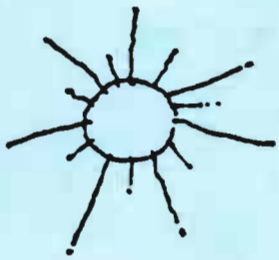
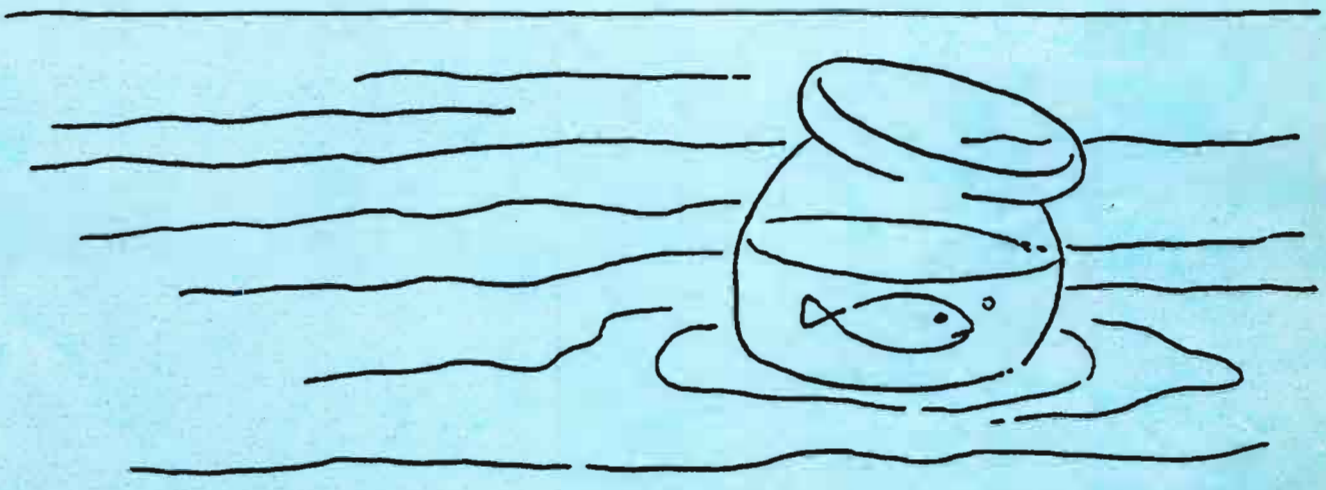
دوره

ماهنامه هنری





معرفی هنرمند، سید مسعود شجاعی طباطبایی

مربوط به صفحه ۷۴

سوره

ماهنامه هنری

● دورهٔ سوّم /شمارهٔ اوّل و دوم. فروردین و اردیبهشت ماه ۱۳۷۰. قیمت ۲۵ تومان

● یادداشت سردبیر ۴ ● و امّا بعد... ۸ ● گزارش / سیاه‌مشق ۱۰
/نخستین سمینار بررسی مطبوعات ایران ۱۴ ● مقالات /سخنی دربارهٔ انقلاب ۲۰
/شخصیت نمادین مقامات حریری ۲۴ ● ادبیات /شیفتگی در نثر (نقد داستان) ۲۸
/سزاوارترین (داستان) ۲۹ /داس (داستان) ۳۲ /تابستان اسب سپید زیبا (ترجمه داستان) ۳۴
/شعر ۳۶ ● تجسّمی /گزارشی از نمایشگاه تجسمی در دمشق ۴۱ /لبخندهایی تلخ و
شیرین ۴۴ /کاسنی ۴۶ ● معماری /گفت و شنود مستمر با معماری (۲) ۴۸ ● تئاتر
/بحثی پیرامون تئاتر، کارگردانی و بازیگری، گفتگو با ناصر آقایی ۵۴ /نقد حضوری نمایش
زیباترین گلهای قالی ۵۸ /طرح در نمایشنامه ۶۴ ● سینما /تدوین ساختاری ۶۸ /آشنایی
با حرفه فیلمبرداری ۷۲ /نظرخواهی از فیلمبرداران ۷۴ /نمادگرایی در فیلمهای سینمای
جوان ۸۰ /گزارش پشت صحنه ۸۳ /اخبار و کتابهای تازه ۸۵

● صاحب امتیاز: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی
● مدیر مسئول: محمدعلی زم
● سردبیر: سیدمرتضی آوینی
● گرافیک: 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: آرین
● لیتوگرافی صحیفهٔ نور

■ نشانی: تهران، خیابان سمیّه، تقاطع نجات اللّهی ـ شمارهٔ ۲۱۳ ـ تلفن ۸۲۰۰۲۴

یک هشدار

در آغاز دهه هفتاد و سومین دوره از انتشار ماهنامه سوره، هنوز هم ما در مطبوعات داخلی، در نسبت با انقلاب اسلامی به دو تلاش عمده برمی‌خوریم که در تعارض جدی با یکدیگر در جریان هستند:

ـ تلاشی هدفدار و هوشمند که می‌خواهد انقلاب اسلامی را در درون نظام گستردهٔ فرهنگ جهانی ببلعد و جذب و هضم کند. و تلاش دیگری که در جریان است تا انقلاب را از این خطر حفظ کند.

جهان امروز، در دوران انتقال از یک عصر به عصری دیگر قرار دارد و تا آنگاه که این انتقال به انجام رسد دیگر روی ثبات را به خود نخواهد دید. این دوران با پیروزی انقلاب اسلامی در ایران آغاز شده است و به این لحاظ، دهه شصت را باید اولین دهه از این تجدید عهد محسوب داشت. غرب با شاخکهای حسی خویش، فراتر از عوالم درک کامپیوتری، این حقیقت، را دریافته است و بنابراین می‌کوشد تا با اثبات سیادت خویش برجهان راه را بر تصوراتی از این دست ـ که دوران تمدن غرب را پایان گرفته می‌دانند ـ ببندد. در هرشرایط دیگری شاید، غرب به واکنشی چنین گسترده و متحد در برابر اشغال کویت دست نمی‌زد، چرا که می‌دانست با این تغییر ظاهراً جزئی در جغرافیای سیاسی جهان، تعادل ناپایداری که حداقل از بعد جنگ جهانی دوم به سود غرب ایجاد شده است درهم خواهد ریخت و سر منشا تحولات زنجیره‌ای متعددی خواهد شد که در کمتر از ده سال، چهرهٔ کرهٔ زمین را کاملاً متحول خواهد ساخت. غرب با هر تحولی که منتهی به غایات او نگردد مخالفت خواهد کرد اما میزان این مخالفت، فی‌نفسه می‌تواند حکایتگر اهمیت مسئله حاضر، در نگاه غرب باشد.

بعد از چهار پنج قرن از رنسانس، انقلاب اسلامی ایران تنها تحولی است که خارج از عهد فرهنگی رنسانس روی می‌دهد و لذا برای احراری که حریت را در استقلال از غرب می‌بینند، دههٔ شصت درخشانترین برههٔ تاریخ معاصر جهان است. برهمین قیاس، همه همت غرب نیز مصروف آن است که انقلاب اسلامی را در نظام گسترده و سیستماتیک فرهنگ خویش ببلعد.

غرب، انقلاب اسلامی را مبتنی برتفکر سنتی ایران بعد از اسلام می‌بیند و لذا رودررویی انقلاب را با خویش همچون مقابلهٔ «سنّت و تجدّد» یافته است و می‌داند که تهاجم خویش را باید متوجه نقاطی سازد که سنت و تجدد ـ به زعم او ـ به یکدیگر می‌رسند.

اخیراً در شمارهٔ ششم فصلنامهٔ «کنکاش» چاپ آمریکا مقاله‌ای به چاپ رسیده است تحت عنوان «در غربت تجدّد ماندن» که صراحتاً با اشاره به این تقابل، روشنفکران سکولار و متجدّد داخل ایران را نسبت به راههای «تقدس‌زدایی در حوزه‌های اجتماعی و سیاسی و سکولاریزه کردن سنت و دین» هوشیار می‌سازد. (خود آنها سکولاریزاسیون را در پاورقی مقالهٔ مزبور چنین معنا کرده‌اند: سکولاریزاسیون به معنای دنیوی‌سازی یا طرد دیانت از زندگی اجتماعی است. انسان سکولارکسی است که با دخالت شریعت در اداره جامعه مخالف است.) به بخشهایی از این مقاله توجه کنید:

... در این چند ساله یک گرایش فرهنگی عرفان‌گرایانه در میان اقشار متجدّد جامعهٔ ایران محبوبیت یافته است. زبان تصوف ایدئولوژی اسلامی و دولتی را به تقابل طلبیده است. شکی نیست که ذات کندوکاو در تاریخ و فرهنگ یک ملت و شناخت از عوامل و عناصری که در ذهنیت تاریخی و فرهنگ مشترک آن به ستیز با اندیشه‌های استبدادی و تحمل‌ناپذیری برخاسته‌اند تلاشی مفید و تجربه‌ای حقیقی و درونی است. با این وجود صرف بازگشت به عرفان پادزهر ایدئولوژیک در مقابل فرهنگ اسلامی نخواهد بود. تفکر عرفانی به علت فراهم نمودن زمینه‌های فکری مناسب تاحدی قادر است که زبان سکولار و فرهنگ تحمل‌پذیری را در جامعه گسترش دهد. این امر بخصوص در آزادی زبان عرفانی از قید و بندهای فرمالیستی دینی، و تشویق عشق و زیبایی (در مقابل ترس و زهد در شریعت) می‌توانند به عنوان زمینه‌های فرهنگی ایرانی در برابر ایدئولوژی اسلام سیاسی مطرح گردد. زبان فارسی

در کاربرد عرفانیش از یك سو ساختاری ضد تقدس‌مآبی دارد و از سوی دیگر به دلیل وجود ابهام و دوگانگی در مفاهیم قابلیت مطرح شدن در فرهنگ اسلامی را دارا است. ویژگی اخیر زبان عرفانی آن را تا حدود زیادی از خطر تکفیر شدن توسط شریعتمداران حفظ می‌کند و به آن خصوصیت ویژه‌ای می‌دهد. در عین حال گرایش به ابهام و همزیستی عرفان در کنار فرهنگ دینی، محدودیتهای خود را دارد. دوگانگی در اخلاقیات و عمل روزانه، چه بسا تحت عنوان مفاهیم عرفانی توجیه شده و به صورت بخشی از فرهنگ مشترك ما ایرانیان درآمده است. عرفان در عمل می‌تواند بهترین پوشش درجهت تقیه کردن، رواج معیارهای اخلاقی متضاد و دوگانه و مشروعیت دادن به بسیاری از رفتارها و ارزشهای استبدادی و تعبدی درآید.

با این وجود گسترش یك فرهنگ سیاسی در جامعه ایران که براساس تحمیل عقاید و آرای مختلف باشد و قادر به شکستن بنیادهای اختناق، تعبد و خرافات باشد، بایستی به مسائل تاریخی و ویژگیهای فرهنگی جامعه حساس بوده و هم خود را صرف متحول نمودن سنتها و ارزشهایی کند که به صورت موانعی در راه آزادی و پویایی جامعه درآمده‌اند. این باور که بدون اعتناء به کلیت اسلام و عقاید دینی و فرهنگی عامه مردم امکان گسترش تجدد و تحول برود، بسیار بعید است. نمی‌توان صحبت از انقلاب، رفرم و تحول مردم یك جامعه کرد اما به اصلاح و تحول باورها و رفتارهای فرهنگی آنها بی‌اعتناء بود. دقیقاً با علم به این موضوع است که لزوم بحث و چالش فرهنگی نویسندگان و روشنفکران اسلامی مطرح می‌شود.

مطبوعات وابسته به رژیم در میان خیل مطالب شعارگونه و تکرار مکرراتی که در این ده ساله به خورد ما داده‌اند برخی مباحث مهم و حساس را پیش کشیده‌اند که متأسفانه با بی‌اعتنایی قشر متجدد جامعه روبرو گردیده است. نظرات افرادی مانند عبدالکریم سروش و محمد مجتهد شبستری، با قاطعیت مجاز بودن تجدیدنظر در شریعت را مطرح کرده و زمینه مناسبی را در اختیار روشنفکران سکولار قرار می‌دهد تا نقطه‌نظرات خود را مطرح کرده و تضادهایی که دینی نمودن حوزه سیاسی جامعه به وجود می‌آورد مورد تأکید قرار دهند. جالب توجه اینکه سروش یك مسئله به ظاهر دینی را با توسل به نظریات متفکرین غیر دینی (غربی) و سکولار مطرح کرده و با استدلالی که کاملاً برای روشنفکران متجدد ایران آشنا است، به جدال با مدعیان «ارتودکسی» در شریعت می‌رود. ظاهراً هیچ موقعیتی مناسب‌تر از این برای متفکرین و نویسندگان غیر اسلامی ایران نیست تا موضوع مهمی را که یك شخصیت روشنفکری مهم در جمهوری اسلامی آغاز کرده بهانه قرار داده و وارد بحث و گفتگو کردند. یك بار در گذشته آراء کسانی مانند شریعتی و مطهری را به نقد در نیاوردیم و سرانجامش را مشاهده نمودیم. حال چگونه می‌توان راحت نشست و دلخوش داشت که افکار امثال سروش لزوماً تأثیری کمتر و محدودتر داشته باشد. برنامه‌ای که شریعتی در خیال داشت و امروزه روشنفکرانی مانند سروش بدان پرداخته‌اند هدفی فراتر از تقویت سنت در مقابل تجدد و یا دین در مقابل بی‌دینی دارد. این تلاشی است درجهت معرفی عناصری از تجدد در ارزشها و روابط دینی و سنتی جامعه ایران در اروپا روشنفکران و متفکرین سکولار درطی یك دوره نهادهایی را بنیاد نهادند که در کلیت خود سنت (و از جمله دین) را در حوزه خصوصی زندگی فردی محدود نمود و همزیستی آن را با زندگی عرفی ممکن ساخت. در ایران به نظر می‌رسد که روشنفکران متجدد اعتناء چندانی به امر سکولاریزه نمودن سنت و نهاد دین نداشته و این امر را متفکرین سنتی‌تر جامعه به عهده گرفته‌اند. حال مشکل در این است اسباب و لوازمی که شریعتی و سروش در اختیار دارند (مثلاً زبان مهدی‌گرایانهٔ شریعتی و یا رابطهٔ ویژهٔ سروش با روحانیت در قدرت) چه محدودیتهایی در راه موفقیت این برنامه به وجود خواهد آورد. امری که تنها دخالت متفکرین غیر دینی می‌تواند به عریان نمودن آن کمك رساند. درست به دلیل شناخت از محدودیتهای تاریخی و درونی یك تلاش فکری اسلامی درجهت به وجود آوردن رفرم در سنت است که درگیر شدن نویسندگان و متفکرین غیر دینی ایرانی در چنین مباحثی ضروری و حتی حیاتی می‌شود. جامعه ادبی و روشنفکری ایران بدون دخالت در بحثهایی که پیرامون رابطه سنت و تجدد و تحول فرهنگ دینی در جریان است، مسئولیت خود را که تحول فرهنگی جامعه و باز نمودن افق فکری و پندارهای ایرانیان است به سرانجام نخواهد رساند. عرفی کردن حوزهٔ زندگی فرهنگی و سیاسی در ایران بایستی مسئله تقدس‌زدائی را در این حوزه‌ها در دستور کار خود قرار دهد. هرزمان که عرصه سیاست و فرهنگ جامعه در پوشش دین و ایمان ظاهر شد، فاتحه تحمل عقاید و آزادی اندیشه و سعه‌صدر فرهنگی خوانده شده است. این مهم با تلاش درجهت عرفی کردن حوزهٔ عمومی (PUBLIC) جامعه ممکن خواهد شد. عرفی کردن حوزهٔ سیاسی در ایران خواه ناخواه با این دکترین دینی که اسلام را پاسخگوی تمام مسائل بشر می‌داند، در تقابل است. یك دوره نقد و چالش فرهنگی و فکری لازم است تا این پندار اسلامی را تضعیف کرده و زمینه را برای عرفی نمودن روابط سیاسی و فرهنگی در جامعه فراهم نماید. تحقق چنین هدفی به آسانی ممکن نخواهد شد. بسیاری مسائل، از رشد ساختارهای اجتماعی و اقتصادی جامعه گرفته تا اصلاح دین، گسترش فرهنگ و تفکر جدید در یك چنین فرایندی لازم و ملزوم یکدیگرند. اما، اصلاح دین با توجه به تلاش دو نیروی موازی هم صورت‌پذیر است. متفکرین اصلاح‌طلب دینی با تأثیرپذیری از ارزشها و فرهنگ جدید، تجدد در دین را در دستور کار خود قرار خواهند داد و روشنفکران غیر دینی جامعه از فرصتهای مناسب بهره جسته و دست به تقدس‌زدائی در حوزه‌های اجتماعی و سیاسی خواهند زد...»

آنچه خواندید نیاز به شرح ندارد و از آنجا که نویسنده ملزم به لحاظ کردن هیچ مصلحتی نبوده، خود مقاله از گویایی کافی برخوردار است و می‌تواند ما را نسبت به راههایی که روشنفکران سکولار برای مقابله با اسلام یافته‌اند هوشیار کند. خطاب مقاله به روشنفکرانی که در داخل کشور زندگی می‌کنند، با نحوی اعتراض نیز همراه است. نویسنده مقاله از عدم ذکاوت و موقع‌ناشناسی آنها نیز سخت عصبانی است اگر چه به اعتقاد من این عصبانیت بیشتر یك ژست فضل فرو شانه است و نویسنده خود می‌داند که چندان هم جای اعتراض وجود ندارد. من لازم می‌دانم که یك بار دیگر اهمّ سفارشات نویسنده مقاله را با آنچه که در فضای فرهنگی داخل کشور ما وجود دارد مقایسه کنم:

۱. نویسنده مقاله درباره عرفان می‌نویسد: «تفکر عرفانی به علت فراهم نمودن زمینه‌های فکری مناسب تاحدی قادر است که زبان سکولار و فرهنگ تحمل‌پذیری را در جامعه گسترش دهد.» و بعد با زیرکی تمام به خصوصیتی که چنین امکانی را در اختیار زبان عرفان قرار می‌دهد اشاره می‌کند:

- آزادی زبان عرفانی از قید و بندهای فرمالیستی دینی و تشویق عشق و زیبایی (در برابر ترس و زهد در شریعت)

- وجود ابهام و دوگانگی در مفاهیم عرفانی

وجود ابهام و دوگانگی در مفاهیم عرفانی به دلیل تاویل‌پذیری آنهاست. می و میخانه و چشم و ابرو و خال و کرشمه و ساقی... علی‌الظّاهر به معانی ظاهری این الفاظ دلالت دارند و اما عارف و صوفی نظر به این دلالت ظاهری ندارند همهٔ عالم در نظر عارف، دارای نسبتی تأویلی است با عالم اسماء. و به این لحاظ عارف و صوفی در ظاهر عالم نیز، باطن آن را می‌نگرند. همان‌طور که نویسنده مقاله تشخیص داده است این دوگانگی در دلالت، برای مارهایی که قصد سوء دارند نیز سوراخ خوبی است.

زبان عرفانی همان‌طور که می‌تواند ریشه شریعت را از تحجر و تقدس‌مآبی زاهدان متنسك حفظ کند، تبر خوبی نیز به دست عالمان متهتك می‌دهد تا به جان اصل دین بیفتند.

خلاف آنچه که نویسنده مقاله انگاشته است سالهاست که روشنفکران سکولار این ابهام و دوگانگی را در زبان عرفانی بازیافته‌اند و از آن طریق به مقابله با باطن دین برخاسته‌اند: این همه جاروجنجال و کشاکشی که در اطراف حافظ و مولوی و حلاج و... در سالهای پیش از انقلاب و پس از آن برپا شده است علتی جز این ندارد.

استقبال حضرت امام از زبان عرفانی و غزلسرایی ایشان هم در مقابله و معارضه با فرهنگ تحجر و تقدس‌مآبی ـ که با توسل به ظاهر شریعت، باطن آن را انکار می‌کند ـ مؤثر بوده است و هم در جوابگویی به روشنفکرانی که قائل به تاویل در زبان عرفانی نبوده‌اند. اخیراً در نشریه «کار و توسعه» مصاحبه‌ای با یکی از اساتید حکمت و فلسفه انجام شده که اگرچه بسیار خواندنی است، اما مراد بنده از اشاره به این مقاله، سؤالی است که از این استاد معظم به عمل آمده است. پرسیده‌اند:

«آیا به نظر شما برای حرکت درجهت توسعه اقتصادی و پیشرفت در صنعت باید زیربنای فکری را تغییر داد و به نظر برخی خود را از جاذبه میدان فلسفی اندیشهٔ عرفانی رها کرد و بر علم متکی شد؟»

تقابل «اندیشهٔ عرفانی» و «توسعه اقتصادی و پیشرفت در صنعت» نعل وارونه‌ای است که نه راهبر به عرفان است و نه توسعه اقتصادی و صنعتی. نشریه «کار و توسعه» شاید کاملاً صادقانه و با حسن‌نیست به این مسئله پرداخته باشد: اما حکمی که از پذیرش این تقابل استنتاج می‌شود این است که: «اگر توسعهٔ صنعتی می‌خواهید باید دست از عرفان ـ که حقیقت دین است ـ بشویید.»

پاسخ استاد در برابر این سؤال بسیار داهیانه است، اولاً تفکر غالب کنونی تفکر عرفانی نیست، ثانیاً عرفان مانع هیچ کمالی نمی‌شود. اما اگر فرض کنیم جامعه‌ای پدید آید که به تفکر عرفانی وابسته باشد می‌توانیم بپرسیم که وضع تکنیک و تکنولوژی در این جامعه چه می‌شود و آیا تکنولوژی می‌تواند برمبنای تفکر عرفانی تاسیس شود؟ پاسخ دادن به این پرسش بسیار دشوار است و کسی می‌تواند به آن پاسخ دهد که بداند تکنیک با تفکر چه نسبتی دارد و انحاء تفکر را بشناسد و خود اهل معرفت باشد. مع‌ذلک اگر مقصود این است که عرفان با تفکر غالب در جامعه تکنیکی کنونی جمع نمی‌شود من این معنی را تصدیق می‌کنم و می‌گویم تکنیک کنونی جوهر تفکر را درخود دارد و بر تفکر بیگانه مبتنی نمی‌شود، و هرجا برود حقیقت تفکرهای تاریخی را کنار می‌گذارد و صرفاً صورت ظاهر و ظاهر بی‌اثر آنها را می‌پذیرد و تحمل می‌کند. ولی ما که نمی‌خواهیم تکنولوژی را تاسیس کنیم. ما درصدد اخذ و اقتباس تکنولوژی هستیم و البته راضی نیستیم که مصرف کننده صرف و وابسته به قدرتهای صنعتی و اقتصادی باشیم. در راه اخذ و اقتباس تکنیک و توسعه اقتصادی و اجتماعی موانعی وجود دارد که باید برداشته شود. همچنین تصاحب تکنولوژی شرایط و لوازمی دارد که باید به وجود آید. کسی که می‌گوید تفکر عرفانی مانع راه ترقی ماست، دانسته یا ندانسته مردم را گمراه می‌کند و نه فقط مانع یا موانع حقیقی را از نظر ایشان می‌پوشاند، بلکه معرفت و عرفان را در موضع اتهام می‌نشاند. «و در جای دیگر فرموده‌اند:» در کشور ما تفکر عرفانی بوده است و وجود تاریخی ما کم و بیش ریشه در آن دارد. اما گمان نمی‌کنم که نظام اجتماعی ما در میدان جاذبه اندیشه عرفانی قرار داشته باشد. یعنی به نظر نمی‌رسد که تفکر غالب در روابط ما تفکر عرفانی باشد. اندیشه ماهم کم و بیش اندیشه منتشر جهانی است.».

اتکاء بر علم نیز اگر به معنای «ترک ولایت فقها» و تسلیم در برابر مدیریت علمی یعنی «ولایت ساینتیست‌ها و تکنوکرات‌ها» باشد پیشنهاد ریاکارانه‌ای است درجهت نفی معتقداتی که انقلاب اسلامی و ولایت فقیه در خاک آن ریشه دوانده‌اند، اگرنه ولایت فقیه یا حکومت دینی بالذات تعارضی با علوم جدید ندارد. تعارض و تناقض هنگامی پدید می‌آید که ما علوم جدید را به مثابه یک «ایدئولوژی» اعتبار کنیم و بخواهیم که «باید و نبایدها» یعنی «احکام عملی» حیات خویش را از آن اخذ کنیم. ما «باید و نبایدها» یعنی «احکام عملی» زندگی خویش را از «شریعت» می‌گیریم و «فقه» است که «واسطه حقیقت تشریع و حیطهٔ عملی حیات» ماست.

مقالهٔ چاپ شده در فصلنامهٔ کنکاش، متوجه این سؤال نگشته است، او به روشنفکران سکولار که دخالت شریعت را در اداره جامعه نفی می‌کنند، پیشنهاد می‌دهد که راههایی برای «مسخ عرفان» بیابند. و این کاری است که از مدتها قبل از این پیشنهاد در ایران آغاز شده و فیلمهایی چون «هامون، نارونی، جستجوگر، نقش عشق، مادر و بسیاری دیگر با همین قصد تولید شده‌اند. چاپ و انتشار کتابهای کارلوس کاستاندا و یا رمانهایی چون زنان بدون مردان، طوبا و معنای شب و غیره نیز با همین قصد انجام می‌گردد.

پیشنهاد دوم نویسنده مقاله به طور خلاصه چنین است:

«نظرات افرادی که ـ در مطبوعات داخل ایران ـ با قاطعیت مجاز بودن تجدیدنظر در شریعت را مطرح می‌کنند، زمینهٔ مناسبی را در اختیار روشنفکران سکولار قرار می‌دهد تا نقطه‌نظرات خود را مطرح کرده و تضادهایی که دینی نمودن حوزهٔ سیاسی جامعه به وجود می‌آورد مورد تاکید قرار دهند.»

مراد نویسنده این است که روشنفکران سکولار باید از این فرصت استفاده کنند و با دامن زدن به تضادهایی که تفکر دینی حکومت در مواجهه با عرف اجتماعی جامعه ـ که خواه ناخواه در همه جای دنیا متاثر از غرب است ـ به آن دچار خواهند شد زمینهٔ «جدایی دین از سیاست» را فراهم آورند. نویسنده مقاله ادامه می‌دهد: «جالب توجه اینکه دکتر سروش یک مسئله به ظاهر دینی را با توسل به نظریات متفکرین غیر دینی (غربی) و سکولار مطرح کرده و با استدلالی که کاملاً برای روشنفکران متجدد ایران آشناست به جدال با مدعیان ارتودوکسی شریعت می‌رود. ظاهراً هیچ موقعیتی مناسبتر از این برای متفکرین و نویسندگان غیر اسلامی نیست تا موضوع مهمی را که یک شخصیت روشنفکری مهم در جمهوری اسلامی آغاز کرده بهانه قرار داده وارد بحث و گفتگو گردند».

کاملاً روشن است که نویسنده مقاله این جدال را با مقابله‌ای که میان پروتستانتیسم و ارتودوکسیسم در قرون اخیر درگیر بوده است قیاس می‌کند و این مقایسه درستی است. مذهب پروتستان نیز با یک تجدیدنظر در اصول مسیحیت به وجود آمد و دین را به امری کاملاً فردی متفرّع بر وجدانیّات اومانیستی و احکام پوزیتویستی دنیای جدید تبدیل کرد. نویسنده مقاله با صراحت می‌نویسد: «در اروپا روشنفکران و متفکرین سکولار در طی یک دوره نهادهایی را بنیاد نهادند که در کلیت خود سنّت (و از جمله دین) را در حوزهٔ خصوصی زندگی فردی محدود نمود و همزیستی آن را با زندگی عرفی ممکن ساخت. در ایران به نظر می‌رسد که روشنفکران متجدد اعتناء چندانی به امر سکولاریزه نمودن سنّت و نهاد دین نداشته و این امر را متفکرین سنّتی‌تر جامعه به عهده گرفته‌اند» عنوان «سکولاریزه نمودن سنّت و نهاد دین» برای آنچه که در ایران توسط بعضی روشنفکران مذهبی آغاز گشته عنوان مناسبی است. «دین اسلام» برای آنکه بتواند با «زندگی عرفی جامعه امروز» همزیستی و تطابق پیدا کند باید در «حوزه خصوصی زندگی فردی» محدود شود یعنی همچنان که درباره مسیحیت اتفاق افتاد، باید از این ادعا که می‌تواند پاسخگوی تمام مسائل بشر باشد دست بردارد و حکومت را رها کند و «خدا» را نیز به یک «خدای فردی» که فقط از طریق «وجدان فردی» می‌توان با او ارتباط یافت، مبدل سازد. برای آنکه این اتفاق بیفتد، نخست باید امکان دسترسی به حقیقت دین را از طریق قرآن و احادیث انکار کرد و بعد فقه را از پاسخگویی به

معضلات جامعه امروز عاجز دانست و بعد در جواب اینکه «بالاخره باید از چه راه به حقیقت دین دست یافت؟» صورت تعمیم یافته‌ای از نبوت (یعنی نبوت فردی) را پیشنهاد کرد و بعد در جواب اینکه «پس برای اداره جامعه چه باید کرد و به کجا روی آورد؟» گفت: «جهان امروز در حلّ مشکلات خویش بیش از آنکه به فقیهان نیازمند باشد به راهنمایان و مدیران و کارشناسان نیازمند است.»[۲] پس باید «ولایت ساینتیست‌ها و روشنفکران» را به جای «ولایت فقیه» نشاند.

نویسنده مقاله به روشنفکران متجدّد داخل ایران توصیه می‌کند که برای مبارزه با دین به مثابه یك حکومت باید به «عرفی کردن زندگی فرهنگی و سیاسی ایرانیان» بپردازند و در این راه نیز نخست مسئله تقدس‌زدایی را در حوزهٔ عمومی جامعه در دستور کار خود قرار دهند. نویسنده با صراحت می‌گوید که این عرفی کردن با آن دکترین دینی که اسلام را پاسخگوی همه مسائل بشر می‌داند در تقابل است و بنابراین می‌توان گفت که عصارهٔ مقاله مزبور را باید در این قسمت از گفتار جستجو کرد که می‌نویسد:

«برنامه‌ای که شریعتی در خیال داشت و امروزه روشنفکرانی مانند سروش بدان پر... ‌ه‌اند هدفی فراتر از تقویت سنّت در مقابل تجدد و یا دین در مقابل بی‌دینی دارد، این تلاشی است درجهت معرفی عناصری از تجدّد در ارزشها و روابط دینی و سنّتی جامعه ایران».

در اینکه این سخن را به همین صورت که نویسنده مقاله نوشته است بتوان کاملاً پذیرفت، بنده تردید دارم اما در آنکه نتیجتاً تلاشهایی از این دست به «معرفی عناصری از تجدد در ارزشها و روابط دینی و سنّتی جامعه ایران» انجامد، تردید ندارم. نویسندهٔ مقاله از آنجا که می‌داند عرف زندگی مردم در سراسر دنیا شبیه به هم و متأثر از تمدن غربی است، پیشنهاد خود را در عبارت «عرفی کردن زندگی فرهنگی و سیاسی» بیان می‌کند، حال آنکه عرف جامعهٔ ما فقط متأثر از «ارزشهای متجدّدانه» نیست و هنوز در حوزه‌های متعددی توانسته است که ماهیت سنّتی و دینی خود را حفظ کند.

دین اسلام هیچ عنصری از تجدد در ارزشها و روابط دینی خود ندارد اما این به آن معنی نیست که تمدن جدید بشر را یکسره انکار می‌کند. تعبیراتی چون «اومانیسم اسلامی» و یا «سوسیالیست مسلمان» که در آثار مرحوم دکتر شریعتی وجود دارد حکایتگر آن است که ایشان در شناخت ماهیت تمدن جدید و نسبت آن با اسلام دچار اشتباهاتی است که حتی افرادی چون نویسندهٔ مقالهٔ فصلنامه کنکاش را به طمع می‌اندازد. اومانیسم و سوسیالیسم امکان جمع با دین و دینداری را ندارند و تا این نسبت ادراك نشود، التقاط در تفکر روشنفکران مسلمان ما نیز زدوده نخواهد شد. اما به هرتقدیر دشمنان اسلام از همین طریق که نویسنده مقاله بالا بدان اشاره کرده است می‌توانند نقاطی را که باید در تفکر دینی مورد حمله واقع شوند، بشناسند و فتنه را از همان‌جا آغاز کنند. برای نمونه در همین مقاله- که قسمتی از آن را نقل کردیم- زبان عرفانی به مثابه یکی از همان نقاطی که هم می‌تواند در فرهنگ اسلامی طرح شود و هم توسط روشنفکران سکولار تفسیری متجدّدانه پیدا کند، معرفی شده است.

من نمی‌دانم دوستان ما- و مثلاً وزیر مختار محترم ارشاد که ما در اعتقاد آنها به انقلاب اسلامی و خلوص نیّاتشان تردیدی نداریم- با علم به این مسائل و مقدمات باز هم می‌توانند همه آنچه را که در فضای فرهنگی و هنری جامعه امروز ما اتفاق می‌افتد حمل برصحت کنند و هیچ دغدغه‌ای نسبت به آینده نداشته باشند؟ اگر چنین است ما بسیار علاقه‌مند هستیم که براهین و استدلالهای آنها را نیز بشنویم.

در پایان، فقط یك‌بار دیگر توجه‌خوانندگان‌این‌مقاله را به قسمتی از مقالهٔ نقل شده از فصلنامه کنکاش جلب می‌کنم و بدون هیچ توضیحی درمی‌گذرم:

«اصلاح دین (و یا به زعم بنده پروتستانتیسم اسلامی!) با توجه به تلاش دو نیروی موازی هم صورت‌پذیر است، متفکرین اصلاح‌طلب دینی با تاثیرپذیری از ارزشها و فرهنگ جدید، تجدّد در دین را در دستور کار خود قرار خواهند داد و روشنفکران غیر دینی جامعه از فرصتهای مناسب بهره جسته و دست به تقدّس‌زدایی در حوزه‌های اجتماعی و سیاسی خواهند زد.»

پاورقیها:

۱. پژوهشی در دست انجام است تا تصویر روشنتری از این مسئله «مسخ عرفان» به دست دهد.

۲. باید دانست که هیچ تفکری تا تبدیل به «احکام عملی و بایدها و نبایدها» نگردد نمی‌تواند در ادارهٔ جامعهٔ امروز و یا دیروز منشأ اثر باشد و بدون تردید چه ما بخواهیم این «حکم را از دانش جدید و تکنولوژی» کسب کنیم و چه از «تفکر دینی» نیازمند به «روش» یا به قول متجدّدین «متدلوژی» هستیم. فقه به معنای مصطلح، فقط شیوهٔ استنباط حکم است و اینکه گفته می‌شود اسلام پاسخگوی همهٔ مسائل بشری است نه به شیوه استنباط حکم- که فقه باشد- بلکه به اصل حقیقت دین یا حکمت نظری آن برمی‌گردد که جوابگوی همه معضلات بشر در امروز و فردا و فرداهای دور است، فقط کافی است که فقه به مسائل جدیدی که برای بشر پیش می‌آید توجه کند. و اگر بگوییم که از حکمت نظری به حکمت عملی منطقاً نمی‌توان رسید، در حیطهٔ دانش جدید نیز به همان معضلی دچار خواهیم شد که از آن گریخته‌ایم. اختلاف نظر دانشمندان و کارشناسان در مواضع عملی- مثلاً در این مورد که آیا مرداب انزلی باید لایروبی گردد و یا خیر؟ که سالها مورد اختلاف میان جهاد سازندگی و سازمان حفظ محیط زیست بود و بالاخره هم به نتیجه نرسید خودبه خود حکایت از همین حقیقت دارد که حتی در دانش تجربی نیز، نتیجهٔ عملی به صورت حکم در مقدمات منطقی استدلال وجود ندارد و اینکه دانشمندان و کارشناسان غربی به احکام واحدی عمل می‌کنند به این واقعیت رجوع دارد که آنها در غایت و هدف واحدی که «تصرف در طبیعت و غلبهٔ برآن برای تأمین هرچه بیشتر حوائج مادی و روانی خویش باشد» به اتفاق نظر رسیده‌اند. بگذریم از آن‌که اصلاً علوم جدید شأنیت صدور احکام عملی ندارند و بحث در این‌باره را باید به بعد موکول کرد.

به مناسبت سمینار بررسی حکم تاریخی حضرت امام خمینی(ره) دربارهٔ سلمان رشدی

سلمان رشدی عامل هجوم فرهنگی غرب

انقلاب اسلامی ایران بزرگترین و پردامنه‌ترین رویداد عصر ماست، عصری که با اومانیسم (تغییر نسبت انسان به وجود و پیدایی این پندار که گویا انسان دائر مدار عالم است.) آغاز شده و می‌رود تا با انقلاب دینی (انقلاب اسلامی) و آغاز عصر معنویت به پایان راه خود منتهی شود. این حقیقتی است که حتی غربیها نیز آن را دریافته‌اند.

آنها برای مقابله با انقلاب اسلامی (که اینک به رسالت تاریخی آن پی برده‌اند) راهی جز مقابله با تفکر دینی و ارزشهای اسلامی ندارند. به این سبب است که با ظهور انقلاب اسلامی و بسط اندیشه‌های آن در میان مسلمانان، جهان غرب دستپاچه و متحد به تدبیر می‌نشیند: در کنار محاصره اقتصادی و تجاوز نظامی و حملات تبلیغاتی، هجوم ویرانگر فرهنگی علیه ارزشهای دینی آغاز می‌شود. این‌گونه است که توطئه آیات شیطانی شکل می‌گیرد و تبلیغات استکباری از نویسنده‌ای بیمار و بی‌مایه، رمان‌نویسی معروف و برنده جوایز مختلف پدید می‌آورد تا در مقابل اسلام و ارزشهای دینی صف‌آرایی نماید. سیاست‌بازان غربی بخوبی فهمیده‌اند که برای مقابله با انقلاب اسلامی و بسط و گسترش آن باید با مبانی فکری و ارزشی آن به مقابله پرداخت. «هنری کیسینجر» در کتاب «سیاست خارجی آمریکا» می‌نویسد:

«مسائل بین‌المللی را نمی‌توان با کاربرد قدرت نظامی حل کرد و آنچه نیاز به توجه خاص دارد، ریشه‌های روانی فرهنگی و ایدئولوژیکی بحرانهاست».

امام خمینی(ره) نیز هنگامی که فرمودند: «مسئله رشدی یک مسئله فردی نیست، بلکه مقابله استکبار با اسلام است». دقیقاً به همین واقعیت اشاره داشته‌اند که دنیای رو به مرگ اومانیسم برای مقابله با انقلاب دینی و تمدن معنوی از «سلمان رشدی» عاملی جهت این مقابله فرهنگی ساخته است.

سلمان رشدی کیست؟ «سلمان انیس رشدی» به سال ۱۹۴۷ در یک خانواده مسلمان و مرفه هندی به دنیا آمد. او در کالج «کمبریج» به تحصیل تاریخ پرداخت. رشدی با انتشار اولین رمان خود در سال ۱۹۷۵ قدم به عرصه نویسندگی گذارد. رشدی با کتاب «بچه‌های نیمه شب» (۱۹۸۱) برنده جایزه «بوکراپرایز» شد. این کتاب هدفی جز تخطئه مبارزات استقلال‌طلبانه مردم هند ندارد. رشدی در این کتاب سعی در القاء این معنی دارد که استقلال هند دستاوردی نداشته است و «بچه‌های نیمه شب» باید انقلابی دیگر بپا کنند. رمان «شرم» او کتابی است که نهضت اسلامی و فرهنگ اسلامی و بومی این کشور را مورد حمله قرار داده است و شرم‌آور اینکه ترجمه این کتاب در ایران (که توسط یکی از معلوم‌الحال‌ترین روشنفکران صورت گرفته) در سال ۱۳۶۶ برنده جایزه «کتاب سال» در ترجمه شده است ـ نکتهٔ دیگری که لازم به یادآوری است نحوهٔ برخورد ماهنامه «کیهان فرهنگی» و محافل روشنفکری دینی با این نویسنده مامور و مغرض و مزدور است. اینان همپای نشریات روشنفکری «آدینه» و «دنیای سخن» و به طور مداوم به طرح این نویسنده می‌پرداختند و تنها حکم تاریخی امام(ره) بود که دکان اینها را تخته نمود ـ

رشدی که با کتاب «بچه‌های نیمه شب» رسالت تخطئه مبارزات ملل محروم و بویژه فرهنگ دینی مسلمانان را در پیش گرفته بود با کتاب «لبخند یوزپلنگ» گامی دیگر در این راه برداشت. او در همه این آثار سعی کرده است تا به مخاطبین خود القاء کند که انقلابها حقایقی شکست‌خورده هستند و آرمانگرایی در جهان امروز جایی ندارد. او سعی در ترویج رویکردهای سازشکارانه به جای انقلاب و القاء اندیشه سرخوردگی از انقلاب در مخاطبین خود دارد. «لبخند یوزپلنگ» گزارش سفر رشدی به نیکاراگوئه است. او در پایان سفر، همصدا با تبلیغات خبرگزاریهای مغرض و ضدانقلابیون نیکاراگوئه، دولتمردان ساندینیست را به سانسور و استبداد متهم می‌کند. رشدی برای پیشبرد هدف خود حتی از تحریف وقایع نیز روی‌گردان نبوده است. رشدی در این کتاب می‌نویسد:

«در عین اشتیاق تا حدودی عصبی بودم. من گرایش انقلابها را به بیراهه روی می‌دانستم. ضمن اینکه انقلابها فرزندان خویش را می‌بلعند و به چیزی بدل می‌شوند که برای تخریب آن قیام کرده‌اند و نیز می‌دانستم که گاه همه چیز با ایده‌آلیسم شروع می‌شود و با آرزوهای از دست رفته و امیدهای فروریخته پایان می‌گیرد».

آخرین کتاب سلمان رشدی که خبرگزاریها و رسانه‌های استکباری تبلیغات گسترده‌ای نیز برسر آن به راه انداخته بودند، کتاب «آیات شیطانی» است. داستان برمبنای یک روایت جعلی که از اسرائیلیات است قرار دارد. رشدی با اصل قرار دادن افسانهٔ «غرانیق» به توهین و هتاکی نسبت به پیامبر اسلام(ص) و اصول دین می‌پردازد.

رشدی مرتد، در این کتاب مدعی می‌شود که وحی الهی برپیامبر(ص) حقیقت نداشته و ایشان به جعل آن پرداخته‌اند او در این کتاب حضرت جبرئیل، اصحاب باوفای حضرت رسول(ص) و حقیقت نبوت را نیز مورد استهزاء و توهین قرار می‌دهد.

سلمان رشدی خبیث، حضرت ختمی مرتبت(ص) را با اسم «ماهوند» (ماهوند نامی است که پس از جنگهای صلیبی توسط مسیحیان متعصب در مورد پیامبر اسلام(ص) به کار می‌رفته است و معانی چندی از قبیل ابلیس، مرد فاسد و پیامبر دروغین، دارد) معرفی می‌کند که صدایی در گوش او می‌گوید: تو چه نوع

اندیشه‌ای هستی؟ انسان یا موش؟

رشدی مرتد در این کتاب، تهمتها و دروغهایی برپیامبر اسلام(ص) و اصحاب او وارد می‌کند که نقل آنها شرم‌آور است. او مدعی است که سلمان فارسی هنگام قرائت آیات الهی از طرف حضرت رسول(ص)، مطالبی غیر از آنچه پیامبر می‌فرمود یادداشت می‌کرده است. برای اینکه خباثت و رذالت این شیطان انسان‌نما تا حدی برخوانندگان روشن شود به نقل یکی از دروغها و تهمتهای او می‌پردازیم (برخی از مندرجات این کتاب آن‌قدر شرم‌آور است که به هیچ وجه امکان نقل آن وجود ندارد) رشدی مرتد در این کتاب می‌نویسد: «وحی برمؤمنین نازل شد که چقدر می‌خورید، چقدر می‌خوابید، کدامیک از فعالیتهای جنسی حرام گشته، بدانید که لواط و جماع از طرف رئیس ملائکه تنفیذ شده است»

انتشار این کتاب کفرآمیز مقارن بود با نشر رمانی از «ماریان ویگینز» (همسر رشدی) که در آن دین مسیح مورد هتاکی و اهانت قرار گرفته و حضرت عیسی(ع) و حضرت مریم به عنوان اشخاصی فاسد و فاسق معرفی شده‌اند.

در واقع شیطان در روزگار ما گویی از همه حیله‌ها و شگردها و دسیسه‌های خود بهره می‌گیرد تا بشر را از راه حقیقت منحرف نماید. شیطان که خود جز مادیّت و حیوانیّت چیزی ندارد، تلاش می‌کند تا ادیان الهی را نیز به این پلیدیها متّصف نماید.

رشدی مرتد برای انتشار این کتاب ۵۸۰۰۰۰ پوند حق‌التالیف دریافت کرد و روزنامه «ساندی‌تایمز- Sunday Times» که در مالکیت یهودی و صهیونیست معروف «رابرت مردوخ» است درباره آن نوشت: «قطعه هنری بسیار زیبایی است که در قالب رمانی نوشته شده است که بیش از هرکار دیگری در این روزها ایده‌آل تلقی می‌شود».

حمایت گسترده تبلیغاتی و مالی صهیونیسم جهانی از رشدی مرتد، نکتهٔ قابل تاملی است که پرده از اهداف و مقاصد رشدی برمی‌دارد. دولت صهیونیستی که خود در ارعاب و سانسور ید طولایی دارد و حتی کتاب «تاجر ونیزی» شکسپیر را ممنوع الانتشار کرده است، برای اعطای پناهندگی به رشدی اعلام آمادگی می‌کند و خواهان ترجمه و انتشار کتاب رشدی به همهٔ زبانهای دنیا می‌شود.

رشدی مرتد خود پس از منع ورود کتابش به هند می‌نویسد:

«در این رویدادها که در رمان آمده است، می‌کوشم دیدگاهم را پیرامون پدیده وحی و تولد دین جهانی و گسترده ارائه دهم، این دیدگاه نمایانگر نگرش یك انسان لائیك و لامذهب است... که هنوز فرهنگ اسلامی اهمیت مرکزی در طول زندگی‌اش دارد.»

رشدی در مصاحبه با «ساندی ایندیپندنت» صراحتاً می‌گوید: «می‌خواهم ادبیات و رمان جای دین را بگیرد.»

استکبار جهانی در اجرای مبارزه‌ای هماهنگ و برنامه‌ریزی شده علیه ادیان الهی و بویژه دین مبین اسلام، اقدام به ساخت سریال تلویزیونی به نام «شلوم سلام» می‌کند که همان اهداف شیطانی کتاب رشدی را دنبال می‌کند. «کارات جونز» نویسنده این سریال می‌گوید: «در این سریال تلاش شده تا با وجههٔ افراطی که در اثر برخورد اخیر مسلمانان این کشور با کتاب آیات شیطانی به وجود آمده مقابله شود.» «شلوم سلام» ماجرای دختر جوان و مسلمانی است که با یك پسر یهودی طرح دوستی می‌ریزد و به موجودی غربزده بدل می‌شود و...

غربیها بازیگر نقش اول زن این فیلم را، برندهٔ جایزهٔ بهترین بازیگر زن فستیوال فیلم «کان» می‌کنند و یك بار دیگر ماهیّت واقعی این فستیوالها و جشنواره‌ها را عیان می‌نمایند.

کتاب آیات شیطانی نقطهٔ عطفی است در تهاجم فرهنگی غرب، علیه ادیان الهی بویژه اسلام، گردانندگان این توطئه قصد دارند تا با شیوه‌ها و شگردهای مختلف و با بی‌اعتبار ساختن حقیقت ادیان و تفکر دینی با نضج تفکر دینی (بخصوص تفکر اسلامی) و بازگشت انسان به عصر معنویت مقابله کنند.

حکم تاریخی حضرت امام خمینی(ره) درباره واجب‌القتل بودن سلمان رشدی مرتد، بواقع پاسخی محکم و دندان‌شکن بود که طراحان و عاملان اجرای توطئه را دچار سردرگمی و یأس نمود. اگرچه ماجرای سلمان رشدی پایان توطئه‌های سیاسی، تبلیغاتی و فرهنگی غرب علیه اسلام و تفکر دینی نیست، اما بی‌تردید هوشیاری و آگاهی مسلمانان و متفکران اسلامی و مقابله جدی ایشان با تحرکات رنگارنگ تبلیغاتی و فرهنگی استکبار، تمامی این توطئه‌ها را نابود خواهد ساخت چرا که تاریخ از هم‌اکنون ورق خورده است و عصر معنویت آغاز شده است.

پیگیری قاطع و مداوم حکم تاریخی حضرت امام(ره) بی‌تردید گامی بزرگ در راه احیاء تفکر اصیل دینی و نفی مادیّت و حیوانیت جهان کنونی است. وظیفه نویسندگان، متفکران و همه مسلمانان جهان است که هرزمان با پیگیری حکم تاریخی حضرت امام(ره)، توطئه‌های تبلیغاتی و فرهنگی استکبار را که عمدتاً توسط جریانات روشنفکری و گاه تحت عنوان «روشنفکری دینی» مطرح می‌شود افشاء و خنثی نمایند.

● سیاه مشق

دانش‌آموزها:

۱. حمید محلاتی
۲. مجید متواضع
۳. علی صادقی
۴. قاسم قرمداد
۵. محمدرضا اکبری
۶. غلامرضا زین‌الدینی

معلمها:

۱. خانم شاهین‌مقدم
۲. فاطمه همتی
۳. خدیجه ملکیان

مدیر:

حسین کاظمی و آقای متواضع عضو انجمن اولیاء و مربیان

این روزها بچه‌ها سرتق‌تر شده‌اند. دیگر آن بچه‌های روزهای گذشته نیستند که از لولو بترسند و از خط‌کش و انباری و اخم بابا. حتی اگر از نوع کودکان ریقماسی باشند که مدام مفشان را بالا می‌کشند و به گیجی حاشیه می‌زنند، باز هم نمی‌توان آنان را در چهارچوب قالبی متعارف و منطقی گنجانید.

البته این حرفها بیشتر مضمون حرفهای یك خانم معلم است که فیلم را دیده است و ظاهراً هیچ شکایتی هم ندارد. تنها می‌گوید: «عجیب است که بچه‌ها وحشت داشتند و وحشت برای چی؟ مگر در اتاق چه گذشته است. و چرا آقای کارگردان عینك مشکی داشته است و روان‌شناسی کودك لابد اینجاها به درد می‌خورد، که اگر عینك طبی هم روی بینی سوار باشد حد کم تیره نباشد که موقعیت روحی کودك طبیعتاً آن را نمی‌پذیرد. می‌فهمید که؟»

و من سر تکان دادم. و زبانم چرخید که: موقعیت محاط در آن اتاق کوچك و حقیر با آن پروژکتور و آن میز که آقای کارگردان با آن عینك زمخت پشت آن می‌نشسته است و شانه‌های عجیب تخم‌مرغ که در نقاط مختلف اتاق روی دیوار و در چسبانده شده بود چقدر می‌تواند روی پاسخگویی و تمرکز حواس کودك مؤثر باشد. و آقای کارگردان حتماً می‌دانسته است که دست به چه کاری زده است. این کار، کاری بوده است کارستان. البته سوژه‌اش. که بعد چنین از آب درآمده است.

●

لابد می‌پرسید چطور؟ حرفها را من نمی‌زنم. یك ژورنالیست دایره کاری‌اش مشخص است. کالبدی که حقیقت! را در آن می‌ریزند و در سایه بازار سیاه این روزها، روی پرده بازی می‌دهند، قالبی است که باید در آن دقیق شد. یعنی دقیقتر و عمیقتر. و لابد مردم وقت این کارها را ندارند. و برای همین، خبرنگار یا گزارشگر یا یك چیز دیگر- چه می‌دانم- بیشتر کنکاش می‌کند و سؤال و جواب می‌کند و می‌رود که ببیند آیا واقعیت و حقیقت، در آن کالبدِ ارائه شده، وجود دارد یا وجود ندارد. بنابراین ما از حجم «فهمیدن»های خودمان مایه نمی‌گذاریم. ما فقط سؤال می‌کنیم. و جواب را می‌نویسیم. همین.

●

امروز اگر اشتباه نکنم، سیزدهم ماه بهمن است. روز شنبه‌ای که در آن باد از تك و تا نمی‌افتد و انگار که با شاخ و برگ زردی خورده درختان محله قیطریه معاشقه می‌کند. «دبستان شهید معصومی»، در محله‌ای مسکونی است که آقای عباس کیارستمی، کارگردان فیلم «مشق شب»، با همکاری ریاست محترم سابق این دبستان! کارش را آغاز کرده است. دانش‌آموزانی که در اتاق تاریك بازجویی، در طبقه دوم این دبستان، در کنار نمازخانه، برای سؤال و جواب حاضر می‌شدند، کسانی بودند که بدون اطلاع اولیاء و بدون هماهنگی با امور تربیتی استان، از سر کلاسهای درس خارج می‌شدند و به اتاق بازجویی منتقل می‌شدند. اتاق، محیط بسیار کوچکی است که دیوارهای آن به طرز خوفناك و غیرمتعارفی از شانه‌های تخم مرغ و سیمهای به هم پیچیده تزیین شده است. علاوه براین پروژکتوری در گوشه اتاق قرار داده شده است که مستقیماً روی صندلی روبروی میز تنظیم شده است. به این ترتیب، کودکی که تا دقایقی پیش در کلاس، به یادگیری درسی مشغول بوده است، حالا، یعنی تنها به فاصله چند دقیقه، در اتاقی است تاریك و در برابر ارتعاش عظیم نوری موذی، و در مقابل میز و شخصیتی عجیبتر که عینك سیاهی به چشم دارد و آن را مدام با سرانگشت بالا می‌برد.

این شخصیت بزرگوار می‌خواهد در کوتاهترین مدت ممکن، نظام آموزشی ایران را بعد از قریب به دو دهه التهاب و هیجان و تعلل و بگیر و ببند و

تخریب و ادغام فرهنگ و انقلاب و شهادت و کوچها و مشکلات و جنگ، بررسی کند.

بررسی او یک بررسی جامع و مطلقاً منصفانه است. زیرا او تنها از کودکانی سؤال می‌کند که یا مسائل روانی دارند و یا مشکلات خانوادگی. تعداد اعضاء خانوادهٔ این کودکان سرسام‌آور است و پدرانشان شغل آزاد دارند و دعواهای خانوادگی و گره کورهای روانی و هزار مصیبت دیگر. و از طرفی این آقای خوب برای بیان آنچه که می‌خواهد- و نه واقعیت- راه خانه قاضی را، دست در دست بچه‌ها با شکلات و شیرینی و خنده،یکطرفه می‌رود. و راستی قاضی چرا باید سؤال کند که برای چه یکطرفه آمدی؟ و معلم کو و مخاطب تو کو؟ و چرا سؤال کند اصلاً؟ قاضی شهر ما اصلاً خوشش می‌آید این طوری قضاوت کند. دمش گرم. می‌تواند، می‌کند. نوش جان. کی به کی است.

●

قشقرق بچه‌ها اوج گرفته است. درست مثل هجوم هول‌آور انبوهی از گنجشکان آزاد، که یکهو فضای خیابانی مشجر را سیاه می‌کنند و بعد می‌گذرند، به شتاب.

شیرینی و گل روی میز، در اتاق مدیریت دبستان. و پنج دانش‌آموز. یعنی عده‌ای از همانها که در فیلم مشق شب مصاحبه کرده بودند. و دو معلم و یکی از اعضاء انجمن اولیاء و مربیان و مدیر دبستان که معلوم نیست چرا هی بلند می‌شود، می‌رود و باز پیدایش می‌شود و بعد معاونت دبستان و من و همکارم. و صحبت از حرفهای خانم شاهین‌مقدم شروع می‌شود، یعنی معاونت دبستان:

«ما بچه‌ها را یکی یکی از کلاسها می‌آوردیم بیرون. مجوزی هم در کار نبود. و حتی با اولیاء این دانش‌آموزان هم صحبتی نشده بود. آنها را از سر صف یا از کلاسها می‌آوردیم بیرون و می‌بردیم در آن اتاق. آن اتاق را آقای کیارستمی خودشان انتخاب کردند. ما در ساختمان این دبستان، اتاقهای بزرگتری هم داریم و اینکه ایشان روی چه ضرورتی این اتاق کوچک را انتخاب کردند، کسی چیزی ندانست. اتاق چهاردیواری محصوری است در طبقه دوم همین دبستان. کنار نمازخانه. که ایشان تمام دیوارها و سقف را با شانه‌های تخم‌مرغ پوشاندند و پایه‌های زمخت بلندکوها بود و اگر اشتباه نکنم وحشت بچه‌ها را همین مسائل مضاعف می‌کرد. علاوه براین آقای کیارستمی خودشان عینکی به چشم داشتند که سیاه بود و برای من عجیب! و شما تصور کنید یک کودک کلاس دوم ابتدائی با هشت سال سن چطور می‌تواند در چنین موقعیتی که مسئله غربت و بیگانگی برآن سنگینی می‌کند، پاسخ‌مناسبی‌بدهد. مسلماً هیچ کدام از آن بچه‌ها تا آن روز در چنین موقعیتی قرار نگرفته بودند. من فکر می‌کنم بچه‌ها می‌ترسیدند. از آن اتاق تاریک و آن وضع موحش. و چطور می‌شود که بتوانند جواب مناسبی بدهند.»

البته تا اینجای قضیه یک نکته باید روشن شود. شانه‌های تخم‌مرغ، روی دیوار!

من تصور می‌کنم آقای کیارستمی یا هرکس دیگری که در خلال کار، ایشان را همیاری می‌کردند تنها برای کیفیت صدابرداری اقدام به چنین کاری کرده است. اما نکته‌ای که به عنوان گره کور کار در ذهن آدم پیچک می‌خورد این است که چرا نباید برای عادی شدن موقعیت در سؤالها و جوابهای مکرر و پی‌درپی، ایشان بچه‌ها را توجیه می‌کردند تا آنان از بعد روانی احساس امنیت کنند. و حتی سیمها و آن نور شدید عظیم، که از مقابل می‌پاشید و آن سؤالهای خسته‌کنندهٔ عقیم، که هرکودکی از آن نفرت و انزجار دارد و واکنش طبیعی کودک در برابر این حرفها این است که یا سرش را پایین بیاندازد و یا انگشتهایش را در زرد و قرمز شدن رنگ چهره‌اش درهم قاطی کند.

بگذریم.

خانم شاهین‌مقدم می‌گوید:

«بهرام عابدی می‌گفت به من شربت خواب دادند و من گیج شدم. بنابراین ایشان بیشتر به فکر هدف بودند تا وسیله. ایشان برای بیان آنچه که می‌خواستند در این تلاش بودند تا کودکانی را به سؤال بگیرند که به نحوی غیرعادی، دارای ضعف روحی عمیقی هستند و ناهنجاریهای اجتماعی و خانوادگی دارند و یا در زندگی خصوصی‌شان دچار دشواریهای روانی شده‌اند. این افراد در دبستان ما بسیار معدودند. ما بچه‌های متوسطی هم داشتیم. حالا کاری با بچه‌های بی‌معضل ندارم. اما حد کم از بچه‌های متوسط هم باید سؤال می‌کردند. ایشان حتی به صراحت از ما می‌خواستند، تنها بچه‌هایی را به ایشان معرفی کنیم که ضعفهای زیادی دارند. و علاوه براینها به نظر من ایشان یک کفه ترازو را نادیده گرفته بودند. یعنی کادر مدارس و مشکلات آنها. بنابراین بررسی ایشان نمی‌تواند بررسی صحیح و معقولی باشد. اصلاً ایشان آنجا که در مورد تنبیه و تشویق سؤال می‌کردند اطلاع نداشتند که آن بچه‌ها، معنی واژه تشویق را نمی‌دانند. این نشان می‌دهد که ایشان در ریزترین مسائل، دچار اشتباه شده‌اند. یک کودک، تنها تلقی کاملی که از واژه تنبیه دارد خط کش است و سیلی معلم. یک کودک نمی‌گوید که مثلاً پدرم مرا تنبیه کرد. او می‌گوید پدرم برای من مثلاً آب‌نبات نخرید. او از واژهٔ تنبیه چیزی نمی‌داند و چه می‌داند که مثلاً خرید یک اسباب بازی، خودش یک تشویق است یا نخریدنش یک تنبیه».

معاونت دبستان شهید معصومی دیگر حرفی نمی‌زند و تکیه می‌دهد به پشتی راحتی قهوه‌ای رنگ و نگاه می‌کند به گلهای مجهول رنگ روی میز. اما فکر می‌کنم زیاد بد نباشد که به گفته یکی از همین شاگردها نگاه کنیم. او اسمش داریوش

مولایی است. وقتی بعدها از او درباره فیلم و اوضاع و احوال آن سؤال می‌کنند می‌گوید:

«وقتی از من [دربارهٔ تشویق و تنبیه] سؤال شد، من معنی تشویق را نمی‌دانستم. برای همین گفتم نه. در حالی که تا حالا خیلی تشویق شده‌ام. من ترسیده بودم. عینک آقای کیارستمی مرا ترساند. مثل فیلمهای وحشتناک بود».(۱)

●

«من فیلمهای آقای کیارستمی را می‌پسندم. کارشان خوب است. اما در این فیلم به معلمها و وزارت آموزش و پرورش کم‌لطفی کرده‌اند. ایشان حالت وحشتناکی را از مدارس به تصویر کشیده‌اند، درست مثل بازداشتگاههایی که ماموران [معلمان] در آن فرمان می‌دهند».

خدیجه ملکیان که حرفهایش را از اینجا شروع کرده است، آموزگار کلاس سوم این دبستان است. فرزند او که در کلاس اول دبستان درس می‌خوانده است توسط آقای کیارستمی برای

سؤال و جواب به اتاق برده شده و نتیجه این سؤال و جوابها این بوده است:

«این آمده بود توی آن اتاق و آن‌قدر محو تماشای دستکاهها و لوازم و دیوارها شده بود که اصلاً حرفی نزد. فقط نگاه کرد. و بعد من یك ربع سکوت ازش گرفتم.»

و بعد خانم ملکیان اضافه می‌کند که:

«پسر من یك حالت ترس را پیدا کرده بود. و برای همین جوابی نداد. در خانه از من می‌پرسید: آنها چه بود. آن سیمها چه بود. آن دستکاهها چه بود. چرا دیوار این‌طوری شده بود. و چون بعضی وقتها دکتری برای زدن آمپول به دبستان می‌آید فکر می‌کرد که می‌خواهند آمپول بزنند».

و راستی این کودك چرا توجیه نشده بود. یعنی تا این حد کم‌کاری. یعنی دریغ از گفتن اینکه مثلاً:

«بابا جان نترس اینها وسایل کار ماست. ما با اینها کار می‌کنیم که بگیم توی این مدرسه‌های شما چه بدبختی و کتکهایی هست. ما می‌خواهیم یه فیلم سینمایی! درست کنیم که دیگه شما رو کتك نزنند و مشق شب بهتون نگن و...»

و چه می‌دانم از این جور قضایا. من که نباید دنبالش باشم. یك کارگردان وقتی می‌خواهد مستند آموزشی یا تحقیقی بسازد باید برود دنبال وسایل. و یکی از همین وسایل، روان‌شناسی کودك است. یك کارگردان باید بداند چکار کند که کودك نترسد و این‌گونه محتویات! درونی‌اش را بیرون نریزد. یا سکوت نکند. مگر کودك با سکوت خودش که ناشی از ترس می‌شود می‌تواند چیزی را بفهماند؟ یا سندیت یك حادثهٔ به اصطلاح هولناك بشری باشد؟

●

«من فاطمه همتی هستم. معلم کلاس چهارم این دبستان»

از او می‌خواهم که در مورد واقعیت موجود حرف بزند. یعنی تنها یك تطبیق سطحی بین

آنچه که فیلم «مشق شب» ارائه می‌دهد و حقیقتی که در مدارس امروز، درست مثل یك نسیم ملایم جریان دارد. او می‌گوید:

«من فکر می‌کنم آقای کیارستمی از کالبد متعارف معلم، یك حالت منفی ساخته‌اند که هربیننده در سینما با دیدن فیلم احساس می‌کند معلم یك جلاد است و دارد برای مدارس یك حالت بردگی به وجود می‌آورد و طبیعتاً شاگرد، برده است. من تصور نمی‌کنم که دشوارتر از تصحیح تکالیف بچه‌ها، برای ما کاری وجود داشته باشد. ما می‌توانیم خیلی راحت حجم تکالیف را کمتر کنیم و آسوده‌تر باشیم. اما چرا این کار را نمی‌کنیم؟ فیلم روندی دارد که بیننده تصور می‌کند یك معلم دارد حالت روحی، گرفتاریها و مشکلات خودش را از طریق مشق شب و کتك و تنبیه فراموش می‌کند. در این فیلم یك معلم، انسانی است عقده‌ای که سعی دارد در برخورد با شاگردهایش آن را مرتفع کند. تکالیف تنها وسیله‌ای است برای گشودن عقده روحی. ممکن است ایشان بگوید که فقط من از بچه‌ها تصویر برداشتم و حرفهایشان را ضبط کردم. اما من می‌گویم که حتی اگر من را با این سن و سال برای سؤال و جواب به آن اتاق وحشتناك عجیب و مجهول می‌بردند، نمی‌توانستم درست فکر کنم و جواب بدهم، تا چه رسد به یك کودك شش هفت ساله. اولاً آقای کیارستمی با عینکی که زده بودند و طرز سؤال کردنشان و محیط سیاه اتاقی که از آن استفاده می‌کردند و حتی دستگاههایی که بعید به نظر می‌آید یك کودك در عمر کوتاهش آنها را دیده باشد، برای بچه‌ها سنگین بود. بچه‌ای که فقط در محیط خانواده بوده ویك کلاس مثلاً چهل نفری که با همه اخت شده و انس گرفته، یك بازیگر نبوده است که بتواند در مقابل دوربین و موقعیتهای متغیر ظاهر شود. ثانیاً بچه‌هایی را که ایشان در نظر گرفته بودند کسانی بودند که مشکل خانوادگی داشتند و مسائل لاینحلی روی دنیای خالص کودکانه‌شان سنگینی می‌کرد. بنابراین همین مسائل روی درسها و آموختنی‌هایشان غلبه می‌کرد. من می‌خواهم بدانم آقای کیارستمی که در یك موقعیت محاط وحشتناك از بچه‌ها جوابهای درست و صحیح! را می‌گرفتند، چرا از یك معلم در مورد تکلیف شب سؤالی نکردند که چرا؟ و برای چه؟ و اصلاً آیا حقیقت همین‌طور هست یا نه؟»

خانم همتی نفس تازه می‌کند. کمی تندتند حرف می‌زند و انگار که کلمات در دهانش مثل سیب زمینی داغ بازی می‌خورد تا دهانش نسوزد. بعد می‌گوید:

«حقوق یك آدم فرهنگی مگر چقدر است. به قول خانم مقدم که از قول شهید رجایی می‌گویند معلمی کردن یا دیوانگی می‌خواهد یا عاشقی. خوب پس چطور در این فیلم معلمی تا این حد تضعیف شده است؟ من وقتی در سینما نشسته بودم و داشتم این فیلم را می‌دیدم، خدا خدا می‌کردم که زودتر فیلم تمام شود و بزنم بیرون. چون اطرافیانم در سینما حرفهایی می‌زدند که برایم سنگین می‌آمد. اطرافیانم فکر می‌کردند که من به خاطر حقوق آموزش و پرورش آمده و نشسته‌ام روی صندلی، پشت میز و دارم لج‌بازی می‌کنم و تکلیف می‌دهم. چرا ایشان از آنهایی که درسشان خوب بود سؤالی نکردند؟ حتی آنها که متوسط بودند. چرا از آنها سؤال نکردند؟ در دبستان تعداد دانش‌آموزانی که ضعیف هستند انگشت‌شمار است. آقای کیارستمی چرا ضعیفها را نشان داده است؟ سه نفر از کسانی که در فیلم با آنها مصاحبه کرده‌اند از شاگردان من هستند. این سه نفر دقیقاً در تمام مدت زندگی‌شان دچار جار و جنجالهای خانوادگی هستند. دائماً پدر و مادرهاشان کتك‌کاری می‌کنند و آنها ذهنشان مشغول می‌شود. بنابر این نمی‌توانند درست

تحصیل کنند. و آقای کیارستمی برای زیر سؤال بردن نظام آموزش و پرورش آمده است و دست گذاشته است روی همین بچه‌ها. همین بچه‌ها که درصد کمی از شاگردهای ما را تشکیل می‌دهند.

●

نفر چهارمی که طرف مصاحبت ما قرار می‌گیرد یکی از اعضای انجمن اولیاءو مربیان این دبستان است. او ظاهراً آدم متواضعی است با نام فامیل متواضع. با ریشهای متعارف پرفسوری و قدی نسبتاً متوسط. می‌گوید:

«علت اینکه آقای کیارستمی این دبستان را انتخاب کردند این بود که پسر ایشان در این دبستان تحصیل می‌کردند»!

بعد خودش را روی صندلی جابجا می‌کند و اضافه می‌کند که:

«ایشان با پسر من، مجید هم مصاحبه کردند. من به او گفتم: مجید اضطراب دارد چون دقیقاً در زمان جنگ به دنیا آمده است. مادرش اکثراً او را در حالی شیر داده است که ناراحتی داشته است و در بمباران و اضطراب و کذا. مجید از آن دوران گذشته بعد آرام آرام بزرگتر شده و وارد مدرسه شده و همیشه از جاهای تاریک و چهاردیواری‌های محصور و تنهایی وحشت دارد. و بعد آقای کیارستمی او را بردند در آن اتاق دربسته و کوچک که سؤال و جواب کنند».

با این حساب آقای کیارستمی می‌دانسته است که باید چه کار کند. یعنی دست روی چه بچه‌هایی بگذارد و چطور سؤال کند و در کجا. وقتی با مجید متواضع درباره اتاق صحبت می‌کنم، می‌گوید:

«من از اتاق تاریک می‌ترسم»

می‌پرسم:

«فقط از اتاق می‌ترسیدی که تاریک بود؟»

می‌گوید:

«از عینک آقای کیارستمی هم می‌ترسیدم.»

می‌پرسم:

«تو فکر می‌کنی آقای کیارستمی آدم خوبیه؟»

می‌گوید:

«آدم خوبیه»

می‌گویم:

«پس چرا با او حرف نزدی؟ چرا جواب سؤالهایش رو نمی‌دادی؟»

و او می‌گوید:

«چون ترسیدم. خیلی ترسیدم».

خیلی عجیب است! نه!

●

آقای متواضع هنوز دارد حرف می‌زند، عصاره‌اش را می‌توان در صحبتهای قبل دید. یک سؤال می‌ماند که آن را آقای یاری پیش می‌کشد:

«فکر می‌کنید آقای کیارستمی با دید روان‌شناسانه- کودک- دست به چنین کاری زده‌اند؟»

و متواضع فکورانه و عمیق می‌گوید:

«خیر. فکر نمی‌کنم. چون من با خانم دکتر ثقفی، روان‌شناسی که مجید را می‌برم پیش او، صحبت کردم. او می‌گفت: برخورد کارگردان با توجه به خصوصیت منفی مجید، خوب نبوده است و حتی کارشان اشکال هم داشته است. من فکر می‌کنم کسانی که می‌خواهند در یک زمینه خاصی تحقیق یا بررسی کنند باید طرز دید و برخورد مخاطبان خودشان را ارزیابی کنند و حتی صد درصد یک روان‌شناس را به عنوان همیار خود در کارها دخیل کنند تا خدای نکرده نکته‌ای، صحبتی، حرفی گفته نشود که تأثیر منفی داشته باشد یا خدای نکرده به بچه‌ای یا خانواده‌ای بربخورد. یا نقطه ضعفی تشدید شود. من فکر می‌کنم این فیلم فیلمی نبوده است که عمیقاً تحقیق کرده باشد و مشکلات را عرضه کرده باشد و بیرون کشیده باشد و بعد با صراحت واقعیتی را ارائه دهد و بگوید که حالا تکلیف چیست و باید چه کار بکنیم.»

●

«ممکنه خودت‌رو معرفی کنی؟».

«من... حمید محلاتی».

«کلاس چندمی حمید جان؟»

«کلاس پنجم».

«روزی که می‌خواستند با تو مصاحبه کنند، تو می‌ترسیدی؟».

«بله».

«بعد وقتی رفتی توی اتاق باز هم می‌ترسیدی یا اضطراب داشتی؟».

«بله».

«از آقای کیارستمی چطور؟ از او هم می‌ترسیدی؟».

«بله».

«فکر می‌کنی آقای کیارستمی آدم خوبیه یا بد؟».

«اشکالهای آموزش و پرورش‌رو می‌گرفت. خوبیهاش را نمی‌گفت».

«به نظر تو آدم خوبیه یا بد؟».

«من نمی‌دانم. فقط آن روز که آمد مدرسه و با من صحبت کرد، دیدمش».

«آن حرفهایی را که در فیلم زده بودی، همه‌اش جوابهای درست بود؟».

«تقریباً».

«یعنی چه، تقریباً».

«بعضیهاش را درست گفتم، بعضیهاش را غلط».

«مثلاً چه چیزهایی را غلط گفته بودی؟»

«مثلاً آن آقا پرسید معلمتان مشق زیادی می‌ده؟ من گفتم بله».

«حالا به نظرت زیاد مشق می‌که یا نه».

«نه. زیاد نه. کم می‌که».

«اگه بگویند بیا باز هم در یک همچنین فیلمی حرف بزن، حرف می‌زنی؟»

«نه!»

«یعنی دوباره می‌ترسی؟»

«نه. ترس که نه ولی...»

«به خاطر چی از این فیلمها خوشت نمی‌آد؟ چون آقای کیارستمی آن را کارگردانی کرده؟»

«بله آقا»

این سؤالها و جوابها که خواندید، محصول گفتگوی من با حمید محلاتی بود. می‌خواهم بپرسم که آیا به بافت سؤالها دقت کردید؟ سؤالها دقیقاً جوابهایی است که من می‌خواهم از زبان حمید بشنوم. یعنی به عبارتی من دارم حرف توی دهن حمید می‌گذارم. به عبارتی من جوابهایی را که می‌خواهم، در سؤالهایم به طور کاملاً تحمیلی از مخاطبم می‌گیرم. این روشی است که آقای کیارستمی در فیلم «مشق شب» از آن بهره گرفته است. می‌فهمید که؟!

سید یاسر هشترودی

پاورقی:

۱. نشریه پهلوان شماره: ۷۸.

نخستین سمینار بررسی مسائل مطبوعات ایران

■ عبدالحسین موّحد

نخستین سمینار بررسی مسائل مطبوعات ایران به مدت دو روز، شش و هفت اسفندماه ۱۳۶۹ در «هتل استقلال تهران» توسط «معاونت امور مطبوعاتی و تبلیغاتی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها» با همکاری «گروه آموزشی علوم ارتباطات اجتماعی دانشگاه علامه طباطبائی» برگزار شد.

برنامه زمان‌بندی شده این سمینار در هشت جلسه (صبح و بعد از ظهر) با ایراد سخنرانیها و پاسخ به پرسشهای شرکت کنندگان طبق آنچه پیش‌بینی شده بود، انجام گردید. در روز افتتاح سمینار، پس از تلاوت آیاتی از قرآن مجید، آقای «دکتر کاظم معتمدنژاد»، عضو و دبیر شورای برگزار کننده سمینار، گزارش کوتاه خود را با تشریح چگونگی شکل‌گیری فکر این سمینار و هدفهای آن ارائه کردند و گفتند: قانون اساسی جمهوری اسلامی ایران ایجاب می‌کند که نوعی دگرگونی در رسانه‌های گروهی و مطبوعات ایجاد کنیم. ایشان ضمن تبیین قانون مطبوعات و ضرورت آزادی در این رسانه گروهی، صاحبان قلم و مطبوعات را به ایستادگی در برابر سلطه فرهنگی غرب و حرکت به سوی نظم نوین ارتباطات فرا خواندند. و اشاره کردند که مطبوعات ما در شرایط حکومت استبداد با آرمان تجددطلبی به صورت نهادی تقلیدی و برگرفته از غرب به وجود آمد و حالا ضرورت دارد که ما دیدگاههای واقع‌بینانه و انقلابی خود را در برابر دیدگاههای جامعه بین‌المللی، روشن سازیم.

ایشان برروی چهار مسئله تاکید کردند:

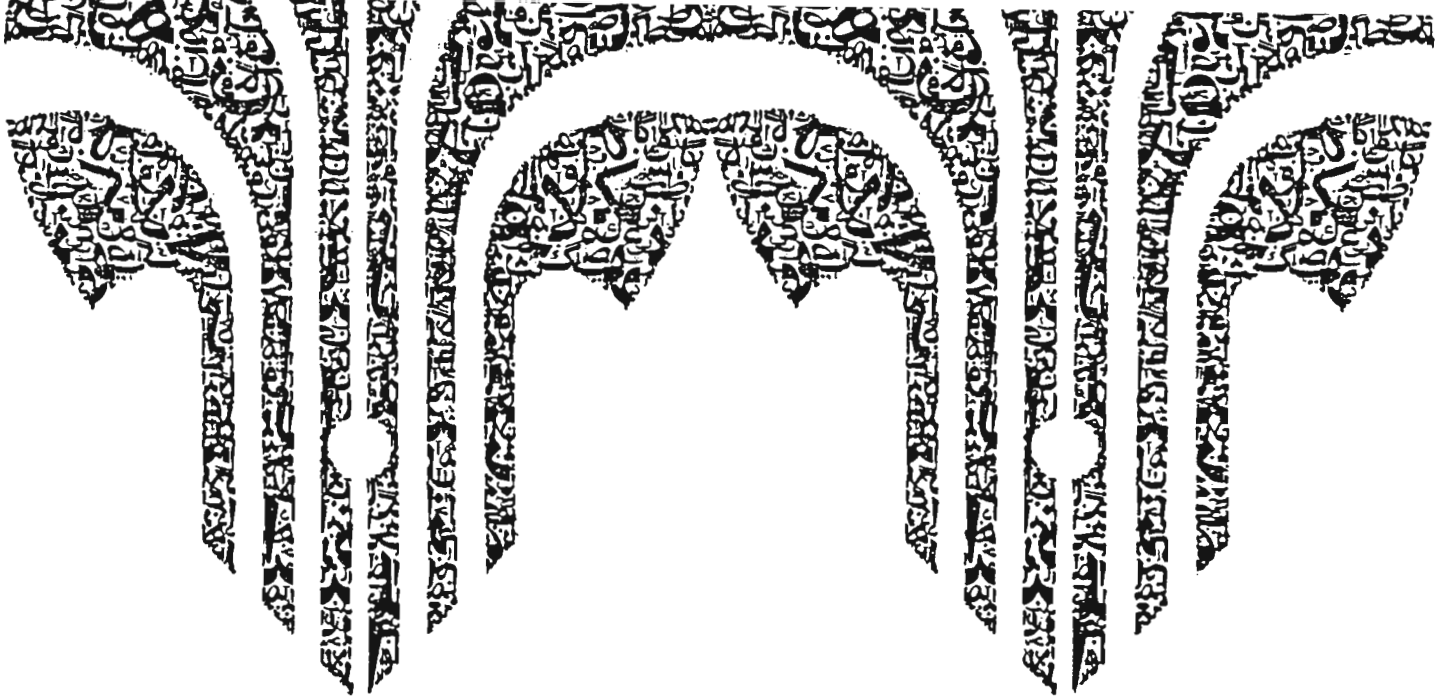
۱. استقلال حرفه‌ای روزنامه‌نگاران، ۲. آموزش و تربیت تخصصی روزنامه‌نگاران، ۳. مدیریت وسایل ارتباط جمعی و مطبوعات. ۴. موضوع تحکیم حاکمیت قانون و مسائل توسعه ملی.

حجت‌الاسلام والمسلمین جناب آقای «دکتر محمد خاتمی» وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی سخنان خود را با تشریح مناسبات وسایل ارتباط جمعی ما با وضع تمدن و فرهنگ غرب، شروع کردند و سپس از نظر ساختار و کارکرد و محتوا مطبوعات ما را مورد بررسی قرار دادند و گفتند که اسلام به انسان به عنوان یك موجود ملکوتی اصالت می‌دهد. این موجود در برابر طبیعت قرار ندارد، بلکه در درون آن است. و پس از آن، به تشریح دیدگاه حاکم برتمدن جدید و دیدگاه انقلاب اسلامی ایران پرداختند و گردانندگان وسایل ارتباط جمعی را به نقش و سیاست مهم خود واقف گردانیدند و «اومانیسم» غربی را مورد تجزیه و تحلیل قرار دادند و رسالت ارتباط جمعی را در موارد زیر دانستند:

۱. ارتباط جمعی باید وظیفه آگاهی‌رسانی به مردم، داشته باشد.

۲. ارتباط جمعی، مظهر آزادی و حقوق اجتماعی مردم می‌باشد.

سپس افزودند: «دو واقعیت تلخ در کشور ما



وجود داشته است: ۱. غربزدگی، ۲. دیکتاتورزدگی. به این معنا که گروهی از روشنفکران ما و گردانندگان داخلی مطبوعات ما، دست‌پرورده و تربیت شدهٔ فرهنگ غرب بوده‌اند و بیشترین سوءاستفاده‌ها را همین روشنفکران کرده‌اند و هیچ‌گاه در ادعاهای خود، صداقت نداشته‌اند و به ملاکهای خود و خواست اکثریت جامعه تن در ندادند. و وقتی مردم و روشنفکران تحمل یکدیگر را نداشته باشند و سلیقه‌ها و باورهای یکدیگر را تحمل نکنند، دچار دیکتاتورزدگی هستند. آقای وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی همچنین فرمودند: «ما برای پیشبرد اهداف انقلاب اسلامی، چاره‌ای نداریم جز اینکه روشنفکران آزاده‌ای را در متن خود بپرورانیم. روشنفکرانی که هم بتوانند وضعیت تاریخی ملت خود را بشناسند و هم دلبستگی تام به معیارهای انقلاب اسلامی داشته باشند. رسالت وسایل ارتباط جمعی باید برای ارائه و حفظ بینش توحیدی، استقلال و آزادی و مقابله با استکبار، تأمین نیازهای عمومی، رشد محرومان در همه زمینه‌های معنوی و مادی باشد. آنچه مهم است دیدگاه و عمل و سیاست زمامداران ماست که ممکن است هنوز رسوبات دیکتاتورزدگی و غربزدگی در جانشان وجود داشته باشد. از اهمّ وظایف حکومت رشد مردم و مشارکت آنان به عنوان ضمانت در برنامه‌هاست. این را هم بدانیم که اسلام با اندیشه مخالف، معارضه منطقی دارد، نه معارضهٔ امنیتی. ما باید بدانیم که دو خطر ما را تهدید می‌کند: اول: تحجّر، دوم: التقاط. نباید برفرهنگ دید امنیتی حاکم باشد. نقش مطبوعات، به طور خاص در زمینه آگاهی‌رسانی به مردم، بسیار مهم است.»

آقای «مهندس امین‌زاده»، معاونت امور مطبوعاتی و تبلیغاتی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی ضمن ذکر چگونگی شکل‌گیری معاونت امور مطبوعاتی و تبلیغاتی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی گزارش خود را با مطالب زیرا ارائه کردند:

«نخست باید شرایط عمومی مطبوعات را در فاصله بین سالهای ۱۳۶۰ تا ۱۳۶۷ برشمرد مطبوعات ما طی این سالها، پس از یک مرحله هرج و مرج مطبوعاتی با چهار مساله اصلی روبرو بوده است:

۱. اغتشاش در سازمان ملی ارتباطات، ۲. انحلال نقش مطبوعات در درون سازمان تبلیغی، ۳. درگیریهای فزاینده انقلاب با نیروهای ضد انقلاب و جنگ تحمیلی، ۴. مجموعه شرایط فوق و بویژه تنگناهای اقتصادی، مشکلات حرفه‌ای و تکنیکی مطبوعات را دامن می‌زد. از مهمترین این مشکلات، فقدان آموزش منظم و سازمان یافته نیروی انسانی به شمار می‌رفت.

معاونت مطبوعاتی با عنایت به مسائل بالا و با توجه به محدویت امکانات عملی، پنج محور اصلی را مطرح نمود:

۱. ایجاد تنوع در مطبوعات، ۲. ایجاد امکانات مشارکت نیروهای مختلف اجتماعی و مطبوعاتی و تشویق نیروهای جوان دارای انگیزه‌های فرهنگی در چهارچوب اهداف انقلاب اسلامی، ۳. ایجاد امکانات انسجام حرفه‌ای و صنفی مطبوعات که در برابر سیاست‌زدگی عمومی مطبوعات دچار وقفه گردیده بود و تعمیق احساس مسئولیتهای حرفه‌ای در دست اندرکاران مطبوعات، ۴. ارتقاء سطح کیفی نیروهای انسانی مطبوعات از طریق دوره‌های مختلف آموزشی، ۵. ارتقاء کیفی محتوای مطبوعات و کاربست تکنیکهای نوین و پیچیده‌تر تبلیغ و ترویج اصول و مبانی انقلاب اسلامی و وحدت ملی به موازات آن.»

درباره وضعیت توسعه کمی مطبوعات گفتند:

«طی سال ۱۳۶۷ در مجموع حداقل ۱۸۳ نشریه در کشور انتشار یافته است. از این تعداد تنها ۱۲۸ نشریه براساس موازین قانونی مطبوعات انتشار یافته و ۵۵ نشریه بدون توجه به ترتیبات قانونی از سوی اشخاص متنفذ و یا ارگانها و نهادهای انقلابی منتشر شده‌اند. در طی سال ۶۸ تعداد نشریات در حدود ۲٪ رشد داشته است و در فاصله سالهای ۶۸ تا ۶۹، با آغاز انتشار ۹۱ نشریه جدید، ما شاهد رشدی معادل ۴۹٪ در مطبوعات کشور بوده‌ایم. بنابراین در مجموع در فاصله سال ۱۳۶۷ تا ۱۳۶۹ ما شاهد رشدی بیش از ۴۹٪ و فعالیت ۲۷۴ نشریه در سطح کشور هستیم. در این محاسبات گروه نشریاتی که از جانب بنیاد اندیشه اسلامی برای خارج از کشور انتشار می‌یافته (۱۰ عنوان) و گروه نشریات رشد وزارت آموزش و پرورش (۱۷ عنوان) و ۲۰ عنوان نشریات نهضتهای آزادی‌بخش محاسبه نشده‌اند. تعداد نشریات هفتگی از ۴۸ نشریه در سال ۱۳۶۷ به ۴۴ نشریه در سال ۱۳۶۹ کاهش یافته است. ۳۲ عنوان دراین نشریات که ۷۵٪ از نشریات هفتگی را تشکیل می‌دهند در شهرستانها انتشار می‌یابند. تعداد روزنامه‌های فعّال کشور از ۱۰ روزنامه در سال ۱۳۶۷ به ۱۹ روزنامه درسال ۶۹ افزایش یافته است. «آقای امین‌زاده» در بخشی از گزارش خود، گفتند: «ماهنامه‌ها متنوع‌ترین گروه نشریات از حیث موضوع و گرایشهای متفاوت سیاسی، اجتماعی و فکری به شمار رفته و درحال حاضر تقریباً حضور جناحها و گروههای مختلف اجتماعی، سیاسی و فرهنگی کشور در عرصه مطبوعات کشور را نشان می‌دهد. مقایسه میزان رشد کمی مطبوعات در مقایسه با میزان امتیازات واگذار شده بیانگر حقایق دیگری است. درطی سالهای ۱۳۶۷، ۶۸، ۶۹ به ترتیب ۱۵، ۹۳ و ۱۳۳ اعتبار تاسیس نشریه واگذار

گردیده است. از مجموع ۲۴۱ امتیاز واگذار شده ۹۴ نشریه جدید درطی سالهای ۶۸ و ۶۹ پا به عرصه فعالیت نهاده‌اند.»

ایشان در بخش دیگری از گزارش خود، اذعان داشتند که: «متاسفانه محتوای نشریات ما ـ بجز استثنائاتی ـ هنوز جوابگوی نیازهای فکری و فرهنگی جامعه ما نیست. هنوز نتوانسته‌ایم به سنت حسنه مطبوعات سیاسی صریح و روشن اما معقول، دست یابیم. هنوز مطبوعات اقتصادی نتوانسته‌اند به عنوان پشتوانه‌ای نظری برای ارزیابی عملکرد اقتصادی دولت و بخش خصوصی و تجارت خارجی مبدل گردند و ناتوانی مطبوعات ما بویژه مطبوعات اجتماعی در طرح دقیق و متعهدانه مسئله زنان و جوانان رنج آور است.»

آقای امین‌زاده افزودند: «نباید یك جانبه به قضاوت نشست. هنوز موانع جدی وجود دارد. نمی‌توان درحالی که در بسیاری از حوزه‌های اندیشه، هنر و فن ما به فرآیند تولید یا درونی کردن دستاوردهای بین‌المللی دست نیافته‌ایم، انتظار گامهای بزرگ داشته باشیم. هنوز باید راه بسیاری در عرصه اندیشه، هنر و فن بپیماییم. مسئله آزادی مطبوعات هنوز در بوته ابهام مانده است و فشارهای غیر رسمی و گاه غیر مسئولانه برجوّ ابهام و خودسانسوری دامن می‌زند. به همان میزان که بی‌اعتنایی به محدودیتهای ناشی از مقتضیات امنیت ملی کشور و اصول و مبانی اعتقادی مردم و انقلاب زیانبار است، محدود کردن آزادی در بیان معضلات و نارساییها و ارائه درست طرحهای فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و اقتصادی می‌تواند موجبات عدم رشد و توسعه علمی و فرهنگی کشور را فراهم سازد و بر شدت‌گیری پدیده‌هایی نظیر فرار مغزها و بی‌اعتمادی عمومی به مطبوعات دامن زند.»

سخن آخر آقای امین‌زاده این بود که دولت و دست اندرکاران مطبوعات تنها در لوای یك میثاق میهنی در چهارچوب قانون اساسی جمهوری اسلامی ایران خواهند توانست برهه خطیر کنونی را پشت سرنهند و به عصر شکوفایی، مطبوعات ایران پا بگذارند.

آقای «مهدی بهشتی‌پور» درباره «ضرورت اعتبار بخشیدن به تشکیلات صنفی روزنامه‌نگاران» گفتند: «اختناق و سانسور مطبوعات از ابتدای تاریخ مطبوعات در کشور ما مطرح بوده و پیوسته درمعرض بحث و انتقادهای گوناگون قرار گرفته است. پس از انقلاب مسائل و مشکلات بزرگی دامن‌گیر مطبوعات بوده است. هرچند می‌توان سوء استفاده‌ها، ندانم‌کاریها و انحصارطلبیها را دراین میان بسیار مؤثر دانست، لیکن علت عمده را می‌توان دراین نکته جستجو کرد که در کشور ما تأکید برروی داشتن «قانون مطبوعات» بوده، درحالی که نیاز واقعی، داشتن یك نظام مطبوعاتی می‌باشد.»

سخنران بعدی آقای «محمد مهدی فرقانی» بودند که به بررسی مسائل استقلال حرفه‌ای روزنامه‌نگاران پرداختند و گفتند: «به دلیل وجود مشکلات و مسائل متعدد سیاسی و اجتماعی در کشور ما، این سؤال تا حد زیادی در مخاطره قرار دارد و از جمله این مشکلات را وجود سیستم اداری ضعیف و نامتناسب دانستند. آقای فرقانی اظهار داشتند که:

«نظام مطبوعاتی ما برای شخصیت حرفه‌ای یك روزنامه‌نگار هوّیت و ارزش قائل نیست.»

«آقای حسین قندی» درباره «استقلال حرفه‌ای و امنیت شغلی روزنامه‌نگاران و ضرورت تشکیلات صنفی» سخنرانی کردند. به عقیده ایشان: استقلال حرفه‌ای روزنامه‌نگاران در معرض تهدید عوامل گوناگون قرار دارد. یکی از آنها نبود قانونی است که حرفه روزنامه‌نگاری را رسمیت بخشد و آن را مانند حرفه وکالت دادگستری یا حرفه پزشکی تابع ضوابط حرفه‌ای خاص درآورد. از عوامل ضعف آفرین دیگر در کار مطبوعات عدم شناخت مدیریتها از مسائل حرفه‌ای روزنامه‌نگاران ونیز تاثیر صاحبان سرمایه در جهت‌دهی عملکرد روزنامه به سود خود می‌باشد».

آقای دکتر کاظم معتمدنژاد درباره «مبانی حقوقی استقلال حرفه‌ای روزنامه‌نگاران، تشکیلات صنفی، مقررات شغلی، اصول شرافتی و نظام حرفه‌ای، مالکیت و مدیریت مشارکتی و حمایت بین‌المللی» گفتند: در حقوق ارتباطات جمعی ایران که در دوره مشروطیت، با اقتباس از آخرین مطبوعات وقت فرانسه پایه‌گذاری گردیده، به مقرراتْ حرفه‌ای روزنامه‌نگاران بی‌اعتنایی شده است و پس از تصویب مقررات حقوقی حرفه روزنامه‌نگاری در فاصله دو جنگ جهانی اول و دوم در فرانسه، باز هم تحت تاثیر شرایط اختناق حاکم برایران، به آن اعتنا نشد. به هنگام تهیه و تدوین قوانین مطبوعاتی بعدی رژیم سابق (قانون مطبوعات ۱۳۲۱ شمسی، لایحه قانونی ۱۳۳۱ شمسی و لایحه قانونی مطبوعات ۱۳۳۴ شمسی) نیز این موضوع، همچنان مسکوت ماند.

آقای «دکتر علی اسدی نیك» درباره «مطبوعات در ایران و تنگناهای آن» سخنرانی کردند و ضمن اشاره به این مطلب که مطبوعات در ایران نقش مهمی در شکل دادن به افکار عمومی و بیداری مردم داشته‌اند. ویژگیهای اساسی مطبوعات را در چهار دوره مورد توجه قرار دادند: دوره اول از آغاز پیدایش مطبوعات تا سالْ ۱۳۲۰. دوره دوم از سال ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ و دوره سوم از ۱۳۳۲ تا ۱۳۵۷ و دوره چهارم از ۱۳۵۷ تا به امروز. در گزارش آقای دکتر اسدی همچنین سعی شده بود تصویری اجمالی از جهت آماری با توجه به منابع موجود از مطبوعات ایران در دوره‌های فوق، داده شود و مقایسه‌هایی میان این دوره‌ها، صورت گیرد.

آقای «علی اکبر ملّاجانی» درباره «تاثیر آزادی مطبوعات درجهت ایجاد الگوی مستقل روزنامه‌نگاری و فضای مطلوب برای آزادی مطبوعات» گفتند: «نگاهی به روند تحولات مطبوعات غرب آشکار می‌سازد که نگرشی سودمدارانه حاکم بر انحصارهای موجود، یك روزنامه‌نگاری سرمایه‌پرست و تحریف‌گرا را پدید آورده است. این روزنامه‌نگاری با سیطره بر مطبوعات جهان سوم جریان وابستگی ملل فقیر را به امپریالیسم جهانی تحکیم بخشیده است. «ایشان تحقق دگرگونی در قالب ایجاد یك الگوی مستقل روزنامه‌نگاری را با انتخاب یکی از دو نوع روزنامه‌نگاری «ایستا» یا «پویا» میسر دانستند و ادامه دادند که: «روزنامه‌نگاری ایستا یا مصلحت‌گرا هیچ سعی در ایجاد تحرك اجتماعی درجامعه خویش ندارد. اما روزنامه‌نگاری پویا و واقعیت‌گرا با توجه به آنچه در درون جامعه می‌گذرد در ایجاد دگرگونیهای سازنده اجتماعی نقش مثبت و فعالی را ایفا می‌نماید. این سخنران لزوم دستیابی روزنامه‌نگاران ایرانی را به مدل روزنامه‌نگاری پویا، متذکر شدند.

آقای «اسماعیل رزم‌آسا» پس از اشاره به فضای مطلوب برای آزادی مطبوعات، بیان داشتند: «نمونه‌های بسیاری وجود دارد که بیانگر نادرست بودن عملکرد برخی از مقامات و مسئولین دولتی می‌باشد. لیکن این امور غلط به دلیل عدم امکان انتقاد آزادانه از جانب مطبوعات، همچنان ادامه دارد. در بسیاری موارد نیز نبود یك نیروی کنترل کننده سبب شده که سرنوشت بسیاری از افراد در سایه تصمیم‌گیریهای غلط مسئولین امور قضائی و غیره تباه شود.»

آقای «دکتر مهدی محسنیان‌راد» به بررسی «پدیدهٔ سانسور و خود سانسوری» پرداختند. در مقاله ایشان به این نکته توجه شده که سانسور به صورت یك عنصر فرهنگ هرچند منفی، به شیوه تراوش فرهنگی، در فرهنگ جامعه ایران جای گرفته و شرایط اجتماعی نیز برای چنین تراوشی مهیا بوده است.

آقای محسنیان در بخشی از صحبتهای خود، گفتند: خودسانسوری را نمی‌توان مانند سانسور ناشی از تراوش فرهنگی دانست، چرا که حتی در فرهنگ ما «تقیّه» با پیشینه‌ای کهن به صورت یك ارزش مطرح شده است. تحقیقات نشان می‌دهد که مهمترین دلیل خودسانسوری درجاتی از ترس است.

آقای محسنیان «با این جمله از «ژاك موسو»: اشتباه است که گفته می‌شود هرملتی لایق حکومتی است که دارد، بلکه باید گفته شود: هر ملتی لایق مطبوعاتی است که دارد.» کلام خود را به پایان رسانیدند.

آقای «عباس عبدی» درباره مطبوعات و

مقتضیات امنیت ملی صحبت کردند. به نظر ایشان «عنصر اساسی امنیت، قدرت است و قدرت هرکشور دارای مؤلفه‌های گوناگون است. یکی از مؤلفه‌های مهم و موثر برمیزان قدرت، هویت و وفاق ملی است. آزادی با امنیت ملی می‌تواند به یکی از سه صورت رابطه داشته باشد: آزادی به عنوان ضرورتی برای امنیت ملی، آزادی به صورت هدف امنیت ملی و آزادی به‌مثابه ابزار امنیت ملی. با توجه به این سه نوع رابطه، باید گفت که مهمترین مظهر و تجلی‌گاه آزادی، رسانه‌ها و مطبوعات هستند.»

آقای «گوئل کهن» درباره «شناخت جایگاه ژورنالیزم کنونی ایران در بستر نظریه‌پردازیهای مطبوعاتی و فرایند رشد و توسعه ملی» سخن گفتند. ایشان ضمن بررسی نقش مطبوعات در توسعه ملی، اظهار داشتند: «دیدگاههای موجود در زمینه رشد و توسعه اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی، جوامع بشری عواملی را به عنوان اساسی‌ترین متغیرهای توسعه نایافتگی مطرح می‌سازند. از جملهٔ این عوامل باید به تولید ملی، درآمد سرانه، نرخ رشد و ترکیب جمعیتی، امید زندگی، سطح بهداشت، مصرف انرژی و میزان با سوادی اشاره کرد.

این سخنران در ادامه گفتار خود اظهار داشتند: «در زمینهٔ ارتباط جمعی، هیچ استراتژی وجود نداشته است و ما دچار حبس امکانات شده‌ایم و به همین قانون مطبوعات هم عمل نمی‌شود. مشکل ما در این است که اکثریت مردم جامعه در دورهٔ فرهنگی گفتاری به سر می‌برند، درحالی که روشنفکران ما در دوره فرهنگی نوشتاری هستند.»

آقای «حمید مقدم‌فر» سخنان خود را با عنوان «مطبوعات و حاکمیت قانون» آغاز کردند. و به اصل ۲۴ قانون اساسی اشاره نمودند و گفتند: «نشریات و مطبوعات در بیان مطالب آزادند مگر آنکه مخل مبانی اسلام یا حقوق مطبوعاتی باشند. نگاهی به مواد این قانون و آئین نامه اجرایی آن نشان می‌دهد که این قانون صرف‌نظر از اینکه اساساً منطبق با احتیاجات جامعه و مطبوعات نیست، نواقص کلی زیر را نیز در بردارد: ۱ـ جرم مطبوعاتی تعریف نشده است. ۲ـ در بیشتر موارد نوع و میزان مجازات دقیقاً مشخص نیست و بدین ترتیب سرنوشت افراد به سلیقه شخصی قضات محکمه سپرده شده است.»

آقای «دکتر نعیم بدیعی» درباره جایگاه، رسالت و مسئولیت اجتماعی روزنامه از دیدگاه خوانندگان صحبت کردند، و در توضیح عنوان مقاله خود، گفتند: «به طور کلی، خوانندگان معتقدند، جایگاه رسالت و مسئولیت اجتماعی روزنامه در این است که منعکس کننده واقعیتهای جامعه باشد تا آنان بتوانند به ادراک درستی از محیط اطراف خود دست یابند. برای نیل به این مقصود آنان «روزنامه‌نگاری عینی، تشریحی ـ انتقادی» را برسایر شیوه‌های روزنامه‌نگاری ترجیح می‌دهند. بررسی دیدگاههای مسئولان دولتی و دست اندرکاران مطبوعات و مقایسه آنها با دیدگاههای خوانندگان با توجه به شرایط خاص کشور می‌تواند به سوءتفاهم‌های موجود در این زمینه خاتمه دهد و روزنامه‌نگاری ایران را در راه‌توسعه‌و پیشرفت اجتماعی کشور هدایت نماید.

آقای «علی میرزایی» درباره «مجله‌های عمومی، وسیله‌ای برای ترویج علم» سخنرانی کردند. نامبرده ضمن تشریح سابقه مجله‌های علمی در کشور ما، اظهار داشتند که مجله‌های علمی عمومی وظایفی برعهده دارند که برخی از آنها عبارتند از:

۱ـ بیان مطالب پیچیده علمی به زبانی ساده و عامه فهم. ۲ـ رشد دادن شناخت علمی خوانندگان ۳ـ سوق دادن جوانان به سوی کارهای تحقیقی و علمی. ۴ـ آگاه کردن مسئولان از مشکلات اهل علم و محققان. ۵ـ آگاه کردن عموم نسبت به کاربرد علم. ایشان در بخش دیگری از سخنان خود چند پیشنهاد ارائه کردند:

۱ـ ایجاد تسهیلات برای دستیابی سردبیران مجله‌های علمی عمومی به منابع معتبر.

۲ـ افزایش توجه دانشگاهها به رشته روزنامه‌نگاری بویژه روزنامه‌نگاری علمی.

۳ـ برگزاری دوره‌های آموزشی و بازآموزی نیروی انسانی این گونه مجله‌ها.

۴ـ ارزیابی مستمر محتوای مجله‌های علمی، عمومی از سوی هیأتی مجرب و متخصص.

۵ـ برگزاری مسابقات سالیانه برای تقدیر از سردبیران و روزنامه‌نگاران نمونه کشور.

آقای «مهندس محمدحسین ملایری» درباره «مطبوعات تخصصی ـ صنعتی درایران، غربت گذشته و چشم انتظار شکوفایی آینده» صحبت کردند. ایشان ضمن برشمردن شاخصهای فرهنگی ونقش آنها در روند توسعه ملی، گفتند: در ایران اولین روزنامه علمی کشور به کوشش محمد صنیع‌الدوله در سال ۱۲۸۹ هجری قمری منتشر شد. از ۱۸۵ عنوان نشریه که در سال ۱۳۵۰ در کشور انتشار می‌یافته، ۱۱۳ عنوان آن در تهران منتشر می‌شده است. بدین گونه در ایران تا به حال به طور اصولی نشریه‌ای که حاصل یك تشکل صنعتی بخش خصوصی باشد، دیده نشده است. برای این منظور ایجاد یك تحول ارتباطی در سه حوزه اقتصاد، سیاست، علم و صنعت مورد نیاز است.

آقای «احمد میرعابدینی» درباره «تحول زبان ارتباطی مطبوعات» سخن گفتند. موضوع تحولات گوناگون مطبوعات و ورود بیشتر بیان مردمی بویژه گفتگو و گفتار در حوزه نوشتار، بخش دیگر صحبتهای این سخنران بود که در ادامهٔ آن اذعان داشتند این تحولات درمرحله نخست در پاسخ به نیازهای اطلاعاتی جامعه دوران انقلاب صورت گرفت و در تمامی حوزه‌های مطبوعات از نوشتار و طنز و کاریکاتور وعکس در رسانه‌ها پخش شد و در واقع با توزیع ارتباط کلامی و غیر کلامی میان رسانه‌های جمعی گوناگون، مرحله مهمی در تقسیم کار ارتباطات اجتماعی به ثبت رسید.

آقای «سعید محمد جعفری» درباره «نقش یا نحوه ارتباطات همگانی ایران در دو سویه ساختن جریان یك سویهٔ اخبار و اطلاعات بین‌المللی» سخنرانی کردند. آقای محمد جعفری در تشریح موضوع مقاله خود بیان داشتند: «به موجب جریان یك سویه اطلاعات و اخبار بین‌المللی، کشورهای پیشرفته غربی بخصوص ایالات متحده آمریکا و انگلستان از جانب کشورهای رو به رشد متهم شدند که به مراتب بیش از آنکه اخبار این کشورها را مورد استفاده قرار دهند، سعی در ارسال خبرهای خود برای آنها می‌کنند. مقاله آقای محمد جعفری با تأکید روی اصول ارتباطات بین‌المللی کاربردی، دلایل عدم موفقیت آژانسهای خبری کشورهای جهان سوم را برشمردند و مواردی را که توجه از سوی مسئولین ارتباطی کشور می‌تواند در دو سویه‌سازی جریان یك سویه اطلاعات و اخبار بین‌المللی موثر باشد، به تفصیل متذکر شدند.

آقای «پیروز شعار غفاری» تحت عنوان: «اخبار جهان خارج در مطبوعات ایران». بحثی دربارهٔ وابستگی اطلاعاتی و ساخت پندارها، و همچنین دربارهٔ مطبوعات و تهاجم فرهنگی و ارتباطی، داشتند. ایشان درضمن صحبتهای خود، اشاره‌ای هم به استعمار فرهنگی به عنوان یکی از مباحث داغ و حاد محافل بین‌المللی بخصوص در سازمانهای ملل و یونسکو، کردند و گفتند: «یافته‌های پژوهشی نشان می‌دهد که هر روزنامه چند درصد به اخبار خارجی و داخلی، توجه داشته است. این یافته‌ها روند وابستگی مطبوعات را با خبرگذاری غرب نشان می‌دهد و اینکه در طول ده سال، هیچ نوع کاهش آماری ملاحظه نمی‌کنیم و به طور کلی تصویری که از جهان خارج برخواننده القاء می‌شده است، جهانی بوده از هم گسیخته، حاوی جنگ، تضاد، استکبار، ناآرامی اجتماعی، شکست اقتصادی مملو از شرور و سوانح و فجایع طبیعی و انسانی.

آقای دکتر «اسداله معتمدنژاد» سخنرانی خود را تحت عنوان، «مطبوعات و تهاجم فرهنگی و ارتباطی و پوشش خبری انقلاب اسلامی ایران در مطبوعات ایالات متحده آمریکا» ایراد کردند. نامبرده ضمن بررسی روزنامه‌نگاری غرب و ترسیم خصلت بورژوایی، سوداگرانه و سازشکارانه آن، گفتند که: به طور مثال اخبار مربوط به قضیه گروگانگیری در ایران و یا حمله به منافع آمریکا در منطقه طوری مطرح می‌گردید که به طور آشکار و مسلم ایران مقصر قلمداد

می‌شد.»

آقای «دکتر علی محمدی» استاد ایرانی دانشگاه کلمبیای نیویورک که به دعوت شورای برگزار کنندگان سمینار به ایران آمده بودند. سخنرانی خود را با عنوان: «نقش نویسندگان و روزنامه‌نگاران جوامع در حال گذار» ایراد کردند و نقش عمدهٔ روزنامه‌نگار رابه‌عنوان عامل نوگرا و متحوّل در جامعه تشریح نمودند و تأکید بر موردشناسی ایران داشتند. آقای محمدی به تجزیه و تحلیل مسائل عدیده‌ای که روزنامه‌نگاران و نویسندگان در جوامع درحال گذار دارند بویژه تفاوتهای عمده بین جوامع پیشرفته و جوامع سنتی با تو جه به مورد ایران، پرداختند. و سپس به تحلیل «غرب و شیدایی» و جدایی از مردم و دور شدن از ساخت جامعهٔ خودی پرداختند و اشاره کردند که کار مطبوعات برملا کردن عملکرد حکومتهای خودشان است، آقای محمدی سخنرانی خود را با این بیت از مولوی به پایان رسیدند:

ما برون رانگریم وقال را
مادرون رابنگریم وحال‌را

عنوان سخنرانی آقای خانیکی «مقدمه‌ای بر ضرورت گسترش و تعمیق آموزش روزنامه‌نگاری» بود. ایشان ضمن بررسی عواملی که موجب پیدایش دوگانگی در بهره‌مندی و انتقال علوم اجتماعی و از جمله روزنامه‌نگاری شده است، خاطرنشان ساختند که: اگر سهم موانع سیاسی رشد و توسعه مطبوعات را در جامعه و حد خود مورد توجه قرار دهیم، فقدان نیروی کاردان و آشنا با این فن و اساساً فقدان تفکر علمی روزنامه‌نگاری نیز در عدم توسعه کیفی و کمی مطبوعاتی تاثیری بسزا داشته است. دوگانگی و افتراقی که در روند «روزنامه‌نگاری تجربی» به مفهوم گرایش و ورود به عرصه وسیع ژورنالیسم براساس ذوق و یا ضرورتهای محض اجتماعی و سیاسی و روزنامه‌نگاری علمی به مفهوم مجموعه‌ای از روشها و آموزشهای کلاسیک دانشگاهی بویژه در دهه اخیر به دنبال وقفه در آموزش دانشگاهی پیش آمد، همراه با ناپایداریها و جابجایی‌های مکرر نیروهای مطبوعاتی، در یکی از حساسترین مقاطع حیات میهن اسلامی ما عوارض فراوانی را به دنبال داشته است. تأسف‌انگیز آنکه این همزمان با عصری بود که انقلاب اسلامی در کانون تبلیغات و توجهات جهانی قرار گرفته بود و مجموعه رسانه‌های جمعی در نبردی نابرابر با امپریالیسم خبری و فرهنگی موظف به دفاع و مقاومت بودند. ایشان در ادامه سخنرانی خود گفتند: جای خوشوقتی است که طی یکی دو سال گذشته توجه به این ضرورت مهم در سطوح تصمیم‌گیری و اجرایی و هم درسطوح علمی و دانشگاهی جایگاه ویژه‌ای یافته است و در کنار آموزشهای کوتاه مدت و ضمن کار از سوی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی تدارک دیده شده است، دوره‌های مستقل کارشناسی و کارشناسی ارشد هم آغاز به کار کرده است.

خانم «مینو بدیعی دزفولی» در این سمینار، ضمن اشاره به «بررسی وضع مدیریت در مطبوعات» اظهار داشتند که مطبوعات به مثابه یك ابزارقدرتمند تبلیغاتی و سیاسی نقش بارزی در جامعه دارند. از این ابزار کارآمد حکومتها و دولتها می‌توانند به نحو احسن یا به شکلی ویرانگر و تخریبی بهره بگیرند. در همین حال نبود نظام حرفه‌ای مطبوعات و مشخص نبودن جایگاه روزنامه‌نگار در جامعه و مشکلات و نارساییهایی که در سازمان و مدیریت و نظام تشکیلاتی و قوانین مطبوعاتی وجود داشته و دارد، راه را برای تحول و دگرگونی درجهت اهداف توسعه اقتصادی ـ اجتماعی به روی مطبوعات مسدود ساخته است.

عنوان سخنرانی آقای «یونس شکرخواه» بانك اطلاعات و اسناد رسانه‌ها و ضرورت و نیاز، نوع و گسترده اطلاعات بود. این سخنران ضمن برشمردن مشکلات آرشیو روزنامه‌ها و اهمیت داشتن بانك اطلاعات، به ویژگیهای بانك اطلاعات، یعنی، قدرت حل نیازها، سرعت خدمات در اطلاع‌رسانی، کیفیت بالای اطلاعات، وسعت دامنه عملکرد و توان روزآمد کردن اطلاعات اشاره کردند.

آقای «شکرخواه» در ادامه صحبتهای خود، اضافه کردند که برای ایجاد یك بانك اطلاعات مناسب گذشتن از سه مرحله لازم می‌باشد:

۱ـ تبدیل متون و تصاویر به داده‌های الکترونیك از طریق تجهیزات درون‌دهی مدرن. ۲ـ پردازش داده‌ها. ۳ـ انتقال داده‌ها به شکل ارقامی.

آقای «مهرداد نیکنام» در مقاله خود با عنوان «دورنمای جامعه جهانی اطلاعاتی و جایگاه کنونی ایران در آن» درباره اهمیت بانك اطلاعات و نیاز روزافزون رسانه‌ها به آن، تأکید کردند و گفتند: برای حل مشکلات موجود توجه به سه برنامه لازم است: گام اول: آموزش، گام دوم: تقویت کتابخانه‌ها و مراکز اسناد. گام سوم: تهیه و انتشار منابع مراجعه بویژه کتابشناسیها.

آقای «رسول امان اللّهی» مقاله خود را تحت عنوان «پژوهشی در فصل مشترکهای مطبوعات، روابط عمومی‌ها و تبلیغات» ارائه کردند. این سخنران ضمن اشاره به سابقه «دویست ساله روزنامه‌نگاری و تاریخچه روابط عمومی در جهان و ارتباط روابط عمومی با روزنامه‌نگاری، اظهار داشتند. باید تبلیغات، را صرف‌نظر از اینکه از کدام منشأ فیزیکی سرچشمه می‌گیرد، از نظر مفهوم و موضوع، از روابط عمومی جدا کرد. از سوی دیگر باید مطبوعات، روابط عمومی‌ها و تبلیغات را سه قلمرو درنظر گرفت که هریك با دیگری در یك منطقه همپوشی دارد. آقای امان‌اللّهی، به تشریح نظریه همپوشی و دایره‌های فرضی و فصل مشترکها پرداختند و اضافه کردند که «روابط عموی یك نظام سیستم اجتماعی باز است» به این معنی که روابط عمومی یك «سیستم اجتماعی باز» را معنی می‌کند و وظایف آن را در جای خودش ارزیابی و براساس همین سیستم جامعه‌های مختلف علمی، صنعتی و... را تقسیم‌بندی می‌نماید.»

«جمع‌بندی کلی سمینار»

در پایان جلسه هشتم، شورای برگزار کننده سمینار با شرکت آقایان دکتر بدیعی، معتمدنژاد، دکتر محسنیان و آرمین جمع‌بندی کلی سمینار را به شرح زیر به سمع شرکت کنندگان در سمینار رسانیدند.

آقای دکتر بدیعی اظهار داشتند: «این سمینار یك سمینار علمی و تحقیقاتی است و ابعاد سیاسی خاصی را تعقیب نمی‌کند و به دنبال فضای باز سیاسی نیست و طرح جامع این سمینار جهتِ سیاست‌گذاریها و برنامه‌ریزیهای آینده است. عمده‌ترین هدف سمینار توجه دادن اذهان جامعه و مردم و دولت به وجود مشکلات و پروژه‌ها و تحقیقات درباره مطبوعات است.

آقای دکتر محسنیان، ضمن سپاسگزاری از تحمل و بردباری شرکت کنندگان در سمینار، اشاره کردند که حجم پرسشها، نشان دهندهٔ اهمیت موضوع است. ما به «صورت مسئله» نزدیك شده‌ایم ولی به «راه‌حل» نرسیده‌ایم.

آقای دکتر معتمدنژاد، در جمع‌بندی کلی از سمینار، اظهار داشتند: «ما در برگزاری این سمینار دو هدف داشتیم»:

۱ـ ایجاد جو مساعد برای مطالعات و تحقیقات در ایران.

۲ـ جلب همکاری شما روزنامه‌نگاران.

از جنبه‌های منفی این سمینار این بود که مقالات در همه زمینه‌ها دریافت نکردیم. از جمله در زمینه مدیریت مطبوعات، تحکیم حاکمیت قانون، نقش مطبوعات در توسعه ملی، فعالیتهای جنبی روزنامه‌نگاری، روابط عمومی، تبلیغات بازرگانی و...»

سخنران میهمان آقای دکتر سروش بودند که در دقایق پایانی سمینار پشت تریبون قرار گرفتند و با اشاره به رابطه «آزادی و مطبوعات»، اظهار داشتند: «داشتن آزادی و به کار بردن آن یك بازی است و کسانی که شرایط آن بازی را نمی‌دانند، خائنان به آزادی‌اند. از وقتی دمکراسی در غرب روییـد مطبوعات معنای نوبه خود گرفت. مطبوعات در جوامع سه منشأ دارد:

۱ـ جنبه‌های معرفتی. ۲. جنبه‌های قدرتی. ۳. جنبه‌های تجارتی.

مطبوعات نوعی بازی است و هر بازی قواعد و آفاتی دارد. خواستگاه نخستین مطبوعات قدرت بود و بعداً تجارت به آن اضافه شد. آزادی و قدرت باهم چه نسبتی دارند. مهمترین آفت، حق ناشناسی است. می‌توانیم با قدرت خودمان «حق»

را بخریم و بکشیم. این جاست که آزادی محدود می‌شود. یکی از بدترین شیوه‌هایی که در مطبوعات وجود دارد. لجن مال کردن حریف است. دربازی معرفت، دروغ گفتن، تحریف، خیانت است. یکی از نقشهای مطبوعات، مهار کردن قدرت است. کسانی که از مطبوعات می‌خواهند سخنگوی دولت باشد، اشتباه می‌کنند. مطبوعات دو کار می‌توانند بکنند: یا پرسشها را در اختیار مردم بگذارند، یا جوابها را. مطبوعات خود را در قدرت سهیم کرده‌اند. با تعریف قدرت می‌توان مطبوعات را تعریف کرد.» آقای سروش در ادامه صحبتهای خود، گفتند: «متصدیان یك جریده باید به فکر بالاتر بردن شایستگی خودشان باشند. شخصی که خودش غیر آزاد است، جریده‌ای که از زیر دست او بیرون می‌آید، غیر آزاد است. آزادی نوعی قدرت است. هر روزنامه می‌تواند هم تیغ درنده و هم عنصر سازنده باشد. مگر می‌شود در ادبیات هزار ساله‌ای عشق شریف و نادر وجود داشته باشد ولی فیلم ما آن را نداشته باشد؟ این جمال دوستی و زبان و احساسات لطیف که قدرت خداوندی است باید با بهترین شیوه استخدام شوند. افراد دشمن کیش در کمین نشسته‌اند تا از نقطه ضعفها سوء استفاده کنند. مطبوعات ما در دو سال اخیر رشد کرده است و جامعه ما در مرحله حساس و ظریفی است. قدر این روزها را بدانید.»

به نظر ما تشکیل این گونه سمینارها و جلسات بحث و بررسی، بویژه برای نخستین بار، پس از عمر ۱۶۰ ساله مطبوعات ایران، نه تنها ضروری و بجا، که بسیار سودمند و راهگشا می‌باشد. بخصوص که اهداف آن با فضای سیاسی جامعه اسلامی ما و اقتضائات آن همسو باشد.

شورای برگزار کننده سمینار تلاش کرده بودند که جلسات از فضای بازی برخوردار باشد و سمینار محلی برای ارائه نظرات و مقالات متفاوت با دیدگاههای گوناگون باشد. ولی کمی وقت و عدم کمیسیونهای بحث و بررسی محتوای مقالات و نتیجه‌گیری موضوعات مطرح شده، از عواملی بود که سمینار را از اهداف اعلام شده‌اش دور کرد. عدم شرکت چهره‌های کارآمد مطبوعات و روزنامه‌نگاران با سابقه و بی‌اعتنایی و عدم استقبال همه همکاران مطبوعاتی کشور، بیانگر بی‌تفاوتی نسبت به مسائل خودشان و وجود نوعی بدبینی و دیکتاتورزدگی و ناباوری در جامعه مطبوعاتی ما می‌باشد.

ان‌شاء الله در سمینار آینده، به مسئله «قانون گریزی» و منشأ آن در مطبوعات، وضع نابسامان چاپ، توزیع و پخش، وظیفه ما در برابر مطبوعات خارجی، وضعیت مؤسسه‌های انتشاراتی کوچك و نوپا و برنامهٔ حمایت و نظارت دولت بر مطبوعات و مسائل دیگر به طور مفصّل و فارغ از گرفتاریهایی از جمله «جنگ خلیج»، توجه خواهیم کرد.

خیلی خوب می‌بود به دنبال بحث درباره روزنامه‌نگاری و استقلال حرفه‌ای و مسائل روزنامه‌نگاران، این حقیقت را هم که رواج و رونق روزنامه‌نگاری حرفه‌ای (به معنای متداول آن) و روشنفکری و حاکمیت «نظام اجتماعی‌بان»به‌نوعی آشفتگی فرهنگی می‌انجامد، بازگو می‌شد. بجز در سخنرانی وزیر محترم فرهنگ و ارشاد اسلامی و اشاراتی در یکی دو مقاله، در دیگر سخنرانیها نسبت روزنامه‌نگاری و مطبوعات و انقلاب اسلامی، روشن نشد. همه می‌دانیم که «روشنفکری و مطبوعات روشنفکری» در جامعه ما از دیرباز تاکنون به عنوان یك مسئله اساسی و تهدیدی برای فرهنگ دینی ما مطرح بوده است. خیلی بجا بود که در این باره هم توضیحاتی داده می‌شد.

درباره «پژوهشهای روانشناختی اجتماعی مطبوعات» به طور جسته و گریخته و گذرا، اشاراتی کرده شد. یکی از موضوعاتی که لازم بود در این سمینار بررسی شود، وظیفه مطبوعات در برابر کودکان و نوجوانان در جامعه اسلامی ما بود، جوانانی که در بستر انقلاب اسلامی ایران متولد شده و رشد کرده‌اند و به دنبال تحکیم ارزشهای فرهنگی ـ دینی خود هستند.

گفته شد: «ما باید استراتژی مطبوعاتی داشته باشیم. «چه خوب می‌بود این «استراتژی» تحلیل و تبیین می‌شد. صحبتهای با ارزش وزیرمحترم فرهنگ و ارشاد اسلامی و مدیر عزیز سمینار، چهره مطبوعات مناسب و مطلوب جمهوری اسلامی ایران را ترسیم کردند و وظایف همه اهل مطبوعات را روشن نمودند. هیچ ملاك، سیستم و نظامی (غربی یا شرقی) جز نظام قرآنی نمی‌تواند با فضای انقلابی جامعه ما متناسب باشد. ما باید وظیفه و وضعیت خودمان را در برابر تکنولوژی و مدرنیسم، روشن کنیم. بدون تجزیه و تحلیل «بایدها» و ترسیم و تبیین واقعی «چه‌ها» و «چگونه‌ها» نمی‌توانیم مطبوعاتی توانمند داشته باشیم.

هشدار با ارزش آقای «سروش» این بود که «قدر این روزها را بدانید». براستی که ما در ملتقای تحولی عظیم قرار گرفته‌ایم. اگر ما به وظایف مقدس خود در برابر نسل حاضر عمل نکنیم، آیندگان ما را نخواهند بخشید. بیایید از تجربه‌های یکصد و شصت ساله مطبوعاتی‌مان درس بگیریم و برمبنای آرمان الهی خود، ژورنالیسمی متناسب با نظام و جامعه خود پایه‌ریزی کنیم. ببینیم مطبوعات زمان ما تا چه حد توانسته است مخاطبانش را پیدا کند.

درباره «جریان یکسو یا دو سویه کردن خبرها» هم فراموش نکنیم که ممکن است در زیر بمباران اخبار و فرهنگهای مرموز استعماری، ضعیف و بی‌رمق گردیم. باید در ارتباط با بنگاههای رسانه‌های خبری «منشأ خبرها» حد و میزان و سیاستی مستقل درپیش داشته باشیم ـ حالا که از بازسازی و بازیابی جامعه ایرانی سخن است، حالا که از پوشالی بودن بنای تفکر و نحله‌های غرب و شرق آگاه شده‌ایم، بیایید مطبوعاتمان را بر مبنای ایدئولوژی توحیدی‌مان پی‌ریزی کنیم و حرکت ما، به سوی کاهش «وابستگی» و افزایش «استقلال» باشد. شیوه‌های «نمایشی» که میراث مردم فریب و بیگانه‌پسند دولتهای گذشته بوده است. در حوزه علم، فرهنگ و مطبوعات ما، دیگر کارساز نیست. فراموش نکنیم که ما با اکثریت مردم جامعه روبرو هستیم و زبان و درد ما باید زبان و درد اکثریت مردم باشد. ای کاش در این سمینار درباره شناخت مردم و مطبوعات بیشتر صحبت می‌شد. ای کاش گفته می‌شد که این مردم ـ این امّت مسلمان انقلاب‌کرده ـ چه می‌خواهند، چه کسانی هستند و مطبوعات و آموزش آنها، چگونه باید باشد. ما امیدوار هستیم که سمینارهای آینده مطبوعات، همه سویه به مسائل نگاه کند. ارتباطات همگانی، بدون مشارکت همگانی و مطبوعات همگانی، هیچگاه برقرار و پایدار نخواهد ماند.

اعتقادات همگانی ما، راهبر ارتباطات جهانی ما می‌باشد. این را انقلاب، جنگ و رویدادهای کنونی دنیا، به ما آموخته است. بیایید مطبوعاتی را برای مردم جامعه‌مان درست کنیم که دارای هویّت خودشان (هویت همگانی و توحیدی مردم) باشد. تشکیل نخستین سمینار بررسی مطبوعات را به فال نیك بگیریم و حرکتمان را در جهت کامل برآوردن نیازهای اجتماعی ـ فرهنگی مردم کشورمان قرار دهیم.

باید اذعان داشت که مدت بیست دقیقه برای هر سخنران و مدت کوتاه پاسخ و پرسشها، زمان بسیار اندکی برای طرح مسائل و راه‌حلها و بررسی مشکلات عدیده مطبوعات کشور ما بوده است. چگونه می‌توان مسافت یکصد و شصت ساله پرمخاطره مطبوعات را در دو روز بی‌دغدغه پیمود و به مقاصد مثبت دست یافت؟ ما نمی‌خواهیم پیش‌داوری کنیم و به طرح مسائل سیاسی بپردازیم. حقیقت تلخ این است که هنوز تکلیف ما با تکنولوژی و مدرنیسم روشن نیست. تا چه‌حد در حوزه مطبوعات به هویّت دینی ـ فرهنگی‌مان وفادار مانده‌ایم؟ باور داشته باشیم که از «کندوی جهانی» عسل به دست نخواهیم آورد. بحث انگیز نبودن مقاله‌های این سمینار می‌تواند شك را درما کمرنگ کند.

ما به عنوان عضو کوچکی از جامعهٔ مطبوعات، ضمن اظهار خوشوقتی از برگزاری چنین گردهمایی‌هایی، زحمتها و اقدامات شورای برگزار کننده را ارج می‌نهیم و امیدواریم همان‌گونه که مدیر محترم سمینار اظهار داشتند در این گام نخست که برداشته‌ایم، دست یکدیگر را محکم بگیریم و به نتایج عمده‌ای که به مطبوعات ما سر و سامان دهد، برسیم. ان‌شاءالله.

سخنی دربارهٔ انقلاب

با اشاره به نظرات هانا آرنت

■ شهریار زرشناس

«هانا آرنت» نظریه‌پرداز معروف مدافع لیبرالیسم با نوعی ناخشنودی توام با نگرانی در کتاب «انقلاب» خود می‌نویسد:

«سیمای قرن بیستم را، چنان که گویی رویدادها تنها در این کار بوده‌اند که شتابزده پیشگویی قدیمی لنین را تحقق ببخشند. تاکنون جنگها و انقلابها تعیین کرده‌اند... حتی اگر موفق شویم چهره این قرن را چنان دگرگون کنیم که دیگر قرن جنگ به شمار نرود، به یقین باز هم قرن انقلاب خواهد بود.»(۱)

هانا آرنت این واقعیت را که «قرن ما، قرن انقلابهاست» به نیکی دریافته است، اما بی‌تردید قرن ما به دلیل پیشگوییهای لنین، قرن انقلاب نشده است، بل تقدیر دیگری در کار است که قرن بیستم را به قرن انقلابها بدل کرده است.

«انقلاب» واقعیتی است که همیشه طرفداران وضع موجود و نظریه‌پردازان آن را به وحشت افکنده است. در غرب (به مفهوم سیاسی آن) عمدتاً نظراتی بدبینانه نسبت به انقلاب ابراز شده است و نظریه‌پردازان سعی داشته‌اند تا انقلاب را بیشتر واقعیتی مضر و منفی جلوه دهند. «کرین برینتون» در کتاب «کالبدشکافی چهار انقلاب»، انقلاب را به هجوم میکروب در پیکر جامعه سالم تشبیه کرده است. «کارل ریموند پوپر» سوفیست معروف و طرفدار «جامعه باز» با تخطئه آرمانگرایی انقلابها می‌نویسد:

«خطرناکترین اندیشه سیاسی، آرزوی کامل کردن و خوشبخت ساختن انسان است. کوشش برای پدید آوردن بهشت در زمین، همواره دوزخ ساخته است.»(۲)

در مقابل این نظرات، ظاهراً شرق (سیاسی)- آن زمانی که شرق سیاسی به معنای واقعی وجود داشت- خود را مدافع انقلاب جلوه می‌داد.

ما پس از این خواهیم دید که به واقع «شرق» و «غرب» سیاسی (که هردو جلوه‌ها و مظاهر غرب [به معنای تاریخی- فرهنگی] هستند) هردو مخالف و معاند «انقلاب» به معنای حقیقی آن هستند.

اساساً در غرب- به معنای تاریخی- فرهنگی آن- از انقلاب معنایی سطحی را اراده می‌کنند، حتی به اصطلاح «رادیکال»ترین تئوریهای انقلابی غربی، از انقلاب معنایی غیر از تغییر و تجدد سیاسی و اجتماعی صرف اراده نمی‌کنند. این «رادیکال»ترین تئوریها، واقعیتی غیر از تمدن غربی نمی‌شناسند و چیزی غیر از آن طلب نمی‌کنند. «مارکسیسم» که در غرب به عنوان ریشه‌ای‌ترین تئوری انقلاب مطرح است، هرگز و هیچگاه تمدن اومانیستی را نفی نمی‌کند و در حالت تحقق خود نیز چیزی جز بسط اندیشه‌های فلاسفه بزرگ غربی چون «روسو»، «فیخته» و «هگل» نیست. مارکسیسم، انقلابی در عالم و آدم و در نسبت آدمی با وجود پدید نمی‌آورد و تنها به تغییرات سطحی و ظاهری در شئونات تمدن غربی بسنده می‌کند و دلیل این امر، نه خواست و نیت رهبران که شان و مقام ایدئولوژیهای «انقلابی» غربی است. شان ایدئولوژیهای غربی بیش از تغییرات سطحی و ظاهری نیست، چرا که آنها از مرز تمدن اومانیستی عبور نمی‌کنند و در چهارچوب این تمدن به تدبیر می‌پردازند.

● انقلاب از نظر هانا آرنت

ارسطو در سپیده‌دم تمدن غربی، انقلاب را یک واقعیت سیاسی می‌داند که برای ایجاد تحولات سیاسی ضروری است. ارسطو نابرابری را علت اصلی پدید آمدن انقلاب می‌داند. ارسطو معتقد بود انقلاب و بی‌نظمی‌های اجتماعی ناشی از آن «دارای آثار مثبتی برای اجتماع» است. ارسطو در تاریخ فلسفه، اولین متفکری بود که با مسئله رابطه حکومتها و انقلابها روبرو شد. از نظر ارسطو، انقلاب یک مفهوم سیاسی است نه یک مفهوم اجتماعی(۳) هانا آرنت، «ماکیاول» را پدر معنوی مفهوم انقلاب در عصر جدید می‌داند، او می‌نویسد:

«ماکیاولی پدر علوم سیاسی یا نظریه سیاسی نیست ولی پدر معنوی انقلاب است. او با آگاهی و شور و شوق برای احیاء روح و نهادهای روم باستان کوشید و این همان کوششی است که بعد در شمار ویژگیهای اندیشه سیاسی قرن هجدهم درآمد. اما مهمتر، پافشاری اوست برنقش خشونت در قلمرو سیاست که در گفتار و کردار مردان انقلاب فرانسه هم به وضوح پیداست... بنابراین کلام «ربسپیر» از چند جهت به حق بود که گفت: طرح انقلاب فرانسه به خط جلی در کتابهای ماکیاولی نگاشته شده است و شاید به آسانی می‌توانست بیفزاید: ما، هم‌میهنان را بیش از رستگاری روحمان دوست داریم.»(۴)

آرنت به خوبی دریافته است که اندیشه سیاسی غرب در عصر جدید، میراث دار ماکیاولیسم است، همچنین آرنت تقابلی را که مابین ناسیونالیسم (ره‌آورد تمدن جدید) و رستگاری روحی (رسالت تمدنهای دینی) وجود دارد به روشنی دریافته است. امّا، او خود متفکری اومانیست است و به دلیل تعلّق خاطر شدید به نظام دموکراسی لیبرال، نه فقط با انقلاب در معنای حقیقی آن (که جز انقلاب دینی نیست) مخالف است بلکه با انقلابات سیاسی مارکسیستی (که جز تغییراتی سطحی و ظاهری

نبوده و نیست) هم مخالفت می‌کند. هانا آرنت به نسل واپسین نویسندگان و متفکران لیبرال تعلق دارد و همه هدف او در کتاب انقلاب، نفی انقلاب (حتی در معنای اومانیستیِ آن) است. او در این کتاب به درسهای «انقلاب فرانسه» می‌اندیشد و با مقایسهٔ انقلاب فرانسه با انقلاب آمریکا، مدعی می‌شود که انقلاب فرانسه به دلیل مواجهه با «مسئله اجتماعی» و دور شدن آن از هدف «آزادی» و تشکیل نظامی مبتنی بر «جامعهٔ مدنی» به شکست انجامیده و انقلاب آمریکا به دلیل عدم مواجهه با «مسئله اجتماعی» در مسیر خود به پیش رفته است. آرنت معتقد است انقلابها به دلیل گرایش به خشونت محکوم به شکست هستند و سنت انقلابی، گنجینه‌ای برباد رفته است.

«فقط جایی که... احساس نوآوری وجود داشته باشد و نوآوری نیز با مفهوم آزادی پیوند بیابد حق داریم از انقلاب صحبت کنیم... فقط هنگامی می‌توان از انقلاب سخن گفت که دگرگونی به معنای آغازی تازه باشد و خشونت به منظور تشکیل حکومت به شکلی نو و ایجاد سازمان سیاسی جدیدی برای جامعه به کار رود که در آن رهایی از ستمگری به قصد استقرار آزادی صورت بپذیرد... آنچه در سراسر تاریخ پیش از قرون اخیر سابقه نداشته، روح انقلابی این سده‌هاست که هم شایق رهایی بوده است و هم سازنده سرایی نو برای آزادی.»(۵)

آرنت معتقد است، انقلاب فرانسه که ابتدا هدفی جز «بنیادگذاری آزادی» نداشت با درغلتیدن به مسئلهٔ اجتماعی، از اهداف خود دور شده است:

«مضمون استعاری کلمهٔ «انقلاب» مستقیماً از تجربهٔ کسانی مایه می‌گیرد که نخست در فرانسه انقلاب را به صحنه آوردند و سپس خود در آن نقشها را ایفا کردند.»(۶)

«هرگاه در قرن حاضر انقلابی روی صحنه سیاست ظاهر گشته است، همه آن را در چهارچوب تصویرهایی دیده‌اند که از انقلاب فرانسه گرفته شده است و بامفاهیمی سنجیده‌اند که نظارهگران انقلاب وضع کرده‌اند و به یاری تصور ضرورت تاریخ خواسته‌اند به فهم آن کامیاب شوند. چیزی که وجود نداشته و جای خالی آن احساس می‌شده نگرانی درباره نوع حکومت است که نه فقط از ویژگیهای انقلاب امریکا بود بلکه در مراحل ابتدایی انقلاب فرانسه هم بسیار اهمیت داشت... مردان انقلاب فرانسه مرعوب منظره انبوه خلق شدند و هماوا با ربسپیر فریاد برداشتند که: «جمهوری؟ پادشاهی؟ من چیزی جز مسئله اجتماعی نمی‌شناسم» و بدینسان نه تنها نهادها و قانون اساسی را... بلکه خود انقلاب را نیز برباد دادند.»(۷)

ربسپیر «خودکامگی آزادی» یعنی دیکتاتوری به خاطر استقرار آزادی را که خود مبدع آن بود، در برابر «حقوق سان کولوتها» یعنی «لباس و غذا و تولید مثل» رها کرد. ضرورت یا نیازهای فوری و اضطراری مردم بود که دوره وحشت را به وجود آورد و انقلاب را به کام نیستی فرستاد... در این اثنا جهت انقلاب نیز تغییر کرده بود و اکنون به جای آزادی، تنعم و خوشبختی مردم هدف آن قرار گرفته بود. نقطه واگرد انقلاب فرانسه و همه انقلابهای بعدی هنگامی فرا رسید که حقوق بشر به حقوق «سان کولوتها» مبدل شد... تبدیل مسئله اجتماعی به نیروی سیاسی در مفهوم «استثمار» یا «بهره‌کشی» مندرج است، یعنی در این تصور که فقر نتیجه استثمار توسط طبقه حاکم است که وسایل خشونتگری را در دست دارد. ارزش این فرضیه برای علوم تاریخی بسیار اندک است.(۸)

«انقلاب آمریکا در جهت بنیادگذاری آزادی و تأسیس نهادهای پایدار متعهد ماند و خارج از حدود قوانین مدنی هیچ کار را برای کسانی که در این جهت اقدام می‌کردند جایز نشمرد. انقلاب فرانسه از آغاز به علت وجود محنت و رنج، از مسیر بنیادگذاری انحراف پیدا کرد. جهت آن به اقتضای رهایی از فشار اضطرار تعیین شد نه برای استخلاص از زیر بار جبر و زور. محرک انقلابیون فرانسه تیرمروزی نامتناهی مردم بود و همچنین ترحم بیکرانی که از مشاهدهٔ این تیرمروزی سرچشمه می‌گرفت. بی‌قانونی نهفته در این قول که «همه چیز جایز است» از قلبی برمی‌خواست که با احساسات نامتناهی به جاری شدن سیل بی‌کران خشونت کمک می‌کرد.»(۹)

آرنت حتی با انقلابهای اومانیستی در روزگار ما نیز مخالف است. او معتقد است که:

«با نهایت تأسف می‌دانیم که در کشورهایی که هرگز انقلابی رخ نداده است، هرقدر هم که قدرتهای فائق خشن و متجاوز باشند، باز آزادی بهتر حفظ شده است. حتی در سرزمینهایی که انقلاب با شکست روبرو گشته هنوز آزادیهای مدنی بیش از ممالکی است که در آنها به پیروزی رسیده است.»(۱۰)

«بزرگترین و روشنترین درس انقلاب فرانسه این است که استفاده از اخافه و ارعاب برای دست یافتن به خوشبختی، هرانقلاب را سرانجام به نابودی می‌کشاند... انقلابگران قرنهای نوزدهم و بیستم، برخلاف اسلافشان در سده هجدهم مردمی بی‌امید و کارد به استخوان رسیده بودند... این آمیزهٔ مردم بدبخت و عناصر پست جامعه هنگامی دوباره «به حالت انسان درآمدند» و بپا خاستند که پس از فاجعه انقلاب فرانسه، بهترین عناصر جامعه دیدند احتمالی برای موفقیت آنان نیست ولی در عین حال از آرمان انقلاب نیز نمی‌توانستند دست بردارند. از یک سو دل نمودگی و همدردی و حس عدالتخواهی آسوده رهایشان نمی‌کرد و از سوی دیگر لذت خود را در عمل می‌دیدند نه در سکون.»(۱۱)

«ربسپیر یک بار ملت را به اقیانوس تشبیه کرد. همین اقیانوس بینوایی و احساسات اقیانوس‌گونه‌ای که ناشی از آن بینوایی بود دست به هم دادند و بنیاد آزادی را درخود فرو بردند.»(۱۲)

نظرات هانا آرنت دربارهٔ انقلاب را می‌توان این‌گونه خلاصه کرد:

* هدف اصلی انقلاب، بنیادگذاری آزادی است.

* انقلابها اگر هدف خود را به حل مسئله اجتماعی (مسئله فقر و تیرمروزی مردم) معطوف کنند از هدف اصلی که آزادی است، باز می‌مانند. حل مسئله اجتماعی، آنقلابها را به خشونت می‌کشاند.

* انقلاب آمریکا، تنها انقلابی است که به دلیل عدم رویارویی با مسئله اجتماعی به شکل حاد آن و نیز تأکید رهبران آن برقانون اساسی و نهادهای جامعهٔ مدنی از درغلتیدن به خشونت و «همدردی با تیرمبختان» نجات یافته است.

* اگر انقلابها را برمبنای الگوی انقلاب فرانسه مورد مطالعه قرار دهیم (آنگونه که امروزه اکثریت نظریه‌پردازان انقلاب این کار را می‌کنند)، آنچه که در آمریکا رخ داد را نمی‌توان انقلاب نامید. به عکس باید آن را ضدانقلاب‌دموکراسی لیبرال نامید.

آرنت این «دموکراسی لیبرال ضد انقلاب» را برانقلاب ترجیح می‌دهد چرا که معتقد است این «دموکراسی لیبرال»، آزادی را حفظ می‌کند، اما انقلاب آن را نابود می‌سازد.

«هانا آرنت» نویسنده‌ای است که به تدقیق در درسها و پیامدهای انقلاب فرانسه می‌پردازد. او فرزند «عقل‌گرایی روشنفکری» است. جدل او با انقلاب، به واقع جدل با مفهومی سطحی و ظاهری از انقلاب است. انقلاب فرانسه و انقلاب آمریکا، هیچ یک انقلاب به معنای حقیقی آن نبودند. این انقلابات در دل تمدن اومانیستی، مبانی و نهادهای آن را مورد حمله قرار نداده بودند، به عکس، انقلاب فرانسه و آمریکا، رشته‌های تعلّق بشریت جدید با میراث دینی پیشین را به‌طور کامل گسستند و نظامی از معاملات و مناسبات برمبنای تفکر اومانیستی بنا نهادند.

اگر هانا آرنت سخنگو و مدافع نظام «دموکراسی لیبرال» ایالات متحده و نویسنده‌ای اومانیست است، چرا و چگونه با تجربه انقلاب فرانسه (که انقلابی اومانیستی است) به مخالفت برمی‌خیزند؟

برای پاسخ گفتن به این پرسش باید به انقلاب فرانسه نگاهی بیفکنیم و پیامدهای تاریخی آن و نیز وضع و شرایط تاریخی که آرنت در آن به مخالفت با تجربه انقلاب فرانسه پر داخته است مورد ارزیابی قرار دهیم.

رنسانس در غرب، عالم و آدم جدیدی آفرید که عهدی نو بسته بود. از پیدایش این عالم و آدم

جدید تا شکل‌گیری کامل نظام مناسبات و معاملات و شئون مختلف زندگی مردم، برمبنای عهد جدیدی که بشر بسته بود بیش از دویست سال طول کشید. انقلاب انگلیس (۱۶۸۸) (انقلاب باشکوه)، انقلاب آمریکا (۱۷۷۶) و انقلاب فرانسه (۱۷۸۹) همگی انقلاباتی سیاسی و اجتماعی بودند که نظام معاملات و مناسبات آدمیان را برمبنای تمدن جدید بنا کردند.

در میان این انقلابات، انقلاب فرانسه از تبعات و پیامدهای بیشتری برخوردار بود این انقلاب از ویژگیهایی برخوردار بود که آن را به «الگوی کلاسیك» انقلابها در جهان غرب بدل نمود:

اولاً انقلاب فرانسه با صدور اعلامیه حقوق بشر، نظامی حقوقی اومانیستی پدید آورد که به معنای فلسفه حقوق اومانیستی بدل گردید.

ثانیاً اندیشه‌های مبنایی انقلاب فرانسه، به سرعت در سراسر قارهٔ اروپا رواج و رونق یافت.

ثالثاً از دل انقلاب فرانسه ایدئولوژیهای مختلفی پدید آمد که هریك به گونه‌ای اندیشه‌های بنیانی این انقلاب را بسط و گسترش بخشیدند.

رابعاً انقلاب فرانسه به سرعت تضادها و اصطکاکهای اجتماعی تمدن جدید و جامعه صنعتی را عیان نمود و سرنوشت این کشور در سالهای نخستین پس از انقلاب، سرنوشت آتی کشورهایی چون ایالات متحده و... گردید.

انقلاب فرانسه، اصطکاکهای طبقاتی و اجتماعی جامعه صنعتی را علنی و تشدید نمود. از دل این انقلاب دو گرایش متفاوت بیرون آمد و به بسط و گسترش مبانی تفکر اومانیستی پرداخت. اول، گرایش دموکراسی لیبرال که نهایتاً برفرانسه و تمام جهان غرب حاکم گردید. دوم، گرایشهایی چون: آنارشیسم، رمانتیسم و مارکسیسم.

نه فقط دموکراسی لیبرال ایدئولوژی انقلابی نبود بلکه هیچ‌یك از ایدئولوژیهای دستهٔ دوم نیز به معنای حقیقی آن انقلابی نبودند. و انقلابهایی که برمبنای آنها سامان می‌گرفت، چیزی جز بسط و گسترش تمدن جدید و مبانی آن نبود.

«اصلاً انقلابهایی که به نام ایدئولوژیهای غربی در قرن اخیر در عالم اتفاق افتاده است و می‌افتد، بسط و گسترش و نقل و انتقال انقلابی است که مقدمات آن از رنسانس در اروپا آغاز شده است و اینها دنباله تاریخ غربی و انقلابهای اروپاست و معمولاً صورت ناقص و تقلیدی یا شبحی از آن است.»[۱۳]

اختلاف مابین ایدئولوژی دموکراسی لیبرال و ایدئولوژیی چون مارکسیسم، تماماً اختلافاتی فرعی و جنبی بود. به واقع مارکسیسم هم چیزی جز آرمانها و اعتقادات مبنایی تمدن غربی را منعکس نمی‌کرد. جامعه بی‌طبقه‌ای که مارکسیسم مدعی آن بود، بیگانه با تاریخ تمدن غرب نبود.

«مارکسیسم مرحله و صورتی از پایان تاریخ فلسفه بود که با رؤیای جامعه بی‌طبقه قرین شد یا این رؤیا برآن غالب گشت. رؤیای جامعه بی‌طبقه، چیزی مباین با روح تاریخ غربی و ورای آن نبود. در واقع مارکسیسم صورتی از خرد غربی بود که در حد خود تحقق پیدا کرد.»[۱۴]

انقلاب فرانسه پس از کذراندن فراز و نشیبهایی سرانجام در نظام دموکراسی لیبرال منحل گردید. اگر انقلاب فرانسه و انقلاب آمریکا هردو به دموکراسی لیبرال ختم شدند، پس دلیل مخالفت آرنت با اولی و موافقت او با دومی چیست؟

هانا آرنت نماینده و سخنگوی و نظریه‌پرداز نظامی سیاسی بود که تحت عنوان ایدئولوژی دموکراسی لیبرال، آشکارا با هرنوع انقلاب (حتی در معنای اومانیستی آن) مخالفت می‌کرد. در مقابل این نظام سیاسی، ایدئولوژی مارکسیستی و دولت شوروی (در روزگار جنگ سرد) وجود داشت که خود را به انقلاب منتسب می‌کرد و برای خود وجهه‌ای انقلابی دست و پا می‌کرد. آرنت برای منکوب کردن تبلیغات سیاسی و ادعاهای انقلابی طرف مقابل، اساساً به نفی حقانیت انقلاب می‌پردازد ـ با توجه به اینکه تمدن غربی (در اروپا و ایالات متحده) به تحقق کامل و بسط تمام عیار خود رسیده است و روشن است که با هرنوع تغییر و تحرکی مخالف می‌باشد ـ

از طرف دیگر هانا آرنت با بسط تمدن اومانیستی در همه گیتی مخالفتی ندارد، بلکه با بسط و گسترشی که از حیطه ایالات متحده خارج شده و توسط رقیب (لازم به ذکر است که نظریات آرنت در سالهای اوج جنگ سرد مطرح شده و تحلیل ما نیز مسبوق به آن سالها است) انجام گیرد، مخالف است. ایالات متحده بسط و گسترش تمدن غربی را از طریق رفورم از بالا و تثبیت حکومتهای دست‌نشاندهٔ خود مدنظر داشته است و شوروی‌ها به طریق انقلاب مارکسیستی و تثبیت حکومتهای دست‌نشاندهٔ خود نظر داشته‌اند و این اختلافات سیاسی، در مخالفت و موافقت با انقلاب ظاهر شده است و البته چون در غرب (به معنای تاریخی فرهنگی) از انقلاب، جز تغییر و تحول سیاسی معنای دیگری اراده نمی‌کنند، این ظاهراً منطقی هم می‌نماید! حال زمان آن است که پرسش دیگری را نیز مطرح کنیم: «هانا آرنت» چه چیز را در انقلاب فرانسه نفی می‌کند؟

هانا آرنت با انقلاب فرانسه به عنوان یك انقلاب اومانیستی مخالفت نمی‌کند، انقلاب فرانسه اندیشه دموکراسی را به عنوان یك نظام سیاسی مطرح و تثبیت نمود. دموکراسی چیزی جز تحقق اومانیسم نیست. در واقع دموکراسی مظهر سیاسی اومانیسم است. اما در اندیشه دموکراسی برسر مصداق «دموس» (مردم) اختلاف نظرهایی پدید آمده است. «جان لاك»، «جان استوارت میل»، «توماس جفرسون»، «جورج واشینگتن»، «برتراند راسل» و «کارل پوپر» دموکراسی را در مصداق فردی بشر معنا می‌کنند. اینها طرفداران دموکراسی لیبرال هستند که هانا آرنت و «آیزیا برلین» نیز به جرگهٔ آنها تعلّق دارند.

در مقابل این جماعت، «ژان ژاك روسو»، «کارل مارکس»، «ولادیمیر لنین» و «موسولینی» هستند که دموکراسی را در مصداق جمعی بشر معنا می‌کنند. این جماعت را به نام طرفداران «توتالیتاریسم» نامیده‌اند. آنچه که نهایتاً در غرب به پیروزی رسید، دموکراسی لیبرال بود که نازلترین مرتبه اومانیسم نیز هست.

انقلاب فرانسه در آغاز خود به سمت لیبرالیسم سیاسی متمایل بود اما با به قدرت رسیدن «ژاکوبن‌ها» و حاکمیت اندیشه‌های ژان ژاك روسو انقلاب فرانسه به سمت «دموکراسی توتالیتر» متمایل شد. همه مخالفت آرنت با انقلاب فرانسه از همین‌جا شروع می‌شود. توتالیتاریسم و گرایشهای توتالیتر در واقع مصداق «نیهیلیسم عریان» و بی‌پرده هستند که هرگاه تمدن اومانیستی با بحرانهای جدی روبرو شده برای نجات آن از مخمصه به میدان آمده‌اند.[۱۵] آرنت در کتاب خود بارها به مخالفت با اندیشه‌های ژان ژاك روسو و روبسپیر می‌پردازد. او می‌نویسد:

«وقتی تیرمبختان در خیابانهای پاریس ظاهر شدند مانند این بود که آن «انسان طبیعی» که روسو درباره‌اش سخن گفته بود با همه نیازهای واقعی و به «وضع اصلی» ناگهان وجود خارجی یافته است... تیرمبختان به خشمگینان مبدل شدند، زیرا تیرمبختی تنها به صورت خشم می‌تواند به حالت فعال درآید... انسان از کهنترین روزگار به درد فقر مبتلا بوده است و هنوز هم نوع بشر در همه جا، سوای نیمکره غربی، این طوق لعنت را به گردن دارد. هیچ انقلابی هرگز نتوانسته است این «مسئله اجتماعی» را حل کند و آدمیان را از معضل نیاز برهاند... عزم مردان انقلاب فرانسه براین جزم شد که مردم را نه به عنوان شهروندان آینده بلکه همچون گروهی «تیرمبخت» رهایی ببخشند... وقتی انقلاب فرانسه به جای استوار کردن بنیاد آزادی متوجه رهانیدن انسان از قید محنت و رنج شد، مانعی را که قوه تحمل بشر در سر راه قرار داده بود فروشکست و در عوض نیروی ویرانگر بدبختی و بینوایی را آزاد ساخت.»[۱۶]

این سخنان به خوبی دلیل مخالفت آرنت با تجربیات انقلاب فرانسه را نشان می‌دهد. آرنت به این دلیل با انقلاب فرانسه مخالف است که انقلاب فرانسه از قلمرو دموکراسی لیبرال به دموکراسی توتالیتر متمایل شد و تنها با نفی میراث انقلاب بود که دموکراسی لیبرال مجدداً حاکم گردید.

آرنت با مخالفت با خشونت و گرایشهای توتالیتری در انقلاب فرانسه، جنگ سرد ایدئولوژیك با شوروی و اقمار آن را پیش می‌برد،

چرا که روسها به واقع میراث‌داران اندیشهٔ روسو و توتالیتاریسم بودند. (مارکسیسم هرگونه که تعبیر و تفسیر شود، محصول بسط آراء روسو، فیخته و هگل است).

«مارکس نسبت خود را با فلسفه و فلاسفه قطع نکرده و مخصوصاً می‌توان آراء او را به خوبی بسط مطالب روسو و فیخته و هگل دانست.»[۱۷]

همچنان که گفتیم مخالف آرنت با انقلاب سبب دیگری هم دارد و آن تعلق آرنت به نظام سرمایه‌داری تثبیت شده در آمریکا و مخالفت این نظام با هرنوع تغییر و تحول (حتی در معنای سیاسی و سطحی) است.

انقلابات آمریکا و فرانسه هردو انقلاباتی دمکراتیک هستند و تنها تفاوتشان در این است که انقلاب آمریکا از آغاز به مصداق فردی دموکراسی نظر داشته است، اما انقلاب فرانسه در آغاز (و در زمان حاکمیت «ژیروندن»ها) بیشتر به مصداق فردی دموکراسی نظر داشت و از زمان به قدرت رسیدن روبسپیر بیشتر به مصداق جمعی دموکراسی توجه نمود. دموکراسی لیبرال و دموکراسی توتالیتر هردو از لوازم تمدن جدید هستند، اما معنای حقیقی انقلاب، هرگز نمی‌تواند به قلمرو تمدن اومانیستی محدود باشد. انقلاب حقیقی کدام انقلاب است؟

انقلاب دینی، انقلاب حقیقی

هانا آرنت معتقد است که همه انقلابها از آنچه که او «مدل انقلاب فرانسه» می‌نامند تبعیت می‌کنند و به دلیل این تثبیت، سرانجامی جز روبرو شدن با مسئله اجتماعی، درغلتیدن به خشونت و نابودی اهداف انقلاب ندارند. تمام انقلابهایی که از رنسانس تا ظهور انقلاب اسلامی در عالم رخ داده‌اند (تحت لوای هرنوع ایدئولوژی که صورت گرفته باشند)، انقلاباتی دمکراتیک بوده‌اند که هدف آنها تحقق دموکراسی بوده است. این انقلابات در واقع به‌بسط و گسترش تمدن غربی می‌پرداخته‌اند. (باید یادآوری کنیم که دموکراسی (حکومت مردم) همان تحقق سیاسی و اجتماعی اومانیسم است). آنچه که آرنت می‌گوید اگر مصداق حقیقی هم داشته باشد، بی‌گمان در قلمرو انقلابات اومانیستی خواهد بود. انقلابات اومانیستی یقیناً گرفتار همان نوسانات و افراط و تفریطهایی که آرنت به آنها اشاره می‌کند. می‌شوند. این خصیصه ذاتی انقلابات اومانیستی است و سبب اصلی آن، نقص قوانین بشری، ناتوانی عقل بشری از هدایت انسانها و محدودیت تفکر و قوه تحلیل و فهم و پیش‌بینی آدمیان و غلبهٔ نفسانیت و تحریکات غریزی برحیات روانی انسانها ست.

انقلابات اومانیستی، انقلاباتی نیهیلیستی هستند پس کاملاً طبیعی است که این انقلابات گرفتار خشونت و پرخاشگری افراطی و ابتذال و بی‌نظمی گردند.

واقعیت مهم و تعیین‌کننده‌ای که باید برآن تاکید نمود این است که انقلاب حقیقی عصر ما، نه انقلاب سیاسی و اجتماعی برمبنای ایدئولوژیهای موجود در عالم کنونی که انقلابی بالکل و بالذات متفاوت است که عالم و آدمی نوین می‌آفریند. این حقیقی است که حتی برخی روشنفکران با ذکاوت غربی نیز تا حدی آن را دریافته‌اند. «هربرت مارکوزه» می‌گوید.

«احتمالاً سرشت تعیین‌کننده انقلاب قرن بیستم یا بیست و یکم بدین وسیله معلوم می‌شود که در وهله نخست از تنگدستی زاده نمی‌شود، بلکه بگوییم از نامردمی، از بیزاری از اسراف و فراوانی و به اصطلاح جامعه مصرفی، اکراه از قساوت و نادانی انسانها، و به همین دلیل، خواست اصلی این انقلاب (در واقع برای نخستین بار در تاریخ) این خواهد بود: یافتن هستی‌ای که براستی در خور انسان باشد و بنا کردن شکلی تماماً تازه از زندگی. پس مسئله فقط برسر تغییری کمّی نیست بله برسر تغییری کیفی است.»[۱۸]

هربرت مارکوزه نویسنده‌ای مارکسیست و متعلق به حلقهٔ فرانکفورت است، وی علی‌رغم تعلقات لائیک و ماتریالیستیک خود، حقیقت انقلاب در عصر ما و تفاوت آن با انقلابهای پیشین را تا حدی دریافته است، هرچند که آن را در قالب عبارات «فلسفهٔ علمی»! بیان کرده و هرچند که به دینی بودن ذات این انقلاب آگاهی نداشته است.

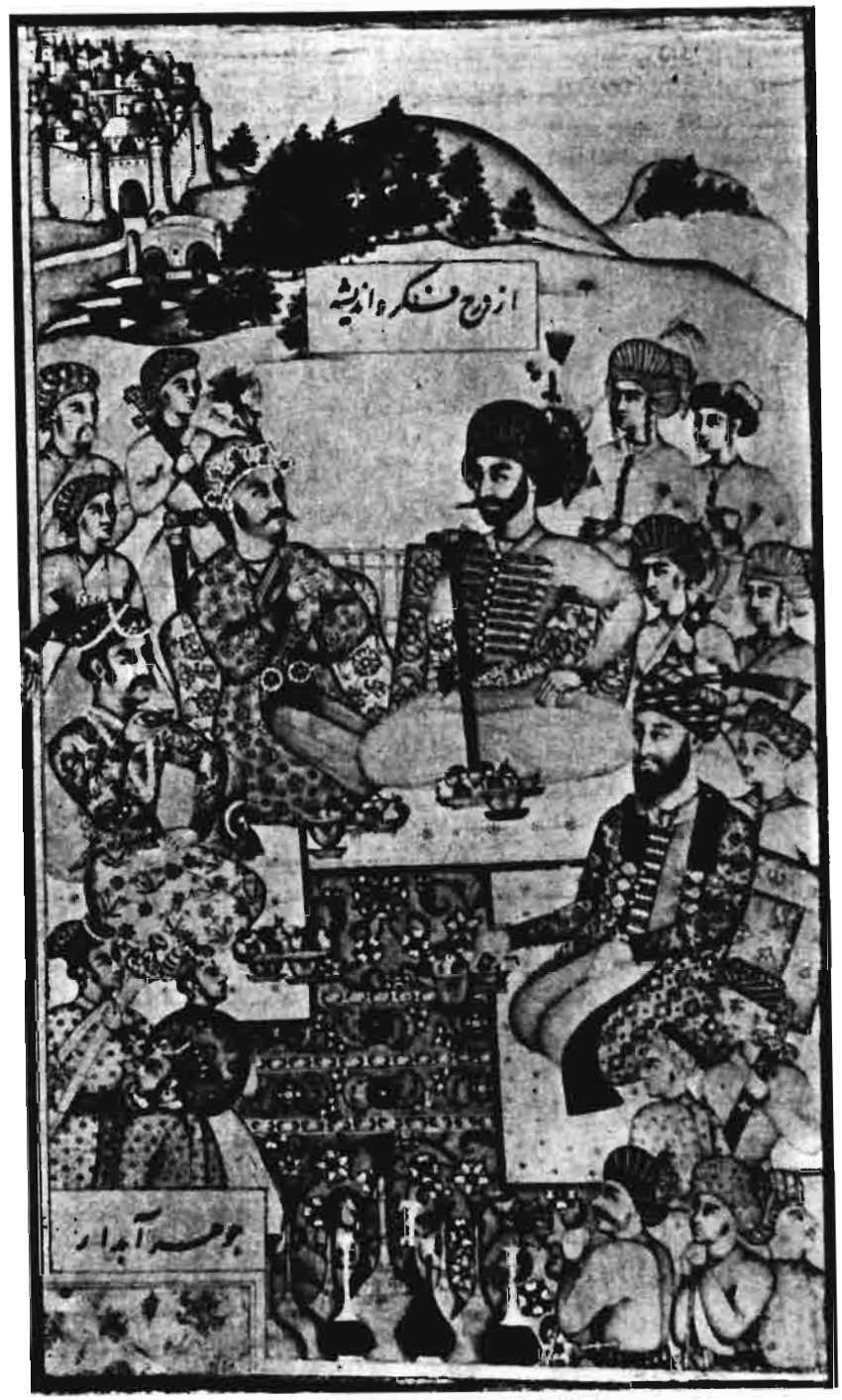
حال، به نقل سخن یکی از متفکران مسلمان دربارهٔ انقلاب حقیقی در عصر ما می‌پردازیم:

«اما انقلاب دیگری هم هست که غرب را متزلزل می‌کند و چون بسط یابد آن را واژگون و سرنگون می‌سازد با این انقلاب ممکن است بشر عهد گذشته و فراموش‌شده را تجدید کند و شاید بنای عهد جدیدی گذاشته شود... با آن افق جدیدی گشوده خواهد شد که در آن بشر نه فقط جرات می‌کند که در باب لوازم دوره جدید و همچنین در باب تکنیک که طاغوت بزرگ عالم کنونی است پرسش کند، بلکه شاید نیازی به این پرسش نداشته باشد... در چهارصد سال اخیر که با انقلاب در فلسفه و در وجود بشر نام علم و عمل و قدرت بشری غلبه کرده است ظلم و استبداد هم به نهایت رسیده است. انقلاب آینده که طلیعه آن هم‌اکنون پدیدار شده است ظاهراً تابع نام عدل است که مظهر گرانمایه آن به زودی ظهور خواهد کرد و سایه عدل را برعالم خواهد گسترد.»[۱۹]

اگر انقلابهای فرانسه و آمریکا، انقلاباتی اومانیستی در جهت تحکیم و تثبیت نظام اومانیستی بودند با انقلاب دینی، بشر به احیاء عهد دیرین می‌پردازد و انقلاب دینی، عالم و آدم جدیدی می‌آفریند. این انقلاب بالکل و بالذات با انقلابات اومانیستی تفاوت دارد و به دلیل ماهیت دینی آن، تنها انقلاب حقیقی عصر ماست. انقلاب اسلامی، تنها انقلاب حقیقی عصر ما و طلیعه‌دار آغاز عصر معنویت در جهان ماست.

پاورقیها:

۱ـ آرنت، هانا، انقلاب، تهران، ۱۳۶۱، صفحات ۱۸ و ۹.
۲ـ انقلاب یا اصلاح، گفتگوی هربرت مارکوزه و کارل پوپر، تهران، ۱۳۶۱، صفحه ۶.
۳ـ کارل ورت، پیتر، انقلاب، دانشگاه تهران، ۱۳۵۵.
۴ـ انقلاب، هانا آرنت، صفحات ۵۱ و ۵۰.
۵ـ پیشین، صفحات ۴۷ و ۴۶.
۶ـ پیشین، صفحه ۷۲.
۷ـ پیشین، صفحات ۷۹ و ۷۸.
۸ـ پیشین، صفحات ۸۶ و ۸۵ و ۸۴
۹ـ پیشین، صفحه ۱۲۷.
۱۰ـ پیشین، صفحه ۱۶۰.
۱۱ـ پیشین، صفحه ۳۱۹.
۱۲ـ پیشین، صفحه ۱۳۰.
۱۳ـ دکتر رضا داوری، فلسفه و انقلاب، نشریه فلسفه، شماره ۵، ۱۳۶۰، صفحه ۹.
۱۴ـ پیشین، صفحه ۱۰.
۱۵ـ نگارنده در مقاله‌ای تحت عنوان: «دموکراسی، اسلام، توتالیتاریزم» به بحث درباره مبانی نظر و مقام تاریخی توتالیتاریسم پرداخته است.
۱۶ـ انقلاب، آرنت، صفحات ۱۵۵ و ۱۵۲.
۱۷ـ دکتر داوری، نشریه فلسفه، صفحه ۱۲.
۱۸ـ انقلاب یا اصلاح، صفحات ۲۸ و ۲۷.
۱۹ـ دکتر رضا داوری، نشریه فلسفه، صفحات ۲۴ و ۲۳.



■ رضا ناظمیان

«مقامه» در اصل به معنای مجلس است و سخنانی که در یك مجلس ایراد گردد و در اصطلاح ادبی، به قصه کوتاهی اطلاق می‌شود که از صنایع لفظی و معنوی و لفظ پردازیهای جالب و جذاب و نثر مسجع و آهنگین سرشار باشد.

این فن نوشتاری را ابتدا «ابن درید» و «ابن فارس» ابداع کردند ولی بعدها توسط «بدیع‌الزمان همدانی» و «حریری» شکل نهایی خود را یافت. «مقامات حریری» در حقیقت تقلیدی ماهرانه از مقامات «بدیع‌الزمان همدانی» است. حریری در سال ۴۴۶ هجری، در حوالی شهر بصره متولد شد و در سال ۵۱۶ هجری درگذشت. دانشمندان بسیاری به شرح آن پرداخته و ادبای زیادی از سبك نوشتاری آن تقلید کرده‌اند. در قرن ششم «قاضی حمیدالدین بلخی» نیز به تقلید از حریری مقاماتی را به زبان فارسی نوشت که به «مقامات حمیدی» مشهور است. گلستان سعدی را نیز شاید بتوان نوعی مقامه‌نگاری فارسی دانست که در آن تلفیق لفظ و معنا و اعتدال و کاربرد صنایع لفظی و معنوی به خوبی انجام شده است. در کتاب مقامات حریری، قهرمان داستانها «ابوزید سروجی» و روایت‌کننده آنها «حارث‌بن همام» است.

● شخصیتهای نمادین و مقامات حریری (۲)

شخصیت نمادین مقامات حریری

بی‌تردید، حریری، با استفاده از گونه‌های تصویر هنری توانسته است چهره یك شخصیت نمادین را ترسیم کند و او را در ادبیات جهان مطرح سازد. اولین مقامات او مقامه‌ای است به نام «حرامیه» که به دنبال برخورد با شخصی به نام ابوزید سروجی در مسجد «بنی‌حرام» شهر بصره آن را نگاشته است.

ابوزید اهل سروج است که در نزدیکی بصره قرار دارد و صلیبی‌ها آن را در سال ۴۹۴ هجری (۱۱۰۰ میلادی) تخریب کردند. در مجموعهٔ کسانی که از سروج به بصره می‌آمدند، حریری فرد بیچاره و فقیری را می‌بیند که در اثر مصائب روزگار دستش تنگ گشته و گدایی پیشه کرده است ولی در زمینه فصاحت و بلاغت کلام بسیار پربهره است و انبوه معانی مختلف را به راحتی در سلك الفاظ درمی‌آورد و قالبهای کلامی زیبایی می‌آفریند. او با تأثیرپذیری از این شخصیت واقعی، اولین مقامه‌اش را به نام مقامهٔ حرامیه می‌نویسد و در مقامات بعدی ماجراهایی را می‌آفریند که ابوزید سروجی قهرمان آنهاست. با وجود اینکه حرامیه اولین مقامه اوست ولی به دلیل روش خاص خود برای تطوّر شخصیت ابوزید آن را چهل و هشتمین مقامه قرار داده و مقاماتش را با توبهٔ ابوزید از گناهان پایان می‌بخشد.

بسیاری از مفاسد زمانه در گناهانی که ابوزید انجام می‌دهد تبلور می‌یابد. حریری کاستیها و نقایص جامعه خودش را از زبان ابوزید با مسخرگی و هتك حرمت و گاهی تلخی و مرارت بازگو می‌کند و به تصویر می‌کشد.

او با تصویر شر و بدی در چهره قهرمانش، معانی مورد نظر خود را به مخاطب ارائه می‌دهد و در حقیقت، شرور و بدیهای جامعه خود را در چهره شخصی منعکس می‌کند که بدبختی و بیچارگی، او را به بی‌مبالاتی و هرزه‌گردی تلخ و اسفناکی کشانده است. ابوزید قربانی سیاستهای غلط حکومتی و سنتهای باطل اجتماعی است.

حریری در مقدمه خود بر مقامات، هدف اخلاقی خود از انعکاس بدیها در چهره قهرمان داستانهایش را بیان می‌کند. او در فرازی از مقدمه‌اش برمقامات تصریح می‌کند که می‌خواسته از رهگذر آفرینش هنری حوادث داستان، شخصیتی ادبی را بیافریند و با به سخن آوردن جمادات و اشیاء گنگ، جنسیّتی ادبی را پدید آورد،[۱] چنان‌که در «کلیله و دمنه» چنین شخصیتی به اشیاء و حیوانات داده شده است.

موضوع دیگری که از این سخن حریری به دست می‌آید اینکه او به قهرمانش شخصیتی واقعی داده است تا از او انسانی بسازد که سرکش و متمرد است و از غفلتهای مردم جامعه استفاده کرده و از آنان اخاذی می‌کند هیچ‌گاه در شهر یا روستایی خاص نمی‌ماند و در یك سفر دائمی به سر می‌برد.

حریری رمز آوارگی قهرمان داستانهایش را تا پایان مقامات ذکر نمی‌کند. ابتدا به شخصیت او می‌پردازد و اوصاف او را در خلال حوادث و رویدادها بازگو می‌کند و در مقامه چهل و هشتم که تقریباً پایان مقامات اوست، راز آوارگی و سفر دائمی او را بیان می‌کند و ابراز می‌دارد که چرا ابوزید از اقامت در یك مکان و دل بستن به یك شغل خودداری می‌ورزد. در واقع در پشت ظاهر مسخره‌کننده و استهزاگر شخصیت ابوزید، عمق دردناك و اسف‌انگیز قلب او را می‌توان دید که براثر حمله صلیبی‌ها به شهرش به درد آمده و او را آواره ساخته است. در شعری که حریری از زبان ابوزید نقل می‌کند، می‌توان تاسّف حریری برمصیبت حمله صلیبی‌ها برشهر بصره- که موطن حریری است- را همانند سروج احساس کرد. شعر در پشت دیوارهای بلند زینتهای لفظی و بدیعی، حامل احساس و عاطفه‌ای است که از اعماق دل شاعر حکایت می‌کند:

«من از ساکنان دیار سروج هستم، خداوندان دین و هدایت.

من در آنجا صاحب مال بودم، فرمانم برده می‌شد و سیادت داشتم.

خانه‌ام مجمع انس مهمانان بود، و دارایی‌ام پیشکش آنان.

می‌خریدم ستایش دیگران را به عطا، و حفظ می‌کردم آبرویم را با بخشش.

برمی‌افروختم آتش مهمانی را برجای بلند، آنگاه که مردمان فرومایه آتشها را خاموش می‌کردند.

هیچ تشنه‌ای به ابر پررعد و برق من نمی‌گریست، در حالیکه تشنه بازگردد و از تشنگی بنالد.

خداوند رومیها را در سرزمین ما جای داد، پس از کینه‌ای که فزونی یافته بود.

پس مباح دانستند حریم هرکس را، که او را مسلمان یافتند.

و جمع کردند همه اموال پنهان و آشکار مرا در آنجا.

پس سرگردان شدم در شهرها، رانده و آواره

از مردمان عطا و بخشش می‌خواهم پس از آنکه خودم صاحب عطا بودم.

فقر و درویشی در من به چشم می‌خورد و به دلیل این فقر مرگ را آرزو می‌کنم.»[۲]

ابوزید در برخورد با واقعیات زندگی زمانه خویش، الگویی خاص ندارد تا از او ایده بگیرد. فصاحت سخن و بلاغت کلام و زیبایی گفتار خود را نیز همانند شاعران و نویسندگان هم‌دوره‌اش به چاپلوسی و تملق به پای هیچ شخص متمکن و قدرتمندی نمی‌ریزد بلکه از رفتارش می‌توان موضع‌گیری او را نسبت به جامعه‌اش فهمید.

از این‌رو می‌بینیم که مفهوم یك شخصیت نمادین در چهرهٔ ابوزید نمایان است. چه، خود دارای ایده‌ای است که برآن اساس زندگی می‌کند و حوادث زندگی‌اش را رقم می‌زند هرچند این ایده از ارزشهای راستین اخلاقی فاصله گرفته و فقط توجیهی برای اخاذی و فریب مردم به شمار می‌آید.

وقتی حارث‌بن همام که در مقامات حریری مظهر برجستهٔ اخلاق اجتماعی و مذهبی است،

ابوزید را به جهت نیرنگ‌بازی برای دستیابی به پول سرزنش می‌کند، ابوزید ایده کلی خود در زندگی را در دو بیت شعر بیان می‌دارد:

«وقتی دیدم روزگار که پدر مردمان است خود را به کوری زده است.

و در مسیرها و هدفهایی که انتخاب می‌کند راه راست و صحیح را برنمی‌گزیند.

من نیز خود را به کوری زدم تا چنین تعبیر شود که قدرت بینایی ندارم.

و جای شگفتی نیست که پسر به پدر اقتدا کند.»[۳]

ابوزید شخصیت نمادین گروهی است که از بازوی دیگران ارتزاق می‌کنند و خود را در اموال ثروتمندان سهیم می‌دانند. اینان از دین به عنوان وسیله‌ای برای رسیدن به اهداف خود استفاده می‌کنند و اندیشه باطل خود را با رنگ دین می‌آمیزند. بهرمجویی از دین در بسیاری از شگردهای ابوزید در مقامات حریری به چشم می‌خورد. حریری به شخصیت قهرمان داستانش عمق بیشتری می‌دهد آنگاه که گدایی را به عنوان یك اصل در زندگی، پیشه او می‌گرداند.

قهرمان داستانش همه راههای دستیابی به پول در جامعه را آزموده و به هیچ یك دل نبسته و در انتها به گدایی روی آورده است. او چنگ انداختن به مناصب دولتی را بی‌ارزش می‌داند چون به استقرار و امنیت سیاسی و نظامی نیازمند است و معمولاً چنین امنیتی وجود نداشته است. دست زدن به تجارب را مردود می‌شمارد چون مصیبتهای روزگار و کمین و هجوم راهزنان، سلامت آن را پیوسته به نابودی تهدید می‌کند. صناعت را نیکو نمی‌داند چرا که سود آن اندك است و تلاشی طاقت‌فرسا می‌طلبد. وانگهی انسان در همه این شغلها استقلال خود را از دست می‌دهد و از خواری تبعیت از دیگران رنج می‌برد.

ابوزید با ارائه چنین نظریه و اندیشه‌ای، ارزشهای زمانه خود را به استهزاء می‌گیرد و شخصیت خود را مولود جامعه زمان خود می‌داند.

حریری با آفرینش یك شخصیت نمادین قابل طرح در ادبیات جهان، به نام ابوزید اخلاق اجتماعی جامعه زمان خود را از زبان او نقد می‌کند و در پوشش رفتارهای او، حکومت‌مداران و کارگزاران جامعه‌اش را به باد انتقاد می‌گیرد.

یکی از موضوعاتی که حریری آن را در جامعه خود می‌بیند و به آن می‌پردازد مسئله نفاق و دورویی است.

حریری رواج چنین صفتی را در میان کارگزاران حکومتی و رجال دینی و مردم عادی به وضوح می‌دیده و از آن رنج می‌برده است. صفتی که کمتر جامعه‌ای از آفات آن مصون و از نتایج شوم آن در امان مانده است. او در اولین مقاله‌اش ابوزید را در لباس یك عالم دینی و واعظ مذهبی تصویر می‌کند که از سویی مردم را پند و اندرز می‌دهد و به اطاعت از خداوند و ترس از سرانجام زندگی فرامی‌خواند و از سوی دیگر چون به خلوت می‌رود، مجلس بزم بپا می‌کند و برسفره شراب می‌نشیند و چون حارث‌بن همام براو ایراد می‌گیرد که: چگونه برخود روا داشته‌ای که ساعتی برمنبر وعظ و ارشاد بنشینی و مردمان را به تقوی و دوری از گناه ترغیب کنی و ساعت دیگر برسفره شراب آرام گیری؟ او چاره‌ای جز توجیه کار خود نمی‌بیند که چون زمانه حق او را ادا نکرده و ارزشهایش بین مردم ناشناخته مانده و مقامش در بین همدوره‌هایش نامعلوم گشته، دست بدین کار زده است.

او در پاسخ حارث‌بن همام می‌گوید:

«لباس سیاه را پوشیدم تا عسل و بادام بدست آورم، فرو بردم قلاب خود را تا هرچه که بتوانم صید کنم.

پند خود را دام صیدم قرار دادم که بفریبم صید نر و ماده را.

درمانده کرد مرا روزگار تا اینکه داخل شدم، به کمك حیله‌هایم برشیر در بیشه‌اش.

با اینکه از حوادث چرخ گردون نهراسیدم و گوشتم به دلیل ترس نلرزیده است.

و نشده است در آبگاهی بروم که نفس حریص و آزمند، مرا چرکین کند.

اگر روزگار در حکم و قضاوت خود انصاف می‌داد نباید حکومت را به اهل عیب و نقصان می‌سپرد.»[۴]

در مقامه «دمشقیه» ابوزید را در لباس اهل دین و واعظان و پندگویان می‌بینیم که کاروانی را ـ که حارث‌بن همام نیز در بین آنهاست ـ به دام فصاحت و بلاغت خود اسیر می‌کند و با موعظه‌های دینی و پندهای الهی سرگرم می‌سازد و آنان را از اقبال به دنیا بازمی‌دارد و به تلاش برای برپا کردن بنای آخرت ترغیب می‌کند و در پایان، از همه آنان پول می‌گیرد و به سرعت می‌گریزد. و چون حارث‌بن همام به صرافت می‌افتد و به دنبال او روان می‌شود او را در خانه خمّار و نشسته در کنار خم‌های شراب مشغول بادمگساری می‌یابد که گاهی به آواز آوازمخوانان گوش می‌سپارد و گاهی به معاشقه با خوبرویان می‌پردازد و زمانی با شمیم گل و ریحان خودرا می‌نوازد. حارث، او را سرزنش می‌کند که آن موعظه و پند و اندرز کجا و این بادمگساری و لذت‌خواهی کجا؟ ابوزید پاسخ می‌دهد:

«همدم سفر شدم و زیر پا گذاشتم بیابانها را و از کوچ کردن کراهت داشتم تا میوه شادی بچینم.

و اگر نبود نگریستن به آشامیدن شراب، دهان من سخنهای شیرین را پدیدار نمی‌کرد.

تعجب مکن از پیری که در جایگاه عیش و طرب مقیم شده و از خم شرابی که کف کرده است.

خالصترین شادیها آن است که مرد باوقار پرده‌های شرم را پاره کند و دور بریزد.

عشقت را ظاهر کن و درونت را خنك کن که آن جرقهٔ سنگ آتش‌زنه اندوه تو است.

به توبه پناه ببر به هنگام مرگ، که هرکس در کریمی را بکوبد، در را براو بگشاید.»[۵]

تصویر عینی و نمایان روح نفاق و دوچهرگی را در مقامه «دیناریه» می‌یابیم که ابوزید در لباس گدایی ظاهر می‌شود و با عباراتی فصیح و بلیغ از مردم می‌خواهد تا به او کمك کنند. حارث‌بن همام وقتی مهارت او را در زبان‌بازی و لفظ پردازی می‌بیند، دیناری طلا از کیسه برون می‌آورد و به ابوزید می‌گوید: «اگر بتوانی در مدح این سکه، قصیده‌ای ساز کنی آن را به تو خواهم داد.»

ابوزید از جا می‌پرد و بالبداهه این شعر را می‌خواند:

«چقدر گرامی است دینار زردی که لطیف است زردی‌اش، چرخندهٔ آفاق است و سفرهایش طولانی است.

شهرت و معروفیتش نقل هرمجلس است، رمز توانگری و بی‌نیازی را در شکنهای پیشانی او به امانت نهاده‌اند.

موفقیت تلاشها و کوششها قرین ظهور اوست و سپیدی رویش پیش همه خلق دوست‌داشتنی است.

گویی دینار طلا را از پاره‌های دل مردمان ساخته‌اند، هرکس پول در جیب دارد با آن حمله می‌کند.

سوگند به خدایی که سرشت طلا را نهاد و پول را آفرید، اگر پرهیزکاری نبود می‌گفتم: بلندمرتبه است قدرت و منزلت او.»[۶]

ابوزید با ارائه چنین شعر زیبا و جذابی دینار طلا را به چنگ می‌آورد. حارث بار دیگر سکه‌ای طلا برمی‌گیرد و می‌گوید: آیا می‌توانی در مذمت و نکوهش این سکه نیز داد سخن بدهی و آن را از آن خود سازی؟

ابوزید شتابان برمی‌خیزد و می‌خواند:

«هلاك باد آن دینار طلا، که چقدر فریبنده است و دو چهره، دینار زردی که مانند منافق دورو است.

به دید کسی که به او چشم دارد با دو وصف ظاهر می‌شود، زینت معشوق و رنگ‌پریده عاشق.

دوستی او بندگان حق‌جوی خداوند را به خریدن خشم خدا وامی‌دارد.

اگر پول نبود دست هیچ دزدی بریده نمی‌شد و هیچ ظلمی از فرد فاسق پدیدار نمی‌شد.

وقتی پول در کف داری گرفتاریها و تنگیها را فراخی نمی‌دهد و ترا نجات نمی‌بخشد ولی به محض آنکه چون برده فراری گریخت نیازمند او خواهی شد.

مرد حقیقت‌بین صادقانه به او می‌گوید: مرا در وصل تو اندیشه‌ای نیست، از من دور شو.»[۷]

حریری در خلال داستانهای کوتاهش، قاضیان روزگار خود را نیز از گزند انتقاد مصون نمی‌دارد

و به دستگاه قضاوت زمانه خویش می‌تازد و اندیشهٔ قاضیان را به مسخره و استهزاء می‌گیرد. او در مقامهٔ دهم، ابوزید را به همراه جوانی خوش‌سیما و زیباروی به محکمه قضاوت می‌فرستد. ابوزید ادعا می‌کند که آن جوان، فرزند او را کشته است و باید قصاص شود ولی بیّنه و شاهدی ندارد تا مدعای خود را اثبات کند و در نتیجه در پیشگاه قاضی از جوان می‌خواهد تا سوگند یاد کند که فرزند ابوزید را نکشته است. از طرفی قاضی مفتون چهرهٔ زیبای جوان می‌شود و از ابوزید می‌خواهد تا فدیه‌ای از جوان بگیرد و او را به حال خود رها سازد. چون جوان پولی ندارد که بابت فدیه بپردازد، قاضی مقداری از فدیه را می‌دهد و متعهد می‌شود که باقیمانده آن را فردای همان‌روز بپردازد. ابوزید اظهار می‌دارد که تا پرداخت کامل فدیه، جوان را رها نخواهد کرد. قاضی می‌پذیرد و ابوزید به همراه جوان از محکمه بیرون می‌آید در حالی که مقداری از فدیه را در چنگ می‌فشارد. قاضی گمان می‌کند که توانسته ابوزید را فریب دهد و آن جوان زیباروی را از چنگال او برهاند در حالی که فریب‌خورده واقعی اوست، چه، ابوزید با آن جوان که فرزند اوست شبانه از آن شهر می‌گریزد و ابیاتی را که در آن اندیشه قاضی را به تمسخر گرفته برتکه کاغذی می‌نگارد و به حارث‌بن همام می‌دهد تا آن را به قاضی برساند. هجو اجتماعی در مضمون این مقامه به خوبی به چشم می‌آید چنانکه دیگر مقامات او نیز مالامال از انتقادات گزنده اجتماعی است.

زیبایی اسلوب و زیور الفاظ و لفظ پردازیهای «مقامات» نباید ما را از قصد و هدف حریری در تصویر چهرهٔ شخصیتش منحرف سازد. چنانکه قدما فریب این ظاهر دل‌انگیز و فریبا را خوردند و «مقامات» را مجموعه‌ای از ارژشهای زبانی و نوآوریهای کلامی و تعبیرات جذاب و گیرا دانستند.

ما براین عقیده‌ایم که حریری توانسته است همگان را با زیبایی قالب کلامش جذب کند و فن مقامات‌نویسی را با چنین شیوه‌ای ترویج کند چون پرداختن به ظرافتهای بیانی و بدیعی و استفاده از کلمات مسجع و نثر آهنگین در زمانه حریری بسیار مورد توجه بوده ولی همان‌طور که گفتم هدف نویسنده از طرح شخصیتی چون ابوزید و دیدگاه انتقادی او از مردم زمانه و سنتهای متداول آن روزگار، در پشت دیوار بلندی از کلمات زیبا و ترکیبهای بدیع و نثرهای آهنگین قرار گرفته که خوانندگان به آسانی و سهولت به آن دست نمی‌یابند.

از این‌رو ادبا و نویسندگانی که درصدد تقلید از شیوه نوشتاری مقامات حریری برآمدند، تنها به ساخت ترکیبهای بدیع و آوردن تشبیهات خیال‌انگیز و هنرنمایی با کلمات پرداختند و محتوای انتقادی- اجتماعی آن را در نظر نگرفتند و در نتیجه، ویژگی موضوعی مقامات‌نویسی کم‌رونق شد و هدف اساسی چنین نوشته‌هایی به فراموشی گرایید و شخصیت نمادین آنها از ابعاد روحی و اجتماعی تهی گشت.

●

تأثیر مقامات حریری در ادبیات جهان

شخصیت داستانی مقامات، از طریق ادبیات عرب در اسپانیا به ادبیات اروپا راه یافت و در شکل یافتن داستان‌نویسی اروپا تاثیر گذاشت. مقامات حریری تحسین نویسندگان و ادبای اسپانیا را برانگیخت. این کتاب در قرن سیزدهم میلادی توسط شخصی به نام «حزیزی» به زبان عبری ترجمه شد. «سالومون‌بن زقبیل» از نویسندگان عبری بود که از شیوه نوشتاری مقامات تقلید کرد. زبان عبری در آن زمان حلقهٔ ارتباطی بود بین فرهنگ عربی و فرهنگهای اروپایی.

«خوان روبس» یکی از شاعران نویسنده اسپانیایی بود که در کتاب «عشق ستایش‌شده» تاثیر زیادی از مقامات حریری پذیرفت. «خاومیه رویج» نیز در شعرهای «آینه» و «کتاب زنان» در قرن پانزدهم میلادی از قصه‌های مقامات حریری متاثر بود و از شخصیتی همانند «ابوزید» سخن می‌گفت.

یکی از نویسندگان اسپانیایی به نام «لاساریو دِتورمس» کتاب زندگی خود را تحت عنوان «زندگی لاساریو دِتورمس» در سال ۱۵۵۴ میلادی منتشر کرد. این کتاب سرآغاز نوعی داستان‌نویسی در ادبیات اسپانیا به شمار می‌آید که به آن داستانهای «بیکارسکا» گفته می‌شود. چون به قهرمان این داستانها به زبان اسپانیایی «بیکارو» اطلاق می‌شود و این کلمه در زبان اسپانیولی مصداق شخصی است شیطانی و مسخره و هرزه‌گرد که به شکل ناگواری زندگی می‌کند. بیکارو در لغت به معنای «کوچ کردن» است. «بیکارو» در این‌گونه داستانها از طایفه گدایان است وبه‌مسائل اخلاقی و درونی چندان اهمیتی نمی‌دهد هرچند که گفتارش سرشار از نصیحتهای حکیمانه و اخلاقی است. این شیوه داستان‌نویسی بعدها به اروپا راه پیدا کرد و مورد تقلید نویسندگان قرار گرفت.

پاورقیها:

۱ـ و من نقد الاشیاء بعین المعقول و انعم النظر فی مبانی الاصول نظم هذه‌المقامات، فی سلك الافادات و سلکها مسلك الموضوعات عن العجماوات والجمادات ولم یسمع بمن نباسمعه عن تلك الحکایات.

۲ـ «انا من ساکنی سرو/ ج ذوی‌الدّین والهدی کنت ذاثروة بها/ و مطاعاً مسوّداً مربعی مألف الضّیو/ ف و مالی‌لهم سدی اشتری‌الحمد باللّهی/ واقی العرض بالجداً او قد‌النّار بالیفا/ ع اذاالنّکس اخمداً لم یشم بارقی صدٍ/ فانثنی یشتکی الصّدیٰ بوّاالرّوم ارضنا/ بعد ضغنٍ تولّداً فاستباحوا حریم من/ صادفوه موحّداً و حووا کل ماستسّر/ بها ومالی بدأ فتطوّحت فی البلاد/ طریداً مشرّداً اجتدی‌النّاس بعد ما/ کنت من قبل مجتدیٰ و تری بی‌خصاصة/ اتمنّی لهاالردّی.»

۳ـ «ولما تعامی الدهر و هوابالوری/ عن الرّشد فی انحائه و مقاصده تعامیت حتی قیل انّی اخوعمی/ ولاغروان یحذوالفتی حذوالده.»

۴ـ «لبست الخمیصة ابغی الخبیصة/ وانشبت شصّی فی کل شیصة و صیّرت وعظی احبولة/ اریغ القنیص بها والقنیصه والجانی الدّهر حتّی ولجت/ بلطف احتیالی علی اللیث عیصه علی انّنی لم اهب صرفه/ ولا نبضت لی منه فریصة ولاشرعت بی‌علی‌موردٍ/ یدنس عرضی نفس حریصة لو انصف‌الدهر فی حکمه/ لما ملّك‌الحکم اهل‌النقیصة.»

۵ـ «لزمت السّفار و جبت القفار/ و عفت النفار لأجنی الفرح ولولاالطماع إلی شرب راحٍ/ لما کان باحٍ فمی بالمُلح ولاتعجبن لشیخٍ ابنّ بمغنیٍ اغنّ و دنٍ طفح وأصفی السّرور اذا ماالوقور/ اماط ستورالحیا واطرّح فبح بهواك و برّد حشاك/ فَزَنْدُ اساك به قد قدح ولذ بالمتاب امام‌الذهاب/ فمن دقّ بابَ کریمٍ فتح».

۶ـ «اکرم به اصفر راقت صفرته/ جوّاب آفاق ترامت سفرته ماثورة سمعته و شهرته/ قد اودعت سرّالغنی اسرته و قارنت نجع المساعی خطرته/ و حبّبت الی الانام عرته کانّما من القلوب نقرته/ به یصول من حوته صرّته و حق مولیٰ ابدعته فطرته/ لولاالتّقی لقلتُ جلّت قدرته».

۷ـ «تبّاً له من خادع مماذق/ اصفر ذی وجهین کالمنافق یبدو بوصفین لعین الرّامق/ زینة معشوق و لون عاشق و حُبّه عند ذوی‌الحقایق/ یدعوالی ارتکاب سخط‌الخالق لولاه لم تقطع یمین سارق/ ولابدت مظلمه من فاسق أن لیس یغنی عنك فی المضایق/ الاّ اذافرّ فرارالآبق قال له قول‌المحقّ الصّادق:/ لارأی فی وصلك لی ففارق».

شیفتگی در نثر

* نرگسها (مجموعه داستان)
راضیه تجار
انتشارات برگ، ۱۳۶۸
۱۳۵ صفحه، ۳۸۰ ریال

خانم راضیه تجار، در مجموعه داستان نرگسها دنیای ذهنی زنانی را تصویر می‌کند که در سوگ از دست دادن عزیزانشان، خاطرات تلخ و شیرین خود را به یاد می‌آورند و مویه می‌کنند. فاجعه‌ای طاقت‌فرسا آنان را تا مرز آشفته ذهنی کشانده، چنین است که در بیداری کابوس می‌بینند و در رؤیاها پناه می‌جویند. اما عاقبت در معنویت و ایمان مذهبی، امنیت خاطر می‌یابند، به عنوان نمونه می‌توان از طرحوارهٔ «ماه» نام برد که توصیفی است از شفای پیرزنی در مجلس عزا.

در داستان «بیست و چهار ساعت» زنی آشفته حال، «خسته از بی‌رنگی تکرار»، زندگی بی‌شور و جذبه‌ای را روایت می‌کند. او، رها شده در حالت تعلیق ذهنی، می‌خواهد با بال رؤیاهای رنگین، پرواز کند و بگریزد اما بستهٔ واقعیتهای خاکستری است. ولی فقط زنان، خسته نیستند، رنج زندگی کارمندی برچهرهٔ مردان نیز رنگ اندوه زده. مرگ غریبانهٔ پیرزن همسایه، گویی آینده محتوم زن و شوهر کارمند است.

در داستان «مرغ دریایی» زنی به خیانت شوهرش پی می‌برد. یخ زدگی روابط خانوادگی در داستان «باغ- اما ویران»، زن را به ترک شوهر وامی‌دارد. در این داستان، تغییر و تحول مرد ناگهانی است و با منطق داستان و زمینه‌های روحی مرد هماهنگ نیست. پایان ماجرا چون در طول داستان پرورده نشده، توازن نوشته را به هم می‌زند و نوعی پایان‌بندی ناگهانی و «او. هنری‌وار» به آن می‌بخشد. بخشی دیگر از داستانهای کتاب، هذیانهای اندوهگنانه زنانی است که بستگانشان در جبهه جنگ شهید شده‌اند. داستان «از ستاره تا ستارگان» از دید پرستاری روایت می‌شود، که دارد با نخ کاموا لباسی می‌بافد. اما در عین حال تار و پود رؤیاها را نیز درهم گره می‌زند. در ذهن او دو ماجرا تلاقی می‌یابد. یکی واقعیت زندگی روزمره، سختی معیشت و بی‌جذبه بودن هستی، و دیگری تداعیها و رؤیاهای رزمنده جوانی که زخمی و بستری است. افشین و تکین، دو پسر سرهنگ، با رفتن به جبهه از سلطه نیروی منکوب‌کنندهٔ «پدر» می‌رهند و ستاره می‌شوند.

بهترین دآستان کتاب، «نرگسها»، نیز تک‌گویی روشنفکری است که تحت سلطه پدری بازاری، مشاعرش درهم ریخته. راوی که در تیمارستان بستری است، در حالی که به آب می‌نگرد، «گذشته از عمق آب می‌جوشد و حباب می‌شود و می‌ترکد». گویی به جویبار زمان در گذر می‌نگرد و رؤیا می‌بیند. تداعیها در پی هم می‌آیند و زمینه‌های جنون او را شکل می‌بخشند: پدر از درس خواندن او جلوگیری می‌کند. کتابهایش را از بین می‌برد و او را در حجرهٔ خود به کار می‌گمارد. اما «پسر» که ایده‌آلهای دیگری دارد، نفرت از «پدر» را به مرور در روح خود می‌پرورد. وقتی پدر، زن دیگری می‌گیرد و مادر با دلشکستگی می‌رود، پسر حجره را به آتش می‌کشد.

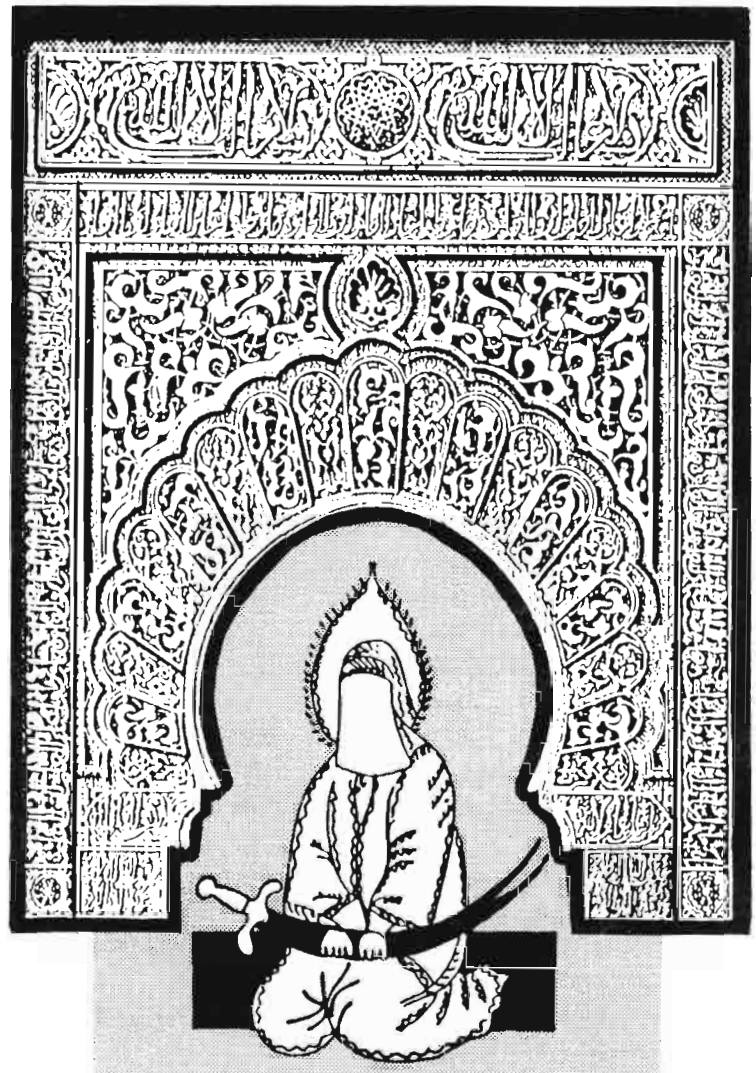
تمامی داستانهای مجموعه «نرگسها» از لحن، فضا و نثر یکسانی برخوردارند. داستانهایی چون «از ستاره تا ستارگان» و «نرگسها» از تلاش خانم تجار برای آفرینش داستان ذهنی مدرن خبر می‌دهند. اما بینش واقعگرا و توصیفی او با ساختار استعاری و شاعرانه داستان مدرن، در تضاد قرار می‌گیرد. خانم تجار، که با شگرد داستان نو آشناست، برای رفع این نقیصه، نثری شعرگونه را به کار گرفته است. اما تاکید بسیار برشاعرانگی در نثر سبب شده که بخشهایی از داستانها شبیه قطعه‌های ادبی شود. در این بخشها شاعرانگی به پرگویی انجامیده، سکر جملات نویسنده را برده و رنگی احساساتی به داستانها زده است.

داستانهای ذهنی مدرن- مثل «بوف کور»، «هدایت» و «خشم و هیاهوی» «فالکنر»-منطقی شاعرانه و استعاری دارند. پیام داستان آشکار نیست و ماجرا را به مرور و با پیشرفت تدریجی در داستان باید کشف کرد. داستان فضایی مدوّر دارد که دائماً در خود می‌پیچد، هررؤیا، رؤیایی دیگر می‌زاید و استعاره‌ها به هم می‌پیوندند. منطق روی دادن وقایع، نه منطق واقعیت، بلکه منطق ایجاز و ابهام است. نویسنده وقایع را به ترتیب روی دادن بیان نمی‌کند، او زمانی خطی و تقویمی را پی نمی‌گیرد، در گذشته و حال به پیش می‌رود تا فضایی متناسب با ذهنیت راوی آشفته حال داستان بیافریند. فالکنربی‌هیچ‌واسطه‌ای ما را در تجربهٔ ذهنی «بنجی»- شخصیت دیوانهٔ رمان خشم و هیاهو- شرکت می‌دهد. دنیای بنجی دنیایی استعاری و بی‌منطق است، اما در عین حال از نوعی ساخت پیچیده و شاعرانه برخوردار است. هیچ چیز آشکارا بیان نمی‌شود و پیام داستان را باید از لابلای حرفها و حرکات آدمها درک کرد.

اما داستان «نرگسها»- که بیان احوال یك آدم روان پریش است- منطقی استعاری ندارد. منطقی استدلالی دارد. وقایع به ترتیب و با نظمی ناهمخوان با ذهن آشفته و پرهرج و مرج راوی توصیف می‌شوند. بیان، استعاری نیست- جز در تشبیه چشمان نگران مادر به نرگس- توصیفی است.

اما مجموعه داستان «نرگسها» مجموعه‌ای قابل توجه است زیرا نویسنده کوشیده است با به کارگیری صناعت داستان نو، دنیای عینی و ذهنی زنان را توصیف کند و برخی از مهمترین مسائل زمانه را مورد توجه قرار دهد. راضیه تجار نویسنده‌ای است که اگر شیفته «زیبا»نویسی نشود و ساختمان داستان را فراموش نکند، می‌توان به آینده ادبی‌اش امیدوار بود.

■ حسن عابدینی



«سزاوارترین»

علی مؤذنی

مرشد از بیت
«ام کلثوم غمین و نگران
کاین شب تار چه دارد سحرش» گریه کرد و با شنیدن بیت «گشت آمادهٔ رفتن حیدر
مضطرب دختر خونین جگرش»
دست بالا آورد و درویش محمود را به سکوت خواند. جماعت فریاد کشیدند: «علی.»
مرشد گفت: «فقرا، بیایید امشب نگذاریم مولا به محراب رود.»
جماعت گریه کردند.
مرشد گفت: «و در ادامه خلافت حضرتش گرگ و بره در کنار هم شویم.»
جماعت فریاد زدند: «حیدر.»
مرشد خواند:
«چون که از خانه برون می‌آمد.
چفت دربند گشود از کمرش»
و به درویش محمود گفت: «ای کلون در!»
کلون در ایستاد. گفت: «علی جان!» و کمربند مولا را چسبید. زانو زد. گریان خواند:
«بمرو یا علی از خانه برون
تا سحر بگذرد واین خطرش»
مولا فرمود: «لاحول ولاقوة الا بالله.»
کلون در گفت: «دست از دامانت برنمی‌دارم، مولا جان.»
مرشد گریان گفت: «نه، دست برندار. شاید که تقدیر مأیوس شود.» و صدا زد: «مرغابیها!» و به درویش رحمت و درویش حسین نگاه کرد. هردو به میان آمدند. دور مولا بال بال زدند و صیحه کشیدند. مولا فرمود: «اینک صیحهٔ مرغابیهاست و دمی بعد نوحهٔ انسانها.»
جماعت به سر زدند.
مرشد گفت: «نوحه ما از هم‌اینک است، مولا جان، پیش از وقوع حادثه، وگرنه آن ضربه در حکم مرگ ماست. برآنیم که مانع شویم یا دست کم به تعویقش اندازیم. اگر رخصت دهی.»
مولا به آسمان خیره شد. ستاره‌ها نور می‌افشاندند تا راههای آسمان را درخشانتر از راههای زمین به نظر آرند. مولا فرمود: «تیر مقدر مرگ به خطا نمی‌رود.»
مرشد گفت: «ما دست به دعا برمی‌داریم مگر تقدیر رام شود.»
مولا فرمود: «دعا کنید سرکش‌تر از این پیش آید.» و روبه افق فرمود: «ای سپیده دم، هیچ‌گاه توانستی زودتر از چشمان من بدمی؟»
مرشد فریاد زد: اُف برتو ای زمانه، مولایمان سر در چاه فرو برده است گریان.»
مولا دستی به ریش هنوز با خون خضاب نشده‌اش کشید. هیبتش کابوس ابن ملجم بود. فرمود: «بیکانه با زمین و آسمان.»
مرشد گفت: «ما هم چاه را تجربه می‌کنیم، مولا جان، هرچند درد ما به عمق دردهای تو نیست.» و به درویش حمید گفت: «بیان کن آن چه را از مولا شنیده‌ای.»

پوست درویش حمید به شفافیت آب بود. چشمانش نشان از آن چاههای عمیق داشت. گفت: «چگونه بیان کنم آن‌چه را که خود عیان است، پدر جان؟» و در نور ایستاد. پوست دست‌ها و صورتش الماس شد. موهایش به رشته‌های طلا بدل گشتند. چشمهایش رنگ زمرد گرفتند. دندانهایش مروارید شدند. گفت: «او می‌گریست و من بها می‌یافتم. خاکم طلا می‌شد و آبم گوهر. و چنان از جواهر سر می‌رفتم که ناچار به همه زمین سرایت می‌کردم.»

مرشد به درویش رضا گفت: «و تو، ای آتشفشان!»

درویش رضا ایستاد. دست برسر گذاشت. گفت: «از آه او آتش از دهان من می‌گداخت. از ناله‌اش مذاب برمن روان می‌شد.»

مرشد گفت: «و تا تو بودی، مولا جان، یتیمان احساس یتیمی نکردند.» و به امید نگاه کرد. گفت. «می‌شناسیش؟ پدرش وقتی زنده بود، شفای او را از تو طلب کرد.»

مولا رو به او چرخید. لبخند زد. دست دراز کرد. امید به سویش دوید. مولا مویش را نوازش کرد و با پشت دست چانه‌اش را بالا آورد. امید از بوی خوش آن دست لبخند زد. دست مولا را گرفت و بریك پا چرخید. گفت: «ذوالفقارت کو؟»

مولا فرمود: «یك لبه‌اش را در شکم دنیا فرو کرده‌ام و لبه دیگرش را آماده کارزار با دشمنان خدا نگه داشته‌ام.» و تسبیحش را برصورت امید کشید. امید از خارش آن سر را عقب برد و خندید. دستش را برای گرفتن تسبیح دراز کرد. مولا تسبیح را دور انگشتهای او چرخاند. امید دانه‌هایش را به هم مالید و برگوش گذاشت. گفت: «می‌گوید الله اکبر!» و شادمان گوش داد. گفت: «می‌گوید الحمدلله! نمی‌شنوید؟» و تسبیح را برگوش مرشد گذاشت. گفت: «می‌گوید سبحان‌الله!»

مرشد سر تکان داد. لبخند زد. امید دست مولا را گرفت که بوی نان تازه می‌داد. طوری برآن دست بوسه زد انگار به خوش‌طعم‌ترین نان گاز می‌زند. گفت: «من از یتیمی خود شادمانم. اگر پدرم بود، محبت تو نبود.»

مرشد گفت: «مولا را خسته نکن، جانم.»

مولا فرمود: «لطف دنیا به نوازش یتیمان است.»

جماعت فریاد زدند: «علی...»

مرشد گفت: «جنگ احد دل مرا به درد می‌آورد، مولا جان.»

مولا فرمود: «هول دنیا مرا جز در جنگ احد نگرفت.»

مرشد گفت: «ای یاور رسول خدا!»

مولا به پیشانی زد. فرمود: «آیا تقصیر شکستن دندانهای رسول خدا برگردن من نیست؟»

جماعت گریه کردند. مرشد گفت: «تقصیر جراحات رسول خدا برگردن دون همتانی است که از ترس عقب نشستند.»

مولا فرمود: «وقتی دیدم رسول خدا مجروح در گودال افتاده، مهر دنیا برای همیشه از دلم رفت.» و ذوالفقار را گرد سر چرخاند و زبان را در دهان که: «ای خدای قادر، بیش از این جراحت بررسولت مقدر مفرما که من تاب هزاران زخم را برپیکر خویش دارم اما از این بیشتر زخمی را براو برنمی‌تابم.» و ذوالفقارش از زبانش تندتر می‌چرخید.

مرشد فریاد زد: «لافتی الا علی لاسیف الاذوالفقار.»

امید دستهایش را به هم کوفت. گفت: «جانمی.»

مرشد گفت: «اما از عمروبن عبدود بگویم که وقتی میان میدان مبارز می‌طلبید، تنفس آرام تو در سپاهی که نفس در سینه حبس کرده بود، مایه امید رسول خدا بود، ای شاه مردان. فقرا، به این معشوق ببالید.» و خواند:

«به تاج مهر علی سربلند گردیدم
زآسمان گذرد گر سرم عجب مشمار»

جماعت نعره زدند: «حیدر.»

مرشد رو به درویش امیر گفت: «ای عمروبن عبدود.»

عمروبن عبدود برخاست. گفت: ای پهلوان، فخر من هلاکتم به دست توست.»

مولا فرمود: «من شرمسار از این بودم که چرا جز من کسی به ندای رسول خدا برای مبارزه با عمرو پاسخ نمی‌گوید؟» و به اشاره دست دوست به میدان رفت.

مرشد گفت: «همه کفر در برابر همه اسلام ایستاده بود.»

مولا فرمود: «ای عمرو، تو را به اسلام فرا می‌خوانم.»

عمرو با تحقیر به خود نگریست. گفت: «وای برتکبر من که مایه هلاکتم شد.» و پای خود را در اختیار ضربه مولا گذاشت. ذوالفقار فرود آمد. کفر به ذلت کشیده شد.

مرشد فریاد زد: «این یك ضربه از عبادت جن و انس برتر است.»

عمرو تف کرد. گفت: «حقیرترین عمل از ذلیل‌ترین کافر.» و به دهان خود کوفت.

مولا فرمود: «من از سینه عمرو برخاستم که مبادا سر او را از شدت خشم خود جدا کنم.»

عمرو گفت: «من شهادت می‌دهم که مولا سر مرا جز برای رضای حق از تن جدا نکرد.»

مرشد خواند:

«بود خلیفه حق ،نکه درتمامی عمر
زحق جدا نشد و حق از او نکرد کنار»

جماعت فریاد زدند: «حیدر.»

مرشد لبخند زد، به تحسین سر تکان داد. گفت: «فتح خیبر را چگونه تفسیر کنم؟»

درویش قاسم گفت: «عاشقانه، پدر جان، همان‌گونه که همیشه تفسیر می‌کنی.»

مولا فرمود: «من چشم درد داشتم.»

مرشد گفت: «پرچم اسلام برای اهتزاز محتاج دستهای مولا بود که نه ابوبکر توانست بیفرازدش نه عمر.»

مولا پرچم را از دست رسول خدا گرفت. فرمود: «همیشه احساس می‌کردم نسبت به پسرعمویم وامدارم، بس که با محبت نگاهم می‌کرد.»

مرشد خواند:

«دری که بود گران برچهل نفر افکند
چهل گزش به پی سر به قوت جبار»

جماعت فریاد زدند: «علی جان...»

مرشد گفت: «از آن تیری بگو که در پایت بود.»

مولا فرمود: «از زخمی می‌گویم که برقلبم بود.»

مرشد گفت: «غصب خلافت نه ظلم در حق تو که ظلم در حق ما بود.» و به درویش اصغر گفت: «ای ابوبکر!»

ابوبکر برخاست. گفت: «ای مردم، در جایی که علی هست، من کیستم؟ علی از من بهتر است و من از شما بهتر نیستم. پس بامن همصدا شوید: اشهدانّ علیًا ولیّ‌الله، و از خلافت عزلم کنید.»

مولا فرمود: «من صبر کردم در حالی که خار در چشم و استخوان در گلو داشتم.»

ابوبکر گفت: «وجدانم مرا از خلافت بازمی‌داشت اما شیطان به خلافت می‌گماشت. کاش ذره‌ای از عدل تو در من بود، یا امیرالمؤمنین.»

مرشد گفت: «پس تو را چه شد که حق مولا را در دست عمر گذاشتی؟»

ابوبکر سر در گریبان فرو برد. گفت: «چه بگویم؟» و به سر زد و دست سوی درویش کریم دراز کرد. درویش کریم برخاست. گفت: «اگر علی رهبر می‌شد، مردم را به استوارترین راه می‌برد.» و به گریه افتاد. گفت: «حاضر بودم بهترین شتران سرخ موی را درازای ذره‌ای از مقام تو نزد رسول خدا عوض کنم.» و برابر مولا زانو زد. گفت: «اگر تو نبودی، هرآینه من در فتوی دادن هلاك می‌شدم.» و ایستاد. گفت: «من بیش از این عمر بودن را برنمی‌تابم. ای سردار، ضربه مرگبارت را برمن فرود آر.»

درویش عبدالله به اشاره دست مرشد عثمان شد. به میان آمد. لقمه‌ای بزرگ را می‌جوید. شکمش از پایین رفتن آن لقمه برآمد. اندامش رو به فربهی رفتند.

مولا فرمود: «جولانگاه رسالت این یکی بین آخور و مزبله‌اش بود.»

عثمان گفت: این تعبیر مولا مرا مستحق مرگ می‌گرداند. پس بکشیدم. بکشیدم.» و فربهی اندامش در مرگ مچاله شد. مرشد ایستاد. شروع کرد به دست زدن. خواند: «یا علیُ یا علیُ یا علی...» و دست بیعت در دست مولا گذاشت. جماعت دست‌زنان خواندند: «یا علیُ یا علیُ یا علی...» و گرد مولا چرخیدند و دستش را فشردند. مرشد گلاب پاشید. مولا فرمود: «اگر خدای تعالی

از علما عهد نگرفته بود که برسیری ظالم و گرسنگی مظلوم ساکت ننشینند. زیر بار خلافتی نمی‌رفتم که در نظرم پست‌تر از عطسه بزی ماده است.»

«یا علیُ یا علیُ یا علی...»

«قدرت را برای این دست می‌گیرم تا بتوانم حقی را که به زانو درافتاده، برپای دارم یا باطلی را که برپای ایستاده، از پای دراندازم.»

«یا علیُ یا علیُ یا علی...»

مرشد نقلها را به تساوی قسمت کرد. شیرین‌کامی هوای پاکیزه عدالت بود. عطر یاس به شکل شکوفه پنج پرصورتی مجسم بود. مرشد خواند:

«زذوق مهر علی آمده به چرخ افلاک
زبهر او شده سرگرم ثابت و سیار»

مولا فرمود: «من معاویه را عزل می‌کنم. از این پس هرچه از او رود، برعهده من نیست.»

مرشد گفت: «نقش این ملعون را به که واگذار کنم؟»

درویش سعید برخاست. گفت: «برمن لعن بفرستید، بی‌شمار.»

جماعت فریاد زدند: «ملعون!»

هرلعن تیری برتنش شد. به خود پیچید. گفت: «من رنگ سبز را برای کاخم برگزیدم تا بهشت موعود را به ریشخند گیرم. ای وای از باطن سرخ جهنم در آن ظاهر سبز!»

مولا فرمود: «راهنمایش هوی و هوس بود و پیشوایش جاه‌طلبی و دنیاجویی.»

معاویه گفت: «برمن لعن بفرستید، بی‌شمار.»

جماعت نعره زدند: «ملعون.»

مرشد درویش محسن را نشان داد. گفت: «فقرا، مگرنه این که عقیل برادر مولا بود؟»

مردمکان چشمهای درویش محسن به سفیدی چشمهای عقیل شد. اثر آهن داغی را که مولا برپوست دستش گذاشته بود، بوسید. گفت: «او برادر کوچکتر است اما از من بزرگتر است. در جایی که من او را به آتشی عظیم تهدید می‌کردم، او مرا به آتشی این چنین ناچیز پاسخ داد. من برنابینایی خود ترحم می‌طلبیدم در حالی که مشامم سخت قوی بود، و در عدل او آن ضعف با این قوت جبران می‌شد. وای برمن که او را ترک گفتم و به معاویه پیوستم. کاش مشاعرم هم به قوت مشامم عمل می‌کرد.»

مرشد به درویش کمال و درویش مسعود گفت: «از شما انتظاری بیش از این داشتیم، ای طلحه، و زبیر.»

طلحه شمشیرش را رو به مولا دراز کرد. گفت: «جرم تو عظمت تو بود، مولا جان.»

مولا اندوهگین شمشیر او را لمس کرد. فرمود: «شمشیری که بسیار بار غبار اندوه را از چهره پیامبر زدود.»

طلحه گریه کرد. گفت: «آن همه افتخار و این همه ذلت! شفای این شرم مرگ است.»

زبیر گفت: «آری، ای اباالحسن، بزرگی تو حقارت ما بود.» و پیرهن خونین عثمان را بالا گرفت. گفت: «چه پرچم ننگینی را برافراشتیم، طلحه!»

طلحه گفت: «نفاق ما را برما ببخش، ای امیرالمؤمنین.»

زبیرگفت: «بیا برویم، طلحه. بیا برویم. مرگ اشاره می‌کند.» و گریه کرد.

مولا فرمود: «دوست داشتم بیست سال از این پیشتر مرده بودم.»

مرشد گریه کرد. گفت: «ای مولا، تو را دل رحم‌تر از آن می‌دانستم که برابر عاشقانت از مرگ دم زنی.»

جماعت نالیدند: «علی...» و گریه کردند.

مولا فرمود: «ای مرگ، ای حق، ای برای من آرامش، آغوش گشوده‌ام را ببین و همت کن.»

مرشد فریاد زد: «ای شقی‌ترین امت، مبادا پا پیش بگذاری!» و به درویش مراد نگاه کرد. درویش مراد ایستاد. به سر زد. گفت: «ای من بداقبالترین!»

مولا خیره در تاریکی، آن‌جا که دو چشم شقی می‌درخشید، فرمود: «خوشا که تیر مقدر مرگ برهدف می‌نشیند.»

جماعت به سر زدند. دو چشم شقی پیشتر آمدند. وحشت‌زده در گردش بودند. گفت: «آیا کسی هست مرا از سوزانترین آتش برهاند؟»

مرشد گفت: «ای بزرگترین قاتل!»

مولا لبخند زد. فرمود: «او را به امری متهم می‌کنید که هنوز مرتکب نشده؟»

مرشد گریان گفت: «رخصت بده، مولا که خیل عاشقانت این بار عدل تو را برنتابند.» و فریاد زد: «این منحط را بگیرید.»

جماعت اندام شقی را دوره کردند. دستان شقی شمشیری را در نور بالا آورد که زهرش می‌چکید. مولا فرمود: «با او مدارا کنید. مگر اضطرابش را درنمی‌یابید؟»

شقی با تأسف سر تکان داد. گفت: «در حماقت ما همین بس که خود، حکمیت را براو تحمیل کردیم و بعد معترضش شدیم که چرا زیر بار حکم ما رفته؟»

مولا فرمود: «اینان تسلیم حق بودند اما بصیرتی در شناخت جوانب آن نداشتند، و با اولین شبهه شک در دلشان می‌افتاد.»

شقی گفت: «اما از شقاوت خود بگویم: این شمشیر را هزار درهم خریدم و آن را در هزار درهم زهر آغشتم تا ضربه‌ام برفرق مولا چنان کارگر افتد که فریاد جبرئیل برآید.»

مرشد گریان گفت: «به خدا سوگند که ارکان هدایت درهم شکست و ستاره‌های علم نبوت تاریک شد.»

مولا فرمود: «راه را براین مؤمن مجاهد باز کنید.»

کلون در به مولا آویخت. مرغابیها بال بال‌زنان راه براو بستند. گفتند: «نرو، مولا جان.»

مرشد خواند: «تو را به یداللّهی‌ات.»

جماعت به دامان مولا آویختند: «نرو.»

«تو را به اسداللّهی‌ات.»

«نرو.»

مولا فرمود: «زخم نیزه تقدیر شفا نمی‌یابد.»

مرشد پاهای مولا را در آغوش گرفت. جماعت دستهایش را گرفتند. برشانه‌هایش بوسه زدند. موی سرش را نوازش کردند.

«تو را به وجه‌اللّهی‌ات.»

«نرو.»

«تو را به بصراللّهی‌ات.»

«نرو.»

امید گریان گفت: «بابا جان!» و دست مولا را گرفت. مولا امید را در آغوش کشید. بوسید. فرمود: «شما بقاء مرا می‌طلبید و من لقاء حق را. خود انصاف بدهید. کدام را برگزینم؟»

مرشد گریان راه را برای مولا باز کرد. گفت: «تو سزاوار آن هستی که می‌طلبی: لقاء حق. آرزوی بقای تو خودخواهی ماست.»

جماعت کوچه دادند. مولا راهی شد. جماعت خواندند:

«ای علیِ عمرانی
حال ما تو می‌دانی
درد دردمندان را
کن دوا به آسانی»

مولا فرمود: «وصیت می‌کنم دنیا را مقصد خود نسازید و از پی آن نتازید. خدای تعالی را ناظر و حاضر براعمالتان بدانید. و نماز را به وقت بخوانید. «و رو به قبله قامت بست. جماعت اقتدا کردند. شقی‌ترین مرد فریاد زد: «وای برشقاوت من!» و شمشیر را فرود آورد.

مرشد و جماعت خواندند: «به خدای کعبه که تو رستگار بودی.»

داس

■ سید یاسر هشترودی

افسوس که بی‌فایده فرسوده شدیم
وز داس سپهر سرنگون سوده شدیم
«دردا» و ندامتا که تا چشم زدیم
نابوده به کام خویش نابوده شدیم

خیام

در طویله باز شد و سایه نوری، آرام، سیاهی را شکافت و تا بیخ دیوار کاهگلی رفت. پسر چراغ موشی را بالا گرفت و نگاهش را تیز کرد. یك داس سنگین و زنگار گرفته با دسته‌ای کوتاه، در دستان سست، و کودکانه پسر لنگر می‌انداخت. خر در سیاهی سیال عر زد و ساکت شد.

آشوب خزیده بود در جان پسر. آشوبی که او را پس زد و رعشه‌ای در جانش انداخت.

ـ هیس.

بار دیگر چراغ موشی را بالا برد و به درون طویله پا کشید و بعد لنگه در را پشت خود به آرامی بست. تپش ریز و نازکی در شقیقه‌هایش موج گرفت. سیاهی وهمناك، کنجله شده در کنج طویله به حرکت افتاده و سم‌کوب می‌کرد. بوی ترشال پهن، کام پسر را پر کرده بود و دلش را مالش می‌داد. در هر قدم که آرام و بی‌قرار به سوی سیاهی خیز برمی‌داشت، نور در تاریکی راه باز می‌کرد و خیسی کدر تاپاله، در چشم پسر ذق ذق می‌زد. از بوی تند و تیز طویله آب چسبناکی روی چشمهای پسر دوید. نور زرد و کم‌سویی تاریکی را از تن درازکوش پس زد و حالا چشمان وق‌زده و مظلوم حیوان نمایان بود. ناگهان دل پسر درهم ریخت و دسته داس را محکمتر در دستهایش فشرد. بعد چراغ موشی را به قلابی گیر داد و در چشمان پرشکیب! و آرام خرمکث کرد.

●

ـ این یه الف بچه‌رو می‌خوام چی‌کار؟ یه تیکه پوست و استخوانه، دماغشو بگیری، جونش درمی‌آد. نه! این به کار ما نمی‌آد، حاج آقا. ارزونی خودت.

ـ اینجورام نیس حاج نائب. به قد و قواره‌اش نیگا نکن. به جدم اگه دستم تنگ نبود رو نمی‌انداختم. چند روز پیشت بمونه. اگه پشیمون شدی خودم دستش رو می‌گیرم، می‌برم.

تن ضیاء سرد سرد بود. توان حرکت نداشت. یك گوشه خپیده بود و زل زل به حاج نائب خیره مانده بود. مشتهایش را تو کودی زیر بغلش فرو کرده بود و نگاه می‌کرد. بعد سخت و سیخ ایستاد و سرش را انداخت پایین. دل خوشی از حاج نائب نداشت، امّا پدرش اجبار کرده بود که بیاید و توی حجره نائب خان کار کند.

ـ خوب گوشهاتو باز کن پسر. تو حالا سیزده سالته. واسه خودت مردی شدی. من از عهده خرجی خونه بر نمی‌آم. یه کمك خرج می‌خوام. چرخ خونه نمی‌گرده. می‌فهمی؟ امروز می‌برمت پیش حاج نائب تا کمك خرجیم باشی.

ضیاء مغش را بالا کشیده و گفته بود:

ـ آخه پس مشقام چی؟ اونارو کی می‌نویسه؟ لیلا؟!

پدرش گفته بود مدرسه بماند برای سال بعد! و بدون صلاح مشورت مادر، دست ضیاء را گرفته بود و یکراست آورده بود بازارچه دنگال، پیش حاج نائب.

ـ لبهات میم گرفته حاج نائب! چرا هیچی نمی‌گی؟

حاج نائب چاره‌ای نداشت. باید جواب می‌گفت. دل به آن نداشت تا ملای محل را بدخلق از کنار سفره خودش پس بزند. آرام و باوقاری مضحك و خنده‌ناك، نگاه سنگینش را انداخت در چشمخانه صورت ضیاء چهره استخوانی و سوخته ضیاء و قامت ترکه‌اش تو ذوق حاج نائب می‌زد. ضیاء سرش را بالا گرفت و به حاج نائب نگاه کرد. مدتی هردو به هم خیره ماندند. ضیاء از شرم سرخ شده و بینی‌اش پر می‌زد و درست مثل چغوکی پیر در زیر سایه سنگین نگاه نائب جل جل می‌کرد. یکهو نگاهش را روی چهره کشیده و درهم پدر انداخت و اشك چشمهایش را پر کرد. در چشمانش و در قلبش سنگینی دردی کودکانه و عمیق افتاده بود و آزارش می‌داد. چیزی از او سؤال نشده بود تا جوابی بدهد. پس همانطور نگاهش را تا زیر پا دزدید و درجا چندك زد. یك دفعه صدای سرفه‌دار و خشك حاج نائب قاطی

خیال ضیاء شد. صدای زنگواری که در مغزش چنگ می‌کشید.

ـ باشه، اما چند روزی پیشم می‌مونه، بعد جواب قطعی‌رو می‌دم، تا پس فردا صبح کله آفتاب.

●

دیوارهای پوده و کاهگلی، خیلی آشنا و رازناک بود. خاطره‌ای از دورهای دوران کودکی و بازی، و ضیاء اندوهبار قدم می‌کشید. باریکه‌ای لجن زده. درازنای کوچه را به دو نیم می‌کرد. جویی که مارگونه در شکم کوچه می‌خزید و می‌رفت تا آن انتها. زورخانه محله، از کله صبح، شلوغ بود و قنبر با آفتابه مسی، لخ لخ‌کنان پیرامون درگاهی را آب می‌پاشید. بوی کاهگل و خاك نم گرفته صبح. در مشام ضیاء پیچیده بود. او این بو را می‌پسندید هوا را در هر نفس، هورت می‌کشید پایین و مدتی می‌ماند و بعد یکهو قفل سینه را باز می‌کرد و هوا را بیرون می‌داد. پدر به قنبر، خدا قوت داد و تند گذشتند. او فرصت نداد تا ضیاء طبق عادت هر روز سرکی به داخل زورخانه بکشد و از میل گرفتن پهلوان و چرخ‌زدن‌های او کیف کند. حواسش توی چرخ زدن‌های خیال‌واره زورخانه بود که توی خیابان پیچیدند و راست رفتند تا خود بازارچه. بازارچه تازه افتاده بود به تك و تا و دویدن و هوار زدن‌ها شروع شده بود. حمالها و دلالها سر در کردوکار خود، می‌چرخیدند و می‌گذشتند. ضیاء از بازارچه خوشش نمی‌آمد. از هیاهوی پردنگال و بوی ترشال بدمزه‌ای که بینی‌اش را قلقلك می‌داد. دل شوریده بود. انگار یك مشت کبره بسته و پرلایه، قلبش را در پهنای کف دست می‌فشرد. بغضش را فرو خورد، اما با این حال موجی از اشك در چشمانش دوید و بر گونه‌اش افتاد. پدر با پشت دستهای پرچین و پوست تیره برآمده روی رگهایش، گونه‌های خیس پسر را پاك کرد بعد یکبار دیگر صورت پف‌آلود ضیاء را برانداز کرد و پا کشید داخل دالان‌گونهٔ بن‌بست حجره حاج نائب. اطراف را سرك کشید و در حالی که به ضیاء تشر می‌زد، رفت داخل اتاقی که نائب در آن بود و بعد سلام و سلام علیك.

ـ این ضیاء‌حاج نائب! پوست و گوشتش مال شما، استخوناش از ما، اگه دلت به کارش رضا نداد، بفرستش خونه.

چشمهای ضیاء متن چهرهٔ حاجی را کندوکاو می‌کرد. چشمهای پدر هم. بینی پهن با لبهای آویزان و کبود. یك گردی پینه بسته و تیره رنگ وسط پیشانی. دغسر. شکمی جلو خزیده و قدی متوسط و نگاهی تند و تیز، دژم و کاری.

ـ سید بچه‌ات اینجا می‌مونه. اما هرکاری که گفتم باس بکنه. خودش راضیه؟!

ترس در چشمان ضیاء موج زد. ته زبانش به سق چسبیده و با لبهای میم گرفته، لال نگاه می‌کرد. این را پدرش هم فهمیده بود، امّا نگاهش را از چهرهٔ ضیاء گرفت و به حاج نائب گفت:

ـ هرچی تو بگی حاجی. بچه خودته. گفتم که... استخوناش از ما، بقیه‌اش از تو، به خودشم گفتم. راضیه. دل به کار می‌ده. تاب همه کارم داره. هرچند وقت یه بارم، سری اینجا می‌زنم.

حاج نائب سینه گوشتالود خود را با دم نفس بالا داد و لبخند کمرنگی در صورتش پهن شد. لبخندی که همه صورتش را گرفت. چشمهای میشی حاج نائب دودو می‌زد.

ضیاء نمی‌دانست از فردا به چه کاری گماشته خواهد شد و مجهول بودن کار، ترس را یله کرده بود در درونش. با نگاه حاج نائب دل ضیاء یکهو ریخت پایین. دل به دل نداشت، ضیاء. او اصلاً از چشمهای حاج نائب بدش می‌آمد.

ـ خیلی خوب، راستی ملا، شب جمعه روضه‌خونی داریم. می‌خوام صدات مجلس رو گرم کنه! خونه رو که می‌شناسی. در بند حاج ملا کریم. منتظرم‌ها.

ضیاء دیگر هیچ چیز نمی‌فهمید. نه حرفهای حاج نائب را و نه جوابهای پدرش را که در لایه‌ای از غیظ ادا می‌شد. صدای تق‌تق نعلین پدر که در فضای دالان‌گونهٔ حجره پیچ و تاب می‌خورد، گوشش را پر کرد. وقتی سر بلند کرد، عبای پدر در پف باد تکان می‌خورد. کاسه چشمهای ضیاء از ترس پر شده بود، و طنین نعلین پدر، در آخرین نگاه ضیاء، در هزار حفره‌های کودکانهٔ روحش، خال می‌انداخت.

●

دم خر در هوا تکان خورد و پرگارگونه چرخید و ترکه‌وار خورد روی کفلش در کوچه‌های دراز و باریك، خر، یورتمه می‌رفت و ضیاء به دو در پی خر می‌رفت! لباسها برایش گشاد بود و در تنش لق می‌زد. تاق تاق کفشهای ضیاء، در گوشهای حاج نائب که پشت خر نشسته بود، پیچ می‌خورد و هر وقت این صدا دور می‌شد، حاج نائب هوارش بالا می‌رفت:

ـ آهای پسر... بدو.

و ضیاء توانش را جمع می‌کرد و تندتر می‌دوید، تا پا به پای خر گام بکشد. در این سه ماهی که ضیاء نزد حاج نائب کار می‌کرد کلی رنگ عوض کرده بود. انگار پوست انداخته بود. اما دویدن دنبال خر حاج نائب سخت‌ترین کاری بود که باید انجام می‌داد. این را حاج نائب اجبار کرده بود:

ـ خوب گوشها تو باز کن. من هرروز باس چند جا سر بکشم. ملتفت هسی یا نه. تو هرروز با من میای و کوچه تو کوچه و آبادی به آبادی، خررو جلوی حجره‌ها نگه می‌داری‌وبونجه‌اش می‌دی تا من بیام. ملتفت شدی؟

و ضیاء سر تکان داده و هیچ نگفته بود. و از همان روز صبح، یك کله تا شب پای این حجره و آن حجره ایستاده و عرق خر را خشك کرده بود. و بونجه‌اش را داده بود و نگاهش کرده بود و با هم حرف زده بودند! و روزها، همگی هم این گونه گذشته بود تا دو ماه بعد که پدرش به دیدارش آمده بود:

ـ ضیاء جان،... ما داریم می‌ریم یه شهر دیگه. یه جای دورافتاده و پرت. این شهر جای ما نیس خونه‌رم فروختم. فردا عازمیم. اما تو... تو باهاس بمونی همین جا. دستم تنگه. می‌فهمی؟ همین جا می‌مونی تا خودم بیام. در، همیشه رو یه پاشنه نمی‌چرخه. وضع ما بهتر می‌شه. پامون که قرص شد و برای خودمون جایی باز کردیم، فی‌الفور می‌آم و می‌برمت... به امان خدا.

و رفته بود. این فکرها قاطی ترس از حاج نائب تو سرش جا باز کرده بود. بعضی وقتها دستش را بلندمی‌کرد و پالان خر را می‌گرفت و هل خورده، خود را در پی حیوان می‌کشید. صدای نفس زدن خودش قاطی دم و بازدم حیوان در گوشش موج می‌زد. تن عرق کرده درازگوش و تن لیج خودش و هردو خیس آب برایش منفور بود. این دو، هرکدام برای حاج نائب می‌دویدند و برای همین بین خودش و درازگوش نقطه اشتراکی حس می‌کرد! این حس از خیلی گذشته‌ها در سرش خلیده بود و ناراحتش می‌کرد. وگرچه او حتی برای خود هم کار می‌کرد و یونجه داس می‌زد تا خر آسوده‌تر علف را هضم کند.

ضیاء یك کینه شتری کال، در درون خودش نسبت به حاج نائب احساس می‌کرد که از تو، مغزش را میچلاند. و حالا که بیشتر فکر می‌کرد می‌دید او از حیوان مظلومتر و مفیدتر بوده است او حالا دیگر هیچ نقطه اشتراکی مابین خود و حیوان نمی‌دید. فکرهای گذشته، همه اشتباه بود. همه تصوراتش در گذشته. و اینکه خر را دوست داشت و خر را دوست می‌دانست.

احساس نفرت وجودش را پر کرده بود. چشمهایش در کاسه دودو می‌زد. زبانش به سق دهنش چسبیده بود و در هزار توهای خود می‌اندیشید. از درون خود را می‌خست و تلواسه چندش‌آوری در دلش ذق‌ذق می‌کرد.

ـ آهای پسر، بدو.

●

داس با قدرت و سرآسیمگی فرود آمد و سر حیوان شکافت. خون شتك زد روی سینه دودانود و سیاه چراغ موشی و شعله فتیله در خون غلیظ وچندش‌آور حیوان‌بلعیده شد. ناله خف و دردناکی از بیخ گلوی خر بیرون ریخت. داس از دستهای ضیاء ول شد و درد در مهره‌های پشتش پیچ خورد. بوی عرق و بخار خون همراه با دم طویله به هم قاطی شده بود. ضیاء به طرف در طویله دوید. آن را باز کرد و به سرعت بیرون آمد. تاریکی سیال میان باز کرده بود و ضیاء سراسیمه و عاصی در کوچه‌های شب می‌دوید.

۱ـ به معنای کچل، کسی که جلوی موهایش ریخته باشد.

تابستان اسب سپید زیبا

ویلیام سَرویان
ترجمه: کاوه بهمن

روزی از روزهای خوب گذشته، وقتی نه ساله بودم و جهان پر بود از شکلهای باشکوه، و زندگی هنوز رؤیایی بود لذت‌بخش و پررمز و راز، پسر عمو «مراد»م[1] که غیر از من همه دیوانه‌اش می‌پنداشتند، ساعت چهار صبح، به خانه‌ام آمد و با ضربتی آرام بر پنجره اتاق، بیدارم کرد. صدا زد:

ـ «آرام»![2]

از تختخواب بیرون پریدم و کنار پنجره، بیرون را تماشا کردم. آنچه می‌دیدم، باور کردنی نبود. هنوز صبح نشده بود ولی خورشید تابستان، با اندك تابش خویش، سرتاسر جهان را به قدر کافی روشن می‌کرد تا من بدانم که در رؤیا نیستم، پسر عمو مراد بر اسب سپید زیبایی نشسته بود. سرم را از پنجره بیرون بُردم و چشمانم را مالیدم. او به زبان «ارمنی» گفت:

ـ آره، یه اسب. جون میده برای سواری. خواب نمی‌بینی!

خوب می‌دانستم که پسرعمو «مراد» از هر آدمی عجیب‌تر است. اما این یکی دیگر در باور من نمی‌گنجید. در وهله نخست اینکه «اسب» جزئی از قدیمی‌ترین خاطرات من محسوب می‌شد و سوارکاری نخستین آرزوی من در زندگی بود و در وهله بعد اینکه ما مردمان فقیری بودیم. و این، به من اجازه نمی‌داد تا آنچه را می‌دیدم، باور کنم.

ما آدمهای فقیری بودیم. پولی نداشتیم. تمام طایفه ما بی‌چیز بودند. هر شاخه از خانواده «گاروقلانیان»[3] به شگفت‌انگیزترین و مسخره‌ترین شکلی از تنگدستی، زندگی می‌کردند. کسی نمی‌توانست بفهمد که ما چگونه پولی برای سیر کردن شکممان بدست می‌آوریم. حتی مردان پیر طایفه. اما ما همیشه به درستکاری شهره بودیم. درست مثل قرن یازدهم، زمانی که ثروتمندترین طایفه سرتاسر جهان به حساب می‌آمدیم. ما، مغرور بودیم و درستکار.

به همین دلیل، اگرچه می‌توانستم اسب را آنچنان باشکوه بنگرم و نفس‌های شتابنده‌اش را بشنوم، اما نمی‌توانستم بپذیرم که اسب ارتباطی به پسر عمویم و یا کس دیگری از افراد خانواده ما داشته باشد. چه به خواب. چه در بیداری. می‌دانستم که پسر عمویم یك روز، وقتی عمو «خسرو» در مغازه سلمانی، سبیلش را می‌آراست، پسرش «آراك»[4] هشت بار آمد و به او گفت که خانه آنها آتش گرفته. «خسرو» همانطور که روی صندلی نشسته بود غرید:

ـ چیزی نیست، توجهی بهش نکن!

سلمانی گفت:

ـ اما پسرت گفت که خانه شما آتیش گرفته!

ـ «خسرو» غرید:

ـ کافیه! گفتم که چیزی نیست!

«مراد» وارث طبیعی این مرد بود. اگرچه پدرش «سهراب»[5] مرد کارآزموده و سالمی بود. در طایفه ما عقیده دارند که یك مرد، تنها می‌تواند پدر جسم پسرش باشد نه پدر روح او.

سواری می‌کردیم و پسر عمویم آواز می‌خواند. آن‌طور که معلوم بود ما هنوز در جای قبلی بودیم. در مجاورت همسایه‌مان، در یك جای مناسب. به اسب اجازه دادیم هرچه می‌خواهد سریع بدود.

سرانجام پسر عمو «مراد» گفت:

ـ پیاده شو! می‌خوام تنها سواری کنم.

گفتم: می‌زاری منم تنهایی سوار شم؟

پسر عموم گفت: این دیگه به نظر اسب بستگی داره. پیاده شو!

گفتم: اون به من اجازه می‌ده!

گفت: باید دید. یادت نره که من با اسبها ارتباطی دارم!

گفتم: خوب، هر ارتباطی که تو با اسبها داری منم دارم!

گفت: برای سلامتی تو، بذار امیدوار باشم. پیاده شو!

گفتم: باشه، اما یادت نره که اجازه دادی تنهایی امتحان کنم.

پیاده شدم. پسر عمو «مراد» با پاشنه پایش لگدی به اسب زد و فریاد کشید:

ـ برو!

اسب روی پاهای عقب بلند شد. شیهه‌ای کشید و مثل انفجاری خشماگین با دوست‌داشتنی‌ترین سرعتی که تا به حال دیده بودم، شروع کرد به دویدن. پسر عمو «مراد»، اسب را به سرعت از میان میدانی از علفهای خشك به سمت نهر آبیاری، گذراند، از نهر گذشت و پنج دقیقه بعد، مثل موش آب‌کشیده، برگشت.

خورشید طلوع کرده بود. گفتم:

ـ حالا نوبت منه!

پسر عمو «مراد» از اسب پیاده شد. گفت:

ـ سوار شو!

پریدم پشت اسب و برای یك لحظه، وحشتناك‌ترین شکل ترس را احساس کردم. اسب حرکت نکرد. پسر عمو «مراد» گفت:

ـ معطل چی هستی؟ لگد بزن به ماهیچه‌هاش. ما بیشتر از هرکسی توی دنیا، وادارش کردیم به دویدن!

به ماهیچه‌های اسب لگد زدم. سربلند کرد و شیهه کشید. بعد شروع کرد به دویدن. نمی‌دانستم چه باید بکنم. به جای اینکه از میان میدان به سمت نهر آبیاری بدود، از پایین جاده به سمت تاکستان «دیکران هالابیان»[6] دوید و شروع کرد به پریدن روی درختان انگور. قبل از اینکه بیفتم، روی پنج درخت انگور پریده بود و بعد دوباره به دویدن ادامه داد.

پسر عمو «مراد» به دو آمد پایین جاده. فریاد زد:

ـ برای تو نگران نیستم، ما اسب رو عصبانی کردیم. تو از این طرف برو، منم از این طرف!

من راه افتادم به سمت پایین جاده و او از میان میدان به طرف نهر آبیاری رفت. پیدا کردن و برگرداندن اسب، نیم ساعت طول کشید. او گفت:

ـ خوب، بپر بالا. همه دیگه الآن بیدار شدن!

پرسیدم:

ـ چیکار کنیم؟

او گفت:

ـ خوب، یا برش می‌گردونیم، یا تا فردا صبح قایمش می‌کنیم.

ناراحت به نظر نمی‌رسید و من می‌دانستم که

او اسب را برنمی‌گرداند. نه برای مدتی، بلکه برای همیشه گفتم: کجا می‌خوای قایمش کنی؟

گفت: یه جایی بلدم!

گفتم: چند وقته دزدیدیش؟

ناگهان به نظرم رسیده بود که او قبلاً این اسب را برای سواری گرفته است و تنها همین امروز صبح سراغ من آمده، چرا که می‌دانست من چه اندازه مشتاق سوارکاری هستم. گفت:

ـ کی درباره دزدی حرفی زده؟

گفتم: به هرحال، چند وقته که سواری رو شروع کردی؟

گفت: همین امروز صبح!

گفتم: راست می‌گی؟

گفت: البته نه. اما اگر لو رفتیم، باید این‌طور بگی. نمی‌خوام حرفمون دو تا بشه. همانطور که می‌دونی، همین امروز صبح شروع کردیم به سواری!

گفتم: باشه

او به خاموشی اسب را به طویله‌ای در یك تاکستان متروکه برد که زمانی مایه غرور برزگری به نام «فتواجیان»[7] می‌شد. کمی جو و یونجه خشك در طویله بود.

قدم‌زنان به طرف خانه رفتیم. او گفت

ـ گرفتن اسب با خوشرفتاری ساده نیست. اول می‌خواست وحشیانه فرار کند. اما همونطور که گفتم من با اسبها ارتباطی دارم. می‌تونم به هر کاری که می‌خوام وادارشون کنم. اونا منو می‌فهمن!

پرسیدم: چطور؟

گفت: برای ارتباط با اونا روشی دارم.

گفتم: آره. اما چه روشی؟

گفت: سادگی و درستی!

گفتم: خوب منم می‌خوام مثل تو با اسبها به تفاهم برسم.

گفت: تو هنوز پسر بچه‌ای. وقتی سیزده سالت شد، همه چی رو می‌فهمی.

به خانه رفتم و صبحانه‌ای مقوی خوردم. بعد از ظهر عمو «خسرو» برای قهوه و سیگار، به خانه ما آمد. در اتاق نشیمن نشست و با خاطرات سرزمین مادری قهوه خورد و سیگار کشید. بعد، مهمان دیگری آمد. برزگری «آسوری» با نام «جان بیرو»[8] از تنهایی، زبان آمریکایی را آموخته بود. مادرم برای مهمان جدید، قهوه و توتون آورد. قهوه خورد، سیگاری پیچید و کشید. سپس در حالی که محزونانه آه می‌کشید، گفت:

ـ «اسب سفید من که ماه قبل دزدیده بودند. هنوز برنگشته. نمی‌تونم بفهمم!»

عمو «خسرو»ی من خیلی خشمگین شد و فریاد زد:

ـ چیزی نیست. اسب چه ارزشی داره؟ گریه کردن برای یك اسب چه معنی می‌ده؟

«بیرو» گفت:

ـ شاید حق با تو باشه. برای یك شهر مسکونی... ولی تأسف من چه اهمیتی داره؟ تأسف من بدون اسب...

عمو «خسرو» خروشید:

ـ توجهی بهش نکن:

«جان بیرو» گفت:

ـ ده مایل تا اینجا راه اومدم.

عمو «خسرو» فریاد زد:

ـ تو پا داری!

«برزگر» گفت:

ـ پای چپم آزارم می‌ده!

عمو «خسرو» خروشید:

ـ توجهی بهش نکن!

«برزگر» گفت:

ـ اون اسب شصت دلار برام آب خورده.

عمو «خسرو» گفت:

ـ من روی پول تف می‌اندازم!

برخاست و در حالی که توری فلزی در را به شدت به هم می‌زد، خرامان از خانه خارج شد.

«برزگر» رفت و من به سمت خانه پسر عمو «مراد» دویدم. او نشسته بود زیر یك درخت هلو و سعی می‌کرد بال زخمی سینه‌سرخی را که نمی‌توانست بپرد، تیمار کند. با پرنده حرف می‌زد.

گفت: چیه؟

گفتم: «جان بیرو»ی برزگر اومده بود خونه ما. اون اسبش رو می‌خواد. تو یك ماه نگهش داشتی. قول بده تا من سواری یاد نگرفتم پسش ندی!

پسر عمو «مراد» گفت:

ـ یك سال طول می‌کشه تا تو سواری یاد بگیری!

گفتم: می‌تونیم یك سال نگهش داریم!

روی پاهایش جستی زد و غرید:

ـ چی؟ تو می‌خوای یکی از افراد طایفه «گاروقلانیان» رو به دزدی تشویق کنی؟ اسب باید به مالك اصلی‌ش برگرده!

گفتم: کی؟

گفت: حداکثر تا شش ماه دیگه.

پرنده را به هوا انداخت. به دشواری سعی می‌کرد پرواز کند. دو بار افتاد اما سرانجام تند و سریع به پرواز درآمد.

به مدت دو هفته، هر روز صبح زود، پسر عمو «مراد» و من اسب را از طویله تاکستان متروکه‌ای که پنهانش کرده بودیم بیرون می‌بردیم و سواری می‌کردیم. هر روز وقتی نوبت من می‌رسید، اسب رم می‌کرد روی پیچکهای انگور و درختان کوچك به زمینم می‌زد و می‌گریخت. با وجود این، امیدوار بودم که به موقع راه و رسم اسب سواری را مثل پسر عمویم یاد بگیرم

یك روز صبح، در راه تاکستان متروکه «فتواجیان» اتفاقی با «جان بیرو»ی برزگر که در راه رفتن به شهر بود، برخورد کردیم. پسر عمو «مراد» گفت:

ـ بذار من حرف بزنم. من با برزگرها ارتباطی دارم.

به «برزگر» گفت:

ـ صبح بخیر «جان بیرو»!

«برزگر» مشتاقانه اسب را برانداز کرد و گفت:

ـ صبح بخیر، دوستای جوون من! اسم اسب شما چیه؟

پسر عمو «مراد» گفت:

ـ «قلب من»[9]

«جان بیرو» گفت:

ـ یك اسم دوست داشتنی برای یك اسب دوست داشتنی. می‌تونم قسم بخورم که این اسب مال منه. می‌تونم نگاهی به دهنش بندازم؟

«مراد» گفت:

ـ آره!

«برزگر» به دهان اسب نگاه کرد و گفت:

ـ دندوناش همونه. اگه پدر و مادر شمارو نمی‌شناختم قسم می‌خوردم که این اسب منه. شهرت درستکاری خانواده شما برای من روشنه. ولی اسب، جفت اسب منه! یك آدم شکاك. این‌جور وقتها با چشماش تصمیم می‌گیره، نه با قلبش. روز بخیر دوستای جوون من!

پسر عمو «مراد» گفت:

ـ روز بخیر «جان بیرو»!

روز بعد، صبح زود، اسب را به تاکستان «جان بیرو» بردیم. سگها بی‌صدا دور تا دور ما حلقه زده بودند. من آهسته به پسر عمو «مراد» گفتم:

ـ فکر می‌کنم اونا پارس کنن!

او گفت:

ـ واسه کس دیگه شاید. اما من با سگها ارتباطی دارم!

پسر عمو «مراد» بازویش را دور اسب حلقه کرد. دماغش را به دماغ او چسباند و نوازشش کرد. بعد ما رفتیم.

بعد از ظهر، «جان بیرو» به خانه ما آمد. و اسبش را که دزدیده شده بود و اینك برگشته بود به مادرم نشان داد و گفت:

ـ نمی‌دونم چه فکری کنم؟ اسب، قویتر و رامتر از قبل، برگشته. شکر خدا!

عمو «خسرو»ی من که در اتاق نشیمن بود، خشمگین فریاد زد:

ـ آروم بگیر مرد! آروم. اسبت برگشته، توجهی بهش نکن!

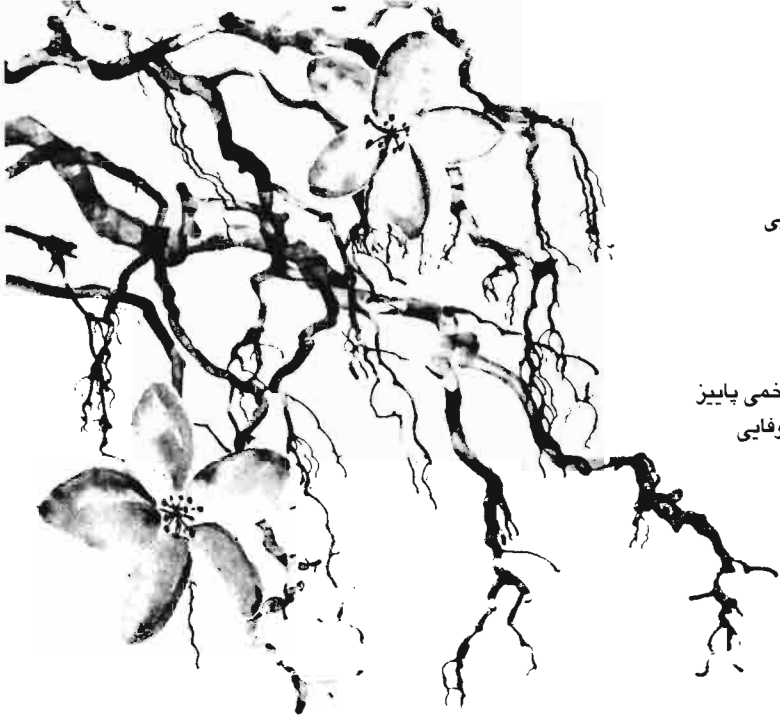
1- MOURAD
2- ARAM
3- GOROGHLANIAN
4- ARAK
5- ZORAB
6- DIKRAN HALABIAN
7- FETVAJIAN
8- GJOHN- BIRO
9- «MY HEART»

■ اکبر بهداروند

● بهار آیین

اگرچه تلخ دلتنگ و پریشم
بهار آیین من! آیینه کیشم
به دریای دلم موج جنون است
زداغی دیدهٔ دل غرق خون است
اگرچه آتش داغم نهان است
به شوقی ایل دل آوازخوان است
بیا جشن شقایق را بگیریم
که همچون آینه روشن‌ضمیریم
بیا تا با قناری پر بگیریم
سرود نوبهار از سر بگیریم
بهارا خانه‌ات آباد بادا
دل تو تا قیامت شاد بادا
به بوی عطر گل هم بلبل مست
دلش را زین بهانه داده از دست
بهارا چشم مخمورت مرا کشت
صدای تار و طنبورت مرا کشت
قناری نغمه‌خوان شد عاشقانه
به شاخ دل گل جان زد جوانه
بهارا دیگرم دلخستگی نیست
نمی‌دانم که در آواز دل چیست
زمان لذت وصل بهار است
بهار اندیش من! فصل بهار است
بهارا ناز کن ناز تو نازم
تمام خویش را من در تو بازم
بهارا چشم جانم از تو روشن
بهارا آمدی دل شد چو گلشن
بهارا پا منه دیگر تو بردل
که آتش از ازل بنشسته بردل
غلط گفتم به باغ دل گذر کن
دمی چون آینه برمن نظر کن
بهارا سینه‌ات پرمهر و سرسبز
همیشه دشت جانت سبز و بی‌مرز
دوباره برلبم گل کرده آواز
گلویی تازه کن ای محرم راز
سبویی زان شراب ارغوانی
به من ده تا بنوشم آنچنانی
شرابی ناب و آتش‌گون و بیغش
که تا از سینه جوشد شعر دلکش
شرابی غم زدا و عافیت سوز
شرابی شادی‌آور همچو نوروز
شرابی تا سر از پا گم کند دل
به مستی آرزوی خم کند دل
دل من خصلت آیینه دارد
دل خود را به جانان می‌سپارد
دل من تاب آهی هم ندارد
دلم از عشق چیزی کم ندارد
نکیسای نسیم آوازخوان است
نگاه آینه آب روان است
هوای خلسه در باغ دل افتاد
زمستی محمل دل در گل افتاد
بیا تصنیف یکرنگی بخوانیم
بیا تا دشت آیینه برانیم
بیا در مرتع سبز بهاران
به دشت سبز و بی‌مرز بهاران
سرودی با سه تار سینه سر کن
غم عالم زجان من به در کن
مرکب‌خوانی نای بهار است
تمام هستی من بیقرار است
بهارا تا قیامت سبز مانی
که درد بی‌کسی را نیک دانی
بهار آمد عزیز سبز آواز
مرا با بوسه‌ای از دور بنواز
بهارا خلعتی دادی تو بر گل
کلاهی از شکوفه بر سر گل
بهارا مستیم از ساغر تست
بلوغ سبز با غم باور تست
به جام من بهارا جام می‌زن
به اسب ایلیاتیم تو هی زن
بهارا هفت سین سینه سبز است
نگاه دیدهٔ آیینه سبز است
بهارا با غزل آرامشم ده
دوبیتیهای ناب خواهشم ده
بهارا با گلوی مهربانی
غزلخوانی بکن تا می‌توانی
بهارا مثنوی حرف دل ماست
قصیده از تو گفتن هم چه زیباست
درختان غنچه‌جوش و دل‌فریبند
نگاه و غمزه چشم حبیبند
خدا را ای بهار خلسه‌آور
به دیدارم بیا در صبح باور
تو حیرتخانهٔ آیینه هستی
که دل را در گرو عشق بستی
به چشم سرمه افسون کشیدی
ولی چون سایه از پیشم رمیدی
بیا با ما به کوی بادمنوشان
لبی تر کن به بوی بادمنوشان
سحر آمد صبوحی زن دوباره
شقایق می‌کند ما را نظاره
نگاه یاسمن برشبنم افتاد
قرنفل بربنفشه غمزه می‌داد
صنوبر نارون را ناز می‌کرد
پرستو در هوا پرواز می‌کرد
دلم با مهربانی همنفس شد
به دست مهربانی در قفس شد
فلق در گوش باران قصه می‌گفت
درون حجلهٔ گل شبنمی خفت
سپیده دست یاری با سحر داد
غزل هم روح ما را بال و پر داد
بهار آیین من قصد سفر کن
از آن نامردمان مردم حذر کن
به جان بی‌قرار من قراری
به یاد کودکیها نی سواری
زگرد غم دلت را پاک گردان
سرود سینه آتشناک گردان
دوباره مثنوی فریادرس شد
سه تار سینه من ملتمس شد
بهار آمد عزیز سبز آواز
مرا با بوسه‌ای از دور بنواز

نثار دلتنگی‌های مادرم



■ رضا عبداللهی ـ تهران

● آسمان ابری

با کجاوهٔ خورشید، از سپیده می‌آیی
در نگاه آیینه، طرح یک تماشایی

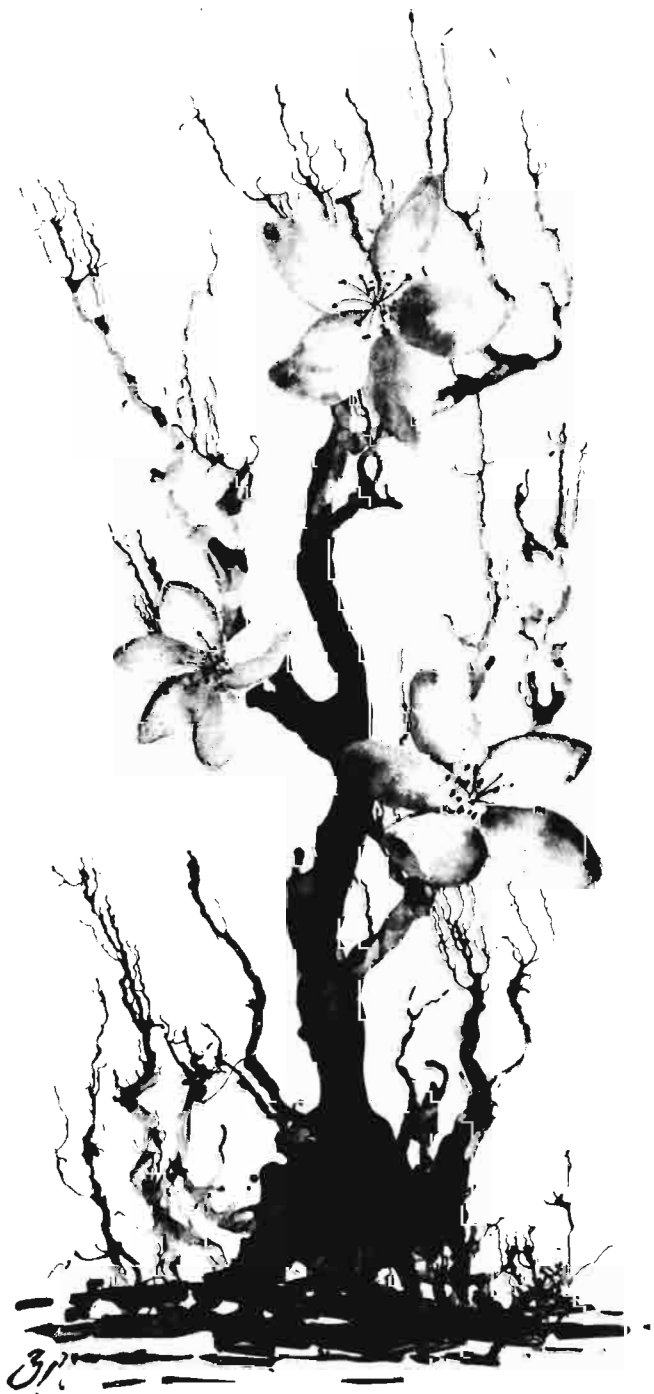
چهرهٔ مه‌آلود آسمان ابری را
با چراغ دستانت چون ستاره بگشایی

در فضای آیینه کم نمی‌شوی هرگز
هرکجا روی زین‌جا، تا خیال پیدایی

در غروب دلگیر کوچه‌های ماتم‌زا
غمگنانه می‌خوانی با گلوی تنهایی

در نگاه تو دیدم رد پای باران را
بی‌سبب نمی‌گویم از تبار دریایی

در گلوی من جاری است بغض زخمی پاییز
همصدا بخوان اینک با من از شکوفایی



■ رضا پارسی‌پور دامغانی ـ دامغان

● صبر سبز

زدم همت مهر و نفس اخترها
تا لب بام پر از گل شده نیلوفرها
خبر آمدنت ای گل عاشق پیچید
دوش در کوچه پرعاطفه شبدرها
رفتن و آمدنت هر دو تماشایی بود
می‌شناسند ترا آینهٔ باورها
گریه و خنده به هم تاخته‌اند از شادی
من فرو مانده زتعبیر چنین منظرها
صبر سبز تو بنازم که چو آتش از نی
سرخ برخاستی از مشرق خاکسترها
من «رضا» شادی این روز حرامم باشد
نکنم گر لب جو خون به دل ساغرها

■ حبیب‌الله بهرامی ـ اهواز

● دل شعله‌ور

بر دیوار نگاهم
موریانه‌های وهم
و از برابر دلم
گامهای پریشانی
رژه می‌روند.
چه شب دلتنگی
نه
میهمان مرگ نخواهم شد
این دل
هنوز شعله‌ور است.

■ حبیب‌الله بهرامی ـ اهواز

● عاشقانه‌های جنوبی

از عشق تا مرگ
یک قدم فاصله است
یک قدم
آه... عشق.

عشق
نیاز زخم است
وقتی که شمشیر
تسلیم می‌شود!

عشق یعنی:
شقایق درس ایمان
در جبههٔ حماسهٔ و ایثار
مدرسهٔ خورشید کجاست؟
معلم آفتاب دمیده است.

عشق
مرگ سبزی است
که بالهای خود را
سرخ رویانده است.

■ مجید زمانی اصل- اهواز

● عرف سوسن...

یکی از همین روزها
به عرف سوسن‌ها
بی‌یاری سرنوشت
مشق نور را
عارفانه خواهم نوشت.
می‌دانم
مشق نور را
که بمیرم،
پا بر فرق کهکشانها دارم
و می‌دانم که سیاره‌ای خواهد بود
که مشت مشت ستاره
از مشتهایم برگیرد.

■ شمسعلی صفی‌خانی نسیم- اهواز

● خواب خاک

بی‌جاذبهٔ حضورت
زمین
برمدار مبهمی می‌گردد
و خاک سوگوار ستاره‌ای است
بی‌شک، با غروب قامتت
کهکشانی خواب خاک را
آشفته نمی‌کند.

روشن از آنم
که غم غروبی قلب مرا
جز پگاه پلکهایت
چشمی به روشنی نخواند
پربار از آنم
که ریشه خزانی خشک مرا
جز نسیم نگاه کریمت
قاصدی به بیداری نخواند
سبز از آنم
که سکوت سرد فصل مرا
جز بلوغ باران بودنت
باوری به بهار نخواند
اکنون با یاد تو
خاطرم لبریز از
خورشید و مهر و خاطره‌هاست.

■ مجید زمانی اصل ـ اهواز

● غروب کارون...

در گوش دریا گفتم:
من بسیار خسته‌ام
و اکنون دریافته‌ام
که دستان خورشیدی‌ام
دیگر سکوی پرندگان نیست.
و دریا
منظومه‌ای از
مویه شد
و بیاد آوردم
زمان قاطعیت فرود بالها را
برآب
آن دم که
این کشیدهٔ گلگون مرگ
ـ غروب،ـ
چون غمی
در غربتم غنچه می‌کرد.
برخیزم و سنگی
پرتاب کنم
برشب و عقاب
بر پرهای برآب...

■ شیرین علی گلمرادی ـ تهران

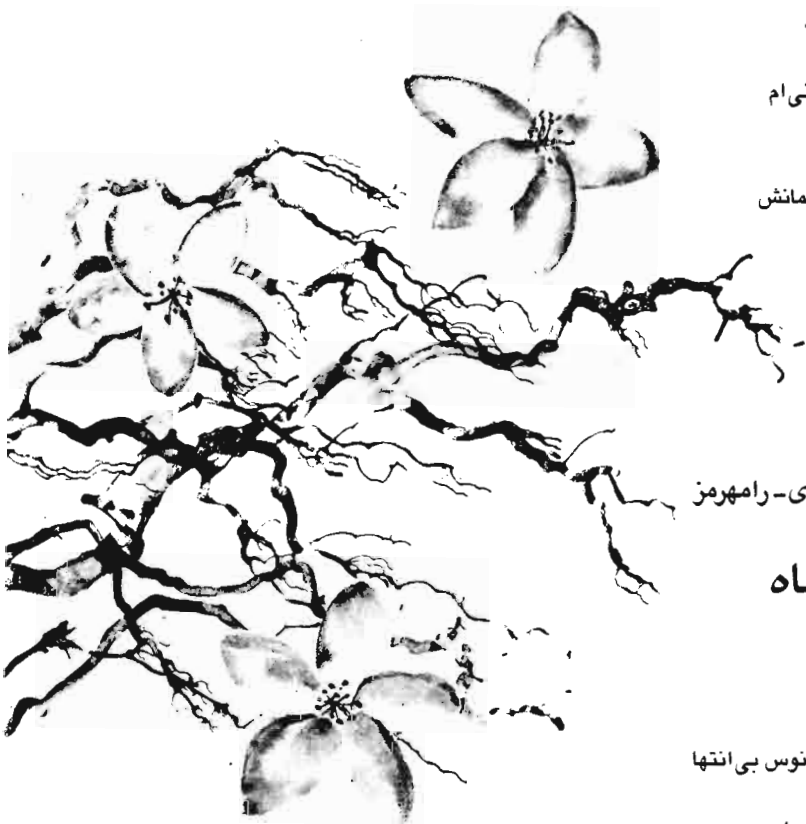
● بهار خاطر گلها (نثار امام زمان عج)

چقدر چشم بدوزم به سوی بینایی
چقدر مویه کنم در حریم تنهایی
مگر خیال وصالش مرا رها سازد
زکنج عزلت این حبس تنگ دانایی
نگاه پنجره‌ها در سکوت می‌نگرد
به سمت مطلع آن پرتو تماشایی
به خشم صاعقه، آماج شعله خواهد شد
بنای کاخ ستم‌ـ شوکت مقوایی
جمال خویش تو پوشانده‌ای به پرده غیب
تهی است منظرهٔ قابهای زیبایی
دو دست گرم امیدم در انتظار دمی است
که معبر قدمت را کند گل آرایی
حضور سبز ترا عاشقانه می‌طلبد
لبان تشنهٔ گلهای زرد صحرایی
طریق گمشدگان را کسی نمی‌داند
بجز عنایت آن حجت اهورایی
نگاه بارقه آگاهی نظر دارد
به راز بسته این غیبت معمایی
بتاب از افق دور، ای حقیقت محض
که محو نور شود صورت فریبایی

■ حمیدرضا اکبری ـ ماهشهر

● ایلیاتی

بر درگاه رؤیای بارانی‌ام
اسب ایلیاتی‌ام
«چراغ پا»
که بایستد مغرور
تموّج یالهاش درگذر باد
نگاهم را می‌برد
که زیباتر از آفتابی است
به وقت بهار
رنگین‌کمانی می‌شود
بر گسترهٔ خاك و آب
بر درگاه رؤیای بارانی‌ام
اسب ایلیاتی‌ام
که بایستد چاك
دو گوی روشن چشمانش
فانوسی می‌شوند
در امتداد راهم



■ محمد نوروزی ـ رامهرمز

● رقص ماه

آواز
به هنگامه در شعر
رقصی است
به مانند ماه در اقیانوس بی‌انتها
باور کنیم
این ارمغان جاودانه را.

■ مسعود میری ـ زابل

● سومنات

فانوس عشق
بر درب میکده‌ای خاموش
و، زائران
در پشت قفلهای بستهٔ در
مدهوش

●

باری
انسان اگر شکوفهٔ تقدیر است
هرگز براو مباد وسوسهٔ تن

■ حسین ابراهیمی- بم

● قفل دلتنگی

سبز شد دل از امید عشق تو
قبله‌ام یاس سپید عشق تو
قفل دلتنگی خود را واکنم
نازنینا با کلید عشق تو
لاله چون آتش برآرد سر زخاک
در بهار سرخ عید عشق تو
مثل من آیینه در آیین مهر
گشته شیدا و مرید عشق تو
آه می‌دانم که روزی می‌شوم
با تبی خونین شهید عشق تو

■ حسین ابراهیمی - بم

● فصل سبز عشق

تو التهاب عاطفه به جان هر ترانه‌ای
تو مثل سینه سحر بزرگ و بیکرانه‌ای
حدیث پاکی تو را شنیدم از چکاوکان
تو فصل سبز عاشقی به دفتر زمانه‌ای
برای بودن دلم در این خزان زندگی
تجسّم امیدی و حضور یك بهانه‌ای
به نای روشن گل و گلوی سبز چلچله
سروده طراوتی، تلاطم ترانه‌ای
تو مثل روح آینه همیشه صافی و زلال
شریف و بی‌تکبری، لطیف و عاشقانه‌ای
قسم به جان پوپك و صداقت صنوبران
که در دل شکسته‌ام همیشه جاودانه‌ای
تبلور نجابتی به چشم خیس لاله‌ها
تو شوق سبز زندگی به جان هر جوانه‌ای
بیا عزیز من شبی، به لهجه قشنگ خود
بخوان به گوش جان من زعشق خود فسانه‌ای

■ جلال محمدی- تبریز

● هفت دوبیتی

نسیمی برتن من خورد و بگذشت
دلی از من به یغما برد و بگذشت
مرا از شاخه چون برگی جدا کرد
به دست بادها بسپرد و بگذشت

ندانستم که هجران در کمین است
اگر وصلی بود هجرآفرین است
زیار و روزگارم شکوه‌ای نیست
چه باید کرد، تقدیر اینچنین است

عطش پرورده چون مهر فلك بود
عیار تشنگی‌ها را محك بود
دل دریایی طوفان تبارش
کویرآسا پر از زخم و ترك بود

سخنهایت زلال آب دریاست
نشان از بیکران زخم دلهاست
تو از نسل کدامین آفتابی
که در چشمت حضور صبح پیداست

نمی‌دانم زبی‌پروایی من
چه آمد بر سر سودایی من
همین دانم که غم موجی برانگیخت
که می‌لرزد دل دریایی من

ز غمهای زمینی و زمانی
فسردم در کویر زندگانی
من خاکی خدایا از که گیرم
سراغ غصه‌های آسمانی

اگرچه سوخت بی‌تو برگ و بارم
تهی شد دستهای شاخسارم
دوباره سبز خواهم شد به بویت
بهارا بگذری گر از کنارم

■ علیرضا دُرعلی- شیراز

حضور خاطره‌ها

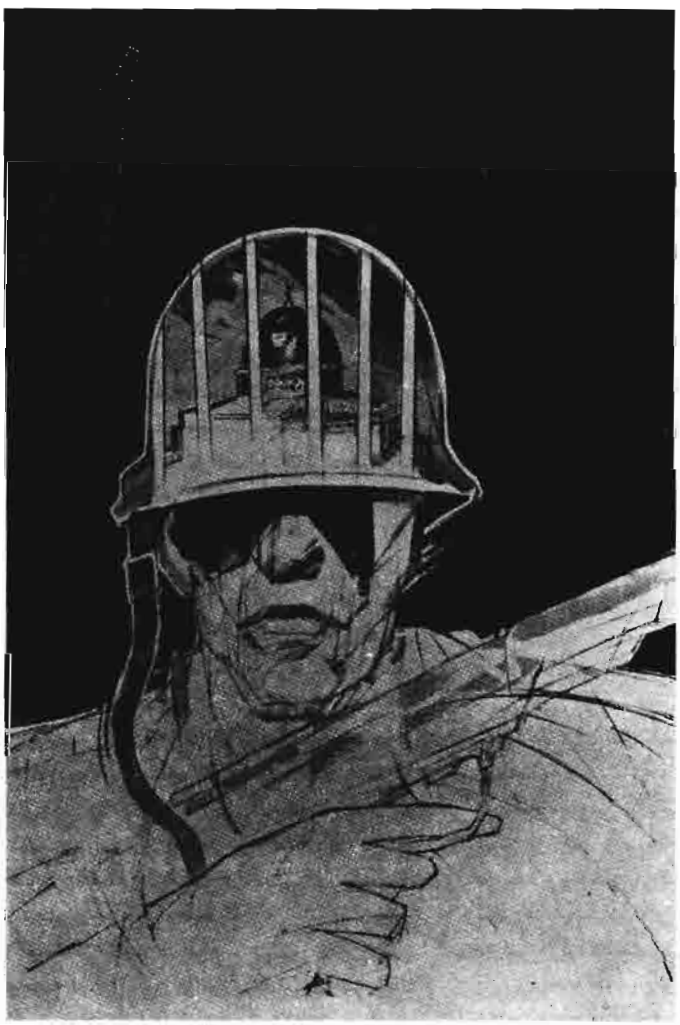
تو رفته‌ای و خیالت حضور خاطره‌هاست
حضور یاد تو در دل مرور خاطره‌هاست
تو رفته‌ای و غزل‌واره‌های آبی عشق
نوشته‌های جدار قبور خاطره‌هاست
تو رفته‌ای و نمی‌دانی ای غروب شکرف
تمام وسعت فردا ظهور خاطره‌هاست
تو رفته‌ای و به جا مانده یك فضای بعید
فضای واقعه روشن زنور خاطره‌هاست
تو رفته‌ای و نرفته است یادمان غمت
هنوز یاد غمت در سطور خاطره‌هاست
تو رفته‌ای و پس از تو سفر کنم تا مرگ
طنین گام تو در کوه طور خاطره‌هاست
تو رفته‌ای به فراسوی جاودانه شدن
و جایگاه بلندت عبور خاطره‌هاست
به یاد خاطره‌ات قلبی از سپیده گذشت
حضور روشن قلبی که گور خاطره‌هاست

■ محمدرضا آقاسی- تهران

● لبخند جگر

زندگی یعنی پروازی تا چشمه نور
زندگی یعنی آوازی تا صبح حضور
زندگی یعنی یك سینه پر از شور و شعف
زندگی یعنی یك تیر رها سوی هدف
زندگی یعنی لبخند جگر بر شمشیر
یك تپش عربده، چون شیر رها از زنجیر
زندگی یعنی در مظلمه‌ها آشفتن
زندگی یعنی بر دار اناالحق گفتن
زندگی یعنی در معرکه هشیار شدن
ذوالفقارآسا آماده پیکار شدن
زندگی یعنی بر خویش ملامت گفتن
در تب معرکه‌ها ترك سلامت گفتن
زندگی یعنی در قافله‌ها گم نشدن
همصدا با جرس غفلت مردم نشدن
زندگی یعنی در خط طریقت بودن
چون علی سلسله‌جنبان حقیقت بودن
شمع تا معرکه گردان حضور است اینجا
عافیت از پر پروانه به دور است اینجا

گزارشی از برگزاری نمایشگاه تجسّمی درباره قیام مردم فلسطین در دمشق



با آنکه یك ماه فرصت کمی برای تدارك نمایشگاه تجسمی دربارهٔ انقلاب «انتفاضه» در خارج از کشور بود اما به علت اهمیّت موضوع، مشکلات و کمبودها را مثل همیشه نادیده گرفتیم و دست به کار شدیم. این اولین باری بود که اصل آثار تجسمی اعم از گرافیك، نقاشی، کاریکاتور و خوشنویسی، در خارج به نمایش گذاشته می‌شد. همه به تکاپو افتادیم تا حداکثر استفاده را از زمان باقیمانده به عمل آوریم. از هنرمندان گرفته تا امور بین‌الملل حوزه و امور نمایشگاهها که الحق زحمت کشیدند تا سرانجام گروه راهی دمشق شد.

گروه هنرمندان شامگاه هفدهم آذر ماه شصت و نه در فرودگاه دمشق، مورد استقبال اعضای رایزنی فرهنگی جمهوری اسلامی در دمشق قرار گرفت و با هماهنگی به عمل آمده راهی هتل محل استقرار شدیم.

نماز صبح را در حرم مطهر و با صفای حضرت رقیّه(س) برگزار کردیم و با زنده کردن خاطرات ستمهایی که برآن خاندان رفته، قلوبمان را با اشك چشم تطهیر کردیم و با بوسه‌های آکنده از کُرنش برآستانه آن حضرت عرض ارادت.

همان روز در جلسه معارفهٔ مختصری که برگزار شد، با آقای شریعتی مسئول رایزنی فرهنگی ایران در سوریه و دیگر اعضا آشنا شدیم. سپس به اتفاق آنان عازم مرکز «الثّقافةالعربیّه» دمشق- مرکز برگزاری نمایشگاه- شدیم ناگفته نماند که کارت دعوت و بروشور و پوستر کارهای هنرمندان حاضر در نمایشگاه، توسط رایزنی چاپ و توزیع شده بود و تلویزیون سوریه نیز دو بار خبر افتتاح نمایشگاه را پخش کرد. زمان افتتاح

عصر یکشنبه هجدهم آذر ماه شصت و نه بود. دوستان آخرین نظرات خود را نسبت به آرایش آثار ارائه کردند و آخرین تغییرات نیز انجام شد. بعد از ظهر هجدهم آذر شصت و نه، همگی عازم محل برگزاری نمایشگاه شدیم و در دفتری در حاشیه نمایشگاه، منتظر ورود وزیر فرهنگ و هنر سوریه، خانم دکتر «نجاح عطّار» برای افتتاح نمایشگاه شدیم. ایشان تشریف آوردند، جلسه معارفه و افتتاح (با همان روال سابق خودمان) انجام شد. اهداء دسته گل از طرف وزیر، صحبتهای کلیشه‌ای، بریدن روبان، بازدید از صف آثار و... نمایشگاه مملوّ از جمعیت بود که ترکیبی از شخصیتهای فرهنگی و هنری سوری، مردم علاقه‌مند و کنجکاو و مهمتر از همه هنرمندان و کادرهای مبارز فلسطینی را دربر می‌گرفت. علی‌رغم تصوّرمان، آثار، اهل ذوق (خصوصاً برادران فلسطینی) را هیجان‌زده کرده بود و نسبت به ما اظهار لطف می‌کردند. یکی از فلسطینی‌ها به من گفت: «وقتی آثار شما را دیدم احساسم این بود که یك فلسطینی خالق این آثار است» و...

در همان جلسه قرارهای بسیاری (از جمله بازدید از دانشکدهٔ هنر سوریه به دعوت رئیس دانشکده و دیدار از نمایشگاههای هنرمندان سوری و فلسطینی و دیگر نشستها و مصاحبه‌ها) گذاشته شد. فردای آن روز ضمن ملاقات با ریاست دانشکده هنرهای زیبای دمشق، از کارگاههای مجسمه‌سازی و طراحی و چاپ و نقاشی دیدن کردیم.

سوریه فقط یك دانشکده هنری دارد و از ظواهر امر معلوم بود که به آن اهمیت زیادی نمی‌دهند چون امکانات ضعیف و فضا بسیار کم بود. متأسفانه نفوذ آثار فرهنگ منحط غرب (خصوصاً در میان دانشجویان) به وضوح دیده می‌شد. در یك ملاقات تکمیلی دیگر که دو روز بعد با اساتید دانشکده داشتیم، توانستیم ضمن اهداء یك دوره از کتب گرافیك و نقاشی ده سال با انقلاب اسلامی و کتاب مجموعه طرح و کاریکاتور، تا حدودی تبادل نظر بکنیم. اطلاعات آنان از تحولات هنری ایران صفر بود و با دیدن آثار هنرمندان در نمایشگاه و کتب ارائه شده، از ما دعوت کردند تا دیگر آثار انقلاب را در سالن جدید دانشکده که تا چند ماه دیگر افتتاح می‌شود به نمایش بگذاریم.

از چهار گالری خصوصی اساتید نقاش سوری نیز بازدید کردیم. غربزدگی بیداد می‌کرد و آثار از نظر تکنیکی متوسط و موضوعات بیشتر به «منظره» و «زن» اختصاص یافته بود. گرچه معدودی از آثار نیز حرفی از ناسیونالیسم عرب و فلسطین را در خود داشتند.

گفتنی است که مراکز فرهنگی شوروی و فرانسه از فعالترین مراکزی هستند که در جهت تخدیر و جذب جوانان سوری فعالیت می‌کنند.

یکی از کارهایی که بیشترین وقت بچه‌ها را به خود اختصاص می‌داد، مصاحبه‌ها و نشستها بود و انصافاً بخوبی از پس آن برآمدند و توانستند ضمن آن تصویری روشن از رسالت هنر و هنرمند در اسلام و تجلی آن در انقلاب اسلامی ایران را برای منتقدین و گزارشگران و خبرنگاران ارائه دهند که باعث بهت آکنده از تحسین آنان گردید.

در مطبوعات نیز نمایشگاه بازتاب خوبی داشت و روزنامه‌های «البعث»، «الثوره»، «تشرین» و مجلهٔ «البلاد» و «صدای فلسطین» مصاحبه‌ها و گزارشات مفصلی را تهیه کردند.

از ملاقاتهای موفق این سفر می‌توان به نشستهای دوستانه با استاد دانشگاه و گرافیست سوری «احسان عنتابی» و کاریکاتوریست مشهور و همرزم «ناجی‌العلی»، آقای «عالی فرزات» اشاره کرد.

بازدید از یك نمایشگاه فلسطینی نیز برای ما جالب بود. این نمایشگاه، به مناسبت چهارمین

سالگرد قیام انتفاضه در دمشق برپا شده بود. آثار ارائه شده در این نمایشگاه، هرچند که از نظر تکنیکی در حد بالایی نبود اما سرشار از حسّ و درد بود.

هنرمندان و کادرهای مبارز فلسطینی که از حضور هنرمندان ایرانی باخبر شده بودند از ما دعوت به عمل آوردند که از آثارشان که در یکی از اردوگاههای اطراف دمشق در معرض نمایش بود دیدن کنیم. در این دیدار ضمن ملاحظه آثار خوب هنرمندان فلسطینی، توانستیم آنان را از دیدگاههای خودمان به عنوان هنرمندان مسلمان در قبال مسئله فلسطین و قیام انتفاضه آگاه کنیم.

توانمندی هنرمندان ایرانی (علی‌رغم جوان بودن و داشتن دیدگاهها، و تحلیلهای بسیار اصیل و غنی) از جمله مواردی بود که شخصیتها و هنرمندان سوری و فلسطینی را به شگفتی واداشته بود و این مسئله بارها از سوی آنان به ما تاکید شد.

یك هفته اقامت و برگزاری نمایشگاه به سرعت گذشت اما به فضل الهی هفته‌ای پربار بود و درخواستهای مکرر سوریها برای تمدید نمایشگاه، گواه روشن این امر اما متأسفانه به دلیل زمان‌بندی مشخص برای برگزاری نمایشگاه در صیدا و بیروت و حلب، این امر میسّر نبود.

در آخرین روز اقامت در دمشق، نشست نهایی با وزیر فرهنگ جمهوری عربی سوریه برگزار شد. در این جلسه ایشان ضمن تشکر از فعالیتهای هنرمندان انقلاب اسلامی، اظهار امیدواری کردند که برنامه‌های مشابه و بیشتر جمهوری اسلامی ایران در این زمینه مورد آستقبال سوریه خواهد بود. از طرف گروه نیز، یك اثر نفیس که در طول اقامت در سوریه و در رابطه با قیام انتفاضه تهیه شده بود، به ایشان اهدا شد که موجب شگفتی و تحسین فوق‌العاده دکتر نجاح عطّار گردید.

در راه بازگشت، ضمن آخرین زیارت و تجدید عهد با شخصیت والای شیرزن انقلاب حسینی، حضرت زینب کبری(س) اولین بارقه‌های این حرکت فرهنگی و هنری- هرچند کوچك اما پربرکت- به اطلاعمان رسید. برادران رایزنی در آخرین روز اقامتمان در دمشق، یك اثر نقاشی را از یك مبارز اسیر فلسطینی در سرزمینهای اشغالی و از طریق پست از کشور اردن. به پاس تقدیر از برپایی نمایشگاه دریافت کردند. این مبارز دربند، هنگامی که اطلاعیّه برپایی نمایشگاه را از طریق تلویزیون سوریه که در سرزمینهای اشغالی پخش می‌شده، به طور اتفاقی در زندان مشاهده می‌نماید، بسیار تحت تاثیر قرار می‌گیرد و با آفرینش یك اثر هنری، آن را از طریق اقوامش که به ملاقات وی آمده بودند، به اردن و از آنجا به رایزنی ایران در دمشق پست می‌کند. این حادثه واقعاً خستگی یك هفته تلاش را محو کرد. خوشبختانه برگزاری نمایشگاه در روز دوشنبه ۶۹/۹/۲۶ در صیدا و ادامه آن در ۶۹/۱۰/۱ در بیروت و بازگشت آن به شهر فرهنگی و هنری حلب در سوریه در تاریخ ۶۹/۱۰/۸ توانست بازدهی هرچه بیشتر را در جهت دفاع از قیام مردمی انتفاضه داشته باشد.

ذکر این نکته لازم است که آثار ارائه شده در نمایشگاه، توسط هنرمندان مسلمان، آقایان: حسین خسروجردی، ایرج اسکندری، صداقت جباری، سید حمید شریفی، حبیب‌الله صادقی؛ ابوالفضل عالی، مصطفی نُدرلو، کاظم چلیپا، حمید عجمی، محسن نوری نجفی، محمد خزایی، مجید قادری، احمد قلی‌زاده، علی وزیریان و مصطفی گودرزی در طول پیروزی انقلاب اسلامی خلق شده بود.

در خاتمه لازم است از همکاری صمیمانهٔ رایزنی فرهنگی جمهوری اسلامی ایران، برای برپایی این نمایشگاه در دمشق، تشکر و قدردانی کنیم.

■ گذری برچهارمین نمایشگاه کاریکاتور گروه کاسنی

● لبخندهایی تلخ و شیرین

● چهارمین نمایشگاه کاریکاتور کاسنی در خانه سوره از ۱۲ تا ۲۷ اسفند برگزار شد. در نمایشگاه اخیر، هنرمندان ذیل شرکت داشتند.

هومن اخوین- پرویز اقبالی- اسدالله بیناخواهی- یدالله تناور- علی جهانشاهی- سعید حسنی- محمدرضا حسنی- علی رضایی- احمد روانجو- محمد ابراهیم سبوکی- علی‌رضا شاهین- بیژن صیفوری- منصور فارسی- فهیمی‌فر- خشایار قاضی‌زاده- علی مریخی- محسن نوری نجفی و حسین نیرومند.

● در این نمایشگاه همچون نمایشگاههای قبلی این گروه، شاهد جستجوی بی‌امان تعدادی هنرمندان جوان بودیم که بی‌وقفه بدون دریافت سفارشی و یا انتظار حادثه‌ای فقط و فقط در پی کشف زیر و بم زندگی‌اند.

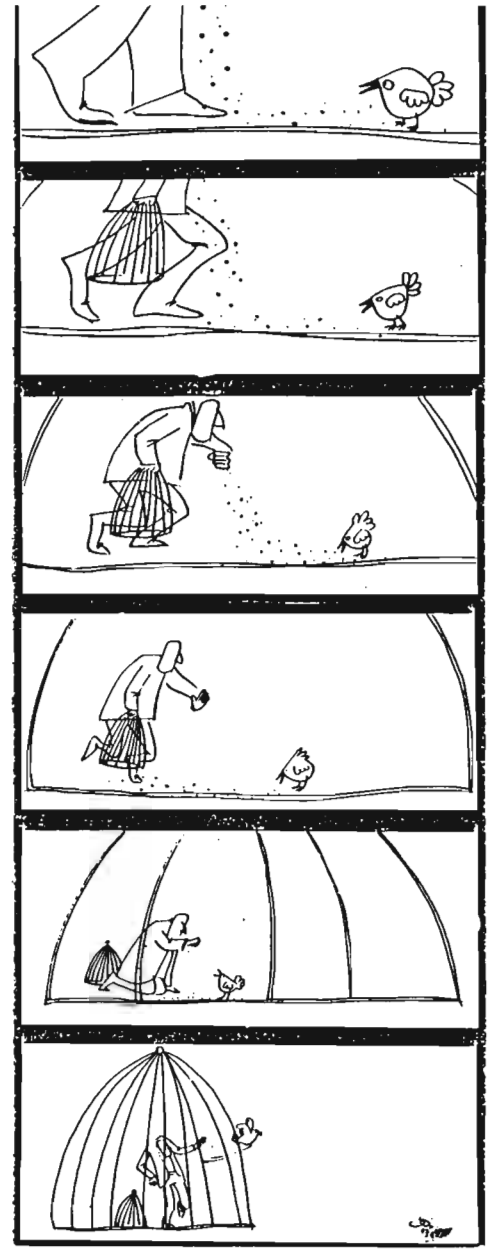
سیاست و اقتصاد، فرهنگ و زندگی، کجیها و راستیها، بزرگیها و پستیها، همه و همه سوژه‌اند فقط باید نشست و به روزمرگی دیگران نظر انداخت و با اشاره و سمبلی آن را با رقص قلم برکاغذ کشید.

● بدون تردید برپایی چهارمین نمایشگاه کاریکاتور از این دست، باید زنگ بیدار باشی باشد برای سردبیران مجلات و روزنامه‌های ما، متاسفانه مطبوعات ما سالهاست که صفحات خود را میدان تاخت و تاز آثاری کم‌ارزش و گاه بی‌ارزش نموده‌اند.

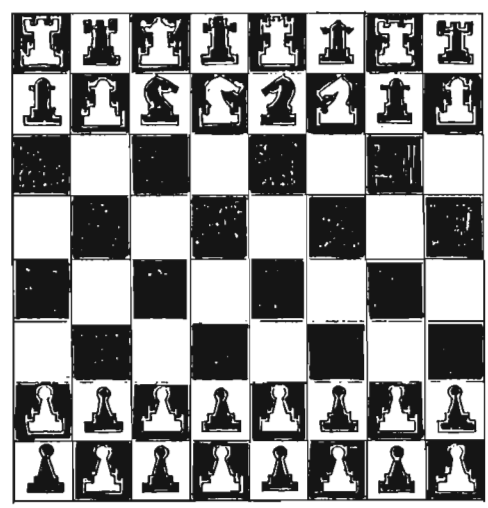
لبخندها، یا تلخ‌اند یا شیرین، اما هنوز هستند کسانی که کاریکاتور را جز به شیرینی و بی‌دردی نمی‌شناسند. در آثار ارائه شده، نیش قلم این هنرمندان هربار نگاهی کاذب یا خطی باطل را گزیده است و برای کاریکاتور چه از این بهتر که یا کژیها و ناراستیها را بنگرد یا بی‌دردیها و راحت‌طلبی‌ها را، و از یاد نبریم سخن امام بزرگوارمان را که می‌گفت.

هنر در مدرسهٔ عشق نشان دهندهٔ نقاط کور و مبهم معضلات اجتماعی، اقتصادی، سیاسی، نظامی است. هنر در عرفان اسلامی ترسیم روشن عدالت و شرافت و انصاف و تجسیم تلخ‌کامی گرسنگان مغضوب قدرت و پول است. هنر در جایگاه واقعی خود تصویر زالوصفتانی است که از مکیدن خون فرهنگ اصیل اسلامی، فرهنگ عدالت و صفا، لذت می‌برند.

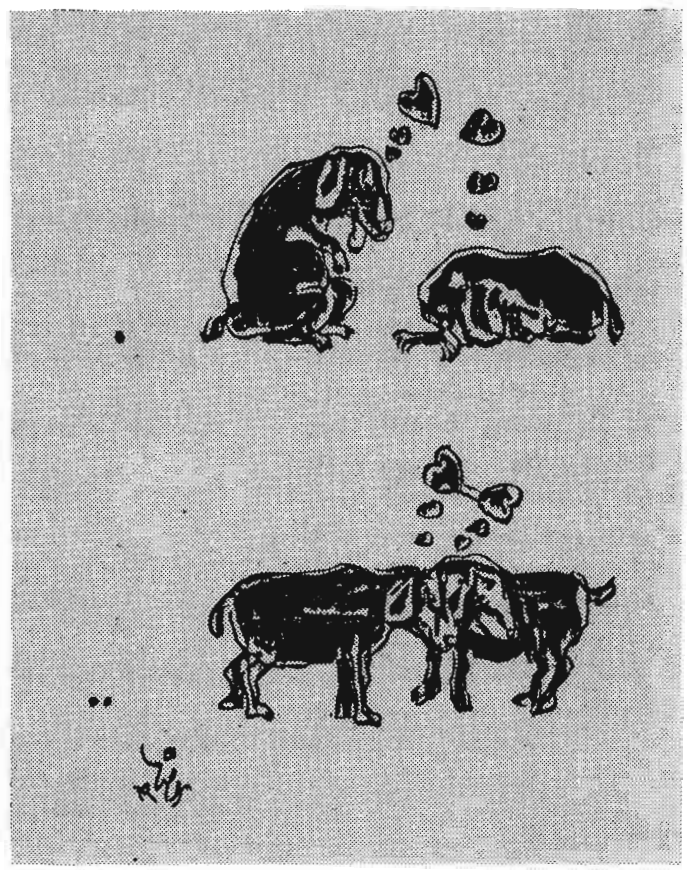
■ پرویز اقبالی



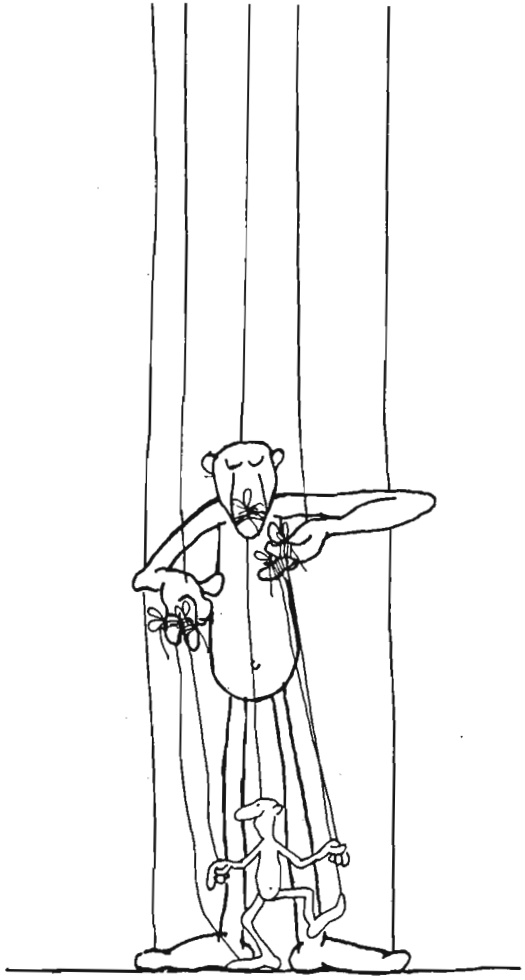
■ اسدالله بیناخواهی



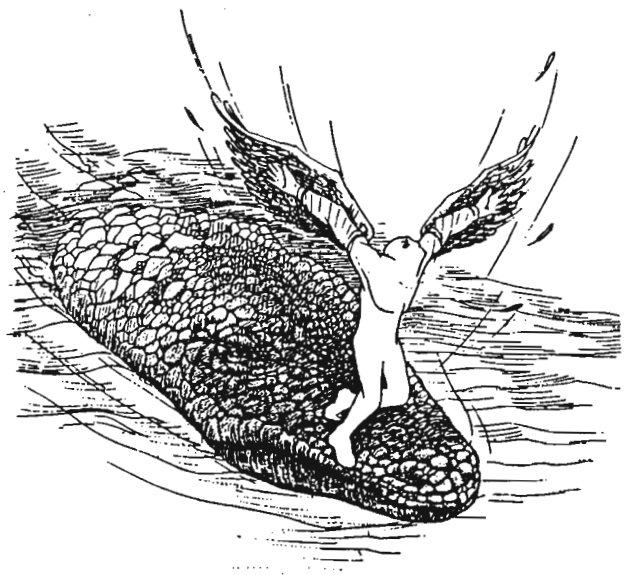
■ خشایار قاضی‌زاده



■ حسین نیرومند



■ علی جهانشاهی



■ منصور فارسی

■ محمد ابراهیم سبوکی

● سید مسعود شجاعی طباطبایی

متولد ۱۳۴۲، تهران، فارغ‌التحصیل رشته نقاشی از دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران.

● تجربیات

۶ سال سابقه کار در زمینه هنر کاریکاتور.

جستجو و تحقیق پیرامون هنر کاریکاتور که رهاورد آن:

ـ چاپ مجموعه مقالاتی پیرامون کاریکاتور در مجله اطلاعات هفتگی.

ـ تالیف کتابی با نام کاریکاتور از دیروز تا امروز

وی هم‌اکنون دوره فوق لیسانس را در یکی از دانشگاههای فرانسه دنبال می‌کند.

● نمایشگاهها

۱. نمایشگاه کاریکاتور، تهران، تالار مولوی، سال ۶۷، آبان.

۲. نمایشگاه کاریکاتور، کورسو، مشهد، دانشگاه فردوسی، سال ۶۷، اسفند.

۳. نمایشگاه گروهی هویت، تهران، تالار مولوی، سال ۶۸، آبان.

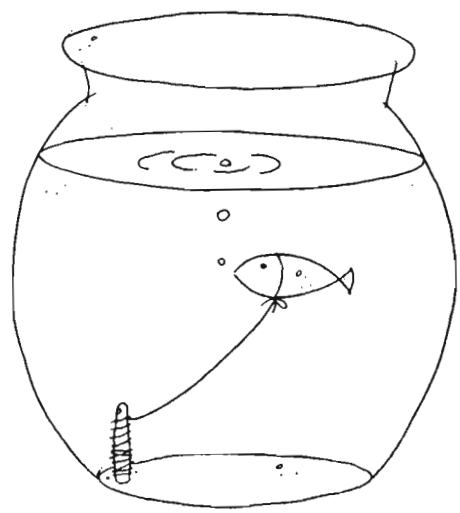
۴. نمایشگاه گروهی کاسنی، تهران، خانه سوره، سال ۶۸، اسفند.

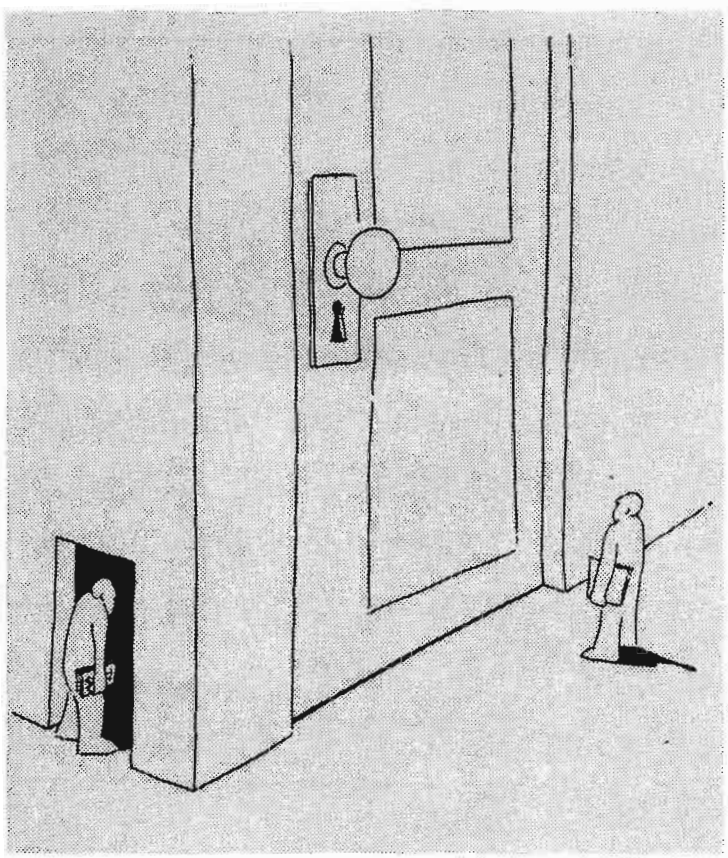
۵. نمایشگاه گروهی کاسنی، اصفهان، نمایشگاه شهرداری، سال ۶۹، اردیبهشت.

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

جا دارد افکار ساده و صمیمی و در عین حال بی‌پیرایه سید مسعود شجاعی را در تک‌تک آثار طنزآمیزش ارزیابی کنیم. او قصد ندارد ما را با یک مشکل فلسفی یا یک درگیری درونی روبرو کند. بلکه موضوعات انتخابی وی، همگی برگرفته از بطن زندگی است. قدرت‌طلبی یک سیاستمدار، گرسنگی یک گرسنه، راحت‌طلبی یک کاخ‌نشین و یا فریاد یک پابرهنه در قلم شجاعی، با خطوطی ساده و روان طراحی شده‌اند. با هم به تعدادی از کارهای وی نظر می‌افکنیم.

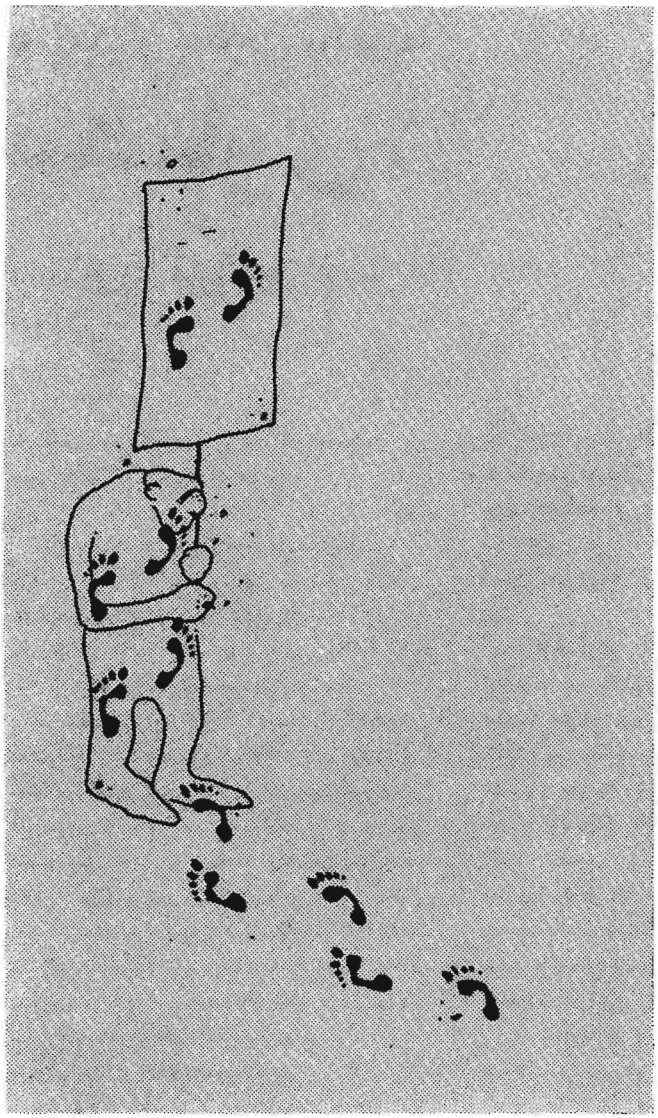
■ پرویز اقبالی

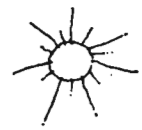


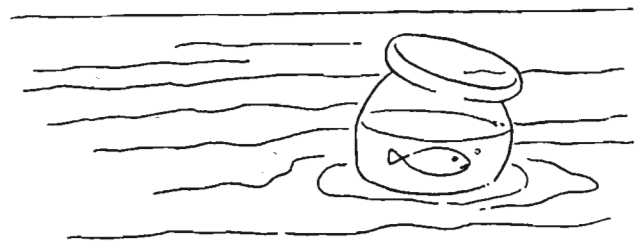


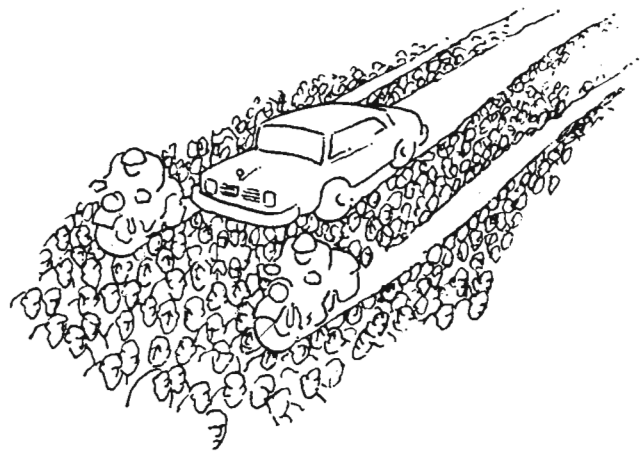
الهی اگر کاسنی تلخ است از بوستان است و اگر عبدالله مجرم است از دوستان است.

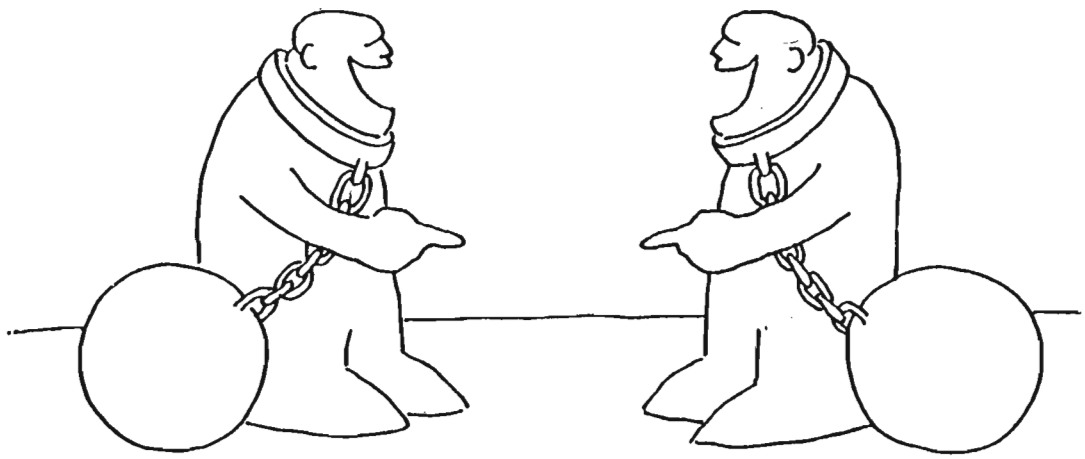
خواجه عبدالله انصاری











■ مسعود ا. تهرانی

• گفت و شنود مستمر با معماری،

دستاورد تاریخیِ انسان (۲)

به عزم مرحلهٔ عشق پیش نِه قدمی «حافظ»

به سعی خود نتوان برد پی به عالم مقصود
خیال باشد کاین کار بی‌حواله برآید
«حافظ»

«در سال ۱۶۰۹ در «پادوا» واقع در «ونیز» در خانه‌ای کوچك، مشعل دانش درخشیدن گرفت، «گالیله‌ئو گالیله‌ئی» ثابت می‌کند که خورشید ثابت است، و این زمین است که می‌چرخد».
«زندگی گالیکه»، «برتولت برشت»

در تحولات قرن نوزدهم، معماری ناگهان در مدت کوتاهی متحوّل می‌گردد و این تحوّل، بنیادی است. اگر به تصویر یك بافت معماری در ابتدای قرن نوزدهم (ساختمان بورس سن پیترزبورگ- ۱۸۰۱) که تا اواخر آن نیز ادامه دارد (اپرای پاریس- ۱۸۷۴) و در ابتدای قرن بیستم (بنای مرکز تجارت در الجزایر- ۱۹۳۹) فقط نگاه کنیم، متوجّه می‌شویم که تفاوتی چنین عظیم نمی‌تواند تنها در سطح کار باشد و نمی‌تواند حتی تنها درون کار را تغییر داده باشد، بلکه تحولی بنیادی اتفاق افتاده است:

«انکار که ناگهان خورشید ثابت شده و این زمین است که می‌چرخد»

انقلاب صنعتی موجب می‌شود که جریان اقتصادی در جوامع غرب متحول شود، آنچه که این تحوّل را بارور می‌کند:

۱- فشار جمعیت است که از همه سو به مراکز صنعتی و کارخانه‌ها روی می‌آورند.

۲- تکنولوژی است که خود جوابگوی این حرکت است: حمل و نقل انسانها و ساکن شدن آنها در شهر: مراکز صنعتی.

۳- هنرمندان مستقلی که هماهنگی لازم را جهت تحقق این امر مهم در رابطه با نیاز به اسکان گروه انسانها با بکارگیری تکنولوژی موجود زمان به عنوان ابزار جدید کار و بهره‌گیری از زمینه فلسفی پنهان قرن با مایه گذاشتن از دل و جان و خرد خود به عمل آوردند.

انبوهی و تراکم جمعیت، تحرك آنها و تکنولوژی جدید واقعیت‌های بیرونی جامعه بود که بایستی بین آن و واقعیت درونی جامعه که همان زمینه فلسفی پنهان آن بود هماهنگی صورت می‌گرفت.

رشته‌هایی که این زمینه پنهان را بافته بود چه بود؟

در اوایل قرن هفدهم که همچنان کلیسا توهمات خود را از واقعیت‌های بیرون با تصوّر اینکه صاحب چنین ادراك و قدرتی است برای جامعه بشری تصویر می‌کرد این تصویر از نظر معنا و مفهوم با واقعیت‌های درونی بشر که تعادل وجودی ناخودآگاه او بود، هماهنگی داشت. اگر شکل حقیقی جهان دارای مفاهیم خاص خود بود که می‌بایستی توسط عالمان بدان تفسیر گردد، شکل موهوم کلیسایی آن یك شکل عامیانه بود که تفسیر عامیانه‌ای داشت و بسادگی جان و خرد انسان بر آن بنا می‌گردید.

همزمان این فضای کلی، بشر دست به کار کشفیات علمی در جهان گردیده بود و کم‌کم تصویر تازه‌ای از جهان براو هویدا گشته و چنان از این دانشهای جزئی خود از جهان وجود سرمست گردیده بود که به سرعت زمینه انتقال قدرت و ادراك مسئله را از کلیسا به قلمرو فرمانروایی علم- فراهم می‌نمود. و به زعم خود تصویر جدید جهان را ارائه می‌کرد.

این تصویر جدید تعادل وجودی انسان را- که قادر به تفسیری هماهنگ با واقعیت‌های درونیش نبود- برهم می‌زد و از این لحاظ بود که جمعی واقعیت‌های قبلی را به جهت برهم نخوردن اساس جامعه بشری همچنان محکم در بغل می‌فشردند، و نیت پاك خود را با ساده‌لوحی بیان می‌داشتند:

«کشیش لاغر: اینها موطن نوع بشر را با سیاره‌ای برابر می‌دانند- انسان حیوان- نبات و جماد را توی یك گاری می‌ریزند و همه را توی آسمان خالی می‌چرخانند به عقیده آنها دیگر آسمان و زمینی در کار نیست- زمینی در کار نیست چون فقط یکی از ستاره‌های آسمان است- و آسمانی در کار نیست چون فقط مرکب از چند تا زمین است- دیگر بین عالی و دانی- بین باقی و فانی تفاوتی نیست این را می‌دانستم که ما فانی هستیم- حالا اینها آمده‌اند به ما می‌گویند آسمان هم فانی است، خورشید و ماه و ستاره‌هایی هست و ما روی زمین زندگی می‌کنیم، این چیزی است که می‌دانستیم، این چیزی است که در کتاب مقدس نوشته‌اند:

ولی حالا به عقیده این آدم‌ها زمین هم ستاره‌ای است، دیگر هرچه هست ستاره است، روزی هم می‌رسد که بگویند: دیگر طرف انسان و طرف دیگر حیوان نیست، انسان هم حیوان است. آنوقت فقط حیوان می‌ماند و بس.»
«زندگی گالیله»، «برتولت برشت»

با دگرگونی شکل تصویر شده از واقعیت‌های بیرونی به زعم کشفیات عالمان جدید، که آن را مطلق می‌پنداشتند، بایستی بازنویسی زمینه بنا نهادن تعادل وجودی انسان براین واقعیت‌های جدید انجام می‌گرفت و کوشش «دکارت» (۱۶۵۰-۱۵۹۶) متعاقباً این زمینه را فراهم نمود:

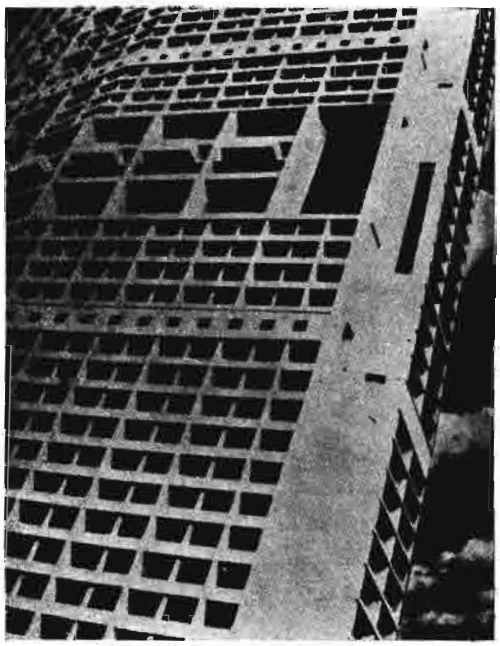
«امّا دانشهای دیگر چون اصول آنها از فلسفه گرفته شده است، قیاس می‌کردم که بر بنیادی به این سستی ممکن نیست بنائی استوار گذاشته شده باشد... همچنان که هرگاه کسی خانه‌ای دارد می‌خواهد آن را نو کند پیش از دست بردن به این کار هر آینه آن را می‌کوبد، و مصالح فراهم می‌سازد و معمار می‌یابد و یا خود فن معماری می‌آموزد و با دقّت تمام طرح می‌ریزد اما با این همه نمی‌تواند قانع شود بلکه ناچار، از پیش، خانه دیگری آماده می‌کند که هنگام ساختمان بتواند در آن به آسایش زیست نماید... پس از آنکه این اصول را بدست آوردم و آنها را با حقایق ایمان، که همیشه خاطرم بر امور دیگر مقدم می‌دارد، به یك سو گذاشتم، برآن شدم که دیگر

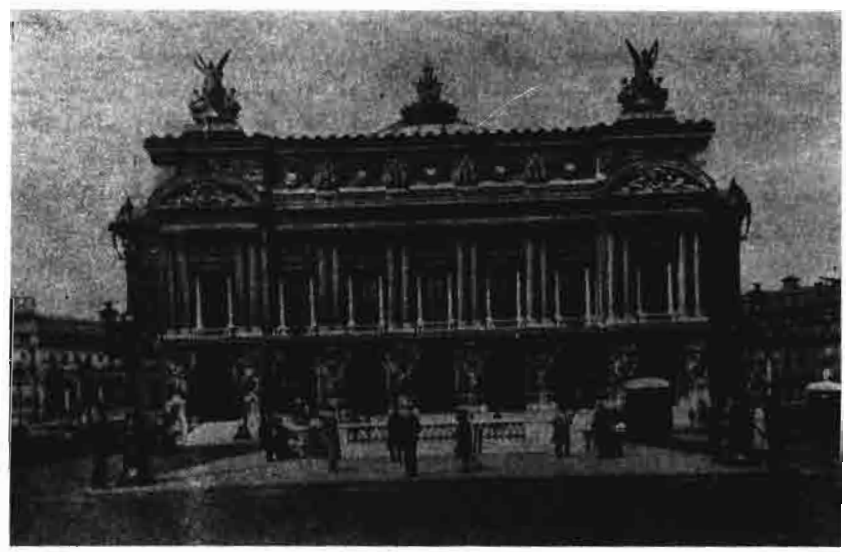
ساختمان بورس سن پترزبورگ
معمار: توماس دوتومون ۱۸۰۱

معتقدات خویش را بلامانع به دور بیندازم... بنا را براین گذاشتم که فرض کنم هرچه هروقت به ذهن من آمده، مانند توهماتی که در خواب برای مردم دست می‌دهد بی‌حقیقت است. ولیکن هماندم برخوردم به اینکه در همین هنگام که من بنا را بر موهوم بودن همه چیز گذاشته‌ام، شخص خودم که این فکر را می‌کنم ناچار باید چیزی باشم و توجه کردم که این قضیه: می‌اندیشم پس هستم، حقیقتی است چنان استوار و پابرجا که جمیع فرضهای غریب و عجیب شکاکان هم نمی‌تواند آن را متزلزل کند ـ پس: معتقد شدم که بی‌تأمل می‌توانم آن را در فلسفه‌ای که در پی آن هستم اصل نخستین قرار دهم... ولیکن قوه خیال و حس هرگز ما را به چیزی مطمئن نمی‌سازد مگر اینکه فهم ما میانجی شود... در هرحال چه در خواب باشیم چه در بیداری هرگز نباید تسلیم شویم مگر به بداهت امور در نزد عقل و توجّه فرمایید که بداهت در نزد عقل را معتبر می‌دانم، نه در نزد خیال یا حس، چه، هرچند خورشید را به

ساختمان مرکز تجارت در الجزایر
معمار: لوکوربوزیه ۱۹۳۹

در این طرح، تابش آفتاب، انعکاس آن از دریا و باران در نظر گرفته شده. استراکچراین بنا از بتن مسلح است.





ساختمان اپرای پاریس
معمار: شارل گارنیه ۱۸۷۴ـ ۱۸۶۱

نهایت روشن می‌بینیم، نباید از آن قیاس کنیم که بزرگی او همانست که می‌بینیم، و همچنین می‌توانیم واضح و روشن سرشیری برتن بزی تصویر کنیم و از آن لازم نمی‌آید که چنین موهومی موجود باشد، زیرا عقل حکم نمی‌کند که آن چه این قسم می‌بینیم یا تخیل می‌کنیم واقع است. اما حکم می‌کند که تمام تصورات یا معانی ذهنی ما باید، یك منشأ حقیقی داشته باشد... رأیی که دیگری (مقصود گالیله است که رأی به حرکت زمین داده بود) چندی پیش درباره یکی از مسائل طبیعی منتشر ساخته بود مردود دانسته‌اند و هرچند نمی‌خواهم بگویم من با آن رأی موافقم، ولیکن پیش از آنکه آنها از آن عیب‌جویی نمایند چیزی که برای دین یا دولت زیان داشته باشد، در آن ندیده بودم و بنابراین اگر عقل، مرا به اختیار آن رأی واداشته بود مانعی نمی‌دیدم که خود آن را نوشته و منتشر کنم... سپس همه چیزهایی که در هر زمان بر حواس من پدیدار شده بود به ذهن خویش عرضه کردم، و به جرات می‌توانم گفت: هیچ چیز نیافتم که آن را با اصولی که به دست آورده بودم توجیه نتوانم کرد، امّا همچنین باید اقرار کنم که قدرت طبیعت به اندازه‌ای بسیط و وسیع، و اصول سابق‌الذکر ساده و کلی می‌باشند که هرأثر خاصی را می‌بینم فوراً درك می‌کنم که آن را به اقسام چند می‌توان از اصول مزبور استنتاج و توجیه نمود. و غالباً بزرگترین مشکل من این است که دریابم که به کدام قسم از توجیه باید متوسل شد، و چاره دیگری برای آن نمی‌یابم جز اینکه به آزمایشها و عملیاتی تازه دست برده شود، آن چنان که توجیه آن امر به یکی از اقسامی که در نظر است با درستی تجربه سازگار گردد و به قسم دیگر ممکن نشود.»

از مقاله «گفتار: در روش راه بردن عقل» رنه دکارت

راهی که در حقیقت دکارت نشان می‌داد همان خانه موقتی بود که انسان برای اینکه خانه کهنه خود را بکوبد به ناچار از پیش باید آن خانه را آماده کند تا خانه خود را از نو بسازد، و مقصود از خانه همان درك بشر از واقعیت‌های بیرون و پایه و اساسی بود که در غرب تعادل وجود انسان برآن نهاده شده بود. اما در فاصله ویران کردن این خانه تا قرن نوزدهم که خانه نو بنا گردید و نماهای گوناگون آن منظرهای قرن بیستم شد. همانگونه که از مقاله دکارت نیز درز می‌کند: تصویر ناقص جهان بیرون ـ که به‌عنوان واقعیت در غرب مطلق گردیده بود. در رابطه با سرنوشت بشر قوت یافته و دامنه نفوذ بیرونی و درونی این علم مصطلح گسترده و پایه‌های تکنولوژی برآن استوار گردید.

واقعیت‌های درون که تنها همراه با نیاز به یکی بودن با واقعیت‌های بیرونی به عنوان حقیقت مطلق معنا و مفهوم می‌یافتند. و نظام و سکون و آرامش آنها در رابطه با این یکی بودن میسر می‌گردید. یکباره از این توهّم جدید گسستند و راهی جداگانه یافتند. آنچه که در زمینه‌های بسیار محدود علوم و صنعت‌های دستی پیشه‌وران و آثار معماران و هنرمندان در زمینه‌های نقاشی، مجسمه‌سازی و ادبیات هماهنگ و همگون می‌نمود ناگهان شکست و زمینه هنر و معماری از علم و صنعت جدا شد.

رشد مکتب‌های هنری که براین جدایی تأکید می‌کردند و بعضاً بیانگر هرج و مرج‌های درونی انسان در جوامع غرب بودند (دادائیستها ـ فوتوریست‌ها...) از اکسپرسیونیسم تا سوررئالیسم و پس از آن تا گذشت بیش از نیم قرن استمرار «بیان یك ضرورت درونی» (به روایت واسیلی کاندینسکی) برخوردهای آشتی‌ناپذیر خود با واقعیت‌های بیرون را ادامه می‌دهند. «آندره برتون یك بار سوررئالیسم را چنین تعریف کرد: «خودکاری خالص روانی ـ که منظور از آن عبارتست از فراگرد واقعی اندیشه بطور شفاهی یا مکتوب یابه هرنحوه دیگر «یعنی تقدیر اندیشه فارغ از هرگونه ضابطه عقلانی ـ و مستقل از هرگونه ملاحظه اخلاقی یا جمال‌شناختی.»

«معنی هنر» هربرت رید

تشکیل جنبش سوررئالیسم در ۱۹۱۹ و نخستین بیانیه آن در ۱۹۲۴ زمینه‌های مختلف شعر، موسیقی، نقاشی، مجسمه‌سازی، تئاتر، سینما و فلسفه را به خود جذب نمود و نظریات «فروید» و «یونگ» در روانشناسی جدید باعث رشد و تقویت آن از جنبه علمی موضوع گردید:

«بدین ترتیب جهانی که ما در آن زندگی می‌کنیم نه جهان مادی ـ بل عالمی روانی است که تنها ما را مجاز می‌دارد پیرامون ماهیت واقعی ماده به استنباطهای فرضی و غیر مستقیم بپردازیم، تنها «امر روانی» است که از واقعیت حضوری و بلاواسطه برخوردار است و این دربارهٔ همه امور روانی ـ حتی افکار و تصورات غیر واقعی که مابازای عینی ندارند صدق می‌کند. می‌توانیم آنها را وهم یا خیال بنامیم اما این نامگذاری از دامنه نفوذ و تاثیرشان چیزی نمی‌کاهد. در واقع هیچ تصور «واقعی» وجود ندارد که در مجالی دیگر جای خود را به تصوری «غیر واقعی» نسپارد و این چنین توانمندی و تاثیربخشی افزونتر آن را به اثبات نرساند. آثار و نتایجی که از تصورات فریبنده‌و افکار موهوم ناشی می‌شود گاه عظیم‌تر از مخاطرات فیزیکی است.»

مقاله «واقعیت و فراواقعیت» کارل گوستاویونگ

این تصور از واقعیت که تنها به زمینه «عالم محسوس» ـ بیرون ـ اطلاق شده و باعث پیشرفت علم و موجد تکنولوژی گردید. و عالم درون را فراواقعیت نامیده و در زمینه‌های هنری آن را محدود نمود. در زمینه معماری ناتوان گردید معماری صحنه نمایش یك واقعیت کلی و نامحدود بود، که هماهنگی علم و هنر را طلب می‌کرد. در حقیقت معماری می‌آموخت که علم و هنر دو راه جدا نبودند. اگر علم پیشرفت دانش روزمره بود و اگر هنر بیان ضرورت درونی زمانه ـ معماری صاحب آن دیالوگ تاریخی بود که با ناخودآگاه بشر، که اساس وجود او و زمینه حرکت او بود، برقرار می‌کرد و این دیالوگ مستمر معماری و معماران در همه زمانه‌ها با یکدیگر گویای این حقیقت پنهان معماری بود که یگانگی میان پدیده‌های به ظاهر متفاوت و پیچیده را طلب می‌نمود.

پدیده‌هایی که به ظاهر متفاوت و پیچیده بودند حاصل دگرگونی‌هایی بود که در روش‌ها و عملکردها و نهایتاً شکل موضوع اتفاق می‌افتاد. یعنی دانش زمانه و امکانات محیط در یك زمان متحوّل می‌شد و اینها همه ابزار دست بودند نه ابزار فکر چرا که تفکر معماری همواره به معنای نظر به سوی دنیای مطلوب بود، به گفته «اسکار وایلد»، زمان و مکان، توالی و وسعت، تنها حالات اتفاقی فکر بودند، قدرت تصور می‌توانست برآنها پیشی گرفته و در دنیای آزادی همراه با وجودهای مطلوب سیر نماید، و این محور یگانگی در تفکر معماری بوده که بشر ـ تجلّی تاریخی آن را طی قرون متمادی همراه با دیالوگی آشنا و دلپذیردر برخورد با هر پدیده گویای معماری در هر زمان ممکن و مُستمر می‌ساخت. و لذا هنگامی که در اواخر قرن نوزدهم ـ تکنولوژی جدید با توانائی‌های عظیم خود (در مقایسه با تکنیك ساختمان در گذشته) دست به هجوم بزرگی به عرصه معماری زد ـ با مورد سؤال قرار گرفتن مفهوم معماری این عرصه دچار تشتت گردید:

۱ـ گروهی از معماران بدین بهانه که این نوع جدید معماری بیشتر متعلق به حیطه مهندسی است تا معماری از جواب به این سؤال طفره رفتند.

۲ـ گروهی دیگر سعی به دنبال کردن شیوه‌های قدیمی و تطبیق آن با چهره‌های جدید کردند و شکست خوردند.

۳ـ و فقط تعداد محدودی بودند که مشخصاً با مشکلات جدید برخورد کردند و با قدرت خلاقیت خود در آن مبارزه‌ای عظیم دیدند،

و درك کردند که معماری هماهنگی و یگانگی علم و هنر است و تکنولوژی جدید نمی‌تواند به معنای یك واقعیت بیرون با واقعیت درون دیالوگ نداشته باشد و در اینجا نیاز به قدرت

خلاقه‌ای بود که این دیالوگ را بیابد و مبارزه‌ای عظیم آغاز شد. اینان معماری را در ناخودآگاه خود به عنوان یك دیالوگ تاریخی شناخته بودند و از برش عظیم تکنولوژی بر مسیر دیالوگ تاریخی معماری با انسان احساس چنان مسئولیت بزرگی می‌کردند که خود را موظف می‌دیدند این دیالوگ را ردیابی کنند.

معماری قبل از این گسستگی ناگهانی، دارای نظم خاصی بود که طی سالها قوانین مربوط به آن جستجو شده و این نظم را به‌وجود آورده و آرامش زندگی انسان در فضاهای آن فراهم می‌گردید. همچنین مواد و مصالح مانند آجر یا سنگ قوانین مربوط به خود را داشتند. همچنان که «لوئی کان» می‌گوید: «وقتی از آجر بپرسی که او را چطور بسازی می‌گوید من را به شکل قوس (آرك) بساز- تو سعی کن به او ثابت کنی که اگر به شکل افقی روی سر در قرار گیرد چقدر زیبا خواهد بود. باز می‌گوید نه، مرا به شکل قوس (آرك) بساز».

اما تکنولوژی جدید قوانین خود را داشت و قوانین قبلی را به هم می‌زد- کوشش جهت پیدا کردن این قوانین جدید بود این قوانین چه بود که در ضمن بایستی همزمان با این کوشش- زمینه واقعیت‌های درون تجدید می‌شد و با آنها هماهنگی می‌گردید:

«هدفهای کوتاه مدت، احتیاج به عقل و دوراندیشی، مصمم بودن و روشن‌بینی در انتخاب و تصمیم دارد. اتفاقی و با عجله عمل کردن در مورد اقداماتی که برای سازمان و تاسیسات تکنیکی و معنوی تمدن مکانیکی لازمند شیوه‌های مناسبی نیستند. باید در فاصله زمان کوتاه و در جاهای مختلفی به مسائل بسیاری برخورد کرد و آنها را برنامه‌ریزی نمود و به اجرا درآورد. این سمفونی واقعی و دردآوری است که بایستی با مردم روستاها و شهرها هماهنگ باشد. و نیز باید به هر قیمتی که شده خط مشی و دکترینی موجود باشد که اجزاء و جوانبش نه زیاد پرورده شده باشد و نه کم. زیرا این چنین دکترینی لازم است و باید کافی هم باشد.»

چگونه به مسئله شهرسازی بیندیشیم. «لوکوربوزیه» ۱۹۴۳

درك «سرعت» که بر همه چیز غالب گردیده با ذکر عبارت «هدفهای کوتاه مدت» و ذکر عبارت «تمدن مکانیکی» با درك این مسئله که دیگر این تمدّن دارد از «دست» ما خارج می‌شود و ممکن است به سرعت از کنترل ما خارج گردد، او را وادار می‌سازد که احساس کند: باید خط مشی و دکترینی موجود باشد زیرا هم لازم است و هم باید کافی باشد. این احساس وظیفه در مرحله نخست جستجوی خط مشی است که بتواند این سمفونی دردآور را که این تحول عظیم (محصول تکنولوژی جدید). به‌وجودآورده با مردم شهر و روستا هماهنگ نماید.

«دیدگاه تکنیکی در مقابل دیدگاه معنوی قرار ندارد یکی ماده اولیه کار است و دیگری تنظیم خلاقانه آن. هیچ کدام نمی‌تواند بدون دیگری زندگی کند.»

چگونه به مسئله شهرسازی بیندیشیم، «لوکوربوزیه» ۱۹۴۳

و او براین باور است که باید کسی جهت ایجاد این هماهنگی تنظیم خلاقانه دیدگاه‌های تکنیکی را از یك دیدگاه معنوی به عهده بگیرد و به دیدگاه تکنیکی به عنوان ماده اولیه کار نگاه کند.

این دیدگاه معنوی کدام است؟

«تفکر راسیونالیستی که بسیاری معتقدند هویت معماری جدید می‌باشد. تنها نقش تصفیه‌کننده آن است و از طرفی رضایت روحی انسان درست به اندازه مواد و مصالح اهمیت دارد و هریك نیمه دیگر خود را در وحدتی که خود زندگی می‌باشد بدست می‌آورند.

رهایی معماری از انبوه تزئینات، تاکید برروی عملکردهای اجزاء ساختمانی و نیاز به راه‌حلهای موجز و اقتصادی، تنها جنبه مادی یك جریان ظاهری را که ارزشهای عملی معماری جدید به آن بستگی دارد نمودار می‌سازد. آنچه که خیلی بیشتر از این اقتصاد ساختمانی و تاکید عملکرد در آن اهمیت دارد: رشد ذهنی است: که امکان یك دید فضائی جدید را به‌وجود آورده است.

درجایی‌که جنبه عملی بنا، مصالح و ساختمان است، طبیعت معماری آن را تابع تسلط برفضا می‌سازد.»

دیدگاه معماری به مفهوم تام، «والتر گروپیوس» ۱۹۴۳

بنابر نظریه فوق معنویت معماری مدرن امکان یك دید فضائی جدید و تسلط برفضا است. کوشش در تبیین این معنویت برخلاف تصور لوکوربوزیه از یك سو دیدگاه معنوی را ماده اولیه کار برای دیدگاه تکنیکی قرار می‌دهد و تنظیم خلاقانه آن توسط دسته هنرمندان مستقل، جهت جلوگیری از قطع دیالوگ تاریخی معماری با انسان به صورت مبارزه‌ای عظیم جلوه‌گر می‌شود و از سوی دیگر معنویت پنهان در ضمیر این هنرمندان به صورت خلق فرم (از بیان فلسفی موضوع به روایت ایشان) پدیدار می‌گردد.

روایت لویی کان از این دیدگاه، تکامل معنویت در این دیالوگ تاریخی است که با تفسیر چگونگی خلق فرم، از شناخت تکنیکی آن صورت می‌گیرد. در این بیان انسان از فرم، فرم از تکنیك و تکنیك از طبیعت، جدا نیست و این میل انسان برای به کار گرفتن طبیعت در درون او ریشه دارد. او در یك مصاحبه درباره طرح «برج شهر» خود در سال ۱۹۵۲، چنین می‌گوید.

لویی کان: «این ساختمانی است که به نحوی مشخص می‌سازد چگونه یك نظم ساختاری باید قدرت آن را داشته باشد که خود را بسازد، نه مانند یك طرح خودسرانه، بلکه مانند یك طرح نمونه و انس نوعی اعتقاد به استعداد نهانی انسان است که خواهان یك نظم است. نظم روانی، نظم فیزیکی را طلب می‌کند و در همین حال بدین شناخت دست می‌یابد که شخصیت بارز یك نظم فیزیکی، قدّ پای آن است، در اینجا میل به فراخواندن طبیعت که سازنده همه وجود است شدت می‌یابد. در این وضعیت به یك پدیده فیزیکی اجازه می‌دهد که بدون دخالت غیر، تکامل یابد اما می‌داند فضاهایی که تکامل خواهند یافت برای انسان مفید خواهند بود.

سؤال: آیا این یك طرح خیالی نیست؟

لویی کان: نه به هیچ وجه خیالی نیست، قبل از طراحی، فرم با عناصر غیرقابل انکارش وجود دارد. اما هنوز حضور ندارد، طراحی است که بدان حضور می‌دهد. او نظام فیزیکی را از جهت تایید اینکه طبیعت فضاها و ساختن آنها یکی است، فرامی‌خواند.

بلندی یك سقف در یك اطاق به عنوان اساس کار یازده پا انتخاب شده بود که مدول چهاروجهی شد.

سؤال: پس شما به یك هسته مرکزی احتیاج نداشتید؟

لویی کان: نه من به یك هسته مرکزی قراردادی احتیاجی نداشتم، فضاهای عمودی مورد نیاز برای آسانسورها در روند حرکت مارپیچی ساختار به سمت بالا موردی اساسی بود. پیچ اصلی به جهت هماهنگی و تطبیق، شکسته نشد. پذیرش چهاروجهی همچنین امکانات فضایی را آشکار می‌کند و ساختار، خود راه را نشان می‌دهد. این شکلی طبیعی است که یك سیستم چهاروجهی بدون دخالت غیره خواهد ساخت.

سؤال: بنابراین احتیاجی به نگهداشتن آن با یك ستون فقرات نیست.

لویی کان: نه ساختمان به دلیل تقسیمات مثلثی آن، خودش را محکم می‌سازد. فرم مارپیچ برای چهاروجهی موردی طبیعی است. بنابراین، شکل بدست آمده، در کل از من نیست.»

روایت لویی کان از تکنیك، فراخواندن نظام طبیعت است، آن‌قدر که طراح وظیفه‌ای جز آن ندارد.

♦♦♦

لوئی کان: «در دوران «گوتیک» معماران با سنگهای سخت و پر می‌ساختند، حال ما می‌توانیم با سنگهای توخالی بسازیم.»

فضاهایی که توسط اجزاء ساختار بنا مشخص می‌شوند، به اندازه همان اجزاء از اهمیت برخوردارند. این سلسله فضاهای دنبال هم، از فضاهایی با مقیاس کوچك یا پائل عایق حرارتی و فضای خالی جریان هوا و نور و گرما گرفته، تا فضای با مقیاس بزرگ به اندازه راه رفتن و زندگی کردن، تشکیل می‌شوند.

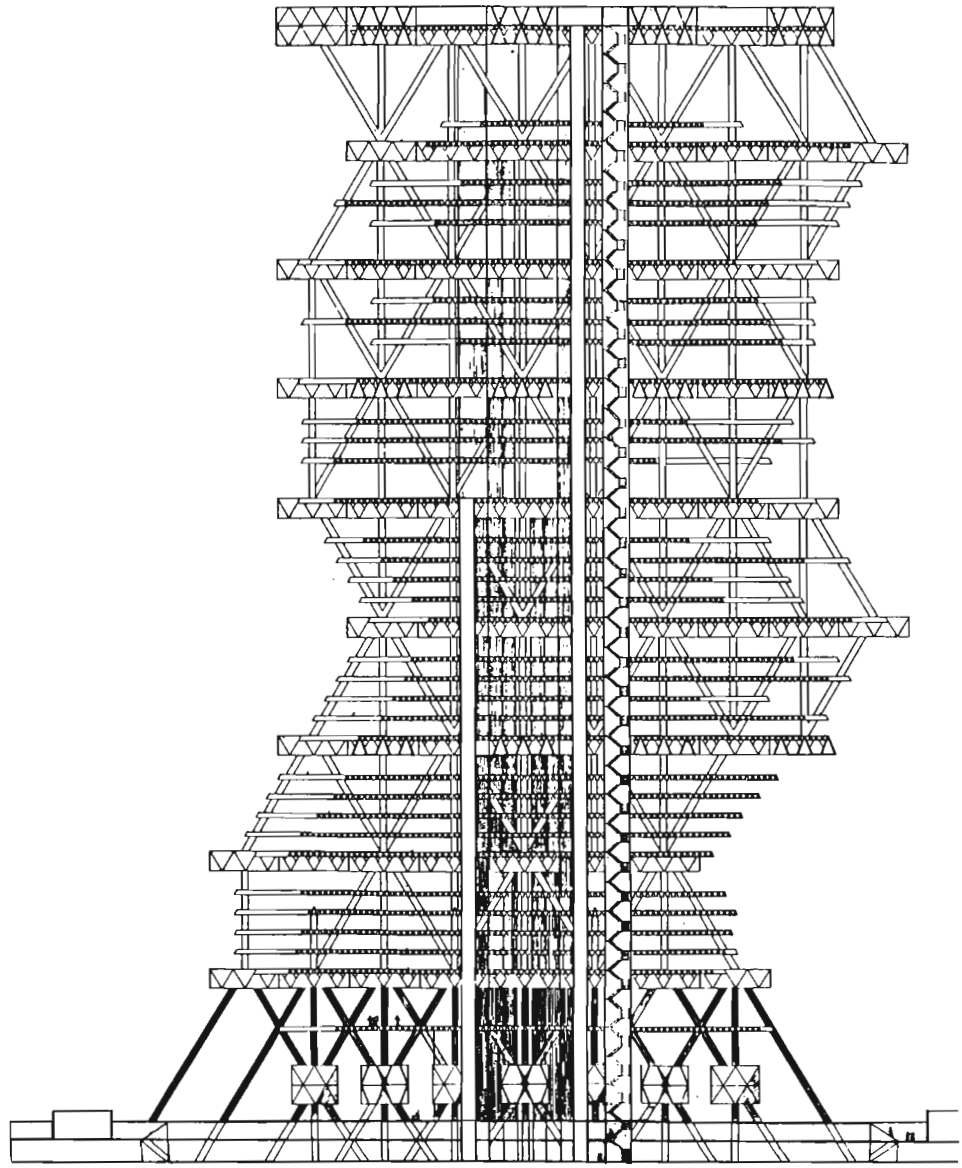
آرزوی ارائه بیانی مشخص از این فضاهای خالی در طراحی یك ساختار، در رشد علاقه و کارهایی که در زمینه گسترش قابهای فضایی صورت می‌گیرد، مشهود است شکلهای تجربه شده، از شناخت نزدیکتری از طبیعت و جستجوی مستمر برای نظم، سرچشمه می‌گیرند. این نظم دلالت براین دارد که در آن جایی برای روشهای معمول طراحی که گرایش به پنهان کردن ساختار دارد، نیست. این چنین روشهاست که پیشرفت هنر را به تعویق می‌اندازد.

من معتقدم که در معماری- مانند هنرهای دیگر- هنرمند به طور غریزی نشانه‌هایی را در کار خود به جا می‌گذارد که چگونگی انجام کار را آشکار می‌سازند، احساس اینکه امروزه معماری ما نیاز به ریشه گرفتن تزیینات در درون خود دارد، چیزی جدا از تمایل ما به پوشانیدن اتصالات برای پنهان کردن چگونگی ساختمان اتصال اجزاء آن است.

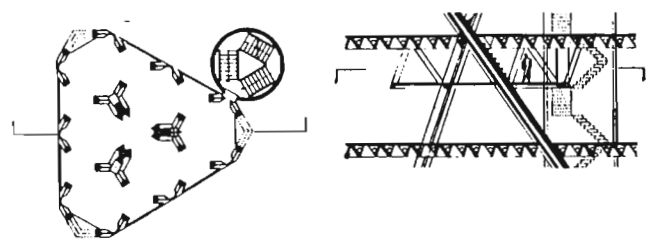
یك ساختار بایستی به گونه‌ای طراحی شده باشد که در آن جایی برای جوابگویی به نیازهای مکانیکی اطاقها و فضاها موجود باشد، سقفهایی که ساختار آن پوشیده شده، قصد از بین بردن مقیاس دارد.

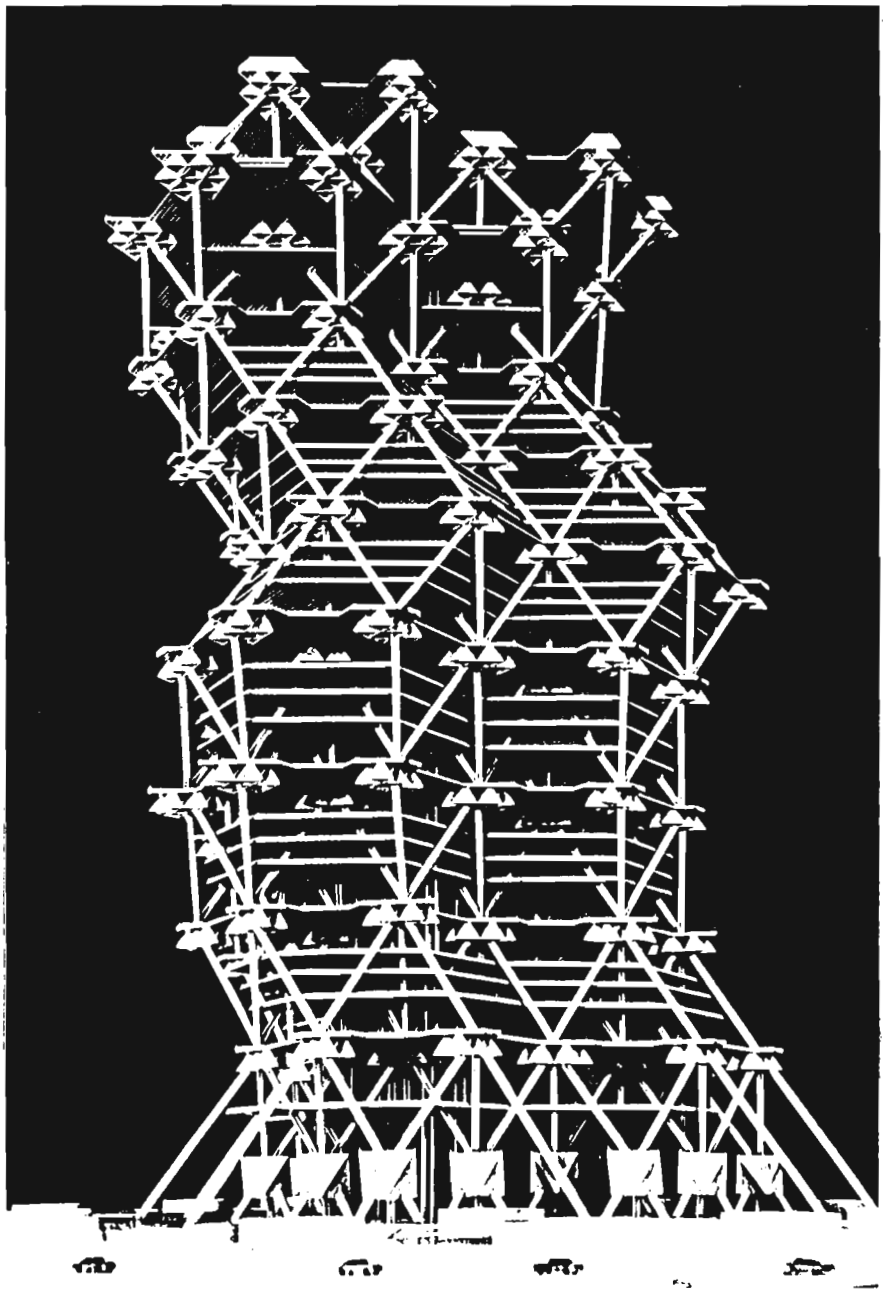
اگر ما خودمان را تربیت می‌کردیم تا همانگونه که می‌سازیم طراحی کنیم- از پایین‌ترین سطح بناتا بالاترین آن و در هرزمان- مدادمان را برای نشانه گذاشتن برروی اتصالات اجزاء آویخته یا برخاسته در کار متوقف می‌کردیم و آنگاه تزیین از درون عشقی که به بیان روش کارمان داشتیم برمی‌خاست و به دنبال آن چسباندن مواد آکوستیك و چراغها برروی ساختمان بنا و دفن کردن کانالها و لوله‌های پیچ در پیچ و ناخواسته برایمان غیرقابل تحمل می‌شد.

آرزوی بیان چگونگی انجام این کار از فیلتر کل جامعه ساختمانی، معمار مهندس‌سازه، سازنده و نقشه‌کش می‌گذرد.

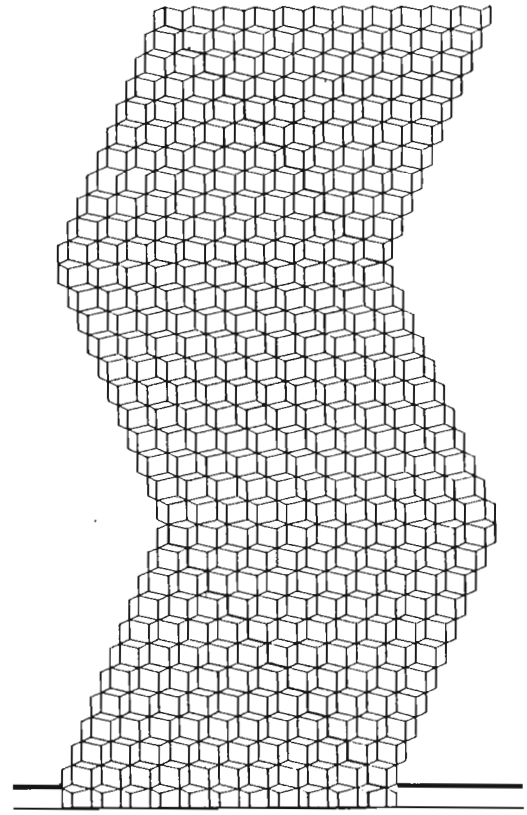


برج شهر، بنای شهرداری (مقطع برج)، فیلادلفیا، پنسیلوانیا ۱۹۵۲، لویی کان

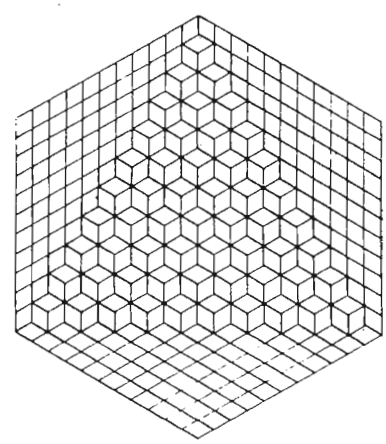


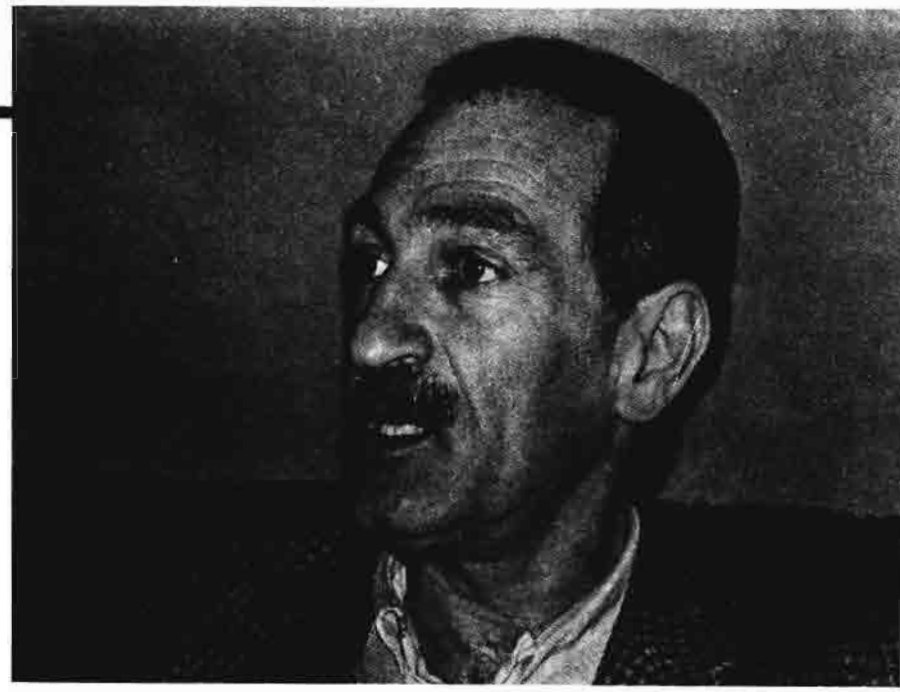


CITY TOWER — MUNICIPAL BUILDING
PHILADELPHIA, PA. 1952–57



نمـای ماکت برج که در نُه تقاطع عمودی، نمایشگر سر ستونهای آن است.
پذیـرش چهـار وجهی همچنین امکـانـات فضائی را آشکار می‌کند. ساختار، خود راه را نشان می‌دهد.





● بحثی پیرامون تئاتر، کارگردانی و بازیگری

در نشستی با ناصر آقایی از مدرسین بازیگری تئاتر و سینما در دانشگاه تهران

■ محمدرضا الوند

● به نام خدا و با تشکر از شما که وقت خودتان را به ما داده‌اید خدمت شما رسیدیم تا در حوزهٔ نظرات شما- با توجه به اینکه از مدرسین دانشکده تئاتر هستید- بخصوص در زمینه بازیگری کارگردانی، به دریافتهایی برسیم. برای آغاز می‌خواهم نظر خودتان را راجع به تئاتر بگویید.

■ به نام خدا. سؤال شما علی‌رغم شکل مختصرش، جواب وسیع و گسترده‌ای می‌طلبد. چرا که ما باید تئاتر را از دو وجه مورد نظر داشته باشیم، یکی تئاتری که در جهان مطرح است و دیگری تئاتری که در سرزمین خودمان پرداخته شده است. تئاتر فی نفسه در حال حاضر به عنوان یك «رسانه» تلقی می‌شود. یعنی اینکه وسیله‌ای است برای بیان اندیشه‌ها. مثل روزنامه، کتاب، رادیو و... پس بنا براین ما باید از این وسیله بیانی، بهترین اسلوب را برگزینیم تا بهتر حرف و اندیشه خود را مطرح کرده باشیم. باید ببینیم چگونه می‌توانیم این وسیله را در اختیار گرفته تا زبانی رساتر و روشنتر برای مخاطب داشته باشیم. به عقیده بنده آنچه که به عنوان تئاتر در سرزمین ما جریان دارد، هنری وارداتی است. اگر به ریشه‌های آن توجه کنیم، می‌بینیم فقط نشانه‌هایی از هنر نمایش داشته‌ایم که اینها از نقطه نظر تکنیك و محتوا در شکل بسیار ابتدایی در جریان بوده و در همان چهارچوب کم‌مایه خودش درجا زده است. حتی اگر الآن به آن شکل از تئاتر رجوع می‌شود، در حقیقت به همان وضع و شکل سابق است، البته، یکسری تغییرات و بازسازی می‌شود، امّا به عبارتی اندیشهٔ تئاتر ساکن است. تئاتر تعاریف و تعابیر زیادی دارد و اگر به تئاتر امروز نظر

داشته باشیم، بهتر است که عبارتهایی چون «تئاترباز تاب زندگی» تا تعاریف بسیار عریض و طویل که همهٔ اینها در حقیقت برای هرمخاطب یك معنا را دارد. پس نباید به معنای چهارچوب شده آن بپردازیم بلکه‌باید دید از این هنر با هرتعریفی که هست، چطور می‌توانیم بهترین بهره‌برداری را بکنیم تا تماشاگر ما با سطح دانش خود براحتی بتواند با آن برخورد کند. تئاتر مثل هراثر هنری دیگر اگر نتواند با مخاطب خودش برخورد کند در شکل خودش مردود است و قطعاً منزوی خواهد شد. تئاتر ایران به وسیله اشراف کهن به این سرزمین وارد شده و در بدو ورود هم بشدّت تقلیدی بوده است. تقلیدی از غرب بدون هیچ‌گونه دانشی. اما بعد بتدریج به آن توجه علمی شده و مراکزی برای پژوهش دانشگاهی نیز برای خود تشکیل داده است. اما همچنان شکل غربی نضج گرفته و به عنوان میراث به ما رسیده است. من با این شکل مخالفتی ندارم. به هرحال تئاتر یك هنر خودجوش است و از طریق مشاهده و تجربه گسترده خواهد شد. وقتی ما مشاهدات خود را گسترش می‌دهیم از زوایای مختلف تجربیات زیادی کسب خواهیم کرد. تجربیات با دانش آموخته ما درهم می‌آمیزد تا براساس نیات درونی و افکار خود، کارتئاتر بکنیم و زبان تئاتر بگشاییم. به نظر من تئاتر امروز ما- مبتنی بردانش خود- می‌بایست مورد عنایت و توجه بیشتری قرار گیرد. یك هنرمند تئاتر باید سطح اندیشه و معلومات مخاطب خود را بداند. فقط به این صورت است که به ارتقاء کیفی تئاتر دست می‌یابیم. تقلید از تئاتر مصنوع جهان، برای ما کار صحیحی نیست. تئاتر دنیا در سالهای متمادی، اگر به پیشرفتی دست یافته، به دلیل ارتباط مداوم با دانش و فکر تماشاگر خود بوده است. ما باید در نظر داشته باشیم که مخاطب ما پذیرای هرنوع شیوه و اسلوبی براساس دریافتهای شخصیِ سازنده نیست. شخصاً فکر می‌کنم تماشاگر تئاتر با تماشاگر سینما فرقی ندارد. هردو در وهله اول برای دیدن نمایش می‌روند که بخشی از وقت خود را به سرگرمی اختصاص داده باشند. هیچ‌کس برای کسب دانش و معلومات به دیدن تئاتر نمی‌رود. تا اینجا مسئله‌ای نیست. اما یك سازندهٔ نمایش صحنه، با تجربه و زیرکی خاص به وسیله همین جنبهٔ تفریحی استفاده می‌برد، جهت بالا بردن دانش و توقع تماشاگر خودش. در سرزمین ما به این موضوع متأسفانه کم پرداخته می‌شود. اکثر علاقه‌مندان و دست اندرکاران تئاتر، بخصوص جوانان فارغ‌التحصیل این رشته این‌طور تصور کرده‌اند که اگر در ارائه نمایش خودشان، زبانی پیچیده به کار بگیرند، کار مهمتری انجام داده‌اند. این تفکر بسیار غلط است. اندیشمندان جهان، غالباً بعد از رسیدن به تجارب ارزشمند، زبان ساده را انتخاب می‌کنند. به دلیل اینکه آنها حرفشان آن‌قدر پیچیدگی دارد که با زبان ساده هم به این سادگی نمی‌توانیم به عمق آن پی ببریم. پس شایسته است حرف عمیق و پیچیده باشد که درکش نیاز به دو بار و سه بار تکرار داشته باشد. بلای استفادهٔ بعضاً ناآگاهانه از زبان پیچیده به علت ناشناختگی رمز و راز آن، امروز به جان تئاتر ما افتاده است. من به جوانان هشدار می‌دهم که اگر مخاطب خودتان را از دست بدهید ضربهٔ شدید خواهید خورد و منزوی خواهید شد. مردم در نمایش راه خود را انتخاب می‌کنند. چیزی را می‌بینند که بتوانند با آن کنار بیایند. ابتدا شناخت جامعه‌شناختی و بعد انتخاب زبان از اهم موارد قابل لحاظ در تئاتر است.

● شما فکر می‌کنید برای بهبود این وضع، هماهنگ شدن با جامعه مهمتر است یا انتخاب زبان. چون به هرحال تماشاگر فرهنگ خاص خود را دارد و تئاتر هم اَشکال خاص ارتباطی خودش را. آیا باید در خود تئاتر دست به تحول زد یا فقط در همان شیوه و شکل و انتخاب زبان با جامعه همسازی داشت؟

■ این درست است که تماشاگر دارای فرهنگ کاملاً بارزی است. اما این فرهنگ همیشه یکدست باقی نمی‌ماند. تئاتر علمی در سرزمین ما همگام با تئاتر علمی جهان در حال پیشرفت است. اما آیا آگاهی از علم و زوایای تکنیکی کافی است؟ علم کار یك طرف قضیّه است زبان مناسب برای ارتباط هم یك طرف معادله. دانش، همواره برای قوام کار مفید است. ما برای تماشاگران متنوع از لحاظ قشر و فرهنگ و معلومات، تئاتر می‌سازیم. از افراد عادی یك خانواده تا جوانان دانشجو و افراد متخصص. یك زمان در کنار نمایشمان برچسب می‌زنیم و ادعا می‌کنیم این کار برای قشری خاص است. خب بحثی نیست. چه بسا میسّر شود و مخاطب هم هرطور لازم ببیند با آن کار برخورد خواهد کرد. یك زمان هم از اماکن عمومی استفاده می‌کنیم. در صورت اول، استفاده از اماکن عمومی به هیچ وجه صحیح نیست. استفاده از اماکن عمومی، نمایش عمومی می‌طلبد. در حالی که نمایش عمومی با برخورداری سازندگانش از دانش کار محتوا را نیز مبنی برآن گذاشته و زبانی ساده را برای درك اقشار مختلف به کار خواهد برد. سطح آگاهی را از جانب تماشاگر بالا بردن، قطعاً رسالت هنرمند است که لزوماً از طریق ارائه یك اثر نمایشی، با شیوه‌ای که به صورت پیشرفته‌ترین نوع در سطح جهان مطرح است، میسّر خواهد شد.

● بسیار خب. حالا این زمینه را

در متن دراماتیک قابل عرضه می‌دانید یا در عمل دراماتیک صحنه‌ای؟

■ طبیعتاً عمل دراماتیک برمبنای اثر نمایشی است. نمایشنامه‌نویس هم به یک اندازه در قبال تماشاگر خود مسئول است. ما در این مقوله برمی‌گردیم به شعر. زمانی «شعر نو» در ایران مطرح شد که «نیما» پس از آزمودن اسلوب شعر کلاسیک، لازمه‌ای در تحول نوع دید، و با پشتوانه‌ای کامل طرح خود را درانداخت. بعد از او به اندازه ستارگان آسمان آمدند شعر نو گفتند. در حالی که اطلاعی از پشتوانه آن نداشتند و فکر کردند فرم «سپید» و «نو» یعنی: «هرچیز را گنجاندن» و مسلماً از این رهگذر فقط تعدادی انگشت‌شمار دوام آوردند که مشخصاً آگاهی فراوان داشتند. اگر امروز به فلان شاعر شعر سپید بگویی شعرت فهمیده نمی‌شود یا باب نیست، فوری خواننده را مطرح می‌کند. درست مثل بعضی از دست اندرکاران تئاتر که در مقابل این سؤال. مشکل تماشاگر را برای توجیه برمی‌گزینند. ارائه یک اثر نمایشی در قالب واقعگرایی (رئالیستیک) به مراتب مشکلات بیشتری دارد تا یک اثر مغشوش از چند دستی قالب، چون اثر مغشوش، معیار نقد منطقی هم ندارد و چه بسا هرموردش زیر سؤال برود. سازنده مدعی شود که من همین را می‌خواستم. من نمی‌گویم که شیوه‌هایی که در هنر و ادبیات ما هم متبلور هست، مثل شیوه‌های «اکسپرسیونیستی»، «امپرسیونیستی» و... ناصحیح یا مردود هستند. ولی این سبکها، سبکهایی هستند که بعد از سبک کلاسیک مورد تجربه قرار گرفتند. اما همواره سبکهای ناپایداری بوده‌اند، کما اینکه الان هم به همین صورتند. شما اگر برگردید به نقاط معتبر از لحاظ تاریخی که دارای تئاتر پیشرفته و متکاملند، عمده نمایشهای ارائه شده به همان شیوه واقعگرایانه و به همان شکل کلاسیک تئاتر هستند. تئاتر تجربی در یک جای خاص در یک زمان خاص و برای یک قشر خاص ارائه و بعد فراموش می‌شود. اما به این زودیها یک اثر کلاسیک فراموش نمی‌شود. چرا؟ چون در یک اثر کلاسیک و به عبارت امروزی‌تر، یک تئاتر واقعگرایانه، عمیقاً با احساس تماشاگر برخورد می‌شود. این تأثیری درازمدت است. بنابراین باید این نوع زبان را برای ارائه کار موفقتر برگزید و توان دوام بیشتر در عرصه تئاتر را هم داشت. این نیاز به درک پیامهایی دارد که همواره از نسلی به نسل دیگر انتقال پیدا می‌کند. من نمی‌دانم سؤال شما را تا چه اندازه پاسخ دادم و تا چه اندازه طفره رفتم.

● مشکلی نیست. برای اینکه پاسخ بهتری بگیرم سؤال موجزتری دارم. به نظر شما این درجا زدن و عدم تکامل در تئاتر- بعد از چندین سال تقلید و تجربه- چقدر به شناخت یا عدم شناخت امر کارگردانی در تئاتر برمی‌گردد؟

■ تمام اینها برمی‌گردد به دانش تئاتر. یکی از اصولی که من در تئاتر سرزمینمان متأسفانه کمیاب می‌بینم نظم است. نظم اساس حرکت است. وقتی نظم متزلزل شد روی خیلی از امور تأثیر می‌گذارد. وقتی کارگردانی می‌خواهد با گروهی شروع به کار کند، به دلیل مشکلاتی که در سر راه پیدا می‌کند مجبور می‌شود با اولین کسانی که به او مراجعه یا او به آنها مراجعه می‌کند شروع به همکاری کند. در حالی که در جاهای دیگر این‌طور نیست. کارگردان این قدرت را دارد تا بازیگران و عوامل دیگر را از میان تعدادی داوطلب انتخاب بکند. در آن صورت قدرت مدیریت بیشتری هم خواهد داشت. یکی از دلایل عمده که ضعف تئاتر را در سرزمین ما موجب می‌شود، بی‌نظمی و یا حداقل کم‌نظمی است. برای اینکه ما می‌بینیم کارگردان، دانش کار را آموخته یا تجربه کرده است ولیکن هنوز کار ضعیف است. به دلیل اینکه کار «سیستماتیک» جلو نمی‌رود. و تئاتر ما از دانش جهانی تئاتر، فقط تعدادی نمایشنامه و کتب مربوط به راه و رسم تکنیکی اجرا را فراگرفته ولی اصول مهمتر را هرگز به دست نیاورده است. تقصیری هم ندارد، برای اینکه به او نشان داده نشده یا حداقل کسی دست او را نگرفته و به نقطه‌ای نبرده تا از نزدیک شاهد نکات مهمتر و اصولی‌تری از تئاتر هم باشد. در واقع درس زندگی هم در کنار درس تئاتر فرا بگیرد. کارگردان نمایشنامه زیاد خوانده، تحلیل خوب می‌داند، شخصیت‌شناسی بلد است، ولی کار ضعیف از کار درآمده است! هراثر نمایشی به هرحال بعد از مدتی تمرین به یک صورتی به صحنه خواهد آمد. اما من ندیدم هنوز کارگردانهای به اصطلاح حرفه‌ای و غیرحرفه‌ای ما حداقل به شیوهٔ جاافتاده و تسویه‌شده‌ای در عمل دست پیدا کرده باشند. مثلاً در آمریکا و انگلستان (در پرانتز هم عرض کنم که من اطلاعاتم راجع به تئاتر فرانسه از نقطه نظر اجرا زیاد قوی نیست. بنابراین آن را از این اشاره مستثنی می‌کنیم) سالهاست از این سیستم نظم پیروی می‌شود تا با صرف کمترین انرژی، بهترین نوع عرضه را به بازار نمایش جاری کنند. کارگردان فی نفسه در خوب یا بد شدن نمایش مؤثر نیست. بسیاری از عوامل دیگر در کنار او هستند تا سبب موفقیت او در کارش می‌شوند. نیت کارگردان به هرحال در موفقیت یا شکست یک اثر دخیل است به شرط اینکه دستش باز باشد. نظمی که من به آن اشاره کردم، بدان معنا نیست که کارگردان یا هنرپیشه‌ها سر وقت در تمرینها حضور پیدا کنند، بلکه ایجاد نظم در شیوهٔ کار است. یعنی اینکه کارگردان بداند که حداقل تمرین یعنی چه؟ و حداکثر بهره‌برداری از این تمرین به چه معناست؟ و چطور می‌تواند در کوتاهترین زمان ممکن به موفقترین شکل اجرایی دست پیدا کند؟... این نظمی را که من می‌گویم سبب به وجود آمدن تئاتر حرفه‌ای می‌شود. یک تئاتر حرفه‌ای، گذشته از نظم، البته پختگی هم دارد. واقعاً در حال حاضر بین نسل جوان، نمی‌توانیم ادعای تئاتر حرفه‌ای داشته باشیم. موقعی که کارگردان با دستیابی برتکنیکهای برتر قادر بود بازیگر خودش را نیز براحتی برگزیند و از امکانات محدود بیشترین استفاده را ببرد، طبیعتاً می‌تواند به زبان موفقتری در کار خود برسد. متأسفانه در حال حاضر دست اندرکاران این هنر در ایران، از روی دست هم کپی‌برداری و تقلید می‌کنند. در حالی که ما باید یک پل مستحکم برای ایجاد ارتباط با جریان روز تئاتر در دنیا بزنیم و بتوانیم اطلاعات روز داشته باشیم. اگر این مسئله در مراکز علمی ما مرسوم شود، طبیعی است فارغ‌التحصیلان مراکز فوق، طبق عادت همواره سعی در تکامل اندیشه و ابزار تئاتر خواهند داشت. ما الآن در شرایطی نیستیم که بتوانیم زبان ویژه‌ای داشته باشیم. برای اینکه این کار نیاز به ریشه دارد و ریشه تئاتر هرگز در پهنای ادبیات و هنر ما وجود ارجمندی نداشته است.

● شما اشاره کردید کارگردان چه بسا با اصول علمی هم آشنا باشد ولی کارش را که ببینیم متوجه ضعف عمده او می‌شویم. فکر می‌کنم یکی از عوامل اپیدمی شده امروز، بازمی‌گردد به عدم شناخت کافی در اصول سبکها و تعیین روش مختصه هرکدام. آن کسی که دوره دیدهٔ دانشگاه باشد اگر عشق و علاقه‌ای در او بوده، تلاش کرده از طریق فراگیری تئوری و تجربیات فراوان عملی در دانشکده، تا حد زیادی به شناخت سبکها فائق آمده باشد. آن عده‌ای هم که به صورت تجربی جذب کار شده‌اند، اگر از روی علایق کاذب و بی‌محتوا نیامده باشند، خیلی باید همت داشته باشند که در این کشور با نبود تئاتر مترقی و پویا، حداقل به شناختی از شیوه‌ها و عملکرد اصولی سبکها رسیده باشند که البته بعید است زیرا که امروزه می‌بینیم حتی فرنگ‌رفته‌های تئاتر هم دچار عدم درک صحیح از تئاتر و اسلوبهای کاربردی آن هستند چه رسد به آنهایی که پایشان از این مملکت خارج نشده باشد. حال شما به عنوان یکی از مدرسین کارگردانی و بازیگری بگویید آیا ادعاهای مذکور اصولاً صحیح هستند و آیا

می‌شود از اختیار چند نوع سبک- حتی در صورت تسلط کافی- به یک بیان متقن و شیوایی از اندیشه‌ها رسید؟

■ این دقیقاً برمی‌گردد به انتخاب زبان نمایشی. کارگردانهای جوان ما بیش از آنچه که به فکر تماشاگر باشند، به فکر خودشان هستند. متأسفانه بین آنها عده‌ای زیاد هستند که تصور می‌کنند اگر به این سبکهای غیرواقعگرایانه توجه بیشتری مبذول کنند، افراد موفقتری هستند و روی آنها بهتر حساب می‌شود و آدمهای دانشمندتری می‌پندارندشان، در حالی که این دقیقاً عکس قضیه است. همان‌طور که خودتان اشارهٔ دقیقی داشتید به بعید بودن شناخت کافی و وافی سبکها و اصول تجربه شده از طرف کارگردانهای مدعی، یادآوری می‌کنم که در دنیا، اشخاصی که معمولاً به سراغ تجربه و پیدایش سبکهای متنوع نمایشی رفته‌اند تا فقط برای چند صباحی تجربه خود را کامل کنند موفق نشده‌اند و اغلب این حرکتها به صورت جنبشی گذرا بودند و اما اسم تئاتر «اکسپریمنتال» یا تجربی در عمل پویای تئاتری حک شده است و می‌بایست برای رسیدن به ارتباط هرچه قویتر، میدان تجربه را گسترده‌تر ساخت. چه بسا خیلی از تجربیات روزی به عمل آید و روزی دیگر تمام شده و به دست فراموشی سپرده شود. من منکر این قضیه نیستم که کارگردانهای جوان در سبک و سیاقهای متنوع تئاتر دست به تجربه بزنند، اما به قول خود شما، با شناخت دقیق در اماکن مخصوص به تجربه، حتی تماشاگر خاص هم خواهد آمد و کار آنها در رویارویی با تماشاگر هم قرار خواهد گرفت. اما تئاتر خاص، مقولهٔ دیگری است. هدف، قسمت اعظم جامعه است در مخاطب قرار گرفتن تئاتر، آن هم تئاتری روان و رسانا. بدیهی است کسانی که تماشاگر را نادیده می‌گیرند و چشم خود را می‌بندند و هرکاری که احساس می‌کنند- به عنوان یک کار شخصی- در عمل خود می‌گنجانند، به طور قطع افراد ناموفقی هستند. مسئله همان شعر نو است که قبلاً اشاره شد. من توصیه می‌کنم به جوانان عزیز که تئاتر را با دانش و درک متقابل از فرهنگ و جامعه، «ملّی- سنّتی- مذهبی» پیش ببرند.

● حالا اگر چنانچه یک کارگردان ایرانی بیاید با یک متن ایرانی و در حد- بالاتر از متوسط- شناخته شده و موفق، دست به اجرا و کارگردانی صحنه‌ای بزند. بیشتر از همه در عمل خود چه چیزهایی را باید لحاظ داشته باشد که حداقل در حیطه آن موفق باشد؟

■ کارگردانی خوب، مسلماً منوط به شناخت ضرورتها و ابزار کار تئاتر است. تسلط و هماهنگی در همه اجزای کار، شناخت صحنه و آدمها و دید جامعه‌شناسانه و روانشناسانه خوب، برای برگزیدن زبان مناسب در عمل و بهره‌گیری از تکنیکهای پیشرفته و احاطه محتوا در عمل قوی خود. حال اگر متنی ایرانی باشد با ویژگی مورد اشاره شما- البته متونی هستند که به شکلهای غامض تدوین شده‌اند که به طور قطع شکل مدون ایرانی نیست بلکه در اصل از همان تقلید مذکور نشأت گرفته، اما به هرحال دارای شناخت فرهنگی و قومی قابل لمس و زندگی است- طبیعتاً کارگردان دست بازتری دارد. اما من نهایتاً زبان ساده یا سهل‌الفهم را با کم‌مایه بودن، یکی نمی‌کنم. تأکید من بیشتر برروی خط دراماتیکی صریح، جذاب و قابل پیگیری است که تماشاگر را علاوه براینکه به دنبال خود بکشد، در قالب خود نیز حل کند. بنابراین نمایش ایرانی یا فرنگی زیاد مدنظر نیست. زبان گویا به هرصورتی گویاست. زبانی که بیشترین سطح ارتباط را حتی در حد پیشرفتهٔ کار، برقرار کند.

● این زبان را در عمل، بیشتر توضیح دهید.

■ عمل دراماتیک بازمی‌گردد به تکنیک، تکنیک حرکتی ما مسلماً باید همسوی زبان ما باشد. در این مسلماً شکی نیست. منتها این تکنیک دارای ابعادی است که از راه دانش به دست می‌آید و نیاز به مربی دارد و در مراکز علمی می‌بایست به طور مفصل به آن پرداخته شود. این، خیلی در ارتباط با مسئله جامعه‌شناسی مورد بحث ما، نیست بلکه در سینما هم صادق است از پیچیده‌ترین تصاویراستفاده می‌کنیم منتهازبان‌ما باید راحت باشد و خطی روشن و صریح را پیش روی تماشاگر بگذاریم تا دنبال کند.

● شما بازیگری تئاتر را چگونه می‌بینید؟

■ بازیگری در کشور ما هنوز دارای ضعفهای چشمگیری هست. به دلیل اینکه بازیگران آشنا با دانش لازم خیلی کم هستند و آن تعدادی هم که زمانی در این وادی علمی سیر کردند، شاید به دلایل مختلف ارتباط علمی خود را گسسته‌اند و به طور خودسر به کار ادامه داده‌اند. مسئلهٔ «بیان»، یکی از مشکلات بسیار عمده ما در کار نمایش صحنه‌ای و بخصوص تلویزیونی است. مسئله دیگر «عدم شناخت شخصیت» است. شناخت کاراکتر نمایش و زندگی در نقش، در بین بسیاری از دست اندرکاران بازیگری و کلاً نمایش، مفهوم ژرف خود را نیافته و هنوز در عمل قادر به درک این مهم نشده‌اند. اگر از یک بازیگر و کار او در بین همه اقشار مختلف تمجید شود، می‌توان گفت کار قابل ملاحظه‌ای کرده و در تسلط بیان و بدن و حس و از همه مهمتر، شناخت شخصیت، از امتیاز هوشی و عملی خوبی برخوردار بوده است که متأسفانه خیلی از کارگردانهای ما حتی مقوله به این بزرگی و پراهمیتی را نشناخته‌اند. احساس می‌کنند بازیگر نمی‌تواند بازی را ارائه دهد ولی نمی‌دانند چرا! مسئله حرکت و بدن نیز مشکل عمده دیگری است که وجود دارد.

● پس به نظر شما در اینجا اشکال بیشتر بنیادی است تا در اتخاذ روش و اصطلاحاً استیل خاص در بازیگری؟

■ بله، دقیقاً همین‌طور است و نظر من نیز همین است. ما باید در مراکز علمی به طور جدی به رفع این نقص بپردازیم. شما ببینید در بیان، نه تنها تکنیک صوت، بلکه نحوهٔ صحیح انتقال حس از طریق آن مدنظر است. می‌بایست بیان در ارائه هرچه بهتر شخصیت به خدمت بیاید و به همین صورت حرکت و...

● پس در اینجا کارگردان باید بیشتر در هدایت بازیگر، معطوف به ساخت بازیگر باشد یا عطف به شخصیت بازی در نمایش؟

■ کارگردان دیگر فرصت ندارد کلاس درس باز کند اگرچه خودش بلد باشد بلکه با این پیش‌فرض که بازیگر ابزار خود را می‌شناسد، هدایت او را در طرح مورد نظرش به دست می‌گیرد و می‌گوید این کار، حالا تو از دانش علمی خودت بهره بگیر و اجرا بکن. بنابراین کارگردان وظیفه ندارد اصول بازیگری را آموزش دهد. او یک طراح است. بازیگر اگر بازیگر باشد و تنها با شوق کاذب نیامده باشد، در عمل خود ثابت می‌کند که چقدر جدی و پرانرژی است. یک بازیگر جدی آن‌قدر که با خود و کاراکترش کلنجار می‌رود هنگام به صحنه آمدن کار، مبهوت آن نمی‌شود. چرا که گاه در بین یک گروه نمایشی بازیگر شاخص غیرممکن است، شاخص نباشد.

● با نهایت تشکر، از اینکه در بحث شرکت کردید سپاسگزارم.

■ موفق باشید.

نقد حضوری نمایش

زیباترین گلهای قالی

تبلور احساس، عشق امّا...

■ نصرالله قادری

● بسم‌الله الرّحمن‌الرّحیم. با تشکر از شما که در این جلسهٔ نقد حضوری شرکت کردید به نمایش شما می‌پردازم که در حقیقت پایان‌نامه تحصیلی شما هم هست. بفرمایید که شما در نمایش چقدر به متن بها می‌دهید؟

■ بسم‌الله الرّحمن‌الرّحیم. من هم از شما و مجله سوره تشکر می‌کنم که وقتتان را در اختیار ما گذاشتید. به نظر من کلمات به خودی خود دارای هیچ معنایی نیستند، این ما هستیم که احساسات خودمان را، دیدگاههای فکری خودمان را بار آنها کرده و به آنها معنای خاصی می‌دهیم. شما می‌دانید که تأکیدگذاری روی جملات، چقدر معنای آنها را تغییر می‌دهد. ولی با این همه، عمل مطمئناً معنای خاص خودش را دارد. به نظر من متنی موفق است که عمل خاصی را بررسی می‌کند. من برای متن اهمیت خاصی قائل هستم، همان‌گونه که به اجرا اهمیت می‌دهم یا به بازی و سایر عوامل. اعتقاد من این است که مجموعه عوامل باید در جای خودشان مورد توجه قرار بگیرند.

● با عنایت به اینکه متن شما دائماً بین «عینیّت» و «ذهنیّت» در نوسان است، قطعاً می‌دانید که برای تماشاگر ارتباط و دریافت متن مشکل خواهد بود. شما برای مفهوم و روشن بودن این ذهنیت و عینیتها چه کرده‌اید؟

■ متن به گونه‌ای است که انگیزه هراتفاق بعدی در آخرین دیالوگ وجود دارد. در بطن هرحادثه علت به وجود آمدن حادثه بعدی را می‌توان پی گرفت. مسئله دیگر اینکه این مورد بخصوص در اجرا تشدید شده است. کل نمایش از ذهنیت مادر می‌گذرد. مادری که داستان زندگی خود را برای پسرش بازگو می‌کند. او حوادث را همان‌گونه که براو گذشته و احتمالاً بدون ترتیب زمانی بازمی‌گوید. اصلی‌ترین واقعه فرار مادر است. اگر این مسئله و اتفاقاتی که در بیابان برآنها گذشته مورد توجه قرار بگیرد، فکر می‌کنم سایر مسائل بیشتر روشن بشود.

● با توضیحی که می‌فرمایید، متن شما پرداختی «اکسپرسیونیستی» دارد. اما اجرای شما با سبک متن تفاوت دارد. ما در اجرا فقط رگه‌هایی از «اکسپرسیونیزم» را شاهدیم. شما هنگام نوشتن متن، چقدر به

«اکسپرسیونیزم» نظر داشته‌اید؟

■ صریحاً عرض کنم که موقع نوشتن متن، به هیچ مکتب و ایسمی فکر نمی‌کردم. شاید تجربیات من- به‌طور ناخودآگاه- در من اثر کرده باشند. مسلماً شما وقتی فنّی را بلد باشید، موقع عمل به آن فکر نمی‌کنید بلکه تجربیات شما باعث هدایت و حرکتتان خواهند بود.

● متن به هرشیوه‌ای که نوشته شده باشد، مسئله مهم این است: اطلاعاتی که به مخاطب داده می‌شود باید دقیقاً در دل «کنشی» باشد. متاسفانه در نمایشنامه شما خلاف این رویه را شاهدیم. ما می‌بینیم که یوسف و همسرش فرار می‌کنند، سالها با هم زندگی کرده‌اند اما برای اینکه مخاطب بفهمد که در گذشته برآنها چه گذشته است اطلاعاتی را که هردو می‌دانند و مخاطب آگاه نیست آنها برای همدیگر تعریف می‌کنند تا مخاطب بفهمد. این شیوه اطلاعات دادن، اطلاعات مستقیم است و جایی در نمایشنامه ندارد شما چرا این راه را انتخاب کرده‌اید؟

■ فکر نمی‌کنم این‌گونه باشد. من حرف شما را این‌گونه تصحیح می‌کنم که وقتی یوسف و رخسار فرار می‌کنند هنوز ازدواج نکرده‌اند. آنها دو بچه‌ای هستند که همزمان در یك محیط کار می‌کنند. وقتی پرده باز می‌شود، من از اتفاق یعنی فرار شروع می‌کنم. اکثر متون ادبی به همین ترتیب از اتفاق حادث شده شروع می‌کنند و بعد در دل اتفاقات بعدی به ترتیب اطلاعات داده می‌شود. برای نمونه از خود شما می‌پرسم که از چه صحنه‌ای شما متوجه می‌شوید که رخسار مادر ندارد؟ صحنه‌های آخر است، در حالی که قبلاًمی‌گوید مادردارم. چرارخسار به‌دروغ می‌گوید من مادر دارم و چرا بعد حقیقتش را می‌گوید؟ این به زمانی برمی‌گردد که یوسف از مرگ خواهرش می‌گوید و حالا رخسار هم به‌نوعی درد دل خود را بازمی‌گوید. من اطلاعات را تا آخرین دیالوگ نمایشنامه به مخاطب منتقل می‌کنم. به هیچ وجه به‌طور مستقیم اطلاعات داده نمی‌شود بلکه در موقعیتها و به نسبت موقعیتها، لازم است اطلاعاتی داده شود که من این کار را کرده‌ام.

● همین جاست که من می‌گویم متن در پرداخت و بازنمود عینیت و ذهنیتها به آشفتگی می‌رسد. نمایش شما زمانی آغاز می‌شود که رخسار برای پسرش «یوسف فعلی» گذشته زندگی را تعریف می‌کند. با این آغاز، من مخاطب حق دارم که فکر کنم یوسف و رخسار قبلاً ازدواج کرده‌اند، چون شما هرگز به این نکته اشاره نمی‌کنید که آنها قبل از فرارشان ازدواج نکرده‌اند. در حال حاضر ما پسر آنها را می‌بینیم که بزرگ هم هست و منطقاً به این استنتاج می‌رسیم که طی آن سالهای گذشته اینها قطعاً با هم ازدواج کرده‌اند. حالا سؤال من این است که آیا شما فکر نمی‌کنید که این عدم توجه به مخاطب باعث می‌شود که این پرسشها و توهمات در او به وجود بیاید. یا مثلاً مخاطب فکر کند که با درهم ریختن عینیت و ذهنیت این توهم ایجاد شده است؟

■ من چنین جسارتی را نسبت به مخاطب خودم نمی‌توانم داشته باشم اما دقیقاً دیالوگ خیلی واضح و روشنی راجع به این مطلب وجود دارد که رخسار می‌گوید: آمدیم شهر عروسی‌مان غریبانه بود و دلهامون عاشق، بساطمون خاموش و سرد... این اطلاعات وقتی لازم است گفته شود که این دو نفر ازدواج نکرده باشند. البته من فکر می‌کنم مسئله ازدواج مسئله مهمی نیست از نظر من. بلکه اشکال عمدهٔ شما درهم ریختن واقعیتها و ذهنیتهاست. نمایش ما در مجموع ذهنیت رخسار است. یعنی اگر شما دو صحنهٔ اول و آخر را کنار بگذارید، بقیه ذهنیت رخسار است. حالا این پارامتر شما را رهبری می‌کند که از زاویه چشم رخسار به وقایع نگاه کنید. صحنه اول، رخسار در واقعیت است و بعد از آن ذهنیتها شروع می‌شود. و ما نشان می‌دهیم که واقعیت، همان صحنه اول است و بقیه این وقایع تماماً ذهنیت مادر می‌باشد. به این دلیل از نظر من هیچ درهم ریختگی وجود ندارد. فرار یوسف و رخسار هم در ذهنیت مادر به وقوع می‌پیوندد. من فکر می‌کنم روند علّی و معلولی ذهن هرشخصی به نسبت شخص دیگری فرق می‌کند.

● توهمی که برای من به وجود آمده همین است «استریندبرگ» یك نمایشنامه‌ای دارد که در آن متن جابه‌جا به گذشته برمی‌گردد. حتی به دوران کودکی خودش. اما بجا آن کار را انجام می‌دهد. باز نه به دلیل اینکه «استریندبرگ» هست یا خارجی من این نظر را نسبت به او دارم. بلکه او با شیوه‌ای که انتخاب کرده، این مهم را باورپذیر ساخته است. در «اکسپرسیونیسم» این نوع بازگشت، به همراه یك نوع ذهنیت باورپذیر هست که ما می‌بینیم در آغاز پیری و بعد جوانی را نشان می‌دهد یا ناگهان به پیری می‌رسد و بعد برمی‌گردد به کودکی. ظاهر این ترفند خیلی آشفته به نظر می‌رسد. اما متن انسجام درونی خودش را دارد. آیا شما موقع نوشتن متن به این انسجام درونی فکر کرده بودید یا نه؟

■ موقع نوشتن خیر امّا موقع بازنویسی صددرصد به این انسجام فکر کردم و هرجا دیدم که نیاز هست اطلاعاتی داده شود، خوب فکر کردم که چرا. به اتفاق فکر کردم، به اتفاقات قبلی و بعدی نگاه کردم و بعد اشخاص را، نوع کنشها و واکنشهای آنها را بررسی کردم و هرجا که عمل می‌توانست به جای دیالوگ باشد من آن دیالوگ را برداشته و به جای آن عمل صحنه‌ای را گذاشتم و فکر می‌کنم در چند موردخیلی هم مؤثر بود. با همه اینها من صریحاً بگویم که تماشاگر من باید قضاوت بکند.

● با توجه به شناختی که من از شما دارم و می‌دانم که معتقد به «ایسمی» و مکتبی نیستید باز این سؤال را می‌پرسم: متن شما به کدامیك از شیوه‌ها نزدیکتر است؟

■ چرا من باید این سؤال را جواب بدهم؟

● برای اینکه با بررسی که من کردم و شناختی که دارم متن شما ملغمه‌ای است بین شیوه‌های گوناگون و یك ساختار منسجمی را در یك شیوه خاص ندارد. اگر کار نوی انجام شده باشد باید به خودی خود این متن جوابگو باشد و ساختار نوی را داشته باشد. این را به این دلیل می‌پرسم که در این تجربه‌ای که شما داشتید به چه رسیده‌اید؟

■ باز هم می‌گویم دلیلی نمی‌بینم که به این سؤال جواب بدهم. چرا که مسئله این نیست که درچه «ایسمی» من می‌نویسم. مسئله‌این است که وقتی کاری روی صحنه می‌رود باید بتواند با تماشاگر خودش ارتباط برقرار کند و ضوابط و قوانین را رعایت کند. اگر توانست ارتباط برقرار کند و ارتباطش درازمدت بود در طول سالیان ماند و فقط تاریخ روز نداشت، موفق است حالا هر «ایسمی» را که شما دوست دارید رویش بگذارید یا ملغمه یا هرچیز دیگری. آفتاب آمددلیل آفتاب. کار می‌رود روی صحنه و تماشاچی قضاوت می‌کند.

● خود شما در پاسختان اشاره کردید که کار باید ضوابط و اصول خودش را داشته باشد. این ضوابط و اصول آیا ضوابط و اصول یك درام هست یا نه؟

■ احسنت. ضوابط و اصول، اصلی‌ترین چیزی است که من به آن اهمیت داده‌ام. من فکر می‌کنم یك کار نمایشی زمانی روی صحنه موفق است که بتواند زیبایی را خلق کند. چون زیبایی، اوّل از همه تماشاچی را سر جایش نگه می‌دارد تا به حرف تو گوش کند. البته بگویم که زیبایی در

تمام اجزای اجرا باید با هم ارتباط لازم را داشته باشند چیزی اضافه نباشد و رابطه علّی و معلولی هم رعایت شده باشد. خلق زیبایی بدون محتوا به نظر من امکان‌پذیر نیست، محتوا هم دارد. من سعی کردم اینها را به وجود بیاورم. خوب اینها اصول و موازین مورد نظر من هستند. شما عنایت کنید که یک فرستنده‌ای هست و یک گیرنده‌ای و یک پیامی که قرار است منتقل بشود. حالا این پیام حتماً باید روی بالهایی سوار شود. این بالها چه هستند؟ تکنیک. مسلماً تکنیک باید حضور داشته باشد.

● من مخالف این نیستم اما زیبایی از دیدگاه ارسطو با زیبایی از دیدگاه افلاطون و هگل تفاوت می‌کند. زیبایی در مکتب اکسپرسیونیسم با زیبایی کلاسیسیزم متفاوت هستند. ضابطه‌ها و اصول تفاوت می‌کنند به این دلیل می‌گویم ضابطه‌ها و اصولی که مدنظر شما بوده چیست؟ چون در نمایش شما از تعزیه که نمایش سنتی ماست تا اکسپرسیونیسم و... بهره بردید، در عین حال اوج توجه شما به عمل بوده، عمل صحنه‌ای و این عنایت شما به تئاتر مدرن است. به این دلیل است که من می‌گویم متن شما باید اصول و ضابطه‌های خاص خودش را داشته باشد این اصول و ضابطه‌ها را می‌خواهم تعریف کنید. زیبایی یکی از اصول است؟

■ نه آقای قادری، اصول و ضابطه‌های کارم را شما که نقاد هستید بیرون بیاورید و بنویسید. من فقط عمل می‌کنم همان‌طور که ارسطو «فن شعر» خود را برپایه و اساس کارهای «سوفوکل» و دیگران می‌نویسد شما هم کارم را می‌بینید اگر این کارها اصول دارد، شما می‌توانید پیدا کنید و بنویسید، اگر هم اصول ندارد، رای شما صائب و محترم است.

● من سؤالم را به شکل دیگری مطرح می‌کنم. بی‌آنکه بخواهم بگویم که تمام غربیها و همه هنرمندان جهان آمدند و از تئاتر ایرانی اصول و فنون را دزدیدند و بردند و در کارهای خودشان استفاده کردند، با تحقیقی که در این مدت مدید روی مکتبهای غربی انجام داده‌ام، به این نتیجه رسیده‌ام که تمام آن اصول را می‌توان در تئاتر سنتی ما یافت اما نه در تئاتر سنتی فعلی که دارد اجرا می‌شود یا تئاترهای لاله‌زاری یا تعزیه‌های بازاری، نه، بلکه در جان تعزیه این مسائل هست. حالا شما چقدر به این نکته توجه کردید که این اصول را از جان نمایش خود ما بگیرید و به ما پس بدهید ولی دراماتیزه شده. کاری که تا به حال روی نمایش ایرانی انجام نگرفته است؟

■ من سعی خودم را کردم. «هرکسی کو دور ماند از اصل خویش/ باز جوید روزگار وصل خویش» سعی کردم به اصل خودم برگردم و اصل خودم را در فرهنگ و آیین خودم دیدم، سعی کردم استفاده کنم. به‌طور مثال موردهای خیلی جزئی از میزانسنها را از میزانسنهای تعزیه استفاده کردم اما نه به همان شکل سنتی، بلکه با نگاه تازه در بعضی قسمتها به پرده‌خوانی نزدیک شدم. حالا اگر توضیح بدهم شما متوجه می‌شوید که اینجا پرده‌خوانی بوده یا اینجا تعزیه بوده. من نمی‌دانم شما قصه «دختر شهر پیچاپیچ» را خوانده‌اید یا نه؟ ببینید ذهنیت چقدر راحت و چقدر آزاد و به هرجا که دلش خواست می‌رود و سعی می‌کند ارتباطش را برقرار کند. ما در تمام کارهایمان حتی درکارهای کمدی، در کارهای تعزیه به‌نوعی آرمانگرا بودیم، به آن باور داشتیم. سه اصل وجود داشته که ریشه‌ای‌ترین چیزها بودند: یکی باورمان که ما باور داشته‌ایم. دوم اینکه به ثمره این کار باور داشتیم یعنی اعتقاد داشتیم که

این تعزیه و این عزاداری ما مفید واقع خواهد شد و سوم اینکه جمعی که آن را اجرا می‌کردند یکی شده‌بودند. خوب اینها به نظر من اساسی‌ترین‌ها هستند. من سعی کردم در نمایش جوّی را به وجود بیاورم که تمام گروه اجرایی، به پیام نمایش، به اعتقادات نمایش، به جو لطیف و با محبتی که در قصه وجود دارد و به حرکتها اعتقاد داشته باشند، آنها را در حد اعلای خودش باور کنند و به سمت و سویی که قرار است حرکت کنند و به کلیت کار یقین بیاورند و به این مهم نیز رسیدیم.

● باور در تئاتر یك اصل است اما باوراندن آن مهمتر است، که مثلاً باور را ما بتوانیم به باور برسانیم. ما در متن تعزیه می‌بینیم که جایی جبرئیل می‌آید کنار سلیمان و می‌ایستد و به او می‌گوید از بین دو انگشت من نگاه بکن. از بین دو انگشت او سلیمان و ما واقعه کربلا را می‌بینیم. این بازگشت را ما در متن شما هم به نوعی می‌بینیم. با توجه به حرفها و اجرای شما، آیا می‌خواهید تماشاگر را با خودتان و با تیم اجرایی‌تان یکی بکنید یا نه؟

یکی؟ من نمی‌دانم شما چرا با تأکید از واژه یکی استفاده کردید. من تصحیح می‌کنم من واقعاً دلم می‌خواهد تماشاچی من این را باور کند. و سعی خود را هم کردم و به نتیجه‌های خوبی هم رسیدم. البته ضعفهایی نیز در کار هست که واقفم. مثلاً گاهی اوقات کار تأثیر خودش را می‌گذارد، یعنی جذبه را ایجاد می‌کند، تماشاچی را ساکت روی صندلی نگه می‌دارد. اما بعضی از لحظات است که برایش تیره و مبهم است. من هرشب در سالن با تماشاچی‌ها صحبت می‌کردم، حرف می‌زدم، نظراتشان را می‌گرفتم و نظراتم را به آنها می‌گفتم و می‌دیدم که یك مقداری هم ضعف وجود دارد. اما جاذبه هست، تماشاچی روی صندلی می‌نشیند و کار را می‌بیند ولی بعضی از لحظات برایش مبهم است. بعد فکر کردم شاید این به این دلیل است که خوب ما به نوعی عادت کردیم به زبان گفتار. اکثر ضعفها را که می‌گویند در همین قسمت بود که ما سعی کردیم آن را اصلاح کنیم. نظر دیگری هم بود که من اعمال و گفتار را درست انجام ندادم و درست به هدف نزدم و شاید هردوی این موارد باشد که با هم این مشکل را به وجود آورده‌اند.

● باز مجبورم بگویم که شما دارید می‌روید به سمت و سویی که تماشاگر با شما- تأکیدم روی واژه یکی شدن است- یکی بشود. کاری که «آرتو» هم مدنظرش بود. من معتقدم که آرتو به دلیل اینکه به فیزیك قضیه نظر داشته نه به متافیزیك آن به آن نمی‌رسد و تعزیه ما با توجه به اینکه به متافیزیك قضیه نظر دارد به آن دست می‌یابد. آیا شما فکر نمی‌کنید که تحصیلات دانشگاهی و تأثیراتی که دانشگاه در ذهن شما به وجود آورده باعث شده که شما هم به فیزیك کار بچسبید و متافیزیك آن را فراموش کنید.

■ من سعی کردم که به تأثیر خودم از حیات- به بطن حیات- حالا آنچه که ماورای اعمال وجود دارد، همان احساسی را که نمی‌شود ترجمانش کرد نمی‌شود در قالب کلمات گذاشت،- دست پیدا کنم. و آن جوهرهٔ ناب احساسی که در قالب کلمات نمی‌نشیند، در جان تماشاچی بنشانم و موهای تنش را راست کنم و بدنش بلرزد و فکر می‌کنم به این رسیده باشم. چون در صحبتهایی که با آنها داشتم بعضیها اشاره می‌کردند که یك احساسی به آنها دست داده که نمی‌توانند با کلمات بیانش کنند ولی واقعاً نمایش رویش تأثیر گذاشته و تصفیه شده، راحت شده، پالایش شده، حالا شاید تا ابد هم این «آن» با او بماند. حالا اگر تجربیات آموزش در دانشکده هم در من مؤثر بوده، سعی کرده‌ام از این آموزشها در جهت درست و اصولی استفاده کنم و من فکر می‌کنم صورت و معنا باید عین هم باشد. نه صورت برمعنا برتری داشته باشد، نه معنا برصورت.

● اگر اجازه بدهید به اجرای شما هم نگاهی داشته باشیم. با عنایت به اینکه شما در نمایش تأکید زیادی روی حرکت دارید، و با اعتقاد به اینکه حرکت باید در کنار محتوای کار شما عمل کرده باشد. من معتقدم که حرکت جدای از متن شماست. دیالوگی گفته می‌شود، بعد همان حرفی که قرار است به مخاطب منتقل بشود تصویر هم می‌شود. در حقیقت تصاویر شما جدای از اجرا هستند. گاهی تصاویر آنچه را که دیالوگه شده، دوباره‌گویی می‌کنند. چرا این‌قدر روی این دوگانه‌گوییها و دوباره‌گوییها تأکید کرده‌اید؟

■ دوگانه‌گویی نمی‌تواند باشد، چرا که خود شما هم می‌گویید مطلبی را که بازیگر حرفش را می‌زند ما دوباره آن را عمل می‌کنیم. پس شما می‌توانید همان واژه دوباره‌گویی را به کار ببرید. گاهی اوقات حرکات و صحبتهای ما عین هم هستند. به عنوان مثال لحظه‌ای می‌رسد که شما حالتان به هم می‌خورد. خوب حالت‌تهوع دارید یك سری اعمال فیزیکی دارید که طبیعی است چه شما بخواهید، چه نخواهید آنها را دارید. در زندگی واقعی هم این‌طور است. اما گاهی اوقات هست که ما می‌توانیم صحبتی را انجام بدهیم و عملش را انجام ندهیم و خود صحبت کافی باشد. آن لحظاتی که شما می‌بینید، یکی به این دلیل است که اعمال و گفتار باید با هم انجام بشود و دوم به دلیل تأکیدگذاری خاص نمایش که باید قدرت این را داشته باشد که بعضی از لحظات را بتواند درشت‌تر کند و تأکید بگذارد. حالا ما سعی کردیم براین اساس عمل کنیم. می‌دانم مورد نظر شما کدام صحنه است. مورد نظر شما صحنهٔ مرگ خاتون است که یوسف حرف می‌زند و حرکت خاتون به نوعی منطبق با عمل اوست و گروه سه نفره‌ای که همسان عمل می‌کند و خود یوسف که در سکوت ایستاده و... بله؟ من این صحنه را دوست دارم و از آن لذت می‌برم، ولی‌خوب اگر به نظر شما از جهت تکنیکی اشکال دارد من حرفی ندارم.

● باز هم تأکید می‌کنم بردوگانه‌گویی و دوباره‌گویی. من اندیشه را، اندیشه پاك اسلامی می‌دانم و این در کلام هم گویاست، اما در تصویر، تصلیب مسیح را می‌بینیم. این را می‌گویم دوگانگی در تصویر و کلام. و دوباره‌گویی را هم توضیح دادم. به این دلیل تأکید کردم که شما دوگانه‌گویی هم می‌کنید یعنی کلام دقیقاً باورداشت مذهب اسلام است اما تصویری که نشان داده می‌شود تصلیب مسیح. چرا؟

■ من باز بهتر است این‌طور بگویم، توضیح دوباره‌گویی‌ها را خدمتتان عرض کردم، اما دوگانه‌گویی، شما می‌دانم چه صحنه‌ای را مدنظرتان هست. مثلاً صحنه مرگ یوسف. صحنه سوختنش هست و به قول شما کار محتوای خاص خودش را دارد. این تصلیب نیست بلکه تصویر پرواز است که شما اگر آنالیز هندسی آن را در نظر بگیرید، دستها به طرفین باز شده و سر کمی به طرف بالا متمایل است، حالا با تغییرات خیلی کوچك به تصویری تبدیل می‌شود. اما حالا برفرض گفته شما- تصلیب- باشد. خوب چه اشکالی می‌تواند داشته باشد؟

● قصد من از دوگانگی، اشاره‌ای است که گفته بودم دوگانگی در کلام و عمل دیده می‌شود. ما شهادت را در اسلام جور دیگری می‌بینیم. همان پروازی می‌بینیم که شما توضیح دادید، اما شهادت را در مسیحیت این‌گونه نمی‌بینند آنها مثلاً شهادت را در به صلیب کشیده شدن عیسی می‌بینند. مخاطب شما این تصویر را می‌شناسد و می‌داند از کجاست در حالی که اندیشه متن شما شهادت اسلامی است و تصویر جواب کلام

شما را نمی‌دهد؟ این دوگانگی است.

■ در کنار آن تصویر شما سجده کردن را هم می‌بینید، دیدید یا نه؟

● بله.

■ قبل از آن در کل گروه حرکت قنوت را هم تماشاگران می‌بینند. آن تصویر به نظر من تصویر پرواز بوده و یوسف وقتی زنجیر را پاره می‌کند، عاشقانه دستش را به طرف معبود بلند می‌کند و این اعلام نوعی تسلیم و رضا در مقابل خداوند است و مرگ را می‌پذیرد و شهادت می‌دهد. علت این حرکت هم این است که اینجا اوج نمایش است و یوسف به شناسایی می‌رسد و من سعی کردم که تصلیب نباشد. دلیلی هم نمی‌دیدم که تصلیب باشد. خود آن حرکت مفاهیم بسیار دیگری را هم می‌تواند در کار منتقل کند. و اگر این مورد دیده شده ضعف از من بوده و مسلماً باید تصحیح کنم.

■ من منکر این هستم که تیم من توان بدنی نداشته است. تیم من به نسبت خودش بالاترین توان بدنی را داشته و سعی کردم که تیم با من همفکری کرده و همراهی داشته باشد. گروه تمرینات سختی را گذراند. حرکت اول فیکس نیست یعنی فیکس به معنای عکس و اینکه هیچ تکان و هیچ لرزشی نداشته باشد. نه این نیست یک نفر ایستاده و پنجه‌هایش را که بالای سرش هست آرام آرام باز می‌کند. دستها از زمانی که نمایش شروع می‌شود حرکت دارند و درشت‌ترین حرکت را هم باید می‌داشتند. دستها خیلی نرم باز می‌شود اما به صورت درشت دیده می‌شود چون تاکید دارم و این را در بهترین نقطه صحنه قرار داده‌ام. من فکر می‌کنم نقطه طلایی را کارگردان انتخاب می‌کند. نقطه طلایی صحنه را کارگردان براساس ترکیب عناصرش می‌تواند حتی در بدترین نقطه طبیعی صحنه، یعنی سمت چپ صحنه انتخاب کند به شرط اینکه بتواند عمل دیگر را جوری هدایت بکند که ناخودآگاه چشم تماشاچی به طرف چپ برگردد. هرچند که ما می‌دانیم قاعدتاً راست صحنه بهتر و مرکز صحنه بهترین است.

امّا راجع به پرش اوستا. پرشی که اوستا قرار است داشته باشد از فاصله‌ای نزدیک به دو متر و با زاویه چهل و پنج درجه این پرش را انجام می‌دهد. بعد از این پرش غلت می‌زند و باید غلت بزند امّا در پرش آخر می‌بینیم که حالا به نوعی تفاوت شخصیتی هم دارد. همان فیزیک همان انسان ولی نوع رفتار، کردار و عملش جور دیگر. در این پرش است که او فیکس می‌کند. آقای «هیهاوند» پاشنه پایشان قبلاً مو برداشته بود و ناراحتی داشت ولی در تمام بیست شب اجرا، حاضر نشد از این میزانسن بگذرد و برای من جالب بود. من حاضر بودم یک مقدار ارتفاع را کم کنم با اینکه به کار لطمه می‌زد، ولی ایشان حاضر نبود یعنی دلش می‌خواست کارش را تمام و کمال انجام بدهد. بقیه بچه‌ها نیز هرشب چیزی نزدیک یک ساعت و بیست دقیقه کار بدنی انجام می‌دادند و واقعاً مشکل بود. به هرحال گروه سعی خودشان را کردند و من از آنها راضی‌ام. اگر اشکالی دیدید از ناحیه من بوده که خوب توجیه نکردم.

● اوستا چند سال دارد؟

■ چه تفاوتی می‌کند که چند ساله باشد.

● در ادای دیالوگ ۷۰ ساله است با صداسازی بسیار بدی که می‌کند اما در پرشها پانزده ساله است، این دوگانگی را چگونه توضیح می‌دهید؟

■ اوستا به هیچ عنوان سن و سالش مطرح نیست. او می‌تواند گاهی اوقات پیر بازی کند. دلیل هم دارد. موقعی پیر می‌شود که مزوّر است و دقیقاً روی این لحظات هوشنگ متوجه بوده، موقعی که این شخصیت مزوّر است پیر می‌شود، بدنش را جمع می‌کند شانه‌هایش می‌افتد تمام فیزیک فشرده می‌شود. ولی موقعی که در موضع قدرت است جوان پانزده ساله می‌شود چون حالا دارد با قدرت عمل می‌کند. ما سعی داشتیم این حرکات به حدی درهم بلغزند و لطیف ارائه بشوند که این درشت نشود که حالا این شخصیت چند سالش است. چند سالش می‌تواند باشد. سن و سال کمتر در این شخصیت تأثیر دارد.

● امّا دقیقاً در حرکت وقتی به ناگهان از بالای آن سکو می‌پرد پایین و بعد پشت بدنش تبدیل به یک پیرمرد می‌شود با صداسازی خاصی که می‌کند این توهّم به وجود می‌آید. مسئلهٔ دیگر شخصیت رخسار است. این زن کیست؟ کجایی است؟ و چه می‌گوید؟ آیا احساس شدیدی که از ناحیه او در کل کار جاری شده است فکر نمی‌کنید به کار لطمه زده باشد و این حرفها از دهان این آدمها باورپذیر نباشد؟

■ اگر این تضاد وجود داشته باشد، صددرصد مشکل ایجاد می‌کند. مسلماً شخصیتی نمی‌تواند دارای زبان چندگانه‌ای باشد. در مورد رخسار، بیوگرافی‌اش در طول کار داده می‌شود که از چه طبقه‌ای است. پدرش کسی است اهل ادبیات، اهل خواندن و نوشتن، شبیه‌نامه می‌نویسد، به دخترش آموزش داده است. دختر در کودکی آموزشهای دینی دیده و با ادبیات هم تا حدودی آشناست خودش می‌گوید من اینها را می‌شنیدم ولی هیچی نمی‌فهمیدم فقط دلم خوش بود که نقل، نقل بابام است. وقتی که از زبان مادر می‌شنود، وقتی می‌آید توی شهر و درس می‌خواند، اول نمایشنامه وقتی آن کاغذها از دست او ریخته می‌شود می‌بینیم کاغذی را برمی‌دارد و یک شعر را می‌خواند. پدر این شخص شاعر بود. خود بچه هم شعر می‌گوید. ما سعی کردیم زبان یکدستی باشد. خوشحال می‌شدم اگر شما اشاره می‌کردید در چه جاهایی زبان نمایش به صورت فاحش تفاوت دارد.

● شما اشاره می‌کنید که این زن شاعر است و ما هم می‌پذیریم که می‌تواند شاعر باشد. قطعاً می‌دانید که یک شاعر هم در زمانی که با همسرش حرف می‌زند، با مردم کوچه و بازار حرف می‌زند، جنس کلام او با جنس کلام یک آدم عادی تفاوت دارد. یعنی شاعر بودن او در کلامش مؤثر است؟

■ کلامش لطیفتر است، فقط در همین حد. دلیلی ندارد یک شاعر وقتی که در کوچه و بازار راه می‌رود، قلمبه سلمبه صحبت کند.

● اصلاً. ولی عادی هم نیست.

■ احساسش لطیف است و این احساس در کلامش نهفته است.

● و از جنس کلمات خاصی استفاده می‌کند. اگر الان متن بود، من عین دیالوگهای شاعرانه‌اش را در نمایشنامه می‌خواندم شما متوجه می‌شدید که گاهی به شعر ناب نزدیک می‌شود اما موقعی که مثلاً با یوسف حرف می‌زند با دیگران حرف می‌زند در آن لحظات آن جنس کلام شاعرانه‌ای که باید یک شاعر داشته باشد ندارد. من به این نکته اشاره می‌کنم؟

■ یک نکته خیلی جالب اینجا هست. رخسار شاعر هیچ‌جا با یوسف حرف نمی‌زند. هیچ‌جا. رخساری که با یوسف حرف می‌زند، یک دختر بچه است.

● که باز هم شاعر است.

■ نه. استعداد شاعر شدن را دارد. حتی اگر این‌طور باشد هم من اشتباه کردم. یعنی قبل از اینکه شخصیت به تحول برسد، من آن ویژگی خاص را در وجودش گذاشتم.

● به مورد دیگری که لازم است اشاره کنم، بیان بازیگران شماست. عموماً دیالوگها به گوش تماشاگر نمی‌رسد. یک مقداری تقصیر سالن هست و با توجه به این نکته شمای کارگردان باید میزانسن را جوری انتخاب می‌کردید که دیالوگ به گوش همه برسد. این بیان بد به همراه اینکه هروقت به فریاد می‌رسند جیغ می‌زنند و خصوصاً بیان بد یوسف که آزاردهنده است. چرا روی بیان، همپای حرکت کار نکردید تا این ضعف به وجود بیاید که صدا به مخاطب نرسد؟

■ همان‌طور که اشاره کردید تئاتر شهر متاسفانه نقطه کور دارد، هم از جهت دید و هم از جهت صدا. یعنی بعضی از جاها هست که صدا حتی اگر بهترین صداها باشد به گوش تماشاگر نمی‌رسد و همین مشکلات زیادی در اجرا ایجاد می‌کند. من میزانسن را از سه طرف طراحی کردم. واقعاً مشکل بود اما با این کار فکر می‌کنم توانستم تا هفتاد و پنج درصد از نقاط کور تصویری فرار کنم اما از جهت بیانی، جیغ زدن در تئاتر مشکل دارد به همین راحتی نمی‌شود آن را پذیرفت ولی گاهی اوقات لازم است که بازیگر از تشدیدکننده گلو هم استفاده کند. گاهی اوقات باید بازیگری از اول نمایش تا آخر نمایش با تشدیدکننده گلو داد و جیغ بزند. خوب شما ببینید، رخسار اولین مرتبه هست که روی صحنه می‌رود و من فکر می‌کنم به نسبت خودش موفق عمل کرده، همین‌طور «سعید ذهنی» (یوسف) به عنوان یك کار جدی بازیگری، اولین باری است که روی صحنه می‌رود. اما اینها در مقابل اینکه شما می‌گویید ما نشنیدیم، توجیه است.

● اگر اجازه بدهید به نور هم اشاره‌ای داشته باشم. با توجه به اینکه شما سعی کردید از عنصر نور هم بهره ببرید، متاسفانه بازیگرهای شما توجهی به آن نمی‌کنند و به جای اینکه در نور موضعی قرار بگیرند در تاریکی قرار می‌گیرند. نمایش گلهای قالی، حاصل زحمت شش ماهه شماست. حاصل کار، پایان‌نامه شماست. پایان‌نامهٔ چهار سال تحصیل شما در دانشگاه. «زیباترین گلهای قالی» تجربه خوب یکی از بچه‌های مسلمان است بچه‌هایی که مظلوم مضاعفند. دوست دارم باز هم بگویم و این کار جا دارد که بیش از این راجع به آن صحبت شود، ولی من می‌خواهم به عنوان آخرین کلام بگویم که به عنوان کارگردان زیباترین گلهای قالی، هرچه می‌خواهد دل تنگت بگو؟

■ واقعاً من اینجا بهترین چیزی را که می‌توانم بگویم این است که: هماوا با زمزمه‌های طولانی خاك، هماوا با ریزش غریبانه‌ای از مصیبت و درد در قعر استخوانها و هماوا با تمامی انسانهایی که زیبایی و خیر را در وجود خالق هستی می‌بینند، گلهای قالی خواندند سرود غم‌انگیز خود را. زیباترین گلهای قالی حکایت فرش و فراشی نیست. لاله‌های سرخ قالی از شبان بی‌ستاره راز می‌گویند، از نوازشهای شما نه، از سکوتی جاودانه، از شقایقهای قالی، لحظه‌های انتظار این مادر تنها. زیباترین گلهای قالی حکایت فرش نیست، ناله داغ سینه‌هاست. گس شورزار فقر و مذمت در آن هست. این فرش نیست، ناله ما، آه ما، سوز ماست. تصویر ما و ترانهٔ جسم و جان ماست.

● امیدوارم روزی برسد که مسئولین به این همه عشق، این همه محبت و ایمان توجه بکنند و مظلومیّت مضاعفی را که بچه‌های مسلمان در این دیار به آن دچار شده‌اند و از هردو طرف تحت فشار هستند برطرف بشود. امیدوارم روزی برسد که شما و گروه خوبتان بتوانید آن تجربیاتتان را ادامه بدهید و مسئولین به این تجربیات شما بها بدهند که پیام انقلاب ما، پیام مذهب ما و کار بچه‌های مسلمان را از دل همین تجربیات می‌توان یافت.

■ از شما سپاسگزارم و همین‌طور لازم می‌دانم از دوستان مرکز تئاتر تجربی که در تمامی مراحل تمرین و اجرا ما را یاری کرده‌اند تشکر کنم.

● پیروز و موفق باشید.

طرح در نمایشنامه / ۲

در شمارهٔ گذشته راجع به کلیات طرح بحث شد و در این شماره ادامه این مبحث را پی می‌گیریم.

طرح، در زبان یونانی تحت عنوان «Mythos» آمده است. طرح، عبارت از تقلید «کنش» است. نکته‌ای که در اینجا قابل اشاره است اینکه عموماً در زبان فارسی کنش را برابر «عمل» آورده‌اند. بنابراین در اینجا هرکجا که از کنش صحبت به میان می‌آید و از دیگران نقل قولی آورده می‌شود طبیعی است که برابر عمل آمده باشد اما چون عمل مفهوم کلی کنش را افاده نمی‌کند، ما از همان کلمه استفاده می‌کنیم.

نکته دیگری که شایان ذکر است اینکه این مباحث از دیدگاه «بوطیقا»ی ارسطو پی گرفته می‌شوند. اما دیدگاه و نظر دیگران نیز در این مقوله برای آگاهی و مقایسه آورده خواهد شد.

منظور از طرح، ترتیب و تنظیم وقایع است. طرح تقلید انسان نیست، بلکه تقلید اعمال انسان می‌باشد. طرح، در حقیقت نوعی تقلید از زندگی است، اولین کسی که از طرح سخن گفت ارسطو بود. پس لازم است که در اینجا مباحث اساسی بوطیقا را دربارهٔ طرح بیاوریم. ارسطو در بوطیقا هرجا از تراژدی صحبت می‌کند قصدش نمایشنامه است، چرا که او بهترین و عالیترین نمایشنامه‌ها راتراژدی می‌داند. اساساً بوطیقا راجع به اجزاء و عناصر یك تراژدی خوب بحث می‌کند. اکنون به مباحث اساسی بوطیقا درباره طرح نگاه می‌کنیم:

۱. ماده خام طرح، ۲. تقلید زندگی، ۳. ترتیب و تنظیم وقایع، ۴. طرح تقلیدی از یك عمل است.، ۵. طرح روی تراژدی است.، ۶. ساختمان، ۷. واقعه یا واقعه دخیل (اپیزود Episode)، ۸. احتمال و ضرورت، ۹. تفاوت میان نمایشنامه، طرح و تاریخ، ۱۰. وحدت طرح، ۱۱. اندازه طرح، ۱۲. ترس و ترحم، ۱۳. تزکیه «Catharsis»، ۱۴. انواع طرح، ۱۵. تعلیق «Suspense»، ۱۶. کنایه «Irony»، ۱۷. تعصب در مورد طرح، ۱۸. طرح نمایشنامه نیست.

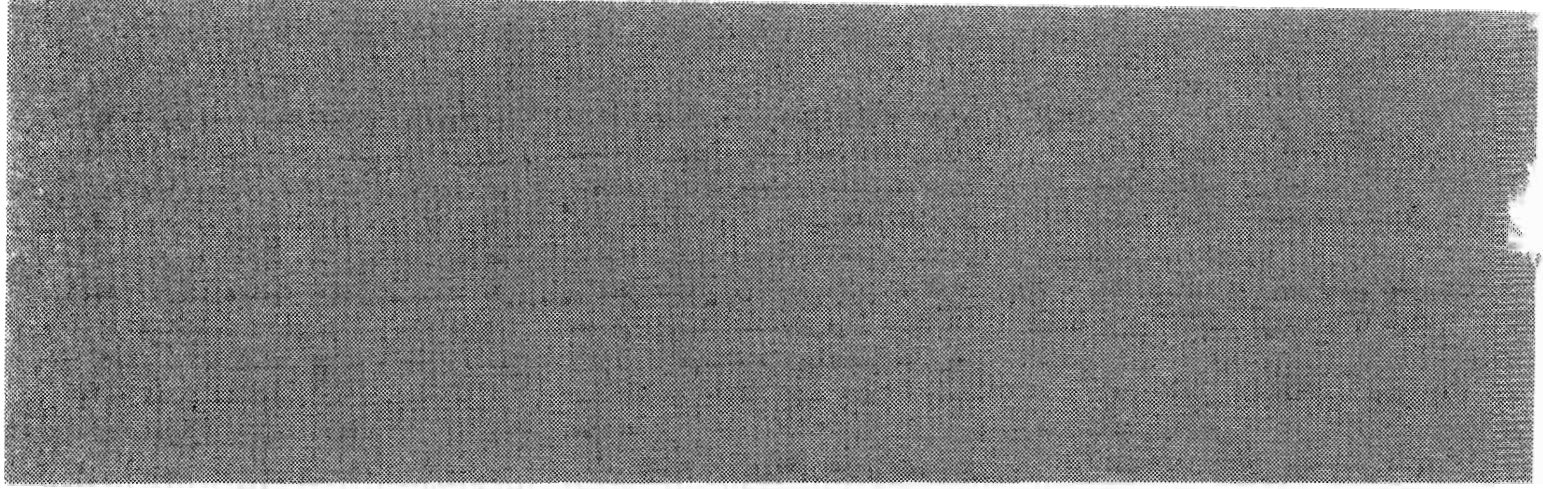
ماده خام طرح زندگی است. اما این کلمه بسیار کلی است. می‌توان گفت ماده خام طرح همان حوادث، وقایع و رویدادهای موجود در زندگی است. آنچه مسلم است از تمام حوادث، وقایع و رویدادها نمی‌توان برای طرح استفاده کرد. بلکه این وقایع و حوادث اولاً باید جذابیت و ثانیاً واقعیت‌نمایی داشته باشند. در حقیقت طرح موضوع تقلید اعمال آدمی است»[۱] اعمال آدمی که نه خوب و نه بد باشد از دیدگاه ارسطو برای تقلید مناسب نیست. «پس آدمیانی که افعالشان موضوع تقلید است، باید یا از ما بهتر باشند، یا بدتر و یا چنان‌باشندکه ما هستیم.»[۲]

طرح تقلید عمل است، پس نباید به تقلید روایت تبدیل شود بلکه باید به عمل درآید، و بدون عمل ما نمایشنامه‌ای نخواهیم داشت. و «تراژدی تقلید عملی است که کامل، تمام و دارای طول معین باشد... آن چیزی را تمام گوییم که دارای آغاز و میان و پایان باشد.»[۳] و این مهم قطعاً باید مطابق اصول و قواعد درام تنظیم شود. اما کنش چیست؟ برای کنش نمی‌توان تعریف جامع و مانعی ارائه داد. درك و دریافت کنش بیشتر حسی و قیاسی است. در آغاز، چند دیدگاه را دربارهٔ کنش نقل می‌کنیم و آنگاه مبحث را پی می‌گیریم.

«Cuddon»در «فرهنگ اصطلاحات ادبی پنگوئن» دربارهٔ کنش چنین می‌نویسد:

«کنش خط داستانی یا رشته اصلی حوادث است که متضمن حرکت به جلو می‌باشد.» او در ادامه یادآور می‌شود که: کنش رشته اصلی حوادث به علاوهٔ طرح، عامل بنیادی نمایش را تشکیل می‌دهند.

«اورلی هولتن- Orley Holtan» در کتاب «مقدمه برتئاتر، آئینهٔ طبیعت»[۴] چنین می‌گوید: «وقتی واژه عمل را به کار می‌بریم معمولاً مراد ما انجام چیزی، نوعی فعالیت بدنی چون ضربت زدن به یك توپ، صعود از کوه، یا جارو کشیدن حیاط است. نتیجه آنکه وقتی می‌گوییم یك نمایش یا یك فیلم تحرك ندارد، معمولاً به چیزهایی چون جنگ، زد و خورد، تعقیب و مانند آن فکر می‌کنیم. با چنین نگرشی، بسیاری از نمایشها، حتی انواعی



که حالتی دلهره‌آور یا ملودرام دارند، عمل و تحرکی ناچیز داشته یا اصولاً هیچ‌گونه عمل و حرکتی در آنها نیست. البته یك پاسخ به این مشکل آن است که بگوییم عمل سراسر عمل جسمانی نیست، عمل ممکن است فکری، عاطفی و زبانی نیز باشد.»[۵] هولتن معتقد است که کنش گاه بدون حرکت جسمانی تحقق می‌یابد. او این نظریه را که کنش حتماً نوعی عمل است رد می‌کند. او نقش اساسی کنش در نمایشنامه را همانا باز کردن شخصیت و طرح می‌داند. اگر کنش نباشد، نمایشنامه هرگز به جلو نخواهد رفت. قوه محرکه نمایشنامه کنش است.

«پیرایمه توشار»، کنش را چنین توضیح می‌دهد: «کنش حرکتی است کلی که باعث می‌شود چیزی در فاصله میان شروع تا پایان به دنیا آید، رشد کند و بمیرد.»[۶]

توشار در تعریف خود از کنش به: ۱. کلیت، ۲. حرکت، ۳. شروع، میان و پایان آن اشاره می‌کند.

«فرگاسن» در کتاب «ایده یك تئاتر» ده نمایشنامه را انتخاب کرده و برای تبیین کنش به بررسی آنها پرداخته است. او در مورد کنش می‌گوید:

«تمایز بین طرح و کنش اساسی است. کنش دارای تعریف خاصی نیست و مفهومی قیاسی است. یعنی با ارجاع به مثالهای مختلف می‌توان آن را فهمید و جز این راه دیگری ندارد.»

«استانیسلاوسکی» در مورد کنش معتقد است: برای یافتن کنش باید مافوق هدف را در نمایشنامه جستجو کرد.

فرگاسن در ادامه بحث خود به این تعریف اشاره کرده و می‌گوید: «برای درك و دریافت کنش می‌توان به روش استانیسلاوسکی یعنی همان یافتن مافوق هدف پرداخت. و به تعبیری مافوق هدف را می‌توان کنش سراسری نامید.»

استانیسلاوسکی از بازیگر خود می‌خواست، کنش را با یك مصدر ادا نماید. مثل فرار کردن از سرنوشت ـ یا پیدا کردن قاتل.

«اس. دبلیو. داوسن S.W. Dawson» در کتاب «نمایشنامه و ویژگیهای نمایشی»[۷] فصل «کنش و کشش» دربارهٔ کنش چنین توضیح می‌دهد:

«هرچیزی که در هرلحظه در نمایشنامه یا فیلم چه موقعیت چه گفتار روی می‌دهد به کنش مربوط می‌شود. اما کنش کل نمایشنامه یا فیلم نیز هست. کنش فهم کامل ما از کل است و جدای از این فهم نمی‌تواند وجود داشته باشد.»

داوسن با یگانگی طرح و کنش مخالف است. او می‌گوید:

«طرح شرح توالی حوادث است که حتی‌الامکان از مفهوم آن وقایع انتزاع شده باشد. کنش روح و جوهر نمایشنامه است. درستی هرجزء خاص را در نمایشنامه به کمك کنش تشخیص می‌دهیم. بدین مفهوم که دریابیم آیا این جزء خاص با کنش ارتباط دارد یا آنکه بی‌ارتباط است.»

«راجر گراس» دربارهٔ کنش و طرح چنین می‌نویسد:

«کنش واقعهٔ روحی و اصلی نمایشنامه است که این واقعه در ذهن تماشاگر به‌وقوع می‌پیوندد. اگر چنین واقعه‌ای صورت نپذیرد، کنشی صورت نگرفته است. فرآیندهای مادی نمایشنامه، «بازیگر، صحنه و...» همگی واسطه‌هایی برای انتقال واقعهٔ روحی کنش به تماشاگر هستند.» او درباره طرح می‌گوید: «طرح عبارت است از آنچه که نویسنده با داستان می‌کند تا به آن معنا، کنش و مفهوم ببخشد. داستان قابل تکرار است و می‌توان آن را به اشکال مختلف ارائه کرد. اما طرح و کنش قابل تکرار نیستند.

منظور گراس این است که چون کنش یك واقعه روحی خاص در تماشاگر است که براساس عمل نویسنده برروی داستان و ایجاد طرح صورت می‌گیرد تنها در صورتی قابل تکرار است که همان طرح و همان عمل نویسنده تکرار شود، یعنی دوباره همان کنش تکرار شود. اما داستان به لحاظ اینکه صاحب کنش خاصی نیست و تولید واقعه روحی نمی‌کند به اشکال مختلف قابل تکرار است. نهایتاً اینکه گراس، کنش را جزئی از طرح نمی‌داند بلکه آن را دیدن طرح از جنبه‌ای خاص می‌شمارد. پس از دیدگاه او معنا در متن نمایش نیست بلکه مخاطب یك واکنش معنایی خاص را در قبال نمایشنامه تجربه می‌کند و معنای یك نمایشنامه خاص نمی‌تواند نزد دو نفر یکسان باشد.

تا به حال مشخص شد که چرا برای کنش نمی‌توان تعریف جامع و مانعی ارائه داد. و علت اینکه عمل تمام مفهوم کنش را افاده نمی‌کند چیست. اینك ادامه مبحث را پی می‌گیریم. از نظر ارسطو طرح تقلید یك عمل است که شامل یك سلسله وقایع است که دارای نظم و ترتیب خاصی باشد. ارسطو اصل احتمال و ضرورت را عامل ایجاد نظم در سلسله وقایع می‌داند. «مورگان فورستر» در کتاب «جنبه‌های رمان» می‌گوید: «آنچه که داستان را تبدیل به طرح می‌کند، رابطه علت و معلولی است که بین وقایع ایجاد می‌گردد. داستان وقایعی است که تنها با حرف ربط «و» به همدیگر متصل شده‌اند. و در داستان سؤال نهایی مخاطب «خوب، بعد؟» است اما در طرح سؤال «چرا؟» است...»

ارسطو روح و جوهر تراژدی راطرح می‌داند، چرا که تنها در این صورت یك سلسله وقایع، قابلیت نمایشی و غیر روایتی می‌یابند و موجب برانگیخته شدن حس ترس و ترحم و در نتیجه تزکیه می‌شوند. او همچنین دربارهٔ وحدت کنش می‌گوید: «منظور از وحدت کنش این نیست که فقط یك شخص مورد تقلید قرار گیرد.» چرا که اولاً بریك شخص، وقایع متعددی روی می‌دهد که بسیاری از آنها وحدت‌پذیر نیستند. همچنین خود شخص نیز اعمال متفاوتی انجام می‌دهد که به شکل واحدی درنمی‌آیند. بنابراین منظور از وحدت کنش این است که نظم موجود در یك سلسله وقایع، همگی در کل به یك کنش اصلی نظر داشته و القاکننده تنها یك کنش باشد. تنها بدین‌صورت است که نظام بین وقایع را می‌توان شکل داد. کنش کامل، کنشی است که هیچ کدام از وقایع و اجزاء آن قابل جابجایی و یا برداشتن نباشد. نمایشنامه بدون «کنش» ممکن نیست اما بدون «منش» ممکن است. در این مورد باید یادآور شد که منظور ارسطو از عدم شخصیت، عدم آدم

نیست، چرا که به هرحال حتماً به وجود فاعل در نمایشنامه احتیاج است. منظور او را می‌توان اینگونه توضیح داد که مثلاً در بسیاری از فیلمهای پلیسی شخصیتها تنها ابزاری هستند که اعمالی را انجام می‌دهند و به همین دلیل هم قابل معاوضه با یکدیگر هستند. امروزه ما بهتر این می‌دانیم که شخصیتها نیز چنان پرورده گردند که قابل تعویض نباشند و هرکدام منشا عمل خاص باشند تا بدین صورت جنبه واقعی‌تر و دلنشین‌تری به اثر داده شود.

تا بدینجا این مهم را توضیح دادیم که کنش به عنوان یك جزء در نمایشنامه یا طرح وجود ندارد بلکه روح واحدی است که کل طرح یا نمایشنامه یا... را دربر گرفته است و از شکل خاص طرح است که آن کنش در ذهن بیننده ظاهر می‌شود و اینکه می‌گوییم کنش با طرح عجین شده و درهم آمیخته است نه به معنی این است که جزئی از طرح بودن آن را مدنظر داریم، بلکه به عنوان روح قرار گرفته در کل طرح است و همچنان معتقدیم که تعریفی جامع و مانع برای آن نمی‌توان ارائه داد بلکه مفهومی حسی و قیاسی است.

●

کنش به مثابه سنخ ازلی

کهن الگو یا سنخ ازلی به معنی الگوهایی است که از ازل به‌طور نسبی در زندگی بشر وجود داشته است. «کارل گوستاویونگ» در مورد سنخ ازلی می‌گوید: «نظر براین است که کلیه آثار و اعمال گذشتگان در روح انسانی که به دنیا می‌آید بالفعل وجود دارد. بعضی از شخصیتها و داستانها سنخ ازلی هستند. مثلاً هملت یك سنخ ازلی است. زمانی که نویسنده‌ای داستانی را تبدیل به مثلاً یك نمایشنامه می‌کند ابتدا آن را تبدیل به یك اسطوره می‌کند. «لرد راگلان» هم معتقد است که: «طرح تقلیدی از یك اسطوره است»

«اورلی هولتن» در کتاب «مقدمه برتئاتر» در مورد سنخ ازلی که از آن به نام الگوی رویدادها یاد می‌کند چنین توضیح می‌دهد:

«زندگی، الگوها یا توالی رویدادهای بسیاری دارد ولی تمامی آنها نمی‌توانند مبنای نمایشی قرار گیرند. روزهایی که سر کار یا به مدرسه می‌رویم شکل‌بندی شده‌اند چون همه روز به یك کلاس رفته و یا یك رشته کار را انجام می‌دهیم. روز نیز خود برحسب گردش ظاهری خورشید و همچنین سال برحسب تغییر فصول ترتیب خاصی دارند. حیات ما نیز به اعتبار دوره رشد، تولد، کودکی، جوانی، بزرگسالی و پیری و مرگ شکل‌بندی شده است. مع ذلك بسیاری از چنین الگوهایی مگر برای کسانی که آن را تجربه کرده‌اند چندان جالب نبوده و برای خود این دسته نیز همواره جالب نیست. بنابراین برای آنکه الگویی اساس نمایش را تشکیل دهد باید از نوعی خاص باشد یعنی «الگویی که در نظر مردمی که آن را می‌پذیرند وجه قابل توجهی از زندگی را در زمان تصویر کند.» بدین ترتیب، یك تعریف مقدماتی از نمایش احتمالاً می‌تواند عبارت باشد از ارائه یك الگو یا توالی رویدادهایی که در نظر تماشاکنندگان آن قابل توجه است به وسیله عمل.»[۸]

این الگوها به دلیل تلقی عمومی مردم یا فی نفسه بودن آنهاست که مورد توجه قرار می‌گیرند. مثلاً: ۱. تغییر و تحول در کل یك الگو قابل توجه است.

مراسم تایید بلوغ یا پاکشایی به سن بلوغ یا ازدواج یا فارغ التحصیلی یا... همگی دربردارنده نوعی تغییر و تحول هستند. حال اگر این تغییر و تحوّلها ناشی از یك عامل خارجی یا بحران یا تحمیلی باشند برجسته‌تر جلوه می‌کنند. با این تصور و این الگو می‌توان گفت که بسیاری از نمایشنامه‌ها براساس همین الگو ساخته شده‌اند. نکته شایان ذکر در این مورد این است که ارسطو نیز به تغییر و تحول اشاره دارد.

۲. آموختن بازشناسی که در رابطهٔ مستحکمی با تحول قرار دارد الگوی دیگری است که مورد استفاده بسیاری دارد. در آموختن یا بازشناسی حتماً لازم نیست که فرد تغییر پایگاه بدهد.

در این رابطه شاید نظر هولتن به دیدگاه ارسطو است که می‌گوید باید شخصیت از نیکبختی به بدبختی یا برعکس رجعت کند.

۳. به قدرت رسیدن و از قدرت افتادن یا ترکیبی از این دو نیز الگویی قابل توجه است که این شاید به خاطر فطری بودن حس موفقیت و یا ترس از دست دادن موقعیت در نهاد انسان باشد.

۴. ظهور و سقوط نیز الگوی دیگری شبیه به الگوی سوم است.

۵. نبرد برضد شر و بدی، از دیگر الگوهای رایج است که می‌تواند بیرونی باشد مثل نبرد برعلیه یك آدم شرور و می‌تواند درونی باشد مثل وجود خصلتی بد و ویرانگر در نفس یك انسان. وجود چند الگو در یك نمایشنامه نیز ممکن است اما به هرصورت باید یك الگو از سایر الگوها برتر باشد. «لوئیس هرمن» نیزالگوهای داستانی‌را طبقه‌بندی کرده است. این الگوها در عین اینکه می‌توانند به صورت مجرد مطرح شوند، می‌توانند همزمان در یك داستان موجود باشند.

ذکر این نکته لازم است که هریك از این طرحها می‌توانند بسیار پخته یا حتی ناشیانه استفاده شوند. لوئیس هرمن الگوی رویدادها را بویژه در سینما به نه عدد محدود می‌کند.

لوئیس هرمن و الگوهای داستانی‌اش:

۱. عشق، فرمول: پسر دختر را می‌بیند، پسر دختر را از دست می‌دهد، پسر دختر را به چنگ می‌آورد.

۲. موفقیت، فرمول: کسی قصد انجام کاری را دارد یا موفق می‌شود یا نمی‌شود.

۳. سیندرلا، فرمول: به حساب نیامدن، برخورد با یك شخص مهمّ و تحوّل.

۴. مثلث، فرمول: زن، شوهر، فاسق؛ خانواده نهایتاً یا به استحکام می‌رسد و یا متلاشی می‌شود.

۵. بازگشت، فرمول: انحراف از راه اصلی، رام شدن، بازگشت به نیکی.

۶. انتقام، فرمول: آگاهی، زمینه چینی، اجراء.

۷. تغییر، فرمول: زمینه چینی و بتدریج متحول شدن.

۸. فدا شدن یا قربانی، فرمول: خود را فدای آرمانی، جامعه‌ای،... کردن.

۹. خانواده، فرمول: بررسی روابط خانوادگی و...

از دیدگاه صاحب این قلم، بررسی اجزاء یك اثر به صورت مجزا و جدای از یکدیگر چندان درست نیست و شاید این عمل بیشتر سبب آشفتگی و گیجی در فهم مطالب شود اما برای مرزبندی کردن ناگزیریم که هرجزء را به صورت جداگانه بررسی کنیم. در این قسمت ناچاریم به‌طور خلاصه به کشمکش نیز بپردازیم آن را براساس کتاب «هولتن» بررسی کنیم. توضیح اینکه در این قسمت تنها تا بدانجا به این مفهوم می‌پردازیم که در راستای «طرح» ما را یاری دهد.

●

ستیز یا کشمکش

تقابل دو عنصر در نمایش را کشمکش گویند. انواع کشمکش از دیدگاه هولتن عبارتند از:

۱. کشمکش مبتنی برشخصیت، ۲. کشمکش مبتنی برطرح.

۱. کشمکش مبتنی برشخصیت:

کشمکش مبتنی برشخصیت دارای سه بخش است.

۱. نخستین و بارزترین نوع ستیز، ستیز آدمی با آدمی است.

۲. نوع دوم ستیز، ستیز آدمی با خویش است.

۳. نوع سوم ستیز، ستیز آدمی با نیروهای خارجی است.

ممکن است این سه نوع ستیز در نمایش واحدی تداخل داشته باشند. نمایشنامه‌ای که حاوی ستیز باشد بدیهی است که حالت دلهره نیز ایجاد می‌کند. زیرا مسئله اساسی در بسیاری از نمایشنامه‌هایی از این دست آن است که «عاقبت کار چه می‌شود؟»

۲. کشمکش مبتنی برطرح:

۱. مستقیم: در کشمکش مستقیم تمامی انواع قصدهای موجود در نمایشنامه با یکدیگر تقابل

پیدا می‌کنند و رودرروی یکدیگر قرار می‌گیرند.

۲. متوالی: در کشمکش متوالی ممکن است بعضی از قصدها با هم تقابلی پیدا نکنند. در این نوع گاهی یک کنش فرعی که قصد هیچگونه تقابلی را با سایر کنش‌ها ندارد، در پایان بدون هیچ‌گونه برخورد و در اثر برخورد بین قصدهای دیگر به تسلط می‌رسد. در این کشمکش ممکن است یک شخصیت بدون درگیری رودررو، و تنها به دلیل سیر طرح به تسلط برسد.

ساختمان

ساختمان از لحاظ معنی لغوی یا فرهنگنامه‌ای و به‌طور عمومی و جامع. ارتباط اجزاء با یکدیگر و با کل است به نحوی که با وسایل قابل شناخت بتواند توجه ما را به آنچه که در کنش اساسی‌تر است جلب کند یا حفظ نماید.

هرگز نباید چنین تصور کرد که ساختار یا ساختمان چیزی مجزا از طرح یا کنش است، چرا که اگر ساختار را چیزی جدا بدانیم دچار اشتباهات مهلکی خواهیم شد. همچنین اگر بحثی به عنوان ساختار را بطور مجرد مورد بحث قرار می‌دهیم تنها به دلیل پذیرش ذهن است. آنچه که به عنوان ساختار در اینجا مطرح می‌شود هرگز جنبهٔ عمومی و صددرصد نداشته بلکه باید گفت معمولاً برای هرنوع مفهومی هنرمند از ساختار ویژه‌ای پیروی می‌کند.

ساختار به دو دسته بیرونی و درونی تقسیم می‌شود:

ساختار صوری یا بیرونی در تئاتر، همان توالی اپیزودهاست. منظور از اپیزود واقعه‌ای است که خود دارای شروع و میان و پایان است و منتهی به اپیزود بعدی می‌گردد و در جمع، اپیزودها یک کل را تشکیل می‌دهند. البته ارسطو از اپیزود به عنوان یک واقعه خارجی هم نام می‌برد که به کل نمایشنامه تحمیل می‌گردد که به هرحال در این‌جا منظور ما این‌گونه اپیزود نیست.

مسئله مهم در ساختار بیرونی کیفیت توالی اپیزودهاست که از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. در زمان ارسطو ساختار بیرونی نمایشنامه‌ها به صورت زیر بود:

۱. مقدمه «پرلوگ»، ۲. گفتگو در صحنه «اپیزود اول»، ۳. خروج، ۴. آواز فرودستان، ۵. اپیزود دوم، ۶. خروج، ۷. آواز فرودستان، و...

امروزه با تغییراتی که در کیفیت این توالی صورت گرفته به هرصورت دو عامل هنوز مورد توجه است که یکی تنوع و دیگر ریتم اپیزودهاست. تنوع در اپیزودها سبب از بین رفتن یک فضا و ایجاد فضایی جدیدتر برای درک واقعه مهمتر آینده می‌گردد. تضاد حاصل در این‌گونه مسائل گیرایی بیشتری را برای مسائل مهمتر ایجاد می‌کند. آنچه که به نام ریتم در ساختمان بیرونی مطرح است، هماهنگی ساختار بیرونی با ساختار درونی و نوع وقایع است که معمولاً هرقدر ماجرا به سمت انتها پیش می‌رود ریتم و حدفاصل و زمان اپیزوها هم کوتاه می‌شود.

ساختار درونی یا غیر صوری: به هیچ عنوان از کنش و طرح قابل تفکیک نیست. ارسطو طرح را تقلید یک کنش می‌دانست که برانگیزنده ترس و ترحم باشد و نهایتاً سبب تزکیه گردد. او ساختار درونی را برنظام احتمال و ضرورت قرار می‌دهد که این نظام سبب دو کاربرد می‌شود. یکی بیننده حسّ پیش‌بینی در مورد واقعه بعدی را می‌یابد و دیگر اینکه می‌توان حس او را از این طریق فریب داد و ساختار را پیچیده‌تر کرد.

ارسطو برای تراژدی ساختاری دو قسمت عمده قائل است که شامل گره‌افکنی از ابتدا تا نقطه اوج و گره‌گشایی، از نقطه اوج تا پایان می‌گردد و نقطه اوج را نقطه تغییر مشخص و قاطع بحث قهرمان و روشن شدن قضیه می‌داند. در مورد ساختار درونی یک منتقد آلمانی به نام «گوستاو فریتاک» در کتاب «فن نمایشنامه» خود هرمی ساخته است که به نام «هرم فریتاک» معروف است. او ساختار درونی را شامل دو بخش عمده «عمل فزاینده» و «عمل کاهنده» می‌داند. که به‌طور کلی شامل قسمتهای «زمینه‌چینی»ـ در قدیم به صورت پرلوگ و امروزه در میان گفتگو در ابتدا ـ، «عمل برانگیزنده» عملی که آغاز گره‌افکنی است، «گره‌افکنی» وقایع متوالی که به سوی سرنوشت نامعلومی گام برمی‌دارد و معما ایجاد می‌کند و سعی در رفع آن دارد، «اوج» رویدادی که گره‌ها را حل می‌کند و جواب قضیه داده می‌شود، «تحلیل و نتیجه» که سبب پایان کنش و نتیجه اعمال است و عاقبتها را روشن می‌کند.

«فریتاک آغاز طرح و توطئه را از الف که «مقدمه»، « Intoduction » نامیده می‌شود، شروع می‌کند و بعد به «الف» که «لحظه انگیزش»، « Lnciting Moment » طرح و توطئه نامیده می‌شود، اشاره می‌کند که تا حدی پس از مقدمه، سرچشمه و منبع عمل است. پس از این مرحله، طرح و توطئه وارد مرحلهٔ «عمل در حال صعود»، « Action Rising » می‌گردد و بعد در قله هرم به «اوج»، «Climan» می‌رسد و آنگاه قوس نزولی که در آن دو عنصر به چشم می‌خورد آغاز می‌شود: یکی «عمل در حال نزول»، « Falling Action » و دیگری «عاقبت»، « Catastrophe » نمایشنامه یا قصه که در نقطه مقابل «مقدمه» قرار گرفته است.[۹]»

این تعریفی از «هرم فریتاک» بود که ما آن را به نقل، مطرح کردیم.

اشکالی که به هرم فریتاک وارد است، قائل شدن زمان مساوی برای گره‌افکنی و گره‌گشایی است. امروزه زمان گره‌گشایی یا عمل کاهنده بسیار کوتاهتر از عمل فزاینده شده و بین نقطه اوج تا پایان فاصله کمی وجود دارد. حتی گاهی نقطه اوج و پایان تقریباً برهم منطبق می‌گردند.

●

تزکیه

تزکیه را ارسطو علت نهایی نمایشنامه می‌داند و از تزکیه حس ترس و ترحم صحبت می‌کند. اگر ما تزکیه را نه تنها برای ترس و ترحم بلکه تزکیه به معنی عام آن در نظر بگیریم، باز سؤالی مطرح است و آن اینکه تزکیه به چه معنی است؟ ارسطو به این سؤال جواب قاطعی نداده است. روی همین اصل تفاسیر مختلفی از تزکیه شده است. در یک مورد می‌توان گفت که منظور ارسطو از تزکیه مفهومی مذهبی و متعالی است. اما افلاطون در مورد برانگیخته شدن ترس و ترحم در تراژدی مخالفت می‌ورزد و اعتقاد دارد که تراژدی نه تنها باعث تزکیه نمی‌شود بلکه سبب سست شدن بافت اخلاقی نیز می‌گردد. به هرصورت بعضی معتقدند که تراژدی با برانگیختن ترس و ترحم سبب پاک و منزه شدن این دو روحیه می‌گردد و بعضی هم می‌گویند که این وسیله اصلاح جامعه است «راسین» در این مورد به اعتدال رحم و ترس به عنوان تزکیه معتقد است و نهایتاً به بحث عمیقی در مورد استغراق می‌رسیم که به بررسی غرق شدن بیننده در شخصیت می‌پردازد.

تا بدینجا در دو قسمتی که راجع به طرح صحبت کردیم سعی نمودیم که مفاهیم کلی و اساسی را بررسی کنیم. در آینده همچنان راجع به طرح صحبت خواهیم کرد.

■ نصرالله قادری

پاورقیها:

۱. بوطیقا/ ارسطو/ ترجمه فتح‌الله مجتبائی/ ص ۴۷.
۲. پیشین/ ص ۴۷.
۳. پیشین/ ص ۷۶.
۴. Introduction to Theatre A Mirror to Nature.
۵. مقدمه برتئاتر/ هولتن/ ص ۶۲
۶. حرکت کلی/ General Movement.
۷. Drama and the Dramatic
۸. مقدمه برتئاتر/ هولتن/ ص ۶۳
۹. قصه‌نویسی/ براهنی/ ص ۲۱۴.

● روشهای پرداخت دستمایه (تدوین ساختاری)

■ ترجمه: عباس اکبری

برگرفته از کتاب «تکنیک فیلم»

یك فیلم سینمایی و به تبع آن یك فیلمنامه، همواره به قطعات مجزای بسیاری تقسیم می‌شود (دقیقتر آنکه، فیلم از این قطعات ساخته می‌شود). «سناریوی آماده برای فیلمبرداری» به تعدادی فصل تقسیم می‌شود، هرفصل به تعدادی صحنه و بالاخره هرصحنه به نوبه خود از سلسله قطعاتی (نماهایی) که از زوایای گوناگون فیلمبرداری شده است، شکل می‌گیرد. یك فیلمنامه واقعی، آماده برای فیلمبرداری، باید این مشخصه اصلی فیلم را دربر داشته باشد. به عبارت دیگر فیلمنامه‌نویس باید قادر باشد دستمایه‌اش را دقیقاً به همان شکل که روی پرده به نمایش درمی‌آید، روی کاغذ آورد به همین ترتیب مضمون هرنما و موقعیت آن را در فصل، عرضه کند. ساختن یك صحنه از قطعات، یك فصل از صحنه‌ها، و یك حلقه از فصلها و... «تدوین» نامیده می‌شود. تدوین به عنوان یکی از مهمترین ادوات تأثیرگذاری در اختیار سینما، و بنابر این در اختیار فیلمنامه‌نویس نیز، هست. حال یك به یك بار روشهای آن آشناتر شویم.

● تدوین صحنه

هرکس که با فیلم آشنا باشد، با اصطلاح «نمای درشت» آشناست، نمایش متناوب چهره شخصیت درحین یك گفتگو، نمایش دستها، یا پاهایی که تمام پرده را پر می‌کنند- برای همه آشناست. لیکن برای اینکه بدانیم چگونه می‌توان به نحوی مناسب نمای درشت را به کار برد، باید ویژگی و اهمیت آن را درك کنیم: نمای درشت توجه تماشاگر را به آن جزئی معطوف می‌کند که در آن لحظه در روند پیشرفت رویداد واجد اهمیت است. به عنوان نمونه، سه نفر در صحنه‌ای حضور دارند. فرض کنید اهمیت و خصوصیت این صحنه روند «کلی» رویداد باشد (مثلاً هرسه در حال بلند کردن شیئی نسبتاً سنگین هستند)، در این صورت آنها به‌طور همزمان در یك نظرگاه «عمومی»، معروف به نمای دور، فیلمبرداری

می‌شوند. حال فرض کنید یکی از آنها به کنشی مستقل دست بزند که در فیلمنامه واجد اهمیت خاصی است (مثلاً در حال جدا کردن خود از دیگران، با احتیاط هفت‌تیری را از جیبش بیرون می‌کشد)، در این صورت دوربین به سمت او معطوف می‌گردد و کنش وی به‌طور مستقل و جدا از دیگران ضبط می‌شود.

آنچه آمد نه تنها برای اشخاص، بلکه برای اعضای مختلف بدن یك شخص و قسمتهای گوناگون اشیاء، نیز به کار گرفته می‌شود. فرض کنید می‌خواهیم از مردی فیلمبرداری کنیم که ظاهراً، آرام به صحبت دیگری گوش می‌دهد، اما در واقع به سختی جلو خشم خود را می‌گیرد. این مرد با حرکتی که دیگری متوجّه آن نمی‌شود، سیگاری را که در دست دارد له می‌کند. دست او در نمای درشت روی پرده نشان داده می‌شود، در غیر این صورت تماشاگر توجهی به آن نمی‌کند و جزء مشخص‌کننده‌ای از دست خواهد رفت. نظری که پیش از این معمول بود (و هنوز هم عده‌ای به آن معتقدند) این است که نمای درشت «برشی» است از نمای دور. این نظر کاملاً غلط است. نمای درشت، هیچ نوعی «برشی» نیست. نمای درشت، نمایشگر شکل مناسب و ویژه‌ای از ساختمان کار است.

به منظور روشن کردن طبیعت روند تدوینی یك صحنه، می‌توان مقایسه زیر را انجام داد: تصور کنید در حال تماشای صحنه‌ای هستید که در برابر شما واقع می‌شود، بدین‌ترتیب که مردی کنار دیوار خانه‌ای ایستاده و سرش را به سمت چپ می‌گرداند، در آنجا مرد دیگری ظاهر می‌شود که دزدانه و با احتیاط از میان درگاهی عبور می‌کند. این دو مرد در فاصله‌ای نسبتاً دور از یکدیگر قرار دارند. اولی چیزی برمی‌دارد و تهدیدکنان به دیگری نشان می‌دهد. دومی مشتهایش را با غیظ به هم می‌فشرد و خودش را روی اولی پرت می‌کند. در این لحظه زنی از پنجره طبقه سوم به بیرون می‌نگرد و فریاد می‌زند: «پلیس!» دو شخص متخاصم در دو جهت مخالف فرار می‌کنند. حال ببینیم این صحنه چگونه مشاهده شده است؟

۱. شخص ناظر (تماشاگر) به مرد اول می‌نگرد، مرد سرش را می‌چرخاند.

۲. به چه چیز نگاه می‌کند؟ ناظر نگاهش را در همان جهت می‌چرخاند و مردی را در حال عبور از درگاهی می‌بیند. این مرد می‌ایستد.

۳. اولی نسبت به ورود دومی در صحنه چه واکنشی نشان می‌دهد؟ چرخش جدیدی توسط ناظر، اولی شیئی برمی‌دارد و دیگری را تهدید می‌کند.

۴. دومی چگونه واکنش نشان می‌دهد؟ چرخشی دیگر (توسط ناظر)، مشتهایش را گره می‌کند و خود را به روی دشمنش پرت می‌کند.

۵. ناظر عقب می‌کشد تا ببیند چگونه دو شخص متخاصم با هم گلاویز می‌شوند.

۶. فریادی از بالا. ناظر سرش را بالا می‌برد و زن را در حال فریاد زدن، در پنجره می‌بیند.

۷. ناظر سرش را پایین می‌آورد و نتیجه اخطار را می‌بیند. دو شخص متخاصم در دو جهت مخالف در حال فرارند.

این ناظر برحسب اتفاق نزدیك واقعه ایستاده بود و تمام جزئیات را به‌روشنی دید، لیکن برای این کار مجبور بود سرش را بچرخاند، ابتدا به چپ، بعد به راست، سپس به بالا و هرکجای دیگر که توجه او براساس جالب بودن موضوع و اهمیت آن در روند پیشرفت صحنه اقتضا می‌کرد، جلب می‌شد. فرض کنید ناظر در فاصله دورتری از رویداد ایستاده بود، طوری که دو شخص و پنجره طبقه سوم را همزمان زیر نظر داشت، در این صورت بدون اینکه قادر باشد به طور مجزا ابتدا به اولی، بعد به دومی یا به زن نگاه کند، یك تاثیر کلی از رویداد دریافت می‌کرد. در اینجا با دقت به خصوصیت و اهمیت بنیادی تدوین نزدیك شده‌ایم. هدف تدوین، چنانکه آمد، به اختصار نشان دادن پیشرفت صحنه، با هدایت توجه تماشاگر ابتدا به یك عنصر، سپس به عنصر مجزای دیگر است. عدسی دوربین جایگزین چشم ناظر می‌شود، و تغییر زاویه دوربین- لحظه‌ای معطوف به یك شخص، بعد به دیگری، سپس به یك جزء، و بعد به جزیی دیگر- باید تابع همان شرایطی باشد که‌چشمهای ناظر بود. هنر فیلم، به منظور ایجاد و حفظ رضایت‌بخش روشنی، تاکید و وضوح رویداد، صحنه را به صورت قطعات مجزا فیلمبرداری می‌کند و با پیوند و نمایش آنها توجّه تماشاگر را به سوی عناصر مجزا سوق می‌دهد و او را وامی‌دارد چنان ببیند که، ناظر مجذوب آن رویداد را دید. از خلال مطالب فوق شیوه‌ای که تدوین می‌تواند حتی برعواطف تاثیر بگذارد، به دست می‌آید. ناظری را تصور کنید که از دیدن صحنه‌ای که به تندی پیش می‌رود، به هیجان آمده است. اگر این «نگاه» را با دوربین تقلید کنیم زنجیره‌ای از قطعات تصویری متناوب و سریع خواهیم داشت که آفرینش یك فیلمنامه مهیج، با ساختمانی تدوینی را به دست می‌دهد. عکس این مورد، قطعات تصویری بلندی خواهند بود که با درهم‌آمیزی تغییر می‌کنند، و ساختمان تدوینی کُند و ملایمی به وجود می‌آورند (چنانچه می‌توان، مثلاً، از گله‌ای گوسفند سرگردان در طول یك جاده فیلمبرداری کرد که از نقطه دید چوپان در همان جاده گرفته شده باشد.)

ما با این مثالها، خصوصیت و اهمیت اساسی ساختار تدوینی صحنه را بنیاد نهاده‌ایم. ساختار تدوینی، صحنه را از قطعاتی مجزا به وجود می‌آورد، که هریك از آنها توجه تماشاگر را برآن عنصر مهم رویداد متمرکز می‌کند. تواتر این قطعات نباید بی‌حساب باشد، بلکه بایستی شبیه انتقال طبیعی توجّه یك ناظر فرضی باشد که در نهایت، همان تماشاگر است. در این سلسله پی‌درپی، باید منطقی ویژه بیان گردد که تنها در صورتی وجود خواهد داشت، که هریك از آنها توجه تماشاگر را برآن عنصر مهم رویداد متمرکز می‌کند. تواتر این قطعات نباید بی‌حساب باشد، بلکه بایستی شبیه انتقال طبیعی توجه یك ناظر فرضی باشد که در نهایت، همان تماشاگر است. در این سلسله پی‌درپی، باید منطقی ویژه بیان گردد که تنها در صورتی وجود خواهد داشت، که هرنما دارای انگیزه‌ای جهت انتقال توجه به نمای بعدی باشد. مثلاً[1] مردی سرش را می‌چرخاند و نگاه می‌کند[2] آنچه می‌بیند نشان داده می‌شود.

● تدوین فصل

به‌طور کلی، هدایت پی‌درپی توجّه تماشاگر به عناصر مختلفی از رویداد در حال پیشرفت، مشخصه برجسته فیلم است. این ویژگی، روش بنیادی سینماست. دیده‌ایم که صحنه‌ای مجزا، و اغلب حتی حرکت یك فرد، از قطعات مجزایی ساخته شده و برپرده به نمایش درمی‌آید. امافیلم تنها مجموعه‌ای از صحنه‌های گوناگون نیست. همان‌طور که گفته شد پیوند قطعات مختلف یك رویداد، صحنه‌های مرتبط به آن رویداد را شکل می‌دهند. به همین ترتیب صحنه‌ها نیز در گروههایی تجمع یافته و فصلها را می‌سازند. فصل، ازصحنه‌ها ساخته (تدوین) می‌شود. فرض کنیم که با وظیفه ساختن فصل زیر مواجه شده‌ایم: دو جاسوس برای انفجار یك انبار مهمات به جلو می‌خزند. یکی از آنها کاغذ دستورالعمل را در راه گم می‌کند. شخص دیگری کاغذ را پیدا می‌کند و به گروه محافظ خبر می‌دهد. گروه محافظ به موقع سر می‌رسد، جاسوسها را دستگیر و از انفجار انبار جلوگیری می‌کند. در اینجا فیلمنامه‌نویس به‌طور همزمان باید به رویدادهایی که در چند مکان مختلف وقوع می‌یابند، بپردازد: در حالی که جاسوسها سینه‌خیز به طرف انبار می‌روند، شخص دیگری کاغذ را پیدا می‌کند و به شتاب می‌رود تا به گروه محافظ هشدار دهد. جاسوسها تقریباً به هدف نزدیك شده‌اند، نگهبانان آگاه شده‌اند و به طرف انبار هجوم می‌آورند. جاسوسها مقدمات کارشان را فراهم کرده‌اند، گروه محافظ به موقع سر می‌رسد. اگر قیاس قبلی را مقابل‌دوربین و یك ناظر دنبال کنیم، نه تنها باید از سمتی به سمت دیگر بچرخیم، بلکه مجبوریم از مکانی به مکان دیگر برویم. ابتدا ناظر (دوربین) سایه به سایه جاسوسها در جاده حرکت می‌کند. بعد در اتاق نگهبانی است و اغتشاش حاکم بر آن را ضبط می‌کند، حال به انبار مهمات برمی‌گردد و جاسوسها را در حال کار نشان می‌دهد، و الی آخر. لیکن، در تدوین (اتصال) صحنه‌های مجزا، قانون پیشین، یعنی توالی زنجیره‌ای به قوت خود باقی است. تنها در صورتی یك زنجیره پی‌درپی روی

نمایی از فیلم «مادر»

پرده ظاهر خواهد شد که توجه تماشاگر بدرستی از صحنه‌ای به صحنه دیگر معطوف شود. درستی این امر به صورت زیر مقید می‌شود: تماشاگر باید جاسوسها را در حال سینه‌خیز، کمشدن کاغذ، و دست آخر شخصی که کاغذ را پیدا می‌کند، ببیند. شخص یابنده کاغذ به شتاب دنبال کمك می‌رود. هیجان غیر قابل اجتنابی بر تماشاگر حاکم است- آیا مردی که کاغذ را پیدا کرده می‌تواند از انفجار انبار جلوگیری کند، فیلمنامه‌نویس بی‌درنگ با نشان دادن جاسوسها که به انبار نزدیك می‌شوند جواب می‌دهد- جوابش تأثیر یك هشدار را دارد: «وقت تنگ است». هیجان تماشاگر ادامه می‌یابد. آیا به موقع سر می‌رسند؟ فیلمنامه‌نویس گروه محافظ را در حال بیرون آمدن نشان می‌دهد: «وقت بسیار تنگ است» جاسوسها در حال شروع کارشان نشان داده می‌شوند. بدین‌ترتیب، با انتقال توجّه تماشاگر ابتدا به نجات‌دهندگان و سپس به جاسوسان، با نیروهای محرکه واقعی، علاقه تماشاگر را افزایش می‌دهد، و ساختمان (تدوین) این صحنه بدرستی حاصل می‌شود.

در روان‌شناسی قانونی‌وجود دارد که می‌گوید اگر احساس باعث ایجاد حرکت خاصی گردد، با تقلید از این حرکت، احساس مربوطه فراخوانده می‌شود. اگر فیلمنامه‌نویس بتواند عناصر فزاینده علاقه را طوری بسازد که سؤال «در جای دیگر چه اتفاقی می‌افتد؟» برآید و در همین لحظه توجه تماشاگر به جایی که تمایل دارد، منتقل شود، آنگاه ساختار تدوینی که به این صورت خلق شده می‌تواند تماشاگر را واقعاً به هیجان بیاورد. در این صورت، فیلمنامه‌نویس حتی با وزن (ریتم) می‌تواند برعلاقه تماشاگر مشتاق تأثیر بگذارد. باید به این نکته‌واقف‌بود که تدوین در حقیقت هدایت ظریف و ضروری افکار و تداعیهای احساسی تماشاگر است. اگر تدوین فقط ترکیب بی‌حساب قطعات مختلف باشد، تماشاگر هیچ چیز از آن درك نخواهد کرد، امّا اگر براساس مسیر دقیق وقایع منتخب و یا طبق روندی عقلانی، هماهنگ شده باشد (چه هیجانی و چه آرام) باعث هیجان و یا تسکین تماشاگر می‌شود.

● تدوین فیلمنامه

فیلم به حلقه‌ها تقسیم می‌شود. حلقه‌ها معمولاً از نظر طول مساوی‌اند و به‌طور متوسط از ۹۰۰ تا ۱۲۰۰ فوت* طول دارند. مجموع حلقه‌ها فیلم سینمایی را می‌سازند. طول معمولی یك فیلم سینمایی نباید بیش از ۶۵۰۰ تا ۷۵۰۰

فوت باشد.** این طول، تاکنون، خستگی بیش از حد تماشاگر را دربرنداشته است. معمولاً یك فیلم به شش یا هشت حلقه تقسیم می‌شود. در اینجا باید به عنوان یادآوری عملی، به خاطر داشت که طول متوسط یك قطعه (تدوین صحنه را به خاطر آورید) بین ۶ تا ۱۰ فوت است و در نتیجه بین ۱۰۰ تا ۱۵۰ قطعه در یك حلقه جای می‌گیرد. فیلمنامه‌نویس با توجه به این مشخصات می‌تواند دریابد که چه مقدار ماده خام برای فیلمنامه‌اش کافی است. فیلمنامه از زنجیره‌ای از فصلها تألیف می‌شود. در ساخت (تدوین) فیلمنامه از فصلها، عنصری جدید در کار فیلمنامه‌نویس را معرفی می‌کنیم- عنصر معروف به تداوم نمایشی رویداد که در آغاز این طرح مختصراً بحث شد. تداوم فصلهای مجزا آنگاه که به یکدیگر وصل می‌شوند نه تنها به انتقال ساده توجه از جایی به جای دیگر بستگی دارد، بلکه به پیشرفت رویدادی که فیلمنامه برآن بنا می‌شود نیز مقید می‌گردد. با این وجود، یادآوری نکته زیر به فیلمنامه‌نویس اهمیت دارد: یك فیلمنامه در روند پیشرفت خود همواره لحظه‌ای بیشترین تنش را دارد که این لحظه تقریباً همیشه در انتهای فیلم است. برای آماده کردن تماشاگر یا به عبارت صحیحتر نگه داشتن وی، خصوصاً برای تنش نهایی، این نکته که، در طول فیلم از خستگی غیر ضروری متأثر نشود، واجد اهمیت است. روشی که فیلمنامه‌نویس می‌تواند برای این کار در نظر بگیرد، توزیع دقیق میان‌نویسهاست، (که همیشه تماشاچی را منحرف می‌کنند). یعنی حفظ تراکم بیشترین مقدار میان‌نویسها در حلقه اول، و نگه داشتن آخرین حلقه برای رویدادی که به وسیله میان‌نویسها قطع نشود.

بدین ترتیب، ابتدا رویداد فیلمنامه آشکار می‌شود، سپس این رویداد در چهارچوب صحنه‌ها به دقّت طرح‌ریزی می‌شوند. آنگاه این صحنه‌ها به وسیله تدوین قطعاتی که هریك از زاویه‌ای فیلمبرداری شده‌اند، ساخته می‌شوند.

تدوین به عنوان وسیله‌ای تأثیرگذار

● تدوین نسبی

پیش از این، در بخش مربوط به تدوین فصلها گفتیم تدوین فقط روشی برای اتصال صحنه‌های مجزا یا قطعات نیست، بلکه روشی است که «هدایت روانی» تماشاگر را نیز به عهده دارد. حال باید با روشهای خاص و عمده تدوین که هدفشان تأثیر برتماشاگر است، آشنا شویم.

«تقابل»: فرض کنید کار ما بیان موقعیت رقت‌انگیز فردی فقیر است، اگر این موقعیت با اشاره به حرص بی‌معنی فردی ثروتمند در ارتباط باشد، مسلماً داستان دارای تأثیر بیشتری خواهد بود.

روش تدوینی متناظر، دقیقاً برچنین رابطه تقابلی ساده‌ای استوار است. تأثیر این تقابل در خود فیلم، هنوز هم بیشتر است. زیرا نه تنها ایجاد رابطه‌ای بین فصل «فقر» و فصل «حرص» امکان‌پذیر است، بلکه صحنه‌ها و حتی نماهای مجزا می‌توانند در ارتباط با یکدیگر قرار گیرند و به این ترتیب تماشاگر را در تمام اوقات مجبور به مقایسه دو رویداد که یکی باعث تقویت دیگری می‌شود، بکنند. تدوین تقابلی یکی از مؤثّرترین، امّا معمولترین روشهاست، از این رو باید مواظب بود که بیش از حد به کار برده نشود.

«توازی»: این روش شبیه روش تقابلی است، لیکن بسیار گسترده‌تر است. ماهیت آن می‌تواند به روشنی با یك مثال تشریح شود: در فیلمنامه‌ای که هنوز فیلم آن ساخته نشده رویدادی به این صورت رخ می‌دهد: کارگری از رهبران یك اعتصاب، محکوم به مرگ است. عمل اعدام برای ساعت پنج صبح تثبیت شده است. این فصل چنین تدوین می‌شود: صاحب کارخانه استخدام‌کننده مرد محکوم، مست و لایعقل در حال ترك یك رستوران است، به ساعت مچی‌اش نگاه می‌کند: ساعت چهار. متهم نشان داده می‌شود- برای بردن آماده‌اش می‌کنند. بار دیگر کارخانه‌دار، زنگ در خانه‌ای را برای پرسیدن وقت به صدا درمی‌آورد: چهار و نیم. واگن زندانی، تحت نظارت شدید گروه محافظ در طول خیابان پیش می‌رود. خدمتکاری که در را باز می‌کند- همسر متهم- در معرض یك حمله ناگهانی است. کارخانه‌دار مست در رختخواب خر و پف می‌کند، پای او با پاچه شلوار تاخورده، دستش آویزان و ساع مچی‌اش در معرض دید، عقربه‌های ساعت به کندی به ساعت پنج نزدیك می‌شوند. کارگر به دار آویخته می‌شود. در این مثال، دو حادثه بی‌ربط از لحاظ موضوع، به وسیله ساعت که اعدام‌درشرف وقوع را بیان می‌کند، به‌طور موازی پیش می‌روند. ساعتی که به دست آن جانور سنگدل است، چنانچه آمد، وی را با قهرمان اصلی در «نقطه اوج» قریب‌الوقوع و تراژیك پیوند می‌دهد. بی‌شك این روش بسیار جالب و متضمن پیشرفتی قابل ملاحظه است.

«نهادگرایی»: در فصلهای نهایی فیلم «اعتصاب» قتل عام کارگران به نماهایی از سلاخی یك گاو در قصابخانه برش می‌خورند. فیلمنامه‌نویس می‌خواهد بگوید: درست همان طور که یك فضایی با حرکت سریع تبر گاوی را از پا درمی‌آورد، به همان صورت ظالمانه و خونسرد، کارگردان قتل عام می‌شوند. این روش، بویژه، به این علت جالب است که با استفاده از تدوین، مفهومی مجرد را بدون استفاده از میان‌نویس به تماشاچی القاء می‌کند.

«همزمانی»: در فیلمهای آمریکایی بخش نهایی پیشرفت دو رویداد همزمان، که نتیجه یکی متکی به نتیجه دیگری است، ساخته می‌شود. پایان قسمت امروزین فیلم «تعصب»... این چنین شکل گرفته است. تمامی هدف این روش آفرینش حداکثر تنش و هیجان با القاء مداوم یك سؤال است. سؤالی چون: آیا به موقع خواهند رسید؟- آیا به موقع خواهند رسید؟

این روش صرفاً احساسی است، و این روزها زیاده‌روی در استفاده از آن به حد ملال‌آوری رسیده است، با این همه نمی‌تواند طرد شود، زیرا از مؤثرترین روشهای «پایان‌سازی» است که تاکنون به جای مانده است.

لایت موتیف (تکرار درونمایه مضمون): اغلب برای فیلمنامه‌نویس جالب است که به‌طور خاص بر درونمایه اساس فیلمنامه تاکید کند. برای این منظور روش تکرار وجود دارد.

در فیلمنامه‌ای که هدفش افشای بی‌رحمی و دورویی «کلیسا»ی مخدوم رژیم تزاری بود یك نما چندین بار تکرار شده بود: ناقوس کلیسا به آرامی به صدا درمی‌آید و این میان‌نویس روی آن «سوپر» می‌شود: «آوای زنگها پیام بردباری و عشق را به تمام دنیا می‌فرستند». هرگاه فیلمنامه‌نویس قصد داشت برعمق بردباری یا ریای عشقی این‌چنین وعظ شده تاکید کند، این قطعه جلوه‌گر می‌شد.

طبیعی است این اندك که درباره تدوین نسبی گفته شد به هیچ وجه همه روشهای تدوین نسبی را کاملاً بحث نمی‌کند. مهم این بوده که نشان دهیم تدوین ساختمانی، روش خاص و ویژه سینما و وسیله‌ای مهم برای تأثیرگذاری در دست فیلمنامه‌نویس است. مطالعه دقیق کاربرد تدوین در فیلمهای سینمایی، که مبتنی برذوق و استعداد باشد بدون شك به کشف امکانات جدید و در نتیجه آفرینش شکلهای نو می‌انجامد.

■ پاورقیها:

* بین ۵/۹ تا ۱۳ دقیقه

** فیلمهای سینمایی کنونی طولانی‌ترند- م

● آشنایی با حرفه فیلمبرداری

از زمانی که «بیلی بیتزر» در کنار «گریفیث» می‌ایستاد و با دستش دوربین مکانیکی را به کار می‌انداخت تا زمانیکه «بوریس کافمن» دوربین اهدائی برادرش ژیگاورتوف را زیر بغل می‌زد و دوش به دوش «ژان ویگو» می‌دوید تا صحنه‌هایی را برای فیلم «درباره نیس» شکار کند تا هم اکنون که «استورارو» در کنار «برتولوچی» می‌ایستد و منتظر است تا کارگردان دستور حرکت بدهد، حرفه فیلمبرداری نشیب و فرازهای بسیاری را طی کرده است.

سالهای سال می‌گذرد ولی «برادران یائنسون» فیلمبرداران سوئدی را از یاد نمی‌بریم، نمی‌توانیم از ژان ویگو حرفی به میان بیاوریم و بوریس کافمن را نبینیم. «نیکویست» از برگمان جدا نشدنی است. مگر می‌شود ردلف ماته را نشناخت. راستی «همشهری کین» منهای «گرگ تولند»، «آخرین امپراطور» منهای «استورارو» چگونه است؟

تاریخ سینما نشان داده است که حرفهٔ فیلمبرداری مانند سایر رشته‌ها مسیر تکاملی خود را طی کرده است و افراد بسیاری پیشرو این قضیه بوده‌اند. ولی با تمام این اوصاف این زحمات در کتب سینمایی حتی کتب تاریخ سینما بندرت درج شده است. منتقدین کنونی هم به نوبه خود نسبت به این مسئله بی‌توجهند و اگر لطفی هم کنند و در نقدشان لب به سخن بگشایند فقط به این اکتفا خواهند کرد که کار فیلمبردار خوب است یا بدك نیست و اگر بحث در این زمینه جدی شود، چنین جملاتی نمودار می‌گردد: تصاویرش شفاف است، رنگهایش خوب است، حرکات دوربین معرکه است... و در پی آن هر فردی که این مسائل را رعایت کند او را فیلمبردار خوبی می‌نامیم و قضیه به اینجا ختم می‌شود که فیلمبردارند و کار همه هم مثل یکدیگر است.

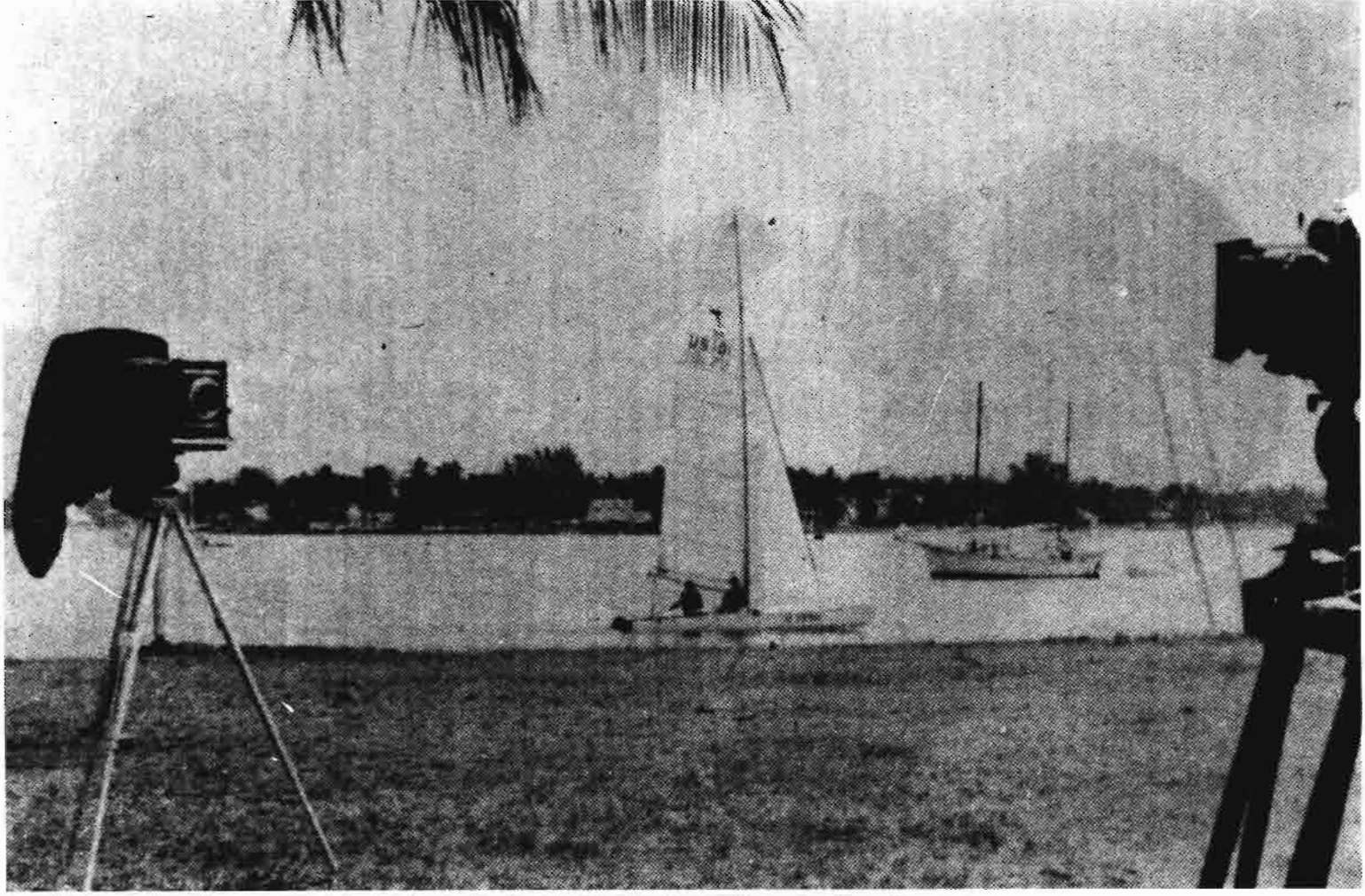
اشکال اصلی چنین تفکری از آنجا نشات می‌گیرد که این حرفه را به عنوان یك کار تکنیکی صرف مد نظر می‌گیریم و به جنبه‌های هنری آن بی‌توجهیم و به غلط چنین در می‌یابیم که یك تکنسین را فیلمبردار خوب بنامیم.

فیلمبردار در قدمهای اولیه خود باید تکنیك را جذب کرده و به مراحلی قدم بگذارد که بسیار مهتمر از قدم اولیه است. حال اگر در همان مرحله اولیه بایستد، بسیار بی‌ثمراست. چون در این مرحله فیلمبردار تبدیل به یك دوربین تمام اتوماتیك عکاسی شده که قادر است تصاویر نرمالی را ضبط کند.

متاسفانه مورد دیگری که جدیداً مد شده عکاسی تصویر است. عکاسی تصویر نظریه خوبی است ولی اگر باعث شود تا همه «دیوید لینی» فکر نکنیم آن وقت چکار باید کرد. همین نگرش به فیلمبرداری فیلم «ریحانه» لطمه زده است. مطمئناً فیلمبردار نباید برای هر نوع فیلمی عکاسی کند تا مثلاً فیلم تبدیل به آلبوم عکسهای متنوع شود. محمود کلاری فیلمبردار خوبی است ولی تاکید بسیارش بر عکاسی تصویر می‌تواند در بعضی مواقع منطقی نباشد. دلمان لك زده است برای فیلمی که مثلاً بازیگران برروی کادر قفل شده فیلمبردار چپ و راست نروند بلکه برعکس دوربین در پی بازیگران باشد.

درسینمای جهان فیلمبردار خوب کسی است که از تکنیك صرف پا را فراتر گذاشته و کارش بتواند به عنوان سبك یا مکتبی مطرح باشد. تاریخ سینما چنین افرادی را فراموش نخواهد کرد. مثلاً وقتی نام سوئد را برزبان می‌آوریم «سون نیکویست» می‌درخشد. هر کشوری نماینده‌ای دارد: ایتالیا: آلدو دسانتیس، آمریکا: بیلی بیتزر، گرگ تولند، شوروی: وادیم یوسف و ...

وقتی دربارهٔ فیلمبرداری در سینمای آمریکا لب به سخن بگشاییم، متوجه می‌شویم که چنین حرفه‌ای در آمریکا هم درحد مطلوب و بالایی قرار ندارد. به صراحت می‌توان گفت که اکثر فیلمبرداران آمریکایی بیشتر از نظر تکنیکی در مقام بالایی قرار دارند ولی درحوزهٔ فعالیت خود دچار مشکل می‌شوند. اکثر فیلمهای آمریکایی از نوع اروپایی اش عقب مانده‌اند. ویتوریو استورارو فیلمبردار ایتالیایی که با کار خود اعجاب همگان را درپی داشته، بسیار زیبا فرق چنین حرفه‌ای را در آمریکا و اروپاییان می‌کند:



«عموماً تاکید سینمای آمریکا بر بازی بازیگر و قصه است و فیلمبردار هم باید در چنین چارچوب کار کند و تمام تلاش خود را برای ضبط بازی صرف سازد. اگر فیلمبردار آمریکایی بخواهد حتی حرف حرکت خاصی با دوربین را بزند، همه فکر می‌کنند که دارد پایش را از گلیمش فراتر می‌گذارد. فیلمبرداران ایتالیایی در همان اوائل کار یاد می‌گیرند که دوربین جزیی از میزانسن یا زبان تصویری کارگردان است.»(۱)

هرچه بیشتر به سینمای آمریکا نگاه می‌کنیم متوجه می‌شویم اکثر کسانی که هم‌اکنون کار فیلمبرداری در آمریکا را انجام می‌دهند، آمریکایی نیستند، سوئدی، آلمانی، اسپانیایی، ایتالیایی،... جزو آنها هستند. مدنظر داشتن فیلمبردارانی که فیلم سه اپیزودی «داستانهای نیویورکی» را برای سه تن از کارگردانان صاحب نام آن دیار کار کرده‌اند، چنین نکته‌ای را اثبات می‌کند. آلمندروس، اسپانیایی‌الاصل بسیاری از کارهای تروفو را انجام داده است. استورارو، ایتالیایی است که برتولوچی و سپس کاپولا در معرفی او به سینمای جهان نقش داشته‌اند و سون نیکویست، سوئدی همکاریش با برگمان زبانزد همگان است.

بسیاری از افراد فوق که از آنها نامی برده شد کارشان در سطحی است که در بعضی مواقع می‌توان گفت از روش و سبک خاصی استفاده می‌کنند. اکثر فیلمبرداران می‌گویند که از سبک خاصی پیروی نمی‌کنند و برطبق مضمون داستان، شیوه خود را تغییر می‌دهند. نیکویست براین عقیده است که برطبق نوع کار، شیوه خود را تغییر می‌دهد ولی با تمام این احوال چنان نشان داده است که در کار با نورهای پالایش یافته ونرم علاقه وافری دارد. و درست برعکس استورارو که در نور و حرکت دوربین استاد است و در استفاده از نورپردازی به شیوه تیره مایه HIGH-KEY خبره. می‌توانیم او را فرشته نورش بنامیم. او جزو کسانی است که معتقد است فیلمبرداری همچون نوشتن با نور است و به همین دلیل محال است با دیدن کارهای استورارو، نور را برروی پوست بدن خود حس نکنیم و شاید به همین دلیل بود که کاپولا او را به هالیوود آورد و برخلاف نظام اتحادیه‌ای به او کار داد.

نستور آلمندروس به خوبی به سبک و شیوه فیلمبرداری خود اعتراف می‌کند: «سعی نمی‌کنم سبکی داشته باشم و اگر هم داشته باشم از اراده خودم ناشی نمی‌شود. سعی‌ام بر آن است تا در هرفیلمی کارهای متفاوتی را انجام دهم. مسئله اینجاست که موفق نمی‌شوم، چون سبک امری درونی است و نمی‌توان آن را تغییر داد. این مسئله اجتناب‌ناپذیر است.»(۲)

زمانی که نورپردازی به شیوه کلاسیک سرآمد بود و سیستم ستارسازی در اوج خود قرار داشت، مطمئناً صحبت از سبک و شیوه کار کمی غیر منطقی به نظر می‌رسید، زیرا مثلاً اگر یک طرف صورت «گرتاکاربو» در تاریکی محض فرو می‌رفت گناه نابخشودنی بود که در وهله اول فیلمبردار می‌بایست جواب خانم را بدهد وشاید به همین دلیل بوده است که ستارگان درباره فیلمبرداران اظهار نظر می‌کرده‌اند. اما اکنون زمان زمان دیگری است. نقاشان هلندی بیشترین تاثیر را بر فیلمبرداران گذاشته‌اند و سبک باروک یکی از سرآمدترین سبکهاست. زیرا نور در این سبک عامل مهمی است. یکی به کارهای «ورمیر» علاقه دارد و دیگری به «رامبراند» و از همه جالبتر نظر فیلمبردار فرانسوی «فیلیپ روسولو» است که کارش برروی فیلم «ترز» در جشنواره فجر باعث تعجب همگان شد. او به نقاشان دهه چهارده علاقه‌مند است به این دلیل که آنها از نور پشت BACKLIGHT استفاده نمی‌کردند.

■ حمید خضوعی ابیانه

پاورقیها:

۱ـ سروش شماره ۵۰۲ به نقل از مجله FILM COMENENT

۲ـ SIGHT AND SOUND, SPRING 1984.

نظرخواهی از فیلمبرداران

گفتگو با: اسفندیار شهیدی، اصغر رفیعی جم مهرزاد ناظری، غلامرضا آزادی

■ اشاره

حرفهٔ فیلمبرداری در سینمای ایران به صورتی قابل تحسین مسیر تکاملی خود را یافته است. با نظرخواهی از جمع کثیری از فیلمبرداران می‌توان به ارزیابی درستی در این باره دست یافت. فیلمبرداران نیز در این میان، کمتر از دیگران مورد عنایت دوستان سینما واقع شده‌اند. ما با اکثریت قریب به اتفاق فیلمبرداران تماس گرفته‌ایم و سؤالاتی را در اختیارشان قرار داده‌ایم. جوابها را به ترتیب منظم خواهیم کرد و در اختیارتان قرار خواهیم داد. سؤالات طرح شده از این قرار بوده است:

■ نظرخواهی

۱. نظرتان درباره حرکتهای دوربین چیست؟ و از آنها برای چه منظورهایی استفاده می‌کنید؟

۲. وظیفه دوربین در فیلم چیست؟

۳. تفاوت کادر سینمایی با کادر عکاسی چیست؟

۴. به نظر شما اصول کادربندی عکاسی قابل تعمیم به کادربندی سینما است؟

۵. نظرتان درباره سینمای روشنفکرانه و فلسفی‌مآبانه چیست؟

۶. فیلمبردار تا چه حد مجاز است شیوه‌اش را برفیلم تحمیل کند؟

۷. برای جوانانی که آرزوی کارگردان (و یا فیلمنامه‌نویس، تدوینگر، فیلمبردار، بازیگر و...) شدن دارند چه پیشنهادی دارید؟

۸. در فیلمسازی (کارگردانی، فیلمبرداری، فیلمنامه‌نویسی، تدوین و...) مطالعه کتاب چقدر اهمیت دارد؟

۹. یک فیلمبردار خوب مبنای نورپردازی اش را برچه اصلی قرار می‌دهد

۱۰. چقدر فیلم می‌بینید؟

۱۱. چقدر مطالعه می‌کنید؟

۱۲. بهترین فیلمهایی که دیده‌اید، کدامها هستند؟

۱۳. برای مشکل حجاب و تماس زن و مرد نامحرم چه پیشنهادی دارید؟ یعنی به چه صورتی می‌توان ضمن رعایت موازین شرعی، ارتباط زن و مرد را در فیلم ملموس و باورکردنی کرد؟

■ اسفندیار شهیدی

سؤال اول: شاید این گفته، زیاد اغراق‌آمیز نباشد که حرکت، جوهر ذاتی سینماست و بدین ترتیب هر حرکتی، احتمالاً دارای خواص مربوط به خود است. حرکت ممکن است به وسیله رفتن چشم از یک نقطه صحنه به نقطه دیگر، و یا به وسیله تعقیب یک جسم متحرک خلق شود، اما در اینجا منظور اختصاص به حرکتهای دوربین دارد، حرکتهای افقی، عمودی، توأم، پیش‌رونده و غیره. بنْه عقیده این حقیر، هرنوع حرکتی، وقتی مشروعیت پیدا می‌کند که مؤثر واقع شود. به زبانی دیگر، انگیزه حرکت از پرده به تماشاگر منتقل شود و نه اینکه به ضرب چماق به خورد تماشاگر داده شود. اگر از حرکت نامناسب استفاده شود و یا از آن سوء استفاده شود، این بزرگترین سرمایه و امتیاز سینما، می‌تواند به سادگی، بزرگترین نقص کار محسوب شود. و امااینکه ازاین حرکتها به چه منظورهایی باید استفاده شود، من هیچ‌گونه فرمول از پیش تعیین شده‌ای را نمی‌پذیرم. اینکه می‌گویند مثلاً حرکات افقی القاءکننده سیر و سفر و یا جنبش و جابجایی است از نظر این حقیر جای بحث دارد، نه تنها در این مورد، بلکه در تمام موارد مشابه، وضع به همین ترتیب است. مثلاً غالباً گفته و نوشته می‌شود که زاویه دوربین از بالا، باعث تحقیر سوژه می‌شود و یا برعکس آن، باعث ابهت و... من زیاد مطمئن نیستم. تحقیر کردن و تحقیر شدن یک ایده است که باید طی یک فرآیند ساخته و القاء شود، وقتی این فرآیند بخوبی اجرا شد، شاید آن وقت به عنوان قسمتی از این فرآیند بتوان زاویه دوربین را از بالا مورد استفاده قرار داد. در مورد حرکات دوربین نیز همین عقیده را دارم.

سؤال دوم: به نظر من این سؤال شما قدری مبهم است. اگر منظورتان این است که، نقش خلاقه دوربین در ساخت یک فیلم چیست؟ که در این صورت بد نیست ابتدا تعریف مختصری از فیلمبرداری ارائه شود. در یک تعریف نه چندان جامع می‌توان گفت: فیلمبرداری عبارت است از فرآیندی که ایده‌های بالقوه فیلمساز را به فعل درمی‌آورد به زبان دیگر، فیلمبردار فیلم را از ذهن فیلمساز بیرون آورده و به آن جنبه مادی و عینی می‌دهد. در این راستا، امکانات دوربین و نحوه به کارگیری آنها می‌تواند حائز اهمیت باشد. هر تصویری دارای یک محتوای اولیه است که در همان نظر اول و بدون نیاز به فکر و به صورت فطری قابل درک است. شخصی به طرف افق در حال حرکت است و یا دختر بچه‌ای گل سرخی را می‌چیند. یک فیلمساز می‌تواند در همین سطح عمل کند و با اتصال محتوای اولیه تصاویر، روایت خود را بیان کند اما در این رابطه چگونگی بیان نیز مطرح است. شخصی که به طرف افق در حال حرکت است به کجا می‌رود و یا درگیر چگونه عواطفی است و به زبانی دیگر، فرآیند فیلمبرداری نه تنها دارای بعد مادی است بلکه از جنبه‌های معنوی نیز برخوردار است و می‌تواند متضمن مقاصد مختلف فیلمسازی بوده و به فهم و درک فیلم کمک کند. در اینجاست که نقش دوربین و امکانات آن رخ می‌نماید. انواع عدسیها، زوایای مختلف، ارتفاع دوربین، رنگ، نور و...

سؤال سوم: در این مورد زیاد جای صحبت و گفتگو نیست. کادر عکاسی خصوصیات خود را دارد که زیاد هم قابل مقایسه با کادر سینمایی نیست، تازه وقتی می‌گویید کادر سینمایی منظور کدام کادر است؟ سوپرهشت، شانزده، سی و پنج و یا هفتاد میلیمتری.

سؤال چهارم: به نظر من در عکاسی، هنرمند عکاس، یک لحظه معین و مشخص را در یک تصویر ثبت می‌کند. عکاس ممکن است سعی کند که حرکت را القاء کند اما این سعی او فقط در چهارچوب روابط فضایی محدود خواهد بود، در حالی که تصاویر یک فیلم سینمایی، هم در فضا و هم در زمان ترکیب‌بندی می‌شوند، بُعد زمان همان‌قدر مهم است که روابط خطی و محل قرار گرفتن عوامل تصویری در یک کادر. برای تهیه یک عکس موفق، هنرمند عکاس، باید که قوانین ترکیب‌بندی را رعایت کند، در حالی که یک فیلمبردار می‌تواند به سادگی و با استفاده از نیروی تصویری، حرکت سوژه متحرک را درمرکز منظرمیاب دوربین خود قرار داده و بدون توجه به قوانین عمومی ترکیب‌بندی، توجه تماشاگر را صرفاً از طریق حرکت حفظ نماید. اما به هرحال به دلیل محتوای ثابت و ساکن خیلی از نماها، قوانین ترکیب‌بندهای ساکن را که اساساً برای عکاسی، نقاشی، گرافیک وضع شده‌اند می‌توان به صورت موفقیت آمیزی در سینما به کار برد.

سؤال پنجم: به عقیده من هیچ فیلمی خالی از مبانی فلسفی نیست و به‌ندرت می‌توان مشاهده کرد که در آن رگه‌هایی از روشنفکری وجود نداشته باشد، آنچه می‌ماند تفسیری است که ما برای فلسفی بودن و روشنفکر بودن ارائه می‌دهیم. امّا چیزی که ما در جامعه خود با آن سر و کار داریم (و متأسفانه به نظر می‌رسد که همواره مورد حمایت نیز قرار می‌گیرد)، مسئلهٔ قلمبه‌گویی است، به همه چیز چپ چپ نگاه کردن است، پوشاندن ضعفهای خود در لفاف فلسفه و روشنفکری است خلق شخصیتهای عجیب و غریب و به وجود آوردن موقعیتهای خیالی و حوادث موهوم است و از همه مهمتر صدور بیانیه‌های متعدد و پیامهای آنچنانی است از نظر این سروران عزیز، هر فیلمسازی باید حرفی برای گفتن و پیامی برای صادر کردن داشته باشد و این پیام نیز باید جهانی باشد.

زن در تمام مقاطع، دچار مظلومیتهای تاریخی شده است، انسانها در ایجاد ارتباط با یکدیگر عاجزند، آدمها هویت خود را گم کرده و هیچ کاری ندارند جز پیدا کردن هویت خود، در سیر و سلوک عارفانه است که می‌توان... و از این دست پیامها و شعارها که می‌دانید و چنین است که، هر از چندگاهی که به دیدن این‌گونه فیلمها می‌رویم در سرتاسر فیلم، مغزی بزرگ را احساس می‌کنیم که

متفکرانه به ما می‌نگرد ونسبت به‌حال و روز ما احساس تاسف می‌کند، و عجیب است که همین سروران عزیز مدام فریاد می‌زنند که نباید در فیلم شعار داد و البته ما می‌دانیم که منظور آنها از شعار چیست! اگر فیلمسازی، فیلمی بسازد و حرفش مثلاً این باشد که: بسیجیان ما،طی سالها جنگ تحمیلی، بدون هیچ‌گونه چشم‌داشتی جان برکف در جبهه‌ها جنگیدند و در خاك و خون خود غلطیدند، آن وقت این حضرات فریاد وانفسا سر می‌دهند که چه؟... که سینمای ما پر از شعار است، انگار که همه باید کتابهای فلسفی به دست بگیرند و در گوشه و کنار خانه‌های لوکس‌شان، افکارگرد و غبار گرفته و کهنه دیگران را بلغور کنند و بس... راستی چه کسی می‌تواند ادعا کند که قهرمانان جان فورد بی‌فلسفه هستند و یا هوارد هاکس و نیکلاس ری و... فقط این است که این قهرمانان از میان فلسفه خود، می‌جوشند و بیرون می‌آیند، زندگی را پیش می‌برند و با هرحرکتی که می‌کنند آنچه را که می‌گویند ثابت می‌کنند، واقعی هستند و در محیطی واقعی، خود و افکار خود را برما تحمیل می‌کنند و ما چه بخواهیم و چه نخواهیم بتدریج الگوهای پیشنهادی آنها را می‌پذیریم و عجیب است که ما با این سابقه عظیم فرهنگی و اعتقاد به فلسفه و جهان‌بینی الهی و تکیه برایدئولوژی اسلامی، قادر نیستیم که الگوهای خود را بشناسیم و در قالب فیلم ارائه دهیم.

سؤال ششم: اولاً باید دید که برداشت شما از کلمه «شیوه» چیست؟ شاید منظوری مطرح است؟ به نظر من، شما پیش‌داوری کرده و ناپسند بودن این عمل را از پیش به شخص پاسخگو تحمیل می‌کنید. در حالی که با کمی کند و کاو شاید بتوان به نتیجه‌ای متفاوت رسید. یك فیلمبردار مشخصاً دارای تواناییهای بخصوص است، این تواناییها شامل اطلاعات تکنیکی/ هنری و تجربه او در زمینه فیلمبرداری، بعلاوه جنبه‌های ذوقی/ سلیقه‌ای و خلاقیت او در تصویرسازی است. مجموع این موارد بعلاوه خصوصیات فیزیکی، می‌تواند کاراکتر یك فیلمبردار را مشخص نماید. حال اگر کارگردان و یا تهیه‌کننده‌ای از فیلمبرداری، جهت همکاری دعوت به عمل آورد بالطبع باید تمام ویژگیهای او را نیز بپذیرد، این دیگر تحمیل سبك یا شیوه نیست، به طور مثال اگر حداکثر سرعت یك اتومبیل هشتاد کیلومتر در ساعت باشد و ما بخواهیم با سرعت صد کیلومتر حرکت کنیم، آیا می‌توانیم بگوییم اتومبیل سرعتش را به ما تحمیل کرده است؟ اما غالباً موضوع برسر چیز دیگری است، وقتی یك فیلمبردار با کارگردانی روبرو می‌شود که نه فیلمنامه را می‌شناسد و نه می‌داند که چه می‌خواهد و از کجا باید شروع کند و مثلاً بزرگترین نگرانی‌اش شکستن خط فرضی است، آن وقت ـ فیلمبردار است که نه تنها شیوه فیلمبرداری که دکوپاژ را نیز برفیلم تحمیل خواهد کرد.

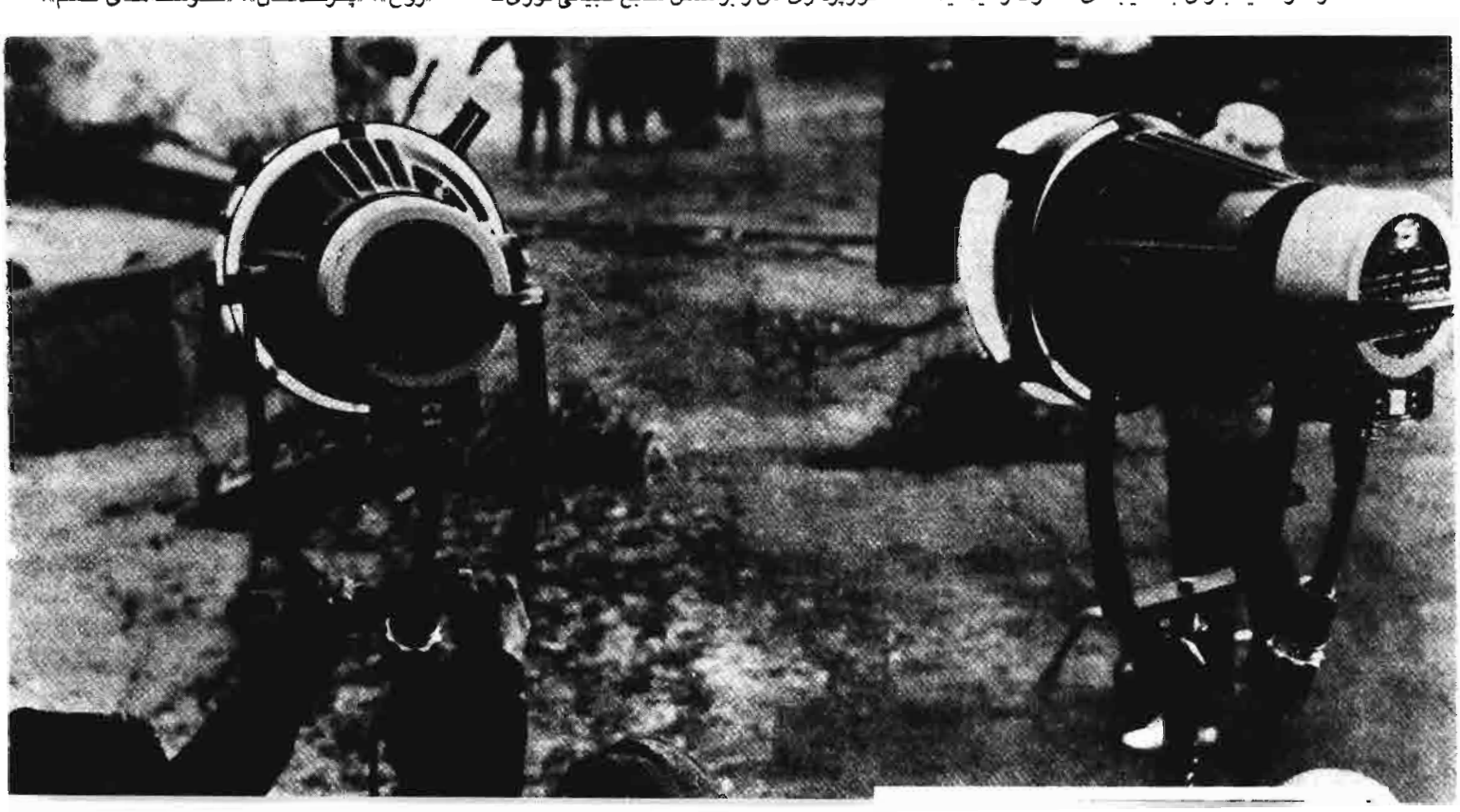
سؤال هفتم: نظر بخصوصی در این رابطه ندارم، فقط همین‌قدر می‌دانم که جوانان عزیز بهتر است که در فکر کارگردان شدن و یا... و اصولاً هنرمند سینما شدن نباشند. بروند پی کسب و کار دیگری، امّا اگر اصرار دارند بهتر است ابتدا در جستجوی خط و ربط محکمی باشند وگرنه بی‌مایه...

سؤال نهم: بهتر است بپرسیم یك فیلمبردار مبنای نورپردازی‌اش رابرچه اصلی قرارمی‌دهد؟ در این صورت می‌گوییم یك فیلمبردار مبنای نورپردازی‌اش رابراساس منابع طبیعی نوری‌که در صحنه موجود است قرار می‌دهد، بدین‌ترتیب که در صحنه می‌گردد و منابع نور را پیدا می‌کند و بعد سعی می‌کند که با به کارگیری انواع و اقسام پروژکتورهای ضعیف و قوی، آن را تقویت کند. البته راه دیگری هم وجود دارد. در یك اتاق چند پرژکتور را با حیله‌های متفاوت از سقف آویزان کرده و با کمك آخرین و پیشرفته‌ترین وسایل نرم‌کننده نور، محیطی پر از نور، با دیافراگم ۸ (چون باغ بهشت) به دست می‌آورد و کارگردان ذوق‌زده را قادر می‌سازد که بیش از پنجاه نما در یك روز تهیه نماید! واقعیت این است که یك فیلمبردار خوب، هرصحنه از یك سکانس و هرنما از یك صحنه را کارگاهی می‌بیند که باید با به کارگیری امکانات نوری مناسب، در جهت احراز اهداف از پیش تعیین‌شده آن نما سعی و کوشش کند. یك فیلمبردار خوب درك می‌کند که سینما در واقعیترین فرم خود، باید از نمون‌ها و اکسپرشن‌های مختلف استفاده کند. تصویر باید بیان‌کننده باشد و نه صرفاً نشان‌دهنده! منور کردن صحنه، آن هم فقط به بهانه منابع طبیعی نور نه صحیح است و نه هنرمندانه. فیلمبردار خوب با کمك کارگردان محتوای هرصحنه را دریافت کرده و سپس بدون در نظر گرفتن هیچ قانون از پیش تعیین‌شده‌ای، همچون یك هنرمند نقاش، با به کارگیری نورهای مختلف یکی پس از دیگری، اجزاء صحنه را روشن کرده و ساختار نوری خود را براساس محتوای صحنه برپا می‌دارد.

سؤال دهم: هرقدر که بتوانم.

سؤال یازدهم: هرقدر که فرصت کنم.

سؤال دوازدهم: هنوز که هنوز است پس از سالهای سال تحت تاثیر فیلمهایی نظیر فیلم «روح»، «پرندگان»، «خوشه‌های خشم»،



«ریوبراوو»، «قاعده بازی» و... هستم. یکی دو تا از کارهای قبل از انقلاب مسعود کیمیایی را دوست دارم، بعضی از کارهای اولیه مخملباف با وجود تمام نقایص فنی، برایم قابل تحمل است و نیز «باشو غریبه کوچك» و احتمالاً «ناخدا خورشید».

سؤال سیزدهم: در مورد سؤال سیزدهم شما که ان‌شاءالله نحسی این سؤال گریبان‌گیر ما نشود... ببینید! باید بگویم که مشکل حجاب و مسئله مطرح شدن آن در سینما به عقیده این حقیر ریشه در جای دیگری دارد. مسئله، مسئله باور کردن است و اعتقاد داشتن به اصولی است که زنان ما را از بی‌حجابی منع می‌کند. اگر فیلمنامه‌نویس یا کارگردان به این اصول اعتقاد داشته باشند، یعنی باور درونی و واقعی داشته باشند، هرگز به هنگام نوشتن فیلمنامه و یا ساختن فیلم، خلق چنین موقعیتهایی که مغایر با حجاب زن باشد، به مخیله آنها خطور نمی‌کند. زن را همیشه در حجاب می‌بینند، او را در موقعیتهایی قرار نمی‌دهند که داشتن حجاب برای او همچون وصله‌ای ناجور به نظر آید. سینما، یك هنر عمومی است. یعنی آنچه که به عنوان فیلم ساخته می‌شود، بعداً در معرض نمایش عموم قرار می‌گیرد، زن و مرد، بزرگ و کوچك، پیر و جوان... همه می‌توانند به دیدن آن بروند. پس آنچه که در فیلم به نمایش درمی‌آید باید قابلیت نمایش عمومی را داشته باشد. آنچه که در تنهایی بین یك زن و مرد می‌گذرد، نمی‌تواند در جمع مطرح شود. می‌دانیم که در اسلام، جنبه‌های مختلف زندگی انسان مورد بحث قرار گرفته است و از آن جمله مسائل مربوط به ازدواج و... امّا آیا این‌گونه اطلاعات را می‌توان از طریق تلویزیون و یا حتی رادیو در اختیار دیگران قرار داد. بنابراین اصل همان است که گفتم. باید کسی فیلمنامه بنویسد و فیلم بسازد که به این اصول معتقد باشد، در غیر این صورت این بهانه‌گیری‌ها و این بهانه‌جویی‌ها تا ابد ادامه خواهد داشت.

■ علی اصغر رفیعی‌جم

سؤال اول: حرکت دوربین بستگی تام و تمام به ریتم قصه فیلم دارد، موضوعی سکون می‌طلبد، نمونه‌اش «یك اتفاق ساده» و «طبیعت بیجان» سهراب شهید ثالث را می‌توان نام برد، که در این هر دو فیلم ، زوال آدمها مطرح است. بنابراین در چنین فیلمهایی اگر هم حرکت دوربین وجود داشته باشد، حرکت بسیار آرامی است که احساس نمی‌شود. پاره‌ای از فیلمها به واسطه تپشی که قصهٔ فیلم دارد لاجرم وظیفه را به عهده دوربین می‌گذارد. اینجاست که دوربین به حرکت درمی‌آید. گاهی نیز حرکت دوربین بستگی به شیوهٔ کارگردان دارد. برای مثال کارگردان برجسته‌ای چون «یانچو» حتی لحظه‌ای آرام و قرار ندارد و پلانهای ترکیبی او به چند دقیقه می‌رسد.

متاسفانه از زمانی که کرین و اسپایدر وارد ایران شد، بعضی از فیلمسازان ما در فیلمهایشان به کرات از این وسیله استفاده می‌کنند، بدون اینکه معنا و مفاهیم حرکت را در پلان مورد نظر بدانند. این نوع حرکتها درست مثل عمل سینماگران قبل از انقلاب ماست که مثلاً بی‌مورد از لنز زوم استفاده می‌کردند چون دانش این کار را نداشتند، دکوپاژ بلد نبودند، تداوم و ریتم و تکنیك را نمی‌دانستند. بعضی از مواقع ریتم فیلم را حرکت دوربین تنظیم می‌کند، منتها حرکت با منطق در خدمت قصه و پرسوناژ، اما بیشتر اوقات با کاتهای بجا و درست صحنه‌هاست که ریتم فیلم محفوظ می‌ماند.

سؤال دوم: تمام وظایف دوربین به عهدهٔ فیلمساز است. دوربین وسیله‌ای است که در حقیقت کار قلم را می‌کند و می‌توان چنین تصور کرد که هرآنچه در سناریو و درذهن‌کارگردان است یك بار دیگر به وسیله دوربین نوشته می‌شود که تماشاچی آن را بخواند. مهم این است که چه کسی بنویسد و چه چیزی بنویسد.

سؤال سوم: کادر، کادر است چه برای دوربین عکاسی و چه برای دوربین فیلمبرداری. هر دو ظرفند، تا شما چه مظروفی را در آن قرار دهید.

سؤال چهارم: شما در عکاسی با یك کادر و یك فریم مواجهید و پرونده شما با آن یك کادر بسته می‌شود. این عکس می‌تواند کادربندی خوب یا بدی داشته باشد، قبل و بعدی برای آن وجود ندارد. اما در سینما مسئله فرق می‌کند. شما نمی‌توانید مثلاً دو سکانس یك فیلم را انتخاب کنید و وسواس به خرج داده و خوب کادربندی کنید ولی بقیه را رها کنید. این کار در کل به فیلم لطمه می‌زند که ممکن است چند هزار فریم باشد، بلکه باید از پلان اول تا پلان آخر یك فیلم وسواس به خرج داده و دقت لازم را انجام دهید تا ایجاد هماهنگی کرده و کادربندی‌های آغاز تا پایان یکسان باشد. همه این مسائل مقوله‌ای است به نام زیبایی‌شناسی و خلاقیت فراوانی را می‌طلبد، چون در واقع کادربندی فیلم، معماری فیلم است.

سؤال پنجم: تا تعریف شما از سینمای روشنفکرانه و فیلسوف مآبانه چه باشد. این روزها معمولاً این نوع سینما به سینمایی اطلاق می‌شود که از نظر فرهنگی با تفکرات عادی فاصله دارد و به همین خاطر درك این نوع فیلمها برای مردم دشوار است، در نتیجه هرآنچه مخاطبانش عامه مردم نباشند، فیلم روشنفکرانه تلقی می‌شود. این مشکل فیلمساز یا سینمای روشنفکرانه نیست، مشکل ماست که مرز میان این دو را هنوز مشخص نکرده‌ایم. هنرمند حق دارد با هرزبانی که می‌تواند، مسئله‌اش را مطرح کند، چه با دیالوگ، چه با تصویر و یا با هرزبان دیگر، حرفش را بزند. تماشاچی هم می‌تواند آن نوع حرف زدن را دوست داشته باشد و یا نه. اما تنها به صرف اینکه مخاطبان این نوع سینما، مخاطبان معدود و یا محدودی هستند، نمی‌توانیم و نباید این نوع سینما را کنار بگذاریم. مگرنه اینکه همه فلاسفه برای مردم سخن گفته‌اند، منتها سخنانشان کمی پیچیده و مبهم است و فهم آن برای عموم دشوار است و طبعاً تعداد اندکی را دربر می‌گیرد، ولی پیامبران با زبان عام سخن گفته و مخاطبان بیشتری دارند چون از دل سخن می‌گویند. اختلاف در شیوه بیان و گفتار است و منکر هیچکدام نمی‌توان شد.

سؤال ششم: تا آنجا که به فیلم لطمه نزند، همیشه فیلمنامه‌ای وجود دارد و فکر و اندیشه فیلمساز. فیلمبردار حق ندارد با شیوه نادرست و دور از ذهن کارگردان به فیلم لطمه بزند. مگر آنکه شیوه‌اش در خدمت به محتوای فیلم باشد و با نظر کارگردان که کاملاً در جریان باشد.

سؤال هفتم: علاقه، همیشه از جوانی آغاز می‌شود. سینمامحیط بسیار جذّابی است، درست به همان اندازه که ورزش جذاب است. جوانها در آغاز جوانی برای خود ایده‌هایی دارند که مستقیماً از تاثیرپذیری آنان مایه می‌گیرد. متاسفانه مدارس سینمایی ما در عمل نشان دادند که در تربیت کارگردان و یا هرگونه عامل دیگری در سینما موفق نبوده‌اند. برای مثال در دانشکده‌ای به نام هنرهای دراماتیك با بیش از بیست سال سابقه، فارغ‌التحصیلان رشته سینما هنوز سینماگر نشده‌اند ولی از طریق کانونهای سینمایی بسیاری، از جمله «سینمای آزاد» می‌بینیم که اغلب فیلمسازان خوب ما مثل کیانوش عیاری، پرورش یافته‌های همان جا هستند؛ حضور در کلاسهای سینمای جوان و فعالیت فراوان و گسترده در گروههای فیلمسازی به عنوان کارآموز می‌تواند استعداد احتمالی آنان را در هرزمینه‌ای که مایل باشند شکوفا کند.

به نظر من اغلب، می‌توانند از طریق فعالیتهای خصوصی در زمینه‌های عکاسی، منشی صحنه و دستیاری به سینما کشیده شوند، در صورتی که استعداد و مطالعه را هم داشته باشند. می‌توان گفت جوانهای دیروز، هنرمندان امروز هستند، همچون امیر نادری- ناصر تقوایی- کیومرث پوراحمد و خیلی از سینماگران و فیلمبرداران خوب ما.

سؤال هشتم: بی‌تاثیر نیست. تا منظور از مطالعه کتاب چه نوع کتابی باشد. چون کتاب یك معنای عام و کلی است. طبعاً برای اهل سینما مطالعه در زمینه‌های ادبی، اجتماعی، تاریخی و فلسفی از واجبات است. چرا که مجموع این مطالعات است که به فیلمساز فرهنگ و آگاهی می‌دهد. حال اگر منظورتان کتابهای تخصصی در زمینه سینماست که جزو اصول است. حتماً باید خوانده شود

سؤال نهم: به اصل قصه و شیوه فیلمساز فیلم، «باری لیندون» و «پرتقال کوکی» را می‌توان مثال زد که هردوی آنها از یك فیلمساز است (استانلی کوبریك) و مشاهده می‌شود که نورپردازی در سراسر فیلم باری لیندون به اندازه قدرت نور شمع است چه در داخل و چه در خارج، اما در نقطه مقابل آن در فیلم پرتقال کوکی، در تمامی صحنه‌ها آنچه که در درجه اول به چشم می‌خورد، اغراق در نورپردازی است، همه جا روشن و خشن چه در داخل و چه در خارج.

به نظر من فیلمبردار خوب کسی است که تابع مفاهیم فیلم و خواسته‌های کارگردان و منابع نور باشد. من از این سبك یا از آن سبك پیروی می‌کنم، اراجیف است، مزخرفات است.

سبك هر فیلمبرداری بستگی تام و تمام به سبك فیلمساز دارد، هیچ فیلمبرداری نباید شیوه خود را به عنوان سبك به فیلم و فیلمساز تحمیل کند. به عنوان مثال سبك معماری شمالی را در فضای جنوبی و یا کویری پیاده کردن لطمات زیادی به نوع زندگی و زیستن می‌زند.

سؤال دهم: هرقدر که گیرم بیاد.

سؤال یازدهم: تا حد ممکن.

سؤال دوازدهم: آن‌قدر فراوانند که مشق شب می‌شود.

سؤال سیزدهم: با کمی واقع‌نگری به حوزه هنر که اگر آن را جزئی از زندگی بدانیم، می‌توان به آنچه مورد نظر هنر ناب سینمایی با توجه به معیارهای اخلاقی، انسانی، اجتماعی و فرهنگی است دست یابیم. منتهی با تصور اینکه سینما فقط جنبه نمایش بخش یا بخشهایی از زندگی است، رسیدن به چنین مقوله‌ای بعید به نظر می‌رسد. از آنجا که شرایط کنونی حکم می‌کند که ما نیز در حوزه جهانی سینما زندگی کنیم، لاجرم رعایت اصول اساسی آن از ضروریات است. سینما اکنون در آستانه دهه دوم انقلاب برای ما وسیله‌ای جهت صدور خصلتهای برجسته انقلاب است. و استنباط ما به عنوان هنرمند از صدور انقلاب به معنای صدور اندیشه‌های انقلاب است که ایدئولوژی انقلاب را تبلیغ می‌کند و در اشاعه آن انسان را به سمت یك تفکر الهی و اخلاقی، اجتماعی سوق می‌دهد.

بنابراین هرگاه به طور مثال سنتی‌ترین نمایش ایرانی را که همانا تعزیه است در نظر آوریم می‌بینیم که ما در آن با حقیقتی مواجه هستیم که در واقع در این مقطع (زمان انجام نمایش) حقیقت نیست اما بیننده آن را حقیقت می‌پندارد و به هیچ‌وجه نمی‌توان شخصیتهای برجسته انقلاب کبیر عاشورا را با روستاییان بی‌غل و غش که نقش آنان را بازی می‌کنند مقایسه کرد. اما هنر تعزیه به اضافه باورهای مردم همه آنچه را که در میدان یك روستا می‌گذرد حقیقی جلوه می‌دهد. این خصلت نمایش است و ما در سینما نیز با چنین حوزه‌ای سر و کار داریم. همه می‌دانند زن و شوهر واقعی نیستند، اما تا زمانی که واقعه در پرده سینما جریان دارد، آنها را زن و شوهر می‌دانند. بازی که تمام شد همه می‌دانند که آنها فقط بازیگرند. حس زناشویی در هرانسان با فرهنگی چیزی بجز احساس احترام برنمی‌انگیزد.

■ مهرزاد ناظری

سؤال اول: مهمترین مسئله در مورد حرکتهای دوربین این است که در جای خود به کار رود و زمینه تصویری لازم برای آن وجود داشته باشد، در غیر این صورت نظیر حرکت زوم بی‌مورد، به صورت جدی به فیلم لطمه می‌زند. در یك مقایسه کلی بین دوربین ایستا و پویا، به نظر می‌رسد که کادر ثابت به احساس روایتی سوم شخص خود را در ادبیات نزدیکتر است و بیننده را در خارج از موضوع و به صورت یك ناظر بی‌طرف نگاه می‌دارد، در حالی که دوربین پویا نمونهٔ سینمایی اول شخص مفرد است و بیننده را کاملاً درگیر تصاویر خود می‌کند.

سؤال دوم: اگر سؤالتان را درست فهمیده باشم، این وظیفه عبارت است از ثبت واقعیتی که در محدوده دید عدسی قرار می‌گیرد، روی نوار فیلم با هدف از پیش تعیین‌شده.

سؤال سوم: تفاوت عمده کادر سینمایی و کادر عکاسی از نظر بیننده در دو چیز است: اول وجود زمان در کادر سینمایی (زیرا زمان دیدن یك کادر در اختیار بیننده نیست) در حالی که در عکاسی بیننده می‌تواند مدت زیادی را صرف تماشای یك کادر کند. دوم اینکه در سینما فقط از کادر افقی استفاده می‌کنیم ولی در عکاسی از کادر عمودی هم می‌توان سود برد.

سؤال چهارم: با توجه به جواب سؤال قبلی (سؤال شمارهٔ ۳) تا حد زیادی قابل تعمیم است.

سؤال ششم: در ترکیب صحیح یك گروه فیلمسازی، اعمال نظر خاص فیلمبردار نیز مانند اعمال نظر سایر افراد گروه باید دارای حد و مرز مشخص باشد و در صورتی که از این حد تجاوز کند دلیلی است بر نداشتن روحیه همکاری فیلمبردار و یا ضعف کارگردانی.

سؤال هشتم: خیلی زیاد.

سؤال نهم: مبنای نورپردازی خوب معمولاً براساس القاء هرچه بیشتر حس و حال و هوای موجود در فیلمنامه با استفاده از کمترین تجهیزات و وسایل نوری قرار دارد.

سؤال سیزدهم: مشکلی که در حال حاضر بیش از هر مورد دیگر در فیلمها به چشم می‌خورد و جریان احساسی تماشای فیلم را دچار لطمه می‌سازد، مسئله عدم نمایش موی خانمهاست، یعنی مثلاً دیدن تصویر مادری که در ساعت فراغت در اطاق منزلش مشغول بازی با بچه‌هاست و روسری نیز به سر دارد. البته اطلاعات فقهی بنده در حدی نیست که بتوانم راه حل اساسی برای چنین مشکلی پیشنهاد کنم، اما همین‌قدر می‌دانم که دیدن چنین تصویری هم برای بزرگسالان و هم برای کودکان غیر عادی است و چون تماشاچی را برای مدتی از حالت جذبه تصویر منفك می‌سازد و به یاد او می‌آورد که در سالن نمایش است، حذف آن به طور کلی بهتر از نمایش آن است.

■ غلامرضا آزادی:

سؤال اول: حرکت دوربین، نوعی سیستم ارتباطی کاملتر در سینماست که از موارد مهمّ به وجودآورنده ریتم در فیلم به حساب می‌آید. همچنین استفاده از حرکات دوربین از نظر سازندهٔ فیلم، نوعی متد و سلیقه به حساب می‌آید. به خاطر همین، بعضی از فیلمسازان برحسب استفاده از این روش اعتبار و معروفیت خاصی یافته‌اند. حرکت دوربین هرچند یك حرکت فیزیکی و انتقالی است، لیکن از نظر تاثیرگذاری روانی معنای فراوانی دارد که نمی‌توان بدون تماشای فیلم آن را تفهیم کرد.

دور شدن از موضوع، نزدیك شدن به موضوع، پا به پای سوژه حرکت کردن، از فضای کوچکی به فضایی بزرگ رفتن دوربین، تمامی این حرکات چه کنجکاوانه و یا کشف کننده، تماماً تاثیر خود را در تداوم نماها در فیلم به جای می‌گذارند و استفاده بجای فیلمساز، آن تاثیر بخصوص روانی را به‌وجود می‌آورد.

در حال حاضر انواع وسایل، بخصوص جهت تسریع و نرمش حرکات مختلف دوربین ساخته شده که اهمیت استفاده از حرکات دوربین را نشان می‌دهد.

سؤال دوم: به عنوان یك فیلمبردار، دوربین را چیزی بالاتر از یك وسیله و ابزار کاری می‌شناسم، چونکه نتیجه سالها تلاش و اندیشه و زحمات مخترعین و مبتکرین هنرمند است که می‌توان آن را حیاتبخش افکار و ایده‌های یك فیلمساز دانست.

سؤال سوم و چهارم: نظر به اینکه فضای دید انسان افقی است، سینما در تکامل کادر خود که در آغاز مربع بوده و به وایداسکرین (پرده گسترده) می‌رسد که می‌تواند پرده‌ای گسترده از تصویر را در برابر دیدگان تماشاگر بگستراند و این نزدیك شدن به دید طبیعی انسان است.

با استفاده از این کادر و سیستم صحیح نمایش آن در سینماها، تماشاگر دید طبیعی خود را می‌یابد و فیلمساز مجهزتر می‌تواند به بیان سینمایی اندیشه‌های خود بپردازد.

حرکت دوربین، استفاده از لنزهای مختلف از نظر دوری و نزدیکی به سوژه، استفاده از جلوه‌های بصری، تمامی، سعی در تفهیم بهتر و بهتر مطلب مورد نظر فیلمساز را دارد تا تماشاگر

بتواندثابت بنشیند،امّا اندیشه‌اش درون کادرپرواز کند، به طوری که چهارچوبهٔ کادر پرده سینما فرامـوشش شود. در عکـاسـی، عکـاس آزادی بیشتـری دارد، عکاس در هرقطعه عکس، تمامی ایده‌ها و انتخابش را نشان می‌دهد و کادربندی را در جهت بهتر نشان دادن سوژه در نظر می‌گیرد، افـقـی، عمـودی، و حتی به شکلهـای مختلف هندسی. او اجباری برای در نظر گرفتن یك کادر مستـطیلی شکـل فیلمسازی ندارد، لیکن اعتقاد تمـامی سینمـاگران براین است که عکاسی، پایه اصـلی فیلمسـازی است و در تقـویت ذهن یك سینماگر در جهت زیباشناسی و دید ارزش زیادی دارد.

سؤال پنجم: در فیلمسازی روشهای مختلفی را فیلمسازان ارائه داده‌اند. تعدادی سعی می‌کنند به ساده‌ترین و راحت‌ترین راه با تماشاگر ارتباط برقرار کنند و تعدادی راه دیگری را برمی‌گزینند تا تمـاشـاگر با فکر و اندیشه بیشتری به تماشای فیلمهای آنان بنشیند.

به عقیدهٔ من فیلمسازی براساس نیاز جامعه است، نیاز اساسی و اجتماعی. به هرصورت هر فیـلمـسـاز می‌توانـد روش خاص خود را در فیلمسازی برگزیند مشروط برآنکه بتواند در این روش ارتباطی موفق باشد.

سؤال ششم: طراحی تصویری، نورپردازی و فیلمبـرداری، کار اصلی یك مدیـر فیلمبـرداری است. او بایـد درك تصـویری از سناریو داشته باشـد تا در کنـار دیگـر اعضای گروه فیلمسازی بتواند به اهداف فیلم کمك کند. رضایت شخصی فیلمبـردار از کار خود کافی نیست. زیـرا اگر او صرفاً سلیقه‌ای برخورد کرده و برخوردش با یك صحنه دور از ذهنیات و اهداف کارگردان و خط سنـاریـو باشد، اثری مخالف برفیلم می‌گذارد و احسـاسی متفـاوت ایجاد می‌کند. آگاهی بیشتر فیلمبردار برموضوع و سبك و نظر کارگردان از او دوستی صمیمی و قابل اعتماد می‌سازد تا بتواند پا به پای کارگردان در پی‌ریزی کاری استوار گام بردارد.

شیـوه کاری یك فیـلمبـردار قبـل از شروع فیلمبـرداری در تمـاسهـای مکـرر با کارگردان و نشستها و گفتگوها در مورد نحوه و اجرای کار شکل می‌گیرد. تجربه و آگاهی او موجب می‌شود که راحت‌تر و اصـولی‌تر بتواند به کیفیت مورد نظر دست یابـد و بدون اسراف وقت و هزینه و انرژی دوران فیلمبرداری را سپری کند.

وقتی فیلم در ذهن کارگردان و فیلمبردار شکل کامل خود را بگیرد، فیلمبرداری آن کاری ساده و راحت خواهد بود.

سؤال هفتم: برخـلاف همه رشته‌های هنری، سینمـا دشـوار و گران است! تمـامی کسانی که آرزوی حرفـه سینمـاگری را در سر دارند، باید بداننـد که راه بس دشـواری را پیش‌رو دارند. برای آموزش کتابهای تئوری و تکنیکی زیادی در دسترس علاقـه‌مندان قرار می‌گیرد و بالاخره با تلاش می‌توان فیلمهای مورد علاقهٔ را تماشا کرد، لیکن مدارس سینمـایی انـدك و دور از دسترس هستنـد و کیفیت عالی را اکثراً ندارند، زیرا کار عملی در این‌گونـه مکـانها مخارج زیادی را نیاز دارد و هر دانشجـو حتی برای ساختن یك فیلم کوتاه و یا گذراندن کلاسهای تجربی عکاسی هزینه زیادی را متحمل می‌شود.

موفقیت در حرفـهٔ فیلمسـازی مستلزم داشتن اطلاعـات کامـل تئوری و فنی و مبانی علمی و چگـونگی کاربرد آن است و مهمتر از آن عمل و تجـربـه است که بی‌آن امیـد موفقیت را نبـاید داشت. یك فیلمسـاز همواره در راه فراگیری گام برمی‌دارد، تجربه بیشتر فیلمساز او را وادار به فراگیـری بیشـر می‌کند. این‌گونه فیلمسازان در عرصه سینما پا برجا می‌مانند.

از زمـانی که من کار سینما را شروع کرده‌ام، خیلی چیـزهـا تغییـر کرده است. نورپردازی و کادربندی را می‌توان به دانشجویان آموخت اما نمی‌توان احسـاس اینکـه تعـدادی تصـاویـر پی‌درپی چگـونه باید به نظر برسند را یاد داد. توانـایـی تجسم کردن و خلق تصـاویـر که با احسـاس ارتبـاط دارد، چیزی است ذاتی که با انسان به دنیا می‌آید.

سؤال هشتم: کتابهای سینمایی دو دسته‌اند: اول کتـابهـایی دربـاره سینمـا که بیشتر جنبه اطلاعات عمومی و سرگرمی دارند و دوم کتابهای تکنیکی و آموزشی جهت دست اندرکاران سینما که این خود به دو دسته تقسیم می‌شود:

دسته اول تئوریهای سینما را بازگو می‌کنند و دسته دوم بیشتر در مورد تکنیك دوربینها و لنزها و وسایل مورد استفاده در فیلمبرداری و تدوین و صدابـرداری و... می‌باشـنـد. امـا برای یك دانشجوی رشته سینما مطالعه این‌گونه کتابها جدا از تماشای فیلم و کار عملی و تماس با وسایل مختلف ارزش کاملی ندارد، حتی مطالعهٔ کتابهای تاریـخ سینمـا بدون اینکه دسترسی به تماشای فیلم داشته باشیم کار کاملی نیست.

در نظر داشتـه باشیـد که گاهی در مورد یك سکانس از یك فیلم معروف و قابل بحث در سینما کتـابهـایی تدوین و نوشته می‌شوند. این نشان می‌دهد که مطالعه کتب به خاطر فراگیری سینما جدا از کار عملی و تماشای فیلم در تماس مستقیم با ابـزار و وسـایـل نمی‌تواند کار کاملی در راه آموزش سینما باشد.

سؤال نهم: یك فیلم خوب سند معتبری است از فرهـنـگ و تاریـخ یك سرزمـیـن. فیـلمسـازان خصوصیات اجتماعی و تاریخ و جغرافیا، ادب و سنن و فرهنگ قومی و ملی و جامعه خود را در فیلم ترسیم می‌کنند. همه این مسائل در یك فیلم معتبر خواسته یا ناخواسته دیده می‌شود.

یك فیلمبردار خوب در این جریان سهم بسزایی دارد. کار او نگارش تصویر است و به کلیه مسائل فوق بستگی دارد. او در چگونگی نگارش تصویر باید مسائلی چون معماری، زمان و تاریخ، فرهنگ و آداب و سنن را در نظر بگیـرد و سبکی را به وجـود آورد که با پشتـوانـه مسائل فوق مبنای کارش قرار گیرد.

تابش نور خورشیـد در معمـاریهای مختلف، مبنای روشنایی در تاریخهای گوناگون، سبك ساختمانها و نورگیری آنها در نقاط مختلف یك سرزمین و فضاهای خاص داستان فیلم، مبنای کار نورپردازی است.

سؤال دهم: تمـاشـای فیلم برای یك سینماگر همواره یك آموزش است. دیدن یك پلان و یا یك سکانس خوب و ارزشمند لذت خاصی را به وجود می‌آورد. من در موقع تماشای فیلم نمی‌توانم یك تمـاشـاگـر عادی باشم و راحت و بی‌خیـال به تمـاشـای صحنه‌ها بپردازم. زیرا همواره در فکر فراگیری و ارزیابی هستم. دلم می‌خواهد بدانم در هرپلان دوربین در کجا قرار داده شده و یا حرکت یك پلان متحرك چگونه بوده و یا نوع نورپردازی چگونه انجام شده است.

کنجکـاوی و جستجـو برای دیـدن یك فیلم بخـصـوص صرفـاً در پی رسـیـدن به همـیـن خواسته‌هاست و در این حالت مسئله مقدار فیلم و کمیت آن اهمیتی ندارد.

سؤال یازدهم: مطالعه کتاب نیز چون تماشای فیلم هدف مشترکی را دنبال می‌کند تا آنجا که دستیابی به کتابی تازه و یا مجله‌ای منتشر شده میسر باشد تلاش ادامه می‌یابد. در حال حاضر مطالعـه کتـاب دست‌یافتنی‌تر از تمـاشای فیلم است، بیشتر درباره یك فیلم می‌خوانیم تا اینکه آن را ببینیم.

سؤال دوازدهم: تماشای فیلم برای من جنبه انتقادی ندارد، من در سینما به دنبال ویژگیهای تازه‌وتکنیکهای ابتکاری می‌گردم. یك حرکت‌تازه دوربین، یك کادربندی بدیع، یك راه ساده برای ارتباط بهتر تصویر، همه اینها برایم جذابیت خاصی دارد. به همین خاطر حتی در یك فیلم کوتاه و یا یك فیلم بلنـد آنهـا را می‌یابم. سینما برایم عرصـه دلپـذیری است و بهترینهایش بسیارند. عمر سینما در حال زیاد شدن است و بهترینها نیز تعـدادشان افزون می‌گردد. دیگر مشکل می‌توان آنها را شمرد.

سؤال سیزدهم: پیشنهاد می‌کنم یك گردهمآیی از سینماگران در هررشته به وجود آید تا بتوان با جمع نمودن نقطه نظرها و راه حلها به نتیجه‌ای قابل قبول رسید زیرا هر پیشنهادی باید بررسی شود و مجموع پیشنهادات کارساز خواهد بود.

●

● نمادگرایی در فیلمهای

*** صحنه‌ای از یك فیلم:**

مردی وارد حیاط خانه می‌شود، پیت نفتی را که در دست دارد، در باغچه خالی خشك خانه می‌گذارد، برحسب اتفاق، بوته خشکیده‌ای زیر پیت می‌ماند.

*** صحنه دوم، جلسه نقد و بررسی همین فیلم:**

یکی از تماشاگران متفکرانه می‌گوید: منظور شما از آن پیت نفت که رنگش قرمز بود، چیست؟! چرا آن مرد پیت نفت را روی بوته خشکیده گذاشت!

یکی دیگر ادامه می‌دهد: منظور شما این بود که با بردن سرمایه‌های نفتی به دست استعمار، طبیعت از بین می‌رود؟!

اولی ادامه می‌دهد: آیا نشان دادن پیت قرمز، به معنی این بود که خون ملتهای جهان سوم را به صورت ظرفی درآورده‌اند، تا نفتهای غارت‌شده آنها را درون آن بریزند.

*** صحنه بعد، کارگردان:**

کارگردان سرش را می‌خاراند! و متفکرانه می‌گوید: واقعاً فیلم من، این حرفها را می‌زد و خودم خبر نداشتم! مدتی با خودش کلنجار می‌رود و به خودش می‌گوید، ممکن است این افکار در ضمیر ناخودآگاهم، جایی در گوشه‌ها، پنهان شده بود و یکدفعه پدیدار شد.

کارگردان بعد از یك مکث طولانی می‌گوید: من نمی‌خواستم این حرفها را بزنم، فقط می‌خواستم بگویم، این مرد یك پیت نفت گرفته و به خانه‌اش برمی‌گردد!

***

نظیر این صحنه‌ها در جشنواره‌ها و در برابر تماشاگران، بسیار اتفاق افتاده است، اگر کارگردان آدم منصفی باشد، می‌گوید به هیچ عنوان قصد گفتن این حرفها را نداشته است، ولی برخی اوقات، امر به آنها مشتبه می‌شود که نکند حرف من همین بوده که تماشاگران می‌گویند و قبول می‌کنند که حرف اصلی همین بوده است! حالا می‌خواهد داستان فیلم هرچیزی باشد، فرقی نمی‌کند. گلدانی شکسته می‌شود، می‌گویند، پیام این فیلم این بوده است که طبیعت از بین می‌رود، آفتاب غروب می‌کند، می‌گویند، فلان فلسفه در حال غروب کردن است، ماشین‌آلات و صنایع مدرن به نمایش درمی‌آید، بیان می‌شود که جهان به سمت ماشینی شدن می‌رود و حرف فیلمساز در مذمت جهان ماشینی است، در حالی که داستان کلی فیلم ربطی به فیلم فلسفی یا فیلمی در رابطه با محیط زیست، ندارد و تنها این تك‌پلانها هستند که موجب این تفاسیر می‌شوند، در حالی که تك‌پلانها نباید جدای از ساختار کلی فیلم باشند.

برای پرداخت به موضوع نمادگرایی در سینمای جوان باید تعریفی کلی از نماد ارائه داد.

«نماد»: در حقیقت نوعی نگرش با واسطه به جهان هستی به وسیله ابزاری است که معانی عمیقی در قالب تمثیل و استعاره، بیان می‌کنند. این ابزار در جوامع مختلف، متغیر و بستگی تام به عوامل محیطی دارد. از سویی نمادگرایی، نگرش به جهان هستی را چندوجهی و جهانشمول می‌کند، بدین ترتیب «نماد» دارای ابعاد مختلف می‌باشد، از نمادگرایی جهانشمول تا نمادگرایی شخصی و بسیار پیچیده.

نمادگرایی جهانشمول، نگرشی است که فرهنگ خاصی را مدنظر ندارد و برای تمامی جوامع انسانی، دارای منظور، هدف و معانی یکسانی است. این نمادگرایی به علت پوششی که در فرهنگهای بشری و جوامع مختلف دارد، مخاطبین بیشتری را جلب می‌کند.

نمادگرایی شخصی متعلق به شخص خاص یا گروه و طبقه خاصی است که پیرو شخصی خاص هستند، راهیابی به این نمادها برای یافتن معانی آن، احتیاج به دستور زبان خاصی دارد، بدین دلیل این نوع فیلمها، مخاطبین کمتری دارند.

این بحث، درصدد مردود دانستن سینمای نمادگرا نیست، اما با نگاهی به بیشتر فیلمهای ساخته شده درمی‌یابیم که از نماد، در ظرفیت و جای خود استفاده معقول و سنجیده نشده است. در ایجا برای بررسی «نمادگرایی در فیلمهای سینمای جوان» سه اصل را دستمایه قرار می‌دهیم که در عین حال ممکن است، ارتباط نزدیکی با یکدیگر نداشته باشند، لیکن هرسه اصل در یك راستا قرار می‌گیرند.

اصل اول: «عنصر روان‌شناسی» شامل «ساختارهای ذهنی» و «پیش‌فرضهایی در مورد خصایص سینمای جوان» می‌باشد. عنصر روان‌شناسی همان عوامل روانی است که هنرجو به واسطه دخالت آنها به نماد می‌پردازد، در کار هنری، مخصوصاً سینما، یکسری عوامل روانی از همان ابتدای ورود به این کار، مداخله دارند، به عنوان مثال یك هنرجو براثر سختیها و مشکلات زندگی به منفی‌بافی و بدبینی می‌پردازد و طبعاً همین مسئله در فیلمی که می‌سازد تاثیر مستقیمی می‌گذارد. ممکن است این هنرجو برای بازتاب روحیات و تفکر خود به نماد روی بیاورد و سعی کند بدبینی خود را که براثر سختیها به وجود آمده، به وسیله نماد بیان کند.

اصل دوم: فیلمنامه است که دارای «محدودیتهای پیش‌ساخته در طرح فیلمنامه و تعالیم مقایسه‌ای» است، فیلمنامه یکی از مهمترین و اساسی‌ترین مراحل فیلمسازی در سینمای جوان است و در همین نقطه هنرجو به خلق ذهنیات خود می‌پردازد، در این مرحله، عناصر روانی تاثیرگذار هستند و رابطه تنگاتنگی با «عنصر روان‌شناسی» دارند.

اصل سوم: «عنصر تکنیك» است که شامل سرفصلهای «کمبود امکانات» و «تاثیر سینمای حرفه‌ای بر سینمای جوان و نه بالعکس» می‌باشد.

سینمای جوان

عنصر روان‌شناسی

الف. ساختارهای ذهنی:

ساختارهای ذهنی، شامل تمامی عواملی می‌گردد که به ذهنیت و تفکرات یك هنرجو، خط سیری می‌دهد تا به سینمای نمادگرا نزدیك شود. یك هنرجو سعی می‌کند، به نوعی از واقعیاتی که به صورت ملموس در اطراف او، اتفاق می‌افتد، عنصری ذهنی بسازد و در بیان آن به نمادگرایی روی می‌آورد، این مسئله از سویی نشان‌دهنده نوع تفکر بدون شعار و مستقیم است و از سوی دیگر، پا گذاشتن در ورطهٔ نمادگرایی پیچیده و نامفهوم.

مرحله اول، مفید است. یعنی هنرجوی آگاه، با استفاده از قواعد تکنیکی سینما، می‌کوشد فیلم خود را هرچه بیشتر به «سینمایی شدن» نزدیك کند. بدین معنی که از تصاویر و کنش شخصیتها به روابط علت و معلولی فیلمنامه برسد، نه با استفاده از دیالوگ و شعار.

در اکثر فیلمنامه‌های ضعیف، از دیالوگهای طولانی و بی‌منطق استفاده می‌شود، این دیالوگها معرف نوع شخصیت، حوادث و مکانی هستند که در فیلمنامه بایست در تصاویر ارائه می‌شده، و حالا تمامی بار زیباشناسانه فیلم بردوش دیالوگ سنگینی می‌کند و موجب ضعف کار می‌شود.

مرحله دوم: هنرجوی آگاهی را در نظر بگیریم که از سینمای شعاری دوری می‌کند و دوست دارد شخصیتهای فیلمنامه براساس موقعیت شناسایی شوند و حوادث فیلم در دیالوگها، اتفاق نیفتد. بعد از این سعی خواهد کرد نماد را جانشین شعار کند، زیرا: ۱. آن‌طور که می‌خواهد از شعار می‌پرهیزد، ۲. فیلمنامه را «تصویری» می‌نویسد، یعنی از تصویرها برای خلق شخصیتها و حوادث فیلم کمك می‌گیرد، ۳. با وارد نمودن «نماد» به فیلمنامه، معانی را وسعت می‌بخشد، ۴. با توجه به نمادهایی که استفاده می‌کند، علایق شخصی خود را وارد نمادها و در نتیجه وارد تصاویر می‌کند. هنرجو با توجه به موارد فوق، با اندك لغزشی به نمادگرایی پیچیده و طرح سینمای شخصی می‌پردازد، سینمایی که در واقع حدیث نفس فیلمساز است.

واقع‌گریزی نیز یکی از ارکان ساختارهای ذهنی هرهنرجو می‌باشد، یعنی هنرجو براثر مشکلات و یا نارساییهای اجتماعی، عاطفی، فرهنگی و... سعی می‌کند امیال و آرزوهای خود را در قالب فیلم به صورت رؤیاها و نمادها نشان دهد. غیر از این «واقع‌گریزی» یکی از خصایص هرانسان می‌باشد هرانسانی ممکن است در برابر شرایط واقعی زندگی به خیالات و اوهام پناه ببرد. این طرز تفکر از آنجا ناشی می‌شود که به هرحال در مقابل هرعملی، عکس‌العملی باید برقرار شود. فیلمنامه‌نویس در این وضعیت، با خلق یك فضای تصنعی می‌تواند به افکار خود نظم و ترتیب بیشتری دهد، فضایی که در آن «نماد»، مصنوع فیلمنامه شده است. این نمادها می‌تواند شخصی باشد و یا برداشت کلیشه‌ای از سینمای حرفه‌ای. فرض کنید یك علاقه‌مند با شور و شوق سینما، به علت کشش و جاذبه سینما و یا مطالعات فراوان به مرحله‌ای می‌رسد که می‌خواهد «فیلم» بسازد، در این مرحله سعی می‌کند، حرفهایی که در این مدت در مخیله‌اش انباشته یا بازتاب مسائل جامعه است و به علت شناخت کافی در قابلیتها و ظرفیتهای هرنماد و عنصر «واقع‌گریزی و رؤیاپردازی» به سمت نمادگرایی تمایل پیدا می‌کند. هرچند این مسئله در مورد فیلمهایی صدق می‌کند که از نمادگرایی بخوبی استفاده نکرده‌اند.

ب. در مورد خصایص سینمای جوان:

در اینکه بگوییم خصایص سینمای جوان چیست، نظریات متفاوتی ارائه می‌شود، این نظریات به فراخور اشخاص متفاوتند، تعریفی که یك مسئول از این سینما دارد با نوع نگرش یك هنرجو تفاوت دارد، هنرجویی که در بدو ورود، هنوز از سیاستهای سینمای جوان اطلاع کافی ندارد و بعدها اطلاعاتش به کلاسهای آموزشی، برخورد با دیگر هنرجویان و حضور در جشنواره‌ها و دیدن فیلمها، منتهی می‌شود و با داشتن یك شم قوی، باز هم قسمتی از سیاستگذاری‌ها و تعریفها برایش نامانوس جلوه می‌کند. مسئولین سینمای جوان با توجه به فیلمهایی که برای جشنواره‌ها برگزیده می‌شوند، اذعان دارند که سیاست سینمای جوان، مستتر در همین برنامه‌ها و جشنواره‌هاست و اگر سیاستی به صورت مکتوب نوشته شود، تعیین محدودیتی در این راه است.

در این راستا، هنرجو سعی می‌کند، این قوانین تدوین نشده را به وسیله پیش‌فرضهایی که خود درست می‌کند، بنیاد کند، تا بتواند اولاً با محیط سینمای جوان سازگار شود و مهمتر از آن، فیلم بسازد. هنرجو، در این نوع تفکر ممکن است هرز رود یا حتی به نگرش خاص خود برسد.

عنصر فیلمنامه

الف. محدودیتهای پیش‌ساخته در طرح فیلمنامه:

هنرجویی که به تازگی وارد جرگه سینماگران جوان شده، پی‌جوی موضوعی برای تبدیل به فیلم است در این موضع به دو مسئله مهم می‌رسد، اول اینکه به سیاست مراکز آموزشی نگاه می‌کند که خواسته یا ناخواسته به برخی موضوعات اهمیت بیشتری می‌دهند، مثلاً توصیه می‌کنند که برای یك کار تجربی بهتر است روی فلان موضوع کار کنند یا دنبال موضوعاتی باشند که در قالبهای سینمای جوان بگنجد که البته این قالبها قابل تغییر هستند و هنرجو ناخواسته به سوی این قالبها حرکت می‌کند. زیرا می‌خواهد «فیلم» بسازد و در ضمن برای فیلم خود حرفهایی

قائل می‌شود تا انگیزه‌های روانی و بازتابهای فکری‌اش را به نوعی در قالب نماد، بیان کند و این را ناخواسته و برای دوری از شعار انجام می‌دهد.

مسئله مهم دیگر، تاثیرپذیری از فیلمهای دیگر فیلمسازان جوان است، هنرجویی که در جشنواره‌های سینمای جوان یا به هرشکل ممکن، فیلمهای دیگران را می‌بیند، ناخودآگاه به کلاسی می‌رود و یاد می‌گیرد، چگونه فیلمی و با چه قالبهایی، بسازد. مثلاً اگر فیلم مستند می‌سازد، برود سراغ بناها و اماکن تاریخی و لزوماً دورافتاده که البته نفس کار، در حقیقت درست است: یا یک فتو رمان درست کند، یا یک فیلم اجتماعی در مورد، کودکان عقب‌افتاده ذهنی، عقب‌افتاده‌های اجتماعی و گوشه‌گیران، بسازد. در اینجا هم سعی می‌کند از نماد، حداکثر استفاده را بکند، زیرا فکر می‌کند پرداخت به این موضوعات نمادگرایی را می‌طلبد. به هرحال این محدودیتها که عموماً پیش‌ساخته در ذهن هستند، موجب می‌شوند که فیلمسازان چند طرح را دستمایه قرار دهند و فقط روی آنها مانور دهند.

ب. تعالیم مقایسه‌ای:

۱. مقایسه سینمای جوان با سینمای حرفه‌ای و تاثیر سینمای حرفه‌ای

۲. تعالیم آموزشی

دسته اول به علت گسترش آن در مسائل تکنیکی و فنی سینما، در این مجال نمی‌گنجد.

دسته دوم خود به سه دسته تقسیم می‌شود که ساختارهای نزدیکی دارند.

۱. تعالیمی که مدرسین می‌دهند:

تعالیمی که در کلاسهای آموزشی به هنرجویان داده می‌شود، ممکن است به غیر از یادگیری، اثرات منفی متعددی نیز به دنبال داشته باشد. مدرسی که علاقه به سبک و سیاق خاصی در سینماو به یک فیلمساز خاص دارد، ممکن است‌در ضمن درس و برای تفهیم بیشتر آن، از فیلم یا فیلمساز نام ببرد و او را ناخودآگاه، مورد ستایش قرار دهد. این مسئله براثر تکرار به بحرانی برای هنرجویان تبدیل می‌شود زیرا اگر به فیلمهای تعریف‌شده دسترسی پیدا نکنند، برای آنها به صورت عناصر ذهنی پدیدار می‌شوند که آمال و آرزوها و تمامی حرفهای بزرگ در آن است و حتی ممکن است فیلم را در ذهن خود تماشا کنند، بدون اینکه آن را دیده باشند. اگر موفق شوند، فیلمهای مورد بحث را تماشا کنند، براثر تعاریف بسیاری که درمورد فیلم شنیده‌اند به‌دنبال حرفهایی در آن فیلم می‌گردند، چه بسا آن فیلم، هیچ حرف خاصی برای گفتن نداشته باشد، لیکن هنرجویان به دنبال استعاره‌هایی هستند تا مثلاً همان مفهوم تعریف شده را بیابند. و این تمرینی خواهد شد برای راهیابی نمادگرایی در فیلمهای خودشان.

۲. تعالیمی که در جزوات و کتابها، عنوان می‌شود:

کتاب یا جزوه می‌تواند چیز دیگری باشد ولی القاءکننده همین مسئله «آموزش نمادگرایی». به عنوان مثالی مستقیم می‌توان به کتاب «تارکوفسکی» اشاره نمود، کتاب شرح فیلمها و قسمتی از زندگینامه «آندری تارکوفسکی» فیلمساز روسی است. این کتاب زمانی به بازار آمد که کمتر هنرجوی سینمای جوان نام «تارکوفسکی» را شنیده بود، چه رسد به اینکه فیلمهایش را دیده باشد. اما موجی که نام تارکوفسکی قبل از نمایش فیلمهایش ایجاد نمود، از سوی مطبوعات و جزوه‌ها ایجاد شد. هنرجویی که براثر خواندن این مطالب، تحت تاثیر قرار بگیرد، ناخودآگاه، فکر می‌کند که فیلم را حس کرده و دیده است و بر همین اساس شروع به نوشتن فیلمنامه می‌کند.

۳. تعالیمی که هنرجویان در مجامعی مثل جشنواره‌ها، پیدا می‌کنند:

به نقطه‌ای رسیدیم که هنرجویان درگیر دیدن فیلم هستند یا در مجمعی مثل جشنواره حضور دارند و با هنرجویان دیگری که از نقاط دیگری آمده‌اند، روبرو می‌شوند، این برخوردها، تلاقی خطوط فکری هنرجویان را شامل می‌شود.

اگر دو مورد پیشین تاثیر لازم را بر هنرجویان گذاشته باشد، موجب تشدید عقاید هنرجویان در رابطه با نمادگرایی در سینمای جوان، می‌گردد.

عنصر تکنیکی

الف. کمبود امکانات:

امکانات محدودی که در اختیار هنرجویان قرار می‌گیرد، موجب مشکلات زیادی در کیفیت فیلم و در پشت صحنه، می‌شود، فرض کنیم، کسی با مشکلاتی فیلمنامه خود را به تصویب رسانیده، بعد از دکوپاژ فیلمنامه می‌خواهد، افکار خود را به صورت فیلم پیاده کند. این افکار حاصل تمامی دلمشغولی‌ها، آرزوها و حرفهایی است که یک فیلمساز جوان ارائه می‌دهد. ولی همیشه از حرف و فکر تا عمل راه درازی است که این دو هیچگاه به یکدیگر نمی‌رسند، تفکری که سوای حرفها و دلمشغولی‌ها باید باحداقل امکانات تهیه‌یک فیلم، به مرحله عمل برسد. فیلمساز در درجه اول صبر می‌کند تا بهترین امکانات را برای فیلمش مهیا کند، ولی در مرحله تدارکات کم می‌آورد، براساس داستان فیلم می‌خواهد ماکتی از یک خانه تهیه کند و آن را به آتش بکشد یا یک واقعه و حادثه را به نمایش بگذارد، اما بعد از مدتی، این افکار رفته رفته تحلیل می‌رود و دست آخر بدانجا می‌رسد که مسئله را با یک «فلاش‌بک» و یا «دیالوگ» حل می‌کند. هنرجو در این مواقع سعی می‌کند از نشان دادن عمل و اتفاقاتی که رخ می‌دهد، بپرهیزد. این کار، او را تحت فشار قرار می‌دهد تا به سینمای شعاری و پردیالوگ روایی نزدیک شود و از سویی نمی‌خواهد فیلمش شعاری باشد، پس سراغ نمادگرایی می‌رود تا موجز و مؤثر، تمامی حرف خود را در قالب تمثیل بیان کند، این حرکت حداقل امکانات را دربردارد و برای هنرجویی که گریبانگیر کمبود امکانات است، بسیار مهم است.

ب. تأثیر سینمای حرفه‌ای بر سینمای جوان و نه بالعکس!:

مشکل از آغاز آزمون از هنرجویان شروع می‌شود، زمانی که شخص علاقه‌مند به سینما و فیلمسازی می‌خواهد وارد یکی از مراکز انجمن شود، فرضهایی در مورد نوع سؤالات و بالا بردن سطح معلومات عمومی دارد. به دنبال این تفکر، هنرجویان سعی می‌کنند به کتابهای حرفه‌ای سینما، دایرةالمعارف و فرهنگ سینمایی دسترسی پیدا کنند و آنها را به خاطر بسپارند، این مسئله از آنجا ناشی می‌شود که حدود اطلاعات عمومی و حتی تخصصی هرفرد برای شرکت در آزمون مشخص نشده است، این اطلاعات می‌تواند، در حیطه کار یک هنرجوی جوان باشد، اما در شروع آزمون، مشخص می‌شود که اطلاعات خواسته شده در حد دانستن نام کارگردان فلان فیلم یا دانسته‌های فرهنگ‌نامه‌ای نیست. این خود تاثیر منفی برکار هنرجویان می‌گذارد، یعنی پیش‌فرضهایی در مورد شیوه و نوع سؤالات سینمایی و متعاقب آن سرخوردگی ناشی از دیدن سؤالاتی که به صورت اطلاعات عمومی در قالب معماری، نقاشی، شناخت تصویر، ترکیب رنگی و... ارائه می‌شود.

در شروع کلاسهای آموزشی، بحثهایی در مورد سینمای حرفه‌ای به وجود می‌آید که لاجرم بدانجا کشیده می‌شود که سینمای حرفه‌ای و کارگردانان حرفه‌ای منبع تقلید خوبی می‌شوند، مثلاً صحبت ازپلانهای نرم فیلمهای «تارکوفسکی» یا فلان سبک دیگر. عوارض ثانویه این بحثها غیر از ارتقاء سطح فکری هنرجویان، عبارت از محو تدریجی فرهنگ خودباوری در سینمای جوان و تقلید از سبکها و کارگردانان سینمای حرفه‌ای است. عاقبت این کار هم تبدیل شدن فیلمهای یکدست و خوب به فیلمهایی با تک‌پلانهای مجزاست که همین تک‌پلانها باید به تنهایی تمامی حرف فیلمساز را یدک بکشند. از اینجاست که تقلیدهای نامفهومی ایجاد می‌شود و نمادپردازی در فیلمهای سینمای جوان، شکل می‌گیرد.

زاویه دیگر، این است که کل سینمای جوان می‌تواند، پایه و آغازی برای سینمای حرفه‌ای باشد، یعنی آن چیزی که ما به عنوان سینمای جوان می‌شناسیم می‌تواند بعد از تبدیل ظرفیتها و قابلیتها در یک راستا به عنوان سینمای حرفه‌ای پذیرفته شود.

گزارشی از پشت صحنه یک فیلم کوتاه جنگی

● شناسایی

■ رضا تقدسی

شناسایی

تهیه‌کننده و کارگردان: سید رحیم حسینی.
نویسنده و دستیار کارگردان: رضا تقدسی.
فیلمبردار: علی جابری
مدیریت تولید: جلیل شعبانی ـ حبیب کاسه‌ساز.
جلوه‌های ویژه: اصغر پورهاجریان.
تدوین: مهین نواب ایرانی.
استوری بُرد: امیرمحمد دهستانی.
دستیار فیلمبردار: اکبر سعدآبادی.
منشی صحنه: محمد مرادپور.
مدیر دوبلاژ: مسلم قاسمی.
افکت: حسین عسگری.
بازیگران: محسن علیپور، سهراب نیک‌فرجاد، اصغر پورهاجریان و...
داستانی، ۳۰ دقیقه، ۱۶ میلیمتری. تهیه شده در گروه فیلم و سریال شبکه دوم.

ساعتی به غروب کامل آفتاب مانده است. با اینکه زمستان است و حتماً در تهران هوا بسیار سرد، اینجا ـ روستایی در نزدیکی شادگان ـ هوا خوب و معتدل است. باد ملایمی در نی‌زار پیچیده و آب را به شکلی موزون به حرکت درمی‌آورد. اعضای گروه، تازه از ماشینها پیاده شده و در حال آماده‌سازی لوازم خود برای شروع کار فیلمبرداری هستند. برگه‌های دکوپاژ رابرداشته به طرف سید رحیم حسینی، کارگردان فیلم می‌روم. طبق هماهنگی‌های قبلی امشب قرار است برای شروع کار، اولین پلان/از سکانس اول فیلمبرداری شود. یعنی شروع فیلمبرداری با شروع فیلمنامه.

/ حسینی درحالی‌که‌استوری بُردها (Story board)) را مرتب می‌کند، آخرین توضیحاتش را در مورد مسیر حرکت قایق کانو (قایق دو نفره شناسایی) می‌دهد. محل قرار گرفتن ما، یک شبه جزیره کوچک است که دور تا دورش را آب و نی‌زار فرا گرفته، البته با کمی فاصله دهکده‌ای قرار دارد که عده‌ای از مردم جنگ‌زده کشورمان در آنجا اسکان داده شده‌اند. چند نفر از آنان نیز کنجکاوانه حول و حوش گروه حرکت می‌کنند. اما فاصله خود را با گروه حفظ می‌کنند.

محسن علیپور و سهراب نیک‌فرجاد، بازیگران اصلی فیلم و تنها بازیگران امشب که داخل قایق کانو در حال تمرین هستند را صدا می‌کنم. برای آخرین بار حس و حالت و نحوه بیان دیالوگها را مرور می‌کنیم. مرادپور، منشی صحنه وسایلشان را چک می‌کند. افراد با تمام وسایل، شروع به قایقرانی می‌کنند و به سختی قایق را در مسیر مستقیم به حرکت درمی‌آورند، و این همه را نگران کرده است.

تکاپوی گروه فیلمبرداری کمتر از دیگران نیست. جابری، با کمک دستیارش اکبر سعدآبادی، در حال نصب پروژکتورهای آرک در جاهای مناسب است. همکار فنی گروه رحیمیان نژاد، به موتور برق و نحوه برق‌رسانی به آرکها می‌رسد و پس از مدت کوتاهی به یاری همکارانش می‌آید. حالا آرکهای چهار کیلووات در جاهای مناسب قرار داده شده‌اند و چند چراغ ۸۰۰ وات نیز در بعضی نقاط صحنه کار گذاشته شده‌اند.

هوا کم‌کم در حال تاریک شدن است که ماشین حامل پورهاجریان (مسئول جلوه‌های ویژه فیلم) و ادوات نظامی از راه می‌رسد. سلاحها متشکل از چند قبضه کلاشینکف، چند تیربار گرینوف، خمپاره و منور همراه با قطار فشنگهای رسام از ماشین تخلیه می‌شود. حسینی و پورهاجریان شروع به آماده کردن آنها برای بازسازی نبرد

می‌شوند. در آن طرف شبه جزیره، گروه فیلمبرداری در حال تثبیت دوربین روی شناورهایی است که روی آب قرار داده شده‌اند. در این حین مدیر تولید گروه، شعبانی از راه می‌رسد. با قدمهای آرام، چشمانی خواب‌آلود از بیخوابی چند روزه و جعبه شیرینی در دست.

حالا هوا کاملاً تاریک شده. صدای استارت و سپس صدای گوش‌خراش روشن شدن موتور برق و متعاقب آن روشن شدن آرکها که نی‌زار را چون روز روشن نمود. و صدای روستاییان نظاره‌گر که حالا فاصله‌شان نسبت به گروه خیلی کمتر از ابتدای کار شده است جلب توجه می‌کند. همه چیز به ظاهر آماده است. تمام افراد در سر جاهای خود هستند. پورهاجریان از نقطه‌ای در آن طرف نی‌زار (که قرار است مقر عراقیها باشد) اعلام آمادگی می‌کند. علیپور و نیک‌فرجاد نیز از وسط آبراه اعلام آمادگی می‌کنند. حسینی به این سو و آن سو رفته تا آخرین ملاحظات را بکند. در این هنگام جابری در حالی که ناراحت است اعلام می‌کند آماده فیلمبرداری نیست. «چرا؟»، این تنها کلامی است که حسینی می‌گوید یا بهتر است بگوییم می‌تواند بگوید. جابری می‌گوید که کار موتور برق موجب لرزش زمین و بالطبع دوربین می‌شود. آرکها و چراغها خاموش می‌شوند و صدای موتور برق فروکش می‌کند. پیشنهاد بسیار ساده است. تنها راه حل جابجایی موتور برق به مکانی دورتر است. اما برای انجام این پیشنهاد احتیاج به جرثقیل است. آن هم در این ساعت شب که تمام ادارات شهر شادگان تعطیل است. احتیاج به گفتن حرفی نیست، شعبانی نامه‌هایش را جمع و جور کرده به راه می‌افتد. تقریباً دیگر کسی فکر ادامه کار در این شب را نمی‌کند. پیدا کردن جرثقیل آن هم در این ساعت شب؟ غیرممکن است. اما کمی بعد هنگامی که جرثقیل غول‌پیکر شهرداری نمایان می‌شود غیرممکن، ممکن می‌شود. فاصله موتور برق تنظیم می‌شود. تمام کارها به سرعت انجام می‌شود و افراد سر جاهای خود قرار می‌گیرند. حسینی آخرین تمرین بازیگران را می‌بیند و مواردی را به آنها گوشزد می‌کند. آرکها دوباره روشن می‌شوند. گروه فیلمبرداری اعلام آمادگی می‌کند.

با صدای بلند همه به سکوت فراخوانده می‌شوند... ـ دوربین... ـ دوربین رفت... حسینی با صدای بلندتر به بازیگران دستور بازی را می‌دهد. دوربین با صدای خفیفی شروع به کار می‌کند. قایق کانو در حالی که دو سرنشین آن به آرامی پاروهایشان را در آب می‌زنند به پیش می‌آید. قایق به منطقه مورد نظر نزدیک می‌شود. در حالی که سرنشینان آن سعی در استتار خود دارند. ناگهان سکوت محیط با صفیر اولین رگبار شکسته می‌شود. دو سرنشین قایق با سرعت خود را به نقطه‌ای رسانده و ضمن استتار خود سلاحهایشان را آماده در دست می‌گیرند. منوری در آسمان شلیک می‌شود. رگبارها از چند جهت دیگر نیز دل تاریکی را می‌شکافند. در بین این همه سر و صدا کلمه «کات» به قائله خاتمه می‌دهد. متوجه نشدم اما احتمالاً حسینی باید کات را فریاد زده باشد. چون همزمان با دوربین، پورهاجریان و دار و دسته‌اش نیز به شلیک گلوله‌ها پایان می‌دهند. سکوت برنی‌زار حکمفرما می‌شود و جز پارس سگها که با شلیک گلوله‌ها به هیجان آمده‌اند صدایی شنیده نمی‌شود. خوشبختانه اولین برداشت مورد قبول است. حال زاویه دوربین تغییر می‌یابد تا دنباله ماجرا از زاویه‌ای دیگر دنبال شود.

بعد از این پلان است که معضل اصلی مکان بروز می‌یابد. معضلی که تا به انتهای کار تمام عوامل را دچار فشار عصبی بسیار زیادی کرد. این معضل عبارت بود از حشره‌ای کوچك با دو بال و یك نیش، یعنی پشه. حدود هزاران پشه و حشرات دیگر از انواع مختلف و در ابعاد متفاوت حول و حوش چراغهای آرك و گروه در حال گشت‌زنی بودند. حالا تازه متوجه شده بودم در حین آمدن به این نقطه چرا اهالی بومی گاوهایشان را درون توری نگاه می‌داشتند. حملات پشه‌ها به دستها و صورت که تنها جاهای بی‌حفاظ بودند. تقریباً در همان لحظات اول دیگر جای سالمی روی دست و صورت عوامل نگذاشته بود. دوده، پماد، حتی گازوئیل چاره کار نشد. از نسیم ملایم عصری نیز خبری نبود. با این حال گروه مصمم بود که به کار ادامه دهد. (مخصوصاً از وقتی که فهمیدند این دردسر تمام شبهای آینده نیز ادامه خواهد داشت.) چفیه‌ها دور صورتها پیچیده، و دستها به هرطریق ممکن پوشیده شد. بیچاره بازیگران که از تمام این مواهب محروم بودند. البته در وسط آب و به دور از چراغها پشه کمتر بود. اما هنگام فیلمبرداری، وامصیبتا!

دوربین در جای خود مستقر شد. قایق راه رفته را از نیمه شروع کرد. گلوله‌های رسام سینه شب را شکافتند و از بالای سر علیپور و نیک‌فرجاد گذشتند و آنها به موقعیت استتار رسیدند. داستان از این قرار است که علی به همراه فرمانده خود حسین برای شناسایی مواضع دشمن به این منطقه می‌آیند. حسین برای شناسایی رفته و مهلت بازگشت را نیم ساعت معین می‌کند. علی که جوانی تازه‌کار و خود بزرگ‌بین است در تنهایی باید تصمیم بگیرد که برگردد و جان به سلامت ببرد یا اینکه به انتظار بماند و خطر را به جان بخرد.

پس از ایستادن قایق رگبارها خاموش می‌شود. نیک‌فرجاد رو به علیپور کرده می‌گوید: مثل اینکه بازم به چیزی مشکوك شدن. و سپس پوزخندی می‌زند. علیپور که قیافه ترسیده‌ای به خود گرفته همان‌طور به او زل زده است. نیک‌فرجاد ادامه می‌دهد: من می‌رم جلواگر تا نیم ساعت دیگه برنگشتم تو برگرد عقب. و کات. با چهار برداشت این پلان هم به پایان می‌رسد. حالا پشه‌ها گستاخ‌تر شده از روی لباس هم به کار خود ادامه می‌دهند. وضع عصبی بچه‌ها نیز بدتر شده است. در این حالت فقط اکبر سعدآبادی است که حال و حوصله شوخی دارد. در حالی که پشه‌ها را از دور و برش می‌تاراند رو به من می‌کند و می‌گوید: خدا خفه‌ات کند، این هم جا بود برای داستانت انتخاب کردی؟ در جواب می‌گویم که: جایی که من انتخاب کردم خیلی با پرستیژ و دراماتیك بود، اصلاً هم پشه نداشت!

با تمام مسائل کار ادامه یافت و گروه با تمام سختیها با جدیت به کار خود ادامه داد. تا اینکه حدود ساعت ۳ بامداد حسینی کارگردان فیلم برای جلوگیری از خستگی زیاد گروه در ابتدای کار، پایان کار را اعلام می‌کند.

گروه به محل استراحت عزیمت می‌کنند و چون می‌بایست از عوامل گروه از ژنراتور برق حفاظت کنند، شعبانی می‌ماند و من که رفاقت و رشادتم یکجا گل کرده، ترجیح می‌دهم برای اطمینان سلاحی همراه داشته باشم ولی او هیچ اهمیتی نمی‌دهد.

استراحت در حالتی که صدها پشه گرسنه یا بهتر بگویم تشنه به خون در حال تغذیه رایگان از بدن انسان هستند، تقریباً مفهومی نداشت. اسلحه‌ای نیز که همراه داشتم ـ برای حفظ ایمنی! ـ برایم یك معضل جدید شده بود. چون ترس این را داشتم که در صورت خوابیدن کسی آن را برباید و وامصیبتا! رشادت بروز یافته‌ام کاملاً فروکش کرده بود، به یاد علی (شخصیت فیلم) افتادم که قرار بود در حدود ۱۲ شب همچنان در یك نقطه به انتظار حسین بایستد (آن هم با خریدن خطر عراقیها که مطمئناً از پشه‌ها خطرناکتر بودند) و آنگاه با خود گفتم آیا اگر من جای او بودم باز هم به انتظار حسین می‌ایستادم؟!... نمی‌دانم... شاید! والسلام.

اخبار سینمائی

■ نمایش فیلم در حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی

به همّت واحد فیلم حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی، فیلمهای ایرانی شرکت کننده در نهمین جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم فجر به مدت ۱۲ شب در تالار اندیشه به نمایش درآمد.

در این نمایشها که با شرکت دست اندرکاران سینما برگزار گردید، ۲۴ فیلم از ۴ تا ۱۵ اسفند به روی پرده آمدند. فیلمهای به نمایش درآمده عبارت بودند از: ابلیس، سفر جادویی، رنو تهران ۲۹، پرده آخر، سکوت، آپارتمان شماره ۱۳، اُ- منفی، دریا برای تو، گالان، آتش پنهان، مجنون، عروس حلبچه، نقش عشق، در آرزوی ازدواج، چشم شیشه‌ای، سایه خیال، تعقیب سایه‌ها، فرماندار، گروهبان، حکایت آن مرد خوشبخت، تویی که نمی‌شناختمت، افسانهٔ آه، عروس، در کوچه‌های عشق، دو فیلم با یک بلیط.

پایان فیلمبرداری «وصل نیکان»

فیلمبرداری فیلم وصل نیکان، چهارمین ساختهٔ سینمایی «ابراهیم حاتمی‌کیا» در اواسط اسفند ماه به پایان رسید و هم‌اکنون امور فنی آن در حال انجام است.

مهرزاد مینویی عهده‌دار تدوین این فیلم است و امور صدای آن نیز توسط محسن روشن انجام می‌گیرد.

یادآوری می‌شود که موضوع فیلم «وصل نیکان» حول محور یک خانواده و مسائل موشک‌باران تهران است. این فیلم در حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی تهیه می‌شود.

● وصل نیکان

نویسنده و کارگردان: ابراهیم حاتمی‌کیا
مدیر فیلمبرداری: محمدتقی پاکسیما
مدیر تولید: محمد نختکشیان
دستیاران کارگردان: محمد رضا فرزین- ابراهیم اصغرزاده
دستیاران فیلمبردار: ناصر کاووسی- جواد هدی
تدوین: مهرزاد مینویی
مشاور نظامی: مرتضی محراب‌بیگی
گریم: حسین منصور فلاح- زهره سرمدی
عکاس: رسول احدی
منشی صحنه: علیرضا حیدری
جلوه‌های ویژه: فرید امیری
امور صدا: محسن روشن
مدیر تدارکات: محسن صابری
بازیگران: حسن عباسی، کبری فرخی، حبیب‌الله بهمنی، اصغر نقی‌زاده، زهرا فرخی و...

● تولید مشترک حوزه هنری و فیلمسازان

واحد هماهنگی تولید فیلم حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی اعلام داشت:

به منظور رشد و توسعهٔ فیلمسازی متعهد و متناسب با نیازهای فرهنگی جامعه و استفاده از امکانات مردمی، حوزه هنری آماده است با شرایط مورد توافق اقدام به فیلمسازی مشترک با کارگردانان، تهیه‌کنندگان و فیلمسازان، اشخاص حقیقی و حقوقی نماید.

این اقدام مشترک دارای ابعاد همه جانبه‌ای است که شامل: وسایل و ابزار فنی، نیروی انسانی، مشاوره، بودجه و خدمات فنی لابراتواری و استودیویی نیز می‌باشد.

● فیلمبرداری فیلم «بدوک»

فیلمبرداری فیلم بدوک اولین کار «مجید مجیدی» در زمینهٔ کارگردانی فیلم، در حوالی شهرستان زاهدان ادامه دارد. فیلمنامهٔ این فیلم توسط سید مهدی شجاعی به همراه مجید مجیدی نوشته شده و محمد درمنش مدیریت فیلمبرداری آنرا به عهده دارد.

بدوک در مورد سوداگرانی است که دختران و پسران جوان را بعد از دزدیدن در مرزهای جنوبی کشور از جمله پاکستان، به فروش می‌رسانند.

این فیلم توسط حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی تهیه می‌شود.

● بدوک

کارگردان: مجید مجیدی
نویسنده فیلمنامه: سید مهدی شجاعی- مجید مجیدی
مدیر فیلمبرداری: محمّد درمنش
دستیاران کارگردان: حسین صابری- مهدی کریمی
دستیارفیلمبردار کریم نصر آزادانی
تدوین: محمدرضا موئینی
مدیر تولید: سید حسن بنی‌طباء
مدیر تدارکات: محمد رسول ضیایی
گریم: فرید کشن‌فلاح
عکس: حافظ احمدی

مدیر صحنه: محمود غلامی
طراح صحنه و لباس: محمد هادی قمشی
امور صدا: محسن روشن
منشی صحنه: علی رمضانخانی
بازیگران: محمد کاسبی، حسین حجّار و...

چهارمین فصلنامه سینمایی فارابی

چهارمین شماره از دوره دوم فصلنامه سینمایی فارابی (پاییز ۱۳۶۹) منتشر شد. این شماره حاوی مطالب متنوع مانند گفتگو با هیئت داوران ششمین جشنواره فیلم کودکان و نوجوانان، رویکرد معنایی/ نحوی به گونه‌های فیلم، گفتگو با فیلمساز، بازیگری در سینما، سرخپوستان در سینمای آمریکا، موسیقی فیلم در سینمای ایران، نفی واقعگرایی در جهان فیلم و... می‌باشد.

این فصلنامه با ۱۸۰ صفحه در قطع وزیری و بهای ۶۰۰ ریال انتشار یافته است.

پیوستن دفاتر مجاز تولید و توزیع فیلم سینمایی به مجمع تولیدکنندگان فیلم ایرانی

دفاتر مجاز تولید و توزیع فیلم سینمایی از نیمه دوم بهمن ماه سال جاری به مجمع تولیدکنندگان فیلم ایرانی پیوستند. سخنگوی مجمع تولیدکنندگان فیلم ایرانی ضمن اعلام خبر فوق افزود: این اقدام به جدایی دست اندرکاران تولید و توزیع که از اوایل امسال به وجود آمده بود خاتمه داد و فرصتی فراهم کرد تا دست اندرکاران تولید و توزیع فیلم در یك تشکیلات واحد صنفی مسائل و مشکلات فرهنگی و اقتصادی سینمای کشور را بررسی و با ارائه راه‌حل‌های مناسب، در جهت حل آن کوشش کنند.

سخنگوی مجمع افزود: از آنجا که با پیوستن دفاتر به مجمع عملاً فعالیت «اتحادیه تولید و توزیع‌کنندگان فیلم سینمایی» خاتمه یافته و منحل اعلام شده است، شورای مرکزی مجمع طی نشستی برای جلوگیری از به وجود آمدن وقفه در کارهای مربوط به توزیع فیلم، پنج تن از مدیران دفاتر تولید و توزیع را به عنوان «شورای موقت پخش فیلم» برگزید. این شورا تا برگزاری انتخابات جدید و همچنین گزینش شورای پخش مجمع، به فعالیت در زمینه‌های متنوع توزیع فیلم خواهد پرداخت. اعضای شورای موقت پخش فیلم مجمع که توسط شورای مرکزی انتخاب شده‌اند، عبارتند از آقایان حسین زندباف، محمدتقی شکرائی، مهدی احمدی، سید ضیاء هاشمی و سید غلامرضا موسوی. همچنین آقای مرتضی شایسته به عنوان مشاور، این شورای موقت را همراهی خواهد کرد.

پلنگ صورتی در مقابل پلنگ صورتی

مجموعهٔ «متروگلدین مایر» و «بایته» که امتیاز سریال پلنگ صورتی با بازیگری «پیتر سلرز» را در دست دارد از گروه پلنگ صورتی که مرکب از دویست همجنس‌باز است شکایت کرده است. اینان داوطلبانه خیابانهای نیویورك را درمی‌نوردند تا همپالکی‌های خود را در مقابل جوانان سر محل حمایت کنند.

این مجموعه در شکوائیه خود به دادگاه فدرال «ارمنهاتن» در «مانهاتان» گفته است: «هشت فیلمی که پیتر سلرز در آنها به نقش «بازرس کلوزو» ظاهر شده با «روح خانوادگی» دمساز است و هیچ ربطی به مشکلات گروه پلنگ صورتی ندارد. این مجموعه، خواهان عدم به کارگیری این اسم شد و طلب غرامتی نامعین کرد. اما خانم «جری ویلز» که گروه پلنگ صورتی را درست کرده در جواب می‌گوید کمپانی سینمایی باید از او تشکر کند که انجمن او این اسم را برگزیده است. وی تاکید کرد او در مقابل پلنگهای سیاه که از آرمان سیاهان دفاع می‌کنند این نام را برگزیده است.

رنگ صورتی، علامت سنتی گروههای همجنس‌باز به شمار می‌آید.

اندیشه‌های «مارشال مك‌لوهان» ده سال پس از مرگ او هنوز بحث انگیز است.

طرفداران اندیشه‌های مارشال مك لوهان عقیده دارند که بحران خلیج فارس، دیپلماسی باز جهانی، پخش مستقیم سقوط دیوار برلن و نقش روبه افزایش وسایل ارتباط جمعی، اهمیت پاره‌ای از افکار و بویژه «دهکده جهانی» را بیش از هرزمانی ده سال پس از مرگ او نمایان می‌سازند.

«منادی عصر الکترونیك» استاد دانشگاه کانادا، مارشال مك لوهان شب تحویل سال ۱۹۸۰ در سن ۶۹ سالگی براثر بیماری قلبی در شهر «تورنتو» درگذشت. وی به دلیل سهیم بودن در درك پیامدهای تکنولوژی نوین بویژه در زمینه تبلیغات و وسایل ارتباط جمعی گسترده برجوامع بشری به این لقب دست یافت.

مك لوهان دوازده کتاب نوشت و در آنها نظریه بازگشت به عقب مطبوعات و آغاز تکنولوژی و الکترونیك را عرضه داشت. اندیشه‌های او هنوز هم بحث انگیز و جدل‌سازند. تلاش برای بستن مرکز فرهنگ و تکنولوژی که وی در سال ۱۹۶۳ در دانشگاه تورنتو تاسیس کرد. بارزترین نشانه این بحث و جدل ادامه‌دار از زمان مرگ وی به شمار می‌آید. این در حالی بود که بسیاری از دانشجویان تلاش داشتند به این مرکز بپیوندند و افکار مك لوهان را مطالعه کنند. اینك به نظر می‌رسد بقای این مرکز که از ژوئیه گذشته به دست «دیریك کرکووی» سپرده شده با مشکلاتی در زمینه تامین بودجه برای ادامه کار تهدید می‌شود. کرکووی که یك بلژیکی تبار و تبعه کاناداست در ابتدا دانشجو و سپس مترجم مك لوهان شد و در مرکز او شروع به فعالیت کرد. وی می‌گوید: «حمله به نوشته‌های لوهان نشانگر مشکلاتی است که این افکار روشن در ادغام به آگاهی گروهی دارند.» کرکووی تاکید دارد: «اندیشه‌های او بیشتر به یك حدس شاعرانه می‌ماند تا تئوریهایی یا براهینی روشن، و بدین علت صدای پاره‌ای از متفکران پیرو مکتب شکاکی دکارت برضد آنچه که «فریب» می‌دانند بالا گرفته است و برخی دیگر «غوغای الکترونیکی را، که عشق جمع‌آوری افکار برآن حکم می‌راند» محکوم می‌کنند.

اما نویسندگانی که با جدیت تمام به بررسی نوشته‌های وی پرداخته‌اند به این نکته اعتراف دارند که مك لوهان علی‌رغم شیوه ناآشنایش (نزدیك به شیوه جیمز

جویس) و طرح نکردن راهی که بتوان افکار او را عمیقاً مطرح ساخت، ارتباطات گسترده و تکنولوژی عمومی رابرپایه‌های جدیدی بنیان نهاده است.

مك لوهان خود در یکی از نوشته‌هایش می‌گوید: «من چیزی را تفسیر نمی‌کنم. من کشف می‌کنم و کار یك کاشف امری جدای از منطق است.» بارزترین کشف او این است که تأکید می‌کند: «کانال رساندن ماده تبلیغاتی همان پیام است.» یعنی ارتباط، اساساً با وسیله به کانالی که برآن تکیه دارد شناخته می‌شود. این کانال تنها یك اصل مادی صرف نیست بلکه از یك اثر چشمگیر در مضمون پیام برخوردار است.

مك لوهان وسایل ارتباط جمعی را به دو نوع تقسیم می‌کند. «گرم» که پیام را کامل و روشن ابلاغ می‌کند مانند چاپ‌شده‌ها. و «سرد» که پیام را غیر کامل و یا پیچیده مطرح می‌سازد مانند تلویزیون. وی عقیده دارد این دو وسیله براحساس انسان غالب می‌شود و خود ادامه دستگاه عصبی انسان می‌گردد.

مك لوهان در کتاب «کهکشان گوتنبرگ» (۱۹۶۲) معتقد است که با ورود به عصر فرهنگ مطبوعاتی و جای گرفتن چشم به جای گوش توازن حواس «انسان قبیله‌ای» به هم خورده است. ولی در کتاب «کهکشان مارکونی» معتقد است که از زمانی که بشر خودش را شناخته این ارتباط ادامه داشته است و این ارتباط فراگیر به انسان این امکان را می‌دهد که از جهان جزیی که «نوشتن» او را در آن حبس کرده بیرون آید.

کرکووی می‌گوید «حدس» مك لوهان در جنبه‌های بسیاری تحقق پیدا کرده است یعنی با گذار به یك جهان فراگیر، و با مرکزیت و روحانیت بیشتر و طرح شدن پرسشهایی پیرامون تخصص‌گرایی افراطی و ارتباط ماهواره‌ای بین قاره‌ای و تقویت این اندیشه که «جنگ سوم جهانی، جنگ تبلیغات خواهد بود.» وی اضافه می‌کند این جنگ تبلیغاتی که جهان کمونیسم با سقوط دیوار برلن بازنده آن شد هم اینك بین بخشی از جهان عرب (بویژه) و جهان غرب (بویژه آمریکا) در جریان است. کرکووی عقیده دارد «بحران خلیج فارس بیشتر تبلیغاتی است تا نظامی. جنگ مواضع است. و چهره مك لوهان این وجه بحران را با این واقعیت پیوند می‌دهد که تمامی جهان در دهکده جهانی» به این بازی می‌نگرد.»

● اخبار تئاتر

کاشان از یازدهم تا هفدهم اسفند ماه ۱۳۶۹، به همّت جهاد دانشگاهی دانشگاه تربیت معلم، میزبان ششمین جشنواره تئاتر دانشجویان کشور بود. در این گردهمایی سالانه، هشت گروه با دوازده نمایش شرکت داشتند.

●

مرکز تئاتر تجربی دانشجویان (مستقر در گروه هنرهای نمایشی دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران) با چهار نمایش، فعال‌ترین گروه دانشجویی بود. جهاد دانشگاهی‌مجتمع دانشگاهی هنر با دو نمایش، جهادهای دانشگاهی دانشگاه علم و صنعت، دانشگاه صنعتی شریف و دانشگاه تهران، هرکدام با یك نمایش، گروه‌های شرکت‌کننده از تهران را تشکیل می‌دادند.

●

همچنین از سوی جهادهای دانشگاهی دانشگاه شهید باهنر کرمان، دانشگاه شهید چمران اهواز و دانشگاه اصفهان، هرکدام یك نمایش در این جشنواره شرکت داشت.

گزارشی از نحوهٔ عملکرد این جشنواره را در شمارهٔ آینده از نظر شما می‌گذرانیم.

نمایش «کاکا سیاه (نوشته و کار حسین خاکسار) برای اجرا به کشور آلمان سفر کرد. گروه نمایش را برادر حسین جعفری و سید مهدی شجاعی همراهی خواهند نمود. این نمایش قبلاً در کشورهای دیگری هم به اجرا درآمده است. نمایش یاد شده از طرف مرکز هنرهای نمایشی به آلمان اعزام شد.

●

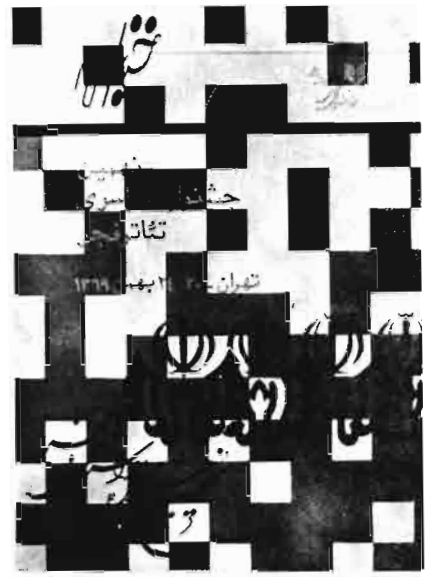
ششمین جشنواره تئاتر دانشجویی از ۱۱ لغایت ۱۷ اسفند ماه در شهر کاشان برگزار شد. در شماره آینده درباره این جشنواره و کیفیت آن گزارش مفصلی خواهیم داشت.

●

گروه شش نفره فرانسوی جهت انتخاب نمایش برای جشنواره آوینیون، در اردیبهشت ماه امسال سفر دیگری به ایران خواهند داشت. گویا در این سفر از مجموع کارهایی که دیده‌اند هیچ نمایشی برای اجرا انتخاب نشده است. آنها برای جشنوارهٔ آوینیون تعزیه و نمایش سنتی ایران را ترجیح می‌دهند.

●

دو نمایشنامه «پدر» و «پارك» نوشته خانم زهره مجابی از دفتر تهیه و تدوین و تولید متون نمایشی مرکز هنرهای نمایشی برای چاپ در یك مجلد آماده شد. این کتاب بزودی در اختیار علاقه‌مندان قرار خواهد گرفت.



● خبرنامه نهمین جشنواره سراسری تئاتر فجر به کوشش ناصر بزرگمهر منتشر شد. در این خبرنامه علاوه بر نقد نمایشهای جشنواره، مصاحبه با چهار مدیرکل و دبیر جشنواره منطقه‌ای، مصاحبه با کارگردانهای گروههای مجری و... نیز به چشم می‌خورد.

خبرنامه تئاتر در مقایسه با خبرنامه‌هایی از این دست که عموماً در جشنواره‌های تئاتر و سینما منتشر می‌شود از کیفیت بسیار بالایی برخوردار است. ما برای بزرگمهر توفیق آرزوی بیشتر و ادامه موفقیت آمیز کارهایش را داریم.

●

سال آینده اگر مشکل تازه‌ای پیش نیاید، نصرالله قادری نمایش «بمن دروغ بگو» را برای اجرا آماده خواهد کرد. شایان ذکر است که او چند بار این نمایش را برای اجرا شروع کرد و هربار بنا به مشکلاتی آن را کنار گذاشت. امید که این بار مشکلات سد راه نشده راهی صحنه شود. قادری در این مدتی که نمایش تازه‌ای به صحنه نبرده است فیلم «نبض گل سرخ» را که (پایان‌نامه تحصیلی رشته کارگردانی سینمای اوست) برای سینمای تجربی آماده ساخته است.

●

کانون ملی منتقدان تئاتر امسال برای اولین بار بهترینهای خود را برگزید. این کانون با توجه به اینکه جایزهٔ بهترین بازیگر مرد و زن و بهترین کارگردانی و متن را به نمایش «قاب بی‌تصویر» اهدا کرد اعلام نمود که هیچ نمایشی را به مفهوم مطلق برنگزیده است. این شیوه انتخاب بحث و سخن بسیاری را برانگیخت. نمایش «معرکه» نیز از طرف هیئت مدیره به عنوان نمایش برگزیده بخش حرفه‌ای اعلام شد. جالب است که کانون در اولین قدم خود بزرگترین خطای تکنیکی خود را مرتکب شد. شیوه انتخاب نمایش و نوع برگزیدن کار باعث شده که عده زیادی در همین اولین گام اعتماد خود را دربارهٔ دانش تکنیکی کانون از دست بدهند.

●

نمایشنامه «حساب پرداخت نمیشه!» اثر «داریو فو»، ترجمه «جاهد جهانشاهی» توسط انتشارات نمایش روانه بازار کتاب شد.

●

نمایشنامه «بسوی دمشق» نوشته اگوست استریندبرگ که قرار بود تا پایان امسال منتشر شود به دلیل مشکلات فنی انتشار آن تا سال آینده به تعویق افتاد. کتاب یادشده در اولین ماههای سال آینده روانه بازار خواهد شد.

●

مجموعه نمایشنامه «سوره» از سوی واحد تئاتر حوزه هنری آماده انتشار شد. در این مجموعه نمایشنامه «خون سرخ قفقاز» برگزیده مسابقه نمایشنامه‌نویسی حوزه نیز آمده است.

●

یک گروه پنج نفره از حوزه هنری به «باکو» اعزام می‌شوند. از واحد تئاتر حوزه هنری نیز حسین راضی این گروه را همراهی خواهد کرد.

●

برگزیدگان اولین مسابقه عکاسی تئاتر در مراسم اختتامیه جشنواره سراسری تئاتر فجر اعلام شدند. این مسابقه از طرف مجله نمایش برگزار شده بود.

●

در تب و تاب سفر به خارج و اجرای نمایش در آنسوی مرزها نمایش «معرکه در معرکه» کار سیاوش تهمورث برای اجرا در آلمان خود را آماده می‌کند. در این سالها تب اجرای برون مرزی بدجوری گریبان تئاتر این دیار را گرفته است. امید که هنرمندان ما بیشتر به فکر مردم ایران باشند و کارهایی در شأن انقلاب برای اجرا در داخل کشور آماده کنند. آیا بهتر نیست که ما نمایش خودرادرشهرستانها و برای مردم خود به صحنه آوریم و بودجه گزاف سفرهای خارجی را به آموزش تئاتر در شهرستانها اختصاص دهیم؟

●

نمایش «راز عشق» نوشته و کار حسین جعفری که به شکل عروسکی می‌باشد در واحد تئاتر حوزه هنری در دست تمرین است. در این نمایش برادران سعید مهدی‌زاده، حمید جعفری، محمدرضا امیری و اشرف‌السادات اشرف نژاد، جعفری را همراهی می‌کنند. موسیقی این نمایش را برادر سعید محمدی مطلق نوشته است.

●

واحد تئاتر حوزه هنری «دفتر خواهران» در اسفند ماه ۶۹ علاوه برشرکت در تمرین نمایش «راز عشق»، ساخت عروسکهای باتومی «کامل همراه با دست و پا»، را به اتمام رساند. ضمناً در این ماه ساخت عروسکهای فلزن و نگارش ۵ نمایشنامه عروسکی را نیز به پایان رساندند.

●

دو نمایشنامه همراه «همسایه» و «مهمانی» نوشته قدرت‌الله پدیدار از طرف انتشارات واحد تئاتر حوزه هنری روانه بازار کتاب شد.

●

دو نمایشنامه همراه «پرواز از قفس» و «گرگ، گرگ است» نوشته مسلم قاسمی از انتشارات حوزه هنری منتشر شد.

●

دو نمایشنامه همراه «با گل کویر» نوشته مهدی حجوانی و «وقتی که گرگ زوزه می‌کشد» نوشته حسین زاهدی نامقی از طرف واحد تئاتر حوزه هنری منتشر شد.

●

نمایشنامه «آی بچه‌ها کمک کمک» نوشته ناصر امامی توسط برادر حسین شوندی برای ضبط نوار کاست کودکان آماده شد. موسیقی این نمایش را سعید محمدی مطلق نوشته و نوار از طرف حوزه هنری روانه بازار خواهد شد.

● کتابهای تازه

■ «انتشارات برگ»:

* دیوان «ابوالحسن فراهانی»

به اهتمام: رضا عبداللهی
تیراژ: ۳۳۰۰ نسخه
۳۱۱ صفحه
چاپ دوم: ۱۳۶۹
قیمت: ۲۰۰۰ ریال

* ایوب در باد

یک مثنوی از «عباس باقری»
تیراژ: ۳۳۰۰ نسخه
۸۸ صفحه
چاپ اول: ۱۳۶۹
قیمت: ۲۵۰ ریال

* عکس (۱۱)

(ماهنامه علمی، فرهنگی و هنری)
چاپ: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد
۵۲ صفحه
چاپ اول: ۱۳۶۹
قیمت: ۳۰۰ ریال

* سیر و سلوک

سفرنامهٔ شمس آل احمد
تیراژ: ۶۶۰۰ نسخه
۴۵۷ صفحه
چاپ اول: ۱۳۶۹
قیمت: ۱۴۰۰ ریال

انتشارات صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران

* هنر مقدس

مؤلف: تیتوس بورکهارت
مترجم: جلال ستاری
تیراژ: ۶۰۰۰ نسخه
۲۱۱ صفحه
چاپ اول: ۱۳۶۹
قیمت: ۹۰۰ ریال

* کار هنرپیشه روی خود

مؤلف: استانیسلاوسکی
مترجم: مهین اسکوئی
تیراژ: ۵۰۰۰ نسخه
۵۶۰ صفحه
چاپ اول: ۱۳۶۹
قیمت: ۱۹۵۰ ریال

* نشانه‌ها و معنا در سینما

مؤلف: پیتر وولن
مترجم: عبدالله تربیت و بهمن طاهری
تیراژ: ۵۰۰۰ نسخه
۱۷۴ صفحه
چاپ دوم: ۱۳۶۹
قیمت: ۶۰۰ ریال

* طراحی صحنه در فیلم

گردآوری: ترنس سنت جان مارنر
ترجمه و اقتباس: مهدی رحیمیان
تیراژ: ۵۰۰۰ نسخه
۱۹۰ صفحه
چاپ دوم: ۱۳۶۹
قیمت: ۶۰۰ ریال

* جان گابری یل بورکمن

مؤلف: هنریک ایبسن
مترجم: ناصر ایرانی
تیراژ: ۶۰۰۰ نسخه
۱۲۷ صفحه
چاپ اول: ۱۳۶۹
قیمت: ۴۵۰ ریال

* زندگی و فیلمهای من

مؤلف: ژان رنوار
مترجم: بهروز توانی
تیراژ: ۵۰۰۰ نسخه
۳۰۳۰ صفحه
چاپ اول: ۱۳۶۹
قیمت: ۱۰۰۰ ریال

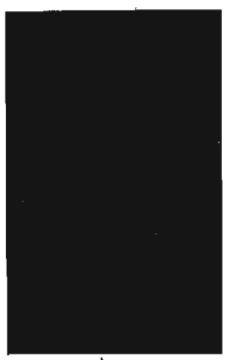
* جهان در آستانه سال ۲۰۰۰

نویسنده: لستر آر. براون (و دیگران)
مترجم: مهرسیما فلسفی
تیراژ: ۵۰۰۰ نسخه
۳۶۲ صفحه
چاپ اول: ۱۳۶۹
قیمت: ۱۳۰۰ ریال

کتاب نسل

* بازداشتگاه داخائو

گردآوری: نیکوروست ـ یوهان نویهویسلر
ترجمه: منوچهر ضرابی
تیراژ: ۳۰۰۰ نسخه
۲۰۸ صفحه
چاپ اول: ۱۳۶۹
قیمت: ۱۰۰۰ ریال



* ترانه آب

مجموعه شعر از: «اکبر بهداروند»
تیراژ: ۵۵۰۰ نسخه
۶۴ صفحه
چاپ اول: ۱۳۶۹
قیمت: ۱۸۰ ریال

* الههٔ رازگو

■ پرلاگرکویس

مترجم، «نصرالله غفاری» در مقدمه این کتاب نوشته است: «نویسندهٔ شهیر سوئدی با به کارگیری نمادهای چند هزارهٔ اساطیری یونان، در حجمی مختصر فضایی عظیم از شکوه و فلاکت عشق آسمانی و زمینی و ارتباط آن با سائقهای انسانی در قالبی تخیلی و شاعرانه عرضه می‌دارد.» این کتاب در ۱۸۳ صفحه به وسیله «انتشارات نمازی» منتشر شده است.

* تیزهوش

■ هرمان هسه

این کتاب از اولین رمانهای نویسنده بزرگ آلمانی است و درونمایه آن، زندگی پسر بچهٔ تیزهوشی است که از همه جهت مورد خشونت قرار گرفته و بی‌توجهی اطرافیان موجب شده تا خواسته‌های او جامهٔ عمل نپوشد و بدین‌ترتیب یأس و نومیدی براو غالب گردد.

در این کتاب از ضعفها و کاستیهای تربیتی جوانان و نوجوانان در تعابیر و طنزهای گزنده با بیانی لطیف و واژه‌هایی دلنشین و تصاویری زیبا از طبیعت سخن رفته است.

این کتاب به وسیلهٔ «محمد بقائی» (ماکان) ترجمه شده و «انتشارات رودکی» پخش آن را به عهده گرفته است.

* شهر شادی

■ دومینك لاپیر

این کتاب، داستانی است دربارهٔ مردم یکی از شهرکهای فقیرنشین کلکته در هندوستان. نویسندهٔ فرانسوی کتاب مدتی را در میان مردم آنجا گذرانیده است. این رُمان، بیشتر برمحور دو شخصیت می‌گردد، یکی کشیش فرانسوی، که برای تبلیغ بدان ناحیه رفته و دیگری، کشاورزی که به علت قهر طبیعت به کلکته روی آورده است.

«سیّد محمد روئین‌تن» ترجمه انگلیسی این کتاب را به فارسی برگردانیده و «انتشارات سیر و سیاحت» آن را منتشر کرده است.

* پیشانی شیشه‌ای

■ محمد طیب

این کتاب مشتمل بر داستانهایی است با عناوین: «قصه یوسف»، «خطَ خطا»، «پیشانی شیشه‌ای» و «شبیخون روزنها» و هریك از این داستانها، نگاهی ویژه به جنگ و شهادت دارد و با صمیمیت و صفای کامل، حال و هوای جبهه و بسیجیان را برای خواننده ترسیم می‌کند.

این کتاب در ۶۳ صفحه و به وسیله «حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی» منتشر شده است.

* خداحافظ برادر

■ رضا رهگذر

این کتاب دومین مجموعه داستان نویسنده برای بزرگسالان و شامل داستانهای «چشم حسود بترکد»، «بوی خوش سلامت»، «کولی»، «خداحافظ برادر»، «پشت دیوار شب»، «مانداب»، «حضور» است که بجز داستان «کولی» بقیه قبلاً در مجلات و کتب مختلف به چاپ رسیده است. این کتاب در ۱۷۳ صفحه و به وسیله «انتشارات برگ» انتشار یافته است.

ماهنامهٔ هنری سوره آگهی‌های فرهنگی هنری می‌پذیرد

فرم تقاضای اشتراك ماهنامهٔ سوره

مؤسسه ..... درخواست ☐ یکساله
اینجانب ☐ ۶ ماهه

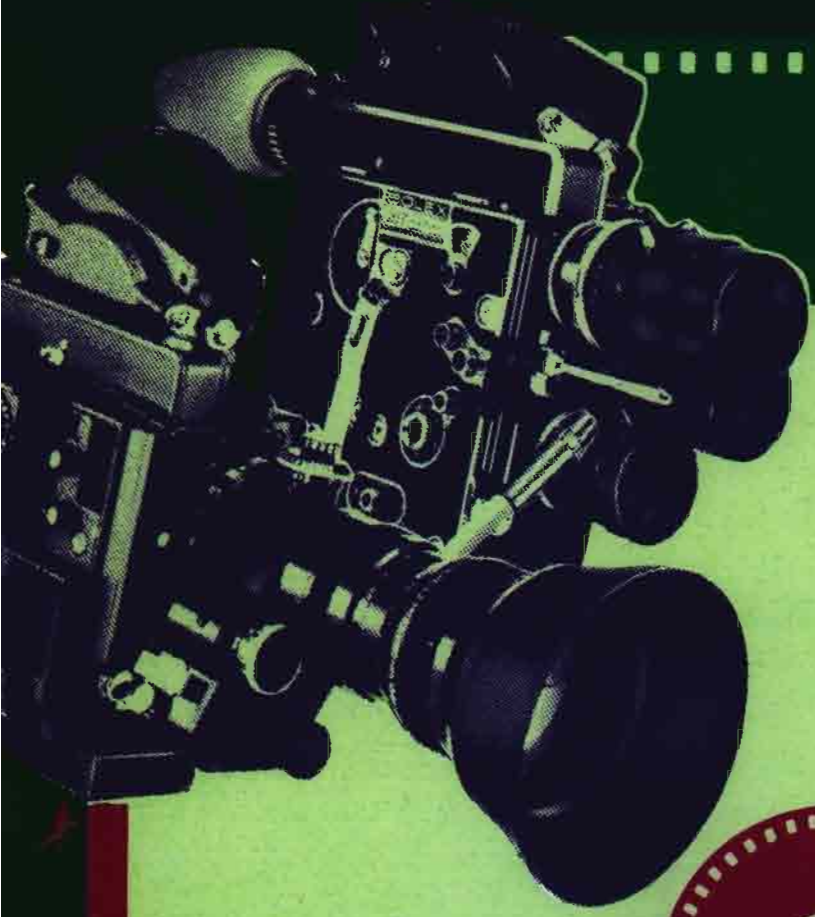
ماهنامه هنری «سوره» را دارم و مبلغ .....ریال به حساب جاری ۱۸۳/۱۳۷۹۰ بانك تجارت شعبه چهارراه کالج تهران واریز نموده و فیش را به ضمیمه ارسال می‌دارم.
تقاضا می‌شود این مجله را از تاریخ .....به نشانی ذیل ارسال دارید.

استان..... شهرستان.....
خیابان..... کوچه.....پلاك.....تلفن.....
امضاء متقاضی

توضیح اینکه: مبلغ آبونمان در کلیه شعبات بانك تجارت سراسر کشور قابل پرداخت میباشد.

سوره

ماهنامه ادبی، هنری
صاحب امتیاز حوزهٔ هنری
سازمان تبلیغات اسلامی
حق اشتراك
یکساله/ ۳۰۰۰ ریال
۶ ماهه/ ۱۵۰۰ ریال
آدرس
تهران: خیابان سمیه تقاطع نجات اللهی شماره ۲۱۳ تلفن: ۸۲۰۰۲۳ و مستقیم مشترکین ۸۲۸۲۰۷
صندوق پستی
۱۵۸۱۵/۱۶۷۷



نظرخواهی از فیلمبرداران

مربوط به صفحه ۴۶

اهتزاز روح،
مباحثی در زیبایی شناسی و
هنر از استاد مطهری (ره)
دفتر مطالعات دینی هنر منتشر کرده است
زیبایی و هنر
از دیدگاه اسلام
زیبایی و هنر،
استاد محمدتقی جعفری