیر شد. او که پیش از این پیشتاز صورتهای فرهنگی ـ اعتقادی فاسد و عاری از حقیقت بود، در این زمان حضور خود را در گرو پیروی از ایده‌هایی دانست که انقلاب مطرح می‌کرد. پس، بنا به صف‌بندی هنرمندان و تعلّقاتشان، هنرمندان جوانی پای به میدان نهادند. آنها در این سالها بسیار از انقلاب آموختند و روح خود را در کورهٔ اعتقادی باورهای انقلاب به آب جستجوی حقیقت لعاب دادند.

اینک انقلاب عامل شورآفرین خود را می‌یابد در هنر جستجو کند و هنرمند وارثی است که میراثی سنگین را به گُرده می‌کشد. میراث او ارزش همهٔ میثاقهایی است که در این سالها بسته شد، و میثاقی که او خود با باطن خویش بسته است. از این روی درختهای گودرزی، صورت درختهایی نیست که به عنوان تزیین مناظر یافت می‌شوند و همچنینند آسمان و زمین و برکهٔ او، و همچنینند رنگها، ترکیب و خطوط او.

درختهای او نشانهٔ کشف از صورت به معنا را با خود دارند.* آنها هنوز صورت نوعی خود را ترک نکرده‌اند، زیرا هنرمند برای صورت اشیاء ارزش قائل است. در نزد او صورتها محمل ظهور حقیقتند، و چنین است که درختها هم درختند و هم تفکّر؛ هم درختند و هم شوری پرحوصله؛ هم درختند و هم درد مشترک آدم این روزگار. و آسمان و زمین نیز، که دیگر صورت وامانده و اسیر تکنولوژی نیستند، بلکه پهنه‌هایی بی‌کرانه‌اند که آدم را به پهنای خلقت خدا دعوت می‌کنند؛ دست او را می‌گیرند و به جای اشاره به دشتی در بیرون پنجرهٔ شهرنشینی، به سرزمین هبوط اولیه‌اش می‌برند. همچنان که برکهٔ تک‌افتاده در پای درختانش، آینه‌ای است که قصّهٔ گم شدن یوسف جان آدمی را به خاطر می‌آورد، در حالی که کلاغان نفس، برادران نااهلی‌اند برای ره زدن پاکی و زیبایی. برکهٔ او آینه‌ای است که عکس درختان در آن، ادامهٔ حقیقت است. از این است که آدمی هم خود را در آن می‌بیند و هم نمی‌بیند، و آنگاه که به جستجوی خود برمی‌آید تنه‌های بی‌برگ درختان را می‌بیند. در انتهای این سیر شکوفه‌هایی در کار رُستَنند و کلاغان اندیشهٔ آن ندارند که شکوفه‌ها درخت خواهند شد و درخت دیگر بار تنها خواهد ماند و باز در برکه برگ خواهد ریخت. همچنان که در انتهای این سیر، زنی نشسته است در قاب و درختانی که در دور دستند. چنین می‌نماید که آدمی زنی است گمشده، در بیابانی با درختان صورتی رنگ. زن شولایی به خود پیچیده و به آوازی در دل چون صدای نی‌لبکی می‌خواند:

من درخت کوچکی هستم بر پهنهٔ زمینِ ناپیداکرانه.
و درخت
درخت افسانهٔ گمشده‌ای است میان زمین و آسمان
و درخت خود افق است.
و سایه‌ها، نه سایه، که نوری بنفش

ای دل مجنون، درختی را بخوان
تا شکوفه‌های بی‌خویشتن آینهٔ برکه را بیارایند
مهتاب هر شب خود را در آن شستشو دهد
و صبحگان
هنگام که پهنهٔ زمین به اندازهٔ آسمان روشن است
مرغی از دامان شاخه‌ها پرواز را بخواند.

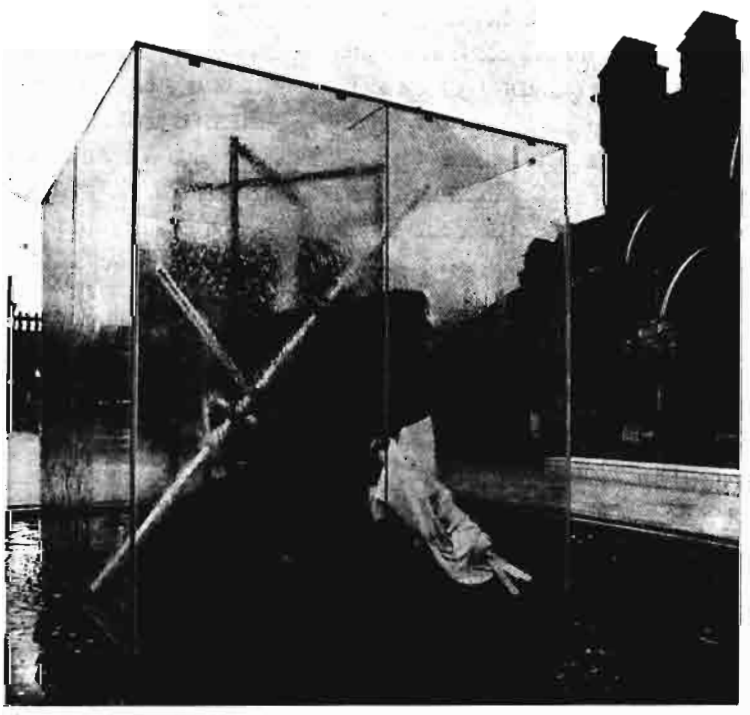
* البته چون مسیری که گودرزی در خطوط، فرم و رنگ درختها و ترکیب آنها با آسمان و زمین و صخره‌ها دارد، بر پایهٔ جستجوهایش در نقاشی ایرانی شکل گرفته است، اولین کارهایش از این مجموعه، هنوز متأثّر از خط و طرح و رنگ و برشهای مینیاتوری است.

● اسپانیا و شگفتی ناشی از پدیده‌های جدید

■ رابین سِمبالِسْت

■ اشاره:

این مقاله برگرفته از نشریهٔ «آرت نیوز» ـسپتامبر ۱۹۸۹ـ است که ترجمهٔ آن توسّط آقای «جمال آل احمد» انجام شده است. ما به تناسب، برای ایجاد سهولت بیشتر در انتقال مطالب مطروح، در بخشهای مختلف متن تغییرات جزئی داده‌ایم و آن را اندکی تلخیص کرده‌ایم. مقالات دیگری از همان نشریه در زمینهٔ هنر امروز جهان ـبویژه هنرهای تجسّمیـ ترجمه شده و بتدریج در شماره‌های آینده ارائه خواهد شد. بدیهی است نظرات و قضاوتهای نویسندگان این مقالات در خصوص هنر به معنای عام کلمه، و نیز هنر امروز، بر اصول و ملاکهایی مبتنی است که بعضاً با دیدگاه ما هماهنگی ندارند. مقصود از ارائهٔ این مباحث، ترسیم بخشی از چشم‌انداز هنر امروز غرب از نگاه هنرمندان، نویسندگان و منتقدان آن دیار است که تأمّل در آن برای اهل هنر در کشور ما بی‌ثمر نخواهد بود.



■ «بیعت با پیکاسو»، اثر «آنتونی تاپیز»/ ۸۳ـ۱۹۸۲
نمونه‌ای از برنامهٔ دولت برای ارائهٔ آثار هنری در پارکها و اماکن عمومی

در اسپانیا دو نوع رانندهٔ تاکسی وجود دارد. نوع اول رانندگانی هستند که از ترافیک، جنایت، مواد مخدر و جوانان بی‌ادب شکایت می‌کنند و نتیجه می‌گیرند که در زمان «فرانکو» همه چیز واقعاً خوب بود. نوع دوم، رانندگانی هستند آماتور که برای گردش، راهنماهای متبحری هستند. این نوع غالبا در «بارسلون» یافت می‌شوند؛ شهری که میراث هنری اسپانیا بر نمای آن تسلّط دارد و بناهای عجیب «آنتونی گادی» و دیگر معماران جنبش مدرنیسم، نوعی غرور عمیق شهری را موجب می‌شوند.

رانندگان بارسلون در این اواخر احتمالاً به ستون سنکی «اِلسُوْرْث کلی»، مکعبی شیشه‌ای از «آنتونی تاپیز»، یک جفت طاق بتنی از «ریچارد سِرا»، مجسّمهٔ فولادی «سوزانا سولانو» و قطب‌نمای بلند «سِرجی آگوئیلر» اشاره خواهند کرد. شما در هر جای دیگر شهر ـدر بندر شلوغ بارسلون، خیابانهای تنگ و باریک قرون وسطایی

مرکز شهر و یا در بلوکهای مسکونی همگانی- با میادینی روبرو می‌شوید که در آنها چراغهای خیابان، نیمکتها و حتّی پیاده‌روها به گونه‌ای طرّاحی شده‌اند تا نوعی پیوند زیبایی‌شناختی (استتیک) با مجسّمه‌ها برقرار کنند. این میدانها بخشی کوچك از طرح شهرسازی درازمدّت دولت برای جبران چندین دهه تحوّل پیش‌بینی نشدهٔ شهری به شمار می‌روند.

تصمیم مقامات دولتی در انتخاب هنر معاصر [برای ساختن و آرایش شهر] یك استراتژی است تا نشان دهند که می‌توانند متهوّر، پرخاشگر و غیر مترقّبه باشند: یعنی همهٔ آنچه که در زمان «فرانکو» نمی‌توانستند باشند. معماری به نام «اوریول بوهیگاس» اعلام کرده است که: «شهر بار دیگر سنّت پیشتاز بودن را در پیش گرفته: سنّتی که اسپانیا بارها تلاش کرده بود آن را انکار کند». این سنّت بویژه در بارسلون بخوبی احساس می‌شود. این شهر هنوز از مدرنیسم و افتخاراتی که «پیکاسو»، «میرو» و «دالی» نصیب آن ساختند، خاطرات شیرینی به یاد دارد.

هنرمندان بخوبی متوجّه این موارد هستند. اغلب آنها از پیکاسو به عنوان یك الگو، یا از میرو به عنوان یك نقاش بسیار کلاسیك سخن نمی‌گویند. حتّی کمتر هنرمندی می‌توان یافت که از فعالیت اسپانیاییها در دههٔ پنجاه و شصت، یعنی از «ال پاسو»، «انفورمالیستها»، گروهی از هنرمندان «پاپ والنچیان» به نام «اکیپو کرونیکا» یا حتّی از «تاپی»ها یاد کند. یك مجسّمه‌ساز ۳۶ ساله به نام «خوان مونوز» در پاسخ به پرسش یك منتقد دربارهٔ تاثیر گذشتگان در آثار خود می‌گوید: «من هرگز نمی‌فهمم این «قانون مندل» که هر نسل باید خود را براساس تلاشهای نسل پیش از خود بسازد چه نوع قانونی است!».

بحث دربارهٔ هویت هنری در اسپانیا احتمالاً بیش از جاهای دیگر جریان دارد، زیرا هنرمندان اسپانیایی اندکی احساس تنگنا می‌کنند. مشاجرات پیرامون [تابلویی از] یك منظره که در سالهای اخیر غوغایی به پا کرد، حاکی از حیات اجتماعی هنر در این کشور است. هنرمندان دربارهٔ مکان نمایش آثار، لحظهٔ مناسب برای مهاجرت به نیویورك و نحوهٔ فعالیت دوستانشان در آنجا گفتگو می‌کنند. دربارهٔ آثار هنرمندان مشهور خارجی نظیر «ریچارد آرتشویگر»، «جیری جرج دُکوپی» یا «سیندی شرمن» که برای نخستین بار در اسپانیا به معرض نمایش گذاشته می‌شود، بحثهای گرمی درمی‌گیرد. آنها دربارهٔ استعداد «دالی» و دوستی او با «فرانکو» مجادله می‌کنند.

جهان به دموکراسی نوپا و برنامه‌های دولت سوسیالیست اسپانیا که در پی اثباتِ آن است که این کشور، پس از چهل سال انزوا در دوران حکومت «فرانکو»، سرانجام مدرن شده است، می‌نگرد. در این برنامه تلاش شده ا ثبات شود که کشور اسپانیا نه فقط از نظر اقتصادی و تکنولوژیك، بلکه از لحاظ فرهنگی کشوری مترقّی است. کار اجرای این برنامه بیشتر از آن جهت ضرورت می‌یابد که اسپانیا در سال ۱۹۹۲ میلادی، خروج از دوران فرانکو را رسماً با میزبانی بازیهای المپیك در بارسلون، نمایشگاه جهانی در «سویل» و انتخاب «مادرید» به عنوان «پایتخت فرهنگی» جشن می‌گیرد.

تمام کشور، از شمال تا جنوب، از ساختمانهای آپارتمانی به شیوهٔ «هنر نو» تا کلیساهای «باروك» آندلس، در تدارك این رویداد است. سه مرکز مهم با برگزاری نمایشگاههای هنر مدرن دگرگونیهای اجتماعی در اسپانیا را نشان می‌دهند. این سه مرکز عبارتند از: مرکز هنری «سانتا مونیکا» در بارسلون، «کوارتل دو کارمن» در سویل، «کارمه» و انستیتو ی هنرهای مدرن «والنچیان». مرکز هنری «رنا سوفیا» در مادرید، یعنی موزهٔ مهمّ هنرهای مدرن اسپانیا، زمانی بیمارستان بود. موزهٔ هنرهای مدرن بارسلون زمانی نوانخانه بود و در بهار آینده، «بنیاد تاپیز» یك مرکز سابق انتشاراتی را افتتاح خواهد کرد. در شهر سویل، یك بنای قرون وسطایی عربی به موزهٔ جدید هنرهای معاصر تبدیل خواهد شد. حتّی در جزایر دور و استوایی «قناری» در کنار ساحل غربی آفریقا، موزه‌ای به عنوان یادگار امپراطوری از دست رفتهٔ اسپانیا، به نام مرکز هنرهای مدرن آتلانتیك، در ماه آینده افتتاح خواهد شد.

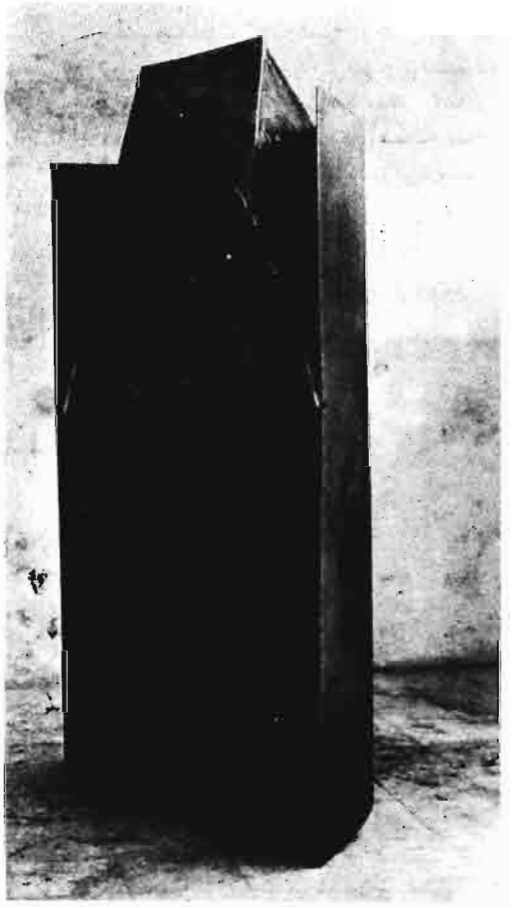
اخیراً وزارت فرهنگ اسپانیا، خصوصاً از طریق «کارمن گیمنز» مدیر سابق نمایشگاهها، با ارائه و طرح آثار چندین هنرمند جوان در خارج از کشور و ارتقاء اعتبار و ارزش این آثار با نمایش آنها در موزه‌های مهمّ دنیا، عمیقاً از این هنرمندان حمایت کرده است. «گیمنز» بتازگی استعفا داده است و «توماس للورنز»، مدیر «رنا سوفیا» و بنیانگذار مؤسسهٔ هنرهای مدرن والنچیا که ظاهراً بیشتر به مدرنیسم کلاسیك علاقه‌مند است، جای او را خواهد گرفت. امّا هنر معاصر احتمالاً تضعیف نخواهد شد، زیرا کاپیتالیسم در هر جا که سوسیالیسم عقب‌نشینی کرده، مستقر شده است و بازار هنر جدید اسپانیا مسیر رونق خود را پیدا خواهد کرد.

«آرکو»، نمایشگاه آثار هنری، مکان مناسبی برای موزه‌داران و مشتریان خارجی است: آنان روزها در جستجوی موج هنری آینده در غرفه‌ها پرسه می‌زنند و شبها برای شرکت در جلسات بحث هنرمندان به بار «آرت دکو» می‌روند. میهمانان این محافل با چهره‌های برجسته‌ای چون «میگوئل بارسلو» ـنقاش- آشنا می‌شوند. بارسلو، ۲۵ ساله، با شخصیتی پرشور و احساساتی، کارهایش را ابتدا در سال ۱۹۸۲ در نمایشگاه «کسل» در آلمان غربی به نمایش گذاشت. در سال ۱۹۸۶، گالری «لئوکاستلی» نیز نمایشگاهی از آثار او برگزار کرد. اخیراً یکی از نقاشیهای بارسلو در حراجی درمادرید به‌قیمت صد هزار دلار به فروش رفت. آثار این نقاش کلاسیك، محلّی و امروزی است و به قول منتقدی به نام «کوین پاور»، بارسلو در اسپانیا توانسته یك وعده غذای بورژوایی «بونارد» را به خوراکی روستایی مبدّل کند. او در اوایل سال ۸۹ طیّ سفری به «مالی»، گواشهایی از قایقهای رودخانهٔ «نیجر»، زنان افریقایی با دستار، و گیاهان و حیوانات بومی تهیه کرد. روزنامه‌نگاران اسپانیایی در آنجا او را همراهی کرده، از کار او گزارش نوشتند.

«ماریا سیسیلیا» بارسلو را در نمایشگاههای اروپا و گالری «بلوم هلمن» در نیویورك همراهی کرد. سیسیلیا ۴۵ سال دارد و «نقاش نقاشان» لقب گرفته است. شهرت او بیشتر به دلیل «مربعهای تك رنگ» اوست و منتقدان علاقه‌مندند که این مربعها را با آثار «سوپرماتیسم» از «کازیمیر مالویچ» مقایسه کنند.

نوبت به مجسّمه‌سازان می‌رسد. «سوزانا

■ بدون عنوان، اثر «کریستینا ایگلسیاس»/ ۱۹۸۸
ایگلسیاس اهل «باسك» است و شهرت جهانی دارد



سولانو»، هنرمند ۴۳ ساله‌ای است که مجسّمه‌های آهنی او به صورت قفس یا سبد ساخته شده و او در آنها مضامین حجم و حصار را تجربه کرده است. «خوان مونوز»، مجسمه‌هایی به شکل بالکن، مناره و پلکان مارپیچ ارائه کرده است. «کریستینا ایگلسیاس»، ۳۲ ساله، مجسّمه‌های زیبایی از بتن بر پایه‌های شیشه‌ای یا فلزی ساخته است. «فرانسیسکو لئیرو»، ۳۳ ساله، آثاری از شمایل‌سازی ولایت خود ـ«گالیچیا» در گوشهٔ شمال غربی اسپانیا ـ را با کنده‌کاری‌های چوبی عظیم ارائه داده است. مجسّمه‌سازانی نیز فرمهایی آمیخته به نوعی احساس طنز به وجود آورده‌اند. از جملهٔ اینها، گروهی از هنرمندان شمال اسپانیا هستند که به «باسیکهای جوان» معروفند و «تواکسیم بادیولا»، ۳۱ ساله، و «پلو ایرازو»، ۲۶ ساله، از این زمره‌اند. اینان از سبک «کنستروکتیویسم» (ساختگری) پیشگامان خود نظیر «ادواردو چیلیدا»، با مایه‌ای از تجدّد سود جسته، مجسّمه‌هایی با رنگهای روشن و «پیش‌آمدگی» (پروژکسیون)های غریبی که گویی در حال سقوط هستند، ساخته‌اند. «کولومر»، ۲۶ ساله، اجسامی از چوب، سرامیک و تکه‌های شکستهٔ سایر اشیاء را روی یک قاب یا پایهٔ فلزی کنار هم می‌چیند و نظم ایجاد شده را با عناصری عجیب‌تر، از قبیل کلماتی که با خط بد به شیوهٔ «سی تامبلی» نوشته شده‌اند، برهم می‌زند.

«پیر جومه»، ۳۱ ساله، بیشتر یک «بت‌شکن» محسوب می‌شد که اخیراً در گالریهای «خوان پراست» و «دوگ میلفورد» در نیویورک نمایشگاهی برگزار نمود. آثارش دربارهٔ مناظر «کاتالان» و نحوهٔ ضبط آن به صورت دکور صحنه است. او نقاشی می‌کند، حجاری می‌کند، می‌نویسد و با قرار دادن یک قاب خالی مچاله شده بر قلّهٔ کوه، در طبیعت تصرّف می‌کند: حروفی فلزی را در ساحل دریا قرار می‌دهد که گاه زیر امواج می‌روند و گاه روی امواج قرار می‌گیرند.

گروه دیگری که از توجّه وسیع رسانه‌ها برخوردار شده از شهر «سویل»، زادگاه «ولاسکز» و «موریلو» ـشهری جنوبی با قصرهای باروک، تندیسهای زیبای مذهبی، نور سفید و گرمای فراوان ـ آمده است. آثار این گروه، برخلاف انتظار، سرد و عقلانی و طنزآمیزند. این هنرمندان که از ۲۵ تا ۳۰ سال سن دارند، به اتّفاق در مدرسهٔ هنرهای زیبای «سویل» تحصیل کرده‌اند، امّا شیوهٔ آکادمیک آن مدرسه دلسردشان ساخته است. آثار این گروه، در عین تنوّع، وجوه مشترکی دارند که از آن جمله، بی‌اعتقادی به زبان را می‌توان نام برد. «فدریکو گُزمان» می‌گوید: «کار من عبارت است از گفتگو دربارهٔ هنرمند به عنوان فرستنده‌ای در فضا». او روی صفحات دفتر تلفن نقاشی می‌کند، بومهای نقاشی را با سیمها و کابلهای تلفن به هم وصل می‌کند و بعضاً روی آثار خود تلفنهایی را نصب می‌نماید. «ریکاردو کادناس» شبکه‌ای از مدارها را نقاشی کرده که انسان کوچکی را احاطه کرده‌اند. نام این اثر «خاطرهٔ الکترونیکی» است. «پدرو رومرو» به نقل از آهنگسازی به نام «لوری آندرسن»، یکی از آثار خود را «زبان یک ویروس است» نامگذاری کرده.

آنچه را برخی به عنوان بازتاب سبکها می‌نگرند، برخی دیگر به صورت عدم تمایل در مراجعه به تاریخ ارزیابی می‌کنند. معدودی از هنرمندان به اوضاع سیاسی، حال یا گذشته، اشاره می‌کنند. «فرانچسک تورس»، ۴۱ ساله و اهل کاتالان، در این مورد یک استثناء است. او چندین سال در نیویورک زندگی کرده و آثار او در سال ۱۹۸۷ تحت عنوان «بلشیت/ برونکس جنوبی» در موزهٔ «کوییز» به نمایش درآمده‌اند. در این آثار دو وجه تخریب و ویرانی با هم مقایسه شده‌اند: شهری که در جنگ داخلی اسپانیا بمباران شده و خانه‌های آپارتمانی سوخته شده در نیویورک سیتی.

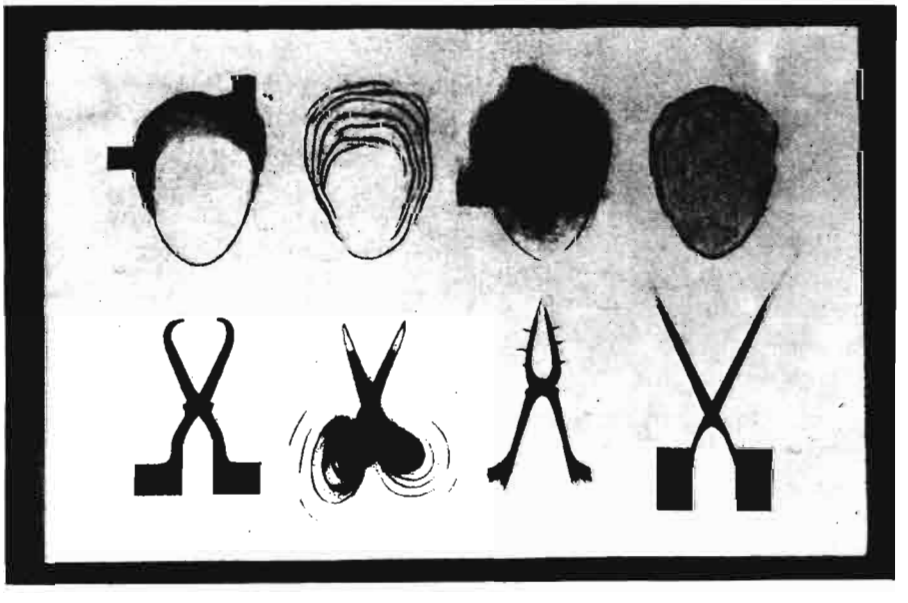
بارسلون در دههٔ هفتاد تنها شهر اسپانیا بود که نوعی هنر مفهومی سازمان یافته، با تمایلات سیاسی، در آن وجود داشت: هنرمندانی چون «آنتونیو مونتادا»، «فرانسیس آباد»، «جوردی بنیتو» و «کارل سانتوز» از مروّجان این نوع هنر بودند. گالریها معدود بودند، اجراها به طور خصوصی انجام می‌گرفت و فروش آثار متداول نبود. بسیاری از این هنرمندان به ایجاد آثار هنری خود ادامه داده‌اند امّا تبلیغات اخیر در اطراف هنر اسپانیا با جریان مذکور ارتباطی ندارد و هنوز فروش آثار این گروه آسان نیست.

هنرمندان امروز اسپانیا در راستای تبلیغات رسانه‌ای به خلق آثاری پرداخته‌اند. این آثار دیگر به انعکاس چهل سال دیکتاتوری در این کشور اختصاص ندارد، بلکه چهارده سال بمباران فرهنگی و جریان سیل‌آسای فیلمهای سینمایی، تلویزیون، موسیقی، ادبیات و هنر در اسپانیا را منعکس می‌کند. هنرمندی چهل ساله به نام «فران گارسیا سویلا» که به نهضت هنر مفهومی در بارسلون وابسته است به منتقدی چنین می‌گوید: «پیش از این فرانکو و رژیمش به صورت آشکاری منفی و بد تلقّی می‌شدند، امّا امروز، ایدئولوژی تجاری که همه چیز، حتّی هنر را ویران می‌سازد جای آنان را گرفته است.»

«گارسیا سویلا»، پس از «بارسلو» و «سیسیلیا» سومین هنرمندی بود که در تایستان گذشته، در گالری «پالاچیو دو ولاسکز» نمایشگاهی برگزار کرد. او در مصاحبه‌ای با «کوین پاور»، در خصوص انسانی که با خردمریزهای آیینه ساخته بود، گفت: «هر قطعه به واقعیتی متمایز اشاره دارد و چیزی را منعکس می‌کند. حس می‌کنم به آن راهب احمق در رُمان «نام گل سرخ» اثر «اکو» شباهت دارم که زبانهای مختلف را با هم ترکیب می‌کرد و به امید آنکه دیگران مقصود او را دریابند، هرچه را که می‌دانست دنبال هم ردیف می‌کرد...».

سویلا دربارهٔ اثر خود اظهار نظر کرده است، امّا می‌شود این سخن را به وضعیت فرهنگی اسپانیا نیز بسط داد که در آن، هنرمندان می‌کوشند اطلاعات و تجربیات شخصی گذشته و حال را درهم آمیزند. در عین حال، دنیا شاهد و منتظر است و بازار هنر ملی و بین‌المللی «بعد از فرانکو» آمادهٔ پذیرایی است. هنرمندان اسپانیا در خصوص این مسائل و مشکلات با هم مشاجره می‌کنند، امّا یک چیز را بیقین می‌دانند و آن اینکه آنها اکنون از امکانات و حمایتی برخوردارند که تا همین ده سال قبل از آن محروم بودند.

■ بدون عنوان، اثر «پپ اسکالیو»/ ۱۹۸۹



● خبرهای تجسّمی

● انقلاب سنگها، تجلّی انقلاب در فلسطین

«انقلاب سنگها» مجموعهٔ طرحها و کاریکاتورهای «حبیب صادقی» و «محسن نجفی» از انتشارات جدید حوزهٔ هنری، منتشر شد.

این مجموعه به انقلاب فلسطینی‌ها نظر دارد که با دست خالی و سنگ در برابر دشمن تا بُن دندان مسلّح به مبارزهٔ خود ادامه می‌دهند. انقلاب سنگها با زبان هنر، در طنزی دلنشین، حکّام مرتجع عرب و غاصبان قدس را در یك سو و فلسطینی‌های مبارز را در سوی دیگر قرار می‌دهد و گوشه‌هایی از تلاشهای فلسطینی‌ها را برای رسیدن به قدس نشان می‌دهد.

چاپ اول کتاب انقلاب سنگها در تیراژ ۴۴۰۰ نسخه با بهای ۱۴۰۰ ریال، در صد صفحه از سوی حوزهٔ هنری انتشار یافته است.

● غبار اندوه را از رُخ زلزله‌زدگان بزداییم

به همّت مرکز هنرهای تجسّمی و صاحبان گالری در تهران مجموعه‌ای از آثار هنرمندان به عنوان کمك به زلزله‌زدگان گیلان و زنجان، در موزهٔ هنرهای معاصر به نمایش گذاشته شد. این نمایشگاه حدود ۲۵۰ اثر از صد نقاش، گرافیست، عکاس، خوشنویس و... را دربر می‌گرفت.

نمایشگاه از گالری دو آغاز می‌شد. در این بخش، بجز دو اثر از «غلامحسین نامی» که به شیوهٔ خاصّی، با خطوط سبز و سیاه عمودی از شدّت فاجعه حکایت می‌کرد، اثر دیگری در خصوص زلزله دیده نمی‌شد. در گالری سه و چهار، آثار هنرمندانی چون «منوچهر موغاری»، «کورش شیشه‌گران»، «غلامحسین زمریان»، «مسعود نهاوندی»، «آذر آل طه»، «بابك گرمچی» و «هایدهٔ زرین‌بال» در ارتباط با زلزلهٔ اخیر، در کنار دیگر آثار، جلوه‌ای خاصّ داشت.

برگزاری چنین نمایشگاهی برای کمك به زلزله‌زدگان فی‌نفسه در خور تقدیر است امّا ذکر نکته‌ای دربارهٔ محتوای آثار به نمایش درآمده لازم به نظر می‌رسد، و آن اینکه دیدار از این نمایشگاه احساس رنج و درد ناشی از این ابتلای عظیم را به مخاطب منتقل نمی‌کرد. برای انتقال این حسّ بهتر بود آثار مرتبط با زلزله در ابتدای نمایشگاه و یا گالری یك ارائه شود و مجموعه‌ای از آثار عکاسانی که در مناطق زلزله‌زده حضور یافته و صحنه‌های مختلف را به تصویر کشیده بودند نیز به نمایش درآید. بدون شك جمع‌آوری کمك مالی برای آسیب‌دیدگان زلزله کار پسندیده‌ای است، ولی ترمیم روح درهم شکستهٔ آنان و القای روحیهٔ صبر و امید، و نیز ترغیب مخاطبین به همدلی و همیاری با مصیبت‌زدگان، از طریق آثار هنری، وظیفهٔ مهمتری است که هنرمندان ما را به خود می‌خواند.

● «دستهای عاطفه» در «خانهٔ‌سوره»

«خانهٔ سوره» دو هفته بعد از وقوع فاجعهٔ زلزله، نمایشگاهی تحت عنوان «دستهای عاطفه» برپا کرد. این نمایشگاه که آثار کودکان زلزله‌زده را در خود جای داده بود، درد و تألّم ناشی از بی‌خانمانی هزاران کودك زلزله‌زده را به دیدارکنندگان القاء می‌کرد. نمایشگاه فوق حاصل تلاش واحد روابط عمومی حوزهٔ هنری بود و از حضور بموقع اعضای این واحد در محل حادثه و انتخاب بجای مضمون کار از سوی آنها حکایت می‌کرد.

کاغذ سفید، مداد رنگی و کتاب در لابلای ویرانه‌های خانه و کاشانه، ارمغان خوبی برای بچه‌های زلزله‌زده بود و روابط عمومی حوزه با اهدای چنین هدایایی، از بچه‌ها خواسته بود تا نقاشی کنند و خاطره‌های خود را بنویسند. بچه‌ها با کشیدن چادرهای امداد، آمبولانسها، خانه‌های ویران، گورستان، و تصویر پدر و مادرهای هراسان خود، این فاجعه را بخوبی ترسیم کرده بودند. با مطالعهٔ نوشته‌های بچه‌ها هم می‌شود براحتی عمق مصیبت را دریافت و عکس‌العملهای متفاوت آنها را در برابر این واقعه تجسّم کرد.

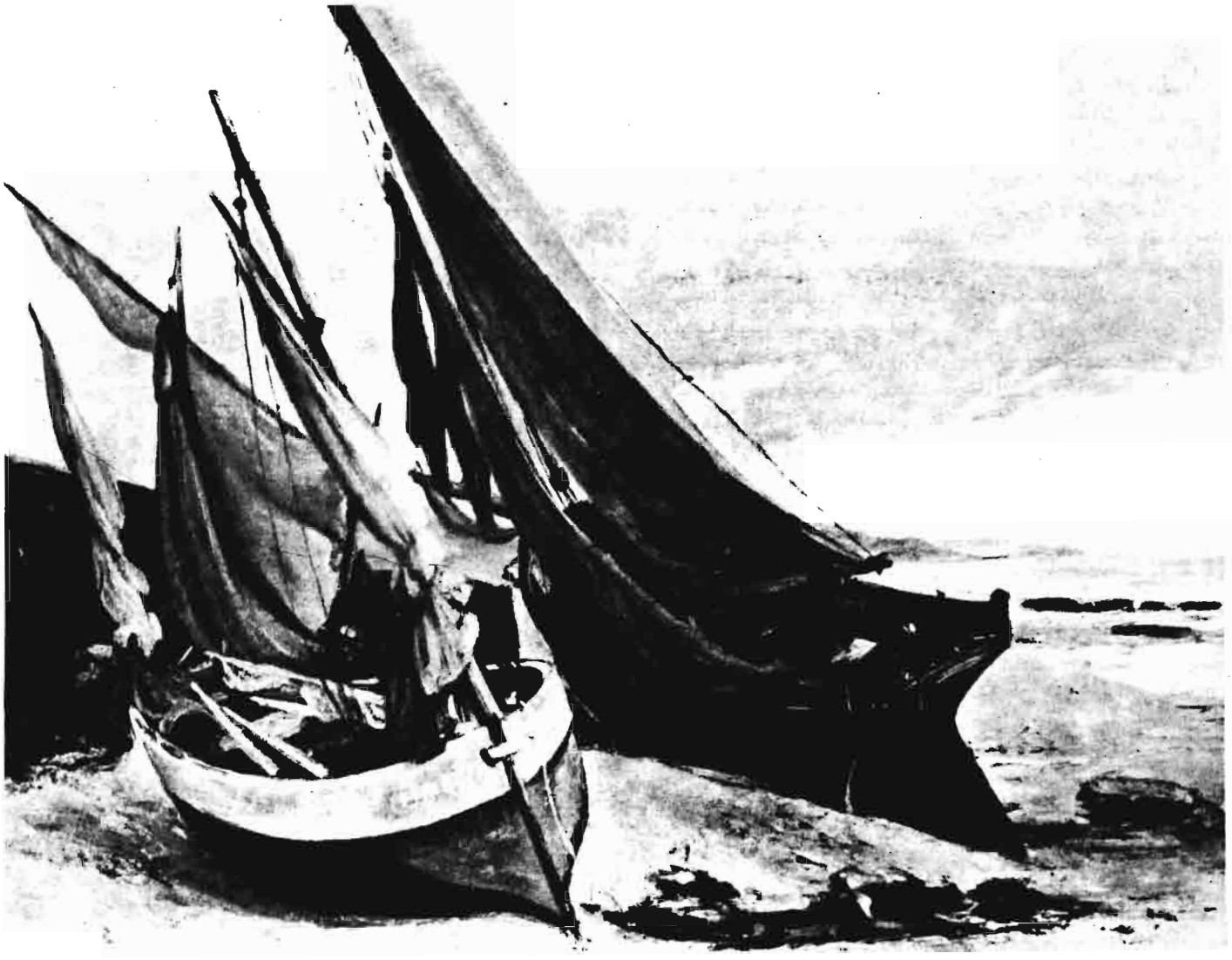
نمایشگاه «دستهای عاطفه» با استقبال وسیعی روبرو شد و برخی آثار آن به نفع کودکان زلزله‌زده به فروش رفت. همچنین، این نمایشگاه با هماهنگی روابط عمومی حوزهٔ هنری و سازمان ملل متحد در «وین»، «ژنو» و «پاریس» به نمایش گذاشته شد. سخنگوی روابط عمومی حوزه در این زمینه گفت: «بازتاب جهانی زلزله و نیز تمایل کودکان کشورهای جهان به کمك و همدردی با کودکان زلزله‌زدهٔ ایران یکی از دلایل تشکیل این نمایشگاه در سطح بین‌المللی است. این آثار پس از وین و ژنو، در دفتر سازمان ملل متّحد در نیویورك نیز به نمایش گذاشته می‌شود.»

● فراخوانی بزرگ حوزهٔ هنری

حوزهٔ هنری پس از برپایی نمایشگاه «دستهای عاطفه»، از کلیهٔ اساتید، هنرمندان، دانشجویان رشته‌های هنری و سایر علاقه‌مندان که آمادگی لازم را برای حضور و فعالیت در مناطق زلزله‌زده دارند، درخواست همکاری و کمك کرد.

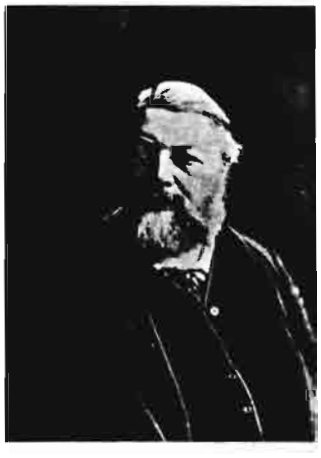
مسئول روابط عمومی حوزه در این زمینه گفت: «هدف کلّی از این اعزام، بازسازی ذهنی مصیبت‌زدگان زلزله است. ما باید بکوشیم آثار روانی ناشی از زلزله را بزداییم و جوّ فرهنگی ایمان و اعتقاد برای ادامهٔ زندگی و کاررا در میان آنها ایجاد کنیم... ما در مناطق زلزله‌زده با گروه عظیمی از کودکان روبرو هستیم که هر بامداد تا شامگاه در گوشه‌ای نشسته به نقطه‌ای خیره می‌شوند و ابعاد شوم و مصیبت‌بار این فاجعه در ذهن آنها انعکاس چند برابر می‌یابد.»

سرپرست روابط عمومی حوزه در خصوص کمك به این کودکان افزود: «ما برای دوباره ساختن ذهن ویران‌شدهٔ این کودکان دست استمداد به سوی کلیهٔ هنرمندان و دست‌اندرکاران رشته‌های هنری دراز می‌کنیم. یك کتاب قصّه یا یك جعبهٔ مداد رنگی به مراتب اثری حیاتی‌تر از وسایل اولیهٔ زندگی برای این بچه‌ها دارد...».



■ حسین احمدی

● رئالیسم، هنر کوربه



«من معتقدم که هنر نقاشی یک هنر واقعی است و شامل چیزی جز نمایش چیزهای واقعی و موجود نمی‌شود. هنر نقاشی زبانی عینی است که به جای کلمات، اشیاء قابل رؤیت را به کار می‌برد. یک شیءِ خیالی، یعنی چیزی که قابل رؤیت نیست و وجود ندارد، در قلمرو نقاشی قرار نمی‌گیرد.»*

در نیمهٔ دوم قرن نوزده، جریان هنری اروپا در مسیری قرار گرفت که همان زمان عنوان «رئالیسم» به آن اطلاق شد. رئالیسم شیوه‌ای است که در پی ذهنیت‌گرایی فردی و خیال‌پردازی‌های رومانتیستها، جای خود را در میدان هنر اروپا باز کرد. در واقع شکل تکامل‌یافتهٔ رومانتیسم می‌باید به اینجا ختم می‌شد. بعد از سرماخوردگی‌های اجتماعی رومانتیستها که در اساس از گرایش آنها به اصلاحات اجتماعی ریشه می‌گرفت، با توجّه به نهضت روشنفکری قرن هجده و نوزده، و تقسیم شدن جامعهٔ اروپایی به طبقات ایدئولوژیک، که منجر به انقلاب ایدئولوژیکی نیز شد، هنرمند هم در این تقسیم‌بندی به عنوان شهروندی که به وسیلهٔ آثار خود به ابراز عقیده می‌پردازد، مطرح شد.

رویدادهای علمی و سیاسی و تفکّر رایج در قرن نوزده فرانسه زمینه‌های ظهور شیوهٔ رئالیسم را، که پیش از همه توسّط هنرمندان نقاش ابداع شد، آماده کرده بود. پیش از این رومانتیستها نیز همچون رئالیستها، دیگر نه وابسته به دربار بودند و نه وابسته به کلیسا. در این زمان نه اشرافیت قدرت را به دست داشت و نه فئودالیسم، که پیش از این جای خود را به بورژوازی سپرده بود؛ بلکه سرمایه‌دارانی حاکمیت داشتند که می‌کوشیدند علاوه‌بر تسلّط بر قدرت اقتصادی- سیاسی، اهرمهای اِعمال حاکمیت فرهنگی را نیز قبضه کنند. آنان داعیهٔ گسترش امکانات سرمایه‌ای و صنعتی خود را به دیگر

سرزمینها نیز داشتند. در واقع این دوره، دورهٔ ایدئولوژیک شدن مبارزات اجتماعی- فرهنگی‌ای شد که هر طبقه برای در قبضه گرفتن قدرت سیاسی نیاز به آن داشت.

ظهور طبقهٔ جدیدی از مردم شهرنشین به نام طبقهٔ کارگر مسائل تازه‌ای را در سیستم اجتماعی- اقتصادی پیش آورد. طبقهٔ متشکّل جدید منشأ روستایی داشت و از عقاید سنّتی خود جدا افتاده و شهروندی شده بود که به هر حال نیاز به اعتقادی داشت که چیزی نمی‌توانست باشد الاّ تلفیقی از فلسفه، سنّت و سیاست که در قالب ایدئولوژی طبقهٔ کارگر مجال ظهور می‌یافت. سوسیالیسم تخیّلی که ابتدا تنها اعتقاد به کنترل ابزار تولید داشت، توسّط «مارکس» و دیگران به نوعی ایدئولوژی تبدیل شد که دیگر نه تنها کنترل بر ابزار تولید، بلکه کنترل توزیع و بالا بردن سطح زندگی و تسخیر قدرت سیاسی را مدّنظر قرار می‌داد.

هنرمند که پیش از این آثار خود را تحت حمایت و رهبری حامیانی خاص (دربار، اشراف و کلیسا) به وجود می‌آورد و در بیان مسائل اجتماعی، نقشی برای خود متصوّر نبود، در این دوران که حامی هنر موقعیت خاصّی نداشت، هنر ایدئولوژیک را عرصه‌ای یافت برای ابراز عقاید اجتماعی. در واقع تفکّر ایدئولوژیک جای حامیان پیشین هنر را در تحوّلات هنری گرفت، تا جایی که به دنبال انقلاب فرانسه، در انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ روسیه و انقلاب چین و به تبع آنها در کشورهای جهان سوم که رهبری روشنفکری هنر از ایدئولوژی سوسیالیسم پیروی می‌کرد، رئالیسم و انواع آن زمینهٔ رسمی و اصلی هنر را تشکیل می‌داد.

«گوستاو کوربه» (۱۸۱۹- ۱۸۷۷)، «ژان فرانسوا میله» (۱۸۱۴- ۱۸۷۵) و «انوره دومیه» (۱۸۰۸- ۱۸۷۹) از پایه‌گذاران اصلی رئالیسم در نقاشی بودند. امّا پیشرو این جریان بیش از همه «کوربه» می‌باشد که از ابتدا با وارد کردن شخصیتهای عادی و عامی در تابلوهایش و پرداختن به مردمی که همزمان با او زندگی می‌کردند، با همان آرایشها و لباسها، عقیدهٔ خود را نسبت به هنر نقاشی و کار هنرمند نقاش ابراز کرد: «هنر، برای هنرمند باید وسیله‌ای باشد تا بتواند قوّهٔ ذهنی خود را در مورد بیان ایده و عقاید دورانی که در آن زندگی می‌کند به کار ببرد... هر دوره باید توسّط نقاشان همان دوره منعکس شود. من نقاشان هر قرنی را که مسائل مربوط به گذشته یا آیندهٔ آن قرن را منعکس می‌کنند، فاقد صلاحیت می‌دانم. یعنی نقاش نباید گذشته و آینده را نقاشی کند. بدین جهت است که من ترسیم آن هنر تاریخی را که مربوط به گذشته می‌شود، مردود می‌شمارم.»

رئالیسم کوربه کم‌کم جای خود را در عرصهٔ هنر فرانسه باز می‌کند، هر چند آکادمی هنوز به ارزشهای کلاسیک و بیش از همه به معیارهای هنری «داوید» و «انگر» اعتقاد دارد و همواره در مقابل حرکتهای تازهٔ هنری ایستاده است؛ همان‌گونه که پیش از این در برابر رومانتیکها و بعدها در برابر امپرسیونیستها ایستاد.

هماهنگی و همراهی ادیبان و نقاشان این دوره بیش از هر زمان دیگری است. نهضت روشنفکری فرانسه که اوج آن در قرن نوزده خود را می‌نمایاند، نویسندگان و متفکّرین و نقاشان را به یک سو می‌خواند و آن اجرای اصلاحات اجتماعی- سیاسی است، که در نهایت تنها بورژوازی از آن بهره خواهد برد. «پرودون»، «بالزاك»، «شان فلوری» و «بودلر» نیز از جمله نویسندگان و متفکّرینی هستند که از نهضت رئالیسم حمایت می‌کنند. مسئلهٔ عمده این دورهٔ هنری، عرضهٔ تفکّر سیاسی در هنر است. در واقع نمی‌توان گفت هنر این دوره آنچنان که آکادمیسین‌های فرانسه معتقد بودند به سطح گراییده و مطابق سلیقهٔ عامّهٔ مردم شده است؛ در هنر البتّه ذوق عامّهٔ مردم تعیین‌کننده نیست، بلکه اصالت و صداقت هنرمند در وهلهٔ اول مسیر را می‌نمایاند، امّا وقتی هنر به عنوان یکی از ابزارهای روشنگری اجتماعی درمی‌آید مسلّماً نمی‌تواند از ذوق عامّهٔ مردم به دور بماند. سیاست‌زدگی و عرضهٔ مسائل اجتماعی در چنین هنری، یکی از معیارهای هنرمند روشنفکر است.

در این شیوه، هنرمند نه وابسته به ذوق حامی سنّتی است و نه پیرو ارزشهای اخلاقی و اصیل هنر؛ او شهروندی است که می‌خواهد در مناسبات اجتماعی- سیاسی نقشی داشته باشد، همچنان که یک سیاستمدار.

کوربه که در حوادث سیاسی سال ۱۸۴۸ فرانسه شرکت می‌کند، از همین سال شروع به ترویج عقاید خود در باب رئالیسم کرده و از سال ۱۸۵۰ جلساتی را در کارگاه خود برگزار می‌کند. در این زمان او و «شان فلوری» نویسنده، رهبری این جلسات را به عهده دارند و اشخاص صاحب نامی چون «پرودون»، «بودلر»، «کاستانیاری» منتقد، «دومیه» و «کورو» در آن شرکت می‌کنند. آنان در این گردهمایی‌ها مسائل نظری شیوهٔ رئالیسم را به بحث می‌گذارند و نظرات خود را مبتنی بر توده‌ای شدن هنر و ابراز نظر هنرمندان در آثار هنری خود مورد مباحثه قرار می‌دهند.

«پرودون» می‌گوید: «به نظر من نقاشی کردن آدمها با تمامی صدق و صفایشان و با همان چهره‌های معمولیشان... نقطهٔ واقعی حرکت برای هنرمندان است.» و «در هنر حضور نظریه، کاملاً ضروری و واجب است».

کوربه نیز اعتقاد دارد: «ترجمان سادگی و صداقت و واقعیت بودن چیزی نیست؛ اثر می‌بایست تفکّر برانگیز باشد». و در همین حال «تئوفیل توره»، نویسنده و منتقد، در نامه‌ای خطاب به «تئودور روسوی» نقاش می‌نویسد: «نمی‌بایست که عشق به طبیعت، شعر و هنر را از مردم و از اجتماع به دور بدارد.»

نقاشیهای کوربه که به عقیدهٔ خودش در آنها به جستجوی ساده‌ترین و صریح‌ترین روشهای بیان بود، به اعتقاد معاصرانش خام، بی‌ارزش و عوامانه می‌نمود. از این نظر «امیل زولا» خطاب به او می‌گوید: «ستایش مردم همیشه در جهت مخالف استعداد فردی است. تو هر چقدر بیشتر مورد ستایش

قرار بگیری و درک شوی، بیشتر عادی و معمولی می‌شوی.»

و «انگر» با تاسّف می‌گوید: «چه امتیازات بر بادرفته‌ای! کمپوزیسیون، هیچ! طرح، هیچ! تنها گزافه‌گویی و تقلید... این جوانک انقلابی هم نمونه‌ای از بدبختی خواهد بود».

این در حالی است که «کاستانیاری» منتقد در رابطه با کمپوزیسیونهای او می‌گوید: «کوربه با دادن شخصیت و ویژگی خاصّی [به شخصیتهای آثارش] که تا آن زمان مخصوص قهرمانان و ربّ‌النّوع‌ها بوده، یك انقلاب هنری را باعث گردیده است.»

در واقع مخالفت با کوربه نه تنها از سوی هنرمندان معاصرش بود، بلکه از سوی مردم عادی نیز نظرات مخالفی نسبت به عقاید و آثار او ابراز می‌شد؛ زیرا کوربه همهٔ چیزهای غیر عینی را مردود می‌شمرد و به خیال‌پردازی در نقاشی به هیچ وجه اعتقاد نداشت. او گفته بود: «هدفم این است که بتوانم رسوم، اندیشه‌ها و ظواهر را آنچنان که به چشم می‌بینم شبیه‌سازی کنم.» و نیز گفته بود: «فرشته را به من نشان بدهید تا برایتان تابلویی از پیکرش بکشم.»

در سال ۱۸۵۵ کوربه آثار خود را برای شرکت در نمایشگاهی جهانی ارائه می‌دهد. هیئت داوران نمایشگاه، یازده تابلوی او را می‌پذیرد ولی تابلوی «تدفین در اُرنان» و تابلوی «کارگاه نقاش» را رد می‌کند. کوربه که از رأی هیئت داوران ناخشنود است تصمیم می‌گیرد نمایشگاهی از نقاشیهایش را به خرج خود دایر کند. دولت موافقت می‌کند و او غرفه‌ای از چهل اثر خود تشکیل می‌دهد و آن را «غرفهٔ رئالیسم» می‌نامد. این غرفه هر چند از استقبال چشمگیری برخوردار نشد، امّا از آن به بعد رئالیسم به عنوان یك شیوهٔ جدّی مورد توجّه قرار گرفت و حامیانی نیز پیدا کرد. او سپس به مسافرت پرداخته و نمایشگاهی در لندن برگزار می‌کند که مورد توجّه منتقدین قرار می‌گیرد.

کوربه در تابلوی «تدفین در اُرنان» (۱۸۴۹)، آدمهایی را تصور می‌کند که متعلّق به همان دوره بوده و همزمان با خود او زندگی می‌کنند: شهردار، معاون کشیش، پلیس، حمل‌کنندهٔ صلیب، وکیل، مارلهٔ دلال، دوستان و پدرش، شاگردان و خادم کلیسا، دو سرباز کارآزموده و قدیمی انقلاب سال ۱۷۹۳ که مُلبّس به لباس آن دوران هستند، یك سگ، یك جسد و حاملین آن، نظافتچی‌های کلیسا، خواهرش، دو آوازه‌خوان کلیسا و زنان دیگر. همین پرداخت عامیانه باعث سرزنش و رد کردن تابلو از سوی هیئت داوران می‌گردد. در واقع او در این تابلو ارزشهای کلاسیك، رومانتیسم و هنر برای هنر را به هم می‌ریزد. قهرمانان او آدمهای عادی روزمرّه هستند که بر زمین زندگی می‌کنند و شاید بارها دیگران آنها را دیده باشند.

همچنین او در تابلوی «کارگاه نقاشی» (۵۵- ۱۸۵۴) با طول و عرض ۳/۵× ۶ متر، سی نفر را در اندازهٔ طبیعی نقاشی می‌کند. آدمهای این تابلو در واقع کسانی هستند که او را در کار نقاشی‌اش یاری می‌کنند. در سمت چپ کوربه که در وسط کارگاه در حال نقاشی است، آدمهای پیر، فقیر و زحمتکش جای گرفته‌اند و در سمت راست او هنرمندان رئالیست: «بودلر»، «برویا» (که به کمك مالی او غرفهٔ رئالیسم را برقرار کرد)، «بوشن»، «شان فلوری»، «پرومایه»، «پرودون»، «بالزاك» و چند هنرمند دیگر.

و امّا تابلوی «سنگ‌شکنان» کوربه که پیش از «تدفین در اُرنان» نقاشی شده است، رسمی‌ترین بیانیهٔ رئالیسم اوست. او در این اثر

دو مرد زحمتکش را به تصویر می‌کشد، یکی جوان و یکی پیر:

«... در یك طرف پیرمردی هفتاد ساله خم شده و چکش خود را بلند کرده است. پوست او در اثر تابش آفتاب بکلّی سوخته و قهوه‌ای شده و صورتش را سایهٔ کلاه حصیری‌اش پوشانده است. شلوار او از پارچهٔ کلفتی دوخته شده که پر از وصله است و جورابهایش که زمانی آب و رنگی داشته، اکنون از پاشنه پاره شده‌اند. در طرف دیگر، مرد جوانی است که سر و رویش از گرد و غبار پوشیده شده و رنگ پوستش به سبزی میل کرده است، پشت و بازوهایش از زیر پیراهن چرك و پاره‌پاره‌اش پیداست و کمربندی چرمی نیز بقایای شلوار پاره‌اش را نگه داشته است. کفشهای چرمی و گِلین او سوراخها و شکافهای متعدّدی دارد. پیرمرد زانو زده و مرد جوان که پشت سرش ایستاده، به زحمت سبدی پر از خرده سنگ را حمل می‌کند. افسوس که در این نوع کار شروع و پایان یکی است. اینجا و آنجا ابزار کارشان پراکنده است: قابلمه این طرف، بیل و سبدِ سنگ آن طرف.»

«این صحنه در کنار جاده و در فضای باز ییلاق و در زیر تابش نور اتّفاق می‌افتد. منظره تمام تابلو را دربر می‌گیرد. بله... ما باید هنر را مخصوص این طبقه کنیم، زیرا مدّتهای مدیدی است که نقاشان همعصر من هنر ایده‌آلیست تحویل داده‌اند...».

این شرحی است که خود کوربه در نامه‌ای خطاب به خانواده‌اش، از تابلوی سنگ‌شکنان می‌دهد، در حالی که ابتدا از چگونگی برخورد با این سوژه چنین می‌گوید: «داشتم با کالسکه به طرف قلعهٔ «سن‌دنی» می‌رفتم تا منظره‌ای تهیه کنم، امّا در نزدیکی «مِریز» توقّف کردم تا دو مردی را که به سنگ‌شکنی مشغول بودند، نظاره کنم. برخورد با صحنه‌ای اینچنین فلاکت‌بار غیر مترقّبه بود. بناگهان ایجاد تابلویی از آنها به مغزم خطور کرد...»

کوربه در سالهای بعد از ۱۸۵۵ به عنوان یك هنرمند رئالیست نقاشیهای بسیاری از صحنه‌های شکار که خود نیز در آنها شرکت داشت، کشید؛ امّا هیچکدام به مانند تابلوی «بازگشت کشیشها از کنفرانس» (۶۳- ۱۸۶۲)، برای نمایشگاه ۱۸۶۳ دردسر نیافرید. این تابلو که به هزلِ روابط کشیشها در آن زمان پرداخته بود، چند بار به دیوار نصب و پایین آورده شد. بعدها او به کشیدن تابلوهایی از آهوان و گوزنها پرداخت. پس از آن نیز چندین تابلو از مناظر دریایی و طوفان نقاشی کرد.

با شروع جنگ میان فرانسه و پروس در ژوئیه ۱۸۷۰، مسئولیت حفظ و نگهداری آثار هنری به عهدهٔ کوربه قرار گرفت. امّا او مسئولیت خود را رها کرده و به کمون پاریس پیوست. با پیروز شدن کمون پاریس در ماه مارس، کوربه از دولت کمون حمایت کرد و از طرف کمون به عنوان نمایندهٔ هنرهای زیبا و عضو کمون برگزیده شد. در همین زمان به دلیل اِعمال خشونتهایی که صورت پذیرفت و به دلیل تخریب ستون «وندم» از پست خود استعفا داد، امّا پس از شکست کمون پاریس در ماه مه، دستگیر و به مدّت شش ماه زندانی شد.

پس از آزادی از زندان، تابلوهای او به دلایل سیاسی توسّط سالن نمایشگاه رسمی ۱۸۷۲ رد می‌شود. مدّتی به نقاشی می‌پردازد، امّا مجدّداً توسّط دادگاه محاکمه و به پرداخت مخارج تجدید بنای ستون وندم محکوم می‌شود. به همین دلیل تمام اموال او مصادره و حراج می‌شود. پس از آن به سوئیس می‌رود و برای پرداخت مخارج سنگینی که به دوشش افتاده زحمات زیادی را متحمّل می‌شود. کارگاهی به راه می‌اندازد تا با سفارش گرفتن، مخارج خود را تأمین کند. او در این دوران بشدّت رنجور و بیمار می‌شود. به الکل پناه می‌برد و در ۳۱ دسامبر سال ۱۸۷۷ به واسطهٔ بیماری استسقاء که نتیجهٔ مصرف الکل بوده است، دیده از دنیا فرو می‌بندد.

رئالیسم اولیه که کوربه واضع آن بود با وجود دشمنیهایی که از سوی آکادمیسین‌ها در مقابل آن شد، هنوز پرداخت به شیوهٔ اساتید کهن را رها نکرده بود. همین شیوه به دنبال خود، امپرسیونیستها را می‌آورد و به دلیل برخورد ایدئولوژیك با هنر، مساعد آن می‌گردد که تا به امروز هنر معاصر از آبشخور آن سیراب شود. وجه ممیّزهٔ این شیوه از ناتورالیسم همان است که رئالیسم، تفکّر سیاسی- اجتماعی را در خود همراه دارد.

* برای این نوشته از نقل قولهایی که در مقالهٔ «همچون در یك آینه» نوشتهٔ «محسن برزین»، «فصلنامهٔ هنر» شمارهٔ ۷ ، «هنر در گذر زمان» نوشتهٔ «هلن گاردنر»، ترجمهٔ «محمدتقی فرامرزی»، «آشنایی با آثار گوستاو کوربه» نوشتهٔ «ساندرا پنینو»، ترجمهٔ «عربعلی شروه»، استفاده شده است.

● انجیل به روایت بارنابا بر پردهٔ سینما

■ گفتگو باحجت الاسلام قائم‌مقامی

جاوید فرهنگ

مقدمه

■ «انجیل به روایت بارنابا» اولین فیلم ایرانی است که به زندگی پیامبران پرداخته است و آغازی است در برخوردی سینمایی با قصص انبیاء علیهم‌السلام.

گفتگوی حاضر با حجت‌الاسلام قائم‌مقامی، طراح فیلمنامه و مشاور دینی این فیلم انجام گرفته و حاوی اهمیت انجیل بارنابا، و چگونگی برخورد با حضرت مسیح(ع) در سینماست. ان‌شاءالله در فرصتی دیگر پای صحبت «نادر طالب‌زاده» کارگردان این فیلم می‌نشینیم.

●

● بسم‌الله الرّحمن‌الرّحیم. لطف بفرمایید راجع به اهمیّت «انجیل بارنابا» و اینکه تاکنون ـ اگر اشتباه نکنم ـ در هنر و سینما به آن نگاهی نشده، توضیح بفرمایید.

■ بسم‌الله الرّحمن‌الرّحیم. عرض شود که دربارهٔ «انجیل بارنابا» حقیقتاً جای صحبت بسیار هست و اینکه این انجیل باید هم برای مسلمین و هم غیر مسلمین مقداری توضیح داده شود. کتابی است تحت عنوان انجیل بارنابا که حدود دو قرن و نیم پیش، نسخه‌ای از آن به زبان ایتالیایی توسّط شخصی به نام «کِرْمِر» که مستشار پادشاه پروس بوده از یکی از

کتابخانه‌های شهر آمستردام هلند کشف می‌گردد و سپس نسخهٔ دیگری به زبان اسپانیایی که احتمالاً ترجمه‌ای از همان نسخهٔ ایتالیایی است به دست می‌آید. سپس نسخهٔ ایتالیایی توسّط شخصی به‌نام دکتر «منکهوس» به انگلیسی ترجمه می‌شود و از اینجا به بعد این انجیل در دنیا مطرح می‌شود. نسخهٔ اصلی این انجیل احتمالاً به زبان یونانی و یا عبرانی بوده که ظاهراً نخست به زبان لاتینی و سپس به ایتالیایی ترجمه شده، لکن اکنون متأسّفانه این نسخ در دست نیست و احتمالاً توسّط کلیسا و به علّت مخالفت پاپها با این انجیل، آن نسخ محو و امحاء گردیده و اکنون تنها همین نسخهٔ ایتالیایی و اسپانیایی موجود می‌باشد. به هر حال، پس از کشف و ترجمهٔ این کتاب به زبان انگلیسی، رفته‌رفته مسلمین برآن آگاه می‌شوند و پس از ترجمهٔ آن به زبان عربی توسّط برخی از محقّقین عرب زبان در اوایل قرن چهارده هجری، رسماً این کتاب در جهان اسلام مطرح می‌گردد و در این مورد باید بگویم که ما برمبنای ادلّه و شواهد قطعی تاریخی، قبل از این دو قرن اخیر به هیچ وجه من‌الوجوه براین انجیل آگاه نبوده‌ایم، یعنی به هیچ وجه در تاریخ اسلام قبل از قرن چهارده هجری ذکری از این انجیل نیست، که اگر مسلمین براین انجیل قبلاً آگاه بودند امکان نداشت که در این تاریخ هزار و چهارصد سالهٔ اسلام ذکری از آن در کتب تاریخ و فهرست و تفسیر به میان نیاورند. یکی از ادلّهٔ ما برای اثبات اینکه این انجیل را مسلمین ننوشته‌اند همین است.

پس از آنکه این کتاب در آغاز همین قرن به زبان عربی ترجمه و در جهان اسلام چاپ و منتشر شد، حدود هفتاد سال پیش یکی از علمای بزرگ شیعه به نام مرحوم «سردار کابلی» رحمة‌الله علیه این متن را از زبان انگلیسی به فارسی ترجمه کردند و با ترجمهٔ عربی هم تطبیق دادند که ترجمهٔ بسیار بسیار دقیقی است و همان چیزی است که الآن دراختیار ماست.

به هرحال، عرض شود بعد از ترجمهٔ انجیل بارنابا به زبان انگلیسی و بعد هم عربی و فارسی، و به طور کلّی بعد از اینکه مسلمین با این انجیل آشنا شدند، در کمال خوشحالی و خوشبختی و امتنان از آن استقبال کردند و کأنّه خداوند متعال واقعاً یك هدیه‌ای به جهان اسلام داده است، کلاً، چه علمای اهل سنّت و چه علمای شیعه، از بدو مطرح شدن انجیل بارنابا، به این صورت برخورد کردند که این هدیهٔ خداست. حالا چرا هدیهٔ خداست؟ مسلمین با کمال تعجّب و شگفتی مشاهده کردند که در این انجیل مطالبی آمده است، مسائلی مطرح شده است، و مثلاً حضرت مسیح علیه‌السّلام به گونه‌ای عنوان شده که به میزان بسیار بسیار زیاد با آنچه در قرآن کریم و اخبار پیغمبر اکرم و معصومین در این مورد آمده است تطبیق دارد و هماهنگ است؛ بعضی اوقات اصلاً عین همانهاست. این بحث فنّی و دقیقی است که این انجیل چقدر با قرآن کریم تطبیق دارد وچقدر ندارد، امّا به هرحال، حداقل در امّهات مطالب، در اساس مسئله و اساس بیان ماجرای حضرت مسیح علی نبیّنا و آله و علیه‌السّلام دیدندمنطبق است، همانی‌است که‌قرآن می‌گوید، همانی است که ما می‌گوییم. در اینجا ما برای اولین بار با انجیلی برخورد کردیم که در آن عیسی مسیح(ع) دیگر پسر خدا نیست؛ نه تنها پسر خدا نیست، بلکه با شدیدترین بیان رد می‌کند و نکوهش می‌نماید آن کسی را که ایشان را پسر خدا بداند. خوب، این عیناً با قرآن منطبق است. در قرآن آمده است که خداوند از پسر داشتن منزّه است و این پیغمبر خدا منزّه است از اینکه خود را پسر خدا بداند و اینها چیزهایی است که آنها از خودشان درآورده‌اند. این مسئلهٔ پسر خدا بودن حضرت مسیح هم معلوم می‌شود که در زمان خودِ آن حضرت مطرح بوده است، یعنی کسانی در همان زمان به سائقهٔ تحریفی که در تورات بوده است، و آن تحریف هم البتّه از شرك رومی و یونانی و از تلفیق شرك رومی و شرك یهودی ناشی می‌شود، به این اعتقاد رسیده بودند که مسیح پسر خداست.

مسلمین با این انجیل برخورد کردند و دیدند که در آن، برخلاف اناجیل موجود، حضرت مسیح علیه‌السلام پسر خدا نیست و عبد و رسول و کلمهٔ خداست و این، همان‌طوری که عرض کردم، از مسائل بسیار مهم است، زیرا که مسئلهٔ دعوی ابن‌الله بودن حضرت مسیح(ع) از اموری نیست که فقط یکی دو بار در اناجیل آمده باشد، بلکه متأسّفانه به صورت یکی از ارکان اعتقادی مسیحیت کنونی درآمده است. این یك نکته، که وقتی مسلمین با این انجیل برخورد کردند دچار شگفتی و بسیار خوشحال شدند که انجیلی را دیده‌اند که در آن صحبت از ابن‌الله بودن حضرت مسیح مطرح نیست. و مسئلهٔ دیگری که بسیار بسیار مهم است و باعث خوشحالی مسلمین شد و می‌توان گفت که آن روح و گوهر مقدّس و باارزش این انجیل نیز در همین موضوع است، مسئلهٔ بشارت حضرت مسیح بر پیغمبر پس از خودشان است. در اناجیل موجود متأسّفانه در این رابطه صحبتی نشده است و از جملهٔ تحریفات یکی همین بوده که ذکر پیغمبر پس از حضرت مسیح حذف بشود. این یکی از تحریفات بسیار بزرگ بود زیرا که پیروان، به رهبری برخی از بدعت‌گذاران و منحرفین و غلوکنندگان، نمی‌خواستند قبول کنند بعد از حضرت مسیح نیز پیامبر دیگری هست یا بعد از مسیحیت دین دیگری هست. احساس می‌کردند اگر این مسئله را مطرح کنند، وهنی است بر مسیح و مسیحیت، و در نتیجه این را حذف کردند؛ این مسئله که حضرت مسیح با کمال وضوح دربارهٔ پیامبری

پس از خودشان بشارت داده‌اند حذف شده است. در سه انجیل موجود که اصلاً ذکری نشده، تنها در «انجیل یوحنا» به طور مبهم به این مسئله اشاره‌ای شده است تحت عنوان «تسلّی‌دهنده» و یا «پشتیبان»؛ ترجمهٔ قدیمش «تسلّی‌دهنده» است و در ترجمهٔ جدید کتاب مقدّس، «پشتیبان» ترجمه شده به این مضمون که: بعد از من پشتیبان شما می‌آید. هرچند همین هم تا حدودی نشان‌دهنده است، امّا در انجیل یوحنا این شخص یا این موجود به گونه‌ای مطرح می‌شود که با «روح‌القدس» منطبق است و خواننده احساس می‌کند که منظور روح‌القدس است. در تفاسیر مسیحی هم همین آمده که منظور از «تسلّی‌دهنده» و یا «پشتیبان»، «روح‌القدس» است و مجلا و مظهر روح‌القدس نیز از دیدهٔ اینها، کلیساست. روح‌القدس بر کلیسا ظاهر می‌شود و پیروان را به وسیلهٔ کلیسا هدایت می‌کند. بنابراین، کلیسا همان پشتیبانی است که حضرت در انجیل یوحنا بیان کرده است.

در اینجا ما دیدیم که حضرت مسیح علی نبیّنا و آله و علیه‌السلام با کمال وضوح و صراحت دربارهٔ پیغمبر اکرم(ص) صحبت می‌کند، اسم مبارك رسول‌الله(ص) را برزبان جاری می‌کند و به تفصیل دربارهٔ مقام لاهوتی و عظیم الهی رسول‌الله، مقام ماقبل آفرینش مادّی ایشان و مقام آفرینش این جهانی و مقام اخروی رسول‌الله صحبت می‌کند، که این قسمت این انجیل بسیار بسیار زیبا و شورانگیز و عمیق و لطیف است و بنده شخصاً معتقدم با اینکه این انجیل را شخص مسلمانی ننوشته و هیچ مسلمانی به آن

دست نزده، ولی با آن باید به عنوان یك اثر اسلامی برخورد شود. چون می‌دانیم که اسلام واقعاً فقط این نیست که حتماً از هزار و چهار صد سال پیش به این طرف بوده باشد، اگرچه این اسلام خاص و اخص است، ولکن هرسخن حقی در هرزمان که گفته شده باشد سخن اسلام است، البتّه به شرط آنکه صددرصد بدانیم که حق است، زیرا که دامنهٔ اسلام همهٔ زمانها و همه مکانها را دربر می‌گیرد و اسلام حقیقتی است که به ماقبل ظهور زمانی خودش هم مربوط می‌شود.

به هرحال، این مسئله و چیزهای دیگر باعث شد که مسلمین، علمای اسلام ـ چه شیعه و چه اهل سنّت ـ از این کار استقبال کنند و خوشحال باشند که انجیل بارنابا را ترجمه و مطالعه و توصیه کنند. علاوه‌بر این مسئله، نکات بسیار دیگری در این انجیل هست که در اساس با مطالب قرآن کریم منطبق است. این اساس را که عرض می‌کنم برای این است که فعلاً ما وارد بحث در جزئیات نمی‌شویم. ماجرای حضرت مسیح یك سری اصول اساسی و امّهات دارد که همانها هم در قرآن کریم آمده. دأب قرآن کریم هم در برخورد با ماجرای انبیاء این نبوده که در جزئیات وارد بشود، بلکه فقط کلیات و امّهات مطالب را بیان کرده است. امّهات مطلب در این انجیل با امّهات مطلب در قرآن کریم، در رابطه با حضرت مسیح، با هم منطبق است، چه در ارتباط با نفی ابن‌الله بودن حضرت مسیح، چه در خصوص بشارت حضرت مسیح به ظهور پیغمبر اکرم(ص) و چه در رابطه با مسئلهٔ رفعت حضرت مسیح که فوق‌العاده مهم است و از موضوعات بسیار شبهه‌ناك است و چیزی است که به هرحال در اناجیل موجود به عنوان مصلوب شدن آمده، که حضرت مسیح را مصلوب کردند، و در قرآن کریم این مسئله نفی و رد شده. می‌فرماید: «وقولهم انّا قتلناالمسیح عیسی‌بن مریم رسول‌الله وما قتلوه وما صلبوه ولکن شبّه لهم». می‌فرماید: «اینکه یهودیان می‌گویند ما مسیح عیسی‌بن مریم را کشتیم، این‌گونه نیست؛ او را نه کشتند و نه مصلوب کردند، بلکه امر بر ایشان مشتبه شد». خوب، مسلمین دیدند که در این انجیل نیز با کمال تعجّب و شگفتی همین مطلب آمده که مسیح مصلوب و کشته نشده، بلکه امر بر یهود مشتبه شده است. بعد دربارهٔ کیفیت این شبهه و این اشتباه نیز در این انجیل به‌طور خیلی دقیق، جزئی و فنّی، بحث شده که یکی از مهمترین بخشهای این انجیل را تشکیل می‌دهد. البتّه این جزئیات در قرآن کریم نیامده، لکن ما آنها را با اخبار و تفاسیر اسلامی تطبیق می‌کنیم. در قرآن کریم فقط امّهات مطلب آمده و جزئیات در اخبار و در تفاسیر ذکر شده، و جالب اینجاست که در جزئیات نیز ما همواره، در هرمطلبی از این انجیل، یك مستندی در اخبار و در تفاسیرمان یافتیم، علاوه‌بر امّهات که عیناً در قرآن هست. این جالب است.

علاوه‌بر این، مطالب بسیار بلند و عالی دیگری در انجیل بارنابا آمده، از جمله مواعظ حضرت مسیح علی نبیّنا و علیه‌السلام، که ما به هیچ وجه آنها را در اناجیل کنونی نمی‌بینیم. رکن وجودی حضرت مسیح موعظه، حکمت و اخلاق بوده است. این را در این انجیل می‌بینیم: مملو از مطالب حکیمانه، عارفانه، عالمانه، متقن و منطبق با موازین عقلی و نقلی است. در این خصوص عرض کردم وقتی مسلمین با آن برخورد کردند، دیگر چندان به این کاری نداشتند که این را چه کسی نوشته، گرچه یقین داشتند که مسلمین ننوشته‌اند ـ این را یقین داشتند و یقین داریم، با ادلّهٔ محکم تاریخی یقین داریم که مسلمین انجیل بارنابا را ننوشته‌اند و براین انجیل آگاه نبوده‌اند. با این وصف، وقتی علما با این مطالب بلند و عمیق و عالی برخورد کردند، آن را قبول کردند و پذیرفتند.

از جملهٔ این مطالب بحث دربارهٔ معاد است که در این انجیل به تفصیل در مورد معاد و قیامت و زنده شدن بعد از مرگ صحبت شده و مطالبی که در آن آمده کلاً با دیدگاه مسلمین منطبق است: همان حرفی است که ما دربارهٔ قیامت و معاد می‌گوییم و همان چیزی که در اناجیل کنونی نیامده است. در اناجیل کنونی و کلاً «عهد جدید»، بحث دربارهٔ آخرت به صورت مبهم تحت عنوان «ملکوت آسمان» مطرح شده که این با بحث زنده شدن جسمی و روحی بعد از مرگ متفاوت است. در قسمتی از انجیل بارنابا که از حضرت دربارهٔ حشر اجسام سؤال می‌شود و اینکه آیا معاد جسمانی است یا روحانی، حضرت می‌فرماید که هم روحانی است و هم جسمانی. بعد دربارهٔ کیفیت حشر اجسام سؤال می‌شود. توضیحی که حضرت می‌دهد از دقیقترین مطالب علمی و فلسفی و عرفانی است که امکان ندارد کسی که مؤیّد من عندالله نباشد بتواند این سخن را بگوید، بتواند اینچنین وصف بکند. این همان چیزی است که فلاسفهٔ ما ـ بجز عرفا و حکمای حقه‌ای که تمام استنادشان به قرآن و وحی بوده است ـ از اثبات آن عاجز مانده بودند که معاد چگونه می‌تواند جسمانی باشد، مثل مرحوم ابن‌سینا و امثال او، که معاد روحانی را عقلاً اثبات می‌کنند امّا معاد جسمانی را می‌گویند ما فقط به حکم شرع قبول داریم و در جزئیاتش وارد نمی‌شویم که اصلاً چگونه است و جسم چگونه دوباره زنده می‌شود. در این انجیل شما می‌بینید که حضرت مسیح دربارهٔ کیفیت حشر اجسام صحبت می‌کنند. البتّه نه اینکه علمای ما بحث نکرده باشند؛ حکما و عرفای ما بحث کرده‌اند، ولی می‌بینیم که این دو سخن برهم منطبق است، یك حرف است.

این مجموعه باعث شد که واقعاً این فکر پیش بیاید که این اثر در سطح وسیعتری مطرح شود، هم برای مسلمین و هم غیر مسلمین. عامّهٔ مسلمانان براین انجیل آگاه نیستند و فعلاً بیشتر در حوزهٔ علما مطرح است. الآن اهل علم، طلاب و روحانیون به‌طور معمول براین انجیل آگاه هستند، شنیده‌اند و از حدود شصت هفتاد سال پیش به این طرف، بعد از ترجمهٔ مرحوم سردار کابلی، این همواره در محافل خصوصی علما موضوع بحث بوده و با خشنودی و خوشحالی انجیل بارنابا را ذکر می‌کرده‌اند. در تفسیر «سید قطب» هم که از تفاسیر قرن بیستم است، ایشان در ذیل آیهٔ «وما قتلوه وما صلبوه ولکن شبّه لهم» دربارهٔ کیفیت این شبهه فقط نقل از انجیل بارنابا می‌کند؛ اصلاً خودش وارد بحث نمی‌شود، کأنّه می‌گوید ما نمی‌دانیم دقیقاً مسئله چیست، نحوهٔ این شبهه چگونه بوده است، چطور مشتبه شد؛ ما فقط طبق آیهٔ شریفه می‌دانیم که امر بر مردم مشتبه شد؛ ولی چه جور؟ خوب، مفسّر، باید این را بحث بکند. مرحوم سید قطب عیناً از انجیل بارنابا به زبان عربی نقل می‌کند و از خودش هم دیگر هیچ بحثی نمی‌کند و نظری نمی‌دهد.

اینها کلّیاتی بود دربارهٔ این انجیل، این متنی که خدای متعال اراده فرمود و لطف فرمود به دست مسلمین بیفتد و منبعی باشد از خارج از

■ مسئله، برخورد با پیامبران در کار سینماست و اینکه به‌طور کلّی با انبیاء، قدیسین و معصومین در کار تصویری چطور باید برخورد کرد.

■ در نقلها آمده که وقتی حضرت مسیح صحبت می‌کردند، آتش می‌زدند، صحنه و مستمعین را مشتعل می‌کردند. این اقتضای روح ولایت است.

جهان اسلام در اثبات حقانیت اسلام و پیغمبر اسلام(ص).

● شبههٔ مصلوب شدن حضرت مسیح(ع) ظاهراً در میان مسلمین هم بعضاً طرح شده و جاافتاده است.

■ عرض شود که متأسّفانه شبههٔ مصلوب شدن حضرت مسیح آن‌قدر قوی است که در میان فرق مسیحی، که فرقه‌های بسیاری هست و به قولی هفتاد و دو فرقه و اینها اختلافات زیادی در مسائل مختلف با هم دارند، ظاهراً هیچ دو نفری نیست که دیگر حداقل در این مورد اختلاف داشته باشد، که فی‌المثل یکی از دو مسیحی بگوید: نه، این‌طور نبوده و حضرت مسیح مصلوب نشده. همه به این امر معتقدند، از کاتولیك و پروتستان و فرق جزئیه در داخل این دو فرقه. و مسئله اینجاست که حتّی در میان غیر مسیحی‌ها، و از جمله مسلمین نیز گاهی این شبهه اثر گذاشته و واقعاً بعضی از ما فکر کرده‌ایم که بله، همین است و ایشان مصلوب شده‌اند. گاهی اوقات شخص دچار این حالت می‌شود که اگر این‌طور نبود، چطور می‌شد دو هزار سال همه این حرف را بزنند؟ یك زمانی داشتیم با کسی که قرار بود در این کار شرکتی داشته باشد بحث می‌کردیم که حضرت مسیح مصلوب نشده و ایشان می‌گفت آخر من چطور می‌توانم قبول بکنم که دو هزار سال پشتوانهٔ هنری، فکری، فرهنگی، همه بگوید مسیح مصلوب شده، ولی این‌طور نباشد و جور دیگری باشد؟! خوب، به هرحال برای ما جور دیگری است؛ برای ما قرآن حجّت است و در قرآن کریم می‌فرماید که او مصلوب نشده. در انجیل بارنابا نیز همین آمده. یکی از اموری که واقعاً باعث می‌شود ما فکر کنیم این انجیل باید بیشتر مطرح بشود، رفع یك سری شبهات است، چه برای مسلمین و چه غیر مسلمین. این شبهات به هرحال باید برطرف شود.

● راجع به شخصیت بارنابا هم توضیحی بفرمایید. آیا او جزو حواریون حضرت مسیح بوده است یا خیر؟

■ نکتهٔ خیلی مهمّی است و واقعاً جای بحث دارد. عرض شود که در خصوص بارنابا برمبنای عهد جدید، یعنی کتاب مقدّس کنونی همهٔ مسیحیان عالم، در رسالهٔ «اعمال رسولان» که رساله‌ای است بلافاصله بعد از اناجیل اربعه، در طی چند باب، فصلهای چهارم و نهم و یازدهم و سیزدهم و چهاردهم و غیره، از بارنابا به عنوان یکی از قدیسان و اولیای بسیار بزرگ صدر مسیحیت و به عنوان کسی که محشور با رسولان اولیه بوده، صحبت شده است. اینجا ذکر نشده که آیا ایشان مستقیماً خدمت حضرت مسیح رسیده بوده است یا خیر، ولی این‌طور آمده که

مثلاً: «...یوسف که رسولان او را بارنابا یعنی تشویق‌کننده می‌نامیدند، و از قبیلهٔ لاوی و اهل قبرس بود، زمینی داشت؛ آن را فروخت و پولش را در اختیار رسولان گذاشت.» و در فصلهای دیگر، کاملاً ذکر می‌کند که ایشان از اولیای بسیار بزرگ است و همراه با حواریون بوده است، البتّه بعد از رحلت حضرت مسیح، به نقل اینها. یا مثلاً در همین فصل نهم آمده: «...به هرحال بارنابا او را برداشت و به حضور رسولان آورد». طبق همین عهد جدید، بارنابا کسی بوده است که پیش از «پولس»، به جریان حضرت مسیح علیه‌السلام پیوسته و ایمان آورده است و او از جمله کسانی است که میان رسولان (یعنی پطرس و سایر حواریون) و پولس شفاعت می‌کند.

می‌دانیم که پولس یك یهودی بوده که با حضرت مسیح مخالف بوده و با مسیحیت و رسولان می‌جنگیده است؛ خدمت حضرت مسیح هم نرسیده و بعد از حضرت مسیح، در جنگ یهود و رومیها برعلیه مسیحیت شرکت داشته است. بعد حالا آن‌طور که ذکر شده است، ایشان در میان راه دمشق، به طرزی یك کشفی پیدا می‌کند و مؤمن می‌شود و وقتی که به نزد رسولان برمی‌گردد، قبولش نمی‌کردند و به او سوءظن داشتند. در همین «اعمال رسولان» آمده است که بارنابا او را به حضور رسولان آورده و واسطه شد که او را قبول کنند. می‌گوید که وقتی شاؤل - که همین پولس است - به اورشلیم رسید، سعی نمود به سایر شاگردان عیسی ملحق شود امّا آنان از او بیم داشتند زیرا قبول نمی‌کردند که او واقعاً پیرو عیسی شده باشد. به هرحال، بارنابا او را برداشت و به حضور رسولان آورد و برای ایشان شرح داد که چگونه او در راه دمشق خداوند را دیده و چطور خداوند با او سخن گفته و به چه ترتیب شاؤل در دمشق، بی‌باکانه به نام عیسی وعظ کرده و غیره... و در فصلهای دیگر، دقیقاً ذکر بارنابا آمده است و این‌طور به نظر می‌آید - طبق ذکر اینها - که بارنابا همراه با پولس مأموریت داشتند که پیام حضرت مسیح را به ملل غیر یهودی برسانند. همراه با پولس به این مأموریتها می‌رفتند و البتّه در میان راه هم با پولس اختلافشان می‌شود، وقتی که پولس انحراف ذاتی خودش را ظاهر می‌کند. و از او جدا می‌شود.

بارنابا طبق نقل اینها چنین شخصیتی است. ولکن طبق انجیل بارنابا، که البتّه برای ما این انجیل به علّت صحت و اتقانی که دارد از حجّیت بسیار بیشتری برخوردار است، خودش از حواریون بسیار نزدیك است و یکی از خصّیصین حضرت مسیح است، چون باز حواریون دوازده‌گانه نیز بجز «یهودا» که منافق و خائن است، همگی دارای یك مقام واحد نبوده‌اند و مقامات باطنی‌شان فرق می‌کرده و به نظر می‌آید، طبق این انجیل، که بارنابا از خصّیصین بوده است، یعنی از کسانی که بسیار خاص بوده‌اند و حضرت اسرار را به ایشان می‌گفته و همین هم هست که بارنابا از طرف حضرت مسیح مأمور می‌شود که انجیل را بنویسد و این حقایق را ابلاغ و اعلام بکند و همین کار را هم می‌کند.

● لطف بفرمایید در مورد شروع کار سینمایی و تبدیل انجیل بارنابا به یك اثر سینمایی، شروع اندیشه‌اش در ذهن شما، توضیح بدهید.

■ عرض شود این مسئله برمی‌گردد به حدود سه یا چهار سال پیش، همین حوالی. زمانی بود که برادرمان آقای طالب‌زاده درصدد بودند یك فیلم سینمایی و داستانی بسازند، بعد از اینکه تعدادی فیلمهای کوتاه ساخته بودند. ما در اینجا به عنوان مشورت بحث داشتیم، صحبت داشتیم که چه چیزی خوب است ایشان بسازند. با بنده هم مشورت می‌کردند که چه چیزی بهتر است ساخته بشود. البتّه قبل از این هم ما از چند سال پیش با آقای طالب‌زاده آشنا بودیم و به هرحال در مسائل مذهبی و اعتقادی و نیز هنری با ایشان سنخیت و تجانس فکری داشتیم و داریم. در این رابطه بنده از حدود سه چهار سال پیش به این فکر افتادم که این انجیل، با اوصافی که شد، مناسبت دارد در سطح وسیعتری و با زبان دیگری مطرح بشود و آن زبان چیزی بجز سینما نبود. سینما، به انگیزهٔ همین وسعت دامنهٔ مانوری که دارد، به علّت این مخاطبین عظیمی که دارد، به علّت صدای‌بلندی که دارد ـ که هیچ هنری این حالت را ندارد ـ فکر می‌کردم که این اثر مناسبت دارد به این وسیله مطرح بشود و به صورت فیلم دربیاید و به قول یکی از محقّقین که در مورد سینما می‌گوید «سینما بزرگترین ناطقهٔ زمان ماست»، این اثر به این ناطقه ترجمه و مطرح بشود.

ما شروع کردیم به بحث و مطالعه و تحقیق و زیر و رو کردن مسئله و قرار شد بنده یك مقدار روی انجیل بارنابا کار بکنم، زیرا که این انجیل متن خیلی مفصّلی دارد و ظاهراً و در قدم اول سنخیتی با کار سینما ندارد. حدود پنج ماه، کم و بیش، تقریباً می‌توانم بگویم هرروز و روزی چند ساعت روی آن کار شد و این، از جهت اشتیاقی بود که هم بنده داشتم و هم آقای طالب‌زاده که این اثر در سینما مطرح بشود و مطرح شدنش هم واقعاً و خاضعانه عرض می‌کنم، و صادقانه، نه برای مطرح شدن سازندگانش، نه برای مطرح‌شدن‌کارگردان و طراحش، بلکه برای مطرح شدن خودش، و اینکه این انجیل و حقایق آن باید مطرح بشود. ما احساس می‌کردیم که مردم نمی‌دانند، نشنیده‌اند، حتّی بعضی از خواص اسم انجیل بارنابا را نشنیده‌اند و هنوز هم البتّه همین‌طور است؛ هنوز هم بعضیها نشنیده‌اند و می‌پرسند «انجیل بارنابا چیست؟» و فکر می‌کردیم که واقعاً حیف است، ظلم است. در بین ما این‌طور است و خارج از مسلمین هم، البتّه وضع دیگری دارد که در آنجا نخواسته‌اند که این انجیل مطرح بشود؛ الآن البتّه من نمی‌دانم که این انجیل در اروپا و آمریکا چقدر مطرح است، ولی ظاهراً، آن‌طور که مقداری تحقیق کرده‌ایم، به نظر می‌آید که اصلاً موضوعیتی ندارد، یعنی ممنوع است؛ عین سابق، یعنی در قدیم که این انجیل ممنوع بوده، بعد از چاپش نیز ممنوع است، نایاب است. به جرم حقیقت‌گویی، این کتاب در غرب پیدا نمی‌شود.

ما فکر می‌کردیم اگر این انجیل فیلم بشود و به سینما ترجمه شود دیگر به این سادگی نمی‌توانند مخفی‌اش کنند، چون کتاب را می‌شود مخفی کرد، کتاب را می‌شود خرید و قایم کرد، ولی فیلم وقتی که درست شد و عنوان شد در جهان، دیگر نمی‌توان آن را مخفی کرد. عرض کردم که ما قصدمان از این کار فقط ایران و مسلمین نبود و نیست؛ انگیزهٔ ما این بود که به دنیا هم بگوییم. چه را بگوییم؟ این را که چنین انجیلی وجود دارد؛ نه اینکه به دنیا بگوییم ما چقدر هنرمندیم، نه؛ فقط به دنیا بگوییم که آقا، چنین انجیلی هم وجود دارد، چه قبول کنید و چه‌نکنید. ولی فقط بدانید، مجملاً که در کنار اناجیل موجود، این انجیل هم هست و دیگر این حالت که این انجیل ممنوع است، نخوانید و ندانید، خوب دیگر چندان فایده‌ای ندارد. در این زمان که زمان بلوغ عقلی و روحی انسان است و زمان مطرح شدن دین خداست و دوران جدّی بشریت شروع شده، دیگر نمی‌شود گفت این هم «اپوکریفال» است، جعلی است و از این مسائل.

به هرحال، این فکر به انگیزهٔ طرح این انجیل در سطح وسیعی بود که با مطرح شدن آن، دو کار صورت می‌پذیرد، دو وظیفهٔ اصلی انجام می‌شود: یکی برطرف کردن شبهات پیرامون حضرت مسیح به اندازهٔ توانی که ما داریم که شبهات موجود دربارهٔ این پیغمبر خدا را بدین وسیله برطرف کنیم، و دیگر مطرح شدن نام و یاد مبارك رسول‌الله از زبان حضرت مسیح علی نبیّنا و آله و علیه‌السلام و تبلیغ اسلام. حالا نمی‌دانم، اخیراً دیگر شاید زیاد مُد نباشد که بگویند «کار تبلیغی»، ولی ما در اینجا هنوز هم می‌گوییم، هنوز از این خسته نشده‌ایم: کار «تبلیغی» است و کار ایدئولوژیك و مذهبی است و در ورای عنوان انجیل ما قصد تبلیغ اسلام را داریم، تبلیغ پیغمبر اکرم را داریم. به هرحال این را به این انگیزه و به این سائقهٔ معنوی و الهی ـ ان‌شاءالله ـ شروع کردیم.

در این پنج ماه بنده با اینکه کارهای دیگری داشتم و کارهای دیگر هم کارهای اجرائی و خیلی مهم و اینها نبود، کار علمی بود، کار مطالعه و درس و بحث بود، کار منبر بود، کار درس بود که ما دائماً باید برایش کتاب بخوانیم و بنویسیم و بحث بکنیم و دو سه ساعت از وقتمان تلف شدن خیلی مسئلهٔ مهمّی است، یعنی عقب می‌افتیم، ولی با این وصف، به انگیزهٔ اینکه این کار را خدا دوست دارد، پیغمبر اکرم دوست دارد، حضرت مسیح راضی هستند، ما در این پنج ماه هرروز روی این متن کار کردیم؛ روزی سه چهار ساعت بنده کار کردم، دربارهٔ جمله به جمله‌اش، با دقّت، با تطبیق با معارف دیگر، مطالب دیگر، و یك انتخاب دقیقی صورت پذیرفت و در طی این پنج ماه یك متنی در حدود ۲۰۵ صفحهٔ دستنویس تنظیم شد که متنی است به عنوان آماده کردن انجیل جهت تولید سینمایی، نه به عنوان صد درصد فیلمنامه. چون در اینجا ما اصطلاحات خاصّ فیلمنامه را نیاوردیم و بنا هم بر همین بود که دوباره این متن توسّط برادرمان آقای طالب‌زاده به‌طور دقیق مطالعه شود و با دید سینمایی ـ چون ایشان قرار بود که کارگردانی بکنند و قبول کرده بودند که این کار را انجام بدهند ـ با دید خاصّ سینمایی، انتخاب مجدّدی از این متن صورت بپذیرد و به‌طور خاص، اصطلاحات فیلمنامه‌ای هم در آن وارد شود و به هرحال، آنچه که به آن می‌گویند «سناریو» پدید آید و همان‌طور هم شد. بعد از اینکه این متن، این تنظیم اولیهٔ ما تمام شد، ایشان کار کردند، در طی یك مدّتی، حالا به نحوی که شاید بعدها خود ایشان ذکر بکنند به چه صورت و چه کیفیتی روی این کار کردند. و بعد از آن مدّت، ایشان متن را تنظیم کردند، یعنی از این متن گزینش کردند؛ آن چیزهایی را که می‌شد آنها را به زبان سینما درآورد و تبدیل به فیلم کرد. و یك سناریویی آماده شد. البتّه باز نه به عنوان سناریوی نهایی. و این هم در دو جهت سناریوی نهایی نبود و نیست: یکی از جهت کمیت مطالب، که این امکان داشت برمبنای متن تنظیمی ما، زیادویاکم بشود؛ این امکان بود که هم زیادتر بشود و هم کمتر، و بستگی داشت به اینکه در جریان قرار بگیریم، وارد عمل بشویم و ببینیم که چکار باید کرد. و دیگر در مورد تنظیم دقیق دیالوگها و سخنان که در این انجیل نقش بسیار مهمّی دارد و در این سناریو آن تنظیم نهایی هنوز نشده است. و این چیزی بود که ما آن را در جریان کار می‌یافتیم، و بعدها می‌شود روی این بحث کرد که چرا این‌طور است و چه دلایلی دارد و...

● راجع به نوع کار فرمودید. سؤالم دربارهٔ شیوهٔ کار است. شیوهٔ کار شما در این پنج ماه چگونه بود؟ با چه روشی کار می‌کردید؟ از همان اول با اندیشهٔ اینکه انجیل بارنابا به یك فیلمنامه تبدیل شود، کار می‌شد؟ اگر کمی هم دربارهٔ جزئیات روش کارتان بگویید، بسیار قابل استفاده خواهد بود.

■ بله، عرض شود که همین‌طور بود، یعنی دقیقاً با همین نیّت و با همین عنوان که این کار می‌خواهد فیلمنامه بشود و می‌خواهد فیلم بشود، با این نیّت ما برخورد می‌کردیم و دقیقاً از اول این کار پنج ماهه همین فکر مطرح بود، الّا اینکه ما می‌دانستیم این تنظیم نهایی سناریو نیست. به بیانی می‌توانیم بگوییم مادهٔ خامی بود برای اینکه کارگردان بخصوص، خود او سرانجام انتخاب بکند. در اینجا بنده با آن فکر غیر تخصّصی خودم، فکر می‌کردم که خوب، حالا اگر این کار بخواهد تبدیل به فیلم شود چه چیزهایی را باید انتخاب کنیم و چه چیزهایی را نکنیم. در این انتخاب یك سری چیزها حذف شد که دیگر احتیاجی نبود آقای طالب‌زاده دوباره به آنها

رجوع بکند. برای مثال یک سری از مواعظ. مواعظ بسیار بلندی در این انجیل هست و یکی از ارکان مهم آن را مواعظ تشکیل می‌دهد و معارف. این مواعظ فی‌نفسه بسیار زیباست، بسیار جذاب و قابل استفاده است؛ ولی می‌دانستیم که اقتضاء فیلم این نیست، به‌طور تام و تمام، می‌دانستیم که همهٔ اینها را نمی‌توانیم بیاوریم و ناگزیر باید انتخاب کنیم. یکی دیگر برمی‌گردد به برخی از موضوعات،ما در اینجا آن موضوعاتی را که صد درصد به تطابق آنها با معارف اسلامی یقین داریم انتخاب کردیم و جاهایی را که مقداری در آن شبهه بود، انتخاب نکردیم. بنابمان هم براین بود که در این انجیل ما می‌توانیم انتخاب بکنیم، ولکن نکتهٔ بسیار مهم که در همین جا باید بگویم این است که نمی‌توانیم چیزی را به آن اضافه بکنیم، نمی‌توانیم با تخیّل خودمان چیزی را بیفزاییم. این از نکات بسیار مهم است. یکی از روشهای ما در این کار این بود که ما باید به این متن مقیّد بمانیم و از آن خارج نشویم. می‌توانستیم اقتباس آزاد بکنیم. خوب، می‌دانیم که‌می‌توانیم از یک متن مذهبی یا تاریخی اقتباس آزاد کنیم و می‌شود با تخیّل خودمان چیزی را بسازیم؛ خوب هم هست، اشکالی ندارد و ما این را می‌دانستیم. بنده به این روش هم آشنا بودم. ولی در این کار ما این را نمی‌خواستیم. ما به هیچ وجه من‌الوجوه بنابمان براقتباس آزاد نبود، بنابمان بر ساختن، و یا در این مورد بگوییم چون امر مذهبی و جدّی است، «بافتن» چیزی در کنار این واقعه نبود. مضافاً به اینکه امر مربوط به کتاب مقدّس است و امر بسیار بسیار جدّی است و یک دعوای مذهبی است به‌طوری که شما باید بعداً بتوانید دربارهٔ جمله به جمله‌اش بحث داشته باشید، دربارهٔ صحنه به صحنه و موضوع به موضوع بتوانید توضیح بدهید که چرا این جوری است. ما مقیّد به متن بودیم و بر این مبنا انتخاب می‌کردیم و چیزهایی را حذف می‌کردیم. بنابراین بود که انسان در یک متن می‌تواند چیزهایی را بیاورد: لازم نیست همه‌اش را بیاورد ولی اجازه ندارد چیزی از جانب خودش اضافه بکند. این یک مطلب. و این حذف، همان‌طوری که عرض کردم به مقداری از مواعظ برمی‌گردد و به مقداری مسائل تاریخی، و نیز مقداری دربارهٔ بعضی از موضوعات که ما به صحت آنها یقین نداریم. یک موضوعاتی را ما اصلاً نیاوردیم، فرض بفرمایید بعضی از موضوعاتی را که به هرحال احساس می‌کنیم که مقداری منسوخ است به واسطهٔ وحی پسین، یعنی قرآن کریم.

از این جهات بود که این امر کار بسیار دقیقی را طلب می‌کرد و احتیاج به دلیل و مدرک و سند داشت و یک سری کارهای دیگر. و البتّه در این میان یک مقدار هم در همین متن تنظیمی ما کار نمایشی شد. ولکن از آنجایی که بنده بیشتر با نمایشنامه‌نویسی آشنا بودم، این متن تا حدودی شبیه نمایشنامه تنظیم شده است؛ البتّه نه نمایشنامه‌ای که باید در یک صحنهٔ تئاتر اجرا شود. به هرحال این را می‌دانستیم و بنابمان براین بود که فعلاً به این سمت نرویم که انتخابمان صد درصد سینمایی باشد، چون این احتیاج داشت به اینکه کسی که می‌خواهد روی آن کار بکند و کارگردانی بکند، باید آن انتخاب نهایی را بکند. همین‌طور هم شد. الحمدلله آقای طالب‌زاده این کار را کردند و این گزینش صورت پذیرفت همراه با تعابیر خاص فیلمنامه‌نویسی و سایر ویژگیهای آن. و در انتخاب ایشان نیز باز مسئله به همین صورت بود که به انجیل مقیّد بمانیم، به‌طوری که حتّی برایتان عرض کنم، ان‌شاءالله تعالی و به حول و قوّهٔ خدا وقتی این کار واقع بشود و بعد بخواهیم آن را به جهان عرضه بکنیم، در ترجمهٔ این کار یا در دوبله یا زیرنویس، بتوانیم از متن انگلیسی انجیل بارنابا استفاده کنیم، بدون اینکه احتیاج به ترجمهٔ مجدّد داشته باشد. همهٔ دیالوگها هم چنین است و هیچ دیالوگی نیست که خارج از این باشد، مضافاً به اینکه مقداری کلام مرحوم سردار کابلی مشکل است زیرا که ایشان خیلی خیلی مقیّد بوده‌اند به ترجمهٔ حتّی تحت‌اللفظی، و با وسواس خیلی زیاد مقیّد بوده‌اند به اینکه حتّی کلمه‌ای از طرف خودشان، در ترجمه اضافه و کم نکنند. بنابراین زبان کنونی انجیل بارنابا قدری پیچیده است. ما همین زبان را در انتخاب اولیه که انجام شد، یک مقدار نرمتر کردیم، در حالی که کاملاً به مضمون وفادار بودیم؛ عین همان جمله و سخن، یک مقدار در عبارت نرمتر و راحت‌تر شد.

● همه جا این کار شد؟

■ همه جا.

● پس یک نثر واحد ما داریم...

■ یک نثر واحد در سراسر کار هست و البتّه روی انتخاب نهایی دیالوگ باز هم می‌بایست کار می‌شد، یعنی یک کار مجدّد. در واقع اینجا، به‌طور خلاصه بگویم، سه دور کار شد: یک دور کار اولیه که ما کردیم و دور بعد، کاری که آقای طالب‌زاده در سرتاسر این اثر کردند و دور سوم کاری بود که باز به عهدهٔ بنده بود و هست، که خیلی هم دقیق و فنّی و مشکل است که در این دور، آن دیالوگ نهایی را انتخاب بکنیم تا سرانجام آن جمله‌ای را که پرسوناژ باید در فیلم بگوید، آن عبارت را پیدا کنیم که چیست. و این را هم در این ده روز کار فیلمبرداری ما به دست آورده‌ایم و آن متنی است که الآن در اختیار بنده است.

به هرحال، عرض شود که این سه کار روی متن انجیل انجام شد و کار سوم عبارت است از یافتن زبان نهایی فیلم، که اکنون، در سناریوی موجود، عیناً یافت نمی‌شود و قرار هم نیست یافت بشود و آن چیزی هم که (در پرانتز بگوییم) بعضی برادرها را کمی دچار تعجّب می‌کرد که آقا، ما در این کار خیلی سناریو نمی‌بینیم، بله همین‌طور است؛ قرار نیست این خیلی سناریو باشد و قرار

نیست که در این شما همه چیز را ببینید؛ کسی که می‌خواهد فیلم را بسازد در این سناریوی موجود همه چیز را می‌بیند و وقتی ساخت، بعد شما می‌بینید. در این رابطه ما تأکید هم داشتیم و هنوز هم داریم که یک سناریوی خیلی عجیب و غریب و غیر عادی و به اصطلاح خیلی هنرمندانه نباشد بلکه چیز ظاهراً ساده‌ای است و هرکه آن را می‌خواند در بادی نظر فکر می‌کند چطور می‌شود آن را تبدیل به فیلم کرد.

حالا مراد این است که آن زبان نهایی که در این کار فوق‌العاده مهم است چه باید باشد ـ چون می‌دانید که در اینجا ما نه کاملاً یک زبان عادی داریم، زبان روزمرّهٔ عامیانه، و نه یک زبان معقّد و مصنوعی و پرتکلّف، و پیدا کردن آن خیلی مشکل است. برایمان امکان داشت که خیلی ساده این زبان را عامیانه بکنیم، و نیز می‌توانستیم زبان کاملاً ادبی و معقّد داشته باشیم. امّا این نه آن است و نه این، یک چیز دیگری است که ما این را اصطلاحاً «زبان قدسی» می‌گوییم؛ زبانی که کاملاً مشخص می‌کند این اثر، اثری مقدّس است؛ جریانی است قدسی. ما معتقدیم این اثر زبان خاصّ خودش را می‌طلبد و این زبان را ما فعلاً در آن قسمتهایی که کار کرده‌ایم، به دست آورده‌ایم.

● حاج آقا، اگر صلاح می‌دانید، یک مثال از این زبان بزنید، چون مسئلهٔ من مخاطب است و زبان تا حدّ زیادی مخاطبش را تعیین

می‌کند.

■ زبان برهمین‌اساسی است که عرض کردیم و تعریفش را گفتیم و افزون براین تنها می‌توان نمونه و مصداق ارائه داد و نمونه و مصداقش دیالوگهای همین سکانسهایی است که تا به حال گرفته شده که الآن در نزد بنده است، ولی مجملاً همین حالت را دارد که کاملاً قابل فهم است، هرانسان عادی و عامی هم آن را می‌فهمد، و در عین حال کاملاً هم عامیانه نیست. یك مقدار فاصله را مراعات کرده‌ایم و این کار را عمداً انجام داده‌ایم؛ فاصلهٔ این زبان را با زبان مانوس معمول حفظ کرده‌ایم، و در عین حال هم به گونه‌ای است که کاملاً قابل فهم است، با فطرت منطبق است، یعنی زبان مذهبی را ما در اینجا الحمدلله تعالی پیدا کرده‌ایم و هیچ مشکلی هم نداریم؛ مطلقاً دچار مشکل نشده‌ایم و ادامهٔ کار نیز به همین صورت خواهد بود و ادامه پیدا خواهد کرد.

● در انتخاب اول که شما فرمودید، آن چیزهایی که قابل ترجمه به زبان سینما نیست و یا لزومی برای طرح ندارد ـ چون اگر قرار باشد همهٔ این متن کار شود، شاید از نظر زمانی حدود سه فیلم سینمایی طلب بکند و ما یك زمان محدودی داریم، دو ساعت یا حداکثر سه ساعت، و بنابراین باید گزینش می‌شد ـ فرمودید گزینش اولیه شامل حذف بخشی از موعظه‌های حضرت می‌شد به اضافهٔ برخی مسائلی که ترجمه‌اش به زبان تصویر نیّت ما را هم زیاد برآورده نمی‌کند. نکتهٔ بعدی این است که فیلمهایی که راجع به حضرت مسیح(ع) ساخته شده‌اند، با آن نگرش خاص نسبت به انجیلهای مرسوم، یك ویژگی دارند. مثلاً اثر «پازولینی» (انجیل به روایت متی) یك چیز را می‌خواهد بگوید، «زفیرلی» یا «اسکورسیسی» یك چیز دیگر را و هرکدام از ظنّ خودشان به موضوع نزدیك می‌شوند. ظنّ ما روشن است که تبلیغ اسلام است. این جوهر کار است و ترجمهٔ این جوهر به زبان سینما علی‌القاعده، مسئلهٔ مهمّی است. این‌طور که من کار را دیده‌ام (یعنی ۴۰ دقیقه آنرا) خوشبختانه از نظر تکنیك و سبك کار، نوگرایی نیست و بیشتر به نظر من کلاسیك آمد؛ هم دوربین، هم میزانسن، هم چهره‌سازی و هم رنگ، بیشتر آثار کلاسیك را تداعی می‌کند تا آثار مدرن را، و واقعاً هم اقتضای این کار همین است. آنچه که برای من الآن مسئله است سیری است که کار از نظر داستانی دارد. لطف کنید دربارهٔ سیر داستانی کار کمی توضیح دهید. آیا داستانی دارد؟

■ این نکتهٔ مهمّی است. شاید بشود گفت در میان انبیاء علیهم‌السلام هیچ یك مانند حضرت مسیح علی نبیّنا و علیه‌السلام یك ماجرای داستان‌گونه مشخص و منظم و مضبوط به این صورت نداشته باشد. جالب اینجاست که خود انجیل ـ احتمالاً از میان کتابهای مقدّس فقط انجیل هم این‌طور است ـ از اول تا به آخرش یك داستان است، یك ماجرا و یك قصّه است؛ قصّه‌ای که آغازی دارد، میانی دارد، اوجی دارد و پایانی دارد. انجیل این‌طور است چون می‌دانیم که انجیل یعنی بیان واقعهٔ حضرت مسیح. حتّی اناجیل محرّف هم این‌طور هستند. اناجیل موجود به همین صورتند که مانند یك داستان شروع می‌شوند، از بدو ولادت حضرت مسیح تا (از دیدگاه ما) رفعت و (به نظر آنها) مصلوب شدن. و در ضمن شرح این واقعه فرمایشات و اعمال حضرت مسیح و سایر مطالب می‌آید. فی‌نفسه خودش یك جنبهٔ داستانی خیلی شدید و قوی دارد و از همین جهت است که بنده معتقدم احتیاجی نبود و نیست که ما بیاییم یك فکر داستانی به آن بار و سوار کنیم. تمام مسئله این بود که خود این داستان را کشف بکنیم و در این مورد، غربیها هم که فیلمهایی در ارتباط با حضرت مسیح ساخته‌اند، همه همین ماجرا را گرفته‌اند، همین قصّه را برداشته‌اند. و جالب هم اینجاست که تمام اینها، چه آنها که به سبك هالیوودی ساخته‌اند، چه فرض کنید سبك کار «زفیرلی»، یا به سبك یك شخص آوانگارد مدرن عجیب و غریبی مثل «پازولینی»، همه نسبت به داستان و قصّه وفادار بوده‌اند. این مسئله‌ای است. الاّ البتّه این کار آخر، «آخرین وسوسهٔ مسیح»، که ایشان آمده با تخیّل خودش با این امر برخورد کرده؛ فقط همین فیلم، که البتّه چیز بی‌ارزش و مبتذلی است و محلّی هم از اعراب ندارد، که نویسنده با تخیّل خود با این موضوع برخورد کرده. جالب است که او هم نتوانسته همهٔ کار را با خیال خودش زیر و رو بکند، فقط بخشهایی از آن را. در فیلم هم باز قصّه به‌طور معمول شروع می‌شود و تمام می‌شود، الاّ اینکه در قسمتهایی، به واسطهٔ خیال خودش، برخورد بد و واقعاً بی‌ادبانه‌ای کرده است. بجز این کار، بقیه داستان را گرفته‌اند و کار کرده‌اند. ما هم همین کار را کرده‌ایم. در این مورد اختلافی با آنها نداریم. ما هم قصّه و ماجرا را از اول تا به آخر برداشته‌ایم، البتّه با یك مقدار تفاوت و بلکه تفاوتهای زیاد در نحوهٔ بیان مسائل و موضوعات. یك سری ازموضوعاتی را که آنها آورده‌اند، ما در این قصّه اصلاً نیاورده‌ایم، که البتّه این به انتخاب هنری خاصّ آقای طالب‌زاده برمی‌گردد که انتخاب کردند بعضی قسمتها اصلاً نباشد و به عقیدهٔ بنده هم همین درست بود. و بالعکس مطالب و موضوعاتی را ما آورده‌ایم که آنها نیاورده‌اند. بخشی از چیزهایی که هم فیلمهای موجود برمبنای اناجیل محرّف کنونی دارند و هم ما، به دو صورت مختلف آمده. ولی اصل سخن این است که در برخورد با انجیل همه احساس کرده‌اند که باید به قصّه وفادار باشند؛ آنها برمبنای اناجیل خودشان و ما هم برمبنای این انجیل.

در اینجا ما هم در مسئلهٔ محتوا و موضوعات و مسائل، اختلاف داریم وهم‌درپرداخت اختلاف داریم. تصوّر ما از این قصّه در کار سینمایی هم با تصوّری که غربیها تاکنون داشته‌اند متفاوت است و در نتیجه، تکنیك و سبك کار هم فرق می‌کند. البتّه مقداری از آن همین است که شما اشاره کردید، یعنی قرار نیست به اینکه یك سبك به اصطلاح مدرن باشد؛ سبکی که در آن تکنیك و فرم خیلی جلوه‌گری بکند، یعنی فرمالیسم در این کار نیست. در عین حال به شیوهٔ کارهای کلاسیکی که غربیها کرده‌اند نیز نیست. ما در اینجا هم با آنها فرق داریم و این فرقها را ما همواره در برگشت به فرهنگ و معارف اسلامی به دست می‌آوردیم. مثلاً فرض کنید ما احساس می‌کردیم لازم نیست خیلی زیاد با مناظر و اشیاء سر و کار داشته باشیم، با اکسسوارهای خیلی عظیم و عجیب و غریب سر و کار داشته باشیم، چیزهایی که امکانات خیلی زیاد می‌طلبد، فن خیلی بیشتر و دقیقتری را طلب می‌کند. ما احساس می‌کردیم که اصلاً اقتضای کار این نیست. ما یك مقدار روی انسانها تأکید داریم، روی حضرت مسیح، حواریون، علمای یهود، رومیها، منافقین، مؤمنین و غیره. انسان مطرح است، طبعاً همراه با فضاها و لباسهایی که حاصل شد و الحمدلله تعالی به دست آمد. نکتهٔ دیگری که بسیار مهم است و در اینجا وارد جزئیاتش نمی‌شویم مسئلهٔ اوائهٔ خود حضرت مسیح علی نبیّنا و علیه‌السّلام است که ما در اینجا کاملاً برخوردمان با غربیها متفاوت است.

● توضیح بفرمایید به چه دلیل؟

■ دلیل این کار به اقتضائات اسلامی برمی‌گردد. ما معتقد بودیم که این کار چون دربارهٔ انجیل و حضرت مسیح است، و ما حضرت مسیح را مربوط به مسیحیت نمی‌دانیم و مربوط به اسلام می‌دانیم، و او پیغمبر خدا و مسلمان است، و مؤمنین و موحدین همه مسلمانند و در قرآن آمده که حتّی حواریون گفته‌اند: «و اشهد بانّا مسلمون»، ـ که «شهادت بده که ما مسلمانیم»؛ بنابراین کار یك کار اسلامی است و ما معتقد بودیم که تفاوت برخورد ما با این کار فقط در مسئلهٔ محتوا نمی‌توانست منحصر بشود. یك بخش، محتواست که محتوا و موضوع کار ما با موضوع قصّه آنها مختلف است. اینکه حضرت مسیح پسر خدا نیست، و مسئلهٔ رفعت و چیزهای دیگر. مسئلهٔ دیگر تفاوت در فرم است که البتّه اوایل بنده ـ آقای طالب‌زاده را نمی‌دانم ـ فکر

می‌کردم تنها اختلاف اصلی ما با مسیحیها در ساختن فیلمی در رابطه با حضرت مسیح فقط در محتواست، ولی بعد، بویژه در جریان عمل، برای ما ثابت شد که خیر، در پرداخت کار هم ما با آنها تفاوت داریم. ما معتقد بودیم در جزء جزء و ذرّه‌ذرّهٔ این اثر روح فرهنگ اسلامی باید حضور و شرکت داشته باشد. والحمدلله و به لطف خدا در جریان عمل، ما آن فرم را پیدا کردیم ـ البتّه آقای طالب‌زاده پیدا کردند ـ و این مجموعه واقعاً این را یافت که چگونه باید با حضرت مسیح، به عنوان یك پیامبر، برخورد نمود. اینجا دیگر حضرت مسیح به‌طور خاص مطرح نیست بلکه مسئله، برخورد با پیامبران در کار سینماست، و اینکه به‌طور کلّی با انبیاء، قدیسین و معصومین درجه یك در کار تصویری چطور باید برخورد کرد.

ازآنجا که‌ما معتقدیم معصوم، وجه‌خداست و جمال خداست و به‌طور مستقیم آیت‌خداو ناموس خداست، کار کردن با او در کار سینمایی و تصویری یك اقتضای دیگری را طلب می‌کند، البتّه برای کسی که این بینش را دارد. لکن برای کسی که این بینش را ندارد، یعنی پیغمبر وجه‌الله نیست و فی‌المثل پسر خداست، برخورد پرداختی، تکنیکی و فرمی او با ما که چنین اعتقادی داریم فرق می‌کند. و در همین جا باید بگویم که روند برخورد جاهلانه و بی‌ادبانهٔ غربیان با انبیاء کار را به آنجا کشاند که در فیلم «آخرین وسوسهٔ حضرت مسیح»، پیامبر را ـ العیاذ بالله ـ مکشوف‌العوره نشان دادند، در حالی که ما در اینجا از جهت تکریم و تعظیم پیامبر و احترام به او، او را مستور الوجه نشان می‌دهیم.

● دربارهٔ پرداخت کار بیشتر بفرمایید. در خصوص نوع برخورد با حضرت مسیح و با کلّ داستان و مسائل مرتبط با فرم در کار، توضیح بیشتری بدهید.

■ اولاً این را عرض بکنم با این مقدار کار که انجام شده است هنوز به‌طور دقیق، شیوهٔ پرداخت این کار کاملاً مشخص نیست و آن چیزی که خواهد بود و باید بشود، هنوز این نیست. این نکتهٔ بسیار مهمّی است، از دیدگاه آقای طالب‌زاده و از دیدگاه بنده، به عنوان طرّاح و مشاور این کار. ولکن به قول معروف مسطوره‌ای است، نمونه‌ای است از آنچه که باید بشود. در آنچه که باید بشود، از لحاظ ریتم، چنین نیست که همه جا آرام باشد. اتّفاقاً ریتم آرامی ندارد و برخلاف آنچه ممکن است از تماشای این مقدار به نظر بیاید، ریتم تندی دارد و ریتم تند خواهد شد. معتقدیم اقتضای روحی این کار یك ریتم تند است، بکلّی تند است. امّا چگونه تند خواهد بود، رویش بحث خواهد شد که آیا اکشن معمولی است؟ خوب، نخیر طبعاً این‌طور نیست. هیچ‌گونه بازی، به معنای ادا و اصول، در این کار نخواهد بود؛ بازی به معنای دست زدن به فرمالیسم تا حالا نبوده و ان‌شاءالله تعالی از این به‌بعد هم نخواهد بود. ولی اقتضای داستان یك ریتم تند است. یك حادثهٔ خیلی عجیب و غریبی است که در عرض سه سال واقع می‌شود، یك روح بلند آتشین و مقدّس در جهان ظاهر می‌شود و جهان را به‌انقلاب می‌کشاند. مسئله این‌جوری است. در نقلها آمده که وقتی حضرت مسیح صحبت می‌کردند، آتش می‌زدند، صحنه و مستمعین را مشتعل می‌کردند. این اقتضای روح ولایت است. یك حالت خیلی جذّاب و گرم دارد و حرکت ایجاد می‌کند، به واسطهٔ کلام و حرکت و نگاه و روح او حرکت به‌وجود می‌آید. در همین انجیل آمده است که «مسیح با ما با گرمیِ روح صحبت می‌کرد». و البتّه شاید در این مقدار از فیلم که گرفته شده، که احساس می‌شود ریتم یك مقدار آرام است، دلیلش این باشد که رکن سخن و کلام را برروی فیلم نداشتیم. در اینجا کلام یك رکن بسیار بزرگی است. تماشاگر باید وجودش به‌این معانی معطوف بشود و تصویر در واقع یك مقدار واسطه و خدمتگزار برای آن معانی است. این هم در این اثراز نکات بسیارمهم برای ماست که‌برروی کلام تاکید رکنی‌داریم.

به هرحال، این یك تمرینی است. ریتم با آنچه دیدید متفاوت است و در برخورد با حضرت مسیح علیه‌السلام، ما به لطف خدا در جریان عمل، نحوهٔ برخورد را یافتیم و این البتّه فقط به نشان ندادنِ صورت ایشان برنمی‌گردد؛ به چگونه نشان ندادنَ برمی‌گردد. فرض بفرمایید در فیلم «محمد رسول‌الله»(ص) هم تقریباً با این روش رفته‌اند که پیغمبر را نشان ندهند. ولی در آنجا اصلاً نشان داده نمی‌شود و هیچ حضوری ندارد، بجز چند بار که فقط به نظر می‌آید به خدمت رسول‌الله رفته‌اند. در اینجا حضرت مسیح وجود دارد، حضور دارد، از اول تا آخر فیلم ـ البتّه بجزسکانسهایی که به‌دیگران مربوط است ـ ولی‌به هرحال، ازاول تاآخر فیلم ایشان حضوردارد، نقش دارد، بازی دارد، سخن، حرکت و همه چیز دارد، الاّ اینکه فقط و فقط شما چهره‌اش را نمی‌بینید. مسئلهٔ بسیار بسیار مهم این است که چهره ندیدن چگونه باید عرضه بشود. تمام مسئله این نیست که حالا چهره را نبینیم؛ بلکه چگونه این کار باید بشود. البتّه بعدها باید این را با خود آقای طالب‌زاده مطرح کرد، ولکن بنده معتقدم به اینکه الحمدلله ما در جریان این مدّت، به آن رمز دست یافتیم. در این بخشی که شما دیده‌اید، همه‌اش نیست. این نیست که حالا فقط شما حضرت مسیح را از پشت می‌بینید، یا مثلاً فقط دست یا پایشان را می‌بینید، از بالا می‌بینید، یا مثلاً از دور ایشان را می‌بینید که چهره‌اش به واسطهٔ تاریکی دیده نمی‌شود. این نیست فقط کلاً و مجملاً این است که حضرت مسیح وجود دارد به طوری که اصلاً و ابداً تماشاگر تصوّر نمی‌کند که چیزی کم است، الاّ اینکه چهرهٔ او که البتّه اصل مطلب است، خود وجه خداست، سیمای مستقیم و آیت خداست، نشان داده نمی‌شود. ما معتقدیم به اینکه مسلمانها با اینکه منع شرعی از نشان دادن تصویر انبیاء در سینما ندارند و بخصوص در فقه شیعه در این مورد اشکالی نشده، با این حال معتقدیم که هنرمند مسلمان خودش احساس می‌کند که باید چهرهٔ معصوم را نشان ندهد و این بهتر است، که این دو مقوله است. توجّه می‌فرمایید؟ ما منزّه می‌کنیم او را از اینکه تماشاگر چهره‌اش را ببیند. انعکاس سیمای مبارك او را در دیگران می‌بینیم، در حواریون می‌بینیم،در روحانیون یهود می‌بینیم، در رومیها می‌بینیم، در در و دیوار خارج از ایشان می‌بینیم و خودشان را هم البتّه می‌بینیم، ولی به نحوی خاص.

یك رمزی داشت، یك چیز بخصوصی لازم داشت. به همین سادگی هم نیست که هرکس بخواهد کسی را نشان ندهد، بگوید فرض کنید پشت او را نشان می‌دهم. این نیست. آن رمز الحمدلله به لطف خدا حاصل شد و این کار برهمین مبنا ان‌شاءالله ادامه خواهد یافت.

● نکتهٔ دیگر مربوط است به این چهل دقیقه‌ای که از فیلم گرفته شده. آیا از این چهل دقیقه راضی هستید؟

■ این هم نکتهٔ مهمّی است. عرض شود که به میزان زیادی بله و به میزان تام و تمام خیر. این مقدار کار حقیقتاً حدّاقل تمرین عملی بود که ما می‌بایست می‌داشتیم و خود آقای طالب‌زاده هم از پیش این را مطرح کرده بودند که ده روز اول کار، ده روز نرم شدن دست است. ولی جالب اینجاست که همین ده روز، با همین وصف و با این چهارده سکانسی که گرفته شده، به عقیدهٔ بنده، شخصاً، قطعاتی و قسمتهایی از آن قطعاً قابل استفادهٔ نهایی است؛ یعنی اگر این کار به همین صورت جلو برود، قسمتهایی از آن را اصلاً احتیاج نداریم دوباره بگیریم و البتّه قسمتهایی از آن دوباره باید گرفته شود.

در اینجا عرض بکنم آن رای و نظری که برادران مسئول و مقامات سینمایی، هیئت نظارت، داده‌اند، که بنده هم آن نظر را دیده‌ام، واقعاً احساس کردم که درست است، واقعاً همان چیزی است که خود آقای طالب‌زاده می‌گوید، ما می‌گوییم. این همهٔ کار نیست، ولی این خیلی از کار است. با این، شما دیگر می‌توانید بفهمید کارگردان کیست، که‌البتّه اصل مطلب است. در اینجا به عقیدهٔ بنده ما از جهات بازی کلاً موفّق بودیم، از جهت رنگ که بسیار مهم است موفّق بودیم، از جهت فضا به عقیدهٔ بنده کاملاً موفّق بودیم، از جهت گریم و لباس به طور کلّی و از همه مهمتر دکوپاژ و کارگردانی موفّق بودیم و کلاً فضای حاصله مناسب است، همان چیزی است که بنده فکر می‌کردم، بجز یك نکته‌اش که فعلاً نمی‌گویم ـ نکتهٔ فنّی است البته ـ بقیه عین همان چیزی است که بنده فکر می‌کردم؛ البتّه آن چیزهایی که می‌توانیم انتخاب کنیم، آن قسمتهای قابل انتخابش همان چیزی است که اصلاً موقع نوشتن کار در فکرمان بود.

● هامون، رد یا تأیید روشنفکری؟

■ محمد منزوی

این روزها در بحث از سینمای صاحب فکر و پیام، اغلب به فیلم «هامون» اشاره می‌شود و فروش نسبتاً خوب آن، نشانهٔ ظهور تفکر وژرف‌نگری درجمع سینماگران و مخاطبین سینما تلقّی می‌گردد. اهدای جایزهٔ ویژهٔ هیئت داوران و چند جایزهٔ دیگر در جشنوارهٔ هشتم فیلم فجر به «هامون» و نیز مطرح بودن این فیلم در محافل فرهنگی- مطبوعاتی و سینمایی در چند ماه اخیر، به‌نوعی این نظر را تأیید می‌کند.

مقدّمتاً می‌شود گفت که آقای مهرجویی در فیلم «هامون» سعی داشته تصویر روشنی از بن‌بست روشنفکری - یا بهتر بگویم، تیپ خاصّی از روشنفکران- در ایران ارائه کند. محور اصلی داستان «هامون»، برخلاف آنچه گاه شنیده می‌شود، «انسان و ایمان» نیست. «هامون» نه حکایت انسان، و نه حتّی حکایت فرد ایرانی، بلکه داستان تیپ خاصّی از روشنفکر ایرانی است؛ روشنفکری سرخورده و مأیوس، که از محیط خودساخته و فضای دروغین زندگی‌اش به تنگ آمده و در جستجوی راه گریزی از این تنگناست. این دایرهٔ بسته و اضطراب و بیقراری، و سرانجام یأس ناشی از محصور شدن در آن، در «هامون» بخوبی ترسیم شده است. شاید به همین دلیل باشد که این فیلم، مخاطبین واقعی و علاقه‌مندان - و بعضاً مخالفان- خود را در میان قشر روشنفکر یافته است.

مشکل اصلی این سنخ از روشنفکران، یعنی بی‌ایمانی و تشتّت روحی و سطحی‌نگری نیز از چشم فیلمساز دور نمانده است. از دید آقای مهرجویی، روشنفکری - به تعبیر خاصّ ایشان- به «نیهیلیسم» و یأس فلسفی و سرانجام خودکشی ختم می‌شود و این، عاقبت محتومی است که پیش روی هامون نیز قرار دارد. مهرجویی راه گریز و رهایی از این دایرهٔ بسته را، با تطبیق داستان فیلم هامون بر حکایت ابتلای ابراهیم(ع)، در تجربهٔ دینی و «جهش ایمانی» می‌داند و «حمید هامون» در سکانسهای مختلفی از فیلم، دغدغهٔ فکری و روحی و تلاش خود را برای درک و حلّ منطقی این مسئله بازگو می‌کند و به نمایش می‌گذارد. هامون می‌کوشد با جهشی ایمانی، از چرخهٔ تقدیر روشنفکری - به معنای مورد نظر فیلمساز- رها شود و خود را در آب ایمان بشوید و تطهیر کند.

کتاب «ترس و لرز»، اثر «سورن کی‌یرکگارد»، متفکّر شهیر دانمارکی، برای طرح مسئلهٔ ایمان در برابر این قشر از روشنفکری، به عقیدهٔ نگارنده مناسب‌ترین اثری است که می‌توانست انتخاب شود. کی‌یرکگارد متفکری دینی است که در انتهای تاریخ تفکر فلسفی غرب، پای عقل را - خصوصاً عقلی را که در مغرب زمین به ظهور رسیده است- برای سلوک در وادی ایمان، چوبین و بی‌تمکین می‌شمارد. او در تجربهٔ ابراهیمی، فرایندی رازآموزانه برای خروج از تنگنای عقل فلسفی و ورود به ساحت ایمان می‌جوید. شرط توفیق در این مرحله از رازآموزی، آمادگی برای قربانی کردن عزیزترین پیوندها و وابستگیهای عاطفی و بشری، و حصول این آمادگی، عین «جهش ایمانی» است. چنین تجربه‌ای را عقل فلسفی - به تعبیر متعارف- به هیچ روی برنمی‌تابد و آن را «نامعقول» و «جنون‌آمیز» می‌انگارد. این راهی است که جز با چراغ عرفان و قدم ایمان پیمودنی نیست. امّا از نگاه کی‌یرکگارد، غریب‌تر و نامعقول‌تر از اهدای قربانی، بازپس گرفتن اوست، آنهم هنگامی که آخرین روزنه‌های امید برای اعادهٔ قربانی پوشیده شده‌اند.

قرائن موجود در فیلم «هامون» و نیز سخنان خودِ کارگردان مؤیّد این نکته است که آقای مهرجویی، «ایمان ابراهیمی»، یا علائمی از ظهور آن را در وجود «علی عابدینی» تجسّم یافته می‌بیند. اگر چنین باشد، حقیقت ایمان در این فیلم، در قالب ادا و اطوار عارف مسلکانه‌ای مسخ و مخدوش شده است. «علی عابدینی» به هیچ وجه از دایرهٔ بستهٔ روشنفکری - به معنای هامونی لفظ- خارج نشده و در این محدوده، فقط چند قدم از هامون و همسرش پیش‌تر، و به اعتباری «متجددتر» است. ایمان، که قاعدتاً می‌بایست در وجود این پرسوناژ، جلوهٔ حقیقی و اقناع‌کننده‌ای بپذیرد، در سایهٔ نوعی سطحی‌نگری و ساده‌اندیشی رنگ باخته است. شخصیت علی عابدینی، به گونه‌ای که در فیلم ترسیم می‌شود، برآمده از نوعی عرفان التقاطی و «تکنولوژیک» است که در امریکا و اروپا، در دههٔ هفتاد، میان قشری از جوانان رایج شده بود؛ رویکردی توریستی و «انتلکتوئل» به عرفان که اکنون حتّی در غرب نیز، چندان مشتری ندارد.

تفکر و پیام فیلم «هامون» در دووجهی که‌ذکر شد خلاصه می‌شود: تطبیق داستان فیلم باقصّهٔ ابتلای حضرت ابراهیم(ع) و طرح مسئلهٔ «جهش ایمانی»، و ارائهٔ شخصیت علی عابدینی به عنوان نمونه‌ای از تحقّق این جهش در روشنفکری از نوع هامون. این دو، علی‌رغم تلاش مهرجویی برای ایجاد نوعی تطابق و وحدت میان آنها، نه فقط تا انتهای فیلم برهم منطبق نمی‌شوند، بلکه هرچه می‌گذرد، از هم بیشتر فاصله می‌گیرند. مهرجویی می‌بایست برای ایجاد این انطباق، هامون را وادارد تا نه همسرش، بلکه علی عابدینی را قربانی کند و بعد هم، مهشید را به هامون بازگرداند. شاید آنگاه تناقض پیام و تفکر در فیلم به نحوی پوشیده می‌شد؛ امّا چنین که هست، رد یا نقد نوعی از روشنفکری به تأیید صورت دیگری از آن منتهی شده. چنین جهشی که «ترس و لرز» ندارد!

مسعود فراستی

■ نقد و بررسی «هامون»

● «روشنفکر»م، پس هستم

«من برآنم که اگر ساز من آواز ناهنجار بدهد و اگر بیشتر مردمان روی زمین با من بستیزند، بهتر از آن است که من خود با خویشتن همداستان نباشم.»

سقراط ـ رسالهٔ گورگیاس

«هامون»، در نگاه اول و در چند دقیقهٔ نخست، جدّی می‌نماید و متفکّر. سینمایش نیز با آن ظاهر خوش‌آب و رنگ و ضرباهنگ سریع، مدرن جلوه می‌کند و می‌فریبد. با پیچیده‌نمایی و ادا، عدّه‌ای را هم مرعوب می‌کند. امّا نه جدّی است و نه متفکّر.

هامون، بسیار پرمدّعا است و داعیهٔ ارائهٔ مفاهیم عمیقهٔ بسیاری دارد: عشق زمینی، عشق و ایمان الهی، عرفان، تحوّل انسان و سلوکش، «فرهنگ علی‌خواهی»، مسائل روشنفکر حیران و «آویخته»، روشنفکر «تحوّل» یافته، هویت انسان ایرانی، ناخودآگاه جمعی و مفاهیمی از این دست. از نظر سینمایی هم ادای سینمای مدرن، سینمای شخصی و سوبژکتیو را درمی‌آورد، با «زیبایی‌شناسی» خاصّ خود.

امّا در پسِ هیاهوی بسیار هامون، تفکّری پنهان نیست؛ تنها دو چیز نهفته است: اغتشاش و فریب. اغتشاش در تفکّر و اغتشاش در بیان. و فریب و فریب در تصویر.

طرح مسائل علمی یا فلسفی یا عرفانی در قالب سینما، از کسی برمی‌آید که فکری توانا و دستی ماهر داشته باشد و مهمتر، اهل مسئله باشد، آن را چشیده و تجربه کرده باشد.

عشق در سینما، وقتی رخ می‌نمایاند که از وجودی عاشق و پُردرد برخیزد. عرفان هم زمانی ظاهر می‌شود که در پشت آن، عارفی نشسته باشد. وگرنه عشق و عرفان بازی مُد روز است و بس.

پردهٔ سینما ـ چه بخواهیم و چه نخواهیم ـ آینه است و هرراست و دروغی را منعکس می‌کند ـ حتّی پشت صحنه را.

اگر هنرمند، و در اینجا صاحب اثر سینمایی، عاشق و شیدا نباشد، اثرش نمی‌تواند عشق و شوریدگی را منتقل سازد، هرچند مرتّب فریاد برآورد که «آی عشق، آی عشق». و اگر هزار بار جلد کتابهای فلسفی، عرفانی، روانشناسی، مذهبی و... را که دیده یا احیاناً بخشی از آنها را خوانده، به زبانهای فارسی و انگلیسی، با نماهای درشت از زوایای مختلف، حتّی با حرکت آهسته، به روی پردهٔ سینما بیندازد، امّا اهل کتاب نباشد، مسئله و دغدغه‌اش اندیشیدن و اندیشه‌ورزی و مسئولیت نباشد، «روشنفکر» نمی‌شود. حداکثر روشنفکرنماست و نماهایش به درد تبلیغ صنعت چاپ یا هنر گرافیک می‌خورد یا به درد دکوراسیون.

حال باید دید هامون، چگونه موجودی است و اهل کدام ناکجاآباد است؟ حرف حسابش چیست؟ آیا عشق و عرفان و تفکّر، مسئله‌اش برای بودن و شدن است یا فقط دستاویز و ادایش برای شبیه بودن؟ آیا مسئلهٔ مرکزی این موجود «اپی‌مته»‌ای، صرفاً زنده ماندن و مطرح بودن نیست؟ و برای این نوع بودن، احتیاج به کسب هویت دارد و برای آن نیز جز این اداها و فریبها، حرفه‌ای نمی‌داند.

برای یافتن جواب تمامی پرسشها، بناچار می‌بایست چراغ برداشت و به صورت هامون انداخت ـ که نامش هم معانی وسیع و متضادی دارد: اززمین هموار و دشت تا آسمان و دریا و تا صحرای قیامت ـ تا چهرهٔ واقعی‌اش از پسِ هوچیگری بسیار، در پرتو نور هویدا شود. پس از آن باید ردّپای شخصیت او را در آثار دیگر سازنده‌اش جستجو کرد و به جمع‌بندی رسید.

انگیزهٔ این نوشته، تاثیرات سوء فرهنگی و اجتماعی فیلم است و نه ارزش یا اهمیت آن، که به فقدان آن در پسِ ظاهر غلطانداز و مرعوب‌کننده‌اش خواهیم پرداخت. ابتدا از شخصیت هامون آغاز می‌کنیم و به کالبدشکافی آن می‌پردازیم.

● عشق انسانی، عشق و ایمان الهی

فیلم، با یک عنوانبندی ساده و کلاسیک، با نوای موسیقی «باخ» ـ به سبک آثار «برگمان»ـ آغاز و سریعاً با رؤیای هامون باز می‌شود. در این رؤیا، یا دقیقتر کابوس «فلینی»وار، محورْ زنی است در لباس سفید عروسی که شیطانی شاخدار او را فریفته و با خود می‌برد و سه کوتوله نیز به همراهش. مرد بلند قدی در شمایل انسانهای اولیه با گرز به هامون حمله می‌برد. افراد بسیاری با

لباسهای عجیب و غریب قرن شانزدهمی اروپا نظارهگر ماجرایند و هامون را به سخره میگیرند. فردی، کتاب ترس و لرز «کیر کگارد» یا (کیرکه‌گور) را در دست دارد. پردهٔ نمایشی بالای تپه قرار گرفته که زن و شیطان به آن داخل می‌شوند. همهٔ افراد بر پرده خیره شده و لحظه‌ای بعد به تقلید از فیلمهای هنری فرنگی عکس یادگاری میگیرند که یعنی همه بازیگریم و می‌خواهیم نقش بازی کنیم، که در واقع این فیلمساز ماست که چنین خواستی دارد؛ هرروز به نقشی و این بار هامون.

این کابوس در آغاز فیلم، قرار است چیزی را به ما القا کند که به دلیل بیگانه بودن تمامی شخصیتها با ما و زود هنگام بودن صحنه، تفسیر و توضیحش می‌ماند برای بعد. اگر فلینی در «۸/۵»، رؤیاهایی ظاهراً مشابه برای شخصیت اولش می‌سازد، آنها را در جا و زمان خودشان ارائه می‌دهد، در لحظاتی که عوامل و شخصیتهای رؤیا برما بیگانه نیستند. این صحنه اگر فرم‌گرایی و متفکرنمایی، مسئلهٔ مرکزی وجودی‌اش نبود، منطقاً ـ با منطق نمایش ـ باید دیرتر به وقوع می‌پیوست تا توضیحی باشد بر هامون و مسائل روانی‌اش؛ که نیست. بعداً با کمک دیالوگها و رجعت به گذشته‌های بسیار درمی‌یابیم که زن سفیدپوش، «مهشید» همسر هامون است و با او اختلاف دارد، شخص گرز به دست هم دکتر روانشناس او. دلیل این میزان کینه به دکتر روانشناس تا آخر کار هم معلوم نمی‌شود، بخصوص اینکه دکتر بیچاره جز در یک صحنهٔ یادآوری هامون، حضوری نداشته و گناهی هم بجز شنیدن خاطرات و درد دل‌های مهشید مرتکب نشده. پس این نفرت ناخودآگاه هامون از او، جز اعلام موضع فیلمساز علیه روانشناسان ـ که معمولاً اندیشه‌ای در پشت عملشان مستتر است ـ تعبیر دیگری ندارد، حال آنکه فیلمساز ما به ظاهر علاقهٔ شدید دیرینه‌ای به روانشناسی فردی دارد. یادمان نرود از دیرباز با یکی دو روانشناس، دوستی داشته.

بقیهٔ افراد شرکت‌کننده در این کابوس نیز هرکدام ارتباطی خانوادگی یا شغلی با هامون دارند بجز سه کوتوله که هم فرشته‌اند و هم همدستِ شیطان و با وجود تکرارشان در تمامی کابوسها، تا آخر در پردهٔ ابهام می‌مانند. شاید کوتوله‌های «سفید برفی» مورد نظرند یا کوتوله‌های فلینی یا ملغمه‌ای از همه، امّا هرچه باشند موجوداتی فاقد اراده‌اند و احتمالاً علّت وجودیشان در رؤیاهای هامون، شباهت کارکردی آنها با خود هامون است که آنها را به سهولت می‌پذیرد.

ورود تماشاگران صحنه بر پردهٔ نمایش و تبدیل آنها به «بازیگر» هم گوشهٔ چشمی سطحی است به بحث «تماشاگر و بازیگر» در فلسفهٔ کی‌یرکگارد[1] که ظاهراً مورد نظر فیلم است که جز شکل‌گرایی، ادا درآوردن و اظهار وجود کودکانه چیزی نیست و به «مفهومی» نیز تبدیل نمی‌شود. اصولاً فیلم، در مفهوم‌سازی بسیار ناتوان است.

این کابوس به شکلی دیگر، با همان فضا و همان شخصیتها، با کمی تغییر، در آخر فیلم آورده شده تا به ما تفهیم شود که با یک اثر بسیار «هنری» سر و کار داریم زیرا که فیلم با دو رؤیا باز و بسته شده، گرچه قبل از آن متوجّه شده‌ایم که هامون، رؤیا بین حرفه‌ای است. رؤیای آخر، زمانی «وجود» می‌یابد که هامون ظاهراً در دریا غرق شده ـ و این رؤیا را در زیر آب در حال مرگ می‌بیند! ـ و لحظه‌ای پس از رؤیا، «نجات» می‌یابد. محور این رؤیا و یک رؤیای اواسط فیلم، نه بر «عشق و ایمان نزد ابراهیم» ـ که ظاهراً بحث اصلی فیلم است ـ که بر مهشید استوار است و بر جدایی آنها و نفرت مهشید دلالت دارد. مهشید در هرسه رؤیا، یا با شیطان می‌رود یا با «دستهای آلوده» به خون، نقش دستیار جرّاحی را بازی می‌کند که دل و روده‌های هامون را بیرون می‌ریزد. در رؤیای نهایی نیز مهشید به گونه‌ای طنّاز، رقص‌کنان با موسیقی ریتمیک دایره و دمبک، او را فریب می‌دهد و با شیطان که همان مهندس عظیمی، رقیب خیالی یا واقعی هامون است و سه کوتوله همیشگی دور می‌شود و هامون «فریب‌خورده و رهاشده» جز نظاره کاری نمی‌کند. هامون در هیچ کدام از رؤیاها هیچ فعلی انجام نمی‌دهد، بلکه فعل براو واقع می‌شود، گویی سترون است.

می‌دانیم و فیلمساز ما هم که به روانشناسی، بخصوص به «یونگ» و «گورچیف» علاقه دارد، باید بداند که به قول یونگ:

«رؤیاها، امور اتّفاقی نیستند بلکه با افکار و مسائل خودآگاهانه ارتباط دارند... اصل کلّی این است که جنبهٔ ناخودآگاه هر رویدادی در رؤیاها برما آشکار می‌شود»، آن هم به شکلی سمبولیک.

رؤیاها، وجودی مستقل دارند و تحت نفوذ و کنترل خودآگاه قرار نمی‌گیرند؛ بخشی از وجود انسانند که از سلامت روان محافظت می‌کنند، واکنشهای بسیار پیچیده دارند که یکی از آنها دادن هشدارهای نمادین به خودآگاه است. رؤیاها، از این جهت راستگوترین بخش وجودی انسانند. در رؤیاهای هامون که منطقاً تجلّی ناخودآگاه اوست، جز نفرت و فریب همسر چیزی وجود ندارد، حال آنکه در بیداری، هامون ظاهراً عاشق همسرش است و مهشید نیز زمانی او را دوست داشته ـ و فیلمساز چنان با خودآگاه هامون توافق دارد که ناچار شک می‌کنیم اینها رؤیا هستند یا خیالات واهی و هذیان ـ جنس این دوست داشتن‌ها و «عشقها»، از جنس عشقهای فیلمفارسی است؛ فرضی و تحمیلی فقط در کلام.

در باب «عشق» هامون و مهشید، در هیچ لحظه‌ای از فیلم، چیزی نمی‌بینیم. نه از نحوهٔ آشنایی و شروع و نطفه بستن آن خبری داریم و نه از خصوصیات این عشق. فیلمساز سعی

می‌کند در یکی دو صحنه، به نوعی آن را به ما تحمیل کند. امّا مگر می‌شود؟ مگر عشق ـ حتّی زمینی‌اش ـ هم جلد کتاب است که با نماهای درشت و با تاکید بسیار نشانش دهیم؟ صحنه را به یاد بیاورید ـ این صحنه از نظر هامون، خوشایندترین صحنهٔ خانوادگی سه نفره است ـ: هامون و مهشید و علی، پسرشان، در اتومبیل نشسته‌اند و احتمالاً راهی سفرند. هامون یك لطیفهٔ روشنفکرانهٔ کاریکلماتوری می‌گوید و با مهشید خنده سر می‌دهد (این، یعنی عشق؟) جلوتر برویم: مهشید مشغول گاز زدن به سیبی است. پس از لحظه‌ای به همراه علی که در بغلش است به خواب می‌رود. از آنجا که فیلم داعیهٔ سمبُلیك بودن دارد و هرچیز و هرکس، نماد یا سمبل چیزی دیگر، این سیب، سمبل چیست؟ سمبل عشق؟ اشاره‌ای است به داستان «آدم و حوا»؟ آیا در اینجا مهشید، نقش «حوا» را بازی می‌کند؟ روایت هم دستکاری شده؛ در نسخهٔ اصلی آن آدم به وسیلهٔ «میوهٔ ممنوعه» فریب می‌خورد. در نسخهٔ بدلی، هامون که سیب را نخورده. چرا مهشید بعد از خوردن سیب، با فرزندش به خواب می‌روند؟ لابد بعد از خوردن سیب همگی به زمین «هبوط» کرده‌اند! چرا مهشید سیب را در این ... یا می‌خورد و آیا اینجا نماد بهشت است؟ اگر «عشق» آنها زمین را بهشت کرده، چرا ردپای این بهشت در رؤیاهای هامون به جهنّم شبیه است؟ شاید این سیب همان سیبی باشد که از پله‌های «اودسا»ی خانه از دست خدمتکار لغزید و به زمین افتاد؟ یا همان سیبی است که نیوتون را به قانون جاذبهٔ زمین راهبری کرد؟ یا احتمالاً این سیب همان سیب تبلیغاتی است که در فیلم کوتاه «سیب» ساختهٔ داریوش مهرجویی، بازی می‌کرد و پر از ویتامین بود و آب آن هم به «پاکدیس» تبدیل می‌شد؟ بماند که سمبل سیب در فرهنگ غربی است و نه فرهنگ ما.

صحنهٔ دیگری که قرار است بویی از عشق بدهد ـ که نمی‌دهد ـ یادآوری دیگر هامون است در مطب دکتر روانشناس: مهشید در کتابفروشی بسیار لوکس «کتابسرا» منتظر هامون است (کتابفروشی هم مثل خانه و مثل محل کار و مثل همه جا باید بسیار شیك باشد و خوش آب و رنگ؟ کسی که «شوریده» است و «می‌سوزد» و اهل عشق و تفکّر، در کتابفروشی معمولیتر نمی‌تواند کتاب رد و بدل کند و برای رد و بدل کردن کتاب هم حتماً باید به کتابفروشی رفت؟). باز جلد کتابها با نمای درشت در معرض دید ما قرار می‌گیرد به همراه کلمات قصار هامون در توصیف کتابها که «اگر می‌خواهی بسوزی، این را بخوان: «ابراهیم در آتش». اگر می‌خواهی بفهمی، این را بخوان: «آسیا در برابر غرب» داریوش شایگان. اگر دنبال عشق و درد و... هستی، این: «فرانی و زویی» از «سالینجر» و اگر...» و بالأخره کتاب «پنج داستان» از حمید هامون که احتمالاً از روی دست «جلال» یا ساعدی تقلّب کرده (نام نویسنده هم، حمید هامون، به نظر آشنا می‌آید؛ شبیه نامهای مستعار نویسندگان و شعرای در تبعید خودساختهٔ بعد از انقلاب نیست؟). در این یادآوری، در لحظاتی هم هامون و عیال آینده به تقلید از دختران و پسران تین‌ایجر با ریخت و لباس مد روز در خیابان و پارك می‌دوند و زنجیر و انار خشکیده مبادله می‌کنند ـ خدا کند که مقصود، انار معروف «عرفانی» نباشد که دیگر حوصله‌مان را سر برده.

تا اینجا که از «عشق» چیزی نفهمیدیم. از روشنفکربازی کودکانه برای جلب نظر، چرا. می‌مانَد آخرین لحظات مثلاً عاشقانهٔ این دو در بازارچهٔ شاه عبدالعظیم که به ناگه لباسهای آخرین مد مهشید خانم به چادر مشکی تبدیل می‌شود و آن دو به سیاق توریستهای خارجی راهی زیارت. البتّه نباید پرسید زیارت چرا؟ مگر این دو اهل این حرفهایند؟ نکند اندرخاصیت زیارت، کباب کوبیده خوردن است و آن هم به سبك «علی حاتمی» در قهوه‌خانه‌ای سنّتی به پیروی از اسلاف فیلمفارسی. و از آنجا که فیلم به هربهانه باید تاکید کند که این دو «عاشق و معشوق» بسیار «روشنفکر» تشریف دارند و حتماً هم شرقی‌اند و ضدّ غرب و ضدّ تکنولوژی، آن شوخی «بامزّه» صادر می‌شود در باب چگونگی طبخ کتاب در ۲۰۰۰ سال آینده تا به سیاق ناصرالدین شاه قاجار «از خودشان خوششان بیاید». کجای این لحظه‌ها، بیانگر عشق است؟ بیشتر شبیه «نان و عشق و تصادف» فیلمفارسیها نیست که خودش هم دست دهم کمدیهای سخیف ایتالیایی بود؟ راستی این دو بازیگر با این سن و سال و دك و پز، برای این ادا اطوارهای جوانانه حداقل یکی دو دهه پیر نیستند؟ خُب، گویا دیر ازدواج کرده‌اند و فرصت این بازیها را نداشته‌اند!

این صحنهٔ یادآوری هامون که به بهانهٔ درد دل مهشید برای روانشناس به ظهور می‌رسد، حالتی از هامون ارائه می‌دهد بیشتر شبیه دختران شانزده ساله دم بخت و نه یك مرد چهل ساله. و شاید این نشان «روان زنانه» حادّ هامون است و اختلاف شخصیتی‌اش که بعدها نیز شاهد آنیم. امّا در توضیح عشق هامون به مهشید، دیالوگ او و وکیلش گویاتر از همه است. «دبیری» به او می‌گوید که به خاطر پول مهشید، خود را به بورژوازی فروخته است و هامون در دفاع از خود پاسخ می‌دهد: «۹۰ درصدش به خاطر عشق بود». لابد لااقل ۱۰ درصد حق با دبیری است.

براستی علّت این «عشق» چیست؟ پول مهشید یا خوش‌آب و رنگ بودن و خواستگاران بسیار داشتن او یا هردو، و یا چیزی دیگر؟ هامون، در مرز ناتوانی جنسی است و این مسئله در صحبت دبیری با او آشکار می‌شود ـ آزمایش «عنین بودن» هامون ـ و هامون نیز پاسخی نمی‌دهد. تاکید هامون در دادگاه که «این زن حق منه، سهم

■ هامون چگونه موجودی است و اهل کدام ناکجاآباد است؟ حرف حسابش چیست؟ آیا عشق و عرفان و تفکّر، مسئله‌اش برای بودن و شدن است یا فقط دستاویز و ادایش برای شبیه بودن؟

منه» به نوعی گویای این عقدهٔ ناتوانی است. هامون قصد ندارد مهشید را از دست بدهد؛ حتّی به قیمت بی‌آبرویی و بی‌غیرتی، وجود «عظیمی» را می‌پذیرد و در مقابل در رؤیاهایش از او انتقام می‌گیرد و او را به شکل شیطان درمی‌آورد. داشتن مهشید و پسرش، دلیل ظاهری این امر است که او با وجود «روان زنانه» حادش و مرعوب بودنش در مقابل زن، همچنان مرد است. «پستچی» هم از همین عقده رنج می‌برد و مرتّب شادونه می‌خورد و بی‌غیرت بود. «هالو» هم به نوعی دیگر. اکثر شخصیتهای آثار مهرجویی هم، همین مشکل را دارند. با وجود علاقهٔ فیلمساز به یونگ، شخصیتهایش بیشتر فرویدی نیستند تا یونگی؟

به هرصورت، عشق هامون و مهشید آن‌قدر جدّی است و راست که با یك سیلی به جدایی می‌کشد.

«عشق» دیگر هامون، مهر پدر و فرزندی است که از جنس همان عشق اولی، دروغین است و جز فریب من و شما، چیز دیگری نیست؛ بهانه و دستاویزی است برای «عشق و ایمان نزد ابراهیم» که توسّط فیلمساز تراشیده شده تا قرابتی ـ هرچند ظاهری ـ به داستان حضرت ابراهیم و اسماعیل پیدا شود. فیلمساز ما به همین منظور دستور خلق پسر بچه‌ای را برای هامون و مهشید صادر می‌کند. کودکی که هیچ نقشی در فیلم ندارد وجز یکی دو صحنه ظاهر نمی‌شود به موقع هم غیب می‌شود. به این دلیل

■ پردهٔ سینما ـ چه بخواهیم و چه نخواهیم ـ آینه است و هر راست و دروغی را منعکس می‌کند ـ حتّی پشت صحنه را. ■ عشق در سینما، وقتی رخ می‌نمایاند که از وجودی عاشق و پردرد برخیزد. عرفان هم زمانی ظاهر می‌شود که در پشت آن، عارفی نشسته باشد.

که موضوع زندگی خانوادگی رها می‌شود و موضوعی دیگر ظهور می‌کند. اولین بار، کودک بعد از دعوای هامون و مهشید ظاهر می‌شود، بعد از ریختن و پاشیدن مواد غذایی ـ به شیوهٔ «اجاره‌نشینها» ـ به در و دیوار؛ لابد هرکدام از این مواد هم دارای معانی عمیقه‌ای هستند: مثلاً ماست به جای شیر در آثار «برگمان» و «بونوئل»؛ دو ماهی، نماد مهشید و هامون، هندوانهٔ سرخ به جای انار سرخ «عرفانی» که زیاد دستکاری شده و سرانجام سیب، این «میوهٔ ممنوعهٔ» پرویتامین.

علی در لحظهٔ قهر کردن پدر و رفتن او از خانه، در پایین پله‌ها با دوچرخهٔ خرابش دیده می‌شود، هامون او را می‌بوسد و می‌رود و قرار می‌گذارد دوچرخه را تعمیر کند. کودک البتّه قول پدر را جدّی نمی‌گیرد، حق هم با کودک است زیرا که در صحنهٔ جلوی مهد کودک دوچرخه همچنان خراب است، هیچ وقت هم درست نمی‌شود. چون هامون به این کودک علاقه‌ای ندارد و ارتباطش با او همچون دیگر ارتباطهای انسانی فیلم، عقیم است؛ دستاویز است و بس. واقعیت احساسات هامون نسبت به پسرش ـ که به دلیل «علاقهٔ» هامون به «فرهنگ علی‌خواهی» هم اسم مراد اوست ـ در خانهٔ وکیل لو می‌رود: هامون در جواب «دبیری» که از بی‌گناهی کودک حرف می‌زند و می‌گوید: «از کجا معلوم که نگاه این بچه، که‌تر از مال ما نباشد»؟ (از «ادب» لُمپنی هامون و دیگر شخصیتهای فیلم می‌گذریم). چگونه هامون با چنین نگاه بی‌عطوفتی نسبت به فرزند، بر سر مسئلهٔ قربانی کردن اسماعیل توسّط ابراهیم شک می‌کند؟ منطقاً، اگر هامون به جای ابراهیم بود، آخرین فرمان خدا را نادیده می‌گرفت و چاقو را در گلوی فرزند جای می‌داد: البته نه به دلیل عشق یا «جنون الهی»، چرا که عشقی که تعهّد ایجاد کند برای او جایی ندارد. چنین موجود ضدّ بشری، طالب و در جستجوی «عشق الهی» است و پیرو «فرهنگ علی‌خواهی»؟ شوخی نمی‌کنید؟

نگاه هامون نسبت به مادرش نیز از همین نوع است: هامون در زیر زمین خانهٔ مادر بزرگ، در ابتدا برای لحظاتی کوتاه، از مادر با مهر و نوستالژی یاد می‌کند، امّا در رؤیای واپسین، چهرهٔ مادر از دید او روشن می‌شود که شماتت‌وار و سرد به او می‌گوید: «ذلیل‌مرده، این کارها چیه می‌کنی؟» این جمله شبیه جملهٔ مادر بزرگ هامون است زمانی که هامون خردسال برای بازی و شوخی به حوض پرید. در خودکشی‌اش هم همان بازی دوران کودکی را تکرار می‌کند.

هامون نسبت به مادر بزرگش هم احساس مشابهی دارد. به‌این دلیل به خانهٔ او می‌رود که در جستجوی تفنگ است ـ تفنگی فرسوده که به درد گنجشک زدن هم نمی‌خورد ـ برای کشتن همسرش، و وقتی هم به دیدار مادر بزرگ می‌رود که ناچار شده. آن‌قدر هم برای او ارزش قائل است که در جواب سؤال «زندگیت روبراهه؟»، می‌گوید: «نه». این، «تسلّی» و همدردی هامون است برای پیرزنی در حال موت. موقع خداحافظی هم برای فریب تماشاگران، قطره اشکی نثار می‌کند.

طبیعی است که با چنین نگاه بی‌مهری نسبت به نزدیکان و با چنین عشقهای دروغینی، «عشق و ایمان» و عرفانش هم از همین جنس باشد. عشق و ایمانی که نه از سر نیاز بلکه از بی‌نیازی است: صرفاً برای ژست از لابلای کتاب یا جلد کتاب برخاسته و آن هم از ترس و لرز.

در اولین لحظه بیداری هامون پس از دوش گرفتن، سخنرانی او آغاز می‌شود در باب «مسئله»‌ای که ظاهراً تمام فکر و ذهن او را «درگیر» کرده ـ مسئله‌ای که آنقدر واقعی است و راست که اصلاً در ناخودآگاه او اثری نگذاشته و حضورش در هیچ کدام از رؤیاهای او جایی ندارد و همین‌طور در زندگیش ـ «عشق و ایمان در نزد ابراهیم» که پایان‌نامهٔ اوست. از این لحظه به بعد تا آخر فیلم، بمباران کلمات قصار روشنفکرمآبانه باریدن می‌گیرد، به همراه نمایش جلد کتابها، به ترتیب یا بدون ترتیب اجرای نقش: «ترس ولرز» از کی‌یرکگارد، «تذکرة‌الاولیاء»، «قصص قرآن»، «داستان پیامبران در دیوان شمس»، «کامو»، «یونگ»، «هسه»، «ذن و هنر نگهداری از موتور سیکلت» و باز هم «ترس و لرز». و باد می‌آید ـ زیرا که «باد هرکجا بخواهد می‌وزد» ـ و تل برگهای تز که در ایوان خانه در معرض باد است، برباد می‌رود و برای تنوّع صحنه، لیوانی می‌افتد و می‌شکند ـ به سبک غیر «آندره‌ی تارکوفسکی».

«مسئلهٔ» هامون در سرتاسر فیلم و در تمام رؤیاها و بیداریها، مسئلهٔ همسرش و طلاق اوست، حال آنکه در سخنرانیها و شعارهایش، «مسئله» عشق و ایمان به‌طور عام و ابراهیم و اسماعیل به‌طور خاص مطرح می‌شود ـ امّا در واقع هامون نه این مسئله را دارد و نه آن مسئله را ـ، و آن هم در پرتو کتاب کی‌یرکگارد اگزیستانسیالیست. کتابی که در دست خیلیها دیده می‌شود: گویا اول بار، «علی عابدینی» که «به همه چیز رسیده»، به «حلاج»، به «بودا»، به «حافظ»، به «عرفان»، به «ذن و هنر نگهداری از موتور سیکلت» و به «سه‌تار»، «ترس و لرزش» را به او داده و بعداً در دست رئیس هامون نیز که مدیر یك شرکت بزرگ مختلط ایرانی ـ خارجی است، دیده می‌شود. و بحث کی‌یرکگارد، «بحث» هامون می‌شود، آن هم به سطحی‌ترین و تحریف‌شده‌ترین شکلش: قربانی کردن اسماعیل به‌دست ابراهیم‌خلیل‌الله و مسئلهٔ ایمان. و هامون به تقلید از این بحث و به تقلید از زندگی کی‌یرکگارد، دست به کار می‌شود. از آنجا که کی‌یرکگارد فیلسوف (چه موافق و چه مخالف نظرات او و دنباله‌روانش باشیم) با مسائل فکری و فلسفی درگیر می‌شد و در قبال آنها موضع نظاره‌گری منفعل نداشت، یا به قول خودش «تماشاگر» نبود و «بازیگر» بود، هامون هم ادای «بازیگر» بودن را درمی‌آورد. رؤیای اول هامون را در شروع فیلم به‌یاد بیاورید و پیوستن به پردهٔ نمایش و تبدیل شدن همه به «بازیگر». و از آنجا که کی‌یرکگارد به‌طور طبیعی و واقعی در کودکی تحت تاثیر پدر و فضای مذهبی خانه بوده، هامون هم به‌طور مصنوعی تحت تاثیر مادر، در کودکی نماز می‌خواند: کی‌یرکگارد از بیماریْ ارثی مالیخولیا رنج می‌برده، هامون هم خود را به خُلی می‌زند. بعداً کی‌یرکگارد بی‌دین می‌شود و در آخر، پس از طی مراحلی به مذهب مسیحیت و ایمان روی می‌آورد[۲] ـ که البتّه به «فرهنگ علی‌خواهی» و عرفان شرقی ربطی ندارد ـ هامون هم به پیروی از او در آخر کار، پس از خودکشی، به «عرفان» می‌رسد ـ کی‌یرکگارد هم قبل از رسیدن به ایمان سودای خودکشی داشته.

این تقلید کاریکاتوری از کی‌یرکگارد، به تقلید کودکانی مانَد که فیلمهای پرماجرا می‌بینند و پس از اتمام فیلم، ادای آرتیستها را درمی‌آورند. دقّت کنید، هامون پس از شنیدن خبر ساختگی یا واقعی خیانت همسر، شتابزده به خانه می‌آید و کارد سبزی خُردکنی برایش چاقوی ابراهیم می‌شود ـ چاقویی که برای کشتن نفس است نه انتقام ـ و زنش را با بچه‌اش اشتباه می‌گیرد و به جای اسماعیل می‌نشاند و خودش هم نقش ابراهیم را برعهده می‌گیرد. و از آنجا که ابراهیم، پسرش اسماعیل را بسیار دوست می‌داشته، هامون هم به تقلید از او، ادای دوست داشتن

زنش را درمی‌آورد (وقتی مهشید به جای اسماعیل نشسته و هامون «عشق» را به واسطهٔ او «تجربه» کرده، وجود بچه چه دلیلی دارد؟ اعلام موضع است یا فاصله‌گیری با «اتللو» و «دزد مونا») و در لحظهٔ سوء قصد که همچون دزدان و قاتلان شبانه برای قتل رفته، به همسرش می‌گوید: «اگر بدونی هنوز هم چقدر دوستت دارم». فیلمساز ما، سایکوپات بودن و بزهکاری را با عشق و ایمان الهی عوضی گرفته. مهشید هم در لحظهٔ سوء قصد، به سیاق فیلم «فریاد نیمه‌شب»، فریاد می‌زند: «قاتل، قاتل»، و این به جای کلام اسماعیل است در لحظهٔ قربانی شدن که: پدر، بکش به فرمان خدا.

این‌چنین است مسئلهٔ ابراهیم و اسماعیل در نزد هامون و هامونیان.

● عرفان پانکی و مخدّر

حال ببینیم «مراد» هامون کیست؟ علی عابدینی، نامش که بسیار «سمبلیک» است: هم علی است و هم برای اینکه خدای ناکرده‌متوجّه نشویم، «عابد» است. معلوم نیست چرا «عابد» از «سلیمان» والاتر است و او «استاد و مراد» است و نه «امیرسلیمان». نام همسر هامون، «مهشید امیرسلیمانی» ـ نه مثلاً «مهشید امیرشاهی» ـ است. شاید «بلقیس» یا «صبا سلیمانی» مناسبتر بود، بخصوص اینکه فیلمساز ما خیلی به سمبلها و نمادها علاقه دارد و به درک تماشاگرش هم خیلی مطمئن است! ـ به‌یاد بیاورید این سمبلیسم پیش پاافتاده و ارزان فیلمفارسی را در اسامی شخصیتهای «مدرسه‌ای که می‌رفتیم».

این درویش عارف‌نما تنها زندگی می‌کند، زن و بچه‌اش به طرز مرموزی غیب شده‌اند ـ این هم از «کرامات» شیخ ماست که مانند پدر «زئوس» زن و بچه را خورده ـ در کلبهٔ جنگلی‌اش سه‌تار می‌زند و در خلسه می‌رود، احیاناً کتاب می‌خواند، نیمرو می‌خورد، «عرفان» یا تصوّف را «تجربه» می‌کند. کدام عرفان؟ عرفان مُد روز روشنفکران خودباختهٔ شکم‌سیر همچون هامون.

عرفان این جناب، ملغمه‌ای است از عرفان سرخپوستی «دون‌خوان» کاستاندا، بودیسم، هندوئیسم و «ذن و هنر نگهداری از موتور سیکلت» که سفری «ایزی رایدر»ی است به دور امریکا و به قول علی جونی، برای مزاج هامون خوب است! به اضافهٔ جلد قصص قرآن و تذکرةالاولیاء. عجب معجونی! فقط L.S.D. کم دارد.

شغل این جناب «عابد» که عبادتش، فرار از مراسم عزاداری در روز عاشورا و رفتن به کوچه‌ها (دقّت کنید، افکت مراسم عزاداری هم قطع می‌شود) به بهانهٔ شمع روشن کردن است، چیست؟ مهندس بساز و بفروش است و عرفان باز حرفه‌ای. این جناب «درویش» لابد به زعم فیلمساز چاره‌ای ندارد جز همشهری شدن با سهراب سپهری؛ در کاشان خانه دارد امّا در کنار دریا برای اشراف «عارف» خانه می‌سازد و آن‌قدر والا مقام است که در طبقات بسیار بالای برجکهای آپارتمانی مشغول کار است ـ به قول هامون: «کار برای کار» ـ وقت هم ندارد به دوست «سرگشته»اش که در به‌در در جستجوی اوست و آمادهٔ فیض بردن، التفاتی بکند و رُخی بنماید. هیچ وقت هم در خانه‌اش نیست؛ گرفتار است و باید زندگی بکند. اشکالی دارد؟ و هامون بیچاره را که گدای محبّت اوست و برایش به تقلید از شعر «پریا» شعر می‌سراید، قال می‌گذارد. به این می‌گویند «عارف» و «مرد ماورایی» و «مراد»؟

صحنهٔ اتومبیلرانی هامون را به خاطر آورید: مثل همیشه هامون که از خانه قهر کرده و «تنها» در حال شنیدن موسیقی باخ در خیابانهای الهیه و پل رومی با اتومبیل در گردش است، به ناگه اتومبیل خارجی سبزرنگ جناب عابدینی، رفیق و هم محلّی چندین و چند ساله که در رؤیای کودکی هامون به همین شکل و شمایل و سن و سال است ـ یعنی «جاودانی و ماورایی»! است؟ ـ حاضر می‌شود و هرچه هامون فغان می‌کند و به دنبالش می‌رود، توجّهی به او نمی‌کند و روی برنمی‌گرداند و سریعاً غیب می‌شود. شاید او چندان مقصّر نیست و جناب فیلمساز که اتومبیل علی آقا را هدایت می‌کند، مانع این دیدار است. آخر عنان این «مرد ماورایی»[۳] (ببخشید، مرد ماورایی یا «ابرمرد»؟) دست فیلمساز ماست؛ ظاهراً اوست که می‌راند و نه «علی جونی». احتمالاً علی آقا در «خلسه» است. شاید بحث کی‌یرکگارد، درک این لحظهٔ «پیچیده» را آسان نماید: کی‌یرکگارد برای روشن کردن درک خویش از مفهوم «هستی داری (اگزیستانس)» این تمثیل را می‌آورد ـ که ظاهراً شبیه صحنهٔ یادشده از فیلم است:

«کسی در یک گاری نشسته است و عنان اسب را به دست دارد، امّا اسب به راهی می‌رود که با آن آشناست، بی‌آنکه راننده هیچ کوششی کند و چه بسا در خواب باشد. امّا کسی دیگر اسب خود را با جدّیت راهبری می‌کند. به یک معنا می‌توان گفت که هر دو رانده‌اند. امّا به معنایی دیگر، تنها دومین را می‌توان گفت که رانندگی می‌کند.»[۴]

بالأخره فیلمساز، می‌راند یا عابدینی؟ و کجا می‌روند؟ به سر شغل پرمنفعتشان برای گذران زندگی؟

این دنبال «مراد» دویدن هامون، شوخی‌ای بیش نیست؛ او در واقع دنبال قیّم و پدر می‌گردد؛ گفتهٔ دبیری را در اوایل فیلم به یاد بیاورید: «تو هم مثل بابات صغیری، قیّم می‌خواهی». هامون در همانندسازی با پدرش، دچار وقفه شده و «علی جونی» را به جای او می‌نشاند. و فیلمساز ما برای پوشاندن این ضعف شخصیتی فیلمش، عارفی مُد روز خلق می‌کند. «عارفی» که می‌رود تا همچون «فرشتهٔ دوزخ» ـ در فرهنگ مسیحیت و نه اسلامی ـ منتظر مرگ شود و در آخر کار، هامون را از آب بیرون بکشد. هر بچه دبستانی هم می‌داند که آب سمبل تطهیر شدن است. البتّه فیلمساز، فراموش کرده که نماد داستان ابراهیم، آتش است نه آب.

این درویش عارف‌نمای بساز و بفروش چه ربطی به «مرد ماورایی» دارد و به «فرهنگ علی‌خواهی»؟ زندگی این «علی» به پیک‌نیک شبیه است. بیشتر اهل منقل است و سه‌تار و اهل چک و سفته. بیشتر اهل حرف است و ادا. آیا مولا علی می‌گذاشت انسانها خودکشی کنند و مثلاً با آب تطهیر شوند تا بعد با بچه‌ها به نجاتشان برود و با «دَم مسیحایی» زنده‌شان کند؟ براستی برای فیلمساز ما، این عارف قلّابی، به‌نوعی نمادی از مولا علی است که:

«عارف این فیلم می‌تواند به‌نوعی همان مرد ماورایی باشد که در ناآگاه جمعی ما ایرانیها و بخصوص در فرهنگ شیعی هست... نوعی مرد ایده‌آلی است که در فرهنگ و ذهن همهٔ ما هست. مردی که باید از همهٔ اینها فراتر گذاشته باشد، فرا رفته باشد. آدمی که به خودش رسیده باشد و در نتیجه به خدا رسیده باشد. این به‌نوعی همان مفهوم علی‌خواهی است که در فرهنگ ما هست... البتّه ما در این دو سه دههٔ اخیر نمونه‌های بسیار از این شخصیت عارف فیلم داشته‌ایم که پاک‌باخته سر به صحرا گذاشته‌اند و همه چیز را ترک کرده‌اند و به انزوا رفته‌اند. سیدارتاوار به دنبال آرامش رفته‌اند. عارف فیلم «علی جونی» خودش هامونی بوده و دورانی مشابه را گذرانده؛ معلّق بوده و حالا به آرامش و ثبات رسیده. کلیشه‌ای از یک مُد مرسوم این روزها به عنوان نمونه‌ای از یک عرفان‌زدهٔ جدید نیست.»[۵]

صد رحمت به عرفان‌زده‌های جدید از قبیل «برهوت»، «جستجوگر» و... که علی‌رغم عرفان‌زدگی مد روز، ادّعاهای آنچنانی هامونساز را ندارند. این «عرفان» اگر مد روز و مخدّر نیست، پس چیست؟ آنچه از او به تصویر کشیده شده، غیر از این است؟ «سر به صحرا گذاشتن» او، رفتن به بالای برجهای آپارتمانی در شمال کشور است؟ «آرامش و انزوایش»، جز سه‌تار زدن و نیمرو خوردن و با اشعار فرنگی به خلسه رفتن دیگر چیست؟ فیلمساز ماخودبه‌این «عارف» باور دارد؟ این معجون عرفان پانکی را به عنوان «عارف»، «مرد ماورایی و نجات‌بخش» به مفهوم «فرهنگ علی‌خواهی» (این اصطلاح من‌درآوردی «فرهنگ علی‌خواهی» دیگر چه صیغه‌ای است؟) به ما قالب می‌کند و بابَتش هم نان می‌خورد. دست مریزاد!

این، چیزی است که در «ناآگاه جمعی» ما ایرانیها (یعنی آن قسمت از روان ما که میراث فرهنگی و روانی مشترک ما را حفظ و منتقل

می‌کند) هست و تا به امروز خبر نداشتیم و نه تنها او که مریدش هم که هنوز به مقام والای او نرسیده، در این «ناآگاه» وجود دارد و در حال گذر است:

«...ناآگاه جمعی است در حال گذر از این مرحله به مرحله‌ای دیگر و در گذر از این بحران، در حقیقت نوعی کشش هست بسوی علی.»(۶)

پس از آنجا که «علی عابدینی»، خود هامونی بوده، هم او و هم هامون در ناآگاه جمعی (یا ناخودآگاه جمعی) همهٔ ما ایرانیها هست. می‌شود هرچیز دیگری هم گفت ـ مالیات که ندارد ـ؛ مثلاً: هامون «کهکشان» است، یا علی عابدینی، «ستارهٔ دنباله‌دار» است در حال گذر. یا هامون، ایران است، دشت و کوه و دریا و آسمان و صحراست. یا همهٔ ما هامونیم! ـ که همهٔ شخصیتهای فیلم، تکه‌هایی از هامونند ـ و... امّا باید پای این ادا و ادّعاها ایستاد، کمی بیشتر از دو روز.

«ناآگاه جمعی در حال گذر، از این مرحله به مرحله‌ای دیگر» یعنی چه؟ این هامون‌زدگی و این فاضل‌منشی از کجا می‌آید؟ گذر ناخودآگاه جمعی را کی تعیین می‌کند؟ مگر این گذر و مراحلش مثل فیلمسازی بدون دکوپاژ فیلمساز ماست؟ مگر مراحل این گذر، مراحل «گذر» یکی دو روزهٔ برخی انسانهاست؟ مگر اصلاً «ناخودآگاه جمعی» تعیّن زمانی دارد؟ بالاخره این را هم نفهمیدیم که «علی» در این ناخودآگاه هست یا نیست که باید به سویش رفت. اگر هست پس به سویش رفتن دیگر چیست؟ این، «ناخودآگاه جمعی» ما ایرانیهاست یا ناآگاه فردی شخص فیلمساز؟

این حرفها را جدّی نگیریم بهتر است، وگرنه به هذیانهای آدمی مانَد که به «مگالومانیا» دچار است و بس، و بدتر از آن، که نگوییم صواب است.

● کالبدشکافی یك شخصیت

براستی این هامون کیست که قصّه‌اش، حدیث نفس فیلمساز ما نیست و هست؟

«قصّهٔ حمید هامون، حدیث نفس نیست و هست... مردی را که می‌شود به عنوان یك نمونه از موقعیت انسان ایرانی فرض کرد. در بحران، بحرانی که عاطفی است، ذهنی است، عقیدتی است، عشقی و ایمانی است. مردی گرفتار که جایگاه ذهنی و عینی خود را نمی‌داند. نه در جامعه و نه در مغز و ذهن خود. امّا در عین حال[!] در حال گذر است. در حال مبارزه است. با خواستن و تخواستن. هامون را می‌توان به یك اعتبار مرد روشنفکر ایرانی دانست، امّا نه روشنفکر به مفهوم خاصّش. درگیر مدرنیسم متجدّدی که از بیرون آمده و مال او نیست و درگیر با مسایل ذهنی خاصّ فرهنگ خودش، و البتّه درگیر مسایل مادی و مادی بسیار و در مبارزه برای از دست ندادن عشق زندگیش،

همسرش که نقاش آبستره است، یعنی نمونه‌ای از همان تجدّدی که مال او نیست و از فرهنگ او برنیامده است. ودرگیر باجامعه‌ای که‌می‌خواهند مهمترین چیزهایش را از او بدزدند... و چیزی که او را در آخرین لحظات نجات می‌دهد عرفان به مفهوم عامش نیست.»(۷)

بسیار خوب، این ادّعاها را یك به‌یك بررسی می‌کنیم:

انسان ایرانی، روشنفکر ایرانی:

این ادّعا را ندیده باید پذیرفت، چرا؟ به این دلیل که اگر هامون، ایرانی و «روشنفکر» نیست، پس چیست؟ اگر هامون، روشنفکر نیست، این همه کتاب را چرا کلکسیون کرده؟ نکند از آنجا که تبلیغاتچی و ویزیتور است کتابها را جمع کرده که بعداً گرانتر بفروشد (توجّه کنید به قبض جریمهٔ رانندگی‌اش). این همه جلد کتاب چرا نشانمان می‌دهد؟ عرض کردم که ویزیتور است، اشانتیون جمع می‌کند. پایان‌نامه‌اش چرا در باب «عشق و ایمان نزد ابراهیم» است؟ این دلایل برای روشنفکر بودن کافی نیست؟ بسیار خوب، همسرش هم که نقاش «آبستره» است. ببخشید نقاشی آبستره، یعنی با آفتابه رنگ ریختن روی بوم؟ نقاشی برای او حتی به اندازهٔ برخی پیروان دادائیستها که رنگ می‌خوردند و روی بوم استفراغ می‌کردند هم جدّی نیست؛ از سر هوس و «تجربه» است، از سر ژست و پز ـ همچون روشنفکری همسرش. همین جا بگویم که فیلم هامون، بسیار شبیه رنگ پاشیدن مهشید با آفتابه است روی بوم.

هامون، «روشنفکر» ـ آن هم به مفهوم «عامش» ـ است به این دلیل که از «عدم قطعیت» می‌گوید و از عدم قطعیت فلسفی، عدم اصولیت فردی می‌فهمد. پس همه چیز برایش مجاز است و این هم از «اصول» روشنفکرنمایی است. روشنفکر است، به این دلیل ساده که بی‌هدف اتومبیلرانی می‌کند (پول بنزین هم می‌رسد) و خود را به خُل‌بازی می‌زند و ادا درمی‌آورد و SHIT می‌گوید، پس بنابراین به قول خودش: VERY INTERESTING !

و «ایرانی» است، زیرا که به زبان سلیس فارسی سخنرانی می‌کند، فحش می‌دهد، یك بار هم روزنامهٔ بعد از انقلاب در دستش دیده شده. ظاهراً در تهران بسیار لوکس هم زندگی می‌کند و در یکی از معدود آسمان‌خراش‌های اروپایی تهران کار می‌کند. قبلاً معلّم زبان و مترجم بوده و حالا «مدیر نمایش تبلیغاتی» است. فرهنگ پنج جلدی آریانپور روی میزش است؛ حتماً هنوز هم ترجمه می‌کند. ظهر به سر کار می‌رود تا رؤیا ببیند یا به مرادش تلفن کند. خانه‌اش هم در یك آپارتمان بزرگ لوکس در شمال شهر است و بعد از قهر کردن از همسرش هم هیچ مشکل مسکن ندارد و در خانهٔ بسیار لوکس وکیل بسر می‌برد. راستی چند تا «روشنفکر» ایرانی، این شکلی با این امکانات در ایران سراغ دارید؟ که علی‌رغم نالیدن از چك و سفته، در واقع هیچ «مسئلهٔ» مالی نداشته باشند و از زور بی‌مسئله بودن، مرتب بخوابند و رؤیا ببینند؟

بله، به چنین دنیای جعلی غیر واقعی به مانند

دنیا و واقعیتهای دروغین فیلمفارسی، حتماً می‌گویند: «زیبایی‌شناسی واقعیت»! که تازه آنهم برگردان از زبانی دیگر است و مقدّمه‌اش هم اندیشیدن با مغز دیگران.

ادّعای ایرانی بودنش هم در رؤیاهای بیداری هامون در فتر کار رئیس شرکت خارجی، کاملاً به اثبات می‌رسد. دقّت کنید چگونه: هامون در دفتر رئیسش که «سمبل» غرب و غربزدگی است و عامل استعمار، و بی‌محابا از تکنولوژی غرب حمایت می‌کند و قطعاً کتاب «آسیا در برابر غرب» داریوش شایگان را هم نخوانده که «بفهمد»، رؤیایی در بیداری می‌بیند؛ رؤیایی که در واقع رؤیای روز (DAYDREAM) است و حاکی از آرزوی کودکانهٔ اوست که بلند بر زبان می‌آورد. رئیس پس از ذکر اسامی چند شرکت چندملّیتی ژاپنی، به ناگه در شکل و شمایل جنگجویان ژاپنی و سامورایی‌ها ظاهر می‌شود و با عربی ـ همکار هامون ـ در لباس مشکی و اسکیت به پا (اسکیت که عربی نیست، غربی است) به شمشیربازی می‌پردازد و عرب با یك ضربهٔ نمایشی، سر او را از بدن جدا می‌کند. سر روی میز در کنار مجله‌های «تایم» و «نوول ابزرواتوار» و کتاب «زندگی و مرگ هیتلر» می‌افتد (تعداد سمبلها آنقدر زیاد و از حدّ و هنجار خارج است که نمی‌شود تفسیرشان کرد. مهم هم نیست، چرا که از هرگونه مفهوم‌سازی عاجزند). سر، به گونه‌ای مظلومانه، همچون سر بریدهٔ یحیی تعمیددهنده است و نه سر یك اجنبی غربزده. جالبتر از آن، جملاتی است که از دهان او به ژاپنی خارج می‌شود (با زیرنویس): «...زندگی رؤیاست، وهم است.» این جمله که شبیه نظرات فیلسوفانی چون «شوپنهاور» و «برگسون» است و در فیلمهای «کوروساوا» و «برگمان» هم آمده، چه ربطی به این موجود که نمایندهٔ دنیای غرب است، دارد؟ نکند برگسون و کوروساوا هم از نظر فیلمساز ما از قماش رئیس‌هامونند یا اینکه رئیس ـ همچون هامون ـ در لحظهٔ مرگ دچار «تحوّل» شده است؟ چرا سامورایی نمایندهٔ فرهنگ استعماری غرب است؟ مگر سامورایی‌ها متعلّق به دوران قبل از سرمایه‌داری ژاپن نیستند و نمایندهٔ فرهنگ بومی و اصیل ژاپنی؟ اگر سامورایی، مظهر فرهنگ غرب است، کی‌یرکگارد، کوروساوا و دیگران چرا نه؟ چرا نمایندهٔ غرب وحشی، یك کابوی امریکایی نیست؟ چرا عرب، نمایندهٔ شرق است و نه یك ایرانی؟ و چرا هامون، نقش مرد عرب را بازی نمی‌کند؟ شاید به شخصیت سترون او نمی‌خورد! چگونه در رؤیای بیداری یك «ایرانی روشنفکر»، سامورایی و عرب ظاهر می‌شوند؟ این است ایرانی بودن و «روشنفکر ایرانی»؟

این رؤیا، مانند این است که وقتی از ویرانی و خرابی حرف می‌زنیم، به جای یادآوری دزفول و خرمشهر ـ که هامون نمی‌داند در کجای این جهانند ـ یا حداقل موشکباران تهران یا حتّی خیلی دورترها، تخت جمشید، به یاد «اکروپلیس» بیفتیم. این فقط نشان التقاط فرهنگی و بی‌هویتی است و بس. آیا اینچنین موجود بی‌ریشه و بی‌هویتی، روشنفکر ایرانی است و نمایندهٔ آن؟ و در «ناخودآگاه جمعی» ما ایرانیهاست؟ (راستی مردی که‌به‌قول خالقش، «جایگاه ذهنی و عینی» خود را نمی‌داند، چگونه نمایندهٔ روشنفکران است؟). از بحث روانشناسانهٔ این رؤیای بیداری بگذریم که به جای «یونگ» دوباره «فروید» ظاهر می‌شود و ناخودآگاه به سطح خود آگاه می‌آید و با آن هم نظر می‌شود ـ کتابهای روانشناسی هم مثل فلسفه خوب خوانده نشده‌اند. شاید به جلد آنها قناعت شده؟

این پرسش هم هست که جناب هامون «ضد غرب»، چرا در این شرکت غربی کار می‌کند؟ برای گذران زندگی یا برای «مبارزه»؟ شاید جواب این است که فیلمساز می‌خواسته با این رؤیا، غربزدگی و سترون بودن روشنفکر ایرانی را به ما القا کند که در این زمینه همان‌قدر موفّق است که در استعمارگر جلوه دادن سامورایی.

ادّعای دیگر فیلمساز را «مبنی بر اینکه هامون درگیر مسایل خاصّ فرهنگ خودش» است و این «فرهنگ اصیل را تجربه کرده»، بررسی کنیم. رؤیای دیگر هامون: برای فروش دستگاه مینی لابراتوار مدرن غربی، هامون «مجبور» است چند قطره‌ای از خون خود را بگیرد و این خون گرفتن مثل همیشه بهانه‌ای می‌شود برای رفتن به سرزمین رؤیاها. خون دادن هامون، بُرش می‌خورد به مراسم عزاداری روز عاشورا که عزاداران حسینی براثر قمه ـ که آن را نمی‌بینیم و باید حدس بزنیم ـ خونین شده‌اند (دوربین مهرجویی از زیر پای عزاداران، صحنه را می‌گیرد که به جای جدّی بودن مراسم، حالت کاریکاتور و مسخره به آن می‌دهد ـ و مردم در سالن سینما به آن می‌خندند ـ به این می‌گویند دکوباژ سینمایی!). در جلوی پای عزاداران، گوسفندی قربانی شده؛ نه به جای اسماعیل و در مراسم حج، که برای خرج دادن. غافل از اینکه این دو قربانی، دو مفهوم متفاوت دارد. باز مثل همیشه مسائل قاطی شده‌اند. آیا این صحنه مبّین «تجربهٔ فرهنگ اصیل» خودی است؟ به نظرم تاکید صحنه بر دو چیز است: بر خون و قربانی و برغذای رنگین مفصّل ـ این تاکید بر اغذیه در جاهای دیگر فیلم مثل رؤیای آخر بدجوری تو چشم می‌زند ـ و نه بر عزاداری و تکیه بر سنّتها و آیین مذهبی.

راستی در صحنهٔ قبل از این یادآوری، «دکتر سروش» کیست؟ نکند فیلمساز، دکتر سروش را سوار صندلی چرخدار معلولین انقلاب می‌کند که دست بیندازد؟ بعید نیست، لابد دکتر سروش برایش سمبل روشنفکر دینی و انقلاب است.

هر چه گشتم، صحنه‌ای یا لحظه‌ای دیگر برای این بحث نیافتم، جز یك صحنهٔ کوتاه نماز خواندن هامون در دوران کودکی که پرداخت صحنه، زورکی نماز خواندن را القا می‌کند. باز نکند به همین دلیل است که حمید هامون به مانند کی‌یر ککارد از نوجوانی بی‌دین شده؟

این نکته را نیز در باب این رؤیا یا یادآوری بگویم که در آن حال و وضع خون دادن برای فروش کالا و یاد عاشورا کردن، به تاثیرات مواد مخدّر و نشئگی آن بیشتر مانَد. این را هم متوجّه نشدم که این آدم محافظه‌کار حسابگر که حواسش خیلی جمع است و مسائل دنیوی را خوب می‌فهمد و حساب مهریه و نفقه و خانه و چگونگی نپرداختن قبض جریمهٔ اتومبیلش را دارد، چگونه به جای چند قطره خون، این همه خون از خودش می‌گیرد؟ شاید مازوخیست است؟ یا برای جلب توجّه چنین می‌کند؟

ادّعای دیگر سازندهٔ هامون، «درگیر مسئله» و بحران بودن اوست: «بحران عاطفی، ذهنی، عقیدتی، عشقی، ایمانی» [پلیسی، جنایی، کمدی و...!]. درگیر مسئله بودن که شوخی و بازی نیست. لازمه‌اش زیستن است و زحمت کشیدن، رنج بردن، سوختن و مسئولیت داشتن و نه ادای آن را درآوردن و مسئله تراشیدن.

درد و رنج هامون چیست و مشکلات او کدامند؟ مشکل فقر، بیماری، مسکن دارد یا مشکل عاطفی یا معنوی، یا هیچ کدام؟ هامون، یك بار هم که شده سوار تاکسی یا اتوبوس نمی‌شود؛ یك بار به اتومبیلش بنزین نمی‌زند؛ یك بار خریدی نمی‌کند و پولی خرج نمی‌کند. تا وقتی که با همسرش بسر می‌برد که خدمتکار دارد و پس از آن نیز، کنسروهای غذایش را وکیلش می‌خرد. حتّی شك دارم که در کنسرو را خودش باز کند. فکر می‌کنم قبل از ازدواج هم چنین بوده. همیشه، همه چیز برایش مهیّا بوده. نه فقر را چشیده، نه جنگ را دیده، نه موشکباران را تجربه کرده، نه مریض شده و نه حتّی یك بار در صف نان و گوشت و اتوبوس ایستاده (شاید اصلاً اینجا نبوده). بابت هیچ چیزی هم زحمتی نکشیده؛ نه بابت «عشق» و زندگی خانوادگی، نه زن و فرزند و نه برای تزش؛ تز، حاضر و آماده است و اگر زحمتی برای آن کشیده شده بود این‌طور نمایشی در معرض باد قرارش نمی‌داد. شاید آن‌را هم دیگران برایش آماده کرده‌اند که چندان نگران نمی‌شود.

چنین موجود بی‌درد و بی‌مسئولیتی نمی‌تواند و نیاز ندارد که درگیر مسئله‌ای شود. مسائل، حلقه‌های یك زنجیرند و مسائل کوچك، بازتاب مسائل بزرگتر. «مسئله» سراغ کسی می‌رود که اهلش باشد؛ اهل دغدغهٔ آن، وسواس آن و سرانجام حلّ آن.

هامون، تنها «مسئله» یا مسئولیتی که دارد، زن و فرزندش است که آرزویش، خلاصی از «شرّ» آنهاست. زیرا که الگویش، مردی است که برای عرفان‌بازی از دست زن و بچه خلاص شده و

این‌گونه در «تنهایی» به «خود رسیده»! زن و فرزند برای هامون، دردسرند، با وجود اینکه حاضر به طلاق مهشید نیست ـ مادر مهشید بدجوری پولدار است. به تیزر تلویزیونی فیلم توجّه کنید: هامون به تقلید از اسلافش ـ فیلمفارسی ـ فریاد برمی‌آورد که: «این زن حقّ منه، سهم منه، عشق منه» اما ناخودآگاهش یا آرزوی درونی‌اش از زبان گویندهٔ تیزر به گوش می‌رسد: «هامون، به جای همسر، دردسر دارد». و برای رهایی از این دردسر و دیگر دردسرها ـ ظهر رفتن سرکار و رؤیا دیدن ـ است که مرتّب خسته است و همچون «ابلوموف» آرزوی خوابیدن دارد و برای گریز از واقعیتهاست که خود را به خُلی می‌زند. امّا در واقع او نه «سایکوتیک» است، نه «نوروتیک». نه دیوانه است نه در مرز دیوانگی. چرا که انسانهای اهل درد، دیوانه می‌شوند. انسانهای واقعی از فشار زندگی دیوانه می‌شوند نه انسانهای جعلیِ بی‌درد. هامون، آنچنان فشار زندگیش کم است که برای خود فشار و مسئلهٔ کاذب ایجاد می‌کند که تعادل برقرار شود.

هامون، فقط دلال‌منش و مفت‌خور است و ۵۰۰ دستگاه مینی‌لابراتوار را یکهو می‌فروشد تا پورسانت بگیرد. رؤیای آخر فیلم را به یاد بیاورید: هامون، پس از «نجات» یافتن، اولین صحبت و شادی‌اش دربارهٔ فروش دستگاههاست.

● «تحوّل» هامون و مراحل آن

«البتّه هامون، روشنفکر به مفهوم غرب‌زدهٔ آل احمدی نیست، بلکه همان است که تحوّل پیدا کرده... و از یك حادثهٔ عظیم هم گذشته است. البتّه دیگر سیاست‌زده نیست، از این مرحله هم گذشته است. فرهنگ اصیل خویش را تجربه کرده است و حالا در گذری است که همهٔ ما در آنیم».[۸]

به این «تحوّل» کمی دقیق شویم، ببینیم چگونه حادث شده، آن هم در ظرف ۲۴ ساعت:

«فیلم در واقع توصیفی است از ۲۴ ساعت از زندگی بحرانی یك آدم...»[۹]

البتّه بماند که ۲۴ ساعت هم نیست. هامون، صبح با رؤیا از خواب برمی‌خیزد و دم غروب خودکشی می‌کند و به «ایمان یا عرفان» می‌رسد. اینکه حداکثر ۱۲ ساعت است. تازه در این ۱۲ ساعت، بخش وسیعش را یا در رؤیاست و یا در یادآوری خاطرات. در این چند ساعت باقی‌مانده، چگونه هامون از مرحله بحرانی «سرگشتگی و آویختگی» به «شهود» می‌رسد؟ چه عاملی باعث این «رسیدن» می‌شود؟ رفتن به کاشان و ندیدن «مراد»؟ سرزدن به دادگستری و پلیس قضایی یا به خانهٔ مادر همسر رفتن یا به نزد وکیل شتافتن و به مهد کودك رفتن، یا تعقیب و گریز با اتومبیل عابدینی ـ مهرجویی یا سوء قصد به همسر و سرانجام خودکشی؟ـ این، مجموعهٔ اعمال جناب هامون است در طول فیلم یا به قولی ۲۴ ساعت ـ. «تحوّل» هامون می‌بایست در یکی از این صحنه‌ها باشد که در هیچ کدام از آنها نیست، مگر در صحنهٔ آخر. مهرجویی هم می‌گوید:

«چیزی که او را در آخرین لحظات نجات می‌دهد، عرفان...»[۱۰]

خود هامون هم در صحنهٔ آخر در اتومبیل در جادهٔ چالوس از خداوند می‌خواهد، مثل ابراهیم، معجزه‌ای برایش بفرستد. یعنی تا قبل از این، به مرحله‌ای جدید از شناخت حسّی یا عقلایی نرسیده. حتّی تا لحظاتی قبل با بی‌دینی و «شك فلسفی» مادر بزرگش همنوایی کرده. در این فاصلهٔ کوتاه این «تحوّل عظیم» چگونه و در کجا روی می‌دهد؟ بعد از این هم خودکشی می‌کند. لحظاتی قبل از خودکشی نمایشی به سراغ مراد و استادش می‌رود و او را در بالای یك ساختمان بلند مشغول به کار می‌یابد. روشن است که یك لحظه لانگشات «علی جونی» کافی نیست برای «تحوّل». هامون هم که اهل بالا رفتن از این همه طبقه نیست برای دیدار «استاد و مراد».

چقدر جدّی است این هامون و چقدر مصرّ است در جستجوی حقیقت! خودکشی‌اش هم آن‌قدر واقعی است که ابتدا جلوی همه به‌طور نمایشی گور می‌کند (به یاد صادق هدایت) بعد پشیمان می‌شود و به سوی دریا می‌دود برای غرق شدن. امّا خودکشی هم بلد نیست؛ کسی که می‌خواهد خود را بکشد، جلوی دیگران که به آب نمی‌زند. چرا که به احتمال زیاد نجاتش می‌دهند. هامون، فیلمساز و ما می‌دانیم که قضیه جدّی نیست؛ حتّی مرد شمالی در کنار آب هم این را می‌داند و به کمکش نمی‌شتابد. علی جونی هم آن بالا «مواظب» است و نمی‌گذارد همین‌طوری خشك و خالی، هامون تلف شود. پس تنها جا و لحظات باقی مانده برای تحوّل، یا در زیر آب دریاست یا چند ثانیه بعد از «نجات یافتن». «حادثهٔ عظیم» ادّعایی (به تقلید از کی‌یر کگارد) نیز همین خودکشی است. هامون، «هفت شهر عشق» را و همهٔ مراحل جوانی و پختگی یعنی «استتیك، اخلاقی و جهش ایمانی»[۱۱] کی‌یر کگارد را در زیر آب طی می‌کند و به ساحل نجات می‌رسد. علی جونی که هیچ وقت در خانه نبوده و یك بار هم با اتومبیل هامون را قال گذاشته، مثل «فرشتهٔ نجات» به همراه چند کودك، در قایقی به یاری هامون می‌شتابد. دست «نجات‌بخش» ایشان با نمای درشت پنج انگشت باز شده هامون را که همچون غریقی روی آب افتاده می‌گیرد، به ساحل می‌آورد و تنفّس مصنوعی می‌دهد. چند قطره آب بیشتر در ریهٔ هامون نیست. آبی نخورده که غرق شده باشد. (بخصوص که در یادآوری دوران کودکی‌اش، می‌دانیم که هامون شنا بلد است، امّا از همان موقع میل شدیدی به آب داشته؛ آب= تطهیر= خودکشی= بازی). هامون تا سر استخر رفته و چون پایش گرفته، یکی دو قلوپ آب بیشتر نوش جان نکرده. پس «دَم مسیحایی» برای چیست؟ برای یك کلوزآپ آخر و افکت نفس کشیدن که یعنی: «هستی»؟ این است «تحوّل» فرضی و ذهنی جناب هامون.

به نظر می‌رسد «تحوّل» علی عابدینی ـ مراد و استاد هامون هم که قبلاً هامونی بوده، از همین جنس باشد و این‌گونه هم حادث شده. انشاءالله در فیلم بعدی مهرجویی «هامون متحوّل» را خواهیم دید.

امّا تحوّل و تغییر یك انسان، اصلاً فرضی و چند ثانیه‌ای نیست؛ سیرْی دارد و سلوکی و لیاقت می‌خواهد. می‌شود این سلوك را با چند نما در سینما نشان داد. فقط دو شرط دارد: شرط اولش این است که اهل این سلوك باشیم و آن را به نوعی تجربه کرده باشیم و شرط دومش این است که مدیوم سینما را بشناسیم تا بتوانیم آن را به روی پرده بیاوریم. به یاد بیاورید دست «میشل»، شخصیت اول فیلم «برسون» را در «جیب‌بر» که با یکی دو نمای درشت از دست او در اتوبوس، تحوّلش را می‌بینیم. یا نگاه مهربان «دکتر بورگ» را در «توت‌فرنگیهای وحشی» برگمان درآخر فیلم که بایك نمای درشت ازصورت او، همهٔ حرف برگمان در این اثر به یاد ماندنی جمع بسته می‌شود. به نظر می‌رسد این دو هنرمند، بخشی از وجودشان را در این دو اثر جا گذاشته‌اند، همچنان که میکل‌آنژ در پشت چشم مجسّمهٔ سنگی «موسی»، چشمش را جا گذاشته است.

● سینمای ترس و لرز

هامون، حدیث نفس فیلمساز است ـ چه بخواهد و چه نخواهد. امّا حدیث نفس راستینی نیست. اصولاً مهرجویی به‌طور عادتی نمی‌تواند پشت سر شخصیتها و قهرمانانش بایستد. اهل همداستانی و همدردی با آنان نیست، زیرا که نمی‌تواند از پشت چشم آدمهایش به جهان بنگرد. «قهرمان» را در دنیای پرتلاطم و مغشوش و اغلب بی‌رحم، رها می‌سازد، به سرنوشت او بی‌اعتناست، دلش شور او را نمی‌زند و تشویشی برای او ندارد. مهرجویی با شخصیتهایش اینهمانی واقعی نمی‌کند، از آنها فاصله می‌گیرد، آنها را دوست نمی‌دارد، حتّی باورشان هم ندارد. هامون هم از این قاعده مستثنی نیست. مهرجویی او را مثل موش آبکشیده در تور ماهیگیری می‌اندازد.

از همین روست که ما هم دلمان برای قهرمانان او شور نمی‌زند، نگرانشان نیستیم، چرا که خالقشان به آنها وفادار نیست. وفاداری صاحب اثر به اثر و بخصوص به شخصیتها از اساس هنر است. بعضی از هنرمندان بزرگ با مرگ قهرمانشان، به‌نوعی می‌میرند یا همهٔ عمر افسرده

می‌شوند. چرا که این آدمها، بخشی از وجود آنها هستند، بخشی از قلب و روح آنها.

مهرجویی فاقد چنین وفاداری نسبت به آدمهایش است. طوری آنها را «خلق» می‌کند که گویی جعلی‌اند: طبیعی است که انسان جعلی، قابل همدردی و وفاداری نیست. آدمهایش ـ بویژه هامون ـ به عروسک خیمه‌شب بازی بیشتر شبیهند تا به انسان واقعی که گوشت و خون، رگ و پی دارد. بی‌ریشه‌اند و دارای یک ذائقه و هویت فرهنگی و یک بوی منحصر به فرد انسانی نیستند. از هر دو بُعد واقعیت و فراواقعیت تهی‌اند. این آدمها در بهترین حالت، کاریکاتوری از آدمهای «بکتی» هستند، خلق‌الساعه‌اند و تصادفی. نمی‌توانند یک‌جا جمع شوند. درگیر گذشته نیستند، درگیر حال هم نیستند، آینده که جای خود دارد.

شخصیتهای مهرجویی اغلب اهل ترس و لرزند ـ چه قبل و چه بعد از انقلاب ـ و ترس و لرز این آدمها، نه کی‌یر کگاردی، که بیشتر به «ترس و لرز» ساعدی مانَد؛ ترس و لرزی که برای فیلمساز ما به ارث رسیده است.

و سینمای مهرجویی سینمای ترس و لرز است. و این، فقط به شخصیت‌پردازی مهرجویی منحصر نمی‌شود و به تمام اجزای اثر سرایت می‌کند، هم در مفهوم‌سازی و هم در فرم و ساختمان اثر.

«در هرکدام از فیلمهای من، معنا و مفهوم تعیین‌کنندهٔ فرم و ساختمان کار است... هرداستانی، هرشخصیتی و هرمضمونی، چهارچوب خاصّ خود را دارد.»[۱۲]

این ادّعاها را مختصری بررسی می‌کنیم:

الف ـ مفهوم‌سازی:

مشخصهٔ اصلی هامون هم در معنا و مفهوم و هم در فرم و ساختمان، اغتشاش است. این اغتشاش، از تفکّر فیلمساز در مفهوم‌سازی آغاز و به اغتشاش در ساختمان اثر و تمام اجزاء آن نفوذ می‌یابد، به‌گونه‌ای که اثر، از حداقل انسجام و وحدت در حرف و پیام و فرم و بیان بی‌بهره می‌شود.

هامون، در ظاهر، نامحدود می‌نماید، هیچ حدّ و مرزی نمی‌پذیرد و هیچ منطقی. این «عدم محدودیت»، نشان دانش نیست؛ از التقاط و بی‌نظم بودن تفکّر ناشی می‌شود.

هامون، قبل از تبدیل شدن به «اثر»، از شدّت پراکنده‌گویی و تعدّد سوژه و بی‌نظمی بسیار، در حال انفجار و فروپاشی است. به هرمسئله‌ای، نوک زده شده بدون آنکه حتّی یکی از آنها از سطح فراتر برود و به عمق نزدیک شود؛ بدون آنکه «مفاهیم»، رویدادها سرجای خود نشسته، در چهارچوب و قالب خودشان ارائه شوند. این شبه مفاهیم و ایده‌ها، نه هویت معیّن دارند نه تعلّق خاصّی به فرهنگی خاص. حاصل صحنه‌های بی‌ارتباط، شبه مفاهیم بی‌ارتباط، رویدادهای بی‌ارتباط، ساخته نشدن و شکل نگرفتن اثر است.

صحنه‌ها و فصلها، چه خاطرات و رؤیاها و چه بیداریها، پشت سر هم، بدون نظم و منطق سریعاً در پی می‌آیند و می‌روند و چون زنجیره‌ای را نمی‌سازند، پس مفهومی را نمی‌سازند. مفهوم از اجزاء تفکّر است و اساس تفکّر در نظامدار بودن آن است. «اینشتاین» در تعریف تفکّر و مفهوم، می‌گوید:

«تفکّر به معنی دقیق چیست؟ پدیدار شدن تصویرهای حافظه در پی دریافت تأثّرات حسّی، تفکّر نیست. اگر این تصویرها زنجیره‌ای را بسازند که هرجزء آن جزء دیگری را به یاد آورد، باز هم تفکّر نیست؛ ولی وقتی که تصویر معیّنی در بسیاری از این قبیل زنجیره‌ها پدیدار شود، با این تکرار شدن، جزئی نظم‌دهنده از این زنجیره‌ها می‌شود. یعنی زنجیره‌هایی را که به خودی خود نامتّصلند به یکدیگر پیوند می‌دهد. چنین جزئی، یک وسیله، یک مفهوم می‌شود.»

در هامون، این تصویر معیّن نظم‌دهنده از سلسله رویدادها غایب است، مانند حلقهٔ گمشدهٔ داروین.

هامون فاقد شناخت‌شناسی لازمهٔ اثر هنری است؛ شناخت‌شناسی که متدولوژی از آن نشأت می‌گیرد و اساس ساختمان اثر است؛ جایگزین کردن ایده‌ها، تصوّرات، رؤیاها به هم و به جای هم، از اهمّ اصول این شناخت‌شناسی است. این جایگزینی در هنر، بویژه در نوع سوررئال آن، مسئله‌ای اساسی است. عدّه‌ای معتقدند که این امر تحت تأثیر ناخودآگاه انجام می‌گیرد. اساس این مسئله این است که هیچ مفهومی، هیچ ایده‌ای از بین نمی‌رود بلکه تبدیل می‌شود. در تفکّر هم چنین فرآیندی موجود است. از یک عکس به تداعی واقعه یا خاطره‌ای می‌رسیم و از آن به... (به یاد بیاورید فیلم «هیروشیما، عشق من» اثر «آلن رنه» را که گویا مورد علاقه و استناد فیلمساز ما نیز هست، که در آن، ۲۴ ساعت از زندگی مشترک زن و مردی به تصویر کشیده شده. گردش آنها در شهر و یادآوری خاطرات آنها که با خاطرات جنگ در هم می‌آمیزد و هرواقعه و یادآوری با منطق خاصّ خودش، جایگزین چیزی دیگر می‌شود ـ فلاش‌بکها نیز هم با معنی‌اند و هم بجا ـ و مفهوم می‌سازد و در نتیجه حسّ، القا می‌شود).

در هامون، هرچیزی، هررویدادی، هررجعت به گذشته‌ای، بی‌منطق است و تهی از بُعد مفهوم‌سازی. هرصحنه را می‌شود حذف کرد یا جایش را تغییر داد. هیچ دلیل موجّهی برای رؤیاها و حتّی خاطرات وجود ندارد. هامون، در دفتر کار نشسته، بی‌جهت، یاد خوابش می‌افتد. در مطب دکتر روانشناس ـ که به همه چیز مانَد به جز مطب ـ به بهانهٔ صحبتهای مهشید، چند خاطره به شکلی بی‌ارتباط به یادش می‌آید و... گویی همه چیز بهانه است و هیچ صحنه‌ای ـ به

خصوص لحظه‌های قبل از رجعت به گذشته‌ها ـ طبیعی و واقعی نیست و بوی زندگی نمی‌دهد.

تمام فنومنها، چه تصویری، چه کلامی، چه رؤیا، چه رویداد واقعی، می‌تواند حذف یا به جای دیگری از اثر منتقل شود. پایان فیلم می‌تواند اول آن یا اواسط آن باشد و آغاز فیلم...

رؤیاها، از حداقل منطق رؤیا تهی‌اند. معلوم نیست چرا «سه کوتوله» تکرارشونده، در آخر همچنان مثل اول هستند و دچار تغییری نمی‌شوند. اگر سه کوتوله، نمادند، که در رؤیای نهایی می‌بایست تغییر کنند؛ مثل خود رؤیا. مثلاً اگر شخصی، شیطان را در خواب ببیند یا «شمشیر داموکلس» را، تا زمانی که اندیشه و احساسش دچار تغییر و تحوّلی نشده، ممکن است این شمشیر به همان شکل تکرار شود؛ امّا اگر «تحوّلی» در فرد رُخ بدهد، ناخودآگاه شخص، زودتر از خود او می‌فهمد و از قبل نوید این تغییر را می‌دهد، که مثلاً سه کوتوله رفتند، شیطان باید شکست بخورد و از این قبیل.

رؤیای آخر هامون، می‌بایست نوید جدایی از گذشته را می‌داد که نمی‌دهد، چرا که این ناخودآگاه است که الهام می‌پذیرد ـ شهود و... و نه در ابتدای امر، خودآگاه. جایگزینی هامون در تمامی رؤیاها و حتّی یادآوری‌های غلط است و فاقد حدّاقل منطق روانشناسانه و شناخت‌شناسانه.

در هامون، همه چیز خلق‌الساعه‌اند، دستاویزند، علّت وجودی ندارند؛ محلّ قرار گرفتن آنها، بی‌دلیل است و ریشهٔ ایده‌ها و مفاهیم مَعلوم نیست از کجاست. از رؤیا استفاده می‌شود امّا بی‌هدف؛ می‌توان تمامی رؤیاها را حذف کرد. از رجعت به گذشته و خاطرات استفاده می‌شود، امّا نه از سر توانایی که به دلیل ضعف در ارائه.

شناخت‌شناسی فیلمساز با چنین آشفتگی و بی‌نظمی، فاقد «شناخت» می‌شود و متدولوژی او نیز به همین شکل. جای رویداد یا واقعه‌ای با رخدادی دیگر به‌طور طبیعی و منطقی پُر نمی‌شود. به همین دلیل است که برای وصل کردن دو صحنه، فیلمساز مرتّب ناچار است هامون را در اتومبیل بنشاند و نشانش دهد، چرا که اگر یک واقعه یا یادآوری دیگری برآن حمل می‌کرد، اثر بکل از هم می‌پاشید. به ناچار و با کمک تدوین، غریزی سرهم‌بندی کرده و نه آگاهانه. چهارچوب مفاهیم و وقایع بسیار ناقص است و شکسته؛ همچون دایره‌ای است که از دهها نقطه گسسته شده و هرگز بسته نمی‌شود. بازی با رؤیاها، خاطره‌ها، رویدادها، حتّی با کلمات، آنچنان بی‌قرار و باز است که همه چیز در آن چهارچوب می‌رود و همه چیز از آن خارج می‌شود.

«ساختمان» فیلم، از مکعبهای کوچک تشکیل نشده که در کنار هم متصّل شده تبدیل به ساختمان شوند. این «ساختمان» معیوب، همچون شخصیت هامون، از تعداد بسیاری کره تشکیل شده که قابل اتّصال به هم نیستند (در یک ساختمان، کره هم استفاده می‌شود اما نه همه‌اش) لذا انسجامی و وحدتی ندارند، فقط می‌شود آنها را در کیسه‌ای یا سبدی ریخت و رهایشان کرد. هرکار دیگری با آنها غیرممکن است چرا که جمع اضدادند و وحدتشان غیرممکن.

شخصیت حمید هامون که «مثل همه کس است»، مخلوطی است ـ فرنگی و وطنی ـ از شخصیتهای فیلمهای مختلف و متفاوت: «آلن دلون» در «کسوف»، «مارچلو ماسترویانی» در «شب» و «۸/۵»، «داستین هافمن» در «سگهای پوشالی»، «شون کانری» با حولهٔ «جیمز باندی»، «بهروز وثوقی» در «رضا موتوری» و بالأخره «فردین» در فیلمفارسی‌هایش.

دیگر شخصیتهای فیلم هم دارای چنین ترکیبهای متضادی هستند و همگی، حتّی مهشید (از نگاه ضدزن فیلم هم می‌گذریم)، دنبالچه‌ای از شخصیت حمید هامونند و حتّی تکه‌هایی از او: بعضی هم زائدند، مثل «دبیری» که فقط ما را به یاد قهوه‌چی «هالو» می‌اندازد که این بار بی‌جهت می‌لنگد. یا دوست هامون، دکتر مثلاً روانشناس، یا «حسین سرشار» یا کودک فیلم و...

کلیهٔ ارتباطهای انسانی فیلم نیز از وسط شروع می‌شوند و حتّی با زور دیالوگ هم شکل نمی‌گیرند: بکل عقیمند.

ب ـ فرم:

هامون، خوش‌آب و رنگ است و از عوامل بسیاری در جذب تماشاگران متفاوت استفاده کرده است: از لوکیشنهای لوکس و خوشایند، از لباسهای رنگارنگ و خوش‌مدل، از ریتم سریع و سرحال، از سکانسهای کوتاه، از فیلمبرداری نسبتاً خوب و رنگهای زنده و واضح، از موسیقی کلاسیک و مدرن، از دیالوگهای غیر متعارف و از بازی «شکیبایی». امّا هامون، همچون دیگر آثار مهرجویی، نه شخصیتهای ایرانی دارد و نه فضای ایرانی. و اگر ظاهراً لوکیشنها در ایران است ـ تهران و کاشان ـ نگاه، توریستی است. لوکیشنها نیز بسیار شیکند و متنوّع (و این از عناصر «جذّابیت» فیلم است به اضافهٔ لباسها) امّا بی‌منطق و خالی از بُعد فضاسازی. فقط معابد بمبئی و برج ایفل و ابوالهول در آن کم است.

میزانسنها، اغلب لقند؛ (برای مثال: خانه مادر مهشید یا مطب دکتر یا رئیس هامون) آدمها در صحنه در هرجایی می‌توانند باشند. اشیاء، هیچ مفهومی نمی‌سازند وارتباطی با آدمها ندارند، مگر جلد کتابها!

میزانسن صحنه‌های رؤیای اول و پایان فیلم بدون پس زمینه است و آدمها در خلأ سیْر می‌کنند و در صحنه‌های بیداری هم اتومبیل در صحنه‌های خارجی و میز در صحنه‌های داخلی نقش جادویی دارد. فیلم در مجموع از میزانسن رهاست.

دوربین فیلمساز، دوربین متحرّک است با حرکتهای بی‌شمار و اغلب بی‌مورد. از حرکت پَن استفادهٔ بسیار شده بدون کمک به میزانسن و به مفهوم‌سازی و بدون بار نمایشی. اکثر این حرکتها نیز از وسط برش می‌خورند (مثلاً خانهٔ مادر بزرگ). گویی خود فیلمساز به بیهوده بودن حرکتها واقف است. زومها، غالباً زیادی‌اند و از نوع فیلمفارسی. دوربین، اکثراً تو چشم می‌زند. بسیاری از برشها نیز بی‌هدفند؛ گاهی با چند زاویهٔ مختلف (اولین صحنهٔ بیداری فیلم برای مثال) که هیچ چیز جدیدی نمی‌گویند و حتّی دلیلی هم ندارند (صحنهٔ خانهٔ مادر مهشید یا مطب دکتر).

راوی فیلم، حمید هامون است اما برخی از صحنه‌ها از نگاه فیلمساز است و نه هامون.

هامون، فیلم نمای درشت و نمای متوسّط درشت است به قصد مثلاً روانکاوی فردی به پیروی از برگمان و دیگران امّا اکثر نماهای درشت، دستاویزند برای گیشه و نه نزدیکی به شخصیت و روان او. گذار از نمای متوسّط به نمای درشت و به نمای دور و بالعکس بی‌هدف و سکته‌دار است بدون آنکه مثلاً تاکیدی باشد بر منش شخصیت.

تدوین، ریتمی تند و پرتحرک ایجاد کرده که با دوربین متحرّک در مجموع مانع خسته شدن تماشاگر از یک سو و از سوی دیگر مانع تفکّر و تمرکز لازم او می‌شود. در ضمن با وجود زحمت بسیار تدوینگر ـ که فیلم موجود بسیار به او مدیون است ـ برشهای غلط فراوانی را شاهدیم و حتّی کادرهای خالی. گویی چاره‌ای نبوده و نماها به هم نمی‌چسبیده‌اند.

فیلم دارای صحنه‌های زائدی است که به راحتی می‌شود حذفشان کرد؛ برای مثال رؤیای اوّل یا صحنه خیلی بد نمایش مد لباس و نقش مهشید و دیگران در آن.

از دکوپاژ فیلم که مانند تمام فیلمهای مهرجویی، بی‌دقّت و سرسری است، می‌گذریم. اینکه دکوپاژ را در سینما جدّی نگیریم و به روش فیلمفارسی سرصحنه سرهم‌بندی کنیم، واقعاً افتخاری ندارد. «گدار» اگر سرصحنه دکوپاژ می‌کند و بدیهه‌سازی، هم دکوپاژ بلد است و هم سینما را می‌شناسد. به ما ربطی ندارد.

■ هامون، در ظاهر، نامحدود می‌نماید، هیچ حد و مرزی نمی‌پذیرد و هیچ منطقی. این «عدم محدودیت» نشان دانش نیست؛ از التقاط و بی‌نظم بودن تفکر ناشی می‌شود.

براستی به چنین سینمای دست دوم و راحت‌طلبی می‌گویند «سینمای ذهنی‌تر، سوبژکتیو، سینمای شخصی»[۱۳]؟ کدام سینمای شخصی؟ سینمای «الماس ۳۳» یا «گاو» یا «اجاره‌نشین‌ها»؟

مهرجویی، در ظرف بیست سال فیلمسازی، برمبنای مقتضیات روز، سینمای متفاوتی را ارائه داده است. چرا که او نه فیلمساز زمانه، که فیلمساز روز است. از یک سینمای روز گیشه‌پسند جیمز باندی ـ «الماس ۳۳» ـ و در اواخر دههٔ ۴۰ آغاز کرد. با همکاری و کمک بسیار ساعدی و جوّ روشنفکری روز، بهترین کارش ـ «گاو» ـ را ساخت.

با تغییر نسبی جوّ، آنتراکت داده و «هالو» را به صحنه آورد. پس از آن در سال ۵۱، «پستچی» را عرضه کرد که به‌نوعی پس گرفتن «گاو» بود. با تغییر جدّی اوضاع در نزدیکیهای انقلاب، باز به ساعدی برگشته و فیلم تند اجتماعی «دایره مینا» را اکران کرد. دو سه سال پس از انقلاب، تحت تأثیر شلوغیهای آن روز، فیلم بد «مدرسه‌ای که می‌رفتیم» را ساخت. و بعد به فرنگ رفت و در آنجا فیلم ضعیف شبه عرفانی «سفر به سرزمین رمبو» را ساخت. بعد خسته از «ایسمها» به وطن بازگشت. و سال ۶۵، «اجاره‌نشین‌ها»ی روز و پرفروش را به نمایش گذاشت. پس از آن «شیرک» را با مشارکت «مسعود کیمیایی» ساخت که چون فیلم روز نبود و بازگشت به گذشته‌ها بود، کار نکرد. و سرانجام مهرجویی، با کمی تأخیر، دوباره «روز» را دریافت و «هامون» را در ادامهٔ «اجاره‌نشین‌ها» خلق کرد ـ و گذشته‌ها را پس گرفت ـ امّا به شکل و شمایل ظاهراً جدّی و روشنفکرانه و نه کمدی.

بله، فیلمساز ما شامّهٔ تیزی دارد و باهوش است و «مسائل روز» را خوب می‌فهمد و خوب هم بهره می‌برد. عادتش هم این است که پشت دیگران پنهان شود و تواناییها و موفّقیتهای نسبی آنان را به اسم خود جا بزند. در گذشته، «ساعدی» بود و «وویچک» و «نصیریان» و «انتظامی»؛ امروز کی‌یر کگارد است و عرفان‌بازی و بازی خوب «شکیبایی» ـ هرچند که ظاهر او در فیلم به «روشنفکر شوریده و آویخته» نمی‌خورد ـ که عامل اصلی جذابیت فیلم است و بدون او، هامون غیر قابل تحمل می‌شد.

● مخاطب هامون کیست؟

هامون، فیلمی است برای «همه»: روشنفکران خسته و دلشکسته، روشنفکران غربزده و آویخته، روشنفکرنمایان وطنی در گوشه و کنار ایران ـ چه «متحوّل» شده و چه پوسیده ـ روشنفکران در تبعید خودساخته، روشنفکران امروزی، حتّی بعضاً روشنفکران مسلمان، تماشاگران متجدّد فیلمفارسی، طرفداران سریالهای ملودرام خانوادگی تلویزیونی، علاقه‌مندان به فلسفه و عرفان مد روز، به یوگا، به ذن، به «مدیتیشن» و «موتور سیکلت» و «ایزی رایدر»، دوستداران موسیقی کلیسایی، موسیقی کلاسیک و مدرن، موسیقی ایرانی، علاقه‌مندان به هنر مدرن و به معماری سنّتی و مدرن، علاقه‌مندان به نوستالژی، به سه‌تار، به اغذیه ایرانی، به جلد کتاب، به لباسهای آخرین مد، به سیاه‌بازی و...

هامون ـ مهرجویی ۸/۵ـ فیلمی است برای کلیهٔ جشنواره‌ای داخلی و احیاناً خارجی. «هنر اسپرانتو»یی است:

«دلم می‌خواهد کارهایم برای هرکسی و در هرکجای دنیا بامعنا باشد و با او ارتباط برقرار کند.»[۱۳]

امّا نمی‌شود برای همه فیلم ساخت تا هرکسی از ظنّ خود شود یارش، آن وقت برای هیچ کسی نیست. جشنواره‌ای خارجی هم، اغلب دارای هیئت داورانی هستند که برخلاف هامون غربزده، شرق‌زده‌اند و فقرزده. این اداطوارهای غربی را هم در تفکّر و هم در سینما، خیلی وقت است کهنه کرده‌اند.

به نظرم درد اصلی و دغدغهٔ مرکزی هامون، مطرح شدن است. هامون، جایزه می‌خواهد: WANTED. و اگر گرفت، بازمی‌گردد: «هامون ۲»، «پسر هامون»، «بانو هامون» (مثلاً) و...

●

● جمع‌بندی

فیلم هامون و شخص حمید هامون، هردو فاقد شخصیت و هویّت معیّن هستند. شخص هامون نه در عالم واقعیت و نه فرا واقعیت وجود ندارد؛ از این روست که دقایقی پس از حضور بر پردهٔ سینما، فردیت و عینیت خود را از دست می‌دهد.

فیلمساز گویا قصد داشته هامون را «ناخودآگاه جمعی» جامعه‌ای معرّفی کند که در آن زیست می‌کند. امّا در این میان در گذر و اتّصال عام و خاص، کل و جزء، قاعده و استثناء، دچار اغتشاش و سردرگمی شده. او همچون کودکی است که با دیدن عدد پنج یا شش یا هفت سیب گمان می‌کند این اعداد، جزئی از خصلتهای هرسیب خاصّی است و از درک ماهیت تجریدی این اعداد و اصولاً مفهوم عدد ناتوان می‌ماند. زیرا متوجّه نیست که در یک سیب معیّن، مثلاً عدد هفت کجا قرار گرفته است.

فیلمساز به همین سیاق، داشتن کتابهای مجلدتر و تمیز یا عینک زدن یا لباس شیک فرنگی پوشیدن را خصلتی از خصلتهای «روشنفکر» یا روشنفکر غربزده تصوّر می‌کند و غافل است از اینکه کتابهای لوکس در کتاب‌فروشیها بیشتر یافت می‌شوند. هرکسی هم می‌تواند عینک بزند؛ عینک هم سواد نمی‌آورد: لباس فرنگی هم می‌تواند به تن هرکسی باشد. از این رو نمی‌تواند به عنوان خصلت اساسی فردی یا اجتماعی یا روانشناسانه یا فلسفی، به هیچ جامعه‌ای یا حتّی قشری از یک جامعهٔ فرضی بچسبد؛ فقط می‌تواند در افراد خاص ـ و نه حتّی تیپ خاص ـ که نمایندهٔ چیزی جز «فردیت» خود نیستند، ظهور بیابد، آن هم صرفنظر از شغل یا جایگاه اجتماعی، صرفنظر از روشنفکر بودن یا نبودن، غربزده بودن یا نبودن.

فیلمساز ما با نفرت خاصّی تصوّر می‌کند خصوصیتهایی چون ترس، شک، تلوّن مزاج، بی‌تصمیمی، بی‌حمیتی و... در ناخودآگاه جمعی جامعهٔ ما وجود دارد و این پندار واهی مانع آن

می‌شود که خصلتها را در این کل پیوستهٔ هسی‌دار بیابد. او جامعه را به عنوان یك «هستی» با ناخودآگاه جامعه به عنوان هستی دیگری که به آن پیوسته است، امّا در حقیقت یك مفهوم مجرّد نیز هست، اشتباه می‌گیرد. از این روست که ناچار می‌شود تمامی آن خصلتهایی را که به ناخودآگاه جمعی ما نسبت می‌دهد، در رفتارهای خودآگاه یا ناخودآگاه فردی شخصیتهایش نمایش دهد. بدین‌ترتیب جامعه‌و یك قشر خاصّ آن، خودآگاه و ناخودآگاه جمعی و فردی را، همه را از هویت تهی می‌سازد.

فیلم هامون، ظاهراً انتقادی است بر گذشته برخی از روشنفکران بی‌هویت دیروز، اما انتقادی است بسیار سطحی و حتی دروغین.

شخص هامون، نمایندهٔ ناخودآگاه جمعی یا نمایندهٔ جامعه که سهل است، نمایندهٔ عدّه‌ای از افراد خاص ـ یاحتّی‌نمایندهٔ SELF خودش ـ هم نیست. هامون قرار بوده که یك روشنفکر سردرگم و آشفته باشد که «تحوّل» بیابد، امّا مادربزرگش فقط در یك سکانس از فیلم دست او را در زمینهٔ این ادّعا، از پشت می‌بندد. اعمال حمید هامون همچون خصلتهای گوناگون او همه هم ـ ارزند و به همین جهت هامون، تحقّق پیدا نمی‌کند. فیلمساز نتوانسته یك شخصیت معیّن در سینما خلق کند یا یك منش معیّن به او نسبت بدهد. مثلاً هامون در واقع می‌تواند دست به قتل بزند، امّا وسیلهٔ مناسب آن را نمی‌شناسد؛ یعنی فی‌نفسه جانی است امّا در عمل نیست. رانندگی بلد است امّا فقط در «خیابان آرام» و بدون ترافیك شمال شهر وگرنه سر پیچ که برسد، خود مهرجویی از او سبقت می‌گیرد، یا حتّی یك ژیان قراضه مانعش می‌شود. خیلی دوست دارد یك «روشنفکر آویخته» یا غربزده باشد امّا بدجوری عقب افتاده است. گویی ده پانزده سال است که خوابیده و تازه از خواب برخاسته: نه چیزی دیده، نه کتابی خوانده و همچنان کتاب شایگان «آسیا در برابر غرب» برایش مهمترین کتاب سیاسی ـ اجتماعی است (البتّه شك دارم آن را هم خوانده باشد همچنان‌که‌ترس‌ولرز کی‌یرکگاردرا)؛ همان‌کتابی که در اوایل دههٔ پنجاه، ساعدی به دستش داده به همراه ترس و لرزش. علی‌رغم ادعای «شوریدگی»، بسیار هم دربند ظاهر است؛ موهایش همیشه شانه کرده است و سر و وضعش هم به رنگ کتاب شعر همان دوره‌هاست: پیراهن آبی، کت خاکستری و شلوار سفید که روی هم می‌دهد: «آبی، خاکستری، سفید».

در این سالهای در خواب، گویا فیلمی هم ندیده و محفوظاتش متعلّق به آن زمانی است که حافظهٔ خوبی داشته و زیاد رؤیا نمی‌دیده. و بجز اینها چیزی در چنته ندارد.

از این روست که از مادربزرگ هم مانند آن تفنگ فرسوده شکست می‌خورد. نکند مادربزرگ، مثلاً کتابی داشته با عنوان «چگونه می‌توان یك روشنفکر غربزدهٔ حسابی بود» و به نوهٔ سرگشته‌اش نداده تا بخواند و مثل مادربزرگ «شك فلسفی» کند و سری بین سرها دربیاورد.

هامون، در رانندگی، در ارتکاب به قتل، در روشنفکر بودن، همسر بودن، پدر بودن، شاغل بودن و حتّی خودکشی کردن، در همه چیز شکست می‌خورد و این از ادب و نزاکت تماشاگر ایرانی است که به او می‌گوید: «روشنفکر» یا روشنفکر غربزده یا متحوّل یا رانندهٔ روشنفکر یا تاکسی درایور، و نه بزهکار و شارلاتان.

امّا هامون، انصافاً غیر از روش فرار از پرداخت قبض جریمهٔ رانندگی، در یك زمینه مهارت قابل توجّهی دارد، آن هم در شناگری است که هم در کودکی و هم در بزرگسالی از پس این مهم بخوبی برمی‌آید و اکر آب‌گیرش بیاید، واقعاً شناگر قابلی است. و همین مهارت و تردستی او یا خالقش بود که توانست فیلمی را موقتاً پایان بدهد که می‌شد با همین انواع اختلاط مفاهیم و اغتشاش فکری تا ابد ادامه یابد.

●

نمی‌دانم چرا هامون، مرا به یاد داستان آن «مورچه» انداخت که:

آورده‌اند که روزی، آدمی از جایی رد می‌شد. دید عدّه‌ای از حیوانات درشت هیکل از جمله فیل، شیر، پلنگ، اسب و یابو به دریف ایستاده‌اند و یك پایشان بالاست. پرس و جو کرد، فهمید آنها می‌خواهند پایشان را نعل کنند. رسید به ته صف، دید مورچه‌ای هم با ژست مخصوصی پایش را بالا گرفته. گفت تو برای چه اینجا ایستاده‌ای؟ مورچه پاسخ داد: می‌خواهم پایم را نعل کنم!

بله، مورچهٔ بیچاره عقدهٔ خودبزرگ‌بینی حادی داشت.

● **پانویسها:**

۱/۲/۱۱. KIERKEGAARD par Lui-meme, Marguerite Grimault

وکتاب: تاریخ فلسفه ـ از فیشته تا نیچه ـ فردریك کاپلستون، ترجمهٔ داریوش آشوری و کتاب: فلسفهٔ معاصر، کاپلستون، ترجمهٔ دکتر علی اصغر حلبی.

۱۳/۱۰/۸/۷/۶/۵/۳، نشریهٔ روزانه هشتمین جشنوارهٔ فیلم فجر، شمارهٔ ۱۰، بهمن ۶۸.

۴. تاریخ فلسفه ـ از فیشته تا نیچه ـ کاپلستون.

۱۴/۱۲/۹. ماهنامهٔ سینمایی فیلم، شمارهٔ ۸۶، ۶۷، ۵۹

■ گزارش

■ سعید نژادسلیمانی

طرح و پیشنهادِ اختصاص جشنواره‌ای به فیلمهای کوتاه از همان روزهای نخست باعث دلگرمی و خرسندی فیلمسازان و دست‌اندرکاران سینما شد. هرچند همه ساله در جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم فجر، بخشی از جشنواره به مسابقهٔ فیلمهای کوتاه می‌پرداخت، امّا عواملی چند موجب می‌شد تا نه فقط فیلم کوتاه جایگاه واقعی خود را در عرصهٔ سینمای کشور پیدا نکند، بلکه حتّی از ارزش و اعتبار آن کاسته شود و به مرحله‌ای مقدّماتی در مسیر ساختن فیلمهای بلند بدل گردد. حال می‌شود این امید را داشت که با تداوم برگزاری جشنوارهٔ فیلمهای کوتاه، سینمای کوتاه قدر و مقام واقعی خود را باز یابد و با فراهم آمدن زمینه‌ای سالم برای رقابت و ارزیابی آثار هنرمندان، پیشرفت و ارتقاء کمّی و کیفی فیلمهای کوتاه را شاهد باشیم.

نخستین جشنوارهٔ فیلمهای کوتاه از بیستم تا بیست و پنجم تیرماه، به همت مدیریت جشنواره‌ها و مجامع سینمایی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، با همکاری بنیاد سینمایی فارابی، شهرداری تهران، شرکت شیلات ایران و... در مجتمع فرهنگی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان برگزار شد. جشنواره از دو بخش مسابقه و ویژه تشکیل شده بود و فیلمهای ایرانی و خارجی متعدّدی در این دو بخش به نمایش درآمدند.

در بخش مسابقه، ۴۹ فیلم، شامل ۲۹ فیلم شانزده میلیمتری، ۱۲ فیلم سی و پنج میلیمتری مستند و داستانی و ۸ فیلم انیمیشن شرکت داشتند. این فیلمها با توجّه به کیفیت تکنیکی و بیانی و نیز محتوای فرهنگی آنها، از بین ۱۸۱ فیلم کوتاه داستانی، مستند و

انیمیشن، توسّط هیئت انتخاب متشکل از «سعید حاجی‌میری»، «محمود اربابی»، «ابراهیم کیهانی»، «مجید ماهیچی» و «مهدی حسینی» گزینش شده و به این بخش راه یافته بودند. بخش نمایشهای ویژه در پنج قسمت با عناوین «مروری بر آثار مستندسازان بزرگ»، «گزیدهٔ فیلمهای انیمیشن»، «گزیدهٔ فیلمهای مستند ایرانی»، گزیدهٔ فیلمهای داستانی ایرانی و «برنامهٔ ویژه»، در مجموع با نمایش ۷۶ فیلم کوتاه ایرانی و خارجی، ارزش خاصّی به مجموعهٔ جشنواره می‌بخشید.

بخش «مروری بر آثار مستندسازان بزرگ» یکی از بخشهای پرتماشاچی و ارزشمند جشنواره بود. نمایش چهار فیلم کوتاه از «آلن رنه»، فیلمساز مشهور فرانسوی، فرصت خوبی بود برای علاقه‌مندانی که تاکنون موفّق به دیدن آثار کوتاه او نشده بودند. از «رنه» دو فیلم بلند سینمایی به نامهای «هیروشیما، عشق من» و «سال گذشته در مارین‌باد» را چندی پیش دیده بودم و حال، امکان تماشای فیلمهای کوتاه او برایم غیرمنتظره بود. «وَن گوگ»، «گوئرنیکا» ـ براساس تابلوی معروف «پابلو پیکاسو» ـ و «آواز استرین» و «تمام خاطرات دنیا» چهار اثر مستند از «رنه» بود که در این بخش نمایش داده شد. سایر فیلمهایی که در بخش «مروری بر آثار مستندسازان بزرگ» به نمایش درآمدند عبارت بودند از: «پاسیفیک ۲۳۱» ساختهٔ «ژان میتری»، «باد صبا» ساختهٔ «آلبر لاموریس»، «تهران پایتخت ایران است» از «کامران شیردل» و پنج فیلم دیگر.

در «بخش انیمیشن»، ۱۷ فیلم خارجی از انجمن ملی فیلم کانادا و ۱۳ فیلم ایرانی، عمدتاً از کانون پرورش فکری، به نمایش درآمدند، از جمله: «هربچه‌ای» ساختهٔ «یوجین فدرنکو»، «قصر شنی» از «کوهود من»، «گلباران»، «رخ» و «من آنم که» از «علی‌اکبر صادقی»، «سیاه پرنده» ساختهٔ «مرتضی ممیز» و «مرد و ابر» از «پرویز نادری».

«گزیدهٔ فیلمهای داستانی ایرانی» هم از بخشهای پُربینندهٔ جشنواره بود. فیلمهای «هفت‌تیرهای چوبی» از «شاپور غریب»، «عمو سبیلو» از «بهرام بیضایی»، «رهایی» کار «ناصر تقوایی»، «نان و کوچه» و «همسرایان» ساختهٔ «عباس کیارستمی» از جمله آثار این بخش بودند که با وجود گذشت سالها از تهیه و ساخت آنها، هنوز در قالب و چهارچوب فیلمهای کوتاه، قابل بحث و تأمّل به‌نظر می‌رسند. «روز امتحان» ساختهٔ «مجید مجیدی»، «عکس‌العمل» کار «اسماعیل براری»، و «با من حرف بزن» ساختهٔ «مسعود جعفری جوزانی»، آشنایی و درایت سازندگان آنها را در بیان معانی سینمایی از طریق فیلم کوتاه بازگو می‌کرد.

در بخش «گزیدهٔ فیلمهای مستند ایرانی» نیز از نمایش موفّق فیلمهای «بوم سیمین»، «گاز، آتش، باد» و «اونشب که بارون اومد» ساختهٔ «کامران شیردل» و نیز دو فیلم از «منوچهر طیاب» با عناوین «مسجد جامع» و «ریتم» یاد باید کرد. «نگاه» ساختهٔ «ابراهیم فروزش»، «باد جن» ساختهٔ «ناصر تقوایی» و «بکوبید دهلها» به کارگردانی «جمال شورجه» هم از آثار درخور توجّه این بخش بودند. مجموعاً ۱۷ فیلم از ۱۴ مستندساز کشورمان در این قسمت به نمایش درآمد.

آخرین قسمت از بخش نمایشهای ویژهٔ جشنواره، با عنوان «برنامهٔ ویژه»، به نمایش شش فیلم داستانی کوتاه خارجی، یعنی «شاخهٔ گل» ساختهٔ «کن رادلف»، «چشم جستجوگر» به کارگردانی «ساموئل باس»، «بولرو» از «آلن میلر» و «ویلیام فرتیک»، «بادکنک قرمز» اثر «آلبر لاموریس»، «معاملهٔ کتاب» از «نورمن مک‌لارن» و «یک دقیقه سکوت» به کارگردانی «استراتوس چی‌چیس»، اختصاص داشت.

●

مراسم اختتامیه نخستین جشنواره فیلمهای کوتاه در روز ۲۵ تیر، با تلاوت آیاتی از قرآن و گزارش «محمدعلی حسین‌نژاد» دبیر جشنواره، آغاز شد. آقای حسین‌نژاد ضمن بیان دلایل برگزاری این جشنواره، به مشکلات تولید فیلم کوتاه و فقدان امکانات لازم برای عرضهٔ مناسب آن اشاره کرد و در پایان، با تأکید بر اینکه تجربیات حاصل ازجشنوارهٔ نخست در سالهای بعد به کار گرفته خواهد شد اعلام کرد که احتمالاً در آینده بخش مسابقهٔ بین‌المللی فیلمهای کوتاه نیز در این جشنواره گنجانده خواهد شد.

آنگاه «سید محمدتقی رضوی» یکی از اعضای هیئت داوران ـ متشکل از آقایان «شهریار بحرانی»، «ابوالفضل جلیلی»، «ابراهیم حاتمی‌کیا»، «سید محمدتقی رضوی» و «مهرزاد مینویی» ـ بیانیهٔ این هیئت را قرائت کرد. بعد، حجت‌الاسلام سید محمد خاتمی، وزیر محترم فرهنگ و ارشاد اسلامی، به همراه آقای حسین‌نژاد جوایز آثار برگزیده را اهدا کردند. نتایج نخستین جشنوارهٔ فیلمهای کوتاه بدین ترتیب اعلام گردید:

۱. از بین فیلمهای «عبور از صخره» ساختهٔ «علی شاهسون»، «آب و هوای ناحیه معتدل کوهستانی» ساختهٔ «حسینعلی فلاح حقگو»، «بره‌ها در برف به دنیا می‌آیند» ساختهٔ «فرهاد مهرانفر» و «گنبد نور» ساختهٔ «سید احمد صالحی»، فیلم «بره‌ها در برف به دنیا می‌آیند»، به دلیل نگاه صادقانهٔ فیلمساز به زندگی در روستا، جایزهٔ بهترین فیلم را از آنِ خود ساخت.

۲. از بین فیلمهای «گودال» ساختهٔ «علی شاه‌حاتمی»، «طرح گناوه» ساختهٔ «کامران شیردل»، «آدمک کارتونی» ساختهٔ «مهرداد نعیمیان» و «روزنه» ساختهٔ «صمد غلام‌زاده»، فیلم «طرح گناوه» به علّت استفادهٔ مناسب از عناصر تکنیکی، به عنوان بهترین فیلم اعلام شد.

۳. از بین فیلمهای «طرح گناوه» از «کامران شیردل»، «گنبد نور» از «سید احمد صالحی»، «روزنه» ساختهٔ «صمد غلام‌زاده» و «گودال» ساختهٔ «علی شاه‌حاتمی»، فیلم «گودال»، به دلیل ایجاز تحسین‌برانگیز در بیان مفاهیم سینمایی، بهترین فیلم شناخته شد.

۴. هیئت داوران از بین فیلمهای ارائه‌شده هیچیک را حائز شرایط لازم برای معرفی به عنوان بهترین فیلم کوتاه به مفهوم مطلق نیافت.

۵. هیئت داوران تلاشهای خالصانهٔ هنرمندان جوان سازندهٔ فیلم «نقاشی متحرک» را ارج نهاد و ضمن تقدیر از «علیرضا گلپایگانی» برای تهیهٔ فیلمهای «اینجا پرنده بود» و «روزنه»، جایزهٔ ویژهٔ خود را به «صمد غلام‌زاده» سازندهٔ فیلم «روزنه» اهدا نمود.

۶. هیئت داوران ضمن قدردانی از حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی به دلیل سرمایه‌گذاری در تهیهٔ فیلمهای کوتاه، دیپلم افتخار جشنواره را به حوزهٔ هنری اهدا کرد.

●

● پای صحبت اولیها

● اشاره

طیّ هفته‌های اخیر آثار سینمایی چند کارگردان جوان که حاصل کار حرفه‌ای خود را برای نخستین بار به معرض تماشای عموم گذاشته‌اند، در سینماهای تهران و چند شهرستان دیگر اکران شدند. این فیلمها با وجود پاره‌ای نقصانها و کاستیها، به واسطهٔ برخورداری از مضامین جدید، صمیمیت و صداقت نگاه کارگردانهایشان امیدهای تازه‌ای برای سینمای ایران محسوب می‌شوند.

به منظور آشنایی با نظرات سازندگان این فیلمها، گفتگوهایی را با «علیرضا رئیسیان» (کارگردان «ریحانه»)، «احمدرضا درویش» (کارگردان «آخرین پرواز»)، «قاسمی جامی» (کارگردان «تا مرز دیدار»)، «تهمینهٔ میلانی» (کارگردان «بچه‌های طلاق») و «حمید آشتیانی‌پور» (کارگردان «در جستجوی قهرمان») ترتیب داده‌ایم که از نظرتان می‌گذرد.

● برداشتی مدرن از عناصر سنّتی

■ گفتگو با «علیرضا رئیسیان»، کارگردان «ریحانه»

● آقای رئیسیان، نظر به اینکه شما فارغ‌التحصیل رشتهٔ سینما هستید، چه تفاوتهایی میان آموزش دانشگاهی سینما و سینمای حرفه‌ای می‌بینید و به اعتقاد شما چگونه می‌شود این تفاوتها را از میان برد و به تفاهمی در این زمینه رسید؟

■ این یك تفاوت ذاتی است، بدین صورت که نظام آکادمیك بر مطلق سینما، یعنی وجه هنری آن تکیه دارد و سینمای حرفه‌ای بر وجه رسانه‌ای (صنعتی- اقتصادی) آن و به اعتقاد بنده این مرزبندی در کشور ما به صورت بطنی دچار خطا بوده چرا که دانشگاه، بیگانه با وجه صنعتی (اقتصادی) سینما به شکل یك تافتهٔ جدابافته نظم گرفته و بخش حرفه‌ای نیز در جبهه‌گیری علیه بافت علمی، سراسر وجه نظر تماشاگر را ملاك قرار داده است.

اساساً تمایز بین سینما ـ هنر و سینما ـ رسانه خود، کار خطایی است چرا که همان‌گونه که خیال باید مرحله‌ای از وهم را طی کند و به صورت یك نیروی ترکیب‌گر و یکی‌کننده جوهر یك عنصر هنری شود، وهم نیز نیروی انباشتن و گردآوردن تصاویر است به دلیل شباهت آنها، که با تعریف فوق خیال عین جوهر هنری در شقوق مختلف آن مثل شعر، موسیقی، ادبیات و... [است]، که چون سینما جامع آنهاست، یعنی جوهر هر کدام از هنرها را گرفته و تغییر شکل داده (و نه تغییر ماهیت)، لذا ذاتاً امری است هنری که چون قائم به خیال است پس مرحلهٔ وهم را طی کرده و وهم همان ذات رسانه است. این طیّ مرحله در کلیهٔ عناصر ساختاری فیلم نیز صادق است، اعمّ از تیپ و شخصیت، گفتگو و دیالوگ دراماتیك، کشمکش تصاعدی (نیروی وهم، فیلمهای پلیسی- جنایی- حادثه‌ای) و کشمکش پیش‌بینی شده (فرایند کامل هستی و زندگی- نیروی خیال) و بقیهٔ اجزاء ساختار دراماتیك. بنابراین مجزا نمودن دو وجه سینما- هنر و سینما- رسانه از پایه دچار اشکال است و نظام دانشگاهی باید با برداشتی واقع‌بینانه از جنبهٔ اقتصادی سینما به تربیت نیرو بپردازد و سینمای حرفه‌ای نیز احترام ویژهٔ خود را نصیب فارغ‌التحصیلان نماید.

● شما از معدود کسانی هستید که مستقیماً از دانشگاه به سینمای حرفه‌ای راه یافتید. در این باره چه نظری دارید؟

■ من همیشه دلم می‌خواست به عنوان یك عنصر حرفه‌ای وارد سینما بشوم و بدین لحاظ، توأم با تحصیل در رشتهٔ کارگردانی فیلم، دست به تجربیات حرفه‌ای نیز زدم که بسیار مؤثّر بود و کسی که بخواهد وارد فضای سینما شده و ادامهٔ حیات دهد، چاره‌ای ندارد جز اینکه از نقطه‌ای در بخش خصوصی شروع نماید، زیرا در آیندهٔ نزدیك تنها این بخش است که امکان تولید در سینمای شکننده از لحاظ اقتصادی را دارد و اصولاً سینمای دولتی یك نوع ایده‌آل‌نگری غیر واقعی را در انسان القاء می‌کند. البتّه بنده در حدّ مقدورات سناریوی «ریحانه» را به ارگانهای دولتی تولیدکنندهٔ فیلم نیز ارائه دادم که در برخی

موارد نظرات اصلاحی بخش خصوصی به مراتب مترقّی‌تر و ملموس‌تر از بخش دولتی بود.

[در هر حال] این شروع با آنکه به لحاظ حرفه‌ای برای من قرین موفّقیت و آغاز نیک بود ولی به لحاظ عاطفی بسیار تلخ و ناگوار [بود]...

● در «ریحانه» شروع و پایان فیلم با مجموعه‌ای از تصاویر مشابه که حسّ واحدی را القاء می‌کنند شکل گرفته است. هدفتان از این نوع بیان چیست؟

■ این تجربهٔ بدیعی نیست و قبلاً هم در سینما به اشکال مختلف و متفاوت صورت پذیرفته: مسئلهٔ قرینه‌سازی به دلیل وحدت موضوع، به‌عنوان مثال «جان فورد» در فیلم «جویندگان» و «کینگ ویدور» در «ازدحام». ولی آنچه که شاید القاکنندهٔ حسّی تازه باشد، قرینه‌سازی معکوس است که در «ریحانه» صورت گرفته؛ یعنی در نماهای شروع و پایانی که قرینه هستند، به دلیل فاصلهٔ میانی فیلم احتمال دور شدن از موضوع هست که این شیوه می‌تواند حکم یک مرور دوباره را داشته [باشد] و مسئلهٔ اصلی یادآوری گردد. ولی در بافت دراماتیک قضیه نیز این قرینه‌نگری که به شکل معکوس در طراحی پلان و میزانسن و موضوع صورت گرفته صرفاً در جهت همان مسیر دراماتیک است که در ابتدا به وسیلهٔ هلی‌شات شروع در واقع پیدا کردن و درونی کردن مطلب ریحانه است به وسیلهٔ نزدیک شدن به او در وسعت تنهایی کویر و سپس درون این نزدیکی، داستان فیلم روایت می‌شود که این آمدن از بالا به پایین است از دید یک سوم شخص. و در پایان دور شدن است و خاتمه داستان پس از یک مشقت طولانی برای ریحانه و سرانجام فرهیخته او یعنی تکمیل شدن و رشد یافتن در عشق و پیوند مشروع که نوعی عروج نیز هست، حال در شکل مجازی و پرواز جسمانی آن یا عشق حقیقی و عروج معنوی آن... و در مجموع پردهٔ اول و نهم، بار دیالوگی کم و تصاویر از قبل طراحی‌شدهٔ بیشتری همراه دارد.

● بیشتر از چه عوامل بصری برای بیان منظور استفاده کرده‌اید؟ آیا این نحوهٔ نگاه باعث کندی ریتم نشده است؟

■ قصد ما بیشتر نزدیک شدن به یک نوع جایگاه زیبایی‌شناسانه بود که درون عناصر هنری سنّتی ما حضور داشته و یک برداشت حسّی مدرن از این عناصر و نه تبدیل و تطبیق نعل به نعل آنها... و در مورد ریتم می‌دانیم که فیلم از دو عنصر حرکت و تداوم تشکیل شده که حرکت یا جهت درونی دارد و یا بیرونی که در روایت ریحانه چون شناخت یک شخصیت و مصائب او برای رسیدن به یک فلاح و عشق مدّنظر بوده، بیشتر ضربان کند و میزانسن‌های عمقی و لنزهای کوتاه و عمق میدان کم را طلب می‌کرد. بنابراین حرکت پرسوناژ در قاب تصویر یک حرکات سریع و قطعهای مکرّر و هیجانات کاذب را نداریم. این همان ریتم واقعی زندگی در مکان وقوع ریحانه نیز هست که شهر کاشان و اصولاً بافت شهرهای غیر تهرانی و نوعاً سنّتی به صورت ذاتی دارای چنین ریتمی است ولی در کارخانه که بیشتر شکل صنعتی و ماشینی دارد ریتم ما نیز تغییر یافته و هماهنگ‌تر می‌شود و من اعتقاد ندارم اگر ریتم فیلم تندتر می‌بود شکل بهتری می‌یافت. شاید اشکال در جای دیگری باشد.

● شخصیت زن فیلم که گویا فردی رنج کشیده و تنهاست با هنرپیشه و تیپی که برایش انتخاب کرده‌اید زیاد همخوانی ندارد. این طور نیست؟

■ قصد من صرف نشان دادن بدبختی و رنج او نبود و من معتقدم که درست بهترین را انتخاب کرده‌ام. شاید ریحانه فتوژنیک نباشد ولی بازیگری قابل قبولی دارد.

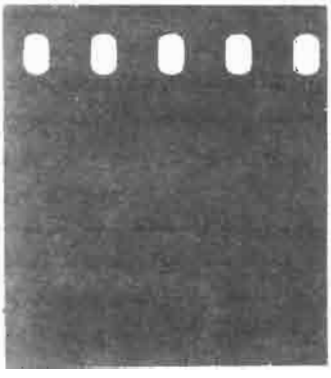
● آقای رئیسیان، کار بعدی شما چیست؟

■ من درست بعد از جشنواره با فیلم «ریحانه» قطع ارتباط و علاقه کردم، برای اینکه بتوانم کار جدیدی را شروع کنم. چندین کار در ذهنم هست که حتماً یکی را به سرانجام خواهم رساند و فعلاً هیچ کار مشخصی را نمی‌توانم اسم ببرم.

● شنیده‌ایم که «ریحانه» برای شرکت در جشنواره‌های خارج از کشور دعوت شده است. در این باره چه نظری دارید؟

■ بحث حضور سینمای ایران در خارج از مرزها یک مسئلهٔ جدّی است و اثرگذار روی سینمای ما. اخیراً مطبوعات و رادیو و تلویزیون هم از این قضیه صحبت می‌کنند. تقریباً این موضوع از دو سال پیش شروع شد و سینمای ایران جایگاهی دارد که همه از آن متوقّع هستند و شده‌اند، و ما باید از این فرصت استفاده کنیم، چرا که جشنواره‌ها با هر اهدافی که تشکیل شوند برای ما یک میدان حضور و اعلام مواضع هستند و نه تحقیر و سرشکستگی و باید هوشیارانه از این مکانها استفاده نمود، نه به هر شکل و با هر قیمت...

گفتگوکننده: مهدی ابهری



● مهم بکارگیری صحیح تکنیک در جهت اندیشهٔ فیلمساز است

■ گفتگو با احمدرضا درویش، کارگردان «آخرین پرواز»

● برای شروع بد نیست مختصری از شرح حالتان بگویید.

■ بسم‌الله الرّحمن الرّحیم. احمدرضا درویش و متولّد سال هزار و سیصد و چهل تهران هستم. تحصیلات دانشگاهی خود را در رشتهٔ گرافیک به پایان رسانده‌ام و اینک، بدون احتساب ایّام قبل ازانقلاب، حدود دوازده سال است که به تئاتر و سپس به سینما پرداخته‌ام.

● اولین کار سینمایی شما (آخرین پرواز) فیلمی جنگی است. چرا به عنوان اولین کار خود یک سوژهٔ جنگی را انتخاب کردید؟

■ من از ابتدای جنگ همواره سعی داشتم در صحنه‌های مختلف آماده بوده و حضور داشته باشم. در حال حاضر هم اگر فیلم جنگی می‌سازم برای ادای تکلیفی است که نسبت به جنگ در خود احساس می‌کنم. تا به حال چه در زمینهٔ نقاشی و چه در زمینهٔ سینما و چه در سایر زمینه‌ها، کار غیر جنگی انجام نداده‌ام و همواره وظیفهٔ خود می‌دانم که برای جنگ کار کنم.

ببینید، اصولاً جنگ و سینمای ما در یک مقطع خاص به وجود آمده‌اند و آغاز جنگ با اولین روزهای تولّد سینمای جدید کشور مصادف بوده است و این تقارن زمانی، در گرایش برخی فیلمسازان، از جمله خود من، به کارهای جنگی بی‌تأثیر نبوده است. من همواره به دنبال نگاه جدیدی به جنگ بوده و هستم تا بدین ترتیب بتوانم تأثیر بیشتری بر مخاطب خود برجای بگذارم. بنده تصوّر می‌کنم مخاطب یک فیلم، خصوصاً فیلم جنگی، تمامی اقشار جامعه هستند. از این رو تلاش می‌کنم فیلم ساخته شده توسّط من بتواند با تمامی مردم جامعه ایجاد ارتباط بنماید. در حال حاضر متأسّفانه در سینمای جنگی کشور ما نوعی بلاتکلیفی به چشم می‌خورد که علل بسیاری دارد. از آن جمله عدم بذل توجّه کافی از سوی مسئولین سینمایی به این نوع سینماست. امّا موارد دیگری مانند عدم اطلاع کافی فیلمسازان متعهّد از قدرت و کارآیی سینما در انتقال فرهنگ جنگ و زنده نگه داشتن آن و نیز ساختن فیلم جنگی توسّط فیلمسازان نااهل و نامحرم با فرهنگ جبهه، در دامن زدن به این بلاتکلیفی بی‌تأثیر نیستند.

متأسّفانه در اغلب فیلمهای جنگی نوعی خمودی و فضای خاکستری به چشم می‌خورد، حال آنکه من هرگز در جبهه به این فضا و این خمودگی برخورد نکردم. من پس از مدّتها تحقیق عملی و حضوری در جبهه‌ها، به این نتیجه رسیدم که‌تنها سینمایی که‌می‌تواند واقعیت جبهه و بار ارزشی آن را منتقل کند سینمای حماسی است. در سینمای حماسی قهرمان وجود دارد، امّا نه از نوع غربی آن. قهرمانان این‌گونه فیلمهای حماسی، از نوع قهرمانان عاشورا هستند. حماسهٔ عاشورا، نماد قهرمان‌پروری از نگاه اسلام است. ما در جریان عاشورا با خمودی و فضای تیره و تار برخورد نمی‌کنیم، بلکه فقط قدرت و حماسه می‌بینیم: در حالی که یاران امام در اقلیت بودند، دشمن در اوج قدرت ظاهری، در حضیض ضعف و زبونی است. به هر حال من معتقد به نگاه حماسی به جنگ هستم، چیزی که در صدا و سیما و سینما به چشم نمی‌خورد و نمی‌خورد.

«آخرین پرواز» فیلمی است حماسی که به قهرمان هم نظر دارد و فیلمی است تبلیغاتی در خدمت جنگ و من با تحقیق و تفکّر به این نتیجه رسیدم که اگر می‌خواهم فیلم جنگی بسازم، کار من باید چنین خصایصی داشته باشد. البتّه من فیلمنامهٔ آن را در سال ۶۵، یعنی کمی پس از عملیات «کربلای پنج» نوشتم و متاسّفانه چهار سال گذشت تا این فیلم ساخته شد و آمادهٔ نمایش عمومی شد. این هم از مسائل و نقاط ضعف سینمای ماست. من این فیلم را برای فضا و شرایط جنگ ساختم، در حالی که قرار بود ماهها پس از پایان جنگ اکران شود و این مسئله برای من مهم است زیرا شرایط اجتماعی در نظر من اهمیّت خاصّی دارد. من وقتی شروع به ساختن فیلم «آخرین پرواز» کردم سعی داشتم کار آن‌قدر کشش داشته باشد که بتواند مخاطبین خود را جذب کند و فکر می‌کنم تا حدودی به این خواستهٔ خود رسیده باشم.

● حرف شما در «آخرین پرواز» چه بود و فکر می‌کنید این حرف تا چه حد در تماشاچی تأثیر بگذارد؟

■ من سعی داشتم در این فیلم مطرح کنم که تمام مردم جامعهٔ ما، هریک بنوعی درگیر جنگ هستند و سهم خود را در جنگ ادا می‌کنند و مردم ایران با تکیه بر فرهنگ غنی و مذهب خود هرگز حاضر به سازش با دشمنان نیستند. من می‌خواستم گوشه‌هایی از ایثار و ازخود گذشتگی مردم این کشور را به تصویر بکشم. در مورد تأثیر فیلم بر تماشاچی، از آنجا که فیلم در معرض نمایش عمومی قرار نگرفته است، نمی‌توانم چیزی بگویم. امّا همین‌قدر توضیح می‌دهم که در جشنوارهٔ فجر سال ۶۸ استقبال خوبی از این فیلم به عمل آمد.

● ظاهراً اغلب منتقدین سینما طبق قالبهای کلیشه‌ای که از فیلمهای جنگی در ذهن دارند، در هر فیلم جنگی دنبال رگه‌های ضد جنگ گشته و سعی در بزرگ کردن آن دارند و خلاصه اینکه فیلم جنگی خوب از جانب آنها فیلمی است که ضد جنگ باشد. چه نظری در این مورد دارید؟

■ ببینید، مگر ما جنگ را به وجود آوردیم که

حال فیلمهایمان جنگی یا ضد جنگ (به معنای رایج این دو اصطلاح در دنیا) باشد. اصولاً جنگ ما، جنگ دفاعی بود و ما فقط در صدد دفع شرّ دشمن متجاوز برآمدیم. از همین رو، فیلمهای ما فیلمهایی است دفاعی و چطور می‌توان در این فیلمها دنبال ریگه‌های ضد جنگ گشت؟ مگر آدم منصفی می‌یابید که ضددفاع بوده و دفاع کردن را مذموم بداند؟

سینمای ما مدافع جنگ نیست؛ مدافع صلح است، مدافع دفاع و ردّ تجاوز است. پیشنهاد می‌کنم کسانی که سنخیت و اهلیتی با جنگ ندارند، نه فیلم جنگی بسازند و نه نقد فیلم جنگی بنویسند.

● «آخرین پرواز» با توجّه به اینکه اولین تجربهٔ سینمایی شما بوده است، از ساختاری نسبتاً قوی برخوردار است. می‌خواستیم بپرسیم تجارب قبلی شما در زمینهٔ فیلمسازی چه بوده است؟

■ من در چند کار به عنوان دستیار در کنار فیلمسازان متعهّد کار کرده‌ام و چند فیلمنامهٔ جنگی نیز نوشته‌ام. دستی هم در کار فیلمبرداری دارم. علاوه بر اینها چند فیلم کوتاه هم ساخته‌ام. امّا تمام اینها آن‌قدر نیست که من خود را در اول راه ندانم. من در ساخت فیلم به این نکته توجّه داشتم که قرار است این فیلم را برای مردم بسازم و بر همین اساس بر تمام جوانب کار نظارت می‌کردم و هر چیزی را در حد راضی‌کننده می‌ساختم و از آنجا که معتقد هستم کارگردان تنها عنصر تشکیل‌دهندهٔ فیلم نیست و تخصّصهای بسیاری در ساخت یك فیلم نقش دارند، در انتخاب گروه دقّت کردم که افراد کارآمد برای ساخت فیلم دعوت شوند و این افراد با هم سنخیت داشته باشند و معتقد به کارشان باشند. شاید برخی از علل قوّت ساختار فیلم (به زعم شما و برخی دیگر) همین دقّتها باشد

● در ساخت فیلم تاچه‌حدبه‌جلب تماشاچی توجّه داشتید؟

■ فیلم باید مخاطبین خود را به داخل سالن بکشد تا بتواند با آنها ارتباط برقرار کند و اصولاً فیلم بدون مخاطب و تماشاچی معنایی ندارد. من درصدد بودم تا بتوانم تماشاچیان بیشتری را جلب کنم تا حرف موجود در فیلم را با عدّهٔ بیشتری در میان بگذارم. من اسم این کار را تجارت نمی‌گذارم و هدف از جلب تماشاچی تنها این است که فیلم مخاطبین بیشتری داشته باشد، نه آنکه پول بیشتری در بیاورد. البتّه وقتی تماشاچی برای دیدن فیلم بیاید طبیعتاً فیلم هم فروش خواهد کرد و مخارج فیلم درخواهد آمد.

از سوی دیگر، موضوعی که من انتخاب کرده‌ام قابلیت خوبی برای جلب تماشاچی دارد زیرا موضوع فیلم مطابق با ذائقهٔ تماشاچی ایرانی است؛ فیلمی حماسی است که قهرمان در آن نقش مهمّی دارد. اگر فیلمی بتواند خوب فروش کند، یعنی با استقبال تماشاچی روبرو شده. اگر چنین فیلمی در عین پرفروشی بتواند اصالت انسانی و هنری خود را حفظ کند باید به کارگردان آن تبریك گفت، زیرا فیلم موفّقی ساخته است. من فیلمی تبلیغاتی ساخته‌ام و می‌خواستم قسمتی از فرهنگ جبهه را در این فیلم بازگو کنم. طبیعی است اگر این فیلم فاقد جذابیت باشد، تماشاچی به دیدن آن نمی‌آید و در نهایت فیلم با شکستِ نه صرفاً مالی که معنوی هم روبرو می‌شود.

● چه توصیه‌ای برای فیلمسازانی که می‌خواهند برای اولین بار دست به تجربهٔ سینمایی بزنند دارید؟

■ اولین توصیه‌ام آن است که قبل از کار بدانند چه هدفی از فیلمی که می‌سازند دارند و برای چه آن را می‌سازند. ثانیاً باید امکانات و ابزار سینما را بخوبی بشناسند. این افراد باید در حدّ لازم از اطلاعات تئوریك و تجربیات عملی بهره‌مند باشند تا بتوانند جسارت لازم برای ورود به سینمای حرفه‌ای را داشته باشند. این گونه افراد باید از نظر فرهنگی تکلیف خود را با خود روشن کنند، یعنی بدانند مواضع فرهنگیشان چیست و چه اصولی دارد. آیا حرفی برای گفتن دارندیاخیر؟ اگر حرفی دارند، آیا این حرف آن قدر جدّی هست که بتوانند آن را به صورت فیلم دربیاورند؟ آیا این حرف ارزش گفتن دارد یا خیر؟

به نظر من شناخت جنبهٔ تکنیکی سینما بسیار ساده است. آن چیزی که مهم است به کارگیری صحیح تکنیك در جهت اندیشهٔ فیلمساز است. از سوی دیگر، فیلمساز جوان باید وضعیت موجود سینمای کشور را بشناسد و روابط آن را بداند. مثالی از خودم می‌زنم. من هیچ ترس و نگرانی از جلوی دوربین نداشتم و تمام خوف من از مسائل پشت دوربین بود و قسمت اعظم انرژی و ذهن من به چك و سفته و تهیه‌کننده و تدارکات و... معطوف می‌شد. این فقط گوشه‌ای از معضلات سینمای ایران است که باید توسّط فیلمسازان جوان شناخته شود.

از همه مهمتر اینکه حضرت امام، هنرمند را مربّی دانسته‌اند. یك فیلمساز باید ببیند آیا لیاقت مربّی بودن را دارد یا خیر. فیلمساز باید خود را از نظر اندیشه و هویت آماده کند تا در مقطع شکوفایی وقتی فیلمی می‌سازد براحتی بتواند مربّی باشد. باید این افراد ارزش مربّی بودن را در خود به وجود بیاورند.

● در فصل پایانی فیلم دو ماجرا به طور همزمان اتّفاق می‌افتد. خلبان به سوی هدف می‌رود و در فرانسه گروگانها دارند رها می‌شوند. آیا فکر نمی‌کنید با مونتاژ موازی می‌توانستید تعلیق موجود در این بخش را به مراتب افزایش دهید؟

■ با ختم مسئلهٔ گروگانها، کار ما در فرانسه تمام می‌شود و از این به بعد کارمان با خلبان «ناصر خرسندی» است. در اینجا دیگر دلیلی برای برگشت به فرانسه نداریم و باید با خلبان خرسندی برویم تا نتایج تصمیم او را ببینیم.

● منظور بنده این است که اگر این دو واقعه را به طور موازی نشان می‌دادید و آنها را با هم پیش می‌بردید و مثلاً هر چند وقت یك بار از فرانسه به هواپیمای خرسندی و بالعکس برش می‌کردید، نه تنها بیننده دچار تعلیق بیشتری می‌شد بلکه احتمال حدس زدن پایان فیلم از سوی تماشاچی هم به حداقل می‌رسید.

■ ما برای اینکه تماشاچی نتواند آخر فیلم را حدس بزند، افکار خرسندی را هم در حین پرواز نشان دادیم. البتّه در اصلاحاتی که پس از جشنواره انجام داده‌ایم چنین مواردی هم لحاظ شده است، امّا نه کاملاً، همان طور که شما می‌گویید. ما در مونتاژ موازی فیلم، یك صحنه را می‌بندیم و به صحنهٔ دیگر در جای دیگر می‌رویم. ما به همین صورت کار کرده‌ایم. امّا اگر همان طور که شما می‌گویید مسئلهٔ یك صحنه را نیمه‌کاره گذاشته سراغ صحنهٔ بعد برویم، کار سنگین و تا حدّی سردر گم‌کننده خواهد شد.

● فیلم بعدی شما چیست؟ آیا با «آخرین پرواز» متفاوت است یا خیر؟

■ من هنوز الگوی خاصّی برای کارهایم پیدا نکرده‌ام و می‌خواهم روشها و انواع متعدّد کار را بیازمایم. امّا کار بعدی من نسبتاً در همان سبك و سیاق «آخرین پرواز» است. تمام تلاشم این است که این فیلم حرفی غنی‌تر داشته باشد چون شرایط اجتماعی این طور می‌طلبد و من جدای از اجتماع نیستم.

● موضوع کار چیست؟

■ فقط می‌توانم بگویم که در ارتباط با فاجعهٔ اِرْباس است.

● نظرتان در مورد جوایزی که در جشنواره‌های بین‌المللی به فیلمهای ایرانی داده می‌شود و انگیزهٔ اعطای این جوایز چیست؟

■ ابتدا باید بگویم که حضور در مجامع بین‌المللی فی‌نفسه حرکت خوب و پسندیده‌ای است. امّا در مورد این جوایز اخیر و استقبال از سینمای کشورمان باید بگویم که چند احتمال را باید در نظر گرفت. یکی اینکه احتمال دهیم مجامع فرهنگی بین‌المللی به فرهنگ ما نزدیك شده‌اند و به‌نوعی فرهنگ و حرف ما را نپذیرفته‌اند و با ما احساس قرابت می‌کنند. احتمال دیگر این است که این ما هستیم که دست از برخی حرفهایمان برداشته‌ایم و نسبت به آنها احساس نزدیکی پیدا کرده‌ایم. در مورد شق اول باور نمی‌کنم چنین مسئله‌ای به وجود آمده باشد و آنها فرهنگ و اصول ما را پذیرفته باشند، زیرا آنها ماهیتاً مجزّای از این فرهنگ و اصول هستند. من احتمال

می‌دهم که سینمای ما به فرهنگ آنها نزدیک شده باشد. شق خوشبینانهٔ این احتمالات این است که بگوییم فیلمهایی به جشنواره‌های بین‌المللی فرستاده شده‌اند که‌درمورد‌مسائل مشترک انسانها مانند دوستی، خانواده، احترام به قوانین، نوعدوستی و... بوده‌اند. شاید حرف این باشد که لازم است ما حضور خود را در مجامع بین‌المللی با فیلمهایی که این مسائل مشترک را مطرح می‌سازند تداوم ببخشیم و رفته‌رفته با رشد توان سینمایمان در به تصویر کشیدن اصول و اعتقادات انقلاب، و پس از آنکه فیلمهایی بر مبنای این اعتقادات ساخته شد، اقدام به ارسال این گونه آثار به جشنواره‌های بین‌المللی نموده و حرف خود را به گوش جهان برسانیم و در همین حال سینمای نو را جایگزین سینمای قدیم کنیم. اگر هدف از ارسال فیلمها این شق اخیر باشد، باید گفت هدف درستی است.

مثلاً فرض کنید فقر موضوع غالب فیلمهایی است که اخیراً به جشنواره‌های خارجی رفته‌اند. در قبل از انقلاب هم این طور فیلمها به خارج می‌رفتند. نمونه‌هایش عبارتند از «یك اتّفاق ساده»، «گاو» و... در حال حاضر هم فیلمهایی مانند «آب، باد، خاك»، «آن سوی آتش»، «دونده» و... می‌روند. ما می‌بینیم که دلیل استقبال جشنواره‌های خارجی از این فیلمها همان دلیل استقبال از فیلمهای قبل از انقلاب است. شاید طرح فقر در جامعهٔ ایران موضوع درستی باشد، امّا باید دانست که فقر تنها مسئلهٔ جامعهٔ ما نیست. ما خبر نداریم یا کمتر سراغ داریم فیلمی در جشنواره‌های خارجی پذیرفته شده باشد که در جامعهٔ ما هم پذیرفته شده و منطبق با دورنمای سینمای آرمانیمان باشد. اگر در حضور فعلی ما این اندیشه مطرح باشد که ما فعلاً در جشنواره‌ها حضور می‌یابیم تا در آینده فیلمهایی را که متکّی بر تفکّر انقلاب است به آن جشنواره‌ها بفرستیم باید گفت که این اندیشه، اندیشهٔ پسندیده‌ای است.

● نظر شما دربارهٔ سینمای جنگ پس از توقّف جنگ چیست؟

■ من معتقدم با توقّف جنگ نه تنها ارزشهای جنگ متوقّف نشده بلکه نیاز شدیدی بر تأکید روی آن ارزشها احساس می‌شود. در زمان جنگ دوم جهانی در کشور شوروی مرکزی با نام مرکز سینمای جنگ تشکیل شد که وظیفه‌اش تهیه و تولید فیلمهای مستند و داستانی جنگ بود. این مرکز با تشکیلاتی گسترده و بودجهٔ مکفی اداره می‌شد و در حال حاضر پس از چهل و چند سال که از جنگ دوم می‌گذرد، این مرکز هنوز فعال است. جنگ ما بستری بود که اندیشهٔ جهانی ما را متحوّل کرد و ما باید همواره یاد جنگ را زنده نگه داریم. جنگ ما یك حادثهٔ بین‌المللی بود و پرداختن به اندیشه‌های جنگ یك تکلیف است. من معتقدم پرداختن به ارزشهای جنگ، پس از توقّف جنگ نه تنها نباید متوقّف بماند، بلکه باید با تأکید بیشتری پیگیری شود. بهترین محمل برای فیلمسازی که می‌خواهد از ارزشهای انسانی و معیارهای انقلاب اسلامی و اندیشه‌های شهدا حرف بزند، جنگ است. به نظر من اصولاً سینمای آرمانی ما از طریق سینمای جنگ هویت یافته و به وجود خواهد آمد.

● به عقیدهٔ شما سینمای جنگ پس از جنگ باید به چه موضوعاتی بپردازد؟

■ در حال حاضر فیلمساز متعهّد ما که جنگ را لمس کرده و دوشادوش رزمندگان جنگیده است، بهترین کسی است که می‌تواند نگاهی عمیق و تحلیل‌گرانه به جنگ و مسائل عمدهٔ آن داشته باشد. سینمای جنگ امروزه باید به این موضوع بپردازد که اصولاً حرف ما و انگیزهٔ اصلی ما در جنگ چه بوده است. برای این کار در حال حاضر هم فرصت و هم منابع کافی در اختیار داریم. متولّیان سینما هم باید مکانیزم لازم را برای پرداختن به سینمای جنگ به وجود بیاورند و به عقیدهٔ من بهترین متولّی برای سینمای جنگ دولت است. دولت به عنوان حامی رسمی ارزشهای انقلاب اسلامی می‌تواند سینمای جنگ را رونق دهد و بسیار جدّیتر از گذشته بدان بپردازد.

● اگر صحبت دیگری هست بفرمایید.

■ از شما ممنونم که از من برای مصاحبه دعوت به عمل آوردید و اعتقاد راسخ دارم که فیلمساز حرفش را با فیلم می‌زند و نه با مصاحبه. من به هر حال از دعوت شما ممنونم و امیدوارم در کارتان مؤیّد و موفّق باشید.

● سینما و تجربهٔ جنگ

■ گفتگو با «حسین قاسمی‌جامی»، کارگردان «تا مرز دیدار»

● خوب است گفتگویمان را با شرح مختصری از فعالیتهای هنری شما شروع کنیم.

■ من کارم را قبل از انقلاب در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان شروع کردم. بعد از انقلاب وارد مرکز اسلامی فیلمسازی شدم (سینما آزاد سابق). پس از مدّتی که آنجا فیلمهای سوپر هشت کار کردیم، جنگ تحمیلی آغاز شد و پس از تهیهٔ دو سه کار کوتاه هشت، به سپاه منطقهٔ ده رفتم و آنجا هم با همان دوربین سوپر هشت، در منطقه یك سری کارهایی کردم. بعد به واحد تلویزیونی سپاه رفتم و به دلیل امکانات بیشتری که این گروه داشت چند فیلم مستند و خبری تهیه کردیم. بعد هم برای انجام خدمت وظیفه اعزام شدم که این دوران خیلی روی من تاثیر گذاشت و به صورت عمیق با روحیهٔ بسیجیها آشنا شدم و الان هم هرچه دارم و هر اندوخته‌ای که دارم از آن زمان است. پس از اتمام خدمت سربازی به انجمن سینمای جوان رفتم و مسئولیت تولید آنجا را به من سپردند. تا اینکه دوباره با بچه‌های قدیمی

مشغول شدیم و حاصل این همکاری، دو کار کوتاه شانزده میلیمتری بود به اسم «حرکت در ایستگاه» و «خط شکسته» که «حرکت در ایستگاه» در جشنوارهٔ هفتم جایزهٔ بهترین فیلم کوتاه را از آن خود نمود. بعد هم در سال ۶۸ فیلم «تا مرز دیدار» را ساختم.

● چه انگیزه‌ای باعث شد که در اولین کار بلند خود سراغ یك مضمون جنگی بروید؟

■ تفکّر من نسبت به سینما تا حدّ زیادی متاثّر از جنگ و مفاهیم موجود در جنگ بود. نه اینکه بگویم غیر از جنگ به چیزی نمی‌توانستم فکر کنم: فکر می‌کردم لازمترین موضوعی که باید کار کنم جنگ است، چون تجربه‌هایی داشتم در رابطه با جنگ. یك حرفهایی آدم در ذهنش هست که می‌خواهد بزند و سینما زمینهٔ خوبی برای این کار بود. البتّه هنوز هم حرف در خصوص جنگ دارم، یعنی فکر می‌کنم اگر بخواهم باز فیلمی بسازم فیلم جنگی می‌سازم.

● وارد مقولهٔ فیلم «تا مرز دیدار» می‌شویم. به نظر شما شخصیت «سید مصطفی» تا چه میزان قابل باور است؟

■ شما باید این سؤال را از تماشاگر بپرسید. من همین سؤال را از شما می‌کنم: شما تا چه اندازه سید مصطفی را باور کردید؟

● آیا می‌خواستید شخصیت سید مصطفی را در مقابل جنگ نشان بدهید و یا ارزشهای فوتبال را منفی جلوه دهید؟

■ نه، اصلاً چنین نیست. به نظر من فوتبال بازی کردن در تیم ملّی گناه نیست.

● آن هم خودش یك جبهه‌ای است...

■ بله، حتّی یك دیالوگ داریم که مصطفی می‌گوید اون توی جبههٔ خودش است، من هم در جبههٔ خودم. امّا به نظر من یك مسائلی واجب‌تر است. آن لحظه برای سید مصطفی واجب‌تر است که به جنگ بپردازد تا به فوتبالش. در فیلم اصلاً بحث بر سر این نیست که فوتبال بد است: می‌خواهم بگویم بعضی مواقع فوتبال در درجهٔ دوم قرار می‌گیرد.

● دربارهٔ شخصیت سید مصطفی با آقای مجیدی چگونه کنار آمدید؟

■ ابتدا که فیلمنامه را نوشتم، دنبال کسی می‌گشتم که به آن چیزی که در ذهنم بود نزدیك باشد. با چند نفر هم برخورد داشتم، ولی آنها مشکل بازی داشتند و هم اینکه وقتی با آنها صحبت می‌کردم، می‌دیدم نظرشان راجع به فوتبال با من یکی نبود. بعد یکی از دوستان آقای مجیدی را معرّفی کرد. فیلمنامه را دادم ایشان خواند. اول قدری نگران بودم که اصلاً می‌توانم با آقای مجیدی کار کنم یا خیر، چون او سابقهٔ چند کار سینمایی داشت و من اولین کارم بود. او فیلمنامه را که خواند خیلی خوشش آمد. می‌گفت با سید مصطفی ارتباط برقرار کرده است. من و آقای مجیدی در این فیلم خیلی به هم نزدیك شدیم و خیلی صمیمی و دوست شدیم و با همکاری با هم و راهنماییهای خود مجیدی، به ذهنیت من رسیدیم؛ یعنی در واقع به همان شخصیت سید مصطفی که در فیلمنامه بود رسیدیم.

● گروهی که با هم کار می‌کردید ظاهراً اغلب بچه‌های اهل جبهه بودند. فکر می‌کنید این گروه چه تاثیری در کلّ کار داشت؟

■ به نظر من اینجوری آدم مطمئن‌تر است که دارد کارش را درست انجام می‌دهد. مثلاً سر صحنه من اگر با اخم بچه‌ها روبرو می‌شدم می‌فهمیدم که کارم اشتباه است، امّا وقتی می‌دیدم که آنها شوق دارند، مطمئن می‌شدم که دارم به فضای جبهه نزدیك می‌شوم. یعنی خیلی جاها این بچه‌ها برایم سنگ محك بودند. علاوه‌بر آن، وجود این بچه‌ها، نفس این بچه‌ها باعث می‌شود فیلم آن فضای خودش را از دست ندهد. انشاءالله خیال دارم فیلم بعدی‌ام را هم با کسانی کار کنم که در جبهه بوده‌اند.

● رابطه شما با فیلمبردار چگونه بود، خصوصاً اینکه آقای تبریزی خودش قبلاً یك کار جنگی را کارگردانی کرده بود (عبور)؟

■ آقای کمال تبریزی یکی از دوستان نزدیك ما بود. با ایشان لنز و زاویه را انتخاب می‌کردیم. ایشان هم بنابر وظیفه‌ای که داشت همکاری می‌کرد.

● شما به عنوان کارگردان، از کدام قسمت فیلم «تا مرز دیدار» بیشتر راضی هستید؟

■ من فکر می‌کنم که قسمت منطقه‌اش خیلی نزدیك به آن حسّ و حالی است که خودم فکر می‌کردم؛ ولی در مجموع هم راضی هستم. هم اینکه یك خودآزمایی بود و هم اینکه یك حرفهایی را که در یك جایگاهی بایستی گفته می‌شد گفتم.

● بعضی شخصیتهای فیلم به نظر می‌آید زیاد جا نیفتاده‌اند. نظر شما به عنوان مثال راجع به آن نقاش بسیجی چیست؟

■ این توضیحی که می‌دهم از آن نظر نیست که می‌خواهم این شخصیت را توجیه کنم. مقصود، تصویر کردن این موضوع بود که سید مصطفی دارد یك سیدِ مرتضی می‌شود؛ یعنی آن دگردیسی و آن انتقالی را که ما می‌خواستیم از شخصیت سید مصطفی به سید مرتضی پیموده شود، خواستیم از طریق این نقاش باشد. اسم نقاش را هم که «جمال» انتخاب کردیم به همین دلیل بود. چیزی که من در ذهنم بود این بود که چنین شخصیتهای تبلیغاتی و فرهنگی و این نوع از آدمها هستند که می‌توانند این فرهنگ را حفظ کنند و نشر بدهند و کلاً هنرمند است که می‌تواند این مفهوم را برساند. فکر می‌کنم شخصیتی که کاملاً پرداخته نشده «هاشم» بود. او بیشتر به یك تیپ نزدیك بود تا به یك شخصیت...

● پس چرا جمال در فیلم شما لال است؟ مگر نه اینکه اهل هنر و تبلیغات است؟

■ فکر می‌کردم اگر لال باشد بهتر است، چون کسی که لال است مجبور است عمل کند تا منظور خودش را برساند؛ مجبور است با تصاویر حرف بزند.

● با توجّه به شرایط فعلی جنگ و پذیرش قطعنامهٔ ۵۹۸، برای فیلمسازان جنگ چه پیشنهادی دارید؟

■ به نظر من اگر از جنگ ما هم مثل واقعهٔ کربلا حدود سیزده قرن بگذرد، باز باید همان طوری به جنگ خودمان نگاه کنیم که به واقعهٔ کربلا. در حال حاضر درست است که نمی‌شود فیلم تبلیغاتی راجع به جنگ ساخت و نمی‌شود مردم را تهییج کرد که به جبهه بروند، امّا می‌شود فیلمی ساخت که آن روحیات و لحظاتی را که در جنگ بوده منعکس کند. آن حسها و روحیه‌ها و حماسه‌ها، چیزهایی نیست که بگذرد و کهنه بشود. در حال حاضر جنگ، جنگ فیزیکی نیست. دیگر توپ و تانك نیست. الآن جنگ ما جنگ تبلیغاتی است و رزمنده‌های این جبهه هنرمندها هستند و کسانی که فیلمساز جنگ بوده‌اند. من می‌گویم در مورد عشق می‌شود فیلم ساخت ولی جنگی: یك تیر هم در آن شلیك نشود، یك نفر هم شهید نشود، امّا جنگی باشد. برای همین است که می‌گویم هویت سینمای ما از دروازهٔ جنگ می‌گذرد. موضوعات دیگری هم هست که می‌شود روی آنها کار کرد. ولی من می‌گویم اگر کسی از دروازهٔ جنگ وارد سینما شده باشد، غیر ممکن است یك فیلم بسازد که آن فیلم از جنگ نشأت نگرفته باشد، حتّی اگر فیلم پلیسی یا عرفانی باشد.

● کار جدیدی در دست دارید؟

■ بله، یك کار جدیدی هست که می‌خواهم شروع کنم و صد در صد جنگی است.

● دربارهٔ آن توضیحی نمی‌دهید؟

■ داستان فیلم، داستان یك فیلمبردار سوپر هشت است که در واقع یك تبلیغاتچی در منطقه است که با دوربین سوپر هشتش از مناطق عملیاتی فیلمبرداری می‌کند. در یکی از عملیاتها، از مناطقی فیلمبرداری می‌کند که خیلی مناطق مهم و حسّاسی است. خود این فیلمبردار شهید می‌شود، ولی دوربینش و فیلمش که حاوی آن فضا و آن لحظهٔ جنگ است می‌ماند؛ همین، که بگویم جنگ، جنگ تبلیغاتی است.

● می‌خواستم یك مسئلهٔ اخلاقی و اجتماعی را بیان کنم...

■ گفتگو با تهمینهٔ میلانی، کارگردان «بچه‌های طلاق»

گفتگوکننده: فاطمه‌مرادی

● تقاضا می‌کنم در ابتدای گفتگو، چند کلمه‌ای دربارهٔ خود و سوابق حرفه‌ایتان بگویید.

■ بنام خدا. من متولّد سال ۱۳۳۹ در تبریز هستم. دیپلم را از مدرسهٔ «مرجان» در تهران گرفتم و در سال ۱۳۶۵ نیز از دانشگاه علم و صنعت در رشتهٔ معماری فارغ‌التحصیل شدم. فعالیتهای سینمایی‌ام از سال ۵۸ شروع شد. اولین فیلمی که کارگردانی کرده‌ام «بچه‌های طلاق» است. ولی قبل از آن، همراه تحصیل، در فعالیتهای پشت صحنهٔ فیلمها با «مسعود کیمیایی»، «ناصر تقوایی»، «امیر قویدل»، «حسن هدایت» و... همکاری کرده‌ام و طرّاحی صحنهٔ چند فیلم کوتاه تلویزیونی را هم به عهده داشته‌ام. همچنین چندین مقالهٔ انتقادی و تحقیقی در زمینهٔ معماری و سینما نوشته‌ام که در نشریات چاپ شده‌اند. مهمتر از همهٔ اینها، یك مجتمع بزرگ فنّی فیلمسازی را طرّاحی کرده‌ام، به عنوان پروژهٔ فارغ‌التحصیلی‌ام به نام «پرویز فنّی‌زاده».

● چه شد که فیلمنامهٔ «بچه‌های طلاق» را نوشتید و اصولاً موضوع فیلمنامه‌هایتان را چطور انتخاب می‌کنید؟

■ تا حالا شش هفت فیلمنامه نوشته‌ام که از بین آنها سه تا به مرحلهٔ جدّی کار رسیده است. فیلمنامهٔ «دوستت دارم مادر» در سال ۶۴ تصویب شد. «اگر فردا بیاید» عنوان کار دیگری است که آقای اعلامی از روی آن فیلم «عشق و مرگ» را ساخته است و البتّه با تغییراتی که در فیلمنامه داده و آن را از حالت یك قصّهٔ سادهٔ ارتباط انسانی، به صورت یك قصّهٔ سیاسی درآورده است. فیلمنامهٔ «بچه‌های طلاق» را هم که براساس تجارب شخصی‌ام نوشته شده، خودم کار کردم.

در زمان دانشجویی معلّم خصوصی دانش‌آموزان بودم و با مسائل زیادی برخورد و آشنایی پیدا کردم. در جامعهٔ ما به معلّم خیلی احترام می‌گذارند و خیلی راحت یك معلّم خصوصی زن را، به شرط آنکه به او اعتماد کنند، به حریم خصوصی زندگیشان راه می‌دهند. در جریان یکی از همین موارد بود که متوجّه مسئله‌ای شدم که برای یکی از شاگردانم اتّفاق افتاده بود و من به این نتیجه رسیدم که مشکل محدود به آن شخص بخصوص نمی‌شود و می‌تواند مشکل عمومی‌تری باشد. با برخورد نزدیکی که با مقوله پیدا کردم، علاقه‌مند شدم روی آن کار کنم و بالاخره پس از پنج بار بازنویسی فیلمنامه، آن را ساختم. فیلمنامهٔ دیگری هم نوشته‌ام به نام «آه» که می‌توان آن را کنکاشی در دنیای ذهنی زن دانست. سعی کرده‌ام یك بررسی کاملی داشته باشم از زندگی زن و اینکه زنان به چه فکر می‌کنند، ایده‌آلها و آرمانهایشان چیست و برخوردها و احساساتشان کدام است.

● فکر نمی‌کنید در طرح این قضایا با سلیقهٔ شخصی برخورد می‌کنید؟

■ نه، این‌طور فکر نمی‌کنم. من در حیطه‌ای وارد شدم که نسبت به آن شناخت دارم. مثلاً چون شناخت من از جنگ محدود است نمی‌توانم فیلمنامهٔ جنگی موفّقی بنویسم. چون جنگ را آن‌طور که شایسته است حس نکرده‌ام. من روی موضوعاتی کار می‌کنم که با آنها برخورد عینی داشته و مسائل مربوط به آنها را لمس کرده باشم. پس طرح این مسائل یك سلیقهٔ شخصی نیست، بلکه مسائلی است که با آنها تجربهٔ رویاروی داشته‌ام و نسبت به آنها شناخت دارم.

● چه نسبتی بین «فرشته» در فیلم «بچه‌های طلاق» و خود شما وجود دارد؟

■ طبقهٔ اجتماعی که من در آن زندگی می‌کنم با فرشته کاملاً متفاوت است. من به‌طور کلّی مشکلات شخصی فرشته را در خانواده ندارم. فرشته کاراکتر ضعیف شدهٔ خود من است. سعی کردم یك حالت عمومی به شخصیت فرشته بدهم.

● به نظر شما با توجّه به شرایط موجود، واقعاً دغدغهٔ فکری یك دانشجوی دختر رشتهٔ هنر و بخصوص سینما چیست؟

■ اصلاً هدفم این نبود که به مشکل شخصی دختر دانشجو بپردازم. فرشته تنها شخصیت اصلی فیلم من نیست. من در واقع می‌خواستم یك مسئلهٔ اخلاقی و اجتماعی را بیان کنم. برای من فرشته می‌تواند همان مادر «عاطفه» باشد. منتها قبل از ازدواج. «علی»، برادر فرشته، همان پدر عاطفه است. ولی پنج شش سال پس از طلاق. اگر کمی به زندگی خصوصی دختر دانشجویی نزدیك شدم برای این است که شخصیت فرشته را کامل کنم. ضمن اینکه او ربط‌دهندهٔ این جریان بود و زندگی خصوصی و ذهنی او تاثیر مستقیم روی کمکهایش به عاطفه می‌گذاشت و در ضمن جذابیت قصّه هم بیشتر می‌شد.

● فرشته در سینما به دنبال چیست؟ چرا دختری را انتخاب کردید که دانشجوی سینماست؟

■ برای توجیه کنجکاوی فرشته و اینکه او انگیزهٔ لازم را برای کندو کاو روی مسئله‌ای که برایم مهم بود داشته باشد، چون در غیر این صورت ممکن بود کارش جنبهٔ فضولی در زندگی دیگران را پیدا کند. همهٔ جاهایی که فرشته در فیلم می‌رود، جاهایی مثل دارالتادیب، دادگستری و غیره برای این است که او یك بهره‌گیری و نتیجه‌گیری درست برای کارش پیدا کند. او دانشجویی است که همهٔ این ملاحظات و تجارب را جمع‌بندی می‌کند چون می‌خواهد فیلمش را بسازد. فیلم «بچه‌های طلاق» فیلم اوست. در آخر هم او می‌گوید «من فیلم رو ساختم».

مسئلهٔ دیگری که برایم مهم بود این بود که بعضی مسائل در خانواده‌های ما جا نیفتاده است. مثلا من علی‌رغم اینکه خانوادهٔ نسبتاً روشنفکری دارم ولی اجازه نداشتم سینما بخوانم. رشتهٔ معماری را برگزیدم تا از طریق آن به سینما نزدیك شوم. من در فیلم این دختر را می‌خواستم که اصلاً دانشجوی سینما باشد و به خانم «افشارزاده»، بازیگر نقش فرشته هم می‌گفتم که دلم می‌خواهد پدرهایی که فیلم مرا می‌بینند به این نتیجه برسند که یك دختر یا یك خانم می‌تواند اجتماعی باشد، سینما هم بخواند و در عین حال شخصیت درست اجتماعی هم داشته باشد.

● شخصیتهای فیلم در کجا زندگی می‌کنند؟ ـ منظورم عدم سنخیت آنها با آدمهای معمولی جامعهٔ ماست.

■ ببینید، من مجبورم یك چیزی را در اینجا توضیح بدهم، چون در همین مجلّهٔ شما نوشته شده بود که «میلانی نشان داده که مردم را دوست دارد، منتها مردم طبقهٔ خودش را»، که من اصلاً موافق نیستم. طبقه‌ای که من در آن زندگی می‌کنم واقعاً ربطی به فیلم ندارد، بلکه آدمهاو طبقه‌شان بر اساس فیلمنامه تنظیم شده‌اند. شما به من بگویید که کدام خانواده امکان داشتن یك معلّم خصوصی برای دخترشان را دارند و کدام طبقه اجازهٔ فعالیت اجتماعی، آن هم در حدّ دانشجوی صدا و سیما را به دخترشان می‌دهند؟!

● آیا مشکلی که شما در فیلم مطرح می‌کنید مشکل تنها طبقهٔ مرفّه نیست؟

■ قالب قصه‌ای که من انتخاب کردم چنین تیپ و اشخاصی را می‌طلبد. در ضمن داستان فیلم «طلاق» نیست، بلکه مسائل «بچه‌های طلاق» است و مطرح کردن این مسئله ـ یعنی طلاق ـ که در هر طبقه و به هر دلیلی که اتّفاق بیفتد، قربانی اصلی آن بچه‌ها هستند.

● شخصیت «علی»، برادر فرشته، چه گره‌ای را از داستان باز می‌کند؟ اگر علی نبود چه اتّفاقی می‌افتاد؟

■ او اطلاعات و تجربیاتی دارد که فرشته فاقد آن است. من در عین حال در فیلم می‌خواهم بگویم که فرشته در حال تجربه است و در این تجربه احتیاج دارد که به او کمک شود. علی تجربهٔ طلاق دارد. علی دو تا بچه دارد که فقدان محبّت دارند. بچهٔ علی تمام مدّت روی زانوی عمّهٔ خود، یعنی فرشته است...

● چرامابامشکلات بچه‌های علی که بچه‌های طلاق هستند آشنا نمی‌شویم: هیچ احساسی نسبت به آنها نداریم؟

■ نه، ما با بچه‌های علی آشنا شدیم. ما با آنها وقتی عاطفه را می‌بینیم آشنا شده‌ایم. بچه‌های علی ادامهٔ زندگی عاطفه‌اند.

● شخصیت پدر بیش از اندازه عصبی است و شکافته نمی‌شود. این قضیه خیلی غیر منطقی به نظر نمی‌رسد؟

■ والله من می‌توانم برای شما شاهکارهای بزرگ سینما را بشمارم که قهرمان اصلی آنها یک کاراکتر خاصّی است. پدر عاطفه کسی است که زنش را کتک می‌زند. بچه‌اش را کتک می‌زند. من نمی‌توانم تصویر زیبایی از او نشان بدهم. در عین حال اگر دقّت کنیم، در صحنه‌هایی ما می‌بینیم که او سرشار از عاطفه است، ولی نمی‌تواند آن را بروز دهد.

● فکر می‌کنید خشونت رفتاری مرد باعث طلاق شد؟

■ این قصّه راجع به مردی است که زنش را کتک می‌زند. حالا می‌شود در مورد مردی نوشت که زنش را کتک نمی‌زند. من کاری به آن ندارم. قصّهٔ من این است. با مطالعهٔ پرونده‌هایی که در دادگاه خانواده وجود دارد، اغلب مواردی که زنها ذکر کرده‌اند، ضرب و شتم همسرهایشان بوده است.

● رفتار مادر عاطفه نشات گرفته از چیست؟ از رفتار پدر؟

■ نه، مادر عاطفه مثل فرشته می‌گوید: من انسانم و حق زندگی دارم.

● کسی از او حق زندگی کردن را سلب نکرده...

■ چرا، کرده‌اند: از نظر من کرده‌اند. من عین دیالوگ مادر عاطفه را به شما می‌گویم: می‌گوید: «از اول علاقه‌ای به او نداشتم. اجبار خانواده باعث شد که زنش بشوم. گفتند جوونه، پولداره، سر به راهه و از این حرفها. اون موقع تازه معلّم شده بودم، ولی بعد از ازدواج کم‌کم شروع کرد به خیال خودش منو عوض کردن. اول می‌گفت کار نکن، احتیاج نداریم. این کار رو بکن، اون کار رو نکن. اینجا برو، اونجا نرو. این حرفو بزن، اون حرفو نزن. یه وقت چشم باز کردم، دیدم نه زن خوبی برای شوهرم هستم، نه مادر خوبی برای بچه‌هام و نه آدمی برای خودم...»

من به جملهٔ آخر خیلی اهمیّت می‌دهم. اگر در مرحلهٔ اول ادم خودش را پیدا نکند. در مراحل بعدی هم ناموفّق خواهد بود

● ببینید، اگر بخواهیم توجّه کنیم، مشکلی که مادر عاطفه دارد ساده‌تر از پدر عاطفه است، چون او یک زن است و موظّف است که در چهارچوب خانوادهٔ خودش، حتّی از نظر شرعی، از شوهرش اطاعت کند.

■ نه، من این را قبول ندارم. مسئله اصلاً ربطی به شرعیات ندارد. کجای شرعیات ما می‌گوید که مرد حق دارد زنش را بزند؟ کجا می‌گوید که زن حق ندارد حرف بزند و نظرش را بگوید؟ من روایتهایی خوانده‌ام از امامان که ذکر کرده‌اند در پاره‌ای مسائل حتّی زنها کمکشان هم کرده‌اند. من همیشه این را می‌گویم که بیایید به زن و مرد به عنوان یک موجود انسانی نگاه کنیم نه یک موجود برتر و پست‌تر. زنهای ما موجودات خلّاقی هستند، به شرط آنکه امکان بروز این خلّاقیت به آنها داده شود. من می‌گویم بیاییم این فرهنگ را طوری دگرگون کنیم که انرژی زنان به اتلاف نرود. من به زنها خیلی باور دارم و معتقدم در یک شرایط درست فرهنگی، بسادگی شکوفا خواهند شد.

● آیا در طرح شخصیت مدیر مدرسه کمی دچار اغراق نشده‌اید؟

■ یادم می‌آید در مدرسه وقتی خطایی از ما سر می‌زد، اولین چیزی که مدیر می‌گفت این بود که پرونده‌اش را بزنید زیر بغلش برود بیرون. ولی من چه در مورد مدیر و چه در مورد استادی که فرشته را راهنمایی می‌کند، ایده‌آل‌ترین اشخاص را مطرح می‌کنم و می‌گویم یک استاد و یک مدیر باید اینچنین باشند. باید قدرت درک و معلومات فوق‌العاده‌ای داشته باشند.

● امّا در طرح شخصیت استاد به نظر می‌آید زیادی اغراق شده است؟

■ اغراق نه، ولی در نظر داشتم که شخصیت استاد یک شخصیت ایده‌آل باشد، که ظاهراً در مرحلهٔ اجرا دچار ضعف شده است.

● چقدر توانستید در سینما از معماری استفاده کنید؟

■ چند سال فعالیت مستقیم به عنوان مهندس ناظر در ساختمان، امکان ارتباطی مرا با حداقل سی چهل کارگر، مسئول برق، تراشکار و... به وجود آورد که طبیعتاً این ارتباط گسترده باعث شد تا با اعتماد به نفس و راحتی بیشتری در صحنه حاضر باشم. دیگر نفس زیبایی‌شناسی معماری است، از جمله ایستایی، کمپوزیسیون، استتیک، ترکیب و رنگ و... که می‌دانید همهٔ اینها در سینما المانهای مهمّی هستند و شاید اصلاً به دلیل نزدیکی و تشابه بیش از اندازهٔ سینما و معماری، بیشتر معماران به سینما گرایش پیدا می‌کنند و از همه مهمتر، من قبل از فیلمبرداری کلیهٔ نقشه‌های محلهای مورد نظر فیلمبرداری را تهیه کرده و دکوپاژ را روی همین نقشه‌ها انجام می‌دادم. این نقشه‌ها این امکان را برایم فراهم می‌آورد که هنگامی که از محل دور بودم، در اوقات آزاد بسادگی جهت نور، مقراز و امکانات حرکت دوربین و زوایای مختلف را بررسی کنم. همهٔ اینها را از معماری دارم چون من قبلاً هیچ فیلمی

● سهم منتقدین در پیشرفت سینمای کشور کمتر از فیلمسازان نیست

■ گفتگو با حمیدرضا آشتیانی‌پور

■ **مقدّمه**

حمیدرضا آشتیانی‌پور اخیراً تحصیل در رشتهٔ سینما را به پایان رسانده است. او در سالهای دانشجویی، چند فیلم کوتاه و نیمه‌بلند جنگی ساخته و اولین کار سینمایی خود را در حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی با نام «در جستجوی قهرمان» کارگردانی کرده است. متاسفانه بنا به دلایلی که پرداختن به آنها در اینجا ضرورتی ندارد، از شرکت «در جستجوی قهرمان» در هفتمین جشنوارهٔ فیلم فجر جلوگیری به عمل آمد. و این موضوع بیش از همه لطمه به «سینمای جنگ» بود، چرا که با وجود حضور گستردهٔ چند فیلم جنگی از کارگردانان جوان و مسلمان در جشنوارهٔ هفتم، شرکت این فیلم می‌توانست «سینمای جنگ» را مقتدرتر بنمایاند.

در هر حال، فیلم «در جستجوی قهرمان» طی چند جلسه نمایش، توجّه بسیاری از فرهنگ دوستان و سینماگران مسلمان را جلب کرده است و این خود انگیزهٔ ما برای دعوت از آشتیانی‌پور برای انجام گفتگو با مجلّهٔ «سوره» بود. پاسخ او به درخواست مصاحبهٔ ابتدا نامه‌ای بود که به دستمان داد. در این نامه نوشته بود:

بسمه تعالی

دفتر ماهنامهٔ فرهنگی- هنری سوره،

احتراماً، ضمن عرض سلام، در پاسخ به دعوت آن عزیزان گرامی، راستش چیزی برای گفتن ندارم. چه فایده که بگویم متولّد ۱۳۴۲ هستم، یا نساخته‌ام.

● با توجّه به اینکه «بچه‌های طلاق» اولین کار شماست چه تجربیاتی در طول کار، چه قبل و چه بعد از آن کسب کردید؟

■ والله الآن که فیلم را نگاه می‌کنم به نظرم می‌آید اگر آن را یک بار دیگر می‌ساختم مسلّما بهتر می‌ساختم.

● به نظر شما آیا ریتم فیلم کمی تند نیست؟

■ برای کنترل و به دست آوردن ریتم مورد نظرم از نظریات آقای «رضا بانکی»، فیلمبرداری فیلم، و آقای «سیف‌الله داد»، مونتور فیلم خیلی استفاده کردم. حق با شماست. ریتم کمی تند است و کاملاً متناسب با موضوعی که می‌خواستم مطرح کنم هست.

● یکی از مکانهایی که در فیلم استفاده کرده‌اید دارالتادیب است. چه ضرورتی به استفاده از این مکان بود؟

■ طبیعتاً چون محور اصلی قصّه، بچه‌های طلاق بود، یکی از مکانهایی که می‌شد با بچه‌های طلاق رابطه برقرار کرد دارالتادیب بود. همان‌طور که در فیلم هم مطرح می‌شود، هفتاد درصد بچه‌های بزهکار متعلّق به خانواده‌های طلاق گرفته هستند.

● فکر می‌کنید کسانی که طلاق گرفته‌اند، یا در این مرحله هستند، با دیدن فیلم شما متأثّر می‌شوند؟ یعنی حسّ بچه‌های طلاق شما را می‌توانند درک بکنند؟

■ در جشنواره دو دسته خیلی به قضیه اهمیّت دادند: یکی فرهنگیها بودند، یکی هم پدر و مادرهایی که به دلایلی جدا شده بودند. ولی اجازه بدهید عرض کنم که سینما کوچکتر از آن است که تاکید مهم و زیربنایی بر مسائل داشته باشد. فقط این را می‌توانم بگویم که تماشاگران فیلم بسادگی با آن رابطه برقرار کرده‌اند که فوق العاده برای من مهم است.

● چه کاری برای آینده در نظر گرفته‌اید، چه در زمینهٔ فیلمنامه و چه در زمینه‌های دیگر...؟

■ در حال حاضر فیلمنامه‌ای به نام «آ» نوشته‌ام که در حال بررسی است. در صورتی که موافقت شود، شروع به ساختنش خواهم کرد. موضوع فیلمنامه دربارهٔ مفهوم خوشبختی از نظر زنان است.

● از اینکه در این گفتگو شرکت کردید متشکّریم.

■ من هم متشکرم.

آنکه وقتی امام گفت «سربازان من در گهواره‌اند»، من در گهواره بودم و یا مثلاً وقتی انقلاب اسلامی پیروز شد به تکلیف شرعی رسیدم و این تکلیف بود که مرا به سینما کشانید و...

واقعاً اینها چیزی برای گفتن است؟

چه فایده که داد و فغان از کمبود امکانات و غربت دانشگاهها و شرایط حاکم بر دانشگاهها سر دهیم، آن هم در جایی که در سوی دیگر این کمبودها، لااقل می‌دانیم که در زمینهٔ سینما، کارهای هشت میلیمتری ما را کسانی با امکانات ۳۵ م.م. تجربه می‌کنند؟ و واقعاً چه فایده که مشکلات فرهنگی و هنری دانشگاهها را مورد بحث قرار دهیم؟ هل من معین؟!

۲۶ سال از عمر من در تاریخ پربار این مملکت گذشته است. ۲۶ سالی که شخصیتی چون امام در صدد احیای اسلام بود، و واقعاً چه انگیزه‌ای قویتر از این برای شروع فعالیت فرهنگی؟ براستی مسئولیت رساندن پیام امام به جهانیان را چه کسانی بر دوش خواهند کشید؟ راه رسیدن به این وادی عقیدتی را چگونه باید طی کرد؟ راهی که چندان کوتاه نخواهد بود.

آری. اگر ما پروانه‌وار گرد شمع وجود امام پرسه می‌زدیم و اگر پروانه‌ای بودیم که فقط در پرتو نور شمع فروزان امام امکان پرواز داشتیم، حالا چه شرحی بر قصّهٔ این دوران داریم؟

شرح این قصّه مگر شمع برآرد به زبان

ورنه پروانه ندارد به سخن پروایی
خوشا به حال آنها که سوختند.

والسلام. برادر کوچك شما، حمیدرضا آشتیانی‌پور.

با وجود دریافت پاسخ کتبی و مختصر، در انجام مصاحبه پافشاری نمودیم و از آشتیانی‌پور دعوت کردیم تا به دفتر مجله بیاید. او نیز سرانجام پذیرفت و آنچه در ادامه می‌خوانید خلاصهٔ پرسش و پاسخهایی است که در این جلسه مطرح گردید.

●

● به‌نظر شما چرا سینمای جنگ نتوانسته با اهداف انقلاب و جنگ هماهنگ باشد؟

■ بسم‌الله الرّحمن الرّحیم. مهمترین دلیل عدم پیشرفت سینمای جنگ این بود که مسئولین ما در ابتدا جنگ را جدّی نگرفتند و بعضیها هم این تفکّر را رواج دادند که در زمان جنگ نمی‌شود راجع به جنگ فیلم ساخت. وقتی که این مسائل گسترش پیدا کرد راهها را بست. بچه‌هایی هم که وارد سینما شدند بالاجبار در طول جنگ «سینما» را تجربه کردند و بجز اینها، گروهی از جنگ به عنوان یك عامل تجاری سود جستند.

● یعنی می‌خواهید بگویید کسانی که قبلاً در زمینهٔ سینما فعال بودند توجّه به جنگ نداشتند، لذا لازم بود نیروهای جدید وارد میدان شوند؟

■ دقیقاً این طور است. کسانی که قبلاً فیلم می‌ساختند، انگیزه‌ای برای اینکه در ارتباط با ارزشها و مفاهیم جنگ کار کنند، نداشتند و از سویی کسانی هم که می‌جنگیدند، انگیزه، شرایط و فرصتی برای فیلم ساختن نداشتند. به هر حال زمان برد تا بچه‌ها تواناییهایشان را در این مسیر قرار دادند.

● پس همهٔ تقصیر متوجّه مسئولین نیست. وضعیت سینمایی که داشته‌ایم تناسبی با نیاز ما نداشته. نیروهای آشنا به جنگ با سینما آشنا نبودند و نیروهای آشنا به سینما ارتباطی با جنگ نداشتند.

■ من قصد ندارم وارد این مقوله بشوم، ولی برای ایجاد این تناسب کافی بود کمی بسیجی فکر کنیم و به دنبال امام برویم. به هر حال اینها موانعی بودند که برای سینمای جنگ، مشکل ایجاد کردند.

● عدّه‌ای که اعتقاد داشتند در زمان جنگ نمی‌توان راجع به جنگ فیلم ساخت، حالا می‌توانند بسازند. به نظر شما از دیدگاه آنان سینمای جنگ چگونه سینمایی است؟

■ کسانی که این شعار را به طور مطلق می‌دادند جرأت رفتن به خطوط مقدّم جبهه را نداشتند و چه بسا فکر کردن به جنگ تنشان را می‌لرزاند، در حالی که این موضوع مطلق نیست و شما می‌دانید که کارهای اولیهٔ مستند و غیر مستند آن زمان ارزش خود را از دست نداده و نمی‌دهند.

من بعید می‌دانم امثال اینها واقعاً بتوانند درست کار کنند، مگر آنکه عمیقاً تحقیق و مطالعه کنند و جنگ، آدمها و آرمانهایشان را بشناسند- آنها حتّی دشمن را هم نمی‌شناسند. البتّه حالا که جنگ تمام شده و (با ملاحظهٔ شرایط فعلی جامعه) بعید است چنان روحیات و خصوصیاتی دیگر بار در تاریخ این مملکت تکرار شود. شناختن جنگ مشکلتر هم شده است.

به‌نظر من شایسته است کسانی به طرف ساخت فیلم جنگی بیایند که جنگ را می‌شناسند. البتّه این شناختن لازمه‌اش این نیست که صرفاً در خط مقدّم جبهه بوده باشند ولی واقعاً آرمان و اعتقادات جاری در جنگ را به عنوان برخورد فیزیکی دو جریان فکری و اعتقادی بشناسند و آن وقت کار کنند.

● بعضیها فکر می‌کنند ممکن است امروز بتوان حرفهای ناگفتنی را زد.

■ این هم یك وجه قضیه است و ممکن است خیلی از مسائل را تحریف و ارزشها را پایمال کنند. به هر صورت یك جنبهٔ فیلم ساختن راجع به جنگ، مخالفت کردن با آن است و چیزی که آنها آن موقع نمی‌توانستند بسازند همین بود. این به عهدهٔ مسئولین است که اجازه ندهند هر چیزی تحت عنوان جنگ ساخته شود و گروهی بتوانند ارزشهای جنگ را پایمال کنند که البتّه تشخیص مسئولین هم، خود جای بحث دارد. چه خوب است اگر ما واقعاً کاری برای جنگ و جبهه و بچه‌های آن نکردیم، لااقل مردانگی این را داشته باشیم که لگدمالشان نکنیم.

● ارزیابی شما به عنوان یك سینماگر جوان از سینمای ایران چیست؟ اساساً سینمای ایران دارای چه مشخصه‌هایی باید باشد؟

■ مسئلهٔ ما رسیدن به یك نظام فرهنگی منسجم و قوی است که در شرایط فعلی یکی از اساسی‌ترین ابزارهای آن سینماست. بخشی از مسیر را کارهای تجربی شامل می‌شود و بخش دیگر را تحصیلات، مطالعه و تحقیق. ما نمی‌توانیم صرفاً فیلم بسازیم تا به سینمای دلخواه برسیم. مسلّم است که فعالیت تولیدی و مطالعه باید همگام با یکدیگر باشند و متأسّفانه سینماگران ما کمتر به آن پرداخته‌اند. متأسّفانه نقد فیلم هم در ایران ضعیف است. در نقدهای موجود کمتر اثری از خصوصیات یك نقد سالم دیده می‌شود. منتقدین یا شدیداً درگیر ملاحظات اجتماعی و باندی هستند که این خود از سویی ناشی از برخوردهای ناشایست با نقدهای خوب و سازنده است، و یا از سر بی‌علاجی به سوی نقدنویسی روی آورده و نمك‌گیر سینما شده‌اند. عدّه‌ای هم به جای نظر به «ماقال» به «من‌قال» می‌نگرند. در واقع امروزه همهٔ ما می‌دانیم که هر فیلمی بسته به کارگردانش چه نقدی را در پی دارد و حتّی گروهی می‌توانند ندیده، فیلم را نقد کنند. عدّه‌ای هم هستند که اساساً با مفهوم نقد مشکل دارند. البتّه بوده‌اند نقدهایی که حتّی گاه ارزشهایی بیش از فیلم مورد بحث خود داشته‌اند لیکن متأسّفانه غالباً مهجور مانده‌اند و این در حالی است که سهم منتقدین در پیشرفت سینمای کشور کمتر از فیلمسازان نیست. و باز متأسّفانه سینمای ما در حال فرو افتادن در مسیری است که از مردم فاصله می‌گیرد. خلاصه اینکه ما ارزشهای انقلاب را کمتر توانستیم مطرح کنیم، چه در کارهایمان و چه در بازتابهای آن، و این نیاز را در سینمای کشور داریم که با آرمانهای انقلاب منطقی، درست و منصفانه برخورد کنیم.

● اخیراً تلاشهای زیادی برای شرکت فیلمهای ایرانی در جشنواره‌های خارجی شده است. به نظر شما این مسئله می‌تواند کمك کند؟

■ چیزی که دنیا در معرفی انقلاب ما نیاز دارد، توانایی هنری ما نیست: حرف تازهٔ ماست که باید برای انتقال آن توانایی لازم را به دست آوریم. واقعاً نمی‌دانم فیلم و سینما تا به حال چقدر در معرّفی صحیح انقلاب اسلامی مؤثّر بوده است، تازه در صورتی که بپذیریم ناصحیح عمل نشده باشد.

● با توجّه به اینکه شما دانشجوی سینما بودید، امکانات آموزشی و وضعیت کنونی آموزش سینما چقدر متناسب با سینمای جمهوری اسلامی است- به لحاظ تکنیکی و فرهنگی؟

■ پس از انقلاب شاید به ضرورت وجود مراکز آموزشی و تحصیلات عالی توجّه شده باشد، امّا بخصوص اخیراً چیزی که کمتر به آن بها داده می‌شود این است که غالباً کسانی از دانشگاههای هنری بیرون می‌آیند که نمی‌توانند و یا نمی‌خواهند کاری در جهت اهداف انقلاب بکنند. لذا باید هر دو جهت موضوع، یعنی تکنیك و فرهنگ را همگام با هم مورد توجّه قرار داد. به قول یکی از دوستان، در دانشکده‌های سینمایی، دانشجویان را در زیر سایهٔ بُتهایی قرار می‌دهند که ذاتاً چیزی برای پرستیده شدن ندارند، و متأسّفانه بعضاً بُت‌تراشهایی در آن کرسیها جای گرفته‌اند که تمام همّت خود را در سرکوبی روحیهٔ بُت‌شکنی دانشجویان مسلمان قرار داده‌اند.

● نظرتان راجع به کار خودتان چیست؟

■ به هر صورت این فیلم کار اول من بوده است و در شرایط خاص و مشکلی ساخته شده است. این فیلم در طول موشك‌باران تهران تولید

■ گزارش

گردید: در شرایطی که هر لحظه در گوشه‌ای از تهران موشکی به زمین می‌خورد ما مشغول فیلمبرداری بودیم و موشکها را هم می‌شمردیم و وقتی که به اهواز و آبادان برای ادامهٔ کار رفتیم، آنجا هم مورد حملهٔ شیمیایی دشمن واقع شدیم. الان هم دوست دارم تماشاچی بدون هیچ ذهنیتی برود و فیلم را ببیند، بعد قضاوت کند. امّا من از ساختن این فیلم پشیمان نیستم و بدون آنکه آن را بی‌نقص بدانم، همیشه به عنوان اولین کار سینمایی خود به آن افتخار خواهم کرد.

● فیلم اولتان کاری مشکل و سنگین بود. با این تجربه پیشنهاد شما به سینماگران جوان چیست؟

■ کار ما در این فیلم علیرغم کمبودها، مشکلات و سنگینی، در واقع عملی بود و برای نسل جوان و فعال که اکثر عوامل اصلی تولید این فیلم را تشکیل می‌دادند، تجربهٔ خوبی بود. من پیشنهاد می‌کنم کسانی که خصوصاً کار اولشان را می‌خواهند شروع کنند، پنجاه درصد توانشان را صرف این کنند که کارشان تنها یك «تولید» نباشد؛ چیزی باشد که لااقل جای بحث منطقی هم در آن وجود داشته باشد. فکر می‌کنم حتّی یك فیلم متوسّط از یك فیلمساز نوپا، اگر رگه‌هایی از فهم داشته باشد، با توجّه به شرایط ساختش فیلم موفّقی است. لذا فیلمسازان جوان در مورد هنر باید جسارت داشته باشند و این جسارت است که بخصوص جوانها را به نتیجه خواهد رسانید. البتّه به شرطی که مواظب باشند جسارت آنها صداقتشان را باطل نکند.

● پیشنهاد شما به کسانی که می‌خواهند وارد عالم سینما بشوند چیست و چه مقدّماتی را باید طی کنند؟

■ یکی از ملزومات کار هر فیلمساز، چه کار اولش باشد و چه آخر، داشتن یك جهان‌بینی صحیح است. اگر بین کار او و جهان‌بینی‌اش رابطه‌ای وجود نداشته باشد، نمی‌تواند کار کند. لذا اول باید رابطهٔ جهان‌بینی‌اش را با سینما حل بکند. علم نسبت به امکانات سینما شرط لازم هست ولی کافی نمی‌باشد. آن چیزی که مهم و ضروری است داشتن یك تفکّر صحیح، سالم و منطقی است و اگر غیر از این باشد، با امکانات و تکنیك که سهل‌الوصول است، به دام تقلید خواهیم افتاد.

● از تجربیات دانشکده‌ای چقدر در کارتان توانستید بهره ببرید؟

■ اشکالی که سینمای حرفه‌ای ما دارد این است که اصلاً آکادمیك نیست. کارگردان دانشگاه دیده و جمعی که می‌خواهند با هم کار کنند قابل ترکیب نیستند. هر یك دیگری را قبول ندارد، در صورتی که هر دو به هم نیازمند هستند. من سعی کردم این نزدیکی را ایجاد کنم. از طرفی ما هم نباید فقط چیزهایی را که در کلاس درس یاد گرفته‌ایم، اجرا کنیم. باید جسارت تجربهٔ جدید نیز داشته باشیم. امّا از سویی، محدود بودن آدمهای متخصّص تحصیل کرده و البتّه کارآمد برای مهارتهای خاص از دیگر مشکلات است. بخصوص اینکه در دانشگاهها همه می‌خواهند کارگردان بشوند که خوب، این هم محال است.

● فیلمنامه‌نویس و مونتور فیلم، آقای «مجید امامی» هستند. با توجّه به این مسئله چه ارتباطی بین شما و ایشان وجود داشت؟

■ چند وقت پیش در مجله‌ای خواندم پاسخ فیلمسازی را به این سؤال که «شما چرا خودتان فیلمهایتان را مونتاژ می‌کنید؟»؛ وی گفته بود: «در طول چند فیلمی که ساخته‌ام کمتر مونتوری را دیده‌ام که در «لحظه‌های» فیلم تعمّق کند». جا دارد بگویم آقای مجید امامی چنین کسی است و اگر فیلمسازی نیاز دارد که به «لحظه‌های» فیلمش هم توجّه شود، حتماً کار با آقای امامی را تجربه کند. و در مورد این فیلم ایشان در مدّت تدوین، مونتور بودند و نه نویسندهٔ فیلمنامه، و قطعاً اگر ضعفهایی در کار وجود داشته باشد ناشی از دخالتهای خود من و سعهٔ صدر آقای امامی بوده است.

● در حال حاضر شما چه می‌کنید؟ آیا کاری در دست تولید دارید؟

■ والله فعلاً که مشغول درس و ادامهٔ تحصیل هستم، لیکن فیلمنامه‌ای دارم به نام «عروسی پسر بابام» که در برنامهٔ کار تابستانی خودم قرار داده‌ام. همچنین اخیراً مقدّمات کار دیگری هم فراهم شده که به بررسی مقاطعی از تاریخ اسلام و تاثیرات آن در اروپا می‌پردازد و «ناقوسهای آندلس» نام دارد.

● از حضور شما و وقتی که برای این گفتگو گذاشتید تشکّر می‌کنیم.

■ من هم از شما تشکّر می‌کنم و اجازه می‌خواهم فرصت را مغتنم بشمارم و از تمامی افرادی که به هر شکلی در تولید فیلم من سهمی داشته و کمکی کردند تشکّر و قدردانی کنم و بگویم که اگر چه با فیلم آن طور که شایسته بود برخورد نشد، امّا این در نظر من چیزی از ارزش زحمت دوستانم در آن روزهای سخت «جنگ و صلح» کم نکرده و از همهٔ آنها به خاطر زحمتهایی که به ایشان دادم حلالیت می‌طلبم.

● عاشورا در مهریز

مجید ماهیچی

● عاشورا در مهریز

کارگردان: مجید ماهیچی
فیلمبرداران: مصطفی دالایی، فرشاد بشیرزاده، محمدرضا سکوت
دستیاران فیلمبردار: غلامعلی خوشخو، ایرج عربزاده یکتا
صدابردار: محسن دلیری
مدیر تولید و مشاور محلّی کارگردان: سید محمد حسینی
تهیه‌کننده: اسماعیل براری
تدوین: مرتضی متولّی
تدارکات: ابراهیم رازی، احمد قریشی
با همکاری: کمیته انقلاب اسلامی، سپاه پاسداران، فرمانداری، مؤسسهٔ علمی- تبلیغی حضرت سیدالشهدا(ع) و حوزهٔ علمیهٔ شهید صدوقی مهریز
تهیه شده در گروه فرهنگ و ادب شبکهٔ دوم

مهریز، شهر کوچکی در جوار یزد، در حلقهٔ محاصرهٔ رشته کوهی زیبا در انتظار ماست تا با دوربینهای فیلمبرداریمان تصویرگر تعزیت مردم مهربان و عزادار آنجا باشیم. محرم سال ۶۸ بدون حضور امام، غم و اندوه روزهای عزا را دوچندان کرده و شور و اشتیاق مردم این شهر کوچك برای برگزاری مراسمی بزرگ، توجّه ما را به خود معطوف می‌کند. محل استقرار اکیپ، مدرسهٔ علمیهٔ شهید صدوقی مهریز است که مدتی است کلاسهای این مدرسه به دلیل رحلت امام برقرار نمی‌شود. قرار است از مراسم خاصّی که به مناسبت تاسوعا و عاشورا در مهریز برگزار می‌شود، فیلمی مستند بسازیم. برنامه‌ریزی و تحقیقات اولیه در تهران و مهریز انجام شده و حالا دریچه‌های دوربین فیلمبرداری با کاستهای پر از نگاتیو در انتظار ضبط وقایع عزاداری است. از خوش‌اقبالی همیشگی من، گروهی یکدل، یکدست و صمیمی هستیم. مصطفی دالایی، یکی از فیلمبرداران برجستهٔ «روایت فتح» و در حقیقت شهید زنده، به همراه فرشاد بشیرزاده و محمدرضا سکوت از دوستان خوب دانشگاهی‌ام، با سه دوربین اکلر، بولکس و کانن اسکوپیك، همراهی‌ام می‌کنند. صدابردار خوب گروه، محسن دلیری، با ضبط ناگرا و هدفونی بر گوش، با دوربین اصلی که بر شانهٔ مصطفی دالایی است، همراه است. دوربین بشیرزاده در ارتفاع بالایی، وقایع را در کادربازتری (لانگ‌شات) ضبط می‌کند و سکوت نیز با دوربین سبك و کوچك کانن اسکوپیك، از لحظات ناب و به یادماندنی، تصویر می‌گیرد.

تنها کانال ارتباطی من با سه فیلمبردارم، بی‌سیمی است که می‌تواند حامل پیامهایم به سوی آنان باشد. چون این مراسم در خیابانهای مختلف مهریز انجام می‌شود و نهایتاً به حسینیهٔ بزرگ شهر می‌رسد، کار فیلمبرداری بسیار مشکل است: حوداث گوناگونی به طور موازی در مکانهای متفاوت روی می‌دهد و ما باید آنها را بسرعت ضبط کنیم، چون امکان تکرار و بازسازی وقایع و صحنه‌ها به هیچ وجه وجود ندارد.

حضور اسبان و شتران و کاروانی که با خود بازار شام، بارگاه یزید، قبر شش گوشه، مسجد کوفه و... را حمل می‌کند، صحنهٔ چشمگیری را به نمایش گذاشته است. سید محمد حسینی سهم بزرگی در تشریح وقایع، ترتیب مراسم و آشنایی ما با مردم مهریز دارد. او دانشجوی سینما و اهل مهریز است. کثرت جمعیت به حدی است که دوربینهای فیلمبرداری به چشم نمی‌آیند و در گرماگرم مراسم توجّهی به آنها نمی‌شود. در عین حال، تدابیر لازم به عمل آمده تا حتی‌المقدور از حضور دوربین به عنوان یك عامل بازدارنده کاسته شود و سیر طبیعی و معمول مراسم حفظ گردد.

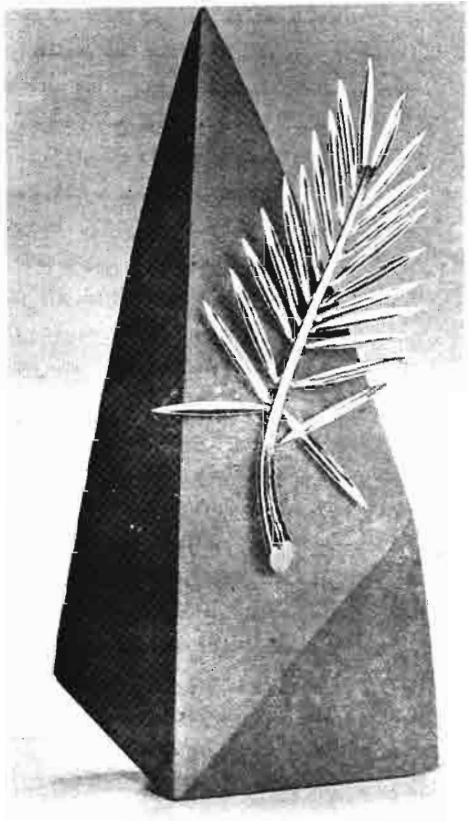
طبق برنامهٔ از پیش تعیین‌شده، این فیلم مستند با معرفی مهریز، مشاغل مختلف مردم محل و آداب و رسوم آن آغاز می‌گردد و پلانهای مربوطه، چند روز قبل از مراسم روز عاشورا آماده می‌شود. با عوامل اصلی برگزارکنندهٔ این مراسم نیز از پیش آشنا شده‌ایم. رانندهٔ محل، ابریشم‌باف، کشاورز، سبدباف، گاودار و تعدادی دیگر از مردم، هر یك نقشی برعهده دارد و در تعزیهٔ بزرگ روز عاشورا، این واقعه به یاری آنان بازسازی می‌شود و به نمایش درمی‌آید. اسامی اهالی محل به دلیل نسبتهای فامیلی و خانوادگی میان آنها، اغلب شبیه به هم است و من برای اینکه اشتباه نکنم، نام و مشخصات آنها را یادداشت کرده‌ام و در طی مراسم با یك راهنمای محلّی به سراغشان می‌روم.

روز عاشورا، مراسم با شکوه تعزیت مردم مهریز ضبط می‌شود و روز بعد با کوله‌باری از تصاویر و خاطره‌ها و با بدرقهٔ گرم مردم مهربان آن شهر، راهی تهران می‌شویم.

■ گزارش

عبدالله اسفندیاری

● نگاهی به چهل و سومین دورهٔ جشنوارهٔ «کَن»



به سفارش دوست عزیزی مکلّف شده‌ام گزارشی از جشنوارهٔ «کن» امسال که در آن حضور داشتم بنویسم. در حالی که خود چندان راغب به این امر نبودم، چرا که نوشتن یک گزارش حرفه‌ای و شناساندن ابعاد مختلف جشنوارهٔ مذکور نیاز به تسلّط کاملی بر تاریخچهٔ این جشنواره و سیر تحوّل آن دارد، که من ندارم. همچنین این گزارش نیاز به ذکر درست و فهرست‌وار فیلمها و نتایج مسابقهٔ آن جشنواره دارد که من در خاطر ندارم و در بولتن‌ها و نشریات مربوطه چاپ شده است و اهلش می‌توانند مطالب را استخراج کنند و برای استفادهٔ دیگران چاپ کنند. چنانکه تا به حال برخی از این اطلاعات چاپ شده است و من هم از آنها استفاده کرده‌ام. و البتّه گزارش اداری دوستان همسفر بسی کاملتر از آنهاست و احتمالاً مورد استفادهٔ نشریاتی قرار خواهد گرفت و به همین دلیل نگارش دوبارهٔ آنها کاری تکراری خواهد بود. پس بهتر است که به جای تقیّد به چنین گزارش حرفه‌ایی، سعی کنم بیشتر دیده‌های خود را بنویسم و اکتفا کنم به ذکر برخی اطلاعات کلّی که برای هر خواننده‌ای مفید باشد.

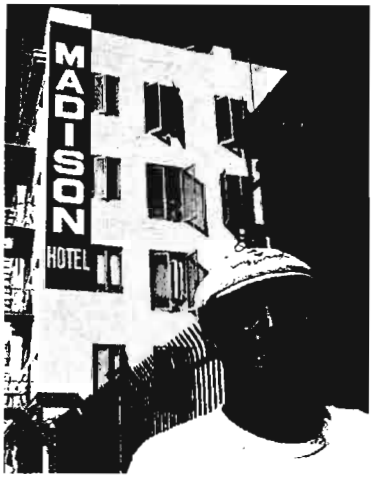
جشنوارهٔ «کن» امسال (۱۹۹۰)، چهل و سومین دورهٔ این جشنواره بود که برگزار می‌شد و مثل همیشه در شهر کوچك و ساحلی «کن»، در نزدیکی شهر «نیس»، در جنوب کشور فرانسه. ایّام جشنواره از دهم تا بیست و یکم ماه «مه»، برابر با بیستم تا سی و یکم اردیبهشت ماه بود.

جشنوارهٔ «کن» شاید مهمترین جشنوارهٔ بین‌المللی است و در طول سالهای گذشته، نتایج اعلام شده در این جشنواره تاثیر زیادی در سمت‌گیری سینمای جهان و ظهور چهره‌های سرشناس داشته است. شاید یکی از دلایل مهم بودن این جشنواره این است که معمولاً از ترکیب هیئت داوری معتبری در عرصهٔ سینمای جهان برخوردار بوده است و البتّه در کنار این قضیه، وجود همیشگی چندین میهمان سرشناس و چهره‌های جنجالی، این جشنواره را به یك «شو»ی بزرگ و مرکز توجّه رسانه‌های خبری دنیا مبدّل کرده است.

ابعاد کمّی جشنواره، بیش از بُعد کیفی آن گسترده است: امسال در حدود پنجاه سالن نمایش فیلم، فیلمهای بخشهای مختلف جشنواره را نمایش می‌دادند که حدود چهارده سالن در ساختمان اصلی جشنوارهٔ «کن» و مابقی در سینماهای اطراف آن بود که حدّاکثر با نیم ساعت پیاده‌روی می‌توانستی فاصلهٔ دورترین آنها را طی کنی. سالنها با گنجایش پنجاه تا دو هزار و پانصد نفر، طیف متنوّع و کارآمدی از امکان نمایش را در اختیار جشنواره می‌گذاشتند.

در بخشهای رسمی جشنواره، علاوه‌بر بخش مسابقه، بخشهای خارج از مسابقه، نمایشهای ویژه، یك نوع نگاه، دو هفتهٔ کارگردانها، هفتهٔ منتقدین بین‌المللی، مرور سینمای فرانسه، دوربین طلایی، «کن نوجوانان» و نیز بخش بزرگداشت و مرور آثار سینماگران صاحب نام گنجانده شده بود، از جمله بزرگداشت «فلاهرتی» و «فریتزلانگ».

جشنوارهٔ امسال با نمایش فیلم «رؤیا»ی «کوراساوا» که تازه‌ترین کار اوست و تولید مشترك ژاپن و آمریکاست و «اسکورسیسی» در آن نقش «ونگوگ» رابازی می‌کند، به همراه قرائت نامهٔ «اسپیلبرگ» در



ستایش «کوراساوا» افتتاح شد و در بخش مسابقه و خارج آن، از کارگردانان معروفی مثل «کوراساوا»، «فلینی»، «گُدار»، «کلینت ایستوود»، «آلن پارکر»، «تاورنیه»، «برادران تاویانی» و «جوزپه تورناتوره» فیلمهایی شرکت داشتند.

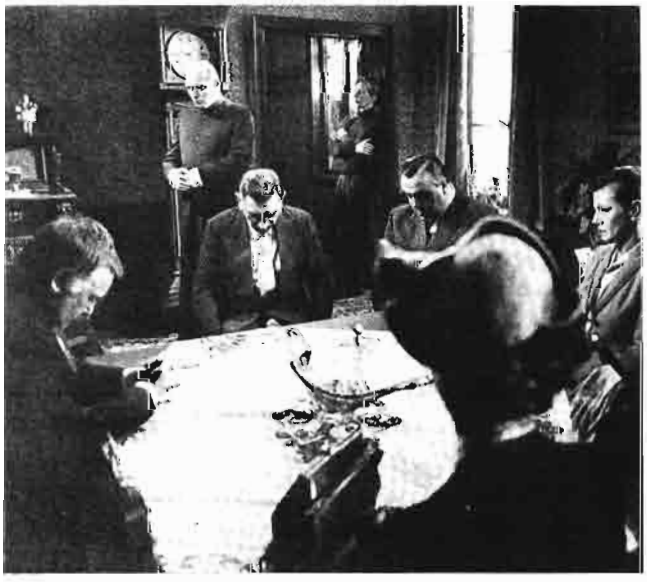
چنانکه گفتم ترکیب هیئت داوران از متخصّصین صاحب نام بین‌المللی شکل گرفته بود و ریاست هیئت داوران را «برتولوچی»- سوسیالیست ایتالیایی و سازندهٔ «آخرین امپراطور»- به‌عهده داشت که به نظر برخی از ناظران اهل فن، حضور وی در راس هیئت داوران، مجموعهٔ آراء را به سمت و سوی مشخصی سوق داد که مجموعاً پنج جایزه از دوازده جایزهٔ بخش مسابقه را بلوك شرق سابق(!)- چهار جایزه شوروی و یکی لهستان- به دست آوردند. و عجیب‌تر اینکه جایزهٔ اول

جشنواره را فیلم «قسی‌القلب» یا «سنگدل» ساختهٔ «دیوید لینچ» (از آمریکا و در انتقاد به آمریکا) به دست آورد که کارگردانش معترض بود به اینکه خشونتهای فیلمش در آمریکا سانسور شده است! و فیلم البتّه به حدّ کافی از خشونت و سکس بهره‌مند بود و فیلم باارزشی نبود. چندانکه هنگام اعلام رأی داوران در مورد این فیلم، تماشاچیان هیئت داوران را «هو» کردند و «آنتونی کویین» که لحظاتی قبل با تشویق فراوان تماشاچیان برای اهدای جایزه روی سن آمده بود، از بیان چند جملهٔ کوتاهی که معمولاً می‌گویند، صرف نظر کرد!

از جمله فیلمهای خوب بخش مسابقه، یکی فیلم «مادر» به کارگردانی کلپ پاتفیلف» از شوروی بود و دیگر فیلم «سر انودو برژراك» به کارگردانی «ژان پل رانیو» از فرانسه که به دلیل برخورداری از پشتوانهٔ قوی نمایشی، فیلمی محکم و شاعرانه و پرجاذبه از کاردرآمده بود و جایزهٔ بهترین بازیگر مرد را «ژرار دوپاردیه» ـ بازیگر نقش «دانتون» ـ به خاطر بازی در همین فیلم به دست آورد و ان‌شاءالله این فیلم را در ایران خواهیم دید. دیگر فیلم «همه حالشان خوب است» به کارگردانی «جوزپه تورناتوره» از ایتالیا بود که حقیقتاً مظلوم واقع شد و در میان فیلمهایی که من از بخش مسابقه دیدم، جایزهٔ بهترین فیلم حق همین فیلم زیبا، شاعرانه و عمیق «تورناتوره» بود که متأسّفانه علی‌رغم آنکه از سوی تماشاچیان سالن بزرگ با استقبال بسیار خوبی مواجه شد (حدود ده دقیقه برای فیلم کف زدند در حالی که مثلاً برای فیلم «گدار» تقریباً کف نزدند و برای «فلینی» خیلی کمتر زدند)، هیئت داوران شایستگیهای فیلم را نادیده گرفت و با بی‌اعتنایی با آن برخورد کرد (این فیلم را هم ان‌شاءالله در ایران خواهیم دید و کارگردانش در سال قبل با «سینما پارادیزو» موفّقیت کسب کرده بود). یکی دیگر از فیلمهای خوب که در بازار فیلم دیدم فیلمی بود از «فرانچسکو رُزی». شاید اغراق نباشد که در کل، سینمای ایتالیا از مجموعهٔ فیلمهای بهتری نسبت به سایر کشورها برخوردار بود و هنوز مفاهیم جدّی انسانی در هجوم سینمای احمقانهٔ «جلوه‌های ویژه»ای رنگ نباخته بود. مجموعاً دیدن این فیلمها دو نکتهٔ بسیار اساسی را در ذهن من تثبیت کرد که در آخر گزارش ذکر خواهم کرد.

میهمانان صاحب نام جشنواره «کوراساوا»، «رومن پولانسکی»، «آلن دولن»، «آنتونی کوئین»، «کلینت ایستوود»، «گوستا گاوراس»، «آندری وایدا»، «برادران تاویانی»، «درك بوگارت»، «ژان لوك گُدار»، «یرفران تاورنیه»، «یانچو»، «لوش» و عدّه‌ای دیگر بودند که به جنجالی شدن جشنواره دامن می‌زدند. این میهمانان معمولاً در سانسهای ۷/۵ تا ۹/۵ و ۱۰/۵ تا ۱۲ شب برای دیدن فیلم به سالن بزرگ می‌آمدند و از پله‌های درب ورودی و از روی فرش تشریفات، با کبکبه و دبدبه به سوی سالن می‌خرامیدند و خلق‌الله در اطراف این مسیر به تماشا و کف زدن و سوت کشیدن برای آنان می‌ایستادند و عکاسان هم فراوان عکس می‌گرفتند تا مُدهای لباس سال آینده را در میان آنها بیابند و عَلَم کنند! دقیقاً یك «شو»ی جنجالی و بی‌معنی هر شب جریان داشت و اگر خیلی بیکار می‌بودی، بیش از یکی دو بار نمی‌توانستی تماشای آن «شو» را تحمّل کنی. نکتهٔ جالب توجّه برای من این بود که از میان این مُدها، «آلن دولن» با ته ریش و یقهٔ بسته آخوندی و بدون کراوات و پاپیون ظاهر می‌شد و این شاید از نوعی مُد پوشش در اروپا و آمریکا حکایت می‌کرد!

امّا چیزی که بیش از حضور میهمانان سرشناس به جنجالی بودن جشنواره دامن می‌زد، پوشش گستردهٔ خبریی بود که پیرامون آن وجود داشت: حضور تقریبی بیش از هزار تن خبرنگار فرانسوی و رقمی دو برابر این تعداد از سراسر دنیا و مخابرهٔ لحظه‌ای اخبار و مصاحبه‌ها و تحلیلها و اظهار نظرهای گوناگون، وجود چند کانال تلویزیونی که حدّاقل یکی از آنها دائماً در اختیار جشنواره بود، حضور هزار نفر برنامه‌ساز تلویزیونی از سراسر دنیا و وجود برنامه‌های رادیویی و تعداد کثیری نشریات یومیه که فقط محاسبهٔ حجم کاغذ مصرف شده در این محدوده برایم شگفت‌آور می‌نمود. نشریات معروفی مثل «ورایتی» و «فیلم اسکرین» و «هالیود ریپرتر» به زبان انگلیسی و «لو فیلم فرانسز» به فرانسه و بسیاری نشریات معروف دیگر به‌طور روزانه برنامه‌های جشنواره و نمایش فیلمها را دنبال می‌کردند و در بولتن‌های روزانه با کیفیتی بسیار خوب چاپ می‌کردند که واقعاً حیرت‌آور بود. پوسترها و تابلوهای تبلیغاتی در خیابانها و دیوار هتلها (حتّی استفاده از اسلاید بر روی دیوارهای بزرگ در شب) و حتّی کشیدن پوستر پارچه‌ای تبلیغاتی در آسمان توسّط هواپیماهای ملخی، همگی جزئی از جنجال تبلیغاتی جشنواره بودند. البتّه نظم نمایش فیلمها در سالنها همیشه برابر برنامه‌های از پیش اعلام شده نبود و گهگاه دچار تغییراتی می‌شد. خبرنگاران پیش از همه در سالن مخصوصی فیلمها را می‌دیدند و وقتی فیلم به نمایش عمومی درمی‌آمد، نوشته‌های برخی از آنها دربارهٔ فیلم چاپ شده بود و این نکته‌ای در خور توجّه است. خبرنگاران با داشتن کارتهای مخصوص از دربهای ویژهٔ هیئت ژوری امکان رفت و آمد داشتند و بلافاصله بعد از نمایش عمومی هر فیلمی در سالن مصاحبهٔ مطبوعاتی



CANNES 90

CANNES : 10-21 MAI 1990

با دست اندرکاران فیلم حضور می‌یافتند و روی هم رفته امکانات ارتباطی و اطلاعاتی ویژه‌ای را پیوسته در اختیار داشتند. هنگام مصاحبهٔ مطبوعاتی با دست اندرکاران فیلمها، یك شبکهٔ مدار بستهٔ تلویزیونی، به‌طور مستقیم مصاحبه را در داخل ساختمان مرکزی پخش می‌کرد و همه می‌توانستند استفاده کنند.

تنها فیلم ایرانی جشنوارهٔ «کن»، فیلم «خانهٔ دوست کجاست؟» بود که در «کن جونیور» ـ قسمت نوجوانان ـ مجموعاً پنج بار به نمایش درآمد و در میان نیست و پنج فیلم این بخش. فیلم «خانهٔ دوست کجاست؟» از نظر استقبال تماشاگران و صاحب نظران سینمایی، پس از فیلم «به دنبال آرزو»، به کارگردانی «سی‌ویژر» از لهستان، مقام دوم را داشت و از اقبال خوبی برخوردار بود. همین جا اضافه کنم که یکی از دلایل شرکت نکردن فیلمی دیگر از ایران در جشنوارهٔ «کن»، نزدیك بودن فاصلهٔ زمانی «جشنوارهٔ فجر» با جشنوارهٔ «کن» است که امکان آماده‌سازی فیلمها را سلب می‌کند و صبر کردن تا سال دیگر و امساك از حضور در جشنواره‌های دیگر هم نمی‌صرفد.

نکتهٔ جالب دیگر در کنار همهٔ اینها وجود بازار وسیع فیلم در کنار جشنواره بود که امکان مبادلات اقتصادی گسترده‌ای را در اختیار حاضرین می‌گذاشت: رقمی بیش از سه هزار تن دست اندرکاران غرفه‌های عرضهٔ فیلم در بازار فیلم امسال رقمی تأمّل‌برانگیز است که از کمّیت وسیع اطلاعاتی در زمینهٔ سینمای جهان خبر می‌دهد که به گفتهٔ دوستان همسفر من ندیدم- این غرفه‌ها به بیرون از ساختمان «کن» و تا هتلها و حتّی عرشهٔ کشتیهای متوقّف در ساحل هم رسیده بود!

اینکه گفتم کمّیت جشنوارهٔ «کن» حاکم بر کیفیت آن بود، حرف بی‌ربط و تحقیق نشده‌ای نیست. من و یکی دو تن از دوستان با برخورداری از کارت ورودی بازار فیلم و با حرص خسته‌کننده‌ای برای پیدا کردن فیلم خوب قابل نمایش در ایران، از بام تا شام (از هشت و نیم صبح تا یك بعد از نیمه شب) تا می‌توانستیم به طور موازی فیلم می‌دیدیم و بسیاری فیلمهای بی‌ارزش را نیمه‌کاره رها می‌کردیم و به سالنهای دیگر می‌دویدیم تا فیلم دیگری را از دست ندهیم. لذا به طور متوسّط روزی هشت- نُه فیلم را می‌دیدیم که می‌شود رقم هشتاد فیلم برای هر نفر و با محاسبهٔ همهٔ کم و زیادی‌هایش مجموعاً رقم تقریبی سیصد فیلم دیده شده را تخمین زد. به جرأت می‌گویم که در میان این سیصد فیلم دیده شده، حداکثر می‌شد سی فیلم خوب پیدا کرد. (فیلم خوب و نه فیلم قابل نمایش در ایران که از فیلم خوب کمتر است). یعنی ده درصد از این کمّیت وسیع را فیلمهایی با کیفیت قابل قبول تشکیل می‌داد. لذا می‌توان بدون اغراق و بدون تعصّب گفت که درصد فیلمهای خوب خارجی در میان کلّ فیلمهای خارجی جشنوارهٔ فجر، بسی بیشتر از جشنوارهٔ «کن» است. و این حکایت تأسّف‌باری است که طبق معمول دنیای کمّیت و تجارت و جنجال (ژورنالیسم) بر دنیای کیفیت و هنر و تعمّق حکومت می‌کند!

دو نکتهٔ اساسی و امیدوارکننده‌ای که در این هیاهوی فیلم دیدن‌ها و جنجالها بر من مکشوف شد، یکی این بود که: علی‌رغم همهٔ نوآوری‌های فرمالیستی و بی‌معنی و آوانگاردبازی‌های مُد روز، همچنان در سینمای ارزشمند و قابل توجّه و تأثیرگذار و صاحب حرف، اصول کلاسیك درام و استخوان‌بندی مستحکم و شناخته شدهٔ ادبیات دراماتیك حاکم است و این «فراقصّه» بازیها هنوز ره به جایی نبرده است. و این البتّه تنها نظر من و یا هیئت ایرانی نیست، بلکه اقبال عمومی صاحب نظران حاضر در آن جشنواره مبیّن این مسئله بود. و این یعنی تأکید هزارباره بر استحکام اصول شناخته شده و تجربه شدهٔ دراماتیك که برخی به عبث درشکستن و به هم ریختن بی‌دلیل آنها، آب در هاون می‌کوبند!

نکتهٔ اساسی دیگر اینکه هنوز هم در میان این هیاهوی فیلمهای عجیب و غریب، فیلمهای ارزشمند هنری نسبت به فیلمهای بی‌ارزش، اخلاقی‌ترند، حتّی در پوشش و لباس و روابط عاطفی انسانها: یعنی هرچه فیلم ارزشمندتر و هنری‌تر است، اخلاقی‌تر هم هست. (قابل توجّه سوپرآوانگاردهای عاصی از اخلاق‌گرایی خودمان!)

مسئلهٔ جنجال خبری و تبلیغاتی که در حدّ بمباران گیج‌کننده‌ای در جشنوارهٔ «کن» وجود داشت از دیدگاه جامعه‌شناختی تأمّل‌برانگیز است: وقتی هزینهٔ سرسام‌آور این تبلیغات را محاسبه کنی و همهٔ جوانب امر را در عصر ماشینیزم و سرمایه‌داری غرب به محاسبه بنشینی، درمی‌یابی که قضیه، قضیهٔ خنده‌دار و احمقانهٔ مصرف است که در عرصه‌های دیگر به آن دچارند و همچنان که می‌توان گفت بشر در عرصهٔ زندگی سرسام‌آور و «بی‌تأمّل» و مصرف‌زده جدید دچار بیماری لاعلاج «از دست دادن آسایش برای کسب وسایل آسایش» شده است، در این هیاهوی تبلیغاتی «کن» هم می‌بینی که «حضرات سرگرم جنجال تبلیغاتی برای به دست آوردن هزینهٔ تبلیغات هستند»! و این از همان بیماریهای احمقانه‌ای است که سیستم روابط در دنیای «خبرزدهٔ» کنونی ایجاد کرده است و کشف علّتها و علاج آن کار چندان پیچیده‌ای نیست: فقط سادگی، ایمان و شجاعت می‌خواهد که به این نظام «خبر سالار» غرق در روزمرّگی بگوید: نه!

نهایتاً اشاره به این نکته در حدّی مجمل بی‌فایده نیست (تفصیلش بماند برای بعد) که حضور برهنگی بی‌محابا در عموم فیلمها و حتّی در زندگی شهری ونمایشی مردم در ساحل دریا، اگربانگاهی دقیقتر سنجیده‌شود، حکایت ازاستغناءدر بهره‌وری جنسی نمی‌کند، بلکه بیشتر نشانه و بروز «حسرت بهره‌وری جنسی» است تا خودِ بهره‌وری! و این بسی پایینتر و خفّت‌بارتر از مرحلهٔ حیوانی است و شاید برای شیفتگان آن فضای آزاد جالب باشد که: ناکامی و عقدهٔ جنسی در آن سرزمین بسی بُحرانی‌تر و متورّم‌تر از جوامع اخلاق‌گراست و برخلاف ساده‌انگارانی که می‌پندارند با از بین رفتنِ حجاب و حریم، مسئله حل می‌شود، باید رفت و با دیدی واقع‌بین آن روی سکّهٔ غرب را نگاه کرد و ایمان آورد که در آنجا مسئله اصلاً «حل» نشده است و عطش و حسرت ناکامی با نمایش بی‌محابای برهنگی، شدّت و حدّت بیشتری دارد و خدای را شکر که کشور ما با موهبت «انقلاب اسلامی» از افتادن به آن ورطهٔ مادون حیوانی رها شد و... پایدار باد.

تولد تبلیغات

راهی نو برای ارائه بهتر

شرکت تبلیغاتی

سیرنگ

آمادگی دارد تا شما را در طرحها و پروژه‌های
تبلیغاتی و فرهنگی یاری نماید.
مشاورهٔ ما راه شما را کوتاهتر می‌کند

نشانی: کریمخان زند، آبان جنوبی، کوچهٔ انوری، شمارهٔ ۹۳ طبقهٔ دوم- تلفن ۲۲۹۳۳۶۵

فعالیتهای ما:
تهیه عکس و اسلاید تبلیغاتی، صنعتی، نمایشگاهی خطوط تولید، آموزشی، علمی، تهیه و
تولید فیلمهای ویدئویی مستند، آموزشی، علمی، صنعتی، تبلیغاتی تجاری و کلیهٔ امورگرافیک.

■ قایقهای ماهیگیری در ساحل دووی / ۱۸۶۶
گوستاو کوربه
رنگ روغن / ۴۶×۶۰ سانتی‌متر