سوره

ماهنامه‌ی

- حواشی سایه برآفتاب / یوسفعلی میرشکاک
- خوراک مغز شکار / شمس آل احمد
- صدای سخن عشق / محمود شاهرخی
- سخن پیرامون نقاشی معاصر ایران / حبیب الله آیت اللهی
- سینمای پاکستان / مرتضی آوینی
- هنر نمایش یا کاردستی؟ / مسعود فراستی

دوره دوم، سال چهارم، شماره ۴۱، آبان ۱۳۷۶، بهاء ۷۰ تومان

جنگ سوم / احمد آقا قلی زاده

سوره

ماهنامه هنری

● دورهٔ دوم/ شمارهٔ هفتم و هشتم. مهر و آبان ۱۳۶۹

● **ادبیات**/ حواشی سایه برآفتاب ۴/ شطحی به سال آخر میلادی ۸/ پدرکُشی. پسرکُشی و برادرکُشی در شاهنامه ۱۱/ خوراک مغز شکار ۱۵/ حُباب (داستان) ۱۶/ شعر ۱۷/ نامه‌های شاعرانه ۲۰/ ...اما نخواست که ببیند ۲۲/ صدای سخن عشق ۲۵/ شعر و عشق شهریار ۲۸/ کتابهای تازه ۳۱

● **مبانی نظری هنر**/ رُمان، سینما و تلویزیون ۳۲/ تجربهٔ دینی در اندیشهٔ کی‌یرکگارد ۳۶

● **تجسّمی**/ سخنی پیرامون نقاشی معاصر ایران ۳۹/ مخاطب گرافیست باید همهٔ مردم دنیا باشند ۴۲/ یک آغازگر... ۴۶/ خبرهای تجسّمی ۴۸

● **سینما**/ گزارشی شتابزده دربارهٔ سینمای پاکستان ۵۰/ سینما و هویت دینی دفاع مقدّس ۵۶/ گزارش پشت صحنهٔ «عروس» ۶۲/ هنر نمایش یا کاردستی؟ ۶۴/ هشتمین جشنوارهٔ سینمای جوان ۶۸/ سینمای جوان: از تعمیم فرهنگ تصویر سازی تا... ۷۲/ خبرهای سینمایی ۷۴/

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

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

حواشی سایه بر آفتاب

■ یوسفعلی میرشکاک

■ من از وسعت کار جلال سخن به میان نمی‌آورم؛ می‌خواهم از رفعت جان او که این وسعت را فراهم کرد سخن بگویم. حاشا که بتوان بدون درك آن ارتفاع، این وسعت را فهم کرد.

■ جلال از مردم بود و هرکجا کسی زخمی می‌خورد، عوارض آن در جان و دل او بروز می‌کرد.

■ به تفکّر در خلوت نمی‌اندیشید، بلکه تحقّق این تفکّر را در تعارض با جهان پیرامون خود می‌جُست.

مدام درگیر بودن. در گیرو دار بودن. از کشاکشی به کشاکش دیگر رفتن. اندك ماجرایی را به کارزاری بدل کردن. در هرسوراخی سرکشیدن. چون و چرا کردن در هرمسئله‌ای، مصدر امر و نهی بودن. بی‌پروای عمر و و زیدحکم صادر کردن. چنین بود جلال آل احمد: امتداد آتش و استمرار آب. تا بسوزاند هرچه را که لیاقت زیستن ندارد و زندگی ببخشد هرکه را سزاوار برشدن است. گردبادی بود تا چراغ دزدان را کور کند و مشعلی که خانهٔ جان غیرتمندان را روشنی بخشد و خضری که در کورراههای ادبیات و سیاست و هنر و معاش و معاد امّتی، همچنان مددکار درماندگان است.

من از وسعت کار جلال سخن به میان نمی‌آورم: می‌خواهم از رفعت جان او که این وسعت را فراهم آورد سخن بگویم. حاشا که بتوان بدون درك آن ارتفاع، این وسعت را فهم کرد.

●

می‌گویند «گزارش‌نویس» بود. اگر کار او گزارش‌نویسی است، پس جز او هیچ گزارش‌نویس دیگری در تاریخ ادب فارسی نداریم و دیگران مشتی کودنند به تماشای جهان از جانِ خود غافل مانده. و جلال، هرچه بود، پیش از آنکه تماشاگر بیرون باشد، پژوهندهٔ درون بود؛ مدام در حال شدن. و در هرجستجویی، نتایج مواجههٔ بیرون و درون را پی گرفتن. نه چون او سفرنامه‌نویسی داشته‌ایم و نه چون او مردم‌شناسی. عمر هیچکدام از معاصرینش به آن برکت نبود. امّا خود نیز از گزارش‌نویس نامیده شدن باکی نداشت، که در بند صورت و اسم و عنوان و حدود مجاز نبود: به حقیقتی می‌اندیشید که منتشر می‌شود، ریشه می‌دواند و از اعماق درّهٔ ژرف امروز و دیروز این فرهنگ سربر می‌آورد و جهان را می‌پوشاند.

جلال گزارشگر، جلال نویسنده، جلال منتقد، جلال سفرنامه‌نویس، جلال سیاست‌فهم، جلال چپ، جلال مسلمان، جلالی که مهمان دولت اسرائیل شد، جلالی که چون آوار برفرق دولت اسرائیل فرود آمد، جلال کارشناس مسائل نفت، جلالی که نیما در پناهش زندگی می‌کرد، جلالی که هم در آموزش و پرورش چون و چراها داشت و هم در کشاورزی: جلالی که هم کانون نویسندگان راه می‌انداخت، هم به فکر توابع ایجاد «سدّ دز» بود: جلالی که هم در «هاروارد» و مسکو جلال بود و هم در شهر دوچرخه‌ها (یزد): جلالی که هم برای تئاتر تعیین تکلیف می‌کردهم برای نقاشی خط و نشان می‌کشید: هم به فکر نمازخوانان فلان مسجد بود. از یك طرف «صمد بهرنگی» را در پناه می‌گرفت و از طرفی به زیارت حضرت آیت‌الله خمینی به قم می‌رفت. «شریعتی» را برمی‌انگیخت و «طالقانی» را می‌دید از سویی. و «خلیل ملکی» را داشت... جلال غربزدگی... جلال... براستی کدام جلال؟ کدامیك از معاصرین و حتّی درگذشتگان ما این همه گردبادوار زیسته‌اند و آتشگون؟ چگونه می‌توان چنین کسی را در عنوانی خلاصه کرد، کسی را که از همهٔ ما زنده‌تر است، کسی که جز روسپیانِ سیاستِ آن روزگار، یعنی مردگانش، دشمن نمی‌دارند؟

●

منش جلال، کنش بود. عمل و نظر سالهاست که در ادب فارسی، دو مقولهٔ دورافتاده از یکدیگرند و تفکّر با عمل میانه‌ای ندارد. امّا جلال «اندیشه‌مند»، تنها محقّق و مؤلّف نبود. به تفکّر در خلوت نمی‌اندیشید، بلکه تحقّق تفکّر را در تعارض با جهان پیرامون خود می‌جست: تنزیه را در عزلت و انزوا پی نمی‌گرفت و آن را در زد و خورد می‌دید: پرهیز ستیهنده را طلب می‌کرد و نه تقوای گریزنده را.

●

در ماجرای غربزدگی، هرگز دربند آن نماند که غربزدگی را باید «مضاعف» دید یا «غیر مضاعف». ایجابی یا سلبی: نه به فلسفه برگشت و نه در عرفان درغلتید، چرا که نمی‌خواست گوش را در برابر هیاهوی کرکننده روزگار از پنبهٔ وضع لفظ

بیاکند و چشم را در برابر مرگ و جنگ و قحطی و گرسنگی و تورّم و نفت و صنعت مونتاژ و مطبوعات و ازدحام زمانه ببندد و به افسانهٔ تأویل و مطبوعات و ازدحام زمانه ببندد و به افسانهٔ تأویل دلخوش باشد. به همین سبب، پیشتر از آنکه سخن «سیّدنا الاستاد» را به تمامی دریابد، به میدان آمد و بانگ برداشت و با نخستین نهیب خود، بشارت‌دهندهٔ تحوّلی شد که روشنفکرانش نه تنها احتمال نمی‌دادند، بلکه تحقّق نیافته محکوم می‌کردند.

●

جلال کلماتی را منتشر کرد که پس از غالب شدنشان امروز ما در پی آنیم که به بطن و باطن آنها راه پیدا کنیم و من برآنم که بدون پیش چشم داشتن بینش آل احمد، ممکن است باز هم بلغزیم و از نسبت «ظاهر» با «باطن» غفلت کنیم و همه شبه فیلسوفانی از آب درآییم که کلاهمان را به تردستی بردارند. بی‌آنکه بدانیم از کجا خورده‌ایم.

آن جزوهٔ کوچک- غربزدگی- در چشم من، از «آسیا در برابر غرب» و کتابهای متین و محکم دیگر شاگردان سیدنا الاستاد، ارجمندتر است، چرا که دعوت‌کنندهٔ به التزام و عمل است و آموزگار درگیری و کارزار. فراموش نکنیم که جلال تا روز مرگ «به جدول نزد» و هرگاه اشتباهی کرد در پی رفع آن بود و «شایگان»، با تمام عظمتش، سالهاست که مُدام به جدول می‌زند و دیر یا زود سر از توجیه «جامعهٔ باز» درخواهد آورد- که خدا کند چنین نشود. فراهم آوردن مقدّمات و سر در «بید»های چهارکانه فرو بردن و تحقیق در غربزدگی فلسفی و تاریخی، به تنهایی بازدارندهٔ امّتی از کجروی نیست. بازدارنده و هشداردهنده باید هشیارترین باشد و آل احمد هشیارترین بود. هرکه فرصت ندارد دوباره همهٔ غربزدگی را مرور کند به صفحات ۲۱۷ الی ۲۱۹ نگاهی بیندازد یا به صفحات ۱۶۶ الی ۱۶۹، تا ببیند که آنچه جلال می‌دید هنوز تنها منظری است که در برابر ماست.

●

هیچ ژرفکاوی نتوانست چون آل احمد تکلیف مطبوعات را در این مملکت برای همیشه معلوم کند. نیم نگاهی به مقالهٔ «ورشکستگی مطبوعات»، نشان می‌دهد که هنوز کم و بیش کار بر همان مدار می‌چرخد. و نه تنها در این مورد، که به زعم من احکام جلال در اغلب زمینه‌ها هنوز به قوّت و قدرت خود باقی است و البتّه من آرزو نمی‌کنم که تا ابد تمام درها برپاشنهٔ احکام جلال بچرخند. ای کاش می‌رسید روزی که بگوییم از این پس سخنان جلال مصداقی ندارند: امّا تا آن روز، هزار جلال در هزار «اسالم» دیگر باید پَرپر بزنند و چون دیگر چنان جرأتی میاندار نیست. درها همچنان برهمان پاشنه‌ها می‌چرخند. و احکام جلال گویی برای ابد صادر شده‌اند، چه در مورد آب و نان و فرهنگ و سیاست باشند، چه در مورد آدمها.

گفتگوی حضرتش را با «دکتر هانس اشتراسر» ببینید تا معلوم شود که هشیاری حیرت‌آورش چگونه شعارهای پیچیدهٔ علمی- فلسفی را کمرنگ می‌کند[۱].

●

هیچ‌کس به اندازهٔ آل احمد، اهل احقاق حقّ دیگران نبود: و نه آدمها که اقلیمها نیز:

«خوزستان در نظر من شخصی بوده است به صورت خاکی، کسی بوده است به صورت اقلیمی، که اگر تو خود زیر آسمانش نیز به سر نبری، او مدام زیر آسمان تنگ ذهن تو بسر می‌برد. و خوزستان نه تنها مدام درآسمان این ذهن بوده است، بلکه پنداری برآسمان سیاست و اقتصاد سراسر این مملکت سایه انداخته است. حتّی اگر جسارت کنم، بایدم گفت که در تمام گوشه‌های مملکت، ما همه به برکت خوزستان زندگی می‌کنیم و در سایهٔ آن آسمان بزرگ.»[۲]

آل احمد را در چنین جاهایی باید جست تا معلوم شود که صرف اندیشیدن به مفاهیم، متفکّر نمی‌سازد و از مشتی خاک- آدمی- خاطره‌ای جاودانی به وجود نمی‌آورد و چرا در حالی که بزرگان مدام فرو می‌روند، جلال مدام فرا می‌رود. چرا؟ چون دیگران یا می‌دانستند یا می‌دیدند، امّا جلال هم می‌دانست و هم می‌دید و هم شهادت می‌داد: «اینکه دور برداشته‌ایم که خوزستان را عین زمان هخامنشی(!) آباد کنیم، معنی‌اش این است که یک کمپانی «لیلیانتال و کلاب» هست که طرح عمران خوزستان را داده و حالا طبق مواد قرارداد عمران، تا خدا خداست از قیمت هرپیچ و موتور و ماشین و سیم و مهره و چرخ و تلمبه و لوله و گیره‌ای که پای آبهای خوزستان مصرف بشود، ۱۷/۵ درصدش مال اوست: یعنی از هرچه جنس غربی که پای این سد مصرف بشود، کمپانی باج می‌گیرد. به این دلیل است که کنتور نباید در محل ساخته بشود، یا سیم مسی، یا تیرآهن، یا چرخ و الخ. و به این دلیل است که این همه را وارد می‌کنیم، ساخته و پرداخته و بسته‌بندی شده. جالبتر، یک نگاه انداختن است به لیست کمپانیهای سازندهٔ مختلف سدّ دز که نشان می‌دهد چه بازاریابی عجیبی را لابد به اسم تخصّص هرکمپانی رعایت کرده‌اند و چه نانها که به همکاران قرض داده‌اند.»[۳]

جلال بود که شهادت داد در روزگار سلطهٔ انگلیس، صیفی‌کاری در خوزستان ممنوع بود تا کارگر صنعت نفت تامین شود و چون باد از آمریکا وزیدن گرفت، سد دز ساخته شد تا تمهیدی باشد برای رونق کار کمپانیهای صنعتی و کشاورزی «شل» و «ایران کانادا» و «ایران کالیفرنیا» و «هاوایی» و... الخ، که بعضیها پس از مرگ جلال در خوزستان خیمه زدند و هنوز هم عوارض حضور آنها از میان نرفته است.

●

جلال همه چیز را با هم می‌دید: هم به فکر این بود که «آرشیتکت»ها چطور مسجد بسازند و هم در کشت و زرع و آب و خاک این ملک چون و چرا می‌کرد، آن‌طور که صاحب یک مملکت. و از میان آن همه و این همه مهندس کشاورزی، هنوز کسی را نداشته‌ایم که مثل جلال کشاورزی را بفهمد، و فی‌المثل این را که زمینهای دایر را به زیر یوغ طرحهای مکانیزه فرستادن هنری نیست، و یا فی‌المثل محاسن طرح کشت نیشکر را در بلوچستان به اجرا گذاشتن... بگذریم، که کار از این حرفها گذشته است.

●

وقتی جلال در مورد کشاورزی زیر سد دز نوشت: «اینجا آمده‌اند و طرح یک شبکهٔ مفصّل کانال را که مهندسان خارجی در هلند روی کاغذ آورده بوده‌اند- بی‌هیچ نوع آشنایی با مردم و آدابشان و نوع کشت عادیشان- برزمین پیاده کرده‌اند و...» و آن همه چون و چرا در کار کندوهای عسل و کشت یونجه‌و نیشکر جاوه‌ای و هزار موشکافی دیگر، هیچ‌کس نفهمید- و امروز هم‌نفهمیده‌اندویا نمی‌خواهندبفهمند- که‌تعارض کشاورزی سنّتی با کشاورزی مکانیزه چه مصائبی به بار می‌آورد. و امروز که کشاورزی گسستهٔ خوزستان به پیروزی توت فرنگی و خیار و هندوانه برگندم و جو و ماش و عدس منجر شده است، می‌بینیم که پایگاه جلال و جایگاه احکام صادره از ناحیهٔ این تنها روشنفکر ملتزم، در فهم دقایق کشت و زرع سنّتی و کشاورزی در جهان امروز، کجاست.

من از جلال در شگفتم که چطور هم می‌توانست کشاورزی ما را برایمان توضیح بدهد و هم سیاست اعراب را برای آن ستوان جوان سعودی:

«مَثَل دست و قلب را برایش زدم، که باید قلب را از کار انداخت تا دست از کار بیفتد. و قلب خطرناک در شرق، سرمایه‌داری خارجی است، و «آرامکو» و دیگر شرکتهای نفتی، دستهایش. و اسرائیل هم یکی دیگر. امّا نمی‌پذیرفت. مدّتی دنبال لغت عوام‌فریبی گشتم به عربی (انگریزی‌اش را نمی‌فهمید) که حالیش کنم «ناصر» با این قضیهٔ اسرائیل مشغول چنین کاری است.»[۴]

آری، همه جا به سیاست مشغول بود، امّا تا آن غریبه و من و تو بدانیم؛ وگرنه آنجا که او بود، سیاست و جهان و نفت و من و تو معنایی نداریم:

«نهایت این بیخودی را در دو انتهای «سعی» می‌بینی که اندکی سربالاست و باید دور برنی و برگردی و یمنی‌ها هربار که می‌رسند، جستی می‌زنند و چرخی و سلامی به خانه، و از نو... که دیدم نمی‌توانم. گریه‌ام گرفت و گریختم، و دیدم چه اشتباه کرده است آن زندیق میهنه‌ای یا بسطامی که‌نیامده است تا خود را زیر پای چنین جماعتی بیفکند. یا دست کم خودخواهی خود را... حتّی طواف، چنین حالی را برنمی‌انگیزد. در طواف به دور خانه، دوش بدوش دیگران به یک سمت می‌روی و به دور یک چیز می‌گردی و می‌گردید، یعنی هدفی هست و نظمی و تو ذرّه‌ای

■ ای کاش می‌رسید روزی که بگوییم از این پس سخنان جلال مصداقی ندارند؛ امّا تا آن روز، هزار جلال در هزار «اسالم» دیگر، باید پرپر بزنند.

■ روزگار ما عزادار صراحت و جسارتَ جلال است، که جراحتها روزبروز بیشتر گل می‌کنند و عطر تعفّن می‌پراکنَند.

■ جلال تمام نمی‌شود چرا که حرفهایش آینهٔ زخمهایی است که به این زودی رفو نمی‌شوند و به شیرازه درنمی‌آیند.

از شعاعی هستی به دور مرکزی: پس متّصلی، و نه رها شده. و مهمتر اینکه در آنجا مواجهه‌ای در کار نیست: دوش بدوش دیگرانی، نه روبرو، و بیخودی را تنها در رفتار تند و تنه‌های آدمی می‌بینی، یا از آنچه به زبانشان می‌آید می‌شنوی. امّا در سعی، می‌روی و برمی‌گردی، به همان سرگردانی که هاجر داشت...»[۵].

و تو اگر هشیار باشی می‌بینی که آن مزینانیِ بزرگ همین چند کلمه را به لفت و لعاب بسته است.

حجّ او شعر است و تنهایی، و اتّفاقی که در زبان و کلام و ذهن واقع می‌شود. امّا حجّ جلال هم در ذهن اتّفاق می‌افتد و هم در خارج. شریعتی- خدایش بیامرزد- حج را اندیشید، امّا جلال حج را دید و دریافت و حس کرد و چشید. تو در حجّ جلال تنه می‌خوری و تنه می‌زنی: هم در عالم مجرّداتی و هم در ناسوت. زیبارویی می‌گذرد و آفتاب گرم است و لاشه‌های قربانی متعفّن شده‌اند. امّا قهومخانه‌ای هم هست. با شیعه‌ای از «نخاوله» که از ماجرای پانزده خرداد هم باخبر شده است، می‌توانی گپی بزنی. آنجا با حجّ یك نفر مواجهی و اینجا با حجّ همهٔ آنها که هرسال می‌روند و می‌آیند. و من اگر جلال را از میان همهٔ پیران و آموزگاران انتخاب کرده‌ام به این سبب است که به جای خیال کردن و به خیال‌پردازی گماشتن به شتاب تمام دعوتم می‌کند که زنده باشم و زندگی کنم و بدون دغدغه بسر نبرم و درگیر باشم و همین‌طورهاست که جلال دارد شاعری را درمن می‌کُشد و آهسته آهسته قلمزنی را به جای آن می‌نشاند.

●

یکی دیگر از مهمترین ویژگیهای جلال، این بود که خود را هرگز در برابر غیر ایرانی جماعت حقیر ندید و این امتیاز را هیچ‌کس نداشته است. نه تنها نویسنده‌های دوقازی این روزگار که به خارج می‌روند و دُم تکان می‌دهند تا نوبل بگیرند، که بزرگترها حتّی. در «هاروارد» ریخت و قیافهٔ همه را با دو خط معلوم می‌کند و بساط «غربزدگی» را غلَم می‌کند و سعی دارد «رالف الیسون»- نویسندهٔ سیاه‌پوست امریکایی- را راه بیندازد و آن جوان نویسندهٔ ژاپنی را که به قول خود جلال وسواس «هاراگیری» داشته است. و جوری در آنجا شلتاق می‌کند کانّه داور همه چیز همگان در همه جای عالم است. امّا ترسوها و حقیرها این سیادت جلال را، خود بزرگ‌بینی می‌نامند، که اگر چنین تهمتی به جلال وارد باشد، تهمتی ستودنی است. من که در این روزگار از بس آدمِ خوار و حقیر- که به قیاس نفس، ملّت خود را پایمال شده و حقیر معرّفی کرده‌اند- دیده‌ام، حالم از آدمهای متعادل حتّی، به هم می‌خورد چرا که می‌ترسم این اعتدال- میانه‌روی- سرپوش حقارتی دیگر باشد که می‌خواهد خود را از معرض تهمت خود بزرگ‌بینی دور نگهدارد. بگذریم، جسارتی اینچنین به هرتهمتی می‌ارزد:

«به هرصورت «نورمن میلر» آمد و دیدیمش. با قد متوسّط و خپله و موهای وزکردهٔ جوگندمی و در حدودی انگار دلقکی. حتّی مثل اینکه کله‌اش گرم بود، چون تمام مشکلات ویتنام را، ناشی از فلان خصوصیت بد اخلاقی(!) رئیس جمهور دانست و انگار نه انگار که استعماری هم هست و اجبار صدور صنایع و دیگر قضایا... به هر صورت جوری شد که از آن حضرت نویسنده بیزاریم گرفت.»[۶]

و تو قیاس کن نویسندهٔ مملکت خودت را با آن برندهٔ نوبل اسم و رسم‌دار، تا ببینی که این یك در تمام مسائل سیاسی و اقتصادی و فرهنگی غرب و شرق عالم صاحب نظر است و به دنبال ریشه‌هاست و کنکاشها کرده و پشت همهٔ پرده‌ها سرك کشیده و می‌داند ریشهٔ ماجرای ویتنام در استعمار و صدور صنایع نظامی و مصرفی آب می‌خورد، و آن کودن آمریکایی گرفتار این توهّم است که چون آقای رئیس جمهور علّت‌المشایخ دارد، با مردم ویتنام درافتاده است. و شاید هم که نورمن میلر با تعمّد آن مسئلهٔ بزرگ و فاجعهٔ هولناك سیاسی را به حوزهٔ روانشناسی جنسی محدود می‌کرده تا دانشجوی هاروارد را از آنچه که هست خامتر کند.

●

در روزگاری که دیگران یا به خرج جیب یا به لطف علیاحضرت به فرنگ می‌رفتند، جلال به دعوت این کنگره و آن کنگره می‌رفت، و هرچه بیشتر دید و بیشتر شناخت آن عوالم را، خصومتش بیشتر شد. و این دیگرانی که امروز می‌روند، برای خودفروشی و پوشاندن صدای اعتراض و کور کردن چراغ گرسنگی، اضطراری و اختیاری است در بیرون این مدار. و دانسته و ندانسته دلالان دیپلماسی بین‌المللی و عملهٔ ظلمه‌اند و اسباب پُز دمکراسی وطنی لیبرالهایی که همیشه یك پایشان در رکاب بوده و پای دیگرشان در هوا. و همهٔ ابزار گرم نگه داشتن بازارشان، باج دادن به مخالفان کمرنگ است. و همین‌طورهاست که یك کنسرت آواز یا شلنگ تختهٔ یك روشنفکر خودباخته که به هرحال به اسم این مملکت در غرب گردن کج می‌کند، سوهانی است که کارد سیطرهٔ خزندهٔ غرب و غربزدگی را تیز می‌کند.

●

سید دلیر می‌نویسد: «کنده‌گوزی دربارهٔ نیاکان همیشه نوعی بزرگ‌نمایی دیشلمه بوده است. برای مردمی که پوست خودشان را می‌کنده‌اند و به تخماق سرشان را می‌کوفته‌اند. می‌بینی که روشنفکر ملّت نجیب، همیشه سرش به همین آخور بند بوده... و این قضایا هست تا هزارهٔ فردوسی (۱۳۱۲ یا ۱۳۳۳/۱۴) همان سالها که دارند قرار داد نفت را تجدید می‌کنند و کباده‌کردان این هردو قضیه (هزارهٔ فردوسی و نفت) حضرت تقی‌زاده. فاعتبروا!»[۷].

●

«حضرت پورداوود یکی از پیش‌قراولان نهضتی است که در دورهٔ بیست سالهٔ پیش از شهریور بیست، به کمك پارسیان هند از طرفی و جمع مستشرقان دیگر از طرف دیگر، به راه افتاده بود تا به عنوان پشتوانهٔ حکومت خودکامهٔ وقت، چیزی ما بازای روشنفکری بسازد و با آن در و دیوار را زینت کند... این نهضت مصنوعی که در اصل چیزی بود قابل قیاس با «کسروی‌گری» و «بهایی‌گری»، می‌خواست جای خالی روشنفکری را پُر کند که در صدر مشروطه سر و کله‌اش پیدا شده و حکومت را به وحشت افکنده بود... امّا غرض اصلی این نهضتهای ساختگی را همین جا خلاصه کنم که می‌خواستند برای ایجاد اختلال در شعور تاریخی یك ملّت، تاریخ بلافصل آن دوره (یعنی دورهٔ قاجار) را ندیده بگیرند و شب کودتا را یکسره بچسبانند به دُم کوروش و اردشیر... و انگار نه انگار که در این میانه هزار و سیصد سال فاصله است! توجّه کنید به این اساس که فقط از این راه و با لق کردن زمینهٔ «فرهنگی- مذهبی» مرد معاصر می‌شد زمینه را برای هجوم غربزدگی آماده ساخت که اکنون تازه از سر خشتش برخاسته‌ایم. کشف حجاب، کلاه فرنگی، منع تظاهرات مذهبی، خراب کردن تکیهٔ دولت، کشتن تعزیه، سخت‌گیری به روحانیت، اینها همه وسایل اِعمال چنان سیاستی بود. این هم دلیلش از زبان حضرت استاد پورداوود- و می‌بخشید اگر زبانی است پر از ناسزا: «ریختن عربهای فرومایه به ایران یك گزند اهریمنی است و پایان روزگار سرافرازی» (ص ۸). یعنی پس اکنون که اعراب خودبخود رفته‌اند و تنها اثری که از ایشان مانده دین ایشان است، برگردیم و از نو زردشتی بشویم! بله، تاریخ این چهل سالهٔ معاصر را با این اباطیل انباشته‌اند و خانلرخان همین خزعبلات را در کتابهای درسی قرقره می‌کند.»[۹]

●

جلال با اینکه به شهادت مغرضان حتّی، بهترین قصّه‌های کوتاه روزگار ما را نوشت، هرگز در پی آن نبود که عَلَم معنا را به نفع تکنیك و فرم بخواباند و مردم را از یاد ببرد، و اینکه چگونه جلال دریافت آنچه کارساز است نه تکنیك و فرم، بلکه اعلام مواضع و تعیین تکلیف است که مانایی کار را ضمانت می‌کند، از شگفت‌کاری‌های اوست. سالهاست که سعی می‌کنند در همین زمینهٔ محدود- داستان‌نویسی- مردگان را زنده کنند و زنده‌ها را در افواه نگه دارند، امّا کار پیش نمی‌رود، که روزگار مرده‌ها به سر آمده است و زنده‌ها نیامده رفته‌اند. امّا جلال تمام نمی‌شود چرا که حرفهایش آینهٔ زخمهایی است که به این زودی رفو نمی‌شوند و به شیرازه درنمی‌آیند. و نه همین، بلکه به سبب وسعت چشم‌اندازی که داشت و در همهٔ زمینه‌ها خود را مکلّف به اعلام خطر و خطر کردن می‌دید. و نه همین، که به سبب پرهیزش از مغلق‌نویسی و خیال‌پردازی و رنگ کردن خلایق. جلال مردم را سوژهٔ داستان نمی‌دید؛ از مردم بود و هرکجا کسی زخمی می‌خورد، عوارض آن در جان و دل جلال بروز می‌کرد.

علاوه‌بر این همه، آن بزرگمرد دریافته بود که در این سرزمین نیازی به نمادسازی و سمبل‌بازی نیست و طی چند هزار سال این مردم آموخته‌اند که در مواجهه با هرخبر و اثری، آن را هم در حوزهٔ واقعیت مورد تأمّل قرار دهند و هم در حوزهٔ رمز و تمثیل. و به سبب همین دقّتها و موشکافی‌ها و باورهاست که هنوز «مدیر مدرسه» آل احمد زنده‌تر از همهٔ مدیرهاست و «بچهٔ مردمش» روزی هزار بار در خیابانها به امان خدا رها می‌شود. گذشته از این، جلال همهٔ آنچه را که دیگران، پس از مرگش ترجمه کردند، خوانده بود و می‌شناخت و می‌دانست که چند و چون تکنیك و کاربرد و تأثیرش تا کجاست و پیش از آنکه در روزگار ما، گزارش- قصّه‌های «اسکارلویس» ترجمه شود، جلال شیوهٔ گزراش و قصّه و مونتاژ سینمایی را در ادبیات می‌دانست و به کار می‌بست و زودتر از آنکه دیگران از راه ترجمه فریفتهٔ کار و کردار «روب گریه» و توابع او شوند، جلال به بن‌بست رسیدن این شیوه- ضد رمان، - ضد داستان- را در ادبیات فرانسه، بی‌واسطهٔ ترجمه‌های دست و پاشکسته، دیده بود و می‌دانست که از این گشادبازی‌ها، طرفی نمی‌توان بست.

●

جلال، بیماریها، زخمها، عفونتها و دردها و درمانها را می‌شناخت و پیش از آنکه این همه رُمان و نوول مفت و پانصد مدرن در زبان فارسی، از زیر دستگاه تهیدست چاپ بیرون بیاید، می‌دانست که این کارها شکار سایه است و ابلهی. افق پرواز جلال، تفکّر بود و نه تخیّل و زبان‌بازی، و من در اینجا به تأسّی از آن علوی شریف حکمی صادر می‌کنم در مورد این بُنجل‌ها که چاپ شده است و می‌شود که: ایهاالنّاس، همان‌طور که پاورقی‌نویسان اروتیسم‌زده مردند و مردار شدند، این جغله‌های نر و مادهٔ «مار گزیده» مفلوك، همه ارضاءکنندگان هوسی هستند که چون فرو نشست، هیچکدامشان را مجال بقا نخواهد داد. فراموش نکنیم که «بوف کور»، علی‌رغم آن همه بوق و کرنا، امروز لته‌ای است که تنها منحرفین از تماشای آن حالی به حالی می‌شوند و بیشتر به درد فرنگی جماعت می‌خورد که سعی می‌کنند ما را از مسائل و مصائبمان دور نگهدارند و سمت توجّهمان را به اعوجاجها و انحرافهایمان برگردانند و آنها را مهمترین ویژگیهایمان جا بزنند. نجف نفتی با اینکه پرت و پلای بسیار به هم بافت و رطب و یابس را به هم ریخت، چماق انحطاط «بوف کور» را خوب توی پوز دار و دستهٔ خودشان زد. حیف که نه امانش دادند و نه همّتش را داشت که ادامه بدهد و فوراً به اناث بدتر از ذکور باج را داد و فلنگ را بست. و اضافه کنم که این جغله جماعت، اغلب شاعران واخورده‌اند و کارشان عقدهٔ شاعری است و دوباره نثر را به طرف شعر برگرداندن، به جبران خسارتی که نیما و شاگردانش وارد کردند. و غافل که این کارها لذّت بردن و لذّت بخشیدن از خیال است و ربطی به داستان‌نویسی ندارد.

●

جلال، وجدان زمانه است- فعل حال به کار می‌برم، فتامّل- وجدانی که هیچ وقت رضایت نمی‌دهد، و نه از محکوم شدن ابایی دارد و نه از محکوم کردن هراسی. و جز در پرتو چنین وجدانی، هرکسی از ما به دنبال سبك کردن بار جان خود، بالاخره سر در آخوری فرو خواهد کرد.

●

باری، من سالهاست که در مورد جلال می‌نویسم و هربار می‌بینم که طرحی نارسا و ناتوان از آن سیّد سند ارائه کرده‌ام، و می‌دانید چرا؟ چون نمی‌توانم تکلیفم را با آدمهای زنده معلوم کنم. طبیعت بیجان است که گرفتار ثبت و ضبط می‌شود و آدم زنده مدام در حرکت. از زنده‌ها پیروی باید کرد و جسورانه زیستن را از آنها آموخت، و برای من، چون بجز جلال- در حوزه‌ای که نفس می‌کشم- آدم زنده‌ای نیست، همین بس که جرات کنم و سایهٔ او باشم که روزگار ما، عزادار صراحت و جسارت جلال است که جراحتها روزبروز بیشتر گل می‌کنند و عطر تعفّن می‌پراکنند. والسلام.

● پاورقی‌ها:

۱. کارنامهٔ سه ساله
۲. کارنامهٔ سه ساله
۳. کارنامهٔ سه ساله
۴. خسی در میقات
۵. خسی در میقات
۶. کارنامهٔ سه ساله (کارنامهٔ هاروارد)
۷. کارنامهٔ سه ساله (بیژن و منیژهٔ کنسرسیوم)

شطحی به سال آخر میلادی

■ احمد عزیزی

می‌خواستم به لهجهٔ لاتی عشقم برایت نامه‌ای محرمانه بنویسم: نامه‌ای که فقط در شکوفه‌های لبخند تو باز شود. می‌خواستم یك قطره یاس شوم روی برگی که برایت می‌نویسم. می‌خواستم دلم برایت بگوید، قلبم ضربانش را بنویسد، آوازم اشتیاقش را تحریر کند. دلم می‌خواست روحم را برایت دو قبضه کنم.

لابد می‌پرسی دلیل مزاحمت دعای من در این نیمه‌شب حاجت چیست؟ البتّه حقیقت با واقعیت رودربایستی ندارند. عشق مثل تهمت به سراغ آدم می‌آید. هیچ‌کس نمی‌تواند در دوست داشتن مقلّد باشد: حتماً باید در عشقبازی مجتهد شد. الآن تمام اشیاء عالم یکدیگر را دوست دارند. الآن تمام پدیده‌ها برای هم غش می‌روند.

انسان، قفسی است که در آن بلبل خداوند، زندانی است. من هم مثل همهٔ طاووسها عاشقم: من هم مثل همهٔ آیینه‌ها به آه احتیاج دارم: من هم دوست دارم به اندازهٔ یك پروانه، اجازهٔ سوختن داشته باشم: من هم مثل همهٔ گلها، جنون تماشا دارم. بین ما و مضمون بهار، رابطهٔ نزدیکی است. تنها فرق ما و جنون، در ویرانی است.

تو به من گفتی دوستت دارم و من نام تو را فراموش کرده‌ام. به من گفتی قلبم پرندهٔ توست و من از اتوبوس خط و خالت جا مانده‌ام. اینجا کنار خیابان، زیر داروخانهٔ عطار، زنی با طبّ سوزنی مژگانش، درد مرا می‌کاود. ناگهان مثل برق ناحیه خاموش می‌شوم. دست زکام گرفته‌ام را به جیب می‌برم. در تاریکخانهٔ کیف بغلی‌ام، لبخند تو ظاهر می‌شود. دلم می‌خواست می‌دیدی که چگونه زمین می‌گرید وقتی عاشقی پیر می‌شود. وقتی عاشقی می‌گرید، اشکهای جهان به لرزه می‌آیند و فاصلهٔ زخمهای بشر افزون می‌شود.

من به بازار زندان خواهم رفت و برایت دستبند خواهم خرید. بگذار سال نو فرا برسد، من لباسهای کهنگی‌ام را خواهم فروخت، من احساسات زخم خورده‌ام را به نشریات معتبر خواهم داد تا در قفس شعرها، به تماشا بگذارند: یا در سیرك شاعران شرکت خواهم کرد و از این وزن به آن وزن پشتك خواهم زد. اگر لازم باشد به بندبازی قافیه خواهم پرداخت. اگر لازم باشد یك قصیدهٔ هفتاد بیتی را پرس خواهم کرد. خم خواهم شد تا مثنوی سنگین معلّم از روی سینه‌ام رد شود. گردن خواهم فراخت، تا تیغ دو پیکر حیدر نقاد، از گردنم بگذرد. بعد، از راننده تقاضا خواهم کرد صدقهٔ رفع بلا، ده تومان کسری کرایهٔ مرا به حساب آخرت واریز کند.

من همواره در فرصتهای کوتاهی که نداشته‌ام مجبور بوده‌ام درازای تاریخ ادبیات را در عملیات محیّرالعقولی به نام شطحیات طی کنم. حالا هم لابد انتظار دارید که با یك‌حرکت‌سریع،کبوترسپید مطلب، از آستین تکلّم بنده بیرون بیاید: امّا متاسّفانه‌بایدبه عرض برسانم که ارتفاع این بحث بیش از خیز پنج ثانیه استدلال بنده است.

در مملکت ما همواره فروش روزنامه‌ها به رونق اتوشوییها بستگی داشته است. چند سال پیش وقتی که آب رودخانهٔ راین بالا آمد و کاغذهای وارداتی ما در اقیانوس ناآرام قیمتها خیس خورد، به علّت تقاضای بیش ازحدساندویچ‌فروشی‌های معاصر، تیراژ روزنامهٔ اطلاعات سر به کیهان زد. فیلسوف پولداری را دَم دانشگاه دیدم که داشت برای قفسه‌های مبلهٔ شخصیتش، هزار جلد کتاب به قطع وزیری سفارش می‌داد. اینها همه از علائم افتتاح جادهٔ مالرو فرهنگ است.

البتّه ما شاعران و نویسندگان بی‌شماری داریم که هرشب، رو به قبلهٔ آمریکای لاتین می‌خوابند، به نیّت «گابریل گارسیا مارکز» شدن. نویسندگانی داریم که برای دیگران ناز «اکتاویوپاز» می‌کنند و با عینك «خورخه لوئیس بورخس» به عینیتها می‌نگرند. درست به اندازهٔ سیگار وینستون‌های ساخت افغانستان، در این مملکت «لورکا»ی هجده عیار و «اکزوپری» هفت سنگ پیدا می‌شود. یارو حرف زدن با لوله‌کش محل را بلد نیست، به همهٔ زحمتکشان عالم رُمان رهایی تقدیم می‌کند.

در این زمانهٔ پلنگ صورتی، شیر ادبیات از اول پاکتی بوده است. این ادبیات برای دشمنی شاخ و شانه می‌کشد که خود اوست. کدام ادبیات؟ با این دخترانی که مینی‌روسری‌های سوررئالیستی می‌پوشند، با این شکاف عظیمی که بین ما و کرایه‌خانه وجود دارد، با این لامپهای پدرسوخته‌ای که هزینهٔ نصب مجدّد آن را صرف باطری قلمی سالاد کرده‌ایم؟ این نشان‌دهندهٔ بریدگی دست روشنفکران هنگام جمع‌آوری خورده شیشه‌های مردم است.

نمی‌دانی دمِ غروب، اینجا خطوط هوایی ملکوت، چه ترافیك عجیبی دارد! فرشته‌های هلال احمر الهی، لباس یاس می‌پوشند و کمکهای معنوی مردم را برای اهالی اذا زلزلت الارض زلزالها جمع‌آوری می‌کنند. ساعت دوازده آفرینش، بیش از میلیاردها تخته سجاده و هزاران جعبه مهر، از سوی هموطنان نیستان آتش گرفتهٔ ما به حساب مولانا واریز شد. مردم زیارتنامه‌های اضافی، دمپاییهای آسمانی، کُلمنهای باستانی و کمپوتهای بهشتیشان را روی هم چیده بودند. دختری قلب خودش را که به طرز حیرت‌آمیزی با هزاران تکه زخم، شیون‌دوزی شده بود، به یکی از معلولین حادثهٔ علّت‌العلل، تقدیم کرد. زنی روی جورابهایش نوشته بود: «من با تمام کودکیهایم برای شما اشك می‌ریزم».

می‌دانی، من به فرشتگان معصومی که زیر آوار رحمت الهی مانده‌اند، غبطه می‌خورم آنها در مسابقهٔ مشیّت پیروز شدند و جام جاودانگی را بردند. آنها دروازه‌های بشریت را گلباران کردند. امّا ما تمام عمر خود را برزین احتضارمی‌گذرانیم و تمام زندگانی خویش را بر ارّابهٔ مرگ می‌رویم. هرلحظه انتظار می‌بریم جغدی برجمجمهٔ ما بنشیند و دشنه‌ای به سراپردهٔ سینه ما تجاوز کند.

نگاه کن چه دقیق، مساحت سرمه را از مرکز مژگان ما حساب کرده‌اند. ببین چقدر معماری محرابها به ابروی ابدیت نزدیک است. دلم، برای دلم می‌سوزد و گریه به حالم اشک می‌ریزد و صبوری از دست من عصبانی است و مهربانی مرا سیلی می‌زند. می‌دانی چرا؟ برای اینکه من در دایرهٔ منکرات وجود به دنیا آمده‌ام، در محلّهٔ بدنام ماهیّت، و همبازیان من همه ممکن‌الوجودهای وبازده‌ای هستند در دوْر تسلسل کاسه‌های گدایی و گرسنگی. یك شب خواهرم در زیر گلهای مریم خوابش برد و من فیلسوف گرسنگان شدم و یك شب ابدیت از کوچهٔ ما رد شد و در من ویروس بینهایت جوانه‌زد. من اعجاز جدید عشقم: فیلسوفی که کودکانه با انسان سخن می‌گوید.

چرا نمی‌خواهی قلب مرا بارور کنی؟ چرا نمی‌گذاری نقطهٔ جوش خالت را تماشا کنم؟ چرا نمی‌گذاری درازای گیسوی تو را به دست بیاورم تا باقیماندهٔ پریشانی معلوم شود؟ چرا نمی‌گذاری نبض مژگانت را بگیرم، محاسبه کنم چند باران بوسه باید در محیطی به مساحت صد زنخدان فرود آید تا شکوفهٔ لبخند تو در استوای تبسّمت بروید؟

من می‌خواهم چگالی چشمهایت را اندازه بگیرم تا وزن مخصوص اشك مرا احساس کنی؛ من می‌خواهم با یك مولکول تبسّم تو، تشکیل دو اتم ابدیّت بدهم. می‌خواهم در خطّهٔ گمشدهٔ نگاهت راه بیفتم و سنگهای آسمانی سرمه را ببینم. می‌خواهم در خط موازی مژگانت قرار بگیرم، مماس با نیمدایرهٔ ابرویت؛ آنگاه کائنات کوچك اندوهم را به هیئتی دیگر بیافرینم. می‌خواهم برای قبلهٔ ابروی تو نماسنج اختراع کنم.

من از روی عشق تو چشم جهان را نقاشی خواهم کرد و با تخمین تبسّمت، سرسبزی فصول را اندازه خواهم گرفت. بگذار اشکت را به تصویر دربیاورم، بگذار آهت را بکشم، بگذار روانت را به قالب خود درآورم، بگذار هزاران گره دریایی را از چشمان تو باز کنم، بروم به سمت سبز شدن در سایهٔ مژگانت برای صید ابدیت؛ حساب کنم اگر در هرگوشهٔ چشم تو هزار میخانه خوابیده باشد، چند میلیارد پیمانه برای سرشتن گل آدمیان کافی است؟ بگذار زیر این گلهای سپید نیّت، از تو یك قطعه عکس‌العمل بگیرم.

دلم از دست تو تنگ غروب شده است. الآن چند روزی است که میلم به قضا و رضایتم به قدر نمی‌رود. داده‌ام سماور تصنیف را خاموش کنند. مثل خلاصهٔ خبرها به همه چیز نگاه می‌کنم. دلم می‌خواهد وقتی استخوانهای استدلالم درد می‌کند کمی فلسفه تزریق کنم. دلم می‌خواهد سونای تعالی و دوش معرفت بگیرم. بروم شمال عشق، لب واژه‌های درخشان رود، تور تصویر پهن کنم. هرروز یك کاسه ماست محلّی واژه بخورم. بروم از ماهی آزاد، احوال دریای زندانی را بپرسم. خواهش کنم شاعران غزل‌آلا، چند بیت از قصیدهٔ زلف یك پری دریایی را برایم بخوانند.

می‌دانی، مشیت الهی از هیچ قانونی اطاعت نمی‌کند. یك‌هو لول کائنات عوض شد. یك‌هو دیدی ویلای طور خاموش شد و برق تجلّی رفت. یك‌هو دیدی هزاران موسی برای هدایت یك فرعون به راه افتادند. یك‌هو دیدی همهٔ هستی مثل یك دسته کبوتر روی ناودان تماشای تو نشست. یك‌هو دیدی صبح شد و خدا خواست در اشك دلدادگانش دوش بگیرد. یك‌هو دیدی طلسم غنچه‌ها شکست و دوشیزهٔ بیرنگی از میان شکوفه‌های تماشا رد شد.

هیچ‌کس از یك ساعت قبل خود خبر ندارد. همه مثل دیوانه‌ها عاقل بازی درمی‌آورند و مثل فلاسفه، گرگم به هوای تعقّل می‌کنند. حکیمان مشنگ، دَم در بیمارستان تفکّر بساط پهن کرده‌اند و پشمك منطق و کمپوت اتوپیا می‌فروشند. هرکس گنبدی در سینه دارد و می‌ترسد مبادا آیینه کاری‌های آن از سقف ذوق فرود آید و احساس زائران مصیبت دیده را زخمی کند. همه می‌خواهند پس‌اندازِ ملکوتی داشته باشند. همه می‌خواهند برای شام تفکّرشان، سالاد تحیّری درست کنند. گاهی آموزش الهیِ جیره‌بندی می‌شود و مردم ناچارند در صفهای طولانی نماز بایستند تا کوپنهای عبودیت خود را دریافت کنند. ما ناچاریم برای مرمّت احساس شاعران، سوبسید تحسین بدهیم، ما ناچاریم شکر شعر را چند برابر قیمت غزل، تهیه کنیم.

حقوق بشر کفایت نمی‌کند. مردم خود را به زور تا سر برج قسط می‌رسانند. همه می‌خواهند تکلیف زیارتنامه‌های آواره را بشنوند. همه می‌خواهند پالایشگاه پرستش راه‌اندازی شود. هرکس به وسع باك معرفتش، بنزین تکلّم بزند. هرکس پای رنگش را به اندازهٔ گلیم گلبرگش دراز کند.

می‌دانید! انسان تنها جانوری است که آرواره‌های غیبی دارد؛ انسان تنها پرنده‌ای است که می‌تواند در ابدیت تخم‌گذاری کند؛ انسان تنها پستانداری است که برّهٔ عاطفه را شیر می‌دهد؛ انسان تنها دونده‌ای است که در ما را تُن تکامل به خط پایان ابدیت می‌رسد. انسان حوضچه‌ای است که در آن ماهیان خدا شناورند. انسان آکواریوم کوچکی است از کائنات؛ انسان، بچهٔ محلّهٔ اساطیر است؛ انسان اصلاً در آبادی پیامبران به دنیا آمده است؛ انسان ذاتاً اهل ولایت است. همه با هم همشهری فطرت هستیم. همه نان بربریت احساسمان را از تنور تماشا می‌خوریم. فطرت ییلاق پایان‌ناپذیری است. آنجا بزهای کوچکی به استقبال تو می‌آیند و ترسهای کودکیت را می‌چرند آنجا دختران، گلهای ایوانند و بر لب گلها، چراغانی غنچه‌هاست. آنجا شبنمها نماز می‌خوانند و فوّاره‌ها شفافیت را شهادت می‌دهند.

تو شبها مثل جنگل برساحل دراز می‌کشی. دریا گیسوانش را برتبسّم برهنه‌ات می‌ریزد. سحر، کبوترانش را می‌گذارد لب حوض تماشای تو. تو خوابیده‌ای و عشق بیدار است و همهٔ مادران جهان برایت قصّه می‌گویند. تو خوابیده‌ای و جنین رؤیا در جمجمه‌ات تکان می‌خورد. تو را به تشنگی قسم می‌دهند، نیلوفران. تو را به آبادی سرسبز خود می‌برند کولیان شقایق، و برایت از شکافهای یقین، عسل شهادت می آورند. تو نان ساجی فطرت می‌خوری، باکرهٔ صمیمیت، و زمینهای اجدادی روانت را کشت ناخودآگاه می‌کنی.

به نظر من هرچه زودتر باید به دهکدهٔ خویشتن بازگشت. تنهایی دارد در جمعیت منفجر می‌شود الآن اگر تمام دلهآرا بگردی یك اطاق خالی محبّت پیدا نمی‌شود. می‌خواهی سری به قناری موسیقی بزنی، صدها صدف صدیف بر جنازهٔ تحریرت شیون می‌کنند. وقتی به خانه برمی‌گردی، زندگی برایت لبخند مونالیزا شده است. میکل‌آنژی می‌خواهد تا آناتومی احساست را راست و ریست کند. نشسته‌ای و روبروی زیبایی چُرتت می‌برد. صبحها برمی‌خیزی، با چشمهای پف‌کردهٔ کابوس. بعد می‌روی تا صورتت را در آیینه آب بزنی. می‌بینی صابون لطافتت تمام شده است. احساس می‌کنی یقهٔ پیشانیت چروك برداشته است. احساس می‌کنی با یك خروار ریش و سبیل پیری، توی گاهواره خوابیده‌ای. از مامان جون سرنوشتت پستانك تقدیر می‌خواهی. بچه شده‌ای و موی سپیدت سبز شده است. پیری، امّا مثل شیرخوارگان گریه می‌کنی. بعد بیخود با خود ور می‌رو ی که نکند جهان بالانس خالی‌بندی شده است! نکند برای نهار بشریت، نیهیلیسم پلو پخته باشند!

به‌هر صورت و در هرآینه، زندگی یك دغدغهٔ ابدی و یك دلشورهٔ ازلی دارد. زندگی یعنی جلزّ و ولزّ رنج در روغن روزگار. زندگی یعنی کبابی جگر زلیخا. زندگی عذابی است که کشیدن آن پاداش بهشت دارد. اگر عملکرد ستاد توزیع عادلانهٔ جام می و خون دل را که در وزارت قیامت وامو راخروی تشکیل شده است نگاه کنی و اگر بیلان تاریخ را ببینی، متحیّر خواهی شد که چرا برخی از عناصر رأس هرم هستی، کار کائنات را هردم کلنگی اداره می‌کنند. بند اول آئین‌نامهٔ فلسفی جهان می‌گوید: همهٔ کسانی که ولو برای یك‌بار، افیون «اگر دستم رسد برچرخ گردون» را استعمال کنند، به زندان ابدیت با اعمال شلاقه محکوم خواهند شد. خیّام، هزار سال است به خاطر یك کلمه «ای کاش که جای آرمیدن بودی»، به جزیرهٔ مینیاتور تبعید شده است.

خیّام گاهی شعرهایی دارد با هشتاد درجه الکل آگاهی. البتّه خیّام، دوران دبیرستانی حافظ است. خیّام حافظی است که تازه دارد در کنکور معرفت شرکت می‌کند. افسوس، خیّام به علّت پافشاری در مواضع فسلفی‌اش به ناچار از سازمان ملل عارف مسلك انشعاب کرد و حزب فلاسفهٔ کفترباز را تاسیس

نمود که بعدها به دو جناح چاقو- کشان راه آزادی تفکّر، و جمعیت دفاع از حیرت فروشان آفرینش تقسیم شد.

من نمی‌گویم خیّام در باغ حکمت نیست، ولی سیب زنخدان سلوکش را کرم تحیّر زده بود. خیّام نمی‌توانست از بعضی اس. اس بازیهای تاریخ و گشتاپو کاری‌های طبیعت غمض عینك كند و بالأخره یك شب به علّت افراط در ریختن عرق شرم، در عنفوان تفکّر به کوری معاد دچار شد. خیّام، فیلسوفی است میرشکاك.

می‌دانید دهن به دهن شدن با لاتهای فلاسفه قدری لاادریگری و بی‌خیال- خرابا تیسم می‌خواهد. از دم غروب تاریخ به‌بعد، هیچ زکریایی، رازی نمی‌شود از گذر ماهیت قدم به بازارچهٔ وجود بگذارد. هنوز لب به برهان باز نکرده‌ای، چاقوی ضامن‌دار میرفندرسکی دل و رودهٔ استدلالت را بیرون ریخته است. هرشب در خیابانهای فلسفه، عروسی میرداماد است و جاهلهای دار و دستهٔ خیّام تا صبح در بازار کوزه‌گران، غزل خراباتی می‌خوانند.

حافظ، یك خیّام متعالی بود: خیّامی که دیگر در کوچهٔ استدلال، خاك‌بازی نمی‌کرد، خیّامی که به جای تلپ شدن در طبیعت و الواطی در خاك، شبها می‌رفت شمال شهر ملکوت و تا صبح در کار ناوال کرّوبیان می‌رقصید. دست می‌داد با حوریان سیاه‌چشم بستان خدا. پا می‌داد پول میز ملائك را هم حساب می‌کرد. حافظ این اواخر کمتر در شیراز پیدایش می‌شد. بیشتر سرش با مزرعهٔ سبز فلك گرم بود و دلش را با داس مه نو، وجین می‌کرد. یك شب وقتی برکامیون نیایش از جاده‌های کوهستانی ملکوت علیا بالا می‌رفتم، حافظ را دیدم که به عتیقه فروشان جابلقا می‌گفت: عزیز مصر من! قربان عید ابروت! حاصل کارگه کوْن و مکان این همه نیست! و من پیاده شدم تا از فروشگاه‌های زنجیره‌ای زلف یار، یك کیلو شاخه نبات بخرم.

خیلی شعلهٔ دلم برای خیّام بنفش شده است. می‌دانی اگر خیّام بچّهٔ محلّهٔ مشروطه بود، حتماً سر از پلنوم اول حزب توده درمی‌آورد! ای کاش ژائوزمان، مائو را در عصر سلاجقه به دنیا می‌آورد. آن وقت می‌دیدید که چگونه خیّام به ریاست کمیتهٔ خلقی رباعی منصوب می‌شد. متأسفانه منشی روزگار نتوانست ملاقاتی بین خیّام و ابن‌سینا ترتیب بدهد. من فکر می‌کنم اگر خیّام در کلاس سهروردی دو خط کونگ فوی اشراق کار می‌کرد، صاحب کمربند سیاه دانایی در بازیهای آسیایی تقدیر می‌شد.

این دوره، دورهٔ فینال ادبیات است. چه کسی می‌تواند هزاران پرندهٔ تصویر را در یك بیت قفس بریزد؟ او برندهٔ مسابقهٔ اشکهای بشری است.

عزیزان مصر! شاعرانه با جهان برخورد کنید! باید لااقل شبی یك بار لامپ صداقت خود را امتحان کرد، مبادا فیوز فیوضات غیبیتان در رفته باشد. بگویید ما شاعر نیستیم: ما یك مشت دیوانه‌های دورمگردیم که پرندهٔ تکلّم و گیاه آگاهی می‌فروشیم! با شرمندگی بگویید: گاهگاهی قفسی می‌سازم از مرغ! شما که نیامده‌اید سهراب سپهری شوید. دیگر رستم سپهری هم نمی‌تواند برای این ادبیات کاری صورت بدهد. دیگر برای این ادبیات کم‌خون، این ادبیات مالاریازده، سرم بیدل هم دیر شده است.

شاعر تصمیم نمی‌گیرد چیزی بگوید: چیزی می‌آید و شاعر را می‌گوید. شاعر حامل روح انسان است. ما نباید گنجشکهای زمینی را رنگ کنیم و به جای قناریهای آسمانی بفروشیم. شاعران جاشوان انسانند که برزورقهای تفکّر بشری آواز می‌خوانند. شاعران برای ملّتها شناسنامه صادر می‌کنند. شاعر مثل نیلوفری در برکهٔ انسان می‌روید. شعر، یك ضرب‌المثل قدیمی بشر است. «من شاعرم»، یعنی ابدیت مادر من است. شاعران می‌آیند و برکشتزار تکلّم انسان، واژه می‌پراکنند. آن‌وقت پروانه‌ها بینا می‌شوند و گلها یکدیگر را باز می‌شناسند. آن وقت ما می‌دانیم برای مزار شهید آرزوهای خود، کدام دسته از گلها را انتخاب کنیم! شاعر از تکامل آواز خبر می‌دهد. شاعر به واژه‌ها ابدیت می‌بخشد. شاعر راهبکان لفظ را به دیُر معنا می‌کشاند. شاعر کلاه ملّیت ما را منجوق‌دوزی فرهنگ می‌کند. شاعر از شقایقهای شیمیایی شده حمایت می‌کند. شاعر عضوی از خانوادهٔ شهدای حقیقت است. شعر، آدامس بادکنکی لحظه‌های تنهایی نیست: شعر تلکس نبض کبوتر است: شعر رؤیاهای غارت شدهٔ انسان است.

راستی چرا خداوند حوّا را آفرید؟ برای آنکه آدم رموز غیب را نمی‌دانست. آدم نمی‌توانست خداوند را تهجّی کند. آدم به عشقبازی با مشیت عادت نداشت. آدم نمی‌توانست قربان صدقهٔ خداوند برود. آدم غرق شدن در زیبایی را از بحر نمی‌شد. زیرا آدم از خاك است و حوّا از درخت. آدم از گل است و حوّا از دل. آدم از حیرت است و حوّا از حریر. آدم از تنهایی است و حوّا از تغزّل. آدم از کلمه‌است و حوّا از شعر. وقتی خداوند از نیلوفر حوّا رویید، آدم برای نخستین مرتبه برخاك افتادن را تجربه کرد. وقتی خداوند از لبهای حوّا سخن گفت، گردش خون نیایش در آدم به جویان افتاد، شاعر. اولین آدمی است که حوّا را ستایش کرد. شاعر حوّایی است در قلب آدم.

متأسّفانه امروز شاعران خوشبختند. متأسّفانه شاعران امروز گرفتار چلوکبابی عسرت شده‌اند. شاعران امروز برای سربرج شعر می‌گویند. دیگر شاعرانی که از موجودیت تاریخی انسان حرف می‌زنند، نادر شاه افشارند. شاعران امروز با یك لیوان شربت، کره لازم می‌شوند. نمی‌آیند روی پشت بام دنیا، تاتاری تاریخ را تماشا کنند. شاعران امروز به محض مجرّد، متأهّل می‌شوند و از مقامات سلوك دستور نمی‌گیرند.

من خواب دیده‌ام بشریت، نو خواهد شد. من خواب دیده‌ام کبوترانی که رفته بودند تا ردّپای زیتون را تهجّی کنند، باز خواهند گشت: با پروانه‌هایی که در ململ نبض احساس پَر می‌زنند. من خواب دیده‌ام عشق بین همهٔ ما تقسیم خواهد شد به اندازهٔ قلبهایمان. من خواب دیده‌ام بارانی برما خواهد بارید که ما در شستشوی آن، همه یوحنا خواهیم شد.

ایل از راحیل پُر است. هرشب شبانان ابدی می‌آیند و برسفره‌های بشارت ما شاخهٔ شرابی برجا می‌نهند. این قلب مسیح است که از سینهٔ سرخ نسترن بیرون می‌زند. مسیح هرشب می‌آید اینجا و به بادهای جهان گوش می‌پراکند. مسیح هرشب اینجا وضو می‌گیرد و برای آبسالی انسان دعا می‌کند. اینجا هرشب دریاچهٔ مسیح طوفانی است و پاپ، پل می‌بندد تا رودخانهٔ پولس از قلب برنابا بگذرد. نگاه کنید چه کاهنانی در آفتاب عریان شده‌اند! نگاه کنید چه جنگل سرمه‌پوشی در چشم دختران بلقیس قدم می‌زند! ما به‌وفور خداوند دچار خواهیم شد و ما به ملکوت تکلّم برخواهیم گشت!

اینك ای شاعران. پروانه‌ای تکلمتان را از غبار خاموشی بتکانید و انسانها را به ارض موعود عشق بخوانید! اینك ای شاعران، چترهای ملکوتیتان را باز کنید تا باران جبروت الهی بر پشت بام تماشایتان به سماع تگرگ آید و درختان وجودتان را بتکانید تا توتهای سرخ تجلّی بریزد!

من سوگند می‌خورم که انسان از غبار سرمه است. من سوگند می‌خورم که روح آدم را دیده‌ام در پیکرهٔ حوّا. و در لحظاتی که خداوند حور را می‌آفرید، من از دور به آبتنی فرشتگان نگاه می‌کردم: فرشتگان کاسه‌فروش، فرشتگان کوزه به دست، فرشتگانی که از مژهٔ مینیاتورها آب می‌خورند، فرشتگانی که مرا به قلمدوش ابدیت گرفتند، فرشتگانی که برایم نامه نوشتند و مرا خورشید خطاب کردند، فرشتگانی که قلب مرا گذاشتند روی گوش مادرم تا صدای شکستن شاخه‌های لالایی را بشنوم، فرشتگانی که اولین دفترهای شعرم را بردند تا بخوانند و هنوز قلب کوچك مرا بازنگردانده‌اند. فرشتگانی که مرا به رودخانهٔ حوّا بردند تا به قبیلهٔ آدمیان بنگرم، فرشتگانی که به من آدرس دادند تا هروقت دلم گرفت، پرده‌های آبنوس گیسوانشان را کنار بزنم و در اقیانوس آوازشان، مدیترانه بخوانم.

حالا دیگر من از عشق گذشته‌ام. حالا دیگر تنها برای تنهایی نامه می‌نویسم. حالا هرروز می‌روم سر خیابان تا یك پاکت تردید بخرم برای لحظه‌های پریشانی. یك پاکت تردید تا با آن، یقین شکست خورده‌ام را به قویترین شکلهای جهان تسلیم کنم.

● پدرکُشی، پسرکُشی و برادرکُشی در شاهنامهٔ فردوسی

■ یوسفعلی میرشکاک

■ بخش نخست این مقال در شمارهٔ قبلی سوره از نظرتان گذشت و قسمت آخر آن در شمارهٔ آتی ارائه خواهد شد.

رستم می‌داند که کشتن اسفندیار ـنفی ظاهرـ بدعت در دین است و واقف که تسلیم او شدن ـنفی باطنـ نیز بدعتی دیگر است. این دو برادر ـباطن و ظاهرـ نباید به جنگ برخیزند:

که کر من دهم دست بند ورا
وکر سرفرازم کزند ورا
دو کار است هر دو به نفرین و بد
کراینده رسمی نوآیین و بد
هم از بند او بد شود نام من
بد آید زکشتاسب فرجام من
چه چاره‌است و این کار راه چیست
که بر «کرد» و «ناکرد» باید گریست

رستم پیر است و اسفندیار جوان. پیر پدر است («پیتری» PITRI در سانسکریت) و به راه ارواح نیاکان می‌رود و واسطهٔ آسمان و زمین است و جوان. کرچه در بهترین زمان زندکی خود است. نمی‌تواند از رغبت و تمایل خالی باشد و هنوز در مرتبهٔ سلوک است و فرزند («پرجا» PRA-JA و مخصوصاً «پوترا» PUTRA) به‌شمار می‌رود و صغیر است اکرچه کبیر می‌نماید. برای دریافتن مراتب این دو، در هفت‌خوان‌هایشان تامّل می‌کنیم:

الف: رستم بدون چشمداشت به هفت‌خوان می‌رود و اسفندیار به طمع تاج و تخت.

ب: رستم تنها به هفت‌خوان می‌رود و اسفندیار با سپاه.

ج: رستم با توکّل به راه می‌افتد و پنج خوان را با توکّل طی می‌کند و «اولاد» تنها در دو خوان آخر دلیل اوست و اسفندیار نه تنها با توکّل به راه نمی‌افتد، بلکه ناراضی است.

چنین کفت او چون بیامد به بلخ
زبان و روان پر زکفتار تلخ

و از همان خوان اول «کرکسار» دلیل اوست.

د: اولاد ـاسیر و دلیل رستمـ درست‌کردار و راست‌کفتار است و رستم به‌خاطر دلالت درست او رابه پادشاهی مازندران می‌رساند.

کرکسار تمام دلالتهایش درست است امّا در باطن دشمن اسفندیار است و عاقبت به دست او کشته می‌شود.

هـ: صرف نظر از این دلیل‌کُشی که اسفندیار چند جای دیکر نیز آن را مرتکب می‌شود، هر دو پهلوان از حیث نماز و نیایش تفاوتی با یکدیکر ندارند و هر دو پس از هر خوان خدا را نیایش می‌کنند و زور و مردی و پهلوانی خود را از او می‌دانند. با این تفاوت که اسفندیار تنها در هنکام ذکر، به این فکر می‌افتد و بیرون از این مدار، خشم و خشونت ناشی از پهلوانی و غرّه بودن به زور خود بر مزاج او غلبه دارد، امّا رستم در تمام آنات و لحظات و حالات خود بدون «فکر» نیست و خدا را از یاد نمی‌برد و فعل او عین «ذکر» است.

و: «پیر» رستم، زال است و «پیر» زال، سیمرغ سیمرغ مظهر حکومت باطن است. زال نظرکردهٔ این مظهر است و تربیتش، تربیتی باطنی است. پس رستم سلطان طریقت باطن است و مظهر مرک ـآکاهی و بی‌نیازی.

پیر اسفندیار کشتاسب است و کشتاسب بی‌پیر، هر دو کرونده‌به زرتشتند و مظهر حکومت ظاهر.

مقایسهٔ احوال زال و رستم و کشتاسب و اسفندیار پیش از هفت‌خوان، افشاکر قلمرو ولایت هر کدام از آنهاست.

هنکامی که استمداد نامهٔ کاووس از مازندران می‌رسد، زال به رستم می‌کوید:

همانا که از بهر این روزکار
تو را پروراند پروردکار

نتیجهٔ این سلوک ـرفتن به هفت‌خوانـ نام است:

از این کاریابی تو نام بلند
رهایی دهی شاد را از کزند

«نام» جستن، رفتن به راه نیاکان و برافروخته داشتن چراغ نام آنهاست. زال چیزی به رستم نخواهد داد: تنها برای زنده ماندنش دعا خواهد کرد.

شب تیره تا برکشد روز چاک
نیایش کنم پیش یزدان پاک
مکر باز بینم بر و یال تو
سر و بازو و چنک و کوپال تو

و اکر رستم به دست دیو کشته شود خواست خداست:

و کر هوش تو نیز بر دست دیو

رسانید یزدان کیهان خدیو
تواند کسی این سخن بازداشت؟
چنان چون که آید، بباید گذاشت
نخواهد همی ماند ایدر کسی
بخوانندش ارچند ماند بسی
رستم به پدر می‌گوید:
کنون من کمربسته و رفته‌گیر
نخواهم جز از دادگر دستگیر
هنگام بدرود کردن:
بیامد پر از آب رودابه روی
همی زار بگریست دستان بروی
چنین گفت رودابهٔ ماهروی
به رستم: که داری سوی راد روی؟
مرا در غم خود گذاری همی؟
به یزدان چه امید داری همی؟

این عواطف مادرانه را رستم با حکمت پاسخ می‌دهد.

بدو گفت کای مادر نیکخوی
نه بگزینم این راه بر آرزوی
چنین آمدم بخش از روزگار
تو جان و تن من به زنهار دار

بدون هیچ تمنّای نفسانی. خطر کردن عین «بی‌عملی» است. این است منش رستم در هنگام اقدام به نجات دیگرانی که هیچ نسبتی با وی ندارند.

اسفندیار امّا در هنگام نجات بستگان خود خواهرانش که در بند ارجاسب هستند- «عمل‌زدگی» و «کامجویی» اهل ظاهر را به نمایش می‌گذارد. «عمل‌زدگی» و «کامجویی» نشانه‌های «انانیت»اند که بر دو رکن استوار است:

الف: خود بنیادی اخلاقی (خود-بنیاد بر آن است که: شرط درست بودن هر کاری این است که با شرکت من باشد.)

ب: چشمداشت از ماسوی‌الله. اهل ظاهر نمی‌تواند به معنای باطنی کلمه وارسته باشد (از «کام» صرف نظر کند) و شاید نباید باشد تا حصار ولایت ظاهر فرو نریزد.

رستم هرگز در بند کام خود نیست و بود و نبود خود را در کارها شرط صحتّ و سقم آنها نمی‌داند و از دیگران نیز هیچ چشمداشتی ندارد و با اینکه به شهادت شاهنامه بارها حقوق او را نقض می‌کنند. در حالی که می‌تواند مدافع حقوق خود باشد (مثلاً به زور نوشدارو از کاووس گرفته و نگذارد سهراب بمیرد یا به عزل خود از فرماندهی و نصب توس اعتراض کند و...) به قضا رضا می‌دهد.

اسفندیار امّا چنین نیست و مماشات وی با پدر نیز رعایت «ادب ظاهر» است. آنجا که «جاماسب» به زندان می‌رود و می‌گوید:

همای خردمند و به آفرید
که باد هوا روی ایشان ندید
ببردند ز ایوان برهنه سران
دلیران بدخواه و اهریمنان
به توران اسیرند با داغ و درد
پیاده دوانند رخساره زرد

واکنش رویین‌تن زاهد، در برابر خبر اسارت خواهران این است:

چنین داد پاسخ که روزی همای
زمن یاد کرد اندرین تنگ‌جای؟
دگر نیز پرمایه به آفرید
تو گویی مرا در جهان خود ندید
چرا رنجه دارم کنون خویشتن
نیامد ازیشان کسی نزد من

نطق اهل ظاهر به «هوا»ست. اگر کشتاسب مقصّر است. خواهران چه کناهی دارند؟ کین لهراسب پیر -نیای اسفندیار- را نباید جست؟ کین موبدان آتشکدهٔ بلخ را؟

جاماسب، اهمیّت «نام» را به اسفندیار گوشزد می‌کند

نباشد پسند جهان‌آفرین
که تو سر بپیچی ز مهر و ز دین
زکین پدر چند باشی به درد
به مهر اندر آی و ز کین بازگرد
نسوزد دلت بر دو خواهر ز درد
چنین کین نیارد کسی یاد کرد
بسوزد بر ایشان دل خاره سنگ
که «نام» بزرگی درآمد به ننگ
چو گویند هرکس بدین روزگار
که هستند این خواهر شهریار
برادیش و از نام خود یاد کن
خرد را بدین کار استاد کن
برادر که بُد مر تورا سی و هشت
پلنگان کوهی و شیران دشت
همه خاک دارند بالین و خشت
که دشمن از ایشان سواری نهشت

پاسخ اسفندیار نشان می‌دهد که اهل کام است نه اهل نام. و در هر کاری کنش دیگران را شرط واکنش خود می‌داند و نه رضای حق را:

چنین پاسخ آوردش اسفندیار
که چندین برادر بُدم نامدار
همه شاد و با رامش و من به بند
نکردند کس یاد این مستمند
یکی تن پدر را نگفت ایچ‌بار
که ای شه چه کردست اسفندیار
که او را چنان مانده‌ای زیربند
الخ

جاماسب، عاقبت با منطق خود اسفندیار او را برمی‌انگیزد و محبّتی را که «فرشید ورد» -برادر اسفندیار- به او داشته و دارد به یادش می‌آورد. اسفندیار که در برابر آن همه فاجعه واکنشی ندارد، به محض شنیدن خبر زخمی شدن فرشید ورد ناله سر می‌دهد و زاری می‌کند:

همی گفت زارا دلیرا گوا
یلا شیردل مهترا خسروا
من از خستگیهای تو خسته‌ام
رُخان را به خون جگر شسته‌ام
تو بودی ز دل مرمرا مهربان
تو را بندم از بهر کینه میان

اسفندیار نمی‌تواند در بند دیگران نباشد. کنش و واکنش او شرطی است. درست همچون پدرش که به او می‌گوید تاج و گنج را به تو می‌سپارم به شرط آنکه به توران رفته و خواهرانت را آزاد کنی! فرزند آینهٔ پدر است. چون اسفندیار از هفت‌خوان برمی‌گردد، تخت و تاج را مطالبه می‌کند

همی گفتی ار بازبینم تو را
زروشن روان برگزینم تو را
سپارم تو را افسر و تخت عاج
که هستی به مردی سزاوار تاج
بهانه کنون چیست؟ من برچه‌ام
پر از رنج، پویان زبهر که‌ام؟
شهان گفتهٔ خود به جای آورند
زعهد و زپیمان خود نگذرند

اسفندیار چون کدایان، «بندگی به شرط مزد» کرده است و از پدر می‌خواهد که عهد و پیمان به جای آورد. غافل از اینکه «اهل ظاهر» نمی‌توانند با عهد و پیمان نسبتی داشته باشند. بعلاوه، کسی که خود در بند گنج و سپاه است:

مرا از بزرگان همی شرم خاست
که گویند گنج و سپاهت کجاست؟

نمی‌تواند از دیگری -در اینجا پدر- بخواهد که در بند گنج و سپاه نباشد و آنها را به او بسپارد.

اسفندیار «زاهد ظاهرپرست» است، درست همچون پدرش، و این دو حتّی اگر در راه نشر دین کوشیده‌اند، سعی آنها را نباید مطلقاً سعی دینی دانست. قدرت و دین در کار آنها توأمان بوده‌اند. چندان که معلوم نیست کدامیک برانگیزاننده‌تر بوده است. آنجا که دین و دنیا توأمان هستند، از تمایل به دومی گریزی نیست و اگر کشتاسب از دین به دنیا متمایل شده است. آیا اسفندیار که بی‌تمایل به دنیا نیست. اگر بر جای کشتاسب بنشیند. با این مایه ظاهرپرستی و «منش شرطی» زاهدانه، دین را به دنیا نخواهد فروخت و جایی برای امثال رستم -اهل باطن- باقی خواهد گذاشت؟

اسفندیار ظاهری موجّه دارد، امّا از باطن بی‌بهره است. با این همه، چه تقدیر این باشد که به دست رستم کشته شود و چه افزون‌طلبی و توقّف در ظاهر دین -جهاد اصغر- او را در غروری سرکش غرق کرده باشد. کشتنی نیست و حرمت او را نباید شکست. با اینکه از حدّ خود -ولایت ظاهر- تجاوز کرده و می‌خواهد پیر اهل باطن را دست بسته به کشتاسب بسپارد.

رستم می‌داند که زهد اسفندیار، تاب مقاومت در برابر قدرت بدترین نمود شرک خفی فردی و جمعی- را ندارد:

بترسم که چشم بد اید همی
سر از خواب خوش برگراید همی
همی یابد اندر میان دیو راه
دلت کژ کند از پی تاج و گاه

اگر قدرت بدترین نمود شرک خفی باشد، اسفندیار بدترین نماد قدرت‌خواهی است. به

رستم می‌گوید:

من ایدون شنیدستم از موبدان
بزرگان و بیداردل بخردان
که دستان بدکوهر از دیو زاد
به کیتی فزون زین ندارد نژاد

و به این طعن در حق اهل باطن بسنده نمی‌کند و می‌افزاید که چون سیمرغ زال را به لانه برد:

بر بچگانش بینداخت خوار
که کاه خورش زو گذارند کار
به خوردن چو کردند سویش بسیج
رمیدند از وی نخوردند هیچ

امّا چنانکه سزاوار منش اهل باطن است:

بدو گفت رستم که آرام گیر
چه کویی سخنهای نادلپذیر
دلت سوی کژی ببالد همی
روانت زدیوان بنالد همی
تو آن کوی کز پادشاهان سزاست
نکوید سخن شاه جز راه راست.

بدترین تجاوز به حدود اهل باطن و پایمال شدن حقوق آنها را در داستان رستم و اسفندیار می‌بینیم. رستم حقوق خود را بر اهل ظاهر می‌شمارد.

ره فرخان کرنه من رفتمی
چو شیر دمنده برآشفتمی
به ایران کجا آمدی کیقباد
که دستان ورا تاج بر سر نهاد

...

و کر من نرفتم به مازندران
به کردن برآورده کرز کران
کجا کور بد کیو و کودرز و توس
شده نامور هم زغم پرفسوس
که کندی دل و مغز دیو سپید؟
کرا بَد به بازوی خویش این امید؟
که کاووس کی را کشودی زبند؟
که آوردی او را به تخت بلند؟

...

وزان پس که شد سوی هاماوران
ببستند پایش به بند کران
ببردم از ایرانیان لشکری
به جایی که‌بد مهتری یا سری
بکشتم به جنگ اندرون شاهشان
تهی کردم آن نامور کاهشان
بیاوردم از بند کاووس را
همان کیو کودرز و هم توس را
کر از یال کاووس خون آمدی
زپشتش سیاوخش چون آمدی؟
چو کیخسرو از پاك مادر نزاد
که لهراسب را تاج بر سر نهاد؟
نبودی تو را این بزرگی و کام
که کفتی سخنها به دستان و سام

اسفندیار بستن رستم را می‌خواهد. امّا رستم بر آن است که:

وکر بستن من همی بایدت
از این بستکی هیچ نکشایدت
که من از گشاد کمان روز کین
بدوزم همی آسمان بر زمین

آیا رستم لاف می‌زند؟ آیا نمی‌داند که اسفندیار رویین‌تن است؟ می‌داند. امّا این را نیز می‌داند که ولایت اهل ظاهر به هنر اهل باطن وابسته است:

مرا بود این مردی و نام و کام
که لهراسب بد یك سواره به شام
مرا بود این گنج و آباد بوم
که کشتاسب آهنکری بُد به‌روم

و می‌داند که به هم دوختن آسمان و زمین ـ به هم ریختن بساط ولایت ظاهر و باطن ـ کاری دشوار نیست. عمری به راه نیاکان رفته و «نام» جسته است. اگر بخواهد نام خود را فدای کام اسفندیار کند. نفی باطن کرده است و اگر بخواهد در بند «جان» باشد باید تن به بند اسفندیار بدهد که این نیز نفی «نام» است و می‌داند که با کشتن اسفندیار هم تنها ولایت ظاهر از میان نمی‌رود، بلکه باطن آن نیز متواری می‌شود. پس چه باید کرد؟

قرنهاست که باطن و ظاهر با هم بوده‌اند و اکنون با یکدیگر درافتاده‌اند. آیا مجال آشتی نیست؟

کناه تنها در دایرهٔ ظاهر معنا پیدا می‌کند و این بار نیز گنهکار اهل ظاهر است و بر این گنهکاری «پشوتن»، گواهی درست بر گناه اسفندیار:

پشوتن بدو گفت کای نامدار
چنین چند گویی تو از کارزار
به دل دیو را راه دادی کنون
همی نشنوی پند این رهنمون
دلت خیره بینم سرت پرستیز
کنون جامه بر تن کنم ریز ریز

و امّا رستم. آیا براستی در رستم هیچ خللی نیست؟ زال به او می‌گوید نهان شو! امّا اگر نهان شود، اسفندیار دست از او خواهد شست؟ علاوه‌بر این، امروز رستم در مقامی از «ولایت باطن» قرار دارد که زال به وی امر نمی‌کند بلکه به او پیشنهاد می‌دهد:

بگفتم تو را آنچه بُد رای من
تو دانی کنون ای مه انجمن
بکفت این و بنهاد سر بر زمین
همی خواند بر کردکار آفرین
همی گفت کای داور کردکار
بکردان تو از ما بد روزگار
بدین‌گونه تا خور برآمد زکوه
نیامد زبانش زخواهش ستوه

این پیر نیایشگر چرا به فرزند خود می‌گوید:

به بیغوله‌ای شو زپیشش نهان
که کس نشنود نامت اندر جهان

مگر نه راه آنان زنده داشتن «نام» است؟ آری، امّا نفی ولایت ظاهر نیز شومترین گناهی است که می‌توان مرتکب شد. بریده باد دستی که طاووس (ولایت ظاهر) را بکشند. آرایش جهان به طاووس («میوره» به سانسکریت) است. امّا طاووس نیز نباید با مار («میریه» به اوستایی) درآویزد، حتّی اگر همگان به کشتن مارمعتقد باشند، چراکه‌هردو هم‌ریشه‌اند. (صرف‌نظر از میوره و میره، HARI در سانسکریت به معنی مار و طاووس است) مار راههای پنهان زمین را می‌شناسد و رموز آسمان را می‌داند. پاسدار گنجهای کهن از یاد رفته است (خاطرهٔ قومی ـ نام و یاد). زشت، از آن سوی دوزخ آمده است تا مددکار زیباترین چهرهٔ مرگ ـ زندگی ـ باشد.

طاووس نمایانندهٔ کمال ظاهر است و مار نماد کمال باطن و هر دو یادگاران آدم ـ «کیومرث»: «حی مائت» ـ و فرزندان هند ما در. هر یك بدون دیگری معنای خود را از دست می‌دهد. امّا دریغ که فر و پر طاووس، دشمن اوست و اسفندیار غرّه به طاووسی خود و دودمان خود سر در لانهٔ ماران کرده است.

می‌توان گفت که در داستان رستم و اسفندیار، نمایندگان باطن و ظاهر شرق با یکدیگر درآویخته‌اند (هند و ایران). و می‌توان گفت شریعت و طریقت با یکدیگر درافتاده‌اند. و می‌توان گفت مرگ و زندگی (رستم و اسفندیار) و می‌توان گفت پدر و پسر (رستم به معنای باطنی کلمه، پدر اسفندیار است: یا بهتر بگویم، باید در حق او پدری کند)

●

من برآنم که این همه را با هم و توامان باید دید. و شگفت آنکه از پس کشته شدن اسفندیار به دست رستم، چراغ کیانیان فرو می‌میرد و نه بر ولایت ظاهر ایرانیان جز بیداد نامی می‌توان نهاد و نه از باطن در نزد آنان سراغی می‌توان گرفت. براستی تیرگزی که به‌چارهٔ سیمرغ فراهم شد، آسمان و زمین ایران را به هم دوخت و باطن آن را متواری و ظاهر را گرفتار خواری کرد، تا آنگاه‌که ولایت توامان باطن و ظاهر بار دیگر از شرق ـ شبه جزیرهٔ عربستان ـ سر برآورد ومتواری را بازگرداند و خوار را عزّت بخشید، و شگفتا که جز در میان ایرانیان حقیقتِ آن همچنان مهجور است.

رستم نمایندهٔ برترین منش شرق است و ایرانیانش به این سبب دوست می‌دارند که گرچه ایرانی نیست، برترین «منش‌آموز» ایرانیان است. باطن را پاس داشتن منشی است که ایرانیان از رستم آموخته‌اند و هم به سبب این منش است که ایرانیان به مار از همهٔ موجودات جادویی و مرموز شبیه‌ترند. اثبات و انکار آنان راه به ژرفا می‌برد، چرا که نهان‌روشن‌ترین مرد مانند. هر که می‌خواهد ایرانیان را بشناسد، باید که در مرموزترین خاطرهٔ قومی آنان ـ رستم ـ کند و کاو کند. و من بر آنم که رستم را نمی‌توان شناخت: متعادلترین و متناقض‌ترین خاطره‌ای است که ملل جهان به یاد می‌توانند داشت. این خاطره در سطح، متناقض است، حتّی اگر شناختنی باشد و در اعماق ـ باطن ـ دست‌نیافتنی است. تنها با حرمت داشتن این خاطره است که می‌توان ایرانیان را دربند داشت. من خود به همان مقدار که از ایرانیان به سبب پاس داشتن این خاطره

هراسناکم، به آنان امید بسیار دارم، هم به این سبب.

●

رستم در جنگ با اسفندیار به برترین فرازمنش خویش دست پیدا می‌کند: سر فرو نیاوردن حتّی برای آنان که بر او ولایت دارند. سیمرغ پیر دستان سام بر آن است که تن به بند اسفندیار دادن ننگ نیست:

چنین داد پاسخ کز اسفندیار
اگر سر به خاک آوری نیست عار
که او هست شهزاده و رزمزن
فرایزدی دارد آن پاک تن

امّا منشی که کمال یافته باشد، دگرگونی نمی‌پذیرد.

مرا کشتن آسانتر آید زننگ
وگر باز مانم زپیکار و جنگ

آیا اسفندیار را از این کشاکش نصیبی هست؟ هست! او نیز به باطن راه پیدا می‌کند، درست آنگاه که تیرگز هر دو چشم او را کور کرده و غرق در خون بر خاکش نشانده است:

کجا شد فریدون و هوشنگ و جم
زباد آمده بازگردد به دم
همان پاکزاده نیاکان من
گزیده سرافراز و پاکان من
برفتند و ما را سپردند جای
نماند کسی در سپنجی سرای
دیر درمی‌یابد، امّا درمی‌یابد:
چنین گفت با رستم اسفندیار
که از تو ندیدم بد روزگار
زمانه چنین بود و بود آنچه بود
نداند کسی راز چرخ کبود
نه رستم، نه مرغ و نه تیر و کمان
به رزم از تن من ببردند جان
که این کرد گشتاسب با من چنین
برو بر نخوانم زجان آفرین

با این همه، هنوز زاهدانه حکم می‌کند. در پیغامی که به واسطهٔ «پشوتن» به گشتاسب می‌فرستد، این حکم راندن که ناشی از «خود بنیادی اخلاقی» است، آشکار است:

مشو ایمن از گنج و از تاج و گاه
روانم تو را چشم دارد به راه
چو آیی به هم پیش داور شویم
بگوییم و گفتار او بشنویم

اسفندیار در پاکی خود هیچ شکی ندارد و در خود هیچ خطایی نمی‌بیند. حسن ظن داشتن به خود، ویژهٔ اهل ظاهر است. اسفندیار چون نسبت باطنی با «داور» ندارد، نمی‌تواند خود را نیز گناهکار ببیند، وگرنه خودِ او به چند علّت گناهکار است:

الف: دل بستن به تاج و تخت
ب: تعرّض به رستم
ج: قبول نکردن خواهش رستم (که با دست باز به درگاه گشتاسب برود).
د: از همه بدتر به شرط مزد جهاد کردن.

فرجام اسفندیار این است:

بگفت این و بر زد یکی تیزدم
که بر من زگشتاسب آمد ستم
همانگه برفت از تنش جان پاک
تنش خسته زان تیر، بر تیره خاک

●

پسرکشی «همای» ـ در صندوق کردن و به آب سپردن «داراب» ـ را آن پهنه نیست که بدان پرداخته شود. این‌قدر بس که «همای» دختر «بهمن‌بن اسفندیار» است و در این دودمان (فرزندان گشتاسب) پسر را از سرباز کردن سنّت است. بهمن، پسر اسفندیار، نیز «ساسان»، پسر خود را، متواری کرده و همای، دختر خود را به زنی می‌گیرد و ولیعهد می‌کند.

از پسرکشان دیگر، انوشیروان را باید نام برد. من با تاریخ ایران، یا بهتر بگویم وقایع‌نگاری در تاریخ ایران، کاری ندارم و مطلوب خود را در شاهنامه دنبال می‌کنم. «نوش‌زاد»، پسر انوشیروان به روایت شاهنامه، از زنی مسیحی است که چون بزرگ می‌شود، دین مادر را برمی‌گزیند:

چو دوزخ بدانست و راه بهشت
غریو مسیح و رد زرد هشت
نیامد همی زند و استش درست
دو رخ را به آب مسیحا بشست
زدین پدر کیش مادر گرفت
زمانه بدو مانده اندر شگفت

انوشیروان، نوش‌زادرا به سبب این گرایش مذهبی، در کاخ زندانی می‌کند. پس از جنگ با روم، کسری بیمار می‌شود و شایعهٔ مرگ او در همه جا می‌پیچد. نوش‌زاد با شنیدن این خبر قیام می‌کند:

در کاخ بکشاد فرزند شاه
بر او انجمن شد زهر سو سپاه
کسی کو زبند خرد جسته بود
به زندان نوشیروان بسته بود
ز زندانیان بندها برکرفت
همه شهر از او دست بر سر گرفت

مادر، در این قیام با پسر همراه است.

همی داد مادر ورا خواسته
که از شاه بدکنجش آراسته

نوش‌زاد نخست از کمکهای مسیحیان ساکن ایران، و بخصوص ملکه، بهره‌مند می‌شود:

به شهر اندرون هرکه ترسا بدند
اگر جا تلیق ارسکو با بدند
بسی انجمن کرد برخویشتن
سواران کردن‌کش تیغ‌زن

و آنگاه از روم استمداد می‌طلبد:

یکی نامه بنوشت نزدیک خویش
به قیصر از آن رای تاریک خویش
که برخیز شاها که مهتر تویی
هماواز و همیکش و قیصر تویی
همه شهر ایران تو را شد چو روم
چه ایران و آذر چه آباد بوم

قیصر ـ در شاهنامه معلوم نیست که چه نسبتی با مادر نوش‌زاد دارد ـ جواب نامهٔ همکیش خود را می‌دهد و این نکته ازنامه‌ای‌که‌کسری‌به «رام برزین» سردار خود می‌فرستد معلوم می‌شود:

وزان نامه کز قیصر آمد بدوی
مرا آب تیره درآید به جوی

و افزون براین، سپاهیان روم همراه با اسقف به یاری او فرستاده شده‌اند و این نکته از زبان نوش‌زاد معلوم می‌شود. آنجا که از سپاه رام برزین شکست خورده و مجروح است و در حال مرگ وصیت می‌کند.

چنین گفت پیش دلیران روم
که جنگ پدر، زار و خوار است و شوم
بنالید کزیان «سُقُف» را بخواند
سخن هرچه بودش به دل در، براند

این کشاکش از نتایج گرایش اقلیتها به قدرتهای خارجی است و توطئهٔ روم برای تلافی شکستهایی که از ساسانیان خورده در این ماجرا آشکار است. چنانکه از شاهنامه برمی‌آید، مسیحیان از مردهٔ نوش‌زاد نیز سببی برای رهایی خود می‌جسته‌اند و او را شهید و با مسیح برابر می‌دانسته‌اند. اسقف می‌گوید:

کنون حال او با مسیحا یکی است
همان است، کاین کشته بردار نیست

باری، اگر این پسرکشی، نتیجهٔ نزاع برسر قدرت باشد ـ که هست ـ باید آنرا در پرتو جنگهای ایران و روم نگریست. قدرت ایران بارها روم را به‌زانو درآورده است و اوج این قدرت در روزگار انوشیروان است و در این میان گرایش شاهزادهٔ ایرانی به مسیحیت، بهانه‌ای برای تضعیف ساسانیان و بهره‌وری روم شده است. به سخن خرمکسان بسنده نمی‌توان کرد که نبرد این پدر و پسر نیز تنها برسر قدرت بوده و انوشیروان به خاطر حفظ قدرت، پسر خود را به‌دست رام برزین کشته است.

انوشیروان صرف‌نظر از اینکه نتایج سیاسی گرایش نوش‌زاد را به مسیحیت می‌توانسته پیشاپیش درنظر بگیرد، زرتشتی متعصّبی بوده و یکپارچگی سیاسی کشور را در یکپارچگی مذهبی آن می‌دانسته و بویژه شاه را حاکم مذهبی می‌دیده و توابع حکومت شاهی را با مذهبی جز مذهب مردم، در روزگار سلطنت پدر خود «قباد» تجربه کرده و اغتشاش ناشی از آن را آزموده است. از همین منظر است که قیام نوش‌زاد و مزدک، علیرغم تفاوتهایشان، در چشم او به یک راه ختم می‌شوند و آن از هم گسیختن رشتهٔ وحدت مردم و حکومت است. فراموش نباید کرد که به روایت شاهنامه:

هم او بود جنگی و موبد هم او
هم او هیربد بد سپهبد هم او

●

خوراک مغز شکار

■ شمس آل احمد

راه، از میدان ده درآمد. چهل تکهٔ کشتزارها را با دوری بزرگ گذشت. خود را کنار آب رساند و در بستر خشک رود، چون کودکی سر به هوا، جاری شد و همراه آب رود آن‌قدر مستانه رفت تا تنگه‌ای نمایان گشت. آنجا، دامن از بستر برچید و سوار بر قوزپلی پیر- با احتیاط- به دامنهٔ دیگر کوه کوچید و در شیب دامنه، گوش به زمزمهٔ رود، اندك اندك اوج گرفت. و صدای رود که افتاد، خود را به فضای باز جلوی خان قهوه‌خانه رساند و پشت در بستهٔ قهوه‌خانه، خود را کنار کشید و سر به پای سکوی کوتاه و گستردهٔ قهوه‌خانه گذاشت. و آبی که آنجا پاشیده بودند، بخارش کرد. و بخار به مشام سگ قهوه‌چی فرو شد و استحاله یافت و از راه نگاه سگ، به دم ما رسان خود نظاره کرد.

سگ قهوه‌چی، کنار سکو و روی راه به خواب بود. بخار خاك راه بیدارش کرد. سر از روی دست برداشت. زوزه‌ای فرو خورده از دماغ سر داد. بلند شد. دست و پا را از هم باز کرد و تن را کشید و بدان موج داد و آنگاه گفت: «واق! واق!»

در قهوه‌خانه باز شد. قهوه‌چی، روستایی پیر، بیرون آمد. به سمت ده نگاه کرد و در انتهای راه، گرد و خاك هوا را دید. فرش حصیری سکوی کنار در را تکاند و برگهای خشك بید را فرو فکند. سپس به قهوه‌خانه شد. فتیلهٔ سماور را بالا کشید. قوریهای کنار کپهٔ آتش را سرکشی کرد و از قندان، حبه‌ای برداشت و بیرون آمد. حبهٔ قند را جلوی سگ انداخت. که سگ آن را در هوا قاپید. آنگاه با دست از حوضچهٔ کنار بید، فضای باز قهوه‌خانه را آب پاشید. برگها را که از روی حوضچه می‌گرفت، صدای ماشین را شنید. و بلند که شد، تنورهٔ گردباد را دید که پیش می‌آمد. و به نوك قیف شکل خاك، پیکانی نفس‌زنان از پشت پیچ نمایان می‌شد.

پیکان جلوی قهوه‌خانه کنار کشید و ایستاد. خاموش که می‌کرد، گازی داد که سگ ترسید و به جاده رفت. و موتور که از کار افتاد، لرزید و گفت: «فس!»

پس از چند لحظه، سه تا از درهای پیکان باز شد و سه نفر پیاده شدند. دو مرد چهل ساله از درهای جلو، و جوانی بیست ساله از در عقب؛ و تفنگ به دست.

سگ به خوشامد گفت: «واق!»

قهوه‌چی با تبسّم گفت: «سلام!»

راننده گفت: «سیّد، اون آفتابهٔ آبتو بیار.»

و همان مرد رفت سر ماشین. کاپوت در موتور را زد بالا و سری توی موتور کشید و رفت روی سکو، کنار آن دو نفر نشست. قهوه‌چی آفتابهٔ آب را گذاشت کنار حوض و برگشت توی قهوه‌خانه. مرد راننده از همراهان پرسید: «با نیمرو موافقین؟»

جوانك در لباس شیك فرنگی شکارش، پرسید: «اعتماد هست؟»

مرد دوم در جواب راننده گفت: «بد نیست.»

قهوه‌چی با یك سینی چای آمد. سینی را که می‌گذاشت از راننده پرسید:

«آقای مهندس، کمتر می‌آیین ده؟»

راننده با لباس شکارش، که لباس نظامی بود، گفت: «فرصت نیست سیّد.»

راننده سیگار خود و دوستش را روشن کرد و ادامه داد: «می‌تونی یه نیمرو و ماستی به ما بدی؟»

- چرا نمی‌تونم. ماستو امروز از ده آوردن. دیشب زدن.

راننده با اشاره به پشت قهوه‌خانه، به دوستش گفت: «یك چشمهٔ باریکی داره. می‌خوام اگه بشه، اینجارو از سیّد بخرم.»

دوست مرد گفت: «جای خوش دیدیه، تا ده پیداست.»

راننده با دستش مقابل را نشان داد و گفت: «آره، اون سبزه بالایی، دهه. خودم به سیّد چیزی نگفتم. می‌ترسم دندون گردی کنه. به سیّد مسلم- اجاره‌دار ده- سپردم ازش بخره.»

قهوه‌چی آمد استکانها را برد و چای تازه‌دَم آورد. چاییشان را که خوردند، راننده و جوانك رفتند سر ماشین. در رادیاتور را با احتیاط باز کردند تا آب جوش به دست و صورتشان نپاشد. بعد راننده رفت موتور را روشن کرد. آن وقت با آفتابه تقریباً آب رادیاتور را عوض کردند. کارشان که تمام شد، یقین کردند تا پس از غذا ماشین آن‌قدر خنك خواهد شد که گردنه را رد شوند و جوش نیاورند. رفتند سر حوض. دستها را شستند و برگشتند روی سکو. زیر سایهٔ بید. هنوز غذایشان حاضر نشده بود. جوانك پرسید. «اونو چی می‌گن؟»

یك زاغی از سر درخت فرشته زد و نشست روی زمین. درست مقابل آنها و در فاصلهٔ صد متری. صدایش بیشتر شبیه قدقد مرغ بود تا غارغار کلاغ. و بالش مثل برف سفید. دوست مرد گفت: «می‌گن زاغی.»

جوانك پرسید: «بچه است؟»

مرد راننده گفت: «خودت ببین.»

دو لول را از کمر خم کرد. یك فشنگش را از خزینه درآورد و تفنگ را دراز کرد به سمت جوانك و دوباره گفت: «بزنش، خودت ببین.»

جوانك ذوق‌کنان بلند شد. تفنگ را گرفت و بالا برد و قنداق را چسباند به شانه‌اش و نشانه رفت و ترق...

زاغی نیم‌متری از زمین هوا رفت و خورد زمین.

جوانك گفت: «زدمش!»

راننده گفت. «بارك‌الله!»

دوست مرد گفت: «حیف!»

■ همراه با قصّه‌نویسان

● حباب

محسن عباسی

مدّتی گذشته بود. حالا سایه‌ها روی زمین دراز شده بود. ته کوچه، خیلی پایین‌تر از شرکت، بچه‌ها بازیشان را شروع کرده بودند. همهمه‌ای به پا بود.

«مرتضی» برگشت و روی صندلی نشست. عرق کرده بود. دسته‌ای از موهایش روی پیشانی ریخته بود. روبرویش، پشت میز، «کریم» با شماره‌گیر تلفن بازی می‌کرد. بعد که خسته شد تسبیحش را درآورد و روی میز شکل مارپیچ ساخت. برهم زد و دوباره مارپیچ ساخت. مرتضی پرسید: «نگفتن کی لوله می‌دن؟»

کریم سرش را بلند نکرد. همان‌طور گفت: «نه!»

مرتضیْ برای خودش نجوا کرد: «وسط چلّهٔ تابستون و بیکاری! پارسال این موقع کار بود...»

ـ آره.

برخاست و طول مغازه را قدم زد. کوشه‌ای دو دستگاه جوشکاری گذاشته بودند و کنارش لوله‌های کوتاه و بریدهٔ گاز. لوله‌ها کوتاه بودند و سرسری رنگ خورده بودند. آن‌طرفتر کنار دستشویی، جعبهٔ ابزار و گیره قرار داشت.

ـ اکه این‌طور باشه، شاید شرکتو جمع کردم...

مرتضی به کریم نگاه کرد. کریم به بیرون خیره مانده بود.

ـ بعدش چی؟

ـ هنوز فکرشو نکردم.

هردو به هم نگاه کردند. سکوت برقرار شد. بعد وقتی ماشینی از مقابل مغازه گذشت، کریم پرسید: «نمی‌ری خونه؟»

مرتضی تکانی خورد. دستهایش را در جیب فرو برد: «حالشو ندارم... پدرزنم اینا می‌یان...»

کریم بیخودی خندید. سرش را روی دست تکیه داد و گفت: «هنوز دلخوری؟... کوتاه بیا.»

ـ اوه، همین جوری هم می‌خورنم!

ـ بی‌خیالش باش.

ـ نمی‌شه، دست وردار نیس، می‌خواد نوکر دست به سینه‌اش باشم. هرچی گفت بگم چشم. این چیزام که تو ما نیس.

غروب بی‌خبر رفته بود. مرتضی رفت کنار دستشویی. خودش را در آیینه دید. کمرش را سفت کرد. توی آیینه کریم را می‌دید:

ـ یه تماس می‌گرفتی با آقا اسماعیلی؛ شاید کار داشتن، براشون می‌زدیم.

ـ صبح زنگ زدم.

مکثی کرد. برگشت:

ـ برم!

لحظه‌ای پا به‌پا کرد. نگاهشان که به هم افتاد، کریم دهن‌دره کرد و بیرون را نگریست. مرتضی نفس عمیقی کشید. سرفه‌ای ساختگی کرد و پرسید: «داری چیزی بدی؟»

لبش را گزید. کریم بی‌آنکه به او نگاهی کند صندلی را به عقب هُل داد و به زحمت دستهٔ کوچکی اسکناس از جیب درآورد. شمرد و چند اسکناس به او داد:

ـ خودم هم دستم خالیه. تا ببینیم چه می‌شه.

ـ دستت درد نکنه.

خودش شمرد. در جیب پیراهنش گذاشت و آرام گفت: «می‌شه ده تومن تا حالا، نه؟»

ـ حالا...؟

مرتضی ادامه داد: لوله بدن... کاری نداری؟

ـ نه... قربونت.

وقتی خارج می‌شد، کریم اشاره‌ای کرد و گفت. «باهاشون راه بیا.»

بی‌هوا دستی تکان داد و رفت. هنوز گرمای هوا باقی بود. دیوارها گرما پس می‌دادند. از میان بچه‌ها که بازی می‌کردند گذشت. هیاهویی در فضا موج می‌زد. بی‌توجّه به اطراف به خیابان رسید. عجله‌ای نکرد. برخلاف همیشه به طرف ایستگاه اتوبوس رفت. بلیط گرفت و چند دقیقه منتظر ماند. چند نفری بیشتر در ایستگاه نبودند. به ساختمانهای روبروی ایستگاه خیره شد. پنجره‌هایی روشن بودند و دو سه پنجره خاموش. فکر کرد عاقبت چه می‌شود، و فکر کرد اگر شرکت منحل شود چه کار باید بکند. عاقبت زیر لب گفت: «چه وضعی!»

●

پدرزنش حرف زیادی نمی‌زد. هیچ حرفی از دلخوریش به میان نیاورد. آخرین بار جرّ و بحثی بینشان درگرفته بود. نشسته بود و میوه می‌خورد و با اشاره به نوه‌اش که در اتاق دیگر خوابیده بود می‌گفت: «بزرگ شده. بچه‌ها زود بزرگ می‌شن.»

پیرمردی بود که به سختی نفس می‌کشید و از آسم می‌نالید. وقتی زنها به آشپزخانه رفتند، تکیه داد، راحت‌تر نشست و پرسید: «خُب، کار و بار چطوره؟»

ـ بد نیس، شکر.

ـ انگار یه مدّتی لوله توزیع نکردن، نیس؟

ـ حالا خوب شده... خوبه!

پیرمرد از گوشهٔ چشم نگاهش کرد:

ـ خوبه؟

ـ آره.

ـ خُب شُکر.

مشغول تسبیح گرداندن شد. در همان حال از جیب کتش، که کنارش بود، دسته‌ای اسکناس درآورد و جلوی دست مرتضی گذاشت:

ـ اینو داشته باش.

مرتضی سرخ شد، عرق کرد و هولزده نظری به اطراف انداخت:

ـ خیلی ممنون حاج آقا، اصلاً احتیاجی نیس.
پیرمرد دستهٔ اسکناس را در مشت او چپاند.
ـ یه مدّت بیکار بودی. حالا داشته باش تا یه خُرده کارا رو به‌راه بشه.
مرتضی لبخندی زد و گفت: «چون خودم حاج آقا، احتیاج ندارم. باور کنین!»
ـ عجب حرفیه! حالا پیشت باشه... خرج نکن. قرضه، صدقه که نیس. باشه بعد بده.
ـ آخه... دارم حاج آقا. حالا هم که کارا رو به‌راه شده. جون مریم... پول هست.
به زور پول را به پیرمرد برگرداند. آن وقت آرام شد. دستی به صورت خود کشید. عرق تمام تنش را پوشانده بود. انگار گلویش را فشرده بودند و ناگهان آزادش گذاشته بودند. کلمات پیرمرد راحتش نمی‌گذاشتند:
ـ رودربایستی نکن! تو هم بچهٔ خودمی...
تنها وقتی مهمانها رفتند راحت شد. زنش پرسید: «یه، چرا بابام پول داد قبول نکردی؟»
ـ که چی؟ مگه درموندی؟
ـ نه میلیونریم، کلّی هم اضافه داریم... مگه بیکار نیستی؟
مرتضی در چهارچوب در ایستاده بود. در حیاط عطر شب‌بوها پیچیده بود و نسیم ملایمی می‌وزید.
ـ تو خرجی بخواه، دیگه چیکار به این کارا داری؟
ـ حالا مثلاً چی می‌شد؟
ـ هیچی! می‌گم حالیت نیس.
نسیم آرام آرام خنکش می‌کرد. برگشت. زنش مشغول رُفت و روب بود. بالای سر بچه‌اش رفت و صورتش را بوسید.
زن گفت: مادرم دید نگرفتی. یه خرده بهم داد. چی؟
بچه ناگهان تکان خورد. مرد با چشمان دریده به زن خیره ماند.
ـ چرا گرفتی؟!
ـ یه خرده داد...
ـ چرا گرفتی...؟!
ـ چیزی نیست.
ـ می‌خواد یه قرون باشه یا هرچی! کی تورو وکیل وصی کرده؟ وای خدا...
صدای سیلی پایان هیاهو بود، ولی نتوانست خلأ درون مرد را بپوشاند. بچه را بغل کرد و در حیاط قدم زد. بچه آرام به خواب می‌رفت و هق‌هق زن سکوت خانه را برهم می‌زد.

●

* محمود شاهرخی (جذبه)

در سوگ استاد دکتر محمد حسین شهریار

● بادهٔ اشراق

تا از سریر ملك سخن شهریار رفت
کلك و زبان نادره کاران زکار رفت
زین داغ چشم شاهد معنی به خون نشست
زین درد، اشك پیر ادب برکنار رفت
زین سوگ دودمان سخن گشت سوگوار
زین غم زجان قافیه‌سنجان قرار رفت
دیگر مجوی در چمن شعر رنگ و بوی
کان مایهٔ طراوت و روح بهار رفت
گل را بگو که چهره به خوناب دل بشوی
کز دستبرد دی زگلستان هزار رفت
بشکست زهره بربط و لب بست از سرود
تا نقشبند قول و غزل زین دیار رفت
خون شد دل غزال غزل زین دریغ و درد
کان چامه‌ساز نغمه‌گر نامدار رفت
عُزلت گزین قاف حقیقت زدام جست
خلوت‌نشین پردهٔ شبهای تار رفت
بالانشین صُفّهٔ تجرید و زهد و فقر
آن رشك روز، زاهد شب‌زنده‌دار رفت
چون ذرّه تا به منزل خورشید ره سپرد
بر بوی وصل یار به دارالقرار رفت
برسان قطره رخت به بحر وجود بُرد
همچون خیال تا حرم وصل یار رفت
آن گل که هیچ رنگ تعلّق به دل نداشت
دامن کشیده از سر این خارزار رفت
از جام عشق بادهٔ اشراق نوش کرد
سرمست جاودان ز می بی‌خمار رفت
تا شد نهان به پردهٔ اسرار «جذبه» گفت
آوخ که از جهان ادب شهریار رفت

* مشفق کاشانی

● شعله‌زار آه

حیرت آباد تو را تا غفلت آهنگیم ما
در فریبستان عشق، آلودهٔ رنگیم ما
آنکه در آیینه با من گفتگو دارد کی است
راست می‌گوید که بر آیینه‌ها زنگیم ما
در رگ هرنغمه جاری رود خونین جوش عشق
تشنهٔ زیر و بم این آتشین چنگیم ما
دیدهٔ دل گر نشد نقش‌آفرین روی دوست
پرده‌دار خانهٔ بُتهای نیرنگیم ما
راز پنهان سوز او در خنده‌های گُل شکفت
غنچهٔ هرلالهٔ داغیم و دلتنگیم ما
چشمه‌های لعل جوشان جویبار آواز اوست
پای‌گیر خویشتن، خاموش چون سنگیم ما
قصّهٔ صد قرن دست‌آموز لطف لحظه‌هاست
تا به کی سرگشتهٔ زندان فرسنگیم ما
از نیستان کرامت بانگ نایی برنخاست
شعله‌زار آه را آنك شباهنگیم ما
خرقهٔ سالوس شب در صبح صادق سوختیم
رومی رومیم اگر، یا زنگی زنگیم ما

* فتح الله شکیبایی

● فصل

با ردایی قهوه‌ای
در باغ می‌ایستد
پاییز
و درختان تا کمر
خم می‌شوند

●

زمستان که می‌رسد
گونهٔ خزان را می‌بوسد
و آسمان
تا سپیده‌دم بهار
ابری است.

* احمد عزیزی

● زلف خیال

در جنون چشمان سُر خم مژه‌ها تر کرده‌اند
زخمهایم از دل خون، لاله سر برکرده‌اند
آه این نرگس نگاهان ستمگر را ببین
غنچه‌های آرزویم را چه پرپر کرده‌اند
قطع مژگان اجابت می‌کند دست دعا
این صداها، گوش نُه توی فلك کر کرده‌اند
می‌نهد برنبض مشتاقان جان افشانده، گام
بس که دل افتاده، فرش راهدلبر کرده‌اند
این خیالاتی که می‌آید زچشمانت به دست
دامن زانوی عجزم را معطّر کرده‌اند
مستی اندیشهٔ من از شراب وهم نیست
من دلم را مثل می، در خُم مخمّر کرده‌اند
از میان لاله‌زاران جهان سوختن
دود دل را از دماغ آدمی درکرده‌اند
کی توان از سرمه چشمان چشم مخموری نداشت
با کداماِن جنون را دست ساغر کرده‌اند
سربنه چون غنچهٔ خون روی دامان بهار
بین که صاووسان نازش را چه محشر کرده‌اند
صبح تا شب ناز آغوش خیالش می‌کشم
این گیاه آرزو را مستی‌آور کرده‌اند
این خیال نازك از غنچه جوش آورده چیست
آه ما را روی لبهایت مصوّر کرده‌اند
از جنون عشق او در کوچه- برزن‌های شوق
بس رگ غیرت که رو درروی خنجر کرده‌اند
بس که از لفظ ملامت معنی موجز شدیم
نام ما را شاعران بیت مکرّر کرده‌اند
بوی زنجیر از مشام زلف جانان می‌رسد
زعفران خواران هجرت ناله را سرکرده‌اند
از سر صبح ازل تا سایهٔ عصر خدا
از مشیت جنگلی را سایه گستر کرده‌اند
کفّهٔ میزان نازش از نیاز ما پُر است
فقر ما را با غنای او برابر کرده‌اند
منکر تصویر زخم جان رندی نیستیم
طبع ما آیینه‌واران را قلندر کرده‌اند
از فراقت ای فروغ نرگسستانهای شوق
خاك مشتاقی- نشینان سرمه برسر کرده‌اند
رو به پابوس جمالش می‌رود گیسوی یار
جبرئیلان نگاهش میل شهپر کرده‌اند
آه از آن لبها که در میخانهٔ تجرید حُسن
خلق را در زمرهٔ توحید کافر کرده‌اند
این طبیبان تغافل این حکیمان فسون
آب گلزار حیا را هم مقطر کرده‌اند
ما ضعیفان بستهٔ زلف خیال دوستیم
دام ما را هم نصیب صید لاغر کرده‌اند
می‌رویم از خود زچرخ غمزهٔ ابروی دوست
هرسری را در پی تیغی مقدّر کرده‌اند
این خیالات تجلّی، این تشنّجهای حُسن
خاطر ما را ز زلف او مکدّر کرده‌اند
در بهاربی‌کسی‌از دولت هجران تو
رعشهٔ ما را به بال عاجزی پر کرده‌اند

* اکبر بهداروند

● آفتاب عشق برای جلال آل احمد

سر را به باد می‌دهد آخر زبان سرخ
افتد زپای نخل وجود از بیان سرخ
با یك دهان به وسعت صد آفتاب عشق
باید که بوسه زد زشعف بردهان سرخ
صیّاد کینه‌توز به تیرت چه سخت دوخت
افسوس بر دل تو، بر آن مهربان سرخ
جان را به کف گرفته و لبیك می‌زند
با چهره‌ای گشاده زبخت جوان سرخ
با صد دهان زعشق بخوانم سرود عشق
ای آفتاب روشن پهن آسمان سرخ
پادافره کدام کُنه را کشیده‌ای
داری دو دیده سرخ، رخ سرخ، جان سرخ
تیر کدام حادثه نایت دریده است
در خون نشسته‌ای زچه ای ارغوان سرخ
با من بخوان دوباره تو زان سرخ نامه‌ها
آری شنیدنی بود آن داستان سرخ

* پرویز حسینی

● شعله و رؤیا

به گاه توفان
به گاه شعله و بی‌سامانی
خلوت رؤیای تو
خنکای مرهم است
بر پاره‌های دل.
بر دروازه‌های تیره
چشم و چراغی می‌چرخد
تا دهان اژدها
خواب نیلوفر و ستاره را
نیاشوبد.
به گاه بی‌پناهی و آشوب
رؤیای تو
سرشار از
ترانهٔ آب است.

* عباس گیلوری- گرمسار

● ترانه‌ی برای سرودن

مُهری از خورشید
برپیشانی
و نشانی از بوسه
بردستانت
طعم شقاوت
در نگاه توست.
آه... ای امید قبیلهٔ من
سرخی‌گونه
از کدام رنگ
برچهره توست؟
و قامت دو تا شده‌ات
کدام دورهٔ تاریخی را
برپشت
داشته است؟
آه
ای روح مجرّد
تو زیب آن نگاه خاموشی
که در کرانهٔ صبح
ستیغ را
به انتظار نشسته است.

* محمد نوروزی- رامهرمز

● ... که شکوفه‌ها بسیارند

هنگامه
و سرود عاشقان
بیا
که عالمی دارد
چرخی به هزار کرشمه و ناز
در شبی که
مادیان آبستن است و
سواران بیدار...
و لبخندی
که با گلوله و گل
به ولولهٔ رود می‌رود.
●
باری
عشق تبرّك خداست
و جنون
حضور مرتعش قدّیسان
هرجا که دلی

به رقص می‌آید.

●

همدل:
سرایمان اینجاست
دمی به تمامی دنیا
و کاکلی که
با غریب‌ترین ترانه
فدا می‌شود.

●

هماره به جان
نفرین شبانه را خریده‌ایم
متاعی است
که خاک را
به توبره می‌برد.

* سودابه امینی

● لب فسانه

ما گریهٔ بی‌بهانه بودیم
تبعیدی جاودانه بودیم
بی‌یاد تو ای حدیث بودن
بُهتی به لب فسانه بودیم
بر یال پراضطراب طوفان
چون وحشت تازیانه بودیم
بر حیرت خویش می‌چکیدیم
حیرانی بیکرانه بودیم
عشق از لب مرگ می‌تراوید
کلبوسهٔ عاشقانه بودیم

■ محمدعلی پورخداکرم

● سازِ آه

تمام اندوهم را
به هیبت غمی چوپانی
در نی‌لبکی
سر می‌دهم
با پایکوبی انگشتانم
...
آه، که
قوچ دل
چه غمگنانه
نشخوار می‌کند
بر این زخمهای علف چَر.

* ظریفهٔ رویین- کرج

● مرگ خورشید

ستاره‌ها
تابوت خورشید را
برسر می‌بردند
تا در آسمانِ تولّدی دیگر دفن کنند.

* حبیب بهرامی- اهواز

● حضور عشق

نمی‌گیرد بال
کبوتر دلم
اینک که هزار هزار آینه
از تابش ایستاده است.

●

آه
ای حضور عاشق
برسینه‌سار اندوه
آهسته قدم بگذار
شکسته استخوانم کفن نمی‌خواهد.

* عبدالله شیبانی- یاسوج

● دو طرح

بر پرچین ستاره‌ها
بر گونه‌هایت می‌نشیند
دو ماه
تا شب بلند گیسوانت رنگ ببازد.

●

بر سجّادهٔ سحر
تسبیح عشق می‌اندازم
به وقت نماز.

* حمید اکبری- ماهشهر

● سرود سبز

پیکانهای طلایی آفتاب
برخاک نمی‌بارند
و من، که بر فراخنای زمین ایستاده‌ام
سرودی می‌خوانم سبز
که خاک یائسه را
آبستن بهار می‌کند.

■ سیف فرغانی

● طرفه مرغ

چو برقع ز رخ برگشایی بمیرم
وگر رو به من کم نمایی بمیرم
زشادی قُرب و ز اندوه دوری
که از وصل و گاه از جدایی بمیرم
چراغم که بی‌روغنم مرگ باشد
وگر روغنم در فزایی بمیرم
تو دام منی من تو را طرفه مرغم
که گر از تو یابم رهایی بمیرم
برافراخت روی تو از حسن شمعی
نمی‌خواست کز بی‌ضیایی بمیرم
زدم بر سر شمع خود را و گفتم
چو پروانه در روشنایی بمیرم
تو را برگ من نی و آگه نه‌ای زآن
که من بی‌گل از بینوایی بمیرم
طبیبی چو تو بر سر من نشسته
نشاید که از بی‌دوایی بمیرم
در آن بارگه گر به خدمت نشایم
برین در به مدحت‌سرایی بمیرم
چو مجنون اگر وصف لیلی نیابم
سزد گر به لیلی ستایی بمیرم
مرا گر ز وصل آن میسّر نگردد
که در مسند پادشایی بمیرم
نه بیگانه‌ام همچو سیف این مرا بس
که با دولت آشنایی بمیرم

● صائب تبریزی

■ گوهر بی‌بها

به آسمان نرسد هرکه خاک پای تو نیست
فرو رود به زمین هرکه در هوای تو نیست
شکوه بحر چه سازد به تنگنای حباب
سپهر بی‌سر و پا ظرف کِبریای تو نیست
سپرد جا به تو هر کس زبزم بیرون رفت
تویی به جای همه هیچکس به جای تو نیست
مگر زنعمت دیدار سیر چشم شود
وگرنه هر دو جهان در خور گدای تو نیست
بساز از دل سنگین خویش آیینه
که هیچ آینه را طاقت لقای تو نیست
جواب آن غزل است اینکه گفت عارف روم
چه گوهری تو که کس را به کف بهای تو نیست

● نامه‌های شاعرانه

*** کرج ـ خانم ظریفه رویین**

شعر جدید را با حال و سوز می‌سرایید. تنها سفارش پُست ملکوتی این جوانب و حوالی این است که ادبیات کلاسیک را فراموش نکنید. نمی‌گویم سپیدگویی را رها کنید و به سیاه‌سرایی رو بیاورید؛ بالأخره هر کدام از ما در زندگی خود، از ترس جغلهٔ مرگ یا از شوق شمایل شادی، جیغ بنفش و آه قرمز کشیده‌ایم. صحبت این است که چه مقدار سرمایهٔ کهن را باید در بازار بورس ادبیات روز، به جریان انداخت، که در مورد حضرتعالیه باید بگویم: ماشاءالله به این ثروت.

*** تهران ـ آقای بابک حاجب‌پور**

جناب بابک خرمدین ادبیات! از مهربانی سرند نشده و محبّت چرخ نکرده شما ممنون‌الملاقات و مسرورالقیافات شدیم. جدّی جدّی از ابراز لطف شما قد کشیدیم. شعر شما از نظر حسّی پرملات بود؛ منتها ملات، تنها به درد لای آجرهای شکیل لفظ و کاشیهای موزون معنا می‌خورد، همچنان که ما عوض خوردن میوه، مستقیماً به ویتامین مراجعه نمی‌کنیم، بلکه اصلاً مزهٔ ویتامین لای نان میوه‌جات است. به همین خاطر، شعر صرفاً احساسی نمی‌تواند کمبود کمپوزیسیون و فقدان هارمونی را باور کند و ناچار در عنفوان جوانی احساس و بلوغ دقّ می‌کند و می‌میرد. منتظر قیام قلم جنابعالی در اشعار تکامل دیدمتر.

*** لابد تهران! ـ جناب میم. شاکری‌راد**

کارت خیلی پارینه سنگی بود. مردم الان در عصر غارنشینی‌اند. شعرت را کمی هُل بده!

*** تهران ـ آقای علی موحدیان**

راستش را بخواهی رویم نمی‌آید بگویم شعرت خیلی چکش‌کاری می‌خواهد، بنابراین آهسته و زیرجلدی به پاسبان گذر گوشت عرض می‌کنم با دقّت بیشتری از جان و مال عاطفه و نوامیس احساس حراست کند. ما را به سطل فراموشی میندازا!

*** لابد تهران! ـ آقای رحیم رحیمی سوره**

رحیم جان، عجب حال عریض و طویلی داری که در پاسخ مشکوکات ما، شکوائیهٔ کلام را به فتوکپی مدرک شناسنامه مزیّن کرده‌ای. قربان محبّتت. فامیل شما با مجلهٔ ما نزدیک است. شعرهای باحالترت را پذیرایی خواهیم کرد.

*** بروجرد ـ آقای یدالله گودرزی**

فرموده‌اند یدالله مع‌الجماعه، و تو کم‌کم داری از جماعت ادبیات معاصر دور می‌شوی و برای عزلتت شعر می‌گویی. استعداد شاعری تو بیش از اینهاست. بیار ببینیم از نو بر شعر بهار ادبیات چه داری؟

*** تهران ـ آقای کیکاوس یاکیده**

کیکاوس جان! اگر این بار شعر رستمانه نفرستی، می‌دهم عقابهای اساطیر به آن بالا بالاهای حماسه ببرندت!

*** تهران آقای کیهان ملکی**

از لطف شرحه شرحه‌ات نیستانیم. در شاعریت شک ندارم، اگر چه می‌دانم باید بیشتر به تو یقین پیدا کرد!

*** تهران ـ آقای مسعود «احمد»؟ حیدری**

«اسب عشق» را بفرست برای چمن‌زاری دیگر. این اسب هنوز اهلی نشده است!

*** سمنان ـ آقای محمدعلی دهقانی**

نمی‌توانم در پاسخ به نامه‌ها سرعت غیر مجاز بروم، معهذا این هم پاسخ تصادفی ما. «داغ رویش» خیلی سوزناک بود، منتظر فصل لاله باشید!

*** لابد تهران ـ برادر رحیق**

اسم ولایت و نام کوچک فراموش نشود. «احساس خفته» را حیفمان آمد بیدار کنیم. کمی شعر را جدّی‌تر بگیرید.

*** لابد لنگرود ـ آقای بهروز هاشم‌پور لنگرودی**

جوانمرد، اولاً شعرت خیلی طولانی است؛ ثانیاً هنوز در شعر عمل به احتیاط می‌کنی. کی مجتهد خواهی شد؟ از همّتت بپرس!

*** گرمسار ـ آقای عباس گیلوری**

بجز دو غزل جوان و کم‌تجربه‌ات، کارهای آزادت را به بند خواهیم کشید!

*** ؟ ـ جناب محمدعلی پورخداکرم**

هم نام ولایت را نمی‌نویسی و هم «بر این زخمهای علف‌چر» را یا جای دیگری دیده‌ام یا قبلاً آن را یک بار برای ما سوغات فرستاده‌ای. کار لاریب فیه بفرست!

*** اندیمشک ـ آقای محمدرضا مروّت**

با مروّت! شعرهای تازه به دوران رسیده‌ات را می‌فرستی؟ به تو خط و نشان می‌دهم. کارهای متوسطت را در لابراتوار مجله ظاهر نخواهیم کرد!

*** نقده ـ آقای بهرام افضلی**

بهرام گور ادبیات کهن! «صدای غم» مال عهد اشکانیان شعر است. من بعد اشکهای رمانتیک را پاک کن و با آیینهٔ من حرف بزن!

*** اهواز ـ آقای سلیمان هرمزی**

راستش را بخواهی از «آوار» یکه خوردم. کارهای قبلی‌ات از این قطعه باحالتر بود. بحر متقارب به مزاج شعرت نمی‌سازد. یاسی چهل سال پتک شاهنامه بزن یا از آن شعرهای نژاد نوین بگو که قبلاً برایمان هدیه می‌فرستادی!

*** لنگرود ـ آقای رحیم زریان**

هیچ‌کدام از کارهای اخیرت را انتخاب نکردیم. کمی بیشتر به سر و وضع شعرت برس!

*** قزوین ـ آقای غین! حقیقت**

می‌دانی که حقیقت با «ح» جیمی است. چرا اسم همایونی را کامل مخابره نمی‌کنی؟ شعرهایت آنقدر قدیمی است که حالت عتیقه پیدا کرده است. نرمش مدرنیسم را فراموش نکن و شبی یک دوش ادبیات معاصر بگیر!

*** تهران ـ استاد مشفق کاشانی**

باد آمد و بوی غزل عراقی آمیخته با هندی آورد. استاد بزرگ، شاگردان زیر چتر محبّت شمایند.

*** اهواز ـ آقای مهدی رستگاری**

رستگاری در ادبیات معاصر یعنی نوگرایی! حتّی اگر گاهی پیراهن قالب تنگ شد باید چاک روح را پاره کرد!

* کرج- خانم پروین صفوی

شعر شما درخشان و اندیشه‌تان شفاف است. تبریک می‌گویم. شما هم جزء متّهمان اصلی ادبیاتید. غزل را نپسندیدم امّا کار آزاد شما در عداد بهترین شعرهای چند سال اخیر است. منتظر شعرهای دیگر.

* یاسوج- آقای عبدالله شعبانی

آقای شعبانی، شعرتان را دیدیم والحق استفاده کردیم. هر دو «طرح» را عملی خواهیم کرد!

* رامسر- آقای محسن مهاجر

سلام بر هوای بارانی شعرت و بر سواحل مرطوب خیالت. «سحرتباران» را طوفانی کار کرده‌ای. کمی ناودانانه‌تر به سراغ ریتم برو.

* اهواز- حبیب بهرامی

کارهای بی‌کتیبه‌ات را خیلی پسندیدم. اخیراً در ادارهٔ ادبیات کم‌کاری می‌کنی. یادت نرود باید هر روز کارت شعرت را بزنی!

* لاهیجان- آقای محسن بافکر لیالستانی

قربان هرچه شاعر با فکر لیالستانی! غزلت خیلی لاغر و مردنی است.

* باختران- استاد تقی رشیدی

این غزل قبول نیست: یك دور دیگر حقیقت بازی کنیم. از اینکه پر ندهای به دیار دل ما فرستاده‌ای تشکّر می‌کنم، امّا عقابهایت کو؟

* تهران- خواهر یا برادر ش. ملاصالحی

فعلاً برق شعر شما ضعیف است، تا بعد چه پیش آید!

* بم- آقای حسین ابراهیمی

کارهایت یکسره تقلید است، آن هم تقلید آدمی که خود هنوز در عصر کرومانیون زندگی می‌کند! امّا استعدادت انکارشدنی نیست. برو به سمت تیم استقلال!

* دزفول- آقای مرتضی احمدی

غدیریه‌تان رسید. خداوند به شما اجر عنایت کند.

* رامهرمز- آقای محمد نوروزی

«که شکوفه‌ها بسیارند» را تقسیم کرده‌ایم برای همهٔ فصول! وزنهای اواسط اردیبهشت را چاپ خواهیم کرد.

* شیراز- آقای علیرضا درعلی

«طرح موج» کار خواهد شد.

* تبریز- آقای طیب دهشتانی

برخلاف نامت، طیب‌وار از گذر شعر معاصر رد نشده‌ای. بیشتر تمرین کن و ما را هم از پیشرفت عضلات عاطفه‌ات بی‌خبر مگذار

* ؟- آقای محمدتقی هزاوه

فوراً خود را به ستون بالاتر معرفی کنید تا به گروهان پاسخ اعزام شوید.

* گرگان- آقای محمد نویری

حتماً با ما ارتباط داشته باش، منتها به ما در چاپ کارهایت خودمختاری عطا کن!

* مشهد- آقای محمد رمضانی فرخانی

متأسّفانه شعر خودت هم در آن مسائل که اشاره کرده بودی گرفتار است. چکار کنیم، شاعر را که نمی‌شود از خارج وارد کرد!

* تهران- شاعر معاصر آقای گشتاسب ورمزیار

از لطف تو گرچه شرمسارم ای دوست
شادم که نشسته‌ای کنارم ای دوست
گفتم نرود پی دل امّا چه کنم
دل نیست دگر به اختیارم ای دوست

رباعیهایت قشنگ است، منتها ما یك پیمان ورشو و نشکن ضد رباعی در مجله بسته‌ایم. بنابراین سعی کن کارهای دیگرت را بفرستی، که ملخ رباعی تمام ساقه‌های شعر ما را گرفته است.

* اهواز- آقای فرهاد بابادی

کوهکن عزیز! یك بیستون بالاتر به جواب گشتاسب خان رباعی الممالك مراجعه کن!

* تهران- خواهر زهرا مافی

قطعهٔ پراحساس شما در مدیح قهرمان عاشورا رسید و مژگان ما را براین تراژدی عظیم ماورایی خونین ساخت. امّا علی‌رغم زیباییهایی که در شعروارهٔ شما موج می‌زد کار ارسالی بیشتر یك قطعهٔ ادبی بود تا شعر. منتظر کارهای نابتر.

* - آقای محمد حسین جعفریان

قطعهٔ «ققنوس» را به دلایلی برنگزیدیم امّا قطعهٔ بلندتر «سنگ و سبو» را به چاپ خواهیم برد. من اگر جای شما بودم، پاشنهٔ مطلب را به عنوان تیتر انتخاب نمی‌کردم. به هر حال، شعر زیباست و در خور انتشار...

* تهران- تینا حمیدی

با تشکّر از زحماتتان، «حادثه» و «پاییز» را چاپ می‌کنیم: برای ما موجزتر بفرستید.

* تهران- خانم گیتا شاهوردیان

در مورد شعر شما مسائلی بود که نمی‌شد در این مجال کوتاه بیاورم. به هر حال، فرازی از «فریاد سکوت» را برای چاپ فرستادم. بیشتر برای ما شعر بفرستید و مؤمنانه‌تر به شعر بیندیشید. شعر از نقاشی بالاتر است: بنابراین آن را با جدّیت ادامه دهید.

مدّتی نیست که در خاطره‌ات نام مرا گم کردی
مدّتی نیست که پایان من آغاز تو شد
بهتر آن بود که چشمانت را به هوای دل من می‌بردی
-آرام-
همه جا آبی‌ست: همه جا
در روحت
به عزاداری من ننشینی.

● ... امّا نخواست که ببیند

■ یوسفعلی میرشکاک

●

اخوان درگذشت و پیش از آن، در غربت، به جوانمردی سخنانی گفت که شایستهٔ درویشی و دردمندی او بود و اگر نبود این سخنان، هرگز این قلم را در تعزیت وی نمی‌گرداندم که پیش از اینش در مقالتی- برزخ و سوم برادران سوشیانت- آزرده بودم و بحق، چرا که در گفتگویی با ناجوانمردان، جانب انصاف را فروگذاشته بود و طعن مدّاح و روضه‌خوان برما

■ **اخوان گمان می‌برد وطنش مُرده است و باید مرثیه‌گوی آن باشد. آیا نمی‌دانست وطن، مصر و عراق و شام نیست؟ می‌دانست و باور داشت امّا گویی با خود لج کرده باشد، راه را کج کرده بود.**

زده بود، حال آنکه خود روضه‌خوان اساطیرالاولین بود و مویه‌گر ایرانی که برباد رفته است. و اگر قرار باشد روزی به قوام آید، جز به مدد اسلام- که اخوان با آن دشمنی می‌ورزید- ممکن نیست... بگذریم.

●

در هفده سالگی به قصد زیارت مهدی اخوان ثالث- ایزدش بیامرزاد- از شوش دانیال به آبادان رفتم. در رادیوی نفت ملّی باید می‌بود، که نبود و مدّت تبعیدش به سرآمده و به تهرانش برگردانده بودند. از آبادان به اهواز رفتم و با قطار به تهران آمدم، با کولباری از شعر به سبک و سیاق اخوان، که پیش از نیما و دیگرانش شناخته بودم. به مدد کتابهای درسی نظام جدید سال به سال نظام قدیمی‌ها را تعقیب می‌کردند و پیش می‌آمدند و... الخ.

نه نشانی از اخوان داشتم و نه می‌دانستم او را کجا می‌شود یافت. در پایتخت، گرسنه و تشنه به دنبال هرکس که گیسوانی بلند داشت می‌دویدم که: «آقا ببخشید، اخوان ثالث را می‌شناسید؟»، و البتّه به لهجهٔ مردم جنوب و همهٔ حروف از ته حلق. و نمی‌شناختند، یا گمان می‌بردند با دیوانه‌ای مواجهند، از بس ژولیده موی و ناشسته روی بودم.

در بستنی‌فروشی بغل سینمایی که امروزش «سینما سپیده» می‌شناسند نشسته بودم و چند نوجوان- همه شسته و رفته و معقول، و نه مثل نوجوانهای مایکل‌زدهٔ امروز- نشسته بودند به خوردن بستنی و فالوده و من غرق در تماشای آنان و مستغرق در این خاطر که بپرسم یا نپرسم. پرسیدم. «اخوان را می‌شناسید؟». گویا پرسیدند چه کارش داری. و گویا گفتم که از خوزستان برای دیدنش آمده‌ام و دوست فرزند اخوان- زرتشت- در میان آنان بود. با هم راه افتادیم، پیاده. من با لخ‌لخ دمپایی‌هایم و چرک و کثافت و نکبتی که از سر و رویم می‌بارید پا به پای آنان به خیابانی رسیدیم که امروزش جمهوری می‌نامند و رو به پل حافظ- از شرق به غرب- شاید دو صد متر نرفته به کوچه‌ای پیچیدند و طفلی را نشانم دادند، «توس» نام، در کوچه با اطفال دیگر به بازی مشغول. خانه‌ای در کوچه‌ای بن‌بست با دری به رنگ قهوه‌ای تیره- اشتباه نمی‌کنم؟- نشانم داد. با پلاکی فلزی که «لطفاً آب دهان روی زمین نیندازید.». و همین جمله دلم را رماند. همسر اخوان- شریفترین زن از زنان شاعران این مرز و بوم. چرا؟ به این سبب که نُه یا ده فرزند برای اخوان بزرگ کرد و با صبوری تمام همهٔ عیاریهای این درویش مزدشتی را متحمّل شد و با نجابت زنان اصیل و قدیم فقر اخوان را تاب آورد و تاب آوردن اخوان جماعت- شاعران قلندرمآب- فوق طاقت آدمیزاد است- در خانه را باز کرد و من سر به زیر افکنده، شرمگین و دستپاچه پرسیدم: «آقای اخوان هستند؟» و گویا گفت چند روزی است اصلاً از او خبری ندارند. پاره کاغذی از کولبار درآوردم و فی‌البداهه نوشتم:

هرکجا رفتیم درها بسته بود
ما همیشه کولیان در بدر
گر بپرسد کیستی و از کجا
گو منم، من، نیمه نومیدی دگر

و به دست آن بانو سپردم و نومید بازگشتم و این ماجرا مربوط به سالهای پیش از انقلاب است. ۵۴ یا ۵۵. پس از آن سیمای خود را در شعر آتشی جستجو کردم و اخوان را از یاد بردم.

پس از انقلاب یکبارش در میدان انقلاب دیدم که می‌رفت. دوستی با من بود. گفت: «اخوان است. نمی‌خواهی او را ببینی؟» گفتم: «او را در شعرهایش دیده‌ام و در ادّعاهایش. اینکه می‌گذرد جسم اوست. جان او مکتوب است و منتشر. و امروز نیز دریغ نمی‌خورم که چرا از نزدیکش ندیدم. مشتاقان زیارت شاعران، زائران جسارتهای فروخوردهٔ خویشند و شیفتگانی که خود جرأت ابراز وجود ندارند و بروز آن را در دیگران می‌پرستند. یا ابلهانی سراپا حقارتند که گمان می‌برند همنشینی با شاعران به آنان عظمتی خواهد بخشید. در شاعران نوجوان این شیفتگی به شاعران پیر، تمنّای چنار جوانی است که با جوانه‌هایش آرزوی سربرآوردن و همتایی و همسایگی با چنار پیر را به نمایش می‌گذارد. و راستی شاعران را جز به چنار به کدامیک از درختان می‌توان تشبیه کرد؟ جز سایه چیزی ندارند و اگر پیش آید، افسانهٔ خودبخود آتش گرفتن. همین. گاه از مردمان معمول کوچه و بازار فرولغزیده‌ترند. آذرخش طبع و طبیعت، آنان را فرارفته نشان می‌دهد. امّا چنین نیست. ترس آنان شدید و گمراهی آنان افزونتر و آزشان از ولع کاسبان بیشتر است در هرعرصه‌ای. اگر گاه شجاعت می‌کنند، در پرتو جان جنونمندی است که در آنان حلول می‌کند و اگر سخن از خلق به میان می‌آورند، بیشتر به تنبیه خود مشغولند. تنها مایهٔ فخرشان مشتی الفاظ است. اگر تربیتی پیدا کنند، الفاظشان «کلمات» می‌شوند وگرنه تا پایان عمر در سطح و صورت زبان باقی می‌مانند.

●

اخوان از الفاظ به سمت کلمات پیش می‌رفت. امّا هیچگاه در کلمات غرق نشد. گویی می‌ترسید متّهم شود که با زمانه خود بیگانه است. امّا در میان نیماگرایان، بزرگترین بود و بیشترین شعرهای خوب این شیوه از آن اوست. آثار وی کارنامهٔ نسلی است که نومیدانه درصدد توجیه اشتباهات خود بود و دردمندانه می‌کوشید نتایج این اشتباهات جزئی را به صورت کلّی و تام عرضه کند و از آنها مذهبی بسازد با اصولی به نام نومیدی و ناامنی و شکست.

اخوان هرآنچه می‌گفت از سر صدق می‌گفت و با جرأت. امّا راوی تجربه‌های جمعی خود و دیگران بود و بی‌آنکه بداند، افشاگر شکست نحله‌های نحنانی: احزاب.

شاعری شعوبی بود امّا هزار و سیصد سال

دیرتر از «بشاربن برد» به دنیا آمده بود و هنگامی به زبان و نژاد خود فخر می‌فروخت و ازایرانی بودن و ستودن نیاکان دستگاهی ساخته بود که ایران رفته و اسلام به جای آن نشسته بود.

شعوبی بود، امّا نه در برابر غرب که در برابر عرب. و عرب مدّتهاست که در این سرزمین جایی ندارد و آنچه که از عرب مانده، چنان با جان ساکنان این سرزمین یکی شده که اگر آن را از دست بنهند خود را از دست داده‌اند. و اخوان نمی‌دانست که اسلام مایهٔ تحقیر ما نیست و سبب عقب‌ماندگی ما نه اسلام، که غرب است و تمام کشورهای عقب‌مانده یا به قولی «جهان سوم»، مسلمان نیستند. امّا آیا براستی نمی‌دانست که کلید نجات ما شعوبی‌بازی حقیرانه و مضحک نیست؟ و به فتنهٔ «پورداوود» و شاگردانش و دستگاهی که سعی می‌کرد چهارده قرن فرهنگ ما را نادیده بینگارد سعی در آشتی مزدك و مانی و زرتشت داشت و مرزهای ایران امروز را مرزهای زمان انوشیروان آرزو می‌کرد؟

شاید به دنبال موضعی می‌گشت که مضامینی برای کار خود بیابد و به همین سبب باستانگرایی نومید از آب درآمد. امّا بود و نبود هزار اخوان در صف آنان که مرزهای وطنشان را کلمهٔ لااله الاّالله معیّن می‌کند تاثیری ندارد. همچنان که بودن من و امثال من در این صف به اندازهٔ سنگی که نوجوانی فلسطینی به سمت سربازان یهودا می‌اندازد مؤثّر نیست.

آن که در عرصهٔ ایمان خود به سر می‌برد، با کلمات خدا سر و کار دارد نه با الفاظ شاعران!

●

آری. آری. شاعران نیز می‌توانند تاثیری بس عظیم و شکوهمند برجای بگذارند به شرط آنکه در قلمرو ایمان مردم خود جایی دست و پا کنند و شعرشان همسنگ «باور»های مردم باشد: باورها، و نه خواستها و اهواء!

حافظ شاعر کدامیك از طبقات مردم است؟ همه و هیچ کدام! جمعی گمان می‌برند به سبب آینگی شعرش این همه محبوبیت یافته است، امّا این سخن خود مضمونی است برای مصرعی یا بیتی. و آن را اعتباری نیست.

حافظ شاعر باورهای دیرین مشرق زمینیان است: عشق، جبر، قسمت، حوالت، قضا و قدر، اختیار، آگاهی، سعی، گناه، ملامت، فقر (رندی و درویشی) و چند موضع دیگر. از سخنان حافظ تا باورهای پهلوانان شاهنامه تا اعتقادات مردمان روستاهای این سرزمین فاصله‌ای نیست. مردم به زبانی ساده می‌گویند:

تا نباشد امر حق
برگی نیفتد از درخت

و حافظ پیچیده‌تر از این می‌گوید، امّا همین را:

به سعی خود نتوان برد پی به گوهر مقصود
محال باشد کاین کار بی‌حواله برآید

و فردوسی جنگاورانه:

اگر تیغ عالم بجنبد زجای
نبرّد رگی تا نخواهد خدای

مردم اعتقادات خود را تجربه می‌کنند و شاعرانی که تربیت یافتهٔ مردمند و با مردم، تجربیات آنان را با کلمات سر و سامان می‌دهند و می‌آرایند و به آنان برمی‌گردانند و این سیر تا ابد ادامه دارد.

آیا مردم هرگز «کتیبه» یا «ناگه غروب کدامین ستاره» را باور خواهند کرد؟! آیا براستی مردم گروهی برگ چرکین تار چرکین پودند؟ اگر چنین باشد، شاعر از کجا یقین دارد که هیچ بارانی آنها را نخواهد شست؟ امّا اخوان نمی‌توانست حافظ واراز ابر هدایت، بارانی طلب کند. بگذریم.

سخن و صناعت و شیوهٔ اخوان-شعوبیگری- «پوستینی کهنه» بود به رنگی نو درآمده: پوستینی که پوشیدن آن یُمنی نداشت. با این همه به تمام آنچه که این سامری- شاملو- می‌پوشد، می‌ارزید، چرا که نوتر از کهن- جامهٔ یونانیان بود که در کارگاه رنسانس به رنگ اومانیسم درآمده و هنوز کم و بیش در «مزون»های مُد ادبی امروز به معرض فروش گذاشته می‌شود.

تمام آنچه که غرب و غربزده می‌گویند بسط این سخن «پروتاگوراس» است: «انسان سنجهٔ ارزیابی همه چیز است». و این سخن هرچند در صورتی نو عرضه شود، سکه‌ای است کم‌عیار و کهنه که تنها به کار موزه‌ها می‌آید.

●

اخوان خالی از توحید نبود. می‌خواست مبشّر هم باشد ومی‌توانست، اگر حتّی همهٔ عمر برمدار این شك و پرسش می‌گشت:

مستم و دانم که هستم من
ای همه هستی زتو، آیا تو هم هستی؟

امّا مردم را به نومیدی بشارت دادن از کسی بشیر نمی‌سازد. آن عیّار خراسانی برآن بود که نومیدیِ راستین بهتر از امید دروغین است و نمی‌دانست که نومیدی، خود عین دروغ است و امید، عین یقین و راستی، چرا که گمان می‌کرد براو و زمانهٔ او تا به ابد همان خواهد رفت که می‌دید. نخوانده بود «رسید مژده که ایّام غم نخواهد ماند»؟ خوانده بود، درنیافته بود. او نیز علی‌رغم‌آن همه فضل، گرفتار انانیت و نحنانیت بود و ای کاش همه «انا» بود، شاید می‌توانست متحقّق شود...

گمان می‌برد وطنش مرده است و باید مرثیه‌گوی این وطن مرده باشد. آیا نمی‌دانست وطن، مصر و عراق و شام نیست؟ می‌دانست و باور داشت امّا گویی با خود لج کرده باشد، راه را کج کرده بود.

من سعی دارم در این تعزیت، نرم سخن بگویم و گرم نرانم، ورنه می‌گفتم شاعران بهره‌ای از تفقّه دارند و اخوان چون اغلب شاعران این بهره را صرف مذهب اباحه کرد. می‌خواست از قید هرتهمت و گزند و آزار و دشنامی آسوده باشد. نام مزدشتی برخود نهاد: در برابر سوسیالیست‌ها مزدکی بود و در برابر هردین و آیینی که در آن امر و نهی باشد، زردشتی. در خلوت امّا این دو مذهب یکدیگر را نفی می‌کردند و نتیجهٔ این نفی، اباحه بود، وگرنه اخوان می‌توانست اشارات و بشارات «جاماسب» و «مانی» را در مورد آخرالزمان لااقل باور کند، تا «وطن مردهٔ خویش» را دهکوره‌ای نبیند که در آن جز «بانگ خروس و خر» بانگ دیگری شنیده نمی‌شود. و ماند و دید که همان «دهکوره» مرکز فتنه‌ای شد عظیم و جهانگیر که تا در جان هرفرد از افراد جهان قیامتی برپا نکند فرو نخواهد نشست. امّا نخواست که ببیند و گواهی نداد، جز در سایهٔ مرگ و آن هم ناتمام.

و امّا «خوئی» بهتر است همانجا که هست بماند و «دکارت» و «کانت» بگوید. ما از دکارت و کانت- خوانده و ناخوانده- گذشته‌ایم. حوالتی که شرق و غرب آن را انتظار می‌برند کلمهٔ «ربّ» است و در کار خوئی، به تاثیر از همان و اصلان به درکات اسفل‌السافلین دیده‌ایم که:

من برآنم که جهان را گرخداوندی است
من خداوند جهان هستم

آن به که این خداوند نفهم در غربت غرب بمیرد و نداند که در اینجا بشر دکارت مرده است و خدای انسان به جای آن نشسته است و اگر از «انا» و «نحن» سخنی در میان هست، همه به این آیت برمی‌گردد که «نحن نزّلنا‌الذّکر و انّا له لحافظون».

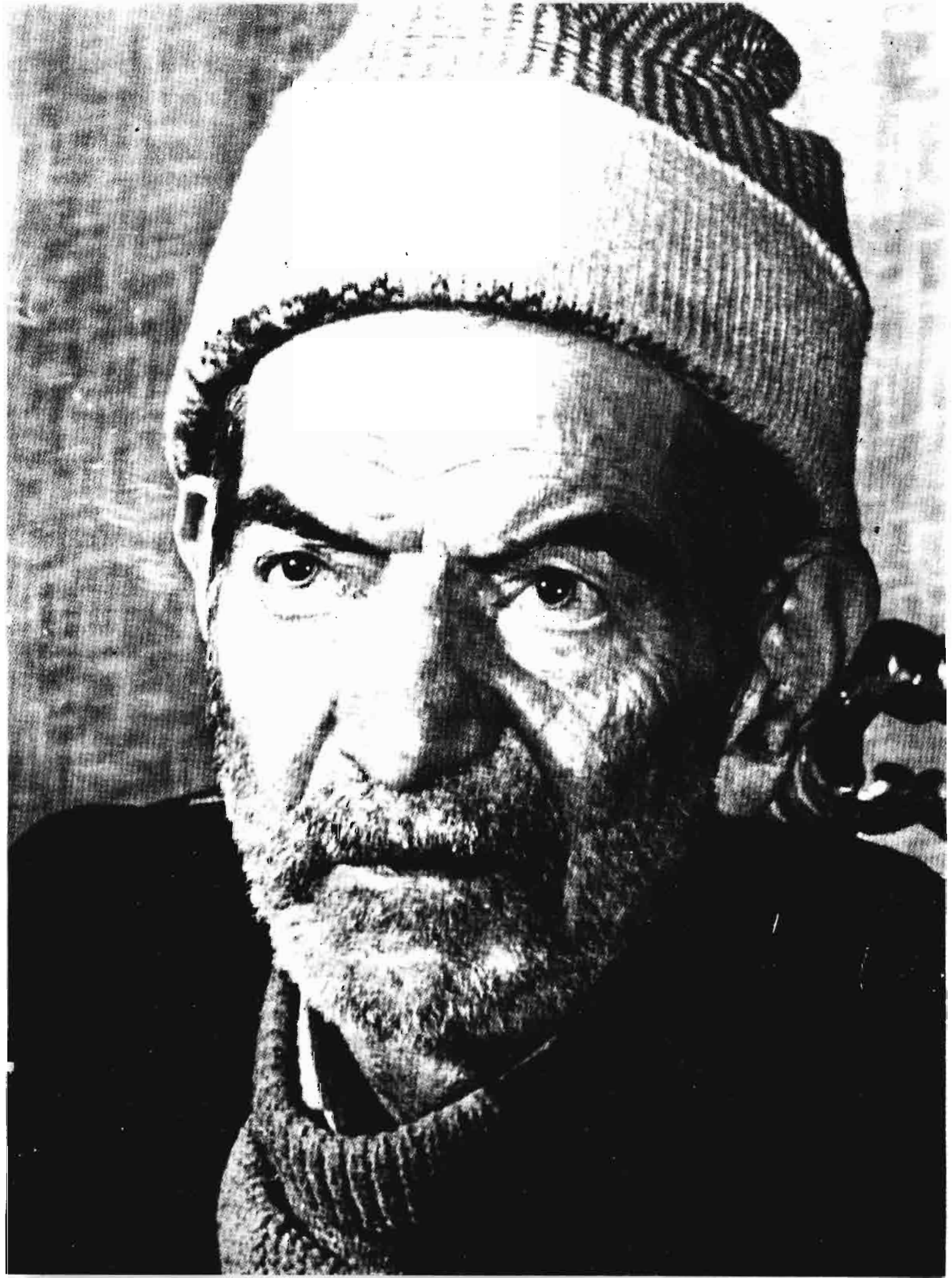
●

در پایان این تعزیت نامه به که باید تسلیت بگویم؟ به مردم؟ اخوان همچون شهریار شاعر مردم نبود. به مزدکیان؟ کسی را از آنان نمی‌شناسم که زنده باشد. به زرتشتیان؟ اخوان چندان دربند زرتشت هم نبود. به مزدشتیان؟ دلم رضا نمی‌دهد بیش از این سر به سر آن عیّار در گذشته بگذارم. به شاعران؟ مگر شاعرانی هم هستند؟ آنکه به گفتهٔ «نیچه» چتر خود را برای کاومیشان هم باز می‌کند، شاعر است؟ گرفتاران «منی» و «مایی» شاعرند؟ پس به که باید تسلیت بگویم؟ به بازماندگانش؟ آنان را نیازی به تسلیت من نیست. یا دشمنم می‌انگارند یا... امّا نه، اخوان، بازماندگان دیگری هم دارد. نومیدان و سرشکستگان و مردّدماندگان در میان دیروز و امروز و به آنان چنین تسلیت باید گفت:

به «فردا» و «پس‌فردا» بیندیشید. «امروز» همچنان «روز ما»ست- من و شما- و دیروز، دیو روزی بیش نیست. کلمه‌ای دیگر در شرف تحقّق...»

چه می‌گویم و با که می‌گویم؟ آن عیّار سرمست که علی‌رغم انکار اسلام بهرهٔ بسیار از ادب عرب داشت، اگر زنده بود و می‌خواست برچون خودی تعزیت کند چنین تعزیت می‌کرد:

سیعرض عن ذکری و تنسی مودّتی
ویحدث بعدی للخلیل خلیل
اذا ما انقضت عنّی الدّهر مدّتی
فانّ غناءالباکیات قلیل



● صدای سخن عشق

■ استاد محمود شاهرخی

■ شهریار:
این بنده، اگر حمل برتواضع و درویشی نشود، خود را خیلی به اشکال و با چندین گذشت و اغماض می‌توانم شاعر بدانم.

■ مردم
در آینهٔ شعر شهریار سیمای اعتقاد و اندیشهٔ خویش را می‌بینند.

یکی از چهره‌های معنون و موجّه شعر معاصر، شاعر نامور و بلندآوازه، شادروان استاد محمدحسین شهریار است: سخنوری که عمری دراز را در کار شعر و ادب مصروف داشت و آثاری ارزشمند از خود به یادگار گذاشت و سرانجام به حکم سرنوشت محتوم انسان، از سراچهٔ ترکیب و تنگنای خاك دامن فراچید و به جهان ابدیت و دیار باقی رخت کشید و در جوار رحمت خداوند آرمید. اینك در سومین سال ارتحال آن شاعر آزاده، یاد و نامش را گرامی می‌داریم و به روان پاکش درود می‌فرستیم.

در میان شاعران و سخنسرایان معاصر، شهریار از شهرت و محبوبیتی خاص برخوردار است که کمتر کسی را این اقبال و استقبال و آوازه حاصل شده، حال آنکه شاعران و سخنوران دیگری بوده و هستند که آثاری بس والا و سخته و سروده‌هایی سخت شیوا و رسا دارند، امّا این قبول خاطر و آوازه، آنان را حاصل نشده است و شعاع دایرهٔ شهرتشان تنها به محدودهٔ خواص منحصر می‌گردد. علّت آن چیست؟

به گمان من، این معلول علل و عواملی چند است: از آن جمله اعتقاد راسخ و استوار شهریار است به مبانی آیین، و عشق و ارادت او به اولیای دین و سرودن آثاری سرشار از خلوص و صدق در این باب. دوم طرز سخن و شیوهٔ شعر اوست که با درك و احساس عموم منطبق است، چه شهریار با تعابیر و ترکیبات تازه و نو و بهره‌گیری از زبان عامّه و سخن محاوره و مصطلحات روزمرّه احساس خود را بیان داشته که بی‌هیچ تعقید و ابهامی به ذهن شنونده منتقل می‌شود، حتّی در آنجا که شهریار از قواعد دستوری و ضوابط زبان نیز تخطی و عدول کرده است. عامل سوم شور و حال و سوز سخن اوست که سبب تأثیر و نفوذ کلام وی شده و بر دلها نشسته است، بدان پایه که برخی از سروده‌های او ورد زبانها گشته.

اینها و عواملی از این دست شهریار را مقبول و مطبوع نظر اکثریت مردم این دیار ساخته و چهره‌ای شاخص بدو بخشیده است. هرچند او خود در پی نام و نشان نبود و انسانی بود آزاده، چنانکه در این معنی گوید:

شهریارا هوس نام و نشان از خامی است
پیش ما سوختگان نام و نشان این همه نیست

جا دارد یادآور شویم که گروه دیگری نیز در میان شعرای معاصر هستند که احراز نام و عنوانی کرده‌اند؛ همانان که سخت دعوی‌دار و پرمدّعایند. امّا اینان تنها از رهگذر غرضهٔ هنر خویش کسب شهرت نکرده‌اند، بلکه بیشتر اشتهارشان در لاف و گزاف و اشتلم کردن و غوغا برانگیختن است و مدار کارشان نفی بزرگان و مفاخر فرهنگی این دیار و تاختن به ارزشهای اخلاقی و اعتقادی مردم. اینان تنها در میان شبه روشنفکران و شیفتگان فرهنگ بیگانه و افراد بی‌هویت شهرت و محبوبیتی دارند، نه در میان اکثریت خلق.

بالجمله مردم، شهریار را از آن روی دوست دارند که او را با آنان وجوه مشترك بسیار است، بیان‌کنندهٔ احساس و عواطفشان. مردم در آینهٔ شعر شهریار سیمای اعتقاد و اندیشهٔ خویش را می‌بینند؛ از این رو آن را می‌پسندند و دوست دارند.

شهریار مسلمانی است سخت معتقد و این اعتقاد با تار و پود وجودش درآمیخته و به قول معروف با شیر اندرون شده بود و با جان به در شد. او از اوان کودکی با قرآن، این کتاب نور و حکمت، آشنا شد و بدین چشمه‌سار علم و معرفت راه یافت و از این آبشخور گوارا، زلال معرفت نوشید چنانکه در جای جای آثارش تأثر وی از قرآن مشهود است. نیز با خواجهٔ شیراز، آن پروردهٔ دامان قرآن، همدم و مأنوس گشت. چنانکه خود وی نقل می‌کرد، آنگاه که به مکتبش سپردند تا خواندن قرآن کریم را بیاموزد، روی طاقچهٔ مکتب کتابی کهنه و فاقد جلد را می‌بیند. آن را برگرفته و مرور می‌کند. هرچند مضامین و معانی آن را درنمی‌یابد امّا به سائقهٔ فطرت پاك و ضمیر روشن خویش، ادراك می‌کند که سخنان این کتاب

از سنخ سخنان متداول نیست و صبغه و رنگی دیگر دارد. از استاد می‌پرسد که این کتاب از آن کیست، و استاد او را با خواجهٔ شیراز آشنا می‌سازد. و آن نوآموز که آن روز حافظ را می‌شناسد تا پایان عمر با او مانوس و محشور می‌ماند و هرروز انس و الفت وی به قرآن و حافظ برمزید بود، چنانکه در دریای بیکرانهٔ وحی الهی و فکر و اندیشهٔ ملکوتی خواجه مستغرق گشت. او خود شرح ارادت و دلدادگی خویش را به حافظ چنین بیان می‌کند: «هرچه دارم همه از دولت حافظ دارم». و حافظ نیز فرماید: «هرچه کردم همه از دولت قرآن کردم». پس شهریار نیز هرچه دارد همه از دولت قرآن است. او خود آشنایی آغازین خویش را با حافظ در غزلی چنین توصیف می‌کند:

به شعری کز تو در آغاز عشق کودکی خواندم
به گوش جان هنوزم از خدا آید ندا حافظ

اشارت رفت که سخن شهریار را شور و حالی دیگر است. این شور و حال و نفوذ و تاثیر آنگاه با کلام او درآمیخت که شعلهٔ عشقی هستی‌سوز در خرمن جانش گرفت و او را مشتعل ساخت. واقعهٔ بزرگ دوران زندگی شهریار که او را بکلّی دگرگون ساخت، ماجرای گرفتاری او به دام عشق، این کیمیای مراد و اکسیر حیات است که به گفتهٔ مولانا، اگر زین سر یا زان سر است، عاقبت عاشق را به اصل جمال و سرچشمهٔ جمیع زیباییها رهنمون می‌آید، و به قول «نسفی» هرکه عاشق نشد پاك نشد و به پاکی نرسید.

شهریار مدّت پنج سال به فراگیری دانش پزشکی پرداخت. اندکی به پایان تحصیل وی مانده بود که نقشبند قضا در پردهٔ تقدیر نقشی عجیب بست و شهریار را در کمند عشقی شورانگیز مقیّد ساخت. به همین سبب، ترك درس و بحث و قیل و قال مدرسه گفت و شوریدگی آغاز کرد. در این دوران بود که غنچهٔ طبع او شکفته شد و کلامش رنگی دیگر گرفت و غزلهای پرشور و مؤثّر او محصول آن دوران و آن حالت است. از باب نمونه، غزلی را که مولود آن دوران شوریدگی است می‌آوریم و یادآور می‌شویم که در این غزل نفوذ و تاثیر خواجه سخت مشهود است و شبحی از او نمایان:

شب است و چشم به راه ستارهٔ سحرم
که تا سپیده‌دم امشب ستاره می‌شمرم
سپاه صبحدم و تیغ آفتاب کجاست
که با ستاره ستیز است و جنگ با قمرم
گر آسمان به رخ آفتاب در نگشود
به‌سان صبح برآنم که پرده‌اش بدرم
زمهر و ماه چو بندم رکاب ابلق صبح
ستاره‌های سرشکند توشهٔ سفرم
شرارموار فرا گر جهم از این آتش
چو باد از سر این آب و خاك در گذرم
بر اسمان محبّت فشانده‌ام پر و بال
اگر به سنگ ستم نشکنند بال و پرم
گهی به شهر طرب شهریار شیرین‌کار
گهی به کوی طلب خاکسار و دربدرم

این عشق خاکی و تعلّق خاطر مجازی سرانجام شهریار را از وادی مجاز به سرمنزل حقیقت رسانید و روزنی از جهان روشنایی به روی دلش گشاده گشت. او خود در این معنی گوید: «عشق مجاز غنچهٔ عشق حقیقت است». نیز گوید: «خدا وقتی بخواهد یکی را به سوی خود بکشاند، هردر امیدی را که به سوی خلق باز می‌شود به رویش می‌بندد».

شهریار در کورهٔ این درد تاب یافت و در این بوته ذوب شد تا صفا و روشنی یافت و کلامش رنگی دیگر گرفت. غزل ذیل روشنگر این مدّعاست:

شمعی فروخت چهره که پروانهٔ تو بود
عقلی درید پرده که دیوانهٔ تو بود
خُم فلك که چون مه و مهرش پیاله‌هاست
خود جرعه نوش گردش پیمانهٔ تو بود
پیر خرد که منع جوانان کند ز می
تا بود خود سبو کش میخانهٔ تو بود
تا چشم دل زغیر تو بستیم، پای دل
هرجا گذشت جلوهٔ جانانهٔ تو بود
دوشم که راه خواب زد افسون چشم تو
مرغان باغ را به لب افسانهٔ تو بود
بیگانه شد به غیر تو هرآشنای راز
هرچند آشنا همه بیگانهٔ تو بود
همسایه گفت کز سرشب دوش شهریار
تا بانگ صبح نالهٔ مستانهٔ تو بود

...

آن کس که از جهان آشنایی است
او داند که این متاع کجایی است.

این سخن از ذهن و ضمیر انسانی موحّد تراویده که دلش از پرتو انوار محبّت و معرفت روشنی گرفته است. این معنی را صاحبدلان درمی‌یابند.

امّا نقد و تحلیل سخن استاد مستلزم مجالی وسیع است و در خور پُرمایگان و نقادان بصیر، تا آثار و زادگان طبع او را به محك نقد بیازمایند و عیار آن را بازنمایند و این بی‌بضاعت را چنین اهلیتی نیست، هرچند در این ایّام بازار نقد سخت رواج دارد و کاری است بسیار ساده. افرادی هستند که با دلیری و جرأت تمام برمسند داوری و سریر نقد می‌نشینند و بی‌هیچ پروایی با معاییر خود حکم قطعی صادر می‌کنند، امّا این حقیر را چنین گستاخی نیست. لیکن آنچه در این مقام و موضع در خور یادآوری است آن‌که شهریار به معنی واقعی شاعر است و جوهر شعر در طبع و نهاد او سیلان دارد. گاه یك بیت او از جهت احتوای برمضمونی جالب می‌تواند الهام‌بخش تصویرگری باشد تا آن را زمینهٔ کار خود سازد. او در غزلی که برای فرخ به خراسان فرستاد و مطلع آن چنین است:

فرخا از تو دلم ساخته با یاد هنوز
خبر از کوی تو می‌آوردم باد هنوز

در توصیف اندوه و ابتلای خویش گوید:

صید خونین خزیده به شکاف سنگم
که نفس در نفسم با سگ صیّاد هنوز

که مضمونی است جالب و درخور توجّه و از این دست و قویتر از آن در سخنان شهریار بسیار یافت می‌شود.

اهل ادب خود وقوف دارند که در آثار همهٔ سخنوران، حتّی ستارگان طراز اول آسمان شعر و ادب، فراز و فرود وغث و سمین وجود دارد و شهریار نیز از این قاعده مستثنی نیست و در سروده‌های او اوج و حضیض بسیار است. او که با غزلهای پرشور و سخنان شیرین خود آفاق دلها را تسخیر کرده، با فروتنی تمام گوید: «این بنده، اگر حمل برتواضع و درویشی نشود، خود را خیلی به اشکال و با چندین گذشت و اغماض می‌توانم شاعر بدانم ولی با اطمینان کامل معتقدم که هرگز به حدّ کمال شعر نرسیده‌ام و تاکنون نشده است که شعری از خواجهٔ بزرگوار بخوانم و از بضاعت خود شرمسار نشوم. حتّی بارها فکر کرده‌ام که ترهّات خود را از بین ببرم، ولی چون این یك خودخواهی و ناسپاسی محسوب می‌شود خودداری کردم و خود را به سیر تکامل تدریجی امیدوار می‌داشتم».

این گفتهٔ شهریار است که آوازهٔ او مرزها را درنوردیده و شهرت وی تا فراسوی آفاق این خطّه رسیده است و خود از روحی متعالی و بلند حکایت دارد. پس اگر فراز و فرود و حضیض و اوج در سخن او باشد چیزی از قدر او نمی‌کاهد.

شهریار گاهی از قواعد زبان تخطّی می‌کند و تقیّد و اعتنای چندانی به رعایت آن ندارد و در جای جای آثارش این امر نمودار است. شاید این بدان علّت باشد که زبان اصلی او آذری است، یا خود این تساهل را روا می‌شمارد. مثلاً در سروده‌ای که در رثای سالار شهیدان دارد و حاکی از عشق سوزان و ارادت بی‌حد او نسبت به آن بزرگوار است، افعال و علامت مفعول را حذف کرده و در بسیاری موارد دیگر نیز چنین است.

رخت و دیباج حرم چون گل به تاراجش برند
تا به جایی که کفن از بوریا دارد حسین
سروران، پروانگان شمع رخسارش، ولی
چون سحرروشن که سراز تن جدادارد حسین

امّا مشخصهٔ شعر شهریار سود جستن اوست از اصطلاحات و سخنان روزمرّهٔ مردم و اسامی متداول، که او بی‌هیچ قید و شرطی آن رادرسخن خویش به کار می‌گیرد و از آن سود می‌جوید. بی‌تردید، در برخی از مواضع، ان‌گونه تعابیر سخت بموقع و بجا نشسته و بسیار دلنشین و مانوس می‌نماید و شنیدن آن تنافری ایجاد نمی‌کند، امّا در بعضی موارد این تعابیر وصله‌هایی ناجور است که سبب نزول و فرود سخن استاد می‌شود و طبع سلیم و ذوق مستقیم آن را نمی‌پذیرد. به چند نمونه از نوع دلپسند و مقبول این‌گونه تعابیر عنایت کنید:

ندیده خیر جوانی غم تو کرد مرا پیر
برو که پیر شوی ای جوان خیر ندیده

یا:

جانم ز رفتن تو رود، جان من مرو

چون عمر تند می‌گذری، عمر من بیاش
یا:
غم روزگار گو رو پی کار خود که ما را
غم یار بی‌خیال غم روزگار دارد
یا:
ما هم آمد به در خانه و در خانه نبودم
خانه گویی به سرم ریخت چو این قصّه شنودم
یا:
گردون برات خوشدلی کس نخوانده است
اینجا همیشه ردّ و نکول است سفته را
یا:
او شهریار و همسر ماه و ستاره‌هاست
تولات و لوت، مشتری آسمان جلی

یا در غزلی خواجهٔ شیراز را چنین خطاب می‌کند:

پاشو ای مست که دنیا همه دیوانهٔ توست
همه آفاق پر از نعرهٔ مستانهٔ توست
در دکان همه باده‌فروشان تخته است
آنکه باز است همیشه در میخانهٔ توست

از این دست ابیات و تعابیر دلپسند در آثار شهریار بسیار است، امّا گاه در میان غزلی دارای شور و حال، بیتی یا ابیاتی می‌آورد که سخت مورد شگفتی است. مثلاً در غزل معروف او:

تا هستم ای رفیق ندانی که کیستم
روزی سراغ وقت من آیی که نیستم
در آستان مرگ که زندان زندگی است
تهمت به خویشتن نتوان زد که زیستم
پیداست از گلاب سرشکم که همچو گل
یك روز خنده کردم و عمری گریستم

ناگهان چنین می‌خوانی:

خود مدّعی که نمرهٔ انصاف اوست صفر
در امتحان صبر دهد نمره بیستم
سرباز مفت، این همه درجا نمی‌زند
سرهنگ گو ببخش به فرمان ایستم
گر آسمان وظیفهٔ شاعر نمی‌دهد
گو نام هم به خفیه بلیسد زلیستم

یا در غزلی که به اقتفای خواجه بدین مطلع سروده:

تا بود خون جگر، خوان جهان این همه نیست
غم جان گر بخورد کس، غم نان این همه نیست

ناگاه به چنین بیتی برمی‌خوری:

کدخدا گر سر پاس گله دارد از گرگ
آش ودوغاب وسگ ومزد شبان این همه‌نیست

یا:

شهریارا به زمستان چه زنی خیمه به کوه
با یکی پیرهن توری تابستانی

یا:

تا به راه حق پیچد چرخ این کهن ماشین
هی عوض چو راننده دنده می‌کند ما را

از این نوع تساهلها نیز در کار شهریار هست، امّا چنانکه یاد شد، این از منزلت و مرتبت او نمی‌کاهد و در برابر آن همه آثار ارزنده و غزلهای پرشور قابل اغماض است. وانگهی، چنانکه گفتیم، این ویژگی کار شهریار است که به چنین شیوه‌ای دست یازیده و در بسیاری از مواضع سخت موفّق است. هرچند شهریار به شاعری غزلسرا اشتهار دارد و غزلهای او شورانگیز و مؤثّر است، این بدان معنی نیست که در دیگر انواع شعر موفّق نیست. او را مثنویهایی بسیار فصیح و بلیغ است، حاکی از قدرت صحنه‌آرایی و تصویرگری وی. فی‌المثل درنیشابور دیداری با نقاش چیره‌دست، «استاد کمال‌الملك» دارد. او شرح این دیدار و عطش زائدالوصف خویش را با مهارت تمام رقم می‌زند که خواننده را ناگزیر به ستایش و تحسین وامی‌دارد. دریغ که مجال نقل بخش بیشتری از آن نیست؛ از این رو به بیتی چند بسنده می‌شود. او پس از ترسیم زیباییهای نیشابور و شرح اشتیاق خود، دیدار با استاد را چنین می‌سراید:

می‌خرامید و سخت سنگین بود
کوه عزّ و وقار و تمکین بود
قد کشیده، گشاده پیشانی
گیسوان مجمع پریشانی
سر و سیما، اگرچه افتاده‌است
می‌نماید که خارق‌لعادست
همچو روحش تنی کلان و درشت
نظری تند و ابروان پُرپشت
از مه طلعتش جمال نبوغ
تابد آنسان کز آفتاب فروغ
چشم، چون نرگسیش بشکفته
نرگس دیگرش فرو خفته
این یکی چون چراغ عالمتاب
وان دگر همچو بخت من در خواب

یقیناً می‌دانید که استاد کمال‌الملك از یك دیده نابینا شده بود.

در مثنوی دیگری با عنوان «روح پروانه»، فرا رسیدن غروب و طلوع ماه را بدینسان نقش می‌بندد:

رفته زرخسار جهان آب و تاب
می‌کند آهنگ غروب آفتاب
طالع یعقوب فلك شد سیاه
یوسف خورشید فروشد به چاه
مُرد عروس فلك افروز مهر
غمکده‌شد حجله‌سرای سپهر
شمع فلك گرچه فزون می‌گریست
چشم شفق بود که خون می‌گریست
پنجه کابوس شب از دستبرد
سخت گلوگاه افق را فشرد
شمع جهانتاب فلك رخ بتافت
روز چو پروانه‌اش از پی شتافت
تا که چو شاه پریان ماه شب
تاخت برون از دل خرگاه شب
لیك چه مه، چهرهٔ حزن و ملال
آینهٔ حسرت و خوف و خیال
اختر شب اشك درخشان او
ابر، سر زلف پریشان او

شهریار مردی آزاده و بلند نظر بود که هرگز تن به زبونی و حقارت درنداد. او زندگی زاهدانه و ساده را بر تجمّل و تعیّن توأم با ذلّت رجحان نهاد، با توکّل و قناعت زیست و پاك و شریف به دیدار خداوند رفت. غزلی را که‌نموداروروح منیع و طبع بلند اوست زیور پایان این مقال می‌داریم:

خلوتم چراغان کن ای چراغ روحانی
ای زچشمهٔ نوشت چشم دل چراغانی
سرفرازی جاوید در کلاه درویشی است
تا فرو نیارد کس سر به تاج سلطانی
تا به کوی میخانه ایستاده‌ام دربان
همّتم نمی‌گیرد شاه را به دربانی
بال همّت و عشقم تا به بام عرش افشان
تا فرشته رشك آرد بر مَقام انسانی
از غبار امکانت چشمهٔ بقا زاید
گر به اشك شوق ای دل این غبار بنشانی
ساحل نجاتی هست ای غریق دریادل
تا خراج بستانی زین محیط توفانی
وقت خواجهٔ ما خوش کز نوای جاویدش
نغمه‌ساز توحید است ارغنون عرفانی

شهریار را جز آثار پارسی سروده‌هایی به زبان آذری است که از میان آنها منظومهٔ شورانگیز و جاویدان «حیدر بابا» شهرت جهانی دارد. این منظومهٔ بدیع و احساس‌برانگیز نه تنها ورد زبان مردم غیور آذربایجان است و روستاها و اقصی نقاط آن سامان از خواندن آن شور و شوقی غیرقابل توصیف حاصل می‌کنند، بلکه مرزها را درنوردیده و هرآنجا که مردمی آذری‌زبان هست، این منظومه را شنیده و ابیاتی از آن را زیر لب نجوا می‌کنند. دریغا این بنده بدان زبان آشنا نیستم تا از آن بهره و لذّت برم، امّا از عموم آذری‌زبانان صاحب ذوق شنیده‌ام که در بیان احساس و صحنه‌آرایی کم‌نظیر است.

باری، شهریار پس از عمری پربرکت و توأم با تقوی و فضیلت و استغنا، حجاب از چهرهٔ جان برداشت و تخته‌بند تن را به جای گذاشت و چونان پرنده‌ای رمیده از قفس، به گلزار قدس و باغ ملکوت پرواز کرد. هرچند بدن عنصری او از میان برخاست، امّا یاد او در ذهن و ضمیر مردم ما پیوسته حضور دارد. او زنده است چنانکه خود گفت:

نکته نابخردان در دل نگیرد شهریار
این نه پند عاقلان کز جان پذیرد شهریار
آسمانش تا به عشق جاودان دل زنده کرد
برزمین و در زمین هرگز نمیرد شهریار

● شعر و عشق شهریار

■ علی دشتستانی

شهریار را دیر شناختم، دیرتر از نیما و پیروانش، و چون درگذشت و فاصله گرفت و در دوردست، افق حیات شعر معاصر گشت، معلومم شد که به تنهایی از تمام آنچه شعر معاصرش می‌نامند افزونتر بوده است و این برتری البتّه هیچ ربطی به رعایت وزن و قافیه و شکل کلاسیك ندارد. هستند کسانی که در عرصهٔ رعایت تساوی طولی مصرعها سالهاست جان می‌کَنند و استادِ استاد هم می‌شوند، امّا با «هوشنگ چالنگی» هم قابل مقایسه نیستند، چرا که از شعر درك درستی ندارند و هرموزون و مقفّایی را شعر به حساب می‌آورند.

برتری شهریار به این سبب بود که دریافت شعرْ ملتزم به عشق است، و نه ملتزم به اجتماع و وقایع سیاسی. وگرچه خود بارها به نظم روی آورد، امّا هرگز نسبت خود را با حقیقت شعر از دست نداد.

دریافتِ عتیق و اصیل شهریار از شعر، ارتفاع او را تضمین کرد. در روزگار «آی آدمها» و «آیدا در آینه» و «حسن از کریم پرسید»، درکی اینچنین از شعر داشت:

«...یعنی آثار آنها صورتهای ازلی داشته و در ازل به نام فلان شاعر خلق شده و در جهان نور الهی موجود بوده، تا فلان وقت موعود به فلان شاعر الهام بشود. خواجه که می‌فرماید:

شعر حافظ در زمان آدم اندر باغ خُلد
دفتر نسرین و گل را زینت اوراق بود

می‌خواهد بگوید که اشعار من صورتهای اصلی و ازلی داشته».

باورهای شهریار، باورهایی بود که در روزگار ما غریبند و مهجور؛ یا بهتر بگویم، هرکسی را به این باورها راهی نیست. با تکیه برچنین باورهایی است که شهریار برای شعر سه مرحله قائل می‌شود:

۱. در مرحلهٔ اول، شعر زبانی است که جمال یك فرد را توصیف می‌کند.

۲. در این مرحله، شعر زبانی است که جمال طبیعت یا جمال همگانی را وصف می‌کند.

۳. و در مرحلهٔ سوم زبان شعر می‌کوشد که جمال الهی را توصیف کند.

از چنین منظری به شعر نگریستن، کار هرکسی نیست: جنونی عظیم و جراتی شگرف لازم است تا کسی بتواند در روزگار غلبهٔ دلقك‌بازی شعر سپید و حجم و موج نو و موج ناب و موج سوم (زنان و زایمان!)، برای شعر چنین مراحلی قائل باشد. امّا شهریار چندان بزرگ بود که به همهمهٔ حشرات نیندیشد و در روزگار غلبهٔ نفسانیت، تن به شعار «همرنگ جماعت شو» ندهد و پاسداری از روح شعر فارسی را عهده‌دار شود و به گفتهٔ خود آن بزرگوار، قائم مقام خواجهٔ شیراز باشد. با تکیه براین باورهای غریب بود که در اوج پیری و ناتوانی می‌گفت:

تو شهریار چنین ناتوان مبین خود را
که ناتوانی ما هم خداست تاوانش

●

شهریار در جوانی فریفتهٔ نیما شد، امّا از راهی که رفته بود برگشت و با اینکه هرگز نیما را نفی نکرد، با کار خود، راه را براو بست و ناخواسته، عرصه را براو و پیروانش تنگ کرد، و با اینکه او را همچون خود، «مرغ بهشتی» می‌دانست و در مرگش مویه‌ها کرد، مهمترین مانع شیوع کار او بود.

نیما شعر را «ابزار» فرض می‌کرد، و این پندار بی‌تردید نتیجهٔ هیاهوی شعر سست بنیاد و برخاك افتادهٔ عهد مشروطیت است. طعن ساده‌لوحانهٔ نیما در حق شمس‌الحق شیراز در منظومهٔ «افسانه»، نشان می‌دهد که چه مایه از حقیقت به دور افتاده و خود را باور کرده است:

حافظا این چه کید و دروغ است
کز زبان می و جام و ساقی است
نالی ار تا ابد باورم نیست
که برآن عشق‌بازی که باقی است
من برآن عاشقم که رونده است
نیما گمان می‌کرد «عشق بی‌حظ و حاصل خیالی است» و ممکن نیست کسی دیگری را دوست بدارد و «اندران بهرهٔ خود نجوید». پیرمرد مازندرانی نمی‌دانست که بزرگترین حظ و حاصلها عشق است، چرا که از سرای طبیعت بیرون نرفته بود.

در برابر نیما، شهریار مدافع ساحت قدس خواجه بود:

دیشب به شعر خواجه ره خواب می‌زدم
از جویبار خُلد به رخ آب می‌زدم
...
به شهریار بده گنج راز خود حافظ
که گوهری تو و قدر تو گوهری داند
...
بگذار شهریار به گردون زند سریر
کز خاك پای خواجهٔ شیرازش افسر است
...
به روی من نگهی کرد در ازل حافظ
که عشقم این همه توفیق از آن نگه دانست
...
من از اول که با خوناب اشك دل وضو کردم
نماز عشق را هم با تو کردم اقتدا حافظ
به شعری کز تو در آغاز عشق کودکی خواندم
به گوش جان هنوزم از خدا آید ندا حافظ
به روی سنگ قبر تو نهادم سینه‌ای سنگین
دودل باهم سخن‌گفتندبی‌صوت وصداحافظ
دراینجاجامهٔ‌شوقی‌قباکردن‌نه‌درویشی است
تهی کن خرقه‌ام از تن که جان باید فدا حافظ
تو عشق پاکی و پیوند حُسن جاودان داری
نه حُسنت انتها دارد نه عشقت ابتدا حافظ

و گویی به مدافعهٔ از حافظ در برابر نیمای زمین‌اندیش است که می‌گوید:

به گوش آنکه صدای خدا نمی‌شنود
حدیث عشق من افسانه‌ای بود واهی

و براستی گوش نیما کر بود و نمی‌توانست صدای خدا را بشنود (ما نیز نمی‌شنویم. فکر نکنید هرکس مخالف نیماست، گوش دلش پر از صدای خداست! پیران ما صدای چکش قافیه را با

صدای خدا اشتباه کرده‌اند و ما جوانها صدای دگنگ نفس خودمان را) و البتّه لازم بود نشنود. نیما منادی کفری بود که همچون خورهٔ روح آن دیگری (هدایت)، داشت عشق و شعر را می‌خورد و پیش می‌رفت و شاید که دوباره عود کند.

من معتقدم هرشاعری بشارت‌دهندهٔ «حوالتی» است- شاعر و نه ژورنالیست یا ناظم: فتامّل جدّاً- و نیما برخلاف اغلب شاگردانش شاعر بود وگرچه زبانش به قوّت و صلابت زبان شاگردانش نیست- طراز اولها را عرض می‌کنم- بشر بود و «عالَم» داشت و مثل «شاملو» مصداق حجر و خشب نبود و «حوالت» نیما اعلام گسستن ما از حق و پیوستنمان به ناحق- آدمی که سیر از حق به باطل می‌کند- بود.

●

شهریار در برابر نیما که عشق بدون حظ و حاصل را، عشق نمی‌داند، درست از منظر حافظ سخن می‌گوید:

گر تمنّا کنم از دوست همانا خواهم
همّتی کز دل من ننگ تمنّا ببرد

نیما باورهای فیزیکی خود را از مدنیت کفرآلود امروز گرفته بود و شهریار می‌گفت:

کوه توحید شو از دولت ایمان و بهل
سیل شرک مدنیت همه دنیا ببرد

عبور از «شرک مدنیت» و به عبارت دیگر «فرد آمدن»، شگرفترین اثری است که شاعری می‌تواند در زمانهٔ ما از خود به جای بگذارد. چرا که با «عادت زمانه» درافتادن، ایمانی می‌خواهد که جز از راه گیرودار تمام با خود و طیّ مراتب بسیار و هزار بار لغزیدن و هزار بار دیگر سربر آوردن و چنگ در رکاب شهسوار عشق زدن، به دست نمی‌آید.

●

شهریار، هم هوس را آزمود و هم داغ عشق مجاز را برپیشانی جان نشاند و هم به جهد بسیار، سری برآستان پیر مغان رساند:

شکفته‌ام به تماشای چشم شهلایی
که جز به چشم دلش نشکفد تماشایی
وگر به دیدهٔ دل رخصت تماشا داد
زهر کرانه تجلّی کند به سیمایی

رمز شهریاری «سیدمحمد حسین» درروزگار شیوع «لبانت به ظرافت شعر، شهوانی‌ترین بوسه‌ها را...» و «مرا به عمق گل گوشتخوار...» و ...الخ، تجدید عهد با حق و پرداختن به معشوق ازلی بود:

رو به هرقبله که کردم صنما روی تو بود
و آنچه محراب به معماری ابروی تو بود
نقش هرچهره عیان غالیهٔ خط تو داشت
پشت هرپرده نهان آینهٔ روی تو بود
و به معرفتی ژرف و شگرف رسیدن:
عشقبازان همه دانند که در غزوهٔ عشق
در هرقلعه گشودند به بازوی تو بود
اهرمن رخنه به مقصورهٔ دل نتوانست
زانکه این صومعه برج تو و باروی تو بود
آنکه دربست به روی تو به نیرنگ تو بست
وانکه برکند در از قلعه به نیروی تو بود
فتنهٔ سامری و جلوهٔ سینای کلیم
گوشه ابرویی از غمزهٔ جادوی تو بود
گرچه دیوانگی از جانب ما رفت ولی
فتنه‌ها زیر سرسلسلهٔ موی تو بود

و در روزگاری که همهٔ شاعران غربزده، استیلای مطلق فرهنگ بیگانه را براین سرزمین آرزو داشتند، به استقبال افقی فراتر از باورهای آنان می‌شتافت:

نمانده چشمهٔ آب بقا به ظلمت دهر
بجز چراغ جمال بقیت اللّهی
برآی از افق ای مشعل هدایت شرق
برآر گلهٔ این گمرهان زگمراهی

و در پاسخ آن نادان که او را به اروپا دعوت کرده بود نوشت:

جان من بازآ به جای خود که جانان پیش ماست
مدّعی آرایش تن می‌کند جان پیش ماست
علم اگر ماه فلک باشد چراغی بیش نیست
گو چراغی هم نباشد چشم وجدان پیش ماست
با چراغ علم راه بُت‌پرستان می‌روند
کعبه چشم‌انداز ما و راه ایمان پیش ماست
در سواد شب توان خواندن کتاب آسمان
شمع بزم صبحدم با ما و قرآن پیش ماست
ماه و کیوان از زمین سفله سرگردان‌ترند
آنکه گردانندهٔ ماه است و کیوان پیش ماست
آفتاب حکمت از مشرق به مغرب می‌رود
چشمهٔ زایندهٔ اشراق و عرفان پیش ماست
این طبیبان دغل در کار خود درمانده‌اند
ما دوای عافیت دانیم و درمان پیش ماست
...الخ

●

اجتماعی‌ترین شاعر روزگار ما نیز شهریار بود و گرچه به رندی گاه به نعل زد و گاه به میخ، امّا هرگز از افشای فجایع خودداری نکرد:

فرهنگ ما برای جهالت فزودن است
مامور زشت بودن وزیبا نمودن است
برنامه‌اش که سخت به دستور اجنبی است
از بهر مغز خستن و اعصاب سودن است
یك درس زندگی به جوانان نمی‌دهد
طوطی مثال قصّهٔ مهمل سرودن است
در بسته باد مدرسه‌ای را که قصد از آن
بررویِ ملّتی در ذلّت گشودن است
ملّت به خواب غفلت و دولت شریك دزد
دزدی که در پی رمق از ما ربودن است
خدمت به دولت است خیانت به مملکت
هم خائنی چو خود به امانت ستودن است
بی‌کس وطن که چارهٔ ما بی‌هنر کسان
نام وطن زصفحهٔ خاطر زدودن است
...
نمی‌گویم دم دروازهٔ شهر
که کس در خانه امنیت ندارد
هزاران رحمت حق برتوحش
تمدّن جز حق لعنت ندارد
دریغ آن ملّت مرد و سلحشور
که دیگر حسّ ملّیت ندارد
بجز تعلیم اجباری در این ملك
علاج دیگری دولت ندارد
ولی دولت که خود خواب است هرگز
غم بیداری ملّت ندارد
دریغا علم و صنعت در میان نیست
وگر هم هست کس رغبت ندارد
کجا دیگر بماند رغبت کار
در آن کشور که کار اجرت ندارد
...
شب که یتیمی به اندوهَ جفت
وای به آن کس که توانست خفت
کودك لُختی به زمستان سرد
چون دل سخت تو نیارد به درد؟
گر کسی از تنگی نان جان سپرد
قاتل او جامعه باید شمرد
...
گام نخست چارهٔ بیچارگان کنید
خون علیل مایهٔ فصد آید و فساد
هرشاخه‌ای که بار ستم داد بشکنش
گو ساقهٔ ستمگری از ریشه کنده باد
من دیده‌ام به صرصر آه شکستگان
دیگری به کاخ صبر خدا لرزه اوفتاد
هولی عظیم در شرف سررسیدن است
پاداش ظلم ما که خدایا به سر رساد
شمشیر تیز وحدت و ایمان جلا دهید
با این جهاز جنگ، مجاهد کند جهاد
پایه بر آب می‌رسد و پا به پرتگاه
ای دل به هوش باش که سر می‌رود به باد
...
هردولتی که خادم و مخدوم ملت است
نه انتخاب خواهد و نه رأی اعتماد
این پند شهریار که اتمام حجّت است
دست شما سپرده که لطف شما زیاد
ایران به معنویت جاوید زنده بود
این زنده مرده است که آن مرده زنده باد

●

مدّعیان می‌گویند شعر شهریار شتر گربه است و پست و بلند زیاد دارد، امّا چرا کار وی این همه مقبول خواطر افتاده است، حکایتی غریب است. آن بزرگوار خود به این نقد که غافلان می‌کنند معترف بود، امّا پیش از آنکه به سختگی و پختگی سخن بیندیشد، به «طغرای قبول» می‌اندیشید:

شعری به فصاحت و بلاغت گفتن
سهل است ولو که عالی و عرفانی
امّا که رساندش به طغرای قبول
هرگز ندهد دست به این آسانی

و معتقد که شعر خوب مثل مروارید است و بسیار، امّا شعری که طغرای قبول می‌خورد، همچون گوهر شب‌چراغ:

کاین گوهر شب‌چراغ باشد نایاب
و آن بی‌حد و حصر گوهر عمانی

می‌توان گفت شهریار به صورت نمی‌اندیشید و

به دنبال مضمون بود:

تو شهریار به مضمون بلند دار سخن
هرآن سخن که جهانگیر شد به مضمون شد

و ارتقاء یافتنش را در این ارتفاع جستجو کرد. امّا چنین نیست، بلکه شهریار به سبب سعی و مجاهدهٔ بسیار در عشق به این مقام بلند دست یافت و شعر او به «طغرای قبول» چنین معشوقی رسیده است:

از همه سوی جهان جلوهٔ او می‌بینم
جلوهٔ اوست جهان کز همه سو می‌بینم
چشم از او جلوه از او، ما چه حریفیم ای دل
چهرهٔ اوست که با دیدهٔ او می‌بینم
تا که در دیدهٔ من کوْن و مکان آینه گشت
هم در آن آینه، آن آینه‌رو می‌بینم
او صفیری که زخاموشی شب می‌شنوم
وان هیاهو که سحر برسر کو می‌بینم
زشتیی نیست به عالم، که من از دیدهٔ او
چون نکو می‌نگرم، جمله نکو می‌بینم

...

تو را بخوانم و دانم که جز تو نتواند
نوای نالهٔ شبگیر دلشکسته شنود
پدیدهٔ همه کوْن و مکان یکی قطره است
به پیشگاه تو دریای نور نامحدود
دلیل خواست مرا کفر و من به عزّت تو
عزیزتر شدم از آنچه آرزویم بود
خوشا به عاشق زاری که در دل شب قدر
تو را بخواند و چه محروم غافلی که غنود
دل از محبّت تو برنداشتند آنان
که سر به ملك دو عالم نیاورند فرود

با چنان معشوق و چنین مناجاتهایی، شهریار به امتیازی دست یافت که دیگران هرگز آن را به خواب هم نتوانستند دید، چه نوسرایان و چه کهن‌پردازان، و آن امتیاز همانا فریب زمانه نخوردن و به مدنیتِ دیوْمنشِ بشر امروز دل نسپردن بود؛ بتی که دیگرانش به جان می‌پرستیدند و می‌پرستند:

تمدّن بشری جز عذاب و لعنت نیست
چه جان و جسم که کاهید و رنج و غم که فزود
چو بوم شوم که پایش به هردیار رسید
رفاه رخت سفر بست و گفت از او بدرود
نهاد بردل اگر بار برگرفت از دوش
نداد راحت دنیا، و دین و داد ربود

شهریار در زمانه‌ای که در هرسر سودایی جز غرب نیست، چنین دعایی به درگاه احدیت دارد:

نگین ملك سلیمان به دست تقوی ده
که دیوهای تقیّد شکسته‌اند قیود
ببند سیل بلا را به سدّ ذوالقرنین
مهیمنا که خود از چشمها روان شد رود
کس اختیار به نفسش نماند تا چه رسد
به اعتبار عیون و به احترام حدود
معلّق است به مویی جهان و برسر آن
همه لجاج لجوج و همه عناد عنود
خود این قلوب پراکنده را به هم پیوند
صف نماز کن از این صف جدال و جنود
به حمد و محمدت بندگان خاص‌الخاص
که کار و عاقبت کار جمله کن محمود
به روی من در حقُ‌الیقین خود بگشای
وگرنه رو به که آرد مردّد مردود
فرو فرست یکی نور آسمانی و باز
جحیم و نار بدل کن به جنّت موعود
جهان و ارث جهان ده به صالحین عباد
چنانکه وعده نمودی به مصحف داوود

...

شهریار از معدود شاعرانی بود که در مشرب صفا به مقام فهم «اقتضای وقت» پی برد که عالیترین مرتبهٔ رندی و قلندری است:

شهریارابه جهان هیچ نزاید بی‌وقت
که موالید قضا درشکم اوقاتند

و به همین سبب، در غزل سرآمد عراقی‌گویان چند سدهٔ اخیر شد و در مثنوی، گوی سبقت از همگان ربود و در قطعه‌گویی، جز در میان بزرگان سبك خراسانی، نظیری برای وی نمی‌توان یافت. خود گمان می‌برد که قائم مقام خواجه است، امّا قائم مقام شیخ هم بود و دیوانی دریاوار فراهم کرد که روزبروز قلمرو بیشتری از دلها را در خود فرو می‌برد. پایان این مقال ناتمام و خام را به سیری در منظومهٔ «افسانهٔ شب» به پایان می‌برم تا برتری شهریار را بر معاصران، در زمینهٔ نوگرایی و خیال‌بندی نیز سندی ارائه کرده باشم و با نام و یاد مولای شهریار، پیر مغان و آموزگار پیامبران و پروازآموز قلندران:

شب چها دید و چها دارد یاد
مادر شب چه شگفتیها زاد
وصلها دیده پر از راز و نیاز
هجرها دیده پر از سوز و نیاز
دیده رخسار منیژه چون ماه
برسر بیژن و بیژن در چاه
دیده لیلی که به دشت و هامون
گیرد از ماه سراغ مجنون
دیده شیرویه که چون اهریمن
آید آهسته برون از روزن
خفته دیده است سپاه چنگیز
زیر سر معرکهٔ رستاخیز

...

دیده در بادیه کوچیدن ایل
خیمه برکندن و غوغای رحیل
های و هیهای شتربانان را
شور و غوغای حدی خوانان را

...

دزدها دیده شب و دشمنها
راهزنها و شبیخون‌زن‌ها
از کمین تاختن خونخواران
برق چشمان جنایتکاران
شور و تصمیم سپهسالاران
نقشهٔ حملهٔ ارتشتاران
شهسواران شده با اسب نگون
مانده برصخرهٔ کوهش لك خون

...

چه بسا صحنهٔ سالوس سیاه
که خجل شد شب از او در رخ ماه
چه بسا پرده‌نشین عفّت
دیده در پنجهٔ دیو شهوت
گر لب شب به گواهی لرزد
پایهٔ عرش الهی لرزد

...

جشنها دیده و مهمانیها
روشنیها و چراغانیها
نیز در بادیه سرگردانها
نیم شب دستخوش طوفانها
شام را دیده و آن شیون و شین
در شب شام غریبان حسین
دیده مهمان شب عاشورا
سرپرست اسرای فردا
که ز نامردی بیعت‌شکنان
سر فرو داشته در پیش زنان
ناکسانی که در آن واویلا
می‌گذارند خدا را تنها
ننگ اسلام و سقوط تاریخ
حیف نفرین و دریغ تو بیخ

...

نیز آن حادثهٔ رقّت‌خیز
که کند مو به تن غیرت تیز
تا شبیخون نزند گمراهی
به سراپردهٔ آل اللهی
شیر نیزار شهامت عباس
سر فرو داشته با آن نسناس
یك شب از عمر فزون می‌خواهد
مهلت از دشمن دون می‌خواهد

...

و آن حبیب‌بن مظاهر که چو شیر
صبح را آینه سازد شمشیر
علی آن شیر خدا شاه عرب
الفتی داشته با این دل شب
شب زاسرار علی آگاه است
دل شب محرم سرّالله است
شب علی دید و به نزدیکی دید
گرچه او نیز به تاریکی دید
شب شنفته است مناجات علی
جوشش چشمهٔ عشق ازلی

...

ناشناسی که به تاریکی شب
می‌برد شام یتیمان عرب
پادشاهی که به شب برقع‌پوش
می‌کشد بار گدایان بردوش
تا نشد پردگی آن سرّ جلی
نشد افشا که علی بود علی
شاهبازی که به بال و پرواز
می‌کند در ابدیت پرواز

کتابهای تازه

انتشارات صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران

* لئوی آفریقایی

کتاب «لئوی آفریقایی» نوشتهٔ «امین معلوف»، توسط «قدرت‌الله مهدی» ترجمه شده است. این کتاب اتوبیوگرافی فردی مسلمان به نام «لئو آفریکانوس» یا «لئوی آفریقایی» است که بین سالهای ۸۹۴ تا ۹۰۱ هـ.ق. در «گرانادا» به دنیا آمد. او در سی سالگی، هنگام بازگشت از سفر حج به اسارت صلیبیها درآمده به «پاپ لئوی دهم» پیشکش می‌شود.

* آیینهٔ هنر

مجموعه‌ای منتخب از آثار نقاشی استاد «ظریف تبریزیان» شامل ۲۴ تابلو نقاشی گل و بوتهٔ آبرنگ به شیوهٔ پرداز منتشر شد. این مجموعه در تیراژ ۵۰۰۰ نسخه و به قیمت ۱۸۰۰ ریال به صورت رنگی به چاپ رسیده است.

* ۵۰ روز از جنگ

تصاویری از حملات موشکی به تهران که توسّط «سامان مؤیدی» عکسبرداری شده است، در ۵۲ صفحه با تیراژ ۲۵۰۰ نسخه و به بهای ۱۴۲۰ ریال منتشر شده است.

* تنفس صبح

«تنفس صبح» برگزیدهٔ دو دفتر شعر است از «قیصر امین‌پور» به نامهای «در کوچه آفتاب» (۶۲-۱۳۵۷) و «تنفس صبح» (۶۳-۱۳۵۷) که در تیراژ پنج هزار نسخه، به بهای ۳۰۰ ریال انتشار یافته است.

* زبان تصویر

این کتاب نوشتهٔ «جئورگی کپس» و ترجمهٔ «فیروزه مهاجر» است که با تیراژ ۵۰۰۰ نسخه، در ۲۱۲ صفحه و به قیمت ۱۴۰۰ ریال به علاقه‌مندان هنر گرافیک عرضه شده است.

■ انتشارات کانون پرورش فکری

* مثل تنهٔ درخت

کتابی است از «برایان وایلد اسمیت» برای گروه سنّی «الف» که همراه با تصاویر رنگی در پنجاه هزار نسخه و با قیمت هفتاد ریال منتشر شده است.

* خورشیدی اینجا، خورشیدی آنجا

سروده‌هایی از «جعفر ابراهیمی» (شاهد) با تصاویری از «بهرام خائف» برای گروههای سنّی «ب» و «ج» تحت عنوان «خورشیدی اینجا، خورشیدی آنجا» در تیراژ پنجاه هزار نسخه، به قیمت ۱۴۰ ریال به چاپ رسیده است.

* کشتار مکّه و آیندهٔ حرمین

این کتاب را «ظفر بنگاش» نوشته و «سید هادی دبستانی» آن را ترجمه کرده است. در این کتاب علاوه بر جزئیات فاجعهٔ خونین مکه و کشتار زائران خانهٔ خدا، زمینه‌های سر برآوردن آل سعود نیز مورد بررسی قرار گرفته است. کتاب مذکور با تیراژ ۶۰۰۰ نسخه و قیمت ۵۰۰ ریال انتشار یافته است.

انتشارات برگ

* مجسّمهٔ متحرک

مجموعهٔ داستان طنزآمیز «مجسمهٔ متحرک» نوشتهٔ «احمد عربلو» شامل قصّه‌های «تهدید سر گروهبان»، «عمو جان ول کن نبود»، «مجسمه متحرک»، «گزارش یك قتل» و «افسانهٔ خوشبختی» است که در یازده هزار نسخه، به بهای ۲۱۰ ریال منتشر شده است.

* پهلوانان

مجموعه‌ای است از سرگذشت پهلوانان ایرانی: «پهلوان اسد کرمانی»، «مفرد قلندر»، «فیلهٔ همدانی» و... که به صورت داستان توسّط «هوشنگ فتحی» بازنویسی شده و در یازده هزار نسخه به چاپ رسیده است. بهای پشت جلد این مجموعه ۶۸۰ ریال می‌باشد.

■ انتشارات اطلس

* اختلال در خواندن

کتاب «اختلال در خواندن و نوشتن» با ترجمهٔ «فاطمهٔ سرحدی‌زاده» (کلهری) در ۲۵۵ صفحه و با بهای هزار ریال منتشر شد. نویسندهٔ کتاب «دکتر کارل هـ. دلاکاتو» دلیل نوشتن آن را کمك به مادران و پدرانی ذکر کرده است که از اختلال در خواندن و فراگیری کودکانشان رنج می‌برند.

● فصلنامهٔ سینمایی فارابی

نخستین شماره از دورهٔ دوم فصلنامهٔ سینمایی فارابی (زمستان ۱۳۶۸) منتشر شد. این شماره حاوی مطالب متنوّع مانند نگاهی به سیر سینمای کودك در ایران، سیمای کودك در سینمای آمریکا، موسیقی فیلم در سینمای ایران، معماری و سینما، نماد چیست؟ نگاه به دوربین، گفتگو با میهمانان خارجی جشنواره، حضور بین‌المللی سینمای نوین ایران و... می‌باشد.

● صخره‌ها و پروانه‌ها

کتاب صخره‌ها و پروانه‌ها نوشتهٔ «جهانگیر خسروشاهی» می‌باشد. خسروشاهی در این کتاب حماسهٔ مقاومت و نبرد رزمندگان اسلام را در غرب کشور به رشتهٔ تحریر درآورده است. این کتاب دارای ۸۷ صفحه می‌باشد و به بهای ۲۹۰ ریال توسّط انتشارات حوزهٔ هنری منتشر شده است.

● زنگ تفریح

«زنگ تفریح» نوشتهٔ «عباس صالح مدرسه‌ای»، شامل پنج فیلمنامه به نامهای عبور، رجعت خونین، روز یاد، زنگ تفریح و جادهٔ بهشتیان می‌باشد. این کتاب با قیمت ۴۰۰ ریال توسّط «دفتر تبلیغات اسلامی حوزهٔ علمیهٔ قم» انتشار یافته است.

سینما و تلویزیون به مثابهٔ رسانهٔ گروهی

● رُمان، سینما و تلویزیون

■ سیدمرتضی آوینی

■ در هنگام تماشای تصاویر آنچه بیننده را به خود می‌کشد، «توهم واقعیت» است نه «تخیل»؛ تصویر اصلاً امکان تخیل را از بیننده سلب می‌کند.

■ رُمان در عین حال که نیازمند تفکّر بسیاری نیست، تخیّل خواننده را بشدّت فعال می‌کند.

■ اشاره:
بخش نخست این مقال در شمارهٔ گذشته از نظرتان گذشت. ادامهٔ بحث را در اینجا پی می‌گیریم.

در تاریخ انبیاء قوم یهود مظهر «دیدپرستی یا چشم‌گرایی» هستند. آنها بارها به حضرت موسی(ع) می‌گویند: «به تو ایمان نمی‌آوریم مگر آنکه خدا را آشکار ببینیم لن نؤمن لك حتّی نری‌الله جهرة»؛ و یا می‌پرسند: «چرا فرشتگان بر ما فرود نمی‌آیند و یا چرا آفریدگار خود را نمی‌بینیم؟- لولا انزل علینا‌الملائکة او نری ربّنا»[۴]، و به اعتقاد حقیر به همین علّت است که کتاب عهد با این کلام آغاز می‌شود که: «در آغاز کلمه بود و کلمه خدا بود».

اکنون این صفت خاصّ قوم یهود صورتی عام یافته است و انسان، دیگر «تا نبیند باور نمی‌کند»، حال آنکه انسان در اعصار گذشته برای کشف اسرار روی به تفکّر و تعقّل می‌آورد. تلسکوپ و میکروسکوپ ابزاری متناسب با همین روح تازه‌ای هستند که بر بشر امروز غلبه یافته است و اگر نه انسان از هزاران سال پیش خاصیت عدسیها را می‌شناخته است. این ابزار، و وسایلی دیگر چون سینما و تلویزیون، به این اشتیاق «دیدپرستی یا چشم‌گرایی» در تمدّن جدید جواب می‌دهند. قوم یهود مظهر چنین روحی هستند که بر تاریخ جدید نیز سیطره یافته است و این حقیقت نمی‌تواند با تشکیل دولت اسرائیل، سیطرهٔ فراماسونری و نفوذ سرمایه‌داران یهودی در حکومت آمریکا در این دوران بی ارتباط باشد.[۵]

وقتی بنی‌اسرائیل صاحب صفتی چنین باشند، معجزات حضرت موسی(ع) نیز باید آنچنان باشد که در قرآن مجید آمده است، حال آنکه معجزهٔ پیامبر آخرالزمان، «کلمه» است. قرآن «نازلهٔ کلام ازلی» و «خواندنی» است، نه «دیدنی». نوع دلالت کلمه بر مدلول خویش مجرّد است و به همین علّت می‌تواند عام و کلّی و مختلف‌الجهت و نامحدود باشد، حال آنکه دلالت تصویر بر مفهوم آن مستقیم و غیر مجرّد، خاص، جزئی و محدود است و نیاز به تخیّل و تفکّر ندارد و این یکی از مهمترین علل روی آوردن انسان جدید به هنرهای تصویری و تجسّمی است. بشر امروز از تعقّل فلسفی و تفکّر می‌گریزد و روی به بازیها و سرگرمیهایی می‌آورد که ذاتاً مبرّای از تفکّر باشند: فوتبال، جك‌باکس، آتاری، سینما و تلویزیون و علی‌الخصوص کارتون. یکی از مهمترین علل تفوّق سینما را بر رُمان نیز باید در همین جا جستجو کرد، اگرچه جاذبیت رُمان برای

بشر جدید نیز فی‌نفسه ناشی از همین «گریز از تفکّر» است که با بعضی فطریات وجود انسان ترکیب و یا همسویی یافته است. امّا در مقام مقایسه، باز هم همان‌طور که عرض کردم، عصر جدید بیشتر استحقاق دارد که به نام سینما نامیده شود تا رُمان. شیرینی خاصّی که در خواندن رُمان وجود دارد از یك سو بر گرایش ذاتی انسان نسبت به قصّه مبتنی است و از سوی دیگر بر این حقیقت که رُمان در عین حال که نیازمند تفکّر بسیاری نیست، تخیّل خواننده را بشدّت فعال می‌کند: امّا در سینما تفکّر جایی ندارد و فیلم برای انتقال مفاهیم و احساسات نهفته در خویش محتاج به تخیّل فعال تماشاگر نیست و «توهّم واقعیت» همهٔ وجود تماشاگر را تسخیر می‌کند. هم در رُمان‌نویسی و هم در سینما می‌توان شیوه‌هایی به کار بست که شرکت خواننده و یا تماشاگر در خلق و ایجاد اثر، بیشتر و بیشتر شود: امّا پرفروش‌ترین رُمانها و فیلمها آثاری هستند که کمتر از همه بر دخالت فعال مخاطب خویش تکیه دارند.

●

تلویزیون نسبت به سینما دارای خصوصیاتی کاملاً متمایز است. این تمایز در غایات و نوع ارتباط خاصّی است که تلویزیون با مخاطبان خویش برقرار می‌کند و به عبارت دیگر، رابطهٔ مخاطب با فیلم سینمایی کاملاً متفاوت است با رابطه‌ای که بین تلویزیون و مخاطبان آن وجود دارد و همین تفاوت است که به کار برنامه‌سازی برای تلویزیون ماهیتی دیگرگونه می‌بخشد.

این رابطه نیز همچون رابطهٔ انسانها با فیلم سینمایی، نسبتی کاملاً بدیع و بی‌سابقه است که بین انسانها با شیئی خارج از وجودشان برقرار می‌گردد و از این لحاظ هرگز نمی‌توان در حیات گذشتهٔ انسانها نظیری برای تلویزیون و سینما پیدا کرد. اگر اعتبارات عقلی تمدّن جدید را کنار بگذاریم و آزادانه دربارهٔ تلویزیون بیندیشیم، هرگز نمی‌توان علّتی معقول برای این امر پیدا کرد که انسانها ساعتهای متمادی از زندگی خویش را، روزها و شبها، وقف تماشای وسیله‌ای چون تلویزیون کنند، مگر آنکه این وسیله بتواند جایگزین همهٔ مناسبات و جوابگوی همهٔ نیازهایی باشد که انسانها در طول این ساعات دارند.

اکنون فرصت فکر کردن دربارهٔ اینکه انسان به یك چنین رابطه‌ای نیازمند هست یا خیر وجود ندارد: وجود تلویزیون و اعتبارات عقلی تمدّن جدید خودبخود این امکان را از آدمها دریغ می‌دارند. انسان جدید هرگز امکان اندیشیدن آزادانه دربارهٔ خویش و جهان اطراف خود و تکنولوژی را پیدا نمی‌کند: او زندانی مقتضیات زمان و موجبات تمدّن صنعتی است و هرگز اجازه پیدا نمی‌کند که این زندگی را با نیازهای ذاتی خویش بسنجد و دریابد که آیا این نظام تکنولوژیك بر مدار اختیار او می‌چرخد و یا او برای آنکه بتواند این همه را حفظ کند، خود را با مقتضیات و موجبات این سیستم پسخوراندی سیطره‌ناپذیر، که چون چرخ بزرگ سریع و خودگردانی می‌چرخد و همهٔ موانع راه خویش را بیرحمانه خُرد می‌کند و از سر راه برمی‌دارد، تطبیق داده است؟

بعد از پیروزی انقلاب اسلامی، ما رادیو و تلویزیون و سینما و بسیاری دیگر از ملزومات تمدّن جدید را متناسب با معتقدات کاملاً استثنایی خویش تا آنجا که توانسته‌ایم تغییر داده‌ایم و لهذا برای دریافت ماهیت حقیقی این ملزومات، باید به آن صورتی نظر کرد که این پدیدارها در غرب یافته‌اند. تلویزیون ایران هرگز نمی‌تواند حکایتگر همهٔ موجودیت تلویزیون باشد، چرا که ما خواه ناخواه و نه از سر خودآگاهی بلکه در پاسخ به یك ضرورت طبیعی در انقلاب ناچار شده‌ایم که حتّی المقدور مانع از ظهور این تعارضات آشکاری شویم که میان این پدیدارها با تفکّر دینی ما وجود دارد. به عبارت دیگر، ما ناگزیر بوده‌ایم که نیش این مار را بکشیم و اگرچه در این امر توفیق کامل ممکن نیست، امّا هرچه هست، تلویزیون ایران نمی‌تواند مظهر تمام و کاملی برای «تلویزیون بماهو تلویزیون» باشد.

باید دانست که اصولاً در عالم مادّه و نسبیت، اشتغال انسان به هر چیز او را از پرداختن به دیگر امور بازمی‌دارد و روایت «حبّ الشیء یعمی و یصم» به همین معناست. از آنجا که در تمدّن امروز زمینهٔ پرورش برای همهٔ گرایشهای مطلوب عقل اعتباری جدید به تمامی فراهم است، آدمها فرصت یافته‌اند که به صورتهایی غیر متعادل همهٔ وجود خویش را وقف خواسته‌های غیر معقول خود بگردانند و تا آخرین اعماق ظلمات بُعد از حقیقت پیش روند. در تمدّنهای قدیم اعتبارات دینی و اخلاق اجتماعی و نظام حقوقی مبتنی بر شرایع آسمانی و یا غیر آسمانی هرگز چنین اجازه‌ای نمی‌دادند.

تلویزیون اکنون در جهان غرب، روح انسانها را تسخیر کرده و جایگزین همهٔ مناسبات دیگری گشته است که می‌بایست وجود داشته باشند. مگر یك انسان تا کجا نیاز به تفریح دارد؟ و آیا در اینجا اصلاً مقام پرسش از ذات و حقیقت وجود انسان و نیازهای ذاتی او نیست؟! چرا تلویزیون باید اجازه داشته باشد که همهٔ ساعات فراغت انسانها را پُر کند؟ این، مسئله‌ای است فراتر از آنکه تلویزیون در سراسر جهان خواه ناخواه در کف قدرتمندان و زورمداران و حکّام قرار گرفته است و از یك حاکمیت شیطانی واحد تبعیت دارد و انسانها را به سوی غایات استثمارگرانهٔ خاصّی می‌خواند.

رودربایستی را کنار بگذاریم و یك بار دیگر از خود سؤال کنیم که فی‌المثل چه امری ما را بدانجا کشانده که هنگام اذان مغرب و عشاء همهٔ برنامه‌ها را تعطیل می‌کنیم و به پخش اذان و مناجات مختصری می‌پردازیم؟ و یا شبها چرا برنامه‌های تلویزیون ساعت یازده به اتمام می‌رسد؟ و یا روزهای جمعه چرا برنامه‌های صبح جمعه شبکهٔ دو، برای احتراز از تعارض برنامه‌ها با نماز جمعه قطع می‌شود؟ تعطیل موسیقی در روزهای عزا به چه دلیل انجام می‌گردد؟ و بسیاری پرسش‌های دیگر از این قبیل؟ این تعارضات در جامعه‌ای مذهبی همچون جامعهٔ ما به ناگزیر رخ می‌نماید، امّا در غرب تلویزیون نیز به تَبع نظام فکری غالب لجام‌گسیخته است و اجازه یافته تا به همهٔ ساحات و قلمروهای وجود آدمی تجاوز کند و او را از صراط اعتدال بیرون کشد. از یك سو همهٔ لوازم و محصولات تمدّن امروز صورت تبدیل یافتهٔ همین فرهنگ لجام‌گسیختگی و عدم اعتدال هستند و از سوی دیگر، این لوازم متناسب با ماهیت خویش حیاتی غیر متعادل و بیمارگونه را بر بشر امروز تحمیل کرده‌اند و همان‌طور که در قسمت اول از این چهارمقاله آمده است، «مارشال مك‌لوهان» بدین واقعیت توجّه کرده است که برای معرفت یافتن نسبت به این وسایل و رسانه‌ها باید خود را از تأثیرات آنها دور نگه داشت.

در نشریهٔ «فرهنگ و زندگی»، شمارهٔ ۸، صفحهٔ ۵۰ آمده است: «بررسیهایی که شده نشان می‌دهد که مردم به برنامه‌های آگاه‌کنندهٔ این‌گونه وسایل با درصد بسیار کمتری توجّه می‌کنند بدین صورت که از گوش دادن به اخبار طفره می‌روند، از توجّه به تفسیرهای سیاسی، اقتصادی و اجتماعی تن می‌زنند و سرانجام به حدّی می‌رسند که این دو وسیله (رادیو و تلویزیون) را فقط برای سرگرمی می‌خواهند و به مجرّد اینکه برنامه‌های سرگرم‌کننده به مناسبتی پخش نشود میزان استفاده از دستگاههای مزبور به حدّاقل ممکن می‌رسد.»

و این واقعیتی است غیر قابل انکار. اگر حکّام جامعه بخواهند بدین خواسته ترتیب اثر بدهند، خودبخود برنامه‌های سرگرم‌کننده همهٔ ساعات پخش تلویزیون را پُر خواهد کرد، آنچنان که اکنون در غرب معمول است و اگرنه، آنچنان که در ایران امروز روی داده است، یا باید برنامه‌سازان روی بدین امر بیاورند که حتّی مسائل تربیتی را نیز در قالب مسابقات هیجان‌انگیز، شوهای جذاب و فیلمهای کمدی ارائه کنند و یا روز به روز از بینندگان تلویزیون

■ تلویزیون اکنون در جهان غرب روح انسانها را تسخیر کرده و جایگزین همهٔ مناسبات دیگری شده است که می‌بایست وجود داشته باشند.

■ رابطهٔ مخاطب با فیلم سینمایی کاملاً با رابطه‌ای که بین تلویزیون و مخاطبان آن وجود دارد متفاوت است و همین تفاوت است که به کار برنامه‌سازی برای تلویزیون، ماهیتی دیگرگونه می‌بخشد.

کاسته خواهد شد و در صورت امکان، شبکه‌های ویدیویی آپارتمانی و یا محلّه‌ای همه جا را پُر خواهد کرد. مشکلی که در اینجا رخ می‌نماید آن است که مسابقات هیجان‌انگیز، شوهای جذاب و فیلمهای کمدی، فی‌انفسهم نمی‌توانند کالبد روحی واقع شوند که در مسائل تربیتی، اخلاقی و یا مذهبی وجود دارد. آنچه که در ایران امروز روی داده است، با عنایت به سابقهٔ تاریخی نفوذ استعمار در این کشور و پیوستگی فرهنگی سراسر جهان به یکدیگر امری اجتناب‌ناپذیر است که در تهران و بسیاری دیگر از شهرهای بزرگی که غربزدگی فرهنگی همچون جذام، حتّی استخوانهای پیکر جامعه را نیز خورده است، شبکه‌های خصوصی ویدیویی و قاچاق فیلمها و برنامه‌های تلویزیونی تا بدین حد گسترش پیدا کند.

لفظ «آموزش» نیز در غرب به مفهوم خاصّی، متفاوت با مدلول «تعلیم و تربیت» در نزد ما استعمال می‌شود و لهذا برنامه‌های آموزشی تلویزیون را نیز نمی‌توان همسو با غایات مورد نظر نظام اسلامی دانست. «مارشال مک‌لوهان» در این باره می‌گوید: «خصیصهٔ بنیادی چنین آموزشی در این دورهٔ فردگرایی، تجزیهٔ مادّه و حتّی زندگی به عوامل متشکّلهٔ آن به منظور تکثیر و تولید محصولات متّحدالشکل به میزان دلخواه است. به همین نحو انسانهای متخصّص هم به‌صورت عوامل متشکلهٔ ماشین عظیم اجتماعی درمی‌آیند.» در چنین نظامی هدف آموزش و پرورش، تربیت متخصص است نه ترغیب جوانان به کشف و یادگیری. کلیهٔ دانشجویان، خاصّه در حوزهٔ ادب و علوم انسانی، خود را ملزم به فرا گرفتن «مجموعه‌ای از دانستنی»های یک شکل و یکنواخت می‌بینند. این نظام همه را به تقلید وامی‌دارد به طوری که افراد برای نشان دادن خود و ابراز لیاقت باید همان کاری را بکنند که سایرین انجام می‌دهند، منتها بهتر و سریعتر. هیچ کس از آنها مسئولیت واقعی در ایجاد دانستنیهای تازه نمی‌خواهد.»

هدف آموزش «تولید متخصّص» است: متخصّصهایی که عوامل متشکّلهٔ ماشین عظیم اجتماع هستند و هرگز جز تقلید از غرب کاری از آنها برنمی‌آید. آموزش با این تعریف هرگز نمی‌تواند راهبر به سوی انقلاب اجتماعی باشد وبدون تردید فقط می‌تواند حافظ همین وضع فعلی باشد و به صورت علّت موبقهٔ تمدّن غرب عمل کند.

تلویزیون در همهٔ خانه‌ها حضور دارد و ساعتهایی کثیر از روز و شب را با مردم در ارتباط است. خصوصیات کمّی و کیفی این رابطه است که تلویزیون را از سینما متمایز می‌سازد.

«دیدن و شنیدن» برای بسیاری از مردم سهلتر از «خواندن» است و به همین علّت، تماشای تلویزیون می‌تواند بخش کثیری از مردم را از «خواندن» کفایت کند. رابطهٔ کلام و تصویر در تلویزیون عیناً همان نسبتی نیست که بین کلام و تصویر در سینما حاکم است و از این گذشته باید تفاوتهای ماهوی شنیدن و دیدن را نیز درنظر داشت. شنیدن به خواندن بسیار نزدیکتر است تا دیدن، اگرچه خواندن و دیدن هر دو با چشم انجام می‌گیرد: چرا که انسان در خواندن و شنیدن، هر دو، با کلام سر و کار دارد امّا در دیدن با تصویر، و تفاوت اصلی اینجاست: مابین کلام و تصویر اگر «کلمه» نبود، امکان «تعقل و تفکّر» نیز از انسان سلب می‌شد و اگرچه معمولاً این‌گونه عنوان می‌شود که «حروف» همان صورت تغییر یافتهٔ «نشانه‌های تصویری» هستند، امّا مهم این است که دلالت کلمات به معانی، مجرّد است و دلالت تصاویر به مدلولهای خویش، مستقیم و غیر مجرّد، گذشته از آنکه صورتهای غیر مادی اصلاً نمی‌توانند نشانه‌های تصویری داشته باشند.

از همان آغاز رواج رُمان‌خوانی و رُمان‌نویسی در کشور که از لحاظ تاریخی، همزمان با دوران مشروطه‌خواهی است، رسم بر این بود که در خانه‌ها و محافل شب‌نشینی، مجامعی برای خواندن رُمان تشکیل می‌شد: یک نفر با صدای بلند رُمان را می‌خواند و دیگران گوش می‌سپردند. در هنگام خواندن، بخشی از توجّه ذهن مشغول خواندن کلمات است امّا در هنگام شنیدن، اشتغال ذهنی به مراتب کمتر است و شنونده می‌تواند همهٔ هَمّ خویش را مصروف تخیّل سازد. نحوهٔ دلالت کلمات به معانی، به صورتی است که دامنهٔ تخیّل شنونده و یا خوانندهٔ کلمات بسیار وسیع است، امّا در هنگام تماشای تصاویر آنچه بیننده را به خود می‌کشد «توهّم واقعیت» است نه «تخیّل»: تصویر اصلاً امکان تخیّل را از بیننده سلب می‌کند و او را در صورت ثابت و واحدی از تحقّق شیء متوقّف می‌سازد، حال آنکه کلام، فی‌الحال به صورتهای نامحدودی از تحقّق اشیاء دلالت دارد.(۶)

شنیدن از خواندن سهلتر است و بنابر این مخاطب و جاذبهٔ بیشتری دارد. دیدن از شنیدن نیز سهلتر است چرا که دیگر زحمت تخیّل و تصوّر نیز از عهدهٔ مخاطب برداشته شده است.

تصوّر من از «راسکلنیکوف» در داستان «جنایت و مکافات» با آنچه در فیلم تلویزیونی «جنایت و مکافات» پخش شد کاملاً متفاوت بود. فیلم تلویزیونی «جنایت و مکافات» تصوّرات مرا دربارهٔ کتاب به هم می‌ریخت و این مرا تا آنجا به خشم می‌آورد که اصلاً حاضر نشدم که فیلم را تا پایان ببینم. کارگردان این فیلم، بناچار تصوّرات خودش را از کتاب جنایت و مکافات تصویر کرده بود. این امر، مبیّن همان تفاوت ماهوی است که میان کلام و تصویر وجود دارد.

در تلویزیون، نسبت بین کلام و تصویر صورتهای مختلفی به خود می‌گیرد. «فیلم سینمایی» فقط یکی از انواع برنامه‌هایی است که امکان پخش از تلویزیون می‌یابد. اگر هنگام پخش فیلم سینمایی از تلویزیون همان شرایطی که در سینما وجود دارد، ایجاد نگردد ـ یعنی اگر تاریکی

مطلق و سکوت حاکم نگردد ـ فیلم سینمایی به هدر خواهد رفت. شرایط خاصّی که فیلم سینمایی در آن به نمایش درمی‌آید به صورتی است که فیلم اصلاً نباید مخاطب را به خودش وابگذارد، امّا در تلویزیون ـ اگر آن شرایط مطلوب آماده نباشد که معمولاً نیست ـ بسیاری از لحظات و ظرایف فیلم از چشم خواهد افتاد چرا که اصلاً همهٔ وجود مخاطب تلویزیون نمی‌تواند مصروف تلویزیون باشد. او در خانه‌اش نشسته و با همهٔ آدمها و اشیاء اطراف مرتبط است و در زیر چراغهای روشن، همراه با سر و صدای بازی بچه‌ها و رفت و آمد دیگر ساکنان خانه به تماشای تلویزیون مشغول است.

سالن تاریک برای آن است که «صحنهٔ روشن فیلم» هیچ منازعی نداشته باشد و «بتواند تمامی ذهن تماشاگر را اشغال کند»، امّا در تلویزیون این امکان وجود ندارد و فیلم تلویزیونی باید برای جلب توجّه تماشاگر و حفظ آن، ترفندهایی تازه را به کار بندد که در سینما معمول نیست. فی‌المثل در تلویزیون تصاویر باید درشت‌تر باشد، تکرارها بیشتر و مدّتها کوتاهتر و مفاهیم سهلتر. برنامه‌سازان تلویزیونی در طول این سالهایی که از عمر تلویزیون می‌گذرد، بسیاری از تفاوتهای ماهوی سینما و تلویزیون را در عمل یافته‌اند و آن را به کار بسته‌اند. سریالهایی چون «روزهای زندگی»، «تلخ و شیرین»، «سالهای دور از خانه» و «محلّهٔ پیتون» با توجّه به همین خصوصیات تولید گشته‌اند و به همین علّت از توفیق بسیاری در جلب تماشاگران برخوردار بوده‌اند.

رابطهٔ مستمر و همه‌روزهٔ تلویزیون با مردم، خصوصیتی کمّی است که برنامه‌های خاصّی چون سریالهای تلویزیونی را مطلوب می‌سازد. مردم قهرمانی چون «اوشین» را رفته رفته می‌شناسند و با او خو می‌گیرند؛ او را به درون خود می‌پذیرند و به سرنوشتش علاقه‌مند می‌گردند، و رابطهٔ مستمرّ تلویزیون با مردم جامعه در شکل دادن به شخصیت قهرمانی چون «اوشین» و الفت مردم با او، عاملی اساسی است. اگر «اوشین» شخصیتی پیچیده‌تر داشت و یا متعلّق به قشر دیگری از اجتماع بود و یا کارگردان سریال موفّق نگشته بود که شخصیت ثابتی به او ببخشد و یا داستان فیلم و بیان آن از روانی و یکدستی کافی برخوردار نبود... این سریال نمی‌توانست جایگاهی چنین در میان مردم بیابد و امّا اگر «پخش مستمرّ هفتگی» وجود نداشت، هیچ یك از خصوصیات دیگر نیز امکان وجود نمی‌یافت. سریال «در برابر باد» هرگز نتوانست جایگاهی چون «اوشین» در میان مخاطبان تلویزیون پیدا کند و علّت آن این بود که فضای فیلم و شخصیتهای آن برای مردم ما آشنا نبودند.

تلویزیون از حاصل تجربیات دویست ساله ژورنالیست‌ها در تهیهٔ مجلات استفاده می‌کند. در نامگذاری بسیاری از برنامه‌ها، همچون مجلّهٔ ورزشی و مجلّهٔ خانواده این واقعیت ظهور پیدا کرده است. در فیلم سینمایی نباید تصویر به مثابهٔ عاملی فرعی اعتبار شود، امّا در تلویزیون، در بسیاری از برنامه‌ها این حکم اعتبار ندارد. در این گونه برنامه‌ها، نسبت بین عناصر تلفیقی: تصویر، صدا، کلام و موسیقی، به طور کامل صورتهایی متفاوت از فیلم سینمایی پیدا می‌کند. در برنامه‌هایی چون مسابقات تلویزیونی، تصویر وظیفه‌ای «توصیفی» دارد و نه «بیانی». همچنین است در شوها، گزارشات، اخبار، برنامه‌های روتین اقتصادی، فرهنگی و سیاسی،...

«اصل جاذبیت» در تولید برنامه‌های تلویزیونی ایجاب می‌کند که پیش از هر چیز برنامه‌ها مستقیماً به مسائل مبتلابه مردم توجّه یابند و از سوی دیگر، قالبهایی جذّاب برای ارائهٔ مسائل بیابند. «حفظ یك نقطهٔ مجهول در تمام طول برنامه‌ها» از شیوه‌های معمول فیلمسازی و تولید برنامه‌های تلویزیونی است. این نقطهٔ مجهول، تماشاگر را به دنبال جواب می‌کشاند و او را تا آن هنگام که جواب اقناع‌کننده‌ای برای مجهول خویش بیابد، رها نمی‌کند. جاذبیت رشته‌ای است که یك سر آن در دست فیلم و سر دیگرش در جان مردمان است و فیلم اگر نتواند قلاب خود را به جایی در درون تماشاگر، اعمّ از خصوصیات فطری و غریزی او و یا عادات و اعتبارات اجتماعی‌اش بند کند، از جاذبیت برخوردار نخواهد شد. انسان فطرتاً از مجهول می‌گریزد و طالب علم است و این خصوصیت یکی از بزرگترین دست‌آویزهای فیلمسازها و تولیدکنندگان فیلمهای تلویزیونی است. در یك سیر داستانی تنها در پایان داستان است که به همهٔ سؤالها و نقاط مجهول جواب داده خواهد شد و در برنامه‌هایی که فاقد داستان هستند، باز هم باید برنامه سیری شبیه به داستان را از آغاز تا پایان طی کند و خود را کاملاً در ارتباط با تماشاگر نگه دارد.

دربارهٔ مردم حکمی کلّی نمی‌توان رواداشت. این سؤال که برنامه‌های تلویزیون باید به خواست مردم پاسخ مقتضی بدهد و یا نه، امری است بسیار فراتر از مقاله‌ای در این حد؛ امّا از آنجا که به هر تقدیر این از اولین سؤالاتی است که باید در تلویزیون بدان جواب گفته شود، ناگزیر باید هرچند در حدّ یك اشارهٔ مجمل به این مهم بپردازیم.

تعارضاتی که بین معتقدات اقشار مختلف مردم وجود دارد، رسیدن به یك وحدت نظر و عمومیت را محال می‌سازد. مقصود از مردم کدامیك از اقشار مختلف مردم هستند؟ از سوی دیگر، قبل از هر چیز باید به این پرسش بزرگتر جواب گفت که آیا وظیفهٔ تلویزیون اجابت دعوات مردم و سرگرم کردن آنهاست و یا تعلیم و تربیت آنها؟ اگر تعریف ما از مردم همان باشد که اکنون در حکومتهای ظاهراً دموکراتیك موجود است، این مردم از مسائل جدّی و تربیتی و همهٔ آنچه شرکت فعال آنها را در تفکّر و تعلّق طلب کند می‌گریزند. «لذّت‌پرستی» اصل مطلوب و غالب تفکّر عام مردم در مغرب زمین است. با این تفکّر، وظیفهٔ تلویزیون همان است که در قسمت دوم از این چهار مقاله بدان اشاره رفت. و اگرنه، خواه ناخواه باید منتظر باشیم که تلویزیون از عهدهٔ جذب همهٔ مردم برنیاید و بخش عظیمی از اقشار جامعه، در جستجوی غفلتکده‌ای که آنها را از خود غافل کند، روی به شبکه‌های ویدیویی و فیلمهای قاچاق بیاورند.

این یك تعارض حل‌ناشدنی است و مسئله‌ای است خاصّ جوامعی مذهبی چون ماکه ازیك سو حفظ دین ودینداری رابرخود فرض می‌دانیم واز سوی دیگر، رسانه‌هایی چون تلویزیون را هم نمی‌خواهیم از دست بدهیم. اگر در غرب توانسته‌اند قالبهای جذابی برای انواع موضوعات مطروح در برنامه‌های تولیدی تلویزیون بیابند بدین سبب است که آنها در جامعهٔ خویش گرفتار این تعارض که عرض کردم نیستند و بنابر این در جستجوی جواب این مسئله و حلّ این تعارض نمی‌توان روی به غرب آورد، چرا که اصلاً مسائلی چنین، فقط مبتلابه جوامعی چون ماست و در هیچ یك از اعصار تاریخی و در میان هیچ یك از اقوام دیگر نظیر ندارد.

■ پاورقیها:

۱. ABSURD

۲. اسم مفعول در باب افتعال یعنی آنچه مورد انتظار است.

۳. «تحف‌العقول»، سخنان کوتاه پیامبر اکرم(ص): «علم را با نوشتن به زنجیر کشید».

۴. آیات ۵۵ از سورهٔ «بقره» و ۲۱ از سورهٔ «فرقان».

۵. برای تفصیل بحث به مقالهٔ «کلامی، تصویری» از آقای «شمس‌الدین رحمانی» مراجعه کنید.

۶. همان، به مثال «گل سنبل» رجوع شود.

● تجربهٔ دینی در اندیشهٔ کی‌یرکگارد

■ ش. راشد

■ مقدّمه:

اندیشه‌های فلسفی «سورن کی‌یرکگارد» و تجربهٔ ایمان دینی به شکلی که او مطرح می‌کند، خصوصاً بعد از اکران فیلم «هامون»، به مسئله‌ای بحث‌انگیز در میان هنرمندان و سینمادوستان کشور تبدیل شده است. با عنایت به این مسئله، لازم دیدیم به صورت کوتاه و فشرده، آراء این متفکّر شهیر دانمارکی و بویژه اندیشهٔ دینی او را مورد بررسی قرار دهیم و حاصل کار را، حتّی‌المقدور به زبانی ساده، تقدیم خوانندگان ارجمند سوره نماییم. امیدواریم که مفید و مقبول افتد.

●

مورّخان تاریخ فلسفه نوشته‌اند یك بار «کی‌یرکگارد» فریاد زده بود: «من سورن کی‌یرکگارد هستم و نمی‌خواهم در زیر ملاحظات عینی گم شوم!».(۱)

بدون تردید اندیشهٔ کی‌یرکگارد نمادی از طغیان فردگرایی برعلیه سیستم اندیشهٔ هگلی بود. هگل فیلسوفی آلمانی بود که با پی‌ریزی یك سیستم تام و تمام فلسفی، ادّعای توضیح و تبیین کامل «هستی» و کائنات را داشت. حاکمیت تمام‌عیار اندیشهٔ هگلی بر تفکّر اروپایی در قرن نوزدهم منجر به واکنشها و عکس‌العملهای متضادی شد که از زمره می‌توان فلسفهٔ «شوپنهاور»، «نیچه» و «سورن کی‌یرکگارد» را نام برد.

شاید بتوان ماهیت اندیشهٔ کی‌یرکگارد را در قالب دو مفهوم به هم پیوستهٔ «فردیت» و «تجربهٔ دینی غیر عقل‌گرایانه» خلاصه کرد. برای این فیلسوف لاغر و کوژپشت دانمارکی، «رستگاری» و «نجات» جز به مفهوم «جهش ایمانی» فردی نمی‌توانست حاصل شود. «جهش ایمانی» چیست؟ برای درك این مفهوم باید نگاهی به پیشینهٔ فکری و فلسفی قرن نوزدهم و تجربیات فردی این اندیشمند دانمارکی افکند.

● پیشینهٔ فکری و فلسفی قرن نوزدهم

قرن نوزدهم در تاریخ تفکّر اومانیستی غرب جایگاه ویژه‌ای دارد. این قرن میراثدار اندیشهٔ «کانت» بود: فیلسوفی که برای اولین بار در تاریخ اندیشهٔ بشری به گونه‌ای منسجم و استدلالی، هرگونه واقع‌نمایی معرفت بشری را منکر شد و واقعیت عینی را بیشتر مقوله‌ای «ذهنی» و آفریدهٔ ذهنیت بشری دانست.

تمامی اندیشمندان پس از کانت هریك به گونه‌ای از تفکّر «کانتی» متاثّر بودند. هگل (فیلسوف بزرگ قرن نوزدهم و هموطن کانت که آخرین نحلهٔ بزرگ عقل‌گرایی را در غرب سامان بخشید) برای رهایی از شکاکیت و تردیدی که اندیشهٔ کانت پدید آورده بود، به نوعی یگانگی «ذهن» و «عین» روی آورد و تلاش نمود تا با تکیه بر «دیالکتیك اندیشه» بر شکاکیت کانتی فائق آید. کی‌یرکگارد نیز به عنوان یکی از متفکّران قرن نوزدهم اروپا، شکاکیت کانت و عقل‌گرایی منسجم و نظامدار اندیشهٔ هگلی را به ارث برد. امّا او سعی نکرد تا بر شك‌گرایی کانتی از طریق عقل‌گرایی هگلی فائق آید. او راه جداگانه‌ای را پیش گرفت که آن را «جهش ایمانی» نامید (و ما در این مقاله مفهوم آن را توضیح خواهیم داد).

کی‌یرکگارد در کتاب «پی‌نوشتِ غیر علمی نهایی» می‌نویسد: «شکاکیتی را که به اندیشه می‌تازد نمی‌توان با به اندیشه درآوردن کامل آن شکست داد، چرا که همان ابزاری که قرار است این کار را انجام دهد، خود زیر پرسش است. با چنین شکاکیتی تنها یك کار می‌توان کرد و آن گسستن از آن است. پاسخ گفتن به کانت در محدودهٔ خیمه‌شب‌بازی خیال‌گونهٔ اندیشهٔ محض درست به معنی پاسخ نگفتن به اوست. تنها شیء در خودی که نمی‌تواند اندیشیده شود وجود است، و این وجود در قلمرو اندیشه نمی‌گنجد تا اندیشیده شود...(۲)»

سورن کی‌یرکگارد در پاسخ به معضلی که کانت آفریده بود، راه دور زدن و نادیده گرفتن مسئله را پیش گرفت. برای او این مسئله که اندیشهٔ بشری ظرفیت واقع‌نمایی دارد یك امر بدیهی بود. او توان فکری و ذهنی خود را معطوف به بررسی مسئلهٔ دیگر نمود: مسئلهٔ فرد انسانی و هستی او.

«سورن» از کودکی فردی بیمار و مالیخولیایی بود. او به تبعیت از پدرش (که همیشه کوله‌باری از افسردگی بیمارگونه و مزمن و احساس گناه کاذب بر دوش داشت) انسانی مضطرب، افسرده و بیمار پرورش یافت. در جوانی یك بار قصد خودکشی نمود. نقص جسمانی (کوژپشتی) و مالیخولیای روحی، از او موجودی تنها و منزوی ساخته بود که مورد ریشخند و تمسخر کودکان قرار می‌گرفت. گویا سورن پذیرفته بود که تنهایی و انزوا سرنوشت اوست و راه گریزی از آن ندارد.

کی‌یرکگارد که در زندگی شخصی، فردی تنهاو گوشه‌گیر بود، در حوزهٔ اندیشهٔ فلسفی و دینی خود نیز سخنگوی «فردگرایی» شد و با تکیه بر نوعی ایمان شهودی، به مقابله با نظام عقل‌گرایی فلسفی هگل پرداخت: نظامی «عقل‌گرا» که در آن هیچ جایگاه و امکانی برای فرد و هستی او وجود نداشت. هگل در عرصهٔ اندیشه، جزئی را تابع کلّی می‌کرد ودر حوزهٔ سیاست، فرد را در دولت و جمع حل می‌نمود. در حقیقت کی‌یرکگارد سخنگوی گرایش فردگرایی غیر عقلی در چهارچوب تفکّر اومانیستی بود. البتّه این نکتهٔ مهم را باید در نظر داشت که کی‌یرکگارد به لحاظ فکری گرایشات قوی غیر اومانیستی و «تئیستی» داشت، اگرچه درك او از «دین» و «عقل» اساساً از چهارچوب اومانیسم فراتر نمی‌رفت. کی‌یرکگارد دین را نه به صورت مجموعه‌ای از قوانین و فرامین و تعالیم الهی و وَحْیانی، بلکه عمدتاً به صورت نوعی گرایش روانی در وجود انسان می‌فهمید و خدا را بیشتر تجربه‌ای شهودی می‌دانست، نه ذات حیّ قادر توانایی که مشیت او برهمهٔ عالم و آدم احاطه دارد (در این باره اندکی بعد بیشتر سخن خواهیم

گفت).

امّا درک کی‌یرکگارد از عقل نیز بیشتر مفهوم فلسفی عقل در نزد فلاسفهٔ غربی پس از رنسانس بود و نه مفهوم اصیل کلامی و فلسفی عقل در اندیشهٔ دینی که «عقل» را حیثیتی کلّی و بارقه‌ای الهی و از عالم جبروت و حجّت درونی می‌داند و عقل و وحی را در طول هم می‌بیند. [البتّه این به واقع مشکل فلسفهٔ غربی پس از رنسانس است و نه صرفاً مشکل کی‌یرکگارد، چرا که «عقل» از پس از رنسانس و بویژه در قرون متأخّر حیثیت قدسی و الهی خود را از دست داده و به کیفیتی عملی تنزّل نموده است. درک هگل از عقل نیز چنین مفهومی بوده است و کی‌یرکگارد شاید حتّی بی‌آنکه از مفهوم اصیل عقل اطلاعی هم داشته باشد، عقل به مفهوم سابق‌الذکر را مورد حمله قرار داده است.]

●

برای کی‌یرکگارد، ایمان، تجربه‌ای فردی و غیر عقلانی است؛ تجربه‌ای که در قالب هیچ سیستم فکری و فلسفی نمی‌گنجد، بلکه نوعی ادراک شهودی است که در متن زندگی شخصی و روزانه پدید می‌آید؛ یعنی از «هستی» فرد جدا نبوده و دقیقاً نتیجه و محصول مرتبه‌ای از آن است:

«اساساً هستی برای کی‌یرکگارد مقوله‌ای است مربوط به فرد آزاد. «هستی داشتن»، به معنایی که او به کار می‌برد، تحقّق بخشیدن به خویش از راه گزینش آزاد میان گزینه‌ها، با در گرو نهادن خویش است. بنابراین، هستی داشتن یعنی هرچه بیشتر فرد شدن و هرچه کمتر به گروه تعلّق داشتن. می‌توان گفت که معنای آن برگذشتن از کلّیت به سود فردیت است».[۳]

فلسفهٔ کی‌یرکگارد کوششی است برای رویارو نهادن انسانها با هستی و مسائل آن، به گونه‌ای فردی. بر این اساس، هرفرد با تکیه بر گزینش‌های آگاهانهٔ خود، «هستی‌دار[۴]» می‌گردد. کی‌یرکگارد برای تفهیم این موضوع مثالی را مطرح می‌کند. او می‌گوید دو ارابه‌ران را در نظر بگیرید: یکی افسار اسب را در دست دارد امّا به خواب رفته است و اسب، خود مسیر خود را طی می‌کند، امّا دیگری بیدار و هشیار، نشسته و هدایت ارابه را به عهده دارد. هردو را می‌توان ارابه‌ران نامید. امّا در معنای واقعی فقط آنکه ارابه را آگاهانه هدایت می‌کند ارابه‌ران است.

در رابطه با «هستی‌داری» نیز کی‌یرکگارد بحثی این گونه را مطرح می‌کند. فردی که بدون انتخاب و اختیار آگاهانه و براساس تقلید از جمع و از «توده[۵]» زندگی می‌کند، از نظر این فیلسوف «هستی‌دار» واقعی نیست. انسان زمانی براستی «هستی‌دار» است که براساس انتخاب آگاهانه و به صورت «فرد» رفتار نماید. کی‌یرکگارد دربارهٔ نقش جمع (خیل) در بی‌مسئولیت ساختن فرد می‌نویسد: «هر خیل... در ذات خود بی‌حقیقت است، به این دلیل که فرد را بی‌حیا و بی‌مسئولیت می‌کند، یا دست کم با فرو کاستن وی به جزئی از یک کل، حسّ مسئولیت را در او ضعیف می‌کند[۶]».

از نظر کی‌یرکگارد فرد هستی‌دار، «بازیگر» است؛ او آگاهانه و فعالانه به انتخاب دست زده و به زندگی خود شکل و جهت می‌دهد. در نظر این فیلسوف، خودِ مفهوم «هستی‌داری» نیز دارای سه مرحله است که «هستی‌داری» دینی برترین این مراحل است. او مرحله‌های مختلف «هستی‌داری» را تحت عنوان «دیالکتیک مرحله‌ها» مطرح می‌کند. این مراحل سه‌گانه عبارتند از:

۱. مرحلهٔ هستی‌داری «استتیک» (زیبایی‌شناختی)
۲. مرحلهٔ عقلی و اخلاقی
۳. مرحلهٔ ایمانی و دینی.

کی‌یرکگارد ویژگی این مراحل را آگاهانه و گزینشی بودن آنها می‌داند. یعنی برخلاف مراحل «دیالکتیک هگلی» که جبری و ناخودآگاهانه است، در نزد کی‌یرکگارد انتخاب هریک از این مراحل به صورت آگاهانه انجام می‌شود.

مرحلهٔ «حسّانی» یا «استتیک» مرحله‌ای است که ویژگی آن، در کار نبودن معیارهای اخلاقی ثابت کلّی و ایمان خاصّ دینی است. در مقابل، شوق کامجویی از تمامی تجربه‌های حسّی و عاطفی ویژگی اساسی آگاهی حسّانی است:

«چنین انسانی به پیشباز هر تجربهٔ حسّی و عاطفی می‌رود و از هر کلشنی کلی می‌چیند و از هر چیزی که میدان گزینش او را تنگ کند بیزار است و هرگز هیچ شکلی به زندگانی خود نمی‌دهد و یا شکل زندگانی او همین بی‌شکلی است، یعنی پراکندن خود در ساحتِ حس».[۷]

کی‌یرکگارد زندگی براساس آگاهی حسّانی را نومیدکننده و یأس‌آور می‌داند و آن را به زندگی در زیر زمین یا ساختمان تشبیه می‌کند. فرد در این مرحله با انتخابی روبروست: یا باید در همین مرحلهٔ آگاهی حسّانی بماند و یا به مرحله‌ای بالاتر قدم گذارد: گزینش مابین «این یا آن»[۸]. «دون ژوان» سمبول و مظهر این مرحله از زندگی است.

مرحلهٔ دوم، مرحلهٔ اخلاقی است. در این مرحله انسان به معیارهای معیّن و تکلیفهای مشخص اخلاقی که ندای عقل کل است، گردن می‌گذارد. فرد در این مرحله پایبند قوانین و دستورات عقلی (عقل به مفهومی که در فلسفهٔ غربی دارد و قبلاً ذکر کردیم) و اخلاقی است. «سقراط» مظهر فرد «هستی‌دار» در این مرحله است. در این مرحله فرد خود را فدا می‌کند تا نمودی از کلیت باشد و این البتّه مطلوب کی‌یرکگارد نیست چرا که با اندیشهٔ فردگرایی او سازگاری ندارد. او معتقد است فرد در این مرحله آگاهی اخلاقی دارد امّا از مفهوم «گناه» بی‌خبر است. مفهوم «گناه» در اندیشهٔ کی‌یرکگارد از ارزش و جایگاه خاصّی برخوردار است. او معتقد است که «ما از راه آگاهی به گناه، خویشتن را از دیگران همه، جدا می‌کنیم. گناه، گناه ماست. امّا از راه گناه نیز می‌دانیم که ما در خدا حاضریم و خدا بر ما حاضر. روبه‌روی خدا، ما تنهاییم»[۹]... «آگاهی از گناه برابر نهاد مرحلهٔ اخلاقی است، که تنها با عمل ایمانی یابا پیوستن خویش به خدا می‌توان از آن برگذشت»[۱۰].

احساس گناه از نظر کی‌یرکگارد از این رو با اهمیّت تلقّی می‌شود که فرد از این راه به فاصلهٔ خود با خدا پی می‌برد، دچار ندامت و پشیمانی می‌شود و به اصطلاح «روبه‌روی خدا» قرار می‌گیرد. آگاهی به گناه، آگاهی به جدایی است و تلاش برای ارتباط گرفتن با «جاودانه». بدینسان، آگاهی به گناه و دلهرهٔ ناشی از آن سبب گزینش آگاهانهٔ دیگری می‌شود که همانا «جهش ایمانی» است.

■ ایمان برای کی‌یرکگارد تجربه‌ای فردی و غیر عقلانی است؛ تجربه‌ای که در قالب هیچ سیستم فکری و فلسفی نمی‌گنجد.

● جهش ایمانی و دلهره

«نظر کی‌یرکگارد چنین است که آگاهی از وجود خود در پیچ و تابهای شدید درونی، هنگامی که ترس و اضطراب از مرحلهٔ عادی تجاوز کند و متوجّه غایات مخصوص باشد، به صورت بس حادی درمی‌آید. هنگامی که دلهره و اضطراب به این پایه رسد، کامل یا به اصطلاح «مابعد الطبیعی» می‌شود. این وحشت کامل وقتی حاصل می‌شود که انسان دیگر اشتغالی به مسئلهٔ تحصیل نتایج مخصوص یا «حفظ آنچه دارد» نداشته باشد؛ وقتی که راه زندگی انسان کلاً به خطر افتاده باشد، فقط در آن وقت است که انسان کاملاً تشخیص می‌دهد که «بودن» واقعاً چه معنی دارد... فقط در یک بحران عاطفی مفرط است که انسان نهایت «مفهوم» وجود خود را درک می‌کند...»[۱۱]

«دلهره» حالتی است که پیش از جهش کیفی از یک مرحلهٔ زندگی به مرحلهٔ دیگر به فرد دست می‌دهد. این دلهره به گزینش آگاهانهٔ مرحلهٔ ایمانی و دینی منجر می‌شود، یعنی همان «جهش ایمانی». در مرحلهٔ جهش ایمانی، فرد احساس

نوعی پیوستگی با خدا، یا مطلق برین، می‌کند. این پیوستگی و ارتباط که کاملاً فردی و شخصی است، در حقیقت به معنای تصدیق خویشتن به صورت «فرد» و در مقام یك روح آگاه و آزاد است. فردی که در این مرحله قرار دارد به تجربهٔ ایمان رسیده است. او دیگر از قانون و عقل کلّی تابعیت نمی‌کند، بلکه با خدا در شکلی کاملاً شخصی روبرو می‌شود، یعنی خدایی که دارای صفات منتسب به او در علم کلام مسیحی (در قرون وسطی و یا علم کلام و فلسفهٔ اسلامی) نیست، بلکه کویی شخصی است که در قالب تجربه‌ای شهودی برای فرد مکشوف می‌گردد:

«خدای کی‌یرکگارد کلاً متعالی است و برای وجدان همان‌قدر غیر قابل درك است که برای روشهای استدلالی فهم یا عقل. بدین‌گونه کی‌یرکگارد خود را... خلف صدق عصری می‌نمایاند که عصر اندیشه نیست بلکه دوران تصمیم، تصدیق و ایمان است... برای او مسائل اساسی دین هیچ‌گونه پاسخ تعقّلی نمی‌پذیرند... آنچه که مطلوب اوست «نجات» است و برای نجات هیچ راهی نیست مگر ایمان»[۱۲].

ایمان در نظر این فیلسوف یك تجربهٔ شهودی و یك جهش است، یك خطر کردن و یك ماجراست، چرا که خدا مفهومی است که اثبات‌پذیر نیست و (به تعبیر کی‌یرکگارد) یك «بی‌تعیّنی عینی» است. پس ایمان، سپردن سررشتهٔ حیات و زندگی به وجودی است دور از دسترس فلسفهٔ نظری و حکمت عقلی (البتّه به تعبیر غربی آن). امّا از طرف دیگر، ایمان عین یقین نیز هست چرا که ارتباط شخصی و فردی و بی‌واسطه با خداست و پیدایی و ظهور خدا در تجربه‌های شهودی آدمی است:

«کی‌یرکگارد معتقد بود که انسان فقط به وسیلهٔ «جهش ایمانی» می‌تواند مسیحی شود و مقصود از جهش ایمانی عبارت است از تسلیم کامل زندگی... از نظر او ما به وسیلهٔ دانستن چیزهایی که قبلاً نمی‌دانستیم مسیحی و انسان نمی‌شویم بلکه به وسیلهٔ تغییر وجود و زندگی از طریق لطف و فیض الهی نجات می‌یابیم... خدای واقعی را فقط تا حدّی می‌توان یافت که خود را به عنوان عامل زنده‌ای در حیات ما ظاهر سازد... کی‌یرکگارد هیچ اطمینانی را وعده نمی‌دهد بلکه جهشی را پیشنهاد می‌کند که همیشه تا حدّی جهشی است در تاریکی... ایمان عبارت است از تسلیم زندگی به خدا در عیسی مسیح... (پس) ایمان به این معنی نیست که انسان تعالیمی را که غیر قابل اثبات است بپذیرد بلکه عبارت است از واگذاری یا تسلیم تمام زندگی. راه میانه‌ای وجود ندارد: انسان یا مسیح را می‌پذیرد یا رد می‌کند. کسانی که به عنوان افرادی محترم در کلیسا مخفی می‌شوند، در جستجوی راه میانه هستند ولی اینها بیشتر از ملحدین با مسیح دشمنی می‌نمایند»[۱۳].

برای این جهش ایمانی باید شور دینی و شهامت خطر کردن داشت و بدون این خطر کردن اصلاً ایمانی وجود ندارد. کی‌یرکگارد خود می‌گوید: «اگر خطر کردن در میان نباشد، ایمانی در میان نیست. ایمان همانا تضاد میان شور بیکران عالم درونی فرد و بی‌تعیّنی عینی است». از نظر این فیلسوف، حضرت ابراهیم(ع) مظهر جهش ایمانی و این مرحله از زندگی است. او عمل حضرت ابراهیم(ع) را در ارتباط با قربانی کردن حضرت اسحق (که برخلاف موازین عقلی رایج و معمول بود) ناشی از جهش ایمانی و تجربهٔ شخصی خداوند و حضرت ابراهیم(ع) را مظهر مرحلهٔ ایمانی «هستی‌داری» می‌داند. ایمان دینی از نظر او تجربه‌ای از سنخ تجربهٔ ایمانی حضرت ابراهیم(ع) است و این بالاترین مرحلهٔ «هستی‌داری» است. دو طرف این تجربهٔ ایمانی، یکی فرد هستی‌دار و دیگری خدایی است که چونان واقعیتی شخصی بر فرد پدیدار می‌شود. این تجربه ذاتاً تجربه‌ای ذهنی و فردی است: «کی‌یرکگارد» می‌نویسد: «مسیحیت دینی است که در آن، چون خدا ظاهر شود، معبدها فرو می‌ریزد. مسیحیت، شکفتگی ذهن است؛ ذهنی که به عینیت برگرداندنی نیست». البتّه مسیحیتی که منظور کی‌یرکگارد است همان تعالیم حضرت مسیح(ع) است و نه مسیحیت تاریخی که در هیأت تعالیم کلیسا ظهور کرده است.

● ایمان دینی

از مجموع آنچه که دربارهٔ اندیشهٔ فلسفی کی‌یرکگارد و تجربهٔ ایمان دینی نزد او گفتیم می‌توان چنین نتیجه‌گیری کرد: اندیشهٔ کی‌یرکگارد طغیانی است علیه مفهوم «عقل» در سنّت فلسفی اومانیستی غرب. این واکنش «ضد عقلی» امتداد همان بینش رُمانتیکی است که همیشه عقل را محکوم کرده و آن را ناتوان از درك و فهم حقایق دینی می‌دانست. این بینش «رُمانتیك» در حوزهٔ دین، ریشه در اندیشه‌های «روسو» و «لوتر» و «آگوستین» دارد. اصولاً نگرهٔ فلسفی و کلامی غرب (از عهد باستان تا امروز) به دوگانگی مابین عقل و وحی و عقل و احساس معتقد است و همیشه فلاسفه و متکلّمین به دو جبههٔ عقل‌گرا و وحی‌گرا و عقل‌گرا و شهودی تقسیم می‌شده‌اند. و سورن کی‌یرکگارد یکی از اندیشمندان دینی در غرب است که فهم میراث وحی را تنها از طریق شهود و تجربهٔ فردی ممکن می‌داند. او با کلیسای حاکم و تعالیم آن به مخالفت برمی‌خیزد و درك کلیسا را از ایمان (که آن را مجموعه‌ای از اندیشه‌های دور از عمل می‌داند) غیر دینی و غیر مسیحی می‌نامد. او ایمان را تجربه‌ای فردی می‌داند که اساس زندگی فرد را دگرگون می‌کند. او در مقابل فرهنگ اومانیستی قرن نوزدهم که انسان را بدون خدا و مستقل از خدا تفسیر می‌کرد، بینش هستی‌داری دینی را مطرح می‌کند که اساساً مبتنی بر ارتباط مستقیم فرد و خداست. امّا در عین حال، درك او از خداوند درکی بشدّت اومانیستی است چرا که ذات مقدّس حضرت حق را به حدّ تجربه‌ای فردی و شهودی (در عین حال به لحاظ عقلی غیر یقینی) تنزّل می‌دهد؛ تجربه‌ای که خبر از وجودی متعالی می‌دهد امّا همیشه به صورت یك تجربهٔ ذهنی فردی باقی می‌ماند. کی‌یرکگارد هرگز به بحث دربارهٔ صفات ثبوتی و سلبی و جلال و جمال خداوند نمی‌پردازد و همیشه مفهوم خدا را چونان حقیقتی ذهنی که در ذهن آدمی شکوفا می‌شود و تجلّی می‌کند به تصویر می‌کشد. او می‌گوید: «نمی‌توان هستی خدا را اثبات کرد بلکه می‌توان اثبات کرد این تجربه که من حس می‌کنم، خداست».

کی‌یرکگارد هیچ وقت این امکان را نمی‌یابد که به گونه‌ای کامل و تمام عیار از زنجیرهای تفکّر اومانیستی رهایی یابد و به همین دلیل نگاه او به ایمان دینی و خداوند در چهارچوب اندیشهٔ اومانیستی باقی می‌ماند. او گمان می‌کند اگر خداوند به گونه‌ای کامل و آشکار در زندگی آدمی حضور داشته باشد، «اختیار» و «ارادهٔ آزاد» بشری نابود خواهد شد و این معضلی کلامی و فلسفی است که هیچ یك از فلاسفه و متکلّمین غربی قادر به گشودن آن نشده‌اند چرا که میراث اندیشهٔ فلسفی در غرب (از آغاز تا امروز) در حوزهٔ مسائل مابعدالطبیعی و دینی دچار ضعف و انحرافهای شدیدی بوده است؛ نارسایی و ضعفی که از عدم درك رابطهٔ طولی عقل و وحی نشأت گرفته است. کی‌یرکگارد میراثدار این سنّت فکری و فلسفی است و تلاش می‌کند تا به شیوهٔ خود از آن رهایی یابد.

● پاورقیها:

۱. «ژان وال»، «اندیشهٔ هستی»؛ ترجمهٔ «باقر پرهام»، صفحهٔ ۲۶

۲. «سورن کی‌یرکگارد»، «پی‌نوشتِ غیر علمی نهایی» صفحهٔ ۲۹۲ـ به نقل از «شش متفکّر اگزیستانسیالیست»، «هـ. ج بلاکهام»، صفحهٔ ۱۳

۳. «فردریك کاپلستون»، «از فیشته تا نیچه»، صفحهٔ ۳۲۷

۴. EXISTENTIAL

۵. MOB

۶. «فردیك کاپلستون»، «از فیشته تا نیچه»، صفحهٔ ۳۳۱

۷. منبع پیشین، صفحهٔ ۳۳۳

۸. «این یا آن» نام کتابی از این فیلسوف نیز هست.

۹. «ژان وال»، «اندیشهٔ هستی»، صفحهٔ ۳۰

۱۰. «کاپلستون»، «از فیشته تا نیچه»، صفحهٔ ۳۳۴

۱۱. «هنری ایکن»، «عصر ایدئولوژی»، ترجمهٔ «ابوطالب صارمی»

۱۲. منبع پیشین (با تلخیص)

۱۳. «ویلیام هوردن»، «راهنمای الهیات پروتستان»، انتشارات علمی و فرهنگی

سخنی پیرامون نقاشی معاصر ایران

■ دکتر حبیب الله آیت اللّهی

■ **اشاره:**

چرا نقاشی معاصر ایران دارای هویت مستقلی نیست؟ اساساً نقاشی ایران با هویت شرقی و اصیل چگونه تحقّق می‌یابد؟

بخش تجسّمی «سوره» دو پرسش فوق را به عنوان موضوع نظرخواهی خود از هنرمندان و اساتید هنر نقاشی انتخاب کرده است. این نظرخواهی صورت عام دارد و همهٔ سرورانی که مایلند نظراتشان در زمینهٔ فوق، در این صفحه ارائه شود. می‌توانند در این نظرخواهی شرکت فرمایند.

اولین قسمت از این مجموعه اختصاص به آراء «دکتر حبیب الله آیت اللهی» دارد که به نظر می‌رسد.

برای شناخت و بررسی هرپدیده‌ای نخست باید ریشه‌های آن را در جامعه و در فرهنگ جستجو کرد. متأسّفانه تاکنون چنین جستجوهایی به‌طور عمیق و اساسی در هنر ایران و در نقاشی ایرانی اسلامی (که به غلط مینیاتور- واژهٔ فرانسوی- خوانده می‌شود) انجام نشده است. هنوز هیچ کس، چه ایرانی و چه بیگانهٔ ظاهراً ایران‌شناس به ریشه‌ها چنگ نینداخته است و جستجوهای انجام‌شده و پژوهشها آنقدر سطحی هستند که گاهی انسان از مطالعهٔ آنها سرافکنده می‌شود. متأسّفانه هنوز هم رسم براین است که نویسندگان و پژوهشگران ما نوشته‌ها و مقالات بیگانگان را جویده و خام خام در دهان می‌گذارند و به خود زحمت جستجوی بیشتر را برای رسیدن به سرچشمه‌های حقیقت و یا حداقل واقعیتها، نمی‌دهند. به مصداق «کلام‌الملوک، ملوک‌الکلام» (سخن بزرگان، بزرگ سخنان است) هم جمله‌ای را از استاد «کریم پیرنیا» که خداوند عمر پربرکتش را بلند گرداند، سرجملهٔ سخن خویش می‌کنم. او معتقد است که: «هنر اسلامی بیش از دو هزار و نهصد سال قدمت دارد!»

برای درک این بیان که حقیقتی محض است باید مرحله به مرحله و منزل به منزل به عقب بازگشت و این راه به قهقرا پیموده را، دوباره با دیدی وسیعتر پیمود تا حقیقت اشیاء، روشن و حقیقت هنر امروز ایران، آشکار شود.

هنر معاصر ایران ریشه در هنر غرب و کمال‌الملك دارد و این تاثیر در هنر اسلامی ایران هم آشکار است. کمال‌الملك ریشه در غرب و در هنر زند و قاجار دارد و هنر زند و قاجار از صفویه ملهَم شده و در مسیر کمالی که ناتمام ماند، (توسّط کمال‌الملك و دیگرانی چون صنیع الملك و غیره) متوقّف شده است. صفویه ریشه در دوران تیموری و ایلخانی داشته‌اند و هنر صفوی ملهَم از غرب است. سلسلهٔ تیموری و ایلخانی از هرات و تبریز نشات می‌گرفتند و تبریز ریشه در شیراز دارد، برخلاف آنچه که غربیان نوشته‌اند که از بغداد متاثرند. تاسّف در اینجاست که همه می‌دانند «جنید تبریزی» شاگرد «میرعلی شیرازی» بوده، لیکن هنوز در نقاشی شیراز و ریشه‌های آن و شاید نقاشی اصفهان در دوران سلجوقیان، که در هنر ایرانی ـ اسلامی دورانی بسیار پربار بوده است، پژوهش خوب و جامعی انجام نشده، امّا از مکتب بغداد سخن بسیار رفته است. در اینجا پژوهشها متوقّف شده و از فراسوی قشر زمان عبور نکرده‌اند. اگرچه این پژوهشها، به صورت ناقص و موجز، در سایر هنرهای تجسّمی همانند سفالینه، آبگینه، گنجینه، نقش پارچه، فرش و فرش نمایه‌ها، تا دوران هخامنشیان پیش رفته، امّا کلیدهایی برای پژوهشگران امروز برجا گذارده است. از هخامنشیان تا اورارتوها، چند سده فاصله بیش نیست. یا باید ریشه‌ها را در آنجا جستجو کرد، یا

آبشخور هنر ایرانی را هنر اورارتویی دانست.

تمدّن جهان بین‌النهرین در گذشته‌های دور بسیار شگفت و شگرف بوده است و تمدّن امروزی بشر از آنجا آغاز می‌شود. حضرت آدم(ع)، نوح(ع) و ابراهیم خلیل(ع) از آن سرزمین برخاسته‌اند. موسی(ع)، عیسی(ع) و محمّد مصطفی(ص) هم در آن جا ریشه دارند. سومر پس از طوفان در آنجا مستقر می‌شود و خط نشانه‌ای متحوّل شده، از تصویرهای فراموش شده در آنجا آشکار می‌شود. تصویر و تجرید هم در آنجا زاییده می‌شوند و خداپرستی و شرک از آن سرزمین به همه جا پراکنده می‌شود. شگفتا که این سومریان خود از جنوب ایران به سرزمین طوفان‌زده می‌روند، با خطی که برای نوشتن وقایع زمان و قوانین خود در دست دارند. و نوشته‌اند که: نخستین پادشاهان آنان، پس از فرونشستن طوفان، ۳۲۵ سال فرمانروایی کرده‌اند.

گاه سومریان و گاه سامیان بازماندگان طوفان، گاه مخلوطی از آنان، گاهی کاسها و گاه سکاها، گاهی اورارتوها و گاه ماریها، گاهی میتانیان و مادها و گاه پارسیان، برآن سرزمین حکومت کرده و فرهنگ و هنر بین‌النهرین را ساخته و تداوم بخشیده‌اند. هخامنشیان میراث بین‌النهرین را به غنیمت بردند و برآن فرهنگ یکتاپرستی مزدایی را افزودند. آنان هرآنچه با خدا و توحید مغایر بود از این فرهنگ و هنر زدودند، به نحوی که حتّی یونانیان نتوانستند با نمرود طاغی خود در آن خللی ایجاد کنند تا آنکه نمرود طاغی می‌میرد و ویران می‌شود لیکن فرهنگ و هنر ایرانی می‌ماند و ادامه می‌یابد.

سلوکیان هنوز سدهٔ فرمانروایی خود را بر ایران به پایان نرسانده بودند که پارتهای ایرانی آمدند و صدها سال در آنجا اقامت کردند. آنان میراث فرهنگ و هنر ایرانی را به ساسانیان سپردند و آن را به اسلام هدیه کردند. در همین فضای اسلامی بود که این فرهنگ و هنر، پرورش اعجاب انگیز خود را تا رسیدن به اوج زیبایی آغاز کرد.

ملاحظه می‌کنید که هنر ایران زمین ریشه در توحید و یکتاپرستی و هنر اسلامی ریشه در اخلاق و عرفان و فرهنگ ایرانی دارد و تنها می‌تواند در این سمت و سو رشد کرده، متحوّل یا دگرگون بشود. هویت هنر ایران در توحید و یکتاپرستی و در عرفان الهی است، خواه از طریق زردشت رسیده باشد و خواه از طریق سرور کائنات محمّد مصطفی(ص).

●

درنظری اجمالی به غرب و هنرش درمی‌یابیم که هنر غرب، در هر دورانی از تجلّی خود، ریشه در مسیحیت و رومی‌گرایی دارد: مسیحیتی که خود نیز بر رومی‌گرایی استوار بود. روم وارث ابر و دریا و وارث یونان بود؛ یونان هم از سفرهٔ پربرکت مصر که در طول تاریخ کهنش مذاهب شرک‌آلود در آن رواج داشت تغذیه می‌کرد. تاریخ نشان می‌دهد که تنها یکبار به یکتاپرستی گراییده است، که آن نیز گونه‌ای یکتاپرستی مشرکانه بوده است: پرستش خدای خورشید و پس از آن پرستش انسانهای مدّعی الوهیت همانند رامسس دوم یا فرعون ذوالاوتاد.

مقایسهٔ موجزی میان هنر مصر و هنر بین‌النهرین و تداوم آن در ادامهٔ سیر تاریخی و منطقی است که می‌تواند ما را به هویت حقیقی نقاشی ایران رهنمون سازد و آن را از حجاب بیرون آورد و آشکار سازد.

مصر به پرستش انسان، به مثابهٔ خدایی زمینی می‌اندیشید. این اندیشه او را به انسان‌گرایی و به «تصویر» رهنمون کرد؛ «تصویر» واقعی انسانهای مدّعی الوهیت: فراعنه، که به بهترین نحو در پیکره‌ها آشکار شده‌اند. این «تصویر»گرایی آنچنان عینیت یافته بود که حتّی «خط» نیز تصویری بوده و هیچ‌گونه تحوّلی نمی‌پذیرفت. تمام اندیشه و تفکّر بشری در مصر در خدمت به «خدانما»ها خلاصه می‌شد و عرفان مصری درحد پرستش «خورشید ـ یکتا» در دوران اختاتون متوقّف ماند، به نحوی که او خود جای به رامسس داد. کسی که به ستونهای بلند کاخهای افراشته مباهات می‌کرد و باغهای کنارهٔ نیل را بهشت خود می‌پنداشت، و این اندیشه انسان‌پرستی در پوشش خداپرستی را به یونان، میراث‌خوار چیره‌دست خود سپرد.

●

بین‌النهرین از همان آغاز میان شرک و یکتاپرستی جابجا شد. از همان سپیده‌دَم تاریخش به گونه‌ای عرفان خداپرستانه آگاه شد و حکومتهای «نیابت الوهیت» را پایه‌ریزی کرد. هر شهری به خدای خود با نام ویژه‌اش وفادار و پایبند ماند و فرمانروای شهر، نایب آن خدا بود و همهٔ دستورات او را اجرا می‌کرد. بین‌النهرین از همان آغاز تمدّن خویش «تصویر» و همانندسازی را رها کرد و تصویر در فرهنگ آن شکلی نمادین از اندیشه و تفکّر یا از صاحب اندیشه بود و این خود بهترین دلیل آشکار برای توجیه تجرید ناب در «خط» میخی سومری بشمار می‌رود که تصاویر و علائم تصویری بسرعت متحوّل شده و به علامات میخی و ترکیبی تبدیل شدند. به این ترتیب، نخستین گام در راه تفکّر تجریدی و عرفان در هنر برداشته شد. پیکره‌های «گوده‌آ»، پیکره‌های شبیه‌سازی شده نبوده بلکه نمادهای انسان‌گونه و تصویری‌اند. نقشها و طرحهای سفالینه‌ها و بیرقها و وسایل زندگانی نیز از تصویر فرا گذشتند و هزاران سال پیش از غرب به تجرید پیوستند.

همچنان که صلح میان کفر و اسلام و شرک و توحید مفهومی ندارد، پیوند میان تصویرگرایی ریشه گرفته در یونان و مصروتصویرهای نمادین سومر و بین‌النهرین نیز امکان‌پذیر نیست. چگونه می‌توان میان ساخت و سازهای هنر «رنسانس» اروپایی و «پروازهای» لطیف نقاشیهای نمادین اسلامی آشتی به وجود آورد؟ چگونه می‌توان آثاری چون مسجد شیخ لطف‌الله و مسجد شاه و مدرسهٔ چهارباغ را با طرحها و رنگهای نمادین تجریدی در اوج زیبایی به وجود آورد و محمد زمان‌ها را به ایتالیا فرستاد و هنر و آیین مسیحیت را در هنر، به هنرمندان مسلمانی که خدا را زیبا می‌دانند و زیبایی را جلوهٔ ذاتش، هدیه نمود؟

در دوران قاجار هنرمند می‌کوشد تا خود را از این دوگانگی نجات دهد و تحوّلی را آغاز کند که اگر به بن‌بست کمال‌الملک و همسنگ‌هایش کشیده نشده بود، شاید بدون اغراق آن تحوّل عظیم هنری اروپای سدهٔ بیستم، در سدهٔ نوزدهم مسیحی در ایران انجام می‌شد. لیکن کمال‌الملک که شیفتهٔ نقاشیهای مدرسه‌گرای غرب شده بود و نمی‌توانست ویژگیهای هنر قاجار را بفهمد و آن را پیش راند، سدّ بزرگی در برابر پیشرفت هنری شد که تازه هویت واقعی خویش را در رنگ و طرح و ترکیب باز یافته بود. این غربزدگی کمال‌الملک حتّی نقاشان سنّتی ایرانی را که به شیوهٔ اسلامی ـ ایرانی نقاشی می‌کردند از راه به‌در برد و نظام هنری غرب را در قالب هنر ایران به هنرمندان

تحمیل کرد تا آنجا که حتّی محتوای عرفانی- ادبی نقاشیهای اسلامیِ ایرانی به محتوای پوچی یانیهیلیسم غربی تبدیل شد و «باروک» اروپایی از درون آثار هنرمندانی چون فرشچیان ویا پیشگامانش آشکارا شد. هنرمند ایرانی شیوه‌های اصیل خود را به فراموشی سپرد و شیوه‌های غرب را پیش از شناختن آنها به کار گرفت؛ تقلیدی کورکورانه،که: خلق را تقلیدشان بر باد داد، ای دو صد لعنت براین تقلید باد!

●

آنچه که مسلّم است تاثیر و تاثر در دوران معاصر اجتناب‌ناپذیر است؛ لیکن اینجا سخنی مطرح می‌شود که از چه کسی و چگونه باید تاثیر پذیرفت؟ آری، چه کسی می‌تواند از چه کسی تاثیر پذیرد و این تاثیرپذیری باید چگونه و به چه نحو باشد؟

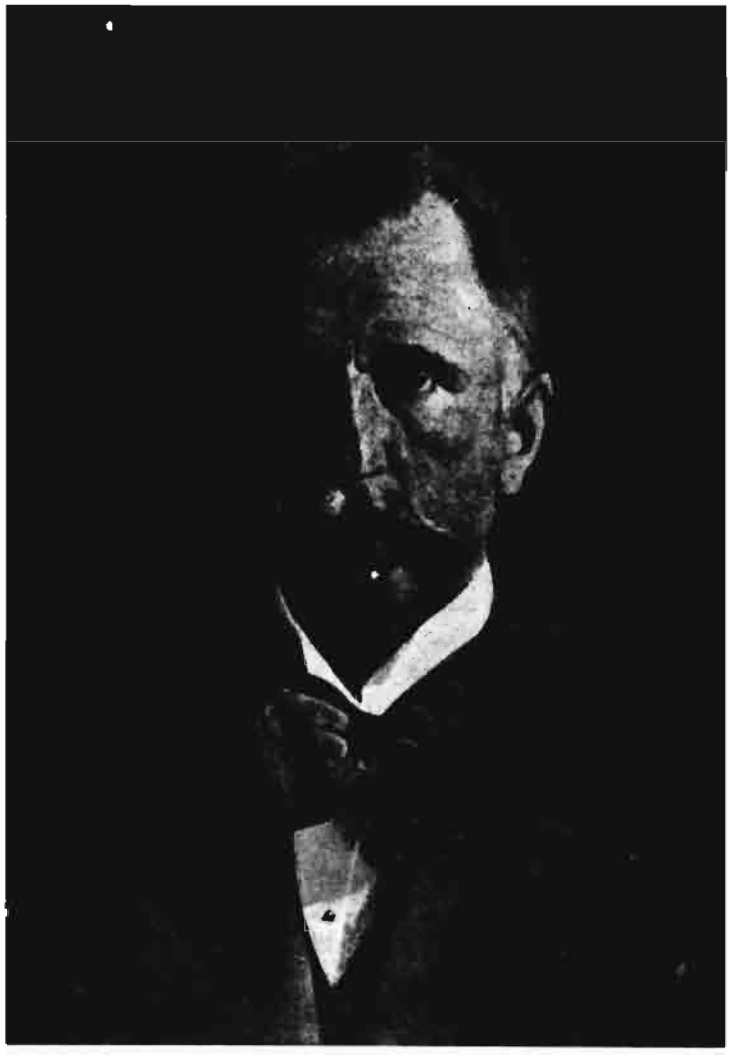
باز هم به عقب برگردیم. فرهنگ ایرانی و اسلام تاثیر متقابلی برهم گذارده‌اند و درنتیجه کمال، سیر و سلوك و ادب و هنر و عرفان و جهان‌بینی ویژه‌ای را پدید آورده‌اند که راهش راه انبیاء و هدفش هدف فطری آفرینش، یعنی خداجویی و خداپرستی است. چنین است که در هنر تصویری، یا بهتر بگوییم در هنر تجسّمی ایرانی، تصویر محتوای ظاهری خود را از دست داده و به صورت نمادی درك‌پذیر، لیکن نافذ و ژرف، درآمده است و چه‌بسا کسانی به انتزاع گرویده، از آنجا نیز به تجرید ناب رهنمون شدند. «صفراء فاقع» (زرد یکدست) جایگزین «صفراء» (زرد) و یکدست بودن زرد، اصلی برای شادی آفرینی می‌شود در همهٔ رنگها؛ کلیدی می‌گردد در هنر اسلامی -ایرانی برای رنگ‌آمیزی سطح و «الله نور السّماوات والارض» دستوری برای ایجاد نور در رنگ به مثابهٔ نور در فضا که خودِ رنگ نمادی از فضاست. و «الذی خلقك فسوّیٰك فعدلك» دستورالعملی می‌شود برای آفرینش هنری در ابعاد وسیع و به مفهوم کامل کلمه. واجب الوجوب زیباست و زیبایی را دوست دارد. او دوست دارد اثر نعمتش (نعمت زیبایی) را در بنده‌اش ببیند. پس احاطهٔ زیبایی برهمهٔ جهان آفرینش اصل می‌شود و هنر اسلامی -ایرانی، زیبا و زیبایی‌آفرین، برهمهٔ شئون زندگی پرتو می‌افکند.

امّا در غرب، جهان‌بینی مسیحیت با رومی‌گرایی عجین و همگن شده و این امر از حالت همگن شدن فراتر می‌رود. مسیح پسر خدا و خودِ خدا شده و در «خدایی» با خداوند قادر متعال «شریك» می‌شود. پیکره‌ها وتصویرهاازاو ساخته می‌شود و بر فراز چلیپاها و کلیساها گذاشته می‌شود، همچنان که «امپراتور»های رومی پس از یك «پیروزی» به افتخار خدائیت نایل می‌شدند و پیکره‌های آنان در معابد در کنار «افرودیت» و «ونوس» قرار می‌گرفت. «شراب» که «رجس» است، خون مسیح(ع) تلقّی می‌شود و در جشنهای مذهبی با مراسم ویژه‌ای نوشیده می‌شود همچنان که در روم باستان رایج بود. زن پردهٔ عفّتی را که تورات برآو پوشانیده بود به دور می‌افکند، تا آنجا که برهنهٔ کامل در کوچه و بازار نمایان می‌شود. در هنر نیز وضع به همین منوال است. برهنگی، نماد زیبایی و برهنه‌گرایی دلیل برتوان هنری است تا جایی که حتی گاهی مریم مقدّس نیز نیم برهنه آشکار می‌شود. امّا این تصویرگری و این مادّی‌گرایی تصویری همیشه شیفتهٔ آن عرفان هنری اسلامی است که در آثار اسلامی -ایرانی آشکار بود. در جشنوارهٔ هنرهای اسلامی انگلستان در سال ۱۳۵۵، منتقدی پُر نفوذ، وزارت فرهنگ انگلستان را متّهم می‌کند که با برگزاری این نمایشگاه نسبتاً باشکوه، پایه‌های هنر سدهٔ بیستم انگلستان را فرو ریخته است و طرح هنر سدهٔ بیست و یکم را بر هنر اسلامی بنا می‌گذارد. در فرانسه نیز شرق‌گرایی و ایرانی‌گرایی تا آنجا پیش می‌رود که در دانشگاه تدریس می‌شود.

●

امروزه، هنر تصویرگری محض، بازسازی تصویرگری شکست خوردهٔ اروپایی است. این شیوهٔ هنری حتّی اگر صحنه‌های انقلاب و جنگ و مفاهیم ذهنی را بازسازی کند هویت ایرانی - اسلامی ندارد. لیکن می‌توان با بررسی اصول و معیارهای محکم و متقن هنری در هنر غرب و شرق و چکیده گیری از آنها به مثابهٔ دستورالعملهایی برای ایجاد اثر هنری، پایه‌های علمی معتبری برافراشت تا فرهنگ و عرفان اسلامی - ایرانی و انقلابی بتواند برآن پایه‌ها، کاخ شکوهمند هنر ایران‌را با هویتی ایرانی و با ماهیتی اسلامی و کیفیتی فراسوی تقلیدها و بازسازی‌های فریبندهٔ غربی برپا سازد.

●



● مخاطب گرافیست باید همهٔ مردم دنیا باشند

■ گفتگو با احمد قلی‌زاده، گرافیست

■ گرافیست باید فرهنگ‌شناس خوبی باشد و از مسائل و سلیقه‌های فرهنگی- هنری جامعهٔ خودآگاه باشد.

رنجهای جوامع بشری را خوب می‌شناسد، به آنها می‌اندیشد و با نشانه‌هایی به تصویرشان می‌کشد. احمد قلی‌زاده را می‌گوییم. ۲۹ سال دارد و گرافیک را در دانشکدهٔ هنرهای زیبا آموخته است. او که بیش از ده سال است گرافیک را به عنوان حرفهٔ اصلی خود برگزیده، علاوه‌بر فعالیت در زمینه‌های مختلف، از جمله امور گرافیک کتب و نشریات، تعداد کثیری تابلو و پوستر پیرامون مسائل اجتماعی به وجود آورده است. آثار او در پانزده نمایشگاه جمعی و انفرادی در داخل و خارج از کشور به نمایش درآمده است. کسب جوایزی چون جایزهٔ اول پوستر دومین نمایشگاه گرافیک تهران، جایزه و دیپلم افتخار از نمایشگاه گرافیک بین‌المللی ۱۹۸۹ شوروی و دستخط حضرت امام و لوح زرین افتخار به دلیل خلق آثاری در ارتباط با دفاع مقدّس، حاصل این سالهای پرتلاش است. قلی‌زاده در حال حاضر علاوه‌بر فعالیت در حوزهٔ هنری، مدیریت هنری یک نشریه را نیز برعهده دارد.

با او از طریق آنچه در پی می‌آید بیشتر آشنا می‌شوید:

● در ابتدا در مورد رشتهٔ گرافیک که آن را به عنوان حرفهٔ اصلی خود انتخاب نموده‌اید تعریفی داشته باشید.

■ متأسّفانه در جامعهٔ کنونی ما، علی‌رغم استفاده‌های بی‌شمار از هنر گرافیک، هنوز این رشتهٔ هنری ناشناخته و ناآشناست. گرافیک یکی از مؤثّرترین ابزار برقراری ارتباط بین جوامع بشری است که حدّ و مرز نمی‌شناسد و به زبان خاصّی صحبت نمی‌کند. زبان مشترک تصویری گرافیک، از هنر نقاشی و شعر و ادبیات گرفته تا علم هندسه را در خود دارد.

گرافیک را امروزه می‌توان در قالبهای مختلف ارائه نمود؛ پوستر، آرم (نشانه)، بسته‌بندی کالاها، علائم راهنمایی، علائم بازدارنده و هشداردهنده، طرّاحی و صفحه‌آرایی کتب و نشریات، تصویرسازی برای کتابها و غیره، قالبهای مختلف ارائهٔ این هنر می‌باشند. از این دست کارها که بگذریم می‌توان به استفاده‌های بی‌شمار از این هنر در سینما نیز اشاره نمود. امروزه در ساخت فیلمهای انیمیشن، تیتراژ فیلمها و طراحی صحنه نیز شاهد حضور صد درصد هنر گرافیک هستیم.

● به ناشناخته بودن این رشتهٔ هنری در جامعهٔ کنونی اشاره کردید. ممکن است توضیح بیشتری در این زمینه بدهید؟

■ برای روشن شدن این مطلب لازم است نکاتی را همراه با ذکر مثال بیاورم. علم و فرهنگ و پیشرفت آن در دنیای کنونی ارتباط مستقیم و تنگاتنگی با نشریات دارد. شکل ظاهری این نشریات هم سهم عمده‌ای در پذیرش و تاثیرگذاری در جامعه دارد. با توجّه به تاثیر انکارناپذیر شکل ظاهری و فیزیکی که هم از زیبایی

بصری سود جسته و هم مبلّغ محتوا می‌باشد، پی به اهمیّت نقش گرافیك در این زمینه می‌بریم و این در حالی است که شاید قریب به هفتاد درصد صاحبان این حِرَف، از ناشرین گرفته تا مؤلّفین و مترجمین، از این امر بدیهی غافل و بی‌خبرند، سود بیشتر یا هزینهٔ کمتر در نشر یك اثر را در صرفه‌جویی و بها ندادن به این مسئله می‌دانند. یا آن دسته از ناشرین و نویسندگان و مترجمین محترمی که به اهمیّت این مسئله آگاهی دارند متأسّفانه بنوعی از حق صاحب کار بودن خود جهت اِعمال نظردر کار گرافیست استفادهٔ نابجا کرده و گاه با دخالتهای بی‌مورد و خالی از استدلال هنری و فنی باعث تنزّل کیفیت کار گرافیکی در نشریات می‌شوند.

تمبرهایی که با نقشها و طرّاحیهای ضعیف چاپ و تکثیر می‌شوند مثال دیگری است که بروشنی عدم اهمیّت و لاجرم عدم شناخت سفارش‌دهندگان و تایید و تکثیرکنندگان آن را نشان می‌دهد. تمبرها، علی‌رغم حجم کوچك خود، سفیران فرهنگی مناسبی برای ارسال به تمام نقاط دنیا هستند. با آگاهی از این مسئله که انتقال پیام، فرهنگ و تبلیغ در قالب تمبر جز شکل ظاهری، نقاشی و طرّاحی آن چیز دیگری نیست، براستی با کیفیت بسیار پایین تمبرهای کنونی چه می‌توان گفت؟

مثال سوم در این زمینه، کیفیت پایین و نه چندان زیبای بسته‌بندی کالاها بخصوص کالاهای صادراتی می‌باشد. کشورهای پیشرفته کالاهای نه چندان ضروری بلکه غیر ضروری را با بسته‌بندی‌های زیبا و متنوّع به جهان سوم صادر می‌کنند و این در حالی است که کشورهای جهان سوم و کشور ما نیز کالاهای درجه یك و صادراتی خود را در لفافی از زشتیها پیچیده و قصد بازارگشایی در جهان را دارند.

● شما ویژگیهای آثار خودتان را در چه می‌دانید؟

■ از آنجا که هرکس بنوعی دارای شخصیت کاری مستقل، درك، بینش و قلم خاصّی است و هرکاری ویژگی خاصّ خود را دارد، بنابراین هراثری هم که خلق شود با اثر دیگران تفاوت داشته و بیانگر نظر و ذوق خالق اثر است. من در گرافیك بیش از هرچیز معتقد به فکر ناب و بکر هستم. فکر تکراری همیشه خسته‌کننده بوده و سبب رکود در کار هنری می‌شود. به همین دلیل هم همواره سعی می‌کنم پوسترهایم از یك فکر ناب و بکر برخوردار باشند. در مرحلهٔ دوم به اجرای صحیح و تمیز کار اهمیّت زیادی می‌دهم.

● تا جایی که ما شاهد بوده‌ایم، در سالهای اخیر پوسترهایی ساخته‌اید که سفارش‌دهندهٔ خاصّی ندارند، ضمن آنکه اغلب تا مرز یك اثر نقاشی پیش می‌روند. تعریف شما از این پوسترها چیست؟

■ البتّه من با نظر اول شما موافق نیستم زیرا پوسترهای سالهای اخیر که در حوزهٔ هنری

ساخته شده‌اند، سفارش‌دهنده دارند. بزرگترین سفارش‌دهنده‌ها یعنی «مردم» آنها را خواسته‌اند؛ مردمی که در ده سال انقلاب حوادث مهمّی را در ایران و در دنیا به وجود آوردند. یکی از این حادثه‌های مهم، جنگ تحمیلی بود که بهترین دستمایه برای کار به شمار می‌رفت. وقتی شهری بمباران می‌شد و کودك بی‌گناهی کشته می‌شد، چشمهای هراسان او از من می‌خواست تا مظلومیتش را در تاریخ به ثبت برسانم. زمانی که صدها هزار نفر به جبهه اعزام می‌شدند، وظیفهٔ من ثبت عمل آنها به وسیلهٔ هنر بود. امّا در مورد بخش دوم سؤال شما، یعنی پیشروی تا مرز نقاشی، باید بگویم که براین عقیده بوده و هستم که هنر سنتی خودمان و بخصوص خصوصیات ذاتی مینیاتور را بنوعی در گرافیك شرکت دهم و به همین منظور مدّتی کار کردم تا کم‌کم جایگاه این هنر سنّتی را در هنر مدرن گرافیك بیابم. در ابتدای کار به تجربیات زیادی برای این تلفیق دست نیافته بودم، اگرچه این عامل سبب خیری شد تا بتوانم هنر نقاشی را در پوسترسازی مطرح کنم که به نظر خودم نسبتاً موفّق هم شده‌ام.

● مطلع شدیم که در کنار خلق آثار گرافیکی، دستی در تحقیق و تالیف نیز داشته‌اید که ظاهراً موضوع یکی از آنها «چاپ» بوده است. لطفاً علّت انتخاب این موضوع را بفرمایید؟

■ حتماً می‌دانید که چاپ و تکثیر از مهمترین ویژگیهای هنر گرافیك محسوب می‌شود به نحوی که گرافیك امروز برای چاپ شدن خلق می‌شود و هنری مستقل به شمار نمی‌رود. بنابراین عدم آگاهی به چاپ و تکثیر می‌تواند ضربه‌ای کاری به محصول تلاش گرافیست بزند. گرافیست باید با صنعت چاپ و علوم مربوط به این رشته آشنا باشد تا بتواند کاری با کیفیت مطلوب و باچاپی مناسب ارائه دهد. من هم به همین دلیل تحقیقاتی پیرامون «چاپ» انجام دادم تا هم به اطلاعات خود در این زمینه بیفزایم و هم منبعی برای کسانی که قصد آغاز تحقیق در این کار را دارند فراهم کرده باشم. به هر حال این تحقیق را در یك حد معقول و نه مطلوب تهیه کردم که ان‌شاءالله در آینده آن را تکمیل کرده و در اختیار علاقه‌مندان قرار می‌دهم.

● آقای قلی‌زاده، گرافیك برخلاف نقاشی براساس سفارش ساخته می‌شود. در این صورت، به نظر شما یك طراح گرافیك چگونه می‌تواند تعهّد اجتماعی و اخلاقی خود را هم در اثرش دخالت دهد؟ شما عموماً با سفارش‌دهنده‌ها چگونه برخورد می‌کنید؟

■ همان‌طور که اشاره کردید، یکی از مشکلات گرافیستها اعمال سلیقه و نظر سفارش‌دهنده است. در کاری که سفارش‌دهنده‌ها خود را مسئول و ناظر کار هنری می‌دانند، همیشه اختلاف میان طراح و سفارش‌دهنده موجب

نقصان کیفی و ضعف کار می‌شود. من در برخورد با سفارش‌دهنده‌ها سعی می‌کنم تا حد امکان آنها را از امکانات و شیوه‌های کار و نمونه‌هایی از کار خوب و بد آشنا کنم. متاسّفانه برخی از سفارش‌دهنده‌ها نظر خاصّی در مورد کارهایشان دارند که اجازهٔ کار زیبا و خلاقیت را از طراح می‌گیرد. به نظر من گرافیست باید سعی کند تا سطح سلیقهٔ سفارش‌دهنده را بالا ببرد که البتّه این کار مستلزم صبر و حوصله بسیار از سوی گرافیست است. من اغلب سعی می‌کنم برای هر سفارش دو کار، یکی بنا به نظر سفارش‌دهنده و دیگری را مورد نظر خودم بسازم و اختلاف این دو کار را برای سفارش‌دهنده توضیح دهم. البتّه همیشه این کار امکان‌پذیر نیست و طراح گاهی مجبور است سلیقهٔ سفارش‌دهنده را نیز در کارش دخالت دهد و متاسّفانه یکی از نقاط ضعف کار گرافیک هم همین مسئله است.

● شما به عنوان یک گرافیست موقعیت این رشته را در ایران و جایگاه گرافیک ایران را در جهان چگونه ارزیابی می‌کنید؟

■ به اعتقاد من ذوق و سلیقهٔ ایرانی همراه با تعهّد اجتماعی نقطهٔ قوّت گرافیک در ایران محسوب می‌شود. این دو مورد اگر همراه با امکانات و وسایل در اختیار هنرمندان ایرانی قرار گیرد چه بسا که برجسته‌ترین آثار را در هنر گرافیک جهان ارائه دهند. نمونه‌های بارزی از پیشرفت این هنر را در ایران می‌توان با مقایسهٔ آثاری که در نمایشگاههای هنر گرافیک در ایران و جهان برپا می‌شود مشاهده کرد.

ما ذوق و سلیقه و استعداد را در گرافیک ایران داریم امّا متاسّفانه از نظر امکانات و وسایل کار در مضیقه هستیم. این امر در تنزّل کیفیت کار سهم بسزایی دارد. این کمبود قبل از هرچیز در صنعت چاپ مشهود است. امروزه جهان در مورد چاپ گامهای بلندی برداشته و چاپ به صورت کامپیوتری ارائه می‌شود ولی ما در ایران این قبیل امکانات را نداریم. کمبود امکانات در انیمیشن که یکی از شاخه‌های گرافیک است نمود بارزتری دارد. این شاخه از هنر گرافیک امکانات زیادی می‌طلبد و با اینکه در تلویزیون هم سهمی دارد امّا به علّت هزینهٔ زیاد آن، مراکز دست اندرکار ترجیح می‌دهند به جای تقویت این رشته در داخل، فیلمهای انیمیشن مورد نیاز خود را از خارج وارد کنند و دست آخر مشکل عمده همان است که قبلاً به تفصیل توضیح دادم.

● با نگاهی به پوسترهای اخیرتان درمی‌یابیم که شما در زمینه‌های اجتماعی- سیاسی در ابعاد جهانی به موضوع نگاه می‌کنید. چگونه به خلق چنین مضامینی دست یافتید؟

■ به اعتقاد من طرّاح و گرافیستی که کار فرهنگی می‌کند نباید فقط به محدودهٔ کشور خود بیندیشد؛ مخاطب او باید همهٔ مردم دنیا باشند.

به همین دلیل هم من به سراغ موضوعهایی رفتم که امروزه دنیا و بنوعی بشریت با آن درگیر است. اگر چه ما منادی سیاسی و فرهنگی برای مردم جهان نیستیم امّا می‌توانیم دردهای اجتماعی را در جهان منعکس کنیم. گرسنگی، اعتیاد، بیماری، سلاحهای اتمی و شیمیایی، آلودگی محیط‌زیست و... همه موضوعهایی هستند که نه تنها کشوری خاص بلکه همهٔ جهان را دربرمی‌گیرند. من سعی دارم در پوسترهایم با زبان بین‌المللی این مسائل را مطرح کنم. تکنیک کار و نحوهٔ اجرا را هم به تناسب نوع کار انتخاب می‌کنم؛ گاهی از نقاشی، عکس یا کلاژ استفاده می‌کنم، ولی مهمترین مسئله در نظرم دست یافتن به یك زبان همه فهم و همه‌گیر در سطح بین‌المللی است.

● در مورد تکنیك صحبت کردید. شما تکنیك اجرای کارهایتان را چگونه انتخاب می‌کنید؟

■ همان‌طور که گفتم تکنیك کاررابراساس مصالح و مواد و موضوع و همچنین جواب دادن این ابزار به آن موضوع خاص انتخاب می‌کنم. ناگفته نماند تکنیك اجرای پوستر به‌نوعی توفیق اجباری هم هست. زیرا وقتی در بازار وسایل و مصالح مورد نیازمان موجود نباشد و قصد اجرای موضوع خاصّی را هم داشته باشیم، نمی‌توانیم کار را تعطیل کنیم؛ پس باید با چنگ و دندان با هرامکانی که در اختیار داریم کار را به سرانجام برسانیم. در همین جا قصد دارم از فرصت استفاده کنم و از مسئولینی که به‌نوعی در امر هنر مسئولیتهایی را برعهده دارند درخواست کنم که امکانات و وسایل مورد نیاز این رشته را در اختیار گرافیستها قرار دهند و مطمئن باشند که در تعالی و رشد این هنر گام مؤثّری برداشته خواهد شد. فکر نمی‌کنم خواستن این وسایل توقّع زیادی باشد. کتب و وسایل آموزشی هم وضع خوبی ندارند. تهیهٔ کتاب خارجی با مشکلات زیادی همراه است و باید برای آن هم فکری شود.

● آقای قلی‌زاده، شما به عنوان یك مدرّس و هنرمند گرافیست، نقاط قوّت و ضعف آموزش گرافیك را در چه عواملی می‌بینید؟

■ نارسایی در رشتهٔ گرافیك دانشگاه را می‌توان دردو بُعد آموزشی و وسایل کمك آموزشی بررسی کرد. دانشگاههای ما از کمبود استاد در رنجند. استادان مجرّب هم در این رشته انگشت‌شمارند و تکیه به استادانی معدود در درازمدّت می‌تواند اثر نامطلوبی برروی هنر گرافیك بگذارد زیرا اِعمال سلیقه‌ای خاص بین دانشجویان می‌تواند به این هنر خط‌خاصّی بدهد و این موضوعی خطرناك برای گرافیك ایران محسوب می‌شود. پس می‌توان نتیجه گرفت که متخصّص بودن استادان، تنوّع استادان و تنوّع سلیقه‌ها در رشد هنر گرافیك تاثیر بسزایی دارد. در مورد کمبود وسایل و امکانات هم اشاره کردم: وسایل کمك آموزشی و فنّی در این رشته نیز از نظر تنوّع رو به کاهش و از نظر قیمت رو به

افزایش است و وسایل گران هم نمی‌تواند مورد استفادهٔ دانشجویان قرار بگیرد. گرافیك هم رشته‌ای است که بدون وسیله و امکانات لازم، نمی‌شود آن را فرا گرفت و کار کرد. در نتیجه دانشگاههای هنری ما به جای آموزش فنّی و تکنیکی، به محلّی برای آموختن دروس نظری و تئوری هنر تبدیل شده‌اند. این امر می‌تواند لطمهٔ بزرگی به این هنر بزند.

● به نظر شما موفّقترین آثار گرافیکی در دوران بعد از انقلاب اسلامی چه خصوصیاتی داشته‌اند و توسّط چه کسانی خلق شده‌اند؟

■ فکر می‌کنم در این مورد بیشترین بار بردوش هنرمندان حوزهٔ هنری بوده است زیرا آنها از تخصّص دانشگاهی خود و همراهی معنوی با انقلاب استفاده کرده و تخصّص را در خدمت فرهنگ و آرمانهایشان گرفتند و موفّق شدند آثاری با پیام و مفهوم مشخص و در عین حال زیبا و گیرا ارائه دهند. در حال حاضر پوسترهای خاصّی را که دیگر مراکز کار کرده‌اند به یاد ندارم لیکن بدون تردید هنرمندان متعهّد دیگری در جامعه و در سایر نهادها وجود دارند که باید از آنها هم قدردانی شود.

● اجازه بدهید از شما یك سؤال تقریباً خصوصی داشته باشم. در میان کارهای خود کدامیك را بیشتر می‌پسندید؟ لطفاً دلیل انتخاب خود را هم ذکر بفرمایید؟

■ من به همهٔ کارهایی که بدون سفارش مشخص انجام داده‌ام علاقه‌مندم، امّا در این میان به سه کار خود یعنی «لبیك»، «موضوع انشاء» و پوستری که به مسابقهٔ بین‌المللی مسکو ارسال شد (یعنی «جنگ سوم») دلبستگی خاصّی دارم زیرا قادر به برقراری ارتباط با هربیننده‌ای است و با هرزبانی حرف می‌زند.

● به شرکت یکی از آثارتان در مسابقهٔ بین‌المللی شوروی اشاره کردید. لطفاً کمی در این باره صحبت کنید و ضمناً بفرمایید که آیا علاوه‌براین در نمایشگاههای بین‌المللی دیگری هم شرکت داشته‌اید؟ در ضمن دربارهٔ چگونگی شرکت در این نمایشگاهها نظرتان را بفرمایید.

■ هرساله نمایشگاههای متعدّدی در ایران و سایر کشورهای جهان برگزار می‌شود و متاسّفانه ما از نمایشگاههای خارج از کشور بی‌خبریم. از جمله مشکلات ما برای شرکت در این نمایشگاهها و مسابقات بین‌المللی، عدم اطلاع گرافیستها و مشکل ارسال آثار و برقراری ارتباط با این نمایشگاههاست. در سال ۱۳۶۵ از برگزاری نمایشگاهی از آثار گرافیکی تحت عنوان «صلح، ضامن ترقّی اجتماعی» در مسکو- درست یك روز قبل از آخرین مهلت ارسال آثار- مطلع شدم که به اتّفاق سه نفر از هنرمندان گرافیست و نقاش در آن شرکت کردم. نمایشگاه نتیجهٔ خوبی هم داشت و

حاصل آن کسب جوایز ارزنده‌ای از جمله دیپلم افتخار برای تمامی شرکت‌کنندگان ایرانی بود و علاوه‌بر آن جایزهٔ ویژه‌ای از سوی «اتحادیهٔ کار شوروی» به پوستر من اختصاص یافت. شرکت در نمایشگاههای خارج از کشور و مسابقات بین‌المللی بسیار خوب است و علاوه‌بر آشنایی طرّاحان ایرانی با کار طراحان کشورهای دیگر، آشنایی متقابلی را نیز در پی خواهد داشت. مهمتر از همه، این کار باعث جوشش و تحرّک در این رشته می‌شود. امّا متاسّفانه برنامه‌ریزی خاصّی در این جهت وجود ندارد و همان‌طور که عرض کردم ما براحتی نمی‌توانیم با مراکز و مجامع هنری تماس

داشته باشیم و آثار خود را عرضه کنیم. در هرحال مشکلات این امر، کم نیست. هرچند هیچگاه کسب جوایز، چه در داخل و چه در خارج، ملاک واقعی برای قضاوت نیست ولی ارتباط و آشنایی، همیشه نتیجهٔ خوبی داشته است.

● آقای قلی‌زاده، لطفاً بفرمایید که از دیدگاه شما یك گرافیست باید دارای چه خصوصیاتی باشد.

■ نظم و انضباط باید مهمترین خصیصهٔ یك گرافیست باشد. البتّه فکر خوب، سوژه‌یابی سریع و اجرای کار صحیح و زیبا از دیگر ویژگیهای یك گرافیست خوب است. یك گرافیست از سویی باید با هنر مدرن و پیشرو در ارتباط باشد و از سوی دیگر از هنر سنّتی نیز غافل نماند. منظورم از هنر سنّتی، آگاهی بر سنّتها و روشهای گذشتگان است. گرافیست درست مثل یك شاعر و نویسندهٔ موفّق باید فرهنگ‌شناس خوبی باشد و از مسائل و سلیقه‌های هنری- فرهنگی جامعهٔ خودآگاه باشد.

● در خاتمه چه پیشنهادی برای حل مشکلاتی که یك گرافیست با آنها روبروست دارید؟

■ یکی از مشکلات گرافیستهای ما عدم تشکّل و انسجام کافی است. اگر هنرمندان گرافیست تحت عنوان هرنامی، نظیر کانون، سندیکا، اتحادیه و... به یك جمع هنری تبدیل شوند می‌توانند برای حل مسائل خود پیگیر بوده و در جهت اعتلای این هنر گامهایی بردارند. متاسّفانه در ایران این قبیل مجامع هنری وجود ندارند، یا اگر هم باشند در اختیار افراد خاصّی هستند که درجهت منافع شخصی خود و یا گروهی خاص از آن بهره‌برداری می‌کنند و منافع حرفه‌ای و جمعی را مدّنظر قرار نمی‌دهند. سندیکاها در تمام جهان موظّف به تهیهٔ اخبار و گزارش از تمام مراکز هنری دنیا، تهیهٔ مجله‌ها و بروشورهای کمك‌کننده به این رشته و نرخ‌گذاری و ارزش‌گذاری برروی آثار مربوط به آن و مسائلی از این دست هستند. ضعف ارتباط و پایین بودن امکانات و ابزار از دیگر مشکلات ماست که وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی به عنوان متصدی امور نمایشگاهها و مراکز هنری باید در برگزاری نمایشگاههای داخلی و خارجی، دعوت از هنرمندان ایرانی به خارج از کشور فعالتر برخورد کند و اخبار نمایشگاههای جهانی را در اختیار گرافیستها قرار دهد.

● از اینکه وقتتان را برای این گفتگو در اختیار ما قرار دادید، متشکرم.

● یك آغازگر...

■ نگاهی به زندگی و آثار «ادوار مانه»، نقاش فرانسوی

● مصطفی مهاجر

«نقاش باید صحنه‌های زندگی معاصر را چنانکه هست ترسیم کند و در این راه نباید قیود مرسوم و تقلید استادان قدیم را سد راه خود سازد.»

(ادوار مانه)

در اروپای قرن نوزدهم میلادی، سنّتها بتدریج کنار گذاشته می‌شد و پدیده‌های نوینی در شرف تکوین بود. مهمترین ویژگیها و تحوّلات این سده در مورد زیر خلاصه می‌شد: تکامل سریع ابزار و پیشرفت صنعت، وقوع انقلابهای سیاسی، رواج نوعی ایمان مذهبی نسبت به علوم تجربی، ظهور اختراعات و اکتشافات جدید در زمینهٔ علوم، اختراع دوربین عکاسی، پیشرفت چاپ صنعتی، ایجاد مدارس و کارگاههای هنری و افزایش تولید آثار فرهنگی ـ هنری، توجّه ادبیات و هنر به مردم و مسائل اجتماعی و طبیعت (واقعگرایی و عینیت‌پردازی) و... در کنار این تحوّلات، نقاشان نیز کارگاههای تاریك خود را ترك می‌کردند و به فضای باز زندگی اجتماعی و حیات طبیعی رو می‌آوردند و نگاه آنان به نور، رنگ، سایه ـ روشن، فرم و سایر عناصر نقاشی تغییر می‌یافت. «مانه» از آغاز کنندگان شیوهٔ جدیدی در نقاشی غرب بود که در این قرن شکل گرفت.

«ادوارد مانه» در ۲۳ ژانویه ۱۸۳۲ به دنیا آمد. در سن هجده سالگی در کارگاه «توماس کوتور» (۱۸۷۹ ـ ۱۸۱۵) مشغول به کار شد و با وجود اینکه با شیوهٔ «کوتور» (پایبندی به سنن گذشته) مخالف بود، شش سال در کارگاه او ماند و کار کرد.

در سال ۱۸۶۱، مانه دو تابلو به «سالن» عرضه کرد که هردو پذیرفته شدند. امّا دو سال بعد، مسئله شکل دیگری به خود گرفت. در این سال (۱۸۶۳)، در میان چند هزار تابلوی نقاشی که جهت قضاوت به گردانندگان «سالن» عرضه شده بود، سه تابلو از مانه (از جمله تابلوی مشهور «ناهار در سبزه‌زار») نیز وجود داشت که به همراه آثار «مونه»، «پیساور»، «ویسلر»، «سزان» و «فانتین لاتور»، به دلیل «نامربوط» بودن، مردود شناخته

شدند. این جریان سر و صدای زیادی به دنبال داشت و سرانجام موجب شد که ناپلئون سوم در یك اقدام غیر منتظره دستور دهد که در کنار «سالن»، سالن دیگری برپا شود و نقاشیهای مردود شناخته شده در آن به نمایش درآیند تا مردم پس از تماشای نقاشیهای هردو سالن، خود به قضاوت بنشینند. امّا مردم، به واسطهٔ نفوذ دید و سلیقهٔ کردانندگان «سالن»، نقاشیهای آنان را مردود شناختند.[1]

پردهٔ «ناهار در سبزه‌زار» مانه رسوایی بزرگی نیز به بار آورد. این اثر که موضوع آن بر تابلوهای کلاسیك و آکادمیك هنرمندان گذشته (نظیر «جورجونه» و «رایموندی»، شاگرد «رافائل») استوار بود، خشم مردم را برانگیخت. الهه‌های «رافائل» و پریهای «جورجونه» در این تابلو به صورت مدلهایی برهنه و نیم برهنه نشان داده شده بودند که همراه دو مرد خوش‌لباس در بیشه‌زاری استراحت می‌کردند. در آثار جورجونه و رافائل، اساطیر و افسانه‌های خدایان یونان و روم، مبنا قرار می‌گرفتند، امّا ما نه با موضوع کار خود، زمینی و غیر اسطوره‌ای برخورد کرده بود. همین نوع برخورد با مضامین، در آثار دیگر مانه نظیر «المپیا» (۱۸۶۳) دیده می‌شد.

مانه در آثار خود کوشید تا اسلوب قلم پیش طرح خود را برای آفریدن تابلوهایی پُرپیکره، بزرگ و تمام رنگ که همهٔ روشنایی و درخشندگی نور طبیعی را جذب می‌کنند، به کار بندد. او ضمن کنار نهادن شیوهٔ رنگ‌آمیزی «کوربه»، در جهت تأکید بر دو بُعدی بودن سطح تابلوی نقاشی و نمایش آن در تمام عناصر اثر، یك گام جلوتر رفته بود. در آثار مانه، تأثیر ویژگیهای نقاشی چینی که در آنها حجم به سطوح ساده و مجزّای رنگ تبدیل شده و مشکل اشخاص و اشیاء در ارتباط با فضای اطراف به وسیلهٔ خط تعریف می‌شود، بوضوح مشاهده می‌شد. در این آثار، پرسپکتیو و نقطهٔ گریز خاصّی دیده نمی‌شد، کلیهٔ اجزاء در سطح مطرح بودند و نمایش حجم، با گردش تدریجی حرکت نور به نیم سایه و سپس تاریکی، صورت می‌گرفت تا شکل مورد نظر در سطح دو بُعدی تجسّم پیدا کند. رنگ نیز به صورت عامل فرعی، حالت طبیعی خود را از دست می‌داد.

«امیل زولا» در سال ۱۸۶۳ در دفاع از آثار به نمایش درآمده در سالن مردودین نوشت: «زمانی که سایرین با تحمّل فشار زیاد سعی می‌کنند تا ترکیبهای جدیدی از نوع «مرگ سزار» و یا «سقراط در حال نوشیدن جام شوکران» خلق نمایند، او [مانه] به آرامی چند نفر و چند شیء را در گوشهٔ کارگاهش قرار می‌دهد و شروع به کار می‌کند و با تأنّی، طبیعت مقابلش را در تمام مدّت مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌دهد...» همچنین معروف است که «کوربه» گفته بود نقاشیهای مانه مانند ورقهای بازی، سطحی و بی‌روحند.

مانه از بکار بردن هر وسیله و تدبیری که از زمان «جوتو» به بعد برای مبدّل ساختن سطحی مستوی به فضای تصویری، معمول شده بود، اجتناب می‌ورزید. اغلب آثار او، نظیر «نی‌لبك‌زن» ـ که سه سال بعد از پردهٔ «ناهار در سبزه‌زار» به وجود آمد ـ با حداقل برجسته‌نمایی و بدون عمق ساخته می‌شدند و پیکره‌های او نیز تنها از آن جهت سه بُعدی به نظر می‌رسند که خطوط کناره‌نما، شکلها را به‌طور واقعی روی پرده مجسّم می‌سازند. مانه فضای پرسپکتیو یا روش بازنمایی ژرفا را به روش گذشته زیر پا گذاشت.

در سال ۱۸۶۵، مانه در سفری به اسپانیا از آثار «ولاسکوئز» و «گویا» دیدن کرد. مشاهدهٔ این آثار، او را به استفاده از تکنیك قلمزنی آزاد ترغیب کرد. با این تکنیك، دقّت در جزئیات تحت‌الشعاع تأثیر کلّی رنگ و حرکت قرار می‌گرفت. در یك سلسله تابلو تحت عنوان «مسابقات اسب‌دونی...»، تلاش موفّقیت‌آمیز مانه در ترسیم حالت یورتمه رفتن اسبها و هیجان جمعیت، با استفاده از لکه رنگ‌های مجزّا از هم، دیده می‌شد، ضمن آنکه در تجسّم صحنهٔ پشت میدان (به وسیلهٔ رنگهای آبی روشن و سبز)، پیدایش امپرسیونیسم نوید داده شده بود. این نوع پرداخت در منظره‌سازی که بسیاری از منتقدان همعصر مانه، آن را توهین به مقدّسات و سنن نقاشی تلقّی می‌کردند، بر نقاشان جوانی که بعدها امپرسیونیست نامیده شدند تأثیر زیادی گذاشت.[2]

در سال ۱۸۷۰، توجّه مانه به طبیعت و فضای آزاد معطوف شد و تکنیك قلمزنی و استفاده از لکه‌ها و سطوح رنگ را در کمپوزیسیون‌های بزرگتر و رنگین‌تر، که نور و تابش آفتاب را منعکس می‌کرد، قوام بخشید. امّا در هرحال، بهتر آن است که مانه را یك امپرسیونیست خالص قلمداد نکنیم. در واقع او حدّ فاصلی بود بین «کوربه» و نقاشان امپرسیونیست. مانه در بخش نخست زندگی هنری خود کمابیش از سنن معمول پیروی می‌کرد، امّا در مرحلهٔ دوم، همچون یك نقاش امپرسیونیست جلوه‌گر شد. در عین حال، او در همهٔ مراحل زندگی هنری‌اش، شخصیت مستقل خویش را حفظ کرد. وی در کارش بیشتر تابع حس بود تا منطق و قواعد هنری. روانی و صراحت قلم و صرفه‌جویی در استفاده از مصالح، و نیز مهارت بسیار در بکارگیری رنگ روغن، از ویژگیهای آثار مانه محسوب می‌شد.

مانه در طول بیست سال زندگی هنری، یعنی از سال ۱۸۶۳ که گردانندگان «سالن» آثارش را رد کردند تا سال ۱۸۸۳ که چشم از جهان فرو بست، دیدگاههای رایج و شیوه‌های معمول نقاشی اروپا را انکار نمود و زمینه را برای ورود نقاشی به مرحله‌ای نوین فراهم کرد. در ماههای آخر عمر مانه، دولت فرانسه نشان «لژیون دونور» را به او اعطا کرد و بعد از مرگش، «ادگاردگار» دربارهٔ او گفت: «ما در حقیقت نمی‌دانستیم که او تا این اندازه بزرگ است...» از آثار برجستهٔ مانه می‌شود به تابلوی «چهرهٔ امیل زولا» و «باردر فولی‌برژر» اشاره کرد.

● پاورقیها

۱. این سالن و نقاشیهای آن در تاریخ هنر فرانسه به نام «سالن مردودین» شهرت یافت.

۲. «مونه» در سال ۱۸۶۶ «پردهٔ ناهار در سبزه‌زار» خود را با الهام از پرده‌ای به همین نام از «مانه» کشید. این اثر به نوبهٔ خود مانه را تحت تأثیر قرار داد و الهامبخش موج جدیدی از نقاشیهای امپرسیونیستی شد.

- تاریخ هنر جنسن، ترجمهٔ پرویز مرزبان
- از امپرسیونیسم تا هنر آبستره
- بررسی هنری و اجتماعی امپرسیونیسم، رویین پاکباز

● خبرهای تجسّمی

■ استاد علی‌اکبر کاوه درگذشت

علی اکبر کاوه، خوشنویس بزرگ معاصر، شهریور ماه گذشته در سن صد سالگی درگذشت. استاد کاوه که افتخار شاگردی اساتید بزرگی چون «عمادالکتاب» را داشت، در سال ۱۲۷۱ شمسی در شیراز متولد شد. وی به تشویق پدر سالها در محضر استادانی چون «میرزا طاهر کاتب همدانی» از شاگردان «مرحوم میرزا غلامرضا اصفهانی» تعلیم دید. او به مدّت بیست سال شاگرد عمادالکتاب بود و ملك الشعرای بهار به او لقب «میرعماد عصر» را داده بود.

استاد کاوه در مصاحبه‌ای با «فصلنامهٔ هنر» گفته بود: «من از کودکی در برابر هنر خطاطی وسوسه شدم. همیشه همراه چیزی مثل حسادت، شاید هم بغض، به خطوط نگاه می‌کردم. آن وقت‌ها نمی‌دانستم دارم شیفته می‌شوم و این مقدّمهٔ دلباختگی است...»

کاوه شیفته خط نستعلیق بود و اعتقاد داشت نستعلیق پر حرمت و زیباست:

اصلاً من این خط را زاییدهٔ فکر و ذوق ایرانی می‌دانم، خطی که پیچیدگی تعلیق را با زیبایی و روانی نسخ درهم آمیخت و خطی شد زیبا، متین و باصلابت. من این خط را جامعترین خط فارسی می‌دانم چرا که امکان تجربه وارائهٔ هر ذوق و شگردی را به انسان می‌دهد...»

استاد کاوه در اواخر عمر خود گفته بود: «من به همهٔ شاگردانم، به همهٔ طالبان هنر، در کسوت یك هنرمند پیر توصیه می‌کنم هیچ وقت گرفتار جاه‌طلبی و غرور نشوند، فروتن باشند. هنر نخست هر هنرمند تواضع است و افتادگی...»

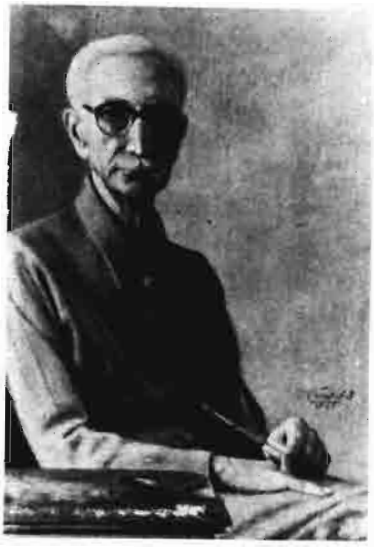
■ دستهای عاطفه

مرحلهٔ دوم فعالیتهای ستاد هنری «دستهای عاطفه» در مناطق زلزله‌زده با برنامه‌های جدید تحقیقاتی در زمینهٔ آسیب‌شناسی حوادث غیر مترقبهٔ طبیعی در گروه سنی شش تا پانزده سال از هفت مهر ماه آغاز شد. بعضی از موضوعهای تحقیقی این برنامه عبارتند از «عکس‌العمل‌های روانی کودك در مقابله با حوادث طبیعی»، «بررسی وضعیت روانی- اجتماعی کودکان بی‌سرپرست»، «گسیختگی خانواده‌ها و پیامد آن برای کودکان»، «انتقال کودکان روستایی مصیبت‌دیده به شهرها» و «عواقب فرهنگی ناشی از آن»، «آموزش کودکان در شرایط جدید» و «نقش هنر در درمان و کاهش دامنهٔ این‌گونه آسیبها» و... روابط عمومی حوزهٔ هنری ضمن اعلام این خبر، خواستار همکاری اساتید محترم دانشگاهها، محقّقان اجتماعی و هنرمندان رشته‌های گوناگون هنری شده است. به گزارش این روابط عمومی، در مرحلهٔ اول فعالیت ستاد هنری «دستهای عاطفه» در مناطق زلزله‌زده بیش از ۱۷۰ نفر از هنرمندان به صورت متناوب به منطقه اعزام شدند و دهها گروه نمایشی از تهران و نقاط دیگر کشور با این ستاد همکاری داشتند. این گروهها با تشکیل کلاسهای آموزشی نقاشی، قصّه‌نویسی، خطاطی، بازیگری، هنرهای دستی و آموزش معارف و قرآن، بیش از شش هزار کودك مصیبت‌دیده را زیر پوشش گرفتند.

■ مرگ نقاش، مرگ رنگها

استاد علی محمد حیدریان از نقاشان بنام ایرانی در سن ۹۴ سالگی درگذشت. او از شاگردان کمال‌الملك بود. به سال ۱۲۷۵ شمسی در اصفهان متولد شد، تحصیلات خود را در مدرسه «خرد» و سپس در مدرسهٔ «آلیانس» فرانسه به پایان رساند. حیدریان بعد از بازگشت از فرانسه با کمال‌الملك آشنا شد و نزد او به فراگیری رموز و فنون نقاشی پرداخت. با تأسیس دانشکدهٔ هنرهای زیبا، با سمت استادی به تدریس پرداخت. چند سال پیش که درجهٔ ممتازی دانشکدهٔ هنرهای زیبا به او اعطا شد، استاد از روی تواضع و پرهیز از نام و شهرت آن را نپذیرفت. او هیچ‌گاه آثارش را در نمایشگاهی شرکت نداد و تنها برخی از کارهای او توسّط موزه‌های بزرگ دنیا خریداری شده، به نمایش درآمده‌اند.

حیدریان علاوه بر نقاشی به موسیقی نیز علاقه‌مند بود و بر



ردیفها و گوشه‌های موسیقی ایرانی تسلّط داشت. او با ویلن، تار، سه‌تار و ضرب به طور حرفه‌ای آشنا بود.

استاد تا سن ۹۰ سالگی نقاشی می‌کرد و از او آثار متعدّدی به جا مانده که از آن میان، خود استاد به تابلوی «غدیر خم» علاقهٔ زیادی داشت.

■ خوشنویس ایرانی در آلمان

نمایشگاهی از آثار خوشنویسی دکتر انوری الحسینی در شهر «کلن» آلمان برگزار شد. در این نمایشگاه هشتاد قطعه خط نسخ، ثلث، شکسته نستعلیق و نستعلیق با مضامین عرفانی عرضه شده بود. دکتر انوری الحسینی در خط نوشته‌های خود از شیوه‌های چلیپا و سیاه مشق همراه با تذهیبهای سنّتی استفاده کرده بود. او از فارغ‌التحصیلان کلاسهای آزاد خوشنویسی دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران است که علاوه‌بر این دوره، خوشنویسی را نزد استادانی چون سید حسن و سید حسین میرخانی فرا گرفته است. در این نمایشگاه، به عنوان تجلیل از این دو استاد، سرمشق‌ها و قطعه خطهایی از آنان نیز به نمایش گذاشته شده بود.

■ نمایشگاه نقاشیهای خاشابی در آلمان

اولین نمایشگاه انفرادی آثار نرگس خاشابی از ۹ شهریور تا ۱۴ مهر (اول سپتامبر تا ششم اکتبر) در شهر «شندرف» آلمان برگزار شد. مضامین اصلی این نمایشگاه را تلفیق هنر شرق و غرب، لباسهای محلّی زنان ایرانی و مینیاتور تشکیل می‌داد.

■ خواندن و نوشتن در آثار شیشه‌گران

نمایشگاه نقاشی، طراحی و گرافیک بهزاد شیشه‌گران با مضمون خواندن و نوشتن از اول مهر ۶۹ در گالری سیحون برگزار شد. شیشه‌گران در این نمایشگاه که همزمان با سال جهانی خواندن برپا شد، با طرحهای متعدد گرافیکی، سنواد و بیسوادی را به تصویر کشیده بود. در همهٔ آثار این مجموعه، بخشی از سر یا تنهٔ موضوع اصلی با زمینه درآمیخته و فرم و کمپوزیسیونی متفاوت ایجاد کرده بود.

■ نوین در گالری سیحون

مجموعه‌ای از نقاشیهای «آسوده نوین» در گالری سیحون به نمایش درآمد. زن، مضمون اصلی این مجموعه را تشکیل می‌داد. نقاش در اغلب آثار خود، زنی را همراه با ملحفه‌ای سفید در حالتهای مختلف تصویر کرده بود.

■ طبیعت‌گرایی در گالری شیخ

نمایشگاهی از آثار «حسن یاقوتی» و «رسول اولیاءزاده» از ۲ تا ۴ مهر در گالری شیخ برپا شد. طبیعت، مضمون اصلی کار این دو هنرمند بود. آنها در آثار خویش تجربیاتی جدید را که ریشه در نگاه جستجوگر آنان به طبیعت داشت تصویر کرده بودند.

● طنز ترسیمی، بازتاب جابجایی ارزشها

«طنز ترسیمی» عنوان نمایشگاه کاریکاتور جمعی از هنرمندان بود که از دهم تا سی مهر در «خانهٔ سوره» برگزار شد. در این نمایشگاه که به انعکاس پاره‌ای از معضلات کنونی جامعه اختصاص داشت، کاریکاتوریستها به طرح مشکلات و بحرانهای اقتصادی، و بی‌هویتی، «خطزدگی»، و جابجایی ارزشها پرداخته بودند.

نمایشگاه با آثار «پرویز اقبالی» آغاز می‌شد. او از نمادهای تازه‌ای برای القای پیام خود استفاده کرده بود. «کیارش» بی‌هویتی انسان امروز را در طرحهای خود تصویر کرده بود. «اسدالله بیناخواهی» به موضوع سانسور و خودسانسوری و تمایل آدمی به آزادی پرداخته بود.

«علی جهانشاهی» قلم متورم و- بارداری‌را، شاید به مثابهٔ باروری اندیشه، طراحی کرده بود. «سعید حسنی» کمرنگ شدن ارزشها را با پاک کردن اثر دستهایی خونین بر دیوار خانه‌ای به نمایش گذاشته بود. «علی دیواندری» دستهایی خشکیده و در انتظار رویش را به تصویر کشیده بود. کاریکاتورهای او زمزمهٔ شعر طبیعت بود. در آثار «محمد ابراهیم سبوکی» و «بهزاد سلیمانی» نیز مسئلهٔ خودسانسوری طرح شده بود. «مسعود شجاعی» روابط اجتماعی را به طور معکوس تصویر کرده بود: گوسفندی که با کارد در پی چوپان می‌دود و... «بیژن صیفوری» با حرکت فلشها پیام خود را منتقل می‌کرد و «منصور فارسی»، همچنان که در نمایشگاه قبلی خود، آینه را به عنوان عنصر نمادین اصلی در آثار خویش به کار گرفته بود. «خشایار قاضی‌زاده» و «اصغر کفشچیان مقدم» به مسائل اقتصادی جامعه توجّه بیشتری نشان داده بودند. «محسن نوری نجفی» و «حسین نیرومند» نیز به روابط انسانی پرداخته بودند.

نمایشگاه «طنز ترسیمی» در مجموع از تداوم نوعی هشیاری دردمندانه در میان کاریکاتوریستهای جوان و متعهد کشور حکایت می‌کرد و مشکلات و معضلات اجتماعی را در زمینهٔ سیاست و اقتصاد و... از نگاه دقیق و ناقد هنرمندانی که با همهٔ وجود خود این مشکلات را لمس کرده‌اند، به تصویر می‌کشید.

■ گزارشی شتابزده دربارهٔ

سینمای پاکستان

■ سید مرتضی آوینی

نمی‌دانم لفظ «سینمای پاکستان» درست است یا نه، چرا که اگر مقصود از سینما، سینما به مثابهٔ «تجارت فیلم سینمایی» باشد، شاید بتوان پاکستان را صاحب سینما دانست و اگرنه، پاکستان سینما ندارد.

این مقاله قسمتی است از گزارش سفر پنجاه روزهٔ ما به پاکستان که نه به قصد پژوهش در باب سینمای پاکستان بلکه برای تهیهٔ مجموعه‌ای از فیلمهای مستند تلویزیونی انجام شده بود. اگرچه فرصت ما در مقایسه با وظیفهٔ سنگینی که برعهده داشتیم بسیار کم بود امّا این علّت نمی‌توانست مجوّز بی‌اعتنایی ما به سینمای پاکستان باشد. این گزارش اگرچه شتابزده است، امّا غیرواقعی نیست. ما سعی کردیم حه نقصان و شتابزدگی کار خویش را با استفاده از تحقیقات کامل و موشکافانه‌ای که توسّط برخی از دوستان در پاکستان انجام شده است جبران کنیم، گذشته از آنکه موضوع کار ما در پاکستان به‌طور طبیعی ارتباطی غیرمستقیم با همین مطلب یافته و نتایج گستردهٔ مصاحبت پنجاه روزهٔ ما با بسیاری از پاکستانیها نیز به کار تهیهٔ این گزارش آمده است.

●

● یکشنبه شب، سوم تیر ماه ۱۳۶۹

پروازی از تهران تا کراچی و حالا پروازی دیگر، ساعت سه بعد از نیمه شب، از کراچی به اسلام‌آباد. بعد از ساعتها انتظار در یك هوای بسیار گرم و شرجی.

هنوز جز فرودگاه جایی را ندیده‌ام... امّا بالاخره حتّی از همین فرودگاه و هنوز بسم‌الله نگفته می‌توان دریافت که پاکستان آنسان که والیان حکومت خواسته‌اند، چیست و به کجا می‌رود: «اینها هم حتّی بیشتر از دیگران، همان فریب بزرگ را خورده‌اند و پنداشته‌اند که اسلام را می‌توان با دموکراسی جمع آورد.» «ذوالفقار علی بوتو» گفته بود: «اسلام دین ماست، سوسیالیزم اقتصاد ماست، دموکراسی سیاست ماست و سرچشمهٔ قدرت مردم هستند». و دیگران ممکن است بر سر سوسیالیزم با او حرف داشته باشند، امّا دموکراسی بُتی است که همه می‌پرستند، خواه هندو و خواه مسلمان. مردم پاکستان اولین و آخرین‌کاباره‌ای را که آقای بوتو با نام دموکراسی در کراچی گشوده بود بستند، امّا این جنّ لامذهب مگر فقط در همین یك صورت ظاهر می‌شود؟

هنگام حرکت رسید. صدای یك زن مهماندار از بلندگوهای داخل هواپیما پخش شد: «اعوذ بالله من‌الشّیطان الرّجیم. بسم‌الله الرّحمن‌الرّحیم. سبحان‌الذّی سخرلنا هذا و ما کنّاله مقرنین». قسمتی از آیهٔ سیزدهم از سورهٔ «زخرف». باز هم دُم خروس اشعریها از زیر این قسم معلوم بود. یا اینها هواپیما را بدل از اسب و الاغ گرفته‌اند و یا نه، می‌خواهند ما را شیرفهم کنند که حقیقت اسلام هم همین است که آن موطلاییهای ازرق چشم بدان دست یافته‌اند.

باز هم آموزش تشریفاتی ماسك اکسیژن و راههای فرار اضطراری و بعد هم بالای ابرها به امان خدا. کنار من یك مرد پاکستانی میانسال که تنها سفر می‌کرد نشسته بود که نه انگلیسی می‌دانست و نه فارسی و من هم اردو نمی‌دانستم. آدم بی‌آزاری بود و یك ساعت و نیم همهٔ راه را در سکوت و سکون برگزار کرد و وقت صبحانه هم با ناشیگری شیر و چای را روی خودش ریخت. غیر از شیر و چای هم که یکی از مواریث انگلیسی‌ها در پاکستان و هندوستان است چیزی نخورد: به مذاقش خوش نمی‌آمد.

روزنامه‌هایی به زبان سندی و اردو برداشته بودیم تا ما را از غربت خارج کنند. تنها عکسها حرف بسیاری برای گفتن داشتند چه برسد به اینکه بسیاری از کلمات زبانهای سندی و اردو فارسی است، با مفهومی متغایر امّا غالباً نزدیك به آنچه ما می‌گوییم. رسم‌الخطشان هم که فارسی است. مثلاً در روزنامهٔ سندی زبان «آفتاب»، بالای عنوان روزنامه نوشته است: «عوام جو آواز» که حدس زدیم یعنی «صدای مردم»؛ عوام یعنی مردم و آواز یعنی صدا. «روزانه» که همان روزانهٔ خودمان است؛ «ریجسترد نمبر ایس، آر، ۵۹» که تماماً انگلیسی است؛[1] التقاط عجیبی از فارسی و انگلیسی و عربی و لابد مخلوط با کمی ترکی و روسی. روزنامهٔ «آفتاب»، صفحهٔ ۴ و ۵ را به

نوجوانان اختصاص داده است: «نوجوانن جو صفحو» که یعنی «صفحهٔ نوجوانان» و در طرف چپ، چند مصاحبه انجام شده است با چند دانشجوی دختر. معلوم شد که در زبان سندی به «دوشیزه خانم» می‌گویند «مس» که همان MISS است. زیر یکی از عکسها نوشته‌اند: «مس صفیه میتلو. بی‌ایس‌سی (آنرز) پارت ون کمپیوتر سائنس سندیونیورسیتی- جامشورو» که گویا از این میان فقط اسم آن دختر خانم «صفیه میتلو» انگلیسی نیست و لفظ«جامشورو»که نفهمیدیم به چه‌معناست.باقی کلمات انگلیسی است.(۲)

صفحهٔ آخر روزنامهٔ اردو زبان «جنگ» از همه تماشایی‌تر بود: عناوین و آگهی‌های مصوّر فیلمهایی که اکران داشتند (توجّه فرمودید؟ بنده هم نوشته‌ام «اکران داشتند» که التقاط عجیبی است از زبان فرنگی و فارسی: یعنی هرجا که این باد مرگ غرب وزیده است، لاجرم زبانهای آن اقوام وبا گرفته‌اند) و فیلمهای دیگری که قرار است به میمنت عید قربان- و به زبان اردو عیدالاضحیٰ- به نمایش درآیند:

- «آسمان» که بالای آگهی‌اش نوشته است: «به شرط سنسر عیدالاضحیٰ کاتحفه!» که یعنی هدیه‌ای به مناسبت عید قربان مشروط برآنکه مراحل سانسور را تا آن روز طی کند. دو مرد با اسلحه و پرتره یك زن که لابد ستارهٔ مشهوری است.

- «کالی‌چرن» که بالای آگهی‌اش نوشته است: «عیدالاضحی کاسپرهت تحفه!» که لابد یعنی «هدیه‌ای سوپرهیت SUPER HEAT به مناسبت عید قربان». خیلی زحمت کشیدیم تا فهمیدیم که «سپرهت» یعنی «سوپرهیت»، داغ و دوآتشه. سه زن رقاصه و دو مرد با اسلحه که تصویر یکی از آنها در بسیاری از این آگهی‌ها دیده می‌شود و همیشه هم در نقش انسانهایی خبیث با سبیل کلفت و صورتی خون‌آلود و لابد بسیار خشن! حدس می‌زنم که اسمش «سلطان راهی» باشد.

- «راجه» که بالای آگهی‌اش نوشته است: «عید الاضحی کاشاندار تحفه!»: «هدیهٔ باارزش عید قربان». یك زن رقاصه، مردی با اسلحه و پرتره‌ای از یك زن دیگر.

- «تیزاب». «حشرانگیز نمایش جاری هی»: «نمایشی جنجال‌برانگیز که هنوز ادامه دارد». «مس پاکستان گوری اور نازك اندام حسینه شاهده منی کی دلفریب رقص»: که در آن سخن از دختر پاکستان و رقص دلفریب و زنان نازك‌اندام است.

- «پرستان». در سینماهای ریوالی (ریولی) سوسائتی (SOCIETY) شیش محل. دو زن رقاصه، دو مرد با لباسهایی مسخره در حال جنگیدن با شمشیر و باز هم همان هنرپیشهٔ خبیث سبیل کلفت با صورتی خون‌آلود.

- «سلطانه» در سینماهای زینت، فلمستان (فیلمستان!)، روبی، شبنم، لاله‌زار، شالیمار، شیرین، سنگیت، (SUNGATE)، اورنگ محل. سه زن در حال رقص و همان مردك سبیل کلفت خشن خبیث با اسلحه‌ای شبیه به کلاشینکف در دست.

- «اینترنیشنل گوریلی» که یعنی کماندوهای بین‌المللی. نام این فیلم قبلاً به گوشم خورده بود و داستانش را در حدّ همین یك جمله می‌دانستم که «سه یا چهار نفر از پلیسها و یا کماندوهای پاکستانی بعد از شنیدن فتوای امام خمینی(ره) دربارهٔ سلمان رشدی تصمیم می‌گیرند که او را به قتل برسانند و بالأخره موفّق می‌شوند»، همراه با چاشنی اصلی و همیشگی فیلمهای پاکستانی، یعنی رقص وآواز و حادثه و خشونت. تردیدی ندارم که اگر یك روز ادارهٔ سانسور پاکستان تصمیم بگیرد که سینمای پاکستان را از این ابتذال پاك کند برسر آن همان خواهد آمد بر سر سینمای ما آمده است: ورشکستگی اقتصادی.

...و چند فیلم خارجی:

- انچل ۲ (ANGLES 2) فرشتگان (۲): سه زن و یك مرد، هرچهار با اسلحه. و گویا داستان دربارهٔ سه زن کاراته‌باز است که با مجرمین و جنایتکاران مبارزه می‌کنند.

- استیل جستس که یعنی (STEEL JUSTICE) یك فیلم انگلیسی که همراه با یك فیلم اردو زبان به نام نیاراسته در سینما «پرنس» به نمایش درمی‌آید. زیر اسم «پرنس» نوشته است «ایرکند یشند» و مقصود آن است که سینما پرنس دارای دستگاه تهویه است. در کنار اسم همهٔ سینماها این لفظ را نوشته‌اند و می‌توان حدس زد که در این گرمای عجیب که آتش از آسمان می‌بارد چه ضرورتی آنها را به سوی این تبلیغ کشانده است.

- فنی فیملی که یعنی FUNNY FAMILY. دو زن زیبای کاراته‌باز که با جنایتکاران مبارزه می‌کنند.

- ایول فورس ۲ که یعنی EVIL FORCE 2 «دهشتناك نمائش جاری هی»، یك فیلم وحشتناك در سینما «بمبینو».

- زاد یل که در توصیف آن نوشته است: «آرنولد شوار زنیگرکا ایك اور ناقابل فراموش شاهکار ایکشن سپنس اور ایدونچرز پرمنی». «ناقابل فراموش» یعنی فراموش نشدنی. «ایکشن» که همان ACTION است و «ایدونچر» هم یعنی ADVENTURE. ظاهر زبان اردوست و باطن آن انگلیسی، و کلمات انگلیسی را نیز همان‌طور می‌نویسند که تلفّظ می‌کنند. از نوع نوشتن کلمات انگلیسی خوب معلوم است که انگلیسی را مثل هندیها تلفّظ می‌کنند. این «آرنولد» هم گویا قهرمان تازه‌ای است از نوع «راکی» و «جکی‌چان» و «بروس‌لی» که در فیلمهایی زنجیروار مثل «اولین و دومین و سومین خون» ظاهر می‌شود. یك فیلم هم از «جکی‌چان» کاراته‌باز هنگ‌کنگی روی پرده است: قسمت چهارم از مجموعهٔ IN THE LINE OF DUTY با عنوان DRUNKEN TAIJI «تایجی‌مست». و امّا چهار فیلم خارجی دیگرهم روی پرده‌است که درهمهٔ‌آنها قهرمان اصلی زنهای اسلحه به دست و مبارزه‌جو هستند. این همه

خشونت و آن هم خشونت زنان، نمی‌تواند کاملاً تصادفی راه به سینما پیدا کرده باشد. یکی از این زنها «لیدی ننجا» است (LADY NINJA) که قسمت دوم از مجموعه فیلمهایش را در کراچی و حیدرآباد نمایش می‌دهند.

حال و هوای فیلمهای تولید داخلی پاکستان آنچنان که از تصاویر برمی‌آید همان است که پیش از انقلاب برپردهٔ سینماهای لاله‌زار و استانبول می‌یافتی: زنهایی جاهل‌پسند، کوتاه و خپله که می‌رقصند، یك «آرتیسته» به همان خوش‌تیپی فردین و ناصر ملك‌مطیعی و بیك ایمانوردی و سعید راد(!) و یك غول نخراشیده و نتراشیده در نقش «رئیس دزدا»، شخصیت مقابل و معارض با آرتیست فیلم، در یك داستان عشقی عاطفی پرحادثه و «فول اکشن»، همراه با لودگی و مسخرگی یك دلقك استاندارد، یعنی همین فرمول مشهور: «عشق مجازی و خشونت و سکس و اکشن و حادثه و عاطفه و لودگی»، منتها با خصوصیاتی اخذشده از فرهنگ سنّتی. سینماچی‌ها در سراسر دنیا مأمورند به کشف کثیفترین و رذیلانه‌ترین خصوصیات قومی، و در پاکستان هم. اینجا و در همهٔ کشورهای شبه قاره، میان مردمان با موسیقی سنّتی‌شان و رقصهای سمبلیك نسبتی است اسطوره‌ای و انکارناپذیر. پیش از اسلام که رقص و موسیقی نه تنها صبغه‌ای مذهبی داشته که عین مذهب بوده است و بعد از اسلام نیز این خصوصیت قومی

توانسته است در بطن اعتقادات صوفیه و اهل تسنّن دربارهٔ موسیقی راهی برای ادامهٔ حیات خویش بیابد. و امّا در این دوران غربزدگی، سمبلها فراموش گشته‌اند و اسطوره‌ها پیوند حقیقی خویش را با حیات اقوام گم کرده‌اند. نسبت میان ظاهر و باطن وارونه گشته است و آداب و رسوم و فرهنگها خشتهایی هستند که عقرب در آن لانه کرده است و همچون نقابهایی موجّه، روح شیطانی عصر را در پس خویش پنهان داشته‌اند.

«زن» بیچاره هم که شده است «دامی شیطانی» برای کشاندن مردها به سینما. مردها تا روی به هرزگی نیاورند صید این دام نمی‌شوند، امّا حتّی در کشوری چون پاکستان هم که اصلاً علّت جدایی‌اش از هند دینداری و مسلمانی بوده است و از همان آغاز «جمهوری اسلامی» نام گرفته، چشم‌چرانی مردان در سینماها قبحی ندارد. مفسّران شرع انور را با حقیقت دین کاری نیست و همین‌قدر که تو در شناسنامه مسلمان باشی کافی است. در عربستان سعودی هم، اسلام با رقص و موسیقی و چشم‌چرانی و هرزگی و نوکری اجانب قابلیت جمع یافته است و مسلمانی زینتی است که شیاطین بدان خود را می‌آرایند. وقتی نماز و روزه و حج و زکات راهبر به حقیقت دین نباشد، مساجد، معابدی هستند برای پرستش نفس و کعبه بُتی است سنگی و دین، جاهلیتی است مبدّل. زن بیچاره نیز مرغی است که چه در عزا و چه در عروسی سرش را می‌بُرند و لای پلوی مردها می‌گذارند. در غرب هم زن، نوعی حیوان اهلی است زیبا و ملوس، زینت زندگی مردانه.

دقیقتر که شدیم دریافتیم که تصاویر آگهی‌ها سانسور شده است. امّا روی اکران چه؟ معلوم می‌شود که حکم در مطبوعات و سینماها دو صورت متفاوت یافته است. اینها هنوز دهها سال از «سلطان قلبها» عقبتر هستند و همان که گفتم: اگر یک روز در سینما راه را برعشق مجازی و سکس و خشونت و اکشن و لودگی ببندند، کار سینماچی‌ها آن همه کساد می‌شود که به مگس‌پرانی مشغول می‌شوند. در سراسر دنیا همین است که رونق اقتصادی سینما پیچکی است که خود را بردار بست فساد چسبانده و بالا کشیده است. فیلمهای خوب کم نیست امّا تولید فیلمهایی چنین در سینمای جهان یک فعالیت فرعی است، دور دست «راکی» و «آرنولد» و «جکی‌چان» است.

● پانزدهم مرداد ماه ۱۳۶۹

حالا کم‌کم معلوم می‌شود که از تأسیس آن کمپانی هند شرقی تا این حاکمیت اخیر صدسالهٔ انگلستان در شبه قارّه چه گذشته است. زبان اردو مثل یک لباس ساری است که برتن یک زن انگلیسی بپوشانند؛ ظاهری سنّتی دارد و باطنی غربی. و نباید پنداشت که فقط زبان چنین تاثیری پذیرفته است و دیگران مبرّی بوده‌اند. وضع زبان همواره نشان‌دهندهٔ عمیقترین تاثیرات و تغییراتی است که یک قوم پذیرفته است.

همان یکشنبه وقتی که از فرودگاه اسلام‌آباد می‌آمدیم به خانهٔ فرهنگ «راولپندی»، مظاهری از همان دوگانگی و تقابل جنون‌آمیزی که هنوز هم بعد از صد سال غربزدگی مفرط در تهران دیده می‌شود، توی چشم می‌زد. سینما و ویدیوکلوب و سون‌آپ و کوکاکولا و آفترشیو و تویوتا کرولا و بنز و سوزوکی و سیگار وینستون و آتاری و سالن مُد در کنار گاری و گاومیش و درشکه و اسب و خانه‌های دویست سیصد ساله و کوچه پس‌کوچه‌های شرقی و مناره و گنبد و پوشیه و چادرهایی خمره‌ای که «پاتان»ها می‌پوشند و هم جایگزین مقنعه و چادر است و هم پیراهن که از سر تا پا را یکسره می‌پوشاند و ارتباط زنها از درون آن خمره با جهان خارج فقط توسّط یک توری که به محاذات چشمها نصب شده برقرار می‌شود و دیگر مظاهر کهن کشوری مسلمان از شبه قارّهٔ هند. این شهرها همان همه با مظاهر تمدّن غرب بیگانه‌اند که فطرت انسان با گناه: گویی شهر تمثّل باطن انسانی است که به تازگی و در کمال بلاهت خود را به شیطان تسلیم کرده است. مثل شهر مثل آدم است بعد از نزدیک شدن به شجرهٔ منهیه و هبوط، و البتّه خلقت انسان بی‌این گناه‌اوّل‌وهبوط به انجام نمی‌رسد، هرچند مقام سکنای آدم و فرزندان او بهشت است و این حکم که «لاتقربا هذه‌الشّجرة فتکونا من‌الظّالمین»[۳] حکمی است قطری.

از همان آغاز در جستجوی گزارشی مکفی بودیم از وضع سینما در پاکستان که توفیقی نداشتیم. تا اینجا در لاهور برخوردیم به دوست عزیزی که مراد ما را برآورد. آنچه ما می‌خواستیم، حتّی اگر همهٔ این ایّام را یکسره در طلب آن می‌بودیم، چیزی نبود که حاصل شود مگر اینچنین که پیش آمد: یعنی دوستی صادق و زیرک و مشتاق از آسمان بیفتد و گزارش سالها زندگی خود را در پاکستان در اختیار ما بگذارد. از این پس آنچه با این قلم نگارش یافته، یافته‌های اوست، جز چند جا که این میرزا بنویس به خود اجازه داده تا مشاهدات خود را نیز برآن بیفزاید.

ویدیو پاکستان را تسخیر کرده و این حکم دربارهٔ فقرا نیز صادق است. در کشوری چون پاکستان که مسلمانانی به شدّت متعصّب دارد و درهرکوچه، مناره‌های‌مسجدی دست‌دعابه‌سوی آسمان گشوده‌اند، معنای این سخن که «تعداد ویدیوکلوب‌ها از مساجد بیشتر است» نمی‌تواند شگفت‌انگیز نباشد. در اطراف «راجه بازار» راولپندی در مامن فقر و کثافتی به شدّت تأثّرآور جایی را یافتیم به نام «بنی‌چوک»[۴]، مجتمعی شامل ۱۶۰ ویدیوکلوب. اگر می‌خواهید تصوّری از اینجا که گفتم پیدا کنید نخست تهران پنجاه سال پیش را درنظر آورید وقتی که شهر و روستا هنوز از یکدیگر تفکیک نگشته بود، درشکه‌ها و گاو و کوساله و خانه‌های قدیمی و آدمهایی با لباسهای سنّتی، و بعد آخرین مظاهر تمدّن جدید را نیز برآن بیفزایید. شگفت‌آور است.

از «بنی‌چوک» راولپندی تا «جناح مارکت» اسلام‌آباد فاصله‌ای است از فقر تا غنا، امّا ویدیو کلاه شامورتی دارد: در میان اینها فیلمهای هندی تقسیم می‌کند و در میان آنها فیلمهای آمریکایی... «راکی و رمبو» هم که «مهرهٔ مار» دارند و «مهر گیاه» خورده‌اند. در «بنی‌چوک» عکسهای «ریکها» و «میناکشی»[۵] و رمبو و راکی قهرمانان بدهیبت کشتی کج همه جا را پوشانده است و زیغ زیغ مشمئزکنندهٔ گلوکاره‌های[۶] هندی، همراه با صدای سی تار و تمپو و گیتار برقی و جاز. مرزهای بین سنّت و تجدد فرو ریخته است و با آن، مرزهای تمیز بین زشتی و زیبایی. مردهایی ساده‌لوح. فقیر و به شدّت کثیف در کوچه‌های تنگ و متعفّن «بنی‌چوک» می‌گردند و خود را تسلیم جاذبه‌هایی می‌کنند که حتّی ظاهری زیبا هم ندارند. جاذبهٔ مقاومت‌ناپذیر زشت‌ترین زشتیها! دو مرد بدهیبت و بدهیکل مثل دو کرگدن احمق به جان هم افتاده‌اند و سر و دست و قفسهٔ سینه یکدیگر را خرد می‌کنند و تماشاچی‌ها لذّت می‌برند: مردمی آن همه فقیر که ناچارند به دو وعده برنج یا بُنشن پخته در روز بسازند و آن همه متعصّب که در هرکوچه مسجدی ساخته‌اند و پنج وقت نماز جماعت می‌خوانند. این نماز، ظاهری بیش ندارد امّا آن رقاصهٔ هندی با آن عشوه‌های ابله فریب، قلب را می‌لرزاند!

در «بنی‌چوک» کرایهٔ هرنوار ویدیو شبی هفت تا ده روپیه است که اگر هرروپیه را شش تومان حساب کنید از شصت تومان تجاوز نمی‌کند و این تقریباً نصف قیمت یک کیلو ماست پاستوریزه است! کرایهٔ دستگاه ویدیو با تلویزیون شبی صد روپیه و بدون تلویزیون شبی بیست و پنج روپیه.

ویدیوکلوب‌های اسلام‌آباد، فضایی کاملاً متفاوت دارند، متناسب با همان اسلام‌آباد که شهری است دیپلماتیک و اشراف‌نشین. اسلام‌آباد شهری است سی ساله که ناگهان بدون هیچ سابقهٔ تاریخی در دامنهٔ کوههای «مارگله» و در میان یک جنگل بسیار زیبا، سربرآورده: یک شهر کاملاً نمایشی که برخاک سست و غیرقابل اعتماد دیپلماسی بنیان گرفته است. در ویدیوکلوب‌های اسلام‌آباد آخرین تولیدات سینمایی غرب بدون سانسور به فروش می‌رسد و البتّه یک مرزبندی خودبخود طبقاتی پای فقرا را از این کلوب‌ها بریده است.

روزی نیست که فریاد اعتراض صاحبان صنعت فیلمسازی در پاکستان از توسعهٔ این کلوبها به گوش نرسد. خطر بسیار نزدیک است و ویدیو مثل پیچکهای خزنده، بی‌نیاز از ریشه و قلمه و نشاء، قلمرو سلطنت خویش را بیرون و درون آدمها گسترش می‌دهد. آنها از دولت

می‌خواهند که با ایجاد موانعی قانونی در برابر این کودتای خزنده، سینما را از یك ورشکستگی قریب‌الوقوع نجات دهد. امّا چه فایده؟ ضرورتهای دیگری هست که دولت را وامی‌دارد تا مالیات ورود ویدیو را کاهش دهد. ضرورتهای دیگری هم هست که قیمت بلیط سینما را به دوازده روپیه می‌رساند، نزدیك به هشتاد تومان. آینده روشن است.

سینماچی‌ها به جستجوی چاره برمی‌آیند. چه کنند؟ سینماها غالباً «ایرکاندیشن» ندارند و در آن هوای گرم، کسی حاضر نیست که به سینما برود مگر آنان که با سرمای درون خود می‌توانند جهنّم بیرون را بی‌اثر کنند. در برابر سینماهای راولپندی، ما جز به مردان تنها برنخوردیم. اعتبارات اخلاقی جامعهٔ پاکستان نیز مزید برعلّت است: در آنجا «عفّت» فقط یك امر مأخوذ از شریعت نیست و اگرچه هیچ حکم قانونی مبنی بررعایت حجاب وجود ندارد، زنان لباسهای اروپایی نمی‌پوشند و در مجامع، حضوری محجوب و محدود دارند.

سینماچی‌ها چاره را در آن می‌بینند که در سر راه تماشاگران، دامهایی شیطانی بگسترند، و باز هم طعمهٔ این دامها، «زن» است: این قربانی بزرگ تاریخ. امّا این حیله آنچنان که باید کارگر نمی‌افتد: قیچی سانسورگران «نفدك» به فیلمهایی که اکران عمومی پیدا می‌کنند اجازهٔ پرده‌دری نمی‌دهد، امّا فیلمهای ویدیویی، بدون سانسور عرضه می‌شوند: اگرچه حتّی یك سکانس از آنچه برپردهٔ سینماهای پاکستان به نمایش درمی‌آید در ایران خودمان قابل نمایش نیست. «نفدك» ـ NAFDEC [۷] ـ یعنی «مؤسّسهٔ ملی گسترش فیلم» اداره‌ای دولتی است وابسته به وزارت اطلاعات و انتشارات. آنچه توسّط این اداره سانسور می‌شود صحنه‌های ملاعبه، شرب خمر و عریانی است، اگرنه ریشهٔ عمیق رقص و آواز زنان در فرهنگ شبه قاره به روایات ابوهریره در باب حلّیت غنا، قطعیتی غیرقابل انکار بخشیده است: فیلم بدون رقص و آواز که فیلم نیست!

صاحبان صنعت سینما خود را از رقابت با ویدیوکلوب‌ها عاجز می‌بینند و راه نجات خود را در روی آوردن به ابتذال هرچه بیشتر می‌دانند. آنها معتقدند که «نفدك» باید قیچی خود را غلاف کند و اگرنه مردم در جستجوی مطلوب خویش ـ که همان ابتذال باشد ـ بیش از پیش مجذوب ویدیوکلوب‌ها خواهند شد و کار صنعت سینما در پاکستان به ورشکستگی خواهد کشید.

بعد از چهل و سه سال جدایی از هندوستان مردم هنوز پیوندهای فرهنگی، جغرافیایی و تاریخی خویش را با هندوستان ـ نه به مثابهٔ کشوری که با پاکستان سر جنگ دارد ـ از یاد نبرده‌اند. آنچنان که هنوز رشته‌ای ناگسستنی از عمق قلبها، آنان را به ایران می‌بندد؛ به ایران و زبان فارسی. اکران عمومی فیلمهای هندی مشمول عنایات دیپلماتیك واقع شده و ممنوع است، امّا اگر فیلمهای هندی را از ویدیوکلوب‌ها جمع کنند جز چند ویدیوکلوب در اسلام‌آباد، نان دیگران بلااستثنا به آجر مبدّل خواهد شد. سینماهایی هم که فیلمهای غربی را به نمایش می‌گذارند بسیار معدود هستند.

فیلمهای هندی در میان مردم فقیر مقبولیتی عجیب یافته‌اند. محبوبیت شگفت‌انگیز خواننده‌های هندی نیز می‌رساند که اگرچه پاکستان به استقلال از هندوستان رسیده است امّا پاکستانیها هنوز به استقلال نرسیده‌اند و شاید این یکی هرگز حاصل نیاید.

«اقبال» آموخته است که آنچه بیش از همه محق است تا اجتماعی از مردم را به یك «ملّت» تبدیل کند «دین مشترك» است: علایق مشترك دیگر همچون زبان و یا تاریخ در مراتب بعد واقع شده‌اند. در پاکستان، بسیارند کسانی که مفهوم این سخن را بخوبی دریافته‌اند و اگر عبارت «دین» نیز در نزد همهٔ مردم به یك معنای واحد بازمی‌گشت، تفرقه‌ها و تعارضات فکری نابود می‌گشت: امّا اینچنین نیست. رقم نشریات مسلسلی که در پاکستان وجود دارد، اعم از روزنامه‌ها و هفته‌نامه‌ها و ماهنامه‌ها و فصلنامه‌ها بالغ برشش هزار عنوان است و این خود، به تنهایی خبر از تفرقه و تنوّعی می‌دهد که در گرایشهای سیاسی و اعتقادی وجود دارد و این همه در کشوری است که نزدیك به شصت درصد مردم آن بی‌سواد هستند.[۸] بسیاری از این نشریات با تیراژهایی بسیار محدود ـ حتّی در حد یکصد عدد ـ به چاپ می‌رسند: رقم کتابها را هم در حساب نیاورده‌ایم.

از جانب دیگر، این رقم شش هزار خبر از دموکراسی نیم‌بند و ناموفّقی می‌دهد که «خانم بوتو» با خود به ارمغان آورده بود. تعداد نشریات در زمان ایشان تقریباً شش برابر شده است، آن هم در کشوری که هنوز «روشنفکر یا انتلکتوئل» بدان مفهوم و یا هویتی که در غرب و غالب کشورهای غربزده دارد به وجود نیامده است. «روشنفکر» بشری است ایدئولوژیست و دیالکتیسین که در وجود او «منطق علم» جانشین «شریعت» گشته است و بنابراین، اگر روشنفکری او حقیقت داشته باشد، سرانجام کارش به «لائیسم» منتهی می‌گردد. نام انتلکتوئل را نیز بدان سبب برای او برگزیدند که منطق علم امروز در آغاز اینچنین به نظر می‌رسد که با روشنی و در کمال سادگی از عهدهٔ تبیین امور جهان برمی‌آید. در پاکستان هنوز «روشنفکر» به مثابهٔ یك «گروه اجتماعی» به وجود نیامده است. در آنجا پیوند بین شریعت و سیاست آن همه عمیق است که هم «خانم بوتو» و هم مخالف او «نوازشریف» بناچار چهرهٔ خود را در پس نقابی از اسلام پنهان داشته‌اند و شعار «اتّحاد فرق مسلمین» می‌دهند تا از مقبولیت اجتماعی خویش محافظت کنند.

در پاکستان مدرنترین نقاشها هنوز طبیعت‌گرا هستند و مدرنترین نویسندگان کتابهایی به شیوهٔ

«حسینقلی مستعان» می‌نویسند. دانشگاهها و کالجهای بسیاری در آنجا وجود دارد، امّا هنوز در کنار مطبهای معدود پزشکان امروزی، مطبهای متعدّد دیگری وجود دارد که در آنها طب یونان باستان زنده است؛ آنها اخلاف پزشکانی چون حکیم ملك حاکم‌الدین هستند که طبیب شاهی ایالات جامو و کشمیر و حیدرآباد بوده است، و هنوز عوام‌الناس بدینان بیشتر از پزشکان امروزی اعتقاد دارند و شاهد این مدّعا شفاخانه‌ها و دواخانه‌های سنّتی بسیاری است که در سراسر پاکستان وجود دارد. روشنفکری در میان این مردم روستایی متعصّبی که هنوز به اخلاط چهارگانه و سردی و گرمی و رطوبت غذاها معتقدند و قولنج را چون بادی می‌بینند که در تن‌ها می‌افتد، به این زودیها پا نمی‌گیرد.

وقتی گروه اجتماعی روشنفکر تشکیل نشده باشد، سینما نیز با روشنفکری بیگانه خواهد بود، و اینچنین اگرچه مردم از شرّ فیلمهایی چون «هامون» و «مشق شب» و «نار و نی» درامان خواهند بود، امّا فیلم خوبی هم ساخته نخواهد شد. روشنفکری مرحله‌ای لازم است که باید از آن عبور کرد. نسل قدیم هنرمندان ایران، روشنفکری را غایت‌القصوایی گرفته‌اند و در آن مامن گزیده‌اند و از این روی کارشان بدینجا کشیده است که می‌بینیم. باید روشنفکری را پشت سر نهاد تا از حیله‌گریهای آن رست. اگر ما بلوای مشروطیت را پشت سر نمی‌نهادیم و در جنگ بین مشروطه و مشروعه وارد نمی‌شدیم و حیله‌بازی‌های فراماسونرها و حزب توده را نمی‌دیدیم و فریب ناسیونالیست‌ها را نمی‌خوردیم، کجا می‌توانستیم به این تفکّر ناب سیاسی دست یابیم؟ هنوز خیلی مانده است تا پاکستان پای در این «هفت خان» بگذارد و اگرچه باید متوقّع بود که هرامّتی برای خویش راهی متمایز از دیگران به سوی حقیقت داشته باشد، امّا از آنجا که شیطان این عصر خلقت نیز، همان ابلیس الابالسه است که خود را بدین‌صورت موجّه آراسته، بلاشك پاکستان نیز باید این دوران را از سر بگذراند، منتها به شیوه‌ای خاصّ خویش.

هنوز در سینمای پاکستان حتّی یك نمونه فیلم روشنفکری تولید نشده است. هنوز هیچ شاعری جیغ بنفش نکشیده است. هنوز هیچ نویسنده‌ای تبدیل به «بوف کور» نشده است. هنوز هیچ هنرپیشه‌ای «گاو» نشده است. در پاکستان فیلمها دو ماهه آمادهٔ اکران می‌شوند. سناریست کمتر از یك ماه و آن هم در وسعت ۴۵ صفحه! فیلمنامه‌ای را می‌نویسد و به فروش می‌رساند و استودیوهای تولید فیلم نیز برای تبدیل این سناریو به سه ساعت فیلم از گلوکاره‌ها و رقاصه‌های بسیار دعوت به عمل می‌آورند تا در تکمیل این شوربای تند و پر از ادویهٔ پاکستانی شرکت کنند. برای آمدن رقاصه‌ها نیز لازم نیست که حتماً آرتیسته به کاباره برود تا رقص، محملی دراماتیك پیدا کند. در فیلمهای پاکستان رقصیدن و آواز خواندن به هیچ محملی نیاز ندارد: در پشت هردری یا دیواری، درختی یا گلبوته‌ای رقاصه‌ای کوتاه و خپله موجود است که هروقت تهیه‌کننده اراده کند می‌پرد وسط پرده و مردم را از خستگی درمی‌آورد. هنرپیشه‌ها هم آن‌قدر ادای کتك‌کاری و خشونت و خونریزی درمی‌آورند که جان تماشاچی بالا بیاید. به هنرپیشهٔ مرد می‌گویند «اداکار» و به زنهای هنرپیشه می‌گویند «اداکاره» و این الفاظ خودبخود حکایت از سادگی پاکستانیها دارد و بُعد تاریخی آنها از روشنفکری و روشنفکربازی.

دستمزد اداکارهای معروف و نقش اول هم در مقایسه با سایر درآمدها بسیار گزاف است. از سیصد هزار روپیه برای هنرپیشه‌های معروف و نقش اول تا دو هزار روپیه برای سیاهی لشگرها. فروش حاصل از فیلمها نیز با وجود بحرانی که سینما با آن مواجه است شگفت‌آور است: حداقل پنجاه میلیون روپیه. اکران اول فیلمها حداقل سه ماه طول می‌کشد و کثرت تعداد سینماها این امکان را به وجود می‌آورد که یك فیلم به طور همزمان در شهرها و حتّی در روستاها به نمایش درآید. دستمزد گلوکاره‌ها بیش از پنج هزار روپیه. دستمزد رقاصه‌ها از هزار تا پنج هزار روپیه. دستمزد سناریست از چهل هزار تا صد و پنجاه هزار روپیه و قس علی هذا.

بیشتر هنرپیشگان و خوانندگان سینمای پاکستان از شیعیان هستند تا آنجا که در بعضی از استودیوهای فیلمسازی مراسم عزاداری محرّم برپا می‌شود. هنرپیشه‌ها سراپا سیاهپوش می‌گردند و خرج می‌دهند از خانهٔ بعضیهاشان «شبیه ذوالجناح» بیرون آورده می‌شود! اسبی سفید را مثل از ذوالجناح می‌گیرند و آرایش می‌کنند و کفن می‌پوشانند و خانه به خانه می‌برند و در خیابانها می‌گردانند و مردم بدان تبرّك می‌جویند. شیعیان حیات و تشخص خویش را در عزاداری محرّم می‌جویند و همان که گفتم، پاکستان بی‌آنکه مراحل طبیعی غربی شدن را طی کند، لوازم و تبعات آن را پذیرفته است. وقتی اسلام با دموکراسی و سنّت با تجدّد جمع شود اداکاره‌ای که کوس رسوایی‌اش زمین وزمان را برداشته است عزاداری محرّم به راه می‌اندازد و شبیه ذوالجناح بیرون می‌آورد. و اگر از اهل تسنّن باشد، شبهای جمعه به زیارت «داتا گنج‌بخش» می‌رود و نذر و نیاز می‌کند و نماز مستحبّی می‌خواند.[۹]

بسیار شگفت‌آور است. در پاکستان، در فقیرترین و قدیمی‌ترین محله‌های راولپندی. ناگهان دکانی را می‌بینی مثل دکانهای دیگر که روی آن نوشته است «قریشی ویدئو گم». «گم» همان GAME است. جلوتر که می‌روی، می‌بینی در یك دکان کوچك بیست سی کودك فقیر و کثیف و پاره‌پوش در مقابل تلویزیونهای کوچکی ایستاده‌اند و آتاری بازی می‌کنند. ناگهان جوانی سر می‌رسد سوار دوچرخه و باعجله نگاه می‌دارد و پیاده می‌شود و می‌دود به درون دکان و چند لحظه بعد خارج می‌شود در حالی که یك کودك شش هفت ساله را از گوش چپ گرفته و به دنبال خویش می‌کشد. کودك کتك مفصّلی می‌خورد و به گریه می‌افتد. برادر بزرگتر بار دیگر سوار دوچرخه می‌شود و بازمی‌گردد و کوچکترك دوباره به درون دکان می‌چید. بعد که پرس و جو می‌کنیم درمی‌یابیم که ترس و نگرانی برادر بزرگتر از آن نیست که ناگهان در هنگام بازی آتاری دو گوش الاغ مانند برسر برادرش بروید، بلکه غم او، غم آن چهار پنج روپیه‌ای است که برادرش هرروز در شکم این آتاری می‌ریزد.

چند خیابان آن طرفتر می‌بینی در بالکن یك خانه، روی پشت بام مغازهٔ پایین چند نفر نشسته‌اند و یا روی تخت لم داده‌اند و بالای سرشان تابلوی بزرگی نصب شده است با تصویر یك خوانندهٔ غربی که گیتاری برقی در بغل دارد. کنار تابلو نوشته است «ظفر آرت سرکل، بابو پورحسین بیند»[۱۰] که یعنی: «گروه هنری ظفر، باند بابو پورحسین». یك گروه موسیقی لاله‌زاری که در جشنها و عروسیها می‌نوازند و می‌خوانند. سراسر آن خیابان بیشتر بالاخانه‌ها در اجارهٔ گروههایی اینچنین است و نشانهٔ آنها شیپورها و یا ترومپت‌هایی است که به پنجره‌ها بسته‌اند.

خرج تبلیغات فیلم در مقایسه با هزینهٔ تولید فیلم اگر چهار میلیون روپیه باشد، به یك میلیون روپیه می‌رسد. پوسترهایی بسیار بزرگ که گاه به هشت متر طول در سه متر عرض می‌رسد نقاشی می‌کنند و بر سر در سینماها و یا در چشم‌انداز خیابانها نصب می‌کنند. برای تبلیغ فیلمها حتّی از گاریها و درشکه‌ها و ریکشاها نیز استفاده می‌شود. «ریکشا» موتور سه چرخه‌ای است که در پاکستان قسمتی از وظیفهٔ تاکسیها را برعهده دارد. تابلوی اعلان بزرگی پشت یك درشکه می‌بندند و مردی را وامی‌دارند که درون درشکه بنشیند و طبل بزند و در خیابانها بگردد.

«لاهور» پایتخت فرهنگی پاکستان است و مرکز صنایع فیلمسازی. در «لاهور» بیش از پنجاه سینما وجود دارد و پنج استودیوی بزرگ فیلمسازی با تجهیزاتی مندرس و متعلّق به عهد بوق.

- «ایورنیو استودیوز» که مالك اصلی‌اش مرحوم «آغاجی‌گل» بوده است و حالا به پسرانش «سجادگل و شهزادگل» رسیده، و این «گل»ها چه گلهایی که به سر پاکستان نزده‌اند! مقاله‌های «اینترنشنال فیلم گاید» را نیز «ایجازگل» می‌نویسد که مدیریت مؤسّسهٔ «نفدك» هم با اوست. سال گذشته شصت و پنج فیلم از مجموع نود و چند فیلمی که در پاکستان تولید می‌شود در این استودیو تهیه شده است. با عنایت به نظام اقتصادی پاکستان که از یك جانب متکی برخوانین است و از جانبی دیگر متکی برسرمایه‌داری، می‌توان حدس زد که قلمرو اجتماعی این «اخوان‌گل»[۱۱] تا کجاست. دولت

علی‌الظاهر نه تنها مستقلاً اقدام به تولید فیلم نمی‌کند بلکه نقش تعیین‌کننده‌ای هم در تولید و پخش فیلمهای سینمایی ندارد. مگر همان گرفتن مالیات و اعمال سانسور. حال آنکه بزرگترین سینماداران و تهیه‌کنندگان فیلم و صاحبان استودیوهای عظیم یا رسماً از مقامات دولتی هستند و یا غیررسمی به آنها وابسته‌اند. در نظامی همچون پاکستان که از آغاز با اعتقاد به دموکراسی به وجود آمده است سیاست نیز نمی‌تواند خود را از اقتصاد مبرّا نگاه دارد. تنها عامل قدرتمند دیگری که سیاست را از غلطیدن و استحاله در معاملات و مناسبات اقتصاد سرمایه‌داری بازمی‌دارد «شریعت» است.

ـ «شاه نور استودیوز» که متعلّق است به یکی از شیعیان موسوم به سید شوکت حسین رضوی.

ـ «باری استودیوز» که متعلّق است به فردی موسوم به «باری» که از اهل تسنّن است. این استودیو اگرچه از لحاظ تجهیزات ضعیفتر است از آن دو استودیوی گردن‌کلفت مذکور، امّا از آنجا که خود را وقف تولید فیلمهای پنجابی کرده است نانش در روغن است. و دو استودیوی دیگر...

وحدت سیاسی یا ملّی پاکستان متّکی بروحدت و اشتراک زبان در ایالات و مناطق مختلف نیست. ضرورت ابداع زبانی ساختگی و بدون تاریخ چون «اردو» در همین جاست: مشکلات ناشی از تعدّد زبان در ایالات و مناطق مختلف پاکستان. پنجابیها به زبان پنجابی تکلّم می‌کنند، سندیها به زبان سندی، پشتوها به زبان پشتو وقس علی هذا. قرار بوده است که «اردو» زبان مشترک مردم پاکستان باشد امّا موانع بسیاری در راه تحقّق این مطلوب وجود دارد: موانعی که گاه مقابله‌ناپذیر می‌نماید. کتابهای آموزشی مدارس به زبان اردو است امّا زبان دیوانی و دانشگاهی انگلیسی است و این همه در کشوری است که هشتاد درصد روستانشین دارد و بیش از شصت درصد بی‌سواد. و تا این معضل کذایی سوادی است از بین نرود امکان آنکه همهٔ مردم زبان «اردو» را بیاموزند وجود ندارد.

غرض آنکه سینما نمی‌تواند به [illegible] السنه بی‌اعتنا باشد چرا که برمردم و علی‌الخصوص برشهرستانیها و روستاییها متّکی است. مصداق مطلق سینمای «آبکوشتی» در پاکستان فیلمهایی است که به زبان پنجابی ساخته می‌شود، هرچند که در پاکستان به آبگوشت می‌گویند شوربا. شوربای پاکستانی بسیار تند و پرادویه است: فیلمهایشان هم سراسر زد و خوردهای خشونت‌آمیز، کشت و کشتارهای جنون‌آمیز، دختررباییی، رقص و آواز، عشقهای هندی و مسابقات اتومبیل‌رانی. در سال ۱۹۸۵ از نود و یك فیلم ساخته شده سی و نُه فیلم به زبان پنجابی بوده است، بیست و هفت فیلم به زبان پشتو، بیست و دو فیلم به زبان اردو و سه فیلم به زبان سندی.(۱۲)

●

در پاکستان، خلاف ایران، سینما از لحاظ اقتصادی کاملاً بربخش خصوصی اتکاء دارد و فیلمسازی صرفاً دارای چهره‌ای تجارتی است. بنابراین، توسعهٔ روزافزون شبکهٔ ویدیو برای سینمای پاکستان خطری است بسیار جدّی و قریب‌الوقوع. سینمای پاکستان هنوز با این بحران مواجهه نیافته و فقط ابرهای سیاه و مهاجم این طوفان را در افقی نه چندان دور تشخیص داده است.

تلویزیون در پاکستان فونکسیونی کاملاً منفك از سینما و شبکهٔ ویدیو یافته است و لاجرم خود را در همین محدودهٔ خاص حفظ کرده و قصد رقابت با هیچ کدام از این دو را ندارد. در آنجا تلویزیون عموماً سیمایی متناسب با یك جمهوری اسلامی حنفی دارد و در مناسبتهای خاص، با عنایت به ترکیب خاصّ مذاهب در پاکستان، ممکن است که برای ساعتهایی معدود خود را به یك فضای خالص شیعی نیز تسلیم کند، نظیر آنچه در تاسوعا و عاشورا رخ می‌دهد. و در سایر اوقات می‌کوشد که از کنار نقاط اختلاف میان مذاهب چهارگانه عبور کند. در آنجا نیز تلویزیون دو کانال، یکی سراسری و دیگری آموزشی بیش ندارد. کانال سراسری نیز فقط عصرها از ساعت پنج بعد از ظهر تا نیمه شب برنامه دارد.

سینما در جستجوی راهی است که خود را از آن مواجههٔ قریب‌الوقوع دور نگاه دارد. حکومت پاکستان برطبق قانون موظّف است که برصراط «شرع» بماند، امّا آنها از «شریعت» تفسیر دیگری دارند که چه بسا بتواند محیطی آماده‌تر برای رشد لیبرالیسم ایجاد کند. فیلمسازان راه نجات را در توسعهٔ ابتذال یافته‌اند و البتّه این ابتذال ناگزیر است که مفهوم و حدود خود را در همان وسعتی بیابد که لیبرالیسم در سایهٔ شرع انور یافته است. سینما ناچار است که پیچك‌وار برضعفهای مذهبی حکومت پاکستان و نقاط کور قانون این کشور بچسبد و خود را بالا بکشد. و باید اذعان داشت که تاکنون زیرکی شگفت‌انگیز خود را در شناخت آن ضعفها و نقاط‌کور بخوبی اثبات کرده است.

یکی از این ترفندها تولید محصولات مشترك با کشورهایی است که مدّعی دوستی با پاکستان هستند: نپال، بنگلادش، سریلانکا، بانکوك، انگلستان و مصر. آنگاه بسیاری از محدودیتها و قیود ادارهٔ سانسور تحت عناوین دیپلماتیك دوستی دو کشور و تبادلات فرهنگی از بین خواهد رفت. فستیوال فیلمهای خارجی می‌تواند محملی موجّه برای یافتن دوستانی از این قبیل باشد. «مؤسّسهٔ نفدك» اگرچه نمی‌تواند قیچی سانسور را غلاف کند امّا می‌تواند دست سینمای پاکستان را به میمنت و مبارکی در دست سینمای کشورهایی چون کرهٔ جنوبی، یوگسلاوی، چین، لهستان و فرانسه بگذارد.

امّا از ایران چیزی نمی‌ماسد و آنها هم دریافته‌اند. می‌گویند در جلسه‌ای با حضور آقایان «بناءالله خان» مدیر مسئول امور سینمایی لاهور، آقای «محمود اختر» یکی از بزرگترین تولیدکنندگان و گردانندگان سینمای پاکستان و آقای «سجادگل» که جوانی است تحصیلکرده و باتجربه و صاحب بزرگترین استودیوی فیلمسازی در پاکستان، دو فیلم دوبله شده به زبان اردو: «عقابها» و «پایگاه جهنمی» به نمایش درآمد. آنچه مورد تحسین آقایان قرار گرفت قدرت تکنیکی سینمای ایران بود و کیفیت ستایش‌انگیز دوبلهٔ فیلمها. و آنچه تأسّف آقایان را برانگیخت این بود: فقدان رقص و آواز! با این همه، در فستیوال فیلمهای ایرانی در پاکستان این پنج فیلم به نمایش درآمد: «ناخدا خورشید»، «طائل»، «زنجیرهای ابریشمی»، «مردی که زیاد می‌دانست» و «اجاره‌نشینها».

باید دعا کنیم که در فستیوال بعدی سر و کلّهٔ «هامون»، «مشق شب»، «نار و نی»، «مادر» و... پیدا نشود.

■ پاورقی‌ها

1. REGISTERED NUMBER, S.R. 5q
2. B.SC. (HONORS) PART ONE, COMPUTER SCIENCE, SAND UNN.

۳. آیهٔ مبارکهٔ ۳۵ از سورهٔ «بقره» و آیهٔ مبارکهٔ ۱۹ از سورهٔ «اعراف». خطاب خداوند با آدم و حوّا که بدین شجره نزدیك نشوید و اگرنه از ستمکاران خواهید شد.

۴. «چوك» همان «سوق» است.

۵. هنرپیشه‌های زن فیلمهای هندی.

۶. «گلوکاره» به زبان اردو یعنی خوانندهٔ زن.

7. NATIONAL FILM DEVELOPMENT CORPORATION

۸. ۲۷ درصد از مردها و ۱۲/۳ درصد از زنها سواد دارند.

۹. «داتا گنج‌بخش» همان «علی عثمان هجویری» صاحب «کشف‌المحجوب» است که به پاکستان هجرت کرده و در لاهور به رحمت ایزدی پیوسته است. عوام‌الناس در پاکستان سخت به او معتقدند و زیارت آرامگاهش را برخود فرض کرده‌اند.

10. ZAFAR ART CIRCLE, BABU+ PUR HOSEIN BAND
11. GUL BROTHERS

۱۲. مأخذ: INTERNATIONAL FILM GUIDE 1987

■ نظرخواهی

● سینما و هویت دینی دفاع مقدس

■ اشاره:

دهمین سالگرد دفاع مقدّس و بازگشت قهرمانان جنگ به کشور مناسبتی شد تا بار دیگر باب بحث دربارهٔ «سینمای جنگ» را بگشاییم و ضمن طرح سؤالاتی چند، نظر صاحب‌نظران و دست‌اندرکاران سینما را در این‌باره جویا شویم. سؤالات طرح شده از این قرار است:

۱. سینمای جنگ چگونه سینمایی است؟
۲. سینما، بعد از پایان جنگ، چگونه می‌تواند نقش خود را در قبال دفاع مقدّس ایفا کند؟
۳. چه کسی می‌تواند فیلم جنگی بسازد؟
۴. راههای دستیابی به سینمای جنگی مطلوب چیست؟
۵. بهترین فیلم جنگی از نظر شما کدام است؟
۶. آیندهٔ سینمای جنگ چگونه باید باشد؟

● مرتضی آوینی

سینمایی را که اکنون در کشور ما خود را موقوف به جنگ کرده است نباید مشمول عنوان کلّی «سینمای جنگ» دانست و راستش اگر جنگ ما نیز از زمرهٔ جنگهایی بود که در این قرون اخیر در کرهٔ زمین رخ داده است، بنده خود از نخستین کسانی بودم که از نظرگاهی مخالف با جنگ فیلم می‌ساختم. در عنوان «سینمای جنگ» هیچ اشاره‌ای به ماهیت دفاع هشت سالهٔ ما در برابر آن جنگ تحمیل شده وجود ندارد و مسئله به گونه‌ای عنوان می‌شود که تو گویی اگر ما خدای ناکرده هنرمندانی بودیم متوطن در عراق که از قضای روزگار در دوران جانی قدرت‌طلب تجاوزگر کژاندیشی چون صدام تکریتی می‌زیستیم باز هم می‌بایست قادسیهٔ مفتضح و شکست‌خوردهٔ صدام را مصداق عنوان جنگ بگیریم و حالا بحث کنیم که وظیفه سینمای جنگ چه می‌تواند باشد.

آیا اگر به جای حاج همّت و حاجی‌پور و کاوه و علیرضا نوری و محمد بروجردی و حاج حسین خرازی و دیگران افرادی چون سرتیپ «طالع رحیم‌الدوری» و «عدنان خیرالله» و «ضیاء توفیق ابراهیم» و «ماهر عبدالرشید» فرماندهٔ تیپها و لشگرهای جبههٔ ما بودند و این ما بودیم که مثل بلای ناگهانی برسر مردم بی‌دفاع غرب و جنوب ایرانی ریخته بودیم و جنگ را آغاز کرده بودیم، باز هم این بحثها می‌توانست ضرورتی داشته باشد؟

خیر. همهٔ جنگها بد است مگر جهاد فی‌سبیل‌الله، و اگر نبود این حقیقت که جبهه‌های ما مسلخ و مقتل عشاق بوده است و آوردگاه دلیران حق‌پرستی چون همّت و خرازی و دیگران که از مقام خلیفةاللهی بشر دفاع می‌کردند، وظیفهٔ سینماگران نیز آن بود که «غلاف تمام فلزی» بسازند و نظم نیهیلیستی ارتشهای دنیا را به استهزاء بگیرند.

هنر باید راه آسمان را بنمایاند و بالی بلندپرواز باشد برای اعتلای روح و اگر این جنگ نیز چون دیگر جنگها دریچه‌ای بود به جهنّم سوزان ددمنشی و سفّاکی روح بشر، سینما می‌بایست که جانب انکار بگیرد و هویتی «ضد جنگ» بیابد. یعنی این عنوان «سینمای جنگ» عنوان کاملی نیست و برآنچه مراد ماست دلالتی ندارد و شاید از جانب همان کسانی ابداع شده باشد که این جنگ را هرگز جز از جنبهٔ سیاسی و تاریخی آن ندیدند و در تمام طول جنگ سعی کردند که آن را به محدودهٔ معادلات مرسوم سیاست جهانی بکشانند و هویت «دینی» آن را در قراردادهای سیاسی و روابط بین‌المللی و قطعنامه‌های رنگارنگ مستحیل کنند و بالأخره هم از عهده برآمدند. نمی‌خواهم حکم صادر کنم که ما می‌بایست قضاوتهای بین‌المللی و مناسبتهای جهانی را به هیچ بگیریم، امّا این هست که در این جهان که جهان حاکمیت زورمداران و قدّاره‌بندهاست، روابط و مناسبات بین‌المللی به گونه‌ای تنظیم شده‌اند که راه را برهر تغییر و تحوّل عمده‌ای می‌بندند و بهترین شاهد این مدّعا همان است که خود این قداره‌بندهای زورگو نیز

وقتی می‌خواهند از طریق خلق‌الساعه کشوری دروغین چون اسرائیل را در قلب جهان اسلام ایجاد کنند، ناگزیر به اقداماتی بیرون از قواعد مرسوم دست می‌یازند. «اسحق شامیر» در جواب یك خبرنگار مجارستانی که از او می‌پرسد: «چرا شما به قطعنامه‌های سازمان ملل بی‌اعتنایی می‌کنید؟»، با لبخندی دیپلماتیك گفته بود: «اگر ما می‌خواستیم به قطعنامه‌های بین‌المللی وفادار باشیم که الان اینجا نبودیم».

شاید بهتر باشد که به جای این عنوان بی‌خاصیت «سینمای جنگ» کلمهٔ دیگری بگذاریم که «هویت دینی دفاع مقدّس ما» در آن ملحوظ شده باشد و آنگاه بنشینیم و بحث کنیم که حالا سینمایی که بدین موضوع خاص می‌پردازد چگونه سینمایی است و چگونه می‌تواند وظیفهٔ خود را در قبال جنگ تحمیلی ایفا کند.

موضوع هنر جدید- به تبع غلبهٔ اومانیست برعالم جدید- انسان است و جبهه‌های دفاع مقدّس ما تنها عرصه‌ای است که در آن انسان به تمام معنای حقیقی آن- یعنی خلیفةالله- تجلّی یافته است و بنابراین هنر انقلاب برای معرّفی انسان عصر استخلاف که فردای جهان از آن اوست ناگزیر است از آن که روی بدین جنگ بیاورد. عصر رنسانس با تعریف تازه‌ای از انسان آغاز شد و این عصر نیز که عصر استخلاف بنی‌آدم است، هم‌اکنون با تعریف دیگری از انسان آغاز گشته است.

«سینمای انقلاب» عنوانی منفك و مجزّا از آنچه اصطلاحاً «سینمای جنگ» می‌نامند نیست چرا که حقیقت انقلاب و باطن آن در طول جنگ تحقّق یافته است و بنابراین سینمای انقلاب چاره‌ای ندارد جز آنکه هویت خود را در این دفاع هشت ساله و پیوند معنوی آن با جنگهای مقدّس تاریخ بجوید. پس فیلمی می‌تواند خود را متعلّق به این سینما بداند که از همین نظرگاه به جنگ و انسانهای پرورش‌یافته در جنگ بنگرد و اگرنه، چه تفاوتی می‌توان یافت بین فیلم «کلاه سبزها» و «پرواز عقابها» و «پایگاه جهنمی»... جز آنکه اولی از لحاظ تکنیکی خوش‌ساخت‌تر است؟... و باز هم روشن است که چه کسی می‌تواند پای در این عرصهٔ سیمرغ بگذارد: آن کس که بال در بال سیمرغ بدان سفر آسمانی رفته باشد و اگر نه رئالیسم و نئورئالیسم نیز اقتضا دارند که هنرمند به جنگ چون امری که بالاخره دارای تبعات و آثار اجتماعی است بنگرد. اگر فیلم «دندان مار» به قوّت فیلم «قیصر» از آب درمی‌آمد می‌توانست مصداق خوبی برای این نحوهٔ نگرش- رئالیسم به معنای جدید آن- باشد و البتّه تبعات و آثار اجتماعی جنگ ما فقط منتهی به آوارگی و جنگ‌زدگی و فقر و کوپن‌فروشی نیست: تزکیهٔ دینی اجتماع ما نیز به معنایی دیگر مدیون جنگ است، منتها از آنجا که هنرمند جدید خواه ناخواه با اگزیستانسیالیسم متجدّد نسبتی غیر قابل انکار دارد ناگزیر است از آنکه فقط سیاهیها و زشتیها را بنگرد و از زیباییها غفلت کند. همین است که شما در فیلم «عروسی خوبان» با جماعتی از معلولها و موجیهای جنگ برخورد می‌کنید امّا حتّی با یك صحنه از اعزام چند هزار نفری سپاه محمد(ص) در خیابانهای تهران روبرو نمی‌شوید. نیاز به توضیح بیشتر نیست.

● اسفندیار شهیدی

۱. این سؤال، از آن سؤالهاست! لابد سینمای جنگ، سینمایی است که به جنگ می‌پردازد، به مسائلی که مربوط به جنگ است، به عوامل تشکیل‌دهندهٔ جنگ و... امّا نکتهٔ بسیار مهمّی وجود دارد که این حقیر تا به حال در هیچ یك از فیلمهایی که دیده‌ام ملاحظه نکرده‌ام و آن علّت یا علل جنگ است. عراق در یك مقطع مشخص و تقریباً بدون زمینهٔ قبلی به کشور اسلامی ما حمله می‌کند و ناگهان جنگی نابرابر (از نظر قوای نظامی) بر ملّت ما تحمیل می‌شود... این حرکت عراق لابد دلایلی داشته است: دلایلی سیاسی، اقتصادی... و اتّفاقاً اگر قرار است یك فیلم جنگی مؤثّر واقع شود و در تماشاگر خود نفوذ کند باید دارای این ابعاد باشد: چیزی که در هیچ یك از این فیلمهای جنگی ساخته شده اصولاً به آن توجّه نشده است. جنبه‌های تاریخی، که اتّفاقاً بسیار هم آموزنده است، به طور دربست به فراموشی سپرده شده و صرفاً انفجار، تانك، توپ و نمایش یکسری انسانهایی که یا بی‌کلّه جلو می‌روند و یا عارفانه نی‌لبك می‌زنند...

۲. نقش سینما در قبال جنگ، می‌تواند سؤال محدودی باشد. چرا نپرسیم نقش سینما در قبال... و به جای چند نقطه می‌توان هرمسئله یا معضل اجتماعی دیگر را قرار داد. لازمهٔ درك نقش سینما در قبال جنگ و یا هر موضوع دیگر، شناخت پدیده‌ای به اسم سینماست، شناخت مکانیزم عملکرد سینما بر توده‌هاست. سینما، عکاسی نیست و نمی‌شود با آن مقایسه‌اش کرد و کلید موفّقیت فلان عکاس را برای باز کردن قفلهای بستهٔ سینما مورد استفاده قرار داد. سینما، حتّی موسیقی هم نیست، نقاشی و یا ادبیات هم نیست... سینما، سینماست: هنری جامع و فراگیر که نمی‌تواند در قالبهای از پیش تعیین‌شده توسّط جنابعالی یا بنده جازده شود، مگر آنکه با سعی و کوشش اقدام به شناسایی قالبها و سپس امکانات هنر سینما بشود و این کار با ساختن فیلمهای مکرّر و تکراری امکان‌پذیر نیست.

۳. چه کسی می‌تواند فیلم جنگی بسازد؟ به نظر می‌رسد که این سؤال، جواب را نیز با خود به همراه داشته باشد. لابد کسی می‌تواند فیلم جنگی بسازد که خود در جبهه‌های جنگ حضور فعال داشته، بسیجیها را بشناسد، با سپاه و عملکرد سپاهیان آشنا باشد، مظلومیتها را دیده و صدای انفجار خمپاره و گلوله‌های توپ پردهٔ گوشش را تا حدّ کری به لرزه درآورده و... شاید این مطالب به ظاهر درست باشد امّا... امّا اگر این حرف درست است پس تمام بسیجیها می‌توانند بهترین سازندگان فیلمهای جنگی باشند و... و من به این موضوع باور ندارم... فلان نویسندهٔ بزرگ روس می‌گوید: چگونه می‌توان بدون تجربه کردن نوشت؟ این درست، امّا این حرف را فلان نویسندهٔ بزرگ می‌گوید! و نه فلان بقال سر گذر و یا فلان آرشیتکت بلندپایه... این حرف را یك نویسنده می‌گوید، یعنی کسی که نویسنده است و به رمز و راز نویسندگی آگاهی دارد و علاوه‌بر اینها مستعد است و خلاق، امکانات و قابلیتهای نویسندگی را می‌داند... پس به صرف اینکه فلان شخص مدّتها در کمیته بوده، یا در سپاه خدمت کرده و زمانی هم در جبهه‌ها حضور داشته، نمی‌توان به او مجوّز کارگردانی داد، هرچند که او عنوان سازندهٔ چند فیلم بلند سینمایی را نیز بر دوش بکشد. باید کسی فیلم جنگی بسازد که می‌داند جنگ چیست و از چگونگی تبدیل آن به فیلم سینمایی نیز آگاهی داشته باشد.

۴. ببینید! نمی‌دانم چه بگویم... وقتی می‌گویید جنگ، به نظر می‌رسد که این پدیدهٔ بزرگ را تا حدّ یك معضل پیش پاافتادهٔ اجتماعی کوچك کرده‌اید... جنگ، این پدیدهٔ مخوف، که زندگی میلیونها نفر انسان را تحت تاثیر خود قرار داده، صدها شهر و روستا را نابود کرده، هزاران شهید، مجروح، معلول... نه! نمی‌توان به این سادگیها از جنگ سخن گفت و بعد به دنبال راههای دستیابی به سینمای جنگی بود... اصولاً به عقیدهٔ من این غلط است که در برخورد با موضوعی چنین جامع و وسیع، دست به کلّی‌بافی زده و قطعنامه یکی پس از دیگری صادر کنیم... بگوییم جنگ بداست، جنگ خوب است، متوسّط است... ما باید... ما نباید... بلکه ابتدا باید با تعیین یك سیاست مشخص، که مبتنی بر نقطه نظرهای اجتماعی و سیاسی موجود بوده، و ارائهٔ دیدگاههای معیّن و نقطه نظرهای آشکار نسبت به جنگ و مراحل آن، اقدام به تهیهٔ یك الگوی جامع از آنچه که می‌خواهیم در رابطه با جنگ بگوییم، بنماییم... سپس با تجزیه و تحلیل جنگ و فرآیند عظیم آن، موضوعات و اهداف مورد نظر را که می‌تواند در نهایت الگوی از پیش تعیین‌شدهٔ ما را شکل دهد، انتخاب کرده و سپس به کمك نیروهای مسلمان، مستعد، خلاق و آگاه به سینما، نسبت به ساخت فیلمهای بلند سینمایی اقدام نمود... ان‌شاءالله.

۵. در مورد سؤال ۵ جواب قاطعی نداریم: قسمتی از فیلم «دیدمبان» را دوست دارم، یکی دو سکانس از فیلم «انسان و اسلحه» را می‌پذیرم، قسمتهایی از فیلم «مهاجر» و... کمی هم از «افق»... امّا در رابطه با فیلمهای مستند، به عقیدهٔ این حقیر مجموعهٔ «روایت فتح»، یك کار استثنایی و باشکوه است.

۶. نمی‌دانم.

● مهرداد ناظری

۱. فکر می‌کنم جواب جامع پرسش اول در اکثر

کتابهای سینمایی موجود باشد، فقط می‌ماند بُعد اعتقادی دفاع مقدّس ما که در هیچ کجای جهان و حتّی تاریخ، بجز صدر اسلام، نظیر ندارد و اتّفاقاً مشکل هم برسر تصویر کردن همین بُعد است.

۲. ظاهراً پس از هر جنگی است که امکانات لازم و کافی برای پرداختن به سینمای جنگ فراهم می‌آید و اگر در طول جنگ امکان خطر جانی و سایر خطرات به عنوان یك عامل بازدارنده در راه فیلمسازی جنگی عمل می‌کرد (برای همهٔ گروه و نه فقط کارگردان)، در دوران پس از جنگ بهترین چشمها و گوشها و تواناترین دستها باید به این کار بپردازند. البتّه به شرط اینکه جنگ تحمیلی اولین مشغولیت ذهنیشان باشد.

۳. حضور خود فیلمساز در جبهه‌ها و داشتن چشمی بینا و گوشی شنوا اولین شرط لازم برای قدم گذشتن در وادی سینمای جنگ است و به نظر بنده، موفّقیت در این زمینه بدون داشتن شرط فوق بسیار بعید به نظر می‌رسد.

۴. قبل از هرچیز (و بخصوص در سالهای بعد از جنگ) ثبت دقیق و گسترده و منظّم تمام وقایع مربوطه جنگ نظیر خاطره‌ها، یادداشتها، داستانهای کوتاه و...، توسّط یك سازمان و سپس تنظیم این اوراق برحسب تاریخ و موضوع و... قرار دارد. پس از آن باید افراد مستعد در زمینهٔ سناریونویسی را به کار روی این مواد خام تشویق کرد و در آخر هم این سناریوها به کارگردانان صالح و خوش‌فکر سپرده شود و امکانات لازم نیز برای آنها فراهم گردد.

۵. به صورت مختصر و مفید: دیدمان.

۶. سینمای جنگ که تاکنون داشته‌ایم در پی مصوّر کردن مفاهیم و معانی بسیار متعالی و والایی بوده است، بدون اینکه از تکنیك مناسب و جذابی برخوردار باشد. مهمتر از آن در مورد مصوّر کردن این مفاهیم به شیوهٔ متناسب با فرهنگ اسلامی و ایرانی، بیشتر از نمونه‌های خارجی اقتباس شده و کمتر نوجویی شده. مثلاً مسئلهٔ تصویر خواب و رؤیا و بویژه سمبلهای مربوط در فرهنگ غرب، سالیان سال مورد مطالعه قرار گرفته و بین فیلمساز و بینندگان فیلم فرهنگ مشترکی راجع به این مورد وجود دارد، امّا ما در این مورد هیچ تحقیق مفصّلی انجام نداده‌ایم (تا آنجا که بنده اطلاع دارم) و هنوز از سمبلهای غربی استفاده می‌کنیم. بنابراین در کنار یافتن موضوعات بکر و جذاب، باید به مصوّر کردن این موضوعات، مطابق فرهنگ اسلامی هم اندیشید.

● جمال شورجه

۱. سیاست فرهنگی- هنری هرکشوری در مقاطعی که آن کشور دچار بحرانهای خاص می‌گردد به دلایل مختلف، از جمله ایجاد روحیهٔ معاضدت، همیاری و... برای از بین بردن آن بحران و یا تحمّل شداید و سختیهای ناشی از آن، برنامه‌ریزی خاصّی را اعمال می‌کند. البتّه بحرانی مانند جنگ، ممکن است تحمیلی باشد و یا تجاوزکارانه. در این گونه موارد، هردو کشور تجاوزگر و مورد تجاوز قرار گرفته، بنوعی دچار بحران و ازهم ریختگی نظام متداول می‌گردند. حال سیاستگذاران فرهنگی آنها بنا به مقاصد خود، برنامه‌ریزی تبلیغاتی خود را شروع می‌کنند و سینمانیز یکی از ابزارهای تبلیغاتی در دست این برنامه‌ریزان قرار می‌گیرد. معمولاً

کشورهای تجاوزگر، بنابه تجربهٔ تاریخ سینمای جنگی، در توجیه ورود به جنگ و تجاوز خود برمی‌آیند و در رسانه‌های تبلیغاتی، خود را برای این تجاوز محق جلوه می‌دهند و یا بنوعی با این رسانه‌ها سعی در انحراف اذهان عمومی که ممکن است دولت و سیاستگذاران نظامی را برای ورود بی‌دلیل به جنگ به زیر سؤال ببرد می‌نمایند. کشورهایی هم که جنگ بر آنها تحمیل شده، یعنی ناخواسته به جنگ کشیده شده‌اند و یا به کشورشان تجاوز شده، بنوعی با ابزارهای تبلیغاتی به اشکال مختلف بنا به ریشهٔ فرهنگی آن جوامع (ناسیونالیستی، مذهبی و قومی و نمایش مظلومیت) سعی در تهییج روحیهٔ مردم خود برای رفع شرّ و متجاوز می‌کنند. انواع سینمای جنگی بنا به خاستگاه‌های دولتهای تجاوزگر و یا مورد تجاوز قرار گرفته، از همدیگر جدایند: به طور مثال: سینمای جنگی تبلیغاتی، سینمای جنگی تحلیلی، سینمای جنگی گزارشی (مستند- داستانی)، سینمای جنگی مظلوم‌نمایانه، سینمای جنگی محقانه. صحبت در مورد هریك از این انواع، خود بحثی جداگانه و تفصیلی می‌طلبد.

۲. سینما نیز، مانند دیگر رسانه‌های جمعی، در مقاطع جنگ و پس از جنگ دنباله‌روی سیاستگذاران فرهنگی کشور مورد تجاوز قرار گرفته می‌باشد. سینما در این کشورها در مقطع جنگ نوعاً تبلیغاتی و مظلوم‌گرایانه است تا بتواند با این شیوه مردم را در جهت یاری رساندن برای دفع‌تجاوز به حرکت درآورد و با نمایش مظلومیتش، چه برای مردم کشور خود چه برای جامعهٔ بین‌المللی، سعی براین دارد تا نظر و اعتماد آنها را برای دفع تجاوز به انواع مختلف جلب بکند. نوعاً یکی از باارزش‌ترین و پرایثارترین و به‌یادماندنی‌ترین مقاطع حیات هرملّتی، خصوصاً کشورهای مورد تجاوز قرار گرفته که اندك تعصّب ملّی و قومی و یا مذهبی دارند، دوران همبستگی و اتّحاد ملّی در جهت دفع تجاوز است که این روحیه در زمانهای دیگر کمتر به چشم می‌خورد. در مقاطع پس از جنگ در رسانه‌های تبلیغی، خصوصاً سینما، دو نوع گرایش به وجود می‌آید:

الف. نمایش بازسازی روحیهٔ ملّی و مذهبی و مقاومتهای ناشی از این انگیزه‌ها که بتواند خاطرهٔ آن دوران را همیشه در ذهن ملّت زنده نگه دارد.

ب. فیلمهای تحلیلی از دوران جنگ که بنا به مصالح نظامی در دوران جنگ تولید آنها صلاح نمی‌باشد. البتّه باید خاطرنشان کرد که پرداختن به سینمای جنگی علاوه‌بر بازده ملّی و میهنی و تبلیغاتی که عرض شد به لحاظ اقتصادی نیز به دلیل کشش خاصّ سینمای جنگی اثرات مثبتی بر اقتصاد سینما می‌گذارد و باعث رونق اقتصادی آن می‌گردد.

۳. فیلم جنگی مختص مکان جغرافیایی جنگی نیست. هنگامی که جنگ در یك کشور حادث می‌شود تمام اقشاری که در آنجا زندگی می‌کنند بنوعی به‌طور مستقیم و غیرمستقیم درگیر آن خواهند شد. دیدگاههای انسانهای با جنگ به حسب حساسیتهای ملّی و مذهبی و انسانی که دارند با یکدیگر تفاوت دارد. برداشتها و نقطه نظرات آنها منبعث از دیدگاههاست. دیدگاهی که جنگ را فارغ از تحمیلی بودن آن و یا تجاوزگرانه بودن آن، بد و خانمانسوز می‌داند قدرت تحمّل آن را نخواهد داشت و به هر ترتیب مخالف بروز آن می‌باشد و به هربهایی خاتمهٔ آن را می‌خواهد. بنابراین به حسب دیدگاهها و حساسیتها، کلیهٔ سینماگران می‌توانند فیلم جنگی بسازند: امّا با چه نقطه نظری؟ سینماگری که کشورش را تحت اشغال دشمن متجاوز می‌بیند و تمام نوامیس همنوعان خود را در خطر می‌بیند، اگر کوچکترین تعهّد (ملّی- مذهبی- انسانی) داشته باشد در جهت دفع این تجاوز تبلیغ می‌کند.

و در اثر هنری خود متجاوز را محکوم می‌کند. هرچقدر این تعهّد و مسئولیت در هنرمند کم باشد خود را از شعاع موضوعات جنگی که می‌بایست بنوعی، به دلیل حاد بودن موضوع، جهت‌گیری نسبت به آن نشان دهد دور می‌کند!

۴. سینمای جنگی مطلوب و غیر مطلوب چندان معنایی ندارد: متعهّد و غیر متعهّد داریم، مسئول و غیر مسئول داریم. هرچقدر سینماگر به دلایلی که عرض شد نسبت به جنگ موضع‌گیری متعهّدانه و مسئولانه‌ای بکند، سینمای جنگ مطلوب است و در دل آن ملّت ماندگار خواهد بود، امّا هرچقدر از مسئولیت اجتماعی هنرمند بودن خود در مقطع جنگ شانه خالی بکند این سینماگر به دلیل عدم همسویی و همراهی و همزبانی با مردم که هرکدام بنوعی با جنگ درگیرند از قلوب ملّت مطرود خواهد بود.

۵. پرواز در شب (رسول ملاقلی‌پور): دیده‌بان و مهاجر (ابراهیم حاتمی‌کیا)

۶. در مقطع پس از جنگ در کشورهای مورد تجاوز قرار گرفته، دو نوع سینمای جنگی می‌تواند پرورانده شود:

۱. سینمای جنگی تحلیلی (مستند- داستانی)

۲. سینمای جنگی قهرمان‌پرور و حماسی (بازسازی مستند و داستانی)

در مورد ساخت فیلمهای نوع اول باید گفت این نوع فیلمها غالباً به دلایل حفاظتی و نظامی در مقطع جنگ کمتر مورد توجّه قرار می‌گیرند. (البتّه اگر تحلیلی براین موضوع شود که چرا و به چه علّت این تجاوز صورت گرفته شاید چندان بی‌مورد نباشد).

دربارهٔ فیلمهای مورد دوم باید گفت (همان‌طور که در سؤال اول اشاره شد) در مقاطع جنگ هر ملّتی که مورد تجاوز قرار گرفته مواردی بسیار از پیروزیها، دلاوریها، ایستادگیها، اتّحاد و... یافت می‌شود که می‌تواند سرمشقی باشد برای تاریخ آن ملّت. به طور مثال، پایمردی و اتّحاد و ایثار ملّت فرانسه یا کشورهای بلوك شرق در دفع قوای متجاوز آلمان در جنگ دوم جهانی، یا ایستادگی ملّت ایران و جوانمردان بسیج، سپاه و ارتش در مقابل تجاوزعراق و سرانجام دفع آن که‌به‌بهای سنگین شهادتها، رشادتها، ایثارها و... صورت گرفت که این مورد خاص علاوه‌بر انگیزهٔ ملّی و میهنی و انسانی که داشت یك ویژگی مذهبی هم داشت. این انگیزهٔ اساسی باعث نمایش والایی شد از ایثارها و شهادتها و شجاعتها. نمایش این خصایل یك ملّت در مقطع پس از جنگ، آن ملّت را زنده می‌کند و حافظ و نگاهبان آن مرز و بوم قرار خواهد داد و یاد آن، روح تعهّد در قلوب آحاد ملّت می‌دمد. همان‌طور که یاد و نمایش عاشورای حسینی پس از گذشت قرنها، شور مذهبی و انقلابی را در قلوب شیعیان و مسلمین زنده می‌کند.

● اصغر پورهاجریان

۱. سینمای جنگ، سینمایی است که حرفهای ناگفته در جنگ را در سینهٔ خود ثبت کرده و می‌کند و آن را در آرشیوها نگهداری کرده تا به آیندگان بازگوید و آنان را از حقایق جنگ تحمیل شده آگاه سازد؛ جنگی که عقیدتی بود، نه چیزی غیر از این. سینمای جنگ به نسلهای آینده متذکّر می‌شود که چگونه مردم ما با صبر و بردباری عقاید خود را به اثبات رسانیدند و بر سر این عقیده جانها و خونها دادند.

۲. سینمای جنگ وظیفه دارد که حقایق و وقایع مطرح نشده در زمان جنگ را که به دلایل امنیتی نمی‌توانست ابراز شود، بازگوید تا بر همگان یادآور شود که در جنگ تحمیل شده برما چه گذشت تا ما را مجبور کنند از عقاید خود دست بکشیم، و نیز به نسلهای آینده متذکّر شود که جوانان ما با چه رشادتها و از جان گذشتگی‌ها با مرگ دست و پنجه نرم کردند و دشمنان دین و انسانیت را به زمین زدند.

۳. به نظر بنده کسانی می‌توانند فیلم جنگی بسازند که خود در بطن آن بوده باشند و لحظات حماسه و شهادت را از نزدیك حس کرده و چشیده باشند و یا اینکه به حدی تحقیق نمایند که بر آنان روشن شود که جنگ ما چگونه جنگی بود و اهداف مارا در این جنگ چه چیزهایی تشکیل می‌داد.

۴. برای رسیدن به سینمای جنگی مطلوب می‌بایست تحقیق کرد و پای حرفهای بچه‌های رزمنده و آزاده نشست و حقایق و وقایع را از زبان خود آنان شنید و همان جنگی را تصویر کرد که هشت سال برای آن بهترینها را دادیم، نه جنگی را که با جنگ ما بیگانه است و صرفاً اکشن و تجارت را به دنبال دارد. البتّه باید یادآور شوم که اگر واقعاً جنگ خودمان را تصویر کنیم، مردم تشنهٔ دیدن آن حماسه‌ها هستند.

۵. بنده چون در فیلمهای «دیده‌بان» و «مهاجر»

سهیم هستم نمی‌توانم آنها را به عنوان برتر یاد کنم ولی به هر حال، بهترین فیلمهای جنگی ما دیده‌بان، مهاجر و پرواز در شب هستند.

۶. حال که جنگ به پایان رسیده است نباید سینمای جنگ را به فراموشی سپرد بلکه باید به آن بیشتر دل بست و با آن بیشتر همدم شد، چرا که سینمای جنگ حاوی مطالبی است که در زمان جنگ ناگفته و ناشنیده باقی مانده و نیز ما باید سینمای جنگ را حفظ کنیم و به آن صلابت بیشتری ببخشیم، چرا که پلی ارتباطی میان نسل حاضر و نسل آینده و آیندگان است.

● حسین قاسمی‌جامی

۱. بررسی فضای جنگ بخصوص ایران و تحلیل شخصیتها برای رسیدن به حقیقت جنگ، یکی از وظایف مهم سینمای جنگ است. جنگ هم به عقیده بنده فقط جنبهٔ فیزیکی آن نمی‌باشد، بلکه ما در جنگ حماسه‌هایی هم داشته‌ایم که آن حماسه‌ها را مثلاً یك زن به وجود آورده است. جنگ در تمام سطوح اجتماع ما رسوخ کرده است: اقتصادی، فرهنگی، سیاسی و... پس بررسی این سطوح که در رابطه با جنگ است نیز در محدودهٔ سینمای جنگ قرار می‌گیرد.

۲. این حقیر به عنوان هوادار جنگ، همیشه در روزهای محرّم به یاد کربلا در ۱۴۰۰ سال پیش می‌افتم... فضای کربلا هنوز پس از این همه مدّت زنده است و خون حسین هنوز می‌جوشد. جنگ، ملهَم از این واقعه است. برروی پیشانی‌بند بسیجیان آغشته به خون نوشته بود: «کربلا ما می‌آییم». چه شد که بعد از حماسهٔ کربلا، بعد از اینکه حسین از پا افتاد و زینب به اسیری رفت، عدّه‌ای در حسرت جنگ کربلا گریستند. حالا که ما این فرصت را به دست آورده‌ایم، چرا غنیمت نشمریم و آن را به فراموشی بسپاریم؟ کربلای زمانه را تجربه کرده‌ایم و وظیفهٔ هنرمند فیلمساز است که در حیطهٔ این تجربه با جدیت به خلق اثر بپردازد. جنگ ما اشاره‌ای است به کربلا.

۳. چیزی که مسلّم است این است که درك درست واقعیت جنگ که منتهی به حقیقت آن می‌شود، از روحی برمی‌خیزد که فضای جنگ را لمس کرده باشد یا لااقل شناخت درستی از آن داشته باشد. روح لطیف بسیجیان، این نسیم جبهه‌ها را بشناسد و اگر جز این باشد، جنگ ما در سطح حرکت می‌کند و سطح جنگ را شاید بشود منفی نشان داد و این از روحی برمی‌خیزد که جنگ را نشناسد که اگر چنین بشود خون شهدای جنگ بی‌رنگ خواهد شد.

۴. حفظ آثار و فرهنگ جنگ، تحقیق و دوری گزیدن از سطحی‌نگری نسبت به جنگ بلکه رسوخ به عمق معطّر آن، مسلّط شدن به زبان سینما و باز مسلّط شدن به زبان سینما، ایجاد مرکز اطلاعات جنگ، استفاده از مشاورین نظامی جنگ که سینما را هم بشناسند.

۵. دیده‌بان، مهاجر و پرواز در شب.

۶. در جواب سؤالات بالا به این مطلب اشاره کرده‌ام و در تکمیل آن عرض می‌شود که به هر صورت سینمای جنگ در این کشور در طول جنگ فعالیت خوبی داشته است و همچنان پس از جنگ باید ادامه پیدا کند زیرا در طول این ده سال شخصیت این مردم در جنگ شکل گرفته است. گاهی هم سینمای ایران توانسته در این زمینه، یعنی سینمای جنگ، به هویت و زبانی مستقل برسد که این یکی از مسائل مهمّ است. هویت سینمای ایران از دروازهٔ جنگ می‌گذرد. پس با اعتقاد به جنگ و حماسهٔ کربلا به این نتیجه می‌رسیم که سینمای جنگ اکنون باید به راه خود ادامه دهد و فرصتی پیدا کرده است تا بتواند در زمینه‌های دیگر جنگ هم نگاهی بیندازد.

● جواد شمقدری

تصوّر می‌کنم سؤالهای ارائه شده چندان مناسب و خوب طراحی نشده‌اند و جا داشت که سؤالات حساب‌شده‌تر و عمیقی مطرح می‌شد تا از خلال پاسخها به یك نوع نگرش و بینش درست برسیم که بتوانیم نهایتاً در جایگاه مناسب به قضاوت و ارزیابی و شناخت صحیحی دست یابیم. بعضی سؤالها می‌توانست درهم ادغام گردد که در مقام پاسخ بسیار محدود نگردیم. با همهٔ این احوال جای تشکّر و قدردانی از دوستان مجلهٔ سوره محفوظ است که همّت خود را در حفظ و انتشار فرهنگ جبهه‌ها و اسلام عزیز مصروف می‌دارند.

۱. اگر در معنا و مفهوم سینما به‌طور کلّی به عنوان یك قالب و بیان هنری توافق کنیم. قطعاً سینمای جنگ تعبیری روشن می‌یابد، آنگاه که از جنگ، ذهنیت و مفهوم درستی داشته باشیم. پس سینمای جنگ در واقع انعکاس پرتوی از آیینهٔ تمام‌نمای جنگ و جهاد مقدّس ما با همهٔ ابعاد ظاهری و باطنی آن است که در قالب هنری خاص که آن را سینما می‌نامیم جلوه‌گر می‌شود.

۲. نقش سینما در قبال جنگ را در دوران کنونی نمی‌توان منفك از نقشی که در دوران جنگ ایفا کرده به بحث و بررسی گذاشت. جنگ همواره به عنوان حداقل یك حادثه در تاریخ بشری و تغییر در روابط اجتماعی و توازن قدرتهای سیاسی و اقتصادی و نفوذ در مبناهای ارزشی نقش عمده‌ای را ایفا کرده است. حال اگر جنگ با آنچه در تفکّر اسلامی از آن به عنوان جهاد در راه خدا نام برده می‌شود یکی گردد، طبیعی است تاثیر خود را بر همهٔ امور یك مسلمان و جامعهٔ اسلامی خواهد گذاشت که این همه را نمی‌توان درك کرد مگر اینکه فرهنگ جهاد فی‌سبیل‌الله و مبارزهٔ حق علیه باطل را در مجموعهٔ فرهنگ و بینش اسلام ناب محمدی(ص) تحت زعامت‌و‌رهبری‌ولایت‌فقیه به درستی درك و هضم کرد. بدیهی است دورانی که‌صحنه‌های جهاد و دفاع مقدّس در تب و تاب تلاش پیکارگران شهادت‌طلب خود می‌سوخت و می‌گداخت، سینمای جنگ (که به تعبیر من باید فقط لفظ سینما را به کار برد) نمی‌توانست خود را به این حیاتی‌ترین امور میهن اسلامی متعهّد بداند و در همین حال تماشاچیان سالنهای سینما را به نجواهای دوران بی‌خبری و غفلت‌زدگی عادت ندهد. اگر سینما در دوران هشت سال جهاد مظلومانهٔ امّت ما حضوری فعال داشت، می‌توانستیم به ایفای نقشی بس مهمتر در دوران بعد از جنگ خوشبین باشیم. در یك نگاه گذرا بروشنی مشخص است که این نتیجه‌گیری ما را به ناامیدی خواهد کشاند. امّا با این حال قابل

تذکّر است که گاه یک شب تاریک را یک ماه بس است. برای گذر از این تنگنا و ارتقاء تعهّد سینما نسبت به جنگ با شناخت صحیح و برنامه‌ریزی اصولی می‌توان به نتایج خوبی دست یافت. در این راستا سه تکیه‌گاه می‌تواند مورد نظر ما باشد:

الف. ابتدا فرهنگ جنگ است، فرهنگ جنگ و به تعبیر دیگر جهاد یا دفاع مقدّس با همان زلالی و شفافیتی که بسیجیان و رزمندگان فداکار و مخلص جبهه‌های نبرد از آن بهره‌هایی دارند شناخته شود و ثبت و حفظ گردد. ارزشهای جاری در جبهه‌ها که در واقع همان ارزشهای اسلامی است نباید خدای ناکرده از محافل و مجامع و قلمها و سخنها و روابط و عملکردها و... رخت بربندد. اگر تصوّر کنیم سینمای جنگ می‌تواند در مجموعهٔ مخالف با ارزشهایش راهی به پیش برد کمی کوتاه‌نظری به خرج داده‌ایم. البتّه قصد و نظر و توقّع من از وجود ارزشهای جنگ نه همهٔ آنهاست، بلکه صبغه و رنگ آن ارزشها باقی مانده باشد.

ب. در ثانی سینماگر جنگ است؛ آن تفکّر و بینشی که می‌خواهد پرده‌ای از دورانهای متعدّد جنگ را در مقابل دیدگان همه برافرازد. سینماگر جنگ باید خود از سرچشمهٔ فیاض این فرهنگ حداقل جرعه‌ای نوشیده باشد، و اگر سیراب گشته باشد آرزوی ماست. نمی‌توان تجربهٔ میادین نبرد و شهادت‌طلبی و عرفان و شناخت بسیجی شانزده- هفده ساله را درک نکرد و از جنگ سخن گفت؛ نمی‌توان همنشین رازهای شبانهٔ آنان نبود، نمی‌توان قامت به قامت نمازشان نبست؛ نمی‌توان در محفل شیرین‌زبانی‌های روزانه و دلاوریهای شب حمله و خطشکن‌ها و غربت و مظلومی تخریب‌چی‌ها و سر به‌داری سنگرسازان... و مطیع و به گوش فرمان بودن رهبری همچون حضرت امام «رض» را لمس نکرده، داعیهٔ ساختن فیلم جنگی هم داشت.

ج. سوم شرایط تولید و امکانات آجراست. با توجّه به اینکه سینمای جنگ خودبخود به محیطهای جنگی و ابزارآلات جنگی و... نیازمند است، بدون همکاری و همراهی مجموعه‌ای که شامل ستاد فرماندهی کلّ قوا، سپاه پاسداران انقلاب اسلامی، ارتش جمهوری اسلامی و معاونتهای جنگ مراکز و نهادهای ذیربط و در انتها تهیه‌کنندگان فیلمهای جنگی و مدیران تولید است نمی‌توان به نتیجهٔ مطلوب رسید.

۳. شاید نتوان حکم قاطعی داد که چه کسی فیلم جنگی بسازد ولی می‌توان گفت چه کسانی می‌توانند فیلم جنگی مناسبتر و بهتری بسازند و همان‌طور که در پاسخ سؤال قبل اشاره شد، آشنایی با ابعاد مختلف فرهنگ جنگ قطعاً یکی از موارد لازم و ضروری آن است و به دنبال آن توانایی و تبحر انتقال و ارائهٔ این ارزشها در قالب یک ساختار سینمایی با همهٔ تعریفها و شناختی که از آن می‌توان سراغ گرفت. امّا در یک تقسیم‌بندی می‌توان برروی افراد ذیل با طیب خاطر سرمایه‌گذاری کرد:

الف: فیلمسازانی که در دوران هشت سال جنگ و بعد از آن فیلمهای جنگی موفّقی را ارائه داده‌اند و می‌توان تشخیص داد که ساخت فیلم جنگی از زاویهٔ دید آنها صرفاً ادای تکلیف بوده است، نه تظاهر و ریا و فرصت‌طلبی.

ب: فیلمسازان مستند جنگ.

ج: همهٔ افراد دلسوز و پاک و مخلصی که با عشق به فرهنگ اسلام ناب محمدی(ص) و با کوله‌بار تجارب بسیجی خود، به توانایی کافی برای به خدمت گرفتن بیان هنری سینما فائق آمده‌اند.

۴. جواب این سؤال در خلال پاسخهای قبلی داده شد، امّا نکته‌ای که می‌توانم اضافه کنم ایجاد یک مرکز است با حضور افراد امین و آشنا و صاحب‌نظر جهت حمایت و هدایت نسبی تولیدات فیلمهای جنگی و فیلمسازان جنگ.

۵. سخن بسیار می‌توان گفت امّا در یک کلام بهترین فیلم جنگی، فیلمی است که با مشاهدهٔ آن انسان به عمق زیباییها و ارزشهای جهاد مقدّس و ارزشهای رزمندگان مخلص اسلام پی ببرد و خود را به خدا نزدیکتر احساس کند.

۶. سینمای جنگ باید پرجنب و جوش‌تر و با قابلیتهای هنری ارزشمندتر در عرصهٔ سینمای کشور خودنمایی کند تا بتواند پیام‌رسان زوایای پنهان و آشکار هشت سال دفاع و مقاومت و حافظ فرهنگ جبهه‌ها و آینهٔ عرفان و سلحشوری میادین مبارزه و نمایانگر چگونه پیمودن سیر الی‌الله و تفسیرگر حیّات بشری و هستی برای همهٔ نسلها و عصرها باشد و عبودیت و بندگی انسان را در میدان عمل به تکلیف و جلب رضای خدا، به بلندای عظمت ایثار خون شهیدان مظلوم و قهرمان جنگ به باورها بکشاند.

● محمدتقی پاک‌سیما

۱. جنگ است، نباید از خاکریز بالا رفت؛ کادر است، صرفاً نباید نمایش قدرت نظامی باشد سینمای جنگ نمایش تکنولوژی نیست، نمایش یورش آهن نیست. البتّه جنگ، سینما نیست، آرتیست‌بازی هم نیست؛ توپ و تانک و خمپاره و... است، جنگ، کادر نمی‌شناسد. جنگ، فریم نمی‌شناسد. جنگ قانون ندارد.

و امّا در جنگ که دفاع مقدّس نامیده شد، از خاکریز بالا رفتن صرفاً حرکت فیزیکی نیست، به میدان مین زدن یک حرکت هیجان‌آور نیست، که این نمایش قدرت ایمان و حرکت به بالاست. و بگوییم سینمای دفاع چگونه است. در یک حرف همهٔ کلماتی را باید در جنگ در کنار ایمان و عشق نوشت یا به تصویر کشید. و سینمای دفاع باید روایت این عشق در فتح قله‌های ایمان و ایثار و عشق به دیگرسو باشد. سینمای دفاع نمایش نبرد آنهایی است که نه با چشم سر بلکه با چشم دل شلیک می‌کردند و با این احساس تکنولوژی را به کار گرفتند و به خدمت خود درآوردند و بندهٔ این ابزار (تکنولوژی) نشدند.

۲. نمایش درست و به تصویر کشیدن فرهنگ حاکم در جبهه‌ها به سادگی خودش؛ نه با شعار، بلکه با شعور و شناخت.

۳. کسانی که لحظات جنگ را با پوست و گوشت لمس کردند و مشاهدهٔ لحظه لحظه‌های این جنگ.

۴. تفسیر درست فرهنگ حاکم بر جبهه‌هایمان و به تصویر کشیدن تخیّلات (قصّه) با هماهنگ کردن مشاهدات با ان تخیلات؛ بازنویسی درست لحظات از زبان عوامل درگیر در جبهه.

۵. دیدمبان.

۶. حمایت از سینماگرانی که مشاهدات زیاد از جنگ را با خود دارند و با خط درست این دفاع آشنا هستند. و حمایت از تولید فیلمهای جنگی و به دور از اکشنهای آنچنانی.

گزارش پشت صحنه

● عروس

سیروس رنجبر

● عروس

کارگردان: بهروز افخمی
نویسندهٔ فیلمنامه: داود نژاد؛ افخمی
فیلمبردار: نعمت حقیقی
تدوین: محمدرضا موئینی
دستیار کارگردان: علی سجادی
مدیر تولید: سید ضیاء هاشمی
منشی صحنه: مسعود نقاش‌زاده
صداگذار: اسحاق خانزادی
موسیقی: بابک بیات
بازیگران: ابوالفضل پورعرب، نیکی کریمی، جلال مقدم، عباس امیری، رقیه چهره‌آزاد، محمد حسام
محصول مهاب فیلم، رنگی اسکوپ

● خلاصهٔ داستان

امیر که فارغ‌التحصیل بازیگری است به خواستگاری مهین می‌رود امّا پدرش شرط ازدواج را داشتن خانه و ویلا و اتومبیل و... تعیین کرده و چگونگی به دست آوردن آنها را نیز به امیر نشان می‌دهد. در نتیجه امیر وارد کار قاچاق دارو شده و پس از مدّتی به این امکانات دست پیدا می‌کند و با مهین ازدواج می‌کند. بعد از آن اتّفاقاتی برای آن دو پیش می‌آید که...

◆

دوشنبه ۲۲ مرداد، ساعت ۱۶:۳۰، به همراه گروه از تهران به مقصد شهر «نور» حرکت می‌کنم و ساعت ۲۱/۳۰ به «هتل نور»، محلّ اقامت و استراحت گروه می‌رسم. فیلم عروس از اول خرداد کلید خورده و تا این لحظه حدود سه ماه از کار فیلمبرداری آن انجام شده و احتمالاً یک ماه دیگر نیز ادامه خواهد یافت. لوکیشن حدوداً در بیست کیلومتری جنوب آمل قرار دارد و فاصلهٔ «هتل نور» تا لوکیشن، شصت و پنج کیلومتر است و زمانی حدود نود دقیقه صرف رفتن به لوکیشن می‌شود.

از نقاش‌زاده، منشی صحنهٔ فیلم می‌پرسم: «چرا در نزدیکی لوکیشن هتل نگرفته‌اید؟» و او می‌گوید: «نزدیکترین هتلی که یافتیم، همین هتل نور است.»

گروه به محلّ مورد نظر می‌رسد و نعمت حقیقی (مدیر فیلمبرداری) و بهروز افخمی (کارگردان) که برای دیدن لوکیشن دیگری، زودتر از گروه از هتل خارج شده بودند، پس از دیدن محل خود را به گروه می‌رسانند. وقتی چشمم به حقیقی می‌افتد، بی‌اختیار متوجّه چینهای روی پیشانی و موهای سفیدش می‌شوم که نشانگر سالها تجربه در کار سینماست. و من او را استاد پیر فیلمبرداری سینمای ایران می‌دانم. با او و افخمی سلام و احوالپرسی می‌کنم و افخمی از اینکه می‌بیند در سلک گزارشگران درآمده‌ام قدری تعجّب می‌کند و می‌پرسد: «با سوره هم همکاری می‌کنی؟»

گروه مشغول آماده‌سازی دوربین و صحنه می‌شود و افخمی در گوشه‌ای به مطالعه می‌نشیند. وقتی گروه اعلام آمادگی می‌کند، افخمی دست از مطالعه می‌کشد و آماده می‌شود چندنمایی را کارگردانی کند. نخست دو نمای اینسرت از فشار دادن پدال ترمز و سپس چرخاندن فرمان اتومبیل توسّط امیر فیلمبرداری می‌شود. بعد از آن قرار می‌شود نمایی را فیلمبرداری کنند که در آن امیر با اتومبیل به حاشیهٔ خاکی جاده منحرف می‌شود و قالپاق چرخ از اتومبیل جدا می‌شود. مدیر صحنهٔ فیلم «برومند» سیمی بی‌رنگ به قالپاق می‌بندد تا به هنگام علامت افخمی، قالپاق را از چرخ اتومبیل جدا کند، و به علّت اینکه قالپاق کاهی زودتر از موعد و کاهی دیرتر، از چرخ جدا می‌شود، این نما به شش برداشت می‌رسد و در برداشت ششم، رضایت کارگردان حاصل می‌شود. بعد از فیلمبرداری این نما، گروه، برای خوردن ناهار صحنه را ترک می‌کند و من از فرصت استفاده می‌کنم تا گفتگویی با ابوالفضل عرب، بازیگر نقش امیر، انجام دهم؛ امّا عرب ترجیح می‌دهد در هتل و در اتاق خودش باشد.

پس از صرف ناهار، دستیاران حقیقی مشغول نصب «کارمونت» به اتومبیل امیر می‌شوند. قرار است نمایی از ترمز چرخ اتومبیل و کشیده شدن آن روی جاده فیلمبرداری شود. امّا به علّت عدم تناسب موقعیت کارمونت با آنچه حقیقی می‌خواهد فیلمبرداری کند، گرفتن این نما منتفی می‌شود. از ناصر کلایه دستیار حقیقی می‌پرسم: «چرا گرفتن این نما منتفی شد؟» و او می‌گوید: «برای فیلمبرداری چرخ اتومبیل، نیاز بود دوربین به چرخ اشراف داشته باشد، امّا این امر ممکن نشد و عملی شدن آن نیاز به وسیله‌ای دارد که با ساخت آن وسیله، این نما فیلمبرداری خواهد شد.»

افخمی تصمیم می‌گیرد نمای چرخیدن قالپاق را پس از جدا شدن از اتومبیل فیلمبرداری کند. کلایه مسئول چرخاندن قالپاق می‌شود و اکبر نصیری به جای بازیگر پشت فرمان می‌نشیند تا اتومبیل را به موازات چرخش قالپاق حرکت دهد. به علّت «بسته بودن این نما، بازیگر نقش امیر در کناری می‌ایستد و ناظر فیلمبرداری آن می‌شود. این نما در برداشت سوم، افخمی را راضی می‌کند و او به گروه خسته نباشید می‌گوید و گروه برای استراحت به هتل بازمی‌گردد.

در هتل به اتاق ابوالفضل عرب می‌روم و در گفتگویی کوتاه، از سابقه‌اش در بازیگری می‌پرسم. عرب می‌گوید: «مدّتها بازیگر تئاتر بودم و بازی در این فیلم، اولین نقش سینمایی‌ام است.» می‌پرسم: «نظرت دربارهٔ نقش امیر چیست؟» می‌گوید: «امیر شخصیت جالبی دارد و تاکنون از بازی در این نقش راضی هستم. به نظرم بازی در این نقش مشکل است.» می‌پرسم: «افخمی را چطور دیدی؟» می‌گوید: «افخمی آدم آگاه و باهوشی است و از کوچکترین چیزها در فیلم غافل نیست و کوچکترین اشتباههای ما را متوجّه می‌شود و ما را به مسیر درست هدایت می‌کند و برخوردش به گونه‌ای است که در مقابل نقش احساس مسئولیت می‌کنم.»

بعد از صرف شام، از افخمی می‌خواهم تا گفتگوی کوتاهی با او داشته باشم، امّا درگیر بازی شطرنج با حقیقی می‌شود و انجام گفتگو به روز بعد موکول می‌شود. همین درخواست را با حقیقی مطرح می‌کنم، امّا حقیقی هم خیلی متواضعانه می‌گوید: «من اهل این حرفهانیستم.» و به اتاقش می‌رود تا استراحت کند.

چهارشنبه ۲۴ مرداد، گروه ساعت ۶:۳۰ صبح از هتل به قصد لوکیشن حرکت می‌کند و ساعت ۸ به رستوران «نمونه» می‌رسد تا صبحانه بخورد. بعد از صرف صبحانه به طرف میز افخمی

می‌روم. اولین سؤالم را دربارهٔ علّت انتخاب کادر اسکوپ و پردهٔ عریض مطرح می‌کنم. افخمی می‌گوید: «پردهٔ عریض به خاطر نزدیکی به دید طبیعی باعث تشدید و تقویت «توهّم واقعیت» می‌شود و کارگردانانی که می‌خواهند توهّم واقعیت را تشدید کنند، پردهٔ عریض خیلی به آنها کمک می‌کند.» می‌پرسم: «نظرتان دربارهٔ بازیگران تازه‌کار و غیرحرفه‌ای چیست؟» می‌گوید: «در سینمای ایران بازیگران حرفه‌ای بین سنین بیست تا سی سال تقریباً وجود ندارند و هر کارگردانی برای یافتن بازیگرانی در این دورهٔ سنّی مجبور است از غیر حرفه‌ای‌ها و تازه‌کاران استفاده کند. از طرفی، من هم بسیار مایلم در هرفیلم از چهره‌های تازه استفاده کنم، چون تماشاگر از آنها در فیلمهای ساخته شده هیچ‌گونه خاطره‌ای ندارد.» می‌پرسم: «گمان می‌کنید هزینهٔ صرف شده برای تولید فیلم- که نسبتاً هم زیاد است- به هنگام اکران فیلم برگردد؟» می‌گوید: «منحصر شدن فروش فیلم به داخل کشور و ساخت نامطلوب فیلمها و پخش نامطلوبتر آنها در سالنهای سینما، فروش فیلم را در ایران به حالت «بحرانی» درآورده است و بدین‌ترتیب نمی‌توان به فروش مطلوب فیلم دل بست و در این شرایط کارگردان باید فیلم خودش را بسازد.» می‌پرسم: «تا چه حد تمایل دارید سناریویی را خودتان به صورت اریژینال بنویسید؟» افخمی می‌گوید: «طبیعت سناریو طلب می‌کند که دست کم دو نفر روی آن کار کنند و سناریو باید دست به دست شود تا بهتر گردد. و از طرفی بدم هم نمی‌آید روی سناریوی دیگران کار کنم.» می‌پرسم: «میانه‌تان با نوشتن چطور است؟» افخمی می‌گوید: «به قول تقوایی، نوشتن سخت‌ترین فعالیت بشری است و لذا نوشتن برایم از سخت‌ترین کارهاست. و از طرفی، استعداد خودم را در نوشتن نمی‌دانم و بیشترین استعدادم در پرداخت نوشته‌های دیگران است.»

پس از مصاحبه، به خواست افخمی، گروه برای یافتن لوکیشن مناسب حرکت می‌کند. از جاده‌ای خاکی در منطقهٔ «چلاو» به طرف کوههای سرسبز آمل برای یافتن لوکیشنی نامعلوم. بالا می‌رویم. دستور توقّف می‌دهند. حقیقی و افخمی محل را بررسی می‌کنند و می‌خواهند که کمی جلوتر برویم. در توقّف بعدی لوکیشنی مناسب برای فیلمبرداری روز بعد انتخاب می‌شود، امّا هنوز محلّ مناسب امروز پیدا نشده است. دستور حرکت به طرف جلوتر و ارتفاعات بالاتر داده می‌شود. و گروه پس از عبور از پیچ و خمهای جادهٔ خاکی کوهستان به دستور افخمی توقف می‌کند و همانجا به عنوان محل فیلمبرداری انتخاب می‌شود. از مینی‌بوس که پیاده می‌شوم طبیعت زیبایی را می‌بینم که قلم از توصیف آن عاجز است. افراد فنی گروه مشغول آماده‌سازی دوربین می‌شوند و افخمی با بازیگران دربارهٔ نمایی که خواهند گرفت صحبت می‌کند و من محو طبیعت زیبا می‌شوم.

ساعت ۱۱:۳۵، اولین نما فیلمبرداری می‌شود. در این نما که پلان ۲ از سکانس ۳۵ است، امیر و مهین (نیکی کریمی) با اتومبیل از پیچ جاده‌ای خاکی می‌گذرند و به طرف دوربین می‌آیند و اتومبیل در ایستد و امیر سرش را روی فرمان اتومبیل می‌گذارد. این نما در برداشت دوم، کارگردان را راضی می‌کند. در نمای بعد دوربین نزدیک اتومبیل می‌رود و نمایی را که در آن امیر سر از روی فرمان بلند می‌کند و کراواتش را باز می‌کند، فیلمبرداری می‌کند. در خلال فیلمبرداری نماهای بعدی به طرف عبدالحمید قدیریان می‌روم و ساعتی دربارهٔ نقاشی و طرّاحی برایم صحبت می‌کند. اعتقاد دارد که هنرمند نباید به خودش دروغ بگوید و این اصل را ملاک سلامتِ کاری هنرمند می‌داند. قدیریان از هنرمندان نقاش حوزهٔ هنری است که در این فیلم به عنوان «طرّاح صحنه و لباس» با افخمی همکاری می‌کند.

آخرین گفتگو را با خانم نیکی کریمی، بازیگر نقش مهین، انجام می‌دهم. می‌پرسم: «دربارهٔ سابقهٔ بازیگریتان برایم بگویید؟» می‌گوید: «کارم را از تئاتر در دبیرستان شروع کردم و نخست در فیلم «وسوسه» ساختهٔ جمشید حیدری بازی کردم و بازی در فیلم عروس، دومین کار من است.» می‌پرسم: «نظرتان دربارهٔ مهین چیست؟» با اشتیاق می‌گوید: «نقش مهین را خیلی دوست دارم و سرگذشتی که برای او در این فیلم رقم می‌خورد برایم جالب است.» می‌پرسم: «نظرتان دربارهٔ کار با افخمی چیست؟» می‌گوید: «افخمی کارگردان مسلّطی است و پیش از فیلمبرداری خیلی با بازیگر در مورد نقش کار می‌کند.» می‌پرسم: «گمان می‌کنم با توجّه به بازی در یک فیلم غیر اسکوپ و اسکوپ، بتوانید بگویید تفاوت بازی در این دو کادر مختلف چگونه است؟» می‌گوید: «در کادر اسکوپ به نظرم بازیگر باید ظریفتر بازی کند، بخصوص در نماهای کلوزآپ.»

گروه ساعت ۱۷:۳۰ کار را تعطیل می‌کند تا به هتل محلّ استراحتش برود و من با جدا شدن از آنها در آمل راهیِ تهران می‌شوم.

یادداشتی بر «مادر»

● هنر نمایش یا کاردستی؟

■ مسعود فراستی

«مادر»، یعنی: یك پوستر جذاب و خوش‌فرم سینمایی، یکسری عکسهای نظرگیر و غیرمتعارف از فیلم در مطبوعات و پشت ویترین سینماها، یك تیزر مؤثّر تلویزیونی، تعدادی بازیگر معروف و پرطرفدار قدیم و جدید، یك فیلمساز قدیمی و پرآوازه- چه برای تماشاگران فیلمفارسی و چه روشنفکران- با بیش از بیست سال سابقهٔ فیلمسازی و یك دوجین فیلم در کارنامه و صاحب یك سریال بنام و پرطمطراق تلویزیونی بعد از انقلاب- هزاردستان- و چندین مصاحبهٔ مفصّل و مختصر در باب فیلم، چه قبل از اکران و چه بعد از آن، به اضافهٔ دیالوگهای آهنگین و نمکین- امّا بی‌ربط، نچسب و غیر سینمایی- به همراه موسیقی دلنشین ایرانی، گل و گیاه و شمعدانی و اقاقیا و آبپاش، حوض و ماهی قرمز، هندوانه و خربزه، کاهو و سکنجبین و سرکه و آبلیمو، باقلا و کلپر، چلوکباب و گوجه، بستنی نونی و تخت چوبی در حیاط قدیمی با دیوارهای لاجوردی رنگ در یك خانهٔ سنّتی، بعلاوهٔ عرفان بازی مُد روز و گریم خوب و خُلبازی بزرگسال کودك‌نمای «محلّهٔ برو بیا»، که این همه ظواهر می‌دهد: یك فیلم بسیار بد و بیجان به نام «مادر».

که سینمایش یك چیز دارد: یکسری نمای کارت پستالی طبیعت بیجان به اضافهٔ شیفتگی بیمارگونه به اشیاء و انسانهای عتیقه، آن هم عتیقهٔ زنگزده. و یك چیز ندارد- که اصل قضیه است: جان دادن به این انسانها و اشیاء. در نتیجه مادرش، بدجوری بیجان و بی‌رمق است و سخت ملال‌آور. و حدّاکثر تك‌فریمهای مونتاژنشدهٔ چشم فریب است و بس. یا دقیقتر، عکاسی است نه سینما. که یك بار دیدن تا به آخرش هم تحمّل بسیاری می‌خواهد.

«مادر»، نان اسم و رسم گذشتهٔ خالقش را می‌خورد. گذشته‌ای که در گذشته. اگر «حاتمی» در گذشته آثاری ساخت که در لحظاتی حسّ و حالی داشت- بخصوص «سوته‌دلان»- به این علّت بود که ادای خودش و دیگران را درنمی‌آورد و با زمانه‌اش هم چندان بیگانه نبود. و با آثارش، حتّی با «حسن کچل» و «حاجی واشنگتن»، هستهٔ مشترکی داشت و حدّاقل با برخی لحظات آنان همدلی می‌کرد. به همین دلیل هم، این فیلمها- با وجود ضعفهای بسیارشان- یا لااقل لحظاتی از آنها به دل می‌نشست. امّا امروز حسّ و حالی برای فیلمساز ما نمانده و به جای این حال از دست رفته، تنها یك چیز نشسته: ادا درآوردن یا

دقیقتر ادای خود را درآوردن و ادای امروزیها را درآوردن و کَت‌بسته خود را به مُد روز تسلیم کردن.

حاتمی، امروز نمی‌تواند با مادرش همدلی و دلسوزی کند و مادر برخلاف آثار گذشتهٔ او که بعضاً جانی داشتند و حالی، سخت بیجان است و بی‌درد: مصنوعی است و دروغین و حتّی مضحک.

وقتی فیلمسازی با زمانه‌اش نباشد، آن را نشناسد، متعلّق به آن دوران نباشد، با آدمها و مسائلشان بیگانه باشد، ناچار است به گذشتهٔ خود نقب بزند، به اشیاء درگذشته دلخوش کند و با آدمهای عتیقه‌ای سرگرم شود. حاتمی، امروز دیگر هیچ حرفی برای گفتن ندارد یا حرفش از جنس زمانه نیست. با تفکّرات و حال و هوای گذشته می‌خواهد اگر بشود با امروز و امروزیها ارتباط برقرار کند. اشکال بزرگش هم در این است که می‌ترسد دنیایش را همان‌طور که قبلاً ارائه می‌داده، نشان دهد و به این دوران- که با آن همخوان نیست- کاری نداشته و ادای برخی از امروزیها را درنیاورد. با زبان عاریه‌ای دیگران حرف نزند و لباس امروزیها را به تن نکند. راست باشد و به جای پیروی از اصول دیگران، از اصول خود پیروی کند. وگرنه آزادی‌اش را- حتّی در نفس خود- در جلوی پای طرفداران مُد روز به دست خود قربانی می‌کند.

به این دلایل است که «راه حلّ» حاتمی- همچون بسیاری دیگر- عارف‌نمایی و پناه بردن به دنیای کودکی، آنهم از طریق یک بزرگسال نیمه دیوانهٔ کودک‌نما و جستجوی معصومیت از ورای دیوانگی، به از دست دادن «خود» می‌انجامد و به از دست رفتن کامل اثر و لحظاتش.

به نظر می‌رسد فشار این سالها برای فیلمساز ما، طاقت‌فرسا بوده و او را ناچار کرده از ترس بمباران و موشک‌باران، جنگ و انقلاب، مثل بسیاری از قدیمیها به تخیّل گریز بزند و به ماشین تخیّلی‌اش پناه ببرد و فکر کند که اگر سوار این ماشین قراضهٔ بی‌سقف و بی‌بدنه بشود و برود در «تونل زمان» و زورکی ادای بچه‌ها را دربیاورد، قضیه حل می‌شود- که نمی‌شود- و بدتر هم می‌شود. چرا که این، تخدیر است و تاخیر، و هر مخدّری دیری نمی‌پاید و فقط بازگشت به دنیای واقعی را سخت‌تر می‌کند و سردرگمی را بیشتر. از همین روست که نگاه صحنهٔ ماشین سواری «غلامرضا» و «ماه‌منیر»، گم می‌شود و معلوم نیست این صحنه از دید کیست، که نه از جانب شخصیتهای قصّه است، نه فیلمساز و نه هیچ‌کس دیگر.

«راه حلّ» حاتمی: نوستالژی بازی و پناهنده شدن به دنیای کودکی، و عرفان‌بازی، راه حلّ کاذبی است. زیرا که فیلمساز، نه حسّ و حال کودکی دارد و نه پاکی و معصومیت آن را و نه حتّی نوستالژی‌اش را، و نه شناخت و سیر و سلوک عارفانه. گویی فیلمساز از ارائهٔ خود واهمه دارد و بناچار خود را در پشت نوستالژی کاذبی پنهان می‌کند.

ماندن در دوران کودکی، در بزرگسالی ادای بچه‌ها را درآوردن، نه نوستالژی، که عدم بلوغ است. اگر در جوانی آرزوی پیر شدن و عصا در دست گرفتن و چپق کشیدن داشته باشیم یا در پیری، آرزوی بچه شدن و بازیهای کودکانه و پستانک، نوستالژی دروغینی است و بیمارگونه. آرزوی فراغت، امنیت، محبّت، سرپرست داشتن، هم نوستالژی نیست. نوستالژی، چیزی است غیر قابل حصول. نوستالژی زمان (دوران) یا مکان (محل)، شیئی یا انسانی را داشتن، به این معناست که دیگر نمی‌توان آنها را به دست آورد نه در واقعیت نه حتّی در تصوّر، شاید فقط در خیال. تا وقتی که مکان (خانهٔ مادری) و زمان (در قید حیات بودن عوامل انسانی نوستالژی: مادر و خواهران و برادران) وجود دارند و هرآن می‌شود با یک تلفن دروغین همه را در خانهٔ مادری جمع کرد و بازی کرد، نوستالژی‌ای وجود ندارد. و این، فقط ادای آن است یا نوستالژیِ نوستالژی داشتن، یا دکان نوستالژی باز کردن. اینکه نوستالژی، چیز خوبی است یا بد، بماند. فقط این را یادآوری کنم که معمولاً شاگرد تنبلها نوستالژی کامل مدرسه را دارند که بازی کنند و آرزویشان هم ماندن در همان سن و سال و حال و هواست. و نه شاگرد اولها که با زمانه جلو می‌روند و نگاهشان به جلو است و به آینده و نه به پشت سر برای فرار از واقعیتها.

این ادا درآوردن، اپیدمی خطرناکی است که حداقلش به مرگ هرنوع ابداعی می‌انجامد. بخصوص وقتی که ادای خود و گذشتهٔ خود را دربیاوریم و بدتر از آن ادای مُد روزیها را.

زمانی که فیلمسازی به ته خط می‌رسد- از نظر خلاقیت- به جای پرداختن به خود و به پالایش و جلا دادن خود در آثارش، از خود تقلید می‌کند و در دام یک فکر ابداعی یا یک اثر با حس و حال اسیر می‌شود- سوته‌دلان- دلمشغولی‌اش، پناه بردن به خاطرات آن اثر یا لحظات آن می‌شود: دلمشغولی‌ای که از یک معروفیت ناگهانی به دست آمده و بعدها چون تکرار شده، فیلمساز را شرطی کرده، به گونه‌ای که قادر نیست از آن خلاصی یابد (مثلاً خیلیها گفته‌اند که بله حاتمی، عجب به اشیاء عتیقه یا دقیقتر به سمساری یا به دیالوگهای غیر معمول علاقه دارد و چه خوب آنها را به کار می‌گیرد). امر، براو مشتبه شده و فکر می‌کند «وجه تمایز» مهم و مشخصی از دیگران دارد و به همین جهت، در آن درجا می‌زند و از این طریق خود را ارضاء می‌کند و می‌فریبد.

امّا کار یک هنرمند یا صاحب اثر هنری، پرداختن به خود و جلا دادن خود است در کنار اثرش. و این فرق ماهوی دارد با تقلید از خود و ادای خود را درآوردن (تازه آنهم خودِ بربادرفته). اولی، خلاقیت است و ابداع. و دومی، ماندن در یک دایرهٔ بسته و پوسیدن؛ دایره‌ای که

هرنقطه‌اش تفاوتی با نقطهٔ دیگرش ندارد و همین است که بعد از مدّتی، آثار «بیخود» زاده می‌شود، آثار بیجان؛ آثاری که نه به هنر، که به کار دستی ماند.

و «مادر»، کاردستی است و نه خلق هنری. هیچ چیزش خلق نشده- نه فضا و نه پرسوناژها- کاردستی است که ذوق چندانی هم در آن به کار نرفته و بدجوری وصله پینه‌ای و سرهم بندی شده است.

شخصیتهای مادر، آنچنان باسمه‌ای و مصنوعی‌اند و خلق‌الساعه که بود و نبودشان، جمع شدن و عتفرّق شدنشان و حتّی مرگشان، هیچ حسّی را به وجود نمی‌آورد و هیچ باوری را؛ و قصّه‌ای را خلق نمی‌کند.

قرار بوده که «مادر»، ادای دینی همگانی باشد به مادران همه. امّا به جای آن، به نفرت و به انتقام گرفتن از «مادر» فیلمساز تبدیل شده.

ادای دین به مادر، از نحوه‌ای که برایمان مادری شده، تأثیر و نشأت می‌گیرد. گویا فیلمساز ما احساس این را دارد که برایش چندان مادری نشده. اصولاً ادای دین همگانی به مادر، با وجود ظاهر غلط‌اندازش، فریبی بیش نیست. چرا که فقط می‌شود به یك مادر- به مادر خود یا به مام وطن خود- ادای دین کرد. مادر، که کلّی و عام نیست، خاصّ خاص است و از خاص بودنش است که مهرش عام می‌شود و نامش نیز.

به نظرم، فیلمساز با وجود ادّعایش- ادای دین- علاقهٔ چندانی به مادرش ندارد. یا عذاب وجدانش نسبت به او آن قدر شدید است که علاقه‌اش را می‌پوشاند.

«مادر» حاتمی، نه مهربان است و نه زیبا. کهنه است و عتیقه. اگر چیزی یا کسی برای ما عزیز باشد، علی‌القاعده در تصوّرات و رؤیاهایمان، در بهترین و زیباترین صورتش او را می‌بینیم. پس اگر او را در چنین وضعی نبینیم، نه علاقه که تنفّر خودآگاه یا ناخودآگاه ما را القا می‌کند.

فیلمساز، مادر را به زور از خانهٔ سالمندان به بیرون- به «خانهٔ مادری»- می‌آورد، یك هفته‌ای زندگیش می‌دهد که سریعاً بازپس بگیرد. فرزندانش را (که یکی خُل است، دیگری افسرده و در عشق شکست خورده، آن یکی ظالم و لُمپن و دلال و آن دیگری عارف قلابی احساساتی امّا اخته، فقط دختر کوچکهٔ حامله ظاهراً و بیخودی مهربان است) نشانش می‌دهد که چه کار کند؟ که شرمنده‌اش کند و شکنجه‌اش بدهد؟ معلوم نیست چگونه این موجودات کج و کوله قادرند این مادر را- که آنها را تربیت کرده- دوست داشته باشند. و مادر، عامل وحدت و مهربانیشان شود؟ اگر این فرزندان بی‌ریشه و بی‌تبار مادر را دوست داشتند، چرا او را به خانهٔ سالمندان تبعید کرده‌اند؟ حتّی دختر کوچك ظاهراً مهربان و عاشق، چگونه به این قضیه رضا داده و چرا او را در خانهٔ خود نگه نداشته؟ اگر این فرزندان به بن‌بست عاطفی رسیده، «حسرت» مادری دارند و به دنبال بوی مادرند، چرا آن را در خانهٔ قدیمی جستجو می‌کنند؟ مادر، که در خانهٔ سالمندان است و بوی مادر که از آغوش او می‌تراود هم باید در آنجا باشد- در تبعیدگاهش- نه در خانهٔ قدیمی. مادر، در یك جا، بویش در جای دیگر: بر در و دیوار خانهٔ سنّتی و قدیمی! این، مثله کردن مادر نیست؟ و نوعی فتیشیسم در و دیوار، اسباب و اثاثیهٔ عتیقه و معماری سنّتی؟ اشیاء مهمترند یا انسان؟

و تازه این خانهٔ مادری یا به قول فیلمساز «خانهٔ‌امن» چگونه جایی است و چه دارد؟ امنیت؟ این خانه که محل دعوا و اذیت و قهر و عذاب است؟ و با آمدن خلق‌الساعهٔ فرزند عرب زبان- یا عرب‌نما- با دوربین عکاسی و سوقاتی‌های غربی، هم به محلّ مهر و آشتی تبدیل نمی‌شود. این خانه، مکان سورچرانی است و خورد و خوراك. گویا هم مادر و هم فرزندان به جای «حسرت» و دلتنگی برای هم، «نوستالژی» چلوکباب و کاهو و سکنجبین دارند و بس. تازه پول این بریز و بپاش «نوستالژیك» را هم ظالمترین فرزند می‌پردازد.

راستش همهٔ فرزندان این مادر از او متنفّرند (بیخودی هم او را به تبعید نفرستاده‌اند). مادر، برای آنها منشأ یکسری تضادها و کشمکش‌هاست. مادر، که خود از تبعید آمده، بچه‌هایش را یك هفته در تبعیدگاه «خانهٔ امن» زندانی می‌کند و مادر سالارانه حق دیدار از زن و شوهرانشان را از آنها می‌گیرد- همچنان که فرزندان او را به تبعید فرستاده بودند. هم مادر و هم فرزندان در این خانهٔ ناامن، خودآزار و دگرآزارند. اینکه مکافات مادر است و محاکمهٔ او و بعد هم اجرای حکم اعدامش، نه ادای دین و سپاس و ستایش از او.

فیلمساز ما، آرزوی مرگ مادر را دارد و برای پوشاندن عذاب وجدانش، تبعیدگاه مادر را «ایستگاه بهشتی» می‌نامد و مرگش را «رهایی» و رفتن به بهشت. فیلمساز ما، برای مادر وقت مرگ تعیین می‌کند- مرگ هم با کامپیوتر برنامه‌ریزی شده- و مراسم مرگ را هم به دست خود مادر برگزار می‌کند. قبل از مراسم، خورد و خوراك مفصّل و بعد تدارك خورش قیمه و رخت و لباس سیاه و بعد که خیال مادر از لپه و برنج و حلوا و گوشت و لباس راحت شد، با یك ضربه کارش را تمام می‌کند. در واقع مادر، به دستور فیلمساز به طور «طبیعی» هاراکیری می‌کند.

به نظرم صحنهٔ «رهایی» مادر و محو شدن میله‌های تخت خوابش و نورافشانی تخت، و گل و قرآن، یك اداست یا یك دغلکاری آشکار. این مرگ نمی‌تواند برخلاف ادّعای فیلمساز، «سبکبار» باشد و «عارفانه». این مرگ، اگر «رهایی» باشد، رهایی از شرّ این بچه‌های درب و داغان است و برآوردن آرزوی آنها، و هیچ ربطی به «وصل عاشقانه و عارفانه» ندارد.

اگر مادر، سمبل زایش است، این «زایندگی» او که ادامهٔ حیات نیست و نمی‌تواند اثر مثبتی در وجود و زندگی این آدمهای جعلی عقب نگه داشته شده بگذارد. چرا که حاصل این«زایندگی»، به این علفهای هرز منجر شده: لمپن و دلال، عقب‌مانده و خل، اخته و افسرده و غیره.

و اگر این مادر، نماد وطن باشد که واویلا با این میوه‌های تلخش. این، توهینی است به مام وطن و به فرزندان آن.

و نگرش فیلمساز نسبت به مرگ، باز هم برخلاف ادّعایش، نگرشی شرقی- ایرانی‌نیست. اگر هم شرقی باشد، متعلّق به خاور دور است و نه خاورمیانه. دید شرقی ما از مرگ، بی‌مسئولیت و بی‌ترس نیست، فرار نیست. اگر مادر، مسلمان است (که گاهی صبحها نماز می‌خواند، آن هم بعد از طلوع آفتاب!)، باید از گناه بترسد و از سؤال و جواب. اگر مادری قبل از مرگش، پسر ظالمی دارد، نمی‌تواند با خیال آسوده و «سبکبار» از دنیا برود: عذاب می‌کشد، زیرا که لااقل این را می‌داند که باید جواب پس بدهد از برای تربیت چنین فرزندی.

برای فرد مسلمان، مرگ از یك طرف ادامهٔ حیات است و پیوستن به اصل- و برای عرفای واقعی و نه عارف نمایان، پیوستن عاشق به معشوق است و وحدت عشق و عاشق و معشوق- امّا از سوی دیگر بی‌حساب و کتاب نیست. گناه، مطرح است و جهنّم و بهشتی وجود دارد. مگر اینکه اعتقادی به جهنّم و بهشت نباشد و به خدا.

این نگاه نسبت به مرگ، به نگاه برخی قبایل آفریقایی مانَد، یا بودایی. یا دیگر آیینهای سنّتی خاور دور، یا نگاه سرخپوستان. این سرخپوستان هستند که از مرگ نمی‌ترسند و به این سبك- مادرگونه- تدارك مرگ را می‌بینند. آن را جشن گرفته و شادی می‌کنند. چرا که تلقّیشان به آیینهای بدویشان مربوط است. و تبیین اقتصادی هم دارد: یك نان‌خور کم. آنها هستند که معتقدند تا وقتی کسی به درد می‌خورد، حق دارد بماند. اگر نتواند کار بکند و سربار دیگران شود، حق زیستن ندارد.

امّا نگاه مسلمانان- و بسیاری دیگر- فطری است. همه، از مرگ می‌ترسند و اصولاً ترس از مرگ، جزو وجود هرانسانی است- بخشی از این ترس از ناشناخته‌هاست- مسلمان، هم از مرگ می‌ترسد، از گناه هم. و از خدا می‌خواهد تا گناهان او را نبخشیده، او را از دنیا نبرد. به او فرصت بدهد کارهای انجام نگرفته‌اش را به سامان برساند. به شناخت برسد و به خود و در نتیجه به خدا. اگر هم خود را تسلّی می‌دهد، به این خاطر است که معتقد است عفو خدا بیش از گناهان اوست.

نگرش «مادر» نسبت به مرگ، نگرش عرفان قلابی و مخدّر مُد روز است. «عرفان» بی‌مرارت و بی‌حس، عرفان بی‌سلوك و بی‌دیانت، عرفان آب حوض و ماهی قرمز و انار سرخ و گل و گیاه و...

براستی «عرفان» چیز خوبی است در سینما. همه‌گونه می‌شود تفسیرش کرد و همه چیز به آن می‌چسبد. هر حرف آن را می‌شود بنوعی تعبیر و تاویل کرد:

«ع» آن، مثل عشق، علی. یا مثل عتیقه، عمر/ «ر»، مثل روح، رهایی، یا مثل ریا، روشنفکربازی/ «ف»، مثل فکر، فرهنگ. یا مثل فرار، فراموشی یا فیلمفارسی/ «ا»، مثل انسان، اسلام، آزادی. یا مثل ادا، انار، اسارت/ «ن»، مثل نیاز، نماز یا مثل

نان، نوستالژی یا نوستالژی‌بازی.

●

تا اینجا، بحث «نوستالژی» و «عرفان» فیلم. و امّا بحث «نمایش»، و ربط آن به واقعیت، به فراواقعیت و به طبیعی بودن، که ادّعای بزرگ فیلمساز ماست:

«اساساً، موضوع من «واقعیت» نیست. من نه در اینجا، که در هیچ موقع و جای دیگر با واقعیت سر و کاری ندارم. پرسوناژ فیلم من کتابی کهنه و عتیقه را ورق می‌زند، کتابی خطی را که متعلّق به پدرش بود و از میان کتاب، گل سرخی تازه، کاملاً تازه را پیدا می‌کند. من کارم نمایش است، با واقعیت اصلاً سر و کار ندارم... مسئلهٔ من «نمایش» است. لذّت و زیبایی نمایش.» (نشریه روزانه هشتمین جشنواره فیلم فجر)

یا: «صحنه‌ها، طبیعی هستند، امّا واقعی نیستند... در زمان هم با واقعیت کاری ندارم... موضوع من طبیعی بودن است.»

حال ببینیم این «طبیعی بودن» چیست. آیا با گفتن این جملات ظاهراً ضد فاضل‌منشانه که: «من کارم نمایش است»، یا مثلاً من فیلمساز اصیلم، کسی هنرمند می‌شود و کارش هم اثر هنری و نمایش؟ و موضوعش، هم طبیعی بودن این ادّعاها را در مصاحبه‌ها که هیچ، بالای تک‌تک نماهای فیلم هم که بنویسند یا مصاحبه‌ها را به فیلم سنجاق کنند، چیزی حل نمی‌شود و باری به فیلم افزوده نمی‌گردد. فقط کار مدّعی مشکلتر می‌شود. چرا که «نمایش»، شوخی نیست و هرچیزی را هم نمایش نمی‌گویند. بحث طبیعی بودن و واقعیت و فراواقعیت، که عتیقه جمع کردن و سمساری نیست. این بحث، حساب و کتاب دارد، و قاعده و منطق.

برای آنکه چیزی غیر واقعی به باور بنشیند و قابل قبول و طبیعی جلوه کند، غیر از قریحهٔ فوق‌العاده، شناخت می‌خواهد و استادی.

اثری، هنر می‌شود و طبیعی می‌نماید که در آن زندگی جریان داشته باشد. آدمهای اثر زنده باشند و با روح و با خون. فضا، زنده باشد و بخشی لاینفک از اثر. و همه چیز دارای قاعده و منطق خاصّ خود. هربازی‌ای قاعده دارد و هر نمایشی نیز: منطق نمایش هم نه زورکی و تحمیلی است و نه مصنوعی و بیجان و نه ادّعا. بسیاری از هنرمندان بزرگ، در آثارشان، ما را وارد دنیایی می‌کنند که به واقعیت ربطی ندارد و جابه‌جا طبیعی بودن این دنیای غیر واقعی، طبیعی بودن کنشها و واکنشهای پرسوناژها را به ما ارائه می‌دهند و به نمایش می‌گذارند. لحظه به لحظه مرز واقعیت را می‌شکنند. آن هم نه دفعی و بی‌قاعده- چرا که ناگهانی و «کارتونی» نمی‌شود به ته چاه رفت یا بالای نردبان. یا با مداد پاک‌کن، چیزی را محو کرد و با مداد چیزی را خلق- به همین جهت حتّی دیوانگیهای برخی پرسوناژها، بسیار طبیعی می‌نماید و طبیعی هم هست، همچون زندگی. آنچنان طبیعی که بیشترین همدلی مارا برمی‌انگیزاند. برای واقعی جلوه دادن، باید تا حدّ بسیاری همدلی را برانگیخت و خالق برای برانگیختن همدلی واقعی خوانننده یا تماشاگر، می‌بایست مخلوق (پرسوناژها+ اثر) را دوست بدارد. اگر خالق، چنین وفاداری و مهری نسبت به مخلوقش داشته باشد و بلد هم باشد که آن را به نمایش درآورد، می‌تواند همدلی ما را- به گونه‌ای طبیعی و راست- برانگیزاند. شکستن مداوم واقعیت، اساس این همدلی است تا اثر از راه دل، به منطق و شیوهٔ تفکّر تبدیل شود و در دل ما جای گیرد و از راه دل به عقل.

برای ایجاد این احساس که منجر به باور می‌شود، ساخت اثر نقش ویژه یا حتّی اصلی ایفا می‌کند: ساخت منسجم و یگانهٔ آن. اگر افتتاحیه‌ها و مقدّمات و فضاسازی چنین آثاری را حذف کنید، دیگر نه طبیعی هستد و نه به باور می‌آیند. در نتیجه ارتباطی اینچنین محکم با مخاطب برقرار نمی‌کنند. برخی از هنرشناسان بزرگ را عقیده براین است که ساخت اثر تعیین‌کننده است و از خود اثر مهمتر.

حماسهٔ کربلا را همه شنیده‌ایم. «شمر» را هم می‌شناسیم، دهها و بلکه صدها بار خوانده، شنیده و تعزیه‌اش را دیده‌ایم و هربار هم طرفدار امام حسین(ع) شده‌ایم و دشمن شمر. و هربار هم دلمان آتش گرفته است. درست؟ خُب اگر همین قصّهٔ آشنا را طوری روی صحنه آوریم که بازیگر نقش امام حسین‌اش، بدبازی کند و خصوصیات اورانرساند، ازنظر ظاهری، نحیف و ضعیف باشد و از نظر روحیات، ترسو و ناجوانمرد و درست برعکس «شمر»، خصوصیات مثبتِ قدرت، مردانگی و حمیت را داشته باشد، «نمایش» چه اثری می‌گذارد؟ و ما در آن نمایش طرفدار چه کسی می‌شویم؟ این مثال، در مورد قضیه‌ای تاریخی است. امّا برای موضوعی غیر واقعی هم صدق می‌کند. شاهنامهٔ فردوسی را درنظر بگیرید: در شاهنامه، هیچ چیز واقعی نیست امّا در طی قرون و اعصار، همه قصّهٔ رستم و سهراب را شنیده اند؛ دهان‌به‌دهان و سینه به سینه گشته و به باور همگانی نشسته. همه، رستم را و سهراب را باور کرده‌ایم و هفت خوان رستم را و جنگیدن با دیو سپیدش را. و همه طرفدار رستم شده‌ایم. حال آنکه نه رستمی وجود داشته نه دیگرانی. کلّ قصّه، سمبلیک است. و آنچنان سمبلیسم فردوسی طبیعی است که به اسطوره تبدیل شده و اسطوره و واقعیت یگانه شده‌اند. ما در شاهنامه از واقعیت به فرا واقعیت می‌رسیم و انسانها و چیزها را در آن دنیا می‌بینیم و باور می‌کنیم. اثر، ما را از واقعیت، گذر می‌دهد. پس از آن دوباره بازگشت به واقعیت و باز گذر از آن. و «اتّفاق» محقّق می‌شود. اتّفاق غیر واقعی به وقوع نمی‌پیوندد. هراتّفاقی، واقعی است. وقتی کسی مرد، دیگر مرده، سهراب را نمی‌شود زنده کرد. این، منطق هنر است.

برای به باور نشاندن زندگی و مرگ شخصیتها، هم استادی لازم است- و حتّی نبوغ- و هم زحمت کشیدن و حتّی جان‌کندن. برای این «خلقت» هم خالق، می‌بایست مخلوقش را باور کند و دوست بدارد و به او وفادار باشد- خلقت، بی‌عشق نمی‌شود- تا بتواند همدلی مخاطب را خلق کند. و آتش بزند برجان و برروح.

شفقت به انسان و عشق به او، و به خالق، همچون خورشید است در آثار هنرمندان بزرگ. و این خورشید است که قادراست غیر واقعی را طبیعی نماید.

راز و رمز هنرمندان راستین- که به «مادر» و خالقش و امثال او ربطی ندارد- در این شفقت، در این استادی و در این تلاش بی‌وقفه است و در فروتنی جدی و واقعیشان.

در یک اثر هنری، زمانی طبیعی بودن به ظهور می‌رسد و بر «واقعیت» زندگی پیروز می‌شود که تک‌تک لحظات اثر زنده تا نقطهٔ پایان آن در یک کلّ به هم پیوسته، مرز واقعیت را بگذرانند. به گونه‌ای که یک صحنه یا پرده یا لحظه‌ای را نشود حذف یا جابه‌جا کرد.

و اگر نتوانیم چنین کنیم، گل سرخ لای کتاب آقای جلال‌الدین- با وجود اسم عاریه‌ای و بی‌مسمایش و اداها و کلام احساساتی‌اش- هرچقدر هم تازه باشد، بیجان می‌شود و بی‌معنی، حتّی خنده‌دار. و به جای طبیعی نمایاندن، حداکثر به تردستی شبیه می‌شود و بس.

مشکل فیلمساز ما- که گویی اپیدمی هم هست- مشکل خودْشیفتگی و اداست که فیلم مرده‌اش را هنر نمایش می‌نامد و «تردستی» را طبیعی بودن. امّا گویی واقف است که اثرش بلاواسطه قادر به ایجاد ارتباط با تماشاگر نیست. بناچار به نقد فیلم هم می‌پردازد و به بهانهٔ مصاحبه، یک بار قبل از اکران و چند بار بعد از آن، نقد سراسر مثبت و حتّی شیفته‌ای از اثرش ارائه می‌دهد- کافی است سؤالات را از مصاحبه حذف کنید. و این قضیه در بین فیلمسازان ما آنچنان مُد شده که احتیاجی به منبع ذکر کردن و رجوع دادن نیست: هرمجله یا روزنامه‌ای را که بگشایید، گواه این مدّعاست.

این همه خودْشیفتگی که در واقع از عدم اعتماد به خود و به اثر سرچشمه می‌گیرد، راه به جایی نمی‌برد و یک کاردستی بد و بیجان، به فیلمی هنری و زنده مبدّل نمی‌شود. فروش فیلم هم دلیلی برارزش آن نیست. سینما، زنده است و نقد هم.

■ گزارش

● هشتمین جشنوارهٔ سینمای جوان

■ بهنام بهادری

هشتمین جشنوارهٔ سینمای جوان به مدّت پنج روز از تاریخ ۵ تا ۹ شهریور ۱۳۶۹ در محل «سینما کانون» متعلّق به کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان برگزار شد.

شورای برگزاری جشنواره اهداف آن را چنین اعلام کرد: ارزیابی میزان بهبود و رشد نگاه صمیمانه، جستجوگر و هنرمندانهٔ سینماگران جوان و معرّفی استعدادهایی که در زمینهٔ سینمای جوان ایران فعالیت می‌کنند از طریق برنامه‌های جشنواره در دوبخش جنبی (فیلمهای ۸) و مسابقه (فیلمهای ۱۶ و ۸ میلی‌متری).

بخش «در مسیر تجربه» هم اختصاص به نمایش چهار فیلم بلند سینمایی، به عنوان اولین تجربهٔ فیلمسازان حرفه‌ای، داشت و سخنرانی اساتید دانشگاهها در ارتباط با سینما و نشستی با فیلمسازان سینمای جوان و بررسی کار آنان از جمله برنامه‌های حاشیه‌ای جشنواره بود.

در ذیل نگاهی می‌اندازیم به برنامه‌ها و بخشهای هشتمین جشنوارهٔ سینمای جوان:

● بخش جنبی

مرور فیلمهای ساخته شده در عرصهٔ سینمای جوان در سالهای ۶۸ و ۶۹ در این بخش صورت گرفت. ۴۵ فیلم در این بخش شرکت کرده بودند که در این میان ۱۲ فیلم مستند، ۳۱ فیلم داستانی، یک فیلم نقاشی متحرّک و یک فیلم عروسکی به نمایش درآمدند. فیلمهای داستانی به نمایش درآمده عبارت بودند از:

- «علّت» کار رضا کمالی از تهران
- «پس از خواب» کار نعمت‌الله مردانیان از شهرکرد
- «پرندگان» کار حبیب براتی از اصفهان
- «در ابتدای راه» کار سیدعباس سجادی از اراک
- «عطش» کار حسین مدحت از کرمان
- «او تنها نبود» ساختهٔ عبدالمجید کوچکیان از قم
- «پابرهنه‌ها» کار بهروز فائقیان از تهران
- «یک روز» کار مهدی یاورمنش از مشهد
- «ذکر خنجر» کار فرهنگ خاتمی از کرمان
- «پلاک ۳» کار علی ملکی از سنندج
- «نوبت پنجره‌ها» کار مسعود امینی از نجف‌آباد
- «گذر» کار فاطمه ابراهیم‌پور از مشهد
- «زندگی در کوچه‌ها» ساختهٔ رحیم عباسیان از تبریز
- «تصمیم آخر» کار شمس‌الله دائی‌زاده از اراک
- «مداد» کار امیرفیضی از کاشان
- «آقا اجازه» ساختهٔ مهدی جعفری از نجف‌آباد
- «خشت اول» کار رضا بهارانگیز از اهواز
- «تنهایی و راه» کار سعید شاه حسینی از اراک
- «در انتظار» کار محسن‌الله ویس از سنندج
- «زمستان در آبادی ما» ساختهٔ قاسم رباط سرپوشی از سبزوار
- «ماجراهای من و برادر کوچکم» ساختهٔ اشرف‌السادات کچویی از اصفهان
- «سایه روشن» کار میرصادق حسینی از اردبیل
- «کوچولوی بزرگ» کار مجید سلامی از سبزوار
- «مینا احمدعلی و...» کار شاهرخ دولکو از شیراز
- «پول» کار حمید پروانه از لاهیجان
- «سیمار» کار علی بیطرفان از قم
- «تا مرز بودن» ساختهٔ عسگر قاسمی از اردبیل
- «سحر» کار کاظم کارگری از سبزوار
- «آستینهای بی‌پیکر» ساختهٔ رؤیا تقی‌پور از شیراز
- «بهار شکوفه‌ها را دوست دارد» کار امیرفیضی از کاشان
- «کوچه» کار نیما جوادی از رشت.

فیلمهای مستند بخش جنبی شامل فیلمهای زیر بود:

- «کشمش» کار حسن روستایی از ملایر
- «سیراف در انتظار» ساختهٔ ایرج حسینی‌پور از بوشهر
- «شکسته پیر» ساختهٔ کامران دهناد از بروجرد
- «نادیلو» کار شهرام علیزاده از تبریز
- «امامزاده» کار احمد کریمی از زنجان
- «کاله وته» ساختهٔ عرفان ولی‌زاده از ساری
- «دستهای مادربزرگ» کار سعید معتمدی از فولادشهر
- «چرخه زندگی» ساختهٔ محمد معصوم‌بیگی از

تهران

- «دو اقلیم» ساختهٔ حمیدرضا نیک‌فر از سبزوار
- «حصیربافی» کار بخشعلی عبادی از ارومیه
- «تار و پود زندگی» کار محسن غفاری از کاشان
- «مرمریت سفید» ساختهٔ محمدرضا ملکی از خرم‌آباد

و به همراه اینها، فیلمهای زیر به نمایش درآمدند:

- «ممویش» کار فاطمهٔ داوودآبادی از اراک (عروسکی)
- «آبی کوچولو» کار مهراد بیضایی از یاسوج (نقاشی متحرک)

در یک ارزیابی سریع، فیلمهای «پس از خواب» که داستانی فانتزی داردو در مورد خواب یک پسربچه و دستیابی او به سؤالهای امتحان ریاضی است، «پلاک ۳» که سعی می‌کند به سینمای پلیسی- جنایی از نوع حرفه‌ای در فضایی شیک بپردازد، «تصمیم آخر» که در مورد دختربچه‌ای است که با توصیهٔ مادرش سعی می‌کند عادت کودک خانه را در مکیدن پستانک از او بگیرد، «تنهایی و راه» که در مورد دو دانش‌آموز است که برای شرکت در کلاس درس مجبور هستند راه کوهستانی و پربرفی را طی کنند و در این مسیر با مشکلات زیادی برخورد می‌کنند، «تا مرز بودن» که نمادین‌ترین فیلم جشنوارهٔ امسال بوده، در مورد جوان اسیری است که دست آخر اعدام می‌شود و «کوچه»، فیلمی کمیک و طنزآمیز در مورد مشکلاتی که یک میلهٔ آهنی برای عابران ایجاد می‌کند و نهایتاً بچه‌هایی با کمک یکدیگر این میله را از زمین خارج می‌کنند، از فیلمهای مورد توجّه این بخش بودند.

● بخش مسابقهٔ ۸ میلیمتری:

فیلمهای پذیرفته شده در این بخش شامل فیلمهای مستند، داستانی، نقاشی متحرک و عروسکی بودند که در سالهای ۶۹ و ۶۸ ساخته شده‌اند. در این بخش، ۲۴ فیلم داستانی، ۲۰ فیلم مستند، ۶ فیلم نقاشی متحرک و ۳ فیلم عروسکی به نمایش درآمدند. فیلمهای داستانی بخش مسابقه عبارت بودند از:

- «چشمهایم باش» کار مژده جعفرپور از نهاوند
- «شکاف» کار حمید آل‌حمودی از اهواز
- «معبر» ساختهٔ نسترن نسرین‌دوست از همدان
- «چل‌پوپ» ساختهٔ محمدرضا ذبیحی از اراک
- «بازی بزرگان» کار بهروز خسروزاده از ارومیه
- «فردا روز دیگری است» کار فرهاد ربیعی از رودسر
- «در تاریخ او» ساختهٔ مهرداد اسکویی از نجف‌آباد
- «اتفاق آخر» کار حمید نعمت‌الله و علیرضا توانا از تهران
- «کل را فریاد کن» ساختهٔ فرامرز گرجیان از اهواز
- «زگهواره تا گور» کار سعید کریمی از تهران
- «غبار آلوده‌ها» کار مسعود امینی از نجف‌آباد
- «ورطه» ساختهٔ آرش رصافی از باختران
- «در کودکی» ساختهٔ نعیم بزاز عطایی از اردبیل
- «رکاب» ساختهٔ بهزاد سمیع از شهرکرد
- «شکوفه‌های نیاز» کار مرجان شاملو از مشهد
- «دیدنم آرزوست» کار سیدمحمد طاهریان از شهرکرد
- «چرخ» کار علیرضا ثنایی فرد از تبریز
- «آن مرد» ساختهٔ ناصر باکیده از سنندج
- «تاب» ساختهٔ رامین فراهانی از اراک
- «بایگانی» ساختهٔ آزیتا دمندان از اصفهان
- «سیب و آتش» کار فریبرز مولازاده از شیراز
- «شد خزان» ساختهٔ مصطفی احمدی از تهران
- «کوچ» کار آزیتا دمندان از اصفهان
- «کوچه‌ها و لحظه‌ها» کار عباس طهماسبی از خرم‌آباد

● فیلمهای مستند:

- «رباط» کار محسن فصیحی از سبزوار
- «از نیستان تا...» کار محمدرضا آزاده‌فر از اصفهان
- «تربلینگهای حرکت» ساختهٔ بهرام و بهروز مهرآبادی از تهران
- «بوته ترمه» کار مینو ایرانپور از اصفهان
- «کلک آفرینان» ساختهٔ حمیدرضا نادری از فولاد شهر
- «نانی از گل» ساختهٔ سعید معتمدی از فولادشهر
- «سوگ» کار مصطفی سماوات، محمد حمیدی‌مقدم و عباس افسری از همدان
- «تا مدر» ساختهٔ عباس افسری از گرگان
- «چشمها سخن می‌گویند» کار نسرین خلیلی از قزوین
- «ایماژ» کار سیروس نوروززاده از فولادشهر
- «راهبان» ساختهٔ سعید بشیری از اهواز
- «دیو و کاربرد آن» ساختهٔ ناصر بهنوا از بروجرد
- «بی‌بی گل» کار پروانه افشاری‌پور از زاهدان
- «ریزه‌کاری» کار فرهنگ صفایی‌پور از ارومیه
- «پته» کار محمدرضا شریفی از کرمان
- «زهتابی» ساختهٔ محمدعلی علاقه‌مندازمشهد
- «شیشه» ساختهٔ فرهنگ صفایی از ارومیه
- «سپیده عشق» کار امیر لطفیان از همدان
- «میراث خود را پاس داریم» ساختهٔ نادیا جعفری از سنندج
- «کوره» کار ناصر جهان‌تیغ از قزوین

● فیلمهای عروسکی و نقاشی متحرک:

- «طعمه» کار فرشید علیپور از رشت
- «درها» کار فردین محمدتبار از ساری
- «کتاب پردردسر» ساختهٔ حسین وهابی اصیل از رشت
- «واهی» ساختهٔ مینو خوشدل از رشت
- «اینجا یک فیلمساز به دنیا می‌آید» کار بختیار لحیمی از سنندج
- «بالاتر از سیاهی پرواز من است» کار حسن امیری از مراغه
- «فکر بکر» ساختهٔ حسن خراسانی از تهران
- «حباب» ساختهٔ کاوه بهرامی مقدم از تهران

در بین فیلمهای داستانی بخش مسابقه به لحاظ قابلیتهای سینمایی می‌توان به این فیلمها اشاره کرد:

«شکوفه‌های نیاز»: فیلم در مورد کودکانی است که در یک پرورشگاه زندگی می‌کنند. در این میان، کودکی کمتر از دیگران مورد توجّه بازدیدکنندگان قرار می‌گیرد. کودک در یک بحران شدید عاطفی دست و پا می‌زند و از خود واکنشهایی بروز می‌دهد. این فیلم با یکدستی کامل توانسته بود در مدّت کوتاهی حرف خود را بیان کند.

«چشمهایم باش»: در مورد دختر نابینایی است که به وسیلهٔ دوست جدیدش، نگاه تازه‌ای نسبت به زندگی پیدا می‌کند. دستمایهٔ این فیلم موضوعی لطیف و احساسی است. لیکن طولانی بودن فیلم به کیفیت کار لطمه زده است.

«اتّفاق آخر»: بچه‌ها به دنبال توپی هستند که در جوی آبی در حال حرکت است امّا به توپ دست پیدا نمی‌کنند. فیلم، لحظاتی از این کشمکش برای دستیابی به توپ را نشان می‌دهد.

فیلمهای مستندی که به نمایش درآمدند در یک جمع‌بندی به چند دسته تقسیم می‌شوند:

الف: فیلمهایی که در مورد ساخت و تولید یک محصول تهیه شده بودند، مانند «بوته ترمه»، «زهتابی» و «نانی از گل».

ب: تاریخی، معماری و بنایی، مانند «رباط» و «کلک آفرینان».

ج: زندگی و دشواری کار، مانند «کوره»، «نانی از گل» و «بی‌بی‌گل».

د: آموزشی، مانند «دیو و کاربرد آن» و «تربلینگهای حرکت».

و: «سوگ» و «سپیدهٔ عشق» در ارتباط با رحلت حضرت امام(ره).

فیلمهای عروسکی و نقاشی متحرک خوبی نیز در این بخش به نمایش درآمدند که از این میان می‌توان به فیلمهای زیر اشاره کرد:

«واهی»: در این فیلم نقاشی متحرک، مردی در افکار خود دنیایی بهتر از دنیای دیگران می‌سازد ولی در آخر می‌فهمد که تمامی اینها جز خیالی بیش نبوده است.

«کتاب پردردسر»: یك فیلم عروسکی که در مورد پسربچه‌ای است که کتابی ریاضی به دستش می‌رسد و به یك نحوی سعی می‌کند از دست آن راحت شود: ولی هربار، کتاب دوباره به او بازمی‌گردد و در نهایت، مردی در مورد فواید این کتاب با او صحبت می‌کند.

● بخش فیلمهای ۱۶ میلیمتری

در بخش مسابقهٔ ۱۶ میلیمتری، ۲۵ فیلم نمایش داده شد که در بین میان ۹ فیلم داستانی، ۱۳ فیلم مستند و ۳ فیلم نقاشی متحرك بودند. این فیلمها عبارتند از:

- «زنگ تفریح» کار عباس صالحی مدرسه‌ای از قم
- «در نمایشگاه» کار بهروز فرجی، اردعطارپور و هوشنگ صدفی از تهران
- «رقص قلم» کار غلامرضا اصفهانی از اصفهان
- «عیدوك» ساختهٔ فرهاد علیزاده آهی از تهران
- «در کوی زندگی» کار محمدرضا خوشحال از قزوین
- «کولی‌ها» کار محمد سیف‌زاده از خرم‌آباد
- «فاصله» ساختهٔ مسعود شجاعی و اسدالله بیناخواهی از تهران
- «یك سرزمین و پنج قوم» ساختهٔ محمود شولی‌زاده از تهران
- «در این رهگذر» کار سعید خطیبی از زنجان
- «سرود سبز تلاش» ساختهٔ سیروس حسن‌پور از ملایر
- «کوره‌های آتش» ساختهٔ نادر مقدّس از آمل
- «تشنه نور» کار امیر لطفیان از همدان
- «لورگ باغ» کار غلامعلی کیخواه آریا از زابل
- «دیدار» ساختهٔ مجتبی محمدی از باختران
- «از طلوع تا طلوع» کار مهرداد گودرزپور از شیراز
- «در نگاه آخر» ساختهٔ رضا یداللهی تبریزی از تبریز
- «نهایت» ساختهٔ مسعود شجاعی از تهران
- «تکم» کار نعیم بزاز عطایی از اردبیل
- «سکینه» ساختهٔ حسن سلیمی‌فر از اهواز
- «نمك دریاچه ارومیه» ساختهٔ علی سهیلی‌نژاد از ارومیه
- «کتاب» کار احمد ظریف رفتار از تهران
- «تالاسمی» کار محمدعرب از گرگان
- «از خاك» کار داوود شمس‌خانی از تهران
- «مسیر زندگی» ساختهٔ کاظم فیضلی از شیراز
- «دزد و دوچرخه» ساختهٔ حسن لطفی از قزوین

فیلمهای ۱۶ میلیمتری به نمایش درآمده که به اعتبار موضوع قابل اشاره هستند عبارتند از:

الف: موضوعات انتقادی ـ اجتماعی

«زنگ تفریح»: این فیلم در مورد مشکلات اخلاقی‌ای است که در محیط آموزشی برای دانش‌آموزان ایجاد می‌شود.

«در نمایشگاه»: انتقادی شتابزده و بسیار منفی است از بازدیدکنندگان از نمایشگاه بین‌المللی تهران.

ب: مراحل تولید و ساخت صنایع

«از خاك»: مراحل ساخت سرامیك را به تصویر می‌کشد و «رقص قلم» که در مورد هنر قلمزنی در اصفهان می‌باشد.

ج: مراسم محلّی و فرهنگ بومی

«کولیها» که به یك موضوع جذاب در مورد سنّتها و اقوام کولی توجّه می‌کند.

«یك سرزمین و پنج قوم»: پنج قسمت متفاوت. داستان این فیلم را تشکیل می‌دهند که در این جشنواره دو قسمت از آن به نمایش گذاشته شد. فیلم تحقیق جالبی دارد در مورد مردم متفاوتی که در منطقهٔ فریدن اصفهان زندگی می‌کنند.

د: زندگی مردم

«کوره‌های آتش»: مردی در جنگلهای شمال به تهیهٔ چوب و ذغالپزی می‌پردازد. داستان فیلم در مورد کار و زندگی این مرد می‌باشد.

«تالاسمی»: زن و شوهری که هرکدام دارای نیمی از ژنهای بیماری «تالاسمی» هستند بعد از بچه‌دار شدن می‌فهمند که بچه یك بیمار تالاسمی است. فیلم با پرداختی حرفه‌ای سعی می‌کند قسمتی از زندگی این بچه را به نمایش بگذارد.

نقد و بررسی، سخنرانی و در مسیر تجربه، بخشهای دیگر جشنواره بودند:

* نقد و بررسی: در جلسات نقد و بررسی با حضور فیلمسازان که هرروز بعدازظهر قبل از نمایش فیلمهای بخش مسابقه تشکیل می‌شد، فیلمسازان بعد از معرّفی خود در مورد برخی از فیلمهای به نمایش درآمده بحث کردند.

* سخنرانی فیلم: جلساتی نیز به سخنرانی اساتید این رشته اختصاص یافته بود. در این بحثها خانم زهرا رهنورد در باب سینمای ملّی و فرهنگ بین‌المللی، آقای دکتر جابر عناصری در مورد قصص و ادبیات کهن در سینما، آقای محمود کلاری در زمینهٔ کاربرد تکنیکهای ویژه در عکاسی و فیلمبرداری و آقای بهروز غریب‌پور دربارهٔ هنرمند، سینما و جامعه، صحبت کردند.

و آخرین برنامهٔ هرشب اختصاص به نمایش فیلمهای بلند سینمایی داشت. فیلمهای به نمایش درآمده در این بخش عبارت بودند از: تا مرز دیدار (حسین قاسمی جامی)، کاکلی (فریال بهزاد)، در جستجوی قهرمان (حمیدرضا آشتیانی‌پور) و آرزوهای کوچك (مسعود کرامتی).

● درحاشیه

سرانجام هشتمین جشنواره سینمای جوان با یك تغییر فصلی در تاریخ برپایی آن، برگزار شد. اهداف این جشنواره که به وسیلهٔ شورای برگزاری منتشر شد، ارزیابی میزان بهبود و رشد نگاه ضمیمانه، جستجوگر و هنرمندانهٔ سینماگران جوان و معرّفی استعدادهایی که در زمینهٔ سینمای جوان ایران فعالیت می‌کنند اعلام شد.

با چنین اهدافی جشنواره شروع به کار کرد. امّا فیلمهایی که برای هردو بخش جنبی و مسابقه انتخاب شده بودند این اهداف را دنبال نمی‌کردند: فیلمها چیزی می‌گفتند و شورای برگزاری چیز دیگر. این سؤال برای اغلب فیلمسازان مطرح شده بود که معیار واقعی انتخاب فیلمها کدام است؟ مثلاً فیلمی که گمان نمی‌رفت در هیچ بخشی از جشنواره نمایش داده شود، در بخش مسابقه به نمایش درآمد، و فیلم دیگری که از تکنیك و محتوای بهتری برخوردار بود، در هیچ یك از بخشها پذیرفته نشد. این مسئله از طرف فیلمسازانی که دو یا چند فیلم به جشنواره ارسال داشته بودند عنوان شد و همین مسئله تفاوت فاحشی بین فیلمهای بخش مسابقه و جنبی به وجود آورد، به طوری که کیفیت فیلمهای بخش جنبی غالباً بهتر از فیلمهای بخش مسابقه بود.

محلّ برگزاری جشنواره، سینما کانون بود که محلّی مناسب برای جشنوارهٔ سینمای جوان به حساب می‌آید، امّا کیفیت پخش و نمایش فیلمها در جشنواره بسیار بد بود. این چیزی است که نه با اغراق بلکه بدون انکار باید متذکّر آن شد. کیفیت نمایشی گاهی چنان آزاردهنده می‌شد که تماشاگران مجبور به ترك سالن می‌شدند. این مسئله در چند فیلم به‌سوختن و آب شدن فیلم روی پرده! و نابودی آن پلان از فیلم تمام شد.

جلسات نقد و بررسی و نشست با فیلمسازان جوان، بسیار سطحی برگزار شد. تلاش می‌شد هرچه زودتر این جلسات تمام شوند. فیلمسازان تنها مجال می‌یافتند که خودشان را معرّفی کنند و شمّه‌ای از سابقهٔ کاری خود بگویند. نه بحث کارسازی به عمل آمد و نه فیلمی مورد نقد و بررسی قرار گرفت.

گویا داریم کم‌کم به جایی می‌رسیم که باید عنوان کنیم در جشنواره‌های سینمای جوان فقط باید فیلمهای ۸ نمایش داده شود و فیلمهای ۱۶ که مربوط به سینمای تجربی و نیمه‌حرفه‌ای است از جشنوارهٔ سینمای جوان جدا شود. این جدایی نه به علّت کیفیت و پخش فیلمهای ۱۶ بلکه بدین علّت است که جایگاه سینمای ۸ بیش از این

تثبیت و تعیین شود. برای فیلمهای ۱۶، جشنواره‌های خوبی مثل جشنوارهٔ فیلمهای کوتاه، جشنوارهٔ فیلمهای آموزشی و تربیتی و... وجود دارد.

جلسات سخنرانی فیلم آن طور که باید برگزار نشد و از سوی برخی از سخنرانان با شوخی و حرفهای حاشیه‌ای سرهم‌بندی شد؛ حرفهایی که ربطی به مورد مشخص‌شدهٔ سخنرانی نداشت. آقای دکتر جابر عناصری همان حرفهای سال پیش خود را تکرار کردند؛ آقای محمود کلاری با تیزبینی خاصّی صحبتهایشان را شروع کردند؛ صحبتهایی که هیچ ارتباطی با موضوع «کاربرد تکنیکهای ویژه در عکاسی و فیلمبرداری» نداشت. آقای کلاری در بخشی از سخنانشان خطاب به حاضرین گفتند: همگی شما در آینده فیلمساز و دست اندرکار سینما می‌شوید، چه بخواهید و چه نخواهید! امّا فردای همان روز، آقای بهروز غریب‌پور، بعد از بحث در مورد هنرمند و جامعه و «فیلم مفید» خطاب به مستمعین فرمودند که از میان شما دو نفر هم فیلمساز نخواهد شد! در این میان تنها خانم زهرا رهنورد بودند که به موضوع اختصاصی خود «سینمای ملّی و فرهنگ بین‌المللی» پرداختند.

آخرین بخش نمایشی هرشب «در مسیر تجربه» بودکه‌در این بخش، چهار فیلم «تا مرز دیدار»، «کاکلی»، «در جستجوی قهرمان» و «آرزوهای کوچک» نمایش داده شدند. هرچهار فیلم، فیلمهایی بودند که در اکرانهای همین فصل نمایش داده شده بودند و شاید هدف از نمایش آنها صرفاً پر کردن برنامه‌های جشنواره بود.

● سینمای آماتور و جشنواره‌ها

نحوهٔ شکل‌گیری سینمای آماتور یا به تعبیر امروزی سینمای جوان در ایران داستان جالبی دارد که برای روشن شدن مطلب، ناگزیریم اجمالاً به آن بپردازیم.

سینمای آماتور ایران در گذشته در دو مسیر جدا و در اصل یکسان فعالیت می‌کرد؛ یکی در چهرهٔ آموزش سینما، برای نوجوانان و جوانان، و دیگری «سینمای آزاد» (وابسته به رادیو و تلویزیون ملّی ایران) به عنوان محلّی برای ارائهٔ نگرشی خاص از سینما. هردو این گروهها از سوی جوانان شیفتهٔ سینمای غرب که آمال و آرزوهای خود را در آن می‌دیدند، هدایت و اداره می‌شدند.

«کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان» که آموزش سینما را در کنار فیلمسازی به عهده داشت، امکاناتی در اختیار قشر جوان و روشنفکر جامعه می‌گذاشت تا تولیدات آنها را به عنوان نمونه‌های سینمایی، مورد توجّه هنرجویان فیلمسازی قرار دهد. «سینمای آزاد» هم با نیّتی مشابه، به ایجاد محافل سینمایی روشنفکرنمایانه دست می‌زد و به جذب جوانان مستعد جامعه و هدایت آنها به سوی نوع خاصّی از تفکّر روشنفکرانه می‌پرداخت و بزرگترین نقش را در ساختنْ تصوّری خاص از سینمای آماتور و جوان در اذهان مردم و هنرجویان سینما ایفا می‌کرد.

پس از سالهای متمادی که از انقلاب می‌گذرد و با وجود کوشش دست اندرکاران و سیاستگذاران فرهنگی جامعه در جهت معرّفی سینما به عنوان یک پدیدهٔ فرهنگی، این شأن و جنبه از سینما هنوز چندان درک نشده است. در این میان، سینمای آماتور یا جوان وضعیت پیچیده‌تری دارد؛ هرچند مشکل سینمای حرفه‌ای را به آن وسعت ندارد امّا مشکل دیگری را که به مراتب پیچیده‌تراست باخود حمل می‌کندوآن هم پدیدهٔ روشنفکری در فیلمهاست. اداهای روشنفکرانه که از زندگی و سرنوشت مردم فاصله می‌گیرد و کم‌کم زبانی می‌یابد که نه مردم آن را می‌فهمند و نه حتّی خود این به اصطلاح روشنفکران؛ این نوع فیلمها و این اداها، جز تمسخر مردم و آرمانهای آنها نتیجه‌ای ندارند.

این نکته قابل تأمّل است که بعد از انقلاب فعالیتهای «کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان» در زمینهٔ آموزش فیلمسازی متوقّف شد و «سینمای آزاد» نیز پس از مدّتی، با تغییرات اساسی، در قالب «کانون سینماگران آماتور» و بعد هم «انجمن سینمای جوانان ایران» به فعالیت خود ادامه داد. البتّه فعالیت متعهدانهٔ مسئولان این نهادها را برای تغییر دیدگاه رایج گذشته و طرح معنا و نگرشی دیگر نسبت به سینما، در میان قشر جوان و نوجوان، نمی‌توان نادیده گرفت، امّا از این نکته نیز نباید غافل شد که تصوّری که از «سینمای جوان» در اذهان موجود است بی‌ارتباط با تاریخ شکل‌گیری آن نیست و این تصوّر تنها در سایهٔ استمرار تفکّری که ادامهٔ آن نگاه شبه روشنفکرانه نیست، پس از سالهای متوالی، امکان تغییر دارد و این کاری نیست که با شعار و آمار و ارقام به تنهایی انجام‌شدنی باشد.

بحث اساسی این است که متأسّفانه این حرکت متعهدانه مستمر نبوده و در هرجشنواره باز سر و کلّهٔ فیلمهای روشنفکرانه پیدا می‌شود و مصیبت وقتی بیشتر می‌شود که علاوه‌بر نمایش این‌گونه فیلمها، به آنها جوایزی نیز اهدا می‌شود، آن هم نه یک یا دو مورد![۲] و تأیید و تحسین آنها نه تنها خط بطلانی برروی تمام فعالیتهای متعهدانه و دلسوزانهٔ انجام شده در این سالها می‌کشد، بلکه به فعالتر شدن میکرب این بیماری خطرناک نیز می‌انجامد.

اگرچه آرزو می‌کنیم هنرجویان سینمای جوان چندان وقعی به این‌گونه نگاهها ننهند، ولی مگر می‌شود تاثیر و نقش برگزیده‌های جشنواره را در فیلمهای آیندهٔ‌هنرجویان ندیده گرفت؟ شاید اگر قیافهٔ دمکرات‌منش کنونی را در انتخاب داوران و فیلمها به نفع نگاه سالم و هدایت‌شده هنرجویان به سینما که متّکی برنگرش پیشین سینمای آماتوری و جوان نباشد به خود نگیریم و همچون سالهای گذشته برای فکر و محتوای فیلمها اهمیّت بیشتری قائل شویم و از این سمبل‌گرایی مبتذل و حرفهای به ظاهر روشنفکرانه دوری گزینیم و هنرجویان را نیز علاوه‌بر تشویق لسانی با آموزش عملی مساعدت کنیم، شاید در آینده صاحب معنای جدیدی از «سینمای جوان» شویم که خاصّ جوانان مسلمان ایرانی است و متعلّق به این جامعه.

■ م. مصطفایی

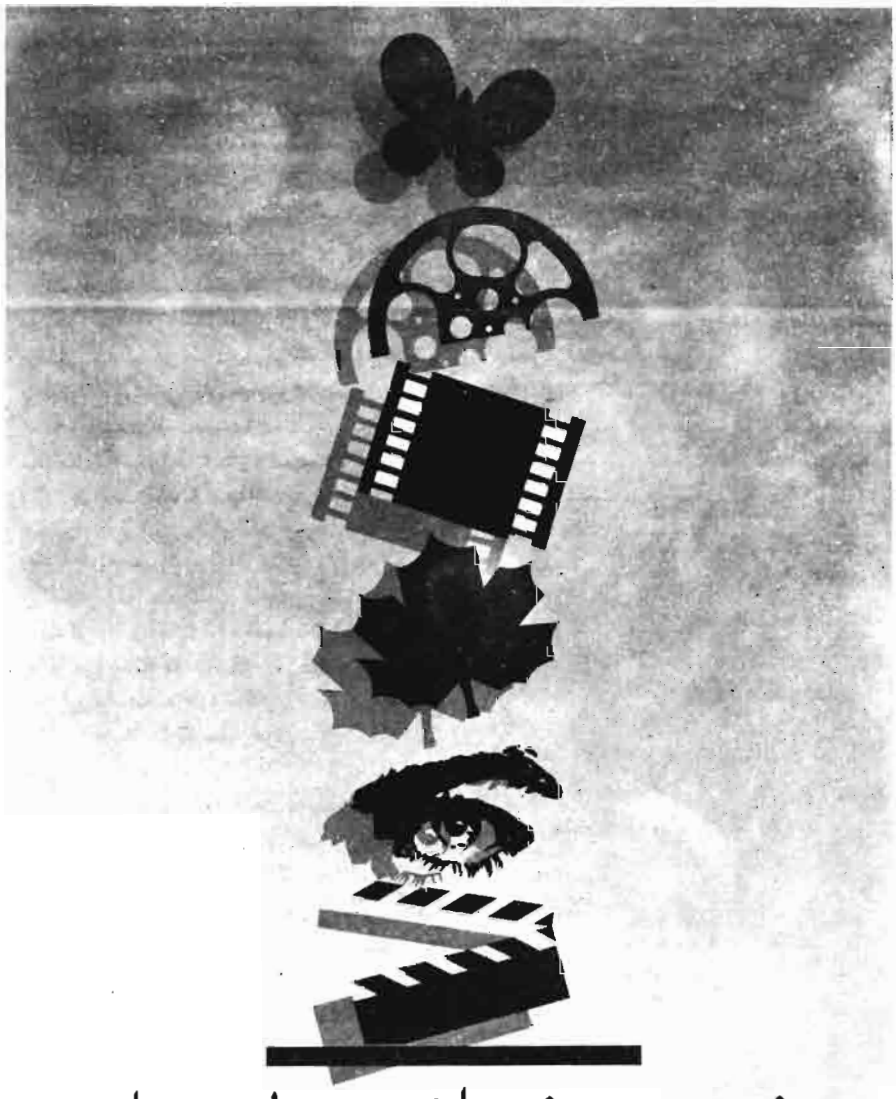
● پاورقیها:

۱. نگاه کنید به فیلمهای «در نمایشگاه» و «گل را فریاد کن» در هشتمین جشنوارهٔ سینمای جوان.

۲. متأسّفانه فیلم «در تاریخ او» که چندین جایزه به خود اختصاص داد، علی‌رغم زیباییهای تصویری، خالی از روشنفکربازی نیست.

● سینمای جوان: از تعمیم فرهنگ تصویرسازی تا...

■ ح. بهمنی



۱. مشاهدهٔ آماری فعالیتها و کوششهای چندسالهٔ دست‌اندرکاران، اعم از برنامه‌ریزان و مجریان امور سینمایی و جوانان علاقه‌مند، نشانگر رشدی روزافزون و امیدوارکننده است. در مقایسهٔ آماری فیلمها و عکسهای رسیده به دفاتر جشنوارهٔ سینمای جوان در سراسر کشور درمی‌یابیم که فعالیتهای سینمایی‌میان جوانان، از تعداد ۲۹۰ فیلم در سال ۶۵، به ۳۰۵ فیلم در سال ۶۶ و ۴۶۱ فیلم در سال ۶۷ رسیده است. بدون شك این شتاب آماری در امر «تعمیم فرهنگ تصویرسازی» در سینما و عکاسی بسیار مؤثّر است. گسترش فعالیتهای آماتوری علاوه‌بر گسترش فرهنگ تصویرسازی می‌تواند گامی مؤثّر در شکوفایی استعدادهای مهجور و کشف و پرورش و رشد خلاقیتهای سینمایی باشد. حرکتهای سازنده و تعیین‌کننده در این باب را سینمای تجربی ما برعهده دارد: مراکزی که استعدادهای کشف‌شده را جذب و امکانات ظهور خلاقیتها را در اختیار این استعدادها می‌گذارد. رشد آماری سینماگران بعد از انقلاب نمایانگر توسعهٔ امکانات در سیستم سینمایی کشور است. «مرکز سینمای تجربی و نیمه‌حرفه‌ای» و «مراکز اسلامی آموزش فیلمسازی» نمونه‌های عینی برنامه‌ریزی صحیح در این راستا هستند. سینمای آکادمیك ما مانند سینمای «مجتمع دانشگاهی هنر» و «دانشکدهٔ صدا و سیما» نیز در طول سینمای تجربی قرار دارند. جایگاه سینمای جوان به منزلهٔ پلهٔ اول این نردبام سینمایی تلقّی می‌شود. در صورت هماهنگی و تمرکز و ایجاد ارتباطات منطقی و سازنده بین این نهادهای سینمایی پایه‌ای، شاهد رشد فزاینده‌ای در امر سینمای با کیفیت مطلوب خواهیم بود. آمار نشان می‌دهد که سینمای ما دارای استعدادهای بالقوّه بالایی است که می‌تواند نیازمندیهای کیفی هنر سینمای اسلامی را تامین کند.

۲. از میان ۲۳ فیلم مستند و داستانی که از دو جشنوارهٔ ششم و هفتم سینمای جوان موفّق به دیدنشان شدم، فیلمهای «حدیث عشق»، «من اسب می‌خوام» و «روی آسفالت داغ» از بین فیلمهای داستانی و «عرق جبین»، «پشت برقع» (هردو با یك موضوع) از بین فیلمهای مستند را دارای نوعی بار فرهنگی یافتم: باری که در حدّ سینمای آماتور امیدوارکننده است. ضعفهای تکنیکی در آثار ارائه شده به نسبتهای متفاوت وجود دارند که مهمترین آنها عدم هماهنگی «زبان روایتی» با موضوع یا داستان مورد نظر است که اغلب در مرحلهٔ نوشتن فیلمنامه مورد بی‌توجّهی قرار می‌گیرد. این عدم تناسب خود را در مرحلهٔ «تصویرسازی» برفیلم تحمیل می‌کند. تلاشها بیشتر معطوف پرداختهای ظاهری فیلمها بوده و نظر ارزیابی‌کنندگان نیز بیشتر به این نقطه معطوف می‌شود. توجّه به تاثیرات مخفی فیلمها که مختصّات روانی آنها را می‌سازد کمتر صورت می‌گیرد و از آن بیشتر بی‌عنایتی به کیفیت

فرهنگی و فکری فیلمهاست. این عدم توجّه، متأسّفانه اهمیّت ریشه‌ای در کیفیت سینمایی را تنزّل می‌دهد و منجر به تربیت و ظهور سینماگرانی بیگانه با تفکّر و فرهنگ انقلاب اسلامی می‌شود.

در بررسی کیفی فیلمهای دو جشنوارهٔ ششم و هفتم سینمای جوان، برخلاف رشد سریع و حرکت کمّی آن، با «رشد» بیمارگونهٔ کیفیتها روبرو هستیم. ناهماهنگی رشد کمّی و کیفی و همطراز نبودن آنها معلول عللی است که بررسی آنها از ضروریات رفع موانع سینمای آرمانی ماست. اغلب فیلمهای ارائه شده در جشنواره‌های سینمای جوان، سیاه مشق‌های علاقه‌مندان آماتور و جوان سینما هستند و فیلمسازان جوان فقط به تمرین تکنیکهای کارگردانی، فیلمبرداری، تدوین، بازیگری، صدا و... پرداخته‌اند: سیاه مشق‌هایی که فقط به ترکیب کلمات، جمله‌سازی و آرایش آنها در فیلم نظر دارند: از آنچه که گفته‌اند و چرا گفته‌اند و آیا درست گفته‌اند یا نه، ارزیابی صورت نمی‌گیرد. در این سیاه مشق‌ها آنچه به وفور یافت می‌شود تقلیدهای ابتدائی از آموخته‌های سینمایی است: آموخته‌هایی که اگر از سیستم آموزشی سینمای جوان و مراکز آکادمیک سینمایی کشور جذب نشده باشند، نتیجه مطالعات و مشاهدات علاقه‌مندان از تولیدات تصویری و نوشتاری محیط هستند. چنانچه پرداختهای تکنیکی را «کیفیت عینی» و محصولات روانی و مؤثّر در مخاطب این پرداختها را «کیفیت پنهانی» بنامیم، درخواهیم یافت که کیفیت پنهانی فیلمها به مراتب از کیفیت عینی آنها نازلتر است. در آن دسته از فیلمها که دارای کیفیت عینی و پنهانی مطلوب هستند، ضعف دیگری رخ می‌نماید که برخاسته از تفکّر و جهان‌بینی فیلمساز است. هیچ فیلمی نمی‌تواند ساخته شود و حاوی نوع بینش سازنده‌اش نباشد: بینشهای مستتر در آثار هنری در تعیین ارزش آنها نقش اساسی دارند. چه هراثری، هرچند از سطح بالایی از فن و تکنیک و کیفیت عینی و پنهانی برخوردار باشد. اگر در خدمت ارائهٔ احساس یا بینشی «خسران‌آفرین» به... در واقع به ایجاد مانع در مسیر «فلاح و رستگاری» پرداخته است.

۳. ناهمگونی رشد کمّی و کیفی سینمای جوان، آینده‌ای آشفته و غیرمتعادل را پیش روی سینمای ما ترسیم می‌کند، بخصوص آن نوع از کیفیت سینما که مهمترین فلسفهٔ وجودی‌اش را در بستر فرهنگ اسلامی جستجو می‌کند: یعنی دستیابی به بیانی تصویری در بستر فرهنگ اسلامی. به این مهم نمی‌توان به‌طور خلق‌الساعه و یا از طریق گسترش آماری فعالیتها و حتّی ارتقاء صرف کیفیتهای عینی و پنهانی دست یافت. کنکاش در سینمای موجود دنیا و دل بستن به آن حداکثر می‌تواند ما را در سطح بالایی از آثار سینمایی جهان قرار دهد.

آیا از اهداف فرهنگی انقلاب اسلامی، رسیدن به سطح بالای کیفیتهای فرهنگی مورد قبول دنیای غیراسلامی است؟ آیا آن کیفیتهای غیراسلامی پاسخگوی نیاز فرهنگ اسلامی هستند؟ اگر چنین باشد، برای دستیابی به بیان تصویری در بستر فرهنگ اسلامی، تقلید کافی است. اگر سیاه مشق‌های سینمایی را از ملزومات حرکت به سوی سینمای متناسب با فرهنگ اسلامی بدانیم، این الزام لاجرم سرمشقها و الگوهای متناسب با این حرکت را می‌طلبد. در دنیای هنر، الگوسازی، تجانسی با روح خلّاق هنرمند ندارد، لذا آنچه می‌تواند جایگزین مناسب الگوسازی شود، همسو شدن تفکّرات، آرمانها، اهداف و ایده‌آلهای هنری است: ایده‌آلهایی که از جهان‌بینی و بینش هنرمند سرچشمه می‌گیرند. این همسویی را هم‌اکنون در آثار سینمایی گروههای مختلف فکری و فرهنگی و سبکهای ویژهٔ آنها در جهان به روشنی می‌بینیم. سینماگران جوان اگر اهل مطالعه و مداقّه در آثار و تفکّر و آراء پیشقراولان نباشند، لاجرم در الگوبرداری‌هایی که با انگیزهٔ آموزش تکنیک و فرم صورت می‌گیرد، به دامان الگوبرداری‌هایی آرمانی از دیگران درمی‌غلطند. این آفتی است که سینماگران جوان و کلاً سینمای انقلاب اسلامی را تهدید می‌کند.

وقتی که در نمایش جنبی جشنوارهٔ سینمای جوان در یک استان، فیلمهای «تارکوفسکی» به نمایش درمی‌آید و مسئولین برگزارکننده، سینماگران جوان را به مطالعه و کسب بینش از آنها تشویق می‌کنند، برآیند این حرکت الگوسازی از تارکوفسکی برای علاقه‌مندان جوان سینما خواهد بود، هرچند مجریان برآن واقف نباشند. این الگوسازی با پشتیبانی مطبوعاتی تداوم می‌یابد. فیلمها و مطبوعات و چهره‌های سرشناس سینمایی خواه ناخواه نقش الگوسازان سینمایی را برعهده دارند و ثمرات چنددههٔ این فیلمها و مطبوعات را امروزه شاهدیم.

۴. اگر سینماگران و علاقه‌مندان جوان معتقد به اسلام بخواهند از آفت درغلطیدن به دامان فرهنگ و تفکّرات غیراسلامی از طریق الگوبرداری‌های ناخودآگاه از سینمای موجود جهان درامان باشند، باید بُنیهٔ اعتقادی و فرهنگی خود را دریابند. و اگر دلسوختگان و مسئولین سینمایی ما نیز براین باورند، با تمرکز و هماهنگی اهداف دستگاهها و امکانات انقلاب در سیستمهای آموزشی، تبلیغاتی، تولیدی و مطبوعاتی گام اول مبارزه با این آفت پنهان فرهنگی را برخواهند داشت.

پرداختن به اعتقادات اسلامی و بررسی انتقادی تفکّرات غیر اسلامی از ضروریات تحقّق فرهنگ تصویرسازی اسلامی است: نه آنچنان پرداختنی که هم‌اکنون در نظام آموزشی سینمای ما مرسوم است؛ رسمی که بیشتر به کار فرمالیستی می‌ماند تا کاری زیربنایی. اینکه در دانشگاه هنر یا دانشکدهٔ سینما بسنده شود به چند واحد درس معارف اسلامی و تاریخ اسلام و تصوّر شود مسئلهٔ اعتقادات و اخلاق هنرمندان آیندهٔ کشور حل شده است، بی‌توجّهی کامل به اهمّیت زیربنایی تأثیر هنر در فرهنگ است. و این در حالی است که درسهایی مثل تاریخ فلسفه می‌توانند با اساتید غیر معتقد به اسلام، مبلّغ افکار الحادی و انحرافی باشد و در کنار آن دهها درس اختصاصی و غیر اختصاصی نیز به الگوسازی «فکری و فرهنگی» می‌پردازند.

چگونه می‌توان انتظار داشت سینمای متناسب با فرهنگ اسلامی در این وادی خشک بروید: باید بهایی والاتر برای انتقال حقیقت جهان‌بینی و ایدئولوژی اسلامی به آینده‌سازان سینمای انقلاب اسلامی قائل شد. مشکلات فکری و اعتقادی جویندگان وادی هنر و سینما باید حل شوند: نه در قالب چند واحد درسی در دانشگاه یا انجمن سینمای جوان یا مراکز دیگر آموزش سینما، بلکه در جهت سیراب نمودن روح تشنهٔ حقیقت‌جویی که لازمهٔ زندگی هدفدار یک هنرمند است. آیا در این مسیر حرکتی صورت گرفته است؟ پرداختن به حلّ معضلات فکری و فرهنگی و انگیزه‌های سینماگران، با همان شور و هیجان و تدارکی که هرساله برای تقویت و دنیاپسندانه کردن سینمای موجود می‌شود، کمترین گامی است که در راستای هدف اصولی «یافتن نحوهٔ بیان تصویری در فرهنگ اسلامی» برداشته خواهد شد.

حضور صاحبنظران و آگاهان فرهنگ اسلامی و فراهم آوردن زمینهٔ پاسخگویی به معضلات فکری جوانان علاقه‌مند به سینما، برای ارتقاء کیفیت آثار همسو با فرهنگ اسلامی ضروری است. آزاد گذاردن میدان خلاقیت برای هنرمندان صادق و باز بودن میدان نقد فرهنگی به مفهوم «اعتقادی» آن نیز گام مؤثّر دیگری است که به سوی دستیابی به اهداف مقدّس و انسان‌ساز اسلام می‌توان برداشت.

بررسی کیفیت آثار سینمایی ما از نظر مطابقت با فرهنگ و اعتقادات اسلامی، آمار مطلوبی را نشان نمی‌دهد. امّا آگاهی و توجّه و تلاش بسیجیان صادق و هنرمند به این سوی میدان مبارزهٔ فرهنگی، امیدوارکننده است.

■ خبرهای سینمایی

■ آغاز مراحل فنی فیلم «عروس»

با بازگشت اکیپ فیلمبرداری فیلم «عروس» ساختهٔ بهروز افخمی و تمام شدن مراحل اولیهٔ لابراتواری، تدوین آن توسط محمدرضا موئینی آغاز شد. این فیلم که دارای موضوعی اجتماعی است برای شرکت در نهمین جشنوارهٔ فیلم فجر آماده می‌شود.

■ دریا برای تو

فیلمبرداری «دریا برای تو» به کارگردانی «احمدرضا گرشاسبی» در اوایل مهر ماه سال جاری در حوالی شهرستان شوش و دزفول به پایان رسید. این فیلم را «محمدتقی پاک‌سیما» فیلمبرداری کرده است و توسّط «داوود یوسفیان» تدوین می‌شود. این فیلم دربارهٔ رزمندهٔ معلولی است که برای بهبودی می‌بایست ماهی بخورد. هنگامی که برادر کوچکش برای صید ماهی به رودخانه می‌رود با کودکان دیگری روبرو می‌شود که مانع صید او می‌شوند و...

«دریا برای تو» در حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی تهیه می‌شود.

■ «ریحانه» در جشنوارهٔ «مونرال»

فیلم سینمایی «ریحانه» به کارگردانی علیرضا رئیسیان در بخش «سینمای امروز و فردا» جشنوارهٔ مونرال که از اول تا دوازدهم شهریور ماه در کانادا برگزار شد نمایش داده شد. قابل ذکر است که از این فیلم برای شرکت در بخش مسابقهٔ جشنواره «تورین» در ایتالیا که از نوزدهم تا بیست و هفتم آبان ماه برگزار می‌شود نیز دعوت به عمل آمده است.

■ آغاز فیلمبرداری «شبگیر»

«شبگیر» اولین کار «اسماعیل سلطانیان» در زمینهٔ کارگردانی فیلم، در باختران آغاز شد. فیلمبرداری این فیلم را یوسف اکرمی به عهده دارد.

«شبگیر» داستان کودکی است که به فیلمهای تخیلی علاقه دارد. او یك شب که در مزرعه تنهاست در تخیلاتش هرکول و ماسیس را می‌بیند و با شیری نیز می‌جنگد. صبح که پدرش در مزرعه به سراغ او می‌رود، می‌بیند که وی با گرازی درگیر شده و آن را کشته است.

«شبگیر» در حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی تهیه می‌شود.

■ فیلمبرداری فیلم «چشم شیشه‌ای»

«چشم شیشه‌ای»، دومین کار بلند حسین قاسمی جامی که مضمونی جنگی دارد، مراحل فیلمبرداری را می‌گذراند. تلاش یك بسیجی تبلیغاتچی برای آزادی دوستانش که در محاصرهٔ نیروهای دشمن قرار گرفته‌اند محور اصلی داستان این فیلم را تشکیل می‌دهد. محسن ذوالانوار فیلمبرداری و محسن علی اکبری مدیریت تولید این فیلم را برعهده دارند. «چشم شیشه‌ای» توسّط حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی تهیه می‌شود.

■ چهارمین جشنوارهٔ سینمای جوان باختران

چهارمین جشنوارهٔ سینمای جوان باختران از تاریخ ۲۲ الی ۲۵ شهریور ماه ۱۳۶۹ در سینما آزادی باختران برگزار گردید. در طول ۴ روز برگزاری جشنواره تعداد ۱۶ فیلم ۸ م.م. و همچنین ۲۰۰ قطعه عکس در بخش مسابقه به معرض نمایش گذارده شد و فیلمهای برتر به ترتیب زیر انتخاب شدند:

۱. یادوارهٔ افتخار و جایزهٔ بهترین فیلمنامه به «هومن روحتافی» به خاطر بیان ساده و صمیمی در جهت ارائهٔ موضوعی مناسب در فیلمنامهٔ فیلم «گلهای دوستی».

۲. یادوارهٔ افتخار و جایزهٔ بهترین فیلمبرداری به «غلامرضا محمدی» به خاطر فیلمبرداری فیلم «ورطه».

۳. یادوارهٔ افتخار و جایزهٔ بهترین تدوین به «آرش کریمی» به خاطر تدوین فیلم «گلهای دوستی».

۴. یادوارهٔ افتخار و جایزهٔ بهترین کارگردانی به «آرش رصافی» کارگردان فیلم «ورطه».

۵. هیئت داوران به خاطر نگاه جستجوگرانهٔ فیلمساز به فرهنگ بومی منطقه و نقش مؤثر زن در اقتصاد روستا، یادوارهٔ افتخار و جایزهٔ (فیلم برگزیده) جشنواره را به سازندهٔ فیلم «آن سوی تارها»، خانم رجبی، اهداء نمود.

■ اتمام فیلمبرداری فیلم «تعقیب سایه‌ها»

فیلمبرداری فیلم «تعقیب سایه‌ها» اولین کار بلند سینمایی «علی شاه حاتمی» هفتهٔ گذشته در تهران به پایان رسید و این فیلم وارد مراحل فنی شد. این فیلم به وقایعی که گروههای تروریستی ضد انقلاب آفریده‌اند، می‌پردازد.

فیلم کوتاه «گودال» نیز که ساختهٔ علی شاه حاتمی است، به دلیل ایجاز تحسین برانگیز در بیان مفاهیم سینمایی، در نخستین جشنوارهٔ فیلمهای کوتاه بهترین فیلم شناخته شد.

«تعقیب سایه‌ها» در حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی تولید می‌شود و تدوین آن توسط مهرزاد مینویی انجام می‌گیرد.

مسابقه بین‌المللی
طرح بنای یادبود فاجعه حلبچه

در تاریخ ۲۶ اسفند ۱۳٦٦ رژیم عراق شهر حلبچه در منطقهٔ کردنشین این کشور را بمباران شیمیائی کرد. بیش از پنجهزار زن و مرد و کودك ساکن این شهر به طرز فجیعی قتل‌عام و هزاران نفر مصدوم و آواره شدند.

به پاس یاد و احترام قربانیان مظلوم و بیگناه این شهر از هنرمندان، طراحان و معماران دعوت می‌شود تا در مسابقهٔ بین‌المللی طرح بنای یادبود فاجعهٔ حلبچه شرکت نمایند.

امید است زنده نگهداشتن خاطرهٔ فاجعهٔ هولناك حلبچه در بیداری وجدان بشریت و جلوگیری از تکرار آن در آینده مؤثر باشد.

در طراحی این بنای یادبود باید به نوع مواد و مصالح بگونه‌ای که با شرایط آب و هوای گرم و خشك و امکان استقرار در هوای آزاد با مقیاس یك میدان شهری تناسب داشته باشد توجه گردد، و شایسته است علاوه بر عظمت و هولناکی فاجعه، مظلومیت قربانیان آن نیز در طرح منعکس باشد.

طرحهای ارائه شده توسط یك هیئت داوری بین‌المللی متشکل از اساتید و کارشناسان برجسته مورد قضاوت قرار خواهد گرفت و به برندگان اول تا سوم به ترتیب پنجاه، بیست و ده هزار دلار اهداء خواهد شد. علاقمندان می‌توانند برای اعلام آمادگی و دریافت فرم شرکت در مسابقه با نشانی زیر تماس حاصل نمایند.

دفتر مسابقه بنای یادبود فاجعه حلبچه
تهران، صندوق پستی ۱٦۱۵-۱۵۸۷۵
تلفن: ۸۹٦۰۲۹
تلکس: ۲۱۵۹۹۲ WIHQ IR
فاکس: ۸۹۷۸۳٦

یا

موزه هنرهای معاصر
تهران، خیابان کارگر
تلفن: ۲۹۷٦۵٦ (۰۰۹۸۲۱)، ٦٦٤۵۵٦ (۰۰۹۸۲۱)
تلکس: ۹۹۲۵۲۱ TMCA IR

■ تصویر «جورج مور» / ۱۸۷۹
ادوارد مانه
نقاشی پاستل