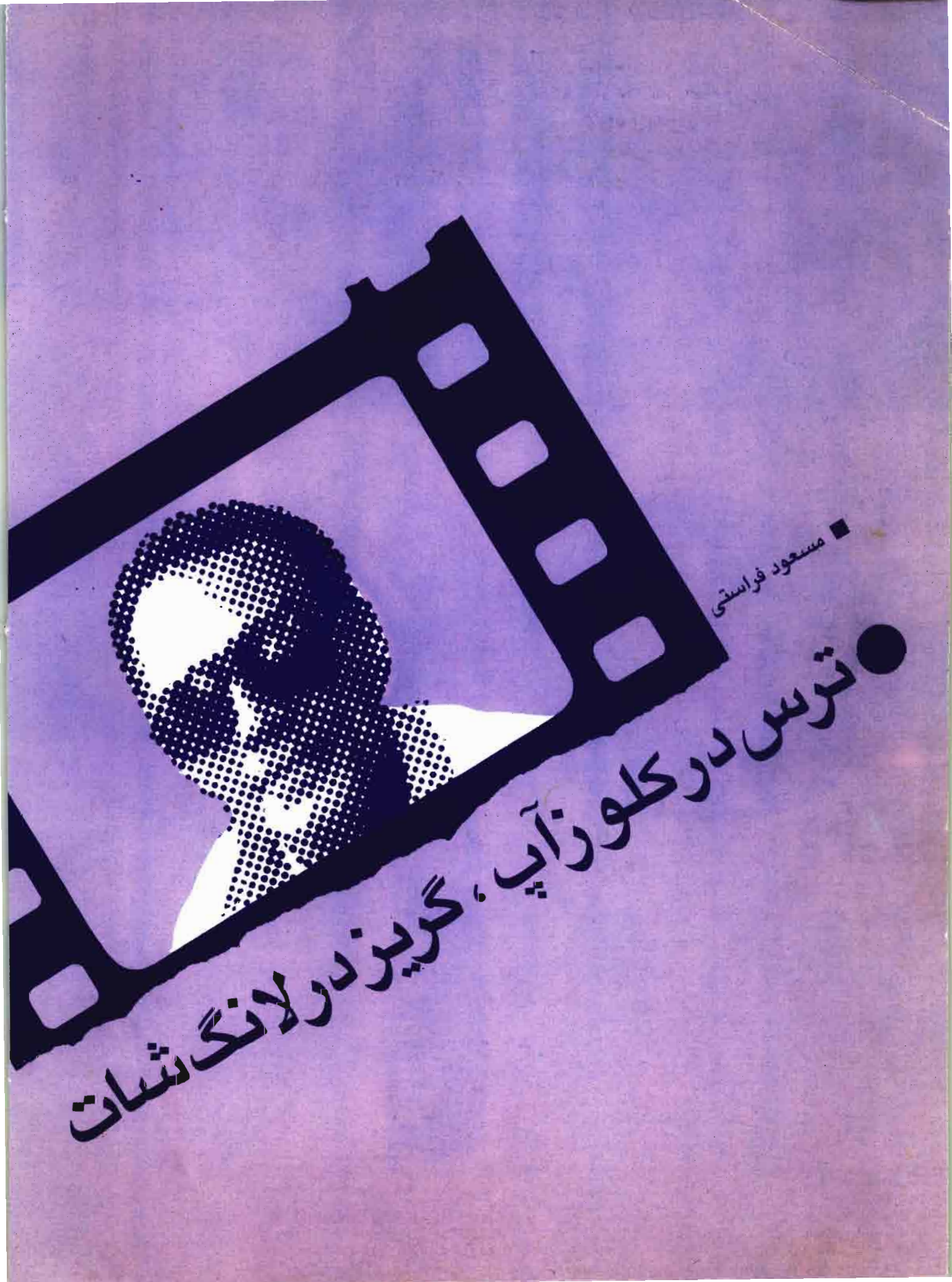
سوره

ماهنامه هنری

- دیداری مکتوب با شاعر سیستانی عباس باقری
- گفت و شنود مستمر با معماری، دستاورد تاریخی انسان / مسعود ا. تهرانی
- نشستی با دکتر محمود عزیزی / محمدرضا الوند
- نقد نمایش سی‌مرغ سیمرغ / نصرالله قادری
- ترس در کلوزآپ، گریز در لانگ‌شات / مسعود فراستی
- مروری بر برنامه‌های نهمین جشنوارهٔ فیلم فجر

● دورهٔ دوم / شمارهٔ یازدهم / بهمن ماه ۱۳۶۹ / قیمت ۲۵ تومان

پیروزی انقلاب اسلامی ایران و آغاز عصر معنویت را گرامی می‌داریم


مسعود فراستی
ترس در کلوزآپ، گریز در لانگ شات

سوره

ماهنامه هنری

● دورهٔ دوم / شمارهٔ یازدهم بهمن ماه ۱۳۶۹

● یادداشت سردبیر ۴ ● و اما بعد... ۶ ● ادبیات / شاعران در زمانهٔ عسرت به چه کار می‌آیند؟ ۸

● شعر ۱۲ / اخبار کتاب ۱۵ / نگاهی کوتاه به شعر روستایی ۱۶ / دیداری مکتوب با شاعر سیستانی عباس باقری ۱۸

بازنگری باورهای دینی تولستوی ۲۲ / مرثیهٔ آب (داستان) ۲۴ / دریچه‌ای برای قصه‌نویسان ۲۶

● تجسمی / خاطرات یک نقاش دیواری ۳۲ / خواب سیاه و طولانی ۳۴ ● کاریکاتور / محمدحسین نیرومند ۳۸

● معماری / گفت و شنود مستمر با معماری دستاورد تاریخی انسان ۴۰ ● تئاتر / فصل شروع ۴۶

نشستی با دکتر محمود عزیزی ۴۸ / فردریش دورنمات ۵۲ / به بهانه اجرای تراژدی اسفندیار ۵۴

نقد نمایش سی‌مرغ سیمرغ ۵۶ ● سینما / آشنایی با فیلمهای انیمیشن ۶۲ / تلویزیون و کودکان ۶۶ /

نقش مجری در برنامه‌های کودک و نوجوان تلویزیون ۶۹ / در مسلخ عشق (گزارش پشت صحنه) ۷۲ / پرواز در نهایت

(گزارش پشت صحنه) ۷۵ / نامه‌ای از روستا ۷۷ / ترس در کلوزآپ، گریز در لانگشات ۷۸ / اشتباه یک بدل ۸۲ /

کدام تحقیق؟ ۸۴ / یک بار دیگر... ۸۷ / مروری بر برنامه‌های نهمین جشنوارهٔ فیلم فجر ۸۸ /

● صاحب امتیاز: حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی
● مدیر مسئول: محمدعلی زم
● سردبیر: سید مرتضی آوینی
● گرافیک: پرویز اقبالی، احمدرضا هرجی
● آثار و مقالات مندرج در سوره بیانگر آراء مؤلفین خود بوده، الزاماً نظرات حوزهٔ هنری را منعکس نمی‌کند
● نقل مطالب با ذکر ماخذ بلامانع است.
● حروفچینی: تهران‌تایمز/ چاپ و صحافی: ارین. لیتوگرافی صحیفهٔ نور

■ نشانی: تهران، خیابان سمیه، تقاطع استاد نجات‌اللهی ـ شماره ۲۱۳ ـ تلفن ۸۳۲۱۱۱ و ۸۲۰۰۲۳

یادداشت سردبیر

ایمان، منجی جهانِ فرداست.

تحولاتی را که این روزها در کره زمین روی می‌دهد از نظرگاههای مختلفی تحلیل کرده‌اند اما هیچ‌یک از این تحلیلها نتوانسته است از سیطرهٔ القائات تبلیغاتی منتشر در «امپراطوری ارتباطات» خارج شود. امپراطوری ارتباطات همان سرزمین اعتباری است که آقای مک لوهان آن را دهکده جهانی خوانده است: تعبیری فریبکارانه که ماهیت این امپراطوری را پوشیده می‌دارد.

«امپراطوری ارتباطات» فضایی است یکپارچه که وسائل ارتباط جمعی ساخته‌اند. ساکنان این امپراطوری که تقریباً سراسر کره زمین را پوشانده است بی‌آنکه خود بدانند تحت سیطره حاکمیت واحدی هستند که از طریق وسائل ارتباط جمعی برقرار گشته است.

تعبیراتی چون «امپراطوری ارتباطات و یا دهکده جهانی» اگرچه ممکن است مبالغه‌آمیز به نظر آیند اما اشاره به حقیقتی دارند که غفلت از آن می‌تواند از مبالغه‌ای که در این تعابیر وجود دارد بسیار خطرناکتر باشد. من هم می‌پذیرم که تعبیر «دهکده جهانی» در عین آنکه اشاره به جهانی بودن ارتباطات دارد مخاطبان خویش را نیز دچار این یأس می‌سازد که «هیچ چیز از چشم کدخدا پنهان نمی‌ماند.» حال آنکه «کدخدا» آن‌قدرها هم که وانمود می‌کند هوشیار و مسلط براوضاع نیست. و اصولاً «کدخدا» یا آن ابوالهولی که براین دهکده جهانی حکم می‌راند پیش از آنکه قدرتمند باشد، هراسناک است و پیش از آنکه قدرت‌نمایی کند، درباره قدرت خویش سخن‌پراکنی می‌کند و مردمان را می‌ترساند.

اما در عین حال، غفلت از این معنا که کره زمین با تکنولوژی ارتباطات به یک مجموعه به هم پیوسته تبدیل گشته خطرناکتر است از آنکه هول کدخدا در دلمان رخنه کند. دشمن را نباید دست کم گرفت علی‌الخصوص این ابوالهول را که خود شیطان اکبر است.

«ابوالهول» تعبیر بسیار خوبی است برای این شیطانی که تحقق تاریخی یافته و حاکمیت خویش را برترس و وحشت مردمان از قدرت خویش بنا کرده است. اما در اینکه فضایی به هم پیوسته از ارتباطات با یک هویت واحد وجود دارد که انسانهای سراسر کره زمین را اسیر «نظام ارزشی» واحدی ساخته است تردیدی وجود ندارد. نمونه‌اش همین تعابیری است که عموم ما پذیرفته‌ایم: جهان سوم، کشورهای پیشرفته و در مقابل آن کشورهای عقب‌مانده و یا عقب نگه داشته شده، توسعه یافتگی و توسعه نیافتگی...

تعابیری از این قبیل بسیارند اما من به همین دو سه نمونه اکتفا کرده‌ام تا از اصل مبحث بازنمانیم در عین آنکه این شواهد مثال خواهند توانست مرا در ادامه سخن یاری دهند.

ما با پذیرش خود به عنوان «کشور عقب‌افتاده» و پذیرش غرب به عنوان «پیشرفته» چه چیزی را پذیرفته‌ایم؟ نتیجه طبیعی پذیرش این تعابیر آن است که همّ خود را یکسره در این جهت قرار دهیم که این عقب‌ماندگی را جبران کنیم. اینکه ما موفق شویم و یا نشویم تغییری در اصل مطلب نخواهد داد و اصل مطلب این است که مگر پیش و پس کجاست که آنها «پیش» رفته باشند و ما «پس» مانده؟ اگر «پیش» آنجاست که غربیها رسیده‌اند. صد سال سیاه می‌خواهم که به آنجا نرسیم و اگر «پس» اینجاست که ما اکنون قرار داریم چه بهتر که در همین جا بمانیم. پذیرش همین یک معنا در سراسر کرهٔ زمین کافی است برای آنکه هیچ انقلابی ایجاد نشود چرا که اگر «غایت انقلاب» در نهایت همان است که غربیها به آن دست یافته‌اند. دیگر چه انقلابی؟ فقط می‌ماند آنکه مردمان کشورهای عقب‌مانده همچون دانشجویان چینی به خیابان بریزند و از دولتهای خویش بخواهند که هرچه زودتر آمریکایی شوند و به کشورهای پیشرفته ملحق گردند.

پس می‌بینید که آن تعبیر «دهکدهٔ جهانی» چندان هم بی‌معنا نیست. مگر ما این «ارزشها» را نپذیرفته‌ایم و در رادیو و تلویزیون و محاورات روزمره و خطابه‌های ژورنالیستی به آن تفوّه نمی‌کنیم؟ وقتی ما که هسته جوشان انقلاب معنوی در جهان امروز هستیم نتوانسته‌ایم دریابیم که با قبول این معانی چه غایتی را پذیرفته‌ایم وای براحوال دیگران از مردمان الجزایر و عراق و سوریه و لیبی و اردن و... پاکستان و افغانستان. ما با قبول این تعبیر پذیرفته‌ایم که «پیشرفت» همان است که برای آنان رخ داده فلذا نباید به خشم بیاییم از آنکه ما را «مرتجع و واپس‌گرا» بخوانند. آنها هم با همین نگاه به جهان می‌نگرند که خود را پیشرفته می‌دانند و ما را پس‌مانده و از اینجا نتیجه می‌گیرند که هر تحولی اگر در جهت دستیابی به «توسعه یافتگی» باشد، رشد است و اگرنه، واپس‌گرایی و ارتجاع و مگر غایت انقلاب اسلامی چه بود؟ توسعه یافتگی؟ رشد اقتصادی؟ حصول دموکراسی؟

این تعبیر را فقط برای نمونه به میان آوردم و اگرنه تعبیراتی از این قبیل، به صورت غیر قابل انتظاری زبان ما را بیمار کرده است. بیماری زبان را دست کم نگیریم. بیماری زبان یعنی بیماری ادب و فرهنگ، یعنی بیماری تفکر و تعقل، یعنی سرگشتگی و گمگشتگی و انحراف تاریخی در مسیر و مصیر.

ما باید در اطراف تمامی تعابیری که در زبانمان وارد شده است، تامل کنیم و نباید که این تعبیر دهکده جهانی را نیز نپذیریم. کدخدای این دهکده که همان ابوالهول یا شیطان اکبر است ما را به همزیستی مسالمت‌آمیز می‌خواند تا خود بر اریکه قدرت بماند. او جرات چون و چرا کردن درباره ارزشهای مقبول و مشهور این دهکده جهانی را نیز از ما می‌گیرد تا ما هرگز به ضرورت انقلاب نرسیم و اگر هم انقلاب کردیم با اختیار «توسعه یافتگی» به مثابه غایت‌الغایات انقلاب، ناچار بار دیگر کشکول گدایی پیش کدخدا دراز کنیم تا به ما تکنولوژی لازم برای استحصال این آرزو را عطا کند.

شبکه‌های گستردهٔ «امپراطوری ارتباطات» در جهت حفظ وضع موجود و استمرار آن با هر جنگ

و انقلابی مخالفت می‌ورزند اما در مواقع لزوم اگر «ابوالهول، امپراطور جهان وهم و ترس» بخواهد که دولتی همچون اسرائیل را در کشور فلسطین تشکیل دهد چشم اغماض بر جنگ می‌بندند و فقط به صدور قطعنامه‌هایی که همه ماهیت آنها را می‌شناسند، اکتفا می‌کنند تا اسرائیل مستقر شود و آنگاه دیگر... تا بجنبیم و علیه اسرائیل متحد شویم و فلسطین را از او پس بگیریم دهها سال می‌گذرد.

پس همه همّ آنها مصروف حفظ وضع موجود است و استمرار آن. ندای «صلح، صلح» برای همین است که ما بشنویم نه اسرائیل. «آزادی» هم‌چماقی است که برای سر ما ساخته‌اند اگرنه هرگاه که منافع ابوالهول در خطر افتد، حکم سانسور اخبار در سراسر امپراطوری ارتباطات به اجرا درمی‌آید و اگر تظاهراتی علیه جنگ خلیج فارس برپا شود، پلیس‌ها به خیابان می‌ریزند و صدها نفر را دستگیر می‌کنند. همراه با ضرب و جرح. و شکنجه‌گاههای اسرائیل روی زندانهای المعتصم و المتوکل... را سفید کرده‌اند، امّا نطق از کسی درنمی‌آید. و در عوض گالیندوپل راه به راه به ایران می‌آید.

اما با این همه در امپراطوری ارتباطات اگر فقط اخبار، وارونه می‌شدند، در برابر وارونگی ارزشها چیزی نبود. اما مهم آن است که ما را هم رفته‌رفته به قبول «قواعد جهانی بازی در این دهکده ارتباطات» وامی‌دارند.

تحولاتی که این روزها در کره زمین روی می‌دهد نوید عصر دیگری را می‌دهد که در آن ابوالهول از اریکه قدرت به زیر خواهد افتاد و غرب از هم فرو خواهد پاشید و تمدنی دیگر نه از شرق و نه از غرب که از خاورمیانه برخواهد خاست. همین که دهکده جهانی آقای مك لوهان انکار شود و «وضع موجود» در خطر افتد به منفعت همه انقلابیونی است که عصر دیگری را انتظار می‌کشند. و مردم جهان هم اگر ترس از مرگ و عدم آرامش بر تفکراتشان سایه نمی‌انداخت، درمی‌یافتند که چقدر از وضع موجود خسته‌اند.

کره زمین خسته است. بشر بعد از قرنها زمین‌گرایی و خودپرستی، احساس می‌کند که نیازمند عالم معناست. او این عالم را در درون خویش بازخواهد یافت و به آن بازخواهد گشت، امّا نه «بی‌رنج». بلکه «با رنجی بسیار». این دوران رنج اکنون سر رسیده است.

آنچه را که گفتم به حساب حمایت از جبههٔ مقابل نیروهای چند ملیتی نگذارید. جنگهای مردمان جهان با یکدیگر اگر «جهاد مقدس دینی» نباشد، لاجرم مبتنی بر «قدرت‌طلبی» است. و جنگ خلیج فارس نیز از این نوع دوم است. اما اگر ضرورت ایجاد تحولاتی اساسی را متناسب با این رویکرد دیگرباره بشر به دین و دینداری احساس کرده باشیم باید بدانیم که تحول، بدون جنگ، ممکن نیست.

به نظر می‌رسد که تحولات جهانی در جهت ایجاد یك جبهه متحد اسلامی علیه اسرائیل برای تحریر فلسطین سیر می‌کند و علت اینکه تحلیل این وضع حول محوری که عنوان شد چندان ساده نیست آن است که در مقابل آمریکا و نیروهای چندملیتی که مظهر شیطان اکبر هستند، «حق غیر ممزوج به باطل» قرار نگرفته است و اگرنه هیچ مسلمانی حق نداشت در پیوستن به جبهه حق تردیدی به خود راه دهد و تعلل ورزد.

صدام حسین در اشغال کویت محق نیست امّا از آن سو، علّت لشگرکشی غرب با تمام قوا، نیز آن است که کسی از این پس جرأت نکند که قواعد بازی دهکده جهانی را انکار کند و در مقابل کدخدا، شاخ و شانه بکشد. و انصافاً این اشغالگر بی‌مبالات هم از تنها کسانی است که جرأت دارند در یك چنین جهانی رودرروی غرب قلدرمآب قدارمکش بایستند و با او برسر قدرت بجنگند.

من جنگ‌طلب نیستم اما می‌دانم که زندگی بشر در طول تاریخ، بدون جنگ، فراز و فرودی نخواهد داشت و تحولی در آن روی نخواهد کرد. چنانکه در همین قرن، جهان دو جنگ بین‌المللی و چند جنگ طولانی به خود دیده است. و تظاهرات مردم اروپا و آمریکا علیه جنگ نیز بیشتر بدان سبب است که آنها جنگ را می‌شناسند و از عواقب آن باخبرند... اگرچه باز هم تلویحاً براین معنا اشعار دارند که اگر جنگهای بین‌المللی اول و دوم نبودند انقلاب صنعتی، این‌سان که امروز به بار نشسته است تحقق نمی‌یافت.

جهان فردا دیگر از آن غرب نیست و همه تحولات حکایتگر همین حقیقت هستند و غرب نیز، با این لشگرکشی می‌خواهد براین تصور یکسره خط بطلان بکشد. در این جنگ چه غرب، پیروز شود و چه صدام حسین، تقدیر تاریخی بشر در این عصر جدید همان است که گفته شد. آمریکا و اروپا بعد از دو قرن روشنفکری و یك قرن توسعهٔ صنعتی، به همان عاقبتی دچار آمده‌اند که همهٔ تمدنها در طول تاریخ. اگر این هیولای قدرت از بین برود، خلأ وجود آن را چگونه باید پر کرد؟ به نظر می‌رسد که پیش از اضمحلال و فروپاشی کامل، با رویکرد دیگر بارهٔ، انسان به عالم معنا خلأ درونی بشر که ناشی از بی‌ایمانی است پر خواهد شد و اثبات جای انکار خواهد نشست.

«ایمان»، منجی جهان فرداست چنانکه منجی ایران شد و انقلاب اسلامی را به سرچشمه جوشان انقلاب معنوی و دینی در سراسر جهان مبدّل کرد.

●

● ژورنالیسم حرفه‌ای و باقی قضایا

نشریات جدیدی که این روزها از هر گوشه و کنار می‌رویند، ریشه در خاک واحد دارند و آن «ژورنالیسم حرفه‌ای» است. مشخصه اصلی ژورنالیسم حرفه‌ای آن است که خود را به سخیف‌ترین گرایشها و سلیقه‌های روز فروخته است و روی به ابتذال آورده و برای جلب مشتری دست به همان کارهایی می‌زنند که پاتوقهای کنار خیابانی می‌زنند: «گزارشهای داغ، مصاحبه‌های تنوری، دانستنیهای سرپایی، اطلاعات ساندویچی، تیترهای بودار، جدولهای خوشمزه، مسابقات هوس‌انگیز... و خلاصه انواع مطالب برای انواع سلیقه‌ها!» ژورنالیسم حرفه‌ای ناگزیر است که بنیان کار خویش را بر ضعفهای بشر امروز بگذارد و از ترشح بزاق خوانندگان ارتزاق کند، و حتی اگر اجازه دهند هیچ ممانعتی برای سوء استفاده از غرایز جنسی مردان و هوس جلوه‌فروشی در زنان، سر راه خویش نمی‌بیند و خود را به آب و آتش می‌زند تا راهی به قلبهای مریض پیدا کند و نقبی به جیبها بزند.

عموم انسانها میان منطق حس و منطق عقل و منطق دین که مبتنی بر فطرت است سرگردانند و این سرگردانی قلمرو حاکمیت لیبرالیسم است. طبیعت انسان در وهلهٔ اول متمایل است به آب و رنگ و تنوع و نیست‌انگاری، و حرفه‌ایها تله خویش را درست در همین جا می‌گسترانند و البته فراتر از هرچیز این مقتضای تمدن غرب است که بشر امروز از هرکار، تلقی سودانگارانه و تاجرمآبانه دارد. با این طرز تلقی، کار مطبوعاتی متکی بر بازارسنجی است و روزنامه‌نگاران حرفه‌ای پیش از هرچیز باید از یك شمّ تجارتی برخوردار باشند.

باز هم اگر این نشریات با توسل به این جاذبه‌های سخیف فقط مشکل سوددهی و تیراژ خود را حل می‌کردند حرفی نبود ولی کار به همین جا ختم نمی‌شود. تز روزنامه‌نگاری حرفه‌ای اکنون مانیفست یك مبارزه پنهان سیاسی با انقلاب اسلامی است. وجود و بقای انقلاب به دین و دینداری مردم رجوع دارد، پس هرچه بتواند انسان را به غفلت بکشاند می‌تواند اسباب یك مبارزهٔ سیاسی با انقلاب اسلامی واقع شود، از عکسهای فوتبالیست‌های حرفه‌ای در آدامسهای بادکنکی گرفته تا دانستنیهای علمی، دیدنیهای توریستی... رمانهای عشقی و پلیسی و ایدئولوژی‌های سیاسی. یعنی هرچه بتواند بنیان دینداری را سُست کند فی نفسه می‌تواند در خدمت مبارزه با انقلاب اسلامی که براصل «عینیت دیانت و سیاست» استوار است واقع شود حال آنکه در جبهه مقابل، غرب برای مبارزه با انقلاب لازم نیست که حتماً روی به مقابله سیاسی و نظامی بیاورد: همه چیز، مشروط بر آنکه بتواند مردمان را از دین غافل کند، یك سلاح سیاسی است. تز روزنامه‌نگاری حرفه‌ای یا «حرفه‌ای کاری» توصیه می‌کند:

ـ «باید حرفه‌ای نوشت، باید در نشریه به همه جریانها به یك اندازه سهم داد. باید همه جریانها را وارد گود کرد تا نشریه تیراژ پیدا کند، به سوددهی برسد و از ورشکستگی نجات پیدا کند. باید از همه کس و همه چیز بنویسید. کاری به محتوا نداشته باشید، برای یك روزنامه‌نگار نباید بین آمریکا و آفریقای مظلوم، بین صهیونیسم و فلسطین، بین تئاتریست‌های مذهبی و غیر مذهبی، بین شاعران مسلمان و لائیك... فرقی وجود داشته باشد، هرچه بتواند فروش داشته باشد و جنجال برپا کند مغتنم است.»

تیراژ و سوددهی بزرگترین معضل نشریات کنونی است و پر روشن است که کمتر صاحب امتیازی می‌تواند در برابر این استدلال حسابگرانه تاب بیاورد و تسلیم نشود. اگر نشریه‌ای خود را فقط در برابر «میزان فروش» متعهد بداند بدون تردید کارش به آنجا خواهد کشید که هر تعهدی را جز این نفی کند. بنابراین، وقتی صاحب امتیاز نشریه‌ای در برابر این تز تسلیم شد و کار را به «حرفه‌ای‌ها!» سپرد خواهد دید که رفته رفته نشریه‌ای چون «مفید» که با صداقت برای کودکان و نوجوانان انتشار می‌یافت به نشریه‌ای چون آدینه و یا دنیای سخن ـ که اکنون زاد و ولد کرده و تکثیر شده‌اند ـ تبدیل می‌شود. صاحب امتیاز نشریه «مفید» اگرچه خیلی زود حیله «حرفه‌ای‌ها» را درنیافت اما بالاخره فهمید و کنار کشید.

شعار «برخورد باز و آزاد» را ظاهراً ژورنالیست‌های حرفه‌ای می‌دهند اما وقتی خرشان از پل گذشت این طرفی‌ها را دیگر به بازی نمی‌گیرند و حتی مطالب مجله را تا چند شماره آماده نگاه می‌دارند که در برابر پرسشها نیز جواب داشته باشند. دموکراسی، شعار آزادی می‌دهد اما در عمل با «نهان روشی» و سیستمهای کاملاً مخفی جاسوسی و شبکه‌های گسترده تبلیغاتی، اجازه نمی‌دهند که حتی احدالنّاسی آزادانه بیندیشد و آزادانه انتخاب کند. ولی ما شعار «ولایت» می‌دهیم اما در عمل طوری رفتار می‌کنیم که آنها شعارش را می‌دهند.

اکنون بسیاری از صاحب امتیازها با تز روزنامه‌نگاری حرفه‌ای فریفته شده‌اند و بسیاری از نشریه‌ها به دست «حرفه‌ای کارها!» افتاده است. بزرگترهایشان به کوچکترها توصیه می‌کنند:

ـ «راه ما برای نفوذ در مطبوعات هموارتر از هر روز دیگری است. اما در نظر داشته باش که راه هموار، هوشیاری و مراقبت می‌خواهد. برای پایدار کردن نفوذت باید به این امور توجه داشته باشی. رابطه عاطفی و پیوند دوستی با صاحب امتیاز را بیش از پیش تقویت کن. من با این شیوه توانسته‌ام با صاحب امتیازهای سه نشریه هفتگی تا مرز رابطهٔ خانوادگی پیش بروم.

پول، عامل تعیین‌کننده‌ای است و تاکنون توانسته بسیاری از ایدئولوژی‌ها را در قلب صاحبانش بیرنگ کند. پیش از هر چیز سهم ماهیانه صاحب امتیاز را پرداخت کن. تجربهٔ «فلان نشریه» به ما ثابت کرد که خیلیها را می‌توان با پول خرید. همه صاحب امتیازها تا قبل از انتشار مجله، دلشان برای فرهنگ کشورشان می‌سوزد اما اولین پارتی حوالهٔ کاغذ وزارت ارشاد که دستشان رسید و تفاوت قیمت دولتی با بازار آزاد را که لمس کردند(!) همه چیز یادشان می‌رود. به کادرهایی که تربیت می‌کنی تز «حرفه‌ای کاری» را بیاموز. من با همین تز توانسته‌ام بسیاری از روزنامه‌نگارانی را که بعد از انقلاب وارد معرکه شده‌اند به آدمهایی لائیك

تبدیل کنم و «فلانیها» را که می‌شناسی به استخدام نشریه‌ای درآورم که صاحب امتیازش یك روحانی است...»

● فردوسی طوسی و دیگران

«اسطوره» مجلای «روح قومی» است و حکم برظاهر آن روا نیست. «روح قومی» در اسطوره «بیانی رمزی» می‌یابد و یا به تعبیر دیگر «بیانی مثالی». پس برای نزدیك شدن به حقیقت آن باید روی به تأویل آورد. ظاهر شاهنامه، بسیاری را برآن داشته بود که آن را «نامه شاهان» بینگارند و در میان اینان هم از مدعیان اسلام بودند و هم از مدعیان انتلکتوئلیسم. وهردودراشتباه. شاهنامه، نامه شاهان نیست، حکمت اسطوره‌ای ایران زمین است که در آیینهٔ وجود حکیمی شیعه یعنی فردوسی انعکاس یافته. زبانی مثالی یا رمزآمیز دارد و جز به تأویل نمی‌توان به حقیقت آن نزدیك شد.

دین هرگز نافی قومیت نیست و اصلاً این دو در عرض یکدیگر نیستند که چنین تقابلی میان آنان روی دهد. البته دین با ناسیونالیسم جمع نمی‌شود اما صرف تصور قومیت به تصدیق ناسیونالیسم نمی‌انجامد. ناسیونالیسم فرزندی از فرزندان تمدن جدید است و در گذشته هرگز چنین نبوده که تعلق به یك آب و خاك، با دینداری جمع نگردد و یا دینداری ملازم با جهان وطنی و عدم تعلق به وطنی خاص باشد. «ایرانی بودن» فی نفسه «زردشتی بودن» را اثبات نمی‌کند، همچنان که «اسلام آوردن» نیز ملازم با «عروبیت» نیست. ما هشت سال با عربها هم بر سر اسلام جنگیدیم نه بر سر آب و خاك. فردوسی هم در عین اینکه شیعه‌ای کاملاً ملتزم به معتقدات شیعی بود سی سال برای پی افکندن کاخ حماسه‌ای عظیم صرف کرد که در آن کلمات عربی بسیار اندك است حال آنکه لطمه‌ای نیز بر شیوایی و روانی و زیبایی سخنش وارد نیامده است.

حکمت اسطوره‌ای شاهنامه، حکمتی ایرانی است و اگر ایران از آن برخوردار نبود هرگز قابلیت نمی‌یافت که مجلای حقیقت تاریخی شیعه باشد و به طریق اولی انقلاب اسلامی نیز در این سرزمین پا نمی‌گرفت. این حکمت ایرانی مؤیّد اسلام و در طول آن است و آنان که به اسم اسلام به‌شاهنامه می‌تازند جز به‌ظاهر آن نظرندارند. قومیت در مقام ظهور و تحقق باید بردین اتکاء کند چنانچه آدمهایی چون «پورداوود» نیز ناچار شده بودند که «ایرانیگری» را در آیینهای زردشتی جستجو کنند. یعنی ایرانیگری خودبخود نمی‌تواند به مثابهٔ یك دین ظهور کند و ایرانیها را از روی آوردن به دین بی‌نیاز سازد. و همان طور که گفتم «ایرانی بودن» فی نفسه «زردشتی بودن» را اثبات نمی‌کند، همچنان که «اسلام آوردن» نیز ملازم با «عروبیت» نیست.

ناسیونالیست‌های مخالف انقلاب اسلامی نیز، شعار ایرانیگری را پوششی گرفته‌اند برای پرستش غرب. آنها ایرانی را می‌خواهند که روی به قبلهٔ غرب آورده باشد و در غرب نیز یکی دو قرنی است که به طور کامل سیانتیسم و تکنوکراسی- یعنی علم‌پرستی و ولایت تکنولوژی- جانشین شریعت گشته است.

اما شاهنامه هرگز نمی‌تواند مستمسك اینان برای مقابله با دینداری واقع شود چرا که بر شاهنامه- که نازله روح فردوسی است- نیز حکمتی حاکم است که در حقیقت، حکمتی شیعی ایرانی است.

برگزاری این کنگره را در ایران ارج می‌گذاریم.

● بخشنامهٔ صفحهٔ‌شش

«معاون اول ریاست جمهور آقای دکتر حسن حبیبی طی بخشنامه‌ای از کلیه وزارتخانه‌ها و سازمانها و مؤسسات دولتی و نهادهای انقلاب اسلامی خواست تا با ماموریت هنرمندان به وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی موافقت کنند...»

من این بخشنامه را در صفحه ششم یکی از روزنامه‌های صبح دیدم. چه ضرورتی دوستان ما را به صدور چنین بخشنامه‌ای واداشته نمی‌دانم اما هرچه هست می‌دانم که تمرکز هنرمندان در مؤسسه‌ای چون وزارت ارشاد نه به سود «هنر» است و نه به سود «انقلاب».

به سود «هنر» نیست چرا که این پراکندگی، وسعت و تنوع عمل بیشتری به هنرمندان می‌بخشد و هرچه دایره بوروکراسی تنگتر شود امکان اینکه هنر انقلاب در کلیشه‌هایی استاندارد محدود شود و از فیضان باز ایستد بیشتر است. و به سود «انقلاب» هم نیست چرا که انگیزه‌های ذوقی هنرمندان، با این تمرکز بوروکراتیك در یك مجرای خاص مُستحیل می‌گردد و انگیزشهای فردی برای مبارزه تنها از همان وجه خاص امکان ظهور می‌یابد.

هنر انقلاب هویّتی دیگر دارد و از آنچه در جهان امروز با نام هنر می‌شناسند جداست. رجوع تاریخی ما هرگز به غرب نیست و رجوع هنر ما نیز نمی‌تواند به غرب باشد. ما نمی‌خواهیم تراوشهای وجودی انسانها در آن سوی دنیا را انکار کنیم و یا به دور بریزیم اما در عین حال برای خود، هویت و سیر تاریخی مستقلی قائلیم.

هنر در دهکده جهانی آقای مك لوهان دارای کلیت و وحدتی است که از آن نمی‌توان گریخت ولکن ما خود را متعلق به این دهکده جهانی نمی‌دانیم و معتقدیم که دین و دینداری و انقلاب دینی عالم دیگری دارد وراء دهکدهٔ جهانی آقای مك لوهان، و همه چیز این عالم از سیاست و اقتصاد گرفته تا... هنر، هویتی متناسب با همین عالم دارد.

نمی‌خواهیم بگوییم که دوستان ما در وزارت ارشاد این استقلال را در هویت هنر انقلاب قبول ندارند اما این هست که ما از آنان در عمل، نشانه‌ای دالّ براین قبول نیز ندیده‌ایم. با عرض پوزش اگر قرار بود که هنرمندان انقلاب فقط زیر سایه همین یك پدر باشند همه ما اکنون یتیم بودیم.

● شاعران در زمانهٔ عسرت به چه کار می‌آیند؟

■ از: استاد دکتر رضا داوری

پیشگفتار:

این مقاله فصلی است از کتاب بسیار ارزشمند «شاعران در زمانهٔ عسرت» از استاد دکتر رضا داوری که توسط انتشارات نیل به چاپ رسیده و اکنون نایاب است. «در زمانهٔ عسرت» قیدی است که هولدرلین شاعر آلمانی قرن نوزدهم در شعر خود آورده است: «زمانهٔ عسرت، زمانهٔ غیاب حقیقت و کفر جلی است» زمانه عسرت، زمانهٔ همین غفلت تاریخی بشر است از خود و حقیقت.

این پرسش شاعرانهٔ هولدرلین[1] شاعر شعر است؛ اما معنی این پرسش چیست؟ و مگر می‌توان پرسید شاعران به چه کار می‌آیند؟ هولدرلین هم نپرسیده است که بطور کلی شاعر به چه کار می‌آید پرسش اینست که شاعران در زمانهٔ عسرت به چه کار می‌آیند اگر به ظاهر کلام در معنای متداول توجه کنیم سؤال بی‌معنی بنظر می‌رسد زیرا به کار آمدن یعنی مفید بودن در حیات روزمره و مؤثر افتادن در ساختن و پرداختن وسایل این زندگی از طریق استیلا بر طبیعت مادی و عمل کردن به مقتضای و هم حاکم بر زمانه. به این ترتیب به کار آمدن صرفاً به معنی سودمند بودن نیست بلکه چیزی از غفلت و گمگشتگی در «فرد منتشر» در آن هست. به عبارت دیگر بشر امروز نه تنها فکر نمی‌کند بلکه حتی درنگ هم نمی‌کند که بپرسد چه چیز سودمند است و چه چیز زیانمند؛ در اینکه ما، یعنی بشر امروز، سوداگرانیم حرفی نیست اما سوداگران خرمن پنداریم و هر کاری را که از قلمرو ی این سوداگری بیرون باشد لغو و بی‌معنی می‌پنداریم.

به این ترتیب آیا شاعری کار لغو و بی‌معنایی است؟ هنوز نمی‌دانیم کار شاعر چیست فقط این را می‌توانیم بگوییم که اگر او مستقیماً در کار ساختن و پرداختن زندگی روزمره سهیم نیست یا به آن مدد نمی‌رساند ظاهراً موجودی عاطل و باطل است. اما امروز شاعر هم از این کار ساختن و پرداختن معاف نیست. شعر او وسیله تفریح خاطر و سرگرمی و گذران اوقات فراغت است یعنی زمانهٔ ما، شعر را این گونه تلقی می‌کند و این بسط و توسعهٔ فکری است که ارسطو مبنای آن را گذاشته است. ارسطو شعر را مؤثر در تهذیب نفس می‌دانست و این اثر در تفکر جدید صورت دیگری یافته است؛ حتی وقتی نیچه می‌گوید اگر هنر نبود حقیقت ما را نابود می‌کرد سخنش بی‌ارتباط با رأی ارسطو نیست. منظور نیچه این است که حقیقت انتزاعی و منطقی دارد ما را خفه می‌کند. از زمان سقراط و افلاطون و ارسطو فکر چنان تنزل کرده است که منتهی به عقل جزوی و عقل مشترک شده تا آنجا که جای همزبانی و همداستانی را قال و مقال گرفته است. ما امروز دیگر زندگی نمی‌کنیم یا زندگی ما چیزی جز گذران معاش بر طبق اقتضای علم و عقل جزوی نیست، ما از طبیعت جدا شده‌ایم و غرق در مفاهیم انتزاعی هستیم. در چنین وضعی بنابر رأی نیچه هنر از این جهت که نمود امر محسوس است ما را از دنیای انتزاع نجات می‌دهد و نمی‌گذارد که یکسره در دنیای انتزاعی نابود شویم.

اکنون می‌توانیم بگوییم شاعران به چه‌کار می‌آیند، چه به یك اعتبار شعرشان یکی از وسایل گذران اوقات فراغت ما می‌شود و از آن به عنوان وسیلهٔ آرایش و پیرایش خانه و زندگی خود استفاده می‌کنیم و مگر نه اینست که مادر زندگی ملال‌آور خود از آنجا که به کار شاق و دشوار اشتغال داریم و به تفنن نیازمندیم. شعر تفنن، و نمك زندگی ما می‌شود البته به این ترتیب شاعران در عداد دلقکان در می‌آیند و چه کسی منکر این است که دلقکان در این زمانه وجودشان مغتنم است اما، نیچه این طور فکر نمی‌کند او با این که شاعران را سطحی و احساساتی می‌داند که در عین حال آب را گل آلود می‌کنند تا ماهی بگیرند منتظر شاعر تازه است و از آنجا که ملال زندگی متداول و بی‌وطنی بشر را حس کرده است در هنر و منجمله در شعر بازگشتی به وطن مألوف و نجات از غربت می‌بیند و هر چند کار شاعر را چیزی مانند بازی کودکان عاری از هرگونه غرض و معصومانه می‌داند شعر او بی اثر صرف هم نیست. اما این اثر چه نوع اثری است؟ اگر بگوییم نیچه هم مانند ارسطو می‌گوید که شعر در تهذیب نفس مؤثر است قول او را درست تفسیر نکرده‌ایم ارسطو و نیچه چندان به هم نزدیك نیستند؛ هنر در رأی ارسطو ما را از تأمل و تعقل دور نمی‌کند بلکه ما را از مبتذلات رها می‌سازد: اما مگر نه اینست که نیچه هم هنر را مفری برای نجات از عقل معاش یعنی مبنا و اساس ابتذال زندگی عصر جدید می‌داند؟ پس آیا این دو رأی را نمی‌توانیم به هم نزدیك بدانیم؟

اینجا معنی به هم نزدیك دانستن این نیست که هر دو رای را یکسان تفسیر کنیم نظر ارسطو هرگز این نبوده است که این شاعرانند که زندگی ما را قابل تحمل می‌سازند و نمی‌گذارند حقیقت (که مرادش حقیقت به معنای روزمره و از آنجمله حقیقت علمی است که تعبیرش مطابقت فکر با واقعیت است) ما را نابود سازد.

اما اگر به معنایی که ذکر کردیم شاعران به کار می‌آیند باید به این نکته توجه کرد که اگر هنر را وسیلهٔ گذران اوقات فراغت تلقی کردیم دیگر هنری در میان نیست و یا به قول بندتوکروچه هنر هوی و هوس است، یعنی بیان انفعالات نفسانی است. در این وضع شعر قدیم و حتی اشعار عارفان هم بااقوال متداول تفسیر می‌شود و به صورت ادبیات در می‌آید و به همین معنی است که ما امروز به جای هنر، ادبیات داریم. پس اگر به کار آمدن هنر مرگ هنر است چگونه بپرسیم شاعران به چه کار می‌آیند زیرا با آنچه گفتیم یا شعر اصلاً نیست یا اگر هست ظاهراً به کار نمی‌آید. نه! شعر در معنای متداول به کار آمدن به هیچ کار نمی‌آید؛ شاعر در جهان تصرف نمی‌کند و ظاهراً هیچ چیز را تغییر نمی‌دهد حوزهٔ کار او زبان یعنی خطرناك‌ترین و در عین حال بی‌ضررترین امور است.[2]

اما چگونه زبان بی‌اثرترین و در عین حال خطیرترین چیزها و خطر و خطرهاست؟ زبان اصیل که زبان شاعر است هیچ چیز را تغییر نمی‌دهد ولی از سوی دیگر اگر زبان نبود و اشیاء جهان نامی نداشتند چگونه در اشیاء و جهان تصرف می‌کنیم اما این زبان، زبان مفاهیم انتزاعی است؛ زبان شعر نیست پس زبان شعر باید زبان دیگری غیر از زبان متداول مردمان باشد اما آیا این دو زبان چه نسبتی با هم دارند؟ و اگر نسبتی ندارند و زبان ما صرفاً زبان روزمره و زبان منطق است چه نسبتی میان شاعر و مردمان هست.

قبل از اینکه به بحث در باب این سؤال بپردازیم باید یك بار دیگر سؤال هولدرلین را به خاطر بیاوریم: شاعران در زمانهٔ عسرت به چه کار می‌آیند؟ پاسخ هولدرلین اینست که اساس هستی مردمان را شاعران می‌گذارند و بشر شاعرانه در این زمین سکنی می‌گزیند و بسر می‌برد. با این بیان هولدرلین نمی‌خواهد بگوید همهٔ مردمان شاعرند بلکه وقتی می‌گوید زندگی بشر در اساس خود شاعرانه است مرادش این است که اگر شعر و شاعر نبود ذات و ماهیت بشر غیر از این که هست، بود. شعر از آن جهت وجود ندارد که شاعران وجود دارند یعنی کسانی هستند که پیشه‌شان شاعری است بلکه چون مردمان به شعر نیاز دارند شاعر و شعر هم هست اما مردمان چه نیازی به شعر دارند و شاعران چگونه بنیاد هستی دیگران را می‌گذارند؟ اینان نور مهر و حقیقت در خانهٔ دل ما و در راه زندگی ما می‌تابانند: بشر اهل حقیقت است و وقتی بُعد از حقیقت پیدا کرد و بالمره کافر حقیقت شد، می‌میرد. اگر هولدرلین قید «در زمانهٔ عسرت» را در شعر خود آورده است این به اصطلاح اقتضای یك ضرورت شعری نیست «زمانهٔ عسرت» زمانهٔ غیاب حقیقت و کفر جلی است «زمانه‌ایست که خدایان قدیم از میان ما رفته‌اند و خدای دیگری هنوز نیامده است» (مارتین هیدگر). بشر همواره کافر بوده است و به قول شبستری:

حقیقت را مقام ذات او دان
شده جامع میان کفر و ایمان

یعنی از این جهت حقیقت مقام ذات اوست که جامع میان کفر و ایمان و افتاده میان حق و باطل است اما در این روزگار بیش از هر وقت دیگر کفر غلبه دارد کفر همه جا را فرا گرفته است؛ ما از هر وقت دیگر نسبت به حقیقت بیشتر بعد پیدا کرده‌ایم و از این جهت کار شاعر نیز مشکل شده است. بشر امروز محدود و گرفتار در نفسانیت خود در دایرهٔ گردش ایام چون پرگار از پی دوران می‌رود و به گرد خویش می‌چرخد در این زمانه و در این گردش ایام و چرخیدن به دور خود، دم و وقت شاعرانه هم نیست یا کم است و بعضی از معاصران ما مثل فوکو این معنی را این طور تفسیر کرده‌اند که: «انسان مرده است».

انسان مرده است، یعنی شاعر مرده است، شعر یا هنر بزرگ مرده است (هیدگر) و بشر باید در بشریت خود بمیرد تا دوباره در انسانیت زنده شود این زنده شدن دوباره، تجدید عهد از یاد رفته است و این وظیفهٔ دشوار تجدید عهد را شاعر به عهده می‌گیرد، او همخانهٔ مرگ می‌شود تا دوباره بشر را به قرب حقیقت باز گرداند اما شاعر چگونه اهل حقیقت است و به چه نحو بشری را که نسبت به حقیقت بعد پیدا کرده است به قرب حقیقت باز می‌گرداند؟ آیا شاعر در و دروازهٔ حقیقت را به روی ما می‌گشاید که آن را مالك شویم و از آن خود کنیم؟ نه حقیقت مال ما نیست ما از آن جهت که شاعریم یا شاعرانه زندگی می‌کنیم شبان حقیقت و داشتار حقیقت و نیوشای حقیقتیم اما چگونه شاعر در زمانهٔ غیاب حقیقت داشتار و نیوشای حقیقت است،

وقتی ما در زندگی روزمره و متداول به صورت «فرد منتشر» درمی‌آییم از حقیقت غافلیم و «نجات از وسوسهٔ تبلیغات و شهرت» و کمگشتگی در غوغای گله آسان نیست؛ پس شاعر باید از این حوزهٔ شهرت و تبلیغات بیرون باشد، بی‌آنکه از مردمان جدا شود، زیرا که او زمینی است و به این تعلق خود به زمین، آگاه است اما بیرون افتادن از غوغای جماعت و شهرت کاری خطرناك و غیرعاقلانه است؛ روز روشن زندگی متداول را گذاشتن و در شب سیاه راه مقصود را گم کردن، آنهم در زمانهٔ استیلای «جنون عقل و منطق» (تعبیر فوکو) کار بیهوده‌ای به نظر می‌آید با اینهمه این حوالت شاعر است زیرا باز به قول هولدرلین «شاعران یاران و اتباع قدسی دیونیزوسند که در شب قدسی در عین سرگردانی از سرزمینی به سرزمین دیگر می‌روند».

اکنون ما که در اوتوپی روز روشن علم بسر می‌بریم خیلی طبیعی است که بپرسیم سرگردان شدن در شب تاریك قدسی و در گردابهای هائل بیم موج داشتن به چه کار می‌آید؟ معمولاً به این معانی کاری نداریم ما از تاریکی شب و شب تاریك گریزانیم و این فضیلت زمانهٔ ماست. اما بشر در پرتو این روز روشن و «فقط در سایهٔ استفادهٔ مسالمت آمیز از انرژی اتمی نمی‌تواند بسر برد و به طریق اولی اگر چنین چیزی را غایت قرار دهد می‌میرد و نابود می‌شود» (هیدگر) زیرا به این ترتیب حقیقت بیشتر پوشیده می‌ماند و اگر می‌بینیم که بشر امروز از این زمانه و تاریخ به ستوه آمده است و اگر مسئلهٔ «رد نفی بزرگ یا مطلق» را مطرح می‌کند جهتش همین پوشیده بودن حقیقت و بعد نسبت به آنست در این وضع شاعر که اهل حقیقت است و نمی‌تواند به غایات متداول و وسوسهٔ شهرت و تبلیغات تن در دهد، خود را بی‌وطن و غریب و دور افتاده از یار و دیار حس می‌کند و «نغمهٔ بازگشت به وطن مالوف» (هولدرلین) را می‌سراید او حس می‌کند که اینجا خانهٔ او نیست و خانهٔ هیچ کس دیگر هم نیست پس کار او آراستن و پیراستن این خانه نیست او باید از این خانه نجات یابد و هموطنان خویش را هم نجات دهد و به موطن اصلی خویش باز گرداند، اما:

این وطن مصر و عراق و شام نیست
این وطن جایی است کورا نام نیست

وطن ما آدمیان در افق حقیقت است؛ «وطن یعنی سکنی گزیدن تاریخی در قرب حقیقت» (هیدگر) اما شاعر چگونه مردمان را به وطن مالوف باز می‌گرداند و دروازهٔ وطن به روی ایشان می‌گشاید؛ نه اینست که او از جمع عادی مردمان بیرون افتاده و با اینکه «هوس پارسائی و سلامت» داشته «عشوهٔ نرگس فتان» او را به دام انداخته و «خانه‌اش به سودای دوست ویران» شده است؟

چنین کسی چگونه مبنای تاریخ را می‌گذارد؟ با تصور مکانیکی که از تاریخ و زندگی بشر داریم این حرفها بی‌معنی و موهوم است سکنی گزیدن و روی زمین بسر بردن چه ربطی به شعر و شاعری دارد! اما این خانه‌ای که بشر امروزی می‌سازد ودر آن ایام می‌گذارندبیشتراورا ازاصل‌خود دور می‌کند و در همین خانه ساختن و سکنی گزیدن است که احساس بی‌وطنی و غربت از یار و دیار و دوری از حق و حقیقت دست می‌دهد. شاعرانه سکنی گزیدن و بسر بردن در زمین «یعنی بسر بردن در خانهٔ عالم میان زمین و آسمان، میان ولادت و مرگ» و شاعر که ایستاده میان زمین و آسمان است این امکان را فراهم می‌کند که بشر در زیر آسمان در خانهٔ عالم سکنی گزیند و از بی‌خانمانی و بی‌وطنی و سرگردانی که ذات بشر در آن پوشیده مانده است نجات یابد این بی‌وطنی، چنانکه قبلاً هم گفتیم یعنی غفلت و دوری از حقیقت؛ و با این درد و در این وضع، تفکر نمی‌توان کرد. در تاریخ متافیزیك غرب، حقیقت، حقیقت منطق تلقی شده و وجود به صورت یك مفهوم و کلی‌ترین مفاهیم در آمده و میان وجود و موجود اشتباه شده و بشر به موجود اکتفا کرده است؛ اما منطق که وسیلهٔ تحقیق حقیقت پنداشته می‌شود بیشتر آن را می‌پوشاند زیرا از پیش حقیقت را منحصر به «مطابقت فکر با خود فکر یا با واقعیت» می‌سازد.

در این تاریخ حوالت بشر به جای اینکه در متافیزیك روشن شود در شعر آشکار می‌گردد؛ به عبارت دیگر، زبان منطق که زبان مفاهیم کلی و انتزاعی است زبان حقیقت نیست و این زبان اصیل و زبان شاعر است که خانهٔ حقیقت است و بشر شاعرانه در این خانه سکنی می‌گزیند. اما بشر امروز از این معانی بسیار دور است او خود را از آن جهت که می‌تواند در طبیعت تصرف کند و آن را تغییر دهد سلطان ملك زمین می‌خواند و می‌پندارد که حقیقت عالم را خود می‌سازد و این حقیقت را با عقل و خرد خویش می‌سازد. اگر چنین است و بشر گیاهی است که «از رطوبت جوباره‌ای بی‌دخالت جالیزبان در کنار جویی رسته» (تعبیر الف ـ بامداد) است نه آنست که باید ریشه در زمین داشته باشد و رو به بالا در هوا

اگر هنر را وسیلهٔ گذران اوقات فراغت تلقی کردیم دیگر هنری در میان نیست و یا به قول بندتوکروچه هنر هوی و هوس است یعنی بیان انفعالات نفسانی است. در این وضع شعر قدیم و حتی اشعار عارفان هم با اقوال متداول تفسیر می‌شود و به صورت ادبیات درمی‌آید و به همین معنی است که ما امروز به جای هنر ادبیات داریم.

رشد کند تا بتواند بشکفد و میوه بدهد؟ این تفسیری که ما معمولاً از بشر می‌کنیم مثل این است که او را درختی بی‌ریشه بدانیم که در برهوت رسته است اما درخت در برهوت می‌خشکد و نیچه این معنی را دریافته است که بر این برهوت تف می‌کند. ذات ما رستن و بار آمدن و بار آوردن در برهوت نیست؛ ما اگر هم بی‌دخالت جالیزبان در کنار جوباره‌ای رسته باشیم باید از «عمق امر محسوس تا اعلی مراتب ارواح جسور» را در نوردیم و این ساحت میان زمین و آسمان است که شاعر آن را می‌گشاید به بیان دیگر این کلام شاعرانه است که عالم داشتن و بسر بردن در زمین و در زیر آسمان و در نوردیدن ساحت میان زمین و آسمان را برای بشر ممکن می‌سازد.

اما چرا شاعر این کار خطیر را برعهده گرفته است؟ یعنی چه می‌شود که شاعر بنیاد هستی خویش را زیر و زبر می‌کند تا مبنایی برای هستی دیگران بگذارد؟ آیینهٔ روح شاعر غمازتر است و اگر بشر مظهر و آیینهٔ حقیقت است مظهریت شاعر بیشتر است: همهٔ «ما که به جهان آمده‌ایم نقش خرابی با خود آورده‌ایم» اما «در خرابات» هم در جستجوی «هشیار» و هشیاری هستیم؛ ما عهد الست را فراموش کرده‌ایم ولی شاعر که مظهریت بیشتر دارد و «عشق را که قدسی‌ترین مواهب» است از یاد نبرده حجاب کفر را آسان‌تر می‌درد و نور حقیقت را منکشف می‌سازد و درخشش همین نور است که او را به تاریکی شب می‌افکند و این افتادن در تیرگی شب با کم شدن در ظلمات محض یکی نیست: زیرا تاریکی شب سایه است: حاصل حجاب نور است با این سایه و حجاب باید آشنا شد تا بتوان آن را برداشت اما پردهٔ کفر را برداشتن کاری صعب و خطرناک است: باید تاب آذرخش‌های مقدس را داشت تا بتوان این گونه خطر کرد به همین جهت وقتی هولدرلین می‌گوید «آپولو مرازده» است؛ شکوه نمی‌کند بلکه از سر درد سخن می‌گوید و امروز بعد از صد و اندی سال که از مرگ شاعر می‌گذرد می‌بینیم که آپولو به عنوان مظهر و صورت نوعی جنون عقل مشترک دیگر شاعر را به تاریکی شب نمی‌کشاند آپولو «شعر یعنی هنر بزرگ را نابوده کرده» و دارد بر ذات بشر مسلط می‌شود: به قول نیچه بگذار بشود: این بشر باید بمیرد و نابود شود تا انسان زنده شود اما کسانی باید باشند که این را احساس کنند و در زبان احساس کنند اگر بشر خود، بنیاد خود بود و جهان را او ساخته بود می‌بایست کار ما به یأس و نومیدی بکشد اما اینهمه که ما داریم یعنی حقایق خودمان هم موهبت حقیقت است و از آنجا که ذات بشر با حقیقت نسبت دارد حقیقت و ذات بشر می‌تواند پوشیده بماند اما بکلی نابود نمی‌شود یك بار دیگر باید کسانی بیایند که اهل تفکر یعنی اهل عشق و از آنجا همخانهٔ مرگ باشند و نور حقیقتی را که در آیینهٔ هستی نمای آنها منعکس می‌شود به ما برگردانند باید کسانی پیدا شوند که در شب تیره و ظلمانی سرگردان و بیدار بمانند و نور بیفشانند تا آدمیان بتوانند بیارامند اگر ما امروز جز انوار ماه علم نوری نمی‌بینیم و آن را هم ناشی از خودمان می‌دانیم و غافلیم که ماه، مستنیر از خورشید منیر حقیقت است کار شاعر که مانند ماه باید «دوست خانه» باشد بسیار خطیر می‌شود و به همین جهت «ما در خانهٔ عالمی سر گردانیم که دوست در آن غایب است». (هیدگر) اما این غیبت و غیاب بدان معنی نیست که نور حقیقت و جهاً در اشیاء و امو ر نفوذ نداشته باشد منتهی کفر چنان غلبه کرده و همه جا را گرفته است که شاعر هم ممکن است از غیبت دوست غافل بماند و در این صورت است که کارش به «نیست انگاری» منتهی می‌شود اما از آنجا که بهرحال حجاب مفهوم را می‌درد نمی‌تواند طبق رسم عادی مردمان زندگی کند این قدمی که او برمی‌دارد نوعی عهدشکنی است یعنی شاعر عهدی را که بشر امروز با خود بسته است می‌شکند و با «یاد» مبهم «چشم دوست» خود را خراب می‌کند و احیاناً عهد قدیم را نمی‌تواند تجدید کند آنوقت در همان مرتبهٔ حدیث نفس و بیان انفعالات نفسانی سرگردان می‌شود اما شاعرانی هم باید باشند (این «باید» هیچگونه الزامی را نمی‌رساند) که تاریخ عیش خود را که شب دیدار دوست بوده است به یاد آورند و با این یاد «خود را خراب کنند و بنای عهد قدیم را استوار سازند».

بنای این عهد به قول هیدگر در زبان، در زبان شعر استوار می‌شود. اگر زبان نبود هیچ عهدی هم نبود. ما چگونه زبان شعر را در می‌یابیم؟ از آن جهت که نقش خرابی با خود داریم از آن جهت است که محادثه‌ایم و اهل همزبانی هستیم و گوش نیوشای زبان داریم گوش ما امروز آشنا به صدای همزبانی نیست و وقتی زرتشت ـ نیچه می‌گوید من برای این گوشها زبان نیستم این را خوب احساس کرده است با اینهمه نیچه اگر برای هیچکس نمی‌گوید در همان حال برای همه می‌گوید یعنی همه باید بشنوند و در ذات خود می‌توانند بشنوند.

این محادثه و همزبانی و همداستانی چیست؟ همداستانی و همزبانی روح زبان است و همین روح ضامن نسبت با حق و با خلق است و اگر ما زبان یکدیگر را در می‌یابیم و سخن تازه می‌گوییم و معنای سخنان تازه را درمی‌یابیم همه بسته به این روح زبان است: به تعبیر دیگر همداستانی نوعی حضور مشترك است اما در برابر چه چیز؟ در اینکه محادثه اقتضای التفات مشترك به امری واحد دارد حرفی نیست اما آن امری که دو طرف محادثه در برابر آن حضور دارند چیست؟ این حضور باید در برابر امری ثابت باشد که بدون آن تغییر هم امکان ندارد زیرا در دنیایی که همه چیز در تغییر است نه تنها تغییر بدون اساس می‌شود و آشوب همه جا را می‌گیرد: هرگونه عهد بستن و تجدید عهد نیز منتفی می‌گردد و بشر ناگزیر با خود عهد می‌بندد و به گرد خویش می‌چرخد. همداستانی از راه نطق و منطق به معنی جدید لفظ همداستان نیست: برعکس همداستانی مستلزم گذشت از نطق و منطق است. اگر ما امروز همداستانی را از طریق منطق و حتی ریاضیات توجیه می‌کنیم و امر ثابت این همداستانی را مفاهیم منطق و ریاضی می‌دانیم و براساس این مفاهیم منطق علم و فلسفه می‌سازیم، و هم می‌یابیم زیرا این امر ثابت چیزی جزوهم ما نیست به بیان دیگر وقتی امر ثابت را عقل جزوی می‌گیریم و ذات بشر را در نطق (به معنای عقل جزوی) می‌گیریم در چه امری همزبان هستیم؟ در اینصورت ما فقط حرف می‌زنیم و حرف روزمره یا حتی فلسفه بافتن مستلزم هیچ حضوری نیست: حرف زدن در خلأ است و هر چه بیشتر زبان، زبان منطق و مفاهیم انتزاعی شود بیشتر از همداستانی دور می‌شویم. «ما از کی محادثه بوده‌ایم؟» از وقتی که زمان بوده است زیرا که همداستانی مستلزم گذشتن از عهد معتاد و متداول و عهد بستن تازه است و این تجدید عهد در وقت به معنی عارفانهٔ کلمه بسته می‌شود و همین عهد است که مبنای تاریخ است. پس ما از آن وقت که زمان آمده است یعنی از وقتی که تاریخی هستیم محادثه‌ایم همزبانی و تاریخی بودن امر واحد و ماخوذ در ذات بشر است بشر حیوان ناطقی نیست که مرکب از تن و نفس و روح باشد به عبارت دیگر بشر موجود زنده‌ای نیست که علاوه بر قابلیت‌های بسیاری که دارد

دارای زبان هم باشد زبان خانهٔ حقیقت است و بشر شاعرانه در این خانه سکنی می‌گزیند اما این زبان یعنی زبان محادثه به معنایی که ما معمولاً از زبان مراد می‌کنیم نیست.

ما می‌توانیم فی‌المثل زبان را مانند بشر دارای جسم و نفس و روح بدانیم و بگوییم صورت، تن زبان و آهنگ نفس آن و معنی و دلالت روح زبان است اما همهٔ این تفاصیل ذات زبان را معلوم نمی‌سازد بلکه آن را می‌پوشاند چه با این بیان می‌توانیم بگوییم که زبان چیزی زائد بر ذات ماست یا صدای گنگی است که از فضای مرده‌ای برمی‌خیزد که حیات روزمرهٔ ما در آن تکرار می‌شود و بی‌آنکه نسبت ذاتی با ما داشته باشد، آن را به کار می‌گیریم. ما امروز چه نسبتی با زبان داریم ما از طریق حرفها و نوشته‌های روزمره و متداول، درعهد شتاب و ابتذال و عصر جنون عقل مشترک نسبت دیگری جز آنکه در اصل داشته‌ایم با زبان پیدا کرده‌ایم و از روی این نسبت خیال می‌کنیم زبان هم مثل وسایل دیگری است که معمولاً آنها را به کار می‌بریم: یعنی وسیلهٔ تفهیم و تفاهم؛ این معنی آنقدر متداول شده است که ما به اشکال قدرت ویرانگری و پریشان کنندهٔ زبان را احساس می‌کنیم. مع‌هذا این جنبهٔ ویرانگری روزبروز آشکارتر می‌شود. این قدرت ویران کنندهٔ زبان چیست؟ معمولاً انحطاط زبان و تأثیر ویران کنندهٔ آن را در زمینهٔ اخلاق و شناخت زیبایی منظور می‌کنیم و روی این اصل می‌پنداریم که با دقت در انتخاب کلمات و تعابیر می‌توانیم زبان را نجات دهیم و این درست نیست زیرا این انحطاط حاصل جریانی است که در زبان تحت استیلای متافیزیک جدید و خود بنیادی بشر، از اصل و ذات خود جدا افتاده است. در این تاریخ زبان ذات خود و ذات بشر را در خود می‌پوشاند و پنهان می‌کند و بیشتر به عنوان وسیله و ابزاری برای تصرف در موجود و استیلای بر آن یعنی در خدمت اراده و فعالیت ما در می‌آید و از آنجا که موجود نیز که به عنوان امر واقعی ملحوظ می‌شود در بافت علل و معالیل ظاهر می‌شود زبان نیز ناگزیر زبان منطق می‌شود و در طی تاریخ خود به صورت شهرت و حرف و تبلیغات و قیل و قال درمی‌آید. این زبان، زبانی است که به قول گوته «توصیف و تعبیر نسبت‌های سطحی می‌کند اما وقتی نسبت‌های عمیق مطرح باشد زبان دیگری می‌آید: زبان شاعرانه»؛ اما این زبان شاعرانه چیست؟ ما که از زمین جدا نیستیم و تعلق خود را به زمین تصدیق می‌کنیم و با اینکه شیوهٔ رندی را لایق طبع خود نمی‌دانیم و از کنگرهٔ عرش به ما صفیر می‌دهند، نمی‌دانیم در این دامگه حادثه ما را چه افتاده است که جهتی برای «اندیشهٔ دیگر» نمی‌بینیم و بخصوص وقتی اهل هنر هستیم و کارمان در قلمروی محسوس است در آن صورت به زبانی که در آن نسبت‌های عمیق مطرح می‌شود چه کار داریم؟ اگر زمینی بودن را به معنی متداول تفسیر کنیم و پرداختن بنمود محسوس را توصیف ظواهر محسوسات بدانیم سؤال بالا بجاست اما اینکه می‌گوییم شاعر با امر محسوس سر و کار دارد و ارسطو هم گفته است که هنر محاکات است، در این محاکات، زبان «عمق امر محسوس را به اعلی مراتب ارواح جسور» مربوط می‌سازد و کلام شاعرانه از آن حیث که معنای محسوس است ساحتی را که میان زمین و آسمان گسترده شده است فرا می‌گیرد و در می‌نوردد و افق عالم بشری را می‌گشاید، شاعر چیزی را بیان می‌کند که تاکنون به زبان نیامده بود تو گویی برای اولین بار دریافت و آشکار شده است و این آشکار ساختن ذات کلام شاعرانه است اما شاعر چه چیز را آشکار می‌کند؟ کینونت اصلی عالم را؛ و چگونه این کینونت اصلی را آشکار می‌کند؟ در زبان، در زبانی که محادثه است زیرا حضور در زبان تجدید می‌شود. اما زبانی که زبان حضور است اگر این خون محادثه از آن گرفته شود دیگر زبانی مرده است چنین زبانی دیگر حجاب حقیقت است زبان ویرانگر است و امروز که زبان بیشتر ویرانگر است شعر هم مشغولیتی است در جنب مشغولیت‌های دیگر و حتی فرع بر امور عادی زندگی. بشر امروز مدام در کار ساختن و تولید است و براساس یك نظم عقلی، نظم مبتنی بر عقل معاش یا عقل مشترك تولید می‌کند و می‌سازد و ذات خود را همین عقل و علم و ساختن می‌داند و به این ترتیب اصرار در کفر می‌کند درست است که اگر بشر کافر نبود یعنی اگر «کفر خفی» نمی‌داشت علم و تکنیك هم نبود و این هم درست است که شاعر قرین و همخانهٔ عشق و مرگ هیچ چیز را نمی‌سازد یا در بند ساختن و پرداختن چیزی نیست، اما غفلتی که باعث ایجاد تمدن شده است باید مسبوق به حضوری باشد و به عبارت دیگر حقیقتی باید باشد که پوشیده و مکتوم بماند تا علم به معنای جدید و تکنولوژی به وجود آید اما این غفلت هم غفلت تاریخی است و مربوط به این حالت تاریخی است و حالا که این غفلت به نهایت رسیده است و بشر دارد به جان می‌آید ما به شاعرانی نیاز داریم که این حوالت تاریخ در شعر آنها آشکار شود و مبنای تاریخ دیگری گذاشته شود. پس مبنای تاریخ در زبان گذاشته می‌شود چه زمینهٔ کار شاعر زبان است و ذات شعر را باید در نسبت باذات زبان دریافت، زبان چیزی نیست که از پیش در خارج موجود باشد. زبان اصیل، زبان شاعر است پس ذات زبان را هم باید با ذات شعر شناخت.

تاکنون به اشاره گفته‌ایم که شعر بیان انفعالات نفسانی نیست بازی صرف هم نیست؛ شاعران آرایشگران خانه و کاشانهٔ زمینی هم نیستند: آنها هیچ غرض و غایتی ندارند پس کارشان بی‌اثر و بی‌ضرر است و این در صورتی درست است که نگوییم شعر حاصل روح فرهنگ است زیرا در آن صورت از بی اثر بودنش سخن نمی‌توان گفت اما اگر می‌گوییم کار شاعر بی‌اثر و بی‌ضرر است تنها ظاهر کار شاعر را می‌بینیم و همین ظاهر بی‌ضرر است که امکان می‌دهد شاعر کار شاعری یعنی خطیرترین کارها را حفظ کند. خیلی آسان است که بگوییم شاعر از امور عادی زندگی بیرون افتاده و به امور متداول آلوده نشده است و از این جهت ظاهراً منشاء اثری نیست؛ اما همین بیرون افتادن از جماعت یعنی ایستادن میان زمین و آسمان کاری بس خطیر است که فقط ظاهری بی‌اثر دارد یا اینکه مستقیماً در وقایع روزمرهٔ حیات عادی مؤثر نیست. اما در حقیقت اگر بشر شاعرانه نامی به جهان و اشیاء نمی‌داد هر چه بود پریشانی و بی‌نامی و خاویه بود ما معمولاً چون عالم بشر را با محیط اشتباه می‌کنیم اشیاء و جهان را به همان نام و نام‌هایی که دارند می‌خوانیم و غافلیم که همین‌ها را نیز بشر نام‌گذاری کرده است اما این نام‌گذاری از آغاز کار شاعر است که یاد گرفته است در آنچه نامی ندارد، زندگی کند و در عین حال ضعف و ناتوانی اگزیستانس فردی و وسوسهٔ تبلیغات و شهرت را تجربه کرده و عهد متداول را شکسته و بنیاد هستی خود را به این ترتیب زیر و زبر کرده است؛ این چنین شاعری است که برای اولین بار چیزی را که قبلاً بیان نشدنی بود در کلام آشکار می‌سازد شاعر با این نام‌گذاری و در کلام شاعرانهٔ خود اشیاء را چنانکه هستند آشکار می‌کند و به این ترتیب موجودات شناخته می‌شوند. معنی این سخن آن نیست که شاعر تصویری از اشیاء محسوس به دست می‌دهد زیرا به این ترتیب حقیقت تابع موجود می‌شود. شاعر حقیقت مردمان را منکشف می‌سازد و اگر بگوییم به ابداع حقیقت می‌پردازد و اساس هستی بشری را

بشر باید در این «بشریّت» خود بمیرد تا دوباره در «انسانیت» زنده شود و این زنده شدن دوباره، تجدید عهد از یاد رفته است و این وظیفهٔ دشوار تجدید عهد را شاعر به عهده می‌گیرد؛ او همخانهٔ مرگ می‌شود تا دوباره بشر را به قرب حقیقت بازگرداند.

می‌گذارد از آن جهت است که حقیقت را نمی‌توان با مفهوم و نسبت مفاهیم ساخت؛ پس ناگزیر حقیقت را هم باید آزادانه کشف و ابداع کرد؛ اما این ابداع بدان معنی نیست که حقیقت و آزادی مال بشر است بر عکس بشر از آن حیث که بشر است تعلق به آزادی و حقیقت دارد. کلام شاعرانه هم یك موهبت است که در آن اساس هستی بشری گذاشته می‌شود نه آنکه بشر خود بنای هستی خویش را بگذارد. بشر شبان حقیقت است اما همین حقیقت ذات او را حفظ و نگاهداری می‌کند و او از این حیث که با حقیقت نسبت دارد بشر است و این حقیقت، حقیقت همهٔ مردمان است یعنی همهٔ مردمان اهل حقیقتند منتهی در زمانه‌ای کفر چنان غلبه پیدا می‌کند که بشر کفر را هم منکر می‌شود و حال آنکه ذات بشر همان گونه که با حقیقت نسبت دارد با کفر هم نسبت دارد اگر کفر نبود حقیقت هم نبود منتهی، کفر را با شریعت یا علمی که به صورت شریعت درآمده است تفسیر می‌کنیم و آن را ضد حقیقت می‌انگاریم و غافلیم که مشعل چهره در پی کفر زلف آشکار می‌شود و ما که سیاهی و کفر زلف را انکار می‌کنیم حقیقت را انکار کرده‌ایم و در این انکار ندای حقیقت، ندائی که گاهی از درون جان به گوش ما می‌رسد ضعیف می‌شود آنوقت شاعران به ما مدد می‌رسانند و بانگ باطن ما را تفسیر می‌کنند پس شاعر بانگ باطنی مردم را تفسیر می‌کند و در عین حال زبان او زبان حقیقت است و زبان حقیقت خانهٔ مردم است و مردم در این خانه سکنی می‌گزینند و بسر می‌برند. «شاعر دوست این خانه است» اما یك بار دیگر قول هیدگر را تکرار می‌کنیم که «ما در خانهٔ عالمی سرگردانیم که دوست در آن غایب است» و خانه ساختن و سکنی گزیدن، یك اقدام صرف مکانیکی است و زبان هم در خدمت اعمال روزمره در آمده است و عسرت بشر یعنی همین سرگردانی. چه کسانی باید ما را از این عسرت نجات دهند؟ دور انباء و انبیاء بسر آمده و سیاست هم امر مبتذلی شده است پس خانه و کاشانهٔ شاعران این پرستوهای آزاد کجاست؟ آیا بی‌خانه و بی‌نشان هستند یا ما ساکنان خانه عقل و منطق نشان خانه‌شان را گم کرده‌ایم؟ ما خانهٔ خود را هم گم کرده‌ایم و بر سر امواج تغییر خانه ساخته‌ایم باید باد شرطه برخیزد تا کشتی شکستگان دریای سرگردانی دیدار آشنا را باز بینیم. در دریایی که ما هستیم شاعران امروز شاید تنها می‌توانند ما را به این معنی آگاه کنند که کشتیمان شکسته است که اگر بتوانیم از این خانهٔ سست بنیان بدر شویم؛ اما این کافی نیست ما شاعرانی می‌خواهیم که دروازهٔ وطن جدید یعنی همان وطن مالوف و دیار آشنا را به روی ما بگشایند ما باید منتظر بمانیم و یاد بگیریم که منتظر بمانیم اما امیدواری ساده‌لوحانه و دست روی دست گذاشتن و بیهوده حرف زدن و خود را مشغول داشتن انتظار نیست.

سعی و جهد ادیبان و مصلحان زبان هم این انتظار را محال و منتفی کرده است و حتی این سعی وجهد ما را از شاعران دور ساخته و نسبت به زبان آنها بیگانه‌مان کرده است. نمونه این سعی و جهدها که بنابودی و خرابی زبان شعر مؤدی شده است. نحوه تلقی است، که ما امروز نسبت به زبان و شعر شاعران و مخصوصاً نسبت به زبان شاعرانه حافظ داریم.

پاورقیها:

۱ـ هولدرلین شاعر آلمانی، دوست هگل و شلینگ، که به شاعر شعر معروف است: در اواسط عمر کارش به جنون کشید و بعد از یك دوره بیماری ممتد در سال ۱۸۴۳ چشم از جهان فروبست.

۲ـ این چرا کردم چرا دادم پیام
سوختم بیچاره را زین گفت خام
این زبان چون سنگ و فم آهن و شست
وآنچه بجهد از زبان چون آتشست
سنگ و آهن را مزن برهم گزاف
که زروی نقل و که از روی لاف
زآنکه تاریکست و هرسو بنبه‌زار
در میان بنبه چون باشد شرار
ظالم آن قومی که چشمان دوختند
زان سخنها عالمی را سوختند
عالمی را یك سخن ویران کند
روبهان مرده را شیران کند
جانها در اصل خود عیسی دمند
یك زمان زخمند و گاهی مرهمند
گر حجاب از جانها برخاستی
گفت هرجانی مسیح آساستی
ای زبان تو بس زیانی مرمرا
چون تویی گویا چه گویم من ترا
ای زبان هم آتش و هم خرمنی
چند این آتش در این خرمن زنی
در نهان جان از تو افغان می‌کند
گرچه هرچه کوئیش آن می‌کند
ای زبان هم گنج بی‌پایان تویی
ای زبان هم رنج بی‌درمان تویی

منقول از صفحات ۶۳۷ و ۶۷۵، شرح مثنوی شریف، جزء دوم از دفتر اول، بدیع الزمان فروزانفر

شعر

■ سهراب دولتخواه (سلام)ـ شیراز

● ایلیاتی

ایلیاتی دوباره می‌خواند
شروهٔ روحبخش کوچیدن
می‌رود تا بهار پیدایش
تا سرآغاز سبز روییدن

*

ایلیاتی صفای بودن را
در تماشای کوچ می‌داند
در دلش التهاب کوچیدن
شروهٔ ناب کوچ می‌خواند

*

من ز ایلم، ز ایل شیدایی
خسته‌ام، سایه‌سار من آنجاست
در دیار غریب تنهایی
بیقرارم قرار من آنجاست

*

ایل من برستیغ بیداری
زیر آتشفشان خورشید است
خانه‌اش کوهسار آزادی
مرتعش سبزه‌زار توحید است

*

پای کوهی کنار سرچشمه
تك‌سواری ز ایل می‌بینم
شیر مردی به هیبت جنگل
پشت اسبی اصیل می‌بینم

*

همنژاد! ای سوار ایلاتی!
زین اسبت هماره آذین باد
دستهایت به قوت ارژن
گامهایت هماره سنگین باد.

●

شروهٔ ایلیاتیم گوید:
«خیمه‌ها را دوباره باید چید،
دل ز «یورد» فنای دنیا کند
تا به سرسبزی بقا کوچید.»

■ محمد نوروزی- رامهرمز

● بیداری

پگاه
می‌زنیم به طبل سرود
و گامها، می‌گشاییم به شانه‌های خاک
تا هنگامهٔ شیار.
همه جا بیداری گل خواهد کرد
در دستان زخمیمان
پگاه
به دیدار صلح و مهربانی
خواهیم رفت.
پگاه، عاشقانه
خروسان قبیله، می‌خوانند.

■ رضا عبداللهی- تهران

● هوای ابری

چشم تو روزگاری ابری‌ترین هوا بود
در آن هوای ابری باران چه بی‌صدا بود
بردی مرا به عصر پاییز تلخ باغی
آنجا که برتن گل پیراهن عزا بود
با هرسخن زچشمت سیلاب اشك می‌ریخت
گویی که با تو باران یك عمر آشنا بود
گر آسمان یادت از شب سیاهتر بود
اما دلت به پاکی آیینهٔ خدا بود
چشمان ابریت را باران گریه می‌شست
پیوند ابر و باران آن دم چه باصفا بود
از نم‌نم غریب باران گریهٔ تو
بغضی به حجم پاییز در چشم لاله‌ها بود

در نهانخانهٔ عشرت صنمی خوش دارم
کز سر زلف و رخش نعل در آتش دارم

حافظ

■ اکبر بهداروندَ

● غیرت عشق

نعل در آتش دارد، گویی
اسب اندیشهٔ من
که چنین می‌گذرد از دل شب،
همچو شهاب
دل توفانی خود را گفتم:
غیرت عشق اگر بگذارد
هفت خوان غم جانان را باید طی کرد
●
آه! ای همسفر قافلهٔ بیداری
تا سراپردهٔ خورشید رهی باقی نیست.

حمید کرمی- تهران

● ترانهٔ باران

سکوت پنجره بود و صدای مبهم باد
گلوی زخمی باران ترانه سرمی‌داد
برآتشی که نشستیم از تب داغت
امید عافیتی نیست، هرچه باداباد
کویر، باور چشمان خستهٔ من بود
و بوی غربت تبعید با تو در میعاد
زداغ سینهٔ من جاودانه شد آتش
چو بیستون که پُرآوازه گشت از فرهاد
شب شکفتن شعرم،نمود سردی داشت
چو رقص حادثه‌ای در سحرگه میلاد
دلا! که در شب آیینه‌ها درخشیدی
طلوع صبح پریشانیت مبارك باد

■ عباس براتی‌پور- تهران

● یاد تو

زبس در گلو عقده دارد دلم
به زانوی غم سر گذارد دلم
چنان داغدار توام روز و شب
که خونابه از دیده بارد دلم
ترا ای خدایی‌ترین آرزو
به دست خدا می‌سپارد دلم
تو رفتی ولی یاد تو ماندنی است
پس از تو چنین می‌نگارد دلم
اسیرم، اسیر غم عشق تو
سر کوی تو خانه دارد دلم

■ رحیم زریان- لنگرود

● کوثر عشق

در ماتم تو سحاب هم می‌گرید
منظومهٔ آفتاب هم می‌گرید
ای تشنه‌ترین سلالهٔ کوثر عشق
از داغ تو چشم آب هم می‌گرید.

■ پرویز عباسی داکانی

● بر بالهای عشق

بی‌توام همچون شقایق داغدار خویشتن
بی‌نصیبم از شکفتن در بهار خویشتن
هیچ‌کس در مرگ ما چشمی به شبنم تر نکرد
ابر باشم تا بگریم برمزار خویشتن
می‌توان بابالهای عشق هم معراج کرد
گر برون آییم یك دم از حصار خویشتن
بانگ ما فریاد توفان در مصاف تیغهاست
می‌کشم بر دوش شعرم طرح دار خویشتن
اندك اندك چشمها با وحشت شب خوگرفت
من چراغی خواستم در شام تار خویشتن
تابه خورشیدی رسانم مشت خاك شوق را
جاده‌ها گم کرده‌ام من در غبار خویشتن
در حضورت از تو دورافتاده‌ام، آری دریغ
کرده‌ام گم خویشتن را در کنار خویشتن
باید از امواج این طوفان وحشت بگذریم
من چراغی دیده‌ام در انتظار خویشتن
می‌روی تنهاتر از آلاله با زخم جنون
می‌گذاری عالمی را داغدار خویشتن

بیان شوق چه حاجت که سوز آتش دل
توان شناخت زسوزی که در سخن باشد
حافظ

■ جلال محمدی- تبریز

● بیرق سرخ

چو لاله بیرق سرخ قبیلهٔ چمنم
هزار زخم شکفته به جای جای تنم
به دوش موج روم تا کران سبز وصال
به خون اگر بنشیند سفینهٔ بدنم
شهید را کفن و غسل نیز لازم نیست
مگو. دریغ، دریغا شهید بی‌کفنم
سفیر صبحم و برلب سرود خون دارم
شکسته قامت خصم از صفیر شب‌شکنم
چو غنچه داغ درون خواستم نهان سازم
شمیم عشق برون زد ز چاك پیرهنم
بیان شوق چه حاجت که سوز آتش دل
توان شناخت ز سوز نهفته در سخنم
چو شمع سوختم و لب به حرف نگشودم
زده است مهر تو مُهر سکوت بردهنم

■ محمدعلی پورخداکرم- اهواز.

● دو طرح

۱
نوزادی که عمر حشره دارد
کام جهان را
می‌کاود
با مکیدنی
از دو چرم تلخ سینهٔ مادر.

۲
درخت شب را
گرسنه‌ای آسمانی
می‌تکاند
ستاره‌ای فرو می‌افتد.

■ مسعود میری- زابل

● نیلوفر آواز

نیلوفر آوازی
بر نو ساقهٔ ترد نگاهم
ای عشق!
ره آورد صاعقه‌ای، با ابر
صدای پای رهگذر بارانی
با خاك
با کویر سترون بی‌آوا.
غروب تیرهٔ بی‌لبخند
تفرّج خیل هزاران خورشیدی
در دل
که با اذان شباهنگام
به زمزمه می‌آیی
و بر منارهٔ گز، می‌ایستی:
به خاطرهٔ آفتاب.
نسیم کوچهٔ دلتنگی
خلود خلوت سبزی
در دشت.
هنگام که می‌گذری از خاك.
به نو ساقهٔ ترد نگاهم آویز
پگاه روشنی آوایت را
ای عشق!

● کتابهای تازه

● ستیز با خویشتن و جهان

این کتاب مجموعهٔ مقالات «یوسفعلی میرشکاک» است که توسط انتشارات برگ در ۱۱۰۰۰ نسخه و با قیمت ۵۲۰ ریال منتشر شده است.

● آشنایی با تئاتر سیاهپوستان آمریکایی

این کتاب نوشتهٔ «دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی» است که همراه با ترجمهٔ سه نمایشنامه به وسیله «انتشارات برگ» در ۳۳۰۰ نسخه و ۲۲۶ صفحه، با قیمت ۱۶۵۰ ریال انتشار یافته است

● انسان دو قَرنی

این کتاب، مجموعه‌ای است از چند داستان، نوشتهٔ «ایزاك آسیموف»؛ ترجمهٔ «هوش آذر آذرنوش» که از سوی «انتشارات سروش» در ده هزار نسخه و ۱۸۱ صفحه با قیمت ۶۰۰ ریال انتشار یافته است.

● امپراتور ژنده‌پوش

کتابی است از «علی ذکاوتی قراگزلو» که به وسیله «انتشارات سروش» در شش هزار نسخه و ۷۹ صفحه با قیمت ۳۹۰ ریال انتشار یافته است.

● تکنیك نورپردازی

کتابی است دربارهٔ هنر نورپردازی در تلویزیون و سینما، نوشتهٔ «جرالد میلرسون»؛ ترجمهٔ «حمید احمدی لاری» و «فؤاد نجف‌زاده» که انتشارات «سروش» در شش هزار نسخه و ۵۴۴ صفحه با قیمت ۱۹۵۰ ریال منتشر کرده است.

● آیینهٔ مهر

مجموعه رباعیات پیرامون امام علی(ع) است که به کوشش «اکبر بهداروند» به وسیلهٔ «انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی» در ۶۶۰۰ نسخه و باقیمت ۶۸۰ ریال انتشار یافته است.

● تماشاخانه

شماره‌های اوّل و دوم این مجله با مطالبی در زمینه‌های فرهنگ و هنر به ویژه تئاتر، تلویزیون و سینما، در ۶۶ صفحه و با قیمت ۴۰ تومان منتشر شده است.

● اهتزاز روح

این کتاب شامل مباحثی است در زمینهٔ زیبایی‌شناسی و هنر گردآمده از آثار استاد شهید «مرتضی مطهری(ره)» با تنظیم و گردآوری «علی تاجدینی» که توسط «حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی» در ۵۵۰۰ نسخه و ۴۸۳ صفحه با قیمت ۱۸۵۰ ریال انتشار یافته است.

● زاویهٔ دید در سینمای ایران

این کتاب دربردارندهٔ نقدها، بررسیها و نظرهای مختلف درباره «زاویه دید» و مختصات آن در سینما می‌باشد که به وسیلهٔ «غلام حیدری» و «دفتر پژوهشهای فرهنگی» در سه هزار نسخه و ۱۶۸ صفحه و با قیمت ۸۵۰ ریال انتشار یافته است.

● دفتر طلایه

چهاردهمین شماره ماهنامهٔ فرهنگی، هنری خوزستان (آبان، آذر) از سوی اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی خوزستان در ۷۴ صفحه و با قیمت ۱۵۰ ریال منتشر شده است.

● کتاب‌شناسی نقد فیلمهای ایرانی (۱۳۶۷)

این کتاب، هفتمین شماره از «مجموعهٔ منابع فرهنگی- سینمایی» است که توسط «شهرزاد خاشع» تالیف شده و از سوی «فیلمخانهٔ ملی ایران» با همکاری «دفتر پژوهشهای فرهنگی» در هزار نسخه و ۲۱۰ صفحه و با قیمت ۸۶۰ ریال منتشر شده است.

● از جشنواره تا جشنواره

این کتاب، کارنامه یك سال تئاتر اراك در فاصله سالهای ۶۸- ۶۹ می‌باشد که از سوی «اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی استان مرکز» منتشر شده است.

● سفر روس

کتابی است از «جلال آل‌احمد» که توسط «انتشارات برگ» با تیراژ ۱۱۰۰۰ نسخه و ۳۳۶ صفحه و قیمت ۱۳۰۰ ریال انتشار یافته است.

● عکس (دی ماه ۶۹)

شماره نهم ماهنامه علمی، فرهنگی و هنری «انجمن سینمای جوانان»، در ۵۶ صفحه و با قیمت ۳۰۰ ریال در اختیار علاقه‌مندان قرار گرفته است.

■ عباس باقری

● نگاهی کوتاه به شعر روستایی

شعر روستایی که ملات واژه‌های آن را طبیعت می‌سازد و انسان، حضور فعال و همه جانبه‌ای در آن دارد، پس از انقلاب مشروطه به سبب رشد آگاهیها و شناخت نقش اساسی روستا در جامعه، خاستگاه خود را بازیافت. تلاش «نیما یوشیج» که خود، زاده روستا و دمخور با طبیعت و قوانین زلال آن بود، موجب شد تا انسان شاعر، انسان روستا را در جذر و مد زندگی دریابد و اهمیت ویژه‌ای برای ورود فرهنگ روستا در ادبیات قائل شود. زیرا صرفنظر از ویژگیهای این نوع شعر، اکثریت جامعه ما را روستاییانی تشکیل می‌دهند که عمده تولیدات جامعه، محصول تلاش همواره آنان بوده اما از کمترین سهم بی‌بهره مانده‌اند: زیرا چهره شفافشان در پس پرده فراموشی، پنهان مانده، در نتیجه موجودیت اجتماعی آنان ندیده گرفته شده است. در شعر نیما، اهمیت روستا با همه عناصر طبیعی و عارضه‌های اجتماعی آن به خوبی نقاشی شده و حضور بعضی واژه‌های روستایی در شعر با شناخت کامل و در جهت نمایاندن کاربرد آن واژه به خدمت گرفته شده است. این‌گونه کلمات آنچنان در بافت شعر، نقش وجودی خویش را بازیافته‌اند که گویی همه بار عاطفی آن اثر را به دوش می‌کشند:

«خشك آمد كشتگاه من
در جوار كشت همسایه،
گرچه می‌گویند: می‌گریند روی ساحل نزدیك
سوگواران در میان سوگواران»

قاصد روزان ابری، داروگ: کی می‌رسد باران؟
بر بساطی که بساطی نیست
در درون کومه تاریك من که ذره‌ای با آن نشاطی نیست
و جدار دنده‌های نی به دیوار اتاقم دارد از خشکیش می‌ترکد
- چون دل یاران که در هجران یاران-
قاصد روزان ابری، داروگ! کی می‌رسد باران؟
«نیما یوشیج»

هنگامی که دریابیم بنا به عقاید روستاییان شمال، هرگاه داروگ (قورباغه) در مزرعه بخواند، باران می‌بارد، نقش کلیدی این واژه در القاء مفاهیم به ذهن، بیشتر احساس می‌شود.

«آی چوپان، چوپان!
شهر بی‌ریشهٔ افیونی مست
به تو آموخت که از ریشه جدا باید شد
درد پیوند تو با آهن و سیمان تلخ است
چه کسی گفت که بیغوله شهر
بهتر از وسعت کوهستانهاست
وسعت درد بزرگی که ترا کند زکوه
غم هرروزه کوه است هنوز
«محمدرضا عبدالملکیان»

عبدالملکیان با بیانی دیگرگونه در پی کشف سرنوشت روستا، کوچهای ناگزیر و واقعیت نامطلوب شرایط زیست روستایی برآمده، اما گاه سلطه احساس- و شاید هم زلالی صداقت روستایی- باعث شده تا از زبان مألوف شعری فاصله گرفته و با نوعی خطاب شعاری انس بگیرد.

اعتقاد براین است، شعری که به لحن خطابی نزدیك شود، نمی‌تواند بیش از نیمی از زیباییهای سروده را به خواننده انتقال دهد. زیرا خطاب مستقیم و روایت‌گونه در شعر، به ذات کلام خدشه وارد می‌کند:

«شب بام بلند روستا با دل
راهی زده تا ستاره‌ها با دل
خوابی همه بوی گندمزار
خوابی نه چنان که چشم دل بیدار
با بانگ خروس قریه برمی‌خاست
با هرنفسش سپیده را می‌خواست
می‌رفت و به چشمه شستشو می‌کرد
با باور آب گفتگو می‌کرد
«محمدرضا عبدالملکیان»

در برش شعر فوق دریافتها پربارتر از شعر پیشین است. زیرا لحن خطابی به تصویر و زبان نثرگونه به شعر نزدیك شده است. یا در برش ذیل که شاعر در به تصویر کشیدن و تجلی «بامداد» موفق بوده است:

«آن گوشه زیر نرده اصطبل
«سیپای» مشك‌زنی، بامداد را
پیش از خروس‌خوان به تماشا نشسته است.
«محمد جواد محبت»

متاسفانه برخلاف آنچه ضرورتها ایجاب می‌کند، در شعر روستایی کار یکدست و مستمری

دیده نمی‌شود و اگر شاعری به این دیدگاه چشم داشته صرفاً گذری بوده با پیامی شتابناک و بدرودی بی‌برگشت و شاید هم به این دلیل که حشر و نشر شاعر با روستاییان، مقبول واقع شود وگرنه هنگامی که در این حوزه اسباب بزرگی همه آماده است چرا نباید به استمرار این‌گونه شعرها بها داد:

«خوب یادم هست من از دیرباز
باز جان می‌گیرد آن تصویر باز
گرگ و میش صبح پیش از هرطلوع
قامت مرد دروگر در رکوع
خوشه‌ها را با نگاهش می‌شمرد
داس را در دست گرمش می‌فشرد
قطره قطره خستگی را می‌چشید
دست برپیشانی دل می‌کشید
بافه‌ها را چون که دربر می‌گرفت
خستگی‌ها از تنش پر می‌گرفت
گاه دستی روی شبنم می‌گذاشت
روی زخم پینه مرهم می‌گذاشت
دشت دامانی پر از بابونه داشت
پینهٔ هردست بوی پونه داشت»

«قیصر امین‌پور»

از یك مورد اخلال دستوری که تکرار واژه «من» که در مصراع «خوب یادم هست من از دیرباز» یك بار به صورت ضمیر متصل در «یادم» و بار دیگر به صورت ضمیر منفصل «من» ادا شده است و نیز کاربرد غلط واژه هست اگر بگذریم، مثنوی «فصل وصل» در ارائه تخیل، اندیشه و احساس متعالی توفیق داشته است.

در مقام نقد هنری ادب معاصر، چنانچه بخواهیم به مکاشفه درونی محتوا بپردازیم، شاید اشعار گزیده اندك شود. زیرا ما هنوز تکلیف خودمان را با ادبیات و خصوصاً شعر روشن نکرده‌ایم. بدین لحاظ که جدالهای طایفه‌ای خیل شاعران و تردید در صلاحیت‌های شعر نو و به تعبیری دقیق‌تر اندیشه نو در قالبهای مختلف، ما را از داشتن یك پروسه جهانی در میان شاعران معاصر ملل، محروم کرده و عدم توجه به قابلیتهای ترجمانی شعر به زبانهای زنده دنیا، موجب شده است تا نظام سنتی شعر، فقط برای محدوده فارسی زبانان قابل اعتنا باشد. ولاغیر.

اگر شعر فردوسی و حافظ شهرت جهانی یافته و شعر سعدی با همه توانمندی در بافت و استحکام زبان، نتوانسته است در این پروسه بگنجد، صرفاً به سبب قابلیتهای ترجمانی شعر فردوسی و حافظ است. ما بدون استفاده از نماد، اسطوره، تصویر، استعاره و تمثیل، آن هم در فضایی نو و دور از کهنگی مضمون، نمی‌توانیم میراث‌دار معتبری برای ما تَرَك پیشینیان باشیم. اگر با این تعاریف برکرسی ادب و هنر تکیه زنیم، مثنوی «سفرنامه خواف»، برای محدوده تنگ‌نامه یك روایت، احساس تلخ و دردآلود از ستم عریانی است که برقشر وسیعی از جامعه می‌رود:

«خون ترا نامردمان در شیشه کردند
میهن‌فروشان خواریت را پیشه کردند
دام ترا در مرتع سمی چراندند
آخر ترا در دام بدبختی کشاندند
روزی ترا نامِ از تلاش بازوان بود
امسال نانت نیز از بیگانگان بود
امسال بازت چهره دیدم سرد و غمگین
هرسال باری صد دریغ از سال پیشین
خشکی به خشکی رهسپاری در پی آب
هاجر فراوان داری اما آب نایاب»

«مجتبی کاشانی (سالك)»

«اکبر بهداروند» با هر تلنگر قلمش برجبین روستا، شبنم شوق می‌نشاند و با پای پدر به دیداری شتابناك از روستا بسنده می‌کند، اما در همان مجال کوتاه، دل به وضوح نسیم و شروه و شبنم می‌سپارد:

«چپق خاطره را روشن کرد
و چنین گفت پدر:
بوی صبح و علف و خوشه گندمزاران
لذتی بی‌پایان دارد در من
زندگی شیرین است
پشت پرچین شقایق
پونه
کاش می‌شد چون پار
پای دیوار گلی
سر خرمن، جالیز
شعر فائز را می‌خواندم
یا که می‌شد خورجین را پر کرد،
از «توله[1]»
توله با سیر چه لذتبخش است
مثل خواب دم صبح
نان «تیری[2]» و پنیر و ریحان
در پسین سرِ خرمن، عشق است»
یاد آن روز که «نصرت» با مشك
از سر رود عقیلی[3] با شوق
آب می‌آورد اما تشنه
کوله‌بار سفرم را باید بربندم
سفری در پیش است
سفری تا دل ایل
سفری تا به فراسوی افقهای خیال
زادراه سفرم دانی چیست؟!
شروه و عشق و پریشانی و یك جرعه نسیم
باید ای دوست دلی وام کنم
دلی از طایفه منقرض اجدادم
عاطفه رخت سفر بسته زشهر دل من
دل شهری شده‌ام را روزی
می‌فروشم ارزان
چه کسی می‌خرد آن را
چه کسی؟!
می‌فروشم ارزان به کلامی از مهر
به دو پاپاسی عشق
پدرم می‌گوید:
کاش درآمدنم
عطسه می‌کرد کسی
وقتی از خانه اجدادی خود رخت سفر می‌بستم
«بیرگون و بازفت[4]» چه صفایی دارند
ریشه دارد همه هستی من در غم ایل
وای ایوای دلم شهری شد
جان‌پناهی باید پیدا کرد
مال کَنون[5] را چه کسی می‌خواند
من دلم سخت گرفته است عشایر!
امداد

«اکبر بهداروند»

این شعر اگرچه در قالب نیمایی سروده شده و شاعر عرصه فراخ اندیشه را بی‌حصار قافیه فرارو دارد، اما مجال در گستره باز نباید موجب شود «تا زواید» سطرهای اضافی و بدیهیات به روال منطقی شعر، لطمه زند و عدم رعایت ایجاز از تَوان هنری شاعر بکاهد. «تی اس الیوت» شاعر آمریکایی‌الاصل انگلیسی، هنگامی که منظومه «سرزمین بی‌حاصل» را به پاریس برد و برای نقد به «ازرا پاوند» سپرد، اشراف هنری پاوند موجب شد که از این منظومه ۸۰۰ سطری تنها ۴۳۳ سطر آن را برگزیند و به حذف سایر سطرها بپردازد تا از حضور زواید و کلام غیر شاعرانه پرهیز شود پس از این حذف و پرداخت هنری بود که منظومه ۴۳۳ سطری سرزمین بی‌حاصل در سال ۱۹۴۸ به جایزه ادبی «اوردراف- مریت» مفتخر شد و همزمان، جایزه ادبی نوبل را از آن خویش ساخت. اگر این یادآوری را بپذیریم حذف سطرهای ۱۷، ۱۶، ۷، ۶، ۵ در برش منتخب شعر بهداروند هیچ خللی بربافت آن وارد نمی‌کند.

بهداروند برای تعالی بخشیدن به شعرش باید از آوردن اصطلاحات عامیانه بدون هدفمندی خاص اجتناب کند. فی‌المثل اصطلاح «عشق است» در این سطر:

«نان تیری و پنیر و ریحان
در پسین سر خرمن، عشق است
یا:
«به دو پاپاسی عشق»
و با اعتبار مقیاسهای قابل قبول، محصول کارش را به بازار ادب عرضه کند:
«سفری در پیش است
سفری تا به فراسوی افقهای خیال
زاد را هم
شروه و عشق و پریشانی و یك جرعه نسیم»

«اکبر بهداروند»

پاورقی:

۱ـ توله یکنوع سبزی خودروست که در زمستان و بهار می‌روید و خوردنی است.

۲ـ نان تیر یکنوع نان عشایری است.

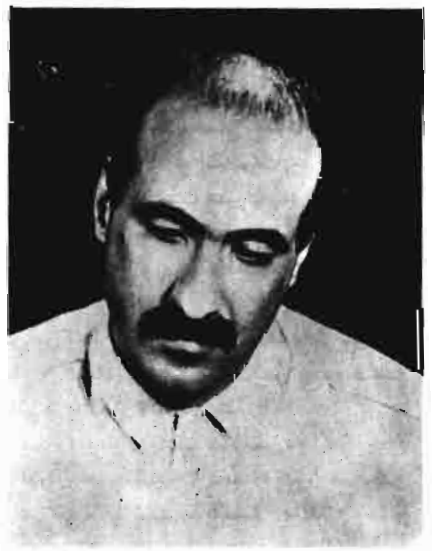
۳ـ عقیلی بخش عشایری شوشتر است.

۴ـ نام دو منطقه در بختیاری.

۵ـ سرودی که عشایر به هنگام کوچ می‌خوانند.

● شاعر با شعرمی اندیشد...

■ دیداری مکتوب با شاعر سیستانی عباس باقری



● پیش از هرچیز، درباره خود، زندگی و چگونگی روی آوردن به شعر و شاعری و آثارتان برایمان بفرمایید.

■ به نام خدا. به حسب داوری شناسنامه‌ام، در ۲۵ فروردین ۱۳۳۴ یعنی ۳۵ سال قبل، در شهر زابل زاده شدم. شهری که از یك سو دامنی زنبق اسطوره، ارمغان تاریخ دارد و از دیگر سو، تاریخ یکصد ساله اخیرش، آلوده به جای پای استعمار روس و انگلیس و اولادهای ریز و درشت این دو خانواده، خصوصاً انگلیس است. شهری که زخم چرکتاب حکومتِ خاندان «عَلَم» و «صمصام الدوله»ها و امیرانِ انگلوفیل را بر گرده دارد و هنوز هم از عوارض این بلای دهشت بار که عادت به صبوری و سکوت و نظاره را تبلیغ می‌کند، رنج می‌برد. شهری که به سبب دور بودن از پایتخت، به وارونگی معیارها خو گرفته است. بافت اجتماعی شهر زابل و منطقه سیستان، به گونه‌ای است که اگرچه صاحبان اندیشه، پزشکان و روشنفکرانش چیزی در حدود ۸۰٪ مسئولیتهای اداری، بهداشتی و فرهنگی استان سیستان و بلوچستان را مؤمنانه به عهده دارند، اما به سبب نحوه شکل‌گیری زیر ساخت و ستونهای تفکر اجتماعی ـ که نمی‌توان آن را جدای از عوامل روانشناختی، تنشهای حکومت قاجاریه و پهلوی، جزم گراییهای مغایر با تفکر اصیل اسلامی و در نتیجه صبور و تماشاگر و قضا قدری بار آمدن مردم تبیین کرد ـ هنوز مرد روستایی روی تیشه‌اش گرسنه می‌خوابد و زن روستایی، زخم درشت فقر را از سل و زرد زخم و چشم انتظاری مرهم می‌نهد. سیاست تخریب روستاها و کشاورزی بالنده منطقه که از اواخر حکومت رضاخان رو به تشدید گذارد. چیزی جز تبلیغ فقر و درماندگی و مهاجرت، برای این مردم صبور و پاك اندیش نداشته است.

دیدن بی‌عدالتیهای اجتماعی، چشمهای منتظر، دستهای تهی، چهره‌های آفتاب سوخته غبارآلود، زمینهای شوره بسته لب تشنه و نهرهای خشك از نازایی ابر عدالت، همه و همه و همه باعث شد تا پس از یك دوره کوتاه حدیث نفس سرودن، از سال ۱۳۵۴ یعنی از بیست سالگی، رویکردی آگاهانه به شعر اجتماعی داشته باشم. البته این رویکرد نه به مثابه‌رئالیسم اجتماعی خشن و دولتی نویسندگان و شعرای حزبی روسیه سوسیالیستی، بل به تبع از مکتب خدا محور فقرزدای تشیع علوی، از صبغه و لعاب باورداشت‌های مذهبی متاثر بوده است. ظهور انقلاب اسلامی، یافته‌های تجربی‌ام را با شناخت بیشتری همراه کرد و آن روزها بود که به نقش شعرهای «اروتیسم» و «قلمروتن» در انحراف دیدگاهها پی بردم. اگرچه نه تنها مخالف شعر عاشقانه نیستم، بلکه نیاز آن را در جامعه‌ای که لبریخته‌های فرهنگ ابتذال غرب، با آنتنهای کوچك و بزرگ کانالهای تلویزیونی‌شان، بر بام محرومترین کلبه‌های روستاهای مرزی، رواج ویدئو و فیلمهای پورنو و... عاملی برای بی‌هویتی نسل انقلاب شده‌اند، در حد اعتلا و عرفان عشق و تقرب به ذات این معنا، احساس می‌کنم.

در حال حاضر، مسئولیت امور ادبی و هنری اداره فرهنگ و ارشاد اسلامی زابل و نیز خدمتگزاری کتابخانه‌عمومی شهرم رابه‌عهده دارم. تاکنون سه مجموعه از شعرواره‌هایم به نامهای «تبعید در آفتاب» (سال ۶۲)، «تکیه برزخم» (سال ۶۵) و «صبح در پرگار» (سال ۶۸) فرصت انتشار پیدا کرده‌اند که چاپ و نشر مجموعه اخیر، یعنی «صبح در پرگار» با تلاش صمیمانه دوست بزرگوارم جناب اکبر بهداروند، ممکن شده است.

مجموعه‌های شعر «قصیده‌های باران»، «زیتون سرخ»، «از زیستن»، «شعرواره‌ها» و مثنوی «ایوب در باد» و نیز دفتری در زمینه نقد شعر شاعران معاصر، آماده چاپ دارم.

● موقعیت شعر و شاعر امروز را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

■ غبار ابهامی که بر نمایه این سؤال رسوب کرده، مشخصاً حدود پرداختن به سؤال را مشکل و در عین حال آن را نامفهوم نشان می‌دهد. بدین معنی که از ظاهر پرسش فهم نمی‌شود، ـ آیا منظور از «شاعر امروز»، شاعر بعد از انقلاب اسلامی و تیپهای مشخص اندیشگی است، یا به مجموعه شعرای ریز و درشت چپ و راست و بورژوازی و کارگر و خودنگر و مؤمن و معتقد نظر داشته‌اید و یا در یك فرآیند کلی، مجموع شعرای معاصر قبل و بعد از انقلاب مورد نظر بوده‌اند. بنابراین ضرورت دارد تا در این مجال محدود، به یك دوره‌بندی دست و پا شکسته‌توسل‌جسته‌و آنگاه برحسب سیر تطور زمانی شعر، به ارزیابی موقعیت شعر معاصر بپردازیم:

کوششهای تجدد خواهانه «شمس کسمائی» و ـ اگر اشتباه نکرده باشم ـ تقی رفعت، باعث شد تا علی اکبر اسفندیاری متخلص به نیما یوشیج، به اعتبار ضرورت زمانه و با اتکا به دانش ادبی خود و نیز شناخت ادبیات فرانسه پس از انقلاب، شیوه‌ای نو در بیان مفاهیم با جسارت در شکستن

قوالب کلاسیک شعری برگزیند، که بازتاب این دگردیسی را در مطبوعات آن زمان، مثل «مجله موسیقی»، «آژنگ»، «اندیشه و هنر»، «آرش» و... از سال ۱۳۰۱ به بعد دیده یا شنیده‌اید.

«افسانه نیما» از اولین منظومه‌های شاعر به سبک و سیاق امروزین است که برانگیزنده نظرات متفاوت و متعارض شد. دهه اول و دوم این نوسرایی با چندین شعر موفق و نیمه موفق نیما ـ در حالی به سر آمد که کلاسیک گرایان متعصب و خوگرفته با خلوت سنتی خود، به این سنت شکنی غیر مترقبه حمله بردند. ـ یعنی چیزی در حد برخورد با «نازل‌الملائکه» در عراق، ـ خوشبختانه مشرب وسیع و دید امروزین شعرای جوان که دل به این سنت شکنی اندیشمندانه داده بودند، موجب شد تا کسانی چون: توللی، منوچهر شیبانی، کسرائی، ابتهاج، شاهرودی، شاملو، نصرت رحمانی، فریدون مشیری، محمود مشرف آزاد تهرانی، محمد زهری، سهراب سپهری، فروغ فرخزاد، آتشی، نادرپور، گلچین گیلانی، اخوان ثالث، شفیعی کدکنی، هرکدام با مکتب و مشرب خاص خود، از اروتیسم بی‌مایه گرفته تا رئالیسم و رمانتیسم رؤیا مدار، در دهه سوم و چهارم، یعنی در بین سالهای ۱۳۳۰ تا ۱۳۴۰ ظهور کنند و ادامه راه را در دهه پنجم، به جوانترهایی چون: دکتر رؤیایی، فرخ تمیمی، نیستانی، احمد رضا احمدی، خوئی، سیاوش پروان، منصور اوجی، طاهره صفارزاده، سپانلو، سپیده کاشانی، علی باباچاهی، علی رضا طبائی، در فاصله سالهای ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۰ بسپارند. البته لازم به ذکر است که به موازات رشد شعر نیمایی، شعر کلاسیک ایران نیز توانست در دهه‌های اول تا پنجم. به وسیله شعرایی چون امیری فیروزکوهی، شهریار، مهرداد اوستا، حمید سبزواری، مشفق کاشانی، محمود شاهرخی، رهی معیری و دیگران، به حیات ادبی خود در مطبوعات و انجمنهای ادبی و هنری آن زمان ـ مثل انجمن صائب، انجمن فرخ و... ـ ادامه دهد.

دهه ششم شعر نیمایی را، شاعرانی با اندیشه‌های نوتر و مطلوبتر، چون: نصرالله مردانی، محمدرضا عبدالملکیان، گلمرادی، اکبر بهداروند، ناهید یوسفی، میرزا آقا عسکری، حسن اسدی، جعفر ابراهیمی، محمد جواد محبت، رشید مقدم، محمدعلی بهمنی، عمران صلاحی، بهمن صالحی، میرداود فخری نژاد، عباس مهری آتیه، خوش عمل و... پاسداری کردند. و از درون همین دهه، شاعران انقلاب، پای بر پلکان اندیشه‌های انقلاب اسلامی گذارده و به دقیقه‌های اکنون رسیده‌اند. شاعرانی چون: نصرالله مردانی (با تفکر نیمایی و قالب سنتی) جعفر ابراهیمی (شاهد)، (که هم اکنون موفقترین و هدفمندترین شاعر شعر کودک به شمار می‌آید)، اکبر بهداروند، یوسفعلی میرشکاک، عباس صادقی، عباس خوش عمل، عبدالملکیان، محمد جواد محبت و... که از همان آغاز بیعت به انقلاب سپردند و به دهه هفتم شعر امروز رسیدند. در این دهه، شاعرانی چون: سیدحسن حسینی، امین پور، موسی شیرازی، احمد عزیزی، فاطمه راکعی، مسعود میری باران پور، علیرضا قزوه، سلمان هراتی، تیمور ترنج، ساعد باقری، محمدعلی محمدی، ثابت محمودی، ایرج قنبری، زمانی اصل، غلامحسین عمرانی، کاووس حسنلی، عباس داکانی، مهیار کاوه، حسین اسرافیلی، محمدرضا مهدی زاده، افشین سرافراز، و... به دیگران پیوستند و به همراه اندک شعرایی که از دهه‌های پیشین خود را با ادبیات انقلاب همسو کردند، شعر انقلاب را رقم زدند. شاعران کلاسیک معاصر نیز با صبغه و لعاب تر و تازه‌ای همپای تحوّلات جاری به ادبیات امروز رسیدند: مشفق کاشانی، محمود شاهرخی، مهرداد اوستا، حمید سبزواری، علی معلم، قدسی مشهدی، صفا لاهوتی، سیمیندخت وحیدی و... این دسته از شاعران را شکل می‌دهند. البته در همه حال شاعران مانیفست اول و دوم، موج سوم، حجم سپید، شعر ناب و کانکریت و شعر هندسی، از آغاز دهه چهارم تاکنون، به موازات حرکتهای اصولی در روند شعر معاصر، به طرح زیر ساخت تفکر خود، بر مبنای تاثیر پذیری از ادبیات جهان بورژوازی ـ و نه ضرورت شناخت و جایگاه ادبیات جهان سوم برحسب شرایطی اقلیمی، جغرافیایی، فرهنگی، سیاسی و ضریب اندیشگی ـ پرداختند از شاعران این گروه می‌توان: هوشنگ ایرانی، بادیه‌نشین، رؤیایی، کیومرث منشی‌زاده، چالنگی، محمود سجادی، طاهره صفارزاده (در یک مقطع زمانی مشخص و تحت تاثیر ادبیات اروپا) هرمز علی‌پور، مرسده لسانی، ژیلا و مهوش مساعد، فیروزه میزانی و... را نام برد.

از تفکر درست و به جای شاعران متعهد و مسلمان اگر بگذریم. من شاعران بی‌دغدغه و بی‌دردی را که تزکیه روح و اندیشه نشده‌اند و به حساب فرقه‌گرایی نرد شعر می‌بازند، نمی‌توانم جزو صنف نیک اندیش و راست کردار «الشعرا» منظور کنم. رشد شعر بی‌دردِ بورژوازی، دهلوی گرایی و رشد عرفان بی‌معرفت به دین خصوصاً در سالهای اخیر، خطری برای فروپاشی شعر هوشیار و در عین حال دردمند است.

● چه نقشی برای شعر در ادبیات انقلاب قائلید؟

■ شعر، به هرتقدیر صورتی جادویی از زبان است و در هرشاعری آرزویی برای رسیدن به این زبان پر رمز و راز ـ که به وسیله واژه‌ها دربیانی تصویری و حامل بار عاطفی و اندیشگی نمود پیدا می‌کند ـ وجود دارد. شاعر، انسانی است که وجوه تمایز این زبان را، از زبان محاوره‌ای عوام فهم می‌کند و در تابش شعور و خودآگاهی، به آن کاربرد جاودانی می‌بخشد. براساس همین فهم، میل جاودانگی در ذات هرشاعری ریشه دارد. شاعری که به تعریفی این گونه از شعر خو گرفته، یقیناً نقش فعال و تاثیر گذارش را در زمان و مکان، ادراک می‌کند. حال اگر در این وسعت زمان و مکان، یک دگرگونی عظیم در ابعاد سیاسی ـ اجتماعی ـ عقیدتی، همه رخدادهای ادبی و هنری را متاثر از خود سازد و شاعر، همراهی ذهن و اندیشه خود را در شکل دادن به این روند سهیم بداند و نقش پویا و سازنده‌ای در ابلاغ خواستها و بازتاب نیازهای انقلاب و مردم برای خود متصور بداند، آن دینامیزم آفرینندگی و میل به جاودانگی در او شدت می‌یابد.

از دیگر سو آنچه به زبان انقلاب، وجه تمایز تشخص می‌بخشد، نگرش هنرمند به انقلاب و واسطه ابلاغهای الهی ـ انسانی و هدفمند به مردم شدن است.

«شاندر پتوفی» شاعر انقلابی مجارستان را می‌توان نمونه‌ای از شاعران آزادیخواه و فداکار دانست که در بیست و هفت سالگی، جان بر سر جاودانگی شعر انقلاب گذارد. شعر او اگرچه صبغه و لعاب «اومانیستی» برگزیده، اما شعر حماسه و انگیزشهای اصیل، در جهت رسیدن به رهایی انسانهاست. هنگامی که می‌گوید:

«وقتی که همه بتوانند سهمی یکسان
از زنبیل فراوانی برگیرند
وقتی که عاقبت، همه بتوانند
یکسان در کنار میز حق بنشینند
وقتی که روشنی بار آور دانایی
بر پنجره خانه‌ها بتابد
آن وقت می‌توان گفت: ایست!
که این است سرزمین موعود.»

به یقین، شعری این گونه، می‌تواند توده‌های عظیم انسانی را برای رسیدن به سهمی یکسان، بسیج کند. شعر در ادبیات انقلاب، ارزشهای ره آورد انقلاب را پاس می‌دارد. اما این پاسداری هنگامی ممکن و میسر می‌شود که شاعر، صداقتش را در خدمت اهداف انقلاب قرار دهد و این واژه مقدس را بهانه‌ای برای شکم چرانی در شبهای شعر و دیگدان از زرکردن و خودمداری نسازد.

به نظر من، بار عمده فرهنگ انقلاب به دوش شاعرانی است که رسالت خود را در بیان «باید» ها و «شدن» ها با صداقت شگفتی آفرینی ابراز می‌دارند. با این باور داشت، حتی اگر انقلابی دچار تعارض و تردید در مقصد شود نیمی از تشتّت در اهداف، منبعث از سکوت، لاقیدی و خودنگری و شخص پرستی شاعر است. شهادت تاریخ، در بیان ظلم باوری و تیرگیها در همه ادوار، محکومیت جماعت روشنفکر سر در آخور و هنرمند و شاعران آن دوره را به دنبال دارد. همواره این روشنفکران و هنرمندان و شعرای محنّث بوده‌اند که وردست حکومتهای مستبد نشسته و در رواج فرهنگ استبداد و تعدیل توقع مردم، دولتمردان را یاری کرده‌اند. حکومتهای غزنویان، صفویان، قاجار و پهلوی همواره بر

استوانه همیاری و همرایی این خود محوران بت پرور، خیمه مردم ستیزی خود را برپا داشته‌اند. بنابراین لازمه تعالی هنجارها، و رفتارهای گروهی در عرصه فرهنگ و سیاست و زندگی، بیداری هنرمند و خصوصاً شاعر، خواهد بود. شعر انقلاب می‌تواند هدایتگر اصولی باشد که خون شهیدان آرزومند، مادران چراغ از کف داده و مردم دل به فردا سپرده، خواهان حاکمیّت آنند.

این روشنفکران و شاعرانند که مفاهیم پیچیده و کلّی را به روشنای آفتاب دانایی تبدیل می‌کنند و اندیشه‌های غیر محسوس و غبار گرفته را به تجلی وا می‌دارند. انقلاب فرانسه، نمادی واقعی از این تعریف است. «بو مارشه» فرانسوی با نمایشنامه «ازدواج فیگارو» و نمایاندن اشرافیّت سنتی دولتمردان فرانسه، روند انقلاب را در کشورش سرعت بخشید، و «مایاکوفسکی» اگرچه گرسنه ماند اما پاره‌ای از وجود انقلاب اکتبر را به شعر خود علاقه‌مند کرد و «فلسطین» مظلوم به کمک شاعران آگاهش «محمود درویش»، «سمیح القاسم» و «عصام العباسی» فرهنگ انقلاب و فردا باوری را در بین مردم یاس آزموده عرب رواج داد. شعر انقلاب، شعر شاعران آزمند بی‌درد و متشاعران خوشامدگوی کژ رفتار نیست. پشتوانه این شعر، هزار و اندی سال تشیع سرخ علوی است پشتوانه این شعر، اعتبار و آبروی علی(ع) و حسین(ع) و زینب(س) و زهرا(س) است و وای بر ما که به سودای نانی و نامی، مجال درست اندیشیدن را از امت مصطفوی باز داریم.

● به نظر شما نقش نقد در شکل گیری یك حرکت ادبی چگونه است؟ میان نقد و ادب چه نسبتی وجود دارد؟

■ امروزه برخورد با شعر و طرز تلقی از این هنر، با روشهای کلاسیك و قرار دادی شعرای گذشته تفاوت کلی یافته، بدین معنی که زاویه دید، اصول نگرش و زیبا شناختی به حسب کشف عناصر ذهنی و اندیشگی تازه‌تر و جایگاه واقعی شعر در اجتماع، فضاهای نوتر و انسانی‌تری را می‌طلبد که برای پیشینیان متصوّر نبود. شعر معاصر به تبع از مکاتب ادبی که ماهیّت آن را متاثر از خود می‌کند، زمینه‌های رجوع به انواع نقد را فراهم می‌آورد. از آن هنگام که «الکساندر بؤمگارتن» در نیمه قرن هجدهم، مفهوم زیبایی را استقلال بخشید و زیبایی و زشتی را در علم جمال شناسی معنای تازه‌ای داد نقد شعر نیز امکان تجربه‌های نوتری را در عرصه هنر پیدا کرد و انواع نقد براساس نظاره هنرمند به موضوعات مکاتب مختلف رواج یافت و نقد علمی، نقد روانشناختی، نقد تاریخی و... زمینه ساز دریافتهای حسی و معنایی شد. به عنوان مثال در نقد روانشناختی که اساساً به اثر ماهیتی روانشناختی می‌بخشد، روان شاعر در پشت سر کلماتش بازبینی می‌شود. به عبارت دیگر رفتار و هنجارهای فردی و اجتماعی انسان، در شعرش زمینه ساز ادراك و آگاهی از فرآیند اثر می‌گردد. شناخت این مقوله باعث می‌شود تا شاعر با تکیه بر معیارهای نقد، با نگرشی اصولی‌تر و دقیقتر، اثر خود را عرضه کند و از کاربرد ابزارهای نوین در پرداخت فرم و درونمایه شعر، غافل نماند.

نقد، یعنی چشم مسلّحی که مانایی و استمرار اثر و یا مرگ آن را نیك می‌بیند و ناقد یعنی کسی که با معرفت به زوایای پنهان یك اثر، چارمجوی کاستیها و کژیها می‌شود. سلامت اندیشه و دیدگاه علمی ناقد باعث می‌شود تا از خاستگاهی به مقوله شعر ـ یا دیگر هنرها ـ بنگرد که شاعر از آن غافل بوده است. دینامیزم زبان و حرکت به سوی تعالی در شعر، برخورداری از وجود ناقدان هوشمند و نیك نگر را می‌طلبد. حضور «عبدالعلی دستغیب» و دیگران در قلمرو نقد شعر قبل از انقلاب، روند معرفت به عناصر شعری را سهلتر می‌کرد. متاسفانه پس از انقلاب اسلامی ـ جز یك یا دو استثنا ـ به جای ناقد ادبی با عالمان بی‌شناسنامه‌ای مواجه هستیم که نقد شعر را به دستاویزی برای تجلی آفت حسد محوری و کینه‌ورزیهای نفسانی تبدیل کرده‌اند. «سنت بور» ناقد فرانسوی جمله‌ای دارد که مضمون کلی آن، ناقد را از ابتلای به آفت حسد برحذر می‌دارد و اولین وظیفه ناقد را مبارزه با آن می‌داند.

● سهم تفکر را در شعر به طور عام و شعر امروز به طور خاص چگونه می‌دانید؟

■ در جایی ـ نمی‌دانم کجا ـ گفته‌ام: شاعر با کلمه می‌اندیشد، و به معنایی، در پس هرکلمه اندیشه‌ای نهفته است که همراهی آن با زنجیره واژگان یك شعر می‌تواند در پرتو موضوعیّت شعر، تفکری را باعث شود. آنها که پیکره شعر را در رؤیا مداری مطلق و خیال صرف برانداز می‌کنند و لفظ میان تهی را تابوی ذهنی خود می‌انگارند یا از نقش هدفمند ادبیات و همیاری با انسان معاصر غافلند یا «کلام» را ویروسی تك ساحتی تصوّر می‌کنند که جز در ذهنیّتهای مجرد و منتزع تکثیر نمی‌شود.

«خواجه نصیرالدین طوسی» در قرن ششم هجری، شعر را دارای تشخص و اعتباری والاتر از عناصر و صناعات می‌داند و معتقد است که نمی‌توان الفاظ مهمل و بدون معنی را حتی اگر مجهز به وزن و قافیه باشد شعر نامید. حتی صاحب «المعجم» ـ شمس قیس ـ ابتداءً شعر را سخنی اندیشیده می‌داند که به تبع از آن، وزن و تساوی مصاریع و قافیه کاربرد می‌یابد. شاعرانی که باری از تعهد و الزام بردوش داشته‌اند هرگز مفتون رویه و تغییر ذائقه مجرد مخاطب خود نبوده‌اند. لذا ضمن دقت در کاربرد عناصر مکمل شعر در حوزه زیبا شناختی، افقی از اندیشه و شعور، فرا روی مخاطبین خود گشوده‌اند، تا به لحاظ تجلی عنصر اندیشگی، فهم متعالی را نسبت به جهان بشری باعث شوند با توجه به همین انگیزه‌ها و گرایشهاست که شعر متعهد، مقبولیت عام پیدا می‌کند و می‌تواند بر سر هر سفره‌ای آبشخور ادارك شود. حافظ که نمونه بارزی از شاعران اندیشه ورز این بوم و بر است می‌فرماید:

با صبا در چمن لاله سحر می‌گفتم
که شهیدان که‌اند این همه خونین کفنان

می‌بینید که ضمن ارائه صنایع و با رعایت عناصر زیبایی، درونمایه شعر از اندیشه‌ای انسانی و در عین حال نمادین، رنگ و بو گرفته است. این عالیترین نوع بیان است که ضمن نظر داشتن به وجوه هنری و ارزشی، از پنجره اندیشه و باورداشت‌های انسانی‌اش، مخاطب را به دیدار آن سوی کلام می‌برد. در این بیت

شراب خانگی بیم محتسب خورده
به روی یار بنوشیم و بانگ نوشانوش

اندیشه، با ترس از تکفیر نابخردان و گزمه‌های ریسمان بند آمیخته است.

این توجه به اندیشه به تناسب شرایط اجتماعی، جغرافیایی، سیاسی، در اشعار شاعرانی چون «دعبل خزاعی» شاعر عرب زبان معاصر عباسیان، «امه سه زر» شاعر سیاهپوست معاصر و «پابلونرودای» سیاستمدار هرکدام به نوعی جلوه کرده است. امروزه حتی پیروان مکتب «هنر برای هنر» برای خود رسالت و منزلتی اجتماعی قائلند و شعر خود را جدای از نحوه نگرش به دنیای مادی نمی‌انگارند. «بودلر» شاعری بود که خود را واقع گرا می‌پنداشت و از درون جنبش «رمانتیسیسم» به مکتب «پارناس» سرك کشید. او و دیگر به وجود آورندگان «پارناسیسم» هدف خود را از رواج این مکتب، بازبینی دوباره جامعه و اعتراض به استثمار و بورژوازی و تایید ظلم ستیزی که خود به عنایت اندیشه‌ای است انسانی می‌دانستند. حتی «رمانتیسیسم» ورشکسته و سرگردان آلمان هم که با شعارهای دهن پرکن عرصه وجود می‌طلبید، مدعی پرخاش به جهان سرمایه‌داری و مرفّه بورژوازی است. می‌بینیم که هیچ مکتب و سبك سیاق هنری نمی‌تواند اصول خود را خارج از نگرش خود به اقلیم اندیشه و معنا بداند. در جهانی که دلواپسی استحاله و الینه شدن انسان و بی‌هویتی وجود دارد، مگر می‌شود هنرمند و شاعر اقلیمهای بی‌شناسنامه، آگاهانه به تابوهای ذهنی و بت سازیهای تخیّلی بپردازد؟ باورداشتهای مذهبی از جمله مسیحیت آنچنانی، که از خاستگاه حکومت به مردم می‌نگریست، مانعی برای تجلی اندیشه متعارف در هنر بوده، می‌بینیم که نه تنها در شعر بلکه در همه هنرها محمل اندیشگی، عامل مهمی برای ارتباط با توده‌ها بوده است. سمفونیهای «بتهوون» ضمن اینکه مناظر و مرایای مختلفی را فرارو می‌گشاید باعث بیان مفاهیم انقلاب فرانسه و انتقال اندیشه نیز به شنونده می‌شود. همچنین است وضعیت همه رخددادهای هنری در تطور

تاریخی‌شان، از جمله رواج سبک «گوتیک» پس از معماری رومی.

هنر و شعر بی‌اندیشه، ره‌آورد انسان بی‌اندیشه‌ای است که درک بایسته‌ای از جهان واقع و نیازهای درونتاب آن ندارد. حتی اگر دنیای غرب، یا اروپای مدرن و یا اردوگاه ورشکسته شرق نیازی به عنصر اندیشه در مراودات هنری و شعری‌شان نداشته باشند، ما به لحاظ موقعیت سیاسی - اجتماعی و شرایط محیطی و جغرافیایی خود احتیاج مبرمی به کاربرد اندیشه در تمامی اقالیم هنری خود - از جمله در شعر - داریم. مگر می‌شود شاعر دردمند بعد از انقلاب را بدون مایه‌های اندیشگی و دغدغه‌های ارجمندش تصویر کرد؟ البته یقیناً یاری نکردن عنصر زیبایی و آراستگی کلام موجب می‌شود تا شعر به فریادی گوش خراش و پردافعه بدل گردد که تفکر را هم متاثر از خود، بی‌اعتبار می‌کند. بنابراین لازمه مانایی یك اثر، مرعی داشتن اندیشه و تفکر به موازات تجلی عناصر زیبایی در ذات و صورت آن اثر است. در تاریخ ادبیات ما شعر شاعرانی بیشتر از همه‌بار قداست داشته و عمر ادبی کرده‌اند که کلامشان تبلور تفکر انسانی و الهی‌شان بوده است. شاعرانی چون عنصری و عسجدی و فرّخی و حتی رودکی، با همه زیبایی کلام و مورد توجه بودن از دیدگاه تطوّر تاریخ ادبی، چون آثارشان کمتر از بار اندیشگی و رویکرد انسانی - الهی برخوردار بوده و درواقع، شعری بی‌بُعد ارائه داده‌اند، تنها در مسیر تحوّل و تطوّر تاریخ ادبیات مورد توجه‌اند، اما کسانی چون فردوسی، ناصرخسرو و مولوی که کلام را در خدمت تبلور مفاهیم داشته‌اند و از دریچه تفکر الهی - انسانی‌شان به ابعاد مختلف و مجموعه انسان نگریسته‌اند بی‌شك عمری چند برابر خواهند داشت.

در قسمتی از شعر امروز ایران، متاسفانه شکل گرایی و بعضاً نوعی شبه تفکر سور رئالیستی ناپخته که به غلط نام عرفان به خود می‌گیرد و نیز سپهری زدگی و بیدل محوری، خلأ تفکر مثبت و مورد نیاز را موجب شده است. از معدود شاعران اندیشه‌ورز و مسئول اگر بگذریم، شعر دیگران چیزی برای مانایی و تاریخی شدن را به همراه ندارد. تصور می‌کنم این از ابتدائی‌ترین نتایج به بازی گرفتن ارزشهای شعر، به مقتضای نیاز رسانه‌ها، مجامع بی‌هویت انتلکتوئل و قطب گراییهای غیر شاعرانه باشد. بدون تعارف باید عرض کنم شعر امروز ما، هرچه از جنجالهای کاذب محافل و مطبوعات سوداگر (و نه مطبوعات دلسوز و نگران شعر) دورتر مانده، از غنا و سهم تفکر بیشتری برخوردار شده و توانسته پیوند مقبولتر و مسئولانه‌تری با مردم برقرار کند. مضافاً اینکه ارزیابی واقعی شعر امروز و جایگه تفکر در آن، به عهده تاریخ است و باید دید براساس روند انقلاب و گروه‌بندی شاعران و دیدگاههای متفاوت شان، چه کسانی مقبولیّت مانایی در عرصه تفکر و تاریخ را می‌یابند.

● به عنوان یك شاعر و منتقد شعر، کار کدامیك از شعرای معاصر را می‌پسندید؟

■ بدون تردید گزینش کار یك شاعر از میان انبوه شاعران معاصر کشور، کاری است به غایت دشوار، زیرا داوری در این مورد، شناخت والا و معرفت کامل به دقیقه‌های ظریف شعری را می‌طلبد و چون رفتارهای فردی و اجتماعی شاعر، به گونه‌ای ناخودآگاه درونمایه شعرش را متاثّر از خود می‌کند لذا به نظر من، شعر هیچ شاعری جدا از سکنات و هنجارهای او به ارزیابی واقع بینانه نزدیك نخواهد بود. «لوسن» در مباحث تیپ بندی روانشناختی خود، انسانها را به سه تیپ یا طبقه متمایز تقسیم می‌کند:

۱- فکری: یعنی انسانهایی که زیر ساخت مناسبی از تفکر و اندیشه در بازیابی حقیقت دارند و در واقع اندیشه‌شان غالب بر احساس است.

۲- عاطفی: یعنی کسانی که در برابر وقایع، عکس‌العملهایی نسنجیده و آنی دارند.

۳- ارادی.

عقیده دارم، شناخت شاعری که بر اوضاع جهان امروز و نیازهای انسان معاصر مظروف در این جهان اشراف دارد، در تعریف انسان فکری می‌تواند ممکن شود. زیرا تیپهای اندیشمند، یقیناً با عناصر کارآمدتری می‌توانند بر قلمرو ادبیات، شعاعهای متفاوت شناخت و شعور را بتابانند. البته در این طبقه‌بندی، انسان فکری به معنای انسان جمود و جزم گرای عاری از احساسهای جایز، تعریف نمی‌شود. زیرا در درون اندیشه، یقیناً لایه‌های حس و عاطفه، درحد معقول و بایسته‌ای وجود دارد. به همین لحاظ، شاعر را شخصیتی با فرهنگ وسیع‌الطیف حاوی دانسته‌های تاریخی، روانشناختی، جامعه‌شناختی، اساطیری، فلسفی، ادبی و هنری می‌دانم که در کنار آن دانسته‌ها، تجارب شخصی و بازیافتهای ذهن او می‌تواند مکمل این شناخت شود. این نمای فرارو کمك می‌کند تا از میان شاعران خوب امروز، شعر «تیمور ترنج» شاعر خرمشهری را با ملاکها و معیارهایی که از شعر سپید دارم بپسندم. با این توضیح که در این گزینش، شعر شاعران نامبردار و پیش کسوت معاصر مورد نظر نبوده است.

تیمور ترنج را یکی از شاعران آگاه و نوجوی معاصر می‌دانم که با وقوف بر تاریك روشنای زمانه از فهم قابل قبولی در عرصه بینش برخوردار است. از قدرت پرتو افکنی کلمه، زیبایی و شکل هندسی و بار اندیشگی آن آگاهی دارد و ترکیبات زیبایی که به سبب فضاسازی مورد احتیاج خلق می‌کند ضمن توجه به نقش موسیقی حروف و آواشناسی کلمات، در یك گستره حسی و عاطفی، ساختمان شعری‌اش را از استحکام خاصی برخوردار می‌کند. عمده‌ترین مشکل «ترنج» تاثیرپذیری او از احمد شاملو و گاه، ترجمه‌های این شاعر است. آنچنان که بعضی از ترکیبات تداعی گر ذهن و زبان شاملو می‌شود و این دنباله روی هرازگاه، به کیفیت کار «ترنج» لطمه می‌زند و نیز تاثیر پذیری از حال و هوای شعر شاعران خارجی، بدون ارزیابی و دقت در معرفت به شرایط اقلیمی، اجتماعی، سیاسی و فرهنگ کشوری که در آن می‌خواهد واژگانش را گزینه کند. این عیب نیز به تبع از جاذبه ترجمه‌های شاملو از شاعران خارجی، همچون «ویکتورخارا» شاعر شیلیایی اثرگذاری عمیق شعر «ترنج» را کاهش می‌دهد:

«اکنون
جلّادان می‌آیند
با تبرهای خونچکان در دستانشان،
و انگشتان سرود خوانت را
یك به یك خاموش می‌کنند.»

در همین جا باید به نکته‌ای اشاره کنم که فرق است بین شناخت و تجربه‌اندوزی از آثار شاعران جهانی معاصر، الگوهای ترکیب سازی، تکنیك و نحوه فضاسازی آنان با رویکرد به الگوها و مدلهای شعرشان، زیرا در این میان، آداب، عقاید، حوزه‌زیستی، سنن و... یقیناً نادیده انگاشته خواهد شد. لذا شعری جامعیّت خواهد داشت که انتقال دهنده دیدگاههای انسانی، فرهنگی، محیطی خود بر مبنای اصول قابلیّت ترجمانی به زبانهای دیگر شود. مثلاً شعر همین شاعر شیلیایی «ویکتور خارا»، مخاطب خود را در هرگوشه از جهان به شکل کلی سیاستهای استعماری کشور خود و... آشنا می‌سازد و یا شعر «لورکا» دقیقاً انتقال دهنده فرهنگ و دیدگاههایی است که جامعه «اندلس» آن روز را شکل می‌داده است. به عبارت دیگر، خواننده شعر، با خواندن اثر شاعر باید به این فهم کلی برسد که شاعر در چه شرایطی و با کدام امکانات مادی و فرهنگی و سیاسی زندگی می‌کند. در این مورد «قاضی جرجانی» در کتاب «الوساطه» به نوعی دیگر، از عادات، تجارب، نگرش و آداب اقوامی سخن گفته که به حسب تعریف آن عادات و آداب، انسان می‌تواند نسبت به فرهنگ آن اقوام وقوف پیدا کند.

تیمور ترنج گرچه در محاق بی‌عنایتی مطبوعات نتوانسته آنچنان که باید جلوه کند، اما قلم توانمند، اندیشه بینا، عاطفه توانا، آموزه‌های شعری و قدرت ترکیب سازی او، معرف حضور شاعر در بطن اجتماع امروز است.

●

● بازنگری باورهای دینی «تولستوی»

■ شهریار زرشناس

روسیه در دهه‌های پایانی قرن نوزدهم، روزگاری بحرانی و متلاطم را از سر می‌گذراند. در میان اندیشمندان و نویسندگان روسی، دو جریان مخالف و متضاد فکری وجود داشت، یکی جریان نوگراها یا به اصطلاح «مدرنیست»[1] که روسیه را به تبعیت و پیروی تمام عیار از الگوهای تفکّر و تمدّن غربی فرا می‌خواند، و دیگری جریان «اسلاوفیل»ها و «اسلاوگرا»ها که خواهان نوعی بازگشت به هویت و فرهنگ بومی و پیشینه تاریخی جامعه روسی بودند. نویسندگانی چون «پوشکین» و «بلینسکی» از نمایندگان جریان فرهنگی و ادبی «نوگرا»ها و متفکرینی چون «داستایوسکی» و «بردیائف» به جریان فرهنگی و ادبی موسوم به اسلاوگراها تعلق داشتند.

کنت «گراف لونیکایویچ تولستوی» نویسنده معروف روسی و خالق آثاری چون: «جنگ و صلح» و «آنا کارنینا»، در سالهای آغازین نویسندگی خود به جریان نوگراها متمایل بود و در محافل و انجمنهای ادبی و فرهنگی ایشان آمد و شد می‌کرد. امّا در تمامی این سالها (از زمان نوشتن کتاب «کودکی» و «قزاقان» تا سال ۱۸۷۴، که انقلاب روحی و تحول فکری ریشه‌داری در او تحقق یافت، همیشه مایه‌هایی از مخالفت با مدرنیسم و ابتذال (و خویشتن‌گریزی ناشی از آن) در تفکّر او وجود داشت.

«تولستوی» روحی ناآرام و کنجکاو داشت و از زندگی عادی روزانه سرخورده بود. پیوستن به ارتش و شرکت در جنگ، نفرت از نظامی‌گری و زندگی ارتشی را در او پدید آورد. پیوستن به جمع ادبا و روشنفکران روسی نیز مشکل روحی او را حل نکرد. او در جستجوی ایمان بود تا از آن طریق به معنای راستین زندگی ره یابد. او بعدها در کتاب «اعترافات» می‌نویسد: «پیش از بیداری وجدان متفکر، انسان زندگی نمی‌کند و تنها پس از بیداری وجدان متفکّر است که انسان به نظرش می‌رسد که این زندگانی ظاهری متوقف می‌شود، زندگانی که مردمان گمراه، آن را به جای زندگی حقیقی می‌گیرند، مردم خیال می‌کنند که حیات آنها متوقف شده، درست در موقعی که حیات واقعی بیدار می‌شود».[2]

تولستوی آن روزهایی که «جنگ و صلح» (۱۸۶۹ـ ۱۸۶۴) و «آنا کارنینا» (۱۸۷۲) را می‌نوشت هنوز نویسنده‌ای معتقد به مبانی جهان‌بینی «روشنگری» بود، امّا زمینه‌های فکری و روحی تحوّل بزرگ درونی در او آماده و مهیا شده بود، به گونه‌ای که برخی دوستان و معاشران تیزبین و موشکاف، ظهور قریب الوقوع آن را بخوبی دریافته بودند. «توماس مان» منتقد آلمانی در این باره می‌نویسد:

«ووگوئه (نویسنده معروف فرانسوی) وقتی شنید نوعی بحران مذهبی نویسنده بزرگ روس را فلج کرده است، گفت او آثار آن را از مدتها پیش در تولستوی مشاهده کرده است، و در این داوری خود، کاملاً صدیق بود. مدار توسعه فکری تولستوی به نحوی مبهم در «کودکی و جوانی» معلوم بود، و وضع روانی لوین در آنا کارنینا کاملاً راه آینده آن را روشن می‌ساخت».[3]

در همین زمان بود که «تولستوی» اندیشه‌های روشنفکرانه و جهان‌بینی تمدن جدید را در پاسخگویی به مسائل مبنایی زندگی ناتوان دید و به «اندیشه ترقی» که از ویژگیهای تفکّر جدید است بدبین گردید و تردید و اضطراب روحی در او بالا گرفت. او در جستجوی ایمانی بود که به زندگی معنا ببخشد چرا که معتقد بود:

«ایمان، آگاهی به معنای زندگی است. آگاهی که باعث می‌شود انسان خود را از بین نبرد بلکه زندگی کند. ایمان نیروی زندگی است. اگر انسان زنده است برای این است که به چیزی معتقد است... بدون ایمان نمی‌توان زیست».[4]

زندگی «تولستوی» پس از سال ۱۸۷۴ دستخوش تحول بنیانی شد. و از آن پس او از معتقدات حاکم برمحیط خود و از دنیایی که او را احاطه کرده بود همواره می‌گریخت تا معنای راستین زندگی و خویشتن حقیقی خود را در ایمان مذهبی بیابد. «تولستوی» به «یاسنائیا پولیانا» (دهکده زادگاهش) رفت تا در پناه آرامش آن، اندیشه‌های خود را سامان بخشد.

●

ایمان دینی نزد تولستوی

«تولستوی» پس از گریز از شهر و زندگی «روشنفکرانه» و ریا و تزویر حاکم برآن، درباره دوستان سابقش در انجمنها و محافل ادبی می‌نویسد:

«من متقاعد شده‌ام که تقریباً همه آنها مردمان فاسدالاخلاقی بودند و غالبشان مردمان بد و بی‌معنی و دارای سطح اخلاقی بسیار پایین‌تر از کسانی بودند که من در حیات نظامی و عیاشی خود با آنها مصادف شده بودم».[5]

«تولستوی» چه چیزی را جایگزین باورهای روشنفکری می‌نماید؟

«تولستوی» درک نوینی از ایمان مسیحی ارائه می‌دهد و تا پایان عمر برپایه این ایمان و براساس احکام آن زندگی می‌کند. ایمان مسیحی «تولستوی» برپایه اصل «محبت» قرار دارد و با ایمان مسیحی در شکل کلیسایی آن متفاوت است. «تولستوی» کلیسا را متهم می‌کند که از حقیقت تعالیم حضرت مسیح(ع) دور گردیده است. تولستوی درباره درک خود از خدا و ایمان

دینی‌اش می‌گوید: «من به خدایی که برای من، روح، محبت، و اصل هرچیز است معتقدم. من معتقدم که او در من است همان‌طورکه من در او هستم. من عقیده دارم که اراده خداوند در هیچ جا جز در آیین مسیح روشنتر و صریحتر تجلّی نکرده است. اما نمی‌توان مسیح را خدا دانست و ادعیه‌ای خطاب به او خواند (این عمل به عقیده من بزرگترین هتك حرمتهاست) من عقیده دارم که سعادت واقعی انسان، در اجرای اراده خداوندی است».[۶]

اما اجرای اراده خداوند از نظر «تولستوی» به معنای محبت کردن به همنوع و دوست داشتن دیگران و جواب بدی را با نیکی دادن است. «تولستوی» به معاد و روزبازپسین اعتقادی ندارد و هدف آیین مسیح را ساختن زندگی بهتر در همین دنیا می‌داند. از نظر او آیین مسیح الهی است، به این دلیل که تنها راه «زیستن حقیقی» را نشان می‌دهد. نگرش «تولستوی» نسبت به مرگ نیز، چونان نگاه مادی‌گراهاست، او مرگ را پایان زندگی می‌داند و همه هدف آیین خود را در «خوب زیستن» در این دنیا خلاصه می‌کند. او در کتاب «مذهب من» درباره ایمان دینی خود می‌نویسد.

«مسیح می‌گوید: خشمگین مشو، هیچ‌کس را پایین‌تر از خود مدان- اگر آشفته شوی و به اشخاص بی‌حرمتی کنی، بدا به حال تو...»

ایمان دینی تولستوی بربنیان احکام پنجگانه قرار دارد: ۱. به هیچ‌کس نباید توهین کرد- ۲. روابط شهوانی با زنان نباید داشت- ۳. هرگز قسم نباید خورد- ۴. در مقابل بدی مقاومت نباید کرد- ۵. هیچ فرقی بین هم‌میهنان و خارجیها نباید گذاشت و از ناسیونالیزم باید پرهیز نمود.

«تولستوی» درنامه به «پرودون» می‌نویسد: «ناسیونالیزم یگانه مانع برسر راه رشد آزادی است».[۷] وی همچنین درك خودرا از آیین مسیح (که در نقطه مقابل درك کلیسا قرار دارد) همان تعالیم اصیل حضرت مسیح(ع) می‌داند و آن را یگانه راه نجات و سعادت بشریت تلقی می‌کند. با توجه به تعالیم او درباره نفی خشونت و محبت و عشق‌ورزی- حتی به دشمنان- باید او را از پیشگامان طریقه «مبارزه منفی» در اصلاح جامعه دانست. برخی نویسندگان غربی چون «وودکاك»، تفکر تولستوی را نوعی تفکر آنارشیستی دانسته‌اند. آنان بویژه به برخی دیدگاهها و نظرات «تولستوی» درباره نفی دولت و مالکیت نظر دارند. «تولستوی» عبارت معروفی در نفی دولت دارد که می‌گوید: «یا دولت وجود ندارد یا مسیحیت».

بررسی دیدگاه «وودکاك» و دیگران درباره «تولستوی» مجال دیگری را می‌طلبد، اما این نکته مسلم است که تولستوی از طرفداران اندیشه فردگرایی و مخالف هرنوع «کلکتیویسم»[۸] بوده است، تا جایی که «اشتفن تسوایك»، تولستوی را «پرشورترین دشمن کلکتیویسم در زمانه ما خوانده است».[۹]

مقام تاریخی و فلسفی تولستوی

«تولستوی» در دوره‌ای از حیات تاریخی روسیه ظهور کرد که این کشور در مواجهه با تمدن ماتریالیستیك و صنعتی غربی، دستخوش نابسامانی و بحران گردیده بود. روسیه، (علی‌رغم مخالفت و مقاومت «اسلاوفیل‌ها») مقهور قدرت صنعتی و تکنولوژیکی غرب شده و دورانی انتقالی را می‌گذراند: انتقال از اصالتهای فرهنگی و اجتماعی تمدن بومی، به ارزشها و مبانی فکری بیگانه. روسیه سرزمینی مسیحی بود (برمبنای درك خاص کلیسای ارتودوکس یونانی از مسیحیت)، اما غرب تمدنی لائیك و ماتریالیست داشت و روشن است که دوران انتقال برای روسیه، به معنای عبور از تفکر مسیحی ارتودوکس به باورهای ماتریالیستیك جهان‌بینی «روشنگری» بوده است. اما مقام تولستوی در این میانه کجاست؟

«تولستوی» از آغاز، تفکری دوگانه داشت. در آغاز فعالیت ادبی به اندیشه‌های مبنایی «روشنگری» و روشنفکری تمایل داشت، اما در عین حال به آینده این جهان‌بینی بدبین بود و احساس سرخوردگی می‌کرد. او حتی در داستانهای مختلفی که در این دوره از حیات خود نوشته، به خلق شخصیتهایی می‌پردازد که آشکارا تمایلات ضد «روشنگری» و روشنفکری او را نشان می‌دهند. همین سرخوردگی از جهان‌بینی «روشنگری» و ناتوانی این جهان‌بینی در پاسخگویی به مسائل هستی، «تولستوی» را دستخوش بحرانهای روحی و فلسفی می‌کند.

«تولستوی» از روشنفکری و مبانی ماتریالیستیك آن دست می‌کشد و به «ایمان خالص مسیحی» رو می‌کند، امّا ایمان خالص مسیحی او نیز از مایه‌های «خداپرستی روشنگری» تهی نیست. او هیچ‌گاه حقیقت مذهب (و حتی حقیقت «مسیحیت») را درنمی‌یابد بلکه مثل بسیاری از متفکرین عصر روشنگری و قرن نوزدهم (همچون «ژان ژاك روسو» «فرانسوا ولتر») شخصیت حضرت مسیح(ع) را نه به صورت پیامبری مبعوث شده از طرف خداوند، که به عنوان «انسانی وارسته و با اعتماد به نفس» در نظر می‌گیرد و آیین مسیحیت را به این دلیل که «راه زیستن واقعی» را نشان می‌دهد، آیینی مقدس می‌داند!

تولستوی به معاد اعتقادی ندارد و ناباورانه این رکن اصلی ادیان الهی را نادیده می‌گیرد. بدین‌سان، افق نگاه او همچنان اسیر و گرفتار قلمرو «مادیت» می‌ماند. او حقیقت معنوی و الهی زندگی و هستی را درنمی‌یابد و «ایمان مسیحی» و «رابطه با خدا» برای او، همچون تجربه‌ای فردی و شخصی و در خدمت زندگی دنیوی مطرح می‌شود.

«تولستوی» این ذکاوت و درایت را داشت که ظرفیت محدود و بن‌بست‌های فلسفی و معنوی تمدن جدید را پیش از تحقق تمام عیار آن دریابد. او، به لحاظ اینکه در جهان مصرف‌زدگی و تکنیك سالاری و حاکمیت «علم‌پرستی» قرن نوزدهم، اندیشه اعتقاد به مذهب و «ایمان دینی» و زندگی واقعی برپایه بینش دینی را مطرح می‌کند، متفکری ارزشمند و قابل تقدیر است. او، تجسم خودآگاهی معترضی است که چشم‌انداز تیره و شوم حاکمیت تفکر تکنیك سالاری و ماتریالیسم تجربی تمدن جدید را بخوبی دریافته و راه رهایی از اسارت این تمدن را در یك کلمه نشان داده است: «ایمان دینی».

بی‌تردید اگر خودآگاهی تولستوی در سراسر روسیه تعمیم می‌یافت، نیهیلیسم روسی در قالب «بلشویسم» و انقلاب اکتبر به قدرت نمی‌رسید و روسیه دنباله‌رو «مارکسیسم» (این الگوی غربی مقابله با پیامدهای تمدن صنعتی) نمی‌گردید. (مارکسیسم اندیشه‌ای بود که ازبطن تفکر اومانیستی برخاسته بود و سرانجام نیز به دامان پدیدآورنده خود رجعت نمود.)

«تولستوی» به این لحاظ‌که در دنیای حاکمیت تکنوکراتیسم و ماتریالیسم، پی به تقدیر محتوم آن برده و غلَم طغیان علیه آن برافراشته، متفکری ارزشمند است. امّا «تولستوی» در ایمان مذهبی خود (چنانکه گفتیم) امکان کشف حقیقت مذهب و مبانی اعتقادی جهان‌بینی دینی‌را نمی‌یابد ودر چهارچوب فهم اومانیستی از مذهب گرفتار می‌ماند. این نکته، طغیان مذهبی او علیه تمدن جدید را کمرنگ می‌کند و آن را به لحاظ تاریخی سترون می‌سازد. آری، برای مبارزه با تفکر و تمدن اومانیستی، باید از قلمرو تفکر اومانیستی عبور کرد و به تفکر اصیل دینی دست یافت و آن را متحقق نمود. اما تولستوی علی‌رغم تلاش برای مبارزه با تمدن اومانیستی، همچنان در اسارت فهم اومانیستی از دین گرفتار می‌ماند.

زیرنویس:

۱. MODERNIST
۲. آندره کرسون، فلاسفه بزرگ، جلد سوم، صفحه ۸۱.
۳. توماس مان، گزیده مقالات، صفحه ۱۹۹.
۴. فلاسفه بزرگ، صفحه ۸۳.
۵. منبع بالا، صفحه ۱۵.
۶. تولستوی در نامه به هیئت کشیشان.
۷. جورج وودکاك، آنارشیسم، صفحه ۳۰۲.
۸. COLLECTIVISM
۹. آنارشیسم، صفحه ۳۰۱.

«مرثیه آب»

● مریم جمشیدی

از خانه که بیرون زدیم، گفتم کاش بیاید. گفت کی؟! گفتم باران... و چتر توی دستش را گرفتم و انداختم ته کیفم.

هوا ابری بود. باران آمد و چه بارانی... احمد گفت، اگر سرما بخوریم...؟! و من همان شب خوابش را دیدم که داشت هذیان می‌گفت و دستهای داغش را از بالهای چادرم می‌آویخت: «آب... مهری جان، آب...»

دلم گرفت. بلند شدم تا کمی برایش آب بیاورم. تنگ بلوری آب را که به دست گرفتم، تکه‌های یخ به رقص درآمدند و صدای آوازشان راه را برد و گوشهایم بست... عجب آبی... چقدر یخ... عجیب تشنه‌ام... حلقومم خشکیده... دارم هلاک می‌شوم از این خشکسالی... خوب است اوّل کمی خودم بخورم...

هرچه می‌کنم، آب به دهانم نمی‌رسد. تکه‌های یخ گویی بازیشان گرفته. تنگ بلوری چقدر سنگین است و چه خنکی مطبوعی دارد.

همین‌طور دارم می‌سوزم. دستم را توی تنگ می‌کنم. باید که سیراب شوم. امّا تکه‌های یخ از اطراف انگشتانم پراکنده می‌شوند. «آب... آب...» می‌خواهم دستم را برگردانم. نمی‌توانم. نمی‌شود... دستم توی تنگ به دام افتاده. از حرارت دستهایم تکه‌های یخ آهسته آهسته آب می‌شوند، فریاد می‌زنم: «نه... نه...» و از خواب می‌پرم. نور سرخ چراغ خواب به صورتم می‌تابد. داغتر می‌شوم. صدای ناله احمد به گوشم می‌نشیند. به زحمت سر برمی‌گردانم. دارد چیزهایی با خود زمزمه می‌کند. می‌خواهم تکانی به خود بدهم. نمی‌توانم. دست و بالم بسته است. استخوانهایم تیر می‌کشد... بدنم مثل کوره می‌سوزد. داغ داغ داغم. احمد به طرفم می‌چرخد: «به دادم برس مهری... سوختم...»

می‌گویم: «می‌دانم... تب داری... رفته بودم تا برایت آب بیاورم... نفهمیدم چطور شد که تنگ بلور شکست... تکه تکه شد احمد... تکه... تکه... آخر نشد که سیرابت کنم... حالا کمی صبر کن، بلکه توانستم برایت کاری کنم... صبر کن احمد... دارم بلند می‌شوم...»

بدنم عرق کرده و خیس آبم. ملحفه را کنار می‌زنم. شاپرکهای توی ملحفه به اطراف می‌گریزند. شانه‌هایم که باد می‌خورد، گر به خاکستری به طرفم خیز برمی‌دارد. می‌ترسم و صورتم را زیر ملحفه‌ای که حالا دیگر آشیانهٔ هیچ شاپرکی نیست، پنهان می‌کنم. لحظاتی که می‌گذرد، صدای ناله احمد بیشتر می‌شود. بی‌درنگ صورتم را بیرون می‌آورم: «نکند طوریش بشود... خدا می‌داند که به او چقدر دلبسته‌ام...»

می‌خواهم بلند شوم که دیوار روبرو به طرفم هجوم می‌آورد و همین‌طور لحظه به لحظه به من نزدیک و نزدیکتر می‌شود. ناشناخته‌ای از دوردست‌های اتاق التماس می‌کند: «نرو... بخواب. تو هم مثل احمد تب داری. هردو ساعتها زیر باران بوده‌اید...»

می‌گویم: «چیزی نیس... بگذار بروم... می‌بینی چطور دارد به خودش می‌پیچد... تشنه است...» و بی‌اختیار از نو توی رختخواب یله می‌شوم. چقدر سنگین و ناتوانم...

اهل خانه‌مان می‌آیند و یکی یکی دست به پیشانی‌ام می‌گذارند و می‌روند. فریاد می‌زنم: «کجا می‌روید... برگردید، منم مهری... م... ه... ری...»

خورشید سخت می‌تابد و من و احمد به طرفش کشیده می‌شویم: «نه نمی‌آیم... امتحان دارم... باید درسهایم را مرور کنم...» و می‌زنم زیرگریه. دست احمد را می‌گیرم و سخت می‌فشارم: «احمد تو هم بیا... نمی‌گذارم بروی...»

توی خانهٔ پدر احمد هستیم. مادرش دارد مربای کدو تنبل درست می‌کند. احمد قاشق مربا را به دهانم نزدیک کرده و می‌گوید: «یک کم بخور... خیلی ترد و خوشمزه است...»

مادرم کنار سفره نشسته و چشم دوخته به تکه‌های یخ میان تنگ... زنگ می‌زنند، در را که باز می‌کنم، پدرم توی چارچوب در ظاهر می‌شود. یک شاخه شکوفهٔ نارنج توی دستهایش جای گرفته. می‌گویم: «احمد... او را ندیدی...» و ناگهان بوی خوش نارنج مشامم را پر می‌کند. نگاه می‌کنم. تمام تن احمد میان انبوهی از شکوفه‌های نارنج آرمیده... صدا می‌زنم: «نا... ر... نج... کمی نارنج...» و می‌بینم کسی، دستی که گویی دستان برادر احمد است، پیش می‌آید تا او را پاشویه کند. می‌گویم: «چه خوب که آمدید... پس کجا بودید این همه سال...» و می‌زنم زیر گریه... اشکهایم کوه یخ را آب می‌کند... احمد صدایم می‌زند: «مهری جان پاهایم... پاهایم نیست شده... قطع شده...» می‌گوید: «آب...» و چشمهای صدفی‌اش به هم می‌آید. از گوشهٔ چشمانش دو قطره اشک چکه می‌کند. مثل شُرشُر آب به صدای آبشار می‌ماند، چکه‌های اشک...

به زحمت به خودم تکانی می‌دهم و از جا بلند می‌شوم. تمام تنم را انگار کوبیده‌اند. استخوانهایم مثل لولای دری که زنگ زده باشد، جر و جر صدا می‌دهند. یک پایم را از تخت بیرون می‌اندازم. سرم روی تنه‌ام سنگینی می‌کند. احمد از توی آشپزخانه فریاد می‌زند: «نیا مهری... نیا حالت خوب نیست... الآن برایت شیر و عسل می‌آورم...» خسته‌ام. تمام سه روز گذشته را سرپا بوده‌ام. جواب می‌دهم: «باشد احمد جان... باشد...» و برمی‌گردم توی تختخواب.

احمد دستش را پیش می‌آورد و یک شاخه گل یخ هدیه‌ام می‌کند: «بیا مهری جان... این شاخه

گل یخ را بگیر و برایم کمی آب بیاور...»

بغض می‌کنم: «خیلی خوب احمد جان... دست کم بگذار باران بگیرد... سیلاب که شد، تنگ بلور را می‌برم لب رود...»

دهانم خشک شده. نفس که می‌کشم بینی‌ام می‌سوزد. نور چراغ خواب آدم را تشنه‌تر می‌کند. از سرخی روشنایی‌اش می‌سوزم... می‌سوزد... سربر می‌گردانم و تصویر خودم را روی شکوفه‌های گل یخ می‌بینم. چهره‌ام از سرخی به رنگ دلهره انگیز خون درآمده... خون... از گونه‌هایم آتش می‌بارد... آتش... پیشانی‌ام ترک برداشته و تمام آگاهی و اندوخته‌هایم از میان ترک‌خوردگی‌ها بیرون زده... تقدیرها به هم ریخته... آنچه که برپیشانی‌ام حک شده بود، از من گریخته. امّا احمد... احمد همین‌جا، کنار من روی شکوفه‌های گلِ یخ، همچنان عضوی از من است. خودِ من است. اشک توی چشمهایم حلقه می‌زند. من و او در حال ذوب شدن هستیم. هردو مبتلا به یك سرنوشت مشترکیم. می‌نالم: «احمد جان، تو به خاطر من تب کردی... تو به خواهش من زیر باران ماندی... احمد جان از من بگذر... مرا ببخش...»

احمد هیچ نمی‌گوید. در چشمهای بی‌رمقش عاطفه و تب به هم آمیخته. در نگاهِ بردبارش رنج لانه کرده: آب... مهری جان آب...»

گریه می‌کنم. به موهایم چنگ می‌زنم و فریاد می‌زنم: «نمی‌توانم مرد... نمی‌توانم...»

دریا در چند قدمی است. هرچه می‌کنم پاهایم از ساحل کنده نمی‌شوند. انگار سالهاست که میان شنهای کنار ساحل کاشته شده‌ام... از همان جایی که هستم، تنگ بلور را رها می‌کنم توی آب... دریا ناگهان موج برمی‌دارد، توفانی می‌شود و تنگ بلور را در خود می‌بلعد... فریاد می‌زنم، التماسش می‌کنم: «آن را به من برگردان، تنگ را کجا می‌بری آخر... ما تشنه‌ایم... او دارد توی دستهای من پرپر می‌شود... من آمده‌ام تا تو را با خود به خانه خودمان ببرم...» اینها را می‌گویم و می‌خواهم که بزنم به آب... بدوم... آن‌قدر بدوم و دریا را دنبال کنم تا به آب برسم، تلاش می‌کنم تا پاهایم از ساحل کنده شود... تقلّا می‌کنم و غرق در عرق می‌شوم. در تب و تابم و مثل کوره داغ داغ داغ. مادر احمد که مرا می‌بیند، اشك توی چشمهایش حلقه می‌زند. دامنش پر از گردوهای تازه است. آنها را کف اتاق پله می‌کند و می‌رود سراغ احمد: «آخر چطور هردو با هم تب کردید. همه‌اش به خاطر بی‌احتیاطی است... چرا به من خبر ندادید، نگفتید که من مادرم آخر... دریغ از جوانی شما که تب آن را سوزاند...» و گریه می‌کند... های های گریه می‌کند.

ماهیهای توی تنگ سرخ سرخند... دهانهایشان را به تکه‌های یخ چسبانده‌اند و آب می‌مکند... الآن است که همه جا را خشکی بگیرد: «می‌دانستم احمد... می‌دانستم بالاخره این ماهیهای لعنتی همه آبها را... دیگر باران نخواهد بارید...»

آبها به انتها رسیده... زمین و زمان تشنه‌اند. احمد دارد آواز می‌خواند. مرثیه‌ای برای آب... گل یخ سرش را میان نازبالش فرو برده و هق‌هق می‌کند. گلهای پرده توی اتاق نگران احمد هستند... احمد در دستهای تشنهٔ نیلوفر همسایه پرپر می‌زند: «تشنه‌ام همسایه... تشنهٔ آب...» و به رختخواب چنگ می‌زند... گریه می‌کند... آوازش بوی نم می‌گیرد...

«کجایی مهری... کجایی...» گوشهایم را به دهانش نزدیك می‌کنم. اشك می‌ریزم و می‌گویم. «من همین جایم در نزدیکی صبح... حرف بزن احمد...»

می‌گوید: «آب...» و بی‌حال می‌شود. حلقومم را درد می‌سوزاند. دنیا به گرد سرم می‌چرخد: «حرف دیگری بزن... چیز دیگری بگو احمد...»

صدایی از احمد به گوش نمی‌رسد. ملحفه را کنار می‌زنم و ناگهان بلند می‌شوم. گویی پاهایم از آن دیگری است. کس دیگری شده‌ام. گل یخ به شنیدن صدای من، سرش را از میان نازبالش بلند می‌کند، نگاهم در نگاهِ منتظرش گره می‌خورد. باد می‌وزد و لته‌های پنجره باز می‌شوند. آسمان پیداست. بُغض بیخ گلویم را خراش می‌دهد. صدای شکستنِ گردوها را زیر پای خود می‌شنوم. ستاره‌ها از کنار پنجره رژه می‌روند: «احمد من اینجایم... در نزدیکیِ صبح...»

گیسوی بلند ماه زمین را جارو می‌کند. هوا خنك و برفی است. ضجّه می‌زنم: «احمد جان همه چیز تمام شد... می‌بینی... پرندهٔ برفی از سفر برگشته... حالا دیگر سیراب می‌شوی... ناله کن احمد... حرفی بزن... بگو آب... بنویس آب... بخوان آب... آب...»

و دستهایم را به طرف پرنده برفی رو به آسمان بلند می‌کنم. از حرارت دستهایم پرنده برفی آب می‌شود... کوچك و کوچکتر... دهانم را باز می‌کنم. قطره قطره آب پرنده برفی به دهانم می‌چکد. سراپا خنك می‌شوم. مثل باغ سرسبز می‌شوم... و پر درخت... حریصانه قطرات آب را توی دهانم ذخیره می‌کنم. پرنده برفی همچنان برمن می‌بارد...

تمام آبهای دنیا به طرفم روانه می‌شوند. آخرین قطره که به دهانم می‌چکد، لبانم مثل صدف به هم می‌آیند... قفل می‌شوند...

با خوشحالی به طرف احمد برمی‌گردم: «بیا احمد... بیا احمد جان... ببین چقدر برایت آب آورده‌ام... آب تمام دریاها را...»

و دهانم را به دهانش نزدیك می‌کنم...

● محفل ما

گزارشی از جلسه قصه

عصر روز سه‌شنبه- هر پانزده روز یک‌بار- در طبقه فوقانی تالار اندیشه، گروهی از قصه‌نویسان معاصر، در یک نشست گرم و صمیمانه به بحث درباره قصه می‌پردازند. این جلسات سالهاست، به صورت مداوم، به همت واحد ادبیات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی- برگزار می‌گردد.

در این نشست ادبی، جمعی از نویسندگان با تجربه صاحب نام و چهره‌های آشنایی چون «رضا رهگذر»، «ابراهیم حسن‌بیگی»، «مهدی حجوانی»، «اکبر خلیلی»، «راضیه تجار»، «فیروز زنوزی جلالی» و... شرکت می‌کنند، که در کنار نویسندگان جوانتر، به قصه‌خوانی و نقد و بررسی آن می‌پردازند.

یکی از اعضای واحد ادبیات حوزه هنری درباره سابقه این جلسات می‌گوید:

«این جلسات سالهاست که تداوم دارد و تاثیری هم که از این ناحیه، برجریان قصه‌نویسی پدید می‌آید برهیچ اهل ذوقی، پوشیده نیست.»

و در ارتباط با چگونگی شرکت افراد در این جلسات می‌گوید:

«اکثر شرکت‌کنندگان، هنر جویان رشته قصه‌نویسی حوزه هنری هستند، و سالهاست که قلم می‌زنند، و بعضی از آنها، امروز مرحله سیاه مشق را پشت سر گذارده و صاحب مجموعه‌هایی هستند.»

در مورد شرکت علاقه‌مندان دیگر از او سؤال می‌کنم، ایشان در جواب می‌گویند:

«کسانی که علاقه‌مند به شرکت در این جلسات هستند، می‌توانند با ارائه یک قصه و یا نقد قصه قابل قبول، به این جلسات راه یابند.»

●

صندلیهای، چیده شده در تالار رفته رفته پر می‌شود. جلسه با تلاوت قرآن مجید آغاز می‌شود. نخست تازه‌ترین اخبار هنری، خاصه درباره قصه، طرح می‌شود و بعد قصه‌ای که از قبل در نوبت بوده توسط نویسنده آن خوانده می‌شود.

مسئولیت اداره این جلسات را خانم «راضیه تجار» برعهده دارند. خانم تجار درباره نحوه ارتباط خود با این جلسات می‌گوید:

«سال ۶۵ با آگهی روزنامه‌ای از فعالیت حوزه خبردار شدم. قصه‌ای را برای حوزه فرستادم که جواب آمد که شما می‌توانید در دوره آموزشی ما شرکت کنید. نامه‌ای به امضای آقای عموزاده خلیلی بود. بعد از پشت سرگذاردن دوره‌های آموزشی، مجوز ورود به این جلسات را پیدا کردم. برای من خیلی جالب بود. تا قبل از آن ندیده بودم جایی درباره قصه نظر بدهند. این جلسات برای من بسیار مفید بود.

ذهن گرد و غبار گرفته ما نیاز به دستهایی داشت که این غبار را پاک کند. به کسانی که چراغ راه باشند و این جلسات اینچنین بود برای من...»

خانم تجار همچنین به حضور چشم‌گیر خانمهای قصه‌نویس در این جلسات اشاره می‌کند و می‌گوید:

«حضور و فعالیت قصه‌خوانی خانمها بارها حضور آقایان را تحت تاثیر قرار داده است. و اینها اغلب کسانی هستند که دوره‌های مختلف آموزشی قصه‌نویسی (مقدماتی- تکمیلی- عالی) را پشت سر گذارده‌اند.

قصه‌تمام می‌شود واعضای شرکت‌کننده‌به نوبت به شرح ارزیابی خود از قصه می‌پردازند. بحث خیلی جدی و صمیمی در عین احترام به نویسنده ادامه پیدا می‌کند. و در پایان، نویسنده قصه به پاسخگویی و بیان نظرات خود می‌پردازد.

آقای «گودینی» یکی از هنرآموزانی است که در این جلسات حضور مداوم دارد. او می‌گوید:

«من سال ۵۹ برای اولین بار فرصت پیدا کردم در این جلسه شرکت کنم. آن وقتها زیر درختهای توی حیاط برگزار می‌شد. کسانی مثل محسن مخملباف، فریدون عموزادخلیلی، نقی و محسن سلیمانی، امیرحسین فردی و قاسمعلی فراست و مرتضی سرهنگی هم شرکت می‌کردند. بعداز مدتی به خاطر مشکلات شخصی، نتوانستم به‌طور منظم در این جلسات شرکت کنم، اما چند وقتی است که دوباره منظم به این جلسات می‌آیم.

او درباره ارزش و اهمیت جلسات می‌گوید:

این جلسات برای من بسیار مفید بوده است. اینجا هم تئوری داستان طرح و بحث می‌شود و هم تجارب نویسنده منتقل می‌شود. من اینجا بارها قصه خوانده‌ام. روزهای اول وقتی قصه‌ای می‌خواندم. به محض اینکه نظر منفی‌ای درباره قصه‌ام می‌شنیدم ناراحت می‌شدم. ولی حالا فهمیده‌ام که نویسنده باید خونسرد باشد و از نظرات دیگران استفاده کند...»

او کارگر است و دوره‌های مختلف آموزش را در حوزه هنری پشت سر گذارده است و تا به حال چند قصه در مجلات و جُنگها و نشریات مختلف از او به چاپ رسیده است.

خانم «بهشتی» هم از هنرجویان قصه‌نویس حوزه هنری هستند. ایشان از طریق همین کلاسها، جذب جلسات شده است. درباره ارزش این جلسات می‌گوید:

«کافی است آدم توی جلسه این تصور را داشته باشد که توی کلاس درس است. من به لطف نقدی که برقصه‌هایم زده شد، امروز کارهایم با کارهای گذشته، بسیار متفاوت است. مشکل من بیشتر مربوط می‌شود به اینکه، قصه زمان زیادی در «صف» خوانده شدن معطل می‌ماند و وقتی نویسنده آن را می‌خواند، آن احساس قبلی و گذشته را ندارد. آدم احساس می‌کند قصه مال خودش نیست و با آن یک‌حالت بیگانگی پیدا می‌کند. اما همیشه مشتاقانه در این جلسات شرکت می‌کنم.»

●

● دربارهٔ داستان‌نویسی

تولستوی:

این ادعا که هنر ممکن است هنری خوب باشد و همانگاه برای اکثریت بزرگ مردم نامفهوم باشد تا آن حد نادرست و نتایجش برای هنر تا آن اندازه زیانمند است و در عین حال چنان رواج یافته است و بینش ما را برانسان تباه ساخته که توضیح نمای تناقض آن آنچنان که شاید و باید امکان‌پذیر نیست.

اگر بگوییم یك اثر هنری خوب است اما قابل درك نیست مثل این است که درباره غذای مخصوصی بگوییم: بسیار خوب است ولی مردم نمی‌توانند آن را بخورند.

بالزاك:

با تنظیم سیاهه معایب و فضایل و با ذکر آنچه زاییده هوسها و عشقها است و با تحقیق درباره مشخصات اخلاقی و با انتخاب حوادث اساسی جامعه و با تشکیل تیپها به وسیله صفات و مشخصات همانند، ممکن است به نوشتن تاریخی موفق شوم که مورخان از آن غافل بوده‌اند: «یعنی تاریخ عادات و اخلاق جامعه!»

گوستاو فلوبر:

اگر این روزها نمی‌توانم هیچ کاری صورت دهم اگر هرچه می‌نویسم پوچ و بی‌مزه از کار درمی‌آید، این همه به سبب آن است که احساسات و عواطف قهرمانان اصلی مرا تکان نداده و سرحال نیاورده است... این اصل که می‌گوید «ایمان که داشته باشی کوه را از جا می‌کنی» در مورد امر زیبا نیز صادق است. می‌توان همین را به بیانی بی‌مزه‌تر چنین بازگفت که: «اگر دقیقاً» بدانی چه می‌خواهی بگویی، حرفت را خواهی زد و خوب هم خواهی زد.

هنری فیلدینگ:

تنها راههایی که از رهگذر آنها ما می‌توانیم درباره آنچه در ذهن دیگران می‌گذرد اطلاع حاصل کنیم، همانا گفتار و کردار خود آنان است و در آن میان دومی است که جنبه فرزانه‌تر هستی آدمی. برآن بیشتر تکیه کرده و آن را مطمئن‌تر و تزلزل‌ناپذیرتر دانسته است.

سارتر:

هدف غایی هنر همین است: این جهان را دوباره تملك کردن و آن را به همان گونه که هست در معرض تماشا نهادن، اما به صورتی که گویی از آزادی بشری سرچشمه گرفته است. لیکن چون آنچه هنرمند می‌آفریند واقعیت عینی نمی‌یابد مگر در نگاه شخص بیننده، پس از طریق آداب تماشا- و در این مورد از طریق خواندن- است که این تجدید تملك صورت قبول می‌پذیرد و تثبیت می‌گردد.

اوژن یونسکو:

اثر هنری می‌خواهد که به دنیا بیاید. همان‌طور که کودك می‌خواهد به دنیا بیاید، زاده شدن (هنر) از اعماق روح سرچشمه می‌گیرد. کودك برای اجتماع به دنیا نمی‌آید، گرچه اجتماع او را از آن خود می‌داند. کودك از بابت زاده شدن به دنیا می‌آید، اثر هنری هم صرفاً برای اینکه زاده شود به وجود می‌آید، زاده شدنش را برنویسنده هنرمند تحمیل می‌کند.

اودن می‌گوید:

داستان‌نویس باید بکوشد و از نبوغ کودکانه‌اش فراتر رود و بیاموزد چگونه ساده باشد و ناشی، چگونه چنان باشد که هیچ‌کس گمان نبرد ارزش یك بار دیدن را دارد. چه اگر بخواهد به کوچکترین آرزویش برسد، می‌باید سراپا ملال باشد، سراپا آماجی برای گلایه‌های عامیانه باشد چون عشق، میان عادلان عادل باشد، میان آلودگان آلوده نیز هم، و در درون شخص ضعیفش اگر بتواند می‌باید تمام بدیهای آدمی را تحمل کند کودن‌وار.

ادگار آلن‌پور:

در داستان کوتاه: «نویسنده باید بکوشد تا خواننده را تحت اثر واحدی که اثرات دیگر مادون آن باشد قرار دهد و چنین اثری را تنها داستانی می‌تواند داشته باشد که خواننده در یك نشست که بیش از سه ساعت نباشد تمام آن را بخواند.

دکتر علی شریعتی:

انسان خالق یعنی هنرمند، انسانی که از همه چیز می‌برد. این بزرگترین عظمت کار هنر است، وقتی از همه چیز می‌برد، در حالی که می‌آفریند و با آفرینش هنری‌اش می‌سراید، می‌نوازد، می‌تراشد، خود را می‌سازد، خود را بیان می‌کند، من در حالی که یك خلق جدید می‌کنم، خود را خلق کرده‌ام.

گوستاو فلوبر:

«حرفم را بد برایت بیان کردم که گفتم «آدم نباید با قلبش بنویسد» منظور من این بود که بگویم: آدم نباید خودش را شخصاً وارد صحنه کند. من برآنم که هنر متعالی پدیده‌ای علمی و غیر شخصی است. ما باید بکوشیم و به مغز خود فشار بیاوریم تا، به قول تو گفتنی، به سوی قهرمانان خود برویم و نه اینکه آنان را واداریم تا به سوی ما بیایند.

تن Taine می‌گوید:

«امروز از رمان تا انتقاد و از انتقاد تا رمان فاصله زیادی نیست. هردو تحقیق و مطالعه‌ای درباره انسان هستند.»

تولستوی:

هنر بایستی برای احساسی که انتقال می‌دهد یك ضرورت باطنی احساس کند.

اگر هنرمند صمیمی و بی‌ریا باشد که احساس را به همان صورتی که گرفته است بیان خواهد کرد و از آنجا که هیچ انسانی شبیه انسان دیگر نیست این احساس برای افراد دیگر تازگی خواهد داشت. و هراندازه منبع و منشایی که هنرمند احساس خود را از آنجا کسب می‌کند بدیعتر و عمیقتر باشد آن احساس مانوس‌تر و بی‌ریاتر خواهد بود.

واژه‌نامهٔ ادبیات داستانی

● کنایه (اشاره، تعریض، تلمیح، تملیح، اقتباس)

اشاره غیر مستقیم به یک شخصیت یا حادثه یا اندیشه یا مکان. کنایه اغلب معنی را غنی‌تر می‌کند و به اهمیت داستان یا واژه قوت بیشتر می‌بخشد.

اشاره‌ای صریح یا ضمنی به قرینه‌ای خارج از اثر ادبی. کنایه ممکن است ادبی و تاریخی و مذهبی یا نظایر اینها باشد.

شخصیت مخالف (ضد شخصیت، ضد قهرمان)

شخصیت یا قدرتی که مخالف «قهرمان» است. شخصیتی که قهرمان یا شخصیت اول داستان با او در کشمکش است.

ضد داستان

داستانی تجربی که نویسنده آن می‌کوشد با نادیده گرفتن شگردهای قراردادی و سنتی، از جمله طرح و نقشه و شخصیت‌پردازی و درونمایه، و نیز با اتکاء به پاره‌های نامنظم و تعبیرنشدنی تجربه و زبان، واقعیتی ذهنی را بیان کند.

شخصیت (قهرمان، آدم)

هر شخص یا موجودی که در داستان نقشی به عهده دارد. برای شناسایی هویت شخصیتها، راههای گوناگونی وجود داد که هرکدام مبتنی بر معیاری است که نویسنده آنها را به ما شناسانده است. شخصیت «یک رویه» یا «خنثی»: (flat) شخصیتی است که فاقد گوناگونی است یا گونه‌گونی اندکی دارد و می‌توان او را یک بعدی نامید. شخصیت قالبی (stereo type) شخصیتی است که ان‌قدر در داستانها به کار گرفته شده است که بلافاصله قابل تشخیص است و صفات و مشخصاتش قابل پیش بینی است. مثل کلانتر قوی بنیه و آرام داستانها یا فیلمهای «وسترن». شخصیت «جامع» (round) در جهت مخالف شخصیت «یک رویه» یا شخصیت «قالبی» است و نمی‌توان او را طبقه‌بندی کرد و در «نوع» خاصی گنجاند. به طور خلاصه، او شبیه اکثر آدمهاست: آمیخته‌ای از خوب و بد، متعارف و نامتعارف.

کلیشه (عبارت تکراری، گفته‌های قالبی)

واژه یا اصطلاحی که کهنه و پیش پاافتاده و بیش از حد استعمال شده باشد و در اثر مصرف مداوم و تکراری، همه طراوت و اثربخشی خود را از دست داده باشد. وضع و موقعیت و طرح و نقشه نیز ممکن است حالت کلیشه‌ای پیدا کند. نمونه: روایت مرد جوان و ثروتمند و فاسدی که فقط پس از درگیریها و شکستهایی چند می‌فهمد که ارزش عشق و وفاداری بیش از پول و ثروت است.

کمدی (نمایش خنده‌دار، مضحکه، نمایش مضحک)

اثری ادبی که قصد اولیه‌اش سرگرم کردن و نشاط بخشیدن است و معمولاً پایانی خوش دارد و در آن قهرمان موفق می‌شود از بن‌بست یا درگیری رهایی یابد، در مقابل تراژدی که در آن قهرمان شکست می‌خورد.

گره‌گشایی (نتیجه، سرانجام، نتیجه اخلاقی، حل)

روشن کردن معضل یا گشودن گرهی در داستان. پیامد یا عمل یا نتیجه نهایی طرح داستان. فرود بعد از اوج که ضمن آن حاصل کار خرده خرده به خواننده ارائه می‌شود. این اصطلاح از واژه‌ای فرانسوی به معنی «گره‌گشایی» گرفته شده است.

شخصیت‌پردازی دراماتیک

ارائه ویژگیهای شخصیت از طریق گفتار و کردار او به طوری که خواننده به وسیله آنها از ویژگیهای درونی شخصیت آگاه شود.

اپیزود (میان قصه، روایت فرعی، رویداد ضمنی، حادثه معترضه، حادثه مستقل، حادثه دخیل، داستان ضمنی، رخداد، واقعه)

حادثه جداگانه و معمولاً کوتاهی در خلال اثر ادبی که بخشی از طرح داستان است و به مناسبتی روایت می‌شود و در حد خود مستقل و کامل است. در طرح اپیزود حوادث ارتباط منطقی و مبتنی بر علیت ندارند و به سادگی در ترتیب و تسلسل تاریخی به دنبال هم نقل می‌شوند.

اگزیستانسیالیسم (وجودگرایی، هستی‌گرایی، اصالت وجود)

جهان‌بینی فلسفی ژان پل سارتر و آلبرکامو نویسندگان فرانسوی با تکیه براین نکته که طبیعت محدود است و با کنشهای روشن و قاطع معنی پیدا می‌کند نه با تمایلات پوشیده و پنهان. بیشتر اگزیستانسیالیستها انسان را موجودی ازخود بیگانه در جهانی لاابالی می‌پندارند.

*

آیینی برگرفته از نظریه‌های [کی‌یر] که گارد فیلسوف دانمارکی و گسترش یافته توسط نویسندگان و فیلسوفان فرانسوی، مبتنی براینکه انسان فردی است یگانه و منزوی در دنیایی بی‌اعتنا و دشمن، که خود مسئول اعمال خویش و آزادی در انتخاب آینده و سرنوشت خویش است.

اکسپرسیونیسم (درون بیانی، تعبیرگرایی، بیان‌گرایی، گزاره‌گرایی)

جنبشی در اواخر قرن نوزده و اوایل قرن بیستم در هنر و بویژه در نمایش که می‌کوشید با کاربرد نماها، به احساسها و عواطف درونی بیانی عینی بخشد. اکسپرسیونیسم که مستقیماً در جهت مخالف رئالیسم و ناتورالیسم است، اساساً مبتنی بر تغییر شکل و پیچیدگی و ابهام و سایر شگردهای غیر رئالیستی است تا زندگی درونی شخصیتها را تصویر کند.

*

شیوه‌ای نمایشی که در آن نویسنده معانی را، نه با واقع‌گرایی که با نمادگرایی تخیلی یا روانی منتقل می‌کند.

*

ارائه ظاهری و بیرونی آنچه بالضروره درونی یا تجریدی است، اغلب با استفاده از جابجایی یا چند پارگی زمان و شخصیت و محیط اجتماعی و پیچیدگی عواطف و اندیشه‌ها.

● اخبار کتاب

صفحه داستان قصد دارد اطلاعات جامع و کاملی نسبت به کتب منتشر شده در باب ادبیات داستانی در اختیار علاقه‌مندان قرار دهد.

از ناشرانی که علاقه‌مند به معرفی آثار منتشرهٔ خود هستند، می‌خواهیم دو نسخه از آثارشان را به آدرس مجله ارسال نمایند.

● طرف خانه سوان

■ مارسل پروست

اولین جلد از رمان هفت جلدی در جستجوی زمان از دست رفته نوشته مارسل پروست نویسندهٔ فرانسوی منتشر شد. مارسل پروست از پیشگامان رمان نو و داستان به شیوهٔ سیال ذهن می‌باشد. این کتاب توسط مهدی سحابی ترجمه و «نشر مرکز» آن را منتشر کرده است.

تراژدی در ادبیات فرانسه

ترجمه و نگارش: داوود نوابی

این کتاب ادبیات فرانسه را در قرون ۱۷ و ۱۸ بررسی می‌کند. کتاب توسط آستان قدس رضوی منتشر شده است.

● میدل‌مارچ (جلد اول)

■ جورج الیوت

شاهکار الیوت نویسندهٔ زن اسپانیایی یکی از بزرگترین داستانهای تراژیک دنیاست. کتاب حاضر توسط مینا سرابی ترجمه و نشر دنیای نو آن را منتشر کرده است.

● ۹۹ رمان برگزیده معاصر

■ آنتونی برجس

این کتاب به نقد و بررسی رمانهای انگلیسی زبان می‌پردازد. رمانهایی که از سال ۱۹۳۹ - شروع جنگ جهانی دوم- تا ۱۹۸۳ در محافل ادبی قابل طرح بوده‌اند. این کتاب توسط صفدر تقی‌زاده ترجمه و نشر نو آن را منتشر کرده است.

● خاک و خاکستر

■ فیروز زنوزی جلالی

دومین مجموعه داستان از فیروز زنوری جلالی با شش داستان کوتاه توسط حوزه هنری منتشر شد.

ریشه‌های آسمانی

■ ولادیمیر پراپ

این کتاب پژوهشی است در ساختار قصه‌های فولکلور. پراپ در این کتاب حدود صد قصه عامیانه را مورد بررسی قرار داده است. کتاب حاضر توسط م. کاشیگر ترجمه شد و «نشر روز» آن را منتشر کرده است.

● روزگاری جنگی درگرفت

■ جان استاین‌بک

کتاب حاضر گزارش گونه‌ای است از حضور نویسنده در فجایع جنگ جهانی دوم. در این یادداشت جان استاین‌بک روحیه سربازان آمریکایی را تصویر می‌کند و همراه با آنان به آفریقا و ایتالیا می‌رود. کتاب حاضر توسط محمدرضا پورجعفری ترجمه و نشر نقره آن را منتشر کرده است.

● نسل دوم

هاواردفاست

رمان حاضر نوشته فاست نویسنده آمریکایی است که مضمون داستانش را طبقات گوناگون مردم آمریکا در سدهٔ بیستم تشکیل می‌دهد. این کتاب توسط خسرو همایون پور ترجمه و انتشارات معین آن را منتشر کرده است.

اوهام

ریچارد باخ

داستان بلندی است که توسط سپیده عندلیب ترجمه شده و انتشارات نیلوفر آن را منتشر کرده است.

زنی ناتمام

لیلیان هلمن

رمانی در ۲۸۶ صفحه که توسط ساناز صحتی ترجمه شده و نشر مرغ آمین آن را منتشر کرده است.

● روانشناسی رنگها

■ دکتر ماکس‌لوش

انسان از روزگاران دور تاکنون تحت نفوذ و تاثیر رنگهای اطراف خود بوده است. در روانشناسی «نوین» رنگها یکی از معیارهای سنجش شخصیت به شمار می‌آیند. این کتاب اگرچه علمی است اما می‌تواند جهت نویسندگان مطلوب و قابل استفاده باشد.

این کتاب توسط ویدا ابی‌زاده ترجمه و شرکت نشر و پخش ویس آن را منتشر کرده است.

● گردباد

■ میگل آنجل آستوریاس

نویسنده رمان گواتمالایی است، گردباد توسط عبدالحسین شریفیان ترجمه و انتشارات «به نگار» آن را منتشر کرده است.

ال‌لوبو (سفر گرگ)

داگلاس دی

رمان تاریخی است از جنگ داخلی اسپانیا. این کتاب توسط فریدون مجلسی ترجمه شده و نشر رسانه آن را منتشر کرده است.

دشت مشوش

خوان رولفو

مجموعه داستانی است از نویسنده لاتین. این کتاب توسط فرشته مولوی، ترجمه شده و نشر گردون آن را منتشر کرده است.

● طرحی از جاودانگی حقیقت

■ بیاد هنرمند وارسته، شهید مجید بهرامی

«به امید نظری از آن صاحبنظر که محو جمالش شویم و به لقاءاش برسیم». شهید مجید بهرامی.

هنر، جاده ابریشم است. همه مسیر این جاده، ممتد و هموار نیست. هرچند بستر عبوری نرم می‌نماید همچون دیدن مو، ولی پیچشی دارد که هرقالبی توان پرداختن به آن را ندارد، مگر قالبی که محتوایی دارد و این محتوا میل عبور از نیل دارد، در گریز از فرعون و متکی به سبب‌سازی که می‌تواند به قلم قدرتی دهد، که دریا را شکافته و سماوات را تسخیر کند. هنرمندان آیینه‌دار کثرتند، که از حزن و وجد نی وحدت به سماع توحید درمی‌آیند. هنرمندان حقیقی می‌میرند، قبل از آنکه بمیرند. هنرمند حقیقی شهید بالقوه است و هنر او شهودی است که به مرتبه آن رسیده. هنر چله‌نشینی مستمر است و بافتن نقشی براین چله که به بی‌نقشی تصاویر فانی می‌رسد و در نقش باقی کم می‌شود. سرشت هنرمند چون تار و ریشه‌ای است که نقشی به ظاهر صامت و بی‌روح را در جان خویش زنده می‌کند.

«مجید بهرامی» در جرگه هنرمندانی قرار دارد که صاحب موضعند. استقرار او در موضعی است که ما از آن غافلیم. «بهرامی» آزاده‌ای است که در عمر کوتاه ظاهری و دنیوی خود به مقام معنوی و اُخروی شهود رسید. او با شهادت خویش به تفسیر سوره «ممتحنه» نائل شد. موضع او، موضع عبور بود و وضع ما ایستادن و رکود. او لحظه به لحظه شکوفاتر شد و ما در قمار الوان، آن به آن، رنگ باختیم. او عابر بود، ما مسحوریم. او نائل شد. ما مشغولیم. او سائل «من لی غیرك» از غنیِ مطلق بود و چه سخت است باور این معنی، در زمانه غفلت، که ما مسئولیم.

شهید «مجید بهرامی» مرغ باغ ملکوت بود که «از شکاف سینه» خویش به مأمن حقیقی انسان پرکشید. اما، ما زنجیرشدگان پای در هستی خویش، غرق پستی خویشیم و آسمان را در زمین می‌بینیم. ما در جستجوی زر و رسیدن به ظواهر خاك، آن را سرند می‌کنیم و در طلب ساختن کاخ از خاك هستیم که فانی است.

در این میان اولین بارقه‌های هنر حقیقی انسان، فرار از دام خویش است، که از هردامی قویتر و وسیعتر است. چرا که مجهز به پیشرفته‌ترین سلاح مخرب یعنی توجیه و تسامح است. مسئله‌ای که مبتلا به بسیاری از صغیران و کبیران است. پیداست که چه راه دوری است از ما، تا شهیدان: از سِیر با اسباب تا سیر با مُسبب. چه زیباست هنرمندی که با خون خویش بربوم خدا می‌نشیند. هنرمندی که خلاقیت را ارتباط و تمنای وصال خلاق مطلق می‌داند. «مجید» در جامعه ما هنرمندی گمنام است، اسفا که گمنامی شهیدانی این چنین، گمراهی ما گم‌شدگان در سبیل ماده است. ما امروز از صراط حق دور افتاده‌ایم و نشناختن هرشهیدی، این دورافتادگی را دلالت می‌کند. شهیدان رسولان توحیدند که در ظهور کوتاه خویش منظومه بلند حضور حقیقی را می‌سرایند. هنرمندان حقیقی عالیترین نشانه‌های وحی آسمانی هستند، که برای دگرگونی خویش و جامعه نازل می‌شوند.

هنر حقیقی یك هنرمند اصیل، هرگز شناخته نمی‌شود. چرا که غالب افراد به درجه درك و فهمیدن درد او نرسیده‌اند: «گوش نامحرم نباشد جای پیغام سروش» آنچه از آنها می‌تراود مرتبه نازل شده درك و درد عظیم آنان است. اصالت یك هنرمند را می‌توان از تعلق شور او به شعور حقیقی دریافت. هنرمند حقیقی، روشنگری است که از سایه روشنهای زندگی و تاریکیهای حیات، روزنه‌های نور و فلاح را جستجو می‌کند. هراندازه که دیگران قائل به این معنی باشند که هنرمند تعهدی ندارد، با هیچ استدلالی نمی‌توان ثابت کرد که هنر تعهد نمی‌شناسد. تعهد هنر و

هنرمند یا به خداست، یا به جامعه و یا تعهد نسبت به خویش است. کسی که خود را نسبت به جامعه متعهد می‌داند، یا از خدا روی گردانده و یا می‌خواهد از طریق جامعه به خدا برسد. کسی که تعهد شخصی دارد از خدا بریده و لاجرم از جامعه هم گسسته است. کسی که به تعهد الهی قائل است به تعلق فطری خویش نظر دارد. شاید بتوان گفت کلام جواهری بزرگ گوهرشناس معاصر، عارف زمان و مکان، امام عقل و جان (ره) در همین راستا باشد که فرمود: «شهید نظر می‌کند به وجه‌الله». اگر انسانی به خویشتن بازگردد و به فطرت خویش که الهی است نظر کند به وجه خدا نظر کرده است. تعالی هنرمند طی مسیر فطری اوست. هرچند زمانه، زمانه این حرفها نیست، اما حقیقت همان است که بود و هست و خواهد بود. حقیقت نه حرف ما و نه دیگران که نفخه‌ای است که در روح انسان دمیده شده، حال انسان، یا از کمال همنشین «نحن اقرب الیه من حبل‌الورید» بهره خواهد برد و نظری خواهد داشت و یا اینکه غفلت خواهد ورزید، و از فیض حقیقی بی‌بهره خواهد ماند.

قلم هنرمندان و نویسندگانی که در راستای فطرت حرکت می‌کنند، زیربنای فرهنگ یك جامعه را می‌سازد. مهمترین و ارزشمندترین مشخصه یك جامعه، فرهنگی است سالم و پویا. افراد جامعه‌ای که به کرامات و فضائل التفات داشته باشند، برای اهل قلم همواره شانی والا قائل بوده و بدان ارج می‌نهند، مدادالعلماء افضل من دماءالشهداء. اما ناگفته پیداست دلیل و مسبب استحکام و استمرار و پویایی قلم عالمان، همانا قدم شهیدانی است که برای صیانت از فرهنگ فطری جامعه به حرکت درمی‌آید. اگر قلم به توصیف و معرفی فضیلتها می‌پردازد، این قدم شهید است که با خون خویش به ترسیم راه و روشنگری روش حرکت از مبدأ به مقصد حرکت می‌کند.

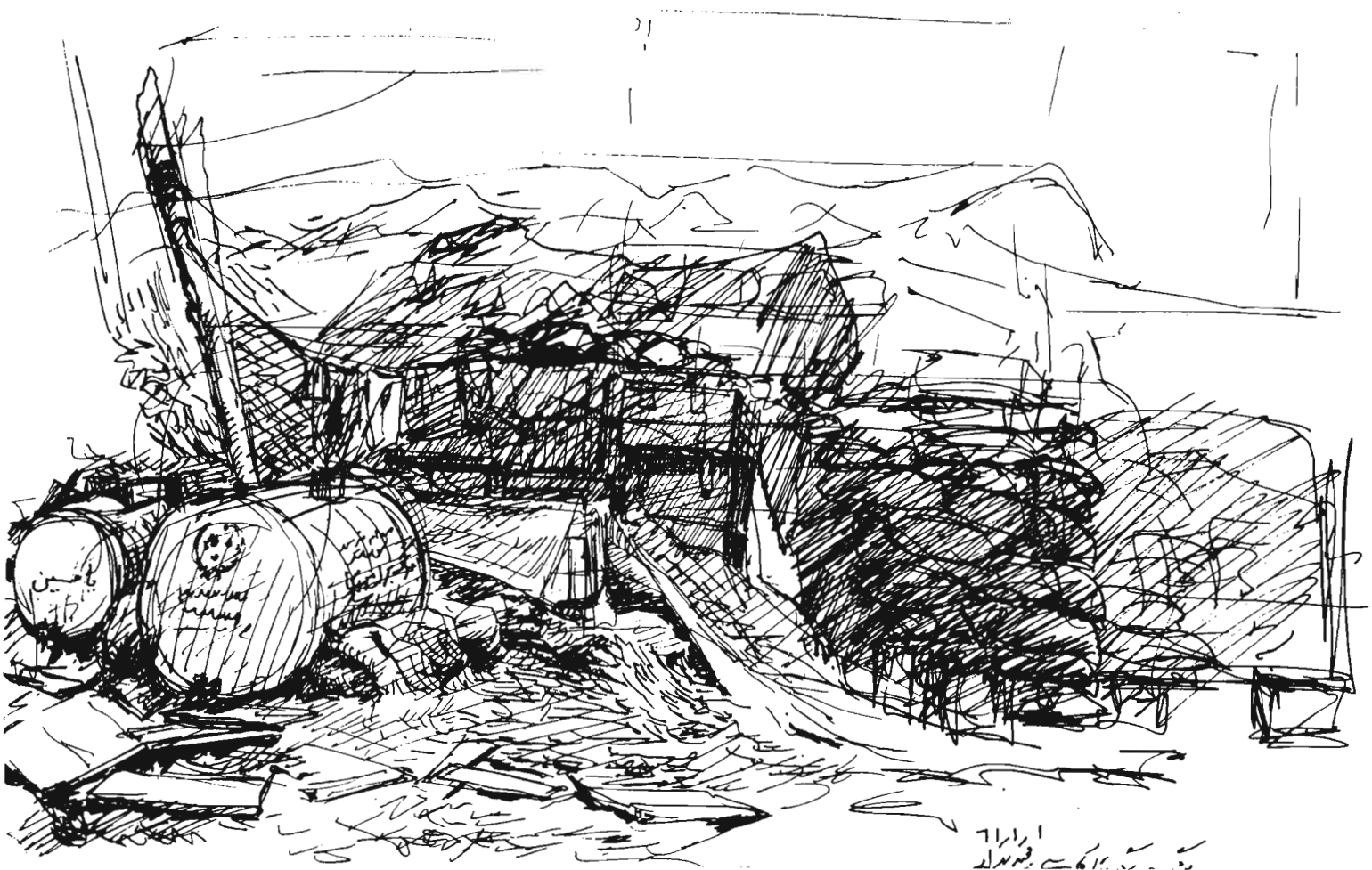
شهید مجید بهرامی همراه دیگر شهیدان عالی همّت، تفسیر عینی و تصویر تجسمی تحقق باطنی آیه اناالله و اناالیه راجعون هستند، که با فهمیدن مبدأ وجود و معاد رجعت خویش به درك مقصد و فیض هم‌جواری و همنشینی با علت‌العلل خلقت نائل شدند. شوری که مجید را به تکاپو وامی‌داشت شعوری بود که شور او از آن نشأت می‌گرفت با نگاه به مجموعه آثار او جستجو و تلاشی که برای درك کُنه معانی داشته را می‌توان در ابتدا تا انتهای طرحهای او دنبال کرد. مشخصه بارز اغلب آثار او، حضور روحی پویاست که پشت هرخط و سایه روشن ظهوری زنده دارد. باید خاطرنشان شد که مجید در آغاز راه بود. جوانی بیست و یك ساله که تلألؤ در مکان علو ی‌را بر شکُفتن در جهان سفلی ترجیح داد. اگر زنده بود- هرچند زنده‌تر از هرزنده‌ای است امّا دیدگان ما، توانایی چشم دوختن برچشم خورشیدراندارند- اکنون او در اوج، غورمی‌کند.

اگر هنوز در سیر سطح به‌سر می‌برد، منظومهٔ جنون خود را به کمال می‌سرایید. اما کسی که تمنای رسیدن به محضر استاد ازلی و ابدی داشته باشد، هیچ تعلق خاطری نمی‌تواند مانع او بشود. بام جهان، کام عاشقان نیست، و هنر در کسب تکنیك و اشتهار خلاصه نمی‌شود. هنر حقیقی همان گونه که از نامش پیداست، وسیله‌ای است در خدمت حقیقت و رسیدن به حق هنرمندی که از حق روی گردانده باشد، خودش را رنگ کرده است و اگر مقبولیتی در جامعه داشته باشد می‌توان گفت که جامعه پذیرای خود را هم‌رنگ کرده.

شهید مجید بهرامی یکی از هنرمندان ارزشمندی بود که هرگونه رنگ تعلقی را از خود زدود. او هنگامی که دانشجوی تربیت‌معلم بود با اشتیاق رسیدن به محضر فیض آموزگار قلم، و آموزنده انسان به آنچه نمی‌دانست، در خاك مقدس سومار همراه یاران خویش، به ملکوت اعلی پر کشید. او با خون مطهر خود طرح جاودانگی حقیقت را برپیشانی وجدان حق طریقان نقش نمود.

غلام همت آنم که زیر چرخ کبود
ز هرچه رنگ تعلق پذیرد آزاد است...

رسول توانا



● خاطرات یك نقاش دیواری

■ ایرج اسکندری

یکی از روزهای شنبه سال ۶۷ بود، تاریخ دقیق آن را به یاد نمی‌آورم فقط به خاطر دارم شب قبل از آن اعلامیه‌ای تحت عنوان بیانیه ده ماده‌ای، از رسانه‌های گروهی قرائت شد که در یکی از بندهای آن، که فکر می‌کنم بند سوم بود، هنرمندان مورد خطاب قرار گرفته بودند تا به حمایت از دستاوردهای جنگ آثار خود را خلق کنند.

خود را مورد خطاب دانستم و بهانه خوبی بود برای کاری که از مدّتها قبل در فکر آن بودم، ساعتی بعد در «حوزه» با طرح از پیش‌آماده، دنبال چهارپایه‌ای و قلم و رنگی می‌گشتم، و بعد خود را پای دیوار در خیابان انقلاب نبش صبای شمالی یافتم و دست به کار شدم. سطح مفید قابل کار با طول بیست متر در ارتفاع دو متر در مقابلم بود.

آنچه با خود آورده بودم: دو عدد قلم مو- ریسمان کار- سه‌پایه فلزی- ظرفی نفت و مقداری روغن برزک و تکه‌ای پارچه و نیم کیلو دوده بود. دوده را که با روغن و کمی نفت مخلوط کنی رنگ سیاه نسبتاً پایداری حاصل می‌شود که برای طرّاحی برروی سطح سیمانی مناسب است. دیوار را چند سال پیش دیده بودم- که سطح آن کاهگلی بود. روزی هم که داشتند آن را ترمیم می‌کردند به خاطر دارم. گل آن را تراشیده بودند و روی آن راسیمان می‌کردند آنوقتَ که شاید سه چهار سال قبل بود با خود گفته بودم که روی آن نقاشی خواهم کرد- محل بسیار مناسبی بود- خیابان انقلاب معبر هزاران نفر در روز و شب و همیشه در فکر بهانه‌ای برای شروع کار بودم و حالا وقتش رسیده بود.

ابتدا باید دیوار را چهارخانه می‌کردم- این مقدّمه کار برای انتقال طرح بود- این کار از قدیم‌الایام باب بوده است که طرح و دیوار باید چهارخانه می‌شدند. دیوار را در اندازه‌های پنجاه سانتی تقسیم‌بندی کردم- طرح را همچنین. شروع به کار کردم و تا عصر آن روز حدود یك چهارم دیوار به پایان رسید. قصدم آن نبود که کاری با تشریفات و تبلیغات و هماهنگی با ارگانهای ذیربط و رادیو تلویزیون انجام داده باشم و می‌دانستم اگر بخواهم کارم را با هماهنگی و اجازه شهرداری و درخواست لیست وسایل کار و بودجه و... انجام دهم هیچوقت نخواهم توانست شروع به کار کنم. قصدم فقط اجرای دستوری بود که مورد خطاب آن بودم و هیچ دستورالعملی را قویتر از آن نمی‌دانستم.

در طول کار برخورد مردم بسیار برایم جالب بود، «خسته نباشید»ها که پی‌درپی نثار می‌شد مشوق من بود و خیلیها که به دنبال آدرسی می‌گشتند و شاید بیکارتر از من پیدا نمی‌کردند و من هم باید جوابشان را می‌دادم: آقا این آدرس کجاست؟ به خاطر دارم خانمی بعد از سلام و خسته نباشید پاکت شیرینی که در دست داشت به طرف من گرفت و با اصرار که آقا خواهش می‌کنم دهنتان را شیرین کنید. و من که دستهایم پر از رنگ بود و سیاه، عذرخواهی کردم و او خود دو عدد شیرینی از پاکت بیرون آورد و در جیب لباس کار من گذاشت و نمی‌دانید که این کار را چقدر با اخلاص و محبّت انجام داد، قیافه‌اش هم به قول ما خیلی حزب اللهی نبود، راستی مردم ما

چقدر قابلیت خدمت را دارند؟

کار خیلی زود شروع شد و خیلی زود به پایان رسید- شنبه شروع و در پایان روز یکشنبه تمام شد. در جریان انجام آن خیلی از دوستان را که مدتها ندیده بودمشان دیدم، یکی از دوستان در مورد طرح، نظری داشت که به نظرم درست آمد و با نظر وی آن را اصلاح کردم. کار برای موقعیت زمانی خود بسیار مناسب بود. با حساب من روزانه حدّاقل دویست هزار نفر پیاده و سواره از این معبر تردد می‌کنند که چنانچه این کار یک سال هم باقی بماند تاثیر خود را گذاشته و من به هدفم رسیده‌ام.

نقاشی را باید به میان مردم برد، مردم باید با اثر هنری در تماس روزمرّه باشند. هنر باید در خدمت مردم باشد، هنر باید در خدمت اسلام باشد، هنر نباید دولتی باشد، اثر هنری نباید سفارشی باشد. هنرمند، نباید سفارش‌زده باشد- نقاشی دیواری باید در حال عبور هم قابل فهم باشد، نقاشی دیواری باید با خطوط محیطی مشخص شود. نقاشی دیواری در خدمت فرد نیست، نقاشی دیواری در کلکسیون هیچ کلکسیونری حبس نمی‌شود- نقاشی دیواری مخاطب خاص ندارد. پاسبانها هم می‌توانند در بین دو سوت زدن آن را ببینند، برای دیدن نقاشی دیواری وقت خاصی لازم نیست: صبح، ظهر، شب، نصف شب موقعی که با عجله دارید طفل بیمارتان را به دکتر می‌رسانید، گیشه‌دار موزه هم جلویتان را نمی‌گیرد. نقاشی دیواری را همه می‌بینند، حتّی گدایی که پای دیوار نشسته آنجا را انتخاب کرده، من هم باید آنجا را انتخاب می‌کردم از این دیوارها به وفور همه جای تهران هست، امّا این دیوار مثل دکان دونبش پرمشتری است. دیوار مربوط به یکی از ساختمانهای آموزش و پرورش است، راستی دولتی بودن دیوار هم خیلی مهم است. یادم است دیوار بسیار مناسب و عظیمی را در میدان ولی‌عصر مدتها نشان کرده بودم که هنوز هم دست‌نخورده باقی مانده. دیوار از لحاظ سوق‌الجیشی موقعیت بسیار مناسبی دارد. سی متر ارتفاع و بیست متر عرض، همیشه سنگ بزرگ برمی‌داشتم می‌شد یا نمی‌شد، بالاخره ضرر نداشت. بگذریم- داشتم از دیوار میدان ولی‌عصر می‌گفتم- به هربهانه‌ای سراغ آن دیوار رفتم، نشد که نشد، صاحب ساختمان راضی نمی‌شد می‌ترسید که مبادا ساختمانش به یك عنصر تبلیغاتی حکومتی تبدیل شود و مبادا توسط منافقین برود روی هوا، ترس هم داشت در همان روزها بود که منافقین در گزارشاتشان بود که چند نقاش دیواری را روی داربست به رگبار بسته بودند.

زمانی که ارتش بودم، عقیدتی سیاسی را راضی کردیم که روی دیوار مذکور داربست بزنیم و نقاشی کنیم که نشد و رفتیم در خیابان انقلاب نبش خیابان قدس، دیواری راگرفتیم وکارکردیم. موضوعش اعزام نیرو وکمکهای مردمی به جبهه بود ۳۰×۳ متر و جای خوبی هم بود- خیابان انقلاب- نزدیك دانشگاه روبروی کتابفروشی‌ها. که بعد از قبول قطعنامه شنیدم عده‌ای از تبلیغات کمیته میدان بهارستان راه افتادند و آثار جنگ را پاك می‌کنند که این تابلو را هم شامل شد. بگذریم.

در مرکز تجسّمی ارشاد که کار می‌کردم به نحوی سعی کردیم برروی دیوار سابق‌الذکر کار کنیم، که نه مسائل اداری آنجا پاسخگوی من بود و نه شوق و ذوق و برنامه‌ای برای این کار- در دانشگاه که کار می‌کردم جهاد دانشگاهی را تحریك کردم و بچه‌های جهاد را فرستادیم سر وقت دیوار- آمدند و گفتند نمی‌شود، کمیته خیابان حافظ‌را هم واسطه قرار دادیم ولی نشد که نشد، حرف صاحب ساختمان این بود که ساختمان متعلق به چند شرکت خصوصی است و ما در نظر داریم که روی دیوار برای هرطبقه تابلویی نصب کنیم، و می‌دانستم که دروغ می‌گوید.

من اگر شهردار بودم در اداره زیباسازی شهر واحدی را تاسیس می‌کردم تحت عنوان «واحد نقاشی دیواری» و تمام فارغ‌التحصیلان رشته نقاشی و گرافیك را در آن به کار می‌گماشتم، دیوارهای بزرگ شهر را که چشم‌انداز خوبی دارد به عنوان «مال‌الناس» ضبط نموده و در اختیار این واحد می‌گذاشتم تا روی آن نقاشی کنند، کاری که در مکزیك انجام شد- وقتی تاریخ انقلاب مکزیك را می‌خوانی، نقاشان دیواری مکزیك را جزء لاینفك انقلاب می‌بینی، بگذریم.

دیوار باید چشم‌انداز خوبی داشته باشد- باید محکم باشد- زیرسازی مناسب داشته باشد. رنگ آن باید استاندارد باشد- در مقابل عوامل جوی باید مقاوم باشد- اینها چیزهایی است که اگر تصمیم گرفتیم نقاشی دیواری داشته باشیم، باید کم‌کم به آن برسیم- باید نقاشی دیواری موجودیت خود را به اثبات برساند، بعد داعیه حفاظت داشته باشد.

چقدر خوب است که پس از سه سال کوچکترین خدشه‌ای، اعلامیه‌ای و پوستری را برنقاشی دیواری خیابان انقلاب ندیدم و این نهایت شعور و تربیت مردممان را می‌رساند و اینکه زیبایی را دوست دارند.

● خواب سیاه و طولانی

■ حسین احمدی

خوابی سیاه و طولانی،
بر زندگی من چیره می‌شود.
امیدها، به خواب روید.
آرزوها، به خواب روید.[1]

هفتم جولای ۱۸۴۸ «پل‌گوگن»، فرزند «کلاویس» و «آلن‌ماری»، در پاریس به دنیا آمد. کار نقاشی را بسیار دیر شروع کرد، اما جدیت و پشتکاری که در این راه به کاربرد خیلی زود از او نقاشی پیشرو ساخت که حاضر بود به خاطر نقاشی همه‌چیز را از دست بنهد. شاید اگر بخواهیم تلاش، ماجراجویی، از خود گذشتگی و چشم‌پوشی از آرامش و راحتی زندگی را تنها ملاکهای یك شخصیت هنری بدانیم، گوگن یکی از برجسته‌ترین هنرمندان معاصر غرب باشد که زندگی خود و خانواده‌اش را در این راه به گرو گذاشت. آرزویش کسب شهرت و مطرح شدن در جامعه هنری سالهای آخر قرن بیستم پاریس بود؛ لیکن علاوه بر این، شعوری ناشناخته و شوری شیطانی او را به جان کندن برای نقاشی تا آخرین لحظات عمر وامی‌داشت و در این راه از هیچ‌کار طاقت‌فرسایی روی نگرداند. گذشتن از موقعیت معتبر و زندگی راحتی که با شغل دلالی سهام داشت، و انتخاب زندگی فقیرانهٔ توام با بدبختی، بیماری، دربدری و روابط نامشروع جنسی، از تبعات این شور شیطانی بود. او سراسر عمر ده ساله هنری خود را علی‌رغم استهزاء و تمسخر دیگران در جستجوی مناظر و موضوعات تازه و نقاشی از زندگی آدمهای بدوی و یافتن سرپناهی ارزان قیمت و لیوانی «ابسنت» به دربدری گذراند. او را همچون بسیاری دیگر از هنرمندان هنر معاصر، باید یکی از قربانیان تمدن جدید دانست. چنانکه خود گفته است: «تمدن چیزی است که آدم را بیمار می‌کند».[2] همین تمدن و سخاوت اندیشه‌اش در هنر و معنویت، بسیاری از استعدادهای انسانی را فدای پرورش امیالی کرد که در کالبد آدمها هنر را جز در پیوند با رذایل اخلاقی نمی‌پسندید؛ و گوگن بارزترین نمونه این استعدادها بود که علی‌رغم همه تلاشها، تحمل مصائب و محرومیتها، هیچگاه نتوانست به اصول اخلاقی پایبند بماند.

اولین شغل پل گوگن، کار کردن در کشتیهای تجاری بود. سه سال به این کار پرداخت، تا سال ۱۸۷۱. و از این سال به کمك «گوستاو آروزا» قیّم خود، نزد «برتین» که دلال سهام بود، به کار مشغول شد. در همین زمان با «شوف‌نکر» آشنا شد و با تشویق او به نقاشی روی آورد. در سال ۱۸۷۳

با «مت»، که یك معلمهٔ دانمارکی بود ازدواج کرد که ثمرهٔ آن چهار پسر و یك دختر بود. بعد از شرکت در چهارمین نمایشگاه امپرسیونیست‌ها در ۱۸۷۹، و به نمایش گذاشتن چند مجسمه، نزد «کامیل پیسارو» به نقاشی پرداخت. گوگن در پنجمین و ششمین نمایشگاه امپرسیونیست‌ها نیز شرکت کرد و سرانجام شغل دلالی سهام را رها کرد ویکسره به نقاشی پرداخت. از این زمان بود که اختلافات او و همسرش شروع شد و ناچار شدند برای گذراندن زندگی به «کپنهاك» نزد خانواده «مت» بروند. اما گوگن در آنجا نیز نتوانست دوام بیاورد. نمایشگاهی از نقاشیهایش در «انجمن دوستداران هنر» کپنهاك برگزار کرد. چند روز بعد به علت مستهجن بودن آنها از نظر اخلاقی، توسط پلیس برچیده شد. گوگن به پاریس برگشت و در آخرین نمایشگاه امپرسیونیست‌ها (۱۸۸۶) شرکت کرد. از این زمان زندگی پرماجرایی را آغاز کرد که بیشتر به زندگی افسانه‌ای می‌ماند: او در راه کسب تجارب هنری در نقاشی، ایمان خویش را نیز به گرو می‌گذارد.

گوگن خیلی زود از تاثیر امپرسیونیستی نقاشی «پیسارو» برید و خود به تجربه در به‌کار بردن رنگ و خط پرداخت. نقاشیهای او این دو عنصر را به قوت در خود مجموع دارند: ترکیبهای بکر و سطوح رنگین همراه با خطوط قوی و زمختِ تیره رنگ و نمادهای آیینی از زندگی مردمان بدوی، شیوه‌ای نقاشی را به جای گذاشت که خاص خود گوگن است.

نیمه دوم قرن نوزده اروپا، دوره رویارویی میان روابط انحصاری تمدن جدید با هنر و هنرمند، و دوره شکل‌گیری سرنوشت هنر مدرن بود. دوره‌ای که گریز رمانتیستها از جامعه و انزواجویی هنرمندان را پشت‌سر گذاشته و هنری کاملاً فردی که هیچ اصالتی را از هنرمند طلب نمی‌کرد پی‌می‌ریخت. امپرسیونیست‌ها نوعی نقاشی را بنا گذاشتند که خاص روابط شهر نشینی جدید بود. آنها اهل شهر بودند، اهل تمدن و اهل صنعت. هنر آنها هنر بورژوازی شهری بود. از میان هنرمندان جدید، تعدادی نیز- برجسته‌ترین آنها سزان، گوگن و وان‌گوک- نه به هنر شهری وفادار ماندند و نه به تمدن جدید و روابطش پایبند بودند. اینان اگر چه با امپرسیونیسم به صحنه هنر اروپا پا گذاشتند، لیکن هیچ‌یك به امپرسیونیسم و فادار نماندند و هر کدام راهی را پیش گرفتند و شیوه‌ای را دنبال کردند که بعد از آنها، هنرمندانی که درپی آمدند، از تجربه و روش آنها درجهت تمام کردن مواضع هنر مدرن بهره بردند.

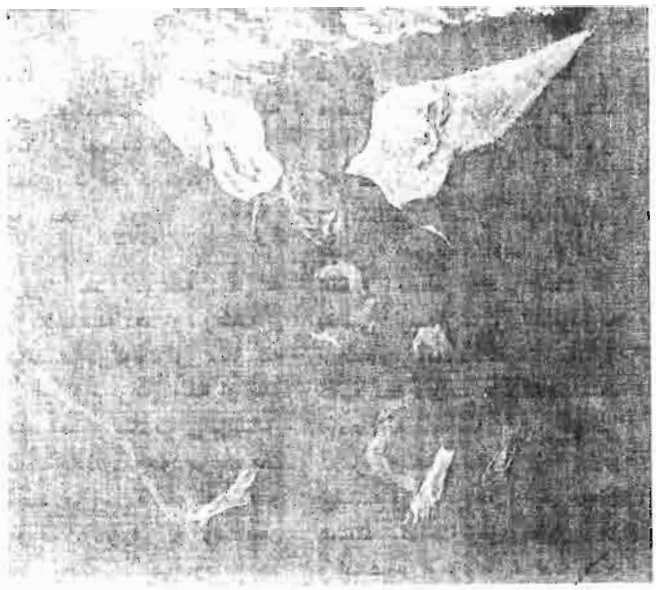
گوگن به این دلیل که هنر امپرسیونیست‌ها هنری است صرفا تابع احساسات و عواطف، و هنرمندان امپرسیونیست کسانی‌اند که «فقط به چشم نیاز دارند و توجهی به مراکز اسرارآمیز تفکر ندارند...»[۳]. از آنها روی گرداند و به راه تجربه‌های شخصی خود گام نهاد. سفرهای متعددش به «پونت‌آون»، «پاناما»، «مارتینیك»، «هائیتی» و «جزایر مارکیز»، از او هنرمندی خودسر و خود رای ساخت که مایل بود هنرمندان دیگر را به پیروی از خود وادارد. همین خصوصیّت درگیری میان او و وان‌گوک را در «آرل» باعث شد.

گوگن در اکتبر ۱۸۸۸، به درخواست «تئو وان‌گوک»، برادر ونسان، که قبلاً به او در برگزاری نمایشگاهی از آثارش در گالری «کوپیل» کمك کرده بود، به آرل رفت. تئونامه ستایش‌آمیز ونسان را به او نشان داده بود و با تقبّل مخارج سفر و هزینه زندگی، از او خواسته بود در کنار برادرش باشد. لیکن دو ماهی بیش از این سفر نگذشته بود که شبی وان‌گوک، با چاقوی برهنه به دنبالش افتاد، اما وقتی گوگن از او خواست چاقو را کنار بگذارد، ونسان بی‌هیچ خشونتی به خانه برگشت. وان‌گوک در فکر آن بود که محفلی برادرانه از نقاشان جوان در «پونت‌آون» گرد آورد، اما گوگن اصرار بر رابطه استاد- شاگردی میان خود و او داشت. هر چند وان‌گوک این رابطه را پذیرفت، لیکن نتوانست تحمیل نظرات او را در نقاشیهایش بپذیرد. گوگن آن شب را در مهمانانه بسر برد، و صبح به او خبر رسید که ونسان گوش خود را بریده و برای فاحشه‌ای به ارمغان برده است. بعد از این واقعه گوگن به پاریس مراجعت کرد و وان‌گوک به کمك تئو در تیمارستان بستری شد. در همین سفر بود که گوگن تابلوی «رؤیای بعد از موعظه» را نقاشی کرد.

«رؤیای بعد از موعظه» گوگن که آن را بلافاصله بعد از بازگشت از مارتینیك، در پونت آون ساخته است، از آثار با ارزش اولیه اوست که به‌کارگیری رنگ در آن براساس توصیف رنگهای موجود در طبیعت نیست. در این تابلو تصویر «مونومانتال» گروهی از روستاییان در پیش زمینه دیده می‌شود که بعد از برگشتن از کلیسا، تحت تاثیر رؤیایی مذهبی قرار گرفته‌اند. در رؤیای آنها حضرت یعقوب با فرشته‌ای در حال کشتی گرفتن است. و کاوی از آن سوی میدان دهکده به سوی آنها در حال دویدن. کوگن که خود معتقد به مذهب خاصی نبود به اصرار و پیشنهاد یکی از دوستانش این تابلو را برای هدیه به کلیسای «نیزون» در چند کیلومتری پونت‌آون برد. اما کشیش خادم کلیسا بلافاصله بعد از رؤیت آن آنان را از خود راند. آنچه در این اثر مورد توجه می‌باشد، نه موضوع آن، بلکه تاثیری می‌باشد که از نظر رنگ‌آمیزی بر نقاشی دورد خود گذارده است.

رنگ‌آمیزی میدان دهکده در این تابلو به صورت تجریدی و برای انتقال احساس خاصی است. این نقاشی هنرمندان مدرن را تشویق به استفاده از رنگ به عنوان عنصری کاملاً تجریدی که ملزم به توصیف طبیعت نیست، نمود. زمین میدانی که مرد روستایی برتانی (یعقوب) و فرشته بر آن در حال کشتی گرفتن هستند، یکدست قرمز درخشان است و انعکاس قرمزی آن بر صورت و گردن یکی از روستاییان دیده می‌شود. گویی این رؤیا برای روستاییان شاهد آن از تخیل به واقعیت کشیده شده و کاملاً اتفاق افتاده است.

قوس تنه درخت و ختم آن به انحنای ردیف روستاییان و سرهای آنان، یعقوب و فرشته را در موقعیت خاص گوشه بالای سمت راست تابلو قرار می‌دهد که ادامه قرمز زمینه و نگاه زن روستایی که



انعکاس رنگ میدان را بر صورت و گردن خود دارد. ارتباطی قوی با آنها برقرار می‌کند. تنها چند برگ سبز در بالای تابلو، گستردگی رنگ قرمز را کاملاً مهار کرده است. آبی‌ها، سفیدها و سیاه‌ها ریتمی هماهنگ را با سطح درخشان قرمز بوجود آورده‌اند و خطوط تیره با وجود نقشی که در جدا کردن فرمها و رنگها از یکدیگر دارند، و برخلاف رای امپرسیونیست‌ها وجودی مستقل دارند، تأثیری خوشایند در ترکیب بوجود آورده‌اند و در مجموع اثری قابل توجه را ساخته‌اند که تأثیر آن را بر نقاشان نوگرای بعد از گوگن: «نبی‌ها» و «فوویست‌ها» نمی‌توان نادیده گرفت.

همزمان با شکل‌گیری نقاشی مدرن، نهضت سمبولیسم رونق یافته بود و محافل و مجلات هنری فرانسه تحت تأثیر سمبولیستها و بخصوص «آرتور رمبو» که پیشرو شاعران و نویسندگان سمبولیست بود، قرار داشت. «چارلز موریس» یکی از دوستان گوگن، او را با سمبولیستها آشنا کرد. حمایت آنان باعث شد فروش خوبی از آثارش به عمل بیاورد. بعد از فروش تابلوها در ۱۸۹۱، یکبار دیگر به کیجاك تری «Quimperlé» رفت، لیکن برخورد سرد «هنر» بار دیگر او را از خود راند. به تاهیتی رفت و با دیگر از هنر بومی و فکر گوگن تمایلات وحشی‌گری در او بیدار شد. او را ترك کرد و به پاریس برگشت. در این بار با وجود تلاشهای دوستان سمبولیستش موفقیت چندانی نصیبش نشد. باریس از سالها از سلیقه‌های متنوعی برخوردار بود و سمبولیستها نیز آن وجوه خاص را نداشتند.

گوگن برای جلب توجه محافل هنری به خود، لباسهایی با رنگهای تند و عجیب و غریب پوشید. آتلیه‌ای به راه انداخت و آن را «میعادگاه عشق» نامید و با استفاده از تجارب سفر تاهیتی به شکلی نامأنوس تزیینش کرد. با زن جاوه‌ای به نام «آنا» رابطه برقرار کرد و تابلوهایی از او نقاشی و در آتلیه‌اش نصب کرد. سپس با از سفری به «لئوپولد» کرد. در آنجا با تعدادی ملوان دمخوابان شد. بلیش گذشت و چند ماه بستری شد. در این مدت وسایل آتلیه‌اش را غارت کرد و او را تنها گذاشت. از بهبودی به پاریس برگشت و به سال زندگی را از سر گرفت. تابلوهای که از آن زمان باقی مانده‌اند، نشان می‌دهند که او از این سفر به دنبال چه چیزی بوده است.

نمادپردازی گوگن جدای از اصول و تعالیم نهضت سمبولیسم شکل گرفته بود. برای او رنگ و خط زبانی رازآمیز داشت و در پی توصیف طبیعت نبود، بلکه در ترکیب با یکدیگر رؤیایی را در آدم بیدار می‌کردند که او را تا صورتهای زندگی و روابط بدوی آدمها پیش می‌بردند. او برای این کار هیچ الگویی براستفاده از تمثیلها و نمادهای تصویری نداشت بلکه تصویری مرموز به سوی اصنام بدوی می‌کشاندش. الهگان آیینی تاهیتی و روابط جادوگرانه آنها با مردم آن سرزمین مورد نظر گوگن بود. برای او هنر، موضوعی انتزاعی بود که می‌توانست آدمی را به اندیشه‌ای دچار واداردد: «هرکس در نقاشی بایستی همانند موسیقی بیشتر در جستجوی اظهار عقیده باشد تا توصیف... من به وسیله ترکیب خطوط و رنگها در قالب تصویری از زندگی و طبیعت، سمفونی و هارمونیهایی به وجود می‌آورم که یك واقعیت ساده نیست و عقیده‌ای را نیز بیان نمی‌کند، بلکه همانند موسیقی بدون کمك ایده یا شکل، به سادگی از طریق روابط مرموزی که میان مغز و نحوه ترکیب اینگونه خطوط و رنگها وجود دارد، باعث برانگیختن فکر و اندیشه می‌شود.»[۴]

رابطه گوگن با مذهب و کلیسا رابطه خوبی نبود. با کلیسای مستعمره درافتاد. آنها او را طرد کردند و از او که سعی می‌کرد بومی‌ها را از کلیسا برمانند و تبلیغات هیئتهای مذهبی را در مسیحی کردن آنها خنثی کند، به پلیس مستعمره شکایت بردند. اما کاری از پیش نرفت.

کشتیهایی که از فرانسه به تاهیتی می‌آمدند گاهی تا سه ماه نمی‌رسیدند و بارها اتفاق افتاده بود که گوگن در این فاصله بی‌پول مانده بود. درچند او مثل بومی‌ها لباس می‌پوشید و زندگی می‌کرد و از پول تنها برای خرید رنگ، قلم و توتون و مشروب استفاده می‌کرد. اما همسر بومی‌اش علاقه بی‌پولی را نداشت. در سال ۱۸۹۸ به علت بی‌پولی و نداشتن آذوقه همسرش او را ترك کرد و گوگن به علت قرضی که بالا

آورده بود، مجبور شد مدتی از نقاشی دست کشیده و به عنوان طراح نقشه به کار دولتی بپردازد. از این زمان در کار سیاست نیز فعال شد و مقالاتی برعلیه سیاستهای استعماری فرانسه و مأموران فرانسوی مستعمره در مجله محلی آنجا به نام «گوراپس» نشر داد. مدتی بعد نیز خود مجله‌ای فکاهی به نام «سورير» به راه انداخت که تا سال ۱۹۰۰، انتشار آن ادامه داشت و در آن به طرحهای انتقادی، طنز و کاریکاتور پرداخت. در این زمان قراردادی با «ولارد» دلال‌فروش تابلو در پاریس بست تا در مقابل دریافت تابلو، ماهیانه مبلغی برای او بفرستد. از این جهت وضع مالی او بهتر شد.

ماجراجویی و شوق دیدن مناظر بکرتری که استعمار فرهنگی فرانسه کمتر به آنجا رخنه کرده باشد او را در سفر به جزایر مارکیز، تحریض کرد. در سال ۱۹۰۱ به آتونا، رفت و با سرور و خلق اعجاب زمینی را از کلبه خرید. خانه‌ای در آن ساخت و آن را «خانهٔ خوشبختی» نامید. با دختری چوانزده ساله رابطه برقرار کرد و از او صاحب دختری شد. به فعالیتهای سیاسی خود علیه مأموران مستعمره ادامه داد و به کار وکالت و راهنمایی مردم محلی در دعاوی‌شان با دادگاه مستعمره پرداخت. در این زمان با مقامات و ژاندارم محلی و کلیسای کاتولیک درافتاد. در نتیجه به پرداخت مبلغ زیادی جریمه و سه ماه زندان محکوم گردید. گوگن در این مدت پیر و فرسوده شده بود. می‌دانست در زندان یک هفته هم دوام نخواهد آورد. تصمیم گرفت به تاهیتی برود و نقاشی استینلاف کند. اما بیماری قلب و آماس پای شکسته‌اش مانع از سفر او شد. مرض، بینایی را از او گرفته و توان جسمی‌اش را کاهش داده بود و سرانجام روز هشتم ماه مه ۱۹۰۳ پیش از آنکه بتواند به تاهیتی برود، در تنهایی و غربت، بی‌آنکه هیچ یک از تابلوهایش به کار بیاید، جان داد. روز بعد از مرگش، ژاندارمهای مستعمره دلتوان او را به جرم نگداشتن تا پول جریمه دادگاهش را زنده کنند.

پاورقی‌ها:

۱ـ گوگن / به نقل از رمان طلای اشتباه / جانراز گراهام / ص ۲۸۲ و نگاهی کلی به آن

۲ـ هنر در گذر زمان / هلن گاردنر / ترجمه سیمین فراسری / ص ۶۰۳

۳ـ همان ماخذ / ص ۶۰۲

۴ـ آشنایی با آثار پل گوگن / باربارا هوپ / ترجمهٔ ع. شروه / ص ۱۵

محمدحسین نیرومند:

● اشاره:

کاسنی نام گروهی از کاریکاتوریست‌های جوان است، که در حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی در جهت اعتلای هنر کاریکاتور فعالیت دارند. مجله سوره قصد دارد در هر شماره، خوانندگان را با نام و آثار یکی از این هنرمندان آشنا نماید.

● محمدحسین نیرومند:

متولد ۱۳۴۱، مشهد. دانشجوی سال آخر رشته طراحی صنعتی دانشکده هنرهای‌زیبای دانشگاه تهران.

تجربیات:

۶ سال سابقه کار در زمینه هنر کاریکاتور،همکاری با نشریات کیهان، کیهان هوایی، کیهان ترکی، زن روز، دانشگاه انقلاب.

● نمایشگاههای (خارجی):

۱. نمایشگاه گروهی خانه فرهنگ جمهوری اسلامی ایران، پاکستان- سال ۶۸

۲. یازدهمین دوره کاریکاتور یومیپوری شینبون، ژاپن- سال ۶۸

۳. نمایشگاه بین‌المللی کارتون در بوداپست، مجارستان- سال ۶۹

۴. نمایشگاه سابُن، فرانسه- سال ۶۹

● نمایشگاههای (داخلی):

۱. نمایشگاه گروهی، تهران، موزه هنرهای معاصر- سال ۶۶

۲. نمایشگاه کاریکاتور، تهران، تالار مولوی- سال ۶۷، آبان

۳. نمایشگاه کاریکاتور کورسو، مشهد، دانشگاه فردوسی- سال ۶۷ اسفند

۴. نمایشگاه گروهی هویت، تهران، تالار مولوی- سال ۶۸، آبان

۵. نمایشگاه گروهی هویت، مشهد، تالار نمایشگاه مشهد- سال ۶۸، اسفند

۶. نمایشگاه گروهی کاسنی، تهران، خانه سوره- سال ۶۸، اسفند

۷. نمایشگاه گروهی کاسنی، اصفهان، نمایشگاه شهرداری- سال ۶۹، اردیبهشت

۸. نمایشگاه گروهی هنرمندان طنز ترسیمی، تهران، خانه سوره- سال ۶۹، آبان

● ● ●

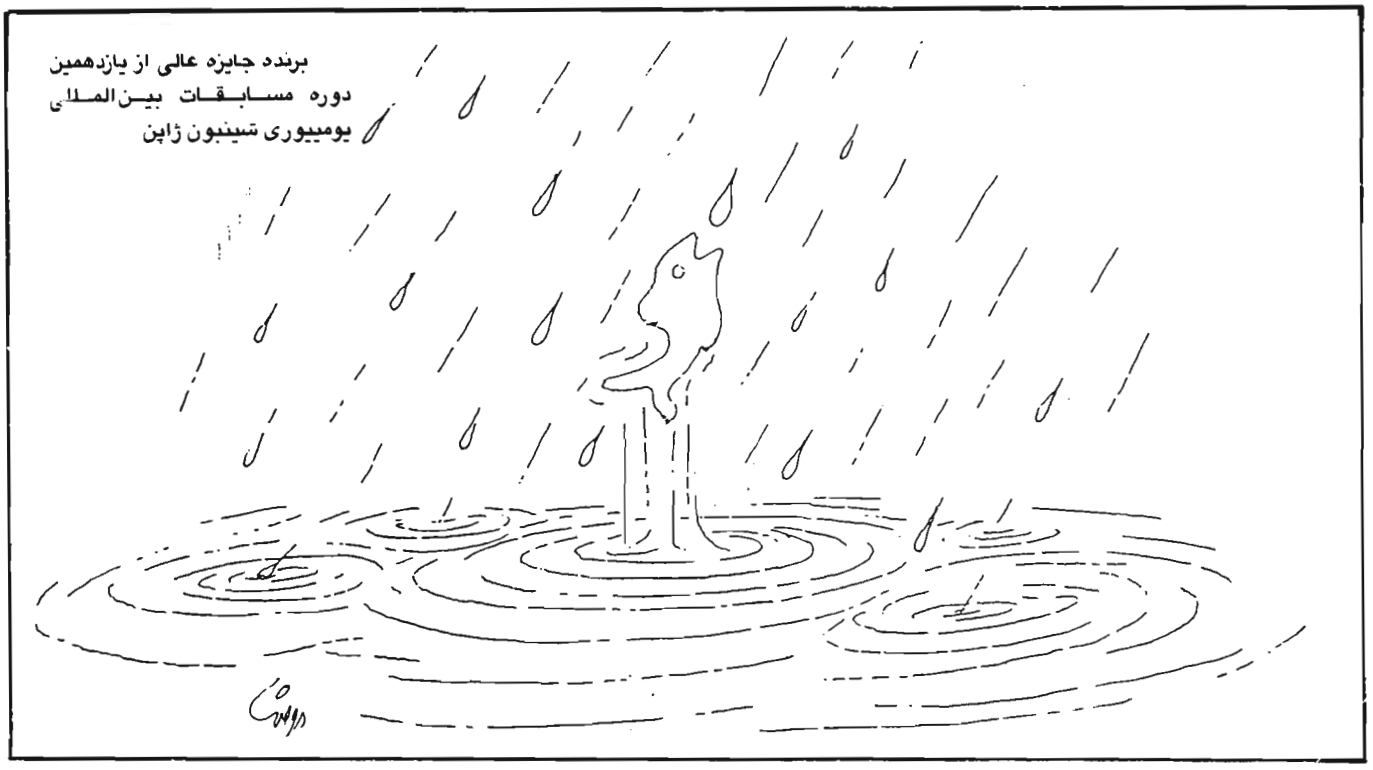
نیرومند استعداد خاصی در کشف طنزآمیز رابطه‌های تصویری دارد. نگرش او به واقعیت برای هرکس که می‌خواهد دنیا را از دید باطن (آن) نگاه کند زیباست.

در کارهای او پرنده خیال هربار در جستجوی شاخه‌ای از زندگی به پرواز درمی‌آید و با آوای خوش خود دیگران را به تماشای این معنان و آن افشا فرا می‌خواند.

با هم به تماشای تعدادی از کارهای او می‌نشینیم.

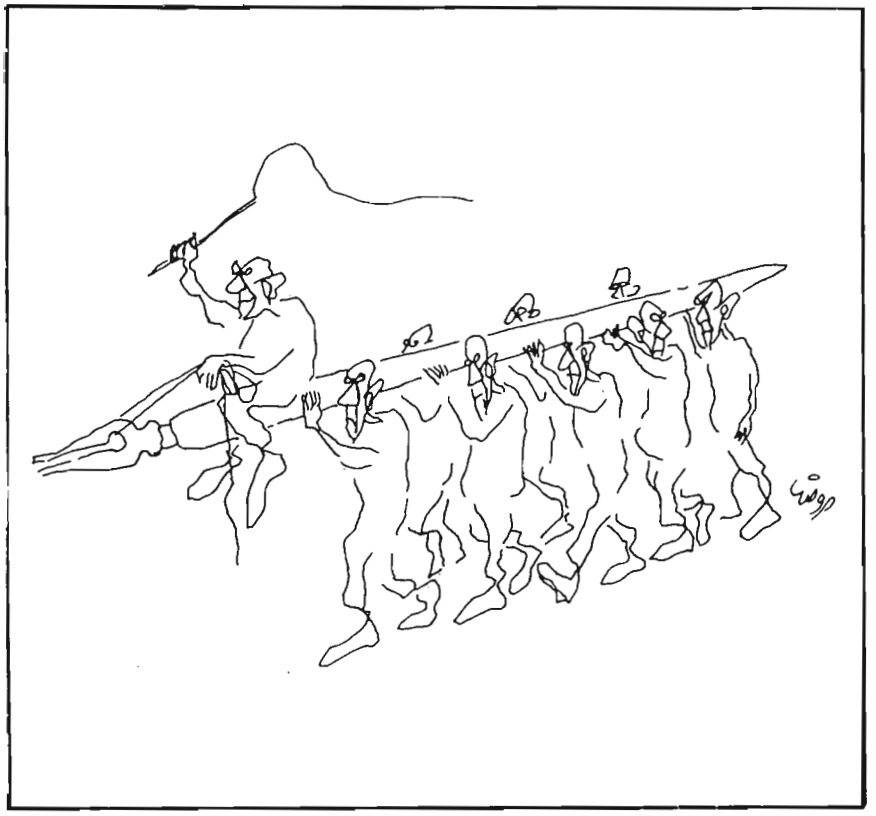
■ پرویر اقبالی

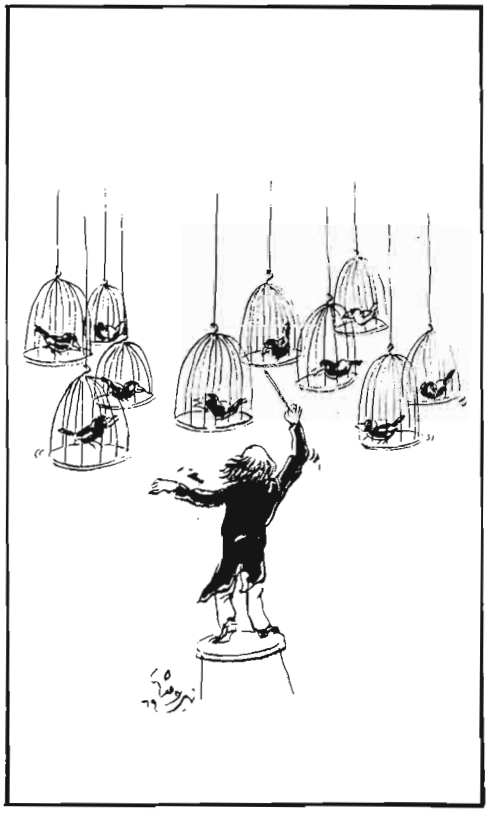
برنده جایزه عالی از یازدهمین دوره مسابقات بین‌المللی یومیپوری شینبون ژاپن

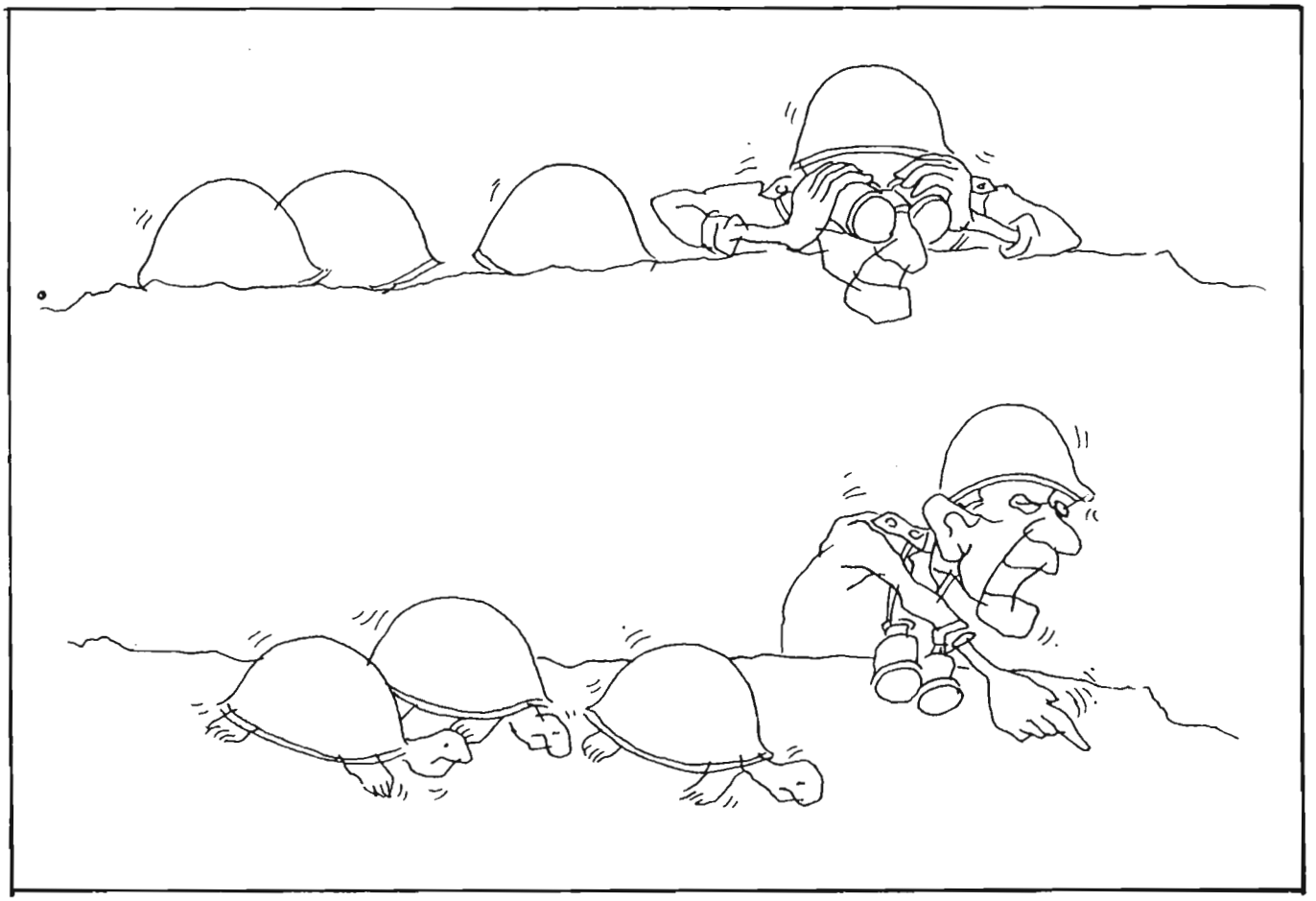


الهی اگر گاسنی تلخ است از بوستان است و اگر عبدالله مجرم است از دوستان است.

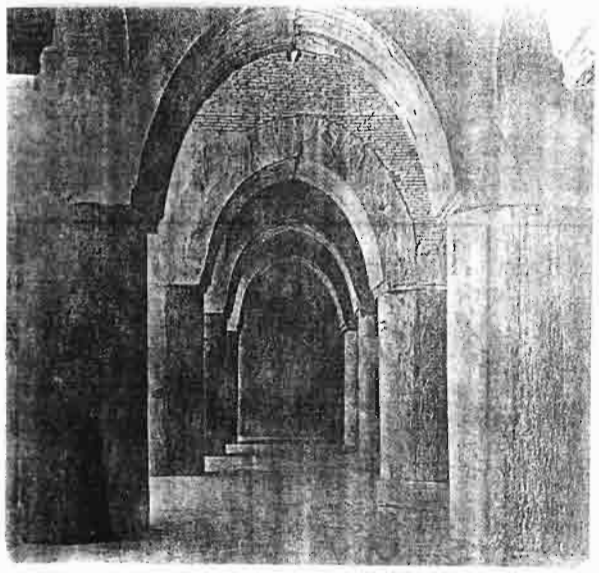
خواجه عبدالله انصاری







مسعود ا. تهرانی



• گفت و شنود مستمر با معماری، دستاورد تاریخی انسان(۱)

به عزم مرحلهٔ عشق پیش نه قدمی «حافظ»

پیشگفتار:

آنچه که در مجموعهٔ این بحث به بهانهٔ معماری خواهد آمد، معماری، نه به معنای خاصّ این حرفه است و نه جدا از مسائل زندگی شهری، که در مفهوم ویژهٔ معماری نمی‌گنجد؛ بلکه به معنای عام و مرتبط با زندگی و درک آن توسط مردم است.

زندگی فردی و اجتماعی، امروزه عمدتاً در رابطه با دو نوع آموزش ناخودآگاه شکل می‌گیرد: نوع اوّل، آموزش مستقیم از طریق وسایل و امکانات انتقال مفاهیم به صورت جمعی است. کتاب، روزنامه، مجلّات، رادیو، تلویزیون، مکالمات روزمرّه (تصادفاً مثلاً در یک تاکسی) و یا بنابر یک موقعیت پیش‌بینی شده مثلاً در یک میهمانی، آموزشهای ذهنی مستقیم را سبب می‌شوند که افراد و گروهها، بنابر حسّاسیتها و میلهای درونی خود آن را کسب می‌کنند.

با توجّه به اینکه این موارد، آموزشهای ناخودآگاه را، نسبت به آموزشهایی که با خواست شخصی به دنبال آنها می‌رویم، به ما می‌دهند، خارج از کنترل ما هستند و بدون اختصاص وقت خاصّی برای کسب آموزش، بلکه در متن زندگی روزمرّه و عادی به سهولت کسب می‌شوند؛ در جهت رشد فرهنگی و خواه برخلاف جهت.

نوع دوّم، آموزشی عینی است در کنار آموزشهای ذهنی فوق. فضاهای معماری و شهری که حرکات و سکونهای زندگی فردی و جمعی در قالبها و روابط درونی و بیرونی آن جای می‌گیرد، از لحاظ شکل فضا، نوع ارتباط و نظم خاصّ و یا بی‌نظم بودن، تأثیرات عمیقی بر زندگی فردی و اجتماعی ما دارند. این تأثیرات منتها آموزشهایی غیر مستقیم و ریشه‌ای هستند که طی نسلها، دیالوگ[1] فرهنگی عمیقی با فرهنگ، سنّتها و اخلاقیّات ما داشته و دارند؛ از آن می‌گیرند و به آن می‌بخشند و این پایه‌ای برای استحکام هر دو: فرهنگ و فضاهای معماری می‌گردد. که در جهت تقویت روشها و عقیده‌های غلط در زندگی اجتماعی و یا اصلاح و یا رشد آنها مؤثّر خواهد بود. همچنین دیالوگ و تأثیر و تأثّر خاصّی بین این دو نوع آموزش، که اساس زندگی اجتماعی را در رابطه با بنیادهای اعمال ما تشکیل می‌دهند، برقرار است که شناخت آن نیازمند تفصیل بیشتری، خارج از حوصلهٔ این مقاله است.

چرخند که در برابر تشخیصات فرهنگی آموزشهای نوع اول، به دلیل مستقیم بودن، تنوع و حتّی تضاد برخی آموزشها با دیگری، مقاومت فردی و اجتماعی چندان مشکل نخواهد بود و زمینه برای تفکّر در انتخاب و پذیرش وسیعتر است. امّا در برابر آموزشهای نوع دوّم، مسئله به صورت دیگری طرح می‌شود. از یک سو، قالبهای تسلّط فرهنگی و اقتصادی و امکانات و تخصیصات مربوط به زمان و مکان، در یکنواخت کردن شکل‌پذیری فضاهای معماری و شهری، تحمیلات و تأثیرات بسیار دارند. و این یکنواختی همراه با زمینهٔ برخورد وسیعی که همواره میان انسان و فضای معماری وجود دارد، باعث می‌شوند که خُلق و خوی ما چنان با آن هماهنگ گردد که هیچ نوع آموزش دیگری این همه عمیق و مؤثّر نتواند بود. از سوی دیگر، تأثیرات این نوع آموزش، به دلیل غیر مستقیم بودن، ناخودآگاه و مقاومت‌ناپذیر هستند. تا آنجا که ما غالباً متوجّه این تأثیرات نمی‌شویم.

با توجه به آنچه گفته شد، تأمّل در مفاهیم معماری، با وجود تماس عینی و روزمرّه‌اش با ما و تأثیرات آنچنان شگرف بر فرد و جامعه، نه تنها برای جامعهٔ معمار و کسانی که کار و زندگیشان آمیخته با مسائل هنری است، بلکه برای کلّ جامعه مسئول برای حال خویش، لازم است، و مشارکت ایشان در امر شناخت دیالوگ تاریخی معماری با فرهنگ جوامع بشری در روند آن و نهایتاً رشد فرهنگی فردی و اجتماعی مؤثّر خواهد بود. این دیالوگ تاریخی به مفهوم جریان گفت و شنود مستمرّ جوامع بشری با دستاوردهای خویش است، و براساس این گفت و شنود است که فرد با فرد، فرد با جمع و جمع با کلّ بشریّت و جهان ارتباط برقرار می‌کند.

تأمّل در این دیالوگ یا رابطهٔ تاریخی بین انسان و دستاورد او، در جهت تشخیص معیار برای ادراک و اوزیابی حرکت رشد ضرورت دارد، و تنها از این پایگاه است که مفهوم هنر، علم، فلسفه و همهٔ راههای ارتباط بشر با خود، طبیعت و جهان روشن می‌گردد. در این بحث، هر آنچه مورد بررسی قرار می‌گیرد، محور اصلی مطالعه، دیالوگی است که بین انسان و آن موضوع در جریان است.

ارزیابی معماری امروز جامعهٔ ما از طریق تأمّل در دو دیالوگ تاریخی ممکن می‌گردد که این معماری در رابطه با آن دو شکل گرفته و مفهوم می‌یابد:

۱ـ دیالوگی که با شکل ظاهری بنا داریم متأثّر است از یک دورهٔ تاریخی با نام «معماری مدرن» که اگر آن را درست نشناسیم، راه به جایی نخواهیم برد. این معماری، در قرن نوزدهم، دورهٔ رشد سریع تکنولوژی، تغییرات وسیع فرهنگی، فلسفی و اجتماعی قبل و بعد از جنگ جهانی اول و تحوّلات اقتصادی بعد از جنگ جهانی دوم پدید آمده، شکل گرفته، رشد یافته، همه چیز را در حیطهٔ هنر مدرن معنا کرده، برمعماری قرن تسلّط یافته و نهایتاً کلاسیک[2] گردیده است. بعد از معماری مدرن، در زمینهٔ تحوّلات فکری و هنری در غرب، معماری «پست مدرن»[3] که در رابطه با ما حامل همان خواصّ تکنیکی معماری مدرن است، به صحنه آمده که بایستی متعاقباً مورد مطالعه قرار گیرد.

۲. دیالوگ درونی ما با آن معماری است که همیشه در فرهنگ ما ریشه دارد و نهفته در درون فضاهایی است که بیان آن فضاها مستلزم توضیح عینی آن معماری و این فرهنگ است و در یک دورهٔ تاریخی، «معماری اسلامی» نام گرفته و در دنیای معماری دارای مرتبت و تأثیرات فراوان است. این معماری بیان خاصّی از فضا و حرکت حیاتی انسان در درون آن دارد که فراتر از هماهنگی آن با فرهنگ ایرانی- اسلامی، که برمبنای فلسفی فطرت انسان بنا گردیده، برخوردار از غنایی عینی است، تبلور یافته از همان مفاهیم.

مشکل اساسی امروز ما که عدم معیار جهت ادراک و ارزیابی حرکت ... است با تأمّل در این دیالوگ روشن ... از این طریق است که ما به تفاهم مستقیم با ... دست می‌یابیم، چرا که در یک سوی این دیالوگ خود انسان، است که قرار گرفته: از این طریق ما به جزء جزء تاثیرات آن فضاها بر ... وجود خویش، و همچنین به تاثیرات متقابل بخشهای مختلف وجود انسان برآن فضاها واقف می‌شویم.

مطالب این نوشتار به طور کلی متشکل از بخش خواهد بود: مقدمه، مقالات ... معماری. از آنجا که معماری ... بیرون از انسان خواهد یافت و با ... مصطلح، پدیده‌ای عینی است، در ... تنویر بایستی مراجعاتی مستمر و ... جنبه‌های عینی کار صورت گیرد تا ترکیب ... شکل عینی فضاها و ارتباط آنها را در ... حرکت ـ یعنی زندگی انسان ـ مفهوم ... کنار مقالات، همواره یک مقاله، زمینهٔ ...

ربط با بررسی آثار معماری، ... رد که در آن به طور عینی و ملموس، فضاهای معماری و روابط آن با انسان، ... عملی معمار در طراحی و ... مفاهیم فردی و اجتماعی مطرح خواهد شد.

وظیفه‌ای که مقدمهٔ بحث برعهده دارد، توضیح و تفسیر مقالات و ایجاد پیوند و ارتباط میان آنهاست که هربار به تشریح یکی از مقالات یا آثار معماری و یا ارتباط بین بخشهای مختلف ... و آثار معماری خواهد پرداخت.

مقالات که در چهار بخش و در کنار هم خواهد بود، عبارتند از:

الف: معرّفی یک معمار و آثار معماری او

ب: معماری مدرن

ج: معماری پست مدرن، و تحولات ... معماری مدرن

د: معماری اسلامی

در مبحث اوّل، لوئی کان[1] به عنوان معمار اصلی مطالب انتخاب شده است، به دلایلی که مختصراً ذکر خواهد شد:

ـ لوئی کان، گذشته از آنکه معماری ... در جهان معماری است که آثار و افکار او انتشار یافته و مورد نقد منتقدین بسیار قرار گرفته است، معماری است متعلّق به مرحلهٔ تاریخی معماری مدرن که هماهنگی‌ها، تناقضها و مرزبندیهای او با معماری مدرن، به طور آشکار روشنگر مفهومی از معماری است، سوای مفاهیم کلاسیک و آکادمیک آن.

ـ برخوردهای سازندهٔ لوئی کان با معماری مدرن، عدم کفایت جوابگویی‌های این معماری را در رابطه با انسان، هنر و تاریخ روشن می‌سازد.

ـ دیالوگ غیرمستقیم معماری پست مدرن، معماری لوئی کان راهنمای خوبی در جهت درک حرفهای ظاهراً جدید در معماری خواهد بود.

ـ دیدگاه لوئی کان در قالب و معماری ...

جوابگویی به ... سائل ...

... در بخش مربوط ... افکار و نظریاتی که ... POST-MODERN ...

... توسعه. تاثیرات ...

... معیار بودن و ...

... ادراک ...

... جوابگویی به ... سائل ...

... در بخش مربوط ... افکار و نظریاتی که ... POST-MODERN ...

... توسعه. تاثیرات ...

... معیار بودن و ...

... ادراک ...

... (یعنی موجود)

... به معنای ... و نه به معنای ... بسته‌بندی شده و مدوّن، نظم ... تعاریفی معنی و ... شناخته شده.

... MONOLOGUE را اصطلاحاً به معنای روایت ... از دیدی خاص آورده‌ایم که می‌تواند با هر شخص و ... دیگری دیالوگ برقرار کرده امّا دیالوگ آن با خود راوی غیر ... و در ... لایق است.

درون و برون

... جاذبه

... عصر ما، عصر ... شرایط زمان، ما را وادار می‌کند ... را در ... پیدا کنیم تا شناخته ... شناس زنده بودن که مستلزم حرکت برای ابراز وجود است، شکسته می‌شود و حرکت برای رشد که یک خواست طبیعی است، متوقّف نگهداشته می‌شود. و در عوض، همرنگی و سکون ... که تشویق می‌گردد: همرنگی و سکون به معنای توقّف رشد.

فطرت انسان برپایهٔ رشد و تغییر بنا شده و تداوم زندگی اجتماعی، حرکت در این مسیر است. اگر جامعه برطبق فطرت انسان وحدت داشته باشد، درمی‌یابد که تفاوتها باعث رشد می‌گردد و تفاوت موجود در اجزاء ترکیبی طبیعت است که زمینهٔ معرفت و شناخت را فراهم کرده و این معرفت رشد را سبب آمده است. اگر تفاوت نبود، شناخت حاصل نمی‌گردید و عدم شناخت، عدم تغییر و رشد را سبب می‌آمد و هستی بدل به نیستی می‌شد.[2]

اگر احساس فناری تفاوت‌گذاری و تمیز خوب ... در زمینهٔ کلّی زندگی بدل به همرنگی گردد، ... سکون می‌شود و به فساد می‌انجامد. سر ... این فساد، سودجویی مادّی است: اقتصاد ... مصرف. صرف سرمایه، انرژی، ... و تکاپو فقط برای آنچه که مصرف ... از بالاست: حتّی اگر ... کننده و عامل مستقیم فساد باشد و از آن سو، تبلیغ برای مصرف، حتّی در موارد ... مصرف سرمایه، انرژی، وقت و تحقیق ... در جهت تغییر هرچه بیشتر تبلیغ ... سودجویی در هرحال، در جهت خلاف ... به ابدیت و جاودانگی رشد انسانی ... این سودجویی تحرکی روزمره است، حتّی ... اول، فردها در مقابل ابدیّت باشد؛ و این ... همگونی سر دیگر این فساد است. زمانه، احتمالات محدودی را محاسبه و تحمیل می‌کند. ... و ... جدیدی مطرح نیست، چون

احتمالات زمان می‌گوید که پایگاه اقتصادی و فرهنگی ندارد.

راههای مشخصّی در پیش روی شماست که در پشت آن خزانه‌ای است از مطالعه، تحقیق و بررسی و در جلو، تضمین موفّقیت در سرعت و برداشت مادّی. امروز هرآنکه دنباله‌رو باشد محترم است. نوجویی در سطح، بسیار محترم است، امّا در اعماق و ریشه‌ها... خطر کردن است و نه پسندیده. در چنین دنیایی، برپایهٔ تحمیل همسانی، تبلیغ برمصرف و بازداشتن از نگریستن به دور، کسانی چون «لوئی کان» زیاد نیستند: کسانی که بنابر فطرت و ادراک درونی خویش حرکت می‌کنند و این تفاوت را در خود می‌یابند: همان تفاوتی که از اصل خلقت، هرکسی را از دیگری متمایز می‌دارد. «کان» خود را بازیافته است و این تفاوت است که هنر او را بارور می‌کند، زیرا که این تفاوت در سطح موضوع نیست، در ریشهٔ بازنگری است: دنباله‌رویی بی‌هدف نیست: هدف او وصل است به ابدیّت. روزمرّه و مادّی نیست: برای ابدیت می‌سازد. کاری را آغاز می‌کند که در احتمالات زمان نمی‌گنجد: زیرا شناخت خاصّی از خود دارد، از درون خود.

آخرین جملات او در یك سخنرانی در افتتاح نمایشگاهی از آثارش در سال ۱۹۶۹ در زوریخ به نام «سکوت و نور»، به نقل از یك شاعر شرقی چنین است:

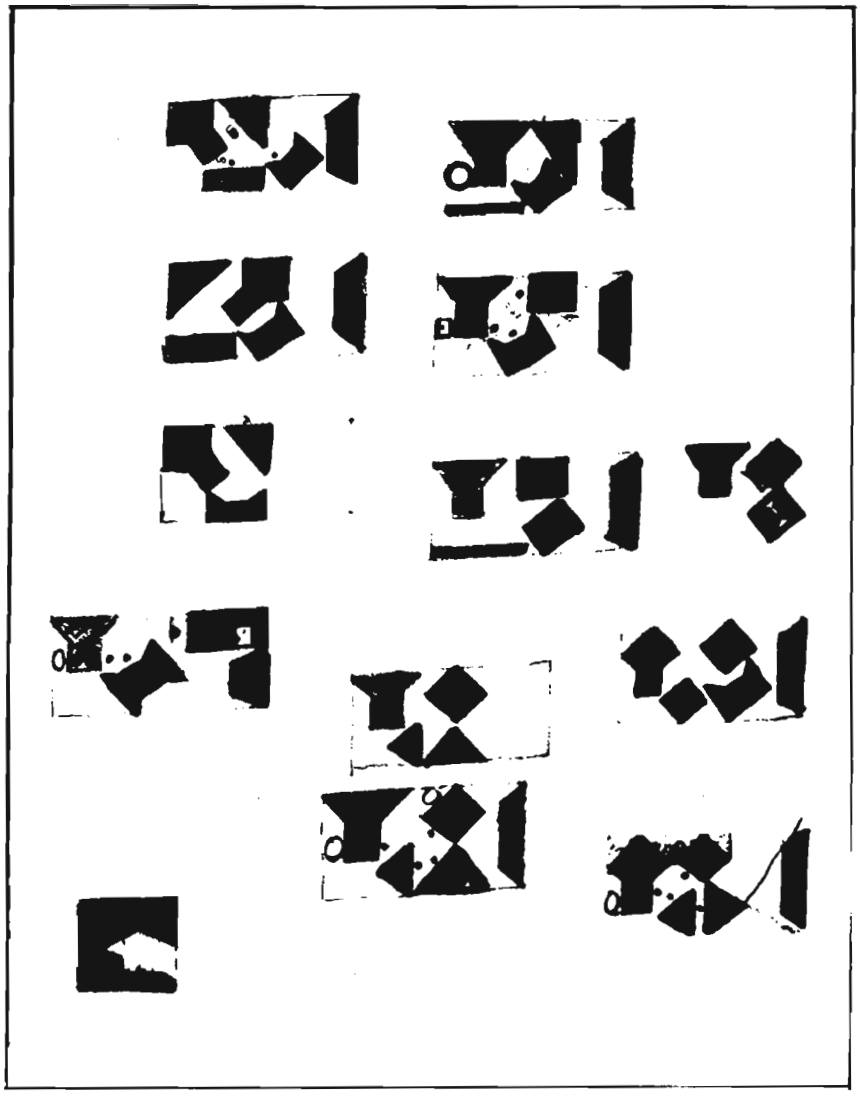
«بانویی روحانی در یك روز پرشکوه بهاری قصد کرد که در باغ خویش‌گردش کند. تفرّج‌کنان، همه چیز را با دقّت مشاهده می‌کرد تا به خانه رسید. آنجا در آستانهٔ خانه ایستاد و با تحسین به درون نگریست. ملازمش خود را به او رساند و گفت: «بانوی من، بیرون را بنگرید و شگفتیهای آفرینش خدا را ببینید.» و بانوی‌روحانی‌گفت: «آری، آری: امّا درون را بنگر و خدا را ببین.» و به تعبیری دیگر، آنچه بشر ساخته است، در حقیقت همان تجلّی روح خداست.»

...و از این جایگاه است که شخصیت انسانهایی چون «لوئی کان» دوام و استحکام می‌یابد.

پاورقیها

۱. D.H.LAWRENCE

۲. همسان‌سازی انسانها و انحلال فردیّت آنها در اجتماع از لوازم تمدّن جدید است که در نهایت به نفی انسانیّت انسان منجر می‌گردد. لازمهٔ تعالی انسان و دستیابی او به معرفت، وجود تفاوت و اختلاف در اصل خلقت انسانهاست: همچنان که وجود تضاد و تفاوت در ذات عالم نیز لازمهٔ تحوّل و تکامل جهان مادّی است و معنای مادّه نیز جز این نیست: جوهری که قوّهٔ محض است و امکان قبول صورتهای گوناگونی را دارد.



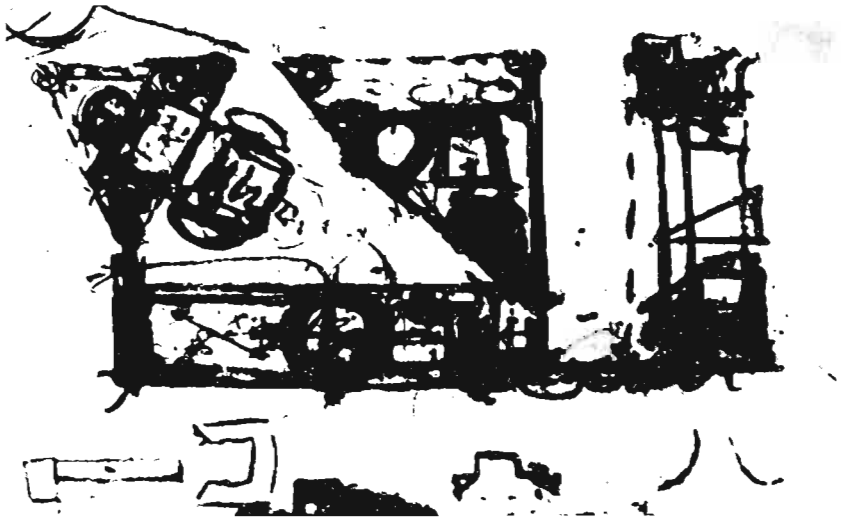
کانون هنرهای زیبا فورت واین. ایندیانا دیاگرام‌های اولیهٔ پلان مجموعه

توضیح شماره ۱

لویی کان: من گفتم، در اینجا یك مجموعه واحد است که ارائه میشود، ساختمان فیلارمونیك بسته به مدرسه هنر است، مدرسه هنر بسته به تئاتر شهر و تئاتر شهر بسته به ساختمان باله به همین ترتیب بقیه نیز چنین‌اند: پلان کلی چنان طراحی شده که شما احساس می‌کنید هریك از ساختمانها بسته به یکی است، من به آنها گفتم: و بالاخره ما برای رسیدن به چه هدفی جمع آمده‌ایم؟ آیا برای اینکه یك قرار سهل و ساده‌ای بگذاریم؟ و یا برای اینکه به یك کیفیت فوق‌العاده دست پیدا کنیم؟ من آن کیفیت فوق‌العاده را یافته‌ام که با جمع شدن این بناها با یکدیگر چیزی بیش از آن خواهند بود که هریك میتوانستند بطور جدا از هم باشند.

توضیح شماره ۲

لویی کان: برای اینکه اگر انسان در مسیر زندگی به چیزی برمی‌خورد که در همان ابتدای برخورد آن را دلنشین می‌یابد و این احساس از یك فضا و یا یك شکل که با هرشکل دیگری متفاوت است به او دست می‌دهد، یك زمان شما می‌بینید که نمی‌توانید عضوهای مختلف آن را از آن بیرون بکشید برای آن‌که هرعضو جوابگوی عضو دیگر است، شکل چنین طبیعتی دارد. شکل آنچنان است که با اعضاء جدایی‌ناپذیر سر و کار دارد اگر شما یك عضو را جدا کنید تمامی آن شکل را از دست داده‌اید. و هیچ چیز بطور کامل جوابگوی آن چیزی که انسان به‌عنوان قسمتی از زندگی خود پذیرفته است نخواهد بود. مگر آن که تمام عضوهای آن با یکدیگر باشند.



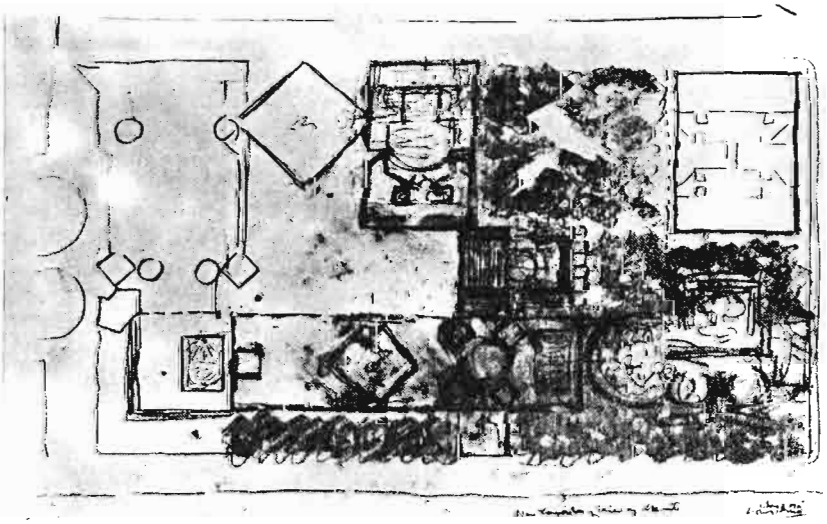
طرح و ماکت اولیهٔ پلان مجموعه (مراحل اولیهٔ طرح)

توضیح شماره ۱

لویی کان: قصّه اصلی این است که برای تمامی فعالیتها تنها یك ورودی در نظر بگیریم برای فیلارمونیك- تئاتر شهر. مدرسه هنر- گالری هنر و خوابگاهها و در صورت امکان یك ورودی هم داشته باشیم که اگرچه ورودی قابل قبولی نیست ولی چنان بنظر می‌رسد که از یك اتومبیل استقبال می‌کند- در طرح اول، یك ورودی است که در یك گاراژ است، من به فکر یك خیابان سرپوشیده بودم که در یك طرف آن ساختمانهای مرکز هنری و در طرف دیگر ساختمانی برای اتومبیل‌ها قرار داشته باشد.

توضیح شماره ۲

لویی کان: آیا این خوب است که حس کنیم مدرسه هنر به فیلارمونیك و تئاتر شهر نزدیك است؟ من فکر می‌کنم زمانی که همه اینها در کنار هم قرار گیرند مثل این است که چیزی خلق شده، مطمئناً هرکدام آنها در درون خودشان عمل می‌کنند ولی زمانی که همه با هم باشند چیز جدیدی است، من حس کردم که رسیدن به یك محل ورودی مشترك می‌تواند خوب باشد.



توضیح شماره ۳

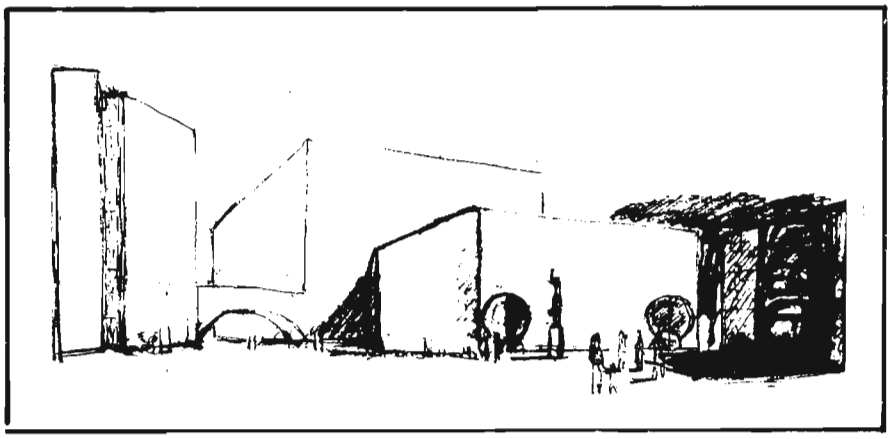
لویی کان: این طرح اوّلیه، این باور را که فضای ورودی فضایی باشد که تمامی فعالیت‌ها را جوابگو باشد، تایید می‌کرد.

بخوبی می‌توان چنین فضایی را از خلق یك میدان که ساختمانهایی به‌دور آن قرار گرفته باشند. متفاوت دانست، یك میدان که پیش از جای‌گیری ساختمانها شکل گرفته باشد می‌تواند مستقل از ساختمانهایی که جذب آن گردیده‌اند وجود داشته باشد. امّا فضایی که کمال آن وابسته به یك یك بناها می‌باشد تا تمامی قسمتهای آن با هم جمع نگردند وجود نخواهد داشت این یك آرزوی متفاوت یك خواست متفاوت و روش متفاوتی در ساخت چنین فضایی است.

توضیح شماره ۴

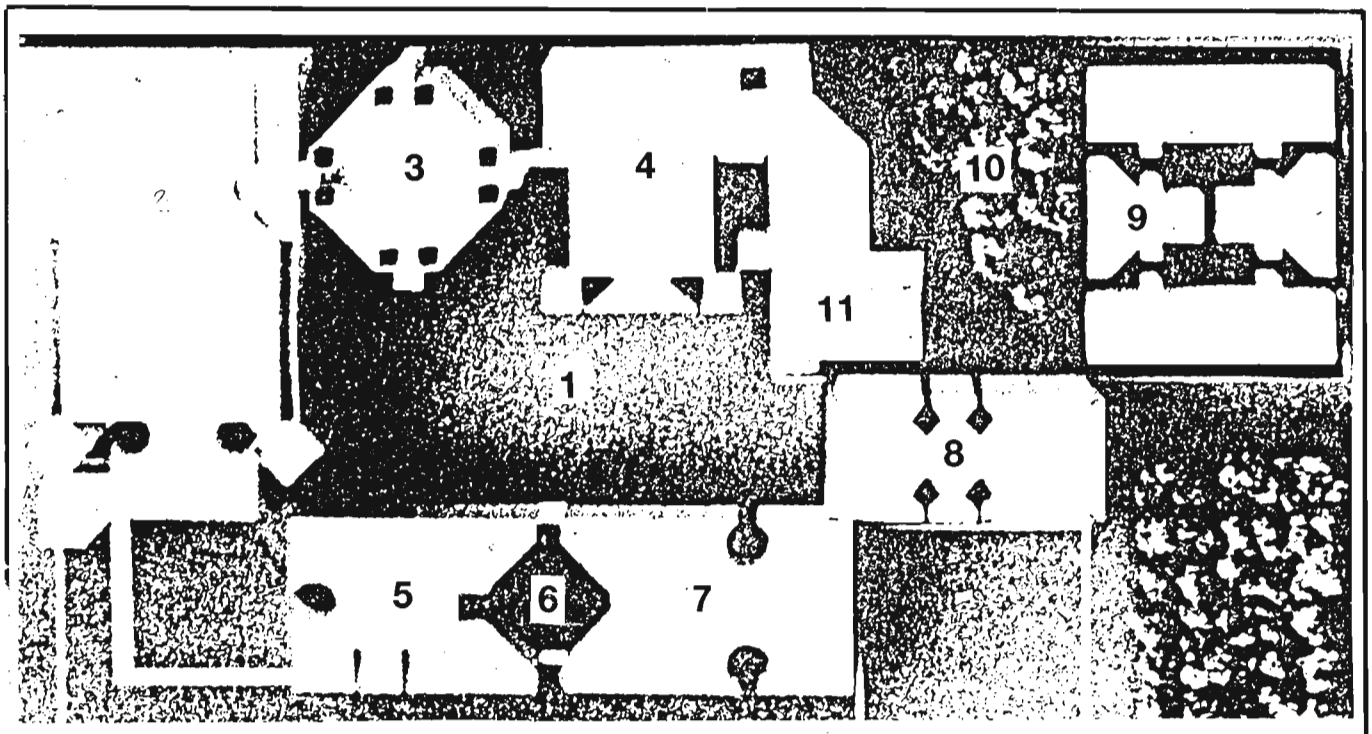
لویی کان: من واقعاً خوشحال بودم از اینکه فهمیده بودم چرا حاضرم اگر تمام کار بطور کامل ساخته نشود از کل پروژه منصرف شوم. یا اینکه احساس کنم تمامی آن می‌تواند ساخته شود حتّی اگر شده قدم به قدم.

(و از آنجا که این باور آنقدر قوی بود و بروشنی مفهوم شده بود که اگر بخشی از کار از آن جدا شود، همه آن از دست می‌رود و این راهمگی درک کرده بودند. بدینگونه بود که با وظیفه‌شناسی‌های بسیار و شگفت انگیز انسانی کار انجام شد).



پلان مجموعه و پرسپکتیو حیاط داخلی (طرح اولیه)

۱. حیاط مرکزی
۲. سالن فیلارمونیک
۳. ساختمان ضمیمه فیلارمونیک
۴. تئاتر هنرهای نمایشی
۵. موزه تاریخ
۶. باغ
۷. موزهٔ هنر
۸. مرکز پذیرش
۹. مدرسهٔ هنرها
۱۰. باغ
۱۱. آمفی‌تئاتر



FINE ARTS CENTER
FORT WAYNE, IND. 1961-65

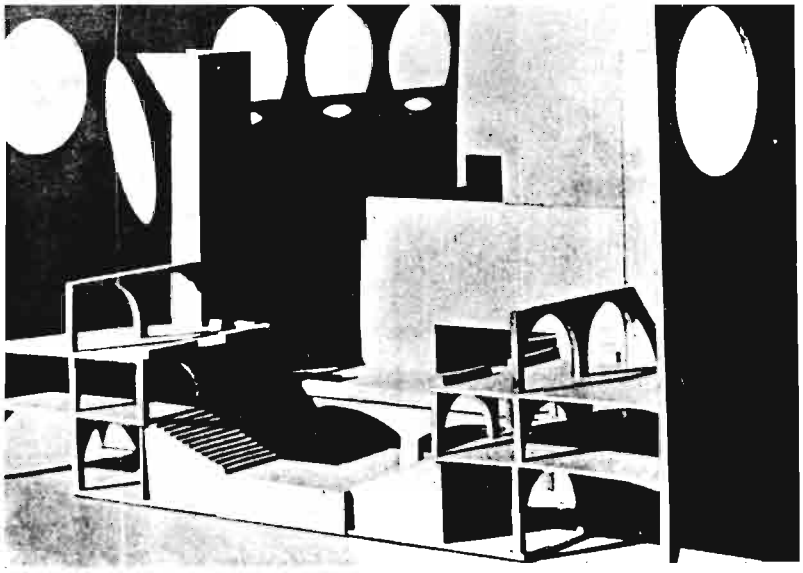
توضیح شماره ۵

لویی کان: وقتی به تئـاتـر فکـر می‌کردم گفتم- هنـرپیشـه بودن خود مفهومی دارد، پس آیا در تئـاتر نباید جائی باشد که هنرپیشه با خودش باشد و بازی کردن را، نه به دلیل یك نمایش (که خود مفهومی دارد) بلکه فقط بصورت اجرای یك نقش یك نفره و یا حتّی دو نفره و یا قسمتی از نمـایش که از متن گرفته شده، فقط برای درك و مفهوم خود بازی کردن یاد بگیرد؟

نمـایش خود تمرینی است برهمین اساس، محل تمرین نمایش محل مشخص شده‌ایست که شخص می‌تواند در آن بهترین نظم را در نمایش پیدا کند، پس شما اینجا می ایستید، آنجا می ایستید، ولی آنجـا کجاست که درون انسان در پرتو آن نهاد دستـاورد بشری که تئاتر نامیده می‌شود تبلور می‌یابد؟ پس نباید جایی باشد، ممکن است کسی بگوید مکانی مذهبی، جایی که در واقع به مفهوم (نمایش) اعطا شده است، اتاقی ۱۵×۱۵ متر که فاقد هرگونه تجهیزات و فاقد صحنه است.

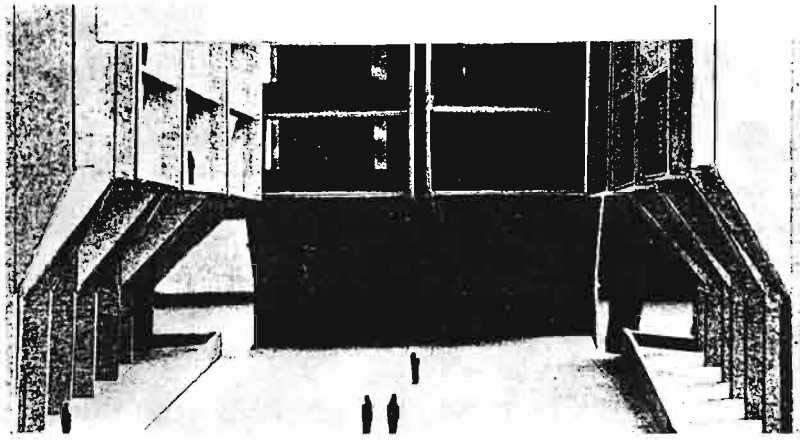
شاید در اطراف آن طاقنماهائی باشد که بتوان از میـان آنهـا درون این فضـا را دید، نمازخانه بازیگران، جائی که بازی مال اوست قبل از آنکه متعلّق به نمـایش باشد، مکانی برای توجیه که ممکن است در جائی مثل DELPHI انتظار آن را داشت.

مرکـز مذهبی تمـامی فعـالیتهـای انسان، که بایـستی، جهت بخشیـدن زنـدگی جدیـدی به فضاهائی که الهام‌بخش آنها می‌باشد، شکل بگیرد.



ماکت مراحل اولیه. سالن ورودی (اصلی) تئاتر

ماکت مراحل اولیه. سالن نمایش



● یادداشت های جنبی طرح

۱- ●

لویی کان: و من گفتم در این زمان من چیزی را درك می‌کنم که قبل از این نفهمیده بودم.

اینکه در واقع یك معمار با دو واقعیت سر و کار دارد. سر و کار او با واقعیت (بـاور) و واقعیت (معنا) است.

برای مثـال من اکنـون «گـوتـه» را می‌خوانم (چیـزی که قبـلاً بشدّت خوانده بودم) و در آن شگفتی می‌بینم. او داستان خود را حقیقت و شعر می‌نامد. این یك درك شگفت انگیز از زندگی و طریق زندگی کردن است.

اگرچه او وقایعی را که برایش اتّفاق افتاده نقل می‌کنـد، امّـا همیشـه از بیان آن تا حدّ جزئیات اجتناب می‌کند. و از اینکه معنای آن چه را که اتّفاق افتاده برگرداند که زندگی خود را فراتر از آن چه که هست بنمایاند، و من فکر می‌کنم که این خیلی عالی است، وقتی شمـا آن را می‌خوانیـد واقعیت را حسّ می‌کنید، و حدّی را که او، با در نظر گرفتن اینکـه ممکن است بیش از اندازه در مورد آن احساساتی شوید، قائل می‌شود را حسّ می‌کنید. برای اینکه او می‌داند اینها فقط برروی او اثر گذاشته و نباید به شما تحمیل شود. وقتی آن را می‌خوانیـد نبـایـد به او گوش کنیـد، می‌بایست به چیـزی گوش کنیـد که متعلّق به ابدیّت است.

۲- ●

لویی کان: فکر کردم که این شگفت انگیز است و این واقعـاً هنـر است. این شمـا نیستیـد که می‌سازیـد، این فقـط مسئله باور داشتن شمـا نیست، برای اینکه واقعیتی که شما باور دارید، باور «شما» نیست، باور همه است که شما فقط دریـافت‌کننده آن هستید، و شما نگهبان باوری هستید که به شما رسیده است.

زیـرا به عنـوان یك معمـار شمـا دارای آن نیـروهـایی هستیـد که از نظر روانی هستی هرچیزی را حسّ می‌کنید، شما چیزی را می‌سازید که به همه ما تعلّق دارد، در غیر اینصورت شما چیز خیلی کوچکی را می‌سازید و یا تقریباً هیچ چیز. اگر نگوییم واقعاً هیچ چیز.

البتّـه این بیـانگـر این است که تقـریباً همه ناموفّق‌اند و این کاملاً درست است.

۳- ●

لویی کان: ولی من فکر نمی‌کنم که موتزارت ناموفّق بوده است، شما اینطور فکر نمی‌کنید؟ و آیا فکر

نمی‌کنید که موتزارت یك جامعه را می‌سازد؟ آیا جامعه موتزارت را می‌سازد؟ نه این انسان است، انسان تنها، نه یك جمع یا ازدحام. هیچ چیز، چیزی را نمی‌سازد مگر یك انسان ـ یك انسان تنهای تنها.

این در مورد گوته باز درست است، من اکنون فقط برای این «گوته» را می‌خوانم که برای کسی که عاشق گوته بود احترام قائلم، و چون این شخص را دوست دارم باید آن را بخوانم، پیش از این من به سختی کوشیدم «فاوست» را صفحه به صفحه بخوانم، من برای اولین بار با «فاوست» روبرو شدم و چیز جالبی کشف کردم، که «گرچن» «GRETCHEN» بیش از آنکه جسم باشد روح بود.

اینکه «فاوست» تعادلی بین روح و جسم بود و«مفیستوفولس» «MEPHISTOPHOLES» درواقع تماماًجسم بود،جسم انسان، روح نداشت دونفراز مردم نمی‌توانندحسّ مشترکی ازروح داشته باشندمشخصه و ویژگی، یك روح است و یك بدن، اگرچه من معتقدم که روح یك عمومیّت است و اینکه در همه یکی است و در هیچ کس متفاوت نیست و تنها تفاوت این ابزار است. یعنی جسم ما، که بوسیله آن امیال درونی‌مان را بیان می‌کنیم، عشق، نفرت، درستی و تمامی کیفیتهای غیرقابل اندازه‌گیری روح را، آیا حقیقتاً این‌طور نیست که فقط یك فرد ویژه جوهر طبیعت انسان را کشف می‌کند؟ و سپس اصل انسان را، نه چندین نفر از مردم؟ پس فکر نکنید که با تحقیق شما چیزی را می‌فهمید، یا بگوئیم با همکاری با کسی.

یا شما قادر به رسیدن به چنین درکی خواهید بود که در اینصورت شما نگهبان چیزی هستید که بعنوان حقیقت کشف کرده‌اید و یا هرگز آن را کشف نخواهید کرد.

من روزی کسی را دیدم که هیچ آموزشی ندیده بود و آن شخص بدون تردید فکر قابل توجّهی دارد، فکری که تنها به بخش کوچکی از دانش نیاز دارد تا آنرا برای جمع و جور کردن رؤیارویی‌ترین ادراك از نظم بکار برد ـ و چرا باید آن فکر این همه ویژه باشد.

با تمامی اینها، یونانیها، دانشی که ما امروز داریم نداشتند و ببینید چه کارهای شگفت‌انگیزی انجام دادند، فقط برای اینکه فکر ارزش والائی داشت، و بهر صورت بعلّت محدودیت، و بعلت اینکه شما اینهمه چیز نداشتید که از آن بیان کنید. شروع به فکر می‌کنید که با همان چیزهای کمی که دارید چقدر باشکوه می‌توانید طبیعت سخت کوشی انسان را در شرح اراده او برای زندگی بیان کنید.

●

تئاتر

● فصل شروع ۲

■ نصراله قادری

در شماره گذشته توضیح دادیم که برای شروع یك نمایشنامه سه شیوه وجود دارد.

۱ـ شروع با موضوع.

۲ـ شروع با شخصیت.

۳ـ شروع با وضعیت.

و یادآور شدیم که این سه نقطه شروع، در عین مجزا بودن در یك اثر، می‌توانند با هم باشند. و بهترین نقطه شروع و معایب و محاسن هریك را برشمردیم. اینك در این نوشتار به مقوله «فصل شروع» می‌پردازیم.

به تجربه ثابت شده است که یکی از مراحل مشکل نمایشنامه‌نویسی این است که وقایع داستان را چگونه آغاز کنیم؟ اهمیّت «فصل شروع» در این است که بتواند نظر و توجّه مخاطب را به خود جلب کند. با عنایت به اینکه در آغاز نمایش، تماشاگر، به علّت سر و صدای موجود در سالن، مشغله ذهنی خارج از نمایش، ناآشنایی با وقایع نمایش، و عدم هماهنگی با گروه مجری و... هنوز آمادگی همپایی ندارد. به همین دلیل، هنگامی که پرده باز می‌شود، یك تصویر زیبا، گیرا و همگام با کلّیت نمایش، می‌تواند مخاطب را جذب و با خود همراه سازد. به همین دلیل اگر نمایشی با دیالوگ آغاز شود، چه بسا دیالوگ به هدر برود و نمایش نتواند با مخاطب ارتباط اصولی برقرار کند. نمایشی که با تصویر شروع می‌شود، آرام و همگام با مخاطب، پا به وادی نمایش می‌گذارد و او را به قلب حادثه رهنمون می‌شود. تصویر آغازین، با جذّابیتهای خود می‌تواند گیرایی لازم را برای مخاطب ایجاد کند.

زبان تصویر، یك زبان جهانی است و تنها از این طریق می‌توان با قومیّتهای مختلف پل ارتباطی برقرار کرد. متأسّفانه به دلیل تلقّی غلط‌ما از نمایشنامه، آن را مترادف هرکلام «دیالوگه»‌ای گرفته‌ایم. در حالی که حتّی دیالوگهای نمایشنامه نیز باید تصویری باشند. یکی از انواع نمایشنامه‌ها، نمایش رادیویی است. در این شکل نمایشی، به دلیل شنیداری بودن آن می‌توان مدّعی شد که تصویر در آن جایی ندارد. امّا یك نمایشنامه اصولی رادیویی، تصویری‌ترین نمایش است و به همین دلیل نوشتن نمایش رادیویی بسیار مشکل است. چرا که در این شکل نمایشی، از حرکت خبری نیست و تصویر و حرکت باید در بطن دیالوگ جاری باشد. علّت این همه تاکید برنقش تصویر، این است که: آدمی با تصویر ارتباط آسانتری برقرار می‌کند و اوّلین نمایشهای آدم، به شکل تصویر ارائه شده است. خاستگاه هنر نمایش، مراسم آیینی است و در این مهمّ هیچ‌کس تردیدی ندارد. مراسم آیینی، تصویری‌ترین نمایشهای بشرند.

با عنایت به قدر و منزلت تصویر و توان ارتباطی بالایی که دارد و به دلیل تجربه بزرگان این وادی، امروزه دیگر ثابت شده است که حرف اول را تصویر می‌زند. تئاتر اولیه بشر، متشکل از رقصهای جادویی بوده و در آن زمان «او بدون اینکه سخن بگوید، به طریق تصویر و حرکت، مفاهیم را به مخاطب خود منتقل می‌کرده است. نوشتن تصاویر زیبا به «افه‌های» صحنه‌ای کمك می‌کند. تئاتر یعنی زندگی و باید حادثه و اتّفاق در تئاتر عمل شود، چون در زندگی عمل می‌شود. نمایشنامه یك «کنش» تمام است و «کنش» با تصویر، گویاتر گفته می‌شود. تصویر آغازین باید علاوه برارتباطی تنگاتنگ با کلیّت کار، عاری از هرگونه توضیح و تشریح باشد. تصویر نیز، باید درست ما را هدایت کند و از این نظر هیچ نقطه ابهامی در آن نباشد. در تئاتر حتّی برای بیان عاطفی، نیاز به زبان تصویر داریم. گفتیم که تصویر آغازین، باید تصویری خالص، قابل رؤیت و دیدنی باشد. امّا نویسنده چیره‌دست باید این وضعیّت تصویری را تا پایان نمایش، ادامه دهد. با این توضیح، آن‌چه در آغاز مهم است، تصویری بودن نمایشنامه است که می‌تواند جذّابیت لازم را برای مخاطب ایجاد کند.

آغاز یك نمایشنامه بعد از تصویر، بهتر است با وضعیتهای زیر شروع شود:

وقتی که پرده باز می‌شود:

۱ـ بحران
۲ـ سرنوشتی خاص به خطر افتاده باشد.
۳ـ تصمیم تازه‌ای در کار باشد.

آثار ماندگار هنر درام، معمولاً چنین آغازی داشته‌اند. شروع این آثار، همیشه از مدّتها پس از شروع داستان آغاز می‌شود. «از لحظه‌ای شروع می‌شود که مسیر رویدادها را تغییر می‌دهد و سرنوشت قهرمان داستان را دستخوش تحولاتی عمیق می‌کند. مهمترین ثمره چنین امری آن است که از آن لحظه به بعد، زمان مرده و یا حتّی لحظه کم‌اهمیّت، در مسیر رویدادهای داستان پیدا نخواهد شد و به این ترتیب، تمام رویدادهایی که یکی پس از دیگری در این زنجیره قرار می‌گیرند، آکنده از بار هیجانی قابل ملاحظه‌ای هستند و در واقع رویدادهایی دراماتیک محسوب خواهند شد. رویدادهایی که هریک به تنهایی از ادغام چندین رویداد دیگر، به وجود آمده‌اند و انرژی پتانسیل چندین رویداد را در خود نهفته دارند. علاوه برآن، این امکان برای نویسنده فراهم می‌آید تا از جمیع شیوه‌های خبررسانی و دادن اطلاع به تماشاکن استفاده کند و اثرش را غنی‌تر سازد.»[۱] این فصل شروع، به نویسنده کمک می‌کند تا از مسائلی که در گذشته صورت گرفته نیز سخن بگوید. ضمناً این شیوه از زیاده‌گویی و حرّافی جلوگیری کرده و مخاطب را به قلب حادثه می‌کشاند. تصویر جاذب و ناب آغاز نمایش و رعایت یکی از وضعیتهای پیشنهادشده، عناصر لازم برای همراهی مخاطب با اثر را فراهم می‌آورد. در داستان معمولاً یك یا چند نفر درباره زندگی روایت می‌کنند. امّا نمایش معرفی انسان در عمل است. داستان در این رابطه شرح می‌دهد. امّا نمایش رویارویی تماشاگر با زندگی، با خود عمل و نه شرح عمل است. در داستان می‌توان ذهنیات را بیان کرد. امّا در نمایش باید آن را تصویر نمود. در نمایش یك بحران یا... بسط پیدا می‌کند و تماشاگر را گرفتار می‌سازد.

پس فصل شروع می‌تواند درباره سه مطلب اطلاعات و ویژگیهایی را به مخاطب منتقل کند:

۱ـ عامل شناسایی: فصل شروع می‌تواند به عنوان یك عامل شناسایی به کار گرفته شود و مخاطب را با عناصر و قهرمان نمایش آشنا سازد. ضمناً می‌تواند مکان و زمان واقعه را معرفی نماید.

۲ـ ژانر نمایشنامه: فصل شروع می‌تواند ایده کلی اثر را به تماشاگر داده و ژانر نمایشنامه را به او معرفی کند.

۳ـ جذب مخاطب: فصل شروع می‌تواند باعث رغبت و توجّه مخاطب به کل نمایشنامه باشد.

توجّه به این نکته ضروری است که هرسه مورد یادشده، باید در خدمت کل نمایشنامه باشد. «شکسپیر» استاد شروع است. شکسپیر با یك فصل حرکتی شروع می‌کند، مثل روحی که روی دیوار در «هاملت» راه می‌رود، یا با شخصیت ساحره‌ها در «مکبث» یا با صحنه‌ای که گوشه‌ای از شخصیت اصلی را نمودار می‌کند مثل نمایشنامه «ریچارد سوم» که در آن ریچارد سوم با پشت خمیده از «زمستان ناخشنودی‌ها» فغان می‌کند. «لیر» می‌خواهد بداند از نظر پولی دخترانش چقدر او را دوست دارند. قبل از شروع نمایشنامه «رمئو و ژولیت» گروه کر روی صحنه می‌آید، همه را به سکوت دعوت می‌کند و داستان عشاقی را که ستاره‌اشان به هم گره خورده، به طور خلاصه تعریف می‌کند.»[۲]

شروع هراثری که بتوان به آن نمایشنامه گفت، با یکی از وضعیتهای گفته شده آغاز می‌یابد. یعنی نمایشنامه از جایی شروع می‌شود که قهرمان مسیر زندگیش در حال تغییر و تحوّل است. بهترین شروع، زمانی است که از آغاز حادثه‌ای، سرنوشتی یا تصمیم تازه‌ای در کار باشد.

«در ابتدای نمایشنامه ادیپ شاه، ما با تصمیم قطعی ادیپ، مواجه می‌شویم. در نمایشنامه «هدا گابلر» به محضی که پرده بالا می‌رود، ما با غرور و خودپسندی «هدا» و بی‌اعتنایی او به شوهر و علایق و روابط و بستگان او برخورد می‌کنیم. به قدری «هدا» غرق در خودپسندی و غرور خود می‌باشد که هرکار شوهر بیچاره برای ارضای خاطر او می‌کند، به نظر او حقیر و خفیف می‌آید... در نمایشنامه مکبث، ملاحظه می‌شود که سرداری تحت تلقین زنان جادوگر واقع می‌شود... «یك بار در زندگی» موقعی شروع می‌شود که اشخاص عمده بازی، تصمیم می‌گیرند از شغل سابق خود دست بکشند و برای ادامه کار به هالیود بروند.»[۳]

نکته دیگری که شایان توجّه است اینکه: یك هنرمند خوب کسی است که جواب خوب به روزگار خویش بدهد که لاجرم به روزگاران گذشته و آینده هم مربوط خواهد شد. راز زنده بودن آثار جاودان بشری در همین است. مسئله دیگری که باید به آن عنایت داشت، کسالت، است. کسالت را برای مخاطب نباید کسالت‌بار یا کسالت‌زا نشان دهیم، بلکه باید کسالت را به گونه‌ای نشان داد که مخاطب کسالت را تجربه کند، هنر یعنی اینکه زشتیها را نشان دادن ولی به شکلی که مخاطب با رغبت آن را ببیند. امروزه دیگر تمامی مفاهیم گفته شده و تنها زاویه دید نمایشنامه‌نویسی است که می‌تواند رغبت را در مخاطب ایجاد کند.

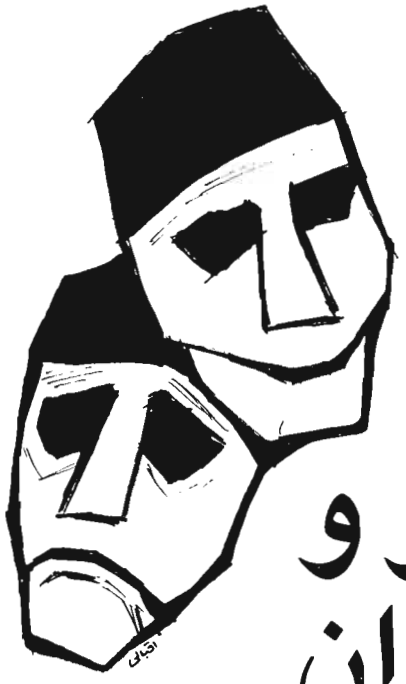
پس فصل شروع یکی از مشکلترین فصول نمایشنامه‌نویسی است و باید از زیاده‌گویی و حرّافی، همچنان که در کل اثر از آن پرهیز می‌شود اینجا نیز خودداری شود. فصل شروع خوب، می‌تواند یکی از عوامل و عناصر موفقیت نمایشنامه باشد.

پاورقیها:

۱ـ مقدمه‌ای بر فیلمنامه‌نویسی/ ابراهیم مکی- انتشارات سروش- ص ۹۶.

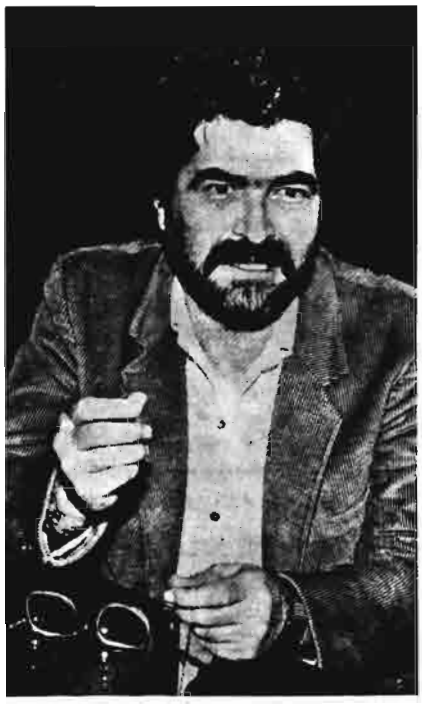
۲ـ چگونه فیلمنامه بنویسیم/ سید فیلد- ترجمه مسعود مدنی- ناشر عکس معاصر- ۸۹.

۳ـ فن نمایشنامه‌نویسی/ لاجوس اگری- ترجمه مهدی فروغ- ناشر نگاه- ۲۳۷- ۲۳۶.



● بحثی درباره تئاتر و تئاتر ایران

در نشستی با دکتر محمود عزیزی



اشاره:

مجله سوره به نیّت گشودن مبحثی پیرامون وضعیت تئاتر ایران، از صاحبنظران و مدرسین این هنر، دعوت به ارائه مقاله و مباحثه می‌کند. باشد که آگاهی بیشتر علاقه‌مندان تئاتر، با نظرات و پیشنهادهای متنوع، راه را بر عملکرد صحیح آنها بگشاید.

● با تشکّر از شما که وقت گرانبهای خود را در اختیار ما گذاشتید. از فرصت استفاده می‌کنم و تقاضا می‌کنم نظرتان را، راجع به ماهیّت «تئاتر» بیان بفرمایید.

■ یك تعبیری هست که می‌گویند: «تئاتر، آیینه زندگی است». و تعبیر دیگر که می‌گویند: «تئاتر به تعداد تماشاگرانش، تعریف دارد». یا مثلاً: «تئاتر به عنوان ابزار انسان‌ساز می‌تواند معنی داشته باشد، و هدفمند حرکت بکند.» یك تعریف و تعبیر دیگر وجود دارد که: «تئاتر، به عنوان یك ابزار تبلیغاتی براحتی می‌تواند در اختیار جریانات سیاسی قرار بگیرد.» که البته شاهد مثالش فراوان است. البته «تئاتر» به معنای «آموزش» هم باز مثالهای زیادی دارد. بخصوص در کشورهایی که عملاً از طریق «تئاتر» در ارتباط با سوادآموزی بهره‌های شایان توجهی برده‌اند. ولی به‌طور کل، آن چیزی که من شخصاً در جستجویش هستم- مضاعف بر گشت و گذار مکتوب- و سالیان چندی سعی کرده‌ام یك مقدار تجربه عملی کسب کنم: «تئاتر» را در نظرم به صورت یك «آیین» متجلی می‌کند یا به عبارتی «تئاتر» برای من به منزله آیین است. یك آیینی که تابع قانونمندی خاص خودش باشد، می‌تواند همسوی یك آیین معنا یابد. یعنی وقتی ما شاهد اجرای آیینی هستیم، مثل «زار»، «ودو» یا «تعزیه»، اگر این افتخار را داشته باشیم و به عنوان یك تماشاگر که نه- چون معمولاً نمی‌توان تماشاگر صرف بود، مثلاً در مراسم «زار» جملگی در آیین قرار می‌گیرند- بلکه به عنوان عضوی مؤثّر در تفکر مخاطِب و مخاطَب باشیم، عیناً در یك رخداد قرار گرفته‌ایم. در رخداد یك آیین، تنها چیز قابل رؤیت یا شنیدن را شاهد نیستیم بلکه با ماورای حرکتی که بخش نامرئی یك حرکت است- و اگر انسان صادقانه همسوی تفکر حاکم برآن آیین پیش رود- ارتباط برقرار کرده‌ایم. این همان چیزی است که تنها در نهایت- اگر بشود عنوان کرد- نمای درونی شیئی قابل حرکت است، یا حجم متحرك و قابل رؤیتی است که عناصر تشکیل‌دهنده انسانی آن اجرا را تشکیل می‌دهد.

در واقع تئاتر به منزله آیین، در نظر من، حداقل به این صورت است که ما بتوانیم از ورای آن نشانه‌های قابل رؤیت و شنیدن، به آن منزلگاه غیر قابل رؤیت ارتقاء یابیم. آنجا میدانی است که اجازه می‌دهد انسان در تفکر و اندیشه روزانه خودش، تزکیه و پالایشی را به وجود بیاورد. در آن میدان است که می‌توان شاهد یك اتفاق بود، به عبارتی همان محدوده‌ای که- اگر بخواهیم خلاصه‌گونه‌به‌آن اشاره کنیم- مدّ نظر من است و تئاتری که در دنبالش هستم، یا در تمام آنچه که برصحنه، تحت عنوان کارگردانی به کار می‌گیریم، اینها در واقع به منزله ابزار کار است. برای رسیدن به همان «مابعد حرکت» و یا همان ماورای فضایی که نهایتاً آن اتفاق را ایجاد می‌کند.

انسان می‌تواند از طریق همزادگرایی با جریان نامرئی نوعی اخلاق و اندیشه، نوعی دریافت فرهنگی، نوعی تحوّل را در خودش احساس کند. در واقع در یك تئاتر که تماشاگر، ناظر بر اتفاقات است، چیز عجیبی رخداده است. به عبارتی «کی»، شاهد کیست؟، «کی»، برای «کی» بازی می‌کند؟ و بعد آنچه که نشان داده می‌شود خواست کیست؟، آن بخشی را که تماشاگر وسیله‌ای می‌شود تا بازیگر «تن‌نمایی» کند، تحت عنوان حرکت، شخصیت، یا هر چیز قابل اطلاق، همانا میدان خواستهای تماشاگر است. تماشاگر از ورای این واقعه می‌خواهد به درون تن برسد. اگر بدن بتواند به درجه صفر از حرکت خودش برسد (البته این صفر به منزله رسیدن به اوج است و مافوق آن اوج، در توان بدن نیست)، و اصطلاحاً «تن‌نمایی» یا «خودنمایی» مطلوب تماشاگر را ارائه دهد؛ می‌توان ادعا کرد که هردو به یك درون‌نگری دعوت شده‌اند. در این صورت همان چیزی که تحت عنوان «اخلاق»، «فرهنگ»، «تحوّل»، «مسائل سیاسی» یا «تزکیه نفس» نام می‌گیرد از طریق رخداد صحنه‌ای، بارز می‌شود.

به همین دلیل اگر خوب دقت کنیم، قریب به اتفاق بزرگان تئاتر، هرازگاه که این هنر را در حال سکون و افول یا درجا زدن دیده‌اند، معمولاً به ارزشهای دیرین فرهنگی سنتی متشبّث شده‌اند و از این طریق تحوّلاتی ایجاد کرده‌اند.

● چطور می‌شود که همین «تئاتر» را به عنوان یك هنر بررسی کرد؟

■ این موضوع بحثهای فراوانی را همواره برانگیخته است. یعنی همین اصل که به آن بخش قابل رؤیت و شنیدن در تئاتر بتوان هنر گفت. علی‌الحساب به آن «روح»، «تفکر» و «جریانی که حادث می‌شود» و ارتباط این مجموعه را که برای بیان یك معنای خاص به کار می‌رود، اصطلاحاً معنای «هنر» می‌دهند. حال اگر درباره هنر تئاتر صحبت بکنیم، لزوماً هنر در ادبیات دراماتیك نیست، بلکه بخش «در حال شدن برروی صحنه» آن مدّ نظر است، و آن هم اگر به معنای باارزش و تعیین شده خود برسد، می‌تواند معنای «هنر» را بارز کند.

● از آنجا که تئاتر در خاستگاه خود به آیینها بازمی‌گردد، به نظر شما هنر نمایش با این ابتدائی‌ترین فعل غریزی انسانها یعنی ایما و اشاره و حرکت و نمایاندن، چگونه در یك هماهنگی و ارتباط ارگانیك قرار می‌گیرد؟

■ البته همین «نمایش» و «نمایاندن» یا «تئاتر»، واژه‌هایی هستند که واقعاً تاریخ تحوّل و تعبیر خوشنامی ندارند، (حداقل در راستای فرهنگستان زبان فارسی، به هرحال امیدواریم با حضور کارشناسان فن در کنار زبان‌شناسان و لغت‌شناسان و فرهنگستان، این مشکل حل شود. چون متأسفانه هنوز کسی این واژه‌ها را در کار برد دقیق خودشان تفسیر نکرده است.) اما در مورد سؤال شما، دو نفر هستند که در عالم «تئاتر» ادعای تقدم نمایش را بر ادبیات نمایشی داشته‌اند: «گوردن کریگ» و «آنتونن آرتو». این دو ابرمرد تئاتر، بنیان نمایش را برمبنای حرکت دانسته و قاعده، حرکتی را منظور می‌دارند که در تحوّلات خود تقسیم به «میمیك» و «ژست» می‌شود. همانا در «میمیك» است که احتمالاً «واژه» و «کلام» اضافه می‌شود. حال اینکه ارجح کردن «ادبیات دراماتیك» بر «تئاتر الیته» اول بار از حاصل نظرات ارسطو در «بوطیقا» مدوّن شده بود و به صورت معیار و محکی در حوزه تئاتر تبدیل شد و امروزه هستند کسانی که تئاتر را تحت‌الشّعاع «ادبیات» قرار می‌دهند و متأسفانه اگر کسانی هم باشند باارزش بالا در عملکرد خود، تئاتر خوب را منوط به متن ادبی خوب می‌دانند. این تبعیض، از زمان ارسطو ادامه پیدا می‌کند تا قرن نوزدهم که در واقع تئاتر را از جایگاه نوینی برخوردار می‌کند. عصر تحوّل و کنکاش و مبارزه بین دو وجه عمده تئاتر هنوز هم ادامه دارد. اگر می‌بینیم فلان آدم برجسته در تئاتر از آثار خاص نمایش بهره می‌برد و شخصیّتهای خاصّ آنها را به‌نوعی مطرح می‌کند، منظور نظرش در اختیار گرفتن واژه برای تقویت بازی (ژست) است. بنابراین،نظریه‌به این صورت درآمده که می‌گویند «کلام» در اختیار «کردار» صحنه، نه اینکه «کردار» صحنه برگرفته از مفاهیم «کلام» باشد. این اشتباه در بین ما نیز اتفاق افتاده که اگر گهگاه به «متون کلاسیك» چنگ زده‌ایم با توجه به چند بعدی بودن و توان چند وجهی خودش، متأسفانه ناچار می‌شویم وجه مکانیکی واژه یا فلسفه را القاء بکنیم. اما خوشبختانه موج نو تئاتر در سه- چهار دههٔ گذشته، بیشتر درصدد کشف رمز و راز آن چیزی است که حق طبیعی تئاتر است. یعنی زندگی در حال شدن در جمع نشانه‌های صحنه‌ای که می‌تواند نهایتاً از متن دراماتیك نیز بهره برد. مسلّماً اگر این وجه پیدا شده جای خود را بیابد، خواهید دید ادبیات دراماتیك خودش را نیز، پرورش خواهد داد و آن کسی که دست به قلم می‌برد، نیز باید بتواند در حد یك «دراماتور» کار بکند. درست مثل «برشت»، «مولیر» و «شکسپیر». اشخاصی که خودشان تئاتری بوده‌اند و این‌گونه زندگی را شناخته‌اند. متن نمایشی در واقع بعد از به اجرا درآمدن باید نوشته و چاپ شود. البته این بدان معنا نیست که دیگر هیچ نمایشنامه‌ای به غیر این صورت پذیرفته نیست، بلکه نویسندگان بزرگ، قادر بر نوشتن کار، با ارزش ارائه و اجرای موفق بوده‌اند. کسی که بتواند مکانیزم واژه‌ها را در هیبت «دیالوگ» درآورد کار قابل ستایشی می آفریند.

● به این ترتیب این سؤال پیش می‌آید که رابطه تئاتر با متون اولیه و باارزشی که برای تئاتر توسط نویسندگانی چون «سوفوکل» و «اوری پید» نوشته شد، چگونه است؟

■ سؤالی که شما می‌کنید مثل همین معمّای معروف است که می‌گویند: اوّل «مرغ» بوده یا «تخم‌مرغ»؟ قدر مسلّم این است که در ابتدا نمایش بوده است. «کردار» بود که به «واژه» رسید. خودتان مثال خوبی زدید. مبنی براینکه اولین زبان بشر، حرکت و نشانه‌های عملی برای ارتباطهای معمول بوده است.

● با توجه به این صحبتها، اگر مایل باشید بحث را به سوی تئاتر ایران معطوف کنیم. این یك واقعیت است که تئاتر زمینه پیدایی‌اش بازمی‌گردد به «نمایشواره‌ها» حال سؤال این است که چرا در ایران با وجود این همه زمینه‌های غنی، هنوز تئاتر نتوانسته است در فرهنگ و قومیّت ما و در رگ و پوست ما و در نسلهای ما جریان پیدا کند؟

■ ما چند مشکل داریم. اوّل اینکه در کشوری زندگی می‌کنیم با فرهنگی غنی از فرمهای نمایشهای آیینی؛ نمایشواره‌های مورد اشاره شما، به‌طور مثال اگر ژاپن مضامینی چون «کابوکی» و «نو» دارد، ما تئاتر «روحوضی»، «عروسکی- خیمه‌شب بازی» و «تعزیه» را داریم. در کنار اینها که شکل یافته‌تر هستند آیینهایی چون، «زار»، «خنجر»، «پرخوانی»، «مراسم دراویش» و... با خصلتهای نمایشی داریم که البته خیلی‌ها از آن بهره برده‌اند ولی ما کمتر. دوم که خیلی مهمتر است برمی‌گردد به یك فقدان یا بدشانسی، باید گفت این تصادف برای ما رخ نداد که مثل ایتالیا «گلدونی» ای بیاید و قصه‌های «کمدیا دل آرته» را مدوّن کند. ما این مشکل را داریم که روشنفکر به دلایلی یا نخواست یا نتوانست در کنار موسیقی یا مضامین مکتوب تعزیه را همچون ماده اولیه، دستمایه کار خود قرار دهد. این‌چنین فقدانی طبیعتاً منجر به پیدایی تفکراتی در ورای این موجودیتها نمی‌شود

تا به یک قانونمندی درام‌نویس منطقه‌ای دست پیدا کنیم. در غرب این اتفاق افتاد. آنجا در چهارچوب جریاناتی که می‌خواستند از نظام و فرهنگ ما الگوبرداری کنند، اشخاصی را برای پرورش نکته‌های ظریف اجیر کردند. در حالی که اینجا صرفاً دست به یک تقلید از نتایج آنها زده شد. لذا آنچه که در منطقه خودش پرورده نشده باشد، الکن می‌ماند و ما می‌بینیم تئاتر از «دارالفنون» همراه یک سری ترجمه‌ها آغاز شد و اینها چیزی جز دریافت ذهنی از مشاهدات دور و دست‌نیافتنی نبود.

وقتی ما راجع به قانونمندی فرمهای نمایش منطقه‌ای صحبت می‌کنیم به آن معنی نیست که هرآنچه در غرب بوده از نظر ما منحط و نادیده باشد، بلکه نظر من این است که همین شکل را که از حدود چند دهه پیش شروع شده ادامه دهیم و نهایتاً در کنارشان مراکزی برای پرورش بنیادی ارزشها داشته باشیم. یک سرمایه‌گذاری درازمدت و اصولی، مثلاً در آموزش و پرورش و مدارس. قبل از دوازده سال سرمایه‌گذاری برای یک بچه مشخص نیست که او یک «محقق» یا «مکانیسین» و یا چیز دیگری شود. ولی لازم است برای سلامت و سازندگی فرهنگ و اخلاق جامعه. در زمینه تئاتر هم به این روش اما با تعیین هدف. سرمایه‌گذاری و بهره‌وری کنیم. ما با پدیده‌ای بسیار بسیار مهم روبرو هستیم و نهایتاً روح یک جامعه به مثابه هنر در شاخه‌های مختلفش تنیده شده و اگر به آن مرحله از رشد نرسد، برای سلامت و دوامش خطرناک است. مسئولین با یک سرمایه‌گذاری صحیح می‌توانند یک پشتوانه ضرورتی را در جامعه از برای تئاتر ایجاد کنند. ما پژوهش مستمر و مستقر کم داریم. تا زمانی که این حرکت جدی گرفته نشود ما نشخوارگر همان الگوهای وارداتی خواهیم بود. چه بسا که مضامین نمایشهای آیینی در اثر بی‌توجهی روزی و برای همیشه از بین برود. به عنوان نمونه عرض می‌کنم که یکی از دوستان دست اندرکار تحقیق که در مناطق جنوب مشغول پژوهش است، در تماسی که اخیراً با هم داشتیم گفت: «در آیین «زار» تنها هفده تا «با بازار» و «مامازار» باقی مانده‌اند» و اگر اینها هم که دهه‌های پایانی عمر خود را می‌گذرانند از میان بروند، بعید نیست حتّی این آیین به دست فراموشی سپرده شود. بنابراین بایستی تمامی خصلتهای نمایشی در آیینها ثبت و ضبط و بررسی شوند. اگر یک‌سری ندیده و نشناخته می‌گویند: «این آیینها خرافی است»، اشتباه محض است. اینها برگرفته از شرایط اقلیمی منطقه‌اند. و مسلّماً در درونشان، مایه‌های اعتقادی، فرهنگی و اقتصادی مستتر است که از راه همین کلیدها می‌توان به نتیجه‌گیری‌های اساسی برای عملکرد بهتر تئاتر و نمایش نیز رسید.

● فکر می‌کنید در حدود یک قرن پیش که افرادی مثل «آخوندزاده» با تئاتر درآمیختند، چه ضرورتی دیدند که دست به آداپته کردن متون فرنگی زدند. در حالی که می‌توانستند با بهره‌گیری از مضامین و اشکال متنوّع تئاتر خارج، از طریق فرهنگ و باورهای خودمان، پی‌ریز نمایشنامه‌هایی باشند. به نظر شما خشت اوّل ورود تئاتر، چقدر در عدم پویایی و تحوّلش نقش داشته است؟

■ مسلّماً می‌توانست با شکل دیگری مفیدتر باشد. ولیکن همین هم ضربه‌ای نزده است. بلکه باید گفت، حداقل چون شعور این وجود داشته که مفاهیم و زمان و مکان را آداپته کند و به صورت منطقه‌ای خودش درآورد، عملی قابل توجه بوده است. در کل هیئت‌های فیزیکی جامعه مراکزی هستند که به دلیل موقعیت ویژه، مثلاً پایتخت بودن یا صنعتی و توریستی بودن، عملاً تمرکز دهنده فعالیّتهای فرهنگی و هنری می‌شوند، و می‌توان مصرف‌کنندگان اصلی یا مخاطبین خاصی را از سطح کلی مردم آن جامعه، میانشان یافت. چیزی که ما نداریم این است که نتوانستیم پل ارتباطی میان این پدیده نوین و تمنّیات تماشاگران منطقه‌ای خودمان ایجاد بکنیم. پس صرفاً مشکل ما از «آخوندزاده» شروع نمی‌شود. لااقل کار او برای آنهایی که با زبانهای دیگر ناآشنا بودند و تئاتر را دوست داشتند، جالب توجه بود. در آن زمان که میدان فرمهای نمایش آیینی گسترش داشت با دیدن چنین نمایشهای نوینی که برصحنه می‌آمد شروع به حرکتهای خصمانه‌ای کردند علیه آنها، ولیکن به هیچ جا نرسید. به دلیل همین عدم زمینه تفکر و شناخت، مبدعین تئاتر جدید هم نتوانستند پی به این ارزشهای اصلی ببرند و به جای اینکه به قول خودشان، فرمهای واپسگرا را عقب بزنند و با هم به مبارزه بی‌فرجام بپردازند، بیایند و خلق و خوی تماشاگر ایرانی را مورد کاوش قرار دهند. به هرحال مبدعین فرهنگ و هنر جدید تا دهه‌های قبل، هراز گاه می‌آمدند یکی از این فرمها را مطرح می‌کردند که بگویند ما هم از ارزشهای اصیل نمایشی برخورداریم ولیکن همه در سطح تبلیغ و هیاهوهای کاذب بود.

● شما به عنوان یکی از دست اندرکاران تئاتر، بفرمایید. زمینه دریافت هنرمند از خواسته‌ها و منشاء شوق مردم عامه، به چه شکل می‌تواند منجر به تئاتر برانگیخته شود؟

■ در همین مقطع وقتی ما یک تئاتر سنتی به اجرا می‌گذاریم که دربر دارنده ارزشهای ویژه این فرم تئاتر است، روشنفکر و غیر روشنفکر، بالانشین و پایین‌نشین، روستایی و غیر روستایی می‌توانند با این فرم نمایش ارتباط برقرار کند. حالا اگر بعضی به دلایل موقعیتهای اجتماعی، خودشان را سانسور می‌کنند، بحث دیگری است. ولی روی هم رفته کمتر کسی است که در مقابل موجود هنرمند و پدیده هنری او، «تئاتر»، بی‌تفاوت باشد.

● همان‌طور که آیینهای ما می‌تواند سرمنشاء تئاتر واقع شود، به عنوان نمونه دسترس، از نقطه نظرات جنابعالی در قبال فرم نمایش آیینی- مذهبی تعزیه، با توجه به تجربیات اخیرتان در تحوّل نمایش تعزیه، جویا می‌شوم. اصولاً وجوه تشابه و تفارق تعزیه را با تعریف تئاتر در چه می‌بینید؟

■ در بخش مقدماتی بحثمان اشاره کردم که تئاتر برای من همان چیزی است که با آیین، پیوند برقرار کند و این آیین به منزله قانونمندی‌اش، بایستی فراگیر باشد تا چه هنرمندان و چه مردم هنردوستمان بتوانند در چهارچوب به وجود آمدن آن تفکر سهیم باشند. در تعزیه ویژگی خاصی وجود دارد، تماشاگر در هرصورت معتقد است و آگاهی و اشراف برآیین نمایشی دارد. در واقع امر، خود او هم مؤثر است و هم متأثّر و مرز فعل و انفعال مشخص نیست. وقتی در زمینه روانشناسی ارتباط تماشاگر و بازیگر تفحصی بکنیم، یک حد و مرز خاص می‌یابیم. با تعبیر و تعریف تئاتر، اما همان عاملی که قانونمندی متن تعزیه را از یک طرف و قراردادهای ویژه اجرایی در صحن تماشایی از طرف دیگر را همسو می‌کند، همان عاملی است که در تحلیل قواعدشناسی نسخ تعزیه رعایت شده و ما عملاً می‌بینیم تابع قانونمندی ارسطویی است. وقتی شیوه اجرا را بررسی و مقایسه می‌کنیم، با همان تئاتری که تحت عنوان حماسی مطرح است، در کنار قواعد ارسطو به ارتباط مثلث‌وار متساوی‌الاضلاعی برمی‌خوریم، به این ترتیب که: قطع تئاتر حماسی در یک رأس و قطبین تئاتر ارسطویی و تعزیه در دو سوی دیگر قرار می‌گیرند و از لحاظ تکنیک دربردارنده خواص حماسی- ارسطویی است.

● انگیزه واقعی شما در شیوه‌های ابداعی تعزیه، نشأت گرفته از همین نکاتی است که برشمردید؟

■ این یک طرف قضیه است و در طرف دیگر انگیزه‌های شخصی است.

● به نظر من اگر مایل باشید، جا دارد در ادامه بحثمان به این مسائل تجربی خودتان دقیقتر بپردازیم تا از حیطه شخصی بودن خارج شود. چون در برابر شما یک دیدگاه تعزیه‌شناسی قرار دارد و یک دیدگاه تئاترشناسی که بالاخره چه شد؟ تعزیه بود یا اپرا؟

■ آن ترسیم مثلث‌واری که گفتم جوابی است

برای شما.

● چرا این تجربیات شخصی را ادامه ندادید که به جایی برسد؟

■ به دلیل همان عاملی که عرض کردم. ما بخش پژوهشهای تجربی هنر نمایش نداریم. یعنی هست. مرکز هنرهای نمایشی با همان امکانات ناچیزش، اما اینها قطرات ناچیزی در برابر نیازهای بسیاری از این نوع هستند. به نظر من فقط دولت می‌تواند در این جهت عمل آخر و نهایی را انجام دهد. مسئولین در مرحله اوّل بایستی دریافت این نیاز را داشته باشند و ضرورت آن را حس کنند تا سرمایه‌گذاری کنند. مثل اینکه وقتی شما سرپناهی نداشته باشید در برابر آسیبهای طبیعی به لزوم آن پی خواهید برد. البته در برنامه اخیر، رقم قابل توجهی- نسبت به سالهای قبل- برای تئاتر اختصاص یافته اما در برابر نیازهای تئاتر، رقم ناچیزی است.

● فکر می‌کنم راه استفاده از بودجه را هم بخوبی نمی‌دانیم.

■ بله، این معضل گریبانگیر اکثر مراکز فرهنگی است. به عنوان نمونه دانشگاه تهران در حدّ یك پژوهشگاه گسترده آموزشی، می‌تواند سرمایه‌ای به بخش آکادمی تئاتر اختصاص دهد. لااقل برای پرورش محقق. البتّه اخیراً مرکزی در دپارتمان تئاتر دانشکده هنرهای زیبا، به وجود آمده که من به آینده آن خوشبینم. اگر چنانچه فعالیّتهای اساسی در زمینه آموزش و تجربه در آن صورت پذیرد دربرگیرنده فعّالین راستین تئاتر، در دانشگاه خواهد شد. چرا که در همین حرکت، دانشگاه در ازای چهار سال تحقیق و تحصیل، می‌تواند تشکّل یك مجتمع پژوهشی تخصّصی را سبب شود. چه بهتر که ذخیره‌های فردای تئاتر، متحوّل‌کننده آن نیز باشند. این خود، یك حرکت دولتی صحیح است که عرض کردم.

● شما فکر نمی‌کنید تئاتری که دولتها پرورش دهنده‌اش باشند، استقلال خود را از دست می‌دهد و در خدمت یك سیستم درمی‌آید؟

■ من شخصاً هیچ ایرادی در این قضیه نمی‌بینم، چرا که مسئولیت حفظ و اشاعه میراث فرهنگی به عهده هردولتی است و در یك منطقه می‌تواند برای نیازهای فرهنگی خود تئاتری بالنده را تربیت کند. البتّه تئاتر هنر مستقلی است. هنرمند تئاتر اگر از اصول فرهنگی تحت الحفظ دولتها عدول کند با تماشاگر خود، یعنی مدعیان حفظ فرهنگ و سنن مواجه خواهد شد. اگر این شکل بتواند به صورتی طبیعی در یك مملکت وجود داشته باشد که دولت فقط ناظر بر نیازها و مرتفع‌کننده معضلات تئاتر میهنی‌اش باشد هیچ ایرادی ندارد. مثل «کمدی فرانسز» در پاریس دیروز و «کنسرواتوار پاریس» امروز که جهت بخش فعالیّتهای تئاتری است. این مراکز در روند پرورش، به تئاتری دست می‌یابند که برگرفته از فرهنگ خودشان، و متعلّق به ملّتشان است. در غیر این صورت دچار آشفتگیهایی خواهند شد که خود شما هم اشاره کردید. شاید لازم باشد بودجه به دو بخش تقسیم شود، یکی برای حفظ و اشاعه فرهنگ قومی- منطقه‌ای نمایش و دیگری برای مکانها و کانونهای جذب هنرمندان غیر وابسته و آزاد؛ تا آنها را در حمایت خود پرورش دهد که البته بیلان سالانه آنها ملاك تمدید قرار داد با آنها باشد. این رسم در اغلب کشورهای دنیا معمول است.

● این خوب است ولی به نظر شما دست اندرکاران درجه یك تئاتر نباید در جهت شناخت این ابزار مهم فرهنگی به دولتمردان تلاش کنند و با اعمال مسئولیتهای صحیح، آنها را به این باور برسانند؟

■ بله، البته میدان، میدان تعیین تکلیف عناصری است که در جاهایی قرار می‌گیرند. فکر می‌کنم در حال حاضر به این سمت و سو حرکت می‌کنیم و مسئولین تئاتر، با توجه به تخصّصشان به کار گرفته می‌شوند. اینجا یك مسئله هم وجود دارد که نباید به صرف اینکه یك نفر دانشگاه نرفته و دوره این کار را ندیده نتواند اعمال مسئولیت صحیح داشته باشد. بایستی در جهت تئاتر، عاشق کار باشد تا حقّ آن مسئولیت را داشته باشد. و متخصّصین هم دلیل نمی‌شود با داشتن علم در کارشان حتماً بتوانند مدیر خوبی باشند.

● شما خودتان به عنوان مسئول اداره برنامه‌های تئاتر، فکر می‌کنید بخش زیر نظرتان چه نقشی می‌تواند در تئاتر داشته باشد که لااقل در این چند ساله شاهدی بسزا از عملکرد آن نام ببریم؟

■ چه نقشی می‌تواند داشته باشد با چه نقشی دارد، دو تا سؤال است. نقشی را که می‌تواند داشته باشد، همان حفظ و اشاعه میراث نمایش منطقه‌ای است. ولی اگر این مسئولیت به آن داده شود باز دچار اشکال است چون هنوز به آن حدّ، توان نمایش (فرهنگی- ملی) ما مدّون نشده است. به صرف یك تحقیقات پراکنده نمی‌توان سازنده‌اش دانست. اما نفس حرکت، قابل سپاس است که باید تشویق شود و اگر این امر تجربه بشود، در آن صورت اداره تئاتر، مسئول حفظ یك چیز مدوّن خواهد شد. مثل همان «کنسرواتوار پاریس» که مثال زدم. در حال حاضر این موجودیّت، یك بخش ناچیز از این مهم است. چون قبلاً اداره تئاتر در مفهوم اداری خود از یك بودجه مشخص برخوردار بوده است و روستائی که مسئول بودند قادر بودند، گروههایی را در مکانهای مشخص سرمایه بدهند و هنرمندانی را تحت لوای خود برای تولید هنری حمایت کنند، اما در حال حاضر، این اداره متحوّل شده و تبدیل شده است به قسمتی از مرکز هنرهای نمایشی که محدوده امکاناتش مشخص است.

● به نظر شما در حال حاضر آن کارکردی را که باید، داشته باشد ندارد؟

■ ببینید، اینها مسائلی است که صرفاً به برنامه‌ریز مرکز هنرهای نمایشی ارتباط ندارد، به قانونمندی کل مسائل هنری ارتباط دارد و به صرف اینکه مسئول تعویض شود، مشکلی حل نمی‌شود. با توجه به اینکه اگر آن مسئول، عشق و حال کار را نداشت این تحوّلات هم به وجود نمی‌آمد. این را صادقانه باید اشاره کرد که مسئولیت محترم مرکز هنرهای نمایشی واقعاً تلاشی صمیمی دارند و می‌خواهند از حداقل امکان، بیشترین استفاده را بکنند. ولی چون امکان بسیار ناچیز است و تقاضا بسیار زیاد، در نتیجه هیچ‌کس راضی نمی‌شود. ما این مشکل را داریم و اگر امکان فراهم بود ما می‌توانستیم در دراز مدت، حداقل به منزلگاهی برسیم که در آنجا بشود استراحت کرد، بشود فکر کرد و بعداً باشتاب بیشتری حرکت کرد.

● چرا نیروهای بالقوه اداره تئاتر در حد وظایف خود منظر کارشان را به این سمت و سو نمی‌برند؟

■ نیروهایی که ما در اداره تئاتر داریم، یك سری تحصیل کرده و حرفه‌ای هستند. اما دلیل ندارد یك بازیگر یا کارگردان، پژوهشگر هم باشد. و باز دلیل ندارد هرکس پژوهشگر است، نتواند بازیگر یا کارگردان خوبی هم باشد. اینها باید شناسایی و شناخت توانایی شوند. باید بها داشته باشند تا بتوانند توان خود را متحوّل کنند و تحت یك برنامه‌ریزی حساب شده بعد از مدّتی و حتی در سالهای بعد، شاهد نتایج کار آنها باشیم.

● مجدداً از اینکه وقتتان را در اختیار ما گذاشتید سپاسگزارم.

■ خداوند به شما توفیق دهد.

به بهانه درگذشت درام‌نویس بزرگ معاصر:

فردریش دورنمات

FRIDRICH DURRENMATT

■ علی ابوذری

«هیولاهای موحش بی‌شمارند،
زلزله‌های سهمگین
آتشفشانها، طوفانهای دریایی
همین‌طور جنگها و زمین‌پوشهایی که مزارع ما را ویران می‌کند،
و قارچ خیرمکننده و خورشیدآسای بمب اتم
ولی هیچ‌یك موحش‌تر از هیولای فقر نیست
چه در فقر حوادث راه ندارد
و نوع بشر در آن مأیوس و ناامید پیچیده می‌شود
و ردیف می‌کند روزهای خراب را در پشت روزهای خراب»[1]

فردریش دورنمات، نمایشنامه‌نویس، داستان‌پرداز و منتقد ادبی سوئیسی، در پنجم ژانویه ۱۹۲۱ در یك دهکده سوئیس به نام «کونول فین‌گین- KONOL FINGEN » در نزدیکی شهر «برن- BERN » پایتخت کشور سوئیس به دنیا آمد. پدرش پیشوای روحانی بود و پدر بزرگش شاعری بذله‌گو و سرشناس، که به سیاستمدار نامعقول شهرت داشت. تاثیر پدر و پدر بزرگ در اکثر کارهای او مشهود است.

دورنمات تحصیلات خود را در «برن» آغاز کرد. و در «دانشگاهی» در «زوریخ» به پایان رساند. او در دانشگاه «ابرن» و «زوریخ» به مطالعه فلسفه، ادبیات آلمان، معماری و تاریخ هنر پرداخت. هرچند تحصیلات دانشگاهی او منظم نبود، اما مجموعه این مطالعات در نمایشنامه‌هایش عمیقاً مؤثر افتاد. دورنمات درباره تحصیلاتش می‌گوید: «به طور ناگهانی شروع به نویسندگی کردم و دیگر فرصتی نیافتم که تحصیلات دانشگاهیم را تمام کنم.»

او مدتی به تصویرگری کتاب و پوستر مشغول بود. وتاسال ۱۹۴۲ درهفته‌نامه « WORT WOCHE » نقد تئاتر می‌نوشت. از سن ۲۴ سالگی به نوشتن داستان روی آورد. دورنمات سیزده ساله بود که به همراه خانواده‌اش راهی پایتخت شد و در سنین نوجوانی به ورزش علاقه‌مند شد اما عاقبت با نویسندگی گم شده خود را یافت.

دورنمات به زبان فرانسوی آشنا بود، اما نوشته‌هایش را به زبان آلمانی می‌نوشت. او نویسندگی را از سال ۱۹۴۰ با نوشتن داستانهای کوتاه تخیّلی و غیر واقعی آغاز کرد. و هنگامی که ۳۷ سال داشت بیش از ۲۴ اثر خود را به چاپ رسانده بود. علامت مشخصهٔ دورنمات، عینك و سیگار برگ بسیار بلند سوئیسی است. دورنمات برای کسب درآمد و اداره زندگی خود و همسر و سه فرزندش، مدتی برای رادیو آلمان نمایشنامه رادیویی نوشت. ثمره کار این دوره، نمایشنامه معروف «پنجری- EIN HORSPIEL » است. آثار «تورنتون وایلدر» الهام‌بخش او بوده‌اند.

با اینکه دورنمات در شیوه «اکسپرسیونیزم» درام‌نویسی بی‌مانند است اما به دشواری می‌توان سبك مشخصی را برای کارهایش تعیین کرد. سبك او دستچین و گزیده‌ای از

سبکهای مختلف است. اما با این همه شاکله اثر او چنان پرداخت شده است که گویا و مفهوم است.

دورنمات مستقیماً درگیر جنگ جهانی دوم نبود اما آثارش بازتاب بلبشوی فکری و اخلاقی مردم پس از جنگ است. در آثار او تاثیر شدید مذهبیِ فرقه پروتستان و علاقه‌ای که به «سورن کی‌یر که‌گارد» و «فرانتس کافکا» داشت مشهود است. و به همین دلیل است که شاید اعتمادی به ء معتقدات دنیـوی ندارد. او با تلاشی خستگی‌ناپـذیـر به ارزیابی اصول اخلاقی و قوانین مذهبی پرداخت. او مردی بافرهنگ، تیزهوش و خوش‌مشرب است. از دیـدگاه او تئاتر وسیله‌ای برای خلق دنیایی خاص است.

خودش در ایـن رابـطه در مقـاله‌ای در «دائرةالمعارف مختصر تئاتر مدرن» می‌نویسد: «به عقیده من، صحنه تئاتر محل ارائه تئوری، فلسفـه‌بـافی یا پخش اعـلامیه نیست. بلکه آن وسیله با قدرتی است برای ارائه مطلبی که برای مکاشفه‌اش هنوز در حال تجربه هستیم. بلاشك، شخصیتهـای نمایشنامه‌های من دارای عقاید و فلسفه‌های مختلف هستند، ولی منظور من ارائه فلسفـه آنهـا نیست. بلکـه نفس تفکر، اعتماد و فلسفه‌بافی، جزء وجود بشر است... از نقطه نظر درام‌نویسی مسئله این است که شخصیتهـای تئاتری به صورت گفتگو یا دیالوگ درمی‌آیند و رد و بدل عقاید اجتماعی، فردی یا سیاسی آنها فقط برای ایجـاد محیـط تئاتری و دراماتیك است و بستگی به طرفداری یا رد آن عقاید ندارد.»[۲]

خمیـرمـایـه اصلی آثـارش را جرم، عدالت و مجازات، فساد، اخلاق و مرگ تشکیل می‌دهد. او معتقـد است قدرت مخرّب است و به جای آنکه صرف امور خیر شود، متأسفانه صاحب قدرت را فاسد می‌کند و به شر مبدل می‌گردد و «مرگ» در آثارش اجتناب‌ناپذیر بودن خود را بشدت به رخ می‌کشد. او به پیروی از شیوه «اکسپرسیونیزم» شروع به درام‌نویسی کرد. اما در ارتباط با این شیـوه، ابتکـارات تازه‌ای را به کار برد و سبکی مخصوص به خود را خلق کرد.

دورنمات در درامهایش از اساطیر و افسانه‌ها به شیوه‌ای ابداعی بهره می‌گیرد، اما با این همه، او نمایشنامه‌نویسی نقّاد است. طنز و کنایه از عنـاصـر جدایی‌ناپذیر آثارش هستند. او تحت تاثیـر «آنتـون چخـوف»، «یـوهـان اگـوست استـرینـدبـرگ»، «تـورنتون وایلدر» و «برتولت برشت» است ولی هیچ‌گاه قدرت این بزرگان او را مرعوب نکرده و خود بزرگی در درام‌نویسی جهان شد.

«ژان کلودمـاره» منتقـد معـروف فرانسـوی دربـاره‌اش می‌گویـد: «ویلهلم تل- کاوه آهنگـر سوئیس- یگانه شخص سوئیسی بود که حقیقتاً تمام دنیا او را می‌شناختند، ولی من اطمینان دارم که «دورنمـات» در تئـاتر مانند همان شخصیت، نامی خواهد شد.»[۳]

«هـدازینـر» نیـز در مقـاله‌ای تحت عنـوان «رئـالیـسـم سوسـیـالیستی در آلمـان شرقی» می‌نویسـد: «فـردریـك دورنمـات پس از برشت، بزرگترین نمایشنامه‌نویس، آلمانی زبان است.»[۴]

دورنمات اعتقاد دارد که قدرتمندان به جامعه خط می‌دهند پس باید مردم در مقابل آنها مسلّح باشنـد و بایـد برای مبـارزه با جهـانخواران و قدرتمندان علاوه برآمادگی، شیوه‌های آنان را نیز شنـاخت. تاثیـر «کافکا» و «برشت» را در آثارش بخـوبی می‌بینیم اما او نه «برشت» است و نه «کـافکـا». و حتی گاهی در نقـطه مقـابـل آنهـا می‌نویسد: «مظلومیت بشر در مقابل سیستم را در کلیه آثار آلمانی زبان پیدا می‌کنیم چون آلمانها جنگهای ناخواسته‌ای را تجربه کرده‌اند.»

دورنمات معتقد است: «تنها چیز قابل نمایش شجاعت مردم است. به نظر من دنیا و در نتیجه صحنـه تئاتر که نمودار دنیاست، معمّایی است پلید ووحشتناك که به رغم اجبار ما به قبولش، هرگـز نباید به آن تعظیم کنیم... من در هیچ تز سیـاسی نتوانسته‌ام معنا و مفهومی جهانی به دست آورم و جز هرج و مرج در آنها چیزی نمی‌بینم.»[۵]

او از سویی حق دارد که چنین بگـویـد و از سویی نه، چرا که اگـر دورنمـات با جهـان‌بینی اسلام آشنا بود، گمشده خود را می‌یافت. می‌گویم اسـلام، نه آنچـه به نام اسلام در کشورهای به ظاهر اسلامی حکومت می‌کند که هزار بار از کفر بدتر است. با شناختی که دورنمات در آثارش از خود به ما می‌دهـد قطعـاً اگر با دیدگاه اسلامی آشنـا می‌شد با ذهن نقّـاد و جستجـوگـری که داشت، برخـلاف درام‌نویسـان مدعی این مرز و بوم، که با نهـایت همّتی که می‌کننـد به پوسته اسلام می‌آویزند، به مغز آن می‌رسید و در برابرش سر تسلیم فرود می‌آورد.

همان‌طور که اشاره کردم وی با مسئله جنگ برخـورد مستقیم نداشت چرا که سوئیس درگیر جنگ جهانی نشد. اما این موقعیت به او فرصت داد تا فضـای پس از جنـگ اروپا را با نظارتی آگـاهـانـه در نمـایشنـامـه‌هـایش منعکس کند. نمـایشنـامه‌های دورنمات در این دوره پیام‌آور اضطراب و سرگشتگی نسل پس از جنگ اروپا، بخصوص آلمان شد و خوانندگان و خواهندگان بسیار یافت.

دورنمـات از همـان نخستین نمـایشنـامـه حماسی- کمدی «این نوشته شد» در سال ۱۹۴۷ با تاثیـرات حسّـی صحنـه بازی می‌کرد و از امکانات متنوّع نقیضه‌نویسی «پارودی» که تقلید طنزآمیـز یك اثر و سبك ادبی و هنری است و نمـایشهـایی کابـاره‌ای که واقعاً در آنها صحنه متغیّـر می‌شود بهـره می‌گرفت. این نمـایشنامه اثـری تجـربی است که به شیـوه «گروتسك»[۶] پرداخت شده است. زیربنای کلیه آثار دورنمات، مجموعه‌ای از فانتاسم، کمدی عجیب و غریب و غلوّشده گروتسك را تشکیل می‌دهد.

نمایشنامه شبه تاریخی «رمولوس کبیر» اثری حمـاسی، کمیـك است که سخت هیجـان‌انگیـز می‌باشد. او این نمایشنامه را از کمدهای «ساتیر- SATYR»[۷] یونان و رم باستان اقتباس کرده است. او در این اثر به سقوط امپراطوری رم به شیوه‌ای بدیع پرداخته است.

دورنمات در مقاله «مسائل تئاتری- THEATER PROBLEME» می‌نویسد: «در این عصر پوچی سیاه و شوم، سبك تراژدی- کمیك و تکنیك پرتحرك کار نمایشی بسیار مؤثر و کارا، است.»

با این همه به اعتقاد او، نمایشنامه‌هایش از مقوله «تئاتر ابزورد» نیست. «تئاتر ابزورد» امکان ایجـاد هرگـونـه رابـطه‌ای را میان انسانها نفی می‌کند. اما دورنمات برای تماشاگر خود پیام دارد:

«انسان روزگار ما را از رویارویی با خشونتها گزیـری نیست. نمـایشنـامه‌نویس به سهم خود متعهد است تا با نشان دادن خشونتها تماشاگر را یاری کند تا در خشونتهای ویرانگر زندگی مجهز باشد، چرا که اگـر انسان به این خشونت آگاه نباشد سخت منکوب می‌شود.»

به عقیده دورنمات، زندگی را غایتی است و چه غایتی والاتـر از نفس مبـارزه. با اینکـه پدرش کشیشی مسیحی بود و او در خانواده‌ای مذهبی به دنیـا آمـد، امـا در نوشتـه‌هـایش اثـری از خوش‌بیـنـی مسیحی یافت نمی‌شود. او بر آن است که در مبـارزه سرسختـانـه زنـدگی، هیـچ نیرویی انسانها را یاری نمی‌کند. انسان در این عرصه تنهاست و تنها به نیروی خویشتن است که پایداری می‌کند و به زندگی معنا می‌بخشد. راز نفـوذ کلام دورنمـات، در احسـاس مسئولیت و همدردی او با مردم، بویژه نسل جوان اروپاست.

دورنمـات در مقاله‌ای تحت عنوان «مشکلات تئاتر» می‌نویسد: «تراژدی مستلزم گناه، نومیدی، میانه‌روی، وضوح، رؤیا و حس مسئولیّت است. در دنیای مضحك فعلی دیگر گناهکار یا مسئول حضور ندارد چون همه می‌گویند: «دست ما نبود» یا «جداً نمی‌خواستیم کار به اینجا بکشد». ما به طور دسته‌جمعی مقصریم و همگی در گناه آبا و اجدادمان غوطه می‌خوریم. فقط کمدی شایسته وضع ماست. دنیای ما دنیای مسخره و عجیبی است که بمب اتم هم دارد. در این صورت، دیگر محلی برای تراژدی خالص وجـود ندارد و فقـط اتفاق وقایع اسفناك امکان‌پذیر است.»[۸]

دورنمات سرگشتگی، دلواپسی و دشواریهای مردم را آگاهانه درك می‌کند. بیانش خشن، صریح و صمیمانه است. او نویسنده‌ای دموکرات‌منش و آزاده اسـت، که فارغ از درگـیـریـهـای حاد ایدئولوژیك، خواهان دگرگونی نظامهای ناانسانی است.

برخـورد با تکنـولوژی از درونمـایـه‌هـا و موضوعات اصلی نمایشنامه‌های اوست. او در نمـایشنـامـه «فیزیکدانها» استادانه به ژرفکاوی برخـورد با تکـنـولوژی می‌پردازد. او در «فیـزیکـدانها» نشان می‌دهد که پیشرفت علم و

● نویسنده: علی چراغی
● کارگردان: حسین فرّخی

تکنولوژی به جای رفاه و نیکبختی برای مردم کابوس آفریده است. اروپا را به زرادخانه سلاحهای اتمی و ئیدروژنی تبدیل کرده و صنایع جنگی را روبه گسترش کشانده است.

دورنمات در نمایشنامه «ملاقات بانوی سالخورده» دموکراسی بورژوازی را به استهزاء می‌گیرد. او به «فرد» بیش از هر تز سیاسی توجه دارد و معتقد است که اگر خطری بشر را تهدید می‌کند از جانب خود بشر است و نه بمب اتم. در «ملاقات بانوی سالخورده» پیرزن ثروتمند به صرف داشتن پول، حتی قانون را می‌خرد و دورنمات با طنزی سیاه، به افشاگری روابط غلط می‌پردازد.

دورنمات درباره خود می‌نویسد: «من نویسنده‌ای روستایی نیستم. اما روستا در طبیعت من نقش عمده‌ای داشته است از این رو من دهاتی[ای] هستم که آهسته صحبت می‌کند.»

دورنمات، نمایشنامه‌نویس، داستان پرداز و منتقد تئاتر است. از آثار او می‌توان به رمانهای «قاضی و جلادش»، «سوء ظن» (۱۹۵۱)، «مرد یونانی در جستجوی زن یونانی است» (۱۹۵۵) و «قول» در ۱۹۶۵، و نمایشنامه‌های رادیویی «دعوا برسر سایه الاغ» (۱۹۵۱)، «استرانیتسکی و قهرمان ملی» (۱۹۵۲)، «گفتگوی شبانه»، «هرکول و طویله اوجیاس»، «عملیات وُکا» و «پنجری» (۱۹۵۶)، و نمایشنامه‌های صحنه‌ای «این نوشته شد» (۱۹۴۶)، «مرد کور» (۱۹۴۸)، «رومولوس کبیر» (۱۹۴۹)، «ازدواج آقای می‌سی‌سی‌پی» (۱۹۵۱)، «فرشته‌ای به بابل می‌آید» (۱۹۵۲)، «ملاقات بانوی سالخورده» (۱۹۵۶) و... اشاره کرد.

تعدادی از نمایشنامه‌های او من جمله: ازدواج آقای می‌سی‌سی‌پی، ملاقات بانوی سالخورده، فیزیکدانها، غروب روزهای آخر پاییز، پنجری و گفتگوی شبانه به زبان فارسی ترجمه شده است. او در سال ۱۹۷۲ به مدیریت تئاتر زوریخ منصوب گردید و در ماه دسامبر ۱۹۹۰ براثر سکته قلبی درگذشت.

با یك جمله از دورنمات، مقاله را به پایان می‌برم: «وظیفه درام‌نویس فقط این نیست که دشمنان بشریت را به تماشاگر بشناساند، یعنی که کی دشمن بشریت است. بلکه وظیفه مهم درام‌نویس این است که شگردهایی که آنها به کار می‌برند، نحوه عمل آنها، دسیسه‌ها و شیطنت‌های آنها پرده بردارد، آنچنان که شگفت انگیز باشد.»

پاورقی‌ها:

۱. ملاقات بانوی سالخورده/ فردریك دورنمات/ ترجمه حمید سمندریان/ ۱۳۵۱.
۲. فصلنامه هنر/ شماره یازدهم، تابستان ۱۳۶۵/ ص ۳۲۹.
۳. پیشین/ ص ۳۲۷.
۴. پیشین/ ص ۳۳۳.
۵. پیشین/ ص ۳۳۲.
۶. گروتسك همیشه عجیب و غریب است. اما هرچیز عجیب و غریبی الزاماً گروتسك نیست. تفاوت اصلی که گروتسك با عجیب و غریب دارد، برآشوبنده بودن و پرخاشگری اثر است. در اثر غیرگروتسك عجیب و غریب بودن حس نمی‌شود. اما در گروتسك حس می‌شود. در گروتسك پرخاشگری عمدی و آگاها: که ذهنی آگاه آن را هدایت می‌کند دیده می‌شود. در گروتسك هولناك بودن با عنصر کمیك درهم آمیخته می‌شود. در گروتسك خنده از وحشت جدایی‌ناپذیر است. اساساً گروتسك عاطفی و غیر عقلانی است. در گروتسك عاطفه جذب شده و عقل پس‌زده می‌شود و از کاربرد می‌افتد. اغتشاش، عدم هماهنگی و نرسیدن به تناسب ارسطویی یکی از ویژگیهای مهم گروتسك است. عناصر متخاصم چنان در گروتسك تصویر می‌شود که به نظر می‌رسد عین واقعیت است.
۷. ساتیر- SATYR. ساتیر سابقه‌ای به قدرت خود نمایش دارد. «آریستوفان» مشهورترین شاعر و کمدی‌نویس یونان در این شیوه است. ساتیر در کلمه به معنای کلید چندیر است- کلید مادر، شاه کلید. ساتیر نوعی کمدی که هرکاره است. هم به سیاست می‌زند، هم به شخصیت، هم به عرفان، هم به موقعیت. ساتیر موقعیت «ماکابر» را دارد و خصوصیات گروتسك، فرس ولرژ. ساتیر می‌تواند فرس و در عین حال سیاسی هم باشد، در حالی که فرس نمی‌تواند چنین باشد.
۸. فصل‌نامه هنر شماره یازدهم، تابستان ۱۳۶۵/ ص ۳۲۹.

نکاتی که در این گفتار مورد بررسی قرار خواهد گرفت، در واقع منحصر به یك اثر نمایشی نمی‌شود. چرا که در دیگر نمایشهایی از این دست نیز همین نکات جای تأمّل دارند.

حرف اصلی من در قابلیّت دریای خرد شاهنامه و برگردان این قابلیّتها به زبان نمایش است و همچنین داستان رستم و اسفندیار، که بدون شك از مردانه‌ترین و پرراز و رمزترین حکایتهای این کتاب است که می‌خواهم به عیار مناسب آن در تئاتر اشاره کرده باشم. از سرچشمه‌های حماسه و معرفت و جوانمردی در این گوشه شاهنامه، که خود حکایتی دیگر بر صحنه داشت آغاز می‌کنم. هرچند که هنرمندان در تاریخ آفرینش آثار خود، به نحوی در برابر این شاهکار ادای دین کرده‌اند و بدون شك در این رهگذر تمام شوق و خلّاقیت خود را صرف گشودن معمّای اندیشه‌های ناب این کتاب حماسی کرده‌اند، لکن عرصه تئاتر به دلیل زبان زنده و رویارویی خود با مخاطب، مسئولیت سنگینتری را دارد.

اثر بلند حماسه‌سرای طوس، از حیث ادبیات، بالقوه نمایشی است و همچنان که می‌دانیم نقالان در روایات از این ویژگی بهره‌های فراوان برده‌اند. اما هنرمند تئاتر به جای روایت بی‌حاصل شاهنامه، باید هدفی خاص از آن را برگزیند و با کلامی موجز و کارساز، از واقعه، رخدادی زنده و ملموس را برصحنه متجلی سازد و به کارگیری تمهیداتی از این دست، برشعور و ذکاوت نمایش‌پرداز بسته است.

«تراژدی اسفندیار» آن‌قدر تحت تاثیر قدرت زبان فردوسی قرار گرفته است که در بازتاب اصولی اثر در صحنه، چهره‌ای سست و دیگرگونه از آن به نمایش می‌گذارد. فردوسی در خلق این قسمت از حماسه بزرگ خود ابتدا پیشینه‌ای مفصل و جامع از دو قهرمان به دست می‌دهد و سپس با ترکیب حوادث پرهیجان، خواننده را به تامل و ژرفنگری می‌کشاند. اگرچه «اسفندیار» در این داستان محور اصلی است، اما در روند آرزوی دیرینه‌اش و نهایتاً رزم با رستم، تنها به مثابه عاملی در یك اندیشه وسیع مطرح است. او از پهلوان زابلستان می‌خواهد که او را در رسیدن

به بهانهٔ اجرای نمایش «تراژدی اسفندیار»

■ محمدرضا الوند

به آرزویش یاری کرده و به مصلحت، دست به بند سپارد. لکن تهمتن از عاقبت این خواهش به دو علت بیمناک است. اول: هیچ یلی تا به امروز قدرت این جسارت را نداشته است که دستهای پرتوان او را به بند کشد. دوم: طرح این شرط شرم‌آور را از سوی «گشتاسب» دسیسه‌ای بدفرجام می‌داند. «اسفندیار» به عهد و پیمانش در گسترش دین بهی و دستیابی به سلطنت برای این منظور می‌اندیشد و «رستم» به سرزمین و آیین دیرین جوانمردی. و آن هنگام که دو پهلوان ناگزیر به نبرد می‌شوند، هر نقطه پایانی، پرده‌برداری از واقعیّتی تلخ را در تاریخ و اسطوره بشری دربردارد. براستی چرا سراینده، دو رادمرد اهورایی را به میدان نبردی اهریمنی می‌کشاند؟ «اسفندیار» رویین‌تنی خوشنام است و رستم پهلوانی نام‌آور که بعد از رویارویی اوّلش با حریف، پی به امتیاز جاودانگی «اسفندیار» می‌برد. «زال» و «سیمرغ» راز براو می‌گشایند و آن وقت است که فاجعه رخ می‌دهد. «اسفندیار» برای گسترش دین «زرتشت» پیمان بسته و بهای جاودانگی خود را پرداخته و رویین‌تن شده است و مرگ را براو راهی نیست! اما اهریمن بدسرشت در قالب مردی ستوده شده در «اوستا» و «دینکرت» که از او به عنوان ناشر و حافظ دین «زرتشت» یادهای نیکوشده، سربر آورده و خودنمایی می‌کند. او «گشتاسب» پادشاه ایرانی است و چگونه است که فردوسی از او چنین دیگرگونه بهره می‌برد؟

«رستم» در این داستان مرگ را بر «اسفندیار» مستولی ساخته و آرزوی جاودانگی انسان را به سینه تاریخ می‌سپارد. او نه تنها گناهکار نیست بلکه راز طبیعت را مبنی برفنای انسان باقی می‌سازد او علی‌رغم‌هشدار «سیمرغ» حدیث تقدیر را ابتدا با مرگ اسفندیار و پس از چندی با مرگ خود به دست «شغاد» (برادرش)، رقم می‌زند.

در نمایش «تراژدی اسفندیار» این زمینه‌های اساسی و خردمندانه در تبدیل واژگانی به زبان صحنه، سست و ناپیدا شده است. غرور مردی و پهلوانی دو پهلوان، بیش از هرچیز نمود یافته و رستم چنان معرفی شده که گویی نیروی مخالف قهرمان (اسفندیار) است. در حالی که اگر نویسنده به رمز فتنه‌گری اهریمن، هشدار سیمرغ و رویین‌تنی افسانه‌ای او نظر داشت دچار این سطحی‌نگری نمی‌شد.

تقدیر و سرنوشت، اندیشه اصلی اثر را بنیان نهاده و فردوسی با ترکیب پیچیده و چندپهلوی موضوع، حکمتی جاودانه آفریده است. نقش دین و «زرتشت» و دخالت مستقیم آنها در سرنوشت داستان بُعدِ نظری دلگیری برروزم رستم و اسفندیار گشوده است.

حال اگر بخواهیم معادل این گنجینه خردمندانه را بر صحنه «تراژدی اسفندیار» به ارزیابی نشینیم تنها آب و رنگ فراوانی را برای روایت نعل به نعل و نه چندان صحیحی از شاهنامه می‌یابیم. اما آیا تئاتر همین است که حتی در نقالی توانمندی نیز بر صحنه دربماند؟

کارگردان نمایش در مرامنامه خود از این فعالیت نوشته است: «دوست ندارم داستان رستم و اسفندیار را محدود به شاهنامه بدانم، محدود به جنگ و درگیری میان دو پهلوان» که باید گفت حتی فردوسی نیز کار خود را در اینجا محدود نکرده و رمز رزم، نهایتی از یك استعاره است و تحلیل نویسنده به مثابه «درد انسانی» تنها یك بعد کلی است که می‌بایست در پرداخت به اجزاء آن توجه داشت. چه اگر کارگردان برجنبه‌های حسی و عاطفی ادعا دارد در صورتی می‌توانست به عمل و محتوا برسد که ریخت‌شناسی و نمادشناسی اثر بر وی روشن می‌بود. نمایش به کل داستان نظر دارد و در این مجموعه‌به‌جای‌آنکه پاره‌ای را میدان تاخت و تاز نمایش خود قرار دهد، در روایت صرف آن، نیز سست و مصنوعی است. اگر محور نمایش بر شخص «اسفندیار» است، پس چرا هیچ‌گونه پرداخت و ساخت و ساز دراماتیکی از او نمی‌شود؟ چشم فناپذیر انسان در این شخصیت شاهنامه، زمینه مساعدی بر تأکید لازم و نمایش است. چنانکه به تعبیر «شاهرخ مسکوب»: «اسفندیار» مظهر اندیشه‌ای جدید است که در فعلیت خود پیاپی در کار ویرانی و دوبارسازی است».[1] نمایش نیز می‌توانست به عملکردهای وسیعی از این اندیشه دست یابد.

در این نمایش سعی بر نقاشی توصیفات در شاهنامه شده و از امکانات لباس، آکسسوار، دکور، رنگ، نور، بازیگر و... تنها در این جهت بهره‌گیری شده است. بازیگر نقش رستم علی‌رغم تناسب اندام، ریش دوفاق و لباس، در چهره، در رسیدن به حسّ رستم بودن ناتوان است. حضور زاید و بسیار سست دو نقال معضل دیگری است که حتی ترفندهای ظاهری نمایش را نقش برآب می‌کند و به نظر می‌رسد بهره‌گیری از شیوه روایت در روایت، اساساً غلط برداشت شده است. کما اینکه در آخر با آمدن دو جوان امروزی بر صحنه معلوم نمی‌شود شیوه اجرا چه بوده و هدف چیست.

نباید فراموش کرد که یك نمایشنامه‌نویس و بعد از او یك کارگردان تنها در صورتی می‌توانند موفق به ارائه نمایشی از داستانهای شاهنامه شوند که اوّلاً هنر خود را بخوبی بشناسند و بر آن اشراف داشته باشند و در ثانی پس از انتخاب اندیشه‌ای خاص از شاهنامه، هریك مهارتهای خود را در نوشتن و اجرای آن مبذول کنند. «درام» معجزه‌ای از اثر درمی‌آورد و کارگردان آن را با عمل و حرکت در صحنه می‌آمیزد.

گرچه این مقال به ظاهر برشمردن ناسره‌ها بود، امّا به اینجا تصرّم نمی‌یابد تا نکته دیگری برآن بیفزایم و آن نکته این است، به پدیده تئاتر اشراف و ایمان داشته باشیم تا بتوانیم خود را مرعوب پیش‌فرضهای کهنه شده نکنیم و در صحنه، رسالت قیام انسان را در تاریخ زندگی به باور برسانیم. کتاب پرارج شاهنامه، البته زمینه‌ای مناسب برای نمایش است امّا تجربه‌ها و صبوریهای فراوان می‌باید تا بتوان از این دریا گوهری برگرفت و بر تارك صحنه نشاند. همانا که تئاتر در انتقال تجربیات زنده، زبان خاص و گویای خود را داراست.

پاورقی:

۱. کتاب مقدمه‌ای برررستم و اسفندیار- چاپ پنجم، شرکت سهامی کتابهای جیبی.

نقد نمایش: سی‌مرغ سیمرغ

بی‌چشم به دنبال آفتاب

■ نصرالله قادری

مقدمه:

آفرین جان آفرین پاك را
آنكه جان بخشید و ایمان خاك را

«شیخ ابی‌حامد محمدبن ابی‌بكر ابراهیم مشهور به فریدالدّین عطّار نیشابوری صوفی مشهور قرن ششم و هفتم هجری در ششم شعبان سال ۵۳۰ یا ۵۳۷ هجری در شهر نیشابور متولد شد. وی از مریدان شیخ نجم‌الدین كبری مؤسس طریقه كبرویه و بزرگترین پوست‌نشین خانقاه صوفیان قرن ششم بود كه در دهم جمادی‌الاخر سال ۶۱۸ هنگام هجوم مغولان به خوارزم شهید شد... عطار پس از آنكه به زیّ صوفیان در آمد و ظاهر و باطن بدل كرد به سیر و سفر پرداخت. او پیش از این پیشه عطاری داشت كه از پدر بدو ارث رسیده بود. او در خوارزم دست ارادت به نجم‌الدین كبری داد و محضر شیخ مجدالدّین را درك كرد. عطّار در میان صوفیان مقام بزرگی دارد و اكثر بزرگان این طایفه چون مولانا جلال‌الدین محمد بلخی و شیخ محمود شبستری از او به نیكی یاد كرده‌اند و او را عارف كامل و مرشد راهدان و واصل به حق و حقیقت پنداشته‌اند. مقبره عطّار در كنار شهر قدیم نیشابور موجود است و زیارتگه رندان جهان و شیفتگان مكتب عرفان است.

منطق‌الطّیر یا «مقامات الطّیور» كه در بحر رمل محذوف ساخته شده است مهمترین و قویترین اثر منظوم عطّار است. او در این كتاب از كیفیت تصوّف و راه سهمناك و بی‌نهایتی كه سالك باید بپیماید با شیواترین تعبیراتی كه در نظم فارسی نظایر آن را كمتر می‌توان دید سخن رانده است. و چون راهدانی كامل و دلیلی راهبر كه هزاران بار قدم در طریقت نهاده و فراز و نشیبهای آن را بخوبی سنجیده است یكایك مقامات و احوالی را كه مردان خدا درطی طریق به آن برمی‌خورند بیان كرده و به كیفیت گذشتن از آن همه سد و بندها و دام و دانه‌ها كه در رهگذر آدم خاكی نهاده‌اند اشاره نموده است...

كیفیت این طی طریق را مسلّماً باید كسی بیان كند كه چون عطّار هفت شهر عشق را گشته و تن و جان در سودای این عشق خانمانسوز سوخته باشد تا به رموز و اشكالات كار واقف گشته باشد و الاّ به قول او:

آنچه ایشان را در این ره رخ نمود
كی تواند شرح آن پاسخ نمود.

منطق‌الطّیر به‌زبانهای عربی و اردو وتركی و فرانسه و سوئدی و انگلیسی ترجمه گردیده است. كلمه «منطق‌الطّیر» از آیه شریفه «و ورث سلیمان داود و قال یا ایّهاالنّاس علّمنا منطق الطّیر» واقع در سورهٔ معجز اثر نمل گرفته شده است. عطّار كتاب را گاهی «منطق‌الطّیر» و زمانی «مقامات طیور[۱]» نامیده است و دیگران عنوان «طیور نامه» هم به آن داده‌اند. نام «منطق‌الطّیر» قبل از عطّار به وسیله دیگران در كسوت الفاظ و عبارات آمده است. «رسالة‌الطّیر» ابوعلی سینا و حركت اصناف مرغان از كوه عقاب «الموت» و رسیدن به ملك اعظم پس از گذشتن هشت منزل پرخوف و خطر و تحمل مشقّات و ناكامیهای بسیار، و «رسالة‌الطّیر» امام محمد غزالی كه به نظر نگارنده سرمشق و دلیل و راهنمای عطّار در سرودن «منطق‌الطّیر» بوده است، و حركت دسته‌جمعی مرغان در «باب حمّامة المطوّقه» در كتاب كلیله و دمنه، و قصیدهٔ «منطق‌الطّیر» حكیم بدیل‌الدّین خاقانی گواه بر این مدعاست.

امّا باید اذعان كرد كه هیچ یك از گذشتگان این مضامین دلكش و تعبیرات لطیف را نتوانسته‌اند مانند عطار درهم مزج كنند و معجونی روح‌پرور و آدمی فریب چون «منطق‌الطّیر» بسازند.

این كتاب آرایش است ایّام را
خاص را داده نصیب و عام را
نظم من خاصیّتی دارد عجیب
زانك هر دم بیشتر بخشد نصیب
آنچه من بر فرق خلق افشانده‌ام
گر نمانم تا قیامت مانده‌ام»[۲]

«مردم از دل شكسته راحت یابند، من از زبان شكسته جراحت می‌یابم!»[۳]

دوست‌تر داشتم كه «سی مرغ سیمرغ» نیز «نقد حضوری» می‌شد، به دو دلیل. اوّلاً: كه شیوه معمول ما چنین بوده است. ثانیاً: دكتر صادقی به گردن این حقیر حقی دارد، كه زمانی استادم بود. براین باور او را دعوت كردم. نپذیرفت!! چرا؟ شاید به دلیل نقد حضوری كه مجله نمایش، در ارتباط با «آژاكس» با او داشت. آنان كه خوانده‌اند نیك می‌دانند چرا نیامد.

اما استاد تنها به این بسنده نكرد. به «شانتاژ» پرداخت چنانكه در «آرش» كرده بود. و این همه از دكتر صادقی سخت بعید است كه تحصیل كرده است و فرهنگ تئاتر را می‌شناسد و تئاتر خوانده است، پس شاید می‌توانست حرفهای شنیدنی داشته باشد. اما این روزها بعضیها خوشتر دارند كه چهره «اپوزیسیون» به خود بگیرند، اگرچه حرفی برای گفتن نداشته باشند. اگر «گمان ما براین است كه تئاتر امروز با تبادل جدی با آثار كلاسیك گذشته می‌تواند ركود ناشی از عوامانه شدن نمایش در سطح متون اجرایی را درهم شكند.[۴]قطعاً یك نقد اصولی نیز می‌تواند خون تازه‌ای را در رگهای مرده نقد این دیار بدواند. و صادقی كه مدعی شناخت تئاتر و نقد است یقیناً می‌توانست به دور از مصاحبه‌های ژورنالیستی و گاه عوامانه، در این رابطه اگر حرفی دارد،به مشتاقان تشنه رهنمودی بدهد. اما این نشد! و اما منظر نگاه صاحب این قلم به نمایش، برخلاف شانتاژ و مظلوم نمایی‌های استاد، براین پایه است:

۱. نویسنده و كارگردان نمایش، فارغ التحصیل این رشته، تحصیل كرده سوربن و دارای مدرك «دكترا»ست. پس با یك دانشجو تفاوتهای اساسی را دارد.

۲. كارگردان مدعی است: «هم در ریخت و هم در حرف، ما داوطلبانه به دنبال مسائل تازه و موقعیتهای مشكل رفته‌ایم.»[۵] كه باید دید با توجه به نمایشنامه «كارپر»، نمایش «بروك» و متن «منطق الطّیر» تا چه پایه درست می‌گوید.

۳. انتخاب «منطق الطّیر» به عنوان دستمایه نمایشی كه یكی از بزرگترین گنجینه‌های ادب فارسی است، همتی بلند می‌طلبد و قطعاً توان بالایی را لازم دارد. آیا كارگردان به این مهم پاسخ داده است؟

۴. اساساً آیا نمایش سیمرغ، تجربه‌ای تازه در عرصه تئاتر بوده است؟

۵. با توجه به اینكه كارگردان «كنفرانس پرندگان» بروك را دیده است در این نمایش چقدر خویش است؟ و...

«سی مرغ سیمرغ» برداشتی آزاد از «منطق الطّیر» عطّار است. ضمناً براساس چهارچوب و طرح دراماتیك نمایشنامه «كنفرانس پرندگان» اثر «ژان گلود كارپر» نوشته شده است، با متن اصلی هم از نظر فكر و هم از نظر حجم، فاصله بسیار دارد «چگونه؟» با دوباره خوانده خود «منطق‌الطّیر» و دیگر آثار «عطّار» و نیز كتابهای مشابه عرفانی،...[۶]

كدام كتابهای مشابه؟ این روزها دَرد داشتن «مشابه» بدجوری گریبان ما را گرفته است. از مشابه «دارو» گرفته تا... و به تازگی هم «عرفان مشابه» مد شده است! از «من به باغ عرفان» كه مشابه سپهری است بگیر تا «نارونی» كه مشابه معجون عرفانی است و...

برای درك و دریافت یك متن عرفانی نیاز به آگاهیها و معرفت عرفانی داریم والاّ همچون «كارپر» درفیزیك اثرمی‌مانیم و«متافیزیك» آن‌را درنخواهیم یافت. «كارپر» متن را درك كرده، اما زندگی نكرده است، چرا؟ چون آن معرفت لازم را نداشته است. صادقی نیز در همین دام فرو می‌غلتد. او «جانِ جان»، «منطق الطّیر» را درنمی‌یابد. و تنها به صورت قضیه بسنده می‌كند و مهمتر اینكه حتی در طرح همین صورت نیز همه اجزا را منسجم نمی‌بیند. و گاه ضد و نقیض حرف می‌زند و یا در نهایت، همهٔ فكری را كه بدان پرداخته، به زیر سؤال می‌برد. شك و جنون هدهد- چرا او به چنین تناقض گویی آشكاری رسیده است؟ «ما یك اصل در تئاتر داریم و آن رشد شخصیت است. اگر قرار باشد پرسوناژی رشد نكند و دگرگونی نپذیرد در پایان نمایش آن پرسوناژ اساساً غلط طراحی شده است.»[۷] و بهمین دلیل نتیجه می‌گیرد و حكم می‌دهد كه شك هدهد در پایان كار، از نظر فلسفی شك پیش از یقین است. گویا صادقی نمی‌داند كه «هدهد» از مرحله شك گذشته كه به مقام رهبری و مرشدی رسیده است. و از همین جاست كه او اصلاً منطق‌الطّیر را نفهمیده و نمی‌داند كه «هدهد»

کیست؟ و به همین دلیل به دستاویزهایی از این دست متوسل می‌شود که: «آنچه که عطّار را از دیگران متمایز می‌سازد، تفکر اجتماعی و...» من منکر این مسئله نیستم اما «منطق الطّیر» در شاکله کلی خود آیا یك اثر عرفانی هست یا نه؟ ما ابتدا باید این مهم را باور کنیم و بعد به ساحتهای دیگر آن برسیم. حتی تفکر اجتماعی و تعمیم‌پذیری عطّار، در عرفان او معنا می‌دهد که تازه صادقی در همین تعمیم‌پذیری هم موفق نیست. او منطق الطّیر را دیگرگونه می‌بیند که «هدهد» در نهایی‌ترین لحظات به شك دچار می‌شود و به جنون خود اقرار می‌کند. «هدهد» که قبلاً معتقد بوده است:

«من همه شهوت خودبینی دیدم، آز بزرگی، میل به چیرگی بر دیگران... من سالها زمین و آسمان درنوردیده‌ایم، سیر آفاق کرده، فضای لایتناهی را گشته و رازهای بی‌شمار می‌دانم... از خود و خودبینی درگذریم.»[۸]

اکنون در لحظه باوراندن این باور به همراهان می‌گوید: «ای مرغان برمن ببخشایید. از سرجنون بود شما را به این سفر دراز و پرمخاطره کشیدم. می‌خواستم تا کشف رمز حقیقت کنید. این از اشتباه من است که همه ناتوان و گم شده‌ایم. من فریب خوردم. من نیز چون شما قربانی یك توهّم شدم.[۹]

و چه آسان از این شك فلسفی به یقین مطلق می‌رسد و آنی درمی‌آید که: سرانجام آنان خود سیمرغ را دیدند. او که هفت وادی رهبری مرغان را کرد و آنان را به سر منزل مقصود رساند به نهیب نگهبانی درمی‌ماند «شك فلسفی» می‌کند!! و به مهر همان نگهبان، آنی به یقین می‌رسد و خطابهٔ حقیقت را سر می‌دهد. این رشد شخصیت و تحوّل آنی، آدم را به یاد پایان‌بندی فیلمهای فارسی و تحوّل آنی قهرمان می‌اندازد. صادقی در اینجا دو خطا را مرتکب شده است. اوّلاً: منطق الطّیر را نفهمیده است. ثانیاً: منحنی تحوّل و رشد شخصیت را در نمایشنامه نمی‌داند. و این بدین دلیل است که او نه عارف است و نه نمایشنامه‌نویس! و همین جاست که باید گفت تنها دانستن تئوری کفایت نمی‌کند، باید آن را زندگی کرد. دکتر صادقی تئوری نمایشنامه‌نویسی را می‌داند اما به گواه «سیمرغ» نمایشنامه‌نویس بدی است. او در اطراف عرفان مطالعات گسترده‌ای دارد. من یقین دارم که او حتی در رابطه با «پرچم»، «نماد» که در نمایش از آن بهره گرفته است صدها صفحه مطلب خوانده است اما در بهره‌گیری از «داشت» و «دریافت» این مطالعات، تصویر مبدل به جشنهای چهارم آبانی می‌شود. و همین جا یادآور شوم که اساساً منظر سیاسی و طاغوت‌گرایی آن جشن مدنظرم نیست. من تنها به شکل و عدم دریافت مفهوم اشاره می‌کنم.

برخلاف ادعای صادقی که «سی مرغ سیمرغ» با متن «کاریر» تفاوتهای اساسی دارد. اساساً بافت تکنیکی «سی مرغ سیمرغ» برابر بافت تکنیکی «کنفرانس پرندگان» است. افزوده‌های اندك صادقی به متن، جز ویرانگری آن هیچ فایده‌ای درپی نداشته‌است. این مهم بماند برای آینده که متن «کنفرانس پرندگان» چاپ می‌شود تا در مقایسه با «سی‌مرغ سیمرغ» بدان بپردازم. اضافات نمایشنامه ازجمله بهره‌گیری از همان «مشابه» بوده که متن را تخریب کرده است. و زبان متن که «مطلقاً تألیفی» می‌باشد، عمده‌ترین ضربه را به پیکره آن وارد کرده‌است. استفاده و اختلاط زبان «ادبی» و «آرگو»، نثر بد وسودجویی از کلمات عارفان دیگر، بی‌ارتباط با مفهوم کلی، همه جمله اضافات صادقی بر متن است. اساساً ضعف صادقی در عدم شناخت زبان فارسی است و این مهم در مقالات. ترجمه‌ها، نقدها و متن همین نمایش مشهود است. برای نمونه به چند دیالوگ اشاره می‌کنم:

- و من پرشور از همه! ص ۱
- زیباتر از من کدام است؟ ص ۲
- ... آن کسی که از او سخن گفتم سلطانی مشروع است و خانه درقله قاف دارد، همان کوه بزرگی که دورادور گرد جهان گرفته. به او سیمرغ می‌گویند. ص ۳ ... هموار کردن آن دلی می‌خواهد به بزرگی دل شیر، قدم در راه شهید که برگزیدن راه اول نشان بزرگی است. ص ۳
- و وقتی تیر بر هدف می‌خورد، جمله دربار شاه را ستایش می‌کرد. ص ۷
- از این سفر تن می‌زنم. در آشیانه دانه این راه ندارم! ص
- چه دیده‌ای؟ دست کم تعریف کن! ص ۱۴
- چه حرفی! نقاش غیب نقش مرا بسته. مرا بادیگر مرغان یکی می‌کنی؟ ص ۱۵
- در آغاز، صدها وصدها هزار پرنده بودند

چندان که آنانی که به راه افتادند، همه جهان را پر می‌کردند. اما بسیاری در منازل نخستین بریدند، برخی در نیمه‌های راه جدا ماندند. ص ۳۸

ـ پای پس و پیش نداریم. نه جلو می‌شود رفت نه عقب. ص ۵۲

و الخ ...

این زبان «مطلقاً تالیفی که ترکیبی است از زبان کلاسیک ـ ترجمه ـ آرگو و ملغمه‌ای است از کلمات بزرگان و ... به ادعای دکتر صادقی، اوج افزوده‌های اوست بر متن «کاریر»! بد نیست ایشان که منطق‌الطیر را خوانده‌اند و به زبان آن «مطلقاً آشنایند و از «حافظ» و «سعدی» و «مولوی» هم توشه‌ها برگرفته‌اند فقط برای نمونه به چند بیت «منطق الطّیر» هم عنایتی داشته باشند.

«درد حاصل کن که درمان درد تست
در دو عالم داروی جان درد تست
در کتاب من مکن ای مرد راه
از سر شعر و سر کبری نگاه
از سر دردی نگه کن دفترم
تا ز صد یک درد داری باورم.» (۱۰)

از دیگر مسائل تازه و موقعیتهای مُشکل که نویسنده مدعی پرداخت به آنهاست: «سی‌مرغ، سیمرغ» بر سبیل سنتّ داستان‌پردازی شرقی یعنی داستان در داستان است. «مگر خود منطق الطّیر غیر از این است؟ شما چه چیزی را برآن افزوده‌اید؟ اگر عطّار تعمیم‌پذیر و این زمانی شدنی است آیا شما نوع نگاه و زاویه دیدی اینچنین داشته‌اید. «سی‌مرغ سیمرغ» که همان «منطق الطّیر + کنفرانس پرندگان + کلماتی قصار» از بزرگان است بی‌آنکه مسئله امروزین را مد نظر داشته باشید. و اگر معتقد به ساحت مبارزه منفی عرفان‌گرایی نزد قوم ایرانی هستید که در اثر شما از آن نشانه‌ای نیست. و راستی چرا بازیگران شما کلمات قصار بزرگان را غلط می‌خوانند؟ آیا «آرش» درس خوبی برایتان نبود؟ شما که بخوبی آگاهید بازیگران ما نمی‌توانند «منطق الطّیر» و منابع «مشابه»!! را درست بخوانند. چه ایرادی داشت اگر چند روزی یک استاد زبان فارسی در «درست خواندن» عبارات به شما کمک می‌کرد؟ و یا مثلاً چه چیزی از شما کم می‌شد اگر یک تیم قوی در پرداخت این کار شما را همراهی می‌کرد؟ استاد! صادقانه می‌پرسم: آیا در «کعبه آمال»! چنین نمی‌کنند؟ حتماً چنین است و به همین دلیل است که آنها «سیمرغ» را اسطوره نمی‌دانند، بلکه می‌فهمند که «سیمرغ» سمبل است و «داستان سیمرغ» اسطوره است. تعبیر و تفسیر انها از «اسطوره» منطقی و درست می‌باشد. فرانسویان که در اواسط قرن ۱۹ با ترجمه منطق الطّیر، با عطّار آشنا می‌شوند، حداقل فیزیک آن را در درام درمی‌یابند. و ما که متأسفانه همیشه نگاهمان به آن سوی مرزهاست و در «پیدایی» آنها خود را «باز پیدا» می‌کنیم حتی به فیزیک آن هم نمی‌رسیم. و به همین دلیل هدهد «شانه به سر» که دست‌آموز سلیمان است و مرغی است که رهبر است به حق، ناگهان در اوج این رهبری به جنون خود و فریبی بزرگ که او را اسیر کرده است اعتراف می‌کند. هدهدی که حتی در پرداخت شما سیر آفاق و انفس کرده و چه بسیار رازها می‌داند و رهبر پرندگان است و از زبان شمس تبریزی می‌گوید: «هنوز ما را، «اهلیت گفت» نیست! کاشکی «اهلیت شنودن» بودی! «تمام ـ گفتن» می‌باید و «تمام ـ شنودن»! بردلها مهر است، برزبانها مهر است، و بر گوشها مهر است!» و هزار و هزاران بهانه مرغان را با هزاران آگاهی و دانایی پاسخ می‌دهد، ناگهان دچار جنون می‌شود و به «شک فلسفی»! می‌رسد و سریعاً متحوّل شده و رشد شخصیت را قوام می‌بخشد و به یقین سجده می‌کند. ای کاش این سخن «شمس تبریزی» را هم دیده بودید تا به این تناقض‌گویی آشکار دچار نمی‌شدید.

«عرصه سخن، بس تنگ است! عرصه معنی فراخ است! از سخن، پیشتر آ! تا فراخی بینی و عرصه بینی!» و شما متأسفانه هنوز عرصه سخن را هم درنیافته‌اید. و به همین دلیل آنچه که در «وادی حیرت» برسر آن غلام می‌آید و در عالم بی‌خبری و «حیرت» می‌ماند. و در «منطق الطّیر» این حکایت بدرستی در جای خود آمده است امّا در کار شما در آغاز و قبل از رسیدن به این «وادی» این حکایت تعریف می‌شود.

ـ نمی‌توانم. گیجم. آنچه که دیدم، در تنی دیگر بود. چیزی نشنیده‌ام، هرچند که همه چیز را شنیدم. چیزی ندیده‌ام، هرچند که همه چیز را دیدم. ص ۱۴ متن

غلام دوم: کجا می‌روی؟

غلام: نمی‌دانم کجا. اما می‌رم. باید بروم. ص ۱۴

و این غلام حیران می‌رود تا در «وادی حیرت» دوباره درآید و بگوید:

غلام: چرا. زمانی که زنده بودم. من شبی را با شهزاده‌ای به سر کردم که کمال او چیزی کم نداشت. او را دیدم و ندیدم. لمس کردم و لمس نکردم. هم صحبتش بودم و نبودم. هیچ چیز در جهان حیرت آورتر از پدیده‌ای گنگ و مبهم نیست که آن را نه روشن می‌بینی، نه تاریک، دیگر نیک را از بد نمی‌شناسم. ص ۶۴

غلام هنوز حیران است. به حیرانی شما که بین «طبیعت» و «ماوراء طبیعت» مانده‌اید. به حیرانی همه آنهایی که به «فیزیک» عرفان چنگ زده‌اند و عاجز از فهم «متافیزیک» آن هستند. که در این رابطه در بخش اجرا بیشتر توضیح خواهم داد. اما «حکایت دختر پادشاه که برغلامی شیفته شد و تحیّر غلام پس از وصل در عالم بی‌خبری» و:

چون نمی‌دانم چه گویم بیش از این
گرچه او را دیده‌ام من پیش از این
من چو او را دیده یا نادیده‌ام
در میان این و آن شوریده‌ام.

این «حیرت» و «واماندگی» در این «وادی» یک حکایت است برای آگاهی و گذر از این «وادی»! نکند «تعمیم عطّار» و «خاصیت تعمیم‌پذیری عناصر و شخصیتهای» او را و «این زمانی» شدن را چنین پرداخته باشی؟ به این دلیل و هزاران دلیل دیگر از این دست است که مدعی هستم شما «منطق الطّیر» را درنیافته‌اید وای کاش رونویسی شما «از کنفرانس پرندگان» حداقل صادقانه و وفادار به اصل می‌ماند که مخاطب شما به تماشای یک درام می‌آمد و نه کلافی سردرگم.

ـ همچنین است عدم دریافت شما از «سیمرغ» از «هدهد» از «اناالحق» منصور که سر به دار کرد و چهره به خون گلگون، و همین‌طور جنید و حکایت پسر و واماندگی در ظاهر و باطن را نیافتن والخ... ایراد من به اساس کار شما، به بن مایه دریافت عرفانی متن، و به تعمیم‌پذیری مفاهیم آن است. شما اساساً راه را به خطا رفته‌اید. و این تجربیات و ویرانگریهایی که این روزها ما شاهدیم و بلاهایی که بر سر «فردوسی» و «عطّار» و «عرفان» می‌آید، همه از عدم دلسوزی، عدم تعهد،... دیگران است. وگرنه شما هرگز به خود جرات نمی‌دادید که شاهکار عرفانی ما را چنین ملوّث کنید. و دریغ است بر ملتی که اجازه می‌دهند چنین با گنجینه‌های آنان بازی شود. و این بدان معنا نیست که حقیر حرمت تجربه و زحمات شما را نادیده انگاشته‌ام که من شما و تجربه تئاتری را دوست دارم اما حقیقت را از شما دوست‌تر دارم. ای کاش شما همچنان به رونویسی «آژاکس» و «مده» می‌پرداختید. چرا که خود بهتر از هرکسی می‌دانید معرفت این وادی را ندارید. صادقانه از شما می‌خواهم که از این پس بگذارید دیگر بزرگان ما در گورهایشان آرام باشند. اگر مسئولین همچنان در «وادی حیرت» مانده‌اند و انگشت تحیّر به دندان گزیده‌اند، شما به عنوان یک هنرمند و فرهنگ‌دوست بیش از این به ویرانگری کاخ عظیم ادبیات ما نپردازید.

دریغم می‌آید که این مبحث را در همین جا ختم کنم چرا که هنوز بسیاری حرفها دارم که بماند بعد از چاپ «کنفرانس پرندگان». و امّا: هنوز ما را، «اهلیت گفت» نیست! کاشکی «اهلیت شنودن» بودی!

●

اجرا:

«اگر کار برمراد من بودی، و قلم به مراد خود بر کاغذ نهادی، جز تعزیت نامه‌ها ننوشتی اما تو صاحب مصیبت نیستی، و مرا از آن غیرت آید که هرکس در احوال مصیبت‌زدگان نگاه کند از راه تماشا. مصیبت‌زده‌ای بایستی تا اندوه خود با او بگفتمی.»(۱۱)

تئاتر از هفت سیستم نشانه‌ای استفاده می‌کند: ۱. نور، ۲. لباس، ۳. موسیقی، ۴. دکور، ۵. میمیک، ۶. لحن بیان، ۷. گریم. این هفت نشانه می‌باید از یک کانال عبور کنند و در راستای یک مفهوم قرار بگیرند. هرکدام از این هفت «نشانه» هویت مجزایی دارند. اما همه باید در یک راستا عمل کنند. مهمتر اینکه این نشانه‌ها برای زیبایی نیست، برای ارسال مفهوم اصلی است. وقتی مفهوم اصلی که مد نظر کارگردان است آشفته و سردرگم است قطعاً این سیستم نشانه‌ای جز وسیله تزیینی هیچ کاربردی ندارد.

اگر برای نمونه «ویتز» و «شرو» شکسپیر را امروزی نمایش می‌دهند آنها درک امروزی قضیه را دارند. یک سیستم و روش برای انتقال این مفهوم را کشف کرده‌اند. شاکله کلی نمایش آنها پاسخگوی خود است. ما تنها با بهره‌گیری از انواع و اقسام شیوه‌ها بدون داشتن یک روش، راه به جایی نخواهیم برد. مهمتر اینکه آیا این روش ابداع ماست یا نگاه ناقصی است به دیگران؟ اگر «پیتر بروک» در «کنفرانس پرندگان» به یک شیوه اجرایی دست می‌یابد، پشتوانه «آرتو» و معرفت شیوه او را دارد. ولی باز به علت عدم شناخت عرفان شرق او هم به «بخش جادویی» و «همزاد تئاتر» نمی‌رسد. «بروک» به مکانیزم قصه بیشتر توجه دارد. «بافت تکنیکی» او به «مکانیزم قصه» عنایت دارد. او به مکانیزم شکل‌گیری تحوّلات موضوع می‌اندیشد. و می‌دانیم که «بافت دراماتیک»- تحوّل شخصیتها- با «بافت تکنیکی»- ساختار نمایش- تفاوت دارد. «بروک» تحت تاثیر «آرتور» و «همزاد تئاتر» که معتقد است حرکت باید به نقطه صفر برسد. و ما نیاز به حرکت در تئاتر نداشته باشیم بلکه به بخش جادویی تئاتر برسیم. اگر حرکت به حد عالی برسد ما به ماوراء حرکت می‌رسیم و آن جادوی تئاتر است. «بروک» تحت تاثیر این دیدگاه در «کنفرانس پرندگان» وجه نمایشی را به حد عالی می‌رساند. ولی اگر «همزاد تئاتر» در کار او شکل نمی‌گیرد و تماشاگر، بازیگر نمی‌شود و ما به ماوراء نمایش نمی‌رسیم و به همزاد تئاتر، به بخش جادویی تئاتر دست نمی‌یابیم به دلیل عدم شناخت او به عرفان شرق است. ولی او در گام اوّل و در «وجه نمایشی» اعجاز می‌کند. او در «کنفرانس پرندگان» با عنایت به «تئاترالیته- THEATRALITE» وجه تصویری نمایش، وجه نمایش را مدنظر قرار می‌دهد. او در «کنفرانس پرندگان» به مجموعه نشانه‌های قابل رؤیت و شنیدن صحنه‌ای می‌رسد. و با تداوم، انسجام و معرفت دراماتیک. مفهوم خود را منتقل می‌کند. «بروک» اگر تا بدین پایه بر ضرورت حرکت و حس، تاکید دارد، اینها داشته‌هایی است که از «گریک» آموخته است. ضمناً «بروک» به «سوپرماریونت» معتقد است. با مجموعه این داشتها و معرفت دراماتیک، «بروک» دست به اجرای «کنفرانس پرندگان» می‌زند. اما وقتی

«سی‌مرغ سیمرغ» نسخه بدل «کنفرانس پرندگان» بدون داشتن آن پشتوانه به صحنه می‌آید، کاری خسته‌کننده، کسالت‌بار و نفس‌گیر می‌شود. اگر «سی‌مرغ سیمرغ» موفق می‌شود تا پایان، تماشاگر را در سالن نگه دارد به مدد موسیقی زیبا و زنده و بی‌ارتباط با کار است. مخاطب علاقه‌مند به موسیقی ما، با ترفند ناچسب موسیقی در سالن می‌ماند وگرنه خود نمایش خالی از هرگونه خلاقیت و عنصر زیباشناسی است. نمایش با توسل به «تحرک در تئاتر» بدون دریافت انسجام درونی، هارمونی و آرامش درونی که در کار بسیار مهم است تحرک را مبدل به تحرک و پرشهای عصبی و فریادهای خشونت‌بار می‌کند. در حقیقت صادقی خود را در تن تک‌تک بازیگران جاری می‌سازد. او به دلیل عصبیتها، خروشها، و سوء ظنهای بی‌مورد که می‌اندیشد عالم و آدم علیه او جبهه گرفته‌اند، دست به رهبری ترکیبی ناآگاه می‌زند که اعضا ناآگاهانه اعمال زندگی واقعی او را در صحنه جان می‌بخشند. به همین دلیل «هدهد» راهبر که راوی هم هست از دیالوگ آغازین خود با تماشاگر دعوا دارد. و مشخص نیست برای چه می‌خروشد و چرا فریاد می‌زند؟ و از زمانی که دهان باز می‌کند تصویر زیبایی که در آغاز نمایش برصحنه گسترده شده بود، فرو می‌ریزد و دیگر تا پایان. حسرت آن زیبایی بردل تماشاگر می‌ماند. و کار متاسفانه به همین جا ختم نمی‌شود بلکه‌نیمی بیشتراز دیالوگهادرریتم تند کلام «هدهد» هدر می‌روند بی‌آنکه تماشاگر دریابد چه می‌گوید. متاسفانه مسئله «بیان» در نمایش فاجعه‌آمیز است. همه بازیگران به جای فریاد زدن، جیغهای گوش آزار می‌کشند و «شهرستانی» به دلیل سابقه کار در رادیو، هر زمان می‌خواهد فریاد بزند، صدایش به زنجموره مضحکه‌ای بدل می‌گردد. او متاسفانه اصلاً به «پرسپکتیو» صدا عنایتی ندارد، به همین دلیل در تمام حرکتهایی که پشت به سالن دارد مفهوم نیست چه می‌گوید. و این بلای میکرفون است که گریبانش را گرفته است. نمایش شلیک رگبار کلمات، بی‌عمل نمایشی است. بازیگران به دلیل عدم دریافت شخصیت بازی «فلات» را ارائه می‌دهند. به همین دلیل وقتی از جان بخشی نقشی به نقش دیگرمی‌روند و بازمی‌گردند در همه حالات یک «جنس بازی» را ما شاهدیم. برای نمونه تفاوت بازی «هدهد- راوی- شاه» در چیست؟ او که در همه حالات خشم و خروش کارگردان است. «واژه» در نمایش باید بازی را تقویت کند، یکی از وسایلی است که در اختیار تئاتر است. اما متاسفانه در اینجا «واژه» حتی از اعتبار خود هم سقوط می‌کند. و نمایش مبدل به یک روخوانی خسته‌کننده می‌شود.

حتماً آقای دکتر صادقی بهتر از حقیر می‌دانند که عرصه درام جایگاه بحث و روایت نیست و ساختمان درام با «قصه»، «حکایت» و «رمان» تفاوتهای اساسی دارد. با این همه او در نمایش، قصه را بی‌خلاقیت دراماتیک، تنها روایت می‌کند. او اگر براستی به نمایش سنّتی ما عنایتی داشت قطعاً به ماوراء نمایش می‌رسید. مگر نه اینکه ما در تعزیه این مرز را درهم می‌شکنیم و بازیگر و تماشاگر یکی می‌شوند؟ متاسفانه صادقی در اجرا به ماوراء حرکت و ماده نظر ندارد. ترکیب «سایه بازی، عروسک، ماسک» که چشمداشتی است به اجرای «کنفرانس پرندگان» بی‌آنکه خلاقیتی تازه

در کار باشد متأسفانه تا حد مضحکه پیش می‌رود. او حتی در انتخاب بازیگران خطا کرده است. چرا «گنجشک» هموسکسوئل، بازی می‌کند؟ چرا تا دهان باز می‌کند خنده سالن را پر می‌کند؟ چرا درویش در یاحق و یاهویش، چنان هی هی می‌کند که از کمبود نفس دل مخاطب به حالش می‌سوزد. ریتم ملودی «اناالحق» مرغان، در همراهی با «حلاج چه گامی در پیشبرد نمایش است؟ و اساساً این مرغان از کی تا به حال بدین مقام و منزلت رسیده‌اند که می‌توانند به آخرین مرز پرواز «حلاج» برسند و «اناالحق» بگویند؟

چرا بازیگر و کارگردان. هیچ کدام درنیافته‌اند که این سفر آیا «هجرت مکانی» است یا «رجعت به خود»؟ پرندگان در طی طریق خود و رسیدن به سیمرغ مسیری را می‌پیمانند و در «بک‌راند» صحنه تابلوهای مینیاتوری است که آرام آرام کامل می‌شوند و گذر این سفر را نشان می‌دهند. در نهایت ناگهان تابلو برمی‌گردد و همان پرده سیاه می‌ماند و هدهد درمی‌آید که:

ـ تنها یک راز، یک رؤیا. این دره‌ها تصوری از ذهن تاریک شماست. نگاه کنید ما همچنان در همان جای همیشگی ایستاده‌ایم!

و در عین حال: کبوتر: ما کجاییم یاران؟ اینک با این پرهای شکسته کجا رویم؟

اما همچنان آن سؤال باقی است: این سفر ذهنی است یا عینی؟ یا هر دو با هم؟ اگر ذهنی است گذر مکان، تکمیل مینیاتور، شکستن پرها، رنجوری تنها، رسیدن چگونه معنا می‌شود؟ و اگر عینی است حرف هدهد چیست؟ و اگر هر دو مد نظر بوده چرا ما هیچ «نشانه» و «دلیلی» نمی‌بینیم. این سرگردانی کارگردان است. و متأسفانه بازیگران بی‌آنکه تحلیل مشخصی داشته باشند، در این چنبره گرفتار می‌آیند. در گذر از وادیها، در حرکت پرچمها، جز «شهرستانی» و «کاظمی» هیچ کدام از انعطاف بدنی خوبی برخوردار نیستند. بدنهای خشک و غیر قابل انعطاف، آن ترکیب تصویری معلول و خسته‌کننده را تا حد کسالت‌باری پیش می‌برد. و یک معضل دیگر. چرا بازیگران در نیمه راه پرچمها را رها می‌کنند؟ اساساً پرچم از دیدگاه آنها جز بال چه بوده است؟ و اگر مقصود بی‌بال رسیدن است چگونه این تصویر منتقل می‌شود؟ و باز می‌بینیم که تیم در دریافت «نماد» پرچم هم سردرگم مانده است.

تمام میزانسنهای نمایش، خطی نیم‌دایره و تکراری است. و گاه تا حد آشفتگی پیش می‌رود. ما هرگز در طول کار جز تصویر آغازین به یک تصویر زیبا برنمی‌خوریم. «رقص پرچم»!! تکرار تکرار است و هدر دادن وقت، بی‌آنکه مفهومی تازه به کار افزوده گردد.

موسیقی خوب نمایش راه خود را می‌رود بی‌آنکه هیچ ارتباطی با کار داشته باشد. تنها ارتباط کار با موسیقی در این بود که کارگردان کرد است و از موسیقی کردی بهره می‌برد. امّا اوج خبط و خطای صادقی، در تصویر کلیشه‌ای بی‌خلاقیت «حلاج» و «دیدن سیمرغ» است. تصویر راحت‌الحلقوم بهره‌گیری از آینه، که سی‌مرغ خود را در آن بیابند. و باز نمی‌دانم آیا این «خودیابی»، «ذهنی» است یا «عینی»؟ تصویر چیزی را می‌گوید و کلام چیزی دیگر.

چون نگه کردند آن سی‌مرغ زود
بی‌شک این سیمرغ آن سی‌مرغ بود.
در تحیّر جمله سرگردان شدند
باز از نوعی دگر حیران شدند
خویش را دیدند سی‌مرغ تمام
بود خود سیمرغ سی‌مرغ مدام
...
هرکه آید خویشتن بیند در او
جان و تن هم جان و تن بیند در او

تصویر این تصور بر صحنه کاری بسیار مشکل است و ترفند آینه، کلیشه‌ای‌ترین تصویری است که به ذهن هر تازه‌کاری می‌آید.

اما وارسیم دلیل استقبال تماشاگران را و حیرت زعمای قوم را از این معجون. برای امتحان هم که شده موسیقی را از کار حذف کنید تا حد استقبال روشن شود و دیگر آنکه حتماً حضرت صادقی اسیر این فریب نمی‌شوند مگر اینکه مثل هدهد به «شک فلسفی»!! برسند: چرا که خود پیش از این گفته بودند استقبال تماشاگر دلیل برقوت کار نیست و اگر چنین بود استقبال مردم از سیاه‌بازیهای لاله‌زاری و ملودرامهای هندی، اوج قدرت آنها را نشان می‌داد.

و اما زعمای قوم وقتی در حیرت «سوگ سیاوش» مانده‌اند، چه باک که «سی‌مرغ سیمرغ» هم آنها را مبهوت کند امّا فقط محض یادآوری بگویم که در خارج «کنفرانس پرندگان» را دیده‌اند، مواظب باشید! این خطا جبران‌پذیر نیست.

از همه اینها که بگذریم، اعتراف به این نکته خالی از فایده نخواهد بود که این حقیر به دلیل اینکه دستی در کار نمایش دارد می‌داند که گردآوری یک تیم، تمرین طولانی، ساخت دکور، مشکلات سالن و... به قدری زیاد است که هر «مرد کاری» را هم ضربه فنی می‌کند. و دیگر اینکه رویکرد به نمایش ایرانی جای تقدیر دارد. پرداخت به تجربه تا رسیدن به یک سیستم درخور تحسین است و این همه تلاش و همت گروه مجری را باید آفرین گفت. اما باز هم یادآور می‌شوم که «حقیقت» مهمتر از اینهاست. هشدار که در دام «صورت» نمانی.

همه امیدم این است که گروه در کارهای آینده خود پیروز و موفق باشد. و آخرین نکته اینکه: هنوز هم دکتر صادقی بر حقیر سمت استادی دارند و به همین جهت این خطاها را براو نمی‌توان بخشود. اگر حقیر دست به این تجربه می‌زدم و خطا می‌کردم هنوز در آغاز راه بودم اما او چه؟ و این هشداری است به مسئولین که از «وادی حیرت» به‌در آیند و دریابند که ما هنوز «تئاتر ملی» نداریم. پس باید چاره‌ای اندیشید. و منتقدان گرانقدر هم کمی به خود آیند. که آیندگان چشمپوشی‌های آنها را نخواهند بخشود؛ اگر چشمی مانده باشد. و کلام آخر:

«چون خود را به دست آوردی، خوش می‌رو! اگر، کسی دیگر را یابی، دست به گردن او، درآور! و اگر، کسی دیگر را نیابی، دست به گردن خویش، درآور!»(۱۲).

«والسلام»

منابع و مآخذ:

۱ـ ختم شده برتو چو برخورشید نور
منطق‌الطیر و مقامات طیور

۲ـ این مقدمه کوتاه از دو کتاب «خلاصه منطق‌الطّیر» باهتمام دکتر سید صادق گوهرین/ نشر امیر کبیر و منطق‌الطّیر/ باهتمام دکتر سید صادق گوهرین- از مجموعه متون فارسی- شماره ۱۵/ انتشارات بنگاه ترجمه و نشر کتاب/ برگرفته شده است.

۳ـ مکاتبات عبدالرحمن اسفراینی با علاءالدوله سمنانی.

۴ـ به نقل از بروشور نمایش.

۵ـ پیشین.

۶ـ پیشین.

۷ـ مصاحبه دکتر صادقی با آینه- شماره «۵۲»- ص ۶.

۸ـ متن نمایشنامه- ص ۳

۹ـ پیشین ص ۷۲ و ص ۷۳

۱۰ـ منطق‌الطّیر/ ص ۲۴۷.

۱۱ـ نامه‌های عین‌القضات/ نامه ۲۴/ ص ۲۰۹.

۱۲ـ شمس تبریزی.

• La conférence Des oiseaux

● آشنایی با فیلمهای انیمیشن

■ «حسن زریابی»

دیرزمانی است که مردم کشور ما در صفحات کوچك تلویزیون، یا پرده‌های عریض سینما، شاهد نمایش فیلمهای انیمشین هستند که تحت عنوان «کارتون» در رسانه‌های همگانی تبلیغ می‌شوند.

فیلمهای انیمشین، هر روزه در تلویزیون و سینما، علاقه‌مندان زیادی را به تماشای خود مشغول می‌کنند. جاذبه و زیبایی موجود در این فیلمها باعث جلب نظر مشتاقانی از گروههای مختلف سنی می‌شود، به طوری که آنان مقدار قابل توجهی وقت خود را صرف تماشای این فیلمها می‌کنند. در این میان احتمالاً کلمه انیمیشن (ANIMATION) اصطلاح گنگ و ناشناخته‌ای نزد بسیاری از آنان است و ممکن است بسیاری از این تماشاگران علاقه‌مند حتّی برای یك بار هم چنین لغتی را نشنیده باشند.

«کارتون» کلمه رایج و غلطی است که به شکلی عوامانه بر انواع و اقسام تکنیکهای مختلف فیلمهای انیمیشن اطلاق می‌شود عدم شناخت چنین فیلمهایی حاکی از کمبود اطلاعات کافی در این خصوص است که باعث ایجاد این سوءتفاهم شده است، و به این شکل، قابلیتهای سینمای انیمیشن در پرده ابهام باقی می‌ماند.

با توجه به این نکته مقالهٔ حاضر، کوششی است در جهت ارائه یك شناخت کلی نسبت به فیلمهای انیمیشن و ارائه اطلاعات و مطالب ضروری در جهت شناخت بیشتر این سینما.

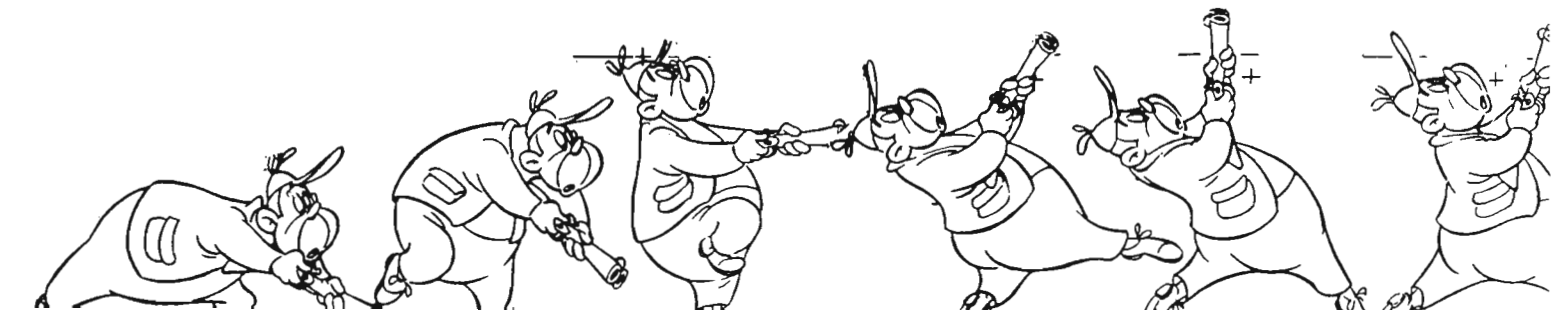
فیلمهای انیمیشن را می‌توان از معدود فیلمهایی قلمداد کرد که واجد قابلیت و ظرفیتهای گوناگون است، و در این مسیر می‌تواند کاربردهای زیادی در ارائه مفاهیم مختلف برای تمامی جامعه از کودك تا بزرگسال داشته باشد. مسائل تربیتی، اجتماعی، سیاسی، فرهنگی، تاریخی، آموزشی و... می‌تواند در قالب فیلمهایی به صورت جذاب و زیبا برای سنین مختلف ارائه شود، جذابیتی که از طریق شکستن وقایع و تغییر آنها در راستای ساختار خاص فیلم انیمیشن پدید می‌آید. شکست روال طبیعی در حرکت پرسوناژها، داستانسرایی با منطق خاص این گونه فیلمها و تغییر فیگورهای شخصیتها... از موارد قابل توجه در این گونه فیلمها محسوب می‌شود. این گروه از فیلمها می‌توانند در قالبی طنزآلود و یا جدی، اندیشه‌های بشری را در قالبی زیبا، و هنرمندانه متجلی سازند و با ایجاد فضاهایی خاص که از ذهن هنری هنرمند انیماتور سرچشمه می‌گیرد از چهار چوب قید و بندهای طبیعت خارج شده و ضمن ایجاد فضاهای فراواقع، منظر تا عوالم و دنیای تازه‌ای را بر روی بینندگان خویش باز کنند؛ قابلیتی که یقیناً در توان فیلمهای زنده نیست.

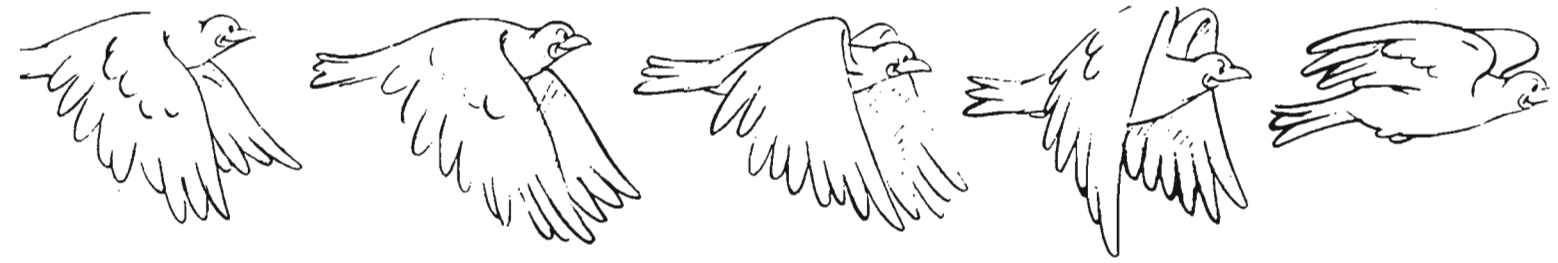
فطرت و دریای متلاطم درون آدمی که از زنگار معلومات مصنوع و عالم واقع فاصله دارد، می‌تواند در قالبی چنین از عادات منطقی و ثابت طبیعت خارج شود و با کنار زدن و شکستن واقعیت، از دنیای واقع دور شده و روحیات درونی خود را نمایان سازد و امکان آن را دارد که ناگفته‌ها و نادیده‌های هستی را با استفاده از قوه «تخیل» و بدون قید و بند، آزادانه نمودار سازد. نتیجاً یکی از خصوصیات بارز فیلمهای انیمیشن که آن را از فیلمهای زنده متمایز می‌سازد، ابتکار در استفاده از «تخیّل و رؤیا»ست، که یکی از فعالیتهای الهام بخش ذهن هنرمند است.

قرنی که ما در آن زندگی می‌کنیم، شاهد تحول و دگرگونیهای عمیقی در تمامی رشته‌های هنری است: شعر نو، موسیقی نو، نقاشی نو و... افقهای تازه‌ای در برابر هنر دوستان گشوده است. انیمیشن را نیز می‌توان قالبی توانا دانست که می‌تواند براحتی، تمامی این تحولات را در جهت مقاصد خود به کار گیرد، و با ارائهٔ اندیشه‌های مبتکر، در رسانه‌ای قوی ایفای نقش کند.

این فیلمها، در حالی که می‌توانند از بالاترین پیشرفتهای فنی، الکترونیکی ، عصر حاضر، در جهت غنای تکنیکی خود بهره‌برداری کنند، همچنین خواهند توانست، برای افراد علاقه‌مند و خلاق این امکان را فراهم کنند که با حداقل ملزومات از قبیل، قلم، کاغذ، دوربین، فیلمهای قابل قبولی بسازند. فیلمهایی که اندیشه‌های سازندگانش را برای استفاده و انتقال به دیگران به صورت تصاویر متحرك نمودار می‌سازد.

همان گونه که ذکر شد، فیلمهای انیمیشن در ایران، متاسّفانه آنچنان که باید شناخته شده نیست و در ذهنیت اکثریت مردم ما به کارتون یا





نقاشی متحرک در برنامه‌های کودکان و نوجوانان خلاصه شده است. عواملی چون جذابیت خاص این گروه از فیلمها برای کودکان و نوجوانان ـ فقر برنامه‌های تلویزیون در ارائه فیلمهای غنی برای سنین بالاتر ـ عدم استفاده از فیلمهای انیمیشن در برنامه‌هایی به غیر از برنامه‌های کودکان و نوجوانان، محدودیتهایی را برای شناخت اذهان عموم نسبت به سینمای انیمیشن پدید آورده است.

جا دارد مسئولین ذیربط با مهیا نمودن امکانات بیشتر برای مراکز تولیدی این فیلمها، و توسعه این مراکز، تشویق دست اندرکاران این رشته، برگزاری جشنواره‌ها و مسابقات هنری، به رشد و بالندگی این هنر نوپا در این سرزمین کمک کنند؛ تا همگام با تعالی سینمای زنده در کشور، شاهد رشد و شکوفایی این رشته از سینما نیز باشیم.

برگزاری جشنواره بین‌المللی فیلمهای انیمیشن در هفتمین جشنواره فیلم فجر (۱۳۶۷) گام مثبتی بود که جای تقدیر دارد.

خصوصیات فیلمهای انیمیشن:

شناخت فیلم انیمیشن، مستلزم داشتن تعریفی از آن است. با وجود تعاریف متعدد و مختلف معتبرترین تعریف، متعلق به انجمن بین‌المللی آسیفا (ASIFA) یکی از انجمنهای بزرگ فیلمسازی انیمیشن است.

بنابر تعریف این انجمن، انیمیشن به طور کلی «به نوعی از فیلم اطلاق می‌شود، که در هر فریم (قاب) از فیلم بنابر اراده فیلمساز دخالتی شده باشد.»

فیلمهای انیمیشن باید به صورت تک فریم فیلمبرداری گردند و لازمه چنین فیلمبرداری، دخالت فیلمساز در تک تک فریمهای فیلم است.

برای تشریح بهتر فیلمهای انیمیشن، از داستان این فیلمها آغاز می‌کنیم:

همان گونه که اشاره شد، دنیای انیمیشن با دنیای فیلم زنده متفاوت است. یکی از اساسیترین اصول در سینمای انیمیشن، اصل موضوع در این فیلمهاست. موضوعاتی که می‌توانند در فیلمهای زنده ساخته شوند، به هیچ وجه قابلیت آن را ندارند که به همان صورت اولیه در فیلمهای انیمیشن تجلی یابند، مگر اینکه این موضوعات، به طریقی در حدی بهتر و شکلی متفاوت‌تر ارائه شوند. موضوعات فیلمهای زنده در چهارچوب قواعد طبیعی بازسازی می‌شوند و کمتر می‌توانند، از این چهارچوب، پافراتر بگذارند، اما موضوع یک فیلم انیمیشن می‌تواند با توجه به امکانات مورد استفاده خود، ضوابط طبیعی را شکسته و به صورتی بسیار مبالغه‌آمیز بیان شود. موضوعات فیلم انیمیشن می‌تواند، دارای خصیصه «اغراق» یا «بیش‌نمایی» باشد و از این خصیصه داستان و وقایع آن می‌توانند، تا حد ممکن استفاده نمایند؛ مبالغه‌ای که فراهم نمودن آن به وسیله فیلمهای زنده هرگز اینچنین نمی‌باشد.

برای مثال، ماشینی از روی یک شخصیت انیمیشن عبور می‌کند و او را به صورت صفحه‌ای صاف و چسبیده بر زمین در می‌آورد، پس از مدتی شخص به صورت صفحه بلند می‌شود و با تکانی به خود به شمایل اولیه خود بر می‌گردد.

«کوتاه گویی و ایجاز» را می‌توان خصوصیت دیگر این فیلمها قلمداد کرد. داستانهای انیمیشن می‌توانند با کمترین زمان در برگیرنده بیشترین مفهوم باشند. از چنین خصوصیتی می‌توان برای ساخت فیلمهای انیمیشن مورد توجه بزرگسلان استفاده کرد. ویژگی دیگری که دارای اهمیت زیادی است قابلیت فضا سازی کاملا تخیلی است که این گونه فیلمها واجد آن هستند و براحتی می‌توان آن را به تصویر درآورد.

این خصوصیت همچنین می‌تواند در جهت بیان مسائل فرهنگی، اجتماعی فلسفی یا عرفانی به کار گرفته شود. ساختن داستانی که در آن بچه‌ای از اتاق خواب خود در شب، سیم برقی را به ماه در آسمان وصل کرده و با کلید موجود در اتاق، ماه را روشن و خاموش کند، موضوعی است که تجلی آن براحتی در فیلمهای انیمیشن امکان پذیر است. البته نکته‌ای که باید در اینجا تذکر داد این است که اینگونه موضوعات با وجود جاری بودن در تخیّلات و بر هم زدن قوانین و قراردادهای طبیعی، از یک منطق خاص نیز پیروی می‌کنند، و بودن چنین خصوصیتی در فیلمهای انیمیشن، نتیجه‌اش این نیست که بر هر چیزی باید بی‌منطقی محض حکمفرما باشد. مثلاً فردی می‌تواند ماهی خود را در مقابل خورشید بگیرد و سرخ کند. اما نمی‌توان نشان داد که ماهی را جلو ابر سرخ می‌کند، منطق انیمیشن بی‌منطقی محض نیست.

خصوصیت دیگری که از جمله عوامل جذابیت و زیبایی اینگونه فیلمها محسوب می‌شود، «ریتم خاص» انیمیشن می‌باشد. این خصیصه را می‌توان در حرکتهای غیر طبیعی شخصیتهای داستان نشان داد. برای نمونه حرکت راه رفتن می‌تواند جدا از ریتم معمولی خود انجام گیرد که نوع مورد استفاده واقع‌شدهٔ آن بستگی به موضوع داستان دارد. به طور کلی گستردگی عوامل بیانی در فیلمهای انیمیشن و استفاده از دیگر عوامل هنری و در کنار هم قرار دادن آنها به تناسب داستان، از خصوصیات بارز این فیلمهاست. استفاده از عوامل بیانی مختلف به صورتی سمبلیک، تجلّی‌بخش لطیفترین و بهترین مضامین به گونه‌ای رسا و ساده، در فیلمهای انیمیشن است. آنگونه که سنین پایین در حد توانایی خود، و سنین بالاتر نیز به فراخور معلومات خویش، از آن استفاده خواهند برد.

فیلم انیمیشن چگونه به وجود می‌آید؟

اولین مرحله، در تولید فیلم انیمیشن، دستیابی به ایده‌ای قابل اجراست. این ایده، همان‌گونه که قبلاً توضیح داده شد، باید دارای ویژگیهایی از قبیل «اغراق»، «ایجاز»، «تخیّل»، «ریتم خاص» و... باشد و در مرحله اولیه، فکر و ایده، با این خصوصیات سنجیده می‌شود.

بعد از مرحله ایده که خط و ربط کلّی کار می‌باشد. ایده باید به صورتی بازتر و مفصّلتر تبدیل به داستان شده و در مرحله بازآفرینی، نکات و خصوصیّات موضوعهای انیمیشنی به تناسب داستان، پرورانده شود. این کار احتیاج به تمرین و دستیابی به تخصّص ویژه، به نام «فیلمنامه‌نویسی انیمیشن» دارد. در چنین فیلمنامه‌ای، موضوعاتی از قبیل شخصیت که شامل خصوصیّات و ویژگیهای اخلاقی و حرکات

و اعمال منتسبه به شخصیّت می‌باشد و، مکانهایی که اعمال و حوادث در آن اتّفاق می‌افتد، با توجّه به قابلیتهای انیمیشن و به تناسب ایده نوشته می‌شود و پس از تغییر و تحوّلهایی که ممکن است در دفعات متعدّد روی دهد (مثلاً، داستان کم یا زیاد شود) سرانجام به صورت یک فیلمنامه منسجم انیمیشن درآمده و آمادهٔ ورود به مرحله بعدی می‌شود. از نکات قابل توجّه در این مسئله، تفاوت داستان با فیلمنامه است. فرق عمده داستان با فیلمنامه به صورت خلاصه در تصویری نوشتن فیلمنامه است. یعنی در فیلمنامه باید داستان طوری نوشته شود که نوشته‌ها، به صورت تصویری پرداخت شده باشند، و از نوشتن اصطلاحات ادبی که قابلیت تصویر شدن ندارند، خودداری شود.

به بیان روشنتر، فیلمنامه‌نویس باید تصاویر را ابتدا در ذهن خود دیده و آنگاه تصویر را با استفاده از کلمات توضیح دهد. فی‌المثل اگر نوشته باشد که: «فیل عصبانی شد»، این جمله شکل تصویری ندارد و باید چگونگی شکل تصویری این عصبانیت را بازگو کند. یعنی تصویری که بیننده با دیدن آن متوجّه عصبانی شدن فیل گردد. جمله فوق می‌تواند در فیلمنامه، چنین نوشته شود: «فیل تمام بدنش از خاکستری به قرمز تغییر رنگ داده و ضمن بالا بردن خرطومش صدایی بلند و خشن از دهانش خارج ساخت».

مرحلهٔ بعد از نوشتن فیلمنامه، کارگردانی فیلم است. در این مرحله، با استفاده از خط‌داستان در فیلمنامه، نوع «نماها، حرکت دوربین، نوع لنز دوربین (که استفاده از آن بیشتر در انیمیشن سه بعدی انجام می‌گیرد) فیگور و فرم شخصیتها، لباس، مکان یا زمینه، چگونگی حرکت شخصیتها یا اجسام متحرّک، زاویه نور، صدا، رنگ، تکنیک انجام کار، اندازه زمانی پلانها و حرکات به‌طور دقیق»، مشخّص و معیّن می‌شوند، و پس از آن، اجرای برنامه‌های پیش‌بینی شده دنبال می‌شود.

پس از این مرحله باید به تکنیکهای جاری در این‌گونه فیلمها پرداخت:

فیلمهای انیمیشن با تکنیکهای مختلفی اجرا می‌شوند، که تعدادی از آنها به دلیل قابلیت ابداعی این رسانه، به صورت ابتکاری به وجود آمده‌اند و موارد استفاده محدودی دارند. اما به‌طور کلّی می‌توان فیلمهای انیمیشن را به دو گروه تقسیم‌بندی نمود که عبارتند از

۱. فیلمهای انیمیشن دو بعدی

۲. فیلمهای انیمیشن سه بعدی

●

۱. فیلمهای انیمیشن دو بعدی

این گروه از فیلمهای انیمیشن، به فیلمهایی گفته می‌شود، که در یک سطح مسطح در زیر دوربین اجرا شده و دوربین از زاویه بالا با توجّه به کادر تنظیم شده، سطح دو بعدی را فیلمبرداری می‌کند. این سطح دو بعدی می‌تواند کاغذ نقاشی شده، عکس یا سایه و یا مقوای بریده شده و... باشد. این گروه خود به دسته‌های مختلفی تقسیم می‌شود، که مهمّترین آنها عبارتند از

الف- تکنیک سل انیمیشن (طلق)

ب- تکنیک کات اوت (استفاده از بریده‌های مقوا و ساختن آنها به شکلهای مختلف و حرکت دادن آنها)

تکنیکهای دیگری از قبیل، «فتو انیمیشن (عکس انیمیشن)»، «انیمیشن سایه» و «متامورفیک (تبدیل شکلی به شکل دیگر)» را نیز می‌توان در این گروه جای داد.

۲. فیلمهای انیمیشن سه بعدی

این گروه از فیلمهای انیمیشن، فیلمهایی هستند، که در آن از اجسام حجم‌دار به صورت تک‌فریم در زوایای مختلف فیلم‌برداری می‌شود، که در هر فریم، به تناسب فیلمنامه تغییری در آن اجسام داده می‌شود. این تکنیک از جهت ساخت فیلم، شباهت زیادی به فیلمهای زنده پیدا می‌کند. ساخت دکور و شخصیت از موارد مهمّ آن به حساب می‌آید، متفاوت بودن مواردی چون «حرکت، شخصیت، فضا، مکان، داستان و...» جداکنندهٔ این قبیل فیلمها، از فیلمهای زنده می‌باشد.

این سری از فیلمها، به چند دسته تقسیم می‌شوند، که مهمّترین آنها عبارتند از

الف- انیمیشن شیئی - با اجسام بیجان- (که می‌تواند فیلمنامه با اجسام مختلفی مثل چوب پلاستیک و شیشه و... اجرا شود.)

ب- انیمیشن عروسکی (با استفاده از شخصیتهای عروسکی)

ج- انیمیشن خمیری یا گلی (با استفاده از شخصیتهای خمیری یا گلی)

د- انیمیشن با اجسام زنده

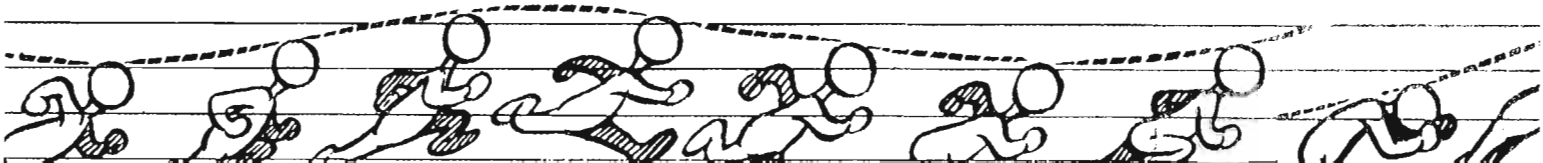
در این قسم از انیمیشن، مواد، شخصیتها و دکور، کاملاً طبیعی و زنده می‌باشد، امّا نو حرکتها به صورت تک‌فریم فیلمبرداری شده و القاء نوع خاصّی از حرکت می‌کند.

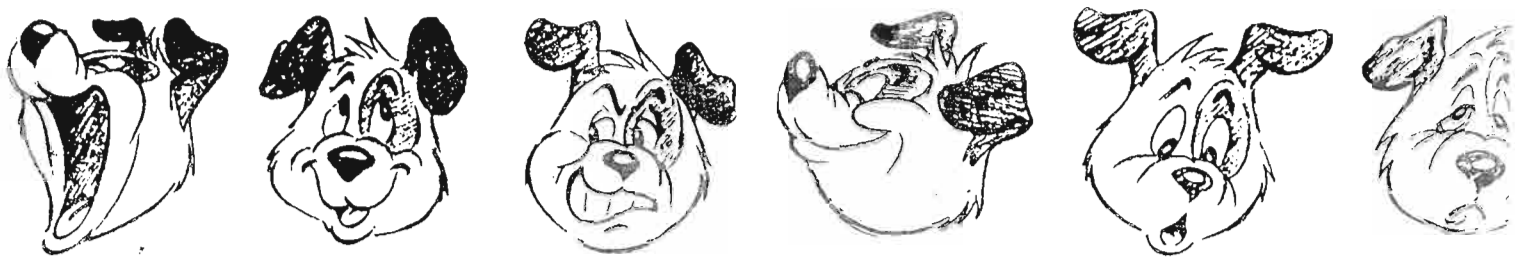
در اینجا برای آشنایی بیشتر خوانندگان به توضیح یکی از تکنیکهای یادشده به نام «سل انیمیشن» خواهیم پرداخت:

تکنیک سل انیمیشن، یکی از انواع تکنیکهای جاری در فیلمهای انیمیشن (دو بعدی) است. این روش یکی از معمولی‌ترین تکنیکها در ساخت فیلم انیمیشن می‌باشد. اکثر فیلمهای تولیدی، به علّت تدارکات نسبتاً کم این تکنیک، به این سبک تولید می‌شوند. در این روش، لوازم اصلی مورد نیاز را می‌توان در داشتن دوربین، فیلم، کاغذ، سل و رنگ، خلاصه کرد.

البتّه این توضیح لازم است که تکنیک متامورفیک با استفاده از موادی مثل کاغذ و رنگ می‌تواند به صورتی ساده‌تر ساخته شود که روش آن کشیدن شکلی از یک جسم و تبدیل آن، به شکل دیگر می‌باشد. از این تبدیلها می‌توان در جهت القاء معانی خاصّی استفاده کرد. مثلاً برای نشان دادن مسیر زندگی انسانها که سرانجام به مرگ منتهی می‌شود. و احیاناً زیر سؤال بردن این سیر یکنواخت زندگی، می‌توان شکل کودکی را به یک نوجوان و شکل نوجوان را به شکل یک مرد میانسال و بعد شکل میانسال را به فردی سالخورده و سرانجام به یک اسکلت تبدیل کرد؛ و در آخر اسکلت را به صورت یک علامت سؤال درآورد. و از این روش می‌توان به ساده‌ترین وجه در جهت بیان افکار خود سود برد. مقدار زمان تغییر و تبدیل اشکال به یکدیگر، بستگی به زمان سنجیده شده برای هرتبدیل دارد.

ذکر این نکته لازم است که، یکی از مهمّترین مسائل مربوط به ساخت فیلم انیمیشن سنجش زمان برای تمامی حرکات جاری در فیلم می‌باشد، یعنی قبل از انجام عمل، برای حرکت دادن شخص، جسم یا میزان حرکت دوربین، باید مدّت زمان انجام عمل، کاملاً محاسبه شود، به بیان دیگر، ابتدا باید این عمل به صورت ذهنی تداعی گشته و میزان زمان جاری شده برای انجام آن، جهت فیلمبرداری و طرّاحی و تعداد فریمهای





فیلم، محاسبه شود. به عنوان مثال قرار است تبدیل شکل کودک به نوجوان در مدت یک ثانیه انجام گیرد. بنابراین اگر قرار باشد که دوربین به صورت تک‌فریم فیلمبرداری کند، برای انجام این عمل احتیاج به بیست و چهار (۲۴) نقّاشی آن، است که دو نقّاشی آن شکل اوّل و آخر و (۲۲) نقّاشی دیگر طرحهای میانی آن دو شکل خواهد بود. امّا اگر دوربین هرنقّاشی را در دو فریم فیلمبرداری کند، برای این عمل به (۱۲) نقّاشی که ده (۱۰) نقّاشی آن، تصویرهای میانی است، نیاز است.

در فیلمبرداری تک‌فریم، حرکات نرمتر به نظر خواهد رسید. در فیلمبرداری دو فریم، حرکات، نرمی اوّلیه را نخواهند داشت، امّا معمولاً برای صرفه‌جویی در کار، اغلب فیلمبرداری دو فریم انجام می‌شود، که تعیین تعداد فریمهای فیلمبرداری بستگی به نظر سازنده خواهد داشت.

در تکنیک سل انیمیشن، اشیاء متحرّک برروی سل یا طلقهای شفاف، کشیده شده و برروی زمینه‌ای که ثابت است- قرار می‌گیرند. اگر قرار باشد که جسم متحرّک و فضای نقاشی‌شده (زمینه) با هم روی یک کاغذ کشیده شوند، زمینه در تمامی نقّاشیها تکرار می‌گردد، بنابراین برای جلوگیری از تکرار زمینه ثابت و صرفه‌جویی در کار، شخصیّت یا جسم متحرّک را روی طلق شفافی کشیده و آن را روی زمینه ثابت خواهند گذاشت و بدین‌ترتیب با کشیدن حرکات جسم متحرّک، روی طلقهای گوناگون و داشتن یک زمینه ثابت می‌توان با صرفه‌جویی بیشتر در کار، طلقهای متفاوت نقّاشی شده را، یکی یکی فیلمبرداری کرد.

برای ساخت یک فیلم حرفه‌ای، به طریقه سل انیمیشن به تخصّصهای گوناگونی نیاز است، که به تناسب موقعیّت ساخت فیلم ممکن است این تخصّصها در چند مورد توسّط یک نفر انجام شود، و میزان مشارکت افراد برای تخصّصهای فوق، بستگی به موقعیت ساخت فیلم خواهد داشت. امّا روی هم رفته می‌توان تخصّصهای زیر را برای ساخت یک فیلم انیمیشن، برشمرد:

۱. فیلمنامه‌نویسی

اولین مرحله ساخت فیلم انیمیشن، که در این مرحله فیلمنامه براساس یک ایده یا طرح، نوشته می‌شود.

۲. کارگردانی

در این مرحله فیلمنامه نوشته شده توسط کارگردان دکوپاژ می‌شود.

دکوپاژ شامل نوع نما، نوع حرکتهای جاری در آن، تعیین زمان نما، حرکت شخصیّتها، نوع لنز (برای تکنیک انیمیشن سه بعدی)، نوع و مقدار صدا می‌باشد. این مشخّصات در صفحه‌ای به نام اسکریپ کاملاً مشخص می‌شود.

۳. طراح

این مسئولیّت در طراحی و چگونگی اشکال شخصیّتهای داستان تحقّق می‌یابد، که بعد از مشورت با کارگردان انجام وظیفه می‌کند.

۴. مسئول پیاده کردن طرح (ویراستاری)

این تخصّص در آرایش تصویر و نمای درنظر گرفته شده از نظر ترکیب‌بندی یا کمپوزسیون کادر، ریتم کار، نوع خط و ردیف کردن پلانها به کار گرفته می‌شود.

۵. جانبخش (انیماتور)

حرکت در فیلمهای انیمیشن یکی از مقوله‌های اساسی است. برای حرکت دادن جسم یا شخصیّت فیلم جانبخش به تناسب داستان، نقاط کلیدی، یعنی ابتدا و انتهای حرکت پرسوناژها را طرّاحی می‌کند.

۶. دستیار جانبخش

این فرد وظیفه منطقی‌تر کردن طرّاحیهای انیماتور و کشیدن حرکتهای میانی، زیباتر کردن طرّاحیها و شخصیّتها و از بین بردن خطوط زاید را به عهده دارد.

۷. تصویرگر میانی

وظیفه چنین شخصی، انتقال طرّاحیها و کپی کردن از طرّاحیهای انجام شده، به صورت کامل است.

۸. مرکب کار

وظیفه چنین شخصی کشیدن خطوط محیطی کار روی سل است.

۹. رنگ کار

به وسیله این فرد رنگ‌گذاری روی سل برای شخصیّتها و اجسام کشیده شده انجام می‌گیرد.

۱۰. زمینه‌ساز

انتخاب رنگ، انتخاب و طرّاحی محل یا مکان، ساختن فضای کار، از جمله کارهای مهمّ این فرد به حساب می‌آید.

۱۱. بازرس یا دستیار کارگردان

وظیفه نظارت بر کارهای گروهی افراد، و منطبق کردن اعمال آنان با نظرات کارگردان را به عهده دارد.

۱۲. فیلمبردار

فیلمبرداری از کارهای انجام‌شده، طبق برنامه‌ای که قبلاً به وسیله کارگردان تنظیم شده است، از وظایف فیلمبردار است.

۱۳. صداگذار

عمل صداگذاری که شامل موسیقی و افکت می‌باشد، به وسیله شخص فوق انجام می‌شود.

صدا یا موسیقی در فیلمهای انیمیشن از حسّاسیت ویژه‌ای برخوردار است. هماهنگی موسیقی با حرکات نهفته در فیلم انیمیشن، از نکات جالب توجّه در اینگونه فیلمها به شمار می‌رود، که شیرینی کار را بیشتر کرده و زیبایی جالب توجّهی به آن می‌دهد.

برای صداگذاری فیلم انیمیشن، به دو طریق عمل می‌شود:

الف. ابتدا فیلم ساخته می‌شود، و موسیقیدان یا صداگذار براساس موسیقی ساخته شده یا انتخابی، اقدام به هماهنگ کردن موسیقی با حرکات و نماهای فیلم می‌کند.

ب. ابتدا موسیقی انتخاب شده و سپس براساس ریتم موسیقی، برای آن داستانی درنظر گرفته می‌شود. و فیلمی کاملاً هماهنگ با آن موسیقی به طوری که تمامی حرکات منطبق بر زیر و بمهای موسیقی باشد ساخته می‌شود. «فیلم (رقص اسکلتها)» محصول کمپانی دیسنی، از نمونه‌های خوب این نوع فیلمهاست. این فیلم تماماً براساس قطعات معروف موسیقی انتخابی ساخته شده است.

در خاتمه باید از تکنیک دیگری نام برد که با پیشرفت صنایع الکترونیک در جهان صنعتی امروز به وجود آمده و به نام «انیمیشن کامپیوتری» معروف است. تشریح این تکنیک، خود احتیاج به مقاله‌ای دیگر دارد.

● تلویزیون و کودکان

■ بهروز امانی

ساکت و آرام نشسته است. صدای مادرش در آشپزخانه بنوعی آرامش روحی او را تامین می‌کند. برادر کوچکش، چند قدم آن طرفتر به خواب رفته و برادر بزرگترش در چند قدمی، مشغول نوشتن تکالیف مدرسه‌اش است. پدر هنوز از سر کار برنگشته، هوا در حال تاریک شدن است و دانه‌های برف، آرام آرام پشت پنجره، و روی لبه دیوارها را می‌پوشانند. او همچنان ساکت و بی‌حرکت در جای خود نشسته و به صفحه نورانی روبرو خیره مانده است. افکار او در سرزمینهای دور، در حال جستجو و مکاشفه است. آنجا جایی است بسیار دور، شاید او تا آخر عمرش هم نتواند آنجا را از نزدیک ببیند، امّا این دلیل نمی‌شود که در این لحظهٔ خاص و شیرین، خود را آنجا تصوّر نکند. احساس دلهره و سپس گرم شدنش و بعد هیجان و باز هم هیجان! چه شیرین است این لحظات. کاش هرگز تمام نمی‌شد این لحظات. کاش هرگز تمام نمی‌شد این لحظات، این دقایق و این دنیا، دنیای خیالی...

چند لحظه بعد، تصویر مجری به دنبال چند خط درهم و برهم پیدایش می‌شود و او فرصت می‌یابد نفس عمیقی کشیده و دور و برش را برای چندلحظه ارزیابی کند. هنوزحالت نشستنش عوض نشده که تصویر مجری با آن لبخند همیشگی‌اش محو می‌شود و باز دنیایی دیگر با قهرمانهایی که در تمامی جدالها پیروز هستند و چقدر هم دوست‌داشتنی!

امروز صبح سر کلاس، معلّمش راجع به قطب جنوب صحبت کرده بود و او حالا داشت تمام آنچه را سر کلاس در ذهنش بازسازی کرده بود، با چشم می‌دید. کوههای یخ، سرزمین برفها و بادهای سخت. با دیدن این سرزمین، لحظه‌ای، احساس سرمایی شدید می‌کند، آب دهانش راقورت داده و در دل دعا می‌کند قهرمان داستان، هرچه زودتر از خرسی که در پشت سرش، او را تعقیب می‌کند، اطلاع یابد. با خود فکر می‌کند که

اگر خودش جای قهرمان بود، چه می‌شد؟ و بعد سعی می‌کند قبل از فیلم لحظه‌ای را که خود خرس را می‌بیند، تصوّر کند ولی تصویر روبرو، مجال نمی‌دهد. خرس غرشی کرده و قهرمان، ضمن چرخش به پشت، شلیک می‌کند. دخترک باز هم نفس عمیقی کشیده و منتظر می‌ماند تا تصویر عوض شود و وضعیت خرس معلوم شود. دوربین دارد به طرف خرس می‌چرخد که صدای مادر از آشپزخانه بلند می‌شود.

اخمهای دخترک درهم رفته، سعی می‌کند چند لحظه صدای مادرش را نشنیده فرض کند امّا صدای مادر با تکرار قویتر، اجازه چنین چیزی را از او می‌گیرد. چشم از تصویر برگرفته بناچار به آشپزخانه می‌رود. تلویزیون هنوز در حال پخش کارتون است. برادر بزرگتر، هنوز هم کم و بیش چیزهایی را با عجله می‌نویسد ولی چشمانش به‌طور متناوب در حال رفت و برگشت بین صفحه تلویزیون و صفحه دفتر مشق است.

...بله، صحبت از تلویزیون است. جعبه جادویی عصر الکترونیک و پیام‌آور مشارکت اجتماعی و انسانی. صحبت از صفحه نورانی است که چشمها را به لمس تصاویری[1] از تمامی نقاط دنیا با دیدنیها و نادیدنیهایش، فرامی‌خواند و صحبت از آینده‌سازانی که پای این جعبه نورانی، آرام آرام در حال شکل‌گیری هستند.

اگر به تاریخ و سیر تکامل تلویزیون نگاهی بیندازیم، متوجّه می‌شویم که خیلی پیشتر از اینها، تلویزیون در آن سوی کره خاکی اختراع شد، تکامل پیدا کرد و لحظه‌ای که متوجّه آن شدیم، حضورش را در خانه‌مان تثبیت کرده بود. امروزه با عادتی که به وجود این جعبه در منازلمان کرده‌ایم، (شاید) به علّت و ماهیّت وجودی آن فکر نکرده و نمی‌کنیم و فقط باز هم از روی عادت، شبها تا دیروقت، پای تصاویر آن لمیده و دیگران را در حضورش به سکوت فرا می‌خوانیم و با چشمان کشاده، چشم در چشمش می‌دوزیم و پذیرای سخنانش می‌گردیم. از دیگر سو، سازندگان و ارائه‌کنندگان این پدیده مهم در آن سوی مرزها، هرروزه به ابزار و کانالهای ارتباطی جدیدتری فکر می‌کنند و روشهای تازه‌تری را برای بیان گفتنی هایشان، می آزمایند و ما همچنان چشم به راهیم تا روشهای جدید سخن‌گویی با این رسانه، از طرف دیگران در چهارچوبهای بسته‌بندی شده به دستمان برسد. راستی چرا دقیقتر و از نزدیک به آنچه داریم و آنچه می‌کنیم، نظر نمی اندازیم؟

در کشورهای پیشرفته، محقّقین هرروزه با اندازه‌گیری و ثبت عملها و عکس‌العملها، به میزان تاثیر و قدرت ارتباطی هربرنامه با گروههای سنّی مختلف و با شرایط متفاوت می‌پردازند و در مقابل، ما از میزان تقریبی تماشاگران برنامه کودکمان هم اطّلاعی نداریم. بگذریم از اینکه فعلاً نمی‌توانیم حدّ و مرزی بین برنامه کودک و بزرگسال قائل شویم و بماند اگر بزرگسالان برنامه کودکان را تماشا می‌کنند و کودکان برنامه بزرگسالان! شاید در بررسی نزدیکتر این مسائل، اوّلین سؤال این باشد که آیا تلویزیون جای قصّه‌های مادر بزرگ را گرفته است؟ پاسخ هرچه باشد، این مهمّ را نباید فراموش کرد که مادر بزرگ هم، خود از پروپا قرص‌ترین تماشاگران برنامه کودک است.

یک نگاه سطحی به موضوع تحقیقات در چند دهه اخیر، نشان می‌دهد که محقّقین در هرگوشه دنیا، هریک به نحوی سعی کرده‌اند به سؤال یا سؤالاتی در این زمینه پاسخ گویند. شاید سؤالاتی که جواب آنها هم‌اکنون به مدد تحقیقات انجام شده در دست است با آنچه معمولاً در مورد تلویزیون و اطفال اذهان و افکار را به خود مشغول می‌دارد متفاوت باشد. «شرام» در کتاب خود پاره‌ای از سؤالاتی را که معمولاً در اجتماعات، مردم می‌خواهند در مورد تلویزیون و اطفال بدانند به دست می‌دهد: این سؤالات عبارتند از[2]: آیا تلویزیون برای اطفال مفید است یا خیر؟- اطفال چه مدّت از اوقات خود را در شبانه‌روز با تلویزیون می‌گذرانند؟- کدامیک از برنامه‌ها توجّه و علاقه اطفال را بیشتر به خود جلب می‌کنند و چرا؟- اطفال تا چه اندازه وقت خود را صرف تماشای برنامه‌های مخصوص بزرگسالان می‌کنند؟- آیا تماشای تلویزیون در خانه، اطفال را در کار مدرسه یاری خواهد کرد؟- آیا تماشای مداوم تلویزیون، از قدرت بینایی اطفال می‌کاهد و به سلامت چشم آنها آسیب وارد می‌آورد؟- آیا تماشای برنامه‌های تلویزیونی، تصویر غلطی از زندگی و روابط انسانها به اطفال می‌دهد؟- آیا تلویزیون مصرف‌گرایی را رواج می‌دهد؟

سؤالها فراوان است و جوابها گاه کاملاً متناقض امّا آنچه را که می‌توان در این میان بدان اشاره کرد، این مسئله است که تلویزیون دیر زمانی‌است که متولّدشده. سالهای سال هم در حال رشد و گسترش بوده و امروزه چنگالهای عظیم آن، تمامی گسترهٔ حوزهٔ زندگی بشر را دربر گرفته و به عنوان یک نیروی قدرتمند در سطح کشورها و ملّتهای مختلف مطرح است. و در این میان به نفع ماست که با پذیرش این منبع حیاتی در جهان امروز، به رفع نقصها و اشتباهاتی که ممکن است در نحوه استفاده از آن مطرح باشد، بپردازیم.

تلویزیون با حوزه گسترده‌ای از کارآییها روبروست. باید تلویزیون را از دیدگاه فرهنگی مطرح نمود. همین‌طور می‌توان تلویزیون را مُبلّغ یک مصرف صحیح و سالم دانست. می‌توان با عادت دادن مردم به تمدّن، آنها را به آنچه باید انجام دهند، عادت داد. با نمایش همیشگی، این توهّم برای تماشاچی به وجود می‌آید که او هم در نظام اجتماعی مشارکت دارد. ازآنجاکه کار تلویزیون نمایش است، می‌تواند با جلب ما به نمایش، با ما رابطه برقرار کند. خصوصاً کودکان که با شکل نمایش الفت بیشتری را احساس می‌کنند، می‌توانند بیشترین استفاده را از این شکل ارائه، داشته باشند. در صورت ارائه نمایش به‌طور صحیح، کودک کاملاً در فضای نمایش حلّ می‌شود. این بدان معنی است که او فضای اطراف خود را فراموش کرده و کف استودیویی را که نمایش در آن ضبط شده، تا زیر پای خود تصوّر کرده و وجود دیگران را در اطراف خود، نادیده می‌انگارد. نکتهٔ دیگر در این زمینه، این است که کودک معمولاً به هنگام تماشای فیلم در سینما (یا حتّی تئاتر) دارای همراهانی است اما به‌طور معمول برای تماشای تلویزیون، می‌تواند همراهی نداشته باشد. خصوصاً اینکه بسیاری از خانواده‌ها، تلویزیون را به عنوان یک همبازی بی‌خطر برای کودک تصوّر نموده و با مشغول کردن کودک به تماشا، با خیال راحت، حتّی خانه را برای خرید ترک کرده و کودک را تنها می‌گذارند. جدای از نکات منفی که در این عمل وجود دارد، خود این محیط در هرچه بیشتر حل شدن کودک در قاب تصویر، کمک زیادی می‌کند. کودک دقایق متمادی را در فضای تصویر تنها می‌ماند و ناگزیر با تحمّل هیجانات، اضطرابها و مواجهه با خطرات، گاه در ترسها و غمها و گاه در شادیهای قهرمان، شریک می‌شود. برنامه‌های مختلف تلویزیون تجربه کودک را از جهان پیرامون افزایش می‌دهد. گستره لغات کودک هرچه بیشتر افزایش یافته و به شکل گویشهای گوناگون آشنایی می‌یابد. در طی برنامه‌هایی که در قالب سرگرمی و مسابقه ارائه می‌شود، کودک با شرکت در این مسابقات، ضمن آزمایش خود، به افزایش معلومات عمومی خود می‌پردازد. کودکان به هنگام تماشای تلویزیون، معمولاً زودتر از آنچه کودکان بدون تلویزیون دنیای بزرگترها را می‌شناسند، تجربه می‌کنند. نوع روابط، حرکات و اعمال بزرگترها را تقلید می‌کنند و در واقع آنها با تمام علاقه سعی درکسب هرچه بیشتر تجربیات در این زمینه دارند.

علّت علاقه کودکان به تماشای تلویزیون، علاوه برکنجکاوی در مورد شناخت دنیای بزرگترها، می‌تواند فرار از واقعیّت و ورود به دنیای خیالی باشد. برنامه‌های کارتونی با توجّه به این مورد و نیز دارا بودن سرعت زیاد، یکی از محبوبترین برنامه‌ها نزد کودکان به شمار می‌رود. تلویزیون می‌تواند به روی کودک و میزان رابطه‌اش با دیگر رسانه‌های ارتباط جمعی اثر بگذارد. در این راستا، رادیو و استفاده از آن برای کودک به حدّاقل می‌رسد. کتاب نیز چندان مورد استفاده قرار نمی‌گیرد و شاید بتوان گفت، در صورت نداشتن یک برنامه صحیح و پیش‌بینی شده از طرف والدین برای کودک، او با استفاده از تمامی برنامه‌ها، کل زمان خالی خود را اشغال

نمونه و دیگر فرصتی برای انجام هربرنامه دیگری باقی نخواهد ماند. روی همین اصل، لازم است که ولیِ کودک با تقسیم‌بندی برنامه‌ها، او را به داشتن یک برنامه حساب شده، ملزم سازد.

در انتخاب برنامه برای کودک، لازم است که علاقه و نظر او هم مدّنظر قرار گیرد چرا که علاقه، خود یکی از دلایل جذب و هضم اطلاعات ارائه شده از طرف یک برنامه خواهد بود. بنابراین بایستی با در نظر گرفتن ارزش برنامه و نظر کودک به قابلیّت جذب و هضم برنامه هم اندیشید چرا که برنامه‌های ثقیل از طرف کودک به آسانی درک نخواهد شد. عدم نظرخواهی از طرف سازندگان یک برنامه نیز، آنها را مجبور به تولید برنامه از روی حدس و گمان نموده و این عدم شناخت نظر مخاطب، لطمات بزرگی را به برنامه خواهد زد. برنامه‌سازان وظایف بس بزرگی را برعهده دارند و لازم است برآنچه می‌کنند و آنچه نباید بکنند، حسّاسیت لازم را داشته باشند و این در حالی است که در برنامه‌های تلویزیون ما، هرگز این مهمّ جدّی تلقّی نمی‌شود.

به عنوان مثال در برنامه‌ای با عنوان «جنگ روستا» که با هدف آشنایی با روستا و فرهنگ روستا و معرّفی آن ساخته می‌شود، نه تنها شناخت محیطی فلک‌زده، کسل‌کننده، بی‌روح و خسته‌کننده می‌نماید که حتّی خود روستایی با دیدن این برنامه، برخودش گریه‌اش می‌گیرد. سازندگان این سری برنامه‌ها حتماً می‌دانند که اکثر گیرنده‌های خانگی در روستا، سیاه و سفید هستند، با این حال اکثر رنگهای استفاده شده در طرّاحی دکور و لباس، از ارزشهای خاکستری لازم برای یک تصویر سیاه و سفید برخوردار نیستند. کودکان روستایی به مظلوم‌ترین شکل ارائه می‌شوند. انگار قرار است که سمبل کودک روستایی، بچه‌ای با بینی بزرگ و کمی بدقواره، موی سر کوتاه شده توسّط مادر بزرگ! و لباسی بسیار کلیشه‌ای و ملالت‌آور باشد.

بسیار دیده‌ایم که در کنار پخش چنین برنامه‌هایی، برنامه‌های (به اصطلاح) شهری با چه خصوصیاتی ارائه می‌گردند. باز هم به عنوان مثال در برنامه‌ای با عنوان «ماجراهای خانه ما» و یا «تپلی» با کودکان خوش‌آب و رنگ، ظاهر و موی بسیار آراسته(!) لباسهایی با رنگها و تنالیته‌های چشم‌نواز، خانه‌ای زیبا با دکوری جلب‌کننده و مبلمان جذب‌کننده روبرو هستیم. پرواضح است که فلان کودک در فلان شهرک با دیدن این برنامه و مقایسه آن با برنامه قبلی، با شنیدن نام روستا و روستایی‌اش دلش بگیرد و با شهرنشینی، در ذهنش مدینه فاضله‌ای بسازد که سرلوحه آمالش، دسترسی بدان باشد و بس!!

نمی‌دانم سازندگان این برنامه‌ها، تاچه حدّ خانمو خانوادهٔ ایرانی رامی‌شناسند امّانکته‌ای که نباید به هیچ وجه کم‌اهمیّت تلقّی گردد، این است که، صرفاً بخاطر اندازه سطح سه پایه دوربین، جایز نیست که در هرخانه‌ای (دکوری) بچه‌ها به جای نشستن روی زمین (به شکل سنّت ایرانی‌اش) به روی صندلی یا هرگونه از آن بنشینند. اگر قرار است از روستا دفاع شود، از آن به عنوان یک کانون گستردهٔ تولیدی یادشده و برای تمرکز نیروی بیشتر در آن فعالیّت شود و در مقابل از شهرنشینی و کوچهای هرروزه جلوگیری شود، لازم است که روستا را جدّی فرض کرد و ساختن هرنوع برنامه، پیرامون آن را، جدّی‌تر! این یک واقعیت هزار بار تکرار شده است که آینده و امید فردای هرملّتی، نسل جوان آن ملت است. دست کم گرفتن این امیدها، نشناختن آرزوها، هدفها، مسیر و آنچه شده و هست و باید باشد، می‌تواند به قیمت از دست رفتن این فردا باشد... وقتی که ما با عدم دقّت در نوع انتخاب و ارائه برنامه، دخترک آغاز بحث را در دنیایی از رنگها، نورها، حرکات، موسیقی و خلاصه در حیطه یک ساختار قوی و حرفه‌ای و جاذب قرار می‌دهیم، خب، او هم حق دارد شیفته و دلباخته این دنیا گردد. دنیای «کنا» و «سرندی پیتی» در سریال «جزیره ناشناخته» و یا سرزمین «بلفی و لیلی‌بیت» به قدری روح و روان او را تحت تاثیر قرار می‌دهد که بعد از پایان سریال و شروع بلافصل «قورباغه سبز» او هنوز هم در سرزمین زیبا و رؤیایی «بلفی و لیلی‌بیت» سیر می‌کند، سیر کند و آهسته روند برنامه وطنی به او این امکان را می‌دهد که زمان بیشتری را در رؤیای برنامهٔ قبلی بسر برد. روی این اصل، نه فقط نصیحتهای «قورباغه سبز» را نمی‌شنود، بلکه به نوعی از ساختار کسالت‌بار و پرحرف این برنامه منزجر می‌گردد. اینجاست که باید در تنظیم و ترتیب ارائه برنامه‌ها دقّت کافی به عمل آید تا نه فقط زحمت سازندگان قورباغه سبزها به هدر نرفته، بلکه از شکل‌گیری حسّ بدبینی و سرخوردگی جلوگیری گردد.

نکته‌ای که در اینجا اشاره بدان لازم به نظر می‌رسد اینکه، در کنار جلب نظر کودک و همراه با سرگرمی، می‌توانیم یکسری از ارزشهای اجتماعی- فرهنگی را با کودک در میان گذاشته و او را به درک و رعایت آنها، عادت دهیم. نباید فراموش شود که برنامه کودک را برای کودک می‌سازند و برنامه‌های دیگر ممکن است نه فقط بار آموزشی لازم برای کودک را نداشته، بلکه باعث بدآموزیهایی نیز بشود. عدم درک صحیح مطلبی می‌تواند با تعبیر سوء و غلط همراه باشد. در شکل اجرایی و محتوایی بعضی برنامه‌ها، نوعی شلوغ‌کاری، شلختگی و حرکات لوس و بی‌مزه دیده می‌شود که ارائه چنین تصاویری علاوه برنداشتن جنبه سرگرمی و شوخی کودکان، می‌تواند بدآموزیهایی را نیز در پی داشته باشد. مسئله شوخی، طنز و سرگرمی دارای حسّاسیت بسیار زیادی است و نباید ساختن برنامه‌هایی از این دست را آسان فرض کرد. برلب نشاندن یک خنده سالم و خوب، شاید بسیار مشکلتر از تحریک احساسات تماشاگر و جاری کردن سیل اشک او باشد. لازم به تکرار نیست که تماشای بیش از حدّ تلویزیون، کودک را از پرداختن به‌مطالعه، بازیهای فکری و (ورزشهای) بدنی و همین‌طور دیگر امور نظیر مشارکت اجتماعی و حتّی صحبتهای معمولی که در شکل‌گیری شخصیّت اجتماعی او، نقش بسزایی را می‌تواند داشته باشد، بازداشته و همینطور قدرت استدلال، تفکّر و نظایر آن را کاهش می‌دهد... تلویزیون همچنان، پابرجا و استوار در حال تهیّه و ارائه برنامه به بینندگانش در سراسر دنیاست. هرروزه این پدیدهٔ قدرتمند، گامی جدید در جهت تکوین و تسلّط هرچه بیشتر به جلو برمی‌دارد و برنامه‌سازان آن، هرروزه، شیوه جدیدتری را برای تنظیم و ارائه مطالب خویش به دست آورده و از آن در جهت تسلّط خویش برروح و فکر بینندگان و تربیت آنان به شکل مورد نظر خود، استفاده می‌جویند. در این مسابقه آنکس موفّقتر است که با داشتن ارتباط گسترده‌تر با مخاطب خود، دیدگاههای خود را در خلال برنامه‌هایش طرح و گسترش داده و جامعه بیننده خود را همسو با عقاید و آرمان خویش به سوی آینده رهنمون سازد. تلویزیون در این بین وسیله‌ای است برای ما جهت شرکت در این مسابقه. دنیا در حال تحوّل و دگرگونی است و ما بایستی با وجود محدودیّت امکاناتی در این زمینه، از آنچه داریم، نهایت استفاده را ببریم. فردای کودکان این مرز و بوم، فرهنگ و نحوهٔ تفکّرشان تا حدّ زیادی می‌تواند با تلویزیون و برنامه‌های ما شکل گیرد. بنابراین شایسته و بایسته است که به هوش باشیم و خود بدانیم در کجاییم و به کجا باید برسیم.

کودک اوّل بحث ما، همچنان در پای تلویزیون خواهد ماند و هرروزه برنامه‌هایی را که ما به نام برنامه کودک برایش ارائه می‌کنیم، تماشا خواهد کرد. او امروز از آنچه ما صحبت کردیم، هیچ نمی‌داند، والدین او و حتّی معلّم مدرسه‌اش نیز، شاید به این مسائل توجّه نداشته باشند امّا ممکن است روزی او از ما در مورد امروزش سؤال کند و ما بمانیم و وظیفه و تلاشی که باید می‌داشتیم و بدان (آنگونه که باید) عمل نکردیم...

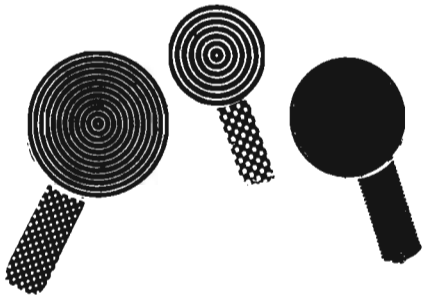
پاورقیها:

۱. اصطلاحی که مك لوهان در مورد صفحه تلویزیون به کار می‌برد. ص ۴۷ از کتاب «قدرت تلویزیون» نوشته ژان کارنو، ترجمه علی اسدی. (مؤسسه انتشارات امیر کبیر، تهران ۱۳۶۴).

۲. ص ۸ از کتاب «تلویزیون و اطفال» تألیف دکتر ابراهیم رشیدپور. (دفتر انتشارات رادیو و تلویزیون ملی ایران، مهر ماه ۱۳۵۲).

● مقدّمه‌ای برنقش مجری در برنامه‌های کودك و نوجوان تلویزیون

■ روح الله عباس‌خانی



مقدمه:

هرروز شمار زیادی از کودکان و نوجوانان به برنامه‌های خودشان نگاه می‌کنند. آنها با قسمتهای مختلف برنامه کودك برخوردهای متفاوتی دارند. کودکان با توجّه به خصوصیات خودشان و نیز ویژگیهای خاصّ هربخش از برنامه کودك، عکس‌العمل نشان می‌دهند. این عکس‌العمل‌ها گاه مثل هم و گاه بسیار متفاوت از هم هستند، و از روی همین عکس‌العمل‌ها می‌توان تا حدود زیادی حدس زد که کدام بخش از برنامه، در برقراری ارتباط خوب با بچه‌ها موفق بوده است.

برنامه‌های کودك تلویزیون به طور معمول با مجری اجرا می‌شود. مجریان، اغلب به دو شکل در برنامه‌های کودك حضور دارند، یا مجری ثابت برنامه هستند و یا مجریهای متغیر، که نحوه عملکرد هرکدام با هم فرق می‌کند. ما در این گفتار، به بررسی چگونگی ارتباط مجریان برنامه‌های کودك با مخاطبان خود می‌پردازیم. به عبارت دیگر قصد ما این است که میزان موفّقیت مجریان را در برقراری ارتباط سازنده و لازم مورد تجزیه و تحلیل قرار دهیم. تاکید ما بیشتر روی مجریان ثابت برنامه‌هاست گرچه بعضی از مفاهیم در مورد اجرای برنامه‌های تلویزیونی به طور اعم نیز صدق می‌کند.

آیا به نظر شما کودکان به همان نسبت که به قسمتهای مختلف برنامه کودك از قبیل کارتون، نمایش عروسکی و فیلم داستانی علاقه نشان می‌دهند، به پیامهای مجریان ثابت برنامه نیز توجّه می‌کنند؟ اصولاً چرا از مجری استفاده می‌شود؟ چه تمهیداتی را می‌شود به کار برد که کودکان به مجریان برنامه نیز اهمیّت داده و توجّه بکنند؟ چه مسائلی می‌تواند در این ارتباط به عنوان یك متغیر مهمّ دخیل باشد؟

● مجری یا گوینده

به طور معمول به کسی که در «رادیو» خبری را اعلام کند یا متنی را بخواند، «گوینده» می‌گویند امّا واژه «گوینده»، درباره «تلویزیون» به کار نمی‌رود و معمولاً از واژه «مجری» استفاده می‌شود. یعنی «اجراکننده». البتّه به معنای این نیست که در تلویزیون خبری اعلام نمی‌شود یا متنی خوانده نمی‌شود، بلکه به این معناست که در تلویزیون، جدا از عمل «گفتن»، فعل دیگری نیز صورت می‌گیرد. تنها «گفتن» نیست که «گوش» انسان را تحت تاثیر قرار می‌دهد، در کنار «گفتار»، «تصویر»ی هست که «چشم» انسان را نیز تحت تاثیر قرار می‌دهد و به عبارت دیگر تلویزیون، تنها یك وسیله شنیداری نیست، بلکه یك رسانه شنیداری و دیداری است. یعنی جدا از «لحن و کلام»، «شخصیّت»، «نگاه»، «حالت»، «حرکت»، «لباس»، «رنگ» و هرآنچه که در کادر تصویر وجود دارد، با مخاطب «ارتباط» برقرار می‌کند، اگر در رادیو افکتهای مختلف صوتی و موسیقی به کمك لحن و کلام می‌آید، در تلویزیون نیز در کنار آنها افکتهای ویژه تصویری و تمهیدات خاص بصری وجود دارد که مکمل یك ارتباط مؤثّر و سازنده است. کاری که «گوینده» در رادیو انجام می‌دهد، در تلویزیون نیز شبیه آن وجود دارد که به آن «گفتار یا روایت» می‌گویند، و کسی که این کار را به عهده می‌گیرد، راوی یا ناقل و یا به عبارتی «گوینده» نام دارد. در این شیوه نیز مثل رادیو معمول است که راوی دیده نشود و تنها صدا و گفتارش «تصاویر» را همراهی کند.

بنابراین روشن است که کار «مجری» در تلویزیون، با کار «گوینده» در رادیو تفاوت عمده

دارد. در واقع «مجری» نباید مثل گوینده رادیو عمل کند، باید در خاطر داشته باشد که تنها با زبانش سخن نمی‌گوید، بلکه چشم، سر، دست و پا و لباس و به طور کلی «تصویر» است که همراه «صدا» با بیننده ارتباط برقرار می‌کند و سخن می‌گوید. به همین سبب لازم است که مجری از همه اینها بجا و به اندازه استفاده کند.

از سوی دیگر، باید در نظر داشت که کار «مجری» ثابت با کار همکاران دیگر او در تلویزیون مثل قصه‌گو، بازیگر و گزارشگر نیز تفاوت دارد، هرکدام از آنها در یك حدّ معین و خاصّی از پوشش، حالت، حرکت و لحن و کلام و... استفاده می‌کنند و مجری نیز در یك اندازه مشخص و متناسب با وظیفه اصلی و پیام ارتباطی در یك برنامه از این عوامل بهره می‌گیرد. در این مورد مجریهای متغیر برنامه دست بازتری نسبت به مجریان ثابت برنامه دارند.

*

حال می‌پرسیم چه زمانی مجری در کار خودش موفّق است؟ حتماً می‌گویید زمانی که ارتباط مجری با مخاطب بخوبی حاصل شده باشد. یعنی اینکه یك عمل ارتباطی درستی صورت گرفته باشد. «ارتباط عبارت است از جریان انتقال پیام از فرستنده به گیرنده، به شرطی که آنچه مورد نظر فرستنده است به گیرنده متنقل شود و بالعکس»

به طور ساده می‌توان گفت که مجری، نقش «فرستنده» را بازی می‌کند و در بحث ما، کودکان نقش «گیرنده» را، آنچه بین اینها رد و بدل می‌شود، «پیام» است. اگر این پیام مورد نظر مجری به کودکان منتقل شود و کودکان هم پاسخ لازم را بدهند، یك عمل ارتباطی صورت گرفته است، منتهی وقتی این عمل ارتباطی موفّق است که کودکان پاسخ مورد نظر «منبع» یك فرستنده را بدهند. یعنی عکس‌العملی که مجری انتظار داشته است، در آنها ایجاد شود، و این چه زمانی صورت می‌گیرد؟ وقتی که مجری (فرستنده) در طرّاحی پیام خود حساب شده عمل کند، یعنی بعد از آشنایی دقیق به وظیفه و حوزه عمل خویش و کسب مهارتهای ارتباطی، باید مخاطب خود را بخوبی بشناسد و بداند که از چه راهی می‌تواند در مخاطب خود عکس‌العمل لازم را ایجاد کند.

● مخاطب کیست؟

کودکان در بین مخاطبان مختلف و پراکنده تلویزیون از ویژگی خاصّی برخوردار هستند، به همان نسبت که برنامه‌سازی در تلویزیون امری ساده نیست، به همان نسبت و بلکه بیشتر برنامه‌سازی برای کودکان پیچیده و مشکل است. همه‌می‌دانیم که‌بیشترعوامل دست اندرکارتولید برنامه‌های کودکان، کودك نیستند و از دوران کودکی در حد زیادی فاصله گرفته‌اند و این امر باعث می‌شود که آنها، دنیا، نیازها و رغبتهای کودکان را به سختی تشخیص دهند. برای همین کسانی که در برنامه‌های کودك مشغول به کار می‌شوند، از میان افرادی انتخاب می‌شوند که خود را به دنیای پررمز و راز کودکان نزدیك احساس کنند.

کار مجری در این برنامه‌ها بیشتر اهمیّت دارد، چرا که او بیش از همه با کودکان در ارتباط است، او هست که حاصل تلاش جمعی را در گروههای تلویزیونی کودك به کودکان منتقل می‌کند، باید بداند که مخاطب او چه کسانی هستند، چه علایقی دارند، چه نیازهایی دارند که باید به وسیله مجری و برنامه برآورد شود، میزان رشد ذهنی و عاطفی و جسمانی آنها در چه حدّ است و طرز صحبت کردن با این گروه سنی چگونه باید باشد. گفتگو و ارتباط با هریك از گروههای سنی خردسال، کودك و نوجوان با هم فرق می‌کند. در واقع مجری خردسال با مجری کودك و آن هم با مجری نوجوان باید فرق داشته باشد، معمولاً مجری خردسال بزرگ باشد بهتر است و مجری کودك و نوجوان هم تقریباً همسن آنها باشد، مناسب‌تر است. چه اینکه به جهت روانشناسی رشد، خردسال به بزرگترها بیشتر وابسته است تا کودك و نوجوان، کودك و نوجوان هم بیشتر از همسن و سالهای خودشان حرف می‌پذیرند تا از بزرگترهایشان.

● دوربین و متنهای مجری

مجری برنامه کودك در استودیو یا در خارج از استودیو، وقتی مقابل دوربین قرار می‌گیرد، باید احساس کند در مقابل کودکان است، دوربین باید به منزله کودکی باشد که مجری با آن در حال حرف زدن است. یعنی باید به دوربین نگاه کند، با دوربین حرف بزند، از دوربین سؤال کند، عکس‌العمل نشان دهد. نباید این ارتباط تند تند به جهت نگاه کردن به متن قطع شود. وقتی مجری لحظه به لحظه به متن نگاه می‌کند، گویی قطع و وصلی صورت می‌گیرد، بخصوص وقتی که این

در اول برنامه با اینکه کودك با شتاب خاصی منتظر شروع قسمت‌های بعدی برنامه است، حوصلهٔ گوش دادن به حرفهای مُجری را بیش از بقیهٔ قسمتها دارد، یعنی حوصلهٔ کودك در اوایل بیشتر است اما رفته رفته کمتر می‌شود و باید به تنوع و ریتم و حرکت افزود؛ مثل یك سخنران.

نگاهها طول بکشد، چرا که کودک، خصوصاً خردسال این قطع و وصل را نمی‌پسندد. لازم است مجری خودش قدرت کافی در ادای کلمات، جمله‌بندی و نحوه ارتباط با کودک را بدون نیاز به نوشته داشته باشد که زیاد احتیاج به نگاه کردن متن پیدا نکند. البتّه متنهای مجری برنامه کودک هم باید از ویژگی لازم برخوردار باشد، ساده و رسا و در عین حال زیبا باشد، جملات کوتاه باشد، کلمات از گنجینه لغات کودک انتخاب شود و بخصوص حالت نوشته‌های تلویزیونی را داشته باشد. یعنی نویسنده فرض کند که با کودکی دارد حرف می‌زند، خیلی راحت و خودمانی. نیز باید در نظر داشته باشد که طرف سخن او یك کودک نیست، بلکه کودکان زیاد از خانواده‌های مختلف و شهر و روستاهای متفاوت هستند. «این زبان در وهله اول می‌بایست بیش از آنچه صحنه تئاتر یا سطور کتاب ایجاب می‌کند به زبان عادی و روزمرّه نزدیك باشد». جملات بلند، تشبیهات دور از ذهن، کلمات دشوار و سنگین و توصیفهای طولانی آنها را خسته می‌کند.

● تعامل احساسی با کودکان

به طور کلی مجری برنامه کودك تلویزیون به دو شکل با کودکان ارتباط حاصل می‌کند: یکی به شکل «کلامی» و دیگری به شکل «غیر کلامی». در شیوه کلامی لفظ و کلمه، واسطه است امّا در ارتباط غیر کلامی، موضوع اهمیت و وسعت بیشتری پیدا می‌کند، «یك گوینده (مجری) تلویزیونی ممکن است معنی پیام را با بالا کشیدن ابروان و یا شانه‌های خود کاملاً عوض کند. یك صدای ضعیف ممکن است نوعی عدم اطمینان را القاء کرده و یا دستهای گره کرده حالت مبارزه‌طلبی و مخالفت را نشان دهد».

مجری برنامه باید ارتباط احساسی نیز با دوربین یا همان کودکان داشته باشد، وقتی به جایی می‌رسد که باید لبخندی زد، بزند و فکر کند که بچه‌ها به او پاسخ می‌دهند، همراه او می‌خندند و او در جمع آنهاست و همین‌طور در جاهای تعجّب و غیره: «شاید نمایش ساده تعامل احساسی زمانی به‌وقوع بپیوندد که شما به کسی لبخند می‌زنید و او نیز شما را با لبخند پاسخ می‌دهد این همان راهی است که از طریق آن کودکان لبخند زدن را می‌آموزند و افراد بزرگسال آن را به صورت یك عادت حفظ می‌کنند. اپیدمی کشیدن خمیازه زمانی که عده‌ای دور هم نشسته‌اند یك تعامل احساسی است. گاهی اوقات سرفه کردن، صاف کردن سینه، استشمام کردن نیز به صورت اپیدمی بروز می‌کند. چنانچه شما ناظر چنین پدیده‌ای باشید ملاحظه می‌کنید که این تعامل در پاسخ به رفتار یك یا عده‌ای از حضار ظاهر می‌شود، کسی سرفه می‌کند و دیگران با سرفه به او پاسخ می‌دهند».

تعامل احساسی ممکن است شکلهای مختلف به خود بگیرد، بعضی جاها ممکن است مجری با خودش تعامل احساسی داشته باشد، به این معنی نقشی را ایفا می‌کند. و بعضی وقتها تعامل احساسی با بینندگان باشد به این شکل که به احساسات آنها پاسخ دهد یا در آنها احساسی را ایجاد کند. یا اینکه هردو با هم باشد، همه اینها ارتباط غیر کلامی است. حالت چهره، حرکات، اشارات، حالات بدنی، نحوه راه رفتن، حتی نوع پوشیدن لباس و نوع لباس می‌تواند در ارتباط خیلی مؤثّر باشد. مجری می‌تواند در کار خود از عروسکها، وسایل مختلف، تیپها (چاقها، لاغرها، بلندقدها، کوتاه‌قدها، پرخورها و...) و یا یك کودك مهمان و... در اجرا کمك بگیرد و ارتباط خود را با کودکان عمیق و جذّاب کند.

● ارتباط در اول، آخر و میان برنامه

لازم به یادآوری است که ارتباط مجری در اول برنامه‌ها و آخر و اواسط برنامه‌ها با هم فرق می‌کند، اول برنامه‌ها کودکان در انتظار آغاز برنامه هستند، عجله دارند، منتظرند ببینند برنامه‌ها چیست، بنابراین باید این مسئله در متنهای اول برنامه‌ها ملاحظه شود و نیز در آخر برنامه‌ها، بچه‌ها می‌دانند که برنامه در حال تمام شدن است و دیگر ارتباط کمرنگ می‌شود و لازم است پیام آخر طوری باشد که بچه‌ها را پای تلویزیون نگهدارد، باید شکلی خاص و تنوع لازم را داشته باشد، و نیز در میان برنامه‌ها هم باید بیشتر ربط دهنده قسمتها و دادن توضیحات ضروری باشد. حتی می‌شود مجری سؤالی را قبل از شروع قسمت تازه درباره آن مطرح کند تا بچه‌ها توجّه نشان دهند، این کار را می‌شود در مورد برنامه‌های آموزشی و مستند مخصوصاً انجام داد تا بچه‌ها به این‌گونه برنامه‌ها هم علاقه‌مند بشوند. در اول برنامه با اینکه کودك با شتاب خاصّی منتظر شروع قسمتهای بعدی برنامه است، حوصله گوش دادن به حرفهای مجری را بیش از بقیه قسمتها دارد، یعنی حوصله کودك در اوایل بیشتر است امّا رفته رفته کمتر می‌شود و باید به تنوّع و ریتم و حرکت افزود، مثل یك سخنران، اول آرام شروع شده، رفته رفته هیجان و ریتم تندی دارد تا مخاطب را پای صحبتهایش بنشاند و این ویژگی در کل برنامه کودك هم باید ملاحظه شود. این مسئله هم در مجری‌گری ثابت برنامه و هم در مجری‌گری متغیّر برنامه‌های کودك صدق می‌کند.

● اعتبار مجری (فرستنده)

وجود مجری ممکن است به خاطر پیوند و معرفی قسمتهای مختلف برنامه، راهنمایی بچه‌ها در درك صحیح محتوای برنامه، ایجاد تنوّع، آموزش، طرح سؤال، دادن یکسری اطلاعات خاص و... در برنامه لازم باشد، امّا آنچه مهمّ است این است که از وجود مجری در بخشهای گوناگون برنامه با دلیل و انگیزه استفاده شود، اهمیّت و اعتبار مجری- بخصوص مجری ثابت- در واقع اعتبار برنامه و فرستنده به مفهوم اصلی است، اگر چنانچه با مجری به شکل جدّی برخورد نشود و به صورت عادت، یکنواخت، تکراری، تصنّعی و بدون دلیل استفاده شود، باعث این خواهد شد که رفته رفته کار او در نظر بیننده کم‌اهمیّت جلوه کند. جدا از مهارتهای ارتباطیِ خواست خودِ مجری، اعتبار وی در کلّ برنامه نیز باید تست شود. این موضوع، در متنهای مجری، اعلام مطالب خاص هربخش از برنامه، به‌کارگیری تمهیدات خاص بصری، واگذار کردن کارهای خاص به‌عهده مجری که در فواصل قسمتها انجام بگیرد باید ملاحظه شود، تا به این شکل کودکان احساس کنند که باید به حرفهای مجری توجّه کنند تا چیزی را از دست ندهند.

به این امید که با تلاش و ابتکار همکاران برنامه‌ساز و یاری اهل فن و صاحبنظران، شاهد روزی باشیم که پیام مجریان برنامه کودك و نوجوان نیز چون بقیه قسمتهای برنامه علاقه و توجّه لازم کودکان را جلب نماید و بچه‌ها بتوانند از سخنان شیرین و حالت جذّاب مجریان استفاده لازم را ببرند. ان‌شاءالله.

●

گزارش پشت صحنه

● در مسلخ عشق...

■ **ناصر سیفی**

نویسنده و کارگردان: کمال تبریزی
فیلمبردار: محمدرضا شریفی
دستیار کارگردان: عباس اردکانی، محسن صادقی
صدابرداران: دارابی، زرفام
طراح گریم: معیریان.
اجرای گریم: عباسی
منشی صحنه: اردکانی
جلوه‌های ویژه: محمدرضا شرف‌الدین، رستگار
بازیگران: محمود بی‌غم، امیر یزدانی، سید رحیم حسینی، شاپور محمدی، منصور اخوان، حسین یاری، شهرام پروانیان
تهیه‌کننده: گروه تلویزیونی شاهد.
مجری طرح: سازمان سینمایی سبحان.

* * *

خلاصه داستان: رزمنده‌ای به نام محمود در وضعیت خاصی قرار گرفته است. همسر محمود، خواب دیده که شوهرش به شهادت می‌رسد. محمود بعد از ورود به منطقه با قاسم مواجه می‌شود که او هم خوابی شبیه همسرش دیده است. زمان عملیات هویزه است. همرزمان محمود نگاهشان را به او متمرکز کرده‌اند، خود محمود هم از این وضعیت مبهوت شده، تا اینکه...

صبح زود سوار مینی‌بوس شده از اهواز خارج شدیم. بعد از کوت عبدا... در امتداد جاده آبادان پیش رفتیم. نخلهای کنار جاده هنوز زخم دارند، و نخلستانهای اطراف نیمه‌متروک. سرم را به صندلی مینی‌بوس تکیه می‌دهم. صدای انفجار از دورها می‌آید و من به سوی آتشی می‌روم که حالا سرد شده، سفره‌ای که برچیده شد، نمکدانی که شکست، جلوی مینی‌بوس وسط جاده خمپاره ۱۲۰ برزمین می‌نشیند، شیشه‌ها خرد می‌شوند مینی‌بوس از جا کنده شده و تکان شدیدی می‌خورد، چند نفر به شدت زخمی می‌شوند، فرق راننده شکافته شده است، و من در آینه می‌بینم که خون از سر و صورتش جاری است، سقف جرخورده و از آنجا آسمان پیداست، پرنده‌ای سیاه، بال گسترده و خود را رها کرده، سر بغل دستی‌ام روی شانه‌ام سنگینی می‌کند، چه خواب سنگینی! به جای ناله صدای خروپف می‌آید، خیلیها خوابند، پرنده سیاه در تعقیب ماست. به خود می‌آیم سقف را سر جایش می‌چسبانم، آسمان می‌رود، پرنده را ندیده می‌گیرم، یاد کبک می‌افتم، که در هوای گرم چگونه پنهان می‌شود وقتی که برف نیست، در گرماگرم آن روزها چقدر مثل کبک بوده‌ام! حال همه‌اش حسرت.

ساعتی بعد از کنار تابلوی «پادگان شهید...» وارد فرعی خاکی می‌شویم. جلوی دژبانی راهمان را سد می‌کنند، چند نفر پایین می‌روند و با نگهبانان صحبت می‌کنند، افاقه نمی‌کند، یکی دو ساعت در گرما و تشنگی معطل می‌مانیم، یاد وانتهای پُری می‌افتم که باآنها به‌سرعت وارد خط می‌شدیم وحالا پشت خط مانده‌ایم، زمزمه‌می‌کنم: «جای هربی سر و پایی نبود خانه عشق/ وادی کرب و بلا جای فداکاران است»، «حسین ای مرهم دلهای خسته/ گشا برما تو این درهای بسته» مبهوت مانده‌ام، خط کجاست؟ و ما کجاییم؟ آن روزها که در خط بودیم و حال که پشت نقطه مانده‌ایم! بعد از تقلای زیاد راه باز می‌شود. و به طرف نقطه منطقه راه می‌افتیم، جاده خراب است، خاک نرم و پر از پستی و بلندی. در پستی گیر می‌کنیم و در بلندی زمین‌گیر، پیاده می‌شویم و مرکب پای در گل را هل می‌دهیم، آن روزها وانت پر از نیرو مثل پرنده خاک را پشت سر می‌گذاشت. حالا خاک ما را پشت سر گذاشته، همه به نفس نفس افتاده‌اند، راستی چرا کسی یا علی(ع) نمی‌گوید؟ پرنده‌های سیاه بالای سرمان مانور می‌دهند، کافی است که کسی زمین بیفتد، و بماند، هرکه ماند، رفت. همان‌گونه که هرکه رفت، ماند!

پادگان را دور می‌زنیم، و به نقطه مورد نظر می‌رسیم. پیاده می‌شوم و از کنار چادرها به طرف جلو حرکت می‌کنم. به سوی خاکریزها و سنگرهای خالی، یک جیپ ۱۰۶ کنار یک سنگر و جلوی خاکریز پارک شده می‌گویم: مگر سید محمود، رسول و اسد نیستند، گلوله‌ها کو، چقدر اینجا بی‌تحرک است، نکند جلو رفته‌اند و اینجا عقبه است. یادم می‌آید که رسول و اسد و سید محمود خیلی جلو رفته‌اند، عکسهایشان جلوی چشمانم رژه می‌رود و من در تحیر و خجالت سان می‌بینم از تمام آنهایی که حالا غباری دور هم از آنان باقی نمانده، «والعادیات ضبحا» آری اینجا عقبه است و ما در عقبه ماندگان. به خاکریزها نگاه می‌کنم و یاد آن ساده‌دل شهرستانی می‌افتم که با غیرت پشت لودر می‌نشست و زمزمه می‌کرد: «فویل للمصلین» و خاکریز می‌زد، شاید این خاکریزها را هم یاور زده است، چه فرقی می‌کند همه آنها یاور بودند. جلوتر می‌روم، کنار یک سنگر تیربار روی خاکریز تصویر امام که روی پارچه کشیده شده به چشم می‌خورد، غربت اینجا دو چندان می‌شود، اشک در چشمانم حلقه زده است، برای گزارش آمده‌ام اما نه زبانم توان گفتن دارد و نه قلمم توان نوشتن. در این خاک مردان عمل کرده‌اند، و آسمان منور نظارمگر و شاهد سماع خونین بزم عاشقان.

آیا سینما می‌تواند «سعادت» را تصویر کند؟ آیا سعادت گفتنی است، نوشتنی است و یا تصویر کردنی است؟ اینجا پای هنر هم از هنر عاشقان در گل می‌ماند، وقتی غنچه‌های عشق در آسمان می‌شکفند، زمین چه عرصه تنگی است. و نگاه دوربین چه پرت است از عشقی که در ذره ذره این خاک نهفته است و از آتشی که زیر خاکستر است.

چند خاکریز با فاصله از هم قرار گرفته‌اند. تا آماده شدن گروه، نگاهی به محوطه می‌کنم. گوشه و کنار سنگرهایی به چشم می‌خورد، چند دستگاه تانک و توپ ۱۳۰ در دو جناح محوطه‌ای که اطراف آن با خاکریزهای مستقیم و هلالی استتار شده، مستقر شده‌اند. عباسی مسئول اجرای گریم آخرین بازبینی را روی گریم بازیگران انجام می‌دهد، شریفی مدیر فیلمبرداری دستورات لازم را به گروه فنی خویش می‌دهد، سینه موبیل در زاویه مخالف نقطه فیلمبرداری قرار گرفته است. گروه فنی دوربین و لوازم دیگر را مستقر می‌کنند. تبریزی کارگردان فیلم با ویوفایندر زوایای مورد نظرش را نگاه می‌کند، با شریفی در مورد کار امروز صحبت می‌کنند. جلوتر می‌روم گویی در محوطه جلوی دوربین تا انتهای کادر، انفجار خواهیم داشت. شرف‌الدین به سرعت مشغول کار است. خسته نباشیدی می‌گویم و او با جواب مختصری به نقطه دیگری می‌رود. یزدانی با بازیگران صحبت می‌کند و جای سیاهی لشگرها را تعیین می‌کند. از تبریزی می‌خواهم در مورد کار جدیدش توضیح مختصری بدهد، می‌گوید: ان‌شاءالله درفرصت بعدی. تبریزی قبل از این کار، «عبور» را کارگردانی کرده و فیلمبردار چند فیلم بلند از جمله «توهم» کار سعید حاج‌میری و «تا مرز دیدار» کار قاسمی جامی بوده است.

شریفی فیلمبردار کارهای مختلفی بوده که از جمله می‌شود به «پرستار شب» و «عبور از غبار» اشاره کرد.

اردکانی دستیار اول تبریزی چند فیلم کوتاه کار کرده و دستیار نجفی در پرستار شب بوده است. بی‌غم دانشجوی رشته فیلمنامه‌نویسی است و قبل از این کار در «عروسی خوبان» بازی کرده و اخیراً مجموعه‌ای مستند را برای تلویزیون ساخته است.

یزدانی قبل از این فیلم، چند کار کوتاه داشته و دستیار تبریزی در امور بازیگران این فیلم است. بقیه دست اندرکاران فیلم و بازیگران از جمله، حسینی، یاری و محمدی هر کدام به‌نوعی در مقوله سینما کار کرده‌اند.

پشت دوربین کنار خاکریز نشسته‌ام، شرف‌الدین به سرعت پیش می‌آید و کنار دوربین می‌نشیند، تبریزی از او می‌پرسد: آقا شرف آماده‌اید؟ شرف‌الدین دستگاه کنترل و هدایت انفجارها را از دستیارش می‌گیرد و با لهجه شیرین خود می‌گوید: حله می‌گیریم! اصفهانی است، بسیار کم‌حرف و به شدت اهل عمل، تا حد فداکاری کار می‌کند. چاله‌های انفجار را آماده کرده، مواد را کار گذاشته و سیم‌کشی کرده تا کنار دوربین، و حال با خستگی وتشویش آماده است تا قسمتی از جلوه‌های ویژه فیلم را اجرا کند. قرار است محوطه آتش‌باران شود، اینجا توپخانه فتح شده دشمن است و بچه‌های خودی در آن مستقرند، دشمن که گرای دقیق منطقه را دارد، محوطه را به گلوله می‌بندد. نزدیکی چاله‌ها به هم نشان ازانفجار کاتیوشاست. قراراست تانکهاهم هدف گلوله مستقیم قرار بگیرند و یکی از تانکها آتش بگیرد. ماشین آتش‌نشانی هم پشت صحنه آماده است تا اگر بعد از برداشت تانک دچار آتش‌سوزی شد وارد صحنه شده، آن را خاموش کند. آخرین تذکرات به سیاهی لشگرها داده می‌شود، شریفی به تبریزی اشاره می‌کند: آقا نور رفت‌ها. تبریزی از همه می‌خواهد که سر جایشان قرار بگیرند. زرفام در زاویه قائمه دوربین و بازیگران پشت تپه کوچکی خود را استتار کرده، بومش را آماده می‌کند. این صحنه را با دو دوربین می‌گیرند. شریفی پشت دوربینی است که صحنه‌ها را به صورت مستقیم از انتها تا ابتدای کادر می‌گیرد. دستیار او پشت دوربینی دیگر از زاویه چپ شریفی می‌گیرد. بازیگران اصلی و فرعی در نقاط مختلف موضع گرفته و یا آماده حرکت درونی کادر یا خارج شدن از آن هستند.

تبریزی: صدا. دارابی: صدا آماده‌اس. تبریزی: دوربین. شریفی دکمه‌ای را فشار می‌دهد و دوربین با زنگی خفیف اعلاء آمادگی می‌کند. تبریزی (با مکث): ...حرکت ...

همه عوامل درون صحنه، بازیگران اصلی و فرعی از حالت خشک به حالت آمادگی درآمده و مشغول می‌شوند. شرف‌الدین دستگاه کنترل را روشن کرده و آماده است، بعد از یکی دو ثانیه انفجار اول در انتهای کادر انجام می‌گیرد، انفجار دوم با زاویه‌ای دیگر، انفجار سوم: چند نفر روی زمین می غلطند، انفجار چهارم: برجک تانک وسطی که در کادر دوربین است هدف تیر مستقیم قرار می‌گیرد. تانک آتش می‌گیرد، کنار تانک یک نفر افتاده است. انفجار دیگری در نقطه مخالف، صدایی بلند به گوش می‌رسد: همه برید تو سنگراتون، همه برید... دو انفجار و بلافاصله انفجاری دیگر، سیاهی لشگرها و بازیگران از کیفیت زیبای جلوه‌های شرف به وجد آمده و خود را در منطقه واقعی جنگ می‌بینند یکی از بازیگران فرعی بعد از انفجاری که کنار پایش رخ می‌دهد، خیلی طبیعی خود را پرتاب می‌کند از چند سو صدای ناله می‌آید، دو نفر با برانکارد به طرف یک زخمی می‌دوند صدایی با بغض و تاثر آمبولانس را صدا می‌کند. چند نفر از پشت دوربین داخل کادر می‌شوند. یکی دو نفر از زوایای دیگر از کادر خارج می‌شوند. در همین اثنا چند انفجار دیگر، با انفجار آخر که خیلی به دوربین نزدیک است، همه چیز پوشیده می‌شود، درست مثل منطقه که گاهی چشم، چشم را نمی‌دید. آتش‌سوزی تانک خاموش می‌شود اما دود پشت تانک، ادامه آن را تداعی می‌کند، شرف‌الدین را می‌بینم که چشم از نقاط انفجار و بازیگران برنمی‌دارد.

بعد از انفجار آخر و مکثی کوتاه، تبریزی: کات، کات. و با خنده و اعلام رضایت به صدای بلند می‌گوید: خسته نباشید، شرف‌الدین همانجایی که نشسته است از پشت روی خاکریز ولو می‌شود، خسته است و حالا با خیال راحت چشم را می‌بندد، قلبش با آرامش بیشتری

می‌زنند، دستهایش را روی خاک رها می‌کند، دستهای لاغری که در جبهه هم با تله‌های انفجاری و انواع مین و... سر و کار داشته است. قرار است به محل استراحت برگردیم و بعد از ناهار کار ادامه پیدا کند.

شریفی به وجد آمده و ناباورانه به طرف شرف برمی‌گردد: آقای شرف‌الدین حاضریم تا مقر شما را به دوش بکشیم و شرف‌الدین متواضعانه و مثل همیشه کوتاه: خواهش می‌کنم، اختیار دارید.

ماشین آتش‌نشانی که احتیاطاً به پشت صحنه آورده شده با تمام شدن کار و کیفیت عالی کار محمدرضا شرف‌الدین به پایگاه خود بازمی‌گردد. و من در راه به این جمله فکر می‌کنم: کسی که تا حد فداکاری...

آن روزها وقتی از تبریزی توضیح مختصری در مورد کارش خواستم، به فرصتی دیگر محول کرد. این بار که پیش تبریزی می‌روم، مجال بیشتری دارد، چه آن روزها شاهد بودم که با چه امکانات محدودی چه کار سنگینی انجام می‌شد، آن هم با محدودیتهایی که خود مشکل بزرگتری است. اما در این فاصله اتفاق دیگری هم افتاد که مصداق آخرین جمله قسمت اول گزارش است.

این گزارش گونه ناقص را با حرفهای تبریزی به پایان می‌برم:

«بسم‌الله الرحمن الرحیم... حرف زیادی در مورد فیلم ندارم، فقط می‌توانم بگویم که کار بسیار سخت و طاقت‌فرساست و اگر کمک و همیاری دوستان نباشد، هیچ وقت به نتیجه مطلوب نخواهد رسید. من از همه کسانی که ما را در ساختن این فیلم یاری و به انحاء مختلف پشتیبانی کردند، خصوصاً سپاه ششم و ادارات و نهادهای محترم استان خوزستان، تشکر می‌کنم و اجر و مزد حقیقی آنها ان‌شاءالله نزد خداوند محفوظ است. البته کمی دلگیری و کدورت هم نسبت به رفیقان نیمه راه دارم، متاسفانه بعضیها مادر این حرکت سخت و پرتلاش تنهاگذاشتند و از زیر بار این امانت و مسئولیت سنگین شانه خالی کردند! در عین حال می‌خواهم تاسف عمیق و بیش از اندازه خود را نسبت به دو مطلب دیگر ابراز کنم: اول، مجروح شدن آقای شرف‌الدین (مسئول جلوه‌های ویژه) به هنگام فیلمبرداری یکی از صحنه‌ها که همه دوستانش را به شدت متاثر ساخت. به قول خودش این حماسه عظیم در بازسازی دوباره‌اش نیز چهره‌ای خونرنگ از خود به جای گذاشت، آن‌گونه که در حقیقتش، به مراتب بیش از این خونبار بود! ما که توانایی جبران زحمات شرف را نداریم و فقط اگر بتوانیم از درگاه ذات احدیت، تندرستی و پاداش باقی برایش مسئلت می‌کنیم... و دوم اینکه ما در ساختن این فیلم از همکاری ارتش محترم جمهوری اسلامی محروم مانده‌ایم! و گرچه نیت و تلاش ما در جهت بیان خلوص و عظمت روح رزمندگانی است که در ارتش و سپاه و بسیج حماسه‌هایی آفریدند که احتمالاً در تاریخ این مرز و بوم بندرت تکرار خواهد شد، اما نمی‌دانم چه شد که مورد بی‌مهری بعضیها قرار گرفتیم. از ابتدای تصویب فیلمنامه و به هنگام تهیه مقدمات فیلمبرداری دائماً تحت فشار بودیم و در مراحل طاقت‌فرسای کار، مرتب، نظریات گوناگون از سوی افراد مختلف، ابراز و گاهاً به ما تحمیل می‌شود! اما با همه این مشقات و تنگدستی در گرفتن امکانات نظامی و تدارکاتی سرانجام به حول و قوه الهی فیلمبرداری آغاز شد و ان‌شاءالله تا پایان کار نیز به همین منوال پیش خواهد رفت.»

گزارش پشت صحنه

■ رضا حاجی‌باشی

● پرواز در نهایت

نویسنده و کارگردان: محمدمهدی عسگرپور
فیلمبردار: محمد داوری
دستیار کارگردان: علی سجادی، اردشیر طلوعی
دستیار فیلمبردار: محمدرضا خامه‌چیان، ناصر محمود کلایه
مدیر تولید: ناصر حاجی حسینلو
منشی صحنه: سیدعلی موسوی
بازیگران: رضا علی‌اکبری، حسین سجادپور، محسن زنگنه، ملیحه ابراهیمی

خلاصه داستان:

محمد، فرمانده اطلاعات و عملیات با تعدادی از افراد خود در پی شکستن محاصره‌ای است که برادرش نیز بین آنهاست. او زخمی و به تهران منتقل می‌شود. او نگران حال برادرش است که با عملیاتی جدید که انهدام هلی‌کوپتر دشمن است مواجه می‌شود. پس...

◆

هنوز دقایقی به ساعت ۷ شب مانده که درون یک مینی‌بوس، به همراه گروه فیلمبرداری پروژه فیلم «پرواز در نهایت» به سوی محل فیلمبرداری در حرکتیم. این در حالی است که اکیپ فنی ساعتی قبل جهت آماده کردن محل عزیمت کرده‌اند. در طول راه از بغلدستیم، در مورد کار و فعالیت کرود می‌پرسم. او که مسعود افشار نام دارد و مسئولیت گریم فیلم به عهده اوست می‌گوید: «بیشترین چیزی که نظرم را جلب کرده است، همیاری گروه است. و روحیه بالای افراد قابل تقدیر است.» در مورد گریم فیلم می‌پرسم می‌گوید: «مثل همه فیلمهای جنگی است و گریم صورتها رئال است. در مورد چهرهٔ علیرضا علی‌اکبری نیز سعی کرده‌ام با دادن فرمی خاص، از خشونت صورتش کم شود و قیافه معصومانه‌تری بیابد. همچنین در فیلم صحنه‌ای وجود دارد که قرار است دست یکی از بازیگران به وسیله نارنجکی که در فاصله کمی از وی منفجر می‌شود قطع شود و بدین منظور دو دست مختلف برای او در نظر گرفته‌ام، یکی برای زمانی که دست قطع می‌شود و برروی زمین می‌افتد و دیگری قالبی است که از جنس مخصوصی تهیه شده تا روکش دست بازیگر در صحنه‌های بعد باشد و حالت مصنوعی بودن دست او را به وجود آورد.

مینی‌بوس از اتوبان افسریه خارج می‌شود و راه خود را در تاریکی بیابانهای اطراف اتوبان ادامه می‌دهد. لحظه‌ای بعد در محوطهٔ بزرگی محصور در تپه‌های همجوار توقف می‌کند و گروه به سرعت جهت فیلمبرداری آماده می‌شود. از فرصتی که پیش آمده، استفاده می‌کنم و از «عسگرپور» می‌خواهم که تا آماده شدن گروه کمی از کار صحبت کند، از اعضاء گروه و از چگونگی پیدا کردن تهیه‌کننده آن هم برای نخستین تجربه فیلم بلند. می‌گوید: «پیدا کردن تهیه‌کننده برای اولین کار به ویژه برای فیلم جنگی، معضل بزرگی است که چنانچه دهمین کار یک فیلمساز هم باشد، تهیه‌کننده به راحتی حاضر به سرمایه‌گذاری نمی‌شود و اصولاً تهیه‌کنندهٔ فیلم جنگی خیلی کم پیدا می‌شود. ما هردو مشکل را داشتیم و به نظر من این خواست خدا بود که کار به این صورت دربیاید. تهیه‌کننده فیلم آقای شفق است که ظاهراً شریک هم دارند وازطرفی وام بانکی که به کارهای تصویب شده تعلق می‌گیرد شامل حال ما نیز شده، همچنین کمکهایی از قبیل تجهیزات و امکانات فیلمبرداری از سوی مرکز سینمایی تجربی و نیمه حرفه‌ای وزارت ارشاد اسلامی در اختیار گروه قرار گرفته است.

برخی از دوستان نیز که به عنوان دستیار یا منشی صحنه و یا عوامل دیگر در این تلاش یاورمان هستند بچه‌هایی هستند که دانشجوی رشته سینما هستند. بخشی از این انتخاب به دلیل آشنایی قبلی ما با این دوستان بوده و بخشی دیگر به دلیل اینکه فکر کردم اگر قرار است از جایی آغاز کنیم بهتر است که با هم شروع کنیم. در واقع اگر ما به فکر هم نباشیم، واقعاً کسی به فکر ما نخواهد بود

او در ادامه سخن از فیلمنامه و تغییراتی که در آن حاصل شده این‌گونه سخن می‌گوید که:

«فیلمنامه‌اولی که نوشته بودم و هنوز هم به آن بیشتر از این علاقه‌مندم، فیلمنامه بسیار ساده‌ای بود که ساخت روانی داشت منتها به تدریج که در جریان کار قرار گرفتم با مشکلات زیادی دست به گریبان شدم، منجمله تهیه‌کننده که برای او بازگشت سرمایه اهمیت بسزایی دارد و این طبیعی است

با توجه به‌اینکه گروه‌تقریبا آماده شده‌اند صحبت با او را بیش از این جایز نمی‌بینم. تپه‌ای نسبتاً بلند که وسط آن شکافی به‌وجودآور ده‌اند و حالا به دو تپه مستقل تقسیم شده، لوکیشنی است که «ناصر کلایه» نورپرداز فیلم به همراه «معصوم زادگان» دستیارش به سرعت مشغول تدارک نورها می‌باشند. مجموعاً چهار چراغ فرنل با قدرت ۲۲ کیلووات تمامی نور این صحنه را تأمین می‌کنند، فیلترهای ژلاتینی آبی برای افه مهتاب برروی چراغها نصب شده‌اند و در زیر نورهای آبی، تپه‌های شنی حال و هوای دیگری یافته‌اند. «محمد داودی» فیلمبردار و دستیارش «خامه‌چیان» از آماده نمودن دوربین فارغ می‌شوند، «سجادی» دستیار کارگردان، اعلام می‌کند که همه چیز برای گرفتن پلان ۷، از صحنه ۳ سکانس ۵۳ مهیاست. قرار است در این پلان، انتخاب بسیجیها توسط فرماندهشان برای رفتن روی میدان مین گرفته شود. بسیجیها که شش نفر هستند، به ترتیب در کنار هم ایستاده‌اند و «اصولی‌زاده» که نقش «غلام» فرمانده گروه را بازی می‌کند، برای انتخاب از مقابل آنها می‌گذرد، پس دو نفر را انتخاب می‌کند، اما «زنگنه» که نقش یکی از بسیجیها را ایفا می‌کند و از اینکه، انتخاب نشده ناراحت است، به او اعتراض می‌کند.

«معصوم‌زادگان» بنا به تصمیم «کلایه» یک چراغ پنج کیلوواتی دیگر در کنار چراغهای قبلی به عنوان نور BACK LIGHT می‌افزاید. از فرصت استفاده می‌کنم و خودم را به «کلایه» که در کنار «داودی» صحنه را می‌نگرد می‌رسانم. با دیدن من با متانتی خاص از زیر بار حرف زدن شانه خالی می‌کند و می‌رود. «داودی» نیز که گویی هم‌مرام اوست می‌گوید که اهل مصاحبه نیست. ناچار توضیح می‌دهم که قصد مصاحبه ندارم و صرفاً مقداری اطلاعات برای تکمیل گزارش پشت صحنه‌ام می‌خواهم و... بالاجبار تسلیم می‌شود و می‌گوید که: «سبک خاصی برای فیلمبرداری این فیلم در نظر ندارد و فقط کاری که در زمینه برجسته‌نمایی در صحنه‌های مهتابی کرده، ظاهراً کار جدیدی است که در سینمای ما مورد استفاده قرار گرفته و تنها به دادن یک نور مهتاب تخت و معمولی قناعت نکرده». در ادامه صحبتهایش می‌افزاید: «به تصویر درآوردن تخیل فیلمنامه‌نویسان کار مشکلی است، آنها که مثلاً در پلانی می‌نویسند شب- دشتی وسیع- خارجی. باید بدانند نورپردازی یک دشت وسیع در شب یعنی چه...؟!»

«داودی» را فرا می‌خوانند و لحظاتی بعد کارگردان دستور شروع فیلمبرداری را صادر می‌کند. صحنه فوق در برداشت سوم مورد قبول واقع می‌شود و دو برداشت قبل به دلیل اشتباه در بازی سیاهی لشگر هارد می‌شود. تا گروه برای فیلمبرداری از پلان بعد آماده شود، ادامه سخن را با «داود رسولیان» مسئول اسپشیال افکت فیلم ادامه می‌دهم. در آغاز کلام او از سابقه کارش می‌گوید، از اینکه فعالیتش را با فیلم «سقای تشنه‌لب» شروع کرده، از آخرین کارش «مجنون» ساخته رسول ملاقلی‌پور و از اینکه فن اسپشیال افکت را به طور تجربی و بدون مربی فرا گرفته و نسبت به مواد منفجره و حفظ جان افراد سخت احساس مسئولیت می‌کند. از او در مورد نحوه کارش در این پروژه می‌پرسم، می‌گوید: مشکل‌ترین کار در این فیلم صحنه‌ای است که قرار است نارنجک در فاصله یک متری سجادپور منفجر شود که برای این کار یک نارنجک چوبی در نظر گرفته شده که مواد منفجره در آن کار گذاشته می‌شود و به وسیله سیمی لاکی چاشنی آن عمل می‌کند. همچنین در صحنه‌ای دیگر ۷۰ تا ۱۰۰ انفجار خواهیم داشت که انفجارها باید در بین هلیکوپترهایی که در کنار هم و برروی زمین نشسته‌اند صورت بگیرد. فکرش را بکنید، اگر بلایی برسر هر هلیکوپتر بیاید چه باید کرد؟

در فاصله‌ای که از گروه غافل بوده‌ایم، پلانی دیگر از همان سکانس گرفته شده است و حال گروه در تدارک پلانی دیگر است. در این صحنه «اصولی‌زاده» (غلام) و «موسوی» (حسین) به سوی دوربین می‌آیند و در واقع آنها جلو دارهایی هستند که بقیه را از وجود میدان مین باخبر می‌سازند. «عسگرپور» آخرین تذکرات خود را به بازیگران خود و دیگر عوامل می‌دهد و لحظه‌ای بعد، این پلان با دو برداشت پذیرفته می‌شود.

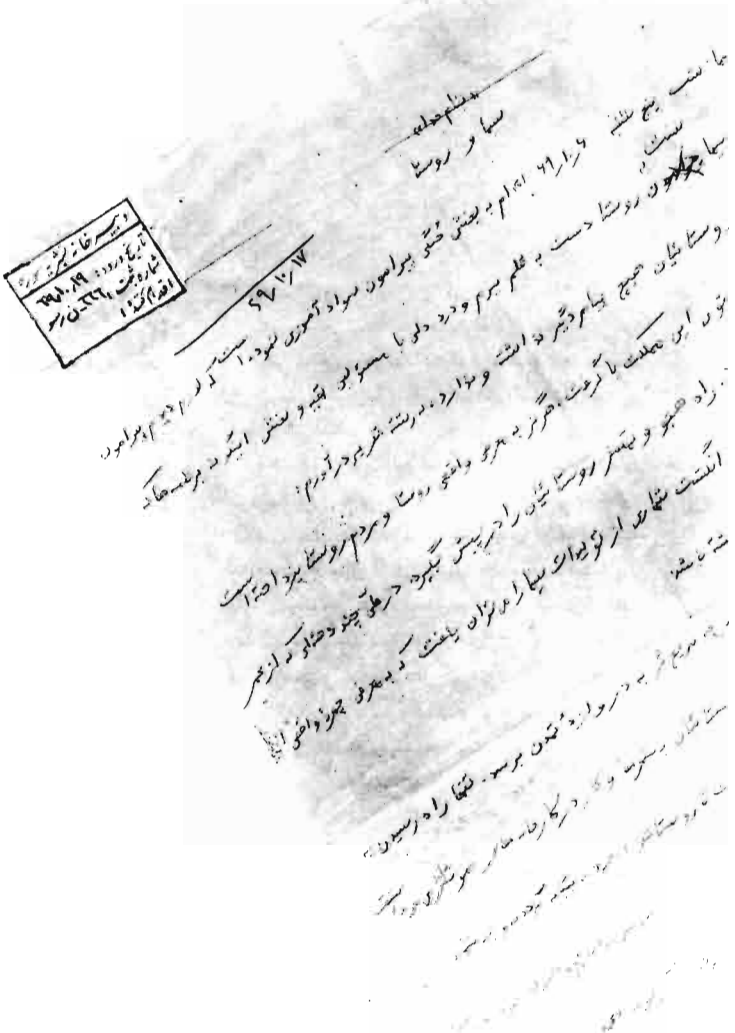
می‌خواهم از فرصت کوتاهی که تا شروع مجدد فیلمبرداری باقی است، استفاده کنم و با «شفق» مدیر تولید فیلم نیز گپ کوتاهی بزنم، امّا او که سخت درگیر با کار است تنها به گفتن این جملات بسنده می‌کند که: «تدارکات این فیلم کار بسیار مشکلی بود، زیرا که فیلم به صورت نیمه‌کاره در ارومیه متوقف شد و ما مجبور شدیم بعضی از وسایل و لوازم صحنه را از آنجا به تهران انتقال دهیم و این جا کار را از سر بگیریم و این خود یعنی از صفر شروع کردن.»

دوربین با لنز ۵۰ و دیافراگم ۲/۸ آماده است تا توسط «داودی» بازی «سجادپور» (مهدی) را ثبت کند. او که از میدان مین می‌آید دیالوگی با این مضمون که «برادرا، همه اینجا باشن، آقا حجت خودشون می‌یاد شما رو می‌بره» را باید در مقابل دوربین ادا کند. بعد از این پلان که در برداشت اول مورد قبول واقع می‌شود، نگاهی به ساعتم می‌اندازم، عقربه‌ها بر ۱۲/۳۰ خشکشان زده است و در عوض افراد گروه بی‌توجه به اینکه پاسی از شب گذشته و بی‌اعتنا به باد سردی که می‌وزد، به کار خود مشغولند از آنها جدا می‌شوم و کمی آنطرفتر در کنار خرمن آتشی که برو بچه‌های تدارکات افروخته‌اند می‌نشینم. اینجا، در کنار آتش راحت‌تر می‌شود سرما را تحمل کرد. پس آرام می‌گیرم. در خود فرو می‌روم و به تلاش خستگی‌ناپذیر گروه چشم می‌دوزم.

●

● نامه‌ای از روستا

از: ساری حسین شیخ‌زاده سورکی
آدرس: مازندران، ساری، سورک، کد پستی ۴۸۴۴۱- جنب مسجد صاحب‌الزمان (عج)، منزل حسین شیخ‌زاده سورکی.



به نام خدا

سیمای جمهوری اسلامی، شب پنج‌شنبه، ۶۹/۱۰/۶ اقدام به پخش جُنگی پیرامون سوادآموزی نموده است که لازم دیدم پیرامون عملکرد تلویزیون نسبت به روستا، دست به قلم ببرم و درد دلی با مسئولین تهیه و پخش این‌گونه برنامه‌ها که جز تحقیر روستاییان هیچ پیام دیگری نداشته و ندارند، به رشته تحریر درآورم:

از آن هنگام که تلویزیون در این مملکت پاگرفت، هرگز به معرفی واقعی روستا و مردم آن نپرداخته است و همیشه سعی نموده است، راه هجو و تمسخر روستاییان را در پیش بگیرد. در طی چند دهه‌ای که از عمر سیما در ایران می‌گذرد، تعدادی انگشت‌شماری از تولیدات این رسانه را می‌توان یافت که در آن چهره واقعی روستا به تصویر و نمایش کشیده شده باشد.

زمان طاغوت که تلویزیون قصد داشت هرچه سریعتر به دروازه تمدن برسد، تنها راه رسیدن به دروازه علم و صنعت و تمدن را در مهاجرت روستاییان به شهرها و کار در کارخانه‌های مونتاژی می‌دانست و به همین خاطر به هجو و تمسخر روستاییان می‌پرداخت تا روستاییان از «خود» بیگانه کردند، راه شهر در پیش گیرند و متاسفانه در این راه موفق نیز بود. بسیاری از بچه‌هایی، که همانند من در ده به دنیا آمدند، درس خواندند و هنوز هم در روستا زندگی می‌کنند، ماجرای «صمد آقا به شهر می‌رود» تلویزیون طاغوت را، فراموش نکرده‌اند که چگونه صمد «دهاتی» را می‌ساختند که در شهر حتی بلند نبود گوشی تلفن را چطور به دست بگیرد.

بعد از انقلاب امید بود که سیمای جمهوری اسلامی به ترسیم واقعی روستا بپردازد نه به هجو آن. البته در چند سالهٔ اول انقلاب، برنامه‌های مربوط به روستا واقعاً به ترسیم چهره روستا پرداختند اما در این دو سه ساله اخیر، و بخصوص در سال جاری، تلویزیون دوباره راه هجو و تمسخر روستا را در پیش گرفته است که شاید برای رسیدن به دروازه توسعه اقتصادی و بازسازی باشد. اگر چنین است، باید بگویم زهی خیال باطل، که این راه به ترکستان است و توسعه اقتصادی، بسته به ترویج کشاورزی و آبادانی روستا و تشویق بچه‌های روستا، به ماندن در روستاست. نه اینکه شما با پخش جنگهایی مثل جُنگ دیشب که راجع به سوادآموزی هم بود! ما را تشویق به مهاجرت کنید. البته ما دهاتیها مخالف جُنگهای ارشادی و شاد نیستیم، ما مخالف اهانت و هجو فرهنگ روستا و روستایی هستیم. تازه اگر منظور از پخش جُنگ سوادآموزی دیشب (۶۹/۱۰/۶) روستاییان بودند، باید بگویم، زمان مناسبی برای پخش نبود همه روستاییان ساعت یازده شب در خوابند. سیما هرچند گاه یک بار، برنامه جُنگ مانندی می‌سازد و دهاتیها را خنگ، خل، ابله و احمق می‌نمایاند برای رضایت از مابهتران، که‌اوقات فراغت رابه خوشی بگذرانند. براستی سیما به کجا می‌رود؟ این سؤالی است که من نباید از خودم بپرسم.

آیا براستی شیوه تبلیغ برای سوادآموزی، همان است که دیشب سیما اقدام به پخش آن کرده؟ البته برای اولین بار نبود که به ما اهانت شد. مدتها قبل نیز در «کارآباد» هم اهانت شنیدیم و دیدیم و دم نزدیم. در جُنگ هفته اهانت شدیم و دم نزدیم. آقای افتاده را به نمایش گذاشتند، حرف نزدیم اما دیگر کارد به استخوانم رسید و این نامه را نوشتم. چرا که امروز اگر برای صرفه‌جویی هم تبلیغ کنند، باز هم دهاتیها عامل اسراف بیان می‌شوند که این از دروغهای بس بزرگ است. و در آخر اضافه کنم، والاترین هنرمند و بهترین هنرمند روستاییانند، که از دل خاک، گندم می‌رویانند، نه آن بی‌هنران هنرمندنمای سیما، که به هجو روستاییان می‌پردازند.

■ مسعود فراستی

● ترس در کلوزآپ، گریز در لانگ‌شات

یادداشتی بر «کلوزآپ - نمای نزدیک»

سفر مرا به درباغ چند سالگی‌ام برد
و ایستادم تا دلم ارام بکبرد
و در که باز شد...؟
(سهراب سپهری)

در پشت این در سحرامیز، هرکسی خاطره‌ها و تجربه‌هایی دارد خوشایند یا ناخوشایند، که همهٔ عمر براو اثر می‌گذارد - سازنده یا مخرب. چرا که دوران کودکی، دوران عجیبی است و سخت پیچیده. و برای بسیاری از انسانها هم بس نوستالژیك. نوستالژی معصومیت از دست رفته، نوستالژی زمان برباد رفته، نوستالژی بازیهای بی‌دغدغهٔ کودکانه، نوستالژی فرار، و بی‌مسئولیتی.

این دوره از زندگی و لحظاتش، هم منشاءِ خلاقیتها و ابداعهای علمی و هنری است و هم ریشهٔ اکثر مشکلات و عقده‌های عاطفی و روانی در بزرگسالی. بزرگ شدن کودك و گام نهادن به زندگی اجتماعی در جامعه، چگونگی برخورد با مسائل و معضلات جامعه، رابطهٔ خود و اجتماع، همگی از چگونگی قوام یافتن شخصیت کودك نشات می‌گیرد؛ شخصیتی که عمدتاً در سالهای اولیهٔ زندگی درخانواده شکل می‌گیردو معمولاً پس از ورود به دورهٔ دبستان به تدریج تثبیت می‌شود. بیمها، امیدها، عشقها، نفرتها، سرکوبها، شکستها و پیروزیهای انسانها، اغلب ریشه در کودکی‌شان دارد.

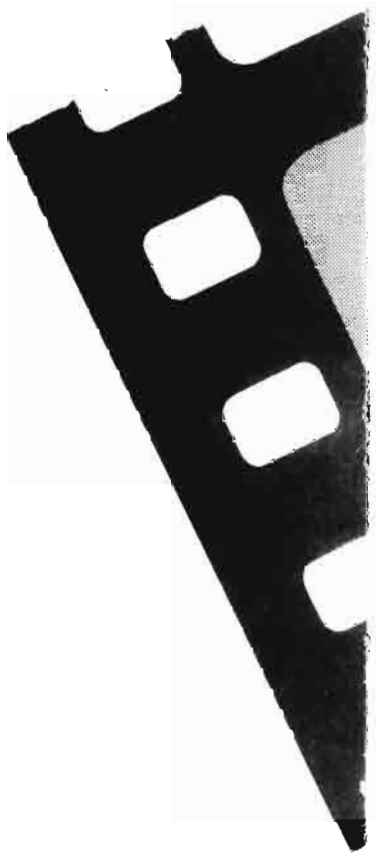
الهام‌بخش اکثر -آثار هنری- بخصوص در سینما و ادبیات -همین دوره از زندگی است. آثار بسیاری از هنرمندان جهان برپشتوانهٔ زندگی کودکانه‌شان استوار است و برخی از آنان، قسمت کودك وجودشان، بسیار شفاف است و زنده. برخی نیز، کودك وجودشان درگذشته. یا به جای لحظه‌های زیبای کودکی، کابوسهای هولناك نشسته.

کیارستمی فیلمساز، جزو دستهٔ دوم است. دربارهٔ این دوران حرف می‌زند، اما نه خلاق و سازنده، که تاریك و مخرب. اکثر فیلمهای او دربارهٔ کودك و «دنیای» کودکی است. حتی آخرین فیلمش -«کلوزآپ»- نیز با وجود آدمهای بزرگسال: سبزیان - مخملباف- فرازمند و دیگران، ادامهٔ همان فیلمهای اولیه‌اش است دربارهٔ کودکان. و «شخصیت» اصلی کلوزآپ، در راستای همان کودکان است: دارا، ممد، علی و بخصوص قاسم جولایی - «مسافر»-.

کیارستمی، همچنان در دام اولین فیلمش که چند دقیقه بیشتر نیست -«نان و کوچه»- گرفتار است. یا دقیقتر درچاه تاریك هراس کودك نان به دست که از پارس سگی، مضطرب و ترسان شده، دست و پا می‌زند و خلاصی هم نمی‌یابد. گریزهایش هم راه به جایی نمی‌برد، و باز ترس، چیره می‌شود.

این «ترس»، که در ابتدا ظاهراً ساده است و طبیعی - نان و کوچه-، آرام‌آرام گستردهٔ می‌شود و مهیب. و گریزها یا هپی‌اندهای فیلمها را به زیر سؤال می‌کشاند.

بعدها درمی‌یابیم که تفاهم پسربحه با عامل ترس- سگ- به‌توسط تکه‌ای‌نان، راه‌حلی نیست و کاذب است. چراکه پسرك مدرسه‌ای «خانه‌دوست» که شانزده سال از آن ماجرا گذشته، همچنان از پارس سگ وحشت‌زده می‌شود و مستأصل. و این عامل ترس -سگ- با عوامل دیگر به هم می‌آمیزد و به هراسی پارانوئید بدل می‌شود. پدر، پدر بزرگ، برادر، معلم و ناظم و تاحدودی مادر، همگی نمادِ هراسهای کودکان فیلمهای کیارستمی هستند و به این عوامل، خود فیلمساز هم افزوده می‌شود، که برای بازی گرفتن از کودکان، به آزار و شکنجهٔ روحی و جسمی آنها می‌پردازد. تمامی این عوامل «هراس‌آور»، کُنشی دارند که کودك را به «سبزیان»



تبدیل می‌کنند، و ادامه‌اش...؟

پسر بچهٔ «نان و کوچه»، که بزرگ شده و مدرسه‌ای، در «رنگ تفریح»، تنبیه می‌شود. آن هم تنبیهی سخت و بی‌جهت، به جرم بازی و شکستن شیشه.

دو سال بعد (۱۳۵۱) اثر این تنبیه ـ که ساده می‌نماید ـ آشکار می‌شود و «قاسم جولایی» عاصی را خلق می‌کند که به ظاهر برای تماشای مسابقهٔ فوتبال، اما در واقع برای فرار از ترسهایش، خانواده و مدرسه، به تهران می‌گریزد تا لحظه‌ای بیاساید. و فارغ از ترسهایش، شاهد دنیای محبوبش ـ فوتبال ـ باشد. تدارک سفر و جمع‌آوری پول، آن هم از راه کَلَک و کلاهبرداری است ـ کلاهبرداری کوچک ـ. اما «ترس»اش از تنبیه و مجازات که کابوس همیشگی اوست، مانعی می‌شود در برابر آرزویش. شکست خورده و رها شده برجای می‌ماند تا سه سال بعد (۵۴)، در «دو راه‌حل برای یک مسئله». ظاهراً به راه‌حل می‌رسد. اما دارا، هنوز نمی‌داند کتاب به امانت گرفته از دوستش را که پاره شده، چگونه به او بازگرداند. فیلم، با راه‌حل درست بسته می‌شود با ظاهر و داعیهٔ آموزشی ـ دوستی و راستی ـ اما باز بعدها درمی‌یابیم که این راه‌حل هم نه راست، که کاذب بوده.

در «لباسی برای عروسی»(۵۵)، «سمد» نگران سرنوشت لباس قرض گرفته است و کتک مفصل و وحشیانه‌ای از برادرش می‌خورد ـ گویی بزرگترها سادیک هستند! ـ و این عقدهٔ لباس تروتمیز و نو برایش می‌ماند و تبدیل به عقدهٔ فیلمسازی و بازیگری می‌شود. اما همچنان ترس باقی است.

ترس و بعداً هراس از مجازاتهای سنگین یا مبهم برای گناهان و جرمهای کوچک، گویی دلمشغولی همیشگی کیارستمی است و گریز.

در «خانه دوست کجاست»، که در برخورد اول و مجرد از سایر آثار کیارستمی، انسان را به شبهه می‌اندازد و می‌فریبد، به ظاهر «دوستی» به جای ترس نشسته. پسرک دانش‌آموز به دستور فیلمساز در جستجوی «خانه دوست» است. اما نمی‌یابد و «دوستی» را به جایش پیدا می‌کند! و باز همین ترس است عامل اصلی و موتور محرک کُنش‌های پسر بچه. ترس است که او را وامی‌دارد به جستجوی خانهٔ همشاگردی و نه «دوستی». ترس از تنبیه همشاگردی. درآخر هم که مشق نوشته شده را با کلک به معلم قالب می‌کند، بازَ ترس، رهایش نمی‌کند. ترس از لو رفتنش به توسط «دوست» و تنبیه شدن. ترس از معلم. او همیشه در هراس است. هراس از پدر و کتک وحشیانه. از همین روست که آن صحنهٔ زمین خوردن محمدرضا نعمت‌زاده و تمیز کردن شلوار به توسط علی، کاذب است و برای فریب من و شما. آن عمل هم اصلاً کودکانه نیست، پدرانه است. و کیارستمی تفاوت بین کودک و بزرگسال را نمی‌داند. تفاوت کنشهایشان و تفکراتشان. و گُل کوچک لای دفتر نیز، دروغ است و دکوراتیو. چرا که در چهرهٔ پسرک ـ هردو پسر ـ نشانی از پیروزی دیده نمی‌شود و نشانی از شادی حاصل از آن. این، فقط برای پوشاندن همین ترس است. شادی، یکی از علائم پیروزی است. چهرهٔ نگران و ترسان پسر بچه تا آخرین نمای فیلم، تغییر نمی‌کند. پس «راه‌حل» این ترسها، که دروغ و تقلب است، به حل مسئله نمی‌تواند بینجامد و باز ترسی دیگر، این بار به خاطر دروغ و کلک. و همهٔ اینها لحظاتی است کوتاه برای تسکین این ترسها و گریزهای موقتی از مجازات.

دروغ «خانه دوست» را اگر می‌شد بخشید ـ به دلیل برخی زیباییها و معصومیتها ـ دروغها و ریاکاریهای «مشق شب» و «کلوزآپ» بخشودنی نیست. این دو فیلم، تمام ارزش نسبی «خانه دوست» را برباد می‌دهد و دست فیلمساز را رو می‌کند و هراسش را برملا.

بر «مشق شب» ـ که بدترین وسادیک‌ترین فیلم کیارستمی است ـ آن چنان فضای هراس‌آوری حاکم است که دل انسان را به درد می‌آورد. چرا بچه‌ها، این همه می‌ترسند؟ از چه؟ از تنبیه، از خطکش معلم و از کتکهای پدر. و این ترسها با دیدن فیلمساز با آن عینک دودی بزرگ و حالت آمرانه و سؤالهای بازجویانه تشدید می‌شود و فیلم، به ابزاری برای شکنجهٔ بچه‌ها و تماشاگران تبدیل می‌شود و نه یک اثر تحقیقی قابل تامل. فیلمساز، تلاش می‌کند با دستاویز قرار دادن بچه‌ها، از بزرگسالان؛ از پدر، از معلم، از نظام آموزشی انتقام بگیرد و از خود بچه‌ها نیز. و خودش عامل هراس می‌شود. شجاعت این را هم ندارد که نقشش را تا به آخر بازی کند. در جایی ریاکارانه سینه‌زنی بچه‌ها را محکوم می‌کند ـ در دفاع ظاهری از معصومیت آنها ـ اما در آخر پس می‌گیرد و بچه‌ها را به خواندن سرود رسمی وا می‌دارد که پیام‌آور شادی است. «شادی» سرود در چهرهٔ پسربچه فقط در هراس سردی ثابت می‌ماند.

کیارستمی، فقط ترس، آن هم ترس منفی و مخرب را می‌شناسد و براین پندار است که انسانها ـ چه کودک و چه بزرگسال ـ صرفاً براساس این انگیزه، عمل می‌کنند.

بچه‌های «مشق شب»، از فیلمساز می‌ترسند ـ همچنان که پسربچه‌های «خانه دوست» می‌ترسیدند ـ اما این «ترس» نه واقعی است و نه ریشه‌دار. چرا که بچه‌های امروزی، ترسشان ریخته. گذشت آن دورانی که بزرگترها فکر می‌کردند با کتک می‌شود بچه‌ها را تربیت کرد (پیرمرد «خانه دوست»). بچه‌های این نسل، فرمانبردار کور پدر و مادر نیستند. بچه‌های قدیم نیستند. ابراز نظر می‌کنند، خود را تحمیل می‌کنند. بچه‌های اواخر قرن بیستم‌اند. بچه‌های انقلابند. و فیلمساز ما درک نمی‌کند که زمانه عوض شده. طرز فکرها تغییر کرده و با زمانهٔ ایشان تفاوت دارد. کیارستمی، فیلمساز نسلهای قبل است و ترسش و گریزش و آدمهایش هم متعلق به آن دوران. او، در ارائهٔ همین ترس هم ناموفق می‌ماند، چرا که راست نمی‌گوید و قدرت رویارویی با آن را ندارد. آن را درپس «دوستی»، درپس «همدلی»، درپس «تحقیق اجتماعی»، پنهان می‌کند.

دنیای به تصویر کشیده شدهٔ کیارستمی در فیلمهایش، دنیایی سرد و بی‌عاطفه است که بر فضایش، هراسی تیره حاکم است. تشویق و پاداشی نیست. دستمایهٔ عمدهٔ آثار او، ترس است و گریز.

ترس، اگر انگیزش اساسی برای بقای حیوانات است، اما برای ابداع بس خطرناک است و مخرب.

از آنجا که فیلمساز، راه مقابله و قدرت رهایی از ترس را ندارد و شجاعت آن را نیز، آدمهایش به طور طبیعی در چنین دنیای هراس‌آوری،

دروغگو می‌شوند، ریاکار، دسیسه‌باز، بزهکار و بیمار.

کیارستمی، به طور مداوم، ترس را نه به عنوان یك کنش که به عنوان یك مَنش تصویر می‌کند. گویی این دلمشغولی همیشگی او از دوران کودکی‌اش به ارث رسیده. دلمشغولی‌ای که به شیفتگی و پرستش ترس و گریز انجامیده و به نفرت از آن. هم از ترس، می‌ترسد و عذاب می‌کشد و هم ارضاء می‌شود. گویی بخشی از وجود اوست. بخشی مهم، که محاط در تبیین‌هایش نشده.

خودش در مصاحبه‌ای، دلیل آن را اعتراف می‌کند (این نکته هم جالب است که کیارستمی، مصاحبه نمی‌کند. اعتراف می‌کند. شاید به همین جهت سالها از مصاحبه فرار کرده):

«در مدرسه شاگرد خوبی نبودم (و احتمالاً به همین دلیل زیاد تنبیه شده). نقاش خوبی هم نبودم (فیلمها، گواهند!(منزوی هم بودم. آرام، منزوی، گوشه‌گیر... به هرحال گوشه‌گیر بودم. از کلاس اول تا ششم دبستان، با یك نفر هم حتی یك کلمه هم حرف نزدم.»

اگر این حرف راست باشد. وحشتناك است و قابل بررسی. کسی که شش سال دبستان، یعنی اولین لحظات ورودش به جامعه با یك نفر حرف نزده و ارتباطی برقرار نکرده، طبیعی است که ترسش چنین بیمارگونه شود. و این چنین ناتوان در ایجاد ارتباط. عینك بزرگ دودی نیز شاید به این معناست که با آن می‌شود دید اما نمی‌شود دیده شد. چشمها، پنهانند. می‌پندارد که حال مشکلش حل شده و می‌تواند ارتباط برقرار کند. «پس هست»!

«ارتباط برقرار می‌کنم، پس هستم، باید احساساتم را منتقل کنم که فراموش نشود(!) که هستم. قبلاً در کودکی مشکل ارتباط داشتم اما حالا ندارم(!)».

به نظر می‌رسد، این مشکل، همچنان باقی است و رشد هم یافته. از همین روست که از نظر شناخت عاطفی، دچار وقفه شده و ترس را تنها عامل حرکت و عمل می‌داند. و این گونه است که ترس، بیمارگونه شده و برهمهٔ کنشهای دیگر آدمهایش سایه افکنده. گویی کنشی دیگر از انسان را نمی‌شناسد و تجربه نکرده. ارتباط و تفاهم انسانها را درك نمی‌کند. و همین، عاملی می‌شود برای بیزاری از انسانها.

ترسهای کوچك دوران کودکی، بعدها در جوانی عمیقتر می‌شود:

«قرار شد راجع به یك کرم نرم کنندهٔ دست به اسم «پرتی‌فیت» فیلمی بسازم، که ساختم. بعد فیلم را گذاشتند و همه گفتند که این «عکس جهت» دارد. که من نفهمیدم چه می‌گویند و خلاصه بعد از این آن قدر مرا از عکس جهت ترساندند(!) که من تا سالها، حتی در دوران فیلمسازی کانون، شبها کابوس «عکس جهت» می‌دیدم. هرچه گفتم که آقا تصویر آرنج و دست و قوزك پا چه ارتباطی به «عکس جهت» دارد، فایده نداشت.»

به این قرار، ترس از کتك پدر و معلم و... تبدیل به کابوسی وحشتناك می‌شود و سالها ادامه دارد. به نظر می‌رسد بسیاری از افراد «هنرمند» قدیمی ما ترسو بار آمده‌اند. روشنفکران ترسویی که از سیاست و از جامعه می‌ترسند و از «عکس جهت». و سینمایشان، شعرشان، قصه‌شان، «هنر» ترس و لرز است. «هنر» ترس و گریز.

در ادبیات جهان، مثال این ترس بیمارگونه، اثر درخشان «رابرت لویی استیونسن» است: «دکتر جکیل و مستر هاید». دکتر جکیل از انسانها می‌ترسد. آرزوی فراتر رفتن از انسان را دارد. چرا که احساس حقارت می‌کند و این احساس، معلول ترس اوست. «مستر هاید»، آن بخش از شخصیت جکیل است که بزهکار است امّا گیر نمی‌افتد و از مجازات می‌گریزد. استیونسن، راه‌حلی براین بیهودگی «ترس» ارائه می‌کند. راه‌حلی که در ایمان او به نیکی نهادی انسان وَ علم نهفته است.

اما فیلمساز ما، با بی‌اعتمادیش به سرشت نیك انسانی و بخشایش خداوند، این را درك نمی‌کند که هیچ مجازاتی غیر قابل تحمل نیست. فقط باید شجاع بود و اعتماد به خود داشت و به خالق. همیشه راه حلی هست و امیدی. وگرنه ترسهای کوچك، با دروغ و کلك و آزار دیگران بزرگ می‌شوند و هراسناك، خودآزار و دگرآزار، و به نفرت از عاملین ترس- انسانها و محیط- می‌انجامد و به درکی نیهیلیستی از جهان هستی. در نتیجه به تحقیر انسان، و به آبرو ریختن او و به انتقام از او منجر می‌شود. و گام بعدی ترور شخصیت و...

فیلمساز ما از آنجا که تنها همین یك جنبه از انسان را «می‌شناسد» (نه به معنی علمی‌اش)، بناچار انسان را محدود می‌کند به همین یك کنش. از همین روست که قادر به درك این نیست که هردزدی، کلاهبرداری، دروغ، کلك زدن و... با دزد، کلاهبردار، شارلاتان و بزهکار متفاوت است. انسانها، ابعاد گوناگونی دارند و باید به این وجوه متعدد پرداخت. در سینما، برای شخصیت‌پردازی، احتیاج به شناخت جنبه‌های مختلف انسان است. اگر فقط اعمال و افعال از شخصیتها صادر شود، بدون شخصیت و منش، قطعاً اعمال متعلق است به خالق آن «شخصیتها». چرا که انگیزهٔ کنشها روشن نیست. تفاوتهای شخصیت پرسوناژها با سازنده‌شان، اگر در هنر موجود نباشد، آنها شخصیتی مستقل از خالقشان نمی‌یابند و خلق نمی‌شوند. بلکه خود خالقند و اعمالشان، کنشهای اوست. کنش بدون منش، متعلق به صاحب اثر است و نه آدمهای اثر.

شاید کیارستمی، تنها فیلمسازی است که پس از ۲۰ سال کار فیلمسازی، هیچ پرسوناژی خلق نکرده که به یاد بماند. و این طبیعی است. و فیلمساز ما به دلیل گرفتار بودنش در هراسهای موهوم و نشناختن علت آنها و حلشان و جنبه‌های دیگر انسان- و خود- از این خلق، ناتوان است.

در سینمای ما، تماشاگران، مش حسن «گاو»، قیصر، داش آکل، حاجی «عروسی خوبان»، باشو، اسد «مهاجر» و... را می‌شناسند. حتی برخی از پرسوناژها، از خود سازندگانشان معروفترند.

از ویژگیهای فیلمهای کیارستمی، همین فقدان پرسوناژ است که دو جنبه دارد، عام و خاص- که هردو هم از ناتوانی فیلمساز است- عام، به معنای شخصیت معین یا پرسوناژ. و خاص، به معنای فیلم معین. آدمهای کیارستمی، نه کودکند، نه بزرگسال، و نه انگیزشهای معین دارند، نه صاحب تفکرند. آدم‌های کوکی‌اند و آلت دست. عروسك خیمه‌شب بازی‌اند که نخشان دست عروسك چرخان است- فیلمساز. و کیارستمی فقط برای نمایش فعل یا کنشی، آنها را به کار می‌گیرد. جانی ندارند و فیلمساز نیز طبیعتاً تعلق خاطری به آنها ندارد. به آنها اهمیت نمی‌دهد. فقط می‌ترساندشان، آزارشان می‌دهد، تحقیرشان می‌کند، مچشان را می‌گیرد، و سرانجام از آنها انتقام می‌کشد. شاید مستندسازی دروغین و بازسازی ماجراهای «واقعی»، و سر چهارراه ایستادن و مچ گرفتن از آدمها، برملا کردن دروغهاشان، و دست انداختن‌شان، به عنوان ناظر «بی‌طرف» و «محقق»، چنین نگاه سرد و بی‌عاطفه‌ای به او داده است. از دید آدم سر چهارراه به آدمهایش می‌نگرد. یا از نگاه مخفیانهٔ دوربین و شکار کردنشان. شکار سوژه و شکار انسان. براستی چرا هرگز از زندگی ماهیگیران، فیلمی مستند نمی‌سازد؟ در مستندسازیهایش هم مرتب خود را به رخ می‌کشد («مشق شب» و «کلوزآپ») که من کیارستمی هستم که فیلم می‌سازم. در واقع تنها بازیگر و پرسوناژ این آثار، خود فیلمساز است.

شیوهٔ کارش، نیز براساس همین نگاه است. انسان به عنوان عروسك خیمه‌شب بازی، وسیله‌ای برای هدف- فیلم-. برای بازی گرفتن از افراد، به فریب، به آزار و به شستشوی مغزی انسانها می‌پردازد:

«شیوه کار با این آدم (پیرمرد خانه‌دوست) باید طوری باشد که در حقیقت نوعی شستشوی مغزی است، یعنی ذهنش را خالی کنی و حالا آن را با آنچه که می‌خواهی پر کنی. که بتواند جملات دیالوگ تو را با اعتقاد بگوید، مثل جمله‌ای از زبان خودش. برای این کار من از یك ماه قبل از فیلمبرداری شروع کردم. کلی مقدمه‌چینی کردم. روی نیمکت نشستیم و حرف زدیم. بعد بار دومی که رفتم قصه پدری را گفتم که پسرش را می‌زد،

مثلاً پدر خودم را که چقدر مؤثر بود، که حالا بچه من که پسری است بزرگ حرف مرا اصلاً گوش نمی‌کند، چون شیوهٔ تربیت شما درست‌تر بود و درست‌تر است. پیرمرد حتی نمی‌دانست اصلاً بازی کردن در فیلم یعنی چه. چون ما سه پایه دوربین داشتیم به ما می‌گفت آقایان مهندسین، به او هم گفتم که این نقش را قرار بود پدر خودم بازی کند که آسم دارد و نمی‌توانست بیاید و شما شبیه او هستید. آمد و نشست و همه مونولوگی را که من قبلاً در ذهنش فرو کرده بودم در یك برداشت و فقط یك برداشت بدون نقص گفت، به عنوان مونولوگ خودش. همه آنها را گفت، در فیلمنامه نوشته بودم و او عیناً همانها را گفت. این شیوه کار من است. وقتی قرار است کسی بترسد، باید اول اصلاً بترسد، باید بترسانمش. طوری بشود که بترسد...»

یك ماه فریب یك پیرمرد، برای چیست؟ مگر نمی‌شود راست گفت، حال ایجاد کرد و بازی گرفت. حتماً باید دروغ گفت، با فشار روحی بازی گرفت ـ بچه‌های مشق شب و خانه دوست؟ ـ و با شستشوی مغزی؟ پشت صحنه فریب، جلوی صحنه هم.

کسی که به‌آدمهایش و بازیگرانش خیانت کند، نمی‌تواند شخصیتی بسازد و خلقی بکند. بدون عشق، خلق غیر ممکن است.

رابطه با تماشاگر هم از همین سنخ است. همیشه «ارتباط» یك سویه است و حقنه‌گر و دروغین. از فیلمساز به ما.

●

«کلوزآپ»، چه می‌گوید؛ ماجرایی واقعی و کوچك که در پردهٔ سپید و بزرگ سینما، تبدیل به فاجعه‌ای شده.

حسین سبزیان که به علت فقر و عقده‌های مطرح شدن و احترام دیدن، دست به یك کلاهبرداری فرهنگی زده، به توسط یك خبرنگار «خبرساز» که به دنبال شهرت و نام است، تبدیل به یك آبروریزی شده و به هتك حرمت سبزیان و خانواده آهنخواه انجامیده. پرونده‌ای که ارزش چندانی ندارد، به پرونده‌ای جنایی جنجالی مبدل شده. اگر سبزیان کلاه سر خانواده آهنخواه گذاشته و آنها را تحقیر کرده و در حد محدودی آبرویشان را ریخته، فرازمند، با مطرح کردن خبر در مطبوعات هم آبروی این خانواده را برده و هم آبروی سبزیان را. و فیلمساز ما بدتر از هر دو عمل کرده، (و پرونده‌ای را که در حال بسته شدن است، برای فیلمسازی، بازنگه می‌دارد) و در سطح وسیع آبروریزی کرده و هتك حرمت همه را کرده: سبزیان، خانوادهٔ آهنخواه، فرازمند، و حتی مخملباف. و همه را دست انداخته. و نه تنها اثرش «تحقیقی» جامعه‌شناسانه نیست ـ که داعیه آن را دارد ـ بلکه به کلوزآپ سبزیان نیز دست نیافته و عامل اصلی کنش او را درنیافته. فقط ترس خود را در آینهٔ سبزیان ارائه داده. ـ آن هم به قیمت کشتن عزت نفس سبزیان. این کلاهبرداری بزرگتری نیست؟

«اما موضوع فیلم این است که آدم بعد از هوا، بعد از غذا چقدر محتاج عزت است. محتاج احترام به شخصیت خودت. همین عزت گذاشتن به شخصیت آدم است که موضوع اصلی فیلم شده. چقدر هر آدمی محتاج به این عزت و احترام است و چقدر این برای زندگی، مهم و حیاتی است. چقدر در سلامت آدم مهم است.»(!)

جالب است! اگر آدم، «بعد ازهوا، محتاج عزت است و احترام»، پس چگونه فیلمساز ما این‌چنین آدمهایش را ـ بخصوص سبزیان را ـ از آن محروم می‌کند. دیگر برای آنها چه می‌ماند، غذا و هوا؟ این شرم‌آور نیست؟ امیدوارم در فیلم بعدی، آدمها از این دو هم محروم نشوند!

حتماً توجیه چنین عملی هم این است که بله در جامعه فشار هست روی این آدمها، پسر بچه‌ها هم از پدر و معلم سیلی می‌خورند، یك بار هم ما بزنیم، یك بار هم ما آبرو ببریم در خدمت هدفی والا! تحقیقی جامعه‌شناسانه و روانشناسانه! در «حقانیت و رثای» سینما!

«اما وجوه دیگر فیلم هم مطرح است و طبعاً یکی از وجوه فرعی «سینما»ست و ذات سینما و حقانیت سینما... در رثای سینما...»(!).

کدام سینما؟ کسی که علاقه‌ای به انسان ندارد و به‌سینما، و به قول خودش شاید ۵۰ فیلم هم ندیده، چگونه می‌تواند در حقانیت و «رثای سینما» ـ مگر سینما مرده که در رثایش حرف بزنیم؟ ـ فیلم بسازد؟

«هیچ مسئله‌ای که نشان‌دهندهٔ علاقه خاصی به سینما باشد وجود نداشت... خودم را واقعاً اصلاً فیلمساز نمی‌دانم (حق با شماست!)... یعنی راجع به فیلمساز بودنم تصمیم نگرفتم. قصد قبلی و خواست قلبی نبود. تصادفاً فیلمساز فیلمهای کودکان شدم... اینها تصادفی است که اصلاً باورکردنی نیست... رفته بودم توی پلیس راه و کارمند پلیس راه بودم.»

کاش در همان شغل می‌ماند و به دنیای سینما نمی‌آمد. که حریم زندگی خصوصی آدمها را از بین نبرد و در پس «مستندسازی»، سینمای راحت‌الحلقوم ژورنالیستی‌اش را که ظاهر روشنفکری دارد، پنهان کند. سینمایی که با حشو و زواید و با دروغ و ریا و دست بردن در واقعیت، سعی در فریب تماشاگر دارد. سینمایی ابتدائی و ناتوان که فتورمان متحرك است و سردستی، که به زور نشان دادن دوربین و وسایل صحنه و فیلمساز، خود را «مستند» می‌نماید. که نه «مستند» است، نه سینما ـ حقیقت و نه واقعگرا. سینمایی که در حد گزارش تلویزیونی است ـ آنهم بسیار پیش پاافتاده. میزانسن، دکوپاژ، قطع‌ها همه سردستی است. حرکتهای دوربین، بی‌مورد. فلاش‌بکها، غلط و تصاویر، گسسته.

فیلمهای کیارستمی (بخصوص مشق شب و کلوزآپ)، شبیه فیلمهای تبلیغاتی حکومتهای فاشیستی و کمونیستی است که شخصیت نمی‌ساختند، «اَکت» می‌ساختند، فعل و کنش. «مستند»هایی از این دست برای تبلیغات‌است یا «مج»گیری و انتقام.

به نظر می‌رسد کار ترسهای کیارستمی، بدجوری بالا گرفته و به حسادت و انتقام از انسانها منجر شده. مخملباف و سبزیان را در لانگشات یکی می‌کند و از این طریق، از مخملباف هم ـ که رقیب مشهوری برای اوست ـ انتقام می‌گیرد. قطع و وصل صدای مخملباف هم برای همین اینهمانی است. از سبزیان و مخملباف، یك شخصیت می‌سازد. هردو را از شخصیت تهی می‌کند و یك «پرسونا» می‌سازد برای دو نفر. چرا مخملباف با سبزیان روبوسی می‌کند، دوقلو گیر آورده؟ این ادامهٔ همان هراسهاست.

اما انتقام از انسانها، رضایت خاطری به بار نمی‌آورد و مسئله‌ای حل نمی‌شود. دقت کنید گل زرد انتخابی سبزیان به علامت بیزاری و نفرت، به گل سرخ بدل می‌شود به‌علامت ترس و خطر. ترس، حل نمی‌شود. و «عفو» هم کاذب است. و شادی غایب. کلوزآپ، تصویر ترس خود فیلمساز است در چهرهٔ سبزیان که در آینه مخملباف گذاشته که تکرار می‌شود. و برای توجیه خود، قصه را «قصهٔ همه» می‌نامد:

«قصه همه آدمهاست. همه فکر می‌کردند که می‌خواهم از زندگی یك شیاد یا کلاهبردار فیلم بسازم، اما این شیاد نیست، این آدمی است که در شرایط خاص اجتماعی(!) ره افسانه زده است. نشان‌دهنده نیازی است که همه ما به یك شکلی داریم. خود من در دور و برم فیلمی از این آدمها دارم، به شکل درست. خیلی از مردم و آدمها این روزها «بدل»اند.» (نقل قولها از بولتن روزانه هشتمین جشنواره فیلم فجر است.)

پس به این قرار همه ما «سبزیانیم»! عجب اپیدمی خطرناکی! گاهی همه ما «هامونیم»، گاهی همه «کمالی» خط بنویس «نار و نی» و حال همه «بدل»! دست مریزاد.

«فلوبر»، اگر می‌گوید «من مادام بواری هستم.» خودش را می‌گوید و نه همه را. فیلمساز ما هم اگر شباهتی بین خود و سبزیان می‌بیند، حداکثر می‌تواند بگوید: «من، سبزیان هستم.» نه همه.

در واقع به نظر می‌رسد این «شخصیتهای» گمگشته، «شاهد» سازندگانشان هستند. آن هرکدام از آنها در این موجودات جعلی است. همین و بس.

●

● اشتباه یک بدل

کلوزآپ، نمای نزدیک

روزی در دو سال پیش منتقدی گفت: «بیشتر خبرها را در رسانه‌های گروهی از چشم و گوش دور نداریم.» و البته خیلی چیزهای دیگر هم گفت و این جمله را هم برای چیز دیگری گفت. اما کیارستمی، مثل همیشه، خیلی چیزهای دیگر را نشنید و یا نفهمید، به جز همین یک جملهٔ آخر را. کیارستمی چشم به رسانه‌ها دوخت تا وقتی که به «ماجرای دستگیری بدل مخملباف» رسید. او مفهومی اشتباه از آن جمله گرفته بود و طبیعی است که باز هم اشتباه کرد.

«کلوزآپ...» فیلمی است که به راحتی ـ نه پس از بیرون آمدن از سینما، که پیش از آن ـ فراموش می‌شود و تنها «حقیقتی» که از آن بیرون کشیده می‌شود ناتوانی یک فیلمساز در استفاده از امکانات سینماست. مشکل فیلم از عنوان آن شروع می‌شود و تا به آخر ادامه می‌یابد:

۱. در «کلوزآپ، نمای نزدیک» تنها فیلمبردار است که موفق می‌شود نمای کلوزآپ بگیرد، اما کارگردان در ارائهٔ نمای نزدیک درمی‌ماند و حتّی به دنبالش هم نیست. نمای نزدیک، فقط یک صورت درشت نیست که حرفهای فیلمساز را بلغور کند. واقعیت موجود در عمل حسین سبزیان چیست که کیارستمی به عنوان فیلمسازی به ظاهر واقعگرا توجهی به آن نکرده است؟ سبزیان چه مسیر بازسازی نشده‌ای را طی کرده تا به مخملباف رسیده است؟ و «نابسامانیهای اجتماعی» که مهرداد آهنخواه از آن نام می‌برد و کیارستمی از آن درمی‌گذرد چیست؟ چه چیزی باعث می‌شود که شخصی هویت خود را گم کند و هویتی دیگر برگزیند؟ به راستی انگیزهٔ او چیست؟ کسب احترام و عزت؟ اما این که حرف سبزیان است. اگر این را بپذیریم پس باید مخملباف بودن او را هم بپذیریم. اما پس نقش کارگردان ـ به عبارت دیگر، فیلمساز ـ در اینجا چیست؟ عکاس؟ اما سینما که عکاسی نیست. حتی عکاسی هم دیگر عکاسی صرف نیست. چرا فیلمساز از سطح واقعیت‌ها فراتر نمی‌رود؟ پس تکلیف حقیقتی که فیلمساز از آن دم می‌زند• چه می‌شود؟

۲. نباید زیاد جوش زد. به قول کیارستمی «خیلی از مردم و آدمها این روزها «بدل»اند.»•• بازیگر کلوزآپ نمایندهٔ دهها کارگردان بدلی است که از شانس بدش دستگیر شده است و حالا یک کارگردان بدلی دیگر از او سوء استفاده می‌کند و حرفهای متناقضش را در دهان او می‌گذارد. اشتباه کیارستمی از آنجاست که سبزیان برایش از زمانی واقعیت می‌یابد که در مینی‌بوس کتاب «بایسیکل ران»اش را می‌بخشد و حال آنکه واقعیت حقیقی از مدتها پیش از آن آغاز شده است. کیارستمی به دم‌دست‌ترین سطح موضوع دست می‌اندازد، به معلول، نه به علت، به انتهای مطلب آن منتقد، نه به همه‌اش. به دستگیری سبزیان نه به علل تغییر هویتش. کارگردان از دستگیری سبزیان عقب‌تر نمی‌رود، حتی به اندازهٔ چهار روز. رابطهٔ سبزیان با خانوادهٔ آهنخواه، در آن چهار روز، چگونه بوده است؟ سبزیان و آهنخواه به ما می‌گویند چگونه بوده است. کاری که با یک نوار کاست صدا هم می‌توانستند بکنند. اما پس تکلیف سینما به عنوان یک وسیلهٔ بیانی چه می‌شود؟ اصلاً فیلم آیا داستانی است یا مستند؟ اگر مستند است چرا آدمها از زبان خودشان حرف نمی‌زنند ـ بجز آن مورد نابسامانیهای اجتماعی ـ و اگر داستانی است پروژکتورها، میکروفن و صدای عوامل پشت صحنه در فیلم چه می‌کند؟ آیا تنها با قطع صدا و با نشان دادن شیشه شکسته‌ی اتومبیل حامل دوربین می‌توان تماشاگر را فریب داد که فیلم مستند می‌بیند؟ آیا این نشانهٔ آن نیست که کیارستمی مخاطبش را نمی‌شناسد؟ مگر او نبود که در مصاحبه‌ای گفته بود صحنهٔ روبرو شدن

مخملباف و سبزیان و گریهٔ او تماشاگر را متأثر می‌کند.* پس چرا در آن صحنه تماشاگران می‌خندیدند؟ـ نه فقط در آن روز در آن سینما، که در روزی دیگر و در سینمای دیگرـ.

۳. تنها چیزی که باعث می‌شود کیارستمی چنین موضوعی را برای یك فیلم انتخاب کند جذابیت عمل سبزیان برای هر تماشاگر دوستدار سینماست و کیارستمی در پس این جذابیت ناتوانی خود را پنهان می‌کند. وقتی فیلم «کلوزآپ» باشد کارگردان چه نقشی در انتخاب نماها دارد؟

کارگردان نه در پرداخت تصویری که در گفتگوها نیز اشتباهات فراوان می‌کند. گیریم که او بازیگر را در گفتگو آزاد می‌گذارد ولی اگر بازیگر لاطائل گفت چه؟ هرچند کیارستمی در این باره می‌گوید: «اوریانا فالاچی را من به او گفتم.»** فرازمند از اوریانا یك آدم مهم می‌سازد و او را گزارشگری جنجال‌برانگیز معرفی می‌کند. اما او و کیارستمی نیزـ علل جنجالی بودن فالاچی را نمی‌دانند. جنجالی بودن فالاچی تنها به علت گزارش‌های نه چندان تازه‌ای است که از جنگ ویتنام، مبارزات پاناگولیس... و اخیراً لبنان نوشته است و به زعم خود تحلیل کرده است. گزارش‌هایی تماماً غیر واقعی، بی‌هیچ تحلیل درست. همان کاری که نمونه‌اش را می‌توان در سینما و در «کلوزآپ» انجام داد.

۴. اشتباه کیارستمی، اما از اشتباه سبزیان بزرگتر است. خودش هم کارگردان «بدل» بزرگتری است. شاید هم کیارستمی در ارتکاب یك اشتباه بزرگتر تقصیری نداشته باشد و همهٔ اشتباه ناشی از برداشت تماشاگران روشنفکری باشد که اشتباه را یك «سبك» می‌دانند. سبزیان‌ـ کیارستمی زمانی مولانا می‌شود و زمانی کارل گوستاویونگ، زمانی هم می‌گوید: «زندان برای آدمهای خوب، خوب است چون پند می‌گیرند و...» کلوزآپ برای همهٔ فیلمسازان خوب یك پند است تا بدانند که چه چیز سینما نیست.

۵. چیزی که در کلوزآپ اشتباه است پافشاری فیلمساز در بازسازی واقعیت نیست، بلکه کوشش او در ارائهٔ یك گزارش است. کیارستمی در کلوزآپ با انتخاب بخشی از زندگی سبزیان یك گزارش تهیه می‌کند، گزارشی سطحی از یك واقعیت عمیق‌تر که در فیلم هیچ بازتابی نمی‌یابد. کارگردان حتّی در بازسازی این گزارش نیز کم می‌آورد. در صحنه‌ای که کیارستمی با منشی حاج آقا راجع به پرونده صحبت می‌کند آنقدر داد می‌زند که حاج آقا در پشت میز کناری بشنود، با اینحال وقتی دوربین روی صورت حاج آقا می‌چرخد همان سؤال و جواب بلافاصله تکرار می‌شود و بر کسالت چیره برتمامی فیلم می‌افزاید.

۶. کیارستمی از «خانه دوست...» تا «کلوزآپ» چقدر رشد کرده؟ پیش از آن چقدر؟ اصولاً آیا نشانی از رشد در کارهایش هست؟ او که افتخار می‌کند تنها حدود پنجاه فیلم دیده است چه مقدار کتاب خوانده است؟ بینش او چگونه در گذر زمان کامل می‌شود؟ بدون دانش؟ با همه‌ی این حرفها در این اثر کیارستمی می‌توان نشانی از رشد یافت: شاخه گل انتهای «خانه...» در اینجا بزرگتر شده و با دخالت مخملباف، سرخ.

■ م. ر. باورصاد

■ پاورقیها:

* ماهنامه‌ی فیلم، شماره‌ی مخصوص هشتمین جشنواره.
** بولتن شماره‌ی ۸ هشتمین جشنواره‌ی فیلم فجر.

کدام تحقیق؟

یادداشتی برمشق شب

■ شاهرخ دولکو

در اولین نماهای «مشق شب»، به نوعی، از طرف فیلمساز عنوان می‌شود که این اثر، یك فیلم نیست. بلکه یك تحقیق مصور است. او آمده تا ببیند مسئله مشق شب، تنها مشکل فرزندان او است یا مشکل همه.

همین جملات ابتدائی فیلم- که بعداً دربارهٔ ماهیت واقعی خود آن هم توضیح خواهم داد- تمام مشکل اصلی فیلم را در خود می‌پرورد و به معرض دید می‌گذارد. پس باید مشق شب را یك تحقیق به حساب آورد؟ اما عناصر یك تحقیق کدامها هستند؟ و رابطهٔ تحقیق با سینما چیست؟

اینها اصلی‌ترین سؤالاتی هستند که از خود فیلم منتج می‌شوند، یعنی یك حرکت رفت و برگشتی. رابطهٔ تحقیق با فیلم. و فیلم با تحقیق ایضاً. خوب، بهتر است به یك یك این نکات بپردازیم:

۱- رابطهٔ تحقیق با فیلم: این رابطه چگونه رابطه‌ای است؟ مشخصاً تحقیق برامانت، ثبت مکانیکی و بی‌طرفی استوار است. در تحقیق نمی‌توان انتخاب کرد و شرایط از پیش تعیین‌شده آفرید. در تحقیق موضع‌گیری اشتباه است و...

اما در فیلم از ثبت مکانیکی عناصر (برخلاف آنچه مخالفان اولیه و دل‌چرکین سینما می‌گفتند) خبری نیست. سینما انتخاب می‌کند، شرایط‌ویژه و از پیش تعیین‌شده می‌آفریند، اساساً بی‌طرف نیست، امانتداری نمی‌کند و موضع خود را در قبال هرچیز در همان اولین فریم نشان می‌دهد. تحقیق و فیلم دو مقولهٔ جدا از هم هستند که هرکدام به راهی می‌روند. در تحقیق استناد وجود دارد. در فیلم با تأثیر غیرقابل اغماض نور، صدا، حرکت، صحنه، مونتاژ... و هزاران هزار عامل فنی دیگر، اصلاً جایی برای استناد باقی نمی‌ماند.

سینما با ضبط مکانیکی و بی‌طرفانهٔ یك موضوع، تفاوتهای‌ذاتی دارد. این‌مسئله‌ای است که حالا دیگر حتی بحث کردن برسر آن نیز اساساً غیر موجه می‌نماید. به عنوان یك سؤال ساده می‌توان پرسید مقدار مصاحبه‌های موجود در فیلم، چه مقدار از کل مصاحبه‌هایی است که انجام گرفته، و دلیل حذف آن قسمتهای دیگر چه بوده است؟ مسلماً یکی از اصلی‌ترین دلایل حذف آنها همسو نبودن جوابهای داده شده، با جوابهای از پیش تعیین‌شده‌ای بوده است که فیلمساز- حتی قبل از ساخته شدن فیلم- داشته است. آیا این عدم صداقت، امانت و بی‌طرفی، با نفس یك کار تحقیقی جور درمی‌آید؟

۲- رابطهٔ فیلم با تحقیق: این رابطه، بازگشت همان رابطهٔ قبلی است. وقتی فیلم در دنیای تحقیق محلی از اعراب نداشته باشد، یك تحقیق در دنیای فیلم به چه شکلی درمی‌آید؟ جواب روشن است: چیزی در حد مشق شب. نمونهٔ مثله

شده و قطعه قطعه شده‌ای از یک سری مصاحبه/ بازجویی که قرار است در کنار هم نقش یک تحقیق را بازی کنند. و البته نمی‌کنند. می‌توان شاهد آورد:

الف- فراموش نکنیم که قرارمان برتحقیق است. این قرار به یادمان می‌آورد که مشق شب، جایی در سالن سینما ندارد. سینما برای خود حرمتی دارد. مردم به سینما می‌روند. در سالن تاریک سینما و روی صندلیهایی نه چندان راحت می‌نشینند و دو ساعت به یک سری سایه‌روشن خیره می‌شوند تا مجموعه‌ای از وقایع و ماجراها را «تجربه» کنند. این مناسبت سنتی- که اصلاً هم چیز بدی نیست- خودبخود حرمت خاصی را برای این مکان خاص می‌آفریند. نوعی حریم که به شکلی ذاتی از ورود خیلی چیزها ممانعت خواهد کرد. مشق شب یکی از آن موارد است. این کاری در حد یک پخش تلویزیونی است. یا یک جمع خصوصی. که با نظرات یک سری کودک دربارهٔ ننوشتن مشق شبشان آشنا شوند. این مسئله هیچ ربطی به سینما و اکران عمومی فیلم ندارد.

ب- فراموش نکنیم که قرارمان برتحقیق است. این قرار در همان دقایق اولیهٔ فیلم خودبخود به یادمان می‌آورد که زمینه‌چینی انجام شده برای فیلم غلط است- چرا این تحقیق به صورت یک بازجویی انجام می‌شود؟ چه حکمت نامکشوفی در این عمل نهفته است که یک میز، تعدادی کاغذ، چند نورافکن قوی، یک دوربین فیلمبرداری، میکروفون، مردی با عینکی تیره در پشت میز(؟!) و آدمهایی با حالتهای بسیار رسمی و خشک روبروی بچه‌ای که دیشب مشقش را ننوشته است قرار بگیرند و از او بپرسند: چرا مشقت را ننوشته‌ای؟ آیا انتظار داریم با این روش به یک نتیجه‌گیری معقول و مستند هم دست یابیم؟ در همین فیلم چند تن از بچه‌ها می‌گویند (و به دروغ هم می‌گویند) که مشق را بر کارتون ترجیح می‌دهند. آیا این تاثیر سوء همین محیط و طرز عمل نیست؟ چند کودک از این حالت، به وحشت افتاده و به گریه می‌افتند (مجید و پسرک با کاپشن قرمز). آیا این در اثر ایجاد یک محیط نامطمئن و غریبه نیست؟ چرا باید تحقیق را اینگونه انجام داد؟ غیر از این که فرمالیسم حاکم برذهن فیلمساز در فکر ایجاد یک صحنهٔ جذاب سینمایی است و بس؟ نقش تحقیق در این صحنه‌آرایی کجاست؟

در یک نگاه کلی، حتی شرایط سلطه‌گرانه و تهدیدآمیز موجود در این بازجویی‌ها با نفس پیام فیلم- که آزادی بچه‌ها را می‌طلبد- منافات اساسی دارد. پیام برای آزاد کردن کودکان از اسارت، با به اسارت درآوردنشان؟ فیلمساز برای رسیدن به جوابهای مورد انتظار دست به اعمال خشونت‌بار می‌زند. مجید محکوم است که برای رسیدن فیلمساز به جواب خود، لحظات طولانی و کشداری را از ترس خط کش و تنبیه در جلوی دوربین، نورهای شدید و هیبت تهدیدگر، با گریه و التماس و شکنجه، تحمل کند. کودکان دیگر در هنگام انتخاب برای مصاحبه و در هنگام انتظار برای فیلمبرداری در چه وضعیتی بوده‌اند؟ این شرایط سلطه‌گر و تهدیدآمیز چه جایی در یک اثر تحقیقی دارد؟

ج- فراموش نکنیم که قرارمان برتحقیق است. این قرار از ما می‌پرسد که چرا طرف صحبت ما فقط بچه‌ها هستند؟ در این به اصطلاح تحقیق، جای خیلی‌ها خالی است: معلمین- والدین- مربیان آموزشی- مقامات رسمی آموزش و پرورش- روانشناسان- کارشناسان امور تربیتی و...

اما از هیچکدام خبری نیست، فیلم جز در لحظاتی معدود (صحبت با دو نفر از والدین، و یک نریشن دربارهٔ آمار، که اصلاً هم معلوم نیست از کجا آمده‌اند، چگونه در فیلم راه یافته‌اند و اصلاً کارشان چیست؟) فقط به صحبت با بچه‌ها می‌پردازد. حتی انتخاب بچه‌ها هم بسیار جالب است. اول اینکه بچه‌های انتخاب شده، تماماً کسانی هستند که مشق شب ننوشته‌اند. دوم اینکه بچه‌ها فقط پسر هستند. و سوم اینکه تمام آنها از لحاظ تیپ ظاهری و فیزیکی به نوعی جذابیت خاصی دارند. گویا انتخابی فرمالیستی در کار بوده است که قیافه‌های سینمایی‌تری را در این جمع وارد کند.

د- فراموش نکنیم که قرارمان برتحقیق است. این قرار خودبخود به یادمان می‌آورد که حوزهٔ کارمان در چه حد و حدودی قرار دارد. این حد و حدود، حد و حدودِ حرکت، جابجایی، نگاه، تفحّص و تمام اعمال ما در این تحقیق است. در این میان، ورود به حریم خصوصی خانواده‌ها چگونه توجیه می‌شود؟ سؤالات بی‌شمار دربارهٔ وضعیت خانوادگی و خصوصی بچه‌ها و کند و کاو در حریم و خلوت زندگی آنها چه جایی در این تحقیق دارد؟ (مضافاً براینکه کودکان با معصومیت و بی‌هیچ تفکری تمام واقعیت‌های خانواده را بی‌کم و کاست در کف دست فیلمساز محترم می‌گذارند). اما این خود، در یک نگاه کلی‌تر، ما را به یکی از اشکالات کار کیارستمی نزدیک می‌کند. چیزی مثلاً به شکل یک تحقیر. او با کوچک شمردن، تحقیر و تضعیف انسانها، به آنچه که می‌خواهد می‌رسد. همان مثال گفته شده دربارهٔ مجید و پسرک با کاپشن قرمز به نوعی در اینجا نیز مصداق می‌یابد. پسرکی که با صدای بد آواز می‌خواند و ورود به حریم خانوادگی اشخاصی که ثبات خاصی برآن حکمفرما نیست هم، از همین قیاس، قابل تامل‌اند، دانستن اینکه مثلاً پدر فرزندی دو زن دارد، پدر یکی دیگر چاق شده و شکمش بالا آمده است، یا اینکه یک پسر از دست پدرش چند سیلی یا ضربه شلاق می‌خورد، نمونه‌های بارز آن است. کیارستمی خود نیز با تقویت این جنبه و کشاندن آن به حیطهٔ مضحکه و شوخی‌های خنده‌آور، کار را خرابتر می‌کند. کودکان معصوم نیز که به کلی از قضایا بی‌خبرند، با دادن جوابهای صادقانه به آنچه که فیلمساز می‌خواهد، می‌رسند (انتخاب آن پسر به عنوان رهبر گروه آواز، دعواهای خانوادگی میان دو همسر یک مرد و تشریح جزئیات دعوا و تقسیم‌بندیهای خانوادگی میان این دعواها و...). این موضوع فقط مختص به مشق شب نیست و به نوعی در دیگر آثار کیارستمی که با عنوانِ مستند و تحقیق ساخته می‌شوند وجود دارد. (مثال بارزش همین فیلم «کلوزآپ، نمای نزدیک» که اساساً برتحقیر و کوچک‌شماری آدمها بنا شده است).

هـ- فراموش نکنیم که قرارمان برتحقیق است. این قرار خودبخود به یادمان می‌اندازد که در یک اثرِ تحقیقی، لاجرم محقق نباید دیده شود. یکی از شروط تحقیق- چنانکه گفتم- بی‌طرفی، صداقت و امانت است. پس ورود فیلمساز به حوزهٔ عینی تحقیق نشانگر چیست؟ این ظهور، چه تعبیر فنی، محتوایی یا زیبایی‌شناسانه دارد؟ آیا چیزی در ردیف اشکال فرمالیستی در صَحنه‌پردازیهای بازجویی‌گونهٔ کلِ فیلم نیست؟

■■

اما اینها فقط یک سوی قضیه است: یعنی نگاهی اجمالی برادعای فیلم مبنی برتحقیقی بودن آن. اما سوی دیگر آن، به سینما وصل می‌شود. مشق شب، خواه ناخواه یک فیلم است. فیلمی از جنس سلولوئید، با اعمال نظرهایی از جانب فیلمساز در قبال شدت و مقدار نور، صدا، حرکت، زاویه، تدوین، ضرباهنگ، میزانسن، دکوپاژ و...

بنابراین یک سوی قضیه، نگاه به مشق شب به عنوان یک اثر سینمایی است. این نوع نگاه، البته، دشواریهای کار را بیشتر عیان خواهد کرد و کل آن را همچون اثری متزلزل، بی‌اندیشه و سُست می‌نمایاند. می‌توان به عنوان نمونه به موارد زیر اشاره کرد:

الف- مشق شب به عنوان یک کار مستند از هیچگونه خلاقیت یا تمهید سینمایی خاصی بهره‌مند نیست. هیچگونه حرکتی در کار دوربین مشاهده نمی‌شود. کادربندیها بسیار سردستی هستند. کمترین استفادهٔ ممکن از مونتاژ صورت گرفته است و حداکثر کار فنی فیلم، وصل کردن ابتدا و انتهای هر مصاحبه است. یا مثلاً نقطه‌گذاری از طریق قطع به جریان کار فیلمبرداری. همین مورد آخری خود به شدت در زیر سؤال است. هیچ دلیل موجهی برپیدا شدن گروه فیلمبرداری (خصوصاً فیلمساز) در کار وجود ندارد. این عمل بسیار ناشیانه می‌نماید تا جایی که کل جریان به صورت یک جرقهٔ ذهنیِ خام و صیقل‌نیافته جلوه می‌کند. بجز این، قطعها خود به چند دلیل اساسی محل اشکالند:

۱- پیدا شدن عناصر کار خودبخود حالت

تحقیقی کار را از بین می‌برد. پیدا شدن فیلمساز به نوعی خودشیفتگی بیشتر شبیه است. در ابتدای فیلم نیز برروی تصاویر بچه‌ها، صحبتهای آشکارا و مشخصاً ساختگی مردی می‌آید که اظهار آشنایی با کیارستمی و فیلم‌هایش می‌کند و دربارهٔ این فیلم توضیح می‌خواهد. و کیارستمی نیز در مقام توضیح دربارهٔ فیلمش برمی‌آید. ساختگی بودن این بخش همانقدر توی ذوق‌زننده است که پیدا شدن‌های بی‌مورد بعدی در فیلم. یا مثلاً تاکیدات فراوان و جابجا در تبلیغات گستردهٔ فیلم، مثلاً جملهٔ تماشاگر جلب کن «تماشای این فیلم برای کودکان فلان ممنوع است» که خود، سیلی از تماشاگر را بدنبال خواهد داشت.

۲ـ قطع صحنه‌ها در طی بازگشت به کار فیلمبرداری، حسی از اسارت و دربند بودن را در انسان پدید می‌آورد. حس تشدید شده‌ای از همان جریان بازجویی. صحنه به این ترتیب ریتم تند، بی‌احساس و سرد یك بازجویی واقعی را بیشتر به خود می‌گیرد تا یك ارتباط متقابل و انسانی در یك محیط عادی.

۳ـ در بازگشت‌های مکرر به کار فیلمبرداری، فیلمبردار را مدام در حال فوکوس یا زوم کردن می‌بینیم. ولی در بازگشت به صحنه‌های اصلی (کودکان) هیچ تغییری در اندازه و نوع کادر به‌وجود نمی‌آید. این نماهای مشخصاً بی‌ربط و ساختگی به چه کاری می‌آیند؟ در سینمای واقعی، تماشاگر می‌داند با دروغ روبروست. او به سینما می‌رود، در تاریکی مطلق، برروی صندلیهای نه چندان راحت می‌نشیند تا دروغ تماشا کند. در تمام مدت هم می‌داند که دارد دروغ تماشا می‌کند. ولی در لحظاتی امر براو مشتبه می‌شود که واقعیت را می‌بیند. اما در اینجا آدم به این خیال که قرار است یك جریان واقعی را ببیند وارد می‌شود و یك عمل دقیقاً مخالف صورت می‌گیرد. یعنی می‌بیند با دروغ طرف است.

۴ـ محل و اندازهٔ قطعها تابع هیچ نظم مشخصی نیست. هیچ قانونی در کار رفت و برگشتها و قطعها وجود ندارد. کار بی‌ارزش و خودبخود به پیش می‌رود و هیچ‌کس هم به فکر نیست.

ب ـ اما جالب‌ترین نکته دربارهٔ ساخت و کار فنی فیلم، زاویهٔ همیشه روبه پایین فیلمبرداری است که کودکان را همچون شکاری در میان گرفته و از یك ارتفاع بالا و مسلط، به آنها همچون موجوداتی حقیر می‌نگرد. برای فیلمی که ادعایش آرزوی رهایی بچه‌هاست، این زاویه اندکی غیر معمول است. نیست؟

■■

ـ مشق شب نمونهٔ یك جرقهٔ فکری ثانیه‌ای، پرداخت نشده، زمخت و صیقل‌نایافته است. مادهٔ خامی که در تبدیل به یك کار بلند، از حالت اولیه‌اش هم خام‌تر شده است. مشق شب همه چیز هست و هیچ چیز نیست. در حالیکه ادعای موجود در فیلم، تحقیقی همه‌جانبه در جامعه و مناسبات اقتصادی، سیاسی، اجتماعی، مذهبی، آموزشی، فرهنگی، هنری کشور است، خود فیلم به هیچ چیزی نمی‌پردازد، هیچ چیز را مشخص نمی‌کند و در انتها هیچ کارکردی نمی‌یابد. می‌توان به عنوان شاهد مثال، پایان همچنان «آرمانگرا» و احساساتی فیلم را مثال آورد. پایانی که سعی می‌کند با سانتی مانتالیسم همهٔ درها را ـ موقتاً هم که شده ـ ببندد و از جواب دادن به سیل بی‌شمار سؤالات موجود طفره برود. یك موسیقی رؤیایی، شعر خواندن کودکی که به شدت می‌ترسد (و قلب تماشاگر را با خود به درد آورده است) و بالاخره فیکس فریم. اما این دنیای «آرمانی» به چه قیمتی فراهم شده است؟ بهتر است بجای جواب دادن، اندکی به مصالح کار و نحوهٔ استفاده‌مان از آنها بیندیشیم. احتمالاً در این اندیشه خیلی چیزها روشن خواهد شد. ■

● یک بار دیگر...

مسعود ا. تهرانی

● ـ میزوان دررو[1] معمار آلمانی‌الاصل آمریکایی در مورد چگونگی طراحی یکی از کارهای خودش (آسمانخراش- سیگرم)[2] می‌گوید: فاصله از پارکینگ تا ورودی ساختمان را حدود صد متر دورتر قرار دادم تا کسی که به چنین فضایی وارد می‌شود بداند وارد چه بنایی شده و این آگاهی، به او احساس شناخت از موقعیت طبیعی و حقیقی خودش را بدهد.

او (میزوان دررو) چرا چنین نیازی را احساس می‌کند؟

● ـ یک سازنده فیلمهای کارتون آمریکایی در دهه ۹۰ می‌گوید: کارتون‌سازی آمریکایی با کارتون‌سازی اروپایی متفاوت است چون زندگی آمریکایی با زندگی اروپایی متفاوت است. یک آمریکایی از فضای داخل خانه خود با پلکانی که اگر وجود هم نداشته، برای خود تعبیه کرده است به پارکینگ زیرزمین می‌رود، سوار بر ماشین، اتوبان را به سرعت تا پارکینگ زیر ساختمان اداری محل کار خود طی می‌کند و بالاخره همین مسیر را عیناً برمی‌گردد. حتی اگر وسط راه گرسنه‌اش بشود، کنار یکی از این قوطیهای فروشندهٔ انواع ساندویچ توقف می‌کند، همچنان که پشت فرمان اتومبیل نشسته از پشت میکروفن به فروشنده که دیده نمی‌شود ساندویچ مورد نظر را اطلاع می‌دهد و همان‌گونه، پرداخت پول و دریافت ساندویچ به‌طور اتوماتیک انجام می‌شود و حتی صدای فروشنده در جریان مدار الکترونیکی میکروفن تا بلندگو به شکل ماشینی و غیر انسانی به گوش او می‌رسد.

در مسیری اینچنین، بریده از طبیعت و آدم، هرگونه رابطهٔ درونی و عاطفی حذف شده است. در این مسیر نه‌جوی آبی‌وجود دارد، نه گلی، نه نسیمی دلنواز و نه صدای لطیف گنجشکی. کارتون آمریکایی در دهه ۹۰ نشان‌دهنده این زندگی است، سطوح ساده، یکرنگ، خطوط ساده و کلی، تراویده از ذهنی بیدل، مثل کارتون «پری کوچک دریایی»[3] برندهٔ جایزهٔ اسکار ۱۹۹۰، که فاصله زیادی دارد تا «بامبی»[4]، که حتی جزئیات برگ به برگ در جنگل چنان لطیف و زیباست که با طبیعت وجود آدمی صحبتی عاشقانه را در مسیر آفرینش دنبال می‌کند.

جایزه اسکار به چه... داده می‌شود؟

● ـ در مراسم اهدای جایزه اسکار سال ۱۹۹۰، به آکیراکوروساوا کارگردان مشهور و توانای ژاپنی سازندهٔ فیلمهای هفت سامورایی، دودسکادن، درسواوزالا، ران... یک جایزه اسکار افتخاری اهدا! می‌شود. کوروساوا می‌گوید: «من که سینما نمی‌دانم که شما به من جایزه می‌دهید؛ اما حالا خود را مدیون می‌دانم که بروم و سینما بیاموزم تا دین خود را به جایزه ادا کرده باشم. «کوروساوا» به ما می‌آموزد که جایزه چه چیز باارزشی است و چه بار معنوی با خود دارد و بایستی دهنده و گیرنده را به فکر وادارد و متوجه کند که آداب و رسوم که طی قرنها از فطرت انسانها بیرون تراویده دارای ارزشهای فرهنگی بوده که همچون بار امانتی در دست ماست.

او (کوروساوا) از کجا آمده؟

● ـ یک دختر جوان آمریکایی برنده جایزه اسکار بازیگری در سالهای اخیر، هنگام دریافت جایزه می‌گوید: «حالا که این جایزه را به من دادید، همه چیز تمام شد. من همه آرزویم این بود که چنان توانایی پیدا کنم که این جایزه را بگیرم، اما حالا دیگر هیچ رشدی نخواهم کرد و کار من تمام شده است.»

کار چه کسی تمام شده است؟

یک‌بار دیگر از اول بخوانید:

■ پاورقیها:

۱. Miesvan der Rohe
۲. Seargram Building
۳. Littele Mermaid
۴. فیلم کارتون «بامبی» ساخته والت دیسنی

● مروری بر برنامه‌های نهمین جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم فجر

نهمین جشنواره بین‌المللی فیلم فجر توسط مدیریت جشنواره‌ها و مجامع سینمایی (وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی) به مناسبت بزرگداشت دوازدهمین سالگرد پیروزی انقلاب اسلامی از ۱۲ تا ۲۲ بهمن ماه ۱۳۶۹ در تهران برگزار می‌شود.

هدف جشنواره عرضه و معرفی فیلم‌های باارزش یك سال فعالیت فیلمسازی و تشویق هنرمندان برگزیده است.

فعالیت سینمای ایران طی سالهای اخیر از لحاظ کمی و کیفی نسبتاً چشمگیر بوده است. ارائه بیش از ۵۳ فیلم سینمایی در هفتمین جشنواره و ۵۷ فیلم سینمایی در هشتمین جشنواره مؤید این نظر است و انتظار می‌رود که در طول سال ۶۹ تولید آثار سینمایی به بیش از ۵۰ فیلم سینمایی رسیده باشد.

در میان فیلمسازان سال ۶۹ تعداد ۱۹ کارگردان جوان به چشم می‌خورد که با ساخت اولین فیلم بلند خود وارد عرصهٔ فیلمسازی حرفه‌ای شده‌اند و تعداد ۷ کارگردان با دومین فیلم خود به میدان رقابت آمده‌اند. در برنامهٔ جشنوارهٔ امسال تفاوت‌های عمده‌ای با جشنواره‌های پیشین به چشم می‌خورد، وجود بخش سینمای زن و بخشی به نام مسابقه بین‌المللی فیلمهای اوّل و دوّم و جدا شدن جشنواره فیلمهای کودکان و نوجوانان از جمله این موارد به شمار می‌آیند.

برنامه‌های نهمین دوره جشنواره در دو بخش ویژه سینمای ایران و سینمای بین‌المللی برگزار می‌شود که هریك دارای قسمت‌های مختلفی است. به امید آنکه در شماره‌های آینده موفق شویم آثار و نتایج جشنواره را گزارش و تحلیل نماییم به مرور برنامه‌های گوناگون جشنواره می‌پردازیم.

● سینمای ایران

برنامه‌های سینمای ایران شامل قسمت‌های زیر است

الف: مسابقه ـ حداکثر ۲۰ فیلم بلند برای شرکت در این قسمت پذیرفته خواهد شد. فیلمهای این بخش نباید قبل از بهمن ۱۳۶۹ نمایش داده شده باشند.

ب: خارج از مسابقه ـ این بخش در ارتباط نزدیك با بخش مسابقه است و فیلمهایی در آن به نمایش درمی‌آیند که هم ارز فیلمهای مسابقه هستند اما به لحاظ رعایت مقررات محدودیت در پذیرش از جهت تعداد و یا عضویت یکی از سازندگان فیلم در هیئت داوری، نمی‌تواند در بخش مسابقه به نمایش درآید.

ج: سینمای ایران، ۱۳۷۰ ـ فیلمهای این بخش شامل تولیدات جدید سینمای ایران تا دهه فجر ۱۳۶۹ می‌باشد و نباید قبل از بهمن ۱۳۶۹ در تهران نمایش داده شده باشند هر فیلم جدیدی که به جشنواره عرضه شود، صرف نظر از اینکه به بخش‌های دیگر راه یابد در این بخش نیز نمایش داده خواهد شد.

د: **سینمای زن**ـ در این بخش مجموعه‌ای از فیلم‌های کوتاه و بلند ساخته فیلمسازان زن سینمای ایران در ده سال گذشته به نمایش درخواهد آمد.

هـ: **نمایشگاه پوسترهای سینمایی و عکس**ـ ۲۴ پوستر و ۱۶ عکس فیلم‌های تولید شده بعد از پیروزی انقلاب اسلامی (به استثنای پوسترها و عکس‌های شرکت داده شده در دوره‌های قبل جشنواره) در این رویداد مسابقه‌ای عرضه خواهند شد.

و: **چشم‌انداز نمونه فیلم (آنونس)**ـ آثار این بخش از میان محصولات تولیدشده سالهای ۱۳۵۸ تا ۱۳۶۹ برگزیده خواهد شد (باستثناء آنونس‌های شرکت داده شده در دوره‌های قبل جشنواره).

فیلمهای مسابقه را یک هیئت داوری که رئیس و اعضایش را جشنواره تعیین می‌نماید، قضاوت خواهد کرد. اشخاصی که در تهیه یا توزیع یکی از فیلمهای مسابقه سهمی داشته باشند نمی‌توانند در هیئت داوری شرکت داشته باشند.

هیئت داوران ۴۸ ساعت قبل از اعلام نتایج تعداد ۵ نفر نامزدهای دریافت جایزه برای هر رشته را اعلام خواهد کرد و سپس جوایز زیر را اهدا می‌نماید:

سیمرغ بلورین برای بهترین فیلم، بهترین کارگردان، بهترین فیلمنامه، بهترین فیلمبرداری، بهترین موسیقی متن، بهترین تدوین، بهترین بازیگران نقش اول و دوم، بهترین صدابرداری یا صداگذاری (یا هردو)، بهترین جلوه‌های ویژه، بهترین چهره‌پردازی (گریم)، بهترین صحنه‌آرایی.

ضمناً هیئت داوران حداکثر ۴ گواهی افتخار به مواردی که در فهرست جوایز پیش‌بینی نشده است، اهداء خواهد کرد.

یک هیئت داوری جداگانه که اعضایش را جشنواره تعیین می‌کند، آثار بخش تبلیغاتی را قضاوت و جوایز زیر را با ذکر دلیل اهدا می‌نماید:

بهترین نمونه فیلم بلند (آنونس)، بهترین پوستر فیلم بلند، بهترین عکسهای فیلم بلند

هیئت داوری حداکثر ۳ گواهی افتخار نیز به هنرمندان این بخش اهداء خواهد کرد.

نهادها و ارگانهایی که در ارتباط با فعالیتهای سینمایی و فرهنگی هستند و تمایل به اهدای جوایزی به فیلمهای شرکت داده شده در بخش مسابقه را دارند، باید با ارائه آیین‌نامه نوع جایزه‌ای که قصد دارند به فیلمها یا هنرمندان اهد نمایند به دفتر مدیریت جشنواره‌ها و مجامع سینمایی اطلاع دهند.

● سینمای بین‌الملل

بخش سینمای بین‌الملل نهمین جشنواره بین‌المللی فیلم فجر، اختصاص به نمایش آثاری دارد که امکان ارزیابی بهتر و بیشتر وضعیت و موقعیت سینمای ایران را در مقایسه با سایر کشورها فراهم می‌آورد. بجز بخش بین‌المللی «فیلم‌های اول و دوم» که مسابقه‌ای است، بقیه بخش‌ها جنبه آموزشی و اطلاعاتی دارند.

برنامه‌های سینمای بین‌المللی شامل قسمت‌های زیر است:

● مسابقه بین‌المللی فیلم‌های اول و دوم

این بخش به منظور عرضه و معرفی فیلمهای باارزش چه در شکل و چه در محتوی و تشویق و ترغیب استعدادهای تازه و توسعه روابط بین‌المللی بین سازندگان جدید و ایجاد فرصت جهت تبادل نظر و شناخت بین سینمای کشورها و سازندگانش، اختصاص یافته است.

فیلمهایی که حداکثر ۵ سال از تولیدشان گذشته باشد و در دوره‌های گذشته جشنواره شرکت نکرده باشند و قبل از بهمن ۱۳۶۹ نمایش عمومی در تهران نداشته باشند، می‌توانند در مسابقه شرکت نمایند.

هر کشور می‌تواند دو فیلم بلند در بخش مسابقه شرکت دهد.

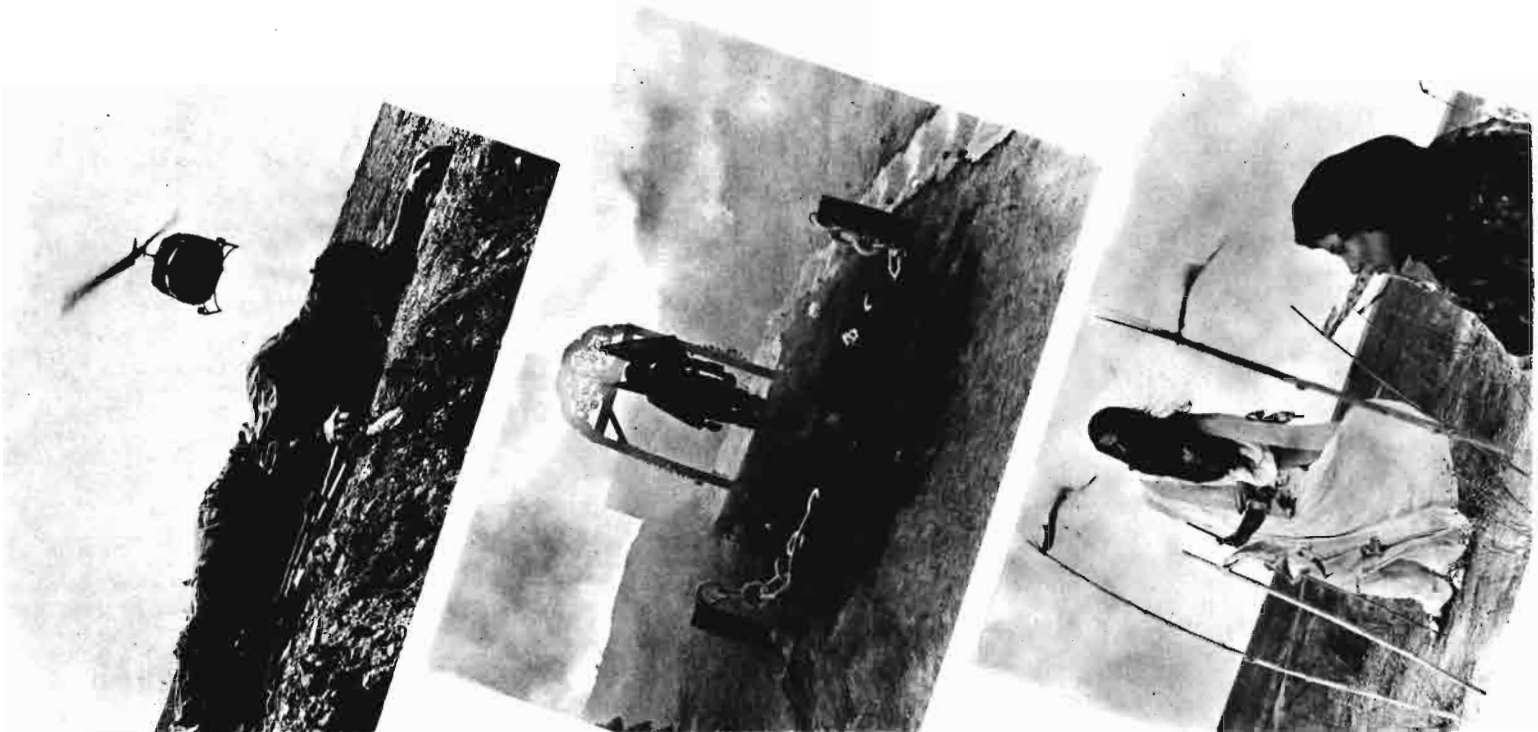
یک شورای انتخاب، فیلمهای بخش مسابقه را انتخاب خواهد کرد و تصمیم شورا برای نمایش فیلم قطعی خواهد بود.

یک هیئت داوران بین‌المللی شامل حداقل پنج نفر که اعضای آن از بین هنرمندان و صاحبنظران برگزیده خواهند شد (از ایران حداکثر ۲ تن در هیئت داوران عضویت خواهند داشت) تا فیلمهای مسابقه را قضاوت کرده و جوایز زیر را اهدا نمایند:

سیمرغ بلورین برای بهترین فیلم، سیمرغ بلورین جایزه ویژه هیئت داوران

هیئت داوران حداکثر دو گواهی افتخار نیز به فیلمهای اول و دوم که دارای خصوصیات ارزشمند و والایی باشند اهداء می‌نماید.

در صورتیکه فیلم یا فیلمهای برنده جایزه



اصلی، تولید داخلی باشند سازندگانش استفاده از بخشی از امکانات فنی و مالی تولید فیلم جدیدشان را به عنوان جایزه دریافت خواهند کرد. همچنین حقوق نمایش فیلم یا فیلمهایی خارجی برنده جایزه اصلی نیز برای ایران خریداری خواهد شد.

● جشنواره جشنواره‌ها

فیلم‌های این برنامه از میان فیلمهای برگزیده‌ای که در جشنواره‌های جهانی به نمایش درآمده‌اند، انتخاب خواهد شد. این آثار از فیلمهای ارائه شده در بیش از بیست جشنواره از جمله کن، مرنترال، لندن، توکیو، هند، شیکاگو، تورنتو، مانهایم، مسکو، نانت و... انتخاب خواهند شد.

۲۶ کشور تا به حال به جز ایران در جشنواره شرکت کرده‌اند.

● نمایش‌های ویژه

فیلمهای این قسمت، از میان آثار برگزیده دهه هشتاد، اعم از داستانی، بازسازی شده و یا مستند کشورهای مختلف که نمایشگر روند و سبک‌های جدید باشند و یا به مناسبت رویدادهای خاص در سینما انتخاب خواهند شد.

نمایش‌های ویژه در هر سال از میان آثار یک کشور است که در نهمین جشنواره بین‌المللی فیلم فجر آثار «ادبیات سینمای فرانسه» به معرض نمایش گذاشته می‌شود.

● گنجینه‌های فیلمخانه‌ای

این برنامه به منظور ستایش از کوششهای ارزشمند یک هنرمند، یا تاکید بر اهمیت یک مکتب یا شیوه یا نوع خاص فیلمسازی که به درک بخش‌هایی از تاریخ سینما کمک کند، از طرف جشنواره ترتیب می‌یابد.

در این بخش ۲۹ فیلم سینمایی که بین سالهای ۱۸۹۳ تا ۱۹۶۹ ساخته شده‌اند به نمایش درمی‌آید.

«فرناندودی جاماتئو» منتقد و نظریه‌پرداز ایتالیایی سینما پس از نظرخواهی از نوزده منتقد و مورّخ معروف سینما در مورد فیلمهای برجسته تاریخ سینما که تا پایان دهه هفتاد ساخته شده‌اند، کتابی با عنوان «از این صد فیلم باارزش تاریخ سینما مراقبت کنیم» منتشر ساخت.

جشنواره بین‌المللی فیلم فجر در نظر دارد از این دوره جشنواره، صد فیلم مذکور را در بخش «گنجینه‌های فیلمخانه‌ای» به‌نمایش درآورد که در جشنواره امسال بیست و نه فیلم بشرح زیر به‌نمایش درخواهد آمد:

۱- خروج کارگران از کارخانه (لومیر) (۱۸۹۴)
۲- سفر به ماه (ژرژ ملیس) ۱۹۰۲
۳- سرقت بزرگ قطار (ادوین پورتر) ۱۹۰۳
۴- پیدایش یک ملت (دیوید گریفیث) ۱۹۱۵
۵- تعصب (دیوید گریفیث) ۱۹۱۶
۶- دفتر دکتر کالیگاری (رابرت واینه) ۱۹۲۰
۷- آخرین خنده (فردریش ویلهلم مورناتو) ۱۹۲۴
۸- رزمناو پوتمکین (سرگئی آیزنشتاین) ۱۹۲۵
۹- جویندگان طلا (چارلز چاپلین) ۱۹۲۵
۱۰- مادر (پودوفکین) ۱۹۲۶
۱۱- جنرال (کلاید بروکمن/ باستر کیتون) ۱۹۲۶
۱۲- متروپولیس (فریتز لانگ) ۱۹۲۷
۱۳- ناپلئون (ابل گانس) ۱۹۲۷
۱۴- مصائب ژاندارک (کارل تئودور درایر) ۱۹۲۷
۱۵- توهم بزرگ (ژان رنوار) ۱۹۳۷
۱۶- سگ آندلسی (لوئیس بونوئل، سالوادور دالی) ۱۹۲۸
۱۷- زمین (الکساندر داوژنکو) ۱۹۳۰
۱۸- چاپایف (سرگئی و گئورکی واسیلی‌یُف) ۱۹۳۴
۱۹- عصر جدید (چارلز چاپلین) ۱۹۳۶
۲۰- الکساندر نوسکی (سرگئی آیزنشتاین) ۱۹۳۸
۲۱- دلیجان (جان فورد) ۱۹۳۹
۲۲- خوشه‌های خشم (جان فورد) ۱۹۴۰
۲۳- همشهری کین (اورسن ولز) ۱۹۴۱
۲۴- هانری پنجم (لارنس اولیویه) ۱۹۴۴
۲۵- ایوان مخوف، قسمت اوّل (سرگئی آیزنشتاین) ۱۹۴۴
۲۶- ایوان مخوف، قسمت دوّم (سرگئی آیزنشتاین) ۱۹۴۶
۲۷- رم شهر بی‌دفاع (روبرتو روسلینی) ۴۶- ۱۹۴۴
۲۸- خاکستر و الماس (آندری وایدا) ۱۹۵۸
۲۹- آندری روبلف (آندری تارکوفسکی)، ۶۹- ۱۹۶۶

این برنامه برای دانشجویان رشته‌های هنری بخصوص سینما، و پژوهشگران و علاقه‌مندان تاریخ سینمای جهان بسیار ارزشمند خواهد بود.

در نهمین جشنواره بین‌المللی فیلم فجر از بیش از ۴۰ نفر میهمان خارجی از کارگردانان، منتقدان، روزنامه‌نگاران، مدیران جشنواره و... دعوت به عمل آمده است.

مروری بر فیلمهای «سینمای ایران»

درجشنوارهٔ بین‌المللی فیلم فجر

برای شرکت در بخش «سینمای ایران» در نهمین جشنواره بین‌المللی فیلم فجر حدود ۵۰ کارگردان ثبت نام کرده‌اند. بخش سینمایی ماهنامه سوره برای آشنایی خوانندگان خود، به اختصار مشخصات فیلمهایی که توسط روابط عمومی جشنواره بین‌المللی فیلم فجر اعلام شده، به نظر خوانندگان می‌رساند.

● نام فیلم: آفتاب و عشق
کارگردان: جواد شمقدری
تهیه‌کننده: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی
نویسنده فیلمنامه: جواد شمقدری
فیلمبردار: کریم نصر- محمد درمنش- حسن علیمردانی- محمد رضا اسلاملو- محمد ابراهیمیان- ناصر عبداللهی
صدابرداران: عباس رستگارپور- بهروز شهامت- سعید کاشفی- علیرضا نوین‌نژاد
تدوین: جواد شمقدری
موسیقی متن: سعید شهرام
دستیار کارگردان صحنه: مجید مجیدی- جواد شمقدری- ناصر سروی- عطا سلیمانیان- عباس ناصری
مدیر تدارکات: رضا قاسمی
گروه تدارکات: ابراهیم عسگری- علی دانایی نژاد- مراد تاجمیری- مجتبی مطهری- علی ندیمی
گروه فیلمبرداری: مجید دهقان- احمد اویسی- ناصر کاووسی- جواد هدی- فرخ طالشانی- ابراهیم علی عسگری
صداگذاری و میکساژ: بهروز شهامت
امور صدا: استودیو حوزه هنری
لابراتوار: مرکز خدمات صنایع فیلم ایران
مدت: ۸۰ دقیقه ۳۵ م. م رنگی

● نام فیلم: چشم شیشه‌ای
کارگردان: حسین قاسمی جامی
تهیه‌کننده: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی
نویسنده فیلمنامه: حسین قاسمی جامی
مدیر فیلمبرداری: محسن ذوالانوار
تدوین: مهرزاد مینوئی
موسیقی متن: مجید انتظامی
دستیار کارگردان: عطاء سلمانیان- داود توحیدپرست
منشی صحنه: علیرضا حیدری
طراح گریم: فرید کشن‌فلاح
جلوه‌های ویژه: اصغر پورهاجریان
عکس: حافظ احمدی
مدیر تولید محسن علی‌اکبری
مدیر تدارکات: اردشیر ایران‌نژاد
گروه تدارکات: طاهر امانی- سعید معماریان- نادر علی‌نیا- رضا حمیدی- محمد ناجی
گروه فیلمبرداری: مصطفی بافرونی- رضا جلالی- سید جواد هدی- علی رهبر- محمدعلی عظیمی
صداگذاری و میکساژ: محسن روشن
امور صدا: استودیو صدا حوزه هنری
لابراتوار: مرکز خدمات صنایع فیلم ایران
سرپرست گویندگان: جلال مقامی
بازیگران: علیرضا اسحاقی- جواد هاشمی- اصغر تقی‌زاده- حافظ پارسی‌پور- هادی جلیلی باله
مدت: ۸۵ دقیقه ۳۵ م. م رنگی

● نام فیلم: تعقیب سایه‌ها
کارگردان: علی شاه حاتمی
تهیه‌کننده: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی

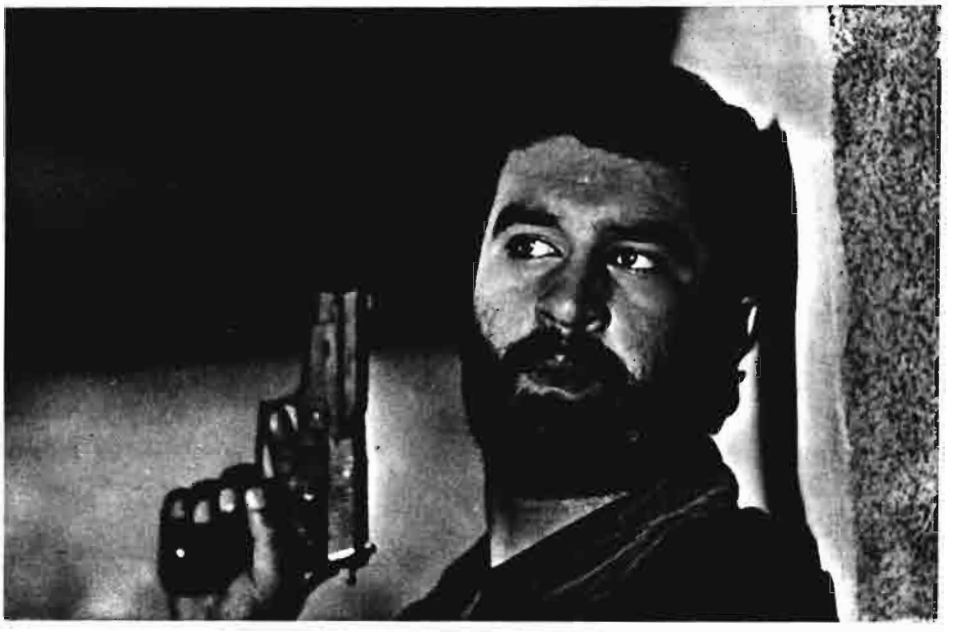
نویسنده فیلمنامه: رضا متقیان
فیلمبردار: محمد درمنش- محمد تقی پاک‌سیما
تدوین: مهرزاد مینوئی
موسیقی متن: فریبرز لاچینی
دستیار کارگردان: حسین صابری- مجتبی فرآورده- اکبر کشن‌فلاح
منشی صحنه: علیرضا سبزواری
طراح کریم: فرید کشن‌فلاح
جلوه‌های ویژه: محمد رضا شرف‌الدین
عکس: حافظ احمدی
مدیر تولید: روح‌الله برادری
مدیر تدارکات: محسن صابری
گروه تدارکات: علی ندیمی- مراد تاجمیری- رضا حمیدی- حسین کیانی
گروه فیلمبرداری: کریم نصر آزادانی- فرامرز بویرنکار
صداگذاری و میکساژ: محسن روشن
امور صدا: استودیو حوزه هنری
لابراتوار: مرکز خدمات صنایع فیلم ایران
سرپرست گویندگان: جلال مقامی
بازیگران: جعفر دهقان- غلامرضا اکبری- جواد هاشمی

مدت: ۸۵ دقیقه ۳۵ م. م رنگی

● نام فیلم: عروس
کارگردان: بهروز افخمی
تهیه‌کننده: مهاب فیلم
نویسنده فیلمنامه: علیرضا داوودنژاد- بهروز افخمی
مدیر فیلمبرداری: نعمت حقیقی
تدوین: محمدرضا مویني
موسیقی متن: بابك بیات
دستیار کارگردان: اکبر نصیری- علی سجادی
منشی صحنه: مسعود نقاش‌زاده
طراح صحنه: عبدالحمید قدیریان
طراح لباس: عبدالحمید قدیریان
طراح گریم: مهرداد شکرآبی- عاطفه رضوی
جلوه‌های ویژه: مهدی بهمن‌پور
عکس: غوغابیات
مدیر تولید: سید ضیاء هاشمی
مدیر تدارکات: محمد معصومی- مهران صارمی
گروه تدارکات: علیرضا آراسته- ناصر صادق- مهدی صادق
گروه فیلمبرداری: ناصر محمود کلایه- محمد مجیدی- فرخ طالشانی- ضیغم میرزائی- کریم دائی- حسن لطفی
مسئول لباس: عبدالله خنده‌رو
صداگذاری و میکساژ: اسحق خانزادی
امور صدا: استودیو صدا وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
لابراتوار: لابراتوار وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
سرپرست گویندگان: ژرژ پطروسیان
بازیگران: ابوالفضل پورعرب- نیکی کریمی- عباس اسیری- علی سجادی- فرحناز منافی ظاهر- منصور والامقام و رقیه چهره‌آزاد
مدت: احتمالاً ۸۵ دقیقه ۳۵ م. م اسکوپ رنگی

● نام فیلم: مسلخ عشق
کارگردان: کمال تبریزی
تهیه‌کننده: گروه تلویزیونی شاهد، سازمان سینمایی سبحان
نویسنده فیلمنامه: کمال تبریزی با برداشتی آزاد از کتاب (حماسه هویزه) نوشته نصرت‌الله محمودزاده
مدیر فیلمبرداری: محمد رضا شریفی

صداب‌ـرداران صحنـه: مهـدی دارابی- حسن زرفام
تدوین: سیف‌الله داد
موسیقی متن: کریم گوگردچی
دسـتیـاران کارگـردان: محسن صادقی- عباس اردکانی
منشی صحنه: عباس اردکانی
طراح صحنه: ناصر سیفی
طراح گریم: جلال‌الدین معیّریان
اجرای گریم: حسن عباسی
جلوه‌هـای ویـژه: محمـدرضا شرف‌الدین- رضا رستگار
عکس: علی نیک رفتار
مدیر تولید: سعید حاجی میری
مدیر تدارکات: گروه تولید (محمد رحمانی آشتیانی- قاسم جعفری)
گروه تدارکـات: عبـدالرحمـن شاهینیان- رحیم عرب امینی- مهری طیبی- حسن غمخوار- علی کریمی- محمد عراقی
گروه فیلمبرداری: کیوان رسایی- بیژن میرباقری
مسئـولین لبـاس: باقـر سیـدی محمد جواد میرحبیبی
لابراتوار: وزارت ارشاد اسلامی
بازیگـران محمـود بی‌غم- امیر یزدانی- حسین یاری- سیـد رحیم حسینی- منصـور اخـوان- شاپور صمـدی- فرهـاد توسلیـان- جواد شیـدائیـان- اسمـاعیـل صمـدی- شهرام پروانیان- نیما مراقبی
مدت: ۹۰ دقیقه ۳۵ م. م رنگی
● نام فیلم: پرواز در نهایت
کارگردان: محمد مهدی عسگرپور
تهیـه‌کـنـنـده: ناصـر حاجی حسینلو (شفق)- سیفعلی کوثری- مرکـز گسـتـرش سینمـای تجربی و نیمه حرفه‌ای
نویسنده فیلمنامه: محمد مهدی عسگـرپـور بازنویس ناصر حاجی حسینلو (شفق)
فیلمبردار: محمد داوودی
تدوین: شهریار بحرانی
دستیار کارگردان: علی سجادی حسینی
منشی صحنه: سیدعلی موسوی
طراح صحنه: محمد شجاعی
طراح گریم: مسعود افشار
اجرای گریم: مسعود افشار
جلوه‌های ویژه: داوود رسولیان- اکبر محمدی
عکس: امیر عابدینی
مدیـر تولیـد: ناصـر حاجـی حسینلو (شفق)
مدیر تدارکات: حبیب‌الله کاسه‌ساز
گروه تدارکـات: سیـد علی حسینی- رضا شهری- ناصر محمدزاده
گروه فیلمبرداری: ناصر محمود کلایه- محمد رضا معصوم زادگان- محمدرضا خامه‌چیان
مسئـول‌لباس: علی ابری
صداگذاری و میکساژ: محسن روشن
امور صدا: محسن روشن
لابراتوار: وزارت ارشاد اسلامی
سرپرست گویندگان: ناصر طهماسب
بازیگران: غلامرضا علی اکبری- حسین سجادپور- ملیحه ابراهیمی- سید علی حسینی- لطفعلی سید کوثری- اردشیر طلوعی- سید علی موسوی- علی اصولی‌زاده
مدت: ۸۵ دقیقه ۳۵ م. م رنگی
● نام فیلم: اُ. منفی (قصـه اول ا. منفی، قصه دوم: دریا برای تو)
کارگردان: کریم زرگر، احمدرضا گرشاسبی
تهیه‌کننده: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی
نویسنـده فیلمنـامه: ابوالفضل جلیلی، محمد نوری‌زاد
مدیر فیلمبرداری: مهدی شکیبا، محمد تقی پاک‌سیما
صداب‌ـرداران: اسحق خانزادی، محمد رضا دلپاک
تدوین: محمدرضا موئینی، داور یوسفیان
موسیقی متن: مجید انتظامی
دسـتیـار کارگـردان: حسـیـن صابری، حسن کلامی، مسعود اکبری
منشی صحنـه: امیر میرحسنی، رضا سروی
گریـم: حسـن لطفـی، حسـیـن منصور فلاح
جلوه‌های ویژه: رضا رستگار
عکس: حافظ احمدی
مدیـر تولیـد: روح‌الله برادری، حسن کلامی
مدیر تدارکات: اردشیر ایران‌نژاد، بهرام صابری
گروه فیلمبرداری: مجید فرزانه، محمود حیدری، احمدرضا اکبری
صداگـذاری و میکسـاژ: محسن روشن، اسحق خانزادی
امور صدا: استودیو حوزه هنری
لابراتوار: استودیو فیلمساز
بازیگـران: حمیـد حیدری، سید محمد موسوی، عباس امیری، علی سیفی
مدت: ۸۰ دقیقه ۳۵ م. م رنگی
● نام فیلم: مجنون
کارگردان: رسول ملاقلی‌پور
تهیـه‌کننده: محمد رضا علیقلی، مسعود کرامتی، رسول ملاقلی‌پور
نویسنده فیلمنامه: رسول ملاقلی‌پور
مدیر فیلمبرداری: عظیم جوانروح
صدابرداری: روبیک منصوری
تدوین: رسول ملاقلی‌پور
موسیقی متن: محمد رضا علیقلی
دستیار کارگردان: حمید حمزه
منشی صحنه: علی عمرانی
طراح صحنه: کامبیز صمیمی مفخم
اجرای گریم: حمید حمزه، فتانه بهرامپور
جلوه‌های ویژه: اکبر محمدی
عکس: فؤاد نجف‌زاده
مدیر تولید: احمد حامد
مدیر تدارکات: کامبیز داودی
گروه تدارکات: اسماعیل گرامی
گروه فیلمبرداری: مهدی وزیری، کاظمیـان، عبـدالله غفوری، عباس اهوازی، مسعود الهیاری
مسئولین لباس: کامبیز صمیمی، احمد خلیلی
صداگذاری و میکساژ: روبیک منصوری
امور صدا: استودیو فیلمکار
لابراتوار: وزارت ارشاد اسلامی
سرپرست گویندگان: احمد آقالو
بازیگـران: مسعود کرامتی، رضا خنـدان، بهزاد بهزادپور، پری امیر حمزه، پرستو گلستانی
مدت: ۱۱۰ دقیقه ۳۵ م. م رنگی
● نام فیلم: ابلیس
کارگردان: احمدرضا درویش
تهیه‌کننده: شرکت تماشا
نویسنده فیلمنامه: احمد رضا درویش
مدیر فیلمبرداری: تورج منصوری
موسیقی متن: انتظامی
دستیار کارگردان: اسماعیل سلطانیان
منشی صحنه: فرانک
طراح صحنه: مجید میرفخرایی
اجرای گریم: امیر اسکندری
جلوه‌های ویژه: نادر میرکیانی
عکس: رضا مهاجر
مدیر تولید: حبیب الهیاری
مدیر تدارکات: محمد تقی محمودی
صداگذاری و میکساژ: وزارت ارشاد
امور صدا: وزارت ارشاد
لابراتوار: وزارت ارشاد
بازیگـران: خسـرو شکیبـا- اسماعیل سلطانیان و...
مدت: ۱۰۵ دقیقه ۳۵ م. م رنگی
● نام فیلم: نوبت عاشقی
کارگردان: محسن مخملباف
نویسنده فیلمنامه: محسن مخملباف
مدیر فیلمبرداری: مُحمود کلاری
صدابرداران: جهانگیر میرشکاری
تدوین: محسن مخملباف
دسـتیـار کارگـردان: محمـد نصراللهی، بهرام جلالی
طراح صحنه: محمد نصراللهی
عکس: بهرام جلالی
مدیر تولید: مرتضی مسائلی
مدیر تدارکات: حمیدرضا قندی
صداگذاری و میکساژ: جهانگیر میرشکاری
لابـراتـوار: صدا و سیـمـای جمهوری اسلامی
بازیگران: مندرس سامانجلار، آکن تونچ، شیوا گرده، عبدالرحمن
مدت: ۸۰ دقیقه ۳۵ م. م رنگی
● نام فیلم: گروهبان
تهیه‌کننده: احمد نجفی
نویسنـده فیلمنـامـه: کامبـوزیا پرتوی، مسعود کیمیایی
مدیر فیلمبرداری: محمود کلاری
تدوین: مسعود کیمیایی
موسیقی متن: گیتی پاشایی
دستیار کارگردان: محمد تراب‌نیا، سعید پیردوست
طراح صحنه: مسعود کیمیایی
طراح لباس: مجید نیامراد
طراح گریم: محمد رضا قومی
عکس: حسین ملکی
مدیر تولید: سیروس مقدم
مدیر تدارکات: حسن نجم
گروه تدارکات: اسماعیل موسوی نژاد



گروه فیلمبرداری: شهریار اسدی، نصرالله کبیری، عبادالله به‌افروز، بهزاد دورانی
مسئول لباس: مجید نیامراد
صداگذاری و میکساژ: هادی ژورک
امور صدا: استودیو ژورک
لابراتوار: فیلمساز
سرپرست گویندگان: خسرو خسروشاهی
بازیگران: احمد نجفی، گلچهره سجادیه
۳۵ م. م رنگی

● نام فیلم: بازی آخر
کارگردان: علی اصغر شادروان
تهیه‌کننده: غلامرضا گمرکی، تعاونی تولید فیلم
نویسنده فیلمنامه: غلامحسین محمد حسنی‌زاده
فیلمبردار: کمال مطیعی
تدوین: ایرج گل‌افشان
دستیار کارگردان: سیروس مقدم
منشی صحنه: سوسن دین‌محمد
طراح سحنه: مجید نیامراد
اجرای گریم: پرویز شکری، گیتا شکری
جلوه‌های ویژه: نجف فتاحی، جلال مال‌میر
عکس: حمید مولوی
مدیر تولید: مهدی احمدی، غلامرضا گمرکی
مدیر تدارکات: داریوش ابوحمزه، علی صحاف
گروه تدارکات: مصطفی رزم‌آرا، مازیار حیدری
گروه فیلمبرداری: شیرمراد گودرزی، حسین قطا، صفر صلاح‌لو، محمد ابطحی
صداگذاری و میکساژ: مصطفی مصطفی‌زاده، گارنیک یارگاریان
امور صدا: ساند فیلم
لابراتوار: شرکت فیلمساز
سرپرست گویندگان: سعید مظفری
بازیگران: جهانگیر الماسی، چنگیز وثوقی، محمد صلاح علاء، تانیا جوهری، عنایت شفیعی، صدرا حجازی، علی مشروطه، غلامرضا فرامرزیان
مدت: ۹۰ دقیقه ۵ م. م رنگی

● نام فیلم: افسانهٔ آه
کارگردان: تهمینه میلانی
تهیه‌کننده: مهدی احمدی، رضا بانکی، تهمینه میلانی
نویسنده فیلمنامه: تهمینه‌میلانی
مدیر فیلمبرداری: رضا بانکی
صدابرداران: محمود سماک‌باشی، یدالله نجفی
تدوین: روح‌الله امامی
موسیقی متن: کامبیز روشن‌روان
منشی صحنه: مریم میلانی
طراح صحنه: مجید میرفخرایی
طراح لباس: مجید میرفخرایی
طراح گریم: جلال معیریان
اجرای گریم: جلال معیریان، آذر هوشیار
عکس: نیما بانکی
مدیر تولید: سیروس مقدم
مدیر تدارکات: پرویز میرخانی
گروه تدارکات: قاسم پرویزی، مجید نیامراد، مهدی قاضی
گروه فیلمبرداری: جلال عالی‌فکر، علاءالدین میرطالبی، حمید محمدقلی، فریدون شاداب، محمد تاجیک
مسئول لباس: رحیم منصوری
صداگذاری و میکساژ: اسحق خانزادی، استودیو وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
امور صدا: اسحق خانزادی
لابراتوار: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
بازیگران: جهانگیر الماسی، مهشید افشارزاده، یارتا یاران، نوژان عارف‌پور، فتانه آصف، نسرین شهبازی، مهری وادیان، پروین سلیمانی، فرخ‌لقا هوشمند، ملیحه نصیری، جعفر بزرگی، محمد حاتمی
مدت: ۳۵ م. م رنگی

● نام فیلم: رنو تهران ۲۹
کارگردان: سیامک شایقی
تهیه‌کننده: سیامک شایقی
نویسنده فیلمنامه: خسرو دهقان
فیلمبردار: محسن ذوالانوار
صدابرداران: مسعود بهنام، مجید صرافی
تدوین: ژیلا اپیکچی
موسیقی متن: سعید شهرام
دستیار کارگردان: حمید حمزه، بهمن بنی‌اردلان
منشی صحنه: روجا عضدی
طراح صحنه: سیامک شایقی
طراح لباس: سیامک شایقی
طراح گریم: حمید حمزه
اجرای گریم: حمید حمزه، فتانه بهرامپور
عکس: فؤاد نجف‌زاده
مدیر تولید: غلامرضا موسوی (مجری طرح: سیامک شایقی)
مدیر تدارکات: فریدون بخشایش
گروه تدارکات: سیدی، عابدی (حمل و نقل: اقبالپور)
گروه فیلمبرداری: حسن کریمی، ابوالفضل کریمی، حسین کریمی، محمد عظیمی، فریبرز سیگارودی، رضا شیخی، مولا دادارضی، کاوه حاج رمضانی، عباس حیدری، محسن سیدی
صداگذاری و میکساژ: مسعود بهنام
امور صدا: مرکز خدمات صنایع فیلم ایران
لابراتوار: استودیو فیلمساز
بازیگران: فرزانه کابلی، حسین سرشار، فرخ‌لقا هوشمند، (بازیگران خردسال: نیما شایقی، فرناز هدایت)، جهانگیر فروهر، پرویز پورحسینی، حمید حمزه، مهدی فخیم‌زاده، محمد ورشوچی، خسرو امیرصادقی، فرهاد خان‌محمدی، هوشنگ ملک‌آرا، منوچهر افسری، ملیحه اکبری، محمود بهرامی، منصور مجلسی
مدت: ۱۱۰ دقیقه ۳۵ م. م رنگی

● نام فیلم: چون ابر در بهاران
کارگردان: سعید امیرسلیمانی
تهیه‌کننده: تعاونی، مسعود اسدی‌راد
نویسنده فیلمنامه: سعید امیرسلیمانی- محمد رحمانیان
مدیر فیلمبرداری: داریوش عیاری
صدابرداران: بهمن حیدری- فریدون برهانی
تدوین: بهرام دهقانی

موسیقی متن: بابک بیات
دستیار کارگردان: پیرو کلانتری- لیلا علی‌پور
منشی صحنه: شیرین لنکرانی
طراح صحنه: غلامرضا نامی
طراح گریم: جلال‌الدین معیریان
اجرای گریم: معیریان- آذر هوشیار- حسن عباسی
عکس: ناصر ابراهیمی- فؤاد نجف‌زاده
مدیر تولید: محمد صادق آذین
مدیر تدارکات: پرویز میرخانی
گروه فیلمبرداری: حسن کریمی- امیر کریمی- رضا شیخی- رضا حافظ قرآن- بهرام مشائی- جلال امیری
نادر میرکیانی
عکس: شاهرخ سخائی
مدیر تولید: حبیب اسماعیلی
مدیر تدارکات: کامبیز داوودی
گروه تدارکات: حسن مظفری، حسن عابدینی
گروه فیلمبرداری: میکائیل ندائی، جهانگیر آزاد، احمد انوار، رسول انوار، عباس اهوازی
مسئول لباس و صحنه: احمد ساکت
صداگذاری و میکساژ: ارجمندی، میرشکاری
امور صدا: مرکز خدمات صنایع فیلم ایران
لابراتوار: مرکز خدمات صنایع فیلم ایران
سرپرست گویندگان: خسرو خسروشاهی
بازیگران: مهدی هاشمی، داریوش فرهنگ، افسانه بایگان، آتیلا پسیانی، سیامک اطلسی، شهلا ریاحی، اکبر ثابت کسائی، حسین محب اهری، نیلوفر محمودی، مظفر سلطانی
مدت: ۹۰ دقیقه ۳۵ م. م رنگی
● نام فیم: حکایت آن مرد خوشبخت
کارگردان: رضا حیدرنژاد، مشاور کارگردان: ابراهیم فروزش
تهیه‌کننده: عزت‌الله جامعی ندوشن، علی کفاش عراقی
نویسنده فیلمنامه: رضا حیدرنژاد
فیلمبردار: حسن پویا
تدوین: صمد تواضعی
موسیقی متن: محمدرضا علیقلی
دستیار کارگردان و برنامه‌ریز: غلامرضا کریمی
دستیار دوم: کورش مذکوری
منشی صحنه: آزیتا موگوئی
طراح صحنه: نگار جاودان
مجری دکور: احمد رجبی
طراح لباس: نگار جاودان
طراح گریم: جلال معیریان
اجرای گریم: فرامرز بهرام‌پور، فریده اسلامی
جلوه‌های ویژه: نادر میرکیانی
عکس: ناصر ابراهیمی
مدیر تولید: حسن کفاش عراقی
مدیر تدارکات: محسن نصرتی
گروه تدارکات: محمدجواد کفاش عراقی، کامران طاهری، علی فراتی
گروه فیلمبرداری: ابوالفضل عطاردی، محسن بکتاش، بیژن افشاری، مجید رحمانیان، محمد صفوی، منصور ظهوری
مسئول‌لباس: امیر دانش رازفر
مدیر صحنه: محمدجواد کفاش عراقی
لابراتوار: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
سرپرست گویندگان: علی کسمائی
بازیگران: محمود جعفری، فتحعلی اویسی، کتایون ریاحی، تانیا جوهری، پرویز پرستوئی، علی کسمائی، نیکو خردمند، منصور والامقام، روح‌الله مفیدی شاهین‌خو، امیر نیکبار، پرستو رجبی، محمدرضا جامعی ندوشن، اصغر براتی، پریسا رجبی، عزت‌الله جامعی و علی کفاش عراقی
مدت: حدود ۱۰۵ دقیقه ۳۵ م. م رنگی
● نام فیلم: آوای دریا
کارگردان: رحمان رضائی
تهیه‌کننده: رحمان رضائی
نویسنده فیلمنامه: رحمان رضائی
مدیر فیلمبرداری: محمد حسین‌پور زنوزی (بهمن زنوزی)
فیلمبردار: محمد حسین‌پور زنوزی
صدابرداری: روبیک منصوری
تدوین: رحمان رضائی
موسیقی متن: کامبیز روشن‌روان
دستیار کارگردان: عسگر قدسی
منشی صحنه: مژگان بنی‌هاشم
طراح صحنه: رحمان رضائی
طراح لباس: رحمان رضائی
طراح گریم: ایرج صفدری
اجرای گریم: ایرج صفدری
جلوه‌های ویژه: ایرج صفدری
عکس: اصغر آشوری
مدیر تولید: خسرو تسلیمی
مدیر تدارکات: حسین عباسی
گروه تدارکات: محمد مجتبی، حمید وحیدی، حجت کاظمی
گروه فیلمبرداری: حسن عمادی دستیار فیلمبردار، گروه فنی: صفر عبدلی، ناصر اتکالی، سیامک نقدی، محمد سرائی، هوشیار سلطانی
مسئول لباس: اسفندیار ابراهیمی
صداگذاری: و میکساژ: روبیک منصوری
امور صدا: استودیو فیلمکار
لابراتوار: استودیو فیلمساز
بازیگران: احمد اشراقی، محمد پورحسن، اکرم میرمحمدی، کیومرث ملک مطیعی، گلچهره دانش، نعمت‌الله گرجی، ایرج صفدری، کمال صوفیاف، فاطمه بهروز
مدت: ۱۲۰ دقیقه ۳۵ م. م رنگی
● نام فیلم: تیغ آفتاب
کارگردان: مجید جوانمرد
تهیه‌کننده: حسین فرح بخش، یدالله شهیدی، عبدالله علیخانی
نویسنده فیلمنامه: مجید جوانمرد، احمد هاشمی
مدیر فیلمبرداری: نصرت‌الله کنی
تدوین: مهدی رجاییان
موسیقی متن: فریبرز لاچینی
دستیار کارگردان: نصرت‌الله کریمی، سارو آرکلیان
منشی صحنه: سوسن تسلیمی
طراح صحنه: داریوش ارجمند، مجید جوانمرد
طراح لباس: ایرج رامین‌فر
طراح گریم: پرویز شکری

اجرای گریم: گیتا شکری
جلوه‌های ویژه: محمدرضا شرف‌الدین
عکس: حسین فرح‌بخش
مدیر تولید: حسین فرح‌بخش، مشاور تولید: داریوش بابائیان
مدیر تدارکات: تقی محمودی
گروه تدارکات: حسین احدی، محمد نمازی، حسن زندیان، عباس مولائی، محمد احمدی، احمد شعرباف، امیر فرهو
گروه فیلمبرداری: ابراهیم عزت‌خواه، صفر صلاح‌لو، ناصر جنانی، ناصر اسدی
مسئول لباس: آصف رفیعی
صداگذاری و میکساژ: فریدون خوشابا فرد، حمید قدکچیان
امور صدا: استودیو کنکاش
لابراتوار: مرکز خدمات صنایع فیلم ایران
سرپرست گویندگان: جلال مقامی
بازیگران: داریوش ارجمند، محمد صالح علاء، چنگیز وثوقی، هما روستا، جهانگیر فروهر، شهلا ریاحی، احمد هاشمی، رضا آشتیانی، آناهیتا قاضی بیات، افسانه مقام، داریوش بابائیان
مدت: ۱۰۰ دقیقه ۳۵ م. م رنگی
● نام فیلم: آتش پنهان
کارگردان: حبیب کاوش
تهیه‌کننده: حبیب کاوش
نویسنده فیلمنامه: کاوش
مدیر فیلمبرداری: برگرونی ماردیروس لغوسیان
فیلمبردار: امیر کبیری
صدابرداران:
تدوین: روح‌الله امامی، داوود یوسفیان
موسیقی متن: مجید انتظامی
دستیار کارگردان: سیروس مقدم
منشی صحنه: سوسن دین محمد
طراح صحنه: مهران یوسف‌زاده، کاوش، مقدم
طراح لباس: مهران یوسف‌زاده، کاوش، مقدم
طراح گریم: بیژن محتشم
اجرای گریم: غلامرضا جهانمهر، رؤیا یوسفی
جلوه‌های ویژه: نجف فتاحی، سعید دلیلی
عکس: محمود پوربهرامی
مدیر تولید: مهدی احمدی
مدیر تدارکات: محسن محمودیه، رضا عرب امینی (نظامی)
گروه تدارکات: علیرضا خاکی، اصغر گنجی، حسین سیدی، اصغر عشوری، ناصر قهرمانی، جعفر عبدلی، اکبر بلندی، احد واعظ
گروه فیلمبرداری: سید فخرالدین، شهرام ناظم‌پور، صفر عبدلی، محمد سرائی، ناصر بیک‌زاده، حسن سیادت، علی اصغر روحی و...
مسئول لباس: مجید نیامراد
صداگذاری و میکساژ: مهدی فرهادی ژورک
امور صدا: استودیو ژورک
لابراتوار: بدیع (مرکز خدمات صنایع فیلم ایران)
سرپرست گویندگان: ایرج رضائی
بازیگران: ادیب قدوره (از سوریه)، علی‌اکبر بهادری، عرنیا جهان‌پور، محمدرضا حقگو، فائزه نوشیروانی، معصومه تقی‌پور، فرهنگ مهرپرور، فرهاد محبت، منوچهر
مدت: ۹۶ دقیقه ۳۵ م. م رنگی
● نام فیلم: به خاطر همه چیز
کارگردان: رجب محمدین
تهیه‌کننده: رجب محمدین، امیر
مدیر فیلمبردار: عطاءالله حیاتی
امیرسلیمانی، رضا علیپور متعلم
نویسنده فیلمنامه: رجب محمدین
طراح لباس: امیر امیرسلیمانی
عکس: علیرضا ایلخانی
مدیر تولید: جمشید جهانزاده (با تشکر از مجتبی متولی)
مدیر تدارکات: عبدالله سعیدی
گروه تدارکات: فاطمه یوسف‌زاده، کامران نادر سپاهی، خسرو مساعدی
گروه فیلمبرداری: فرهاد ثریا، زاوش ستوده، علی محمدزاده، محمود مقدم، ولی‌الله سنگسری
مسئولین لباس: آرش تمیمی، ماندانا هشیار
صداگذاری و میکساژ: محمود صدابرداران: محمود سماکباشی، هاشم موسوی، یدالله نجفی
تدوین: سهراب میرسپاسی، رجب محمدین
موسیقی متن: سوسن شاکرین
دستیار کارگردان: پیروز کلانتری
منشی صحنه: افسانه نیری
طراح صحنه: امیر امیرسلیمانی سماکباشی
امور صدا: استودیو بدیع
لابراتوار: استودیو بدیع
بازیگران: الیزا جوهری، گراناز موسوی، ایما مشهدی‌زاده، ملیحه نیکجومند، فاطمه گودرزی، مهین امیرفضلی، مهرانگیز مهتدی، ماندانا اصلانی، فرنوش آل‌احمد، ناهید حجازی، زهره سعیدی، اقدس صحت‌بخش، صفیه آقاجانی، مرضیه توکلیان، مهرناز قره‌گوزلو، طاهره صافی، عذرا مردانیان
مدت: ۹۰ دقیقه ۳۵ م. م رنگی
● نام فیلم: سفر
کارگردان: ساموئل خاچیکیان
تهیه‌کننده: عبدالرضا ساعتچی‌فرد
نویسنده فیلمنامه: علاءالدین رحیمی، معصومه تقی‌پور، بازنویسی: ساموئل خاچیکیان، داوود موثقی، حسین یاریار
مدیر فیلمبرداری: جمشید الوندی
فیلمبردار: جمشید الوندی، رجب عبادی
تدوین: ساموئل خاچیکیان
موسیقی متن: بابک بیات
دستیار کارگردان: محمود ابراهیم‌زاده
منشی صحنه: فاطمه زیوری
طراح صحنه: ساموئل خاچیکیان
طراح لباس: فاطمه زیوری، مژده شمسائی
طراح گریم: علیرضا قمی
اجرای گریم: علیرضا قمی، مژده شمسائی
جلوه‌های ویژه: علیرضا قمی
عکس: ولی‌الله رهبر یعقوبی
مدیر تولید: داوود موثقی
مدیر تدارکات: عبدالله شهباززاداه
گروه تدارکات: احمدالخاص نمازی، عیسی حجام‌زاده
گروه فیلمبرداری: جمشید الوندی، رجب عبادی، رجب علی غلامزاده، محمدرضا مددخانی، حسین کاتبی
مسئول لباس: هاشم چاهه
صداگذاری و میکساژ: استودیو ساند فیلم (مصطفی‌زاده)
امور صدا: استودیو ساند فیلم
لابراتوار: مرکز خدمات صنایع فیلم ایران، استودیو فیلمساز
سرپرست گویندگان: سعید مظفری
بازیگران: پرویز پورحسینی، حسین یارپار، محمد ابهری، امراله صابری، نرسی کرکیا، شاهد احمدلو، عباس محبوب، حسین پناهی، نفیسه طباطبایی، الهه سجادی، محمد ولی احمدلو، اجلی، علیرضا قمی، محمدرضا سیف‌الهی، سعید سلطانی، حسین نباتی، احمد امیدی
مدت: ۹۰ دقیقه ۳۵ م. م رنگی
● نام فیلم: آپارتمان شماره ۱۳
کارگردان: یدالله صحری
تهیه‌کننده: یدالله صحری
نویسنده فیلمنامه: یدالله صحری (طراح فیلمنامه: محسن دامادی)
مدیر فیلمبرداری: حسن قلی‌زاده
فیلمبردار: حسن قلی‌زاده
صدابرداران: اسحق خانزادی، دستیار: مهدی دژبری
تدوین: حسین زنده
موسیقی متن: فرهاد فخرالدینی
دستیار کارگردان: مهرداد میرفلاح
منشی صحنه: محمد ابراهیمی سرشت
طراح صحنه: حسن هدایت
طراح لباس: حسن هدایت
طراح گریم: عبدالله اسکندری، مصطفی کامیاب
عکس: حسین ملکی
مدیر تولید: محمدصادق آذین
مدیر تدارکات: اصغر زمانی
گروه تدارکات: امیر مقدم، یدالله گرامی، اصغر گروسی، سهراب فضلعلی، صفر سیدآبادی
گروه فیلمبرداری: امیر کریمی، فریبرز سیگارودی، عباس حیدری، رضا کارآگاه
مسئول لباس: بهمن رؤیائی
صداگذاری و میکساژ: اسحق خانزادی
امور صدا: اسحق خانزادی
لابراتوار: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
بازیگران: علیرضا خسه، جمشید اسماعیل‌خانی، ناصر لقائی، سیروس گرجستانی، کتایون ریاحی، مریم معترف، نیلوفر محمودی، ابراهیم آبادی، شکوه اعظم حافظی‌جو

۳۵ م. م رنگی
گروه تدارکات: حسن مظفری- قاسم پرویزی- امیر مقدم
مسئول لباس: مسعود فامیل صیف
ساخت دکور: حسین بروجردی
صداگذاری و میکساژ: مسعود امور صدا: مرکز خدمات صنایع فیلم ایران
لابراتوار: استودیو فیلمساز
سرپرست گویندگان: صدای سر صحنه
بازیگران: جمشید مشایخی- ایرج راد- کمند امیرسلیمانی- فرزانه کابلی- افسانه محمدی- جمشید اسماعیلخانی- رحیم لقائی- حسین کسری- مهدی وثوقی‌راد
مدت: ۹۰ دقیقه ۳۵ م.م رنگی
● نام فیلم: گرگهای گرسنه
کارگردان: سیروس مقدم
تهیه‌کننده: مهدی احمدی
نویسنده فیلمنامه: مهدی احمدی براساس طرح «شاهد شب» از غلامرضا حیدرنژاد
مدیر فیلمبرداری: نصرت الله کنی
تدوین: داود یوسفیان
موسیقی متن: کورش یغمائی
دستیار کارگردان: مهرداد میرفلاح
منشی صحنه: سوسن دین محمد
طراح صحنه: سیروس مقدم
طراح لباس: سیروس مقدم
طراح کریم: جلال معیریان
اجرای گریم: حسن عباسی- رؤیا یوسفی
عکس: محمود پوربهرامی
مدیر تولید: مهری احمدی
مدیر تدارکات: یدالله دشتی
گروه تدارکات: احمد سینائی
گروه فیلمبرداری: حسین قدیمی- صفر صلاح‌لو- سیامك نقدی
لابراتوار: مرکز خدمات صنایع فیلم ایران
بازیگران: محمد صالح علا- افسانه بایگان- امیر احمدی- حمیده خیرآبادی- مریم معترف- فرهنگ حسینی- جمشید شاه محمدی- علی شکیبائیان- مهدی صباغی- حسن تبادگان و کودك خردسال لیلی احمدی.
مدت: ۹۰ دقیقه ۳۵ م.م رنگی
● نام فیلم: نقش عشق
کارگردان: شهریار پارسی‌پور
تهیه‌کننده: مؤسسه امور سینمایی بنیاد جانبازان- شاهرخ دستورتبار
نویسنده فیلمنامه: شهریار پارسی‌پور بر اساس فیلمنامه تنهایی، تنهایی... نوشته هادی سیف
مدیر فیلمبرداری: حسین جعفریان
صدابرداران: هاشم موسوی
دستیار فریدون برهانی
تدوین یاور تورنگ
موسیقی متن: رسول نجفیان
دستیار کارگردان: رسول نجفیان- شاهرخ دستورتبار
منشی صحنه: فریبا شیدا
طراح صحنه: کیهان مرتضوی
طراح لباس: میترا قوامیان
طراح گریم: فرهنگ معیری
اجرای گریم: محسن اسپید، محمد قومی، فاطمه اردکانی
عکس: شاهرخ سینمایی
مدیر تولید: مهوش شیخ الاسلامی
مدیر تدارکات: ناصر پزشکی
گروه تدارکات: احمد کشوری، بهمن مدنی
گروه فیلمبرداری: مسعود الهیاری، عباس اهوازی، کمال موسوی، علیرضا ایروانی، فرهاد
مسئول لباس: احمد میرکیانی
صداگذاری و میکساژ: هاشم موسوی
امور صدا: استودیو بدیع
لابراتوار: استودیو بدیع
بازیگران: جهانگیر الماسی، حسین محجوب، زیبا کوثری، الیزا جوهری، هرمز سیرتی، رضا حامدی، مهری فرنیا، پرویز شاهین‌خو، کیومرث کمالی، محمدرضا مدبر
مدت: ۱۰۰ دقیقه ۳۵ م.م رنگی
● نام فیلم: جستجو در جزیره
کارگردن: مهدی صباغ‌زاده
تهیه‌کننده: علی برجسته، مهدی صباغ‌زاده، اکبرصادقی
نویسنده فیلمنامه: اصغر عبداللهی، حسن قلی‌زاده
مدیر فیلمبرداری: حسن قلی‌زاده
صدابرادران: بهمن حیدری
تدوین: مهدی صباغ‌زاده
موسیقی متن: محلی
دستیار کارگردان: محمد موفق
منشی صحنه: مریم هژیروند
طراح صحنه: مسعود صادقیان
طراح‌گریم: ایرج صفدری، مریم صفدری
اجرای گریم: ایرج صفدری
عکس: ناصر ابراهیمی
مدیر تولید: مهوش جزایری
مدیر تدارکات: اکبر معتمدی
گروه تدارکات: اکبر معتمدی
گروه فیلمبرداری: امیر کریمی
میکساژ: روبیك منصوری
امور صدا: فیلمکار
لابراتوار: مرکز خدمات صنایع فیلم ایران
بازیگران: خسرو شکیبائی، محمد علی کشاورز، حسن رضائی، فریبا کوثری، حمیده خیرآبادی، محبوبه بیات، علی برجسته، اکبر معتمدی
مدت: ۹۰ دقیقه ۳۵ م. م رنگی
● نام فیلم: شهر خاکستری
کارگردان: حسن هدایت
تهیه‌کننده: عباس علی محمدی
نویسنده فیلمنامه: اصغر عبداللهی، حسن پویا
مدیر فیلمبرداری: حسن پویا
صدابرداران: اسحق خانزادی، محمدرضا دلپاك
تدوین: حسین زندباف، حسن هدایت
موسیقی متن: ناصر چشم‌آذر
دستیار کارگردان: اصغر عبداللهی
منشی صحنه: منیژه حکمت
طراح صحنه: حسن هدایت
طراح لباس: حسن هدایت
اجرای گریم: حسین صالحیان، سهیلا حافظی‌جو
عکس: حسین ملکی
مدیر تولید: محمد صادق آذین
مدیر تدارکات: اصغر زمانی
گروه تدارکات: سهراب فضلعلی، امیر مقدم، صفر سیدآبادی
گروه فیلمبرداری: امیر کریمی، فریبرز نوری، رضا کارآگاه، بیژن افشار
صداگذاری و میکساژ: اسحق خانزادی
امور صدا: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
لابراتوار: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
بازیگران: مجید مظفری، مهناز انصاریان، فهیمه سمیعی، علی شعاعی، اکبر دودکار، سهیلا حافظی‌جو، مهین بوجار، حسین ملکی، اصغر زمانی
مدت: ۷۸ ۳۵ م.م رنگی
● نام فیلم: شبهای زایندرود
کارگردان: محسن مخملباف
تهیه‌کننده: خانه فیلم سبز+ سازمان سینمایی شاهد اصفهان
نویسنده فیلمنامه: محسن مخملباف
مدیر فیلمبرداری: علیرضا زرین دست
فیلمبردار: علیرضا زرین دست
صدابرداران: جهانگیر میرشکاری، ساسان باقرپور
تدوین: محسن مخملباف
دستیار کارگردان: محمد نصراللهی، مرتضی مسائلی، حسین اردکستانی
منشی صحنه: سیامك علاقمند
طراح گریم: عبدالله اسکندری
اجرای گریم: مجید اسکندری، عاطفه رضوی
جانشین مدیر تولید: محمد نصراللهی
مدیر تدارکات: حمیدرضا قندی
گروه تدارکات: محمد جمالپور، احمد وطنخواه، حمید مشرف‌زاده
گروه فیلمبرداری: میکائیل ندائی، رسول تنهائی، احمد انوار، بهمن مقدم، فتح‌الله انوار، جهانگیر آزاد
صداگذاری و میکساژ: جهانگیر میرشکاری.
لابراتوار: مرکز خدمات صنایع فیلم ایران
بازیگران: منوچهر اسماعیلی، مژگان نادری، پروانه گوهرانی، مهرداد فرید و...
مدت: ۹۰ دقیقه ۳۵ م. م رنگی
● نام فیلم: سایه خیال
کارگردان: حسین دلیر
تهیه‌کنندگان: حسن دلیر، مسعود جعفری جوزانی، حسین دلیر
نویسنده فیلمنامه: مسعود جعفری جوزانی
مدیر فیلمبرداری: همایون پایور
فیلمبردار: همایون پایور
صدابرداری صحنه: اصغر شاهوردی
تدوین: داوود یوسفیان
موسیقی متن: فریبرز لاچینی
دستیار کارگردان: فریدون

حسن‌پور
منشی صحنه: خدیجه عبداله‌زاده
طراح صحنه: محمود صدرزاده
اجرای دکور: اصغر رحمانی
اجرای گریم: چهره‌پرداز مرد: مهرداد میرکیانی، چهره‌پرداز زن: ثریا خدمی
جلوه‌های ویژه تصویری: (پرده آبی)
فیلمبردار: محمد آلادپوش
مشاور اجرائی: ایرج تقی‌پور
اجرا: صادق نوذری
عکس: عزیز ساعتی
مجری طرح و مدیر تولید: محمد مهدی دادگو
مدیر تدارکات: حسن نجم، محمد علینقی کنی
گروه تدارکات: حمید قائمی، نادر سلمانی، عباس نعمتی، تقی یزدانی
گروه فیلمبرداری: مصطفی کشفی، محمدرضا سکوت، فرشاد بشیرزاده، علی چوپانکار
مسئول لباس: احمد رمضانزاده
صداگذاری و میکساژ: جهانگیر میرشکاری، شهرزاد پویا، فرهاد ارجمندی
امور صدا: استودیو بدیع
لابراتوار: اداره کل پشتیبانی تولید وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
خط: عباس یراقچی
فیلمبردار انیمیشن: محمود مهربد
با تشکر از: ایرج دوستدار و سحر جعفری جوزانی
بازیگران: عزت‌اله انتظامی، حمید جبلی، حسین پناهی، فردوس کاویانی، حمید افشار، اسفندیار ماو، جلال مقدم، گوهر خیراندیش، حمیده خیرآبادی، مهدی صباغی، احمد رمضانزاده، مژگان مصطفوی، منوچهر آذری، فتحعلی اویسی، میرصلاح حسینی، معصومه تقی‌پور، مریم معترف
مدت: ۱۰۰ دقیقه ۳۵ م. م رنگی
● نام فیلم: پرده آخر
کارگردان: واروژ کریم مسیحی
تهیه‌کننده: کادر فیلم
نویسنده فیلمنامه: واروژ کریم مسیحی
مدیر فیلمبرداری: اصغر رفیعی جم

صدابرداری: پرویز آبنار
تدوین: واروژ کریم مسیحی
موسیقی متن: بابک بیات
دستیار کارگردان: حمید صلاحمند
منشی صحنه: لك
طراح صحنه: فرهاد فارسی
طراح لباس: فرهاد فارسی
طراح گریم: مسعود ولدبیگی، مژده شمسایی
اجرای گریم: ولدبیگی، مژده شمسایی
عکس: میترا محاسنی
مجری طرح: محمد مهدی دادگو
جانشین مدیر تولید: احمد کاشانچی
مدیر تدارکات: شهریار شهباززاده، جلال اسماعیل‌زاده
گروه تدارکات: بهرام هنرمند، شاهین شهباززاده، محمد نظافتی، مجید وفایی
لابراتوار: اداره کل تولید وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
بازیگران: فریماد فرجامی، داریوش ارجمند، سعید پورصمیمی، جمشید هاشم‌پور، نیکو خردمند، ماها پطرومیان
مدت: ۱۰۵ دقیقه ۳۵ م. م رنگی
● نام فیلم: دلشدگان
کارگردان: علی حاتمی
تهیه‌کننده: علی حاتمی
نویسنده فیلمنامه: علی حاتمی
مدیر فیلمبرداری: محمود کلاری
فیلمبردار: محمود کلاری
صدابرداری: بهروز
تدوین: روح‌اله امامی
موسیقی متن: حسین علیزاده
دستیار اول کارگردان و برنامه‌ریز: احمد بخشی
دستیار کارگردان: نورمحمد نجاری
منشی صحنه: محمد یکتاپناه
طراح صحنه: علی حاتمی
طراح لباس: علی حاتمی
طراح گریم: عبداله اسکندری
اجرای گریم: مجید اسکندری، منیژه خاتم‌آباد
جلوه‌های ویژه: مهرداد میرکیانی
عکس: عزیز ساعتی
مدیر تدارکات: حسین شبستانی‌پور
گروه تدارکات: بهرام هنرمند، اسماعیل موسوی‌نژاد

گروه فیلمبرداری: شهریار اسدی، نصراله کبیری، بهروز دورانی
مسئولین لباس: رشید لطفی
صداگذاری و میکساژ: احمد خانزادی
امور صدا: اداره کل تولید وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
لابراتوار: فیلمساز
مدت: ۳۵ م. م رنگی
● نام فیلم: سایه، روشن
کارگردان: شاپور قریب
تهیه‌کننده: باقر یوسف‌زاده
نویسنده فیلمنامه: محمد آفریده، حسن خادم
مدیر فیلمبرداری: مازیار پرتو
تدوین: داوود یوسفیان
موسیقی متن: کامبیز روشن‌روان
دستیار کارگردان: نوشین امیر قاسم‌خانی
منشی صحنه: مهران قریب
طراح صحنه: ماشاءاله امیرسلیمانی مازندرانی
طراح لباس: ماشاءاله امیرسلیمانی
طراح گریم: غلامرضا جهانمهر
اجرای گریم: جهانمهر، طاهره رجبی
جلوه‌های ویژه: محمدرضا شرف‌الدین
عکس: پوربهرامی
مدیر تدارکات: علی سوزنچی، خسرو مساعدی
گروه تدارکات: احمد حلوی، شریفان
گروه فیلمبرداری: ابراهیم غفوری، جلال عالی فکر، هوشنگ غفوری
صداگذاری و میکساژ: روبیك منصوری
امور صدا: استودیو فیلمکار
لابراتور: فیلمساز
سرپرست گویندگان: خسرو خسروشاهی
بازیگران: حسین جانی بیك، مهری ودادیان، امیر شهلا، فیروز صباغی
مدت: ۳۵ م. م رنگی
● نام فیلم: شغل
کارگردان: اصغر هاشمی
تهیه‌کننده: هوشنگ نورالهی
نویسنده فیلمنامه: اصغر هاشمی، فریدون جیرانی

مدیر فیلمبرداری: غلامرضا آزادی
صدابرداران: جهانگیر میرشکاری، ساسان باقری‌پور
تدوین: روح‌اله امامی
موسیقی متن: مجید انتظامی
دستیار کارگردان: همایون اسعدیان
منشی صحنه: سیمین آزادی
طراح صحنه: ایرج رامین‌فر
طراح لباس: ایرج رامین‌فر
طراح گریم: مسعود ولدبیگی
اجرای گریم: مسعود ولدبیگی
جلوه‌های ویژه: نجف فتاحی
عکس: اکبر اصفهانی
مدیر تولید: شهرزاد مهدوی
مدیر تدارکات: مصطفی بنی‌هاشمی
گروه تدارکات: علیرضا شمس
گروه فیلمبرداری: عباد به‌افروز، رحیم بشارت، نوید نوروزی، قبادی، یعقوبی
صداگذاری و میکساژ: جهانگیر میرشکاری
امور صدا: شهرزاد پویا
لابراتوار: استودیو فیلمساز
بازیگران: مهدی فتحی، بیژن امکانیان، کمند امیرسلیمانی، اکبر عبدی، جمشید اسماعیل‌خانی، جمشید لایق، حمیده خیرآبادی، پوراندخت مهیمن
● نام فیلم: دو فیلم با یك بلیط
کارگردان: داریوش فرهنگ
تهیه‌کننده: غلامرضا معیری، مرکز خدمات صنایع فیلم ایران
نویسنده فیلمنامه: داریوش فرهنگ
مدیر فیلمبرداری: علیرضا زرین دست
فیلمبردار: علیرضا زرین دست
صدابرداران: جهانگیر میرشکاری، اصغر شاهوردی
تدوین: عباس گنجوی
موسیقی متن: بابك بیات
دستیار کارگردان: امیر اثباتی، آتیلا پسیانی
منشی صحنه: مسعود پورمحمد
طراح صحنه: امیر اثباتی
طراح لباس: امیر اثباتی
طراح گریم: امیر اسکندری
اجرای گریم: امیر اسکندری، شکوه اعظم حافظی
جلوه‌های ویژه: مهدی بهمن‌پور،

مروری بر فیلمهای «سینمای ایران»

پل گوگن (۱۹۰۳-۱۸۴۸)
رؤیای بعد از موعظه
۷۳×۱/۹۲ سانتی‌متر
۱۸۸۸