سوره

ماهنامه هنری
علمی ادبی و فرهنگی

● دورهٔ سوم / شمارهٔ چهارم تیر ماه ۱۳۷۰ / ۹۲ صفحه / قیمت ۲۵ تومان

● کنش‌پذیری در شرق و غرب / یوسفعلی میرشکاک
● مقدمه‌ای برمعنای سمبولیسم / شهریار زرشناس
● بخش ادبیات، ویژه آثار نویسندگان زن با آثاری از: الههٔ عین بهشتی، راضیهٔ تجار، سمیرا اصلان‌پور، زهرا حسینی، زهرا زواریان
● نقد حضوری نمایش هملت با سالاد فصل / نصرالله قادری
● فیلمنامه: بهروز افخمی، عبدالله اسفندیاری

سفر به ریشه‌ها

دفتر ادبیات و هنر مقاومت منتشر کرده است

سوره

ماهنامه هنری
علمی ادبی و فرهنگی

● دورهٔ سوّم/ شمارهٔ چهارم، تیر ماه ۱۳۷۰ / ۹۲ صفحه

● کنش‌پذیری در شرق و غرب ۴/ مقدمه‌ای برمعنای سمبولیسم در هنر اسلامی ۱۰/ غرب و پایداری فرهنگ دینی (مصاحبه) ۱۴/ احساس مذهبی احساسی عزیزی است ۲۰/ ● ادبیات (ویژهٔ آثار نویسندگان زن)/ داستایوسکی و انقلاب فرانسه ۲۴/ سپیداری در کویر ۲۶/ سفر به ریشه‌ها ۲۹/ نگاهی اجمالی به آثار اسماعیل فصیح ۳۳/ مهمان ناخوانده ۳۶ ● شعر ۳۹ ● تئاتر/ نشستی با ایرج راد ۴۴/ شخصیت در نمایشنامه ۴۸/ نقد کتاب مهمانی، همسایه... ۵۷/ نقد حضوری نمایشنامهٔ هملت با سالاد فصل ۶۰/ تفاوت جیغ و فریاد در نمایش چیست؟ ۷۳ ● سینما/ در بزرگداشت دیوید لین ۷۵/ فیلمنامه: بهروز افخمی، عبدالله اسفندیاری ۷۹/ در گذر زمان (فیلم ساز دهنی بعد از دو دهه) ۸۳/ نقدی بر گزل ۸۵ ● کتابهای تازه ۸۷ ● اخبار تئاتر و سینما ۸۸

● صاحب امتیاز: حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی
● مدیر مسئول: محمدعلی زم
● سردبیر: سید مرتضی آوینی
● گرافیک: احمدرضا هرجی
● آثار و مقالات مندرج در این ماهنامه بیانگر آراء مؤلفان خود بوده الزاماً نظرات حوزهٔ هنری را منعکس نمی‌کند
● نقل مطالب بدون اجازهٔ کتبی ممنوع است
● حروفچینی: تهران‌تایمز/ چاپ و صحافی: آرین
● لیتوگرافی صحیفهٔ نور

■ نشانی: تهران، خیابان سمیّه، تقاطع نجات اللهی، شماره ۲۱۳ـ تلفن ۹ـ۸۲۰۰۲۴

کنش‌پذیری

■ یوسفعلی میرشکاک

***تقدیم به سرورانم فرهاد گلزار و مسعود فراستی به پاس گیرودارى که با کنش‌پذیران دارند.**

می‌ترسم بدون آنکه گیرودارى با پلیدترین چهرهٔ غربزدگی یعنی انفعال داشته باشم سرم را بگذارم زمین و بمیرم. اما آیا می‌توانم حتی مقدمات این گیرودار را فراهم کنم؟ آیا سزاوار آن هستم که در سایهٔ عنایت حق، افشاگر بیمارى وحشتناکی باشم که قربانیان آن روزبه‌روز بیشتر می‌شوند؟ آیا خود کمتر از دیگران به این بیمارى گرفتارم؟ در برابر چنین پرسشهایی، با خود می‌گویم، ای کاش از شعر فاصله نمی‌گرفتم و هم چنان با غزل به سر می‌بردم. اما دیر شده است، نه از دست شعـر کارى ساختـه است و نه شاعـران می‌توانند براى بشر کارى بکنند. و نه تنها شاعران که هیچ‌کس و نه تنها شعر که حکمت معنوى حتی، و به گفته آن بزرگ «تنها خدا، خداست که می‌تواند...» امّا خدا هنوز از ما رویگردان است و تا نیامده است ما منفعلیم، همه منفعلند، مسلمان و کافر و شرق و غرب. در حضور خداست که بشر فاعلیت پیدا می‌کند و در غیاب خدا نه فعلی هست و نه فاعلی و هرچه هست انفعال است.

من انفعـال را به معنی «کنش‌پذیـرى» و منفعـل را به معنی «کنش‌پذیـر» به کار برده‌ام، چه در زبان عربی به این معنی آمده باشند، چه نیامده باشند، اما چون آینه‌هاى تمام نماى انفعال، یعنی هواداران غرب در مقالاتی که به دفاع از اصالت نسناس و آزادیهاى جامعهٔ‌بازنسناسیهامی‌نویسند، این دو اصطلاح را به نفع لیبرالیسم دو سر قاف، مصـادره کرده‌انـد من از این پس «کنش‌پذیـرى» و «کنش‌پذیـر» به کار می‌برم و با اینکه می‌دانم هرکس که به عبور از خود و رهایی از غربزدگی روى بیاورد، محکوم به «گفتار» است و درهـاى «نوشتار» به روى او بسته خواهد شد. تا نفسی هست از گیرودار دست برنمی‌دارم.

●

کنش‌پذیری با قول و فعل سیاسی بسط پیدا می‌کند، چرا که بشر امروز پیش از آنکه گرفتار غربزدگی سیاسی باشد گرفتار انفعال سیاسی است. در جهانی که پوپر و فروم و یونگ و فروید و هزاران نسناس دیگر، انسان را از کنش به کنش‌پذیری و از ولایت به کنش‌پذیری جمعی یعنی دموکراسی دعوت می‌کنند و روزبروز دامنهٔ شیوع دعوت آنها گسترده‌تر می‌شود هیچ‌کس نمی‌تواند بشارت دهندهٔ فرو ریختن «دوران جدید» باشد.

البته دوران جدید در باطن خود عین ویرانی است، اما بوزینگان نمی‌گذارند صورت تقلید شدهٔ این دوران فرو بریزد و بوزینه هم جهاد اصغر و اکبر نمی‌فهمد و بنا به رعایت حال انجمنهای حمایت از حیوانات هم که شده، نمی‌شود بوزینگان را کشت. از طرفی به قول حضرت ابوالمعانی «آدمی هم پیش از آن کآدم شود بوزینه بود» پس باید صبر کرد، شاید هزار سال دیگر، «نسناس» امروز قدم به دایرهٔ «آدمیت» گذاشت.

●

بی‌شك، عاقبت، روزنامه‌ها و هفته‌نامه‌های تمام جهان را باد می‌برد و تماشاگر برنامه‌های تلویزیون‌ها و ماهواره‌ها نیز، روزی هرآنچه را که دیده است از یاد می‌برد. و اگر از منظر اهل باطن به جهان بنگریم، سرعت سرسام‌آور زندگی «نسناس امروز» مبارك است، چون در عین شیوع، مدام در کار نقض خود و زدودن نقش پلشت‌خود از خاطرهاست، اما هرکس با این سرعت هم صدایی کند با دست خود پا به مهلکه گذاشته است.

و مضحکتر از همهٔ بوزینه‌های عالم، بوزینه‌های مشرق زمین‌اند که گمان می‌برند همراه نشدن با این سرعت مهلك، عقب ماندگی است و از این گروه، آنان مضحکترند که هم می‌خواهند در مسابقهٔ سرعت بوزینه‌ها شرکت کنند و هم حافظ وضع موجود باشند.

حفظ وضع موجود، نشانهٔ عافیت‌طلبی است و عافیت‌طلبی در آخرالزمان پوسیده‌ترین طنابی است که با آن می‌شود به چاه رفت و هرچند «حسن عافیت» بدیل «حسن عاقبت» است و نشان می‌دهد که عافیت طلبان مشرق زمین در برزخ شك و تردید گرفتار آمده‌اند و نمی‌دانند که به «آخر دست» برد با شرق است یا غرب و به همین سبب در تردد میان حق و باطل گرفتارند و از قرار دادن کلمات قدسی در عرض اقوال بوزینه‌ها پرهیز نمی‌کنند. ولی اگر شرق و غرب درگیر شوند ـ که می‌شوند ـ اولین کسانی که نابود خواهند شد. عافیت‌طلبان‌اند.

●

عافیت‌طلبی نقاب کنش‌پذیری است و در چشم‌انداز من سراپای صورت و معنای بشر نسناس شدهٔ امروز تعریفی جز کنش‌پذیری را سزاوار نیست، پس نمی‌توان در شرق و غرب عالم کسی را یافت که یکسره از عافیت‌طلبی تهی باشد. اما چون کنش‌پذیری دو وجه دارد، عافیت‌طلبی نیز در مراتب تمایل به هرکدام از این دو وجه صورتهای مختلفی به خود می‌گیرد. کنش‌پذیری یا محض است یا ستیهنده و کنش‌پذیر یا تسلیم است و کاری به کار دیگران ندارد یا سعی می‌کند همگان را به رنگ خود درآورد یا سعی می‌کند به رنگ دیگران درآید... یا الخ. مراتب عافیت‌طلبی در چنین گسترهٔ نامیمونی معلوم می‌شوند.

کنش‌پذیری مغرب زمین، کنش‌پذیری ستیهنده (انفعال ستیهنده) است. غرب از قرن هجدهم تا به امروز مدام در کار دعوت دیگران به کنش‌پذیری بوده و هنوز هم دست برنداشته است تمام پژوهشهای علمی و شبه علمی غرب به انحاء تسرّی کنش‌پذیری در جهان وابسته‌اند. ادبیات غرب یکسره در خدمت اشاعهٔ کنش‌پذیری ادبی، هنر غرب در کار کنش‌پذیر کردن تمام هنرمندان جهان و سیاست غرب با مداخلهٔ نظامی و توطئه و تهدید و محاصره اقتصادی و هزاران ترفند دیگر در کار شیوع کنش‌پذیری سیاسی در سرتاسر ممالك است.

غرب از جان خود و مشرق زمین چه می‌خواهد؟ آیا براستی غرب خواهان آن است که تمام زمین به صورت جامعه باز جهانی دربیاید؟ آری غرب این را می‌خواهد، اما این دهکده بزرگ باید براساس «سیاست» ارسطو و نو ارسطوئیان اداره شود. شبح این دهکده، افریقای جنوبی (آپارتاید) است. در جامعهٔ باز جهانی یا بهتر بگویم جامعهٔ کنش‌پذیر جهانی، غرب، ارباب و شرق، برده ومملوك‌خواهد بود. و غرب اگر جز این را بخواهد ماهیت خود را نفی کرده است وگرنه کجای جهان امروز مصداق مغرب زمین نیست و کدام گوشهٔ خاك است که از آسیب کنش‌پذیری در امان مانده باشد؟

آیا غرب می‌خواهد که همه جا آزادی مطبوعات (کنش‌پذیری فرهنگی) و آزادی نفس امّاره فردی و جمعی (کنش‌پذیری همگانی ـ دموکراسی) باشد؟ آیا غرب به این دو صورت و صور دیگر کنش‌پذیری بسنده خواهد کرد؟ احمق، مردان و زنان مشرق زمین که قلمی می‌زنند و فیلمی می‌سازند و نقشی می‌نگارند و فریب دجّال را خورده و نمی‌دانند که این دیو از شیوع کنش‌پذیری برای سیطرهٔ

ری در شرق و غرب

خود سود می‌جوید و کافی است که در هرکجای جهان کشوری در هیأت جمعی و فردی خود مصداق تمام و کمال کنش‌پذیری باشد اما به سیطرهٔ غرب رضایت ندهد تا به زور موشك و بمباران و حملهٔ نظامی بنیادش را براندازند. به عبارت دیگر غرب از کنش‌پذیری در خود و برای خود، خرسند نیست، بلکه خواهان کنش‌پذیری نه به خود و نه برای خود است. برای غرب حتی دور ماندن از صورتهای کنش‌پذیری در عین تسلیم و وابستگی خرسند کننده‌تر است تا شرکت فعّال در انفعال، بدون تسلیم شدن به غرب. غرب اگر می‌توانست از تمام ممالك مشرق زمین تعهدی بگیرد که براساس آن منابع اقتصادی خود را واگذار کنند و خود به عبادت مشغول شوند و یکسره از جهان ببرند و حتی تقاضای تماشای یك فیلم هم نداشته باشند، کاری به کار هیچ مملکتی نداشت. به غرب چه دخلی دارد که عربستان سعودی به شیوهٔ بربرهای ده هزار سال پیش حکومت می‌کند و مردم نگون بخت این شبه جزیره تنها سهمی که از تمدن تکنولوژیك دارند تماشای محض است؟ به غرب چه کار که سیاهان افریقای جنوبی از سگهای کالیفرنیا بی‌پناهترند؟ مگر غرب به این می‌اندیشد که بشر جز در اروپا و امریکا مصداق ناقصی هم ممکن است داشته باشند؟

●

غرب دموکراسی نمی‌دهد تا تو دموکرات باشی، دموکراسی می‌دهد تا تو عبد و عبید باشی. کارگر ارزان باشی و منابع خودت را با دست خودت استخراج کنی و بارکنی و بفرستی آنجا که ارباب می‌فرماید و اگر از روشنفکران مشرق زمین هم حمایتکی می‌کند به این علت است که می‌داند آنها واسطه و دلال مهیا کردن ممالك خود برای پذیرفتن کنش غرب هستند و بیشتر از نقش یك قوّاد برای آنها قائل نیست.

●

غرب نمی‌گوید تو آزادی که هر غلطی دلت می‌خواهد بکنی می‌گوید خودت را از قید تاریخ و سنّت و اعتقادات خودت آزاد کن تا من هرغلطی دلم بخواهد با تو بکنم وگرنه آمریکای لاتین سر در گرو کدام دیانت دارد؟ به کدام باور مذهبی و غیر مذهبی پای‌بند است؟ و مگر در پایکوبی واکنش‌پذیری فردی و جمعی از اروپا یا آمریکا چه کم دارد؟ پس چرا آمریکا تمام کشورهای آمریکای لاتین را در قبضهٔ قدرت خود گرفته است و به آنها مجال به میل دل خود زیستن نمی‌دهد و تا قرار است کمترین اتفاقی بیفتد که منافع غرب را تهدید کند با ناوگانهای خود به آنجا حمله‌ور می‌شود؟

●

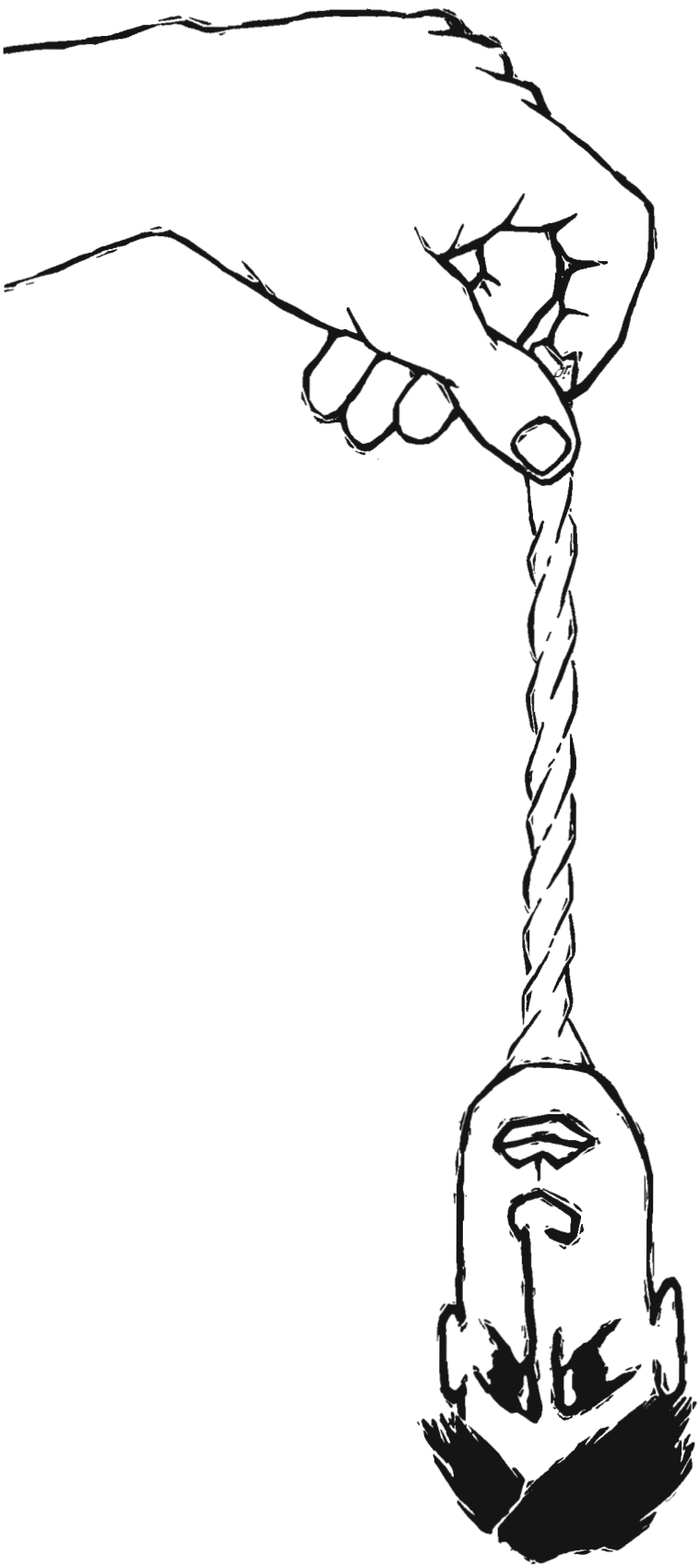
آری غرب و بویژه آمریکا خداوندگار زمین، مظهر جامعهٔ باز است، اما قرار نیست توهم مظهر جامعه باز باشی، تو فقط باید باز باشی، منبسط باشی و در برابر ارباب، حق هیچ‌گونه انقباضی نداشته باشی تا هرگاه و به هر نحو که خواست در تو تصرف کند. تو نباید برای خودت و بر خودت ولایت داشته باشی، چون غرب باید بر تو ولایت داشته باشد. تو حتی حق نداری که برای خودت و بر خودت دموکراسی اعمال کنی، دموکراسی کیمیا است، هر چقدر مالك صلاح بداند در اختیار مملوك خواهد گذاشت. و اصلاً ای شرق! ای مشرق زمین! تمام عظمتهای تاریخی و فکری و هنری و فرهنگی‌ات زر و زیوری است که باید آن را چون آرایهٔ نوعروسان به نمایش بگذاری تا هوس خلیفه را برانگیزد.

●

غرب برای شیوع ولایت خود در تمام اقالیم تکاپو می‌کند، اما می‌داند که خود را نیز باید از معرض خطر خود دور نگهدارد. آیا رهگذاران «مونمارتر»، کشاورزان حومهٔ «ناپل»، مستهایی که در کوچه‌های «مادرید» تلو تلو می‌خورند، کارگران تراموای استکهلم و... همه به کنش‌پذیری به عنوان سرشت و سرنوشت همیشگی خود تسلیم شده‌اند؟ ارباب جهان می‌داند که نشده‌اند و مهندسی گام به گام اجتماعی برای خاموش کردن آتش فطرت انسان غربی نیز کافی نیست از این رو مدام سعی می‌کند که اهالی بالانشین دهکده باز جهانی را نیز به شیوه‌های اهریمنانه‌ای برمدار کنش‌پذیری نگهدارد. مواد مخدّر و ورزش، دو خصم، اما مدام با هم و در کنار هم، یکی برای از پای درآوردن و دیگری نه برای برپا نگهداشتن که برای غافل کردن از وجود خود و گم کردن تمام دردها در همهمه و هیاهوی استادیومها، و در کنار این دو، سکس و ایدز و موسیقی حیوانات و قتل و جنایت و خشونت و پلیس و سینمایی که آیینه تمام نمای اینهاست. سینمایی که می‌گوید تو آسوده باش و از خودت هیچ کنشی نشان مده، بنشین و «اکشن» تماشا کن اما مگر بشر را «پوپر» و «جرج بوش» آفریده‌اند؟ تن یك برده همیشه در اختیار ارباب است، اما روح را نمی‌شود در اختیار گرفت. نمی‌شود از او خواست که به تماشای کشت و کشتار «آرنولد» و «راکی» و «رمبو» بنشیند و نکشد. و خوشا کشت و کشتار و قتل و تجاوز و خشونتی که در غرب است. نه، زیاد هم سادیست نیستم. می‌گویم خوشا، تا «هانا آرنت» گور به گور شدهٔ آلمانی الاصل خود فروخته به سازمان «سیا» بداند که «خشونت» از نظامهای بسته ناشی نمی‌شود بلکه حاصل فرو بستگی جوامع باز است.

●

در منظر اهل باطن ظهور هر حقیقتی مقدماتی دارد و سیر عالم از مظهریت اسمی به مظهریت اسمی دیگر صبح و شامی. و من که از حواشی باطنی مذهبان هستم، کانگستریسم امروز غرب را که مجلات غربزده مطرح می‌کنند، صبح نخست گیر و داری عظیم و سهمگین در تمام مغرب زمین می‌بینم و البته می‌دانم که تا آن روز شرق به تمامی غرب شده است اما این را نیز می‌دانم که در آن روز مغربیان، مشرقیان خواهند بود و آفتاب از غرب طلوع خواهد کرد. من وابسته به مشتی خاك نیستم و قرار نیست عمر نوح داشته باشم. و با نورانیّت نیز بیگانه‌ام، اما نور را جستجو می‌کنم و هرجا که باشد باید خود را به آنجا برسانم و آن نور «لاشرقیه و لاغربیه» است و اگر دیروز در شرق بود تنها برای شرق نبود. آنکه خود را به آب و آتش می‌زند تا اسلام را به جغرافیایی خاص محدود کند بندهٔ جغرافیاست، نه بندهٔ خدا. اسلام جغرافیا ندارد نفت هم ندارد، خلیج هم ندارد. من به این نمی‌اندیشم که چگونه می‌توان ولایت ایران یا هند را برتمام جهان اعمال کرد، من به ولایت حقیقتی فراتر از تمام خاك می‌اندیشم و مقدمات آن را در جنون مردم غرب بیشتر می‌بینم تا در عقل معاش و عافیت‌طلبی سالوسانهٔ مردم مشرق زمین که می‌خواهند هم خدا را داشته باشند و هم خرما را و مدام در صدد آنند که نور را با ظلمت آشتی بدهند، و لیبرالیسم جنسی را حتی در کتابهای آسمانی جستجو کنند.



من به این می‌اندیشم که شرق هنوز در آرزوی فرو کردن پوزهٔ خود در سراب غرب است، اما غرب از این سراب دلزده شده است و روزی که برخود و سراب خود نفرین بفرستد، آن روز وای به حال کسی که «خوابهای زمستانی» ببیند. اگر ابلهی از این سوی زمین، عصر را عصر ارتباط (بستگی) می‌بیند. خردمندانی از آن سوی جهان عصر را عصر مرگ اصالت بشروظهور خدا می‌دانند و مگر نه غرب در همه چیز مجتهد است؟ آیا تنها در تمنای توحید خود گزاف می‌گوید؟ اگر به «لامبدا» دعوت می‌کند محق است، ولی اگر مرگ بی‌خدایی را اعلام کند محق نیست؟ من از این وحشت ندارم که زیر دست و پای کافران و مؤمنان مشرق که هروله‌کنان به سوی سراب غرب می‌روند، لگدمال شوم من از آن وحشت دارم کـه بانگ روی آوری فرزندان سراب غرب به سوی چشمه شرق برخیزد و هروله‌کنان زیر دست و پای آنها لگدمال شوند.

●

غرب برخلاف پندار کوته بنیان که مدام بانگ «فرهنگ غرب، فرهنگ غرب» برمی‌دارند تنها چیزی که ندارد فرهنگ است. صنایع نظامی و غیر نظامی که فرهنگ نمی‌شود. شعر الوار و یا نیس ریتسوس و فیلم پورنو و عضلات رمبو که فرهنگ نمی‌شود. نشستن و زور زدن و تمهیدات بی‌بنیادی برای توجیه فجایع غرب با عنوان جامعهٔ باز و دشمنانش نوشتن که نسبتی با فرهنگ ندارد. هنر عشق ورزیدن و آئین دوست یابی که متعلق به فرهنگ نیست و بلکه عین بی‌فرهنگی است. گرفتاران افق تفصیل یعنی خیالبافان، گمان برده‌اند هر جا اسـافـل اعضـای آدمی آزادانـه در جنب و جوش است، فرهنـگ آنجاست و هرکجا کنش به اسفل سافلین مرجوع است همانجا باید فرهنگ را جستجو کرد.

فرهنگ آنجاست که آدمی خود را از شر کانت و دکارت و پوپر و مایکل جکسون و بریك دانس و داشیل هامت و رینگ خونین و جان وین و راکی آزاد می‌کند و به خدا روی می‌آورد. غرب اگر فرهنگ داشت که «چینگ» و «یوگا» و «تائو» را عروة الوثقای نجات خود قرار نمی‌داد. خانم برای ما قمیش یونگ می‌آید و کسی نیست به سرکار علیـه عرض کنـد برو چهـار صورت مثالی را بخوان تا بفهمی که مرشدت به کجای فرهنگ سرزمین آبا و اجدادی‌ات آویزان شده است.

●

ادبیات چی‌های مشرق زمین بی‌بُته‌ترین آدمهای جهانند و تمام بود و نمودشان ادعاست، نه غرب را می‌شناسند و نه شرق را و چون اغلب از بی‌شناسنامه بودن به هیچ مسافرخانه‌ای راه ندارند، کنار پیـاده‌رو که می‌خوابنـد به محض دیدن آسمان احساسات جهان وطنانه به آنها دست می‌دهد. اما مدام از محاسن مسافرخانه روبرو حرف می‌زنند و بیچاره کسی که با این بی‌بته‌ها سروکار پیدا کند، فوراً عافیت‌طلب می‌شود و بدون اینکـه ضرورتی داشته باشد به خانه می‌رود و شناسنامهٔ خود را برمی‌دارد و به مسافرخانهٔ دلخواه ادبیات‌چی‌ها می‌رود و تازه وقتی دید که خر داغ می‌کنند می‌فهمد چه غلطی کرده است. این همه زن و مرد و جوان و پیر شرقی که در خانه خود از فرط عزت، خدا را هم بنده نبودند و امروز در غرب یا باید توالتها را تمیز کنند یا خیابانها را جارو، یا فعلگی کنند یا در رستورانها گارسن باشند و یا پااندازی‌وروسپیگری، به دمدمهٔ کدام

دیو جز ادبیات‌چی‌ها به «سراب» رفته‌اند. ادبیات‌چی علاوه بر بی‌بتگی احمق هم هست، فکر می‌کند چون در غرب به او (به خاطر دلال مظلمه بودن و بادی که به بوق تبلیغات غرب می‌اندازد) «رسیدگی» می‌کنند پس غرب برای همهٔ مردمی که او برایشان وعظ می‌کند جای خوبی است. و راستی نکند این حمق متعمدانه باشد؟

●

باری از کنش‌پذیری ستیهنده که بگذریم کنش‌پذیری محض، مخصوص ممالک مشرق زمین است. شرقی روزگاری در برابر خدا تسلیم بوده است، امروز در برابر غرب تسلیم است خدا به معروف دعوت می‌کرد و گردن نهادن به امر او دشوار بود، غرب به منکر دعوت می‌کند و این بار لبیک گفتن آسان است.

شرق از چند قرن پیش برای «کنش‌پذیری» آمادگی داشت، چرا که از تجدید عهد با حق منصرف و از خشیت تهی شده بود و انتظار می‌کشید تا ندایی از جایی برخیزد. سست شدن عهد انسان شرقی درست همزمان است با تجدید عهد انسان غربی با نفس خود. از این سو انسان شرقی برای خود عاقبتی نمی‌دید یا بهتر بگویم از انتظار کشیدن عاقبت خود به تنگ آمده بود و از آن سو انسان غربی عافیت خود را با عبور از مسیحیتِ بر ساخته، به دست می‌آورد. تلاقی این دو انسان اما نه برای شرق میمنتی داشته است و نه برای غرب. و هر قدر که این تلاقی بیشتر شود، غربی به عاقبت شرقی و عظمت آن نزدیکتر و شرقی به عافیت غربی گرفتارتر می‌شود، در حالی که شرقی نمی‌تواند از فطرت خود فرار کند و غربی نیز نمی‌تواند از فطرت ثانی خود و عاداتی که به آنها خو کرده است زیاد فاصله بگیرد. به هرحال انسان شرقی علی‌رغم هجوم تبلیغات و آوار وسوسه‌های غرب، طالب کنش‌پذیری ویژهٔ خود است و آن، جمع بستن میان فسق و زهد یا به عبارت بهتر مصادره فسق به نفع زهد است. درست عکس انسان غربی که در مسیحیت، زهد را به نفع فسق مصادره کرد و خدا را به نفع انسان، پایین آورد، انسان شرقی می‌خواهد که فسق را به نفع زهد «استعلاء» ببخشد و خود را با تمام رذایلی که دارد به بالا کشانده و به جای خدا بنشاند و اگر امروز می‌بینیم که در تمام شرق، ایران، هند، چین و... الخ، عرفان لقلقهٔ زبان شده و اجامر و اوباش در عین ارتکاب مناهی دم از عرفان می‌زنند به این سبب است. بشر شرقی روزگاری با ترک رذیلت به سوی فضیلت گام بر می‌داشت و سالها ریاضت می‌کشید تا بتواند خود را از حواشی اهل معرفت ببینند و امروز رذیلت را فضیلت انگاشته و آن را توجیه و تفسیر عارفانه می‌کند و مذّلت خود را فقر و مفسدت خود را فنا می‌داند. اگر از منظر اهل باطن بنگریم خواهیم دید که مدعی عرفان در مشرق زمین کنونی اباحی مذهب است و هیچ نسبتی با حقیقت ندارد، چرا که در خلوت خود بنده دیو است و مبتلا به ابتلائاتی که شیطان هم از آنها ننگ دارد اما در جلوت، مدعی محاسن و فضائلی است که انبیا و اولیا نیز آنها را به خود نمی‌بستند.

پری نهفته رخ و دیو در کرشمهٔ حسن
بسوخت دیده زحیرت که این چه بوالعجبی است

بوالعجبی و شعبدهٔ عرفان در مشرق زمین کنونی، جابه‌جا کردن «ریا» و «صدق» است، و در آن هیچ نشانی از ملامت بردن و جفا کشیدن نیست، بلکه یکسره گستاخی و بی‌حیائی و وقاحت است.

براهل تأمل پوشیده نیست که غربی از ارتکاب فسق و تنیدن در فجور هیچ بیم و باکی ندارد و به بانگ بلند، سرخوشی خود را اعلام می‌کند. از خدا نمی‌ترسد پس چرا از بندگان خدا بترسد؟ اما در مواجههٔ با فاسق امروز غرب، عارف امروز شرق از بندگان خدا می‌ترسد ولی از خدا نمی‌ترسد درمیان مردم که به زعم او هنوز قابلیت پیدا نکرده و دست از کوته‌بینی برنداشته‌اند، لاف توحید و بینایی در عدم و عرفان می‌زند و چون به خلوت می‌رود آن کار دیگر می‌کند. من می‌خواهم با جرأت تمام بگویم که فاسق امروز غرب به توحید نزدیک است و عارف امروز شرق باسر، در گنداب شرک و پرستش نفس امارهٔ جمعی سقوط کرده است، چون ریاکار است. در فسق هیچ ریائی نیست و قدمای مشرق زمین حتی برآن بوده‌اند که از ریا نمی‌توان توبه کرد جز به واسطهٔ فسق، و ریاکار نخست باید فسق خود را آشکار کند تا نسبت به ما سوی الله کافر شده باشد، آنگه در خلوت خود از فسق توبه کند، حال آنکه مدعی عرفان امروز در خلوت خود از توحیدی که به مردم فروخته است توبه می‌کند. آیا احوال فاسق غربی پاکیزه‌تر نیست؟

در این صوفی وشان دردی ندیدم
که صافی باد عیش دُرد نوشان

ریاکاری نقاب عافیت‌طلبی است و عافیت‌طلب هرکه باشد موحّد نیست. ریاکار، کنش اخلاق و عادات جمع را می‌پذیرد و در برابر آن واکنش نشان می‌دهد. این کنش‌پذیری در صورتهای مختلفی بروز می‌کند، که پلیدترین آنها ظاهرپرستی (تشبه به فرشته) و صوفیگری (تشبه به حیوان) است. ظاهرپرست براساس عادات حکم به کفر و توحید می‌دهد یا بهتر بگویم عادات را به جای تفکر می‌نشاند و در این جایگزینی یا تعمدی دارد یا از سر جهل آن را مرتکب می‌شود. ظاهرپرست متعمد، سیاست زده است و از مصادیق آن گروه که در آغاز این مقال از آنان با این عنوان یاد شد که هم می‌خواهند در مسابقه سرعت بوزینه‌ها شرکت کنند و هم حافظ وضع موجود باشند. ظاهرپرست جاهل، کنش‌پذیر نیست اما خود نیز کنشی جز عادات اخلاقی ـ لطفاً با اخلاق اشتباه نشود ـ ندارد. به عبارت دیگر این گروه در برابر عاداتی که هیچ شناختی از آنها ندارند، کنش‌پذیرند. به هرحال تشبه به فرشته در این روزگار در دو قدمی تشبه به حیوان است و بخصوص در مشرق زمین فرشته نماهای بسیاری هستند که برخلاف فرشتگان «ویم وندرس» علی‌رغم میل خود به حیوانیت روی می‌آورند. برای انسان تشبه به فرشته اگر دشوار باشد حیوان شدن که آسان است!؟

●

صوفیگری آن سوی سکهٔ ظاهرپرستی است. اگر ظاهرپرست عادات را اصل قرار می‌دهد، صوفی نمای امروز اعتیادها را به منزلهٔ تفکرات مورد تأویل صوفیانه قرار می‌دهد. صوفیگری کنش‌پذیر امروز از راهی که صوفیگری دیروز رفته است، برمی‌گردد. در تصوف عارفانه دیروز الفاظ «می» و «مطرب» و «شاهد» و «ساغر» و «لب» و «خط» و «خال»، رموز بودند، در صوفیگری حیوانی امروز، رموز حتی به ملاهی و مناهی تعبیر می‌شوند، و آثار عارفان و کتابهای آسمانی نیز در خدمت اهواء قرار می‌گیرند. در این کنش‌پذیری شوم «تسویلات شیطانی»، «واردات رحمانی» شمرده می‌شوند، و اگر راست باشد که «بکتاشیه» اباحی مذهب بوده‌اند می‌توان در یک کلام

گفت از سلوك سامورایی نماهای امروز در ژاپن تا خانقاه‌ها و ادبیات عرفانی امروز ایران هرچه که هست به بکتاشیه رجوعی تام و تمام دارد.

استعمال مواد توهّم زا نیز که خود یکی دیگر از صور کنش‌پذیری بشر امروز است به مدد صوفیگری پلید آمده و آن را کنش‌پذیری بیشتری بخشیده است. به هرحال کنش‌پذیریهایی از این دست به هیچ وجه «ستیهندگی» ندارد و از آینگی تمام و کمال برخوردار و در خدمت کنش‌پذیری سیاسی است، چرا که مستعد پذیرفتن تصویر هر مخالف و معاند و صالح و طالحی است. چنین کنش‌پذیرانی با هم همراهند بدون اینکه با هیچ کس همراه باشند و من از این‌رو آنان را به آینه تشبیه می‌کنم که بزرگان حکمت معنوی آینه را به عنوان نشانه انفعال نیز به کار می‌برده‌اند.

●

و اما اگر کنش‌پذیری ستیهندهٔ غرب برای ولایت خود همهٔ عالم را کنش‌پذیر آرزو می‌کند. کنش‌پذیری شرق، دشمن خود و خصم آفرین پرتوهای حقیقتی است که به صورت ولایت در مشرق زمین تجلی کرده است چندان که می‌توان گفت برای آشکار شدن نهانگاه کنش‌پذیری سیاسی و ادبی و هنری و اقتصادی و... الخ باید دید کجا با «شأن» ولایت دشمنی می‌شود.

برخلاف کنش‌پذیری سیاسی در مشرق زمین که عملکرد خود را براساس واکنش (انفعال) اجتماعی سامان می‌دهد، کنش‌پذیری ستیهنده در غرب عملکرد خود را برضد واکنش اجتماعی تمهید می‌بندد. کنش‌پذیر سیاسی در شرق مدام از خود و موقعیت تاریخی و فرهنگی خود فاصله می‌گیرد و به غرب نزدیکتر می‌شود حریف اما مدام سعی دارد به خود و موقعیت خود نزدیکتر شود. بعضی از خام اندیشان حقیقتی بنام «حوالت» را اسباب توجیه کنش‌پذیری خود کرده‌اند، صرف نظر از اینکه طبق قانون حوالت و قسمت، کنش‌پذیری آنها شیطانی است چرا که از «وضع موعود» رویگردان شده‌اند. اگر بخواهند از منظر حکومت معنوی شرق ـ با تمام صور مختلفی که دارد ـ به حقیقت حال خود واقف شوند باید با عادت خود و زمانه (کنش‌پذیری) در بیفتند حتی اگر به قیمت نابود شدن آنها تمام شود.

از خلاف آمد عادت بطلب کام که من
کسب جمعیت از آن زلف پریشان کردم

●

کنش‌پذیری سیاسی که نتیجه عافیت‌طلبی است، حجاب ضخیمی است بر چهرهٔ تمنایی که من از آن به نام حفظ موقعیت نفسانی خود در وضع موجود یاد می‌کنم. حافظ وضع موجود در مشرق زمین، از یاد برده است که مدام به حد عدمی خود نزدیکتر می‌شود و گمان می‌برد که می‌تواند از تحول وضع موجود چه در فرد و چه در جمع، ممانعت کند، ولی همان گونه که هیچ کودکی را نمی‌توان مدام در طفولیت، یا هیچ جوانی را مدام در برومندی نگاه داشت، یا از وضع حمل زنی جلوگیری کرد، مانع تحول وضع موجود نیز نمی‌توان شد. در این حقیقت که همه ما «اکنون زده»ایم هیچ شکی نیست، اما هراکنونی در حال پیوستن به اکنونی دیگر و تازه‌تر است و ما با هر اکنون فرارسنده‌ای به وضع موعود نزدیکتر می‌شویم. پس در حقیقت حفظ موقعیت نفسانی خود نه در حفظ وضع موجود بلکه در نفی آن است. چرا که وضع موجود جهانی نفی خود را در ایجاب خود مخفی دارد و از آن نمی‌توان سیستم ساخت، یا سیستمی را در پناه آن قرار داد.

باری، کنش‌پذیری در تمام وجوه خود اگر برای بشر غربی کنش است، برای مردم مشرق زمین هنوز کم و بیش دردی کشنده است. کنش‌پذیران شرقی وحشتزده و مضطرب‌اند و اگر در مصرف فضولات غرب سراسیمگی نشان می‌دهند برای تسکین وحشت و دهشت است.

علت گرایش به لیبرالیسم اجتماعی غرب هم انفعال نفسانی است وگرنه هیچ ابلهی نمی‌تواند این همه فرعونیت را که پشت نقاب لیبرالیسم و دموکراسی پنهان شده است نادیده بگیرد، مگر اینکه شتاب داشته باشد که بخواهد در ازدحام ولایت غلیواج بر غلیواج (لیبرالیسم) و سلطنت اراذال بر اراذل (دموکراسی)، و هر کی به هرکی شدن عاجل جامعه، درد کشندهٔ روحی خود، یعنی کنش‌پذیری نفسانی را پنهان کند. وگرنه امروز بر مردگان روزگار طغرل سلجوقی هم ثابت شده است که دموکراسی، استبداد کارتلهاست و در حکومت مردم بر مردم تنها کسی که حق حاکمیت ندارد مردم بیچاره‌اند. اما کنش‌پذیر نفسانی که از «خلافت الهی» محروم است چگونه می‌تواند بفهمد که زیر لوای لیبرالیسم می‌شود هزار ناوگان از فاشیسم را به حرکت درآورد؟ چطور ناکازاکی و هیروشیما را به یاد داشته باشد و پیش از آن نابودن کردن شریفترین مردم جهان یعنی سرخ‌پوستها را وبی‌پناه‌ترین یعنی ویتنامی‌ها را؟ و الخ تنها آنان که از انفعال نفسانی به دور مانده‌اند می‌دانند که لیبرالیسم همان اندازه برازندهٔ غرب است که لقب امیرالمؤمنین برازندهٔ یزیدبن معاویه و ابوجعفر منصور. تنها زمرهٔ حضور می‌دانند که گریز از مرگ آگاهی، ذیل تمنای جامعهٔ باز پنهان شده است و عرفان سینمایی و ادبی شایع در مشرق زمین سرپوشی است برای آزادی جنسی و استغراق در مواد توهّم‌زا. تنها همین گروه می‌دانند که سینما و ادبیات مدعی عرفان هرچه که باشد و از هرکه باشد، بوق کنش‌پذیری سیاسی است و در تاریخ صدساله اخیر شرق، هرجا که سیاست قصد داشته گروه عوض کند، ژورنالیست و شاعر و نویسنده و فیلمساز، مستقیم و غیرمستقیم حمایت شده‌اند که زمینه را آماده کنند.

●

و من همچنان می‌ترسم بدون آنکه گیروداری با پلیدترین چهرهٔ غربزدگی نه، بلکه ماهیت غربزدگی یعنی کنش‌پذیری فردی و جمعی داشته باشم سرم را بگذارم زمین و بمیرم.

●

● مقدمه‌ای برمعنای سمبولیسم درهنراسلامی

■ شهریار زرشناس

● همه اشیاء و موجودات «آیت» و نشانه‌های حق هستند و اشاره به آن حقیقت متعالی دارند و به این سان، طبیعت، اشیاء، موجودات و همه هستی در قلمرو تفکر اسلامی معنایی عمیق و باطنی می‌یابند که فراتر از مرتبه فهم و افق نگرش ماتریالیسم حسی و تجربی است. در تفکر اسلامی مراتب عالم، همه، مظاهر حقیقت واحدی هستند که در هرمرتبه متناسب با قابلیت وجودی آن مرتبه، تجلی یافته و مثالی از آن حقیقت برتر است.

هنر دینی به طور عام و هنر اسلامی به طور خاص، بالذّات هنری سمبولیك است. البته روشن است که سمبولیسم در هنر دینی معنایی متفاوت با معنای رایج سمبولیسم در هنر و ادبیات جدید دارد. سمبولیسم در هنر دینی (بویژه در هنر اسلامی) مبنائی حقیقی در مراتب و شئون عالم دارد و حقیقتی وجودی است. حال آنکه سمبولیسم در هنر و ادبیات جدید (هرجا که از لفظ «جدید» نام می‌بریم مقصودمان هنر و ادبیات پس از رنسانس است که ماهیتی بشر انگارانه دارد) فاقد چنین شأن و حقیقتی است، زیرا «واقعیت» در تفکر جدید معنایی سطحی دارد و در قلمرو واقعیت محسوس و تجربی محصور و محدود می‌شود و «سمبولیسم» در قلمرو این تفکر، نه بنیانی حقیقی و وجودی که مبنایی فرضی و وهمی پیدا می‌کند.

رویکرد سمبولیستی در قلمرو ادبیات و هنر غربی از اواخر قرن نوزدهم و همزمان با عیان شدن ضعفها و ناتوانیهای گرایشهای پوزیتیویستی در تبیین و توضیح عالم، پدید آمد و از ارج و اعتبار خاصی برخوردار شد، زیرا «سمبولیسم» در جوهر خود نوعی اعتقاد به عالم دیگر و عبور از مرزهای واقعیت حسی و تجربی را نهفته داشت (هرچند، فرهنگ و تمدن جدید به دلیل جوهر اومانیستیك و صبغهٔ لائیك خود، امکان فهم اندیشه عالم ماوراء را نداشت و از این رو «سمبولیسم» در این قلمرو هیچگاه معنای حقیقی و اصیل نیافت و به معنای واقعیتی وجودی تلقی نگردید.)

«سمبولیسم» در ادبیات با نظرات «شارل بودلر» مطرح گردید و روان شناسی «فروید»ی، روان‌شناسی تحلیلی[1] یونگ و مکتب ادبی و هنری «سوررئالیسم»» سبب رواج و رونق و اعتبار آن گردیدند.

طرح اندیشه سمبولیسم ریشه در حقایق دینی و تعالیم آسمانی و فرهنگ اساطیری دارد و تاریخ تفکر غربی نیز در اندیشه‌های فلاسفه‌ای چون افلاطون و افلوطین با آن آشنایی داشته است. در عصر جدید «سوئد نبرگ» (م. ۱۷۷۲) عارف سوئدی نخستین کسی بود که با طرح حقیقت عوالم غیبی، سمبولیسم وجودی در عالم را

مطرح می‌کند، اما بینش مذهبی او در روزگار غلبهٔ جهان‌بینی «روشنگری» و ماتریالیسم مکانیکی آن فرصت قبول عام نیافت و سمبولیسم بیش از آنکه به صورت فلسفی ارائه شود، در قلمرو شعر و ادبیات ظاهر شد.

«شارل بودلر» از پیشوایان نهضت «سمبولیسم» در شعر و ادبیات بود، او می‌گفت:

«دنیا جنگلی است مالامال از علائم و اشارات. حقیقت از چشم مردم عادی پنهان است و فقط شاعر با قدرت ادراکی که دارد به وسیله تفسیر و تعبیر این علائم می‌تواند آن را احساس کند[۲]»

شارل بودلر، استفان مالارمه، رمبو و دیگر پیشوایان این نهضت تلاش کردند تا با کشف نسبتی حقیقی که مابین شاعر، زبان شعری و عوالم غیبی هست به تبیین تئوریك سمبولیسم بپردازند، اما به دلیل محدودیت ذاتی مبانی تفکر اومانیستی در تحقق چنین امری با ناکامی روبرو شدند.[۳]

«زیگموند فروید» بانی روانکاوی اومانیستیك به سمبول‌ها معنایی غریزی و جنسی داد. او معتقد بود سمبول‌ها اساس و مبنای حیات ناخود آگاه انسان را تشکیل می‌دهند و در هنر، ادبیات، رؤیاها و بازیها به خودنمایی می‌پردازند. فروید معتقد بود که ماهیت جنسی و غریزی سمبول‌ها، توسط تعبیر خواب روشن می‌شود، او معتقد بود در تمام تظاهرات ناخودآگاه روان، اشیاء و حیواناتی چون: درخت، چتر، کارد، شمشیر، برج، مار، تفنگ، جعبه، دهان، اتاق، گودال، غار، راهرو و... معانی سمبولیك جنسی دارند. برهمین اساس فروید حتی دامنهٔ این تعبیر را به تورات و احادیث و قصص مذهبی نیز گسترش داد. او این سمبولیسم جنسی را اساس حیات ناخود آگاه (و به تبع آن خودآگاه) انسان می‌دانست.[۴] فروید به پژوهشهایی در مورد آثار ادبی و هنری نیز دست زد، او نمایشنامه «اودیپ‌شاه» اثر «سوفوکل» و تابلو نقاشی «مونالیزا» اثر «لئوناردو داوینچی» و برخی آثار «ینسن» نویسنده آلمانی را برمبنای سمبولیسم جنسی خود، تفسیر و تأویل کرد. اساساً هنر در نظر فروید چیزی جز تجلی و ظهور سمبول‌های جنسی ناخود آگاه نیست. او می‌گوید هنرمند از طریق «مکانیسم برترسازی»[۵] سمبول‌های جنسی را در قالب آثار هنری ظاهر می‌کند.

سمبولیسم از ارکان اندیشه روان‌کاوانه «کارل گوستا و یونگ» (روان‌کاو سوئیسی) است، او برمبنای «صور نوعی ناخود آگاه جمعی» (آرکیتیپ‌ها) به تبیین و تفسیر سمبول‌ها پرداخت: یونگ می‌نویسد:

«انسان برای بیان معنی آنچه می‌خواهد ابراز دارد، به گفتن یا نوشتن کلمات می‌پردازد. زبان او آکنده از سمبول‌ها است... آنچه که ما سمبول می‌نامیم عبارت است از یك اصطلاح، یك نام، یا حتی تصویری که ممکن است نمایندهٔ چیز مأنوسی در زندگی روزانه باشد، و با این حال علاوه بر معنی آشکار و معمول خود معانی تلویحی بخصوصی نیز داشته باشد. سمبول، معرف چیزی مبهم، ناشناخته یا پنهان از ما است... بنابراین یك کلمه یا یك شکل وقتی سمبولیك تلقی می‌شود که به چیزی بیش از معنی آشکار و مستقیم خود دلالت کند. سمبول دارای جنبه ناخود آگاه وسیعتری است که هرگز به طور دقیق یا به طور کامل توضیح نشده است».[۶]

از نظر یونگ، سمبول‌ها میان خود آگاهی و ناخود آگاهی هستند. سمبول‌ها در نظر او (برخلاف فروید) نشانه‌های جنسی نیستند، بلکه نشانه‌ها و تظاهرات «آرکیتیپ»های ناخود آگاهی جمعی محسوب می‌شوند. یونگ تلاش نمود تا با طرح نظریه «آرکیتیپ»ها و تبیین و تفسیر شهودی تجربه‌های مذهبی و عرفانی برمبنای ارتباط با عوالم معنوی، به تبیین سمبولیسم بپردازد، اما ظرفیتهای محدود فرهنگ اومانیستی و عدم رسوخ او به عمق تفکر معنوی، راه را بر او بست. یونگ در اندیشهٔ خود معنایی وسیعتر از مفهوم حسی و تجربی «واقعیت» را مدّ نظر قرار می‌داد، اما هرگز امکان تبیین تئوریك این معنای «واقعیت» را نیافت.

اساساً سمبولیسم در تفکر غربی بیش از آنکه مبنایی وجودی و تکوینی در مراتب عالم داشته باشد، اصل و منشأ و مبنایی انسانی دارد. تقریباً تمامی مکتبهای ادبی، هنری، فلسفی و روان‌شناختی غرب سمبولیسم را به حیات روحی و روانی انسان ارجاع می‌دهند در نظر آنان انسان نه به عنوان جامع جمیع مراتب عالم و مظهر اسم اعظم‌الله، بلکه به عنوان وجودی مستقل (در برابر خدا) در ناخود آگاهی خود دارای مراتب و ژرفا و حیات سمبولیك است. این مکتبها هیچگاه توضیح نمی‌دهند که مبنا و اصل و منشأ حیات سمبولیك انسان در کجاست و چگونه است که آدمی نسبت به دیگر مخلوقات هستی از چنین ظرایف و ویژگیهایی برخوردار شده است؟

«ارنست کاسیرر» (م. ۱۹۴۵) اندیشمند نئوکانتی آلمانی انسان را «حیوان سمبولیك» می‌نامد و «فلسفه اصالت سمبول» و «انسان‌شناسی سمبولیك» را پدید می‌آورد، کاسیرر همه حیات فرهنگی و مدنی انسان و ساخت ویژهٔ تفکر و زبان او را مرهون سمبولیسم می‌داند اما هیچ مقام و مرتبه وجودی و حقیقی برای سمبول‌ها و «نقش تعیین کنندهٔ آنها در حیات انسانی» بیان نمی‌کند، او که همهٔ دستگاه فکری خود را برمبنای سمبولیسم استوار کرده هیچگاه به جستجوی مقام و مرتبه وجودی و علت پیدایی و تکوین آن در عالم برنمی‌آید. کاسیرر حیات سمبولیك آدمی را محصول «تکامل ذهنی انسان نسبت به جانوران» می‌داند، چرا که جانور دارای قوهٔ خیال و هوش عملی است و فقط انسان توانسته است که صورت جدیدی از این دو قوه را پدید بیاورد که به تخیل نمادی و هوش نمادی (سمبولیك) تعبیر می‌گردد[۷] «کاسیرر» براین مبنا، به تفسیر سمبولیك اساطیر، دین، هنر، زبان و همه شئون فرهنگی و مدنی حیات انسان می‌پردازد و سمبولیسم را محصول کیفیت ویژهٔ فکری

انسان می‌داند اما هیچگاه به تبیین خود «سمبول» و چرایی و غایت پیدایش آن نمی‌پردازد. به این سان روشن است که «کاسیرر» نیز همچون دیگر متفکران غربی سمبول‌ها را به انسان و حیات نفسانی وی باز می‌گرداند بی آنکه کوچکترین کوششی برای تبیین حقیقی آن به کار برد.

یکی دیگر از نظریه پردازان «سمبولیسم بشر انگارانه» اریك فروم روانکاو آلمانی الاصل آمریکایی است او معتقد است که تمام انسانها زبان سمبولیك مشترکی دارند که در رؤیاها، هنر، اساطیر و نیز در زندگی متعارف و روزمرهٔ آنها به خودنمایی می‌پردازد. اریك فروم سمبول‌های ظاهر شده در آثار هنری و اساطیر راهمان «سمبول‌های عامّ انسانی» می‌داند که وظیفه‌اش محاکات حیات نفسانی و تجربیات روانی ماست. فروم می‌نویسد:

«زبان سمبولیك... زبانی است که تجربیات و احساسات درونی انسان را مانند تجربیات حسّی توصیف می‌کند، درست مثل اینکه انسان به انجام کاری مشغول بوده یا واقعه‌ای در دنیای مادّی اشیاء برایش اتفاق افتاده باشد. در زبان سمبولیك دنیای برون، مظهری است از دنیای درون یا روح و ذهن ما[۸]»

ویژگی بارز و مشترك تمامی معتقدان به «سمبولیسم بشر انگارانه»، سطحی و غیرواقعی بودن سمبولیسم در قلمرو اندیشهٔ آنهاست. به این معنی که اینان هیچ مبنای واقعی و حقیقی و وجودی برای سمبولیسم ادعائی خود ارائه نمی‌دهند و نهایتاً آن را به وهیمات و سوبژکتیویسم تأویل می‌کنند. سمبولیسم در نظر اینان بیشتر محاکات حیات نفسانی و غریزی بشر است و برهمین اساس سمبولیسم در هنر جدید نیز وسیله محاکات حیات نفسانی و حیوانی بشر می‌شود.

البته در قلمرو فرهنگ اومانیستی غرب نیز بوده‌اند اندیشمندان و متفکرانی که به نحوی سمبولیسم را در ارتباط با عوالم غیبی و معنوی معنا کرده‌اند، اما همچنان که گفتیم جوهر تفکر اومانیستی به گونه‌ای است که امکان طرح و تبیین معنای حقیقی سمبولیسم و عوالم غیبی را ندارد، زیرا مبانی نیهیلیستی تفکر غرب، اعتقاد به عوالم غیبی و سمبولیسم وجودی را برنمی‌تابد.

سمبولیسم در تفکر اسلامی، مبنائی حقیقی دارد و هرمرتبه از هستی اشاره به حقیقتی متعالی دارد که مبدأ و معاد همه ازاو وبه سوی اوست. عالم در تفکر اسلامی در عین مراتب و درجاتی که دارد در وحدت کامل بسر می‌برد و از ناسوت تا جبروت همه چیز جلوه ذات او و ظهور یك حقیقت متعالی است. در تفکر اسلامی معنای «واقعیت» در همین حیات مادی و عالم طبیعت خلاصه نمی‌شود. عالم ناسوت را باطنی است که عالم ملکوت باشد و حقیقت عالم ماده است. فراتر ازعالم ملکوت، عالم جبروت و پس از آن عالم اسماء و صفات الهی است اگرچه به معنی الاعم همهٔ عوالم و مراتب وجود، مجلای اسماء و صفات الهی است. همه اشیاء و موجودات «آیت» و نشانه‌های حق هستند و اشاره به آن حقیقت متعالی دارند و به این سان، طبیعت، اشیاء، موجودات و همه هستی در قلمرو تفکر اسلامی معنایی عمیق و باطنی می‌یابند که فراتر از مرتبهٔ فهم و افق نگرش ماتریالیسم حسی و تجربی است. در تفکر اسلامی مراتب عالم، همه، مظاهر حقیقت واحدی هستند که در هرمرتبه متناسب با قابلیت وجودی آن مرتبه، تجلی یافته است و مثالی از آن حقیقت برتر است.

● سمبول‌ها در نظر یونگ نشانه‌های جنسی نیستند بلکه نشانه‌ها و تظاهرات آرکتیپ ـ کهن‌الگو‌های ناخودآگاهی جمعی محسوب می‌شوند. یونگ تلاش نمود تا با طرح نظریه آرکتیپ‌ها و تبیین و تفسیر شهودی تجربه‌های مذهبی و عرفانی برمبنای ارتباط با عوالم معنوی به تبیین سمبولیسم بپردازد اما ظرفیتهای محدود فرهنگ اومانیستی و عدم رسوخ او به عمق تفکر معنوی، راه را براو بست.

از این روست که می‌گوییم سمبولیسم در تفکر مبنایی حقیقی دارد و واقعیتی وجودی است. در تفکر اسلامی، جهان آینه گردان حق است:

جلوه گاه رخ او دیده من تنها نیست
ماه و خورشید همین آینه می‌گردانند

به دلیل همین ذات سمبولیك عالم در تفکر اسلامی است که هنر اسلامی نیز بالذّات هنری سمبولیك می‌شود. این هنر رو به عالم بالا دارد و محاکات حقایق ملکوتی می‌کند. اساساً یك اثر هنری در هنر اسلامی محصول امیال و بیان عوالم نفسانی پدید آورندهٔ آن نیست، بلکه مظهر حقایق ازلی و ملکوتی است که در صورتهای محسوس تمثل یافته است، و بر همین اساس یك اثر هنری اسلامی (در معنای حقیقی آن) اثری زیبا و جمیل است، زیرا سمبول و نشانه‌ای از آن جمال حقیقی و ازلی است.

هنر اسلامی، هنری ملکوتی است زیرا محاکات حقایق عالم ملکوت می‌کند. هنرمند مسلمان در عالم مثال شهود حقایق باطنی می‌کند و در هنر خود به بیان آن حقایق می‌پردازد. هنرمند مسلمان یك سالك و مسافر معنوی نیز هست که سفر به حقیقت و باطن این عالم می‌کند. او در عالم مثال (که باطن عالم ماده است) با حقیقت این عالم آشنا می‌شود و از همین روی هنر اسلامی عین تفکر است زیرا که سیر از ظاهر به باطن می‌کند.

خیال هنرمند مسلمان تجلی‌گاه معانی ملکوتی است، او در عالم مثال با منزلگه حقیقی آدمی آشنا شده و اینك در این دنیا احساس غربت و دلتنگی می‌کند، پس سعی می‌کند با هنر خود در این عالم آشیانی برپا کند که تصویر مجازی وطن حقیقی او باشد. به دلیل همین تعلق به عالم ملکوتْ و عوالم غیبی است که هنر اسلامی، هنری سمبولیك و ملکوتی می‌شود، زبان هنر اسلامی نیز زبانی سمبولیك است که اشاره به حقایق ازلی و عوالم غیبی دارد. هنر دینی همیشه انسان را به فراتر رفتن از مرزهای طبیعت و عالم مادّه و تذکر حقایق جاودانی فرا می‌خواند.

حضور این حقایق ازلی و عالم مثالی را بخوبی در تصاویر مینیاتوری و باغ بهشت نقش شده در فرشها و قالیهای ایرانی شاهد هستیم. فضای مینیاتورهای گذشته، فضایی مثالی و دو بُعدی است و غیاب پرسپکتیو در این فضا نه نشانه نقص و ضعف هنری است و نه نشانه عدم آشنایی با قوانین پرسپکتیو، بلکه تأکید بر حضور فضای مثالی و «عالمی خیالی» است که منبع و منشأ اصلی هنر را تشکیل می‌دهد. روح سمبولیستی و تأویل گرایانه هنر اسلامی به روشنی در تصاویری مثالی که مینیاتور اسلامی نقش می‌کند، متجلی است. مینیاتور اسلامی با ارائه سطحی دو بعدی، تصوری از مراتب عالی وجود را در نگاه بیننده پدید می‌آورد و به این سان او را به مرتبه‌ای عالیتر از حیات و عوالم وجودی ارتقاء می‌دهد. مرتبه‌ای که از واقعیت و حقیقت بیشتری نسبت به عالم ماده برخوردار است و محل ظهور وقایع معنوی است.

هنر اسلامی، هنری واقع‌گراست، منتها «واقعیت» در قلمرو هنر اسلامی از معنایی عمیقتر و افقی وسیعتر نسبت به معنای رایج و مصطلح آن برخوردار است. هنر اسلامی، هنری واقع‌گراست و درست بر این مبنا، هنری آرمان‌گرا نیز هست. زیرا در قلمرو تفکر اسلامی هرمرتبه از واقعیت، چون مرتبه‌ای از ظهور حقیقت مطلق تلقی می‌شود و مابین «واقعیت» و «ارزش» هیچ انفکاك و جدایی وجود ندارد.

به این سان زیبایی، واقعیت‌گرایی و آرمان طلبی به صورت حقیقتی واحد (در اصل هم زیبایی و خیر و واقعیت، وحدت حقیقی دارند) در هنر اسلامی ظهور می‌کند و سمبولیسم در این قلمرو چون مبتنی بر حقیقت عوالم غیبی و نظام مراتب عالم است، مبنایی وجودی، اصیل و استوار می‌یابد.

پاورقیها

۱. ANALYTICAL PSYCHOIOGY

۲. سید حسینی، رضا ـ مکتبهای ادبی، انتشارات زمان، چاپ ششم، صفحه ۳۰۵

۳. در این زمینه بویژه تلاشهای رمبو جای بحث و بررسی بسیار دارد که باید در فرصتی دیگر به آن پرداخت.

۴. برای مطالعه بیشتر در این زمینه رجوع کنید به فرویدیسم، امیرحسین آریان‌پور، فصل سمبولیسم این کتاب حاوی نکات خلاف واقع و تعمیمهای غلط و نابجایی در خصوص ادبیات عرفانی اسلامی است که هنگام مطالعه باید متوجه آن بود.

۵. SUBLIMATION

۶. انسان و سمبول‌هایش ، آشنایی با ناخود آگاه، کارل گوستا و یونگ، صفحات ۲۴، ۲۳، ۲۲

۷. ارنست کاسیرر، فلسفه و فرهنگ، ترجمه بزرگ نادرزاد، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، صفحه ۴۹

۸. اریك فروم، زبان از یاد رفته، ترجمه دکتر ابراهیم امانت، صفحه ۱۵

۹. درباره عالم خیال (مثال) و مقام آن در هنر اسلامی و نیز مقام عالم مثال در حکمت و عرفان اسلامی به گونه‌ای تفصیلی در کتاب «خیال و عالم خیال در قلمرو هنر» که به خواست خدا توسط دفتر مطالعات دینی هنر در دست انتشار است به کفایت سخن گفته‌ام.

● غرب و پایداری فرهنگ دینی

«شهریار زرشناس» نویسنده جوانی است که تاکنون نوشته‌ها و مقاله‌های زیادی از او در مطبوعات خوانده‌ایم. از این نویسنده دو کتاب به نامهای «نیهیلیسم و جلوه‌های آن در ادبیات» و «خیال و عالم خیال در قلمرو هنر» به وسیله «دفتر مطالعات دینی هنر» در دست چاپ می‌باشد. ایشان در دیداری بی‌ریا و بی‌تکلف به‌پرسشهای ما پاسخ دادند. حاصل شناسایی زرشناس، از هنر، ادب، غرب و فرهنگ دینی، مطالبی است که از نظر شما می‌گذرد:

● در آغاز خواهش می‌کنم دربارهٔ معنای «ادبیات غرب» یا «ادبیات غربی» برایمان کمی توضیح بدهید؟

■ ادبیات غربی معنایی متفاوت از هویت تاریخی ـ فرهنگی غرب ندارد. ادبیات، آیینه اندیشه و روح کلی تمدن و جامعه غربی است. آنچه که ما امروز غرب می‌نامیم، فرزند فلسفه است و از سپیده‌دم ظهور تاریخی خود مایه‌های اندیشه اومانیستی و نیهیلیستی را در خود مضمر داشت. یونان (مادر تمدن معاصر غربی) سرزمینی بود که در آن عقل فلسفی و شرک بت‌پرستانه به هم آمیخته بود. ادبیات غرب، تجربه همگانی متعلق به این تمدن را محاکات می‌کند. نیهیلیسم، صفت ذات تمدن غربی است و طبیعتاً ادبیات آن نیز ادبیات نیهیلیستی است. شما وقتی سیر تطور تاریخی غرب را بررسی کنید یك سیر تاریخی تنزلی را مشاهده می‌کنید که سرانجام به محال (آبسورد) می‌انجامد. طبیعی است که سیر ادبیات غربی هم همین طور بوده است. این ادبیات، پس از رنسانس و برمبنای اندیویدوآلیسم تمدن جدید، مفهوم «من» را به عنوان رکن بنیادی داستان جدید مطرح می‌کند و بدین‌سان رمان غربی شکل می‌گیرد که برمبنای مفهوم جدید «شخصیت» تعمیم می‌یابد. رمان جدید با «سروانتس» شکل می‌گیرد. این ادبیات جدید آیینه عالم جدیدی بود که نفسانیت متورم بشر در حال ساختن آن بود. «دون کیشوت» هنگامی که از خانه‌اش به در آمد، جهان اطراف خود را بیگانه ونامأنوس یافت. این جهان که با طغیان به خدا و نفی حقیقت مطلق، «من اندیشنده» دکارت و نسبیت صد پارهٔ ارزشها را مبنای خود قرار داده بود، مفهوم جدید «قهرمان» را پدید آورد، قهرمان به معنای ماجراجوی کنجکاو و طغیانگر، و «دون کیشوت» همین معنا را در خود مجسم ساخته بود. ادبیات غربی در سده‌های نخستین پس از رنسانس، ادبیاتی رئالیستی است (البته نه به معنای رئالیسمی که در آثار بالزاك مطرح است). اما «رئال» (واقعیت) برمبنای تفکر فلسفی

جدید معنا می‌شود و خواه ناخواه از محدودیتهای ذاتی آن متاثر است. ظهور رمانتیسیسم حکایت از تقویت و غلبه نسبی یکی از گرایشهای فکری و فلسفی مضمر در فرهنگ اومانیستی داشت، گرایشی که با زیر سؤال بردن برخی وجوه عقل دکارتی، شکلی از ظهور نیهیلیسم منفعل را تحقق بخشید. این گرایش در تقدیر تاریخی غرب مقام و اهمیتی خاص دارد و به واقع رکنی از تقدیر تاریخی نیهیلیسم بوده است. همان‌طور که می‌دانید رمانتیسیسم صرفاً گرایشی ادبی نبود و ادبیات رمانتیك تجربه کلی روح رمانتیك را محاکات می‌کرد.

من دیده‌ام که برخی از نویسندگان و اهل قلم رمانتیسیسم غربی را معادل عرفان شرقی و اسلامی گرفته‌اند و تکیه رمانتیسیسم بر ناخودآگاهی را با مفهوم اشراق و تفکر حضوری در اندیشه دینی یکسان پنداشته‌اند حال آن که ناخودآگاهی در رمانتیسیسم تعبیری اومانیستی دارد و از اساس با تفکر حضوری و شهودی در فرهنگ اسلامی تفاوت دارد.

ادبیات غرب در روزگار ما بیش از گذشته ماهیت نیهیلیستی خود را آشکار کرده و این نسبت مستقیم با سیر تنزلی نیهیلیسم در غرب دارد. آثار نویسندگانی چون «فرانتس کافکا»، «جورج اورول» و «مارسل پروست» نشانه صحت این مدعاست. جوهر ادبیات غرب، نیهیلیستی است، اما این سخن را باید در بستر سیر تطور تاریخی نیهیلیسم تعبیر کرد. بنابراین اختلاف نویسندگان قرن هجدهم و قرن بیستم بیشتر در مرتبه ظهور نیهیلیسم است تا در ماهیت آن.

به طور کلی ادبیات غربی وسیله التذاذ نفسانی و سیر در عوالم نفسانیات است. شان ادبیات (جدید) چیزی غیر از سرگرمی و تفنن نیست. و افق آن افق تفصیل است.

● لطفاً نظرتان را دربارهٔ منشأ نیهیلیسم (نیست انگاری) و تأثیرگذاری آن بر ادبیات بیان بفرمایید.

■ نیهیلیسم، اعراض از حق و روی کردن به دنیاست، یك سیر تاریخی متافیزیکی است که سرانجام به نفی همه چیز و به آبسورد انجامیده است. نیست انگاری به واقع انکار و نفی آسمان است که به اثبات زمین و عالم شهادت می‌انجامد. تحقق وارونگی بشر است که هویت خویش را با حیوانیت خود تعریف می‌کند نه با فطرت الهی خود.

نیهیلیسم با سیر فلسفه در یونان آغاز می‌شود، تمدن غرب پس از رنسانس به باطن نیهیلیستی خود رجعت می‌کند. صور و مظاهر مختلف نیهیلیسم در ادبیات معاصر تجلی یافته است. یك بار در «راسکولنیکوف» داستایوسکی در قالب نفی ارزشهای اخلاقی و دینی، بار دیگر در «مسخ» کافکا در قالب «درد فطرت» و از خود فراموشی، یا در «بازارف» (قهرمان کتاب «پدران و پسران» تورگنیف) در قالب نفی پرخاشگرانه و تخریبی،نفی معترض و طغیانگری که فقط به «نفی» می‌اندیشد و کاری به اثبات ندارد. «فاوست» مظهر اراده به قدرت است. این اراده به قدرت در «شوایك سرباز پاکدل» هم ظاهر می‌شود. شوایك نمی‌داند برای چه می‌جنگد و کاری هم به این موضوع ندارد.

«بازارف»، «فاوست»، «ك» (قهرمان رمان محاکمه کافکا) و «ایوان کارامازوف» همگی صور و مظاهر مختلف ظهور نیهیلیسم در ادبیات داستانی غرب هستند. شما در آثار رمان‌نویسان معاصر غربی مثل «میلان کوندرا» و مارسل پروست نیز می‌توانید این ظهور را ببینید. قهرمان رمان «بار هستی» میلان کوندرا جلوه‌هایی از نیهیلیسم را نشان می‌دهد که به آبسورد شبیه است. اصلاً شخصیت مارسل پروست یا کافکا را درنظر بگیرید، زندگی و اندیشه‌ها و آثار اینها با بیماری آمیخته است. اصلاً ادبیات نیهیلیستی در روزگار ما در مرتبه محال (آبسورد)، ادبیات بیماری است.

در رمانتیسم غربی هم جلوه‌های نیهیلیسم (منفعل) به روشنی ظهور دارد. من نه فقط فاوست را تجسم یك روح نیهیلیست می‌دانم، بلکه حتی «ورتر» را هم تجسم صورتی از نیهیلیسم می‌دانم. قبول این شاید برای عده‌ای کمی سخت‌باشد، اما اگر شما تمدن غربی را از رنسانس به بعد تحقق تدریجی نیهیلیسم بدانید، آن وقت ورتر، فاوست و بازاروف مظاهر مختلف یك ذات و یك روح خواهند بود.

داستان «چرم ساغری» بالزاك نیز صورتی از نیهیلیسم را با دقت نظری تحسین برانگیز نشان می‌دهد. در مسئله جلوه‌های نیهیلیسم در ادبیات به این نکته

● کاری که «نیما» کرد به لحاظ شکل و به لحاظ محتوا نسبت مستقیم با تمدن جدید داشت. من مخالف شعر نو نیستم، اما پیدایش آن را با وضع تاریخی ما در برابر غرب مرتبط می‌دانم. پیدایی تفکر و تمدن جدید تشتّتی در ارزشها پدید آورد که در پیدایی شعر نو و شعر سپید تأثیر بسزائی داشته است.

مهم باید توجه کرد که ظهور جلوه‌ها و مظاهر نیهیلیسم در ادبیات داستانی لزوماً نباید صورت خودآگاه داشته باشد اما تأمل در شخصیت، آثار و اندیشه‌های این نویسندگان بخوبی جلوه‌های این ظهور را نشان می‌دهد. همین شخصیت بالزاك را درنظر بگیرید، در شخصیت او جلوه‌های مختلف اراده به قدرت، ظاهر شده است. سرنوشت «مسیح» در کتاب «قصر» کافکا، ادامه و دنباله همان خط سیری است که در «مادام بوواری» گوستاو فلوبر (با نفی ارزشهای اخلاقی و دینی) و پیش از آن با ماجراجوییهای «دون کیشوت» آغاز شده بود. «کافکا» و «میر سلاوهاشك» مظهر بن‌بست روحی تمدن جدید هستند، بن‌بستی که اراده به قدرت پدید آورده و جزء ذات تمدن فاوستی جدید است. «خوابگردها»ی «هرمان بروخ» صورتی دیگر از این روح را مجسم می‌کند. از این نمونه‌ها در ادبیات معاصر غرب زیاد است.

● مبانی تفکر اومانیستی و جلوه‌های گوناگون آن در ادب و فرهنگ فارسی کدام است؟

■ راستش باید بگویم که این پرسش شما خیلی جامع و کلی است و من در جواب آن فقط به اشاراتی بسنده می‌کنم. اومانیسم مبنایی جز پشت کردن انسان به حقیقت و غلبه ساحت نفسانی بر وجود او ندارد. اومانیسم تغییر نسبت انسان به وجود است. اندیشه فلسفی غرب پس از رنسانس (یعنی روزگار غلبه کامل اومانیسم) به واقع تعمیم فلسفی، معرفت شناختی و منطقی آن سخن پروتاگوراس است که گفته بود: «انسان مقیاس هرچیز است.» «ایدآلیسم» «بار کلی»، فلسفهٔ نقادی «کانت» و نیز پیش از اینها عبارت معروف «می‌اندیشم پس هستم» دکارت همگی جلوه‌های مختلف همان سخن آن سوفسطایی نام‌آور است. البته در بازبینی گذشته فکری اومانیسم، از «سقراط» نباید به سادگی گذر کرد. او نگاهها را از آسمان متوجه زمین و متوجه «خود» انسانی کرد و در آغاز فلسفه، فلسفه را متوجه «انسان» نمود. به این لحاظ او از مظاهر فکری اومانیسم و از نخستین اومانیستهای تاریخ است.

فردگرایی دکارتی به تجربه‌گرایی «لاك» و به پوزیتیویسم منتهی گردید. و پوزیتیویسم برای اومانیسم مطلوب‌ترین جلوهٔ فلسفی و معرفت شناختی است. اومانیسم، جلوه‌های ایدئولوژیکی و مظاهر مختلف سیاسی دارد که در نوشته‌هایم به آن پرداخته‌ام و اینجا به تکرار آن نمی‌پردازم.

ادبیات ما از زمان مشروطه تا امروز به نسبتهای مختلف تحت تأثیر تفکر اومانیستی قرار گرفته و می‌توان گفت ادبیات جدیدی براین مبنا تکوین یافته است. شما داستان‌نویسی معاصر ایران را درنظر بگیرید. صرف نظر از محتوا که در آثار داستان‌نویسان و شاعران روشنفکر در چند دهه اخیر کشور ما تاثیر این تفکر مشهود است. از نظر ساختمان قصه و شکل، ادبیات داستانی تماماً از تفکر اومانیستی تأثیر پذیرفته است. مفهوم «من» به عنوان رکن بنیادی ساختمان رمان جدید از این اندیشه تاثیر پذیرفته است. بنابراین ادبیات داستانی به مفهوم امروزی آن به لحاظ شکل و ساختمان تماماً محصول تفکر جدید است.

در شعر معاصر هم این تأثیرپذیری مشهود است. من مخالف شعر نو نیستم، اما معتقدم که پیدایی تفکر و تمدن جدید و تشتتی که در ارزشها پدید آورد، در پیدایی شعر نو و شعر سپید تأثیر بسزایی داشته است. هرچند عوامل دیگری هم در این میان مؤثر بوده‌اند. به لحاظ محتوا هم وضع کاملاً روشن است.

تجربه‌هایی که در آثار اکثریت شاعران و نویسندگان پیش از انقلاب و حتی پس از انقلاب مطرح می‌شود، تجربه‌هایی است که تماماً برمبنای تفکر اومانیستی قرار دارد. مثلاً اشعار «فروغ فرخزاد» یا «سهراب سپهری» یا «شاملو» و خیلی‌های دیگر را درنظر بگیرید. تجربه‌های فروغ فرخزاد مختص یك روشنفکر تنها و مایوس در جوامع شهری جدید است.

فروغ فرخزاد به عنوان مثال از شاعرانی است که تجربه نیستی را بخوبی لمس کرده است، او در انتظار یك تجزیه و تلاشی است. او (شاید بی‌آنکه خود بداند) مرگ انسانیت را در بشر امروز احساس کرده و هرچه که در این تجربه عمیق‌تر می‌شود، شعر او بیشتر رنگ نیستی و پوچی و پوسیدگی می‌گیرد. هنرمند، آیینه عصر است و یك تجربه همگانی را بیان می‌کند.

«نیما» را نگاه کنید. کاری که او کرد به لحاظ شکل و به لحاظ محتوا نسبت مستقیم با تمدن جدید داشت. کاری ندارم که او تا چه حد غرب را می‌شناخت و یا شعر کلاسیك ما فاقد تفکر بوده یا نه؟ بحث ما برسر تأثیرگذاری تفکر اومانیستی در شعر و ادبیات است، می‌گویم فرم و شکل شعر نو، نسبت مستقیم با تمدن جدید دارد، این تجددی که در شعر فارسی صورت گرفته در ارتباط با تجددی است که در نحوه فکر و عمل پیدا شده است. من مخالف شعر نو نیستم، اما پیدایش آن را با وضع تاریخی ما در برابر غرب مرتبط می‌دانم.

در ادبیات داستانی هم این تأثیرگذاری یا بهتر بگویم این تجدد کورانه مشهود است. از کتاب «احمد» «طالب اف» تا ظهور انقلاب اسلامی، بجز چند مورد استثنایی (آن هم در محتوا نه در فرم) تمام ادبیات داستانی ما، ادبیات اومانیستی است. «شراب خام» اسماعیل فصیح، داستانهای «صادق هدایت» آثار «ساعدی»، همه اینها مظاهر مختلف تفکر اومانیستی در جلوه‌های رنگارنگ ایدئولوژیك آن است.

● «بازارف»، «فاوست»، «ك» (قهرمان رمان محاکمه کافکا) و «ایوان کارامازوف» همگی صور و مظاهر مختلف ظهور نیهیلیسم در ادبیات داستانی غرب هستند. در آثار رمان‌نویسان معاصر غربی مثل «میلان کوندرا» و مارسل پروست نیز می‌توان این ظهور را دید.

شمـا این وضع را در مورد زبان ما هم می‌بینید. امروز به اعتقاد من یك تشتت یا بحران زبان در میان ما وجود دارد، اما این بحران به قابلیت زبان فارسی برنمی‌گردد، به روحیه تقلید و طرد تفکر و تشبه به غرب و غلبه اومانیسم که از آغاز تجدد تا وقوع انقلاب اسلامی در ایران حاکم بوده است مربـوط می‌شود. حال با رویکردی دینی که امت ما به سوی عهـد دیـرین کرده است، انـتـظار می‌رود که با تابش نور حقیقت و تحقق تمام و کمال تمدن دینی، زبان ما نیز شأن حقیقی خود را بازیابد.

این نکتـه را یادآوری کنم که ظهـور و حضور جلوه‌های اومانیسم در ادب و فرهنگ فارسی مختص دوره جدید تاریخ ماست و جستجـوی مایـه‌هـای اومانیستی در آثار «سعـدی» و «حافظ» و دیگران کاری عبث است. من نویسنده‌ای را دیده‌ام که گویا از اسـاتیـد دانشگاه هم هست، بیت معروف «بنی آدم اعضـای یکدیگرند...» را نشانه علائق اومـانیستی سعـدی دانسته است! نمـی‌دانـم دلیـل ایـن سخـن، نفهمیـدن اومانیسم است یا نشناختن سعدی. از این دست تعابیر و تفاسیر نمونه دیگری هم در خاطرم هست. در کتابی که یکی از اساتید دانشگاهی درباره عرفان و شناخت عارفان نوشته بود، این غزل معروف مولوی را که:

ای قوم به حج رفته، کجایید، کجایید؟
معشوق همین جاست، بیایید، بیایید
معشوق تو همسایهٔ دیوار به دیوار
در بادیه سرگشته شما در چه هوایید؟
گر صورت بی‌صورت معشوق ببینید
هم خواجه و هم خانه و هم کعبه شمایید...

ایـشـان ایـن اشعـار را دال برتفکـر اومـانیستی مولوی دانسته و مدعی شده بودند که مولوی انسان را خدا می‌داند. و خوب واضح است که ایشان اصلاً عرفان را نمی‌فهمـد و از منـازل و مراتب و تعابیر و استعـاره‌هـا خبـر ندارد. در ضمن اصـلاً اومانیسم و شان تاریخی آن را هم نمی‌شناسد.

● واژهٔ «جـدیـد» یا «نو» را در فرهنگ، تمدن و هنر و ادب چگونه معنی می‌کنید؟

■ واژه نو یا جدید، در روزگار ما معنای فریبنده‌ای یافته است. تبلیغات منور الفکرها در غرب و در کشور ما سعی در القاء این

● این روزهـا شاهـد شکـل‌گیـری پیوندها و نزدیـکـی‌هایـی مابـیـن روشـنـفـکـری دیـنـی، روشـنفکـری لائیـك و ژورنـالیـسم حرفـه‌ای هسـتـیـم که به دلیـل پایگـاهی که روشنفکری دینی در برخی مواضـع هنر انقلاب دارد تبعات خطرناکی خواهد داشت.

معنی داشتـه که گویـا هرچیـز «قـدیمی» بی ارزش، کهنه، مردنی و بی اعتبار است و باید آن را به دور ریخت. این واژه نو، با مفهوم خاصی که پیدا کرده محصول تمدن انسان مداری و نفی ارزشهای دینی و الهی است. «عصر جدید» یا «قرون جدید» به دورانی اطلاق می‌شود که بشر غربی در نور وجود، خود را می‌بیند و با خود عهد می‌بندد و خود را دائـر مدار عالم می‌پندارد. خوب، روشن اسـت که این وارونگی است، نفی حقیقت است. واژه نو به این اعتبار، معنای وارونگی می‌دهد. اما متأسفانه تبلیغات روشنفکری وضع را دگرگون جلوه داده است. رمان نو، هنر نو و تعلیم و تربیت نو، محصول همین رنسانسی است که نگاه انسان را از آسمان متـوجـه نفسـانیت او کرد. فرهنـگ جدید، فرهنگی است در مقـابـل فرهنگ پیشین و درست متضاد آن. فرهنگی تماماً غیر دینی. هنر نو هم دور شدن از حقیقت هنر و تنزل مقام هنر به وسیله التذاذ نفسانی و تفنن است.

این «نوگرایی» بیمارگونه‌ای که در تمدن جدید شاهد هستیم با تنوع طلبی و روحیه مصـرفی آن هم مرتبـط است. در اندیشه فلاسفـه نام آور پس از رنسانس هم تأثیر این «نـوگرایی» را شاهد هستیم. مارکس، هرنو و جدیدی را مظهر کمال می‌داند. اصلاً دیالکتیك او براین مبنا قرار دارد. انگار که هرچیزی که از نظر زمانی قدیم بود، نابود شـدنـی و مـردنـی است. این نوگـرایی با نسبیت‌گرایی فلسفی و معـرفت شنـاختی مرتبط است. تفکر جدید، ارزشهای ثابت و مطلق را نفی می‌کنـد. و به تحـول دائمی ارزشها و مفاهیم معتقد است و عامل جدید و قدیم زمانی و تقویمی را به عنوان مبنای ارزش گذاری و قضاوت به کار می‌گیرد. در تفکر دینی به عکس است. خداوند ازلی و ابـدی است و تغییـر و تغییرپذیری نشانه نقص و نیاز است.

نو در هنر و ادبیات امروز به معنای تعلق آن به تفکر انسان مداری است. به معنای غیـر دینی بودن آن است. و استعمارگران غربی با همین نوگرایی چه کلاه گشادی که به سر ملل گذاشته‌اند و هنوز هم می‌گذارند. ادبیات نو به نظر من ادبیاتی است که در پایین‌ترین مراتب سیر تنزلی نیهیلیسم قرار دارد، به این اعتبار آثار کافکا از بالزاك نوتر است. این نوگرایی تنها نتیجه‌ای که داشته است، غرب‌زدگی (یعنی تشبه به غرب) بوده است، آن هم سطحی‌ترین و پایین‌ترین مرتبه غرب‌زدگی.

● هنر و فرهنگ دینی را چگونه می‌بینید؟

■ هنر دینی صورتی از فضایل انسان کامل است. اما واقعیت این است که معنای هنر در جهان امروز عوض شده است. هنر به معنـای وسیلهٔ التـذاذ و گذران اوقـات فراغت درآمـده است. به واقع از لفظ هنر، معنای ادبیات اراده می‌شود. ما اساساً و قبـل از هرچیز باید خود الفاظ «فرهنگ» و «هنـر» را معنـا کنیم تا بفهمیم درباره چه چیـزی داریـم حرف می‌زنیم. هنـر دینی مبنایی مطلق دارد و از عالم بالا الهام می‌گیرد. هنـر دینی زمـانی تحقق می‌یابد که تمدن دینی تحقق یافته باشد. فرهنگ، جان تمدن است و تمـدن دینی، همـان تحقق فرهنگ دینی است. بدون فرهنگ هیچ تمدنی سامان نمی‌گیـرد. فرهنگ دینی، روح تمدن و هنر دینی است و ماهیتی جدا از حقیقت دین ندارد.

● عملکرد ژورنالیسم و رابطه آن با شعر و ادب و فرهنگ معاصر چگونه بوده است؟

■ ژورنالیسم محصول تمدن جدید است. ژورنالیسم بالذات با غفلت ملازمه دارد، چرا که رسالت آن پرکردن اوقات فراغت، تفنن و سرگرم سازی است. شما به نقش ژورنالیسم در شکل‌دهی به افکار عمومی نظر کنید، هدفی جز تحریک انگیزه‌های حیوانی و هرچه بیشتر غریزی (حیوانی) کردن بشر ندارد. در قلمرو فرهنگ دینی جایی برای ژورنالیسم وجود ندارد. ژورنالیسم، نافی رسالت انبیاء و علماء الهی است و مبنایی جز سطحیت و تنوع طلبی ندارد. مطبوعات انقلاب اسلامی در معنای اصیل خود نمی‌تواند ژورنالیستی باشد. البته در استفاده از ماده ژورنالیسم یا قالبها بحثی نداریم تا جایی که این ماده، قابلیت داشته باشد، می‌توان و باید صورت دینی به آن داد. این کاری است که ما امروز با همه ابزارهای ارتباطی محصول تمدن جدید می‌کنیم. بنا براین برای اینکه مرزها و حریم و حدود و غایتها روشن باشد، باید مابین ژورنالیسم در تمامیت خود (ژورنالیسم حرفه‌ای) و مطبوعات انقلاب اسلامی (ماده ژورنالیسم و صورت دینی) تفاوت قائل شد، چرا که مطبوعات انقلاب اسلامی ماهیتی به کلی متفاوت دارند که تداوم همان رسالت انبیاء و علماء است. متاسفانه این روزها ژورنالیسم در تمامیت خود در کشور ما شدیداً به فعالیت پرداخته است. در اینجا گوشزد می‌کنم که رواج ژورنالیسم و رونق بازار آن یك پدیده خطرناك سیاسی است. ژورنالیسم و روشنفکری از دو سو و به دو شیوه یك هدف را دنبال می‌کنند: رواج مدرنیسم، از بین بردن غیرت دینی و محو تدریجی فرهنگ دینی انقلاب، ژورنالیسم یك پدیده خطرناك در قلمرو فرهنگی ماست که به دلیل تکیه شدید آن برحیوانیت و تهییج نفسانی مخاطبین و نیز به دلیل سطحیت آن از مخاطبین زیادی برخوردار است و خطر آن از فعالیت آشکار جریان روشنفکری، اگر بیشتر نباشد، کمتر نیست. دربارهٔ ارتباط شعر و ادبیات و فرهنگ ما با ژورنالیسم باید بگویم که ژورنالیسم هرگز نمی‌تواند با شعر حقیقی و فرهنگ دینی ارتباطی داشته باشد. ژورنالیسم، نافی فرهنگ دینی است.

اما ژورنالیسم در ادبیات روشنفکری تأثیر چشمگیری داشته و این کاملاً طبیعی است. خیلی از نویسندگان روشنفکر امروز ما در گذشته ژورنالیست حرفه‌ای بوده‌اند و امروز هم زبان نوشته‌های آنها و نیز اندیشه‌ها و شیوه‌هایشان تماماً ژورنالیستی است. مثلاً جواد مجابی یا شهرنوش پارسی‌پور به لحاظ نثر و به لحاظ محتوای آثارشان تماماً ژورنالیستی هستند. همان سطحیت، همان تکیه برتنوع طلبی و تحریك انگیزه‌های حیوانی. لازم می‌دانم مجدداً تأکید کنم که وقتی از ژورنالیسم سخن می‌گویم، مقصود تمامیت ژورنالیسم است، وگرنه در استفاده از ماده ژورنالیسم با صورت دینی که بحثی نیست (هرچند وقتی از غایت تمدن دینی سخن می‌گوییم، وضع فرق می‌کند)

● لطفاً دربارهٔ تاریخ و سیر تدریجی «روشنفکری» در جامعه ما و رابطه آن با هنر و ادبیات،– بویژه با دین– توضیحاتی ارائه فرمایید.

■ روشنفکری در غرب فرزند «عصر روشنگری» است. عصر روشنگری در تاریخ تمدن غرب، نقشی مهم و تعیین کننده داشته است. جهان بینی تمدن جدید در نهضت روشنگری به شکلی منسجم سامان گرفت و تدوین یافت. تمدن غرب در دوران معاصر هم از میراث روشنگری بهره می‌برد. روشنفکران در غرب به لحاظ اجتماعی هم محصول نظام تعلیم و تربیت لائیك هستند. روشنفکری برای غرب پس از رنسانس، واقعیتی بیگانه نبوده است. روشنفکران پیروان شریعت تمدن جدید (یعنی «علم») هستند و وظیفه تبلیغ و ترویج مبانی فرهنگ اومانیستی را برعهده دارند.

اما روشنفکری در کشور ما، واقعیتی بیگانه بود. تاریخ تجدد و منورالفکری در کشور ما ماهیتی غیر از علم‌زدگی، سیاست‌زدگی و اعراض از تفکر ندارد. روشنفکری در کشور ما محصول سیطره فرهنگی و سیاسی تمدن غربی است. نسل اول روشنفکران کشور ما دست‌پرورده مستشرقین غربی بودند. در نسلهای بعدی هم محصول نظام تربیتی و آموزشی لائیك و حمایتهای مالی و سیاسی رژیم پهلوی. روشنفکری در زمان طاغوت دو کار برای رژیم شاه می‌کرد: اولاً به ترویج مدرنیسم و لائیسم (مبانی فرهنگی رژیم پهلوی) می‌پرداخت و ثانیاً با گرفتن ژست چپ و اپوزیسیون، نوعی «اعتبار دمکراتیك» برای رژیم شاه می‌خرید. رژیم به دلیل همین کارکرد دوگانه‌بود که نق‌زدنها و زیاده طلبیهای گاه و بیگاه روشنفکران را تحمل می‌کرد، اما چتر حمایت تبلیغاتی، سیاسی و مالی خود را از سر آنها برنمی‌داشت. استکبار، رواج لائیسم و غرب‌زدگی در ایران را مدیون همین فعالیتهای منورالفکرها است. روشنفکری به دلیل ماهیت لائیك خود اساساً نسبتی با هنر اصیل نمی‌تواند داشته باشد و ندارد. چرا که هنر در تفکر جدید (تفکر روشنفکری) معنایی غیر از التذاذ نفس و تفنن ندارد. هنر (در معنای اصیل خود) برمبنای کمالات و فضایل قرار دارد. پس چگونه می‌توان هنر را به روشنفکری نسبت داد؟ نکته مهم دیگری که درباره روشنفکری باید برآن تأکید کرد، این است‌که روشنفکری هرگز نمی‌تواند به معنای واقعی انقلابی باشد. چرا که عصری که ما درآن زندگی می‌کنیم، عصر توبه بشریت است و انقلابی که منجی بشریت است، انقلابی دینی است که آغازگر عصر معنویت است و انقلاب اسلامی ما حلقه آغازین انقلاب دینی و آغاز عصر معنویت. انقلاب درعصر ما در معنای اصیل خود، انقلابی است که باید به حیات عصر مادیت پایان بخشد و عصر معنویت را آغاز کند و روشنفکران به دلیل تعلق ذاتی که به عصر مادیت دارند، نمی‌توانند انقلابی باشند. باید با بیان این واقعیت تبلیغات اینهارا

● به نظر من ما بیش از هرچیز نیازمند تدوین مبانی نظری هنر دینی هستیم.

● روشنفکری هرگز نمی‌تواند دینی باشد، مگر اینکه دین را از حقیقت قدسی آن تهی کند.

خنثی کرد.

نکته دیگری که باید به آن پرداخت. نسبت روشنفکری با دین است. روشنفکری هرگز نمی‌تواند دینی باشد. مگر اینکه دین را از حقیقت قدسی آن تهی کند. روشنفکری دینی که امروزه در کشور ما مطرح شده است، بواقع همان «خداپرستی روشنگری» و «دئیسم» است، همان «دین طبیعی» است که دین را مشروط به مقبولات و مشهورات علمی می‌نماید و همان دین ذیل اومانیسم است. روشنفکری نه می‌تواند انقلابی باشد و نه دینی و هرگاه که چنین مدعایی مطرح شد بدانید که واقعیت انقلاب و حقیقت دین قربانی تبلیغات و مدعاهای توخالی منورالفکری و اومانیسم شده است. منورالفکری در سیر تاریخی خود در ایران از مراحل و تحولاتی گذشته است. در آغاز بیشتر صبغه‌ای ناسیونالیستی و ملی داشت، با رواج مارکسیسم در ایران، جریانی چپ‌گرا و مارکسیست هم در روشنفکری ایران پدید آمد. روشنفکری لائیک در سالهای پس از انقلاب بیش از پیش صبغه لیبرالیستی و مارکسیستی پیدا کرده است.

روشنفکری دینی نیز در ایران همهٔ این تحولات و مراحل را طی کرده است، اما ذات آن همیشه همان ذات دین ذیل اومانیسم بوده و هست یعنی همان پروتستانتیزم اسلامی! گاه با پیوند با اندیشه‌های سیاسی لیبرالیستی، صبغه‌ای رفرمیستی یافته و گاه با پیوند با اندیشه‌های مارکسیستی رنگ و بویی سوسیالیستی گرفته است. منورالفکری دینی در وضع کنونی کشور ما بیشتر منعکس کننده اندیشه‌های «نئوپوزیتیویستی» و لیبرالیستی است که در اندیشه‌های «کارل ریموند پوپر». (معروفترین سوفیست معاصر) تحقق یافته است.

مارکسیسم، لیبرالیسم، سوسیالیسم... همگی مظاهر مختلف و جلوه‌های ایدئولوژیک جهان‌نگری اومانیستی هستند و در نهایت با یکدیگر منطبق خواهند شد، چنانکه امروز تا حدّ زیادی چنین شده است. در شرایط کنونی کشور ما هم روشنفکری دینی و غیر دینی همسوییها و نزدیکیهای بسیاری یافته‌اند. ماهیت روشنفکری یکسان است و صبغهٔ لائیک یا دینی، اختلافات فرعی و جنبی است.

● سمت‌گیری هنر، شعر و ادب انقلاب را در این زمان چگونه می‌بینید؟

■ به نظر من پیش از هرچیز ما نیازمند تدوین مبانی نظری هنر دینی هستیم. آن وقت است که شعر و هنر ما سمت و سوی کاملاً مطلوبی خواهد یافت. البته ما در عرصه ادبیات داستانی، شعر و سینما دستاوردهای قابل توجهی داشته‌ایم. نویسندگان مسلمان توانسته‌اند برماده ادبیات داستانی صورت تفکر دینی را حمل کنند. در عرصه شعر هم ما دستاوردهای چشمگیری داشته‌ایم، اما در خصوص سمت و سوی کلی شعر و ادب و هنر انقلاب باید بگویم که خطری را احساس می‌کنم، خطر غلبه روشنفکری دینی که می‌تواند به مسخ ماهیت دینی هنر انقلاب بینجامد. این روزها شاهد شکل‌گیری پیوندها و نزدیکیهایی مابین روشنفکری دینی، روشنفکری لائیک و ژورنالیسم حرفه‌ای هستیم که به دلیل پایگاهی که روشنفکری دینی در برخی مواضع هنر انقلاب دارد، تبعات خطرناکی خواهد داشت. برای مقابله با این خطر باید با روشنفکری دینی مقابله کرد. باید به تقویت تفکر اصیل دینی پرداخت، (حوزه‌های علمیه پاسداران واقعی این تفکر اصیل هستند و باید از آنها الهام گرفت) هرنوع پیوند و آمیزش مدرنیسم و منورالفکری با دین، به ضرر دین و به نفع روشنفکری تمام خواهد شد.

● برای پایداری و حفظ هنر و فرهنگ و ادب دینی چه رهنمودهایی را ارائه می‌فرمایید؟

■ هنرمندان ما باید با تفکر اصیل دینی (تفکر سنتی حوزه‌های علمیه) انس یابند، تعهد و التزام عملی به شریعت و احکام اسلامی داشته باشند. در ضمن باید با حقیقت غرب آشنا شوند. شناخت حقیقت غرب، ظواهر فریبندهٔ آن را در نگاه ما بی‌اعتبارمی‌سازد. وقتی با حقیقت غرب آشنا شویم، پی می‌بریم که غرب به پایان راه رسیده است، غرب، فرزند فلسفه است و فلسفه همهٔ امکانات بالقوه خود را در علم تحصلی و تکنولوژی متحقق کرده است. با فهم این حقیقت، دیگر زرق و برقهای علمی و تکنولوژیک فریبمان نخواهد داد.

با وقوع انقلاب اسلامی، عصر تفکر اصیل دینی در کشور ما آغاز شده است و این آغاز رجعت بشریت به معنویت دینی است. این موهبت را باید قدر شناخت و ارج گذارد و به حوالت تاریخی که به ما محول شده عمل کرد. با انقلاب اسلامی، بشر عهد دیرین را احیاء کرده است و شاعران و نویسندگان و هنرمندان مسلمان باید در این زمینه پیشتاز باشند. شناخت تفکر اصیل دینی بی‌تردید ما را از درغلتیدن به دام روشنفکری دینی که آفت هنر و فرهنگ انقلاب است نجات خواهد داد. من پیشنهاد می‌کنم برای اینکه ارتباط و پیوند بیشتری مابین نویسندگان و شاعران مسلمان به وجود آید، مجمعی تحت عنوان «مجمع بزرگ نویسندگان مسلمان» به وجود آید، این مجمع می‌تواند نقش تعیین کننده‌ای در اعتلاء هنر دینی و مقابله با تهاجمات فرهنگی روشنفکری بر عهده گیرد. دربارهٔ جزئیات این پیشنهاد درآینده به تفصیل سخن خواهم گفت. ●

یادمان بیست و نهم خرداد

● احساس مذهبی احساسی غریزی است*

از معلم شهید دکتر شریعتی

گرایش دینی و احساس مذهبی یك گرایش غریزی است، نه مخلوق اراده و تفکر بشر. گرچه اراده و تفکر بشر، درآن بشدت دخالت داشته و حتی تعیین کننده بوده است.

از کجا بفهمیم که یك پدیده غریزی است یا عقلی؟ آنچه غریزی است دو خصیصه دارد: یکی تکرار و یکی دوام. گرایش دینی و احساس مذهبی دارای این دو خصیصه می‌باشد.

من الان دارم می‌گویم که گرایش دینی و احساس مذهبی در انسان غریزی است و به قول قرآن در فطرت بشر است. یعنی، در نهاد ساختمانی بشر و در سرشت او است.

تاریخ برای اثبات غریزی بودن احساس مذهبی کمك بسیاری به ما می‌کند و تکرار و دوام احساس مذهبی را از تاریخ می‌توان دریافت. به قبل از تاریخ برمی‌گردیم. باستان‌شناسی و پرایستوار Prehistoir به ما نشان می‌دهد که هیچگاه اثری از انسان دیده نشده است، مگر که جای پایی از پرستش همراهش باشد.

آنچه در غارهای اسپانیا به جا مانده، نشان می‌دهد که در حدود ۳۳ هزار سال پیش از میلاد مسیح (قدیمی‌ترین اثری که انسان از خود به جا گذاشته است)، پرستیدن معبود در زندگی بشر وجود داشته است، و این نشان می‌دهد که قدیمی‌ترین پدیده‌ای که در زندگی انسان به وجود آمده است، پدیده پرستیدن است. و می‌بینیم همین احساس که از قدیمی‌ترین دوره حیات بشری به وجود آمده، هنوز هم ادامه دارد، و تاریخ نشان می‌دهد که هرگز دچار رکود و توقف یا بریدگی نشده است (منظورم از تاریخ، سرگذشت بشر است، نه مدت زمانی که شروعش را پیدایش خط می‌دانند). بنابراین احساس دینی هم قدیمی‌ترین احساس انسان از میان احساسات اجتماعی‌اش می‌باشد و هم احساسی است که تا زمان حال هرگز بریده نشده و همچنین در همه مناطق و اماکن انسان‌نشین تکرار شده، پس غریزی است، چون مشخصات علمی غریزه جز تکرار و دوام نیست.

چرا احساس مذهبی یك پدیده علمی ـ عقلی نیست؟ فرق پدیده عقلی با غریزی این است که پدیده عقلی گاه به وجود می‌آید، گاه نابود می‌شود، گاه تغییر شکل می‌دهد و گاه جانشین چیز دیگری می‌شود یا چیز دیگری جانشین آن می‌گردد. مثلا حیواناتی هستند که اجتماعی بودن در آنها غریزی نیست، ولی براثر یك خطر یا کوچ دسته جمعی، تاریخ نشان می‌دهد که دور هم جمع شده‌اند، ولی این تجمع موقتی بوده است. به همین جهت هم به چنین اجتماعی «تجمع = سوسیالیته» می‌گوییم، نه «جامعه = سوسیته». گاه مثلا تصادفی در خیابان می‌شود و ماشینها، انسانها و حیوانات ازدحام می‌کنند، این، سوسیالیته است، اما یك اداره که صد نفر یا بیشتر و کمتر کارمند دارد، یك جامعه را تشکیل می‌دهد. چون دومی دارای روابط منطقی و برای رسیدن به یك هدف تشکیل شده است، ولی اولی نه.

طبیعت یك کلی منطقی است و آنچه را طبیعت در نهاد پدیده‌ها و اشیاء و موجودات می‌نهد، معنی دارد و منطقی است، یعنی، آنچه در طبیعت غریزی است، معنی‌دار است، چون طبیعت کار عبث و بیهوده و بی‌منطق نمی‌کند. بنابراین، احساس مذهبی یا دینی احساسی است که طبیعت در نهاد بشر گذاشته و جدی و معقول و طبیعی و علمی و درست است، ولی اگر عقلی و زاده تعقل می‌بود، می‌توانستیم بگوییم «ممکن هم هست که اشتباه باشد»، چون تعقل اشتباه می‌کند، ولی در طبیعت اشتباه نیست، بیهودگی نیست.

پس، یکی از دلایل جدی گرفتن و طبیعی گرفتن احساس مذهبی، مسئله غریزی بودن آن است.

دوم روان‌شناسی فردی و اجتماعی نشان می‌دهد (هم در آزمایشگاههای امروز و هم در تاریخ گذشته) که نه تنها این احساس غریزی است، بلکه نیاز روح انسان است به داشتن چنین احساسی که معلول غریزه می‌باشد (هرچه در انسان غریزی باشد، انسان ناچار بدان نیازمند است، چون سرشت او چنین ساختمان شده است).

از کجا بدانیم چنین احساسی نیاز روانی آدم است؟ برای این کار یك متد علمی هست. غیر از تکرار و دوام، نبودنش را فرض می‌کنیم، بعد نتیجه می‌گیریم که هیچگاه روح انسان خالی از پرستیدن نبوده است و نیست و نیز اینکه اگر معبود را از روح انسان برداریم، خلاءای که از فقدان پرستش بر روان آدمی ایجاد می‌شود، علتی برای بحران شدید روحی و انحراف شدید اخلاقی و عصبی و حتی فیزیولوژیك می‌شود. اول در تاریخ نگاه می‌کنیم: مذاهبی

هستند که پرستیدن را از مکتب خود برداشته‌اند. مذهب بودا بزرگترین مذهبی است که پرستیدن را حذف کرده و به عبارتی مذهب بی‌خداست. دیگر مذهب کنفوسیوس است که پرستیدن را برنداشته، ولی به آن اعتنا نکرده است. بودا پرستیدن را عمداً حذف کرده است و انسان را از آن به زندگی فردی و روانی متوجه کرده است. حال ببینیم در این مذاهب که پرستیدن از روح پیروانش برداشته شده است، چه روی نموده است؟ تاریخ مذاهب نشان می‌دهد که در این دو مذهب، بیش از همه مذاهب (حتی مذاهب سامی) پرستیدن پدیدار گشته است: هیچ مذهبی به اندازه مذهب کنفوسیوس معبد و پرستشگاه ندارد و هیچ پیروانی به اندازه پیروان مذهب بودا پرستنده نیستند، و این نشان می‌دهد که هرگاه معبود را از مذهب و روان آدمی برداریم، نیاز پرستش، معبودهای فراوانتری را خلق می‌کند.

در زمان حال، در زندگی مادی امروز اروپا، می‌بینیم احساس پرستیدن معبود (به شکل قدیم) به ضعف گراییده و انسان در زندگی مدرن، فرصتی برای پرستیدن (بالاخص نسل جدید) ندارد. اما پرستیدن به همان شدت نسلهای مؤمن قبل و حتی شدیدتر از نسلهای پیش وجود دارد منتها به شکلهای انحرافی موهوم. و می‌بینیم که در یك قرن اخیر پرستشهایی که جانشین پرستشهای گذشته شده است، چقدر پست، مبتذل و احمقانه است. یکی از آنها پرستش خاك و خون و ملت است. و برای همین هم هست که یکی از پدیده‌های دوره رنسانس به بعد، یعنی، قرون جدید (که احساس مذهبی به شکل اصلی‌اش را کنار زد)، احیای روح ناسیونالیسم و ملت‌پرستی و خاك‌پرستی بود. فاشیسم و نازیسم که براساس پرستش نژاد و خون و خاك به وجود آمد، دو نهضت بزرگ جهانی شد، که اثرش بردنیا از همه مذاهب قبلی شدیدتر بود. دوم شخصیت‌پرستی و قهرمان‌پرستی است. دعاهایی را می‌بینیم که به عنوان سرودهای سیاسی برای هیتلر، موسولینی، و... ساخته شده است که لحن و روح سرود مذهبی را دارد. مهمتر از همه اینکه در مارکسیسم و کمونیسم شخصیت‌پرستی احیاء شد: در زمان استالین سرودهایی ساخته می‌شد که درست لحن پرستش استالین از آن استشمام می‌شود:

«ای مرد گرجی
تویی که باران می‌فرستی
تویی که فرزندان ما را می‌پروری
و تویی که به ما نان می‌بخشی»

امروز در چین یك نوع پرستش مائو پدیدار می‌شود. کیفیت ابراز احساسات نشان می‌دهد که به شکل تشویق و تجلیل از یك رهبر سیاسی نیست، بلکه به صورت تعظیم به یك شخصیت غیرعادی و فوق‌العاده بشری است. دیگر، پرستش شخصیتهای هنری و ورزشی است: تجلیلهایی که از ستاره‌های معروف هالیوود یا قهرمانان المپیك می‌شود کاملاً بو و رنگ و طعم و جنس پرستش ماوراءالطبیعی دارد. آدم از قیافه پرستندگان احساس می‌کند و درمی‌یابد که دارند در خود نیاز به پرستش را اشباع می‌کنند، حال آنکه از نظر منطقی خودشان می‌دانند که این چنین پرستشی منطقی نیست و معبودها سزاوار پرستیدن نمی‌باشند.

***

سال گذشته من نظر خودم را در باب توجیه احساس مذهبی مبنی بر زایش آن از زمینه کمبودهای آدمی بیان کردم، البته نه هر کمبودی. در نهاد انسان کمبودهای مختلفی وجود دارد. یك نوع احساس کمبود در نهاد انسان هست که اضطراب دائمی در آدمی به‌وجود می‌آورد و این اضطراب خودبه‌خود گرایش و جهش و حرکت و خواست در انسان به‌وجود می‌آورد. نمونه احساس کمبودهایی را که من می‌گویم زاینده احساس مذهبی هنر و عرفان و... هست، بسیار است.

اساس یك تز باید بر مسائل محکم باشد و نمونه‌های مختلفی به دست داده شود تا آن تز متزلزل و انکار نشود.

مجموعه‌ای ازنیازها در آدمی وجود دارد که فهرستش را می‌توان تدوین کرد. در نهاد انسان این ایمان و یقین هست که آن مفاهیم که انسان به آنها نیاز دارد، در این عالم اصلاً وجود ندارد و نمی‌تواند وجود پیدا کند؛ نیست و آدم به آنها نیازمند است.

یکی «نه مرگ» و خلود. یکی «عالیترین عالی» که ما همیشه تصوری از آن داریم، عالیتر وجود دارد، ولی عالیترین وجود ندارد، اما ما به آن نیازمند هستیم، به کامل نیازمندیم و در دنیا هست، اما به کاملترین یعنی کمال مطلق نیازمندیم و در عالم نیست. ما به خلود و جاوید بودن خودمان و هرچه که به آن ایمان داریم و برایش ارزش قائلیم نیاز داریم و این نیاز در سرشتمان نهاده شده است، ولی جاوید بودن وجود ندارد. در این عالم نیز، از انسان نئاندرتال تا به حال، این احساس در درون انسان غلیان داشته است، مرده‌هایش را در خاك دفن می‌کرد و برایشان غذا می‌گذاشته است. این، زاییده چیست؟ زاییده نیاز به خلود است که همراه با اولین حیوان نزدیك به انسان- یعنی در اولین قدمی که انسان به آستانه انسان بودن گذاشته است به‌وجود آمده است.

زیبایی مطلق راستی مطلق، کمال مطلق، عالیترین عالی، پاکترین پاك، بزرگترین بزرگ، خوبترین خوب- اینها همه- بتها و معبودهای دائمی روان آدمی است و آدمی همواره به اینها نیازمند بوده است و همواره دغدغه داشتن آن را داشته، به آن می‌اندیشیده و همیشه در جستجویش بوده و هیچ‌وقت پیدا نمی‌کرده است و نیز می‌دانسته است که نیست. چون هرچه می‌بینیم، نسبی است و میرا و نابودشدنی است، مطلق وجود ندارد.

دو سؤال مطرح می‌شود: اول اینکه این مفاهیم- که در عالم نیست- از کجا به ذهن آدمی آمده است. بی‌نقصی از دیدن نقص به ذهن می‌آید؛ این بی‌نقصی که در اثر دیدن یك نقص در ذهن من به‌وجود می‌آید، کامل است ولی نسبت به چی؟ نسبت به همان نقصی که دیده‌ام، پس این بی‌نقصی که به ذهن آمده، مطلق کامل نیست، بنابراین در ذهن من تصوری از کامل مطلق نیست، ولی در من نیاز به کامل مطلق هست، و این دو با هم فرق دارند. اما من وقتی یك بیمار را می‌بینم، متوجه سلامت می‌شوم و وقتی یك مرگ را می‌بینم، متوجه زنده بودن. اما این زنده بودن و آن سلامت به نسبت مرگ و بیماری است. ولی در نهاد من گرچه صورت ذهنی مشخصی از کمال مطلق نیست- که چه و چگونه است-، اما در نهاد من اتصال و دغدغه و اضطراب و نیاز به او دائم وجود دارد. و در طول تاریخ بشر همواره در جستجوی این مطلقها بوده است؛ نه مطلق‌هایی که از این نسبی‌ها گرفته‌ایم، چرا که هر مطلقی را که از نسبی بگیریم باز نسبی

است.

این مفاهیم (مطلق‌ها) مثل این است که از این طبیعت نجوشیده و در نهاد بشر وارد نشده است، مثل این است که از جای دیگر در نهاد آدمی پدید آمده است. به‌هرحال از هر کجا که پدید آمده باشد در این شك نیست که اگر به همه اخلاقها، مذاهب و همه ادبیات متعالی بشر در طول تاریخ نگاه بکنیم، خواهیم دید بشر همیشه و در تمام طول تاریخ در جستجوی این مفاهیم و ارزشهای بزرگ متعالی مطلق (مطلق به معنی فلسفی درستش) بوده است، وگرچه موفق به رسیدن به آنها نشده است، ولی این گرایش دائمی و ناگسستنی و تعطیل برندار بوده است، و از طرفی هم این ایمان هست که این مفاهیم متعالی در این عالم نیست و در این هم شك نیست که عالم زشت و نسبی و پست است.[۲] پس احساس کمبود دائمی آدم از اینجا سرچشمه می‌گیرد که هم یك مفاهیم متعالی مطلقی در نهادش هست که همواره او را تشنه آنها نگه می‌دارد، و هم بشر می‌داند که در این عالم نیست. از اینجا خود به خود بشر به طرف «نه این عالم» متوجه می‌شود و خود به خود به جایگاهی که نمی‌داند کجاست، اما این مفاهیم جایش آنجاست گرایش پیدا می‌کند. از اینجا احساس بدبینی و احساس کمبود نسبت به «آنچه هست» و اعتقاد به اینکه «آنچه را کمبود دارم در این عالم نیست»، جوانه می‌زند و بدبینی نسبت به «هرچه هست» و اضطراب نسبت به زندگی‌ام، که در جایی هستم که آنچه را می‌خواهم نیست، اینها همه مرا متوجه به «نه اینجا» می‌کند، متوجه به «نه این»، «عالم دیگر»، «دنیای دیگر»، «بهشت»، «غیب» و هرچه می‌خواهید اسمش را بگذارید. «غیب» از همه اینها قشنگتر است. غیب، یعنی، «نه اینجا»، یعنی، جایی که ما هیچ تصوری از آنجا نداریم. احساس بیزاری از آنچه هست و نیاز به آنچه باید باشد، و نیست، و احساس آن «نمی‌دانم کجا»یی که اینجا نیست، باید نخستین جرقه‌هایی باشد که در طول تاریخ در روح آدمی پدیدار شده است.

***

چراغم و ناآرامی یك صفت ذاتی انسان است؟ انسان در زندگی حالات مختلفی دارد که تعدادی از آنها عالیترین حالاتی می‌تواند باشد که انسان به خود می‌گیرد. در موقعی که من سوار دوچرخه‌ام و پا می‌زنم یا فوتبال بازی می‌کنم و...، بهترین حالات من در من به وجود نمی‌آید. بهترین حالت اصیل وقتی در من به وجود می‌آید که به تنهایی خودم و به خودم می‌اندیشم و به عالم وجود می‌اندیشم، در چنین موقعی من عالی‌ترین حالت اصیل خودم را می‌گیرم. در آن موقعی که من در «هرچه هست» تامل (نه فکر) می‌کنم، حالت جبری و قطعی غم و اندوه به سراغم می‌آید، در آن زمان حالت شادی و نشاط گنجشکان را نمی‌توانم داشته باشم.

چرا در همه آثار ادبی، آثار تراژدی و غم‌انگیز، مقدس‌ترین و متعالی‌ترین آثار انسانی از قدیم تا به حال تلقی شده است؟ به‌خاطر اینکه آثاری است که نزدیکتر به نیازهای اصیل ماورایی انسان است، و انسان به میزانی که با آنها ارتباط دائمی دارد، انسان است. چرا حالاتی که (در آنها) لذت و شادی و نشاط به ما دست می‌دهد، معمولاً (نه همیشه) حالات روزمره مبتذل عادی است؟ چرا انسانهای متعالی و بزرگ امروز که نه ترس و توجیه مالکیت و (توجیه) طبقاتی و جهل علل و... دارند و از همه این علل شسته شده‌اند، دنبال آثار ادبی و هنری غم‌انگیز می‌روند و غمی که در آثار هنری است، بیشتر اشباعشان می‌کند تا کمدی و فانتزی‌های کودکانه؟ برای اینکه در آثار هنری غمناك، انسان به کمبودهای اصیلش برمی‌گردد و در عالیترین حالات است که انسان آن کمبودها را احساس می‌کند وگرنه در حالات روزمره معمولی کمبودهای معمولی را احساس می‌کند و از برآورده شدن این کمبودها هم به نشاط می‌آید.

غم با غصه فرق دارد. من اگر از کمبود رتبه‌ام ناراحت باشم، این غصه است غم نیست. غم از حد شادی و غصه بالاتر است، همان‌طور که فیلمهای تراژدی با فیلمهای غصه‌دار فرق دارد. غم، آن حالت عمیق و جدی و پرکشش و طنین را می‌گویم که انسان در حالتی که همه هستی و خودش و رابطه خودش را با عالم مورد تأمل قرار داده، در روحش ایجاد می‌شود. کمبودهای مبتذل روزمره «غصه» به وجود می‌آورد و کمبودهای متعالی «غم» را، و هردو، خواستن، نیاز و تلاش برای رسیدن را به وجود می‌آورد. غصه تلاش رسیدن به کمبودهای روزمره مبتذل، و غم نیازهای عالی (مذهب، عرفان و هنر) و تلاشهای درآن حد را به وجود می‌آورد.

در یك جمله، دعا، در طول تاریخ چه بوده است؟ دعا دو نوع است که متاسفانه برای هردو نوع در پارسی یك اسم داریم: یك خواستن است، خواستن آن چیزهایی که نداریم، از کسی که می‌تواند آنها را به ما بدهد. این نوع دعا، دعای بنگاه معاملاتی است. نوع دیگر درحد بسیار متعالی است و اصلا خواستن نیست، ترانه است، زمزمه است، نالیدن از دوری و غربت و نیاز به بازگشتن است. آدم غریب برای برگشتن به وطن، چه کوشش بکند و یا در همان غربت (که آهنگ بازگشت ندارد و یا نمی‌تواند داشته باشد)، در تنهایی خاطراتش را و تشنگی و شوق بازگشتن را زمزمه کند، این زمزمه خواستن نیست، حالت متعالی غریبی است. دعا از نوع دوم از جنس زمزمه این غریب است که یك نوع تسکین و آرام کردن دغدغه و اضطراب دور ماندن است.

* * *

احساس کمبود در طبیعت کور که انسان را احاطه کرده است در انسانها یك احساس هم درجه و هم حد نیست. به میزانی که انسان رشد می‌کند بیگانگی و عدم تجانس با طبیعت را بیشتر و عمیقتر درمی‌یابد و به آنجایی می‌رسد که با خود نیز بیگانه می‌گردد، چون خودش را زاییده همین طبیعت می‌داند و حتی به تعبیر خدا و قرآن، انسان از پست‌ترین نوع همین طبیعت یعنی گل رسوبی و لجن ساخته شده است.

انسان در این تعبیر، انسانی که بعد از نئاندرتال آمده که دم ندارد و کف دستش مو، نیست.

انسان در این تعبیر عبارت است از آن احساس مرموز ماورایی که هرکس در خود راستین حقیقی‌اش احساس می‌کند و بستگی به کیفیت تکاملی‌اش دارد و با این تعبیر تکاملی، تکامل عبارت است از فاصله‌ای که هرفرد و روح با محیط طبیعی خود می‌گیرد، البته فاصله‌ای راستین و درست نه انحرافی، بنابراین انسان در زبان من یك اسم خاص یا ذات نیست، بلکه یك حالت و یك صفت است و می‌شود تفضیلش داد و گفت: «هرکس انسان‌تر است...» و هرکس انسان‌تر است، یعنی، هرکس که فاصله و عدم تجانسش با طبیعتی

که انسان از یك نیمه با آن اشتراك دارد، بیشتر است.[۴]

«هرکس انسان‌تراست»، یعنی، کسی که به‌میزانی رشدپیدا کرده که احساس می‌کند ظرفیت زمان و مکان، که ابعاد اساسی طبیعت و تمدن مادی را می‌سازند، بردوشش و بر بودنش فشار می‌آورد. «هرکس انسان‌تر است» به این معنی که این ظرف جایگاهی[۵] را برای خودش تنگ می‌بیند. این جایگاه که (با این معنی) برای انسان کوچك و معمولی بسیار عظیم و بزرگ است، برای کسانی که رشد بیشتری دارند و انسان‌ترند، یك قفس خفقان‌آور است.

این رشد و ظرفیت رشد در انسان به قدری معجزآور و فراوان است که می‌رسد به آنجا که انسان احساس می‌کند دراین جایگاه نمی‌گنجد و احساس تنگی جا و تنگنا می‌کند و متعاقب آن به همین میزان فشار و خفقان در خود احساس خواهد کرد. و عالیترین نشان کمال یك روح میزان احساس خفقانی است که از زیستن می‌کند.[۶] خفقانها و دردهای فراوان وجود دارد که بعضی مبتذل و هم عرض شادی و لذت‌اند.

اما یك نوع خفقان هست که بسیار متکامل و نشان کامل غیر عادی انسان است و آن احساس فشار و دشواری زیستن است. زمین یك جای بسیار پست و آسمان یك سقف کوتاه تنبل که سنگینی‌اش را برسینه انسان انداخته است، می‌شود. و انسان به مرحله‌ای می‌رسد که مرحله «خودبدی» است. مرحله خود بدی مرحله‌ای است که انسان دردناکانه کشف می‌کند که نیمه‌ای از او یا وجود او را از طبیعت سرشته‌اند و از همان ماده‌ای که از آن بیزار است و با آن احساس بیگانگی می‌کند و احساس می‌کند که بی‌رضایت او هستی بی‌شعور و بی‌احساس و بیگانه با او دامن ردای خود را حتی برهستی خود انسان هم کشیده است و اینجا احساس بیگانگی و بیزاری از طبیعت به بیزاری از خود منتقل می‌شود و در اینجا طغیان التهاب و اضطراب و انقلاب دائمی برای فرار، بزرگترین آرزوی شورانگیز هرانسان می‌شود و آدمی خودش را می‌یابد که درست مثل پرنده مجروحی در قفس تنگ و تاریکی گرفتار آمده و دیوانه‌وار به در و دیوار می‌زند تا شاید روزنه‌ای به بیرون باز کند و در اینجاست که مکاتب مختلف و مذاهب و فلسفه و هنر و سوز و گدازهای التهاب‌آور عرفانی و گاه یك حالت غیر عادی شبیه به جنون در آدمی پدید می‌آید و در این جاست که آدم، و همچنین دیگران که او را می‌شناسند، در چهره او یك عدم تعادل خارق‌العاده و یك عدم تناسب و عدم توفیق در زندگی روزمره را می‌بینند و فاصله‌ای را که با دیگران گرفته است، و به هیچ وجه نمی‌توان آن را پر کرد.

از این زمینه دو احساس در آدمی زاییده می‌شود: یکی فرار و بیزاری از آنچه هست، یکی شوق و پرستش نسبت به آنچه که «نه این است» و یا آن «نمی‌دانم کجا»یی که «نه اینجا»ست. بنابراین در احساس مذهبی همواره دو بعد وجود دارد: یکی احساس نفرت و بیزاری از «آنچه هست» و رویه دیگر، همین احساس، اشتیاق و عشق نسبت به «آنچه باید باشد» و نیست، و یقین اینکه چنان کمبودهایی نمی‌تواند در این عالم باشد و یقین و اعتماد به اینکه هست، زیرا که در سرشت انسان نهفته است و خودبخود بدون آنکه ارادی باشد، انسان را به طرف خود می‌کشاند.

■ پاورقیها:

۱. این مقاله، بخشی از یك مقاله مفصلتر است که در جلد ۳۲ از مجموعه آثار معلم شهید دکتر شریعتی توسط دفتر تدوین و تنظیم این مجموعه به چاپ رسیده است (سوره).

۲. چاپ این مقاله در ماهنامه سوره به آن معنا نیست که ما همه گفته‌های دکتر شریعتی را بلااشکال پذیرفته‌ایم. ما به ترانسفورمیسم و تطور انسان از نسل حیوانات اعتقاد نداریم، اما در عین حال دست بردن در مقاله را منافی با احترامی یافتیم که باید نسبت به دکتر شریعتی مرعی باشد (سوره).

۳. عالم در اصل وجود خویش زشت و نسبی و پست نیست اما انسان بناچار به این تصور (زشت و پست و نسبی بودن عالم) دست می‌یابد. چرا که خود او نمی‌تواند عالم را آنسان که هست ببیند. او نمی‌تواند محیط بر کل عالم باشد و لذا عالم را در آینه وجود خودش که پست و نسبی و کوچك است این‌گونه می‌بیند (سوره).

۴. انسان را من به عنوان صفتی در انسان تلقی می‌کنم، نه به عنوان اسمی که نشان دهنده نوعی از حیوان است. بنابراین من به همه موجوداتی که روی دو پای خود راه می‌روند و از نظر علوم طبیعی همه آنها انسان‌اند، انسان نمی‌گویم، انسان به کسانی می‌گویم که به میزان و درجه‌ای از شناخت و حقیقت خود رسیده‌اند و «خودآگاهی انسانی» دارند. انسانی که من می‌گویم، درست همان تلقی داروین از انسان است اما نه با تعبیر او. داروین می‌گوید: تکامل در موجودات از موجودات تك سلولی آبزی شروع شد و بعد به خزندگان و... تا اینکه به انسان رسید. از انسان به بعد تکامل به شکل دیگری است و اولین پدیده‌ای که در موجودات متکامل، یعنی انسان به وجود آمد و از او یك نوع عالیتر ساخت، احساس عرفانی است (احساس عرفانی در زبان داروین مسلماً با احساسی که ما آن را احساس عرفانی می‌گوییم، فرق دارد. احساس عرفانی در اصطلاح او همان است که من آن را «خودآگاهی انسانی» می‌نامم). یعنی همان‌طور که خزندگان پر درآوردند و پریدند، و این امر سبب پیدایش نوع تازه‌ای به نام پرندگان شد، همان‌طور هم در انسان احساس عرفانی (به قول داروین و به قول من «خودآگاهی انسانی»، یعنی آگاه شدن انسان به اینکه موجودی است که از طبیعت سرزده، ولی رویشش به طرف خارج از این عالم و ماوراء الطبیعه است)، از نظر سلسله تکاملی پدید آمد و موجد پیدایش یك نوع تازه از انسان شد، یعنی سلسله تکاملی تا انسان در بدن مطالعه می‌شد و فیزیولوژیك بود، ولی از انسان به بعد ـیعنی تکامل انسانـ در روح باید مطالعه شود. به عبارت دیگر همان‌طور که تك‌سلولی‌ها آغاز یك سلسله تکاملی حیات فیزیولوژیك برروی زمین بودند، همان‌طور انسان نیز سرآغاز یك سلسله تکاملی حیات است، منتها حیات معنوی و روحی، بنابراین هرچه خودآگاهی انسانی در بشر قویتر و شدیدتر و عمیقتر شود، انسان متکامل‌تری به وجود آمده است. (دکتر شریعتی)

۵. در فارسی «جایگاه» اصطلاح مکان است ولی در اینجا مراد من از جایگاه معادل «خیز» tempsplace است که مفهوم زمان و مکان هردو در آن نهفته است. چون در نسبیت مکان و زمان هردو به هم تبدیل می‌شوند و زمان عبارت است از همان مکان. (دکتر شریعتی)

۶. این گفته را مقایسه کنید با این روایت که «دنیا زندان مومن و بهشت کافر است». اما مرحله دیگری نیز پس از این برای تعالی روح وجود دارد و آن این است که انسان مظهریت عالم را نسبت به اسماء و صفات خداوند قلباً مشاهده می‌کند و در این مرحله اگرچه انسان برای گذر از دار غرور و ورود به دار خلود همیشه آماده است، اما دیگر احساس خفقان ندارد (سوره).

داستایوسکی و انقلاب روسیه

■ الهۀ عین بهشتی

به‌طور کلی، در روسیه پیش از انقلاب، دو جریان فکری بارز وجود داشت که تأثیر عمیقی بر روشنفکران روسی و در نتیجه، بر انقلاب روسیه گذاشت و عاقبت به صورت یك ایدۀ سوسیال ماتریالیسم درآمد که اصالت را براساس یك نوع ناسیونالیسم روسی، بنیان گذارد. تأثیر این دو نظریه بر متفکران آن زمان روس، متفاوت و در عین حال با بینشی کلی، اتحاد غریبی به پایه‌های انقلاب روسیه بخشید. اتحادی که هنر را پایه و اساس تحولات اجتماعی قرارداد و جهان‌بینی خاص جامعه روشنفکران[۱] روس را به‌وجود آورد. بلینسکی، تورگنیف، باکونین، هرتسن، تولستوی... و داستایوسکی، بنیانگذاران این جامعه به‌شمار می‌رفتند. هرتسن که خطاب به ادگار گینه گفت: «شما از طریق پرولتاریا به سوی سوسیالیسم خواهید رفت و ما از طریق سوسیالیسم به سوی آزادی» تورگنیف در کتاب «پدران و پسران» تعصبی خاص در پوزیتیویسم[۲] و ماتریالیسم نشان می‌دهد. بلینسکی، منتقد و متفکر پرشور و مشهور روسی، یك سوسیال ماتریالیست بوده که با ایده‌های تند، شاید به‌نوعی آنارشیسم حکومتی معتقد بوده است. تولستوی را یك نتوشچیك (منفی‌باف) دانسته‌اند و حتی بعدها او را به‌نوعی نهیلیست نسبت داده‌اند. منتقدان و متفکران، داستایوسکی را یك ناسیونالیست مرتجع دانسته‌اند که از هر نوع رادیکالیسم و سوسیالیسم (از نوع ماتریالیست) بیزار بوده است. آنچه که در تمامی متفکران (به عنوان پایه‌های اساسی انقلاب) مشترك بوده، اعتقاد آنها به سوسیالیسم بوده است و در اکثر آنها این سوسیالیسم، رنگ ماتریالیستی به خود گرفته است. یعنی، همان تفکری که در تغییرات دوره‌ای خود، کمونها و فعالیتها، به انقلاب ۱۹۱۷ روسیه، ختم شده است.

در این میان، نقش بلینسکی را می‌توان بیشتر از دیگران دانست. بلینسکی؛ خود را پیرو رمانتیکهای آلمان می‌دانست و در عمل از شیوه سوسیالیستها پیروی می‌کرد. او در اعتقاد ماتریالیست بود. سوسیالیسم بلینسکی چنین می‌گفت «سوسیالیسم... اندیشه اندیشه‌ها، جوهر جوهرها... آغاز و پایان، ایمان و علم، روزی خواهد رسید که دیگر هیچ‌کس را زنده زنده نسوزانند. هیچ‌کس را گردن نزنند... دارا و ندار، پادشاه و رعیت، وجود نخواهد داشت... مردمان با هم برابر خواهند بود...»[۳] شاید داستایوسکی چنین بینش عرفانی داشته که در مورد بلینسکی گفته: «اعتقادش... بر این بود که سوسیالیسم، نه تنها آزادی و شخصیت فرد را از میان نمی‌برد، بلکه برعکس، آن را باشکوهی که تاکنون دیده نشده است، برقرار می‌سازد. و این بار، بر پایه‌ای از سنگ خارا.[۴]» بلنیسکی، شخصاً داستایوسکی را دوست نمی‌داشت و از عقاید مذهبی او بیزار بود. (از نظر وی داستایوسکی وسواس دین داشت) وی به عنوان یك فرد ماتریالیست، چنین می‌نویسد «من در کلمات خدا و دین، جز سیاهی و زنجیر و تازیانه نمی‌بینم»[۵] و یا در نامۀ مشهور خود که به‌نوعی شعله جنبش ۱۹۴۸ روسیه به شمار می‌رفت، می‌نویسد «... روسیه به قانون و حقوق نیاز دارد، نه بر اساس تعالیم کلیسا. بلکه بر اساس عقل سلیم و عدالت... کلیسا، همیشه طرفدار تازیانه و زندان بوده است. همیشه زبون استبداد بوده است[۶]» این سطور، دعوت به‌نوعی سوسیالیسم می‌کند، لیکن از نوع مادیگرایی. داستایوسکی نیز در «افسانه پوشکین» می‌نویسد: «تقدیر چنین است که با عشق و میل برادرانه، به اتحاد همۀ مردم و نه با نیروی سلاح، اجتماعی جهانی برپا کنیم.» این پیشنهاد، حاوی مرام سوسیالیستی است. اما داستایوسکی در کتاب «برادران کارامازوف» چنین می‌آورد: «سوسیالیستها (منظور سوسیالهای ماتریالیست می‌باشد)، خدانشناسها، سوسیالیسم، تنها نهضتی برای بهبود وضع کارگر نیست، بلکه اساساً بر مبنای خدانشناسی است. یعنی، در حقیقت برجی است که بدون دخالت خدا، ساخته می‌شود و منظور از ساختن این برج، به عوض رسیدن به آسمان، پائین آوردن آسمان به زمین است.»

داستایوسکی نیز مانند دیگران، نیم‌قرن پیشتر وقوع انقلاب را پیش‌بینی کرده و برگریز ناپذیر بودن وقوعش، صحه گذارده بود. لیکن داستایوسکی به‌نوعی سوسیالیسم مذهبی، اعتقاد داشت. وی با دید معنوی بسیار قوی و فراتر از زمان خویش و صرفنظر از بینش مادیگری آن

دوره که مسیحیت را رد می‌کرده‌اند، صرفاً به این دلیل که کلیسای ارتدوکس، زیر یوغ تزار، فعالیت داشته و گرایش به ماتریالیسم پیدا کرده بود، از ایده‌های تحریف شده مذهبی که اعتقاد و اطاعت محض را می‌طلبید، خسته و وازده شده بود. داستایوسکی، ایده و مرام و افکار نوینی را القاء می‌کرد که البته، در آن دوره به دلیل تعصبهای فکری و اختناق حکومت کمونیستی، پس از آن درک نشد. داستایوسکی در کتاب برادران کار امازوف، تصویر بسیار زیبا و عمیقی از پیرزوسیما می‌دهد. یعنی، یك مسیح زمینی که دارای قدرت معجزه بوده و با خضوع و خشوع غیرقابل وصف خود دیگران را به گرد خویش، فراهم می‌کرده و این مسیح داستایوسکی، مورد تنفر و تقبیح سایر کشیشان کلیسای ارتدوکس بوده است. «آلیوشا» یکی از پیروان این پیر، گویی انسانی است که در کلیسای مسیح و تحت تعلیمات اصیل مذهبی پرورش یافته تا جویای حقیقت باشد و در این راه، چون یك مسیحی خالص که عشق بی‌پیرایه‌اش به انسانها، حتی به پست‌ترین و گناه آلوده‌ترین‌شان شوق حرکت و بازگشت می‌دهد، وارد جامعه شده و به کشف حقیقت و وجدان می‌پردازد. آلیوشا یك فرد انقلابی می‌شود. نه برای برپایی یك انقلاب سوسیال ماتریالیستی، بلکه برای بنیانگذاری یك جنبش سوسیال‌مذهبی که بر اساس ایمان به خدا و مسیح، و عشق به بشریت پی‌ریزی شده است. متفکران و جامعه‌شناسان روسی از همه ایده‌های عظیم و جهانی و معنوی داستایوسکی که به عنوان آخرین وصیت وی در کتاب برادران کارامازوف، شرح داده شده است، تنها به آن بخشی می‌پردازند و تأکید دارند که به روند انقلاب ماتریالیستی، کمك و آن را تأیید می‌کند(۷). این سفسطهٔ متفکران و منتقدان روسی، قابل بخشش نیست بویژه که ایده‌های یك متفکر بزرگ را تحریف کرده و از آنها برای مقاصد خود، سود جسته‌اند. چه بسا افکار او بسیار بیشتر و مؤثرتر از نظریات بلینسکی و دیگران، انقلاب را به جهتی درست و انسانی هدایت می‌کرد، و ما اکنون شاهد شکست انقلاب کمونیستی روسیه نمی‌بودیم.

در انتها، لازم است به ذکر نکته‌ای ظریف و مهم بپردازیم. داستایوسکی با اختلاف نیم قرن، وقوع انقلاب روسیه را پیشگویی کرده و نکته حائز اهمیت، آنکه لزوم زوال و نابودی این نوع انقلاب (بر پایه ماتریالیسم و کمونیسم) را مورد بحث قرار داده است. مثال بارز پیشگویی او در رمان «جنایت و مکافات» مشهود می‌باشد. که خود گویاست:

«... همه چیز به نظر آنها نتیجه «ظلم اجتماع» است و دیگر هیچ! این جمله محبوبشان است! از اینجا مستقیماً نتیجه می‌گیرند که اگر اجتماع، وضع طبیعی داشته باشد، تمام جنایتکاران هم فوری ناپدید می‌شوند. زیرا دیگر علتی برای اعتراض باقی نمی‌ماند و همه در یك لحظه، صالح می‌شوند! طبیعت انسانی به حساب نمی‌آید! طبیعت طرد می‌شود! طبیعت اصلاً وجود ندارد. به نظر آنان انسانی که تحول طبیعی و تاریخی خود را تا آخر طی کرده باشد، سازنده اجتماع طبیعی متناسبی نیست، بلکه برعکس یك «روش اجتماعی» که از سر حسابدان کسی برون آمده باشد، فوراً تمام وضع انسان را درست می‌کند و او را صالح و بی‌گناه می‌نماید و این کار را بسیار سریعتر و زودتر از هر نوع جریان طبیعی و زنده زمان، انجام خواهد داد! به همین دلیل است که آنها باطناً آن‌قدر از تاریخ بدشان می‌آید. می‌گویند در آن فقط زشتیها و مزخرفات است. همه چیز را فقط با مزخرف توجیه می‌کنند! و به این جهت که جریان طبیعی زندگی را دوست ندارند! به نظر آنان، احتیاجی به روح زنده نیست! آخر، روح زنده، زندگی می‌خواهد. روح زنده، گوشش بدهکار اصول ماشینی نیست. روح زنده، ظنین است. روح زنده با گذشته ارتباط و بستگی دارد! اما می‌توان آن یکی را که بوی مرده می‌دهد از کائوچو هم ساخت. ولی آن وقت، دیگر زنده نیست. با اراده نیست، بنده است و عصیانی است. فرضاً که اتاقهای خاص سوسیالیستها هم حاضر شد، اما آخر، طبیعت شما که هنوز برای استفاده از این نوع اتاقها، مهیا نیست. طبیعت شما خواهان زندگی است، راه زندگی را هنوز طی نکرده و زود است که به گورستان برود! اما با منطق تنها که نمی‌توان از روی طبیعت انسانی، جست زد و آن را نادیده گرفت...»

پی‌نویس:

۱. جامعه روشنفکران روس intligectsia

۲. پوزیتیویسم، فلسفه اثباتی یا قطعیت که می‌گوید: «خارج از حقایق فیزیکی و آثاری که حس شود، چیزی قابل شناسایی نیست.»

۳. ۴. ۵. ۶. کتاب «متفکران روس»، اثر آیزایابرلین.

۷. در این باره می‌توان صحنه‌ای را مثال زد که در «برادران کارامازوف» آورده شده و منتقدان و متفکران آن دوره به دلیل ماهیت توده گرایانه‌اش، بسیار به آن پرداخته‌اند. یعنی، صحنه‌ای که «ایوان» برای برادرش، «آلیوشا» شرح می‌دهد، چطور ژنرالی سگهایش را به جان پسرك روستایی می‌اندازد و سگها پسر را مقابل چشمان مادرش می‌درند. ایوان از آلیوشا می‌پرسد که آیا ژنرال باید برای این کارش کشته شود.. آلیوشا، پس از سکوت دردناکی می‌گوید: «بله» و ایوان می‌گوید: «آفرین».

در این رهگذر، مناسب دیدیم شماره‌ای از صفحه داستان مجله «سوره» را به آثار داستانی بانوان ـ اعم از داستان و نقد و نظر ـ اختصاص دهیم. اگرچه این مجال، مختصر و بی‌مقدار است، اما تلاشی است در جهت تقویت و تشویق بیشتر زنان داستان‌نویس. باشد که در آینده، شاهد گامهای پرطنین‌تر باشیم.

***

رخت‌ها را بکنیم:
آب در یك قدمی است.

زمین خشك و بیابان را انبوهی از بوته‌های خار پوشانده بود. آفتاب داغ و پرحرارت، بر سینه خشك کویر می‌تابید. شنها در میان موج بادهای کویر می‌رقصیدند.

یك سپیدار سایه به سایه و لحظه به لحظه، همراهش می‌آمد. برگهایش در هوا پیچ و تاب می‌خوردند و سایه بر سرش می‌افشاندند. زن تشنه بود و لبانش از عطش خشك شده بود. زانوهایش درد می‌کرد. دو تاول در کنج دو پایش نشسته بود. در امتداد نگاهش، بستر خفته و خاموش کویر بود و غوغای گردو غبار در میان رقص باد.

سپیدار بلند بود و پرسایه. سایه‌ای به قد قامت بلندش بر سر زن افتاده بود و سایبان نگاهش بود. یك جفت چشم روی تنه تنومند سپیدار حك شده بود.

زن، گاه تند می‌رفت و گاه آهسته. آنگاه که نگاهش بربر که آبی می‌افتاد و زلالی در ذهن، گلوی پرعطشش را سیراب می‌کرد، پاهایش شتاب می‌گرفت. می‌رفت تا به آب برسد. اما... جز سایه‌ای از خیالش نبود. سراب بود و باز هم... سراب...

خستگی راه طولانی و گرد و غبار بیابان، او را بر زمین نشاند. در میان شنها زانو زد و نشست: «کجاست آبادی؟ گلی و گیاهی؟ زمزمه ملایم جویباری؟»

گهگاه پرنده‌ای تنها و بی‌آشیانه، در آسمان خشك کویر می‌پرید و نگاه زن را ممتد به دنبال خود می‌کشاند: «کجا می‌روید پرندگان بی‌آشیان؟ کجا می‌روید تنهایان بستر خشك کویر؟ کجا؟...»

خودش را در شنها پهن کرد و زیر لب زمزمه کرد: «اگر ناصر بود!».

صدایش در میان کولاك گرد و غبار گم شد و ذهنش چون یك آینه، در مقابلش نشست. پژواك صدایش طنین افکند: «اگر ناصر بود!»

آینه بلند بود؛ به بلندی قامت سپیدار. همتای سپیدار در آینه نشسته بود و با آواز باد همصدا شده بود. زن سرش را در میان دستانش گرفته بود و خمیده بر روی شنها افتاده بود.

سپیدار برگهایش را به هم زد صدا در میان رقص بادهای کویر، در آینه طنین افکند و موج برداشت: «چرا نشستی زن؟!»

ضربه‌ای بر آینه، بر ذهن. پیکاری در درون: «چرا نشستم من؟!»

«آفتاب داغ است و بیابان خشك. لبانم تشنه. تنها در میان بستر خفته کویر. ناصر! کجا رفت ناصر؟ کجاست زمزمه پرمحبت یك یار؟ کجاست دست نوازشگر ناصر؟ کجاست کوثر روان دوستی؟...»

سرش را بلند کرد. نگاهش در آینه نشست. شکوه کرد: «چه می‌گویی سپیدار؟ مگر نمی‌بینی پاهایم از رفتن باز ایستاده.! زانوهایم قدرت برخاستن را ندارند!»

سپیدار در میان غبار رقص شنهای کویر

■ **زهرا زواریان**

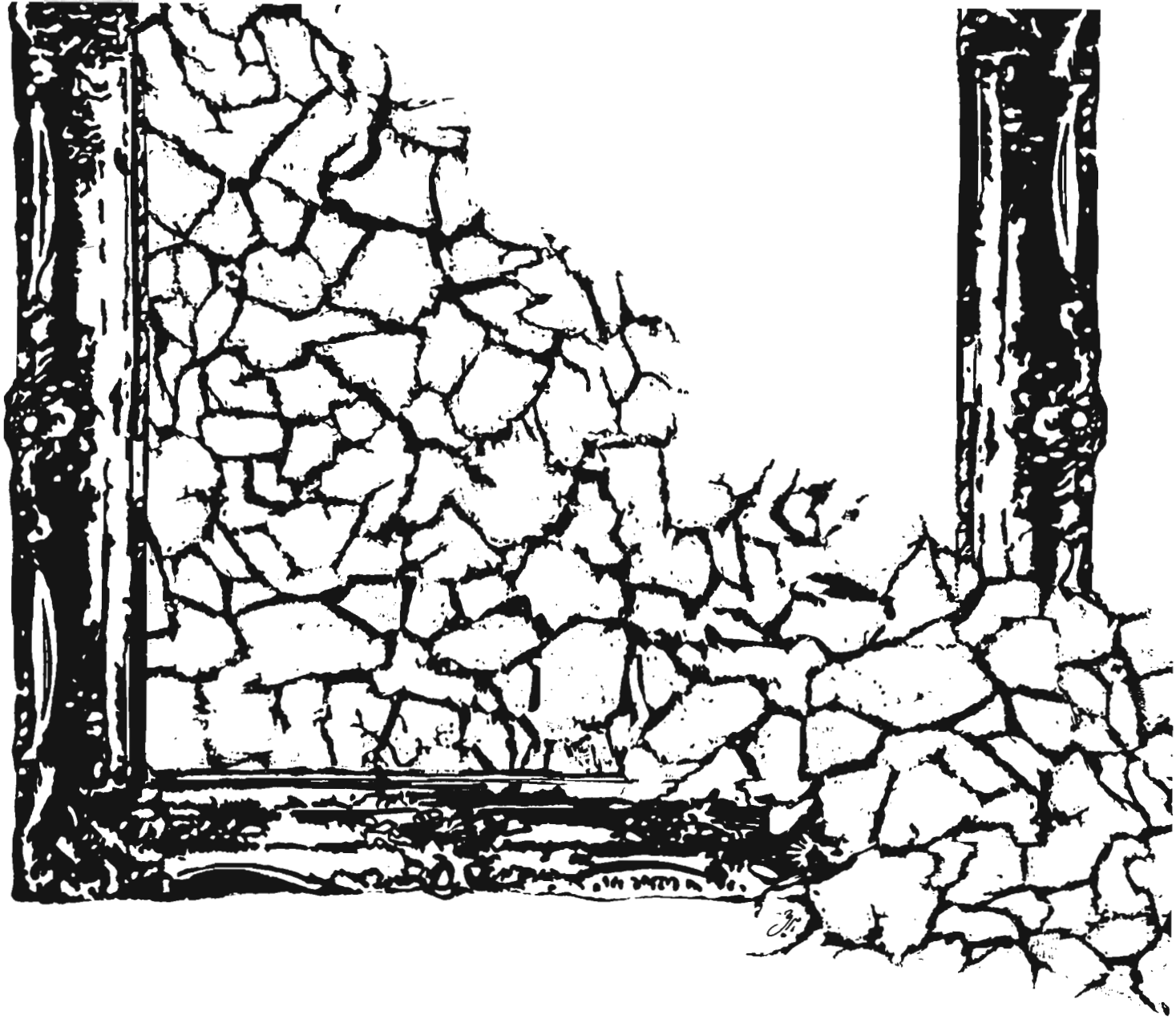
با الهام از کاریز*

●سپیداری در کویر

اشاره

دهۀ دوم انقلاب، آغاز تحوّل و شکوفایی فعالیتِ زنان داستان‌نویس است. در طی سه سالی که از آغاز دهۀ دوم، می‌گذرد، از بانوان بیش از مجموع دهۀ اول، آثار داستانی داشته‌ایم. اگرچه این تحول قدمهای آغازین را تجربه می‌کند، اما نویدبخش و امیدآفرین است.

در طی دهه اول، در مجموعه داستان بزرگسال، فقط شاهد مجموعه داستان «مولود ششم» از منصوره شریف‌زاده بوده‌ایم. از سال ۶۷ تا ۷۰، مجموعه «عالم و آدم» از مریم جمشیدی، «نرگسها» و «زن شیشه‌ای» از راضیه تجار، «کوههای آسمان» از سمیرا اصلان‌پور، «سرود اروندرود» از منیژه آرمین (مریم سپیدار) و «نجوای حریر» از زهرا زواریان به چاپ رسیده است.



ندا داد: «چرا نشستی؟ باید رفت! فرصت از دست می‌رود! وقت تنگ است! برخیز!»

ـ «نمی‌توانم! پاهایم قوت ندارند! شنها در جلوی دیدگانم کولاک می‌کنند و غبار به چشمانم می‌ریزند، خارها پاهایم را به خون انداخته. دهانم از عطش خشک شده تشنه‌ام! آب می‌خواهم... آب...» و نگاهی پرتمنا به سپیدار: «سپیدار! از آن بالا آب نمی‌بینی؟ جویباری، چشمه‌ای، گلی و گیاهی...» و سپیدار نگاه کرد به دور دست افق. بیابان برهوت بود و رقص گرد و غبار در میان شورەزار...

ـ «آب!... از این بالا...! نه! هرچه می‌بینم بستری خشک و یکنواخت است و شورەزاری به گستردگی میدان دید من!»

ـ «آخر چه کنم سپیدار؟ تشنگی تا مغز استخوانم را خشکانده. گلویم خشک شده! پوستم را ببین چگونه به چروک افتاده و تمنای جرعه‌ای آب را می‌کند...»

سپیدار، لحظه‌ای درنگ کرد. نگاهی به دور انداخت و نگاهی به عمق. نگاهی به عمق آینه. ذهن شفاف بود و پاک. بکر بود و اصیل. در آینه، خیره به زن نگریست و گفت: «آب در زیر پای توست!»

ـ «زیر پای من!! بوته‌های خار است و در جای پای تاول زده... شن‌زار است و شورەزار...»

ـ «پاهایت را بر سطح کویر بلغزان. درست از زیر پای تو کاریز خشکیده‌ای است. عمقش به ۲۰۰ متر می‌رسد. باید به عمق کاریز بروی. جوشها بر دیواره‌های آبگون کاریز نشسته‌اند. باید جوشها را بکنی. آب زلال و گوارا بر سطح درونت جاری می‌شود. سیراب می‌کند سلولهای تشنه درونت را...»

زن حرفهای سپیدار را یك به یك مرور کرد: «کاریز... جوشها... دیواره‌های آبگون... آب زلال و گوارا...»

ـ «شعر می‌گویی سپیدار! در این بیابان برهوت، با این دست خالی، با این لباس، و پاهای از رمق افتاده، چگونه می‌توان زمین را کند؟ چگونه با دست خالی؟!»

سپیدار نگاهی به خود انداخت. قامتش بلند بود و ایستاده. تنه‌اش تنومند بود و پرریشه. برگهایش را در هوا پیچ و تاب داد و پژواکش را در آینه نشاند: «بر قامت من درست بنگر. یکی از شاخه‌های تنومندم را جدا کن. مواظب باش آینه نشکند...»

و آنگاه... بلندترین شاخه و محکم‌ترین آن را بر زمین تفتیده بیابان انداخت. طوفانی از گرد و غبار برخاست. چشمهای

آرشیو کتاب ادبیات داستانی

زن را غبار گرفت و آینه را...

مشتی از برگهای سبز از سپیدار جدا شد و غبار از آینه گرفت، و چون تپه سبزی در اطراف زن نشست.

سبزی برگها دل زن را پرحرارت کرد و نشاطی به قلبش دواند. از جا برخاست. کلنگ سنگین بود و سخت. دستان زن ظریف و شکننده...

به سختی کلنگ را بلند کرد و بر زمین کوبید. ضربه‌ها کند بودند و دستها خسته. چشمها غبار گرفته و پاها تاول زده. چند ضربه از پی هم... و پخش زمین شد. نفسش به سختی بالا می‌آمد.

سپیدار نهیبش زد و ترکی در آینه نشست: «برخیز زن! اگر در این بیابان تشنه بمانی، حتماً می‌میری! سوز آفتاب را ببین! برخیز! وقت را تلف نکن!»

و زن نالید: «نمی‌توانم! نفس یاریم نمی‌کند! بازوهایم قدرت ندارند! زمین سخت است!»

و خیره شد به سپیدار. قامتی بلند. سبز و با طراوت. رقص برگها در میان باد!

برقی از تعجب در چشمانش دوید: «راستی سپیدار! تو در این بیابان، چگونه اینچنین سبز وباطراوتی؟ برگهای تو چگونه سیراب می‌شوند؟ باران که بر این شورهزار نمی‌بارد! پس چگونه؟!»

سپیدار تکانی به خود داد، طوفانی! برخاست و سپیدار را دور خود چرخاند و خم کرد و روی زمین خواباند. اما... بعد، نسیمی آمد و سپیدار برخاست. قد برافراشت چون نخست. و گفت: «ریشه‌هایم به عمق رسیده‌اند زن! ریشه‌هایم را در کاریز و کاریزها دوانده‌ام! اگر ریشه‌هایم نبودند، نمی‌توانستم اینچنین سایه به سایه با تو بیایم!»

و زن چهره‌ای از التماس به خود گرفت و گفت: «سپیدار! نمی‌شود از ریشه‌هایت برایم آب بگیری؟ زیاد نمی‌خواهم. جرعه‌ای کافی است.»

ـ ریشه‌های مرا آنها که به کاریز رسیده‌اند می‌یابند!»

زن اندیشه کرد. جای نشستن نبود. برخاست. دستانش ظریف بود و زمین سخت کلنگ سپیدار سنگین بود. به سختی آن را برداشت. ضربه از پی ضربه... اما کُند... بی‌اختیار پخش زمین شد. سپیدار نهیبش زد و ترکی دیگر در آینه نشست: «برخیز! اگر در میان این آفتاب سوزان، تشنه بمانی حتماً می‌میری!» زن نالید: «نمی‌توانم! اگر ناصر نرفته بود! اگر ناصر مرا تنها نگذاشته بود! اگر کمرم خم نشده بود! شاید می‌توانستم این بیابان برهوت و سوزان را بپیمایم! ناصر عصای من بود. ساقی من بود، ستاره شبهای تاریک من بود. آخر چگونه بروم بدون ناصر؟ در اینجا نه زمزمه جویباری هست، نه لبخند پرمحبت گُلی... اینجا خار است و آتش آفتاب به جانم می‌ریزد، آب را از بدنم بیرون می‌کشد، بخار می‌کند و مرا تشنه وامی‌گذارد... اگر ناصر بود... شاید...»

سپیدار، چرخشی‌به برگهایش داد. و در مقابل دیدگان زن خم شد: «چه می‌گویی زن؟ تنه تنومندم را بنگر! این چشمها را ببین! این چشمها، چشمهای نامرئی! نصف بیشتر راه را آمده‌ای. این سایه را غنیمت بشمار! برخیز! «زن به سپیدار خیره شد:» کجایند چشمها سپیدار؟!»

ـ «اینجا! چندی پیش باغبان یك شاخه از تنه‌ام را برید. خون ریخت و... یك جفت چشم جای آن سبز شد.»

زن به چشمها نگاه کرد. سپیدار راست می‌گفت. چشمهای ناصر بودند، که در میان قطرات خون چکیده شده. حك شده بودند روی سپیدار. نگاه ناصر به زن خندید: «برخیز فاطمه! وقت دارد می‌گذرد!»

ـ «ناصر! تشنه‌ام! آب می‌خواهم! آب...»

ـ «آب در زیر پای توست! باید زمین را بکنی! باید به عمق کاریز برسی! آب آنجاست! گوارا... زلال...»

ـ «باورم نمی‌شود در این برهوت، آبی هم باشد! آن هم زلال!...»

ـ چرا هست. طلسم این بیابان در کندن است و رسیدن به عمق. اگر می‌بینی من در سپیدار جاودانه شده‌ام چون زمین را کنده‌ام. جوشها را از دیواره‌های آبگون کاریز برداشته‌ام، و به چشمه‌ها رسیده‌ام. آبش زلال است، گوارا می است... شراب... آنگاه از ریشه‌های پرپیچ و خم سپیدار بالا کشیدم. قد کشیدم و در سپیدار، جاودانه شدم. این چشمان را ببین! صورت جاودانه من است برقامت بلند سپیدار.»

زن جانی گرفت. به یاد روزهایی افتاد که ناصر دستش را می‌گرفت و قدم به قدم، کویر خشك را با هم می‌پیمودند. برخاست. اگر زمین را می‌کند، هم به چشمه می‌رسید، هم به ناصر، این همان راهی بود که ناصر رفته بود...

بازوانش قدرت گرفت. بارها کلنگ از دستش افتاد و دوباره آن را برداشت. نفسش به سختی بالا می‌آمد. زیر لب می‌نالید: «آب... آب...»

التماس او در تندبادهای کویر، صدایش را کولاك می‌کرد و در آینه می‌پیچید: «آب... آب...»

■

شب شد. پروین از یك سو، زنگ بیدار باش می‌زد و کهکشان راه شیری را نشان می‌داد.

ماه آرام، توی آسمان، بالای سر کاریز، نشسته بود. و زن... تنها در عمق کاریز، همچنان زمین را می‌کند و صدای هر ضربه، ترکها بر آینه می‌نشاند.

سپیدار، قد برافراشته، بالای سرش ایستاده بود و سایبان جمع کرده بود. مهتاب به درون عمق تاریك کاریز می‌تابید. بیابان بود و زن تنها، در عمق کاریزی که جوشها بر دیواره‌های آبگون آن نشسته بود. دو چشم جاودانه نظاره‌گرش بود...

*ـ کویر ـ دکتر علی شریعتی.

سفر به ریشه‌ها

■ راضیه تجّار

صورتم را به شیشه بیضی شکل پنجرهٔ هواپیما می‌چسبانم و به موجی از ابرهای خاکستری، نگاه می‌کنم. اگر می‌توانستم تن به آنها بسپارم، مرگم زندگی بود.

ـ غذا؟

ـ نه!

ابروهایش را بالا می‌برد و لبهایش را جمع می‌کند. میهماندار است.

ـ می‌توانم کمکتان کنم؟

با نوك انگشتان، خطوط سیاه فرضی روی صورتم را پاك می‌کنم.

ـ باید به من حق بدهید! بعد از دوازده سال... این آسمان...

ـ می‌فهمم!

لفاف شفاف دور دستمال کاغذی را باز می‌کند و به دستم می‌دهد. لبخندش همراه با چرخ دستی، مملو از ظروف بسته‌بندی شده غذا، در راهروی باریك، بین دو ردیف صندلی، غروب می‌کند.

رو که برمی‌گردانم، ابرها هنوز در قاب پنجره هستند.

■

نوار گردان، دهها ساك و چمدان را روی شانهٔ خود حمل می‌کند. حلقه‌ای انسانی این گردش کند و یکنواخت را در حصار خود گرفته است. روی پنجه پا بلند می‌شوم تا حروف اول نامم را، برروی تنها چمدانی که به همراهٔ آورده‌ام، بخوانم. سبك‌بارتر از همه مسافران، انگار منم، شاید چون در آنجا کسی را داشتم که می‌توانستم به او بگویم:

ـ مجید، اینها امانت پیش تو باشند تا برگردم!

ـ کتاب، کتاب، کتاب! خسته نشدی از این همه کتاب؟

کارتن را با پا جلو می‌رانم و روی یکی از آنها می‌نشینم:

ـ تو خسته شدی؟

شانه بالا می‌اندازد.

ـ من از آنچه تو دوست داری، نمی‌توانم خسته شوم، اما...

خم می‌شود و در یکی از آنها را باز می‌کند.

ـ انگار غیر از کتاب، چیزهای دیگری هم هست!

ـ من برمی‌گردم.

دستم را روی سینه‌ام می‌گذارم تا سد نشکند و فرو نریزم.

می‌خواندم:

من با تو ازدواج نمی‌کنم، چون به چهارمیخ کشیدن عشق در حصار چهاردیوار تو اعتقادی ندارم.

می‌رود و پنجره را باز می‌کند، هرچه پنجره در اتاق است و برمی‌گردد:

ـ دوستت بدار! پرواز کن! نفس بکش. بی‌هیچ بندی.

مجسمه پرنده گچی را که به دیوار است، برمی‌دارد و نوازش می‌کند. دست‌نیافتنی به نظر می‌رسد. کودك درونم پا به زمین می‌کوبد: ـ من برمی‌گردم تا تو را وادارم که چون من فکر کنی!

نیشخندی می‌زند، چون همیشه گودالی بین ماست که ارزشهایمان را دوپاره می‌کند. از بالا، از خیلی بالا نگاه می‌کند:

ـ راستی سجاده‌ات را هم بردی؟!...

چمدان را به دستم می‌دهد. راه می‌افتم. با باز شدن در شیشه‌ای، هوای سرد و مرطوب پاییزی به پیشوازم می‌آید. باز و در بازوی تنهایی، در زیر شال و کلاه پاییزی پا در خیابان می‌گذارم. خاك، بوی عشق را دارد.

از خم کوچه که می‌پیچم، ردپای آب را برروی خاك می‌بینم. در حیاط نیمه‌باز است و عطر خوش غذا، بربال هوا نشسته است. عزیز می‌داند که امشب می‌آیم، از نشانه‌های مهرش پیداست. مرا که می‌بیند، از جا تکان نمی‌خورد. در سایه روشن غروب، روی پله‌های مخروبه نشسته و گریه می‌کند. دولنگه موی بافته از زیر چارقدش بیرون افتاده و روی سینه‌اش بالا و پایین می‌رود، پیراهن پشمی دست‌بافت زردی که پوشیده در دورترین نقطه ذهنم، پرپر می‌زند.

چمدان را روی پله‌ها می‌اندازم و جلوی پایش زانو می‌زنم. بوی بچگی‌ام را می‌دهد. شبهای بلند زمستان و ترس از هرچه که نمی‌توانست خوب باشد، پناه همه وحشتها و تزلزلها. کف زیردستش را روی موهایم می‌کشد:

ـ عزیز جانم، آمدی که دیگر بمانی؟ نمی‌روی که... ها؟ از روی شانه‌اش، نگاهی به حیاط می‌اندازم. چه‌قدر بزرگ و چه‌قدر خالی!ـ چه باغ بی‌برگی!

ـ کسی نمانده؟

ـ کسی؟! اول آقا رفت و شش ماه بعد

خانم... می‌گفت شبها می‌آید پای پنجره و صدایش می‌زند.

صورتم را از شانه‌اش جدا می‌کند:

خبردار که شدی، چرا نیامدی؟ ها؟ ای بی‌انصاف، هردو با چشمهای باز رفتند!

بی‌پاسخی، دستش را می‌گیرم تا بلند شود. نفس‌زنان همراهم می‌آید. ایوان طولانی است. لااقل برای او که پادرد دارد.

ـ و بچه‌ها؟

ـ بچه‌ها؟ کدام بچه‌ها؟ همه بزرگ شدند و رفتند پی زندگی‌شان.

ـ و مجیدت؟

می‌ایستد. در آن هوای سرد، پیشانی‌اش عرق کرده است. با گوشه چشم به آن سوی حیاط، به اتاق پنبه‌ها، اشاره می‌کند:

ـ آنجاست.

ـ آنجا؟

ـ خبر نداری؟

ـ چی را؟ آخرین نامه‌اش، چهار سال پیش به دستم رسید.

جلو در اتاق می‌نشیند. نفسش تنگی می‌کند.

ـ من، من... می‌روم که ببینمش.

دامنم را می‌چسبد:

ـ نه! حالا نه...!

یك بار دیگر رو می‌گردانم.

برپنجره خورشیدی اتاق پنبه‌ها، کبوتری نشسته که به زحمت برپنجه‌هایش آویخته مانده. زیر نور سرخ غروب، به لخته‌ای از خون می‌ماند.

■

همان فرش و همان نقش، آهو و جنگل و شکارچی. هنوز کلاه آقاجان روی جالباسی است و کت مخمل مادر در کنارش. هنوز عکس بچه‌ها روی طاقچه است و تور دست‌دوز مادر، برپیش‌بخاری. درست در وسط شکارگاه می‌نشینم و صورتم را روی شاخه‌ای می‌گذارم و گریه می‌کنم. صدای قل‌قل آبی را که از وسط جنگل می‌گذرد، صدای تیری درهم می‌ریزد. سر بلند می‌کنم. آهویی سینه دریده از پنجره اتاق، بیرون می‌جهد و روبه طرف اتاق پنبه‌ها می‌رود.

صدای عزیز بلند می‌شود:

ـ شام حاضر است.

■

شب، یك شب گرفته ابری است. کاجها آرام و پرسکون ایستاده‌اند. از زیرزمین صدا می‌آید. انگار کسی یا کسانی آه می‌کشند. عزیز، جایش را پهن کرده و خوابیده است. جای مرا هم انداخته است. تشکی با ملافهٔ سفید و لحاف اطلس گلدار، اما خواب از من دور است و من با آن بیگانه.

برلب درگاه اتاق می‌نشینم و به شب نگاه می‌کنم که نیاز به باریدن دارد و به شعله سرخ چراغ، که از پس پنجره خورشیدی، اتاق پنبه‌ها را به وهم خاکستر می‌نشاند.

برهنه پا از پله‌ها پایین می‌روم. برآجرفرشها به دنبال ردپای آهو می‌گردم. در اتاق پنبه‌ها، نیمه باز است. تلنگری می‌زنم و بازترش می‌کنم. خزیده برزمین، جسمی سیاه و بی‌حرکت، بردستی قلمی و برجلورو کاغذی. با یك جفت چشم که چون ذغالی گداخته می‌سوزاند.

می‌لرزم چون سیم تاری و زخمه‌ای:

ـ مجید، این تویی؟

تکان نمی‌خورد، حتی دستش هم. روی درگاه اتاق می‌نشینم، اما پاهایم همچنان به بیرون آویزان می‌ماند. همه جا پر از گلوله‌های زرد پنبه است.

ـ مرا که می‌شناسی؟

فقط نگاه...

ـ هفت سال... برای این همه دوری، زمان کمی است.

فقط نگاه...

ـ نمی‌توانی بگویی یا نمی‌خواهی؟

قلم برکاغذ می‌چرخاند. سیاه قلم. تلی از کاغذ پر از نقش برروی پنبه‌ها باریده‌اند. بردیوار روبرو آینه‌ای است که نقشی عنکبوتی، آن را به صد پاره کرده، گرچه همچنان به دیوار است.

ـ مجید!

جوابم را نمی‌دهد. همبازی دوران کودکی‌ام. هم‌پرواز سالهای بلوغ فکری و سهم شکست‌خوردهٔ «من».

ـ از کی بریدی که این‌طور سیاه شدی؟

پاسخی نیست. دیگر سکوت می‌کنم.

ابرهای سرخ، شروع به بارش می‌کنند. می‌بارند، می‌بارند، می‌بارند تا وقتی که آسمان آبی، لاجوردی شود و بعد فیروزه‌ای. عزیز به حیاط می‌آید. نگاهش که به من می‌افتد، می‌ایستد. به اشاره می‌خواندم که جوابی نیست. سر به زیر می‌اندازد و وضو می‌گیرد و می‌رود.

به مجید نگاه می‌کنم، خوابش برده است. آرام به طرف حوض می‌روم. کف پاهایم گل‌آلود است. پنجه‌هایم را در آب می‌گذارم و بعد جلوتر می‌روم.

سرما برذرات تنم پنجه می‌اندازد. آب از زانوهایم می‌گذرد. مچاله می‌شوم و سر به زیر می‌برم و به فریاد می‌خوانمش:

ـ خدا... خدا...!

آبچکان که به اتاق می‌روم عزیزسرسجاده نشسته و تسبیح می‌گرداند. مرا که می‌بیند، به صورتش چنگ می‌اندازد و من شادم که اشکهایم در میان قطرات آبها گم است.

■

عزیز کنارم نشسته و دستش را روی پیشانی‌ام گذاشته است.

ـ هنوز تب داری؟ چه کردی با خودت دختر؟

لحاف را کنار می‌زنم.

ـ باید بروم.

دست روی پا می‌کوبد:

ـ نمی‌گذارم... نمی‌شود... باید بمانی...

باید بخوابی!

به او گوش نمی‌دهم. بعد از سه روز تب و لرز، باید بروم.

ـ هنوز هم لجبازی! نمی‌شنوی که باران می‌آید؟

به طرف پنجره می‌روم. آسمان می‌بارد و باغچه می‌نوشد. اگر من هم زیر این باران بروم، هرشاخه‌ام، شاخه‌ای دیگر می‌دهد. سه روز و سه شب است که توی مغـزم، خیلی چیـزهـا بالا و پایین می‌رود. بایـد تن‌پوشی برایشان پیدا کنم. لباس می‌پوشم و عزیز غرولند می‌کند:

ـ پس اقـلاً چیـزی بخـور. یك استکان چای، یك لقمه نان، یك پیاله شیر! اگر خانم بود... آه که اگر آقا بود! جلو در برمی‌گردم و نگاهش می‌کنم. چشمانش مرطوب است. می‌آیم و کف دستش را می‌بوسم. بوی حنا می‌دهد.

■

یك دو سه چهار... با لباسهایشان به رنگ شکر زرد و سربندهای سبز و سرخ، در زیر بارانی که می‌بارد، از خم کوچه می‌پیچند. به

دنبالشان کشیده می‌شوم و ذرات تنم درهم می‌ریزد.

من نشانه‌های سفر را گم نکرده‌ام. اینجا همانجاست. از پس گذر از کوچه‌های بسیار می‌دانم. این درخت، همان نهال کوچک دیروزی است که اینجا ایستاده است تا به من بگوید: یك لحظه توقف! در که باز می‌شود، زنی را می‌بینم که از تن دوست زاییده شده. نگاه همان است، اما چشمها را آرایشی از شب مانده، درشت‌تر کرده است. مه‌آلودگی پوست را پوشش تند رنگ مکدّر کرده. در سیاهی موها، جابه‌جا رشته‌هایی به رنگ خوشه گندم به چشم می‌خورد. آن اندام بلند، به فربهی کشیده شده است. به دامنش کوچولویی آویخته که نقش لیلی را در پرده قلمکار می‌نماید. در چشمها همه شك و ناباوری است و بعد فریادی:

ـ تویی؟! بعد این همه سال؟ کجا بودی؟ کجا هستی؟

دستها را باز می‌کنم و در میان گریه و خنده در آغوشش می‌کشم.

دوست... دوست، طیفی از مهرها، تپش‌ها و لحظه‌های پرتب و تاب.

در زمینه‌ای از صدای کوبش پاهای سترگ برخاك کوچه، می‌شنوم:

ـ کجا بودی؟ برایم بگو... آمدی که بمانی؟

و من همین سؤال را از او دارم.

ـ تو چه می‌کنی؟ این همه سال چه کردی؟

خجولانه نگاه می‌کند. چون همه زنهایی که ناتمام مانده‌اند. کلمات را گم می‌کند. بعد نم اشکی است و طرح لبخندی.

ـ می‌بینی که...

با دست نشان می‌دهد. یك جفت کفش مردانه براق و مینیاتوری که همچنان به دامنش آویخته است.

ـ یعنی که ازدواج کردی؟

سر تکان می‌دهد.

ـ پس آن همه آرزوهای دور و دراز... درس و دانشگاه؟

ـ چه بگویم؟

پسرکی از پس پرده سر می‌کشد.

ـ مال توست؟

لبخند می‌زند.

اما تو که می‌گفتی بچه دوست نداری؟

ـ یادم نمی‌آید، یادم نمی‌آید که این را گفته باشم. و حالا تو بگو درست تمام شد؟ آمده‌ای که بمانی؟

صدای سرفهٔ مردانه‌ای به هوا چنگ می‌اندازد.

ـ بیا... بیا با او آشنا شو! باید ببینی‌اش تا باور کنی که چه‌قدر خوب است!

ـ شاید، تو آن‌قدر خوبی که اجازهٔ بد شدن را به او نمی‌دهی!

گیج است. خم می‌شود و کوچولویش را بغل می‌زند.

ـ نمی‌دانم!

صدای گامها دور و دورتر شده‌اند.

ـ دیگر باید بروم.

از بالای شانه‌ام نگاهی به بیرون می‌اندازد:

ـ اما باران می‌آید. خیس شده‌ای. انگار تب هم داری!

صورت خجول کوچولویش را که تصویر فشرده‌ای از اوست، می‌بوسم و بیرون می‌روم. در، پشت سرم بسته می‌شود.

■

باران در جویها راه افتاده و آسمان به زمین دوخته شده است. قدمها را تندتر برمی‌دارم. من نشانه‌های سفر را گم نکرده‌ام. کوچه‌ها به هم راه دارند. یك، دو، سه، چهار...؟ لباسهارا با سربندهای سبزو سرخ، در فاصله‌ای کم و بیش می‌بینم. رودی هستند با هزاران دست. و این همان درخت است؛ بلند و پیچاپیچ. ایستاده است تا به من بگوید. تنها نگاهی!

بردیوار آخرین، تابلویی است با اسمی تازه که چون فسفری در میان مه می‌درخشد. پنجره‌های خورشیدی و درهای دولته و صدای قیل و قال بچه‌ها از پس میله‌ها... برپردهٔ کرباس، هنوز جای پنجه‌هایم باقی است. کنارش می‌زنم تا رد پای آهویی را برآجرفرشها پیدا کنم. حوض مدوّر شکسته و درخت گل یخ خمیده و قیل و قال بچه‌ها و ناظمی که در پس درختها پیدا و ناپیدا می‌شود.

ـ کی این گلها را چیده؟

ـ...

ـ تو؟

ـ نه!

ـ تو؟

ـ نه!

عطرش لو می‌دهد. از یقه‌ام بیرون می‌کشد. ترکه انار برکف دستم، شکوفه‌های سرخ.

ـ کاری داشتید؟

ـ من؟

نگاه می‌کنم تا شاید ردپایی از آشنایی در چهره‌اش ببینم.

ـ آمده‌ام تا به آن سالها نگاه کنم.

ـ آن سالها؟

ـ پای آن درخت چالند، در همان باغچه، همانجا!

در نگاهم رنگی از جنون می‌بیند.

ـ پس یك کتاب یا یك نقشهٔ ایران و یا چند شاخهٔ شکسته گل!

بی‌پاسخی پرده را می‌اندازد.

راه می‌افتم. صدای پاها دور شده‌اند.

■

یك، دو، سه، چهار...

من نشانه‌های سفر را گم نکرده‌ام. در گذر از کوچه‌ها. ذرات تنم را صدای پاها می‌خوانند. درخت، بلند و استوار ایستاده است تا بگوید: لحظه‌ای نگاه!

خانه‌هایی بودند با دیوارهای کهنه، گچهای فروریخته و خط نوشته‌های بسیار. خانه‌هایی بودند با درهای چوبی کوبه‌دار و سردرهای انا فتحنا لك... خانه‌هایی با حیاطهای بزرگ و درختانی پربار.

حالا به جایشان خانه‌هایی است با دیوارهای تازه و... تنها یکی از آن همه باقی است با دیوارهای فروریخته و قاب پنجره‌های موریانه‌خورده. از آن می‌گذرم روبه اتاقی که از چهار سویش باد می‌آید.

آتش سرخ منقل، همه خاکستر است. حوض، شکسته و خالی است و کفتری از لبه بام در حلقه چاه حیاط فرو می‌رود. به زاویه‌های خاطره سر می‌گذارم. صدای همهمه بچه‌هاست و حرفهای آقاجان و مادر.

وقتی برای گریه نیست. از صدای پاها دور افتادم. تك گل سرخی را که برباغچه ویران روییده، آب می‌دهم و بیرون می‌آیم. دری دولته را، باد به هم می‌زند.

■

یك، دو، سه، چهار... صدای گامهای سترگ را باید دوباره بشنوم. من نشانه‌های سفر را گم نکرده‌ام. کوچه‌ها به هم راه دارند. باران برهمه جا به یك اندازه می‌بارد. جویها همدیگر را پیدا می‌کنند. خیس و تب‌آلود می‌گذرم. درخت، درست در همین جا

نگاهی اجمالی به آثار اسماعیل فصیح

■ سمیرا اصلانپور

ایستاده است تا به من بگوید: یك لحظه توقف!

از زیر طاقی رد می‌شوم، دالانی از عطر و صدا و حرکت. زنان چادر به سر، رازگونه می‌گذرند. مردان با خطهایی برپیشانی در عرضه متاعند. برق گزنده طلاست و مسگرهایی که می‌دمند و می‌دمند.

لحاف‌دوزی، پر طاووسی را می‌دوزد و کودکی برمجمع بزرگ معجون قاشق می‌زند. صدای زنگ و دود و اسپند. برای لحظه‌ای گم می‌شوم، خیس از عرق و ترس به هرسو می‌دوم. صدای پاها، مرا به حلقه نور بیرون از طاقی دعوت می‌کنند. لباسها، بسیار جلوتر از من پا برزمین می‌کوبند و پیش می‌روند.

■

درخت ایستاده است، بلند و پیچاپیچ و راه را نشانم می‌دهد.

رود خروشان با هزاران دست، جلوتر از من راه می‌سپارد.

مه فروریخته و شعاع باریکی از نور می‌تابد. به بالا نگاه می‌کنم، طاق آسمان آینه‌کاری است.

لباسها با سربندهای سبز و سرخ، پیش می‌روند. با چند قدم خود را به آنها می‌رسانم. همه اما در نگاهشان چیزی است که به فکرم فرو می‌برد. کبوتری برآن فراز، بال می‌کوبد و تکه آینه‌ای جلو پایم به زمین می‌افتد و دوپاره می‌شود. آنها را برمی‌دارم و راه می‌افتم.

■

عزیز روی پله نشسته است. مرا که می‌بیند، گریه می‌کند.

ـ دلم به شور افتاده بود. کجا بودی؟

به حیاط نگاه می‌کنم، سبز است.

به اتاق پنبه‌ها می‌روم. در را باز می‌کنم. مجید هنوز سیاه‌قلم می‌کشد. تکه‌ای از آینه را مقابلش می‌گذارم و کاغذ و قلمی وام می‌گیرم و می‌نویسم.

ـ مجید. حق با تو بود. من برنمی‌گردم. وسایلم را پست کن.

«باغ بی‌برگی، نمی‌دانی چه پربار است!»

بعد به طرف حوض می‌روم و صورتم را سه بار می‌شویم. عکس آسمان در آب افتاده است.

●

چنین به نظر می‌رسد که «فصیح» بیشتر از هر نویسنده دیگری مایل است در آثارش به یك شیوه ثابت، عمل نماید یا چهره‌ها و تیپهای مشخص و ثابتی را دنبال کند. در تمام آثار این نویسنده، زن ـ آن هم پاك، درخشان و فوق بشری ـ جای خاصی دارد. این زن، در میان آلودگیهای محیط می‌درخشد یا مورد ظلم و ستم قرار می‌گیرد و یا مجبور به آلوده شدن می‌شود. آیا حضور زن، در آثار نویسنده، یك حضور واقعی و قابل قبول است؟ یا اینکه نویسنده می‌خواهد با این حضور و ایجاد یك نوع حالت پرستش، نسبت به یك موجود فوق بشری، جای خالی بعضی چیزهای دیگر را پر کند؟ جای خالی یك اعتقاد محکم مذهبی ـ فضای خالی‌ای که اسماعیل فصیح در «زمستان ۶۲»، علناً آن را فریاد می‌زند. در چنین حالتی، عجیب نیست که ببینیم یك نوع تفکر جنسی، جای اعتقادات مذهبی را می‌گیرد. نویسنده برای اینکه خود را عمیق جلوه دهد و از لذت‌جویی و عشرت‌طلبی خود را دور نگاه دارد، این زنان را در جایگاه رفیعی قرار می‌دهد. به طوری که همیشه این زنان دارای تخصصهایی بالا هستند و یا هنرمندان بزرگی معرفی می‌شوند. قابل تأمل است که همواره یك نوع کشش و جاذبه بین راوی یا شخصیت اصلی و این زنان به وجود می‌آید که هرگز منجر به نزدیکی جنسی نمی‌شود و زن، در مکان فوق بشری خود باقی می‌ماند. در حقیقت نویسنده در نبود اعتقاد به خدا، یك نوع پرستش زن افسانه‌ای را جایگزین کرده است.

نویسنده، علاقه شدیدی به زرتشت و زرتشتیان دارد و این را به هیچ‌وجه پنهان نمی‌کند، تا جایی که در «سوگسیاوش» که بعد از انقلاب، نوشته شده، این شدت علاقه را چنان ابراز می‌کند که شخصیت اصلی و مثبت داستان ـ سیاوش ـ را از دین خود ـ اسلام ـ جدا کرده و با زرتشتی کردن، به رستگاری می‌رساند. نویسنده از تعریف و تمجیدهای بی‌دریغ خود از سیاوش، لحظه‌ای فروگذاری نمی‌کند و او را در میان جامعه آلوده اطرف خود ـ که همه مسلمانند ـ همانند گوهری تابان و درخشان، نشان می‌دهد.

در «داستان جاوید»، شخصیت اصلی قصه، یك نوجوان زرتشتی است. او

مثبت‌ترین، پاکترین، با شرفتترین و با غیرت‌ترین عنصر داستان است. به جز او بقیه که همه مسلمانند- البته به جز زن افسانه‌ای و خیالی که در اینجا دختر ملك‌آراست و بقیه زرتشتیان در حاشیه‌اند- به بدترین وجه، کثیف، آلوده، خیانتکار، دروغگو و جنایتکار هستند. نویسنده، اعتقاد دارد که ایران با قبول اسلام از اصل و ریشه خود بریده و به لجن‌زار آلودگی غلتیده است و اگر رستگاری و رهایی وجود دارد، در همان بازگشت به گذشتهٔ باستانی ایران و آیین زرتشت است. او این را از زبان عموی جاوید می‌گوید. این شخص، معتقد است که «قم»، مکان آلوده‌ای است و حاضر می‌شود که در دل کوهها بمیرد اما از مردم قم کمکی دریافت نکند. او می‌گوید: «این مردم اصالت و گذشته خود را فراموش کرده‌اند.»

در داستان کوتاه «خرابات»، نویسنده، رستگاری را در زرتشتی شدن می‌بیند و راوی که نمی‌تواند این راه را تا به آخر بپیماید، در پلیدی می‌میرد. اما آنها که آیین زرتشت را می‌پذیرند، به رهایی می‌رسند. هدایت‌کنندهٔ او در این راه، یك زن افسانه‌ای و فوق درك بشری است. نویسنده چنان به این دین و آیین معتقد است که حتی در کتابها و داستانهایی که شخصیت اصلی زرتشتی در آنها وجود ندارد، با آوردن شخصیتهای فرعی یا اشاره‌هایی خاص، تعلق خاطر خود را می‌نمایاند و نسبت به این آیین، ادای دین می‌کند. «ثریا در اغماء» همسفر راوی یك زرتشتی است. در «زمستان ۶۲» تمثال زرتشت در خانه دکتر بر دیوار است و مریم جزایری در شب تولدش به زنان زرتشتی تشبیه شده است. در مجموع، در کنار بی اعتقادی نویسنده به خدا، باید تنفر و انزجار شدید او را از اسلام نیز درنظر آورد که در گرایش او به آیین زرتشت، نمایانده می‌شود. البته در دیدگاه او، این گرایش، بیش از آنکه جنبهٔ دینی و اعتقادی داشته باشد، نشانگر قوم‌پرستی و باستان‌گرایی اوست.

در کنار زنان پاك و مردان زرتشتی به رستگاری رسیده، مردان دیگری هم هستند: مردان‌مسلمان. مردان مسلمان و نمازخوانی که در عین حال، همه نوع فعل حرامی را هم انجام می‌دهند. مردان بسیار آلوده‌ای که همیشه در مقابل چهره‌های پاك و نجیب قرار می‌گیرند. حتی یکی از این مردان- ابوغالب- در زمستان ۶۲ یك چهره حزب‌اللهی است! این مردها همه یك تیپ دارند: چاق، کوتاه، هرزه، کثیف، بی‌رحم و اُمّل و دهاتی!

نثر سه رمان و فضای حاکم بر آن، آمیخته‌ای است از گزارش‌نویسی و داستان پلیسی، که بنا به فضای داستانها، شدت و ضعف دارد. در «سوگ سیاوش» آقای «آریان» از آبادان راه می‌افتد و به تهران می‌رسد، و در بلبشوی حاکم بر زندگی شخصیتها حضور پیدا می‌کند و معمایی را که بر زندگی همه‌شان سنگینی می‌کند، حل می‌کند. حرف از دهان این و آن کشیدن و سر نخ پیدا کردن او، آن قدر آبکی و تصادفی است که خواننده نمی‌تواند آن را بپذیرد. چرا پس از این همه سال، کسی پیدا نشد، که دنبال راز مرگ سیاوش باشد؟ چرا همه رازی را که به قیمت زندگی چند نفر تمام می‌شود، برای غریبه‌ای می‌گشایند؟ مثلاً یك جا، آریان دست در کیف «فرخ ایمان» می‌کند و مدرك مهمی را به دست می‌آورد. این تصادفها در زمستان ۶۲ هم وجود دارد. در دو جا جلال آریان با دستیابی به یادداشتهای «منصور فرجام» به رازها و روحیات او پی می‌برد.

گزارش‌نویسی، وجه دیگر غالب بر این سه رمان است. به طوری که گاهی خواننده به اشباع می‌رسد از این نوشته‌های گزارشی احساس خفگی و خستگی می‌کند. علاوه بر گزارشی بودن، تکرار مکررات هم هست. نویسنده حتی مراعات این را نکرده که در یك گزارش و حتی خاطره، نباید کارهای روزمره و تکراری را که تأثیری در پیشبرد داستان ندارد نوشت. این مسئله، علاقه نویسنده را به حجیم نوشتن و بالا بردن تعداد صفحات نشان می‌دهد.

نحوهٔ روایت اخبار در سه رمان «زمستان ۶۲»، «سوگ سیاوش»، «ثریادر اغماء» به‌نوعی تمسخرآمیز است. راوی وقتی خبری را بازگو می‌کند، آن را با کلمات و روحیات مخصوص خود نمی‌گوید، بلکه دقیقاً عبارات به کار برده شده توسط گویندهٔ اخبار را بازگو می‌کند. خواننده رمان، با توجه به شخصیت راوی -که روشنفکر است- تضادی را که بین روحیه او و روحیه حاکم بر اخبار وجود دارد، درمی‌یابد. راوی،

● در حقیقت، نویسنده در نبودِ اعتقاد به خدا یك نوع پرستش زن افسانه‌ای را جایگزین کرده است.

● نویسنده علاقهٔ شدیدی به زرتشت و زرتشتیان دارد و این را به هیچ‌وجه پنهان نمی‌کند، تا جائی که در «سوگ سیاوش» که بعد از انقلاب نوشته شده این شدت علاقه را چنان ابراز می‌کند که شخصیت اصلی و مثبت داستان- سیاوش- را از دین خود- اسلام- جدا کرده و با زرتشتی کردن به رستگاری می‌رساند.

این اخبار و نحوه بازگویی‌شان را مسخره می‌کند. در حقیقت، اینجا نویسنده بخوبی حس خود را به خواننده منتقل می‌کند.

نحوهٔ روایت اخبار در دو کتاب دیگر- که ماجراهایشان به بعد از انقلاب مربوط می‌شود- نیز به همین صورت است. یعنی، نویسنده، اخبار مربوط به انقلاب و بخصوص جنگ را به همان صورت مورد تمسخر قرار داده است، بدون اینکه در ظاهر، ردپایی از خود به جا گذاشته و یا اجازه موضع‌گیری به کسی بدهد. راوی در دو کتاب «سوگ سیاوش» و «زمستان ۶۲» در حین دنبال کردن ماجراها، ماجرای کتاب معروفی را نیز دنبال می‌کند. در «سوگ سیاوش» کتاب «بیگانه» آلبرکامو همه‌جا در جیب راوی است، تا هرجا کم می‌آورد و یا حوصله‌اش سر می‌رود، آن را بیرون بکشد و بخواند و لابد (غیرمستقیم!) به خواننده حالی کند که چقدر مثل قهرمان بیگانه آلبرکامو از محیط اطراف خود بیگانه است. در «زمستان ۶۲» نیز نمایشنامه «در انتظار گودو» در بخش عمده‌ای از کتاب همراه جلال آریان است و بعضی از صحنه‌هایش نیز توضیح داده می‌شود تا بلکه حال و روحیه راوی را برای خواننده مشخص کند. این شیوه علاوه بر آنکه در هیچ یک از دو کتاب جا نمی‌افتد، این سؤال را هم پیش می‌آورد که اگر کسی بیگانه کامو و در انتظار گودو را نخوانده باشد، تکلیفش چیست؟ و باز این سؤال را که چرا نویسنده تا این حد در داستانهایش از عناصر تکراری استفاده می‌کند؟

راوی در هر سه کتاب، دچار یک درد و ناراحتی جسمی است. در «سوگ سیاوش» پایش شکسته است. در «ثریا در اغماء» سردرد دارد و در «زمستان ۶۲» تارهای صوتی‌اش ناراحت است. علاوه بر اینکه این تظاهر به درد ظاهری، در سه کتاب به هیچ وجه، معنی و مفهومی پیدا نمی‌کند. زمستان ۶۲، یک رمان عشقی است. یک داستان عشقی معمولی بهانه شده تا نویسنده نظرات خود را دربارهٔ جنگ بیان کند. اساس داستان چیست؟ مهندس جوان ایرانی که ساکن آمریکاست و در آنجا همه چیز دارد، نامزدش را در تصادفی از دست می‌دهد و دچار افسردگی می‌شود. برای گریز از این درد، او به ایران در حال جنگ، بازمی‌گردد و در اینجا با دختری که شبیه به نامزدش لاله است، برخورد می‌کند. و این بار برای آن دختر، دست به فداکاری زده، برای اینکه او به وصال یارش برسد، مخفیانه، به جای نامزد لاله به جبهه می‌رود و کشته می‌شود. کل ماجرا همین است، همراه با تمسخر و به زیر سؤال بردن مفاهیمی نظیر «ایثار»، «شهادت» و...

اگر مهندس «منصور فرجام» به جای نامزد لاله به جبهه می‌رود، تنها و تنها به خاطر فراموش کردن درد خود و تسکین آن است. با اینکه منصور فرجام این طور که نشان داده شده تحت تأثیر فرهنگ جبهه است، به جبهه رفتن او به خاطر اسلام و ایمان خودش نیست، بلکه در حقیقت یک نوع خودکشی است. او تا آخرین روزهای قبل از مرگش به مشروبات الکلی و داروهای مخدر پناه می‌آورد. نویسنده نه‌تنها در اینجا، بلکه در جابه‌جای کتاب، نشان می دهد که چقدر از فرهنگ این مردم، بیگانه است و صادقانه، این را از زبان جلال آریان بازگو می‌کند. او حتی به جبهه رفتن و شهادت رزمندگان را به عوامل مادی منتسب می‌کند. به عنوان مثال، به شهید نوجوانی به نام «اصغر بنده خدایی اشاره می‌کنیم. وصیت‌نامه او (در ص ۱۸۴) این طور آغاز می‌شود: «به خاطر توست مادرم، به خاطر توست...» و تا پایان مفهوم و مضمون آن چنین است که مادرجان، چون تو سر زا رفته‌ای و ما را از محبت مادری، بی‌نصیب گذاشته‌ای من هم به جبهه آمده‌ام تا شهید بشوم و بیایم بهشت پیش تو...

این شهید در ادامه وصیت‌نامهٔ خود به واگویی زندگی‌اش می‌پردازد. نویسنده با این کار، سعی کرده نشان دهد که به جبهه رفتن این شهید، برای گریز از دردهای زندگی بوده و نه چیز دیگر. گذشته از آنکه نویسنده سعی نکرده وصیت‌نامه را با کلمات و جملات آن شهید بنویسد، بلکه نثر و لحن حاکم بر نوشته، همان نثر و لحن نویسنده است که دارد زندگی آن شهید را مسخره می‌کند. در جایی از وصیت‌نامه، آمده که شهید از اول دبستان جزو انجمن اسلامی مدرسه بوده. بهتر بود نویسنده، لااقل سری به مدارس می‌زد تا می‌فهمید که دبستانها انجمن اسلامی ندارند. در پایان کتاب، نویسنده با به وجود آوردن صحنه‌های غسل جسد «منصور فرجام» سعی در ایجاد تعلیق و دلهره برای خواننده دارد که نکند یک مرتبه جریان لو برود و همه بفهمند که جسد متعلق به کیست. در حالی که شهیدی که در میدان به شهادت می‌رسد، احتیاج به غسل ندارد و به همان صورت به خاک سپرده می‌شود.

مسئله دیگر، شخصیتهای رمان هستند. شخصیتهایی که یا بسیار معصوم، مظلوم و بی‌گناه هستند و بنوعی در مقابل انقلاب قرار دارند. و شخصیتهایی، مثل ابوغالب که کثیف و پلید، رشوه‌خوار یا ساده‌لوح و نفهم و طرفدار انقلاب.

کسی که کتاب را می‌خواند، در پایان با احساس خاصی از مظلومیت بی‌حد عمال رژیم شاه و پلیدی و انحراف مسئولین فعلی روبرو می‌شود. اگر هم اشاره‌ای به یک چهره مثبت از نظام جمهوری اسلامی شده، هیچ‌کاره و بی‌عرضه نشان داده شده است.

یکی دیگر از شخصیتهای کتاب، ادریس، پسر عقب مانده باغبان قبلی جلال آریان است. او که حالا رزمنده است و یک دست و پایش را در جبهه از دست داده، بشدت حزب‌اللهی است. به طوری که در طول کتاب، خواننده احساس می‌کند همهٔ رزمنده‌ها مثل این پسر عقب مانده ذهنی هستند (گذشته از بحث محتوایی، از لحاظ تکنیک هم این اشکال بر نویسنده وارد است که برای تفهیم یک موضوع نباید، این قدر به آن اشاره کرد. گذشته از اینکه تشبیه ظاهر کسانی که قرار است باطنشان هم مثل هم باشد، یک کلیشه کهنه و از مد افتاده است).

تمام شخصیتهای مثبت اطراف راوی (دوستان او) ضد انقلاب هستند. اما یک کلمه ضدانقلابی هم نمی‌گویند و از نظام و مسئولین، بسیار با احترام یاد می‌کنند. انگار کسی بالای سرشان ایستاده و مراقب حرفهایشان است. در پایان باید گفت آثار اسماعیل فصیح با روحیات و فرهنگ مردم و جبهه بیگانه است.

● مهمان ناخوانده

نگاهی به مجموعه داستان «عالم و آدم»

نوشته: مریم جمشیدی
ناشر: انتشارات برگ
زمستان ۶۷

■ **زهرا حسینی**

عالم و آدم، اولین اثر مریم جمشیدی، مجموعه‌ای است از ۸ داستان کوتاه که مضمون و دستمایه اصلی آن زن است. جمشیدی با طرح شخصیتها در فضاها و حوادث گوناگون، سعی می‌کند غربت و تنهایی زن را نشان دهد. زن در داستانهای جمشیدی با آنکه از درد تنهایی رنج می‌برد، همواره صبور و بردبار است:

«دختری که برادرش ابراهیم مفقودالاثر است، بشدت احساس تنهایی می‌کند.»

«مادر شهیدی که اهل فامیل او را درك نمی‌کنند. یگانه پسر و مونس و همسرش نیز شهید شده است.»

«پیرزنی تنها، وقتی خبر تولد نتیجه پسری‌اش را می‌شنود، به قدری خوشحال می‌شود که دلش می‌خواهد. عالم را خبردار کند. اما او مونس و هم صحبتی ندارد. او وقتی در اتوبوس کنار پیرزنی چون خود می‌نشیند، دلش می‌خواهد مایه درون را بیرون بریزد و برای او شادی‌اش را باز گوید. اما پیرزن او را رها می‌کند و از اتوبوس پیاده می‌شود.»

«زنی بیماری سرطان دارد. دکتر او را جواب می‌کند. و شوهرش از او روی برمی‌گرداند. و عاقبت در اوج بیماری و درد می‌میرد!»

«مردی که عشق رفتن به جبهه دارد و ماندن را نمی‌تواند تحمل کند همسرش را تنها می‌گذارد و می‌رود...» همسر شهیدی پا به ماه است. تنها مونس و همدم او مادر شوهر اوست. زنی پیر و مریض. اما هنگام درد زایمان زن، مادر شوهر می‌میرد و زن باز هم تنها می‌ماند.»

زنهای داستانهای جمشیدی یا در سن پیری قرار دارند و آفتاب‌عمرشان لب بام است و یا زنهایی جوان هستند اما با روحیه‌ای غمگین و افسرده. عواملی که باعث تنهایی و غربت زن در داستانهای این نویسنده شده است، شهادت همسر، فرزند و برادر از یك طرف، و مریضی و پیری از طرف دیگر است. زن در داستانهای جمشیدی هیچ وقت روحیه شاد ندارد. تنها در یك قصه، نشانی از احساس شادی و جوانی و طراوت دیده می‌شود که آن هم، هنگام مرگ است. آنجا که «بانو» در شب و تنهایی می‌میرد، درست در همان وقت، جوان می‌شود. گلهای قالی را در دست می‌گیرد و رنگ و رویی به صورتش می‌آید. مرگ در قصه‌های جمشیدی، مثل سایه به دنبال شخصیتهاست. یا آنها را با خود می‌برد و یا اثرش را در زندگی آنها می‌گذارد. در داستان «رنگ پریده»، برادر شهید می‌شود. در داستان «تیر خطا»، فرزند شهید می‌شود. در داستان «مرگ بانو»، بانو می‌میرد. در داستان «تبخیر روح»، همسر به جبهه می‌رود و دیگر امیدی به بازگشت او نیست. در داستان «میلاد» همسر شهید می‌شود و مادر شوهر می‌میرد. در داستان «علاج درد»، شاگرد در زیر موشك بارون و آوار شهید می‌شود.

جمشیدی، در یکی از داستانهایش حضور پیدا می‌کند و می‌گوید:

«مرگ چیزی است، مثل یك مهمان ناخوانده، ممکن است به هنگام ناشتا، یا به وقت نماز عصر، آنجا که سربه سجده برده‌ای و با ذکر استغفرالله برمی‌خیزی که تشهد بگویی، هیبت او را در پیش روی خود ببینی... آن طور سریع و خودمانی قدم به داخل خانه می‌گذارد که گویی هیچ‌گاه، در تمام عمر، با او غریبه نبوده‌ای...» مرگ از یك در به تنهایی می‌آید و از همان در باز می‌گردد. بی‌آنکه از قبل، انتظار آمدنش را کشیده باشی و یا خود را آماده رفتن کرده باشی...».

نکته جالب پرداخت شخصیت زن در این قصه‌ها، بیان نوعی احساس لطیف و گذشت و صبوری زن است. زن در این داستانها،

در اوج تنهایی و غربت و رنج و دردی که آزارش می‌دهد، بسیار عاطفی و با گذشت و با محبت عمل می‌کند. مادر با اینکه فرزندش را در راه خدا داده، با دشمن خودش که اعتقاداتش را به مسخره می‌گیرد، رفتاری با گذشت و محبت‌آمیز دارد: «راستی من که بودم؟ او که؟ من چه می‌گفتم و او چگونه بردبارانه می‌شنید و برمن نمی‌خروشید. از نو به رطوبت براق چشمهایش خیره ماندم. صبوری... باز هم صبوری... تنهایی... باز هم تنهایی...»

بانویی که تازه از دکتر برگشته و دکتر دردش را بی‌درمان، تشخیص داده و دیگر امیدی به زندگی ندارد، مرتب به فکر همسرش می‌باشد. او داد و بیدادهای مردش را می‌تواند تحمل کند، اما سردر لاک بردن و غصه خودش را نه. او در اوج ناراحتی و گریستن به حال خود، وقتی به بچه‌هایش اعتراض می‌شود، درد خود را فراموش می‌کند و از شوهر می‌خواهد که معترض بچه‌ها نشود: «... راضی داشت همیشه خدا، چهار ستون خانه از عربده کشی‌های وقت و بی‌وقت حیدر درهم بریزد، اما از شوی‌اش خاطر جمع باشد که ناخوش و دلگیر نیست. که ولگردهای سرجاده کنار جیبهایش را لخت نکرده‌اند...»

«و خواست پسرش، هدایت را هم به باد فحش و ناسزا بگیرد که «بانو» آرام شده، درست مثل قرص ستاره تنهایی که از آسمانی دور و دست نیافتنی به زمین افتاده باشد، از قاب آشپزخانه بیرون زد و با بساط چایی که در دست داشت وسط اتاق نشست... زمزمه کرد: «چرا آشوب می‌کنی مرد... بنشین تا گلویی تازه کنیم، آن وقت هرچه که بپرسی خودم جوابت را می‌دهم... به حسنیه و هدایت هم کارت نباشد... آنها هیچ نمی‌دانند...»

در داستانهای جمشیدی، بیشتر «شخصیت» اصل است تا «حوادث». بیشتر داستانها در یک اتاق، یا فضای محدود روی می‌دهند. حادثه‌ها فرعی و کمرنگ هستند و بیشتر در راستای توصیف و تحلیل شخصیت به کار می‌آیند. اکثریت داستانها، طرح قوی و منسجمی ندارند. داستان بیشتر برای رساندن پیام نهایی آغاز شده است. نکات مبهم و سؤال برانگیزی در اکثر داستانها به چشم می‌خورد.

جمشیدی برای گفتن پیام نهایی خود، بعضی چیزها را براحتی زیرپا می‌گذارد و در ذهن خواننده نوعی ابهام به وجود می‌آورد و روالی غیر منطقی به داستان می‌دهد. شخصیتها بعضاً دچار تناقض می‌شوند و تحولاتشان بدون زمینه‌سازی و منطق داستانی صورت می‌گیرد. وقتی خواهر شهید به ابراهیم می‌گوید: «دستهای تو درست عین دستهای آقا دادش، خیلی بزرگ و قوی هستند.» ابراهیم از حرفش می‌رنجد: چرا؟ با توجه به کدام پیش زمینه و اطلاعات قبلی؟ آیا ابراهیم دستهایش را از دست داده بود؟ اگر این طور است، پس چرا خواهرش می‌گوید: «دستهای تو آن قدر بزرگند که اگر هم نخواهم نمی‌توانم آنها را نبینم. «چرا دستهای ابراهیم بزرگند؟ اگر این عالم سوررئال است و دستهای ابراهیم دیدنی نیست، پس چرا خواهرش آنها را می‌بیند، ولی لمس نمی‌کند؟

در داستان «تیر خطا»، زنی که به دیدار مادرشهید می‌آید، ظاهراً بسیار سنگدل و بی‌احساس است. او همه اعتقادات و ایمان مادر شهید را به مسخره می‌گیرد و با حرفهای نیش‌دار خود، دل مادر را می‌سوزاند. اما یک دفعه، تغییر روش می‌دهد. با گذاشتن سینی چای جلوی رویش، قلبش می‌لرزد و بعد بدون ارائه هیچ منطق و زمینه‌سازی قبلی، تحولی در او ایجاد می‌شود و فلسفه شهادت پسر را درک

می‌کند و با مادر شهید آوای پیروزی سرمی‌دهد...

در داستان، «پشت پرچین صداقت»، مرد از نداشتن پول برای تهیه جهیزیه دخترش، ناراحت و بی‌حوصله است.

او آن قدر در فکر خود، غوطه‌ور است که پله‌ها را زیر پایش لمس نمی‌کند. اتوماتیک‌وار وارد کلاس می‌شود و براساس عادت چندین ساله، درس می‌دهد. اما در اوج این بی‌حوصلگی، براساس بهانه‌ای بی‌مایه، آنچنان ضربه‌ای به شاگرد می‌زند که خون از دهانش جاری می‌شود و بعد در مقابل عمل شاگرد، که خود غیر منطقی است، بسیار سریع، موضع را عوض می‌کند. و شخصیتی احساسی و عاطفی (زنانه) به خود می‌گیرد. و آن قدر احساساتی می‌شود که با برداشتن شیرینی گریه‌اش می‌گیرد. طرح این داستان، در مجموع، دچار اشکال است. در کلاسی که معلم دارد ریاضی درس می‌دهد، کدام‌شاگرد از پشت کوه آمده‌ای، وسط درس از معلم می‌پرسد: آقا شیرینی می‌خورید؟».

آن هم بدون هیچ اتفاق مهم و یا خبر شاد کننده‌ای! و وقتی دوباره با خشم و اعتراض معلم، روبرو می‌شود، از رونمی‌رود و باز برای بار سوم در وسط درس از معلمش چنین سؤالی می‌کند و وقتی کتک مفصلی، نوش‌جان می‌کند، باز هم به اشتباه خود پی‌نمی‌برد و دوباره، وسط درس از معلم می‌پرسد: «آقا شیرینی می‌خورید؟»

عموماً وقتی شاگرد از معلم کتک می‌خورد لااقل برای مدتی نفرت و کینه‌ای از او به دل می‌گیرد. روحیه حساس شاگردان، به صورتی از تنبیه شدن در مقابل دوستانشان، شکننده است، که گاه هیچ وقت توهین و اهانت معلم را از یاد نمی‌برند. در حالی که، در این داستان، شاگرد بسیار مردانه و آگاهانه- درست مثل یک معلم- رفتار می‌کند و در شخصیت خود دچار تناقض می‌شود اگر این قدر عقلش نمی‌رسد که نباید وسط درس، چند بار چنین سؤالی را مطرح کند، چطور یکباره این قدر عاقل می‌شود و جواب بازرس را سربالا می‌دهد؟

نکته دیگر داستان، این است که شاگردان معمولاً با نگاه تیزبین خود، بسیار سریع متوجه بی‌حوصلگی و عصبانیت معلم می‌شوند و در این موقع رعایت حال معلم را می‌کنند. یا اینکه از او می‌ترسند و سربه سرش نمی‌گذارند و یا دلشان به حالش می‌سوزد و ساکت می‌مانند.

و اگر ارتباط معلم با شاگردان تا این حد صمیمی است که آنها جرات چنین جسارتهایی را دارند، کتک زدن معلم، غیر منطقی و باور نکردنی است.

در داستان «عالم و آدم»، پیرزن از ذوق به دنیا آمدن نتیجه پسری‌اش، آن قدر خوشحال است که تند و قلقلی راه می‌رود. حتی برسر قبر شوهرش، زیاد نمی‌ایستد تا زودتر به دیدار نتیجه نائل آید. موقع سوار شدن اتوبوس هم از خود شتاب و عجله نشان می‌دهد. اما یک دفعه، در وسط داستان، با دیدن یک پیرزن، صرفاً به دلیلی که می‌خواهد ماجرا را برای او تعریف کند، از اتوبوس پیاده می‌شود و همه هدف خود را که دیدار نتیجه پسری‌اش بوده، فراموش می‌کند.

در مجموع، هشت داستان کتاب عالم و آدم از نظر سطح و تکنیک، با هم تفاوتهای اساسی دارند. داستان «تبخیر روح» این کتاب، به عنوان بهترین و زیباترین اثر جمشیدی، قابل مقایسه با داستانهای «علاج درد» و «پشت پرچین صداقت» نیست.

«تبخیر روح» از نثری زیبا و غنی برخوردار است و روندی منطقی را به خود اختصاص می‌دهد. «تبخیر روح» احساسات و لطافتهای روحی زن و عجز و درماندگی‌اش را بخوبی بیان می‌کند و محبت و گذشت زن را در اوج تنهایی و غربتش به تصویر می‌کشد. نثر داستانهای جمشیدی، اکثرا، نثری یکدست، شاعرانه و قوی است. و یکی از عوامل جاذبه داستانهای او، نثر زیبا و تعبیرات بکر شاعرانه و جا افتاده است.

●

شعر

● مثنوی شهادت

■ **قادر طهماسبی (فرید)**

سبکباران خرامیدند و رفتند
مرا بیچاره نامیدند و رفتند
سواران لحظه‌ای تمکین نکردند
ترحم برمن مسکین نکردند
سواران ازسر نعشم گذشتند
فغانها کردم اما برنگشتند
اسیر و زخمی و بی‌دست و پامن
رفیقان این چه سودا بود بامن
رفیقان رسم همدردی کجا رفت
جوانمردان جوانمردی کجا رفت
مرا این پشت مگذارید بی‌تاب
گناهم چیست پایم بود در خواب
اگر دیر آمدم مجروح بودم
اسیرقبض و بسط روح بودم
در باغ شهادت را نبندید
به ما بیچارگان زان سو نخندید
رفیقانم دعا کردند و رفتند
مرا زخمی رها کردند و رفتند
رها کردند در زندان بمانم
دعا کردند سرگردان بمانم

* * *

شهادت نردبان آسمان بود
شهادت آسمان را نردبان بود
چرا برداشتند این نردبان را
چرا بستند راه آسمان را
مرا پایی به دست نردبان ماند
مرا دستی به بام آسمان ماند
تو بالا رفته‌ای من در زمینم
برادر روسیاهم شرمگینم
مرا اسب سپیدی بود روزی
شهادت را امیدی بود روزی
دراین اطراف دوش ای دل تو بودی
نگهبان دیشب ای غافل تو بودی
بگو اسب سپیدم را که دزدید
امیدم را امیدم را که دزدید

* * *

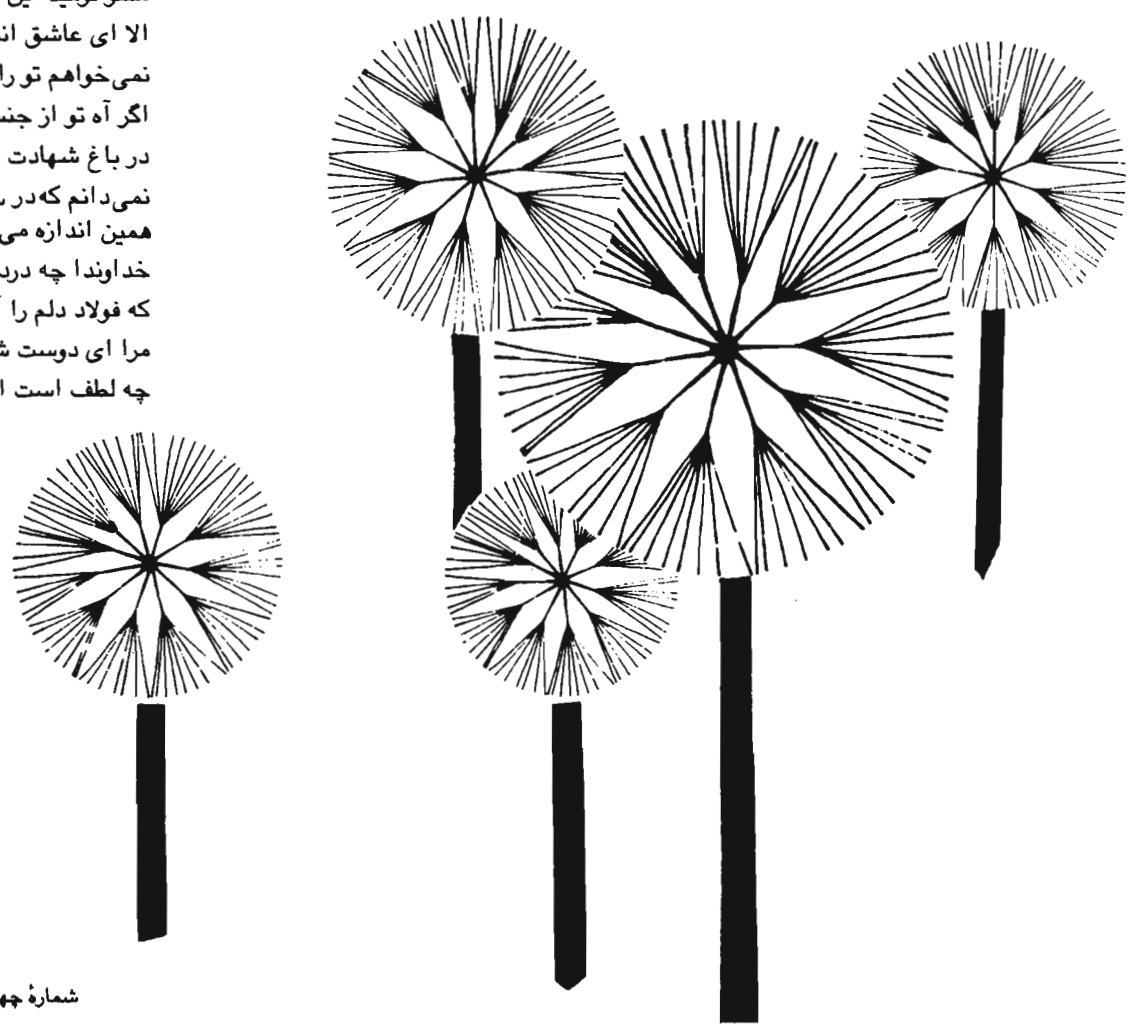
مرا اسب چموشی بود روزی
شهادت می‌فروشی بود روزی
شبی چون با دبر یالش خزیدم
بسوی خانه ساقی وزیدم
چهل شب راه را بی‌وقفه راندم
چهل تفسیر ساقی نامه خواندم
ببین ای دل چقدر این قصر زیباست
گمانم خانه ساقی همینجاست
دلم تا دست برد امان در زد
دو دستی سنگ شیون را به سر زد
امیدم مشت نومیدی به در کوفت
نگاهم قفل در میخ قدر کوفت
چه درد است این که در فصل اقاقی
به روی عاشقان در بسته ساقی
بر این در، وای من، قفلی لجوج است
بجوش ای اشک هنگام خروج است
در میخانه را گیرم که بستند
کلیدش را چرا یا رب شکستند
رفیقانم دعا کردند و رفتند
مرا زخمی رها کردند و رفتند
رها کردند در زندان بمانم
دعا کردند سرگردان بمانم

* * *

من آخر طاقت ماندن ندارم
خدایا تاب جان کندن ندارم
دلم تا چند یا رب خسته باشد
در لطف تو تاکی بسته باشد

بیا باز امشب ای دل در بکوبیم
بیا این بار محکمتر بکوبیم
مکوب ای دل به تلخی دست بردست
در این قصر بلور آخر کسی هست
بکوب ای دل که اینجا قصر نور است
بکوب ای دل مرا شرم حضور است
بکوب ای دل که غفار است یارم
من از کوبیدن در شرم دارم
بکوب ای دل که معبودم کریم است
مرا از در زدن هرچند بیم است
بکوب ای دل که جای شك و ظن نیست
مرا هر چند روی در زدن نیست
کریمان گرچه ستارالعیوبند
گدایانی که محبوبند خوبند
بکوب ای دل مشو نومید از این در
بکوب ای دل هزاران بار دیگر
دلا پیش آی داغت را ببویم
به گوشت قصه‌ای شیرین بگویم

برون آیی اگر از حفره ناز
به رویت می‌گشایم سفرهٔ راز
نمی‌دانم بگویم یا نگویم
دلا بگذار تا حالا نگویم
ببخش ای خوب امشب ناتوانم
خطا در رفته از دست زبانم
لطیف رحمت آور من ضعیفم
قوی‌تر از من است امشب حریفم
شبی ترك محبت گفته بودم
میان درهٔ شب خفته بودم
نی‌ام از نالهٔ شیرین تهی بود
سرم برخاك طاقت سرنمی‌سود
زبانم حرف با حرفی نمی‌زد
سکوتم ظرف برظرفی نمی‌زد
نگاهم خال در جایی نمی‌کوفت
به چشمم اشك غم پایی نمی‌کوفت
دلم در سینه قفلی بود محکم
کلیدش بود در دریاچهٔ غم
امیدم گرد امیدی نمی‌گشت
شبم دنبال خورشیدی نمی‌گشت
حبیبم قاصدی از پی‌فرستاد
پیامی با بلوری می‌فرستاد
که می‌دانم تو را شرم حضور است
مشو نومید این جا قصر نور است
الا ای عاشق اندوهگینم
نمی‌خواهم تو را غمگین ببینم
اگر آه تو از جنس نیاز است
در باغ شهادت باز باز است
نمی‌دانم که در سر این چه سوداست
همین اندازه می‌دانم که زیباست
خداوندا چه درد است این چه درد است
که فولاد دلم را آب کرده است
مرا ای دوست شرم بندگی کشت
چه لطف است این مرا شرمندگی کشت



■ هادی محمد زاده- تبریز

● دو رباعی

در آینه‌ها گفت و شنود من و توست
دوران خوش کشف و شهود من و توست
یك سینهٔ پُرزداغ و یك راه دراز
این بیشترین بود و نبود من و توست

* * *

دل بود شکسته، قامت راست نداشت
جز آمدن غم تو درخواست نداشت
چشمان به خون نشسته‌ام جز با اشك
با هیچکسی نشست و برخاست نداشت

■ مجید مرادی رودپشتی- رشت

● دو ترانه

از این بیشم مده آزار ای دل
به‌زخمم‌مرهمی بگذار ای دل
اگر در دستهایت مرهمی نیست
بیادست از سرم بردار ای دل

* * *

دلی داریم شیدای شکفتن
زبانی گرم آوای شکفتن
بهار عهد شکوفایی است ما هم
سری داریم و سودای شکفتن

■ خسرو آقایاری- تهران

● سه رباعی

ماییم و دلی به رنگ شالی سر سبز
با عطر تموج خیالی سرسبز
آلالهٔ باغ شعر من می‌سوزد
در حسرت باران زلالی سرسبز

* * *

ماییم و دلی ترانه باران، ای دوست
همراز صدیق داغداران، ای دوست
دل نیست درون سینه، سنگی است صبور
داغ است زداغ گلعذاران، ای دوست

* * *

ماییم و دلی چو نی، پریشان آواز
با درد درون خویش در سوز و گداز
از باغ شعور تا به خلوتگه راز
درآبی بیکرانه دارد پرواز

■ حمید واحدی- تبریز

● غیبت مهر

نگاه کرده‌ام از روزن شکیبایی
تمام عمر به راهت چه وقت می‌آیی؟
به جاده‌ها چه غریبانه چشم دوخته‌ام
زپشت پنجره‌های غریب تنهایی
تمام پنجره‌ها بی‌تو مات مانده بیا
بیا که باتو شود کوچه‌ها تماشایی
بگو که سمت نگاهت کدام آفاق است؟
تو ای که سمت نگاه تمام دلهایی
کجاست کشتی چشمت که لنگر اندازد
کنار ساحل این چشمهای دریایی
نیامدی وز اندوه غربتت خون شد
دل تمامی آلاله‌های صحرایی
به لحظه لحظهٔ این روزهای غیبت مهر
دلم گواهی آن می‌دهد که می‌آیی.

■ مرید میرقاید

● اتفاق

چه افتاده اینجا-
ترا اتفاق؟
بگو...
تا سخن را در ایام
به ناگفته
یا نانوشته نماند

■ ابن سینا
■ مترجم دکتر نصرت الله فروهر

● قصیدهٔ عینیّه

فرو فتاد به تَن از مکان بالائی
پرنده‌ای به کرامت مثال ورقایی
نهان زچشم عیان بین عارفان جمله
نه‌بود قابل دیدن، نه داشت همتایی
وصال او به بدن باکراهتی همراه
فراق نیز به بی‌میلی است و حاشایی
گریز داشت زتن در پگاه آغازین
اسیر گشت بدان با درنگ بیجایی
چنان اسیر شد اندر قفس ببرد از یاد
عهود عهد نخستین برای دنیایی
زمیم مرکز خود دور گشت و با اکراه
هبوط کرد ز اوجش به چشمهٔ، هایی
زثاء ثقل غباری نشست بر بالش
بَه ناگزیر روا بود یافتن جایی
چو یاد عهد نخستین به خاطرش گذرد
فغان و ناله نماید چونای گویایی
چه آه سرد برآرد زسینه همچون نی
به کهنه دیر ندارد زاشک پروایی
چو شَرْك و کثرت دنیا کشیدش اندر بند
به خود ندید به پرواز هم تمنّایی
زمان هجر از این خاکدان چو پیش آید
صعود اوست رحیلی به جای اولایی
حجاب تیره چو از پیش چشم دور شود
نهان شود چو عیان پیش وی چو پیدایی
سبك ز قید علایق شود خلاص و سپس
زآشیانهٔ دنیا رهد به هیجایی
زفرط وجد، بخواند ترانه در بالا
به بال علم بپَرد چو طیر عنقایی
ندانمش به چه علّت فکنده شد به زمین
چه بود علّت اوجش به جای بالایی؟
اگرچه حکمت اویش سبب به این کار است
زکمّ و کیف خرد مانده همچو شیدایی
به امر اوست اگر آن هبوط در دنیا
که تا به علم رسد بر مقام والایی؟
هنوز پردهٔ جهلش نگشت پاره به علم
چرا همی‌رود ادنی به جای اعلایی؟
پرنده‌ای که زمان قطع کرده راهش را
طلوع اوست غروبی به هویی و هایی
و یا چو برق دمی جلوه کرد و پنهان شد
و از تجلّی نورش نماند جز لایی
به پاسخی، سخنی، وا رهانم از حیرت
سزاست نورفشانی به شام فردایی

■ عباس باقری- زابل

● خوان بی‌ضیافت آواز

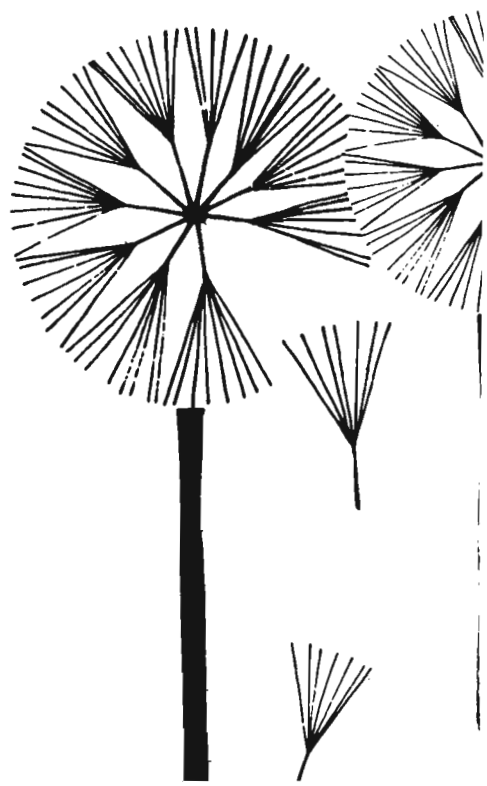
و ماه نان پاره‌ای است که دنیا را
برخوان سرد خود آواز می‌دهد
شبها که قافله‌های گرسنگی
در جاده‌های پریشانی
اتراق می‌کنند.
هـای... ماه!
ماه سخی!
دستان بی‌قراری ما را
در یوزهٔ کدام نیم گردهٔ خود داری؟
که اندوه
از سقف کومهٔ شب، نشست می‌کند

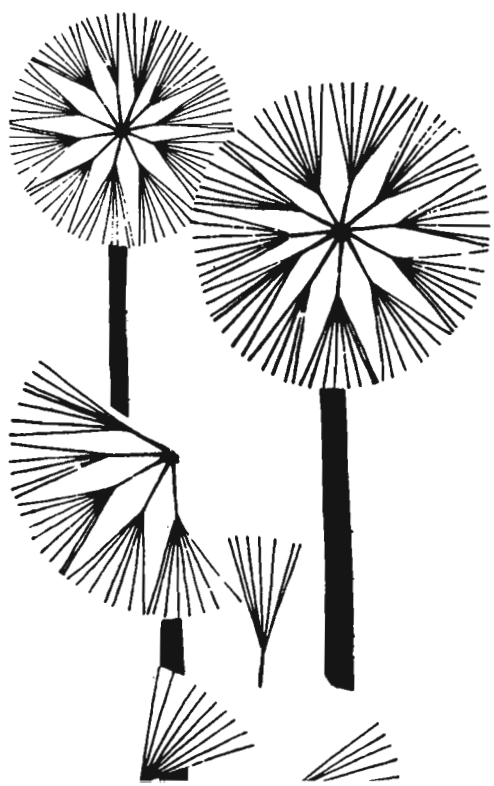
و ماه
آشفته روی در می‌کشد
تا بیقراری را
برخوان بی‌ضیافتش آواز در دهد.

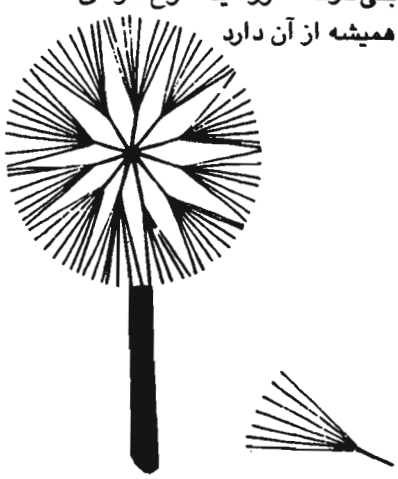
■ آرش بارانپور- اهواز

● از خویش گفتن

جز این سرودها
چه‌بر سینه کاشته‌ام
کاینك، آواز کوچه‌هاست؟
چه‌پر خروش و هیاهو بود
روزگاری که
اوقاتم همه در انبوهی هم خویشی
از یاد رفته بود.
و کوچه‌های آشنای ولایتم
پُر بود، از صدای آشنای روستایی که
بـی‌حرف، خورشید طلوع تازه‌ای
همیشه از آن دارد







■ **ایرج قنبری ـ تنکابن**

● حماسهٔ عشق

اسب
ایستاده
در کنار کشتهٔ سوار
دشت در غبار.
■
تیغ
اوفتاده سرد
مرد با تبسمی عمیق
خفته است.
■
اسب
بیقرار
شیهه می‌کشد
تشنه
روبروی دشنه!
دورتر
سوارهای چکمه‌پوش
در غبار ناپدید می‌شوند.
■
آسمان گرفته است
اسب
بیقرار
شیهه می‌کشد:
این غریبه
این سوار کیست؟!
اینکه در سپیدهٔ بهار
روی شانه‌های من گریست
و سکوت دشت را شکست
■
زخم
زخم
زخم
آه زخمهای این سوار را
کسی ندید
با جراحتی بزرگ
پابه‌پای مرگ ایستاد و
جان سپرد.
■
دوردست
شهر خفته است
مثل خواب آب.
اسب
ایستاده در کنار کشتهٔ سوار
بیقرار...

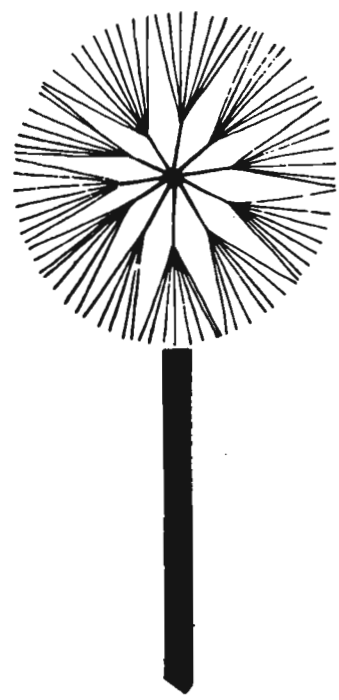
■ **مترجم نعیم موسوی ـ اهواز**

● ترجمهٔ قصیدهٔ اندوه نزار قبانی

عشق تو به من آموخت
در سوگ و اندوه بنشینم
که سالها قبل از این
محتاج زنی بودم
مرا در سوگ بنشاند و
چنان گنجشکی
به آغوشش بگیرم و
اجزای مرا
چنان تکه‌های شکسته بلور
جمع بکند.

بانوی من...!
عشق تو
عادات بدی را به من آموخت:
شبی هزاران بار
فال قهوه بگیرم
داروی گیاهی را بیازمایم
و به سراغ زنانِ طالع‌بین بروم.
به من آموخت
از خانه خارج شَوَم
برسنگفرش راهها
در باران
و در زیر نور چراغها
چهره‌ات را دنبال کنم.
به من آموخت
چگونه ساعتها سرگردان شَوَم
برای پیدا کردن گیسوی کولی
که حسادت کولی‌ها را برانگیزد
جستجویی برای پیدا کردن یك چهره
یك صدا
که جامع صداها و چهره‌ها باشد.
بانوی من...!
عشق تو
مرا به شهرهای اندوه و سوگواری بُرد
شهرهایی که قبل از این
به آنها نرفته بودم و
هیچ نمی‌دانستم
که اشك
خودِ انسان است و
انسان بی‌اندوه
خاطرهٔ کوچکی از او!

عشق تو به من آموخت
رفتاری کودکانه داشته باشم:
چهره‌ات را با گچ
بردیوارها بکشم
بربادبانهای کشتی صیادان
برناقوسها و صلیبها.
عشق تو به من آموخت
که عشق
چگونه می‌تواند



جغرافیای جهان را دگرگون کند.
و وقتی که عاشقم
زمین دیگر نمی‌گردد.
عشق تو
چیزهایی به من آموخت
که در گمانها نمی‌گنجد.
قصّه‌های کودکان را خواندم
وارد قصرهای شاهِ پریان شدم و
خواب دیدم
دختر شاهِ پریان
که زلالی چشمانش
زلالتر از آب برکه‌ها و
لبهایش
مطلوبتر از گلهای انار است
با من ازدواج می‌کند.
خواب دیدم
که او را به رسم سواران
دزدیده‌ام و به او
گردنبندی از مرجان و مروارید بخشیده‌ام.
بانوی من...!
عشق تو به من آموخت
که هذیان چیست؟
عُمر چگونه می‌گذرد و
اینکه
دختر شاه پریان
هیچگاه به سراغ من نمی‌آید.

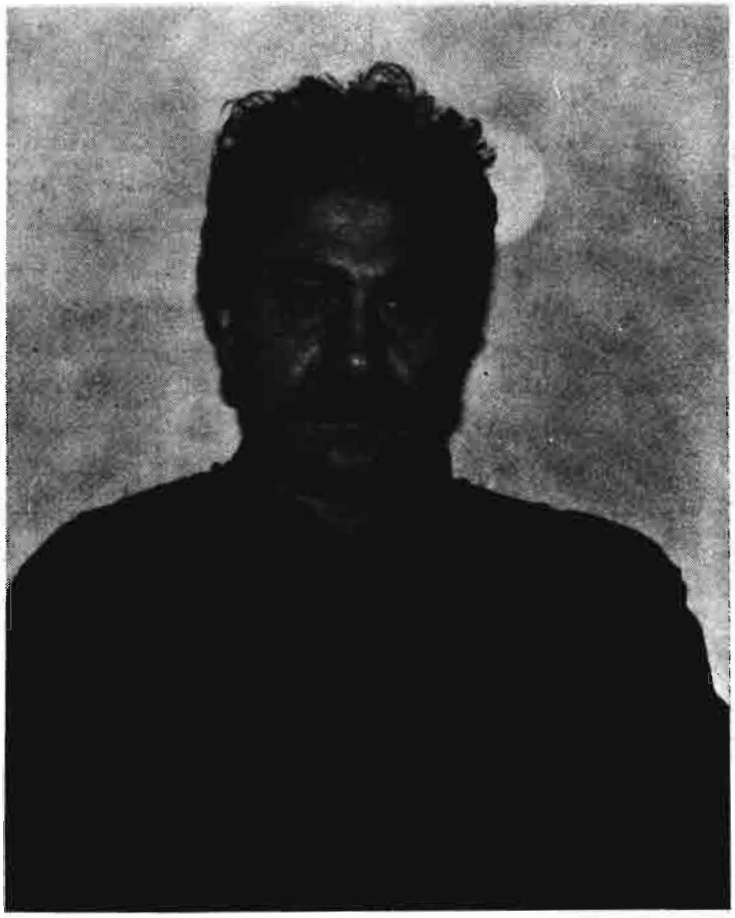
عشق تو به من آموخت
چگونه تو را
در همهٔ چیزها دوست بدارم؟
در میان درختان برهنه
در میان برگهای زردِ پژمرده
در هوای بارانی
در میان کولاکها و
درون فنجان کوچکی که هرشامگاه
قهوهٔ غلیظمان را با آن می‌خوریم!

عشق تو به من آموخت
در سوگ و اندوه بنشینم
که سالها قبل از این
محتاج زنی بودم
مرا در سوگ بنشاند و
چنان گنجشکی
به آغوشش بگیرم و
اجزای مرا
چنان تکه‌های شکستهٔ بلور
جمع بکند.

■ **علی پور حسن آستانه- قم**

● برلب شطح

شب بود دلم دوباره گم شد
خورشید در این ستاره گم شد
در بهت وسکوت گم شدم باز
انگور و شراب خم شدم باز
یك چیز درون سینه کم بود
بسیار نبود کینه کم بود
در آن شب وحشت سیاهی
رفتم لب ظلمت و تباهی
انگار کسی مرا صدا زد
آتش نفسی مرا صدا زد
بیگانه نبود آشنا بود
ای دل به خدا خود خدا بود
مدهوش شدم زهوش رفتم
با گوش زبان نیوش رفتم
رفتم من و یك گل قبس داد
من نی شدم و مرا نفس داد
من صور شدم که جار می‌زد
منصور مرا به دار می‌زد
داری که نشانهٔ گنه بود
روزی که بهانهٔ گنه بود
شیرین شدم و ملیح مانند
مصلوب شدم مسیح مانند
آیینه گشود روبه رویم
یك خلسه شهود روبه رویم
آیینه نشست پیش پایم
بی‌کینه نشست پیش پایم
آیینه شکست و منتشر شد
از آن همه هم یکی کدر شد
آیینهٔ تیرگی دلم بود
تاوان درون غافلم بود
بگرفت اگر مرا تب شطح
در تنگ غروب برلب شطح
امید که با دلی پرامید
یك بار دگر مرا ببخشید



بحثی دیگر در تئاتر امروز

در نشستی با ایرج راد (بازیگر و کارگردان تئاتر)

■ محمدرضا الوند

به دنبالهٔ سلسله بحثهایی که در بخش تئاتر مجلهٔ «سوره» وعده دادیم؛ این بار به سراغ یکی دیگر از کارشناسان تئاتر رفتیم. ما در این گفت‌وگو یا مصاحبه‌ها، هدفمان به بحث گذاشتن مجموعه‌ای از مفاهیم معلق و سردرگم تئاتر در ایران است. پس، بهتر آن‌که پای صحبت کارشناسان و هنرمندان این هنر بنشینیم تا با نقطه نظرهای کلی و یا جزئی و تکنیکی آنها آشنا شده و از این رهگذر، با هم به نتایج تازه و قابل توجهی برسیم. چه اگر به گفتهٔ بسیاری از همین عزیزان، مباحثی این‌گونه در مطبوعات بارها مطرح شده و باز به زعم آنان نه تنها در گذشته فایده‌ای نداشته است، بلکه اکنون نیز هیچ حاصلی نخواهد داشت، اما باید گفت وظیفهٔ نشریات فرهنگی و هنری، بازتاب نظرها و اندیشه‌هاست. پس، چه بهتر تا با این هدف، به دنبال معضلات و مسائل درگیر رشدهٔ عصر خود برویم تا با طرح مجموعه‌ای متنوع از آراء و اندیشه‌ها، به یك جمع‌بندی کلی دست یافته و نیز تعداد علاقه‌مندان روزافزون این هنر را چه در دانشگاهها و مؤسسات آموزش عالی و چه در سطح به اصطلاح حرفه‌ای با واقعیتهای علمی و اصولی آشنا کرده و لااقل به این وسیله نه تنها به وظیفهٔ سنگین مطبوعات فرهنگی توجه داشته‌ایم، بلکه راهگشای بسیاری از نکات مبهم و کور این فراراه بسیار وسیع اما گمشده باشیم. باشد که هنرمندان و کارشناسان تئاتر با عنایت به نسل فردای تئاتر، در عرصهٔ مطبوعاتی با آنها ارتباط بیشتر و صمیمی‌تری داشته باشند.

آقای ایرج راد که اینك به عنوان بازیگر سینما و تلویزیون چهره‌ای آشناست از جمله هنرمندان (بازیگر و کارگردان) چندین سالهٔ تئاتر در ایران است. وی دوران تحصیلات عالی بازیگری کارگردانی خود را در انگلیس گذرانده و از جمله مدرسین تئاتر در دانشگاه است. با ایشان به گفت‌وگو نشستیم تا این بار از تجربه و نقطه نظرهایشان مبحثی تازه بگشاییم.

■ در ابتدا بفرمایید شما تئاتر را در حال حاضر به چه نحو تعبیر می‌کنید و نقش این پدیده را در جوامع چه می‌دانید؟

● منظور اصلی شما از این سؤال کدام است؟ چه باید باشد و یا اینکه چه هست؟

■ اگر از اینکه چگونه باید باشد شروع کنیم، بهتر است.

● از زبان اکثر هنرمندانی که سالهاست کار تئاتر را کنار گذاشته و در سینما فعال هستند. شنیده‌ام، همواره عاشق این هستند که باز هم به صحنه برگردند.

● تئاتر، هنری است در ارتباط بسیار مستقیم و زنده با تماشاگر و خصلتاً، برخوردار از زمینه‌های فرهنگی فوق‌العاده غنی. به علت همین ارتباط زنده و نزدیک بسیار اثر گذار، اگر قسمت مهمی از ارزشهای انسان را تواناییها، و تخصصها و فرهنگ و دانش او بدانیم، باید در جهت دسترسی به این ارزشها حرکت کنیم. تئاتر و هنر نمایش، طبعاً از ویژگی خاصی در این زمینه برخوردار است. چرا که می‌تواند نقش مهمی در ساختن جامعه با ارزشهای والای فرهنگی، جهت شناخت وسیعتر یا نگاه دقیقتر نسبت به زندگی، محیط و اطراف، جامعه، مسائل دنیا، انسان، دیدگاههای علمی و فرهنگی داشته باشد.

■ در این مورد کمی بیشتر به ویژگیهای تئاتر اشاره کنید.

● از مهمترین ویژگیها، همان ارتباط نزدیک و تنگاتنگ با تماشاگر (مردم) است. یعنی، هیچ هنری این‌قدر نزدیک و نفس به نفس با مخاطب خود، عمل نمی‌کند. این هنر با این ویژگی از سطح تأثیرپذیری و تأثیرگذاری بالایی برخوردار است.

■ خوب، حال بپردازید به اینکه در حال حاضر تئاتر چیست؟

● تئاتر در حال حاضر، به گونه‌ای، دچار سرگشتگی‌های خاصی است.

■ منظورتان تئاتر ایران است؟

● بله. ما هنوز اهداف و انگیزه‌های پی‌گیر و مشخصی را در حرکت تئاتری دنبال نمی‌کنیم. پس نمی‌توانیم بگوییم تئاتری این‌چنین در شکل مطلوب خود، آگاهانه عمل می‌کند. فعالیتهای جسته و گریخته فاقد انسجام و معانی است. کارهایی در این راستا، تأثیر مطلوب زنده نخواهد گذاشت تا آنجا که گویی انجام گرفتن یا نگرفتن آن یکی است! به طور کلی، این‌چنین تئاتری، بازتابی در جامعه ندارد. به اعتقاد منْ یکی از مهمترین مسائلی که باید همراه با اجرای نمایشنامه‌های خارجی دنبال کنیم، مسئله «تئاتر ملی» خودمان است.

تئاتری که باید به دنبالش باشیم، نمایش ایرانی است با پشتوانه تاریخی، فرهنگی، ادبی و تکنیکهای خاص فرهنگ نمایشی ایران. آن‌گاه می‌توانیم از «تئاتر ایران» صحبت کنیم. آن‌گاه می‌توانیم در خانوادهٔ بزرگ «تئاتر جهان» جایی داشته باشیم. رسیدن به چنین مرحله‌ای مسلماً برنامه‌ریزی و حمایت وسیعی را می‌طلبد. کارهایی در این زمینه انجام شده، ولی همواره مقطعی بوده و به صورت پی‌گیر عمل نشده است.

■ آیا این مسئله که ما تئاتر حرفه‌ای به معنای اصلی نداریم، دلایل آن به همین موارد ختم می‌شود؟

● باید ببینیم منظور ما از تئاتر حرفه‌ای چیست. اگر مقصود، داشتن یك گیشه تمام مدت در حال فروش است، آن یك مسئله است. یا این‌که مقصود، موظف دانستن هنرمند تئاتر برای کار دائم و پیوسته است. البته در این شکل، خودبه‌خود گیشه هم جای خودش را خواهد داشت. ضمن این‌که زندگی هنرمند باید تأمین شود، باید کار مفید و مستمر انجام دهد. در غیر این صورت، هنرمندی که در سال، شاید یك یا دو بار، دست به اجرای کاری می‌زند، لفظ حرفه‌ای براو اطلاق نمی‌شود. او هنرمندی است در جهت کار آماتوری. هنرمند حرفه‌ای، کسی است که از صبح تا شب با هنر و کارش بسر ببرد. یعنی، اولین کارش در صبح، نرمش انجام حرکات بدنی، صدا و کارهای کارگاهی باشد. بعد، شروع به تمرین نمایشنامهٔ بعدی خود بکند و شب هم روی صحنه برای اجرای کار فعلی خود باشد. چنین کسی را می‌توان حرفه‌ای دانست. عدم انجام این کار دلایل و مشکلاتی دارد که باید در شناخت و رفع آنها کاری صورت گیرد.

■ دلایل دیگر از جمله: ضعف بازیگری و کارگردانی در تئاتر موجود، تا چه میزان سبب ایجاد این سرگشتگی و رکود هستند؟

● کار نیکو کردن از پر کردن است اگر شما دائماً کار و تلاش و زحمت و مطالعه داشته باشید، به‌طور طبیعی کارآیی بیشتری دارید. به طور مثال، یك هنرپیشه، وقتی بعد از مدتها دست به کار می‌شود، تازه بعد از دو ماه روی فرم می‌آید. در صورتی که اگر کار مستمر داشته باشد، طبیعتاً در فرم قرار دارد و هرلحظه آمادگی جسمی و ذهنی او برای کار خلاقه، مورد استفاده قرار می‌گیرد.

■ علل گرایش هنرمندان تئاتر به سینما را چگونه می‌بینید؟

● دلایل مختلفی دارد: عدم کار مستمر تئاتری، مسئله مادی و مالی، همچنین از طریق تئاتر، در حال حاضر کمتر هنرمندی مورد شناخت جامعه قرار می‌گیرد. به هرحال، هنرمند، دوست دارد که جامعه‌اش او را بشناسد. گرایش به طرف سینما، به شکل صحیح و با انتخاب و دقت، خیلی هم خوب و پسندیده است. ولی رها کردن تئاتر و گرایش به سینما، صرفاً به دلایل مادی، قابل قبول نیست.

اگر تئاتر به طور طبیعی، زنده، پویا و کامل عمل کند، هنرمند تئاتر نیازی ندارد به خاطر تأمین معاش، کاری را قبول کند که

قلباً مایل به انجام آن نیست. وقتی هنرمند، کاری را که به آن عشق می‌ورزد، انتخاب می‌کند، قدرتمند و مؤثر عمل می‌کند.

■ به نظر شما اگر هنرمند تئاتر به ارزش و ویژگی کار زندهٔ خودش در صحنه پی ببرد، حاضر می‌شود وسعت میدان کار خود را به سینما که با نیمی از صنعت و تکنیک غیرانسانی، شکل گرفته واگذار کند؟

● همان‌طور که گفتم، این دو هرکدام، یك هنر خاص با عملکردِ فرهنگی مخصوصِ به خود هستند. هرکدام کاربرد و کارآیی مثبت و مفید خودشان را دارند. مهم این است که در شکل درست عمل شود. یك هنرمند تئاتر، قطعاً با کار صحنه بیشتر اقناع می‌شود. هنرمند تئاتر، در هربار اجرای کار، احساس تغییر و تحولی حیاتی دارد. هرلحظه، پربارتر می‌شود، به‌طور زنده و رودررو با تماشاگر قرار دارد. تئاتر، مشخصهٔ ذاتی و طبیعی خود را نسبت به سینما از همین طبیعت زنده، به ارمغان برده است.

■ به نظر شما غالب هنرمندان خوب تئاتر ـ که هم‌اکنون جذب سینما شده‌اند ـ در نوع ارائه بازیهای خود چه مشترکات ویژه و قابل توجهی دارند. و آیا می‌توانیم از این روشها که اغلب هم نامشخص مانده‌اند، به عنوان شیوه‌ای در بازیگری تئاتر اسم ببریم؟

● این سؤال برایم چندان مشخص

● هنرمند حرفه‌ای کسی است که از صبح تا شب را با هنر و کارش به سر ببرد.

نیست. ولی آن چیزی که استنباط می‌کنم، جواب خواهم داد، هربازیگری بعد از مدتی کار و تجربه با شناختی که نسبت به تواناییهای خود به دست می‌آورد، دارای یك تکنیك و سبك خاص خودش می‌شود. این، در واقع وجه تمایز یك بازیگر با بازیگر دیگر است. طبیعتاً این خصوصیت ویژه، به گونه‌ای در بازیگری سینما هم منتقل می‌شود. فکر نمی‌کنم بررسیهایی روی این موضوع انجام شده باشد. البته این شیوه‌های مختلف مسلماً برروی کار آماتور، علاقه‌مندان و شاگردان این هنرمندان، اثرگذار است.

■ منظور اصلی من دریافت شما از این موضوع بود. بالاخره عده‌ای از این هنرمندان، روزگاری استادِ نسل فعال امروز بوده‌اند و حال ما با دیدن کارهای آنان، متوجه یك وجه مشترك، بین روش بازیگری می‌شویم. شاید این مشترکات، ناشی از تصورات تکنیك بازیگری در آن زمان بوده است که همه به نحوی از آن متأثر شده‌اند.

● طبیعی است که هرهنرمندی، متأثر از سبکهای گذشتگان و استادان خود باشد. هردوره، سبك خودش را داراست و به دنبال تحول و تکامل هرسبك، شیوه‌ای جدید و گاه کاملاً متفاوت، به وجود می‌آید. هرکدام از هنرمندان ما هم آنچه را که از استادان خود و طی سالها کسب کرده‌اند، به همراه دارند. و اگر مشترکاتی در شیوه بازیگری پیش‌کسوتان وجود دارد، طبیعتاً کسب شده از استادان و سبك و شیوه آن زمان بوده است.

■ فکر می‌کنید اگر صحنه‌های تئاتر امروز برای حضور تمامی جذب‌شدگان به سینما آماده شود، آنها حاضر به بازگشت و کار صحنه‌ای هستند؟

● از زبان اکثر هنرمندانی که سالهاست کار تئاتر را کنار گذاشته و در سینما فعال هستند، شنیده‌ام، همواره عاشق این هستند که باز هم به صحنه برگردند و هم در تئاتر و هم در سینما فعال باشند.

■ تواناییها چه می‌شود؟ به هرحال خود شما هم به نحوی در این جرگه هستید؟

● درموردخود من، زیاد صدق نمی‌کند، چرا که من هیچ وقت از تئاتر کناره‌گیری نکرده‌ام. ولی در مورد تواناییها باید گفت، بله. بعد از مدتها دور بودن از یك کار، بازگشت دوباره، مستلزم مدت زمانی برای آماده شدن و قرار گرفتن در فضای کاری است.

■ تفاوت عمدهٔ بازیگری سینما و تئاتر چیست؟

● تئاتر و سینما دو مقولهٔ مجزا از یکدیگرند. در تئاتر مدتها تمرین می‌شود، تا پختگی و شکل مناسب و مورد نظر کار به‌دست آید. نمایش از جایی شروع می‌شود و در یك تداوم، برای بازیگر به انتها می‌رسد. بازیگر در هربار اجرا، برای خلاقیت فرصت بیشتر دارد. در سینما بازی تداوم ندارد. حرکتها و بازی در محدوده دوربین و لنز، متفاوت است و شکل خاص خودش را باید داشته باشد. فیلمبرداری به ترتیبی که در سناریو نوشته شده، انجام نمی‌شود. براساس مکانهای مختلف، صورت می‌گیرد. یعنی، وقایعی که در یك مکان می‌گذرد، همگی اکثراً بدون ترتیب زمانی سناریو، فیلمبرداری می‌شود. بازی در سینما در مجموع با دخالت و مسائل فنی، فیلمبرداری و مونتاژ، شکل می‌گیرد.

■ فکر می‌کنید یك بازیگر پیش از هرچیز، باید به دنبال چه چیزی باشد و پایه اول کار خود را در کسب و شناخت چه چیزی بگذارد؟

● صداقت. مسئولیت و حساسیت کار بازیگری، صداقت و شناخت می‌طلبد. فرق

بازی روی صحنه با بازی در زندگی، این است که ما در زندگی، بازی می‌کنیم تا حقایق را مخفی کنیم. در حالی که روی صحنه، بازی می‌کنیم تا حقایق را روشن سازیم. صداقت در کار بازیگری دور از ادا و تکبر و غرور و فریبکاری، ارتباط با تماشاگر را امکان‌پذیر می‌سازد. هربازیگر، می‌تواند پایهٔ اول کار خود را همراه با شروع به آموختن الفبای هنر بازیگری، تمرینات را در مناسبت با شناخت خود، چه از نظر روحی و ذهنی و چه از نظر جزء جزء اعضایش (فیزیکیش)، امکانات، تواناییها و ضعفهایش به کار گیرد. یعنی، ابتدا در ارتباط با خود، عمل کند تا بتواند هم طریقه راه یافتن به نقشهایی را که می‌خواهد به عهده بگیرد، بشناسد و هم توان و نیروی خود را در جهت کار بازیگری افزایش دهد.

■ باتوجه به‌اینکه شما سابقه تدریس و آموزش بازیگری دارید، همیشه در برخورد با افراد شیفتهٔ این هنر چه توصیه‌ای دارید؟

● بازیگری، کار مشکلی است که گاه تا حد ایثار، ازخود گذشتگی می‌خواهد. شیفتگی و علاقه به تنهایی، کافی نیست. باید تحمل تمرینات سخت، دقت لازم، مطالعه و مهم‌تر از همه پشتکار و نیرو و توان ارائه کار را داشت و برای انجام همه این امور، یك بازیگر باید از هرنظر در حفظ سلامت خود بکوشد تا بتواند به کارش ادامه دهد.

■ حالا که قدری راجع به اهمیت بازیگری در تئاتر صحبت شد، جایز می‌دانم سؤالی معکوس در صورت عدم حضور این عنصرتئاتر مطرح کنم. بازیگری، همواره‌از ارکان نمایش به حساب می‌آید. اما اگر با حضور بازیگر انسانی معنای هنر و زیبایی در نمایش شکل می‌گیرد، آیا در صورت فراهم شدن امکاناتی که بتوان نمایش را تا حد زیادی از حضور وی خالی کرد، باز هم نمایش معنی دارد؟

● شاید شکلی از نمایش، بدون حضور بازیگر، معنی پیدا کند! نمی‌دانم. مثلاً نمایش یا بازی نور و صدا یا چیزهایی از این قبیل، اما نمایش به معنای تئاتر نه. فکر نمی‌کنم.

به اعتقاد من در تئاتر، بازیگر همه چیز صحنه است (آقای صحنه است). در نمایشی با کارگردانی خوب و بازیگران شایسته، شما می‌توانید همه عوامل کمکی و جانبی را حذف کنید. بار دکور، صدا، موزیك، افکت وسایل صحنه و فضاهای مختلف را بردوش بازیگر در شکلی خلاق با عملکرد و ارتباطی بسیار فوق‌العاده قرار دهید.

■ تطبیق بازیگر با کاراکتر یا به عبارت کاملتر «زندگی در نقش» از چه راههایی حاصل می‌شود؟

● در مورد چگونگی رسیدن به نقش، مطالب بسیاری نوشته و گفته شده که گاه این راهها در مکتبهای مختلف، بسیار متفاوت و متغیر است. خود (زندگی در نقش) تعبیرها و تفسیرهای متفاوتی را براساس سبکها و شیوه‌های گروههای بزرگ تئاتری و بزرگان تئاتر جهان در پی داشته است. به عنوان مثال استانیسلاوسکی که در ابتدا برای رسیدن به نقش، تأکید برکار دور میز و تجزیه و تحلیل نقش داشت. بعدها تأکید برجنبه‌های برونی و فیزیکی نقش، برای رسیدن به نقش و جنبه‌های روحی آن دارد. همین‌طور آنچه را که «برتولت برشت» در سبك خود، به عنوان بازیگری یا راه رسیدن به آن، مطرح می‌کند. یا گروتوفسکی و... بستگی دارد که شما چه اثری را با چه شیوه‌ای قرار است کار کنید.

■ در این خصوص، استفاده از فیزیك و فعالیتهای شخص بازیگر، مدنظر قرار می‌گیرد. ولی هنگامی که به تحلیل تئوریك از نقش می‌رسیم، نتیجه متفاوت است. آیا می‌توان این دو طریق را از هم جدا کرد و در مورد هرکدام به آزمایش جداگانه دست زد؟

● من نمی‌دانم که کدام راه به تنهایی ممکن است مؤثر باشد. ولی از هردو راه عمل شده و به نتیجه هم رسیده. بنابراین به سبك و نوع و روش آن کسی که کار می‌کند، بستگی دارد.

■ بیان، چه نقشی در این مورد دارد و آیا این مورد بخصوص، برای بازیگران ایرانی دست و پاگیر نیست؟

● بیان، یکی از ارکان مهم بازیگری است. کسی که بازیگری می‌کند، باید در جهت چگونگی استفاده از دستگاه تنفسی و اندامهای صوتی، تعلیمات لازم را دیده باشد و جزء تمرینات هرروزهٔ هرهنرپیشه، بخصوص، هنگام تمرین و اجراست.

■ گاه دیده می‌شود که بازیگر با حالت نرمال و طبیعی، وارد بازی صحنه می‌شود. اما به محض اینکه به بیان می‌رسد، کارش غیرطبیعی شده، افت می‌کند. به نظر شما دلیل این معضل چیست؟

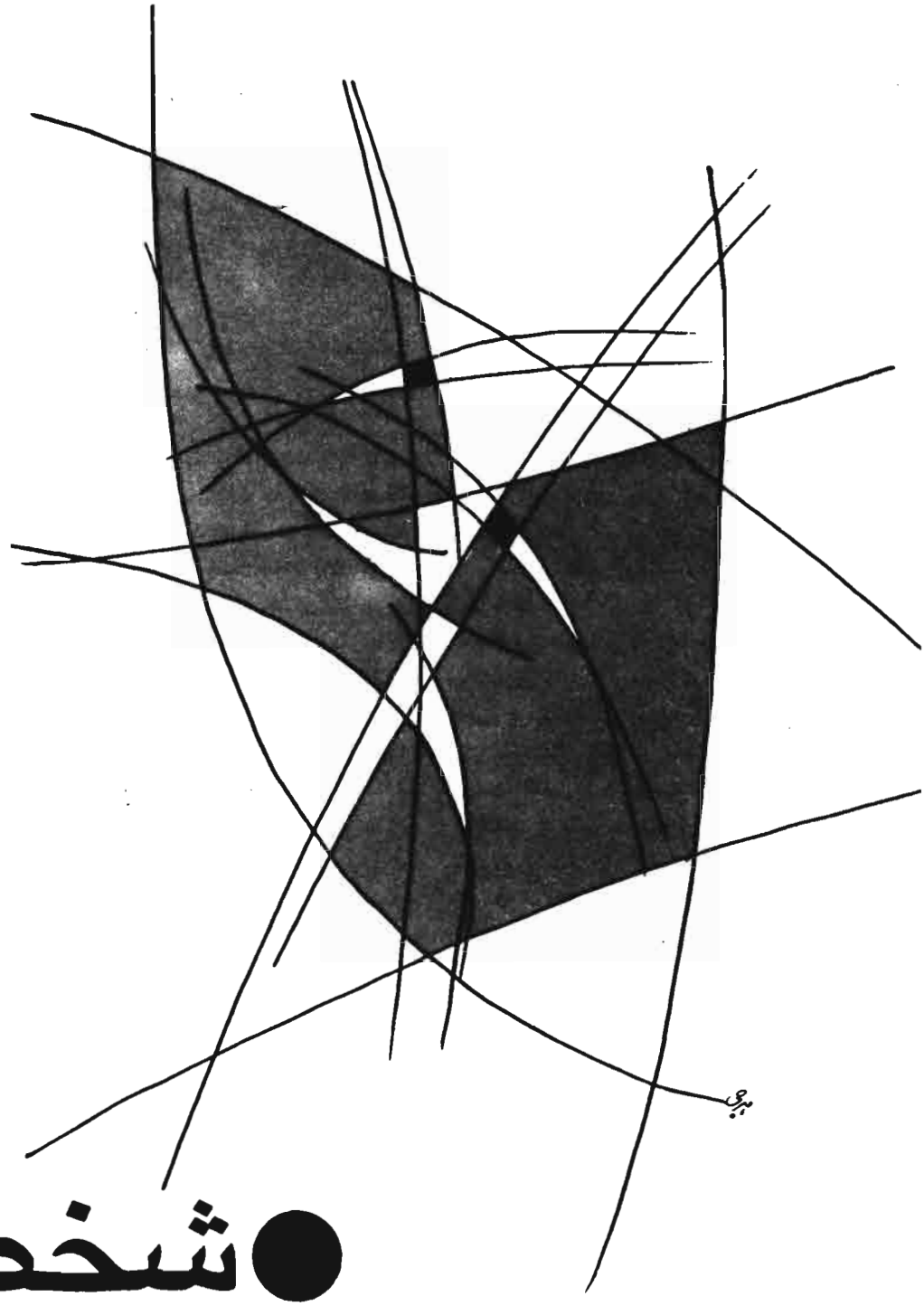
● چند دلیل ممکن است داشته باشد: عدم شناخت و داشتن تکنیك لازم در مورد صدا و بیان، اشکال و یا ضعف در یکی از اندامهای صوتی و یا تنفسی، بی‌حس و حالت بودن و یا فشار بیهوده و بیش از اندازه برروی کلمات و جملات، نداشتن تسلط کافی برروی متن، عدم درك صحیح از مفهوم و معنی آنچه که بیان می‌کند. اشکال در نحوه نگارش و گفتگویی که در متن می‌باشد.

■ دیده‌می‌شود برخی ازبازیگران درهیئت ظاهری کارشان حبس شده‌اند و آن‌قدر، طبق قراردادهای تأکیدی کارگردان عمل کرده‌اند که نتیجه کار، خشك و مصنوعی است. گاه از این واقعه ناخوشایند، برای خلاقیت بازیگر به عنوان سبك و روش نام برده می‌شود.

● این کار، اصولاً اشتباه است که کارگردان از بازیگرانش بخواهد همه چیز را عین او عمل کنند و به گونه‌ای تقلیدگر، حرکات و گفتار او باشند و چشم بسته و نابا‌ورانه، آنچه را که او گفته، عمل کنند. رفتار با بازیگر و چگونگی راهنمایی هربازیگر و هدایت او در جهت رسیدن به نقشش، یکی از مسائل حساس کارگردانی است. همچنین کارگردان باید بازیگر را تا جایی که لازم می‌داند، آزاد بگذارد و اجازهٔ خلاقیت و پیشنهاد عمل در مورد نقشش را داشته باشد. همه چیز با راهنمایی و زیرکی کارگردان در ارتباط با هنرپیشه، باید به گونه‌ای باشد که بازیگر هرحرکت و عملی را از آن خود کرده باشد و با توانایی و بدون نگرانی و با تسلط انجام دهد. باید گفت رسیدن به اجرای یك نمایشنامه، مکاشفه‌ای است که بین اثر نویسنده، کارگردان و بازیگران صورت می‌گیرد.

■ از وقتی که در اختیار ما گذاشتید سپاسگزارم.

● موفق باشید.



● شخصیت در نمایشنامه

■ نصرالله قادری

عمده‌ترین بخش کتابهای داستان‌نویسی، سناریونویسی، نمایشنامه‌نویسی را مبحث «شخصیت» و «شخصیت‌پردازی» تشکیل می‌دهد. اما در «بوطیقا»ی ارسطو اولویت به «طرح» داده شده و «شخصیت» در درجه دوم اهمیت قرار گرفته است. سؤال اساسی که برای ما مطرح می‌باشد، اینکه: عمده در داستان یا نمایشنامه یا...،چیست؟ آنچه مسلم است اینکه: «شخصیت» و «طرح» اساساً از یکدیگر جدایی‌پذیر نیستند. در شکل خاصی از آثار نمایشی ممکن است که شخصیت نادیده گرفته شود. مثلاً در بسیاری از فیلمهای پلیسی «شخصیت» خاص و پرداخته‌شده‌ای نداریم، در این‌گونه ماجراها آنچه اهمیت دارد معماست. اما از دیدگاه ما آنچه مهم است اینکه «شخصیت» از «طرح» و «کنش» جدایی‌پذیر نیست. و ما اگر در تعاریف آنها را جدا از یکدیگر مطرح می‌کنیم صرفاً برای شناساندن این مفاهیم است. دوباره به همان سؤال بازمی‌گردیم که: عمده در داستان یا نمایشنامه یا... چیست؟ آنچه مسلم است اینکه «تم»، «حادثه»،... در نمایشنامه بسیار مهم هستند، اما هنگام حضور عوامل انسانی «شخصیت» انسان است که مرکز توجه است. علت این است که رابطه‌ها برانسان می‌گذرد و به دلیل این رابطه‌ها و حوادثی که

برانسان می‌گذرد مسئله برای ما مهم می‌شود. در واقع آنچه که در یک کار عمده است «شخصیت» است. البته بی‌آنکه منکر عوامل دیگر باشیم. شاید خود شما بارها به این ایراد در نوشته‌ها برخورده‌اید که منتقد اثر می‌گوید: نمایشنامه فاقد «شخصیت‌پردازی» است. عدم پرداخت درست و اصولی این رکن اساسی باعث می‌شود که، کارهایی از این دست ارزش و اعتبار چندانی نداشته باشند. و چه بسیار آثاری که به دلیل پرداخت منطقی «شخصیت» در تاریخ زنده و پویا مانده‌اند. بناچار برای چندمین بار این مهم را یادآور می‌شویم که: اساساً در یک نمایشنامه باید همه عوامل درست پرداخت شده باشند تا اثر قابل اجرا و ماندگاری شود. و اما نویسنده این عمده‌ترین رکن را از کجا می‌آورد؟ آنچه مسلم است این «شخصیتها» برمبنای تجربه و معرفت نویسنده فراهم می‌آیند. تفاوت بین دو هنرمند تفاوت در تجربه‌ای است که به دست آورده‌اند. مقداری از کار در اثر فراگرفتن تکنیک فراهم می‌شود. اما آنچه مهم است، «تجربه» است، اینکه یک هنرمند چقدر از بار تجربه همعصران خود را به دوش کشیده و آن را درک کرده باشد. در حقیقت هنرمند کسی است که در تجربیات روزگار خودش و نه تنها روزگار خود که روزگار گذشته نیز

● یکی از تعاریف هنر انتقال تجربه است کار هنر فقط داشتن تجربه نیست، بلکه انتقال آن مهم است. هنر مخاطب دارد و باید توانائی انتقال داشته باشد.

سهیم باشد. اگر هنرمندی این «معرفت و تجربه» را نداشته باشد و «تکنیک» را بخوبی بشناسد، بی‌شک اثرش در سطح خواهد ماند. هنرمندانی از این دست تکنیسین‌های خوبی هستند و می‌توانند استاد خوبی برای آموزش این تکنیکها که فراگرفتنی است باشند. اما نمایشنامه‌نویس نیستند. مهمترین مسئله در یک نمایشنامه انتقال «تجربه» است. ما گاهی به اثری برخورد می‌کنیم که نویسنده آن در رابطه با مسئله‌ای که در اثرش مطرح کرده بخوبی می‌تواند بحث کند ولی ما اثر را باور نمی‌کنیم، علت این باورناپذیری دراین است که صاحب اثر مفاهیم مطرح‌شده در کارش را «حفظ» کرده است و به همین دلیل قابل انتقال نیست. نمایشنامه‌نویس خوب این دو خصلت، «تجربه و معرفت» و «تکنیک» را بخوبی می‌شناسد و هردوی آنها را از آن خود کرده است. همه این مسائل ملکه ذهن او شده‌اند. داشتن تنها «تجربه و معرفت» هم کارساز نیست. باید اصول «تکنیک» نیز خودی شود. نمی‌توان دستورالعملها را از حفظ کرد. آنچه که باید بدانیم و اساسی است ازآن «خود» کردن این دو پارامتر است. هنرمند آنچه را که دریافت می‌کند از صافی تجربه می‌گذراند و آن را از خود می‌سازد و بعد انتقال می‌دهد. رسیدن به این توانایی و کشف این توانایی فقط از «هنرمند» برمی‌آید. درست است که نویسنده «شخصیتها»ی خود را از زندگی می‌گیرد و به عنوان یک «هنرمند»، «نظرگاهی» متفاوت با دیگران دارد و او «چشم دیدن» و «مشاهده» را داراست. اما ریشه کار هنر در پاسخ عاطفی است که ما به زندگی می‌دهیم. پس آدم هنرمند باید در زندگی‌اش هنرمند باشد نه در آثارش.

رابطه یک نویسنده با «شخصیت» معمولاً به دو شکل است:

۱. نویسنده‌ای که جوانب کار و «شخصیت» را می‌شناسد و خود را به «شخصیت» تحمیل‌نمی‌کند، بلکه قهرمان به راه خود می‌رود.

۲. نویسنده‌ای که «شخصیت»ی را ابداع کرده و دست از سرش برنمی‌دارد. در حقیقت «شخصیت»، کسی نیست، نویسنده است که راجع به همه چیز تصمیم می‌گیرد. شخصیتها آدمهای کوکی‌ای بیش نیستند.

اما هیچ کدام از این دو شیوه درست نیست، بلکه بهترین شیوه این است که نویسنده حضور غایب داشته باشد. «شخصیت» باید به راه خود برود و نویسنده نباید خود را تحمیل کند. نویسنده در کار نباید بگوید که «چه بگویم؟» بلکه باید بگوید: «او چه می‌گوید؟» مهم این است که «شخصیت» نمایشنامه چه باید بگوید، نه اینکه من نویسنده چه بگویم.

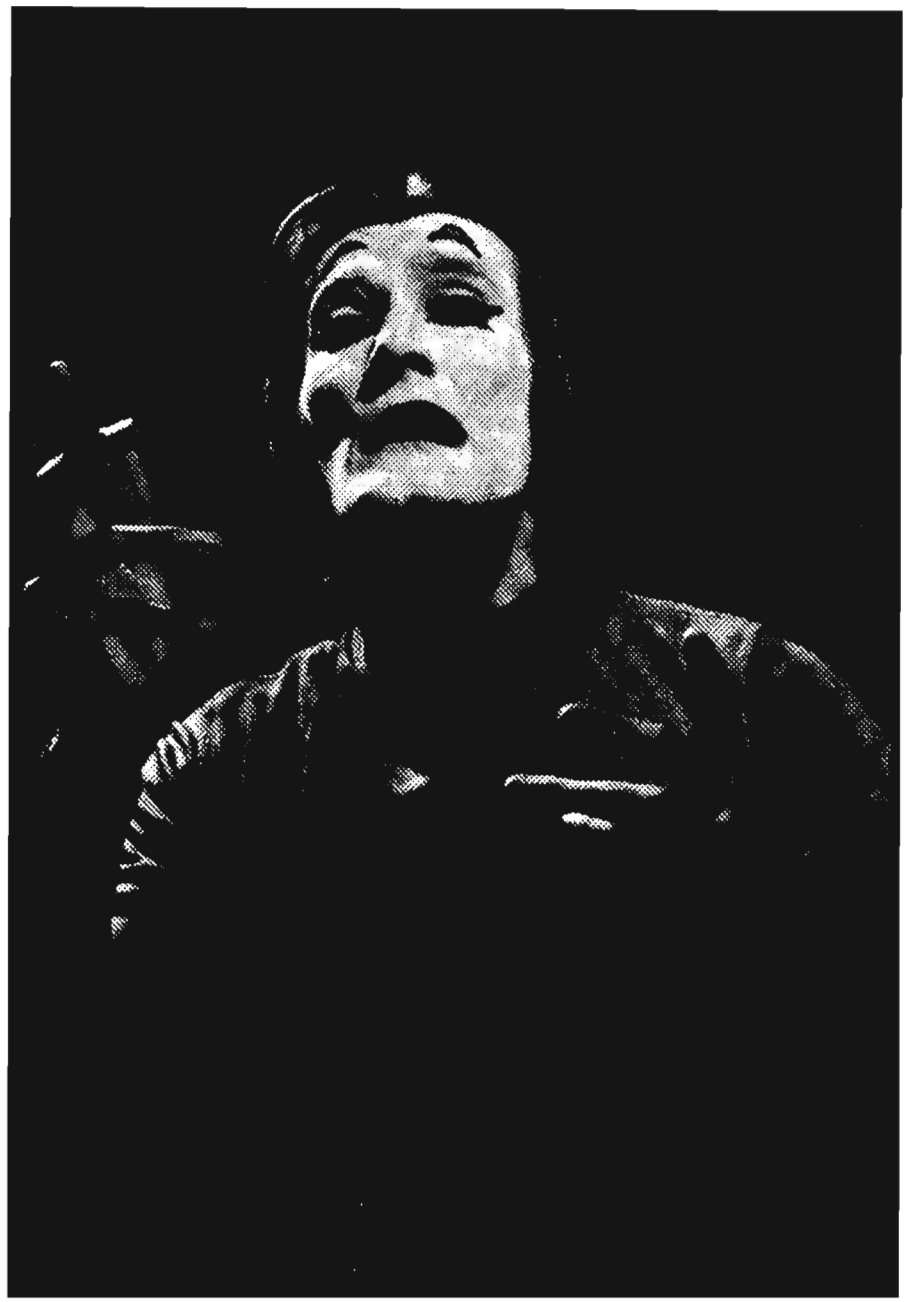
بعد از مطرح شدن مسائل بالا به شیوه معمول خود ابتدا «شخصیت» را از دیدگاه ارسطو بررسی کرده و بعد نظر دیگران را مطرح نموده در نهایت چگونگی یک «شخصیت‌پردازی» اصولی را در نمایشنامه از خلال این مباحث ارائه می‌دهیم.

آدم هنرمند باید در زندگی‌اش هنرمند باشد، نه در آثارش.

باتوجه به اینکه نظرات ارسطو در مورد شخصیت بسیار کم است اما می‌توان آنها را کلاسه شده ارائه داد. جوهر نظریات ارسطو در آثار و نظریات امروزی هنوز هم مطرح است. ارسطو در «بوطیقا» از شخصیت تحت عنوان «ایتوز» یا «منش» یا «شخصیت» نام می‌برد. اولین نکته‌ای که ارسطو بدان می‌پردازد این است که می‌گوید: شخصیتها و نحوه کار نویسنده مشابه کار نقاش است. تراژدی‌نویس باید مثل نقاشها عمل کند. نقاشها در زمان ارسطو آدمیان را سه‌گونه تصویر می‌کردند. یا بهتر از ما یا بدتر از ما و یا مثل ما. پس از دیدگاه او «شخصیت‌پردازی» هم دارای همین سه حالت است. ارسطو عموماً درباره شخصیت تراژیک صحبت می‌کند. اما ما می‌دانیم که تمامی شخصیتهای امروزین تراژیک نیستند. پس این نکته مهم را نباید از نظر دور داشت. اما او در کتاب خود باز براین نکته تأکید می‌ورزد که: آنچه تقلید می‌شود «کنش» است و برای «کنش» یا «کنش شخصیت» دو علت را بیان می‌کند: ۱. شخصیت، ۲. فکر.

ارسطو همواره روی دو علت «شخصیت» و «منش» با هم تأکید می‌ورزد.

«...آدمیانی که افعالشان موضوع تقلید است باید یا از ما بهتر باشند، یا بدتر و یا چنان باشند که ما هستیم به همان ترتیب که



● عمده‌ترین بخش کتابهای مربوط به داستان، سناریو و نمایشنامه‌نویسی را مبحث شخصیت و شخصیّت‌پردازی تشکیل می‌دهد امّا در بوطیقای ارسطو اولویت به طرح داده شده و شخصیت در درجه دوم اهمیت قرار گرفته است.

نقاشان کرده‌اند: «پولوگنوتوس»[۲] آدمیان را بهتر، «پوسون»[۳] بدتر و «دیونوسیوس»[۴] مطابق با واقع تصویر کرده است.»[۵]

ارسطو «شخصیت» یا «منش» را چنین تعریف می‌کند:

«تراژدی در اصل تقلید آدمیان نیست، بلکه تقلید اعمال است. تقلید زندگی است، تقلید نیکبختی‌ها و بدبختی‌هاست. در حقیقت، تمام نیکبختی‌ها وَ بدبختی‌های آدمی صورت عمل به خود می‌گیرد و غایت زندگی نیز خود نوعی عمل و فعالیت است، نه کیفیت.»[۶]

از دیدگاه ارسطو منظور از «شخصیت» آن ویژگیهای خاصی است که ما به وسیله آن اشخاص را در حین «عمل» می‌شناسیم. و او بر «عمل» تأکید دارد. ارسطو جدایی‌ناپذیری «کنش» و «شخصیت» را بخوبی مطرح می‌کند. این زاویه نگاه در نظریات جدید هم به همین صورت بیان می‌گردد.

*** شخصیت تراژیک ارسطویی**

ارسطو برای «شخصیتهای» تراژیک چهار منش در نظر می‌گیرد، او این چهار منش را چنین توضیح می‌دهد:

۱. **خوب باشند**: «درباره خلقیات چهار نکته را باید در نظر داشت. نخست آنکه

خوب باشند. در نمایش وقتی عنصر اخلاق هست، که گفتار یا کردار اشخاص آن قصد و اراده معینی را آشکار سازد، و هرعنصر اخلاقی وقتی خوب است که اراده‌ای که از آن آشکار شده است، خوب باشد. این خوبی در هرگونه شخصی موجود تواند بود.»

۲. **مناسب باشند**: «نکته دوم آنکه مناسب باشند. مثلاً مردانگی و تهور از خلقیات است.»

۳. **مطابق با اصل باشند**: «نکته سوم آنکه همانند اصل باشند. و این جز خوب و مناسب بودن است.»

۴. **دارای ثبات باشند**: «چهارم آنکه از آغاز تا انجام ثابت و یکسان باشند و حتی اگر شخصی که اعمالش مورد تقلید است، اخلاقی متغیر و متشتت دارد، این تغییر و تشتّت نیز باید از آغاز تا انجام ثابت و یکسان ماند.»(۷)

از این چهار به غیر از «ثبات» بقیه مربوط به تراژدی خاص یونان است. این دیدگاه بعد از یونان مورد استفاده قرار نگرفت. در توضیح این چهار قسمت باید گفت: منظور از خوب بودن این است که: مثلاً حسود نباشند. یا دلاوری و شجاعت داشته باشند تا بتوان آنها را خوب دانست. ارسطو معتقد است یك شخصیت وقتی خوب است که اراده‌ای که از آن آشکار می‌گردد خوب باشد، چرا که شخصیت مظهر اراده است. و اما منظور از مناسب بودن یعنی اینکه «منش» با «شخصیت» مناسب باشد. ارسطو در این مورد به ویژگیهایی که بین زنان و مردان هست اشاره می‌کند. او مردانگی و تهور را خاص مردان می‌داند. اما هدف او از مطابق با اصل بودن این است که: در آن دوره نمایشنامه‌نویسان عموماً از داستانهایی بهره می‌بردند که برای تماشاگران شناخته شده بود. ارسطو به این مورد اشاره دارد که اگر از این شخصیتهای «تاریخی، افسانه‌ای...» استفاده می‌شود باید بین «شخصیت» و «شخصیت تقلیدی» از لحاظ کیفیت مشابهتی باشد. و شخصیت تراژدی باید با اصلی که تماشاگر می‌داند مطابقت داشته باشد و نمایشنامه‌نویس نباید ذهنیت مخاطب را آشفته کند و تضادی بین شخصیت ایجاد شده در نمایش و شخصیت موجود در داستان به وجود آید. منظور از مطابق با اصل بودن هم تطابق با داستان است و هم تطابق با ذهنیت تماشاگر. و منظور از ثبات این است که شخصیتها از آغاز تا انجام ثابت و یکسان باشند و در حقیقت هویت آنان تغییر نکند. وقتی این هویت در ذهن مخاطب ایجاد و شناخته شد نباید یکباره با آنچه که پرداخته شده در تضاد قرار گیرد. شخصیت نباید عملی را مرتکب شود که مخاطب بگوید این عمل از او بعید یا محال است. عامل ثبات امروزه نیز دارای اهمیت بالایی است. در اینجا یك سؤال وجود دارد که پس تحول شخصیت را چگونه باید نشان داد؟ در این مورد باید گفت: سیر تحولی را که شخصیت طی می‌کند و در نهایت منجر به تغییر شخصیت یا تغییر یك ویژگی از شخصیت می‌گردد باید مطابق با شخصیت ترسیم شده از او باشد. اساس این تحول باید ریشه‌ای در درون آن شخصیت داشته باشد. در غیر این صورت این تحول پاورپذیر نخواهد بود و مخاطب به‌سادگی می‌فهمد که در اینجا نویسنده اعمال نفوذ کرده و حضور او مشهود است.

همچنان که در «طرح» گفته شد که «وقایع باید محتمل و ضروری باشند» در مورد شخصیت نیز باید گفت: شخصیتها نیز باید چنان سخن بگویند و عمل نمایندکه ضروری و محتمل به نظر بیاید. از دیدگاه ارسطو اصولاً چه شخصیتهایی برای تراژدی مناسب هستند؟ او به این سؤال چنین پاسخ می‌دهد:

«۱. مرد نیك‌سیرتی از نیکبختی به بدبختی نرسد. ـ «زیرا که چنین داستان نه رحم‌انگیز و نه ترس‌آور است، بلکه کدورت خاطر پدید می‌آورد.»

«۲. مرد بدسیرتی از بدبختی به نیکبختی نرسد. ـ «چنین داستان بیش از هرچیز از «تأثیر تراژیك» به دور است.

۳. و نیز مرد بسیار بدسیرتی از نیکبختی به بدبختی نیفتد. ـ «زیرا که چنین داستانی شاید حس بشردوستی را در ما برانگیزد.»(۸)

ارسطو می‌گوید «اشیل» شخصیتها را همان‌طور که می‌گویند هستند طرح می‌نماید. «سوفوکل» شخصیتها را چنانکه باید باشند به کار می‌برد و «اوریپیدس» آدمیان را چنانکه هستند به کار می‌برد.

● ارسطو می‌گوید: «اشیل» شخصیتها را همان‌طور که می‌گویند هستند طرح می‌کند، «سوفوکل» شخصیتها را چنانکه باید باشند به کار می‌برد و «اوریپیدس» آدمیان را چنانکه هستند به کار می‌برد.

شخصیتی که از دیدگاه او مناسب است باید انسانی باشد نه کاملاً خوب سیرت که از خوشبختی به بدبختی برسد که این عمل نه به خاطر گناه یا تبهکاری یا بدسیرتی که براثر خطا یا نقص یا «HAMARTIA» باشد. ترکیب وقایع درتراژدی ازنظر ارسطو همیشه‌از نیکبختی به بدبختی است. امروزه نیز از این‌گونه ضعف شخصیت در تراژدیها بهره می‌گیرند.

ارسطو در «بوطیقا» شخصیت مناسب تراژدی را چنین مطرح می‌کند:

«پس تنها کسی باقی می‌ماند که مابین این دو وضع قرار گرفته باشد، یعنی کسی

به حد اعلی نیک‌سیرت و دادگر نباشد و به بدبختی برسد، نه آنکه به علت بدسیرتی و تبهکاری، بلکه براثر خطایی که از او سر زده است[۹] و نیز باید از کسانی باشد که بخت و نام و مقامی بلند دارند، چون «اودیپوس» و «توئتس»[۱۰] و مردمان نامداری از چنین خاندانها.»[۱۱]

ارسطو آنگاه به دفاع از«اورپیپدس» برخاسته و می‌گوید او راه را درست رفته است و سخن سنجانی که براو خرده گرفته‌اند، سخن به ناحق گفته‌اند و «اورپیپدس» اگر در پروراندن نکات دیگر تراژدی عیبی در کارش مشاهده می‌شود، در ایجاد «تأثیر تراژیك» تواناترین شاعر است. او در اینجا دقیقاً دیدگاه خود را در مورد «طرح»، «شخصیت» و رابطه این دو بخوبی مطرح می‌کند.

در مورد رابطه «شخصیت» و «طرح» ارسطو چهار مورد را ذکر کرد، که امروزه همه آنها رعایت نمی‌شود. و با این حال «تأثیر تراژیك» در مخاطب ایجاد می‌شود. مثلاً در فیلم «بیلی‌باد» شخصیت بغایت نیک‌سیرت، مرتکب قتل می‌گردد که این قتل در لحظه وقوع هم اصلاً عمدی نبوده است و حکم می‌دهند که او در ملأ عام دار زده شود. و اما اینکه شخصیت تراژیك نباید بدسیرت باشد امروزه نقض شده‌است،و این از جمله نظرات ارسطو است که منسوخ شده است. امروزه می‌توان با شخصیتهای شریر و بدسیرت هم ایجاد تأثیرات تراژیك کرد. مثلاً «سام پکین‌پا» در فیلم «این گروه خشن» دقیقاً از شخصیتهای بدسیرت استفاده می‌کند و احساس تراژیك هم به وجود می‌آید. ارسطو از خطایی به نام «هامارتیا» نام می‌برد که شخصیت تراژدی مدنظر او که نه کاملاً نیک‌سیرت است مرتکب خطا یا لغزشی شده که این خطا نه به خاطر بدسیرتی او بلکه به خاطر نوعی اشتباه ناخواسته صورت می‌پذیرد. که این مهم در بحث «شخصیت و سرنوشت» بحث مهمی است و بی‌شك «هامارتیا» در آن دخیل است و امروزه نیز در آثار مورد استفاده قرار می‌گیرد. قبل از اینکه به مبحث «هامارتیا» داخل شویم لازم است که به تقسیم‌بندی «نورتروپ فرای» نیز اشاره‌ای داشته باشیم. ارسطو رابطه «طرح» و «شخصیت» را به چهار دسته تقسیم‌بندی کرده و بهترین آنها را معرفی کرد. «نورتروپ- فرای» در کتاب «تخیل فرهیخته» تقسیم‌بندی ویژه‌ای دارد. البته تقسیم‌بندی او بیشتر در مورد انواع داستان است. تقسیم‌بندی خاص «فرای» شامل پنج مورد است. او می‌گوید:

۱. طبقه اول: اگر شخصیتها نوعاً از آدمیان و محیط آنها برتر باشند اینها شخصیتهای خداگونه می‌باشند که شامل انواع مختلفی از خداگونه‌ها می‌گردند.

۲. طبقه دوم: شخصیتهایی هستند که در مراتب خود از دیگر آدمها و محیط خود برتر هستند «نه محیط دیگران» که این تولید نوعی داستان خاص به نام «روفس» می‌کند.

۳. طبقه سوم: شخصیتهایی هستند که باز در مراتب از دیگر شخصیتها برتر هستند اما از محیط خود برتر نمی‌باشند. اینها شخصیتهایی هستند که عموماً رهبر می‌باشند. شخصیت از ما برتر اما از محیط برتر نیست.

۴. طبقه چهارم: شخصیتهایی هستند که چه در مراتب، چه در رابطه با محیطشان همسطح ما هستند.

این نظر تا حدودی با نظر ارسطو متفاوت است مثل انواع داستانهای واقع‌گرایانه و کمدی که «فرای» مثال می‌زند. مثلاً شخصیتهای کمدی شکسپیر از این نوع هستند.

۵. طبقه پنجم: شخصیتهایی هستند که از هرنظر از ما پست‌تر هستند و ما معمولاً از بالا به ایشان نگاه می‌کنم. مثل جمع بردگان.

این شیوه‌ای کنایی است و تولید نوع خاصی کمدی می‌کند مانند کمدی‌های هجوآمیز که ایجاد مضحکه و مسخره‌بازی می‌نماید.

هامارتیا- HAMARTIA

در یونان دو واژه در این مورد وجود دارد: ۱. HAMARTIA- خطا- نقص و...، ۲. HUBRIS (هوبریس) تمرّد. در زمان ارسطو «هامارتیا» یا اشتباه قضاوتی می‌توانست باشد و معنا شود، یا اینکه آن را مترادف (HUBRIS) یعنی تمرّد از هشدارهای الهی می‌گرفتند. شخصیت ارسطویی که نه کاملاً نیک‌سیرت است براثر «هامارتیا» از نیکبختی به بدبختی می‌رسید. مثلاً «هامارتیا» در «ادیپوس شهریار» چیست؟ بعضی می‌گویند عجول بودن اوست که سبب مرگ پدرش شد و یا جدایی او از پدر و مادر ناتنی اش باعث این خطا شد. امروزه واژه «هامارتیا» در تفسیر تراژدی ناتوان است و کلیت مفهوم را نمی‌رساند. زیرا حتی در «ادیپوس شهریار» هم با این دیدگاه به نوعی قضاوت اخلاقی می‌رسیم. درباره «هامارتیا» بعد از ارسطو دو دیدگاه وجود دارد که به آن اشاره می‌کنیم.

۱. هراثر نمایشی باید دارای «عدالت شعری»[۱۲] باشد. همان‌گونه که در عالم هستی عدالتی هست، در داستان هم باید اشرار به سزای اعمال خویش برسند و افراد نیك هم پاداش بگیرند.

این دیدگاه منتقدین دوره رنسانس است که برای اولین بار توسط «رایمر» تعریف شد.

این دیدگاه در مورد شکسپیر ظاهراً صادق است. مثلاً در هملت مسئله «پاداش و جزا» را شاید بتوان مشاهده کرد. اما واقعیت این است که در تراژدیها چندان هم عدالت برقرار نیست. برای نمونه در همان هملت چه عدالتی می‌تواند مرگ «اوفیلیا» را توجیه کند؟ پس «هامارتیا» به این معنی که شخصیت براثر نقصی در خودش دچار بدبختی شود و سبب گردد تا عدالت او را به جزا برساند چنین تعبیر می‌شود که هرشخصیت باید نتیجه هامارتیای خود را ببیند. براساس این دیدگاه می‌توان گفت که چون «اودیپوس» دارای «هامارتیای» عجول بودن است و به همین دلیل پدرش ندانسته و به خاطر بدخویی گروه همراه خود کشته شده است می‌باید به نتیجه اعمالش برسد. یا مثلاً در هملت «هامارتیای»، قتل

● اگر فردی به تنهایی در کوهی زندگی کند و هرگز با هیچ انسان دیگری برخورد نکند این فرد چیزی به نام شخصیت را نمی‌تواند درك کند.

● بهترین شیوه این است که نویسنده حضور غایب داشته باشد. شخصیت باید به راه خود برود و نویسنده نباید خود را براو تحمیل کند.

«پولونیوس» توسط هملت بوده است و به خاطر همین باید هملت جزای نهایی اش رابیبند و کشته شود. هرچند که مخاطب از کشته شدن «پولونیوس» خوشحال هم شود اما به هرصورت جواب هرخطایی باید داده شود. این دیدگاه و این نوع نقد امروزه هم رایج است و بخصوص در ایران بسیار مطرح است. اساس این نقد این‌طور است که در حقیقت چیزی از بیرون براثر وارد می‌گردد. اما نباید به این نقد چندان اهمیت داد.

بنابراین «عدالت شعری» براین صورت که مطرح شده چندان هم در آثار مختلف قابل تطبیق نیست و آن چیزی که مثلاً در هملت و در پایان نمایشنامه دیده می‌شود، «عدالت شعری» نیست، بلکه نوعی تعادل است که عدم تعادل پیش آمده در ابتدا به وسیله آن از بین می‌رود.

مسئله مهم در اینجا این است که باید حتماً در قضاوت با «منطق نمایشنامه» پیش برویم و براساس آن به مسئله «عدالت‌خواهی» در نمایشنامه بپردازیم. و نباید قضاوت شخصی یا دیدگاه اجتماعی را در «منطق نمایشنامه» داخل کنیم و براین مبنا قضاوت کنیم.

۲. «شخصیت تراژیك» در سرنوشتی که برایش ایجاد می‌گردد سهیم است. یعنی اگر «ادیپوس» دست به عمل نمی‌زد دچار چنین سرنوشتی هم نمی‌شد. ما می‌دانیم که در تراژدی نهایت قهرمان به کجا خواهد رسید اما با این حال شخصیت آزاد است که دست به عمل بزند. پس هامارتیا در این معنی یعنی در آنچه که برشخصیت واقع می‌شود خود شخصیت سهیم است. این بهترین معنی آن می‌تواند باشد و با داستانهای امروزی نیز هماهنگی دارد. شخصیت در برخورد با وقایع از این دیدگاه تنها گیرنده نیست بلکه خود دست به عمل می‌زند و در سرنوشت شریك می‌شود. مثلاً ادیپوس شخصیتی منفعل نیست زیرا او خود دارای عمل «فرار از سرنوشت» است.

اکنون بعد از درك و دریافت مسائل مطرح‌شده باید پرسید که منابع کار نویسنده چیست؟ و او «شخصیت»ها را از کجا می‌یابد؟ چگونه می‌شناسد؟ چگونه می‌شناساند؟ و تفاوت «شخصیت واقعی» و «شخصیت نمایشی» چیست؟ آنچه مسلم است اینکه منابع کار نویسنده «زندگی» و «تجربه» است، به شرطی که به عنوان «هنرمند» به «زندگی» نگاه کند و چشم «دیدن» و «مشاهده» داشته باشد. نویسنده آدمهای خود را از زندگی می‌یابد. او به عنوان آدمی بریده از جامعه در اطاقش نمی‌نشیند تا از طریق اندیشه و فکر به «شخصیت»ها برسد. این‌گونه «شخصیت»ها باورپذیر نیستند. شخصیتها در ذهن نویسنده پراکنده‌اند. از مجموعه چیزهایی که دیده یا خوانده و شنیده است مجموعه‌ای را فراهم آورده و آنگاه شخصیت تازه‌ای را خلق می‌کند. حال شخصیتی را که ارائه می‌دهد قطعاً شناخته و از صافی خود گذرانده است. پس گام اول در این راه «شناختن شخصیت» است.

شناختن شخصیت

۱. شخصیت باید تاریخ داشته باشد و در یك موقعیت اجتماعی خاصی باشد. این گام اول است.

۲. گام اول مهم است. اما بعد باید بدانیم که او از نظر فیزیکی و روانی چه خصوصیتی دارد. آگاهی به این پارامتر در خلق شخصیت بسیار مهم است.

«شخصیت» را باید جامع‌الاطراف شناخت. هرچه بیشتر بشناسیم، بهتر می‌توانیم او را بشناسانیم. و البته روشن است که این مهم به قدرت نویسنده هم بستگی تام دارد. «شخصیت» مجموعهٔ اختصاصاتی است که انسانی را از انسانهای دیگر مشخص می‌سازد، «شخصیت» مجموعه کیفیات مادی و معنوی موروثی و اکتسابی است که در اعمال و رفتار و گفتار آدم جلوه‌گر می‌شود. به طور کلی عوامل سازنده «شخصیت» را می‌توان در سه ویژگی خلاصه کرد.

۱ـ ویژگیهای بیرونی. که در آغاز مواجه شدن می‌توان آنها را دید: مثل قد ـ رنگ مو و...

۲ـ ویژگیهای درونی. که در آغاز قابل شناخت نیست. مثل طرز فکر ـ صفات باطنی و...

۳ـ ویژگیهای محیط زندگی. که شامل عناصر طبیعی و عوامل اجتماعی می‌شود.

۱. شناخت شخصیت از لحاظ ویژگیهای بیرونی.

برای شناخت ویژگیهای بیرونی این نکات را باید مد نظر قرار دهیم.

جنس «مرد یا زن»، سن، زشت یا زیبا، لاغر یا چاق، بلند یا کوتاه، نقائص جسمی، نژاد، رنگ پوست، منظم یا شلخته «در لباس پوشیدن»، بیمار است یا سالم، و...

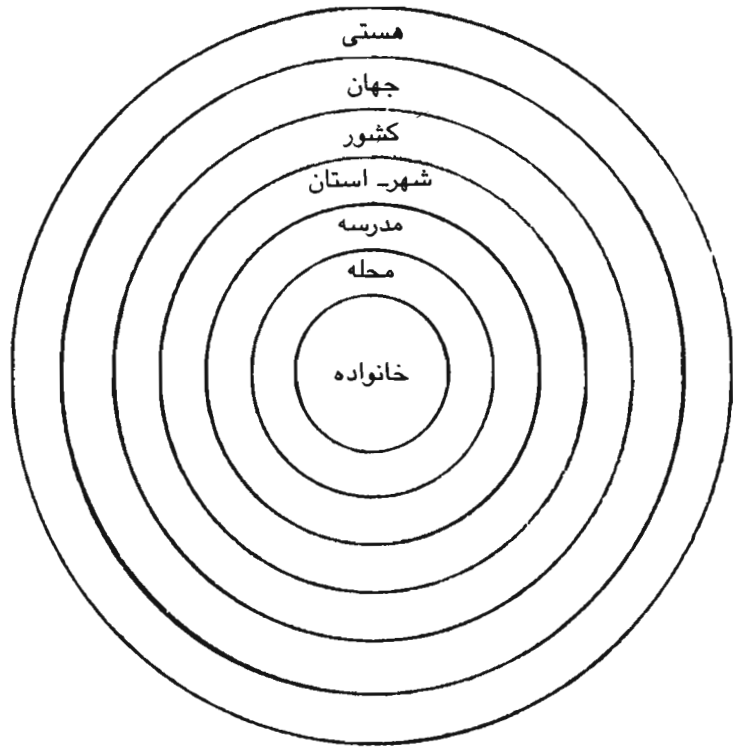
۲. شناخت شخصیت از لحاظ ویژگیهای درونی.

برای شناخت ویژگیهای درونی لازم است که بدانیم. جهان‌بینی سیاسی و اجتماعی او چیست؟ چه روحیه‌ای دارد؟ جامطلب است؟، عصبی یا خوش اخلاق است، تنبل یا کوشا است، فکور و اندیشمند یا سطحی و ساده‌نگر است، دیوانه یا عاقل است، و...

و می‌بینیم که در این رابطه نیازمندیم از علم روانشناسی مطلع باشیم. یك نویسنده باید روانشناسی بداند تا بتواند اعمال شخصیت خود را درست مطرح کند. این قسمت بسیار مهم و مشکل است. شناخت صفات آدمی و پیدا کردن انگیزه عمل و عکس العمل آنها کار ساده‌ای نیست.

۳. شناخت شخصیت از لحاظ ویژگیهای محیط زندگی.

نویسنده باید محیط زندگی «شخصیت» را به گستردگی هرچه بیشتر بشناسد. یعنی



باید ارتباط او را در کانون خانواده تا اجتماع بزرگ جهانی در مقطع زمانی مورد نظر نمایشنامه بررسی کند. جایگاه و مقام او را باید در این دوایر متحدالمرکز پیدا و معرفی نماید.

در اینجا شاهدیم که نویسنده باید جامعه‌شناس هم باشد. چرا که باید بتواند اعمال و رابطه‌های قهرمان و جایگاه او را بدرستی نشان دهد. و شناخت این عناصر به او کمک می‌کند که بتواند شخصیت و کنش شخصیت را باورپذیر ارائه دهد. حال بعد از انتخاب شخصیت و شناخت او که مربوط به خود نویسنده است و همه این اطلاعات قبل از آغاز کار باید فراهم شود مسئله مهم در اینجا این است که: چگونه این شخصیت را معرفی کنیم؟

یکی از تعاریف هنر انتقال تجربه است. کار هنر فقط داشتن تجربه نیست بلکه انتقال آن مهم است. هنر مخاطب دارد و باید توانایی انتقال داشته باشد. در مجسمه‌سازی خمیرمایه کار، گل و سنگ و موم و... و در نقاشی بوم و قلم و رنگ و... اما خمیرمایه کار در نمایشنامه‌نویسی عبارت از کلام و تصویر و عمل است. آدمها در ارتباط با یکدیگر معرفی می‌شوند. وسایل ابتدایی کار ما کلام است. و البته کلام دراماتیک با کلام عادی متفاوت است. کلام انسان برمی‌گردد به همه آنچه که خود او را ساخته است. انسان با آنچه می‌گوید خود را می‌شناساند. اما بعضیها هم با نگفتن خود را معرفی می‌کنند. گاه سکوت آدم را می‌شناساند. کلام در نمایشنامه باید با موقعیت اجتماعی شخصیت در ارتباط مستقیم باشد. هرچند که گاهی آدمی برای فرار از موقعیت اجتماعی از کلام خاص خود فرار می‌کند. اما کلام با موقعیت اجتماعی فرد ارتباط مستقیم دارد. نویسنده چیره‌دست گاه به گونه‌ای از کلام بهره می‌گیرد که غیر مستقیم شخصیتِ خود را معرفی می‌کند. این مهم تنها از طریق تجربه و ممارست به دست می‌آید.

شخصیت را از طریق دیگری غیر از کلام هم می‌شناسیم. در تئاتر غیر از کلام آنچه راکه می‌بینیم نیز اهمیت دارد. ما در آغاز عمل را دیده وبعد کلام مؤثر است. درزندگی عمل و بعد کلام مؤثر است. در زندگی معمولی هم ما آدمها را بیشتر از طریق عمل می‌شناسیم. پس نویسنده در خلق شخصیت باید به این پارامتر مهم بیندیشد. عمل یعنی اینکه شخصیت در مقابل حادثه چه کند؟ نه اینکه چه بگوید؟ گاهی کلام خود عمل است. و عمل و کلام چنان با هم جوش خورده‌اند که یکی می‌شوند. کلام اهمیت زیادی دارد اما در نهایت عمل معرف شخصیت است. ما، در یک صحنه «عمل دراماتیک» و «کار صحنه» داریم. گاه اتفاق می‌افتد که «کار صحنه» تأثیر دراماتیک ندارد اما در معرفی شخصیت مهم است. پس در نتیجه ما، در یک نمایشنامه ۱ـ عمل دراماتیک ۲ـ کار صحنه ۳ـ کار صحنه در معرفی شخصیت را داریم، که باید بدرستی از آنها بهره بگیریم.

راز تازگی شخصیت در رفتار تازه اوست. و در حقیقت راز تازگی یک اثر هنری در تازگی رفتار و عمل شخصیتهای آن است. همان‌طور که قبلاً گفته شد در نمایشنامه باید نویسنده حضور غایب داشته باشد. یکی از شیوه‌های رابطه نویسنده با شخصیت این است که تمامی موارد ذکر شده را طی کنیم و بعد شروع به نوشتن کنیم. یعنی همه جوانب شخصیت را بسنجیم و همه چیز را بشناسیم و درباره‌اش همه چیز را بدانیم. ولی گاهی جرقه‌ای زده می‌شود و نویسنده شروع به کار می‌کند، طبیعی است که در این راه خیلی اطلاعات را درباره شخصیت ندارد اما واقعه و وضعیت آنقدر جاذبه دارد که می‌توان شروع به نوشتن کرد بی‌آنکه آن مراحل یادشده را طی کنیم. اما به نویسنده خام دست این راه پیشنهاد نمی‌شود. بلکه بهتر است که او در آغاز و قبل از به دست آوردن تجربیات لازم به همان شیوه گفته شده عمل کند.

تفاوت بین «شخصیت واقعی» و «شخصیت دراماتیک».

اولین تفاوتی را که کودک یک انسان با مادرش و دنیا قائل می‌شود هنگامی است که دنیا را من و دیگران می‌بیند و می‌تواند «من» را تشخیص دهد. این اولین قدم شخصیت است. او بتدریج افراد و شخصیتها را تشخیص می‌دهد که همانا افراد خانواده هستند. شاید بتوان مهمترین شخصیتهای نمایشی را افراد خانواده دانست که کاربرد فراوانی هم دارد. کودک رفته‌رفته با شخصیتهای دیگر مثل افراد محل، مدرسه، شهر و... آشنا می‌شود. شاید چیزی به نام شخصیت در ما وجود ندارد، بلکه ما خود را در مقایسه با دیگرانی که در اطرافمان هستند و با آنها هم هویت شده‌ایم

● آنچه مسلّم است این شخصیتها برمبنای تجربه و معرفت نویسنده فراهم می‌آیند. تفاوت بین دو نویسنده در تجربه‌ای است که به دست آورده‌اند. مقداری از کار در اثر فرا گرفتن تکنیك فراهم می‌شود امّا آنچه مهم است تجربه است...

می‌شناسیم، اگر فردی به تنهایی در کوهی زندگی کند و هرگز با هیچ انسان دیگری برخورد نکند، این فرد چیزی به نام شخصیت را نمی‌تواند درك کند. پس شخصیت در ارتباط با دیگران معنا می‌یابد.

در مورد تفاوتهای «شخصیت واقعی» و «نمایشی» عده‌ای می‌گویند باید شخصیتها را در میان مردم و جامعه یافت. این درست است. اما کار به همین جا ختم نمی‌شود. چون شخصیتهای داستانی و واقعی با هم متفاوتند. شاید بتوان گفت که نمونه یك شخصیت نمایشی را چنانکه هست نمی‌توان در عالم واقع یافت. «فورستر» تفاوتهای این دو شخصیت را بخوبی بیان کرده است، او می‌گوید: چرا ما نمی‌توانیم باور کنیم که فلان شخصیت رمان هم اکنون در کنار ما نشسته است؟ یا با ما درزندگی عادی سرگرم زندگی است؟ او با فرض این مسئله ادامه می‌دهد که: پس بین شخصیت داستانی و واقعی تفاوتهایی وجود دارد. شخصیت تاریخی بنابر مدارك و شواهد بیرون وجود دارد و اگر این مدارك نباشد او را نخواهیم داشت و قطعاً نخواهیم شناخت. اما شخصیت داستانی عبارت است از مدارك و شواهد بعلاوه و منهای «ایکس». یعنی چیزهایی در او کم یا زیاد است. اینجا صحبت روی «ایکس» است. ابتدا «ایکس بعلاوه» را حساب می‌کنیم.

در شخصیتهای داستانی چیزهایی وجود دارد که معمولاً در زندگی عادی یافت نمی‌شوند. یکی اینکه اولاً بسیار حساس هستند. دیگر اینکه بسیار آرمانگرا می‌باشند. در حالی که در زندگی واقعی ما این حساسیتها و آرمانگراییها خیلی کمتر است. در رمان شخصیتها کمتر فکور هستند و بیشتر اعمال آنها براساس احساسات است.

(همینجا بیاد داشته باشیم که «ادیپوس شهریار» صاحب فکر است.)

پس حساسیت و آرمانگرایی در زندگی عادی کمتر و در داستان بیشتر است. مثلاً یك نفر در زندگی معمولی به خاطر کشف یك چیز مبهم کمتر زندگی‌اش را به خطر می‌اندازد در صورتی که در رمان، داستان، نمایشنامه،... این حالات امکان وقوع دارند. فورستردر ادامه بحث یادآور می‌شود که: ما، در مورد شخصیتهای داستانی همه چیز را می‌دانیم اما در مورد شخصیتهای تاریخی تنها چیزهایی را می‌دانیم که مدارك می‌گویند. در یك داستان یك «کنش» کامل که دارای شروع، میان و پایان است وجود دارد و شخصیتهایی که درگیر این «کنش» می‌باشند دارای مدارك و شواهدی هستند که جامع و مانع است. در داستان باید انگیزه‌های شخصیتی یك فرد کاملاً روشن باشد و نکته مبهمی باقی نماند و کامل باشد. اما در زندگی واقعی به دو دلیل ممکن است دچار خطا و اشتباه شویم. اول اینکه مدارك و شواهد کافی نباشد. دوم اینکه مدارك کافی باشد اما تفسیر و تعبیر ما غلط و نادرست باشد. اما چنین خطاهایی در داستان نباید صورت بگیرد.

فرمول ریاضی‌گونه این تفاوتها با بعلاوه و منهای «ایکس» همراه است. شخصیت داستانی یا فاقد یا دارای چیزهایی است که او را از شخصیت واقعی جدا می‌کند. اگر قرار بود «شکسپیر» و آثارش توسط مورخین مورد مؤاخذه قرار گیرند مشخص می‌شد که اشتباهات بسیاری در رابطه با تاریخ و مدارك و شواهد تاریخی دارد. در صورتی که این نوع برخورد درست نیست. شخصیت داستانی با شخصیت تاریخی تفاوت دارد. نویسنده دارای یك ایده شخصی است که ممکن است آن را از شخصیتهای تاریخی، اجتماعی و واقعی گرفته باشد، اما این ایده وقتی توسط نویسنده جدا شد با تغییراتی که نویسنده در آن می‌دهد (X+) تبدیل به شخصیت داستانی می‌گردد. به هرصورت شخصیتهای داستانی که دارای حالت تاریخی هم باشند دارای «کنش» مستقل بوده و اساساً با شخصیتهای تاریخی مورد مشابهشان تفاوت دارند.

بعلاوه ایکس را توضیح دادیم در این قسمت منهای ایکس را از دیدگاه «فورستر» پی می‌گیریم.

او پنج تجربه زندگی واقعی را ملاك قرار می‌دهد و تفاوت شخصیتهای داستانی و تاریخی را بازمی‌گوید، این پنج تجربه عبارتند از: ۱ـ تولد. ۲ـ خوردن. ۳ـ خوابیدن. ۴ـ عشق. ۵ـ مرگ.

تنها در مورد «تولد و مرگ» نمی‌توان شواهدی ارائه داد. در تمامی رمانها «تولد» حالت بسته‌ای دارد، چون ما به درون آن راهی نداریم. ولی در این حد که نوزاد متولدشده چه نقشی در زندگی پدر و مادر ایفا می‌کند برای ما مهم است که به همان هم می‌پردازیم. اما در مورد «مرگ» می‌توان چنین گفت که چون مرگ نقطه پایان خوبی است همواره مورد توجه قرار می‌گیرد و با مرگ شخصیت اصلی، داستان هم تمام می‌شود.

در مورد خوردن و خوابیدن که امری بدیهی است، شخصیتهای رمانها کمتر به این دو امر می‌پردازند. پرداختن به دو مسئله از این نظر می‌تواند مفید باشد که افراد مثلاً برای خوردن دور هم جمع می‌شوند. برای مثال می‌توان به نمایشنامه «شام طولانی کریسمس» اشاره کرد. در این نمایشنامه همه وقایع در عرض یك شام که حدود ۹۰ سال طول می‌کشد انجام می‌گیرد. «خوردن» در این‌گونه آثار با «خوردن» واقعی تفاوت دارد. حتی شام خوردنهای واقعی آثار «چخوف» نیز با شام خوردن در زندگی واقعی متفاوت است. چخوف خود در این‌باره می‌گوید: «تفاوت شام خوردن شخصیتها با شام خوردن ما در این است که سرنوشت شخصیتها با این شام خوردن عوض می‌شود و به جایی منجر می‌گردد. کمتر نویسنده‌ای به ماقبل «تولد»

توجه می‌کند. چرا که از روشنی «زندگی» به مبهم «مرگ» رسیدن بهتر است. عشق نیز انواع مختلفی دارد. عشق می‌تواند جنسی، میهنی، عقیدتی و... باشد. «فورستر» می‌پذیرد که «عشق» بیشتر از همه نویسنده‌ها را به خود سرگرم می‌سازد.

تا حدودی روشن گردید که منهای ایکس چیست؟ یعنی چه چیزهایی را شخصیت داستانی ندارد. کتابهایی که در زمینه نمایشنامه‌نویسی و... وجود دارد در بخش «شخصیت خود این قضیه را فراموش می‌کند که بین شخصیت داستانی و واقعی تفاوت فراوانی وجود دارد. البته گاهی ممکن است که عناصری از یك شخصیت داستانی را در زندگی عادی بیابیم اما هرگز نمی‌توان تمامی یك شخصیت داستانی را در زندگی عادی پیدا کرد. گفته‌اند که شخصیتهای داستانی را باید با شخصیتهای زندگی عادی مقایسه کرد. در صورتی که چنین کاری اساساً نادرست است. از سویی بررسیهای روانشناسانه و اجتماعی افراد داستانی (انگیزه، قصد، هدف) با چنان شکل مادی که در زندگی دارند نمی‌تواند مطابقت صد درصد داشته باشد. اصل اساسی در این مورد این است که تخیّل+ مدارك و شواهد= شخصیت داستانی.

«استانیسلاوسکی» هنگامی که روی نمایشنامه «سه خواهر»، «چخوف» کار می‌کرد دچار مشکل شد چرا که شخصیتهای داستانی را عیناً با شخصیتهای واقعی که در زندگی یافت می‌شوند مقایسه می‌کرد و تصور می‌نمود و به بازیگرش دستور می‌داد که برود و شخصیت مورد نظر را در زندگی واقعی پیدا کند یا برایش سرگذشتی پیدا نماید. این کار او باعث شد تا بتدریج همه چیز بی‌روح و به دور از شخصیت داستانی شکل گیرد و نهایتاً موجب گرفته شدن شخصیت داستانی گردید و علی‌رغم تلاشی زیاد، او نتوانست دریافتن زندگی برای شخصیت از زندگی واقعی به موفقیت برسد.

شخصیت داستانی دقیقاً دارای زندگی مستقل و متفاوت با زندگی عادی است. در شخصیتهای داستانی واقع‌گرایانه شباهت به واقع به مراتب بیشتر است اما باز هم در آنها خصلتهایی وجود دارد که ایجاد تفاوت می‌کند. این به علت واقعی بودن آنها نیست که ما جلب آنها می‌شویم، بلکه عامل دیگری موجب توجه ما به آنها می‌شود.

«راجر گراس» و تعریف شخصیت-

گراس علاقه دارد تا همه چیز را در ذهن مخاطب دنبال کند. اگر بیاد داشته باشید در مورد «کنش» هم از همین دیدگاه برخورد کرده بود. او در مورد شخصیت می‌گوید: «شخصیت رسوب روحی نمایشنامه است.» مثلاً وقتی می‌گوییم هملت، در حقیقت رسوبی از آن نمایشنامه در ذهن ما باقی مانده که همانا شخصیت هملت است. پس هویت هملت و سایر شخصیتها را باید از این طریق مشخص نمود. آنچه که در ذهن ما می‌گذرد و بعد باقی می‌ماند همان شخصیت است.

در این مقطع باز به پاسخ سؤال آغازین می‌رسیم. عمده در نمایشنامه چیست؟ آنچه که از یك نمایشنامه در ذهن مخاطب می‌ماند «شخصیت است» و هرچند این «شخصیت تازه و بکر» باشد در تاریخ ماندگارتر است. ما بی‌آنکه منکر عوامل دیگر نمایشنامه باشیم می‌گوییم عمده در یك نمایشنامه شخصیت است. ما بسیاری از نویسندگان را از راه شخصیت داستانهایشان می‌شناسیم و چه بسا که خود آنها را نشناسیم. اما از طریق شخصیتهایی که خلق کرده‌اند و ما آن شخصیتها را می‌شناسیم آنها را بیاد می‌آوریم. بد نیست که در پایان یك بار دیگر به گفته «گراس» توجه کنیم. «شخصیت رسوب روحی نمایشنامه است.»

ادامه دارد

پاورقیها:

۱- .CHARACACTER

۲- POLIGNOTNIS - نقاش یونانی، در قرن پنجم پیش از میلاد.

۳- PAUSON - نقاش یونانی، معاصر «آریستو فانس»- گویا نقاشیهای وی نظیر کاریکاتورهای زمان ما بوده است.

۴- DIONUSUS-DE. نقاش یونانی از اهالی کلوفون.

۵- هنر شاعری/ ارسطو- فتح‌الله مجتبائی/ ص ۴۷.

۶- همانجا/ ص ۷۱.

۷- همانجا/ ص ۱۱۲- ۱۱۰-.

۸- همانجا/ ص ۹۹.

۹- قهرمان تراژدی باید دارای نوعی ضعف فکری و نقص اخلاقی باشد تا بدان سبب مرتکب خطایی شود و نتیجتاً «در وضع تراژیك قرار گیرد. خطای قهرمان تراژدی» HAMARTIA یا دانسته صورت می‌گیرد یا ندانسته و اگر دانسته صورت گیرد، یا از روی عمد و تأمل است یا بدون تأمل و تعمد. این گفته نه تنها در مورد قهرمان تراژدیهای یونان صادق است. بلکه بسیاری از قهرمانان تراژدیهای بزرگ جدید را نیز شامل می‌شود. حتی در حماسه‌های بزرگ جهان نیز پهلوانانی که سرانجامی تراژیك دارند، از این‌گونه «خطا» عاری نیستند. اگر مفهوم این جمله را توسعه و تعمیم دهیم، علاوه برنقائص فکری و اخلاقی قهرمانان، نقاط ضعف جسمانی بعضی از پهلوانان حماسی را نیز شامل می‌گردد مانند پاشنه پای «اخیلوس» و «چشمان اسفندیار».

۱۰- .THYESTE

۱۱- هنر شاعری/ ص ۱۰۰.

۱۲- POETICYUSTICE

● «همسایه» بیا به «مهمانی» عشق برویم

■ علی ابوذری

«میهمانی، همسایه‌دو نمایشنامه همراه
نوشته: قدرت‌الله پدیدار
انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی
چاپ اول: ۱۳۶۹
تیراژ: ۶۶۰۰ نسخه
۶۸ صفحه.

عشق آمد و از غیر بپرداخت مرا
برداشت به لطف چون بینداخت مرا
شکر است خدای را که مانند شکر
در آب وصال خویش بگداخت مرا

این عشق، نه دل باختن «قیس» است به «لیلی» نه «فرهاد» به «شیرین» و نه «رمئو» به «ژولیت»! و نه در دیده‌های حقیر خاکی می‌گنجد، نه فهم خاك می‌شود، نه دیده می‌شود، نه به وصف درمی‌آید، نه به عقل درك می‌شود، که تنها با «دل» می‌توان آن را فهمید، که «ذاتی» شده است. و پر پروازی است برای اوج گرفتن. و نمی‌توان آن را بر سر هر کوی و بر زن جارزد و نمی‌توان ندا داد که: آی عشق، آی عشق.

«تنها یك نگاه تو، ای مطلوب من، ای امید من بیش از عالم و آنچه در آن است، آرزوی من است!

روح عاشق دردها را تحمل می‌کند، زیرا آنکه مایه نابودی او است، روزی او را شفا خواهد داد!

ای کاش سینه تو دژی مصون از تجاوز برای «اسرار» باشد، کسی که «سری» را فاش کند، بدنهاد است.

کسی که «سری» را هویدا کند، در میان ابناءآدمی داغ‌عذاب براو زده‌اندو بهای‌خون وی را نباید پرداخت.

هان، ای که خویش را عاشق می‌خوانی، قانون و شرع و سلطان عشق را برای من بگو، اگر عاشق صادق هستی و بر درهای آن ایستاده‌ای.

زیرا همه آنان که می‌گویند «من عاشقم» لایق دیدار نیستند.

نویسنده محترم به «میهمانی»، «جوامع الحکایات ولوامع الروایات»، محمد عوفی می‌رود. آنگاه که بدرود می‌گوید و بازمی‌گردد ما را به «میهمانی» دعوت می‌کند که «نمایش»، «صبر» و «توکل» و «عشق» به «دلدار حقیقی» است. برای حضور در این «میهمانی» باید مطهر شد و با پای «دل» بدان گام نهاد. که اگر جز این باشد باور

آنچه را که می‌بینی صعب است.

حقیر بندرت دیده‌ام که نویسنده‌ای در «دراماتیزه» کردن اثری کلاسیک از عرفان این خطه سربلند بیرون آمده باشد. اوج همتی را که بخرج داده‌اند، «دیالوگه» کردن همان اثر بوده است. در حالی که ما نیک می‌دانیم اگر قرار است نگاهی به منابع غنی عرفانی این دیار داشته باشیم و بر این مبنا «درامی» را رقم بزنیم ابتدا می‌باید به اصول و فنون «درام» معرفت داشته باشیم و آنگاه مسئله مهم «ظرف» و «مظروف» را مدنظر قرار دهیم و بعد اثری «دراماتیک» بیافرینیم، که اگر غیر از این باشد آنچه که به وجود آمده جز رونویسی ناشیانه از «اصل» نیست.

نویسنده «میهمانی، همسایه» این مهم را بخوبی درک کرده است و از پس کاری که آغازیده، بخوبی برآمده است. با توجه به این‌که هر دو نمایشنامه برداشتی از «جوامع الحکایات» می‌باشد اما در شکل جدید خود «همان» نیست، بلکه برای خود شخصیتی تازه دارد و ردپای نویسنده را می‌توان در آن دید.

«پدیدار» چهارچوبه اثر را گرفته و با اضافاتی اثری تازه آفریده است. حال می‌توان کتاب را با اصول و فنون درام بررسی کرد و ضعف و قوتهای آن را برشمرد. اولین نکته‌ای که باعث ستایش از این اثر می‌شود در این است که نویسنده براحتی «قصه» خود را تعریف می‌کند. قصد ما از «قصه» سیر درام است، یعنی بعد از خواندن نمایشنامه مخاطب براحتی آن را درمی‌یابد. کشش و جاذبه‌ای که در جان اثر وجود دارد بی‌سکته‌ای تا پایان مخاطب را همراه می‌برد. و این ارزش کمی نیست. ما، در این خطه از این ضعف اساسی رنج می‌بریم که نمی‌توانیم ابتدا قصه خود را راحت بگوییم ولی درپی آنیم که حرفهای «بزرگی» را بزنیم. «میهمانی» در ساحت ظاهر خود این مدعا را ندارد، در حالی که در لایه‌های زیرین آن می‌توان به مفاهیمی عمیق برخورد. که صد البته نویسنده این را مدیون «عوفی» است. اما می‌دانیم که «جوامع الحکایات»، «درام» نیست ولی نویسنده در اقتباس خود بخوبی توانسته است آن‌را در ظرف جدید «باورپذیر» سازد. آنچه که در یک «درام» مهم است «باورپذیر» بودن آن است. با توجه به وبای «عرفان‌زدگی» که این روزها بدجوری گریبان هنر این دیار را گرفته در اولین برخورد مخاطب به توهم این وبا دچار می‌شود. اما هنگامی که پای در راه می‌نهد، به دلیل صداقت و راستی نویسنده در برخورد با مخاطب تسلیم او شده و همگام پیش می‌رود. سرتاسر اثر نشانی از «ادا» و بازیهای رایج نیست. نویسنده جا به جا و بیجا از آیات و احادیث و کلمات بزرگان در اثرش بهره نمی‌گیرد که با ضرب و زور آن بتواند چهره‌ای مخدوش اما به ظاهر عرفانی-اسلامی ارائه دهد. ولی با این همه جانمایه اصلی اثر ،مفاهیم عمیق اسلامی را مطرح می‌کند. قهرمان «میهمانی»، «ایوب» است تاجری ثروتمند که در کارش نیز موفق بوده است. او تا به امروز با مشکلی برنخورده است و همیشه یاور ضعفا بوده است. اکنون درگیر مصیبتی که به چشم آنان که تنها به «چشم سر» می‌نگرند در مهلکه‌ای سخت گرفتار آمده، او تمام سرمایه خود و شرکایش را از دست می‌دهد. اویی که پیش از این نیز به رذالت «جبار» در دانه‌ای را از دست داده و در عزای اوست. اما «ایوب خم به ابرو نمی‌آورد چرا که او دل در «گرو»، «یار» دارد و نیک می‌داند که این امتحانی است که اگر راست می‌گوید و صادق است باید از آن سربلند بیرون آید. به همین دلیل صبر پیشه می‌کند و توکل را از دست نمی‌دهد. یاران به یاری‌اش می‌آیند و همین‌جا ضربه‌ای دیگر بر پیکرش فرود می‌آید او متهم به دزدی می‌شود و نمی‌تواند از خود دفاع کند. چرایش عمده‌ترین نقطه اوج نمایشنامه است. مخاطب می‌ماند که چرا «ایوب» اجازه نمی‌دهد چون دیگران او را نیز «تفتیش» کنند. و به این توهم دچار می‌گردد که نکند صبر از کف داده و اسیر «نفس» شده است. همه مقدمات نیز بر باور این «توهم» استوار است. اما در پایان درمی‌یابیم که «ایوب» به حرمت «عشق زمینی» و به «غیرت و مردانگی» خود و به خاطر «توکل و ایمان» به «دلدار حقیقی»، تسلیم نشده است. او خود را فدا می‌کند اما «مردانگی» را تصویری تازه می‌بخشد. اویی که در گردابی چنین گرفتار آمده است:

جبار: او چه...؟ او نیز در جمع حضور داشته است.

همگی: «با تعجب» سید...؟!

محی‌الدین: به خدا سوگند که فطرت ناپاک را امید به پالایش نیست. چگونه بی‌آنکه از خدا شرم کنی، کلمات را بر لب جاری می‌کنی؟

جبار: او نیز چون دیگران در جمع حضور داشته نکند او از قدیسین است...؟ او نیز چون من انسان است... (با زیرکی) و لاجرم اسیر دست هوای نفس.

(سکوت بر فضا سایه می‌اندازد. گویی کس را یارای سخن گفتن نیست.)

من خود مأمور تفتیش خواهم شد.

(به سوی ایوب می‌رود. ایوب بناگاه متوجه جبار می‌شود. رنگ از رخسارش پریده، چون بره‌ای در مقابل گرگ ذلیل و ناتوان می‌نماید. (ایوب گویی هذیان می‌گوید.)

ایوب: نه... نه... چنین نکنید... شما را به... به خدا...

(آثار شك و تردید در چهره حاضرین نمایان می‌شود. همه با ناباوری به هم نگاه می‌کنند...)

و تیر «جبار» در قلب «ایوب» فرود می‌آید. چرا ایوب چنین ترسیده است؟ آیا براستی او الماس را دزدیده است؟ و اگر نه، چرا اجازه تفتیش نمی‌دهد. هنگامی که ما درمی‌یابیم در ردای او ران مرغی بوده که با اجازه صاحبخانه برداشته است و آن را برای همسر خویش که تمنای مرغ داشته می‌برد به مظلومیت و مردانگی‌اش پی می‌بریم. او چنان نسبت به همسر خویش غیرت دارد که حاضر نیست غیر بفهمد که او سهم خود را برای «یار» می‌برد و اینجا بغض حلقوم ما را می‌فشارد و اشك به میهمانی چشم می‌آید.

زن:... از من نخواهید هتك آبرو کنم از کسی که برای پاسداری از آبروی خویش جان فدا کرد...

جمال: عقل یاری‌ام نمی‌دهد. نمی‌فهمم... او که الماس را ندزدیده بود، پس چگونه از آبرویش پاسداری می‌کرد...

براستی چگونه؟

ایوب: مگر امروز نگفتی از خانه همسایه بوی مرغ بریان می‌آید.

زن: اما تو...

ایوب: هوس مرغ بریان کرده بودی.

بخور... نوش جانت.

...

زن: وقتی از نیتش در به خانه آوردن ران مرغ آگاه شدم با طیب خاطر ران مرغ را به نیش کشیدم.

حاج‌محمد: پس... علت مخالفت سید از تفتیش،وجود ران مرغ در ردایش بود...

«ایوب» در دام بلایی گرفتار می‌آید تا امتحان پس دهد که آیا ثابت قدم است و او از این امتحان سربلند بیرون می‌آید. و ما تصویر معصوم «عشق» را بی‌فریادی می‌بینیم. تصویر «میهمانی» چنان زیبا رقم خورده که خطاها و ساده‌انگاریهای اندك اثر ما را به خشم می‌آورد. چرا نویسنده اندکی صبر پیشه نکرده تا این چند خط زمخت را نیز از اثر حذف کند؟ اولین آن در دیالوگ‌نویسی است. کلام در مجموع از آن قهرمان است. ما باور می‌کنیم که این آدم در این مقطع مکان و زمان این‌گونه حرف بزند. کلمات از دهان آدمها سرریز نمی‌کنند. آدمها قلنبه، سلمبه حرف نمی‌زنند. ولی با این همه در مقاطعی نیز کلام زمخت و باورناپذیر می‌نماید.

زن چه... با طیب خاطر ران مرغ را به نیش کشیدم. ص ۴۰

«به نیش» کشیدن جایش اینجا نیست. این زن نمی‌تواند این‌گونه سخن بگوید. ناگهان تصویر بسیار خشن می‌شود. تصویر دیگری در ما به وجود می‌آید در حالی که می‌توانست از کلمات بهتری بهره بگیرد. و یا...

زن: آن شب... وقت از نیمه گذشته بود، که پای در خانه گذاشت.. به اندازه نیم‌قرن پیر شده بود. حیرت زده شدم. بر حیرانی خود غلبه کرده لب گشودم که... ص ۳۸

کلام دو گانه است کلماتی مانند «اندازه»، «قرن»، «حیرت‌زده»، بیشتر امروزیند و در کلیت جمله نمی‌نشینند. اشتباهاتی از این دست اثر را از یکدستی خارج کرده است. در حالی که نویسنده نشان داده که توان آن را دارد با اندکی «صبر» این دوگانگی را برطرف کند.

مسئله دیگر تغییر ناگهانی «محی‌الدین» است. ما از پیش هیچ نشانه‌ای دال بر تردید او نسبت به «ایوب» نداریم و همچنین دیگران نیز چنین‌اند، اما ناگهان تغییر حالت می‌دهند که این تغییر در «محی‌الدین» نمود بیشتری دارد مخاطب نمی‌تواند بپذیرد که بدون مقدمات و با توجه به اینکه جمع ما ایمان کامل به «صداقت»، «ایوب» دارند و همه جا از او دفاع می‌کنند، سالها با او زیسته‌اند، او را می‌شناسند و می‌دانند که اگر بر فرض محال هم خطایی کرده باشد حتماً دلیلی داشته، بی‌آنکه آن را بررسی کنند ناگهان چنان خشن و بیرحم، در حد قساوت «جبار» بر «ایوب» یورش بیاورند. این تغییر از سویی برای تنهایی و غربت «ایوب» در این برهوت خاك و «امتحانی» که پیش رو دارد مناسب است اما در چهارچوبه «درام» «ناگهانی»، «فرمایشی» و «باورناپذیر» است.

محی‌الدین: اگر... شرم از گذشته نداشتم، داده را پس گرفته آنگاه، به سوی سرای خویش عزیمت می‌کردم. ص ۳۰.

درست است که در یك نمایشنامهٔ تك‌پرده‌ای جای روده‌درازی و بررسی شخصیت تك‌تك آدمها نیست امّا در حدّ حوصلهٔ یك تك‌پرده‌ای می‌باید به فنون «درام» پاسخ درستی داده می‌شد. گاهی هم اشتباهات چاپی مشهودی به چشم می‌خورد که از بی‌دقتی نمونه خوان است و مخاطب وقتی با اشتباهاتی از این دست آن هم بر پیشانی اولین صفحه روبرو می‌شود، کمی دچار تردید می‌گردد.

«با نگاهی به جامع‌الحکایات و لوامع‌الروایات» ص ۵.

در حالی که همین جمله در نمایشنامه دوم به این صورت آمده است.

«با نگاهی به جوامع‌الحکایات و...» ص ۴۳.

و اسم کتاب را هم که همه می‌دانند. این خطوط زمخت اندك در هر دو نمایشنامه دیده می‌شود و از ارزش واقعی کتاب می‌کاهد.

اما کتاب اثری است زیبا، جذاب، دلنشین و به یاد ماندنی. اثری است که نویسنده در اقتباس بخوبی توانسته از «اصل» بهره بگیرد و آن را «دراماتیك» ارائه دهد. اگر از این اندك خطوط زمخت بگذریم دیالوگ‌نویسی متن پرقوت و اصولی است. نویسنده «دایره کلام» را رعایت کرده و بخوبی از «کلام دراماتیك» بهره گرفته است. دریغم می‌آید که به نمونه‌ای اشاره نکنم.

«از من رو برمگردان، که خدا روی از آن بنده برگیرد، که روی از خلق خدا برمی‌تابد.»

بگیر همسایه بگیر، این نیاز من است...

گرچه این نیاز به عظمت و تقدس اسماعیل نیست و گرچه من هیچم در مقابل گوهر وجود ابراهیم، اما... من نیز بنده آن درگاهم. بگیر همسایه... بگیر...»ص ۵۹.

و اما کلام آخری که در این باره باید بگویم اینکه حقیر سعادت این را داشتم که این کتاب را قبل از چاپ بخوانم. آن هنگام که من دیده بودم متن «نمایشی تلویزیونی» بود. و اکنون که کتاب را پیش رو دارم به «نمایشی صحنه‌ای» بدل شده است. کتاب در شکل اولش قویتر و بهتر بود. اما در این شکل با همه قوتی که دارد دیگر «آن» نیست. و این داغ بر دلم ماند که توی مخاطب «آن» را ندیدی. و یك سؤال از نویسنده محترم که چرا حاضر شد چنین کتاب را به مسلخ سپارد؟ شاید... فقط شاید!! برای نویسنده آرزوی موفقیت داشته و از واحد تئاتر حوزه هنری انتظار داریم که کتابهایی از این دست را هدیه علاقه‌مندان کند. این نمونه خوبی است در مقایسه با دیگر نمایشنامه‌های منتشره از این واحد که قدر گوهر بازشناسد. قطعاً مخاطبین نیز طالب چنین آثاری هستند. و اعتبار واحد تئاتر نیز در این است که اثری دراماتیك عرضه کند. امید که چنین باشد.

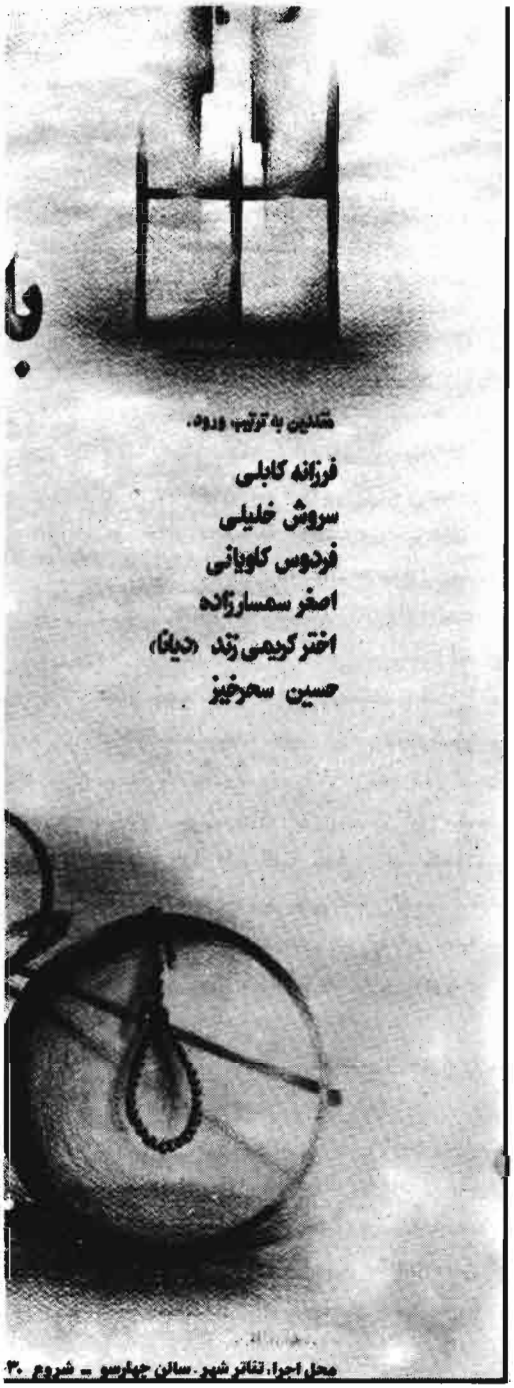
و کلام آخر اینکه:

«من شکست نمی‌خورم، ایمان و دوست‌داشتن رویین تنم کرده‌اند. وقتی تنهای تنهایم کردند و دنیایم قفسی سیمانی چند وجب در چند وجب، تنگ و تاریك مثل گور، بریده از جهان و جهانیان، دور از عالم زندگان. و یادها و نامها نیز از خاطرم گریخته بودند، در خالی‌ترین خلوت و مطلق‌ترین غیبت، که هیچ نبود و هیچ نمانده بود، باز هم در آن خالی و خلأ محض، چیزی داشتم. در آن غیبت محض، حضوری بود. در آن بی‌کسی محض، احساس می‌کردم که چشمی مرا می‌نگرد، می‌پاید. دیده می‌شوم. حس می‌شوم. «بودن»ی در خلوت من حضور دارد. کسی بی‌کسی‌ام را پر می‌کند. در آن فراموشخانه نیستی و مرگ و تاریکی و وحشت، یار تماشاگری دارم که یاد و وجود و حیات و روشنی را در رگهایم تزریق می‌کند.»

والسلام

● من حس می‌کنم خط من در تئاتر بدنیست

نقد حضوری نمایش: هملت با سالاد فصل



«نمایشنامه «هملت با سالاد فصل» در ۱۳۵۶ نوشته شد و در سال ۱۳۶۶ بازنویسی گردید».

نویسنده: اکبر رادی

کارگردان: هادی مرزبان

بازیگران: فرزانه کابلی، حمید جبلی، فردوس کاویانی، هادی مرزبان، دیانا، مجید مظفری و...

سالن اصلی تئاتر شهر، اردیبهشت ۱۳۷۰.

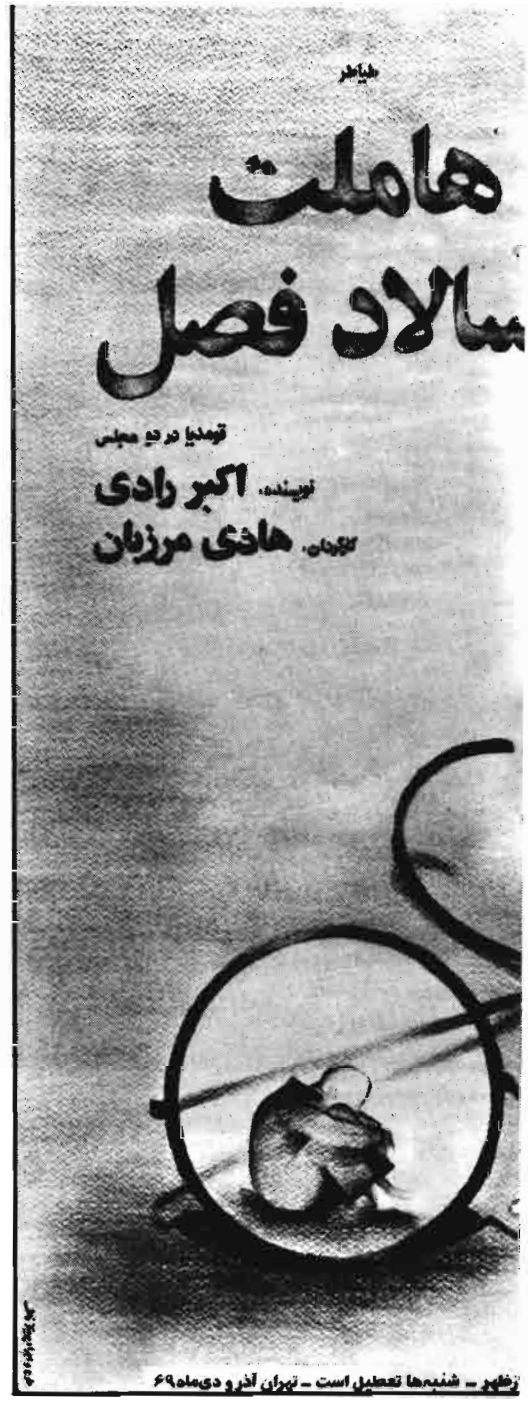
«... تصور می‌کنم هنرمندی که حافظه‌ای فانتوماتیک نداشته باشد، حتی اگر جهان خود را به شاعرانه‌ترین لفظها آرایش کند، در حقیقت منظره‌ای بدون پرسپکتیو یا بعد شاعرانه کشیده است. هنرمندی که تناسب زمان و ریتم را نداند، حتی اگر کلام در دست او موم باشد، زبان معاصر خود را کشف نکرده است و هنرمندی که از لطف طنز محروم بوده باشد، انسانهای او موجودات ملال‌آوری هستند که در زیباترین حالات، درک ناقصی از زیبایی دارند.»

«اکبر رادی»*

مقدمه:

آقای رادی در مصاحبه‌ای گفته بودند: «آنچه امروز اینجا و آنجا می‌نویسند، نقد نیست، دهن‌کجی به ادبیات است به نام نقد، عنعنات در آداب زبان می‌فروشند. پرونده برای محاکم جزایی می‌سازند، چشمکی می‌زنند و نویسنده‌ای را زنده زنده مدفون می‌کنند. و من که یك معلم کوچك ادبیات هستم، و البته غیرتی هم به آداب زبان دارم و از هرچه بند و بست و ریا و کینه بیزارم، مانده‌ام که آیا نقد همین است؟ کسانی قلم را به طرز چاقو در مشت فشرده‌اند و ناگهان یورش می‌آورند تا یك نفر را در تاریکی میدان ذبح کنند.» و به دلیل اینکه خود ایشان روزگاری در این زمینه هم قلم زده بودند و معلم هم هستند و حرفهای منطقی هم دارند، خواستیم در ارتباط با نمایشنامه با ایشان نقد حضوری داشته باشیم که نشد. خصوصاً که ایشان گفته بودند: «تئاتر هویت، یك تئاتر زنده است با آدمهای زنده روزگار. این تئاتر حافظه تاریخی دارد. سفارش اجتماعی می‌گیرد و اصلاً تئاتر خود را تئاتر هویت می‌دانند.» قطعاً ما به عنوان دانش‌آموز سؤالهای زیادی داشتیم.

«هملت با سالاد فصل» به اعتقاد کارگردان در رابطه با مسائل روشنفکران است که آقای رادی دربارهٔ آنها اظهار داشته‌اند: «سالهای مدیدی است که ما برخورد منصفانه‌ای باروشنفکران نداشته‌ایم. یك بار منفی، یك لحن موهن، و یك چاشنی رقیق با بوی ناپسند عافیت‌طلبی. این است خلاصه رفتار ما با جماعت روشنفکر و معلوم نیست این موجودات موهوم که در هرنشست و نقد و مقاله‌ای کیسه بوکس ما شده‌اند، کیستند جز خودمان؟ و کیستند جز انسانهایی برخاسته از میان همین مردم؟ که



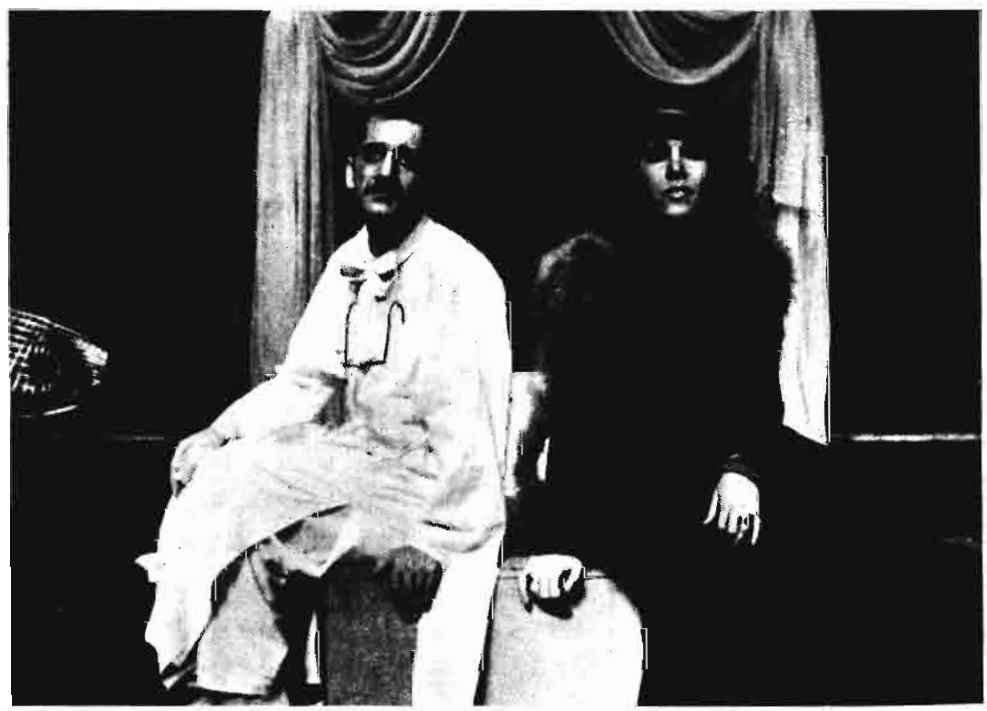
جرمشان فقط این است که دماغ تیزتری دارند و مبهمات را سریعتر می‌گیرند.» اما کارگردان نظر دیگری دارد: «... من روی این مسئله که تأکید دارم برای همین است. شما بیایید نگاه کنید اگر از جنبه برداشت شما که می‌گویید این «دماغ» یك «روشنفکرنماست»، به این ترتیب جلو برویم- که شما برداشتتان بسیار محترم است و در جای خودش باقی. اما از یك طرف این یك روشنفکر است که راه را غلط آمده است. این یك روشنفکری است که به قول خودش همه چیز را می‌دانسته است. و...» که این گفته‌ها به گمان حقیر با دیدگاه نویسنده تفاوت دارد. نویسنده‌ای که به جلال آل‌احمد ارادت دارد و نمونه بارز روشنفکر ما نیز جلال است. با توجه به دیدگاه نویسنده، راجع به «زبان دراماتیك» و... اگر این نشست با حضور ایشان برگزار می‌شد، بسیار مفید می‌بود. با این همه و با سفارش اکید خود جناب رادی، ما «جانب حرمت فرو نگذاشتیم» و به سبك و سیاق نقدهای دیرین خود رادی، اما نه در حد ایشان، جستجوگر «ضعف و قوتها» شدیم. و اکنون همه امیدمان این است که قلب ظریف ایشان از جانب ما ترك برندارد، که ما همه حرمت را بجا آوردیم و هنوز نیز بسیاری معضلات در رابطه با متن داریم که حاضریم حضوراً مطرح کرده، پاسخ بگیریم. باشد که این بار منتقدی «قلم را به طرز چاقو در مشت نفشرده باشد» خصوصاً که ما حضوراً و در تلالؤ آفتاب به نقد نشسته‌ایم و اساساً کار ما «پرونده برای محاکم جزایی ساختن نیست!» این مقدمه را نه برای «رادی»، بلکه برای آنانی آوردم که مظلوم‌نمایی می‌کنند و در پی به دست آوردن «گریزراهی»، خود را «زنده زنده مدفون‌شده» می‌دانند.

کار هنری اگر «زنده» و «مانا» باشد، قطعاً تاریخ در مورد آن قضاوت خواهد کرد و به‌به و چهچه آنهایی که مرعوب شده‌اند یا منتقدین منتقمی که فقط از پشت، چاقو می‌زنند، هیچ گردی بردامن کبریایی اثر نخواهد نشاند.

...

* بسم‌الله الرحمن‌الرحیم. با تشکر از اینکه وقتتان را در اختیار ما گذاشتید و به این جلسه نقد حضوری تشریف آوردید و با توجه به اینکه قبلاً از آقای «اکبر رادی» نویسنده محترم نمایشنامه دعوت کرده بودیم، وایشان به‌علت مشغله‌زیاد نتوانستند تشریف بیاورند. معتقدیم وقتی کارگردانی متنی را انتخاب می‌کند، قطعاً باید پاسخگوی کلیت اثر باشد، چرا که امضای آخر از آن اوست. به همین دلیل مسائلی را در ارتباط با متن نمایشنامه نمایش شما دارم امیدوارم که پاسخگو باشید.

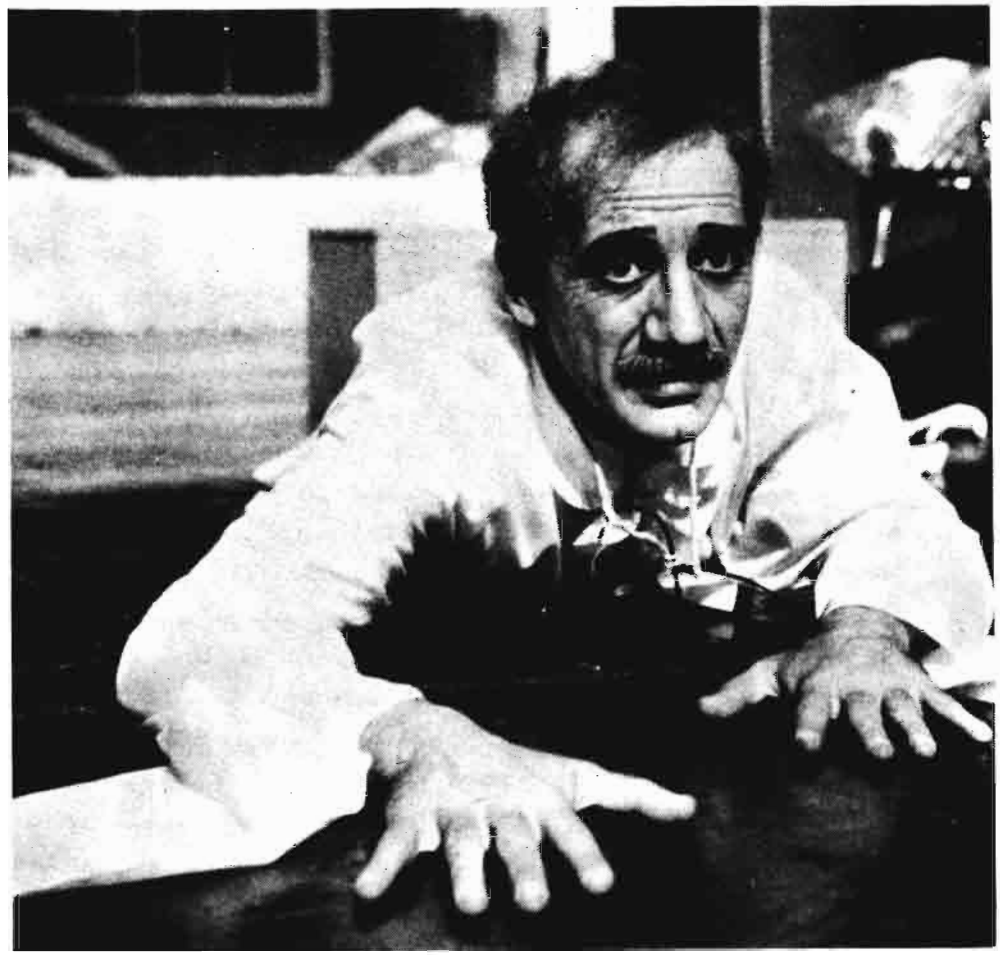
اساسی‌ترین مسئله‌ای که درمورد نمایش «هملت با سنالاد فصل» مطرح است، برمی‌گردد به دیدگاه آقای «رادی». چرا که ایشان معتقد به «تئاتر هویت» هستند و



صریحاً این را اعتراف می‌کنند. اما ما در نمایشنامه «هملت با سالاد فصل» آن هویتی را که آقای «رادی» مفصلاً تشریح کرده‌اند، نمی‌بینیم. چه عاملی باعث شد که شما این نمایشنامه را انتخاب کنید؟ اساساً چه نقاط قوتی در آن دیده‌اید که شما را مجذوب کرده است؟

مرزبان: در وهله اول باید اشاره کنم که من حدود ۳ سال قبل در ارتباطی که با آقای رادی داشتم، نمـایشنامه را خواندم. البته قبلاً هم آن را خوانده بودم. اما این بار با نگاه خریدارانه‌تر به آن پرداختم. حس کردم چیزی که در آن موقع خوانده بودم و در من تلنگری ایجاد کرده بود این بار مرا نگرفت. پنج شش ماهی گذشت و من دوباره متن را خواندم، از آقای رادی خواهش کردم آن متن بازنـویـسـی شده را به من بدهـد. وقتی خواندم، دیدم که نقاط قوت آن که درخواندن وهله اول دستگیرم نشده بود، حالا نمود بیشتـری یافته است. دو مسئله در اینجا برای من مهم بود. اول اینکه کار اصولاً از دیگـر آثار آقای رادی متفاوت است. البته چون قبـلاً هم از این نویسنده، تجربیاتی داشتم، دوست داشتم یك بار دیگر تجربه‌ای متفاوت داشته باشم. حدود یك سال من با خود متن کلنجارمی‌رفتم هردفعه مرا بیشتر جذب می‌کرد. در یك جمله، خلاصه کنم: گم کردن آدمی به نام «دماغ» یا به عبارتی گم

● نویسنده این نمایشنامه، معتقد به «تئاتر هویت» است. او می‌گوید: «تئاتر هویت، یك تئاتر زنده است با آدمهای زنده روزگار. این تئاتر حافظه تاریخی دارد و سفارش اجتماعی می‌گیرد.» با این تعریف حتماً باید بتواند به مقطع زمان و مکان خود پاسخ بدهد.



کردن «هویت خویشتن» این آدم، از عمده جذابیتهای پرقوت این متن است.

در آغاز پی‌یس یك آیه‌ای هست از «یس» که ترجمه‌اش تقریباً به این مضمون نزدیك است که «ای آدم با شیاطین و شیطان‌پرستان، همراه نشو که اگر رفتی، عقوبت آن را خواهی کشید». این مفهوم باعث کشش من به این نمایشنامه شد. دیدم آدمی خودش را گم کرده، راهش را عوضی رفته و به اصطلاح حالا در جایی قرار گرفته است که باید عقوبتش را تحمل کند و می‌کند. علت کشش من وجود این «آدم» و تردیدی را که در انتخاب راهش دارد، بود.

قادری: با توجه به بروشوری که در اختیار تماشاچی می‌گذارید. مدعی هستید نمایش کمدی هست، هرچند که رگه‌هایی از طنز در همه آثار آقای رادی وجود دارد لطفاً نوع کمدی این نمایش را مشخص کنید؟ اعتراض اساسی من این است که متن، نوعی کمدی به اسم هزل است. چرا شما و آقای رادی تأکید دارید که آن را کمدی به مفهوم عام بگیرید؟

مرزبان: حالا من یك قدم آن‌طرفتر می‌روم و می‌گویم نمایشنامه، فوق یك «کمدی- تراژدی» است. اوایل یك عده روشنفکرهای آنچنانی که هرگز هیچ‌کس را قبول ندارند. اینان در صحبتهایشان مدعی بودند و می‌گفتند روشنفکر نمایشنامه، از بین رفته است به او توهین شده و از این شعارهای آنچنانی، عده‌ای هم معتقد بودند که این کمدی است. من در همان برخورد اول این را پذیرفتم که این یك «کمدی» است. کمدی‌ای که کسی مثل «رادی» می‌نویسد. حالا این شاید به خاطر این باشد که من حساسیت خاصی نسبت به نوشته‌های آقای «رادی» دارم. «ولی در نهایت این همان تراژدی هملت است.» علت انتخاب اسم هم شاید به این خاطر بوده است. البته به دنبال ایسم نمی‌گردم. به قول یکی از دوستان که می‌گفت از کسی پرسیدند تو چه «ایسمی» را می‌شناسی؟ او گفت من فقط «رماتیسم» را می‌شناسم. به خاطر اینکه پدرم داشت. اما به زعم من و تلاشهایی که جهت یك هدف مشخص داشتم، این یك «کمدی تراژدی» است. چرا؟ چون یکسری شخصیتها به صورت کاریکاتور، دلقك و یا از این قبیل بوده‌اند. همان‌طوری که در کار «شاهزاده و گدا» هم اگر یادتان باشد، درباریان برای من یك مشت دلقك بودند و سعی کردم این قضیه را بزرگ کنم و آنها غلوآمیزشوند. در این کار هم من این سعی را داشتم. حالا شاید روی حساسیتهای خودم به این طبقه باشد. یعنی آن عالی‌جنابی که ما در این کار داریم. من وقتی خود عالی‌جنابها را هم ببینم، برای من از این هم بیشتر دلقك هستند. هنوز هم ما شاید در این کار و در این رابطه کم داریم. یعنی، من سعی کردم این باشد. همین‌طور استاد، همین‌طور دکتر موش، اما در آخر کار من به گونه دیگری نگاه می‌کنم که تلخ است. به عبارتی تماشاگری که یك ساعت و نیم پابه‌پای پی‌یس خندیده‌و جلو آمده در آخر به چنان سرنوشتی مبتلا می‌شود و تلخی را می‌بیند.

به قول یکی از بچه‌های جنوب شهر که با زبان خودش می‌گفت: آقا ما یك ساعت و نیم حال کردیم و شما آخرش از چشممان درآوردی. و این خیلی جمله قشنگی برای من بود که با زبان خودش، حسش را برایم گفت. در نیم ساعت آخر، فضای سالن طوری می‌شود که در مرگ یك آدمی که با انتخاب راه غلطی که خودش انتخاب کرده و حالا دارد عقوبت آن را پس می‌دهد، غمگین است. این را من می‌گویم «کمدی تراژدی». البته این، از آغاز هم در کار هست. اصلاً تردید و... که در کار می‌کند تراژیك است. اصولاً تراژدی در زمان انتخاب و تردید راه

اوست که اتفاق می‌افتد ولی در ظاهر ما می‌بینیم که کمدی اتفاق می‌افتد. این نمایش، تراژدی است که به ظاهر یك کمدی بسته‌بندی شده است. مثل کپسولی که برای خوردن به بیماری می‌دهیم و برای از بین بردن تلخی‌اش، کمی شیرینی هم به آن می‌زنیم. ولی در اصل، هدف، خاصیت دارویی آن است، نه شیرینی که روی آن وجود دارد.

قادری: با توضیحات شما ما به شیوه «مضحکه» نزدیك می‌شویم و نه کمدی تراژدی. یعنی تمام پارامترهایی را که شما دارید نام می‌برید، مشخصاً در مضحکه هست. ما در مضحکه شخصیت کاریکاتور داریم و موقعیتها، بی‌منطق هستند. مضحکه برمبنای احساس ضرورت و احتمال شکل نمی‌گیرد و بیشتر برطرح، تکیه دارد تا به شخصیت، و می‌دانیم که اساس یك مضحکه، طرح است نه شخصیت. در ساختار مضحکه ما با دو شخصیت رذل و احمق روبروییم. من در راستای صحبت شما می‌گویم که از دیدگاه من، «هملت با سالاد فصل»، اساساً هزل و هجو است، و حتی مضحکه هم نیست. پارامترهای هزل و هجو در نمایش، بیش از مضحکه است. هرچند که در کار شما ما شخصیت «رذل» را داریم و شخصیت «احمق» را هم که همان روشنفکرنماست. البته همین‌جا توضیح بدهم که «دماغ» بیشتر روشنفکرنماست تا روشنفکر. برخلاف عده‌ای که فکر می‌کنند و حتی در نقدهایشان اشاره کرده‌اند که «دماغ» توهین است به شخصیت روشنفکر، من می‌خواهم بگویم، نه دقیقاً شخصیت، «روشنفکرنما» را به انتقاد گرفته است. در این مورد بحثی ندارم ولی با مشخصاتی که نام بردم، این بیشتر «مضحکه» است تا تراژدی کمدی. ما اگر به نمایشنامه‌های تراژدی و کمدی نگاهی بکنیم، یك مجموعه از پارامترهای خاصی را در آن می‌بینیم. در انواع کمدیها پارامترهای خاصی را داریم که مشخصه همان نوع کمدی خاص است. حال با این تعریف و اینکه کمدی براساس ضرورت و احتمال، شکل می‌گیرد و منطق دارد، آیا باز هم شما نمایشنامه را در خط همان «تراژدی کمدی» می‌بینید؟

مرزبان: اینجا یك اختلاف نظر بین ما به وجود آمده است. اول این مسئله را حل کنیم و بعد به مسائل دیگر بپردازیم. اولاً من روی این مسئله تأکید دارم، شما می‌گویید: این، یك روشنفکرنماست. برداشتتان هم بسیار محترم است و در جای خودش باقی، اما از یك طرف این یك روشنفکر است که راه را غلط آمده است. این یك روشنفکری است که به قول خودش همه چیز را می‌دانسته است و حالا مسیری طی کرده. من از خود پی‌یس کمك می‌گیرم که می‌گوید: «حالا بعد از این مدت طولانی، من با این جسم خسته و با این حافظه خراب اینجا نشسته‌ام و از خود می‌پرسم چی شدم؟» این لحظات، لحظات آگاهانه این آدم است. این آدمی است که برشهایی می‌خورد. یعنی هرآدمی لحظاتی دارد که به خودش می‌آید. لحظاتی دارد که زمان را فراموش می‌کند. برمی‌گردد فلاش‌بك ذهنی به عقب می‌زند برمی‌گردد واز خودش می‌پرسد که من چی بودم؟ من کی بودم؟ این آدم اتفاقاً یك روشنفکر است. اما فقط در انتخاب اشتباه کرده است. فقط. و حالا در این راه طولانی که آمده و در همراهی با این خانواده که معیارهای این خانواده امیرارسلان نامدار است. من سر تمرین با بچه‌ها می‌گفتم: «یادم هست یك موقع که من سربازی بودم، توی ده بچه‌ها از هردری صحبت می‌کردند... معمولاً اگر شما بروید توی دهات آنها اول می‌خواهند آدم را بسنجند، ببینند کی هست؟ چی هست؟ چطوری است و چه می‌کند؟ اولین روزی که من رفتم به من گفتند: آقا یك اسکلت آدم پیدا شده و تمام آثار دیگر جسد از بین رفته است. حالا ما می‌خواهیم بدانیم این اسکلت مرد بوده یا زن؟»، من فکر کردم و به جایی نرسیدم. بعد از مدتها اینها برگشتند و به من گفتند دنده‌هایش را می‌شماریم. دنده‌های زن یکی کمتر است و به این شکل مشخص می‌شود. یعنی اینها معیارها و باورهایشان این است. حالا این خانواده هم، همه چیزش ظاهری است. من خودم بشخصه اینها را تجربه کرده‌ام. همه چیزشان ظاهری است. همه چیزهایشان «منم» است. تفاخرشان به کلاه و فراك و درجه و بوی ادکلنشان و جواهراتی است که آویزان می‌کنند و غیره. تمامشان این‌طوری هستند. معلوماتی هم اگر دارند، در حد همان شعور است. مثلاً در فلان مجلس می‌خواهد از یك جواهر اسم ببرد و بگوید زیباست. کلمه سمفونی را هم شنیده است. خود «رادی» خیلی زیبا اشاره می‌کند. طرف می‌گوید: «جواهر نیست لامذهب، این یك سمفونی سبز است». این تعبیر در هیچ کجا نمی‌گنجد، چون یك سمفونی شنیده است و این انگشتر هم نگینش سبز است، می‌گوید سمفونی سبز!؟ حالا «دماغ» به خانواده‌ای رسیده است که از لحاظ تفکر هیچ چیز ندارد. همه چیزشان ظاهری است، پوك است، روی آب است. همه‌اش وقتی صحبت می‌کنند از باغ فلان و افتخارات آنچنانی‌شان اسم می‌برند. حالا این آدم به همراه «ماهسیما» راه افتاده و رسیده به اینجا که می‌بیند ای بابا راه را گم کرده است. دارد می‌بیند که راه را غلط آمده است.

یك اختلاف نظری که من اینجا دارم، این است که این آدم در بدو کار که شروع می‌کند، آمده که واقعاً به خدمت پدر بزرگ برسد. واقعاً آمده ببیند اینها کی هستند؟! اینها چی هستند؟! و حالا که می‌بیند، دروهله اول متوجه‌می‌شود که اینها خیلی توخالی هستند. حالا که می‌بیند توخالی هستند یك مقدار شروع می‌کند نقش بازی کردن. یك مقدار شروع می‌کند به بازی دادن اینها. ولی گاهی در این بازی خودش هم غرق می‌شود. یعنی این‌قدر جلو می‌رود (من تأسف می‌خورم که حالا این حرفها را می‌زنیم. ای کاش ما اواسط اجراها، این گفتگو را داشتیم، که خیلی راحت می‌توانستیم بعد از گفت‌وگو اجرا را ببینیم وباز به‌صحبت ادامه‌دهیم)، در هرحال این، یك مقدارآگاهانه دارد یکسری از کارها را می‌کند. نه اینکه به اصطلاح، به فرمایش شما احمقانه باشد، نه آگاهانه است. در صحنه دوم اما دیگر فهمیده کجا آمده است و پذیرفته مسیر را و می‌داند نهایتش نابودی است. چون به هرحال برای او دیگر آخرش مرگ است. زندگی هم اگر بکند برایش مرگ است. چون او آدمی بوده که به قول خودش «بطلمیوس»، «جالینوس» و امثالهم برایش مسئله بوده‌اند. با یکسری آدمهای اهل تفکر کار داشته است حالا توی خانواده‌ای آمده است که اصلاً تفکر برایشان مسخره است. وقتی که یارو می‌گوید: «من فکر می‌کنم، پس هستم»، اصلاً به طرف برمی‌خورد. در جواب می‌گوید: این حرفها چی است؟ اینجاست

که من می‌گویم این آگاهانه است و اختلاف نظر کوچك ما در همین‌جاست.

قادری: همین‌جا من توضیحاً عرض کنم (با اینکه از بحث اصلی فاصله می‌گیرم) در برابر توضیح شما، باز هم من معتقدم که او کاملاً روشنفکرنماست. برای اینکه خصوصیتی را که ما برای یك روشنفکر داریم اصلاً در این آدم نیست. روشنفکر کسی است که پیشتر از زمان و جامعه خود حرکت می‌کند. یعنی، جامعه را به دنبال خود می‌کشد. در حالی که «دماغ» در نمایشنامه عقب‌مانده‌تر از جامعه است. چرا؟ او کاملاً آدم احمقی است. او سالها در سفر ماه عسل با «ماهسیما» بوده است. زمانی به این خودآگاهی می‌رسد که پایان نمایش است. با توجه به دیالوگ صریحی که شما اشاره فرمودید. از این مقطع به بعد تازه به آگاهی می‌رسد که باز اگر بخواهید در این آدم پیشرفت یا رهبریتی برای جامعه بجویید نمی‌بینید. مثال روشنی را عرض کنم. چرا ما اختلاف داریم در اینکه او روشنفکر یا روشنفکرنماست؟ من می‌گویم روشنفکر «جلال آل‌احمد» است یا «دکتر علی شریعتی». همان زمان ما «احسان نراقی» را هم داشتیم که این آدم بیش از دکتر شریعتی علم جامعه‌شناسی را می‌شناخت. اما این آدم، روشنفکر نیست. او با سیستم همکاری می‌کند و کلاً با «سیستم حاکم» حرکت می‌کند. و از همین‌جاست که از جامعه عقب می‌ماند. جامعه‌ای که مقابل سیستم ایستاده است و اعتراض دارد. ولی او عقبتر از جامعه حرکت می‌کند. دیگر نمی‌توانیم بگوییم «احسان نراقی» روشنفکر است. او روشنفکرنماست. در نمایشنامه هم «دماغ» دقیقاً همین حالت را دارد. یعنی، انتخاب او اشتباه است. اطلاعاتی را که دارد اشتباه است. همراهی‌هایی که می‌کند، اشتباه است و جالب است که در لحظه آگاهی نیز دوباره تسلیم سرنوشت می‌شود، تسلیم تقدیری می‌شود که سرمایه‌داران برای او رقم زده‌اند. به سادگی می‌پذیرد که او را دار بزنند. می‌گوید دارم بزنید. اما روشنفکر، معترض است. ظلم‌ستیز است نه ظلم‌پذیر.

مرزبان: اولاً من در مورد انتخاب آخرش بگویم که چون او دارد مرگ خودش را به چشم می‌بیند برایش فرق نمی‌کند. روشنفکری که راه را به غلط انتخاب می‌کند، مرده است. فرقی نمی‌کند. اصلاً کسی که راهی را غلط رفت و راهش را ادامه داد. برای جامعه من، دیگر مرده است، فرقی نمی‌کند در اینجا اجازه بدهید بگویم «دماغ» در ابتدا که راهش را انتخاب کرده اشتباه کرده است. بقیه مسائل براساس آن انتخاب، پیش می‌آید. اگر آن انتخاب را نمی‌کرد، شاید دیگر این سرنوشت برایش نبود. در جایی «ماهسیما» به او می‌گوید: «من فکر می‌کردم تو پروفسوری، دانشمندی و می‌ارزد با تو بودن ولی نمی‌دانستم تو این هستی!» چون او در آن موقع بوده، راست می‌گوید. او واقعاً پروفسور بوده است ولی دیگر به همراه اینها چیزی ندارد. او برای اینها دیگر چیزی ندارد. حتی فکر هم ندارد. حالا آگاهانه یا ناآگاهانه فرقی نمی‌کند. من اینجا مثالی می‌زنم. خود من زمانی با یك خانواده آنچنانی ازدواجی داشته‌ام. وقتی به مجلسی دعوتم می‌کردند و من می‌دیدم که آنها روی مبل نشسته‌اند من می‌رفتم چهارزانو روی زمین می‌نشستم و حرف می‌زدم. آن وقت از آن طرف شکلك‌های مختلفی را که در قبال این عمل من می‌شد باید شاهد می‌بودم. درست مثل اینکه در نمایش می‌گوید «عنعنات ما لکه‌دار شد و من عملاً این کار را می‌کردم. چرا که برای من عنعنات چهارزانو نشستن یا روی مبل نشستن نبود. روی مبل نشستن و یا چهارزانو نشستن در منش این تیپ آدمها خیلی مهمّ است. عیب اینجاست. اما به نظر من، عیب به جای دیگر برمی‌گردد. به مغز، آنها باید بروند آنجا را درست کنند. اینجا شما لحظه‌ای را فکر کنید که «دماغ» انتخاب کرد. و خود «رادی» این را به صراحت می‌گوید. در اجرا قبل از آغاز در تاریکی مطلق صدای «دماغ» است که می‌پرسد: «آقا ببخشید، اینجا تاریك است و من راهم را گم کرده‌ام می‌شود نگاهی به این آدرس بکنید و مرا راهنمایی کنید؟» یعنی در واقع او به اینجا رسیده است دیگر، به عبارتی دیگر آن اتفاق افتاده است. اینجا دماغ راه را گم کرده است دیگر. آدمهای دور و برش هم، یکی از یکی بدترند. فقط «ماهسیما» یك مقدار بینابین قرار گرفته است. آن هم به دلیلی که من اسمش را می‌گذارم: «شکارچی‌ای که خودش شکار شده است»، «ماهسیما» رفت که یك پروفسور، یك دانشمند را انتخاب کند. حالا به هردلیلی که خودش داشته است. حالا دیگر یك مقدار تحت تأثیر این آدم قرار گرفته است. «ماهسیما» وسط کار است. نه این طرفی و نه آن طرفی است. برمی‌گردم به اینکه اشتباه «دماغ» فقط برمی‌گردد به لحظه انتخابش. چون این انتخاب را کرده بود این مسائل هم به وجود آمده است. وقتی که در موقعیت قرار می‌گیرد تشخیص می‌دهد که اشتباه کرده است.

قادری: به نظر من اشتباه، اینجا به نویسنده برمی‌گردد. نویسنده سعی می‌کند با این تأکیدی که برکمدی دارد، حرفش را بزند. و من می‌گویم هزل و هجو است. به نظر من به دلیل سرگردانی که نویسنده، بین انتخاب یك شیوه مشخص دارد، همه این مشکلات به وجود آمده است. «هزل» و «هجو» یك جانبه است، همه چیز را خراب می‌کند. از بین می‌برد. یك فریاد خشم‌آلود است. نمایشنامه دقیقاً همین است. یعنی، «رادی» فریادی دارد برعلیه یك تفکر پوك که الآن در این مقطع زمانی اساساً وجود ندارد. من معتقدم این نمایشنامه «تئاتر هویت» امروز نیست، و «هجو» است. به دلیل زبان نمایشنامه، زبان هتاك و دریده و وقیح است. که دقیقاً در هجو هم همین‌گونه است. در این موردها ما در ادبیات مثلاً «عارف‌نامه» ایرج میرزا را داریم، آثار «عبید زاکانی» را داریم. در نمایشنامه‌های دنیا هم نمونه بارزش «بازرس گوگول» است که دقیقاً هجو است. یعنی هجو می‌کند یك تفکر را، یك عشق را و یك طبقه را دست می‌اندازد. آقای «رادی» هم همین کار را می‌خواهد بکند. اما اشتباهاً به جنگ یك مترسك مرده می‌رود. اشرافیت در حال حاضر در این مقطع مکانی مرده است، جایی ندارد، وجود ندارد. یعنی، نمایشنامه، پاسخ امروز جامعه و زمان ما نیست. دیگر اینکه نمایشنامه بین «هزل» و «هجو» و «مضحکه» سرگردان است. نمایشنامه را می‌گویم نه نمایش را. نمایشنامه بین این سه شیوه نمایش سرگردان است. نمونه عرض کنم. «طرح عاشقانه» در هزل و هجو هست. که نمونه بارزش را در «خسیس مولیر» می‌بینم. در «بانوی زیبای من»، «برنارد شاو»

می‌بینیم. یا مثلاً در فیلم «سیرک» و «ژنرال» شاهدیم و یا نمونه‌های بارز هجو را در «آدم، آدم است» در «دیکتاتور بزرگ» در «معجزه در میلان» در «مزرعه حیوانات» در «آخرین میلیاردر» شاهدیم.

«رادی» اینها را دقیقاً مدنظر دارد. و در این نمایشنامه تمام این خصوصیتهایی را که ما در انواع شیوه‌های کمدی می‌شناسیم و پذیرفته شده و جهانی هستند، مدنظر قرار داده، اما به دلیل آشفتگی و درهم آمیختگی ناهمگون آنها. و انتخاب نکردن یك شیوه مستقیم و مستقل کار، به جایی می‌رسد که شیوه مشخصی ندارد. مبنایی برای سنجش وجود ندارد. حتی کلیت کار از نظر فنی پاسخگوی خود نیست. آشفته است و مخاطب را سرگردان می‌کند.

مرزبان: اولاً اینکه شما فرمودید: زبانش هتاك است. حداقل شما این حرف را نزنید. من از شما نمی‌پذیرم. راستش امروز این حرف مد شده که هرکسی تا کاری می‌کند، باید کنارش الگویی بدهد و عده‌ای به دنبال دلیل می‌گردند. نه حتماً لازم نیست یك درام به دلیل خاصی در این زمان خاص، روی صحنه آمده باشد. و حتماً نباید در این زمان خاص مصرف داشته باشد. و ضمناً شاید به علت حساسیت خاص من نسبت به آقای رادی باشد که این حرف را می‌زنم. شاید آقای رادی نمایشنامه‌اش منحصر به سرزمین ما نشود. این اثری است که نوشته شده و خواهد ماند تا سالیان سال. ما نمی‌توانیم بگوییم، پانصد سال دیگر مصرف ندارد. این را محدود نکنید. مانند خیلی از دوستان، من شاهد بودم نه تنها روی این پی‌یس، بلکه روی پی‌یس‌های مختلف از نویسندگان متعدد که کار شده، فوراً می‌آیند و می‌بندند که فلان و مثلاً برایش تاریخ مصرف، مشخص می‌کنند. نه، یك درام برای یك زمان خاص یا سرزمین خاص نیست. می‌تواند همه زمانی و همه مکانی باشد.

قادری: اولین خصیصه یك درام این است که لااقل به مقطع زمانی و مکانی خودش جواب بدهد. نمونه‌هایی که من عرض کردم مثلاً «خسیس» یا «بانوی زیبای من» یا «دیکتاتور بزرگ» هرکدام از اینها به نحوی در زمان خود پاسخگو بودند. بله، اینها تاریخ مصرف ندارند، چون معضل بشری را مدنظر داشته‌اند. و اولین خصیصه یك اثر «مانا» و «همه زمانی و مکانی»، این است که تاریخ مصرف نداشته باشد. اما آیا برای «همه زمانی» بودن باید بتواند اول به زمان خود پاسخ بدهد یا نه؟ آیا این اثر به زمان ما جواب می‌دهد؟ مثلاً «خسیس» آیا در آن مقطع زمان و مکان به آن جامعه پاسخ می‌داده است یا خیر؟ و آیا مثلاً «مولیر» در آن زمان «خسیس» را نوشته که به امروز ما، جواب بدهد؟ به نظر من اولین خصیصه یك اثر «مانا» این است که به مقطع زمان و مکان خود پاسخ بدهد تا آنگاه بتواند در تاریخ ماندگار شود.

مرزبان: ممکن است مسئله این نمایش در جامعه ما نباشد. من نمی‌گویم هست یا نیست. اما ممکن است در یك سرزمین دیگر باشد. من به این دلیل حساسیت دارم که می‌گویم فضا را نبندیم. مثلاً در جامعه آمریکا اشرافیت و بورژوازی مسئله روز آنهاست به همین دلیل است که من می‌گویم ممکن است در جای دیگر، در سرزمینی دیگر همه چیزشان، معضلشان اشرافیت باشد. ما نباید ببندیم. اما در مورد زبان، شما می‌گویید زبان هتاك است یا نمایشنامه کمدی نیست، هزل است شما هراسمی می‌خواهید رویش بگذارید. ولی من می‌گویم این‌طور نیست. من فقط می‌گویم شما با من نوعی رابطه برقرار کنید. حالا هراسمی که می‌خواهید روی آن می‌توانید بگذارید. ما که در رابطه با سبکها و شیوه‌ها با هم بحث نداریم. از اول تاریخ که مثلاً «رئالیزم» نبوده. بعدها عده‌ای آمده‌اند و این اسم را روی عده‌ای از کارها گذاشته‌اند. این کار هم بعداً اسم شیوه خود را پیدا می‌کند. این اثر، نوشته شده و بعدها هم اثر خود را می‌گذارد. منحصر به یك دید هم نمی‌شود. شما می‌گویید کمدی نیست من کارگردان می‌گویم این یك «کمدی تراژدی» است. «رادی» شاید نظرش این نباشد ولی من می‌گویم نظرم این است و ماندگار هم هست.

قادری: علت اینکه من روی سبك تأکید می‌کنم، این نیست که اثر باید چه باشد. باید شیوهٔ آن مشخص باشد. ای بسا که ساختار اثری در هیچ کدام از شیوه‌ها نگنجد. اما کلیت ساختار، باید پاسخگوی اثر باشد. یعنی، باید اثر بتواند به مخاطب جواب بدهد. در اینجا لازم است یادآوری

● توجه داشته باشید یکی از مشکلاتمان در بازی اولیه‌ای که داشتیم، «سرو ناز» بود. البته این را بگوییم به دلیل شرایط زمان بود که من گفتم: نه این نباشد. شاید اگر شرایط اجتماعی، طور دیگری می‌بود و اجازه می‌داد و من می‌توانستم، امکان داشت به همان صورت هم باشد. فراموش نکنید «سرو ناز» یك زن آنچنانی است. شما در لباسش هم می‌بینید. یك زنی است که به قول خودش، خیلی راحت بگوییم؛ زن قانون اساسی است.

کنم تا اینجا مشخصاً من راجع به نمایشنامه صحبت می‌کنم. چون بسیاری از نارساییهای «نمایش» به «نمایشنامه» برمی‌گردد. از آنجا که ساختار نمایشنامه منسجم نیست، نمی‌تواند پاسخگو باشد و حتی در القای مفاهیم مدنظر شما هم، موفق نیست.

مرزبان: این را بگویم که به نظر من متن به خیلی از جوابها پاسخ می‌دهد.

قادری: به مسئله کلی‌تری برگردیم. نویسنده این نمایشنامه، معتقد به «تئاتر هویت» است. او می‌گوید: «تئاتر هویت، یك تئاتر زنده است با آدمهای زنده روزگار، این تئاتر، حافظه تاریخی دارد و سفارش اجتماعی می‌گیرد.» با این تعریف، حتماً باید بتواند به مقطع زمان و مکان خود هم پاسخ بدهد. گیریم که مسئله آمریکا یا سوئد یا سوئیس، بورژوازی باشد. مسئله ما چیست؟ اساساً ما حتی در زمان طاغوت مگر به مرز «بورژوازی» رسیده بودیم؟ ما تعداد معدودی خرده بورژوا داشتیم. اگر نویسنده‌ای که در «تئاتر هویت» قلم می‌زند در زمان و مکان خودش مخاطب نداشته باشد، چگونه در یك زمان و مکان دیگر آن را خواهد یافت؟ آیا این نمایشنامه اساساً تئاتر هویت است؟ آیا معضل زمان مرا مطرح می‌کند که در تاریخ بماند؟ چه مشکلی از «اکنون» مراجواب می‌دهد یاطرح می‌کند. من بیننده امروزی چه مفهومی را باید بگیرم؟ به من ـ به من زنده حی حاضر ـ چه پاسخی می‌دهد؟ اساساً آیا این کار برای من ایرانیِ امروز نوشته شده است؟

مرزبان: من معتقد نیستم که به مشکل امروز ما جواب نمی‌دهد. من خودم این آدمها را تجربه کرده‌ام. من می‌گویم این مسائل هنوز وجود دارد، بوده و هست و من آن را با گوشت و پوستم تجربه کرده‌ام. یکی از دلایلی که من این متن را انتخاب کردم، همین مسئله «اشرافیت» بود که می‌خواستم آن را به مضحکه بگیرم. و نمایشنامه هم به آن پاسخ می‌دهد.

قادری: مسئله دیگر، زبان نمایشنامه است، زبان نمایشنامه، بسیار «هتاك و وقیح» است. مشخصاً می‌گویم «هتاك» است، مثل «عارف‌نامه» ایرج میرزاست. مثل زبان هجو «عبید زاکانی» است که حتی امروز، در دنیا هم برای ترجمه آثار هجو «عبید» مسئله دارند. دنیایی را عرض می‌کنم که ادبیات «پورنو» در آنجا بیداد می‌کند. اما آقای «رادی» با دست و دل‌بازی کامل از این زبان استفاده می‌کند. اولین مسئله من این است که این زبان خاص، چه مشکلی را حل می‌کند؟ دوم اینکه زبان یکدست نیست و اساساً زبان نمایشنامه «کلام دراماتیك» نیست. زبان، مشخصاً به دوره اواخر قاجار برمی‌گردد. و ناگهان می‌شکند و امروزی می‌شود. و حتی این زبان در بین دیالوگ هم شکسته شده و امروزی می‌شود. آقای رادی به عنوان استاد بنده، بهتر می‌داند که خصوصیات زبان دراماتیك چیست؟ یکی از خصوصیات این است که باید موجز باشد. یعنی، حداقل کلام، حداکثر اطلاع. امروزه دیگر این ایراد به آقای رادی کلیشه شده است که حراف است و زیاده‌گویی می‌کند. مثلاً در این اثر خاص که آن را بازنویسی هم کرده‌اند، بیش از حد زیاده‌گویی می‌کند. آدمها زیاد حرف می‌زنند، زبان، علاوه براینکه زیاده‌گوست، هتاك است، یکدست نیست. با توجه به اینکه نمایش، «خواندنی» نیست نمایش، در جمع «عمل» می‌شود و شکل می‌گیرد و ما در جمع، شاهد آن هستیم. آیا اساساً یك نویسنده مجاز است که از این زبان، بهره بگیرد؟ شاید در اینجا حقیر را به اخلاق‌گرایی متهم کنند شما و آقای رادی بهتر از من می‌دانید که «خنده» در جمع، شکل می‌گیرد. به زعم حقیر رادی از خصلت این زبان، بهره می‌گیرد تا مثلاً به کمدی برسد و ما در سالن هم شاهدیم که زمانی خنده مخاطب اوج می‌گیرد که این هتاکی به وقاحت می‌رسد. اساساً خصیصه کمدی مدنظر شما در همین زبان خاص آن است.

مرزبان: شما وقتی از زبان صحبت می‌کنید، برگردید به این مسئله که آدمهای این نمایش، چه کسانی هستند؟ زبان این آدمها، چگونه است؟ آدمهای این نمایش، در

زندگی از زبانی بسیار صریحتر استفاده می‌کنند. ببینید حرفهای عادی این آدمها «پدرسوخته» است. و افتخار زیردستها این است که مثلاً روزی عالی‌جناب به من گفت «پدرسوخته»، این قشر به این مفتخر هستند.

بنابراین به نظر من «رادی» درست عمل کرده است. حتی اگر به من باشد، من می‌گویم زبان باید بدتر از این باشد، شاید هنوز کم دارند. شاید آقای رادی، شرایط زمان را در نظر داشته‌اند. و خود من هم با اجازه ایشان مقداری را به خاطر شرایط زمان حذف کردم و اما در مورد شکست یا دو زبانی بودن اتفاقاً این یکی از نقاط قوت کار است. به نظر من «رادی» این‌قدر دقیق می‌نویسد که حتی نمی‌شود یك جمله را حذف کرد. من حتی نتوانستم یك کلمه را جابه‌جا کنم. چون دیدم که فرو می‌ریزد. «رادی» عمداً این زبان را می‌شکند. مثلاً ناگهان من «قنبل خان» می‌شوم «هادی مرزبان». و من شکست را بیشتر هم کرده‌ام و شما ناگهان می‌بینید که «دماغ» می‌شود. «حمید جبلی» یا «دکتر موش» می‌شود «مجید مظفری». یعنی، ناگهان می‌شود زمان خودمان و این کار به عمد بوده است. مثلاً نوعی «فاصله‌گذاری» است. یعنی، در لحظه، زبان می‌شکند. در لحظه «ما» می‌شویم و در لحظه به «پی‌یس» برمی‌گردیم. و این شکست، کاریّ است که در نمایش به وجود می‌آوریم.

قادری: اما در رابطه با هتاك بودن توضیح ندادید. به نظر حقیر در «بازرس» گوگول که دقیقاً همین مسئله مورد اشاره شما را مدنظر دارد، ما هرگز شاهد یك زبان وقیح نیستیم. کلمات در آنجا حرمت خود را حفظ می‌کنند. در حقیقت، نویسنده حریم مخاطب را حفظ می‌کند. به نظر شما آیا این زبان ضروری است؟

مرزبان: به نظر من، لازمه این کار همین زبان است. اما در حدی نبوده است که حرمت مخاطب شکسته شود. ما دقیقاً این مرز را حفظ کرده‌ایم. اما لازمه این‌جور کمدی با این قشر مورد نظر، این نوع زبان است. ما با شخصیتهایی که در کار داریم جز از این زبان، نمی‌توانستیم استفاده کنیم. به نظر من اصلاً زبان هتاك نیست. زبان خود همین آدمهاست که با توجه به شرایط زمان تلطیف شده است.

قادری: در نمایش شما همین زبان هتاك است که از تماشاگر خنده می‌گیرد. ما در سراسر کار شاهد یك لحظه «خنده تفکر» نیستیم. خنده تماشاگر به خاطر لودگی و وقاحت زبان است. چرا؟

مرزبان: اتفاقاً خنده تماشاگر به خاطر «کمدی» موقعیتی است که به وجود می‌آید. تماشاگر به خاطر شرایط به وجودآمده در کمدی، می‌خندد نه به خاطر کلمه. اما چون این کلمه در همان شرایط به وجود آمده گفته می‌شود، شما فکر می‌کنید که خنده تماشاگر به خاطر آن کلمه خاص است و در این لحظه شما شرایط به وجودآمده را فراموش می‌کنید. اما در کل این دو ساعت و نیم، آیا تماشاگر به خاطر آن کلمات خاص می‌خندد نه به‌خاطر وضعیت کل کار است.

قادری: مسئله دیگری که در کار مشهود است، بهره‌گیری از نمادهای خاصی است که آقای «رادی» از آنها استفاده کرده است. مثلاً از عدد هفت. البته بدون آنکه به تقدس و حرمت این عدد نزد اقوام و ملل گوناگون، توجه داشته باشد. شما می‌دانید که عدد هفت برای خیلی‌ها مقدس است. در نمایش با این عدد خیلی بازی می‌شود و دائماً تکرار می‌گردد. نمادها در کار کلیشه‌ای و رو هستند. مثل شنل به نشانه اشرافیت یا آفتابه و... و یا بازی با، جمله! «من فکر می‌کنم، پس هستم» که به مضحکه گرفته می‌شود. بدون آنکه به این بیندیشیم که آیا این آدم، پشتوانه استفاده از این کلمه را دارد یا نه؟ در این رابطه چه توضیحی دارید؟

مرزبان: نه این‌طور نیست. کس دیگری با جمله بازی می‌کند. آن‌که برمی‌گردد و می‌گوید: نه تو فقط هستی، همین و نه بیشتر. «دماغ» است که می‌گوید: «فکر می‌کنم، پس هستم» اما چون حرفش را نمی‌فهمند، به اومی‌گویند تو فقط هستی و به نظر من این کلمه درست هم انتخاب شده است ولی مخاطب او اصلاً نمی‌فهمد که او چه می‌گوید، او اصلاً پرت است.

قادری: با شناختی که ما از «دماغ» داریم، به نظر شما آیا او می‌تواند این حرف را بزند؟ آیا او این پشتوانه را دارد که از این کلمه استفاده کند؟ کسی که این حرف را گفته یك عمر تجربه و معرفت پشتوانه دارد، دماغ چه چیزی دارد که این را می‌گوید؟

مرزبان: بله می‌تواند. دماغ کسی است که قبلاً «بطلمیوس» و «ارسطو» خوانده است. او قبلاً پروفسور بوده است. اهل مطالعه و تحقیق بوده است. او در جایی این کلمه را می‌گوید که دقیقاً خودش است، همان آدمی که اهل مطالعه و تحقیق بوده است. او با این جمله در حقیقت از خود دفاع می‌کند و می‌گوید: «من فکر می‌کنم، پس هستم» چون آنها معتقدند که او اصلاً ارزش ندارد، وجود ندارد و او می‌خواهد از خودش دفاع کند و بگوید که کی هستم. و در رابطه با «عددهفت» هم عرض کنم که هیچ قصد خاصی در کار نبوده است. یك روز دانشجویی به من گفت علت اینکه تعداد بازیگران هم هفت نفر است، عمدی بوده! و من گفتم راستش به اینجا دیگر فکر نکرده بودم.

قادری: آیا قصد شما از «دماغ» اشاره‌ای به مغز و این حرفهاست؟

مرزبان: نه نه. آن «دِماغ» است. ولی در اینجا اصلاً ما چنین منظوری نداشته‌ایم. «دماغ» همان یك اسم است و نه چیزی دیگر.

قادری: من به خاطر نوع به‌کارگیری اسمها و نمادها و... فکر کردم شاید با این کلمه هم به‌نوعی بازی شده است. یا قصدی دارید. خصوصاً که «دماغ» شما روشنفکر است و با مغز سر و کار دارد.

مرزبان: نه ما در نمایشَ به این مفاهیم کاری نداشته‌ایم. و فکر هم نمی‌کنم که آقای رادی هم چنین منظوری داشته باشند.

قادری: و اما با اجازه شما کمی هم به اجرا بپردازیم. اولین مشکلی که من تماشاگر با آن روبرو می‌شوم، نرسیدن صدای بازیگر به ردیف دوم و سوم سالن است. سالن تئاتر شهر، یك سالن تئاتری نیست، در این مورد حرفی ندارم و نقاط کوری هم دارد. در آن هم هیچ بحثی ندارم. اما چرا باید صدای بازیگر باسابقه‌ای مثل، «خانم کابلی» بُعد و پرسپکتیو نداشته باشد و به گوش تماشاچی نرسد؟

مرزبان: ببینید ما تو این پی‌یس دچار خیلی مسائل شدیم که فکر می‌کنم خود شما یك مقداری در جریان باشید. ما ابتدا قرار بود که روی سن سالن اصلی، اجرا کنیم. بنابه دلایلی نشد. چهارسو را انتخاب

کردیم. ما دکور را براساس چهارسو دادیم ساختند که دیده‌اید. بعد آمدیم به سالن اصلی- تمام کارهای ما، تمام تمرینهای ما در آن روزهای آخر و در لحظاتی که به قول معروف، کارگردان براساس سالن عمل می‌کند، ما هم رفتیم به چهارسو برای یك ماه، بیست روز کار کردیم و روی بیان بچه‌ها هم برای همان سالن، کار کردیم. من به این دلیل به دکور اشاره کردم که مربوط به هم می‌شود. در اینجا ما با دو مسئله‌روبه‌روییم. یك: ما براساس سالن چهارسو، کار کرده بودیم و دومین دلیل هم ظرافت صدای زن نسبت به مرد است. ضمناً اتفاقاً میزانسن خانم کابلی در جاهایی قرار می‌گرفت که ما با نقاط کور سالن روبرو بودیم و هیچ کاری هم نمی‌شدکرد. بعد دکور را کشیدیم جلو و خواستیم که در آوانسن اجرا کنیم. چون اتفاقاً لازمه پی‌یس، این بود که در دل تماشاچی باشد. و اما دکور و سالن امکان این را نداشت. زمان هم این‌قدر کم بود که از یك ماه، ده روزش رفت. و در مسائل فنی و اجرای دکور هم مشکل وقت، داشتیم. به این دلایل ما ناچار شدیم که دکوری که برای چهارسو طرح‌ریزی شده بود، در سالن اصلی مورد استفاده قرار دهیم. خواهی نخواهی یك عده‌ای اینجا قربانی می‌شدند. متأسفانه محل میزانسنهای خانم کابلی، همان جاها قرار داشت و اگر میزانسنها را به هم می‌ریختیم، کار کلاً درهم می‌ریخت. فقط به همین دلیل بود. ولی خوب این ضعف وجود داشته، قبول دارم.

قادری: یك سؤال خارج از زمینه نقد دارم. چون معتقدم وظیفه یك منتقد، این است که مسائل و مشکلات صحنه را به مخاطب منتقل کند و مسائلی را که مخاطبین دارند، به گروه مجری برساند. سؤال من برمی‌گردد به این مسئله که نمایش یك بار تعطیل شده و در اجرای دوم، سالن و تعدادی از بازیگران عوض می‌شوند. در بیرون، این‌گونه می‌گویند که بازیگرانی که عوض شدند و نیامدند، به این دلیل بوده که مثلاً آقای «سحرخیز» گفته‌اند: به دلیل اینکه جلوی کار گرفته شده و مسئله داشته، من نمی‌آیم. برای مخاطبینتان این اشکال را توضیح دهید که چقدر این قضیه صحت دارد. و چرا بازیگران شما عوض شدند؟ تا بعد به بقیه مسائل نقد بپردازیم.

مرزبان: مطلقاً هم چنین چیزی نیست. همین دیشب آقای «سحرخیز» با من تلفنی صحبت کرد و گفت، من خودم را جنگی رسانده‌ام که بیایم بروم روی صحنه. حسین سحرخیز مسافرت بود. ایشان ناراحتی داشتند و برای معالجه به آلمان رفته بودند. و وقتی که برگشتند، گفتند اگر این کار را می‌خواهی ادامه بدهی، من نقش خودم را می‌خواهم اینها کاملاً شایعه است. دو نفر دیگر از دوستان به علت طولانی شدن مدت تمرینها و نمایش، نتوانستند ادامه بدهند. به هرحال، هرکسی توان خاص خودش را دارد. هرکس مشکلی دارد. شاید صاحب خانه آنها مشکل بیشتری برای آنها ایجاد کرده بود تا من. نمایش تعطیل نشده اصلاً صحت ندارد. من این را خواهش می‌کنم که حتماً ذکر کنید. به دلایلی، خود ما نمایش را ادامه ندادیم. یعنی، یك سری جاهایی را از لحاظ شرعی و شرایط اجتماعی، اشکالاتی داشتیم که ترجیح دادیم حذف کنیم. ما در حذف کردن این مسائل برخورد کردیم که مثلاً برخی از دوستان برای خودشان قراردادهایی داشتند و می‌دانید که اینها هنرپیشه‌های حرفه‌ای هستند و به هرحال در جای دیگری هم اشاره کرده بودم که گوشت کیلو سیصد تومن، این حرفها حالیش نیست! و آنها رفتند. من اصلاً خرده‌ای هم به آنها نمی‌گیرم، گلایه‌ای هم ندارم. من مجبور شدم که یك سری بازیگر جدید بیاورم. من از شما خواهش می‌کنم. مخصوصاً قید کنید که از همه بازیگران خوب گروه، سپاسگزارم. مخصوصاً از این دو بازیگر که به یاری ما آمدند. من قبلاً هم با این عزیزان کار کرده‌ام و اینها از بازیگران خوب تئاتر و سینمای ما هستند. من یادم می‌آید از فرنگ که برگشته بودم با همین آقای مجید مظفری روی یك نمایش کار کردیم. آقای حمید جبلی هم واقعاً بازیگر خوبی هستند. و من با تمام قد در برابر آنها تعظیم می‌کنم و از آنها متشکرم. که اینها دست مرا گرفتند و نگذاشتند که این نمایش بمیرد. ایشان فقط ده دوازده روز تمرین مفید با ما داشتند. و من از زحماتشان کمال تشکر را دارم.

قادری: متأسفانه ما در ایران استیل و شیوه خاصی در بازیگری نداریم که بگوییم این شیوه ویژه بازیگر است. در تمامی فیلمها، نمایشنامه‌ها و سریالهای تلویزیونی تیپ و آدمهای خاصی را می‌بینیم که شیوه خاص خودشان را دارند. و در حقیقت بیشتر خودشان هستند. من اکثر این بازیگران را می‌شناسم، به این دلیل که من کارمند اداره تئاتر هستم و از بد حادثه نقد هم می‌نویسم و به دلیل نوع کارم با این آدمها ارتباط دارم و قطعاً زندگی خارج از صحنه آنها را هم شاهدم. در نمایش شما اینها خودشان هستند، و در حقیقت نقش را بازی نمی‌کنند. بلکه خودشان را بازی می‌کنند. مشخصاً من آدمهایی را نام می‌برم. به جز «آقای کاویانی» و خود شما که از زندگی روزمره جدا شده بودید، یعنی، نقش بازی می‌کردید. دیگر بازیگران، همان کاری را می‌کنند که مثلاً در فیلم فلان یا سریال فلان، کرده بودند. در حالی که قرار است در این نمایشنامه مثلاً «دماغ»، «دماغ» باشد، نه نقشی که در سریال «محلهٔ بهداشت» داشت چرا بازیگران شما خودشان هستند و نقش، را بازی نمی‌کنند؟

مرزبان: اولاً من دلم می‌خواست چون «محلهٔ بهداشت» را مثال زدید ای کاش کارهای بهتر آقای جبلی را هم مثال می‌زدید. آقای جبلی فیلمهای خوبی بازی کرده‌اند و به نظر من یکی از بهترینها هستند. یا آقای مظفری هم همین‌طور من روزی سر تمرین اشاره‌ای کردم و گفتم با این بازیگران چقدر راحت می‌شود کار کرد. بخصوص، جبلی که یك بار چیزی را می‌گفتی دفعه دیگر با بار بیشتر می‌آمد. مشکلی که ما در این کار داشتیم، جبلی کلاً ده روز با ما تمرین کرد. صبح تا شب کار می‌کردیم. همین‌قدر که جبلی توانست دیالوگها را حفظ بکند، برای ما کافی بود. همیشه می‌گفتم اگر فرصت داشتیم و فقط دو ماه با جبلی بودیم، شاید بیشتر از او بهره می‌بردیم. حالا من نمی‌خواهم بگویم موفق بوده‌ام. چون واقعاً این احساس من است. ولی اگر مظفری یا جبلی زمان بیشتری می‌توانستند در کنار ما باشند، مسلماً شاهکار بود که متأسفانه نشد. علت، فقط زمان کم بود. اگر مشکلی وجود دارد به همین مسئله برمی‌گردد.

قادری: مسئله‌ای دیگر که حداقل برای خود من کلیشه شده، چون در همهٔ نقدهایم به این مشکل برخوردم و پیش خیلی از استادان هم رفتم که جواب بدهند، نمی‌دانم

چرا جواب ندادند. من مشکل اساسی را که در تئاتر ایران می‌بینم، تفاوت بین جیغ و فریاد است. همه بازیگران ما وقتی به لحظه فریاد می‌رسند، جیغ می‌زنند. این غلط است. بازیگر باید بتواند فریاد بزند. مشکل دیگر «مونوتن» بودن لحن و صدای بازیگر است. صدای بازیگر از اول تا آخر نباید تخت باشد. هرلحظه نمایش حس خاصی را می‌طلبد. امیدوارم در همین شماره‌ای که این نقد چاپ می‌شود، بتوانم تفاوت بین «جیغ و فریاد» را توضیح بدهم. اما سؤال من در ارتباط با نمایش شما این است. بیان یکی دو تا از بازیگران مشخصاً خانم کابلی و آقای مظفری و آقای جبلی اولاً «مونوتن» است و ثانیاً هرجایی هم که قرار است فریاد بزنند، جیغ می‌زنند. این اشکال به کجا برمی‌گردد؟

مرزبان: در مورد خانم کابلی باید در نظر داشت که ما او را به عنوان وکیل دماغ در صحنه دوم حساب می‌کنیم. عمداً نمی‌گذاریم حرف بزنند. یا دیالوگها طوری است که هروقت می‌خواهد فریاد بزند، جلوی فریادش گرفته می‌شود. امکان دارد از نظر احساسی- چون خانم کابلی از نظر من یك بازیگر خیلی خیلی احساسی است، احساسی بازی می‌کند- حتی، احساسش گاهی اوقات غلبه می‌کند برآن منطق زمان نمایش در همین نمایش، بوده زمانی که مثلاً کار ایشان تمام می‌شده و تماشاچی تشویق هم کرده بوده، ولی ایشان نمی‌توانست خودش را کنترل کند و همواره اشك می‌ریخت. شاید به این دلیل بوده است که ما عمداً نمی‌گذاشتیم حرف بزنند. به محضی که می‌خواهد حرف بزند، ما می‌آییم روی صدایش و صدای او را به اصطلاح خفه می‌کنیم.

در مورد دیگران، باز برمی‌گردم به اینکه اگر مشکلی بوده، البته در وهلهٔ اول، متوجه من به عنوان کارگردان می‌شود که‌خوب، این دلیل نشد که ده روز با این آقایان کار کرده‌اید. این مشکل من است. ده روز را باید طوری تنظیم می‌کردم که اینها می‌توانستند. ولی به نظر من، دوستان کمتر داشتند. این مسئله جیغ کشیدن و فریاد را من هم صد درصد با آن موافقم که فرق است میان «جیغ و فریاد».

قادری: مسئله دیگری که در نمایش، مشکل ایجاد می‌کند، شاید خیلی مته به خشخاش گذاشتن باشد، بازی «سرو ناز» است. نمی‌دانم شاید من خیلی شدید دارم با این نوع بازی مخالفت می‌کنم، اما جواب شما می‌تواند کمك بکند. من معتقدم که بازی «سرو ناز» بسیار «پورنو» است. چرا؟ «سرو ناز» شما چرا این‌قدر از «جنسیت» بهره می‌گیرد و «پورنو» بازی می‌کند؟

مرزبان: البته لطف کنید این اسم را رویش نگذارید، برای اینکه یك خرده کم‌لطفی است. اما توجه داشته باشید ما یکی از مشکلاتمان در بازی اولیه‌ای که داشتیم، «سرو ناز» بود. البته این را بگویم به دلیل شرایط زمان بود که من گفتم نه این نباشد. شاید اگر شرایط اجتماعی طور دیگری بود و اجازه می‌داد و من می‌توانستم، امکان داشت به همان صورت هم باشد. فراموش نکنید «سرو ناز» یك زن آنچنانی است. شما در لباسش هم می‌بینید. یك زنی است که به قول خودش، خیلی راحت بگویم، زن قانون اساسی است. بهترین الگویی که می‌توانم بیاورم، زنی است که به وسمه و سرمه‌اش فقط می‌رسد. ما این‌جور زن را حتی امروز هم نمی‌توانیم حذف کنیم. ولی داشتیم. این زن نمونه‌اش فراوان بوده است در دنیا هم نمونه زیاد دارد. به دلیل اینکه شما این را به این صورت می‌بینید برای اینکه خودش در دیالوگها اشاره می‌کندو...، می‌گوید: «من این و آن هستم و از «فیلادلفیا» و «شمیران» و حومه، کلی دانشنومه دارم». بله، این یك زنی است که در یك خانواده بسیار مرفه آنچنانی دارد زندگی می‌کند و همه کاره هم هست. همهٔ کارها را چه اداری و غیراداری با یك تلفن حل می‌کند. لازمه این‌جور شخصیت، این است. یعنی، این نوع هست که نشان بدهد من کی هستم. حتی ما این را کمش کردیم در نمایش، و شما شخصیت او را با آن گل قرمزی که روی کفشش بود و با آن لباس که داشت و آن گریمی که داشت- که البته در «گریم» هم خیلی رعایت کرده بودیم. می‌توانیم او را بشناسیم.

قادری: متأسفانه معضل تئاتر ایران این است که هیچ وقت کارگردان قبل از اجرا نمی‌داند کدام سالن را به او می‌دهند که بتواند برمبنای آن کارهایش را تنظیم کند. ابتدایی‌ترین چیزها را نداریم. خود من با این مشکل روبرو بوده‌ام. مثلاً اجرایی که داشتم و نوع خاصی از لباس را خواسته بودم یکی از مسئولین خندید و گفت: حتماً باید قرمز جگری باشد؟ تو فکر می‌کنی در«فرانسه» هستی؟ اینها را می‌دانم! و می‌دانم که بیشتر برآمار تکیه داریم تا برکیفیت کار، و دقیقاً این را هم اطلاع دارم که سالن شما عوض می‌شود. یعنی، از چهارسو به سالن اصلی که می‌آئید باید کل میزانسن تغییر بکند. حالا با همه اینها، سؤال من این است که چرا میزانسنها الآن به گونه‌ای شده که عموماً یك سوی صحنه سنگین‌تر از سوی دیگر است و صحنه بالانس نیست. چرا؟

مرزبان: چون خودم به این قضیه حساسیت دارم، بخصوص در این نمایش خاص، خودم خیلی دوست دارم از دید دیگری نگاه کنم. در این نمایش، خطوط بریده خیلی زیاد دیده نمی‌شود. و منحنی در کار دیده می‌شود. نه اینکه بخواهم عمداً این کار را بکنم. خودبخود

● متأسفانه، رسم براین شده که هرکسی که قلمی در دست می‌گیرد، اگر از چشم و ابروی من خوشش نیاید، شروع می‌کند هرچیزی را که فقط خودش درك کرده، می‌نویسد و چون فعلاً هم قلم دست اوست، و به هرحال روزنامه یا نشریه هم دارد هرچیزی را که بخواهد می‌نویسد.

سلیقه‌ای این‌طور شده است. ولی در این کار بخصوص، می‌بینید بیشتر کارها دایره بود و عمداً قرینه‌سازی در این کار زیاد داشتیم. به دلیل همان دو شخصیت «قمپز دیوان» و «قمبل خان». و به همین دلیل، آن طرف صحنه همیشه، آقای «مظفری» را به عنوان «دکتر موش» داشتیم ولی این طرف صحنه خانم «دیانا» را داشتیم. حتی بین اینها هم رعایت این را کردم که، این خودبخود شده بود، اگر در لحظه‌ای کاویانی یك حرکت اضافه دارد. آن بازیگر دیگر خودبخود جای او را پر می‌کند و حتی به خاطر فلان میزی که در فلان جا گذاشته بودیم، خانم کابلی یك مقدار این طرف‌تر باشد. یعنی، من نمی‌دانم مخصوصاً از شما خواهش می‌کنم اگر جایی در نظرتان است، یك نقطه از این نمایش را شما نمی‌توانید به من نشان دهید که ذره‌ای بالانس به هم خورده است. چون عمد داشتیم که همیشه این توازن برقرار شود. حتی در جایی که مثلاً فلان هنرپیشه حرکت می‌کرده است، به محض حرکت، یکی دیگر می‌آمده در جایش. چون تأکید این بوده است. اصلاً من نمی‌توانم این را بپذیرم. یعنی، من از اول نمایش خیلی سعی کردم که اینها را رعایت کنم. خوشحال می‌شوم اگر شما اشاره کنید که مثلاً فلان قسمت نمایش این‌جوری بود. یا مثلاً از دستم دررفته است.

قادری: من وقتی به بالانس صحنه اشاره می‌کنم، به کلیت میزانسن تأکید دارم. متأسفانه یکی از معضلات تئاتر ما میزانسن است که آن را تنها حرکت بازیگر می‌دانند. «میزانسن، یعنی، دکور، بازیگر، نور و همه عوامل نمایش که با هم آن را می‌سازند. شما در یك طرف صحنه میز دارید و طرف دیگر صحنه فقط یك صندلی است. با این وضعیت طبیعتاً توازنی ندارد. و یك سوی صحنه سنگین‌تر می‌شود و...

مرزبان: ...عذر می‌خواهم. بد است که من منم بزنم. این اشاره‌ای که شما کردید و گفتید که معضل تئاتر ما، این‌طوری و تئاتر ما... اتفاقاً من تخصص خودم توی انگلیس همین بوده، من طراحی تئاتر خوانده‌ام، نه طراحی صحنه. طراحی تئاتر خوانده‌ام و دقیقاً هم می‌دانم. اتفاقاً خیلی حساس هستم. البته به آن تحصیلات آکادمیك، کاری ندارم. همیشه گفته‌ام هیچ دانشگاهی، هیچ‌کس را نمی‌تواند هنرمند بکند. تا خودش نداشته باشد. مثل این می‌ماند ما یك نفر را برداریم ببریم دانشگاه تهران و به او بگوییم: «آقا بیا تو برو اینجا.» ممکن است دوره‌ای هم بگذارند، ولی این چیزی نخواهد شد. ما خیلی‌ها را داشتیم که به دانشگاهها رفته‌اند. الآن اصلاً نیستند، فید شده‌اند. این را به این دلیل گفتم که می‌دانم «میزانسن» چیست.

البته من شاگرد همه دوستان هستم و شاگرد شما هم هستم. من این را می‌پذیرم و یاد می‌گیرم. چشم اما در این مورد خاص، من این را می‌دانم. الآن من اشاره کردم به این گفته، به دلیلی که آن طرف یك میز اضافه داشتیم، خانم کابلی که این طرف بود، اصلاً با رعایت وجود آن میز و صندلی دقت بیشتری داشت. در لحظه‌ای داشتیم که خانم کابلی از آن گوشه صحنه می‌آمد طرف دماغ، وسط صحنه روی چهارپایه مکعب مستطیل، به محضی که حرکت کرد، به مقدار حرکتی که خانم کابلی داشت، به همان مقدار من بهانه گذاشته بودم برای دماغ که خودبخود خودش را بکشاند این طرف‌تر، یعنی، حتی در این حد ریز ما تعادل صحنه را داشتیم. چون من روی این قضایا حساسم. خدمتتان با جزئیات توضیح دادم.

قادری: مسئله بعدی، برمی‌گردد به نقش خانم کابلی، نه شخص خانم کابلی، زن قدرتمندی است که توانسته دماغ را دقیقاً تحت اختیار و انقیاد خودش بیاورد. و کاملاً دماغ در اختیار اوست. این زن در پایان نمایش کاملاً فرو می‌ریزد. این زن کیست؟

مرزبان: من عرض کردم، این آدم به گونه‌ای یك شکارچی است که خودش هم شکار شده است. ولی هنوز بینابین قرار گرفته است. یعنی، این آدمی است که گذشته این آدم را دیده است. تنها آدمی است که با او نشست و برخاست داشته و هفت سال با او زندگی کرده است. او شاهد فرو ریختن این آدم بوده، شاهد نابودی تدریجی این آدم بوده، و یك مقدار هم تحت تأثیر او قرار گرفته است. دماغ از بین رفته ولی خود «ماهسیما»، یك مقدار تحت تأثیر او قرار گرفته است و آن ضجه‌هایی که در پایان می‌زند، برای اینکه خود «ماهسیما» هم دارد در این مرگ، اشك می‌ریزد. چون یك مقدار این را باور کرده بود. یك مقدار خودِ خودش را باور کرده است. نه آن چیزی که در ابتدا می‌گوید که به خاطر دکتر فلان، مهندس فلان و پرفسور بودن می‌رود سراغش، بلکه کم‌کم خودش هم شکار این می‌شود. و در پایان ما می‌بینیم که دارد برمرگ او (دماغ) اشك می‌ریزد.

قادری: یك سؤال کلی‌تر دیگر به هرحال هرتئاتری در هرمقطعی به مسئله‌ای پاسخ می‌دهد. «هملت با سالاد فصل» در این مقطع زمانی به چه چیزی جواب می‌دهد؟ شما به عنوان گروه مجری چه چیزی را برای مخاطب داشته‌اید؟

مرزبان: اجازه بدهید من این یکی را حذف کنم چون دارد دیگر، شاید این مسئله برای من فرمول می‌شود. چون حس می‌کنم که خط من در تئاتر، خط بدی نیست. من به نظر خودم خوب می‌نویسم. شاید هم خیلی مغرورم. در این قضیه، البته من شاگرد همه دوستان هستم. من شاگرد همهٔ آقایان و خانمهایی که در این مملکت تئاتر کار

می‌کنند، هستم. ولی خطم آن‌قدر خوب هست که دنبال نامه‌ام راه نیافتم که برای کسی بخوانم. من آن چیزی را در این تئاتر گفته‌ام که تک‌تک تماشاچی‌های من در شبهای متفاوت گرفته‌اند. واقعاً صادقانه می‌گویم، من مدیون این تماشاچی‌ها هستم که آمدند و مرا تشویق کردند، گریه کردند، و رفتند. من فقط چیزی را خواستم بگویم که این تماشاچی‌های من گرفته‌اند، البته متأسفانه، رسم براین شده که هر کسی که قلمی در دست می‌گیرد ـ من این را به عنوان درد دل می‌گویم ـ اگر از چشم و ابروی من خوشش نیاید، شروع می‌کند هرچیزی را که فقط خودش درک کرده، می‌نویسد و چون فعلاً هم قلم به دست، اوست به هرحال چون روزنامه یا نشریه هم در دست اوست. هرچیزی را که بخواهد می‌نویسد. حداقل طوری نیست که به قول شما گفته‌های آن طرف هم عنوان بشود که بابا اگر اینجا، به هرحال در تئاتر یك «فرستنده» است و یك «گیرنده»؛ فرستنده من درست بوده است. دلیلش هم تماشاگران سطوح مختلف است. چون امروز تماشاگر ما یك مقدار فرق کرده است. بهترین تماشاگر را ما امروز داریم. تماشاگری را داریم که با شش نفر ترك موتورش، زن و بچه و خانواده، به قول خودش از «امامزاده حسن» می‌کوبد می‌آید. دو روز، سه روز می‌آید که تئاتر ببیند. این می‌آید که تئاتر ببیند. بعد هم خِر مرا می‌چسبد، پشت صحنه با من بحث می‌کند. این قشنگ است. زن و بچه‌اش هم در پارك نشسته‌اند روی یك نیمکت که گرسنه‌اشان است. می‌گوید، برویم بابا.

تماشاگر امروز ما، فقط تماشاگر کراوات‌زده، ادکلن‌زده فلان جائی نیست. همه تیپ داریم و تماشاگران می‌فهمند به دیدن چه کاری باید بروند و چه کاری را نباید بروند. آن تماشاگران حس می‌کنند. آن دانشجویان که سی‌تاسی تا آمدند و لطف کردند. نمایش را دیدند آنها نیز می‌فهمند. حالا این وسط یك نفر منتقد است. من نمی‌گویم که منتقد بد است و در نقد باید همه‌اش به‌به و چهچه باشد به نظر من منتقد یك کالبدشکاف است. من به عنوان پزشك، جنازه یك آدم، یك مریض را دارم و معالجه‌اش می‌کنم. یك منتقد، یك کالبدشکاف است و باید تشریح کند و برای مردم باز کند و بگوید آقا این، این است، و واقعیت را بگوید. اگر شما از چشم و ابروی من خوشتان آمد یا نیامد، آن بحث جداگانه‌ای است.

اصلاً بنویسد آقا من چون از چشمهای تو خوشم نیامد، این را می‌گویم «اما خیانت به تماشاگر است اگربیاییم یك چیزی را که نگرفتیم، واهی بیاییم و بنویسیم آقا بد است. آقا خوب است. اگر خوب است، بگو چرا خوب است. و اگر بد است، بگو چرا بد است.

اتفاقاً یکی از نقدهایی که کسی برای من خوب نوشته است، من نپسندیدم و به آن اشکال دارم. خوب است فلان است، نه. چرا خوب است؟ این برای خودم مهم است. من در کارهای بعدی به حرمت سازندگی از دو طرف (مجری و منتقد) کلاه سر خودم که نمی‌گذارم، استنتاج می‌کنم و پیدا می‌کنم. تماشاگر من هم همین‌طور. توی اروپا یکی می‌خواهد برود تئاتر ببیند. می‌گوید: نه، بگذار دو سه تا نقد دیگر بخوانیم. چون کم خوانده‌ایم بعد برویم یعنی، آن‌قدر اعتقاد دارد که بدون آگاهی و نگرش نمی‌رود. او به منتقدش اعتماد دارد.

قادری: حالا که بحث به اینجا رسید. بفرمایید نظرتان راجع به نقد تئاتر در ایران چیست؟ یا به عبارتی، اصلاً ما نقد داریم یا نه؟

مرزبان: البته نقد خیلی داریم متأسفانه منتقد، اجازه بدهید بگویم، کم داریم اگر بی‌ادبی نباشد، من می‌گویم ما منتقد، کم داریم. سالیان سال می‌گذرد، یکباره، من یك نقد می‌خوانم. البته این اغراق است که بگویم سالیان ـ یك وقت دو ماه، سه ماه می‌گذرد و من یك نقد می‌خوانم و وقتی می‌بینیم آن‌قدر دقیق اشاره کرده است خوشحال می‌شوم. چه اشکالی دارد، اصلاً نقد، یعنی همین. آخر آن منتقدی که زیبایی‌شناسی را نمی‌داند، استتیك را نمی‌داند، چه جوری به خودش حق می‌دهد، بیاید یك کار را نقد بکند؟ اگر دقیق جلو آمده باشد، اساس «زیبایی‌شناسی» را رعایت کرده است. این است که یك سری اختلاف سلیقه‌ها پیش می‌آید. یعنی، یکی از ارکان «زیبایی‌شناسی»، اختلاف سلیقه‌هایی است که وجود دارد. ایشان گل محمدی را دوست دارد و من میخك را، اختلاف سلیقه به وجود می‌آید و دید هردوی ما محترم است. نه ایشان می‌تواند به من ایراد بگیرد، نه من به ایشان. من ممکن است موسیقی اصیل ایرانی را دوست داشته باشم و ایشان سمفونی شماره پنج بتهوون را، ما نمی‌توانیم بگوییم. اما کسی که منتقد است. بهتر است در وهلهٔ اول اصلاً خودش کارگردان باشد، خودش بازیگر باشد. حالا ممکن است خودش روی صحنه تجربه نکرده باشد، (که اگر کرده باشد، البته خیلی بهتر است.) یعنی، نبض صحنه، را بشناسد و بفهمد. همه اینها را داشته باشد، «زیبایی‌شناسی» و «جامعه‌شناسی» را بلد باشد، جامعه خودش را بشناسد. زمان خودش را بشناسد. همه اینها را بداند، آن وقت بیاید نقد بنویسد. آن وقت، من به عنوان کوچکترین شاگرد دست او را می‌بوسم.

قادری: و این شیوه نقد حضوری را شما چگونه می‌بینید و به نظر شما تا چه اندازه صحیح و اصولی یا غلط است؟

مرزبان: همین گفتگوی ما در صورتی که حالت رسمی و مصاحبه نداشته باشد کما اینکه ما در خیلی از جاهای دیگر با دوستان داشته‌ایم، خیلی سازنده است. یعنی حداقل یك طرفه نیست که شما آنچه دلتان خواست بگویید من هم در این مملکت دارم یك کاری می‌کنم، من هم حق دارم. به قول شما من هم یك سال درگیر این نمایش بوده‌ام. توی برف از صبح می‌رفتم تمرین، توی گرما و همین‌طوری. شما خودتان، خوشبختانه این کاره‌اید و می‌دانید که توی این شرایط یك تئاتر به صحنه بردن، آدم را چه‌کار می‌کند.

قادری: خیلی متشکرم از این‌که دعوت ما را پذیرفتید.

مرزبان: من هم متشکرم. موفق باشید.

والسلام

● تفاوت جیغ و فریاد در نمایش چیست

مخاطبین گرانقدر مجله در برخورد با حقیر در تهران و شهرستانها همیشه این سؤال را مطرح می‌کنند که تفاوت جیغ و فریاد چیست؟، که شما این همه در نقد خود بدان می‌پردازید. دست اندرکاران بخش تئاتر مجله برای پاسخ به این سؤال اساسی تصمیم گرفتند که جواب آن را از اساتید و هنرمندان بزرگوار گرفته و یك مجموعه پاسخ برای خوانندگان فراهم آورند. متأسفانه عزیزان به این سؤال ما پاسخ ندادند و ما نیز صلاح ندیدیم که همچنان منتظر بمانیم تا بزرگان عنایتی کنند!! از این‌رو پیشقدم شده اولین پاسخ را خود مطرح می‌کنیم. باشد که دیگر صاحبنظران، علاقه‌مندان را از پاسخ خود بی‌نصیب نگذارند.

بازیگر در تئاتر بی‌شك یکی از افراد بسیار مهمّ برای ارائه نمایش است. از این‌رو لازمهٔ بازیگری استفاده از دو وجه استعداد است.

۱ـ تشخیص و لمس انسان دیگر.

۲ـ بازتاب دادن آن انسان.

بازیگر برای بازتاب «آن انسان دیگر»، سه عامل مهم در اختیار دارد که به وسیله این سه عامل «انسان دیگری» را بازتاب می‌دهد. این سه عامل مهمّ عبارتند از:

۱ـ میم، ۲ـ حرکت، ۳ـ کلام،

ما در این بحث به دو بخش اولیه کاری نداریم و فقط به بررسی عامل سوم می‌پردازیم.

کلام:

بیان چند مرحله دارد. ۱ـ کیفیت ساختن کلام است. ۲ـ القاء روح یا طبیعت نمایشی به کلام است. دستگاه صوتی انسان خصوصیاتی دارد، که در بعضیها خوب است و در بعضیها باید روی بیان آنها کار شود. در کار صحنه کلمات به خودی خود روح معینی ندارند بلکه بازیگر است که به آنها روح می‌دهد.

کلام به وسیله ارتعاش صوت به وجود می‌آید. یك بازیگر پیش از آنکه به این مرحله برسد باید در گام نخست طریقه نفس گرفتن درست، کنترل و مهار کردن نفس، و بعد استفاده از آن را برای گفتار آموخته باشد. پس می‌بینیم که مسئلهٔ «تنفس» قبل از بیان مطرح است.

● درست گرفتن و درست خارج کردن نفس.

۱ـ چگونه مهار کردن آن.، ۲ـ اینکه نفس باید کجا جمع شود؟، ۳ـ چگونه آهسته مصرف کنیم؟

برای درست گرفتن و خارج کردن نفس ابتدا باید کلیه عضلات قسمتِ، شانه‌ها ـ گردن ـ مچ دست ـ ساعد ـ زبان و فك را نرم کرد. نفس مطلقاً باید از بینی گرفته شده و از طریق دهان خارج گردد.

۱ـ تمرین برای مهار عضلات رویی شکم به عضلات پهلویی و کناری و انتقال مهار از عضلات رویی به عضلات پهلو و کناری. که برای این کار تمرین بسکتبال توصیه می‌شود. بدین صورت که با توپ فرضی ابتدا نفس گرفته و بعد شروع به بازی کنیم. در هنگام بازی یکی از صداهای حروف فارسی را بگوییم در همه حالات باید صدا بدون تزلزل و ارتعاش خارج شود.

۲ـ نفس باید از طریق بینی گرفته شده و در ریه مهار شود. ما در صحنه به ریه بالا احتیاج نداریم و باید نفس را در ریه پایین حبس کنیم. برای این کار باید تلاش کنیم نفس را ـ در خیال ـ تا پنجه پا بفرستیم. با این تمرین می‌توانیم بیاموزیم که نفس را در کجا باید جمع کرد.

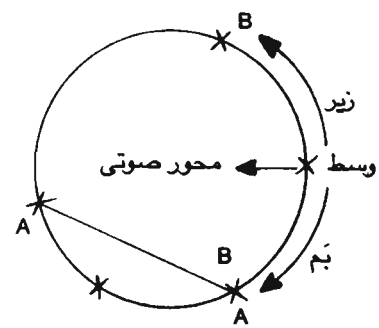
۳ـ در این مرحله باید از نفس مهار شده استفاده کرد. برای اینکه در صحنه دچار کمبود نفس نشویم می‌توانیم با تمریناتی روش بهره‌گیری درست از نفس را بیاموزیم. برای مثال مصرف نفس بر روی صدای «سین» یا تلفظ ۶ بی‌صدای فارسی ـ مصوتها ـ و سه صدای ترکیبی.، کششهای کوتاه و بلند، سیلابهای ترکیبیِ با صدا و بی‌صدا و ترکیبات آنها. تمرین صداهایی با مخرجهای مشترك و ضربهای متغیر ـ «ضرب قوی ـ ضعیف». مخرج مشترك را درست تلفظ کردن. تمرین صداهای مترادف. تأکیدات و در نهایت تمرکز. همه این تمرینات را به دو شکل «کِرْشِنْدو» و «دِکِرشِنْدو» انجام دهید. یك بازیگر خوب علاوه بر همه اینها باید بتواند صدای خودش را ببیند. او در خیال خود می‌بیند که دهان چگونه حرکت می‌کند و با این تمرینات بی‌آنکه شنونده را مجبور کنیم صدای ما را می‌شنود. این بدیهیات که به‌طور فشرده آمد فقط از سر یادآوری بود. حال با این باور که یك بازیگر حتماً این مراحل را پشت سر گذاشته و نیك می‌داند باید ببینیم که تفاوت

جیغ و فریاد در چیست؟ و چگونه می‌توان به فریاد رسید.

در جیغ به حنجره فشار می‌آید و بازیگر به سختی می‌تواند صحبت کند. اما فریاد به کارگیری درست لبها و... است. حرف زدن بلند را که معنایش روشن باشد بانتهای بلند، فریاد گویند. در فریاد شرایط گفتن کلام درهم نمی‌ریزد، گلو احساس فشار نمی‌کند و اساساً احساس نمی‌کند که ما حرف می‌زنیم که اگر چنین شد قطعاً غلط است. باید ملکه ذهن شود. درست مثل اینکه ما نمی‌دانیم کی و چگونه نفس می‌کشیم. در فریاد نیز باید به همین مرز برسیم. فریاد از جلوی دهان ادا می‌شود، نه از حنجره. و اصلاً به حنجره فشار نمی‌آید. در فریاد زدن ما از همان تکنیک و شیوه‌ای استفاده می‌کنیم که در کلام عادی از آن بهره می‌گیریم.

چگونه تمرین کنیم که فریاد زدن به حنجره فشار نیاورد؟

قطعاً می‌دانید که نژادهای مختلف هرکدام از چهار رنگ سرخ- سفید- سیاه- زرد تشکیل شده‌اند. اینها همچنان که از نظر شکل ظاهری با هم تفاوت دارند از نظر فرم بیان هم با هم فرق دارند، اصولاً ارگان داخلی آنها برای درک بهتر این مفهوم یك دایره را درنظر بگیرید:



از A تا B برد یك صدا است. یعنی این صدا از A پایین‌تر نمی‌تواند برود. A بم‌ترین نت بیان اوست. و از B بالاتر نمی‌تواند برود. و B بالاترین نت اوست.

AB کمان یا وتر صداست. اگر این کمان مثلاً برای نژاد سیاه باشد صدای بم زرد از B سیاه شروع می‌شود. زرد صدای بم A سیاه را ندارد. زردها از جایی که سیاه تمام کرده شروع می‌کنند. و حالا AB دوم کمان گنجایش صدای زرد است. آدمها در حالت عادی نقطه وسط محور صوتی را می‌گیرند و این صدای نرمال است و به طور غریزی ما از وسط شروع می‌کنیم. این نقطهٔ وسط را محور صوتی گویند. صدا هرچه به طرف A بیاید بم و هرچه به طرف B برود زیرتر است. در فریاد ما همیشه روی B هستیم. روشنترین نت را ادا کردن فریاد است. و با جیغ تفاوت دارد.

حال هرچه ما این محدوده صدا را از هر دو طرف گسترش دهیم امکان بهره‌گیری بیشتر از آن را روی صحنه داریم. یك بازیگر روی صحنه باید بتواند از تمام امکانات صدایی خود استفاده کند. یعنی باید از امکان روزمره بیشتر استفاده کرد. بازیگر در صحنه، شرایط مختلفی دارد. پرسناژ ارتباط و برخوردهای مختلفی دارد و باید بتواند از صدای خود به نحو مطلوب از پچ‌پچ گرفته تا فریاد استفاده کند و در همه حالات باید صدایش به گوش مخاطب برسد.

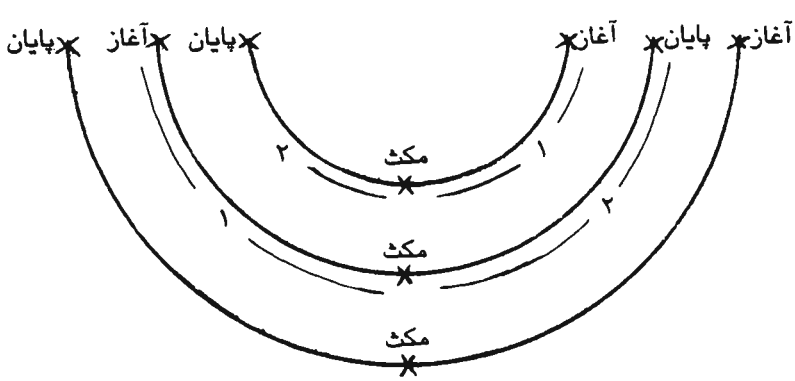
پس یك بازیگر باید این امکانات را پرورش دهد. برای رهایی از گرفتگی گلو و فشار حنجره و جیغ زدن و رسیدن به فریاد می‌توان از تمرین تکنیك فریاد استفاده کرد.

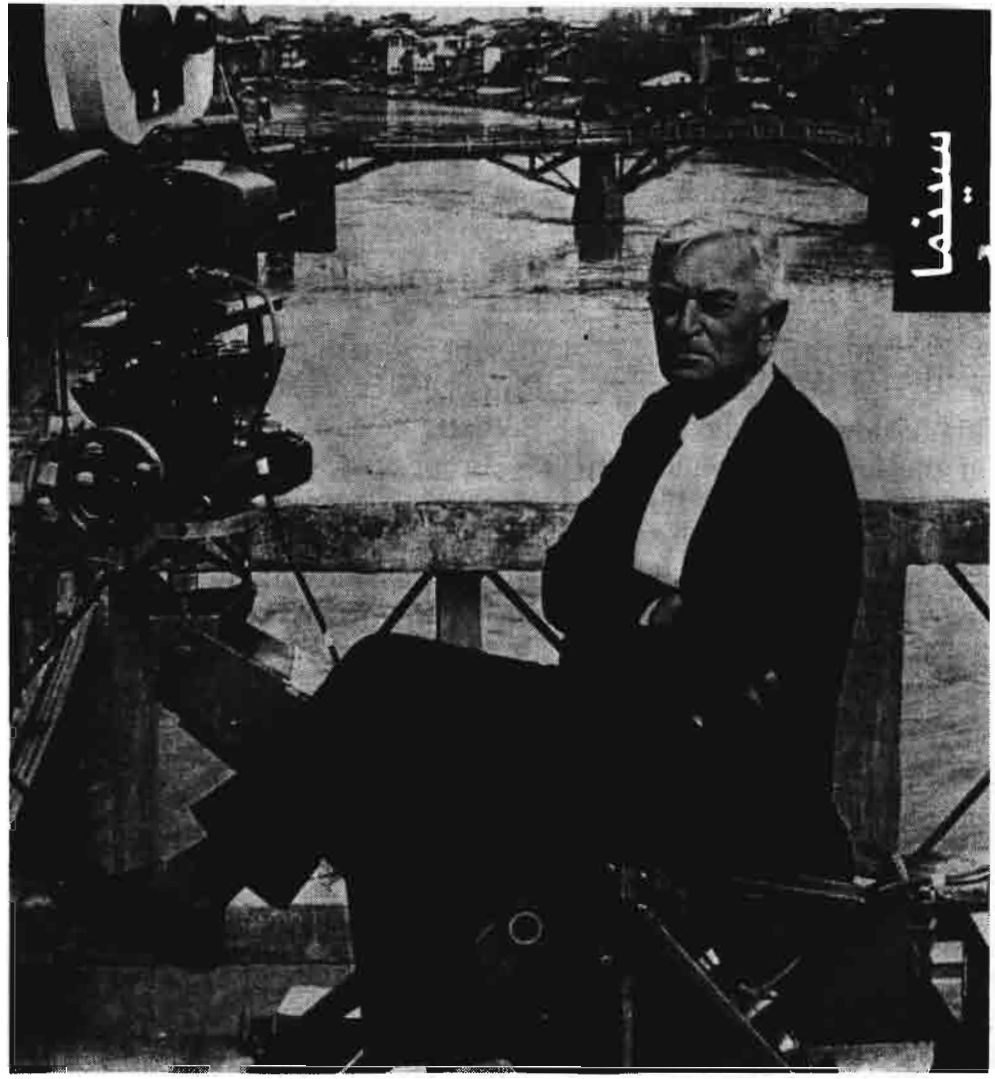
یك کاسه بزرگ مسی و یك گلوله را درنظر بگیرید. اگر گلوله را از یك سوی کاسه رها کنیم با سرعت پایین می‌آید، یك لحظه کوتاه مکث دارد و آنگاه آرام بالا می‌رود و دوباره از آنجا به سرعت پایین آمده، مکث کوتاه و آرام بالا می‌رود. حالا هر لحظه این کاسه را بزرگتر کنید قطعاً نیم‌دایره‌ای که گلوله طی می‌کند بزرگتر خواهد شد. حال همان وتر صدا را به یاد آورید. برای آغاز تمرین محور صوت را می‌گیریم و به طرف B می‌رویم. یکی از مصوتها را انتخاب کنید. نفس گرفته، مهار کنید آنگاه نفس را بر روی این مصوت و سیر توضیحی بالا مصرف کنید. به یاد داشته باشید که هرلحظه کاسه بزرگتر می‌شود.

مثلاً صدای «آ» را گرفته همراه گلوله آغاز می‌کنیم. در سیر آمدن به پایین سرعت زیاد است. یك لحظه مکث و بعد آرام بالا می‌رویم و حالا در بازگشت بعدی عکس مرحله اول و با فرض کاسه بزرگتر ادامه می‌دهیم. تا جایی که نفس داریم و فشاری احساس نمی‌کنیم کاسه را بزرگ می‌کنیم آنگاه روی روشنترین نت فریاد، سیلاب گذاشته و کلمه را پرتاب می‌کنیم. چون صدای ما «آ» بود، مثلاً می‌گوییم آفتاب. به یاد داشته باشید که بعد از این مرحله هنوز باید مقداری نفس مهار شده داشته باشیم.

هرچه محدوده صدا را افزایش دهیم امکان رسیدن به فریاد را بیشتر خواهیم داشت. با این تکنیك می‌توان بدون فشار فریاد زد و حنجره ناراحت نشود. یادآوری این نکته هم ضروری است که نجوا برخلاف بقیه در حنجره ساخته می‌شود. تمرین بالا باید حداقل به چهار رفت و برگشت بینجامد و کمتر نباشد. با این تمرین ساده می‌توان به فریاد رسید و دیگر روی صحنه جیغ نزد و رگهای گردن را متورم نکرد. جیغ علاوه بر آنکه به حنجره بازیگر فشار می‌آورد، گوش مخاطب را نیز می‌آزارد. علت اساسی اینکه حقیر در نقدها بر این مورد خاص پای می‌فشارم هم به دلیل آزار مخاطب و هم فشار بر حنجره بازیگر است. امید که بازیگران ما این نقیصه را در خود برطرف کنند.

●





● دربزرگداشت دیویدلین

■ ترجمهٔ رحیم قاسمیان

دیوید لین کارگردان بزرگ انگلیسی، در سن ۸۳ سالگی در پی یك بیمـاری مزمن درگذشت. وی به سال ۱۹۰۸ در جنوب لندن متـولد شد. ابتـدا در رشتـهٔ حسـابداری تحصیل کرد؛ سپس در سن ۱۹ سالگی به عالم سینمـا روی آورد و به استودیو لایم گراف لندن پیوست. پس از چند سال کار با عنوان دستیار کارگردان، در دههٔ چهل اولین کارهای خود را ساخت.

آخرین فیلم او «نوسترامو»، از داستانی نوشتـهٔ جوزف کنراد اقتباس شده و روایت ماجراهای یك ایتالیایی بنام نوسترامو، دریکی از کشورهای آمریکای لاتین در پایان سدهٔ گذشتهٔ میلادی است که با درگذشت دیوید لین ناتمام باقی ماند.

سرژ سیلبـرمن تهیـه‌کننـدهٔ فیلم گفت فیلمبـرداری این فیلم که هزینه‌اش بالغ بر ۴۴ میـلیـون دلار برآورد شده، در پی درگذشت دیوید لین متوقف شـد. وی گفت پس از آنکه دیوید لین در ژانویهٔ گذشته بیمار شد، راههای دیگر برای ادامهٔ کار بررسی شد، امـا متـأسفـانـه هیچ راهی جز کنار گذاشتن پروژه باقی نماند.

***

دیویدلین کار سینمایی خود را با نوئـل کوارد آغاز کرد و از همان آغاز نشان داد که تبحر خاصی در ساختن آثار اقتباسی، به ویژه براساس رمانهای چارلز دیکنز، دارد. در حقیقت **آرزوهـای بزرگ** و **الیور تویست** ساختـهٔ دیـوید لین را باید در زمرهٔ بهترین برداشتهای سینمایی از آثار دیکنز قرار داد. لین در بازی گرفتن از بازیگران هم مهارت زیادی از خود نشان داده است و بازیهای سسیلیا جانسن و ترمو رهوارد در **دیداری کوتاه**، رالف ریچاردسن در **شکستن حصار سکـوت**، جان میلز و برنـداد و بانـزی در **انتخـاب هابسن** و کاتـرین هپـبـورن در **تابستان** به یادماندنی‌اند. دیوید لین برای ساختن سه اثر عظیم حماسی وقت زیادی صرف کرد، ولی ماحصل آن شهرتی جهانی و جوایز متعددی بود که به دست آورد. این سه فیلم پرخـرج و باشکوه عبارتند از: **پل رودخانهٔ کوای**، **لارنس عربستان** و **دکتر ژیواگو**. بسیاری از منتقدان دیوید لین را به خاطر نظم و انـضبـاط حرفـه‌ای در کار فیلمسازی می‌ستایند و به آن اهمیت زیادی

می‌دهند، آن هم در عصری که در غالب اوقات حدیث نفس جای خود را به تن آسانی داده است.*

■ قبلاً از این موضوع شکوه کرده بودید که به خاطر تغییر ابعاد فیلم، و ثابت ماندن ابعاد پردهٔ سینماها، فیلمها به نحو مطلوبی به نمایش درنمی‌آیند. ظاهراً این صاحبان سینماها هستند که شکل و قطع فیلم را تعیین می‌کنند.

● بله، دقیقاً همین است. ما برای دستیابی به ترکیب‌بندی خاصی جان می‌کنیم و بعد صاحبان سینما به خاطر پردهٔ نامناسب خود، آن را به هرترتیبی که دوست دارند نشان می‌دهند. غالب اوقات از سر یا پای بازیگر اثری دیده نمی‌شود. واقعاً جای تأسف است. مسئولان نمایش فیلم حتی به خود زحمت نمی‌دهند که تصویر را واضح و کانونی کنند. این تصویرهای ناواضح دیوانه‌ام می‌کنند. عملاً چیزی دیده نمی‌شود. این حالت، به ویژه در نماهای دور، عذاب‌آورتر است.

■ دکتر ژیواگو اثری بسیار دراماتیک است؛ غالب فیلمسازان و فیلمبردارانی که من با آنها صحبت کرده‌ام مدعی‌اند که چنین آثاری را نباید رنگی ساخت. شما دکتر ژیواگو را رنگی ساخته‌اید. برای اینکه فیلمتان خیلی روشن یا خیلی تکنی‌کالر به نظر نرسد، چه تمهیدی اندیشیده‌اید؟

● خوب، ما رنگ را با همان حسی به کار می‌بریم که فیلمسازی سکوت را به کار می‌گیرد. صحنه‌هایی هست که باید روی رنگ تأکید شود، بعضی صحنه‌ها را هم با خاکستری، سفید و سیاه گرفته‌ام. ما خیلی چیزهایی را که سرصحنه بود عملاً رنگ خاکستری زدیم. وقتی فیلم را روی پرده ببینید، متوجه این کار نخواهید شد. این کار را از آن رو کردم تا به رنگهای دیگر اهمیت بیشتری بدهم. این مثل همان حالتی است که اگر می‌خواهی سکوت عمیقی حکمفرما کنی، بهتر است قبلاً سر و صدای زیادی بلند کنی. منظورم چیزی جز تضاد نیست، چه تضاد صوتی و چه تضاد رنگی.

■ دکتر ژیواگو در وهلهٔ اول کتابی به فیلم درنیامدنی به نظر می‌رسد. حتی خیلی‌ها آن را کسالت‌بار و غیرخواندنی نامیده‌اند. در آن چه دیدید که مجابتان کرد می‌توانید یك فیلم خوب از آن بسازید؟ چه عاملی در کتاب بیشتر از بقیه جلبتان کرد؟

● خوب در وهلهٔ اول باید بگویم که دو فیلم قبلی من، هم **پل رودخانهٔ کوای** و هم **لارنس عربستان** فیلمهای مردانه‌ای بودند، پر از بازیگر مرد؛ و من از این وضع خسته شده‌ام. دلم می‌خواهد در فیلم حضور زن حس شود و برای این منظور باید به سراغ داستانهای عاشقانه بروم. **دکتر ژیواگو** قصهٔ بسیار زیبایی دارد. کتاب خیلی خیلی طولانی است، این سنت رمان‌نویسی در روسیه است که رمانهای حجیم بنویسند. و خواندن آن، خوب بله، زحمت دارد. من فکر می‌کنم که ما به اصل اثر وفادار مانده‌ایم، ولی کمی آن را کوتاه و دراماتیزه کردیم. به عقیده من رابرت بولت، فیلمنامه‌نویس آن، ساختار دراماتیك محکمی از آن استخراج کرده است و همین سبب شده که فیلم جذابی از کار دربیاید.

■ هیچ لازم شد که تغییر بارزی در متن کتاب بدهید، یا چیزهای تازه‌ای به آن بیفزایید؟

● بلـه، به نوعـی ایـن کار را کردیـم. نوشتن فیلمنامه براساس این رمانهای عظیم چنین می‌طلبد. خود من سالها قبل دو رمان دیکنـز، یعنی **آرزوهـای بزرگ** و **الیـور تویست** را به فیلم برگـرداندم. آنهـایی که رمانها را نخوانده بودند، فکر می‌کردند که من عینـاً همان رمانها را ساخته‌ام. اما در واقع چنین نبود. من چکیده‌ای از آن رمانها را ساختـه بودم. و این درست همان کاری است که با رمـان **دکتـر ژیـواگو** کردم. ما فصلهای بلند کتاب را در یك یا دو صحنه خلاصه کردیم، از مسیر اصلی قصه دور نیفتادیم، ولی همان کار را به شیوهٔ دیگری به انجام رساندیم. شاید نتوانم توضیح خوبی بدهم، ولی حدوداً همین کارها را کردیم.

■ آیـا به اعتقـاد شما، در سالهای اخیر شاهد توجه زیاد فیـلمسـازان به رمـانهـا و نمـایشنـامـه‌هـا نیستیم؟ هیچ علاقـه‌ای ندارید که براساس فیلمنامه‌های غیراقتباسی فیلمی بسازید؟

● با عقیدهٔ شما موافقم. و در ضمن اگر می‌توانستم اثـری غیـراقتباسی خلق کنم، حتماً چنین می‌کردم. اما من چنین ذهنیتی ندارم. گهگاه فکرهایی به سرم می‌زند، اما اجرای آنها را دشوار می‌یابم. با این همه، فکـر می‌کنـم **لارنس عربسـتـان** اثـری غیراقتباسی بود، هرکسی که کتاب لارنس، موسوم به **هفت رکن خرد** را خوانده باشد، می‌داند که برگرداندن‌آن به فیلم امکانپذیر نیست. برهمین قیاس- فیلم **دکتر ژیواگو** را هم اثری غیراقتباسی باید به حساب آورد.

■ هیچـوقت فکـری دربارهٔ زنـدگی به همـان صورتی که هست، یا به همـان صورتی که شمـا برداشـت می‌کنـیـد نداشتـه‌ایـد که حتی اگـر هم خودتان قادر به نوشتن و پیاده کردنش نبوده باشید، با همکاری آدمـی مثـل رابـرت بولت می‌توانسته‌اید روی کاغذ بیاورید؟

● من به پیام عقیده‌ای ندارم. پیام دادن کار فلاسـفـه اسـت. من خودم را یك سرگرم‌کننده و تفریح‌ساز بیشتر نمی‌دانم.

■ امـا هرکس از سرگـرمی برداشتی دارد... بعضی‌ها فکر می‌کننـد فیلم سرگـرم‌کننـده، یعنی فیلم موزیکال... یا هراثری که حرفی برای گفتن ندارد. به عقیـدهٔ من، مجـذوب شدن در چیـزی واژهٔ مناسب‌تری است. این جذبه لزوماً در آثار سنگین و تاریخی نیست، حتی آثار سبك و ساده هم می‌تواننـد حرفهـایی برای گفتن داشته باشند.

● بله، با حرفتان موافقم. **دکتر ژیواگو** هم از آن دسـت آثـار تاریـخـی سنـگین نیست... به اعتقـاد من سینمـا برای این مجـذوب شدن واژه منـاسـبـی دارد که «همـذات‌پنـداری» است. گروه کثیـری از تمـاشـاگـران با شخـصـیـتـهـای فیلم «همـذات‌پنداری» می‌کنند. در مورد **دکتر ژیـواگو** شخصیتهای اصلی آن در روسیه زمان انقلاب زندگی می‌کنند، اما همان حرف همهٔ آدمها را می‌زنند و عظمت کتاب هم در این است که کتابی جهانی است.

■ در این بـاره زیاد شنیده و خوانـده‌ایم که کارگـردان خالق فیلم است. ولی وقتی فیلمسازی رمـانی را می‌گیـرد، آن را به فیلمنـامـه‌نـویسی می‌دهـد که براسـاس آن فیـلمنـامـه‌ای بنویسد، خود او دیگر چه چیزی می‌تواند به اثر بیفزاید؟ شما در مقام خالق چه می‌کنید و تأثیر شما را در کجا باید یافت؟

● سؤال سختی است! خوب، در وهلهٔ اول، اسـاساً وقتی فیلم می‌سازم که مدت زیـادی را صرف کار روی فیلمنـامـه کرده باشـم. ایـن کار را با حضـور یك فیلمنامه‌نویس انجام می‌دهم. در بعضی از فیلمهـا، البتـه نه در **دکترژیواگو**، شخصاً بخش عمده‌ای از فیلمنامه را می‌نویسم. به هرحال فکر می‌کنم که کارگردان کسی است که به فیلم شکـل می‌دهـد. و بعـد وقتی فیلمبـرداری نزدیـك می‌شود، او مسئولیت فزون‌تری پیدا می‌کند. او مسئول انتخاب بازیگر برای ایفای نقشهای مختلف است، آنقدر قدرت دارد که چنین کاری بکند. همین عامل خود به اندازهٔ زیادی در تعیین شکل فیلم مؤثر است. منظورم این است که فیلم با ستارگان شناخته شده یك شکل به خود می‌گیرد، و با بازی بازیگران ناشناس، شکل دیگـری، و من در **دکتر ژیواگو** کم و بیش چنـیـن کرده‌ام. بعـد نوبت فیلمبـرداری می‌رسـد. خیلی دوست دارم سه کارگردان مختلف یك فیلمنـامـه واحد را بسازند. به عقیدهٔ من نتیجهٔ حاصل، سه فیلم متفاوت خواهـد بود. چون اینجا مسئلهٔ سلیقه هم مطرح هست. من در حین فیلمسازی، دائماً مشغـول ترغیب افراد به انجام کارهایی و ممانعت از انجام کارهایی دیگر هستم و این از فیلمبرداری و صدابرداری گرفته تا دیگر جزئیات فیلمسازی را شامل می‌شود. حتی بازیگـران را هم دربـر می‌گیرد. بعضی‌ها دوست دارند که بازیگر عیناً همان کاری را بکنـد که او می‌خواهـد و اصـلاً دیـدگـاه کارگـردان را پیاده کند. در نتیجه بارقه‌ای مشخص احتمالاً در فیلم دیده خواهد شد. به هرحال، خیلی مطمئن نیستم. اما این مهم اسـت که این کارگـردان است که تصمیم می‌گیرد تماشاگر چه چیزهایی را ببیند و چه چیزهایی را نبیند. اوست که تصمیم می‌گیرد تمـاشاگر این نما را به شکل نمای درشت ببینـد یا نمـای دور؛ نور زیاد باشد یا کم؛ حرکت کنـد باشد یا تند و غیره. در نتیجه کارگردان، به نوبهٔ خود، تأثیر بسزایی اعمال می‌کند. من وقتی جوان بودم، هرگز آرزوی کارگـردانی در سر نداشتم، و آن رابسیار دور از دسـترس خویش می‌پنداشتم. ولی بعد، وقتی آدم شروع می‌کند به فیلمسازی، آرزو دارد که فیـلمسـاز خوبـی باشـد، فیلمهایی بسازد بهتر از فیلمهای بقیه. اما آزادی عمل، به عقیدهٔ من مسئله‌ای است که

در کارنامهٔ کارگردانان باید جست‌وجو کرد. وقتی یك کمپانی فیلمسازی می‌خواهد پول گزافی برای فیلمی خرج کند، طبعاً باید این پول را به دست کسی بسپارد که بتواند به او اعتماد کند، کسی که ثابت کرده است آدم باکفایتی است. و من فکر می‌کنم از این نظر کارنامه و سابقهٔ خوبی داشتم. خوب، ساختن این فیلمهای باشکوه جداً هزینهٔ زیادی می‌برد... باید اعتراف کنم وقتی که با متروگلدوین مایر برای ساختن **دکتر ژیواگو** که خیلی پرخرج است قرارداد بستم، هیچ مشکلی پیش نیامد و هیچ برخوردی هم صورت نگرفت. آنها گذاشتند من کارم را بکنم. آزادی عمل شگفت‌انگیزی داشتم. من دو بازیگر زن تازه‌کار داشتم، که نقشهای حساسی بازی می‌کردند. جولی کریستی وقتی در این فیلم بازی می‌کرد. اصلاً چهرهٔ سرشناسی نبود، جرالدین چاپلین هم فقط یك فیلم بازی کرده بود. خب، این ریسك بزرگی است. اینها نقشهایی نبود که کسی حاضر شود به بازیگران تازه‌کار بدهد. ما حتی برای نقش اول فیلم هم بازیگر چندان سرشناسی نداشتیم. این نقش را عمر شریف بازی می‌کرد که اولین بازی او در یك فیلم غربی، در **لارنس عربستان** بود.

■ آیا بعد از اتمام فیلم با مشکلاتی روبرو نشدید، گویا در لارنس عربستان و در بعضی موارد در کلئوپاترا و چند فیلم بلند دیگر مسائلی پیش آمد. دکتر ژیواگو چند دقیقه است؟ صد و هشتاد یا دویست و ده دقیقه؟

● حدود سه ساعت و ربع یا حدود سه ساعت و ده دقیقه است.

■ گهگاه می‌شنویم که مقامات استودیوی سازنده فیلم، هراسان از طولانی بودنش، مثلاً ده دقیقه‌اش را کوتاه می‌کنند، بعد پخش‌کننده هم ده دقیقه دیگر کوتاه می‌کند. صاحب سینما هم برای اینکه ساعتهای نمایشش جور دربیاید، کمی دیگر کوتاه می‌کند و در نهایت ما با نسخه‌ای متفاوت و کوتاه شده روبرو می‌شویم.

● خوب، بگذارید بگویم که چه پیش می‌آید. به عقیدهٔ من اصل قضیه، ساعتی است که آخرین اتوبوس از ایستگاه نزدیك سینما می‌گذرد... اگر فیلم چهار ساعته است و ساعت شروع هم هفت، در نتیجه تماشاگر ساعت یازده از سالن سینما بیرون می‌آید و اتوبوس هم پنج دقیقه به یازده از ایستگاه عبور کرده است، در نتیجه صاحب سینما دست به دامن کسی می‌شود که فیلم را کوتاه کند. از سوی دیگر، نقش منتقدان را هم نباید فراموش کرد، آنها هم اهمیت زیادی دارند و اگر وسط فیلم حوصله‌شان سر برود، همان احساس را به تماشاگر هم منتقل می‌کنند. آنها زیاد فیلم می‌بینند، در نتیجه همیشه از طولانی بودن زمان نمایش فیلمها گله می‌کنند. هرفیلم بیش از دو ساعتی را طولانی می‌پندارند. و به عقیدهٔ من هنرمند در اینجا در موقعیت خطیری گیر می‌افتد. البته باید بگویم که در تمام قرون و اعصار هم‌چنین بوده است، و سینما که هنر خیلی خیلی جدیدی است، جای خود دارد. من حتی به زحمت می‌توانم واژهٔ هنر را به سینما اطلاق کنم... بخشهایی از بعضی فیلمها آثار هنری هستند، اما به نظر من تا سینما به هنر تبدیل شود، راه زیادی باید طی کرد. ما هنوز خیلی تازه‌کاریم.

■ به منتقدان اشاره کردید. به عقیدهٔ من منتقد باید پاسخگوی سؤالات بسیاری باشد، آن هم در این دوره‌ای که مبهم بودن مدروز است. منتقدان در ارزیابی و شناسایی آثار فیلمسازان جوان و گمنام، که فیلمهایشان آکنده از ابهام است، نقش مهمی دارند. این سوای کاری است که آنان در مورد آدمهایی مثل شما می‌کنند که زحمت بسیار به خود می‌دهید تا از پیچیده‌گویی احتراز کنید و فیلمهای واضحی بسازید.

● خوب، شاید این نکته در مورد منتقدان سراسر عالم صادق نباشد، اما منتقدان انگلیسی به هرفیلمی که هزینهٔ زیادی می‌برد، با دیدهٔ تردید نگاه می‌کنند. حال آنکه، اگر آدم صرفه‌جویی باشی، پولت را پس‌انداز کنی، بعد از سه سال کار در روزهای تعطیل فیلمی بسازی و فیلمت هم راضی‌کننده باشد، حتماً نقدهای خوبی می‌گیری. اما اگر بودجه زیادی بگذاری، چند ستارهٔ سرشناس را هم دعوت کنی، آنگاه منتقدان تیغهای خود را تیز می‌کنند و به طرفت حمله‌ور می‌شوند. اما با حرف شما موافقم. با آنچه در مورد فیلمسازان جوان و مبهم بودن فیلمهایشان گفتید، کاملاً موافقم. خود من، شخصاً، گاه از اینکه فیلمهایم از مد افتاده‌اند، ناراحت می‌شوم. ولی داستانهای بلند را دوست دارم. از شروع، میانه و پایان خوشم می‌آید. به عقیدهٔ من فیلمهایی که این روزها ساخته می‌شود. خیلی شبیه دفترهای خاطرات‌اند. «صبح که از خواب بیدار می‌شوم سردرد دارم و مادرم، که حوصله‌ام از دستش سر رفته است، چای دم کرده. می‌نشینیم و طی مدت چای خوردن، او حرفهای حوصله سربرنده‌ای از دیدار خویش با عمه‌اش برای من می‌گوید و من بعد از خوردن چای سر کارم می‌روم و در آنجا هم با گروهی آدمهای حوصله سربر روبرو می‌شوم و غیره.» این حرفها پایان هم ندارند. هیچ ساختار دراماتیکی به چشم نمی‌آید. من ساختار دراماتیك را خیلی دوست دارم. دوست دارم وقتی به سینما می‌روم به هیجان بیایم. دوست دارم تکانی بخورم. داستانهای بلند و پرماجرا را دوست دارم.

● فیلمشناسی دیوید لین:

۱۹۴۲ـ در کشتی‌یی که خدمت می‌کنیم (بانوئل کوارد)؛ ۱۹۴۵ـ خوش‌روحیه؛ ۱۹۴۶ـ دیداری کوتاه؛ ۱۹۴۷ـ این نسل شادمان، آرزوهای بزرگ؛ ۱۹۴۹ـ قصهٔ یك زن؛ ۱۹۵۰ـ مادلین؛ ۱۹۵۱ـ الیور تویست؛ ۱۹۵۲ـ شکستن حصار سکوت؛ ۱۹۵۴ـ انتخاب هابسن؛ ۱۹۵۵ـ تابستان؛ ۱۹۵۷ـ پل رودخانه کوای؛ ۱۹۶۲ـ لارنس عربستان؛ ۱۹۶۶ـ دکتر ژیواگو؛ ۱۹۷۰ـ دختر رایان؛ ۱۹۸۷ـ گذری به هند

پاورقی:

* گفت‌وگوی جرالد پراتلی با دیوید لین اول بار در ماه مارس ۱۹۶۵ از رادیوی دولتی کانادا پخش شد.

عنوان جلسه ● فیلمنامه
سخنرانان ● عبدالله اسفندیاری
● بهروز افخمی
مکان ● دانشکدهٔ سینما و تئاتر
زمان ● ۷۰/۳/۹
گزارشگر ● رامین فراهانی

●فیلمنامه

مقدمه

● صبح پنجشنبه نهم خرداد ماه، جلسهٔ دیگری از سلسله جلسات «بررسی موضوعی سینما» در دانشکدهٔ سینما و تئاتر برگزار شد و آقایان عبدالله اسفندیاری و بهروز افخمی پیرامون «فیلمنامه» با دانشجویان به گفت‌و شنود پرداختند. همچنین در پایان جلسه فیلم «چقدر درهٔ من سبز بود» ساختهٔ جان فورد به نمایش درآمد.

آنچه می‌خوانید، گزیده‌ای از این گفتگوی سه ساعته است.

● افخمی:

فیلمنامه، به نظر من عنصر اصلی سازندهٔ فیلم است. یعنی در واقع جوهر فیلم اصالتاً ادبی است. به تعبیر دیگر سینما شکل متحقق، مدرن و امروزی ادبیات و درام‌پردازی است. البته این نظر از یك طرف با این اعتقاد رایج، اما به نظر من غلط برخورد می‌کند که هنرها جوهر مستقل دارند و سینما هم باید برای خودش استقلالی داشته باشد و به ادبیات یا سایر هنرها وابسته نباشد. از طرف دیگر هم ممکن است این سؤال پیش بیاید که اساساً چه اهمیتی در درام‌پردازی هست که باید از ادبیات به سینما منتقل شود؟ در این مورد اعتقاد من این است که درام‌پردازی یك کیفیت یا خاصیت و امکان بالقوهٔ ذات انسان است که حتی قبل از بوجود آمدن خط وجود داشته و همیشه هم وجود خواهد داشت. درام‌پردازی، کوششی است برای انتقال تجربیات عاطفی هنرمند به دیگران، از طریق بیان کردن یك سلسله حوادث در مجموعه‌ای قابل نقل و قابل توصیف که دارای کشش باشد. تعریف داستان هم همان چیزی است که فورستر در کتاب **جنبه‌های رمان** توضیح می‌دهد. یعنی نقل وقایع به نحوی که دارای کشش باشد... بنابراین من با خرافاتی که در مورد تکامل سینما و حرکتش به‌طرف سینمای ضد قصه یا بی‌قصه متداول است مخالفم و فکر نمی‌کنم که سینما بدون قصه بتواند روی پای خودش بایستد...

● اسفندیاری:

این نظر که قصه، جانمایهٔ اصلی هرفیلمنامه‌ای است، مورد قبول من هم هست و سینمای بدون قصه را به نوعی موجود نمی‌دانم. اما قصه چیست؟ آن معنایی که من از قصه در ذهن دارم یك معنای بسیار بسیط است. به نظر من قصه در حداقل ممکن سیری است از حالی به حالی دیگر. چون جز این نیست که هنرمند دراثر هنری نوشتاری می‌خواهد یك

● وظیفهٔ هنرمند است که برمخاطب خود تأثیر بگذارد و اگر مخاطب ادعا کرد، حس و حال مورد نظر هنرمند را دریافت نکرده است، هنرمند باید شکست خود را بپذیرد.

سیر و یك دگرگونی و از حالی به حالی رفتن را که خود آزموده است به مخاطبش منتقل کند. اگر ما این حداقل لازم را که سیر باشد نپذیریم، فکر نمی‌کنم اصلاً بشود محتوایی را بیان کرد. بنابراین من به سینمای بدون قصه و فراقصه معتقد نیستم. حرف دیگرم این است که بیماری بزرگ و آفت رهروان آموزش سینما، خصوصاً دانشجویان را چه در جاهای کاملاً آکادمیك، چه در جاهای آزاد، همین قضیهٔ گرایش به فراقصه و به اصطلاح حرف جدید زدن می‌دانم. این آفت البته محدود به دانشجویان این رشته نیست بلکه اساساً نوعی آفت ادبیات و هنر جدید در سطح دنیاست و به اعتقاد من ریشهٔ آن هم در گرایش به فرمالیسم است. وقتی به نحوهٔ بیان اصالت داده شود، همهٔ تلاش روی فرم تمرکز پیدا می‌کند و دیگر از اینکه چه قرار است گفته شود، غفلت می‌شود. به این موضوع بیش از آنکه واقعاً اصیل باشد باید به عنوان یك پدیدهٔ عارضه‌ای نگاه کرد. چون قدم اول در هررشتهٔ هنری این است که دانشجو ابتدا به اصول شناخته شده مسلط شود و تجربه کند بعد از آن کوشش خود را برای کشف راههای جدید بکار ببرد.

بنابراین حرفهایم را اینطور خلاصه می‌کنم که وجود قصه در حداقل معنایش را در سینما ضروری می‌دانم و گرایش به ضد قصه را ناشی از یك تب کاذب فرمالیستی می‌بینم.

■ آیا فیلمنامه به عنوان یك اثر مستقل و جدا از آنچه قرار است برپرده مشاهده شود می‌تواند وجود داشته باشد؟

● افخمی:

بعضی فیلمنامه‌ها به تنهایی و جدا از فیلم قابل خواندن هستند و ممکن است که تا حد یك قصه هم باعث تلذّذ مخاطب بشوند. برای نمونه همین فیلم «چقدر درهٔ من سبز بود» را می‌شود اسم برد که فکر می‌کنم با خواندن فیلمنامه‌اش بشود تصوری از آنچه در فیلم بوجود آمده، بدست آورد. اما بسیاری از فیلمنامه‌ها اینطور نیستند. هاوکز گفته است که وقتی فیلمنامه را خیلی آسان می‌خوانید و راحت پیش می‌روید باید در این که فیلم خوبی از آن ساخته شود شك کنید و در مقابل فیلمنامه‌هایی را که فهمیدن آنها احتیاج به فعالیت زیاد ذهن و قدرت تصور خاص دارد باید سینمایی‌تر به حساب آورد. البته این نوع فیلمنامه‌ها خطر این را دارند که فهمیده نشوند. چون خواندن فیلمنامه در سطح حرفه‌ای، برخلاف آنچه ممکن است تصور کنید خیلی سرسری اتفاق می‌افتد. در سینمای امروز برخلاف دههٔ چهل و پنجاه هالیوود، فیلمنامهٔ بیشتر فیلمهایی که مؤثر و موفق‌اند همین حالت را دارد. یعنی داستانشان را نمی‌شود از طریق دیالوگها دنبال کرد. شاید اینها حاصل پیشرفت فن سناریونویسی است. به هرحال خوب بودن فیلمنامه مهم است، اینکه خیلی سینمایی نوشته شده باشد یا به عنوان یك اثر ادبی قابل مطالعه باشد، اصالتاً ارزشی به آن نمی‌دهد.

● اسفندیاری:

من طی ده سالی که فیلمنامه‌های ارائه شده به بنیاد فارابی را مطالعه کرده‌ام، با دو نوع فیلمنامه برخورد داشته‌ام، یکی فیلمنامه‌های ادبیاتی که عموماً هم چاپ شده، مثل بیشتر فیلمنامه‌های آقای بیضایی که بسیار ادبیاتی و دور از سینماست و نوع دیگر فیلمنامه‌هایی که متأسفانه چاپ نشده است، مثل فیلمنامهٔ ناخدا خورشید نوشتهٔ آقای تقوایی که دو ویژگی بسیار جالب داشت. یکی اینکه خیلی سینمایی بود و دیگر اینکه چیزی نزدیك به دکوپاژ در نوشته وجود داشت. نه به معنی اینکه آقای تقوایی دکوپاژ کرده باشد و اصطلاحاتی را که موقع خواندن عذاب‌آورند، آورده باشد، بلکه جمله‌ها براساس دکوپاژی که او در ذهن داشت نوشته شده بودند. متن فیلمنامه هم بسیار روان و قابل فهم بود و بطور کلی نمی‌شد آنرا از ارزشهای ادبی خالی دانست.

■ در ادبیات و هنر مدرن، اتمسفری تعبیربرانگیز آفریده می‌شود که مخاطب می‌تواند با مشاهده و مشارکت در آن به تعبیر خاص خود برسد. با توجه به اشاره‌ای که به ارتباط خاص سینما و ادبیات داشتید، نظرتان در این‌باره چیست؟

● افخمی:

اولین و مهمترین هدف آثار هنری، القای وضعیت عاطفی هنرمند به مخاطب است. اگر مسئلهٔ هنر مدرن این است که از چنین هدفی دست برداشته و خیال دارد با مخاطب یك نوع حاصل ذهنی را درمیان بگذارد و هرکسی به هرنحو که خودش میل دارد آن حاصل را بسازد و به تعبیری کاملاً متفاوت با مخاطبین دیگر و احتمالاً به تعبیری متفاوت با تعبیر هنرمند برسد، این به نظر من آن نوع فعالیتی که بعنوان هنر می‌شناسم نیست و جزئی از جنبه‌های نظری انحطاطی است که بطور کلی هنر مدرن دچارش شده است.

● اسفندیاری:

من فکر نمی‌کنم این موضوع که هرانسانی از هراثری برداشت خاصی می‌کند بتواند منشأ گونه‌ای هنر باشد. این اتفاقاتی که در ادبیات جدید می‌افتد و این تعابیری که واقعاً بازی با الفاظ است و نمی‌شود فهمید ریشه در فرمالیسم و خالی شدن از محتوا دارد. در رد فرمالیسم به تعبیر زیبایی از آرنهایم استناد می‌کنم که در کتاب **فیلم به‌عنوان هنر** می‌گوید: فرم برای فرم، صخره‌ای است که بسیاری از فیلمسازان کشتی برآن شکسته‌اند.

■ تفاوتهای اساسی بین قصه در فیلمنامه و ادبیات چیست؟

● افخمی:

همانطور که می‌دانید در ادبیات توصیف احوال ذهنی و درونی و وضعیت‌هایی که مابه‌ازای عینی نمی‌توانند داشته باشند خیلی متداول و امکان‌پذیر است. اما در سینما توصیف وضعیت‌های ذهنی باید

شکل عینی پیدا کند. یعنی یا باید شخصیت‌های فیلم با تعبیرات کلامی وضعیت ذهنی‌شان را توضیح بدهند، یا برای وضعیت‌های ذهنی معادلهای تصویری ساخته شود. این معادل‌سازی در سینما خیلی مشکل است و فیلمساز باید برنوعی از بیان تصویری وضعیت‌های ذهنی توانا باشد تا بتواند بیننده را به دنیای ذهنیات و اوهام بکشاند و در واقع به کیفیتهای داستان ادبی نزدیک کند.

● اسفندیاری:

درست است که در سینما تکیه برتصویر است اما یك تصویر همیشه محدود در خودش نیست. مخصوصاً اگر این تصویر در کنار تصاویر دیگر و با نوع خاصی از حرکت، زاویه، نور و صدا دیده بشود. چه بسا مجموعهٔ اینها حالی را ایجاد بکند که آن معنای فراتصویری و آن معنای مُثلی، صور خیالی و تجریدی را به‌نوعی بتواند القاء بکند. من شخصاً سینمایی را مطلوب می‌دانم که بتواند به شعر و آن حال و تأثیرگذاری که در شعر هست نزدیك بشود. و این البته به‌معنی نفی قصه نیست. چون به اعتقاد من آن سیر در شعر هم هست. مطلب دیگر مسئله تصویر کردن ذهنیات بشر است. تلاشهایی که در این زمینه شده روشها و ژانرهای مختلف هنری را بوجود آورده است. مثلاً در داستان‌نویسی، جریان سیال ذهن از این حقیقت که بشر در آن واحد ذهنش به خیلی جاها پر می‌کشد ناشی شده است. در سینما وقتی قرار است این ذهنیت‌ها تصویر بشوند، زمانی را باید صرف کرد که هرگز به برق‌آسایی زمانی که در واقعیت ذهنی شخصیت می‌گذرد نیست. سینما هنوز نتوانسته است به اینجا برسد به همین دلیل وقتی به این حیطه وارد می‌شود به جای اینکه ایجاد نزدیکی به واقعیت بکند، ایجاد آشفتگی می‌کند.

این نکته‌ای است که به آن توجه کافی نشده و در حقیقت بسیاری از مدرن‌بازی‌ها و گرایش‌های فرمالیستی از همینجا ناشی می‌شود.

● افخمی:

بخشی از وجود ما در جایی است که بهرحال جز هستی شناخته شده نیست و چون قدرت درك ذهن در این محدودهٔ کمیت‌پذیر قرار نمی‌گیرد، کشش آن بیشتر از تمام وسایل عینی است که ممکن است بتوانند وضعیت ذهنی را منعکس کنند یا شکل بیرونی به آن بدهند. حتی زبان که ظاهراً باید بیشتر از هرچیز دیگری در اختیار انسان باشد، کششی همپای ذهن ندارد.

در آثار هنری مسئلهٔ ریتم و تایمینگ کاملاً به ظرفیت ذهن مخاطب مربوط است و به همین خاطر تاریخ هنر از یك نظر می‌تواند اینطور توضیح داده شود که آثار هنری بطرف موجز، فشرده و سریع شدن پیش می‌روند، البته نه به این دلیل که ریتم تند هیجان‌انگیزتر است و تماشاچی را بیشتر سرگرم می‌کند، بلکه بدلیل نزدیك شدن به ظرفیت ذهن مخاطب این اتفاق می‌افتد و شاید بشود گفت چون این ظرفیت نامحدود است، هیچوقت نمی‌توان به آن حد رسید.

■ با توجه به صحبت‌هایی که پیرامون نسبتهای ادبیات و سینما شد، این نسبتها تا چه حد می‌توانند تأثیر متقابل داشته باشند؟ بعنوان نمونه شرح صحنهٔ قتل در حمام از فیلم روح در فیلمنامه چیزی جز این نخواهد بود که فردی وارد حمام می‌شود و زنی را به قتل می‌رساند. اما این دستمایه در فیلم به شکلی بیان می‌شود که هیچ نوع نسبت مشترکی با ادبیات ندارد. این تناقض را چگونه می‌شود حل کرد؟

● افخمی:

تناقضی وجود ندارد. این صحنه از فیلم **روح** نه تنها در فیلمنامه ساده نوشته می‌شود، بلکه در خود فیلم هم زیاد پیچیده برگزار نشده است. البته این صحنه خوب ساخته شده است؛ اما به نظر من تأثیرش به چهل دقیقه حوادث قبلی متکی است. یعنی فیلمنامه به نحوی نوشته شده که نوعی آمادگی ذهنی یا ناآمادگی ذهنی در تماشاچی بوجود می‌آورد و باعث می‌شود صحنهٔ قتل در حمام بسیار تکاندهنده باشد. به هرحال اگر منظور شما از تناقض این است که صحنهٔ مورد نظر در عین اینکه مفهوم ادبی ساده‌ای دارد اما به کیفیتهایی دست پیدا کرده‌است که‌کیفیتهای ذهنی‌محسوب می‌شوند، باید گفت بله، این خاصیت در این صحنه از فیلم وجود دارد. یعنی کیفیت صحنه کاملاً ذهنی است و مثل یك خواب می‌ماند. اما از جهت دیگر مجموعه‌ای از

● نظارت به معنای شناخته شده‌اش، زیاد نمی‌تواند برای خود تضمین ایجاد کند؛ مگر آنکه هدف نظارت هدفی فرهنگی باشد، نه یك هدف محدود ایدئولوژیك.

تصویرهای سینمایی است و طبیعی است که در موقع نوشتن فیلمنامه چیز زیادی درباره‌اش نشود نوشت، اگر هم نوشته شود در واقع تأثیر خود تصویر را ندارد.

■ اگر هنرمند را در مرتبه‌ای «بالاتر» از دیگران فرض کنیم آیا نباید کسانی که مخاطب اثر هستند یا کسانی که برکار هنرمند نظارت می‌کنند در سطح او قرار بگیرند؟

● اسفندیاری:

مخاطب می‌تواند در سطح هنرمند نباشد اما کسی که بررسی‌کننده و قاضی است باید به این برتری رسیده باشد و اگر نرسیده است نباید قضاوت کند.

● افخمی:

به نظر من تنها هیچ مخاطبی بلکه هیچ قضاوت‌کننده‌ای حتی در حد بررسی و تصویب فیلمنامه موظف نیست که در احوال هنرمند شریك باشد، چون این هنرمند است که فعالیت می‌کند و مخاطب در وضعیت انفعالی و در حال دریافت است. وظیفهٔ هنرمند است که برمخاطب خود تأثیر بگذارد و اگر مخاطب ادعا کرد که حس و حال مورد نظر هنرمند را دریافت نکرده است، هنرمند باید فوراً شکست خود را بپذیرد نه اینکه به توجیهات خاصی از این قبیل متوسل شود که من در احوال خاصی هستم و شما باید در این احوال باشید تا بتوانیم با هم ارتباط برقرار کنیم و من بتوانم روی شما تأثیر بگذارم. اساساً این نوع استدلال غلط

است. چون در این شکل از استدلال، اثر ابطال‌ناپذیر می‌شود. یعنی در هیچ موردی حتی اگر خود فیلمنامه یا اثر بد باشد هیچ راهی نمی‌شود پیدا کرد که هنرمند این را بپذیرد.

■ آنچه در سینمای ایران می‌گذرد نشان می‌دهد که مخالفت آقایان تنها با حرکت‌های تازه‌ای که فراتر از قصه می‌روند نیست، بلکه با سینمایی است که به نوعی وابسته به قصه هم هست اما دارای محتوایی است که با چارچوبهای تنگ سیستم نظارت و ایدئولوژی حاکم نمی‌خواند. تاریخ سینما از این نمونه‌ها بسیار به خود دیده است و هنرمند همواره از این دیوارها فراتر رفته و نگذاشته است هنرش به ارتجاع کشیده شود. با این وصف آیا اساساً بهتر نیست که ناظران، ذهنیتهای خود را به سینما تحمیل نکنند؟

● اسفندیاری:

من هم این را قبول دارم که نظارت به معنای شناخته‌شده‌اش، زیاد نمی‌تواند برای خود تضمینی ایجاد بکند. مگر آنکه هدف نظارت یك هدف فرهنگی باشد، نه هدف محدود ایدئولوژیك. یعنی بخواهد راهی یا امکانات و وسایلی را برای رشد اذهان در جهات خاصی فراهم بکند. در طول این سالها تعبیر ما از وظیفه‌ای که داشته‌ایم در این سه کلمه خلاصه می‌شده است: هدایت، حمایت و نظارت.

نظارت همان باید و نبایدهاست. ولی در بخش هدایت و حمایت این بحث‌ها نیست. ما همواره از اعمال نظر شخصی و اعمال سلیقه پرهیز کرده‌ایم و سعی ما براین بوده که ژانرهای مختلف سینمایی حتی از نظر فرمی حضور داشته باشند. در مواردی هم که دعوای محتوایی وجود داشته است، اصرار براین بوده که در فیلم، نظر فیلمساز حاکم باشد نه نظر رسمی حکومت. الآن اگر فیلم‌های ایرانی را نگاه بکنید به شکل وسیع دیدگاههای گوناگون حتی از نظر فلسفی خواهید یافت و من فکر می‌کنم اعتقاد به این موضوع که ناظران ذهنیت خود را به سینما تحمیل می‌کنند، قدری بی‌انصافی است.

● افخمی:

من از آن کسانی هستم که اعتقاد دارم نظارت برفیلمنامه‌نویسی نباید وجود داشته باشد. چون مرحله‌ای است که بیشتر دردسر درست می‌کند و حتی برای خود نظارت‌کننده کمتر نتیجه می‌دهد. شاید فکر کنید وقتی من این حرف را می‌زنم یك فضای بسیار آزاد و راحت از هرگرفت و گیری را وعده می‌دهم. اما اینطور نیست. به محض اینکه این نوع نظارتها برداشته شود، فیلمنامه‌نویسان فردا با تهیه‌کنندگانی مواجه خواهند شد که از سینما درکی جز اینکه چه مقدار پول می‌تواند در جیبشان بریزد ندارند و اینجا حیطه‌ای است که قبولاندن یك فیلمنامه بعنوان اثری که ارزش ساخته شدن را دارد بسیار توهین‌آمیزتر و تحقیرآمیزتر از وضعیت فعلی خواهد بود. در نتیجه این تصور را کنار بگذارید که در صورت برداشته شدن نظارت دولتی کارتان آسان‌تر می‌شود.

■ **نظرتان دربارهٔ تیپ و کاراکتر چیست؟**

● افخمی:

تعریف من از کاراکتر همان تعریفی است که فورستر در کتاب **جنبه‌های رمان** داده است. کاراکتر آن نوع شخص داستانی است که عمل حیرت‌انگیزی انجام می‌دهدو این عمل به نظر موجه می‌آید. اما تیپ شخصی است که عمل حیرت‌انگیزی انجام نمی‌دهد و کاری از او سر نمی‌زند که انتظارش را نداشته باشیم. مثلاً به قول فورستر «پدر مهربان» که همهٔ کارهای او در حیطهٔ مهربانی نسبت به فرزندانش است. حال اگر تیپی در جایی از داستان عملی انجام داد که از او انتظار نمی‌رفت و در وهلهٔ اول حیرت ایجاد کرد اما بعد معلوم شد که زمینه‌های این عمل در او وجود داشته است و دیوانه‌وار نبوده، این دیگر تیپ نیست و تبدیل به شخصیت شده است. ساختن شخصیت یا کاراکتر به مفهوم واقعی اش نه کار آسانی است و نه همیشه لازم است. یعنی در بسیاری از فیلمها تمام اشخاص داستانی تیپ هستند و تا پایان هم‌تیپ باقی می‌مانند و فیلم هم ارزشهای خود را داراست.

■ **چه ویژگیهایی یك طرح را شایستهٔ فیلمنامه شدن می‌کند؟**

● افخمی:

ویژگیهای تجارتی را می‌شود مشخص کرد اما ویژگیهای هنری را نمی‌شود. چون من کاملاً به لحاظ حسی عکس‌العمل نشان می‌دهم و وقتی مطمئن باشم با موضوع آنقدر درگیری ذهنی و احساسی دارم که حاضرم بخشی از زندگی‌ام را صرف کار عذاب‌آور فیلمساز بکنم؛ آنوقت آن طرح برای من ارزش فیلمنامه شدن را دارد. هیچوقت هم از خودم نمی‌پرسم که به چه علت احساس علاقه می‌کنم چون اساساً فکر نمی‌کنم کار هنری را بشود به سطح توصیف و توضیح کامل کشاند.

■ **اینطور حس می‌شود که مشکل فیلمنامه‌نویسی در ایران اولاً به خاطر عدم شناخت نویسندگان است و در درجهٔ دوم که اساسی‌تر هم هست به خاطر درهم‌ریختگی و آشوب فکری جامعهٔ ماست که فاقد یك روند مشخص و دقیق فکری است. لطفاً پیرامون این مطلب توضیحاتی بفرمایید:**

● اسفندیاری:

بله. یکی از دلایل ضعف فیلمنامه‌نویسی، عدم تحقیق و دقت و شناخت روی جامعه، فرهنگ و اینطور چیزهاست. این عدم شناخت در پیشینهٔ سینمای ایران ریشه دارد و اینکه فیلمنامه جدی گرفته نمی‌شده است. در این بین ضعف ادبیات داستانی هم به نوعی تأثیر منفی روی فیلمنامه‌نویسی گذاشته است. و به هرحال چاره‌ای نیست جز این که دربارهٔ فیلمنامه بحث‌های جدی بشود. اما دربارهٔ قسمت دوم سؤال من با شما هم‌عقیده نیستم. چون آشفتگی فکری اگر در جامعه ما هست، در جوامع دیگر دنیا هم هست. شما کجا را می‌توانید اسم ببرید که یك فکر منظم و منسجم حاکم باشد؟ البته ما از ابتدای انقلاب تا بحال درگیر یك گذار بسیار ملتهب بوده‌ایم و این التهابات شدید سیاسی، اعتقادی، اقتصادی و... روی هنرمند تأثیر مستقیم گذاشته‌اند و آثارش را دیده‌اید. این وضع به نظر من طبیعی است و بالاخره به یك جای روشن خواهد رسید.

●

● درگذر زمان

فیلم ساز دهنی بعد از دو دهه

■ شاهرخ دولکو

هیچ چیز بهتر از این نیست که آدم بنشیند و بعد از مدت زمانی معین، یك اثر هنری را مورد ارزیابی مجدد قرار دهد. فی‌الواقع محكِ زمان، که می‌تواند اصلی‌ترین و معتبرترین محکها برای هنری بودن یانبودن ،واقعی بودن یا نبودن و اصیل بودن یا نبودن یك اثر باشد، دراین ارزیابی مجدد، خواه‌ناخواه تأثیر خود را می‌گذارد و بیننده را به سمت و سوی ارزیابی اساسی از کار می‌کشاند. حالا اگر این زمان چیزی نزدیك به دو دهه را شامل شود و اگر در طول این دو دهه، یك انقلاب همگانی در تمام وجوه ارزشیِ سیاسی ـ اجتماعی آن کشور نیز رخ داده باشد، عملاً بهترین شرایط ممکن برای این ارزیابی فراهم شده است.

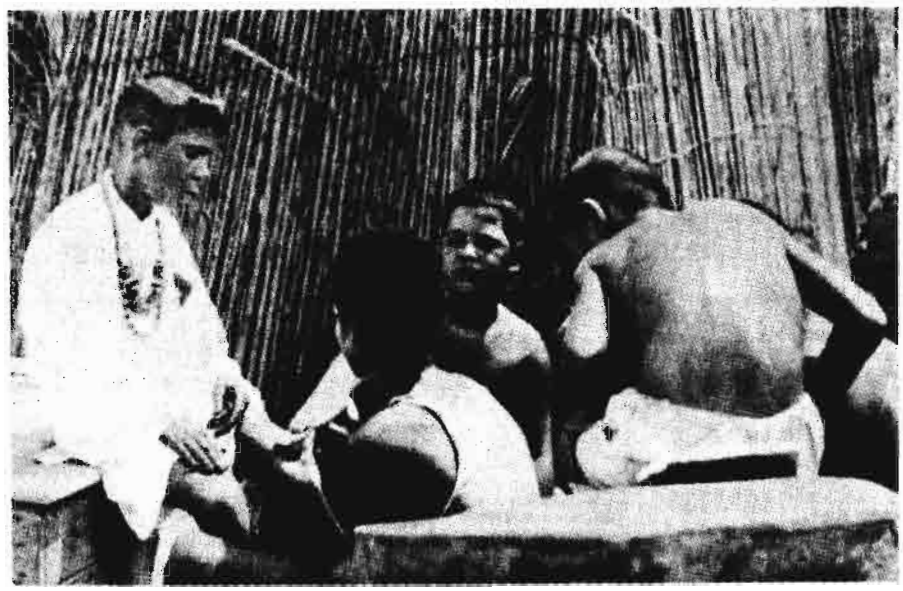
و حالا با «ساز دهنی» روبروئیم. یك دیدار تازه بعد از قریب به دو دهه فراموشی. با از بین رفتنِ نسبتاً کاملِ تمام پسزمینه‌ای که دیدارهایِ اولیهٔ فیلم با خود داشته است، و با یك نظام ارزشگذاری جدید سیاسی ـ اجتماعی در کشور، که رازهای‌مگوی‌فیلم‌در سال ۵۲ را، حداقل ده سالی است که به عنوان سرتیترهای اصلی سیاستهای فرهنگی کشور برای همگان تکرار می‌کند.

ناگفته پیداست که سازدهنی، اکنون به عنوان یك «فیلم»، چه جایگاهی می‌تواند در طبقه‌بندی آثار هنری داشته باشد (و البته این جایگاهی نیست که اکنون نصیبش شده باشد. جایگاه او، از همان زمان ساخته شدنش تعیین شده است. تنها گذر زمان است که اکنون آن جایگاه را برای همگان نمایانده است). فی‌الواقع فیلم در گذر زمان نیروی اصلی خودش را از دست داده و حالا تبدیل به اثری شده است بی‌رمق، عقب‌مانده و بدون هیچ‌گونه کارکردی.

چند و چون هرگونه توضیحی من‌باب «چرا»ی این مسئله، برمی‌گردد به نوع نگرشی که در پسِ ذهن فیلمساز، قبل و در حین ساختن فیلم می‌گذشته است. و همچنین به نیرویی که موجب حرکت فیلم بوده. نیرویی‌که حالا هیچ از آن نمانده است.

واقعیت این است که ساختِ ساز دهنی برای نادری، نه به دلیل عشق به سینما بوده (و البته این گفته با این مسئله که اصلاً نادری، عشق به سینما داشته است یا نه، خیلی فرق می‌کند) ونه به دلیل ترسیم هنری زندگی امیرو ـ به مثابه کودکی جنوبی و یا اصلاً کودکیِ خود فیلمساز ـ. نادری تنها می‌خواسته یك فیلم سیاسی با مایه‌های سیاسی روز آن زمان بسازد. ـمی‌خواسته اثری بسازد با سمبولیسمی آشکار (آنقدر آشکار که مخاطبان اثر، معنای «واقعی» آن را بفهمند تا مبادا کارکردهای سیاسی فیلم از بین برود، ضمن آنکه جسارت فیلمساز در گزینش مضمون و سمبل، مورد قدردانی قرار گیرد) تا همهٔ آنچه که در تمام آن سالها ورد زبان مخالفین دولت بوده است را به فیلم برگرداند. و به این ترتیب «رسالت» فیلمساز در بیان اندیشه‌های سیاسی جامعه و «تعهد» هنرمند در قبال جریانات سیاسی ـ اجتماعی کشور، جایی، به شکلی و به طریقی ثبت شود. حاصل این کار می‌شود: ساز دهنی. یك فیلم سمبلیك سیاسی، در قالب اثری برای کودکان. با مایه‌های دلخواه فیلمساز: استعمار و استثمار یك گروه (از جامعه)، مبارزه با آن و سرانجام پیروزی در فیکس فریم به مثابهٔ همیشگی بودنِ آن.

و البته فیلمساز چنان در گیرودارِ معانی ضمنی و درونی اثر بوده است که سطح اولیه و روایی کار را وا می‌نهد و تمام توجهش معطوف می‌شود به کارکرد رویِ دوم سمبلها و نشانه‌ها.اینگونه می‌شود که فیلم تمام قدرت و حرکت خود را، نه از مایه‌های درونی و ساخت و کار سینمایی اثر، که از معانی ضمنی و کارکردهای وجه سیاسی سمبلها، نشانه‌ها و مضمونش می‌گیرد. معانی ضمنی، وجوه سیاسی و سمبلهایی که تنها در چهارچوب زمان ساخت فیلم دارای اعتبار خاص خود هستند و جبر «تاریخ مصرف»، آنها را از جاودانه بودن خارج می‌کند. به این ترتیب، فیلم تنها بعد از دو دهه تمام توان و قدرت خود را از دست می‌دهد. نظام ارزشگذاری کشور دگرگون می‌شود و با دگرگونی آن، نظام ارزشگذاری فیلم ـ و به‌تبع آن کارکردی که داشته است ـ نیز دگرگون می‌شود. فیلم که در زمان ساخته شدن هیاهوی بسیار برمی‌انگیزد و



چند سال بعد، با شروع انقلاب اسلامی و به وجود آمدن فضای باز برای گفتن اسرار مگو، جزء فیلمهای مطرحی قرار می‌گیرد که حداقل دوبار پخش تلویزیونی نصیبشان می‌شود، حالا با رو شدن تمام آن اسرارمگو و تکرار مکرر آنها، دیگر چیزی برای گفتن ندارد. تمام قدرت اصلی فیلم که همان بار سیاسی مربوطه بود، درگذر بیرحمانهٔ زمان از آن گرفته شده است. حالا دیگر هیچ چیز نیست که فیلم را سر پا نگه دارد. ساز دهنی بعد از دو دهه، حتی اکرانی یك هفته‌ای در چند سینمای تهران را هم تاب نمی‌آورد.

مشکل نادری این است که پیش از آنکه در فکر ساخت و کار سینمایی اثر باشد، و بیش از آنچه در کار ساختن فیلم به مثابهٔ یك اثر هنری ـ اثر هنری‌ای که گذر زمان توان مخدوش کردن و زوال نیرویش را نداشته باشد ـ درپی ساختن یك بیانیهٔ سیاسی است. و کیست که عمر کوتاه چنین بیانیه‌هایی را نداند؟ و به این ترتیب نادری هردو بازی را از دست می‌دهد: نه می‌تواند فیلم را به مثابهٔ یك اثر هنری به منصهٔ ظهور برساند و مهر جاودانگی برآن بزند، و نه می‌تواند از گذشت تاریخ مصرف آن جلوگیری کند. نتیجه این می‌شود که حالا می‌بینیم. نادری بازی را از هردو سو می‌بازد.

و از همین دیدگاه است که آن همه غلطهای سینمایی در فیلم رخ می‌نمایاند. چه، تماشاگر کنونی فیلم ـ بدون آنکه مقصر باشد ـ بدون آن پسزمینهٔ سیاسی، تنها به تماشای «فیلم» می‌نشیند، و تنها با همین معیار قضاوتش می‌کند. و برای همین است که حالا دیگر آن همه تأکید بردهان باز و چشمهای حیران امیرو به ساز دهنی خسته‌اش می‌کند. و برای همین است که آن همه تکرار صحنه‌های مختلف از دادن هدایای گرانبها به عبدالله و دمیدن سریع و حسرت‌آلود در ساز دهنی اصلاً قلقلکش نمی‌دهد. و برای همین است که سیر اوج گیرندهٔ ذلت امیرو به دست عبدالله در طول فیلم را حالا اینقدر غلو شده می‌بینند. تا جایی که تصنع صحنه دقیقاً توی چشمش می‌زند.

■

با این توضیحات کوتاه من‌باب نوع نگاه و عملی که فیلمساز نسبت به کار خود دارد، حالا تنها ارائهٔ چند صحنه از فیلم و تدقیق در نوع روابط و نگاه حاکم برآنها، خود می‌تواند گویاتر از هر بحثی به ارزیابی کل فیلم بپردازد.

در صحنه‌ای از فیلم، امیرو درپی یافتن هدیه‌ای برای عبدالله و زدن ساز کذایی، هندوانهٔ بزرگ و قرمزی را از بالای سر زوج تازه ازدواج کرده‌ای می‌دزدد، آن را به عبدالله می‌دهد و به جای آن ساز می‌نوازد. عبدالله هندوانه را می‌خورد و پوست آن را میان خاکها می‌اندازد. و ناگهان هجوم بی‌امان بچه‌ها برای تصاحب همان پوست هندوانهٔ خاکی صورت می‌گیرد. فیلمساز در این صحنه دو کار خاص صورت می‌دهد: اولاً) بچه را وا می‌دارد تا برخلاف میل باطنی خود و با وجود علاقهٔ فراوان به خوردنی، آن را در قبال زدن ساز از کف بدهد. یعنی برای رسیدن به همان منظور سیاسی و نوع نتیجه‌گیری خود، بچه را وامی‌دارد که درست برخلاف غریزه و چهارچوب شخصیتی خود عمل کند و ثانیاً) برای اینکه این عمل را در نزد تماشاگر جا بیندازد و از ورود کمترین سؤال و ابهامی در برابر این عمل اشتباه شخصیت جلوگیری کند، تا قبل از خورده شدن هندوانه و پرتاب پوست آن، هیچگونه علاقه‌ای به آن هندوانه را در بچه‌ها نشان نمی‌دهد و اصلاً میزان وسوسه و هوس کودکان (و به خصوص امیرو) برخوردن هندوانه را به تماشاگر ارائه نمی‌دهد.

دراین خصوص صحنهٔ کوتاه مشابهی در فیلم روزی روزگاری در آمریکای سرجئو لئونه وجود دارد. در آن صحنه (که کارگردان هیچگونه تمایلی به تعمیم آن و کشاندن مضمونش به حیطه‌های سیاسی و شعاری از خود بروز نمی‌دهد) کودکی برای جلب توجه دختری، با آخرین پول توجیبی خود یك بستنی می‌خرد. با بستنی به در خانهٔ دختر می‌رود و همانجا می‌نشیند. تا هنگام بیرون آمدن دختر از خانه، تنهایی پسر را داریم با بستنی‌ای که همه می‌دانیم چقدر هوس خوردنش را دارد ـ در دست. و فیلمساز بدون غلتاندن فیلم به سمت شعار و ادا، کودك را راحت می‌گذارد تا هرآنچه را که می‌خواهد و دوست دارد انجام دهد. کودك کمی به در خانه و کمی به بستنی نگاه می‌کند. چون از سمت خانه خبری نمی‌شود، همچنان که انتظار می‌رود ـ و درست هم هست ـ طاقت نمی‌آورد و اولین گاز را به بستنی می‌زند. همین یك گاز کار خودش را می‌کند و... هنگامی که دختر بیرون می‌آید، پسر آخرین گاز را به بستنی می‌زند و اصلاً هم از این عمل خود متأسف نیست.

صحنهٔ دیگر: امیرو به نانوایی می‌رود. فیلمساز به طور ناگهانی و بی‌دلیل یك رابطهٔ عاطفی کم رنگ و نیمه‌کاره میان او و دختری که در صف نانوایی ایستاده است ایجاد می‌کند. منتظر می‌مانیم تا ببینیم کار این رابطه به کجا می‌کشد. نوبت امیرو می‌شود. نانوا چوب خط او را نگاه می‌کند و با لحن استهزاءآمیز می‌گوید که چوب خط آنها پر

شده است و نمی‌توانند نان ببرند و... امیرو ـتا آنجا که امکان دارد ـ تحقیر می‌شود. در همین لحظه فیلمساز دوباره به سراغ دختر می‌رود و این بار نگاههای معنی‌دار میان او و امیروی خجلت‌زده و... که یعنی هرگونه رابطهٔ انسانی از این دست را فیلمساز، تنها در ارتباط با مضمون و هدف نهایی و سیاسی خود می‌طلبد و هرگونه رابطه‌ای برای او محملی می‌شود تا دوباره به سراغ شعارهای خود برگردد. در واقع وجود دختر در آن صحنه، و آن رابطهٔ نیمه‌کاره، برای او تنها دلیلی است تا همان حرفها را بزند. بی‌هیچ توجهی به اصل رابطه و نوع کارکرد انسانی‌یی که می‌تواند در شخصیتش بوجود بیاورد... و همین.

■

همچنانکه در ابتدای یادداشت گفتم تلاش و اصرار فیلمساز برجاری ساختن نگاه و فضای سیاسی بر کل اثر، موجب از کف رفتن آن و عقب‌نشینی فیلم از جانب اثری هنری به سمت اثری سیاسی با محدوده‌ای خاص برای کارکردهای آن طی دورانی خاص در جامعه است. از این دیدگاه است که مثلاً تك صحنهٔ فکر شده‌ای مثل ورود مرد انتزگردان هم، در ادامه صحنه، گرفتار همان بینش از پیش تعیین شدهٔ فیلمساز می‌شود. تا جایی که کار را به انتر (یا در واقع منتر) شدن امیرو می‌کشاند و توضیح واضحات صحنه برای آخرین تماشاگری که احیاناً این کنایه را نگرفته است و... تا بالاخره برسیم به پیام اخلاقی فیلمفارسی‌وار در انتهای همین صحنه ـیا مثلاً صحنهٔ ماقبلِ دزدیدن ساز، که امیرو را وامی‌دارد تنها به آب بزند و نمایی از او می‌گیرد که گویی در حال به جای آوردن مراسمی آئینی است. مراسم آئینی‌ای که در واقع چیزی نیست جز تلاش از پیش تعیین شدهٔ کودك برای برآوردن خواستهٔ کارکردی ـ سیاسی موجود در ذهن فیلمساز. بی‌آنکه فیلمساز لحظه‌ای بیندیشد، و معنای اولیهٔ این صحنه را در رابطه با کودك ناآگاه و بدوی‌ای که هیچ شناختی از آن کارکردهای سیاسی ندارد، ـحداقل برای خود ـ توضیح دهد. جای تعجب نیست که ساز دهنی تنها پس از دو دهه به چنین حال و روزی افتاده است. ●

■ **ر. باور صاد**

نقدی بر «گزل»

● باسنت علیه سنت

«آنا» به ده باز می‌گردد، به دنبال «گزل» می‌رود، عاشق دخترِ مردِ یك‌دست می‌شود و به دنبال او می‌رود.

خط داستانی «گزل» سرراست و مستقیم است. بیراهه نمی‌رود و از پیچیدگی به دور است. تماشاگر «گزل» در جریان فیلم قرار می‌گیرد و به زودی و سرعت به انتهای آن می‌رسد، قبل از آنکه فیلم به انتها رسیده باشد.

براین اساس، به نظر می‌رسد در «گزل» همه چیز دیر به نظر تماشاگر ـ و حتی بازیگران ـ می‌رسد. و اینهمه شاید به خاطر سادگی داستان فیلم است که تماشاگر را درگیر کشش دراماتیك نمی‌کند. شخصیت پرتحرك آنا، به خاطر سرعت خط داستانی فیلم، از ذهن تماشاگر عقب می‌ماند و داستان فیلم سریعتر از آنا و دیگران در ذهن تماشاگر به پایان می‌رسد. پس از اولین نمای معرفی دختر، که در کنار گزل قرار گرفته، بقیهٔ فیلم قابل پیش‌بینی است. فیلمساز سعی می‌کند از خط مستقیم داستان فیلم گریزی بزند و دختر را همسر مرد یك‌دست جلوه دهد، اما علیرغم این کوشش، داستان فیلم همچنان فاقد پیچ و خم است و این گریز در بافت کلی فیلم نمی‌گنجد. دوسوم فیلم می‌گذرد و آنوقت آنا تازه می‌فهمد که دختر، همسر مرد یك‌دست نیست بلکه دختر اوست. این ابهام می‌توانست برای فیلم نقطهٔ کشش دلپذیری محسوب شود، اگر تماشاگر از اولین نما نمی‌فهمید که دختر، همسر مرد یك‌دست نیست. تعلیق، زمانی ایجاد می‌شود که چیزی که در انتظارش هستیم علیرغم میل ما به وقوع بپیوندد. در «گزل» تماشاگر از آنجا که اصلاً به ذهنش خطور نمی‌کند که دختر، همسر مرد یك‌دست باشد، هیچ حالت تعلیقی برایش ایجاد نمی‌شود و جملهٔ آنا که می‌گوید «شما زنهای ترکمن...» برایش بیجا و بی‌معنی جلوه می‌کند. در واقع به نظر می‌رسد طرح این تصور که دختر، همسر مرد یك‌دست است کمی غیر صادقانه جلوه می‌کند. علت اصلی آن است که فیلمساز سعی کرده فقط از طریق گفتار این تصور را ایجاد کند، تا پس از گذشت حدود دوسوم از فیلم رمزگشایی کند و دختر را معرفی نماید. دررمزگشاییِ نقش دختر نیز هیچ کششی ایجاد نمی‌شود، و این علتی دیگر دارد. در اینجا، علت فضاسازی بدِ فیلم در این صحنه و فقط این صحنه است. صحنه‌ای که دختر به گذشته باز می‌گردد تا فداکاری پدر را به خاطر نجات جان خود توضیح دهد، آنچنان خشك، تئاتری و در فلاش‌بك آنچنان استودیویی و مجرد است که به فضای یك‌دست و خوب بقیهٔ فیلم لطمه می‌زند. آنا سوار براسب در کنار گاری دختر ظاهر می‌شود و کلماتی نامربوط حاکی از اینکه دختر می‌خواهد چیزی به او بگوید برزبان می‌آورد. صحنه‌ای کاملاً هندی و تصنعی با شوخیهایی از نوع همان سینما (هندی) نظیر: «دارم می‌رم بازار» و آنا که «بازار که از این طرف نیست.»

بازی تئاتری افکاری، علیرغم بازی

نسبتاً خوبش در بقیه‌ی صحنه‌ها، در این صحنه بیرون می‌زند و دست به دست فضای تئاتر گونه‌ای که ایجاد شده، صحنه‌ای غیر سینمایی می‌سازد، نمونه‌ی دیگر این بازی در نمایی دیگر که دختر با چرخشی تئاتری از سمت چپ آنا برمی‌گردد و عصا به دستش می‌دهد، نیز بروز می‌کند، اما از آن صحنه و این نما که بگذریم، افکاری، بازی قابل قبولی ارائه میکند. در کنار او، بازی میامی از زیبایی، سادگی و استحکام برخوردار است.

«گزل» از نظر انتخاب بازیگران برای نقشهای فیلم، امتیاز بالایی را نصیب فیلمساز می‌کند. و این از جهتی مدیون شخصیت پردازی محکم و قوی فیلمساز در فیلم و فیلمنامه است.

آنا شخصیتی مصمم، امیدوار و پرتحرک است و از چنان استحکامی برخوردار است که در تمام طول فیلم تماشاگر حتی یك لحظه هم به نقص جسمانی او- یك‌پا بودنش- فکر نمی‌کند. حتی اشارهٔ مرد یك‌دست حاکی از اینکه «آنا یك‌پا است» نیز چیزی را عوض نمی‌کند و در شخصیت محکم آنا خللی وارد نمی‌کند.

از طرف دیگر، تداوم شخصیتها در بستر تمدن روبه تحول، نقطهٔ قوت دیگر فیلم است. آنا از جهت وابستگی به سنتها، ادامهٔ شخصیت مرد یك‌دست است. با آنکه زندگی او از عناصر زندگی ترکمنی ساخته شده، در برابر سنتها سرفرود نمی‌آورد و علیه آن عمل می‌کند. در پایان فیلم، آنا تصمیم به ربودن دختر می‌گیرد، سنتی که پیش از او مرد یك‌دست بدعت نهاده بود. او نیز همسرش- مادر دختر- را پس از ربودن به عقد خود در آورده بود. آنا، عاشق گزل است. مرد یك‌دست نیز از اسبش- گزل- نمی‌گذرد و به آن علاقه دارد، همان علاقه‌ای که یك ترکمن به اسب دارد. از طرف دیگر، دختر در آنا آنچنان علاقه‌ای برانگیخته است که آنا به خاطر او حاضر به هرکاری می‌شود. همانطور که پیرمرد به خاطر دخترش فرار می‌کند و جان برسر علاقه‌اش می‌گذارد.

امّا آنا یك تفاوت عمده با مرد یك‌دست دارد، او از نسل جدیدتر است. اگر پیرمرد یك‌دست آدمی سنتی است، آنا شخصیتی امروزی است که از میان بدترین دستاورد تمدن بشر (جنگ) باز می‌گردد. او با مظاهر تمدن آشنا شده است، اما لزوماً از آنها استفاده نمی‌کند. او فقط می‌داند که به خاطر علاقه‌اش، حتی باید سنت‌شکنی کند و علیرغم میل مادر و یا دایی‌اش از دختر مورد علاقه‌اش خواستگاری کند. در واقع، آنا، شخصیتی است که با سنت به جنگ سنتی قدیمی‌تر می‌رود. از آن رو می‌گویم سنت که آنا، خود نیز، در رفتارش، انسانی سنتی است و این وجه شخصیت او در مقایسه با برادرش، ستار، نمود بیشتری می‌یابد. آنا به مظاهر تمدن- تمدنی که یك پایش را گرفته- علاقه‌ای ندارد. او عاشق اسب- مظهر سنت ترکمنی- است. اما ستار در اولین نما، پشت موتور ایستاده و در طول فیلم بربستر طبیعت سبز با موتورش می‌تازد. ستار، برخلاف آنا، با آنکه از مظاهر تمدن بهره می‌برد، کاملاً بندهٔ سنتها است تا جایی که در ازدواجش هیچ نقشی ندارد و کورکورانه از سنتها اطاعت می‌کند. ستار عروسش را در ماشین به خانه می‌آورد، در حالیکه آنا می‌رود تا دختر را برترك اسب به عقد خود درآورد.

«گزل»- سوای صحنهٔ فلاش‌بك- از فضاسازی یك‌دست و خوبی برخوردار است. فضاسازی در گزل ساده و واقعگرایانه و فیلمساز در ارائه این فضا کاملاً موفق است؛ و از تمهیداتی بجا در معرفی این فضا استفاده کرده است. در اولین صحنهٔ فیلم از چشم «آنا» یك معرفی عالی از فضای ده و به دنبال آن در جستجوی آنا برای یافتن گزل یك معرفی کلی‌تر از منطقه بدست می‌دهد، منطقه‌ای که برخلاف فضاسازی یك‌دست فیلمساز، یك‌دست نیست: موتور سیکلت، پلهای آهنی، نوشابهٔ خنك برزمینه‌ی دشت سرسبز و ...

عنصر مهم دیگری که فیلم را دلپذیر می‌سازد، ایجازی است که فیلمساز در فضاسازی فیلم به کار برده. در ابتدای فیلم با ایجازی زیبا، شخصیت فیلم معرفی می‌شود. نمای پوتین آویخته از شانه آنا کافی است تا تمامی آنچه را که پیش از شروع فیلم رخ داده دریابیم. به دنبال این‌نما، چشم انداز آنا، نمایی است که در غبار محو شده و آینده مبهم آنا را پیش چشم می‌گذارد. در نمایی دیگر این واقعیت که آنا یك پایش را از دست داده برای افراد خانه جامی افتد، از یك جفت پوتین موجود در این‌نما یکی از آنها افتاده است.

در صحنه‌ای که انتظار می‌رود آنا دست به کار ساختن پایی چوبی برای خود شده باشد با تعجب و هیجان می‌بینیم که اسبی چوبی ساخته است. آنا آنقدر که به فکر گزل از دست رفته‌اش است، به فکر پایش نیست. در انتهای این صحنه: آنا اسب چوبی را برزمین می‌گذارد. گزل باپای خود باز می‌گردد.

این صحنه و صحنه‌های زیبای دیگر فیلم، «گزل» را یك فیلم ماندنی می‌کند.

کتابهای تازه

■ انتشارات اطلاعات

*** تصویر صحنه**
مؤلف: اوتمار شوبرت
مترجم: سعید فرهودی
تیراژ: ۲۱۰۰ نسخه
صفحه: ۴۲۴
چاپ اول: ۱۳۶۹
قیمت: ۱۵۰۰

*** مباحثی دربارهٔ عکاسی مستند**
مؤلف: آرتور روتشتاین
ترجمه: افشین شاهرودی
تیراژ: ۲۱۰۰ نسخه
صفحه: ۱۲۸
چاپ اول: ۱۳۶۹
قیمت: ۹۰۰ ریال

*** فرهنگواره داستان و نمایش**
مؤلف: دکتر ابوالقاسم رادفر
تیراژ: ۲۱۵۰ نسخه
صفحه: ۳۶۷
چاپ اول: ۱۳۶۶
قیمت: ۸۰۰ ریال

■ انتشارات حکمت

*** الهیّات شفا (جلد اول)**
مؤلف: استاد مرتضی مطهری
تعداد: ده هزار نسخه
صفحه: ۴۰۷
چاپ دوم: بهار ۱۳۷۰
قیمت: ۱۶۰۰ ریال

*** الجَوهرالنّضید**
مؤلف: خواجه نصرالدین طوسی
شارح: علامه حلی
مترجم: منوچهر صانعی درهبیدی
تعداد: ۵۰۰۰ نسخه
صفحه: ۴۲۶
چاپ اول: بهار ۱۳۷۰
قیمت: ۱۸۰۰ ریال

*** فرهنگ فلسفی**
مؤلف: دکتر جمیل صلیبا
مترجم: منوچهر صانعی درّهبیدی
تعداد: ۵۰۰۰ نسخه
صفحه: ۷۰۸
چاپ اول: پاییز ۱۳۶۶
قیمت: ۲۷۰۰ ریال

*** فلسفه در ایران**
مؤلفین: استادان گروه فلسفه دانشگاه
تعداد: ۳۰۰۰ نسخه
صفحه: ۲۳۹
چاپ ششم: زمستان ۱۳۶۹
قیمت: ۶۰۰ ریال

*** شرح مبسوط منظومه (جلد چهارم)**
مؤلف: استاد مرتضی مطهری
تعداد: ۵۰۰۰ نسخه
صفحه: ۳۷۳
چاپ اول: زمستان ۱۳۶۹
قیمت: ۱۵۵۰ ریال

■ انتشارات بهار

*** تکنیک و روش طراحی**
مؤلف: نیکولائید
مترجم: عربعلی شروه
تعداد: ۵۰۰۰ نسخه
صفحه: ۲۶۴
چاپ دوم: ۱۳۶۹
قیمت: ۲۰۰۰ ریال

*** آشنایی با آثار فرانسیسکو گُویا**
نوشته: مارگریت آبروزه
مترجم: عربعلی شروه
تعداد: ۵۰۰۰ نسخه
صفحه: ۹۶
چاپ اول: ۱۳۶۹
قیمت: ۱۲۵۰ ریال

*** طراحی‌های چاپی گُویا**
با مقدمه: فیلیپ هافر
مترجمان: ابراهیمی، عربعلی شروه
تعداد: ۵۰۰۰ نسخه
صفحه: ۹۵
چاپ اول: ۱۳۶۹
قیمت: ۱۲۵۰ ریال

*** آشنایی با مینیاتورهای ایران**
مؤلف: آرتور پوپ
مترجم: حسین نیّر
تعداد: ۵۰۰۰ نسخه
صفحه: ۱۹۶
چاپ اول: ۱۳۶۹
قیمت: ؟

■ مرکز نشر ارغنون

*** زبان شعر**
مؤلف: امید مسعودی
تعداد: ۳۰۰۰ نسخه
صفحه: ۱۴۲
چاپ اول: بهار ۱۳۷۰
قیمت: ۸۸۰ ریال

■ دانشگاه پیام‌نور

*** کلیات فلسفه**
مؤلف: دکتر اصغر دادبه
تعداد: ۳۰۰۰ نسخه
صفحه: ۲۸۶
چاپ پنجم: اسفند ۱۳۶۹
قیمت: ۱۴۰۰ ریال

■ انتشارات امیرکبیر

*** کتاب نمایش (۱ و ۲)**
مؤلف: خسرو شهریاری
تیراژ: ۷۷۰۰ نسخه
صفحه: ۶۰۶
چاپ اول: ۱۳۶۵
قیمت: ۹۰۰ ریال

*** قواعد علمی و هنری عکاسی**
ترجمه و تألیف: کرامت منظوری
تیراژ: ۳۳۰۰ نسخه
صفحه: ۳۹۷
چاپ اول: ۱۳۶۶
قیمت: ۳۰۰۰ ریال

*** تذکرهٔ خوشنویسان معاصر (جلد اول)**
مؤلف: علی راهجیری
تیراژ: ۵۵۰۰ نسخه
صفحه: ۲۳۲
چاپ دوم: ۱۳۶۴
قیمت: ۳۸۰ ریال

*** فن عکاسی**
مؤلف: مهندس مهدی فرزان
تیراژ: ۵۵۰۰ نسخه
صفحه: ۱۷۰
چاپ نهم: ۱۳۶۹
قیمت: ۸۰۰ ریال

● جشنواره هنری- ادبی روستا

از تاریخ بیست و دوم تا بیست و ششم خرداد ماه ۱۳۷۰، همزمان با «هفته بزرگداشت جهاد سازندگی»، پنجمین «جشنواره هنری- ادبی روستا» در محل سالن «تئاتر شهر» برگزار شد. برنامه‌های این جشنواره، در چهار سانس و شامل: تئاتر شهرستانها، شعرخوانی، اجرای موسیقی عشایری و... بود و هرروز، در ساعت دو بعد از ظهر شروع و در ساعت ۸ بعد از ظهر به پایان می‌رسید.

● اخبار تئاتر

● واحد تئاتر حوزه هنری در ادامه انتشار «مجموعه نمایشنامه سوره» کتابهای زیر را آماده انتشار نموده است.

- مجموعه نمایشنامه سوره، دفتر یازدهم
۱. روایت تزویر، علاءالدین رحیمی
۲. نفاق، صادق عاشورپور
۳. خون سرخ، حمید مصدق

- مجموعه نمایشنامه سوره، دفتر دوازدهم
۱- غروب تا غروب، عاشوری‌پور
۲- تناک، الیزا اورای
۳- جبهه دیگر، عبدالرضا فریدزاده

- مجموعه نمایشنامه سوره، دفتر سیزدهم، ویژه کودکان و نوجوانان
این مجموعه شامل پنج نمایشنامه به نامهای:
۱. شرط اول
۲. پنجره
۳. کوی ستاره‌ها
۴. گرگ خطاکار
۵. گاوها
است. این سه دفتر بزودی روانه بازار خواهند شد.

● جشنواره سراسری تئاتر جوان سوره در شهریور ماه ۱۳۷۰ در استان مازندران برگزار خواهد شد. نمایشهای شرکت کننده در این جشنواره منتخبین چهار جشنواره منطقه‌ای کرمان، بوشهر، چهار محال و بختیاری و مازندران می‌باشند.

● واحد تئاتر حوزه هنری نخستین تولید نوار قصه کودکان خود را تا پایان تیرماه روانه بازار خواهد کرد. تنظیم متن کار را آقای حسین شوندی و آهنگ آن را برادر سعیدرضا محمدی مطلق ساخته‌اند.

● نمایش «یکی بود یکی نبود» نوشته و کار: مجید سرسنگی با بازی: کریم اکبری مبارکه، محمد یگانه، مهرداد ابروان، کاظم برغمدی، فرشته سرابندی در واحد تئاتر حوزه هنری در دست تمرین است. این نمایش در شهریور ماه به عنوان پایان نامه تحصیلی آقای سرسنگی به نمایش درخواهد آمد و در آبان ماه امسال اجرای عمومی خواهد داشت. «یکی بود یکی نبود» حکایت پهلوانی معرکه‌گیر است که در سفر هزار ساله خود گمشده‌اش را می‌جوید. گمشده‌ای که سالهای سال اسیر طلسمی جادویی است. می‌رودتا به «او» می‌رسد. اما زمانی که «گمشده» دیگر «گمشده» نیست. «از یاد رفته است»!

ما برای آقای سرسنگی آرزوی موفقیت داریم و امیدواریم که بخوبی از استعداد بازیگرانش بهره بگیرد.

● به مناسبت سالگرد ارتحال حضرت امام واحد تئاتر حوزه هنری «تعزیه کوچ نور» را با طراحی و کارگردانی: حسین جعفری و تنظیم موسیقی آقای سعیدرضا محمدی مطلق به صحنه برد.

● اخبار سینما

● نمایشنامه «سبوی دمشق» نوشته: یوهان اگوست استریندبرگ با ترجمه ایرج زهری بالاخره از سوی انتشارات برگ منتشر و روانه بازار شد. این نمایشنامه ۳۵۳ صفحه‌ای با تیراژ ۳۳۰۰ نسخه و قیمت ۹۸۰ ریال در اختیار علاقه‌مندان قرار گرفت. نصرالله قادری براین کتاب «به عنوان مؤخره» «مقاله: سیری کوتاه بر زندگی و افکار یوهان اگوست استریندبرگ» را نوشته است.

● کانون ملی منتقدان تئاتر ایران وابسته به انجمن جهانی منتقدین یونسکو روز ۷۰/۳/۲۷ مجمع عمومی خود را تشکیل داد. در این مجمع هیئت مدیره از سمت خود استعفا دادند اما به دلیل به حد نصاب نرسیدن اعضاء، مجمع نتوانست تصمیم مشخصی بگیرد. تا برگزاری مجمع عمومی هیئت مدیره قبلی به کار خود ادامه خواهد داد.

● اولین جلسه نقد و بررسی «نمایش ماه» کانون ملی منتقدان تئاتر ایران در سالن اصلی تئاتر شهر با حضور علاقه‌مندان برگزار شد. در این جلسه نمایش «هاملت با سالاد فصل» مورد نقد و بررسی قرار گرفت. اکبر رادی به عنوان نویسنده این نمایشنامه به علت سفر به شمال در جلسه حضور نیافت. آقای هادی مرزبان و فردوس کاویانی به عنوان کارگردان و یکی از بازیگران نمایش به سوالات حضار پاسخ دادند. در این جلسه آقای رکن‌الدین خسروی کارگردان قدیمی تئاتر ایران تحلیلی از متن را ارائه داد و نصرالله قادری به عنوان مخالف نظریه ایشان صحبت کرد که متأسفانه به علت کمی وقت و عصبانیت کارگردان قدیمی از اظهارات قادری این بحث ادامه نیافت.

● قرار است از ۲۵ شهریور ماه ۱۳۷۰ نمایش «به من دروغ بگو» نوشته و کار نصرالله قادری تمرین خود را آغاز کند. در این نمایش آقایان حبیب‌الله دهقان نسب، بهرام ابراهیمی، فرهاد شریفی و خانم شهره لرستانی به عنوان بازیگر و امیر دژاکام به عنوان دستیار کارگردان قادری را یاری خواهند داد. این نمایش قرار است در آبان ماه به روی صحنه بیاید ولی هنوز محل اجرای آن مشخص نیست. ضمناً موسیقی متن آن را آقای سعیدرضا محمدی مطلق خواهد نوشت. و «سپهر» اشعار آن را می‌خواند. بقیه عوامل گروه هنوز مشخص نشده‌اند. احتمالاً در کادر اجرایی تغییراتی صورت خواهد گرفت.

● دفتر تهیه و تدوین و تولید متون نمایشی دو نمایشنامه «بانویی از دریا» نوشته هنریک ایسبن و «جایی که قانون گریه می‌کند» نوشته: هـ. لویا را تصویب کرد. این دو نمایشنامه برای چاپ به انتشارات نمایش سپرده شد.

● ویژه‌نامه تئاتر سوره با مطالبی از دکتر محمود عزیزی، دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی، دکتر یعقوب آژند، نصرالله قادری، داوود کیانیان، صادق عاشورپور، علی اظهری، محمدرضا الوند، حمید محرمیان معلم، علی ابوذری و گفتگوهایی با استاد حمید سمندریان، استاد رضا سیدحسینی، استاد بهروز غریب‌پور، استاد محمدجواد عظیمی و استاد مسعود فروتن و نمایشنامه‌ای از قدرت‌اله پدیدار و تعزیه‌ای از داوود فتحعلی بیگی و مطالب متنوع دیگر بزودی منتشر خواهد شد.

● «پنجمین جشنواره هنری - ادبی روستا»

پنجمین جشنواره هنری - ادبی روستا با هدف انعکاس هنر و اندیشه روستایی از ۲۲ - ۲۶ خرداد ماه با حضور هنرمندان روستایی و به همت دفتر مرکزی جهاد سازندگی در تئاتر شهر و محوطه اطراف آن برگزار شد.

در بخش فیلم پنجمین جشنواره هنری - ادبی روستا طی چهار روز نمایش، جمعاً تعداد ۱۹ فیلم کوتاه آموزشی، مستند و داستانی ۱۶ و ۳۵ میلیمتری و ۸ فیلم بلند سینمایی به معرض نمایش گذاشته شد. و در مورخه ۲۶ خرداد ماه در سالن اصلی تئاتر شهر طی مراسمی به برگزیدگان این جشنواره جوایزی اهداء شد.

هیئت داوران بخش فیلم، پس از چند جلسه شور و بررسی درخصوص فیلمهای

بخش مسابقه اعلام داشت:

«هنرمندان و سینماگران، عنایت چندانی به زندگی روستایی و مضامین بکر آن نداشته و بعضاً روستا را بستری برای به نمایش درآوردن داستانی که هیچ پیوندی با زندگی روستائیان ندارد، انتخاب نموده و نهایتاً فیلمها خالی از وقایع و مستندات زندگی روزمره و ایضاً فاقد اشاره کافی به مشکلات و ارائه راهحل برای این قشر محروم و مظلوم می‌باشند.»

هیئت داوران ضمن ابراز تشکر از فیلمسازانی که به روستا و مسائل آن عنایت خاص نموده و با به کارگیری هنر ارزشمند خود سعی در بیان واقعیتها و ارزشهای روستایی را دارند. نظر هنرمندان متعهد را به تحقیق و تفحص بیشتر در مورد مضامین بدیع و واقع روستایی جلب نموده و اظهار امیدواری کردند که با سیاستگذاری مسئولین این جشنواره که از عمده حامیان هنرمندان روستایی و هنرمندان در خدمت روستا می‌باشند، توجه بیشتری به خلاء موجود در بخش فیلمهای آموزشی نشان دهند.

جشنواره هنری ـ ادبی روستا به خاطر ارج نهادن به هنرمندان متعهد مبلغ یك میلیون و پانصد هزار ریال امکانات فیلمبرداری و مونتاژ و کمکهای غیر نقدی را به کلیه فیلمهای برگزیده اهداء خواهد کرد و امیدوار است که این کمکها در سالهای آتی ابعاد گستردهتری نیز پیدا کند تا انگیزش بیشتری در هنرمندان جهت توجه به مسائل روستایی ایجاد نماید. لذا با عنایت به این مطلب هیئت داوران آراء خود را در بخشهای مختلف به شرح ذیل اعلام داشت:

۱. فیلمهای آموزشی:

در زمینه فیلمهای آموزشی، نظر به ضعف کیفی و کمی فیلمهای ارائه شده، توجه فیلمسازان را به این مهم معطوف داشته و یادآور می‌شود که آموزش از ارکان مهم و اصلی زندگی جوامع است و روستائیان نیز از این قاعده مستثنی نبوده و همواره نیاز مبرمی به فیلمهای جذاب، گویا و صمیمی آموزشی دارند و با توجه به نقش مؤثر این فیلمها در گسترش دانش و افزایش مهارت آنان، هنرمندان ما می‌بایست دراین زمینه، فعالیت بیشتری از خود بروز دهند. در این بخش هیئت داوران هیچیك از فیلمهای آموزشی شرکت کننده در پنجمین جشنواره را درخور دریافت جایزه بهترین فیلم آموزشی ندانسته و تنها دیپلم افتخار خود را به فیلم آموزشی «بیماریهای واگیردار» ساخته آقای مهرداد گودرزپور به خاطر توجه فیلمساز به مسئله جدی بهداشت در روستا اهداء می‌نماید.

۲. فیلمهای مستند:

در بخش مستند تنوع سوژهها و تعداد نسبتاً زیاد فیلمهای انتخاب شده برای شرکت در بخش مسابقه از نظر هیئت داوران قابل تقدیر و توجه می‌باشد و برگزیدگان خود را در این بخش به شرح ذیل اعلام می‌دارد:

۱. جایزه ویژه هیئت داوران به همراه تندیس زرین جشنواره به فیلمنامه «رُناس» نوشته آقای محمدحسین حاجی‌ده‌آبادی به خاطر فیلمنامه کامل این فیلم در ارتباط با بیان موجز و رسای موضوع.

۲. جایزه ویژه هیئت داوران به همراه تندیس زرین جشنواره به فیلم مستند «هفت تابلو به یاد خواهرم» ساخته خانم اشرف موسی‌خانی به خاطر نگاه صمیمی و احساسی فیلم و نیز توجه آن به هنرمندی روستایی که به فرهنگ و هنر روستا متعهد می‌باشد.

۳. جایزه بهترین فیلم مستند به همراه تندیس زرین جشنواره به فیلم مستند «سفر به سرزمین دلاوران» ساخته آقای مسعود جلالی‌نژاد به خاطر ثبت زیبای لحظات حساس و پرحادثه کوچ عشایر.

۳. بخش فیلمهای کوتاه داستانی:

هیئت داوران ضمن تقدیر از تلاش هنرمندان در به تصویر کشاندن زندگی عشایر و روستاییان در قالب فیلمهای داستانی، جایزه بهترین فیلم داستانی کوتاه به همراه تندیس جشنواره را به فیلم «دریا برای تو» ساخته آقای احمدرضا گرشاسبی به خاطر بیان نافذ، ظریف، صادقانه و روان فیلم در طرح موضوعی انسانی، اهداء می‌نماید.

بخش فیلمهای بلند سینمایی

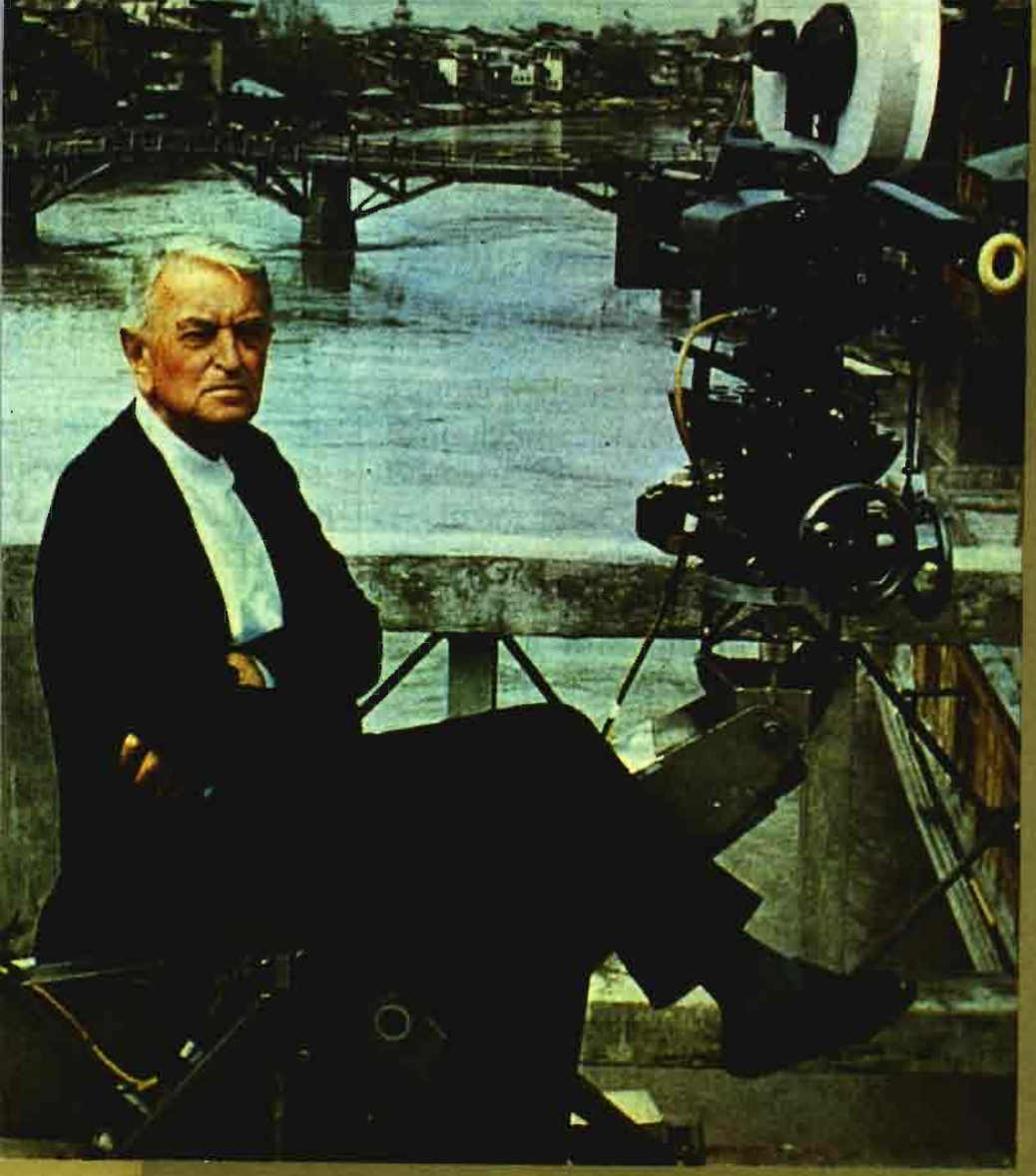
فیلمهای این بخش عمدتاً ارتباط چندانی با مضامین بکر و زیبای روستایی نداشته و بعضاً تصویری غیر واقعی از این زندگی را به بیننده عرضه می‌نماید، لذا با عنایت به این نکته هیئت داوران آراء خود را در زمینه فیلمهای بلند داستانی به شرح ذیل اعلام می‌دارد.

۱. جایزه ویژه هیئت داوران به خانم «هما روستا» بازیگر فیلم «ملك خاتون» به خاطر بازی روان و تأثیرگذاریشان در راستای هویت بخشیدن به چهره سخت‌کوش و مقاوم زن روستایی.

۲. جایزه ویژه هیئت داوران به آقای «مهدی اسدی» بازیگر فیلم «شیرك» ساخته آقای داریوش مهرجویی به خاطر بازی با تسلط و گیرای او در قالب یك نوجوان شیردل روستایی.

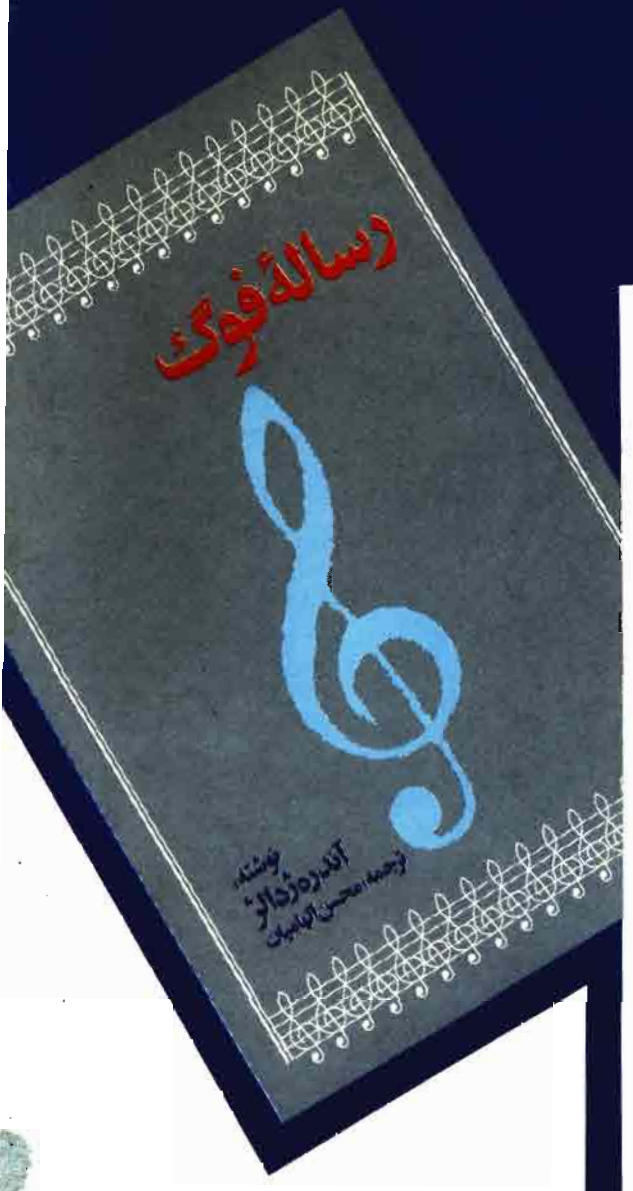
۳. هیئت داوران ضمن تقدیر از فیلمهای «شیرك» و «شاخه‌های بید»، جایزه بهترین فیلم بلند سینمایی را به فیلم «ملك خاتون» ساخته آقای حسن محمدزاده به خاطر درك واقعی و ملموس از واقعیتهای زندگی روستایی و نقش حساس و تعیین کننده زن در این جوامع تقدیم می‌کند.

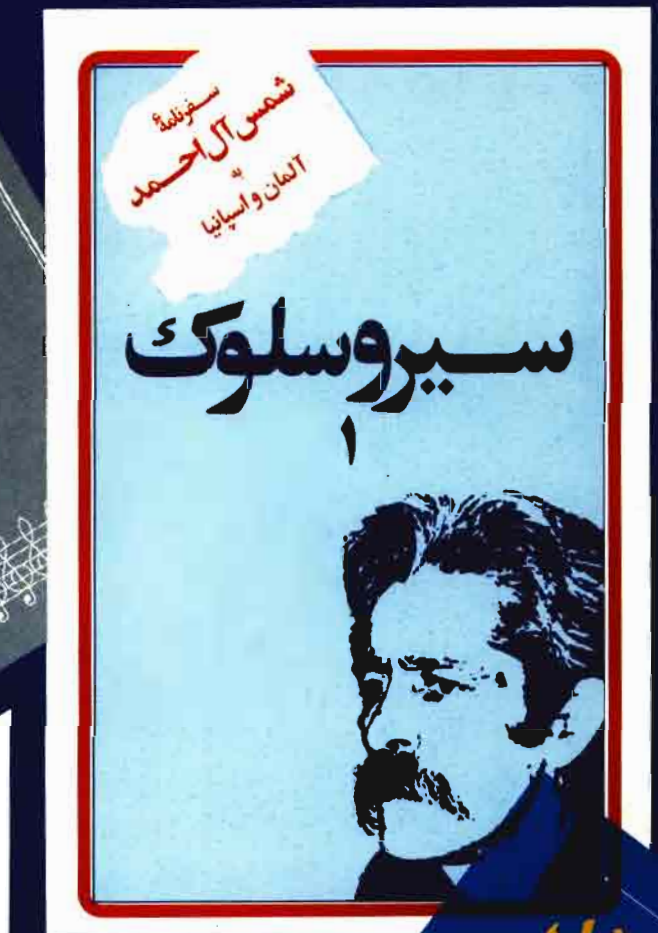
این جشنواره با همکاری مرکز هنرهای نمایشی، مدیریت جشنوارهها و مجامع سینمایی، سیمای جمهوری اسلامی ایران و انجمن سینمای جوان صورت پذیرفت.



درگذشت بزرگداشت

پیویدلیین (۱۹۰۸-۱۹۹۱)





تازه‌های انتشارات برگ