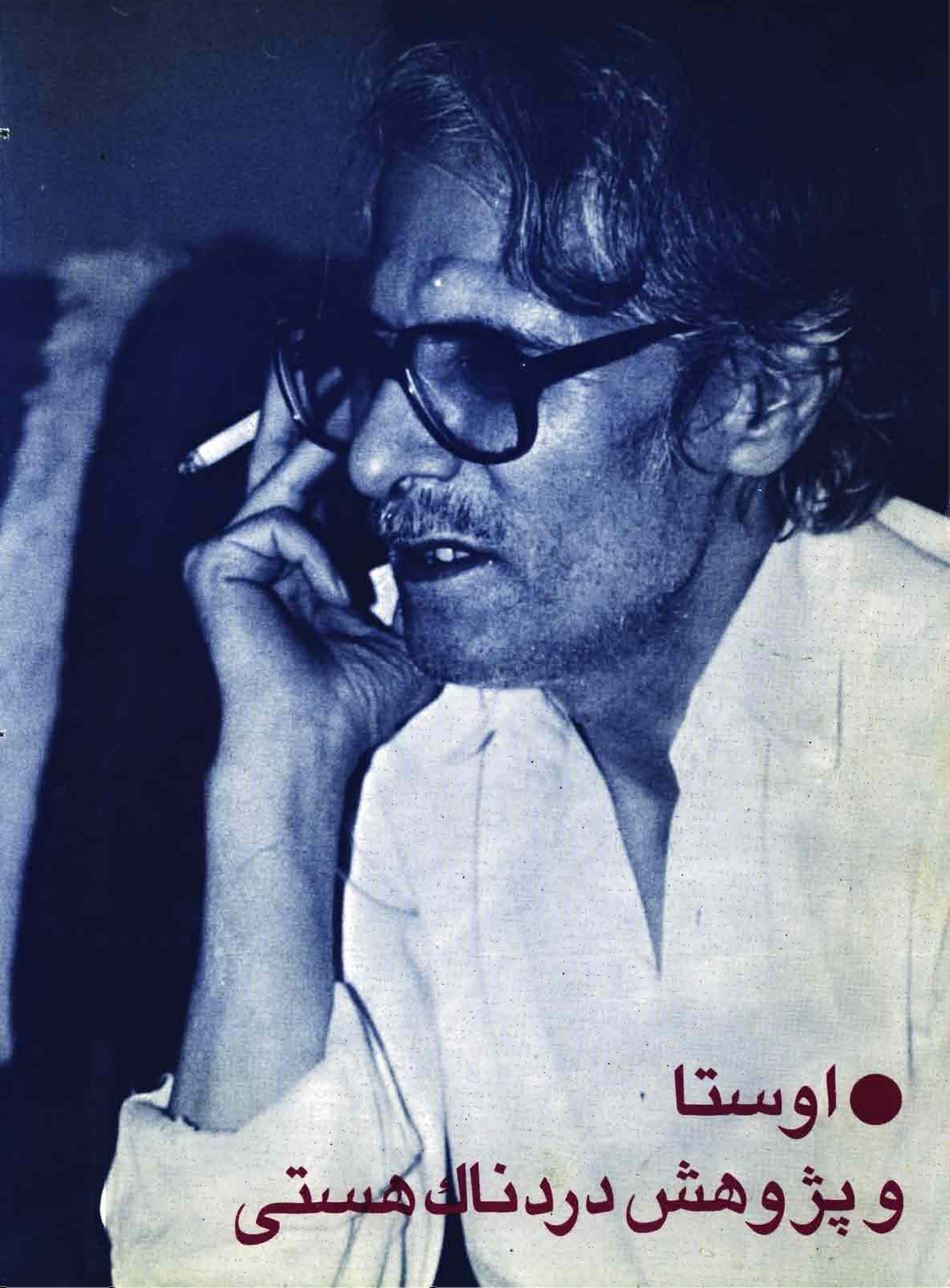
پرورش

- شرح سوز/ شروح امام(قده) برابیاتی از حافظ
- مارسل پروست/ شهریار زرشناس
- دنیا پس از تو نباشد (داستان)/ سید مهدی شجاعی
- یادداشتهای یک مرد متین/ آنتوان چخوف
- اوستا و پژوهش دردناک هستی/ یوسفعلی میرشکاک
- پایداری در سکون/ مسعود فراستی



● اوستا
و پژوهش دردناک هستی

سوره

ماهنامه هنری

● دورهٔ سوّم/ شمارهٔ سوّم/ خرداد ماه ۱۳۷۰

● **یادداشت سردبیر ۴** ● **و امّا بعد**.../ تجدد یا تحجر؟ ۷ ● **گزارش**/ و امّا شمس... ۱۲/ استقلال فرهنگی و موجودیت جامعه ۱۶

● **مقالات**/ مارسل پروست و قلمرو ادبیات مدرن ۲۰/ اهتزاز روح ۲۴ ● **ادبیات**/ نقد حضوری، گفتگویی با رضا رهگذر ۲۷/ دنیا پس

از تو نباشد (داستان) ۳۴/ رؤیای مرگ ۳۹/ اذان (داستان) ۴۰/ از یادداشتهای یك مرد متین (ترجمه داستان) ۴۳/ شرحِ سوز- شروع

امام(قده) برابیاتی از حافظ ۴۷/ یادداشتی بررمان ۵۱/ مشتی برسینی مسی، در حاشیه کتاب سفر روس جلال آل احمد ۵۳ ● **شعر**/ اوستا

و پژوهش دردناك هستی ۵۶/ نگاهی به اشارات اشك ۵۸/ شعر ۶۱ ● **تجسّمی**/ عشق آمد و شد چو... ۶۴/ کاسنی، معرفی کاریکاتوریست

۶۶ ● **تئاتر**/ تئاتر دانشجویی کشور در ششمین جشنواره ۶۸/ نقد حضوری نمایش ایوب ۷۲/ آنتونن آرتو: من کاملاً خودم نیستم

۷۷/ طرح در نمایشنامه ۲/۲ ۸۲/ نگاهی به نمایشنامه کبودان و اسفندیار ۸۸/ نمایشنامهٔ بیمار و دندانپزشك از ویلیام سارویان ۹۱ ●

سینما/ عاشقان انگار عشق از دست رفت ۹۳/ وظایف دستیار فیلمبردار ۹۵/ نظرخواهی از فیلمبرداران ۹۷/ مقدمه‌ای برکاربرد کامپیوتر

در سینما ۱۰۲/ سال ۶۹، فیلم ایرانی، اکران و باقی قضایا ۱۰۷/ جایگاه انیمیشن در سینمای ایران در گفتگو با فیلمسازان جوان انیمیشن

۱۱۶/ اینجا خانهٔ من است، گزارش پشت صحنه ۱۲۱/ نقد فیلم گروهبان ۱۲۴/ چشم شیشه‌ای در نگاهی عجولانه ۱۲۸/ یادداشت فیلم

ترز ۱۳۱/ ترز از معصومیت تا ظلم ۱۳۳ ● **کاکتوس**/ بزرگترین کشف قرن! ۱۳۴/ نکته ۱۳۷ ● **نامه‌های رسیده و اخبار ۱۳۷**

● صاحب امتیاز: حوزهٔ هنری
● مدیرمسئول: محمدعلی زم
● سردبیر: سید مرتضی آوینی
● گرافیك: احمدرضا هرجی
● آثار و مقالات مندرج در سوره آراء مؤلفین خود بوده، الزاماً نظرات حوزهٔ هنری را منعکس نمی‌کند.
● نقل مطالب با ذکر مأخذ بلامانع است.
● حروفچینی: تهران‌تایمز/ چاپ و صحافی: آرین/ لیتوگرافی: صحیفه نور ● روی جلد: مجید قادری

■ نشانی: تهران، خیابان سمیّه، تقاطع نجات اللهی، شماره ۲۱۳- تلفن ۹-۸۲۰۰۲۴

دهۀ شصت و امام خمینی

دهه شصت، دهه امام خمینی بود و از این پس، دهه‌ها هرچه بیایند به جز او انتساب نخواهند داشت. این او بود که هرآنچه در تقدیر تاریخ انسان این عصر بود، ظاهر کرد. حیات انسانهایی چون او، نفخه‌ای از نفخات روح اللهی است که در تن انسان می‌دمد، در تن زمین مرده و آن را حیات می‌بخشد. امام خمینی، انسانی چونان دیگران نبود. از قبیله انبیاء و اصحاب آنان بود و مصداقی از مصادیق معدود «نبأ عظیم»... که هرهزار سال، یکی می‌رسد و مراد از این هزار، عدد هزار نیست، مرادآن است که‌اواز خیل‌یادآوران است ومورد‌خطاب «انّماانت مذکّر» ومخاطب این سخن آنانندکه نه نامی ازآنان در تاریخهای تمدن است و نه در تاریخهای رسمی، اما زمین هرچه دارد مدیون آنهاست. اینان چون دیگر ابناءِ بشر از خاك روییده‌اند، اما چونان دیگران در خاك نمانده‌اند و سر برآسمان برآورده‌اند. و فقط هم اینان اند که از حقیقت باخبرند و دیگران را نیز اینان خبر کرده‌اند.

تاریخ حیات باطنی بشر، تاریخ انبیاء است و این تواریخ دیگر که نوشته‌اند، ظنون نگارندگان آنهاست و راهی به حقیقت ندارد. آنها همواره ظاهر را بی‌نسبت با باطن، دیده‌اند و هرکه این‌چنین بنگرد همه چیز را وارونه خواهد دید. چرا در تاریخهای تمدن به انبیاء و اوصیائشان اشاره‌ای نرفته است و اگر هم کسانی چون ویل دورانت به آن پرداخته‌اند، وجودشان را در هاله‌ای از ابهام، نگاهداشته‌اند و دربارهٔ تعالیم انبیاء سکوت کرده‌اند؟ انبیاء برای بهبود زندگی اقتصادی مردمان ـ به زعم امروزیها ـ که نیامده‌اند، آنها قبل از هرچیز خود را فرستاده خدا می‌گفته‌اند و تعالیم خویش را «وحی» می‌نامیده‌اند و مدعی بوده‌اند که از جانب خدا آمده‌اند و خبر از آسمان دارند... و مردمان نیز، می‌پذیرفته‌اند و اگر نه دین و دینداری تاکنون در کره زمین نابود گشته بود. بعد از چند قرن که از رنسانس و هبوط بشر در مصداق کلی خویش گذشته است، هنوز هم آنچه در میان مردمان اعتبار دارد، تاریخ میلادی است که از زمان تولد مسیح محاسبه شده است و تاریخ هجری است که از زمان هجرت پیامبر اسلام و... مگرنه اینکه اگر واقعه دیگری برای بشر از این وقایع اهمیت بیشتری داشت، آنها را مبدأ تاریخ می‌گرفتند؟ اما در کتابهای تمدن، اعصار زندگی بشر را برمبنای ابزاز تولید آنها، عصر سنگ و آهن و مفرغ و مس و... حالا هم عصر تکنولوژی و عصر ارتباطات و عصر فضا و فلان و بهمان نامیده‌اند.

امام خمینی، پیامبر تازه‌ای نبود، اما از یادآوران بود، از مخاطبان «انّما انت مذکّر» که عهد فطری مردمان با خداوند را به آنان یادآوری کرد. و بعد از چند قرن که از هبوط بشر در مصداق جمعی کلی می‌گذشت، چونان اسلاف خویش از ابراهیم و اسماعیل محمد(ص) دوره‌ای از جاهلیت را شکست و عصر دیگری از دینداری را آغاز کرد. این عصر تازه را باید عصر امام خمینی نام نهاد. چنانکه حق آن بود که اعصار پیشین را نیز به انبیاء و اوصیاء و یادآوران دیگر انتساب می‌دادند و مردمان همواره چنین کرده‌اند. اما تاریخ‌نویسان، نه. زیرك‌ترین آنها همچون «آرنولد توین‌بی» در یکی از مفاهیمی که برای «هبوط» قائل می‌شود آن را «هبوط نیاکان بشر از زیستگاههایشان در بالای درختان برای زندگی در خشکی(!)»[1] معنا می‌کند. حتی «توین‌بی» که خودش یك متفکر ظاهراً مذهبی است، نسبت بین دین و تمدن و باطن و ظاهر وجود انسان را درنمی‌یابد، چه برسد به آنان که اصلاً براساس ماتریالیسم دیالکتیك، تاریخ را معنا کرده‌اند. او اصلاً نمی‌تواند خود را از سیطره‌ای که «داروین» به‌طور نابخودبر تفکراو دارد، رها کند و برای «هبوط» در همان آغاز کتاب، سه معنا ذکر می‌کند که در چشم ما

حقیقتاً ابلهانه و بسیار خنده‌آور است. یکی از آن معانی همان بود که نوشتم و بعد هبوط را از لحاظ معنوی معنا می‌کند: «به دیگر سخن آنها زمانی که صاحب شعور و آگاهی شدند به طور معنوی هبوط کردند» سومین معنای هبوط را که خودش هم غیرقابل توجیه توصیف می‌کند، در ادامه همان معنای دوم است: «واقعیت این است که یك موجود آگاه و ذیشعور می‌تواند شریر باشد، ولی یك موجود بی‌شعور نمی‌تواند»... و بالاخره حتی به ذهنش هم خطور نمی‌کند که شاید آنچه در کتابهای آسمانی در معنای هبوط آمده است دارای حقیقت باشد.

وجود امام خمینی و برکات آن را تنها کسانی می‌توانند حقیقتاً درك کنند که در جستجوی تاریخ تحول باطنی انسان برکره زمین ـ که خاستگاه تحولات ظاهری، اجتماعی و اقتصادی و سیاسی حیات او نیز هست ـ به تاریخ انبیاء رجوع می‌کنند. هم آنان‌اند که در وصف امام خمینی می‌گویند: «او بت‌شکنی دیگر از تبار ابراهیم بود» و یا برای تبیین حقیقت مبارزه او با طاغوت به داستان موسی و فرعون در قرآن رجوع می‌کنند و یا برای بیان شیوه مبارزه او در برابر دشمنان انقلاب اسلامی به واقعه کربلا بازمی‌گردند. خود او هم حتی یك بار نشد که برای تبیین افعال و سیاستهای خویش، مردم را به تاریخهای مصطلح رجوع دهد. حتی برای یك بار نگفت که «من آمده‌ام تا ایران را به توسعه اقتصادی برسانم». او خود را در برابر «احیاء حیات باطنی بشر» مکلف می‌دانست و می‌فرمود که چون باطن انسان، حیات یابد، امور مربوط به دنیای او هم اصلاح خواهد شد. و این لفظ «اصلاح» نیز با غایت تاریخهای تمدن از اصلاح، فقط مشترکی لفظی است.

مسلمانان به قدرت اقتصادی و تسلیحاتی نیز دست خواهند یافت، اما این امر مسلماً موکول و مسبوق به یك «تحول انفسی» است که امام خمینی برای آن قیام کرده بود و به آن هم رسید. و بی‌رودربایستی، همه تحولات تاریخی دهه شصت هجری و دهه هشتاد میلادی و دهه اول قرن پانزدهم هجری قمری، معلول همین علت یگانه است: قیام امام خمینی و پیروزی انقلاب اسلامی... چه دیگران این حقیقت را بفهمند و چه نفهمند. و از این پس نیز همه تحولات تاریخی در کره زمین، در جهت تشکیل امت واحده اسلامی و قدرت گرفتن او، در مبارزه‌ای بزرگ و بسیار جدی است که خواه ناخواه روی خواهد نمود.

* * *

در بندِ نقشِ ایوان

حالا تصور کنید کسی با جهل نسبت به این مقدمات که نوشتم، دهه شصت را چنین توصیف کند:

«در این دهه باز خبر ـ و حتی گزارش تلویزیونی ـ از مادرانی رسید که با شنیدن خبر مرگ فرزندانشان، بساط سرور و پایکوبی پهن کردند، مبارکباد خواندند، جعبه شیرینی دست گرفتند و از در و همسایه خواستند به مناسبت چنین حادثه میمونی دهانشان را شیرین کنند، اما راقم این سطور با چشمان خودش مادرانی را دیده بود که شیون‌کنان سینه به سنگ قبرها می‌مالیدند.

و باز در همین دهه بود که مأموران راه و ترابری، چندان فعال شدند که حتی تابلوی فاصله بعضی از شهرهای بزرگ همسایه را هم برای جلوگیری از سردرگمی مسافران محترم، گُله به گُله در بعضی جاده‌ها نصب کردند (اشاره است به تابلوهای فاصله کربلا که در جاده‌های جبهه‌ها و حتی در بعضی از میادین نصب شده بود). و اما در اواخر دهه، ساختن «راه قدس» نیز به «دست مبارك استکبار جهانی و اذناب

خونخـوارش» آغـاز شد و فعـلاً در مرحله زیـرسـازی ـدیگر از مراحل خاکبرداری و تسطیح گذشته است ـ قرار داد.» (که اشاره است به این گفته امام خمینی که راه قدس از کربـلا می‌گذرد و تهاجم اخیر آمریکا و متحدانش به عراق و کربلا... به نقل از مجله گردون، شماره ۸ و ۹، صفحه هفده.)

...و این سخنـان موهن به مقـام امـام خمینی و اهـداف او در مجله‌ای که تحت لوای آزادیهای معنا شده، توسط دوستان ما در وزارت محترم ارشاد قرار دارد به چاپ رسیده است.

و در همـین حال شنیـده‌ایم که وزارت ارشاد برای چاپ تصاویری غیر متناسب با شئون اسلامی، به مجله گردون اخطار کرده است(!) این ساده‌انگـاری را چگـونه باید تفسیـر کرد؟ در صفحه هفده از یك مجله، شعار «راه قدس از کربلا می‌گذرد» که همه می‌دانند منتسب به کجاست، مورد مضحکه واقـع می‌شود و چنـد صفحه بعد «تصویر سیـاه قلم یك زن زشت که روسری به سر ندارد(!)» دوستان ما را برمی‌آشوبد.

لابد دوستان ما می‌پرسند که اعتراض ما متـوجـه کجاست؟ پیش از آنکه جواب این سؤال را بدهم، باید عرض کنم مراد ما آن نیـسـت که وزارت ارشـاد برای چاپ نوشته‌هایی از این دست، به مجله «گردون» و یا مجـلات دیگـر اخطار کند. حرف این است که اولاً مواجهـه انفعـالی ما با نفاق فرهنگی در داخل کشور، آماده‌گر وقوع این وضـع کنـونی بوده است ـ مفهـوم انفعـال فرهنگی را در ادامـه خواهم نوشت. ثانیـاً توجه کنیم که نمونه مذکور، یك مقاله مستدل منطقی نیست که به بحث دربارهٔ مقدسات ما پرداخته باشد، بل یك نوشتار مضحکه‌آمیز است. یك نوشتار مستدل را می‌توان جواب داد، اما یك مضحکه را فقط باید با مضحکه جواب گفت... و آیـا شما به ما هم توصیه خواهید کرد که به مضحکهٔ مقدسات دیگران بپردازیم؟

...و اما آنچه که ما شنیده‌ایم، شاید در حد شایعـه باقی بمـاند. ولی اگر این خبر درست باشـد، می‌توانـد نشـان‌دهنده این واقعیت باشد که ما بعد از دوازده سال که از انقـلاب می‌گذرد، هنـوز هم در مواجهه با دشـمن فرهنگی انقـلاب، پرده از تحجّـر خویش برمی‌داریم. دزدان ما را به زنگوله‌ای سرگـرم کرده‌انـد و کاش ما پیش از آنکـه خانه‌مان غارت شود، از غفلت به درآییم.

عشق زمینی و آسمانی

می‌گویند وقتی «شمس تبریزی» در اثنای سفـر به بغـداد رسید و شیخ «اوحدالدین کرمانی» را که سرسلسله یکی از خانقاههای آن دیار بود و عشق زیبارویان را مقدمه نیل به جمال و کمال مطلق می‌شمرد، دیدار کرد، از او پرسید: «در چیستی؟» گفت: «ماه را در آب طشت می‌بینم.» شمس فرمود: «اگر در گردن‌دنبـل نداری چرا آن را در آسمـان نمی‌بینی؟» مراد اوحدالدین آن بود که جمال مطلق را در جمال انسانی که مظهر آن است، می‌جویم و شمس جوابش داد که اگـر از غرض شهـوانی عاری باشی، همه عالم را مظهـر جمـال حق خواهـی یافـت و او را بی‌واسطه خواهی دید.

آدم برزمین هبوط کرد تا عشق بیاموزد. و شیـطان را نیز خداوند آفریده بود تا عشق آدم به ظهور رسد. نه آنکه شیطان عاشقی بداند... او از اهل عشق نبود، چرا که تا با امری خلاف عقل خویش مواجه شد، گردن از اطاعت معشـوق پیچیـد و حکم عقـل نکـرائی خویش را گردن نهاد، و پیروان شیطان نیز همه چنین‌اند.

آدم چون ماهی ای که در آب بزید و از آب غافل باشد، در بهشت می‌زیست و از بهشت غافل بود. شیطان او را به شجره خلد فریفت و به هبوط کشاند. آدم چون چشم برمهبط خویش گشود، آسمان را فراز سر خویش و خود را برزمین پایبند یافت. «هجران» معنا گرفت و «وصل» نیز در هجران معنا گرفت. در روز که نور تجلی هست، اشیائی که از نور پدیداری گرفته‌اند، آشکارند و خود نور، پنهان است. اما در شب ـ که عالم اسقاط اضافات است ـ همه چیز پنهان است و خود نور، آشکار. یعنی که عشق در هجران، ظهور می‌یابد، اگرچه همواره هست و بوده است. و اگـرچـه هستنـد اولیـائی که هرچنـد از بنی‌آدم‌اند، اما هرگز هبوط نکرده‌اند و آنها حقـیـقت را نه از طریق معـرفت نسبت به اضداد حقیقت که بی‌واسطه، یافته‌اند.

شیطان، بنی‌آدم را به وهمی از حقیقت می‌فریبـد، اشیائی را که از نور پدیداری یافته‌اند، در چشم آدم، زینت می‌بخشد و او را از اصل نور غافل می‌کند. دروازه طلب نیز برشهر اختیار و اراده انسان، مفتوح است و او در جستجـوی این وهم برمی‌آیـد، در جستجـوی این سراب که از انعکـاس نور بربیابانی غیر ذی‌زرع، در چشم تماشاگر جلوه کرده است. و او از سرابی به سرابی دیگر، هیچ نمی‌یابد و این نایافتن او را به نیست‌انگـاری می‌رسـاند، و می‌انگارد که حقیقتی نیست و هرچه هست همین سراب است که من خود در چشم خویش ساخته‌ام. و در ماه طشت، ماه آسمان را گم می‌کند. و در ماه مستنیر آسمان، سراج منیر خورشید را. و در خورشـیـد، نور را. و در نور، نورالانوار را و... و همین‌طور تا آنجا که در جهل مرکب به هلاکت می‌رسد.

بشری این‌چنین، حقیقت را گم می‌کند و وهم خویش را اصل می‌انگارد، عشق را گم می‌کند و توهم خویش را از عاشقی. اصل می‌پنـدارد و از سر غفلت، عشق زمینی و آسمانی را در طول یکدیگر می‌بیند.

استغناء مطلق خداوند اجازه نمی‌دهد که راه رسیدن به‌اورا در واسـطگی مظاهـر او بیابیم، بی‌آنکه این مظاهر را نه از آن حیث که وجود دارند، بلکه از آن حیث که فانی در وجود خدا هستند، بنگریم. مظاهر خداوند، حجـابهـای او نیـز هستنـد و هرمظهری، حجـابی نیز هست. و به عبارت بهتر، همه مخلوقات عالم از آن حیث که فانی در خدا هستند، مظهر و آیه او هستند و از آن حیث که وجـود دارند، حجـاب نور او. و چگـونه می‌توان از حجاب به خدا رسید؟ خرق حجب بایـد کرد و خرق حجـب، به آن است که ماسـوی‌الله را نه از آن حیث که وجودی و ماهیتی دارند، بلکه از آن حیث که وجودشان فانی در وجود خداست و ماهیت‌شان آیه‌ای است که به اعیان ثابت و اسماءالله اشاره دارد بنگریم.

پس عشق زمینی و عشق ملکوتی در طول یکدیگر نیستند، و عشق، اگر زمینی باشد، حجاب عشق آسمانی است و اگر آسمانی باشـد، هرگـز به ماسـوی‌الله، نظر ندارد. «هرگز به ماسوی‌الله نظر ندارد» یعنی همان که مولای ما می‌فرماید: «ندیدم هیچ چیز را مگر آنکه خدا را پیش از او و پس از او و با او دیدم» و همان که فرمود: «لم اعبد رباً لم اره».

●

■ سیدمرتضی آوینی

تجدد یا تحجر؟

*** در حاشیه سخنان وزیر محترم فرهنگ و ارشاد اسلامی در جمع دانشجویان- دهم اردیبهشت ۱۳۷۰**

وزیر فرهنگ و ارشاد در نشستی که به دعوت انجمن اسلامی دانشگاه تهران انجام گرفته بود، سخنانی ایراد کرد که سخت قابل تأمل است.

قبل از هرچیز آنچه که تحسین ما را برانگیخت صراحت لهجه و صداقتی بود که در فرمایشات ایشان وجود داشت. در روزگارانی که همه به مصلحت‌اندیشی و حزم و احتیاط و ملاحظه‌کاری گراییده‌اند این صراحت، بسیار پربهاست و به اعتقاد ما اگر دیگران نیز بتوانند با پرهیز از ریا و عجب و دو رویی و سیاست‌بازی با همین صراحت، نظرات خود را ابزار دارند فضایی سالم برای تضارب آراء و دستیابی به حق ایجاد خواهد شد. تصورات ما از یکدیگر هنگامی درست است که ما دور از حیله بازی و نقاب‌سازی منویات خود را بیان کنیم و مصلحت‌اندیشی‌های ریاکارانه ما را از ابزار اعتقادات خویش منع نکند.

وزیر ارشاد اسلامی در این سخنان آن همه صداقت دارد که در جایی می‌گوید: «ما معتقد نیستیم که هرچه در جمهوری اسلامی می‌شود خوب است، گاهی اشتباه می‌کنیم. اول فکر می‌کنیم خوب است، بعد می‌بینیم بد است و با آن برخورد می‌کنیم.» ... و این صداقت شرط پذیرش حق است. مناظره و مباحثه فکری هنگامی به حق خواهد رسید که طرفین برای خود امکان اشتباه قائل شوند و خود را حق مطلق نینگارند.

مقدماتی که وزیر محترم ارشاد برای سخنان خویش نیز چیده است بسیار داهیانه و تحسین‌برانگیز است و ما به خود اجازه می‌دهیم که بر قسمتهایی از سخنان ایشان تأکید ورزیم و در حاشیه آنها به بحث بپردازیم. ایشان در همان آغاز در جهت «شناخت عالمانه واقعیتها» می‌گوید: انقلاب ما با آنچه در دنیا می‌گذرد در بنیاد فکری و اهداف در تضاد است و اصولاً هر انقلابی با وضع موجود به مخالفت برمی‌خیزد.»

و اما در عین حال ایشان از غرب و یا به قول ایشان «جهان رقیب ما» غفلت نکرده‌اند و گفته‌اند:

«ما نباید از یادببریم که جهان رقیب ما از یك نظام فکری و سیاسی جاافتاده و پرسابقه برخوردار است. دنیای امروز -غرب فکری- دارای اندیشه است، قرنهاست که شکل گرفته است، مبانی آن فرموله شده است، از جهات مختلف توسط صدها دانشمند بیان شده است، تجربیات مختلفی را پشت‌سر گذاشته است، خود را با واقعیت محك زده است و اصلاح کرده است و نحله‌های فکری مختلف سمبل آن است. مسئله مهم این است که این نظام ارزشی، فکری و سیاسی با تمایلات اولیه بشر سازگار است. خودبخود طبع اولیه، مدافع و خواستار این نظام است. مبانی نظام امروز، بر آزادی است، بخصوص با شکست تفکر سوسیالیستی این آزادی بیشتر مورد خواست است آزادی از دیدگاه

آنها یعنی رهایی از همه موانع برای انجام دادن هرآنچه که انسان تمایل به آن دارد و حدود این آزادی، آزادی دیگران است.»

سازگاری نظام فکری، سیاسی و ارزشی غرب با تمایلات اولیه بشر، حقیقتی است که هرگز نباید مورد غفلت قرار گیرد و همان‌طور که حجت‌الاسلام خاتمی فرموده‌اند، طبع اولیه بشر خودبخود خواستار این نظام است. به اعتقاد ما لفظ «بدویّت» بیشتر مناسب این مقام است تا آنجا که امروزه صورت مصطلح یافته. انسان هرچه بیشتر از بدویت به سوی تعالی روحانی که غایت خلقت اوست پیش رود، از تمایلات طبع اولیه خویش بیشتر فاصله خواهد گرفت و بنابراین، این «آزادی» به آن صورتی که در دنیای امروز تفسیر می‌شود هرگز مطلوب انسان مؤمن متعالی نیست. این «آزادی» که در ادامه این گفتار وزیر ارشاد آن را معنا کرده است، مطلوب انسانهای بدوی است و بدویت به این معنا در مقابل تمدن قرار ندارد. بشر امروز «بدویت» را به مثابه متضادی برای مفهوم تمدن می‌شناسد و لذا از این سخنان سخت در حیرت فرو خواهد شد. و اما بدویت ـ آنسان که مورد نظر ماست ـ نه متضاد تمدن بلکه متضاد تعالی روحانی است. تعالی روحانی، غایت دین و وحی است، و بنابراین تمدن غرب از آن لحاظ که بشر را از دین و دینداری دور کرد. او را بیش از پیش به سوی بدویت و جهالت ادوار جاهلیت رانده است.

اما این روزگار از سویی دیگر، روزگار استحاله ظاهر و باطن تمدنهای متفاوت باستانی در باطن تمدن غرب است. در همه جای کره زمین حیات افراد بشر صورت واحدی دارد و ارتباطات بین‌المللی، خواه‌ناخواه تفکر غرب را از طریق یك شبکه واحد در سراسر دنیا پراکنده‌اند.

تفکر غرب و ارزشهای آن برای مردم سراسر کره زمین به صورت امر متعارفی درآمده است که اصلاً فرصت و قدرت آنکه خود را از سیطره این امر متعارف خارج کنند و آن را مورد ارزیابی قرار دهند، ندارند. در داخل کشور ما نیز بسیارند کسانی که مسیطر این امر متعارف هستند و از همان نظرگاهی که عرف جامعه غربی و غربزده است، به ما و اعمال و سیاستهای ما می‌نگرند. و متأسفانه نشریات و رسانه‌های ما بیشتر در دست اینهاست.

چه باید کرد؟ مسلماً در شرایطی اینچنین که همه سیاستهای نظام اسلامی با عرف بدویت و جاهلیت جامعه غرب، سنجیده می‌شود هرگز نمی‌توان غایات الهی اسلام و صورت مطلوب آن را، یکباره بدون درنظر داشتن خواست همه اقشار جامعه بر آن حاکمیت بخشید. این همان علتی است که در آغاز پیروزی انقلاب، آنان که امیال خود را منافی با دین و دینداری می‌یافتند از کشور تاراند: نکته‌ای که آقای خاتمی ما را به آن تذکر داده‌اند این است که این امیال، در نظام ارزشی تفکر غرب که اکنون بر سراسر دنیا سیطره‌یافته، چیزی خلاف عرف نیست.

در غرب، نوشیدن مایع تندی که عقل را زائل می‌کند و اختیار را از کف انسان بازمی‌گیرد عملی خلاف عرف نیست، قمار، زنا، همجنس‌بازی، جلوه‌فروشی، عجب، کبر، تسلیم در برابر عادات، بندگی غیر، بندگی نفس... و حتی خودکشی امری خلاف عرف نیست. آنها حتی وسایلی ساخته‌اند که با آن می‌توان در کمال سهولت و در عین احساس لذت از شر زندگی خلاص شد!. در آنجا ـ و به تبع آن در جوامع غربزده ـ نوشتن و خواندن کتابهایی که در آن انواع و اقسام این امور متعارف! انجام می‌شود مجاز و حتی ممدوح است و اصلاً بشر دغدغه‌ای جز این ندارد که اوقات فراغت خود را مستغرق در لذات گوناگون سپری کند و در ساعات کار نیز فقط برای تأمین حوایج اوقات فراغت خویش مثل سگ جان بکند. در آنجا این پارادوکس که به نظر ما ابلهانه می‌آید امری کاملاً متعارف است. در غرب ـ و به تبع آن در جوامع غربزده ـ ساختن فیلمهایی که در آن خلاف عرف عمل نمی‌شود کاملاً مجاز است یعنی مثلاً یك زن شوهردار به مردی دیگر دل می‌بازد و این کار سه نوبت تکرار می‌شود و حتی در نوبت سوم نیز به کامیابی نمی‌انجامد.

آقای خاتمی گفته است: «آزادی از دیدگاه آنان یعنی رهایی از همه موانع برای انجام دادن هرآنچه که انسان ـ طبع اولیه انسان ـ تمایل به آن دارد و حدود این آزادی، آزادی دیگران است.» و در برابر این مفهوم از آزادی، تصویری از دشواری حیات دینی ترسیم می‌کند و می‌گوید:

● وزیر فرهنگ و ارشاد: «انقلاب ما با آنچه در دنیا می‌گذرد در بنیاد فکری و اهداف در تضاد است و اصولاً هر انقلابی با وضع موجود به مخالفت برمی‌خیزد».

● وزیر ارشاد: استراتژی فرهنگی یك نظام نمی‌تواند بر «منع» قرار گیرد. در طول تاریخ اسلام این‌گونه نبوده است.

«نظامی که ما عرضه می‌کنیم ازطریق جهاد و ریاضت کسب می‌شود، کسب تقوا کار بسیار مشکلی است. هدف زندگی غربیها رفاه مادی و رسیدن به آزادی است. همچنین دشمن ما نسبت به مبانی فکری خود غیرتمند است و هرکس این مبانی را نپذیرد با او به ستیز برمی‌خیزد، از امکانات غول‌آسای تکنولوژی یا ظرفیت تکنیکها در جهت القای افکار خود سود می‌جوید. این در شرایطی است که مثل گذشته در دنیا مرز وجود ندارد و هیچ قدرتی نمی‌تواند بین ذهن افراد و واقعیت فاصله ایجاد کند.»

پیش از آنکه به ادامه بحث بپردام باید بگویم که حتی اگر ما به اندازه غربیها هم نسبت به مبانی فکری خود غیرتمند بودیم اگرچه شرایط امروز ما به مراتب بهتر از این می‌بود که اکنون هست اما باز هم طرح این بحثها ضرور می‌نمود چرا که ما تا جواب این سؤالها را پیدا نکنیم و با یکدیگر به اتفاق نظر نرسیم هرگز نخواهیم توانست

شیوه مقابله درستی برای مبارزه با غرب بیابیم.

گفتار وزیر محترم ارشاد کاملاً درست است، در این جهان بی‌مرز، هیچ قدرتی نمی‌تواند بین ذهن افراد و واقعیت فاصله ایجاد کند. اما مگر فقط ما از همین طریق است که می‌توانیم به غایات دینی خویش دست یابیم؟ برای آنکه مردم به دینداری رو کنند حتماً باید در ذهن خویش از واقعیت فاصله بگیرند؟ این واقعیت، خلاف فطرت بشر است و اگر ما حجابها را یك سو نهیم خواهیم دید که دعوت مردم به دینداری دعوتی است همسو با جذبه فطرت... اگرچه طبع بدوی بشر از آن اعراض دارد.

گویا وزیر محترم ارشاد، اصل را بر این قرار داده‌اند که اسلام فقط با دور کردن مردم از این واقعیت ـ یعنی عرف حیات غربی و غربزده ـ محقق می‌شود و حال که نمی‌توان از این واقعیت فاصله گرفت پس ما اعتراض و انتقاد را هم کنار بگذاریم و همان‌طور که در برابر نشان دادن کشتی و ورزش بکس و... تسلیم شدیم، همه آنچه را که دشمن می‌خواهد بر ما تحمیل کند بپذیریم.

در اینجا حداقل سه اشتباه روی داده است که من خود را ناچار از ذکر آنها می‌بینم و هرچند این احتمال نیز وجود دارد مراد وزیر محترم ارشاد همان مطلبی نبوده است که بنده از سخنان ایشان ادراك کرده‌ام:

ـ حیات دینی کاملاً منطبق بر فطرت بشر است و ما هرگز نباید به این توهم دچار شویم که تفکر ما در برابر تفکر متعارف غربی از جاذبیت کمتری برخوردار است. البته همان‌طور که عرض کردم طبع اولیه بشر به عالم حس نزدیکتر است و بنابراین به متعلقات حواس ظاهری خویش بیشتر تمایل دارد اما جاذبیت حیات معنوی اگرچه وسعت کمتری دارد اما از عمق و ماندگاری بیشتری برخوردار است.

ـ دوستان ما در یك امر دیگر نیز دچار اشتباه شده‌اند و آن این است که عرف خاص و عام را با یکدیگر خلط کرده‌اند و این جماعت معدود و محدود اهل هیاهو را بدل از «مردم» گرفته‌اند. این همان اشتباهی است که به نحوی دیگر دوستان ما در تلویزیون نیز به آن گرفتار آمده‌اند. «عرف خاص جامعه» ما همان است که حیات خویش را در ارتباط با غرب یافته و اصلاً تصور دیگری از زندگی، تاریخ، جامعه و یا انسان ندارد. روشنفکران به این عرف خاص تعلق دارند و البته باید اذعان داشت که نشریات کشور ما و رسانه‌های دیگر بیشتر در اختیار اینان است چرا که تجربه تاریخی تشکل و تحزب و ژورنالیسم و غیره را از سر گذرانده‌اند و اکنون از ذخایر این تجربیات بهره می‌برند.

اما تجربیات این یك دهه بعد از پیروزی انقلاب نشان داده است که این عرف خاص جز کفی بر رودخانه بیش نیست و تحولات تاریخی جامعه ما از جای دیگری رهبری می‌شود که مدخلیت روشنفکران در جریان آن جز در برهه کوتاهی از مشروطیت واقعیت نیافته است.

عرف روشنفکری، عرف عام جامعه ما نیست. عرف عام جامعه ما منشأ گرفته از شریعت اسلام است و از غرب جز تأثراتی ظاهری نمی‌پذیرد و بنابراین حتی بعد از شصت هفتاد سال حکومت پهلوی مردم باز هم قدرت یافتند که انقلاب اسلامی را به ثمر برسانند. هنوز هم چیزی تغییر نکرده است. امکان حضور مردم در تحولات این دهه دوم بعد از پیروزی انقلاب، کمتر شده و اگرچه این معضلی بسیار بزرگ است اما حضور بالقوه مردم هنوز هم در هر موقعیت دیگری که فطرت الناس در رابطه با ولایت، تشخیص دهد می‌تواند به فعلیت برسد. عرف عام همچون روخانه‌ای در عمق، جریان دارد اما عرف خاص کفی است که می‌جوشد و سطح و ظاهر را پوشانده است و اجازه نمی‌دهد که باطن آن یعنی رودخانه را ببینیم. هیاهوها نباید ما را به اشتباه بیندازد که هرچه هست و هرکه هست هم اینان‌اند که در هفته نامه‌ها و ماهنامه‌ها و فصلنامه‌ها قلم می‌زنند.

ـ اشتباه دیگر دوستان ما که ریشه در مرعوبیت آنها در برابر غرب دارد آن است که آنها افق حرکت انقلاب و شرایط آماده جهانی را در این عصر احیاء معنویت و اضمحلال غرب نمی‌بینند و بالتبع هرگز برای وصول به این غایت تلاش نمی‌کنند. دیگر اندیشان و روشنفکران سکولار باید آزاد باشند اما رشد و بالندگی نسل انقلاب نیز مواظبت می‌خواهد. دولت جمهوری اسلامی حقیقتاً به شعار آزادی مطبوعات،

● عرف روشنفکری، عرف عام جامعه ما نیست. عرف عام جامعه ما منشأ گرفته از شریعت اسلام است و از غرب جز تأثراتی ظاهری نمی‌پذیرد و بنابراین حتی بعد از شصت هفتاد سال حکومت پهلوی مردم باز هم قدرت یافتند که انقلاب اسلامی را به ثمر برسانند. هنوز هم چیزی تغییر نکرده است.

نویسندگان و هنرمندان پایبندی اعتقادی دارد اما دوستان خویش را از یاد برده است، و اکنون مجموع سیاستهای نظام اسلامی، کار را به آنجا کشانده که نسل انقلاب در هنر و ادبیات احساس عدم امنیت و بیهودگی می‌کند.

دوستان ما توجه ندارند که واقعیت متعارف در جهت وصول به غایات ما دچار تحولاتی بنیادین گشته است و اکنون تاریخ کره زمین آمادگی پذیرش یك انقلاب جهانی دارد. رادیوهای خارجی، ویدئو و حتی ماهواره نباید که ما را بترسانند. مبارزه از این پس سخت‌تر خواهد شد و به جای فرار از آن ـ و یا فرار دادن مردم از آن ـ و پناه آوردن به شعار قلابی نسل سوم در برابر نسل مضمحل دوم که هردو و بلکه هرسه مرعوب غرب و منهمك در آن هستند باید روی به مبارزه آورد با این اطمینان قلبی که ما مبشّر همان تفکر نجات‌بخشی هستیم که جهان امروز به آن نیازمند است و در انتظار آن بوده. نسل سوم

● ما نیز با تحجر مخالفیم اما در عین حال می‌دانیم که تنها مرتجعین و متحجرین نیستند که به نظام فرهنگی و هنری کشور اعتراض دارند.

هنر و ادبیات غربزده با نسل دوم ان نه در تفکر و نه در قوالب تفاوت چندانی ندارد، و آنچه که باید منظر امید انقلاب اسلامی را پر کند، نسلی است انقلابی و شریعتمدار که روی به هنر و ادبیات آورده است.

و البته ما نیز به این مشکل بزرگ توجه داریم که اسلام قرنها از صحنه حیات اجتماعی مردم دور بوده است و اکنون تا جوابهای مناسبی برای تدبیر و تقدیر مناسبات و معاملات امروز بیابد سالها طول خواهد کشید. وزیر ارشاد نیز نوشته است:

«مشکل دیگر ما این است که اسلام قرنها از صحنه زندگی به دور بوده است. ما در امور متعالی مثل عرفان و حکمت در اوج تعالی هستیم ولی در آن مواردی که به نظم اجتماعی و روابط بین انسانها برمی‌گردد، دچار خلأ هستیم. این خلأ، خلأ تئوریک است. اسلام اصیل همواره به عنوان مبارز حضور داشته و خواهان تغییر شرایط بوده ولی‌در زمینه موارد اثباتی کار زیادی انجام نشده است. در این موارد با فقه سر و کار داریم، فقه نظم عملی رفتار فردی و جمعی را مشخص می‌کند. فقه مصطلح در این زمینه‌ها دچار نقص است. فقه ما باید تحول پیدا کند تا با نیازهای ما مناسب شود...»

و البته همان‌طور که در جملات بعد، وزیر محترم ارشاد گفته است حضرت امام خمینی(س) نیز به این نقص در فقه مصطلح اذعان داشتند و خود در تمام زندگی در جهت جبران آن تلاش کردند. و بعد افزوده‌اند:

«هرکس که این مشکل را نادیده بگیرد و مشکلات دیگر را اصل کند جامعه را از حل مشکلات بازمی‌دارد.»

باید توجه داشت اشکالی که بر فقه مصطلح وارد است هرگز همان اشکالی نیست که بعضی از روشنفکران بر آن تأکید می‌ورزند. اشکال فقه یك نقص ذاتی نیست و هرکس چنین بیندیشد نیز اسلام را از توان تشکیل حکومت تهی می‌کند و تلاشهایش همه در جهت جدایی دین از سایر شئون و حیثیات وجود بشر قرار می‌گیرد. این اشکال از آنجا منشأ گرفته که اسلام هرگز در قرون جدید تجربه حاکمیت سیاسی نداشته است، و اکنون که این ضرورت به طور کامل چهره نموده است، لاجرم از یك‌سو ابواب جدیدی برای جوابگویی به این مسائل مستحدثه در فقه گشوده خواهد شد و از سوی دیگر تفکری که در آفتاب و سایه دین پرورش یافته است به مقابله با تفکراتی روی خواهد آورد که با اصل دین مخالفت می‌ورزند.

نباید توقع داشت که مقابله با همه موانع و مشکلات ـ و مثلاً مقابله با نحله‌های فلسفی معارض با دین ـ به دست فقه مصطلح و یا فقها انجام شود. نطفه علم کلام در یك چنین مقابله‌ای تاریخی بسته شده است و اگر در نسبت فقه به معنای مصطلح با علم کلام بیندیشیم خواهیم دید که معنای فقه و فقیه از معنای مصطلح خویش وسعت بیشتری خواهد یافت و به معنای تحت اللفظی فقه نزدیکتر خواهد شد. فقه در این معنای وسیعتر، علم کلام و حتی همین علم کلام جدید را که حضرت آیت‌الله مطهری(ره) بنیانگذار آن هستند دربرخواهد گرفت. ساده‌انگاری است اگر بخواهیم عارضه فکری این شیخ شهید را با نحله‌های فلسفی غرب در دفاع از ساحت دین و دینداری از آن لحاظ که خارج از حوزه مفهومی فقه مصطلح قرار دارد بی‌ارتباط با این بحث بدانیم. اسلام پاسخگوی تمام مسائل بشر است و میان امروز و دیروز در این معنا تفاوتی حاصل نمی‌آید. همواره در حوزه عرف خاص، این پاسخگویی با تفقه در دین ـ به معنای وسیع کلمه که علم کلام و بخشی از تاریخ فلسفه دوره اسلامی را نیز شامل می‌شود ـ میسور و محقق گشته است و در حوزه عرف عام با تفقه به معنای مصطلح. ما که اسلام را پاسخگوی همه مسائل بشر می‌دانیم مقصودمان آن نیست که این پاسخگویی فقط از طریق فقه مصطلح انجام می‌گردد. حکمت احکام فقهی نیز نه آنچنان است که حتماً از طریق فقه مصطلح قابل استنباط باشد. حکمت، معنایی اعم از فلسفه دارد و می‌تواند محصول تفکر عقلی باشد وقتی در نسبت با حضوردینی تحقق‌یابد. عقل می‌تواند در انقطاع از وحی و در خدمت اهواء بشر و یا در نسبت با وحی صورتهای مختلفی از تحقق و تعین پیدا کند. عقل نظری و عقل عملی نیز دو وجه مختلف از یك امر واحد هستند و عقل یك بار در مقام نظر و بار دیگر در مقام عمل تحقق می‌یابد. و عمل، صورتی متنزل از نظر است.

بنابراین خلاف آنچه وزیر محترم ارشاد فرموده‌اند خلأ مبتلا به ما در نظم اجتماعی و روابط بین انسانها، خلأ تئوریك نیست. اسلام در مقام نظر، هیچ نقصی ندارد و نقص هرچه هست از آنجاست که تمدن امروز، محصول فلسفه‌ای منقطع از وحی است. از یك سو تمدن غرب محصول تفکری عقلی است که در ذیل فلسفه یونان تحقق یافته است و از سوی دیگر از لحاظ تاریخی این نخستین بار است که مواجهه‌ای نظری و عملی میان تفکر دینی ما و تمدن فلسفی غرب روی می‌دهد و تا این مواجهه اتفاق نمی‌افتاد حکمت نظری دین امکان نمی‌یافت که در صورتی عملی تنزل یابد و پاسخگوی مسائل روز باشد. کسانی که کتاب «بررسی اجمالی مبانی اقتصاد اسلامی» را از متفکر شهید استاد مطهری (ره) دیده‌اند می‌توانند در آن مصداق روشنی برای این امر بیابند که چگونه حکمت نظری دین می‌تواند به معنای تحت اللفظی تفقه نزدیك شود. فی‌المثل استاد شهید در صفحه ۹۶ از این کتاب سرمایه‌داری ماشینی را به مثابه موضوعی جدید در فقاهت و اجتهاد

دیده‌اند و نوشته‌اند:

«صرف توسعه و تغییر کمی ماهیت شیء را عوض نمی‌کند، مادام که منجر به تغییر کیفی نشود. به عقیده ما مشخصه اصلی سرمایه‌داری که آن را موضوع جدیدی از لحاظ فقه و اجتهاد قرار می‌دهد دخالت ماشین است. ماشینیزم صرفاً توسعه آلت و ابزار تولید نیست که انسان ابزار بهتری برای کاری که باید کند پیدا کرده است، بلکه تکنیك و صنعت جدید علاوه بر بهتر کردن ابزارها، ماشین را جانشین انسان کرده است. ماشین مظهر فکر و اراده و نیروی انسان بماهو انسان است... ماشین جانشین انسان است نه آلت و ابزار انسان، یك انسان مصنوعی است...»

صاحب‌نظران می‌دانند که همین مبنایی که شهید مطهری(ره) اتخاذ کرده‌اند می‌تواند جوابگوی بخش عظیمی از سؤالات جوامع امروز در مواجهه با ماشین باشد. و لذا دغدغه «عدم تناسب آهنگ انقلاب با زمان» که به نظر می‌آید دغدغه اصلی وزیر ارشاد و بسیاری دیگر از مسئولان نظام اسلامی است، نباید آنها را به این سمت براند که تنها راه حفظ انقلاب را در دور شدن مردم از واقعیات ببینندو از سر رعب و با دستپاچگی تلاش اصلی خود را در این جهت قرار دهند که «اسلام را حامی ارزشها و دستاوردهای تمدن امروز» نشان دهند و با صراحت بگویم به جای اعتماد به نسل هنرمندی که از انقلاب جوشیده‌اند و در جریان انقلاب پرورش یافته‌اند، در مواجهه با روشنفکران ضد دین، به اختراع نسلی دیگر هرچند من در آوردی و بی‌ریشه، بپردازند که در ضدیت با دین و انقلاب هیچ‌چیز از آن دو نسل دیگر کم ندارند.

تحجر و تجدد دو پرتگاه جهنمی هستند که در این سوی و آن سوی صراط عدل دهان بازکرده‌اند: زاهدان متنسك و عالمان متهتك آنان فلسفه و عرفان و شعر و موسیقی را تکفیر می‌کنند و اینان فقه را از پاسخگویی به مسائل روز عاجز می‌دانند و صراط عدل از میانه این دو پرتگاه و از بطن آن می‌گذرد.

وزیر محترم ارشاد اسلامی فقط به تحجر و عوام‌زدگی تاخته‌اند و از غربزدگی و تجدد سخنی به میان نیاورده‌اند. ایشان پس از ذکر این حقیقت که «انقلاب ما آرمانهایی داشت که در شعارهایش متبلور بود. یك دین حقیقی به همان‌میزان ماندگار است که قابل تحقق باشد. آرمان به خودی خود وجود ندارد بلکه ما را به سمت اهداف می‌راند. زندگی ما نظم می‌خواهد، اگر آهنگ انقلاب متناسب با زمان نباشد دچار مشکل می‌شویم» فرموده‌اند:

«شاید آسانترین راه را انسانهای سطحی مطرح می‌کنند. یعنی اینکه رقیب ما، اندیشه مخالف ما نباید اجازه حرف زدن داشته باشد و باید جلویش گرفته شود. اما واقعاً این راه حل، مشکل ما را حل می‌کند؟ ملاك سلیقه کی باید باشد؟... استراتژی فرهنگی یك نظام نمی‌تواند بر «منع» قرار گیرد. در طول تاریخ اسلام این‌گونه نبوده است. اندیشمندان اسلامی به مخالفت اندیشه‌های دیگران می‌رفتند و لحظه به لحظه فرهنگ اسلامی را غنی‌تر می‌کردند.

بسیاری به صورت نادرست می‌پندارند که تنهامجاری انتقال افکار کانالهای رسمی است و نباید هیچ اندیشه مخالفی در قالب کتاب، فیلم اجازه انتشار داشته باشد. این فکر شوخی است، امواج رادیویی امروز و امواج تصویری فردا این انتقال را امکانپذیر می‌سازد.»

شکی نیست که استراتژی فرهنگی یك نظام نمی‌تواند بر «منع» قرار گیرد و میزان آن را نیز خود وزیر ارشاد در سخنان خویش معین فرموده‌اند: «در لیبرال‌ترین حکومتها در جایی که علیه نظام توطئه می‌شود منع وجود دارد و درك این توطئه براساس سلایق شخصی نیست و قانونمندی خاص خود را دارد» اما مسلماً جای این سؤال وجود دارد که «آیا استراتژی فرهنگی نظام نمی‌تواند بر تقویت تلاشهایی ارتکاز یابد که در تفکر و غایات با او همسو و هماهنگ هستند؟»

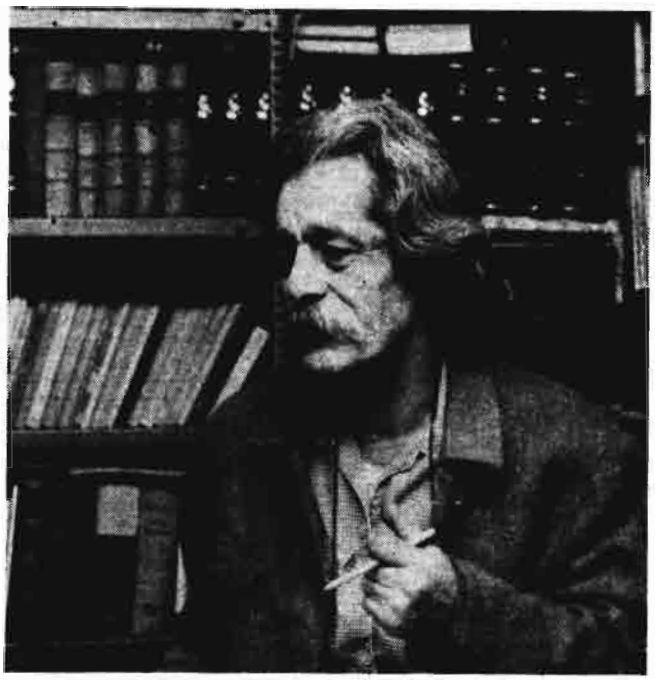
مگر کسی از وزارت ارشاد خواسته است که استراتژی فرهنگی خود را بر منع قرار دهد؟ دوستان ما باید به یاد داشته باشند که اکنون حجاب سکوت و صبر هنگامی شکسته شده که آتمسفر فرهنگی در عرف خاص آنچنان مسموم و ناامن است که هیچ مؤمنی احساس امنیت نمی‌کند. من با صراحت به مسئولان فرهنگی و هنری کشور اعلام می‌دارم که این دغدغه که فرزندان ما امروز و فردا در فضای کدام فرهنگ رشد خواهند یافت، ما را بسختی به وحشت می‌اندازد.

از داهیانه‌ترین سخنانی که وزیر ارشاد در این گفتگو به زبان آورده‌اند این است که: «ما معتقدیم که باید با تبادل اندیشه در افراد مدافع نظام مصونیت به وجود بیاوریم. لازمه این کار این است که جامعه با آراء مخالفین مواجه شود ولی این مواجهه باید کنترل شده باشد.» اما واقعاً همین استراتژی است که به منصه عمل درآمده است؟ آیا واقعاً دوستان ما در وزارت ارشاد آتمسفر فرهنگی جامعه را در کنترل دارند؟ آیا لازمه این «مصونیت اجتماعی» آن نیست که در کنار مواجهه افکار با آراء مخالفین تلاشهای دوستانه مؤید انقلاب و دینداری نیز تقویت شود؟ آیا لازمه «مصونیت یافتن مدافعان انقلاب در مواجهه با آراء مخالفین» آن است که ما آتمسفر فرهنگی جامعه را آن‌گونه بسازیم که نسلهای جدید فرصت هدایت را از دست بدهند؟

ما نیز با تحجر مخالفیم اما در عین حال می‌دانیم که تنها مرتجعین و متحجرین نیستند که به نظام فرهنگی و هنری کشور اعتراض دارند. اگر وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی می‌خواهد که حصارهای جهل و خرافه و تحجر را بشکند و جامعه را از تفریط بازدارد باید با تجدد افراطی نیز مبارزه کند تا مردم را از چاله‌ای به چاه نیفکند... و البته باز هم صد هزار بار شکر که عرف عام از این کشاکش فارغ است و راه خویش را فطرتاً در نسبت با شریعت می‌یابد. دشمنان ما می‌گویند: «مشکل امروز ما غربزدگی نیست، عوام‌زدگی است».

●

● وامّا شمس...



مقدمه:

نخستین سمینار کنکاشی در اندیشه جلال آل‌احمد روز یکشنبه مورخ نوزدهم اسفند ماه سال ۱۳۶۹ در محل دائمی تالار علامه امینی دانشگاه تهران برگزار شد. این سمینار که به مدت سه روز تا تاریخ بیست و یکم اسفند ماه ادامه یافته در سه موضوع کلی روشنفکران، غربزدگی و اندیشه‌های جلال به بحث پرداخته و دو اثر برجسته او را تحت عناوین در خدمت و خیانت روشنفکران و غربزدگی مورد مداقه قرار داد. مدعوین و سخنرانان اولین روز سمینار دکتر معین، دکتر حداد عادل، آقای قاسم صافی بودند و در روزهای دوم و سوم خانم زهرا رهنورد، استاد مجتهد شبستری، دکتر شریعتمداری، مهندس اصغرزاده، دکتر سیدجواد طباطبائی، آقای صباح زنگنه، آقای عطاءا... مهاجرانی و دکتر فردید، جلال و موضوعات بحث او را مورد کنکاش قرار دادند.

این سمینار که به کوشش انجمن اسلامی دانشجویان دانشگاه تهران ترتیب یافته بود در روز بیست و یکم اسفند ماه در حضور جمعیت کثیری از دانشجویان، علاقه‌مندان و اساتید محترم پایان یافت.

چاپ این گفتگو که خواهید خواند به این معنا نیست که دیگرانی که روی سخن شمس به آنها بوده، حرفهای خود را از ما دریغ کنند؛ بنویسند تا چاپ کنیم. قصد ایجاد درگیری را هم نداریم. می‌دانیم که مسائل موجود با لاپوشانی، حل نمی‌شود که هیچ، بدتر از بد هم می‌شود. در هیچ‌یك از دورانهای تاریخ جدید ایران، روشنفکران این همه آزاد نبوده‌اند که این روزها... و آزادی خوب چیزی است حتی به این بهای گران.

* * *

ـ و اما شمس...

مگر اینکه همین بچه دانشجوهای تازه به دوران رسیده به فکر باشند. و دست مریزاد. بعد از یك دهه بی‌بخاری و سر در لاك خود کردن و گم شدن و هزار باند بازی و بهانه‌جویی و توجیه مافات و قس علی هذا. این روزها باز هم دانشگاه تهران می‌رود که ای، گامی بردارد که مثلاً نسل‌نویی‌ها و تیپ دانشگاهی‌ها هم به فکرند و فکر هم می‌کنند. و آن هم انجمن دانشکده...! و خوب باز هم عقلشان به اینجاها رسیده است که به جای کشك سابیدن در مسائل تئوری بیایند و طرحی بریزند و کمی تلاش کنند و خلف وعده کنند و برای جلال خوب و بزرگ یادواره‌ای بیارایند و چه می‌دانم، از این جور قضایا که جای گفتنش هم هست و هم نیست. و صد البته تا این روزن ناملموس بیاید و به پرسه زنی در سیاست،ـ مثلاًـ و اظهار وجود برسد لابد پشت همین بچه مکتبی‌ها باد خورده است.

و گذشته از این حکایات و شکایات:

در نوزدهم اسفند ماه سال ۱۳۶۹ در یك روز بارانی که معلوم نیست چرا یکهو آسمان سینه چاك می‌کند و بعد از چند ماه سوز بی‌رطوبت، سنگینی‌اش را روی سر زمین می‌کوبد، سمینار «کنکاشی در اندیشه جلال» در آستانه بیست و دومین سالگرد درگذشت مرحوم یا شهید آغاز می‌شود. آن هم سر ساعت دو و بیست دقیقه و در یك بعدازظهر بارانی و خیس. و بعد از یادکردی از

کلام ا... مجید، مجریان عزیز سمینار می‌روند سراغ شعری در رثای جلال سروده جناب اخوان ثالث مرحوم که:

... پیشگامان خطر، گاه خطا نیز کنند.

و...

آفرین به این درایت! و نیم‌ساعتی بعد پیامی از سیمین دانشور که:

جلال سخنگوی به حق روح دورانی بود که در آن می‌زیست.

و در جایی دیگر:

آنها که از آشفتگی فکری جلال سخن می‌گویند، موضع هنری را با تحقیق تاریخ یکی می‌پندارند و سخت در اشتباهند.

و از قول جلال مدد می‌گیرد که:

حافظ تو صبر کن که هنر خود عیان شود

با مدعی نزاع و محاکا چه حاجت است

و بعد انتظاری سخت! برای فرونشستن آفتاب روز بیست و یکم اسفندماه در دل کبود خاک و به‌اتمام رسیدن سمینار.

از خیر گزارش می‌گذرم. اما چند روزی که می‌گذرد سر دبیر مجله پیله می‌کند که ارزیابی شمس را فراموش کرده‌ای و چنین و چنان. و این رشته سر دراز دارد، آقاجان.

■

شمس آدم خوبی است. لوطی است. رند است. با موهای بلند ریخته روی شانه. که زود گرم می‌گیرد و با علاقه‌ای که نشان می‌دهد آدم را از غریبی‌دور می‌کند. این‌طور که خودش می‌گوید همه‌کاره است و هیچ‌کاره. چهره‌اش را ژورنالیست‌های تازه به دوران رسیده ناشی ریغماسی هم می‌شناسند. صورت بزرگش و موهای ژولیده و سپیدش و سبیل خاکستری کلفتش و از همه بیشتر اتاق متروک و کهنه سالهای قدیمی که آدم را بیشتر یاد هیئت مشروطیت می‌اندازد، با نگاه آدمی غریبی می‌کند. یك چیزی بیشتر شبیه به شولایی تاریخی و یك رادیو از عهد آن خدا و میز کوچکی خاك خورده و چند قطعه عکس کهنه زرد شده و دور تا دور کتاب! از زمین فراز کشیده تا هره چوبی دیوار اتاق. و بعد سؤال و جواب شروع می‌شود.

ـ اسمت چیست،؟

ـ یاسر،!

ـ فامیلت،؟

ـ هشترودی،!

ـ سن و سالت؟

ـ بیست و سه،!

ـ و الی آخر. و لابد می‌پرسید که چرا او از من سؤال می‌کند. راستش خودم هم ندانستم. آدم که در یك موقعیت محاط مرموز قرار می‌گیرد، لابد منطقی است که هرچه پرسیدند، بی‌چون و چرا جواب بدهد. و به هر صورت بعد از مزه‌مزه[1] کردن یك استکان چای تلخ و شیرین، گفتگو را شروع می‌کنیم. از اینجا که:

حقیر ـ این سؤال من بیشتر حول محور سمینار چرخ می‌زند، اینکه سمینار را چطور ارزیابی می‌کنید، چطور می‌سنجید؟

شمس ـ من فکر می‌کنم قبل از ارزیابی، بهتر این باشد که جریان سمینار را شروع کنم و از اول کمی شرح بدهم. توضیح اول اینکه تشکر می‌کنم از بچه‌هایی که دست اندرکار این ماجرا بودند ولو اینکه نمی‌دانستند دارند چه می‌کنند. این بچه‌ها در چند نوبت آمدند که می‌خواهیم چنین و چنان کنیم و مددی. گفتم مبارك است، همه جور کمکی می‌توانم به شما بکنم. اما من مار گزیده‌ام. از ریسمان سیاه و سفید می‌ترسم. اسناد را وقتی می‌دهم ـ ضمانتی برای برگشتش نیست. و آنان به زبان آمدند قول و تفصیلات و ضمانت کتبی و هزار مصیبت دیگر. و به هر ترتیب بخشی از اسناد را دادم. گرچه هنوز برگشتی در کار نبوده و می‌دانم که نخواهد بود.

ـ پس ظاهراً شما قول همکاری داده بودید؟

ـ بله عرض می‌کنم که...

ـ اما ظاهراً حضوری نداشتید.

ـ اولاً پانزده روز در کلینیك محل بستری بودم. با کمردرد، فشار خون نامتعادل و اعصاب درهم و کذا. و دلیل دوم اینکه وسواس داشتم که چه کسانی جزو مدعوین هستند. وقتی جوابم داده شد، گفتم من نیستم، فلانی غارتگر اسناد خانوادگی ماست.

ـ به چه لحاظ؟ ممکن است بیشتر به آن بپردازید؟

ـ این جوان خام، بچه سال سوم دبیرستان بود. هشت سال آمد و در خانه من زندگی کرد. او بچه بزرگ من بود. آرشیویست من بود. تمام دست خطهای خودم، جلال و نامه‌ها و مکاتباتی که با رجال انقلابی و ضدانقلابی از آقای خامنه‌ای گرفته تا بازرگان و بنی‌صدر داشتم، در دسترس او بود.

ـ این مکاتبات و نامه‌هایی که اشاره کردید بیشتر شامل چه موضوعاتی می‌شد؟

ـ سؤالات این بود که شما کی با جلال آشنا شدید. جلال را چطور آدمی می‌بینید؟ این جلال آدم لامذهبی بوده، آدم لائیکی بوده، آدم روشنفکری بوده، ضد انقلاب بوده، و کلا اینکه او چه شخصیتی در ذهن دیگران داشت؟

ـ این مکاتبات مربوط به چه سالی می‌شد؟

ـ سال ۵۹. آن روزها من «انتشارات رواق» را داشتم که در سال ۶۴ اوراق شد. به هر صورت این جوان عجول که حتی در عمرش جلال را ندیده و طبیعی است که روند زندگی جلال، نمی‌تواند در ذهنش محك بخورد، و دوستان جلال را نمی‌شناسد، می‌آید و پنج جلد کتاب درباره جلال منتشر می‌کند. نامه‌های جلال، یادنامه‌های جلال، یادمان جلال، مکاتبات جلال و... همه‌اش زیر حمایت اغیار و نشر گستره.

ـ این نشر گستره که فرمودید زیر حمایت سازمان یا ارگان خاصی است؟

ـ نشر گستره زیر حمایت مستقیم «وزارت ارشاد» و آقای «صباح زنگنه» است. عکسها و اسنادی که مربوط می‌شود به پدر و مادرم، آنجا، نگاه کن، آن عکس، مادرم چارقد سرش است. گیسوش بیرون است. اگر ضرورتی بود چنین عکسهایی چاپ شود، من خودم چاپ می‌کردم. این عکس در کتاب این آقا چاپ شده است. و حتی دست خطهایی که در هیچ جا نیست. و حتی عکسهای خصوصی من و جلال، به دور کویر همراه با دکتر «اشتراسر».

ـ این دکتر اشتراسر کیست؟ جلال از کجا با او آشنا شد؟

ـ جلال ابتر مانده بود. دنبال عقبه می‌گشت. و برای همین به همه جای اروپا رفت. در اتریش آشنا شد با همین آدم. این دکتر هم فارسی می‌دانست، هم لری، هم کردی و هم بلوچی. و بعد از

آشنایی، با هم قرار می‌گذارند که در ایران سفری داشته باشند که من هم در این سفر حضور پیدا می‌کنم. عکسهایی را که در این سفر ما هرسه می‌گیریم بیشتر از ده، دوازده تا نیست. و احتمالاً چند تایی هم باید دست اشتراسر باشد که چهار سال پیش مرد. ولی این عکسهایی که من گرفتم در یادمان چاپ شده. این جوان بدون اطلاع من اینها را از کجا آورده و به چاپ رسانده؟

ـ آن اسناد و حتی عکسهایی را که حالا دارید به آن اشاره می‌کنید، خوب، شاید با مشورت خانم سیمین دانشور به دستهای چاپ سپرده شده باشد. احتمال نمی‌دهید؟

ـ خیر، چون اولاً عکسها که دست خانم دانشور نیست. عکسها را من گرفتم و اشتراسر. حتی به دست خود جلال هم نرسید که این عکسها را ببیند. درثانی خانم دانشور به من پنج سند امضاء شده تحویل داده. دو تا از این اسناد محضری است و سه تای دیگر غیرمحضری. او در حوزه وصیت محضری به من اختیار داده تا در مورد آثار جلال هرکاری می‌خواهم بکنم. و سه سند دیگر که دست خط خودشان است و شخصی و خیلی مهربان که اشاره کرده است: **شمس تو هرکاری می‌کنی بکن، من سنم مقتضی نیست و این اسناد** باقیمانده از جلال، کار می‌خواهد. ثالثاً چطور ممکن است که خانم دانشور مرا در جریان تلاشی که برای حفظ آثار می‌کند نگذارد.

ـ بحثهای اختلاف انگیزی بود در سال ۶۶. که ظاهراً اختلافی میان شما و خانم دانشور صورت گرفته بود یا دست کم یك درگیری لفظی مطبوعاتی، شاید. من هروقت بحثی درباره جلال به گوشم می‌خورد، بی‌اختیار یاد آن مقاله و آن روز می‌افتم که نتوانستم این درگیری را برای خودم حلاجی کنم. من این سؤال را برای این بیشتر پیش می‌کشم که می‌بینم در مقابل موج بی‌رنگ و بویی که تا روزهای اخیر علیه جلال، مجلات بی‌ادب ژورنالیستی این دهه شروع کرده‌اند، خانم دانشور سکوت کرده‌اند. آیا درگیری آن روزها که بیشتر حول محور اسناد جلال چرخ می‌زد، می‌توانست لفافه‌ای برای یك اختلاف عمقی فکری میان شما و خانم دانشور باشد؟

ـ بله. همان سال ۶۶ بود. که ایشان با کیهان فرهنگی مصاحبه‌ای کرد و حرفهایی درباره اسناد گمشده زد که بیشتر فلش آن به من برمی‌گشت. و من بلافاصله پاسخ دادم. اما اعتنا نشد. یازده ماه گذشت و جوابیه من چاپ نشد. بعد متصدیان کیهان فرهنگی، آقای «رخ‌صفت» و یارانش، یك بار در خانه من و یك بار در دفتر آقای صباح زنگنه من را محاکمه کردند. و بعد پاسخ من در سال ۶۷ به چاپ رسید. خانم دانشور یادگار جلال است. بوی گلاب را من از او می‌شنوم. من در کتاب از چشم برادر عکس دو نفری جلال و سیمین را در صفحه اول گذاشته بودم. به این بهانه که این عکس، عکسی است در نوروز ۱۳۳۰. من این زوج را در بندر پهلوی دیدم. بعد با یك دوربین که بیشتر شبیه به یك قوطی بود در یك بلوار روی صندلی از آنها عکس گرفتم. من کتاب «از چشم برادر» را تقدیم کردم به خانم دانشور. اما بعد از چاپ، وزارت ارشاد اجازه انتشار آن را نداد. سه ماه گذشت و بعد که کتاب منتشر شد، دیدم آن عکس را و تقدیمی من را جدا کرده‌اند. چرا؟ برای اینکه کسانی هستند که می‌خواهند من این مراتب عاطفی را نسبت به خانم دانشور نداشته باشم. هم در این طیف و هم در آن طیف. و شهرنوش پارسی‌پور نوش‌جانش، اسماعیل فصیح نوش‌جانش، براهنی نوش‌جانش تقی مدرسی نوش‌جانش...، و لابد این جامعه به قدری ظرفیت، تحمل و طاقت دارد که می‌تواند در لباس قصه، انواع و اقسام لامذهبی‌ها و بی‌حرمتی‌ها را بخواند و یا در قالب مقاله یا مصاحبات تیم پنج نفری دنیای سخن. و بعد ببینید که آقایان نشسته‌اند و نعش کانون نویسندگان را در خانه! سیمین خانم بهبانی علم می‌کنند.

ـ سؤالها از اینجا آب خورد که فرمودید اگر آن آقا و امثال او شرکت کنند، من نیستم، فکر نمی‌کنید کسانی که روی اصول و خطوط و تشکیلات و شبکه‌بازی می‌خواهند قدم بردارند، ممکن است مجمع یا سمیناری را به همین سادگی رو به خط خاصی گرایش بدهند؟ فکر نمی‌کنید بهتر این بود که در سمینار شرکت می‌کردید و در مورد موضوعاتی که تا حالا هیچ‌کس به فهم و دانستن آن نائل نیامده و طبیعتاً صحبتش را پیش نکشیده حرف می‌زدید؟ موضوعاتی را که شما بیشتر به آن جنبه خصوصی دادید؟

ـ راست می‌گویی. تو هم حق داری. اما من در حوزه‌ای هستم که سه برابر حوزه سنی اوست. آدمهایی هستند که خیلی چیزها را محرك قرار می‌دهند تا این لحظه‌ها پا بگیرد. آنها محرك به وجود می‌آورند، تقویت می‌کنند، کلك می‌زنند و شاید از این برخوردها، بهترین و عمیقترین نتیجه‌ای را که می‌گیرند، این است که ماهی از آب گل‌آلود بگیرند. غافل از اینکه این آب اگر گل‌آلود هم بشود، ماهی نمی‌دهد. و در عرض طبقاتی همین آدمها که بیشتر یك جریان را شکل می‌دهند، یعنی همین تیپ روشنفکر مآبهای مصطلح امروزی، طیفی هم سیلاب خوش‌منشی راه انداخته‌اند که در تکمیل پیوند روحانی و دانشجو، بیایند و روشنفکر را به روحانی گره گور بزنند! او این می‌تواند طعمه انحراف افکار باشد برای رسیدن به یك نیروانای لابد دست نیافتنی!!

ـ راجع به سمینار هم بگویید.

ـ بله، من یك لیست داده بودم شامل کسانی که به هر نحوی با جلال آشنایی داشتند. از جمله خانم صفارزاده، آقای اوستا، آقای معلم و چندین نفر دیگر. اما در سمینار از این افراد کسی نبود. همین بچه‌هایی که آمدند اینجا، جلال را نمی‌شناختند. اینها حتی یك کتاب جلال را نخوانده بودند. من از تك‌تك‌شان سؤال کردم. هیچ‌کدام از کسانی که به عنوان مدیریت سمینار آمدند اینجا، جلال را نمی‌شناختند.

ـ فکر نمی‌کنید این حرف کمی اغراق باشد.

ـ خیر. من صورت جلسات خودم را با این بچه‌ها نوشتم. اغراق؟ همه را یادداشت کرده‌ام. این آقایان از من سؤال کردند چه چیز را به عنوان شعار روی پلاکاردهای سمینار بنویسیم. گفتم مگر نمی‌دانید. مگر کتابهای جلال را نخوانده‌اید. نه! اگر خوانده بودند که از من سؤال نمی‌کردند.

ـ شما از این آقایان سؤال کردید که چه روزهایی را می‌خواهند برای برگزاری سمینار انتخاب کنند؟ مثل اینکه...

ـ بله. برای من هم جای سؤال بود. اینکه نوزدهم، بیستم و بیست و یکم اسفند ماه چه روزی است. جلال آل‌احمد در یازدهم آذر ماه سال ۱۳۰۲ متولد می‌شود و در هجدهم شهریور سال ۱۳۴۸ به قتل می‌رسد. مراجعه کنید به «از چشم برادر». در هجدهم شهریور ۱۳۴۸، جلال به طور مشکوکی از بین می‌رود. به نظر من او در این تاریخ به قتل می‌رسد. در آن کتاب قرائن و شواهدش هست. اگر

بزرگداشت است، در فرهنگ ما رسم چنین است که سالگشت تولد یا سالگشت مرگ را حرمت می‌گذاریم. خوب، این روزها چه روزی است. من هم نمی‌دانم. ما که علم غیب نداریم. و من نمی‌خواهم در یك جریانی بیفتم که همه چیزش برایم مجهول است. آقای دکتر معین بیاید آنجا با پیامش مجلس را باز کند و بعد نفر دوم من باشم که غافل از همه چیز بروم پشت تریبون قرار بگیرم...

ـ اگر نگرانی شما از این بود، باید بگویم که دکتر معین بیشتر مقاله‌خوانی کردند. و این مقاله که توسط ایشان قرائت شد بیشتر حکم نقد یك اثر را داشت، یك نقد ناقص که می‌توانست به نتیجه خوبی برسد.

ـ بله. اینها را شنیده‌ام. من در هر روز یك نفر از فرزندانم را برای گزارش کامل از جلسات سمینار می‌فرستادم. و آنها همه چیز را به من می‌گفتند. افزون بر اینکه کیهان سه روز و دیگر روزنامه‌ها، یك روز این سمینار را پوشش تبلیغاتی دادند. و راستی تو خودت که در این سمینار بودی و قضاوت می‌کردی، چه چیزی نمی‌دانستی و فهمیدی؟ از شخصیت جلال چه چیز تازه‌ای در این سمینار به دست آوردی؟ اصلاً چیز تازه‌ای دستگیرت شد؟

ـ بله، فکر می‌کنم روز سوم بود. آقای طباطبایی استاد رشته فلسفه دانشکده علوم سیاسی سخنرانی‌اش را شروع کرد، که جلال در غربزدگی از آشفتگی ملموسی برخوردار بوده است و غربزدگی یك اثر برجسته فلسفی نیست و اصلاً مطرح نیست. حالا سؤال می‌کنید چه چیز تازه‌ای دستگیرت شد؟ می‌گویم اینکه چه راحت می‌شود از کانال بچه مکتبی‌های تازه به دوران رسیده آمد، پشت تریبون قرار گرفت و حرفهایی را زد که امثال جمشیدی و سیار خائن پشت جلال می‌زنند.

ـ من هم مسئله را مسئله‌ای دیدم که دارند جلال را هزینه می‌کنند. یا من را می‌خواهند هزینه کنند. این جریانی را که حالا شما می‌گویید از سال ۶۰ شروع شد. و بعد شد یك مد. یا یك اسلوب برای روشنفکر شدن و کسی شدن. اول با دکتر فریدون آدمیت شروع شد و بعد غلامعلی سیار شروع کرد به کوبیدن جلال. بعد این جریان ادامه پیدا کرد تا آقای گلشیری و نجف دریا بندری. و براهنی که دید عقب مانده است، خودش را به این غافله مسخ شده رسانید و با سیمین دانشور شروع کردند به کوبیدن جلال. که او قصه‌نویس نبود. و بعد از این «قطعنامه جهانی»! بچه‌هایی که در خارج از کشور بودند شروع کردند به های و هوی کردن. و اینچنین. نهضت جلال‌زدایی شروع شد. تا وقتی که خودش زنده بود هیچ‌کس جرأت نمی‌کرد به او چیزی بگوید. بعد از مرگش، یعنی سه یا چهار سال بعد، «باقر مؤمنی» در آیندگان اظهار فضل نمود تا سال ۶۰ که آقای آدمیت شروع کرد: جلال قصه‌نویس نبود، جلال سواد نداشت: جلال تاریخ نمی‌شناخت، جلال تاریخ را مخدوش کرد، جلال دستور بلد نبود، جلال حسادت داشت، جلال به دکتر خانلری حسادت می‌کرد. دریابندری می‌گوید: جلال سکسکه داشت. سیار می‌گوید: جلال غلط می‌کرد داخل سیاست می‌شد. و در خارج از کشور داریوش آشوری و یا ایران نامه که توسط ذبیح ا... صفا از آب در می‌آید.

اخیراً در مقاله‌ای که داریوش آشوری در امریکا چاپ کرده و کپی آن توسط کیهان هوایی برای من ارسال شده، شروع کرده‌اند، جلال و دکتر شریعتی را زیر سؤال بردن. دو تا روشنفکری که اگر به‌قول مرحوم طالقانی تعبّد مذهبی یا به قول حضرت «معزّی» تصلب مذهبی نداشتند، لامصب که نبودند می‌خواستند از راه دین که به نظر هیچ کدامشان افیون توده‌ها نبود، یك حرکت اجتماعی و اصولی را به انجام برسانند. آقای آدمیت می‌گوید اینها لائیك بودند. می‌گوید اگر ضدمذهب نباشند، لائیك هستند. خانم دانشور که چیز دیگری می‌گوید. او می‌گوید: نیهیلیست. مسئله این است که حملات شروع شده و من این قضایا را می‌فهمم. الان ۴ میلیون جمعیت ایران مهاجر هستند. از این تعداد ۵۰۰ نفر هم بازاری نیستند. همه‌شان روشنفکرند. یك عده هم که زورشان نمی‌رسیده که جا خالی کنند، اینجا ماندند. لیبرالیسم حاکم بر وزارت ارشاد به اینها مجال و فرصت تزریق افکار خودشان را داده است. خانم «زهرا رهنورد» گلایه‌اش در همین سمینار این بود که ما بچه مسلمانها نمی‌توانیم حرفمان را بزنیم. اما بچه‌های بی‌تعهد به مکتب و مذهب این همه امکانات دارند. بیشترین امکانات چاپی در اختیار این گروه است. نمونه‌اش را خودتان ببینید.

ـ خط سومی‌ها چی؟ که سرك می‌کشند و خودشان را با اخ و تف می‌چسبانند. به نظر شما...

ـ بازی است. یك بازی جدید. یا زنگی زنگی یا رومی روم. یك کاری بکن که نه سیخ بسوزد نه کباب. مثل گردون، مثل کلك. یعنی چه؟ اگر مسئولان نگران ارشاد نسل جوانند، دست کم میزاندار هم باشند،

ـ آخرین سؤال من در مورد اسناد جلال و باقیمانده دست نوشته‌های اوست. چه مکتوبات منتشرنشده‌ای از جلال تا حالا به چاپ نرسیده و بعد اینکه از کارهای قبل جلال، مکتوبی در شرف تجدید چاپ هست یا نه؟

ـ عرض کنم که دو تا سفرنامه هست که برای چاپ هیچ مشکلی ندارد. فقط باید بازنویسی‌اش بکنم و بعد بدهم برای تایپ. چون دست خط جلال است و من نمی‌خواهم از بین برود. یکسری دفاتر شخصی هم هست که حکم یادداشتهای روزانه را پیدا می‌کند. اوصیای جلال مدتی مردد بودند که این مطالب را پیراسته‌اش کنند یا نه. عاقبت با پرویز داریوش و خانم دانشور قرار را بر این گذاشتیم که با همان کیفیت سابق منتشر شود. در حدود هشت هزار صفحه یادداشت روزانه هم هست که به‌طور کل در دست خانم دانشور بود. خانم دانشور هم اعلام می‌کند که به خدا یك شیر پاك‌خورده‌ای اینها را برداشته و نیست. و غیر از اینها نامه‌های بین جلال و سیمین و من و دوستانش هم که با مکاتبه گرد آمد و باد برد هم هست. اخیراً هم «انتشارات برگ» قرار دادی بسته است تا چهار اثر جلال را یکجا تجدید چاپ کند که به امید خدا تا سالگرد مرگ جلال، یعنی در شهریور ماه بیاید پشت ویترین.

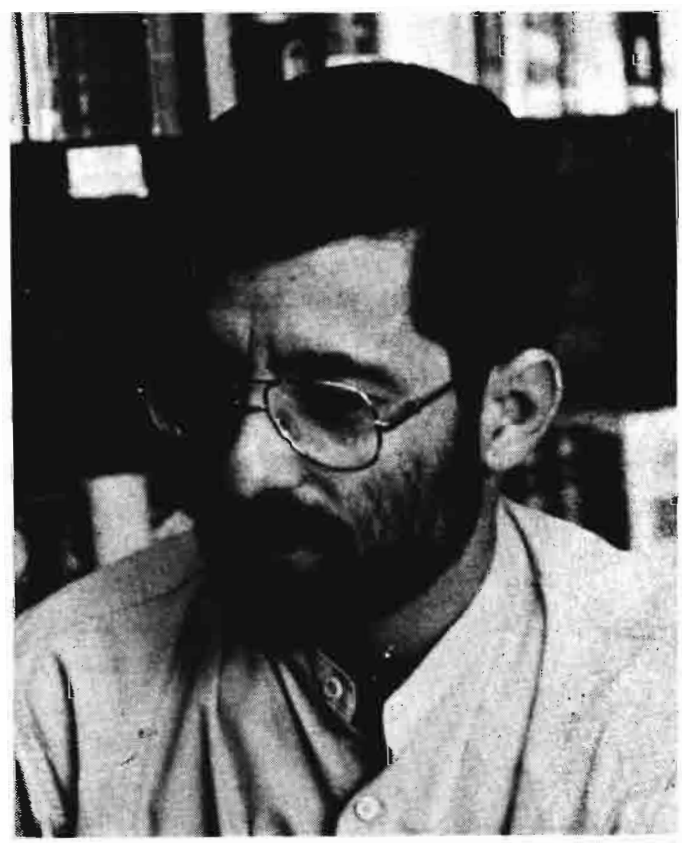
ـ با تشکر...

و بعد تعارفات مرسوم. و خورشید که به کار غروب می‌شود، از خانه استاد شمس می‌زنم بیرون.

سیدیاسر هشترودی

● استقلال فرهنگی و موجودیت جامعه

نگاهی دوباره به سمینار مطبوعات در نشستی با عباس سلیمی نمین



دوشنبه ششم اسفند ماه ۱۳۶۹ شاهد برگزاری نخستین سمینار بررسی مسائل مطبوعات ایران، در هتل استقلال تهران بودیم. این سمینار که به همّت مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه وابسته به وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی تشکیل شده بود، در دو نوبت صبح و عصر، به بحث پیرامون مسائل اساسی مطبوعات و مشکلات روزنامه‌نگاری پرداخت و بعد از هجده ساعت سخنرانی و تبادل نظر در روز سه‌شنبه هفتم اسفند ماه، به کار خود پایان داد.

مهمترین عناوین مورد بحث این سمینار شامل بررسی پدیده سانسور، مبانی حقوقی روزنامه‌نگاری، استقلال حرفه‌ای و امنیت شغلی بود که توسط اساتیدی چون دکتر کاظم معتمدنژاد، محمد مهدی فرقانی، گوئل کهن، دکتر نعیم بدیعی، مهندس محمد حسین ملایری، دکتر پیروز شعار غفاری، دکتر علی محمدی، هادی خانکی و یونس شکرخواه به آن پرداخته شد.

از مجموع مقالات ارائه شده در این سمینار، ارائه چکیده نکاتی هرچند مجمل و کوتاه ضروری می‌نماید که در چند سطر برحسب وظیفه به آنها نگاهی می‌کنیم:

«در جهت پایان دادن به این هرج و مرج حرفه‌ای، دگرگونی و اصلاح قانون فعلی مطبوعات، تدوین، تصویب و اجراء نظام صنفی خاص روزنامه‌نگاران و شناخته شدن شغل روزنامه‌نگاری جزو مشاغل سخت و زیان‌آور ضروری است.[۱]

«حقوق حرفه‌ای روزنامه‌نگاران، یکی از مهمترین شاخه‌های

حقوق ارتباطات جمعی است و تازه‌ترین آنها محسوب می‌شود.»[۲]

«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.»[۳]

«بررسی‌های انجام شده نشان داده است که بیش از ۹۰ درصد از دوران تاریخ مطبوعات ایران، همراه با سانسور ممانعت‌کننده و «یا سانسور مجازاتی» همراه بوده و زندگی روزنامه‌نگاران در چنین بستری سبب شده که فاقد تجربه، آگاهی، تخصص و توانایی لازم برای حیات سالم مطبوعاتی در فضای آزاد مطبوعات باشند.»[۴]

«اما رسانه‌های آزاد، سقف تحمل‌پذیری ملتها را برای مقاومت در برابر مشکلات یا مواجه شدن و از سر گذراندن آنها افزایش می‌دهند.»[۵]

«تضاد ارتباطی ناشی از بلاتکلیفی فرهنگ ارتباطی در ایران و عدم تجانس فرهنگ توده و فرهنگ روشنفکری از مجرای مطبوعات و تلویزیون، که هریك مربوط به دوره‌ای از تکامل فرهنگ ارتباطی است، مقوله‌ای است دیگر،که به اختصار بررسی می‌شود.»[۶]

«از سوی دیگر تبلیغات با مطبوعات مرزبندی خود را مشخص نکرده و یا نمی‌خواهد بکند ولی به هرحال مطبوعات و تبلیغات صرفنظر از برخی روش‌های مشابه، هم هدف و هم‌سو نیستند و گاهی در تضاد با هم قرار می‌گیرند.»[۷]

«ما باید دقیقاً یك تئوری مستقل مطبوعاتی و رسانه‌های جمعی با بنیاد اسلامی ارائه دهیم. در ایران روی این موضوع کار نشده و هرچه بوده تقلید از دیگران بوده است... در غرب تئوری مطبوعات با معنای ویژه «آزادی» مربوط است در مورد ایران چطور؟ به طور خلاصه اهداف یك سیستم مطبوعاتی از نظر ما چیست و مطبوعات به چه کسی تعلق دارد؟»[۸]

***

آقای سلیمی را بیش از یك یا دو بار ندیده‌ام. آدم متواضعی است. با قدی متوسط و ظاهری آراسته و ساده. سردبیر کیهان هوایی است و لابد گنجینه‌ای از تجربیات روزنامه‌نگاری داخلی و خارجی. با اینکه سن و سالش بیش از سی و پنج نمی‌زند اما یقین دارم که اطلاعات کاملتری در معیار سنجش مطبوعات ایران و مطبوعات اروپایی و آمریکایی و چه می‌دانم هرجا که آزادی هست، دارد. برای همین بعد از چك و چانه زدن برای ملاقات و گفتگو که به نیم ساعت بالغ می‌شود، روز دوشنبه‌ای گرمازده وارد اتاقی می‌شویم که برسر درش نوشته‌اند: مدیریت کیهان هوایی. البته اگر روزش را اشتباه نکنم ـ ما که فاتحه حواس جمعی خودمان را خوانده‌ایم ـ

اتاق سردبیر، اتاقی است با در و دیوار چوبی و کتابخانه‌ای قد کشیده تا سقف گچی سفید رنگ و یك میز جلسه‌ای معمول! و میز دیگری که معلوم است محل جلوس آقای سلیمی است. گرچه هنگام مصاحبه آنجا نمی‌نشیند و احترامی و از این جور قضایا.

بعد از سلام و احوالپرسی و کذا و الخ می‌نشینم و قبل از سؤال و جواب، دیشلمه‌ای و یادی و چایی و سوختنی که جای وصفش نیست. بعد ضبط را روشن می‌کنم و بعد از یك ساعت گفتگوی نسبتاً یکطرفه، استاپ ضبط را می‌زنم و بلند می‌شوم و... یا علی خداحافظ.

حالا آنچه در زیر می‌آید حاصل همان گفتگو است. بی‌هیچ کم و کاستی و حتی قیچی زدنی برریشی سیاه.

س: آقای سلیمی ما این‌طور فکر می‌کنیم که اولین سمینار بررسی مطبوعات، مفهوم درستی از روزنامه‌نگاری مکتبی در دست نداشت. یعنی علاوه برضعفهای اساسی که حالا بعداً به آن اشاره می‌کنیم، صرفاً به وظیفه مطبوعاتی از دیدگاه حرفه‌ای رایج در دنیا اشاره کرده بود و تصور درستی از استقلال فرهنگی و مقتضیات جامعه نداشت. این تصور تا چه حد درست است؟

سلیمی: به نظر من این سمینار را می‌بایست به دلیل اینکه نخستین سمینار در نوع خودش در ایران بود مورد بررسی قرار بدهیم. یعنی توقع ما باید در حد اولین گام و اولین برنامه‌ریزی صنفی در وادی روزنامه‌نگاری شکل بگیرد. در چنین حالتی برخورد ما، برخورد متفاوتی خواهد بود. از نظر من اشکال عمده در این سمینار پرهیز از پرداختن به مسائل اساسی بود. با این استدلال که بیان این موارد اساسی هم بحث انگیز است و هم پراختلاف، و از طرفی مانعی برای رسیدن به یك دستاورد مطلوب. اما این استدلال تنها در برنامه‌ریزی مشاهده شد. یعنی ما در عمل چیز دیگری دیدیم. خیلی از حرفها روی این استدلال عنوان نشد اما دیگران آمدند و مسائل مطبوعات را از دیدگاه خودشان مطرح کردند و نتیجه هم گرفتند و رفتند. البته به مباحث فنی در باب روزنامه‌نگاری در بعضی از مقوله‌ها اشاره شد اما این کافی نبود. تحقیقاتی صورت گرفته بود و مقالات قابل تحملی خوانده شد، گرچه بعضی از آنها ضعیفتر از مقالات مندرج در مطبوعات به حساب می‌آمد. بنابراین من یك بار دیگر تکرار می‌کنم، نقص عمده سمینار در برنامه‌ریزی بود. برنامه‌ریزی در مسائلی که می‌توانست جامعه فرهنگی ما را مخاطب قرار بدهد. امروز خیلی‌ها به ناحق بیش از هرچیز از اهرم فرهنگ و مسائل فکری بهره‌برداری می‌کنند تا از طریق تسخیر افکار به اهداف خودشان دست بیابند. این خیلی مشخص است.

● شما می‌فرمایید که مسائل اساسی در این سمینار مطرح نشد. بیشتر مسائل اساسی را شما شامل چه موضوعاتی می‌دانید؟

■ ببینید. دید ما به مطبوعات یك دید جوان است. دیگرانی که در سطح جهان با برنامه‌ریزیهای دقیق تلاش می‌کنند، خیلی پخته‌تر از ما عمل می‌کنند. آنها مطبوعات را به عنوان یك اهرم کار مورد توجه قرار می‌دهند و برای همین سالهای سال دارند از همین اهرم بهره‌برداری می‌کنند. اما کشور ما از لحاظ استقلال سیاسی خیلی جوان و نوپاست. و طبیعتاً ما تجربه زیادی در این زمینه نداریم. یك تجربه ده ساله هیچ وقت نمی‌تواند در مقابل تجربه صد ساله مطبوعاتی اغیار بایستد. بنابراین ما باید توجه کنیم که در چنین موقعیتی دست به تشکیل یك سمینار زده‌ایم و به این جنبهٔ قضیه توجه کنیم که اگر کسی می‌خواهد چیزی را عنوان کند یا بابی را باز کند! یا حرف جدیدی بزند! حد کم برای دستیابی به افکار عمومی به مطبوعات ما بی‌توجهی نکند. دیگرانی که سعی می‌کنند از تمامی کشورها از امکانات متعدد برای تغییر افکار عمومی و گرایش ذهنیت‌ها به سمت خودشان بهره‌برداری کنند نباید در کشور ما از چنین دریچه‌ای وارد بشوند و همان انگیزه‌ها را داشته باشند. خطر عمده‌ای که روی تجزیه مطبوعات کشور ما دست گذاشته تاثیر مستقیم و غیر مستقیم فرهنگ مطبوعاتی غرب، روی فرهنگ مطبوعاتی ماست. و مسلماً مسئولین سمینار روی این قضیه آگاهی

دارند. اما بنای فکری این آقایان از همان اول این بود که قضایای تأثیرپذیری و تحول‌پذیری مطبوعات ایران از برنامه سمینار حذف شود. در صورتی که این قضایا یا حذف نشد و از جنبه و زاویه مخالف به آن پرداخته شد و با یک بینش دیگر وارد جریان عادی سمینار شد.

● ما از نظر استقلال مطبوعاتی چه موقعیتی داریم. من تا آنجا که اطلاع دارم حتی قانون اساسی مطبوعات ما برگرفته از قانون مطبوعاتی کشور فرانسه است. اگر ممکن است این قضیه را تحلیل کنید.

■ ببینید؛ تأثیرپذیری مطبوعاتی در این نیست که ما قانون اساسی یک کشور را تقلید کرده باشیم. منظور برنامه‌ریزی دیگران برای ماست. ماقبل از انقلاب مراکز فرهنگی زیادی داشتیم که تحت پوشش فرهنگی به مراکز سیاسی غرب وابسته بودند و اهداف آنها را دنبال می‌کردند. این تشکلها به طرز خیلی ظریف و دقیق به خواسته‌های خودشان می‌رسیدند. مثلاً کنگره‌های متعددی در ایران ایجاد می‌شد که اگر کاوش به عمل می‌آمد معلوم می‌شد که اینها با فلان بنیاد فراماسونری در فرانسه یا فلان بنیاد فراماسونری در انگلیس دست دارند. با شروع انقلاب مسئولین این سمینارها و کنگره‌ها کوله‌بارشان را جمع کردند و رفتند. تشکیلات اینها همگی به هم خورد و خیلی‌هاشان متواری شدند و به کشورهای اروپایی پناهنده شدند. اما بعد از یک وقفه کوتاه ما شاهد هستیم که دوباره این رباطها، این بنیادها، و این تشکلها به نوعی در خارج از کشور تجدید حیات یافته‌اند و ارتباط پیدا کرده‌اند با مطبوعات داخلی. خوب، عناصر گرداننده این بنیادها همگی ایرانی بودند، از عناصر محلی بودند و دست‌نشانده یک طیف فکری غربی. ما امروز شاهدیم که مطبوعاتی در داخل، با این جریانها ارتباط برقرار کرده‌اند و به نوعی با همان اهداف گذشته افکار ادبی فرهنگی گذشته را دارند احیا می‌کنند. حالا بهتر این بود که در این سمینار، این جریانات مطرح می‌شد و نحوه برخورد فرهنگ مطبوعاتی ما با این جریانات یا اینکه مثلاً خبرنگاری و ژورنالیستی باید به عنوان یک کار سخت مطرح شود و یا تئوری مطبوعاتی و تضاد ارتباطی و مقوله‌های حاشیه‌خیز دیگر؟ ما با یکسری مشکلات مطبوعاتی در داخل کشور دست و پنجه نرم می‌کنیم و اینها طبیعی است. نارساییها در ابتدای راه همیشه بزرگ جلوه کرده‌اند. ما یکسری مسائل در داخل مرزهایمان داریم که چون در محدوده توان و قدرت ماست خوب می‌توانیم به آن برسیم و بررسی کنیم و نتیجه بگیریم، اما مسائل مطبوعاتی به همین‌ها ختم نمی‌شود. ما علاوه براینها مشکلاتی داریم که مربوط به آن طرف مرزها می‌شود. بنابراین از این حیث من فکر می‌کنم سمینار به مسائل، نگاه خیلی سطحی و زودگذری داشت. به نظر من کسانی که چه از لحاظ سیاسی و چه از لحاظ فرهنگی دارای وابستگی‌های فکری هستند، این‌جور آدمها، عناصر سالمی برای تشکلات صنفی نیستند. گرچه تشکلات صنفی حیاتی است، اما این ضرورتها به این معنی نیست که ما به هرشخصی امکان بدهیم تا از جاذبه‌های تبلیغاتی و مطبوعاتی استفاده کند و خودش را قاطی کند. ما در سمینار دیدیم که عناصری آمدند که در سوابق‌شان نقاط تاریک بسیاری بود و در گذشته مقصر خیلی از مشکلات و نارساییها و عقب افتادگی‌های مطبوعاتی بودند.

● استقلال مطبوعاتی که بعضی وقتها حرفی در باب آن به میان می‌آید آیا به نظر شما منافاتی با حضور گرایشهای فرهنگی دیگر دارد؟ اینکه ما استقلال مطبوعاتی خودمان را داشته باشیم و کسان دیگری هم باشند که فعالیت کنند و مجله منتشر کنند و روزنامه بیرون بدهند. وقتی استقلال مطبوعاتی باشد که ما دیگر به حضورمان شک نداریم بیاییم و دیگران را سین جیم کنیم و بکوبیم. من فکر می‌کنم وقتی به دیگرانی که دارند در خط مخالف کار می‌کنند، وقعی می‌گذاریم و از آنها در حرفهایمان بیم نفوذ داریم، لابد استقلال خودمان را به دست نیاورده‌ایم که این‌طور در فکر چاره‌جویی برای عدم تداخل فرهنگ غربی از کانال خط مخالف هستیم. بهتر نیست خودمان را جمع و جور کنیم؟

■ ببینید ما اگر امروز یک تشکل صنفی داشته باشیم طبیعی است که اجازه ندهیم عناصر وابسته داخل این مرکز بشوند. چرا؟ چون اینها می‌خواهند به هرترتیب ممکن، جریان فرهنگی ما را به سوی وابستگی گرایش بدهند. در ثانی وابستگی فرهنگی که یک شبه حاصل نمی‌شود. عناصری داخل می‌شوند یا یک طرز فکری داخل می‌شود و بعد از مدت زمان طولانی یکهو می‌بینیم مطبوعات ما بدون آنکه بخواهیم دارد فرهنگ بیگانه را تبلیغ می‌کند و سلطه‌پذیری فرهنگی صورت گرفته است. ثالثاً قصد کسی ضربه زدن به یک جریان مخالف نیست. ما می‌خواهیم از خودمان دفاع کنیم. ما می‌خواهیم یک جریان دستکاری شده، مخدوش‌کننده فرهنگ مطبوعاتی ما نباشد. حرف ما این است که اگر کدخدای ده وابسته باشد وای به حال اهالی ده. یک بیگانه همیشه روح بیگانه را ترویج می‌کند. و این ترویج از طرق مختلف صورت می‌گیرد.

● شما در مجموع چه تصوری از آزادی مطبوعات دارید و حد و حدود این آزادی به نظر شما تا چه محدوده‌ای امکان گسترش پیدا می‌کند؟

■ بله. عرضم خدمت شما که آزادی در جامعه ما از دو زاویه و دو تلقی کاملاً متفاوت و جدا برخوردار است. یک تعبیر، هم‌مرز این برداشت و مفهوم کلی است که بشر آزاد است و به هرمقوله‌ای که لازم دید می‌تواند هجوم ببرد و آن زمینه یا موضوع را مورد تمسخر قرار بدهد. حتی اگر آن زمینه از ارزشمندی اجتماعی یا سیاسی برخوردار باشد. این آزادی به نظر من یک آزادی منفی و مخرب است. یعنی وسیله‌ای است که علیه بشریت و علیه منافع بشریت به کار گرفته می‌شود. اظهار عقیده در جهت منکوب کردن ارزشها آزادی نیست. اما این روزها می‌بینیم این نوع آزادی کم‌کم جایگاه مناسبی! یافته و در حد گسترده‌ای در جوامع مختلف قد علم کرده است. اما تأسف بیشتر در این است که این نوع آزادی مسخ‌شده، در جامعه ما هم دارد پر و پایی می‌گیرد. ایثار در جامعه ما یک ارزش معنوی و اجتماعی است، اما حالا می‌بینیم که در بعضی از مکتوبات منتشره، انسان ایثارگر، انسان مسخره‌ای است که جنبه‌های دنیوی را، قربانی تعالی یک مفهوم کرده است. اگر کسی واژهٔ شهادت را به مسخره بگیرد و به مفهوم عینی آن در اجتماع هجوم ببرد، انسان آزاده‌ای نیست. او منکوب است و اختیارات او برای بیان حرفهایش، اختیارات یک انسان آزاد نیست. جریاناتی که در جوامع بشری امروز هست به هیچ وجه با ارزشها هم‌مرز نمی‌شود. حاکمان غربی ارزشها را بیشتر سدی در مقابل

خواسته‌های خودشان می‌دانند. در آن جوامع پیش از آنکه هنجارها تبلیغ شوند، مطبوعات به ناهنجاریها گرایش دارند. خوب در چنین حالتی چه کسی است که جلوی آنها را بگیرد؟ و چرا بگیرد؟ مکتب! صهیونیسم با هرتفکری که ایجاد محدودیت کند مبارزه می‌کند. آنها با هربینش الهی که با سودجویی آنها مغایرت داشته باشد به مقابله می‌ایستند، مسخره می‌کنند، فیلم می‌سازند و به شدت و از هرزاویه‌ای در برابر آن جریان قد راست می‌کنند. من با این آزادی به شدت مخالفم. اسمش را هرچه می‌خواهند بگذارند. این به هیچ‌وجه آزادی نیست که شما اجازه بدهید فردی با ارزشها بازی کند یا به هنجارهای اجتماعی و متعالی جامعه متلک‌بار کند. تلقی دوم از آزادی این است که شما از حقوق لازم برخوردار باشید و امکان این را داشته باشید که در برابر اندیشه یا عقیده‌ای که فکر می‌کنید اشتباه است و یا صحیح نیست و یا از استدلال قوی برخوردار نیست اظهار نظر کنید و منطقی و اصولی برخورد کنید. در این نوع آزادی شما می‌توانید به طور معقول انتقاد کنید و در برابر انتقاد دیگران بایستید و تفسیر کنید و حرفهایتان را عنوان کنید، نه آنکه چیزی را به استهزاء بگیریدو مادر شهیدی را دست بیندازید و انسان فداکار را احمق تصور کنید، آزادی حریم دارد و آن حریم باید حفظ شود. اگر نویسنده‌ای اصل عفاف را مورد تمسخر قرار می‌دهد آیا او آزاد است. اینکه بگوییم او نویسنده است و آزاد است هرکاری را بکند. این پذیرفته نیست. هیچ‌کس این را نمی‌پذیرد. من بارها شاهد بودم که مقابله با ارزشها خیلی آسان و سهل بوده است، ویران کردن همیشه راحت است اما آزادی در نفی ارزشها نیست؛ این جریان حکومتمداری را ثابت می‌کند. کسانی که ارزشها را فرو می‌ریزند قدرتها را راحت می‌کنند برای قد علم کردن.

● به نظر شما استقلال فرهنگی ما چگونه باید حفظ بشود و اصولاً ما مفهوم استقلال را در زمینه فرهنگ چطور باید تلقی کنیم.

■ به نظر من استقلال فرهنگی زیربنای استقلال سیاسی است و به همین دلیل دارای حساسیت خاصی است. ما اگر از دید جستجوگر به وابستگی‌های اقتصادی و سیاسی کشورهای اقماری نگاه کنیم می‌بینیم آنها کشورهایی هستند که در ابتدا استقلال فرهنگی خودشان را از دست داده‌اند. به اعتقاد من استقلال فرهنگی، «مادر» سایر استقلالهاست. معمول براین است که عرصه فرهنگ میدان تاخت و تاز خیلی از عناصر ناباب و یا مراکز وابسته به بیگانگان شده، اما عجیب این است که این زمینه کمتر توجه و حساسیتی را برانگیخته است. متأسفانه در حال حاضر علاوه برکشورهایی که در سیاست خارجی در مقابل ما ایستاده‌اند و از طریق تبلیغات می‌خواهند خودشان را برما تحمیل کنند و خودشان را ملت و نژاد برتر فرض کنند و نه تنها ما بلکه تمام کشورهای جهان سوم را به این باور سوق بدهند که غرب از تمام ابعاد موجود، بالاتر است، علاوه برهمه اینها، در داخل عواملی هستند که دقیقاً دراثبات و تبلیغ همین جریان تلاش می‌کنند. نشریاتی که توسط این گروه به جامعه ادبیاتی ما عرضه می‌شود شامل شیوه‌ها و نحوه برخورد و مکتوبات‌گذشته‌است. همان چیزها که در پیش از انقلاب و با نیّات مختلف عرضه می‌شد باز هم دارد جریان می‌گیرد. چنین عناصری اگر بدون حساب باز هم در عرصه فرهنگ جامعه فعال بشوند مجدداً سوق پیدا می‌کنند به همان جایی که الگوی تفکرات آنها را شکل می‌دهد. به «مهد»ی که در آن پرورش یافته‌اند و در کمال وابستگی در آن محیط رشد کرده‌اند. خوب خیلی طبیعی است که ما برای حفظ استقلال فرهنگی نباید اجازه بدهیم تا این عوامل بومی، فرهنگ ما را مخدوش کنند و از حضور این تلقی در جامعه ممانعت کنیم. این روزها ملاك ارزشمندی در آثار هنری، تعلق قلم و محتوا به سبك غربی و آمریکایی است. اما ما باید این باور را می‌شکستیم و بروز انقلاب در ایران تا حدی این باور را شکست. به نظر من زمان زیادی باید صرف شود تا یك فرد در معرض القای یك باور قرار بگیرد و یا اینکه از تأثیرپذیری یك باور جدا شود. بنابراین وابستگی فرهنگی مقطعی نیست. وابستگی فرهنگی یك جریان است. جریانی که از یك فرد یا یك گروه آغاز می‌شود و وقتی آن گروه یا فرد هویت و موجودیت خودش را پوچ پنداشت و هیچ دانست، یرقان وابستگی خودش را در جامعه منتشر می‌کند و چه بسا این ویروس با در اختیار داشتن وسایل ارتباط جمعی و تبلیغاتی گسترش پیدا بکند؛ اما در مقابل این آدمها باید کسانی باشند که قد علم کنند و از توانمندی موجود خودشان مایه بگذارند و تلاش کنند و در مقابل سیل عقاید غربزدگی بایستند و به طور مستقل با آنان به مقابله فرهنگی برخیزند. شما رمان سگ و زمستان بلند را مطالعه کنید. در صفحه صفحه این دو کتاب نویسنده ملت خودش را تحقیر کرده است و درکل، جماعت آمریکایی را ملت برتر معرفی کرده است. ملتی که آدمهای خوبی هستند و در مدینه فاضله زندگی می‌کنند. یا اصلاً چرا جای دوری می‌رویم. در همین مجلات و نشریاتی که تازه پا گرفته‌اند. اینها با طرح مسائل سیاسی در قالب داستان یا رمان هیچ هدفی ندارند جز مخدوش کردن استقلال فرهنگی. من فکر می‌کنم ما در ابتدای راه برای دستیابی به استقلال فرهنگی هستیم. فکر می‌کنم هنوز خیلی کار داریم و خیلی راه هست که باید پیموده شود. ما باید هوشیار باشیم. و یقین دارم که انشاءالله فرهنگ ما یك فرهنگ وابسته نخواهد شد.

● از اینکه به سؤالهای ما جواب دادید متشکریم. ما هم همین امیدواری‌ها را داریم.

سیدیاسر هشترودی

پاورقی‌ها:

۱. محمد مهدی فرقانی (استقلال حرفه‌ای روزنامه‌نگاران)
۲. کاظم معتمدنژاد (مبانی حقوق استقلال حرفه‌ای روزنامه‌نگاران)
۳. اسماعیل رزم‌آسا (فضای مطلوب برای آزادی مطبوعات)
۴. مهدی محسنیان‌راد (بررسی پدیده سانسور و خودسانسوری)
۵. عباس عبدی (مطبوعات و مقتضیات امنیت ملی)
۶. گوئل کهن (شناخت جایگاه ژورنالیزم کنونی ایران)
۷. مهدی امان اللهی (پژوهشی درفصل‌مشترکهای مطبوعات)
۸. دکتر حمید مولانا (اطلاعات و ارتباطات خواب است)

مارسل پروست و قلمرو ادبیات مدرن

■ شهریار زرشناس

نهایت سیر تاریخی فلسفه غرب، یأس انگاری متافیزیکی است. یأس انگاری‌ای که تحت عنوان «یأس فلسفی» در ادبیات و هنر غربی نیز جای خود راباز کرده‌است. ادبیات یأس انگارانه بویژه از دومین دهه قرن بیستم با آثار «کافکا»، «بکت»، «کامو»، «یونسکو» و «اورول» به وجه غالب سنت ادبی معاصر غرب بدل شد. بشریت غربی که پس از رنسانس و «عصر روشنگری» و علم‌گرایی و پوزیتیویسم قرن نوزدهم، خود را در اوج قدرت و یگانه قدرت مطلق! می‌دانست، در قرن بیستم انحطاط فراگیر تمدن اومانیستی را به چشم دید و پوچی و بی‌حاصلی اتوپی‌های قرن هجدهم را در زندگی خود تجربه کرد. تقدیر تاریخی تمدن غرب، بشر غربی را در نازلترین مراتب نیهیلیسم با تجربه محال روبرو کرد. بی‌تردید ظهور همزمان نیهیلیسم فعال و عریان در قالب رژیمهای توتالیتر و نضج «ادبیات پوچی» و «یأس فلسفی» و «اضطراب متافیزیك» پدیده‌هایی تصادفی نبودند.

مقام «مارسل پروست» در روزگار غلبه «یاس انگاری متافیزیکی» و «ادبیات پوچی» اما، مقام ویژه‌ای است. «مارسل پروست» از پیشگامان آن سبك ادبی است که به «ادبیات مدرن» معروف شده است. ادبیاتی که «ویرجینیا و ولف»، «جیمس جویس» و «کافکا» از بزرگان آن هستند. ادبیات مدرن به لحاظ تکنیکی از شیوه‌هایی چون: «جریان سیال ذهن» و «تك گفتاردرونی» استفاده می‌کند و به لحاظ محتوا نیز بیانگر بدبینی، بدگمانی، پوچی و یأس انگاری است.

ظهور «ادبیات مدرن» بواقع به معنای پشت کردن نویسندگان و شاعران غربی به مفهوم غربی «رئالیسم» و سقوط هرچه بیشتر در جهان وهم و سوبژکتیویسم است. رئالیسم در ادبیات غربی پس از رنسانس به دلیل تنزل مقام واقعیت به مرتبه «واقعیت مادی» و محصور شدن ادراك محدودهٔ «تجربه حسی»، در حقیقت به بیان و محاکات همین واقعیت محسوس و مادی پرداخت و متفکران غربی پس از رنسانس نیز به دلیل روی گرداندن از حقایق دینی و تکیه بر مبانی پوزیتیویستی و ماتریالیستی، هرگز امکان فهم مراتب دیگر عالم و معنا و مراتب واقعیت را نیافتند.

بدین سان فلاسفه و نویسندگان غربی «واقعیت» (رئال) را معادل همین واقعیت محسوس و مادی دانستند، اما سنت ادبی غرب از «سروانتس» تا «مارکز» هیچگاه به این «واقعیت‌گرایی» سطحی و بی‌ریشه هم وفادار نماند و بویژه ادوار متأخر ادبیات غرب شاهد نوعی سوبژکتیویسم افراطی بوده که در حقیقت نشانه غلبه وهم و وهمیات بر تفکر نویسنده و هنرمند غربی است و این وهم‌گرایی (وهم در این مقاله به معنای امروزی آن استعمال می‌شود)، نویسندگان آن دیار راحتی از تعلق خاطر به حریم «واقعیت» (در معنای سطحی آن) نیز باز داشته است و این گریز از «واقعیت» البته به یك اعتبار نتیجه همان سطحیت معنای رایج «واقعیت» است. از جهات دیگر نیز، این «واقعیت‌گریزی» و «واقعیت ستیزی» ادبیات غربی را باید در ارتباط با به پایان رسیدن تمدن و تفکر غربی و سقوط آن در نازلترین مراتب نیهیلیسم تبیین کرد. با به پایان رسیدن عصر تفکر در غرب، عصر وهم و سفسطه آغاز شده است.

ادبیات مدرن غربی با پشت کردن به میراث رئالیستی «استاندال»، «بالزاك» و «تولستوی»، چهار چوبهای اساسی داستان رئالیستی را درهم ریخت. در رمان رئالیستی، شخصیت قهرمان داستان در بستر زمان و در جریان مجموعه‌ای از رویدادها و حوادث

شکل می‌گرفت و تکوین می‌یافت و نویسنده، مناسبات این شخصیتها و ارتباط پیچیدهٔ آنها با رویدادها و حوادث را به تصویر می‌کشید. البته همچنان که گفتیم مجموعه وقایع و ماجراها و اعمال و کردار شخصیتها در محدودهٔ درک تفکر غربی از واقعیت محصور بود. اما در رمان جدید ارکان رمان رئالیستی یعنی «شخصیت»، «حوادث» و «زمان» دستخوش دگرگونی و فروپاشی شده است همچنان که «واقعیت» (در معنای غربی آن) نیز دیگر کلیت، وحدت و عینیت خود را در ذهن نویسندگان مدرنیست از دست داده است.

در ادبیات مدرن غربی، واقعیت به مفهومی ذهنی بدل شده است، مفهومی که بنابه دلخواه فرد «معنا» و «حقیقت» آن دگرگون می‌شود. در کنار فروپاشی «واقعیت»، معنای «شخصیت» نیز فرو ریخته است.

در نگاه نویسنده مدرنیست غربی هیچ جوهر واحد و یگانه‌ای «دیروز» و «فردا» را به «اکنون» پیوند نمی‌دهد، از این رو «شخصیت» نیز چونان «واقعیت» بیشتر به شبحی ذهنی و کم‌رنگ بدل می‌شود.

فلسفه «کانت»، «زمان» را نیز دچار همین ذهنی گرایی و بی‌هویتی ساخت و آراء و عقاید «برگسون» بیان منسجم و تئوریک همین ادراک ذهنی «زمان» در روزگار ماست. «پروست» که از پیشگامان «ادبیات مدرن» است، به شدت از اندیشه‌های «برگسون» درباره «زمان» متأثر بود و تأثیر درک ذهنی از «زمان» در آثار «جویس» و «وولف» نیز محرز است.

در ادبیات مدرن، «حادثه» نیز فاقد مابازاءِ خارجی و «عینی» (در معنای غربی آن) می‌گردد و صبغه‌ای ذهنی و تخیلی پیدا می‌کند، این معنا راحتی در آراء و عقاید «برتراندراسل» و معنای «حادثه» در مجموعه آراء او شاهدیم.

«ناتالی ساروت» یکی از منتقدین «ادبیات مدرن» درباره زوال شخصیت و سوبژکتیویسم حاکم برآن می‌نویسد:

«شخصیت رمانی، از روزگار خوش اوژنی گرانده، یعنی از زمانی که در اوج قدرت، میان خواننده و رمان نویس، به منزله موضوع مورد علاقه مشترکشان، مانند قدیسان پرده‌های نقاشی قدیم میان اهدا کنندگانشان، بر مسند عزت می‌نشست، تاکنون به تدریج تمام اوصاف و امتیازات خود را یکی پس از دیگری از دست داده است. ... امروز موج فزاینده‌ای از آثار ادبی ما را در خود فرو گرفته است که داعیه رمان بودن دارد و در آنها موجودی بی‌حد و مرز، تعریف ناکردنی، در نیافتنی و نادیدنی، یك «من» بی‌نام و نشان که همه چیز است و هیچ چیز نیست و غالباً تنها انعکاسی از خود نویسنده است نقش قهرمان اصلی را غصب کرده و برصدر نشسته است. شخصیتهایی که او را در بر گرفته‌اند از خود موجودیتی ندارند و تنها خیالها، رؤیاها، کابوسها، آرزوها، بازتابها، حالتها یا تابعهایی از این «من» همه کاره‌اند.(۱)

در پیش گفتیم که یکی از ویژگیهای ادبیات مدرن غربی واقعیت گریزی و حتی واقعیت ستیزی آن است.

شاعر آلمانی گوتفریدبن می‌گوید: «واقعیت خارجی وجود ندارد فقط آگاهی انسان است که با خلاقیت خود همواره جهانهایی نو می‌آفریند، آنها را تغییر می‌دهد یا بازآفرینی می‌کند. ... روبرت موزیل (یکی از نویسندگان ادبیات مدرن درباره رابطه خود با واقعیت گفته است) به آنچه می‌توان جنبه شبح گونه واقعیت نامید، علاقه‌مندم.»(۲)

این محو تدریجی واقعیت (حتی در معنای سطحی آن) نتیجه غلبهٔ سوبژکتیویسم افراطی براندیشه غربی است که از روزگار کانت به بعد آغاز به پایان رسیدن فلسفه در غرب را اعلام کرده است.

«زمان» در آراء و عقاید «برگسون» بر مبنای کارکرد «حافظه» به گونه‌ای سوبژکتیویستی تبیین می‌شود و در آثار «پروست» و «جویس» که هردو تحت تأثیر شدید آراء برگسون بودند، در قالب تکنیك «جریان سیال ذهن» خودنمایی می‌کند. جی.بی. پریستلی درباره «زمان» در آثار «مارسل پروست» می‌گوید:

«اگرچه زمان، از عناصر بسیار مهم داستان و در حقیقت «موضوع» کار پروست است، با این حال رمان معتبر دیگری را نمی‌توان یافت که طرح زمانیش آشفته‌تر و گیج کننده‌تر از این باشد، و در اینجا و در این بررسی عظیم و عمیقی که از آگاهی گویندهٔ داستان در محدودهٔ زمان می‌شود هم گوینده و هم زمان هردو مبهم و گیج کننده‌اند. به قسمی که فریاد برمی‌آوریم: او کیست؟ چه زمانی است؟»(۳)

«مارسل پروست» به لحاظ روحیه و خلق و خو، فردی ظریف، مهربان و احساساتی است.

او در رمان ناتمام «ژان سانتوی» و در قالب رفتار قهرمان داستان، پرده از این روحیه حساس خود برمی‌دارد:

«ژان رفت تا با دریا وداع کند، سپس با مدیر مسافرخانه و خدمتکار خداحافظی کرد، و از خدمتکار خواست که از سوی اوباجاشوهم، که آنهمه برای او قایقرانی کرده و اکنون به ماهیگیری رفته است، خداحافظی کند. به همگان گفت که سال آینده برمی‌گردد و حتی گفت که بیشتر خواهد ماند. او نمی‌توانست بپذیرد که این چیزها، که آنهمه به آن دل بسته و دو ماه آزگار همه وقت خود را صرف پرستش آنها کرده بود، اکنون صفایی است جاودان از بین رفته و به کلی برباد رفته است. و با کسانی که نسبت به او ابراز دوستی می‌کردند، نمی‌دانست چگونه برای همیشه خداحافظی کند.»(۴)

«پروست» از کودکی وابستگی شدیدی به مادرش داشت، وابستگی‌ای که در سالهای بعد او را به صورت بزرگسالی کودك‌منش، نا بالغ و وابسته درآورد. «پروست» در تمامی دوران عمر کوتاهش با مشکلات عاطفی و روحی دست به گریبان بود. «جووانی ماکیا» پروست شناس ایتالیایی می‌گوید:

«در جستجوی زمان از دست رفته، اثر سترگ یك انسان بیمار است. اثر نویسنده‌ای که برخی از تکان دهنده‌ترین صحنه‌های کتابش را به بیماری اختصاص داده است، که تصویرهایی بسیار سخت و آکنده از درماندگی از بیماران ترسیم می‌کند، که از بیماریهایی‌با زبانی اساطیری اما همچنین فنی سخن می‌گوید، زبان کسی که خود می‌داند و از نزدیك حس کرده است که عادت و الفت به بیماری یعنی چه... اثر نویسنده‌ای که پیوند ناگسستنی بیماری و مرگ را به چشم دیده، و با غایت مهربانی روزی را زیر نظر گرفته است که مرگ در تن بینوای رنجور کسی که دوست می‌داریم خانه می‌کند تا او را بکشد، که حضور مرگ را در لحظه‌ای دیده است که بیماری، تازگی شگرف محدودیتهای برگشت ناپذیر را بر زندگی

تحمیل می‌کند، آنچنان که مردن خود را نه در لحظه‌ای که آدم می‌میرد، بلکه ماهها و گاهی سالها پیش از آن می‌بینیم. ...»[۵]

ادبیات مدرن را به اعتباری می‌توان ادبیات بیماری نامید، برخی از نام آورترین نویسندگان مدرنیست، (پروست، کافکا، بکت) دستخوش هیجانات و کشمکشهای شدید عاطفی و روانی بودند و بحرانهای روحی جزئی از زندگی ایشان شده و در آثار ایشان نیز ظاهر شده بود، و این البته محصول غلبه نیهیلیسم عریان و به پایان رسیدن تمدن غربی بوده است، چرا که نویسندگان و شاعران همیشه تجربه حاکم بر روزگار خود را محاکات می‌کنند.

تردید، اضطراب، دلشوره و فقدان اراده و فلج روحی آنچنان بر روحیه و شخصیت «پروست» حاکم بود که پدرش و برخی دیگر از اطرافیان با مشاهدهٔ این وضع گمان می‌کردند که «مارسل» دچار عارضه تنبلی شده است. اما واقعیت این است که بحران پوچی و یأس انگاری متافیزیکی «پروست» را دچار انفعال کرده بود.

«بنابراین دشمنی که باید با او مبارزه می‌شد تنها تنبلی نبود،

● نگاه مدرن با نگاه رمانتیك و نگاه کلاسیك یك تفاوت اساسی دارد، نگاه مدرن هیچ‌گاه «شخصیت» قهرمان داستان را در کلیت و وحدت آن درنظر نمی‌گیرد.

بلکه برجسته‌ترین و زیانبارترین همدست او یعنی پوچی هم بود، عیبی که خود را دچار آن می‌دید و همان گونه که به روشنی می‌گفت، او را تا حد آدمهایی که با آنان رفت و آمد می‌کرد تنزل می‌داد. ... شاید اگر از ابتذال و پوچی شفا می‌یافت همتش شکوفا می‌شد، این همت که همه چیز زندگیش را فدای پایه‌گذاری اثر عظیمی کند که گستره‌اش هنوز مشخص نبود. ... اما هنوز به تنهایی به این کار توانا نبود، به کمك نیاز داشت.»[۶]

دهه‌های آغازین قرن بیستم مصادف بود با رواج نظریات مختلف «روان درمانی»، «پیرژانه»، «برویر»، «شارکو» و «فروید» که هریك به طریقی سعی می‌کردند تا به درمان مشکلات روحی و عاطفی بیماران پردازند. «ژانه» نظریه درمان بیماریها از طریق «تلقین به نفس» و «بازسازی اراده» را ارائه نمود، «برویر» نظریه «کارتارسیس» را مطرح کرد و «شارکو» از طریق هیپنوتیزم به درمان اختلالات روانی می‌پرداخت. «فروید» نیز در آن روزگار به تازگی نظریه «تحلیل روانی» خود را مطرح کرده بود.

پروست غیر از بحرانهای روحی و عاطفی آشکار، گرفتار بیماری «آسم»، بود که پزشکان آن را یك بیماری عصبی می‌دانستند. «مارسل» برای رهایی از شر بحرانهای روحی و بیماری آسم به مطب دکتر «دوبولبون» روی آورد، دکتر «دوبولبون» می‌کوشید تا از طریق تلقین به نفس، بیمار را از چنگ مشکلات روحی نجات بخشد.

اما حقیقت این است که مشکل «پروست» بیش از هرچیز و پیش از هرچیز در فلسفه زندگی و مبانی اندیشه و تفکر او بود، او گرفتار بحران و بن بستی بود که ماتریالیسم و پوزیتویسم برای بشریت غربی پدید آورده بود.

پروست از مطب پزشکان و روان درمانگران دست خالی و نومید برگشت. هدف او از رجوع به پزشکان، فقط درمان وسواسها و اضطرابات روحی نبود، بلکه فراتر از آن او در جستجوی شکوفایی معنوی و باروری خلاق بود، و کاملاً طبیعی است که اضطرابها و نابسامانیهای روحی و عاطفی‌ای که از بحران معنوی و اعتقادی نشأت گرفته است را نمی‌توان با درمانهای روان‌شناسان ماتریالیست و پزشکان امروزی حل کرد.

مارسل پروست، به دلیل بحران شدید معنوی و روحی که با آن دست به گریبان بود، شخصیتی متزلزل، شکننده و تجزیه شده یافته بود. او خود آگاهانه و ناخودآگاهانه تلاطمات و تضادها و کشمکشهای مختلف روحی و عاطفی را تجربه می‌کرد. بنابراین کاملاً طبیعی است که ملموس‌ترین تلقی او از مفهوم «شخصیت» گستره‌ای از تجربیات پراکنده، بی‌ارتباط و حتی متضاد باشد. پروست در حافظه خود نیز دستخوش بحرانهای ادواری تهییج و فراموشی بود.

اما واقعیت این است که قرن ما قرن اضطراب روحی و بحران معنویت بشر دور افتاده از فطرت است و ویژگی پروست این بود که بحرانی مشترك و همگانی را در شدیدترین حالت آن منعکس می‌کرد. به واقع همهٔ ارزش مارسل پروست به عنوان یك نویسنده هم از این روست که اثر معروف او «در جستجوی زمان از دست رفته» چونان آیینه‌ای بحران هویت بشر معاصر او را منعکس می‌کند.

بشر غربی در دهه‌های آغازین قرن بیستم با رویکردی افراطی به کنکاش در ژرفای جهان درون پرداخته بود. نضج نظریات روان کاوانه و رونق بازار «روان شناسی ژرفا» حکایت از این واقعیت تاریخی داشت. بشر سرخورده از واقعیت عینی، به جهان ذهنی پناه برده بود تا بلکه راهی به سوی حقیقت بیابد. اما چون رویکرد درون نگرانه او نیز همچنان رویکردی اومانیستی بود، در اعماق روان نیز جز غریزهٔ جنسی و ارادهٔ معطوف به قدرت چیزی نیافت. این بود که سوبژکتیویسم افراطی و روان‌شناسی اعماق نیز جز بر سرگشتگی او نیفزود.

پروست نیز در جستجوی زمانهای از یاد رفته، به واقع در جستجوی روزنه‌ای برای رهایی است.

«و همه جستجوی پروست، جستجوی کسی که از همان کتاب اولش تصمیم گرفته بود «مجموعه‌ای از یك سلسله رمانهای ناخودآگاه» بنویسد، برای این بود که به پیروی از آموخته‌های برگسون، با کاوش در ضمیر ناخودآگاه در ژرفاهای «زیرزمینی» روان، به برخی حقایق دست یابد، تا پدیده‌های ناشناخته‌ای را به

شعور انسان بشناساند که به کلی فراموش شده بودند و در دور دستهای گذشته جا داشتند، هدف پروست این بود که آن بخش بسیار کوچکی که نمایندهٔ شناخت ما از خودمان است هرچه گسترده‌تر شود.»[۷]

«روان شناسی ژرفا» در بررسی و مطالعه ناخودآگاهی و «اسرار زیرزمینی» روان به حقیقت پی نبرد و این البته دور از انتظار نبود، چرا که هم روان شناسان و روان کاوان و هم نویسندگان دنباله‌رو آنها به دلیل مبانی اومانیستی تفکر خود، پیشاپیش راه کشف حقیقت را بر خود بسته بودند.

اما نکته اینجاست که با به بن‌بست رسیدن روان‌شناسان ژرفا و روان‌کاوان اومانیست و نویسندگان دنباله‌رو آنها، آیا عصر رمانهای ناخودآگاهی به پایان نرسیده است؟ یکی از منتقدان دراین باره می‌گوید:

«ولی اکنون برای بسیاری از ما آثار جویس و پروست، شاهدان عصری سپری شده‌اند. ... آخر دیگر سالهاست که ما «از نقاط تاریك روان» بازگشته‌ایم. ... اعتراف باید کرد که درونکاوی با آن جسارت و کفایت و وفور و سایلش روی هم رفته به ناکامی انجامید. خیلی زود ناشکیباترین و دلیرترین رمان‌نویسان عطایش را به لقایش بخشیدند و راهی دیگر در پیش گرفتند.»[۸]

حقیقت این است که اگر چه روان‌کاوی اومانیستیك در رویکرد درونگرایانه دچار شکست و بن‌بست شده است، اما آغاز عصر معنویت، بازگشت اصیل به ژرفای دل و فطرت حقیقی را سبب شده و می‌شود. اما علم جدید و ادبیات مدرن غربی فرسنگها از این وادی به دور است.

اگر چه ادبیات مدرن بعد از «مارسل پروست» و «ویرجینیا وولف» کمتر به درون کاوی وژرفانگری روان شناسانه پرداخت، اما شاخصهای دیگر خود را به طور کلی حفظ کرد.

نگاه مدرن با نگاه رمانتیك و نگاه کلاسیك یك تفاوت اساسی دارد، نگاه مدرن هیچ گاه «شخصیت» قهرمان داستان را در کلیت و وحدت آن در نظر نمی‌گیرد. «شخصیت» در نگاه مدرن، مجموعه‌ای از تجربیات پراکنده است که جریان سیال ذهن وتداعی معانی‌های راوی داستان (که فردی بی‌هویت و بی‌نام و نشان است) آنهارابه هم پیوند می‌دهد. البته در آثار برخی نویسندگان متأخر «ادبیات مدرن» همچون «گابریل گارسیا مارکز» و پیروان «رئالیسم جادویی» شاهد تغییراتی در این ویژگیها هستیم که البته شاخصهای کلی آن را نفی نمی‌کند. (انشاءالله در فرصتی دیگر به بررسی این تغییرات خواهیم پرداخت).

«مارسل پروست» و «جیمز جویس» هر دو از مبدعان نگاه مدرن و از نام آوران ادبیات مدرن هستند، اما تفاوت اساسی در نحوهٔ شخصیت پردازی دارند. پروست به دادن اطلاعات مستقیم و مشخص درباره شخصیتهای داستانی خود اقدام نمی‌کند، بلکه شخصیتهای داستانی را از طریق اظهار نظرهای اشخاص مختلف داستان، به گونه‌ای مبهم و نامشخص معرفی می‌کند. اما «جویس» با ارائه برخی اطلاعات درباره شخصیتهای داستانی، به طور مستقیم اما پراکنده، تصویر مبهمی از آنان ارائه می‌کند. و البته «جویس» و «پروست» هردو به دلیل درك مدرنیستی‌ای که از «شخصیت» دارند، سرانجام تصویر روشنی از «شخصیتهای» داستانی به خواننده ارائه نمی‌دهند: چرا که «شخصیت» در نگاه خود آنان نیز چیزی جز مجموعه پراکنده‌ای از تجربیات پراکنده نیست.

نثر «پروست» سرشار از استعاره است. جمله‌ها و عبارات او اکثراً طولانی است به گونه‌ای که خواننده تازه‌کار آثارش را خسته و دلزده می‌سازد. معروفترین اثر او «در جستجوی زمان گم شده» نام دارد که به هفت بخش مستقل تقسیم شده است. کتاب «در جستجوی زمان گم شده» دارای هیچ برتری خاصی که آن را شایسته شهرت و اعتبار کنونی نماید، نیست. شاید بتوان تنها برتری آن را خصلت آیینه‌وار آن دانست. این کتاب آیینه‌ای است که سوبژکتیویسم افراطی و واقعیت گریزی ادبیات مدرن غربی را برای اولین‌بار به تصویر می‌کشد. خواننده در این کتاب بخوبی شاهد بحران هویت بشر غربی اوایل قرن بیستم و چاره‌جوییهای بی‌حاصل آن برای نجات از بحران است. اگر چه بشر غربی با از سرگذراندن دوران بی‌حاصل درون کاوی اومانیستی، اینك به آستانه خودآگاهی معنوی و راه نجات حقیقی نزدیك می‌شود.

«در جستجوی زمانهای گم شده» را به یك اعتبار باید تحقق ادبی میراث فلسفی «کانت» و «برگسون» دانست. در واقع با به پایان رسیدن تفکر فلسفی در غرب و غلبه سوفیسم پوزیتیویستی، دیر یا زود محصول ادبی آن نیز به میدان می‌آمد.

ادبیات مدرن که به یك اعتبار با «در جستجوی زمانهای گم شده» خلق شد و شکل گرفت، محصول ادبی آن وضعیت فکری و فلسفی بود.

کتاب «در جستجوی زمانهای از دست رفته» به این اعتبار که تمدن غربی هنوز در قید حیات است، کتابی است که به این روزگار تعلق دارد، اما به این اعتبار که عصر معنویت آغاز شده و تمدن غربی به پایان راه خود رسیده است، کتابی مربوط به گذشته‌ها است.

پاورقی‌ها:

۱ـ ساروت، ناتالی، عصر بدگمانی، ترجمه اسماعیل سعادت، انتشارات نگاه، صفحات ۶۱ و ۶۰.

۲ـ موفن، یدالله، لوکاچ و مدرنیسم، نشریه گردون شماره ۸ و ۹.

۳ـ پریستلی، جی.بی، سیری در ادبیات غرب، ترجمه ابراهیم یونسی، امیرکبیر، صفحه ۴۵۶.

۴ـ موریاك، کلود، مارسل پروست در آیینه آثارش، ترجمه محمدتقی غیاثی، انتشارات بزرگمهر، صفحه ۵۵.

۵ـ ماکیا، جووانی، استعاره طوفان، دیباچه کتاب طرف طرف خانه سوان، ترجمه مهدی سحابی، نشر مرکز، صفحه ۱۹.

۶ـ منبع پیشین، صفحه ۲۳.

۷ـ منبع پیشین، صفحه ۶۰.

۸ـ عصر بدگمانی، صفحه ۸۲.

به بهانه سالروز شهادت استاد علامه مطهری (ره)

● اهتزاز روح

کتاب: اهتزاز روح (مباحثی در زیبایی‌شناسی و هنر گردآمده از آثار استاد شهید شیخ مرتضی مطهری)
پژوهش: علی تاجدینی
ناشر: دفتر مطالعات دینی هنر،

نام «دفتر مطالعات دینی هنر»، خود به‌خود حکایت از ماهیّت و غایت تأسیس خویش دارد و نیازی به توضیح بیشتر موجود نیست. می‌ماند آنکه بگوییم این دفتر از اواسط سال ۱۳۶۹ در معاونت تحقیقاتی حوزهٔ هنری تأسیس شد. «اهتزاز روح» نخستین کتابی است که با تلاش این دفتر به چاپ رسیده و انتشار یافته است. دومین کتاب انتشار یافته توسط دفتر مطالعات دینی هنر، کتاب «زیبایی و هنر از دیدگاه اسلام» است از استاد معظم محمدتقی جعفری. این کتاب مجموعهٔ یازده مقاله از تحریرات و سخنرانیهای ایشان است که دو مقاله از این مجموعه قبلاً در کتابی به همین نام توسط وزارت ارشاد به چاپ رسیده و نایاب گشته است.

سالروز شهادت استاد گرانقدر علامه شهید آیت‌الله شیخ مرتضی مطهری (ره) (دوازدهم اردیبهشت) بهانه‌ای است که ما را به معرفی این کتاب و مباحث ارزشمندی که در آن وجود دارد، کشاند. ذکر مقدمهٔ این کتاب و فهرست تفصیلی عناوین آن به تنهایی کافی است تا مشتاقان مطالعات هنری را به جستجوی این کتاب وادارد.

نام این کتاب (اهتزاز روح) مأخوذ از نام یکی از تحریرات حضرت استاد مطهری(ره) در باب شعر و شاعری است:

«کسانی که اهل سخن هستند می‌دانند که ممکن نیست انسان در حال عادی بتواند سخن عالی بگوید که در حد اعلای اوج باشد. روح بشر باید به اهتزاز بیاید...»
حماسه حسینی، جلد اول، صفحه ۷۲.

دفتر مطالعات دینی هنر، دو کتاب دیگر نیز از استاد محمد مددپور با عناوین «حکمت معنوی هنر» و «هنر مسیحی در ادوار تاریخ» در دست چاپ دارد که به‌زودی در اختیار مشتاقان مباحث نظری مربوط به هنر قرار خواهد گرفت.

ما، در آغاز یکی از بزرگترین اعصار تاریخ جهان هستیم؛ عصر ظهور نهایی اسلام. فجر صادق انقلاب اسلامی، طلیعهٔ طلوع خورشید عدالت مهدی است و همهٔ آنچه در جهان امروز می‌گذرد مؤید این مدعاست.

جهان فردا، خواهناخواه، گوش به سخن ما خواهد سپرد و اذان حقیقت، از مأذنه‌های بلند فریاد ما، کرهٔ خاک را، سراسر فتح خواهد کرد و انسان، بار دیگر به نماز خواهد ایستاد.

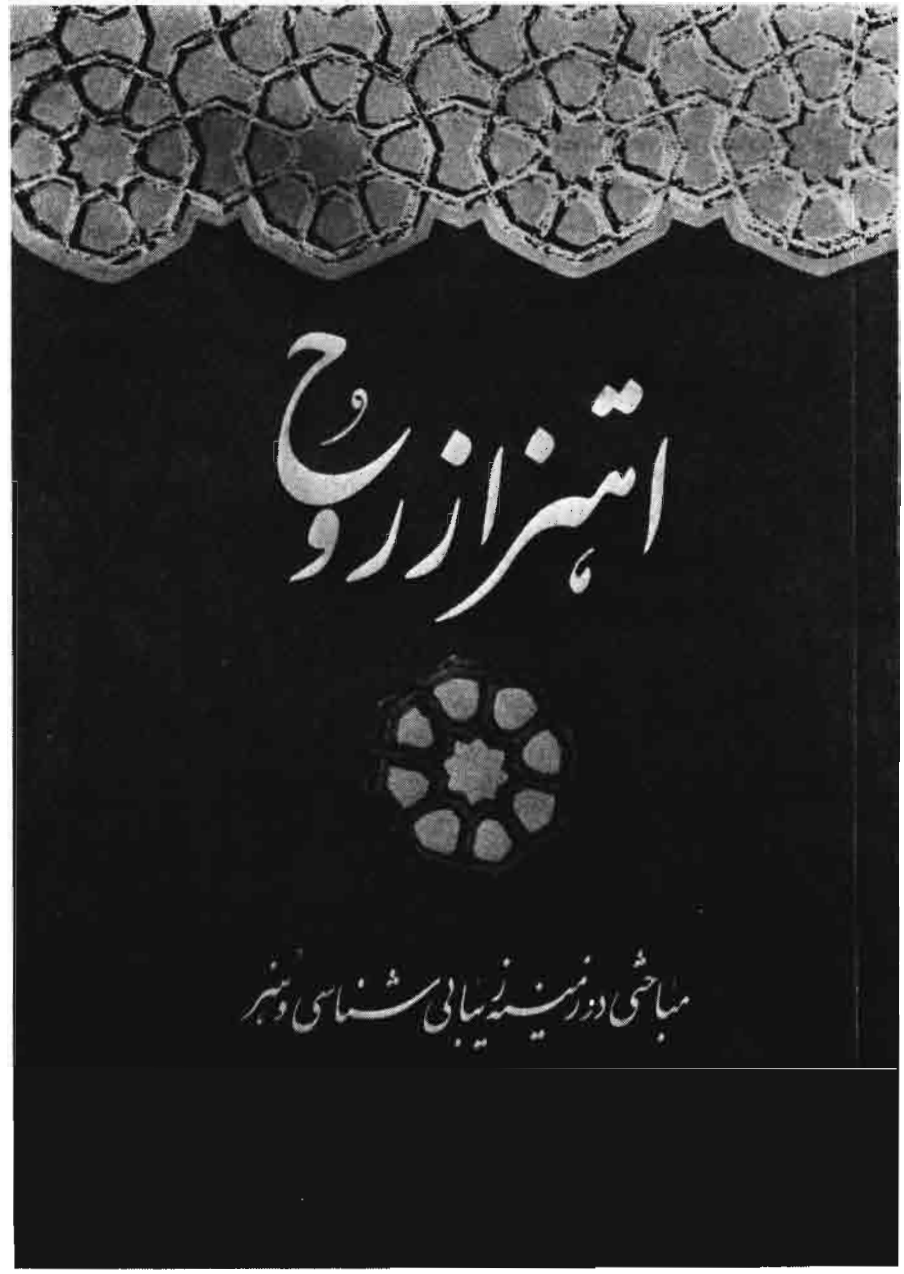
تعهد ما به مثابهٔ انسانهایی که خداوند بنیان فردای تاریخ را بر شانه‌های عزم و ارادهٔ آنان نهاده است سخت و سنگین است. جهادی است دشوار که باید به دفع مهجوریت از قرآن بیانجامد و مهجوریت مگر چیست؟ میان حیات انسان امروز و قرآن، هفتاد هزار حجاب ظلمت و غربت است و این ماییم که باید این حجب را بدریم و خورشید قرآن را بر آسمان حیات بشر طالع کنیم. و تا خود، قرآن را درنیابیم چگونه این مهم از ما برمی‌آید؟

شهید مطهر، آیت‌الله مطهری(ره) زندگی خویش را وقف این راه کرده بود و آنچه او کرد، نه از هرکسی برمی‌آید.

قرآن، قول ثقیل است و ثقل اکبر و کجاست آن گرده‌های ستبری که تاب این ثقل را بیاورد؟

شهید مطهری(ره) ضرورتها را دریافته بود و در وجود خویش، شکاف عمیق میان حوزه و دانشگاه را از میان برداشته بود. او مقتضیات زمان را می‌شناخت و می‌دانست که اسلام، به مثابهٔ طریق صلاح زندگی انسان، نمی‌تواند و نباید به این ضرورتهای تاریخی بی‌اعتنا بماند. اگر اسلام، دین جاودانهٔ کافهٔ ناس است، پس باید دین حکومت و سیاست باشد و نیازهای بشری، پاسخ شایستهٔ خویش را در آن بازیابند.

او دربارهٔ همه چیز گفته است و نگاشته است و اگر چه همّ او با توجه به شرایط، بیشتر وقف مسائل بنیادی اسلام گشته است و بعد از پیروزی انقلاب اسلامی نیز، آنهمه نماند که بتواند به مسائل تازه‌ای که نهضت، در جهت استقرار نظام حکومتی اسلام با آن مواجه است، بپردازد. اما چه کسی می‌تواند ادعا کند که ما اکنون از تحقیق در مسائل بنیادی اسلام بی‌نیاز گشته‌ایم و یا روزی خواهد آمد که ما دیگر به کتابهای عدل الهی، فطرت و مجموعهٔ



کتابهای جهان‌بینی اسلامی و... نیازی نخواهیم داشت.

از سوی دیگر، اگرچه استاد شهید (ره) فرصت نیافته‌اند در باب بسیاری از موضوعات (فی‌المثل معنای کلی هنر) مستقلاً به بحث بپردازند، اما شاید هیچ مسئله‌ای را از این دست نتوان یافت- هرچند در حد یك توجه ضمنی- که مغفول ایشان واقع شده باشد.

وقتی ما موضوع «هنر» را محور تحقیقی مستقل در آثار ایشان قرار دادیم، با وجود آشنایی کافی به آثار ایشان، هرگز باور نمی‌کردیم که محصول جستجوی ما از غنایی اینچنین برخوردار باشد...

و اکنون، کتاب حاضر، اگرچه از استحکام و کمال مباحث مستقل تحریر شده توسط خود ایشان، برخوردار نیست اما آنگونه هست که بتواند نظرات استاد را در باب غالب مسائل کلی مربوط به هنر بیان کند. البته در میان مسائل مطرح شده، هستند عناوینی چون زیبایی و شعر که به تفصیل مورد عنایت استاد واقع شده‌اند.

برای تحقیق در باب زیبایی، ایشان طرح خاصی را عنوان کرده‌اند که از بحث دربارهٔ فطرت آغاز می‌شود و در نهایت، زیبایی را چون یکی از خواسته‌های فطری بشر مورد توجه قرار می‌دهند.

کتاب حاضر، شامل دو بخش مستقل از یکدیگر است:

بخش اول: شامل دو مبحث فطرت و زیبایی‌شناسی در فلسفهٔ اخلاق است که اولی مجوعه‌ای از گفتارهای منتشر نشده و بعضاً منتشر شده است که تقریر و تدوین شده است و دیگری از مباحث منتشر شده‌ای است که در باب فلسفهٔ اخلاق بیان فرموده‌اند. بخش دوم؛ مجموعهٔ یادداشتهایی است که از میان آثار منتشر شدهٔ استاد در موضوع هنر و مباحث پیرامون آن، گردآوری شده و در ذیل ده عنوان به ترتیب زیر تنظیم گشته است:

- انسان و هنر
- زیبایی و عشق
- قلب، کانون عشق
- هنر و عرفان
- خلاقیت و ابداع
- تخیل و تمثیل
- تعهد در هنر
- هنر و تبلیغات و دربارهٔ خطابه و موعظه
- دربارهٔ ادبیات و زبان
- دربارهٔ شعر و موسیقی

تنوع موضوعی این یادداشتها، تقریباً تمام مسائل کلی و بسیاری از عناوین تفصیلی مربوط به هنر را شامل می‌شود و می‌تواند به بسیاری از معضلات فکری ما در باب تعریف هنر، تعهد هنر و جایگاه آن در اسلام، جواب گوید.

نگاهی به فهرست کتاب

فصل اول: مبانی زیبایی‌شناسی

الف: فطرت

۱ـ تئوری فطرت
۲ـ ارزش بحث فطرت
۳ـ بحث فطرت محصول چه علمی است؟
۴ـ شناخت تحلیلی واژه فطرت
۵ـ گرایشات فطری

ب: نظریات زیبایی‌شناسی در فلسفه اخلاق

۱ـ زیبایی چیست؟
۲ـ نقد نظر افلاطون
۳ـ زیبایی مطلق است یا نسبی؟
۴ـ انواع زیبایی
۵ـ نقد و بررسی مقولهٔ زیبایی در فلسفه اخلاق

منابع

فصل دوم: یادداشتها

الف: انسان و هنر

۱ـ مکتب انسانیت
۲ـ مقام انسان
۳ـ غربت انسان
۴ـ فطریات بشر متناسب با غایت تکاملی او هستند
۵ـ پنسیالیزم
۶ـ سخن، نماینده روح

ب: زیبایی و عشق

۱ـ شاهکارها، ساخته عشق هستند
۲ـ فیاضیت عشق
۳ـ عشق و مصیبت
۴ـ غفلت عاشق
۵ـ نظام احسن در جهان‌بینی عرفانی
۶ـ مسئلهٔ شرور در نظام احسن
۷ـ رابطهٔ زیبایی و عشق
۸ـ مرجع زیبایی از نظر افلاطون
۹ـ رابطهٔ اخلاق و زیبایی
۱۰ـ ستایش زیبایی

ج: قلب، کانون عشق

۱ـ راه دل
۲ـ نظر قرآن دربارهٔ قلب
۳ـ منطق دل
۴ـ نشاط دل

د: هنر و عرفان

۱ـ معرفت استدلالی و معرفت افاضی
۲ـ عشق و عقل در ادبیات عرفانی
۳ـ مناظره عقل و عشق
۴ـ درد عرفانی
۵ـ «من» در مکتب عرفانی
۶ـ درون‌گرایی عرفان
۷ـ جاذبه عرفان
۸ـ زبان سمبولیك در اشعار عرفا
۹ـ تأثیر محی‌الدین عربی بر افکار مولوی
۱۰ـ تأثیر محی‌الدین عربی بر عرفان اسلامی

هـ: خلاقیت و ابداع

۱ـ میل ذاتی به خلاقیت و ابداع
۲ـ ابداع، ویژگی انسان
۳ـ نوآوری و قصص قرآن

و: تعهد در هنر

۱ـ تأثیر تفکر بر عمل
۲ـ مادیّت اخلاقی و فلسفی
۳ـ خلأ آرمان
۴ـ روح الهی
۵ـ محیط روحی و اخلاقی
۶ـ هنر و عقیده
۷ـ حافظ و فرضیه هنر برای هنر

ز: هنر و تبلیغات و درباره خطابه و موعظه

۱ـ توصیه‌هایی در روش تبلیغ
۲ـ اهمیت زیبایی در رساندن پیام
۳ـ وضع اسف‌بار تبلیغات اسلامی
۴ـ چهار شرط موفقیت پیام
۵ـ تعریف خطابه
۶ـ خطابه هوگو
۷ـ اثر اجتماعی خطابه
۸ـ وعظ و خطابه
۹ـ چرا در میان ما موعظه از خطابه رایج‌تر است؟
۱۰ـ مواعظ عالی

ح: درباره ادبیات و زبان

۱ـ فصاحت و بلاغت قرآن
۲ـ اعجاز هنری قرآن
۳ـ زبان فارسی
۴ـ دو قرن خاموشی زبان ایرانی!
۵ـ خط لاتین و بی‌اعتنایی ما به شعائر خویش.
۶ـ جلوه فرهنگ اسلامی در ادبیات ایرانی
۷ـ خدمات ایرانیان به ادبیات عرب
۸ـ تأثیر ادبیات
۹ـ اخلاق ضعیف‌پرور در ادبیات
۱۰ـ انسان کامل در ادبیات
۱۱ـ داستان عاشورا
۱۲ـ کلید شخصیت حسین(ع)
۱۳ـ هدف مشروع و وسایل نامشروع ـ نمایش
۱۴ـ شیوهٔ ادبی استاد در تألیف کتاب داستان راستان
۱۵ـ یك بیماری اجتماعی

ط: تخیل و تمثیل

۱ـ تخیل
۲ـ تجزیه و ترکیب خیالی
۳ـ تمثیل
۴ـ زبان سمبولیك در شعر و ادبیات
۵ـ تشبیه، استعاره، تمثیل
۶ـ استعاره
۷ـ تشبیه و استعاره

ی: درباره شعر و موسیقی

۱ـ حسن تغزل
۲ـ شعر و اهتزاز روح
۳ـ آتش درون
۴ـ قیاس شعری
۵ـ منطق شعر
۶ـ پیغمبر اکرم(ص) و شعر
۷ـ سخن منظوم و منثور
۸ـ شعر و سخن حماسی
۹ـ شعر و وارستگی
۱۰ـ چه کسی حق شرح حافظ را دارد؟
۱۱ـ شهرت حافظ
۱۲ـ یزیدی‌گری
۱۳ـ خیام و حافظ و اپیکوریسم
۱۴ـ کمیت اسدی و دعبل خزاعی
۱۵ـ کمیت و دعبل و محتشم
۱۶ـ مرثیه شورانگیز ابوهارون
۱۷ـ اقبال لاهوری و شعر
۱۸ـ سرود
۱۹ـ ای بسا شاعر که بعد از مرگ زاد
۲۰ـ اثر شعر
۲۱ـ موسیقی و فساد
۲۲ـ موسیقی و قرآن

* نقد حضوری

● گفتگویی با رضا رهگذر

■ جواد جزینی

● به نام خدا. این مصاحبه یك مقدار با مصاحبه‌های دیگر تفاوت می‌کند و از این‌رو تا حدودی به «نقد حضوری» نزدیك می‌شود، در این رویکرد هم بیشتر به آثار نقد شما نظر داریم. به عنوان اولین سؤال، بفرمایید که آیا نقد می‌تواند گونه‌ای از «خلاقیت» محسوب بشود؟ اگر جواب مثبت است درجه این خلاقیت نسبت به آفرینشهای ادبی چیست؟

■ بسم ا... الرحمن الرحیم. نقد را، بعضیها «ادبیات درجه دو» گفته‌اند. آن چیزی که علمای فن گفتند و مورد قبول بنده هم هست تا الآن، اینکه نقد، «خلاقیت» نیست و اصلاً این دو مقوله، کاملاً متفاوت است. خلاقیت هنری به یك معنی از مقوله «ترکیب» است، در حالی که نقد، نقطه مقابلش یعنی «تجزیه» (و «تحلیل») است. هنرمند با «ترکیب» تصاویر ذهنی خود و تجارب حسی‌ای که از زندگی‌اش دارد، چیزی را به وجود می‌آورد (خلق می‌کند) که ممکن است مابازاء مصداقی عینی و واقعی هم نتوان برای آن پیدا کرد. در حالی که منتقد چیزی را به وجود نمی‌آورد، بلکه آن چیزی را که توسط هنرمند به وجود آمده، باز می‌کند، تکه تکه می‌کند، مراحلی را که یك بار در خلاقیت طی شده در جهت عکسش طی می‌کند و آن مراحل و اجزاء را به مخاطب خود نشان می‌دهد، و احتمالاً اگر نقیصه‌ای و قوتی در اثر باشد، آن را نشان می‌دهد. این است که نمی‌شود نقد را «خلاقیت» گفت. البته منتقد می‌تواند از آن قالبهای سنتی موجودی که در نقد بوده، یك خُرده فراتر برود، در نقد خودش یك سلسله ابتکاراتی به خرج بدهد. یا به کشفهای تازه‌ای در یك رشته یا قالب یا سبك هنری خاص نایل بیاید، اما در هرحال، این را خلاقیت نمی‌شود گفت.

● آیا نویسنده ـحالا قصه‌نویس اش مد نظر است ـ می‌تواند یك منتقد قصه هم باشد و یا عکس این هم می‌تواند صادق باشد؟

■ لزوماً اینطور نیست. یعنی نه لازم است و نه واقعاً اینطور است که هرقصه‌نویسی، منتقد هم باشد. برای اینکه خلاقیت هنری نیاز به یك ذهن دارای «سایه روشن» دارد. در خلاقیت هنری، ذهن هرچه سایه روشن بیشتری داشته باشد، به همان نسبت خیال عرصه تاخت و تاز وسیعتری پیدا می‌کند. نتیجتاً آن ویژگی اساسی هنر که «تخیل» است، در آن ذهن بیشتر راه پیدا می‌کند. به عکس در نقد، منتقد نیازمند یك ذهن «شفاف» است. منتقد یك ذهن منطقی و روشن می‌خواهد و یك پشتوانهٔ وسیع از معلومات راجع به آن مقوله‌ای که دارد در زمینه‌اش کار می‌کند. منتقد نیازمند دانستن تاریخچه دقیق و مفصل آن مقوله‌ای است که درش کار می‌کند، نیازمند دانستن خیلی دقیق اصول و قواعد آن قالب ادبی و هنری است که در ارتباط با آن می‌خواهد نقد کند، طوری که بتواند براحتی، اینها را «درس بدهد». در حالی که هنرمند می‌تواند اینها را به طور تجربی ـشبه غریزی ـ بداند، ولی نتواند مثلاً این اصول را تدریس یا حتی گاهی تشریح کند، و از این بابت، هیچ ایرادی هم برهنرمند وارد نیست، حتی اگر نتواند قصه خودش را تجزیه و تحلیل کند،

حتی اگر نتواند بگوید چه کار کرده چه کار نکرده، ضعف کارش در کجاست و... به دلایل متعدد، از جمله اینکه ـ همچنان که اشاره کردم ـ اصلاً هنرمند خصوصیات ذهنی‌اش متفاوت است. ولی اگر حالا نویسندگانی پیدا بشوند با مطالعات وسیع در عرصه کار خودشان: تاریخچه آن مقوله را خوب بدانند، اصول آن را به طور علمی ـ طوری که بتوانند آنها را «درس بدهند» ـ آموخته باشند، و بعد صاحب آن ذهن شفاف و دقیق هم نسبت به آن مقوله بشوند (در مواقعی که می‌خواهند نقد کنند بتوانند به آن لایه از ذهنشان رجوع کنند) می‌توانند هم نویسنده باشند، هم منتقد. در طول تاریخ هم نویسنده‌هایی بوده‌اند که در اوج خلاقیت هنری بوده‌اند و در عین حال منتقدان خوبی هم بوده‌اند. از تولستوی بگیرید تا ویکتور هوگو یا ویرجینا وولف وتی. اس. الیوت و خیلیهای دیگر. ولی لزوماً این نبوده که همه نویسنده‌ها و هنرمندان منتقد هم بوده باشند.

● بنده با همان سختگیری‌ای که دربارهٔ آثار نویسنده‌های مسلمان نظر داده‌ام، در مورد آثار نویسنده‌های دیگر قضاوت کرده‌ام.

● ـ شما در بخش دوم کتاب «بیایید ماهیگیری بیاموزیم» بحثی با عنوان «آفات نقد» آورده‌اید. فکر نمی‌کنید این آفات، به منتقد برمی‌گردد نه به خودِ نقد؟

■ ـ ببینید... اصلاً خود کلمه «آفت» را اگر توجه کنید، می‌بینید که «آفت یك عارضه بیرونی است. آفت یك چیزی نیست که از درون خود موجود شروع کند به از بین بردن یا فاسد کردن آن: شَته‌ای است که از بیرون می‌آید روی گیاه می‌نشیند و خوب... گیاه را از بین می‌برد. بنابراین، «آفت» که گفته می‌شود به این منظور است. یعنی به خاطر ویژگیها و امکاناتی که یك مقوله یا موجود دارد، عرصه برای رشد این شته‌ها و آفتها درش هست. منتقدی می‌تواند با از بین بردن زمینه‌های مساعد برای رشد این آفتها در خودش و یا شناخت این آفات و احتراز از آنها، دچار این لغزش نشود؛ منتقدی می‌تواند با بی‌توجهی به آن عوامل، در نقدش دچار آن آفات بشود. در اینجا، در واقع به یك معنی، جدا کردن «نقد» از «منتقد»، قدری دشوار به نظر می‌رسد.

● ـ شما در کتاب «بیایید ماهیگیری...»، در تعریف نقد گفته‌اید که منتقد کارش پیدا کردن عیوب و نقاط قوت و قضاوت در مورد خوبیها و بدیهای اثر است. براساس همین تعریف ـ اگر نقد بخواهد به حیطه قضاوت برسد، نیاز به یك نظام عینی و معیار مشخص دارد. این، در حالی است که مقوله ادبی و بخصوص قصه، از داشتن یك نظام حتمی گریزان است. پس وقتی معیار مشخصی وجود ندارد چطور می‌شود با جزمیت در مورد یك مسئله نظر داد؟

■ ـ بله! البته من فکر می‌کنم صورت سؤال یك مقداری مشکل دارد. برای اینکه شما اصل را بریك چیزی گذاشته‌اید که در آن، من با شما موافق نیستم، و در این قضیه، واقعیت این‌نیست که در ادبیات

● من احساس می‌کردم خانم منصورهٔ شریف‌زاده به نسبت بعضی دیگر، استحقاق طرح بسیار بیش از اینها را در سطح جامعه داشته است.

(قصه و شعر و امثال اینها) هیچ معیار قطعی ای وجود نداشته باشد، و واقعیت هم این است که معیارهای ادبیات ـ معیارهای نقد ادبی ـ عینی و ملموس نباشند.

خوب، خود شما بهتر می‌دانید که اصول انواع مختلف هنری یا مکتبهای مختلفی که هرکدام از این نوعهای گوناگون هنری درشان به وجود آمده‌اند ـ یا می‌آیند ـ چیزی نبوده که به طور مجرد و ذهنی وضع شده باشد. همیشه نقد ادبی (یا به طور کلی، هنری) بعد از پیدایش خود ادبیات بود. یعنی مدتی گذشته، یك سلسله آثار ادبی در یك قالب و سبك و مکتب خاص به وجود آمده. بعداً این آثار یا مورد توجه مردم قرار گرفته یا اینکه نه... مورد توجه‌شان قرار نگرفته و از دورْ خارج شده. نظریه‌پردازان و منتقدان، بعد از اینکه مرحله‌ای بریك قالب خاص، مکتب خاص یا سبك ویژه گذشته، آثار برجسته آن رشته را دسته‌بندی کرده‌اند و وجوه مشترك این آثار را استخراج کرده‌اند، گفته‌اند علت اینکه مثلاً فرض کنید قالب غزل در شعر، این‌قدر مورد علاقه مردم واقع شده، به خاطر وجود این ویژگیهاست. بنابراین اگر از این به بعد هم شاعری بخواهد در این قالب شعر بگوید، باید این ویژگیهای مشترك را که باعث موفقیت این قبیل آثار در گذشته بوده، رعایت کند. این، معیار مقدماتی نقد است. مسلماً هرقالب هنری و ادبی و هرمکتب و سبکی، در طول زمان تکامل پیدا می‌کند: یك سلسله اصول کهنه درش عوض می‌شود، یك سلسله اصول قبلی آن ممکن است آن درجه اهمیت قبلی خودشان را از دست بدهند، تعدادی معیارهای تازه و جدید به معیارهای قبلی آن اضافه شود، و خلاصه، جرح و تعدیلهایی در آن صورت بگیرد و... مجموعه اینها، به هرحال معیارهای نقد در آن بخش خاص هنری یا ادبی را به وجود می‌آورد.

با این تفاصیل، من فکرمی‌کنم معیارهای نقد، عینی است به اضافه آنکه واقعاً بعضی معیارهای هنری که دیگر مدوّن شده‌اند، از آنجا که در گذر ایام امتحان خودشان را پس داده‌اند و ثابت کرده‌اند که به دلیل مطابقت با فطرت انسان، کهنه‌شدنی و ازبین‌رفتنی نیستند (ولو آنکه احتمالاً گاهی برخی افراط و تفریطهای مقطعی از طرف بعضی ذهنهای نامتعادل و بیمار و ذوقهای منحرف، مدتی باعث در حاشیه قرار گرفتن آنها، آن هم در بین عده‌ای خاص شده باشد) دیگر اینها را می‌شود گفت قطعی و از بدیهیات آن رشته خاص یا مکتب و... هنری هستند، مثلاً ضرورت وجود عامل انتظار و کشش و جاذبه در قصه و...

اینها امتحان خودشان را در طول تاریخ پس داده‌اند و تقریباً به نوعی از «قطعیت» رسیده‌اند. من تصورم این است که شما این را می‌خواهید مبنا قرار بدهید برای ورود به بحث روی بعضی از نقدهای خود من که انجام داده‌ام و تك و توك افرادی که اثرشان مشمول آن نقدها شده، این شبهه‌ها را در ذهن بعضیها ایجاد کرده‌اند. بنابراین اجازه بدهید من هم مقدمتاً اشاره کنم که متأسفانه بعضی از آثاری که توسط عده‌ای از نویسنده‌ها به وجود آمده، دارای مشکلات ابتدایی و نقض موارد بدیهی هستند. یعنی حتی در بدیهیات عرصه خودشان مشکل دارند. و می‌دانیم که در بدیهیات و بعضی مسائل از نوعی که عرض شد، می‌شود تقریباً با قاطعیت نظر داد. اما البته هستند آثاری که توسط نویسندگان خلاّقی به وجود می‌آیند که از مکاتب و قالبهای موجود، یك خرده فراتر رفته‌اند، قالب شکسته‌اند، و اصلاً خودشان می‌توانند موضوع تحقیق و مقدمه مکاتب جدیدی واقع بشوند. اگر به این سلسله آثار بربخوریم، نه... دیگر نمی‌شود در همان بدو امر، با قطعیت نظر داد، حداقل در مورد آن ویژگیهای نو و بدیعی که در آنها هست و باعث سنت‌شکنی وفراتر رفتن از حدود گذشته شده است... که متأسفانه ما از این نوع آثار خیلی کم داریم،.و شاید به حدی ناچیز، که بتوانیم بگوییم نداریم.

● ـ در همان کتاب، اندر فواید نقد فرموده‌اید که «به بهره‌بری از آثار کمك می‌کند»، «نویسنده فریبکار نمی‌تواند خوانندگان را گمراه کند»، «مردم را در انتخاب کتاب کمك می‌کند»... پس چطور در

کتاب «نگاهی به ادبیات کودکان قبل و بعد از انقلاب»، کتابهایی را انتخاب کرده‌اید که‌در حال حاضر حتی یك نسخه از آن در اختیار مردم نیست. وقتی کتابی به چاپ دوم هم نرسیده، چطور می‌خواهد نقدش برای مردم روشنگر باشد؟

■ ـالبته آن مواردی که شما اشاره کردید یکی دو مورد از فواید نقد بود و نه همه‌اش. در همان «بیایید...» فواید متعددی را برای نقد شمرده بودم که یکی دو تایش اینها بود. اما توجه داشته باشید که ممکن است مثلاً نقدی، از ده تا فایده‌ای که برنقد مُترتّب است، هشت تایش را داشته باشد و دو تایش را نداشته باشد، یا ممکن است شش تایش را داشته باشد و چهار تایش را نداشته باشد. لزوماً این نیست که تمام فوایدی که برای نقد شمرده شده، در تك تك نقدهای موجود متجلی باشد. در مورد این نقدهای خود من هم که اشاره کردید، این نقدها بیشتر به عنوان تاریخچه و بعضاً مشت نمونه خروار بوده که نگاشته شده، و می‌خواسته‌ام یك شمای کلی و تاریخچه‌ای از ادبیات کودکان قبل و بعد از انقلاب را ارائه بدهم. اضافه آنکه، واقعاً این طور نیست که تمام آن کتابهایی که در این دو جلد کتاب نقد شده‌اند، کتابهای گمنامی باشند و به چاپ دوم هم نرسیده باشند و... مثلاً «ماهی سیاه کوچولو»، همان طور که در مقدمه جلد اول آن کتاب هم اشاره کرده‌ام، پرتیراژترین کتاب کودك قبل از انقلاب بوده. «داستان یك شیر واقعی»، طی یك سال در همان زمان، سه چاپ خورده (با تیراژ آن کاری ندارم). یا مثلاً «اسم من علی اصغر است»، که از جمله پرتیراژترین کتابهای کودك طول تاریخ ادبیات کودك ایران بوده (به مراتب پرتیراژتر از «ماهی سیاه کوچولو» و...) و... در عین حال که در کنار این مسئله، برشمردن نقاط قوت و ضعفی که در این آثار بوده، ان‌شاءا...، نویسنده‌های تازه کار و جوان این عرصه ـحتی بعضی از همان نویسندگانی که آثارشان در مجموعه نقد شده‌ـ را کمك می‌کند تا از آن مراحل یك گام فراتر بروند و از آن لغزشها برحذر بمانند.

● ـنظرم به همان کتاب «نگاهی به ادبیات کودکان...» است، مخاطب واقعی این دو کتاب چه کسانی هستند؟ این نقدها اغلب در نشریات مختلف که مخاطبان متفاوتی هم دارند، مثل «کیهان فرهنگی»، «جنگ سوره»، «بچه‌های مسجد»، «مجله سوره»، «قلمرو ادبیات کودکان» و... چاپ شده و بعد توی این مجموعه هم آمده. نقد که در درجه دوم اهمیت است، آیا ارزش چاپ مجدد را این‌طور به شکل کتاب دارد؟

■ ـاول اینکه از آن نزدیك به سی نقدی که در آن دو جلد کتاب آمده، تعداد قابل توجهی، قبلاً در هیچ جا به چاپ نرسیده بود، و در آن کتاب، چاپ اولشان بود. در ثانی، در «نگاهی...» یك مقاله مفصل تحقیقی‌ـ تحلیلی راجع به ادبیات کودکان قبل از انقلاب بود، که در زمره آن قبیل نقدهایی که مورد نظر شماست نیست، و ـبا عرض معذرتـ ارزش به مراتب بالاتری از آنها دارد. اما از اینها که بگذریم، ارزش چاپ مجدد داشتن یا نداشتن یك اثر را، یك مقدار نیازهای جامعه در برهه‌های خاصی از زمان تعیین می‌کند، و ممکن است در مقطع خاصی از زمان در جامعه‌ای خاص، نه... یك نقد، یك بار چاپ بشود کافی باشد.

یکی دیگر از ویژگیهایی که صحت و سقم این مسئله را تعیین می‌کند، ارزش آن نقد است. بعضی نقدها، نقدهای «روزنامه‌ای» هستند و به بیشتر از یك بار چاپ هم نمی‌ارزند. بعضی نقدها هستند، نه... یك خرده عمیقترند. خوب، این هم یك عامل دیگر است. به اضافه اینکه، وقتی یك تعداد نقد، تك‌تك چاپ بشود، کاربرد دیگری دارند، و وقتی در کنار هم قرار بگیرند، قضیه ممکن است صورت دیگری پیدا کند، بخصوص که ما می‌دانیم نوع مطالعه در جامعه ما چطور است. وقتی تعدادی نقد، در کنار هم، ولو نه

● ر. اعتمادی (رجبعلی اعتمادی)، الفبای قصه‌نویسی را هم نمی‌داند، و از این نظر، حتی در حد یك هنرآموز ترم اول کلاس قصهٔ حوزه هنری هم نیست.

چندان کامل و کافی، شمایی کلی از ادبیات ـمثلاً ادبیات کودکان ـ یك کشور را در مقاطع خاصی نشان دهند، گرد آوردن آنها در یك مجموعه و در کنار هم، برای دادن همان شمای کلی، گمان نمی‌کنم اشکالی داشته باشد. اما اینکه خوب، چرا مثلاً یکی‌اش توی «بچه‌های مسجد» چاپ شده، یکی در «جنگ سوره» یا جاهای دیگر. خوب، «سوره»، «قلمرو» یا «کیهان فرهنگی» و مانند اینها، نشریاتی بودند که مخاطبینشان بزرگسالان اهل ادبیات بودند. اما البته، «بچه‌های مسجد» جُنگی بوده که مخاطبین آن نوجوانان بوده‌اند. و این ممکن است یك خرده شبهه‌ای ایجاد بکند در ذهن مخاطب. باید اینجا مجدداً به نکته‌ای اشاره کنم، و آن اینکه: من عمده کارهایی که در زمینه تحقیق و نقد انجام داده‌ام، سعی کرده‌ام علی‌رغم ظاهر ساده و همه فهمشان، از چنان عمق و ارزشی برخوردار باشند که چه خواننده بزرگسال و چه نوجوان اهل ادبیات، با خواندن آنها بتواند از آن بهره بگیرند. بنابراین آنها تقریباً سهل و ممتنع ـحداقل به نظر خودم ـ نگاشته شده‌اند. البته این را هم بگویم که از آن نزدیك به سی نقد، تا آنجا که یادم می‌آید، تنها دو تایش در «بچه‌های مسجد» چاپ شده بودند. یعنی مابقی، یا در نشریات خاص بزرگسالان چاپ شده بوده و یا اصلاً چاپ نشده بوده. در ضمن، آن دو نقدی هم که در «بچه‌های مسجد» چاپ شده، سعی شده نثرشان یك کم ساده‌تر باشد، به عکس، همانها وقتی رفته‌اند توی این مجموعه، سعی شده نثرشان در حد مخاطبین بزرگسال باشد.

● ـبعضی از نویسندگانی که آثارشان در این مجموعه نقد شده، ایراد داشتند که کارهای ضعیف آنها برای نقد انتخاب شده. در مورد نحوه انتخاب کتابها توضیح بدهید؟

■ ـاگر مورد گفته بشود شاید مستندتر باشد، که مثلاً کدام یکی از اینها.

● ـفکر می‌کنم اگر امانتدار دوستان باشیم، بهتر باشد. اصل نحوه انتخاب را بفرمایید.

■ ـواقعیت این نبوده که بعضی از نویسنده‌ها کارهای ضعیفشان انتخاب شده باشد. یکی به شهادت همان مطلبی که بخصوص در جلد اول این مجموعه آورده‌ام. یعنی خصوصاً کل کتابهای نقدشده در جلد اول، به عکس، قویترین آثار نویسندگانشان تا آن زمان بوده. در جلد دوم هم از این نمونه‌ها داریم، بخصوص که در جلد دوم، شش کتاب که کل کتابهای منتشرشده توسط یك نویسنده خاص تا آن زمان بوده نقد شده است. اما البته در مورد یکی از آن نویسنده‌هایی که یك کتابش در جلد دوم نقدشده بود، من از جایی دیگر هم شنیدم که چنین حرفی را زده بوده. واقعیت هم این بود که آن کتاب، جزء اولین آثار منتشره از او (در قبل از انقلاب) بود. اما روی دیگر واقعیت هم این بود که آخرین کار منتشرشده ازاو را هم که یك سالی بعد از انتشار نقد من منتشر شد، خواندم، و متأسفانه رشد چشمگیری در کار او مشاهده نکردم. امثال این دوست عزیز ـکه من قلباً بهشان علاقه دارم ـ با نهایت تأسف، کم نیستند. به تعبیر شخصی (البته آن شخص، این تعبیر را در غیر جای خودش به کار برده بود) «بعضیها انگار همه آثارشان را در یك شب نوشته‌اند». یعنی آخرین اثر آنها را که می‌خوانید، با اولین آنها، تفاوت مثبت محسوسی ندارد. به عبارت دیگر، در مورد این افراد، چندان فرقی نمی‌کند که اولین اثر آنها را نقد کنی یا آخرین آنها را. در مورد این دوست خوب هم، من به آن کسی که پیغام را آورده بود گفتم «بهش بگویید که آخرین اثرت، از جهاتی، خیلی بدتر از اولین اثرت است. شما احتمالاً از نظر نثر ممکن است یك خرده پیشرفت کرده باشی، اما...» و بد نیست بدانید که با شنیدن این حرف از طرف ایشان، راستش حتی یك خرده تحریك شدم آخرین اثرش را هم نقد کنم... معیار انتخاب کتابها برای نقد هم، البته در مقدمه جلد اول «نگاهی...»، توضیح داده شد: اولاً سعی کردم نویسنده‌هایی را ـ بخصوص برای جلد یك ـ انتخاب کنم که بیشتر دراین زمینه کار کرده بودند و به غلط یا درست، مطرح‌تر از سایرین بودند. (حالا یا زودتر از بقیه شروع کرده بودند یا در این مدت آثار بیشتری چاپ کرده بودند یا واقعاً صرف نظر از این دو عامل، قوت کارشان بیشتر بود.) یك معیار این بود. مسئله دیگر این بود که من قبلاً، آثاری از بعضی نویسنده‌هارا توی «بیایید ماهیگیری بیاموزیم» یا «و اما بعد...»، نقد کرده بودم. یعنی این مجموعه را باید در کنار

● خیلی وقتها «شبنامه» یا کتاب و مقاله و خاطره و دفاعیات تند تیز و بودار سیاسی هم ممکن است اثر اجتماعی مثبتی بگذارد. این لزوماً نمی‌تواند به خاطر ویژگی بالای هنری و ادبی آن اثر باشد.

نقدهای آمده در آن دو کتاب دید. و بعد از آن... در همان مقدمه گفته بودم که این دو جلد، تمام کار نیست. یعنی اگر خدا توفیقی بدهد، قرار است ادامه پیدا کند. ولی خوب، به هرحال اگر می‌خواستم از جایی شروع کنم، بخصوص در مورد نویسنده‌های بعد از انقلاب، این عده، کم و بیش مطرح‌تر یا قابل طرح‌تر بودند. اما در مورد نویسنده‌های قبل از انقلاب، بیشتر سعی شد بعضی آثاری که ـ حالا نه همه‌اش ـ یك خرده‌ای مطرح‌تر بودند، برجسته‌تر بودند و مشخص‌تر بودند، انتخاب بشوند. بعضیهایشان مثل آقای مجید راستی، البته قبل از انقلاب مشهور بودند، اما چون از جمله کسانی بودند که بعد از انقلاب هم کار کردند و خیلی هم کار کردند (یعنی در این عرصه ماندند)، کارشان در آن مجموعه، نقد شد.

البته این را هم بگویم که من قصد نداشتم کار را در همین حد متوقف کنم. طرحم برای این کار، خیلی وسیعتر از اینها بود. اما بعداً به دلایلی ـ شاید هم به طور موقت ـ از پیگیری کار، با آن وسعت مورد نظر، صرف نظر کردم، و ناچار، کار را زمین گذاشتم. این بود که به همان مقدار نقدهایی که تا آن زمان انجام داده بودم اکتفا کردم. البته به بعضی نارساییهای کار در شکل فعلی (عمدتاً منظورم جلد دوم آن است، وگرنه جلد اول را در نوع خودش کامل می‌دانم) واقف بودم. اما دیدم با آن وضع، چاپ شدن آن نقدها با همان ترکیب و ترتیب، بهتر از چاپ نشدنشان است.

● ـ دو کتابی که نام بردید، «داستان یك شیر واقعی»، «ماهی سیاه کوچولو»، شاید ارزششان بیشتر به زمان خلق آنها برگردد و بعضاً شاید نویسنده هیچ ادعایی در مورد داستان‌نویس بودن خودش نداشته باشد یا قوت پرداخت داستانشان، ولی در یك زمانی تأثیرهایی گذاشته‌اند، که بسیار مثبت بوده و غیر قابل انکار. این را چطور ارزیابی می‌کنید؟

■ ـ البته آنکه آیا نویسنده‌هایشان مدعی بوده‌اند که کارشان قوی بوده یا نه، خوب، یکی از آن نویسنده‌ها که زنده نیست و ما نمی‌توانیم از قول او، چنین ادعایی بکنیم، خاصه که این اثر، جزء آخرین آثار او ـ یعنی اوج خلاقیت هنری‌اش در آن سنین ـ بوده. این است که نمی‌توان با قطعیت مدعی شد که خودش فکر می‌کرده کار بزرگی نکرده. اما بخصوص در مورد همین نویسنده، حداقل جامعه روشنفکری و بخصوص روشنفکری چپ ادبی ما در قبل و حتی بعد از انقلاب، روی این کتاب خیلی مانور داد. یعنی این کتاب، تقریباً مدل و الگوی خیلیهایشان در ادبیات کودکان بود (شاید هنوز هم باشد). هروقت می‌خواستند در این زمینه، نمونه عرضه کنند، این کتاب بود. (حتی شنیدم یکی از اساتید رشته تئاتر در بعد از انقلاب، تفسیر این کتاب را به عنوان کار کلاسی و امتحانی، به دانشجویانش پیشنهاد کرده بود.) بعضی از بزرگترین شخصیتهای ادبی مطرح آن زمان، روی این کتاب نقد و تفسیر و... نوشتند. بالاترین تیراژ کتابهای کودکان قبل از انقلاب را این کتاب داشت. و... مواردی از این قبیل نشان می‌دهد که خوب، این کتاب، به هرحال مطرح بوده. بعضی آثار ـ همان‌طور که قبلاً عرض کردم ـ ممکن است در این زمان دیگر مطرح نباشد به لحاظ ارزش ادبی و هنری، ولی به غلط یا درست، حق یا ناحق، در اثر جوسازی یا عوامل دیگر، می‌روند که جزء تاریخ یا تاریخچه ادبیات کشور شوند. چنین کتابهایی، در هرزمان، جای نقد دارند. یعنی ما الآن دوباره می‌توانیم بنشینیم «بوف کور» را نقد کنیم و یا آن دو کتاب «سنگر و قمقمه‌های خالی» یا «ملکوت» بهرام صادقی را ـ که آنها را هم آلکی دارند گُنده می‌کنند ـ نقد کنیم. باید هم بنشینیم نقد کنیم. الآن ما می‌توانیم و باید فلان رمانی را که سی ـ چهل سال پیش نوشته شده ولی در تاریخ ادبیات معاصر، همه جا از آن مثال می‌آورند، اسم می‌برند، دوباره ـ منتها این بار به دور از حُب و بغضها و یا تحت تأثیر جَوّهای کاذب قرار گرفتن‌ها ـ نقد کنیم. به این دلیل، بعضی آثار، اشکال ندارد که نقد بشوند و مکرر هم نقد بشوند. اما راجع به اینکه کتابی، در مقطعی از زمان، اثر اجتماعی مثبتی گذاشته، خوب، این لزوماً نمی‌تواند به خاطر ویژگی بالای هنری و ادبی آن کتاب باشد. خیلی وقتها یك «شب‌نامه» یا کتاب و مقاله و خاطره و دفاعیات تند و تیز و بودار سیاسی هم ممکن است همان تأثیر را ـ حتی شدیدتر هم ـ داشته باشد. (من بخصوص در نقد «ماهی سیاه کوچولو» به این نکته اشاره کرده‌ام.)

● نقد اگر وظیفه‌اش قضاوت هم باشد این قضاوت باید در نهایت بی‌طرفی انجام بگیرد. اما نوع نگاه شما به آثار نویسندگان در این دو کتاب نقد، متفاوت است: برای بعضیها خیلی سختگیر و دقیق هستید و به قول معروف مو را از ماست کشیده‌اید و در بعضی آثار، اگر همین موشکافی صورت می‌گرفت، ایرادات بیشتری نمایان می‌شد.

■ ـ این نظر شماست. نظر خود من و بعضیهای دیگر، این نیست. مخصوصاً در مقدمه «نگاهی به...» هم نوشته‌ام که بنده با همان سختگیری‌ای که درباره آثار نویسنده‌های مسلمان نظر داده‌ام، با همان شدت هم در مورد آثار نویسنده‌های دیگر قضاوت کرده‌ام. در مورد نویسنده‌های مسلمان هم باز سعی کرده‌ام بینشان تفاوت قائل نشوم. این سعی من بوده. حالا اگر در عمل، انعکاسش چیز دیگری بوده، این را خوب، باید دیگران ـ البته به طور مستدل و مستند ـ نقد کنند و مرا متوجه اشکالات احتمالی کار بکنند. البته همان‌طور که گفتم، نقد مستدل و مستند، و نه فقط اشاره‌ای و کلی‌گویانه و شبه فتوایی.

البته به هرحال، هرمنتقدی برای خودش جهان‌بینی خاصی دارد، و حداقل از دیدگاه کسانی که به مکاتبی معتقدند که زیبایی یك اثر راجدا از محتوای آن نمی‌داند، یعنی یك نوع وحدتی بین ساختار و محتوا می‌بینند،

بررسی

محتوای اثر، اصلاً جزء معیارهای نقد است. برهمین اساس، به طور طبیعی، منتقد وقتی اثری را می‌خواند که در آن، مثلاً یك اصل مسلم فلسفی یا اعتقادی یا اخلاقی مربوط به مکتبی که او به آن معتقد است در آن اثر نقض شده باشد، این را به عنوان ضعف ذکر می‌کند و از آن ایراد می‌گیرد. به عکس، در اثر دیگری، چنانچه نقطه‌های قوتی از این نظر وجود داشته باشد، آن نقاط را به عنوان حُسن ذکر می‌کند. و من هم از این قاعده مستثنیٰ نیستم. یعنی از نظر بنده، محتوا و ساختار، جدا از هم نیستند. جمال، نوعی کمال و هماهنگی در حد اعلای آن است، هم به جهت ظاهری و هم از جنبه باطنی و محتوایی. اما البته سعی کرده‌ام در نقدهایم، این دو را از هم ـبه طور نظری‌ـ تفکیك کنم.

● در یکی از این جلدها (فکر می‌کنم جلد دو باشد) تقریباً نصف کتاب به خانم «شریف‌زاده» اختصاص یافته است، و نقدتان درباره ایشان بیشتر یك نقد تبلیغی است تا اصولی، البته به ضمیمه زندگینامه و فعالیتها و جلد دوم بیشتر ویژه‌نامه خانم منصوره شریف‌زاده به حساب می‌آید.

■ ـبله، این البته شاید یك نوع ناهماهنگی در کل این مجموعه محسوب شود. منتها توجیهش را عرض می‌کنم: قصد من این بود که همه آثار نویسنده‌هایی که آثار قابل توجهی ـچه از نظر کیفیت و چه کمیت‌ـ در این عرصه عرضه کرده‌اند را نقد کنم و اطلاعاتی از زندگانی و کار آنها را هم ضمیمه این نقدها کنم. حتی قصدم این بود که نقد آثار هرکدام را به صورت یك کتاب مستقل چاپ کنم (بخصوص در مورد نویسنده‌های بعد از انقلاب). اما چند مسئله ـکه حالا مایل به ذکر آنها نیستم‌ـ باعث شد که موفق به این کار نشوم. البته همان‌طور که در مقدمه نقد آثار ایشان نوشته‌ام، من احساس می‌کردم که ایشان به نسبت بعضی دیگر، استحقاق طرح بسیار بیش از اینها را در سطح جامعه داشته. منتها یا به این دلیل که ـمثل خود من‌ـ در باند و فرقه و دسته‌ای نبوده و یا آنکه حاضر به مجیزگویی بعضی چهره‌های مطرح در عرصه ادبیات کودك ـکه می‌توانسته‌اند پلکانی برای طرح و شهرت بیشتر او شوند‌ـ نبوده و یا احتمالاً به خاطر انزواطلبی شخصی خودش، کمتر از آنچه که باید، مطرح شده بخصوص می‌دیدم کارهای ایشان، با وجود همه ضعفهای فنی و هنری‌ای که دارد، از نوعی سلامت و صداقت خاص حکایت می‌کند. این بود که وقتی نقد آثار ایشان را تمام کردم، اول تصمیم گرفتم آن نقدها را به عنوان یك کتاب مستقل (تحت عنوان «نقد آثار منصوره شریف‌زاده») منتشر کنم. اما بعد ناشر به من توصیه کرد که این کار را نکنم. زیرا چون ایشان آن‌طور که باید، شناخته شده نیست، ممکن است کتاب مذکور با استقبال لازم از طرف جامعه روبرو نشود. من هم که از طرفی قصد نداشتم لااقل در آن زمان، کار را ادامه دهم و از طرفی احساس می‌کردم این نقدها اگر چاپ شود بهتر است، آنها را در کنار آن چند نقد دیگر، در جلد دوم «نگاهی به...» آوردم. که البته قبول دارم این، نوعی ناهماهنگی در ترکیب مطالب این جلد ایجاد کرده است. اما در مورد تبلیغی و... بودن این نقدها برای خانم شریف‌زاده، این را خیلی به دور از انصاف می‌دانم. زیرا محال است کسی قصه‌های ایشان و این نقدها را به طور دقیق خوانده باشد و قلباً و واقعاً به این نتیجه برسد. در نقدهای خانم شریف‌زاده، موشکافی و سختگیری، دقیقاً به همان اندازه‌ای است که در تك تك نقدهای دیگر این مجموعه. صرف لحن مؤدبانه و خیرخواهانه من را در این نقدها ـکه به مقدار زیادی به خاطر خانم بودن نویسنده و رعایت بعضی ملاحظات به این خاطر بوده‌ـ نباید دلیلی برچنین قضیه‌ای بگیرید. ضمن اینکه من آنقدر برای خودم شخصیت قائلم و زیرك هستم که آخرت خود را فدای دنیای کسی نکنم.

● ـمیزان شایستگی یك اثر را شاید بتوان در تأثیری که در خواننده ایجاد می‌کند بررسی کرد. ما شاهد آثاری هستیم که از سوی منتقدان مورد کم‌لطفی و بی‌مهری قرار گرفته، اما اغلب با استقبال خواننده‌ها روبرو شده‌اند و برعکس. دلیل این تضاد چیست؟

■ ـاین مسئله که ملاك ارزشمند بودن یك اثر چی هست، موضوعی است که راجع به آن باید صحبت مفصلی بشود. آن چیزی که حالا در این ارتباط می‌شود گفت این است که صرف استقبال مخاطبانی خاص از یك اثر، نمی‌تواند معیار ارزشمند بودن این اثر، چه از لحاظ محتوایی و چه از نظر هنری باشد. برای مثال بسیارند نویسنده‌های شیّادی که از لحاظ آشنایی با ادبیات و تبحّر هنری در رشته کارشان، در درجه خیلی نازلی هستند، اما با آشنایی با بعضی نقاط ضعف اخلاقی، شخصیتی، امیال ـحالا به تعبیر فرویدیست‌هاـ «سرکوفته» مخاطبانشان، عده زیادی را به طرف آثار خودشان جذب می‌کنند. از این نمونه‌ها چه در تاریخ سینما و چه در ادبیات کم نیستند. برای مثال، در کشور خودمان، یك کسی مثل ر. اعتمادی (رجبعلی اعتمادی)، الفبای قصه‌نویسی را هم نمی‌داند و از این نظر، حتی در حد یك هنرآموز ترم اول کلاس قصه حوزه هنری هم نیست. ولی وقتی کتابهایش را نگاه می‌کنید، به دلیل محتواهای مبتذلی که دارد (بخصوص از نظر اخلاقی و این‌جور مسائل) و اثر مخربی که ممکن است روی ذهن و روان مخاطبان خودش بگذارد، اجازه چاپ ندارد، این کتابها در کنار خیابان انقلاب، به چندین برابر قیمت اصلی به فروش می‌رود به صورت بازار سیاه، کتابهایی که حتی از نظر شکل ظاهری هم خیلی زشت و بی‌ریخت هستند. یا مثلاً «داستانهای تن‌تن و میلو»، برای بچه‌ها. خوب اینها هم داستانهایی هست که به اتفاق آراء اهل فن، فاقد ارزشهای هنری و محتوایی خاص هستند، و به عکس، تأثیرات

● «رازهای سرزمین من» واقعاً ارزش دو نقد، آن هم با این حجمها را نداشت، و ارزش این قدر وقت گذاشتن را هم نداشت. حداقل وقت من برایم بسیار ارزشمندتر از این بود که صرف چنین کاری شود.

مخرّبی برشخصیت، روان و ذوق هنری مخاطبان خودشان می‌گذارند. ولی جزء پرطرفدارترین کتابها بین بچه‌ها هستند. خوب، به این ترتیب، اگر ملاک را بخواهیم صرفاً استقبال مخاطبان بگذاریم، باید بگوییم اینها جزو آثار ارزشمند ادبی هستند. در حالی که واقعاً این‌طور نیست، یعنی کسی که الفبای مقوله ادبیات را بداند، می‌داند که این قصه‌ها، در این سطح نیستند. به اضافه اینکه، ما وقتی از مقوله استقبال مخاطبان صحبت می‌کنیم، بلافاصله باید مشخص کنیم کدام مخاطبان؟ چون مخاطبان بستگی به جهان‌بینی، نظام حکومتی و اجتماعی ای که در آن زندگی می‌کنند، پایگاه طبقاتی، سطح فرهنگ، جغرافیای منطقه‌ای که در آن زندگی می‌کنند، نمی‌دانم... تاریخ قومی خودشان، میزان تماسی که با آثار هنری و ادبی ارزشمند داشته یا نداشته‌اند و مواردی از قبیل نوع سلایق و گرایشاتشان فرق می‌کنند. یعنی مثلاً همان داستانهای «تن‌تن و میلو»، وقتی به یک گروه خاص از نوجوانان و کودکان ـ که ممکن است نسبت به گروه اول در اقلیت، و در اقلیت حتی شدید هم باشند ـ عرضه شود، به احتمال زیاد، این عده، روی خوش به این آثار نشان نمی‌دهند. یعنی حداقل نمی‌گویند اینها آثار ارزشمندی از نظر ادبی هستند. خوب، این نشان می‌دهد که صرف استقبال مخاطبان کافی نیست. در عین حال که باید به آن توجه داشت و آن را در ارزیابی یک اثر، در حد خود، دخالت داد. آن چیزی که بنده مورد قبولم هست در مورد ارزیابی یک اثر و قضاوت راجع به ارزش هنری و محتوایی (یا بی‌ارزش بودن آن)، چند مورد است: یکی همین استقبال مخاطبان اصلی آن هست، منتها من فکر می‌کنم این مخاطبان را باید مخاطبان با فرهنگ مهذّب دارای ذوق هنری پرورش یافته در نظر گرفت نه هرمخاطبی را. یعنی کسانی که از نظر اخلاقی و شخصیتی، در یک حد معقول، و به لحاظ پرورش ذوق هنری (یا حداقل انحراف نیافتن ذوق هنری‌شان در اثر تماس با آثار بد هنری و ادبی) هم در حد قابل قبولی باشند. اگر این، ملاک باشد، نتیجه ارزیابی تقریباً قابل پذیرش هست، اما تازه در حد ۵۰ درصد یا ۶۰ درصد از ملاکهای ارزش‌گذاری یک اثر! در یک طرف دیگر، منتقدین هستند و اُدبا و کسانی که در این مقوله کار می‌کنند. نظر آنها هم شرط است. اگر اثری به حیطه ادبیات کودکان و نوجوانان مربوط می‌شود، خودبخود، پای علمای تعلیم و تربیت و روان‌شناسان کودک یا حداقل کسانی که منتقدند و با مقوله تعلیم و تربیت و روان‌شناسی کودک هم در حد آن اثر خاص، آشنایی دارند به میان کشیده می‌شود. وقتی اثر، تاریخی می‌شود، خودبخود باید پای تاریخ‌دانها هم در قضاوت نسبت به این اثر به میان کشیده شود. نمی‌دانم... جنبه اقتصادی داشته باشد، همین طور. و غیره و غیره... یعنی ۴۰ تا ۵۰ درصد مابقی نمره ارزش‌گذاری را هم باید افراد دسته دوم بدهند. آن وقت جمع این نمره‌هاست که می‌تواند به طور نسبی، ارزش یک اثر را تعیین کند. مجموعه این طیفها، اگر اثری را بپذیرند، می‌شود گفت این اثر، موفقی است. اگر فقط یکی‌شان بپذیرد، به همان نسبت در مفید و خوب بودن آن اثر، می‌شود تردید کرد.

● کتاب «کینه ازلی»، نقد رمان «رازهای سرزمین من»، به موقع چاپ شد و شاید تأثیری که می‌بایست بگذارد، گذاشت. ولی شما، یک بار دیگر آن کتاب را نقد کردید. آیا واقعاً کتاب «رازهای سرزمین من»، ارزش دو نقد مفصل به صورت کتاب را داشت؟

■ ـ کتاب «کینه ازلی»، به لحاظ‌زمانی‌که درآمده و تعهدی که نویسنده در خودش احساس کرده برای نوشتن آن، ارزشش محفوظ هست، و البته یکی از مهمترین عواملی که برای خواندن «رازهای سرزمین من» در من انگیزه ایجاد کرد، همین کتاب بود. ولی «کینه ازلی»، اولاً نقد ادبی نبود: صرفاً نقد محتوایی بود، و آن هم نه آن طور که باید، مستدل و قانع‌کننده و محکم. همچنان که خود من را هم قانع نکرد و حتی باعث شد فکر کنم آقای «حسن بیگی»، با پیش‌داوری و بدبینی به مطالعه این رمان پرداخته. و از آنجا که من از تحول آدمها و هدایت آنها به راه راست و حق، ناامید نیستم، بخصوص با توجه به نقدواره‌ای که از آقای «فردی» براین رمان خوانده بودم و بعضی تأییدهای ضمنی شفاهی دیگر دوستان از این رمان، فکر کردم نکند آقای «براهنی» واقعاً به اشتباهات و انحرافات گذشته خودش پی برده و حالا راه درست را پیدا کرده است (مثل خیلی بد سابقه‌های دیگر که در این سالها عاقبت‌بخیر شدند). نگران شدم که مبادا آقای حسن بیگی، تندروی کرده و ایشان را رنجانده باشد و... خلاصه، خوب یا بد، واقعیت این است که شاید اگر این نقد آقای حسن بیگی چاپ نمی‌شد، من نه «رازهای سرزمین...» آقای براهنی را می‌خواندم و نه این نقد را می‌نوشتم. چون، از تعارف که بگذریم، من آقای براهنی را واقعاً قصه‌نویس نمی‌دانستم (حالا هم نظرم فرقی نکرده) و تا آن موقع هم هرگز به خودم اجازه نداده بودم وقتم را برای خواندن اثری داستانی از نامبرده، تلف کنم. یعنی این نقد آقای حسن بیگی، شاید باعث خیر شد که من آن رمان را بخوانم و از این بابت، «پیش از آنکه سرها بیفتند»، مدیون «کینه ازلی» است. (ان‌شاءالله آن وقتی که صرف خواندن این رمان شد، در محضر خدا جزو اوقات تلف‌شده عمر من نباشد.)

بله، بعد که رمان را تمام کردم، احساس کردم که نقد آقای حسن بیگی باید تکمیل و تصحیح بشود، اما این بار به شیوه‌ای دیگر. چون وقتی شروع کردم به خواندن رمان، دیدم نه... اصلاً قضیه خیلی بالاتر از این مسائل است. این بود که احساس کردم باید آن نقد را بنویسم. وگرنه، همان‌طور که گفتید، این رمان واقعاً ارزش دو نقد، آن هم با این حجم را نداشت. و واقعاً ارزش این‌قدر وقت گذاشتن را هم نداشت. حداقل وقت من برایم بسیار ارزشمندتر از این بود که صرف چنین کاری شود. اما خوب، گاهی پیش می‌آید دیگر: یک عده توی «کیهان» جَوسازی کرده بودند به نفع این اثر، یک عده توی اطلاعات جَوسازی کرده بودند، توی «آدینه» و توی «دنیای سخن»... به طور کاذب ـ شاید هم بعضیهایشان با اعتقاد قلبی ـ تا عرش این اثر را بالا برده بودند و...

● از بیانات شما سپاسگزاریم.

■ سید مهدی شجاعی

دنیا پس از تو نباشد

چه کند وهب با این همه تردید؟

تردید نیست، شك نیست. سردرگمی نیست، نوعی دل درگمی است. شك اگر بود پیش از این باید رخ می‌نمود.

تردید، از این پیش جا برای ظهور بسیار داشت.

هرچه در ذهن خویش می‌کاود، این حال را در هیچ‌گاه زندگی خویش به یاد نمی‌آرد.

«این چه حالتی است خدایا؟»

نه، اینطور نمی‌شود، باید دل را زیر و رو کند. باید این آینه را سردست بگیرد تا ببیند زنگار کجاست؟ تا ببیند کدام خشت این بنا سستی می‌کند.

«با مرگ چگونه‌ای وهب؟ نکند از مرگ می‌ترسی؟ مگر نه جادهٔ این جهاد، مقصدش شهادت حتمی است؟ نکند حضور هیأت مرگ این چنین دست و پای تو را می‌لرزاند؟»

نه من نه مرد گریز و پرهیز از مرگم.

و مرگ که اکنون رخ ننموده است.

مرگ آنزمانی چهره نمود که حسین علیه‌السلام، سوی چراغ را در ظلمات بیابان، پایین کشید و نه آمرانه که امامانه و پدرانه گفت:

«پایان این مسیر، شهادت و رستگاری است، هرکه ماندن در زندان را به خلاصی ترجیح می‌دهد، هرکه این تتمهٔ زندگی را از زنده ماندن جاوید دوست‌تر دارد، هرکه به تعلقی زمینگیر است و نای پرواز ندارد، سر خویش گیرد و ما را با سالکان این طریقت، تنها گذارد.»

آری امام با این کلام، به روشنی چهرهٔ مرگ را ترسیم کرده بود و من اگر اهل هراس بودم، می‌توانستم همانم، به خیل خائنان و جرگهٔ جبونان بپیوندم و تن به جاده و جان به تاریکی بسپارم.

باری این مرگ نیست که به انتخاب من دست می‌یازد، این اجل نیست که به سراغ من می‌آید، این منم که مرگ را در آغوش می‌کشم، این منم که به اجل روی خوش نشان می‌دهم، این منم که با شهادت از در آشتی درمی‌آیم.

مرگ آنزمانی رخ نمود که امام فرمود:

«هرکه مهیای جان سپاری در راه ماست، بار سفر بندد.»

و من اگر مهیا نبودم، اگر برای این حیات چند روزه کیسه دوخته بودم، اگر با مرگ مأنوس‌تر از زندگی نبودم، بی‌شك به این کاروان شهادت‌جو، نمی‌پیوستم.

چه کسی مرا مجبور کرده بود، که دست از آسایش و راحتی بشویم و پا در وادی اندوه و سختی و بلا بگذارم و سر به شهادت بسپارم، جز دلم؟

پس اکنون چه چیز پای مرا در این انتخاب سترگ سست می‌کند؟

چشم می‌گرداند ـ در میان دلش یا بیرون؟ ـ و همسرش را می‌بیند که مهربانی محض است و زیبایی جامه‌ای که تنها برقامت او راست می‌آید.

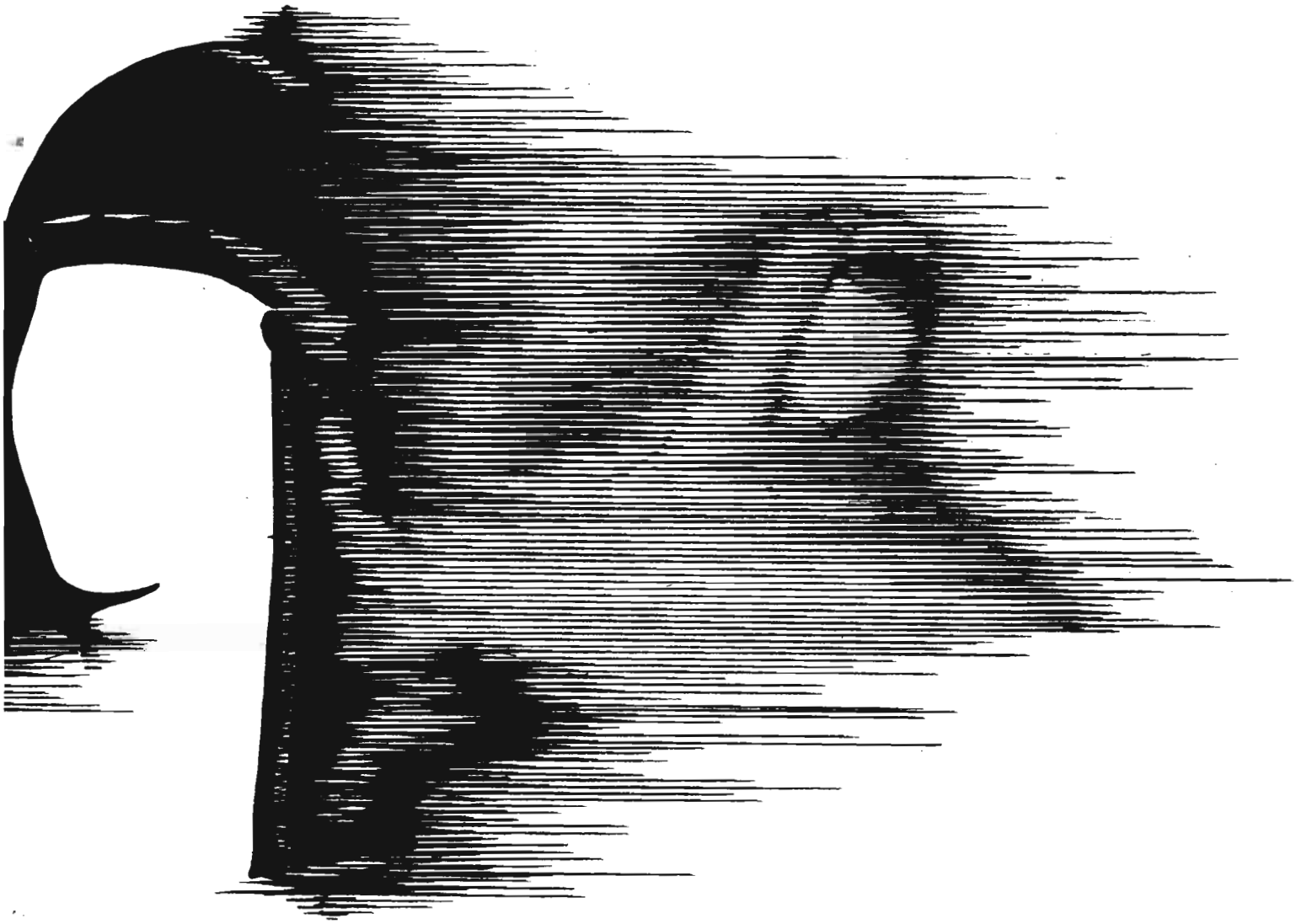
«اینجاست، هرچه هست اینجاست. در درون دل من و در زیر خیمهٔ من.»

پس چه جای سرپوش و انکار؟ زن را دوست دارد، دوست‌داشتنی صادقانه و صمیمانه. دوست‌داشتنی عاشقانه.

بارها در خلوت خویش با خدا نجوا کرده است که:

«خدایا! نیاید آن روز جدایی.»

و اکنون آن روز ـ روز جدایی ـ با دستهای خود او ظهور می‌کند.



عشـق حسین، عشقی جاودانـه است، عشق الهی، عشقی عمیق و مقدس و ماندگار اما رابعه را هم دوست دارد و پیش از این هیـچ‌گاه میان این دو عشق، میان این دو عاطفـه، میـان ایـن دو دوسـت داشـتن، تعارضی نیافته است. اما اکنون احساس می‌کنـد که بودن یکی، جا را برای دیگری تنگ می‌کند. احساس می‌کند که این دو، با هم نمی‌شود.

و آرام آرام احساس می‌کند که عشق به رابعـه، همان بند تعلقی است که او را از پرواز تا آسمان شهادت، باز می‌دارد.

حال چه باید کرد؟

مجال این همه تأمل نیست.

وقتی در بیـرون خیمـه‌هـا، چکـاچـک شمشیـرهـا و نیزه‌ها غوغا می‌کند، غوغای درون نباید این همه به طول بینجامد.

باید کار را یکسره کرد.

اما... اما اگر بشود راهی میان این دو یافت چه؟

راهی که این هردو را با هم داشته باشد. راهی که در آن هیچ کدام همدیگر را کنار نزنند.

ناگهان مادر برآستانه خیمه ظهور می‌کند و رشته افکار وهب را از هم می‌گسلد.

«بـرخیـز پسرم! وهب! نشسته‌ای و در بیـرون این همـه غوغاست؟! نشسته‌ای و فرزنـد پیـامبـر در میـان این همه دشمن تنهـاست؟! برخیـز پسـرم! جان کمتـرین هدیـه‌ای است که ما در این سفـر برای حسین آورده‌ایم.»

تا کلام مادر به پایان برسد، نماز رابعه نیز به آخر رسیده است، رابعه سلام می‌دهد و روی از قبله می‌گرداند و می‌گوید:

کاش نمـی‌رفتی وهب! کاش نروی! راه حسین حق است و دفاع از او واجب. اما... اما کاش می‌شد که...»

مادر، که رابعـهٔ دوست‌داشتنی را خوب می‌شنـاسد و تأثیر کلامش را بردل وهب، خوب می‌داند، حرفش را می‌برد:

«نه عزیزم! نه فرزندم! نکند حرفهای او تو را مردّد کند، به من گوش کن. دل به کلام من بسپار. رفتن تو برمن مادر هم آسان نیست اما من و تو و ما در مقابل حسین کیستیم؟ اگـر حسین ما را به قربـانگـاه بپـذیـرد، ارزشمند می‌شویم...»

وهب، خطاب به رابعه و مادر ـ اما در دل خویش ـ فریاد می‌زند:

«وای! شمـا هم که در دو سوی دل من ایستاده‌اید و به این دعوای خانگی دامن می‌زنید.»

و روبه مادر می‌گوید:

«هم الآن برمی‌خیزم مادر!»

مادر، یال خیمه را می‌اندازد و می‌رود که باز سری به خیام اهل بیت بزند.

وهب اما از جا برنمی‌خیزد. احساس می‌کند که آن فکر، آرام آرام دارد متولد می‌شود، آن راهی که دو سویه باشد، آن طریقی که دو سوی دل را به هم متصل کند. آن مسیری که رابعه را در خویش بگیرد و به حسین برسد.

«من وظیفه دارم، عشق دارم که از حسین دفاع کنم. در رکاب حسین بجنگم، دفاع می‌کنم، می‌جنگم، اما جنگیدن که الزاماً مترادف با کشته شدن نیست. پس تا می‌توانم از دشمن می‌کشم، تا مرز شهادت می‌روم و بازمی‌گردم. هم حسین را از خودم راضی می‌کنم، هم...»

وهب از جا برمی‌خیزد.

و... ناگهان رابعه به دامن او می‌آویزد.

وهب می‌ماند:

«ها؟!...»

رابعه نیز می‌ماند و دستش سست می‌شود و پاهایش و دلش:

«هیچ... برو...»

عرق برپیشانی وهب می‌نشیند و چیزی مثل حباب در دلش می‌شکند. در خود نجوا می‌کند:

«وای بردل من! این چه «برو» گفتن است زن، که هزار آرزوی نرفتن در آن نهفته است!

کاش یك «نرو» به صراحت می‌گفتی و این همه «نرو» در سخن نمی‌نهفتی.»

در بیرون، صدای شیههٔ اسبها و چکاچك شمشیرها روبه اوج می‌رود.

وهب، تکیهٔ شمشیر را از عمود خیمه می‌گیرد و آن را به کمر محکم می‌کند و تلاش می‌کند که پاهایش هم استوار بماند و به پشت سر، که رابعه نشسته است نیز نگاه نکند. سپس پا از خیمه و قاب چشم رابعه بیرون می‌گذارد. یك آن پشت به خیمه و روبه میدان می‌ماند. این تیرگی در نگاه اوست یا گرد و غباری که زمین و آسمان را فراگرفته است؟! آنچه در نور آفتاب، به چشم می‌خورد، تنها برق شمشیرهاست و کلاهخودها و سپرها و نیزه‌ها.

ابتدا قامت و سپس چهرهٔ مادر از میان گرد و غبار هویدا می‌شود.

«هنوز که ایستاده‌ای وهب! نکند...»

نه مادر. مهیای رفتنم.»

مادر به روشنای پشت گرد و غبار اشاره می‌کند و می‌گوید:

«امام آنجاست. برای سلام کردن و اذن جهاد گرفتن. خدا کند تو را بپذیرد.»

وهب خود را به روی اسب می‌کشاند و اسب را به سمت اشارهٔ مادر هی می‌کند:

«عجب هوای گرمی است و عطش چه آتشی به جگر می‌زند! جانم فدای لبهای امام که به یقین از همهٔ ما تشنه‌تر است.»

امام دورتر از آن است که به چشم می‌آید، امام برفراز تلی از خاك ایستاده است تا همهٔ میدان را در تیررس نگاه داشته باشد.

وهب، در چند گامی امام، از اسب پیاده می‌شود، اسب و افسار را یله می‌کند و خاشع و متواضع به پای امام می‌افتد:

«سلام آقای من! سلام مولای من! سلام ای فرزند بهترین رسول خداوند!»

امام لحظه‌ای نگاه از میدان می‌گیرد، دست در زیر بازوان وهب می‌برد و او را از جا بلند می‌کند:

«سلام برتو نیز ای عزیز! برخیز! خداوند تو را سرشار از رحمت خویش گرداند.»

«آمده‌ام رخصت جهاد بگیرم، اگر عنایت کنید و مرا بپذیرید.»

«خداوند پذیرای تو باد فرزندم و بهترین پاداشها را نصیب تو کناد!»

وهب باز زمین ادب می‌بوسد، چندگامی نگاه در نگاه امام می‌دوزد و درسکوتی سرشار از کلام با امام وداع می‌کند.

اسب سر فرود می‌آورد و پشت می‌خماند تا سوار را برخویش بگیرد و... با اشارتی راهی میدان می‌شود.

وهب چشم به عمق میدان می‌دوزد، زانوان برگردهٔ اسب می‌فشرد، سپر را به دست چپ می‌سپرد، شمشیر را آخته می‌کند و عربده‌جو و رجزخوان وارد معرکه می‌شود:

«هرکه مرا نمی‌شناسد، بشناسد، من فرزند «کلبم.»

هرکه مرا ندیده است، هم اینك خواهد دید و ضربت مرا خواهد چشید.

مردانگی را دستهای من معنا می‌کند و شهامت را شمشیر من نشان می‌دهد.

من تا انتقام خون عزیزانم را بازنستانم، رفتنی نیستم.

من در این هنگامه بلا، آمده‌ام که اندوه را از دل خوبان بزدایم.

پس، هرکه مرد است به میدان درآید که شمشیر من به بازی نمی‌چرخد.»

وهب همچنان رجز می‌خواند و هماورد می‌طلبد، اما از جبههٔ دشمن، کسی پا به میدان نمی‌گذارد. جناح دشمن، در هرکشتنی، پی‌کسب افتخاری است و از اصل و نسب و سابقه وهب، کمتر کسی چیزی شنیده است.

عمر سعد فرمانده سپاه دشمن بی‌اعتنا به سربازی اشاره می‌کند:

«صدای این جوان را ببر!»

سرباز با نیزه‌ای بلند چون تیری از چله کمان، رها می‌شود و بی‌درنگ به وهب هجوم می‌برد، گمان همه این است که کار وهب با

همین حملهٔ برق‌آسا تمام خواهد شد امّا وهب زیرکانه جای خویش را تهی می‌کند و به ضربه‌ای سر از بدن سرباز برمی‌دارد. سپاه دشمن لحظه‌ای مبهوت می‌ماند و کار را به بی‌اقبالی سرباز تعبیر می‌کند، اما فریاد تحسین از لشکر امام برمی‌خیزد.

عمرسعد به سربازی دیگر اشاره می‌کند، او نیز اقبالی بهتر از سرباز اول ندارد. شمشیر به سینه‌اش می‌نشیند و از اسب به زیر می‌افتد. اما دشمن هنوز وهب را باور نکرده است، سربازی دیگر و سربازی دیگر. وقتی دوازدهمین سوار از اسب به خاک می‌افتد، دشمن تأمّل می‌کند و به فکر چاره می‌افتد و آنقدر این تأمّل به درازا می‌کشد که غبار میدان فرو می‌نشیند.

«انگار مردانه نمی‌شود با این مرد، طرف شد، چند نفری دوره‌اش کنید و کارش را بسازید.»

اما اکنون وهب خیال جنگیدن ندارد. قرار بوده است که پس از قدری جنگیدن سر اسب را به سمت خیمه و نگاه را به سوی رابعه برگرداند. اکنون دوازده سوار دشمن را به خاک افکنده است و وظیفه‌اش را در قبال امام... آیا... انجام داده است؟ حسی غریب، پای بازگشت را سست می‌کند؛ «امام در میان این همه دشمن تنها بماند ومن با رابعه‌ام خوش باشم و دلم خوش باشد به اینکه از دریای محاصره به قدر مشکی کم کرده‌ام؟»

دمی پیش نشانی از تردید نبود، قرار برجنگیدن و بازگشتن بود.

و پیشتر از این، عشق امام و رابعه هردو بود، هردو یك اندازه بود، هردو عشق بود اما اکنون انگار آفتاب عشق حسین، رابعهٔ ماه را تحت‌الشعاع قرار داده است.

در بحبوحهٔ نبرد، در آن لحظات که دشمن به سوی او خیز برمی‌داشت یا او شمشیرش را در قلب دشمن می‌کاشت، رایحه‌ای غریب، شامه‌اش را نوازش می‌داد، رایحه‌ای که بی‌نظیر بود و با هیچ چیز قابل تعویض نبود.

انگار نسیمی هراز گاه، پنجرهٔ بهشت را می‌گشود و می‌بست. در آن لحظات آرزو می‌کرد که کاش این پنجره گشاده بماند و این رایحه همواره در شامه بپیچد و این نسیم، پیوسته وزیدن بگیرد.

نه، این راه، بازگشتنی نیست. به رابعه در این مسیر تنها و داعی می‌رسد و دعایی.

پس زودتر که دشمن گمان نبرد، رفته‌ای که بازنگردی.

اسب را به سمت خیمه هی می‌کند. بسیار پیش از خیمه مادر و رابعه ایستاده‌اند. پس این دو تاکنون نظارهگر جنگ او بوده‌اند.

«مادر! من عزم رفتنم جزم است. راضی هستی از من؟!»

مادر، عرق از پیشانی فرزند می‌زداید.

«عزیز دلم! رضایت من در شهادت توست، پیش پای حسین(ع).»

وهب پیشانی مادر را می‌بوسد:

«خدای دلم هم همین حرف را می‌زند.»

و روبه سوی رابعه می‌گرداند. مادر می‌ترسد از این تعلق:

«پس نایست! برو!»

رابعه از پشت چشمهای بارانی، فقط می‌تواند بگوید:

«نه»

وهب چشم در چشم رابعه می‌دوزد و مردانه بغضش را فرو می‌خورد:

«دوستت دارم و تو را با هیچ حوری بهشتی معاوضه نمی‌کنم. از خدا می‌خواهم که تو را زود به من ملحق کند.»

و براسب سوار می‌شود.

پیش از آنکه اسب راهی کند، کلام بغض‌آلود رابعه را می‌شنود:

«دنیا پس از تو نباشد!»

دشمن چشم انتظار اوست. به محض ورود به میدان بیست و چهار پیاده به قصد او از جبههٔ دشمن کنده می‌شوند. اما او انگار دشمن را نمی‌بیند، با خود نرم زمزمه می‌کند و دور میدان می‌گردد. اما آرام آرام، زمزمه‌اش به فریاد و نجوایش به رجز تبدیل می‌شود:

«مادرم! ام وهب! طلایه‌دارت می‌شوم.

این شمشیر، این نیزه، این دستها به چه کار می‌آید اگر تو را سرافراز نکند.

من همان جوان مؤمنم که تو پرورده‌ای.

و تا تلخی طعم جنگ را به دشمن نچشانم از پا نمی‌نشینم.»

شمشیر را دور سر می‌چرخاند و در میدان چرخ می‌زند. پیاده‌ها اندك اندك دوره‌اش می‌کنند و مغرور و خرسند از این نبرد نابرابر او را در میان می‌گیرند.

راه پیش روی وهب این است که با بیست و چهار چشم، اطراف خویش را بپاید تا هیچ پیاده‌ای فرصت نزدیك شدن نیابد. مدام بچرخد تا چرخش هیچ شمشیری جمجمه‌اش را نشانه نرود. لحظه‌ای نایستد تا هیچ نیزه‌ای برپشتش ننشیند، دمی درنگ نکند تا به دام دوار دشمن نیفتد.

این تمامی تدبیر وهب است که به کار می‌گیرد و میان چندین سر و بدن فاصله می‌اندازد و جنگ را به درازا می‌کشد.

اما وقتی چهار شمشیر، چهار دست و پای اسب را همزمان پی می‌کنند و اسب و سوار با هم به زمین می‌غلتند، وهب تنها می‌تواند به طرفةالعینی از جا برخیزد و خویش را بازبیابد تا شمشیرهای آخته و هماهنگ به سرنوشت اسبش دچار نکنند.

جنگ شکل دیگری می‌یابد، یك پیاده در مصاف بیست پیاده و یك شمشیر در برابر بیست شمشیر.

وهب همچنان دور خویش می‌گردد و رجز می‌خواند و شمشیر می‌گرداند و با هر حرکت، سربازی را به خاك می‌اندازد. از پا و دست و سر زخم می‌خورد و خون آرام آرام تمام بدنش را فرا می‌گیرد، اما همچنان ایستاده می‌ماند. آنچه اکنون وهب را سرپا نگاه می‌دارد، دیگر بنیهٔ جسمی‌اش نیست که زخمها تمام قوایش را تحلیل برده‌اند، بل نگاههایی است که در این چرخشهای مدام با امام رد و بدل می‌کند. نگاه مهربان امام، آکنده از تحسین و رضایت است و این، یعنی همه چیز، یعنی دنیا، یعنی آخرت، یعنی هزار رابعه، یعنی عشق!

ناگاه نیزه‌ای ـ از کدام سمت؟ـ پشت وهب را سوراخ می‌کند و سینه را می‌شکافد و خون‌آلود از سوی دیگر بیرون می‌آید، تعادل وهب از دست می‌رود و به روبر زمین می‌افتد.

چند سربازی که باقی مانده‌اند، غره از این پیروزی، با شمشیر و خنجر به جان جنازه می‌افتند.

«این گوسفند قربانی نیست که هرکدام تکه‌ای از آن می‌کنید.»

عقابی است اینکه به سمت وهب بال می‌گسترد یا رابعه است؟! شمشیر در دست و دو بال چارقد به دست باد.

سربازها به وضوح وحشت می‌کنند از این هجوم ناگهانی و خود را عقب می‌کشند.

رابعه می‌ماند و وهب. شمشیر از دست

می‌افکند و در مقابل شوی خویش زانو می‌زند: «چه مردی تو وهب و چه نامرد است دشمن تو!»

نیزه را بیرون می‌کشد و روی وهب را به سوی آسمان برمی‌گرداند. با دست و گونه و اشک و مژگان، خون و خاک از چهرهٔ شوی می‌سترد و برروی خویش چنگ می‌زند.

شمر که نظارهگر گریز سربازان جبههٔ خویش از هجوم‌زنی بوده است. این خفت را تاب نمی‌آورد، اما خود را به وادی خفتی دیگر می‌کشاند. غلام خویش، رستم را صدا می‌زند و فرمان می‌دهد:

«برو و کار این زن را تمام کن!»

حملهٔ نامردانه برزنی که عزادار شوی خویش است و کشتن او، چقدر مردی می‌خواهد و چقدر زمان می‌طلبد؟!

«از روی جنازهٔ من برخیز زن! دشمن به قصد تو می‌آید.»

رابعه برروی جنازه بال می‌گسترد:

«خوشا ضربتی که مرا به تو نزدیکتر می‌کند.»

دوست و دشمن مبهوت می‌مانند وقتی که غلام شمر، رابعه را به شمشیر خویش، دو نیم می‌کند. امام دست برچشم می‌برد و مادر وهب، دست برکمر و هردو خود را به سوی قتلگاه می‌کشانند. او از امام خسته‌تر و امام از او دلشکسته‌تر.

مادر، شمشیر افتادهٔ رابعه را از زمین برمی‌دارد، کمر راست می‌کند و برمی‌خیزد.

امام به فرشتگان رخصت می‌دهد که این دو جوان را برهودج بالهای خویش بنشانند.

●

رؤیای مرگ

■ **حجت قاسم‌زاده**

خواب دیدم که مرده‌ام.

مدتها بود که خواب نمی‌دیدم. فقط چند وقت پیش خوابی دیدم، سیاه و خاکستری، همین و بس!

در دوردست رؤیاهای خود چیزی را می‌دانم. که هیچ وقت درکش نکرده‌ام، هیچ وقت.

دراز کشیده بودم، چشمانم بسته بود، حالتی آرام داشتم، همه را می‌دیدم که دور من نشسته‌اند، هیچ‌کس باور نمی‌کرد که من مرده‌ام.

گفت: بلند شو، صبح شده...

و من خواستم بلند شوم اما نتوانستم، چشمانم بسته بود و بدنم فلج شده بود، فرزانه آمد و دستش را برروی پیشانی‌ام گذاشت، دست گرم او را حس می‌کردم، تپش قلب کوچکش را می‌شنیدم، گرما را روی پیشانی‌ام احساس می‌کردم.

گفت: مرده؟

خواستم بگویم: نه، من نمرده‌ام!!!

می‌خواستم که خودم را تکان بدهم، دیدم که نه. «او» که آنجا خوابیده، نمی‌تواند تکان بخورد، من می‌دیدم که «او» قلبش می‌زند، که «او» سعی می‌کند، اما نمی‌تواند چشمانش را باز کند.

فرزانه گفت: «مرده؟

هیچ‌کس جواب نداد، هیچ‌کس به من اهمیت نمی‌داد که مرده‌ام یا نه؟ مادرم چایی‌اش را می‌خورد و پدرم لباس می‌پوشید، برادرانم دورا دور من حلقه زده بودند، اما به من نگاه نمی‌کردند.

فرزانه گفت: مرده.

من فریاد زدم: من زنده‌ام، زنده‌ام، زنده‌ام،...

فرزانه گفت: مرده... مرده...

هیچ‌کس اهمیتی نمی‌داد، مادرم چایی‌اش را خورد و بلند شد دست فرزانه را گرفت و با خود به اتاق دیگر برد، پدرم لباس پوشید و رفت و برادرانم یکایک از جای برخاستند و دنبال مادرم رفتند.

من فریاد زدم: زنده‌ام.

اما «او» آنجا دراز کشیده بود و تکان نمی‌خورد، اما من می‌دانستم که زنده است.

فریاد زدم: پاشو، بلند شو.

«او» بلند نشد، همانجا بود و خوابیده و دراز کشیده و سرد و کهنه و با چشمانی بسته، که امید بازشدنش نمی‌رفت».

رفتم تکانش دادم: هی تو؟ زنده‌ای، نه؟

گفت: نه.

و بسیار کشدار گفت: من مرده‌ام...

من بودم که می‌گفتم، به خود می‌گفتم...

گفتم (به خود گفتم): تو خواب می‌بینی پسر، یک خواب طولانی، این رؤیا هم تمام خواهد شد.

فرزانه آمد، دم در ایستاد و گفت: مادر دارد حلوا می‌پزد؛ او مرده است.

●

اذان

■ محمد بکائی

صدا، مثل پتک خورده بود روی سرش. دستی غیبی از شانه‌هایش چسبیده بود و نشانده بودش وسط رختخواب. هوا، تاریکتر از هروقتی بود که به یادداشت. فضای اتاق را هوای گرفته و خفه‌شده آخر شب پر کرده بود. نفسهای آرام و منظم که از سینه‌های خواب‌آلود و بی‌تپش برمی‌آمد، مثل بختک افتاده بود روی اتاق. مدتی به سکوت گذشت. شك در جانش افتاد. شاید صدایی نبوده. شاید خیال کرده. شاید خواب دیده اما او که هیچ وقت خوابهایش یادش نمی‌ماند. به یاد نداشت اتاق را در این ساعت دیده باشد. تاریك و وهم‌آلود. صدای مهربان مادر به خرناسه‌ای آرام و خفه تبدیل شده بود و لبهای همیشه خندان او با تکانهای آرامی می‌لرزیدند. قدبلند و کشیدهٔ پدر خم شده بود و یکی از پاهایش را فرو کرده بود توی شکمش. ناگهان ترس برش داشت. چرا بیدار شده بود؟

ـ حی علی الصلوة...

پس خواب نبود، خیال نبود. صدا، صدای او بود. چشمهای به تاریکی عادت کرده‌اش را برگرداند به طرف رختخواب او که نبود. بی‌اختیار از جایش بلند شد. ملافه مثل مار چمبره‌زده‌ای دور پاهایش پیچ خورد. برای یك لحظه شك کرد. شاید اشتباه شنیده‌باشد. شاید او نباشد. اماخودش گفته بود. همان روزی که آن جعبهٔ چوبی را به آبادیشان آوردند و گفتند که پسر ننه کلثوم توی آن خوابیده‌است. همان روز بود. زیر نخل خرما کنار جوی ایستاده بودند و مردم را تماشا می‌کردند. ننه کلثوم خم می‌شد و راست می‌شد. خاك را مشت مشت می‌پاشید روی سرش، روسری سیاهش خاکی شده بود و چند تار مو از زیر آن زده بود بیرون. اما دلش آرام نمی‌گرفت. همه او را نگاه می‌کردند و گریه می‌کردند. او هم گریه می‌کرد. سرش را تکیه داده بود به پهلوی برادرش که قدش از او بلندتر بود. سرش خم شده بود و اشکها روی گونه‌اش

لیز می‌خورند و می‌رفتند توی گوشش. یك قطره اشك از بالا چكید روی گونه او، قاطی اشكهایش شد و لیز خورد و رفت تا روی لبهایش. احساس كرد شوری اشكش بیشتر شده است. سرش را بلند كرد. برادرش داشت صورتش را پاك می‌كرد اما تكان شانه‌ها اجازه نمی‌داد. هركدام از چشمهایش را كه پاك می‌كرد آن دیگری می‌جوشید و پرآب می‌شد. آن‌قدر دستش را روی صورتش كشید تا سرخ سرخ شد اما اشكها تمام نشدند. دیگر طاقت نداشت. دستی را كه روی شانه‌های اوگذاشته بود، بلند كرد و گذاشت روی صورتش و بلند بلند گریه كرد. او هم گریه كرد نمی‌دانست برای ننه كلثوم گریه می‌كند یا برای گریه كردن برادرش. تا آن وقت گریه كردن او را ندیده بود. حتی خندیدنش را هم زیاد نمی‌دید. صبح كه می‌شد برادرش می‌رفت و شب دیروقت برمی‌گشت و گاهی هم اصلاً نمی‌آمد. در همان مسجد می‌خوابید كه دیوار به دیوار خانه‌اشان بود. می‌گفتند از اعضای بسیج آن مسجد است و برای جبهه كار می‌كند كه انگار زیاد هم دور نبود. می‌گفتند عراقیها آمده‌اند و آن طرف كرخه چادر زده‌اند و با توپهایشان به طرف ایران شلیك می‌كنند. پسر ننه كلثوم هم به طرف كرخه رفته بود تا دیگر آنها شلیك نكنند. صدای توپ را چند بار شنیده بود كه بلند بود و وحشتناك. بعد از صدا هم از آن دورها گرد و خاك بلند شده بود و عده‌ای را به فكر رفتن انداخته بود. اما بعد دیگر خبری نشده بود و تنها جوانها رفته بودند اما نه طرف شهر. رفته بودند طرف رودخانه. پسر ننه كلثوم هم رفته بود به طرف رودخانه. اما حالا توی آن جعبه چوبی بود و ننه كلثوم هم داشت خودش را می‌زد. باورش نمی‌شد كه دیگر پسر ننه كلثوم را نبیند. همانی كه تا چند روز پیش راه می‌رفت و برای گاوهایشان علوفه می‌برد. عادت كرده بود كه تنها مردن پیرمردها را ببیند. مثل كربلائی عابد را كه می‌گفتند بیشتر از صد سال داشت و ریشش عین پنبه سفید بود. اما حالا همه گریه می‌كردند و پسر ننه كلثوم هم دیگر نمی‌توانست راه برود. برادرش هم گریه می‌كرد و شانه‌هایش مثل شانه‌های جوانهای بزرگتر تكان تكان می‌خورد. همان روز زیر نخل بعد از بردن پسر ننه كلثوم نشسته بودند و صورتشان را با آب جوی شسته بودند.

ـ من می‌رم.

ـ كجا؟

برادرش هیچ نگفته بود و حتی نگاهش هم نكرده بود.

ـ یه روز توی آبادی اذان می‌گم و می‌رم، نمی‌تونم...

بعد باز گریه كرده بود و دویده بود تا پشت خانه‌های آبادی. حالا هم داشت اذان می‌گفت. صدا، صدای او بود. برادرش پس می‌خواست برود. می‌خواست برود تا رودخانه. اما اگر مثل پسر ننه كلثوم می‌شد چه؟ پشتش لرزید و نتوانست سرپا بایستد. خراب شد روی رختخواب. مادرش غلتی زد و دهانش را چند بار باز و بسته كرد. چشم دوخته بود به مادرش و خدا خدا می‌كرد بیدار نشود. می‌خواست برود مسجد. اگر مادرش بیدار می‌شد نمی‌گذاشت. دوباره بلند شد. پاهایش می‌لرزیدند. نمی‌توانست تكانهای زانوهایش را كنترل كند. دست خودش نبود. چمبره ملافه را لگد كرد و از آن گذشت. سایه‌اش افتاده بود روی دیوار و بلندتر شده بود. دستش را به دیوار گرفت و یك پایش را بلند كرد و گذاشت آن طرف مادرش. مادرش ملچ ملچ نامفهومی كرد و انگار چیزی گفت. مدتی ایستاد. جرأت نمی‌كرد آن پای دیگرش را از روی مادرش رد كند. صدای خروس از حیاط بلند شد. تیره پشتش تیر كشید و بدنش كِش آمد. سریع از روی مادر رد شد و به طرف در رفت. دلش می‌خواست خروس را بگیرد و سرش را بكند. در را باز كرد و آرام از لای آن به بیرون خزید. توی تاریكی راهرو نمی‌توانست كفشهایش را پیدا كند. همان‌طور پابرهنه به طرف حیاط دوید و طول حیاط را سریع طی كرد. در آهنی حیاط را باز كرد و توی كوچه سرك كشید. هیچ كس نبود. صدای جیرجیركها در فضای خالی از صدا طنین خاصی داشت. می‌خواست برود تا مسجد اما نرفت. یادش آمد روسری ندارد. همان جا جلوی در نشست. می‌خواست برادرش را ببیند. می‌خواست بگوید كه صدای اذانش را شنیده و ترسید. چرا كه هنوز جمله او را به یاد داشت كه گفته بود:

ـ یه روز اذان می‌گم و می‌رم حتی اگر آخرین روز عمرم باشه.

می‌ترسید مادرش مثل ننه كلثوم شود كه دیگر لباس سیاهش را درنیاورد و هیچ‌كس خنده‌اش را نبیند.

می‌ترسید دیگر برادری نداشته باشد تا منتظرش باشد و رختخوابش را روی پشت‌بام، اول غروب پهن كند، تا خنك شود. می‌ترسید دیگر كسی نباشد تا خرماهای بالای درختهایشان را بیاورد پایین تا او بخورد و هسته‌اش را فوت كند وسط حیاط. می‌ترسید دیگر هیچ‌كس او را سوار تراكتور نكند و دور آبادی نچرخاند.

ـ چرا اینجا نشستی؟

صدای مادرش مثل خنجر رفت به پشتش.

ـ من نمی‌یام!

ـ كجا نمی‌یای؟!

ـ نمی‌یام خونه، می‌خوام همین جا باشم.

ـ چرا نمی‌یای خونه، خواب بد دیدی؟

ـ نه خواب نبود خودم شنیدم.

ـ چی‌رو شنیدی؟ چرا در رو باز كردی؟

ـ می‌خوام داداشم بیاد. من خودم شنیدم كه اذان می‌گفت.

ـ اذان می‌گفت؟!

ـ آره اذان می‌گفت، خودم شنیدم.

مادر ایستاد و به فكر فرو رفت. حسی در درونش شروع كرد به جوشیدن. زیاد شد و زیاد شد. آن‌قدر شد كه دلش شروع كرد مثل سیر و سركه جوشیدن. برگشت و تا اتاق دوید.

ـ پاشو حاجی، كریم نیست.

ـ خوب حتماً مسجده.

حاجی این را گفت و به بیرون نگاه كرد كه داشت سفیدی بیشتر از سیاهی می‌شد.

عفیفه می‌گه كریم اذان گفته.

ـ بارك‌الله كریم، آفرین، خوشم اومد، خیلی ثواب داره.

مادر عصبانی شد و حرصش درآمد.

ـ پاشو برو ببین مسجده یا نه.

ـ حتماً مسجده دیگه، مثل همیشه.

ـ نه نیست من می‌دونم. اون رفته...

و گریه اجازه نداد و مادر تا شد و نشست وسط اتاق و روسری‌اش را گلوله كرد و گذاشت توی دهانش و هق زد حاجی تعجب

کرده بود. متوجه قضیه نمی‌شد.

ـ باشه می‌رم حالا چرا گریه می‌کنی، مگه کجا رفته؟

منتظر جواب نشد و آمد بیرون. توی سایه روشن، حیاط مثل روحی بود که عبای سفیدی پوشیده باشد. طول حیاط را طی کرد.

ـ تو چرا اینجا نشستی؟

ـ منتظرم داداشم بیاد.

صدای دختر موج عجیبی داشت. انگار که یك سطل نگرانی را خالی کرده باشند توی دل حاجی. سریع از در باز بیرون رفت و تند کرد طرف مسجد. در حیاط مسجد کسی نبود و از اتاق پایگاه بسیج نوری بیرون می‌زد. در اتاق را زد و داخل شد. پسر صالح داشت قرآن می‌خواند. از کریم و دیگران خبری نبود.

ـ کریم کجاست؟

پسر صالح ادامه آیه را خواند «فادخلواها آمنین» رفتند.

همه نگران بودند. بعد از آمدن مسعود و علی و احمد که با کریم رفته بودند نگرانیها بیشتر شده بود. از آنها فقط علی سالم بود. بقیه همه مجروح شده بودند اما از کریم خبری نبود. توی شلوغی عملیات گم شده بود و هیچ اثری از او نبود. همه او را دیده بودند که می‌دویداما او را دیگر ندیده بودند. پشت تپه‌ای رفته و دیگر نیامده بود. هیچ‌کس تیر خوردنش را ندیده بود یا افتادنش را. حاجی لاغر شده بود. همین یك ماهه به اندازه ده سال براو گذشته بود. مادر قدش خمیده بود و بیشتر روز را با ننه کلثوم می‌گذراند. هردو لباسهای سربازی می‌دوختند و به جبهه می‌فرستادند. اما عفیفه هنوز منتظر بود شبها با مادرش گریه می‌کرد و توی دامان او به خواب می‌رفت و صبحها جای برادرش را از روی پشت‌بام، دست نخورده و مرتب جمع می‌کرد. هرروز که بالا می‌رفت در هرپله امید داشت تا حتی یك چروك کوچك، روی ملافه سفید آن ببیند اما رختخواب صاف صاف می‌ماند و دل عفیفه غمزده‌تر می‌شد.

آن شب رختخواب را پهن کرد و ملافه را سفت کشید تا خوب صاف شود بعد دلش تاب نیاورد و افتاد روی رختخواب و غلت زد. آن‌قدر چرخید تا سرش گیج رفت و ملافه پر شد از چروك، بعد بغض آمد و سفت شد در گلویش. از ته سینه‌اش ناله‌ای جوشید و شانه‌هایش شروع کردند به تکان خوردن. نفهمید کی خوابش برد. کریم را دید که می‌دوید. مثل شهاب شده بود. می‌درخشید و پنهان می‌شد. بعد دوباره آتش می‌گرفت و نور می‌پاشید توی دشت و بعد می‌رفت پشت تپه‌ای و خاموش می‌شد و او دیگر نمی‌توانست ببیندش. دلش می‌خواست دنبال کریم برود اما نمی‌توانست. کریم دور می‌شد و دور می‌شد. تنهای تنها بود. پاهایش روی زمین نبودند و دهانش مرتب باز و بسته می‌شد. صدای گنگ و نامفهوم اذان را از میان غریو گلوله‌ها و غرش توپها می‌شنید. صدا صدای کریم بود که اذان می‌گفت. ناگهان تیری آمد و خورد به گلوی کریم. صدایش پیچ و تابی برداشت و افتاد به خس خس. کریم سکندری رفت و افتاد روی زمین. دیگر صدایش نمی‌آمد اما دهانش تکان می‌خورد. دل عفیفه مثل سنگ قلاب سنگ شده بود. می‌خواست از توی سینه‌اش بیرون بپرد. احساس کرد کسی روی سینه‌اش دارد راه می‌رود و فشار می‌دهد. نفسش تنگ شده بود و احساس خفگی می‌کرد. ناگهان صدای اذان کریم توی دشت پیچید. صدایی صاف و بلند. نوری از طرف مشرق تابیدن گرفت و شروع کرد به بالا آمدن. عفیفه از خواب پرید. همان وقتی که آن بار از خواب پریده بود. از روی رختخواب کریم بلند شد و ایستاد. صدای اذان از رادیوی خانه‌اشان می‌آمد. پدرش توی حیاط وضو می‌گرفت. پایین آمد و وضو گرفت. مادرش تکیده‌تر از همیشه از اتاق بیرون آمد و رفت تا وضو بگیرد. عفیفه رفت تا نمازی که کریم اذانش را گفته بود، بخواند. دلش نیامد به مادرش بگوید که دیگر رختخواب کریم را پهن نخواهد کرد.

● از یادداشتهای یک مرد متین

■ اثر: آنتوان چخوف
■ ترجمه: رضا ناظمیان

من مردی متین و درونگرا هستم و به تفکر در مسائل فلسفی و عقلی علاقه دارم اما به اقتضای شغلم به امور مالی و مسائل پولی می‌پردازم چون در دانشگاه، حقوق مالی تدریس می‌کنم و الان مشغول آماده کردن موضوعی هستم به‌نام: «مالیات بر سگها، در گذشته و آینده».

و طبیعی است که از دوشیزگان و خواندن داستانهای بلند و امثال این کارهای بیهوده و چرند، کاملاً بی‌نیاز باشم.

الان صبح است و ساعت، ده را نشان می‌دهد. مادرم فنجانی قهوه برایم می‌ریزد. قهوه‌ام را می‌نوشم و به بالکن می‌روم تا در زمینه موضوع درسی‌ام چیزی بنویسم.

ورقه سفیدی برمی‌دارم و بالای آن این عنوان را می‌نویسم:

«مالیات بر سگها، در گذشته و آینده»

پس از کمی اندیشه و تأمل، گوشه‌ای از تاریخ را این‌گونه می‌نویسم:

با استناد به نظرات و دیدگاههایی که «هردوت» و «کزینوفن» ارائه کرده‌اند سرچشمه پیدایش مالیاتها برمی‌گردد به...

اما صدای گامهای ناشناخته‌ای به‌گوشم می‌خورد. به پایین نگاهی می‌اندازم، دختر جوانی را می‌بینم که صورتی مستطیل و قدی بلند دارد. فکر می‌کنم اسمش «نادنکا» یا «فارنکا» باشد، برای من فرقی نمی‌کند. به نظرم می‌آید او به دنبال چیزی می‌گردد. در حالی که تظاهر می‌کند مرا ندیده، با صدای آهسته‌ای می‌خواند:

«به یاد نمی‌آوری آن صدای زیبا و دلنشین را، که‌چقدر سرشار بود از لطافت و دلپذیری؟». آنچه را که نوشته بودم دوباره از سر گرفتم و سعی کردم کارم را ادامه دهم ولی دختر جوان دوباره ظاهر شد، گویی مرا زیر نظر دارد. با صدای غمناکی گفت:

صبح به خیر، «نیکلای آندره‌ویچ»، به من نگاه نمی‌کنی تا ببینی چقدر ناراحت و اندوهگینم؟ گفتم: ناراحتی‌ات چیست؟

گفت: «دیروز گم کردم، آه گم کردم، من به دنبال قطعه گرانبهایی می‌گردم که از زنجیر ساعتم کنده شده است.»

سعی کردم دوباره کارم را از سر گیرم، اما آن دختر حرفش را ادامه داد و گفت: «نیکلای آندره‌ویچ، خواهش می‌کنم مرا به خانه برسان چون خانواده «کاریلین» سگی بزرگ و کاملاً وحشی دارند و من نمی‌توانم به تنهایی به خانه بروم... خواهش می‌کنم.»

دریافتم که فرار فایده‌ای ندارد و گزیری نیست جز آنکه همراه او بروم. قلم را بر کاغذ گذاشتم و پایین رفتم. به محض اینکه نزدیک او رسیدیم دستش را در دستم حلقه کرد و با همدیگر به طرف خانه روستایی‌اش به راه

افتادیم.

از اینکه مأموریت به گردش رفتن با زن یا دختری این‌گونه دست در دست به دوش من گذاشته شده بود، احساس خاصی داشتم، نمی‌دانم چرا، گویی رخت آویـزی بودم که پوستین بزرگ و سنگینی به آن آویزان کرده باشند، اما «نادنکا» یا «فارنکا» به آرنج من آویـزان شده بود. هنگامی که از کنار خانه «کاریلین» می‌گذشتیم، سگ واقعاً بزرگی را دیدم. دیدن سگ مرا به یاد مالیات بر سگها انداخت و به موضوعی که آن را شروع کرده بودم اندیشیدم و از فرط حسرت آهی کشیدم.

«نادنکا» یا «فارنکا» پرسید: «چرا آه می‌کشی؟»

و خودش هم آهی کشید.

اینجا ناچار بودم وانمود کنم که تسلیم شده‌ام. به‌نـظر می‌رسیـد که «نـادنکا» یا «فارنکا» الان یادم افتاد که نام او «ماشنکا» است- یقین کرده است که من شیفتـه او شده‌ام. نمی‌دانم چه چیزی موجب شده که او به چنین یقینی برسد. او به استناد به این یقین، از نظر انسانی وظیفه خود می‌داند که با من با عطوفت و مهـربـانی بنگـرد و با سخنان گرم و دلپذیر خود، روح دردمند مرا تسلاّ دهد و آرامش بخشد.

«مـی‌بینم آه می‌کشی، این بدان خاطر است که تو عاشق هستی. اما من به تو واقعاً احترام می‌گذارم ولی نمی‌توانم تو را دوست داشتـه باشم، چون دل من به مرد دیگری تعلق دارد و من در این ماجرا هیچ تقصیری ندارم.»

در اینجا بینی‌اش سرخ شد و اشك از دیدگانش فرو ریخت.

اما از خوش‌شانسی به خانه آنها رسیدیم...

ما در «مـاشنکا» روی پشت‌بام نشسته بود. او زنی است که اوهام و خیالات بر او حاکم است، درست مثـل دختـرش. تعداد زیـادی از دختـرانی که لباسهای رنگارنگ پوشیده بودند نیز روی پشت‌بام بودند. در میـان ایـن دختـران، همسـایـه خانـه روسـتـایـی‌مان را دیـدم. او افـسـر بازنشسته‌ای بود که در جنـگ اخیر، گونه چپش زخمی شده بود.

این بیچـاره هم مثل من تصمیم داشت تابستان امسالش را صرف نوشتن یك اثر ادبی کند. او کتاب «یادداشتهای روزانه یك سربـاز» را می‌نویسـد و مانند من هر روز صبح می‌نشیند تا کار بزرگش را به انجام برساند ولی هنوز عبارت «میلاد من در...» را به پایـان نرسـانـده بوده که «فـارنکـا» یا «مـاشنکـا» زیـر بالکن ظاهر می‌شود و او می‌بایست «فارنکا» را به خانه‌اش برساند.

حاضران همگی مشغول تمیز کردن میوه بودند. من سلام کردم و خواستم برگردم. اما دخترانی که لباسهای رنگارنگ پوشیده بودند گوشه شنل مرا گرفتند. نشستم و بلافاصله انـواع میوه‌های خوشمزه را در برابرم قرار دادند و شروع کردند به صحبت کردن در

مورد مردان: «این جوان، روی زیبایی دارد، آن دیگری زیباست ولی سایه‌اش سنگین است، سومی مهربان و دوست داشتنی است ولی زشت است، چهارمی می‌توانست ممتاز باشد اگر بینی‌اش شبیه انگشتانه خیاطان نبود و پنجمی...»

مادر «فارنکا» به من گفت: «و تو نیکلای، زیبا نیستی ولی مهربان و دوست داشتنی هستی، احساس عجیبی در چهره‌ات وجود دارد، ولی به هر حال زیبایی در مردان مهم نیست بلکه هوش و ذکاوت اهمیت دارد.»

دختران آهی کشیدند و به یکدیگر چشمک زدند... و همگی بر این عقیده شدند که آنچه در مردان مهم است هوش و ذکاوت است نه زیبایی.

چشمانم را به طرف آینه چرخاندم تا ببینم چقدر مهربان و دوست داشتنی هستم. موهای پریشان و درهم ریخته‌ام را جمع کردم و دریافتم که با سبیلها و ابروان و موهای زیر چشمانم، به جنگلی کامل می‌مانم که بینی زیبایم از آن سر برآورده است همچنانکه مأموران آتش‌نشانی با تلمبه‌ها و کپسولهایشان از پنجره‌های برج سر برمی‌آورند.

من مطمئناً زیبا هستم.

مادر «فارنکا» که گویی می‌خواست دیدگاهی پنهانی را تائید کند گفت: «اما تو نیکلای، با صفات و ویژگیهای ذهنی ژرف و عمیقت دلها را به کمند خود گرفتار می‌کنی.»

اما «نادنکا» به خاطر من ناراحت و دردمند است ولی در عین حال احساس خوشبختی و میمنت می‌کند، چه، براین عقیده است که در برابر یك مرد عاشق ایستاده.

دختران، پس از آنکه حرفهایشان در مورد عیوب مردان را پایان بردند، سخن گفتن در مورد عشق را آغاز کردند. عجیب آنکه هریك از اینان به محض عذرخواهی و ترك کردن مجلس، بلافاصله پشت سر او بد گفته و غیبت او را می‌کردند.

تا آنکه خانم خدمتکار خانه ما به آنجا آمد. مادرم او را فرستاده بود تا مرا به خوردن ناهار دعوت کند. با خودم گفتم: حالا می‌توانم از این جمع کریه و ناپسند گریخته و به موضوع خودم فکر کنم. بلند شدم و اجازه بازگشت خواستم.

اما مادر «فارنکا» و خودش و دخترانی که لباسهای رنگارنگ پوشیده بودند، همگی مرا احاطه کردند و یك‌صدا گفتند که من حق ندارم آنان را ترك کنم چون شب گذشته به آنان قول داده‌ام ناهار را آنجا بمانم و پس از خوردن ناهار، برای جمع کردن قارچ با آنان به جنگل بروم.

وجودم از خشم لبریز شده بود ولی احترام گذاشتن به مردم و ترس از اینکه شاید در لیاقت و شایستگی من خللی به وجود آید، مرا مجبور کرد تا در برابر این زنان سر فرود آورده و تسلیم شوم.

حالا ما بر سفره غذا نشسته‌ایم و افسری که زخم گونه‌اش موجب کم‌کاری فکهایش شده است، به‌گونه‌ای می‌خورد که گویی بر او لگام بسته شده و دهنه‌ای در دهانش نهاده‌اند. اما من خود را با ساختن شکلهای مختلفی از مغز نان سرگرم می‌سازم و درباره مالیات بر سگها فکر می‌کنم و سعی دارم خود را آرام کنم چون می‌دانم مردی عاقل و بسیار خشمگین هستم.

«نادنکا» با مهربانی مرا نگریست و شوربای خیار و خاگینه نخود فرنگی و کمپوت سیب به من تعارف کرد. با بی‌میلی مقداری از آنها خوردم.

سپس به جنگل رفتیم و «فارنکا» دستش را در دست من حلقه کرد و همراه من به راه افتاد. خیلی ناراحت شدم ولی خشم را فرو خوردم و هیچ سخنی بر زبان نیاوردم. به من گوش بده نیکلای و بگو که چرا غمگینی و حرفی نمی‌زنی؟

کارهای این دختر عجیب است. من در مورد چه چیزی با او سخن بگویم، چه پیوندی من و او را به یکدیگر مرتبط می‌سازد؟

دنبال موضوع سبك و ساده‌ای که در سطح فهم و درك او باشد گشتم وپس از یك تفکر طولانی گفتم: آتش گرفتن این جنگلها ضرر زیادی به روسیه خواهد زد. «فارنکا» در حالی که آه می‌کشید گفت: تو از گفتگوی عاشقانه با من دوری می‌کنی، آیا می‌خواهی با سکوتت مرا شکنجه دهی؟ بخصوص که احساس تو نسبت به من یکطرفه است، تو به تنهایی ناراحت و غمگین می‌شوی و این مسئله ترسناکی است نیکلا، یا اینکه تو می‌خواهی من با عشقم در راه خوشبختی تو قربانی شوم؟

پس از آن به خانه روستایی بازگشتیم و چای نوشیدیم و به ترانه یکی از زنانی که لباس رنگارنگ پوشیده بود گوش سپردیم.

شب فرا رسید و ماه زیبایی از پس درختان جنگل بالا آمد و سکوت بر فضا حاکم شد. بوی بدی به مشام رسید، بوی علف تازه. شنلم را برداشتم و به خانه بازگشتم تا شاید از ماجرای آن روز سر در بیاورم.

روز بعد پالتویم را پوشیدم و چترم را برداشتم و به طرف خانه کوچك به راه افتادم و با این باور که مردی متین هستم. از اینکه در سخنانم از مرز لیاقت و شایستگی تجاوز کنم دوری جستم و همه تلاشم را به کار بردم تا بر خودم مسلط باشم. اگر مرد بر خودش مسلط نباشد چه ارزشی دارد؟ در این خانه همه منتظر من هستند. «نادنکا» را دیدم که رنگش پریده و آثار اشك بر چهره‌اش نمایان است. تا مرا دید از شادی و سرور فریادی کشید و گفت: می‌خواهی صبر مرا آزمایش کنی؟ مطمئن باش که من تمام شب را نتوانستم بخوابم و همه‌اش به تو فکر می‌کردم.

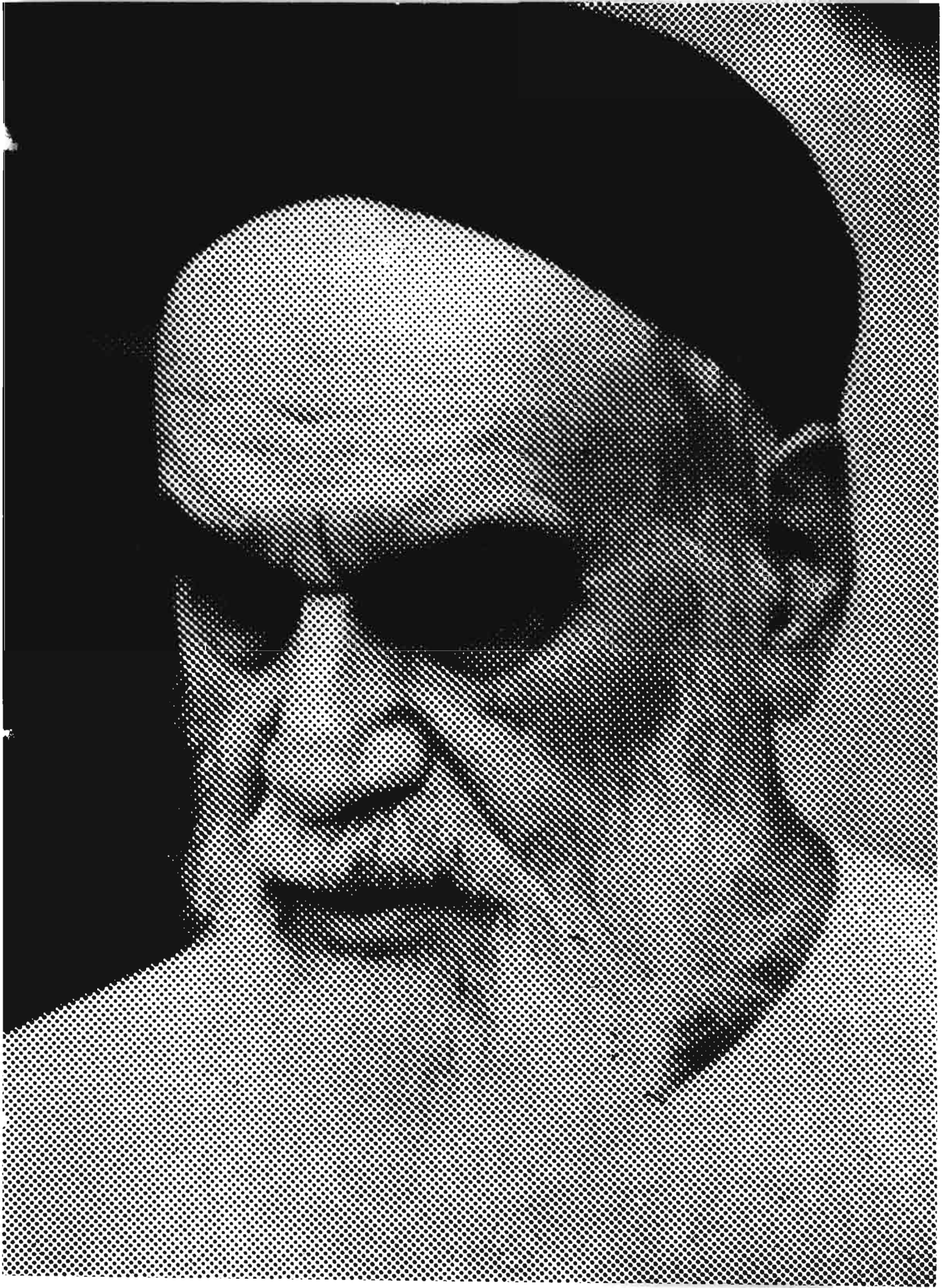
از من خواست تا او را ببوسم. در دام افتاده بودم. نمی‌دانستم چه بگویم، دوباره از من خواهش کرد و اصرار ورزید. دیدم راه گریزی نیست، پیشانی مستطیلش را بوسیدم و در آن لحظه همان رنج و عذابی را احساس کردم که در کودکی به هنگام بوسیدن اجباری پیشانی جنازه مادربزرگم احساس کرده بودم.

وقتی به خانه بازگشتم خشم و اضطراب وجودم را فراگرفت. چون مادر «فارنکا» را دیدم که با گرمی و تأثر خاصی مادرم را می‌بوسید. سپس به طرف من آمد و با من احوالپرسی کرد و گفت: خداوند مبارك گرداند، خوب گوش کن باید او را بسیار دوست بداری.

این را پس از آنکه مادرم با ازدواج من با دخترش موافقت کرده بود، گفت.

و بدینسان مرد متینی چون من را برخلاف میلم داماد کردند. البته می‌توانستم از این ازدواج فرار کنم، چنانکه آن افسر زخمی به بهانه اینکه عقلش سالم نیست از زیر بار ازدواج شانه خالی کرد.

کاش من هم همان کار را می‌کردم ولی دیگر کار از کار گذشته است.



● شرح سوز

■ تحقیق و تنظیم: علی تاجدینی،
سید مرتضی آوینی

اشاره

این مقاله بخش اول از مجموعه‌ای است تحت عنوان «شرح سوز» که به طور کامل در ویژه‌نامه‌ای که ماهنامه سوره برای «فرهنگ و مبانی نظری هنر» در دست تهیه دارد، به چاپ خواهد رسید.

از ما برنمی‌آید که حضرت روح‌الله را به دیگران بشناسانیم، او خود دلیل خویشتن است و هرکه چنین است دیگران را باید به او شناخت. راز آشنایان، از ازل دل آشنای اویند پس روی سخن را بایست به آنان گرداند که در حریم راز ره نیافته‌اند، کور را باید صفت آفتاب گفتن، او را نیز هرچه گویی فایده نکند، کوران را چشم سر نیست اگرچه چشم دل هست و نقش آفتاب، از ازل برفطرت آدمیان نشسته است اما آن را که چشم دل کور است هرچند آفتاب را نیز به چشم سر بنگرد او را فایده نخواهد کرد.

پس حضرت روح‌الله خود دلیل خویشتن است و هرکه چنین است دیگران را باید به او شناخت، و این مقال با این قصد فراهم آمده است. در آثار مکتوب حضرت او، جای جای، ابیاتی در مقام نقل نشسته‌اند گاه از حافظ و گاه از مولوی و گاه از دیگران، و او به مناسبت شرحی برآن بیت و یا مصرع نگاشته است.

با این ابیات و شروح حضرت او را برآنان جمع آورده‌ایم و برآن عنوان «شرح سوز» نهاده‌ایم. در دو بخش:

ـ بخش اول: در حضرت لسان‌الغیب

و بخش دوم: در حضرت مولوی

❋ ❋ ❋

در حضرت لسان‌الغیب

لسان‌الغیب، سخت محبوب حضرت او افتاده تا آنجا که حضرتش در اشعار خویش بیش از همه متأثر است از حافظ و البته تأمل بیشتر در این معنا، نشان خواهد داد که این قبول تأثیر از حدود سبک و قالب فراتر نمی‌رود. تعبیرات حضرتش به طور قطع از آن خود اوست و مدلول و باطن ابیات و تعابیر، همان تفکر عرفانی است که حضرتش را از دیگر عرفا متمایز می‌دارد. نحوه دلالت تعابیر به معانی، نیز همان است که هشتصد سال کمتر و یا بیشتر در این مرز و بوم سابقه تاریخی دارد و همین نحوه دلالت است که شعر عرفانی را از غیر آن تمایز می‌بخشد. این دلالت را ما «تأویلی» نام نهاده‌ایم به اعتبار آن نسبتی که میان این عالم با عالم معانی برقرار است.

حضرت روح‌الله، حافظ را بیشتر با عنوان «عارف شیراز»[1] و یا «عارف شیراز، قدس سره»[2] نامیده‌اند و این تعبیر به خودی خود می‌تواند حکایتگر اعتبار حافظ باشد در نزد ایشان. گذشته از آنکه بسیار هست که حضرتش در باب حافظ با صراحت بیشتری سخن گفته باشد. و فی‌المثل در تفسیر سوره حمد و در بحث از «زبان عرفانی»:

«این عرفا و شعرای عارف مسلک و فلاسفه، همه یک مطلب را مراد کرده‌اند، در مطلب، اختلافی نیست، تعبیرات، مختلف است و زبانها مختلف. زبان شعر خودش زبانی است، حافظ خودش زبان خاصی دارد. او هم همان مطالب را می‌گوید که دیگران گفته‌اند، اما با زبان دیگری... نباید مردم را از این برکات دور کرد.»

...و برای آنکه این برکات به مردمان رسد، تنها حضرت او بود که توانست یک مانع تاریخی چند صد ساله را در حوزه‌های علمی علوم قدیم بشکند. و آنکه با تفکر سنتی حاکم برحوزه‌ها آشناست خوب می‌داند که هیچ‌کس جز حضرتش نبود که بتواند بی‌آنکه جام شوکران تکفیر را سر کشد از پس این مهم برآید. در همان تفسیر سوره حمد است که می‌فرماید:

«من به آقای شاه‌آبادی که این مسائل را برای جمعی از کسبه می‌گفت عرض کردم: «آخر اینها و این مسائل؟!» گفت: «بگذار این کفریات به گوش اینها هم بخورد»... و لفظ کفریات، مستغنی از هرتوضیحی، بیانگر تلقی عام حوزه‌ها از عرفان نظری و زبان تأویلی آن است.

***

عنقا شکار کس نشود دام بازگیر
کانجا همیشه باد‌به‌دست است دام را

اصحاب سلوک و عرفان و مشایخ معرفت و صاحبان یقین در اینکه حقیقت واجب (جل سلطانه و بهربرهانه) عبارت است از وجود به شرط آنکه اشیاء به همراه او نباشد که از آن تعبیر می‌کنند به «شرط لا»[3] و مرتبهٔ احدیت و تعیّن اول و هویت غیبیه «و مرتبه عماء (بنابر قولی)» یا آنکه حقیقت واجب عبارت است از وجودی که نسبت به همراه بودن اشیاء با او شرط در آن نباشد: «لا به شرط شیء»[4] یعنی طبیعت با حیثیت طبیعت بودن که از آن به وجود مطلق تعبیر می‌شود... و باز از آن تعبیر می‌شود به هویت ساریه در غیب و شهود و عنقاء مغرب که به دام اوهام حکماء درنیفتد چنانچه گفته شده است:

عنقا شکار کس نشود دام بازگیر

کانجا همیشه باد به دست است دام را[۵]

«این حقیقت در زیر سراپرده‌های نور و حجابهای ظلمانی است. در مقام عماء و بطون و نهانخانهٔ غیب است و در همه عوالم ذکر حکیم نه اسمی از او هست و نه رسمی، و از آن حقیقت مقدسه در همه عوالم ملك و ملکوت نه اثری و نه نشانی است و دست آرزوی عارفان از آن کوتاه و پای سالکان در راه سراپرده‌های جلال آن حقیقت، لغزان است. دلهای اولیاء کامل از ساحت قدسش در حجاب و برای احدی از انبیاء مرسلین همچنان ناشناخته مانده و مورد پرستش احدی از عبادت‌کنندگان و رهروان راه قرار نگرفته‌اند. و مقصد و مقصود اصحاب معرفت و صاحبان کشف و یقین نشده است تا آنجا که اشرف مخلوقات عرض کرد ما تو را، آنچنان که شایستهٔ شناسایی است نشناختیم و آنچنان که شایستهٔ پرستش است نپرستیدیم و در این‌باره گفته شده است:

عنقا شکار کس نشود دام بازگیر

و این مطلب در نزد صاحبدلان به ثبوت رسیده است تا آنجا که گفته‌اند: نهایت معرفت اهل مکاشفه آن است که عجز خود را از معرفت دریابند... پس در این مقام، الفاظ، کوتاه و نارسا است و گوینده لال است و شنونده، کر: چنانچه شاعر گوید:

من گنگ خواب دیده و عالم تمام کر
من عاجزم زگفتن و خلق از شنیدنش»[۶]

ذات الهی در این مقام تجلی در مرآتی از مرائی ندارد و سالك اهل‌الله او را نمی‌تواند مشاهده کند و نه آن را اصحاب قلوب و اولیاء توانند دید. پس او غیب است اما نه مقام «غیب احدی» بلکه برای این مقام نه اسمی است و نه رسمی و نه می‌توان بدو اشاره کرد و نه طمعی برای احدی از مخلوقات در او می‌توان بست.[۷] به بیان دیگر، [موجودات از طریق اسم جامع الهی که مظهر آن، انسان کامل است با حضرت احدیت ارتباط می‌یابند اما اخذ از حضرت احدیت مستقیماً ممکن نیست حتی برای اسماء الهیه و این است که گفته‌اند عنقا شکار کس نشود دام بازگیر][۸]

***

که ای صوفی شراب آنگه شود صاف
که اندر خم بماند اربعینی

[اظهار ربوبیت از طرف سالك به نقصان سلوك و بقاء انانیت و انیت وی بازگشت می‌کند... چنانکه شیخ ما ادام‌الله ظله‌العالی می‌فرمود اکثر از اهل دعاوی باطله که از اصحاب ریاضات باطله‌اند، دعوی ربوبیت می‌کنند. ولذا میزان شناخت ریاضت باطل از غیر آن، خلوص نیت و صدق سریره با حضرت حق است و در حدیث آمده: «کسی که چهل شبانه‌روز برای خدا اخلاص بورزد چشمه‌های حکمت از قلب وی برزبانش جاری می‌گردد».

که ای صوفی شراب آنگه شود صاف
که اندر خم بماند اربعینی][۹]

***

در ضمیر ما نمی‌گنجد به غیر از دوست کس
هردو عالم را به دشمن ده که ما را دوست بس
نیست در لوح دلم جز الف قامت دوست
چکنم حرف دگر یاد نداد استادم
تو را زکنگره عرش می‌زنند صفیر
ندانمت که در این دامگه چه افتاده است؟
غلام همت آنم که زیر چرخ کبود
زهر چه رنگ تعلق پذیرد آزاد است

پس دعاکننده را سزاوار چنین است که تا می‌تواند باطن خود را منزه کند و آن را از آلودگیها و ملکات پست تهی سازد تا دعایش از مرحلهٔ گفتار به مقام حال، و از مقام حال به لسان استعداد رسد و از ظاهر به باطن سرایت کند تا دعایش مستجاب و به مقصدش نائل شود. پس کوشش کن تا مگر باطنت دعا کند و باطنت طالب باشد تا درهای ملکوت برقلبت گشوده شود و اسرار جبروت بر سرّت و ضمیرت منکشف گردد و کشتی عقلت در دریاهای خیر و برکات به حرکت درآمده به ساحلهای نجات برسد و تو را از گردابهای هلاك نجات بخشد و با «دو بال (علم و عمل) از این سرای تاریك و خانه هلاکت و بدبختی به عالم انوار پرواز نماید، و مبادا هدف و مقصودت از دعا به این صفات حسنی و امثال علیا که آسمانها و زمینها برآنها استوار است و همه عوالم با نور آنها روشن است رسیدن به شهوتهای پست و لذتهای فانی و پوسیده و غرضهای حیوانی و کمالات چهارپایان و درندگان باشد، بلکه باید در طلب کرامتهای الهی و انوار عقلی و کمالاتی که در خور مقام انسان به عنوان آنکه انسان است باشی، و بهشتی را که به پهنای آسمانها و زمین است طلب کنی، تازه این هم در ابتدای سیر و سلوك است وگرنه «نیکی‌های نیکمردان برای مقربین گناه محسوب می‌شود». بنابراین، عارف کامل کسی است که قلب خود را همچون هیولا که هرصورتی را می‌پذیرد، آماده پذیرش آن صورتی بسازد که محبوب، آن صورت را به آن قلب بدهد و هیچ صورتی و فعلیتی را از پیش خود مطالعه نکند و از هردو عالم بگذرد و هردو نشئه را پشت پا زند. چنانکه عارف شیراز گوید:

در ضمیر ما نمی‌گنجد به غیر از دوست کس
هردو عالم را به دشمن ده که ما را دوست بس

و در جای دیگر گوید:

نیست در لوح دلم جز الف قامت دوست
چه کنم حرف دگر یاد نداد استادم

و این است حقیقت آن اخلاصی که در روایت به آن اشاره شده «که هرکس چهل روز اخلاص به خدا داشته باشد چشمه‌های حکمت از دل او برزبانش جاری می‌شود»[۱۰] و در کافی از امام رضا علیه‌السلام نقل شده است که امیرالمؤمنین علیه‌السلام می‌فرمود: «خوشا به حال کسی که عبادت و دعا را برای خدا خالص کند و دلش را به آنچه چشمش می‌بیند مشغول نسازد و یاد خدا را به آنچه گوشش می‌شنود فراموش نکند و به آنچه به دیگری داده شده سینه‌اش اندوهگین نگردد».[۱۱]

پس مرگ بربنده‌ای که ادعای بندگی کند، آنگاه آقا و مولای خود را به اسماء و صفاتی بخواند که آسمانهای ارواح و زمین اشباح با آن اسماء و صفات استوار است، ولی خواسته‌اش شهوتهای نفسانی و رذایل حیوانی باشد و تاریکیهایی را بخواهد که روی هم انباشته شده است و ریاستهای باطل و دست درازی برشهرها و مسلط شدن بربندگان خدا خواستهٔ او باشد.

تو را زکنگره عرش می‌زنند صفیر
ندانمت که در این دامگه چه افتاده است؟

و ای خوشا به حال بنده‌ای که پروردگارش را به خاطر خود او

عبادت کند و خالص برای او شده باشد و به جز او منظورش نباشد و شهوتهای دنیوی و مقامات اخروی را خریدار نباشد.

غلام همت آنم که زیر چرخ کبود
زهر چه رنگ تعلق پذیرد آزاد است[۱۲]

***

قطع این مرحله بی‌همرهی خضر مکن
ظلمات است بترس از خطر گمراهی

عارف کامل، شیخ مشایخ ما آقا محمدرضا قمشه‌ای رضوان‌الله در رساله‌ای که در تحقیق اسفار اربعه نگاشته است مطلبی دارد که خلاصه‌اش این است:

بدانکه سفر عبارت از آن است که انسان از وطن خود حرکت کرده و با طی منازل به سوی مقصد روی بنهد و یك قسم از سفر، صوری و ظاهری است که معلوم است و نیازی به بیان ندارد و یك قسم آن معنوی است و سفر معنوی چهار نوع است:

اول: سفر از خلق به سوی حق...

دوم: سفر از حق به سوی حق به وسیله حق...

سوم: سفر از حق به سوی خلق...

چهارم: سفر از خلق به سوی خلق به وسیله حق...

به نظر من سفر اول که سفر از خلق به سوی حق مقید است به این طریق است که حجابهایی را که جنبهٔ یلی‌الخلقی دارد از میان بردارد و جمال حضرت حق را مشاهده کند... و سفر دوم یعنی سفر از حق مقید به حق مطلق پس هویات وجودیه در نزد او مضمحل گشته و تعیّنات خلقی به طور کلی در نظر او مستهلك می‌شود و با ظهور وحدت تام قیامت کبری برپا می‌شود و حق تعالی به مقام وحدانیت برای او تجلی می‌کند و در این مقام است که اشیاء را اصلاً نمی‌بیند و از ذات و صفات و افعال خود فانی می‌شود و در این سفر اگر از انسانیت او چیزی باقی مانده باشد شیطانی که در جان اوست به صفت ربوبیت ظهور می‌کند و شطح از او سر می‌زند و این شطحیات که از دیگران صادر شده است همه از نقصان سالك و سلوك بوده است و از این جهت بوده که از انیت و انانیت آنان هنوز بقیتی مانده بوده و از اینجا است که اهل سلوك معتقدند که سالك را چاره‌ای نیست از اینکه باید معلم و رهبری داشته باشد تا او را به سلوك رهبری کند و آن رهبر باید به کیفیات سلوك عارف باشد و از جادهٔ ریاضات شرعی خارج نشود که راههای سلوك باطنی به شماره درنیاید و به عدد نفسهایی که مردم می‌کشند راه برای سلوك الی‌الله هست:

قطع این مرحله بی‌همرهی خضر مکن
ظلمات است بترس از خطر گمراهی

پس در این مرحله اگر عنایت الهی در مقام تقدیر استعدادها شامل حال او شده باشد چنانچه شیخ عربی گفته است: «قابل نمی‌شود مگر از ناحیه فیض اقدس» خدای تعالی او را به خویشتن بازمی‌گرداند.»[۱۳]

(در معراج قرب الهی یعنی نماز نیز سالك نیازمند دستگیری اولیاء الهی است و برای رهایی از مکاید شیطان)[۱۴] طریق اسلم و نزدیکتر به نجات آن است که مصلی خود را در جمیع اقوال و افعال تسلیم روحانیت رسول‌الله(ص) یا مقام ولایت‌مآبی، یا امام عصر سلام‌الله علیهما نماید و به لسان آنها ثناجویی از حق کند، و در افعال نیز به افعال آنها متمسك شود و خود که امام ملائکه و جنود الهیه است مأموم مقام رسالت و ولایت شود، و طی این سلوك روحانی و عروج به معراج الهی را چنانچه به هدایت آن بزرگواران می‌کند، به تبعیت محض و تسلیم صرف از آنها کند، که علی(ع) صراط مستقیم و نماز مؤمنین است و خضر طریق سلوك است.»[۱۵]

***

حجاب چهرهٔ جان می‌شود غبار تنم
خوشا دمی که از این چهره پرده برفکنم

و کسانی که از این زندان و زنجیرهای دست و پاگیر آن خلاص شده‌اند و از طبیعت و حدود آن درگذشته‌اند و از آلودگی هیولای جسمانیت و هیأتهای آن و ظلمت عالم ماده و طبقات آن پاك و پاکیزه‌اند وبه عالم ملکوت رسیده‌اند از وجه و جمال و بهاء حضرتش هزار هزار بار بیشتر از آنان که گرفتار عالم طبع اند مشاهده می‌کنند ولی اینان نیز گرفتار حجابهای نورانی و ظلمانی هستند.

اما آنان که از هیأت عالم ملکوت و تعلقاتش و تنگنای عالم خیال و مثال، مجرد شده‌اند و در بلد طیب و مقام قدس و طهارت اقامت گزیده‌اند از بهاء و جمال و وجه باقی ذوالجلال، آن مشاهده کنند که هیچ چشمی ندیده و هیچ گوشی نشنیده و هیچ وهمی برآن احاطه ننموده و هیچ طایر فکری در اطراف آن پر نزده و هیچ عقلی به آن نرسیده از اسرار و انوار و تجلیها و کرامتها ولیکن آنان نیز در حجابهای تعیّن‌ها و ماهیتها هستند.

و آنکه به باب الابواب رسیده و جمال محبوب را بی‌حجاب مشاهده می‌کند و به مقام ولایت مطلقه متحقق گشته است، افرادی هستند که از دنیا و آخرت بیرون شده‌اند و از غیب و شهادت مجرّدند و عمل شایسته را به ناشایست نیامیخته‌اند:

***

چون دم وحدت زنی حافظ شوریده حال
خامهٔ توحیدکش برورق انس و جان
حجاب چهرهٔ جان می‌شود غبار تنم
خوشا دمی که از این چهره پرده برفکنم

و این مقام، مقامی است که جهت خلقی در وجه‌الرب مستهلك می‌گردد و نعلین امکان و تعیّن خلع می‌شود و مقامی بالاتر از این مقام نیست مگر مقام استقرار و تمکین در این مقام و رجوع به کثرت با حفظ وحدت که آن آخرین منزل انسانیت است و (پشت همین دهکده شهرالله است) و به این مقام اشاره است آنچه در روایت وارد شده که ما را با خدا حالتهایی است که در آن حالت ما اوییم و او ما و او، او است و ما، ما هستیم[۱۶] و به این کثرت در عین وحدت و وحدت در عین کثرت اشاره است آنچه به پیغمبر صلی‌الله علیه و آله نسبت داده شده که فرمود برادرم موسی علیه‌السلام را چشم راست نابینا بود و برادرم عیسی را چشم چپ و مرا هردو چشم بینا است.[۱۷]

***

مدعی خواست که آید به تماشاگه راز
دست غیب آمد و برسینه نامحرم زد

همان‌گونه که عالم اعیان ثابته را در حضرت علمی وجودی نیست و بودی ندارد مگر همان بود ثبوتی همچنین حقایق آنان نیز حاجب و مانع از ظهور ذاتی و تجلی ایمانی و صفاتی نیستند پس او تعالی

بدون هیچ حجابی که در میان او و خلقش باشد در همه آئینه‌ها نمایان است چنانچه فرمود تعالی شأنه: «او است اول و آخر و ظاهر و باطن: قرآن کریم» پس کلمهٔ او اشارهٔ است به آن حقیقت غیبی که در حضرت اسماء و صفات پرده‌نشین است و چنین می‌فرماید: آن حقیقت غیبی که از تلبس به اسماء و صفات نیز مقدس‌تر است تا چه رسد به تلبس بودهای زائل فانی، آن حقیقت با همان حقیقت شریفش ظاهر است و باطن، و اول است و آخر، پس ظهور مر او را است و بطون و همهٔ بطون از آن اوست هیچ چیزی را ظهوری نیست و هیچ حقیقتی را بطونی نباشد بلکه اصلاً حقیقتی وجود ندارد چنانچه در دعای عرفهٔ مولا و آقای ما حضرت ابی‌عبدالله الحسین روحی له‌الفدا است: «مگر غیر تو را چه ظهوری تواند بود که تو را آن نیست تا آنکه او بتواند نمایان‌گر تو باشد؟ کی غایب شدی تا به دلیلی که دلالت برتو کند نیاز داشته باشی؟

آری که ولی خدا راست فرمود و آنچه آزاد مردان گفته‌اند که جهان جمله خیال است و خیال- مقصودشان همین است و کلام عارف شیراز نیز از این موضع است که می‌گوید:

مدعی خواست که آید به تماشاگه راز
دست غیب آمد و برسینهٔ نامحرم زد

آنچه را که برتو گفته شد نیکو بفهم تا امر برتو مشتبه نشود و پایت نلغزد.(۱۸)

منابع

۱. «شرح دعای سحر»ص ۴۳، «مصباح الهدایة الی الخلافه والولایة» ص ۱۰۹.

۲. تفسیر سوره مبارکه حمد ص ۱۲۳.

۳، ۴. گاهی می‌گویند «وجود مطلق» و منظورشان از «مطلق» بشرط لا از محدودیت است. یعنی وجودی است محدود که مقید به نامحدودی است که این فقط منحصر به ذات واجب است. ولی گاهی می‌گویند «وجود مطلق» و منظورشان لابشرط از بشرط لائیت و بشرط شیئیت است. وجود مطلق به این معنا یعنی وجودی که می‌تواند محدود باشد و می‌تواند نامحدود باشد. مطلق است از محدودیت و نامحدودیت، هردو. شرح منظومه استاد مطهری ج ۲ صفحهٔ ۱۳۵

۵. شرح دعای سحر ص ۱۷۸.

۶. مصباح الهدایة الی الخلافة والولایة ص ۲۳، ۲۴.

۷. نوشته‌های داخل کروشه مضمون نوشتار عربی حضرت امام در «تعلیقه علی شرح فصوص الحکم» است که عین عبارات عربی آن چنین است: «... و اما الذات من حیث هی فلا یتجلّی فی مرآة من المرائی ولا یشاهدها سالك من اهل الله ولا مشاهد من اصحاب القلوب والاولیاء فهی غیب لا بمعنی الغیب الاحدی بل لااسم لها ولا رسم ولا اشارة الیها ولا طمع لاحد فیها» صفحه ۱۵.

۸. اصل متن داخل کروشه: لایخفی ان الاخذ من مقام الالهیة ممکن واقع بمقامه الجمعی بل اول ما ظهر فی الوجود هوالاسم الجامع لجمیع انواع الربوبیات بمظهره الجامع الذی هوالانسان الکامل و اماالاخذ من حضرة الاحدیة فلایمکن لاحد حتی الاسماء الالهیة» ص ۱۳۸

۹. عبارات داخل کروشه ترجمه عبارات «تعلیقه علی شرح فصوص الحکم» صفحه ۱۴۰ است.

۱۰. عیون الاخبار/ ج ۲/ ص ۶۹.

۱۱. وسائل الشیعه ج ۱ ص ۴۳، «کتاب الطهارة»، «ابواب مقدمة العبارات»، باب ۲۸ حدیث ۳

۱۲. شرح دعای سحر ص ۴۳، ۴۴.

۱۳. مصباح الهدایة ص ۱۰۵ تا ۱۱۰.

۱۴. عبارت داخل پرانتز از نگارنده است.

۱۵. سرالصلوة ۶۹.

۱۶. الاربعین، مجلسی، ص ۱۷۷ شرح حدیث ۱۵.

۱۷. «کان اخی موسی عینه‌الیمنی عمیاء و اخی عیسی عینه‌الیسری عمیاء و اناذوالعینین» سرالصلوة ص ۹۲

۱۸. مصباح الهدایة ص ۱۰۹، ۱۱۰.

فهرست اشعار شرح شده

عنقا شکار کس نشود دام بازگیر
کانجا همیشه باد به دست است دام را

***

من گنگ خواب دیده و عالم تمام کر
من عاجزم زگفتن و خلق از شنیدنش

***

که ای صوفی شراب آنگه شود صاف
که اندر خم بماند اربعینی

***

در ضمیر ما نمی‌گنجد به غیر از دوست کس
هردو عالم را به دشمـ ده که ما را دوست بس

***

نیست در لوح دلم جز الف قامت دوست
چه کنم حرف دگر یاد نداد استادم

***

تو را زکنگره عرش می‌زنند صفیر
ندانمت که در این دامگه چه افتاده است

***

غلامهمت آنم که زیر چرخ کبود
زهرچه تعلق پذیرد آزاد است

***

قطع این مرحله بی‌همرهی خضر مکن
ظلمات است بترس از خطر گمراهی

***

حجاب چهرهٔ جان می‌شود غبار تنم
خوشا دمی که از این چهره پرده برفکنم

***

چون دم وحدت زنی حافظ شوریده حال
خامه توحید کش برورق انس و جان

***

مدعی خواست که آید به تماشاگه راز
دست غیب آمد و برسینهٔ نامحرم زد

● یادداشتی بر رمان

نوشته: «جوزف ک. دیویس»، «پانتئا. ر. بروتن»، «مایکل وود»

مطالعه در داستان کوتاه به منزله مقدمه‌ای عالی بررمان است. هرچند داستان کوتاه و رمان انواع مشخصی از نثر داستانی هستند، وجه تشابه آنها بیشتر از وجه تمایزشان است. البته هردو نمایانگر نثر تخیلی و تجارب داستانی هستند و «مکان و زمان»، طرح و شخصیتها را جهت نشان دادن کشمکش به کار می‌گیرند. هردو حامل مضامین، نظرات و الگوهای رفتاری پیچیده انسانی هستند و از تجارب منسجم و نمایان به منظور بیان مفاهیم جهانی و خاص بهره می‌گیرند. اما با همه این تشابهات بین رمان و داستان کوتاه وجه افتراق آن‌قدر هست که مستلزم مرزبندی بین این دو باشد.

رمان روایتی است منثور و طولانی و شخصیتهایی داستانی را به تصویر می‌کشد که در اعمال و کشمکش‌های یك طرح یا ساختمانی از درونمایه‌ها و عقاید درگیر هستند. صرف نظر از کلمه طولانی، این تعریف شامل داستان کوتاه نیز می‌شود. اگرچه می‌توان گفت که آشکارترین اختلاف بین داستان کوتاه و رمان در این است که رمان غالباً از داستان کوتاه طولانی‌تر است، اما این تمایز کلی نیاز به توضیح دارد. در واقع هیچ قاعده ثابتی وجود ندارد که مشخص کند در کدام نقطه یك قطعه نثر داستانی به داستان کوتاه تبدیل می‌شود و در کجا به یك رمان کوتاه. در مبحث طول، این دو شکل معمولاً اصطکاك پیدا می‌کنند. بعضی از داستانهای روایی که ممکن است به عنوان داستان کوتاه شناخته شوند، در واقع بلندتر و پیچیده‌تر از رمان هستند، مانند «پیرمرد و دریا» (۱۹۵۲ م.) اثر «همینگوی» و «قلب متفکر» (۱۹۵۴ م.)، اثر «ادورا ولتی». مع هذا با اطمینان می‌توان گفت که رمان همیشه از داستان کوتاه طولانی‌تر است.

با این وجود طول داستان بستگی به مرزبندی مشخصتر بین این دو شکل دارد. که عبارت است از ادراك مؤلف از جهان خیالی خود. یك رمان صرفاً داستان کوتاهی نیست که به ۳۰۰ یا ۴۰۰ صفحه بسط داده شده باشد. شرح و بسطی که رمان به عناصر داستان مانند شخصیت، طرح، و صحنه می‌دهد، در واقع متضمن روشی است که نویسنده موضوع کار خود را در آن به رشته خیال می‌کشد.

به عنوان مثال «ناتانیل هاثورن» (۶۴-۱۸۰۴) تصمیم می‌گیرد داستانی درباره یك شخص بنویسد. یك زن «پیوریتن» که به خاطر عمل زنا مجازات می‌شود. اما او بزودی درمی‌یابد که موضوع پیچیده‌تر از آن است که در داستان کوتاه بگنجد و تصمیم می‌گیرد روایتی طولانی‌تر با چهار شخصیت به جای یك شخصیت خلق کند.

او زمینه‌ای وسیع از مردم نماینده قرن هفده «نیو انگلند» می‌آفریند. و طرحی می‌ریزد که برکشاکش دو تن از چهار تن تکیه بیشتری دارد. سپس پنج صحنه اصلی را به جای یکی، دو صحنه به کار می‌گیرد. و تعدادی مایه پیچیده و پرمعنا به همراه مضامینی چند را به وجود می‌آورد و «داغ ننگ» را به سال ۱۸۵۰ به صورت یك رمان می‌نویسد. زیرا تشخیص می‌دهد بعد و پیچیدگی موضوع کار و درونمایه، گسترش وسیعی را می‌طلبد.

طرح یك رمان متعارف چنان است که وقایعی بیش از داستان کوتاه را دربر می‌گیرد. این مسئله به رمان‌نویس امکان می‌دهد که تنوع و پیچیدگیهایی در داستان بیافریند. و حتی تعدادی طرح فرعی بیافریند که احتمالاً برای آراستن یا قرار گرفتن در نقطه مقابل درگیری اصلی داستان است. سیر حرکت در رمان کندتر از داستان کوتاه است. و آشکار شدن عناصر آن آهسته‌تر انجام می‌گیرد. معمولاً در داستان کوتاه خواننده به سرعت درمی‌یابد که طرح داستان چگونه پیش می‌رود. اما در رمان سیر وقایع، و مکاشفات ناگهانی و تغییر شخصیتها عمل را پیچیده‌تر می‌کند. در واقع کار ساده‌ای نیست که حدس بزنیم هرعمل مشخصی احتمالاً به کجا منجر خواهد شد. صحنه داستان نیز در رمان از گستردگی خاصی برخوردار است، اعمال

در طول یك دوره زمانی طولانی‌تر و مناطق وسیعتری نسبت به داستان کوتاه اتفاق می‌افتد. داستان کوتاه مشخصاً درگیریهای خود را در قلمرو محدوده‌ای از طرح، صحنه و شخصیت، خلاصه می‌کند، در حالی که رمان شخصیتها و اعمال و رفتار و ارزشهای آنها را بسط و توسعه می‌دهد.

رمان دارای شخصیتهای بیشتری نسبت به داستان کوتاه است. داستان کوتاه اغلب یك شخصیت را گرفته کاملاً و یا تا حدودی تحلیل و بررسی می‌کند. در حالی که شخصیتهای دیگر به مثابه سیاهی لشگر عمل می‌کنند. در اغلب موارد رمان شامل چندین شخصیت است که عمیقاً مورد بررسی قرار می‌گیرند. به اضافه سیاهه‌ای از افراد کمکی که بسیاری از آنها، احتمالاً از شخصیتهای سیاهی لشگر فراتر می‌روند. زیرا شخصیت‌پردازی عموماً جزء دغدغه‌های اصلی رمان است. اعمال و ارزشهای چند شخصیت اصلی را می‌توان به نحو کاملتری طرح کرد، که سلسله مفاهیم گسترده‌تری را دربرگیرد. بنابراین خواننده رمان باید در نظر داشته باشد که عمل چگونه برشخصیت تأثیر می‌گذارد، و شخصیت چگونه دست به عمل می‌زند.

شاید بد نباشد ـ برای اینکه بفهمیم داستان کوتاه چه تفاوتی با رمان دارد ـ چند داستان کوتاه را به صورت رمان درآوریم. که در مورد اکثریت داستانهای کوتاه، کاری سخت و غیرممکن است. به عنوان مثال اگر داستان «آوپ» (نوشته جان آپدایك) را به رمان تبدیل کنیم، همان تأثیر و قدرت بیانی را ـ به دلیل حجم محدود و فشرده و مایه این داستان ـ به دست نخواهیم آورد. از ظاهر امر چنین برمی‌آید که می‌تواند یکی از سری حوادث آن رمان فرضی باشد. این داستان یك دوره زمانی طولانی و حوادث و شخصیتهای متعددی را دربرمی‌گیرد. عناصری هستند که «گیمپل» را هم به عنوان مردی عاقل و هم به عنوان دیوانه معرفی می‌کنند. این داستان در صورتی که به صورت رمان ارائه شود، احتمالاً شامل صحنه و حوادث بیشتری خواهد بود و عده‌ای از شخصیتها عمیقتر بررسی می‌شوند. مثلاً شخصیتهایی نظیر همسر گیمپل و بچه‌ها کاملاً مورد بحث و مداقه قرار می‌گیرند. تأکید بیشتری روی گیمپل خواهد شد و همچنین انگیزه‌های پشت سر اعمالش در طول داستان کاملاً تشریح خواهد شد. اگر گیمپل احمق به صورت رمان درآید، در آن صورت داستان نه تنها به تفصیل بیشتر، بلکه به جزئیات بیشتر، شرح و بسط و صحنه‌های بیشتری نیاز دارد.

عرف متداول این است که رمان‌نویسان موضوع کار خود را کاوش یك شخصیت در طی رشد آن ـ از گذشته تا حال ـ قرار می‌دهند. جزئیات گذشته ـ که شامل محیط اجتماعی و طبیعی است ـ در تکامل شخصیت داستان اهمیت بسزایی دارد. عناصری که کمتر ملموس هستند، مانند تأثیر خانواده، خاطرات و خودآگاهی نیز در نشان دادن منش و رفتار شخصیت اصلی داستان سهم عمده‌ای دارد.

رمان‌نویس به نحو فزاینده‌ای در خلق محیط علم و خاص برای شکل‌گیری شخصیت داستان دچار وسواس می‌شود. به عنوان مثال «لندن»، «چارلز دیکنز» (۱۸۷۰ـ ۱۸۱۲)، «پاریس»، «مارسل پروست» (۱۹۲۲ـ ۱۸۷۱) و «دوبلین» «جیمز جویس» (۱۹۴۱ـ ۱۸۸۲) مکانهای حقیقی هستند که در بیشتر آثار این نویسندگان توصیف شده‌اند. اینها و رمان‌نویسهای دیگر با قرار دادن شخصیتها در زمانهای مشخص و در مکانهای واقعی تصویر قانع‌کننده‌ای از شخصیتهای داستانی خود به دست می‌دهند. در بسیاری از رمانهای معاصر «مکان» تنها از بعد ظاهری به نمایش درنیامده، بلکه از جنبه تأثیرات روانی و اجتماعی نیز بررسی شده است. به عنوان مثال غیرممکن است که بخواهیم «اولیس»، «جیمز جویس» و یا «روشنایی ماه اوت» ویلیام فالکنر را بررسی کنیم، بدون اینکه نقش اساسی «دوبلین» آغاز قرن در اولی و موقعیت روستایی جنوب آمریکا را در دومی درنظر بگیریم، با دادن زمینه‌های قبلی خاص در رابطه با مکانهای واقعی، رمان‌نویس تصویری قانع‌کننده از فرد به دست می‌دهد. خواننده رمان غالباً احساس می‌کند که آنچه می‌خواند واقعیتی مجازی یا متفاوت نیست، بلکه واقعیتی است واقعی. بنابراین مکان در رمان معاصر به جایی رسیده است که باید انعکاس‌دهنده برداشتهای اجتماعی و روانی شود. و از این‌رو می‌تواند بازتاب رؤیاها، بیم و امیدها و خاطرات قهرمان داستان باشد.

و باز تأکید زیاد برعامل «زمان» خاصیت مهم دیگری است که رمان قرن بیستم داراست. «نورو تروپ‌فرا»، معتقد است که «وحدت زمان و انسان غربی» خصوصیت بارز رمان معاصر در مقایسه با قالبهای دیگر ادبی است. رمانی مانند «مرد نامرئی» (۱۹۵۲ م.)، «رالف الیسون» یا «مرگ شهرنشین» (۱۹۶۲ م.) اثر «ج. اف. پاورز» از عامل زمان برای معرفی شخصیت قهرمان داستان خود به همان اندازه سود می‌برد که برای تشدید درونمایه داستان. از آنجا که زمان مورد تأکید قرار می‌گیرد، خواننده چنین داستانی احساس آشنایی و همدردی شخصی با شخصیتها ـ که در دوره خاصی از زمان زندگی می‌کنند ـ می‌کند. همچنین شخصیتها با جریان تجاربشان تغییر می‌کنند. گرچه باید در نظر داشت که رمان یك اثر روان‌شناسی یا فلسفی نیست. زمان و مکان در رمان معاصر در خدمت به نمایش درآوردن و آشکار کردن احساساتی است که بازتاب نحوه زندگی واقعی مردم است.

تفاوت اساسی میان رمان و داستان کوتاه در توان رمان برای بررسی بیشتر شخصیتها، صحنه‌ها، وقایع و مضامین نهفته است. داستان کوتاه خوب به همان میزان می‌تواند در کار داستان خود مؤثر باشد که رمان. و این بدان دلیل است که داستان کوتاه برای دستیابی به تأثیر واحد مجبور است عناصر شخصیت، صحنه، مضمون و وقایع را مختصر و فشرده مطرح کند. مسئله ما این نیست که کدامیك از این دو بهترند، بلکه دغدغه ما این است که آیا هرداستانی که می‌خوانیم مفهومی عمیقتر از شرایط انسانی را به شکل منسجم، زنده و نمایشی به ما می‌دهد یا نه.

●

مشتی برسینی مسی

سفر کالاسکه

در حاشیهٔ کتاب «سفر روس» جلال آل احمد (انتشارات برگ)

■ عبدالحسین موحد

از تاریخ نگارش سفرنامهٔ عقاب تیز چشم یمگان تاکنون قرنها گذشته است. در طول این مدت، سفرنامه‌های فراوانی نوشته شده که هریك افزون بر دارا بودن شیوه نگارش خاص، از نظر محتوا و بیان مسائل تاریخی- اجتماعی و ژرفنگری در جغرافیایی انسانی، بسیار درخور دقت و اعتنا بوده است. شاید بتوان در حکایات «سعدی» آنجا که به شرح سفرها و سیر آفاق خود می‌پردازد، نشانه‌هایی از شیوه سفرنامه نویی را مشاهده کرد.

ارزش یك سفرنامه، به‌طور کلی، در درجه اول، در ثبت و ضبط تجربه‌های شیرین و تلخ انسانی است. تجربه‌هایی که به نوبه خود، می‌تواند در میدان تأدیب دنیا، در انسانها آگاهی به‌وجود آورد و به «معرفت» تبدیل شود و توانستن را در آنها تقویت نماید. ارزش یك سفرنامه در گشودن دریچه‌های بستهٔ تاریخ و ترسیم گوشه‌های ناشناخته زیبای جغرافیای انسانهاست. انسانهایی که در زیر سلطه ادوار تاریخی از ادراك ارزشهای الهی خود عاجز بوده‌اند.

در سفرنامه‌هایی که از دوره صفویه به

جا مانده است مانند: سفرنامه‌های شاردن، برادران شرلی، تاورنیه، سانسون و... سفرنامه‌های عهد قاجاریه، مانند: سفرنامه‌های «محمدحسن خان صنیع‌الدوله»، «حاجی پیرزاده نائینی»، «ابراهیم صحافباشی تهرانی»، «خوزستان»، «محمدتقی میرزای رکن‌الدوله» و «ابراهیم بیگ»، که بیشتر از نظر ادبی، قابل اهمیت است. تنها بخشی از روحیه، آداب و رسوم و شیوه‌های زندگانی ملتها. نشان داده شده است و بیشتر به صورت شرح خاطرات شخصی بوده است تا دائرةالمعارف مردم شناختی. بعضی از این سفرنامه‌ها یا به صورت یادداشتهایی در حاشیه مأموریتهای سیاسی- اقتصادی فراهم آمده و یا برای تشویق شاهان ستم‌پیشه و بزرگان دولتی به مسافرت و سیاحت به دنیای غرب نوشته شده‌اند. آنچه باید اذعان داشت، آن است که ما هنوز سفرنامه‌نویسی را به عنوان یك فنّ نگارش و دانش مستقل نپذیرفته‌ایم و شاید کسانی باشند که سفر کردن و سفرنامه نوشتن را هم مانند بسیاری از کارهای دیگر، عادتها و آموخته‌هایی می‌دانند که از «غرب» و «از ما بهتران»، در میان جامعه ما معمول شده است. چنین پنداشتی، جز بر عدم آگاهی، از سنّت و تاریخ فرهنگ و اندیشه‌مان دلالت نمی‌کند. دانشمندان و بزرگان اهل علم و ادب ما پس از رواج دین مبین اسلام، تنها به کشورهای مسلمان سفر می‌کرده‌اند و جاذبه‌های دروغین غرب، هیچ تأثیری بر فکر، اراده و زندگانی آنها نداشته است، این موضوع را می‌توان دلیل روشنی برای پایداری ایمان و اعتقاد و استواری فرهنگ و معرفت دینی و علمی ملتهای مسلمان دانست.

وقتی تلاشهای ذهنی هر نویسنده، به صورت مکتوب درمی‌آید، پس از گذشت یك دوره، به شکل میراثی فرهنگی باقی می‌ماند و با انتقال به دوره دیگر و نسلهای آینده، باعث ایجاد پیوستگی فرهنگی و دوام سنّت شده، خلاقیتهای فکری آیندهٔ جامعه را پایه‌ریزی می‌کند. تلاشهای فکری زنده یاد «جلال آل احمد» هم که در مقاله‌ها، قصه‌ها و سفرنامه‌هایش منعکس شده میراث گرانبهایی است که باید جزیی از فرهنگ و تاریخ تمدن جامعه ما در دوران معاصر، به شمار آورد. این میراثها «جلال» را به عنوان یك نویسنده اجتماعی، یعنی، نویسنده‌ای که اندیشه و شخصیت او در میان نسل همعصر و آینده‌اش، تأثیر فراوان گذاشته، معرفی کرده است. ولی چهرهٔ حقیقی این نویسندهٔ بزرگ را می‌توان بیشتر در سفرنامه‌های او دید.

انتشار «سفر روس» جلال بهانه‌ای شده است تا هرچند کوتاه، با بی‌صبری و اشتیاق. سری به گنجینه گرانبهای اندیشه و اعتقاد این نویسندهٔ عزیز بزنیم و در حد توان، وظیفه و بضاعت فکری، به اجلال جلال بنشینیم.

«سفر روس» جلال در ۳۳۶ صفحه با فهرست اعلام و گزارش هفتمین کنگره مردم‌شناسی مسکو در سال ۱۳۴۳ شمسی و مقدمه و حواشی ارزشمند برادر بزرگوارش- شمس آل‌احمد- به وسیله انتشارات برگ، منتشر شده است.

شمس آل‌احمد در درآمد «سفر روس» گزارش کوتاهی از سیر و سلوك و فعالیتهای «جلال» در حوزه مسائل مردم‌شناسی و کتابهای او در این زمینه، به‌دست می‌دهد. در بخشی از مقدمه کتاب می‌خوانیم: «جلال چهل و یك ساله است که می‌رود به مسکو، تب و تاب جوانی را دارد. اما تعصبات کور جوانی را نه. از قید حزب توده و مسکو و استالین و حتی «منیت» آزاد است. اما هنوز تشنه جرعه‌ای است از «حق»...»

آنچه پانوشتهای کتاب را مستند و مهم کرده است، اقرار شمس به اینکه «من واسطه نسل او با نسل فرزندانم هستم و احساس می‌کنم حلقه رابط نسل قبل از خویشم به نسل پس از خود. «والحق که از عهده ادای این دین و اقرار در حواشی برآمده است. شمس در بخش دیگری از مقدمه کتاب نوشته است: «جلال هم مثل مرحوم پدرمان- هرکدام زیر فشارهای زمان خودشان- قائم و دائم‌السفر بود. حبس در خانه را خوش نداشت. انگار دچار خفقان شود. یا دچار گندیدگی. از هر مجالی برای فرار از خانه غافل نمی‌شد.»

جلال در صفحه اول سفرنامه روس خود، دو بیت زیر را از دفتر پنجم مثنوی مولوی آورده است:

هر کبوتر می‌پرد در مذهبی
وین کبوتر جانب بی‌جانبی
ما نه مرغان هوا، نی خانگی
دانه ما، دانهٔ بی‌دانگی

و شمس درباره کاربرد بجای آنها نوشته است: «برای یك خواننده متفکر و متأمل. این شعر مولانا جلال‌الدین رومی بر پیشانی کتاب می‌تواند کلیدی باشد برای گشودن دریچه ذهن متلاطم و حق‌جوی جلال.»

این سفرنامه دربردارندهٔ یادداشتهایی است که از تاریخ چهارشنبه هفت مرداد ۱۳۴۳ شمسی تا شنبه هفت شهریور ماه همان سال به رشته تحریر درآمده است.- جلال در این سفرنامه هم مثل آثار دیگر خود، نثری تند، گزنده، گُزیده و کوتاه و متأثر از زمان شتابزده معاصر دارد. او در مطالعه و کنکاش خود، هم انزوای کوچك آداب و رسوم و سنّتهای بومی ملتها را می‌کاود و هم کیفیت چیرگی و شیوهٔ جهانگیری دولتها را می‌نمایاند: «و مگر معنای «اونیورسالیزم» چیست؟ و سلّمنا که ملتی در ارتباط بیشتر با دیگران ملاك قضاوتی وسیعتر خواهد یافت و دیدی گسترده‌تر و درست آبی را خواهد ماند که به رودی یا دریایی بریزد. و نه در مردابی مانده و بو گرفته و الخ... اما آن وقت از انفراد «ملّیت»ها چه باقی می‌ماند تا در ارتباطی برابر و برادر یك «بین‌الملل» را بسازند؟ و مگر سلطه یك جهانگیری بزرگ تا چه حد می‌تواند پیش براند؟ در گرفتن مشخصات ملتها و برگرداندن راه و رسمهاشان و ادبشان و زبانشان و از این قبیل...».

جلال در سفر روس کاونده‌ای همه سو نگر است. او از شهر مسکو و مأموران دولتی سخن می‌گوید که همواره در حال «ادای احترام به بوروکراسی» هستند. او مستی‌ها و بزن‌بزنهای شبهای مسکو را «تظاهر آن روی سکه نظم‌پذیری روزانه» می‌داند. از یك سو شهر مسکو را می‌بیند: «دیگر اینکه خیابانها را با ماشین می‌روبند و ماشینش عین یك تانك کوچك با غلطکی پرزدار و بزرگ در عقب و دو تا کوچکتر در پهلوها و پرزها از سیم. و زباله‌دان گله به گله نهاده. گلدان مانند و سنگین. و کوچه و خیابان روی هم رفته بسیار تمیز.» و از سوی دیگر می‌گوید: «و اصلاً غیر از عظمت بناها که به قصد تسلط بر حقارت آدمها ساخته می‌شود، اینجا آنچه در دسترس است رمانتیك است. عکسها- مجسمه‌ها- فواره‌ها- همه باروك همه رمانتیك. یادم است فقط در برش خشن و ساده مجسمه «کارل مارکس» روبروی «بالشوی تآتر» مختصر اثری از مدرنیسم دیدم. یعنی امریکا هم همین‌طور است؟ وسواس مقایسه ایشان انگار مرا هم گرفته است. باید شباهت فراوانی با آمریکا داشته باشند روسها. در سادگی- در نظم‌پذیری- در مجذوب اعداد

بزرگ شدن- در گنده‌نمایی- در بی‌خبری از الباقی دنیا- در روی‌پای خود ایستادن- در زبان خارجی ندانستن- در کارهای به قصد نمایش- در سنّت‌سازی به عجله- و چیزی چهل ساله را مقابل چیزی ده هزار ساله نهادن- ... اما این درهای بسته چطور؟ اینکه هر دری انگار به زندانی است؟ یعنی آمریکا هم همین‌طور است؟ همه جا پشت دری هست- راهروها تاریک- ورودیها مشکوک- آدمها ساکت- توی کوچه خنده کم- حرکتها نه‌چندان از سر شور و زندگی- بلکه از سر شتاب برای رسیدن به پای ماشین. و این آخری حتماً در آمریکا هم باید باشد. و اما این کلی‌گوییها اصلاً معنی دارد؟ حتماً ندارد. ولی چه می‌شود کرد که دو طرف بدجوری عجله دارند که به پای هم برسند.»

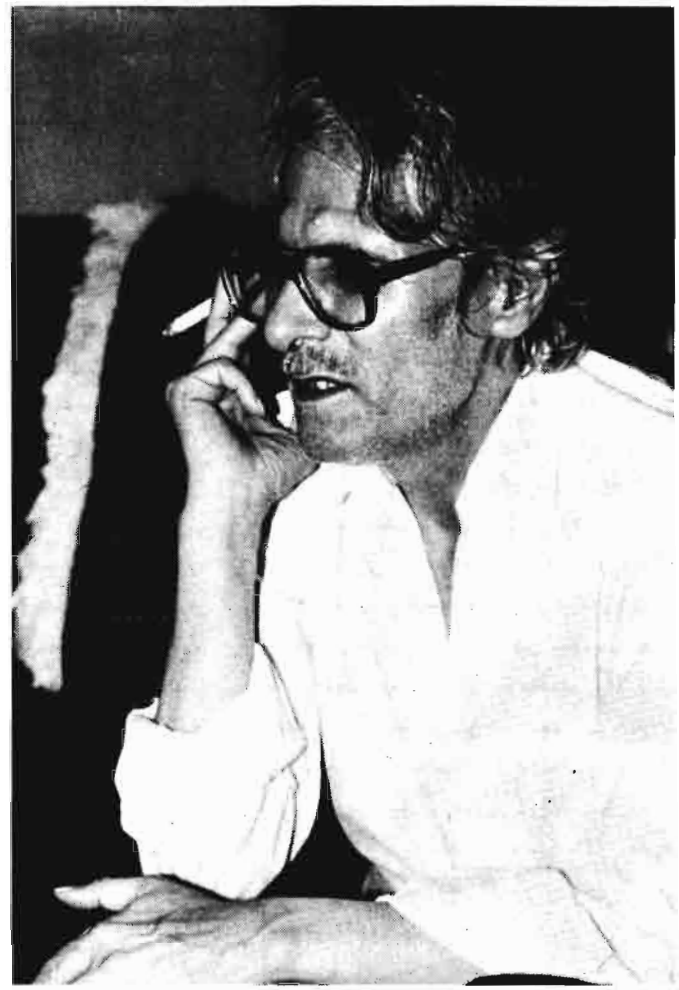
جلال با نیروی تخیّل و تفکر پویای خود، به شیوه قصه‌گویی و نقل مطالب، به توصیف جغرافیای دیدارهایش پرداخته و با این کار سبکی تازه و درخور اعتنا در قلمرو سفرنامه‌نویسی به وجود آورده است. تفاوت «سفر روس» جلال با دیگر سفرنامه‌هایش تحلیل تطبیقی قضایا و تصویر حقیقی مشاهدات نویسنده است. او تنها از منظر خود عکسبرداری نمی‌کند، بلکه به تفسیر و تعبیر آن نیز می‌پردازد. وقتی جلال از «نیست‌ها» یاد می‌کند، هیچگاه از چیزهایی که از نو دارند هست می‌شوند هم غافل نمی‌شود. یا وقتی از مردمی که در کلیسای «معراج» در «زاگورسکی» جمع شده بودند، سخن می‌گوید. به یاد باغ طوطی (شهر ری) و شبهای جمعه و بساط گسترده مردم آن می‌افتد. کمتر سفرنامه‌نویسی مانند جلال داشته‌ایم که در دیدارهایش کنجکاو، تیزبین، صبور، دقیق و علت‌جوی بوده باشد. جلال نویسنده‌ای نبود که «کاری به کار زندگی مردم و اجتماع و امروزه روز نداشته» باشد. «قلم زدن برای جلال پناهگاه صامت و ساکت» نبود. سفر کردن برای او سکوی پرشی بود برای «در رفتن از خویشتن و پیوستن از جزء به کل». وقتی در گورستان عمومی لنین‌گراد و کشته‌های جنگ را می‌بیند، بدجوری کلافه می‌شود و حسابی می‌گرید و «ایضاً حال صفا و مروه».

جلال هم معلم بود و هم عاشق. عشق جلال، عشق بنا به مصلحت نبود. جلال براستی و درستی، عاشق باورهای مردم بود. واژه مردم در نوشته‌های جلال، یك واژه ساده دستوری نیست. مردم برای جلال، اسم جمعی است که انسانیت کامل را به جای «فردیت» ناقص در جامعه، اثبات می‌کند و ارزشهای جمعیت تمام را در همهٔ ابعاد، در خود دارد. او در این سفر، حتی بر سر قبور هم، «توالی تاریخی» وَ مَصبّ گذشته و حال را می‌بیند. او می‌بیند که در عالم زنده‌ها، رابط دیروز و امروز بریده شده است و مرد عادی روس که «در باز شناختن خیلی از اسمها و گورها محتاج راهنماست.» انسان برای جلال، «ورقی است از تاریخ بشری.» و یا «برگه‌ای است از جغرافیای یك گوشه عالم.» تعریفی که جلال از تاریخ به دست می‌دهد، تاریخ تئوریهای دمکراتیك در عمل دیکتاتوری جوامع نیست. تاریخ جلال، تاریخی است که در آن، حقیقت گم نشده است. تاریخ جلال، تاریخ جدا از انسان و انسان جدا از خدا، خود و واقعیتها نیست: «روسها قبل از همه دوّل بزرگ فهمیده‌اند استعمار را چه‌جوری غسل تعمید بدهند. به اسم ولایت شوراها و با ظاهر امری آراسته و در حضور مجلس و پارلمان و شخصیتها و لباس محلی زیر آب هرچه فرهنگ و ادب و راه و رسم محلی است را زدند... و فرهنگ و شخصیت اصلی را از تمام این جمهوریهای برادر گرفته‌اند و در عوض بهشان خانه و پنکه و کانال و راه‌آهن داده‌اند. تازه مثل همه جای عالم غرب آیا نه به‌این‌علت بوده است که فرهنگهای محلی لیاقت مقاومت را نداشته‌اند؟ آیا این ماشین شوروی فرهنگ تازه‌ای را جانشین خواهد کرد؟ حضرت مارکس که آن همه از «آلیه ناسیون» دم می‌زد باید می‌آمد «تا شکند» و می‌دید که زیر سایه حکومت شوراها «آلیه ناسیون» چه صورت زشتی به خود گرفته... رها کنم.»

جلال در این سفر به همه جا سرك کشیده است: کلیساها «با دری آهنی، عین در زندان»، موزه‌ها «قرن نوزدهمی و به سبك رومی»، دانشگاه، کتابخانه، سینما، اپرا، پارك، میدان ورزشی، سیرك، قبرستان، کوچه، خیابان و آخر خطوط شلوغ اتوبوس و تراموا و زندگی شبانه مسکوکه «زیر سقفها می‌گذرد و نه زیر آسمان» و «جماعتی جوانان، بیت نیك‌مانند» و... تپیدن توی هواهای شلوغ دیگر و انکشفها، الخها و «دیگر اینکه» های دیگر...

جلال در این رو در رویی‌ها و برخوردها می‌بیند که در آنجا «همیشه قصد مقایسه با امریکا هست.» و حقارت انسانها و عظمت بناها و تقلید در ابعاد مختلف در شهرهای روسیه و اینکه «هنر و فلسفه و علم را به عنوان پدیده‌های اشرافی و مختص برگزیدگان و دور از دسترس عوام نگه داشتن یا به صورت عوامانه درآوردن و در خدمت خلق؟ و اگر قرار بود همهٔ مردم در فلاکت به سر ببرند تا عده‌ای معدود به ظرافت در علم و ادب و هنر ببالند؟»

جلال از این سفر که بانی آن «کنگره مردم‌شناسی شوروی» بوده است، یادداشتهایی فراهم آورده که در آنها هم از مردم سخن رفته است و هم از ضدمردم. او به حق در برابر دیده‌هایش سکوت نکرده است: قولوالحق ولو علی انفسکم. و تأکید بر اینکه «هیچ دلم نمی‌خواهد حکم کلی کنم» و همچنان اسب قلم را در میدان تاریخ و سیاست با تعهّد و تهوّری کم‌نظیر تازانیده است. به آخرین مخاطبهٔ او در «سفر روس» گوش می‌دهیم: «حالا که از این سفر آسیایی شوروی برمی‌گردم می‌بینم به جای احساس غربت و تنهایی که اصلاً نبود. چون همیشه مردم عادی در دسترس بودند که به زبان مشترك مادری باهاشان گپ بزنی و همیشه جایی بود برای تماشا یا زیارت یا برای ایجاد رابطه با گوشه‌ای از عواطف خفته- به جای احساس غربت مدام نوعی غم غربت داشته‌ام و به قوهٔ دو هم. یکی غم غربت از گذشته‌های دور و یکی از گذشته نزدیك دورهٔ جوانی. اینکه روسها بر مسند نشسته‌اند و به ازای اضمحلال فرهنگی اقوام نان و آبشان را مرتب کرده‌اند. و کانال کشیده‌اند و تراموای آورده و کویر را آباد کرده و اپرا برایشان ساخته و رودها را برگردانده و از این قبیل... اما دیگر از آن سمرقند تاریخ و ادبیات ما خبری نیست که نیست... دیگر غم غربت از آنچه در جوانی می‌اندیشیدیم. و آن بوق و کرناها که فقط از بلندگوی کاغذی کتابها درمی‌آید. و این هر دو غم غربت به دنیای مرده‌ای بازمی‌گردد که دیگر نیست و به ازای مردگان، مسخره است که دنیای موجود را نفی کردن یا در سکوت داشتن.» والسلام.



● اوستا و پژوهش دردناک هستی

■ یوسفعلی میرشکاک

آیا نمی‌توانست بدون آن همه رنج و درد زندگی کند؟ این پرسشی است که پس از مرگ هردردمنـدی برای اهـل درد پیش می‌آیـد. نمی‌توانست: اگـر تمام جهان را به نام او می‌کردند، نمی‌توانست بدون رنج زندگی کند.

من از شاعری به نام «مهرداد اوستا» سخن نمی‌گویم. از کسی که می‌شنـاختمش ـ گرچـه انـدك ـ حرف می‌زنم. در مورد آثار او دیگـران بایـد سخن بگـویند. همان دیگرانی که حتی نیرومندترین ساحات کار یك هنرمند را در غبار مداهنه می‌پوشانند. من از خود او می‌خواهم حرف بزنم. خودی که ناشناخته ماند همچون «خود»های بسیار دیگر که ناشناخته مانده‌اند و خواهند ماند.

●

نخست باید با صراحت و درد بگویم که من در مرگ «اوستا» بیش از تمام رنجهایش و بیشتر از تمام آنها که او را رنج می‌دادند، خود را مقصر می‌بینم. هرگاه هنرمندی به هراندازه بزرگ یا کوچك بمیرد من خود را در مرگ او، در کشته شدن آرام آرام و بی‌سر و صدایش، مقصر می‌بینم. چه با او موافق باشم و چه مخالف. و این پندار در جان من چنگ می‌اندازد که «تو سهم او را از هستی دزدیده‌ای، تو مانده‌ای و او رفته است، و بی‌شك او به ماندن سزاوارتر بود.» این پندار بی‌شك نشانه‌ای مبارك یا شوم از «رمانتیسم» است. اما آیا کسی هست که به رمانتیسم مبتلا نباشد؟! هرشاعری یا در ابتدای رمـانتیسم متـوقف می‌ماند یا در این راه به انتها می‌رسد. همان انتهایی که انتهایی ندارد و من بی‌آنکه شاعر باشم دچار رمانتیسم هستم. عشق اینجاست، درست در همین دچار بودن و مبتلا بودن به بیماری رنج از پی رنج فراهم آوردن. عشق چیزی جز درد و لذت بردن از دردناکی هستی خویش نیست. «اوستا» ظاهری ظریف و این اواخر نحیف داشت، اما باطن او برای تحمل درد بسیار ستبر و درشت می‌نمود و از همین‌رو خود را در عمری سراسر عذاب، آمادهٔ مواجهه با دردناکی جان خویش و جهان کرده بود. آیا در این مواجهه محق بود؟ من می‌گویم «نع» و به تأکید و تشدید تمام. و همچنان که تمام شاعران دیگر را هنگام مواجهه با درد محق نمی‌بینم، هرکه باشند و هرکجا که باشند. اوستا را در این همه دردمندی و پژوهش دردناك هستی سرزنش می‌کنم، و این سرزنش، ظریفترین ستایشهاست. او را سرزنش می‌کنم چرا که اوستـایی دردمنـد در اعمـاق جان من نیازمند سرزنش است.

اوستا می‌توانست کلاه «عمرو» را سر «زید» بگذارد و نگذاشت، چرا که نخواست چون شاعران روزگار خود دغل باشد. هیچ گروه و دسته‌ای نداشت. و از همگان آزار برد به ویژه از آنان که در حقشان آموزگاری کرده بود و فراتر از آموزگاری، عیاری و پدری و سالاری.

اوستا می‌توانست کریم و بخشنده نباشد. ولی بود. با اینکه این کرامت، گرسنه ماندن را برای او به ارمغان می‌آورد. هرگز از فردای «نـداشتن» در هراس نبود. بسیاری از پیرامونیان اوستا داشتند، داشتنـد و دارنـد، امـا من برای شهادت دادن آمده‌ام و شهادت می‌دهم که «اوستا» کریمی فقیر و بخشنده‌ای نادار بود. نداشت و بخشید و این یکی از بزرگترین دردهای «مهرداد اوستا» بود. با دل نیرومند امیران به جهان آمده بود و دست تهی نیازمندان. و هیچ دردی فراتر از این درد برای انسان نیست و اوستا «انسان» بود پیش از آنکه شاعر باشد.

می‌نویسم و می‌دانم که نباید بنویسم، باید سر به بیابان بگذارم تا در خم گردنه‌ای، یا اعماق مغاکی یا خمیازهٔ دره‌ای بمیرم تا از نکبت جهانی که شاعران در آن گرسنه و بیمار جان می‌سپارند، در امان باشم. پیش از این در جایی نوشته‌ام که «دیوارهای اجمال فرو ریخته‌اند». «اجمال» چیست؟!... چه می‌توانم گفت در این لحظات که مدام کسی از درون به من می‌گوید: «این اوستا نیست که مرده است، تو مرده‌ای. تو نیز غریبتر از اوستا خواهی مرد و برادران تو نیز این چنین می‌میرند. چرا که جهان با شما دشمن است.»

●

شاعران بازدارندگان جهان از در غلتیدن به پلشتی و پستی و فرومایگی‌اند. بزرگترین دشمنان شیطان شاعرانند، حتی اگر فرزند شیطان باشند. شاعران مصادیق آدمیت‌اند و مدام نسبتی را که آدم ابوالبشر با حق داشت تذکر می‌دهند و با خداوند همان عهدی را تجدید می‌کنند که آدم بستـــه است. نخست اسماء را فرا می‌گیرند، همچـون تمـام آدمیان، اما از فیض کلمات نیز بهره‌مند می‌شوند. برخلاف دیگر آدمیان، در بهشت می‌مانند و هرگز از حجاب غفلت بیـرون نمی‌آینـد. شاعـر هبوط پیدا می‌کند تا از مرتبتی عظیمتر برخوردار شود «فتلقی آدم من ربه کلمات فتاب علیه» و شاعران مدام در معرض توبه‌اند تا کلماتی تازه‌تر فرا بگیرند و در تمام شئون حق با او مواجه باشند، و ریشه دردناک بودن زندگی شاعران همین تمنای مواجهه مدام با حق است. و در این دردنـاکـی از مایاکوفسکی تا... تا حتّی عین‌القضاة هیچ فاصله‌ای نیست. چرا که هردو شاگردان حضرت رحمانند. همهٔ شاعران از موهبت «الشعراء تلامیذ الرحمان» بهره‌مند هستند. اما آنچه که میان آنان فاصله می‌اندازد ارادهٔ حق است که برامر او سبقت می‌گیرد. آنان را نخست در «احسن التقویم» به القاء کلمات، دچار رحمت خود می‌کند، آنگاه درهای «ثم رددناه اسفل سافلین» را به روی آنان یعنی «انسان» می‌گشاید.

من شاعران را همیشه در چنین کارزاری گرم، گرفتار می‌بینم، چه خود بدانند و چه ندانند. مدام در جستجوی دردی سهمناک‌ترند و بلایی تازه‌تر.

●

جهـان «عشق» را که شریفترین فنون است از شاعران آموخته است امـا در حق آنان ستم می‌کند. چرا؟! از شما می‌پرسم، ای پرسه‌های بیخبری در پیاده‌روها؛ از شما می‌پرسم، چرا این همه در آزار ما به جان می‌کوشید؟ مگر نه اینکه با کلمات ما ناهموارها را هموار می‌کنید و در این دامگاه غرور و فریب که تحمل آن از دوزخ دشوارتر است، با کلمات ما سنگینی بار گران بودنتان را تحمل می‌کنید؟

«اوستا» جهان و سیاهکاری آن را می‌شناخت و از همین‌رو مدام از غزل که آینهٔ جهان است به دامان قصیده می‌گریخت که در آن می‌شود با جهان گلاویز شد. غزل غذای اژدهایی است به نام عشق و قصیـده روزگاری قصد جـانِ این اژدها کردن بوده است. تنها شاعرانی که با جهان نه همچون عاشقان، بلکه چون جنگاوران روبرو می‌شدند، قصیده می‌گفتند. خاقانی و ناصر خسرو و سنایی غزنوی و سیف فرغانی و مسعود سعد و... و «اوستا» مدام از عشق ـ که او را بارها از پا درانداخته بود، روبرو می‌گرداند و به قصد درافتادن با آن، قصیـده می‌گفت. امـا عشق در جهانی که اوستا در آن بسر می‌برد و ما همه بدبختانه در همین جهان بسر می‌بریم. با چهره‌ای مسموم‌تر، فریبنده‌تر، سیاه‌تر و پنهان‌مانده‌تر به میدان آمده بود. و حربه‌ای چون قصیده نمی‌توانست او را از پا درانداز و شاعری چون اوستـا را به حکمت معنـوی سنایی و ناصر خسرو و... الخ برساند. اوستا مدام در جستجوی «عشقی مجازی» بود که آن را قنطرهٔ حقیقت حکمت معنوی قرار دهد. اما عشق در روزگار ما، مجاز مجـازهاست و گرچه «اوستا»ـاین «مجاز» را چندان لطیف و پاک و دردمندانه در غزلهای خود مطرح کرده است که نام او و یاد او را جاودانگی می‌بخشد، اما من یقین دارم که اوستا از این «مجاز» به ستـــوه آمده بود و آن را نفرین می‌کرد. ولی... نه، هیچ‌کس، هیچ شاعری نمی‌تواند از بودن در جهان مجاز و مجاز جهان امروز پرهیز کنـد مگر آنکه پیش از عشق، شقاوت را آموخته باشد. و شاعران روزگار ما پیش از آنکه مروت عشق ورزیدن را بیاموزند، نیازمند آنند که‌بی‌رحمی‌نفرت و شکوهمندی کینه‌توزی را فرا بگیرند، تا «جمال» حجاب آنان نباشد و جهان یکسره «جمال» است اما در شب تاریک زلف ـ این حجاب پریشانیها و سرگردانیهای بشر امروز ـ فرو رفته است و عاشقان را در روی آوردن به جمال دوست بهره‌ای جز سیاهی زلف او نیست. و ایکاش «اوستا» نیرومندترین شاعر کلاسیک روزگار ما این تلخ، این زهر، این درد دردها را، پیش از آنکه جوانی خود را به باد مروت عشق بسپارد، دریافته بود.

●

«اوستـا» نه همچـون شهـریار آمیزه «کودک و دیوانه» بود و نه همچون امیری فیروزکوهی، عاقلی فقیه که عشق را نیز از پشت عینک عقل بنگرد و در آن به «یجوز و لایجوز» حکم کند. پیش از آنکه فلسفه و اسـاطیر و ادبیات تطبیقی و نقد هنر بیاموزد، توسط عشق از پا درافتاده بود و گرچه بهره‌مندی او از مراتب مختلف دانش دیروز و امروز افزونتر از دیگر شاعران بود، هرگز نتوانست آن‌چنان که باید، از دانش خود در برابر عشق، سپری بسازد و عشق، مدام در عقل او و انـدوختـه‌هـای او تصرف می‌کرد و نمی‌گذاشت بیرون از مدار اسـتـادی بعضی از دانشکـده‌ها، به مدد معاصران خود بشتابد. سخت شیفتهٔ سنایی غزنوی بود و او را برفولوی نیز ترجیح می‌داد. و این شیفتـگی نشان آن بود که از عشق و معشوقی حتی همانند با شمس‌الدین ملکـداد رویگـردان است و در تمنـای آن که همچون سنایی به کارزار با جهان مشغول شود، اما نتوانست؛ «عشق» این نیرومند وسوسه‌گر نگذاشت.

●

«اوستـا» از نخستین شاعرانی بود که «نیما» و غرض او را از بدعتهایش دریافت و در لبیک گفتن به او همچون شهریار پیشقدم شد اما نتوانست با او همراه باشد. اگر در کار این دو تن ژرف بیندیشیم می‌بینیم‌که نیما پس از «افسانه»، دیگر عاشق نیست چرا که چهره ستمگر و مکار «عشق مجاز امروز» را شناخته است اما اوستا درست پس از «آرش کمانگیر» که از بهترین سروده‌های مردمی اوسـت، بارها و بارها به تیغ زهرناک عشق مجروح می‌شود و در افت و خیز مقـابله با عشق از نیما فاصله می‌گیرد، اما به جای آنکه همچون «تـوللی» از «ابتـذال» سر دربیـاورد به دامان خاقانی و سنایی و مسعود سعد می‌گریزد و در پشت حصار آنان پنهان می‌شود و این گریز به دیروز دوردست، نشان شرف این مرد بود که نمی‌خواست

همچون فریدون به مرداب خو کند. و ای کاش به جای این گریز به ستیزی درشتناکتر روی می‌آورد. «زبان» نه تنها خانه حقیقت وجود هر شاعر، بلکه بزرگترین ابزار نبرد اوست و اگر اوستا، خانه زبان قدیم خود را دوباره می‌ساخت ـ همچون اخوان که دوست نزدیک او بود و سخت ستاینده یکدیگر بودند ـ چه می‌گویم، می‌توانست همچون «علی معلم دامغانی» از همان زبان شاعران قصیده‌سرای ستیهنده، تیغی سهمناک بسازد...

آری من تا به این حد به زبان و تأثیر آن در دگرگون کردن جان شاعر معتقدم و به جای آنکه پای روانکاوی موذی ادبیات را به خانه اهل اجمال باز کنم برآنم که اگر شاعران به جستجوی ذات و صورت زبان برآیند از چنگال عشق مجاز این نوبتی‌ترین نکبتها که امروز به جبر رجوع داده می‌شود، نجات پیدا می‌کنند. در میان کارهای گران‌سنگ علی معلم تنها یك شعر عاشقانه هست. چرا؟! و در کار اخوان نیز عشق آن چهره را ندارد که در کار رمانتیك‌های کلاسیست یا نیمایی و غیر نیمایی، چرا؟! آیا روی آوردن به زبانی درشتناك... بگذریم. دلم مجال نمی‌دهد که این عرصهٔ کوتاه را به نقد شعر یا چیزی شبیه به آن آلوده کنم. بهتر است که بگویم «اوستا» شهید عشق بود، شهیدی اندك اندك به تیغ از پای درآمده، چرا که جهان را پاك می‌خواست و عشق را بی‌آلایش و زیبایی را دور از دسترس هرزگی جهان پلشت امروز، و نخواست بپذیرد که جهان امروز نه تنها پیرو بی‌بنیاد و فرهادکش است، بلکه کمپیری زشت است با جادوی غرب، به‌رنگ صاحب جمالان درآمده. درمرگ این مرد به‌خودم تسلیت می‌گویم که بیش از همه سزاوار تسلیتم. چرا که اوستا را بسیار عزیز می‌داشتم و با اینکه از آرامش غریب او در پرهیز از نقد رنجانندهٔ شعر همگان رنج می‌بردم، اما خود را پیش از آنکه در هرشاعری جستجو کنم در او جستجو می‌کردم. این سخن مایه شگفتی خود من نیز هست، اما اوستا بی‌اختیار بزرگوار بود همچون تمام بزرگان نژاد ما و من این بزرگواری را خوب می‌شناسم چرا که این بزرگواری، زمینهٔ قربانی شدن هرایلیاتی جگرآوری است که به پایتخت نفرین‌شده می‌آید. در سوگ اوستا به خودم تسلیت می‌گویم چرا که این آخرین پناهگاه من که همچون خود او از بیماری «عشق ملازم با فقر و غیرت» رنج می‌برم، فرو ریخته است. «اوستا» شاعر بود و می‌توانست این بیماری را تحمل کند و شاعرانه هم تحمل کند. من که شاعر نیستم، من که شاعر به معنای حقیقی کلمه نیستم، با این بیماری چه خواهم کرد؟ نمی‌دانم، اما امیدوارم مجال آن را داشته باشم تا با شرح و نقد دقیق آثار این مظهر عشق شاعرانه، یعنی «شکست» در روزگار ما هم‌نسلان خود را از شاعرانگی عشق برحذر بدارم. شاعران نباید خطر کنند. این راه بسته است و در آن از وادی حیرت فراتر نمی‌توان رفت. شاعران می‌توانند و باید بدون رنج بردن و بدون درغلتیدن در قتلگاه دردناکی جهان امروز، زندگی کنند تا شاید بشارت‌دهندهٔ «وضع موعود» باشند و عاشقان موعود همگان، نه موعودی فردی و مختصر که هرآینه شاعر را از مواجهه با حقیقت، بازخواهد داشت.

● نگاهی به مجموعه شعر اشارات اشك محمدرضا سهرابی‌نژاد

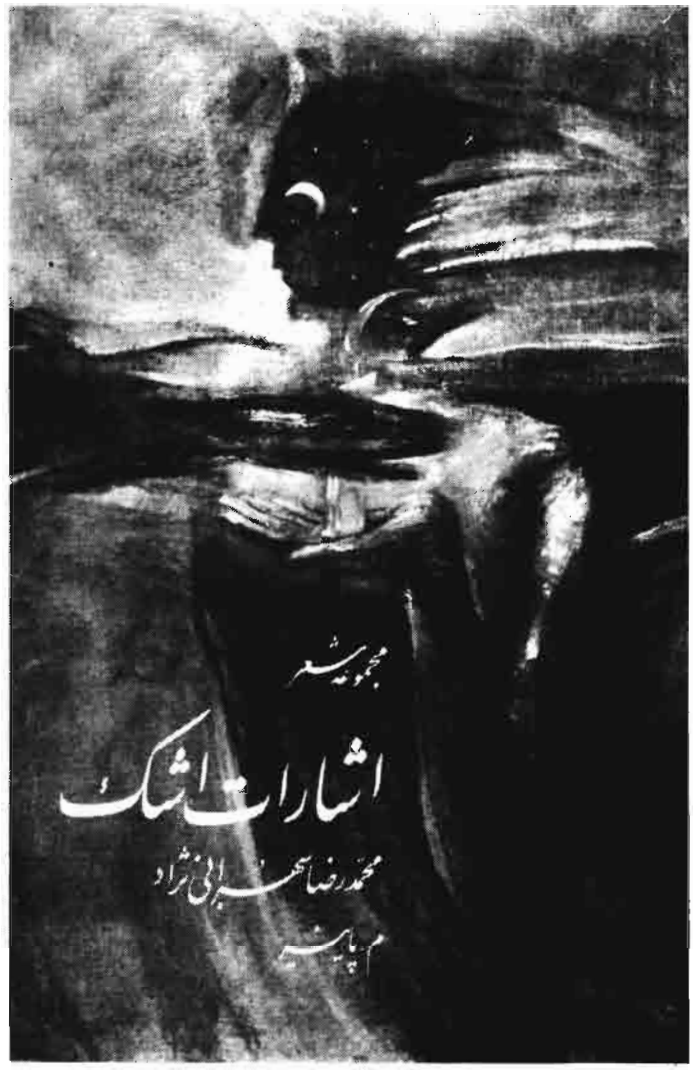
■ منیرالسادات میرسعیدی

از آنجا که شعر عصارهٔ اندیشه و تفکر است، حق مسلم خواننده است که در مجموعه اشعار یك شاعر به دنبال ردّپای تفکری عمیق بگردد تا وجودش را به آن بیالاید و روح را بپالاید. او متوقع است وقتی دفتر شعری را می‌گشاید دریچه‌ای به دنیایی ناشناخته در برابرش گشوده شود اما اگر ناامید شد شاعر باید تدبیر دیگری بیندیشد.

چون اندیشه در پناه شعر بارور می‌شود و عمیقاً در روح جایگزین می‌شود و شعر تفکر آدمیان را گهگاه در تسخیر خویش می‌گیرد، شاعر در درجه اول باید یك اندیشمند، یك متفکر و یك نظریه‌پرداز باشد و جهان را به گونه‌ای غیر از دیگران ببیند. باید که چشمهایش شسته باشد تا چیزهایی را ببیند که دیگران از دیدن آن محرومند.

حساسیت شاعرانه و موشکافی شاعر ابزارهای بسیار دقیق و پیچیده‌ای هستند که به‌کمك آنها شاعر دریچه‌هایی را می‌گشاید که دیگران سالها پشت آن مانده‌اند و از همه مهمتر شعر یك خروش و جهش آگاهانه است که انقلاب و طوفانی در پی دارد و این مهم حاصل نمی‌شود مگر آنکه شعر و شاعر و شعور به وحدت برسند آنچنان که نتوان فرقی کرد میان شعر و شاعر و شعور به گونه‌ای که وقتی مجموعه شعرش را بازکنی شاعر خیره خیره در چشمانت نگاه کند و رازها برتو افشا کند و چون شاعر را می‌بینی احساس کنی که او تجسم عینی واژه واژه خویش است.

مجموعه «اشارات اشك» کوششی است برای شاعر شدن، شاعر ما هنوز «مشق شاعری» می‌کند و راهی بس طولانی پیش روی دارد. تصویرهای زیبا در گوشه گوشه اثرش به چشم می‌خورد، شخصیت بخشیها بسیار لطیف است، آنجا که پونه تن می‌شوید در امواج آب /۱۸ و یا نیلوفری که از سینه مرداب می‌روید /۵۰ و یا سروی که با ضربه خصم وقتی خم می‌شود، شقایق می‌کارد /۳۵ تصاویر لطیف شاعرانه‌اند اما بیشترین پدیده‌ای که شاعر بیش از همه به آن پرداخته، بازی ماه و خورشید است و او برخورد این دو پدیده را از زوایای مختلف



بررسی کرده و برای بیان سمبلیک خویش به خدمت گرفته است، مهتابی که از مجلس ختم خورشید بر می‌گردد /۵۶ و یا وقتی خورشید به دیدن ماه می‌رود / ۷۰ و آنجا که نشسته ماه و گردش اختری چند /۱۰۸ و یا زمانی که مرگ چون شبی هولناک خورشید را در آغوش می‌گیرد /۶۳ و وقتی که روی نعش خورشید جامه‌ای از ابر می‌کشند /۱۲۲ و از همه زیباتر آنجا که قامت خورشید از مرگ ماه خم می‌شود، همه و همه تصاویری هستند که خواننده را تحت تأثیر قرار می‌دهد و این نشان می‌دهد که شاعر، جدول ضرب تصویر سازی با این دو کلمه را بخوبی دریافته است اما گذشته از این ایماژهای سمبلیک که درواقع نمادهای اسلامی هستند تصاویر دیگری هست که از بینش متعهدانه شاعر حکایت می‌کند و از تجربه مستقیم شعری او. مثلاً در «خطبه خورشید» خورشید فراز کوه ایستاده است و طوماری بدست دارد و اسم شب را از خطبه انداخته است، گریزی زیباست از واقعیت طبیعی به یك حقیقت الهی و در آن تصویر که خورشید قرآن باز کرده و آیاتی از سوره نور می‌خواند، واقعیت و حقیقت در هم حل می‌شوند و یکپارچه ندای وحدت سر می‌دهند و یا مثلاً شاعر شهید را ستاره‌ای در زمین می‌داند که خداوند به آسمانش فراخواند /۶۴ و یا قطره‌های خون شهید سکه‌هایی است که عاشق در راه خدا می‌دهد /۵۸

اما در کنار این تصویر سازیها گهگاه شاعر ناآگاهانه به تناقض می‌افتد و از طبیعت تصویری می‌کشد که با واقعیت خارجی و گاه منطقی ناسازگار است مثلاً شب را به رود آرامی تشبیه می‌کند که ماه زورق این رود ناآرام است /۱۸ خوب بالاخره آیا این رود آرام است یا ناآرام؟ و یا در قطعه طرح /۴۲ خورشید بی‌رمق با دست مرتعش زیرزورق روز کبریت می‌کشد، تا اینجا درست اما ادامه می‌دهد، برمی‌شد از افق دود، این چه دودی است که هنگام طلوع خورشید به آسمان بلند می‌شود؟

از نظر مفهوم نیز تضادهایی به چشم می‌خورد که نشان می‌دهد شاعر هنوز جایگاه خویش را نیافته است مثلاً در شعر ناقوس /۷۹ شاعر می‌خواهد طنین ناقوس در گوش خواب آلودگان باشد اما اغلب شاید تنها «چراغی برای عابری مأیوس» باشد. و یا در جایی اندوهگین است که در خاك منزل گزیده است، در پی آن می‌گوید:

چون شهاب آسمانیم چکنم؟ /۱۷ روحی که چون شهاب خروشان و توفنده است نباید چون خاك بی‌هدف و راکد این گونه اظهار عجز کند والا وجود مثبت شهاب هم زیر سؤال می‌رود اما اگر شاعر تنها به گفتن اینکه در خاك منزل دارد، اکتفا می‌کرد آن گاه ندای چکنم سر می‌داد کاملاً منطقی بود.

در جایی دیگر شاعر از بند اوزان عروضی فغان سر داده است /۶۷-۱۰۱/ و جالب اینکه بیشتر اشعار را درهمان قالبهای کلاسیك سروده است. به عبارتی بیش از نیمی از شعرها در قالب رباعی و دوبیتی سروده شده و بعضاً از قالب چارپاره استفاده شده و گهگاه شعر نو اما در فرم افاعیل عروض شعر کلاسیك گفتن و باز هم شعر کلاسیك گفتن زمانی قابل قبول بود که شاعر راه دیگری نمی‌شناخت مثل زمان مولوی که شیوه شعر نو حتی در حوصله تفکر آن زمانه هم نمی‌گنجید اما امروزه این زاری دیگر از سر سوز نیست و شاعر امروز می‌تواند شعر بگوید بی‌آنکه اسیر برخی قراردادهای کلاسیك شود.

از نظر واژه‌ها گذشته از واژه‌های گل، سپیده، شقایق و خورشید که به علت بسامد بسیار بالا در اشعار شاعران بعد از انقلاب به سمبل بدل شده‌اند و واژه شب که بیش از دهها سال از عمرش می‌گذرد، واژه‌های خزان مرداب، آسمان و خاصه مهتاب در این مجموعه از بسامد بالایی برخوردارند و اینها نشان می‌دهد که شاعر تا چه حد طبیعی به فراز و فرود زندگی و ارزشهای آن می‌اندیشد.

علاوه بر اینها شاعر سکه و اشك را هم

زیاد به بازی گرفته: سکه خون، سکه شبنم، دفتر اشك، چراغ اشك و... و تعابیری چون معراج نفس از سینه /۸۶ و یا کوه بلند بی‌عبور زندگی /۸۷ بسیار خیال انگیز است. ترکیب منبر نیزه و جنگل خاك و ترمهٔ خاك از ترکیبات زیبایی است که می‌توان به آن اشاره کرد اما ترکیب ماشهٔ خون به دلیل غرابت به دل نمی‌نشیند.

گذشته از ردیفهای ای مرد وای مرگ که بسیار زیباست، از نظر وزن و قافیه در این مجموعه ناهماهنگی‌هایی به چشم می‌خورد مثلاً در «خطبه خورشید» طلسم با جسم و اسم هم قافیه شده و وزن رباعی را برهم ریخته است و یا در «همدم چاه» /۶۱ لرزید زمین و آسمان غوغا شد/ تنها ماندی و همدمت تنها شده می‌خواهد بگوید، تنهایی همدمت شد اما به خاطر ضرورت شعری به جای تنهایی لفظ تنها را آورده و مفهوم قربانی شده چنانچه وزن نیز.

و یا در «میلاد گل» به جای شاخ شاخه آمده و وزن به هم خورده که اگر شاخ جانشین می‌شد به مفهوم لطمه‌ای وارد نمی‌آمد لذا مصرع «برشاخه بهار شمع افروخته باز» با دیگر مصاریع مثل «دستان نسیم سحری دوخته باز» کاملاً هماهنگ نیست و یاص ۳۴ در جوبار جاری/ آهسته می‌خواند، از جوبار به جای جویبار استفاده کرده که نیازی به این تکلف نبود و گاه شاعر به خاطر وزن مفهوم را قربانی کرده مثلاً در «غذای حاضری» به جای طعم از طعام استفاده کرد که نامناسب می‌نماید «طعام سرب داغم را چشیدی».

اما از نظر دستوری در شعر «سوره نور» آمده: افکنده چو ابلیس شب از تخت غرور اگر به جای فعل افکنده، افتاده گذاشته شود مفهوم رساتر می‌شود. زیرا در نگاه اول خواننده به دنبال فاعل فعل در مصرعهای دیگر می‌گردد در حالی که این شب است که مثل ابلیس از تخت افتاده است و لازم به ذکر است که این رباعی از زیباترین اشعار آقای سهرابی نژاد است که با رفع این نقص کوچك سابقه درخشانی برای شاعرش به ارمغان خواهد آورد. توجه کنید!

افکنده چو ابلیس شب از تخت غرور
هستند ستارگان همه غرق سرور
خورشید گشوده مصحف و می‌خواند
آیات حیات بخشی از سوره نور

مصرع «چراغ رابطه تاریك شد فروغ کجاست» در شعر شهاب ما را به یاد فروغ می‌اندازد و قطعه «بعد از تو» بعد از تو پنجره که رابطه‌ای سخت و زنده و روشن.../ ما بی چراغ به راه افتادیم.

در شعر «میوه حوا» شاعر ما از وسوسه سیب سخن می‌گوید؛ من/ از درخت زندگانی چیده‌ام با وسوسه/ سیبی که ناخودآگاه ما را به دنیای «فتح باغ» فروغ فرخزاد می‌برد. باغ را دیدم/ و از آن شاخه بازیگر دور از دست/ سیب را چیدم و به دلمان می‌اندازد که سپهری هم چقدر برای خوردن یك سیب احساس تنهایی می‌کرد.

و هیچ فکر نکرد/ که مامیان پریشانی تلفظ درها/ برای خوردن یك سیب/ چقدر تنها ماندیم (دوست، هشت کتاب) و شعر «مسخ» گویا برگردان کتاب مسخ کافکا به شعر نو است و شاعر در این بیان موفقیتی به همراه دارد.

«قطعه ندا» آنانکه ندای حق شنیدند همه/ با شوق به سوی حق دویدند همه استقبال گونه‌ای است از رباعی معروف ملاصدرا آنانکه ره عشق گزیدند همه/ در کوی حقیقت آرمیدند همه.

بیت دوم رباعی عطش هر روز به افطار عطش خواندمان/ بر سفره مهر خویش جانانه‌ما، قطعه سپهری را به خاطر می‌آورد ظهر در کاسه آنها نان بود/ دوری شبنم بود/ کاسه داغ محبت.

شاعر در جای جای اشعارش از عناوین کتابهایی چون خسی در میقات /۶۳ طلا در مس /۵۷ و تماشاگه راز /۶۶ یاد می‌کند که حتماً از تأثیر عمیق نویسندگانش برشاعر ما حکایت می‌کند.

اما نکته مهمتر از همه اینکه مضامین دادخواهی و طرح موجودیت ملل مستضعف از ویژگیهای شعر انقلاب است و در گوشه گوشه اشعار یاد و خاطره آنان موج می‌زند. قلب شاعر انقلاب برای تمامی مظلومان می‌تپد و هر جا که ندای مظلومی طنین اندازد پژواك آن شعر شاعرانمان است اما اشعار آقای سهرابی نژاد در این باب بیشتر شعار است و به دلیل شتابزدگی مناسبت تام دارد با سنگ مزارها و نوشتن زیر زیارتنامه‌ها (رك ۵۸، ۵۹، ۱۱۰) اما در این میان برخی عمیق و مؤثرند. مثل شهر بهشت /۹۷

به پای خلق تا زنجیر باشد / سلاح رزم ما تکبیر باشد و یا /۱۱۲ بود خورشید اسیر ابر تاکی / ملول از پنجه‌های جبر تاکی چه بیم از مرگ در میدان که فردوس / بزیر سایه شمشیر باشد.

تبر برگیر بر بتها بتازیم / خلیل آسا برادر صبر تاکی.

یکی از نکاتی که در این مجموعه باید به آن اشاره کرد، سنت شکنی در باورهای کهن است بدین معنی که با استدلال ثابت می‌کند که مثلاً قانون «نابرده رنج گنج میسر نمی‌شود» مخدوش است /۴۴ و یا مهتری دیگر به کام شیر نیست / ۲۹ و این نگرش درستی است که امروزه باید به آثار کلاسیك داشت به عبارتی سخنان پیشینیان که امروزه چون کلمات قصار یا مثل سائر و یا قانون لایتغیر شده باید درهم شکسته شود و باید که به مقتضیات جامعه بیش از پیش توجه شود و باید دانست که بیش از هر چیز در قدیم طبیعت در جامعه مؤثر بوده و اینك صنعت و سیاست و لذا قوانین وضعی شاعران گذشته ما از سرشت طبیعی جامعه نشأت گرفته و به طور طبیعی «نابرده رنج گنج میسر نمی‌شود» اما اگر قرار باشد سیاست و دسیسه پادرمیانی کند وضع کاملاً عوض می‌شود. در این مجموعه نیز شاعر آثار گذشتگان را در ترازوی زمان می‌سنجد و به نقد می‌نشیند و در همین راستا شاعر ما از میان اسطوره‌ها فرهاد و کاوه را انتخاب می‌کند و گهگاه کاوه را به جهت ظلم ستیزی از فرهاد ارزشمندتر می‌داند لذا از زیباترین و عمیقترین اشعار این مجموعه همان اشعاری است که شاعر با استفاده از نقش‌آفرینی اسطوره‌ها، قدرتمند و سهمگین بر کاخ ستم می‌تازد و مظلومین را به بند گسستن تشویق می‌کند. قطعه «افسانه و فرق» نمونه‌ای از این دست است.

به‌خواری‌زیستن‌شادی ندارد
که‌دورعمر بنیادی ندارد
مخوان افسانه‌شیرین‌برایم
زفرهادی که‌فریادی ندارد
میان داد بابیدادفرق است
میان‌ناله‌بافریادفرق است
یکی برخو دیکی‌برفرق‌ضحاك
زند‌ازکاوه‌تافرهادفرق است

■ زیبا طاهریان- اصفهان

● التماس

دست بادی شاید
چنگ در دامن یک شاخه زده‌است
و کسی می‌پرسد:
باد از شاخه چه می‌خواهد؟
من به بیهودگی پرسش او می‌خندم:
«باد تا بوده همین بوده
التماسی که پر از خودخواهی است
تو نمی‌دانستی؟»
باز می‌گوید نه،
و گذرگاه نگاهش خالی است.

■ امیر عاملی- قزوین

● اضطراب سوختن

بس که می‌بینیم خواب سوختن
گشت ما را اضطراب سوختن
گرچه می‌سوزیم می‌گوییم باز
جان ما را نیست تاب سوختن
خاک ما را یک زمان برباد ده
تا براندازی نقاب سوختن
آتشیم اما غریب افتاده‌ایم
هست خاکستر حجاب سوختن
سینه را بگشا و چشمم را ببند
تا گشایم با تو باب سوختن
این همه شور و نواهای «امیر»
...باشد ای دل بازتاب سوختن

■ حمیدرضا شکارسری- تهران

● خیال

به کسی می‌گفتم:
(آسمان سنگدلی بی‌شرم است
که چنین بی‌پروا
به سیه‌روزی ما خیره شده است)
ابری آمد ناگاه
ماه را پنهان کرد.

■ عبدالناصر میرشکاک- شوش دانیال

● سایهٔ هول

نشستم میان سکوت تبی تلخ
شبی سرد و خاموش و خالی شبی تلخ
شکسته‌تر از چشم خشکیدهٔ باد
پریشانتر از سایه‌ها در شبی تلخ
نگاهی در آیینه چون سایهٔ هول
صدایی چو اندوه آبی، لبی تلخ
تن کوچه‌ها خیس و خاکستری بود
زمین مانده در ماتم کوکبی تلخ
تو را برگزیدیم ای آیهٔ سبز
در آیین تردید از مذهبی تلخ

■ زهره نارنجی- تنکابن

● گریه و بهانه

دل من تا تو را بهانه گرفت
اشک در چشمم آشیانه گرفت
تا شبی در تبی نسوزد باز
دل من گریه را بهانه گرفت
می‌شد ای کاش با تو می‌گفتم
عشق در سینه‌ام زبانه گرفت
اشک در چشم من نشست و شکست
عشق در دل شبی که خانه گرفت
بنشین عقدهٔ مرا واکن
دلم از مردم زمانه گرفت
دل من مثل ابرهای بهار
دامن گریهٔ شبانه گرفت
یاد گلبرگهای پاییزی
باز قلب مرا نشانه گرفت

■ افشین سرفراز- داراب

● جستجو

نبض سیز بهار با او بود
می‌شد از چشمهٔ دلش نوشید
دست در دست آشنایی داشت
آنکه در چشم غربتم خندید

■

چون عبور نسیم در باران
آمد از عمق جنگل تردید
همعنان با سخاوت دریا
همطراز سپیده و خورشید

■

خنده‌اش بغض پرپر لاله
عطر بیداری و شکفتن بود
در صدایش شبی پر از قصه
شانهٔ بی‌شکیبی من بود

■

همنشین بلوغ شیرین بود
گیسویش چون شبی رها در باد
دستهایش پل توانستن
تا شب پُرستارهٔ فرهاد.

■

ای دریغا که در هجومی زرد
شعلهٔ سین شاخه‌ها پژمرد
رفت آن بی‌دریغ بخشنده
با غروبش ستاره‌ام افسرد

■

همچنان موج رفت تا دریا
ساحلی ماند پای در زنجیر
آنچنان سایه‌ای که در ابهام
ماند چون خوابهای بی‌تعبیر

■

من تمام سپیده را رفتم
خسته از جستجوی بی‌انجام
جادهٔ غربت سفر در پیش
عاقبت مرگ شد مرا فرجام

■ مجید زمانی اصل- اهواز

● سه طرح

۱
از طریق دل است
که به درک ستاره نشسته‌ام
هم بدین‌گونه است
که دستانم
به هیئت لانه‌ای است
برای آن پرندگانی که
از دستان ماه
بال می‌کشند

۲
تنها تو چوپان نیستی
ای ماه!
من هم
خواب رمهٔ ایل را
برشانهٔ ابری‌ام بوده‌ام
تا کاکل کوه...

۳
سیاره
جلا از کریه می‌گیرد
وآننی که عشق
با نیّت برکه‌ای
جلال
از نور می‌گیرد.

■ تیمور ترنج- بوشهر

●پرندهٔ نگاه

برسکوی سنگی انتظار،
می‌نشیند
و از شاخسار پُرجوانهٔ رؤیاهایش
عطر گل گیلاس را
برکاکل نسیم می‌نشاند:
چه زیباست
صدای سم ضربه‌های اسب سپید تو
برقلمروی از سنگ
هنگام که می آیی!
برسکوی سنگی انتظار
می‌نشیند
و آنگاه پرنده نگاهش
از شاخسار خاطره
برخاك می‌افتد و می‌میرد.

■ حمیدرضا اکبری- ماهشهر

● بوی روشن اختران

بوی روشن اختران
وام گرفته از آوازهای تو است،
تو که راز آینه و آب،
و ظهور گل را می‌دانی.
مرگ را
رام خویش کرده‌ای.
بوی روشن اختران
وام گرفته از گلوی تو است
که با سروده‌هایت
نجیب‌ترین عطر ماه را
برآسمان شب نخلستانها منتشر می‌کنی
و مفهوم زبور قدیمی عشق را
تفسیر تازه می‌دهی.

■ مسعود کلانتری- تهران

● آواز باران

چون می‌رسد به گوشم سوز نوای باران
می‌گریم از غم خویش با گریه‌های باران
باران اگر بخواهد، من نیز می‌توانم
باران اشك بارم یك شب به جای باران
اشك خداست آری برحال من در این درد
جز این نمی‌توان یافت نامی برای باران
ای آشنا مرا سخت مجذوب خویش کرده‌است
با من بگو چه رازیست در های های باران
دیگر نشانی از او پیدا نمی‌کنم هیچ
در جاده‌ها نمانده است جز ردپای باران
هرچند قطره قطره است اما بلند و پاك است
از ابر تا زمین است قد رسای باران
امشب که در گلویم بغض نبودن توست
افسوس در کنارم خالی است جای باران

■ سید احمد زرهانی

● مهر دل‌افروز

یاران دل دیوانهٔ ما را هوسی نیست
چشمی به در و دانه و دام و قفسی نیست
خرّم چه نشینیم که در ورطهٔ توفان
غرقیم و در این مهلکه فریادرسی نیست
در خانه تنگی که خرد سوز و خراب است
دیری است که جز خویش و خدا همنفسی نیست
گر یار خراباتی و همدل نتوان یافت
صد شکر که همخانه ما بلهوسی نیست
از آتش هجران همه در سوز و گدازند
اما به دل یك تن از اینان قبسی نیست
برباد رود دولت آباد زبیداد
تاریخ گواه است در این پیش و پسی نیست
در آتش بیداد جهان سوخت، زیك سوی
از راه خرد آتش بیداد بسی نیست
از آمدن قافلهٔ نیکی و پاکی
حتی ز ره دور صدای جرسی نیست

■ محمدعلی دهقانی- سمنان

● «آزادی»

می‌توان از اُفق خالی یك کوزهٔ خشك
جرعه‌ای از عطش خلوت حسرت نوشید
و به آن باور داشت!
می‌توان مرگ آقاقی‌ها را
در دل غم‌زدهٔ یك گلدان
پشت رؤیای شکفتن
به تماشا بنشست!
می‌توان سنگی زد
به تپشهای دل گهواره
که دهانی شیرین
گل لبخندی را
در میان سبدی می‌چیند!
می‌توان بانگی زد
چون خروسی تنها
در هوای سَحَری بارانی
می‌توان آبی ریخت
روی اوقات ملامت‌باری
که همیشه جاری است
برسر کومهٔ تبدار شکیباییها!
می‌توان لحظهٔ آخر را تنها به خدا مؤمن بود!

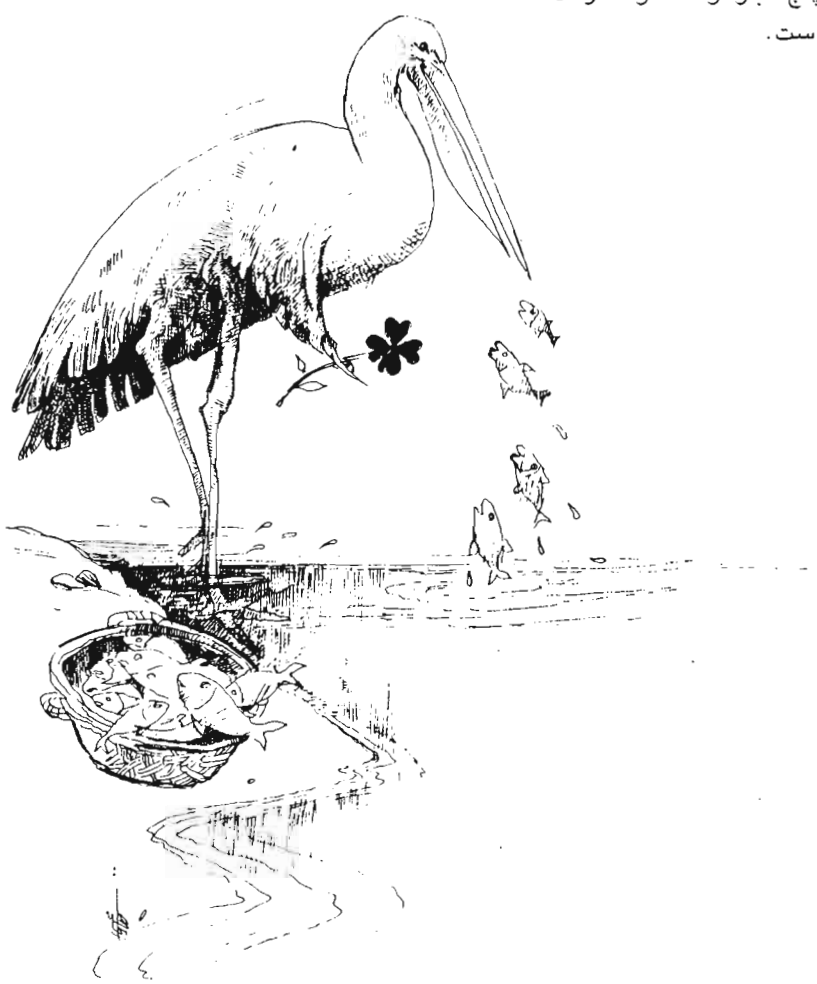
■ اکبر بهداروند- اندیمشك

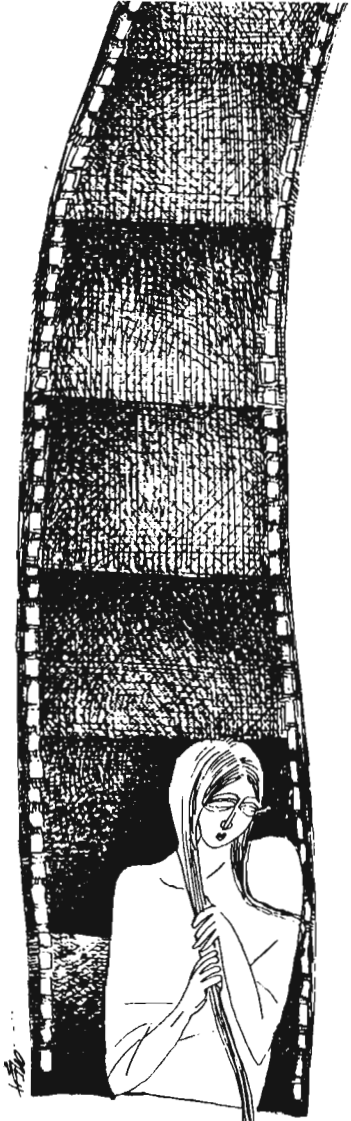
● توفان یأس

پایمال سایه خویشم به فریادم برس
ای دل تهمت نصیبم وارهانم از قفس
اضطراب موج دارم در دل توفان یأس
ساحل آرامشی می‌خواهم ای فریادرس
جوش اشك و شعله آه و نگاه خیس، من
صد حکایت دارد از غمهای تلخ پیش‌رس
نارفیقانم به شمشیر رفاقت خسته‌اند
نکته‌ای می‌گویم از این ناجوانمردان و بس
گرچه دیوان غمی در سینه دارم، مصرعی
ازمضامین غمم نشنوده گوش هیچکس
ای دل دریاییم ناپاکی از دریا مجو
گرچه می‌بینی به روی آب دریا خار و خس
آینه کردارم و از صبح خیزان ازل
گرچه گاهی ساز سینه لرزد از چنگ هوس
پای تا سر التهابم همچو آتش در نهان
بی‌شکیبم از غم غربت کجایی همنفس!

عشق آمد و شد چو...

نام حبیب صادقی برای هنرمندان و روزنامه‌نگاران نامی آشناست. از چهار م تا پانزدهم اسفند ماه ۱۳۶۹ مجموعه‌ای از کاریکاتورهای او تحت عنوان «عشق آمد و شد چو...» همزمان با نمایش برگزیده‌ای از فیلمهای ایرانی جشنواره سینمایی فجر در تالار اندیشه حوزه هنری سازمان تبلیغات به نمایش درآمد. تا امکان چاپ و انتشار این کاریکاتورها فراهم شود شما را به تماشای پنج تابلو از این مجموعه دعوت می‌کنیم. انتخاب این پنج تابلو توسط خود هنرمند انجام گرفته است.





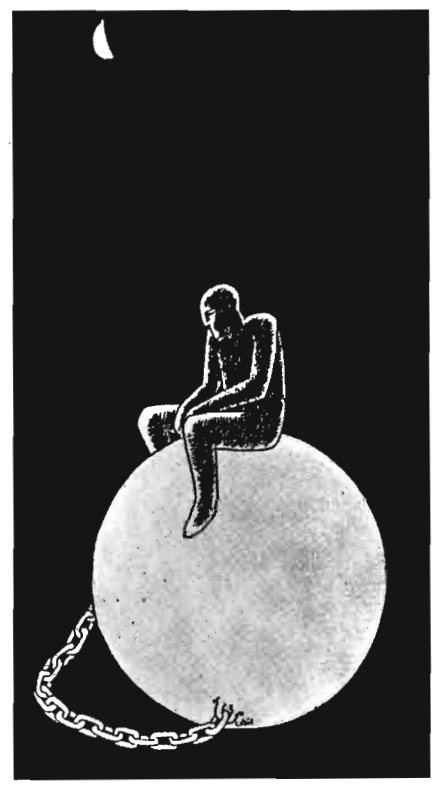
● **پرویز اقبالی**
متولد ۱۳۴۰ ـ آبادان
فارغ‌التحصیل هنرستان هنرهای زیبای پسران.
دانشجوی سال آخر رشته گرافیک دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران

● **تجربیات**

۹ سال سابقه کار در زمینه تصویرسازی کتابهای کودکان و نوجوانان.
۶ سال سابقه کار در زمینه کاریکاتور.

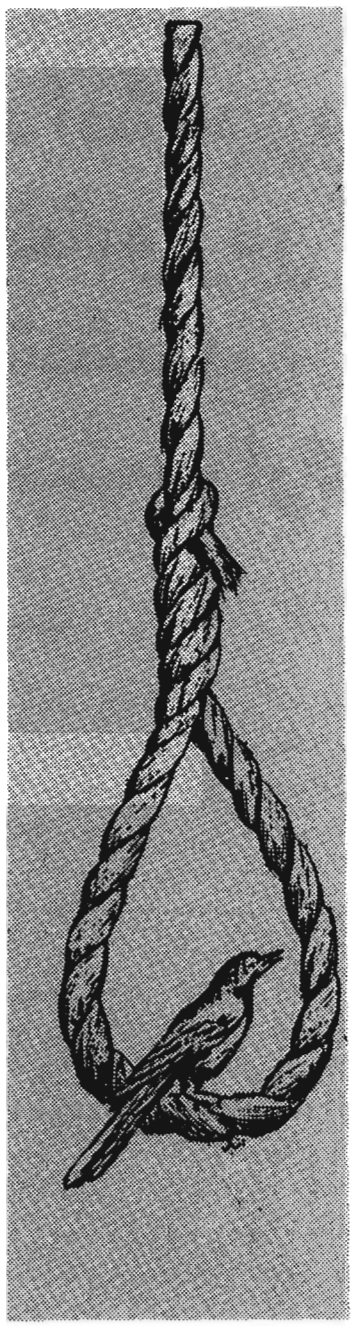
● **نمایشگاهها**

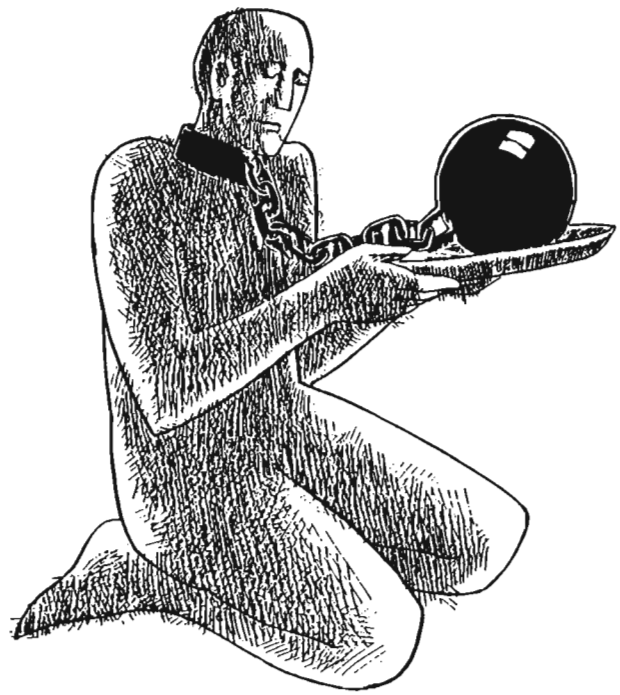
ـ نمایشگاه هنرجویان هنرستان هنرهای تجسمی تهران، سال ۶۱
ـ نمایشگاه تصویرگران کتاب کودک، تهران موزه هنرهای معاصر، سال ۶۸
ـ نمایشگاه گرافیک سالانه ـ تهران، موزه هنرهای معاصر، سال ۶۸
ـ نمایشگاه کاریکاتور هویت ـ تهران، تالار مولوی، سال ۶۸
ـ نمایشگاه گروهی کاسنی ـ تهران، خانه سوره، سال ۶۸
ـ نمایشگاه گروهی کاسنی ـ اصفهان، نمایشگاه شهرداری، سال ۶۹
ـ نمایشگاه گروهی هنرمندان طنز ترسیمی ـ تهران، سال ۶۹
ـ نمایشگاه کاریکاتور گروه کاسنی ـ تهران، سال ۶۹

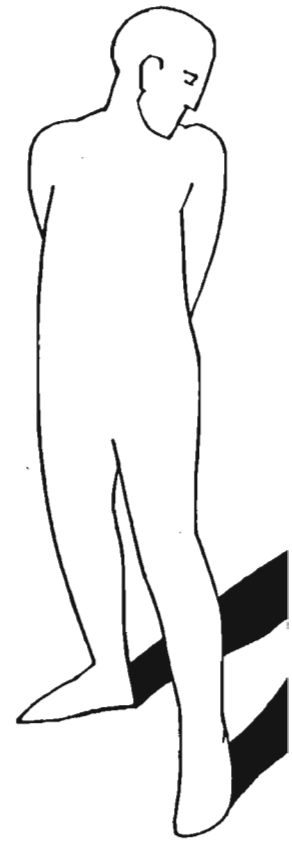


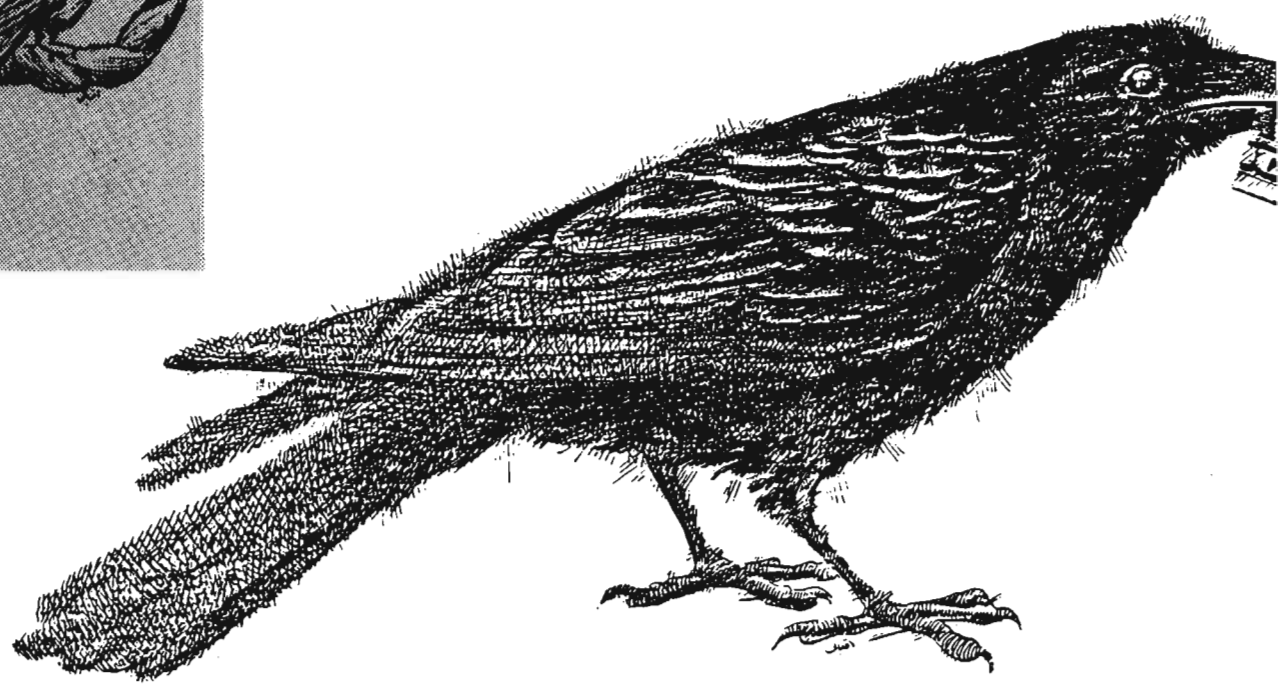
● **کاریکاتور تصویر زندگی است**، نگاهی است ناپیدا به تصویر واقعی انسانها در چند و چون حوادث زندگی، لطیفه‌ای است شیرین در کام تلخ مظلومان و ستمدیدگان، اشاره‌ای است سخت به کاخ ظلم و زور بیدادگران و گشت و گذاری است در بطن واقعیت مسخ شده آدمها.
اینها معنی زندگی‌اند که اگر فهمیده شوند حق، مکان غصب شده خود را از باطل، باز پس می‌گیرد و عدالت به خانه برمی‌گردد.

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









تئاتر دانشجویی کشور در ششمین جشنواره

(مقدمه)

ششمین جشنواره سراسری تئاتر دانشجویان کشور به همت جهاد دانشگاهی دانشگاه تربیت معلم کاشان روز یازدهم اسفند ماه ۶۹ در تالار فرهنگ واقع در ساختمان «اداره فرهنگ ارشاد اسلامی کاشان» با حضور مسئولین ستاد برگزاری و تنی چند از اولیاء سازمانها و ارگانهای شهری، ساعت شش بعدازظهر با تلاوت آیاتی از کلام ا... مجید افتتاح گردید.

در این جلسه آقای علی منتظری، سرپرست بخش فرهنگی جهاد دانشگاهی مرکز، با طرح مشکلات عدیده‌ای که بر سر راه تئاتر ایران قرار دارد وعدم توانایی رقابت آن با تئاتر دنیا گفت: «امید است امسال در جلسات نقد و بررسی و سمینار تئاتر دانشجویی پیرامون سه محور عمده: تئاتر به زبان فارسی، تئاتر ایرانی و تئاتر هویت بحثهایی به عمل آید.»

وی افزود: «امروزه در غرب و کشورهای اروپایی، تئاتر با فرهنگ مردم خویش عجین شده و از این‌رو مردم سالها از عمر خود را در ارتباط محکم با این پدیده، سر می‌کنند. حال ما می‌خواهیم با کدام اندوخته و پشتوانه با این تئاتر رونق یافته به رقابت بپردازیم؟ به عبارت دیگر ضرورتی به رقابت نمی‌بینیم.»

ناطق در ادامه بر ضرورت شناخت و تمایز تئاتر به زبان فارسی و تئاتر ایرانی که عمدتاً منجر به تئاتر هویت نخواهد شد گفت: «تئاتر ایرانی، تئاتری نیست که به زبان فارسی باشد. نمایش ایرانی، دستمایه جوهره خود را از فرهنگ مردم می‌گیرد. پس چه بسا که این نمایش در تئاتر با زبانها و گویشهای رایج در ایران باشد، اما ایرانی نباشد. اصل بر فرهنگ و اعتقادات ملی-مذهبی است.»

سرپرست بخش‌فرهنگی جهاد دانشگاهی در پایان سخنان خویش گفت: «بنده معتقدم که دوستان دانشجو، بخصوص دانشجویان هنرهای نمایشی، محقترین و اصلح‌ترین قشری هستند که باید در میدان ارتباط محکم تئاتر با مخاطب خویش دست به تجربه و ممارست شبانه‌روزی بزنند.»

در قسمت دیگر این جلسه، پیام ارسالی وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی توسط آقای «چاکری»، سرپرست اداره فرهنگ و ارشاد اسلامی کاشان قرائت شد. آنگاه آقای عابدینی، دبیر محترم جشنواره ششم، به ارائه گزارش مفصلی از عملکرد ستاد پرداختند.

در جشنواره ششم، دوازده گروه نمایشی با احتساب ده گروه پذیرفته شده و دو گروه میهمان که در خلال برنامه‌ها گنجانده شده بود، شرکت داشتند. مرکز تئاتر تجربی دانشجویان دانشکده هنرهای زیبا با شرکت چهار نمایش، فعالترین گروه در جشنواره محسوب می‌شد.

پرداختن به جزء جزء نمایشها و نقد و تفسیر مناسب، در گنجایش این گزارش نیست. امید است اشاره‌ها و نکات یاد شده، بتواند تصویر کوچکی از دستاوردهای تئاتر دانشجویی کشور در ششمین جشنواره باشد.

«مات»

نویسنده: فرشاد فرشته حکمت

کارگردان: هوشنگ هی‌هاوند

بازیگران: محمدرضا خسرویان

اجـرا: تالار فرهنگ، یازدهم اسفند ماه ۶۹، ساعت هفت بعدازظهر، از مرکز تئاتر تجربی دانشجویان دانشکده هنرهای زیبا.

انـدیشـه حاکم بر این نمـایشنـامه از کنکاش درونی و بیرونی انسان با خودش و غیرخودش نشأت می‌گرفت. بر همین اصل، کارگـردان در شکـل نسبتـاً داستـانی آن تغییراتی که بتواند دست او را برای اجرا بازگـذارد، ایجاد کرده است. کلیت امر در ظاهـر نمـایشنامه بر سر شخصیت خلبان جنگی است. این خلبان در نزد وجدان‌خودو کارش دچـار کشمکش درونی شده است. همین تضاد و لغزش از این به آن که در پهنه جهان هستی از روز ازل گریبان بشریت را چسبیده است، در استعاره یك بازی شطرنج درآمده بود.

از این گذشتـه نمـایشنـامـه سولیلوگ «solilog» یکـدست و فاقـد خیـزش تحرك بخش یك اثر دراماتیك است. ما هنوز مسئله خود را نتوانسته‌ایم با این‌گونه نمایشنامه‌ها که چون بختـك پرهـرج و مرج شعـر نوی امروز در برابر شعر کهن فارسی، به جان یك اثر دراماتیك افتاده است، حل کنیم.

حرف ما این است که ادبیـات نمایشی هنوز نتوانسته موفقیتی درخور کسب کند و به استقلال برسد؛ هرچند میدان تجربه در این وادی گشوده است، باید قدمها را به سوی آثـار نمـایشی کلاسیك برداریم تا آن وقت بتوانیم معنای مدرنیسم ادبی را در زندگی ادبیاتمان، مفهوم بخشیم و نهایتاً در زمینه نمایش پا را از میدان سنتهای محکم شده، فراتر بگذاریم.

کارگردان با بهره‌گیری از اندیشه مذکور در نمایشنامه، تمامی مفاهیمی را که بتواند انسـان را در جهـان محسوسات به مثابه بازیکن شطرنـج، بر سر تصمیم و انتخاب وادارد، به کار بسته و از نمایشنامه سبقت گرفتـه است. اما در این برتری دچار عدم یکـدستی در مفـاهیم اجرایی شده است. هرچند صحنه‌آرایی نمایش، دقیقاً در خدمت تفکـر اثر، عمل می‌کرد، ولی کارگردان وجه تمایز کاربرد نشانه و استعاره را با سمبل و نمـاد نادیده انگاشته بود. به عنوان نمونه بارز به کارگیری چهار بازیگر (به معنای کهن چهار عنصر اصلی جهان آفرینش) که اصلاً تنـاسبی با رونـد نمـایش نداشت. سبب ناهمـاهنگی در سبـك اجرا شده بود. این

مورد که گویا به تصور غلط تحرک‌بخشی بیشتر بر صحنه پیش آمده بود، نه‌تنها جبرانی بر سکون نمایشنامه نبود، بلکه به زیباشناسی ترکیب و صحنه‌سازی لطمه می‌زد.

این عدم تناسب، بیشتر متوجه انتخاب نامناسب چهره‌های گریم شده آن چهار عنصر و حرکات بسیار ناشیانه بدن آنها بود. بازیگر اصلی که گذشته از توان حرکتی حصار شده در اشکال اندامی خویش با صدا و حرکتهای به موقع در «مایم» (Mime)، و عضلات حرکتی بدنش قدرت مطلقه‌ای بر صحنه می‌نمود، با ورود آن چهار نفر، تمرکز و ارزش نمایشی خود را از دست می‌داد، کارگردان اگر به همان صحنه‌پردازی زیبا و رنگهای خنثی به علاوه نورپردازی به موقع اکتفا می‌کرد، به حفظ زیبایی اثرش مدد می‌رساند.

خلق خطوط و اشکال هندسی در میزانسن به تنهایی سبب ایجاد یك ریتم مکانیکی و خشن شده بود که تناسب خوبی با اندیشه نمایشی داشت و از جمله قدرتهای آگاهانه کارگردان به شمار می‌رفت. اما ای کاش از این فضای ناب نمایشی که به تماشاگر خبر دیدن یك نمایش را می‌داد، بهره‌های بهتری گرفته می‌شد. به‌هم‌پاشی تعمدی آخر نمایش، هرچند عملی ذوقی و جسورانه محسوب می‌شود، اما باید دید چقدر با مفهوم فلسفی نمایش متجانس است؟! و یا رفت و آمد نمایشی (مثلاً دستیار کارگردان) در طول کار به قصد بیگانه‌سازی بازیگر و نقش برای ایجاد فضایی تفکربرانگیز در صحنه از جمله همان ملغمه‌هایی بود که پایگاه محکم فکری نداشت. اما نسبت به کاربردهای دیگر پذیرفتنی‌تر می‌نمود.

در مجموع، خاطرنشان می‌کنم که کارگردان دست به تجربه خوبی زده است، اما در به‌کارگیری عناصر و عوامل و تمهیدات اجرایی، دچار شتابزدگی و عدم تأمل شده بود.

با عنایت به صحبتهایی که در جلسه نقد و بررسی از جانب کارگردان به عمل آمد، این واقعیت نچسب را تداعی می‌کرد که بعضی از حضار و شخص کارگردان، اصرار عجیبی در نسبت دادن نمایش به مجموعه‌ای از تئوریها و تجربه‌های بزرگ نمایشی و تجسمی در دنیا داشتند. البته امیدواریم که تئاتر دانشجویی به این گونه شتابزدگی در فهم عمیق تاریخ تئاتر و هنر دچار نشود، هرچند که منکر اجرای پرانرژی و متمایز آقای «هی‌هاوند» و گروهش نیستیم.

* * *

وقتی شکوفه پژمرد (شکوفه سنگی)
نویسنده: مجید سرسنگی
کارگردان: رضا حامدی
بازیگران: نادر برهانی مرند

اجرا: تالار فرهنگ. بعدازظهر دوازدهم اسفند ماه ۶۹، از بخش فرهنگی جهاد دانشگاهی مجتمع دانشگاهی هنر تهران.

این نمایشنامه نیز مانند نمایشنامه قبل، سولیلوگ «solilog» بلند و یك نفره بود، و باز هم همان بلای شعر نو. هرچند با نمایشنامه آشنا نیستم، اما با بسنده کردن به اجرا، می‌توان حدس زد که کارگردان قدمی فراتر از نویسنده برداشته است. چرا که اجرای یك نمایش تك‌نفره، باید با هزار ترفند، ادا و اصول به اصطلاح نمایشی عجین شود تا بتواند تماشاگر را روی پای خود نگاه دارد. اما اگر به جزء جزء اجرا بپردازیم. متأسفانه ضعفهایی چون صحنه‌پردازی نمایش و میزانسن حاکم به چشم می‌خورد که علی‌رغم اختصار در بیان، کاملاً بی‌ذوق و تکراری می‌نمود. کارگردان در گوشه‌هایی از کار و بخصوص هدایت بازیگر با استعدادش جرقه‌هایی از آینده پربار را در کار خویش نشان داده بود. اما هنوز ناآشنایی و عدم تسلط در شناخت، خاصیت صحنه کار او را به مراتب از حد یك تئاتر دانشجویی ضعیفتر کرده بود. با این همه مشاهده دقیق لحظاتی از تصاویر ایجاد شده توسط بازیگر که خودبخود سبب ایجاد یك ریتم مناسب در نمایش شده بود، تحسین‌برانگیز بود. البته اگر این ریتم آگاهانه به‌وجود می‌آمد، کارگردان می‌توانست از پیچ و خمهای آن بهره‌های زیادی در پرقدرت کردن نمایش خویش ببرد رضا حامدی با توان بالقوه دانشجویی‌اش، اگر در آینده برای انتخاب نمایشنامه، تأمل بیشتری ورزد، شاهد آثار خوبی از او خواهیم بود.

■

در مجموع کارهای نمایشی‌ای که هر سال از جهاد دانشگاهی دانشگاههای اهواز و کرمان به جشنواره دانشجویی راه می‌یابد، متأسفانه همان سکون و گاه پس‌رفت را نشان می‌دهد. البته این کاستی به زعم هنرمندان شهرستانی، ناشی از عدم امکانات است. اما فرهنگ جشنواره‌ای آنان حاکی از عدم قبول کردن مفاهیم برتر است.

البته غرض بی‌ارج کردن زحمات این هنرمندان خوب نیست. اما باید دانست که هرکس به نوبت خودش درد نبود امکانات آموزشی و پرورشی را در دیار خود کشیده است. و حال با دیدن برو بیاهای مکرر در مرکز، تصور می‌شود در اینجا امکان آموزش فراهم شده است. لیکن این چنین نیست. ما در تهران شاهد رشد پرورشی هنرمندان در تقابل افکار و تجربه‌های آنها هستیم. تئاتر دانشجویی در تهران با جهشهای اخیر در مرکز تئاتر تجربی دانشجویان و جهاد دانشگاهی (تالار مولوی) امیدهای زندگی نوینی را در عرصه اجتماع فراهم آورده است.

به علاوه، ما هر ساله شاهد حضور فعال دو گروه از اهواز و کرمان هستیم. ولی هربار، می‌بینیم که آنها در همان محدوده بسته و کوتاه‌نظریهای معمول، جهشهای اخیر را نادیده گرفته‌اند و هیچ پیشرفتی ندارند. چرا هنرمندان شهرستانی پس از شش جشنواره، این گونه‌اند؟

«یشکی دوشکی» به معنای «یك گره، دو گره»، از اصطلاحات رایج در قالی‌بافی کرمان، نام نمایشی نوشته «علی‌اصغر اکبرزاده» و به‌کارگردانی «مهدی ارمز» است. مهدی ارمز از هنرمندان با سابقه تئاتر کرمان است که در کنار بازیگرانی چون «سیدمحمد تاج‌الدینی» از دیگر پیرمردان تئاتر کرمان درخشش خویش را نشان دادند. ولی از آنجا که داستان نمایش، بر پایه قهرمان‌پروریهای فیلم فارسی بنا شده و از پیچ و خمهای پیش پا افتاده برخوردار بود، کلیت اثر را ضعیف و بیمارگونه نشان می‌داد.

کارگردان و بازیگرانش با تلاش خود تنها به ملودرامی سست و پرهرج و مرج بر صحنه جان بخشیده بودند، و این معضل از عدم تتبع تئاتر دانشجویی در این دیار حکایت می‌کند. این عزیزان در به‌کارگیری مضمون صمیمی و مردمی اثر، حضوری برتر داشتند و موسیقی و آواز زنده نیز از

دیگر امتیازات نمایش به‌شمار می‌رفت.

از دیگر مشترکات در نمایشهای هرساله کرمان، پیروی از یك سبك و سیاق حماسی و مغلوط است. اصولاً پی‌ریزی این تفکر و بسنده کردن به چند تئوری مکتوب و ترجمه شده، از جمله تجربه‌های «برتولت برشت»، فاصله تئوری و عمل را بار دیگر برای هنرمندان تئاتر گوشزد می‌کند: از طرف دیگر کاربرد مضامین تکراری، و جد و جهد تعجب‌برانگیز هنرمندان کرمانی که هرسال یکی از روی دیگری تقلید می‌شود، متأسفانه رکود قابل ملاحظه تئاتر در شهرستان را علی‌رغم انجمنهای نمایشی و دیگر مؤسسات ابداعی یادآوری می‌نماید.

دست‌آورد تازه «جهاد دانشگاهی اهواز»، نمایش «تا ابد با ستاره‌ها» بود که از احساسات یك نویسنده و یك نمایشنامه ضعیف حکایت می‌کرد. نمایشنامه سرگذشت یك جانباز جنگی را حکایت می‌کند که نزد وجدان خویش از بی‌مروتی در حق همسنگرش دچار بحران روانی شده است. این بحران تا زمانی ادامه می‌یابد که دوست همسنگرش از قضا زنده مانده و اینك مثل خود او یك جانباز است. در این ملودرام احساسی که از صداقت هنرمندان بهره گرفته بود، بیانگر درخششهای بالقوه نمایشی در انتخاب مضامین بودیم.

امید است که مسئولین «واحد فوق برنامه بخش فرهنگی جهاد دانشگاهی» با اتکال به همین حرکتهای کوچك، سرمایه‌های لازم را در اختیار این دسته از هنرمندان شهرستانی قرار دهند تا آنها بتوانند در روند فعالیتهای خویش جان تازه‌ای به معنا و مفهوم تئاتر دانشجویی ببخشند.

نمایشهای «شناسنامه»، «خانه غزلخوان»، «ایستگاه» و «باگل کویر» که همگی از مرکز تهران به جشنواره راه یافته بودند، در ضعف و عدم تحرك تئاتر دانشجویی دست کمی از کارهای دور از مرکز نداشتند. «شناسنامه» با نوشته‌ای سست و غیردراماتیك، به اجرایی ضعیفتر و در حد یك مجموعه فوق برنامه دوران مدرسه، بسنده کرده بود. خانه غزلخوان نیز از ضعف نمایشی و اجرایی رنج می‌برد. ایستگاه و باگل‌کویر نیز که دو نمایش گنجانده شده در روال عادی جشنواره، به‌شمار می‌رفتند، تا رسیدن به مرحله دانشجویی، راه درازی را باید بپیمایند.

اما از نمایشنامه‌های دیگر می‌توان «خاکستان» را نام برد. نمایشنامه «خاکستان» نوشته و کارگردانی «سعید ذهنی» از «مرکز تئاتر تجربی دانشجویان» بود. متن این نمایش، در حد یك طرح نمایشی فاقد عوامل بارز یك درام بود. مضمون نمایش از تصور لطیف و کودکانه یك زندگی تا رسیدن به مرحله مرگ انسان و کاوش آدمی در پهنه گسترده خاك نشأت می‌گرفت. مفهوم عمیقی که درون این طرح نمایشی جای گرفته بود، هیچگاه توانایی تبدیل شدن به یك نمایشنامه کامل را ندارد. بر پایه همین اثر سست، علی‌رغم تمهیدهای فراوان (نور، لباس، بازی، حرکت و دکور) اجرای کار به حد یك اتود نمایش کارگاهی، قابل تأمل می‌نمود. اما از آنجا که کارگردان با زیرکی و ذوق خاصش توانسته بود مفاهیم عمیق خود را در قالب امکانات صحنه‌ای بگذارد و از این مقطع راه به یك تجربه گسترده‌تر ببرد، «خاکستان» را در شمار تئاتر دانشجویی معنا می‌بخشید. در ضمن بازی خوب و جا افتاده «قاسم آبسالان» در نقش «مرگ» با بیان مناسب تئاتری، از جمله موفقیتهای دیگر این نمایش بود. چنانچه این نمایش به معرض دید عموم درآید، مانند نمایش «مات» جای بحث گسترده‌تری را می‌طلبد.

«صلح زئوس» نوشته و کار «اسماعیل شفیعی» از جمله نمایشهای چهارگانه مرکز تئاتر تجربی دانشجویان و ضعیفترین نمایشِ این مجموعه و در شمار تجربه‌های فکری دانشجویان بود. نویسنده (و کارگردان) با تلفیق و بررسی صلح جهانی به صلح اسطوره‌ای زئوس و خدایان آشتی‌ناپذیر المپ، تفکری در زمینه تئاتر خود ارائه داده بود. اما ارائه این تلفیق فکری، آن‌قدر سست و بی‌ذوق اجرا شده بود که تا رسیدن به یك نمایش موفق، فاصله زیادی داشت. تنها امتیاز اجرایی این نمایش، بازی خوب «افشین رازی» در نقش یك «ربات الکترونیکی» بود. امید است مبدع نمایش فوق با یك بازنگری به نمایشنامه و اجرای آن، استعداد و توان هنری خود را در ارائه یك نمایش موجز و قابل قبول دانشجویی بیشتر نشان بدهد.

اجرای قابل بحث دیگر «کوچه‌های بن‌بست» نوشته «رضا جوان» بود. این اجرا که از یك نمایشنامه دارای استخوان‌بندی خوب بهره گرفته بود، در برابری با متن عقب مانده به نظر می‌رسید.

این نوشته که تنهایی درونی یك نویسنده ژورنالیست را شرح می‌دهد، شدیداً تحت تأثیر تفکرات «مدرنیستی» از نوع رایج اروپایی آن می‌باشد و هیچ سنخیتی با درد یك نویسنده واقعی و ایرانی ندارد. اما به هرحال، قالب داستان، یك درام نسبتاً خوب را تشکیل داده است. اجرا که در شکل ابتدایی و کاملاً ساختگی از ابتدا تا به آخر صحنه را در می‌نوردید، در تلاش دستیابی به عمق مطالب نمایشنامه ناتوان مانده بود. هرچند که کلیت نمایش با فضای ملموس ایرانی فاصله داشت و تقلیدگونه‌ای از زندگی اروپایی را یادآوری می‌کرد، اما امید است که بنا به گفته سرپرست بخش فرهنگی جهاد دانشگاهی نمایش به زبان فارسی با نمایش ایرانی تفاوت این‌چنینی نداشته باشد. با نادیده گرفتن بیان بسیار بد بازیگر نقش اول، بازیهای نسبتاً راحت بازیگران در کنار صحنه‌آرایی مناسب با مفهوم نمایش قابل توجه می‌باشد.

«زیباترین گلهای قالی» که نقد حضوری

آن قبلاً در همین مجله از نظر خوانندگان گرامی گذشته است، پایان بخش برنامه‌های نمایشی ششمین جشنواره تئاتر دانشجویی بود.

دژاکام که با نوشته‌ای ضعیف اما اجرایی پرتحرک، نمایش خود را به صحنه آورد، امتیاز ویژه این تک‌اجرا را در یکی شدن صحنه و تماشاگر به‌دست آورده بود. او که بنا به دلیل محدودیت سالن و گستردگی صحنه‌اش، به اجبار صحنه خود را تا پیش روی تماشاگر امتداد داده بود. از بابت همین توفیق اجباری، تجربه گرانبهایی را برای آینده ذخیره کرد. امید است این هنرمند مستعد در اجراهای آینده خود با به‌کارگیری تجربه و استعدادش به موفقیتهای برتری نائل آید.

نمایشهای یاد شده، بیانگر حرکت و نمودهای قابل توجه و قابل تقدیر جشنواره ششم می‌باشد. اگر این تحرک و نمود، راهگشای برنامه‌ریزی رقابتی و جشنواره تئاتر دانشجویی باشد، مسلماً حرکت تئاتر دانشجویی را هرچه منقح‌تر و سازنده‌تر به پیش خواهد برد. در کنار برنامه‌های یك هفته‌ای این جشنواره، علاوه بر جلسات نقد و بررسی نمایشهای اجرا شده، سخنرانی استادان دعوت شده قابل ذکر است. دکتر «فرهاد ناظرزاده کرمانی» در دو نشست خود با هنرمندان شرکت‌کننده درباره سنت‌شکنی، سنت‌شناسی و سپس نوآوری در تئاتر ایران، بحث قابل توجهی داشتند. همچنین «حمید سمندریان»، از دیگر استادان باسابقه دانشکده‌های تئاتر، پیرامون مسائل تکنیکی بازی و کارگردانی و ضعفهای عمده در اجراهای دانشجویی، سخنهایی بیان داشتند. «ناصر آقایی» نیز که به همراه «حمید سمندریان» در روز پنجشنبه در شبه سمینار دانشجویی حضور داشت، سخنانی در پاسخ به پرسشهای حضار اظهار داشتند. این سمینار که قرار بود با برنامه‌ریزی قبلی به‌طور گسترده و با حضور استادان بیشتری برگزار شود، در اثر کم‌لطفی استادانی چون «دکتر محمود عزیزی» و دیگر مربیان دانشکده‌های مرکز، تنها با حضور «سمندریان» و «آقایی» آن هم در یك وقت محدود، انجام پذیرفت. «سمندریان» در این نشست از ضعف آموزشی دانشکده تئاتر سخن به میان آورد و باور دوردست شهرستانی‌های دور از مرکز را به ناباوری کشاند که بله، در مرکز هم خبری نیست و هرچه هست پرورش استعدادهای جوان در رویارویی با فضای گسترده و بازفکری است.

مراسم پایانی این جشنواره با برنامه‌هایی چون تقدیر و اهدای جوایز یادبود به کلیه گروههای شرکت‌کننده، پرده‌برداری از تندیس یادواره ششمین جشنواره در کاشان، توسط استاد سمندریان و به دعوت «علی منتظری»، سخنرانی سرپرست بخش فرهنگی جهاد دانشگاهی و اظهار رضایت از ششمین گردهمایی دانشجویان در کاشان و تقدیر و تشکر از برادران زحمتکش این شهرستان در پر رونق کردن هرچه بیشتر جشنواره و میزبانی مطلوب آنان، اجرای موسیقی و...، در روز جمعه، هفدهم اسفند ماه ۶۹ در مجتمع تالار فرهنگ با حضور مسئولین برگزار شد.

امیدواریم این‌گونه جشنواره‌ها و حرکتها سرمایه‌گذاری درازمدت و به خدمت گرفتن نیروهای متخصص بیشتر در طول برنامه‌ریزیها و گردهمایی‌ها ادامه یابد و بزودی ما شاهد «تئاتر دانشجویی» به معنای زنده آن در راستای احیاء تئاتر ایران باشیم.

محمدرضا الوند

● به دنبال هنر و هنرمند راستین!

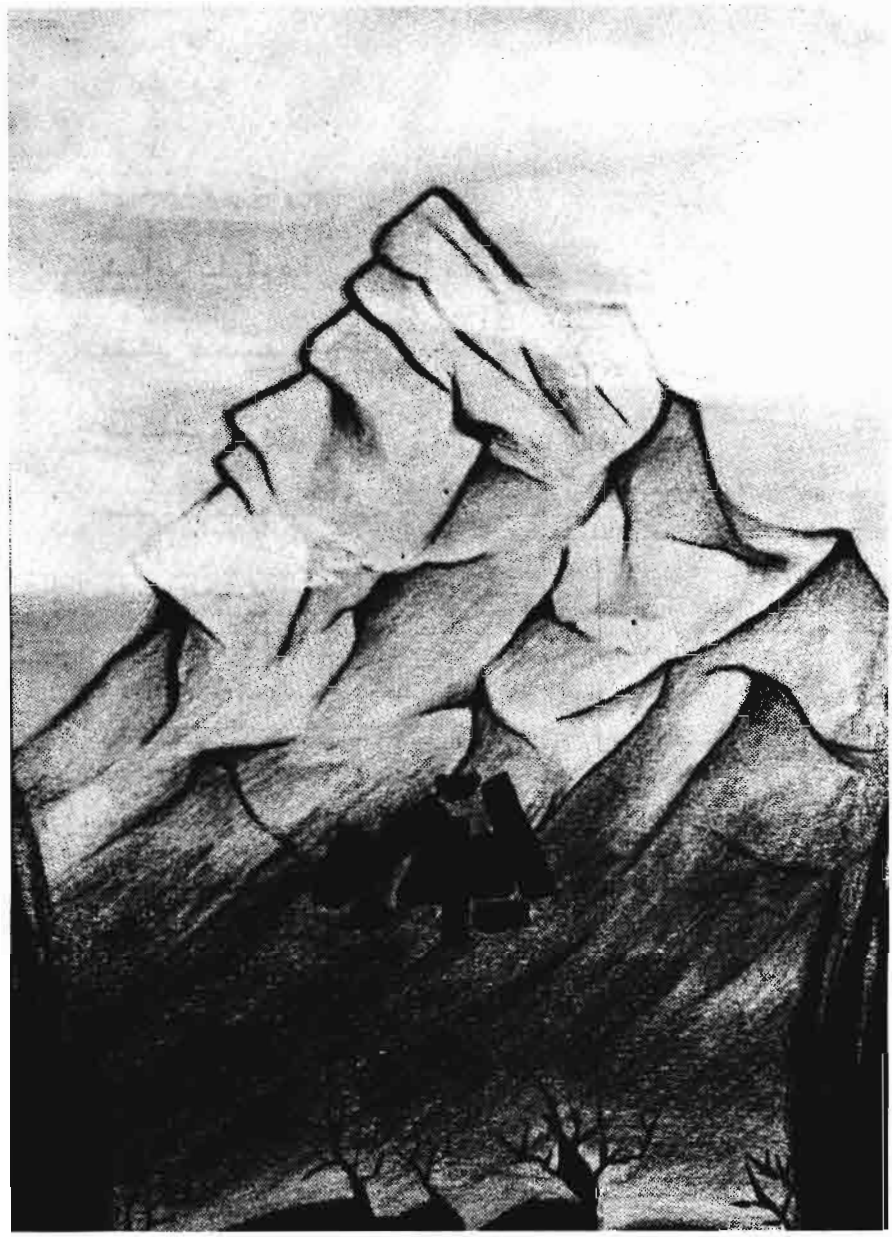
نقد حضوری نمایش «ایوب(ع)»

پیرامون نقد و انتقاد بسیار گفته‌اند و بسیار گفته‌ایم، و بنا به ضرورت و حساسیت این مهم، هربار به نکته‌ای جدید در تجربه‌ها برمی‌خوریم که در بحبوحهٔ شکل‌گیری ضرورت نقد «ذکر آنها خالی از فایده نیست.»

درخصوص نگاه نقادانه به آثار هنری و علی‌الخصوص تئاتر که مدنظر ماست، همواره نگرش به شکل و ساختمان ظاهری آثار، نقبی است برای پی بردن به درونمایه و محتوا.

حال، اینکه پدیدهٔ نقد به این دو نکته اساسی چگونه در سیر تطوری خویش پرداخته است، و احیاناً چه سبك و روشی را پیشنهاد کرده یا به‌وجود آورده مورد بحث ما در این مقدمهٔ کوتاه نیست، اما چیزی که بیشتر از همه نمود می‌یابد برخورد منتقد با اثر است، و در نتیجه حاصل این‌گونه برخوردها به تنهایی اسلوبی خاص را مطرح می‌کند. ما در این نمونه (نقد حضوری نمایش ایوب) خواستیم طبق معمول با سیر سؤال و جوابها به تمام جنبه‌های اثر، هرچند مختصر بپردازیم. اما تأکید بر وجه خاصی از نمایش، اندکی ما را از حدود و حصار روشهای معمول، خارج کرده است بنابراین حاصل هرچند یك دست نیست ولی نکته بدیهی و جالب توجهی را مطرح کرده است. یعنی مسئله تأثیرگذاری در تئاتر، آن هم تئاتری که ما هنوز در تدوین دستور زبان آن مانده‌ایم.

■ به نام خدا. خدمت آقای «فرج ا...



سلحشور» نویسنده و کارگردان نمایش «ایوب» رسیدیم تا در حضور ایشان بحثی پیرامون این اثر داشته باشیم و ضمناً دیدگاه ایشان را به عنوان یك هنرمند با توجه به نکته‌هایی که در کارشان مشاهده می‌شود دریابیم. ضمن تشکر از شما خواهش می‌کنم بفرمایید که چطور شد راجع به این موضوع و اندیشهٔ خاص فکر کردید، و تصمیم گرفتید آن را در حوزهٔ امکانات هنر نمایش ارائه دهید؟

● بسم‌ا... الرحمن الرحیم. پرداختن به ارزشهای مکتبی و انسانی به اعتقاد بنده: از وظایف هنر و هنرمند است. ما در مقطعی قرار گرفته‌ایم که این ارزشها در حال نمود و جلوه است. زمانی شاید در حال سرکوب شدن بودند، اما اکنون به یُمن حضور جمهوری اسلامی، ما باید به ارزشها بیشتر بپردازیم.

حدود سال شصت و یك بود که به فکر افتادیم به نوعی از تحمل این مصائب و آلامی که مردم ما در قبال انقلابشان نشان می‌دهند، قدردانی کنیم. به خصوص این خصلت صبر و شکیبایی که در آحاد مردم ما انصافاً قابل تقدیر و حیرت انگیز است. برای محمل این موضوع مصیبت‌دیده‌ها و اسوه‌های زیادی در تاریخ اسلام و قرآن وجود دارد که بنده حضرت ایوب(ع) را انتخاب کردم. حضرت ایوب و سرگذشت او مناسبترین داستانی بود که می‌توانستم برای حفظ و پاسداشت خصلت صبوری در ملتمان به صحنه نمایش ببرم. سال شصت و چهار یك بار همین نمایشنامه را در حوزهٔ اندیشه و هنر اسلامی تمرین کردم و تا شب اجرا هم پیش رفتیم. ولیکن به دلایل متعددی اجرا نشد. تا اینکه سال گذشته (۶۸) متن را به ارشاد آسلامی بردم و تصویب هم شد. باز هم دیدم در ارشاد به لحاظ فضای خاص و روشنفکر مآبانه حاکم بر سالنهای نمایشش شاید چندان پذیرای ارزشهایی از این دست نباشند. چون معمولاً یك قشر تماشاگر خاص با هنرمندانی خاص در آنجاها آمد و شد می‌کنند که زیاد تودهٔ مردم و اهداف اصیل اسلامی برایشان مطرح نیست. مگر اشتباهاً از دستشان در برود. برای همین خاطر مترصد فرصتی بودم که جایی بیابم به دور از این جوّ خاص، چون فکر و موضوع واقعاً حیف بود از دست برود و ضایع شود. یك فضای خودمانی‌تر و صمیمانه‌تر که جذب‌کنندهٔ تودهٔ مردم باشد و به میان آنها برود و مخاطبین اصلی خود را بیابد، مناسب‌ترین مکان موردنظر بود. بهترین جایی که به نظرم رسید «تالار مولوی» دانشگاه تهران بود. چرا که از طرفی این مجموعهٔ فرهنگی در دست عزیزان جهاد دانشگاهی است و هم اینکه به علت حسن سوابق کاری تالار و استقبال عامهٔ مردم فضایی مطلوبتر داشت. از همه مهمتر اینکه برادران بزرگوارم‌در اینجا نهایت سعی و تلاش خود را جهت عرضهٔ هرچه بهتر این نمایش، مبذول داشتند. و بنده ممنون زحمات خالصانه و بی‌دریغ این سروران هستم. خوشبختانه با اینکه بدترین فصل و زمان برای تئاتر محسوب می‌شود با اقبال عمومی مواجه شدیم. ناگفته نماند که اگر همکاری و مساعدتهای مرکز هنرهای نمایشی وزارت فرهنگ و ارشاد که بیشترین سهم را در تقبل بودجهٔ نمایشنامه ایوب داشت، نبود ای بسا اصلاً نمایشنامه به‌اجرا درنمی‌آمد. مسئولین ازهیچگونه همکاری دریغ نکردند. انتقادی که داشتم صرفاً ناشی از فضای حاکم بر قشر تماشاگران و نهایت،سالنهای اجرایی بود وگرنه از زحمات بی‌دریغ تمامی دست اندرکاران مرکز هنرهای نمایشی نهایت سپاسگزاری را دارم. ضمناً باید از

● پرداختن به ارزشهای مکتبی و انسانی به اعتقاد بنده: از وظایف هنر و هنرمند است.
● آدم مسلمان باید آنقدر هویت داشته باشد که قاپیده نشود.

تلاش بی‌شائبهٔ مسئولین، خصوصاً استاد عزیز و ارجمند جناب «کشن فلاح» تشکر کنم که حقیقتاً اگر ایشان را در کنار خود نداشتم ایوب به صحنه نمی‌آمد.

■ بفرمایید منابع شما در تدوین متن چه بوده است؟

● علاوه بر قرآن مجید که اصل قصه در آن است، تفاسیر متعددی چون «المیزان»، «مجمع»، «نمونه»، «جامع»، «نوین» و همچنین مجموعه‌ای از کتب اهل تسنن مانند «تفسیر طبری»، «تاریخ طبری»، «تاریخ بیهقی»، «کامل‌ابن اثیر» و «کشف‌الاسرار» هم مورد استفاده قرار گرفته‌اند. همین‌طور «تورات» و چندین منبع که پیرامون این موضوع مباحثی مطرح کرده‌اند. منابعی در خصوص «شیطان»، «صبر»، «استعاذه» و «ولایت» را نیز مطالعه کردم، به احادیث «بحارالانوار» علامه «مجلسی» نیز در این زمینه مراجعه کردم. خلاصه اینکه هدفم از اینها برجسته کردن و نمود بیشتر مفهوم در این سرگذشت بوده است. نمی‌خواستم صرفاً یك قصه تعریف کنم. قلباً احساس ناراحتی می‌کردم که احیاناً حق مطلب ادا نشده باشد. تا اینکه چندی پیش استاد «محمدتقی جعفری» تشریف آوردند و محبت کردند بنا به درخواست بنده پس از دیدن نمایش چند کلمه پیرامون موضوع از لحاظ صحت مفاهیم و تاریخ ایراد فرمودند.(۱) علمای دیگری نیز که تشریف آورده بودند مانند حضرت آیت‌ا... جنتی، کار را ملاحظه فرموده و از حیث کارشناسی، محتوا مورد تأیید قرار گرفت.

■ بعد از محتوا، یك مسئله عمدهٔ دیگر باقی می‌ماند و آن شکل زبان ارتباطی شما، یعنی نمایش است. سهم این ابزار مهم برای این محتوا در قبال مخاطب چیست؟ شما ملاحظه بفرمایید قصص مبارکهٔ کلام‌ا... بنا به اشارتهای مستتر در آنها از چندین دیدگاه و منظور خاص نازل شده‌اند که حالا ما به شأن نزول آیات مربوطه کاری نداریم. ولی از حیث ظرف ما، یعنی زبان نمایش، مسئولیت شناخت، لزوماً مضاعف می‌شود. به نظر شما در شکل ارائه شده و قالب، تناسب با چنین مفاهیم عمیقی هست؟

● همان‌طور که فرمودید ما یك قصه داریم که موجود است. یك قصه هم داریم که با خواندن تاریخ، ذهن هنرمند برای خودش تصویر می‌کند. روایت می‌گوید حضرت ایوب، فرزندانش مرده‌اند و همچنین مصائب دیگری برایشان وارد شده است. تاریخ همین را می‌گوید ولی من به عنوان یك نفر که روی مطلب کار می‌کنم مخیّرم. دارای قوهٔ تخیل هستم و می‌توانم موضوع را طبق اندیشه‌ام بسط بدهم. اینکه قرآن می‌فرماید حضرت و همسرش به درون چشمه‌ای رفتند و مثل روز اولشان جوان و شاداب گردیدند. مافوق تصور قاصر ما می‌باشد. این شکل را من حقیر به آن داده‌ام. تعیین‌کنندهٔ آن هم جهان‌بینی و نگرش اعتقادی من است. اگر بنده معتقد باشم و مردم و فرهنگ خودمان را بشناسم، کارم به همان سمت می‌رود

بنابراین برای بسط دادن به این قصه مختصر و موجز در قرآن به سه محور نیاز دارم. ۱ـ شناخت نسبت به مکتب و قرآن و به تبع، ایمان به قضیه داشتن. ۲ـ شناخت نسبت به زمان حال و جامعه. ۳ـ شناخت هنر نمایش. هرچقدر این سه کاملتر باشند. طبعاً آنچه به دست می‌آید کاملتر است. البته آدمهای بی‌بضاعتی مثل ما که بی‌تعارف عرض کنم، شناختمان نسبت به ارزشهای عمیق اسلامی کم است، به همین نسبت هم آثاری که ارائه می‌دهیم، ضعیف و الکن هستند. اگر یك مقدار هم تأثیرگذاری دارد، صرفاً به لطف خدا بوده است.

■ طی دو بار دیدن نمایش و پرس و جو راجع به دریافت مخاطبین مختلف، با دو گروه کاملاً متفاوت روبرو شدم. یکی آنها که صرفاً از دیدگاه مذهبی نگاه می‌کنند و دیگری نگاه آن گروه که از لحاظ کاربرد نمایش انتظار دارند اغلب هم راضی نبودند. بحث من هم پارامتر سومی است که خودتان اشاره کردید. (شناخت نمایش)

به عنوان نمونه، کلیهٔ مفاهیم اعتقادی مثل شیطان که هرکس به زعم خودش استنباطی خاص دارد وقتی به زبان نمایش ترجمه بشوند، باید با کلیهٔ مخاطبین، حتی بی‌اعتقادترین آنها هم ارتباط برقرار کند. این قدرت و لازمهٔ نمایش در عصر ماست. بنابراین رضایت یك مؤمن کافی نیست. نمایش استقلال و جامعیت می‌طلبد.

● در خصوص مفاهیمی مثل شیطان، به اعتقاد من، صرفاً استنباط شخصی یا ذهنی نیست...

■ منظور من ذهنیت مخاطب و وظیفهٔ نمایش در قبال آن است.

● ببینید! وظیفهٔ ما این است که با استفاده از زبان و بیان نمایش مفاهیم متناسب با سرشت آدمی و مبتنی بر فطرت انسانها را بیان کنیم. فطرت بنایی است که مکتب بر آن سوار شده است. پس بایستی بگردیم ببینیم مکتب ما شیطان را چگونه معرفی می‌کند. گاهی شیطان را در قالب ظاهر و مشهود آن می‌آورد. و گاه در درون انسان و نفسانیّات وی مطرح می‌شود. گاهی هم به هیبت واقعی که همگان قادر به دیدن آن نیستند، مطرح شده است. سعی من در تصویر شیطان مبتنی بر منابع مستدل خودمان بوده است. و از ذهنیّات خودم پیروی نکرده‌ام، چون امکان خطا داشت.

البته دریافت تماشاگر هم اصل بوده است. ولی اینکه تماشاگر غیرمعتقد چگونه به نمایشی که مفاهیم مکتبی اساس آن را باید تشکیل بدهد، نگاه می‌کند؟ نمی‌دانم.

خوشبختانه آن‌طور هم که بنده در طول این مدت دیدم، مردم با نمایش ارتباط برقرار کرده‌اند.

■ ببینید. من اینها را مستقیماً در ارتباط با شکل زبان نمایش مورد بررسی قرار داده‌ام. شما اگر ملاحظه کنید دشمنان دیرینهٔ اسلام با شناخت و تدقیق در ارزشهای مذهبی و جامعه‌شناختی، راه مباره بر علیه آن را پیش می‌گیرند. حال شما

در یك جایگاه ایمانی، چرا نباید با شناخت عمیق آن سه محور، بخصوص محور سومش درپی تأثیرگذاری نمایش باشید؟. منظور من بیشتر بازمی‌گردد به مضمون کار شما که قابلیت قالب و زبان نمایش از طرق گوناگون را دارد.

آن وقت دیگر هر دسته مخاطبی به زعم خودش مستغنی می‌شود و راه اعتراض مبنی بر سطحی بودن یا ساده‌انگاری کار بسته خواهد شد.

● فکر نمی‌کنم بتوان با مخاطبی که اصولاً بر این‌گونه مفاهیم عناد می‌ورزد، کنار آمد. اسلام راه بخصوصی برای این دسته دارد، آنها را از مرحلهٔ انکار به مرحلهٔ شك می‌کشاند. در این مرحله مفاهیم بهتر تلقین می‌شوند.

■ شما چرا با نمایش این کار را نکردید؟

● من در این مورد گمان می‌کنم تا اندازه‌ای موفق هم شده باشیم. اما محال است. مگر با معجزه بتوان آدم معاندی را به وسیله نمایش به راه آورد.

■ مسئله اعتقاد نیست. تئاتر خاصیت معجزه و اعجاب و هیجان در سطوح بسیار بالا دارد. تا هیچ تماشاگری نتواند بی‌تفاوت از کنار مسئله بگذرد. مفهوم در اینجا سنگینی می‌کند.

● درخصوص مفاهیمی که در نمایش بود، ما نمی‌توانیم آدمی را که اصلاً این ارزشها را قبول ندارد به او حقنه کنیم. بلکه باید به شکلی مطرح شود که او را برای لحظاتی به فکر وادارد: «آیا ممکن است این مسائل حقیقت داشته باشد!؟». اگر این طور شده باشد، ما موفق هستیم. امّا بنده به یك اصل دیگر معتقد م و آن اینکه برای حفظ طبقهٔ بی‌تفاوت یا معاند حاضر به از دست دادن طبقهٔ اصلی و مؤمن نیستم.

■ لازم نیست اصلاً چنین اتفاقی بیفتد. اصل بالا رفتن مراتب تأثیرگذاری تا حد قابل توجه برای عموم مخاطبین است. زبان پخته‌تر می‌شود. از احساس صرف فاصله گرفته، عقلانی و زیرکانه می‌شود. شما اگر بدانید نمایش- آیینها چقدر خاصیّت سحرآمیزی دارند، ناگزیر به بازنگری در این مفهوم تئاتر مذهبی خواهید شد.

● قطعاً با آگاهی و شناخت بیشتر می‌توان از راه نمایش به چنین حدی که منظور شماست دست یافت. البته ناگفته نماند با تمام توضیحاتی که داشتم، منظورم انکار تأثیرات نمایش بر مردم نیست. شاید عمده‌ترین نکته‌ای که در نمایش «ایوب» باید مورد بررسی قرار گیرد تأثیر مشهود آن است. چه تاکنون معمول بوده که هر نمایشی مخاطب خاص خود را داشته است. گاهی عامیانه برای عوام بوده و گاهی پیچیده و سنگین برای خواصّ. گاهی مکتبی و برای مؤمنین بوده و گاه ضد مکتب و برای منکرین. گاه انقلابی و روشنفکرانه برای جوانان پرشور و گاه ضداخلاق و عفت برای بی‌بند و بارها و گاه برای کودکان و نوجوانان. اما در نمایشنامهٔ «ایوب» اقشار مختلف مورد خطاب بوده و بهرهٔ لازم را گرفتند. حتی آنها که انتقاد داشتند، البته نه به همهٔ کار بلکه ابعادی از کار جذبشان کرده بود.

شاید سؤال کنید این چگونه ممکن است؟ این چه ملغمه‌ای است که همه را جذب می‌کند. جواب اینکه: این ویژگی کار مذهبی است. قبلاً اشاره کردم. دین ما با فطرت انسانها سر و کار دارد. اگر سخنان امام (ره) را دقت کرده باشید همهٔ مردم عام آن را بخوبی درك می‌کردند، در حالی که روشنفکران و متفکرین نیز ماهها برای درك ابعاد گوناگون آن وقت صرف می‌کردند. هم دوستان از آن بهره می‌بردند و هم دشمنان از آن عبرت گرفته و استراتژی خود را بر آن استوار می‌کردند. قرآن نیز (بلاتشبیه) اینچنین عمل می‌کند. تا جایی که در سیر مضامین باطنی آن حتی امیرمؤمنان (ع) تأمل می‌فرمود. «ایوب» نه کار من که یك برداشت از قرآن است و طبیعی است که چنین تأثیری داشته باشد. یعنی همهٔ آثاری که برداشت از قرآن باشد، شرط آگاهی و ایمان نویسنده را می‌خواهد. آگاه به زمان و مکان بودن از مبانی هنر نمایش، آگاهی داشتن،. قطعاً تأثیر وسیع دارد. کسانی که این نمایش مورد توجهشان بود آنچنان متنوع و گوناگونند که باور آن برای بنده هنوز که هنوز است، مشکل است. مجتهد. استاد دانشگاه، دانشجویان روحانی، هنرمند. خانوادهٔ شهید و غیرشهید، با حجاب و بدحجاب، معتقد و غیرمعتقد، این کار را دیدند و بسیاری از آنها بارها هم دیدند و ما را مورد لطف قرار دادند و اگر انتقادی هم داشتند، لااقل ابعادی از کار را

● آیا واقعاً تئاتر امروز در جهت تقوا و سازندگی نسل سالم قدم برمی‌دارد یا به سوی هیچی و پوچی و افول ایمان؟

تأیید می‌کردند. اکثراً کل کار مورد تأییدشان بود. طبقهٔ هنرمند از کل کار راضی بود و انتقادهایی به ابعاد هنری و تکنیکی داشت که تعدادشان زیاد نبود. طبقهٔ غیرمعتقد به انقلاب و اسلام هم لااقل داستان و بُعد هنری کار برایشان جذاب بود و از محتوا هم که بحمدا...، لطف خدا شامل حال ما بود و هر کس درخور توان از آن بهره می‌گرفت. و من این مطلب را که نمایش از نظر تکنیکی و هنری نظر هنرمندان را جلب نکرد، قبول ندارم و حاضرم روی آن بحث کنم و خود هنرمندانی را که اکثراً از اساتید دانشگاه تئاتر هستند شاهد می‌آورم که مورد تأییدشان بود.

■ اگر بپردازیم به اجرا مسلماً موارد دقیقتر را خواهیم یافت. کلیّت عرضه شده بر روی صحنه نشان حضور کارگردان بود. در مورد همین مفاهیم عرضه شده که قبلاً به آن اشاره کردم، کیفیتشان جای حرف دارد. مثلاً «شیطان»،خوب چه لزومی دارد شیطان را آنقدر کریه و زشت به نمایش درآوریم. شیطان چه بسا زیبا و موجه نماست. رمز اغوای او جالب است.

● ما شیطان را از لحاظ سمبل زشتیها و جوهرهٔ سرکشی او زشت و کریه نشان می‌دهیم. و از بُعد دیگر با سیما و ظاهری خوب و جذاب و گاهی عادی در قالب مردم. منظور از بُعد اول نمایش، جوهره و اصلیت شیطان است.

■ اما در مورد بازیها به غیر از نقش

اصلی، یعنی خودتان. اکثر هنرپیشه‌ها ضعیف و مصنوعی عمل می‌کردند. بیان اغلب دچار مشکل بود. حرکتها بخصوص در سیاهی لشکر نشان از ناآشنایی با صحنه و حس حضور تماشاگر انجام می‌گرفت. باور کردن نقش هم از جانب بازیگر مسئله مهمی است.

■ البته، اما اینکه دیگران خیلی ضعیف بودند، شاید منصفانه نباشد. ضعفهایی در بازی بوده بدون لطمه زدن به کل کار، اینها در حد جزئی بود ـ که باید اصلاح می‌شدند و آن هم بازمی‌گردد به محدودیت زمان از یک طرف و از طرف دیگر توجه بیشتر بر نقشهای اصلی، مثل «رحیمه» و «شیطان» که مسلماً کار بیشتر روی اینها باعث کمبود کار روی بقیه شد. با توجه به اینکه خیلی از آنها برای بار اول بود که به روی صحنه می‌آمدند. من هم تعمد داشتم از هنر دوستان مسلمان استفاده کنم. لذا این ضعفها طبیعی بود چه بسا که افراد با تجربه‌تری بودند، امّابه علت عدم باور این‌گونه ارزشها به کار من نمی‌آمدند. من هم آنها را به کار نگرفتم.

■ ببینید همین محدوده بسته ارزش نمایشی کار را لطمه می‌زند. در همین مورد چه بسا حضور افراد متبحّرتر سطح کیفی را بالا می‌برد.

● اگر باور داشته باشیم که نمایش در مکتب اسلام عبادت است، باید قبول کنیم که عبادت کار عابد است. نه آدم بی ایمان و در همین نمایش آنهایی خوب کار کردند که ایمان بیشتری داشتند. بودند بازیگرانی که در ارائه نقش موفق نشدند. به اعتقاد من باید حریم هر کاری را حفظ کرد و هر کسی را به هر کاری نگمارد. مگر اینکه مبنا را بر این بگذاریم که هنر یعنی سرگرمی، مُطربی، عیاشی، خودنمایی و شهرت‌طلبی که در این‌گونه هنر هر هنرمندی می‌گنجد. آنان که هنر مذهبی را عبادت نمی‌دانند، حق ندارند و نباید داشته باشند که به این محدوده وارد شوند. من این کار را با همه ضعفهایش بهتر از آن «ایوبی» می‌دانم که با افراد پرتجربه ولی بی ایمان انجام می‌گرفت.

■ با توجه به نظریات شما در قبال اعتقادات و حوزهٔ عملکرد نمایش، به جمع‌بندی بحث می‌پردازم. نظر شما راجع به تئاتر فعلی چیست؟

● من هرچه فکر می‌کنم می‌بینم در حوزهٔ نمایش، کمتر به اعتقادات و ارزشها بها داده می‌شود. شما در کدام تئاتر دیده‌اید تماشاگر مثل اینجا که ما شاهد بودیم به زاری بیفتد یا بی‌هوش شود؟ اصولاً در زمینهٔ تئاتر کمتر به اهداف انسان دوستانه و همدردی با مردم این وطن و این فرهنگ پرداخته می‌شود. هنرمند باید دردمند باشد. هنرمند نباید به منظور تن‌نمایی و عقده‌هایی درونی به نمایش بپردازد. حضرت امام (ره) تعبیر بسیار عارفانه‌ای دارند: «هنر یعنی دمیدن روح تعهد در انسانها». این یعنی شناخت چندین هزار ساله از نقش و پیدایش هنر. از این جمله نباید براحتی گذشت. تعهد به چه چیز؟، انسانیتِ انسان چه می‌شود؟ حالا هنر ما چنین چیزهایی در ذهنش هست؟

این معضل که شما به آن اشاره کردید و عبارت بود از عدم رسیدن به مراحل تأثیرگذاری و عدم شناخت قدرت نمایش، دقیقاً بازمی‌گردد به یک علت باستانی و آن هم اینکه ریشهٔ تئاتر اصولاً «تزکیه» است. یعنی به نوعی اخلاقیات تکیه دارد. شما درنظر بگیرید هنر در مکانی مثل «جمهوری اسلامی ایران» که منشأ آن باید اسلام باشد، به دست هنرمندانی است که معمولاً نسبت به اسلام شناخت و اعتقادی ندارند و حتی با اسلام و انقلاب عناد هم دارند. آیا هنر چنین کشوری هیچگاه به رشد قابل توجه و مورد نیاز آن کشور خواهد رسید؟ آیا می‌توان از این قشر هنر اسلامی را انتظار داشت؟ متأسفانه کسی نیست این دوغ را از دوشاب تشخیص دهد. یا اگر هم باشد شهامت درگیری ندارد. مبارزه با این اوضاع و درگیر شدن با این خیل منحرف شجاعت می‌خواهد. مسئولین به جای حل این مشکل به رفع و رجوع و سرپوش گذاشتن بر روی آن می‌پردازند. اگر لحظه‌ای فکر کنند که اختلاط دو قشر متفاوت که یکی سالها تجربهٔ هنری ولی اسلام‌زدایی دارد و از نظر عده در اکثریت است با قشر سالم و کم‌تجربه‌ای که در اقلیت است، به نفع کدام قشر خواهد بود، شاید دست از این طرفداری و حمایت بردارند. و بیش از این نیروهای مسلمان را نابود نکنند و بر خیل هنرمندان کذایی اضافه نکنند. دوازده سال است که هرچه نیرو تربیت می‌شود و وارد عرصهٔ هنر می‌شوند، مخالفین آنها را می‌قاپند.

■ آدم مسلمان باید آنقدر هویت داشته باشد که قاپیده نشود.

● حرف شما را قبول دارم. ولی واقعاً چند نفر هنرمند مؤمن و متخصص داریم که بتوانند ایستادگی داشته باشند. محیط باید سالم باشد وضع زندگی بسامان باشد. ولی اگر هم برای زندگی به در یوزگی بیفتند بهتر است تا به بیگانگان تسلیم شوند. محیط باید سالم باشد. راه چاره این است. اگر نمی‌خواهید با معاندین در بیفتید. لااقل آنقدر سرمایه برای این قشر مردمی و متعهد بگذارید که اگر کم‌تجربه هم بود بتواند خود را بسازد. اگر خراب هم کرد بالاخره روزی آباد می‌کند. نباید گذاشت صراط مستقیم فراموش شود. آیا واقعاً تئاتر امروز در جهت تقوا و سازندگی نسل سالم قدم برمی‌دارد یا به سوی هیچی و پوچی و افول ایمان می‌رود؟

اگر مسئولین به این معضل بزرگ آگاه هستند؛ ساکن نشستن خطاست. و اگر ناآگاهند نباید بر سر مسئولیتها باشند. چه کسی گفته آدم ناآگاه در رأس مسئولیت هنری قرار بگیرد؟

امیدواریم روزی در این مرز و بوم شاهد هنر در خور شأن خون ریخته شدهٔ شهدای راه حق و آزادی باشیم.

■ با تشکر و آرزوی موفقیتِ شما.

والسلام

اسفند ماه ۱۳۶۹

تالار مولوی دانشگاه تهران

پاورقی:

(۱) خلاصه‌ای از سخنان ایشان: تئاتر هنر والایی است که در حد توانایی‌ها و خلاقیتهایش قادر به جان بخشیدن مفاهیم و موضوعات بزرگ انسانی است.

اگر ما همین سرگذشت عبرت‌آموز حضرت ایّوب(ع) را می‌خواندیم یا در یک سخنرانی می‌شنیدیم، هیچگاه به اندازهٔ دیدنِ یک نمایش زنده متأثر نمی‌شدیم.

گویا انسان تا حقیقت را با حواس پنجگانه‌اش تأیید نکند، قادر به درک و باور و تأثر از آن نمی‌شود.

امیدواریم مسئولین در جهت اعتلا و رشد هنر تئاتر بیش از پیش کوشا باشند.

من کاملاً خودم نیستم

* آنتونن آرتو
■ علی ابوذری

آنتونن آرتو (۱۹۴۸ـ۱۸۹۶) در چهارم سپتامبر ۱۸۹۶ در بندر مارسی[۱] به‌دنیا آمد. در بیست و چهار سالگی برای کار بازیگری عازم پاریس شد. وی جنجالی‌ترین چهره نمایش فرانسه، در فاصله بین دو جنگ جهانی است. آرتو کار نمایشی خود را، در حدود سالهای ۱۹۲۱ آغاز کرده و با هنرمندانی چون: «چارلزدولن»[۲]، «ژرژپیتوئف»[۳] «لونیه‌پو»[۴]، «لوییزرژووت»[۵] کار کرده است.

«آرتو، مدتی نیز به سوررئالیستها[۶] پیوست و اشعاری را نیز در این زمینه سرود و در فیلمهای سوررئالیستی نیز، نقشهایی را ایفا نمود.»[۷] اما مهمترین دوره زندگی نمایشی او، از سال ۱۹۳۱ آغاز می‌شود. در این سال، بعد از دیدن نمایشی از گروه رقص بالی، که سخت شیفته‌اش می‌شود، به نمایش شرق و تئاتر آیینی روی می‌آورد.

دیدن این نمایش، درواقع زندگی هنری او را زمینه‌سازی می‌کند. آرتو که درپی نمایشی بدیع بود، خیلی زود دریافت که از طریق تئاتر شرق و مراسم آیینی، می‌تواند تئاتر خود را پایه‌ریزی کند. وی هنگامی که در سال ۱۹۳۸ نقطه‌نظرهای خود، راجع به تئاتر و کشفیات تازه‌اش، تحت عنوان «تئاتر و همزاد آن»[۸] را منتشر کرد، در حقیقت تئوری تئاتری خود، یعنی «تئاتر خشونت»[۹] را پایه‌ریزی کرد. شهرت آرتو بیشتر به خاطر این کتاب و تز نمایش خشونت است.

تئاتر «خشونت آرتو در ایران»، به تعابیر دیگری نیز ترجمه شده است:

«اصطلاح (Theatre of Cruely) را می‌توان به تئاتر قساوت و یا شقاوت ترجمه کرد. اما به نظر من برای توضیح افکار آرتو، اصطلاح تئاتر «مشقت» مناسبتر است. در ضمن واژه (Craute) فرانسه که معلول (Cruelty) انگلیسی است، هم معنای شقاوت می‌دهد و هم مشقت.»[۱۰]

«آنتونن آرتو، موجب پیدایش تئوری تئاتری است، که گرچه مبنای اجرایی دارد، اما در ادبیات نمایشی نیز تأثیر گذار بوده است خصوصاً با «تئاتر مشقت»[۱۱] اما واژه «خشونت» به مفهوم نمایش آرتو نزدیکتر است. برای درک بهتر تئاتر او، ناچاریم که تز او را مرور کنیم:

از دیدگاه آرتو، تئاتر از زمان کلاسیکها تا زمان خودش، دچار یک نوع بدآموزی شده، به این معنی که جنبهٔ ادبی آن که از طریق دیالوگ وارد نمایش گردیده آن‌قدر این هنر را تحت تأثیر قرار داده است که گویی تئاتر، یک واقعهٔ ادبی است، حال آنکه هرگز چنین نبوده است. از دیدگاه او، تئاتر نتیجه تکامل مراسم آیینی و سنتی است و نباید نسبت به

ادبیات حالت اسارت را پیدا کند. از این روی، آرتو، اصل وفاداری به متن را مردود می‌شمارد او تئاتر وابسته و اسیر متن را نمی‌پذیرد و در پی نمایشی دیگرگونه است. او، خود در این رابطه می‌گوید: «تئاتری که من می‌خواهم، تئاتری برانگیخته از خون است، تئاتری که در آن بازیگر و بیننده هریك نکته‌ای را به دست می‌آورند. تئاتری با عصاره‌ای راستین از رؤیاها، که در آن میل به جنایت، وسوسه‌های سمج، وحشیگریها، وهم و رؤیا، تلقی‌های نادرست از زندگی و ماده و حتی آدمخواری و تمام هوسها و امیال آدمی، به نحوی عمیق و به شکل یك سمّ از وجود بیرون بریزد.»

آرتو بر علیه ناتورالیسم و رئالیسم قد علم می‌کند. هرچند که این عکس‌العمل را به دیگران نیز نسبت می‌دهد و معتقدند که پیش از آرتو، دیگرانی نیز بودند که به این اصول رسیده بودند، اما نگاه آرتو با دیگران متفاوت است، و این امر را همه قبول دارند:

«اگرچه قبل از آرتو، هنرمندی مانند «کوکتو» ناتورالیسم را مردود دانسته و اعلام کرده بود که نمایش باید لطف شاعرانه مخصوص به خود را خلق کند، اما آرتو، حتی از این هم جلوتر رفته و تأکید می‌کند که در نمایش، متن باید به‌طور کامل کنار گذارده شود و طالب نمایشی می‌شود که خشونت زندگی بشری را آشکار سازد و تجاربی را خلق کند که بنیادها را از جای برکنده و جای پایی ماندگار را از خود باقی گذارد.[۱۲] «واکنش علیه تئاتر ناتورالیست را می‌توان به «ژاك‌کوپو نسبت داد که بعدها توسط شاگردانش مانند «ژوده»، «دولن» و «ژان‌لویی بارو» ادامه پیدا کرد. ... افکار عمومی بر ضد ناتورالیسم و همهٔ انواع رئالیسم، به نفع رؤیا و نیروی جادویی آیینهای مذهبی- که ریشه تئاترند- تمام شد، اما آرتو از این هم فراتر رفت.[۱۳]»

«یرژی گرو توفسکی» در رابطه با دستاوردهای آرتو معتقد است:

«آرتو با اصل مستدل تئاتر، یعنی با تمام سنت تئاتری فرانسه مخالفت می‌ورزید، اما او را نمی‌توان پیشگام این راه دانست. بسیاری از تئاترهای اروپای شرقی و مرکزی، سنت زندهٔ تئاتر غیرمستدل را دارند. «واختانگف» و «استانیسلاوسکی» را در چه مقامی قرار بدهیم؟ آرتو تئاتری را که به تجسم متون دراماتیك اکتفا می‌کند، مردود می‌شناخت. او می‌گفت تئاتر باید فی‌نفسه هنری خلاق باشد، نه آنکه شبیه کاری را که ادبیات می‌کند انجام دهد. این البته علامت دلاوری فراوان و وجدان او بود...

اما فکر تئاتر مستقل خیلی زودتر از آرتو، توسط میرهولد، در روسیه مطرح شد و به ما رسید. آرتو می‌خواست حائل بین بازیگر و تماشاگر را بردارد، این جالب است، اما توجه کنیم که وی نه پیشنهاد کرد صحنهٔ جدا از تالار از بین برده شود و نه در جستجوی ساختمانی دیگر بود که منطبق بر نیازهای هر اجرای تازه باشد. ...

سالها پیش از آنکه این همه اندیشه‌های آرتو مطرح شود، گامهای قاطعی در این جهت توسط «راین‌هارد» اطریشی، میرهولد روسی در اجرای نمایشهای رمزآمیز، «سیرکاس» لهستانی با فهم عمیق او از «تئاتر لحظه‌ای» برداشته شده بود. ...

اینکه افرادی دیگر در جای دیگر اندیشه مشابهی عرضه کرده‌اند، این حقیقت اساسی را تغییر نمی‌دهد که آرتوکشفهایش را خودش کرده بود، آن هم از راه رنج فراوان و تجربه و سؤالهای شخصی خویش و تا آنجا که مربوط به کشور خود اوست، وی عملاً مخترع همه این افکار و روشها بود.[۱۴]»

گروتفسکی کمی وسیعتر به همه دستاوردها و نقطه‌نظرات آرتومی پردازد اما همونیز معتقد است که یافتها و باورداشتهای آرتو تماماً از خود اوست و این همه را از راه تجربه و رنج فراوان به دست آورده است.

قبلاً گفته شد که آرتو سخت شیفته تئاتر شرق بوده است. از سویی‌مدتی نیز با سوررئالیستها کار کرده بود. باید بررسی شود که پارامتر دوم چه تأثیری در «تئاتر خشونت» داشته و همچنین تئاتر شرق و مراسم آیینی چه عناصری از خود را به آرتو، وام داده‌اند. چنانکه می‌دانیم سوررئالیستها عقاید فروید را گرفته و حول و حوش آن نظریه‌پردازی ادبی کرده بودند. فروید معتقد است که در انسان یك جریان روانی وجود دارد که بر خود شخص مخفی است و به این جریان روانی «ناخودآگاه» یا «وجدان مغفوله» می‌گویند. در کتاب تئاتر

● جالب است اگر بدانیم که آرتو برتمامی کسانی که تأثیر گذاشته، نتوانسته‌اند به درستی از اندیشه‌های او بهره ببرند.

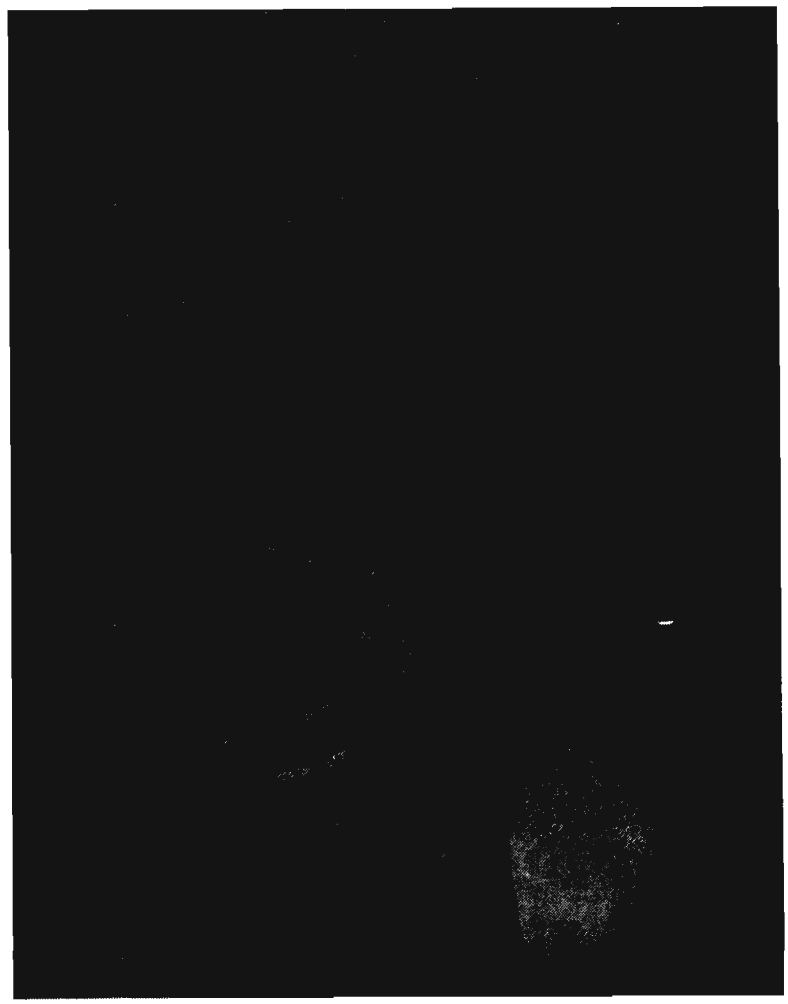
● آرتو بجز کتاب پربار «تئاتر و همزادش» که چکیده نقطه نظرات اوست برای تفهیم هرچه بهتر آراء خود، چند درام نیز به رشته تحریر درآورده است که مهمترین آنها «جهش خون» و «سانسی‌ها» می‌باشند.

پیشتاز، در این رابطه چنین آمده است:

فروید روان آدمی را به سه بخش تقسیم می‌نمود که به نظر او، انسان نسبت به دو بخش آن آگاهی داشته و از بخش سوم که مهمترین آنهاست، آگاهی ندارد...

بخش سوم ناخودآگاه (id) است که مخزنی است از نیروهای احساسی، عاطفی، بدوی، حیوانی و جنسی. به نظر فروید، غرایز حیوانی آدمی در ناخودآگاه انباشه شده و تحت نظارت فراخود، یا وجدان اخلاقی، کمتر مجال بروز می‌یابد و از ترکیب ناخودآگاه و فراخود، خود انسانی به‌وجود می‌آید به‌نظر فروید، ناآگاهی انسان از مرکز قوی ناخودآگاه و تجلیات و تظاهرات فراوان این مرکز سبب بروز بسیاری از روان‌پریشی‌ها می‌گردد...»[۱۵]

آرتو تحت تأثیر چنین نظریه‌ای است که نتیجه می‌گیرد یکی از نیازهای انسان که توسط همان ناخودآگاه در انسان به‌وجود آمده است، نیاز به قساوت است. قساوت، خشونت و خونریزی. بنابراین آرتو



نتیجه می‌گیرد که تئاتر یکی از مهمترین نهادهایی است که جامعه می‌تواند قساوت درونی خود را در آنجا تعدیل و تسکین دهد.

او معتقد است که برای رسیدن به بیان ناب تئاتری باید به تئاتر شرق مراجعه کرد. خود او «تئاتر بالی» را توصیه می‌کند که آمیزه‌ای از رقص، موسیقی، پانتومیم، اصوات و تقلید از عوامل طبیعی است. به باورآرتو، انسان ابتدایی به وسیله مراسم آئینی به آرامش روحی دست می‌یافته است. از این روی انسان امروزی نیز برای رسیدن به آرامش از طریق تئاتر نیازمند بازگشت به مراسم آئینی و مهد و کانون این مراسم تئاتر شرق است. از دیدگاه آرتو، تمدن غرب عقیم شده و تئاترهایش نیز به درد موزه‌ها می‌خورد و به همین جهت است که تئاتر هیچ تأثیری در تماشاگر ندارد. او در پی تأثیرگذاری تئاتر بر روح و روان آدمی است. آرتو در کتاب خود هشدار می‌دهد که: بیش از این شاهکار خلق نکنید. شاهکار را روی صحنه بیاورید. اگر هم به سراغ متون کلاسیک می‌روید به دو نکته اساسی توجه کنید. ۱ـ به جنبه‌های نمایشی متن. ۲ـ بازسازی نمایش در ارتباط با مسائل روز.

وفاداری به اصل تاریخی از دیدگاه او مطرود است. او تئاتر را یك واقعهٔ ادبی نمی‌بیند، بلکه آن را یك شورش احساسی ـیك غلیان عاطفی ـ می‌داند. تماشاگر در تئاتر باید دچار شورش عاطفی شده و از درون تکان بخورد و کارگردان و بازیگر در رسیدن به این هدف باید از خود خشونت نشان دهد. به باور آرتو، خشونت صلابت است. پس باید بازیگر به این صلابت دست یابد و برای دستیابی به این صلابت، بازیگر باید ایثار کند. خود در این رابطه می‌گوید:

«بازیگران باید مانند شهیدان زنده بسوزند و باز هم از فراز هیمه‌های سوزان خویش به ما اشارت و کنایتی عرضه کنند.»(۱۶)

آرتو از تئاتر معمول و مرسوم در فرانسه خسته و ناامید بود. و یقین دانست که تماشاگر نمی‌تواند تقلید ناشیانه از «حقیقت» را بپذیرد. از این روست که خشونت را پیشنهاد می‌کند.

«تئاتر موقعی ارتباط برقرار می‌کند که حالت سبکبالی و اعجازآمیز «رؤیا» را در تماشاگر برانگیزد و تشخیص این حالت فقط به وسیله ایجاد وحشت و خشونت امکان‌پذیر است.»(۱۷)

آرتو از افسون تئاتر سخن می‌گوید او درپی تئاتری است که از استدلال منطقی و روان‌شناسی فراتر رود. و از «جذبه کیهانی» می‌گوید: «این سخن طنین افکن زمانی است که آسمانها از ساکنان اولیه خود خالی شدند و خود عرصه نوعی آیین گردیده‌اند. «جذبه کیهانی» همواره کار را به «تئاتر جادویی» می‌کشاند. اما آرتو ناشناخته را با ناشناخته و جادو را با جادو توضیح می‌دهد. من نمی‌دانم مقصود آرتو از «جذبه کیهانی» چه بوده است، زیرا به‌طور کلی من باور ندارم که کیهان به معنی جسمانی‌اش بتواند مرجع برتری از تجربه انسان باشد.»(۱۸)

می‌بینیم که نظریات آرتو بخوبی دریافت نمی‌شود. گروتفسکی معتقد است که اصولاً اجرای توصیه‌ها و پیشنهادهای او محال است. چرا که او «تکنیك منجزّی از خود به جای نگذاشته و روشی نشان نداده» است. برای دریافت نظرات آرتو، ابتدا باید تئاتر شرق را شناخت. «مراسم آئینی» و تأثیری که این مراسم بر مخاطب دارند را باور کرد. به نظر حقیر اگر از دیدگاهی مذهبی به تئاتر آرتو بنگریم آسانتر آن را درمی‌یابیم. اگر به مبدأ و معاد ایمان داشته و آن را باور کرده باشیم «جذبه کیهانی» را آسانتر درمی‌یابیم. علت تأثیر مراسم آئینی در مخاطب یکی رقص و حرکت است ولی علت اساسی آن باور مخاطب به نیرویی مافوق نیروی انسان است.

همین باور عامل آرامش او می‌شود. اگر آرتو جدایی‌ناپذیری زندگی و هنر را باور دارد و تا بدان پایه به هنر ارزش می‌دهد که می‌تواند «ارزش درمانی» داشته باشد و برای این مهم از عوامل نور، موزیك، رنگ، حرکت و لحن بهره می‌برد، تئاتر آئینی علی‌رغم بی‌بهره بودن از عوامل نور و رنگ و... تنها با استفاده از رقص، موزیك و حرکت به‌علاوهٔ «باور مخاطب» به مرزهای

ناممکن دست یافته است و آن «تزکیه»ای را که آرتو می‌طلبد به‌وجود آورده است. به باور حقیر، آرتو این پارامتر مهم را نادیده انگاشته است و به همین دلیل نمی‌تواند تئوریهای خود را توضیح دهد و یا برای ما مفهوم نیست. او مفاهیمی از تئاتر شرق را دریافته اما مفهوم اصلی را به‌خود وانهاده است.

«تئاتر بالی برای آرتو مانند گوی بلورین برای پیشگویان بود و سبب شد تئاتر دیگری که در اعماق روح آرتو خفته بود بیدار شود. این کار آرتو که توسط تئاتر بالی برانگیخته شد، به ما تصویری از امکانات عظیم خلاقه او می‌دهد. آرتو به محض آنکه از توصیف به بیان نظریه می‌پردازد، شروع به توضیح [دادن] افسون با افسون و جذبه کیهانی با جذبه کیهانی می‌کند. این نظریه‌ایست که شما هرجور بخواهید می‌توانید آن را معنی کنید. اما آرتو در توصیف خود دست روی نکته اساسی می‌نهد که خودش کاملاً از آن آگاه نیست و آن درس واقعی تئاتر مقدس است. خواه درام قرون‌وسطایی اروپا باشد، خواه تئاتر بالی و خواه کاتاکالی هند.(۱۹)»

هرآنچه را که آرتو گفته و یا دیگران درپی تشریح نظریه او آورده‌اند، در همه آنها حلقهٔ مفقودهٔ «باور مخاطب» به آن نیروی مرموز است که به آن عنایت نداشته‌اند. آرتو شکل ظاهری تئاتر شرق را بیشتر می‌پسندد چون به باور او نزدیکتر است. چرا که او هم به «دیالوگ» اعتقاد ندارد. از این روی بیشترین تأثیرپذیری او از تئاتر شرق، فرم و حرکت و شکل اجرایی آن است.

ایجاد تئاتر فراگیر یکی از ایده‌آلهای آرتو بود. به همین جهت او تماشاخانه‌های رسمی را نمی‌پذیرد، چرا که در آنها میان تماشاگر و گروه فاصله وجود دارد. اومی‌خواهداین فاصله را از بین ببرد. به همین جهت در اجراهای او تماشاگر وسط می‌نشیند و بازیگران در چهارگوشه سالن به اجرا می‌پردازند. آرتو به این طریق می‌خواهد به تماشاگر نزدیکتر شود. یکی دیگر از راههایی که او برای تأثیر گرفتن مخاطب از تئاتر پیشنهاد می‌کند. استفاده از اصوات بلند، نورهای تند و قوی و هرآنچه که بتواند بر احساسات تماشاگر فشار لازم را بیاورد می‌باشد. او درپی آن است که به آن «اتحاد انسانی» که در مراسم آئینی وجود دارد برسد.

«جادویی که در اشکال آئینهای مذهبی نهفته و وسیله‌ای برای ارتباط با جهان دیگر می‌شد، در اجرا و بیان تصویری «تئاتر خشونت» به کار گرفته می‌شود اما به گونه‌ای که بتواند با چنگ انداختن و تحریک کردن تمامی امیال نهفته تماشاگر، به آن «اتحاد انسانی» ایده‌آل (تئاتری که جهان را درک و تفسیر نکند، بلکه آن را تغییر بدهد) که در مراسم آئینی گذشته مرورش می‌کنیم، برسد.(۲۰)»

خشونت در تئاتر او نه به مفهوم مادی آن است بلکه مفهوم مادی جزئی از آن می‌باشد. خشونت از دیدگاه او مفهومی کلی‌تر دارد، باورپذیری مخاطب و بازیگر، غرقه شدن در آن و در نهایت «نمایش باید به صورت تجربه زنده کلیه حواس درآید اینجاست که آرتو می‌گوید: این دیگر نمایش نیست، بلکه تکوین آفرینش تئاتر است(۲۱)»

آرتو مدتی بعد از آشنایی با «برتون» و پیوستن به جنبش سوررئالیستها، به دلیل اینکه همواره دوست داشت مستقل بماند، از آنها جدا شد. مدتی نیز به کمونیستها پیوست. اما همواره تنها بود. مشکل اساسی او این بود که نمی‌توانست درباره خود حرف بزند. به همین دلیل شاید شعرهایش ناهماهنگ، پراکنده و کارهایش گنگ و تا حدی اغراق شده و نامفهوم باقی ماند. به همین جهت بود که تنها یك بار «تئاتر خشونت» به مفهوم کاملاً درستش و با تمام خصایص و فرم خالصش به روی صحنه آمد: «سیزدهم ژانویه ۱۹۴۷. و آن زمانی بود که آرتو مطالبی درباره خودش ایراد کرد. و آندره‌ژید درباره‌اش می‌گوید: سخنان آرتو فوق‌العاده‌تر از آن بود که بتوان تصورش را کرد. این سخنرانی به معنای واقعی «تئاتر خشونت» بود. تئاتری که در آن آرتو درام وجود آرتو را برای آرتو بازی کرد.(۲۲)».

آرتو در سال ۱۹۳۸ به وضعی مبهم و اسرارآمیز، دیوانه اعلام شد و سالهای جنگ را در تیمارستانهای فرانسه گذراند. بزعم عده‌ای آرتو در همهٔ عمرش مجنون بود. «جی. کرنودل» و «پی. کرنودل» در این رابطه می‌نویسند: «آرتو که همهٔ عمر بیمار بود، سر آن داشت که تئاتر نویی بوجود آورد که در آن روانهای بیمار آدمی در تمدن جدید تشفّی یابد. آرتو، در فاصله و مجالی که میان از هم گسیختگی عصبی و اقامت در تیمارستان و یا در مهلت میان سر دردهای عصبی و نشئه حاصله از استعمال افیون، و هرفرصت مغتنم دیگر به نظریه‌پردازی درباره تئاتر شفابخش خود می‌پرداخت.(۲۳)».

تنها گروتفسکی است که به صورت شاعرانه‌ای دیوانگی او را تفسیر می‌کند. تقسیر او کاملاً منطقی و در عین حال پر از احساس و عاطفه و مهر است. این نوع نگاه چنان زیبا و شاعرانه است و در عین حال چنان خشن که مو را بر تن آدمی راست می‌کند. تفسیری زیبا و هماهنگ با تئاتر خشونت خود آرتو:

«آرتو درسی نیز به ما می‌دهد که هیچ‌کدام از ما نمی‌توانیم آن را رد کنیم. این درس بیماری اوست. بدبختی آرتو در آن بود که بیماری او، پارانویا، با بیماری عصر او تفاوت داشت. تمدن مبتلا به اسکیزوفرنی است که تجزی هوش و احساس، تن و روح است. جامعه نمی‌توانست به آرتو اجازه دهد که به طریقهٔ دیگری بیمار باشد. از آرتو مراقبت کردند، او را با الکتروشوك شکنجه دادند و کوشیدند او عقل استدلالی و مغزی را بپذیرد، یعنی بیماری جامعه را بگیرد. آرتو بیماری خود را در نامه‌ای به ژاك یویر جالب توصیف می‌کند: من تماماً خودم نیستم. او صرفاً خودش نبود، کسی دیگر بود، او نیمی از مشکل خود را دریافته بود: چگونه باید خودش باشد، و نیمی دیگر را دست نخورده باقی گذاشت: چگونه تام و کامل باشد.

او نتوانست شکاف عمیقی را که بین منطقهٔ تجلی «اشراق» و ذهن خودآگاه او بود، پر کند. زیرا هرچیزی را که نظم داشت رها کرده بود و تلاشی برای نیل به دقت و تسلط بر اشیاء نمی‌کرد، و در عوض به آشفتگی و تجزی شخصیتی خود عینیت داده بود. آشفتگی او تصویری اصیل از جهان بود. لااقل از نظر دیگران این وضع نه درمانی برای بیماریش، بلکه عناصر تشخیص بیماری شمرده می‌شد. انفجارهای آشفته درون او مقدس بود زیرا دیگران را به معرفت نفس خویش می‌رساند.(۲۴)».

افکار آرتو در زمان حیاتش مورد اقبال قرار نمی‌گیرد. اما بعد از مرگش و پس از جنگ جهانی دوم ناگهان با استقبال فراوان

گروه‌های تجربی مواجه می‌شود. نفوذ او مرزهای فرانسه را پشت‌سر گذاشته و به سراسر جهان می‌رود. تأثیر انکارناپذیر او بر گروتفسکی در زمینهٔ تأکید بر بازیگری- رابطه بازیگر و تماشاگر- مسئله جایگاه تماشاگر در سالن تئاتر و تأثیرش بر «پیتربروک» از جمله مواردی است که خود آنها نیز بدان اعتراف کرده‌اند. آرتو نه‌تنها در زمینه بازیگری و کارگردانی که در حیطه ادبیات دراماتیك نیز تأثیرگذار بوده‌است: او بر «میشل‌دوگلدرود» -Michel De Ghelderode) (1962-1989بلژیکی که یکی از بزرگترین نمایشنامه نویسان معاصر جهان است مؤثر بوده است. همچنین باید از تأثیرپذیری «ژنه» از آرتو نیز یاد کرد.

«ریموند فدرمن» (Roymond Federman) معتقد است که ژنه از خواندن آثار آرتو، الهامات زیادی گرفته اما به جای پیروی از او، راه و روشی مغایر بااو برگزیده است. ... آرتو معتقد بود که تئاتر می‌تواند به مخزن شقاوت و نفرتی که تمدن جدید در نهاد انسانی ساخته است نقب زده و این دمل چرکین درونی را تخلیه کند. ژنه این اندیشه آرتو را می‌پذیرد. اما در تئاتر خود به جای ایجاد حالتی خالی از بغض و نفرت در تماشاگر، او را بیش از پیش دچار نفرت از دیگران می‌کند.[۲۵]»

جالب است اگر بدانیم که آرتو بر تمامی کسانی که تأثیر گذاشته، نتوانسته‌اند به درستی از اندیشه‌های او بهره ببرند. «اوژن‌یونسکو» که از جمله الهام‌گیرندگان از آرتو است، در نمایشنامه‌های خود اززبان به میزان فراوانی بهره‌برداری می‌کند.[۲۶]» ما می‌دانیم که آرتو برای زبان در تئاتر، نقش چندانی قائل نبود و معتقد بود که باید نمایش را از اسارت زبان رهانید. بیراه نیست اگر تأثیرپذیری «آرابل» از آرتو را هم یادآور شویم: «آرابل تحت تأثیر آنتونن آرتو، در تئاتر غرب جریان کوچکی به راه انداخته که به آن «تئاتر وحشت» (Theatre of panic). گفته است. به زعم او تئاتر آئین مراسمی است که باید حاوی امور مقدس، رمزآمیز، جنسی، وحشتناك، مرگ‌آمیز و زندگی‌ساز باشد.[۲۷]»

«تز آرتو» دربارهٔ استفاده از زبان در نمایش، مورد استفاده خیلی‌ها قرار گرفته است. به‌غیر از آنها که نام بردیم، می‌توان از «بکت»، «گنت»، «آدامف» و... یاد کرد. اما هیچکدام متوجه منظور اصلی آرتو نشده‌اند متأسفانه این مشکل آرتو، نه تنها در زمینهٔ ادبیات دراماتیك بدرستی درك نشد که در اجرا هم پیروان او نتوانستند به جوهر نمایشی او دست یابند. گروتفسکی معتقد است، اجراهایی که به تقلید از آرتو پرداخته می‌شوند، حتی نمی‌توانند وحشت کودکی را نیز برانگیزند.

زمانی که آرتو گفته بود: «تئاتر این نیست که شما به وجود آورده‌اید، محصول زمخت و حاضر آماده یك کاسب علاقمند یا کاوشگر پوسته بیرونی که همه چیز را ناشناخته و کشف نشده بجای می‌گذارد. تئاتر آن خواهد شد که من می‌خواهم. یا من یا بدون من، این است آنچه پیش خواهد آمد.[۲۸].» شاید هرگز فکر نمی‌کرد که نظریه او بعد از خودش تا چه حد غلط و خالی از مغز مورد سوء استفاده قرار خواهد گرفت.

آرتو بجز کتاب پربار «تئاتر و همزادش» که چکیده نقطه‌نظرات اوست برای تفهیم هرچه بهتر آراء خود، چند درام نیز به رشته تحریر درآورده است که مهمترین آنها «جهش خون» (Spurt of Blood-1924.) و «سانسی‌ها» (Thecenci-1925.) می‌باشند.

آنتون آرتو بی‌گمان یکی از نوابغ تئاتر بود. او ده سال آخر عمرش را دچار جنون شد. دو سال قبل از مرگش سرطان گرفت. از این رو ناچار بود که در خانه بماند. او سالهای متمادی را در تیمارستان بسر برد. دوازده سال آخر عمرش را بی‌آنکه فعالیت چشمگیری داشته باشد پشت‌سر گذاشت. تا اینکه در چهارم مارس ۱۹۴۸ به علت ابتلاء به بیماری سرطان، در دارالمجانینی در پاریس درگذشت. آرتو، شاعر، درام‌نویس، بازیگر، کارگردان و نظریه‌پرداز بزرگ تئاتر بود. او شخصیتی برجسته بود و هنرمندان بزرگی چون «آندره ماسون»، «روژه ویتراك»، «ژان‌لویی پازو»، «روژه بلن» و «آندره برتون» از دوستان او بودند. در پایان با یك جمله از گروتوفسکی دامن کلام را برمی‌چینیم:

آرتو شاعر بزرگ تئاتر بود. یعنی او شاعر امکانات تئاتر بود و نه شاعر ادبیات دراماتیك او مانند اشعیاء نبی، برای تئاتر چیزی مشخص، مفهومی جدید و تجسم محتملاً تازه‌ای پیش‌بینی می‌کند: «و سپس امانوئل زاده شد. «آرتو نیز مانند اشعیاء، آمدن امانوئل موعود را می‌دانست. او تصویر آن را از پشت شیشه‌ای ـگرچه تیره- می‌دید.[۲۹]»

پاورقیها:

۱ـ .Marseilles
۲ـ .Charles Dullin
۳ـ .George Pitoeff
۴ـ .Lugnepoe
۵ـ .Louis Jouvet
۶ـ .Surrealistss
۷ـ تئاتر پیشتاز/ ص ۴۲.
۸ـ .The Theatre And its. Dovle
۹ـ .Theatre of Cuelty.
۱۰ـ تئاتر پیشتاز/ ص ۴۲.
۱۱ـ سبکهای اجرایی/ ص ۱۱۷.
۱۲ـ گزیده‌ای از تاریخ نمایش در جهان/ ص ۳۸۵.
۱۳ـ فصلنامه هنر- شماره یازدهم/ ص ۳۵۹.
۱۴ـ به‌سوی‌تئاتر بی‌چیز/ ص ۳۵/۳۳.
۱۵ـ تئاتر پیشتاز/ ص ۴۳.
۱۶ـ به سوی تئاتر بی‌چیز ص ۴۲.
۱۷ـ فصلنامه هنر/ شماره ۱۱/ ص ۳۵۸.
۱۸ـ به سوی تئاتر بی‌چیز/ ص ۳۳.
۱۹ـ به‌سوی تئاتر بی‌چیز/ ص ۳۶.
۲۰ـ فصلنامه هنر/ شماره ۱۱/ ص ۳۵۹.
۲۱ـ فصلنامه هنر/ شماره ۱۱/ ۳۶۳.
۲۲ـ فصلنامه هنر/ شماره ۱۱/ ص ۳۶۳.
۲۳ـ تئاتر پیشتاز/ ص ۴۴.
۲۴ـ به سوی تئاتر بی‌چیز / ص ۴۰/ ۳۹.
۲۵ـ تئاتر پیشتاز/ ص ۱۸۱.
۲۶ـ تئاتر پیشتاز/ ص ۲۰۲.
۲۷ـ تئاتر پیشتاز/ ص ۲۹۸.
۲۸ـ فصلنامه هنر/ شماره ۱۱/ ص ۳۶۳.
۲۹ـ به سوی تئاتر بی‌چیز/ ص ۴۳.

طرح در نمایشنامه / ۳

■ نصرالله قادری

* ساختمان Structure

ساختمان از لحاظ معنی لغوی یا فرهنگ‌نامه‌ای و به طور 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 مجرداً مورد بحث قرار می‌دهیم تنها به دلیل پذیرش ذهن است. آنچه که به عنوان ساختار در اینجا مطرح می‌شود هرگز جنبه عمومی و صددرصدی نداشته، بلکه باید گفت که معمولاً برای هرنوع مفهومی هنرمند از ساختار ویژه‌ای پیروی می‌کند.

انواع ساختمان: ۱. بیرونی، ۲. درونی.

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 یك کل را تشکیل می‌دهند. البته ارسطو از اپیزود به عنوان یك 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 یکی تنوع و دیگر ریتم اپیزودهاست. تنوع در اپیزودها سبب از بین رفتن یك فضا و ایجاد فضایی جدیدتر برای درك واقعه مهمتر آینده می‌گردد. تضاد حاصل در این‌گونه مسائل گیرایی بیشتری را برای مسائل مهمتر ایجادمی‌کند. آنچه که به نام ریتم در ساختمان بیرونی مطرح است هماهنگی ساختار بیرونی با ساختار درونی و نوع وقایع است که معمولاً هرچه که ماجرا به سمت انتها پیش می‌رود ریتم و حد فاصل و زمان اپیزودها هم کوتاه می‌شود.

ساختار درونی یا غیرصوری: ساختار درونی به هیچ عنوان از کنش و طرح قابل تفکیك نیست. ارسطو طرح را تقلید یك 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 حس پیش‌بینی در مورد واقعه بعدی می‌یابد و دیگر اینکه می‌توان حس او را از این طریق فریب داد و ساختار را پیچیده‌تر کرد.

ارسطو برای تراژدی ساختاری با 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 بخت قهرمان و روشن شدن قضیه می‌داند. در مورد ساختار درونی یك منتقد آلمانی به نام «گوستاو فریتاك» در کتاب «فن نمایشنامه» خود هرمی ساخته است که به نام «هرم فریتاك» معروف است. او ساختار درونی را شامل دو بخش عمده «عمل فزاینده» و «عمل کاهنده» می‌داند. که به طور کلی شامل

قسمتهای زمینه‌چینی «در قدیم به صورت پرلوگ و امروزه در میان گفتگو در ابتدا»، 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»_Introduction ـ نامیده می‌شود، شروع می‌کند و بعد به «الف» که «لحظه انگیزش»ـ Inciting 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 مرحله «عمل در حال صعود» ـ Rising Action می‌گردد و بعد در قله هرم به «اوج»ـ Climax می‌رسد وآنگاه قوس نزولی که در آن دو عنصر به چشم می‌خورد آغاز می‌شود: یکی «عمل در حال نزول»ـ Fa ling Action و دیگری «عاقبت»ـ Catastrophe نمایشنامه یا قصه که در نقطه «مقدمه» قرار گرفته است. هرم فریتاک این است:»[1]

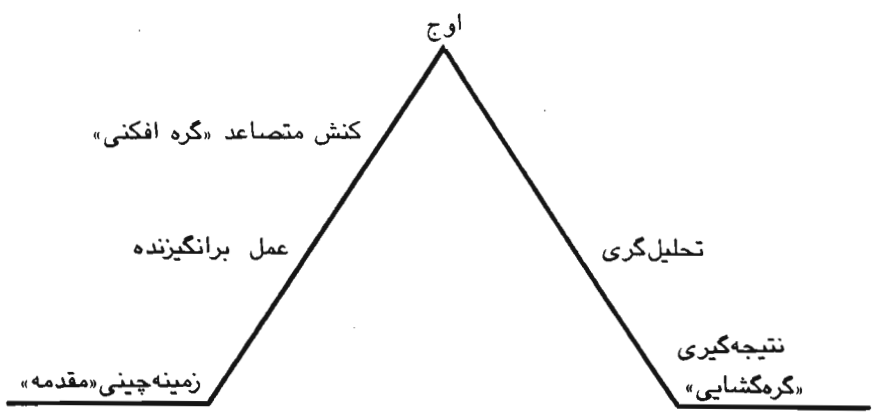
این تعریفی از «هرم فریتاک» است که در کتاب قصه‌نویسی آمده بود. ما همین مفهوم را توضیح دادیم و هرم را به شکلی که فریتاک توضیح می‌دهد بیان می‌کنیم و مبحث را پی می‌گیریم.

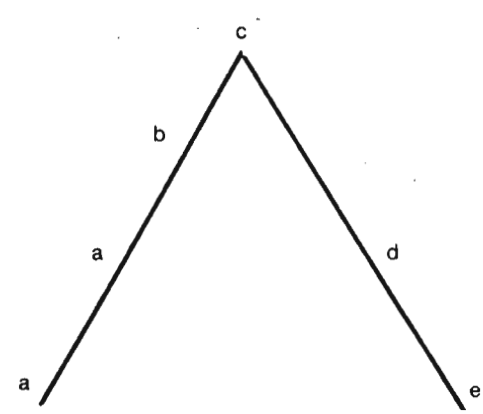
اشکالی که به «هرم فریتاک» وارد است، قائل شدن زمان مساوی برای گره‌افکنی و گره‌گشایی است. امروزه زمان گره‌گشایی یا عمل کاهنده بسیار کوتاهتر از عمل فزاینده شده و بین نقطه اوج تا پایان فاصله کمی وجود دارد. حتی گاهی نقطه اوج و پایان تقریباً برهم منطبق می‌گردند. توضیحاتی که دادیم نوعی نمایش به‌نام نمایش خوش بافت یا پرداخته به‌نظر می‌رسد که با قراردادن علت غایی نمایش به‌عنوان لذت، ساختار بسیار قالبی و مشخص را ارائه کرد که اکثراً هم سطحی از کار در می‌آمد. البته نوعی از نمایشنامه خوش بافت به‌عنوان دستورالعملهایی در بعضی کتابها مثل کتاب «یوجین ویل» مطرح شده که بسیار دقیق خواهان ساختمان درونی کاملاً سنجیده و برمبنای اصول است. اما غیر از اینها نمایشنامه‌هایی دارای ساختاری دیگر هم وجود دارد که «هولتن» از آنها تحت عناوین زیر یاد می‌کند:ـ «او پس از بررسی نوع جهان‌بینی هنرمند و اعتقاد به نظام عالم و به کاربردن نظام عدالت و معمول در کار و یا عدم اعتقاد به نظم و به‌کارگیری نوعی بی‌نظمی در کار به این عناوین می‌پردازد».

«۱. ساخت علت و معلولی: ساخت علت و معلولی ساختی خطی است، به این معنا که نقطه شروع، وسط و پایان روشنی دارد. بخش عمده تفکر ما درباره واقعیت نیز معمولاً خطی است و این مطلب در نحوه تنظیم بسیاری از وجوه زندگی ما دیده می‌شود... لذا نظام خطی یك شیوه نگرش به واقعیت است.»

«۲. ساخت مدور: به‌این معنا که هستی را می‌توان نه به‌صورت خطی مستقیم واقع میان دو نقطه شروع و پایان بلکه به‌صورت الگویی که در تکراری مداوم است همچون الگوی روز- شب- روز و یا الگوی فصول ببینیم.ـ تغییر در این نوع ساختار بسیار کندتر از تغییر در ساختار خطی است.»

«۳. ساختار ایستا: شیوه دیگر دریافت واقعیت ممکن است انکار محض تغییر بوده و ساخت نمایشی برای عرضه یك چنین دریافتی احتمالاً ساختی ایستاست... در پشت این ساخت ایستا می‌توان یك الگوی





● مخاطب در اثر نمایشی برخلاف زندگی، حس درک خود را که در هرلحظه پیدا کرده و یا ممکن است در آینده پیدا کند، در ارتباط تنگاتنگ و تفکیک‌ناپذیر می‌بیند و همه را در ارتباط کامل با کنش نمایشنامه می‌داند.

اصلی تشخیص داد که در زندگی ناآشنا نیست. این الگو عبارت است از در انتظار کسی یا چیزی بودن که حاصل شادمانی منتج از رضای خاطر است.»

«۴. ساختار تک‌پرده‌ای: ممکن است رویدادهای یك نمایشنامه براساس ساختی تک‌پرده‌ای تنظیم شود. در یك چنین ساختی یك سلسله رویداد که ارتباط علّی ندارند به ما عرضه می‌شود. در حقیقت هر یك از این تکه‌ها شاید به‌تنهایی قابل عرضه باشد ولی مضمونی مشترك همه آنها را به یکدیگر پیوند می‌دهد.»[۲]

بعد از «ساختار» اشاره کوتاهی هم به فرق بین «طرح» و «تاریخ» خواهیم داشت. در تاریخ، مورخ وقایعی را که رخ داده حداکثر براساس سیر زمانی دنبال هم نوشته است درصورتی که در طرح وقایعی نوشته می‌شود که وقوعشان لازم بوده است. اگر از بعضی از داستانهای تاریخی هم برای تراژدی استفاده می‌شود این نویسنده است که وقایع را دست‌چین می‌کند و طرحی از آنها می‌سازد.

«و فرق میان شاعر و مورخ آن نیست که یکی به‌نظم سخن می‌گوید و دیگری به نثر. فرق در این است که مورخ از اموری که واقع شده‌اند سخن می‌گوید و شاعر از اموری که وقوعشان ممکن می‌نموده.»[۳]

* تزکیه Catharsis

تزکیه را ارسطو علت غایی نمایشنامه می‌داند و از تزکیه به‌عنوان حس ترس و ترحم صحبت می‌کند. اگر ما تزکیه را نه‌تنها برپایه ترس و ترحم بلکه تزکیه به معنی عامش 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 یك 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 نه تنها سبب تزکیه نمی‌شود بلکه سبب سست شدن بافت اخلاقی نیز می‌گردد. به‌هرصورت بعضی معتقدند که تراژدی با برانگیختن ترس و ترحم سبب پاك 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 به‌عنوان تزکیه معتقد است و نهایتاً به بحث عمیقی در مورد استغراق می‌رسیم که به بررسی غرقه شدن بیننده در شخصیت می‌پردازد.

بعد از بررسی مقوله ساختمان بیرونی و درونی، لازم است که مفهوم «کشش» را مطرح کنیم. بنا به نظر ارسطو، احتمال ضرورت «علت و معلول» موجب پیوند وقایع به یکدیگر می‌گردد. اما کشش ذاتی، رابطه میان هر موقعیت در هر لحظه مفروضی با کنش اصلی «کامل» است. در زندگی روزمره، وقایع مختلفی روی می‌دهد که برای هریك، یك نوع احتمال قائل می‌شویم. اما چون همه این وقایع از یك کنش پیروی می‌کنند، حدس و گمانها و احتمالات، زیاد می‌شوند. در یك نمایشنامه به لحاظ اینکه یك کنش کامل موجود است، حدس و گمانها محدودتر می‌شوند. در نمایشنامه، سرنوشتی حاکم است که می‌توان آن را بتدریج پیش‌بینی کرد. در زندگی نیز دو نوع عقیده در مورد بروز وقایع وجود دارد. عده‌ای وقایع را حاصل علتی مثلاً در گذشته می‌دانند و به قضا و قدر معتقدند و عده‌ای دیگر آنها را تنها تصادف می‌انگارند. اما بیننده هر نوع عقیده‌ای داشته باشد در مورد نمایشنامه، سرنوشت حاکمی را می‌پذیرد، که در آن بعضی وقایع، حتماً و بعضی احتمالاً روی می‌دهند. امکان دارد که در مورد بعضی وقایع احتمالی، اراده آدمی دخالت کند و سبب عدم انجام آن شود. بیننده با آگاهی از اینکه نمایشنامه کمدی، تراژدی یا ملودرام است، به دلیل آنکه از این نوع ماجراها، الگوهای خاص را می‌شناسد، توقعات خاصی را هم پیدا می‌کند. مثلاً در ملودرام می‌داند که شخصیت اصلی حتماً زنده می‌ماند و پیروز می‌شود. در اینجا ممکن است مطرح شود که کشش چگونه ایجاد می‌شود. پاسخ این است: در چنین حالاتی می‌توان در عین اطمینان، بیننده را دچار شك و تردید کرد و با قرار دادن مشکلات بزرگ و عجیب و شکل پرداخت صحیح، آن کشش را ایجاد کرد. تعلیق و کنایه، شکلهایی از کشش هستند.

در کتاب «مقدمه بر تئاتر» «هولتن» به جای «کشش» واژه «تنش» به کار برده شده است. اما واژه تنش، معنی چندان جالبی برای مفهوم کشش نمی‌تواند باشد. عموماً هر نمایشنامه و فیلمنامه و... از رابطه اجزائش شناخته می‌شود و در این رابطه‌ها است که باید کشش وجود داشته باشد. شکلی از کشش، سوسپانس یا تعلیق و شکل دیگرش کنایه است. بعداً راجع به آن، توضیح خواهیم داد. نکته مهم بحث این است که کشش، تعلیق و کنایه هرگز بدون «کنش» مفهومی نخواهند داشت و همیشه به همراه هم الزاماً معنی پیدا می‌کند. تعلیق و کنایه نوعی کار ساختاری در نمایشنامه و فیلمنامه است که براساس واکنش بیننده تنظیم می‌شود. یعنی پس از اینکه دریافتیم بیننده چه حدسی می‌زند، بعد باید به گونه‌ای عمل کرد که برای او جالب و خلاف حدسش باشد.

«کشش ذاتی» در فیلمنامه یا نمایشنامه، رابطه میان هر موقعیت در هرلحظه مفروض با کنش کامل اصلی است ارسطو در مورد طرح گفته است که طرح نباید از وقایعی

تقلید کند که تمام آنها، ضروری و محتمل باشد و نظام علت و معلولی باید در وقایع فیلمنامه یا نمایشنامه وجود داشته باشد. هیچ تصادفی هر چند عجیب، بی‌علت نیست و اگر چیزی را تصادف می‌پنداریم، فقط به این دلیل است که در وقایع روزمره ما غیرطبیعی جلوه می‌کند و چون علتش برایمان روشن نیست، آنها را تصادفی می‌پنداریم. پس در هر نمایشنامه، سرنوشتی حاکم است. امّا این حرف، دلیل بر این نیست که هر واقعه‌ای حتماً باید به‌وقوع بپیوندد. ما مسئلهٔ احتمال را هم مطرح کرده‌ایم و فقط ضرورت را درنظر نگرفته‌ایم.

در نمایشنامه یك حادثه به دلیل وجود احتمال و اراده انسانی، هم می‌تواند وقوع پیدا کند، هم نکند. از این روی است که در بیننده حدس و گمان حاصل می‌شود. پس بعضی وقایع حتماً به‌وقوع می‌پیوندند یعنی، «به‌ضرورت و بعضی هم بر اساس اراده انسانی قابل تغییر هستند.» یعنی، «محتمل بودن».

مخاطب در اثر نمایشی برخلاف زندگی، حس درك خود را که در هر لحظه پیدا کرده و یا ممکن است در آینده پیدا کند، در ارتباط تنگاتنگ و تفکیك‌ناپذیر می‌بیند، و همه را در ارتباط کامل با کنش نمایشنامه می‌داند. اما در معمول، زندگی و وقایع را در ارتباط با کنش بررسی نمی‌کند. پس آنچه بدیهی است آن است که کشش باید در ارتباط با کنش کامل اصلی باشد.

* تعلیق ـ کنایه

هر نوع عدم اطمینان و بی‌خبری از نتیجه و انتظار را تعلیق می‌گویند. امّا با آنکه کنایه را نوعی از تعلیق دانسته‌اند، نمی‌توان آن را بدرستی تعریف کرد. «airon» در زبان یونانی به شیوهٔ صحبت «سقراط» گفته می‌شد که معنی پنهان کاری را می‌داد. «سقراط» در بحثهایش خود را آدم جاهلی جا می‌زد و سعی می‌کرد از جوابهای طرف مقابل، او را به تناقض بیندازد و نطفه حقیقت را در او بیدار کند. بعدها این کلمه به افرادی اطلاق شد که به دلایل دروغین از زیر کار در می‌رفتند. بعد از آن به غلامان توسری‌خور جامعه روم قدیم که در عین پستی دارای جذابیت بودند و تحت هر شرایطی حتی به مسخره کردن ارباب می‌پرداختند، اطلاق می‌شد.

آنچه را که از کنایه می‌توان دریافت، تفاوت اصولی ظاهر و معناست. ظاهراً چیزی عنوان می‌شود، امّا در حقیقت چیز دیگری به‌وقوع می‌پیوندد. کنایه شاید نحوه نگریستن ما به امور باشد. کنایه با اطلاعات در ارتباط کاملی است و این اطلاعات به کنایه شکل می‌دهد، ولی به قدری نیست که موجب از دست رفتن «کنش» گردد کنایه از کنار هم چیدن اطلاعات، موقعیتها، شرایط و... به وجود می‌آید. کنایه مفهومی تکنیکی و فنی است که در نمایشنامه صورت گرفته و در ذهن ما به‌وقوع می‌پیوندد. مجلس «سهراب‌کشی» مثال خوبی برای درك کنایه است. شب «سهراب کشی» شب معروف نقالهاست. مخاطب با اینکه ماجرای کشتن سهراب را بارها از نقالها شنیده است، اما هربار که نقالی دوباره این داستان را نقل می‌کند، مهارت او در نقل، سبب جذابیت دوباره داستان و حتی طولانی‌تر کردن آن، بدون خستگی مخاطب می‌شود. گاه این مجلس تا ۵۰ شب هم به‌طول می‌انجامد. حتی مخاطب به نقال پول می‌دهد که مرگ سهراب را عقب بیندازد. در این مجلس همه از مرگ محتوم سهراب اطلاع دارند. اما به دلیل همدلی شدید، باز هم تصور می‌کنند شاید سهراب کشته نشود و این خود باعث کشش بیشتری برای مخاطب است.

تعلیق، مفهومی است که بیننده در ذهن خویش ایجاد می‌کند. تعلیق و کنایه مفاهیمی هستند که در ارتباط با «کنش» معنی و مفهوم می‌یابند. اساس تعلیق را «پیش‌بینی» تشکیل می‌دهد. تردید و دودلی بیننده در مورد رسیدن یا عدم رسیدن به هدف، ایجاد تعلیق می‌کند. بنابراین، وجود اطلاع برای ایجاد تعلیق امری ضروری است. بعضی از وقایع به قدری مسلم و طبیعی هستند که به هیچ وجه ایجاد تعلیق نمی‌نمایند. آنچه مسلم و بدیهی است، اینکه تعلیق در «کشمکش» بوجود می‌آید. شخصی تصمیم به انجام کاری می‌گیرد. اگر نیرویی در برابرش قرار نگیرد، رسیدن او به نتیجه، عادی است. امّا اگر اطلاعی در مورد نیروهای مخالف این تصمیم که در سر راه رسیدن به جواب وجود دارند، داده شود، آن وقت بیننده مردّد می‌گردد. صورت درست تعلیق هنگامی حاصل می‌شود که حس ترس و ترحم در مخاطب برانگیخته شود، و او با اثر همدلی کند. عموماً تعلیق با کنایه نیز همراه است. داستان «هزار و یکشب» در ارتباط با «تعلیق کنایی» مثال خوبی است. برای درك بهتر تعلیق، این قصه را به‌طور خلاصه با هم مرور می‌کنیم.

شخصیّت اصلی، دختری به نام «شهرزاد» است که همانند دیگر دختران شهر، به اجبار به همسری پادشاه درآمده است و قرار است که همانند دیگران پس از اولین شب ازدواج، به قتل برسد. شهرزاد برای رهایی از مرگ چاره‌ی می‌اندیشد. او به هنگام ملاقات با شاه، خواهرش را نیز همراه می‌آورد و از پادشاه تقاضا می‌کند که قبل از هرکاری اجازه دهد که قصه‌ای برای خواهرش بگوید. پادشاه می‌پذیرد. شهرزاد قصه را به‌گونه‌ای برای خواهر باز می‌گوید که پادشاه هم آن را بشنود و درست در نقطه

● اشکالی که به «هرم فریتاگ» وارد است، قائل شدن زمان مساوی برای گره‌افکنی و گره‌گشایی است.

● طرح از نظر ارسطو فقط بردو نوع است: ۱ـ طرح ساده ۲ـ طرح پیچیده.

● تعلیق، مفهومی است که بیننده در ذهن خویش ایجاد می‌کند. تعلیق و کنایه مفاهیمی هستند که در ارتباط با «کنش» معنی و مفهوم می‌یابند.

حساس قصه را ناتمام می‌گذارد و با کنایه‌ای به خواهرش می‌گوید که بقیه آن را فردا شب ـ فردا شبی که شاید برای شهرزاد وجود ندارد ـ خواهد گفت. انتظاری که در اثر به پایان نرسیدن قصه حاصل می‌شود، چنان پادشاه را درگیر می‌کند که تعویق مرگ شهرزاد منطقی می‌شود. شهرزاد هزار و یکشب مداوم از مفهوم تعلیق برای زنده ماندن خود بدرستی بهره می‌گیرد. با این مثال و توضیحاتی که پیشتر آمد، می‌توان چنین نتیجه گرفت که کنایه و تعلیق از یکدیگر تفکیک‌پذیر نیستند.

* انواع کنایه

کنایه ذاتی ـ موقعیتی است که به‌طور عمومی توسط نویسنده انتخاب می‌شود. مثل تصمیم «فاستوس» در مورد فروختن روح خود به شیطان و به دست آوردن آگاهی از تمام علوم. کنایه لفظی ـ بیان چیزی و اراده کردن چیزی دیگر را گویند. «کنایهٔ موقعیت» را می‌توان به «کنایه نمایشی» متصل کرد. زمانی کنایه نمایشی شکل می‌گیرد که تماشاگر در مورد موقعیت یا عوامل، دارای اطلاعاتی بیش از همه یا چند شخصیت نمایشنامه باشد. در کنایه نمایشی مخاطب از شخصیتها جلوتر است. «ادیپوس شهریار» دارای یك کنایه است. او خود قاتل است، اما نمی‌داند. ولی بیننده از این موضوع مطلع است. این مسئله در کمدی نشاط بخش، در ملودرام مهیّج و در تراژدی تکان‌دهنده است.

داستان‌نویس به دلیل داشتن زاویه دید بیرونی «دانای کل» و زاویه دید درونی «اول شخص»، می‌تواند ایجاد کنایه کند. در شکل دوم، برخورد با دیگر شخصیتها و در شکل اوّل، برخورد با کل شخصیتها می‌تواند کنایه‌آمیز باشد. توصیفی که داستان‌نویس به صورت اطلاعات به مخاطب می‌دهد، اساس کنایه او را تشکیل می‌دهد. اما نمایشنامه‌نویس، دارای چنین قدرتی نیست. چرا که در تئاتر محدودیتهایی وجود دارد. مثل صحنه‌ای که مقابل تماشاگر است و همه چیز در برابر بیننده قرار می‌گیرد.

در کنایهٔ مبنی بر همدستی، بیننده با شخصیت اصلی همدلی ندارد، اما احساس همدستی و شراکت می‌کند. در این حالت اطلاعات بیننده و شخصیت یکی است. ولی در کنایه مبنی بر همدلی ـ اطلاعات مخاطب مساوی یا بیشتر از شخصیت است. پیش‌بینی حاصل از اطلاعات در تراژدی، ناگوار و در کمدی، کمیك است. کنایه و تعلیق تفکیك‌پذیر نیستند. یعنی، اگر کنایه اطلاعات کامل بدهد و ما را خیلی آگاه کند، ویژگی خود را از دست می‌دهد. اگر اطلاعات خیلی کم باشد، تعلیق ایجاد نمی‌گردد. پس کنایه و تعلیق در ارتباط تنگاتنگ با کنش نمایشنامه، مفهوم‌پذیر خواهند بود.

انواع طرح: طرح ازنظر ارسطو فقط بر دو نوع است: طرح ساده و طرح پیچیده. طرح ساده، طرحی است که فاقد عنصر تحول و بازشناسی می‌باشد و طرح پیچیده، طرحی است که دارای تحول و بازشناسی است. ارسطو دیگر انواع را به جز این دو نوع در «بوطیقا» طرح نمی‌داند.

«داستانها» بعضی «ساده» و برخی «پیچیده»اند. زیرا اعمالی که در داستانها مورد تقلید واقع می‌شوند، این‌گونه می‌باشند. عملی را «ساده»می‌خوانیم، که دارای وحدت و پیوستگی باشد و در ضمن وقایعی که بر قهرمان آن روی می‌دهد، «شناسایی» و یا «تغییرات ناگهانی» حاصل نکند. داستانی را «پیچیده» می‌نامیم که این دو عامل، یا یکی از آنها، در ضمن وقایع، پیش بیاید.»[۴]

بنابراین: طرح ساده، طرحی است که فاقد تحول و بازشناسی می‌باشد و طرح پیچیده، طرحی است که یکی یا هر دو عامل را داراست. معمولاً طرحهای ساده را می‌توان در داستان کوتاه دید. در داستانهای کوتاه، الزامی در پیچیده بودن طرح وجود ندارد.

علاوه بر این طرحها، دو نوع دیگر هم وجود دارد: ۱ـ طرح سلسله وقایع. ۲ـ طرح مرکب.

۱. طرح سلسله وقایع: ارسطو طرح سلسله وقایع یا «طرح اپیزودیك» را کاملاً رد می‌کند و آن را طرح نمی‌داند. نظر او درست است. چون این طرح شامل سلسله وقایعی است که پشت سر هم روی می‌دهند و بین این وقایع هیچ ضرورت و احتمالی یا روابط علت و معلولی به چشم نمی‌خورد و فقط به عنوان سلسله وقایعی در کنار هم آمده‌اند.

۲. طرح مرکب: در این طرح، دو یا چند کنش اصلی همزمان با هم روی می‌دهند. چنین چیزی با نظر ارسطو مغایرت دارد. ارسطو معتقد است که طرح، تقلیدی از یك کنش است. تنها پاسخی که برای این طرح وجود دارد و می‌تواند تناقض آن را با طرح ارسطویی برطرف کند، این است که طرح، تقلید از یك یا دو یا چند کنش است که چنان به هم پیچیده و در هم بافته باشند که به هیچ وجه قابل تفکیك از یکدیگر نباشند. در این صورت مغایرتی هم با تعریف ارسطو پیدا نمی‌کند. نحوه پیچیدن و بافتن کنشها درهم و بیان آنها در قالب یك ماجرا، بسیار مهم و ظریف است که اگر این کار درست صورت نپذیرد، خطر آفرین می‌باشد.

امروزه کارهای افرادی مثل یونسکو، بکت و... عموماً در هیچکدام از چهار گروه طرحهای نام برده شده جای نمی‌گیرند و در ظاهر، نوعی طرح جدید محسوب می‌شوند که در حقیقت «ضدطرح» هستند. اما در تمامی این آثار مفهوم «کنش» همچنان باقی است. چرا که کنش مفهومی قیاسی و قابل بسط و گسترش دارد. اگر امکان بود که به‌نوعی «کنش» را نیز از طرح حذف کنند، دیگر نظرات ارسطو کاملاً کنار گذاشته می‌شد. اما تا به امروز چنین نشده است.

اصولاً تقسیم‌بندی کردن «طرح» در کل، کاری «کلاسیك» است و عمومیت ندارد.

طبقه‌بندی طرح، یك سری از خصوصیات آن را از بین می‌برد و نادیده می‌گیرد. شاید براساس همین باور است که عده‌ای می‌گویند به اندازه تمامی داستانهای دنیا «طرح» وجود دارد. به‌علاوه، متونی هم که در طبقه‌بندی می‌گنجند، باز جای بحث و ایراد را دارند.

امروزه «طرح اپیزودیك» ـ که ارسطو آن را رد می‌کند به عنوان نوعی طرح پذیرفته شده است. کنش در طرحهای اپیزودیك، در تمامی اپیزودها یکسان نیست و هر اپیزودی دارای کنشی است که در آن شروع و خاتمه می‌یابد. بنابراین، کنش واحدی در تمامی اپیزودها وجود ندارد. وحدت احساس و یگانگی فضا و حال و هوا در بین اپیزودها، می‌تواند از دیگر عوامل پیونددهنده اپیزودها باشد. مفهوم ساختمان نیز در «طرح اپیزودیك» معنا ندارد. چرا که اگر خاصیت ترتیب در «اپیزودها» مطرح نباشد، جابجا شدن آنها، هیچ لطمه‌ای را به‌وجود نمی‌آورد.

پیکارسك: پیکارسك یا ویلان‌نامه، نوعی طرح است که تنها براساس یك شخصیت یا چیزی که در حال ولگردی است، به تمام حوادث مختلف که پی‌درپی روی می‌دهند، پیوند دارد. مسئله ولگردی و ویلانی در این طرحها بسیار مهم است.

تحول و بازشناسی: منظور از تحول این است که وقتی وقایع براساس علت و معلول در حال پیشروی هستند، سرانجام ناگهان در جایی متحوّل می‌شوند. بازشناسی که عموماً به بازشناسی هویّت شخصیتی اطلاق می‌گردد، معمولاً در قالب تحول شکل می‌گیرد که باز همان حالت ناگهانی را دارد. این ناگهانی بودن با رابطه علت و معلولی وقایع، هیچ تناقضی ندارد، بلکه به طور خلاصه محل و جای افشای نوعی اطلاعات ویژه است.

«تغییرات ناگهانی»[۵] آن است که در داستان وضعی به وضع مخالف تحول یابد. تاکید می‌کنیم که این تحول باید برحسب احتمال و یا به حکم ضرورت پیش بیاید.

«شناسایی»[۶] چنانکه از نام آن برمی‌آید، تحولی است ناگهانی از «ندانستن و نشناختن» به «دانستن» و «شناختن». این امر، در بین اشخاصی که باید در داستان به خوشبختی و یا به بدبختی برسند، صورت می‌گیرد و به دوستی و یا به دشمنی می‌انجامد. زیباترین نوع «شناسایی»، آن است که با «تغییرات ناگهانی» همراه باشد.

بنابراین منظور از «تحول» این است که سیر وقایع که براساس احتمال و ضرورت پیش می‌رود، ناگهان در جایی متحول می‌شود، به طوری که ظاهراً ناگهانی و غیرمترقبه جلوه می‌کند و هیچ منافاتی با نظام علت و معلولی ندارد. بازشناسی هم که تقریباً همیشه همراه با تحول ایجاد می‌گردد، شامل شناخت شخصیت است که باز جنبه تکان‌دهنده دارد. «ادیپوس شهریار» دارای طرحی پیچیده و شامل تحول و بازشناسی است. بهترین نوع بازشناسی از نظر ارسطو آن است که در دل خودِ طرح و براساس آن ایجاد گردد. امّا انواع دیگری هم که براساس نشانه و... که معمولاً در حماسه دیده می‌شود، وجود دارد. علت ایجاد تحول و بازشناسی، طراحی دقیق وقایع و نوع تقسیم معلومات بین بازیگر و تماشاگر است. تحول و بازشناسی معمولاً در انتهای ماجرا واقع می‌شوند. تحول و بازشناسی برخلاف کنش، کنایه و تعلیق، واقعاً جلوی چشم تماشاگر روی می‌دهد.

در نمایشنامه‌های کمدی از بازشناسی و تحول استفاده‌های فراوان می‌شود. در «کمدی اشتباهات» فرم دادن اطلاعات به گونه‌ای است که به اشتباه و خطا می‌انجامد. تحول می‌تواند به تنهایی وجود داشته باشد و الزامی هم ندارد که حتماً با بازشناسی همراه باشد. در بازشناسی مثلاً باید هویتی یا قسمتی از هویتی که ناشناخته مانده، بعداً شناخته و بازشناسی شود. ارسطو در «بوطیقا» درباره انواع «شناسایی» و زیباترین نوع آن چنین می‌گوید:

«زیباترین نوع شناسایی» آن است که با «تغییرات ناگهانی همراه باشد. شك نیست که «شناسایی» انواع دیگری نیز دارد. آنچه گفتیم نسبت به موجودات بی‌جان و حتی نسبت به امور اتفاقی هم، می‌تواند روی بدهد. همچنین پی بردن به اینکه آیا کسی کاری را کرده یا نکرده است، خود نوعی «شناسایی» است. اما آنکه بیش از انواع دیگر به داستان و به اعمال آدمیان بستگی دارد، همان است که اول ذکر شد. این گونه «شناسایی» که با «تغییرات ناگهانی» همراه است، حس ترحم یا ترس را برمی‌انگیزاند، و گفتیم که تراژدی تقلید اعمالی است که دارای چنین خاصیتی باشند. این‌گونه «شناسایی‌ها» است که داستان را به نیکبخت شدن یا بدبخت شدن قهرمانها منجر می‌سازد.»[۷]

ما در این مبحث سعی کردیم نظرات ارسطو و دیگران را درباره «طرح» و هرآنچه را که به درك بهتر آن می‌انجامد توضیح دهیم. اما باور داریم که اگر این مفاهیم ملکه ذهن نشوند، هیچ کمکی به نمایشنامه‌نویسی نخواهند کرد. والسلام.

پاورقیها:

۱. قصه‌نویسی، براهنی، صفحه ۲۱۴.
۲. مقدمه بر تئاتر، اورلی هولتن، صفحه ۷۳ـ ۷۶.
۳. بوطیقا، ارسطو، صفحه ۸۳.
۴. بوطیقا، ارسطو، صفحه ۸۹.
۵. PERIPETIE
۶. RECONNAISSANCE به انگلیسی DISCOVERY
۷. بوطیقا، ارسطو، صفحه ۹۳ـ ۹۲.

و دیگر منابع

■جنبه‌های رمان ـ ادوارد مورگان فورستر، ترجمه ابراهیم یونسی.
■نمایشنامه و ویژگیهای نمایشی ـ اس.دبلیو.داوسن، ترجمه: گروه تئاتر آیین.

■با سپاس از یاریهای بیدریغ دوست گرانقدرم ایرج عرب‌زاده یکتا و استاد بزرگوارم منصور براهیمی که در این مباحث در کلاس درس حقیر را مورد التفات قرار دادند. البته واضح است که خطاها همه از بضاعت اندك حقیر است و بر آن عزیزان گناهی نباشد.

● وسوسه یا تردید؟

نگاهی به نمایشنامه «کبودان و اسفندیار»

* کبودان و اسفندیار/ آرمان امید/ چاپ اول/ زمستان ۶۹/ انتشارات نمایش

■ محمدرضا اِلوند

«کبودان، پسر دَتْ، پسر گِبْتْ، وهمی است که بازش یافتم. او تردید اسفندیار است. با اینکه در نامه شاعر توس هیچ‌کجا نامی از او به میان نیامده است، اما من سایه‌اش را همواره در کنار پسر گشتاسب یافتم. نخستینش در بلخ و آخرینش در نیمروز. جادوی سیمرغ مرگ کبودان بود و پایان تردید شاهزادهٔ رویینه تن، اسفندیار.»

این توصیفی است که «آرمان امید» نویسنده نمایشنامه «کبودان و اسفندیار» در ابتدای کتاب خویش بر مبنای تعبیر دراماتیکی قضیه، ارائه داده است. او برای اینکه با این اندیشه راهی به ژرفای اسطوره‌ای- حماسی اسفندیار بیابد، در قالب نمایشنامه این‌چنین عمل می‌کند:

«اسفندیار (و در کنارش کبودان، به عنوان برده زرخریدش) در گنبدان دژ، حبس است. «پشوتن» برادر وی از جانب پدرشان- گشتاسب شاه- و درباریان و خردمندان خبر آورده است. خبر این است: «ارجاسب شاه» تورانی به بلخ حمله کرده و تاج و قدرت پدری در خطر است. حال اگر اسفندیار دعوی نگاهداری از سریر پدری را دارد، به میان آمده، پس از دفع تجاوز دشمن، تاج را بر سر خویش بگذارد. «اسفندیار» می‌گوید که در گنبدان دژ و در کنار «کبودان» به این نتیجه رسیده است که یا باید قدرت و تعهد و همه چیز را کنار بگذارد و به زندگی معمولی بپردازد، یا اینکه دیگر پیمانی بر سر تاج و تخت با کسی نبندد. اما «پشوتن» که از درون برادر، آگاه است با اصرار زیاد از او می‌خواهد دست از عناد برداشته، این فرصت را بیازماید. پس، وسوسه قدرت‌طلبی یك بار دیگر به دامان سردار دربند می‌افتد و او برای رفتن به بلخ

صحنه‌ای از اجرای این نمایشنامه به کارگردانی سهراب سلیمی در زمستان ۶۹

عزم جزم می‌کند.

نمایشنامه در حصار گنبدان دژ واقع شده است. همه چیز در حرفهای این سه نفر است که در رویارویی با هم به نهایت تصمیم اسفندیار می‌انجامد. به عبارتی، نمایشنامه‌ای سراسر کلامی و ادبی که به تبع آن زبانی آمیخته با نظم و حماسی‌گونه برای خود برگزیده است. این اثر با برگزیدن چنین حال و هوایی سر آن دارد تا به درونی‌ترین اندیشه‌های شاعر توس در حدیث اسفندیار نائل شود. اما از آنجایی که سراسر رمزی و نمادین، در هزار توهای کلام ادبی خود پیچیده است، در نهایت امر نه‌تنها صورت پذیرفتنی و منسجمی از خلق «کبودان» خویش به دست نمی‌دهد، بلکه از کارکرد یك عمل دراماتیکی که از مشخصه‌های آثار نمایشی است به دور می‌افتد.

حرف بر سر خلق «کبودان» به مثابه تردید اسفندیار است. کبودان یعنی، به هیئت فیزیکی و نمایشی درآمدن یك فرآیند ذهنی و درونی انسان. این فرآیند از آنجایی که در برابر وقایع و حقایق در انسان به‌وجود می‌آید و یکسر، دست به تشویش درونی می‌زند، مشخصاً یك پدیدهٔ اعتباری و نامحسوس در عالم واقع است. بنابراین، نمایشنامه‌نویس همانند فردوسی که شخصیتهای متفاوت را در استعاره‌های حقیقی، می‌آفریند و هرکدام از آنان درواقع نمادهایی از یك حقیقت هستند، «کبودانی» خلق می‌کند تا به درون اسطوره تردید در شاهنامه یعنی، اسفندیار، نقب زند.

بنابراین، با چنین زیرساختی که در صدر اندیشه‌های نویسنده، قرار گرفته است، می‌بایست شاهد یك بافت دراماتیکی در رویارویی این ذهنیت به شخصیت درآمده و دیگر اشخاص شاهنامه باشیم. اما نویسنده، حول محور احساسات و نگرش فردی خویش از دراماتیزه کردن اثر، آن‌قدر دور شده که در نهایت، حرف آخر را در یك قطعه ادبی پدیده آمده باید یافت. در یك کلام، «کبودان و اسفندیار» به تفسیر شاعرانه و ادبی، تا یك نمایشنامه نزدیکتر است.

چالشی که می‌بایست به مدد خلق «کبودان» در برابری با «اسفندیار» ـ تردید قهرمان ـ عمل کند تنها به صورت حضور گنگ و سایه‌واری به نمایش گذاشته است. خلق شخصیت (رمزی) یك ذهنیت می‌بایست در بافت اصلی نمایشنامه به مقصود نویسنده نزدیك شود.

نمایشنامه آغاز خوبی دارد. اسفندیار، کابوس حقیقی و محتوم خود را که همانا مرگ از طریق چشمانش می‌باشد. در خواب می‌بیند. کبودان را صدا می‌زند و از او یاری می‌خواهد. خواب را تعریف کرده و تعبیر را در حرفهای کبودان به مخاطب- بیننده یا خواننده- منتقل می‌کند. تا این حد، کبودان هرچند با کلامی پیچیده، اما بالاخره معرفی می‌شود این ارزش به دست آمده می‌بایست ادامه یابد تا در عملکرد یکدست و معقولی به مثابه بلای «تردید» به نتیجه برسد. در حالی که «کبودان» به محض ورود «پشوتن» به قصد پنهان شدن بیرون رفته و از این به بعد دو برادر در گفتار کشدار و سراسر روایتی خود، از گذشته‌ها و حال و آینده، قسمت اعظمی از اثر را پیش می‌برند. اسفندیار در این درگیری که بر سر رفتن یا نرفتن دارد، تمامی حقایق و واقعیتها را بازگو می‌کند و ما متوجه تردید او جز در یك لایه درونی، نمی‌شویم. او واقعیتها را می‌گوید و می‌شنود. آنگاه نویسنده برای آنکه عملکرد تردیدآمیز اسفندیار را در قالب «کبودان» به اثبات رساند، او را دو بار؛ یك بار برای خبر آوردن از اسب پشوتن و دیگربار، برای آوردن امرود «گلابی» به صحنه می‌آورد. این کار، آن‌قدر رمزی و پراستعاره است که تنها در قالب ادبی و شاعرانه می‌توان او را عمل تردیدآمیز اسفندیار پنداشت. آن هم به استناد همان عبارت مقدماتی در ابتدای نمایشنامه که می‌نویسد کبودان تردید اسفندیار است. بار اول این‌گونه است که می‌توان از چنبره کلام ادبی بیرونش آورد:

پشوتن: حقیقت؟... حقیقت یعنی که در پی اسبان، چونان دیوانگان دویدن؟... حقیقت را کجا یافتی اسفندیار؟ (سکوت بلند)

اسفندیار: در تاریکی پشوتن، در تاریکی... حقیقت اینجاست برادر، کنار دستهایت، کنار گوشت... موشهای سرداب، تاریکی، و زنجیر... حقیقت اینجاست: حقیقت، امرود پرآبی است که به درخت تازه گرفته است، رنگ تیره کبودان است، هوای دویدن؛ بی‌که زنجیری باشد، خواندن، بی که دردی؛ رفتن؛ بی‌بازگشتی درپی... من حقیقت را آنگاه شناختم که کبودان خواند... از آواره‌ای خواند که برای جنگ‌زاده می‌شود تا برای جنگ بمیرد... اسفندیار خسته درپی حقیقت نیست، حقیقت، خویش اسفندیار است... دیوانه‌ای که در کابوس مرگ بیدار می‌شود و در آواز دوری دوباره می‌خوابد... حقیقت یعنی، اسب که زخم می‌خورد، پیر می‌شود، و می‌میرد، و باز اسبی دیگر، زخمی دیگر، مرگی دیگر، و حقیقتی دیگر... حقیقتی که در تاریکی «گنبدان دژ» می‌میرد تا در روشنای سپیده «هاماوران»، دگرگونه، زاده شود... حقیقت یعنی مرگ، خستگی، و تولد... نطفه‌اش در خویشش بار می‌گیرد و در خویشش می‌میرد... که از هر صدا چشم بر درگیری و باد را ببینی که پرشتاب به کنارت می‌نشیند... پشوتن! اسفندیار روییه‌تن را گزندگان خُرد زخم زده‌اند... اسفندیاری که زخم سنان بر او کار نمی‌آمد از نیش گزندگان خُرد در گنبدان دژ به خود می‌پیچد... (می‌خندد) حقیقت این است: اسفندیار از باد گنبدان دژ زخم برداشته است، زخمی کاری... به آنها بگو! بگو که اسفندیار مرده است... بگو که در تن او هیچ زخم تیغ ندیدی!... بگو پیکر بادآورده‌اش طعمه کرمهای سرداب شد!... تمامی حقیقت را بگو... (سکوت) به وخشور نیز...

(کبودان با شاخه‌ای امرود داخل می‌شود)

اسفندیار: به وخشور بگو از آفریدگارش بخشش اسفندیار را بخواهد...

(سکوت بلند)

کبودان: سردار امرود آوردم.

بعد از اینکه پشوتن از خوردن آنچه به او تعارف شده، سرباز می‌زند، کبودان در گوشه‌ای مشغول خوردن امرود می‌شود. او می‌گوید از بالاترین شاخه امرود را چیده است (و اگر به تعبیر اسفندیار از حقیقت بازگردیم موضوع کنایی آن آشکار است)، بعد می‌افزاید که چند وقت دیگر، مرغان هیچ امرودی بر درخت باقی نمی‌گذارند و اسفندیار با حالتی خاص می‌پرسد: چه چیزی در گنبدان دژ باقی مانده است که امرود بماند! بعد از آن می‌گوید: «می‌ترسم مانند مترسك گنبدان دژ، کارم به جنگ با مرغان آسمان بکشد.» آنگاه کبودان از اسب پشوتن می‌گوید و اسب‌شناسی خود را از تیمارداری اسب پدرش می‌داند و حکایاتی که او از نشانه‌های پرعظمت اسب می‌گوید.

بعد از آنکه قرار می‌شود پشوتن با اسب عاریتی بازگردد، کبودان می‌گوید: «اگر

بمانید با ترنگ شکارشدهٔ من، دور هم غذایی می‌خوریم. من او را بر شاخه امرود زدم. فرصتم نداد... تیرم به گردنش نشست...». اما پشوتن دعوت او را رد می‌کند و هنگامی که کبودان می‌شنود اسفندیار فردای روز دیگر با پشوتن عازم خواهد شد، نگران می‌شود. به دنبال حاضر کردن اسب برای پشوتن به بیرون می‌رود.

ملاحظه می‌کنید او از امرود و اسب و ترنگ در میانه صحبتی می‌کند و می‌رود. بعد که اسفندیار از پشوتن درباره زرتشت می‌پرسد، پشوتن می‌گوید جسد خونین او را در آذرنوش با تیری که بر گردنش نشسته بود، یافته است. اینجاست که عملکرد کنایی و نمادین کبودان، نه به عنوان تردید که به مثابه وسوسه، نمایان می‌شود.

جسد وخشور یا همان زرتشت با استعارهٔ رمزآمیز ترنگ شکار شدهٔ کبودان پیوند می‌خورد. درواقع نویسنده می‌گوید اسفندیار وخشور را توسط کبودان، در درونش از بین برده است. ولیکن تردید، قادر به عملکرد صریحی نیست، مگر وسوسه‌ای چیره شود. پس گوشتِ لذیذ ترنگ، نتیجهٔ وسوسهٔ (کبودان) اسفندیار و بعد از آن است.

هرچند این تفکر، ظریف و شاعرانه می‌نماید، اما نمایش نیست، بیشتر روایتی و در بند کلام است. یعنی، ادبیات نمادین محض که در قالب نشانه‌ها و استعاره‌های متعدد به نتیجه می‌رسد. هرچند به دنبال همین کلام استعاری، اسفندیار در جایی دیگر تردید خود را عملاً به زبان می‌آورد و می‌گوید: «بارها خواستم وخشور و دیگر مقدسات را به کناری بگذارم، لیکن هربار با دیدن «زندی» که به باز و بسته‌ام، به‌یاد تعهد خویش می‌افتم». بعد از این حرفها، تصمیم اسفندیار را مبنی بر رفتن به بلخ و کشتن قاتل وخشور (که پیشتر اشاره شد و همان کبودان به مثابه وسوسه بود) و بیرون راندن دشمن متخاصم که بعد از آن حفظ تاج و تخت، میسر خواهد شد، نتیجه وسوسهٔ دیرین قدرت‌طلبی اسفندیار و زیر پا گذاشتنِ حق و حقیقت را می‌بینیم. در جای دیگر می‌خوانیم:

اسفندیار: نمی‌دانم پشوتن، نمی‌دانم... سرنوشت از من چه می‌خواهد؟ چشمهایم را می‌خواهد یا تن غرقه در خونم را.

پشوتن: سرنوشت، اسفندیارش را می‌خواهد.

بنابراین، مبنای صوری و ظاهری اندیشه فردوسی که همان تقدیر و سرنوشت است، در این نقطه از نمایشنامه تحکیم می‌شود.

و اما می‌ماند این بخش آخر، که باز نوع عملکرد کبودان (به مثابه تردید) از زبان اسفندیار، دیگرگونه اشاره می‌شود. او بعد از رفتن برادرش، پشوتن، که تنها به حرکت درآورندهٔ اسفندیار در مقابل کبودان می‌توانست باشد، این‌چنین صدا می‌زند:

اسفندیار: هی کبودان! ترنگی که بر شاخ امرود نشست، فرصتت نداد؟... بر گردنش زدی؟... خونش جامه سپیدش را به سرخی زد؟... به آبش شستی؟...

و در ادامه: خطی از خون... اسب را آن‌قدر می‌رانم تا پای از تنش جدا گردد. خطی از خون... نه باران بشویدش، نه خاک پنهانش سازد...

او خط و نشان کشتن کبودان را می‌کشد. ولی آیا کبودان وسوسهٔ او برای ایجاد تردید و سپس از بین رفتن روح وخشور در درون اسفندیار نبوده است؟

اسفندیار: می‌ترسم اسفندیار را در دژ جای بگذارید...؟ (فریاد می‌زند) من اینجا هستم، پای در بند. او کس دیگری است که آزادش می‌کنید... اسفندیار را در دژ جا گذاشتید... او در دژ تنها مانده است... کسی که با شماست اسفندیار نیست، که دستهایش سرخ است... (آرام می‌شود) اسفندیار اینجاست... کبودان! آن سوار بی‌چشم کیست که همراهت به دژ آمده است و از بالاترین شاخ، امرود می‌چیند؟ هی کبودان! او اسفندیار نیست، که دستهایش از خون سرخ است... اسفندیار اینجاست، در تاریکی... (سکوت) و همه سرنوشتم را اسبی بی‌سر رقم زده بود... (سکوت) کبودان! مرغی که فرصتت نداد، ترنگی که بر شاخ امرود نشست، بر گردنش زدی؟ ... گاهی که بر زمین افتاد، چشم بر آسمان داشت؟... او را به آب شستی؟...

و باران که می‌بارد، اسفندیار، کبودان را یک بار دیگر صدا می‌زند. کبودان سراپا خیس، داخل می‌شود. باران تیز رمزی از همان کنایه اسفندیار است که هیچ بارانی این خون را نخواهد شست. کبودان وقتی می‌آید، می‌گوید: «اینجا هستم.» و اسفندیار می‌گوید: «اینجا باش». چنین بارانی در گنبدان دژ سابقه نداشته است و اسفندیار در جواب می‌گوید: «چهار شب همچنان می‌بارد.» و رمزی دیگر از چهار شب که بخوبی جا نمی‌افتد. در همین جای نمایشنامه که اسفندیار تصمیم بر کشتن قاتل وخشور در درون خود داشته، حضور کبودان (همانند وسوسه) او را به دروغ گفتن وامی‌دارد. او نه‌تنها به خود دروغ می‌گوید که دل کشتن کبودان را نیز ندارد. او انسانی دلبسته به این وسوسه بزرگ است. در حالی که در حرفهای کبودان روحانیت و آزادگی بسیاری موج می‌زند. این دوگانگیِ شخصیتِ گنگِ کبودان میان وسوسه و تردید، که به غیر از تدقیق ادبی در نوشته، ملموس نمی‌شود، در آخر نمایشنامه به اوج خود می‌رسد. کبودان در کنار اسفندیار از آزادگی و رهایی می‌گوید و اسفندیارِ بار دیگر، در کنار او دلخوش به خواب می‌رود. اما براستی نگرانی کبودان- برده تیماردار- از فراق اربابش، اسفندیار برای چیست؟ او در زمزمه کژنای خود غم این فراق را دیگر بار می‌خواند.

بنابراین، حضور کبودان، همان وسوسه دائمی انسان می‌شود که او را از راه حقیقت به درآورده، به سوی نابودی هدایت می‌کند؛ آن هم در تعبیر سراسر پوشیدهٔ کلام آقای «آرمان امید» هرچند که فردوسی رویه واقعی اسفندیار را آشکار می‌کند، ما اسفندیار را در بازیافتی دیگر نشانهٔ رویارویی ابدی «هرمزد» و «اهریمن» می‌یابیم، اما خاطر نشان می‌کنیم که زبان رمزی این قصه، تقلای ابدی انسان را نشان می‌دهد و چهره روشنی از حقیقت‌جویی او را در آفرینش اسفندیار، به زیر سؤال می‌برد. تو به اسفندیار، مرگ او است. اما چرا سیمرغ در شاهنامه به رستم می‌گوید: زنهار از کشتن اسفندیار و هرکس او را بکشد، خود نیز بزودی در کام مرگ می‌افتد.؟ این حکمت فردوسی در قالب یک روایت اسطوره‌ای- حماسی است که در مقایسه با تفکر درونی داستان «کبودان و اسفندیار»، حکم به این چنین بودن کار عالم می‌کند. و انسان می‌ماند و حقیقت، کجا بجویدش؟!... این اندیشه‌ای است که در کبودان و اسفندیار پنهان مانده و نویسنده از دیدگاهی ویژه به آن نظر داشته است.

● بیمار و دندانپزشک

■ نویسنده: ویلیام سارویان

■ مترجم: رضا احمدی

ویلیام سارویان، سی و یکم آگست ۱۹۰۸ در فرزنوی کالیفرنیای آمریکا به دنیا آمد. در هشت سالگی به روزنامه‌فروشی و در سیزده سالگی به عنوان تلگرافچی مشغول به کار شد، کار نوشتن را از همان اوان جوانی شروع کرد.

در سال ۱۹۳۴ وقتی اولین داستان کوتاه خود را در مجله Whit Burnetis Story به‌چاپ رسانید، اعجاب و تحسین بسیاری از نقادان و نویسندگان آمریکا را برانگیخت. از آن به‌بعد، جای خود را در میان نویسندگان به نام آمریکا با نوشتن بیش از چهل کتاب قصه و نمایشنامه باز نمود.

با نمایشنامه‌های «دوران زندگی تو» و «قلب من در کوهساران است.» در سال ۴۰-۱۹۳۹ برای بار دوم جایزه منتقدین نیویورک و پولیتزر را از آن خود نمود. در سال ۱۹۴۳ بار دیگر جایزه آکادمی هالیوود را به‌خاطر نمایش «کمدی انسانی» نصیب خود کرد. مترجم

* * *

اشخاص

- دندانپزشک

- بیمار

دندانپزشک- خواهش می‌کنم یه‌کمی بیشتر باز کنین. من دندانپزشک این مطب کوچک قوطی شکل هستم، شما هم بیمار بنده‌اید.

بیمار- ببخشین، می‌شه بپرسم شما چرا دندانپزشک شدین؟

دندانپزشک- خب معلومه، هرکسی باید یه کاری مشغول باشه. من از دندونها همیشه خوشم می‌اومده.

بیمار- خیلی عجیبه، چطور ممکنه یه‌نفر از دندونها خوشش بیاد؟

دندانپزشک- لطفاً کمی بیشتر باز کنین. مردم دندونهای متفاوتی دارن و هیچکدوم هم شبیه یکدیگه نیستن. یه‌مشتری تازه وارد می‌آد اینجا و به محض اینکه دهانشو باز کرد، باعث تعجبم میشه. این تنوع به فکرم می‌اندازه.

بیمار- چرا به فکرتون می‌اندازه؟

دندانپزشک- این وسیله عصب‌رو از کار می‌اندازه، زیاد ناراحت نمی‌شین، فقط یکی دو ثانیه طول می‌کشه. تا به حال چند نوع دهان خارق‌العاده دیده‌ام.

بیمار- چه چیز می‌تونه در مورد یه دهان خارق‌العاده باشه، مگه دهان، با دهان فرقی هم داره؟

دندانپزشک- البته که فرق داره. دهانهای زیاد وجود دارن. و هریك مشخصات مربوط به خودش‌رو داراست. ردیف دندونها، اندازه حفره، رنگ لثه‌ها، دیواره گونه‌ها، اندازه زبان و لوزه‌ها، همگی تحسین برانگیزند.

بیمار- اگه همه پولای دنیارو بهم می‌دادن هیچوقت دندانپزشک نمی‌شدم.

دندانپزشک- فکر کردم منظورمو فهمیدین، بنده به خاطر پول دندانپزشک نشده‌ام. این حرف چیزیه بالاتر از پول و حتی هنر و فلسفه. شما چکاره‌این؟

بیمار- چی حدس می‌زنین؟

دندانپزشک- با توجه به شکل دهانتون، فکر می‌کنم شاغل اید، شاید یه‌وکیل؟

بیمار- اشتباه. دوباره حدس بزنین.

دندانپزشک- دکترین؟

بیمار- از نو سعی کنین.

دندانپزشک- حفره دهانتون نشون می‌ده که آدم خیلی باهوشی هستین، و احتمالاً در کار تجارت باشین، درسته؟ شاید تاجر غلات؟

بیمار- بازم اشتباه کردین. دوباره.

دندانپزشک- از تراش دندونتون فقط یه کمی باقیه، آنوقت این قسمت آزاددهنده تموم می‌شه. البته، واسه شما آزاردهنده است نه واسه من.

برای من این‌طور نیست. همیشه جذاب و جالبه. شما خیاط نیستین؟

بیمار- نه‌خیر، بهتره بیش از این حدس نزنین.

دندانپزشک- بدون شك دهان شما نشون می‌ده که از خوردن غذا لذت می‌برین، چون سائیدگی دندونهای آسیابتون نشون‌دهنده جویدن بیش از حد غذاست. صاحب رستوران نیستین؟

بیمار- نه‌خیر، حتی نزدیك هم نشدین، کارتون تموم شد؟

دندانپزشک- شاید بهتره که...

بیمار- من یه میلیونرم، میلیونری بازنشسته.

دندانپزشک- به دهانتون نمیاد.

بیمار- ممکنه حق با شما باشه، اما خیلی مشکل می‌شه باور کرد که دهان چیزی‌رو به غیر از خود دهان نشون بده.

دندانپزشک- طلا یا نقره؟

بیمار- پولام؟ طلا، نقره، اوراق، مواد

خام. اسناد و به هر شکلی می‌تونه باشه.

دندانپزشک- با طلا دندونتون رو پر کنم یا با نقره؟

بیمار- البته با طلا، چون میلیونرم.

دندانپزشک- شنیدم میلیونرا آدمای صرفه‌جویی هستن. هزینه پر کردن دندونتون ده دلار خرج برمی‌داره، قیمت طلا گرون شده.

بیمار- طلای نابه؟

دندانپزشک- از بهترین نوعه. شما چطور میلیونر شدین؟

بیمار- کلاهبرداری.

دندانپزشک- غیرممکنه. دهان شما به دهان کلاهبردارها اصلاً شباهتی نداره. یه کلاهبردار دهانش کوچیک و تنگه و هیچوقتم میل نداره زیاد، بازش کنه. لطفاً کمی بیشتر باز کنین. حالا می‌تونم طلا را بزارم سر جاش. آهان... دهان شما جادار و راحته و شباهتی به دهان یه‌کلاهبردار نداره.

بیمار- اغلب میلیونرهایی‌رو که من می‌شناسم، کلاهبردارند. اکثرشون از کلاهبردارای بزرگ‌هستن حتی بزرگتر از بنده. من با کلاه گذاشتن سر میلیونرهای دیگه کلاهبرداری می‌کنم. در حالی که بعضی از آنها سر بیوه‌ها، یتیمان، پدر و مادران عیالوار و همین طور سر آدمای فقیر و بدبخت کلاه می‌گذارن.

دندانپزشک- چرا پس دیگه سر آدمای فقیر و بیچاره؟

بیمار- تصور می‌کنم خودشون هم متوجه کارشون نباشن. حتی علت کلاهبرداری‌رو نمی‌دونن. فکر می‌کنن دارند معامله می‌کنند. فقط همین.

دندانپزشک- این گول زدن خودشون نیس؟

بیمار- به نظر نمی‌رسه تفاوت بین کلاهبرداری کردن و نکردن را بدونن. پس دلیلی نداره که خودشون‌رو گول بزنن. اونا با کلاهبرداری روزبروز، پولاشون را بیشتر و بیشتر می‌کنن.

دندانپزشک- چرا؟

بیمار- که داشته باشن.

دندانپزشک- موقع پیری وقتی مرگ، خرشون رو گرفت چیکار می‌کنن؟

بیمار- در آن موقع اونا به اندازه کافی به بچه‌هاشون آموخته‌اند که چگونه کلاهبرداری بکنن. بنابراین هرچه ثروت دارن میزارن واسه بچه‌هاشون.

دندانپزشک- دندوناتون را روی هم بگذارین.

بیمار- تموم شد؟

دندانپزشک- تقریباً. عالی شد.

بیمار- بنده انتظار عالی‌ترین‌رو دارم.

دندانپزشک- لطفاً، آب دهنتون رو خالی کنین.

بیمار- این خمیر قرمز رنگ چقده خوش طعمه، از چیه؟

دندانپزشک- لاووریس. تقریباً پنجاه سالی است که دندانپزشکان مصرفش می‌کنن.

بیمار- فکر کردم قبلاً طعمشو چشیده‌دام.

دندانپزشک- حالا می‌تونین بیایین پائین.

بیمار- متشکرم.

دندانپزشک- چطور شد... از طرز سؤالم دلخور نشین. چطور شد که به این مطب آمدین؟

بیمار- بهم گفتن که در اینجا با ده دلار می‌تونم دندونم را با طلا پر کنم. بقیه دندانپزشکان بیست دلار می‌گیرن، بعضی‌ها هم سی‌دلار، و دندانپزشکای میلیونر تا پنجاه دلار می‌گیرن.

دندانپزشک- دندونپزشکای میلیونر؟ امکان چنین چیزی هست؟

بیمار- تا بخوای دندونپزشکای میلیونر وجود دارن.

دندانپزشک- چطور میلیونر شدن؟

بیمار- با دریافت مبالغ گزاف از مردم. قیمت آزاد و نپرداختن مالیات.

دندانپزشک- حیرت آوره.

بیمار- بفرمایین اینم دستمزد شما، ازتون خیلی متشکرم. روز بخیر (می‌رود)

دندانپزشک- روز بخیر، تشریف بیارین. چه آدمای رذل و بیشرفی پیدا می‌شن. پنجاه دلار برای پر کردن یه دندون با طلا. دستمزد همیشگی من ده دلاره. اون میلیونرم اولین ده دلار امروز رو به من داد. یك، دو، سه، چهار، پنج، شش، هفت، هشت، نه. آه پولای نو همیشه بهم می‌چسبن. یك، دو، سه، چهار، پنج، شش، هفت، هشت، نه. بهم چسبیده‌اند-، برای هرکسی اتفاق می‌افته. یك، دو، سه، چهار... نور محو می‌شود.

سینما

عاشقان

رنگی. ۳۵ میلیمتری. ۲۵ دقیقه
شعر کفتار: احمد عزیزی
کوینده: بهروز رضوی
موسیقی متن: محمدرضا علیقلی
صداکذاری و میکساژ: اسحق خانزادی
مجری طرح: بهروز افخمی
کارگردانی و تدوین: مسعود نقاش‌زاده
کروه فیلمبرداران و صدابرداران وزارت ارشاد اسلامی
تهیه‌شده در بنیاد سینمایی فارابی

***

●

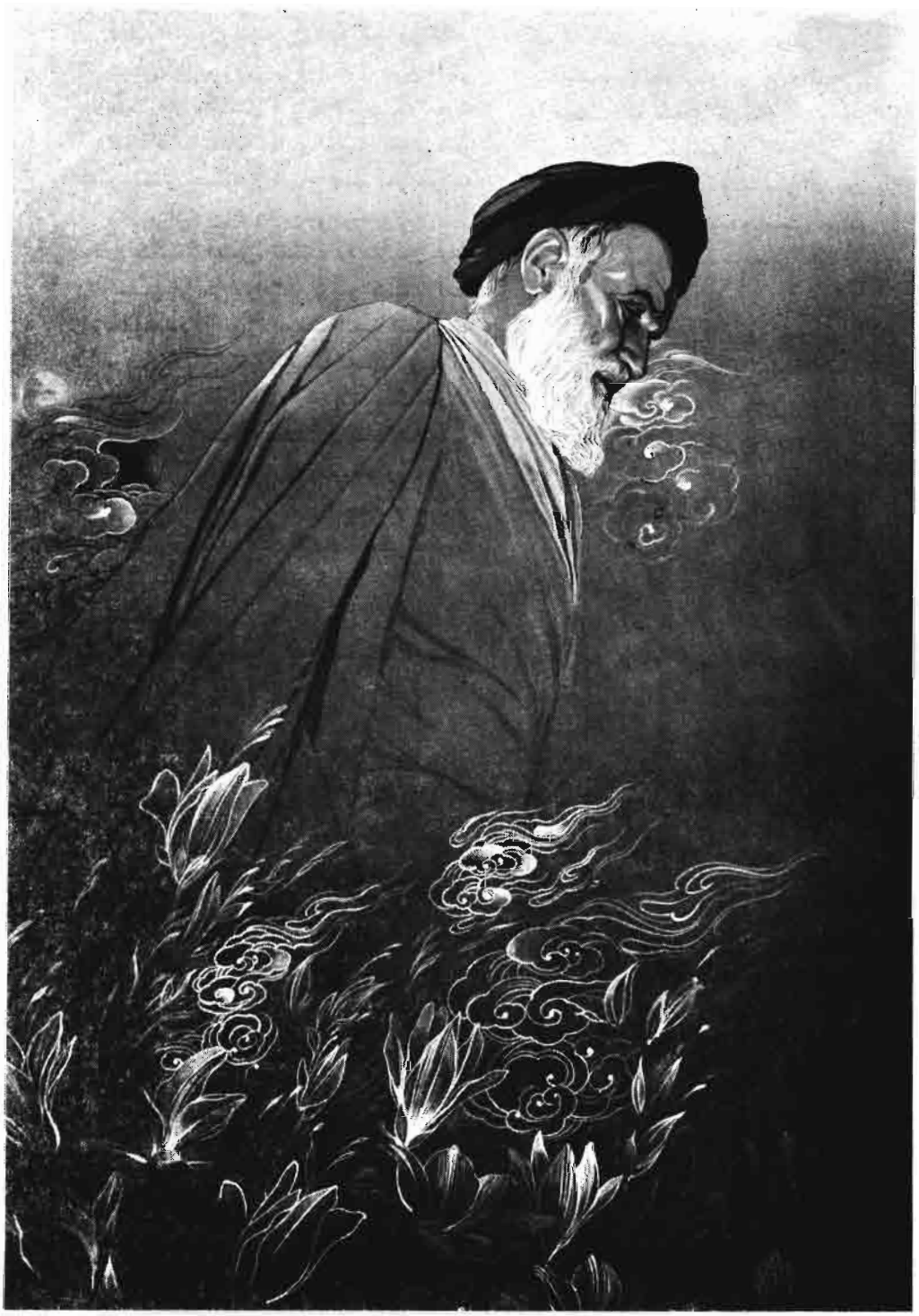
شب است، شب نخست، اما آن خبر عظیم هنوز در باور زمینیان فرو ننشسته است. مردی روزنامه می‌خواند: «روح امام خمینی به ملکوت اعلی پیوست.» نمایی باز از شهر تهران، در خاموشی سوگوارانه خویش. خانه‌هایی تك و توك روشن... و زمین در مغاك غربت خویش غریبانه می‌گرید. شمعهای روشن، سجاده‌های گشاده. موسیقی ناله می‌کند و صدای حزین گوینده متن: هین مگر این زلزله تنزیل بود / یا طنین بال میکائیل بود / پاره شد چون فرق حیدر مه مگر/ قبض شد روح رسول‌الله مگر.

●

سپیده از افق شهر تهران سرزده است. گوینده متن: صبح آمد، صبح خونین بهار/ صبح سرب آئینه، صبح سوگوار.

دوربین از بالا مردم را نگاه می‌کند که دو تا دو تا، سه تا سه تا و گاه تنها، از خانه بیرون زده‌اند. در وقت فجر. چیزی آنها را به سوی خود می‌کشد و از خود بیرونشان می‌آورد. بلندگوهای مصلاّ قرآن می‌خوانند... همه عالم قرآن می‌خوانند،

نگار عشق از دست رفت



بادها، شمشادها. گوینده متن: بانگ قرآن در نفیر بادها / قاریانی چند برشمشادها.

موسیقی سوگواری می‌کند، آنسان که باید. پیکر امام را پیچیده در کفن، از یك استیشن آبی بیرون می‌آورند، موسیقی خود را رها می‌کند و بلند ضربه می‌زند. کالبدی است بی‌حرکت، اما همه اشیاء را منهمك در وجود خویش کرده است. انسانها را نیز. تابوت شیشه‌ای بزرگ، بغل می‌گشاید و پیکر را دربر می‌گیرد. هیچ چیز اگرچه غیرعادی نیست اما همه چیز اسرارآمیز است و هیچ‌کس به ظاهر آنچه می‌بیند باور ندارد. دوربین هم، از همان بالا، مردم را می‌نگرد، از خود بیخود و نگران. نزدیك نمی‌شود. می‌خواهد «جمع» را ببیند... چیزی مردم را به خود کشیده و از خود بیرونشان کرده است. «فرد» در جمع، مستحیل شده است و «جمع» در آنجا، در آن تابوت شیشه‌ای، روی آن پارچه‌های سبز که انگار از شوق می‌لرزند، در آن تابوت شیشه‌ای که در دل خویش صدفی بلورین دارد و در دل

آن صدف، مرواریدی کفن‌پیچ که عمامه‌ای سیاه برآن «خال» نهاده است. نگین انگشتری عشق در حلقهٔ مردمان عاشق که برسر می‌زنند. ترومپت می‌نالد، ناله‌ای حزین، و طبل هم همراه با سوگواران برسَر خود می‌کوبد.

هلی‌کوپتر. نمای پی. او. وی، مردم... همهٔ نماها از دید هلی‌کوپتر است. جاذبه‌ای عظیم، مردم را یکسان به سوی خود کشیده است. «فردیّت» گم شده است و «جمعیت»، ظاهر شده. دوربین، پرنده‌ای است در پرواز. سبکبال و سیال، از فراز شهر عبور

می‌کند. زیر چشم او نقطه‌هایی کوچک و سیاه گردهم آمده‌اند و سطح خیابانها را پوشانده‌اند. مردمان از ابدان خویش انصراف جسته‌اند و روحی واحد یافته‌اند، روحی ماورائی که نه تجارت می‌داند و نه راه و رسم معامله می‌شناسد، نه خوردن و نه خفتن. سرّی از اسرار از پرده بیرون افتاده است و چشم تماشای راز را این بار برمردمان گشوده‌اند. «فرد» غافل است اما «جمع» به تماشا ایستاده با چشم قلب. و دوربین جز چشم سر ندارد.

فنای در روح الله، فنای در خُداست: آنان را نه عقلی مانده است و نه حتی نفسی. منجذب و مدهوش، و منهمك در آن روح عظیم که جان مردمان را به خود می‌کشد. تابوت را بیرون می‌آورند و چون قایقی سبك، در کشاکش امواج مست، در معرکهٔ انجذاب عاشقانهٔ عقل و اختیار، گم می‌شود و مستان، مستغرق امواج عشق، می‌جوشند و برمی‌آیند و زیر و زبر می‌شوند.

کجاوهٔ آهنین، تابوت را بازپس گرفته است و می‌خواهد پرواز کند، اما حاجتمندان برآن آویخته‌اند، آنسان که برپرده‌های کعبه آویخته باشند. و اجازه نمی‌دهند که برخیزد. اندیشهٔ مرگ خویش ندارند... سیطرهٔ تکنیك برعقلهاست، پس مستان و دیوانگان را معذور بدارید. و اگر اینان نباشند زمین در انجماد و سکونی ابدی خواهد پوسید و بتهای سنگی حکومت جهان را در کف خواهند گرفت.

هلی‌کوپتر، خود را از زمین می‌کند و اوج می‌گیرد و جای خالی‌اش از حسرت و انتظار پر می‌شود.

●

چشم تصویر جز آثار و افعال را نمی‌بیند. نه ذات را می‌بیند و نه صفات را. اما مگر نه اینکه فعل، مظهر ذات است و صفات؟ و دیگر عوالم، در این عالم که پایین‌ترین مراتب هستی است صورتی از تحقق یافته‌اند؟ پس اینجا عالم شهادت نیز هست؛ یعنی جز آن غیب‌الغیوب ـ که لیس کمثله شیء ـ در اینجا همه چیز در منظر مشاهده نشسته است. می‌بیند همه شهر را که تنگتر و تنگتر برگرد نگین بلورین مصلاّ حلقه می‌زنند. بازتر و بازتر. سبکبال و سیال... تا نمایی بلند که مرکز توجه‌اش صدف بلورین آن مروارید کفن‌پیچ خالدار است، نگین انگشتری عشق برحلقه جمع. یك سلوك جمعی. کالبدی بی‌حرکت، چشمهٔ فیاض اراده‌ای عظیم است که مردمان را همه با هم به سلوك جمعی کشانده.

دقایقی چند، دوربین پرواز می‌کند تا به آن نقطه وحدت می‌رسد. به آن خال سیاهی که مرکز همهٔ جاذبه‌ها است. و فرود می‌آید. نمایی درشت از تابوت بلورین، و بعد نمایی شگفت‌آور از نفخه‌ای اسرارآمیز که جماعت مردمان را به تموّج وامی‌دارد و آنسان که سنگی در اب افتاده باشد موج، بازتر و بازتر می‌شود و به کناره‌های کادر می‌رسد. موج موسیقی نیز. بعد از این تموّج به ساحل می‌رسد. و دوربین به میان مردم می‌رود و همراه با آنان برسر و روی خویش می‌کوبد. یا فاطمه! یا فاطمه! دوربین نزدیکتر می‌رود. یا فاطمه! یا فاطمه! نزدیکتر. یا فاطمه! یا فاطمه! دیگر جز دستهایی که بالا می‌روند و فرود می‌آیند چیزی به‌چشم‌نمی‌آید. دوربین در تلاطم دستها گم شده است. جوانی از هوش رفته برسر دست مردمان. سکوت.

●

مردم هنوز در تاریکی شب، زیر نور چراغهای حاشیهٔ خیابانها، یتیمانه به سمت مصلاّ می‌روند. صدای حزین گویندهٔ متن: شب شد و ما بی‌خمینی می‌رویم.

●

صبح زود، مصلای تهران... پیکر امام را آورده‌اند تا برآن نماز بگذارند. مردم، مثل شاپرکهایی که خود را به شیشه فانوس می‌کوبند، دور اتومبیل را گرفته‌اند و خود را به آن می‌کوبند. گویندهٔ متن: ای سیه‌پوش تو خیل انس و جن/ بهترین تفسیر نفس مطمئن!/ ای غریو نینوا در هی‌هی‌ات/ زینبستان، زینبستان در پی‌ات.

اتومبیل امکان عبور نمی‌یابد. ابدان مردمان چون حجمی است واحد، گسترده تا افق دور. موسیقی هنوز می‌نالد و گویندهٔ متن به گریه افتاده است: ای صدای سرخ مظلومان مرو/ یا خمینی جانِ محرومان مرو/ هین مرو خلقی سقیم خود مکن/ امت ما را یتیم خود مکن.

●

در بهشت زهرا، مردمان از پیش گرد آمده‌اند، منتظر و مضطرب و از خود بریده. حجاب اعتبارات فردی و خصائل شخصی کنار رفته است و فطرت ناس، چون نهالی که خاك را در جستجوی نور سوراخ می‌کند، سر بیرون آورده و آفتاب را شهود کرده است.

کائنات آفریده شد تا خورشید این منظومه، آفریده شود. و خورشید آفریده شد، تا زمین خلق شود. و زمین آفریده شد تا آن سراج لولاکی از زهدان زمین سر برآورد و هفتاد هزار حجاب از زمین تا آسمان را با چهار تکبیر بردرد و برذروهٔ «اوادنی» نشیند. صدای اذان می‌آید... آوایی که از مأذنهٔ «لا وجود» در جهان می‌پیچد و شاخ و برگهای سدرة‌المنتهی را می‌لرزاند، آوایی که وقت شق‌القمر، از شقاق ماه برخاست.

کجاوهٔ آهنین می‌خواهد فرو بنشیند... اما کجا بنشیند؟ گویندهٔ متن: چشمه‌های گریه غرق غلغل‌اند بلبلانی مست در خون گل‌اند.

گویندهٔ متن: ای شقایق ناله را از سر بگیر ای لحد خورشید را دربر بگیر. قایق تابوت برامواج مست می‌لغزد و خورشید زمینیان در افق خاك، غروب می‌کند. خاك، به خاك بازمی‌گردد و طلعت شمس روح‌الله، از افق مثالی سر می‌زند و صبح ملکوتیان سر می‌رسد. روح پروانگان در نور مستحیل می‌شود و معرجی از نور، ملکوت را به عالم کبریا پیوند می‌دهد.

دوربین از خاك کنده شد و اوج گرفت. سیاهی جمعیت عظیم مردم پیرامون مزار خورشید، از هرطرف تا آنجا که می‌دیدی گسترده بود. دوربین قمری از اقمار منظومهٔ عشق شد و آرام، برگرد مزار طواف کرد و رفت. موسیقی هم در طواف بود.

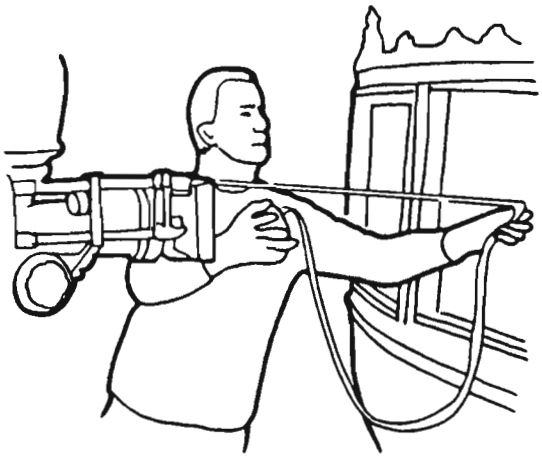
کرهٔ زمین، خورشید را طواف خواهد کرد و جای خود را در کهکشان راه شیری بازخواهد جُست و در محاق حیرت و دهشتی رازآمیز فرو خواهد شد. طلعت ماه سر از افق اقیانوس برخواهد آورد و برامواج مست فرو خواهد تابید. نفخه‌ای از آرامشی مغموم در جملهٔ ذرات عالم دمیده خواهد شد و به قلب انسان خواهد رسید. امواج، آرام خواهند گرفت و نسیمی خنك، بشارت باران را به ساحل خواهد رسانید.

سید مرتضی آوینی

● وظایف دستیار فیلمبردار

نوشتهٔ ریچاردشور

ترجمهٔ حمید خضوعی ابیانه



در تولید هر فیلمی از ساده‌ترین نوع مُستند تا حرفه‌ای‌ترین فیلمهای بلند سینمایی، گردهمایی گروههای مختلف حیاتی است. در بین این گروهها دستیار فیلمبردار از کمترین شناختی در بین عموم برخوردار است. با این وجود، هر مدیر فیلمبرداری، این حرفه را یکی از حیاتی‌ترین امور پشت صحنه می‌داند.

با بررسی مواردی که در حوزهٔ مسئولیت دستیار فیلمبردار است به اهمیت آن پی می‌بریم. وظایف دستیار حرفه‌ای سه حوزهٔ گسترده از تعهد کاری را دربر می‌گیرد که عبارتند از «تهیهٔ مقدمات»، «زمان فیلمبرداری و «زمان پس از فیلمبرداری». طبیعتاً چنین مراحلی بسته به فیلم در دست تولید تغییر می‌کند. با وجود اینکه وظایف دستیار فیلمبردار در فیلمهای تبلیغاتی تلویزیون، فیلمهای مستند و فیلمهای بلند تلویزیونی یا سینمایی در اصل شباهت بسیار زیادی با هم دارند، اما به صورتهای بسیار گسترده‌ای هم با یکدیگر تفاوت دارند. اجازه بدهید هریک از این سه مرحله را بررسی کرده تا ببینیم مشارکت یك دستیار حرفه‌ای فیلمبردار در تولید فیلم چگونه است.

بازبینی جزئی‌ترین موارد دوربین، لنز و فیلترهایی که سرکار مورد استفاده قرار می‌گیرند، حیاتی است. اول از همه باید دوربین فیلمبرداری به دقت مورد رسیدگی قرار گیرد تا مشخص شود حرکت مکانیکی دوربین سالم است. با وجود اینکه مراکز اجارهٔ تجهیزات فیلمبرداری نسبت به این مسائل هوشیارند، در عین حال مسئولیت کارکرد بی‌عیب و سالم هر وسیله‌ای به عهدهٔ دستیار باقی می‌ماند. لنزها در هر جای ممکن با وسیله‌ای به نام کولیماتور مورد آزمایش قرار می‌گیرند تا مشخص شود که به درستی روی دوربین نصب می‌گردند و قادر هستند تا فاصلهٔ بینهایت را کانونی کنند. درستی درجات اندازه‌گیری لنزها نیز بررسی می‌شود. بعد از این مراحل نوبت بررسی تمیز بودن نقابدان و نگهدارنده‌های فیلتر دوربین است.

در چنین مراحلی قضاوت خود دستیار هم نمودار می‌شود. به عنوان مثال آگاهی دستیار از این مسئله که در زمان فیلمبرداری، فیلترهای بسیار زیادی تغییر خواهد کرد باعث می‌شود تا فیلترهایی را به عنوان یدکی درنظر بگیرد اگرچه ممکن است در لیست وسایل او قید نشده باشد. علاوه بر این شاید دستیار فیلمبردار متوجه گردد، در حالی که بیشتر کار قرار است شب گرفته شود ولی هیچ‌کس توجهی به شیشه روشن و مدرج چشمی دوربین نکرده است. یك دستیار حرفه‌ای فیلمبردار در برخورد با چنین مسائلی و برای اصلاح آن از تجربیات خود استفاده می‌کند قبل از آن که همین مسائل به مشکلاتی بدل گردد.

دستیار فیلمبردار موتورهای دوربین، زوم و همچنین فرمانهای زوم، کابلها و باطریها را تماماً مورد آزمایش قرار می‌دهد تا از سلامت آنها اطمینان حاصل کند. نگاه صرف کافی نیست، باید واقعاً کارکرد آنها را بررسی کرد. در هرجای ممکن فیلمی آزمایشی گرفته می‌شود تا نتایج ترکیب فیلم، لنز و دوربین مشاهده گردد. اگر به جای نیروی برق از باطری استفاده می‌شود تشخیص اینکه چه مقدار باطری مورد نیاز است بر عهدهٔ دستیار قرار دارد. مثلاً دستیار چنین عواملی را درنظر می‌گیرد: آیا در هوای سرد از باطری استفاده می‌شود، چه مقدار از فیلم خام مناسب کار است، آیا احتمالاً برداشتهای طولانی وجود دارد و آیا باطریها هم باید به مونیتور تلویزیونی نیرو بدهند. همچنین دستیار است که مشخص می‌کند دوربین به چه تعداد کاست نیاز دارد. کمبود کاست باعث اتلاف وقت می‌شود و زیاد بودنش هم باعث دردسر است. البته تمام این موارد بسیار کلی است. مشخص است تولید یك فیلم بلند سینمایی که حتی به دستیار دوم هم برای فیلم‌گذاری کاست نیاز دارد با تولید فیلم مستندی که در آن از یك دوربین کوچك ۱۶ میلی‌تری استفاده می‌شود و باطری آن بر روی خود دوربین نصب می‌گردد، بسیار با یکدیگر تفاوت دارد. با این حال در چنین کار مستندی نیز مسئولیت دستیار فیلمبردار کم نیست.

بعضی از دستیاران فیلمبردار از زمان تهیهٔ مقدمات استفاده می‌کنند تا تکه چسبهای کوچك مستطیل یا مثلث شکلی که به «علائم مُعَرِّف» معروف هستند آماده کنند. این علائم معمولاً در حین فیلمبرداری، در حکم راهنماهایی هستند که در کار با زوم و وضوح لنز استفاده می‌گردد. در یك فیلم معمولی تمام این کارها را می‌توان در یك روز انجام داد و طبیعتاً در تولید فیلمهای عظیم‌تری که به طور مثال در یك کشور خارجی فیلمبرداری می‌شود و

حتی به ضبط شمارهٔ سریال و دیگر اطلاعات فیلم هم احتیاج است، زمان بیشتری را طلب می‌کند. سعی می‌شود تمام چیزها در مدت کوتاهی مهیا گشته و هیچ موردی بی‌جهت کنار گذاشته نشود.

دستیار فیلمبردار در روز فیلمبرداری دوربین را مستقر می‌کند تا براساس نوع فیلمی که در حال ساخت است و همچنین دستورات خاص کارگردان و مدیر فیلمبرداری نمای موردنظر گرفته شود. دستیار فیلمبردار اغلب در چنین لحظه‌ای از آماده کردن و فیلم‌گذاری دوربین خودداری می‌کند. تدارکات گسترده‌ای که دوربین به آن نیاز دارد، حالت تداومی دارد و با این وجود هر لحظه ممکن است قطع شود. بستگی به قضاوت دستیار دارد که کی دوباره شروع به کار کند. این کار غالباً به این معناست که دستیار از آرامش کوتاهی که به‌خاطر دیگر فعالیتهای مربوط به گرفتن نما اتفاق می‌افتد، استفاده کند.

یک نمونه معمول از اتفاقات نابهنگام ممکن است باز شدن در دوربین باشد، در حالی که مدیر فیلمبرداری از طریق لنز نورپردازی را مورد بررسی قرار می‌دهد. به سادگی نمونه‌های دیگری را می‌توان برشمرد. دستیار حرفه‌ای ذاتاً می‌داند چه موقع باید خیزی بردارد و از دوربین محافظت کند. رمز شناخت چنین لحظه‌ای در آگاهی او به این مسئله است که در مناطق دیگر چه می‌گذرد.

تنها در یک معنای محدود و بسته است که گفته می‌شود برای گرفتن نما، دوربین فیلمبرداری مرکز توجه است. بدون مهیا شدن موضوع، دوربین بیش از یک وسیلهٔ دوست داشتنی نیست.

هنگام تنظیم دوربین، نوارهای باریک علامت‌گذاری به دوربین چسبانده می‌شود و بر چسبهایی حاوی اطلاعات در مورد نوع فیلم و همچنین طول فیلم و شمارهٔ امولسیون بر روی کاستهای دوربین نصب می‌شود. معمولاً علامتهای دیگری که حاوی اطلاعاتی مربوط به نوع فیلترها و بعضی اوقات زاویهٔ شاتر دوربین است، روی نقابدان نصب می‌گردد. علائم مُعَرف در مکانی قرار می‌گیرند که به آسانی قابل دسترسی باشند. از این علائم به هنگام تنظیم و تمرین دوربین برای وضوح لنز و حرکت زوم استفاده می‌شود. بعضی از دوربینها برای وضوح لنزهای خود دارای دایره‌های سفیدرنگی هستند که طی تمرین علامت‌گذاری می‌شوند. در این زمان هر کابل آویخته شده از دوربین به‌طور مرتبی توسط دستیار از سر راه متصدی دوربین جمع شده است.

در ظاهر بعضی از دوربینها تعداد زیادی کابل رابط بین منبع نیرو، زوم و تغذیهٔ مونیتور تلویزیونی وجود دارد. نگهداری و تغذیهٔ وسیله‌ای که تمام آنچه را که در حال تنظیم است، ضبط خواهد نمود، در دستان دستیار قرار دارد. چنین موقعیتی اعتماد بسیار زیادی را طلب می‌کند و توسط هیچ‌کس دیگری مورد آزمایش قرار نمی‌گیرد و روز بعد برای فهمیدن اینکه مواردی از کار به نحو درستی انجام نشده، بسیار دیر است.

در حالی که واقعاً متصدی دوربین است که حرکات زوم و وضوح لنز را می‌بیند، اما اجرای بسیار دقیق آن به دستان دستیار فیلمبردار بستگی دارد. دستیار طی تمرین محل بازیگران و صحنه، موقعیتهای بازیگران و دوربین را علامت‌گذاری می‌کند و به وسیله علامتهایی که روی لنز می‌گذارد، کار می‌کند. معمولاً بازیگران، طی فیلمبرداری به ندرت علامتهای خویش را گم می‌کنند. دستیار حرفه‌ای تغییرات کوچک بازیگران را تذکر می‌دهد و به جبران آنها می‌پردازد. اغلب این عمل باعث به‌وجود آمدن «تنظیمهای پیچیدهٔ بینابینی» در وضوح می‌گردد که طی اجرای کار باید تخمین زده شود. این تنظیمها می‌تواند برداشتی را که اجرای آن درست بوده است نجات دهد. مهارت دستیار فیلمبردار در این موارد نادیدنی است و همین‌طور هم باید باشد به همین دلیل باید این مهارت شناخته شده و مورد قدردانی قرار گیرد.

دستیار فیلمبردار مخصوصاً در کار ۱۶ میلی‌متری باید مراقب «آشغالها و موهای ریز» دریچهٔ دوربین باشد و تنها نباید به بازرسی آن بسنده کند بلکه در مواقع مقتضی به این کار مبادرت ورزد. در اغلب موارد جدیت و فشار بسیاری برای گرفتن نمای بعدی وجود دارد. در این لحظه هیچ‌کس تمایل ندارد بداند که «آشغالها و موهای ریز» دریچهٔ دوربین چیست. دستیار فیلمبردار روی این مسئله پافشاری می‌کند تا پس از بازرسی کامل و تمیز کردن دریچهٔ دوربین کار خود را ادامه دهد. این عمل برای فیلمبرداری ۳۵ میلی‌متری لحظهٔ مهمی است و برای کار ۱۶ میلی‌متری ضرورت دارد. اگر «موئی» پیدا شود دستیار با شجاعت در برابر یأسی که به خاطر فیلمبرداری مجدد همهٔ افراد را فراگرفته، روبرو می‌شود. در هر صورت، مسئولیت ادامهٔ کار یا دوباره گرفتن صحنه با دستیار فیلمبردار است.

یکی دیگر از وظایف دستیار فیلمبردار پی‌گیری چاپ فیلم است. گزارشات ارسالی به لابراتوار شامل صحنه‌هایی است که قرار است چاپ شود و راهنمای ظهور و چاپ را نیز دربرمی‌گیرد. معمولاً در فیلمبرداری ۱۶ میلی‌متری تمام صحنه‌ها چاپ می‌گردد. زیرا لابراتوارها مایل نیستند بیش از آنچه مورد نیاز است به نگاتیو ۱۶ میلی‌متری دست بزنند. بعضی مواقع هم که تعداد محلهای استقرار دوربین زیاد است، سر دستیار فیلمبردار آنچنان شلوغ است که قادر نیست قسمتهایی را که می‌بایست چاپ شود، یادداشت کند. بنابراین چنین اطلاعاتی را بعد از منشی صحنه می‌گیرد.

گزارشهای دوربین همراه با نگاتیو فیلمبرداری شده تحویل لابراتوار می‌گردد. دستیار فیلمبردار این گزارشها را بررسی می‌کند تا تقاضاهای ظهور و چاپ نگاتیو خیلی واضح طبقه‌بندی شده و برچسب خورده باشد. وقتی که فیلم به روشهای مختلف ظهور و چاپ نیاز دارد از فرمهای دستور کار خود لابراتوار استفاده می‌شود. هر روزه پس از پایان فیلمبرداری، دستیار فیلمبردار شارژ باطریهای مختلفی را که برای به کار انداختن دوربین، زوم و مونیتور تلویزیونی به کار رفته است مورد بررسی قرار می‌دهد. از طرف دیگر کلاً چنین اموری بسته به نوع فیلم، تعداد افراد گروه فیلمبرداری و سایر موارد تغییر می‌کند و با این وجود در چنین حالاتی نیز دستیار فیلمبردار است که بر کلیهٔ کارها نظارت می‌کند.

بسته‌بندی دوربین پس از کار روزانه یا در پایان فیلمبرداری، گاهی به معنی تمیز کردن کامل دوربین است، در بعضی مواقع روغنکاری آن مدنظر است و عموماً یعنی هرچیزی را به دقت در جای خود قرار دادن.

گفتگو با:
محمد زرفام، پروانه مهیمن
فرهاد صبا

■مسعود توجهی

● نظرخواهی از فیلمبرداران

● اشاره

در شماره گذشته نخستین بخش نظرخواهی ماهنامه سوره از فیلمبرداران در زمینهٔ مسیر تکاملی سینمای ایران از نظرتان گذشت. دومین بخش نظرخواهی در این فرصت ارائه می‌گردد. سؤالات طرح شده از این قرار است:

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. به‌نظر شما اصول کادربندی عکاسی قابل تعمیم به کادربندی سینما است؟

۵. نظرتان درباره سینمای روشنفکرانه و فلسفی مآبانه چیست؟

۶. فیلمبردار تا چه حد مجاز است شیوه‌اش را بر فیلم 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. یك فیلمبردار خوب مبنای نورپردازی‌اش را بر چه 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؟

● محمد زرفام:

فارغ التحصیل دانشکده صداوسیما، فیلمبردار: «خوشبختی» (کریس مارکر- فرانسه)، سریال«سربداران»، «هی‌جو»، «تاریخ سازان».

پاسخ سوال اول:متاسفانه در سینمای ما برای پرهیز از احساس خستگی از تماشای یك موضوع کند وایستا، برای دوربین حرکت می‌گذاریم بدون اینکه درنظر بگیریم که این حرکت دارای چه مفهومی است. آیا با حرکت، و چپ و راست و بالا و پایین کردن دوربین(دالی، کرین وتراولینگ) به تصویر جدیدی خواهیم رسید؟ آیا می‌توانیم ناشناخته‌ای را بشناسیم؟ و یا صرفا برای اینکه تماشاچی خسته و کسل نشود، این حرکت را انجام می‌دهیم. در صورتی که اگر هدف انتقال این احساس نیست و به‌علت ضعف سوژه و دکوپاژ است سرانجام موجب خسته شدن تماشاچی می‌شود، خب می‌توان دکوپاژ را تغییر داد و

یا از موضوعهای گیراتری برای تماشاچی استفاده کرد. در ضمن از امکانات بازی، دکور و صحنه‌پردازی و نور هم می‌توان کمك گرفت.

پاسخ سوال دوم:وظیفه دوربین در این چهارچوب است که بتواند هدف فیلمساز و پیام فیلم را به تماشاچی منتقل کند، همچنان که کلام در دست انسان، وسیله ارتباط او با انسانها و دنیای پیرامونشان است. دوربین هم وسیله انتقال اندیشه و تخیل انسان در قالب تصویر است هراندازه که توانایی شناخت ابزار کار بیشتر باشد، بیشتر می‌توان درجهت انتقال اندیشه سود برد.

پاسخ سوال سوم:در کادر سینما غالبا درطول یك پلان، موضوع و دوربین می‌توانند تغییر مکان بدهند. درنتیجه کادر سینما به علت قابلیت تغییر سوژه و دوربین از کادر انتخابی اولیه خود جدا می‌شود که ادامه آن سنگی به توانایی خلاقیت فیلمبردار که دوربین را هدایت می‌کند دارد. او است که باید ترتیب و روابط عناصر کادربندی را تحت نفوذ و کنترل خویش درآورد و بر آنها احاطه داشته باشد. این کار جز با تمرین لحظه به لحظه از اول تا پایان پلان میسر نیست. ولی در عکسها فقط از یك زاویه به موضوع می‌نگریم.

پاسخ سوال چهارم: در این مورد مذاکره و بحث تئوری به‌دلیل مطرح نمودن «اصول پایه» کاربرد خودشان را دارند و جنبه‌های زیربنایی کادربندی اصول فلسفه عکاسی را پدید می‌آورند که در نهایت به کادر سینمایی هم می‌رسند. در این صورت هر فریم فیلم، عکس درستی از نظرکادربندی خواهد بود. مثالی بزنم تا موضوع روشنتر شود: اگر فیلمی را روی دستگاه موویلا(میز تدوین فیلم) و یا بر پرده سینما نشان دهیم و آن را در هر کجای آن نگه داریم، آن عکس ثابت باید عکس درستی ازنظر کادربندی بوده و بتواند به تنهایی نمایش عکس درستی باشد.

پاسخ سوال پنجم:سینما گذشته از بعد تفریحی و سرگرمی آن می‌تواند دارای ابعاد دیگری هم باشد که در ایران هم مانند سایر کشورها طرفدارانی نه‌چندان کم دارد. البته سینمایی می‌تواند موفق باشد که بتواند با بخش وسیعی از مردم جامعه ارتباط حاصل کند. آنچه از سینمای روشنفکرانه و فلسفی‌مآب(طبق سؤال شما) در اذهان مردم وجود دارد، شاید یك سینمای فردی با عدم نیرویی کافی برای اتصال پیام باشد.

پاسخ سوال ششم:تاحدی که مغایر نظرات سازنده فیلم نباشد و در چهارچوب دیدگاه حاکم بر فیلم قرار گیرد.

پاسخ سوال هفتم:این اشخاص حتما دارای استعدادهای ویژه‌ای در رشتهٔ مورد علاقهٔ خود هستند. توصیهٔ من به آنها، تمام زندگی را زندگی کردن- سفر رفتن- دیدن و کتاب خواندن و دیدن فیلمهای تاریخ سینماست. و چون سینما، همه هنرها را در درون خود دارد، لذا با تمامی آن هنرها آشنا شدن، اولین قدم است.

پاسخ سوال هشتم:به تعداد هر انسان، جهان وجود دارد و با خواندن هر کتاب دریچه‌ای را به جهانی بازخواهیم کرد. لذا هرچه جهان‌بینی انسان وسیعتر شود به همان نسبت حاصل کارش جهانی‌تر است.

پاسخ سوال نهم:بستگی به نوع و سبك خودِ کار(موضوع فیلم) و هدف از تاثیری که موردنظر است دارد. در کارهای رئالیستی، نورپردازی هرچه بیشتر به واقعیت نزدیك باشد و در فیلمهای تخیلی و غیرواقعی(سوررئالیستی)، نورپردازی نیازبه

استفاده از منابع نوری واقعی را ندارد. نورها با رنگهای مختلفی را در این‌گونه موضوعها می‌پسندم.

پاسخ سوال دهم: دیدن فیلمهای خوب چه ازنظر موضوع و چه تکنیك را آرزو دارم، ولی متاسفانه چون نسخه‌های فیلم مانند کتاب در دسترس و ارزان نیست، لذا در ایران از دیدن بسیاری از فیلمهای خوب محروم هستیم.

پاسخ سوال یازدهم: از خواندن کتاب لذت می‌برم. لذا وقت زیادی را برای این کار می‌گذارم.

پاسخ سوال دوازدهم: اکثر فیلمهای تاریخ سینما را در موزه سینما در فرانسه دیده‌ام و به‌طورکلی مشتاق به دیدن فیلمهای فیلمسازان مطرح امروز جهان هستم. فیلمهای خوب بسیار دیده‌ام که هر کدام از جهاتی فوق‌العاده بوده‌اند، همچون:

فیلم«کوایدان» از کوبایاشی، زیبا ازنظر فضاسازی.

فیلم«شبح آزادی» از برنوئل، زیبا ازنظر فرم در قالب محتوایی آن.

فیلم«پرتقال کوکی» از کوبریك، زیبا ازنظر تکنیك و نحوهٔ برخورد فیلمساز با جامعه آمریکا.

آخرین فیلم پازولینی به‌خاطر نحوه برخورد سیاسی‌اش با موضوع و فیلم«مرگ در ونیز» از ویسکونتی به‌خاطر لطافت و شاعرانه بودن فیلم و فیلمهای زیادی که امکان نام بردن آنها در این مقوله میسر نیست.

پاسخ سوال سیزدهم: فقط در بعضی از شهرستانهای شمال و جنوب و یا منطقه ترکمنها و قزاقها و یا کردها و بلوچهاست که پوشش بومی خود را دارند. خارج از آن فرهنگ لباس امروز متاثر از یك فرهنگ جهانی است. لذا باید به‌دنبال راه‌حل شرعی بود. درمورد موی سر خانمها، احتمالا استفاده از موی مصنوعی چاره‌ساز است که می‌شود در مکانهایی که لازم است به‌کار گرفت. ولی در مورد مفاهیم حسی، در سریال«سربداران» آقای نجفی، این مسئله را با استفاده از المانها و سمبلها تا حدودی حل کرد که در آن زمان تنها راه‌حل بود. ازنظر ارتباط زن و مرد هم شاید بشود بازیگر زن و مرد که در فیلم نقش زن و شوهر و یا احتمالا مادر و پسر و یا پدر دختر دارند، را برای بازی در آن فیلم در صورت امکان صیغه محرمیت خواند. البته از نظرات آقایان فقها نیز می‌توان در این‌مورد کمك گرفت.

● پروانه مهیمن:

فارغ‌التحصیل دانشکده صداوسیما، فیلمبردار: «شهر موشها»، «دبیرستان»، «راز کوکب».

پاسخ سوال اول: حرکتهای دوربین را کارگران تعیین می‌کند و اینکه آیا انتخاب این حرکات تا چه اندازه می‌تواند در بیان مفاهیم فیلم کمك کند یا نه، بحث دیگری است. به‌نظر من حرکت دوربین باید درجهت تولد و تکامل حس درونی تصویر باشد. و شکل حرکت هم بستگی به این دارد که ما چه حسی را می‌خواهیم از درون تصویر به تماشاچی منتقل کنیم. ترس و ذلت یا خشونت و شقاوت یا اینکه عشق و زندگی و یا شاید هم رکود و مرگ را. در واقع برای القای تمام احساسات بشری حرکات مختلف دوربین می‌توانند تعیین کننده باشند. و متاسفانه اگر نابجا و ناآگاهانه استفاده شود، بار حسی تصویر از بین خواهد رفت و این بستگی به این دارد که آیا از قابلیت تحرك دوربین برای نمایش امکانات تکنیکی صرف استفاده می‌کنیم یا اینکه آگاهانه آن را برای انتقال احساسات بشری از درون تصویر به‌کار می‌گیریم.

پاسخ سوال دوم: دوربین درواقع همان قلم موی نقاشی است که در یك قرن پیش واقعیتهای جهان نقاش و دنیای ذهنی او را می‌توانست با به‌کارگیری رنگ روی یك بوم تصویر کند. اکنون در عصر تکنولوژی، همچنان که ارتباط بین انسانها و اجتماعات بشری گسترده و سریع، انسان آنچه را که انتخاب می‌کند در قالب یك بوم نقاشی باقی نمی‌ماندوچون ابزار کار او بخشی‌از امکانات تکنولوژیك جهان حاضر است و قابلیت گسترده‌ای دارد در واقع از انحصاری بودن و درخدمت طبقه یا فردی توانمند که توانایی داشتن یك تابلو نقاشی را دارد بیرون آمده و می‌تواند پیام خود را به همه‌جا و همه‌کس منتقل کند. وظیفه دوربین بدون شك ضبط تصاویری است که نهایتا هدف سازنده فیلم را دربر خواهد گرفت و هرچه که دوربین بتواند در موقعیتهای مناسب این تصاویر را ضبط کند وظیفه خود را جامعتر انجام داده است.

پاسخ سوال سوم: لازم به گفتن نیست که انسانهای بسیاری بوده‌اند که دارای قدرت تخیل و خلاقیت قوی تصویری بوده‌اند ولیکن توانایی ترسیم آنها را نداشتند. شاید رهاشدن این نیروی خلاقه از درون این انسانهای خلاق نیاز به ابزار دیگری داشت که دانش بشری درجهت رسیدن به آن در همه جهات مشغول تحقیق و بررسی بود. به‌خاطر این نیاز بود که شاید عکاسی متولد شد و سپس سالها بعد انسان جستجوگر، انسان کنجکاوی که خواسته‌هایش سیری ناپذیرند از کادر ثابت یك عکس خسته شد. و توالی این عکسها را تجربه کرد و سینما به دنیا آمد. انسان خلاق امروز که کادر دوربین را در سینما انتخاب می‌کند، همان انسان ذوق زدهٔ دیروز است که عکس می‌گرفت و همان هنرمند نقاش است که بیش از هرچیز با دستهایش نقاشی می‌کرد ولیکن فضا را می‌دید. احساسات خود را در تبلور نور و رنگهای یك صحنه بیان می‌کرد. با انتخاب زاویه دید خود درواقع نگرش خاص خود به دنیا را به دیگران نشان می‌داد. و حالا همان کادر را با خود به دنیای سینما آورده است و حالا کارش سنگین‌تر شده است. بایستی برای فیلمبرداری یك صحنه نه تنها یك کادر بلکه اگر از مهارت و خلاقیت فردی کافی برخوردار باشد، حساب تمام کادرهای متوالی دیگر را هم بکند، با همان اصولی که پدربزرگش برای گرفتن یك عکس به‌کار می‌برد.

پاسخ سوال چهارم: بله، همچنان که فیزیك و ریاضیات جدید بر پایه اصول ریاضیات و فیزیك کلاسیك قرار دارد، اصول کادربندی در عکاسی نیز قابل تعمیم به کادربندی سینمایی است.

پاسخ سوال پنجم: این احساس به آدم دست می‌دهد که از او سؤال کنند، نظرتان درباره یك آدم فرنگی مآب چیست. احساس می‌کنم که با یك آدم عاریتی روبرو هستم. آفریقایی بودن مسئله‌ای نیست. همان‌طور که انسان اگر واقعاً چیزی که آن را نمایش می‌دهد، با غایت وجودش یکی باشد هیچ

مسئله‌ای نیست، اما سینمای فلسفی مآب یا روشنفکرانه، به‌نظر من مثل دردهای بی‌درمان است. به‌نظر من اینها برچسب‌هایی است که انسانها برخود می‌زنند. انسان هنرمند، انسان روشنفکر و انسان خوب یا انسان بد. انسانها هرکدام بخشی از جهان هستی را دربر می‌گیرند. همچنان که دیدگاه انسان، خشمها و رنجهایشان با همه اعمالی که موافق یا مخالف الگوی اجتماعی خودشان درطول خط زندگی تا پایان آن انجام می‌دهند و این جهان مملو از گوناگونی آدمهاست. من با برچسبها زندگی نمی‌کنم و به انسان و به دنیا نگاه نمی‌کنم، فکر می‌کنم که سینما در نهایت توانمندی و خلاقیت خویش می‌تواند از هر مقوله‌ای سخن بگوید و بستگی به این دارد که کدام آدم با کدام نگرش، پایان‌نامهٔ فیلمی را امضاء می‌کند.

هرچقدر که توانایی ما در دیدن واقعیات ملموس این جهان و آن حقایق که درون اندیشهٔ هستی قرار دارد بیشتر باشد، هرچقدر که بتوانیم از سطح اشیاء عبور کنیم و به درون و سپس به بیرون آنها برسیم، هراندازه که بتوانیم بی‌بار و توشه و بدون پیش داوری و برچسب از لایه‌های جهان هستی عبور کنیم، آن‌وقت بیشتر به حقیقت ذات این دنیا پی می‌بریم و توانایی دیدن ما بیشتر و بیشتر می‌شود و آن‌وقت دیگر هر فیلمی که ساخته شود، می‌تواند جهان درونی را بی‌واسطه بیرونی کند و دیگر صحبت برسرفیلم روشنفکرانه یا فلسفی نیست. صحبت بر سر آن است که ما آنچه را که درونی کرده‌ایم بیرونی می‌کنیم و این فیلم در هر شرایطی که قرار گیرد، فیلم درستی است. و آنجاست که این سینما می‌تواند دربرگیرنده خواسته‌های مردمی باشد که کمی به اطراف خود نگاه می‌کنند.

پاسخ سوال ششم: اگر ارتباط فکری و کافی بین فیلمبردار و کارگردان ایجاد شود و اگر قابلیت درك و انتقال پیام، هدف و اندیشه و احساس موردنظر در فیلمنامه، در فیلمبردار و کارگردان وجود داشته باشد. آنگاه هر سه(فیلمبردار- کارگردان و دوربین) باهم فراز و نشیبهای فیلمنامه را طی می‌کنند و درنتیجه توانایی اندیشه فیلمساز با نگاه خلاق فیلمبردار و امکانات بالقوه دوربین می‌تواند اثری را خلق کند که حاصل یك همکاری اندیشمندانه است نه یك پیمانکاری سلطه‌جویانه.

پاسخ سوال هفتم: از آنجا که نیروی خلاقیت درغالب انسانها بیش و کم و جود دارد و همچنین عشق به زندگی و ناباوری نسبت به مرگ و اندیشه زندگی جاوید داشتن که در باور انسانهای پیشین بوده است. همچنان به شکلی وسوسه‌آمیز در پس زمینه‌های کم‌رنگ ذهن وجود دارد و به‌همین خاطر انسان می‌خواهد که باقی بماند. حتی

پس از مرگش حضور داشته باشد و سینما عامل جذاب برای وسوسه کردن این باور قدیمی انسان است. شاید به‌خاطر آنکه اثری را که خلق می‌شود و ما به‌هر عنوانی که در آن نقش داریم از فیلمساز گرفته تا... دیگران در ابعاد وسیع می‌توانند ببینند. این آرزو را در ما می‌پروراند که ای کاش ما هم سهمی در این نمایش زندگی داشته باشیم. و اینجاست که پرده‌های بین حقیقت و خیال، بین آرزو و استعداد بی‌رنگ می‌شوند و ما درواقع پیش از آنکه در آینه جهان‌نما، هستی را ببینیم شیفته خویشتن می‌شویم، پیش از آنکه شیفته خویشتن خویش شویم بایستی بین حقیقت و خیال، حقیقت را ببینیم. آیا واقعاً آن شیفتگی سینما، شیفتگی خود ما بر خود ما نیست؟ باآنکه بین آرزو و استعداد، انصافاً استعداد را داریم نه آرزو. و اگر به حقیقت زلال خلاقیت و استعداد درونمان پی بردیم، آنگاه خودمان را بشناسیم و سپس خودمان را بسازیم و زندگی کنیم. تئوریها را تجزیه کنیم و از دیدن هیچ لحظه‌ای دریغ نکنیم. از درد کشیدن، از خندیدن و حتی تحقیر شدن. تا تمامی احساسات بشری را تجربه نکرده‌ایم و به شناخت تکنیک ساده و پیچیده کار تسلط پیدا نکرده‌ایم کار را شروع نکنیم.

پاسخ سوال هشتم: از آنجایی که کتاب، دربرگیرندهٔ اندیشه‌ها و تجربیات بشری در تمام زمینه‌های زندگی می‌باشد این امکان را می‌دهد که با مطالعه آن بتوانیم به درون اندیشه و احساس انسانهای دیگری در هر سوی دنیا، با یك دیدگاه و شرایط اجتماعی خاص پی ببریم.

انسانی که مطالعه می‌کند، این امکان را به خود می‌دهد که درطول تاریخ مدون بشری قدم بزند و در هر کجای این تاریخ که بخواهد درنگ کند و از دریچه دید مردمان آن اعصار و قرون زندگی را نگاه کند. رنج ببیند، شاد شود، کشف کند و سقوط کند و سرانجام دوباره در گوشه‌ای دیگر از جهان و در قرنی دیگر به دنیا بیاید. انسان حتی اگر توانایی مالی کافی و دقت بسیار داشته باشد نمی‌تواند در طول زندگی با اندیشه‌ها و دیدگاههای مردمان دیگر آشنا شود ولیکن قابلیت انتقالی که کتاب دارد می‌تواند درطول زندگیش با اندیشه‌های مختلف و نو در قرون مختلف آشنا شود. و این آن کلیدی است که انسانی که در رابطه با سینما قرار دارد باید دردست داشته باشد.

پاسخ سوال نهم: مبنای نورپردازی در سینما درواقع حسی است که در فراسوی هر صحنه وجود دارد. نور در سینما مثل قلب یك انسان است. جایی که بشر از روی عادت ذهنی، عشق، نفرت، وحشت و شجاعتش را احساس می‌کند. شما هم می‌توانید به‌وسیله نورپردازی احساسات صحنه را نشان دهید. ما از آنجایی که همیشه انتخاب می‌کنیم و نهایتاً انتخاب ما موجب انتقال یا عدم انتقال احساس به تماشاچی می‌شود، بنابراین هیچ معیار فرموله شده‌ای وجود ندارد. مطمئنا درباره زمانی صحبت می‌کنم که تمام قواعد کلاسیك نورپردازی را تجربه کرده‌ایم و به شناخت درونی‌تری رسیده‌ایم و می‌توانیم با یك نورپردازی آگاهانه، احساسات درونی فیلم را به تصویر بکشانیم. همچنان که در شعر با انتخاب کلمات و ریتم حاصل بین آنها می‌توانیم حس خاصی را به خواننده بدهیم. از اصول که عبور کرد قاعده‌ای وجود ندارد.

شناخت کافی و تسلط بر تکنیك می‌تواند هر مدیر فیلمبرداری را صاحب سبك خاصی در نورپردازی کند. مگر نه آنکه همه شاعران عشق و رنج را به‌گونه خود بیان می‌کنند.

پاسخ سوال دهم: می‌توان فیلمهای زیادی دید ولیکن کمیت فیلمها تنها به‌درد موسسات تحقیقاتی می‌خورد. کیفیت آنهاست که موجب پرورش فکر و اندیشه در انسان می‌شود.

پاسخ سوال یازدهم: مطالعه، بخشی از زندگی مرا تشکیل می‌دهد و بستگی به شرایط متفاوت دارد ولیکن آرزو داشتم که ای کاش کامپیوتری به بازار می‌آمد، ارزان قیمت، که می‌توانستم تمامی کتابهایی را که امکان خواندنشان را ندارم توسط این کامپیوتر به مغزم منتقل کنم.

سوال دوازدهم: فیلمهای بسیاری دیده‌ام که در شرایط مختلف تاثیرات متفاوتی داشته‌اند. چون هر فیلمی می‌تواند در زمانی بهترین باشد و در زمانی پس از آن فیلمی دیگر جایگزین آن شود. وقتی فیلم «دوستان من» را دیدم احساس تلخی به من دست داد. همچنین احساس باشکوه و وحشتناکی از مرگ که در فیلم «مرگ در ونیز» در من به‌وجود آمد و احساس بدی که از عشق در فیلم «کازانوا» داشتم.

بله فیلمهایی هستند که در زمانهایی در انسان اثر می‌کنند و من فکر می‌کنم که هرچیزی که بار گذشت زمان را بردوش داشته باشد و هنوز ما آنها را به‌یاد آوریم، حتما آثری قوی و درخور توجه است. چون «کوایدان» که زیبا شناختی صحنه‌های آن را اگرچه احساس گنگ و دوری از اعماق شرقی آسیا را به من منتقل می‌کرد، هرگز فراموش نمی‌کنم.

پاسخ سوال سیزدهم: به‌نظر من نمایش صحنه‌هایی که به‌طور مثال زنی با روسری خوابیده و یا آنکه زنی بدون حضور هیچ مرد نامحرمی در خانه‌ای با روسری است نمایش داده می‌شود، باعث می‌شود که آن ارتباط حسی بین فیلم و تماشاگر برقرار نشود... درهرحال به‌نظر من حذف این صحنه‌ها بسیار بهتر از نمایش آنهاست.

فرهاد صبا

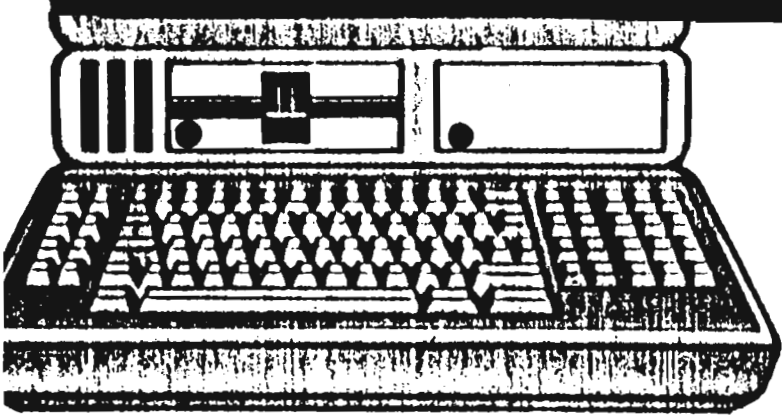
با تمام آموخته‌ها و تجربه‌ها در بستری از سلامت درونی، پایگاهی باید ایجاد کرد، که چگونه دیدن به کل و جزء هستی را راهبری شود.

فیلمبرداری یا فیلم‌سازی یا عکاسی یا... دیدن با ذهنی هوشیار و چشم‌ودلی عاشق، و درنهایت کوششی برای ثبت هر لحظهٔ واقعیت زنده.

فیلمبرداری شاید نور زیبا دادن، ترکیب‌بندی درست ایجاد کردن، حرکت متناسب انجام دادن، دیافراگم درست انتخاب کردن، و سرانجام، یك فیلم با تکنیك قوی گرفتن باشد که به‌نظر من این شیوه با جذابیتی که ایجاد می‌کند، فیلمبردار را به جایی شبیه به یك تالار آیینه تکنیك کشانده، که در این حال، در هر کادری، حرکتی، زاویه‌ای، خود را دیدن است، فریبنده است، تکنیك را هدف دانستن است، و امنیت خاطر می‌آورد.

فیلمبرداری شاید، تکنیك را وسیله دانستن، امنیت را از دست دادن، رنج تشویش را به جان خریدن و سرانجام با کل کار همدل و همراه شدن باشد، به‌گونه‌ای که کار فیلمبردای چشمگیر و جدا از کار دیگران نباشد.

مقدمه‌ای بر کاربرد کامپیوتر در سینما



■ نوشتهٔ ع. فیض

الف- هنرمند و تکنولوژی

هنرمند همیشه برای شناخت، بیان و تغییر عوامل محیط، وسایلی را به کار می‌گیرد. اگر از ابزار ذهنی، چون زبان بگذریم، وسایل عملی که هنرمند در طول قرون از آنها استفاده کرده، همگام با تغییرات محیطی تغییر کرده‌اند. ابزارهای شناخت در هردوره با مختصات محیط و اجتماع همان دوره، بستگی و هماهنگی کامل دارند و شناخت محیط و اجتماع با وسایلی متناسب با امکانات و احتیاجات همان دوره امکان‌پذیر است. عصر ما، عصر انفجار عظیم عوامل و ابزارهای تکنولوژیك است. فیلم، رادیو، تلویزیون و کامپیوتر نمونه‌هایی از انفجار ابزارهای فنی هستند؛ و توسط اینها است که می‌توان به شناخت و تغییر محیط و شرایط امروز دست یافت.

هروسیله و ابزاری مختصات ویژه خود را دارد و از همین نظر، برنحوهٔ شناخت و بیان هنرمند تأثیر فوق‌العاده‌ای می‌گذارد. این امر بخصوص در برخورد با ابزاری به پیچیدگی یك کامپیوتر بیشتر خود می‌نماید. ولی، کامپیوتر نشانهٔ بارز علمی عصر ما است. با اینکه عمرش به بیش از چند دهه نمی‌رسد اما کاربردش در علم و صنعت و تعلیم و تربیت بسیار گسترده است.

هنر که همزاد علم است نیز باید جنبه‌های انسانی و عاطفی کاربرد این وسیله را بشناسد و از رهگذر اثر هنری، آن را به خدمت انسان درآورد.

کار با کامپیوتر، مستلزم همکاری و تشریك مساعی بین هنرمند و دانشمند، یا ادغام این دو در شخصی واحد است. کار با کامپیوتر و مهارت در استفاده از آن مستلزم صرف وقت و تمرین آگاهانه است. در حین این تمرین آگاهانه، هنر و علم بسیار به هم نزدیك می‌شوند و در مجاورت یکدیگر و حتی در بطن هم قرار می‌گیرند.

ب- نقش کامپیوتر دیجیتال در تصویرسازی

خلق و ضبط تصویر کامپیوتری که تحت عنوان‌های گرافیك، نقاشی متحرك، فیلم یا عکس کامپیوتری از آن یاد می‌شود، از چندین سال پیش آغاز شده است. و به علل زیر کاربرد کامپیوتر در تصویرسازی روبه افزایش است.

۱- ارزان‌تر شدن پی‌درپی کامپیوترها.

۲- به وجود آمدن کامپیوترهای کوچکتر- مینی کامپیوتر و ریزپردازنده‌ها- که ویژهٔ کارهای خاصی از جمله تصویرسازی است.

۳- تبحر در تولید روزافزون نرم‌افزارهای بسیار پیچیده و کارا.

۴- موفقیت نسبی تصویرسازی اولیه در انجام هدف و وظایف محول شده.

۵- مختصات خاص کامپیوتر که در زیر به‌آنها اشاره خواهد شد.

تصویرسازی کامپیوتری هم در علوم و صنایع مورد استفاده است و هم در هنر. ولی در هرحیطه‌ای به کار رود به خصوصیات ویژه کامپیوتر دیجیتال متکی است. این ویژگی‌ها عبارتند از:

۱- سرعت عمل کامپیوتر؛ اکنون کامپیوترهائی وجود دارند که می‌توانند محاسبات پیچیده را با سرعتی باورنکردنی انجام دهند (تا حدود یك میلیون دستورالعمل در ثانیه).

۲- دقت کامپیوترهای دیجیتال: کامپیوترهای دیجیتال برپایهٔ نظام عددی

استوارند؛ از این‌رو اعمال و محاسبات آنها بسیار دقیق است. در مورد دقت عمل کامپیتر در تصویرسازی بعداً سخن خواهیم گفت.

۳ـ قابلیت تکرار جریانها(Procedures) و فعالیت‌ها ـ کامپیوتر می‌تواند تصاویر را در حافظه خود نگه دارد و سپس هرچند بار که «کاربر» بخواهد آنها را نشان دهد.

۴ـ امکان بوجود آوردن پس‌زمینه و فضاهائی که تصاویر کامپیوتری در آن‌ها حاوی معانی خاص شوند ـ «مدل‌سازی» یا «شبیه‌سازی»[۱] حوادث و پدیده‌ها و جریان‌های عینی و ذهنی و بررسی دقیق نحوهٔ کار آنها در حال، و پیش‌بینی کار آتی آن‌ها، یکی از این امکانات محسوب می‌شود. «شبیه‌سازی» در پردازش تصویر نقش مهمی ایفا می‌کند. به این وسیله بررسی دقیق و تصویر پدیده‌های بغرنج طبیعی، جسمی، انتزاعی و ریاضی فراهم می‌آید. کاربر می‌تواند پدیده‌های طبیعی و جسمی که در حالت عادی غیر قابل تشخیص و بررسی هستند را با استفاده از کامپیوتر، به نحو مجازی، اما مطابق اصل مدل‌سازی کرده و محصول را برصفحهٔ ترمینال منعکس نماید.

برای مثال شیمی‌دان می‌تواند به کمک شبیه‌سازی کارکرد الکترونها را حین فعل و انفعالات شیمیائی روی پرده ترمینال به فراگیرندگان نشان دهد. ریاضی‌دان می‌تواند آثار فرضیه نسبیت انشتین را با مثال‌های عینی، روی پرده ترمینال مشاهده کند و این فرضیه مشکل را که هنوز برای بسیاری یك اصل انتزاعی و غیرملموس است قابل رؤیت و ملموس نماید. یا پزشکی که در حال تحقیق و بررسی جریان خون در رگ‌ها است، می‌تواند از کامپیوتر نموداری بخواهد که ناحیه‌های مستعد تصلب شرائین را نشان دهد. یا طراح مدارهای الکترونیکی می‌تواند مداری بکشد و از کامپیوتر بخواهد که کارکرد این مدار، توان، ولتاژ و جریان برق آن را با شبیه‌سازی روی ترمینال نشان دهد. یا خلبان‌می‌تواند بدون استفاده از هواپیمای واقعی پرواز آزمایشی کند. در این شبیه‌سازی مختصات واقعی هواپیما و باند فرودگاه و دیگر شرایط مربوطه به آن به کامپیوتر داده می‌شود و خلبان مبتدی، با کمك وسایل «ارتباط دوجانبه» می‌تواند هواپیمائی خیالی را در باند خیالی خود به پرواز درآورد. از آنجا که همهٔ این اعمال مبتنی برقوانین واقعی طبیعت است، شبیه‌سازی آنها به این می‌ماند که خلبانی یك هواپیمای واقعی را در یك باند واقعی به پرواز درآورده باشد. یا معمار می‌تواند مشخصات خانه یا شهر را به کامپیوتر بدهد و به کمك شبیه‌سازی مجازی، خانه و شهر را به چشم خویش ببیند؛ در راهروها یا خیابان‌ها قدم بزند، هرگونه اشکال احتمالی این ساختمانها را قبل از ساخته شدن، متوجه شود و در رفع آنها بکوشد. و یا متخصص آمد و شد وسایل نقلیه، می‌تواند تصادف‌ها را شبیه‌سازی کند و پس از بررسی دقیق به علل مرگ و میر در اثر تصادف پی ببرد و در نتیجه برای اتومبیل‌ها سیستم‌های ایمنی پیش‌بینی کند.

از این‌رو کاربرد شبیه‌سازی در حوزهٔ علوم و صنایع بسیار گسترده است. در تصویرسازی هنری نیز از همین اصل به نحو دیگری می‌توان بهره جست. مثلاً هنرمند چندین شکل می‌سازد و از کامپیوتر می‌خواهد که این شکل‌ها را تحت قانون معینی به حرکت درآورد و روی پرده ترمینال نشان دهد و بررسی کند اگر سرعت این شکل‌ها به سرعت نور برسد، چه خواهد شد. یا می‌توان بعضی از این شکل‌ها را تابع قوهٔ جاذبهٔ زمین، و بعضی دیگر را تابع قوهٔ جاذبهٔ ماه قرار داد بعد حرکات و کنش و واکنش این شکل‌ها را بریکدیگر، روی پرده ترمینال نشان داد. در این آزمایش‌ها قوانین طبیعی حرکات و فعالیت‌های تصاویر کامپیوتری به وسیله قوانین طبیعی کنترل می‌شود.

ج ـ سخت افزار[۲] و نرم افزار[۳] تولید تصویر کامپیوتری

سخت افزار و ماشین آلات تصویرسازی کامپیوتری شامل اجزاء مختلفی است. که در زیر مختصراً به آن اشاره خواهد شد.

برای ارتباط با کامپیوتر دیجیتال و استفاده از آن تمامی مکالمه‌ها و ارتباطهای بین انسان و کامپیوتر را باید به شکل یکی از زبانهای قراردادی کامپیوتر[۴] عمومی مانند زبان برنامه‌نویسی کوبول، پی. ال. وان و... درآورد. این‌گونه زبانها با اینکه از زبان ماشین و زبان «اَسمبلی» پیشرفته‌ترند (به زبان انسان نزدیکترند) و برای اجرای کارهای مختلف از کلمات و عبارات ساده و مأنوس استفاده می‌کنند، نمی‌توان به سادگی برَای تصویرسازی از آنها استفاده کرد. اما اکنون با زبانهای پیچیده‌ای که مخصوص تولید تصویر وضع شده مشکل نرم‌افزار تصویرسازی تقریباً برطرف شده است.

در ابتدا سخت‌افزار و نرم‌افزار کامپیوترهای عمومی صرفاً به منظور انجام کارهای حسابداری و محاسبه‌ای ساخته شده بودند نه برای انجام کارهای بسیار پیچیدهٔ طولانی و تخصصی چون تولید و پردازش تصویر. لیکن با پیشرفت‌های فراوان و سریعی که در سخت‌افزار و نرم‌افزار صورت گرفت، این مشکلات کم و بیش رفع شده است.

دستورالعمل‌هائی را که به یکی از زبانهای قراردادی عمومی نوشته شده باشد، برنامه گویند. این برنامه‌ها از طرق مختلف به کامپیوتر داده می‌شود. برای مثال از کارت منگنه‌شده، قلم نوری یا صفحه کلیدهای مخصوص الفبا و اعداد می‌توان سود برد. کامپیوتر پس از دریافت این دستورالعمل‌ها ـ معمولاً به یکی از زبانهای قراردادی ـ آنها را به زبان ماشین ترجمه می‌کند و اگر اشتباهی وجود نداشته باشد دستورالعمل‌ها را اجرا می‌کند و نتیجه را برصفحهٔ ترمینال نمایش می‌دهد.

ترمینال دستگاهی با صفحه‌ای شبیه به صفحهٔ تلویزیون است و دستگاههای ارتباطی[۵] کاربر و کامپیوتر مانند قلم نوری و صفحهٔ کلیدهای مخصوص الفبا و اعداد به آن متصل‌اند. کاربر با استفاده از این وسایل ارتباطی می‌تواند، اطلاعات و برنامه‌هایش را به کامپیوتر بدهد و در صورت لزوم تغییرات و تبدیلات اساسی بوجود آورد. به عبارت دیگر داده‌های اولیه را بپردازد. بنابراین ترمینال و وسایل ارتباطی آن، ابزاری هستند که نه تنها برای ورود داده‌ها بلکه برای تغییر، تبدیل و پردازش آنها به منظور خروج نتایج از آنها استفاده می‌شود.

اطلاعات در ترمینال کامپیوتر نیز مانند

تلویزیون، با استفاده از اشعهٔ الکترونیکی برصفحه نقش می‌بندد. این اشعهٔ الکترونیکی کاملاً در اختیار و تحت فرمان کامپیوتر است. به طور کلی دو نوع صفحهٔ ترمینال وجود دارد. یکی با سیستم دسترسی تصادفی یا لحظه‌ای و دیگری با روش بین هم قرار دادن سطور ـ که مانند تلویزیون معمولی ـ کار می‌کنند. صفحهٔ ترمینال در هردو سیستم معمولاً به ۱۰۲۴ ×۱۰۲۴ نقطه، یعنی بیش از یك میلیون نقطه که هرکدام « x و y » یعنی آدرس مشخصی دارند، تقسیم می‌شوند. می‌توان اشعهٔ الکترونیکی مزبور را در نقاط مشخص شده قرار داد و آن را طبق دستورالعمل روشن یا خاموش نگه داشت. وقتی روی صفحهٔ ترمینال تعدادی از این نقاط را در یك امتداد در کنار هم ردیف کنیم و آنها را روشن نمائیم، یك خط بدست خواهیم آورد. به این ترتیب نقطه به خط، خط به سطح و سطح به حجم تبدیل خواهد شد.

زبانهای سطح بالای کامپیوتر ویژه تصویرسازی، این مرحلهٔ ابتدائی تصویرسازی را پشت سر گذاشته‌اند. به طوری که برای کشیدن مثلاً یك خط نیازی نیست « x و y » تك تك نقاط آن خط را به کامپیوتر بدهیم، بلکه کافیست دستور زیر را (دستور عمومی) بنویسیم:

LINE (x_1–y_1, x_2–y_2)

اگر به جای مختصات x و y مقادیر عددی بگذاریم دستور چنین خواهد بود:

LINE (700–600, 400–420)

این دستور به کامپیوتر می‌گوید اولاً باید یك خط بکشد و در ثانی آن خط با نقطه‌ای که « x »اش ۷۰۰ و « y »اش ۶۰۰ است شروع و به نقطه‌ای که « x »اش ۴۰۰ و « y »اش ۴۲۰ است ختم شود. کامپیوتر این دو نقطه را بر صفحهٔ ترمینال می‌یابد و بقیه نقاط بین آن دو نقطه را طبق محاسبه به هم وصل و آنها را روشن می‌نماید و در نتیجه خطی روی صفحه رسم می‌شود.

دقت تصویرسازی کامپیوتر دیجیتال نیز ناشی از همین کنترل دقیق تمام نقاط صفحهٔ ترمینال است. یعنی می‌توان تصویری ساخت و نقطه به نقطه و خط به خط آن را تغییر داد و اصلاح کرد. چنین دقتی در هیچ ابزار دیگری وجود ندارد. این تغییر و اصلاح یا به عبارت دیگر روش‌های پردازش تصویر، در نظر اول دشوار و وقت‌گیر می‌نماید اما برنامه‌های اصلی کامپیوتر این تغییر و تبدیل را به آسانی و با اندکی تغییر در چند رقم یا چند پارامتر ممکن می‌سازند. برای مثال می‌توان تصاویر مختلفی داشت که اسکلت یا «تصویر مبنای» آنها یکی باشد. در این روش با تنوع خطوط می‌توان شکل‌های مختلفی داشت. در واقع، تنوع شکل‌هایی که از این طریق حاصل می‌شوند فقط و فقط با تعداد خطوط وصل‌کننده حاصل می‌شود. این تغییر با استفاده از یك دستگاه ارتباطی ـ فرضاً قلم نوری ـ به آسانی امکان‌پذیر است.

کامپیوتر می‌تواند در کمتر از دهم ثانیه تعداد زیادی نقطه و خط را به کمك اشعه الکترونیکی، همزمان روی صفحهٔ ترمینال نقاشی کند. این نشانگر سرعت کامپیوتر در مقایسه با دست انسان است. از طرف دیگر چون کامپیوتر آدرس دقیق، یعنی « x و y »، هرنقطه را در حافظه دارد و در صورت نیاز قادر است بخشی از یا تمام تصویر را نمایش دهد، یا طبق دستورالعمل‌های کاربر تغییراتی در آن ایجاد کند، تصاویر قابل تکثیرند.

د ـ روش‌های تغییر، پردازش و اصلاح تصویر

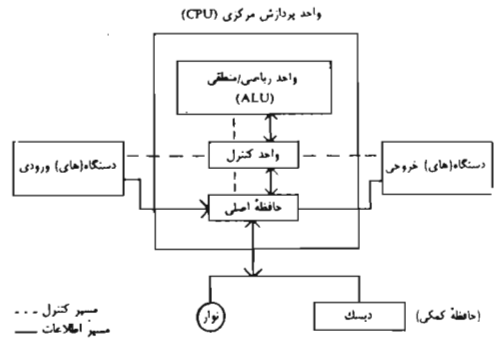
از مشخصات تولید تصویر کامپیوتری چگونگی ورود اطلاعات یا ورود برنامه کامپیوتری به ماشین است. چند روش برای این کار وجود دارد که خود اغلب راه‌های تغییر و پردازش تصویر را بدست می‌دهند:

۱ـ نخست فرض برآن است که هیچ تصویری در کامپیوتر موجود نیست، و کاربر اطلاعات تصویر خاصی را با کمك فرمول‌های ریاضی به کامپیوتر می‌دهد کاربر جهت وارد کردن این اطلاعات از کارت منگنه‌شده یا از وسایل ارتباطی دیگر مثل قلم نوری یا صفحهٔ مخصوص کلیدهای الفبا و اعداد استفاده می‌کند. پردازش اولیه این تصاویر یا به عبارت دیگر تغییر و اصلاح در اسکلت تصویر، با تغییر پارامترهای فرمول‌های ریاضی مربوط به آن تصویر، ممکن می‌شود. همینطور تصاویر دوبعدی که اغلب شکل هندسی دارند را می‌توان با برنامه‌های از پیش مشخص‌شده‌ای به نام الگوریتم ـ فرضاً ـ حول یك محور چرخاند تا نمای دیگری از آن به دست آید. یا به کمك همین الگوریتم‌ها می‌توان از این تصاویر دوبعدی به نسخه‌های سه‌بعدی آنها دست یافت.

۲ـ دوربین خاصی تصویرهای مورد نظر کاربر را «می‌بیند» و به تناسب تاریکی و روشنی صحنه، تصویر را به میلیونها نقطهٔ روشن و تاریك تجزیه می‌کند، موقعیت هرکدام را معین می‌سازد و به کامپیوتر می‌دهد. برای این کار طیفی رنگی که به نسبت روشنائی و تاریکی شماره‌بندی شده مبنا قرار می‌گیرد. به منتهاعلیه روشنائی، مثلاً شمارهٔ صفر و منتهاعلیه تاریکی عدد ۱۶ اختصاص می‌یابد. حال دوربین با «دیدن» تصویر آن را ـ فرضاً ـ به ۸۰۰ مربع کوچك تقسیم می‌کند و برحسب شدت روشنائی یکی از اعداد هفدهگانه ـ از صفر تا ۱۶ـ را به آن مربع خاص تخصیص می‌دهد. این مجموعهٔ اطلاعات ۸۰۰ تائی که به وسیلهٔ دوربین به کامپیوتر داده می‌شود، در واقع تصویر دیجیتالی تصویر واقعی است. برای اینکه آن تصویر برصفحه ترمینال نقش بندد، کافی است کامپیوتر ۸۰۰ مربع را به نسبت شدت روشنائی معین شده با اعداد هفدهگانه مذکور محاسبه و برصفحه ترمینال نمایش دهد. اگر از نزدیك به این تصویر نگاه کنیم مجموعه‌ای از مربع‌های تاریك و روشن و جدا از هم خواهیم دید که با تصویر اصلی شباهتی ندارند. اما اگر از صفحه ترمینال فاصله بگیریم اتفاق جالبی رخ خواهد داد: مربع‌های کوچك جدا از هم، ترکیب می‌شوند و بار دیگر تصویر اولیه روی پرده پدیدار خواهد شد. این امر یادآور نقاشی‌های امپرسیونیستی است که از نزدیك چیزی جز لکه‌های رنگی به نظر نمی‌رسند. اما با فاصله گرفتن از تابلو، ذهن ما قادر است تصویر روشن‌تری از ترکیب اثرات قلم مو حاصل کند.

پس از آنکه این تصویرها به کامپیوتر داده شد، می‌توان آنها را طبق شرایط خاصی، با ورود اطلاعات اضافی تغییر داد یا پرداخت کرد و صورت اولیه آنها را به کلی دگرگون کرد.

برای تولید تصویر روش‌های دیگری نیز وجود دارد که اغلب ترکیبی از دو روش فوق



است. یکی از نمونه‌های پردازش تصویر، پردازش تصاویری است که فضانوردان از فضا یا کره ماه به زمین فرستاده‌اند. این تصویرها پس از طی میلیونها کیلومتر مسافت، به زمین می‌رسند و در این مسیر «اغتشاش (noise)» زیادی به خود می‌گیرند. در نتیجه تصویر بسیار واضح اولیه به تصویری نسبتاً تار و محو تبدیل می‌شود. این تصویرها باید از اغتشاش پالوده شوند تا قابل رؤیت و بررسی گردند. نمونه‌های دیگر این نوع پردازش تصویر در علوم مختلف از جمله علوم پزشکی، روانشناسی، فیزیك و شیمی به چشم می‌خورد.

روش بعدی دست‌یابی به تصویر رنگی و ایجاد آن روی فیلم است نه روی صفحهٔ ترمینال. کامپیوتر تصویر را به صورت سیاه و سفید تولید می‌کند ولی تصویر رنگی روی فیلم نقش می‌بندد. از تصویر روی صفحهٔ ترمینال سه بار و هربار با فیلتری از رنگهای اصلی، یعنی سبز و قرمز و آبی، بدون تغییر قاب، عکس گرفته می‌شود. و در نتیجهٔ ترکیب رنگها، تصویری رنگی از تصویر اولیه حاصل خواهد شد.

هم‌اکنون برای بازسازی نقاشی‌های باستانی رو به نابودی و رنگی کردن تصاویر سیاه و سفید یا برعکس تلفیقی از روش‌های فوق مورد استفاده قرار می‌گیرد.

برای تهیه اسلاید و عکس از این تصاویر الکترونیکی، خیلی ساده باید دوربین را در مقابل صفحهٔ ترمینال قرار داد و از آن عکس گرفت. به این منظور می‌توان از فیلم‌های معمولی سیاه و سفید برای تصاویر سیاه و سفید، از فیلم‌های رنگی «اکتاکالر» برای تصاویر رنگی و از فیلم‌های «اکتاکردم» برای تهیه اسلاید استفاده کرد. در صورتی که فیلم‌های مخصوص عکس‌برداری از صفحه ترمینال در اختیار باشد، نتایج مطلوبتری به دست خواهد آمد.

در حین عکس‌برداری از صفحهٔ ترمینال دو نکته را باید در نظر داشت. یکی مشخصه‌های فسفر اندودشده برپشت صفحه ترمینال و دیگری تعداد دفعات تکرار تصویر در واحد زمان (ثانیه) است. خاصیت فسفرهای اندودشده آن است که در اثر بمباران الکترونی می‌درخشند. این درخشندگی، عمر معینی دارد و به سرعت محو می‌گردد. لذا در حین عکس گرفتن از صفحه ترمینال باید متوجه سرعت میرائی تصویر روی فسفر صفحه بود.

ضریب تجدید تصویر ـ دفعات تکرار تصویر در واحد زمان ـ چه در ترمینالی که مجهز به سیستم دسترسی تصادفی باشد و چه ترمینالی که سیستم جاروب کردن تصویر را به کار می‌برد، تقریباً یکی است. و در هردو مورد فقط در صورتی می‌توان عکس بی‌نقصی گرفت که سرعت باز و بسته شدن شاتر دوربین تقریباً مساوی سرعت تکرار تصویر باشد. سرعت کمتر از $^1/_5$ ثانیه هردو شرط فوق را برآورده خواهد کرد.

هـ ـ حرکت تصاویر در کامپیوتر

برای به حرکت درآوردن تصاویر، کامپیوتر حالات متوالی یك تصویر را به دفعات ـ هرچند بار که دلخواه کاربر باشد ـ محاسبه می‌کند و محل تصویر را به اندازه‌ای که کاربر مشخص کرده تغییر می‌دهد و آن را برصفحهٔ ترمینال منعکس می‌سازد. اگر این تعویض مکان در راستای یك خط افقی صورت گیرد و سرعت محاسبهٔ کامپیوتر و انعکاس آن برصفحهٔ ترمینال بیش از دوام تصویر در چشم انسان باشد، به نظر خواهد رسید که موضوع از چپ به راست یا برعکس حرکت می‌کند. براین اساس، کامپیوتر تصاویر را جان می‌بخشد.

خلق حرکتهایی، معادل حرکت‌های دوربین ـ حرکت‌های زوم این و زوم یك یا دالی این و دالی اوت ـ در تصویرسازی کامپیوتری امکانپذیر است. همینطور می‌توان جلوه‌های ویژه‌ای چون دوران تصویر حول محوری خاص، له شدن تصاویر، لوله شدن تصاویر و... را به کمك الگوریتم‌های مخصوص توسط کامپیوتر محاسبه کرد و روی صفحهٔ ترمینال نمایش داد. هرچه خواستهٔ کاربر پیچیده‌تر باشد، کامپیوتر زمان بیشتری برای محاسبه لازم خواهد داشت، از این‌رو تنها زمانی حرکات به حرکت طبیعی شباهت بیشتری خواهند داشت که زمان لازم برای محاسبه و نمایش متوالی تصاویر کمتر از دوام و ثبات تصویر در چشم انسان باشد. (کمتر از $^1/_{10}$ ثانیه). در غیر این صورت تداوم حرکت وجود نخواهد داشت.

و ـ ضبط و ثبت تصاویر متحرك

تصاویر تولیدشدهٔ کامپیوتر را به دو روش «ضبط روی فیلم» و «ضبط برنوار مغناطیسی» می‌توان ثبت کرد.

روش اول ـ فیلمبرداری از تصاویر کامپیوتری پیچیده‌تر از عکسبرداری آن‌ها است. چرا که دوربین فیلمبرداری باید مثل یکی از وسایل ارتباطی ـ قلم نوری یا دستگاههای جنبی: کارت خوان، دستگاه چاپ، ترمینال و دیسك مغناطیسی[۶] ـ به کامپیوتر وصل شود و تحت فرمان «واحد پردازش مرکزی» (CPU) قرار گیرد. در نتیجه وجود دستگاه واسطه‌ای که نقش مترجم بین کامپیوتر و دوربین را به عهده دارد، لازم است. نام این دستگاه، دستگاه پیونددهنده (interface) است.

شیوه فیلمبرداری در واقع همان روش فیلمبرداری فیلم انیمیشن است: نمایش تصاویر متوالی که هریك اندك تفاوتی با قبلی و بعدی دارد و ثبت آن برفیلم. کامپیوتر پیش از نمایش تصویر برصفحهٔ ترمینال، « x و y » و مختصات دیگر تصویر را محاسبه می‌کند، دیافراگم دوربین را به اندازهٔ کافی باز نگه می‌دارد، بعد تصویر را مدت زمان معینی نشان می‌دهد، در نتیجه تصویر روی فیلم ثبت می‌شود. آنگاه کامپیوتر را تصویر را از صفحهٔ ترمینال پاك می‌کند، دیافراگم رامی‌بندد و فیلم را یك قاب به جلو می‌راند. تصویر بعدی را با در نظر داشتن تفاوت اندك، محاسبه و برصفحه ترمینال منعکس می‌کند و دیافراگم را برای ثبت تصویر بعدی بازنگه می‌دارد و الخ. و به این ترتیب تصاویر موضوعی در حالات و مکانهای مختلف برفیلم ثبت خواهد شد. پس از ظهور و چاپ

این فیلم و نمایش آن با سرعت معمولی (۲۴ قاب در ثانیه) تصویرهای ثابت، متحرک به نظر می‌رسند.

اجرای این سلسله امور به سخت افزار و مهمتر از آن به نرم افزار خاصی نیاز دارد. زبان قراردادی معینی باید داشت که به واسطهٔ آن بتوان به کامپیوتر دستور داد چه اندازه دیافراگم دوربین را باز نگه دارد، چه مدت تصویر را نشان دهد، چند عکس از تصویر بردارد، چگونه و با چه سرعتی این تصویر را عوض کند، حرکت‌های پیشزمینه و پسزمینهٔ موضوع اصلی یا حرکت تصویرهای مختلف را در یك نمای واحد، چگونه تنظیم کند. این زبان، باید همهٔ این فعالیت‌ها را به طرز ساده و قابل درکی برای کامپیوتر و کاربر، بیان کند.

کاربرد کامپیوتر در ساختن فیلم‌های نقاشی متحرك بسیاری از مشکلات این نوع فیلمسازی سنتی از جمله صرف وقت زیاد، خستگی ناشی از کشیدن تصاویر تکراری، هزینه گزاف زحمت‌های طاقت‌فرسا را از میان برداشته است. شاید یکی از اشکالات عمدهٔ ساختن نقاشی متحرك کامپیوتری عدم مهارت فیلمسازان در حیطهٔ تکنیکی کامپیوتر، و ترس آنها از قرار گرفتن در قید و بندهای جدید باشد. زیرا برای فیلمسازی با کامپیوتر، فیلمساز باید تکنسین هم باشد تا بتواند از این وسایل فنی استفاده کند.

ساختن نقاشی متحرك با کامپیوتر قیاسی (ANALOGE) نیز امکان‌پذیر است. این کامپیوترها برخلاف کامپیوترهای دیجیتال به جای نرم افزارهای پیچیده، به سخت افزارهای مخصوص تصویرسازی مجهزند. برای ایجاد حرکتی در تصویر، سوئیچ معینی را باید فشرد. از این‌رو تصویرسازی و پردازش آن توسط کامپیوتر قیاسی وقت کمتری خواهد برد و کاربر زحمت کمتری متحمل خواهد شد. اما به علت محدودیت‌های دستگاه سخت افزار و عدم امکان تغییر مدار آن ـ برخلاف کامپیوتر دیجیتال که به راحتی می‌توان برنامه‌ها را تغییر داد ـ فقط تصاویر ویژه‌ای خواهد ساخت.

انعطاف‌پذیری اولی و سرعت دومی از محاسن این دو نظام کامپیوتر است. این دو حسن یك جا جمع شده و کامپیوتر «ایبرید» ـ سلف کامپیوترهایی که هم‌اکنون در این زمینه به کار می‌رود ـ را پایه‌ریزی کرده است.

برای ثبت و ضبط تصاویر کامپیوترهای قیاسی کافی است دوربینی در مقابل ترمینال این کامپیوتر قرار داد، از تصاویر فیلم گرفت و برخلاف کامپیوترهای دیجیتال به سخت افزار و نرم افزارهای پیچیده‌ای چون دستگاه «پیونددهنده» نیاز نداشت.

روش دوم ـ ضبط تصاویر تولیدشدهٔ کامپیوترهای دیجیتال، روی نوار مغناطیسی تلویزیونی چندان آسان نیست؛ زیرا این دو سیستم براساس اصولی نامتجانس استوارند. کامپیوتر دیجیتال برنظام دوتائی مبتنی و کار آن جزء به جزء و گسسته است حال آنکه تلویزیون مجهز به سیستمی مبتنی براصول پیوسته و آنالوگ است.

تصاویر تولیدشدهٔ کامپیوتر دیجیتال را با استفاده از دوربین تلویزیونی ـ به همان شیوه‌ای که در مورد فیلمبرداری ذکر شد ـ می‌توان تصویربرداری کرد. اما راه بهتر و سریع‌تر آن، استفاده از دستگاهی به نام تبدیل‌کننده سطرهای تلویزیونی است. در این روش احتیاجی به تصویربرداری دوربین نیست؛ بلکه سیگنال‌های کامپیوتر به این دستگاه فرستاده می‌شوند و از این طریق به سیگنال‌های تلویزیونی تبدیل می‌شوند و قابلیت ضبط روی نوارهای مغناطیسی تلویزیونی می‌یابند.

در کامپیوترهای قیاسی و کامپیوترهایی از نوع ایبرید، تصاویر تولیدشده را به آسانی می‌توان با دستگاه ضبط تلویزیونی ضبط کرد. زیرا سیستم این کامپیوترها و سیستم الکترونیکی تلویزیون کاملاً متجانس و هماهنگ است.

یادداشت‌ها:

۱ـ مدل‌سازی یا شبیه‌سازی (Simulation)

با استفاده از کامپیوتر می‌توان بسیاری از پدیده‌ها و اعمال انسانی را شبیه‌سازی یا مدل‌سازی کرد. برای مثال رفت و آمد ماشین‌ها، کار یك اداره، اعمال یك فرد، حرکت هواپیما، حرکت موتور یك ماشین، ساخت یك ساختمان و... را با استفاده از اطلاعات واقعی کسب شده از آن پدیده‌ها یا اطلاعاتی که در تئوری موجود است مجازاً بوجود آورد به عبارتی آنها را مدل‌سازی کرد. سپس با تغییر پارامترهای مؤثر وضعیت و حالات پدیده را بررسی و نتیجه‌گیری کرد.

۲ـ سخت افزار (HARD WARE)

دستگاههای فیزیکی کامپیوتر را سخت افزار می‌نامند. برای مثال، صفحهٔ کلید، صفحهٔ نمایش، دستگاههای دیسك‌ران، حافظه، سیم‌های ارتباطی و مدارهای الکترونیکی داخل کامپیوتر جزو سخت افزار محسوب می‌شوند.

۳ـ نرم افزار (SOFT WARE)

مجموعهٔ روش‌ها و عملیات دادن فرمان به کامپیوتر و خود فرمان‌ها و نیز اطلاعات پردازش شدنی را نرم افزار گویند. زبان‌های برنامه‌سازی، سیستم‌های عامل، برنامه‌ها و اطلاعات گوناگون قابل ذخیره و پردازش و امثال آنها نرم افزار محسوب می‌شوند.

۴ـ زبان‌های کامپیوتر

کامپیوتر چیزی جز ترکیب‌های مختلف ۰ و را نمی‌شناسد. مجموعهٔ قواعدی را که برای ایجاد (ارتباط با کامپیوتر به وسیله ۰ ها و 1 ها به کار می‌روند، زبان ماشین می‌نامند. چون به کار بردن ترکیب‌هایی از ۰ ها و 1 ها به عنوان رمزها، برای انسان مشکل است، از نام‌های نمادی استفاده می‌شود. برای این منظور زبانی به نام اسمبلی (Assembly) وجود دارد که نزدیکترین زبان به زبان ماشین است.

زبان‌های برنامه‌سازی به دو گروه تقسیم می‌شوند:

الف: زبان‌های سطح پایین ـ که به زبان ماشین نزدیك هستند.

ب: زبان‌های سطح بالا ـ که به زبان انسان نزدیك هستند. علت این امر استفاده راحت‌تر از کامپیوتر برای انسان است. اما برای فهم زبان‌های سطح بالا به مترجمی بین ما و کامپیوتر احتیاج است که به آنها کامپایلر یا تفسیرکننده (Comiler) می‌گویند و وظیفهٔ اینها ترجمهٔ برنامه‌های ما است به زبان ماشین. نمونهٔ زبان‌های سطح بالا، فرترن، PL1، کوبول و... است.

۵ـ دستگاههای ورودی و خروجی

این دستگاهها تبادل اطلاعات بین انسان و کامپیوتر را ممکن می‌سازند. دستگاههای ورودی کامپیوتر مانند صفحه کلید. و دستگاههای خروجی مانند چاپگرها. و دستگاههای ورودی/ خروجی که هردو کارکرد را به عهده دارند، مانند کارت خون و مُدِم (modem)

۶ـ دیسك (DISC)

حافظه کمکی در کامپیوترها است و انواع مختلف دارد. دیسك سخت، دیسك فلاپی و دیسك نوری یا لیزری.

۷ـ ساختمان کامپیوتر

کامپیوتر از چهار قسمت اساسی تشکیل شده است: دستگاههای ورودی، دستگاههای خروجی، واحد پردازش مرکزی (CPU) و حافظهٔ کمکی.

گزارش فیلمهای ایرانی اکران ۶۹

● سال ۶۹، فیلم ایرانی اکران و باقی قضایا...

■ **شاهرخ دولکو**

سال ۶۹ را پشت سر گذاشتیم و حالا در ابتدای سال جدیدیم، با نگاهی به پشت سر، می‌توان به جمع‌بندی لازم و نسبتاً مفیدی از یك سال اکران فیلمهای ایرانی رسید. و البته آنچه که بیشتر از هرچیز دیگری در این نگاه اجمالی مشاهده می‌شود، کمبود فیلم خوب، عدم فروش رضایتبخش اکثر فیلمها، اکرانهای نامناسب و وضعیت بغرنج نمایش فیلمهای ایرانی در حول و حوش جشنواره فجر (چه قبل و چه بعد از آن) است.

مرور فیلمهای ایرانی به بررسی وضعیت کیفی فیلمهای هر ماه و میزان تقریبی فروش آنها می‌پردازد و در پایان نیز فروش سال و بعضی نکات دیگر از لحاظ موفقیت مادی فیلمها در برخورد با تماشاگران را مورد بررسی قرار می‌دهد.

● فروردین

در این ماه چهار فیلم ایرانی به پردهٔ سینماها راه یافتند.

پرواز پنجم ژوئن اولین ساختهٔ علیرضا سمیع آذر به جریان یك هواپیماربایی می‌پردازد و قصد دارد با تعویض زاویهٔ دوربین و چند شگرد تکراری دیگر، طرح جدیدی به فیلم بدهد، که البتّه موفق نیست. مشکل این است که این تکرار حوادث از زوایای مختلف، واقعاً دلیل دراماتیکی ندارد و در فاصلهٔ اطلاعاتی تماشاگر از فیلم هم، تاثیر خاصی نمی‌گذارد. بسیاری از حوادث و ماجراها در فیلم زیادی‌اند و حذفشان بر فیلم خلل چندانی وارد نمی‌کند. اگر قرار است به جریان یك هواپیماربایی بپردازیم باید فقط در این محدوده و در رابطه با همین جریان حوادث را ترتیب و تنظیم کنیم و هر حادثه‌ای باید در رابطه با این حادثهٔ اصلی شکل بگیرد.

الماس بنفش ساختهٔ رحیم رحیمی‌پور، بیشتر یك کار کوتاه به نظر می‌آید که تا زمان رسمی یك فیلم بلند سینمایی کش داده شده است. و لاجرم همین کش دادن موجب یك سری حوادث و آدمهای اضافی در فیلم شده که البته دخل چندانی هم به آن ندارند. موضوع همان مشکل قدیمی اکثریت فیلمهای ایرانی است. نمی‌دانم تذکر چند باره‌اش، مشکلی را حل خواهد کرد یا نه. فیلم باید در انتها فقط یك داستان اصلی را در ذهن تماشاگر تداعی کند. تمام صحنه‌ها و اهداف فرعی، اگرچه ممکن است در نظر اول بی‌ربط و انحرافی به‌نظر برسند، در انتها باید بتوانند در جهت تکمیل و تقویت خط اصلی فیلم انجام وظیفه کنند نه اینکه خود به عنوان داستانهای فرعی کوچکی از حوادث فرعی‌تر کوچکتری باقی بمانند و تشکیل چند واقعهٔ کوچك را بدهند که با هم ارتباط درستی ندارند.

دخترم سحر سومین ساختهٔ مجید قاری‌زاده یك فیلم دراماتیك خانوادگی است که البته تنها در جهت برانگیختن احساسهای اولیه و دم دست خانواده‌ها تلاش می‌کند و به ضرب سوژه، کلوزآپ، چند موقعیّت و موسیقی، بالاخره کار خودش را هم می‌کند. با این حال فیلم چیزی در حد همان اولین فیلم قاری‌زاده است با یك توان تکنیکی ضعیف و یکسویه‌نگری و ساده‌انگاری در روابط انسانها ـ به‌خصوص خانواده ـ و همان مسائل همیشگی تکرارشونده.

زیر بامهای شهر، دومین فیلم اصغر هاشمی به هرجهت پیشرفت او را نسبت به اولین کارش نشان می‌دهد. با دید خوب نسبت به مسائل اجتماعی و ارائه آن در روابط نسبتاً ظریف مابین آدمها. بدون جبهه‌گیری خاص

(به‌جز یك مورد) و بدون یکسویه‌نگری و ساده‌انگاری. یك فیلم خاصیتاً تلخ و سیاه که بالاجبار رنگی شادتر از مایهٔ اصلیش را گرفته اما همچنان راست و درست باقی مانده است. دربارهٔ آن یك مورد هم اشارهٔ کوتاهی می‌کنم به نقش اسماعیل‌خانی خصوصاً در صحنهٔ کلانتری که کارگردان- شاید- به جهت بامزه‌تر کردن صحنه و نقش اسماعیل‌خانی از او چهرهٔ یك آدم کلاش را به نمایش می‌گذارد. در حالی که خود فیلم اذعان دارد که چنین نیست. و لاجرم نمایش کلاشی و هوچی‌گریهای او در کلانتری، تمام صحنه‌های قبل و نیمی از صحنه‌های مابعد خود را از رنگ و رو می‌اندازد.

از بین چهار فیلم این ماه، پرواز پنجم ژوئن با فروش تقریباً ۹/۵ میلیونی پرفروشترین فیلم این ماه و یکی از پرفروشترین‌های سال می‌شود. که البته اکثریت این فروش خوب هم، به جاذبه‌های پنهان و آشکار فیلم، ریتم سریع، صحنه‌های درگیری، صحنه‌های خارج از کشور و... برمی‌گردد. زیر بامهای شهر با ۸/۴ میلیون از لحاظ فروش فیلم بعدی- هم در این ماه و هم در کل فروش سال ۶۹- است. و البته نقش علیرضا خمسه را هم نباید نادیده انگاشت. به اضافهٔ ریتم خوب و فضای ملموس و راحت فیلم. دخترم سحر با ۶/۳ میلیون و الماس بنفش با ۴/۸ میلیون فیلمهای بعدی فروردین ماه بودند که اولی با جاذبه‌های قبلاً گفته شده‌اش و فیلم دوم هم با صحنه‌های جنگی‌اش بهرحال مشتریهای خاص خودشان را دارند.

● اردیبهشت

در این ماه هشت فیلم به اکران سینماها راه یافتند.

تمام وسوسه‌های زمین اولین کار حمید سمندریان گرفتار شدن او در یکی از همان وسوسه‌های همیشگی را نشان می‌داد: وسوسهٔ فیلمسازی. که این روزها با عرفان منشی و فلسفه‌انگاریهای به ظاهر تصویری هم مخلوط شده و سینما را به سمت و سویی می‌کشاند که سمت و سوی واقعی‌اش نیست. مشکل تمام وسوسه‌ها هم مشکل دیگر فیلمهای ایرانی است. ساخت و کار ناقص فیلم و اساساً دوری اثر از اندیشه‌های سینمایی. در این کار به‌خصوص با فکر و اجرای تئاتری مشخصی روبروئیم که اگر در وهلهٔ اول به دلیل حرکات و زوایای متعدد دوربین ممکن است به چشم نخورد اما به هر حال قابل تشخیص است. صحنهٔ تئاتری با برداشت‌های مختلف از چند زاویه، سینمایی نمی‌شود. نوع بازی، فکر، ماندگاری‌اش به مکان و زمان واحد و نوع طرح اندیشه‌ها، بیشتر از آنچه به سینما برگردد، وامدار تئاتر است. ریتم کند فیلم و ماجراهایی بی‌ربط با مسائل اصلی فیلم نیز در پراکندگی، عدم انسجام و ناموفق‌تر بودن اثر دخیل بوده‌اند.

گل سرخ ساخته حمید تمجیدی چیزی در حد و حدود همان اولین کار او (سراب) است. این بار البتّه با مضمون بارها تکرار شدهٔ مواد مخدر و البته بدون هیچگونه نوآوری در بیان دوبارهٔ آن.

دستمزد ساخته مجید جوانمرد همچنان

دلبستگی‌های او به سینمای حادثه را نشان می‌دهد و اگرچه این حادثه با بار سیاسی ـ مذهبی همراه گشته باشد، اما به هرحال اصل مطلب همان است که خودش را بیشتر از همه نشان می‌دهد. دستمزد نیز نسبت به کار قبلی جوانمرد (شکار) از ساخت و کار ضعیف‌تری برخوردار است. شتابزدگی و عدم دقت کافی در ساختار فیلم، آدمها، ماجراها، و روابط، مجالی برای تحمل بیشتر به تماشاگر نمی‌دهند و تنها حادثه است که به دلیل ذات و جوهر خود همچنان تماشاگران مشتاق را به سالن سینماها می‌کشاند.

آخرین مهلت ساخته پرویز تائیدی یکی از همان فیلمهای تجاری و شعارپردازی است که بر هیچ صراطی مستقیم نیست. مسائل بی‌ربط و آدمهای بی‌هویت و شعارهای دهان پرکن پشت سر هم ردیف می‌شوند اما از یك صحنهٔ درست و حسابی که بوی سینما بدهد خبری نیست. دکوپاژ سردستی و ریتم قلابی فیلم درواقع هیچ چیز نیست جز تلاش برای جلب تماشاگر بیشتر که متأسفانه تا حدودی نیز موفق می‌شود. وبعد البته ادعاهای کلان فیلمساز است که: «یك دانشجوی سینما باید از نحوهٔ شخصیت‌پردازی و چگونگی خلق ارتباط شخصیت‌ها با یکدیگر، میزانسن، دکوپاژ و صحنه‌پردازی در این فیلم بیاموزد(!) همچنین یك دانشجو، سکانس درگیری بر روی بام قلعه را باید چند بار ببیند و بررسی کند تا از نقطه‌نظر نحوهٔ تقطیع و تدوین موازی آن را بفهمد (!!)» که این حرفها مثل غده‌ای در سینهٔ آدم باقی می‌ماند و یا باید شوخی انگاشتشان یا از دستشان دق کرد.

جنجال برزگ ساخته سیاوش شاکری نشان‌دهندهٔ از دست رفتن یك سوژهٔ نسبتاً جالب در یك ساختار نامنسجم و باری به هر جهت است. و البته با چیزی حدود شش سال سرگردانی و حك و اصلاحات ـ گویا ـ تمام ناشدنی آن، چیزی بیشتر از این را هم نمی‌توان انتظار داشت.

مدرسه‌ای که می‌رفتیم ساخته داریوش مهرجویی یکی دیگر از همان فیلمهایی است که سر موعد اکران نگرفت و حالا پس از ده سال از یك طرف عقب بودن از زمان نمایشش را یدك می‌کشد و از طرفی سطحی‌نگریهای زمان ساختش را. یك فیلم مغشوش و بی‌در و پیکر که باری به هر جهت جلو می‌رود تا یك شورش نامطمئن را در فضای جابرانهٔ یك مدرسه بنمایاند. و البته نمی‌نمایاند. چیزی که از ورای سهل انگاریهای ساختاری فیلم و یکسویه‌نگریهای تیپ‌پردازانه به تماشاگر می‌رسد، همان اغشاش و سردرگمی فیلم است که سرمنشأ آن ـ هنوز پس از ده سال ـ همچنان هویدا است.

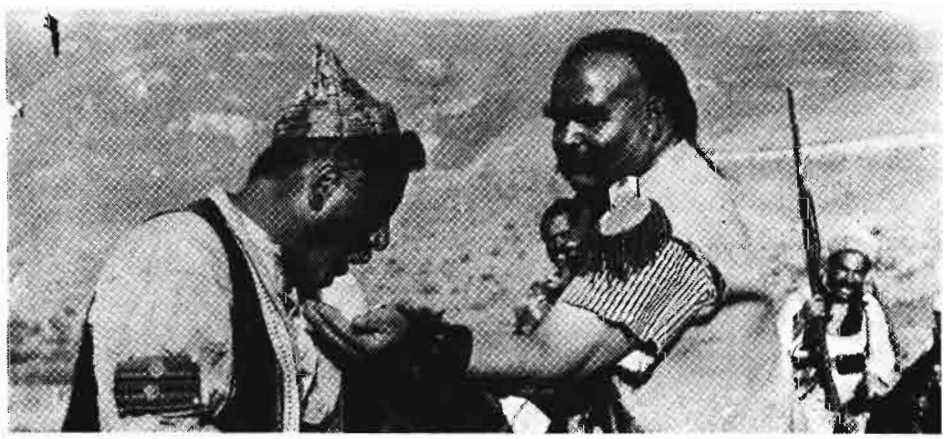
دو فیلم دیگر این ماه مربوط به گروه فیلمهای کودکان و نوجوانان است. **میهمان ناخوانده** که نمایش فیلم شده‌ای است از کاری که سالها قبل کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان بر روی صحنه داشته است، یك فیلم پرحرف و خسته‌کننده است که نه‌تنها حوصلهٔ مخاطب اصلیش را سر می‌برد که حتی بزرگسالان را نیز خسته می‌کند. ماراتونی از حرف، بدون هیچگونه تنوعی در تصاویر و حرکات، فیلم را به یك کار کسالت‌آور تبدیل کرده است. درواقع فیلم سیر تکاملی و تبدیلی خود از نمایش به سینما را طی نکرده است و مشکل اصلیش هم در همین است. با تصویربرداری خشك و خالی از یك تئاتر که سینما به‌وجود نمی‌آید.

شنگول و منگول نخستین کار پرویز صبری به دلیل فضای شادش مورد استقبال کودکان قرار می‌گیرد اما واقعاً کار موفقی نیست. ساختار سینمایی اثر آنچنان ضعیف است که جای هیچگونه صحبتی را بازنمی‌گذارد. ضمن اینکه گرایشهای

موج‌مانند و ناگهانی فیلمسازان ایرانی، خود می‌تواند یك مقاله و گزارش مفصل را نیز شامل شود. همین فیلم عروسکی سینمایی با نمونه‌هایی مثل کارآگاه ۲، میهمان ناخوانده، شنگول و منگول و سیر فیلمهای دیگری که در همین سال نیز جاری می‌شوند می‌تواند یکی از همین موارد باشد. و البته یادمان نرود که این موجها چقدر طالبان فراوان را در پشت سر خود دارند. تا آنجایی که تکرار مکررشان اصلاً تازگی قضیه را لوث می‌کند و از بین می‌برد.

در این ماه فیلم شنگول و منگول با فروش شش میلیونی به بالاترین رقم فروش دست می‌یابد. بقیهٔ فیلمهای این ماه از فروش کمی برخوردار می‌شوند. دستمزد ۴/۷ و آخرین مهلت ۴/۵ میلیون تومان می‌فروشند. گل سرخ و جنجال بزرگ هرکدام ۲/۳ میلیون می‌فروشند. مدرسه‌ای که می‌رفتیم ۱/۷ میلیون، تمام وسوسه‌های زمین هفتصد هزار و میهمان ناخوانده کم‌فروشترین فیلم این ماه ششصد هزار تومان می‌فروشند.

● خرداد



در این ماه جمعاً ۹ فیلم به نمایش درآمد. **دل نمك** ساخته امیر قویدل چرخش ناگهانی فیلمساز به سوی همان سینمای عرفانی مشهور را نشان می‌دهد. یك گرایش بی‌پشتوانه و بدون تفکر که در چند کارت‌پستال. مشتی شعارجات دهان پر کن و ادا و اطوارهای عجیب و غریب خلاصه شده است. در طول فیلم به هیچکدام از آدمها نزدیك نمی‌شویم، هیچکدام را نمی‌شناسیم ولاجرم برای هیچکدام از این آدمهایی که قرار است دلمان را بسوزانند نمی‌سوزد.

روابط، سردرگم و ناقص‌اند و سیر حوادث هر لحظه رو به سویی دارد. مجموع اینها می‌شود یك فیلم بی‌رمق، کند و توخالی به نام دل نمك.

آب را گل نکنید ساخته شهریار بحرانی بعد از دل نمك دومین فیلم ساخته شده از فیلمنامه‌های انسیه شاه‌حسینی است. آب را گل نکنید اگر چه فیلم موفقی نیست، اما به نسبت کارهای قبلی بحرانی و حسابی از آموزگار درمی‌ماند، حوادث بدون پس‌زمینهٔ واقعی ناگهان پدیدار می‌شوند و تعدد حوادث به جز سردرگمی نتیجهٔ دیگری برای فیلم ندارد، اما به دلیل موضوع انسانی و چرخش بحرانی از سوی فیلمهای پر زد و خورد و خشن قبلی به سوی موضوعی لطیف و ساده خود می‌تواند یك نقطهٔ عطف در کار فیلمساز به حساب آید.

صنوبرهای سوزان ساخته عباس شیخ بابایی یك فیلم بی‌در و پیکر و متزلزل است. با شخصیت‌پردازیهای ناقص، آدمهایی که هیچوقت درست شناخته نمی‌شوند و میزانسنها و بازیهایی تئاتری. فیلمساز می‌خواهد حادثهٔ واقع شده در خانه و خود خانه را به کل جامعه تعمیم دهد اما درویش یك فیلم با روابط و آدمهایی غیرایرانی است که مثل همتای دیگر خودش (پرواز پنجم ژوئن) به مسائل هواپیما و آدم‌ربایی و کشورهای خارجی می‌پردازد. اما در این میان چیزی که مشخص نمی‌شود روابط آدمها، شخصیت آنها و بررسی مسائلی است که اطرافشان را احاطه کرده است.

ریحانه ساختهٔ علیرضا رئیسیان سعی دارد به زندگی زن محروم و دردمند ایرانی بپردازد اما در گیر و دار فرم، ساده کردن روابط، و کندی ریتم فیلم تمام مسائل مطروحه از بین می‌رود و آنچه باقی می‌ماند درواقع هیچ چیز نیست. شاید اطلاق سینمای خنثی به فیلم ریحانه- و امثال آن- از همین خاصیت بی‌آزاری و «تلطیف» شدگی فیلم ناشی می‌شود. به نظر می‌رسد کارگردان آنقدر که در گیر و دار حرکات دوربین و آدمها بوده به فکر پرورش شخصیت زن و آدمهای دور و برش نبوده است. و به این ترتیب با یك سری آدمهای بی‌ریشه و تیپهای کلیشه‌ای روبروئیم و نه آدمهای واقعی. و لاجرم حوادثی نیز که از اعمال این آدمها جاری می‌شود نیز به همین اندازه جعلی است.

بچه‌های طلاق ساخته تهمینهٔ میلانی جزء آن دسته از فیلمهای ضدمردی قرار می‌گیرد که با آثار ضد خود هیچ تفاوت خاصی ندارد. به همان اندازه که فیلمهای بی‌پایهٔ ضد زن، برای بد بودن زنهای خود دلیل می‌آورند، خانم میلانی هم می‌آورد. مردهای فیلم یا سالها قبل زنشان را طلاق داده‌اند و حالا دارند تاوانش را پس می‌دهند یا اینکه در حال طلاق دادن هستند که مطمئناً تاوانش را پس خواهند داد. مگر اینکه دست غیب فیلمساز از این اتفاق نامیمون جلوگیری کند و قضایا به خوبی و خوشی تمام شود.

تا مرز دیدار ساخته حسین قاسمی جامی با در دست داشتن یك موضوع نسبتاً جذاب، اما بیشترین مشکل خود را از عدم پرورش صحیح این مضمون و همچنین ساخت شتابزده و ساده‌انگارانهٔ فیلم دریافت می‌کند.

دزد عروسکها ساخته محمدرضا هنرمند با به‌کارگیری یك فضای فانتزی، آواز، رنگهای شاد و اکبر عبدی در یك گریم عجیب و غریب توانست سیل تماشاگران خسته از فیلمهای یکنواخت را به سوی خود جلب کند و به فروش بسیار خوبی دست یابد. با این حال دزد عروسکها فیلم موفقی نیست و این عدم توفیق از عدم انسجام داستانی، شخصیتی و ساختی فیلم ناشی می‌شود. فیلم بین واقعیت و افسانه و شخصیت‌های آن بین افرادی واقعی یا عروسکهایی جادویی معلقند. بسیاری از حوادث و ماجراهای فیلم نیز تقلیدی از فیلمهای مشابه غربی است که البته در ساخت نیز نمی‌تواند به پای آنها برسد.

با ساختار سینمایی بسیار ضعیفی که فیلم دارد این بیشتر به یك شوخی می‌ماند.

باغ سید ساخته محمدرضا اسلاملو عدم اطلاع و شناخت کافی فیلمساز از فیلمسازی را نشان می‌دهد. موضوع پراکندهٔ فیلم با چرخش‌های ناگهانی، تماشاگر را از دنبال کردن قصهٔ اصلی بازمی‌دارد و آدمهایی که تا آخرین لحظه هم به درستی شناخته نمی‌شوند نیز همچنان به یکدستی فیلم لطمه می‌زنند.

آخرین پرواز ساختهٔ محمدرضا

دزد عروسکها به دلیل همان مسائل مطروحه پرفروشترین فیلم این ماه و پرفروشترین فیلم این سال می‌شود. با فروش ۲۴ میلیون تومان. آخرین پرواز به ضرب انفجارهای پی‌درپی، هواپیماهای جنگنده، آدم دزدی و بزن‌بزنهای جانانه ۱۰ میلیون می‌فروشد. بچه‌های طلاق به‌رغم مایه‌های تماشاگرپسندش ۴/۹ میلیون فروش می‌کند. باغ سید فیلم بعدی این ماه موفق می‌شود ۳/۴ میلیون بفروشد و بالاتر از فیلمهای دل نمك با ۲/۷ میلیون، ریحانه با

۲/۲ میلیون، تا مرز دیدار با ۱/۸ میلیون، آب را گل نکنید با ۱/۷ میلیون و صنوبرهای سوزان با ۱/۳ میلیون می ایستد. فیلمهایی که به دلیل ضعف‌های تکنیکی و محتوایی هیچکدام نتوانستند به فروش قابل توجهی دست یابند.

● تیر

در این ماه پنج فیلم بر پردهٔ سینماها راه یافت. **ساوالان** ساختهٔ یدالله صمدی فیلم ضعیفی بود که تمام انتظارات موجود در بین دوستداران آثار این فیلمساز را نقش بر آب کرد. صمدی که از ابتدای فیلمسازی تا به آخرین فیلمش (ایستگاه) گام به گام جلو آمده و در هرفیلم‌به یك تجربهٔ جدید دست زده بود، در ساوالان ناگهان همهٔ آثار قبلی را به هم ریخت و یك فیلم تجاری مغشوش و بی‌ساختمان و ساده‌انگارانه را روانه بازار کرد. ساوالان با آدمهایی یك بعدی، داستانی سهل و ساده و پرداختی ابتدایی حتی نمی‌تواند گوشه چشمی هم به منبع برداشت قصه‌اش (هفت سامورایی) هم داشته باشد.

هامون ساخته داریوش مهرجویی یك معجون درست و حسابی از فلسفه، عرفان، سیاست، روشنفکری و فیلمسازی است. یك کار بی‌ثبات و ناپایدار که نه آدمهایش رنگی از واقعیت دارند و نه آنچنان که مورد ادعای فیلمساز است هیچکدام از این آدمها و حوادث قابل تعمیم به کل جامعه و روشنفکران. برداشت مهرجویی از جامعه و ساختارهای آن، برداشتی ساده‌انگارانه و تك‌بعدی است. الهامهای خاصی در جهت دست‌یابی به آنچه که از قبل اندیشیده شده است و نه به واقعیتها. چیزی مثل همان فیلم قبلی‌اش: مدرسه‌ای که می‌رفتیم.

مهاجر ساختهٔ ابراهیم حاتمی‌کیا، اما در مقابل، فیلمی ساده، با چهارچوب و ساختمانی مشخص و متکی بر آدمهایی واقعی است که قابل تجربه و لمس هستند. چه در تنهایی و چه در حوادثی که اطرافشان را فرا گرفته است. سیر تکامل یابندهٔ هواپیمای کوچك (مهاجر) از یك ماشین ساده تا یك عامل ارتباطی معنوی یکی از اساسی‌ترین ایده‌های فیلم است که با پرداخت منطقی حاتمی‌کیا در جای درست خود هم می‌نشیند.

شب دهم ساختهٔ جمال شورجه موضوع نسبتاً جذابی را برگزیده است اما متأسفانه با پرداخت سُست و عدم پرورش صحیح شخصیتها و ماجراها همین موضوع نیز از کف‌رفته و چیز زیادی از آن در فیلم باقی نمی‌ماند.

کاکلی ساخته فریال بهزاد فیلمی است که می‌کوشد با داستانی قدیمی و ایرانی، کودکان را به سوی خود جلب کند. اما ساختار ضعیف و بی‌منطق فیلم و ماجراهای اساساً بدون پسزمینه هیچگونه نه قدرتی در کشاندن تماشاگر خردسال به سوی خود ندارد. و دریغ از این تلاش برای برگرداندن فضایی ایرانی در یك فیلم کودکان که این چنین ساده‌انگارانه شکست می‌خورد.

از میان فیلمهای این ماه هامون به ضرب تحرك فوق‌العادهٔ فیلم، داستان جذاب، فضاهای لوکس، موسیقی، دکور، فیلمبرداری و... می‌تواند ۱۶/۵ میلیون فروش کند و به مقام چهارم فروش در طول سال ۶۹ دست یابد. ساوالان نیز به کمك صحنه‌های مهیج/ کمیك خود به فروش ۱۲/۳ میلیونی دست می‌یابد تا ردیف ششم از فروش سالیانه را به خود اختصاص دهد. کاکلی با همهٔ افت و خیزهایش ۷/۸ میلیون می‌فروشد. مهاجر که فضای ساده و کم‌حادثه‌اش تماشاگر تفنن‌پسند را جلب نمی‌کند ۶/۴ میلیون می‌فروشد و شب دهم با وجود بی‌رمق بودن خود ۵ میلیون عایدی کسب می‌کند.

● مرداد

در این ماه چهار فیلم به اکران سینماها راه یافت. **مادر** ساخته علی حاتمی فیلم ضعیفی بود که با ارائه یك فضای جعلی و خوشمزگی‌های کشاورز توانست تعداد کثیری تماشاگر را به سالن سینماها بکشاند. فیلم با یك دکوپاژ ژومیزانس ابتدایی، صحنه‌های بی‌رمق، و بی‌منطقی کامل در حوادث و ماجراها، نه‌تنها از شناخت مادر عاجز بود که آدمهای دیگرش را هم به اندازهٔ یك سر سوزن نمی‌شناخت. فیلم لبریز بود از دیالوگهای پراصطلاح شاعرانه‌ای که با پس و پیش کردن افعال و آوردن کلمات بی‌ربط در جملات بی‌ربطتر، قصد خنداندن مردم را داشت.

جستجوگر ساخته محمد متوسلانی آخرین حلقه از حلقه‌های متعدد فیلم عرفانی بود که در این ماه ظاهر شد. یك داستان افسانه‌ای با نتیجهٔ اخلاقی به سبك و سیاق فیلمفارسی و البته با رنگ و لعابی بیشتر و عرفان مد روز. وسوسه‌های شیطانی و پایمردیهای قهرمان و الی آخر. مجموع فیلمی سردرگم، بی‌هویت و فاقد اصالت که

تنها به زور لباس و دکور خود را ایرانی می‌نمایاند و بس.

عبور از غبار ساخته پوران درخشنده همچنان پایداری سازنده‌اش را در ساختن فیلمهای عاطفی و خانوادگی نشان می‌دهد و البته در این میان به مرزهای تکنیکی قابل قبولی هم دست یافته است. فیلم اگرچه از دیگر ساختهٔ همین فیلمساز (پرندهٔ کوچک خوشبختی) جلو نمی‌افتد اما در خلق فضایی سینمایی و روابط ما بین آدمها موفق می‌نماید.

در جستجوی قهرمان اولین ساخته محمدرضا آشتیانی یک فیلم جنگی با مایهٔ تحول است. اما تحول مطرح شده در این

فیلم نیز طبق همان کلیشه‌های قبلی در چرخشی غیرمترقبه و بدون پسزمینه روی می‌دهد. شخصیت اول فیلم، هنگامی که در انتهای فیلم دست به نوشتن فیلمنامه می‌برد، واقعاً تفاوت خاصی با اولین لحظات فیلم ندارد و شناختی را که فیلم ادعایش را دارد نشان نمی‌دهد.

در میان فیلمهای این ماه مادر، با همان ترفندهای گفته شده و به کمک یک تیزر جذاب تلویزیونی به فروش معادل ۲۰ میلیون دست می‌یابد تا ردهٔ سوم از فروش سالانه را اشغال کند. عبور از غبار با ۷/۶ میلیون فروش. فیلم دوم این ماه و فیلمهای در جستجوی قهرمان با ۶/۸ میلیون و جستجوگر با ۵/۴ میلیون در ردههای بعدی فروش این ماه جای می‌گیرند.

● شهریور

در این ماه پنج فیلم ایرانی اکران شد.

خواستگاری ساخته مهدی فخیم‌زاده یک فیلم سادهٔ مردم‌پسند بود که با دست گذاشتن بر یک نقطهٔ حساس توانست سیل بی‌شمار تماشاگران را به سوی خود بکشاند تا آنجایی که با وجود قرار داشتن در گروه ج دومین فیلم پر فروش سال شد. موقعیت‌سنجی فیلمساز و نقشی که موضوع در این فیلم بازی می‌کند هرگونه تلاش برای نزدیکی به ساختار متوسط فیلم را لوث می‌کند. بر این اساس پرداختن به آن ضعفها کار چندانی از پیش نخواهد برد جز تکرار مکرر است. علتها را در چنین مواردی باید در جای دیگری جست‌وجو کرد.

پاتال و آرزوهای کوچک ساختهٔ مسعود کرامتی فیلم پرفروش دیگر این ماه بود که کودکان زیادی را به سالنهای سینما کشاند. فیلم با ریتم خوب و تعریف نسبتاً روان یک قصه و ـ البته ـ فضا و داستانی فانتزی، چند شوخی خوب آفریده بود که می‌توانست بر مذاق تماشاگران خویش بیاید و کودکان را نیز به دنبال خود می‌کشاند.

ای ایران ساختهٔ ناصر تقوایی به‌رغم تمام ایراداتی که از گوشه و کنار بر فیلم گرفته شده از نظر سینمایی یک کار دقیق بود که قدرت فراوان تقوایی در شناخت ابزار کار و تسلط در کارش را نشان می‌داد. جدا از مسائل محتوایی و نوع نگاه به قضایا (و به‌خصوص به انقلاب)، تأکید بر ساختار فیلم و نگرش فنی فیلمساز به قضایای فیلم است و مهارتی که از خود نشان می‌دهد.

پول خارجی ساخته رخشان‌بنی‌اعتماد کارکردی همچون ساوالان دارد. یعنی به هم ریختن تمام پیامدهای فیلمهای قبلی فیلمساز و تبدیل به یک اثر ضعیف و ابتدایی. مشکل اساسی فیلم پیش از ساختار ساده‌انگارانه‌اش به فیلمنامه ضعیف و باری به هر جهت آن بازمی‌گردد. فیلمنامه‌ای که نمی‌داند با موضوع خویش چه کند و آن را نهایتاً از دست می‌دهد. موضوع خوبی که در پرداخت نهایی از کف می‌رود و هیچ می‌شود.

نار و نی ساخته سعید ابراهیمی‌فر به‌رغم تمام جوایز کسب کرده و قضایای آر.سی.سی. فرانسه و غیره، یک فیلم بد است که با هویت جعلی، آدمهای جعلی، فضای جعلی و روابط جعلی در یک محیط جعلی نفس می‌کشد و بی‌هویتی، ساده‌اندیشی، و ساده‌انگاری را تبلیغ می‌کند.

در این ماه خواستگاری با ۲۲/۱ میلیون تومان پرفروش‌ترین فیلم ماه و دومین فیلم پرفروش سال می‌شود. در حالی که نار و نی با ۱/۶ میلیون کم‌فروشترین فیلم این ماه است. فیلمهای دیگر به ترتیب پاتال و آرزوهای کوچک با ۱۳/۳ میلیون، ای ایران با ۷/۳ میلیون و پول خارجی با ۴ میلیون فروش هستند.

● مهر

در این ماه پنج فیلم ایرانی به پردهٔ سینماها راه یافت. **مرگ پلنگ** ساختهٔ فریبرز صالح یک فیلم تجاری بدساخت و ضعیف بود. از آن جمله فیلمهایی که به فیلم تهیه‌کننده معروف است و بیشتر از هرچیز در صدد اجرای اهداف او است. که البته در مورد این فیلم با اجرای ضعیفی که داشت این هدف هم به سرانجامی نرسید.

رانده شده ساخته جهانگیر جهانگیری

و **وسوسه** ساخته جمشید حیدری هر دو از ضعیف‌ترین ساخته‌های سال بودند. با طرح داستانی ناقص، روابط و اعمال نامعقول آدمها و سیر سردرگم حوادث. نکتهٔ جالب که دومین مورد تشابه دو فیلم است بازی رضا رویگری در هر دو فیلم روی اکران بود. **کلید** ساخته ابراهیم فروزش و **مشق شب** ساخته عباس کیارستمی هر دو از محصولات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان در این ماه به روی اکران رفتند. اولی با یك اکران کوتاه مدت و نامعقول و دومی با اکرانی نسبتاً موفق.

کلید براساس فیلمنامه‌ای از کیارستمی ساخته شده بود، همان دلمشغولیهای قبلی این فیلمساز را به همراه دارد و با پرداخت قابل قبول فروزش بدل به یك فیلم قابل تأمل می‌شود. اما مشق شب با داعیه‌های یك تحقیق و جملات گول‌زننده‌ای مثل تماشای این فیلم برای افراد کمتر از فلان ممنوع است، با بدترین ساختار ممکن از حیطه تحقیق پا بیرون می‌گذارد و در تلاش برای واقعی نمایاندن عناصر واقعی و کشاندن فیلم به حیطه مصاحبه/ بازجویی عملاً از اهداف خود بازمی‌ماند و بدل به فیلمی خسته‌کننده می‌شود که نه تحقیق است و نه فیلم سینمایی.

در این ماه مرگ پلنگ با فروش ۸/۲ میلیونی در ردهٔ اول فروش این ماه می ایستد رانده شده و وسوسه هر دو با فروش ۴/۱ میلیونی به سومین مورد تشابه میان خود می‌رسند. مشق شب موفق می‌شود که ۳/۵ میلیون فروش داشته باشد و کلید با ۵۵۰ هزار تومان کم‌فروشترین فیلم سال می‌شود.

● آبان

در این ماه دو فیلم ایرانی نمایش داده شد. **دخترك کنار مرداب** دومین ساخته علی ژکان که اصلاً نمی‌تواند گوشه‌ای از موفقیت او در مادیان را تکرار کند. یك فیلم سرد و بی‌رمق که با یك نگاه سهل انگارانه به موضوع و ساخت سینمایی به‌وجود آمده و هیچکس را از سینما راضی بیرون نمی‌فرستد. **راز کوکب** ساخته کاظم معصومی با محور قرار دادن یك راز در طول فیلم، سعی می‌کند تماشاگر را به دنبال خود بکشاند و البته در این قصد خود هم تا حدود زیادی موفق می‌شود. با این حال ریتم فیلم

به نسبت ماجرا و سیر حوادث آن اندکی کند است.

دختـرک کنـار مرداب با فروش ۳/۴ میلیون فیلم اول و راز کوکب با ۲ میلیون فروش، دومین فیلم این ماه می‌شود.

● آذر

در این ماه پنج فیلم به نمایش گذاشته شد. **دندان مار** ساخته مسعود کیمیایی که یکی دیگر از فیلمهای مطرح سال پیش بود. فیلمی با درونمایهٔ اجتماعی که وضعیت روز کشـور را مدنظر داشت. دندان مار به‌رغم لحظات فکر شده و دیدنی و به‌رغم اصرار خاص کیمیایی بر مانـدن و فیلم ساختن، فیلمی که مورد انتظار باشد و آن انتظارات را برآورده کند، نیست. ضعف‌های اساسی در کارگردانی و به‌خصوص فیلمنامه‌نویسی همچنان با کیمیایی دست به گریبان است.

زمـان از دست رفتـه ساختهٔ پوران درخشنده دومین فیلم این فیلمساز است که در سال ۶۹ به روی اکـران می‌رود والبته همچنـان با همان درونمایهٔ اساسی ارتباط میان انسانها و بررسی این ارتباط با زندگی یك زن. اما سادگی فیلم قبلیش را فاقد است.

شب بیست و نهم ساختـه حمیـد رخشانی دومین فیلم این فیلمساز پس از راه دوم اسـت و گرایش ناگـهـانـی او از یك سینمـای خانـوادگی به سوی یك سینمای وحشت‌زا را نشـان می‌دهـد. وحشتی که البتـه بیشتـر از هرچیـز به سبب حرکت دوربین، نورپـردازی، و موسیقی به‌وجـود می‌آیـد تا یك تعلیق درونی. به این مسئله باید داستان چند پاره و بی‌سر و ته فیلم را نیـز اضـافه کرد که در بی‌رمق کردن فیلم بی‌تأثیر نبوده است.

تماس ساخته خسرو ملکان سعی دارد ابعاد یك شوخی و کشانده شدن آن به یك مسئـله خانـوادگی را نشـان دهـد. فیلم همچون دیگر آثار ملکان خانواده را مدنظر دارد و سعی می‌کند وجوه مختلف آن را به معرض نمایش بگذارد. اما همچنان در نشان دادن این وجوه مختلف ناتوان می‌نماید.

بازی تمـام شد ساخـتـه مهـدی صباغ‌زاده فیلم قابل حدسی از این فیلمساز است. یك اثر تجاری با ساختاری متوسط که برای تماشای عامهٔ متوسط سینما روساخته شده است و البته با آنها ارتباط نسبتاً قابل قبولی هم برقرار می‌کند. ریتم خوب فیلم از مزایـای آن است که تمـاشـاگـر را بدون خستگی به‌دنبال خود می‌کشاند.

در این ماه شب بیست و نهم با به‌وجـد آوردن تمـاشـاگـر در صحنـه‌های توأمان وحشت‌زا و گریه‌آور، فروش ۷/۴ میلیونی را نصیب خود می‌کند. دندان مار نیز با همهٔ افت و خیزهایش ۶/۵ میلیون می‌فروشد. بازی تمام شد فروش ۶ میلیونی می‌کند و تماس نیز با ۳ میلیون کم‌فروشترین فیلم این مـاه می‌شود.

● دی

شور و شوق جشنوارهٔ فجر طبق معمول اکران عمـومی فیلمها را تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد و ماههای پایانی سال را از این لحـاظ بی‌رونق می‌کند. در این ماه دو فیلم **شکار خاموش** و **دو سرنوشت** اکران عمومی گرفتند.

شکار خاموش ساخته کیومرث پوراحمد فیلم نسبتاً مفرحی بود که به وقایع زندگی یك شکاربان و پسرش در یك جنگل می‌پرداخت و توانسته بود کلیت نسبتاً قابل قبولی از داستان خود ارائه دهد. دو سرنوشت ساختهٔ مهران تائیدی یك فیلم ضعیف و پراکنده بود که هیـچ حرف خاصی برای گفتن نداشت. شکار خاموش با ۴/۷ میلیون فیلم اوّل این ماه و دو سرنوشت با ۳/۸ میلیون فیلم بعدی این ماه از لحاظ فروش بود.

● اسفند

بی‌رونقی اکـران عمـومی پس از پایان جشنواره و در حول و حـوش رسیدن سال جدید به منتها درجهٔ خود می‌رسد. اسفند بی‌رونق‌ترین ماه اکران عمومی است که بهتر است برای آن فکـری شود. در این ماه تنها یك فیلم، **فـانی** ساخته افشین شرکت، به روی پرده آمد که آن هم یك فیلم معمولی با ساخت و پرداختی معمولی‌تر بود و البته با توجه به مضمون فیلم و بی‌رقیب بودن آن در اکران اسفند ماه توانست با فروش نسبتاً خوبی هم روبرو گردد.

■

مجموع فروش فیلمهای ایرانی در تهران تا اواسـط اسفند ماه چیزی حدود سیصد میلیون تومان است و با این رقم میانگین هر فیلم ایـرانی چیزی حدود ۶ میلیون تومان می‌شود. این رقم اگرچه نسبت به میانگین فروش سال قبل رقم امیدوارکننده‌تری است اما همچنان رقم مطلوبی به‌شمار نمی‌رود. خصـوصـاً آنکه این رقم بیشتر از هرچیز حاصل فروش بسیار خوب چند فیلم پرفروش سال است و نه فروش نسبی اکثریت فیلمها.

و بالاخـره اینکـه **درد عروسکها** با فروش ۲۴ میلیـون تومان و **کلید** با ۵۵۰ هزار تومـان پرفـروشتـرین و کم‌فروشترین فیلمهـای سال بودنـد. به این ترتیب فکـر نمی‌کنم چیز دیگری برای گفتن باقی مانده باشد.

● جایگاه انیمیشن در سینمای ایران

گفتگو با فیلمسازان جوان انیمیشن

انیمیشن در قویترین و سریعترین اشکال می‌تواند وسیله بیان افکار، عقاید و ایده‌آلهای بشری باشد و به بهترین شکل در خدمت آموزش و تبلیغات قرار گیرد. امروز، کشورهای مختلف در ساختار اجتماعی فرهنگی خود، سرمایه‌گذاری بسیاری روی این هنر می‌کنند در کشورمان ـ چه قبل و چه پس از انقلاب ـ انیمیشن مورد توجه عده‌ای از هنرمندان قرار گرفته است. در این میان، گروهی با نگرشها و شیوه‌های جدید، مشتاقانه موضوعات و ارزشهای خاصی را در انیمیشن دنبال می‌کنند. گروه اخیر، فیلمسازان جوان انیمیشن هستند که در گفتگویی که در پی می‌آید با تفکرات و مشکلات آنها آشنا می‌شویم.

مسئول برگزاری گفتگو، آقای ناصر گل‌محمدی، متولد ۱۳۳۹ در زنجان است. وی فارغ‌التحصیل اولین دورهٔ رشتهٔ کارگردانی انیمیشن از دانشکدهٔ صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران، و از سال ۶۷ در این دانشکده به فعالیت آموزشی مشغول است. از ایشان فیلم هفت دقیقه‌ای انسان وخط، در بخش مسابقه هفتمین جشنواره فیلم فجر و بخش مسابقهٔ فستیوال ۱۹۹۰ اشتوتگارت به نمایش درآمده است. دیگر کارهای او عبارتند از: فیلمهای انیمیشن آموزشی در ارتباط با مصرف دارو و آکوستیک. چندین تیراژ فیلم، میان پرده‌های تبلیغاتی و نه دقیقه انیمیشن علمی برای فیلم مستند «گاز، از استخراج تا مصرف».

خانم نسرین قلی بیگیان متولد ۱۳۴۰ در تهران و فارغ‌التحصیل اولین دورهٔ رشته کارگردانی انیمیشن از دانشکدهٔ صدا و سیماست و از سال ۱۳۶۷ در واحد انیمیشن شبکه اول سیمای جمهوری اسلامی ایران مشغول فعالیت است. از کارهای وی فیلم انیمیشن آموزشی «زمانبندی در انیمیشن» (۷ دقیقه) می‌باشد.

آقای اسدالله بیناخواهی هم اکنون دانشجوی گرافیک دانشکدهٔ هنرهای زیباست. بیناخواهی که در مرکز فیلمسازی سینمای تجربی دوره‌ای دو ساله را گذرانده، در بخش سینمای تجربی وزارت ارشاد اسلامی فعالیت می‌کند. اولین فیلم انیمیشن خود را به نام «خبر روز» به عنوان پایان نامه تحصیلی در مرکز سینمای تجربی کار کرده است.

آقای اسماعیل شرعی متولد ۱۳۴۲ در تهران است و از اوّلین دورهٔ رشتهٔ کارگردانی انیمیشن در دانشکده صدا و سیما، فارغ‌التحصیل شده است. کارهای او عبارتند از: پیشرفت (۹ دقیقه)، تکنولوژی (۶ دقیقه) و کارگردانی فیلمهای مستند، ویژه برنامه‌سقوط، آزادسازی و بازسازی خرمشهر و نیز کارگردانی مستند معرفی شیلات شمال برای واحد برون مرزی صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران.

شرعی: من یك دوربین ۱۶ میلیمتری کوکی و یك میز ساده انیمیشن تهیه کرده و به جای اینکه پول خود را صرف هزینه‌های تقریباً واجب روزمره زندگی بکنم، وسیله و فیلم و کاغذ می‌خرم و تجربه می‌کنم. قبل از دانشکده هم تجربیاتی در زمینهٔ تك‌فریم عروسکی به وسیله دوربین هشت میلیمتری داشتم. در آموزش انیمیشن از راهنمایی و استادی آقایان زرین‌کلك، دشتبان، علیمراد و توکلیان برخوردار بوده‌ام.

بیناخواهی: کارم را با تجربه هشت شروع کردم. سپس در مرکز آموزش فیلمسازی باغ فردوس با واحد درسی «آشنایی با انیمیشن» به استادی آقای توکلیان به سمت این رشته گرایش پیدا کردم و پایان نامه‌ام را هم در این رشته ارائه کردم. پس از آن روی تیتراژ فیلمهای دوستان کار می‌کردم. بعد، در دانشکده هنرهای زیبا در آتلیه انیمیشن به اتفاق آقای شجاعی یك فیلم کار کردیم.

قلی‌بیگیان: بنده در واحد انیمیشن شبکه اول مشغول هستم در آنجا کارسل انیمیشن Sellanimation (طلق انیمیشن) معمول است و به دلیل نوع کارهایی که رجوع می‌شود این تکنیك جدی گرفته می‌شود. شاید یك دلیلش این باشد که فیلمهایی که تکنیکهای دیگر را می‌طلبد کار نمی‌شود و دلیل دیگرش شاید عدم آشنایی به آن تکنیکها باشد. برای مثال ما در محیط کاری خود امکانات انیمیشن سه بعدی که شاخه‌ای اصلی را در انیمیشن تشکیل می‌دهد تاکنون نداشته‌ایم.

گل محمدی: آقای شرعی ممکن است به طور خلاصه کمی راجع به انیمیشن بگویید.

شرعی: انیمیشن مثل کنسروی کمپرس شده از همه هنرهاست. در انیمیشین داستانها و تفکرات خلاصه و آنالیز می‌شود. آن خلاصه‌ها خلاصه‌تر می‌شود و در نهایت خلاصه‌ای به دست می‌آید همچون یك فریاد و ضربه. حرکت اگر در سینمای زنده انتقال طبیعی و واقعی آن است و نه برداشتی از حرکت طبیعت، اما در انیمیشن همان برداشت و ذهنیت انیماتور از حرکت می‌باشد که شکل فانتزی و اغراق شده آن را به کاراکتر انتقال می‌دهد.

گل محمدی: در این گفتگو مقصود این است که بدانیم چگونه می‌توان انیمیشن را در جامعه سینمایی رواج داد و شکل درست رواج و حمایت از این هنر چیست؟

بیناخواهی: ما چه کسانی را داریم؟ آقای زرین‌کلك که در کشور خودمان فیلم نمی‌سازد و باعث تأسف است، آقای پرویز نادری که کسی حمایتش نمی‌کند. افراد بسیاری را داریم که از طریق انیمیشن نتوانسته‌اند به‌جایی برسند. انیمیشن نیمه جان ما هرروز ضعیف و ضعیف‌تر می‌شود. سالهای زیادی از انیمیشن خوب و درست عقب مانده‌ایم، سالهای زیادی است که فیلم انیمیشن ندیده‌ایم.

قلی‌بیگیان: بنده فکر می‌کنم باید شناخت مسئولین و مدیریتهای فرهنگی جامعه دراین زمینه بالا برود. انیمیشن رشته پرهزینه و گرانی است اما ارزشها و کارآییهای فراوان انیمیشن بسیار ارزشمندتر از هزینه صرف شده می‌باشد.

شرعی: مشکلات انیمیشن، گرانی اجناس، معیارها و ایده‌آلهای فرهنگی خاص است که قابل پذیرش خریداران نیست، عدم شناخت درست رسانه فوق در جامعه و برخورد غلط با آن است. نمی‌توان گفت چرا. زیرا برای تمامی چراها هنگامی می‌توان پاسخ درست پیدا کرد که فیلمسازان انیمیشن یك اتحادیه داشته باشند. آن وقت می‌توان پرسید چرا آسیفای* ایران عمل نمی‌کند؟ چرا آسیفای ایران تشکیل می‌شود اما فیلمسازان انیمیشن درصدی بسیار پایین از اعضاء را تشکیل می‌دهند؟

گل محمدی: پس وظیفه به ما حکم می‌کند، دنبال راه‌حل بگردیم.

قلی بیگیان: زمانی مسئولین امر می‌توانند این مشکلات را پذیرفته و حل نمایند که براهمیت مسئله واقف شوند و بهای کافی به این رشته بدهند.

شرعی: افرادی به دنبال انیمیشن می‌روند که به آن عشق می‌ورزند. اگر این افراد را پیدا کرده و تحت یك سازماندهی دور هم جمع کنیم، انیمیشن وضع بهتری خواهد داشت، ضمناً سازمانها و ارگانهایی که در این امر پیشقدم می‌شوند باید بتوانند تا حد قابل قبولی مسائل مادی را رفع کنند تا ذهنیت فیلمساز کاملاً فرهنگی و در راستای هدفهای راستین این رسانه بیانی فصیح و وسیع باشد.

گل محمدی: آقای شرعی ممکن است راجع به آسیفا بگویید؟

شرعی: کلمه آسیفا مخفف انجمن جهانی فیلمسازان انیمیشن است. این انجمن شعبه‌ای هم در ایران دارد که بانی این شعبه آقای زرین‌کلك است. وظیفهٔ آسیفا، دادن جدیدترین اطلاعات، اخبار و برقراری ارتباط بین فیلمسازان انیمیشن و ارتباط آنها با فستیوالها می‌باشد.

قلی بیگیان: آشنایی با تکنیکها و فیلمهای جدید از جمله اهدافی هستند که آسیفای ایران باید با ایجاد ارتباط بین‌المللی دنبال کند. و این انجمن می‌تواند، محلی برای رشد و پیشرفت فیلمسازان بوده، خلأ دوری و کمبود ارتباط برون مرزی را جبران کند. انجمن می‌تواند کانال تماسهای مطبوعاتی و نشریه‌ای را برای دانشجویان و فیلمسازان هموار نماید. ما هنوز تنها منابعی که داریم همان چند کتاب ترجمه شده و نشدهٔ قدیمی است که بارها و بارها ورق زده و تکرار نموده‌ایم. حال شما بگویید چگونه می‌توان از نظر فرهنگی بارور شده و جهشی داشته باشیم که خود را هم‌ارز و همسنگ دیگران ببینیم.

گل محمدی: مشکل دیگری که با آن روبروییم، عدم آشنایی مردم، نهادها و سازمانها با انیمیشن است.

شرعی: به عقیده من، انیمیشن هنوز به عنوان رسانه‌ای کامل، شناخته شده نیست. رسانه‌ای است که در کنار و مکمل فیلمهای زنده قرارش می‌دهند و هنوز اکثر فیلمسازان انیمیشن در ایران تیتراژ سازهای فیلمسازان سینمای زنده محسوب می‌شوند.

گل محمدی: آقای شرعی به نظر شما علت ضعیف بودن انیمیشن‌های ایرانی در چیست؟

شرعی: بودجه و تهیه کننده. تهیه کنندگانی که با سرمایه‌گذاری روی فیلمهای زنده بعد از اکران چندین برابر پول خود را برداشت می‌کنند چنین اطمینانی را در بازگشت پولشان در مورد انیمیشن ندارند. حال آنکه در خارج از ایران برای ساخت این گونه فیلمها سرمایه‌گذاری فراوان می‌شود.

گل محمدی: البته بودجهٔ ساخت یك بعد مشکلات است اما نمی‌توان همه چیز را نهفته در آن دانست.

بیناخواهی: مشکل این نیست که چرا مردم فیلم انیمیشن را نمی‌شناسند، چرا فیلم من را نمی‌بینند، چرا من را نمی‌شناسند. شدیداً اعتقاد دارم که باید زمین انیمیشن شخم‌زده شود بذر پاشیده و از بذرهای پاشیده شده حمایت شود و این بذرهای حمایت شده هستند که در نهایت رشد کرده و بار خواهند داد وگرنه با یك بذر، که در زمین شخم نزده به طور تصادفی، رشد کند انیمیشن این مملکت حیات نخواهد داشت. من اعتقاد دارم که در حال حاضر ما انیمیشن نداریم. البته بوده‌اند جرقه‌هایی که مثل صاعقه درخشیده ولی افول کرده‌اند. این افراد کجا هستند. نیستند، خلأ آنها را چه کسانی پُر کرده‌اند. هیچ کس.

اگر ما حرفی برای گفتن داریم. اگر پیام و انقلاب ما فرهنگی است، ما باید فرهنگمان را در قالب تصویر بیاوریم. شعار من را یك افغانی یا یك ژاپنی نمی‌فهمد اما زبان تصویر را آن آفریقایی هم می‌فهمد.

گل محمدی: این بذر را چطور می‌شود پاشید؟

شرعی: مؤسسهٔ فیلمسازی «نشنال فیلم بردآف کانادا» با حمایت از تمامی افراد صاحب ذوق و مستعد، با قرار دادن امکانات و بودجه در اختیار آنها، تحولی عظیم در دنیای انیمیشن به وجود آورده و زمینه‌ای فراهم کرده است که بسیاری از فیلمسازان خوب دنیا را جذب کانادا نموده است و این مؤسسه امروز صاحب سبك و مکتب می‌باشد. بخش دولتی در کشور ما باید روش کانادا را درپیش بگیرد تا جوانان با ذوق که شکل گرفته در فرهنگ این مرز و بومند بتوانند به وظیفهٔ خود عمل نمایند.

گل محمدی: الگویی که ترسیم نمودید درست، اما حرکت باید دو جانبه باشدیعنی نیروها نباید ساکت بمانند تا با سلام و صلوات دنبالشان بگردند. باید خودشان انرژی گذاشته و در تحریك مسئولین علاقه‌مند، کوشا باشند. در کنار فعالیتهای بطیء کانون، تاسیس رشته انیمیشن در دانشکده صدا و سیما، فعالیت انیمیشن تجربی در وزارت ارشاد و توجهات و گرایشات اخیر سازمان تبلیغات اسلامی نسبت به انیمیشن جای امیدواری فراوان دارد. زیاد هم نمی‌توان سخت گرفت و گفت «نمی‌شود».

قلی بیگیان: بنده هم معتقدم در این امر باید یك پایگاه قوی پیشقدم شود.

شرعی: سه پایگاهی که نام بردید همگی به نوعی بذرپاشی، آب‌دهی و کنترل تا مرحله نهال شدن را به عهده دارند که معمولاً دراین شرایط تشکیلات و نیروها انسجام خود را از دست داده و نیمه کاره و سردرگم هرز می‌روند و پرواضح است بعد از خشکیدن نهال، دیگر نمی‌شود کاری انجام داد. وقتی یك فیلمساز جوان با مشکلات مادی روبروست نمی‌تواند یك زمان طولانی را جهت ساختن فیلم انیمیشن برای دل خودش سپری کند و در نهایت جذب بخشهایی می‌شود که زودتر جوابگوی حوایج مادیش باشد.

یك اصل همیشه وجود دارد اگر آموزش و حرکت، صحیح باشد همیشه باید شاهد یك سیر صعودی باشیم تا در این میان فیلمسازان جوان بهتر بتوانند از تجربیات فیلمسازان پیش‌کسوت استفاده کرده و کارهای بهتری هم عرضه نمایند. همگی می‌دانیم که واحد انیمیشن تلویزیون یکی از مراکز تولید انیمیشن محسوب می‌شود اما تاکنون در این کار موفق نبوده است چرا که همیشه همچون یك کارگاه صنعتی سرویس دهندهٔ گروههای دیگر صدا و سیما بوده است و هیچگاه فرصت این را نیافته است که به تولید واقعی انیمیشن بپردازد. مسئلهٔ دیگری که وجود دارد نداشتن فیلمنامه‌نویس انیمیشن در ایران است. کارگردان انیمیشن، فیلمنامه را هم خودش تهیه می‌کند و حتی در بسیاری از مواقع فیلمبرداری کار را هم می‌دهد. بنابراین

تمامی این تخصصها که هرکدام یك انرژی و استعداد خاصی می‌طلبد موجبات سستی و ضعف فیلم را فراهم می‌سازد. هنوز ما شاهد یك گروه کلاسیك و منسجم نبوده‌ایم. علت هم این است که اکثر هنرمندان تمایل دارند «فردی» کار کنند هرچند که سالها این تجربه انجام شده و راه به جایی نبرده است. مشکل دیگری که منجر به عدم تولید فیلم انیمیشن در تلویزیون یا گروههای دیگر می‌شود، تکیه نکردن بر تولیدات داخلی به علت گرانتر تمام شدن این تولیدات است.

ژاپنیها فیلمهایشان را بسیار ارزان

می‌فروشند و ما هم از آنجا که درپی تأمین برنامه هستیم راضی و خشنود می‌شویم. نتیجه اینکه بچه‌های ما به جای اینکه با قصه‌ها و داستانهای ایرانی آشنا شوند شاهد داستانهای ناهنجار و چهل تکه و از همه جا دزیده شدهٔ ژاپنی هستند.

گل‌محمدی: نورمن مك‌لارن می‌گوید: «چون من یك اسکاتلندی هستم همیشه ساخت فیلمهای ارزان و صرفه‌جویانه، براساس تواناییهای اقتصادی ضعیف جامعه‌ای که در آن متولد شده‌ام را، مورد توجه قرار می‌دادم و در این راستا به دنبال تکنیکها و روشهای جدید می‌گشتم و انتظار هم نداشتم مثل آمریکاییها فیلمهای پرخرج بسازم.» فکر نمی‌کنید بجز مسائل مادی و ایجاد امکانات توسط مسئولین دلایل دیگری هم وجود دارد؟

بیناخواهی: باید یك مرکز تجربی در محیطی پاك و فضایی سالم ایجاد کرد تا انیمیشن ریشه بگیرد این چیزی که الآن وجود دارد ریشه ندارد. با شرایط موجود نمی‌توان از جوانها، از پیش‌کسوتها و از علاقه‌مندان حمایت کرد. من نمی‌توانم برای بچه‌ها آیات قرآن را تفسیر کنم اما می‌توانم با توسل به این‌گونه درونمایه‌ها، با استفاده از تصویر، آنها را راهنمایی کنم.

قلی بیگیان: من معتقدم یا چیزی نباید باشد یا اگر هست باید اصولی و در قالبی درست و اساسی باشد.

گل‌محمدی: من هم می‌دانم که یك فیلمساز انیمیشن با حرکت کند فیلمسازی در این شرایط نمی‌تواند از پشتوانه اقتصادی برخوردار باشد، اما در کنار همه این مشکلات باز هم در معیارها و اندازه‌های مختلفی کار انجام می‌شود. این موضوع مطرح است که اینها چگونه و چرا این کار را می‌کنند؟

قلی بیگیان: همیشه در همین حد بوده و این مقدار در جهت ایجاد تحول در انیمیشن کافی نیست.

شرعی: بله، صرفاً در حد بیان دردها.

قلی بیگیان: من می‌توانم به تمام مشکلات اشاره کنم اما چقدر می‌شود فقط گفت و از گفته‌ها نتیجه‌ای نگرفت.

گل‌محمدی: امیدوارم همان‌طور که قبلاً هم اشاره شد این نشستها بتواند در عین حال که بیانگر دردها و مشکلات فیلمسازان انیمیشن می‌باشد، چاره‌ساز هم باشد.

قلی بیگیان: شاید قبلاً هم در جایی و در زمانی خاص عزمها جزم شده اما تنها چیزی که باقی مانده خاطره‌ای از حرفها و وعده‌ها بوده است.

شرعی: ما بسیار عقبتر از جهانی هستیم که انیمیشن در آن رونق دارد؛ بنابراین تشکیل و فعالیت آسیفای ایران می‌تواند کمك بسیار درخشانی در انتقال تکنیکها و تجربیات جدید آنها به ما بکند. و نیز می‌تواند زمینه‌های ارتباط فیلمسازان داخل و خارج را برقرار نماید. باید نیروهای بالقوه را به فعل تبدیل کرد. پس اولاً نباید مأیوس باشیم، باید ضعفها را یك به یك برطرف کرد، نیازهای مادی افراد را درك کرد، سازمانها و وزارتخانه‌ها را در این جهت توجیه کرده و دوره‌های آموزشی را با کیفیت و مستمراً تشکیل دهیم، و فراموش نکنیم که جوانهٔ تازه رشد یافته را آب دهیم. ما هنوز در انیمیشن بعد از انقلاب به باردهی نرسیده‌ایم.

گل‌محمدی: از آنجایی که انیمیشن کاری گروهی است؛ فکر نمی‌کنید فرار از کار گروهی مشکل دیگری در زمینهٔ ارائه کارهای ارزنده باشد؟

شرعی: انیمیشن هم مثل دیگر اشکال فیلمسازی کاری گروهی است. ما که سالها برای فراگرفتن انیمیشن وقت صرف کرده‌ایم، جایز نیست بی‌تفاوت باشیم. یکی از بخشهایی که می‌تواند امکانات در اختیار علاقه‌مندان جوان بگذارد سینمای تجربی است که در آنجا هم گرایش و آموزش در بخشهای دیگری متمرکز شده است.

قلی بیگیان: واقعاً چرا گرایش به انیمیشن کم است.

گل محمدی: یك دلیلش، مشکل بودن این هنر است. هنرمند انیماتور نتیجه کار خود را در درازمدت می‌تواند ببیند، و برای نیل به حصول آن صبر و تحمل فراوانی لازم است. دیگر اینکه امکانات و تخصص دراین زمینه نسبت به دیگر هنرها کمتر است.

قلی بیگیان: یکی از راههای توسعه انیمیشن، ایجاد یك مرکز صرفاً تجربی است. این مرکز می‌تواند فیلمسازان را حمایت کرده، امکانات لازم را در اختیار آنها قرار دهد تا بتوانند با خیالی آسوده فیلم بسازند.

شرعی: یکی از روشهای توسعه، برگزاری فستیوالها و نشان دادن فیلمهای خوب انیمیشن است، نه فیلمهایی که برای تلویزیون هم مناسب است. همچنین دعوت از متخصصان خوب دنیا و برگزاری سمینارهای انیمیشن یکی از دیگر راهها می‌تواند باشد.

بیناخواهی: با این روشها، ما دیگر شاهد نخواهیم بود که جوانهای علاقه‌مند بنابه دلایل مادی و غیره بعد از ساختن اولین فیلمشان غروب کنند. انیمیشن تواناییهای مضاعف و بی‌شماری را نیازمند است. روحیات سینمایی و تجسمی را با هم می‌خواهد و در کنار اینها صبر و تحمل نیاز

دارد. تازه اگر کسی هم می‌خواهد فرضاً برای بچه‌ها کار کند باید آشنا به دنیای کودکان باشد تا آنها حرف و تصویرش را بپذیرند.

گل محمدی: فیلمهای انیمیشن زیادی برای کودکان می‌بینیم اما کمتر شاهد فیلمی هستیم که خودمان ساخته باشیم. چه دلیلی دارد که نمی‌توانیم برای این قشر کارکنیم؟

قلی‌بیگیان: از اینکه به فیلمهای انیمیشن کودکان نیاز زیادی داریم چشم‌پوشی جایز نیست. سیاستگذاران می‌توانند از این فرصت استفاده کرده و فیلمسازان داخلی را در این زمینه به کار بگیرند که هم برای بچه‌ها فیلم ساخته شود و هم به رشد کل انیمیشن کمك شود. اما متاسفانه چون فیلمهای بیشتر و ارزانتری از خارج به دستشان می‌رسد، راه دوم را برگزیده‌اند.

گل محمدی: اما آنهایی هم که در داخل ساخته می‌شوند معمولاً از نظر کیفیت مشکل دارند.

قلی بیگیان: واضح است، هرچقدر کاری را به ندرت انجام بدهی کمتر پیشرفت می‌کنی. در نتیجه کارهایی که انجام می‌شود چه از نظر محتوا و چه از نظر تکنیك پختگی لازم را ندارد.

گل محمدی: اشاره به محتوا کردید و این برمی‌گردد به سناریو، نظرتان در مورد سناریو چیست؟

شرعی: مسلماً هرکسی توان این کار را ندارد. سینمای کودکان و نوجوانان، برخلاف ظاهر قضیه که ساده جلوه می‌کند اتفاقاً خیلی هم سخت و ظریف است و فیلمساز باید به نکات زیادی توجه داشته باشد.

گل محمدی: به خاطر حاکمیت قصه و روایت، ما در فرهنگ نمایشی خود، به استفادهٔ زیاد از دیالوگ گرایش داریم که باعث می‌شود هنرمندان بیشتر برای بچه‌ها تئاتر عروسکی کار کنند چرا که با استفاده از قابلیتهای تئاتر عروسکی است که می‌توانند در استفاده از دیالوگ موفق باشند. بنابراین هنرمند لزومی نمی‌بیند که از انیمیشن استفاده کند.

شرعی: فقط این نیست. یکی از دلایلی که تئاتر عروسکی بیشتر مورد توجه قرار گرفته است، راحتی آن و پُر کردن سریع طول زمانی برنامه‌هاست. ضمناً این همه فیلمهای انیمیشن دو بعدی از ژاپنیها می‌بینیم که همگی پر از دیالوگ‌اند، بدون اینکه الزامی به ساختن تئاتر عروسکی داشته باشند.

قلی بیگیان: که محتوای بیشتر داستانهایشان نیز نداشتن مادر است.

شرعی: نکتهٔ بسیار ظریفی است، آیا اینها عقده و اضطراب برای بچه‌ها ایجاد نمی‌کنند؟

گل محمدی: متأسفانه باید گفت این روش، سوء استفاده از احساسات و روحیات بچه‌ها می‌باشد.

قلی‌بیگیان: تعبیر خوبی است، سوءاستفاده از احساسات بچه‌ها. من خودم بچه‌هایی را که با چشمانی غمگین و اشك‌آلود تماشاگر این انیمیشن‌ها هستند دیده‌ام. بچه‌ها باید با دیدن برنامه‌های خودشان خستگی مدرسه و فعالیت روزانه را از تن به‌در کنند.

شرعی: این فیلمها باعث انزوا و گوشه‌گیری بچه‌ها می‌شود که نتیجه آن در دوران ورود به اجتماع بروز می‌کند. ضمناً بعضی از فیلمها هستند که از نظر فرم بیان و تکنیك به درد بچه‌ها نمی‌خورند و باید در ساعاتی که بزرگترها پای تلویزیون هستند، پخش شوند.

گل محمدی: از تمام اینها گذشته، فیلمسازان انیمیشن مجموعاً باید در کدام زمینه‌ها بیشتر تقویت شوند؟

شرعی: فیلمسازان انیمیشن ما بیشتر نقاشان و گرافیست‌ها هستند تا کارگردانان و سینماگران. اگر گاهی نقاط قوتی هم دیده می‌شود ناشی از مطالعات فردی بوده است و وابستگی خود را به سینما در اصل به خاطر فیلمبرداری و نمایش آن می‌دانسته‌اند. بیشتر سینمای انیمیشن ما سینمای مؤلف شده است و کارگردان تا آخر کار تك و تنها پیش می‌رود. با اینکه همهٔ ما می‌دانیم نتیجه کار گروهی به خاطر اینکه تخصصهای مختلف در کنار هم قرار می‌گیرند کیفیت بهتری خواهد داشت. فردگرایی در فرهنگ ما تا حدودی وجود دارد. در موسیقی ایرانی هم این روحیه را می‌توانیم حس کنیم.

قلی‌بیگیان: البته به خاطر درست ارائه نشدن این قضیه (کارگروهی) هم می‌باشد.

گل محمدی: بله درست است از همان ابتدا که انیمیشن به ایران وارد شد سعی می‌کردند ابتدائی‌ترین شکلها و اصول انیمیشن در انحصار بماند و این انحصارگرایی رشد کرده. و تبدیل به یك نوع خساست هنری شده است و اولین ثمره‌اش تفکر کار «فردی» است که شدیداً رواج پیدا کرده.

بیناخواهی: این تفکر وجود دارد که اگر کسی در ساخت اثر، فیلمساز را همراهی کند دیگر کار مال خود فیلمساز نیست.

گل محمدی: البته بعضی از کارها از آنجایی که دارای ذهنیت و نگرش خاص فیلمساز می‌باشد و در مواردی دارای خمیر مایه‌های فلسفی است و اجرایش با استفاده از تکنیك خاص و دکوپاژ هنگام اجرا، شکل می‌گیرد، کار «فردی» را می‌طلبد. که در اینجا اگر بخواهیم «فردی» عمل نکنیم باید یا حتماً کارگردان باتجربه‌ای باشیم یا یك گروه هماهنگ که چندین سال با هم کار کرده‌اند.

قلی‌بیگیان: آقای شرعی به نظر شما کیفیت رشتهٔ انیمیشن در دانشکدهٔ صدا و سیما چگونه است؟ به نظر می‌رسد اشکالی وجود دارد و آن نوع پذیرش دانشجوی انیمیشن می‌باشد. باید افرادی را که توانایی طراحی دارند جذب کرد.

شرعی: دانشکده مطالبی را به دانشجو انتقال می‌دهد و این به عهده دانشجوست که ضرورتها را احساس کند. دانشکده وظیفه‌ای ندارد که طراح تربیت کند. در آنجا طراح انیمیشن تربیت نمی‌کنند. اینکه چنین برداشتی به وجود آمده است از آنجا ناشی می‌شود که از فارغ‌التحصیلان کارگردانی انیمیشن به جای طراح انیمیشن استفاده می‌شود. و این اشتباه است.

گل محمدی: آرزو دارم که همگی بتوانیم در راهی که شروع کرده و به آن عشق می‌ورزیم موفق بوده و رسالت خود را انجام دهیم. همچنین انیمیشن را در جایگاهی که شایسته آن می‌باشد ببینیم. با تشکر از شما. (والسلام).

گزارش پشت صحنه

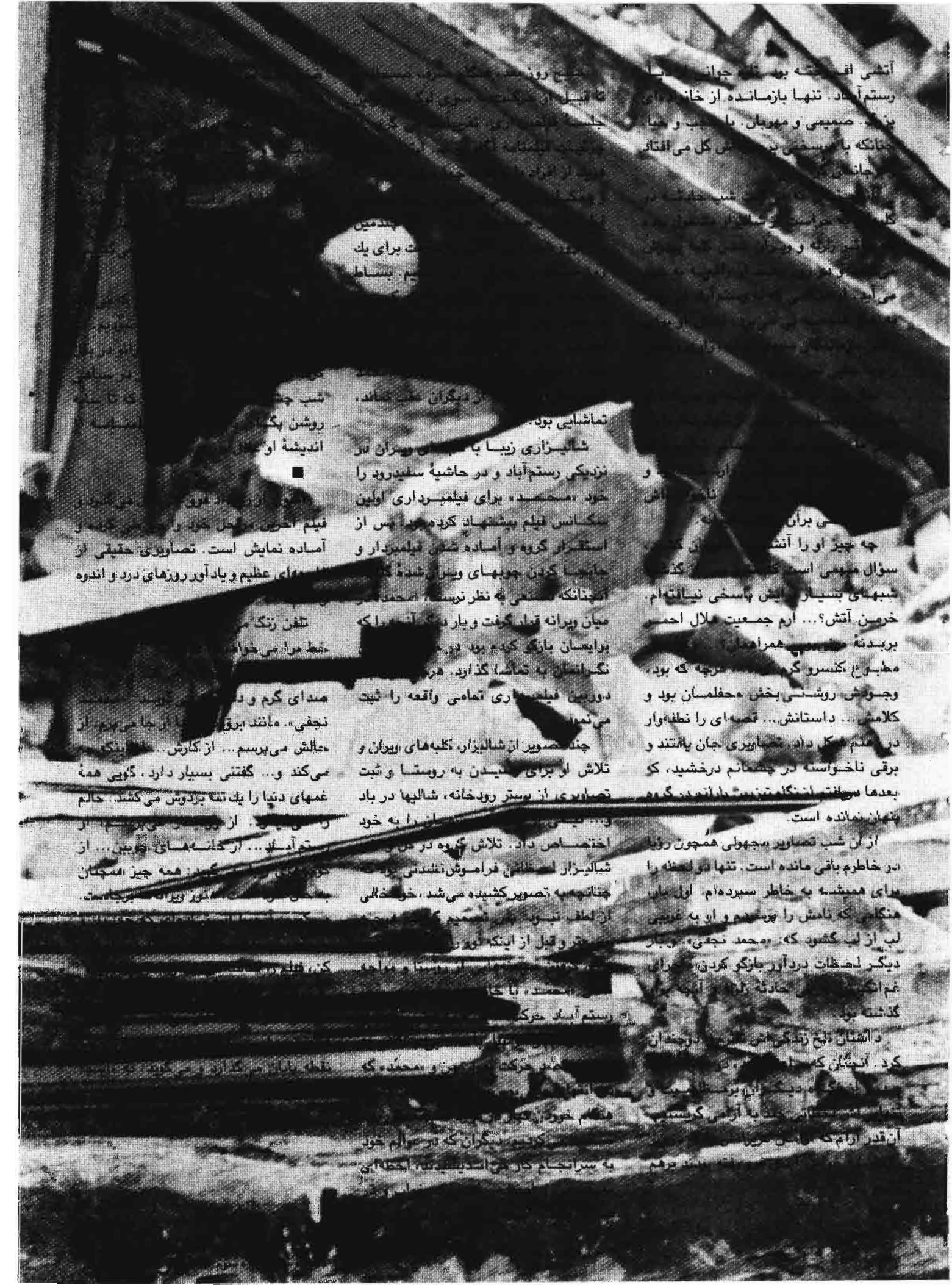
■ **سعید نژادسلیمانی**

● اینجا خانه من است

نویسنده و کارگردان: سعید نژادسلیمانی
فیلمبردار: حمید روزبهانی
مونتاژ تصویر: محمد صالحی
مونتاژ صدا: کریم اسلامی
صدابردار: داوود ارسونی
سرپرست گویندگان: علی کسمایی
دستیار فیلمبردار: محمدرضا معصوم‌زادگان
عکاس: بابک برزویه
تیتراژ: مسعود توجهی
و با یاری: جواد بذرافشار، حجت ذیجوری، حسین حاجی‌زادهٔ صفار.
بازیگران: محمد نجفی و جمعی از زلزله‌زدگان مناطق شمالی کشور.
محصول مرکز گسترش سینمای تجربی نیمه حرفه‌ای وزارت ارشاد اسلامی.
۱۶ میلیمتری، رنگی.

شاید از طرح و پیشنهاد این موضوع که دربارهٔ حادثه زلزله فیلم بسازیم، تا تصویب و مهیا شدن برای عزیمت ۲۴ ساعت هم طول نکشید. همه چیز به سرعت شکل گرفت. اما نه به سرعت ویرانی، دربه‌دری و عواقب وخیم که فاجعهٔ فوق به همراه آورده بود. مضمون طرح، در یك نیم خط خلاصه شده بود. «فیلمی در مورد زلزله»، اما چه چیزی قرار بود به تصویر کشیده شود، مسئله‌ای بود که تا اولین لحظات شروع فیلمبرداری برای خودمان نیز لاینحل باقی مانده بود.

از مشکلات قبل از مرحلهٔ فیلمبرداری چیزی نمی‌گویم... یعنی راستش نمی‌دانم از چه بگویم. از دوربین آریفلکس ۱۶ میلیمتری به همراه لنز ۱۵۰ دوربین ۳۵ میلیمتری، که تلفیق ناخوشایندی بود و با وجود نورسنج سکونیك فرسوده و از کار افتاده‌ای که هرگز به کارمان نیامد، دل بستن به هرگونه تصاویر صحیح و مطلوب را بیهوده می‌نمود و چنانچه وجود فیلمبردار خوب و مطمئن گروه نبود، شاید در همان ابتدا از تب و تاب می‌افتادیم. از تلاش طاقت‌فرسایی که برای جمع‌آوری گروه و تجهیزات در آن فرصت کم شکل گرفت. از خوابی که هرگز به چشمان راه نیافت. از آسانسور خراب یکی از ادارات و اطاق در طبقهٔ دهم آن. از گرهی که قرار بود در طبقه دهم گشوده شود و هرگز گشایش حاصل نشد. از عدم هماهنگیها، نامه‌پراکنیها، خواهشها، زاریها... و یا از اشکی که قرار بود برای فاجعهٔ زلزله ریخته شود اما در جایی دیگر به هدر رفت... از چه بگویم که از همان ابتداء، همه چیز را به جان خرید



■ مسعود فراستی

● پایداری درسکون

گروهبان، آخرین ساختهٔ مسعود کیمیایی، ظاهراً قصه مردی است که پس از هشت سال از جنگ به زادگاهش ـ شهرکی در شمال ـ برمی‌گردد. اما به دلیل شوک وارده در جنگ و دو سال بستری شدن در بیمارستان، گیج و منگ در جستجوی زمینش است. هیچ نمی‌گوید و با کسی حرف نمی‌زند، حتی با زن و فرزندش جز «من زمینم را می‌خوام».

خب با خلاصه قصهٔ جالبی طرفیم، یا دقیقتر با طرحی برای فیلم. اما فقط همین. طرحی فیلم نشده و خلق نشده روی پردهٔ سینما.

خلاصهٔ داستان را که می‌شنویم، موضوع برایمان جالب است و شنیدنی، یا خواندنی، اما نه هنوز دیدنی. و تا حدودی بکر، که پرگو هم نیست. اما وقتی «دیدنی» می‌شود و فیلم، قضیّه عکس می‌شود و همین طرح کلی کوچك، ساده و تازه، تبدیل به اثری پرگو ـ با کلام کم ـ کسالت‌بار و حقنه‌ای می‌شود و حتی شکنجه‌آور. که هیچ چیزش از کار درنیامده: نه آدمهایش، نه فضایش و نه ساختارش. و به نیلم تبدیل نشده. می‌شود از فتو رمانی صحبت کرد که تصاویر زیبایی دارد اما بسیاری، اضافی. یا از تك عکسهای خوب سینمایی و مؤثر. اما از یك فیلم گویا، منسجم و پرکشش، اصلاً.

این طرح اولیه، ظرفیت فیلمی کوتاه را داشت ـ حداکثر نیم ساعته ـ و برای همان مدت زمان حرف، که بی‌جهت تا دو ساعت کش آمده. و در نتیجه جان تماشاگر را به لبش می‌رساند. و در آخر هم هیچ نمی‌گوید و مبهم و بی‌منطق پایان می‌گیرد. هیچ تأثیری هم نمی‌گذارد. همه چیز مفروض می‌ماند روی زمین، روی صفحهٔ کاغذ. از آن جمله این ادعای فیلمساز:

«مسئله فیلم، مسئلهٔ ارتش، سرزمین و عشق آدمیزاد به آب و خاك است. و اینکه همه آدمها حس می‌کنند چیزهای دوست‌داشتنی‌شان از دستشان رفته یا دارد می‌رود. گروهبان که به زادگاهش برمی‌گردد، برای آدمهای دیگر اسارت می‌آورد. برای زنش، بچه‌اش و دیگران.»

اما تماشاگر، از این خواست قلبی ـ یا قبلی ـ فیلمساز در فیلم چه می‌بیند؟ گروهبان کیست؟ مردی درشت هیکل و قوی که ادای پیرتر از خود را درمی‌آورد ـ همچون خالقش ـ با پالتو، چکمه و کلاهی نظامی ـ شبیه سربازان روسی ـ و موهای تراشیده، نگاهی یخ‌زده و سمعکی در گوش. گیج و لول و لال. از کامیونی پیاده می‌شود زیر باران. با برادر سلام و روبوسی می‌کند، اما بسیار سرد و بی احساس. به زنش که در حال تعویض روغن در زیر یك اتومبیل است، برمی‌خورد، خم می‌شود، کلاه از سر برمی‌دارد، سلام می‌دهد. وزن آرام می‌خندد و می‌گرید. و برادر هم. خب این معرفی که گویا از قسمتهای اصلی و «مؤثر» فیلم است، چه می‌گوید؟ در کجا اتفاق می‌افتد و در چه زمانی؟ درباره چه آدمهایی؟ آدمهای شمال اروپا یا آمریکا یا...؟

و این مشکل اصلی فیلم تا به آخر هم حل نمی‌شود و فیلم با همین آدمهای هیچ کجایی و جعلی، فضای جعلی، وقایع جعلی، ضرباهنگ جعلی و موسیقی گوش‌خراش تا به آخر ادامه می‌یابد، آن هم گسیخته و بدون تسلسل و بدون منطق.

گروهبان، یك فیلم فرضی است با

سینمای مفروض و سترون، بدون مخاطب، که باید همه چیزش را فرض کرد.

برای درک چنین فیلم فرضی، باید با مفروضات بسیار به دیدنش رفت. باید از اطلاعات خارج از فیلم یاری جست، باید تمام مصاحبه‌های فیلمساز را خواند، باید یک بار دیگر همه فیلمهایش را دید، باید احضار ارواح کرد و **قیصر، غزل، گوزنها، خاک** و... را از دل خاک بیرون کشید، باید رپرتاژ آگهیها و «نقد»های شیفتهٔ شیفتگان را خواند، در توضیح مثلاً «تنهایی آدمهای همیشگی» و «فضای سرد»، و آشنا، «رفاقت مردانه»، خشونت و «تلخی» فیلم، «گریهٔ رستم» و... و چشم برروی تمامی ناتوانیها و اغلاط متعدد املایی و انشایی فیلم بست و در خیال تصور کرد که نه، فیلمساز ما مخصوصاً اشتباه کرده، «تجرید» کرده، «تلخ»تر شده، «پیر» شده و «هنرمند»تر و... تا بشود فیلم را فهمید و به زور «لذت» برد. به این همه ضعف و تصنع و «هنر» فرضی هم گفت: سینما؟ و حتماً «سینمای مؤلف»؟

مگر قرار نیست هراثری، مستقل از صاحبش و مستقل از هراثر دیگر آن صاحب، قبل از هرچیز خود، توضیح خود باشد، با منطق خاص خود و نوع روایتی خود؟ و احتیاجی به سنجاق کردن الحاقاتی از قبیل مصاحبه‌های سازنده نداشته باشد؟ و بعد بخشی از مجموعهٔ آثار صاحبش شود، بخشی گویا و مستقل، همچون یک دانهٔ تسبیح که وقتی به نخ کشیده شود و در کنار دانه‌های دیگر وصل، می‌شود یک تسبیح.

مگر سینما، پازل است؟ یا نظام کُدگذاری؟ و برای درک یک فیلم باید از همه چیز در بیرونش یاری جست جز از خودش؟

پس اجازه بدهید ابتدا از خود فیلم شروع کنیم، بعد برسیم به نگاهی به دیگر فیلمهای سازنده و بعد خود فیلمساز.

گروهبان، نیمه لال است یا نیمه کر و لال، یا خود را چنین می‌نمایاند. تا فیلم را «تلخ‌تر» بنماید. از جنگ برگشته، اما از کدامین جنگ؟ از جنگ ویتنام یا جنگ هندوچین یا از جنگ جهانی دوم، یا از جنگ ایران و عراق؟ اگر از جنگ اخیر آمده، هشت سال در جبهه چه می‌کرده؟ کدام بسیجی و سپاهی، حتی فرماندهای سرشناس جنگ، هشت سال به طور مدام در جبهه بوده و بی‌خبر از همه آدمها و همه جهان؟ چه برسد به یک گروهبان ارتشی؟ کدام ارتش؟ ارتش ایران یا ارتش آمریکا؟ سر و وضع و رفتارش، کنشها و واکنشهایش، بیشتر شبیه یک ارتشی امریکایی است و نه یک گروهبان ایرانی. بیشتر «جوخه» و امثالهم را به یاد می‌آورد. نوع معلولیتش هم آنجایی است. و فیلمساز با چنین پرسوناژی، ادای ضد جنگ درمی‌آورد. آن هم بسیار سطحی. جنگها را هم با هم قاطی می‌کند. و با یکی دو جمله از قول برادر گروهبان و حتی از زبان بَدمن‌هایش، از جنگ گروهبان دفاع می‌کند، دفاعی ظاهری و بی‌منطق، برای خالی نبودن عریضه. و حال همین گروهبان نیمه خُل به دنبال زمینش آمده. کدام زمین؟ صد یا دویست متر زمینی که بخشی از پولش را داده، می‌خواهد با قیمت هشت سال پیش آن را تصاحب کند. و ما هم می‌بایستی با چنین خواستی «همدردی» کنیم؟ اهمیت این زمین چیست؟ آیا از تمامی دنیا، فقط همین قطعه زمین برای گروهبان مانده؟ این زمین را می‌خواهد چه کند؟ خانه ویلایی بسازد؟ یا این زمین، «نماد»ی از علاقه به سرزمین است؟ ـ هرچند شاهد هیچ علاقه‌ای از جانب او به چیزی یا کسی نیستیم، جز چند نگاه آخر که به کل فیلم نمی‌خورد ـ نه عشق و علاقه‌ای به زن و فرزند دارد، نه به آدمها و نه سرزمین. و کدام سرزمین؟ چه چیز از آن می‌بینیم؟ سرزمینی که هیچ نشانی از یک جغرافیای خاص ندارد. شهرکی در شمال ـ شمال کدام کشور؟ ـ مکانی خالی از سکنه با ریلهای راه‌آهن و قطاری که مدام می‌گذرد. هیچ از انگیزه گروهبان در جنگیدن برای سرزمین مادری نمی‌بینیم و هیچ از حالش. چگونه می‌توان در این جنگ امروزی‌اش، با بَدمن کلیشه‌ای فیلمفارسی، طرف او بود؟

راستش زمین گروهبان و تعلق کورش به آن، مرا به یاد زمین پدر وودی آلن در **عشق و مرگ** انداخت، قطعه زمین کوچکی که در جیب بغل او جای می‌گرفت. هیچ حسی دیگر برنمی‌انگیخت.

گروهبان، با زنی زندگی می‌کند که سرزمینی ندارد و تعلقش هم به سرزمین خودی نیست، به همسایه شمالی است و قصد رفتن به آنجا دارد با مادرش.

همسر گروهبان همچون خود او، بی‌ریشه است و بی‌هویت. در «شمال» زندگی می‌کند و کار؟ کدام زن شمالی ـ ایرانی تعویض روغنی است؟ باز فیلمساز کهنه‌کار ما که بیش از بیست سال فیلم «ایرانی» می‌سازد، ایران را با آمریکا عوضی نگرفته؟ در آنجا می‌توان زنانی یافت که در پمپ بنزین کار می‌کنند. در شمال کشور ما، زنان، عمدتاً یا حصیربافند یا چای‌کار و برنج‌کار و نه تعویض روغنی. اینچنین ارائه‌ای از زن، دفاع از زنان زحمتکش است و افزودن «تلخی» فیلم؟ یا نشان عدم شناخت از سرزمین خودی و زنانش؟ این زنان متفاوت‌نما با شغلهای عجیب و غریب که گاهی هندوانه‌فروشند و چادر به سر و حال تعویض روغنی، از کجا آمده‌اند و کجایی‌اند؟ همان زنان نیمه‌لومپن قبل از انقلاب نیستند که رقاصه بودند یا روسپی و پای سفرهٔ عرق‌خوری «قدرت و سید» در **گوزنها**؟ یا شهرزاد در داش آکل یا زن یهودی **سرب**؟ یا زن آرتیست ـ سرب که به شوهر خیانت کرده و کشته شده؟ زنی که از یک طرف چادر به سر دارد و از شوهر هم رو می‌گیرد ـ **دندان مار** ـ و از سوی دیگر در گورستان بالای قبر مادرش در ملأ عام سیگار می‌کشد و نیم نگاهی زنانه ـ مردانه به مرد غریبه می‌اندازد؟ و برادرش هیچ نمی‌گوید. عجب غیرتی! قیصر هم این‌گونه «غیرت» داشت؟

به نظرم مهمترین دلمشغولی کیمیایی از اولین فیلمش تا به امروز، همین تیپ عجیب از زنان است که بیشتر از **قیصر، غزل** است.

زن در آثار کیمیایی هم نقش مثبت دارد و تعیین تکلیف می‌کند و هم نقش منفی و مخرب. اما در هرصورت سخت قوی نمایانده می‌شوند و مردانه. و مردان کیمیایی در مقابلش عاجزند و مقهور. اگر مردی قوی باشد، زن ندارد، مادر ندارد ـ یا مادرش مرده ـ. مردهای واقعی که کیمیایی دوست دارد و دلمشغولی اصلی‌اش است، زنی در زندگیشان نیست ـ مثلاً: احمد آقا در دندان مار، که قویتر از رضا ـ قیصر روشنفکر شده است ـ. هروقت که مرد ضعیف شود، زن می‌آید و نقش اصلی در زندگی می‌یابد ـ **گروهبان، دندان مار** ـ مردی که اهل مردانگی است، زن و بچه ندارد ـ **قیصر، گوزنها، سرب، دندان مار**

ـ وزن، رنگ می‌بازد. و هرگاه پیر می‌شود و مفلوك زن تعیین‌کننده می‌شود.

مقهور سلطه زن بودن و عقده کهتری در مقابل زن، در تمام مردهای کیمیایی وجود دارد. حتی داش آکل. مردی قوی که منتظر گوشه چشمی از «مرجان» است. و تمام قدرتش در مقابل او هیچ می‌شود. همچون دختر شانزده ساله، شرم‌زده است. می‌اندیشد که مرجان، او را نمی‌خواهد، و می‌اندیشد اگر مرجان را به زنی بگیرد، مردم چه می‌گویند؟ این از صادق هدایت نیست. داش آکل کیمیایی است. در غزل هم این زن است که حاکم است و تصمیم‌گیرنده، و دو برادر را وامی‌دارد به کشتن خود. در دندان مار هم، زن که به خانه آقا جلال ـ روشنفکر نسل گذشته ـ وارد می‌شود، فردایش آقا جلال می‌میرد.

و کیمیایی، با قدرت‌نمایی افراطی مردانش و با «رفاقت مردانه» آنها، سعی در پوشاندن این ضعف دارد. ضعف مردان در مقابل زنان قوی و متفاوت. از زنها ناامید است و برای فرار از دست آنان، به «رفاقت مردانه» پناه می‌برد و وقتی این «رفاقت» از بین می‌رود ـ با مرگ یکی: دوست گروهبان ـ به زن رجوع می‌کند. یا وقتی قهرمان مفلوك است، چاره‌ای جز خانواده ندارد: دندان مار، گروهبان. زن و خانواده و پسربچه در دو فیلم اخیر، راه حل نیستند، آخر خطند و آخر آرتیست‌بازی. و نوعی ناچاری. و عصای دست در پیری.

و اما «گریز» کیمیایی: دوستی و «رفاقت مردانه»، که آن روی سکهٔ زن و ضعف در مقابل آن است: رفاقت قیصر و فرمان، سید و قدرت، احمد و رضا، گروهبان و دوست ارتشی بازنشسته. که بهترین شکلش در گوزنها است که خوب از کار درآمده، جان گرفته و مؤثر است. و بدترین و مصنوعی‌ترینش در دو فیلم اخیر است ـ بخصوص گروهبان، که سخت تحمیلی است.

«هویت» و شخصیت انسانهای اصلی کیمیایی، در یك «دوستی» مردانه دو نفره و به ظاهر منحصر به فرد خلاصه می‌شود، که به قول خودش، «مؤلفه» آثارش است. دوستی‌ای که جواب به «تنهایی» آدمها است یا آدم اصلی و قهرمان. دوستی‌ای که هرچه می‌گذرد. نه پررنگتر که رنگ باخته‌تر می‌شود. و بی‌ریشه‌تر و تصادفی‌تر. دندان مار را به یاد بیاورید. دوستی بین احمد و رضا، یك شبه شکل می‌گیرد. هیچ ریشه‌ای در زمان ندارد. و هیچ انگیزه‌ای جدی.

رفیق شدن در این سن و سال، انگیزه می‌خواهد، تصادفی نمی‌شود. دوستی، ماورای زمان و مکان نیست. و شکل آن در ارتباط با آن دوران است و با آن سرزمین و بخصوص فرهنگ آن سرزمین.

آدمی که در حال کور شدن است ـ رضا در دندان مار ـ از روی ناچاری است که به دوستی پناه می‌برد و از زور تنهایی و از دست دادن زن زندگیش ـ مادر. چه انگیزه‌ای در این «دوستی» اتفاقی وجود دارد؟ چه منافع مشترکی و چه درد مشترکی؟ این چه دوستی یك طرفه است که از اولش رضا به احمد آویزان می‌شود؟ و احمد، چه نیازی به این رفاقت یك شبه دارد؟ هیچ توضیحی در فیلم داده نمی‌شود. و بدتر و مصنوعی‌تر از آن، دوستی گروهبان و استور ارتشی است. این «رفاقتها» که دلمشغولی فیلمساز است و به آن معتاد شده، دوستی نیست، همجواری است، و اخیراً بسیار بی‌رمق و بی‌هویت. و به‌نوعی تخلیه روانی شبیه است.

آن دوستی راستین و ایده‌آل، می‌بایست ریشه‌دار باشد، از دوران کودکی، و قسمتی از وجود انسان شود. نه اینچنین دروغین و نمایشی، فاقد گرما و حداقل منطق وجودی. در نتیجه مفروض.

انسانهای کیمیایی فاقد خصوصیتهای انسانی معین هستند. هم انسانهایی عاری از تفکر، عاری از منطق‌اند، شبیه انسانهای عقب‌مانده ذهنی و هم نقشه‌های نسبتاً پیچیده می‌کشند، گرچه اعمال فاقد تفکر انجام می‌دهند. انسانهایی که در اعمال تسلسل دارند اما در تفکر، نه. حال آنکه تسلسل در تفکر است که تسلسل در اعمال را در پی دارد. آرتیست‌بازی درمی‌آورند و ضد «ظالم»، قیام می‌کنند، در هرزمانی «معتقد» به عدالت فردی نوعی وسترنی‌اند و خشونت وسترنی ـ البته وسترن اسپاگتی. و از طریق همین خشونت است که برای خود نوعی هویت کسب می‌کنند. نحوه ابراز «دوستی» و رفاقت مردانهٔ دو نفرشان هم همیشه از طریق جنگ و دعوا، دشمنی، انتقام و خشونت است. خشونتی بی‌منطق، افراطی، بی‌محتوا و صرفاً نمایشی. خشونتی سبعانه شبیه فیلمهای امریکایی یا ایتالیایی. که هیچ ربطی به فرهنگ این سرزمین، آدمها و نحوهٔ زندگی و ابراز خشونت آنها ندارد. و هیچ ربطی به زمانه. به یاد بیاورید صحنه زد و خورد داخل جنگل را در گروهبان، که از نظر سینمایی، بسیار ضعیف است و بی‌جان. و از نظر مضمون، بی‌منطق ـ و به همین جهت هیچ «همدردی»‌ای را برنمی‌انگیزاند. و بدتر از آن صحنه باسمه‌ای کتك‌کاری و کشتار در خانه ناصر خان. با آن سلام نظامی مسخره که مثل شاخ از فیلم بیرون می‌زند و گروهبان را بیمار روانی سادیك می‌نمایاند. خشونتی که در آن ظالم ـ ناصر خان ـ مظلوم واقع می‌شود و مظلوم ـ گروهبان ـ ظالم. خشونتی مبتذل، که در دندان مار هم موجود است. صحنه کتك‌کاری آقا رضا با شوهر زیور. از پرداخت بد سینمایی صحنه بگذریم با آن کلوزآپهای فیلمفارسی از احمد در حال هندوانه خوردن با چاقو. گویی این آدمهای بی‌کله، در جهت‌گیری نسبت به فردی خاص و ابراز خشونت است، که شخصیت می‌گیرند و هویت. آدمهایی که جوهر ندارند و خصوصیت اصلی‌شان، اعمال خشونت‌آمیز و انتقام کور است. آدمهایی که از همه چیز تهی شده‌اند ـ از فضا، از زمان، از مکان و از رابطه، در نتیجه اعمالشان متعلق به خودشان نیست. کارگردان آنها را وامی‌دارد و خصوصیاتی را به آنها نسبت می‌دهد. چنین آدمهایی ـ چه خوب و چه بد ـ عروسك کوکی‌اند یا آدم آهنی. که گاهی بی‌دلیل فرشته می‌شوند ـ احمد در دندان مار ـ و گاهی بی‌دلیل «فاگین» چارلز دیکنس. معلوم نیست چرا عبدل، چهره «فاگین» پیدا می‌کند و احمد، چهره زن نیك داستان «اولیور توییست» که به اولیور کمك می‌کند و کشته می‌شود. ـ حتماً پسربچه سیگارفروش هم خود اولیور است که بعداً بزرگ می‌شود و فرزند گروهبان!

احمد قاچاقچی، حامی بچه‌هاست و پیف پاف می‌زند تا پشه و مگس، بچه‌ها را اذیت نکنند. این چه نوع محبتی است به بچه‌ها؟

دیکنس، اگر زن حامی اولیور توییست را خلق کرد، آدمها را می‌شناخت، و لندن قرن نوزدهم را. در نتیجه آدمهایش در آن فضا، جان می‌گرفتند و کنشها و واکنشهایشان

دارای منطق بود و هویت. آدمهای خلق‌الساعه و تصادفی نبودند، و بی‌انگیزه. اولیور تویست دیکنس، انسانی ارزشمند است و رنج‌دیده، که نجات می‌یابد. پسر بچه سیگارفروش دندان مار، چه سرنوشتی دارد؟ و احمد آقا، اگر فرشته‌خوست، چرا قاچاقچی است؟ خصوصیاتی که فیلمساز به او نسبت می‌دهد، اگر می‌داشت، علی‌القاعده این کاره نمی‌شد. گویی هیچ قاعده‌ای و قانونی برآدمها عمل نمی‌کند. و هیچ منطقی. و این از آنروست که کیمیایی برخلاف دیکنس، نه محیطش را می‌شناسد و نه آدمهایش را. و در نتیجه نمی‌تواند از «واقعیت» بگوید. از واقعیت راستین، نه از واقعیت خیالی. دیدن کوپن و صف، به تنهایی، انسان را به درك واقعیت و شناخت محیط و زمانه و انسانها، نمی‌رساند. که فیلمساز چنین می‌گوید و سر خود کلاه می‌گذارد:

«به عقیده من کسانی که از واقعیت می‌گریزند یا سختشان است که به آن نگاه کنند، مرتکب چیزی به نام خیانت می‌شوند بله روی فانتزی و خیال می‌شود اسکی کرد ولی برای راه رفتن روی لبهٔ تیز واقعیت، آدم باید خیلی مواظب باشد... تعهد به واقعیت خیلی سخت است. زمینه می‌خواهد. واقعیت فهمی، با تاکسی و اتوبوس‌سوار شدن فرق دارد. من آدمها را دیده‌ام، کوپن و صف‌را هم دیده‌ام...»

دیدن کافی نیست. لمس کردن می‌خواهد و زیستن و ارتباط داشتن. شناختن واقعیت، جانی و شهودی می‌خواهد و جراتی. باید پای واقعیت ایستاد. وگرنه تحریف واقعیت است. ممکن است این تحریف به عالیترین سطح خودآگاه نرسد و تحت تأثیر ناخودآگاه بماند. آگاهی، بسیار اساسی است و تجربه. وگرنه صحنه ریختن کوپن روی سر مردم در دندان مار، فهم واقعیت نیست. یك رؤیای تورّمی است در شرایط بحران اقتصادی. که در فیلمهای دههٔ سی میلادی در امریکا بسیار تکرار شده و ربطی هم به ما ندارد.

برای بازسازی واقعیت در سینما ـ که واقعیت ثانوی است ـ باید در واقعیت زیست و تجربه کرد. و اگر از جنگ می‌گوییم، از جنگ خودمان بگوییم، نه از جنگ خیالی و گروهبان جنگ‌ندیده روانی.

وقتی «واقعیت» را نشناسیم، زمان در فیلمها ـ دندان مار، گروهبان ـ می‌شود: دکور. و فیلممان می‌شود یك اثر بی‌تاریخ و جغرافیا، در نتیجه نامعین، که هیچ تبیینی از زندگی در آن نیست و هیچ خونی گرم در رگهایش جریان ندارد. بی‌جان است و بی‌ریشه. و در نتیجه بی‌ارزش.

ضرباهنگ گروهبان هم نشان این بی‌هویتی است. و به کل بی‌معنا. این ضرباهنگ کند، این نماهای طولانی، نه به موضوع می‌خورد و جنگیدن مدام قهرمان فیلم ـ که جنگیدن برایش محتوم است ـ و نه به فرهنگ سرزمین ما. این ریتم عاریتی متعلق است به شمال اروپا، یا به گرجستان یا جایی دیگر به جز ایران. اگر برسون، آنتونیونی، حتی تارکوفسکی و پاراجانف و بسیاری دیگر، در برخی از آثارشان ریتمی کند برگزیده‌اند، هم با درونمایه و مضمون اثرشان جور است و هم با سرزمین و فرهنگشان. نکته دیگر در ارتباط با ریتم این است که شکل آن را نمی‌بایستی با احساس یا ذهنیت پرسوناژ قاطی کرد. و سوبژکتیویسم پرسوناژ را به شکل اثر تحمیل نمود. مثلاً برای نشان دادن یك بیمار روانی، فیلم آشفته ساخت با ساختار بی‌منطق و کج و معوج و با ریتم هذیانی. یك فیلم، چه فضایش، چه پرسوناژهایش، و چه ضرباهنگش، باید در چهارچوب فرهنگ خود بگنجد، و معنا شود وگرنه هیچ نیست. و تعلقی ندارد. و اصالتی هم.

ساز و کار تفکر باید معین باشد و اثر متعین. سینمای کیمیایی که در گذشته ـ قبل از انقلاب ـ بسیار روشن بود و معین، امروز اینچنین نامعین شده.

کیمیایی در گذشته پرسوناژسازترین کارگردان سینمای ایران بود. حال چرا قهرمانش، چنین بی‌شخصیت است و بی‌ریشه، بی‌حال. گویی فیلمساز ما به سوی نساختن پرسوناژ می‌رود. چرا که با محیط، با رویدادها، با آدمهای این زمانه بیگانه شده و همچنان در گذشته زیست می‌کند و قادر به ارتباط و لمس «واقعیت» نیست. که این برایش نوعی خودکشی است و نه یافتن «خود».

به نظر می‌رسد سرنوشت کیمیایی را در سینما، **قیصر** رقم زده و همچنان می‌زند. منتها، قیصری که مرده و خالقش نمی‌داند و نمی‌خواهد بداند. قیصر را پیر می‌کند، فرتوت می‌کند، بی‌دست و پا می‌کند، نیمه روشنفکر می‌کند، نیمه دیوانه می‌کند، اما نگه می‌دارد. و برایش هورا می‌کشد. کیمیایی هنوز بعد از بیست و اندیٔ سال فیلمسازی، فیلمسازی نیاموخته، شکل نگرفته است که اثرش رویش تأثیر می‌گذارد و این تأثیرات است که او را می‌سازد. و نه او، اثر را. فیلم براو واقع می‌شود و همچون تماشاگر ـ و متأسفانه به جای تماشاگر ـ برای قهرمانش کف می‌زند. و فریب می‌خورد ـ آن هم نه فریب یك پرسوناژ خلق شده جاندار، که فریب یك کالبد بی‌جان.

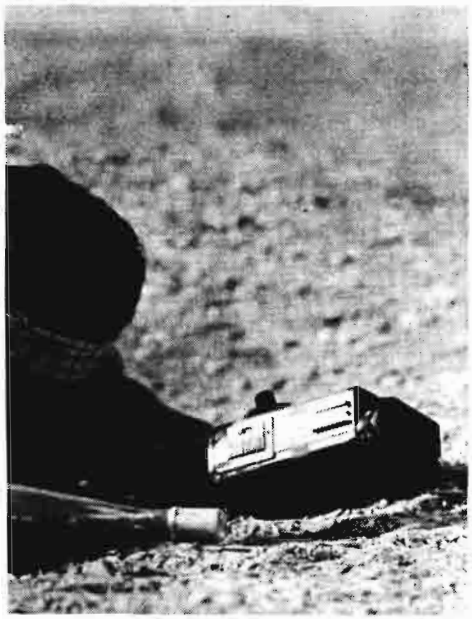
اگر قرار باشد با پیر شدن ـ که پنجاه سالگی هنوز پیری نیست ـ تفکر هنرمند هم پیر شود. و پرسوناژ جوان و نیرومند او با زمان پیر شود و فرتوت، «هنرش پیر شده، و مرگ بغل گوش این «هنر» است. اگر قرار باشد **قیصر**، پیر شود و **گروهبان** شود، در آن صورت در هفتاد سالگی فیلمساز، با چه چیز روبروییم. با **قیصر** عصا به‌دست با دندانهای مصنوعی؟

تفکر، با سن و سال، تفاوت دارد و برای اهل هنر نسبت مستقیم ندارد، حتی گاهی به عکس است. الکساندر در **فانی و الکساندر**، که خاطرات جاندار دوران کودکی برگمان است، سی سال بعد از دکتر بورگ **توت فرنگیهای وحشی** است. و حداقل نیم قرن جوانتر.

پخته شدن با پیر شدن و ناتوان شدن، متفاوت است. تفکر هنرمند، می‌بایست جوان بماند. هیچ هنرمند راستینی نیست که دلمشغولیها و ذهن مشغولیهایش و پرسوناژهایش پیر شوند و بمیرند. که اگر اینچنین بود تاریخ هنر، می‌شد مرگ هنر. دلمشغولی، می‌بایست سریعاً به ذهن‌مشغولی تبدیل شود و روز به روز جوانتر و شادابتر. سالهای کار کردن و خلق کردن، بودن و ساختن، پیری نمی‌آورد، جوانی می‌آورد همراه با پختگی.

و هنر، جوان است و پرنیرو و حیات‌بخش، نه مرگ و پوسیدگی. و هنرمند، با شناخت خود و جهان پیرامونش رشد می‌کند، نه در حصار ماندن و بی‌اعتنایی به زمان و آدمها، به مخاطب و به خود.

●



● چشم شیشه‌ای با نگاهی عجولانه

«چشم شیشه‌ای» در نگاهی بی‌پیرایهٔ تکنیکهای بیانی سینما و از سرصفا و سادگی تماشاگر عادی، فیلم خوبی است. تأثیر خودش را می‌گذارد و دلمان را از آن همه مظلومیت به درد می‌آورد و راه گلویمان را از عظمت آن همه رشادت می‌بندد.

«چشم شیشه‌ای» با صفا و صداقتی که در ساختش به کار رفته، خاطره پرصفای رزمندگانمان را در دلها زنده می‌کند و جایشان را در کنارمان سبز می‌کند. به راستی چه چیزی بهتر از چشم شیشه‌ای می‌تواند رشادتهای رزمندگانمان را در برابر چشمهایمان تصویر کند. و براستی چشم شیشه‌ای است که باید بتواند تا حد امکان بی‌عیب و نقص و با شکوه هرچه تمامتر این رشادتها را انتقال دهد.

چشمی که در پشت آن فیلمسازی قرار گرفته باشد که همهٔ امکانات «چشم شیشه» را بشناسد، همانطور که «قاسم» چشم شیشه‌ای هشت میلیمتری‌اش را به خوبی می‌شناسد.

قاسمی جامی تا جایی که از چشم شیشه‌ای «قاسم» کمك می‌گیرد، در انتقال آن همه ایثارگری موفق است. اما مشکل فیلم از آنجایی آغاز می‌شود که فیلمساز به عنوان یك واسطه بین فیلمبردار و فیلم قرار می‌گیرد، به عبارت بهتر از زمانی که دوربین کارگردان جایگزین می‌شود. اما چه تفاوتی بین دوربین قاسم و دوربین قاسمی جامی وجود دارد که احساس به جا مانده از دیدار تصاویر آنها این همه متفاوت است؟ شاید بتوان تفاوت عمده را در بیان چشم‌انداز مقابل دوربین دانست.

قاسمی جامی در بیان سینمایی اثرش کم می‌آورد و این مشکل، بیشتر ناشی از نبودن فیلمنامه‌ای محکم در «چشم شیشه‌ای» است. به نظر می‌رسد که فیلمساز شتابزده مصمم به ساخت فیلمی از یك ایدهٔ خام و ناگهان به ذهن رسیده، گرفته باشد و آن همان فیلمبرداری یك شهید از شهادت خود است. و تمام تلاش فیلمساز فقط این است که به این لحظه برسد بی‌آنکه در بقیهٔ صحنه‌ها و رویدادها تأمل کند.

ضعفهای فیلمنامه و کارگردانی به سه دستهٔ مهم، بیشتر معطوف می‌شود: ۱. عدم شناسایی دقیق موقعیتها، ۲. عدم شخصیت‌پردازی دقیق و منسجم، ۳. ناتوانی در خلق فضایی واقعی و قابل لمس تقریباً تا اواسط فیلم، موقعیت برای تماشاگر روشن نمی‌شود. تماشاگر گیج می‌شود از اینکه حرکات و تلاش حاجی و بچه‌ها در پشت خاکریز برای چیست. و این به خاطر آن است که تصور نمی‌شود کریم و غلام در

موقعیتی جدّا از موقعیت حاجی و بچه‌ها قرار دارند، در مُحاصره، فیلمساز روشن نمی‌کند که کریم و غلام چگونه به آن موقعیت رفته‌اند که حالا قادر به بازگشت نیستند. به همان اندازه که فیلمساز در نشان دادن دشمن امساك به خرج می‌دهد، در مورد بیان موقعیت کریم و غلام نیز این امساك را روا می‌دارد. اولین نمای معرفی کریم و غلام نیز به خاطر مونتاژ نابهنگامش، این تصور را که کریم و غلام و حاجی و سایر بچه‌ها در یك سنگر هستند تقویت می‌کند. در حفر کانال یکی از بچه‌ها پیشانیش زخمی می‌شود. بلافاصله پس از این نما، نمایی از کریم و غلام را می‌بینیم که پتویی را روی رزمنده تازه شهید شده‌ای می‌کشند. از این دو نمای پشت سرهم این مفهوم حاصل می‌شود: رزمنده‌ای‌که پیشانیش مجروح شده بود، شهید شد و این دو نفر که نامشان را نمی‌دانیم در قسمتی از خاکریز در کنار حاجی و بچه‌ها مشغول دفاع هستند.

از همین دست اشکالات فیلمنامه، مسئله سد و خطری است که می‌تواند برای بچه‌های ما ایجاد کند که باز هم در اواسط فیلم در جمله‌ای گذرا به آن اشاره می‌شود. عاملی که می‌توانست در ایجاد حس تعلیق بیشترین تأثیر را داشته باشد و مبنایی برای شتاب در انجام عملیات گردد.

مشکل دیگر چشم شیشه‌ای در شخصیت‌پردازی ضعیف آن است. قاسم تنها به این دلیل به خط مقدم می‌رود که می‌خواهد به جای ابراهیم باشد. حاجی فرمانده بچه‌ها، بی‌هدف در پشت خاکریز به این طرف و آن طرف می‌رود و بسته به اینکه چه کسی سر راهش سبز شود، دستوراتی می‌دهد. اما آنجا که می‌خواهد کمین عراقیها را درست ببیند این (... هاشمی...) است که می‌داند انتهای خاکریز چشم‌انداز واضح‌تری دارد.

علیرضا اسحاقی در ارائه نقش قاسم نیز شخصیت قاسم را ضعیفتر می‌کند. بازی او بخصوص در صحنه شکستن شیشهٔ اتومبیل مصنوعی‌تر است و توی ذوق می‌زند. در نماهای اولیه بازی او فقط محدود به این شده است که دوربین را از ساك

خارج کند و دوباره سرجایش بگذارد. در بین بازیگران اصلی فقط هاشمی است که تا حدود زیادی در ارائه نقشش موفق است و صمیمانه، صمیمیت بچه‌های جبهه را خاطرنشانمان می‌کند.

مشکل دیگر، فضاسازی جبهه در فیلم است. فضا در «چشم شیشه‌ای» بشدت تجریدی است. به نظر می‌رسد که فیلمساز فراموش کرده است، جبهه‌ها با هم و با پشت جبهه پیوندی ارگانیك داشتند. تنها عنصری که می‌خواهد این ارتباط را برقرار کند شیئی فلزی است که چون عاطفه ندارد و صدایی هم از آن به گوش نمی‌رسد، موفق به ایجاد این پیوند ارگانیك نمی‌گردد، بی‌سیم را می‌گویم.

عظمت جبهه‌های ما بسیار فراتر از آن بود که برپرده سینما جای گیرد، اما جبهه‌ای که در «چشم شیشه‌ای» خلق می‌شود حتی از پرده سینما هم کوچکتر است. تجرید ذکر شده حتی به رویدادهای داستان فیلم نیز سرایت می‌کند تا آنجا که شهادت برادر حاجی و کریم بی‌هیچ بازتاب عمیقی بلافاصله فراموش می‌شود. وقتی قاسم، چشمهایش را از دست می‌دهد، مبذول هیچ تماشاگری پاره نمی‌شود. هنوز تماشاگرانی هستند که نمی‌دانند قاسم چشمهایش را از دست داده است. «چشم شیشه‌ای» با گوشه چشمی به «پرواز در شب» از صحنه‌های دلپذیری نیز برخوردار است. از آن جمله صحنه صلوات فرستادن اخویها در ازای کرایه ماشین است و نیز صحنهٔ استفاده (... هاشمی...) از تسبیح و مهر برای نشان دادن موقعیت بچه‌ها و فشنگ برای موقعیت دشمن. و از همه زیباتر صحنه شهادت قاسم که در روایت دوربین قاسمی در یك بلان خلاصه شده است: دوربین ۸ روی زمین است و انفجاری آن را می‌لرزاند. در انتهای فیلم، پیوند فیلم ۸ به ۳۵ و روایت شهادت قاسم توسط دوربین ۳۵، تا به آن حد زیباست که نه فقط نوار سلولوئید را می‌سوزاند که جگر بیننده را از آن همه رشادت و فداکاری آتش می‌زند. دوربین قاسم موفق است و دوربین قاسمی جامی به خاطر تلاشش در گرامیداشت این حماسه قابل احترام.

ر ـ باور صاد

● نمایش فیلم و نقد حضوری توسط مجتمع سینمایی حوزه هنری

««شهر قصه» شهر قصه سینماست، سینمایی کوچک که به انجام کاری بزرگ برخاسته است.

در دو کلمه، سینمای شهر قصه می‌خواهد فیلمهای خوب نشان دهد، سینمای کوچک ما می‌خواهد نمایشگر آثاری باشد که نه تنها با خروج از سالن سینما فراموش نشوند، بل تا مدتها خاطره آن در اذهان شما باقی بماند، فیلمهایی که...

...اگر به سینما در حد هنری در مسیر تعالی انسان، انسان زنده، متفکر، فرزانه و جستجوگر نگاه می‌کنید، سینمای ما پاتوق همیشگی شما خواهد بود.»

مقدمهٔ بالا چهارچوب مجتمع خدمات سینمایی حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی را در زمینه نمایش فیلم در سینما شهر قصه در سال ۱۳۷۰ مشخص می‌کند.

مجتمع خدمات سینمایی حوزه هنری در جهت داشتن سینمایی سالم و امکان بوجود آوردن محیطی مساعد جهت دیدن فیلمهای برتر سینمای جهان، برای دانشجویان و علاقه‌مندان و دست اندرکاران سینما اقدام به انجام این امر کرده است و تسهیلات ویژه‌ای را نیز تدارک دیده است.

ضمناً جلسات نقد و بررسی فیلم‌های به نمایش درآمده از برنامه‌های این مجتمع سینمایی است که اولین جلسهٔ نقد و بررسی فیلم آن در روز جمعه ۷۰/۲/۱۳ برگزار شد.

فیلمهای سینمایی که در آینده به اکران درمی‌آیند و در این سینما توسط صاحب‌نظران مورد نقد و بررسی قرار خواهند گرفت به شرح زیر است:

- اسب (علی اوزگن ترک ۱۹۸۲)
- بچه‌های خیابان (نانی لوی ۱۹۸۹)
- مانوئل (فرانسوا لابونته ۱۹۸۹)
- خداحافظ بناپارت (یوسف شاهین ۱۹۸۵)
- فرانچسکو (لیلیا ناکاوانی ۱۹۸۸)
- نوستالژیا (آندره‌ئی تارکوفسکی ۱۹۸۳)
- پدر بزرگ انگلیسی من (نانادژور دژانره ۱۹۸۶)
- شاهزاده خانمی از ماه (کن ایچیکاوا ۱۹۸۹)
- سرباز فراری (جولیانا برلینگوئر ۱۹۸۵)
- تخم مرغ شکسته (ژوئل سانتونی ۱۹۷۸)

همچنین این مجتمع مجری برنامه کانون فیلم تهران گردیده که در روزهای سه‌شنبه از ساعت ۵ بعد از ظهر در سینما شهر قصه برگزار می‌شود.

این مجتمع در اولین دورهٔ نمایش فیلم، مروری دارد برآثار برجسته‌ای که براساس «ادبیات» ساخته شده‌اند:

۱ـ شاه لیر (کوزنتیسف، ۱۹۷۰)
۲ـ جولیوس سزار (منکه‌ویچ ۱۹۵۳)
۳ـ هنری پنجم (اولیویه، ۱۹۴۴)
۴ـ هملت (کوزنتیسف ۱۹۶۶)
۵ـ بینوایان (بولسلاوسکی، ۱۹۳۵)
۶ـ گوژپشت نتردام (ورسلی، ۱۹۲۳)
۷ـ جنایت و مکافات (کولیجانف، ۱۹۷۵)
۸ـ دن کیشوت (راکوف، ۱۹۷۲)
۹ـ فاوست (مورنائو، ۱۹۲۶)
۱۰ـ تنگسیر (نادری، ۱۳۵۲)
گاو (مهرجویی، ۱۳۴۸)

این دوره که از اردیبهشت ماه تا شهریور سال جاری برگزار می‌شود، در واقع، به منظور جمع‌بندی امور مختلف اجرایی و بررسی میزان استقبال از جلسات نمایش است.

آ ـ شاملو

● عشق استقامت تردید

■ ح ـ بهمنی

«ترز» کوچکترین دختر خانواده است. دو خواهرش به صومعه رفته‌اند و با پدری سالخورده و خواهر دیگرش زندگی می‌کند. فیلم را از آنجا می‌بینیم که ترز، برای یك محکوم به اعدام طلب مغفرت دارد و برایش روزه گرفته است. تصور ترز از استجابت دعایش، وقتی که در روزنامه می‌خواند محکوم، در آخرین لحظه قبل از مرگ، صلیب را بوسیده، انگیزه‌ای می‌شود برای رفتن به صومعه. بعد از آن تلاش ترز با مخالفت کشیش، اسقف و پاپ روبرو می‌شود. وی دامن پاپ را می‌گیرد و او نیز تصمیم را برعهدهٔ مسئول صومعه می‌گذارد. ترز، با لباس عروسی وارد صومعه شده و تحت مقررات آنجا زندگی جدیدی آغاز می‌کند.

مراسمی نظیر چیدن موی تازه واردها و پوشاندن لباس مخصوص ورود، مراسم تعویض لباس تازه‌واردان، خواندن کتاب، برگزاری جشن میلاد مسیح(ع)، عمده‌ترین کارهایی هستند که در صومعه انجام می‌شود. بقیهٔ اوقات حاوی کارهای روزمره است. تهیهٔ غذا، لباس، شستشو، گلدوزی و کاردستی درست کردن. در صومعه هیچ جذابیتی برای زندگی وجود ندارد، حتی امکانات یك زندگی معمولی هم نیست. زندگی راهبه‌ها تمامی، یك انتظار است که طول آن برابر یك عمر و پایان آن مرگ است. آنچه که این انتظار را قابل تحمل می‌کند «انگیزه»ای است بسیار قوی.

فیلمساز در انتقال این انگیزه ناتوان می‌ماند. شکل شدیداً انتزاعی و ایجازگونهٔ فیلم، همه چیز را کنار می‌گذارد تا گزارشی باشد از چگونگی ورود دختری جوان به صومعه و مراحلی که پشت سرگذاشته و بالاخره می‌میرد. کنار گذاردن شکل متعارف صحنه‌آرائی، سادگی و یکدستی تصاویر، اجرای تئاتری‌گونه وقایع در فضائی غیر تئاتری مبهم گذاردن زمان و مکان و خلاصه کردن وقایع، همه در خدمت ارائه موضوع گزارش قرار دارند. با تمامی این خلاصه‌گوئی‌ها، بخش اعظم فیلم ارائه تصاویری از همان مراسم و زندگی روزمرهٔ راهبه‌هاست که در انگیزه گشائی و باز کردن شخصیت ترز توفیق لازمه را پیدا نمی‌کنند.

در رویارویی ترز با شخصیتهای دیگر و فشارهای ناشی از کمبود امکانات صومعه، ترز بیشتر شناخته می‌شود. سرما و گرما و سوء تغذیه و کار، ترز را به حدی ضعیف می‌کند که به مرگ او منجر می‌شود. استقامت ترز در برابر این ناملایمتها، بُعدی از شخصیت او را نشان می‌دهد. اما در برابر پدر، خواهران، لوسی (یکی از راهبه‌ها)، مسئول صومعه، راهبه پیری که در حال مرگ است، ترز بیشتر شناخته می‌شود. بخش عمدهٔ شخصیت ترز مستتر در دفترچهٔ خاطراتش است که فیلمساز حق آن را ادا نمی‌کند. درجهٔ صداقت و ایمان و استحکام انگیزهٔ ترز (نه علت انگیزه) در برابر دیگران رخ می‌نماید. با این حال ترز، قبل از مرگ تردید می‌کند، از زبان او می‌شنویم که در وجود بهشت شك دارد. کشیش به او تلقین می‌کند که این طور نیست و او ایمانش را از دست نداده است. تنها شخصیتی که بیشترین تأثیر را در ترز بجای می‌گذارد، لوسی (یکی از راهبه‌ها) است. لوسی تردیدش را بی‌مهابا با ترز در میان می‌گذارد و عاقبت از صومعه می‌گریزد. شوکی که لوسی به ترز وارد می‌کند، او را در عین بیماری شدیدش به تحرك وامی‌دارد. تنها حرکت تندی که در تمام فیلم دیده می‌شود، راهپیمایی ترز به دور تخت بیماران است. این نشانهٔ تأثیر شدیدی است که ترز از فرار لوسی گرفته است. ترز بعد از این شوك است که تردیدش را با کشیدن پابرروی صلیب به زمین افتاده نمایان می‌سازد. او فرار راهبه‌ای را می‌بیند که به او گفته است، به خاطر ایمانش به این راه پوست زخم یك جزامی رابلعیده و نیز هم او گفته است که «چطور می‌توان عاشق مردی بود که دو هزار سال پیش می‌زیسته» (نقل به مضمون). سرانجام ترز براثر بیماری سل درمی‌گذرد. اما قبل از آن بار دیگر صلیب کوچکش را می‌بینیم که به بالشش سنجاق شده است.

عشق به مسیح(ع) از میانه فیلم طرح می‌شود، عشقی که انگیزه تحمل زندگی تارك دنیایی و انتظار تا فرا رسیدن مرگ می‌شود. اما کارگردان به جز چند دیالوگ (اظهار عشق به مسیح(ع)) و یا خواندن چند سطر از کتابی توسط راهبه‌ها، چیز زیادی برای گفتن ندارد. در حقیقت بیش از آنچه می‌بینیم، درنیافته تا گزارش کند. این ضعف اساسی فیلم است.

هسته مرکزی این گزارش، استقامت در عشق به مسیح(ع) و تردید در آن است. در این هسته، عشق است که مهجور می‌ماند و عقیم‌تر از تردید و استقامت، ندای گفتنیهای نه‌چندان لازم می‌شود. گفته‌های طولانی که علی رغم فشردگی، مجموعه‌ای ملال‌انگیز را می‌سازند.

تردید اما، توجه بیشتری را به خود جذب می‌کند و استقامت برای زندگی سخت صومعه از تردید رنگ قویتری دارد. مایهٔ اصلی مورد توجه فیلمساز در این میان «تردید» است، تردیدی که نمایانگر و شاخص بارز آن «لوسی» است، تنها شکل متضاد با حرکت و شکل یکدست و پیش‌روندهٔ فیلم و زندگی مطلوب ترز. همه چیز بخوبی و بدون مشکلی اساسی پیش می‌رود و تنها تضاد موجود در فیلم تردید و فرار لوسی است. این تضاد تنها نقطهٔ برجستهٔ فیلم است و به همین علت می‌توان آن را هدف و دید کارگردان از پرداختن به بخش کوچکی از زندگی «ترز» تلقی نمود.

نگاه تردیدآمیز کارگردان به انگیزه و رفتار و استقامت راهبه‌ها و «ترز» با برجسته نمودن گریز لوسی از صومعه، تنها محوری است که از نظر محتوی در کل فیلم قابلیت

بحث و بررسی دارد. بحثی که خود کارگردان در چارچوب سبک بیانیش (گزارش بخشی از یك زندگی کوتاه) از شکافتن آن عاجز می‌ماند و راه تحلیل گسترده را نیز به ناچار مسدود می‌کند. در همان نگاه مختصر ما به هیچ‌وجه حس «ترز» را درنمی‌یابیم که چرا این قدر مصمم است و عشق به مسیح(ع) دارد. او چه تصوری از مسیح(ع) دارد که این‌گونه ناملایمات را تحمل می‌کند و با این همه استقامت چرا تردید می‌کند؟! تردیدی که کارگردان از ایمان و عشق نسبت به راهی که انتخاب کرده، ایجاد می‌کند، ماندنی‌تر از سنجاق کردن صلیب به بالشش قبل از مرگ یا اعلام «قدیسه» شدنش در پایان فیلم است.

کارگردان بیش از آنکه حرفی (جز تلقین تردید) داشته باشد، به چگونه گفتن (قالب بیانی) اهمیت داده است. وحدت زمان و مکان را رها کرده و از طریق وحدت موضوع به حفظ تداوم دست می‌یابد. صحنه‌آرائی یکدست کلیه مکانها در وحدت بخشیدن به موضوع و تمرکز توجه روی آن، نقش مهمی را ایفا می‌کند. اگر عکس‌العملهایی مثل خسته شدن تماشاچی و عدم جذابیت و کشش فیلم را کنار بگذاریم، سعی کارگردان در دستیابی به زبانی نو در بیان سینمائی تنها توفیق او در ساخت این فیلم محسوب می‌شود.

آلن کاوالیه در مقام کارگردانی توانسته است در سراسر فیلم این تلقین را جا بیندازد که دنیای «ترز» و «راهبه‌ها» هیچ شباهتی با جهان واقعی ندارد. اما در اینکه چرا این همه راهبه و «ترز»ها و هزاران راهبه دیگر به این انتخاب در زندگی دست یازیده و در آینده همچنان ادامه خواهند داد، تماشاگر را با دستمایه‌ای از دلسوزی برای آنها و تردید در انگیزهٔ ایشان رها می‌سازد.

تحلیل‌گران امروزی سینما، اغلب شیفتگان «سینما بماهو سینما» هستند و در چهارچوب آن، آثار سینمائی را بررسی می‌کنند. از آنجا که سینما بدون تفکر و محتوی نمی‌تواند شکل نهائی‌اش را پیدا کند، به ناچار این تحلیل‌گران به دست و پا می‌افتند تا در برابر تفکر و محتوی آثار نیز اظهار نظر کنند. اما باز، از آنجا که چیزی از ایمان و خدا و پیامبر و روحانیت، رهبانیت، عرفان و عشق و... (از موضع مذاهب و خصوصاً فرهنگ اسلامی) سردرنمی‌آورند، به ناچار به اطلاعاتی روی می‌آورند که از دریچهٔ همان آثار سینمائی (و هنری) بلعیده‌اند. و حالا باید دوباره جویده و به عنوان افکار «روشن» به سوی علاقه‌مندان سینما و هنر پرتاب کنند. وقتی بحث و بررسی «ایمان» می‌شود «کی یرکه‌گارد» مرجع ایمان‌شناسی است. وقتی بحث خدا می‌شود، دکارت مرجع اعلم است. وقتی بحث پیامبری می‌شود «مارتین اسکورسیسی» مرجع تقلید جامع‌الشرایط پیامبرشناسی می‌شود و قس‌علی هذا...

ای کاش تحلیل‌گران سینمائی کشور ما هم حداقل به اندازه هویتی که برای تفکر غربی قائلند، برای هویت شناسنامه‌ای خودشان هم قائل می‌شدند. لااقل برای اطلاع هم که شده (چون به هرحال اهل علم و نقد و نظر باید نظریات مکاتب و مذاهب را بدانند) می‌دیدند در فرهنگ اسلام از این مقولات چگونه یاد شده است. انگار ایشان باور ندارند که واقعیتی تاریخی و ایدئولوژیك با یك میلیارد پیرو در جهان به نام اسلام وجود دارد. خودباختگی در برابر تفکرات غربی از کانال آثار هنری درحدی پیش رفته که تحلیل فیلمهای مذهبی یا مربوط به مذهب را هم از آن زاویه مورد بررسی قرار می‌دهند. در بررسی فیلم ترز در سینما شهرقصه، جای دو نفر خالی بود، یکی متفکری از موضع مذهب مسیحیت و دیگری متفکری اسلامی!

● ترز
از معصومیت تا ظلم

در مورد ترز، تعریفهای بسیاری شده است ولی آنچه مشخص است اینکه فیلم دارای تحرک نیست. گویا در یک جادهٔ صاف بی‌هیچ دست‌اندازی در حرکت است. این را نه به جهت فیداوت و فیداین‌های متوالی بلکه به جهت ساختار داستانی فیلم می‌گویم.

البته این بدان معنا نیست که فیلم تاثیرگذار نیست. کمترین تاثیر آن و یا سطحی‌ترین تاثیر آن تنفر از رهبانیت مسیحی و حماقت حاکم برآن است.

گروهی فیلم را یک فیلم مذهبی و گروهی آن را ضد مذهب دانسته‌اند. ظاهراً کارگردان نمی‌خواهد با توسل به حربهٔ احساس، فیلم را وابسته به نظر جناح یا گروهی بکند و به همین جهت است که از موسیقی استفاده نمی‌کند. او درنظر دارد در میان این دو عقیده حرکت کرده و عادلانه یا بی‌طرفانه قضاوت کند.

در طول فیلم بارها در قسمتهای مختلف کارگردان خواسته یا ناخواسته چهره‌ای معصوم، عاشق، اما احمق و خیالاتی را از او ترسیم می‌کند. و برپایه همین تصویر است که در اواخر فیلم، ترز به خواهر خود می‌گوید: مبادا اشتباه کرده باشم. چرا که احساسات و خیالات فرد تا هنگامی که به خطر از دست دادن جان نرسیده باشد، همچنان برای آدمی آرمان است ولی هنگامی که خطر مرگ فرا می‌رسد، کل ماجرا رویی دیگر پیدا می‌کند. او باز در اواخر فیلم از مادر روحانی درخواست شیرینی خامه‌ای می‌کند. چیزی که در یک گروه‌راهبه، یک تجمل و غیرضروری است. ترز در واقع به یک خودکشی دست می‌زند. (بلعیدن فلس پوست در آب بیمارستان جزامیها، پنهان کردن بیماری، کار زیاد و خوراک کم). و خودکشی نهایت حماقت یک فرد است. اواخر فیلم قسمت فریاد زدنهای ترز هنگام درد کشیدن، در واقع دردناکترین قسمت فیلم است. فریادهای متوالی (درد می‌کشم) شاید نه تنها از زبان ترز به جهت درد جسمانی، بلکه از دهان کارگردان به جهت زخم چرکینی است که بر پیشانی مسیحیت نقش بسته و همواره دهان باز می‌کند. زخمی که نمایانگر انحراف از واقعیت و روی‌آوری به خیالات، اوهام و انفعال دو مسلک رهبانیت است. این فریاد به شکل صریح و منطقی از دهان پزشک جوان هم زده می‌شود، درحالی که مادر روحانی با تکیه بر اوهام جواب او را می‌دهد. کارگردان از زبان پزشک او را در سایه منطق قوی خود زیر سوال می‌برد. با درنظر گرفتن اینکه پزشک کسی است که به مقتضای شغل خود با واقعیات سر و کار دارد. چهره پاپ، کشیش و مادر روحانی که سرشار از بی‌اعتنایی است و در مقابل، احساسات معصومانه و صادقانه ترز، نمایانگر یک تضاد عمیق است. قسمت صحبت و درخواست ترز از پاپ، در واقع نوعی به تمسخر گرفتن است. چرا پاپ خود صحبت نمی‌کند؟ چرا پس از دادن پاسخ آن هم به آن شکل، با چهره‌ای تا این حد احمقانه، بی‌تفاوت و بی‌مسئولیت ترسیم می‌شود؟ این چراهاست که فیلم را ضد مذهبی ـ به معنای مسیحیت ـ می‌کند. ضد مذهب نه به معنای رایج خود و مذهب نه به معنای عام مذهب بلکه به معنای آنچه که کلیسا و روحانیت بی‌تفاوت به درد بشری برای مردم به نام مذهب ساخته و در واقع کلاه گشادی که برسر مردم گذاشته. باز هم منظور من از کلیسا به معنای عام نیست. چرا که بارها و بارها و در قسمتهای مختلف دنیا دیده‌ایم کلیساها و کشیشهایی را که بنیانگذار جنبشها و انقلابهای ضد ظلم و تبعیض بوده‌اند، و هستند.

آنچه در فیلم ترز، مورد حمله است، مذهب دور از منطق و حتی به عبارتی دور از عشق راستین است.

فیلم تماماً در یک محل فیلمبرداری شده البته با کم و زیاد کردن دکورها و از این جهت تاحدی شبیه به تئاتر است.

در کل، ترز فیلمی است که با عشقی معصومانه آغاز شده به حماقت رسیده و به مرگی ظالمانه منتهی می‌شود. ظلم به خود، به پدر و حتی به انسانیت به جهت القای غلط مذهب در اذهان عمومی.

از موسیقی اگر نه اصلاً ولی می‌توان گفت خیلی کم استفاده شده و سکوت یک سکوت هشدار دهنده است. و کارگردان درنظر ندارد احساسات را برانگیزد. گویا کارگردان می‌گوید: ساکت، ساکت، می‌خواهیم یک دادگاه تشکیل دهیم.

سونیا اصلانپور

کاکتوس

● بزرگترین کشف قرن!

بنده در زمینهٔ «عرفان مدرن» کشف جدیدی کرده‌ام که امیدوارم طوفانی در دنیای هنر و ادب و در سطح جهان برپا نکند. البته توضیح چنین مسئلهٔ مهمّی، طبعا نیاز به تاریخچه و مقدّمه دارد. شما اگر اهل عرفان، عرفان مدرن، هنر و ادب و مسائل جهان‌شمول و همچنین کشفهای جدید در این زمینه‌ها نیستید، اصلاً زحمت مطالعهٔ این مقاله را به خودتان ندهید. چنانچه در یکی از این زمینه‌ها اهل بخیه هستید، بدانید و آگاه باشید که قریباً با یك پدیده جدیده مواجه خواهید شد که حتی در خواب هم تصوّر آن را نمی‌توانستید بکنید. منتهی باید مقدّمه و تاریخچهٔ مطلب را با حوصله و دقّت، مطالعه نمایید.

این جانب ـ نویسنده مقاله و کاشف این کشف جدید ـ اکنون چهل و شش سال تمام دارم. درست سی و چهار سال پیش، یعنی، در سال ۱۳۳۶ شمسی، مطابق با ۱۹۵۶ میلادی در کلاس ششم ابتدائی نظام قدیم، مشغول درس خواندن بودم. در آن سال، انگلیس و فرانسه به کمك اسرائیل شتافته و به مصر حمله کردند و بنده هم به عنوان یك پسر بچه ۱۲ ـ ۱۳ ساله، تحت تأثیر تبلیغات آن روز کشورهای عربی، یك روز روی تختهٔ سیاه نوشتم: «خلیج عقبه از آنِ ملّت عرب است» وقتی زنگ کلاس را زدند و همهٔ ما بچه‌ها سر جایمان نشستیم، اتفاقاً آقای مدیرمان آمد تا سری هم به کلاس ما بزند. وقتی این جمله را روی تخته سیاه دید، پرسید: «این را کی نوشته؟» صدا از کسی درنیامد، من هم ساکت، اما با حالی پریشان سر جایم نشسته بودم. ناگهان یکی از بچه‌ها بلند شد و گفت: «آقا اجازه؟ آقا، بگیم؟ این جمله را فلانی نوشته» و اسم مرا به آقای مدیر گفت. آقای مدیر هم کلّی سر و صدا کرد و خلاصه اینکه: «چرا وارد معقولات شده‌ای؟» و در آخر گفت: «بیا دم در دفتر تا پرونده‌ات را بزنم زیر بغلت و بفرستمت خانه.» البتّه وساطت یکی از معلّمین، کار را درست کرد، و من فهمیدم که نباید وارد معقولات شد.

بعدها هم که در عالم نوجوانی و جوانی، گهگاه حرفهای گنده گنده و سؤالات قلمبه سلمبه می‌کردیم، معمولاً به زبانهای مختلف، حالیمان می‌کردند که وارد معقولات نباید بشویم. مثلاً یادم است که در حدود سالهای ۴۰ ـ ۴۵ با یکی از دوستان به منزل یك نقّاش که همه‌اش از انار نقّاشی می‌کشید، رفتیم. می‌گفتند از مریدهای عنقا است و درویش است. وقتی دربارهٔ عنقا و نقش انار سؤال می‌کردیم، باز با یك حالت خاصّی به ما می‌فهماندند که به این زودی و راحتی، نمی‌شود وارد معقولات شد.

این قضیّه چنان در وجودمان رسوب کرده بود که تا همین چندی پیش هم، بنده ناخودآگاه حسّ می‌کردم نباید وارد معقولات بشوم. البتّه نمی‌شدم، اما وقتی دیدم قضیّه «انار» انگار به همین مفتیها و سادگیها که ما خیال می‌کنیم نیست، کم‌کم حالم عوض شد. یعنی، دیدم می‌گویند آقای **پاراجانف** انار را کشف کرده و رابطهٔ آن را با عرفان در فیلمهایش بیان نموده و مسئولان، بزرگان و متخصّصان سینمای کشور ما هم توصیه می‌کنند که همه باید اهل انار و عرفان باشند و بخصوص که یکی از مقامات عالیرتبه دربارهٔ اینان فرموده‌اند که: «آنها بهترین و کارآمدترین نیروها و دست اندرکاران مخلص و اشخاص محترم و سلیم‌النّفس و متدینی هستند که خدمات بزرگی به انقلاب و فرهنگ اسلامی و هنر این مرز و بوم کرده‌اند، آنان اصحاب دانش، هنر و فرهنگ‌اند و جوانان متعهّد و انقلابی و... هستند.»

از طرف دیگر، وقتی دیدم روشنفکران والامقام در فیلمها و دیگر آثار هنری، ادبی و عرفانی با نمودهای متعدّدی از انار «جلوه‌فروشی» می‌کنند، دانستم که اگر می‌خواهم رشد کنم و متعالی شوم، باید حتماً و قطعاً از راز «انار» سر دربیاورم. لذا راه افتادم تا اوّلاً مقادیر فراوانی انار بخرم و از قیمت، وزن، ریخت و رنگ و قیافه و مزه و اثر و فایدهٔ آن بهره‌مند شوم و ثانیاً هرجا کلمه‌ای از انار شنیدم، دربارهٔ آن تحقیق کنم و مجموعهٔ مطالعاتم را با یك نظام سیستماتیك و براساس متدولوژی علوم، مدوّن و منظّم نمایم.

دردسرتان نمی‌دهم، از ردیابی کلمهٔ انار در فرهنگ عمید، معین و لغتنامهٔ دهخدا گرفته تا دایرةالمعارفها و امثالهم و بازبینی هرآنچه که نامی از انار در آن هست، هرچه توانستم کوشیدم. امّا مثل همهٔ کشفیّات بزرگ، درست از جایی که اصلاً گمانش را نمی‌کردم، به یك قلمرو گستردهٔ پرشکوه دست یافتم.

در این‌جا باید یك پرانتز را هم باز و بسته کنم و آن اینکه چرا به جای عنوان «عرفان مدرن» در ابتدای مقاله نگفته‌ام عرفان نو؟ چگونه عرفان، مدرن می‌شود؟ مگر عرفان کهنه هم داریم؟

ببینید، یکی از بدبختیهای ما ملتهای شرق، این بوده که یا گرفتار اندیشه‌های سنّتی و واپسگرا بوده‌ایم و در دنیای جدید را به روی خود بسته‌ایم، و یا بکلّی از ریشه‌ها و اصالتهای خودمان بریده و به دامن تکنیك و فرهنگ غرب افتاده‌ایم. در هردو صورت ما گرفتار مشکلاتی شده‌ایم که خود باعث دردسرهای زیادی برای غربیها شده است. بنابراین برای حلّ این مشکلات، بهتر آن است که این دو با هم آشتی کنند؛ یعنی، عرفان قدیم با مدرنیسم غربی! در کنار هم و همراه هم، بشوند «عرفان مدرن»، تا هم هواپیما و جت و موشك و کامپیوتر و کشفیّات علمی و پیشرفتهای صنعتی حاصل شود و هم انسان، معنویّاتش را حفظ کند و هم اعتقادات دگم و خسته و شکستهٔ اصول‌گرایی و بنیادگرایی و ارتجاعی، دست و پای آدم را نبندد.

از طرف دیگر، از اندیشهٔ «مردم» و راه و روش «مردمی» هم نباید غافل بود، چون به تجربه دیده شده هرحرکتی که از مردم جدا بوده، شکست خورده است. پس این عرفان مدرن باید با توده‌های مردم هم ارتباط داشته باشد. (پرانتز بسته.)

یك روز این بندهٔ از عالم‌بسته، خسته و رسته، با آن زمینه‌های تاریخی و گرفتاری و منع ورود به معقولات، و اکنون دلبستهٔ عوالم عرفانیِ مدرن و پیشرفته در خیابان، واله و شیدا، در حال عبور بودم که باز کلمهٔ نازنین «انار» را شنیدم. منتهی از یك دهان مردمی و در یك حالت کاملاً الهام‌بخش. صحبت از گل انار بود و من مبهوت این زیبایی که انار، با ان راز و رمز، وقتی گل کند، و گل انار در یك پروسهٔ دیالکتیکی و مردمی، از یك سو، ثمرهٔ درخت انار باشد و از سوی دیگر، مقدّمهٔ میوهٔ آن، پس باید گل انار از خود انار، خیلی مهمّتر و والاتر باشد. چند قدمی رد شده بودم، که ایستادم و تأمّلی و جذبه‌ای و حالی و... سپس بازگشت و توجّه بیشتر.

عجبا! از یك دهان مردمی، به زیباترین موسیقی عالم و با ساده‌ترین بیان: «گل اناره هندونه.» یك راز بزرگ؟ و من مفتون و مجنون، دیدم اگر انار، مرحلهٔ عرفان **پاراجانف** و شاگردان عنقا و بزرگان و صاحبنظران سینمای کشور است، گل انار، یك مرحله بالاتر و هندوانه، از این دو بالاتر است.

نور خیره‌کنندهٔ معارف و معنویات هندوانه، چنان برذهن و فکرم تابیدن گرفت که گویی دریچه‌ای به سوی یك کورهٔ ذوب آهن به رویم باز شده و یا یك پروژکتور قوی در درونم روشن شده بود، پس از اینکه با این نور و حرارت خیره‌کننده عادت کردم، دیدم بله، براستی به کشف بزرگی نائل شده‌ام. اوّلاً ابتدای کلمهٔ «هندوانه» «هند» هست و معلوم می‌شود که این مرحله از عرفان، ریشه‌اش در «مادر عرفان جهان» یعنی، هند، آبیاری شده است (و یادمان باشد که اگر ریشهٔ عرفان در جایی غیر از هند یا مکزیك باشد، آن وقت دیگر مدرن نیست و یك ریال هم نمی‌ارزد) ثانیاً یك ضرب‌المثل حکمت‌آموز که ریشه در فرهنگ غنی باستانی ما دارد، می‌گوید: «فکر نان کن که خربزه آب است» و نمی‌گوید فکر نان کن که هندوانه آب است. چون در این جمله، غیر از «فکر» همهٔ کلمات فارسی سره است و معلوم

می‌شود که ضرب‌المثل از ایران باستان باقی مانده است و چون در آن دوران که ریشه‌های عرفان ایرانی بسیار قوی بوده، آنها کلمه‌ای برای فکر نداشته‌اند و احتیاجی هم به آن نبوده، در این ضرب‌المثل «خربزه» که نوع عربی هندوانه است در مقابل نان قرار گرفته و محکوم شده است. از همین جا می‌فهمیم که چقدر در این عبارت به فکر مردم و نان آنان بوده‌اند. گمان حقیر این است که ایضاً می‌توان گفت: فکر هندوانه کن که خربزه باد است. در هرحال، اینها نشانهٔ ارجحیّت هندوانه و نان برخربزه است. ثالثاً در فیلم باشکوه و عرفانی «دزد عروسکها» یادتان هست؟ آن صحنهٔ فوق‌العاده‌ای که با هندوانه به جان هم افتاده بودند؟ حالا با این کشف بنده می‌توان معنی آن سکانس عمیق را فهمید. افرادی که گرفتار عروسک و عروسک‌بازی بودند یا آلودهٔ آگاهی و کارآگاهی و یا در مسیر خرید خانه و قسط و امثالهم، در آن لحظهٔ از همهٔ تعیّنات دنیا رستند و با عرفان هندی- ایرانی، یعنی هندوانه، یکدیگر را حسابی شستشو دادند و بعد، همه، یکسان، یك رنگ، یك دست، در کنار هم و همچون گل انار، روی زمین ولو شدند. براستی در کجا می‌توان چنین شکوه انسانی، عظمت هومانیستی. عمق دیالکتیکی و از همه بالاتر عرفان مدرنیستی را یافت؟ حتّی اگر سازندگان آن فیلم خود متوجّه این عمق معرفت و معنی نشده باشند -که بعید هم نیست و قاعدتاً باید همین‌گونه باشد- باید با یك الهام پاك هنری- عرفانی- سینمایی- جهان‌شمول، به این رشد و بالندگی دست یافته باشند.

رابعاً چند سال پیش، علم و تکنولوژی و کشفیّات و اختراعات مدرن در زمینه ژنتیك، یك نمونه عالی از بیان علمی- عرفانی یعنی، تولید هندوانه بدون تخم ارائه کرد که متأسّفانه کسی ارزش آن را ندانست. این خود رمز زیبایی بود که «عرفان مدرن» چگونه می‌تواند با یك نمود علمی و خلّاق، الگوهای عرفانی را برای پیشرفت بشریت -بخصوص در زمینهٔ کنترل جمعیّت- ارائه نماید؛ چیزی که در عرفان سنّتی و قدیمی، هرگز به این ظرافت، قابل توصیه نبود. اما در یك فاز دیالکتیکی است که می‌توان به «تخمه ژاپنی» به عنوان یك جنبه دیگر از این راز عرفانی نگاه کرد. یعنی، درست برخلاف هندوانهٔ بی‌تخم، هندوانه‌هایی داریم که فقط از تخمه‌شان استفاده می‌شود. آن هم تخمه ژاپنی. انتساب این تخمه به ژاپن، از چند جهت قابل تفسیر است. یکی اینکه ژاپن تنها کشور آسیایی است که کنترل جمعیت را با موفقیّت اجرا کرده است، دیگر اینکه ژاپن از نظر صنعتی و پیشرفتهای مدرن، در صدر کشورهای جهان قرار دارد و چه عظمتی از این بیشتر که بتوان عرفان مدرن را از ژاپن تقلید کرد! ژاپنی که قبلاً سامورایی داشته و امروز سوزوکی!

خامساً، عالیترین و زیباترین معنی عرفانی مدرن این راز افسانه‌ای را می‌توان در یك جملهٔ کوتاه جستجو کرد و آن «جامعه واز وآب هندوانه!» یعنی اگر آب هندوانه راکه عصارهٔ این عرفان پیشرفته و دو درجه بالاتر از انار است، به طور مداوم به کام جان انسانها وارد کنید، آنها چنان انسانهای آرام، آسوده، انساندوست، شایسته و بایسته، وارسته، وادداده و وازده و همساز و همنوازی می‌شوند که خودبخود، جامعهٔ ما هم یك «جامعهٔ باز» با همهٔ مزایا و محاسن آن می‌شود. جامعه‌ای سرشار از آشتی و محبّت، صفا، وفا و عشق- نوبتی و بی‌نوبت، کوپنی و آزاد، ممنوع و حراجی و... در چنان جامعهٔ باز لبریز از انسانیّت و حقوق بشر و دموکراسی و مردم، دیگر نه از جنگ و خونریزی خبری خواهد بود و نه از خشونت و ارتجاع و اصول‌گرایی و تعصّب و فاشیسم.

اگر شما هم با بنده همراه و هم‌عقیده شده‌اید، بیایید تا آب هندوانه بنوشیم و جلوه بفروشیم و بردشمنان جامعهٔ باز بخروشیم و کفش آدیداس -که رمز آزادی و دموکراسی است- بپوشیم، راستی هیچ فکر کرده‌اید اگر به جای شیر -که گاهی آدم را به یاد جنگل و ببر و پلنگ می‌اندازد- آب هندوانه از پستان گاو درمی‌آمد، دنیا چقدر زیبا می‌شد؟ و جامعهٔ بشری در دهکدهٔ جهانی، چقدر واز و گل و گشاد و راحت می‌گردید؟

در پایان بد نیست چند راه حل عملی برای رسیدن به جامعهٔ باز -از طریق هندوانه- توصیه شود:

۱- سیاستگذاران و هدایتگران سینمای کشور به فیلمسازان توصیه کنند تا می‌توانند دربارهٔ هندوانه فیلم بسازند.

۲- مسابقات پرشکوهی دربارهٔ هندوانه برگزار کنند و در آنها به بهترین تابلوها، شعرها، عکسها، پوسترها، فیلمها، قصّه‌ها، مجسّمه‌ها و... جوایز ارزنده بدهند.

۳- هندوانه کاری -با تخم و بی‌تخم- و هندوانه‌فروشی و هندوانه‌خوری و برپایی مرکز آب هندوانه‌گیری ترویج گردد.

۴- عقد یك قرارداد با ژاپنیها که با ظرافت و مهارت خاصّ خود روی تخمه‌های ژاپنی بنویسند: «بچه کمتر، راحتتر» تا وقتی افراد این تخمه‌ها را می‌شکنند، این اندرز جامعهٔ باز را هم مدام در نظر داشته باشند.

۵- پوسترها و مجسّمه‌هایی تهیه کنند که نشان‌دهنده فرد روشنفکر و عارف و مدرنی باشد که در حال تماشای یك قاچ هندوانه و مستغرق دنیای جذبه و عرفان است.

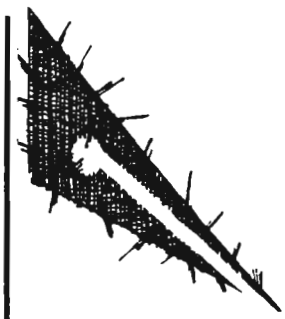
۶- ساختن و پخش کردن قطعات موسیقی جذّاب و عرفانی از عبارت عظیم و عمیق: «گل اناره هندونه».

۷- پیدا کردن یك پارا جانف دیگر که به جای انار، اهل هندوانه باشد.

۸- تشکیل سمینارهای بین‌المللی دربارهٔ هندوانه و آب هندوانه و عرفان و جامعهٔ باز.

۹- دادن فرصت به امثال بنده که دهها و صدها طرح و پیشنهاد دیگر از این دست، طراحی و ارائه شود.

عبدالله راستگو



● نکته

شنیده بودیم که گردونیان خود را تحت‌الحمایه وزارت ارشاد می‌دانند و باور نمی‌کردیم. تا آنکه در روزنامه کیهان چهاردهم اردیبهشت ماه ۱۳۷۰ به سخنان معاون فرهنگی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی برخوردیم که از جمله گفته بود: انقلاب ما توانست در طول مدت کوتاه سیزده سال، نسل سوم ادبیات را که در تاریخ ادبیات کشور سبک و سیاقشان نظیر ندارد تربیت کند، نسلی که توانست از هم گسیختگی دو نسل قبل خود را با تقارب به فرهنگ مردم خویش به یك انسجام مستقل برساند»... و بعد باور کردیم. و حالا می‌ماند اینکه نسل هنرمندان و نویسندگان انقلاب را نیز در این نسل سوم مستحیل کنیم و یا هرطور هست به آن وصله بزنیم تا این‌قدر موی دماغ گردونیان، این میراث‌داران انقلاب اسلامی! نشوند. می‌ماند سه سؤال کاملاً مؤدبانه که آقای معاون فرهنگی وزارت ارشاد باید لطف کنند و به آنها پاسخی مقتضی ارائه کنند:

۱. آیا نسل سوم، تربیت شده انقلاب اسلامی هستند؟

۲. معنای «تقارب به فرهنگ مردم خویش» چیست؟ نکند خدای ناکرده از هم امروز که ما سر از خواب برداشته‌ایم مردم ما ملی‌گرا و غربزده و هرهری شده‌اند و ما هنوز خبر نداریم! اگر ممکن است نمونه‌هایی نیز از این «تقارب» ارائه دهید، هرچه می‌خواهد باشد شعر، رمان، نوول، مقاله...

۳. لطفاً مشخص کنید که ما باید خود را جزو کدام نسل بدانیم؟

با احترامات فائقه. جمعی از نویسندگان و هنرمندانی که متهم به دولتی بودن هستند.

● یك نامهٔ رسیده

سردبیر محترم آدینه

در شمارهٔ چهل و نه آدینه، منتشره در شهریور ماه ۶۹، دو صفحه آخر مجله به مسئله زلزله خرداد ماه در شمال ایران اختصاص داشت و زیر عنوان «ز» مثل زندگی، مقداری ابراز احساسات نسبت به زلزله‌زدگان قلمی گردیده بود و به امضای سی و دو نشریه رسیده بود که خود را (ستاد همیاری واحدهای کوچك مطبوعاتی [illegible])، نامیده بودند. در این سوگنامه آمده بود که (واحدهای کوچك مطبوعاتی زیر به منظور همیاری با آسیب‌دیدگان زلزله، در چند ماه آینده صفحاتی از نشریات خود را به پیشبرد اقدامهای عمومی در حمایت از بازماندگان سانحه اختصاص خواهند داد) و ضمن تأکید براینکه مطلقاً وجهی یا چیزی برای این واحدهای مطبوعاتی نفرستند از کمك‌کنندگان خواسته شده بود که فتوکپی رسید پول یا جنس اهدایی خود را به سازمانهای دلخواهشان، برای نشر در این سی و دو واحد مطبوعاتی بفرستند تا در آنها به چاپ برسد. به احتمال قریب به یقین، همین دو صفحه مطلب، در همه نشریات امضاءکننده اقلاً یك بار به چاپ رسیده است که باید گفت دست مریزاد!

دیگر خبری نیست تا می‌رسیم به شمارهٔ سی و پنج مجلهٔ دنیای سخن، منتشره در آبان ماه ۱۳۶۹ که در آن گزارشی در صفحات شصت و دو تا شصت و چهار درج شده، زیر عنوان بازگشت زلزله‌زدگان به کجا؟ با این شروع مطلب (روز جمعه است شانزدهم شهریور، ساعت دو بعد از ظهر...) یعنی گزارشی راجع به زلزله‌زدگان خرداد ماه، نوشته شده در شهریور ماه و منتشره در آبان ماه و سراسر انتقاد از نارساییها. و بالأخره در شماره نود و هفت آبان ماه مجله فیلم، که پرتیراژترین واحد مطبوعاتی از ستاد همیاری می‌باشد. اسامی دو شرکت که کمك خود را به هلال احمر و یك شرکت که کمك خود را به حساب ۹۰۰ ریاست جمهوری اهداء کرده بودند، به انضمام اسامی ۱۴۳ نفر که طبق قرار قبلی فقط نامشان ثبت شده بود، انتشار یافت. این کل فعالیت سی و دو نشریه ستاد همیاری واحدهای کوچك مطبوعاتی ایران است؛ در مورد یك فاجعه ملی که ترمیم آن میلیاردها ریال بودجه می‌طلبد.

از این کارنامه نتایج قابل توجهی به دست می‌آید که فهرست‌وار می‌نویسم:

۱. اینکه این نشریات پس از ده سال فرصتی یافته بودند که خود را با ملت ایران پیوند بزنند حتی در این سطح بسیار ابتدائی و نازل که مردم فتوکپی رسید کمکهای خود را برای آنان ارسال کنند و مردم نیز چنین نکردند.

۲. اینکه از نام خانمها و آقایان مشهور به (روشنفکران) بجز موارد معدودی از نویسندگان همین مجلات نام دیگری درج نشده است نشان می‌دهد که آنان حتی از یك هزارم درآمد خود طبق خواهش ستاد نیز نتوانسته‌اند صرف نظر کنند و هیچ کمکی نکرده‌اند، یعنی نبود حس همدردی و ایثار حتی در حد پرداخت مثلاً هزار تومان.

البته خانم نویسنده حس همدردی خود را چنین بیان کرده‌اند: (خانم قنبری سینی چای را مقابلم می‌گذارد هشت استکان و فنجان با اندازه‌ها و اشکال متفاوت برروی سینی پلاستیکی در حال پاره شدن قرار دارند، بزرگترین فنجان را برمی‌دارم و داخل

نعلبکی لب پریده‌ای می‌ریزم و می‌نوشم.)
نویسنده محترم انتظار داشتند به همت انجمن خیریه‌ای که با ندای ایشان تشکیل شده بود! زلزله‌زدگان، در سرویس چایخوری هجده پارچه ژاپنی چای بنوشند و چون چند استکان و فنجان ناجور در سینی پلاستیکی شکسته دیده‌اند، از شدت ناراحتی بزرگترین فنجان را برداشته و نوش جان فرموده‌اند! و از آن مهمتر، خانم محترم ساکن اختیاریه که تمام عمر چای را مستقیماً از فنجان نوشیده است، به عنوان همدردی این بار چای را در نعلبکی لب پریده‌ای می‌ریزد و می‌نوشد. ایثار را می‌بینید؟! البته ایشان قبلاً نوشته‌اند که (می‌روم که کتابهایم را از دخترها و پسرها پس بگیرم) حتی چند کتاب را نمی‌بخشند!!

۳. اینکه نشریات محترم قول داده‌اند (در چند ماه آینده صفحاتی از نشریات خود را به پیشبرد اقدامهای عمومی... در حمایت از بازماندگان سانحه اختصاص خواهند داد) منحصر شده است به نفی اقدامهای عمومی، در دنیای سخن شماره سی و پنج و اینکه ژاپنی‌ها که این زلزله را پیش‌بینی کرده بودند. اما ای دل غافل! ای دولت غافل! و پس از آن سکوت مطلق راجع به زلزله‌زدگان. این یعنی ظهور سوء نیت برای صدمین بار.

از شهریور ماه تاکنون که ۲۴ بهمن ۶۹ می‌باشد در انتظار بودم که شاید گزارش دیگری دربارهٔ بازسازی مناطق زلزله‌زده در نشریات معتبر و محترم ببینم که انتظارم بیهوده بود، ناگزیر بدین وسیله از ستاد همیاری خواهشمندم اگر توضیحی راجع به موارد مذکور بخصوص راجع به سهل‌انگاری دولت غافل! و اینکه دولت باید قبل از حدوث زلزله چه می‌کرد دارند، آن را در مجله آدینه منعکس فرمایند که به علت آن آی باکلاه درصدر نامها ذکر شده است.

۴. از نشریات تخصصی محترم که در اثر اشتباه خودشان، نامشان در ردیف نویسندگان روزنامهٔ آیندگان ثبت شده است، عذر می‌خواهم و امیدوارم در آینده در دام چنین ترفندهایی گرفتار نشوند.

حسین صدیقی- تهران

رونوشت: دنیای سخن، فیلم، اطلاعات، کیهان، سلام، بیان، سوره بدین امید که یکی همتی کند و این نامه را به چاپ برساند.

از میان نامه‌های رسیده

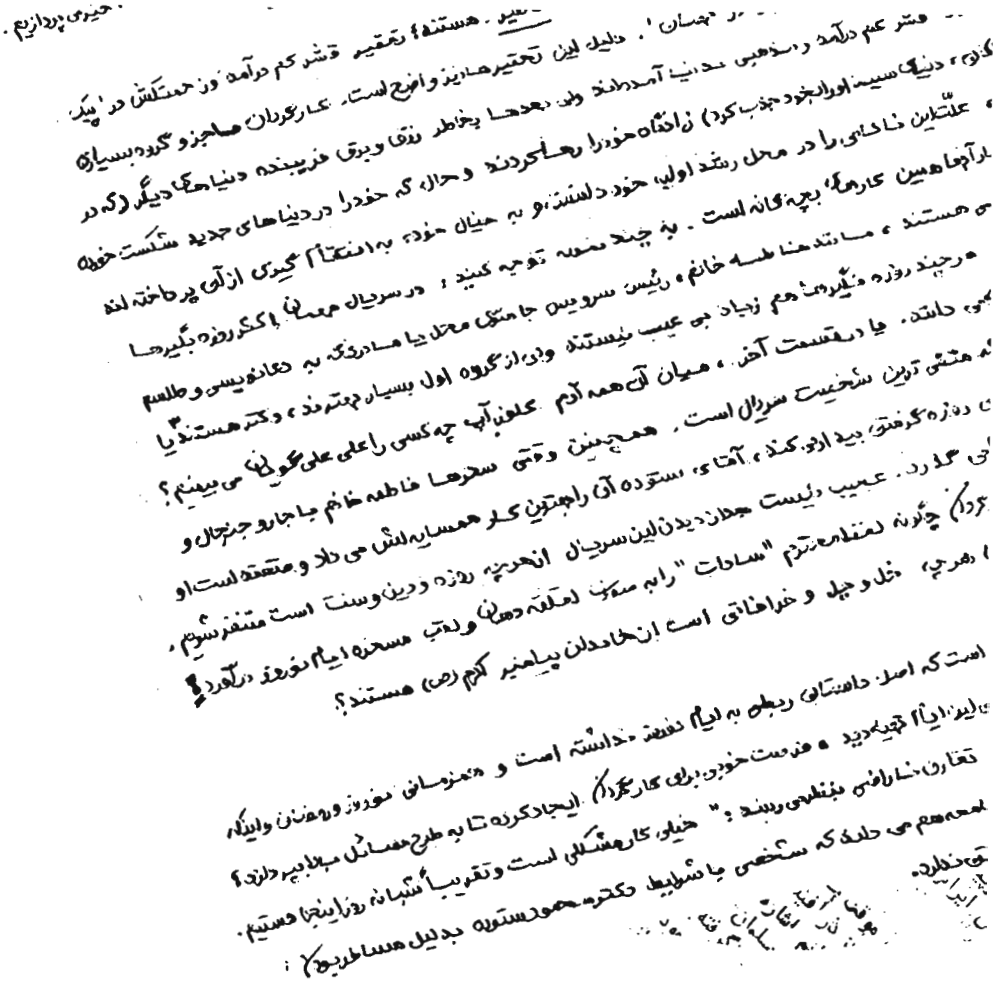
اشاره:

نامه‌ای به‌دستمان رسیده است از خواننده‌ای فعال و صاحب فضل که پیش از این نیز نامه‌ای دیگر دربارهٔ «عشق زمینی و آسمانی» برای ما نگاشته بودند و بهانهٔ نگارش بخشی از سرمقالهٔ این شماره قرار گرفت. ایشان پس از ذکر مقدمه‌ای دربارهٔ وضع گذشتهٔ سینمای ایران (فیلمفارسی) اشاره کرده‌اند به آقای خسرو ملکان کارگردان فیلمهای ناموفق و بسیار ضعیف «زخمه» (۱۳۶۲) و «تماس» (۱۳۶۰) و سریال‌های پیک سحر و مهمان که ایشان برای تلویزیون ساخته‌اند.

بر اهل سینما پوشیده نیست که این دو سریال و همین‌طور سریال «ازدواج پرماجرا» که پارسال عید از تلویزیون پخش شد، فاقد هرگونه ارزش هنری و فرهنگی هستند. از دست‌اندرکاران سینما و تلویزیون کمتر کسی است که نداند سیمای جمهوری اسلامی ایران را چه ضرورتها و محرومیتهایی به سوی تولید چنین سریال‌هایی می‌کشاند. تصوّری که اکنون دربارهٔ تولید سریال در تلویزیون وجود دارد، همین است که نمونه‌هایش را در این سریال‌ها دیده‌اید:

چند هنرپیشه مشهور، یک خانهٔ مصادره‌ای، یک داستان کشدار اما پراز نکات عوامفریب، ضبط ارزان ویدیوئی... و بالاخره پرکردن شکم تلویزیون که جوع‌الکلب دارد و هرچه بدهی می‌خورد و مثل آتش جهنم «هل‌من‌مزید» می‌گوید(!) تفکری که برگروه اجتماعی شبکهٔ اول حاکم است در «جُنگ هفته»، «عید ایثار» و شوها و برنامه‌های تلویزیونی دیگری از این دست، کاملاً روشن است. آنها جذابیت خود را نه در نقاط قوت مردم که در نقاط ضعف آنها یافته‌اند و خیال کرده‌اند که با این کیمیا می‌توان هر مسی را طلا کرد. نامه آقای «پویاگویا»- که البته به‌نظر می‌رسد اسم مستعار ایشان باشد- و ما قسمتی از آن را کلیشه کرده‌ایم، نشان می‌دهد که این‌طورها هم نیست و دیر یا زود، مردم حقیقت را خواهند فهمید، هرچند بسیاری از دوستان ما هم- که دلشان می‌خواهد در کنار انتقادهای فراوان خویش بهانه‌ای برای تقدیر از برنامه‌های تلویزیون‌گیر بیاورند- از آنچه درپس ظاهر این سریال‌ها نهفته است غفلت کنند و فریب بخورند.

در نامه آقای «پویاگویا» بعد از ذکر مقدمه آمده است: «به‌نظر این‌جانب



بارزترین جلوه‌های این دو سریال، تحقیر می‌باشد، تحقیر قشر کم‌درآمد و زحمتکش در «پیک سحر» و تحقیر جامعهٔ سنتی و مذهبی در «مهمان»... به‌چند نمونه توجه کنید: در سریال مهمان اکثر روزه‌بگیرها آدمهای پرعیبی هستند، مانند طاهره‌خانم رئیس سرویس جاسوسی محل، یا مادری که به دعانویس و طلسم اعتقاد دارد. هرچند روزه‌نگیرها هم بی‌عیب نیستند، ولی از گروه اول بسیار بهترند، دکتر هستند یا حداقل فرانسه می‌دانند. یا در قسمت آخر، میان آن‌همه آدم، کلوزآپ چه کسی را علی‌علی گویان می‌بینیم؟ داماد دورو که منفی‌ترین شخصیت سریال است. همچنین وقتی سحرها «طاهره»خانم با جاروجنجال و آبروریزی همه را برای روزه گرفتن بیدار می‌کند، آقای «ستوده» آن را بهترین کار همسایه‌اش می‌داند و معتقد است او به سنتها احترام می‌گذارد. عجیب نیست اگر بعد از دیدن این سریال از هرچه روزه و دین و سنت است، متنفر شویم.

یکی از نکات جالب در سریال این است که «ملکان» که به زعم خود از مسائل سیاسی سردرنمی‌آورد.[1] بنابر شرایط روز جامعه به مزه‌پرانیهای سیاسی پرداخته است. به این بخش از دیالوگ توجه کنید: «امروز چه رنگیه؟» ـ«قهوه‌ای» ـ«خوب، فردا چه رنگیه؟» ـ«سیاه»... و باید یادی کنیم از این نظریه که ما ایرانیان، سرانجام باید برتری عروس اروپایی را بر دختر ایرانی بپذیریم و از آن شاد باشیم که مقاومت در برابر آن مظلوم چشم زاغ، به‌یاری عناصر داخلی، ساعتی بیش نمی‌پاید. و باید دل ببندیم به یك موجود دورگه بی‌ریشه که هیچ شباهتی به ما ندارد. یکی را به لیست روشنفکر نمایان غربزده، اضافه کنیم.

در سریال «پیك سحر» هم می‌بینیم چه تلاشی شده است تا زندگی قشر کم‌درآمد و زحمتکش جامعه «پست» نشان داده شود. تفاوت بسیاری است بین ساده زیستن و مبتذل زندگی کردن که کارگردان آن را درنیافته است. از نظر نویسنده فیلمنامهٔ پیك سحر (خود ملکان) آدم نوعی طبقهٔ پایین جامعه دارای بسیاری از صفات مذموم است: فضول و دوبه‌هم‌زن است، بیسواد است (مثلاً خیال می‌کند لندن پایتخت چین است!)، خوش خیال و ظاهربین است، بویی از دنیای متمدن نبرده است (مثلاً نمی‌داند که ساعت مچی را چگونه به دست دامادش ببندد) و...

بر اهل فن نیز واضح است که این دو سریال، فاقد هرگونه ارزش هنری و تکنیکی هستند و از هرگونه ظرافت مبرّا می‌باشند. ما در این دو، شاهد فیلمنامه‌های آبکی و بشدّت کلیشه‌ای براساس موضوعات نخ نما شده، بازیهای ضعیف و بد ـ علی‌رغم حضور گروهی از بازیگران مجرّب ـ و یك کارگردانی افتضاح هستیم. همچنین اشاره کنم به شعر و موسیقی متن سریال پیك سحر و نحوه استفاده از آن در مجلس عروسی و رقص لاتی پسر «مش‌رحمان» که واقعاً آدم را گریه می‌اندازد. مسلماً منظور مولانا از شعر «ما زبالاییم وبالا می‌رویم» این نبوده است که از رفتگری محل ارتقاء (شاید هم عروج) پیدا کنیم به محل دفن زباله‌ها(!)... پس می‌بینید هیچ دلیلی وجود ندارد که از مسئولان صدا و سیما به‌خاطر ساخت و ارائه چنین برنامه‌هایی تشکر کنیم، یا حداقل بیشتر از این ساکت بمانیم.

نگارنده هنوز هم اعتقاد دارد سریال‌های نام‌برده، فاقد هرگونه ارزشی هستند. ولی دیگران چنین فکر نمی‌کنند، مانند مشاور شهرداری یزد که به‌خاطر مواردی که اصلاً در سریال پیك سحر وجود ندارد، از مسئولان تلویزیون تشکّر می‌کند[2]. ولی یك مورد از این‌گونه تقدیرها واقعاً مرا سوزاند و به من همان احساسی را داد که آقای فرهاد گلزار پس از خواندن تشبیه «علی‌عابدینی» فیلم هامون به حضرت ولی‌عصر داشته‌اند. در بخش گذری و نظری روزنامه کیهان مورخ ۱۳۷۰/۱/۱۱ از سریال مهمان به عنوان یك اثر فرهنگی قابل تقدیر نام برده شده و دلایلی هم بر این ادعا آورده شده است. خلاصه این دلایل، توجه سریال به مسائل مذهبی و نکات خانوادگی است. از نویسندهٔ آن مطلب سوال می‌کنم که آن صحنه نشان دادن مداح حضرت علی را در قسمت آخر سریال که با آن‌میزانسن مسخره، بیننده را تنها به خنده می‌اندازد، طبق چه اصول موضوعه‌ای می‌توان یك کار با روح مذهبی دانست؟ باقی‌اش طلب ما.

پویاگویا

پاورقیها

۱ـ مصاحبه با خسرو ملکان ـ مجله فیلم، شماره ۱۰۱.

۲ـ مجله فیلم شماره ۱۰۱.

●کتابهای تازه

از «کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان»:

● پنج روز در نیمروز

نویسنده: محمدکاظم مزینانی
چاپ: اول، آبان ۱۳۶۹
تیراژ: ۴۰۰۰۰ نسخه
صفحه: ۶۵
قیمت: ۲۱۰ ریال

از «محراب قلم»:

● نجوای حریر

نویسنده: زهرا زوّاریان
چاپ اول: زمستان ۱۳۶۹
تیراژ: ۱۱۰۰۰ نسخه
صفحه: ۷۰
قیمت: ۲۰۰ ریال

از «انتشارات برگ»

● رسالهٔ فوگ

نویسنده: آندره ژدالر
مترجم: محسن الهامیان
چاپ اول: ۱۳۶۹
تیراژ: ۲۲۰۰ نسخه
صفحه: ۴۵۵
قیمت: ۳۴۰۰

● بازیافته‌های شهر دلتنگ

نویسنده: مصطفی جمشیدی
چاپ اول: ۱۳۷۰
تیراژ: ۵۵۰۰ نسخه
صفحه: ۲۰۸
قیمت: ۵۶۰ ریال

● آوازخوانی بی‌زبان

شاعر: کریم رجب‌زاده
چاپ اول: ۱۳۶۹
تیراژ: ۵۵۰۰ جلد
صفحه: ۱۵۹
قیمت: ۳۷۰ ریال

● مجموعه‌ای از آثار گرافیک

طراح: علی وزیریان
چاپ اول: ۱۳۶۹
تیراژ: ۳۳۰۰ جلد
صفحه: ۹۱
قیمت: ۴۲۰ تومان

از «مؤسسهٔ فرهنگی گسترش هنر»:

● کتاب صبح

شماره: ۱۰ (بهمن و اسفند ۱۳۶۹)
صفحه: ۱۹۷
قیمت: ۵۵۰ ریال

از «مؤسسهٔ کیهان قم»:

● کیهان اندیشه

شماره: ۳۴ (بهمن و اسفند ۱۳۶۹)
صفحه: ۱۹۲
بها: ۳۰۰ ریال

● معرفی کتاب

* ژنرال در هزار توی خود
■ گابریل گارسیا مارکز

این کتاب، آخرین اثر «مارکز» و سرگذشت واقعی «سیمون بولیوار»، مبارز آمریکای لاتین در قرن نوزدهم است. مارکز برای نوشتن این کتاب، دو سال تحقیق کرده و با بهره‌گیری از عناصر مختلف داستانی به شیوه‌ای ماهرانه و زیبا، آن را نوشته است. مترجم کتاب، «هوشنگ اسدی» است و انتشارات «کتاب مهناز» آن را در ۲۳۷ صفحه منتشر کرده است.

* عصر قهرمان
■ ماریو وارگاس یوسا

این کتاب، اولین رمان نویسنده است که در آن بیشتر به مسائل اجتماعی و سیاسی توجه شده و نظام حاکم بر اجتماع کشور «پرو» با شخصیت‌پردازی، توصیفها در کیفیت ادبی و داستانی، به‌طور استادانه‌ای نشان داده شده است. نویسنده، دربارهٔ این کتاب ـ که باعث شهرت او در میان دیگر نویسندگان آمریکای لاتین شده است ـ می‌گوید: «درونمایه این کتاب، قدرت است؛ قدرت سیاسی، اقتصادی و اجتماعی و هرچه که به آنها مربوط می‌شود. البته فساد، بخشی از آن است.»

«عصر قهرمان» به وسیلهٔ «هوشنگ اسدی» ترجمه شده و انتشارات «کتاب مهناز» آنرا در ۴۰۳ صفحه منتشر کرده است.

* هفت روز آخر
■ محمدرضا بایرامی

این کتاب، یادداشتهایی است دربارهٔ هفت روز آخر جنگ و به سبکی زیبا در قالب داستان به نگارش درآمده است. نویسنده، با نثری استوار و استفاده از توصیفهای عالی، توانسته است فضای جنگی و اضطرابهای روحی و روانی یك رزمنده را در روزهای آخر جنگ به ثبت برساند. این، دومین اثر بلند نویسنده دربارهٔ جنگ می‌باشد که در ۱۴۴ صفحه و به وسیله «حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی» به چاپ رسیده است.

* خندهٔ فروخته‌شده
■ جیمز کروس

این کتاب، داستان پسرك یتیم و فقیری است که خندهٔ خود را در یك معامله می‌فروشد و بدین‌وسیله صاحب ثروت فراوان می‌شود، ولی این ثروت، آرامش درونی او را تأمین نمی‌کند و او پشیمان و مضطرب، به دنبال راهی برای به‌دست آوردن خنده‌اش می‌گردد. پرداخت خوب و جذابیت حوادث، خواننده را تا پایان کتاب پیش می‌برد. این کتاب در ۳۱۶ صفحه، با ترجمه «فریده لاشایی» به وسیله «انتشارات اسپرك» منتشر گردیده است.

*** واژگان اصطلاحات ادبی**
■ صالح حسینی

این کتاب، شامل مصطلحات داستان، نمایشنامه، شعر، نقد، اصطلاحات کتابداری و مکتبهای مهم ادبی- فلسفی است ودردو بخش «فارسی- انگلیسی» و «انگلیسی- فارسی» تألیف شده و به وسیلهٔ «انتشارات نیلوفر» در ۱۱۴ صفحه به چاپ رسیده است.

*** ذهنیت و زاویه دید (در نقد و نقد ادبیات داستانی)**
■ علی حائری

در این کتاب، کتابهای «صد سال داستان‌نویسی ایران»، «سووشون»، «کلیدر»، «رازهای سرزمین من»، «زمستان ۶۲»، «صد سال تنهایی»، «سگ و زمستان بلند»، «طوبی و معنای شب»، «آدمهای غایب»، «آداب زیارت» مورد نقد و بررسی قرار گرفته شده است. نویسنده در این کتاب، بیشتر به نقد فلسفی و هدف آثار فوق پرداخته و در مورد برخی از آنها، به نقد طرح، فرم، پرداخت و نثر آثار نظر داشته است.

این کتاب، در ۱۹۷ صفحه و توسط «انتشارات کویه» چاپ و به بازار عرضه شده است.

● الهی رضا برضاك و صبرا علی بلائك

... اینك از محفل ما شمع فروزانی به خاموشی گراییده است و دست اجل از میان گلهای سرخ باغ، بهترین را چیده و پرپر کرده است.

اکنون دیگر برادر عزیزمان «کیومرث منزه» مدیر مسئول و سردبیر مجله عکس، آن هنرمند وارسته در میان ما نیست و بر جمع ما عطر عشق نمی‌پراکند، ولی نوای نینوایی او هنوز در گوش‌دل طنین‌انداز است و بر چشم دل اشك‌آفرین.

آتش عشق که به جانش افتاد، پایپوشی از نور پوشیده و سوار بر مرکب نور، در آسمان بیکران خدا ستاره‌ای گشت تا روشنایی وجودش بر هر گمشده‌ای دلیل راه شود.

«کیومرث منزه»، آن یار دلسوز و آن صدیق شفیق، شیرینی رسیدن به ملکوت را حس کرد و به دیدار حضرتش شتافت. می‌گفت: «در طریق عاشقی، مردن نخستین منزل است»،و خود چه نیکو ادا کرد شرط عاشقی را.

خبر جانکاه رحلت او و خانواده محترمش، ما را به سوگ نشاند. ضمن تسلیت این واقعهٔ اسفناك به جامعه فرهنگی- هنری و دانشگاهی کشور و بستگان و خانواده محترمشان از خداوند متعال برای بازماندگان صبر جمیل آروز می‌کنیم.

پس، ای یاران دلسوخته و ای دوستان! بیایید هرکدام در باغچه ذهنمان، شاخه گلی به یاد او بکاریم.

معاونت امور سینمایی و سمعی و بصری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
انجمن سینمای جوانان ایران
دانشکده هنرهای زیبا
بخش فرهنگی جهاد دانشگاهی

● مسابقه کنکور نوما

روابط عمومی و بین‌المللی «کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان» اعلام کرده است در هفتمین مسابقه کنکور نوما دی ماه ۱۳۶۹ که هر دو سال یك بار توسط «مرکز فرهنگی آسیایی یونسکو» (A.C.C.U) برگزار می‌شود، خانم «فیروزه گل محمدی» با نقاشیهای کتاب مجموعه شعری از آن کانون، با نام: «ساز من، ساز جیرجیرك» به عنوان یکی از برندگان این مسابقه شناخته شد.

● جیمز شویلر درگذشت

«جیمز شویلر، شاعر آمریکایی و یکی از برندگان جایزه ادبی «پولیتزر»، در سن شصت و هفت سالگی، در نیویورك درگذشت.

شویلر، در شیکاگو به دنیا آمد و در «ویرجینیای غربی» و دانشگاه فلورانس ایتالیا درس خواند و در سال ۱۹۸۱ به خاطر مجموعه «صبح قصیده» جایزه پولیتزر را نصیب خود کرد. او، از پیروان مکتب شعرای نیویورك دهه شصت بود و کتابهای زیادی برای بچه‌ها از خود به یادگار گذاشته است.

تصحیح و پوزش

در شمارهٔ قبل (شمارهٔ اوّل و دوم دورهٔ سوم) صفحهٔ هفت، اشتباهاً کلمهٔ مختار به عبارت وزیر محترم افزوده گشته و حتی در نمونه‌خوانی نهایی نیز از چشم ما پنهان مانده بود که به این وسیله پوزش می‌خواهیم.

● اخبار تجسّمی

● نگارخانه سبز

۳۲ اثر رنگ روغن از آثار خانم پروین تیموری با مضامین طبیعت و طبیعت بیجان از ۱۰ تا ۱۷ اردیبهشت در نگارخانه سبز به معرض دید عموم گذاشته شد. تیموری در اولین نمایشگاه انفرادی خود سعی کرده بود با استفاده از رنگهای خالص و شاد به آثارش جلوه خاصی دهد، که ضعف طراحی در این آثار نقطه ضعفی برای این هنرمند به ارمغان آورده بود.

● گالری سیحون

۲۰ اثر از آثار نقاشی «حجت شکیبا» از اول اردیبهشت ماه در گالری سیحون به معرض دید عموم گذاشته شد. این آثار که حاصل تلاش وی طی سالهای ۶۸ تا ۷۰ است کپی از عکسهای شخصیتها و هنرمندان سالهای دور بوده که با خلاقیت این هنرمند به تابلو نقاشی تبدیل شده است. این آثار با استفاده از رنگ روغن، گواش و آبرنگ کار شده بود.

● نگارخانه شیخ

چشم‌اندازهای «نامی پتگر» عنوان ۲۲ اثر از آثار نقاشی این هنرمند بود که از تاریخ ۱۱ تا ۲۱ اردیبهشت در نگارخانه شیخ به معرض دید عموم گذاشته شد.

«پتگر» در این آثار چشم‌اندازهای کوهستانی و کویری ایران را با شیوه خاص خود و با استفاده از رنگ روغن خلق کرده است.

● نگارخانه سبز

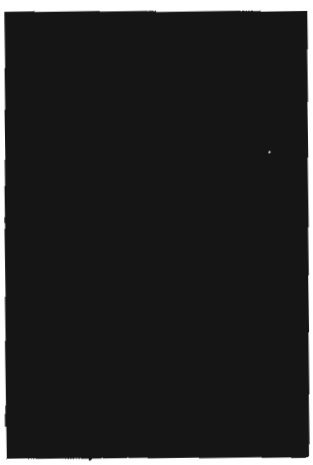
۳۵ اثر آبرنگ با مضمون «طبیعت ایران» عنوان نمایشگاه «محمود کاظمی» بود که از ۳ لغایت ۹ اردیبهشت در نگارخانه سبز به معرض دید علاقه‌مندان گذاشته شد. این آثار حاصل تلاش وی در فاصله سالهای ۶۷ تا ۶۹ بود. «کاظمی» با استفاده از جوهر و رنگهای شرقی شفافیت زیادی در کارهای خود ایجاد کرده بود که با معماری خاص ایرانی همسویی داشت.

● گالری سیحون

۳۰ تابلو رنگ روغن و آبرنگ مجموعه آثار «رحیم مولائیان» را تشکیل می‌داد که از تاریخ ۲۰ لغایت ۲۹ فروردین ماه در گالری سیحون به معرض دید علاقه‌مندان گذاشته شد. وی دانشجوی سال چهارم رشته نقاشی است و تاکنون در چندین نمایشگاه انفرادی و جمعی شرکت کرده است.

● نگارخانه سپهری

۵۲ اثر طراحی آبرنگ و آب مرکب از آثار مرحوم سهراب سپهری در دو بخش رنگی و سیاه و سفید از ۱ لغایت ۸ اردیبهشت در نگارخانه سپهری به معرض دید علاقه‌مندان گذاشته شد. این نمایشگاه به مناسبت سالگرد وفات مرحوم سپهری ترتیب یافته بود.



● نگارخانه نور

نمایشگاهی از آثار هنرمندان مهدی داوودبیگی و بهمن قاسمی از ۱۲ اردیبهشت در نگارخانه نور به معرض دید عموم گذاشته شد. مضمون این آثار طبیعت بود که با استفاده از رنگ روغن کار شده بود.

● اخبار تئاتر

● درباره یک گزارش...

سومین جشنواره نمایشهای سنتی که با هدف احیاء سنتها هرسال از جانب «کانون نمایشهای مذهبی و سنتی مرکز هنرهای نمایشی» برگزار می‌شود، امسال نیز با شرکت پانزده گروه از ۱۲ شهر مختلف در چهار سالن نمایش تهران، برگزار گردید.

از بیست و هفتم تا سی و یکم فروردین ماه، مجموعاً پانزده نمایش- در هر روز چهار نمایش- بر روی صحنه بودند. نمایشهای «تعزیه مسلم»، «دو دوست»، «شاخ شمشاد»، «توره فیروزه»، «مضحکه اتللو»، «حکایت حاجی‌فیروز»، «مهر نوروزی»، «مادینه دیو»، «قلای اول»، «باد سرخ»، «خفته بخت»، «سمینار بین‌المللی حاجی فیروز» (مضحکه هلوولولو)، «سپیدی سیاه»، «مجلس بلقیس و سلیمان» و «بنگاه تئاترال» در دو دسته جداگانه، نگارش یافته بودند. یك دسته نمایشهایی که برگرفته از آیینهای بومی و مذهبی بودند، مانند «تعزیه مسلم»، «باد سرخ» و «توره فیروزه». و دسته دیگر نمایشهای شادی‌آور سنتی که ریشه در لودگیهای تیپیك داشتند. این دسته که قسمت عمده‌ای از نمایشها را دربرگرفته بود، با خصایص انتقادی- اجتماعی خود از افسانه‌ها و داستانهای عامیانه استفاده کرده و در خلال آن از کلیه ترفندهای نمایشی برای خنداندن تماشاگران بهره جسته بود.

بعد از آنکه این‌گونه نمایشها، در دوران قاجار از دربار به میان مردم آمد، به دلایل متعددی مطرود ماند. بعدها نمایشهای شادی‌آور ،بخصوص سیاه‌بازیهای «تخت حوضی» و «خیمه‌شب بازی» که بسیار معمول و کوچه‌بازاری بودند، منحصر به طبقه اعیان و متمول در ایام جشن و سرورها شدند و دامان خود را از میان مردم عامه برچیدند.

با مطالعه و بررسی تاریخ شکل‌گیری و تحول این‌گونه نمایشها و جمع‌آوری آنها و شناخت ارزشهای بالقوه ملی و مذهبی‌شان، می‌توان آنها را از خطر فراموشی و نابودی، دور نگاهداشت.

نمایش نسبتاً موفق «کاکاسیاه» از دست‌آوردهای گذشته این جشنواره می‌باشد. اما درباره غالب نمایشهای جشنواره سوم، این سؤال مطرح می‌شود که: هنرمندان دست‌اندرکار نمایشهای دسته دوم، تصورشان از نمایش سنتی و بخصوص سیاه‌بازی تخت حوضی چه بوده است؟ هنگامی به جواب این سؤال نزدیك می‌شویم که سخنرانی سرپرست مرکز هنرهای نمایشی را در آخرین روز جشنواره مرور کنیم. آنچه درباره نمایشهای این جشنواره، ضروری می‌دانیم، یادآوری نکته‌های زیر می‌باشد:

۱. ما با تفریح سالم مخالف نیستیم چه، اساس هنر نمایش بر این مهم بنا شده است. ولی مخالفت ما با ترویج لودگی و ولنگاریهای دور از نزاکت است. نمایشهای تخت حوضی باید به انتقادهای اجتماعی- سیاسی بپردازد و تماشاگران را به تفکر و اصلاح خویش، دعوت کند.

۲. دیده و شنیده شدن اعمال و حرفهای ناشایسته از جانب تماشاگر، ما را بر آن می‌دارد که با دقت عمل بیشتری به سنتهای نمایشی بپردازیم. هدف نمایش، بسیار مقدس و متعالی است. وقتی می‌بینیم تفاوت گریم با آرایش، رعایت نشده، چه انتظاری از تربیت تماشاگر می‌توان داشت.

۳. از آنجا که هدف ما از احیاء نمایشهای سنتی و آیینی مطالعه و بررسی جنبه‌های فرهنگی و فراهم نمودن موجبات رشد و تعالی هنر نمایش در ایران است، باید توجه داشت که پرداختن به این‌گونه نمایشها، موجب ترویج ساده‌پسندی یا به عبارتی، «عام‌پسندی» نگردد.

۴. باید به ارزشهای نمایشی آیینها و اعتقادهای مذهبی بیشتر توجه کنیم، زیرا نمایشهای سنتی و آیینی از درون این جامعه برخاسته شده است و همان‌طور که به سرگرمی و شادی باید پرداخت. به همان اندازه هم باید در حفظ ارزشها و بارآوری اندیشه‌های انسانی کوشا بود.

۵. وقتی یکی از هنرمندان «برزیلی» در دومین جشنواره بین‌المللی نمایشهای عروسکی با مشاهده ارزشهای انسانی- اجتماعی در کشور ما به اسلام رومی‌آورد و از اعتقادات اسلامی مردم ما بسیار خوشحال می‌شود، دیگر چه جای تردیدی برای هنرمندان و کارشناسان ما در توجه بیشتر به نمایشهای ایرانی، باقی می‌ماند. جای بسی تأسف و دریغ است که می‌بینیم یك نفر با بعد جغرافیایی بسیار، تحت تأثیر حقایق قرار می‌گیرد و مسلمان می‌شود، ولی برخی از پروردگان این آب و خاك در کار خود غافل مانده‌اند. والسلام.

● «فریاد حق‌طلبی انسان در تئاتر»

نامگذاری «روز جهانی تئاتر» از جانب یونسکو- ارگان فرهنگی سازمان بین‌الملل- و گرامیداشت آن در روز هفتم فروردین/ بیست و هفتم مارس، در سراسر جهان، می‌تواند حرکتی سیاسی، فرهنگی و اجتماعی در جهت همبستگی نمادین ملل دنیا باشد.

تئاتر و هنر نمایش، تنها هنری است که می‌تواند ویژگی همسانی ندای ملتها و همبستگی آنها را در قاموس انسانیت بپروراند. این هنر ذاتی و بالفطره، از ابتدائی‌ترین آیین مناسک بشر، شکل گرفته و زبانی بین‌المللی و پویا پیدا کرده است. یك شهرنشین امروزی، زبان مرد بومی مناطق آمازون را نمی‌فهمد، اما چه بسا از حرکات، اعمال و آیین و نمایش او از اندیشه و حرف دل او باخبر شود.

براستی، هنرمندان نمایش در سراسر جهان، درباره این روز چه نظری دارند و استنباط آنها چیست؟ آیا هنرمندان تئاتر باید به «دهکده جهانی» دل خوش کنند و میراثهای فرهنگی- مذهبی مرز وبوم خود را فراموش نمایند؟ تراژدی فقر و گرسنگی و اضطراب معاصر، پرده از چهره شعارهای فریبنده سازمان و طرفداران حقوق بشر برداشته و لزوم برآمدن فریاد وحدت و همبستگی را از حلقوم تئاتر، ایجاب کرده است.

روز بیست و هشتم فروردین ۱۳۷۰ در تالار وحدت تهران، شاهد برگزاری و گرامیداشت این روز جهانی بودیم. مسئولیت برگزاری این مراسم، به عهدهٔ «کمیته ملی تئاتر ایران» بود. رئیس جمهوری به مناسب این روز در پیام خود بر ارزشهای ملی و مذهبی تأکید داشتند و ضمن اشاره به تعریف و تعبیر گرانبهای حضرت امام (ره) درباره هنر، افقهای جدیدی را برای دست اندرکاران هنر و نمایش ترسیم نمودند و به مناسبت این روز به همه هنرمندان تئاتر کشور تبریك گفتند.

سخنرانی آقای «علی منتظری»- رئیس کمیته ملی تئاتر- درباره نقش و تاریخچه این کمیته و چگونگی برگزاری روز جهانی تئاتر، از اهم برنامه‌های این روز بود. پیام آقای «فدریکو مایور»، رئیس سازمان جهانی یونسکو، توسط مسئول نمایندگی آن سازمان در ایران، قرائت شد. در این پیام به اهداف و نقش آن سازمان در برگزاری روز جهانی توجه شده بود.

از عمده برنامه‌های این روز مراسم قدردانی و گرامیداشت «علی اصغر گرمسیری» پیرترین مرد تئاتر ایران بود و حضور اغلب هنرمندان قدیمی و خارج از گود، در کنار هنرمندان جدید، فضای خاصی را به‌وجود آورده بود. شرح حال و زندگی «علی اصغر گرمسیری» توسط یکی از پیش‌کسوتان تئاتر- عطاءالله زاهد- بیان شد بعد از آن به دعوت «زاهد» آقای علی اصغر گرمسیری با چابکی و سر زندگی خاصش به جایگاه مخصوص رفت و پس از اظهار فروتنی و اخلاص به این سؤال که چرا او پس از آن همه تلاش، از سال ۱۳۴۳ به این‌سو، تئاتر را ترك گفته و گوشه‌نشینی اختیار کرده است، پاسخ داد. او پس از تشکر از برگزاری برنامه، ضمن نقل گوشه‌هایی از خاطرات هنری خود، گفت: «وقتی «تئاتر لاله‌زار» قدم به سوی «لاله‌زاری» شدن گذاشت و نمایش را به رقاصی و بی‌عفتی و عیاشی تبدیل کرد، دیگر برای ما جایی نبود.».

پس از اهدای حلقه گل و سکه‌های بهار آزادی و یك جلد کلام‌الله مجید به این هنرمند، اجرای «سفر سبز در سبز» کار «بهروز غریب‌پور» پایان‌بخش این برنامه بود.

● نشریات تئاتر

● فصلنامه تئاتر شماره ۹-۱۰ به کوشش لاله تقیان و ویرا ستاری دکتر جلال ستاری توسط انتشارات نمایش منتشر شد. این شماره فصلنامه ویژه پژوهشهای تئاتری است.

شایان ذکر است که دو مقاله تئاتر ایرانی نوشته «الکساندر خوتسکو» ترجمه دکتر جلال ستاری و «تراژدی چیست؟» نوشته بهزاد قادری از ارزش و اعتبار بسیار بالایی برخوردار است، در قسمتی از مقاله تئاتر ایرانی آمده است: «ایرانیان، صاحب درام، و هنر نمایشی و ادبیاتی درامی‌اند و این چیزی است که ممکن است خاورشناسان را به شگفت آورد.» و در مقاله «تراژدی چیست» در بخشی آمده است: «...نویسنده براین عقیده است که تاریخ تراژدی به ما چنین امکانی نمی‌دهد که جوانب امر را - حتی در تعاریف نادیده انگاریم. و نیز حقیر می‌پندارد که تعاریف تراژدی باید خواننده یا نویسندهٔ مبتدی نمایشنامه را مهیا سازد تا انسان متعالی را، وراء خشونت و قتل و مرگ، بر لبهٔ تیغ زندگی کشف یا ترسیم کند.»

این شماره فصلنامه مثل همیشه پربار و ارزشمند است. ما برای خانم تقیان آرزوی موفقیت و ادامه فعالیت را داریم. این شماره فصلنامه در ۳۵۰ صفحه و به قیمت ۱۸۰۰ ریال در دسترس علاقه‌مندان قرار گرفت.

● کتاب دو نمایشنامه همراه «میهمانی، همسایه» نوشته قدرت‌الله پدیدار از انتشارات واحد تئاتر حوزه هنری در ۶۸ صفحه و به قیمت ۲۲۰ ریال منتشر شد. از نقاط قوت این کتاب دیالوگهای دراماتیك، انسجام و ساختار نمایشی قوی است که می‌توان بدان اشاره کرد. دیالوگهای این نمایشنامه زیبا، به یاد ماندنی و خاطره انگیزند.

«فکر کن. در اعماق اندیشه‌ات جستجو کن. بی‌شك در لحظه‌ای از لحظه‌های زندگی، از برهه‌ای که باید گذشتی از آن مرز که از مو باریکتر و از شمشیر تیزتراست. همسایه، کنکاش کن... کنکاش کن».

برای آقای قدرت‌الله پدیدار آرزوی موفقیت و از واحد تئاتر انتظار داریم که در برنامه کارهای آتی خود کتابهایی از این دست را برای علاقه‌مندان هنر نمایش منتشر سازد.

● مسئول انتشارات نمایش وابسته به مرکز هنرهای نمایشی در گفتگویی با خبرنگار ما اعلام کرد که تعدادی از کتابهای این انتشارات بزودی روانه بازار خواهد شد او در این گفتگو اسامی این کتابها را به شرح زیر برشمرد:

۱. تا زیر میز فرمانده: نوشته

محمود طیاری

۲. شکسپیر: نوشته ژان پاریس، ترجمه نسرین پورحسینی

۳. نمایش و ویژگیهای نمایشی: نوشته اس. دبلیو. دواسن، ترجمه داوود دانشور ـ منصور براهیمی ـ والی الله دهقانی ـ محمود هندیانی.

۴. گوریل پشمالو: نوشته یوجین اونیل، ترجمه بهزاد قادری

۵. الگوهای آموزشی تئاتر کودکان و نوجوانان: نوشته علیرضا خمسه.

۶. جنگ تروا اتفاق نخواهد افتاد: نوشته ژان ژیردو، ترجمه محمود هاتف

۷. کمد یا دلارته: نوشته پ .ل. دوشاتر، ترجمه فهیمه خیلتاش

۸. دیار اشکبار: نوشته آهارونیان، ترجمه ماته وس خان نلیك یانس

۹. نمایش عروسکی همه زندگی من است: نوشته اوبراتسوف، ترجمه صوفیا محمودی

۱۰. ماکس فریش: نوشته هلموت کارسك، ترجمه خسروپور حسینی

● کتابهای تئاتری در بازار:

۱. صحنه محرم/محمدمهدی رسولی از انتشارات برگ

این کتاب مجموعه ۵ نمایشنامه برگرفته از تاریخ اسلام و حماسه محرم است. این نمایشنامه‌ها برای اجرا در مدارس به رشته نگارش درآمده‌اند. این کتاب در ۱۰۰ صفحه و ۱۱۰۰۰ نسخه منتشر شده است.

۲. پایان روز دوم/محمد احمدی ـ از انتشارات برگ

نمایشنامه حکایت «امیراسماعیل‌بن احمد سامانی» است که روزگاری با اقتدار حکومت می‌کرد. اما در نبردی با «عمرولیث صفاری» مغلوب و اسیر او می‌شود.

نمایشنامه دوم این کتاب «مأمور» نام دارد که ماجرای فرار دو تن از زندانیان «عبیدالله زیاد» را که با همدستی یکی از زندانبانان صورت می‌گیرد و خشم عبیدالله را بر می‌انگیزد روایت می‌کند. این کتاب در ۷۲ صفحه و با قیمت ۲۷۰ ریال منتشر شده است.

۳. گریم برای تئاتر/مهین میهن‌ـناشر بخش فرهنگی دفتر مرکزی جهاد دانشگاهی

خانم میهن در این کتاب سیرتحول گریم را در نمایش ایران، یونان، روم، قرون وسطی و رنسانس و تئاتر از قرن پانزدهم تا بیستم را بررسی می‌کند. در این کتاب از سبکهای گریم، تئاتر کلاسیك، رومانتیك، رئالیست، ناتورالیست، دراماتیك، اکسپرسیونیست، سمبولیست و سور رئالیست نیز یادگردیده است. کتاب از طرف مؤلف به هنرمندان شهرستانی تقدیم شده است. کتاب یاد شده برای یادگیری خصوصاً هنرمندان شهرستانی بسیار مفید است. کتاب فوق در ۵۲۰ صفحه و ۳۰۰۰ نسخه به چاپ رسیده است.

۴. آژاکس/رابرت اولتا ـ عباس اکبری ـ از انتشارات برگ

نمایشنامه براساس آژاکس سوفوکل اما با دیدگاهی امروزی و مقطع مکانی آمریکا به نگارش درآمده است. و حکایت پیروزی تازه‌ای است که آمریکاییان در آمریکای لاتین بدان دست یازیده و پس از این غرور و حسادت در میانشان رخنه کرده و منجر به کینه و رقابت بین ژنرالهای آمریکایی می‌شود. آژاکس در ۱۱۰ صفحه و با قیمت ۴۲۰ ریال عرضه شده است.

۵. روایتی دیگر/اسماعیل همتی

بازی نامه «روایتی دیگر» برداشتی آزاد از داستان «ضحاك» شاهنامه فردوسی است که از سوی انتشارات اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی استان سمنان به مناسبت هزارمین سال تدوین شاهنامه به چاپ رسید.

● کتاب «تئوری نمایشنامه نویسی» تحت عنوان «۱۶ گفتار درباره نمایشنامه نویسی» نوشته حسین جعفری آماده چاپ شد. کتاب یاد شده بزودی به دست علاقه‌مندان خواهد رسید با عنایت به کمبود کتابهایی از این دست و نقص کتابهای موجود بعد از انتشار توسط مجله در نقدحضوری بررسی و تحلیل خواهد شد.

● دعوت از هنرمندان تئاتر شهرستانی

بدینوسیله به اطلاع تمامی دست اندرکاران هنر تئاتر شهرستانها می‌رساند که مجله سوره آمادگی دارد که در صورت اطلاع از هرگونه فعالیت تئاتری در شهرستان برای تهیه گزارش ـ نقدحضوری... به حضور عزیزان برسد. لذا بدینوسیله از همه علاقه‌مندان دعوت می‌شود که ما را در جریان اخبار و اجرا و کارهای تئاتری خود قرار دهند تا فعالیت آنان به نحو احسن منعکس شود.

● برادر فتح الله زاده سردبیر مجله نمایش در آخرین روزهای سال گذشته از سمت خود استعفا داد. مجله نمایش در حال حاضر به کوشش حسین فرخی منتشر می‌شود. درباره علت استعفای آقای فتح الله زاده اخبار گوناگونی وجود دارد ولی هنوز به طور روشن مشخص نیست که ایشان چرا در همان اولین گامها از کار کناره گرفت؟

● با توجه به برنامه‌ریزی مرکز هنرهای نمایشی، دکتر محمود عزیزی که قرار بود «رؤیای نیمه شب تابستان» را در سرمای زمستان به صحنه ببرد از جدول برنامه‌ها حذف شده است. و مشخص نیست این نمایش چه زمانی روی صحنه خواهد آمد. دکتر عزیزی در حال حاضر عمده فعالیت خود را در تئاتر نصر لاله‌زار متمرکز کرده است.

● اطلاعیه برای دست اندرکاران هنر نمایش در شهرستانها

ماهنامهٔ هنری سوره بر آن است تا جهت طرح مسائل، مشکلات، تاریخچه، سوابق، تحقیقات و مطالعات، اخبار و اطلاعات و امور جاری هنر نمایش در شهرستانها مطلعی گشاید تا از راه نشر افکار عمومی عرصه‌ای برای تبادل نظر و بحث پیرامون نمایش در ایران فراهم آورده باشد که از این طریق گامی در بارور کردن هنر اسلامی برداشته شود.

در انتظار آثار هنرمندان و دست اندرکاران هستیم.

● توضیح و تصحیح در صفحات تئاتر:

۰۱ نقد حضوری شماره اول، دوره سوم با آقای «امیر دژاکام» بوده که نام ایشان متأسفانه در مرحله چاپ از قلم افتاده بود. بنابراین چون در این شماره خبری از همین نمایش همراه با گزارش ششمین جشنواره تئاتر دانشجویی آمده است، امیدواریم جبران قصور شده باشد.

۰۲ همان‌طور که می‌دانید متأسفانه در مقاله طرح ۲/۳ـ شماره قبل ـ نیز دو سه مورد از قلم‌افتادگی مشاهده می‌شود که در این شماره با چاپ مجدد از بحث «ساختمان» تصحیح می‌گردد.

۰۳ تذکر و تصحیح دو مورد که در «بحثی پیرامون تئاتر، کارگردانی و بازیگری...» مشاهده می‌شود ضروری است:

اوّل) صفحه ۵۴ از سطر ۳۳: «تئاتر تعاریف و تعابیر زیادی دارد و اگر به تئاتر امروز نظر داشته باشیم، بهتر است که عبارتهایی چون «تئاتربازتاب زندگی» تا تعاریف بسیار عریض و طویل دیگر را «(ـ که همه اینها در حقیقت برای هر مخاطب یك معنا را دارد ـ) ملحوظ کنیم. ترکیب ملحوظ کنیم از قلم افتاده است.

دوّم) صفحه ۵۵ ستون دوم سطر ۲۲: پس شایسته است فکر عمیق و پیچیده باشد و زبان راحت و گویا تا درکش نیاز به دوبار و سه‌بار تکرار نداشته باشد. کلمه «فکر» به‌صورت اشتباه «حرف» چاپ شده است.

● ضبط تلویزیونی نمایش راز عشق

● نمایش راز عشق نوشته و کار: حسین جعفری

موسیقی متن: سعید محمدی مطلق

طراح و اجرای گریم: فریبا ایزدشناس

کارگردان تلویزیونی: مسعود فروتن

تدوین: حمید امیریان

عروسك‌سازان:

اشرف‌السادات اشرف نژاد، منیرالسادات حسینی، سیما مرادخانی، بختیاری، رنجبر، ایزدشناس، و به سرپرستی خانم اکرم ارژنگی.

عروسك گردانان: امیری، مهدی زاده، حمید جعفری، فرشته سرابندی، زهرا بختیاری، فریبا ایزدشناس.

تصویربرداران: محمد غدیری، حسین ناظریان

صدا: حمیدرضا اسلامیان

نور: حمید امیریان

فنی: محمدنهایی

سرپرست گویندگان: حسین عرفانی

دستیارکارگردان: امیری

ضبط تلویزیونی گردید. این برنامه کار مشترك واحد تئاتر و گروه تلویزیونی حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی می‌باشد.

● نخستین جلسه ستاد برگزاری دومین جشنواره سراسری تئاتر جوان سوره در روزهای چهارم و پنجم اردیبهشت ماه گذشته در محل واحد تئاتر حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی تهران برگزار گردید.

طی این سمینار دو روزه اعضاء ستاد برگزاری که مجموعه‌ای از هنرمندان و کارشناسان تهران و شهرستانهای دیگر را شامل می‌گردید پیرامون کم و کیف برگزاری این جشنواره سراسری که در تیرماه سال جاری برگزار خواهد شد مسائل لازم مطرح و تصمیم‌گیری‌های مقتضی انجام پذیرفت. لازم به تذکر است که این جشنواره امسال با شکل و کیفیتی متفاوت نسبت به جشنواره اول و با شرکت یازده گروه تئاتری منتخب از جشنواره‌های استانی و منطقه‌ای سراسر کشور برگزار خواهد شد. جلسات این ستاد تا موعد برگزاری جشنواره هر پانزده روز یك بار برگزار خواهد شد.

● جشنواره تئاتر سنتی ـ آیینی ـ مذهبی پایان گرفت. در این جشنواره کارهایی به صحنه آمد که متأسفانه مسائل اخلاقی را رعایت نکرده و حتی سرپرست محترم درکز هنرهای نمایشی را نیز رنجیده ساخت که در سخنرانی اختتامیه به هنرمندان علاقه‌مند هشدارهایی داد. یکی از کارگردانانی که در این جشنواره توبیخ شده است خانم لرستانی می‌باشد. در این رابطه یك سؤال اساسی همچنان باقی است و آن اینکه مگر نمایش «بنگاه تئاتر ال» قبلاً بازبینی نشده و مجوز اجرا نداشته است؟ پس چرا به جای اینکه مسئولین این کار توبیخ شوند، کارگردان نمایش توبیخ می‌شود. بدیهی است که مسئولین بازبینی مقصر اصلی هستند. امید که در آینده مسئولینی دلسوز به این کار گمارده شوند تا دیگر شاهد چنین صحنه‌هایی نباشیم.

● راز نامه‌های لیلا

فیلمبرداری فیلم «راز نامه‌های لیلا» تازه‌ترین کار واحد تلویزیونی حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی به کارگردانی «عباس رافعی» به پایان رسید.

داستان این فیلم در مورد دختر بی‌سرپرستی است که در یك مجتمع شبانه‌روزی زندگی می‌کند. او پنهانی و بدور از چشم مسئولین شبانه‌روزی با نوشتن نامه‌هایی سعی در یافتن سرپرستی برای خود می‌باشد. به همین لحاظ نامه‌هایی نیز برای حضرت امام(ره) می‌نویسد اما هیچکدام از آنها را پست نمی‌کند در یکی از روزها در موقعیتی خاص یکی از نامه‌ها را باد می‌برد. سفر «نامه» در باد و جستجوی لیلا اغاز می‌شود تا اینکه..

مراحل نهایی این فیلم در استودیوی حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی به پایان رسیده است.

●

نویسنده و کارگردان: عباس رافعی

فیلمبردار: حمید روزبهانی

تدوین: مسعود نقاش‌زاده

دستیاران فیلمبردار: محمدرضا معصوم‌زادگان، مسعود توجهی

مدیر تولید: سعید نژادسلیمانی

مدیر تدارکات: کریم اسلامی

مدیر صحنه: محمد جعفری

منشی صحنه: آتسا شاملو

عکس: بابك برزویه

بازیگران: مریم کمالی فائز، آتسا شاملو، و جمعی از کودکان مجتمع شهید نواب صفوی.

«راز نامه‌های لیلا» مقارن با دوّمین سالگرد رحلت حضرت امام(ره) در سیمای جمهوری اسلامی ایران به نمایش درخواهد آمد.

آئینه اشک

مجموعه‌ای از آثار تجسمی هنرمندان حوزهٔ هنری در سوگ امام (ره)

تعقیب
سایه‌ه