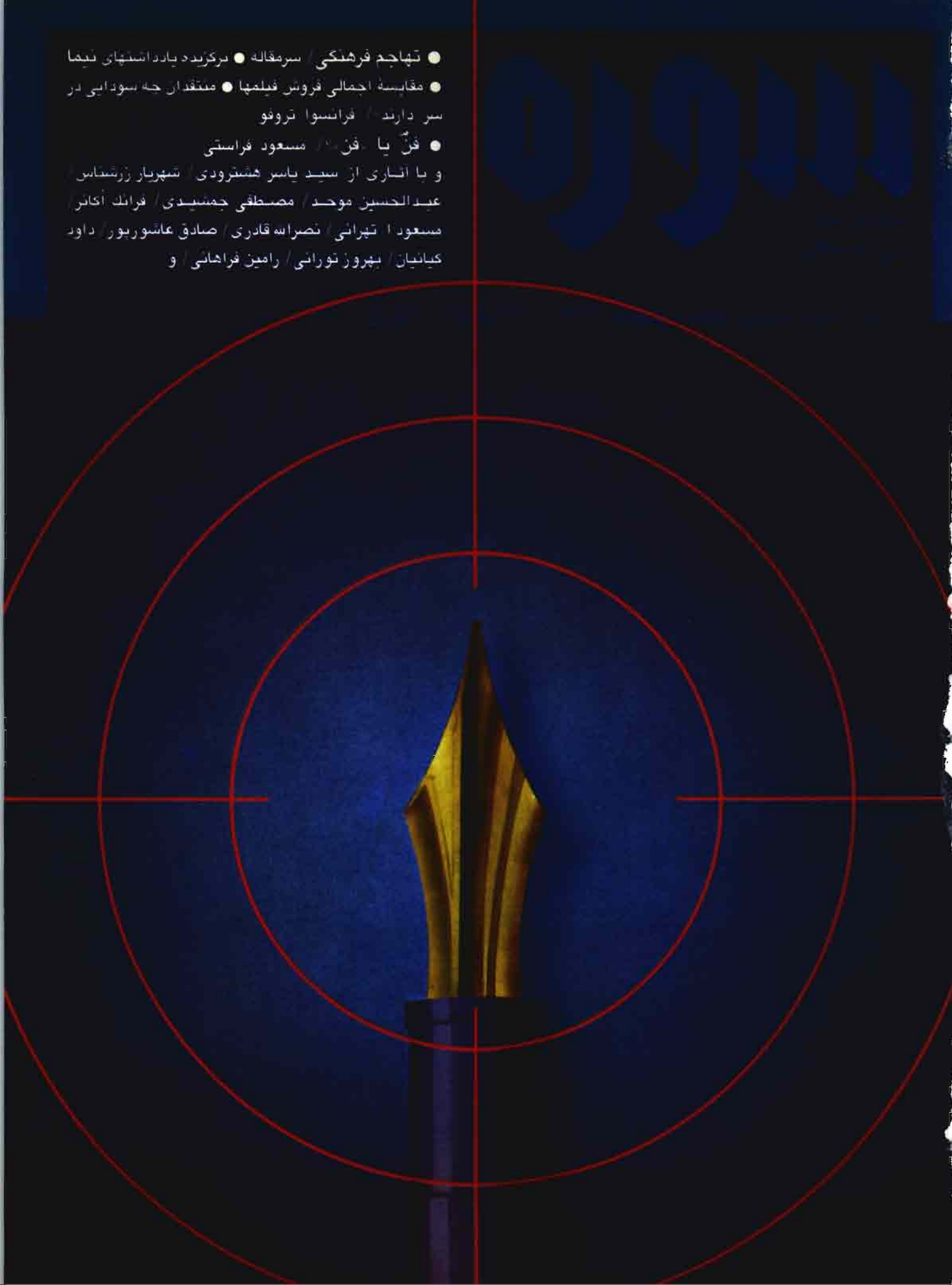
● تهاجم فرهنگی / سرمقاله ● مرکز پرده یادداشتهای سینما
● مقایسه اجمالی فروش فیلمها ● منتقد از چه سودایی در سر دارند / فرانسوا تروفو
● فنّ یا فن / مسعود فراستی
و با آثاری از سید یاسر هشترودی / شهریار زرشناس / عبدالحسین موحد / مصطفی جمشیدی / فرانک آکانر / مسعود ا تهرانی / نصرالله قادری / صادق عاشورپور / داود کیانیان / بهروز تورانی / رامین فراهانی / و



بیدار

ویژهٔ تئاتر

پائیز ۱۳۷۰ / قیمت ۷۰۰ ریال

● منتشر شد

با آثاری از

دکتر محمود عزیزی ● دکتر یعقوب آژند ● دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی ● رضا سیدحسینی ● حمید سمندریان
بهروز غریب‌پور ● محمدجواد عظیمی ● سید مهدی شجاعی ● مسعود فروتن ● محمدرضا الوند ● نصرالله قادری
قدرت‌الله‌پدیدار ● صادق عاشورپور ● داود کیانیان ● جان آردن ● ورکور ● و...

سوره

ماهنامه هنری
ادبی و فرهنگی

● دورهٔ سوم/ شمارهٔ هفتم/ مهرماه ۱۳۷۰/ ۱۰۰ صفحه

● **سرمقاله**/ تهاجم فرهنگی ۴ ● تأملی کوتاه دربارهٔ مرگ کمونیسم ۸ ● تالابهای سیاه/ سید یاسر هشترودی ۱۰ ● بنیادهای فلسفی پوزیتیویسم/ شهریار زرشناس ۱۴ ● ادبیات/ برگزیده یادداشتهای نیما یوشیج ۲۰/ تذکرهٔ پنجره‌ها/ عبدالحسین موحد ۲۸/ برانگیخته/ جبران خلیل جبران ۲۹ ● **قصه**/ بازیافته‌های شهر دلتنگ/ مصطفی جمشیدی ۳۲/ مرد خانه/ فرانک. اُکانر ۳۶/ غریبه/ ش. زُلیکانی ۴۰ ● **شعر** ۴۲ ● **معماری**/ گفت و شنود مستمر با معماری... (۴)/ مسعود ا. تهرانی ۴۴ ● **تئاتر**/ شخصیت در نمایشنامه(۴)/ نصرالله قادری ۶۴/ نمایشنامه‌های عامیانه/ صادق عاشورپور ۷۰/ تئاتر کودکان و نوجوانان/ داود کیانیان ۷۲/ لطیف‌ترین نکته‌ها در داستان تئاتر ما/ محمد الله‌وردی ۷۴/ اخبار تئاتر ۷۷ ● **سینما**/ مقایسه اجمالی فروش فیلمها/ سبنا تهرانی ۷۸/ منتقدان چه سودایی در سر دارند/ فرانسوا تروفو/ ترجمه بهروز تورانی ۸۵/ یادداشتی بر پردهٔ آخر/ رامین فراهانی ۸۸/ فنّ یا «فن»؟/ مسعود فراستی ۹۰/ اخبار سینما ۹۵

● صاحب امتیاز: حوزهٔ هنری
● مدیر مسئول: محمدعلی زم
● سردبیر: سید مرتضی آوینی
● گرافیک: احمدرضا هرجی

● آثار و مقالات مندرج در این ماهنامه بیانگر آراء مؤلفین 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 استاد نجات اللهی، شماره ۲۱۳
تلفن ۹ـ ۸۲۰۰۲۳

تهاجم فرهنگی

بخش آخر سخنان رهبر انقلاب، در دیدار تاریخی بیست و سوم مردادماه ۱۳۷۰ با مسئولان کشور، درباره فرهنگ بود. صراحت کامل این سخنان، جایی برای تفسیر و تأویل باقی نمی‌گذارد و لهذا می‌تواند که در اختلافات موجود در تحلیل و تفسیر مسائل فرهنگی کشور، هم چون فرقانی روشن، حق را از ناحق تمیز دهد و حجت را تمام کند. نقل این سخنان در سرمقاله ماهنامه سوره، فی‌نفسه حکایتگر تعهدی است که ما را در مقابله با تهاجم فرهنگی دشمن موظف می‌دارد:

«... یک مسئله، مسئله فرهنگی جامعه است. این طور که بنده تا حالا احساس کرده‌ام، از مجموع کارهایی که دارد می‌شود این طور فهمیده‌ام که حمله‌ای سازماندهی شده، یک حملهٔ همه جانبه وجود دارد. خوب! در آغاز طبیعی بود که انقلاب نتواند روشنفکر جماعت را، اهل هنر را که با دین و ایمان و روحانیت سر و کاری نداشتند، جذب کند. بعضی‌شان البته جذب انقلاب شدند، وجدانهای بیداری داشتند که آنها را جذب انقلاب کرد. عده‌ای هم کنار ماندند و انقلاب نتوانست که آنها را جذب کند.

در سالهای اول انقلاب، اینها جرأت نفس کشیدن نداشتند. طبیعت آن جماعت ـ که من پیش از انقلاب هم از نزدیک،بسیاری از آنها را می‌شناختم ـ روحیات و خصلتهایشان این طور است که اهل خطر نیستند. اهل وارد شدن در صحنه‌های سخت و دشوار و خطرناک نیستند. اوایل کار، طوفان انقلاب آنها را وادار کرده بود که بروند توی لاکهایشان، توی خانه‌هایشان و حداکثر پشت درهای بسته درد دلی با یکدیگر بکنند. تدریجاً که یک نشریه‌ای به راه انداختند و قلمی زدند، یک جایی حرفی زدند و کسی به نفعشان چیزی گفت، یک جا شعری آوردند و کسی اعتراضی نکرد، دیدند مثل اینکه در این فضا می‌شود سازماندهی کرد و کاری انجام داد.

کاری که می‌خواهند بکنند این است که پشت جبهه انقلاب را کلاً در بازوان خودشان بگیرند. پشت جبهه انقلاب، مردم هستند. خط مقدم مسئولانند، بعد وابستگان به آنها و بعد خیل آحاد ملت. اینها فکر کردند که اگر بتوانیم دور این خیل انبوهی که پشت سر مسئولان هستند کمندی بیندازیم و آنها را در اختیار بگیریم همه چیز حل خواهد شد. این درست است، البته که اگر چنین کاری را بتوانند انجام دهند ضربه محکمی به انقلاب خواهد خورد، اگر بتوانند که فکر و ذکر و دل و هوی و هوس، و احیاناً تشخیص عقلانی آن کسانی را که پشت جبهه هستند به یک سمتی جذب کنند، اینها را در بین دو بازوی خودشان گرفته‌اند. این درست است. اما این که آیا می‌توانند؟ نه. به نظر ما برآوردشان، برآورد ساده‌لوحانه‌ای است، خیال کرده‌اند که می‌توانند و شروع کرده‌اند. هدف این است. در سینما، در مطبوعات، حتی در رادیو و تلویزیون که مال دولت است،اما بالأخره عناصری از آن جماعت در آنجا حضور دارند، در سالن‌های فرهنگی، در جشنواره‌ها، در جای‌جای مناطق فرهنگی احساس می‌شود که یک مهره‌ای از آن مجموعه آنجا حاضر است و دارند کار می‌کنند. در آغاز هم فرهنگی محض، حرکت می‌کردند اما حالا وارد مسائل سیاسی شده‌اند که به دولت انتقاد بکنند، به نظام انتقاد بکنند، روی گذشته نظام علامت سؤال بگذارند... این کار انجام شده و بسیار خطرناک است، البته خطرناک که می‌گویم نه اینکه بی‌علاج و یا صعب‌العلاج باشد، نه، بسیار سهل‌العلاج است به شرط آنکه بیمار و هم چنین طبیب، احساس کنند که "بیماری" وجود دارد. اگر احساس کردند که بیماری وجود دارد دیگر صعب‌العلاج نیست و خیلی سهل‌العلاج است. خطر آنجاست که من و شما نفهمیم که چنین چیزی وجود دارد.

من دارم الآن عرض می‌کنم، ما فرهنگی هستیم، اهل تشخیص فرهنگی هستیم و یک آدمی که در فضای فرهنگی استشمام می‌کند لازم نیست دست بزند تا یک چیزی را بفهمد، یا ببیند و بفهمد، امروز برای من کاملاً محسوس است. این را هم روزنامه‌نگاران بدانند، هم رادیو

تلویزیون ما بداند، هم دستگاه تبلیغات ما مثل وزارت ارشاد و سازمان تبلیغات اسلامی و آموزش و پرورش و دیگران بدانند که امروز مسئله همین است.

البته طبیعت این جماعت که عرض کردم طبیعتی است که اگر یك اشاره بکنی، عقب‌نشینی می‌کنند. طبیعتشان، طبیعت مؤمنی نیست. از روی ایمان و اعتقاد نیست که حرف می‌زنند. طبیعت اهل قلم و آن روشنفکر جماعت مادی مسلك همین است، حرف که می‌زنند، زمین و آسمان را به هم می‌دوزند، آدم می‌شنود خیال می‌کند که این سوخته جانی است که دارد از اعماق جانش حرف می‌زند. نزدیکش که رفتی، می‌بینی که نه خیر چنین نیست، از زبان، ذره‌ای فراتر نیست. و لذا بسیاری از اینها، اگرچه راجع به استعمار و صهیونیسم و نمی‌دانم راجع به ظلم و این چیزها قلم زده بودند اما یك قدم حاضر نشدند در میدانی که مردم وارد شدند آنها نیز وارد بشوند، حتی پشت کردند به مردم. اینها بشدت اسیر پول، اسیر هواها و خواستهای نفسانی هستند.

دستگاههای تبلیغاتی مراقبت کنند و نگذارند. بنشینند و روی این مسئله فکر کنند. سلیقه‌ای هم نیست. این طور هم نباشد که یك دستگاه، پیش خود یك کار تند ناسنجیده و نامناسب را با مجموعهٔ توطئه بکند. البته روی دو مسئله باید فکر شود: یك کار سلبی و یك کار ایجابی. کار سلبی، مقابله با آنهاست، کار ایجابی، کار فرهنگی صحیح است. منبری خوب، موعظه مردم، توجیه فکری مردم. این روزنامه‌ها، این مجلات ما این گویندگان، این آقایان مسئولان که مرتب اینجا و آنجا توی مسجدها و پشت تریبونها، این شهر و آن شهر حرف می‌زنند، حرف اصلی‌شان این باشد. به جای پریدن به یکدیگر، از انقلاب بگویند از برکات انقلاب، از قدرت انقلاب، از ارزشهای انقلاب و از لزوم پایبندی به این ارزشها...»

چیست که مورد تهاجم است؟

تهاجم فرهنگی دشمنان انقلاب متوجه همه آن نقاطی است که انقلاب اسلامی را هویت مستقل بخشیده و آن را به مبارزه با غرب می‌کشاند: **فرهنگ اسلامی انقلاب، ولایت فقیه و عدم رابطه با آمریکا**. ما رسالت تاریخی انقلاب را اصالتاً در این مبارزه می‌یابیم و دشمن بالعکس سعی دارد که انقلاب را از این هویت تهی کند و آنچه تلاش آنان را صورت یك توطئه بخشیده اهداف، استدلالها و شیوه‌های واحد است؛ از نشریات مبلّغ غربزدگی و انفعال گرفته تا نشریاتی که علی‌الظاهر به جبههٔ متعهدان تعلق دارند و در باطن، آب به آسیاب دشمن می‌ریزند همه در این معنا مشترکند که حملات آنها متوجه فرهنگ مستقل اسلامی انقلاب، ولایت فقیه و عدم رابطه با آمریکاست **و بزرگترین دستاورد انقلاب را نیز آزادی ـ به معنای غربی آن ـ می‌دانند و همه حتی در نحوهٔ استدلال از لحاظ مقدمات و نتیجه نیز با یکدیگر به وحدت رسیده‌اند.**

در آغاز که این مباحث فقط در حیطهٔ بحثهایی نظری حول عناوینی چون وجود و

ماهیت غرب در گرفته بود، بسیار دشوار بود تصور چنین روزی که باطن سیاسی این مباحث بیش از پیش از پرده بیرون افتد و دو جبههٔ فرهنگی رودرروی یکدیگر را در درون کشور ترتیب دهد. علی‌رغم آنچه دشمن، تبلیغ می‌کند این دو جناح فرهنگی، هرگز همان دو جناح معینی نیستند که در سطوح قدرت سیاسی با یکدیگر درگیر هستند.

تهاجم اصلی متوجه «**فرهنگ اسلامی انقلاب، ولایت فقیه عدم رابطه با آمریکاست** و عجیب آنکه فقط روشنفکران غربزده‌ای که به سوی کاخ سفید واشنگتن نماز می‌گذارند نیستند که به این جبهه پیوسته‌اند: در میان اینان هستند کسانی که سالها خود مصدر بعضی مسئولیتهای بزرگ در نظام جمهوری اسلامی ایران بوده‌اند و امّا رفته رفته در برابر مشکلاتی که طبیعت یك انقلاب دینی مستقل در این روزگار امپراطوری سرمایه، ایجاب می‌کند جانب تسلیم گرفته‌اند و دست از مبارزه برداشته‌اند که هیچ... به جبههٔ دشمنان داخلی انقلاب پیوسته‌اند.

تکلیف ما با نشریاتی چون گردون، دنیای سخن و آدینه... روشن است. اینها ارگان‌های ایرانیان خوش‌نشین تهران‌جلس و یا مبلغان اندیشه و «هنر»ی هستند که در این کشور و امّا در نسبت با غرب پدید آمده است و امروز بعد از پیروزی انقلاب اسلامی تلاش می‌کند تا خود را در پشت سپر مرعوبیت و انفعال مسئولان فرهنگی و هنری کشور از تیررس مخالفان میداندار مبارزه با غرب، دور نگاهدارد. در جایی که شهرداری تهران بیش از آنکه نگران حفظ آثار انقلاب و جنگ باشد به **کپی کردن چراغهای بلوار کارتیه لاتن و نصب آن در خیابان میرداماد** می‌اندیشد چه بسا که هیئت منصفه مطبوعات نیز تبدیل به چماقی قانونی برای حمایت از این نشریات و قلم‌بمزدان آنها شود.

...و امّا نشریات دیگری هستند که ثمرهٔ کارشان ـ خواه ناخواه ـ ایجاد انشقاق و اختلاف در جبههٔ متعهدان است... که بدون تردید آنچه از اینان برمی‌آید هرگز از نشریاتی که صراحتاً علم مخالفت برداشته‌اند برنمی‌آید. **وحدتی که این روزها میان این هردو دسته از نشریات ایجاد شده واقعهٔ مبارکی است که می‌تواند جریان نفاق فرهنگی را از قدرتی که در پنهان‌کاری و خنجر از پشت زدن کسب کرده است، تهی کند.**

سرمقالهٔ آینه اندیشه ـ شماره ۶ و ۷ ـ **هرگز** سعی نکرده است که این **اتحاد استراتژیك** را پنهان کند و اگرچه در جواب به این سؤال که ما **در برابر آمریکا چه باید بکنیم**؟ باز هم از صراحت کامل پرهیز کرده و جانب احتیاط را از کف ننهاده است امّا به گونه‌ای نیز سخن نگفته که از آن پیام **پیشنهاد اعمال پروسترویکای فرهنگی** دریافت نشود.

بررسی عمیقتر طرح تفصیلی آن وحدت استراتژیك میان سرخوردگان از انقلاب و روشنفکران غربزده می‌ماند برای بعد... امّا برای آنکه خوانندگان ما تصوری کلی و مجمل از **نقاط وحدت و اشتراك اینان و علل رشدشان در شرایط کنونی** پیدا کنند به نقل و نقد مختصر بخشهایی از آن سرمقاله اکتفا می‌کنم:

۱ـ یکی از اهداف مشترك اینان همان‌طور که عرض شد هجوم به فرهنگ مستقل اسلامی انقلاب است که در برابر اعمال آزادیهای لیبرالیستی و ابتذال ایستاده است. در سرمقالهٔ مذکور آمده است:

> **مردم ما در میانه سه فرهنگ غربی، ملی و مذهبی سرگردان و آشفته شده‌اند و این امر اصلی‌ترین دلیل سرگیجهٔ فرهنگی جامعه است. تا تلفیق مناسبی از این سه فرهنگ به عمل نیاید و در واقع با استفاده از وجوه مثبت این سه فرهنگ و پرهیز از نکات منفی آنها فرهنگ ملی جدیدی خلق نشود که مردم در سایهٔ آن بیاسایند آش همین است و کاسه همین.**(۱)

گذشته از آنکه چنین تلقی ساده‌انگارانه و عوامفریبانه‌ای که اینان از فرهنگ دارند بسیار شگفت‌آور است، پیشنهادی که می‌دهند **آش شله‌قلمکاری** است که از التقاط این سه فرهنگ پخته می‌شود. من خوب به یاد دارم که در سالهای آغازین انقلاب بزرگترین جرمی که مردم در **منافقان خلق** می‌دیدند همین **التقاط فرهنگی و یا فرهنگ التقاطی** بود که آنان را به رودررویی و مبارزه با فرهنگ مستقل اسلامی انقلاب ـ یعنی همان چیزی که بعدها حضرت امام خمینی آن را **اسلام ناب محمدی** نامید ـ کشانده بود. مهم آن نبود که اینها قائل به **التقاط فرهنگی میان اسلام و ماتریالیسم دیالکتیك** بودند بلکه آنچه آنان را از سیر تاریخی انقلاب حذف کرد **نفس التقاط** بود.

تصوری که اینان از فرهنگ دارند همان تصوری است که از نخود و لوبیا و برنج و شلغم دارند و آنچه می‌خواهند آش شله‌قلمکاری است که هم معدهٔ مذهبیها را سیر کند هم ملی‌گرایان را وهم غربزدگان را. مگر «خلق فرهنگ جدید» هم مثل «پختن آش» است که ما هرچه را که خواستیم با هم تلفیق کنیم و به خورد مردم بدهیم؟ **و اگر چنین التقاطی امکان داشت، به طور طبیعی در طول این یك قرن و نیم که از تماس ما با غرب می‌گذرد اتفاق افتاده بود؛ چنانچه همین فرهنگ امروزی مردم ما نیز خواه ناخواه منشأ گرفته از قابلیتهای روح ملی ما برای پذیرش حقیقت اسلام است.**

چرا از میان همه اقوامی که در طول تاریخ، اسلام به آنها عرضه شده است فقط ایرانیان هستند که این نسبت خاص را با حقیقت اسلام برقرار کرده‌اند؟ چرا فردی چون امام خمینی از میان ما برخاسته است؟ چرا نسبت ملل مختلف مسلمان با اسلام متفاوت است و هریك از آنها هویت مذهبی خاص خویش یافته‌اند؟

روح ملی هریك از اقوام قابلیتهایی دارد که متناسب با آنها رویکرد به دین یافته است و البته اگر در این مقام نیز سخن از تلفیق فرهنگ مذهبی و ملی بگوییم، به اشتباه رفته‌ایم و اصلاً این تعبیر اشتباه است؛ درست آن است که بگوییم **حقیقت اسلام در میان هرقوم به صورت خاصی متناسب با قابلیتهای روحی آن قوم فعلیت و تجلی یافته است.**

۲ـ یکی دیگر از اهداف مشترك اینان، هجوم به ولایت فقیه است به مثابه حکومت فردی و نوعی دیگر از استبداد ـ در مقابل دموکراسی که به غلط حکومت

مردم برمردم ترجمه می‌شود.ـ

در سرمقاله مذکور آمده است:

جامعهٔ ما طی قرنها حاکمیت استبداد به صورت تودهٔ بی‌شکلی درآمده است که همواره آموخته تا به یك نقطه نگاه کند و از همان کانون نیز توقع اصلاح داشته باشد و به همین دلیل بسرعت عامل هر نابسامانی را هم همان مرکز می‌داند و به زودی از آن روی‌گردان یا نسبت به آن بی‌تفاوت می‌شود. و یا برعکس، در بسیاری از موارد راه نجات را هم در یافتن فردی قدرتمند و نقطه‌ای قابل اتکا می‌دانند. حتی در طول نهضتهای صد سال گذشته هم علی‌رغم تمام جانفشانی‌هایی که برای آزادی و عدالت کرده هنوز نیاموخته که عصر حکومتهای فردی در جامعهٔ بشری با توجه به پیچیدگیهای دنیای صنعتی به سرآمده‌و علی‌رغم تمام تلاشش در رکاب رهبران همیشه احساس مغبون بودن کرده است.(۲)

روشنفکران غربزدهٔ این مرز و بوم نیز علی‌رغم تمام فراز و نشیبهای صد سال گذشته و اشتباهات تاریخی مکرری که مرتکب شده‌اند هنوز باز هم از یك سوراخ گزیده می‌شوند چرا که رعب و شیفتگی آنان نسبت به تمدن و تفکر غربی همواره بازشان داشته است از آنکه بتوانند اصلاً تصور دیگری از حکومت و یا تمدن داشته باشند و از زمان میرزا ملکم خان به بعد همیشه تحلیل آنها از تاریخ متأثر از تفکر فراماسونری بوده است. **اینها تصور می‌کنند که غایت همهٔ نهضتها آزادی و برابری ـ عدالت ـ و برادری است و دو نوع حکومت هم بیشتر وجود ندارد: دموکراسی و استبداد... و این است که وقتی دستاورد سیاسی انقلاب اسلامی «دموکراسی» نباشد «ولایت فقیه» را نیز نوعی از «حکومت فردی» می‌انگارند و همهٔ اشتباه را نیز به «مردم» بازمی‌گردانند و اطاعت ناآگاهانه‌ای که از فقها و رهبران دینی خویش دارند. حال آنکه مردم ما به تصریح مکرر حضرت امام برای اسلام قیام کردند و جمهوری اسلامی نیز باز هم به تصریح مکرر ایشان تجربه تاریخی بی‌سابقه‌ای است که با غایت حاکمیت بخشیدن به اسلام انجام شده است.**

علم‌زدگی نیز بیماری دیگری است که روشنفکران این مرز و بوم از آن رنج می‌برند. در همین سرمقاله مزبور «مدیریت علمی» بهانه‌ای برای مخالفت با «ولایت فقهی» قرار گرفته است. می‌نویسد:

در یك نگرش اولیه به عملکرد مدیریت انقلاب، به غیر از دو سه سال که عوارض ناشی از تغییر مدیریت و نظام کشور را داشته‌ایم ... در سالهای بعد بتدریج مدیریتی فقهی در تمام شئون اجرایی کشور حاکم شده است و اکنون نیز همین نگرش برمدیریت سایه انداخته است، در حالی که برای درمان دردهای کشور و خود این مدیریت نیاز به روش علمی داریم.(۳)

بدون تردید بسیاری از دردها ناشی از دوگانگی ذاتی و ناخواسته‌ای است که بین هویت دینی نظام اسلامی و نظم صنعتی جوامع امروز وجود دارد. راه حل موقت این معضل آن است که مدیریت علمی در طول ولایت فقها معنا شود نه در عرض آن.

به تعبیر ساده‌تر علم هرگز نمی‌تواند خود تعیین‌کنندهٔ غایات و اهداف خویش باشد و بنابراین نیاز جامعهٔ ما به مدیریت علمی نباید به معنای تسلیم در برابر غرب و یا رویکرد به غایات تمدن امروز و یا پذیرش ولایت متخصصان تلقی شود؛ تنها به همین معناست که مدیریت علمی نقض‌کنندهٔ ولایت فقیه نیست. «شوماخر» در کتاب «کوچك زیباست» می‌نویسد:(۴)

«دشواری مربوط به باارزشتر دانستن وسیله از هدف ـ که به تأیید کبنز طرز تلقی اقتصاد نوین است ـ در این است که از آزادی انسان و قدرت انتخاب هدفهایی را که حقیقتاً دوستدارشان است، نابود می‌سازد؛ می‌توان گفت پرورش و توسعه وسایل، انتخاب هدفها را فرمان می‌دهد. نمونه‌های آشکار این مسئله همانا سعی دریافتن سرعتهای مافوق صوت وسایل نقلیه و کوششهای عظیم برای پیاده کردن انسان برکرهٔ ماه است. تصور این هدفها نتیجهٔ هیچ‌گونه بینشی نسبت به نیازها و آرمانهای واقعی آدمی نیست که تکنولوژی به منظور پاسخگویی به آنها ایجاد شده است، بلکه ناشی از این واقعیت است که وسایل فنی لازم برای رسیدن به آن هدفها موجودیت یافته‌اند، چنانکه گذشت، اقتصاد روی پایه‌های خود استوار نیست و یك علم مشتق است که باید دستورات چیزی را که من «ماوراء اقتصاد» می‌نامم بپذیرد.»

...و به اعتقاد من این تعبیر آخری دربارهٔ تمام علوم دیگر نیز صادق است و باید علم همواره تابع دستورات و اهداف حوزهٔ فرهنگی ماوراء علم باشد؛ و در جامعهٔ ما به‌طور اخص، این علم نیست که باید اهداف خویش را تعیین کند بلکه علم باید در طول ولایت و سرپرستی دین ـ که صورت عملی آن ولایت فقیه است ـ معنا شود.

●

موضوع آخر اینکه طبیعت این جماعت روشنفکران غربزده ـ همان‌طور که رهبر انقلاب به آن اشاره کردند ـ طبیعتی است جبّان و ترسو و مصداق این صفت «خنّاس» که در قرآن آمده است. خنّاس در لغت یعنی کسی که در هنگام نزاع یك پا به جلو و پای دیگر را عقب نهاده است تا به محض آنکه هوا را پس دید بگریزد. می‌خواهم بگویم که قدرت گرفتن و بروبیای این جماعت در مرعوبیت و انفعال ما در برابر غرب است و به عبارت ساده‌تر نقطهٔ قدرت آنها، غربزدگی ماست؛ و شیطان بزرگ نیز جز در ضعفهای ما طمع نمی‌بندد. فتأمّل.

●

پاورقیها:

۱ـ آینه اندیشه ۶ و ۷ـ سرمقاله

۲ـ همان مأخذ

۳ـ همان مأخذ

۴ـ کوچك زیباست. ای. اف. شوماخر

● تأملی کوتاه درباره مرگ کمونیسم

«برای همه روشن است که از این پس کمونیسم را باید در موزه‌های تاریخ سیاسی جهان جستجو کرد، چرا که مارکسیسم جوابگوی هیچ نیازی از نیازهای واقعی انسان نیست، چرا که مکتبی است مادی و با مادیت نمی‌توان بشریت را از بحران عدم اعتقاد به معنویت که اساسی‌ترین درد جامعه بشری در غرب و شرق است، به در آورد.»

از پیام حضرت امام خمینی(ره) به میخائیل گورباچف، به تاریخ ۶۷/۱۰/۱۱.

مرگ کامل و تمام عیار کمونیسم (که روند احتضار آن از مدتی پیش آغاز شده بود)، واقعه‌ای است قابل بررسی که از جهات مختلف، جای تأمل دارد. مرگ کمونیسم، بویژه از جهت نسبتی که با کلیت تمدن غرب و غایت نهایی تاریخ بشری و ظهور انقلاب اسلامی دارد، بسیار درس آموز و روشنگر است. همچنان که حضرت امام خمینی(ره) در فرازهایی از نامه‌شان به میخائیل گورباچف (که در این گفتار به نقل قسمت‌هایی از آن پرداخته‌ایم) فرموده‌اند: مرگ کمونیسم، نتیجه بحرانی معنوی و اعتقادی است که تمدن جدید را در برگرفته و این بحران معنوی، در غرب سیاسی نیز وجود دارد و کماکان، منشأ تغییر و تحولات جدی خواهد بود.

مارکسیسم، به لحاظ تاریخی، نظریه روزگار بسط سیطره تکنولوژی و بن‌بست‌های فزاینده تمدن جدید بود. مارکس، تمدن غربی را گرفتار بحرانی فراگیر می‌دید. اما معتقد بود که این بحران، بیش از آن که ماهوی باشد، عارضی و جنبی است و با دگرگونی‌های اقتصادی ـ اجتماعی صرف، قابل حل و رفع است. به واقع، او نه کلیت تمدن غربی، که جامعه سرمایه‌داری را گرفتار بحران می‌دانست و گمان می‌کرد با عبور از جامعه سرمایه‌داری و تحقق اتوپیای کمونیسم، تمدن غربی از بحرانها و بن‌بست کنونی رهایی یافته و «بهشت زمینی»، تحقق خواهد یافت. تکنولوژی، مرکز و محور همه امیدهای مارکس برای تحقق این بهشت زمینی بود. او در عین حال که از تبعات تکنولوژی (همچون: از خود بیگانگی، تخصص‌گرایی و...) نگران بود و نسبت به آن، روحیه انتقادی داشت، مدعی بود که بسط تکنولوژی (که مارکس تحت عنوان «رشد نیروهای مولده»، از آن نام می‌برد)، سرانجام، تمام این نقایص را برطرف کرده و بهشت زمینی را محقق می‌نماید! مارکس، هیچ‌گاه در نیافت که از خود بیگانگی بشر جدید، نتیجه خود بنیادی و اومانیسم است و تکنولوژی نیز از لوزم ذات تمدن جدید است و بحران و نواقص تمدن جدید، با گذر از صورت لیبرالیستی دموکراسی و نظام سرمایه‌داری، به صورت توتالیتاریستی و نظام سوسالیستی، رفع شدنی نیست.

فلسفهٔ سیاسی مارکس، بیش از آنکه به جریان فردگرایی دموکراسی، تعلق داشته باشد، تجسم بسط صوت توتالیتاریستی آن بود. از این رو، در اروپای غربی و آمریکا که گرایش دموکراسی لیبرال، گرایشی نیرومند و دیرپا بود، امکان تحقق نیافت و «شبح کمونیسم» که مارکس در مانیفست خود (۱۸۴۸) از آن نام می‌برد، بسرعت از آسمان اروپا و امریکا رخت بربست. اما اگر مارکسیسم، در قلمرو تمدن اومانیستی (اروپای غربی، امریکا و کانادای اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم)، کاری از پیش نبرد و نقشی برعهده نگرفت، به عنوان یك ایدئولوژی مدعی انقلابیگری و پر سر و صدا، به عامل بسط تمدن و فرهنگ اومانیستی و غرب‌زدگی ملل شرقی و آسیایی بدل شد. به عبارت دیگر، مارکسیسم و نظام مارکسیستی، در میان ملل و تمدن‌هایی چون: روسیه، چین و کره، عامل بسط و تحقق فرهنگ و تمدن غرب و غرب زدگی (با صور و مراتب مختلف آن) گردید.

اگرچه روسیه، کره یا چین، پیش از ورود اندیشه‌های مارکسیستی و تحقق

حاکمیت‌های کمونیستی، با برخی اشکال و صورتهای فرهنگ و تمدن غربی آشنا بودند، اما با مارکسیسم و توسط نظام‌های مارکسیستی بود که فرهنگ و تمدن غربی، در چین، کره و شوروی، بسط و تحقق یافت. ایدئولوژی مارکسیستی، در قالب نظریات روشنفکری در کشورهایی چون: ایران، مصر، لبنان و... نیز در خدمت اشاعه شکلی از غرب‌زدگی بوده است.

آنچه که لنینیسم یا بلشویسم نامیده می‌شد، نوعی تطبیق مارکسیسم با وضعیت و شرایط روسیه بود. رسالت مارکسیسم در روسیه، بسط غرب‌زدگی و تحقق تمدن و فرهنگ غربی بود و بلشویسم نیز به این رسالت خود عمل کرد. البته روسیه، پیش از ورود ایدئولوژی مارکسیستی و از زمان امپراطوری پطر، با مظاهر فرهنگ و تمدن غربی، آشنا شده بود و با ظهور و غلبه جریان روشنفکری از دهه سی و چهل قرن نوزدهم به بعد، اساساً تحت سیطره فرهنگ و تمدن غربی قرار گرفته بود. روشنفکران ماتریالیست و غرب زده‌ای چون: **باکونین، هرتسن، بلینسکی، چرنیشفسکی، دابرولیوبوف** و **پیزارف**، طی سالهای دهه چهل و شصت قرن نوزدهم، از عوامل گسترش سیطرهٔ غرب‌گرایی در سرزمین روسیه بودند. این روشنفکران، تماماً تعلقات الحادی و ماتریالیستی داشتند و زمینه‌های تاریخی غلبه کفر مارکسیستی بر این کشور را فراهم کردند.

مارکسیسم، به عنوان صورت توتالیتر اندیشه دموکراسی و نماینده جریان الحادی و ماتریالیستی قرن نوزدهم اروپا، قدم به روسیه گذارد و بسط، گسترش و تحقق تمام عیار سیطرهٔ فرهنگ و تمدن غربی را ذیل ایدئولوژی الحادی، فراهم کرد.

لنین، چند سال پس از پیروزی انقلاب اکتبر، اعلام داشت: «کمونیسم یعنی شوراها و الکتریفیکاسیون». این سخن، به خوبی، جوهر آراء لنین و بلشویک‌ها را نشان می‌دهد. شوراها در عبارت لنین، بیانگر شکلی از نظریه اراده جمعی (به عنوان جوهر دمکراسی توتالیتر) است و الکتریفیکاسیون، به عنوان مظهر صنعتی شدن و بسط نظام تکنیکی، پرده از ماهیت و رسالت تاریخی بلشویک‌ها برمی‌دارد، رسالت تاریخی بلشویسم، بسط تمدن جدید در صورت الحادی و ماتریالیستی آن در روسیه بود.

ریشه‌های شکست تاریخی کمونیسم (در روسیه و در سراسر جهان) را نیز باید در بحران معنوی و اعتقادی ناشی از همین رویکرد الحادی، جست‌وجو کرد و البته باید تأکید کرد که این بحران اعتقادی و معنوی، اختصاص به جوامع مارکسیستی نداشته و جوهر بحران تمدن جدید را تشکیل می‌دهد. حضرت امام خمینی(ره) در خصوص علل و ریشه‌های شکست تاریخی کمونیسم و آینده جهان سرمایه‌داری، خطاب به میخائیل گورباچف می‌فرمایند:

«البته ممکن است از شیوه‌های ناصحیح و عملکرد غلط قدرتمندان پیشین کمونیسم در زمینه اقتصاد، باغ سبز دنیای غرب رخ بنماید ولی حقیقت جای دیگری است. شما اگر بخواهید در این مقطع تنها گره‌های کور اقتصادی سوسیالیسم و کمونیسم را با پناه بردن به کانون سرمایه‌داری غرب حل کنید، نه تنها دردی از جامعه خویش را دوا نکرده‌اید که دیگران باید بیایند و اشتباهات شما را جبران کنند. چرا که امروز اگر مارکسیسم در روش‌های اقتصادی و اجتماعی به بن‌بست رسیده است، دنیای غرب هم در همین مسائل ـ البته به شکل دیگر ـ و نیز در مسائل دیگر گرفتار حادثه است.

جناب آقای گورباچف!

باید به حقیقت رو آورد، مشکل اصلی کشور شما مسئله مالکیت و اقتصاد و آزادی نیست. مشکل شما عدم اعتقاد واقعی به خداست. همان شکلی که غرب را هم به ابتذال و بن‌بست کشیده و یا خواهد کشید. مشکل اصلی شما مبارزه طولانی و بیهوده با خدا و مبدأ هستی و آفرینش است.»

روشن بود که میخائیل گورباچف، آن‌گونه که اقتضای تفکر و منش اومانیستی اوست، از چاله صورت توتالیتر اندیشه غربی، به چاه صورت لیبرالیستی آن خواهد افتاد. اما به هر تقدیر، مرگ کمونیسم و تقارن آن با ظهور انقلاب اسلامی در جهان، نشانه‌ای است بر آنکه بحران ذاتی تمدن جدید، به نقطه حضیض رسیده و از این پس، بشر می‌رود تا با رویکردی معنوی به حقیقت وجود، جهان دیگری را بنیان گذارد، جهانی که طلیعه نخستین آن، از هم اکنون، ظهور یافته است.

●

گزارش سفر باکو

● تالابهای سیاه (۲)

■ **سیدیاسر هشترودی**

آفتاب بی‌روحی است؛ همه جا گسترده است و عمود می‌تابد. آن طرف خیابان دارند چیزی شبیه به یخ در بهشت با رنگهای ارغوانی و زرد می‌فروشند. ساعت دوازده ظهر است. باصدفی و والی‌نژاد می‌رویم که گلویمان را تازه کنیم: چهار لیوان یخ در بهشت.

نسیم ملایمی روی صورتم پهن می‌شود. نسیم خنک و سردی است. صدفی یک اسکناس پنج مناتی درمی‌آورد. دورتادورما شلوغ است. قبل از آنکه کار ما، سه نفر به تعارفات مرسوم بکشد، غریبه‌ای از میان جمعیت جلو می‌آید و یک اسکناس پنج مناتی کف دست زن فروشنده می‌گذارد. وا می‌روم و پیش خودم می‌گویم: دارد چه کار می‌کند؟ می‌گویم: شاید ما را شناخته است. اما چهره‌اش حتی قیافه یک آدم آشنا را هم ندارد. لبخند می‌زند:

ـ نوش‌جان.

و بعد با ما یکی یکی دست می‌دهد و خودش را توی حاشیه خیابان معرفی می‌کند. از نیروهای شهرداری است. و بعد درمی‌آید که:

ـ خوشحالم شما را می‌بینم.

بعد تعارف، که برویم منزل. نمی‌پذیریم و پنج دقیقه‌ای گپ می‌زنیم و بعد خداحافظی.

●

پیرزن برایم قیافه می‌گیرد. می‌گویم: یک لحظه صبر کن. اما به من پشت می‌کند و جاروی دسته بلندش را روی آسفالت خیابان می‌کشد. از پیرزن عکس می‌گیرم. اما پشتش به من است. این طوری نمی‌شود. تا حالا چند تا پیرزن دیده‌ام که توی شهر با جاروهای دسته بلند و پیشبندهایی سفید می‌گردند و خیابانها را جارو می‌کشند. خیلی تعجب کرده‌ام. با این سن و سال. و کمر خمیده و این کار سنگین و طاقت فرسا.

می‌روم جلوی پیرزن و دوربین را طرفش می‌گیرم. انگار جن زده است. زود برمی‌گردد، خم می‌شود و با حالتی کودکانه خود را تکان می‌دهد. خنده‌ام می‌گیرد و بچه‌ها نیز می‌خندند. ولش می‌کنم. توی پیاده‌رو راه می‌افتیم. همه چیز را توی چشمهای گرسنه‌ام می‌کشم. ساختمانهای قدیمی. پنجره‌های بسته. مجسمه‌های پرتکرار. دیوارهای سیاه. باجه‌های فلزی زنگ‌زده و تلفن‌های همگانی، با رنگی محو شده و کهنه. می‌گویم: روی این شهر انگار گردگور پاشیده‌اند.

●

عصر با آوینی هستیم. مقابل کلیسایی سوخته و دری مهر و موم شده. و محوطه کلیسا آشفته و به هم ریخته. و چلیپا کنده شده و آویزان. یادم می‌آید جنگ بین عثمانی‌ها و ارمنی‌ها را. و بعد قتل عام جماعت ارمنی بدست عثمانی‌ها در یک قرن پیش. و این کلیسای سوخته و چلیپای آویزان، لابد مظهرکش خورده آن نزاع تاریخی است. با دست به کلیسا اشاره می‌کنم و آوینی نگاه می‌کند.

یادم می‌آید در تهران، سرخیابان ویلا، در کلیسای سفیدرنگی که صلیب طلایی بالای عمارتش با گلوله‌ای سوراخ شده، چندماه پیش تظاهرات بود. تظاهرات ارمنی‌ها برضد عثمانی‌ها و جماعت ترک فاشیست! و بعد کشتار باکو یادم می‌آید. و کشته شدن آن چهارصد نفر که اکثراً دانشجو بودند. و اینکه انگیزه آن کشتار چه بود؟

پارسال به قدرکافی روی این موضوع که برایم خیلی مجهول بود، دقیق شده بودم. روزی که توی خیابانهای باکو قدم می‌زدم و می‌دیدم که هنوز اندوه آن کشتار عظیم در ذهن مردم دارد وسعت می‌گیرد. و بعد می‌گفتند همه این جریانات از کشورگشایی ارمنی‌ها شروع شد. یعنی ارمنی‌های ارمنستان شوروی و بعد هرچه ترک در

ارمنستان بود، همه را یا کشتند یا بیرون کردند و چند نفری را نیز زنده زنده سوزاندند و رها کردند. و بعد ترکها ارمنی‌ها را در آذربایجان کشتند و سوزاندند و از بالای عمارتها دست و پازنان پایین انداختند. بعد حکومت مرکزی از مسکو تانك و نیروی زرهی فرستاد و نتیجه اعزام آن نیروها کشتار عظیم همان چهارصد نفر بوده است و شاهدان عینی می‌گویند: «آن روز تانکها از روی چند زخمی هم عبور کردند.»

می‌بینید؟ جریان همین بوده است. یك وقت فکر نکنید که آن تظاهرات پرسرو صدا جنبه مکتبی داشته است. نخیر. همه چیز برمی‌گردد به یك مقطع تاریخی. می‌فهمید؟ تاریخ!

دختر بچه‌ای ونگ می‌زند. صورتش نمکی است. توی کاسه چشمهایش خیس است. می‌روم جلو تا عکس بگیرم. یك آدامس خارجی از جیبم بیرون می‌کشم و می‌گذارم توی دستهایش. بعد مردی لبخندزنان جلو می‌آید. می‌پرسد:

ـ ایرانی هستید؟

و من به آذری جوابش را می‌دهم. حالا همان بچه با نمك، توی بغل مادرش با همان چشمهای خیس جلو می‌آید. پدر بچه می‌گوید:

ـ خیلی خوشحال می‌شویم اگر شام را بیایید خانه ما.

و بعد از ما انکار و از او اصرار. این کشمکش دوستانه وقتی به چند دقیقه بالغ می‌شود، من و آوینی از خیابان دور می‌شویم و تا کنار اسکله پا می‌کشیم و می‌رویم هتل آذربایجان باکو.

●

روز بعد ساعت نه صبح، در کنار یك جاده باریك، در حومه باکو ایستاده‌ایم. خیلی زود عرض جاده شلوغ و پرچاله را تمام می‌کنم و می‌روم نزدیکی دستگاههای استخراج نفت تا عکس بگیرم.

باد توی دشت می‌دود. همه جای دشت گُله به گُله به سیاهی می‌زند. بوی نفت خام در کامم پیچیده است. بوی شور و گسی است. می‌خواهم عق بزنم. تمام دشت، روبروی چشمهایم سینه باز کرده است، بی‌یك تك درخت یا حتی درختچه‌ای که بنمایاند اینجا منطقه‌ای ساحلی است. دشت شبیه به جنگل سیاه و بی‌روحی است که از آهن پوشیده باشد. انسان به طبیعت چه راحت و بی‌مفهوم نگاه می‌کند.

دستگاههای ابتدائی استخراج نفت، مثل تلی از آهن یا درست عین لایه‌ای فولادی روی خاك را پوشانده است. حیرت کرده‌ام. این همه تلمبه ابتدائی. پیش خودم می‌گویم نفت چقدر باید روی سطح زمین باشد که این تلمبه‌های متعلق به هفتاد هشتاد سال پیش می‌توانند راحت آن را بیرون بکشد.

مُطلّب توی ماشین می‌گفت:

ـ اینجا اگر صدمتر حفاری کنی به نفت می‌رسی.

و می‌گفت:

ـ توی این منطقه چهار تا دِه است به نام، *بالاخانی*، *صابونچی*، *زابرات یك* و *زابرات دو*. اهالی این چهار روستا، فقط نفت استخراج می‌کنند و تمام نیروی کارشان در همین کار صرف می‌شود و می‌گفت:

ـ اولین جایی که در آذربایجان نفت استخراج کردند، حوالی همین روستاها بود.

توی این فکرها قاطی شده‌ام که از دور بچه‌ها صدایم می‌زنند. می‌دوم طرف استیشن سفیدرنگ، سوار می‌شوم و راه می‌افتیم.

ابرها بُرّمبُرّه در آسمان رج بسته‌اند. ابرهای خاکستری رنگ کم‌کم دارند توی هم کیپ می‌شوند. خورشید هنوز دارد با آخرین رمق می‌تابد. پیش خودم می‌گویم:

ـ حسرت نخور.

و یادم می‌آید که مُطلّب وقتی داشت با دست چاهها را نشان می‌داد، می‌گفت:

ـ نفت باکو مرغوب ترین نفت دنیاست.

می‌گفت:

ـ دولت مرکزی به غیر از نفت باکو نفت چاههای دیگر را صادر می‌کند.

●

پیرمرد دستش را گذاشته بود پشت کمرش و خمیده می‌آمد. چهره استخوانی و گونه‌های فرورفته‌اش به چشم می‌زد. و حتی ریش‌های تنك سفید و پنجه‌های باریك که روی انحنای عصا پیچیده بود.

پیرمرد بوی مرگ می‌داد. آرام راه می‌رفت. انگار کن که مثل کودکی! و آمد جلو. مسجد را بعد از **پروستریکا** داشتند تعمیر می‌کردند. روستا، روستای مشت *آغا* بود. چانه پیرمرد تکان خورد که:

ـ جوان که بودم، یك منبر چوبی توی این

دیوار گذاشتند...

و دیوار را با انگشتهای باریکش نشان داد. بعد گفت:

ـ ... و رویش آجر کشیدند. بعد *سالداتها* آمدند و تمام دارایی مسجد را بردند و درش را قفل کردند. آن روز اهالی روستا دیوار را خراب کردند و منبرچوبی مدفون شده را بعد از هفتاد سال خاك خوردن، بیرون کشیدند. آن منبر رنگ و رو رفته حالا در آن مسجد است.

از کنار روستای مشت آغا می‌گذریم. صدفی هنوز دارد جریانی را از قول جناب زم با آب و تاب برای آوینی تعریف می‌کند. توی ماشین گوش نشسته‌ام و دارم به روستا نگاه می‌کنم. بافت سنتی روستا، درست مثل بافت روستاهای آذربایجان خودمان است. حال و هوا همان حال و هواست. کوچه‌ها همان کوچه‌ها. خانه‌ها همان خانه‌ها. تنها آدم‌های این دیار، هفتاد سال از مذهب **اخته** بودند. تنها حرف روی مغازه‌ها و فروشگاهها، حروف **کریل** است.

زنها با چارقدهای مشکی، و مردها *پاپاخ* به سر. توی کوچه‌ها راه می‌روند. بچه‌ها دنبال هم می‌کنند و ابرها چفت می‌شوند. باران نم‌نم می‌بارد. توی میدانگاهی روستا، مجسمه سفیدرنگی است که در برابر نگاهم قامت کشیده است. قبل از آنکه سؤالی بکنم، مُطلّب به حرف می‌آید که:

ـ این مجسمه *محمدیاروف* است. بچه همین روستا بود. از شعرای بزرگ آذربایجان. و بعد اضافه می‌کند:

ـ توی شوروی هرروستایا شهری، چند نفری را دارد که بعد از مرگ مجسمه‌اش را بسازند و توی میدان نصب کنند و بعد فخر بفروشند.

و من در حال و هوای خودم، یاد آن روز افتادم که با مرتضی *سرهنگی* نشسته بودم و گپ می‌زدیم و مرتضی می‌گفت:

ـ ای کاش حدِّکم، آن قدر شعور داشته باشیم‌که‌ازچمران فقط‌یك مجسمه بسازیم و در میدان سوسنگرد نصب کنیم. و من حالا که نام محمد یاروف را توی دفترچه یادداشتم می‌نویسم، می‌فهمم که سرهنگی چه گفته است. ما بعضی وقتها از شعور عقیمیم.

●

چادر چند زن دستخوش وزش باد، پیچ و تاب می‌خورد. هرچند تا ایستاده‌اند مقابل عکسها و بربر دارند نگاه می‌کنند. یکیشان عکس حضرت علی(ع) را برمی‌دارد. خوب نگاهش می‌کند و بعد می‌گوید:

ـ این عکس چند؟

مرد سالخورده که سنش به شصت می‌زند، با یك بارانی سیاه ایستاده است و دارد عکسها را می‌چیند. باد توی موهای جوگندمیش که هنوز رنگی از سیاهی دارد می‌پیچد و حتی عکسها را از بند نظم بیرون می‌کشد. مرد سالخورده روبه زن می‌کند که:

ـ این عکسها همه فروشی نیست. بردار مال خودت.

و زن تعارف می‌کند. در میان عکسهای رج بسته روی نرده آبی رنگ، زیر سایه یك درخت تبریزی پیر، بجز عکس حضرت علی(ع) چند عکس از حضرت امام خمینی(ره)، آیت‌الله خامنه‌ای و آقای رفسنجانی هم هست. و در کنار عکس آقای خامنه‌ای جمله‌ای به حروف کریل و عربی نوشته شده است که: «راه ما راه اسلام است.» مرد سالخورده عینکش را با تُك انگشت بالا می‌برد. صورت پُر، دغسر، با سیبیل پرپشت و دهن‌باز او توی آینه چشمهایم می‌نشیند و من که حیرت کرده‌ام. می‌روم جلو تا از خودش بپرسم چه جور آدمی است و چطور جرأت دارد بی‌محابای حکومت، عکس امام و رهبر کنونی ما را بفروشد. ظاهراً آدم آرامی است. می‌پرسم:

ـ پدر این عکسها را از کجا آوردی اینجا؟ اسمت چیست:

می‌گوید:

ـ می‌روم طرف مرز، آنجا زیاد است. اسمم *قلی‌زاده یدا... علی اوغلی مرندی* است. مهندس هستم.

حرفها را نجویده بیرون می‌دهد. زبان توی دهنش مثل فرفره می‌چرخد. تندتند هرچه توی سرش هست می‌ریزد بیرون.

بعضی کلمات را نمی‌فهمم. می‌پرسم:

ـ مهندس؟

در می‌آید که:

ـ بله مهندس ساختمان. چهل و چهار سال است دارم خدمت می‌کنم. و حالا باز نشسته‌ام.

می‌پرسم:

ـ چطور زندگی می‌کنی؟ درآمدی داری؟ این عکس فروشی کفاف می‌دهد؟

لحنش تند می‌شود، یکهو داد می‌زند. رادیوی جیبی توی دستهایش بالا پایین می‌رود. جاخورده‌ام. کمی خودم را عقب می‌کشم.

ـ نه هرماه دولت به من صد منات می‌دهد. (حدود پانصد تومان). پسرم را از من گرفته است. من کفن پسرم را هم ندیده‌ام. گناه من چیست. هان؟ گناه من چیست. بعد از چهل و چهار سال خدمت...

مرد دست می‌کند توی جیبهایش و عکس پسرش را بیرون می‌کشد و نشانم می‌دهد. جوان بیست و دوساله‌ای که موهای سرش را ماشین نمره یك انداخته است. جوانی که پارسال مرده است. مردم اطراف ما جمع شده‌اند. در میدانگاهی کوچك روستای نارداران ایستاده‌ایم و داریم به حرفهای مرد سالخورده گوش می‌دهیم:

ـ دولت مرا به تیمارستان انداخته است. توی مشت *آغا* پنجاه *منات* داده‌اند به دکترها و مرا انداختند توی تیمارستان. مَن این طوری دارم زندگی می‌کنم، من ایرانی هستم. در ایران به دنیا آمده‌ام. اما حالا ببینید هموطن شما دارد اینجا چه می‌کشد.

و بعد گریه می‌کند. اشك توی چشمهایش موج می‌زند و روی گونه‌های سرخش لیز می‌خورد.

می‌پرسم:

ـ کی آمدی اینجا؟ چطور شد؟

دستمال چهارخانه‌اش را در می‌آورد و چشمهایش را پاك می‌کند. می‌گوید:

ـ تقصیر خودم بود. تقصیر خودم بود. با پیشه‌وری آمدم. خدا لعنتش کند. با او فرار کردم و چهل و چهار سال پیش آمدم اینجا.

و من نتیجه آن اعتقاد و گریز را خوب می‌توانم برای خودم حلاجی کنم. این مرد در یکی از روستاهای حومه *باکو* جلوی من ایستاده است و دارد عکس امام را می‌فروشد.

ادامه دارد

■ شهریار زرشناس

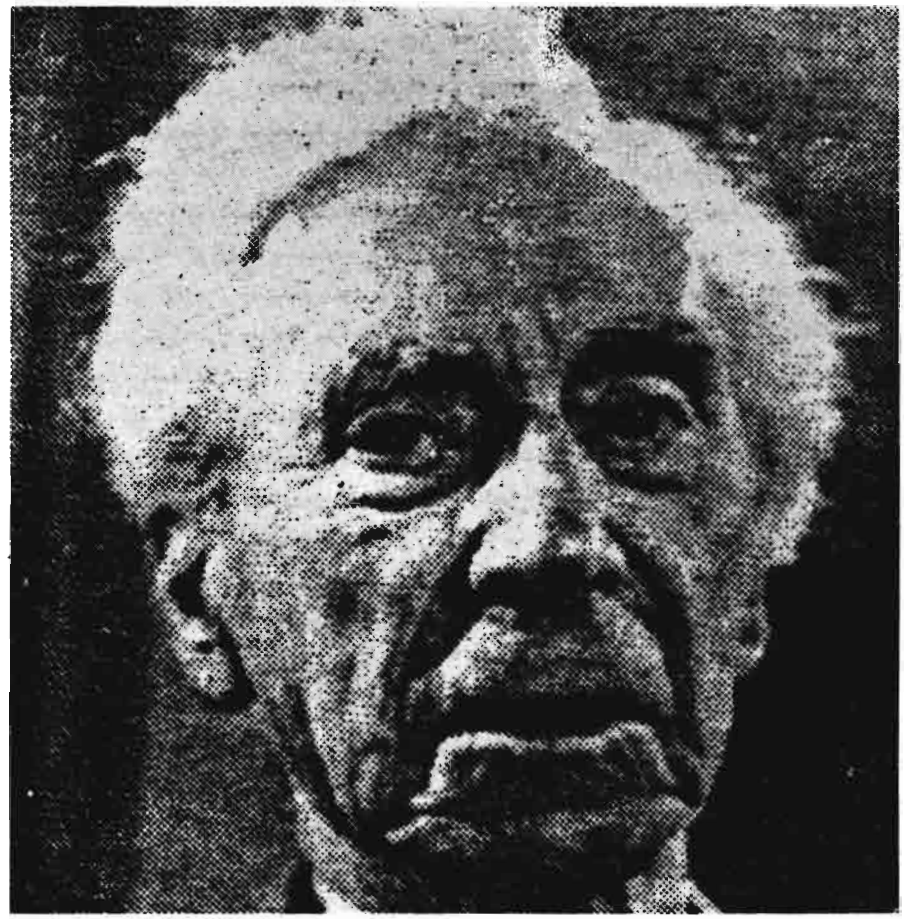
● بنیادهای فلسفی پوزیتیویسم

جان پاسمور[۱] مورخ فلسفهٔ معاصر، در مقاله معروف خود؛ پوزیتیویسم منطقی چیست؟ (منتشر شده در دایرة المعارف فلسفه، نیویورک، ۱۹۷۲) می‌گوید: «پوزیتیویسم منطقی، اینک مکتبی مرده است. یا به همان اندازه که یك نهضت فلسفی می‌تواند بمیرد، مرده است.[۲]». پوزیتیویسم منطقی چیست و نسبت آن با اندیشهٔ معاصر غربی، چگونه است؟ آیا پوزیتیویسم منطقی، نحله‌ای مرده و به تمامیت رسیده است؟ آیا با مرگ پوزیتیویسم منطقی، حیات جریان فکری پوزیتیویسم در اندیشهٔ غربی به پایان رسیده است؟ اصلاً پوزیتیویسم چیست و مقام تاریخی آن در اندیشه غربی، کدام است؟

پوزیتیویسم به عنوان صورتی از اندیشهٔ غربی، ریشه در جریان فلسفی حسی و تجربی‌ای AMPRISTIC دارد که با *فرانسیس بیکن* درصدر فلسفه جدید غربی آغاز می‌شود و توسط *جان لاک*(م. ۱۷۰۴)، دیوید هیوم (۱۷۷۶) و ماتریالیست‌های قرن روشنگری (*هولباخ*، *هلوسیوس*، *لامتری*)، بسط می‌یابد و با ظهور *کانت*(۱۸۰۴) و نفی اساس ما بعدالطبیعه، توسط او از قدرت و استحکام خاصی برخوردار می‌شود. پوزیتیویسم، در آراء *اگوست کنت*(۱۸۵۷) صورت صریح و کلاسیك می‌یابد و سایهٔ سنگین خود را بربخش عمده‌ای از قرن نوزدهم، می‌گستراند. به واقع، پوزیتیویسم کلاسیك اگوست کنت و جان استوارت میل (۱۸۳۱)، صورت بسط یافته و صریح پوزیتیویسم مستور در فلسفه حسی و تجربی است و پوزیتیویسم منطقی حلقه وین و *رودولف کارناپ*(۱۹۷۰) و موریس *شلیك* (۱۹۳۶)، صورت افراطی بسط پوزیتیویسم کلاسیك است؛ صورت افراطی ای که ظهور آن نشانهٔ بحران عمیق فکری، فرهنگی و غلبهٔ تمام عیار سفسطه، براندیشه غربی است.

پوزیتیو (POSITIVE) در لغت، به معنای مثبت و وضعی (یعنی آنچه نهاده شده) است. اما فرانسیس بیکن، برای اولین بار، در کتاب *اصول* و *منابع*، این واژه را به معنای واقعی، محقق و قطعی، به کار برده است. بیکن، در این کتاب به اندیشمندان روزگار خود، توصیه می‌کند که از بررسی علل و حقایق غائی امور، دست کشیده و به فکر تغییر و تصرف در همین امور *واقع*، محقق و *قطعی* باشند. او می‌گفت؛ جستجوی *غایات* حقیقی امور، امری بی‌حاصل است که «فلسفه را فاسد ساخته است»[۳] و به جای آن باید به پژوهش در امور محقق، ولی غیر قابل اثبات با برهان عقلی پرداخت. در واقع، او، صفت پوزیتیو (تحققی) را برای اموری که برمبنای صورت ریاضی و کمّی و روش‌شناسی تجربی فلسفه جدید (و نه براهین عقلی فلسفه قدیم) قابل اثبات و بررسی‌اند، به کار می‌برد. اگرچه فلسفه جدید غربی، دنباله و تداوم فلسفه قدیم یونانی است، اما عین آن نیست و از بسیاری جهات، با آن متفاوت است. عقل فلسفی در یونان، صورتی، *جهان ـ مدارانه* داشت که اومانیسم، درآن، بالقوه پنهان بود. اما عقل فلسفی جدید، صورتی *بشرانگارانه* دارد و هرچه که از سیر تحقق آن، گذشته است، این ذات، خود را به گونه‌ای صریح‌تر آشکار کرده است.

رنه *دکارت* و فرانسیس بیکن، دو تن از بزرگان و پیشگامان فلسفهٔ جدید غربی



پوزیتیویسم، به عنوان صورتی از اندیشهٔ غربی، ریشه در جریان فلسفی حسی و تجربی‌ای دارد که با *فرانسیس بیکن* درصدر فلسفه جدید غربی آغاز می‌شود.

هستند. اندیشه دکارت، تبیین تفصیلی نسبت اومانیستی انسان و وجود و اثبات خود بنیادی بشر جدید است. صورت ریاضی عالم که در فلسفه دکارت تدوین شده بود، در علوم و تکنولوژی جدید، بسط می‌یابد و در جهت تصرّف در عالم، مورد استفاده قرار می‌گیرد. فرانسیس بیکن، پدر فلسفه حسی و تجربی و پوزیتیویسم غربی است. او هدف *علم* را نه رشد و ارتقاء معنوی که کسب *قدرت* می‌داند. او را باید بنیانگذار *فلسفه علم* جدید غربی دانست. ذات و جوهر استیلاجویانهٔ علوم و تکنولوژی جدید در آثار بیکن، به تفصیل، تبیین شده است. مقصود بیکن، از امور تحققی، همانا وقایع حسی و تجربی است. دیدرو، *هولباخ*، *ولتر*، *سن‌سیمون* و همهٔ پیروان فلسفه حسی تجربی، این معنای جدید لفظ پوزیتیو را مورد تأیید قرار دادند و زمانی که *اگوست* کنت، در نیمه دوم قرن نوزدهم، مکتب پوزیتیویسم خود را تأسیس نمود، مدتها بود که پوزیتیو (در قلمرو اندیشهٔ فلسفی) به معنای تحققی به کار می‌رفت.

اساساً پوزیتیویسم، محصول *فلسفه* تجربی است و جوهر آراء و اندیشه فلسفی همه بزرگان فلسفه حسی تجربی از بیکن تا *لاک* و *هیوم* را تشکیل می‌داده است و در آراء *اگوست کنت*، به‌گونه‌ای صریح و به عنوان محور و مبدأ و مؤسس علوم انسانی و اجتماعی، بسط یافته و ظاهر شده است.

پوزیتیویسم، به معنای اصالت دادن به تجربه حسی و روش‌های مبتنی برآن در حوزهٔ معرفت شناختی است. در پوزیتیویسم (از بیکن تا کنت) آنچه که مهم و اصل تلقی می‌گردید، امور و وقایعی بود که در صور ریاضی و کمّی و توسط روش‌های تجربی، قابل فهم و تغییر و تصرف است. اگرچه مابعدالطبیعه و براهین عقلی، نفی نمی‌شد و مورد انکار قرار نمی‌گرفت (و مثلاً جان لاک، علی‌رغم اندیشهٔ پوزیتیویستی خود، تعلق خاطری به مابعدالطبیعه و بحث‌های عقلی نیز داشت و این بخوبی در آراء او در مورد خدا و قوای نفس، مشهود است) اما به حاشیه رانده شده بود و کمتر به آن توجهی می‌شد. در واقع، پوزیتیویسم، اندیشه‌ای بود که ذیل عقل فلسفی جدید (عقل دکارتی) وما بعدالطبیعه آن ظاهر شده بود و برای تحقق تمام عیار خود، نیازمند بسط مابعدالطبیعهٔ جدید و عقل دکارتی بود. تفاوت اساسی پوزیتیویسم کلاسیک اگوست کنت و پوزیتیویسم نهفته در فلسفه تجربی در همین نکته است. و (ما اندکی بعد درباره پوزیتیویسم کلاسیک و تفاوتش با صورت نهفته آن، سخن خواهیم گفت.)

به طور کلی، پوزیتیویسم از ابتدا، با نوعی بدبینی، بی‌اعتنائی و شك و ظن با فلسفه و بحث‌های مابعدالطبیعی، روبرو می‌شد. این شك و ظن و بی‌اعتنائی در آراء اگوست کنت و **پوزیتیویسم منطقی**، به نوعی مخالفت و انکار شدید و افراطی بدل گردید. باید تأکید کرد که نطفهٔ این مخالفت شدید، در همان صورت نهفتهٔ پوزیتیویسم وجود داشت. چنانکه دیوید *هیوم*، یکی از بزرگان فلسفه حسی تجربی، بیش از دو قرن قبل از *کارناپ* و پیروان *حلقهٔ وین*، صورت افراطی مخالفت با مابعدالطبیعه را در آراء خود ظاهر کرده بود. هیوم، فلسفه را *سفسطه و مغلطه* می‌نامید و این حکم، البته دربارهٔ فلسفه جدید به‌طور تام و تمام و حتی درباره فلسفه (به عنوان محصول عقل

در پوزیتیویسم (از بیکن تاکُنت) آنچه که مهم و اصل تلقی می‌گردید، امور و وقایعی بود که در صور ریاضی و کمّی و توسط روشهای تجربی، قابل فهم و تغییر و تصرف باشد.

منقطع از وحی) در کلیت و تمامیت خود، صدق می‌کند. البته آراء دیوید هیوم نیز به همان نسبت (اگر نگوییم بیشتر) مصداق این حکم است. آراء دیوید هیوم، از جهات مختلف در فلسفه جدید غربی، قابل تأمل و بررسی است. او نخستین کسی است که تناقض‌های ذاتی فلسفه دکارت را عیان نمود و با انتقادات تیز و تند خود، مبانی سفسطه‌آمیز آن را آشکار کرد. انتقادات هیوم مقدمهٔ نفی کامل مابعدالطبیعه، توسط کانت و غلبه هرچه بیشتر سفسطه براندیشه غربی است. او با عیان کردن سفسطه نهفته در مفهوم *علیت* در فلسفه جدید بنیان *علم* تجربی را متزلزل نمود. هیوم بن‌بست ذاتی فلسفه تجربی را آشکار نمود و مبادی آن را تا نتایج سفسطه‌آلود آن، تعمیم داد. در واقع، او جوهر فلسفه جدید را به‌گونه‌ای صریح و آشکار، عیان نمود. *برتراندراسل*، دربارهٔ هیوم، می‌نویسد: «دیوید هیوم از مهم‌ترین فلاسفه است. زیرا که فلسفه تجربی «لاک» و «بارکلی» را به نتیجه منطقی‌اش رساند و آن را از تناقض پیراست، و درنتیجه غیر قابل قبولش ساخت. هیوم به معنای خاصی ما را به بن‌بست می‌کشاند، یعنی در جهت وی پیشتر رفتن ممکن نیست... فلسفهٔ هیوم، نمایندهٔ ورشکستگی منطق در قرن هیجدهم است. هیوم نیز مانند لاک، با این نیت شروع می‌کند که منطقی و تجربی باشد و به هیچ چیز اعتمادی ننماید، بلکه درپی تعلیماتی باشد که از تجربه و مشاهده برمی‌آید. اما چون هیوم مفکره‌ای قویتر از لاک دارد و در تحلیل دقتی بیش از او به‌کار می‌برد و استعدادش برای پذیرفتن تناقضاتی که موجب آسایشند کمتر است به این نتیجه مصیبت‌بار می‌رسد که از تجربه و مشاهده هیچ به‌دست نمی‌آید[۴]».

به طور کلی و به عنوان جمع‌بندی، می‌توان گفت که: پوزیتیویسم، صورتی از اندیشه غربی، پس از رنسانس بود که در حوزهٔ معرفت شناختی، جز به روش‌شناسی تجربی بها و اصالت نمی‌داد. پوزیتیویسم، مدعی بود که تنها معرفت حقیقی و یقینی، معرفتی است که توسط تجربه حسی و روش‌های تجربی و کمّی (روش علمی) به دست آمده باشد. پوزیتیویست‌ها عموماً از پرداختن به بحث‌های عقلی و مابعدالطبیعی، خودداری می‌کردند. زیرا که این بحث‌ها را از طریق روش‌شناسی تجربی، غیر قابل آزمون می‌دانستند. تا زمان هیوم، استقراء، مبنای اصلی و بنیان روش‌شناسی تجربی پوزیتیویسم را تشکیل می‌داد. از زمان هیوم به بعد، مقام استقراء در نحلهٔ پوزیتیویسم، دچار بحران و تزلزل گردید و با ظهور کانت و پوزیتیویسم کلاسیک، صورت جدیدی از این نحله، ظاهر شد.

پوزیتیویسم، در صورت نخستین ظهور خود در فلسفه جدید غربی، صبغه‌ای نهفته و غیر صریح داشت. هرچند که در واقع، جوهر فلسفه حسی و تجربی از بیکن تا بارکلی و لاک و هیوم را تشکیل می‌داد، این صورت نهفته پوزیتیویسم، ذیل فلسفهٔ جدید، تحقق یافته بود و برخلاف آنچه که برخی مورخین فلسفه غرب معتقدند، صورت راسیونالیستی فلسفه جدید (اندیشه دکارت) هیچ‌گاه تزاحم و اختلاف جدی‌ای با صورت آمپریستی (تجربی) آن نداشت. زیرا اساساً عقل دکارتی که بیشتر عقل ریاضی بود و نه فلسفی (به معنای ارسطویی آن) و در خدمت تحقق هدف فلسفه جدید (یعنی استیلاءجویی و قدرت‌طلبی بشر) قرار داشت، براحتی، با تجربه‌گرایی قابل جمع بود و همین صورت ریاضی و تجربی عالم است که در علوم و تکنولوژی و تمدن جدید، بسط و تحقق یافته است.

در واقع می‌توان گفت جمع بین پوزیتیویسم و عقل ارسطویی، امکان‌پذیر نبوده و نیست. اما راسیونالیزم دکارتی، براحتی با پوزیتیویسم، جمع و حتی درآن، منحل شده است. غلبهٔ کامل صورت پوزیتیویستی براندیشه قرن نوزدهم و تا حدودی قرن بیستم و ظهور نحلهٔ پوزیتیویسم منطقی و منطق ریاضی، بخوبی، حکایت از این جمع و انحلال دارد. به‌واقع، عالم جدید، عالم دکارتی است. اما اندیشه دکارت در پیوند با آمپریسم فلسفه جدید و در قالب علوم و تکنولوژی، تحقق یافته است. اساساً سخن گفتن از عقل‌گرایی فلسفی (به آن معنا که مثلاً در فلسفه ارسطو شاهد آن هستیم) در فلسفهٔ جدید، امری خطاست. چرا که فلسفهٔ جدید، اساساً برمبنای عقلی جدید، بنا شده است. ظهور فلسفه *هگل* در قرن نوزدهم نیز نه به معنای نضج عقل‌گرایی در اندیشه غربی که به معنای ظهور فلسفهٔ مبتنی بر اراده (ارادهٔ فائوستی، ارادهٔ به قدرت) و خودآگاهی مبتنی برآن است.

پوزیتیویسم، مطلوب‌ترین صورت اندیشه برای تمدن اومانیستی است. پوزیتیویسم، در متن تاریخ فلسفهٔ غرب، در پیوندی عمیق و تنگاتنگ با اندیشه لیبرالیستی، قرار داشته و دارد. از صدر فلسفه جدید تا امروز، پوزیتیویست‌ها (در همه صور خود) از سردمداران ایدئولوژی لیبرالیستی بوده‌اند. در روزگار ما هم *برتراندراسل*، *رودلف کارناپ*، *کارل پوپر* از مصادیق این موضوع هستند. پوزیتیویسم، از آغاز و در بطن خود، صورت نهایی فلسفهٔ غربی (منحل شدن دو فلسفه علم و متدلوژی و بحث‌های زبانی) را در خود نهفته داشت و در صورت کنونی خود (نئوپوزیتیویسم) بیشترین انطباق را با وضعیت کنونی تمدن غربی (که در نازل‌ترین مراتب نیهیلیسم و غلبه کامل سفسطه بر فلسفه سیر می‌کند) دارد.

پوزیتیویسم کلاسیک و پوزیتیویسم منطقی

پوزیتیویسم کلاسیک (فلسفه تحصّلی اگوست کنت و آراء *جان استوارت میل*) محصول بسط پوزیتیویسم نهفته در فلسفه حسی قرون هفده و هیجده و نفی کامل مابعدالطبیعه در آراء کانت است. با ظهور این نحله، پوزیتیویسم، صورتی آشکار و صریح می‌یابد و علوم انسانی و اجتماعی اومانیستی، برمبنای روش‌شناسی تجربی

سامان می‌گیرد. اگوست کنت، رسالت خود را تأسیس جامعه‌شناسی اومانیستی برمبنای روش تجربی می‌دانست. او معتقد بود که علوم انسانی، بدون بهره‌گیری از روح پوزیتیویستی، گرفتار **اوهام ربانی و مابعدالطبیعی** خواهد بود. کنت، حیات فکری بشر را به سه دورهٔ **ربانی** (الهی)، **متافیزیکی**، **تحققی** (پوزیتیویستی) تقسیم می‌کرد و معتقد بود که در روزگار او عصر تحققی، فرا رسیده و علوم انسانی نیز باید براین مبنا، سامان یابند. کنت می‌گفت؛ بینش مکانیکی دکارتی درباره جامعه، ره به جایی نخواهد برد و باید بینش **پوزیتیویستی** را جایگزین آن نمود. در پوزیتیویسم کلاسیك، فلسفه، آشکارا مورد تحقیر واقع می‌گردید و امری لغو و بیهوده، پنداشته می‌شد. کنت می‌خواست از جامعه‌شناسی تحصّلی، دانش جامعی پدید آورد که آخرین محصول پوزیتیویسم غربی باشد. او از سوسیولوژیسم موهوم خود، به نوعی جامعه‌پرستی در غلتید و در اواخر عمر، **مذهب پرستش انسانیت** را بنیان نهاد که صورت آشکار، افراطی و مضحکی از اومانیسم بود. *اگوست کنت*، بنیانگذار **جامعه‌شناسی علمی** غربی است. او می‌خواست در جامعه‌شناسی، روح اندیشه تحصلی، به گونه‌ای تعمیم و غلبه یابد که مسائل اجتماعی نیز از دیدگاه شیئی و چونان امور زیستی، شیمیایی و فیزیکی، قابل محاسبه و تغییر و تصرف باشد. آراء کنت، در حقیقت، بسط روح استیلاءجویانه و قدرت‌طلبانه تفکر اومانیستی، به حوزهٔ **علم الاجتماع** و تأسیس مبنای منظم و مدون برای آن است. آراء کنت، توسط *امیل دورکهیم* و دیگر شاگردان او، بسط می‌یابد و علم جامعه‌شناسی امروز (در همه شعب و رشته‌های آن) محصول آراء او شمرده می‌شود. بعدها، توسط افرادی چون: *فخنر*، *وبرجان واتسون* مکتب *رفتارگرائی*، (BE HAVIORISM) روح پوزیتیوستی **روان‌شناسی جدید** نیز غلبه تدریجی می‌یابد.

روح اندیشه تحصّلی با پوزیتیویسم کلاسیك، غلبه‌ای تمام عیار بربخش عمده‌ای از قرن نوزدهم پیدا می‌کند. اما شکست اندیشه پوزیتیویستی در تبیین عالَم و پیدایی بحران در **جامعه‌شناسی علمی** که با آراء *ماکس وبر* و *ماکس شلر*، صورت صریحی یافته بود، تزلزلی جدی در سیطرهٔ پوزیتیویسم کلاسیك، پدید آورد، تزلزلی که یکی از صور بروز آن، ظهور پوزیتیویسم منطقی (معروف به *حلقهٔ وین*) در دهه‌های آغازین قرن بیستم بود.

پوزیتیویسم منطقی، محصول جمع نظرات منطقی لایب نیتز (در صورت تعمیم یافته آن) و آراء فلسفه تحصّلی بود، در واقع، پیروان *حلقه وین* می‌کوشیدند تا با جمع تحصل‌گرایی خشك پوزیتیویسم کلاسیك با صورت تحریف شدهٔ آراء منطقی لایب نیتز، مبنایی استوار و منطقی! برای آن، دست و پا کنند. در حقیقت، ظهور پوزیتیویسم منطقی، نشانهٔ بحران عمیق نحلهٔ اصالت تجربه، در اندیشه معاصر غربی است. پوزیتیویسم منطقی، محصول بحران و بن‌بستی بود که پوزیتیویسم کلاسیك را گرفتار کرده بود. اما نه تنها قادر به رفع بحران نشد (که بحران اساساً با حفظ چهارچوب تفکر اومانیستی، رفع شدنی نبود) بلکه به صورتی افراطی، به بسط بحران انجامید. تفاوت اساسی ایشان با اسلاف خود، این بود که با چون و چرا کردن در بحث‌های منطقی (بحث‌هایی که چیزی جز لفاظی و سفسطه نبود و فریبکارانه، نام منطق برآن نهاده شده بود) به پیشبرد نظرات خود (مبنی بر اثبات تجربه‌گرایی و نفی فلسفه) می‌پرداختند. پوزیتیویست‌های منطقی از آراء *ارنست ماخ* و *برتراندراسل*، بشدت متأثر بودند:

«پوزیتیویسم منطقی نامی است که ا.ا. بلومبرگ و هربرت فایگل در سال ۱۹۳۱ به مجموعه‌ای از افکار که حلقهٔ وین پیش نهاده بود داده بودند... پوزیتیویست‌های منطقی خود را ادامه دهندگان یك سنت اصالت تجربه قرن نوزدهم وینی، که پیوند نزدیکی با اصالت تجربه بریتانیایی داشته، و اوجش را در تعالیم ضد متافیزیکی و علم‌گرایانه ارنست ماخ پیموده، می‌شمردند[۶]»

رودلف کارناپ، *اتونویرات* و موریتس *شلیك* از بنیانگذران *حلقه‌وین* بودند، کارناپ در سال ۱۹۲۹ بیانیه‌ای تهیه کرد که حکم مانیفست حلقهٔ وین را یافت. حلقه، به فعالیت‌های مختلف انتشاراتی نیز پرداخت و سالنامه‌ای تحت عنوان *شناخت* منتشر نمود. حلقهٔ وین در سال ۱۹۴۰ به دلیل پراکندگی اعضاء آن، به طور کامل، منحل شد. اعضاء حلقهٔ وین، معتقد بودند آراء و اندیشه‌های فلسفی (که پوزیتیویست‌های منطقی آن را قضیه‌های متافیزیکی می‌نامیدند)، قضایایی ترکیبی هستند که نه از طریق تجربه می‌توان به آنها رسید و نه حالت‌قضایای‌تحلیلی (توتولوژیك TOUTOIOGIC ، یعنی قضایایی که اطلاعات جدیدی نمی‌دهند و به تکرار خود می‌پردازند) را دارند از این‌رو، قضایایی مهمل و بی‌معنا هستند. کانت، قضایا را به سه دسته: **قضایای تحلیلی**، **قضایای ترکیبی مقدم بر تجربه** و **قضایای ترکیبی مؤخر از تجربه** تقسیم کرده بود. پوزیتیویست‌های منطقی، با پذیرش دو دسته قضایای تحلیلی و قضایای ترکیبی مؤخر از تجربه، شدیداً منکر وجود قضایای ترکیبی مقدم برتجربه شدند. ایشان می‌گفتند؛ قضایای تحلیلی (توتولوژیك) علی‌رغم با معنایی، چیزی بر علم ما نمی‌افزایند و تنها قضایای تجربی مؤخر از تجربه است که دانش آدمی را تشکیل می‌دهند. آنها می‌گفتند احکام ما درباره عالم، به همان نسبت که درباره **مطلق**، **شیء فی نفسه** و امور غیر تجربی است، مهمل و فاقد معناست. *کارناپ* می‌گفت: «رسالت ما: الغاء کامل فلسفه است.»

پوزیتیویست‌های منطقی را باید بنیانگذاران فلسفه علم و متدلوژی دانست. ایشان با تنزل شأن فلسفه، به بحث‌های بی

سر و ته و سفسطه‌آلود و لفاظانه، به نفی کامل آن پرداختند. آنها می‌گفتند: شأن فلسفه، سخن گفتن درباره وجود و عالم نیست. بلکه تحلیل دستوری زبان است، تا عبارات با معنا از عبارات بی‌معنا، متمایز شود. پوزیتیویست‌های منطقی، با بهره‌گیری از **منطق ریاضی** معروف خود، بسیاری از مسائل فلسفی را مهمل و طرح آن را منتفی دانستند. *کارناپ*، یکی از چهره‌های سرشناس *حلقه وین*، در کتاب خود ساختمان منطقی عالم، تلاش می‌کند تا برمبنای منطق ریاضی به تبیین پوزیتیویستی عالم بپردازد و البته این تلاش کارناپ، به دلیل کل‌گرایی و *هولیسم* آن، ماهیتی غیر پوزیتیویستی داشت. پیش از او برتراندراسل نیز کوشش‌هایی دراین خصوص، انجام داده بود. چهارچوب کلی نظرات پوزیتیویست‌های منطقی را می‌توان این‌گونه فهرست کرد:

۱ـ وجود قضایای ترکیبی ما قبل تجربی (APRIOR) به‌کلی منتفی است. قضایابه دو دسته؛ **قضایای تحلیلی**(توتولوژیک) و قضایای ترکیبی موخر از تجربه، تقسیم می‌شوند.

۲ـ قضایای ترکیبی موخر از تجربه، تنها قضایایی هستند که بر دانش ما می افزایند.

۳ـ کل دانش و معرفت بشری، عبارت از قضایای ترکیبی است که توسط تجربه تحقیق‌پذیر و تأییدپذیر هستند.

۴ـ مابعدالطبیعه، اخلاق، عبارات ارزشی و مفاهیمی چون: خدا، نفس، مطلق، هستی، عدم، نامتناهی... به دلیل تحقیق‌ناپذیری تجربی، به کلی، مهمل هستند.

۵ـ احکام اخلاقی و ارزشی، اساساً گزاره‌هایی بی‌معنا هستند و فقط می‌توانند بیانگر امیال و خواست‌های گوینده باشند. فی‌المثل، گزاره **دزدی بد است**، فقط می‌تواند بیانگر حالت عاطفی ناخوشایند گوینده، نسبت به دزدی باشد و هیچ ما بازاء و مبنای واقعی‌ای ندارد. بنابراین، حتی اطلاق **حکم** برآن، خطاست.

از همان آغاز، ما بین افراد *حلقه وین* و پوزیتیویست‌هایی که از بیرون، آنها را همراهی می‌کردند (کسانی چون: *وینگنشتاین*، *آیر*، *همپل*، *پوپر*) درخصوص بحث‌های منطقی و معیار تشخیص **علم** و **غیر علم**، اختلاف‌نظر پدید آمد و بالا گرفتن همین اختلاف نظرها و رشد تناقضات ذاتی **پوزیتیویسم منطقی**، موجبات انحلال آن را پدید آورد.

پوزیتیویست‌های منطقی می‌گفتند که «تحقیق‌پذیری تجربی معیار تشخیص علم از غیر علم است.» اما نکته اینجا بود که خود این گزاره، با روش تجربی، غیر قابل تحقیق است و بنابراین، گزاره‌ای بی‌معنا و مهمل است. علاوه براین، این معیار، حتی اساس علوم تجربی را نیز متزلزل و ویران می‌کرد. زیرا **قانون‌های علمی** به معنای واقعی و دقیق، قابل **تحقیق تجربی** نیستند و این نکته‌ای است که خود *فیلسوفان علم* نیز بدان اذعان دارند. بنابراین، براساس معیار تحقیق‌پذیری تجربی، نه فقط قضایای مابعدالطبیعی و اخلاقی که قانون‌های علمی و تمامی دعاوی و قضایای پوزیتیویستی منطقی نیز مهمل و بی‌معنا خواهد بود. علاوه براین، اعضای حلقه وین با مشکل دیگری نیز روبرو بودند و آن اینکه اساساً چرا باید ملاک معناداری یك گزاره، تحقیق‌پذیری تجربی آن باشد،. مگر نه این است که قضایای بسیاری وجود دارند که راهی برای اثبات صدق و کذب آن نداریم، اما قضایایی معنی‌دار هستند و ما متوجه مقصود و معنای آنها می‌شویم. پس چرا باید تحقیق‌پذیری تجربی، ملاك معناداری قضایا باشد؟

این تناقضات و مشکلات بسیار دیگر، پوزیتیویست‌های منطقی را واداشت تا معیار تشخیص **علم** و غیر علم را به جای **تحقیق‌پذیری تجربی**، اصل **تاییدپذیری تجربی** قرار دهند. براین اساس، یك قضیه در صورتی معنادار بود که امکان تأیید تجربی آن وجود داشته باشد. البته از همان آغاز در تفسیر اصل تأییدپذیری، اختلاف‌نظر شدید پدید آمد. مشکل دیگری که **اعضاء حلقه وین** را آزار می‌داد، این بود که تجربه مفهومی کاملاً شخصی و فردی داشت و علی‌الظاهر **علم تجربی** که ادعای شدید تحصّلی‌گری و **عینیت** داشت، اینك مبنایی کاملاً سوبژکتیویستی، یافته بود. مسئله این بود که چگونه می‌شد مبنایی کاملاً **عینی** و **تحصلی** برای تجربیات اشخاص یافت. پوزیتیویسم منطقی، هیچ‌گاه پاسخی قانع کننده و اصولی برای این پرسش‌ها نیافت و گرفتار در چنبرهٔ تناقضات خود، دچار زوال و انحطاط گردید. *کارل ریموند پوپر*، دربارهٔ اعضاء *حلقه وین*، می‌نویسد:

برای من روشن بود که این جماعت در جستجوی معیار حد فاصلی بودند که در درجه اول بین علم و متافیزیك و سپس بین علم و شبه‌علم فرق بگذارد... اینکه حد فاصل را معناداری در قبال بی‌معنایی گرفته بودند، حل مشکل نمی‌کرد بلکه نقل مشکل می‌کرد. یعنی چنانکه خود حلقه هم به این نکته رسید، نقل اشکال می‌شد به اینکه برای بی‌معنا یا با معنا بودن به معیاری دیگر نیاز هست...(۷)

همچنان که گفتیم، ظهور پوزیتیویسم منطقی، نشانه بحران عمیق در فلسفه تجربی غرب بود. اما اعضاء حلقه وین، نه تنها قادر به حل و رفع بحران نبودند، بلکه با آراء افراطی و مضحك خود، آن را گسترش نیز دادند. فرهنگ معاصر غربی، پیدایش و تکوین منطق ریاضی را مدیون پوزیتیویست‌های منطقی (از راسل تا اعضاء حلقه وین) است. هرچند که متدلوژیست‌های معاصر، کمتر به آن اعتنایی می‌کنند.

●

پوزیتیویسم، با مرگ نحله پوزیتیویسم منطقی، از حیات فرهنگی غرب، رخت برنبست، بلکه بیش از گذشته (و در صورت نئوپوزیتیویسم و تحت عنوان **متدلوژی جدید** و **فلسفه علم** و در آراء متدلوژیست‌هایی چون *کارل گوستاو همپل*، *فیلیپ فرانك* و علی‌الخصوص *کارل ریموند پوپر*) و به‌گونه‌ای تمام عیار، براندیشه معاصر غربی غلبه یافت. به‌گونه‌ای که امروزه با جرأت تمام می‌توان گفت نئوپوزیتیویسم (به ویژه آراء معرفت شناختی پوپر) صورت غالب و حاکم اندیشه غربی را تشکیل می‌دهد. جریان فکری فردی چون: *هیدگر*، هنوز بخوبی در فرهنگ غربی، درك نشده و علی‌رغم معنا و اهمیتی که ظهور آن به‌ویژه، از نظر چشم‌انداز تاریخی تمدن غربی دارد، بیشتر جریانی حاشیه‌ای است. **تومیست‌های جدید** نیز به لحاظ نظری و فکری و نیز به لحاظ تاریخی، جریان فکری با اهمیتی نیستند و افقی نیز برایشان گشوده نیست. غلبه تمام عیار نئوپوزیتیویسم، براندیشه‌معاصرغربی،بخوبی‌حکایت ازغلبه

کامل‌سفسطه‌واحتضارتاریخی‌تمدن غربی‌دارد بی‌تردید، در آینده‌ای نه چندان دور، تمدن غربی براثر ظهور **خودآگاهی دینی و تفکر معنوی**، دستخوش انقلابی جدی و عمیق خواهد شد و سلطهٔ کنونی سوفسطائی‌گری مدرن (آراء پوپر) برآن، بی‌گمان، آخرین حلقه از زنجیر حیات تمدن اومانیستی درآن دیار است. نئوپوزیتیویسم، آخرین صورت اندیشه غربی است و ابتذال و انحطاط آن، نسبت مستقیم با انحطاط و ابتذال تمدن اومانیستی دارد. نظرات معرفت شناختی پوپر، بهترین تأیید بر بن‌بست و تناقض ذاتی و تزلزل فراگیر و بنیانی **علوم تجربی و روش‌شناسی علمی** است. *نیهیلیسم*، با خود می‌ستیزد و در این ستیز و تناقض ذاتی، خود را نفی می‌کند.

در بحث از پوزیتیویسم، نکته مهمی درخصوص نسبت منورالفکری لائیك و روشنفکری دینی با صورت پوزیتیویستی اندیشهٔ غربی، وجود دارد که تأکید برآن ضروری است. به لحاظ تاریخی، تجدد و غرب‌زدگی زمانی به کشور ما آمد که جهان‌بینی عصر روشنگری، بر غرب حاکمیت بلامنازع داشت. جهان‌بینی عصر روشنگری نیز اساساً مبنایی تجربی و پوزیتیویستی‌داشت ومفهوم عقل نیز که درآراء بعضی متفکران این‌دوره‌مطرح‌شده،اساساًبه معنای عقل متعارف و جزوی، عقل حسابگر و عقل معاش صرف، بود و با روش‌شناسی تجربی و تفسیر پوزیتیویستی عالم، هیچ تضاد و عدم سنخیتی نداشت (هرچند که با بسط جهان‌نگری عصر روشنگری و آراء پوزیتیویستی، پوزیتیویسم منطقی، گرفتار نوعی وهم‌گرایی و عدول از عقل متعارف گردید.)

به طور کلی، جریان بسط جهان‌نگری، روشنگری، به غلبه کامل صورت پوزیتیویستی انجامید و نسل‌های متوالی روشنفکران غربی نیز به اشکال و انحاء مختلف، تحت سیطره آن قرار داشته‌اند. جریان منورالفکری در ایران نیز به دلیل ماهیت تقلیدی و سطحی آن و نیز به این دلیل که آغاز حیات آن، با مرعوبیت و مجذوبیت نسبت به علم تجربی و تکنولوژی جدید همراه بوده است، بالذات، گرفتار گرایش‌های پوزیتیویستی بود و این گرایش‌ها در سیر بسط جریان منورالفکری در ایران، قوت گرفت و به صورت غالب آن، بدل شد. جریان روشنفکری لائیك ایران، در سیر تاریخی خود، به‌ویژه در روزگاری که وجه غالب آن را ایدئولوژی مارکسیستی تشکیل می‌داد، بشدت، گرفتار گرایشات پوزیتیویستی بود. این صبغهٔ پوزیتیویستی در آراء و عقاید ناسیونال ـلیبرال‌های دههٔ سی و چهل و حتی پیش از آن، در منورالفکران درباری دوران رضاخان و برخی آراء روشنفکری عصر مشروطه نیز مشاهده می‌شود. اما در دوران غلبه ایدئولوژی مارکسیستی، و پس از آن در دوران ظهور انقلاب اسلامی و در دهه شصت و در روزگار غلبهٔ صورت نئولیبرالیستی و به اصطلاح ایدئولوژی‌زدایی بر جریان روشنفکری، پوزیتیویسم و صورت آراء پوزیتیویستی، از سیطره‌ای کامل و تمام عیار برخوردار می‌شوند. نکته جالب اینکه روشنفکران مارکسیست ایرانی از روزگارارانی تا دههٔ شصت و شکست تمام‌عیار آنها در مقابل انقلاب اسلامی، تماماً، با تفسیرهای پوزیتیویستی از مارکسیسم آشنایی داشتند و هیچ تعلق خاطری به تفسیرهای دیگر از مارکسیسم، از خود نشان نمی‌دادند).

وضعیت جریان منورالفکری دینی در ایران نیز تقریباً به همین صورت بوده است. روشنفکری دینی درصدر مشروطه، آمیختگی شدید با گرایشات پوزیتیویستی داشت و این پیوند در سیر تاریخی روشنفکری دینی، در اشکال و صور و ایدئولوژی‌های مختلف آن وجود داشته است. به‌گونه‌ای که به جرات می‌توان گفت از دههٔ چهل به بعد، پوزیتیویسم به وجه غالب جریان روشنفکری دینی در ایران، بدل می‌شود. در سالهای این دهه و پس از آن، بازار تفسیرهای پوزیتیویستی از قرآن مجید و رویکرد علم‌زده به دین، رونق می‌گیرد و جریانات التقاطی ای پدید می‌آیند که بسرعت، تحت لوای‌ایدئولوژی‌های‌مختلف و در قالب گروهها و سازمان‌های سیاسی، متشکل می‌شوند. پوزیتیویسم، مبنای معرفت شناختی و نظری این جریانات التقاطی را تشکیل می‌داد و آراء و عقاید این جریانات، هریك به نحوی، محصول بسط تفسیرهای پوزیتیویستی از دین بوده است. جریان روشنفکری دینی، در سالهای پس از انقلاب اسلامی و به‌ویژه، در چند سال اخیر، بشدت، تحت سیطرهٔ آراء **نئوپوزیتیویستی** قرار گرفته و صورت جدیدی از تفسر پوزیتیویستی از دین در قالب ایدئولوژی **نئولیبرالیسم** پدید آمده است و شعار **جامعه‌باز** این جریان که مدعی **عصری کردن دین** است، هم اینك، اصلی‌ترین مخالف اندیشه اصیل دینی در کشورماست.

●

پاورقیها:

۱ـ JOHN PASSMORE

۲ـ *خرمشاهی، بهاءالدین، پوزیتیویسم منطقی، انتشارات علمی و فرهنگی*، صفحهٔ ۱۰۲.

۳ـ رجوع کنید به: *آرن نائس، کارناپ*، ترجمه منوچهر بزرگمهر، مقدمه مترجم، *انتشارات خوارزمی*، صفحات: ۷ و ۶.

۴ـ *برتراندراسل، تاریخ فلسفه غرب*، ترجمهٔ نجف دریابندری، جلد دوم صفحات: ۹۲۱ و ۹۲۰ و ۹۰۳.

۵ـ *ارنست ماخ* (۱۹۱۶)، فیزیکدان اتریشی که از طرفداران سرسخت و افراطی آراء آمپریستی *بارکلی و هیوم* محسوب می‌شود. *ماخ* را می‌توان از بنیانگذاران **فلسفه علم و متدلوژی علمی** دانست. ماخ شدیداً با فلسفه مخالف بود و پوزیتیویسم افراطی را تبلیغ می‌کرد. او را از پدران معنوی پوزیتیویسم منطقی دانسته‌اند، بعضی از اعضاء *حلقه وین*، خود نیز به این موضوع معترف بوده‌اند. آراء پوزیتیویستی او توسط *لنین* در کتاب *ماتریالیسم و امپریوکریتیسیسم*، شدیداً مورد انتقاد قرار گرفته است.

۶ـ *جان پاسمور، پوزیتیویسم منطقی چیست*، به نقل از *پوزیتیویسم منطقی، بهاءالدین خرمشاهی*، صفحات: ۴ و ۳.

۷ـ به نقل از منبع پیشین، صفحات: ۱۰۰ و ۹۹.

۸ـ دربارهٔ نئوپوزیتیویسم پوپری و آراء معرفت‌شناختی و سیاسی او در مقاله بلند *جامعه‌باز، آخرین اتوپی تمدن غرب* به تفصیل سخن گفته‌ام.

برگزیدهٔ یادداشتهای نیمایوشیج

«برگزیدهٔ آثار نیمایوشیج، نثر، به انضمام یادداشتهای روزانه»، کتابی است که به وسیلهٔ «انتشارات بزرگمهر» منتشر شده و دربردارندهٔ مطالبی است که پرده از روی قضاوتهای غرض‌آلود و ابهامات ته‌نشین شدهٔ شعر و ادب معاصر ایران برداشته است.

برگزیده‌ای از این یادداشتها را ذیل سه عنوان «معنویات نیما»، «من نیما» و «نیما و دیگران» خواهید خواند:

معنویات نیما

فطرت حق و زیبایی

در فطرت انسان است. زندگی جسمانی تا زندگی معنوی، از حس ظاهر به عقل و معنا رفتن. در زندگی ای برادر حق و حقیقت را مثل این است که بالفطره انسان می‌طلبد. انسان می‌طلبد حق را، خیر را، زیبایی را. همه را برای زندگی می‌خواهد. هرچه بیشتر زندگی را بخواهد، بیشتر آنها را می‌خواهد. در عین حال که ممکن است حالت فنا و جذبه، هدف را تبدیل کند. یعنی کسی از زندگی چشم بپوشد و خود را فدا کند برای اینکه کلمه‌ی حقی به سر مسند بنشیند.

قضاوت

وقتی که هزار سال از کسی خوب گفته شد هرگز آن آدم در یك سال و یك ساعت از بین نمی‌رود. علی(ع) انسان کبیر است بعد از هزار سال. باید دید آنکه انسان کبیر اسم گرفته است بعد از دویست سال چه خواهد بود.

اینهمه بزرگان فکر و ذوق علی (ع) را ستایش کردند. احمق مستشرق تو امروز رد می‌کنی؟

ای فرزند من

مولا علی(ع) می‌فرماید: روزی بر دو گونه است، یك روزی که در جستجوی آنی و به دست می‌آوری یك روزی که او در جستجوی تو است.

به نظر من شهرت هم برای مرد دو گونه است: شهرتی که تو با کارت می‌کوشی که به دست بیاوری و شهرتی که او به طرف تو می‌آید.

فرزند من! همیشه کارت را مرمت کن که کار تو را مشهور کند و شهرت به سوی تو بیاید نه اینکه تو به سوی شهرت بروی.

زندگی

زندگی با آزادی خوب است و آزادی با حفظ آزادی دیگران.

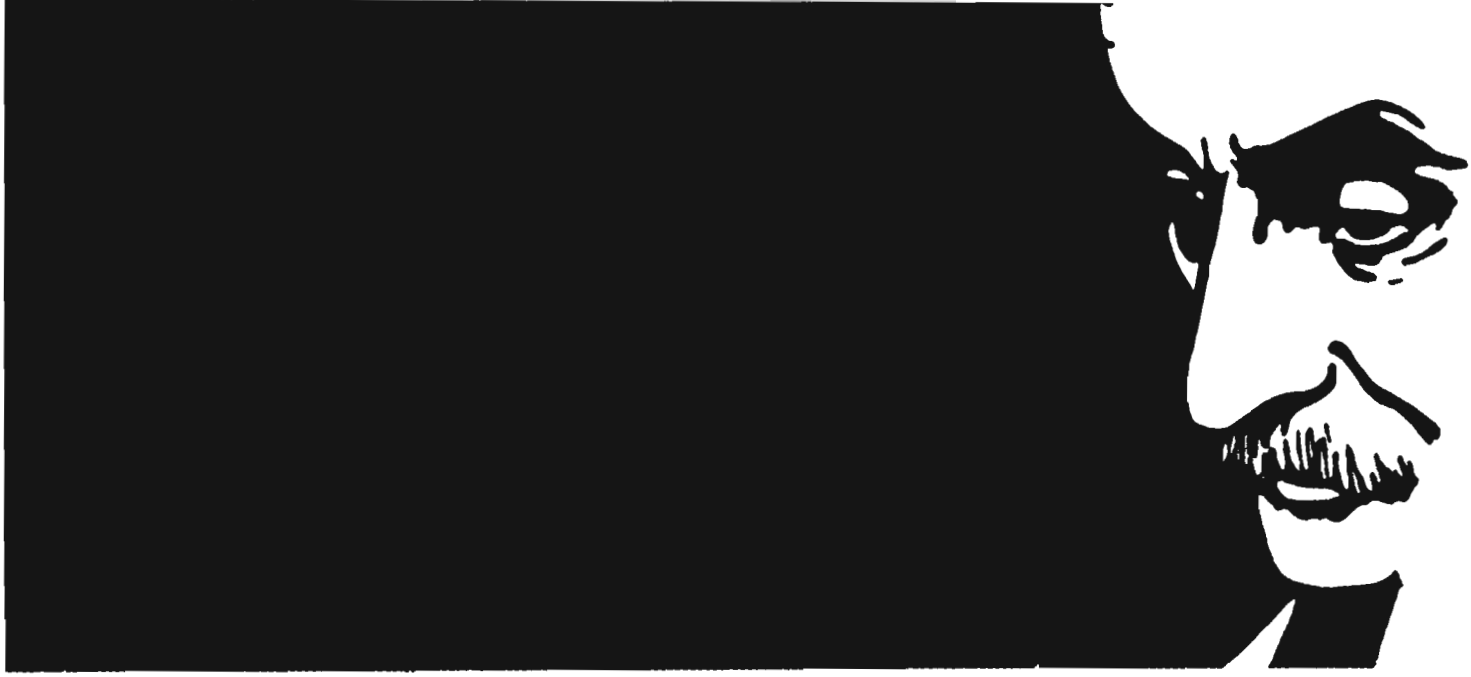
آزادی، آزادی از نفس شریر است و آزاده‌ترین مردان زمین پس از محمد(ص) مولای متقیان علی(ع) است.

ولی آزادی با این معنی، آزادی‌ای است که هنوز انسان نتوانسته است پیدا کند.

اسلام و من

هر دانشمندی، هر فهمیده‌ای، هر فیلسوفی که اسلام را نشناخت و رفت زندگی را نشناخت و رفت- (اسلام اصل زندگی عهدهایی است)

تولستوی چقدر میل داشت که قرآن را بیاموزد- درواقع لئون



تولستوی با مفهومات چند قرن قبل از اسلام افکارش را برآورد کرد.

من پیشوایان اسلام را احترام می‌گزارم- آنها عملاً کسانی بوده‌اند. آنها راست گفتند و راست عمل کردند.

ای علی(ع) ای پیشوای مؤمنین و متقیان در این دنیای کثیف من به تو متوجه هستم. من از هرکس هر چه دیدم غلط بود.

من از هرکس هرچه شنیدم دروغ بود.

إی علی(ع) یا مولا علی.

● عفت مرد و زن

چند وقت پیش یکی از جوانان بیسواد و بی‌حیا که میدان را به دست گرفته و جرّافی در حضور من می‌کرد می‌گفت: عفت یعنی چه؟ این حرفها امروز معنی ندارد.

اما تا وقتی که ازدواج معنی دارد و حقوقی در این خصوص هست، نباید به حق دیگران تجاوز کرد. کسی که چشم می‌پوشد و تجاوز نمی‌کند و حفظ نفس دارد یعنی قادر به جهاد با نفس هست (جهاد اکبر) به او می‌گویند عفیف. چه مرد و چه زن.

رسول(ص) گفت: (من عفف فی عشقه فهو شهیدٌ) مقام عفت مثل مقام شهادت است.

● فساد اخلاق مردم و بی‌ایمانی

هنر نباشد بهتر است اگر در آن انسانیت نیست و اگر هنر راهنمای انسان بسوی انسانیت نباشد.

سابق به این مردم دیانتی داشتند صفات متمایز و بارزی داشتند، تقوایی بود، امانت و حمیّتی بود.

امروز به عکس. قابل تأسف است و روز به روز بدتر می‌شود. ریا بازارش به مراتب گرمتر از قدیم است. این جوانان زمام گسیخته بدتر از آن پیران (به قول آنها قدیمی) هستند.

جوانک شاگرد من است ناگهان علم بلند می‌کند که استادِ من بشود. برای اینکه کشف کرده است در اول شعرش (حرف سین) آورده است. یا آخرین بیت شعرش به حرف میم تمام می‌شود.

بعداً از من روگردان می‌شود. مرا نمی‌شناسد. از عقب سر من بد می‌گوید.

جوانک گمراه و سرگشته و بیسواد و بیشعور در این بیابان فقط انبان شهوت خود را پر می‌کند. تمام آنهایی که پیش من بودند- امروز دشمن سرسخت من هستند.

این جوانان نمی‌دانند آدم برای علم و صنعت آیا آدمیت را فراموش می‌کند؟

● من نیما

● شعر و زندگی من

من زندگیم را با شعرم بیان کرده‌ام. در حقیقت من اینطور به سر برده‌ام. احتیاجی ندارم که کسی بپسندد یا نپسندد. بد بگوید یا خوب بگوید. اما من خواستم دیگران هم بدانند چطور بهتر می‌توانند بیان کنند و اگر چیزی گفته‌ام،برای این بوده است و حقّی را پشتیبانی کرده‌ام. زیرا زندگی من با زندگی دیگران آمیخته بود و من طرفدار حق و حقانیت بودم.

خیال می‌کنم به کمال زندگی ام رسیده‌ام ولی از هدایت و دیگران سخن به میان نمی‌آورم. چطور. دوره‌ی ما بسیاری از کمالات و نواقص است. معلوم است. معنویت و روحانیت من چه مقصودی از این مفاهیم دارد.

اگر من (اهل‌الله) یعنی واقف به رموز زندگی و هستی بوده‌ام حرفی است برای خودم. از بعضی شعرهای من برمی‌آید که چطور...

به هرکسی دست زدم بالاخره از جهتی با من مخالف بود. هرکس که به من نزدیکی گرفت اسباب زحمت برای من بود.

من کمتر از کسی خیری دیدم. من خسته شده‌ام از بدکاران، از گنهکاران از بدانگیزان از شور و شر طلبان بی‌غیرت و ترسو و بیعرضه‌های زرنگ‌نما، دزدهای موفق صورت دوزخیهای بهشتی مسلك...

من با درنظر گرفتن مشکلات زندگی مردم چیز می‌نویسم و کار می‌کنم. حقیقتاً اگر من مثل فلان مرفه‌الحال بودم و در کمال راحتی چه چیز می‌نوشتم و چه کار می‌کردم. این فکری است که در نهایت گرفتاری گریبان‌گیر من است.

آی جانگداز است درك غم و حسرت مردم.

● ادبیات و من

مخالفت مردم با من در سر مکتب قدیم نیست در سر این است که من می‌خواهم شعری برای حوائج امروز مردم خلق کنم، و آنها نمی‌توانند و شهرتشان کم می‌شود.

● ایران، وطنم

باز به این شهر که از آن می‌ترسیدم آمدم و به این فکرهای کثیف برمی‌خورم:

افراد جوانهای ما (چه فرنگ رفته و چه نرفته) متصل می‌گویند برویم به فرنگستان ترك این مرز و بوم کثیف را بکنیم. ایران وحشی است... ایران قدیمی است... و امثال این حرفها. وحشی این جوانها هستند و کثیف خود این جوانها.

عده‌ی زیادی از جوانهای ما به فرنگستان رفته زن فرنگی اختیار کرده‌اند بعضی‌ها شنیده‌ام که تغییر تابعیت هم داده‌اند. وحشی همان درندگان اروپایی هستند. کثیف همانها هستند.

من میل دارم در یك مزبله‌ی وطنم ایران بمیرم. در همان مزبله خدمت برای اهل وطنم بکنم. من بهترین نقاط روی زمین را وطنم ایران (مازندران و نور و کجور) می‌دانم.

من نفرین می‌کنم به فرزندم اگر اینجا را ترك کند. من هیچوقت میل دیدن بلاد اروپا را ندارم.

من در اینجا زاده شده‌ام و برای وطنم باید جان بدهم (ولو گرسنگی بخورم) گرسنگی من سیری است. اگر گفته‌ام (یا رب آبشخورم انداز به سامان دگر) گله‌گزاری است. امیدوارم هیچوقت آبشخور من از این ناحیه عوض نشود.

حافظ هم گفته است (بیا تا خویشتن حافظ به ملك دیگر اندازیم) ولی گفته است (نمی‌دهند اجازت مرا به سیر و سفر/ هوای خاك مصلّی و آب رکن‌آباد)

جوانهایی که برای عیاشی و شهرت خیال می‌کنند به فرنگستان بروند در نظر من حقیرترین جوانها هستند.

من اروپا را یك درنده‌ی وحشی، یك روباه مکار می‌دانم. شخصیتهای عالی مردمان آنجا از این حساب بیرون است. شخصیتهای عالی مال همه‌ی دنیاست. ایران و اروپا ندارد.

نفرین من به فرزند من اگر زاد بومش را ترك کند.

من می‌میرم و هر نفس که می‌کشم به یاد زادگاه خود هستم.

من ایرانی را بر همهٔ ملتها ترجیح می‌دهم.

ایرانی‌هایی دیدم که می‌خواستند استقلال مملکت را با حرفهای پوچ بفروشند. ایرانی‌هایی که کار به استقلال ندارند و کار به خودشان و شکمشان و زیر شکمشان دارند و متصل می‌گویند: چرا در این خرابه مانده‌ایم برویم به اروپا...

باید گفت اگر تو مرد هستی ره و رسم مردان را بیاموز. خرابی را آباد کن.

گفت آن گلیم خویش به‌در می‌برد ز موج
وین سعی می‌کند که بگیرد غریق را.

● عروض و من

فلان پسره شاگرد و خویشاوند من که علم عروض انتقادی را نوشته است برای رسیدن به مقامهای ریاست و وزارت می‌گوید که عروض علمی نبود و او آن را علمی کرده است و هیچکس متوجهٔ این حرف مزخرف نشده است.

اما من عروض را توسعه داده‌ام. من به عروض معنی داده‌ام. من عروض خلیل‌بن احمد را بزرگتر و باثمرتر کرده‌ام- من عروض را بهم نزده‌ام من اوزان عروضی را بر طبق مقاصد خودمان قابل تماس کرده‌ام. من با اوزان عروضی شعر وصفی را وفق داده‌ام- من دکلاماسیون طبیعی تکلم بشری را با همان عروض وفق داده‌ام-

افسوس-! گرفتاریهای داخلی من، پریشانی و فقر من و عصبانیت من مرا به حال خود نگذاشت که نظریه‌ی خود را راجع به وزن بنویسم.

● دلتنگیهای من از مردم

کسی که فکری دارد تابع رؤسای توده نیست. من بزرگتر از این بودم که رعیت نوکرم باشم.

احمقها خیال می‌کردند من توده‌ای هستم، نوکر استالین شهوت‌ران هستم. خیال کردند من وطنم را می‌فروشم که رئیس فلان اداره بشوم!

● مجله‌ی سخن

وقتی که مجله‌ی سخن را می‌خوانم عصبانی می‌شوم. وقتی که می‌بینم چه غلطها در خصوص وزن شعر فارسی سرمقاله می‌دهد، عصبانی می‌شوم.

اما او پول دارد، رفاهیت دارد و زندگی می‌کند و برای من وقت نیست که کار کنم- عمر من و گذران بد من و بدی وضع داخلی منزل من حرام دارد می‌شود و این جانورها دارند جولان می‌دهند.

● اگر

اگر دولت از من حمایت می‌کرد من چندین قرن برای ایران عزیز افتخار فرهنگی ایجاد می‌کردم.

اما دولت مأمورش را به در خانه‌ی من می‌فرستد که تو اسلحه داری. من باید حواسم مشوش باشد که دولت پلیس ندارد. اگر دولت پلیس قابل داشت مرا شناخته بود. من هیچ‌گونه فعالیت در هیچ حزبی نداشته‌ام. من منزهتر از این هستم که غلام فکرهایی باشم، یعنی فکر یك متفکر آزاد میخکوب نمی‌شود.

● قناعت و وارستگی من

از جوانی من قانع بودم. درد من همیشه این بود و هست: شخص نباید اهل تجمل باشد، هیچکس بر هیچکس حق تفاخر و تکبر ندارد. من بی‌علاقه به مال و منصب به سر بردم. من از پی حق رفتم- اما هیچکدام دلیل نیست که معاش اینقدر بد داشته باشم.

● مجله‌ی سخن

پارسال جشن شعر نو گرفت و کشف مستزاد مرتب!

این جوان که مدح مرا می‌کرد و یك مدرك او درباره من در نزد دکتر هشتروی‌زاده است (شعر من نغز اگر بود نه عجب/ زآنکه استاد شعر من نیماست) بعداً این جوان که هنر متوسطی داشت علم فونتیك و سمانتیك را در اروپا خواند- هوس پیشوایی را در ادبیات درنظر گرفت. هنر او و علم او برای او وسیله‌ی ترقی او در پول و منصب است.

در کنگره خیلی نقشه انداخت و کنگره را واداشت که اسم مرا به اسم نیمای مازندرانی در ردیف هزار نفر که شعر تازه گفته‌اند، گذاشت. و امروز خیال می‌کند شعر جدید من یعنی بالشویکی و با جریان امروز دارد آن را بهم می‌زند. در رادیو هم دلال و دلقك دارد.

اگر مثل حفارها علمای تحقیق بعداً تحقیق کنند خواهند دانست چطور این جوان شارلاتان از من می‌گیرد و ناقص بیان می‌کند. کم‌کم با بحور مختلف شعر گفتن را به‌حساب شعر آزاد احمقانه رفته است.

در «کاویان» شماره مخصوص عید سال ۱۳۳۴ در آخر مصاحبه‌اش می‌گوید مطابق عواطف وزن داده شود. و حال آنکه عواطف موضوع نیست. اما مردم را احمق پیدا کرده و مشغول است. موضوع وزنی را که با بحور و زحافات مختلف این جوان درنظر گرفته به تفنن سر و صورت می‌دهد نه طبیعی. ۱۳۳۴.

● شعر را بگوییم

شهیدی خراسانی بسیار کنجکاو است. مخصوصاً گوهرین هم در او تأثیر کرده است. امشب اصرار داشت که نظر خود را راجع به شعر نو بنویسم.

شعر حسی است ولی بحث در آن فلسفی و علمی است.

اما شعر امروز من برای کسانی است که آشنا به شعر خارجی هستند. چنانکه آشنا به موزیك. امروز شعر و موزیك ایران دچار یك جور سرنوشت هستند.

علت اختلاف همان سیر سوبژکتیو (ذهنی) و ابژکتیو (عینی) است که شرق و غرب را فاصله داده است. ما برای تجسم و ترسیم مجبور به ایجاد طرز کار غربی شده‌ایم و این است ماحصل.

● دلیل عقب‌ماندگی من در زندگی

باعث آن پیشوایان حزب توده‌اند.

می‌گویند کافر همه را به کیش خود پندارد. احمقها خیال می‌کردند من توده‌ای هستم. یعنی بنده‌ی مطیع رادمنش و طبری و ایرج‌خان اسکندری و بعد از ۲۸ مرداد معروف، رمالهای دیگر.

اما آدم آزاده به کسی و به فرقه‌ای سر فرود نمی‌آورد. او فقط حقایق را تصدیق می‌کند و بس.

خانلری به توسط همین احسان‌الله و رفقای او اسباب کنفت کردن مرا در کنگره‌ی نویسندگان کشیده بودند. آنهایی که می‌گویند به کار قیمت می‌دهیم به کار یك فرد مخرب قیمت دادند و کار مرا غیرعاقلانه و بچگانه وانمود کردند.

طبری مرا کوچك کرد برای اینکه بگویند چه کسی است و خود را بزرگ کند- این گرفتاران شهوت، شکم و ریاست که به نام طلب حق دست و پا می‌کردند بعد از ۲۸ مرداد شناخته شدند.

زخمی که طبری زد هنوز بجاست. آنها نه‌تنها در سیاست احمق بودند در رشته زندگانی هنری احمق‌تر بودند.

یکسر دروغ می‌گفتند. عده‌ی کشته‌ها خونشان به گردن آنهاست. رؤسا به روسیه و جاهای دیگر رفتند و مشغول گذران و کیف و عشرت شده‌اند.

لطمه‌ای که به من در آن وقت خورد، اسم مرا در میان چند هزار اسم آوردند نیمای مازندرانی، زخمی است که اثرش امروز هویدا می‌شود. بیان مؤثر من ولو برای خواص، امروز دارد لکه‌دار می‌شود. از همان توطئه‌ی خانلری با این دستگاه کثیف و پر از جنایتکاران و خیانتکاران و شهرت‌طلبان.

مردم احمق مرا توده‌ای می‌پنداشتند- احمق‌ها!

پس چرا امروز من در روسیه نیستم؟ پس چرا امروز من گرسنه‌ام؟ برای اینکه زادبومم را دوست داشته‌ام و دوست دارم.

من گرسنه‌ام. من بی‌خانمان هستم. در تمام این اراضی وسیع یك خانه‌ی کوچك هم که اختیار آن با من باشد، ندارم. من آینده‌ی سیاه دارم.

خانلری و صفا و نفیسی و هزاران کسان دیگر ماهی چند هزار تومان عایدی دارند و من حقوق یك پیشخدمت را دریافت می‌کنم. کار من بیشتر سبب تحقیر مرا فراهم کرده است.

من می‌دانستم کسی که خدمت می‌کند به وطنش و به اهل وطنش علاقمند است، شهید می‌شود. من همیشه راه خدمت را پیموده‌ام. اما همینطور عمر من می‌گذرد که برای ماهی سیصد تومان به طهران بروم و بیایم و وقت من اشغال شود. نردبان شهرت دیگران بشوم. (هر

● نیَما و دیگران

خدمتی که در این اداره کرده‌ام مستور ماند برای اینکه رئیس عوض شده است). اداره کدام است؟ خانلری اولین شغلی که بیست سال پیش تقریباً گرفت ریاست همین اداره بود. (به اسم دبیرخانه فرهنگ گویا)

اما من امروز با چه خفتی کار می‌کنم. با وضع نامناسب داخلی زندگی خودم هم نمی‌توانم کار کنم. علت این سقوط چه بود؟ چه کسانی کمک کردند؟

بعداً جوانان بیشتر وقت مرا اشغال کردند. اشغال شدن وقت من با حقه‌بازیهای دیگران (مثل حقه‌بازیهای توللی و پرویز رسولی)

● خانلری

خانلری معاون وزارت کشور شده است. اردیبهشت ۱۳۳۴

آل‌احمد آقا معلم است هنوز. من پیر شده‌ام و ماهی سیصد تومان حقوق پیشخدمت را می‌گیرم.

معاش من با گذشت من و پرداختن به هنر و علم عاقبتش به اینجا رسید که من قوت ندارم.

● «افسانه»ی نیما

می‌بینید که فلان مجله‌نویس مثل خانلری معلوم‌الحال شارلاتان چطور از روی جسد مرده و نیم مرده‌ی دیگران بالا رفته و ترقی می‌کند.

در «افسانه» من فکر می‌کند که وزن آن تازه نیست. افکارش افکار حافظ است ولی فکر نمی‌کند حافظ از کجاست (از زمان وداع و اعراب) و فکر نمی‌کند طرز کار و روش بیان است که در افسانه عوض شده و گیرایی بیشتر دارد.

در یکشنبه ۱۵ فروردین ۱۳۳۳ من یك شبانه‌روز زندانی شدم. سابقاً هم در زمستان آمدند و همه‌ی خانه مرا زیر و رو کردند. پنجاه قبضه پنج تیر می‌خواستند و رفع شد.

● اردیبهشت ۱۳۳۳

مجله سخن و عقیده‌ی یك مرد امریکایی در خصوص وزن آزاد شعر:

اخیراً در این ماه اردیبهشت ۱۳۳۳ یك شاعر امریکایی به ایران آمد که در مجله‌ی سخن از او اسم هست. دعوت شد از شعرایی که شعر نو (به اصطلاح خودشان) دارند. سرمد (به قول خانم سیمین آل‌احمد) در آنجا بود اما خانلری مرا دعوت نکرد که افتخارات من زیاد بشود با دیدن آن مردکه‌ی امریکایی!

● پنجشنبه ۹ اردیبهشت ۱۳۳۳

امروز منصوری، رئیس نگارش، حقوق مرا نگه می‌دارد که انجام وظیفه کرده باشد در اداره‌ی نگارش که از نگارش هیچ خبری نیست با این سه شاهی که حقوق یك پیشخدمت است و به من می‌رسد، ور می‌روند. من تبرئه شده‌ام، ولی حقوق من تبرئه نشده است.

● شارلاتانها، طرّارها

چنانکه در طهران در همه‌جا هستند. در ولایات خوانین هستند که بسیار کثیف هستند، هیچ صفات بارز یك انسان در آنها نیست. فقط زمان زندگی خودشان را می‌پایند که به شهواتشان رسیدگی کنند. چون می‌دانند آینده‌ای ندارند و وقتی مردنه، مرده‌اند.

حالا در طهران در رشته‌های علم و هنر هم همین را می‌بینم. (مثل رجاله‌هایی که یك مسلك تازه پیدا شده یا آب تازه پیدا شده را وسیله‌ی دست ساخته و بجای پیشوایان حقیقی در صدد نفوذ پیدا کردن در بین مردم هستند) مثل خانلری‌ها.

این جوان طرّار آینده را نگاه نمی‌کند. به قول نجفیان می‌بیند که حالا جوانها خوب یا بد، ناقص یا کامل پیرو کار من شده‌اند او مثلاً مکمل طرز کار من شده بازگشت می‌کند به قدیم و شعرای اندلسی و موشحات آنها. جوانهای ساده‌لوح دیگر را (مثل نادرپور و توللی) به دور خودش می‌کشد و هرکدام یکی از مدلهای مرا (که بین قدیم و جدید است و رابط است نه قدیم) سرمشق کار خود قرار داده عنوان می‌دهند که به شعر من صورت کامل حسابی را داده‌اند. یعنی به دور انداخته‌های مرا وسیله‌ی پیشرفت کار دنیایی‌شان قرار می‌دهند.

طرز کار را نمی‌بینند. نمی‌دانند برای چه وزن را شکسته‌ام. برای تفنن نبوده است. برای شباهت به طرز موزیك کلام طبیعی بوده است.

ولی اساس کار مرا دیگران فهمیده‌اند. اصلاً وضع تعبیر، وضع تعبیر دیگر است. اصلاً به قول انجیری دید و فلسفه‌ی زندگی نیما را باید دید.

هر روز مردم از شعر من مطلب تازه‌ای دریافت می‌دارند و این شارلاتانها، طرّارها مشغول کار خودشان هستند. آینده همه را درك خواهد کرد. آینده که قادر است حفریات کند و تاریخ را بشناسد. من یقین دارم خیلی برای او آسانتر است که از روی کار من، قیمت مرا بفهمد.

ولی زمان من هم فهمیده است. بعضی افراد اسباب خنده‌ی من می‌شوند که متصل اصرار دارند من نظریه‌ام را بنویسم.

زیر و بم این کار را بهتر این است که هنوز فاش نکنم.

شعر را باید حس کرد. شعر خوب و بد هر دو حس می‌شوند. تنها شعر استادانه نظمی دارد و یا غیر آن به عکس. نظم دادن منافی حس کردن دیگران نیست.

● گذشته‌ها

احمقانه می‌گویند شهوترانها که: گذشته، گذشته است و آینده پیدا نیست.

هر گاو شاخداری و خر گوش‌درازی این را می‌داند. این فکر در نتیجه‌ی تفکر پیدا نشده است. امّا من با گذشته‌های خود زنده‌ام و به امید آینده‌های خودم.

(دل) انسان به گذشته بسته است و حال حاضر را با آن شیرین می‌یابد.

(امید) انسان به آینده بسته است.

چطور می‌توان نه دل داشت و نه امید. اگر قدمای فکور ما این را گفته‌اند برخلاف گفته‌ی تقلیدی و افسون کاری اهل زمان است. آن فکر جای خود دارد.

ولی (زندگی) هم جای خود دارد.

من با یاد اشخاصی در زندگانیهای گذشته‌ام رباعیاتم را قوت داده‌ام...

من یك خاکروبه‌دان گذشته را اگر پیش چشم من بگذارند بر یك بهشت امروز ترجیح می‌دهم.

امروز را من با شهوات و لذات مادی تنم برخورد می‌کنم و از تجربه نگذرانیده‌ام. گذشته را من با دلم امتحان کرده‌ام و آن را ذخیره‌ی دلم ساخته‌ام...

خیلی حرف زیاد است در مقابل یك مشت احمق و حمال و بی‌غیرت و قاتل و جانی و چه و چه.

● هدایت و مردم شارلاتان

نکته این است که هدایت بهترین نویسنده‌ی ایران بود. ولی خامیهایی دارد. بعضی را به قول خودش که به من می‌گفت با کمال عجله نوشته است.

اما عده‌ای دور او را گرفتند و هنوز هم بعد از مرگ او هدایت را انحصاری خودشان کرده‌اند. دوست و رفیق خودشان می‌نمایانند با انواع وسایل. هر قدر که او را بزرگتر کنند، خودشان را بزرگتر کرده‌اند. این است که بعد از مرگ او، مرده را نردبان ساخته‌اند.

● کشندگان هدایت

کشندگان هدایت همین دوستان او بودند که او را مأیوس کردند.

علوی بزرگ یك نفر شهوتی و خودخواه است. حقیرترین آدمی در نظر او منم و بزرگترین آدمی هدایت.

هدایت ناجوانمردیهایی داشت که باید آن را حمل بر بی‌حالی او کرد. رفتار اوباشین پرتو که در هند از او چه پذیرائیهایی کرد. رفتار او با من در کنگره که حمایت نکرد و فقط نشسته بود که از گلوی او به شکم او باد کنند تا خودش بزرگ بشود. و بزرگ علوی فکر نمی‌کرد اگر او بزرگ شود پس خودش چه عنوانی خواهد داشت.

● روسها و دلالهای بی‌شرافت آنها در ایران

باید به حساب این رؤسا (نوشین، احمد قاسمی، یزدی و غیر و غیره و غیره و غیره) رسید که عده‌ای را فریب داده خودشان امروز مثل استالین به عیش و نوش پرداخته‌اند و عده‌ای را در ایران به کشتن دادند. این جوانان خام و زود به جلو رفته و بیچاره و سرگردان که امروز می‌توانستند به تحصیل علم بپردازند ولی قوت لایموت ندارند.

۱۲ تیر ۱۳۳۴

● خانلری این دشمن هدایت و من

درست در نظرم نیست گویا تسوایک (در آنالیز تولستوی) نوشته است که تولستوی در تقوای اخلاقی اروپا یگانه است. (و هزاران مثل او را ما داشته‌ایم) به خودش فحش می‌دهد که خود را تسلّی بدهد.

با این عکس‌العمل: پدر خانلری مرد درست بود. باید خانلری نامرد نادرست باشد.

این خانلری دو سه سال پیش در ضمن اخبار آخر مجله‌ی خود گفته بود که فلان حمال امریکایی آمد و به استقبال او رفتیم و گفت شعر باید وزنش مناسب با افکار و احساسات شاعر باشد.

این جوان خودش ترجمه‌ای از اشعار هندی به وزن آزاد ولی غلط گفت و چاپ کرد به شکل (وای بر من).

این جوان امروز می‌گوید اشعار اوزان مختلف باید داشته باشند در یك قطعه (چنانکه نادرپور بچه مرشد او می‌گوید برطبق بحور عروضی که قبلاً تهیه شده است و می‌دانسته که ما چه می‌خواهیم در یك قطعه شعر ادا کنیم.) نمی‌داند که قطعه شعر به دنبال عروض و وزن موزیکی عروض نمی‌رود و نمی‌داند که چه... که چه...

در مجله‌ی کاویان تصنیفهای قدیم یعنی چند سال پیش تاجیك‌ها را مثال می‌آورد. در صورتیکه تصنیفهای عارف و دیگران هم موجود است. می‌گوید در شعر عربی به نام موشح هم اشعار بلند و کوتاه موجود است.

خیال می‌کند من کشف وزن کرده‌ام ولی نمی‌داند من کشف طرز بیان طبیعی را کرده‌ام.

این جوان،می‌خواهد پیشوایی شعر را از دست من بگیرد و همه‌اش می‌گوید من چنین گفته‌ام و چنین گفته‌اند ولی به چاپ نرسیده است. حال آنکه از ۱۳۱۷ با همکاری صادق هدایت و دیگران من در مجله‌ی موسیقی شعر چاپ کرده‌ام. نیاورده مانند آورده نیست.

خیال می‌کند من هم می‌خواهم وزیر بشوم. من گرسنه و لخت به سر می‌برم و او با ماهی چندین هزار تومان و عمارت و دستگاه.

آیا آیندگان این خیانتها را خواهند دانست؟

باز به من می‌گویند: چرا نظریه‌ات را راجع به وزن ننوشتی؟

کار من با طرز کار من مربوط است. من وزن را با عینیتهای ضمنی که در طبیعت خارج هست درنظر گرفته‌ام. کار من با کار قدیم علیحده است.

این جوان، بچه‌های نورس را به دور خود کشیده است برای ترقی خودش. مخصوصاً تولّلی شیرازی که شاملو می‌داند چه طرز کار می‌کند. (شیرازی خوش استقبال و بد بدرقه با همکارش پرویزی قاطرچی و نمك‌نشناس و خیانتکار که مشغول گاوبندی و ترقی است- چنانکه هدایت در کاغذهای خود به نورائی نوشته است مثل خانلری در فرنگستان) او هم در ایران چنانکه می‌بینیم مشغول گاوبندی است.

همه و همه در هر مسلك و در هر راه مشغول دزدی و حقه‌بازی هستند. (صادق چوبك مستثنی است دیگران هم مستثنی هستند.)

این جوانك، خانلری، خرده خرده به راه من می‌آید و به دزدی و تقلب و ظاهرسازی کار مرا می‌دزدد و به رخ مردم می‌کشد اما محتویات مجله‌اش (به غیر آنچه که در غیب است و چاپ نشده است و سند نیست) گواه است که چطور پابپای من می‌آید. حتی در یك مقاله بعد از انتشار «دو نامه» جملهٔ (مثل آنها مثل کسی است) را که من از قرآن مجید آموخته‌ام در مقاله‌اش به کار برده است.

در «کنگره» با احسان‌الله طبری و اسکندری و دیگران همدست شده،پیشوای کلاسیك جدید شد. تعجب است که کسی اعتراض نکرد کلاسیك جدید چه ربطی با شکل شعر من دارد.

این یادداشتها را در حال گرسنگی و بی‌لباسی و بی‌مسکنی و بی‌همه‌چیزی است که می‌نویسم. در حالیکه محروم از لذات مادی زندگی هستم و هیچکس نمی‌داند که چه‌جور...

خانلری، این جوانك بدعمل که جلسه با جوانان شاعر دارد برای چه منظورهایی که پرویز داریوش می‌داند، اعمالی هم برای شکستن حق خدمت مردمان گرسنه و زحمتکش دارد که عمرشان در راه هنر و افکارشان همپای عمرشان به مصرف می‌رسد.

می‌خواهد بگوید (عدم تساوی مصراعها از قدیم بوده منتها با نظم) و نمی‌داند من نظم دیگر بر طبق کار عینی و توصیفی دارم. می‌خواهد به رخ عوام بکشد که باید در شعر آزاد از تجربه‌های ملل دیگر استفاده کرد. ولی عوام نمی‌دانند که اشعار فرنگی از حیث وزن ربطی به اشعار موزون عروضی ما ندارد و تجربه‌های آنها به کار ما نمی‌خورد.

در حال پریشانی و دلسردی در شب ۲۳ اردیبهشت ۱۳۳۴ نوشتم.

● جنتی و دشتی

جنتی با نردبان شکسته‌ی من دارد می‌آزماید که چطور بالا برود. من باطناً از هیچکس راضی نیستم. علم و هنر امروز بازیچه‌ی دست جاه‌طلبی است که سیاستمداران در آن شلنگ می‌اندازند.

مرا حقیقت من، بدون سعی و کوشش من حفظ کرده است.

دشتی به ضد من و پیروان من مقاله نوشته است (در اطلاعات ماهانه)

● بعضی نکات

نوشین و بزرگ علوی به من توهینات کرده‌اند. هر دو نفر پیش از آنکه مرا بشناسند در نظرشان یك آدم پستی بوده‌ام. من در واقع برای این هر دو نفر آئینه ناصفایی بودم.

بزرگ علوی در کنگره از هدایت حمایت کرد. کنگره به حمایت علوی و نوشین ساخته شد برای بزرگ کردن هدایت (که به او گفته بودند ما ترا بزرگ می‌کنیم) و کوچك کردن شخص من و زیر پا گذاشتن شخص من. با توطئه‌ی طبری و خانلری برای کوچك کردن و مثل همه ساختن من.

امروز بزرگ علوی و دستیارانش به اروپا رفته‌اند برای بزرگ کردن هدایت. برای جلوه دادن هدایت آنجوری که هدایت خودش به من گفته بود (از دست این چند تا دوست نادان دارم دق می‌کنم.)

نوشین در «کنگره» می‌گفت: بیش از آنکه شعر از دهانش بیرون بیاید (من) از چشم‌هایش بیرون می‌آید.

من از «کنگره» خوشنود بیرون نیامدم. در پشت نسخهٔ شعری که به طبری داده بودم نوشته بودم «می‌خواستم قی کنم گفتند قی نکن اینجا کنگره است.»

اگر می‌دانستم در ردیف چگونه جانورهایی من هم داوطلب شعر خواندن شده‌ام، فرار کرده بودم.

● سه نفر بی‌دین و نوظهور

این هفته بسیار به من بد گذشته است. در یك شبانه‌روز گیر سه آدم افتادم: اولی سید ملازاده که ضد پیغمبر اسلام(ص) است. دومی جوانی که دلایل زیادی داشت که خدا خالق مخلوق نیست و مخلوق خالق خدا هستند. به نظرش می‌آمد تصورات متفاوت مردم خیالی از تعبیر واقعی در خصوص وجود است. سومی همان جوان که رسول اکرم(ص) را محمد اسم می‌برد و اسم قرآن را وانمود می‌کرد که فراموش کرده است.

● مجله‌ی سخن

مجله‌ی سخن و هنر امروز برخلاف سخن و هنر امروز است. نردبان ترقی است. پسر احتشام‌الملك می‌خواهد ترقی کند. وزیر شود. احمق! چقدر وزرا مردند و نامی از آنها نیست.

خانلری پسر احتشام‌الملك اگر مجله‌اش را حوصله کنم شماره به شماره مسخره‌ی بزرگی خواهد بود قارچ پوسیده می‌خواهد «راش» باشد.

مجله‌ی سخن و هنر امروز (یعنی مجله‌ای که شعر نیمایوشیج در آن وجود ندارد) یعنی این ننگ بر من گذارده نشده است که به‌همپای آن شعرهای مزخرف این مجله شعر من هم مخلوط باشد. اما هدف مجله‌ی شارلاتان را باید دید- این جوان همه جور اسباب را فراهم آورد که از من اسمی نباشد پس از آن همه‌جور از حرفهای من دزدیدو وارونه سرمقاله و سایر چیزها قرار داد.

● حزب توده

امشب امامی اینجا آمد. حالا دارد برای من مرشدی می‌کند. می‌گوید «بیشتر از این کتب اجتماعی را بخوانید که کمونیست حسابی بشوید!»

من کمونیست حسابی نخواهم شد. من کمونیست نیستم. می‌دانم که بعضی افکار من به آنها نزدیك می‌شود اما می‌دانم که آنها بسیار زیاد نقطه‌های ضعف دارند. و عمده مادّیت غلیظ آنهاست. خود منطق ماتریالیسم دیالکتیك هم با این مادیّت غلیظ‌جور درنمی‌آید. دنیا حسابهایی دارد و علوم پیشرفتهایی و پا به پای علوم، فلسفه یعنی عقل حاصل شده از علوم هم پیشرفتهایی دارد.

من بزرگ‌تر و منزه‌تر از این هستم که توده‌ای باشم. یعنی یك مرد متفکر محال است که تحت حکم فلان جوانك که دلال و کار چاق کن دشمن شمالی ماست، برود و فکرش را محدود به فکر او کند. این تهمت دارد مرا می‌کشد. من دارم دق می‌کنم از دست مردم.

● تعبیر احمقانه مجله‌ی سخن

مجله‌ی سخن، شماره ۶ دوره‌ی پنج کاری را که من کرده‌ام خانلری و پرویزی و دیگران احمقانه دارند تعبیر می‌کنند. خانلری در مجله‌های پیش ضد اخلاق بود، در این مجله از دانش و آزادگی مقاله دارد. این جوان ناجوانمرد و جاه‌طلب و متشاعر، حرفهای «دو نامه» مرا گرفته بطور ناقص موضوع سخنرانی خود در جشن دوستان سخن قرار داده است.

من وقت ندارم، به خاطر زندگی داخلی‌ام که خراب است، والاّ می‌دانستم او را چطور سر جایش بنشانم. جایی که گربه‌ها نمی‌رقصند، موشها به جنب و جوش می‌افتند. تیر ماه ۱۳۳۳

● تعریف و تبصره

وقتی که مقدمه‌ی «تعریف و تبصره» را چاپ می‌کردم آل‌احمد گفت: یك چیز بگم استاد بدت نیاد. گفتم: بگو. آنوقت آهسته به من گفت همان حرفهایی است که در «دو نامه» زده‌ای.

گفتم: جوان با کمال! مردم را دارم خرفهم می‌کنم. فهم کردن با پی در پی تکرار کردن.

مع‌الوصف اگر به متن رسیده بودم حرفهایی داشتم و خود مقدمه هم چشم‌انداز روحیه‌ی مردم بود.

● انسان کبیر و تاریخ

از من می‌پرسند استالین انسان کبیر است یا حضرت علی(ع)؟

هزار و چند سال گذشته است که بشریت به حضرت علی(ع) افتخار می‌کند. از استالین چند سال گذشته است؟ احمقها نمی‌دانند تاریخ هم مثل انسان جوانی و پیری دارد. بگذار صد سال از استالین بگذرد، بعد.

● شاعر

شاعر این نیست که مردم خیال می‌کنند، کسی که مثل خانلری و دیگران اینهمه دوندگی برای شهرت دارند. اینها طالب شهرتند، نه شاعر. شعر، یك جور زندگی است. زندگی خود را کسی اینهمه ارزش ندارد که نمایان کند.

در هر صورت آدم بودن، مرد بودن بهتر از شاعر بودن به این معنی است.

●

■ عبدالحسین موحد

● تذکره پنجره‌ها...

برگ درخت، ریخت و پیکر پرنده، از هرچه شاخه بود، پُر شد.

بر پوست تکیده ساقه، سنجاقک در انتظار صبح، به خواب رفت و آسمان، در برگهای خشک لوله شده آمد و فصل، در عصب خاک، خانه کرد.

در قلب ما، اشعه خورشید، ایستاد و خاک، آینه‌پوش در کمرکش دریا، خونین گردید...

خورشید، در تشعشع زیبای خاک، دریای آینه را، آیش کرد و فصل، بی‌شتاب، در میوه رسیده میخوش، پایید.

●

روزی که خاک، در چرخش پرنده خوشخوان، در گردش مدام شهاب ـ سنگ، زایید و قلب ماه، در حرارت شبگاه، سیاه گشت و آفتاب، در کوره‌ها، در آینه‌های اشعه‌گیر، اسیر ماند و کوه، در قرابت کوتاه ماه، بی‌پناه، بر اندام راه، تن فرسود.

روزی که قطره‌قطره ستاره؛ و نقره نقره شکوفه؛ برهنگی را می‌پوشاند و تذکره پنجره‌ها، مرور می‌شد و چشمها، در روزهای مروارید، به شبهای ابریشم، چشمه چشمه، در باران می‌جوشید و باران، پرنده‌ای بود که آتش می‌خواند و آفتاب، گریه پرنده آتش بود.

روزی که ترس برگ، از آفتاب نبود که می‌سوزاند، از غبار بود، که روزنه را می‌بست و بافت، استوایی می‌ماند و برگ، همهمه همیشه فلسهای آتش گرفته بود.

●

بی‌گاه، بی‌سال، برکرانه شنزار، گام زدیم، از ماجهان، چه پنهان! بگذشت و آسمان، در ستاره دریا گرد، چه دور شد! خورشید و ماه، یکسان، در ماه، در سرما، در انجماد فصل زمین، نوبه کرد.

بی‌آفتاب، در آفتاب، گام زدیم و در خیمه دریا، در رؤیا، در انتهای خنده فردا، آن سان، سراب دلکش، ما را ربود که ندیدیم خود را؛ زنگار خواب لال تن تالاب! آن گاه که باد، بر برگ، برهنه می‌شد و برف، در باور طلوع، خشکیده بود و شبکلاه بنفش کوه، در ابر، آتش می‌گرفت و کوه، بر کناره آب ستوه، می‌لرزید و آسمان، در تجلی آن سوی خویش، در خوابگاه هزاران ستاره، صابر بود.

●

ما در غرابت خورشید، در غرابت ماه، شب در نگاه، ماندیم. ایوان به لرزه در آمد. دندانه‌ها و کنگره‌ها، در خواب سبز ملک، خرد شد. دریاچه، در قلب شور خسرو، فرو نشست و بادهای آشفته، در برکه‌های خواب موبد، دیوانه گشت و آتش، در خانه هزار ساله خود، مرد و نور، نعره زد و از فراخنای افق، فرق باز کرد. و شب و روز، در دستهای خیره ما، با پاره‌های مسی، کاغذی، فرسود و جمعه‌های خدا، در ما، در قلبهای آینه گلها، در بستر زلال دعا، ماند و حبس شد.

در باد، در چشم سرد فصل، جهان چرخید و آفتاب و ماه، از کرانه بی‌انتها، گریخت. ما در کنار طاقچهٔ خانه، جذر یافتیم و سنگ و گچ، در گریز گریز چشم، چهل ساله شد و عشق، در رطوبت تاریک شن، ترسید و شب، هزار ساله گذر کرد...

تو بانگ تبریک را می‌شنوی. چه عنبرینه! چه سبزینه! سایه گسترده است. پیشتر که پیر شویم. پیشتر که پرده پاییز، پر ترانه و پر رنگ، بر خاک، پهن‌تر شود، نعره‌ای زن، نعره‌ای از فراسوی سرما، از فراسوی طوفان در تن‌ها.

●

اکنون، برآی! برآی! از این آبگیر گنگ برآی و با ستاره صبح، عاشقانه درآمیز. در آینه است، نگاهی که بذر باور تست.

اکنون، درآی! درآی! از این ابر عنکبوت درآی و فریاد را از طناب تن تاکها، بچین و صخره صخره باد را از تپش سینه، پر کن. بخوان! بخوان! به بانگ خوشه خونین بامداد، بخوان! تو از تمام صدای پرنده، پهن‌تری و از درخت و از برگ، بارآورتر...

در انتهای زمین، در انتهای طاقت تاریکی، در انتهای باد، ترانه‌ای است. ترانه‌ای که بر تن‌ها، تنیده می‌شود و تیغه ماه را بر پیشانی آب، تفتیده می‌کند. و خال کهنه خورشید را، بر شانه‌های صبر زمین، می‌کوبد.

●

در انتهای باد، در انتهای زمین، جنگلی است، جنگلی است که تاریکی از هیبت تجلی سبزش می‌سوزد و درخت، تکبیر برق آسمان بشارت می‌بارد.

و درخت هرگز به مرگ، خو نکرده است.

●

● مائده ـ قسمت دوم

■ جبران خلیل جبران

■ مترجم: سیدجواد هشترودی

● برانگیخته

سپس مادری به او نزدیك شد و درحالی که کودك خود را در آغوش گرفته بود، درباره فرزندان پرسید.

او چنین گفت:

فرزندان شما، فرزندانی برای شما نیستند.

آنان پسران و دختران حیات و زندگانی‌اند و به زندگی عشق می‌ورزند. آنان بوسیله شما روی این اقلیم قدم می‌گذارند اما این اقلیم از آن شما نیست.

وگرچه آنان با شما زندگی می‌کنند اما ملك شما نیستند. شما می‌توانید محبتهای خود را به آنان تقدیم کنید و همه را دوست بدارید ولی نمی‌توانید دانه‌های افکار خود را در ذهن آنان بیفشانید، زیرا آنان افکار و اندیشه‌هایی دارند که از آن خودشان است.

شما می‌توانید برای تن آنان مسکن بسازید،

ولی نفوس و ارواح آنان در این‌گونه مساکن قرار نخواهد گرفت.

نفوس فرزندان شما در خانه‌های فردا مسکن می‌گزینند، خانه‌هایی که شما نمی‌توانید حتی در اقلیم خواب از آنها دیدن کنید.

شما تنها می‌توانید تلاش کنید تا خود را به رنگ آنها درآورید،

ولی کوشش شما برای همرنگ ساختن آنان با خودتان کاری است عبث و بیهوده. زیرا زندگی و چرخ زمان هرگز به عقب باز نمی‌گردد،

و حیات هرگز از توقف در منزلگاه دیروز سرشار نمی‌شود. شما به منزله کمانها هستید، و فرزندان شما تیرهای جانداری که دست حیات آنها را از کمانها جدا می‌کند و به سوی هدف روانه می‌سازد.

تیرانداز به نشانه‌هایی که روی خطی به طول بینهایت قرار گرفته است، با دقت می‌نگرد، و شما کمانها را می‌کشید تا تیرها در افق پهناوری روبه نشانه‌ها روانه شود. ای کمانها، با شادی و نشاط و با امید و آرزو به دست تیرانداز حکیم کشیده شوید،

زیرا هراندازه که تیرانداز حکیم، تیرهای خود را دوست می‌دارد، به همان اندازه به کمانهایی که در دست گرفته است عشق می‌ورزد.

بخشش

آنگاه مرد ثروتمندی پیش آمد و گفت: از بخشش با ما سخن بگو.

پیامبر پاسخ داد:

هنگامی که به کسی مالی می‌بخشی در حقیقت اندکی از ثروت و دارایی خویش را ایثار کرده‌ای. اما اگر ایثار، جزئی از ذات تو نباشد چه ارزشی می‌تواند داشته باشد؟

راستی ثروت تو چیست؟

آیا ثروت تو یك ماده فانی نیست که در صندوقچه‌ای انباشته‌ای و می‌کوشی تا آن را حفظ کنی تا مبادا فردا نیازمند آن باشی؟

و این فردا، برای سگی هشیار و ماهر که استخوانها را در بیراهه‌ها زیر خاك می‌پوشاند و سپس تا شهر مقدس به دنبال قافله حجاج می‌رود، چه چاره‌ای می‌تواند بیندیشد؟

آیا ترس از احتیاج، خود احتیاج نیست؟

آیا سوز عطش برای کسی که چاه آبش از آب زلال لبریز است، دردی بی‌درمان نیست؟

●

گروهی از مردمند که کمی از ثروت کلان خویش را می‌بخشند و آرزویی جز شهرت ندارند، این خودخواهی و این شهرت‌پرستی که به طور ناخودآگاه گرفتارش هستند بخشش آنان را ضایع می‌سازد.

گروهی هم هستند که دارایی ناچیز و ثروت اندکی دارند، اما همهٔ آن را می‌بخشند. گروهی دیگر از مردم به زندگی و سخاوت آن ایمان آورده‌اند، اینان کسانی هستند که هرگز خزانه‌هایشان تهی نمی‌گردد و همیشه غرق در منال و ثروت‌اند.

عده‌ای ایثار می‌کنند و غرق در نشاط و سرور می‌شوند و آنگاه همان نشاط را پاداش ایثار خود قرار می‌دهند. عده‌ای با احساسی از رنج و سختی اموال خویش را می‌بخشند، و این نوع شکنجه را مایه پاکی و طهارت خویش قرار می‌دهند.

و در این میان گروهی هستند که می‌بخشند و در عطای خود معنایی برای درد و شکنجه نمی‌یابند. اینان در جستجوی هیچ نوع نشاطی نیستند و حتی به فکر نشر مناقب و فضایل خود برنمی‌آیند. اینان آنچه را که دارند می‌بخشند، مانند گلها و ریاحین که بوی عطرآگین خود را در چمنزارها و

جلگه‌ها منتشر می‌کنند.

خدای بزرگ با دست این افراد سخن می‌گوید، و از میان دیدگان این اشخاص به زمین لبخند می‌زند.

اگر چیزی را که مستمندی نیازمند آن است به او عطا کنی، زیباست. ولی زیباتر از آن این است که درحق کسی ایثار کنی که دست نیاز به سوی تو دراز نکرده است، درحالی که تو آگاهی او نیازمند است. زیرا کسی که دست و دل خود را برای عطای به دیگران باز می‌کند، زمانی به نشاط واقعی دست می‌یابد که پس از جستجوی فراوان نیازمندی را پیدا کند که عطای وی را بپذیرد. تلاش برای یافتن چنین شخصی، از ایثار، لذت‌بخش‌تر است.

آیا در میان دارایی تو چیزی هست که بتوانی آن را برای خود ذخیره کنی؟

مگر نه چیزی که امروز در تسلط توست ناچار روزی از دست خواهد رفت؟ پس اکنون از ثروت خویش ببخش، و بگذار فصل عطا، یکی از فصلهای درخشان زندگی تو باشد.

بسا از تو شنیده‌ام که گفته‌ای:

«من می‌خواهم ببخشم ولی آنان که اظهار استحقاق می‌کنند چنین و چنانند».

دوست عزیز، آیا فراموش کرده‌ای که چنین سخنی را نه درختان باغها و نه چارپایان مراتع، هرگز برزبان نمی‌آورند؟

حیات درختان در بخشش میوه است. آنها می‌بخشند تا زنده بمانند، زیرا اگر باری ندهند خود را به تباهی و نابودی کشانده‌اند.

حقیقت را بگویم: مردی که برای قبول عطای زندگی لیاقت داشته است و نیز از نعمت هستی و روزها و شبها لذت می‌برد، بی‌تردید شایسته تمام عطایای تو نیز هست.

کسی که برای آشامیدن از اقیانوس حیات، لیاقت پیدا کرده است، بی‌تردید برای پر کردن کاسه خود از جویبار عطای ناچیز تو، شایسته خواهد بود.

زیرا کدامین بیابان، بزرگتر از بیابانی است که سراسر آن را جرات و جسارت احاطه کرده است، جرات برای قبول بخشش و جسارت برای زیربار عطا رفتن. مگر نه در نهاد هربخششی نوعی منت و برتری بخشایشگر نهفته است؟

و تو، کیستی؟ تو که باید آدمیان سینه‌های خویش را در مقابلت بشکافند، و پرده حیا و آزرم و عزت نفس خود را پاره کنند، تا تو آنها را به عطای خود، سزاوار ببینی و به جود و کرم خود لایق؟

پس نخست بنگر تا ببینی آیا ارزش و لیاقت آن را داری که وسیله‌ای برای بخشش باشی؟ آیا شایسته‌ای تابخشایشگر باشی؟

زیرا فقط حقیقت زندگی است که می‌تواند در حق زندگی عطا کند، و تو که این همه به عطای خود می‌بالی فراموش کرده‌ای که تنها گواه انتقال عطا از موجودی به موجود دیگر بوده‌ای.

●

اما شما، ای کسانی که عطا و بخشش را می‌پذیرید و از آن استفاده می‌کنید، ـ همه شما ـ به شناخت احسان تظاهر نکنید، تا دوشهای خویش و بخشایشگران را با چنین باری سنگین نسازید.

شما باید از عطایای بخشایشگر به مثال بال و پر استفاده کنید، بال به بال او پر بزنید و اوج بگیرید.

زیرا اگر درباره دینی که از راه بخشش به گردنتان افتاده است احساسات بی‌موردی ابراز کنید، بیم آن می‌رود که عمل بخشایشگر را آلوده سازید و او را دچار شبهه و تردید نمایید.

عطا کننده زاییدهٔ چیست، درحالی که «مادر» همه بخشایگران، زمین پهناور و این کانون جود و سخاست و «پدر» آنان خداوند کریم؟

● مائده

سپس پیرمردی که مدیر مهمانخانه‌ای بود، پیش آمد و گفت:

برای ما از خوردنیها و آشامیدنیها سخن بگو.

پیامبر گفت:

آرزو می‌کنم که ای کاش می‌توانستی در محلی عطرآگین از روی زمین زندگی کنی، و به نور قناعت کنی، درست مانند گیاهان که به زمین و نور کفایت می‌کنند.

ولی تو ناگزیر باید بکشی تا زنده بمانی، یا نوزادی را از آغوش مادر ربوده و عطش سوزان خود را با شیر مادر وی خاموش کنی.

به همین دلیل باید عمل خود را به رنگی از پدیده‌های عبادت درآمیزی و سفره‌ات قربانگاهی باشد که محصول پاك مزارع و گوشت حیوانات بی‌گناه به خاطر راه یافتن به درون پاك انسان قربانی شود.

●

وقتی حیوانی را ذبح می‌کنی، در دل خود به قربانی بگو:

نیرویی که فرمان کشتن تو را به من داد، نیرویی است که بزودی مرا از پای درخواهد آورد.

و هنگامی که لحظه موعود من فرا رسد، من نیز همانند تو خواهم سوخت. زیرا قانونی که تو را در مقابل من تسلیم کرده است بزودی مرا به دستی قویتر خواهد سپرد.

خون تو و خون من عصاره‌ای است که از روز ازل برای رویاندن درخت آسمانی (درآن سوی طبیعت) آماده شده است.

هنگامی که سیبی را با دندانهای خود خرد می‌کنی در قلب خویش به آن سیب بگو:

دانه‌ها و ذرات تو در کالبد من به زندگی ادامه خواهند داد،

شکوفه‌هایی که از دانه‌های تو سر خواهد زد فردا در قلب من شکوفا می‌شوند.

عطر دل‌انگیز تو، توأم با نفسهای گرم من به عالم بالا صعود خواهد کرد،

ومن و تو در تمام فصلها شاد و خرم خواهیم بود.(۱)

کار

سپس کشاورزی پیش آمد و گفت: کمی از کار با ما بگو.

پیامبر چنین فرمود:

شما می‌کوشید تا به زمین پناه ببرید و هرچه بیشتر با آن انس بگیرید ولی زمین همچنان به سیر و حرکت خود ادامه می‌دهد.

کارگر با دوره‌های تکاملی زمین بیگانه است، او انسان حیران و مضطربی است که نمی‌تواند همراه با قافله زندگی به سوی مقصد روانه شود.

و آگاهانه با عظمت و جلالی خاص در فضای لایتناهی روبه بینهایت سیر کند.

هنگامی که سر به کرد و کار خویش داری، در حقیقت آن نای پرشوری هستی که عمق اسرار روزگاران را در وجود خود زمزمه می‌کند و سوز نیایش را به یك نوای مرموز ابدی تغییر می‌دهد. آیا کدامیك از شماست که بخواهد به نای کر و لالی تبدیل شود؟

درحالی که پیرامون شما همه اشیاء با آهنگهای موزونی نغمه‌سرایی می‌کنند؟

شما چه بسا می‌گفتید کار یك مفهوم لعنتی است، و تلاش وکوشش یعنی نکبت و مصیبت. اما من به شما می‌گویم:

شما با تلاش به رؤیاهای عمیق زمین جامه عمل می‌پوشانید. شایستگی شما از هنگام تولد این رؤیاها، همراه آنها بوده است.

اگر به کارهای نافع و تلاشهای مثبت اقدام کنید، دریچه قلبهای خویش را برای محبت حقیقی حیات، باز کرده‌اید.

زیرا کسی که با انجام کارهای سودمند نسبت به زندگی محبت بورزد، زندگی سینه اعماق خود را در برابر او می‌گشاید تا مرموزترین اسرار خود را برای او فاش سازد.

●

اما وقتی شما به هنگام اندوه و غلتیدن در میان حوادث، اساس تولد خود را، علت تمام بدبختیها تصور کنید و وجود و هستی خود را نفرینی بدانید که بر پیشانی‌تان نقش بسته است، من از روی حقیقت به شما می‌گویم که هیچ عاملی نمی‌تواند این نقش و آثار آن را از پیشانی شما بزداید، مگر کوشش و تلاش خود شما.

شما این سخن سیاه را از اسلاف خویش به ارث برده‌اید که می‌گفتند:

زندگی ظلمت وحشتناکی است.

و امروز شما در دوران رنج و سختی همین جمله‌را که از نیاکان سرگشته خود به ارث برده‌اید، تکرار می‌کنید.

بگذارید من حقیقت را به شما بگویم:

اگر حرکت و تلاش با زندگی همراه نباشد، آنگاه زندگی حقیقتاً ظلمت مرگباری است.

کوشش و حرکت نیز اگر همراه با شناخت و توأم با معرفت نباشد چون نابینایی است که خیر و برکت از او دور شده باشد.

و معرفت زمانی به تکامل می‌رسد که کار و کوشش با آن همراه باشد.

و اگر کار و کوشش با محبت توأم نباشد پوچ و بی‌ثمر است زیرا اگر شما با محبت به تلاش برخیزید، ارواح خویش را با یکدیگر گره زده‌اید و آنگاه همه شما با خدای بزرگ پیوند خورده‌اید.

●

کار توأم با محبت چیست؟

جامه‌ای را با نخهایی که از تار و پود قلبت رشته‌ای، ببافی، به این امید که محبوب تو آن را برتن کند.

خانه‌ای را با سنگهایی که از کان عشق و صداقت استخراج کرده‌ای، بنا کنی، به این امید که محبوب تو در آن سکنی گزیند.

دانه‌ها را با دقت و ظرافت درخاك بیفشانی، سپس با لذت و نشاط آن را درو کنی، به این امید که به سفره محبوب، تقدیمشان کنی.

در هرکاری که انجام می‌دهی روح خود را در آن سهیم گردانی، و اطمینان داشته باشی که تمام ارواح پاکی که از این خاکدان روبه اقلیم بالا رخت بربسته‌اند از عالم بالا فرود آمده و اطراف تو حلقه بسته‌اند و بدقت در اعمال تو می‌نگرند.

درحالی که گویی خواب عمیقی شما را فرا گرفته بود، من فراوان شنیده‌ام که می‌گفتید:

«مجسمه‌ساز ماهری که سنگها را تراشیده و همچون شمایل خویش موجودی می‌آفریند برتر از کشاورزی است که زمین را شخم می‌زند».

«و آن نقاشی که رنگهای زیبا را از رنگین کمان به عاریت می‌گیرد تا با آنها بر بومی ناچیز چهره انسانی را به تصویر کشد برتر از کفاشی است که برای دو پای ما کفش می‌دوزد.»

اما من، نه در خواب شبانگاهی بلکه در بیداری روشن روز به شما می‌گویم:

نسیم روح افزای سحری با گیاهان هرز زمین به همان شیرینی سخن می‌گوید که با درختان بلوط.

و بزرگمرد حقیقی کسی است که غرش طوفان و زوزه باد را به سرودی تبدیل کند و آن سرود رازناك را برمحبت خویش بیفزاید.

آری، کار، سیمای درخشانی است برای محبت کامل.

اما تو، اگر نمی‌توانی کار را از روی علاقه انجام دهی، و هنگام انجام آن احساسی از نفرت و انزجار برتو سنگینی می‌کند، بهتر است کار خویش را رها کنی و روی پله‌های معبد بنشینی، و از کارگرانی که با نشاط و آرامش کار کرده‌اند، صدقه بخواهی.

زیرا اگر تو نانی طبخ کنی و در کار پختن نان، لذتی درونت را سرشار نکند، در حقیقت حنظلی پخته‌ای که تنها کمی از حس گرسنگی انسان را با تلخکامی اشباع می‌کند.

اگر ترانه فرشتگان را از روی علاقه و رغبت زمزمه نمی‌کنی، باید بدانی که زمزمه تو، مردم را از گوش سپردن به ترانه‌های شبانگاهی و سرودهای بامدادی محروم ساخته است.

●

پاورقی:

۱. از اینکه چند سطر از متن کتاب را در این قسمت ترجمه نکردم از خوانندگان عزیز پوزش می‌طلبم.

قصه

بازیافته‌های شهر دلتنگ

فصلی از یک رمان

مصطفی جمشیدی

در کاروانسرا باز است. جُولا آن گوشه نشسته، با خرک‌هایش عصاری می‌کند. چند رشته گِل توی مشتش گذاشته و با یکی از آنها ور می‌رود. سه چهار خرک دارد. که یک نفر آنها را اداره می‌کند. خودش هم بدجور توی خاک و خُل غلت خورده، سر تا پایش خاکی است. یک زنبور هم دارد دور برش می‌پَرد. جُولا سرش را تکان می‌دهد و مواظب است. لابه‌لای پاهایش، معرکهٔ عصاری آهسته آهسته دارد جان می‌گیرد. و انگار آن خرکها حالا زنده هستند و خرها دارند عصاری می‌کنند و آن آدم گلی هم که وسط ایستاده راستی راستی جان دارد...

دود از لابه‌لای کارگاه نجاریها بلند است. چند شاگرد دکان، دارند مشتهایشان را با هم مقایسه می‌کنند. کنار پیتهای روغن سوراخ شده پر از براده‌های چوب ایستاده‌اند و دارند به همدیگر مشت میکوبند. هیچ کس به صرافت سر به سر گذاشتن با جُولا نیست. و جولا هم دورتر از همه، در فکر خودش است. استاد رنگرز، خامه‌هایش را برداشته دارد می‌رود. رنگهای زنده و تند خامه‌ها، توی چشم می‌زنند. شاگرد پاها، قندک فروشها، سوهان پزهای راستهٔ شیرین فروشی هم آنجا هستند. گز پزها کلاه سفیدی روی سرشان هست و از لابه‌لای چهره‌های گرد گرفته و نیم مرده به صورت هم نگاه می‌کنند. در قسمت جلو، راس همهٔ دکانها، انبار غله *دایی جان ناپلئون* قرار دارد. خودش پشت گونی‌های بزرگ غلات ایستاده. یک سرباز هم دارد چرت می‌زند. سرباز مواظب دزدهاست که دکان را نزنند. دایی جان دارد حسابش را سر راست می‌کند. دلش پُر است. سرباز هم همین طور، چون منتظر پُست بعدی خودش است. دیگر حوصله‌اش سر رفته دارد چرت می‌زند. تفنگ برنوی بلند قد هم لابه‌لای پاهای کیپ شده‌اش چفت شده و به موازات

لوله تفنگ، خواب خانه را می‌بیند.

دایی جان آرام است. عینك را از روی صورتش کنار می‌زند. به صورت سرباز خیره می‌شود. بله، خواب است. قدری نگران می‌شود. بلند می‌شود همان طور نیم خیز اطراف را می‌پاید. خوشبختانه خبری نیست. کسی از گدا گشنه‌ها آن طرفها پرسه نمی‌زند از آن طرف، پست بعدی نگهبانی همین حالاها سر می‌رسد. سرباز خسته، او خسته، بالأخره یك طور می‌شود... برمی‌گردد دوباره می‌نشیند.

ـ تون آب چی‌ها میهمانی هستند.

و یك پشم را از روی گردنش می‌کشد. دوباره می‌گوید: تون آب چی‌ها میهمان هستند حتم...

و عینك را به چشمهایش می‌زند. دوباره سر در لاك خودش فرو می‌کند. از دور صدای الرحمان بلند شده، حالا همه جای کاروانسرا را در خود فرو می‌برد. دایی جان دوباره لبخند می‌زند. می‌گوید: گفتم که، همه میهمان خدا هستند:

ـ و الذّاریات ذروا، فالحاملات و قراً، فالجاریات یسراً، فالمقّسمات امراً، انّما تُوعَدون لصادق...

قاری از الرحمان برمی‌گردد به الذاریات! و تا ته سوره را کش می‌دهد. صوت دلنشینی دارد و می‌چسبد... حضار همه نشسته‌اند. در سراسر مسجد لابد. و حالا مجلس، مجلس ختم واقعی است.

هوا نیم بند نیم بند از گرمایش کاسته شده، چند نفر از بچه‌ها می‌پرند وسط، داد و بیداد می‌کنند. سرباز یکدفعه از خواب می‌پرد. خبردار بلند می‌شود می ایستد.

دایی جان می‌گوید: SLOW... اِسلو... اِسلو SLOW... ایت ایز نانت مهم!... ایت ایز نانت مهم!...

سرباز که زبانش را نمی‌فهمد چیزی نمی‌گوید دوباره روی پیت خودش می‌نشیند. حالا هر دو پشت گونی‌ها هستند. و تنها نیم تنه‌اشان معلوم است. جُولا هنوز در اول کاروانسرا نشسته، میان آن همه مدعی، آسیاب را راه می اندازد. اسبهای عصاری هنوز زنده‌اند و در کار خودشان هستند.

دایی جان می‌گوید: گُنده گنده‌شان که پوکید، آش وا می‌رود...؟

سرباز انگلیسی خواب است یا بیدار...؟ اهمیتی نمی‌دهد.؟

باد می‌آید. صدای تق‌تق گاری روی سنگفرشهای پیاده رو می‌پیچد. دایی جان بلند می‌شود. سرباز با آن موهای کوتاه و هیکل یُقور، سعی می‌کند آرامشش را حفظ کند. چند دقیقه بعد، یك گاری با چند سرباز روسی وارد کاروانسرا می‌شوند. جُولا خودش را جمع می‌کند. مثل گربه سیاه چموش حضار را می‌پاید. بعد یکدفعه تصمیم می‌گیرد فرار کند. بلند می‌شود از وسط حیاط به طرف شاگرد دکانها فرار می‌کند. گاری یکراست راهش را می‌گیرد. جلوی دکان دایی جان می ایستد. اسبها یك فر می‌کشند و تپاله می اندازند.

سربازها از پشت گاری پایین پریده‌اند و حالا دارند خودشان را می‌تکانند. یکی که درجه‌دار است جلو می آید سرباز در دکان تفنگش را محکم به دست گرفته و سلام نظامی می‌دهد.

درجه‌دار روسی می‌گوید: ما آمد، غلات بُرد... این کاغذ... نوشته را به دایی نشان می‌دهد. دایی جان مبهوت است. گیج آنها را وارانداز می‌کند...؟ حالا یك چیزهایی برایش مسجل شده، به پستو می‌رود یك مشت رسید در می‌آورد. در لابه‌لای آنها به دنبال یادداشت، کاغذ، و... می‌گردد.

می‌گوید: آی هَونات انی تینگ...

درجه‌دار می‌گوید:

Je N Vient Pour Parier mounsieur...

دایی جان که چیزی نمی‌فهمد رضایت می‌دهد. زیر لب فحش می‌دهد و می‌گوید: حالا روسها از قزوین بکوبند بیایند یك تن برنج بار بزنند... پول کی؟ مواجب کجا...؟ بماند... انگار مغازه پدرشان است. مال مردم هست که هست... و بعد آنها را به انبار می‌برد. پست بعدی، سرباز انگلیسی است. می‌آید انبار را تحویل می‌گیرد. بین آنها و سربازهای روسی هیچ کلمه‌ای رد و بدل نمی‌شود. یك سرباز فقط دور از چشم درجه‌دار، سیگاری از سرباز انگلیسی می‌گیرد. تنکیو تنکیو می‌گوید و دور می‌شود... سربازها برنج را بار می‌زنند و می‌روند. دایی جان هنوز به یك چیز مشکوك است. نامه فرمانداری نظامی تهران...

●

سراسر آن شب را دایی جان چشم به هم

نمی‌گذارد. می‌رود از قفسه کتابها، کتابهای مربوط به جن‌گیری، سحر، خرافات و هیپنوتیزم و چشم‌بندی را نگاه می‌کند... نخیر... درست به معنای صحیح کلمه، سربازها چشم بندی کرده‌اند. و در روز روشن یك تُن از انبار دولتی برنج مصادره کرده‌اند. حالا برنجها به جهنم، اصل حرف در اینجاست که برنج اساساً یك غذای اشرافی است. و روسها اصلاً در تهران کاری ندارند. دایی جان مدام به خودش فحش می‌دهد. روز بعد جولا را کتك مفصلی می‌زنند. شاگرد پاهای دکانها، گزپزها، سوهانچی‌ها نزدیك است با او در بیفتند. با صرافت از میانشان می‌گذرد و سر در لاك خودش فرو می‌برد. یك تن برنج لُو رفته است. و امکان هرگونه خطر هنوز در بیخ گوشش است. اگر فرمانداری می‌فهمید، حتماً دادگاه صحرائی در انتظارش بود. شاید در همین شلوغی‌ها کسی با یك کلت خفیف، ترتیبش را می‌داد. دایی جان بدجور عصبانی است. مار گزیده و ناراحت... در یك روز روشن به همه اعتبار سالهای او اهانت شده است. با یك چشم بندی طرارانه... سه چهار سرباز ناشناس، با لباسهای مبدل و یك حکم جعلی و بدون نامه فرمانداری، قال قضیه را کنده بودند. این دردناك بود و با ذات او هماهنگی نداشت. بالأخره این سرقت انجام شده بود. آن هم

در یك روز روشن و او همه را به حساب فال و چشم بندی و طراری می‌گذاشت. در یك روز روشن. سرمایه یك عمر زندگی... این همه به یك طرف، خطر محاکمه و تیرباران هم یك طرف...

شبهـا خواب جوخـه مرگ را می‌دیـد. سربـاز انگلیسی همه را به صف می‌کرد. جوخـه را آمـاده می‌کردنـد. سربـاز هی می‌گفت.. SLOW SLOW دایی جان داد می‌کشیـد. تیرباران متوقف می‌شد. دایی می‌گفت: صبـر کنیـد... صبر کنید... آی دُونت نُو وای فور یو وانت تو کیل میی...

I Clon't Know Why For You Want To Kill Me...

سربازها می‌خندیدند: اول انگلیسی‌ات را درست کن بدبخت... بعد حرف بزن... و بطریها را به طرف او پرتاب می‌کردند. دایی جان ناپلئون از خواب می‌پرید. و کابوس تا صبح خدا ادامه داشت...

●

حوصـلـه‌اش را ندارم. عمـر داسـتـان‌نویسی ما هم سر آمـده. سعی می‌کنم آرام باشم. آرام بخوابم. هیچ چیز به اندازه آرامش برایم مفید نیست. شاید یك روزی ادامـه‌اش دادم. تا آن روز می‌شود

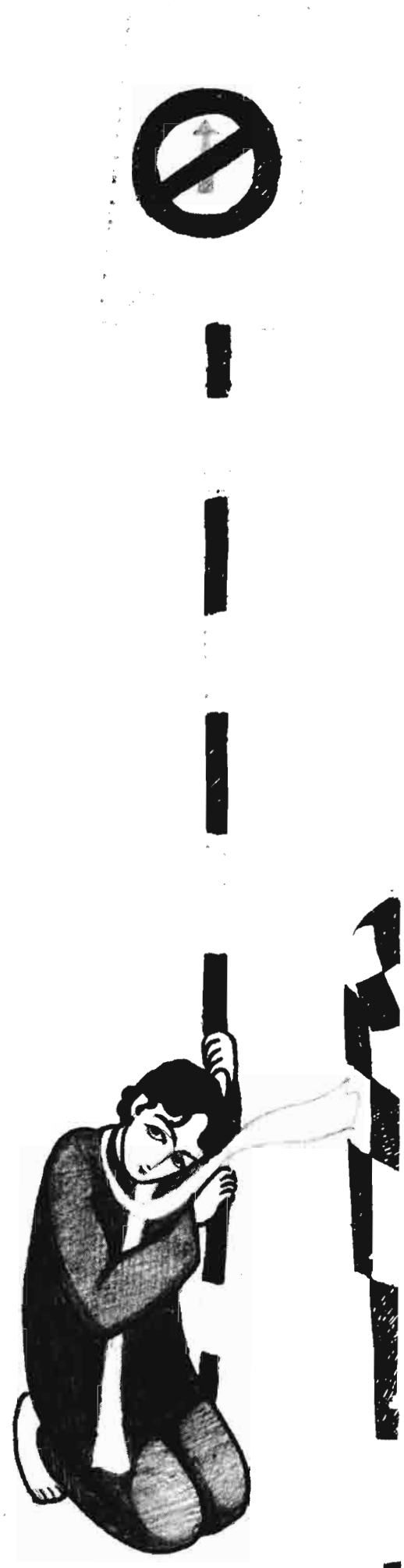
،هزار فکر کرد. اگر بشود کرد! و می‌شود هزار راه رفت، اگـر بشـود رفت! می‌توانم نامـه بنویسم. به کی؟ مهم نیست. همین اندازه مهم است که احساس می‌کنم زنده هستم و همین اندازه مهم است که می‌توانم احساس کنـم اهـمیت دارم. برای کی، مهم نیست. برای خودم، خودم برای خودم، سایه خودم. در این که شك ندارم. مثـل آن مرتیکه کی بود، هگـل نه ببخشید، دکارت می‌گفت من شك می‌کنـم، پس هستم! آن یکی می‌گفت من عصـیـان می‌کنـم، پس هسـتـم. من می‌توانم بگویم من گریه می‌کنم، پس هستم من نامه می‌نویسم پس هستم. دومی حرف نامعقـولی است. می‌دانم. همه چیز را که نمی‌شود مسخـره کرد. دفترم را می‌بندم. نامه‌رسان می‌آید، یك نامه دارم. از کی؟ از دوستم *علی مظفرنژاد*. از تهران از بچه‌های خوب تخریب، یك پایش رفت به دیدار خدا... با آن پای دیگر دارد هشت بند به دنبال نان می‌دود. بیچاره مجبور است. چه کار کند با آن چهار بچه‌ای که دارد و در یك شهری به بزرگی تهران. اگر حتی برای تأمین اجاره خانـه‌اش باشـد. با آن پاهـای ناقص... می‌تواند آیا..؟ نمی‌دانم.

نامه را می‌خوانم... از زندگی گلایه کرده است. می‌توانم برای او درس محبت باشم؟ درس رفاقت. تدریس کلمات خوب. نصیحت. برایش حرفهایی را بزنم که سالها روی دلم تلنبار شده است. حرفهای ناگفتنی بگویم. ببین درد تو در یك کلمه نان است. نان در درجه دوم اهمیت قرار دارد. ببین مسئله این نیست که شکم آدم سیر باشد. او می‌تواند جوابم را این طور بدهد... برادر، تو هم که داری سفسطه می‌بافی، تو هم که خودت یك مسئـله داری. آن هم عشق... خوب برادر من، زنت رفت که رفت. ما هفت بند دنبال این هستیم که یك طور این ضعیفـه را راضی کنیم دمش را روی کولش بگذارد برای چند مدتی هم که شده برود خانه پدر و مادرش برای خودش یك خانه تکانی روحی بکند. یك فراغتی داشته باشد. آن وقت تو اینجا داری برای من فلسـفـه می‌بافی، که مسئله نان نیـسـت، مسئله عشق است. یا می‌توانـد بگوید تو هم که بله... می‌تواند بگوید تو هم که داری از یك چیزی می‌نالی برادر... چه فرقی می‌کند نان باشد یا آن زخم‌های کوچك روح...

می‌خواهم ببینم می‌توانم یك طور وجدانم را راضی کنم که این حرفها را بزنم یا نه؟ می‌توانم بگویم ها، کوچك تسخیر ناشدنی، بالأخـره یك طور تسـخیـر شدی یا نه... راستی می‌توانم ثابت کنم که بالأخـره یك فرقی هست. چیزی در این ردیف. که بشود بین این دو مقـوله را یك تفاوتی قائل شد. نمی‌دانم. شاید بشود این کار را کرد. بشود گفت که بین این دو مقوله یك تفاوتی، چیزی هسـت. نان که عشـق نمی‌شود. عشق که زندگی نمی‌شود برادر... حدیث ما، حدیث همان نان و خربزه هست برادر... بُرو فکر نان باش که خربزه آب است...؟ شاید اگر بشود این طور همراهیش کرد، بشود جواب نامه‌اش را داد. ببین برادر... تو اگر جای من بودی ها، حالا صد کفن پوسانده بودی...

او راستی چه می‌توانـد بگوید. من چه می‌توانم بگویم... چه می‌شد اگر سفره دلم را پیش این جمـاعت هم باز می‌کردم. نه. هرچیـز یك قداستی دارد نمی‌شود که همه چیز را بیان کرد. این زندگی هم همین طور. پیش هرکس، محرم یا نامحرم نمی‌شود یك چیـزهـایی را گفت. حتی اگر حدیث همان زخم‌های کوچك روح باشند.

●



مرد خانه

■ فرانک اُ کانر
■ ترجمهٔ شاهین ضیائی

موقع بیدار شدنم، صدای سرفه‌های مداوم مادرم از آشپزخانه طبقه پایین به گوشم رسید. چند روز بود که سرفه می‌کرد اما من توجهی نکرده بودم. آن وقتها ما در جاده *اولد یوگال* زندگی می‌کردیم که یك جاده قدیمی بود و از بالای تپه عبور می‌کرد و به سمت *کورك* شرقی می‌رفت. صدای سرفه‌های مادرم واقعاً ترسناك بود من لباس پوشیدم و بدون کفش، در حالی که فقط جوراب پایم بود، از پله‌ها پایین رفتم. در نور شفاف صبحگاهی، بدون اینکه متوجه حضور من باشد، او را دیدم که در یك صندلی راحتی حصیری، مچاله شده بود و با دست، پهلوهایش را گرفته بود. برای روشن کردن آتش کوشش کرده بود ولی موفق نشده بود. به قدری خسته و محتاج کمك به نظر آمد که قلبم از رحم به درد آمد. به طرفش دویدم و پرسیدم:

ـ مادر حالت خوبه؟

در حالی که سعی می‌کرد لبخند بزند جواب داد:

ـ تا یك دقیقه دیگر حالم خوب می‌شود، دود ترکه‌های هیزم که خیس بودند باعث سرفه من شدند.

گفتم: به رختخواب برگرد. من آتش را روشن می‌کنم.

با تشویش گفت:

ـ بچه‌جون! چطوری می‌توانم این کار را انجام بدهم، در حالی که باید به محل کار بروم، گفتم: با این حال که، نمی‌توانی سر کار بروی! من امروز مدرسه نمی‌روم تا از تو مراقبت کنم.

چنانکه گویی خود را مقصر می‌داند از من پرسید:

ـ می‌توانی خودت یك فنجان چای درست کنی، بعدش حتماً حالم خوب خواهد شد.

از جایش بلند شد و در حالی که به سختی دچار لرزش بود، از پله‌ها بالا رفت تا به اتاق برود من می‌دانستم که باید خیلی بد حال باشد. هیزم بیشتری از زیر پله‌ها برداشتم مادرم آن قدر مقتصد بود که هیچ وقت به حد کافی هیزم برنمی‌داشت و به این علت بود که گاهی در روشن کردن آتش ناموفق بود. یك دسته درست و حسابی هیزم روی هم چیدم، خیلی زود آتش به غرش آمد و کتری را روی آن گذاشتم. در حین این کار نان تُست هم برای مادرم درست کردم. در واقع من اعتقاد عجیبی به نان تُست داغ و کره مالی شده، برای هرموقع از روز داشتم. بعد چای را دم کردم، یك فنجان از آن را با سینی بردم بالا و پرسیدم: همه چیز مرتبه؟

مادرم با تردید سوال کرد:

ـ کمی از آب جوش باقی مانده یا نه؟ چایی خیلی پررنگ شده.

با خوشرویی حرفش را تصدیق کردم و در حالی که به یاد صبر و شکیبایی مقدسین در برخورد با مصائب بودم گفتم:

ـ نصف آن را خالی می‌کنم.

مادرم نجوا کرد:

ـ من همیشه باعث زحمتت هستم.

فنجان را گرفتم و گفتم:

ـ تقصیر من بود که یادم می‌رود چای را چطوری درست کنم، وقتی نشسته‌ای شال را دور خودت بپیچ و اگر می‌خواهی، پنجره سقفی را ببندم.

با تردید پرسید:

ـ بلدی این کار را انجام بدهی.

گفتم: زحمتی ندارد.

و بعد صندلی را کنار پنجره کشیدم و گفتم:

ـ چیزهای لازم را برایم بنویس تا از بیرون تهیه کنم.

تنهایی صبحانه‌ام را کنار پنجره خوردم، بعد بیرون رفتم و کنار درب جلویی ایستادم و مشغول تماشای بچه‌هایی شدم که از جاده می‌گذشتند تا به مدرسه بروند. بچه‌ها داد زدند، بهتره عجله کنی *سالیوان*! وگرنه کارت تمومه.

گفتم: من نخواهم آمد، مادرم مریضه و من باید از او مراقبت کنم.

راستش من اصلاً بچه بدخواهی نبودم، اما دوست داشتم که راحتی و آسایشم را در حالی که بدبختی و اجبار دیگران را می‌دیدم بررسی و مطالعه کنم.

قبل از اینکه دست و صورتم را بشویم و کاغذ و مدادی بردارم و با زنبیل خرید به اتاق زیر شیروانی برگردم، کتری آب جوشی درست کردم تا چایی را کمرنگ کنم و در همان حال به مادرم گفتم:

ـ من حالا می‌توانم بروم و چیزهایی را که یادداشت می‌کنی تهیه کنم. می‌خواهی دنبال دکتر هم بروم؟

مادرم با بی‌حوصلگی آه کشید و گفت:

ـ دکتر فقط مرا به بیمارستان خواهد

فرستاد، چطوری می‌توانم به بیمارستان بروم، تو می‌توانی به داروخانه بروی و از آنها یك بطری داروی سرفه خوب و قوی بگیری.

گفتم: این را یادداشت کن، وگرنه فراموش می‌کنم، تازه کلمه قوی را با حروف بزرگ بنویس، راستی! برای ناهار چه کار باید بکنیم؟ تخم مرغ؟

تخم مرغ آب‌پز، تنها غذایی بود که می‌توانستم درست کنم و می‌دانستم که باز هم باید تخم مرغ بخوریم اما مادر گفت که بهتر است سوسیس درست کنیم، اگر بتوانم از جایم بلند شوم.

در راه جلوی مدرسه گذشتم. جلوی مدرسه یك تپه بود. من کمی از شیب آن بالا رفتم، ایستادم و حدود ده دقیقه‌ای در فکری عمیق، فرو رفتم. ساختمان مدرسه، حیاط و دروازه آن را نگاه کردم. صدای همسرایان از پنجره‌های باز به گوش می‌رسید و دَنی دلانی معلم ما، که عصا به دست از دروازه گامی بیرون گذاشته بود و دزدکی اطراف را می‌پایید، درست مثل یك تابلوی نقاشی شده، آرام و مسالمت‌آمیز تظاهر می‌کرد. ای کاش برای تمام روز، می‌توانستم در آنجا بمانم. آن حالت، غنی‌ترین احساس من، از همه لطف و دلنشینی‌های ساده و در عین حال عمیق آن روزها بود.

وقتی به خانه رسیدم، با عجله از پله‌ها بالا دویدم و دیدم که مینی *رایان* آنجاست. او زنی میانسال، زاهد، دانا و در عین حال سخن‌چین و پرگو بود.

پرسیدم: مادر چطوری؟

مادرم با لبخند پاسخ داد:

ـ بسیار عالی!

مینی رایان، اضافه کرد:

ـ اگر چه نمی‌توانی امروز را از جایت بلند شوی؟

گفتم: کتری را روی اجاق می‌گذارم تا یك فنجان چای برایتان درست کنم

مینی رایان با اطمینان گفت:

ـ من این کار را خواهم کرد.

گفتم: خانم رایان، نگران نباشید! من خوب از عهده‌اش برخواهم آمد.

و شنیدم که مینی، با صدای آهسته به مادرم گفت:

ـ پسر خیلی خوب نیست؟

مادرم گفت: به خوبی یك تکه جواهر.

و مینی اضافه کرد:

ـ مثل این پسر زیاد نیست. برعکس، اغلب بچه‌های امروز بیشتر کافرهای وحشی هستند تا مسیحی‌های متدین.

بعدازظهر، مادر از من خواست که بیرون بروم و بازی کنم اما من زیاد دور نشدم. می‌دانستم اگر درست حسابی دور شوم، دچار وسوسه ول گشتن خواهم شد. پایین خانه ما، یك دره کوهستانی بود و در بالای آن، روی صخره‌های گچی، میدان مشق پادگان قرار گرفته بود و پایین آن یك گود افتادگی و حوضچه آب مربوط به آسیاب و جوی آبی که به آسیاب می‌ریخت، بین تپه‌های پوشیده از جنگل قرار داشت. این تپه‌ها را برحسب خلق و خُوی آدم، می‌شد *هیمالیا* یا کوههای *راکی* یا سرزمینهای مرتفع دیگر فرض کرد.

در آن پایین، جایی وجود داشت که من دوست داشتم در آن محل بنشینم و دنیا را از یاد ببرم. گرچه باید هر نیمساعت به خانه می‌دویدم تا ببینم مادرم حالش چطور است و به چه چیزی احتیاج دارد.

غروب فرو افتاد. چراغهای خیابانی روشن شدند و پسرکهای روزنامه فروش در جاده‌ها شروع به داد زدن روزنامه خود کردند. روزنامه‌ای خریدم. چراغ را در آشپزخانه روشن کردم و برای اتاق مادرم در زیر شیروانی، شمعی روشن کردم و سعی کردم برای او روزنامه بخوانم که البته زیاد موفق نبودم، چون تازه حروف یك سیلابی را شناخته بودم اما میل عظیمی داشتم که او را خشنود کنم و او خوشحال می‌شد که به این خوبی به یکدیگر توجه داشتیم.

دم در مینی رایان را دیدم. او در حالی که داشت از خانه ما بیرون می‌آمد. به من گفت:

ـ اگر صبح حالش بهتر نشد، بهتر است او را به دکتر ببری.

با نگرانی پرسیدم:

ـ چرا؟ فکر می‌کنید حالش خیلی بد است؟

براحتی پاسخ داد:

ـ می‌ترسم *ذات الریه* گرفته باشد.

ـ اما دکتر او را به بیمارستان می‌فرستد خانم رایان؟ ممکن است که نفرستد؟

شانه‌هایش را بالا انداخت و شال کهنه‌اش را زیر خودش پیچید:

ـ اما حتی اگر او را به بیمارستان بفرستد بهتر از این نیست که ما غفلت کنیم؟ آیا شما در خانه مقداری مشروب دارید؟

با اعتماد به نفس خاصی جواب دادم:

ـ پیدا می‌کنم.

می‌دانستم که برای آدمهایی که ذات‌الریه دارند، چه پیش خواهد آمد و چه چیزی برای کودکانشان اتفاق خواهد افتاد.

مینی ادامه داد: اگر می‌توانستی مشروب را داغ به او بدهی، ممکن بود به او کمك کند تا راحت‌تر بشود.

مادرم گفت که مشروب نمی‌خواهد. البته او از پولی که باید بابت آن پرداخت می‌کردم وحشت داشت اما این ترس، باعث نمی‌شد که من از خرید آن صرف نظر کنم.

وقتی به کافه رسیدم پر از آدم بود و برای آنکه به بار برسم، یکی‌یکی از سر راهم کنار می‌رفتند. قبلاً هیچ‌گاه در یك کافه نبودم و به این خاطر وحشت‌زده شدم. در همین حال مردی در حالی که لبخندی شیطانی به لب داشت، با من شروع به حرف زدن کرد:

ـ از آخرین دفعه‌ای که دیدمت تا حالا، باید ده سالی شده باشد، چی کار داری؟

از وقتی که رفیقم *باب کونل*، قبلاً به من گفته بود که چگونه یکبار از مرد مستی، یك سکه نیم *کراونی* خواسته بود و مردك به او داده بود، همیشه آرزو داشتم که خودم بتوانم این کار را بکنم. اما حالا از این احساس خالی بودم.

گفتم: یك نصفه استکان مشروب می‌خواهم. برای مادرم.

همان مردك گفت: وای چه گردن کلفت خشنی! بچه‌ها گوش کنید، مشروب را برای مادرش می‌خواهد، دفعه قبل که من دیدمش آنقدر مست بود که باید او را به خانه‌اش می‌رساندیم.

با اوقات تلخی داد زدم:

ـ من نبودم و این مشروب را هم برای مادم می‌خواهم، اون مریضه.

زنی که پشت بار بود رو به مردك کرد و گفت:

ـ جانی بچه را راحت بگذار!

سپس با عجله مشروب را به من داد و من که هنوز از آدمهای توی کافه وحشت زده بودم، بیرون رفتم تا بسرعت آن را برای مادرم ببرم.

مادرم مشروب را که نوشید، به خواب

رفت و من شمع را خاموش کردم و به رختخواب رفتم اما نمی‌توانستم بخوبی بخوابم. چندین بار به خاطر سرفه‌های مادرم از خواب پریدم. وقتی به اتاق مادرم رفتم، سرش خیلی داغ شده بود و هذیان می‌گفت. بیشتر از همه وقتی ترسیدم که حتی او مرا نمی‌شناخت. بیدار در جایم دراز کشیدم و به این فکر کردم که اگر واقعاً ذات‌الریه باشد، برای من چه اتفاقی خواهد افتاد.

صبح وقتی دیدم که مادرم هیچ بهتر نشده، وضع روحی‌ام خیلی خراب شد هرآنچه که می‌توانستم، انجام داده بودم. احساس می‌کردم بیچاره‌ام. آتش روشن کردم و صبحانه را برایش بردم، اما این بار در جلوی در نایستادم تا همشاگردیهایم را موقع رفتن به مدرسه تماشا کنم. حالا دیگر بشدت به آنها غبطه می‌خوردم. به جای ایستادن دم در، سراغ مینی رایان رفتم و اوضاع را گفتم. محکم جواب داد که باید دکتر بیاوریم و بهتر است که مطمئن شویم تا اینکه متأسف.

اول باید به جمعیت خیریه می‌رفتم چون ما نمی‌توانستیم پول دکتر را پرداخت کنیم و بعد از آن باید به داروخانه جمعیت خیریه سر می‌زدم که در گودی جلوی مدرسه‌مان بود. بعد هم باید به خانه برمی‌گشتم تا آنجا را برای آمدن دکتر آماده کنم و می‌بایست یك لگن آب و صابون و یك حوله تمیز برای او کنار بگذارم. و بعد هم ناهار تهیه کنم.

بعد از ناهار بود که دکتر زنگ زد. او مردی چاق بود با صدایی بلند و قوی که مثل تمام دکترهای دائم‌الخمر فکر می‌کرد و در شهر کورك شایع بود که با هوش‌ترین دکتر در این منطقه است. دکتر حتماً آن روز خودش را در آینه ندیده بود و در حالی که غرغر می‌کرد گفت:

ـ حالا چطوری می‌خواهی نسخه تهیه کنی.

و همان‌طور که روی تخت نشسته بود و دفترچه نسخه‌ها روی زانویش بود ادامه داد:

ـ تنها داروخانه شمالی است که الآن باز است.

گفتم: من می‌توانم بروم، دکتر!

از فشار خلاص شده بودم و گویا کار به بیمارستان نمی‌کشید. دکتر با تردید گفت:

ـ راه درازی است می‌دانی کجاست؟

گفتم: پیدایش می‌کنم.

دکتر به مادرم گفت: واقعاً این بچهٔ کمك بزرگی برای شما محسوب می‌شود. نه؟

مادرم گفت: در تمام دنیا بهترین است. حتی یك دختر نمی‌تواند بیشتر از این برای مادرش کمك باشد.

دکتر ادامه داد: کاملاً صحیح است.

سپس رو به من کرد و گفت: از مادرت مراقبت کن، او برایت نزدیکترین شخص توی دنیا است، وقتی مادر آدم زنده است آدم زیاد به او فکر نمی‌کند و بعد تمام عمرش را در پشیمانی خواهد سوخت.

کاشکی این صحبتها را نمی‌کرد. به نظرم همه چیز روی هم‌رفته روبراه شده بود و مطابق خواسته‌ام بود اما برای اینکه خرابش کند این مزخرفات را می‌گفت و بعد حتی از صابون و حوله‌ای که آماده کرده بودم استفاده نکرد.

مادرم آدرس را بخوبی شرح داد که چطوری به داروخانه برسم و من با یك بطری پیچیده در کاغذ قهوه‌ای که زیر بغلم زدم عازم شدم.

جاده منتهی به بالای تپه‌ای می‌شد که محل زندگی فقیر بیچاره‌ها بود و همان‌قدر دور از ما بود که پادگان بالای تپه. بعد جاده پایین می‌آمد و از وسط دیوارهای بلندی ادامه می‌یافت تا جاده‌ای سنگی شروع می‌شد که یك طرف آن خانه‌های آجری قرمز رنگ سازمانی قرار داشت و بعد به طرف پایین دره سرازیر می‌شد که رودخانه و آبجوسازی آنجا بود و مقابل تپه یك سری خانه، شبیه کندوی زنبور عسل ساخته شده بود که تا بالا ادامه می‌یافت و به برج ماسه‌سنگی کلیسا که باشکوه ایستاده بود می‌رسید.

چشم‌انداز به قدری پهناور بود که تمام قسمتهایش با هم، در نور قرار نمی‌گرفت. من به دیواری کوتاه تکیه دادم و با خودم فکر کردم که کسی مثل من، اگر مسئله‌ای نبود که باعث گرفتاری ذهنی‌اش شود، چقدر می‌توانست خوشحال باشد وقتی که به این چشم‌انداز نگاه می‌کند. آه کشیدم و به پایین تپه سرازیر شدم، بدون انکه لحظه‌ای بایستم از خیابانهای پله‌دار که سایه آنها را پوشانده بود بالا رفتم و به پشت کلیسا رسیدم که حالا بی‌اندازه پرهیبت و عظیم بود. یك سکه یك پنی داشتم که مادرم برای تشویق به من داده بود و من با خودم قرار گذاشته بودم که وقتی کارم تمام شد باید به کلیسا بروم و شمعی برای *باکره مسرور* بخرم تا مادرم را هرچه زودتر خوب کند. مطمئن بودم که این کار در یك کلیسای واقعاً بزرگ مثل این مؤثر خواهد افتاد چون حتماً به بهشت نزدیکتر بود.

داروخانه یك سالن کثیف بود با یك نیمکت در یك طرف آن و دریچه‌ای مثل باجه فروش بلیط قطار، در انتهای سالن. روی نیمکت یك دختر بچه، با یك شال سبز پیچازی دور شانه‌اش، نشسته بود. من با انگشت به دریچه زدم. پیرمردی از کارافتاده و به نظر عصبانی، دریچه را باز کرد. بدون اینکه منتظر شود تا گفته‌ام تمام شود بطری و نسخه را از من قاپید و دریچه را بدون اینکه حتی کلمه‌ای بگوید، محکم بست. برای لحظه‌ای منتظر ماندم و بعد دستم را بلند کردم تا دوباره در بزنم.

دخترك سریعاً گفت: پسر، باید منتظر بمانی!

گفتم: برای چی؟

دختر توضیح داد که آن مرد باید دارو را بسازد و گفت بهتر است که بنشینی و من خوشحال بودم از اینکه کسی همزبان و همراه پیدا کرده‌ام.

او پرسید: از کجا می‌آیی؟

وقتی برایش توضیح دادم به تعجیل گفت:

ـ من در خیابان *بلانری* زندگی می‌کنم. بطری را برای کی می‌خواهی؟

گفتم: برای مادرم!

ـ بیماری‌اش چیست؟

ـ سرمای بدی خورده.

متفکرانه پاسخ داد، ممکن است بیماری سل باشد که باعث مرگ خواهرش در سال قبل شده بود و ادامه داد حال برای خواهر دیگرش شربت می‌خواهد که همیشه باید از این شربت بخورد و پرسید:

ـ جایی که زندگی می‌کنی قشنگه؟

من به او دربارهٔ دره کوهستانی گفتم و او هم دربارهٔ رودخانه‌ای که نزدیك محل زندگی‌اش بود گفت. وقتی شرح می‌داد، به نظرم رسید که از جایی که ما زندگی می‌کنیم زیباتر است. دختر دلپذیر و پرگویی بود و من متوجه گذشت زمان نشدم تا اینکه دریچه دوباره باز شد و بطری قرمز رنگ بیرون

گذاشته شد.

مرد پیر صدا زد: «*دالی*» و دریچه بسته شد.

دخترك گفت: مال منه، مال تو هنوز آماده نیست من اینجا منتظرت می‌مانم.

در حالی که احساس بزرگی و غرور داشتم گفتم:

ـ من یك پنی دارم.

او آن‌قدر منتظر شد تا بطری من هم بیرون گذاشته شد و سپس مرا همراهی کرد تا به پله‌هایی که به طرف آبجوسازی پایین می‌رفت رسیدیم. در طی راه به اندازه یك پنی شیرینی خریدیم و روی پله‌های کنار درمانگاه نشستیم و آنها را خوردیم.

آنجا با بودن مناره کلیسای *شاندون* در پشت سرمان که سایه برما می‌انداخت و درختان جوان که از روی دیوارهای بلند به بیرون آویزان شده بودند و خورشید که از میان سایه‌های کج و معوج روی جاده افتاده بود و با زبانه‌های طلایی‌اش عبور می‌کرد؛ بسیار زیبا بود.

دخترك گفت: بگذار از بطری‌ات کمی بچشم.

پرسیدم: چرا، مگر نمی‌توانی مال خودت را مزه کنی؟

جواب داد: شربت من مزه وحشتناکی دارد می‌توانی امتحان کنی.

من یك قُلپ مزه کردم و بسرعت به بیرون تف کردم. حق داشت. واقعاً وحشتناك بود حالا دیگر نمی‌توانستم نگذارم که از بطری من امتحان کند. با اشتیاق بعد از نوشیدن یك جرعه طولانی گفت:

ـ عالی است!، شربت سینه‌ها تقریباً همیشه عالی هستند، امتحان کن؟

حق با او بود و شربت بسیار شیرین و چسبناك بود. دخترك ناگهان هیجان‌زده بطری را قاپید و گفت:

ـ یك قُلپ دیگه.

گفتم: تمومش می‌کنی!

با خنده گفت:

ـ نه بابا، هنوز یك عالمه دارد.

هرچه بود من جلوی او را نمی‌توانستم بگیرم. از مأمن خود به دنیایی غلتیده بودم ناشناس، که پر از مناره‌های کلیسا، برج و درختان جوان، پله‌ها و راههای سایه‌گرفته بود و دخترکی با موهایی قرمز و چشمانی سبز در این دنیا وجود داشت. جرعه‌ای خودم خوردم و جرعه‌ای هم به او دادم، بعد ناگهان ترس شروع شد. با خودم گفتم:

ـ تمام شد! حالا چه کار می‌توانم بکنم؟

دخترك گفت: تمامش کن و بعد بگو چوب پنبه‌اش افتاد و همه‌اش ریخت.

و این حرف او به حد کافی به نظرم قابل قبول بود. تمام شربت را دو تایی خوردیم. کمی بعد وقتی به بطری نگاه کردم دیدم، درست مثل وقتی که داشتم به طرف داروخانه می‌آمدم، خالی شده است. بیاد آوردم که چگونه سر قولم نماندم و یك پنی را برای باکره مسرور شمع نخریده بودم و برای شیرینی خرجش کرده بودم. افسردگی وحشتناکی بروجودم مستولی شد من همه چیز را به پای دخترك قربانی کرده بودم و او هیچ اهمیتی نمی‌داد. این بطری شربت من بود که در تمام مدت دخترك به آن طمع داشت و من دیر این حقه‌اش را دریافتم. سرم را در میان دستانم‌گرفتم و شروع به گریه کردم.

دخترك با حیرت پرسید:

ـ برای چی گریه می‌کنی؟

گفتم: مادرم مریضه و ما تمام داروی او را تمام کردیم.

با لحنی تحقیرآمیز گفت:

ـ این‌قدر بچه‌ننه نباش! کافیه فقط بگویی چوب‌پنبه بیرون افتاد. این برای هرکسی می‌تونه اتفاق بیفته. من جیغ‌زنان گفتم:

ـ به باکره مسرور قول یك شمع را داده بودم و حالا پولم را برای تو خرج کرده‌ام.

بطری خالی را از دستش قاپیدم و به طرف بالای جاده دویدم. تنها یك پناه و یك امید باقی بود و آن هم معجزه.

به کلیسا برگشتم و در جلوی نمازخانه باکره مسرور زانو زدم. از خرج کردن یك پنی‌ای که به او قول داده بودم تقاضای بخشش کردم و قول دادم که با اولین پنی بعدی، برایش شمعی بگیرم. بعد از آن پاکشان و با زحمت به طرف خانه براه افتادم. از تپه بزرگ بالا رفتم. روز روشنایی‌اش پایان یافته بود و تپه‌ها با نجواهای دلنشین تبدیل به یك دنیای پهناور، بیگانه و بی‌رحم شده بودند. وانگهی احساس می‌کردم مریض شده‌ام. فکر می‌کردم باید بمیرم، شاید این‌طوری بهتر بود. وقتی به خانه برگشتم سکوت آشپزخانه و منظره آتش خاموش شده در بخاری، واقعیت بی‌رحم و کوبنده‌ای را برایم عیان ساخت که باکره مسرور مرا تنها رها کرده بود و مادرم بدون آنکه معجزه‌ای رخ داده باشد در تختخواب افتاده بود و من بلافاصله شروع به گریه کردم.

مادرم با نگرانی از طبقه بالا پرسید: چی شده؟

فریاد زدم: دارو را تمام کرده‌ام و از پله‌ها بالا دویدم که خود را از شرم در تختخواب و میان ملافه‌ها مخفی کنم. مادرم با صدای بلند گفت:

ـ اوه! تمام مشکل تو همینه؟

و دستان تسکین‌دهنده‌اش را روی سرم کشید.

ـ مثل اینکه حالت خوب نیست پسر، خیلی تنت داغ شده است.

در حالی که با صدای بلند گریه می‌کردم گفتم:

ـتمام شربت را خورده‌ام.

با حالتی آرامش‌بخش گفت:

ـ چه اشتباهی، بچه بیچاره و بدبخت، این گناه من بود که تو را تنهایی برای این راه دراز فرستادم برای همین بود که آخرش این‌طور شد. حالا لباسهایت را بکن و همین‌جا دراز بکش.

مادرم بلند شد، لباس پوشید و چکمه‌های مرا در حالی که روی تخت نشسته بودم در آورد. هنوز کارش تمام نشده بود که به خواب رفتم. نفهمیدم کی لباس بیرون پوشید یا صدای در را نشنیدم موقعی که از خانه بیرون رفت اما کمی بعد دستی را روی پیشانی‌ام احساس کردم و دیدم که مینی‌رایان به من می‌نگرد و لبخند می‌زند. او شال را روی دوشش جابجا کرد و گفت:

ـ هیچ مهم نیست. تا صبح راحت می‌خوابد، خانم سالیوان، شما هم باید توی تختخواب بمانید. می‌دانستم که این عقوبت گناهی است که مرتکب گشته‌ام اما نمی‌توانستم کاری بکنم.

کمی بعد مادرم را دیدم که با یك شمع و روزنامه به اتاقم آمد. من به او لبخند زدم. او هم با لبخند جوابم را داد. احتمالاً حالا دیگر مینی‌رایان می‌توانست مرا تحقیر و مسخره کند اما آدمهای دیگری بودند که این کار را نمی‌کردند. و بالأخره بعد از همه اینها، معجزه اتفاق افتاده بود.

●

قصه خوانندگان

رنگ سربی صبح، در کوچه و خیابان شهر جاری شد. زمزمه آدمها که یکی‌یکی قدم در بستر خیابان می‌گذاشتند، با هیاهوی ماشینها درمی‌آمیخت تا خواب سنگین را از چشمان شهر برهاند. میدان بارفروشان که به خیابان اصلی و بزرگ شهر چسبیده بود، آرام آرام رنگ تلاش می‌گرفت. شیون کرکره مغازه‌ها، یکی پس از دیگری فضای میدان را آکنده می‌ساخت. دستفروشهای سیار، برای جابه‌جایی، در گوشه و کنار میدان با یکدیگر رقابت می‌کردند. صدای سنگین وانت آبی‌رنگ، که تازه از راه رسیده بود، فضای خیابان را پر کرد. مسافرانی که از روستا می‌آمدند، پیاده شدند. پیرمرد از وانت پیاده شد. کیسه بزرگی را برشانه‌اش گذاشت و با دادن کرایه به راننده، به طرف میدان حرکت کرد. با رسیدن به میانه میدان، کیسه‌اش را روی زمین رها کرد. با خواباندن کیسه، چند دسته از سبزیها را که سرسبزی و طراوت آنها، نشان از تازگی داشت، از آن خارج کرد و در کنار هم چید. میدان هرلحظه، در انبوهی از جمعیت، رنگ تازه‌ای به خود می‌گرفت. مدتی که گذشت، طنین اعتراض چند تن از مغازه‌دارها، در هوای میدان پیچید. یکی از آنها رو به پیرمرد کرد و با صدای بلند گفت:

ـ این پیرمرد تازه راه شهر را پیدا کرده. تا امروز که اینجا پیدایش نمی‌شد.

پیرمرد، که چشمان کوچک او، کنج صورت چروکیده و سیاه سوخته‌اش پنهان شده بود، این حرفها برایش تازگی داشت. بدون اینکه به اطرافش توجه کند، مشغول مرتب نمودن سبزیهایش بود که سنگینی دستی را برشانه استخوانی‌اش احساس کرد:

ـ پاشو، پاشو پیرمرد، اینجا جای شما نیست.

و بدون اینکه معطل کند، سبزیهای پیرمرد را در چنگش گرفت و در کیسه‌اش چپاند. پیرمرد خندید، نگاهی به مرد انداخت و با مهربانی زمزمه کرد:

ـ همه را می‌خواهید آقا!

صدای آجدار مرد در اطراف پیرمرد پیچید:

ـ آره، همه را می‌خواهم بریزم دور.

سپس با گذاشتن کیسه روی دوش پیرمرد، به تندی گفت:

ـ بگویید ما بازاریها دستهایمان را بگذاریم زیر بغلمان و شما را تماشا کنیم.

پیرمرد حرفی برای گفتن نداشت. از جایی که نشسته بود برخاست. کمی جلوتر، نرسیده به خیابان، کیسه‌اش را به زمین گذاشت. لحظه‌ای نگذشت که طنین تند دیگری پیرمرد را به خودش آورد:

ـ عجب رویی دارند، یکی را رد نکرده، دیگری سر جایش سبز می‌شود.

صاحب صدا با رساندن خود به پیرمرد، کیسه را روی کول پیرمرد گذاشت و با لحن تندی گفت:

ـ برو بابا!

پیرمرد به طرف خیابان راه افتاد. با رسیدن به خیابان بساط خود را کنج پیاده‌رو پهن کرد. چند مشتری برای خرید سبزی گرد پیرمرد حلقه زدند. زمزمه پیرمرد بوی سادگی می‌داد:

ـ زنم مریض شده. قبلاً سبزیها را زنم برای فروش می‌آورد

و پس از لحظه‌ای تأمل ادامه داد:

ـ باور کنید امروز اینها را چیدم. خیلی ارزان است.

چیزی نگذشت که همهمه‌ای در خیابان پیچید. چشمان عابرین به چند نفر دوخته شد. وانت سفید رنگی به آرامی از گوشه خیابان می‌گذشت. چند نفر در پیاده‌رو، بساط دستفروشها را جمع می‌کردند و پشت وانت می‌ریختند. پیرمرد گرم فروش سبزیهایش بود که فریاد مأموری مشتریهایش را از هم پراکند. لحظه‌ای نگذشت که کیسه پیرمرد با سبزیهایش پشت وانت، کنار بساطهای دیگر ناپیدا شد. لبهای پیرمرد از هم باز شدند. در حالیکه دستهای لاغر و تکیده‌اش می‌لرزیدند، تکرار کرد:

ـ بارم را کجا می‌برید؟!

کسی به حرفهایش توجهی نکرد. هریک از

آنهایی که در اتاق نشسته بودند، انبوهی از کاغذ و پوشه‌را روی میز جابه‌جا می‌کردند. چند لحظه‌ای با سکوت گذشت. مردی وارد اتاق شد. کیسه‌ای خالی را کنج اتاق، کنار دیوار گذاشت. در حالی‌که برای رفتن شتاب می‌کرد گفت:

ـ این هم کیسه آقای مرادی!

و از اتاق خارج شد.

پیرمرد از روی صندلی برخاست. کیسه‌اش را برداشت. خالی بود. رو به مردی که بارش را از او گرفته بود کرد و با لحن آرامی گفت:

ـ پول سبزیهایم را از چه کسی بگیرم.

مرد تأملی کرد. سپس روبه پیرمرد کرد و با صدایی که آهنگ حق به جانبی داشت گفت:

ـ با خلافی که کردی خدا را شکر کن جریمه‌ات نکردند. کیسه‌ات هم پیشکشت.

کسی متوجه پیرمرد نبود. مأمور با صدای بلند گفت:

ـ همه آنهایی که بارشان جمع شد، بیایند شهرداری!

و پیرمرد حرف مأمور را نمی‌فهمید، عابری متوجه پیرمرد شد. رو به پیرمرد کرد و گفت:

ـ اینجا جای فروش نیست. برو شهرداری. به شما می‌گویند چه کار کنید.

در همهمه غریب شهر، پیرمرد احساس تنهایی کرد. لبهایش لرزیدند زبانش زمزمه کرد:

ـ زنم که سبزیها را می‌فروخت، در این‌باره چیزی به من نمی‌گفت!

از چند خیابان که گذشت، سراغ شهرداری را گرفت. جوابش را دادند.

«اشتباه آمدی پدر جان. از خیابان بالایی برو، می‌رسی به شهرداری.»

هوای اولین ماه بهار، کمی با سرما هماهنگ بود. قطره‌های ریز عرق، برپیشانی پیرمرد، مانند شبنمی که روی برگهای پهن درخت گردو ردیف شده باشند، جا گرفته بود. پیرمرد، بی‌تاب و ناآرام قدم برمی‌داشت. تب التهاب را با طپش قلبش احساس می‌کرد. با خودش اندیشید: «اگر زنم بفهمد می‌میرد.»

دقایقی بیشتر به ظهر باقی نبود که به شهرداری رسید. مردم در حیاط رفت و آمد می‌کردند. پیرمرد خود را به جوانی که کنار دروازه ورودی نشسته بود رساند. با صدای گرفته‌ای که می‌لرزید گفت:

ـ پسر جان! بارم را آورده‌اند اینجا؟

مرد جوان دست پیرمرد را در دستش گرفت. از راهرو باریکی گذشتند. وارد اتاق بزرگ و وسیعی شدند. اتاق خلوت بود. چند نفر گوشه اتاق، کنار میز روی صندلی نشسته بودند. پیرمرد در کنار آنها احساس غریبی می‌کرد. ساکت و آرام، جلوی در ورودی اتاق ایستاد. یکی از کارکنان که روبروی پیرمرد نشسته بود، متوجه حضور پیرمرد شد و گفت:

ـ با کسی کاری داشتید؟

چشمان پیرمرد گرد شد. با صدایی که می‌لرزید زمزمه کرد:

ـ بارم را می‌خواهم!

مرد پاسخ داد:

ـ بارتو اینجا چه می‌کند؟

پیرمرد به طرف او رفت. آرام و مؤدب در برابرش ایستاد و در ادامه حرفش گفت:

ـ داشتم سبزی می‌فروختم، آمدند از دستم گرفتند، گفتند بیایم اینجا.

صحبت پیرمرد ادامه داشت که مردی وارد اتاق شد. اندام درشت و صورت پهن و موهای نیمه‌بلند و مجعد با سبیلی سیاه و پرپشت که پررنگتر از ته ریش او نمایان می‌شد. پیرمرد سرش را به طرف مرد برگرداند. احساس کرد او را می‌شناسد. در حالی که به او خیره شده بود تکرار کرد:

ـ بارم را می‌خواهم.

مرد تازه‌وارد گفت:

ـ بارت چی بود؟

ـ سبزی خوردن آقا!

ـ دیر آمدی پیرمرد!

با رفتن به پشت میزش، در حالی‌که روی صندلی نشست، ادامه داد:

ـ سبزیهایت داشت فاسد می‌شد، میان همکاران تقسیم کردیم.

چشمان پیرمرد آرام بود. در حالی‌که کلمات شکسته‌ای برزبانش جاری می‌شد گفت:

ـ بارم را بدهید!

ـ بفرمایید اینجا بنشینید. کیسه‌تان را چند لحظه دیگر می‌آورند.

پیرمرد روی صندلی، آرام گرفت. به چشمان مردی که با او صحبت می‌کرد خیره شد. احساس کرد حرف زیادی برای گفتن دارد. بدون اینکه اراده کند به حرف آمد:

ـ زنم مریض شده. روزهای قبل زنم سبزیها را می‌فروخت. امروز گفتم من می‌فروشم.

چشمان پیرمرد گرد شد. لرزش دستهایش حالا به خوبی مشهود بود. زبانش همگام با لرزش دستهایش به جنب و جوش آمد:

ـ به زنم قول دادم سبزیها را می‌فروشم و برمی‌گردم. برمی‌گردم و او را به دکتر می‌برم.

مردی که حرف آخر را گفت از اتاق خارج شد. پیرمرد حرف تازه‌ای برای گفتن نداشت. کیسه را در دستش مچاله کرد و آرام و بی‌صدا از اتاق بیرون رفت.

وانت آبی‌رنگ، پیچ و خم جاده خاکی را نعره‌زنان می‌پیمود. پیرمرد، در لابه‌لای مسافرین، کنج اتاقک وانت کز کرد. آفتاب در سراشیب آبی آسمان، رو به سمت مغرب پیش می‌رفت. آن سوتر، در آغوش تپه‌های سبز و کنار درختان تنومند گردو. تصویر روشن روستا پیدا بود...

ش ـ زُلیکانی

■ جواد محبت ـ باختران

● خواب سبز دانه و سلام جویبار

گرم،
شاد،
تیز پر
رفت و آمدش خجسته وار
سقف کلبه، آشیانه ساخت.
چشم بسته‌ای شکفت
همزمان ـ
برفراز شاخسار.
ـ جویبار
خواب سبز دانه را
سلام گفت!
کوه و دشت و آسمان ـ
ترانه خوان
باغ با نسیم ـ
دوستانه
آشتی کنان.
آفتاب
اشتیاق سبزه‌زار
خندهٔ بلند آبشار
خندهٔ بهار

■ حسین ابراهیمی ـ بم

● چندرباعی

تا زاير يك زخم نمكسود شدم
در غربت عشق خود غم‌آلود شدم
در آتش هجران تو نم‌نم ای دوست
پرپر زدم و سوختم و دود شدم

* * *

ای عشق عزیز یاریم کن از نو
تا وسعت نور جاریم کن از نو
دیریست فضای سینه‌ام پاییزیست
ای عشق بیا بهاریم کن از نو

* * *

برجلوهٔ سبز عشق تو می‌خندم
آخر به تو و مهر تو می‌پیوندم
در محضر لاله‌های عاشق با تو
پیمان محبت و وفا می‌بندم

* * *

در خون جگر نشستنم را بنگر
دل از همه کس گسستنم را بنگر
در حسرت وصل لیلی ایل‌وفا
ای عشق بیا شکستنم را بنگر

* * *

تا شهر جنون دوباره بردی تو مرا
تا مرز گل و جوانه بردی تو مرا
برهودج سبز مهربانی ای عشق
تا دهکدهٔ ترانه بردی تو مرا

■ عباس باقری ـ زابل

● دیدار آفتاب

وقتی که گیسوان تو در خاك شسته شد
من جرئت جوان ترا دیدم
برارغوان همهمه تکبیر بسته بود
گفتم:
از قبلهٔ نبوت باران است
از فرقهٔ ستاره هم ارباشد
با گیسوان شسته به دیدار می‌رود
با گیسوان شسته به دیدار آفتاب.

■ نعیم موسوی ـ اهواز

● آواز زخم

از جلجتای عشق
تا خیمه‌های مخمل تنهایی
دیوانگان دل
آواز زخم خورده‌ای دارند.
یاقوت شیدایی
گُلتاج گیسوی کیست؟
من همکلام می‌مانم
با اختران کوچك خوشبخت
تا از ملال بگریزم
دیوانگی، دیوانگی
چقدر دل‌انگیز است!
امّا
ادراك یك شاعر
لمس مصیبت‌هاست.

■ افسانه سلامی ـ کرج

● روح سبز آب

هنوزم اول راهم، چه می‌پرسی زپایانم؟!
دلم را سبز می‌خواهی، به برگی زرد می‌مانم
دگر از چهرهٔ پاییز بدآهنگ بیزارم
بیا آیینه را بشکن خزانی سخت ویرانم
سراغ روشنایی را، زچشمانم چه‌می‌گیری؟!
که چیزی جزشکستن زیر پای شب نمی‌دانم
سکوتم انعکاس مبهم یك سینه فریاد است
مثال بغض تلخی در گلوی زخم پنهانم
خودم را در هجوم وحشت و تردید گم کردم
تو در من زیستی، گفتی ترا تا مرگ مهمانم
کجا شد چشمهای زندگی بخشت کویرم را
تو را ای روح سبزآب، به سوگ خویش می‌خوانم

■ مریم یزدانی ـ نور

● دختر بابونه‌ها

خنده من بوی دریا می‌دهد
چشمه‌ها را در خودش جا می‌دهد
من که هستم؟ دختر بابونه‌ها
آشنایم با تمام پونه‌ها
دستهایم گرمتر از آفتاب
من پرم از غصه‌های نرم آب
می‌روم تا تپه‌ها از آن طرف
می‌روم تا خواب سرسبز علف
اخم هرگلبرگ را وا می‌کنم
مهربانی را تماشا می‌کنم
می‌شوم همسایه گنجشگها
مهربان با کاج پیر روستا

■ سلیمان هرمزی ـ اهواز

● ۳ طرح

(۱)
پرنده در پرواز بود
با بالهای سربی
و رؤیای عروج را می‌دید
پرواز پرنده
ترکیبی بود از شیرینی عسل
در مزهٔ تلخ حنظل
و نوشداروی میقات را
از دستان کبود ساقی در بلور سرخ جام
به میعادی دیگر می‌بُرد.
(۲)
کدام گیسو تیرگی چشم آهووار تو را داشت؟
(۳)
از گلوگاه کلاغ
تا حنجرهٔ مرغان عشق
کدامیک شاعر محرابند؟
طلا را با مس
قرابتی است دیرپای
پس، قامتِ بلندِ شعر
تا انـزوای دَرهٔ تعفن نزول می‌کرد

■ جلال محمدی ـ تبریزی

● غریب خاک

غریب خاک! تو را اهل خاکدان نشناخت
منت چگونه شناسم تو را زمان نشناخت
دمید در دل شب صبح دولتت، افسوس
تو را ستاره نفهمید و آسمان نشناخت
زجام وصل تو ما مست تر ز می بودیم
زخیل باده‌کشان کس تورا ازآن نشناخت
هزار نامه به بال پرنده‌ها بستیم
یکی زنامه بران قاف را نشان نشناخت
به خیره گرچه به مدح تو شعرها گفتیم
توراچنانکه‌تویی کس‌دراین میان‌نشناخت
زتاب آتش اندیشه سوخت دل، اما
به قدر قطره‌ای از بحر بیکران نشناخت

■ فتانه آقا ـ بوشهر

● رؤیای سبز

زیر سقف آسمان
ـ شبها
خواب می‌بینم تمام قصه‌ها سبز است
دختری از کوچه باغ نور
یك سبد فانوس می‌چیند
دست او مثل صنوبرهاست
یك شبان پیر در نی می‌نوازد
ـ مهربانی را
مردمان از برکه خورشید
می‌نوشند
روشنایی را
مردمان شعر من
بی‌تکلف مثل یك صبحند
ـ مثل یك شبنم
جنس‌شان از نسل آیینه است
دوست دارم آسمانی سبز
مردمی ساده
دوست دارم سادگیها را

■ محمد بهرامی اصل ـ تبریز

● دل عطش‌زده

بیا که آینه مشتاق انس و الفت توست
مشام دیده معطر ز درك وسعت توست
در این طلوع غم‌آلودهٔ سراب فراق
دل عطش‌زده‌ام تشنهٔ محبت توست
گلوی پنجره آبستن صدای تو شد
که گوش دلشدگان بیقرار صحبت توست
به خشکسال خزان زای سوگواری من
نمی‌که می‌دهد آیاتی از عنایت توست
الا یگانهٔ دوران التهاب زمین
مرام ما همه پیمودن طریقت توست
چه جای شمع ومن و اشك و آه و ناله وغم
که آب و آینه هم سوگوار غیبت توست
در این جهان فریبنده، ای غریب‌ترین
غمی که کهنه نگردد غم مصیبت توست

■ محمود سنجری ـ تهران

● سفر اشك

در جستجوی پنجره‌ای باز نبودم
یا بودم و دلبستهٔ پرواز نبودم
پایان نپذیرد سفر اشك من ای کاش
سرگشتهٔ چشم تو از آغاز نبودم
یاران زتو آواز شنیدند و گذشتند
افسوس که شایسته آواز نبودم
سرّی است نهان در سفر سرخ تو، شاید
من لایق فهمیدن این راز نبودم
یك لحظه نشد همدم من عافیت دهر
جز با خطر و حادثه دمساز نبودم
ای کاش نبودم به نگاه تو پریشان
یا بودم و این‌گونه غزلساز نبودم
اندیشهٔ من در غزل اعجاز نمی‌کرد
گرهمنفس حافظ شیراز نبودم

■ مسعود. ا. تهرانی

● گفت و شنود مستمر با معماری، دستاورد تاریخی

به عزم مرحلهٔ عشق پیش نه قدمی

لوئی کان می‌گوید: «بشر بخوبی می‌داند که تنها با آرزوی پرواز، پرواز نخواهد کرد. ولی با این حال، او می‌بایست روزی این آرزو را برآورده سازد. او احساس اولیه بشر، یعنی آرزو، را زیبایی می‌خواند. این آرزو، زیباست. زیرا با کل، یك هارمونی دارد، و این شگفتی‌آور است.»

آنچه که الهام‌بخش طرح‌های او برای برآوردن آرزوهایش است، تحقق گشودن درهای گنجینه **فرم** است، که روند این شکل‌گیری تا مرحله تجلی، تداوم می‌یابد.

تجلی وجود او این است: «چیزی که هست، همیشه بوده است»، ولی باید شرائط برای درك آن موجود باشد. زمانی که این شرایط، دست می‌دهد، کسی می‌گوید: من درك می‌کنم که این‌چنین است.»

در اینجا با وجود اینکه در بیان لوئی کان **آرزو**، یعنی اولین احساس انسان از وجود خود (به عنوان ذهنیت انسان) تا مرحله‌ای که این وجود، تجلی می‌یابد، یعنی زمان ادراك **چیزی که هست، همیشه بوده است** پیش می‌رود و این با نیازهای مادی او متفاوت است. اما نهایتاً او دیگر تفاوتی مابین این ذهنیت درون و عینیت بیرون، نمی‌شناسد و در معماری خود آنها را درهم می‌آمیزد تا انسان در فضای به‌وجود آمده، آرامش طبیعی وجود خویش را بازیابد.

برای دریافتن مسیر تبلور معماری در وجود یك معمار، به روایت لوئی کان، به بررسی مراحل طراحی بنای UNITARIAN CHURCH در **روچستر ـ نیویورك** از[1] CONCEPT اولیه ۱۹۵۹ تا اتمام بنای ساخته شده در سال ۱۹۶۷ می‌پردازیم.

مقدمه‌ای بر این بررسی، مصاحبه‌ای است که وی در اواخر دهه ۱۹۶۰ در رابطه با طراحی بنای فوق، انجام داده است:

سئوال: اجازه بدهید درمورد تمایزی که شما میان آرزو و نیاز قائل می‌شوید، مشخصاً صحبت کنیم:

بنای UNITARIAN CHURCH درروچستر ـ نیویورك، شامل یك سالن اجتماع بزرگ در داخل است که توسط یك دوره خارجی، مرکب از اطاقهای کوچکی که به جهت مدرسه، کلیسا، کودکستان و عملکردهای اجتماعی مورد استفاده قرار می‌گیرند، احاطه شده است. دیوار خارجی این اطاقها، با جایگاههایی در میان پنجره‌ها که امتداد پنجره‌ها را مشخص میکند، مرتباً شکسته شده است. با این عمل، شما یك فضای بسیار خاص داخلی را ساخته و در عین حال، آن نمای خارجی کوبیستیك معروف را به‌وجود آورده‌اید. در ابتدا، این جایگاه‌ها ازنظر مردم، چیزهایی غیر ضروری بودند. در صحبتی که با آنها داشتیم، معلوم شد که نمی‌دانستند با آنها چه باید بکنند. به‌طور کلی، آنها عادت کرده بودند به اینکه هر اطاقی و هر قسمتی از آن، باید عملکرد داشته باشد و می‌شود گفت که در سرگردانی اینکه چگونه از آن فضاها استفاده کنند، تا حدی ناامید شده بودند. تا اینکه دریافتند که آن فضاها استفاده خاصی ندارند. اما کودکان در کودکستان‌ها دوست دارند که در آنها پنهان شوند و بازی کنند. آنها شیفته فضاهایی هستند که ظاهراً غیر ضروری هستند. سپس، بزرگترها با تجربه کردن این فضاها، شروع به تحسین آنها نمودند. اگر این جایگاه‌های زائد و غیر ضروری، با **ایجاد** نورپردازی غیر منتظره، یك دلبستگی فضائی به اطاقها نمی‌بخشیدند، این اطاقها در کل، مانند هر اطاق دیگری بدون هویت می‌بودند.

لوئی کان: من روی UNITARIAN CHURCH در دو مرحله کار کردم:

مرحله اول: تنها ورودی و ساختمان

انسان (۴)

اصلی بود و سپس، من قسمت دیگری به آن اضافه کردم، که بعدها اجرا شد. مقدار بودجهٔ درنظر گرفته شده برای هر دو مورد، بسیار قلیل بود. ولی در هر دو مرحله، کسانی که امور مربوط به خرج کردن بودجه و برنامه‌ریزی برای هر بخش کوچک آن را به عهده داشتند، درمورد خواسته‌هایشان، بسیار سخت‌گیر بودند. در طرحهای مقدماتی، من فضاهای بسیار بزرگتری داشتم که به‌طور شگفت‌انگیزی، بارور بودند. فکر می‌کنم که ازنظر محیط، غنی‌تر بوده و قادر بودند تعداد بیشتری از مردم را خشنود سازند. ولی به‌خاطر مسائل صرفه‌جوئی، ناچار شدم آن طرحها را کنار بگذارم. و اگر مجبور به صرفه‌جویی بیشتری می‌شدم، برای کمک، می‌بایستی به SHAKERS[۲] رجوع میکردم. سابق بر این، اوضاع بهتر بود و وجوه بسیاری وجود داشت که شما می‌توانستید به آن جواب دهید. اما من می‌دانستم که نمی‌توانم از آن جایگاه میان پنجره‌ها، دست بکشم. فکر می‌کنم آنچه که شما درباره آنها میگویید، درست است. کاربرد آنها و درک ارزش آنها ناشی از خواست انسان است. نه‌فقط از روی نیاز به آنها. اگر این جایگاه‌ها نبودند، اطاقها هرگز نمی‌توانستند از مرحله احتیاج فراتر روند. آنها در کل طرح من، اصل و اساس بودند.

سر و کار من با یك فضای مشخص و برای یك نفر نبود، بلکه با فضائی سر و کار داشتم که برای آدمهای زیادی ساخته می‌شد و به‌نظر من، شما حتی زمانی که خواسته‌های افراد را برآورده می‌سازید، به مفهوم کلمه، یك کارفرما ندارید. کارفرما، طبیعت بشر است. تفاوتی ندارد که شما به یك نفر یا بیشتر خدمت کنید. بنابر این، کلیسا دنیای کوچکی، درون یك دنیا است. **همان‌طور که یك خانه، خود دنیای کوچکی،** درون یك **دنیاست. اما با این همه، تفاوت** بسیاری دارند. کسی یك خانه و دیگری جایی دور از خانه می‌سازد، **یعنی جایی که** خانه نیز هست. پس، شما هرگز خانه از نظرتان دور نمی‌شود. زیرا کسی که از خانه‌اش به جایی دور از آن می‌رود، می‌بایست حس کند که خانه از وی دور نیست:

سؤال: کسی که شما را به انجام کاری مأمور می‌کند...

لوئی کان: به‌جای اینکه بگوییم **کسی که** بگذارید بگوییم **این طریق زندگی است که شما را به انجام کاری مامور می‌کند** فراموش کنید که او کیست. یك پادشاه یا یك انسان. شما از شخص ماموریت نمی‌گیرید، بلکه آن را از طریق زندگی است که دریافت می‌کنید. این بدان معنی است که شما وقتی خانه‌ای را طراحی می‌کنید، آن را برای یك نفر و در عین حال، برای کسانی که بعد از آن یك نفر، این خانه را تحویل خواهند گرفت، طراحی می‌کنید. در غیر اینصورت، کار شما معماری نخواهد بود. شما نمی‌توانید قصرهای عظیمی که هیچ کس از عهده ساختن آنها برنمی‌آید، بسازید. برای اینکه طریق زندگی، اجازه چنین کاری به شما نمی‌دهد. به شما می‌گوید که نمی‌توانید این کار را بکنید. دیگر سلطانی در کار نیست. امروز یك فرد عادی مثلاً یك معلم مدرسه است که می‌تواند به معمار بگوید چه می‌خواهد. حال، این طریق زندگی است که این را به معمار می‌گوید.

بنابر این، درحقیقت این معلم مدرسه، مغازه‌دار و یا بانکدار نیست، بلکه طریق زندگی است که شما را به کار مامور کرده است. تجلی یك عصر را تنها می‌توان در آن نوع معماری یافت که ماموریت خود را ازطریق زندگی، دریافت کرده است.

سؤال: کارفرماهایی هستند که شبیه سلاطین رفتار می‌کنند و حتی امکان دارد که زمان درخواسته‌هایشان، بازتابی نداشته باشد و امیال خیال‌انگیز و غیر معقول داشته باشند. شما چگونه آنها را از این افکار غیر واقعی که بنا را ضایع خواهد کرد، بازمی‌دارید؟

لوئی کان: درخواست‌های غیر معقول، برانگیزنده نیستند، موضوع این نیست، موضوع وفادار بودن است. آیا این به زمان خود وفادار است؟

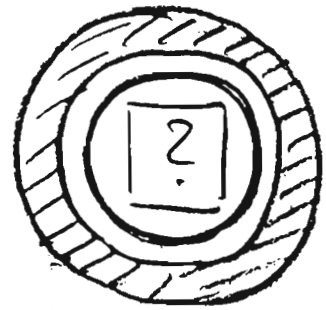
سؤال: یا بگذارید بگوییم که شما کارفرمایی دارید که تسهیلات جداگانه‌ای برای سیاه و سفید، در یك ایستگاه اتوبوس یا مطب یك پزشك، طلب می‌کند.

لوئی کان: مطلقاً به او می‌گویم که این درست نیست و من...

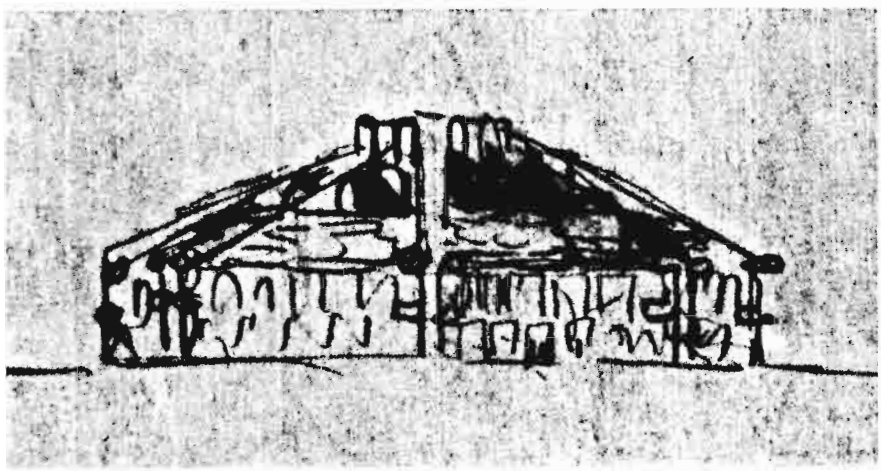
سؤال: و یا شما کارفرمایی دارید که یك هتل ساحل میامی با سالن انتظاری به سبك معمول **ایالتی فرانسه** می‌خواهد.

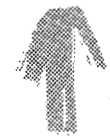
لوئی کان: اگر او گمان می‌کند که روش زندگی این است، اشتباه می‌کند. برای اینکه یك نفر به شما می‌گوید: «این را کپی کن» و شما می‌گویید: «من نمی‌توانم این را کپی کنم.» برای من این چیزی است که زمان ما را از زمان دیگری، متمایز نمی‌کند. نه‌خیر، کارهایی از این قسم، نمی‌شود کرد.

همین مطلب درمورد تئاتر نیز حقیقت دارد. زمانی که شما نزدیکی جنسی را به عنوان بیان کردن آزادی بیان، روی صحنه، انجام می‌دهید، این دیگر تئاتر نیست. سمبولها، بی‌حرمت شده‌اند و نمایش اتفاقی و تصادفی می‌شود. خانه بدکاران است در مکانی اشتباه. تئاتر، وابسته به ادبیات نیست و آن‌طور که من می‌فهمم، درحقیقت، جوهر وجودی تئاتر، به جوهر وجودی نور شباهت دارد و اگر من آن را به تصویر درآورم، بسیار تابان‌تر از آنچه به‌نظر می‌آید، نمود خواهد داشت.



تصاویر شماره ۲، ۳ و ۴
ـ پلان، مقطع و طرحهای ابتدایی نما، نسخه ۱۹۵۹





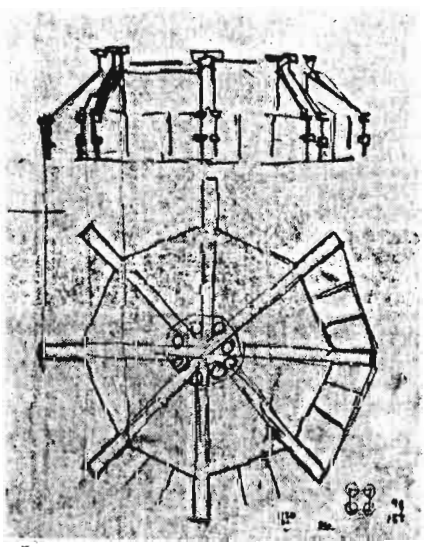
تصویر شماره ۱

۱ـ CONCEPT : به معنای تصور و ایده کلی معمار از معماری فضاهای مورد طراحی اوست.
۲ـ SHAKERS انجمنی که به ساختمان بناهای مذهبی کمک مالی میکردند.

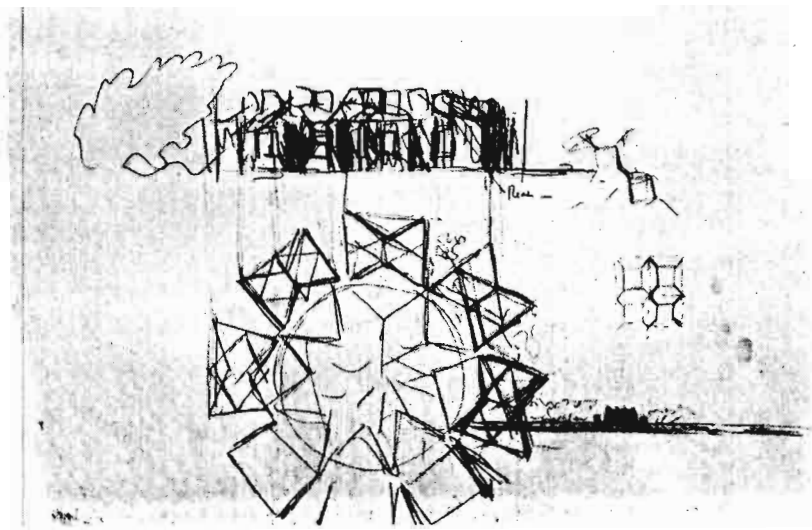
«تصور اولیه»:

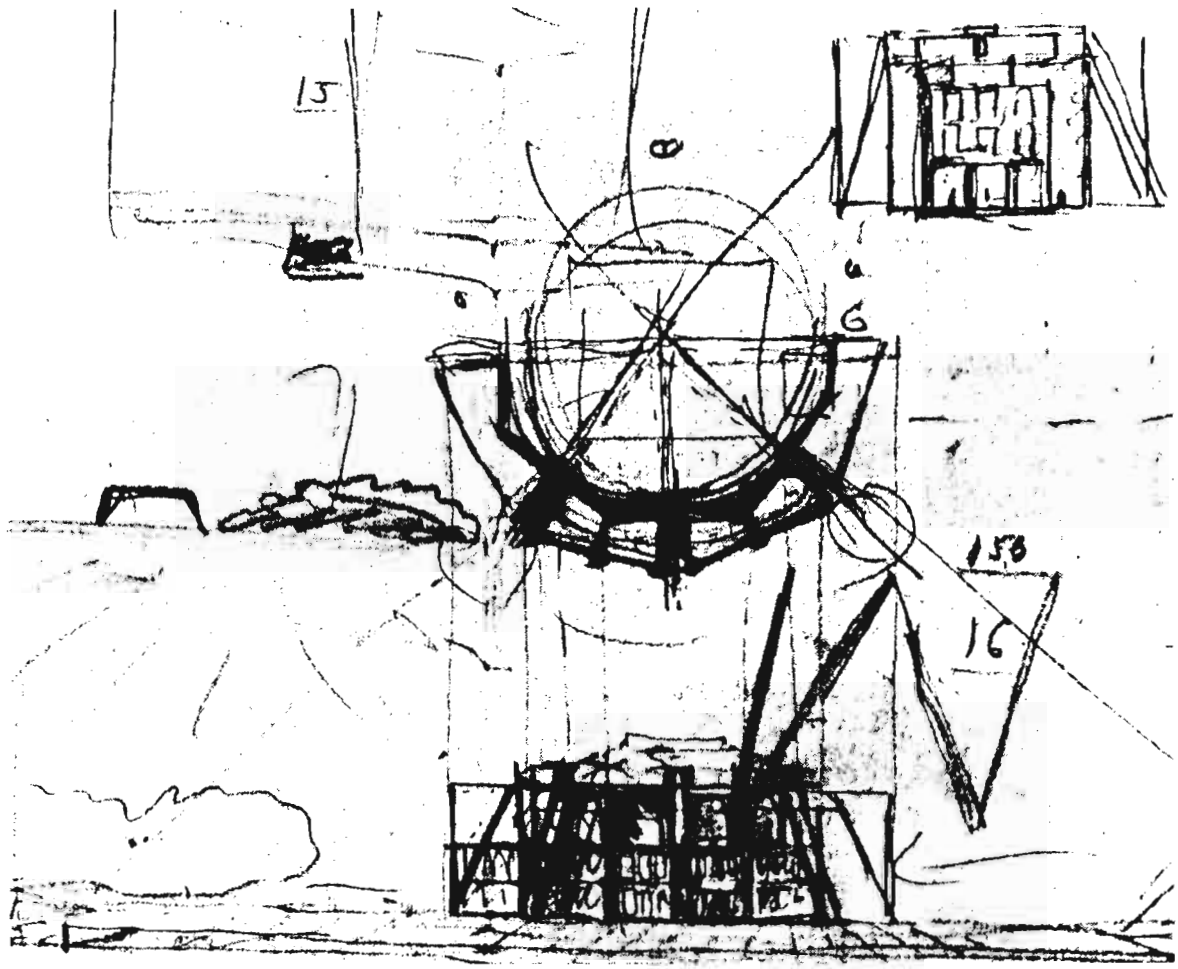
این فکر، اولین عکس‌العمل من درمقابل آن چیزی بود که احتمال داشت راهنمایی به‌سوی ساختن یک UNITARIAN CHURCH باشد. من شنیده بودم که کشیش، یک احساس یکتاپرستی در روح می‌دمد و برای من این فکر دست داد که جایگاه مقدس، تنها مرکز مسئله بود و اینکه مدرسه جایی بود که مسئله از آن برمی‌خاست. من احساس کردم که آن چیزی که مسئله را می‌سازد. یعنی روح مسئله، غیر قابل تفکیک است. بنابر این، من یک دایره‌ای به دور آن کشیدم. با توجه به این حقیقت که آنچه که در یک جایگاه مقدس، گفته یا احساس می‌شد، لزوماً چیزی نبود که شما اجبار به داشتن سهمی در آن باشید. بنابر این، شما می‌توانستید از آنچه گفته می‌شد، خود را کنار کشیده و دور شوید. بعد، من یک راهرو در کنار آن کشیدم و به دور آن که در حقیقت، دیوار و حصاری برای کل محوطه، به حساب می‌آید، که در خدمت مدرسه باشد.

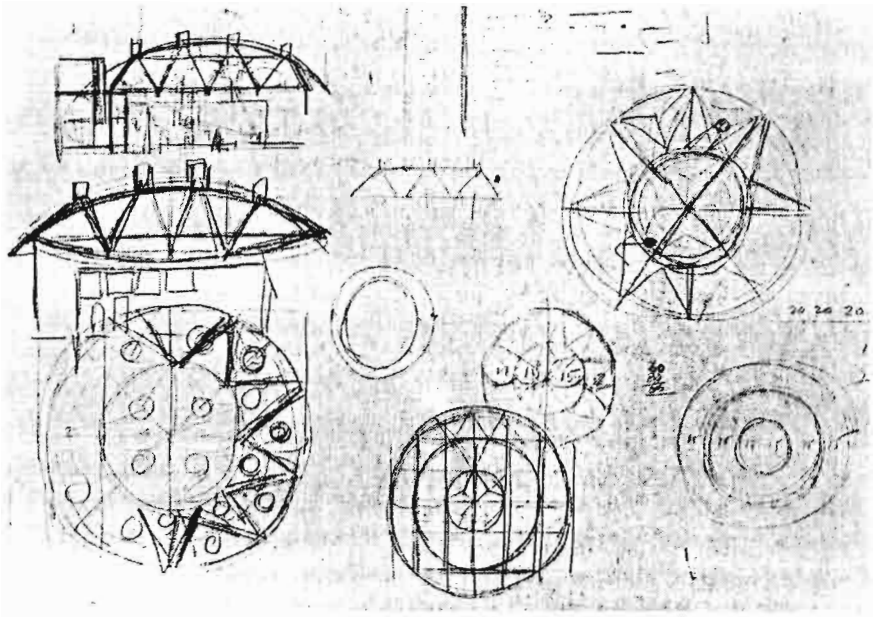
بنابر این، مدرسه حصاری شد که مسئله را احاطه میکرد.



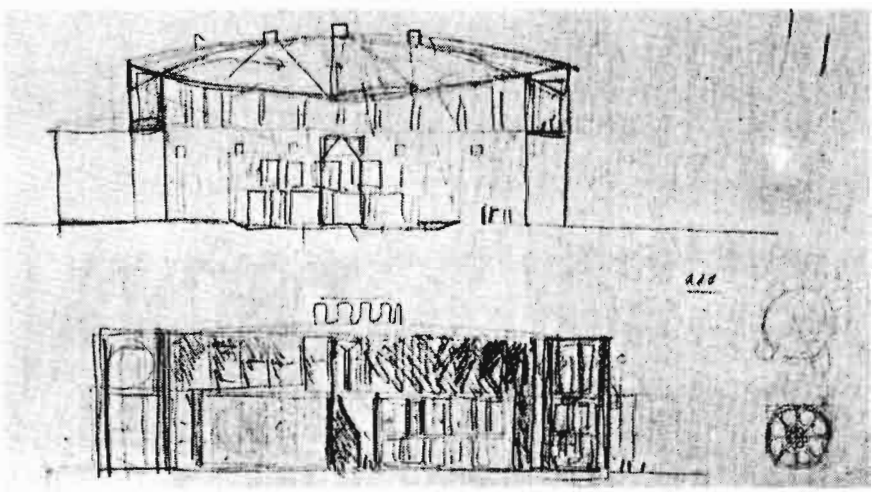
تصاویر شماره ۵ و ۶
- طرحهای اولیه پلان و نما نسخه
۱۹۵۹



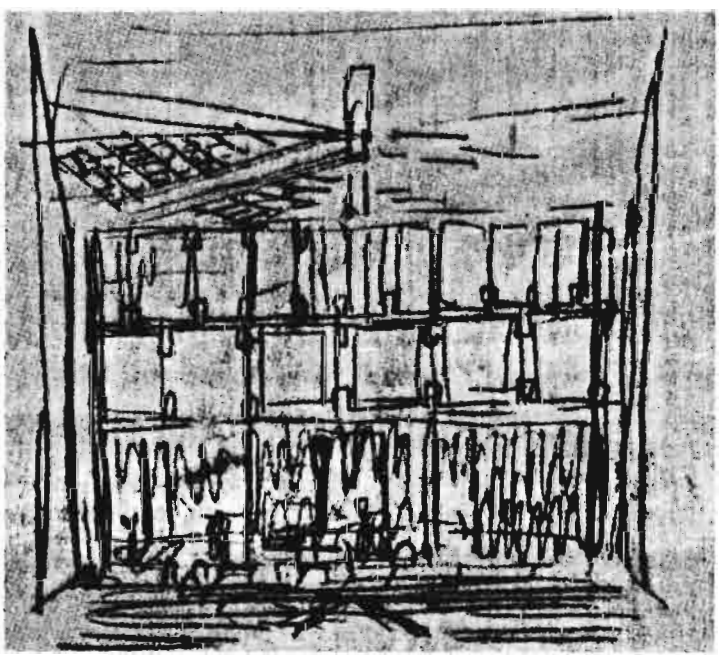




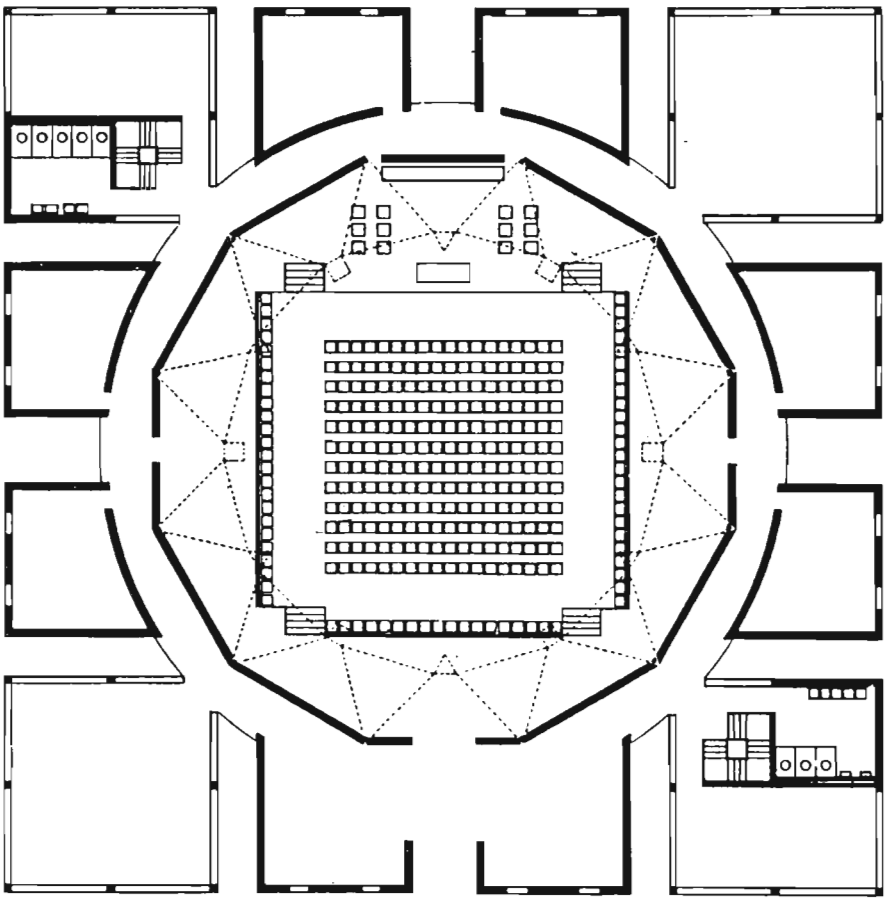
تصویر شماره ۷
ـ طرحهـای اولیه پلان و نما و مقطع نسخه ۱۹۵۹
ـ ساختـــار سقف و مطالعـــات بر روی نورگیری از سقف
ـ ساختار سقف براساس یک پلان هشت ضلعی که از تقـاطع چهار خرپای ماهی شکل به‌وجود آمده، شکل گرفته است.



تصویر شماره ۸
ـ طرحهای اولیه مقطع و نما نسخه ۱۹۵۹
ـ نورگیرهای سقف در طرح اولیه نما در شکل یک فانوس تمرکز یافته‌اند.



تصویر شماره ۹
ـ طرح اولیه، یک پرسپکتیو، فضای مربع مرکزی نسخه ۱۹۵۹



تصویر شماره ۱۰
ـ پلان طبقه اول نسخه ۱۹۵۹

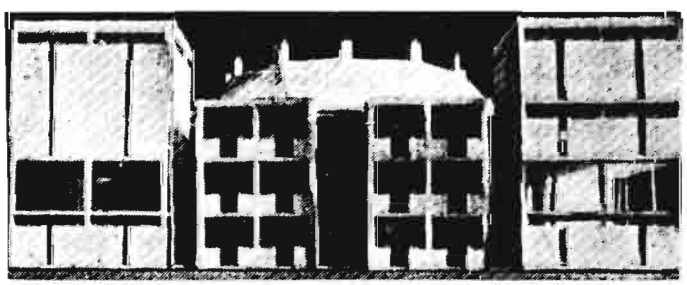
اولین پلان تقریباً یك تفسیر ادبی بود از **ترسیم شکلی موضوع** که من آن را این چنین می‌نامم که خود بیان‌کننده قسمتهای جدایی‌ناپذیر آن چیزی بود که می‌توان مرکز، UNITARIAN ، یا یك مکان UNITARIAN نامید.

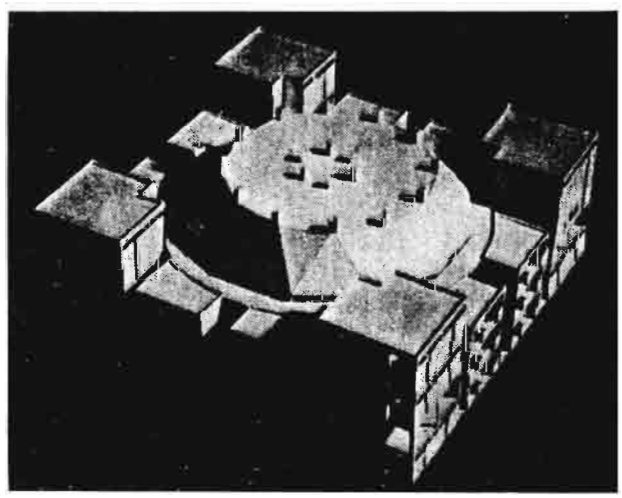
هرچند که من نیازهای طرح را مشخصاً نمی‌دانستم، ولی در کل بر آن آگاهی داشتم.

من این احساس را داشتم که یك بیان مستقیم و تقریباً ابتدایی، راه شروع کار بود. سپس، اصلاحاتی در آن انجام گرفت: فرم خارجی به شکل مربع درآمد، راهرو داخلی، به شکل دوّارو جایگاه مقدس، به همان شکل مربع باقی ماند. چهارگوشه، در طرح، اطاقهای بزرگتری شدند که بلافاصله مورد سؤال قرار گرفتند. چون چهار اطاق بزرگ، بایستی به جهت چهار منظور به‌وجود آمده باشند، آنها نمی‌توانستند مورد استفاده یکسان قرار گیرند، چون در موقعیت‌هایی قرار گرفته بودند که موقعیت‌های بسیار مهمی بودند.

در رابطه با کمیته‌ها، که از تمایل به فعالیت‌های گوناگون، شکل گرفته بودند، مانند: کمیته پرورشگاه، کمیته مربوط به آسایشگاه، کمیته پذیرایی و سرگرمیها و کمیته فعالیت‌های مذهبی و غیره همچنان که طرحهای خود را گسترش می‌دادم، احساس برنامه‌ریزی در ایشان را وسعت می‌بخشیدم.

تصاویر شماره ۱۱ و ۱۲
ـ نمای ماکت نسخه ۱۹۵۹
ـ نشان‌دهندهٔ پوشش سقف و نما





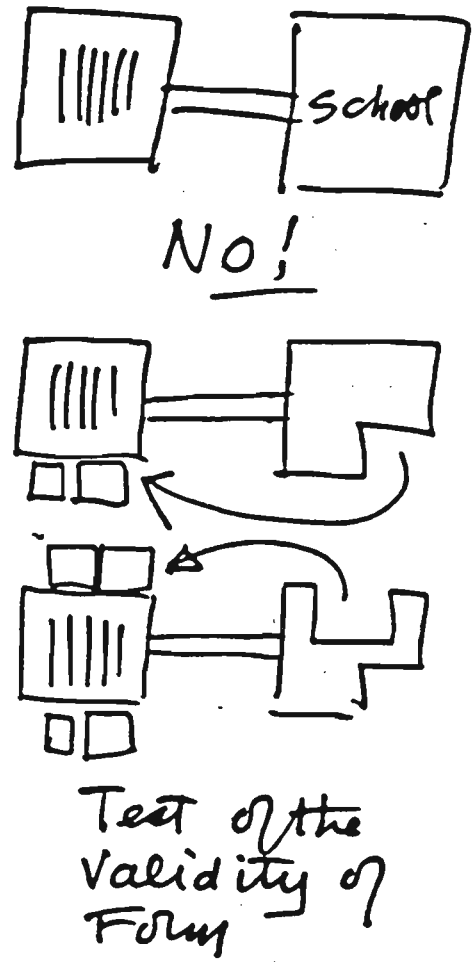
تصاویر شماره ۱۳، ۱۴، ۱۵ و ۱۶ - پلان و دیاگرام‌های انتقال از تصور اولیه تا نهایی

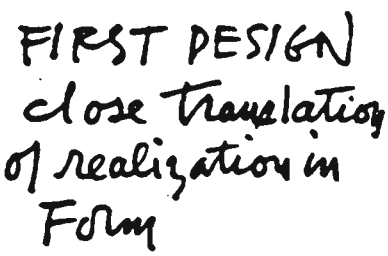
یك جا آنها اصرار كردند كه جایگاه مقدس، بایستی از مدرسه جدا باشد. این ضربه وحشتناكی برای من بود. جدا كردن ممكن است كه فقط به‌صورت زبانی، برای بسیاری از فعالیت‌های دیگر انسان، صورت گیرد، و بنابر این، من از یك نظر مجبور بودم كه بسادگی، تالار كنفرانس را به‌صورت جداگانه‌ای، نشان دهم. اما تنها در دیاگرام، این كار را كردم، نه در پلان واقعی. من دربارهٔ جایگاه مقدس، سؤالاتی كردم:

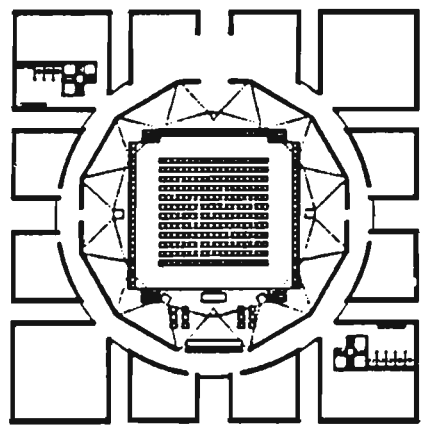
بعد از اینكه مراسم تمام شد، چه می‌كنید؟

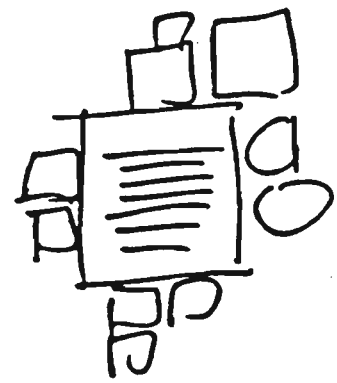
گفتند: زمان خوردن قهوه است و موضوعاتی كه در تالار كنفرانس، درباره آنها صحبت شده، مورد بحث و گفتگو قرار می‌گیرد. آنها حس كردند كه خیلی خوب است كه یك آبدارخانه در نزدیكی جایگاه مقدس باشد. بنابر این، من یك قسمت از بلوك مدرسه را برداشتم و كنار جایگاه مقدس گذاشتم. سپس آنها حس كردند كه اطاق دیگری نیز در كنار آشپزخانه، جهت دادن سرویس به آن، لازم بود. بنابر این، من قسمت دیگری را نیز از مدرسه، جدا كردم و در كنار بلوك، تالار كنفرانس جای دادم و خیلی زود، همگی آنها شروع به درك این مطلب كردند كه ما به همان جایی برگشتیم كه من از اول شروع كرده بودم و بایستی این چنین بود. چون طبیعت فعالیت‌ها، چنین حكم می‌كرد و من از ابتدا درست درك كرده بودم كه این‌ها بایست به هم نزدیك باشند. من دریافتم كه آنها نمی‌دانستند درحقیقت، مدرسه چیست. یك مدرسه، در عین حال كه جای بچه‌ها بود، مكانی برای بزرگسالان نیز محسوب می‌شد.

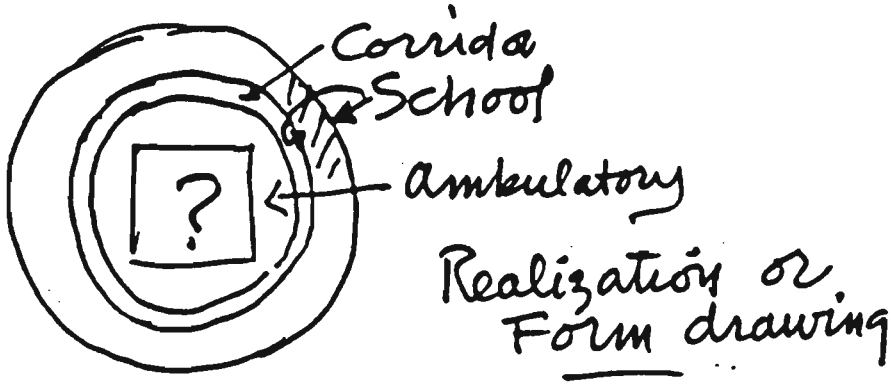
اكنون با گسترش پلان‌های گوناگون، اولین پلان یك بیان ادبی از **ترسیم شكلی موضوع** به حساب می‌آمد. یك **ترسیم شكلی** از موضوع، چیزی درمقابل یك طرح، اما به خواست كمیته‌های گوناگون و الزام به نامگذاری هریك از اطاقها، به معنای دلیل موجهی كه جهت وجود هر اطاق لازم بود، پلان اولیه، به‌خاطر اینكه اطاقهای چهارگوشه نتوانستند توجیه شوند، تجزیه و شكسته شد.









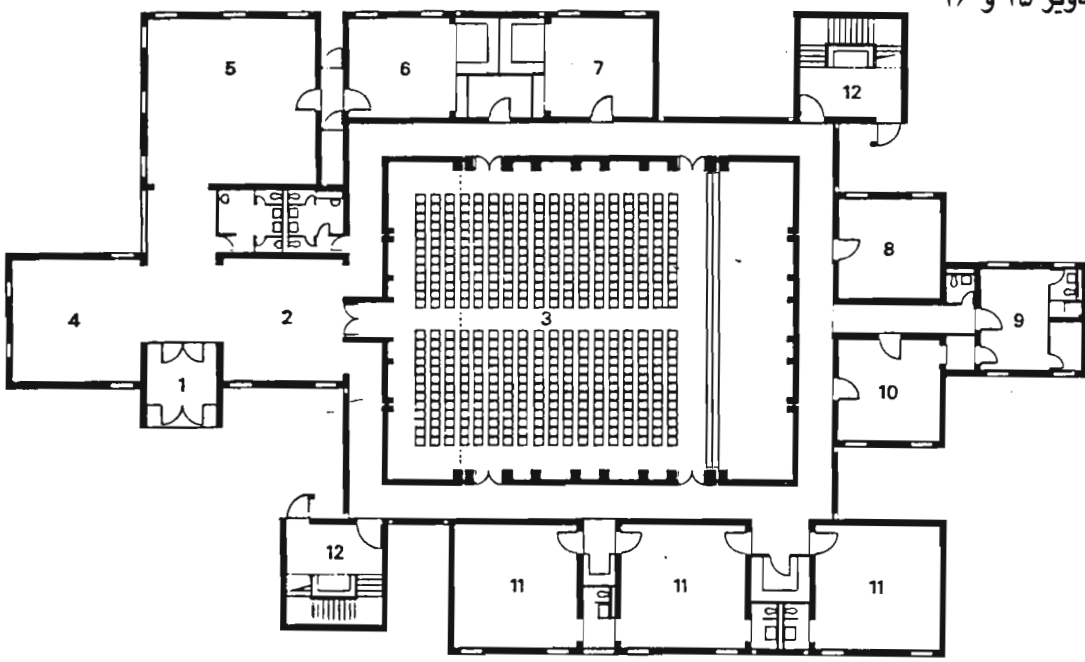


تصور نهایی

تصویر شماره ۱۷

ـ طبقه اول نسخه دوم ۱۹۶۰

*** برای نسخه اول به تصاویر ۲۵ و ۲۶ رجوع شود.**

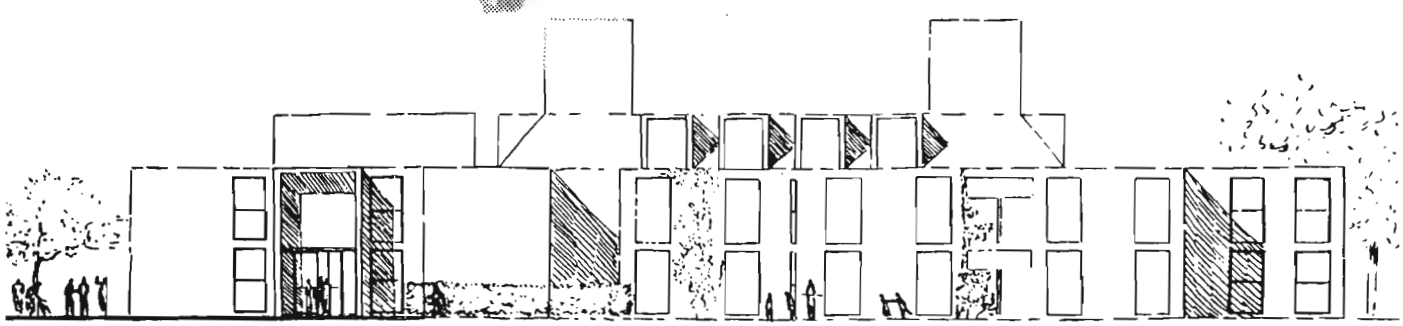


۱ـ ورودی
۲ـ هال انتظار
۳ـ سالن اجتماعات
۴ـ هال ورودی
۵ـ کتابخانه
۶ـ آبدارخانه
۷ـ اطاق کار
۸ـ اطاق جلسات
۹ـ اطاق کشیش
۱۰ـ دفتر
۱۱ـ کلاس
۱۲ـ رامپله

اطاقها در حد امکان، به یك اندازه نگه داشته شده‌اند. به‌طوریکه ما توانسته‌ایم با وجود یك وحدت ذاتی، به‌طور نسبی، سیستم ساختار را گسترش دهیم.

تصویر شماره ۱۸

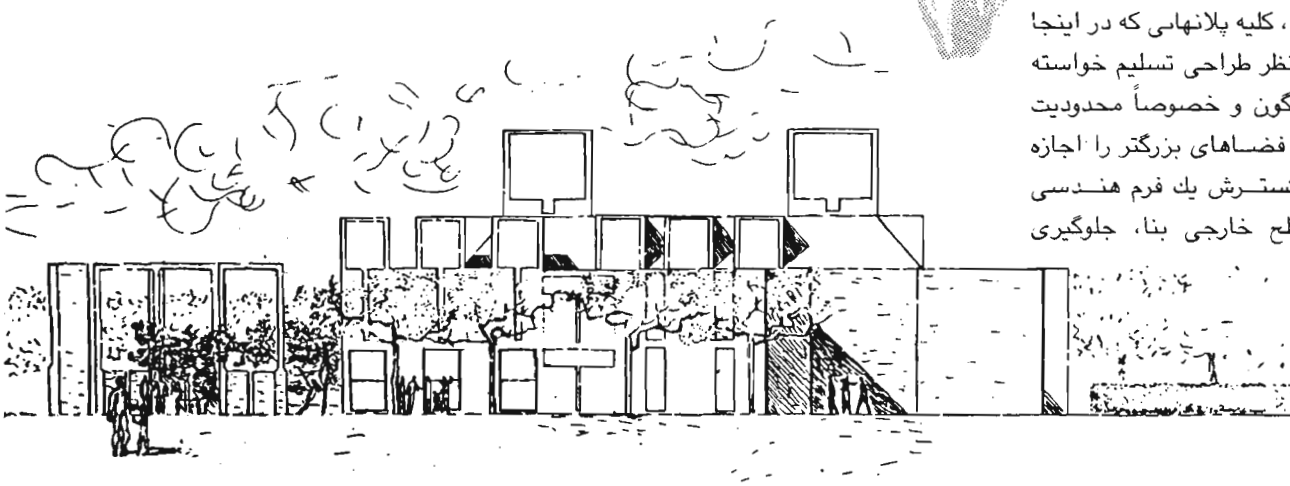
ـ نمای شمالی نسخه دوم ۱۹۶۰

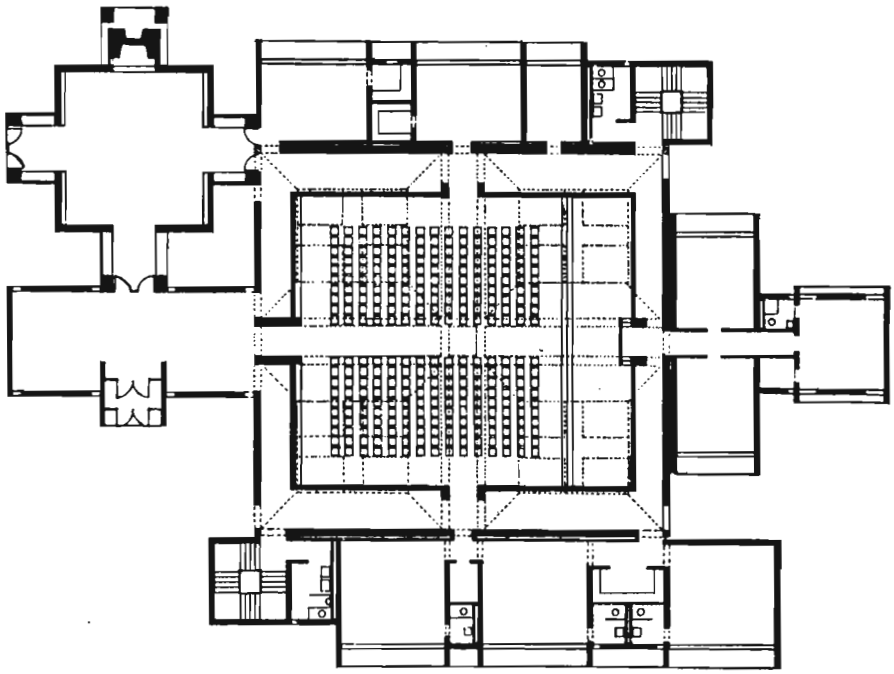


تصویر شماره ۱۹

ـ نمای شرقی نسخه دوم ۱۹۶۰

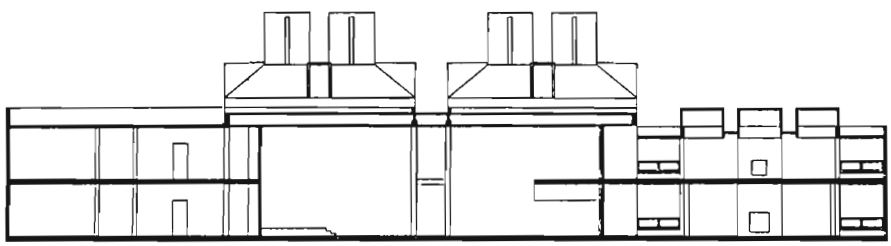
و بدین ترتیب، کلیه پلانهائی که در اینجا خواهد آمد، ازنظر طراحی تسلیم خواسته کمیته‌های گوناگون و خصوصاً محدودیت مالی گردید که فضاهای بزرگتر را اجازه نمی‌داد و از گسترش یك فرم هندسی روشن، در سطح خارجی بنا، جلوگیری می‌کرد.



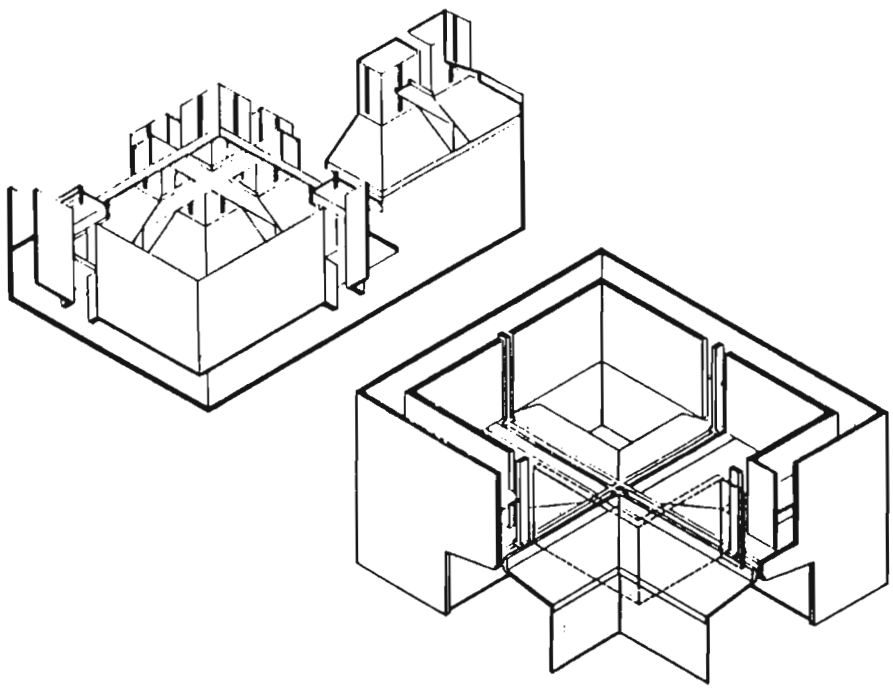


تصویر شماره ۲۰
ـ پلان طبقه اول نسخه سوم
ـ خطوط نقطه‌چین جزئیات سقف را روی فضای مرکزی نشان می‌دهد (به تصویر شماره ۵ رجوع شود)

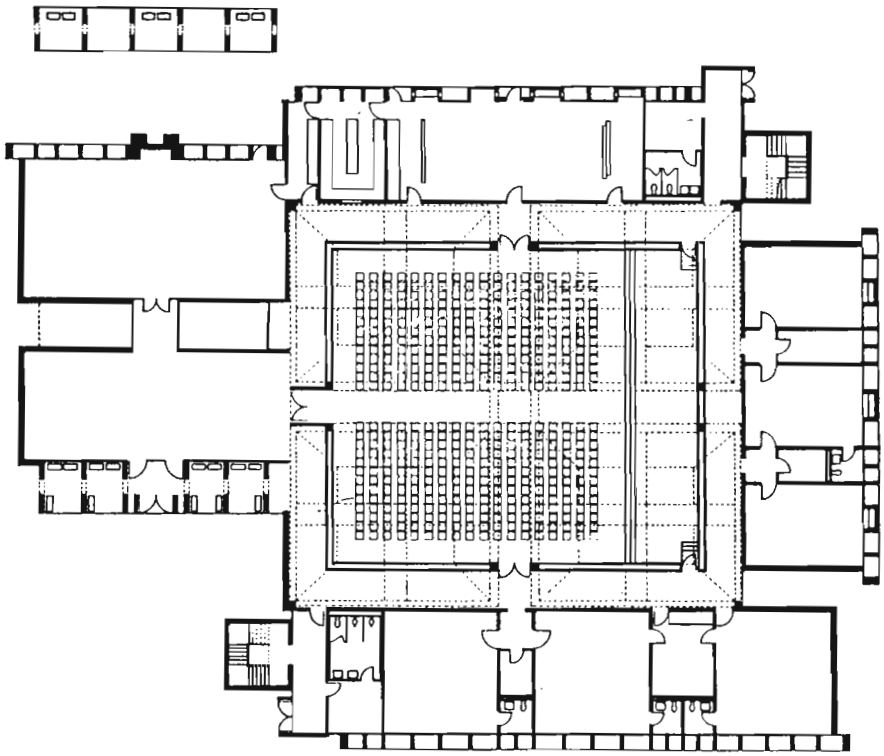
اطاقهای کمیته و اطاق کشیش، با حفظ سلسله مراتب، ترتیب یافته‌اند. یك حیاط داخلی، بین کتابخانه صلیبی شکل و هال ورودی، تشکیل شده است. «فضاهای کوچك، بزرگتر می‌شدند... همین‌طور تغییرات پشت سر هم اتفاق می‌افتادند...»



تصویر شماره ۲۱
ـ مقطع طولی نسخه سوم
ـ کتابخانه را در دست راست نشان می‌دهد.



تصاویر شماره ۲۲ و ۲۳
ـ ترسیم ایزومتریك نسخه سوم و چهارم
ـ سازهٔ سقف را نشان می‌دهد، این یك ترسیم بسیار بسیار مشکل است، بایستی از خارج داخل را ببینید.



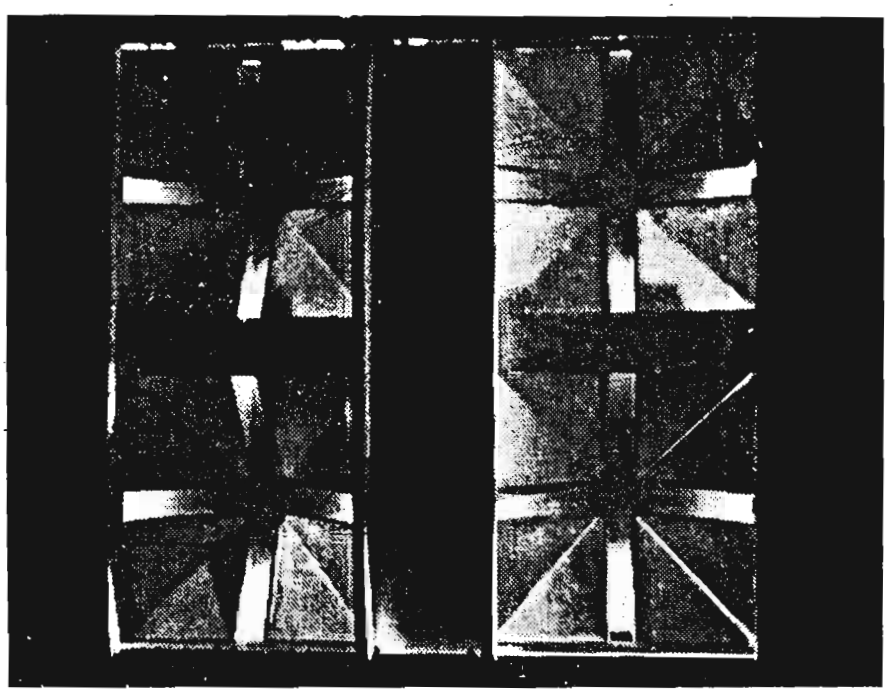
تصویر شماره ۲۴
ـ پلان طبقه اول نسخه چهارم

کلاسها، اطاق کار خانمها، اطاق کشیش و کمیته‌ها ترکیب نهایی خود را پیدا کردند. کتابخانهٔ مستطیل ساده‌ای شد با یك باغ.

«پنجره‌ها در این طرح، بیشتر مورد توجه قرار گرفته‌اند و دقیقاً در جایی هستند که مورد نیاز می‌باشند.»، «پیشرفت مهمی که در مرحله پنجم انجام گرفت، این بود که چایخانه که در بالای کتابخانه قرار داشت، محل انجمن شاگردان و دانش‌آموزان مدرسه شد.»

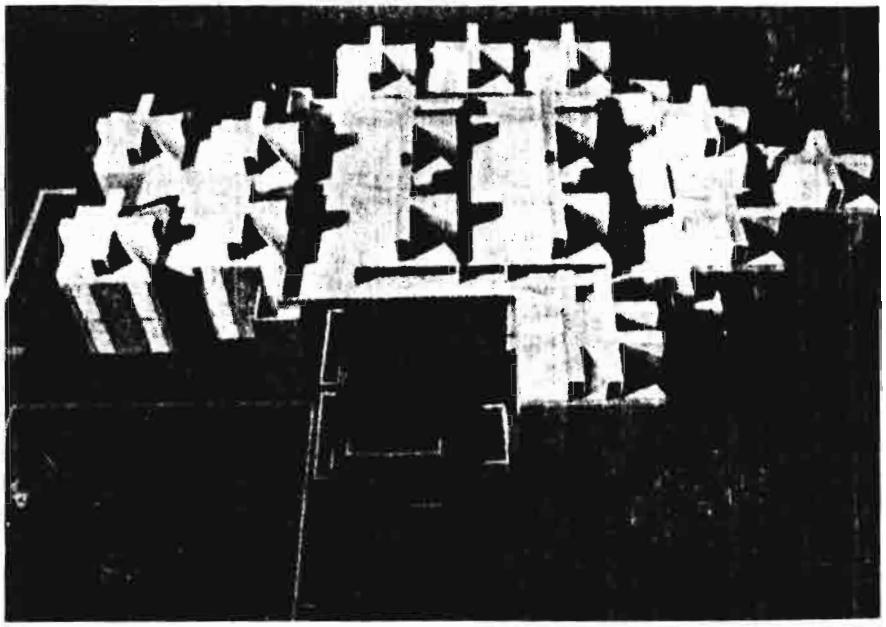
«نورگیری فضای اصلی از پایین، مسئله بود. با وجود اینکه می‌شد با نورگیری، قسمت بالای فضا را روشن کرد، ولی نورگیری برای روشن کردن فضای پایین، مشکل بود. بنابر این، من این مسئله را با قرار دادن چهار نورگیر، در چهارگوشهٔ آن، حل کردم. نور از بالا، از داخل نورگیر، به پایین تابیده تا فضای پایین را مشخص کند».

«مسئله این بود که من یك فضای چهارگوش داشتم که فقط دو جبهه آن، نور می‌گرفت که این برای بیان یك فضای چهارگوش، کافی نبود. بنابر این، من احساس کردم که نورگیری به طریقی که از بالا نور را به پایین و به گوشه‌های این فضا، هدایت کند، فرم آن را بیان می‌کند و به آن، شکل فضای انتخاب شده را می‌بخشد».

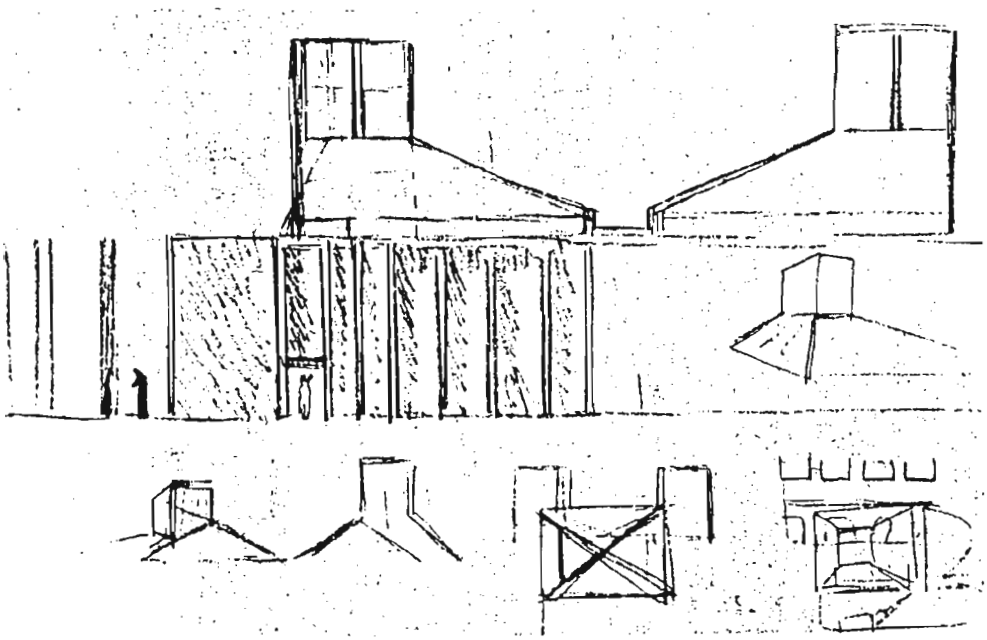


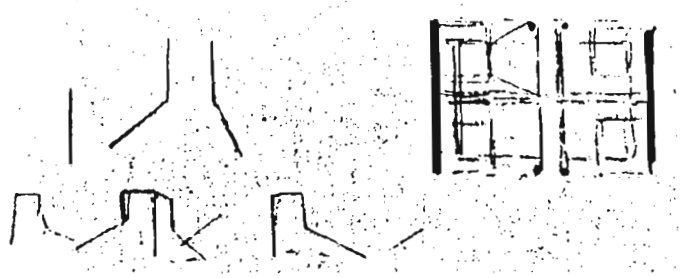
تصویر شماره ۲۵
ـ نمای سراسری از مدل نسخه اول
ـ برای نسخه دوم، رجوع شود به تصاویر ۱۷، ۱۸ و ۱۹

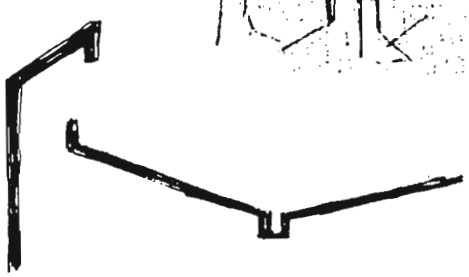
یکی از فکرهای من، این بود که چهار پوشش به شکل چتر داشتم... ولی این فکر را کنار گذاشتم، چون هیچ‌گونه تمایلی به داشتن ستونهای جانبی نداشتم و از طرفی بایستی اقرار کنم که ستونهای جانبی، باعث ایجاد مزاحمت می‌شد. بهرحال، طرح چتر با ستون داخلی، که سقف به شکل چتر از آن گسترده می‌شد، بیان واقعی‌تری از این ساختمان بود تا بقیه... که توسط پل‌ها نگهداشته می‌شدند.



تصویر شماره ۲۶
ـ نمای پلان از مدل پژوهشی نسخه اول
ـ نشان‌دهندهٔ سقف فضای مرکزی



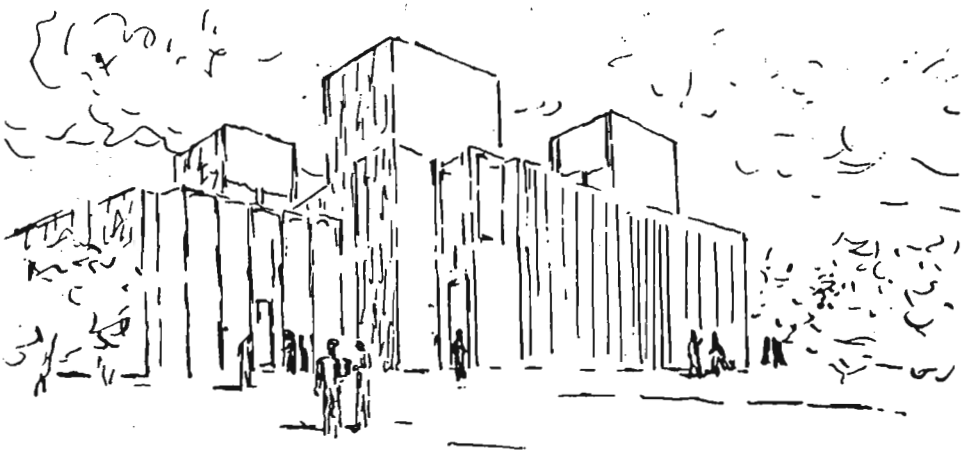




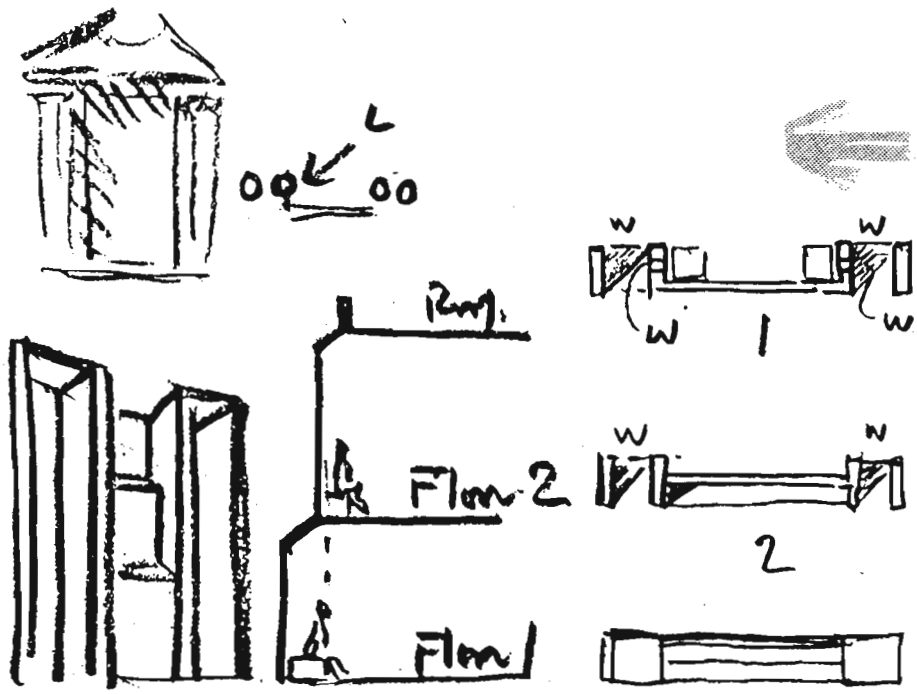
تصاویر شماره ۲۷، ۲۸ و ۲۹
ـ طرح‌های اولیه پلان، نما و مقطع نسخه ۱۹۶۰
ـ ساختار سقف و المانهای نورگیر را نشان می‌دهد.

نور از چهارگوشه گرفته می‌شود. چهار ستون داریم و یك دیوار بتنی و از این دیوار بتنی، سقف کنسول می‌شود و همچنین نگهدارنده قطعه‌های متقاطع سقف است، تیرهای اصلی دیگر وجود ندارد. من آنها را کنار گذاشته‌ام. اما نورگیری انجام می‌شود و جالب اینکه همین کافی است... این از نظر آکوستیك، نیز خوب است. چرخیدن قطعات سقفها، به‌طرف بالا... و اینها برای طنین صدا که در موزیك وجود دارد، نیز خوب است.

تصویر شماره ۳۰
- پرسپکتیو طرح اولیه نسخه چهارم
- رجوع شود به تصویر شماره ۲۴



تصویر شماره ۳۱
- پرسپکتیو نسخه پنجم
- من نحوه نورگیری اطاق بزرگتر را (در اینجا نیز درواقع مسئله همان بود) از اتاق کوچکتر اقتباس کردم. ولی من درواقع نمی‌توانستم همان سیستم ساختمانی را در هر جای دیگر به‌کار برم و این در حفظ سلسله مراتب فضاها خیلی مهم بود.



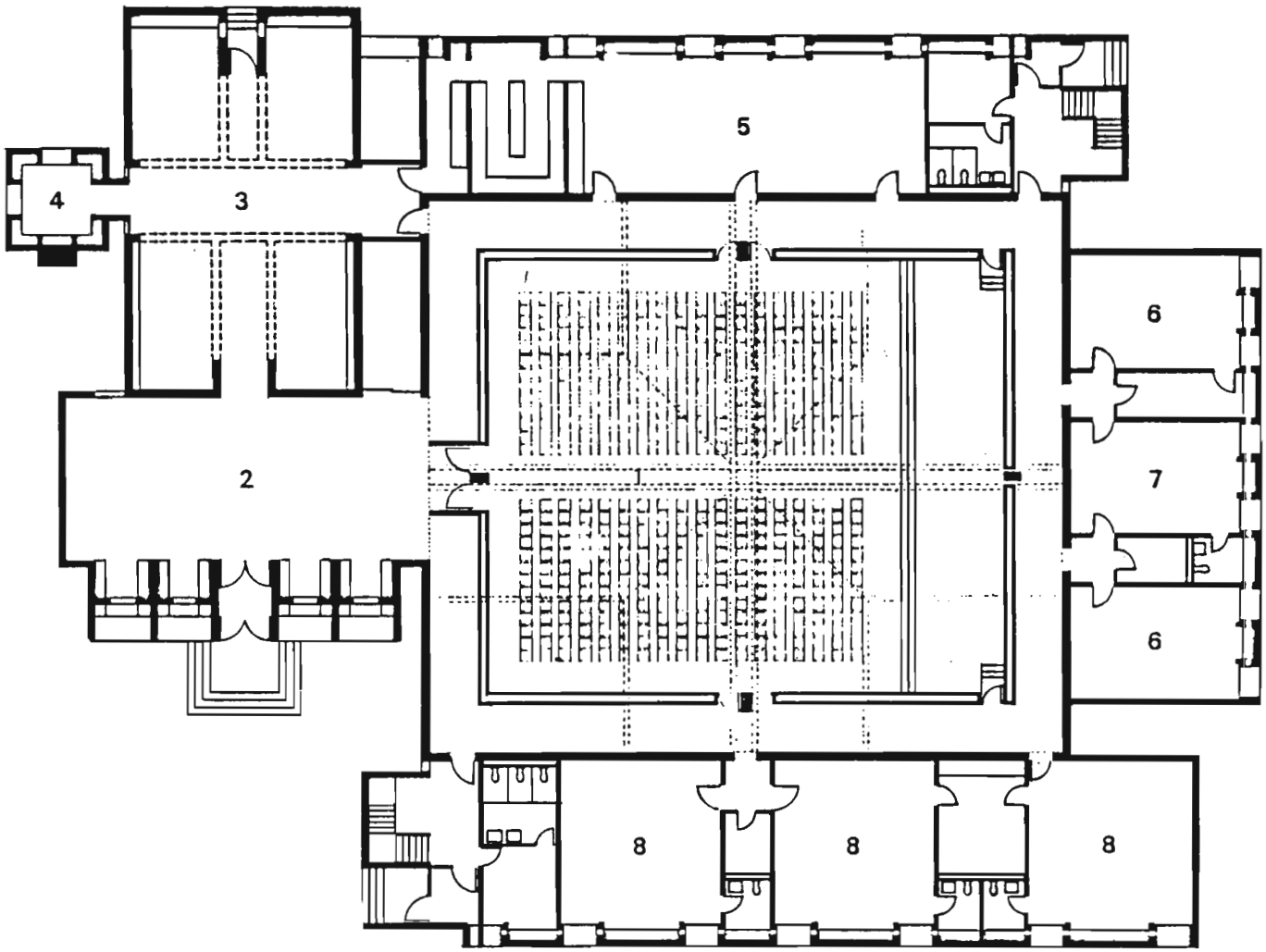
تصاویر شماره ۳۲، ۳۳، ۳۴ و ۳۵
- طرحهای توضیحی تصور اولیه از نحوه نورگیری
ما قدرت نور را دوباره احساس کردیم. همچنین یاد گرفتیم نسبت به درخشش نور در هر زمان، آگاهی داشته باشیم. این درخشش چه در ROCHESTER باشد یا در LUANDA باشد، در هر حال، یك درك است.
اگر شما به ساختمانهای دوره رنسانس، نگاه کرده باشید، در آنها بر روی پنجره‌ها، ازنظر معماری، خیلی تاکید شده است... این پنجره‌ها با این شکل ساخته شده‌اند... پنجره‌ها در داخل سطوح بازبنا، قاب شده‌اند.

تصویر شماره ۳۶
ـ نسخه پنجم
ـ نمای شرقی

تصویر شماره ۳۷
ـ نمای غربی

تصویر شماره ۳۸
ـ نمای جنوبی
من در اینجا یك تغییر بزرگ را احساس کردم. قبلاً پنجره‌ها، هم‌سطح دیوار بودند. در اینجا پنجره‌ها از سطح دیوار، به سمت خارج، بیرون آمده‌اند.

تصویر شماره ۳۹
ـ نمای شمالی



تصویر شماره ۴۰

ـ پلان طبقه اول نسخه پنجم

۱ـ سالن اجتماع

۲ـ هال ورودی

۳ـ کتابخانه

۴ـ شومینه

۵ـ بخش کار خانمها

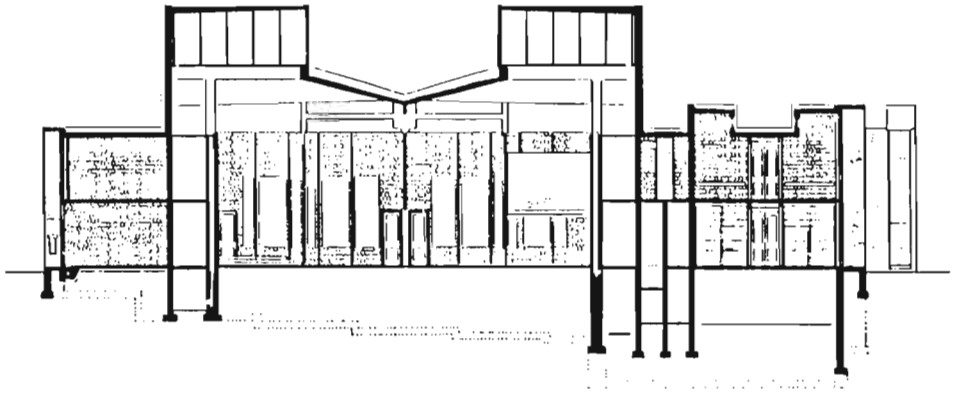
۶ـ اتاق جلسات

۷ـ اتاق کشیش

۸ـ کلاسها

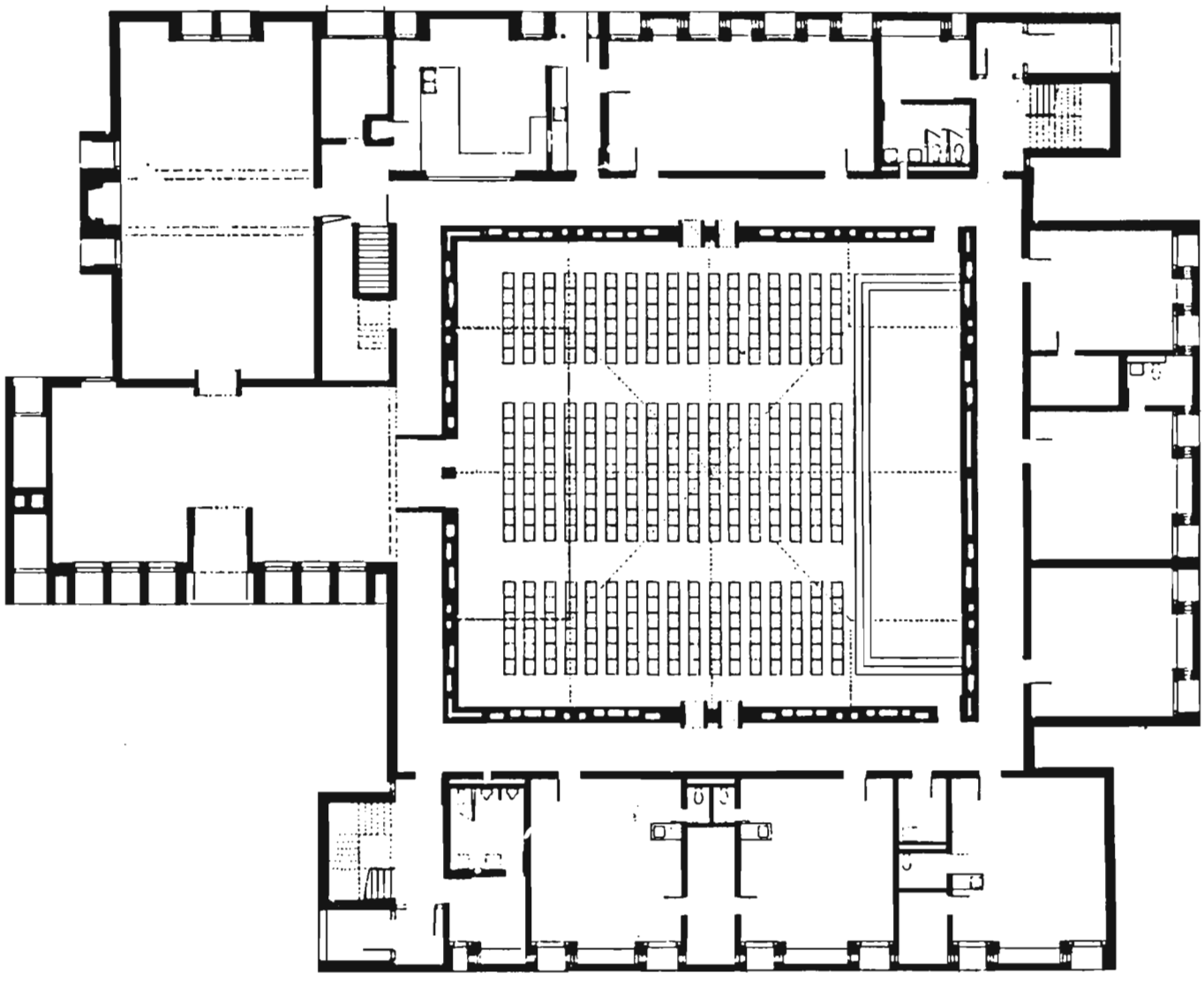
این روش خیلی خوبی بود. چون باعث می‌شد که نور، ابتـدا به اطراف بتـابـد و دوبـاره موجب تعـدیل آن تابش خیره‌کننده شود... وقتی شمـا در گوشـه‌ای از اتـاق هستیـد، می‌توانید انتخاب کنید که نور را به‌طور مستقیم ببینید یا نبینید... همچنین این فکر از این جهت، پیش آمد که میل به داشتن **جایگاه نشیمن** در کنار پنجره‌ها بود. وجـود این جایگـاه نشیمن کاملاً در اینجا احساس می‌شد وگرنه، چگونگی استفاده از این اطاق، مشخص نمی‌گردید. من احساس کردم که این جایگاه، معناهای زیادی داشت و به عنـوان خواستـه بعضی از افـراد در کمیته‌ها، برای من مطرح بود و در فکر من بیش از پیش، اهمیت می‌یافت تا جاییکه با معنای پنجره، درهم آمیخت (رجوع شود به تصاویر ۳۳ و ۳۴)

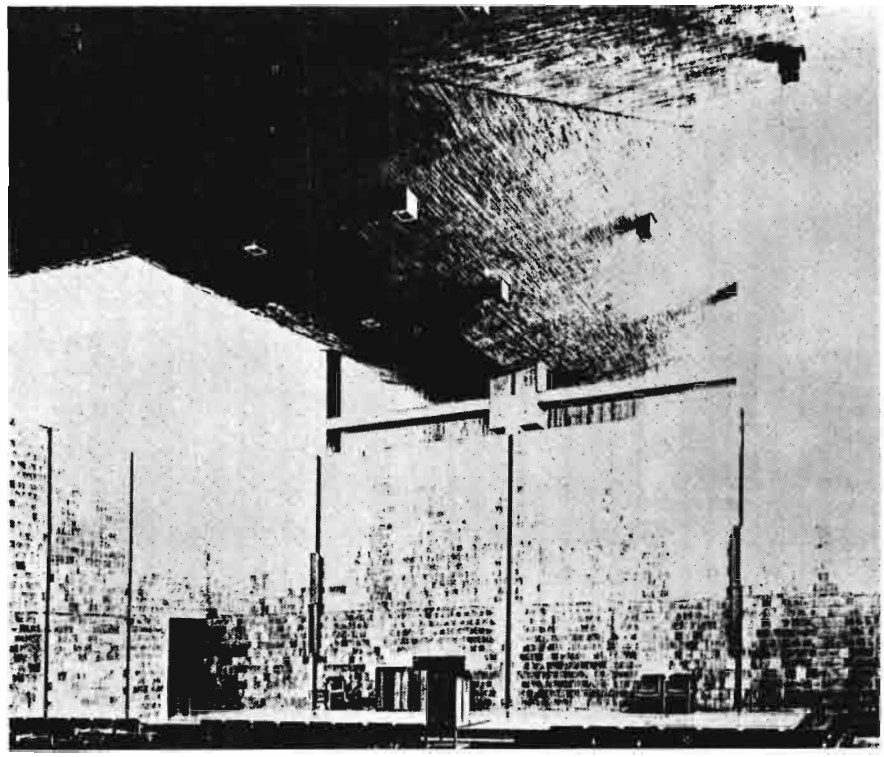
این درواقـع، یك بازی با دیـوار بود و همچنین تنوعی که در موقعیت‌های مختلف در اطراف پنجره‌ها به‌دست می‌آمد که باعث می‌شد این تغییـرات را به‌وجـود آورد. در بعضی از موارد، این جایگـاهها به‌صورتی درمی‌آمد که بهیچ وجه، نیازی به توضیحات بالا ندارد و توضیـح دیگـری نیز نمی‌توان داد. درواقـع، خیلی صریـح بایـد گفت؛ پروراندن دوره خارجی، مورد نظر بوده است.



تصویر شماره ۴۱
ـ مقطع طولی نسخه نهایی
ـ رجوع شود به تصویر شماره ۴۸

تصویر شماره ۴۲
ـ پلان طبقه اول نسخه نهایی
ـ رجوع شود به تصویر شماره ۵۱

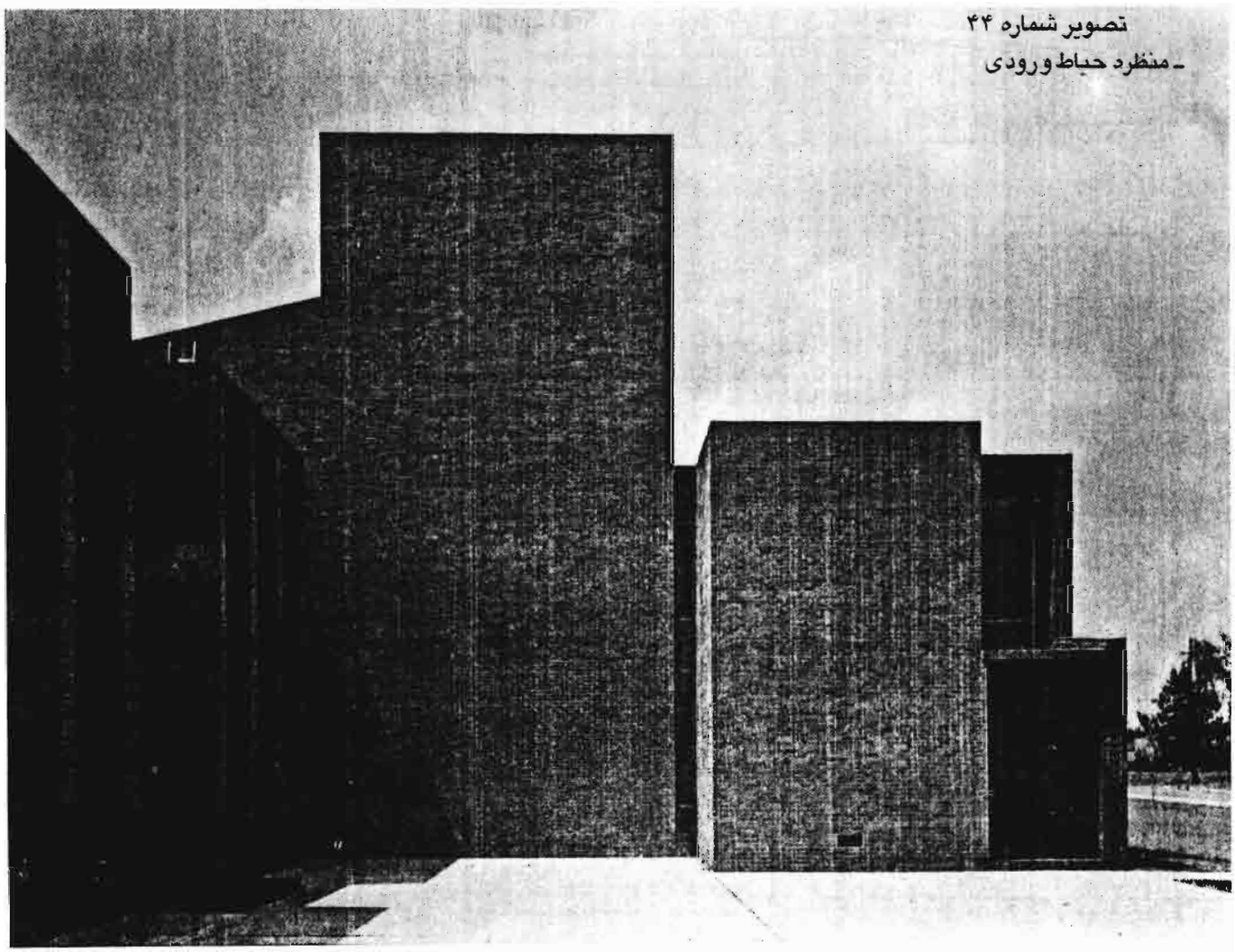




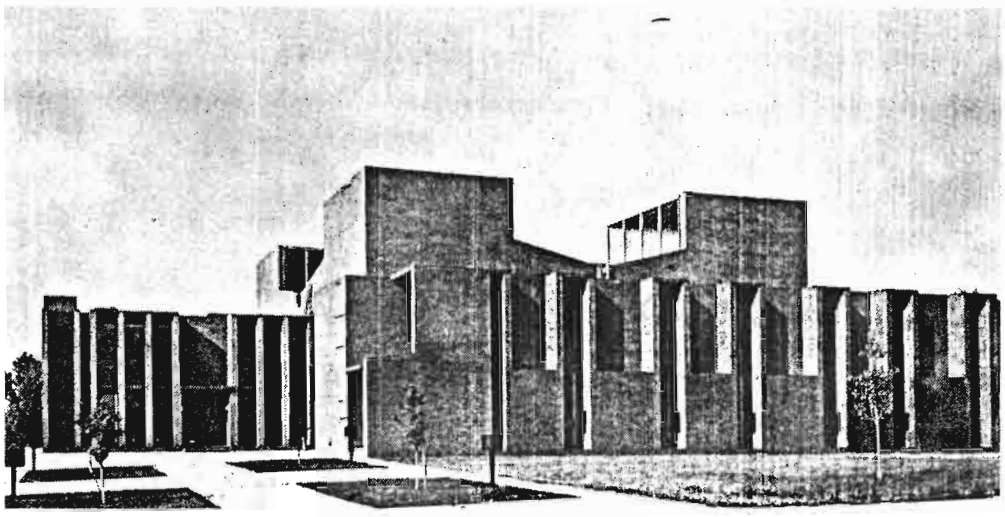
تصویر شماره ۴۳
ـ منظره سالن اجتماعات

ادراك از ساختـار... که من بایـد هنوز چیزهای زیادی درباره آن بیاموزم، و من آن را دارم و در عین حال نه، من چیزهای زیاد دیگری هم دارم که با یکدیگر، تداخل پیدا کرده‌انـد. می‌دانید، من همان نقاط ضعف هنری همیشگی را دارم.

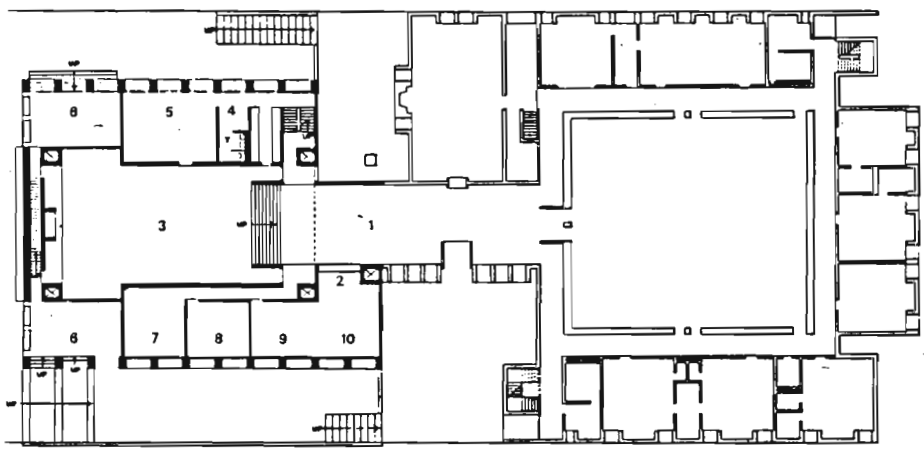
این کاملاً به روش گوتیك است. این‌طور نیست؟ آیا شما را ناراحت می‌کند؟ ولی من خودم آن را دوست دارم.



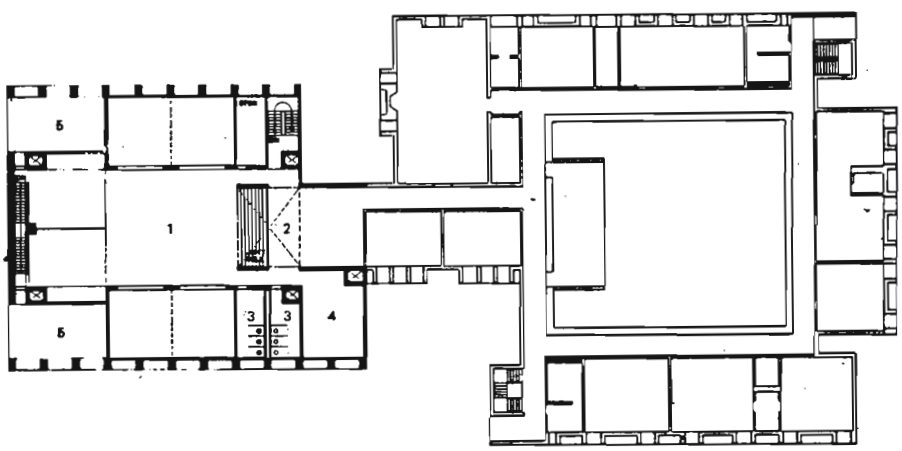
تصویر شماره ۴۴
ـ منظره حیاط ورودی



تصویر شماره ۴۵
- دیدنمای شمالی، قبل از اضافه شدن ساختمان مدرسه
- رجوع شود به تصویر شماره ۲۴



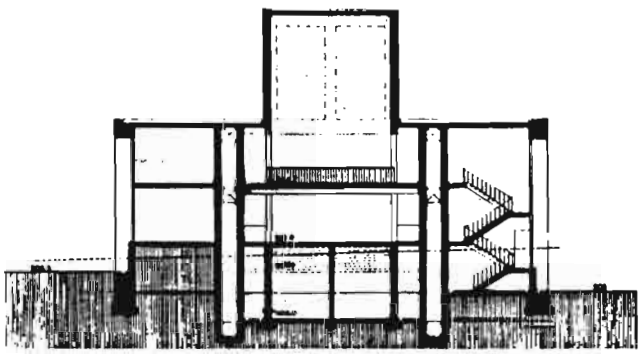
تصویر شماره ۴۶
- پلان طبقه اول نسخه اولیه
۱- گالری
۲- پیشخوان
۳- سالن اجتماعات
۴- آشپزخانه
۵- قسمت کودکان
۶- ایوان
۷- کشیش
۸- دستیار کشیش
۹- منشی
۱۰- دفتر

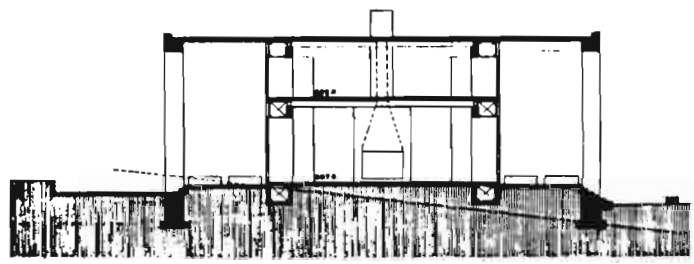


تصویر شماره ۴۷
- پلان طبقه دوم نسخه اولیه
۱- کلاس و محل انجمن
۲- نورگیر
۳- سرویس
۴- مربی مذهبی
۵- قسمت بالای ایوان

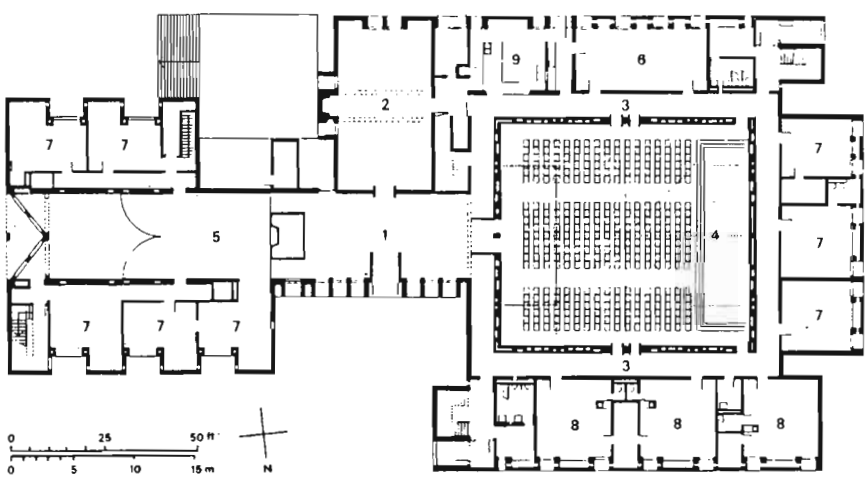
تصویر شماره ۴۸
ـ مقطع طولی
ـ (به تصویر شماره ۴۱ رجوع کنید)

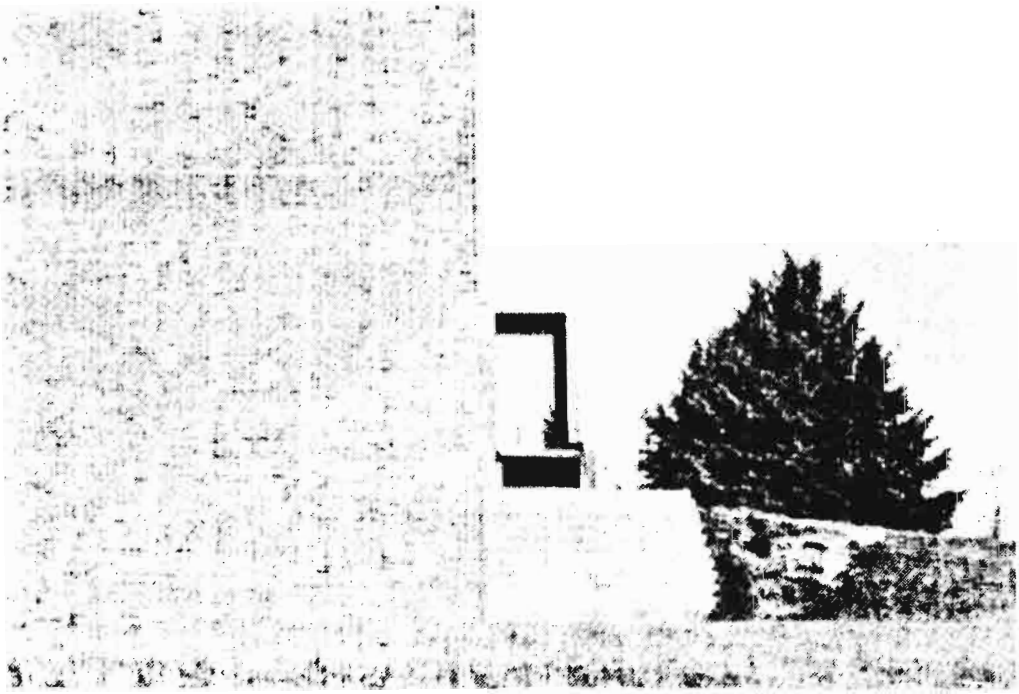
تصاویر شماره ۴۹ و ۵۰
ـ مقطع عرضی



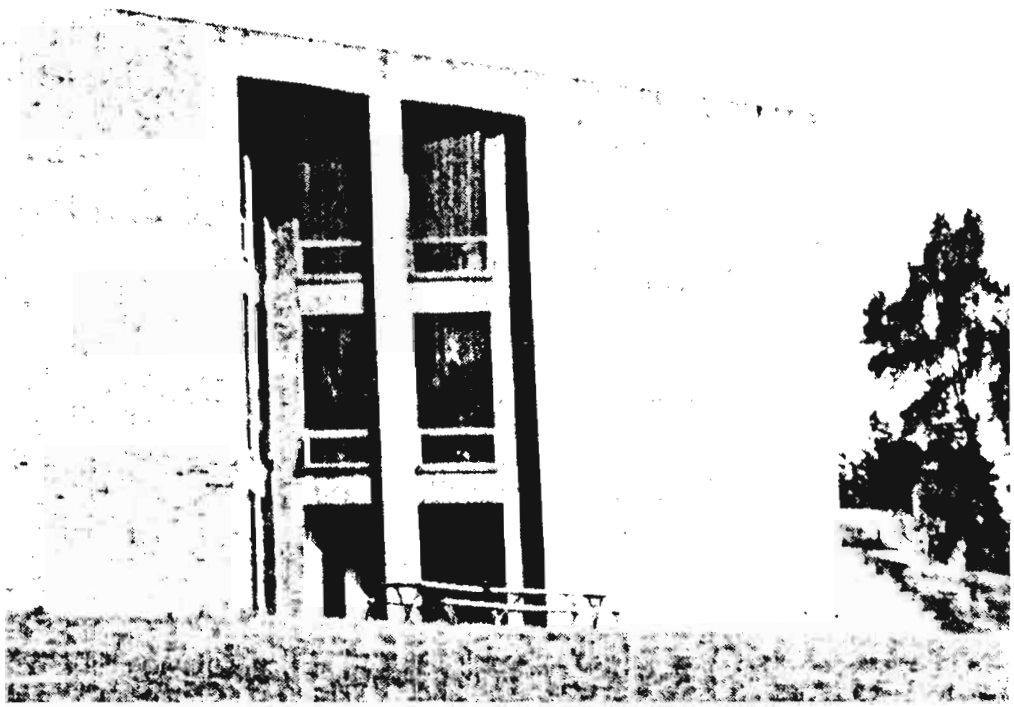


تصویر شماره ۵۱
ـ پلان طبقه اول نسخه نهایی
ـ رجوع شود به تصویر شماره ۴۲
۱ـ هال
۲ـ کتابخانه
۳ـ راهرو
۴ـ سالن اجتماعات
۵ـ سرسرا
۶ـ اطاق کار
۷ـ دفتر
۸ـ کلاس
۹ـ آشپزخانه

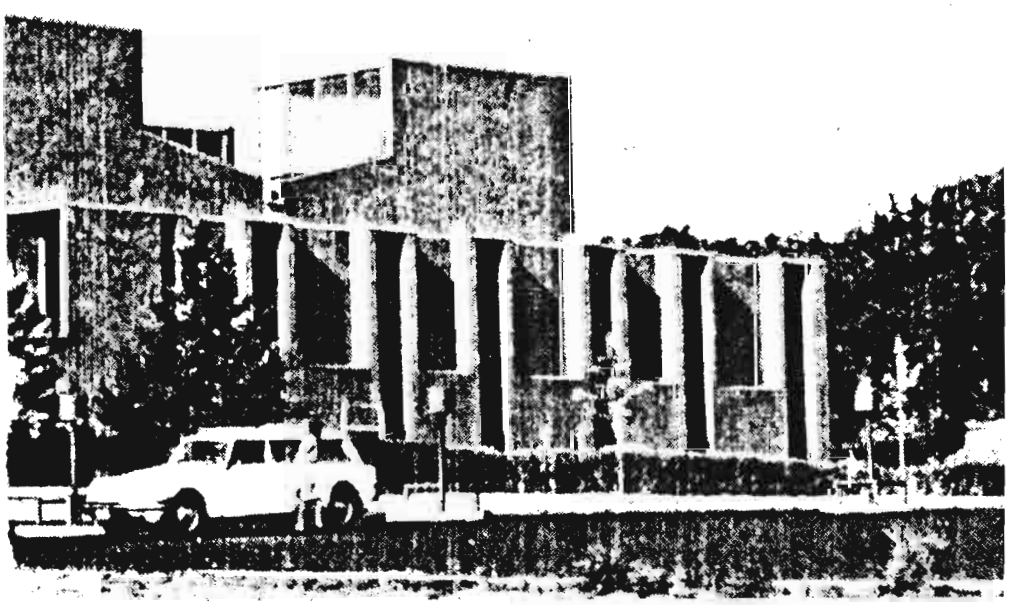




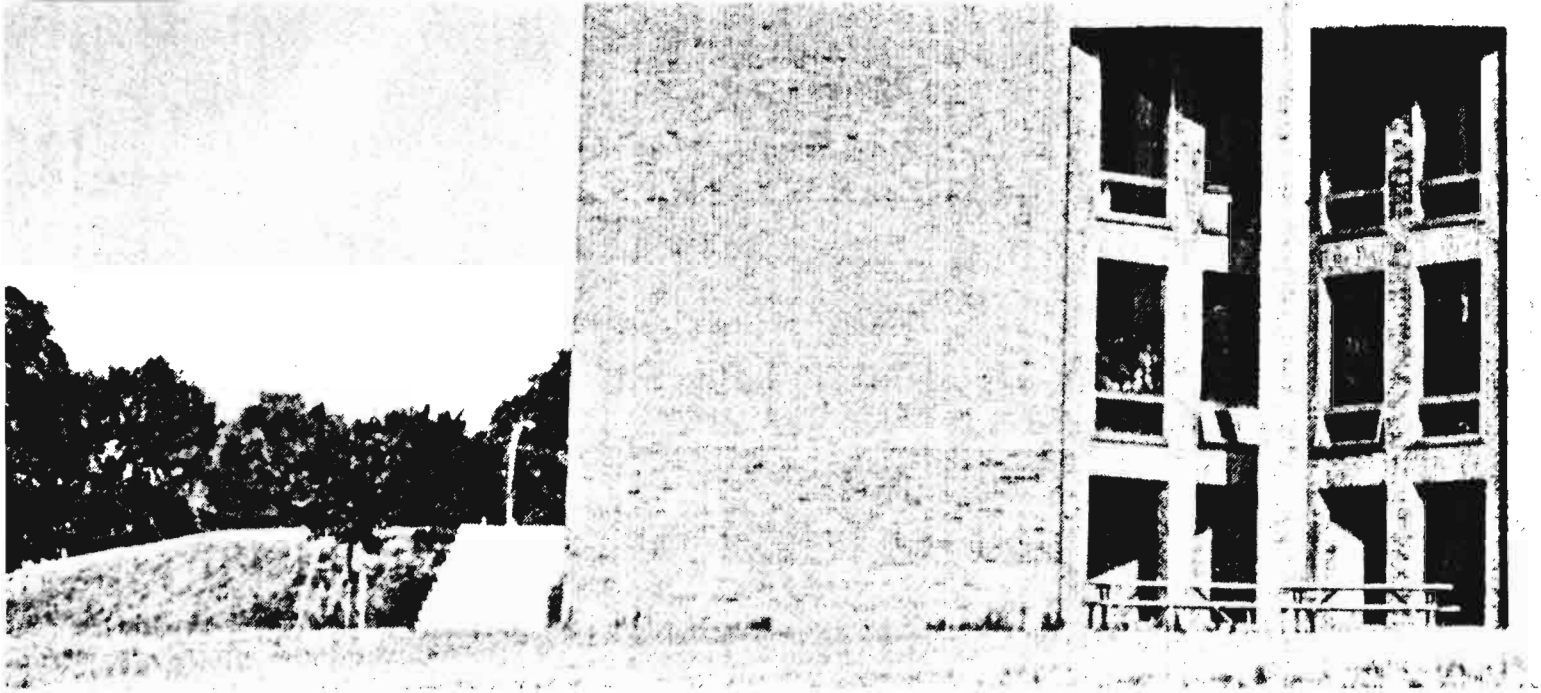
تصویر شماره ۵۲
ـ دیدنمای شرقی اوت ۱۹۷۵

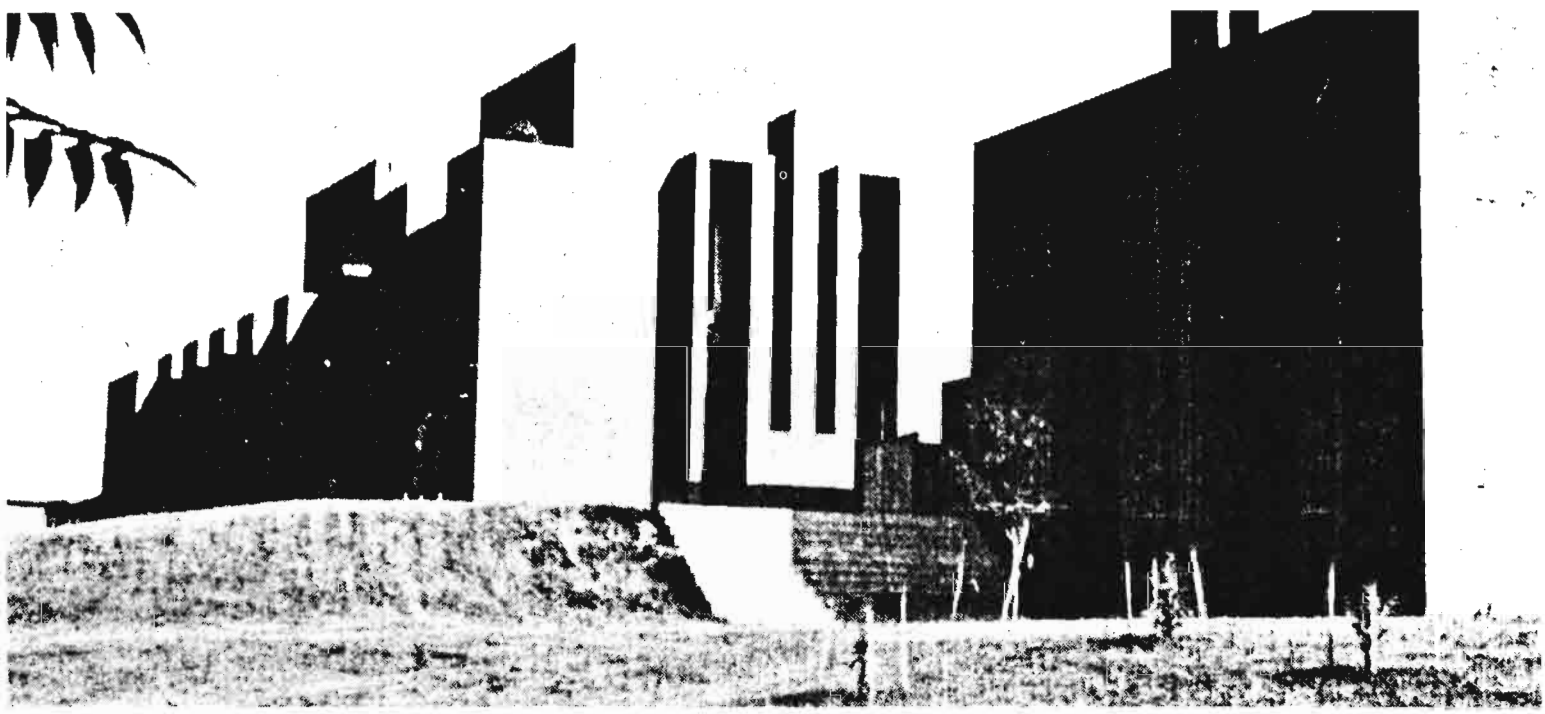


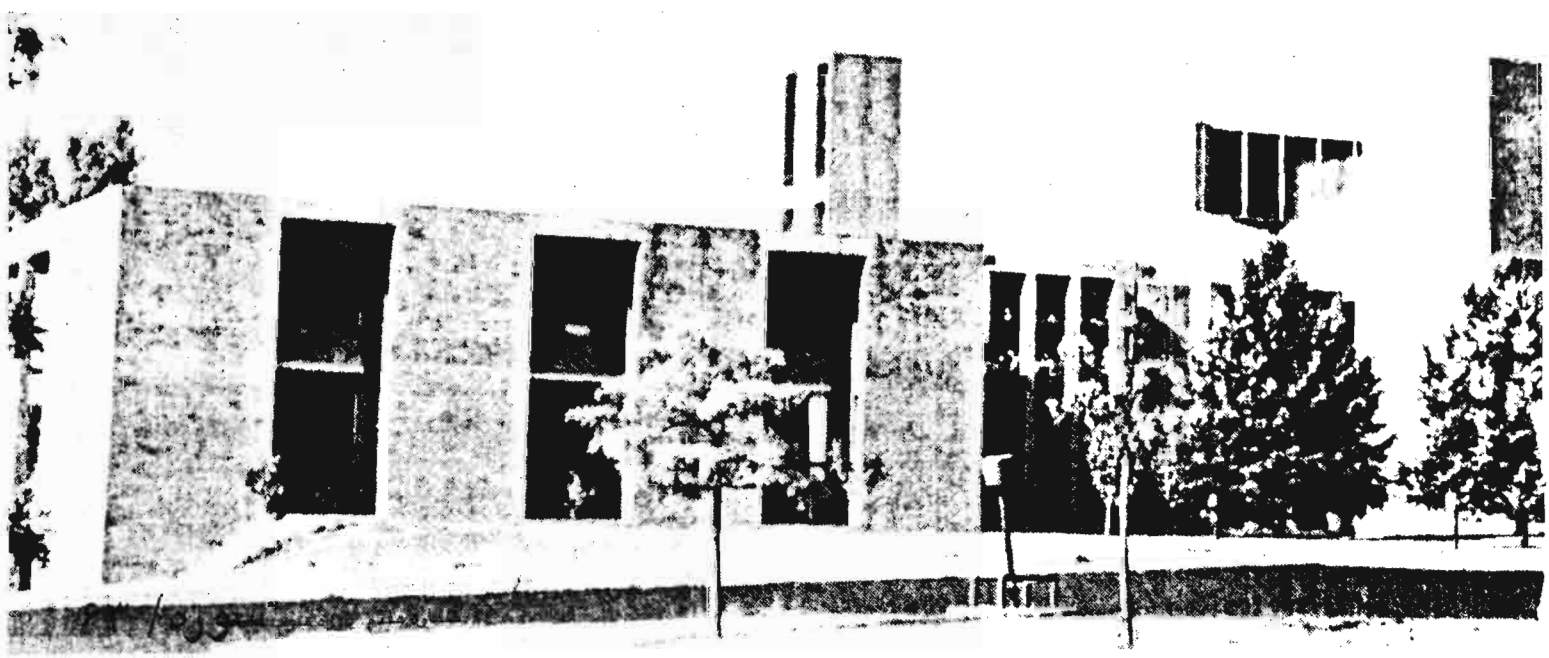
تصویر شماره ۵۳
ـ دید جنوب شرقی اوت ۱۹۷۵



تصویر شماره ۵۴
ـ دیدنمای شمالی اوت ۱۹۷۵
ـ مدرسه در چپ تصویر و کلیسا در قسمت راست قرار گرفته است.
ـ رجوع شود به تصویر شماره ۴۵







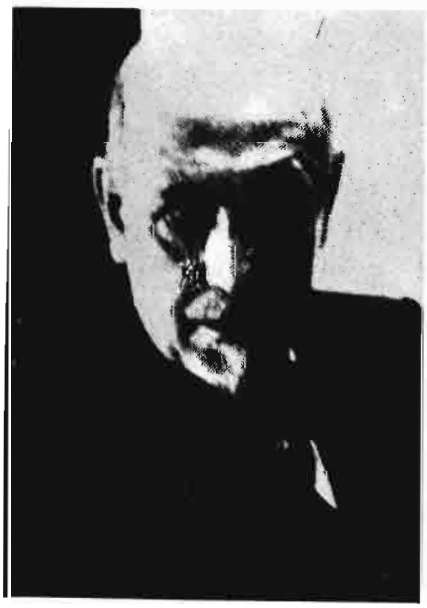
● شخصیت در نمایشنامه(۴)

■ نصرالله قادری

● SFOKES MANO

«شخصیت سخنگو» در نمایشنامه، حرف نویسنده را می‌زند. آنچه را که نویسنده، قصد دارد مشخصاً و صریح به مخاطب بگوید، به وسیلهٔ شخصیت سخنگو به انجام می‌رساند. برشت، از این شخصیت، بخوبی استفاده می‌کند. او قصد داشت که اصول و قواعد ارسطویی را درهم بریزد و بجای آن، سنّت حماسی را احیا کند. او با شیوهٔ اپیک و جداسازی هنرپیشه از نقش، علاوه بر اینکه می‌کوشد تعقل مخاطب را به چالش، دعوت کند، دیدگاهها و حرفهای خود را نیز از این طریق، به مخاطب منتقل می‌سازد. در آثار برشت گاه بازیگر از نقش خود خارج می‌شود و رودررو با مخاطب، به بررسی مسئله و دیدگاه خود می‌پردازد. درست، مثل همسرایان که از منظر نگاه نویسنده به واقعه می‌پرداختند. برشت از این خاصیت در آثارش بخوبی بهره می‌گیرد. او دربارهٔ شیوه‌اش می‌گوید: «من متعلق به تئاتر حماسیم! این تئاتر قصد دارد که وقایع را به شیوه‌یی خشن و بی‌پرده به نمایش درآورد... من حوادث را برهنه می‌نمایانم تا تماشاچی خود بتواند فکر کند.» (۱) او همه سعی و تلاشش را به کار می‌گیرد تا از این امر، نهایت استفاده را بکند.

رازدار بودن یا محرم راز بودن همسرایان هم یکی دیگر از ویژگیهای آنان است. این نکته از یونان باستان تا به امروز، به همین صورت، مورد استفاده قرار گرفته است. و امروزه این نکته به صورت قرارداد درآمده و نمایشنامه‌نویس از این قرارداد، در آفرینش اثرش استفاده می‌کند. نمایشنامه‌نویس، برخلاف رمان‌نویس، آن آزادی عملی را که بتواند به درون شخصیت، نفوذ کند و با توصیف او، مخاطب را در شناسایی شخصیت، یاری دهد، ندارد. چرا که در نمایشنامه، باید همه‌چیز به **عمل** درآید. به دلیل این تحدید که در کار نمایشنامه به‌وجود آمده است، قراردادهایی برای رفع آن نیز وضع شده است. نمایشنامه‌نویس، با بهره‌گیری از این قراردادها می‌تواند این نقیصه را تا حدی برطرف کند. تنها ماندن شخصیت در صحنه و خودگویی، از جمله این قراردادهاست. برشت با بهره‌گیری از این قرارداد، هم به معرفی شخصیت می‌پردازد و هم اینکه او را از نقش خارج می‌کند و مسائل مهم را صریح، با مخاطب در میان می‌گذارد. برای نمونه به این قسمت از نمایشنامهٔ **استثناء و قاعده** دقت کنید: بازرگان در صحنه، تنها می‌ماند. حرفهایش را می‌زند و بعد از نقش،



خارج می‌شود و با آواز، دیدگاهی را مطرح می‌کند: «باربر- بله، ارباب.

/بازرگان- / با خود/ این تنها جوابی است که می‌تواند بدهد. ولی هر نگاهش، سرزنش دیگری است. در دنیا دو روتر و کینه‌جوتر از این جماعت باربر کسی نیست. (به باربر) می‌توانی بروی بخوابی. (باربر دور می‌شود و در گوشه‌ای می‌نشیند.) حقیقت این که بدبختی‌اش خود او را کمتر متأثر می‌کند تا مرا. یك دست کمتر یا بیشتر، برایش چه اهمیتی دارد؟ این لات و

لوت‌ها دورتر ازدیزی آبگوشتشان که چیزی را نمی‌بینند. برای چه می‌باید در غم شخص خودشان باشند؟»[۲]

او با این ترفند، به‌راحتی، شخصیت اش را به ما معرفی می‌کند. برشت از این قرارداد، در سراسر این نمایشنامه، نهایت استفاده را می‌کند. به ادامه همین قسمت توجه کنید:

«آواز می‌خواند:

برای ضعیف مرگ است و از برای قوی پیکار،
و همین خود بهتر.
قوی را یاری و ضعیف را لگد درخور است،
و همین خود بهتر.
افتاده را بگذار تا بیفتد و مشتی هم بر سرش فرود آر،
زیرا چنین خود بهتر.

* * *

باربر، نزدیک آمده است. بازرگا ن او را می‌بیند و دچار ترس می‌شود.

حرفهام را گوش می‌داد. ایست... همانجا که هستی باش. چه کاری داری؟

باربر- ارباب، چادر را برپایش کردم.»[۳]

اولاً در اینجا آشکارا، مشخص است که بازیگر در قسمت دوم از نقش، خارج شده و به بررسی دیدگاه بازرگان می‌پردازد و بینش او را برای مخاطب، مطرح می‌کند. ثانیاً در قسمت اول که تنهاست، افکار کاراکتر را در شناسایی شخصیت مطرح می‌کند. پس، در تک‌گویی قسمت اول و دوم تفاوتهای آشکاری وجود دارد. خود نمایشنامه، به شکل روشنی اشاره می‌کند که: حرفهام را گوش می‌داد. قصد او قسمت اول است. پس، می‌بینید که چگونه می‌توان با آگاهی و تسلط از این قراردادها برای پیش‌برد نمایشنامه، استفاده کرد.

روش دیگر در نمایشنامه، استفاده از **همراز** یا **محرم‌راز** است که این شخصیت نیز خصوصیات همسرا را دارد. به وسیله این شخصیت، قهرمان اصلی می‌تواند با او رازگویی کرده و از درونیاتش پرده بردارد. هوراشیو در *هملت* نمونه خوبی است که *هملت* با او از درونیاتش سخن می‌گوید: **ندیمه** در *رمئو و ژولیت* نیز یك همراز است.

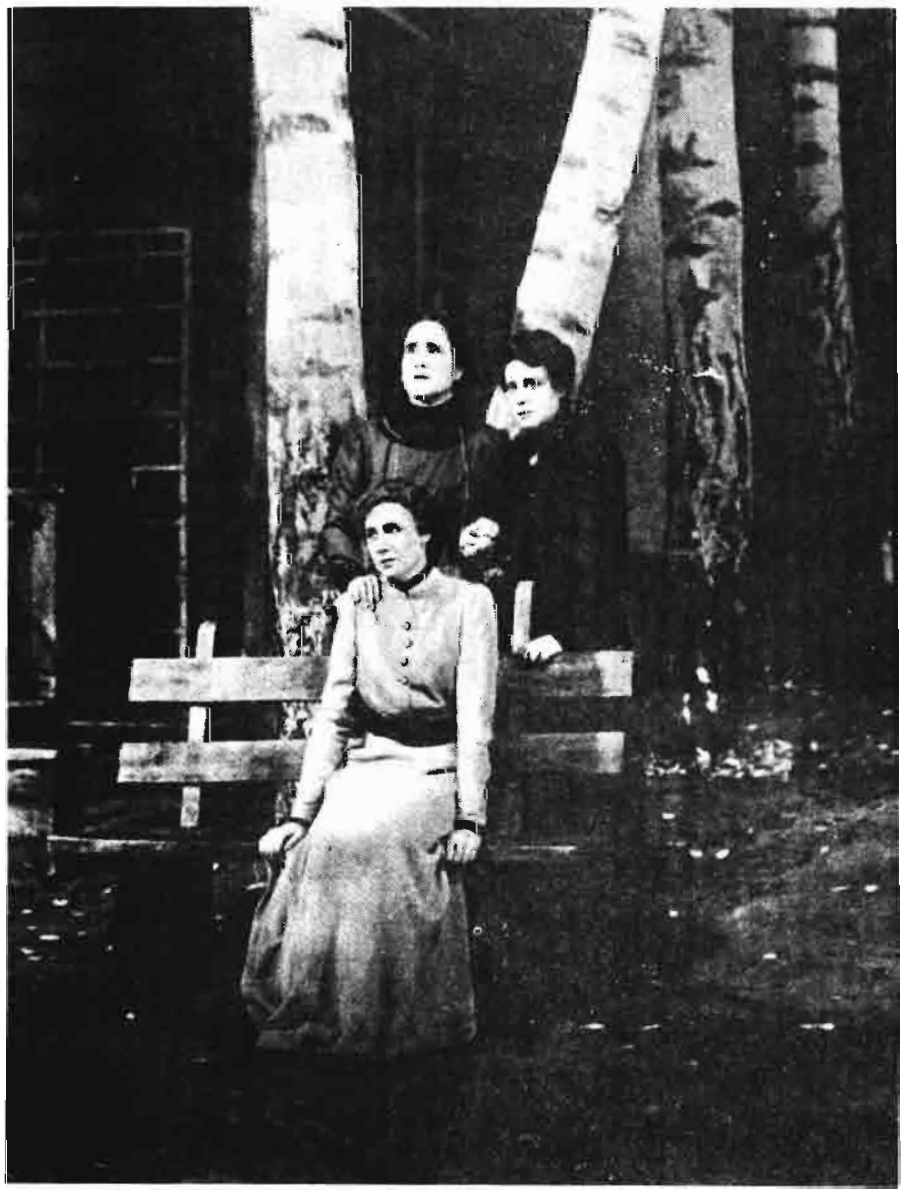
خصوصیاتی را که درباره همسرایان، برشمردیم، ممکن است همگی در یك شخصیت، وجود نداشته باشند. بلکه برحسب موردنیاز، درجایی **واسطه** و جایی دیگر، **همراز** یا... باشد. همسرای همراز، خاصیت واسطه بودن برای افشای راز درون شخصیت را دارد و این، تنها وظیفه‌اش است. نباید این انتظار را به‌وجود آورد که حالت و کاربرد فنی و کلیشه‌ای دارد و نباید این خصوصیت را داشته باشد. اگر این تصور به‌وجود آید، حتماً نویسنده به تنگی قافیه، دچار شده و به وسیله همسرا، سعی نموده است که خود را آسوده کند. اگر نویسنده‌ای، به این معضل، دچار شود و نتواند بدرستی از شخصیت همسرا بهره بگیرد، در حقیقت، عدم توانایی خود را افشا کرده است. همسرا به هر شکلی که در کار باشد، باید در **کنش** نمایشنامه، درگیر شود و تنها به‌خاطر مثلاً **همراز** بودن یا **واسطه** بودن، وارد نمایشنامه نشده باشد. حضور

او باید باورپذیر و در دل **کنش** باشد. در غیر این‌صورت، شخصیت تحمیلی، به‌حساب می‌آید. همراز می‌تواند با قهرمان اصلی، همگام یا مخالف باشد. قراردادی وضع نشده که او باید حتماً با قهرمان موافقت داشته باشد. گاهی هم ما با شخصیتی برمی‌خوریم که همسراست، اما هیچ‌یک از کاربردهای همسرایی گفته شده را ندارد. این نیز ضعفی براثر نیست. بلکه باید دید که نمایشنامه‌نویس، از این شخصیت، چگونه بهره گرفته است. مهم این است که او نباید بر اثر تحمیل شده باشد، بلکه باید در جان **کنش** جای داشته و باورپذیر بنماید. در این مورد نیز باید قیاسی برخورد کرد. و نمی‌توان حکم کلی صادر نمود.

STOCK CHARACTER ●

شخصیت استاک یا مستعمل یا حاضر و آماده، به شخصیتی گفته می‌شود که در آثار نمایشی، بارها به کار گرفته شده‌اند. این شخصیت، در وهله اول، از یک **سنخ** معمولی و از یک خصلت، تجاوز نمی‌کند. عناوین این‌گونه شخصیت‌ها، گویای سنخ بودن آنهاست. به این گونه شخصیت‌ها TYPE نیز گفته می‌شود. شخصیت صرفاً کلیشه‌ای می‌تواند مورد انتقاد باشد. اما نمایشنامه‌نویس آگاه، با بهره‌گیری درست از این‌گونه شخصیت‌ها، می‌تواند راه انتقاد را نیز ببندد. برای نمونه، در ادبیات نمایشی، ما شخصیت *سرباز لاف‌زن* یا *زن فاحشه خوش‌قلب* که در سنت نمایشی رم تا به امروزه دیده می‌شود، داشته‌ایم. در کمدیهای رُم، سنخ‌های مستعمل خاصی وجود داشتند. مثل غلام دسیسه‌گر و دلچسب که همیشه حضور داشته و امروزه نیز گاهی، حضورش را می‌بینیم. *سرباز لاف‌زن* در یونان قدیم، نام نمایشنامه‌ای است که در *فالستاف* شکسپیر نیز این لاف‌زنی، به شکل دیگری و البته غیرکلیشه‌ای، نمود پیدا می‌کند. در *سمک عیار* هم چنین شخصیت‌هایی با خصوصیات خاص، دیده می‌شوند. آنچه که در استفاده از این‌گونه شخصیت‌ها مهم است، زنده و پویا بودن و فردیت شدن این شخصیت‌های کلیشه‌ای است که می‌توانند با پرداخت اصولی، آنها را از کلیشه بودن، خارج و غیرکلیشه‌ای کند. پس، تازگی و نوع نحوه برخورد با این شخصیت‌های استاک یا کلیشه‌ای است که می‌تواند آنها را احیاء و غیرکلیشه‌ای کند. کلیشه‌ای ماندن شخصیت‌های استاک، ضربه بزرگی است که متأسفانه، بر نمایشنامه‌نویسی و فیلمنامه‌نویسی ایران، سایه انداخته است. این‌گونه شخصیت‌های کلیشه‌ای، در فیلمهای جاهلی و نمایشنامه‌های کمدی لاله‌زاری و جدیداً، هتلی این دیار، کم نیستند.

در هرحال، این یک سنّت رایج در تمامی دنیاست که از این‌گونه شخصیت‌ها استفاده می‌کنند و تنها نوع بهره‌گیری از آن است که می‌تواند به کلیشه‌ای یا غیرکلیشه‌ای بودن آن کمک کند. گاهی شخصیت‌های مستعمل در دوره خاصی به وجود می‌آیند. مثل غلام دسیسه‌گر در کمدیهای رُم که بعدها نیز در کمدیا دلارته مورد استفاده قرار می‌گیرد. دست و پا چلفتی بودن شخصیت، یک خصیصه استاک است. مثلاً *چاپلین* یا *هارولدلوید*، چنین‌اند. اما ما معمولاً در مورد آنها از کلمه کلیشه استفاده نمی‌کنیم. و این، به‌خاطر صرف بازیگری آنهاست که شخصیت استاک را به غیر کلیشه‌ای مبدل کرده است. و اینها به فردیت، نزدیک شده‌اند. گاهی نیز فردیت



شخصیت‌های استاک، به‌خاطر نوع **زبان** نمایشنامه است. مثلاً *هارپاگون* در **خسیس**، در عین اینکه کلیشه‌ای است، اما به دلیل زبان خاص نمایشنامه، فردیت خاصی پیدا می‌کند که این فردیت را ما در سایر کلیشه‌های خسیس نمی‌بینیم.

شخصیت مستعمل، شخصیت آفرینشی نیست. هنرمند در استفاده از اینها بخش عمده انرژی‌اش را ذخیره می‌کند و چیز زیادی برای آفرینش آنها به خرج نمی‌دهد. او در نهایت، انرژی‌اش را برای سایر عوامل درام، باقی می‌گذارد. دیگر اینکه اگر ایده این شخصیت‌ها آماده باشد، مخاطب، بیشتر لذت می‌برد. اگر به یاد داشته باشید، پیشتر، اشاره کردیم که *ارسطو* گفته است: «تراژدی، بدون کنش، ممکن نیست. اما بدون منش، ممکن است.» این گفته در اینجا مفهوم می‌یابد. و *اورلی هولتن* در مورد این جمله، گفته بود که منظور *ارسطو* همین شخصیت‌های مستعمل است.

داوسن در کتاب *نمایشنامه و ویژگیهای نمایشی* در ارتباط با شخصیت‌های مستعمل می‌نویسد:

«جوان عاشق، پیرمرد خسیس، شوهر حسود، خدمتکار دسیسه‌باز، سرباز لاف‌زن، پیر دختر، صاحب منصب فضل فروش از روی این نمونه‌های مستعمل(۴) عام تمامی نمایشنامه‌نویسان بزرگ برداشت و اقتباس کرده‌اند.»(۵)

گاهی، شخصیت‌های مستعمل در دوره خاصی به‌وجود می‌آیند. *داوسن* در این مورد می‌نویسد:

«در برخی ادوار یك نمونه خصوصاً متداول می‌شود، نظیر نمونه انتقام‌گیرنده(۶) درتئاتر دوره جیمز، یا نمونه ابله(۷) در کمدی دوره بازگشت. گاهی اوقات نمونه‌های نمایشی به توسط حالات متداول و رایج روانشناسانه‌یا شرایط اجتماعی‌تبیین و آفریده می‌شوندومانند MOThER- FIXATED SON (۸) یا «شورشگر بی‌دلیل»، هرچند که اینان آنگونه که می‌نمایند جدید نیستند، و شورشگر بی‌دلیل اندکی سرتر از «آشوبگر» شلوار آبی(۹) دوره جیمز نمایان می‌شود.»(۱۰)

مرز میان این دست شخصیت‌ها به صورت سنخ‌وشخصیت‌های‌پیچیده ARCHE TYPE سنخ‌های ازلی هستند. این‌گونه شخصیت‌ها را یونگ مورد بررسی قرار داده و معتقد است که اینها در وهله اول روان‌شناسانه هستند. در کتاب قصه‌نویسی در ارتباط با این شخصیت‌ها چنین آمده است:

«یك نوع دیگر از شخصیت هم هست که در آن قصه‌نویس ساختی براساس تیپ ازلی ارائه می‌دهد. این شخصیت، خصائصی از زمان‌ها و مکانهای متفاوت را بیکجا گرد آورده، انگار از درون ناخودآگاه انسان و یا انسان‌ها، بصورت مظهر و نماد ناخودآگاه اشتراکی انسان سربر کشد. و کلیه عناصر و عوامل و ابعاد قصه را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. سه شخصیت اصلی بوف‌کور هدایت به عنوان سه تیپ

ازلی قد علم می‌کنند: پیرمرد در نقش تیپ ازلی پیران حاکم بر همه چیز در تاریخ مذکر ایران، مرد جوان به عنوان تیپ ازلی تمام جوانانی که تحت فشارهای مختلف تاریخ مذکر، قرار می‌گیرند، و زن جوان، به عنوان تیپ ازلی و یا صورت نوعی کلیه زنان دور از دسترس نگه داشته شده، و تحت فشار نگهداشته شده دوران پدرسالاری. ساخت بوف‌کور براساس الگویی مرکب از تیپهای ازلی ساخته شده است.»(۱۱)

ما قبلاً در مورد **سنخ‌های ازلی** صحبت کرده‌ایم. در اینجا این نکته را از کتاب *انسان و سمبولهایش* اثر یونگ به طور فشرده می‌آوریم و شما می‌توانید با توجه به نمونه‌ای که کتاب **قصه‌نویسی** ارائه داده و درک و دریافت نویسنده از سنخ‌های ازلی با تحلیلهای کاملاً شخصی تحمیل شده بر اثر و مقایسه با سنخ‌های ازلی از دیدگاه واضع آن، به درک و دریافت اصولی رسیده و خطاها و نقص‌ها را دریابید. یونگ می‌گوید. ما اگر سه دایره متداخل به این صورت را

درنظر بگیریم، دایره اول، **ضمیر خودآگاه** است که شامل رؤیاها (نه خواب)، خاطره‌ها، شناخت‌ها و اطلاعات آگاهانه می‌شود که در سطح شخصیت درونی ما قرار می‌گیرد و احتیاجی برای یافتن آنها نیست. درحالی‌که‌فروید در همین ارتباط، به دو دایره معتقد است: دایرهٔ دوم، **ضمیر ناخودآگاه** است. **ناخودآگاه شخصی** شامل یادبودها، خاطره‌ها و تجاربی است که از ضمیر خودآگاه ما، دور شده است. تمرکز روی موضوع خاصی، سبب یادآوری مسائلی می‌گردد که در حالت غیرتمرکز، امکان به یادآوردن آنها نیست. اما دایره سوم، **ناخودآگاه جمعی** است و به شخص مربوط نمی‌شود. همان‌طوری که شخص، دارای امیالی است که به حوزه ناخودآگاهی وارد شده، بشر هم دارای سرگذشت، اسطوره و امیالی است که اینها در هر فرد به‌طور ناخواسته وجود دارد و به آن، ناخودآگاه جمعی می‌گویند. یعنی، هر انسانی، وارث تجارب نیاکان خود نیز است. مثلاً اگر تجربه نیاکان نسبت به هستی، تجرب، اسطوره شناسانه است، پس، من هم هنوز همین تجربه را دارم و اگر تکرار شود، احساس می‌کنم که این تجربه را دارم. یعنی، بازشناسی می‌کنم. **مرگ**، یك نوع **سنخ ازلی** است که به‌طور مستمر، در ذهن اشخاص و در ناخوآگاه جمعی وجود دارد و احساس می‌شود که این مطالب، شناسایی نمی‌شود. اما در حال بازشناسی است و به دست آوردن و یادآوری این نکته، به نظر یونگ، مشکل است. اما وقتی که روی داد، احساس آشنایی ایجاد می‌کند.

طرح به عنوان یك الگوی داستانی و شخصیت، به عنوان یك **سنخ ازلی** است که دائماً تکرار می‌شود. این منظر نگاهی است که نظریه‌پردازان سنخ ازلی، بدان پرداخته‌اند و مکتبی را به نام کمبریج برپا کرده‌اند. *اورستیا*، *هملت* یا *مرغ دریایی*. همگی دارای یك الگو و یك سری شخصیت‌های ازلی هستند که مثلاً در **مرغ دریایی** طرح، از بین رفته و شخصیت‌های سنخ‌کونه، کمیك می‌شوند و فقط دیده‌ها، عوض شده است. تکرار الگوها در تمامی داستانهای دنیا، به شکل‌های گوناگون دیده می‌شود. ثابت بودن طرح و تغییر شخصیت‌های سنخ ازلی، می‌تواند موجب شود تا شکلهای گوناگونی از یك طرح به‌وجود آید که دیدگاه نویسنده و مقطع مکان و زمان، بر آنها، تاثیر بگذارد. مثلاً از *آنتیگونه* نمایشنامه‌های مختلفی نوشته شده است که هرکدام با دیگری، کاملاً متفاوت است، و همه آنها در دوره‌های مختلفی، به رشته تحریر درآمده‌اند.

آنچه که در ارتباط با **سنخ ازلی** مطرح است، اینکه نویسنده یا منتقد و تحلیل‌کننده، نباید نظر شخصی خود را بر اثر تحمیل کند. بلکه باید همه مفهوم، از جان **کنش** برآمده باشد وگرنه آن دیدگاه و تحلیل، ربطی به اثر نخواهد داشت. نویسنده خوب، کسی است که شخصیت کلیشه‌ای را از حالت استاك بودن، خارج و حداقل به نوعی سنخ ازلی، تبدیل کند. خسیس *مولیر*، نمونه خوبی برای این کار است.

● **BIOGRAPHYCAL CHARACTER**

شخصیت سرگذشت نامه‌ای و شخصیت‌های پررمز و راز CHARACTER MYSTERIOUS مثل *هملت* را از یك بنتلی مطرح کرده‌است. ما با دیدگاه او درگذشته، آشنا شدیم و در اینجا نظر او را راجع به این دو نوع شخصیت، پی می‌گیریم. منتقدین، برآنند که اگر شخصیتی، قرار است فردیت پیدا کند. باید دارای زندگی روان‌شناسانه در نمایشنامه باشد. بنتلی این دیدگاه را نمی‌پذیرد و به جای آن، از واژه بیوگرافی استفاده می‌کند. نمایشنامه‌های قبل از *ایبسن*، **سرنوشت** را چیزی خارج از شخصیت می‌دانستند. اما در نظرگاههای جدید، آمده است که سرنوشت باید درون شخصیت باشد. اصل غلبه طرح بر شخصیت، طبق دیدگاه ارسطو و نظریه جدید که شخصیت را بر طرح غالب می‌داند، دو نوع مفهوم میزان اراده شخصیت در مورد سرنوشت و تقدیر را مطرح می‌کنند. از غلبه شخصیت بر طرح که بخشی از جنبش جدید است، به این مسئله می‌رسیم که **فکر** بر همه چیز تسلط دارد. حتی بر سرنوشت و طرح، البته این نکته جای بحث فراوانی را می‌طلبد.

اگر بپذیریم که فردیت شخصیت، در وهله اول، نوعی سنخ است، آن گاه می‌توانیم مسئله میزان تسلط یا پذیرش سرنوشت را در شخصیت‌ها، برای نمونه در سه *خواهر*، یا باغ *آلبالو* بررسی کنیم و ببینیم که آیا این شخصیت‌ها هستند که دست به عمل می‌زنند یا این، موقعیت است که‌برای‌آنها، تقدیری را فراهم می‌کند و در این میان، فکر چه نقشی را دارد. در یادداشتهایی که از *ایبسن* به دست آمده، می‌گوید: «تقدیر شخصیت‌ها را نمی‌توان عوض کرد و باید شخصیت در آن قرار گیرد. هم‌او می‌گوید، مثلاً در *دشمن مردم*، من موقعی دست به نوشتن زدم که شخصیت، تمام‌و کمال‌در ذهنم آماده شده بود. البته معنی این حرف، این نیست که روان‌شناسی شخصیت، مشخص باشد، بلکه منظور این است که بیوگرافی کامل شخصیت را باید بدانیم و کلیه مسائلی را که از گذشته تا حال بر شخصیت، گذشته، بدانیم. اینها همان شخصیت‌های سرگذشت نامه‌ای هستند که مخاطب گذشته او را به شکلی در طول نمایشنامه می‌بینید و مقایسه‌ای از گذشته و حالش را به دست می‌آورد.

لاجوس اگری در کتاب *فن نمایشنامه‌نویسی* معتقد است که اگر قرار است تقدیر شخصیتی، رقم زده شود، باید شرایط اجتماعی، روانی و جسمانی او را

بدانیم. در عمل، روش *اگری* کاربردی ندارد و نمایشنامه‌نویس را دچار مشکل می‌کند. *یوجین ویل* هم در حین بررسی ساختار نمایشی و شخصیت، مایل است که بگوید شخصیت این است و جز این نیست. این مطلق نگری، اشتباه است. اما به هرحال، نگاه *ویل* عملی‌تر از نگاه *اگری* است که کاملاً ریاضی‌گونه با اثر برخورد می‌کند. در استفاده از شخصیت‌های سرگذشت نامه‌ای، آثار ایبسن، به ما کمک زیادی می‌کند.

● **MYSTERIOUS CHARACTER**

شخصیت‌های پررمز و راز، آخرین نوعی است که *بنتلی* از آنها یاد می‌کند. بعضی از شخصیت‌ها مثل *دون‌ژوان*، *فاوست*، *هملت* و... اسرارآمیز هستند و در مقایسه با شخصیت‌های امروزی که در دنیایی روان‌شناسانه، زندگی می‌کنند تفاوتهایی دارند. نمایشنامه‌های امروزی، سعی دارند همه چیز را توضیح دهند و چیزی را از شخصیت، مبهم نمی‌گذارند. از دیدگاه بنتلی، در نمایشنامه‌های عصر حاضر، ما با یك مجموعه شخصیت، روبه‌رو هستیم که نهایتاً نیرویی در آنها دیده نمی‌شود و همه واضح و مشخص هستند و رازی در آنها نیست. اما در تفکر دورهٔ شکسپیر، گفته می‌شد که عقل و فکر، حتی قادر به تبیین خودش هم نیست و چگونه می‌تواند شخصیتی را تبیین کند. در حالی که امروزه چنین نیست. در دنیای گذشته، به این جهت شخصیت‌ها رازدار می‌شدند که تبیین نمی‌شدند.

بنتلی، شخصیت‌ها را دایره‌ای می‌داند که قسمت اعظم منحنی آنها رسم شده، ولی بسته نشده است. و منتقد، مایل است که این دایره را ببندد. او در حقیقت، سعی دارد که شخصیت را واضح و روشن سازد. تفاوت میان شکسپیر با *هملت* و دایره نبسته و منتقدی که سعی دارد، این دایره را ببندد، در این است که شکسپیر، رازی را به‌وجود میآورد که با آن، هم قهرمان و هم مخاطب را برمی انگیزد، به دنبال کشفش بروند. هرچند که معمولاً در پایان، این ابهام به همان صورت باقی می‌ماند. گاهی، نوعی ابهام عمدی در اثر به‌وجود می‌آورند و فرض را بر این می‌گذارند که این ابهام، حتماً توسط خود اثر یا منتقد باز و شناخته می‌شود.

نویسنده‌ای که دچار چنین خبط و خطائی شود، حالتی کلیشه‌ای را رقم زده که از ارزش واقعی اثرش می‌کاهد. بسیاری از نمایشنامه‌های فارسی، دارای ابهام نوع دوم هستند.

علت رازدار بودن شخصیت هملت، این است که نمی‌شود آن را تا آنچه که در اثر دیده می‌شود، تبیین کرد. مگر اینکه خودمان چیزی را از خارج به آن، تحمیل کنیم. این نوع تحمیل، غلط است. البته نکته مهمی که در این میان نباید فراموش شود، این است که **راز** در شخصیت، با **راز** در طرح، تفاوت اساسی دارد. نویسنده‌ای که قصد دارد از شخصیت‌های پر راز و رمز استفاده کند، باید آگاه باشد که راز و ابهام، دو مقوله کاملاً متفاوت هستند و قهرمان، نباید مبهم، بلکه باید پررمز و راز باشد. برای آگاهی صحیح این نکته، نمایشنامه‌های شکسپیر، کمك زیادی به نویسنده خواهند کرد.

در پایان این قسمت، به گفته‌ای از کتاب *نمایشنامه و ویژگیهای نمایشی* که بسیار حائز اهمیت است، دقت کنید: «پندار نویسنده از طریق موقعیت درك می‌شود نه بحث و استدلال،... هر بحثی که از نمایشنامه سر برون کند بایستی از آن منقطع گردد، و جریان عمل جداسازی با امکان بروز تعابیر سوئی همراه است.... شخصیت «روح و جان» نمایشنامه است، همچنانکه «پیراندللو»[۱۲] در این باره می‌گوید:... هر کنشی (و هر انگاره‌ای که این کنش متضمن آن است) چنانکه قرار باشد که در مقابل ما هستی بیابد و تنفس کند نیاز به یك موجود انسانی آزاد دارد. نیاز به چیزی دارد که همچون منبع تأثیرگذاری آن انجام وظیفه خواهد کرد، به عبارت دیگر، بنا به قول هگل، به شخصیت نیاز دارد.:»[۱۳] ادامه دارد.

●

پاورقیها

۱ـ *برتولت برشت، رسول نفیسی*، انتشارات *مروارید*، چاپ سوم، ص: ۱۲ـ۱۰.

۲ـ استثناء*قاعده*، برشت، **ترجمه ا. م** به آذین، ص: ۲۸

۳ـ پیشین، ص: ۲۹.

۴ـ STOCK

۵ـ نمایشنامه و ویژگیهای نمایشی، داوسن،

۶ـ RERENGER

۷ـ FOP ـ خودنما.

۸ـ MOTHER FIXATED SON از اصطلاحات روانکاری مکتب *فروید* است و به مردی، اشاره دارد که وابستگی‌اش به مادر خود آن‌چنان قوی است که اجازه نمی‌دهد وی رابطه‌ای رضایت‌بخش، با زنی دیگر ایجاد کند. به عنوان مثال، شخصیت پُل‌مورل PAUL MOREL در رمان *دی‌ـ اچ‌ـ لارنس* به‌نام*پسران‌ومعشوقه‌ها*SONS AND LOVERS، ۱۹۱۳ معادل دقیق و مناسب فارسی برای این اصطلاح پیدا نکردیم.

۹ـ MALCONTCNT IN BLUE JEANS شورشی، یك شخصیت نمونه‌ای TYPE بود در نمایشنامه‌های تراژدی اوایل قرن هفدهم. هم‌اینان، ناقد تیزدندان و بدترکنندهٔ اوضاع جامعه‌ای بودند که در آن به سر می‌بردند (گفته‌اند که *هملت* شکسپیر، از این نمونه است.) BLUE JEAN شلوار آبی‌ها، صرفاً اشاره دارد به البسهٔ متداول میان جوانان ناراضی غرب در دهه ۱۹۶۰. فیلم آمریکایی *شورشگر بی‌دلیل* (۱۹۵۵، به کارگردانی نیکلاس‌ـ *ری* و با بازی جمیزدین، *ناتالی وود* و...) که بسیار هم گل کرد، درباره همین سنخ اشخاص بود.

۱۰ـ نمایشنامه و ویژگیهای نمایشی، داوسن، ترجمه گروه تئاتر آئین

۱۱ *قصه‌نویسی*، براهنی، ص: ۲۹۶.

۱۲ـ LUIGI PIRANDELLO (۱۹۳۶ ـ ۱۸۶۷) نمایشنامه‌نویسی ایتالیایی.

۱۳ـ *نمایشنامه و ویژگیهای نمایشی، داوسن*، ترجمه گروه *تئاتر آئین*.

نمایشنامه‌های عامیانه

●سهم که بیشتر است؟

■ گردآورنده:

صادق عاشورپور

به نقل از: اسحق مرادی پنجاه ساله، روستای شَوزتُو، بخش بیجار

آدمها: زن * مرد *همسایه *کدخدا

مجلس اول

صحنه: اطاقی است در روستا. مرد وارد می‌شود، خسته. بیل و توبره خود را به کناری می‌نهد.

زن: سلام

مرد: علیك السلام

زن: خسته نباشی

مرد: سلامت باشی

مرد در گوشه‌ای می‌نشیند.

زن: یك دانه چایی برایت بریزم؟

مرد: بریز

زن یك چایی برای مرد، می‌ریزد. مرد چایی را می‌نوشد.

زن: اگر شام می‌خوری غذا، حاضر است.

مرد: چه درست کرده‌ای؟

زن: همان‌جور که خواسته بودی، آبگوشت.

مرد: چه عجب یك بار به حرف من گوش دادی و غذای دلخواهم را درست کردی!

زن: باز هم شروع کردی بهانه گرفتن؟

مرد: بهانه کدام است؟ مگر دروغ می‌گویم؟

زن: خدا پدرت را بیامرزد. دست از سرم بردار.

زن بلند می‌شود و کاسه‌وسفره آورده، می‌چیند و سپس، رفته، دیزی آبگوشت را می‌آورد و شروع به کشیدن آبگوشت به درون کاسه‌ها می‌کند. یکی را جلو مرد می‌گذارد و یکی دیگر را در پیش خود. آن‌گاه هردو ترید کرده، مشغول خوردن می‌شوند. ترید را می‌خورند و زن، محتویات دیزی را در کاسه، خالی کرده، شروع به کوبیدن می‌کند. چون گوشت کوبیده آماده شد، نیمی از آن را در داخل ظرف خود و نیم دیگر را در کاسهٔ مرد، می‌ریزد. مرد چشمش به سهم خود می‌افتد و سگرمه‌هایش در هم می‌شود.

زن: چیه؟ اخم کردی؟

مرد: چرا نکنم؟

زن: یعنی چه؟ مگر چی شده؟

مرد: چی می‌خواستی بشه؟، این چه جور تقسیم کردنه؟

زن: چطور؟

مرد: پس چرا برای من این‌قدر کم گذاشته‌ای؟

زن: کجایش کم است؟

مرد: این کم نیست؟

زن: نه والله...

مرد: والله را بی‌خود، قسم نخور سلیطه. این هم شد کارهای دیگرت؟

زن: دست بردار مرد. کدام کارم؟ تو که شوهرم هستی، این حرفها را بزنی، وای به حال غریبه!

مرد: ای ایکبیری! مگر من چه گفتم؟ گناه کردم گفتم سهم گوشت کوبیدهٔ من کم است؟ آخه من صبح تا عصر، جان می‌کنم می‌آورم این خانهٔ خراب شده، آن وقت، به خودم روا نداری؟

زن: مرد شدی برای چه روزی؟ وظیفه‌ات است.

مرد: آره تو بمیری، وظیفه‌ام است که هرچه کار

می‌کنم، تو تنهایی بخوری؟
زن عصبانی شده و دست به داخل کاسهٔ خود برده و گوشت کوبیده را برمی‌دارد و محکم به دیوار می‌کوبد.

زن: (جیغ می‌زند و گریه می‌کند) آه...، خدا بِبُر این نانی که تو می‌دهی من می‌خورم.
مرد نیز از حرکت زن عصبانی شده و گوشت کوبیدهٔ خود را برمی‌دارد و به دیوار می‌کوبد.

مرد: می‌برد، به درک اسفل‌السافلین! گور پدرش که ترا به گردن من بست!
مرد بلند می‌شود و شروع به کتك زدن زن می‌کند و از صدای شیون زن و داد و قال مرد، مرد همسایه وارد می‌شود.

همسایه: چه خبره؟ چی شده الله مراد؟

مرد: از دست این زنیکه دزد پدرسوخته، کلافه شدم.

همسایه: از این حرفا نزن. خوب نیست. ایشان هرچه باشد، زن شماست.

مرد: گور پدر چنین زنی! من چنین زنی نمی‌خواهم.

زن: من هم چنین شوهری نمی‌خواهم.
زن، بلافاصله، بلند شده، از در بیرون می‌رود. مرد می‌خواهد که به‌دنبال وی برود، ولی همسایه نمی‌گذارد.

مرد: کجا می‌روی

زن: می‌روم پیش کدخدا تا بیاید و تکلیف من را با تو روشن کند.

مرد: بر پدرت لعنت اگر نروی!

مجلس دوم

صحنه: همان اطاق زن، مرد، همسایه و کدخدا که یك چشمش کور است.

کدخدا: خب، حالا به من بگویید که دعوای شما سر چیست؟

زن: کدخدا، شوهرم بی‌خود، بهانه‌تراشی می‌کند.

کدخدا: چرا بهانه‌تراشی می‌کنی مشدی الله مراد؟

مرد: بهانه‌تراشی کدام است کدخدا؟ این زن، پدر من را درآورده.

کدخدا: چه‌طور؟

مرد: چه‌طور ندارد. هرچه میاورم خانه، بعد از آوردن اگر شما رنگش را می‌بینی، من هم می‌بینم. همه را خودش می‌خورد. آن وقت، من این همه جان می‌کنم، خانه می‌آیم، غذا می‌خواهم، نیست یا اگر هم باشد، همه را خودش می‌خورد.

کدخدا: هما خانم! شوهرت راست می‌گوید.

زن: نخیر کدخدا، به خدا قسم، یاد گرفته است که مثل بچه‌ها، بهانه‌گیری کند و غر بزند و دروغ بگوید!

مرد: من دروغ می‌گویم؟ (برای زن براق می‌شود، ولی دوباره می‌نشیند) حیف باشد که کدخدا اینجا ست وگرنه، پدرت را درمی‌آوردم. من دروغ می‌گویم؟

زن: بله تو دروغ می‌گویی

مرد: ای بی‌حیا!

زن: بی‌حیا خودت هستی
مرد بلند می‌شود که زن را بزند، ولی کدخدا و همسایه او را می‌گیرند و مانع می‌شوند و زن می‌زند زیر گریه.

زن: (گریان) اصلاً کدخدا، به این بگویید مهرم حلال، جانم آزاد.

مرد: بر پدر دروغ‌گو، لعنت!

زن: باشد.

مرد: کدخدا! اجازهٔ طلاق بدهید.

کدخدا: تا برای من معلوم نشود، کی گناهکار است، امکان ندارد.

مرد: (اشاره به زن) این...

زن: نخیر، خودش گناهکار است.

کدخدا: شما هرکدام، دیگری را متهم می‌کنید. در حالی که هیچ‌یك از شما، دلیلی برای این اتهام ندارید.

مرد: دلیل داریم.

کدخدا: دلیلتان را بیاورید.

مرد: بفرمایید. به دیوار نگاه کنید.

کدخدا: یعنی چه؟ آنها چیست که به دیوار چسبیده؟

مرد: گوشت کوبیده. حالا خودتان نگاه کنید و بفرمایید، من حق می‌گویم یا این؟

زن: بله کدخدا، شما قضاوت بفرمایید و بگویید اینها هردو مساوی هستند یا خیر؟

مرد: نخیر کدخدا، بفرمایید کدام بیشتر است و کدام کمتر؟
کدخدا با یك چشم خود، به گوشت کوبیده‌های چسبیده به دیوار، خیره می‌شود و مدتی نگاه می‌کند و به وارسی می‌پردازد.

کدخدا: والله! تا جایی که بنده تشخیص می‌دهم، هر دو یك اندازه و مساوی هستند.

مرد: بله؟

کدخدا: عرض کردم، سهم هردو مساوی است.

●

■ داوود کیانیان

● تئاتر کودکان و نوجوانان

تئاتر کودکان و نوجوانان، حدود یك دهه است که وضعیت بسیار اسف‌باری دارد و همچنان سیر قهقرایی را طی می‌کند. نه اینکه وجود ندارد، خیر. هست: به صورت تفننی، بی‌برنامه، خودرو، بی‌ضابطه، بی‌رابطه، بدون تعریف، بدون شناخت، سست و سرشار از کلیشه‌های نخ‌نما و... نیست: به صورت جدی، باآگاهی، باآموزش، باکیفیت، درخور توجه و پی‌گیر و...

اگر تئاتر، **هنر** است و هنر **فرهنگ** یك قوم، بی‌توجهی به هنر و فرهنگ، چه عاقبتی دارد؟ اگر تئاتر، یك وسیله آموزش است و آموزش غیرمستقیم تئاتر، برای کودکان و نوجوانان، یکی از مؤثرترین و شناخته شده‌ترین وسایل انتقال تمدن و ایجاد خلاقیت‌هاست، عدم استفاده از این وسیله، چه معنی دارد؟ اگر **بازی**، فطری کودك است و **نمایش بازی**، یکی از انواع بازیهای او، بهاندادن به یکی از نیازهای فطری کودك، ناشی از چه عواملی است؟ اگر کودکان و نوجوانان، حدود یك سوم جمعیت کشور را تشکیل می‌دهند، اگر هنرمندان تئاتر آینده این مرز و بوم، از میان همین کودکان و نوجوانان هستند، و اگر اینان، تماشاچیان اکنون و آینده تئاتر ما هستند، چرا از تأثیر مثبت و پرورشی این وسیله، محرومند و آن چنانکه باید از آن بهره‌مند نمی‌شوند؟ آیا اسف‌بار نیست؟

صحبت برسرعدم چنین تئاتری نیست، بلکه صحبت برسروجود آن و آنچه که باید باشد است: آنچه که به لحاظ کمیت و کیفیت، باید وجود داشته باشد و متأسفانه نیست. بنابراین، برشمردن ضعفها و کاستی‌های آن، دلیل برنفی استعدادها، و یا نبودن اشخاص مطلع و هنرمند در این زمینه نیست، بلکه مقصود آن است که این درخشش‌های پراکنده، به هیچ وجه، برای یك چنین نیاز عظیمی، کافی نیست، و به دلیل زمینه نامساعد، همین نیروهای انگشت‌شمار و پراکنده هم نمی‌توانند، تجربه و تولید خود را گسترش دهند و یا به دیگران منتقل نمایند.

دریغ از مدیران با تجربه، دریغ از مربیان آگاه کارکشته، دریغ از برنامه‌ریزی صحیح و آموزش. با این توصیف، در جاهای زیادی نیاز به این وسیله، به چشم می‌خورد. این جایگاهها، بیشتر به هیاکلی می‌ماند که از درون تهی‌اند و این، البته با آن نیت خیری که برپاگشته‌اند، متفاوت است. حتی درست‌تر این است که بگوییم ضدهدافی است که به وجود آمده‌اند. چون عدم شناخت، یا شناخت غلط این مقوله، نه تنها باعث رشد و گسترش آن نمی‌شود، بلکه به دلیل غلط بودن راه به بیراهه سرمی‌زند. این، نتیجه منطقی بی‌دانشی و عدم شناخت است. یعنی، هدر رفتن **ثروت**، **وقت** و **استعدادهایی** که سرمایه‌های این کشورند.

اکنون، دیگر هنر کودك در ایران، بی‌سابقه و ناشناخته نیست. در بخشهایی از آن ما حتی در سطح جهانی، به موفقیت‌هایی دست یافته‌ایم. که **ادبیات کودکان**، **سینمای کودك** و **نقاشی کودکان** از جلوه‌های آن است. اما تئاتر کودك، هنوز راه به جایی نمی‌برد و تکلیفش با خودش، با مخاطبانش و بویژه، با دست اندرکارانش، روشن نیست. با اینکه استعدادهای بالقوه، فراوان دارد. ممکن است در ذهن خواننده خطور کند که: «اصولاً و به طور کلی، تئاتر ما، زیر سؤال است، چه رسد به تئاتر کودکان و نوجوانان. اگر قرار است معضل تئاتر کودکان و نوجوانان، طرح و عنوان گردد، نخست، باید معضل بخشهای دیگر، حل شود...

درست است. بخشی از یك مقوله نمی‌تواند از کل آن جدا باشد. ولی گاهی از کل به جزء می‌رسند، و گاه از جزء به کل. اگر گهگاه در مطبوعات، جسته و گریخته به کل پرداخته‌اند، از جزء مورد بحث ما کمتر سخنی به میان آمده است. این نشان دهنده مظلومیت مضاعف تئاتر کودکان و نوجوانان است. به نظر نگارنده، از سه رأس مثلث تئاتر کودکان و نوجوانان، یکی نمی‌تواند حرفش را بزند، یکی نمی‌خواهد حرفش را بزند و دیگری، حرفش به جایی نمی‌رسد. آن کسی که نمی‌تواند، همانا کودکان و نوجوانان، مخاطبان اصلی این تئاتر هستند، که در ایران از کمیت شگفت انگیزی برخوردارند. آن کس که نمی‌خواهد، سودجویان و فرصت‌طلبان هستند، که اگر وضعیت این مقوله روشن شود، اولین کسانی هستند که جایگاهشان را از دست می‌دهند. سومی، آن دسته‌اند که هرچند از کمیت ناچیزی برخوردارند، ولی حرفشان را می‌گویند. هرچند که گیرنده‌ای نیست تا پیامشان را دریافت کند و اگر هست، به **عمل** برساند.

البته این بخش از تئاتر، در این مظلومیت، تنها نیست. بخشهای دیگر تئاتر نیزهمچون‌بخش **تئاتردانشجویی**،بخش**تئاتر تجربی**(کارگاهی) و بخش **تئاتر سنتی و آیینی** هم کم و بیش، چنین وضعی دارند، با این تفاوت که مخاطبان آنها گاه و بیگاه، صدای خود را به گوش دیگران می‌رسانند. اگر **جایگاه**، **اهمیت و کاربرد** این تئاتر،

عموماً روشن نمی‌بود، بدیهی بود که باید از این نقطه، بحث را آغاز می‌کردیم. گویا کسی در اهمیت و کاربرد آن حرفی ندارد، و این مهم، برای همه، کم و بیش، امری بدیهی است.

نظری گذرا به بیانیه‌ها، پیامها، سخنرانیها و مقاله‌هایی که در این باب، گهگاه، به مناسبتی صادر می‌شود، دلیل براین مدعاست. حرفهایی که گاه از شدت تکرار، به نظر می‌رسد از معنی، تهی شده و بیشتر به ضرورت، لقلقه زبان گشته است. در این رابطه، اگر گویندگان می‌دانند، چرا عمل نمی‌کنند؟ یا ناتوان هستند و یا متظاهر. اگر نمی‌دانند، پس، وای برحال مخاطبان!

دراینجابااراصلی‌ووظیفه‌برخوردااصولی، بردوش منتقدین تئاتر است که در برابر این کلیشه‌های گفتاری و صحنه‌ای، به دفاع از کودکان و نوجوانان برخیزند و با یاری آن دسته که حرفشان به جایی نمی‌رسد، رأس دیگر مثلث را رسوا و حقایق را آشکار کنند. اما با کمال تأسف، همه می‌دانیم که ما تعداد معدودی منتقد داریم؛ با باری گران و پرحجم و راهی سخت و ناهموار. تازه، مگر از این تعداد انگشت شمار، چند تن در عرصه تئاتر کودکان و نوجوانان فعال هستند؟

وقتی زوایای مختلف این مقوله را مورد بررسی قرار می‌دهیم و در هریك، با کمبود و موارد غیراصولی، روبه‌رو می‌شویم، نخستین چیزی که به ذهن می‌رسد، چهارچوبی برای رهایی از این بن‌بست است. و باز، اولین راه و شاید آسان‌ترین، توجه به کمیت‌هاست. مثلاً: ایجاد جشنواره، یا انتشار نمایشنامه و بالاخره، بالا بردن تولید. چنانکه در این دهه، بویژه، نیمه دوم آن، کمیت جشنواره‌ها و انتشارات در این زمینه، به بالاترین حدّ خود در طول حیات این مقوله، از بدو پیدایش آن در ایران رسیده است.* این جریان، قابل تقدیر، اما درخورتأمل است. در مقوله‌ای که در بده‌بستان این روزگار، از بازار گرمی برخوردار نیست، سرمایه‌گذاری، نیرو و وقت گذاشتن، جای بسی تقدیر و تشکر است. اما نکته قابل تأمل آن است که کفه کمیت، برکیفیت می‌چربد. به طوری که براستی، کمیت قابل ملاحظه‌ای از آن تولیدهای نظری و یا عملی، ارزش دیدن و یا نقد کردن ندارد. بحث و بررسی در این باره، فرصت دیگری را طلب می‌کند.

اصولاً هنر و از جمله تئاتر، در ذات خودش، یك مقوله کیفی است. عنایت نداشتن به این مسئله، نتیجه‌اش این می‌شود که می‌بینیم؛ کمیت فراوان، کیفیت اندك. این روند به کجا ختم می‌شود؟ آیا باعث رشد تئاتر می‌شود؟ آیا اهداف مورد نظر، ازسرمایه‌گذاری کردن‌دراین تئاتربه دست می‌آید؟ یا به ضدخودش تبدیل می‌شود؟ اگر این طور بشود، جای تأمل ندارد؟ اگر دارد تا دیرتر نشده باید راه چاره‌ای پیدا کرد. به نظر نگارنده، این راه چاره، تنها با توجه عمیق و آگاهانه به کیفیت پیدا می‌شود. در حال حاضر، کمیتهای قابل ملاحظه‌ای در این زمینه داریم. ولی قبل از اینکه این جریان، در اثر عدم کیفیت، به پایان برسد، باید آن را با عمق بخشیدن، به جریانی پویا و زنده تبدیل کرد.

همه می‌دانند که یك **نمایش** یا **نمایشنامه خوب**، بهتر از ده‌ها نمایش و نمایشنامه **بد** یا **متوسط** است. این امر بدیهی است که تئاتر **خوب**، جذب می‌کند، اما یك تئاتر **بد** دفع کننده است. با وجود این، متأسفانه ما مبتلای به تئاتر بد هستیم و از رشد و اعتلای تئاتر کودکان و نوجوانان خبری نیست. اگر این **رشد و کمیت** بادکنکی، همچنان ادامه یابد، به پایان فاجعه انگیزی منجر خواهد شد. مگر اینکه با به کارگیری کلیه عوامل لازم، فرهنگ تئاتر، بویژه، فرهنگ تئاتر کودکان و نوجوانان را در میان دست اندرکاران، ارتقاء دهیم.

سالهاست که جامعه تئاتری ایران، به طور عام و جامعه تئاتری کودکان و نوجوانان، به طور خاص، از کمبود **نمایشنامه** رنج می‌برد. این امر را می‌شود در هرمصاحبه‌ای که دست اندرکاران داشته‌اند، یا در بیانیه‌های هیئت داوران جشنواره‌های مربوط، به کرات دید. حال، اگر بیاییم با هزار زحمت، برای عرضه‌ای که تقاضای چندانی ندارد و در این رابطه، به دلایل گوناگون، از جایگاهی برخوردار نیست، دست به تولید بزنیم، آیا در راستای رفع این کمبود، گام برداشته‌ایم؟ در ظاهر، بله. اما در باطن، خیر. چون هنوز هم ما از کمبود نمایشنامه **خوب** رنج می‌بریم. اگر بگویند؛ پس، این همه نمایشنامه که در این یکی دو سال اخیر، در این زمینه، انتشار یافته است، چیست؟ می‌گوییم، اتفاقاً، همین انتشارات، می‌توانند دلیل عینی مناسبی براین مدعا باشد که **نمایشنامه خوب** نداریم. فرق، تنها در یك کلمه است؛ اولی، نمایشنامه را می‌بیند و دومی، روی **صفت** آن تکیه دارد. در کمیت این دو بینش، فرق ناچیزی است. اما در کیفیت، فاصله‌ای به اندازه هنر و غیر هنر. ارزش و ضدارزش، وجود دارد.

بار دیگر باید تأکید کرد، اکنون راه چاره این نیست که: انتشارات، تعطیل. جشنواره، تعطیل. کانونها، نهادها و گروههایی که در این رابطه وجود دارند، تعطیل. خیر. این تشکیلات که با خون دلهای فراوان، سامان گرفته‌اند و ناکافی هستند، باید بمانند. باید گسترده هم بشوند، اما با توجه به ارتقاء کیفی آنها. در این مسیر، باید دوستی‌ها، دشمنی‌ها، دسته‌بندیها، رابطه‌ها و آنچه را که مخل سلامت این روند است، کنار گذاشت و تنها با ضابطه‌های هنری و کیفی، مرض و معضل را از تن این کودك بیمار دور کرد. این مهم، از هرکسی ساخته نیست، مگر از کارشناسان متعهد و متخصص. اگر بگویند نداریم، نخست باید به آنها بگوییم: «تولید کنید.» سپس، باید از آنها بپرسیم: «آیا براستی، از آنچه که وجود دارد، استفاده می‌کنید؟».

*** ایجاد چهار جشنواره تئاتر ویژه کودکان و نوجوانان:**

یك- جشنواره سرتاسری تئاتر *مفده* شهریور که متأسفانه تعطیل شد.

دو- جشنواره سرتاسری تئاتر *امور تربیتی آموزش و پرورش* (در چهار مرحله).

سه- جشنواره سرتاسری تئاتر سوره *سازمان تبلیغات اسلامی* (به صورت یك بخش).

چهار- جشنواره سرتاسری تئاتر فجر تا سال ۶۹، به صورت جنبی و از سال ۱۳۷۰، به طور مستقل در همدان.

و همچنین نشر حدود چهل نمایشنامه ویژه کودکان و نوجوانان، در این یکی دو ساله اخیر، توسط کارشناسی فرهنگی، هنری امورتربیتی، مرکز هنرهای نمایشی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و انتشارات سازمان تبلیغات اسلامی.

قابل توجه است که بخش خصوصی، در این خصوص، اصلاً فعال نیست!

●

لطیف‌ترین نکته‌ها در داستان تئاتر ما

با نگاهی به نمایش عروسکی «داستان لطیف»

نوشته و کار ایرج طهماسب

■ محمدالله وردی

به عنوان مقدمه

تئاتر ما. تئاتر ایران. نیاز ضروری به یک بازنگری اساسی دارد. نیازی که هرلحظه بیش از پیش روی می‌نماید. حرف ما نیز هرچند وجهه‌ای بیشتر از یک شعارمعمول ورایج راياداوری‌نمی‌کند. اما به واقعیت‌ها نگاه می‌کند و نیش و نوش آن هم انکارناپذیر است. خودمان می‌دانید که چرا این حرفها گفته می‌شود و در بعضی وقتها هم ناگفته می‌ماند. کار ما و حرف ما. شدد مجموعه‌ای از ملاحظه کاریها و نان قرض دادن‌ها. اگر حرفی خوشکون با عنوان نقد در جایی چاپ می‌شود. به ان تنها از یک بعد نگاه می‌شود. دلیل ان. متاسفانه. عدم باروری فرهنگ نقد است. تصورمان این است که این حرفها. یا باید از بدی‌ها بشمارد یا از نیکی‌ها. به گزاف سخن براند.

دوستی می‌گفت. در یک جماعت منتقد ماب. حرف برسر انصاف بود که ظریفی در نهایت کردن کلفتی درامد که. اگر من از یک اثر خوشم نیاید. ان را می‌نوازد. پرسیدند او چه کسی بود و شنیدند از همین جماعت مطبوعاتچی است. که ماندند بود به حقارت خودمان بکریم. لیکن دانستم که اندکی در احساسات فرو رفته‌ام. اگر بخواهم از تئاتر. حرف بزنم. یک گرود مقصر هم در مطبوعات هستند. ان وقت. تکلیف چیست. چه کسی گفته راجع به چیزی که نمی‌دانیم. به زور حرف بزنیم. درست مانند تئاترهایی که به زور. می‌خواهند ثابت کنند تئاتر هستند. چشم که باز می‌کنم. خود را نیز غلتیده در این جماعت بطالت زده می‌یابم. در میان هنرمندان تئاتر فعلی (تهران و تهران نشین‌ها را عرض می‌کنم) و علی الخصوص. جماعت نوپا و جوان و رنگارنگ. که ظاهر هریک. فی الواقع. عمق فکر و شعور و معرفت را بوق می‌زند و اغلب هم عصرها. در سرهمان چهارراه معروف و جلو همان سالن معروف جمعشان. جمع است. رفت و امدها می‌بینی و کتاب و کتاب بازی‌ها و نهایتا. بحث‌ها و فحص‌ها و

کاد می‌شود گروهی از انها کمر همت می‌بندند و صحنه‌ها را پرمی‌کنند و انجاست که پی می‌بری اینان همه. هنوز هم از بند من هستدها. تن نمایی‌ها و شهرت‌های کهنه شده و پوسیده. رها نشده‌اند و برای همین هم از فقدان تئاتر خوب. اه و ناله‌ها به اسمان سرمی‌زند مکر می‌شود اینها. یعنی. هنرمندان و هنرشان. به معنای خوب برسند. اری می‌شود (اری به اتفاق جهان می‌توان کرفت)

تئاتر را باید فهمید. ضرورت را باید شناخت. چه کسی هستیم. در کجای عالم ایستاده‌ایم. برای چه‌کسانی حرف می‌زنیم. مخاطبان راستین تئاتر. در این خطه کیستند... در صورت یافتن پاسخهای حقیقی به این مسائل حل نشده. مبهم و بغرنج. هنرمند به خود می‌اید و می‌دود به دنبال حرف اصلی و راه اصلی. که هنر یعنی چه. و اصلا برای چه.

پس. چون محک تجربه اید به میان. قطعا و مسلما از این جماعت سرگشته و رنگارنگ. شمار زیادی کاسته خواهند شد و این معنا روی می‌نماید که باید به فکر نان بود والا خربزه اب است... حالا هرکدام و هرگروه که به دنبال زندگی خودش برود. صلاح مملکت خویش خسروان دانند... اگر به فکر اکادمیسینها هستید. بدانید که اگر انها بروند دنبال درس و مشقشان. سنگین‌ترند تئاتر را چه به...

کسانی که تا به حال. کار واقعی و حقیقی داشته‌اند. انانی هستند که در کمال صداقت و به دور از ضرب و زورها و خط و خط بازیها. رفته‌اند و در یک گوشه دنجی و با دوستان هم دوره خود. تجربیات و یافته‌هایشان را یک کاسه کرده و در صحنه‌ها. خستکی از جان رخوت زده تئاتر ندیده‌ها به در کرده‌اند. هراز چندگاهی که اینان را برصحنه‌ها می‌بینیم. به تئاتر ایران امیدوار می‌شویم. به شرط انکه از رهگذر هرکار خوب. به ضرورت. بیشتر بی ببریم. اخرینشان. داستان لطیف بود که دیدم. این نمایش. از ان ایرج طهماسب. کارشناس تئاتر عروسکی است. او برای اجرای نمایش. راه دوری نرفته است و قطعا به زور هم نخواسته نمایش بسازد. به مصداق حرف شاعران. که می‌گویند این مخترع اند. شاید او هم بعد از مدتها. حرفی را از درون خویش کلاف کنده. یافته است. پس. این حنین بازگفته است که یک افسانه

عاشیاب را به راحتی، به شیوه افسانه و قصه‌بیان کردن هنر است (۱)

چرا نمایش موفق می‌شود

حکایت این جنبل است که درصندوقی بار شده و عروسکها از درون آن، بیرون می‌آیند تا بگویند داستان عشق خواجه لطیف تنبورزن را که حکایتش در سینه‌ها و برسرزبانهاست. او زنی باسارکار و وحشی دارد به نام خاتون روزی که خواجه، به اجبار زن، برای صید به دریا رفته است، تور انسانی از کف می‌دهد و با نوای تار، درد خویش را برساحل دریای خروشان جاری می‌کند. از نوای حزین تار، ماهی جادویی به ساحل آمده، از نوازنده می‌خواهد طلب آرزو کند. خواجه، چون خود بی‌نیاز و وارسته است و بجز تار، در دنیا چیزی ندارد، برای رهایی از شرخواسته‌های زن، آرزوی بی‌نهایت او می‌کوید. ابتدا صاحب عمارت می‌شوند. بعد، با تحریک و شیطنت همسایه مزور (قادرصیاد)، توقع خاتون زیاد شده، طلب قصر و مقام ملکه شدن می‌کند. این جنین می‌شود. اما چون قادر و خاتون با حکم شاه و ملکه برصدر می‌نشینند، خواجه را چون گدایی ناشناس و بی‌سروپا، از دربار می‌رانند و به حبس می‌نشانند. شاه به این فکر می‌افتد که اگر ماهی جادو را در حبس کنند، نهایت آمال خویش را برآورده بینند. پس، با این فکر، چون راز جلب ماهی را تنبور می‌دانند، آن را که به جان خواجه بسته، به زور می‌ستانند. اما هیچ نوازنده‌ای توان به صدا دراوردن آن را ندارد، الا خود خواجه. آن گاه خواجه و تنبور را به ضرب و زور، به ساحل می‌برند و خواجه خونین دل، از نواختن امتناع می‌ورزد و عاقبت، به دست شاه، ناحق کشته می‌شود. ماهی می‌اید و انان، تار به او می‌نمایند ولیکن او سراغ از تار زن می‌گیرد. شاه، ماهی را صید می‌کند وماهی از عاقبت خود، خرسند است. چرا که او شاهزاده‌ای اسیر طلسم هفت دریاست و چنانچه صیادی او را صید کند صیاد خواهد مرد و او به صورت اولین خویش، باز خواهد گشت و این جنین هم می‌شود. شاهزاده خانم زیبا پسر خواجه بی‌جان،

اشك می‌ریزد که واحیرتا از کار فلك! عشق آمد ولی عاشق مرده است... آنگاه عروسکها، بساط حکایت برمی‌چینند و به صندوق عدم باز می‌گردند: «ما لعبتگانیم و فلك لعبت باز...».

افسانه، قدیمی است. طهماسب، ظرف و مظروف تئاتر عروسکی را می‌شناسد. از این رو، این افسانه مناسب را برای نمایش برگزیده است. قصه نیز در سیر تئاتر عروسکی براحتی، جریان یافته است. کارگردان، با شناخت زمینه کلی کار در تکاپوی زبان مناسب، موفق شده است.

زمینه مهم، فراهم آوردن یك کانال صحیح، برای انتقال مضامین افسانه‌ای است. در این نمایش، به کارگیری تمهیدات فراوان، برای جدا کردن دو لایه درهم بافته، یعنی، افسانه از یك طرف، و انتقال مفهوم انسانی از بطن آن، از سوی دیگر، آگاهانه انتخاب شده است.

حرف من نیز همین است که حفظ این آگاهی در هنرنمایش، باعث ایجاد درخششهای فردی و خلاقه هنرمند و تحکیم یك نمایش طبیعی و خودجوش است. این مهم، از آنجا شکل می‌گیرد که ما بدانیم مخاطبین ایرانی داریم، (توده عظیمی که اگر به نمایش، پایبند شوند)، مخاطبانی که با افسانه‌ها بزرگ شده‌اند.

مفاهیم و استعاره‌های افسانه‌ای، براحتی پذیرفتنی نخواهند شد، مگر در انتخاب زبان مناسب که به آن خواهم پرداخت. عروسکها در این میدان. به شکلی فعال و کار سازند. یعنی، کیفیت مضامین هم عرض کیفیت اجرایی، به نحوی عجین شده، با هم پیش رفته‌اند. یادآوری می‌کنم که در یك چنین آثاری، هم آوا شدن و تفکیك ناپذیری فرم و محتوا، اثبات می‌شود. روح نمایش، همانا از این اصل درهم آمیزی زنده می‌شود. مفهومی که یك بار دیگر، *پسیانی* در *مجلس تقلید هفت خوان*، به دنبال آن بود.

نمایش از این رهگذر، خود به خود و طبیعی می‌نماید. حتی تا حدی که می‌توان تجربه این شیوه نمایش عروسکی را در نمایش *سارا*، به عنوان مقایسه یادآوری کرد. اجزاء اجرایی در این دو طرح، از لحاظ سیر تئاتر عروسکی و زنده نمایاندن روح نمایش، حرکت را از سارا بنا می‌نهند تا در داستان لطیف از حیث به هم پیوستگی بافت کلی کار، به نقطه مطلوب برسد.(۲)

●

در این نمایش، آگاهی برسر شیوه اجرا و ابزار کار از سوی مجری، طرح دراماتیکی نمایشنامه را از همان اول به انسجام، هدایت کرده است. این انسجام، هنگامی به مشاهده درمی‌آید که وابسته به شعور آگاه و کنجکاو تماشاگر (یکی از ارکان مهم در هنر نمایش) پیش رفته، به لحظات و دریافتهای حسی او پاسخ مثبت می‌دهد. به عبارتی، هنرمند از ابتدا آگاه است که نباید چیزی را از دست بدهد و یك بافت در هم پیچیده و محکم را ارائه دهد.

نمایشنامه، همگام با فرازهای قصه، لحظات را کنار هم می‌آورد و اجرا، درصدد فراهم آمدن امکانات، نهایت سعی خود را به کار گرفته است. اینجا دیگر مرزمیان نمایشنامه و کارگردانی روی صحنه، از بین می‌رود. تقطیع نور در صحنه‌ها، صحنه پردازیهای آسان و راحت، اما خلاق و باور پذیر، حرکت طبیعی نمایش را در یك مجتمع عروسکی رقم می‌زند. عروسکها، حضور بلامنازع خود را به اثبات می‌رسانند و در ضمیر انسان، جان می‌گیرند و نهایتاً، نمایش معنی پذیرفته و لذت بخش می‌شود. عروسك گردانان، در نهایت دقت، باتلاش زیادی به زیبایی کار مدد می‌رسانند. هرچند که پخش صدا در این مجموعه، بیگانه و غریب می‌نماید.

●

اشاره‌ای در خصوص زبان هنری

کشف و شهود از مضمون افسانه‌ای، تنها از طریق اتخاذ زبان مناسب و رساننده، حاصل می‌شود. (نمایش) حرکت و تصاویر زنده، در کمپوزیسیون عروسکی صحنه به سوی هویت مستقل زبانی، در حرکت هستند، جذابیت مهم کار، حتی با سختگیری خرده بینان، بیشتر معطوف به همین نکته است. آمیختگی فرم و درونمایه که در اشاره‌ای به رعایت آمد، راه رسیدن به این زبان را گوشزد می‌کند. زبان نمایش، از طریق زندگی اثر هنری، حضور روح‌وار خود را، حتی بعد از گذشت مدتها از دیدار یك نمایش، اثبات می‌کند. تکامل زبان، مساوی است با ایجاد روح زنده و پویا در اثر هنری.

در نمایش شرایط اولیه، صحنه (حادثه صحنه‌ای) و تماشاگر هستند. اگر این دو طرف، در یك دیگر، نفوذ دائم و سنخیت ازلی و ابدی داشته باشند. نمایش و هنر، روی می‌نماید. در واقع، باورپذیری هردو طرف، در عین ساختگی بودنشان، در ظاهر متعارض، اما در نهایت، جالب و ظریف است. تماشاگر، به هرصورت، با آگاهی، به دیدن یك نمایش، در سالن می‌نشیند. تحمل این رنج، برای تفریح یا هرچه که باشد، ساختن یك شرایط ویژه است. صحنه نیز با انواع تمهیدات، درکار اجرای نمایش، یعنی حادثه‌ای کاملاً ساختگی و ایجاد یك شرایط ویژه دیگر و عاقبت این دو از راه یك تأثیر دوجانبه، ولی عمیق، ریشه خود را تا ابد می‌دوانند. آن گاه، نمایش و تماشاگر، همدیگر را طلب می‌کنند و این شعور جمعی. در تئاتر ما همه گیر و گسترده نیست. برای همین، بعد از مدتها، از آثاری چون داستان لطیف به نیکی نام می‌بریم و صفت برجسته هنر و هنرمند راستین را بدون دغدغه حاضر و ناظر می‌یابیم.

این مهم، نه قضاوت و داوری ما، بلکه برفقدان ریشه عمیق تئاتر، در این مرز و بوم، دلالت می‌کند. نقد و نظر از این رهگذر، گاه تند و گزنده است. اما حضور نقد آگاه، تمامی سختی‌ها را، حتی به قیمت تخریب ساخته‌های سست بنیاد، به امید سازندگی‌های فردا، به جان می‌خرد.

پاورقیها

۱. تعدادی عروسك، از نوع بونراکو Bonraco که با حرکتهای نرم و متبحرانه عروسگردانان، به این افسانه، جان تازه بخشیدند.

۲. هرچند که این دو نمایش، از دو فکر و دو کارگردان و در دو زمان دور از هم هستند، اما به لحاظ نبود سیر حرفه‌ای کار تئاتر در ایران، مجبوریم برای نقد و بررسی زمینه‌های اجرایی، به این مقایسه نه چندان همگون، بسنده کنیم.

● اخبار تئاتر

● گروه تئاتر شهید محمد *جواد وفائی‌فرد*، وابسته به *اداره فرهنگ و ارشاد اسلامی لارستان*، نمایش مأمور- حکایت غمبار دو طفلان مسلم- نوشته: *محمد احمدی*، به کارگردانی برادر رزمنده، *ناظم عسگری‌زاده* را در *لارستان فارس*، به روی صحنه برد. سرپرست گروه یاد شده، برادر *رحیم آرین* بود.

● نشریه مرکز *تئاتر تجربی* دانشجویان دانشکده هنرهای زیبا، شماره دوم و سوم، منتشر شد. دو مقاله *آن روی سکه*، بحثی پیرامون نمایشنامه نویسی، از *خسرو حکیم رابط و مدخلی برنقد*، از *محمدرضا الوند*، دارای ارزشهای ویژه‌ای بودند. ما برای دست اندرکاران این نشریه تازه پا، آرزوی موفقیت داریم و امیدواریم که فعالیت آنها دیر بپاید.

● هنرمند قدیمی تئاتر ایران، *سعدی افشار*، با نمایش *هملت*، در جشنواره پائیزه *پاریس- مادرید*، شرکت خواهد کرد. در این جشنواره، بخش ویژه تئاتر ایران حضور دارد. ما امیدواریم که هنرمندان ما در این جشنواره، چون همیشه، خوش بدرخشند.

● مرحله اول داوری دومین دوره مسابقه نمایشنامه نویسی *یوم‌الله* ، دوازده فروردین که توسط دفتر تهیه و تدوین و تولید متون نمایشی مرکز هنرهای نمایشی برگزار شده بود، به اتمام رسید و نمایشنامه‌های منتخب، توسط داوران نهایی، در حال بررسی است. این مسابقه، در دو مرحله داوری شده است و شش نفر از کارشناسان تئاتر ایران، مرحله دوم را داوری می‌کنند.

● حمید *سمندریان*، کارگردان و استاد قدیمی تئاتر ایران، تمرین نمایش *دایره گچی* را که آماده اجرا بوده، به علت مشخص نبودن سالن و زمان اجرا و مشکلات مالی، موقتاً تعطیل کرد.

● تئاتر *پارس لاله زار*، با دو نمایش از *حسین عرفانی* و *حسن رضیانی* افتتاح شد. مدیریت اجرایی این تئاتر، با برادر *سعیدرضا محمدی مطلق* است. ضمناً مجید جعفری، مشاورت هنری این تئاتر را به عهده دارد. این تئاتر، توسط حوزه *هنری سازمان تبلیغات اسلامی* اداره می‌شود.

● به دعوت مجله *نمایش*، منتقدین تئاتر مطبوعات، در یك گردهم‌آیی، نقطه نظرات خود را درباره نقد ارائه دادند. گفتگوهایی که در این جلسه به عمل آمد، قرار است در ویژه نامه نقد *تئاتر*، که توسط مجله *نمایش*، بزودی منتشر می‌شود، به چاپ برسد.

بخش تئاتر مجله سوره، به علاقمندان تئاتر کودك و نوجوان، مژده می‌دهد که از این پس، کارشناس مجله، آقای *داوود کیانیان*، به پرسشهای آنان پاسخ خواهد داد. لذا بدین وسیله، از علاقمندان دعوت می‌شود تا سؤالات کتبی خود را به آدرس مجله ارسال دارند.

توضیح و تصحیح

در شماره ششم از دورهٔ سوّم، در مرحلهٔ صفحه بندی اشتباهاتی شده است که ضمن عرض پوزش از خوانندگان محترم تقاضا می‌شود مانند نمونهٔ روبرو آن را تصحیح نمایند:

پس، عجیب هم نیست که، ناچی یك چنین آدمی، فرشته باشد. فرشته‌ای که در تعلیق و توهّم آسمانی و زمینی، تنها محصول ذهن بیمار نادر است. اندیشه‌ای که از درون این شخصیت، در سیر درام جاری می‌شود، فاقد پایگاه محکم و اصولی است.

فرشته باید شخصیتی متعادل، منطقی با پایه‌های محکم اجتماعی باشد تا بتواند در چالش نادر با خودش، به نهایت اثبات عشق برسد. در حالی که پرداخت این شخصیت، براثر تصادم با حدیث نفس نویسنده، به بیراهه می‌رود.

کسی که مدعی راه حل برای نادر، یعنی، شخصیت تخریب‌شده درام است، با پرداخت موجود از جانب نویسنده، درهم می‌ریزد.

فرشته، دختری زمینی با شرایط معمولی یك زندگی عادی است. زندگی‌ای که نمونه همان اجتماع مورد بحث ما در نمایشنامه است. حال چگونه از این والایی و انسانیت منحصر به فرد، برخوردار است! معضلی است که نمایشنامه برای آن پاسخ مناسبی ندارد.

نهایتی که از این شخصیت به ذهن می‌رسد، نتیجه عملکرد یك دختر بی‌هدف است که تنها کارش، تجسس در رفتار نابهنجار نادر است. او قطعاً، آدم بیکاری است. ادعای بلند او مبنی برجاودانگی عشق، با پایه و اساس شخصیتی‌اش جور درنمی‌اید و در نهایت، به یك تصور مخدوش می‌انجامد.

فرشته، آن‌قدر خام و کودکانه می‌اندیشد که بدون قید و بندهای خانوادگی- اجتماعی، در پی قهرمان قصه‌های دوست‌داشتنی‌اش، به نادر رسیده است. باید به حال چنین آدمی، تأسف خورد. البته، او در پایان، به حال خود و نادر می‌گرید.

نویسنده، به دلیل ناتوانی در پرداخت شخصیت فرشته و تنها به خاطر قشنگی کار و همدرد کردن تماشاگر با خود، بدون کوچکترین توجهی به استدلال تکنیکی درام، او را در خاطرات کودکی نادر، شریك می‌کند. این، تنها حدیث نفس و ذهنیتی است که قالب دراماتیك را برنمی‌تابد.

در نهایت، اگر نگوییم نمایشنامه، درامی روانکاوانه بوده است، متأسفانه، قالبهای دیگر را با وضعیت موجود به هم می‌ریزد. اصولاً، درام از شرایط نمونه اول هم بازمی‌ماند. تماشاگران آن چه کسانی قواعد هم بری است.

اجرای چنین نمایشنامه‌ای از سوی نویسنده، به عنوان کارگردان و بازیگر، دقیقاً عواقب محتمل از نابهنجاری متن را فراهم می‌کند. حاصل این اجرا برای تماشاگر، چیزی بجز خنده‌های ناشی از اوضاع احمقانه شخصیتها، نیست. تماشاگر هیچ سنخیتی با موقعیت فرضی نمایش ندارد. پس، تنها در لحظاتی می‌خندد، بدون اینکه بداند نمایش تراژدی است یا پسیکودرام و یا کمدی؟!

آدمهای نمایش در نابسامانی وضعیت خود، به ادا و اطوار رسیده‌اند. وضعیت آنها ملال‌آور است. آدمی که جرأت خودکشی ندارد، در لالایی‌های یك شبه مادر، به خواب رفته است.

هرچند کارگردان هرگز نمی‌توانست به یك اجرای موفق از متن ناموفق دست یابد، اما در ترسیم لحظاتی مجزا از سیر نمایش، به توفیق رسیده است. به عنوان نمونه، میزانسن تابلو یادآوری نادر از گذشته‌اش، علی‌رغم کم‌رنگی، قابل توجه است.

دو بازیگر، تنها حرف می‌زنند، آن هم به شکل ضعیف و ناتوان. بازیگران، از اهمیت کار خود غافل مانده‌اند. نحوهٔ بیان آنها، سست و کم‌انرژی است. و اصولاً، نحوهٔ این‌گونه بیان و بازی با کاراکتر ترسیمی در نمایشنامه، مطابقت ندارد.

تسلط برحرکت و به‌کارگیری به موقع عضلات، تنفس، و منبع حسی، از سرمایه‌های زیبایی‌شناسانه کار بازیگر است. بازیگران این نمایش، خودشان هستند با از برکردن یك مشت دیالوگ. چه اگر کارگردان، بازی خود را به یك بازیگر محول می‌کرد، آن وقت، می‌توانستیم تنها به کم‌تجربگی و ناتوانی بازیگر مقابل، بسنده کنیم.

کارگردان که نقش نادر را نیز ایفا کرده، با غلیانهای ذهنی خود که از زمان نوشتن متن، سرچشمه می‌گیرد، دست به گریبان است. او تنها در تصویر لحظات کودکی تا اندازه‌ای موفق می‌شود.

کاراکترهای این نمایش، یك بازی جدی و محکم را می‌طلبند. در حالی که بازیگران، این مهم را دست کم گرفته‌اند.

صحنه‌آرایی در نمایش ارتفاع، به عهده ذهن خلاق تماشاگر است. در وسط سالن، سکویی تعبیه شده که باید تداعی‌کننده یك ارتفاع هشتاد نود متری باشد. اما این مهم، از جانب بازیگر رعایت نمی‌شود. به‌طور مثال، او عقب عقب به لبه بام می‌رسد. بدون اینکه کوچکترین دلهره‌ای در خود و تماشاگر، ایجاد کند. سکو ساده و سردستی تعبیه شده است: چون حس بازیگران از ارتفاع، به همین اندازه بود. البته بگذریم از این نکته که آرایش بام یك ساختمان غول‌پیکر، همپای سادگی بام ساختمانهای کوچك آرایش شده است. در حالی که این مورد می‌توانست در یك افهٔ نور و چند طرح ارتفاع در اطراف صحنه، شیوهٔ اجرای یکدست و اصولی‌ای را ایجاد کند.

با احتساب این چند مورد اساسی، باید گفت اجرای نمایش، فاقد اصول اولیه یك نمایش صحنه‌ای است که البته، دلیل آن به کمبود امکانات مربوط نیست. موسیقی، زیبا و احساس‌برانگیز است، اما با حال و هوایی که نویسنده و کارگردان، رقم زده‌اند، نامتجانس است. انتظار این موارد مهم و غیرقابل اغماض، باتوجه به سابقه تئاتری نویسنده و کارگردان، توقع زیادی نیست. عدم موفقیت ارتفاع، ما را برآن می‌دارد که در برشمردن ضعفهای اساسی، دقیق باشیم.

بنابراین، بعید نیست، ذکر اساسی‌ترین دلایل آشکار در این مقال، نتیجه‌یك بحث انتقادجویانه تلقی شود. این نکته، به علت کارنامه مخدوش «نقد» در فرهنگ ما، به جای آنکه منتقد را در کنار مؤلف و هنرمند معرفی کند، دقیقاً علیه او می‌نشاند. اما نتیجه نمایش، گاه چنان تاریك و مبهم است که منتقد ناچار است از ابتدا، موضع فرهنگی خود را معین و مستحکم کند.

● مقایسه اجمالی فروش فیلمها، درسالهای ۶۸ـ۶۹ـ۷۰

■ سینا تهرانی

فیلمها، از لحاظ فروش به سه دسته «پرفروش»، «فروش متوسط»، «کم فروش»، قابل تفکیک هستند.

الف) فیلمهای «پرفروش»

فیلمهایی هستند که استعداد زیادی برای فروش دارند، و عوامل بیرونی اکران (مانند: زمان اکران، درجه‌بندی فیلم، بازیگر مشهور، اکران نوروزی، و...) در فروش آن تأثیر چندانی ندارد. این فیلمها استعداد آن را دارند که در اکرانهای بعدی نیز فروش قابل توجهی بکنند. مثلاً فیلم امریکایی **ئی‌تی** این استعداد را دارد که در اکرانهای بعدی نیز فیلمی پرفروش باشد. فیلم ایرانی **عروس** نیز در ایران چنین وضعیتی دارد. فروش فیلمهای این دسته، مدیون جذابیت‌های خاص سینمایی است که در این نوع فیلمها وجود دارد. به این معنی که موضوع و ساختشان به گونه‌ای است که عمدهٔ تماشاگران، این تمایل را دارند تا این فیلمها را دوباره ببینند و لذت ببرند. در عالم سینما، معدودند فیلمسازانی که به رموز و اسرار «پرفروش» کردن فیلم آشنا و مسلط باشند. در حالی که غالب فیلمسازان بر این باورند که این اسرار را می‌دانند، اما اغلب با عدم فروش پیش‌بینی شده مواجه می‌شوند.

غرض از این تفصیل آن است که فیلمهای «پرفروش» را از فیلمهایی که فروش خوب مقطعی دارند تفکیک کنیم. فیلمهای نوع اخیر را «پرفروش مقطعی» می‌نامیم تا از فیلمهای «پرفروش» جدا شوند، اما به لحاظ پرفروش بودن فیلمهای نوع اخیر، آنها را با فیلمهای «پرفروش» در یک دسته قرار می‌دهیم.

فیلمهای «پرفروش مقطعی»، فیلمهایی هستند که در موقعیتها و زمانها و شرایطی خاص پرفروش می‌شوند ـ مثلاً فیلم امریکایی **روز بعد** به هنگام تولید هزینه زیادی برداشت. تهیه‌کنندگان آن متفق القول شدند که این فیلم به لحاظ نداشتن قابلیت فروش زیاد، ضرر خواهد داد. آنها با تطمیع مسئولین سینمایی امریکا، فیلم **روز بعد** را در آمریکا غیر قابل نمایش اعلام کردند. چون هفته بعد این فیلم در سینماهای اروپا اکران گرفت. افکار عمومی امریکا کنجکاو شدند که: «این چه نوع فیلمی است که دیدنش بر ما (امریکاییها) حرام است و برای اروپاییها جایز؟»

چند ماه بعد، **روز بعد** در امریکا اجازه اکران گرفت، و مردم برای ارضای حس کنجکاوی‌شان به تماشای این فیلم هجوم بردند. بدین ترتیب، تهیه کنندگان از شکست تجاری فیلم جلوگیری کردند.

نمونه‌های دیگر فیلم‌های ایرانی «پرفروش مقطعی»، فیلم **هامون**، **مادر**، **عروسی خوبان** و **بایسیکل‌ران** است که به زعم نگارنده در اکرانهای بعدی به اندازه یک سوم فروش اکران اولشان را نخواهند داشت. فروش مقطعی فیلمهای اخیر مربوط به شرایط زمانی‌ای است که بحث دیگری می‌طلبد.

ب) فیلمهای «فروش متوسط»

فیلمهایی هستند که استعداد ضعیفی برای فروش دارند، و از این رو کمک عوامل بیرونی اکران، از قبیل: فصل اکران، ماه اکران، درجه‌بندی فیلم، اکران نوروزی، بازیگران مشهور، تبلیغ مطبوعات، اعلانهای دیواری، تبلیغ تلویزیونی و غیره می‌تواند در فروش آنها تأثیر بسزایی داشته باشد.

از لحاظ اقتصادی، فیلم «فروش متوسط»، فیلمی است که دست کم ضرر نمی‌دهد و می‌تواند ـ با هرجان کندنی که

شده، هزینه تولیدش را برگرداند، البته معمولاً با اندکی سود.

ج) فیلمهای «کم فروش»

فیلمهایی هستند که استعداد فروش ندارند، و هیچ یك از عوامل بیرونی اکران نیز نمی‌تواند کمکی به فروش آنها بکند. این نوع فیلمها حتی با بهترین تبلیغات و مناسب‌ترین زمان اکران هم توان آن را ندارند که هزینه تولیدشان را برگردانند و از لحاظ اقتصادی ضرر می‌دهند. نمونه این نوع فیلمها: **تمام وسوسه‌های زمین، نارونی، آخرین لحظه، صنوبرهای سوزان، جستجوگر** و امثالهم است. با روشن شدن مشخصات و ویژگیهای فیلمهای «پرفروش»، «پرفروش مقطعی»، «فروش متوسط»، «کم فروش»، به بررسی فیلمهای ایرانی اکران شده در سه ماهه اول سالهای ۱۳۶۸ و ۱۳۶۹ و ۱۳۷۰ می‌پردازیم.

در بحث ما، فیلمهای «پرفروش» و «کم فروش» جایی نخواهد داشت. اولی به خاطر اینکه در بررسی سه ماهه اول سالهای مذکور وجود خارجی ندارد، و دومی به این دلیل که بحث آن بی‌مورد است، چرا که از لحاظ فروش، فیلمهای بی استعدادی هستند و عوامل بیرون اکران بر آن تقریباً بی‌تأثیر است.

در اینجا به بررسی فیلمهای «پرفروش مقطعی» و «فروش متوسط» خواهیم پرداخت، و تأثیر عوامل بیرونی اکران را بر آنها خواهیم سنجید.

سه ماهه اول سال ۱۳۶۸

سال ۶۸ در حالی آغاز شد که فخرالدین انوار معاون سینمایی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در اختتامیه جشنواره فیلم فجر، برنامه‌ریزیها و سیاستهای آینده این معاونت را برای تولید و نمایش فیلمها اعلام کرد: «مدیریت بعضی از سالنها رضایت بخش نیست. متأسفانه هنوز آن اعتقاد و نگاه فرهنگی به دست نیامده و مدیران سینماها، به جای اقدامات اساسی و لازم، فقط به تزیین جلوی در سینمایشان بسنده کرده‌اند. وقتی شرایط پذیرایی و استقبال از تماشاچی مناسب نباشد، مردم نسبت به سینما بی‌میل می‌شوند و این به کل جامعهٔ سینما لطمه می‌زند. محیط آرام، امنیت، بهداشت و دکور مناسب، مردم را به سینما رفتن تشویق می‌کند.»

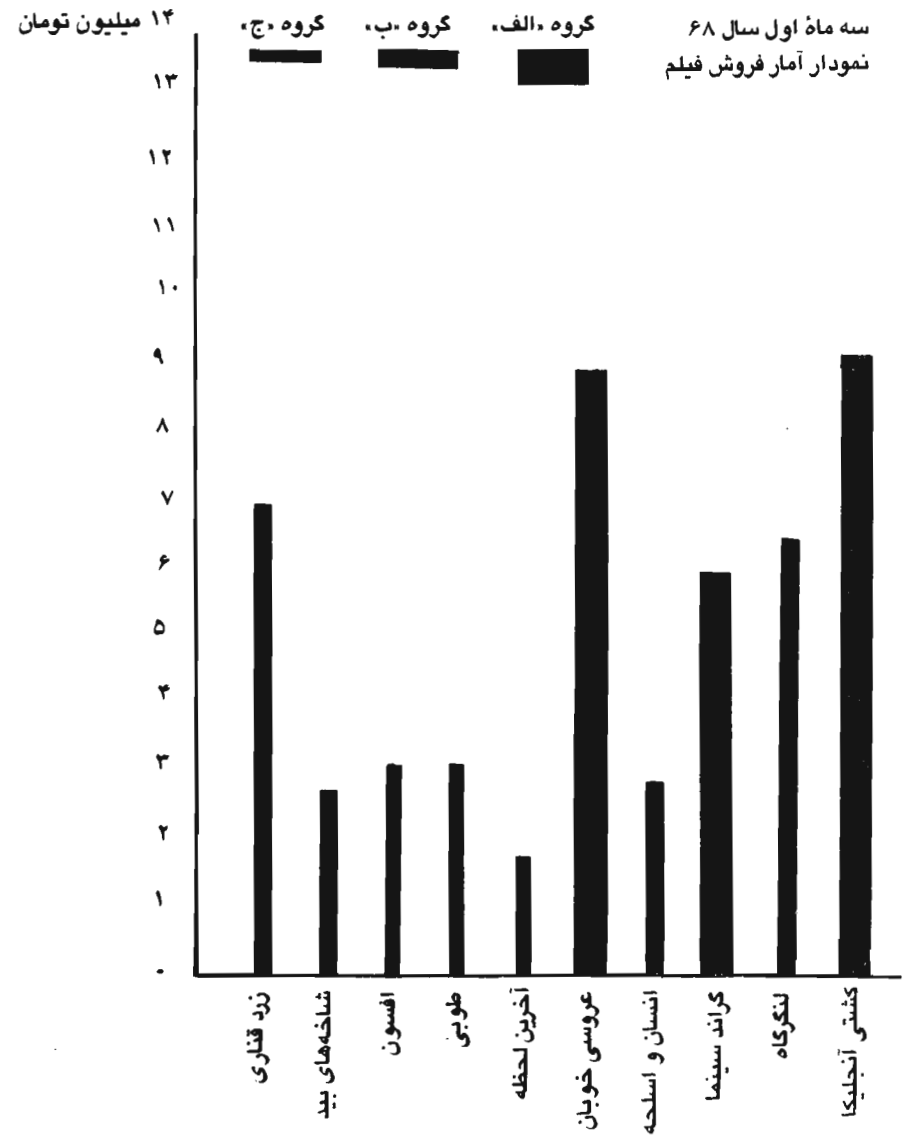
آقای انوار با اشاره به مخاطب فیلمها و کیفیت بعضی از آنها در سال ۶۷ گفت: «ساخته شدن این فیلمها نشان داد که شورای تصویب فیلمنامه در بهبود کیفی فیلمها نقش مؤثری داشته است. متأسفانه مشکل بسیاری از فیلمسازان ما از آنجا ناشی می‌شود که تصور می‌کنند فیلم خالص هنری باید ضد قصه و خالی از هرگونه جاذبه‌ای باشد و درست در لحظه‌ای که فیلم کمی جذابیت پیدا می‌کند، صحنه را کوتاه کرده تا فیلمشان به اصطلاح «هنری» شود! نتیجه آنکه فیلمهایی بسیار شخصی و تجربی ساخته شده‌اند که از نظر روحی به خودشان و از نظر اقتصادی به سینمای کشور لطمه می‌زنند. امیدوارم این سنت در سینما به‌وجود نیاید که هر فیلم کم‌فروش «هنری» باشد. من نمی‌دانم چه اشکالی دارد که ما فیلمهایی بسازیم که در عین جذابیت، خوش ساخت و هنری باشد. چرا فکر می‌کنید که فیلم هنری باید ضد مخاطب باشد؟!... من از فیلمسازان می‌خواهم به ساخت فیلمهای ارزان بیشتر توجه داشته باشند. اینکه می‌گویم سینمای ارزان، برای گروهی این توهم را در پی نیاورد که در فیلم باید همه چیز را سرسری تمام کرد.»

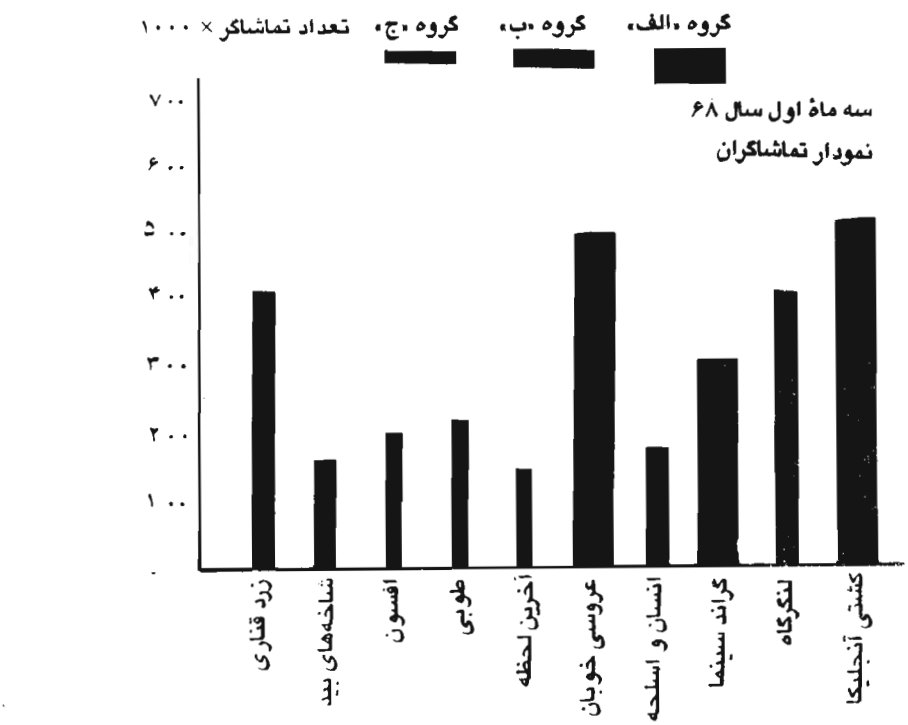
در آخرین هفته سال ۶۷، **زردقناری، شاخه‌های بید** و **افسون** در سه گروه سینمایی اکران نوروزی گرفتند. هرسه فیلم، مضمونی اجتماعی داشتند، با این توضیح که زردقناری و شاخه‌های بید از اندك مایه کمدی نیز بهره داشتند، و هردو در درجه‌بندی کیفی فیلمها در گروه «ب» قرار گرفته بودند. افسون در گروه «ج» گرفته بود، اما به رغم ارزانی قیمت بلیت، این فیلم نسبت به شاخه‌های بید، در فروش از فیلم اخیر پیشی گرفت، و فروش ۲۸ روزه شاخه‌های بید به سه میلیون تومان نرسید.

زردقناری، با فروش بالای هفت میلیون تومانی، موفقتر از بقیه بود. وجود وجه کمدی پررنگ‌تر نسبت به دو فیلم دیگر، همچنین بازی مهدی هاشمی را می‌توان از عوامل فروش این فیلم به حساب آورد.

سه ماههٔ اول سال ۶۸

فیلم	تاریخ اکران	مدت اکران	گروه کیفی	متوسط قیمت بلیت	مضمون	تعداد تماشاگر	مقدار فروش (به تومان)
زرد قناری	۶۷/۱۲/۲۴	۲۸ روز	ب	۱۶ تومان	اجتماعی کمدی	۴۴۲۵۶۶	۷۰۸۱۰۵۴
شاخه‌های بید	۶۷/۱۲/۲۴	۲۸ روز	ب	۱۶ تومان	تاریخی	۱۶۸۷۶۲	۲۷۰۰۱۹۹
افسون	۶۷/۱۲/۲۴	۲۸ روز	ج	۱۳ تومان	اجتماعی	۲۴۱۷۹۷	۳۱۴۳۳۶۹
طوبی	۶۸/۱/۲۴	۲۵ روز	ج	۱۳ تومان	اجتماعی	۲۴۶۱۵۴	۳۲۰۰۰۰۰
آخرین لحظه	۶۸/۱/۲۴	۲۵ روز	ج	۱۳ تومان	اجتماعی	۱۲۷۳۱۴	۱۶۵۵۰۹۰
عروسی خوبان	۶۸/۲/۶	۲۸ روز	الف	۱۸ تومان	اجتماعی سیاسی	۵۰۰۰۰۰	۹۰۰۰۰۰۰
انسان و اسلحه	۶۸/۲/۱۷	۲۴ روز	ب	۱۶ تومان	جنگی	۱۸۰۸۲۷	۲۸۹۳۲۳۰
گراندسینما	۶۸/۲/۱۷	۳۸ روز	الف	۱۸ تومان	تاریخی	۳۳۳۳۳۳	۶۰۰۰۰۰۰
لنگرگاه	۶۸/۳/۱۰	۲۸ روز	ب	۱۶ تومان	اجتماعی	۴۰۹۱۷۱	۶۵۴۶۷۴۰
کشتی آنجلیکا	۶۸/۳/۱۰	۳۴ روز	الف	۱۸ تومان	تاریخی	۵۱۳۰۴۵	۹۲۳۴۸۱۸
							۴۱۶۷۳۲۴۹





در ۲۴ فروردین، دو فیلم **طوبی** و **آخرین لحظه** در دو گروه سینمایی به نمایش در آمدند. هر دو فیلم در درجه‌بندی «ج» قرار داشتند، و مضمون هردو فیلم نیز اجتماعی بود. همچنین هردو نیز از لحاظ فروش ناموفق بودند، با این توضیح که طوبی تقریباً دو برابر آخرین لحظه فروش کرد.

تولید کنندگان آخرین لحظه از ماهها قبل با چاپ پوستر دست به تبلیغ فیلم زدند، و این نظر نگارنده را به ثبوت رساند که بهترین مبلغ فیلم **تماشاگر** است. اگر تماشاگری با دیدن فیلمی سرخورده شود، در اطراف خود علیه آن فیلم تبلیغ کرده، رغبت اطرافیانش را برای دیدن آن فیلم خواهد کاست. این فیلم نیز عده‌ای را در روزهای نخست به سینما کشاند، اما با سرخورده کردن تماشاگر، آنها را به تبلیغ علیه خود تحریک کرد، تاحدی که فیلم از لحاظ فروش در رده آخر قرار گرفت.

در۶اردیبهشت، **عروسی خوبان** اکران گرفت. این فیلم در درجه‌بندی «الف» قرار داشت، و در ظرف چهارهفته نمایش، ۹ میلیون تومان فروش کرد. مضمون فیلم اجتماعی / سیاسی است، که به لحاظ ایجاد کنجکاوی در تماشاگران، در اکران اول، خیل عظیمی را به سالن سینما کشاند. فیلمهای مخملباف، با توجه به تبلیغات و ایجاد جو قبل از نمایش معمولاً در تماشاگران کنجکاوی ایجادمی‌کند و تماشاگران می‌خواهند ببینند که «مخملباف چه کار کرده است؟» این ویژگی برای یك فیلمساز امتیاز محسوب می‌شود که تماشاگران،کنجکاو دیدن فیلم او باشند، و مخملباف نه به لحاظ تسلط به سینما، بلکه فقط به لحاظ موقعیت اجتماعی و سیاسی خود از این امتیاز برخوردار شده بود.

۱۷ اردیبهشت، **انسان و اسلحه** و **گراندسینما** در دو گروه سینمایی به نمایش در آمدند. در درجه‌بندی کیفی، انسان و اسلحه، گروه «ب» و گراندسینما، گروه «الف» گرفت. فیلم اول، مضمونی جنگی و فیلم دوم مضمونی تاریخی / کمدی داشت.

گراند سینما، در ۳۸ روز نمایش، شش میلیون تومان فروش کرد که در قیاس با فیلمهای سال ۶۸، فروش متوسطی است. انسان و اسلحه در ۲۴ روز نمایش، به اندازه نیمی از مبلغ فوق نیز فروش نکرد.

انسان و اسلحه، به لحاظ نداشتن وجه قهرمان‌پردازی ملی، با عدم توفیق در فروش مواجه شد. تماشاگرانی که به تماشای فیلم جنگی می‌روند، انتظار دارند نیروهای میهنی در برابر نیروهای دشمن واکنشها و رشادتهای قهرمانانه و منطقی داشته، در درگیریها و مبارزات، پیروز نهایی باشند.

دهم خرداد، **لنگرگاه** و **کشتی آنجلیکا** در دو گروه سینمایی به نمایش گذاشته شد. سه روز بعد، کلیه سینماها به علت رحلت حضرت امام خمینی (ره) به مدت یازده روز تعطیل شدند. در حالی که فروش سه روز لنگرگاه و کشتی آنجلیکا، به یك میلیون رسیده بود.

کشتی آنجلیکا، در ظرف ۳۴ روز نمایش، بالغ بر ۹/۲ میلیون تومان فروش کرد و در مقام پرفروشترین فیلم سه ماهه اول سال ۶۸ قرار گرفت. درمجموع فیلمهای این سه ماهه بیش از ۵۱ میلیون تومان فروش و بیش از ۳ میلیون تماشاگر داشتند.

سه ماهه اول سال ۱۳۶۹

سال ۶۹ در حالی آغاز شد که صحبت از وضعیت بحرانی اقتصاد سینمای ایران بود، و فخرالدین انوار در اختتامیه جشنواره هشتم فجر گفت: «وضعیت بحرانی اقتصاد سینمای ایران ایجاب می‌کند که طی نظامی هماهنگ، بهای تمام شده فیلمسازی تحت کنترل و نظم درآید. یکی از اولین برنامه‌ها برای مقابله با بحران کنونی، افزایش قیمت بلیت سینماهاست که با توجه به ارزیابی کیفی سالنها و ارزش کیفی فیلمها تعیین می‌شوند.» و این برنامه با اکران نوروزی فیلمها در سال ۶۹ در سینماهای کشور به اجرا در آمد.

در آخرین هفته سال ۶۸، **الماس بنفش**، **زیر بامهای شهر**، **پرواز پنجم ژوئن** و **دخترم سحر** اکران نوروزی گرفتند و تا ۲۸ فروردین ۶۹ روی پرده بودند. هرچهار فیلم در گروه «ب» قرار داشتند، و در این میان، فیلم پرواز پنجم ژوئن با فروش ۹/۵ میلیون تومان، موفقتر از بقیه بود، اما در مجموع فیلمهای دیگر نیز فروش نسبتاً خوبی داشتند.

نکته‌ای که در اکران نوروزی سال ۶۹ جلب نظر می‌کند، تنوع مضامین فیلمهاست، به نحوی که برای سلیقه‌های مختلف، تقریباً فیلمی در اکران بوده و تماشاگران بیشتری اشتیاق فیلم دیدن یافته‌اند به هرحال، فروش خوب فیلمهای اکران نوروزی دریچه امیدی برای خلاصی سینمای ایران از بحران اقتصادی گشود.

۲۹ فروردین، **فیلمهای دستمزد**، **گل سرخ**، **آخرین مهلت**، و **تمام وسوسه‌های زمین** در چهار گروه سینمایی اکران گرفتند، اما فروش کم این فیلمها، مجدداً ذهنها را متوجه بحران اقتصادی سینمای ایران کرد.

دستمزد و آخرین مهلت، به خاطر وجه حادثه‌ای و استفاده از بازیگران نسبتاً مشهور از دو فیلم دیگر فروش بهتری داشتند، و دستمزد از لحاظ فروش نسبت به سه فیلم دیگر وضعیت بهتری داشت، اما از لحاظ تعداد تماشاگر آخرین مهلت توفیقش بیش از بقیه بود.

۱۹ اردیبهشت، **دل نمك**، **آب را گل نکنید**، **باغ سید** و **صنوبرهای سوزان**، در چهار گروه سینمایی به نمایش در آمدند، این فیلمها نیز از لحاظ فروش ناموفق بودند و باغ سید که پرفروشتر از سه فیلم دیگر بود، فروشش به ۳/۵ میلیون تومان نرسید.

۱۶ خرداد، **ریحانه**، **تا مرز دیدار**، **بچه‌های طلاق** و **آخرین پرواز** در چهار گروه سینمایی به نمایش در آمدند. **آخرین پرواز** با فروش ۱۰/۳ میلیون تومان، درمقام پرفروشترین فیلم سه ماهه اول سال ۶۹ قرار گرفت، آخرین پرواز، مضمونی جنگی داشت

سه ماههٔ اول سال ۶۹

فیلم	تاریخ اکران	مدت اکران	گروه کیفی	متوسط قیمت بلیت	مضمون	تعداد تماشاگر	مقدار فروش (به تومان)
الماس بنفش	۶۸/۱۲/۲۳	۳۲ روز	ب	۱۶ تومان	جنگی	۳۰۰۰۰۰	۴۸۰۰۰۰۰
زیر بامهای شهر	۶۸/۱۲/۲۳	۳۲ روز	ب	۱۶ تومان	اجتماعی کمدی	۵۲۷۴۱۰	۸۴۳۸۵۶۰
پرواز پنجم ژوئن	۶۸/۱۲/۲۳	۳۲ روز	ب	۱۶ تومان	حادثه‌ای اجتماعی	۵۹۳۷۵۰	۹۵۰۰۰۰۰
دخترم سحر	۶۸/۱۲/۲۳	۳۲ روز	ب	۱۶ تومان	ملودرام‌خانوادگی / اجتماعی	۳۹۳۷۵۰	۶۳۰۰۰۰۰
دستمزد	۶۹/۱/۲۹	۲۴ روز	ب	۱۶ تومان	اجتماعی	۲۹۴۸۸۰	۴۷۱۸۰۷۹
گل سرخ	۶۹/۱/۲۹	۲۴ روز	ج	۱۳ تومان	اجتماعی	۱۸۲۴۵۵	۲۳۷۱۹۱۴
آخرین مهلت	۶۹/۱/۲۹	۲۴ روز	ج	۱۳ تومان	جنگی	۳۴۶۱۵۳	۴۵۰۰۰۰۰
تمام وسوسه‌های زمین	۶۹/۱/۲۹	۲۴ روز	الف	۱۸ تومان	فلسفی	۳۸۸۸۹	۷۰۰۰۰۰
دل نمك	۶۹/۲/۱۹	۲۸ روز	الف	۱۸ تومان	اجتماعی / فلسفی	۱۵۰۵۱۲	۲۷۰۹۲۱۲
آب را گل نکنید	۶۹/۲/۱۹	۲۸ روز	ب	۱۶ تومان	اجتماعی	۱۰۶۲۵۰	۱۷۰۰۰۰۰
باغ سید	۶۹/۲/۱۹	۲۸ روز	ب	۱۶ تومان	جنگی	۲۱۶۸۰۵	۳۴۶۸۸۸۹
صنوبرهای سوزان	۶۹/۲/۱۹	۲۸ روز	ج	۱۳ تومان	اجتماعی	۱۰۰۰۵۷	۱۳۰۰۷۴۶
ریحانه	۶۹/۳/۱۶	۲۱ روز	ب	۱۶ تومان	اجتماعی	۱۴۱۷۳۷	۲۲۶۷۸۰۲
تا مرز دیدار	۶۹/۳/۱۶	۲۱ روز	الف	۱۸ تومان	جنگی	۱۰۱۸۵۹	۱۸۳۳۴۶۷
بچه‌های طلاق	۶۹/۳/۱۶	۲۱ روز	ب	۱۶ تومان	اجتماعی	۳۱۱۴۶۷	۴۹۸۳۴۷۰
آخرین پرواز	۶۹/۳/۱۶	۲۱ روز	الف	۱۸ تومان	جنگی	۵۷۲۲۲۲	۱۰۳۰۰۰۰۰
						۴۳۷۸۱۹۶	۷۶۸۹۲۱۳۹

که وجه حادثه‌ای آن غالب بود. **تا مرز دیدار** نیـز فیلمی جنگی بود، اما فروش آن به ۲ میلیون تومان نرسید.

نکته قابل توجه اینجاست که **ریحانه** به رغم نداشتن جذابیتهـای سینمایی و عدم استفاده از بازیگر مشهور و روایت داستانی کم رمق، از لحاظ فروش، از **تا مرز دیدار**، پیشی گرفته است، آن هم درحالی که تا مرز دیدار از مزایای گروه «الف» برخوردار بوده است. بچه‌های طلاق هم با فروش قریب ۵ میلیون تومان، فروش نسبتاً موفقی داشت.

در مجموع، فیلمهای سه ماهه اول ۶۹ بالغ بر ۷۶ میلیون فروش و بالغ بر ۴ میلیون نفر تماشاگر داشته‌اند، که در قیاس با سه ماهه اول ۶۸ رشد نسبتاً خوبی داشته است.

سه ماهه اول سال ۷۰

سال ۷۰ در حالی آغاز شد که قیمت بلیت سینمـاهـا ۶۰ درصد افزایش یافته بود، و پیش‌بینی می‌شد که در اشتیاق تماشاگران برای رفتن به سینما تأثیر منفی بگذارد، که تا حدود زیادی نیز این پیش‌بینی به واقعیت پیوست. اما با اکران **عروس** این ظن قویتر شد که اگـر فیلمی ارزش دیـدن را داشته باشد، افزایش قیمت بلیت تأثیری در تعداد تمـاشـاگر نخواهد گذاشت، کمااینکه **رنو، تهران ۲۹**، حدود ده میلیون تومان فروش کرد.

آخـریـن هفـتـه سال ۶۹، **چاووش، گروهبان و چون ابر در بهاران**، در حالی که هرسه مضمونی اجتماعی داشتند، اکران نوروزی گرفتند. هرسه از گروه «ب» بودند، و چون ابر در بهاران موفقتر از دو فیلم دیگر بود، اما به رغم افزایش بهای بلیت، فروشش چهارمیلیون تومان بود که رقم قابل اعتنایی نیست.

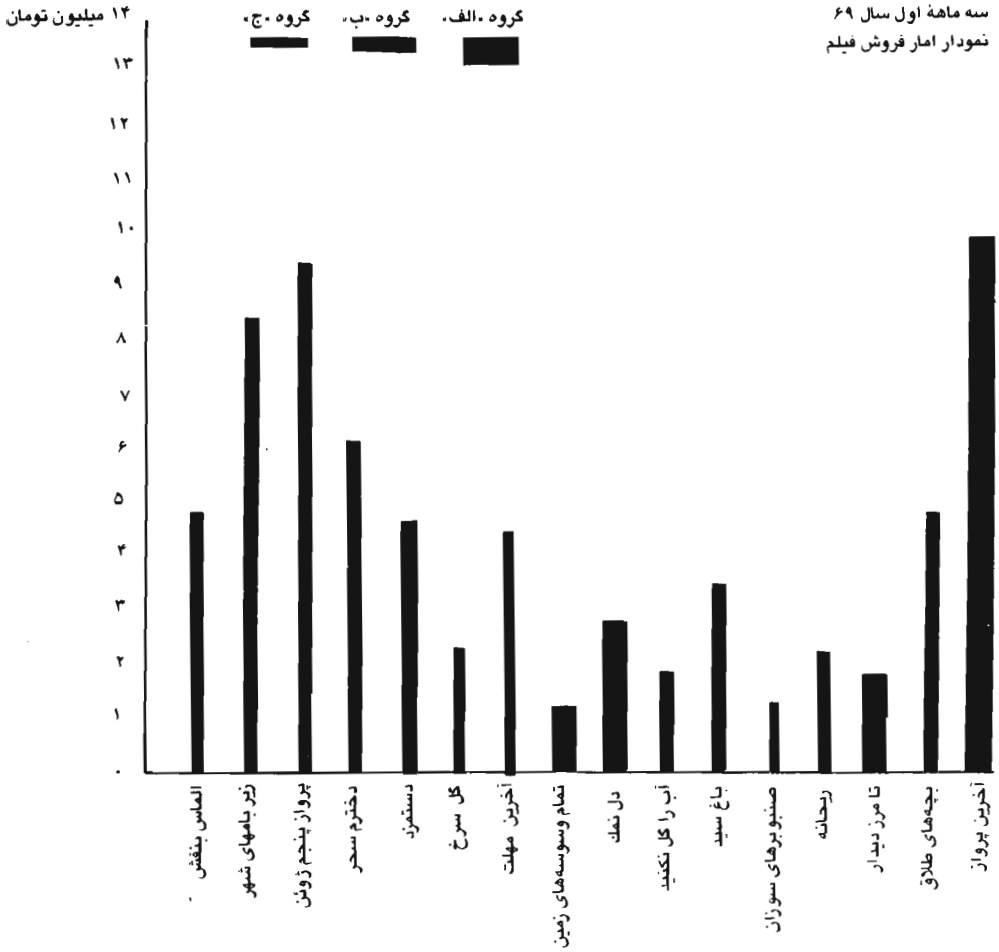
۲۱ فروردین، **چشم شیشه‌ای، تویی که نمی‌شنـاختمت** و **رنو، تهران ۲۹** در سه گروه سینمایی به نمایش در آمدند. دو فیلم اول مضمـونی جنگی داشتـه و از مزایای گروه «الف» نیز برخوردار بودند، اما فروش کمی داشتند. در عوض، رنو، تهران ۲۹، به رغم ارزانی بهای بلیتش، نسبت به دو فیلم دیگر، بیش از سه برابر آنها فروش کرد.

۲۵ فروردین، **تیـغ آفتاب** در یك گروه سینمایی به نمایش در آمد. فیلم، مضمون تاریخی حادثـه‌ای و سبکی وسترن گونـه داشت، و به‌رغم جای‌گیری در گروه «ج» و زمان کوتاه اکران، فروش نسبتاً خوبی داشت.

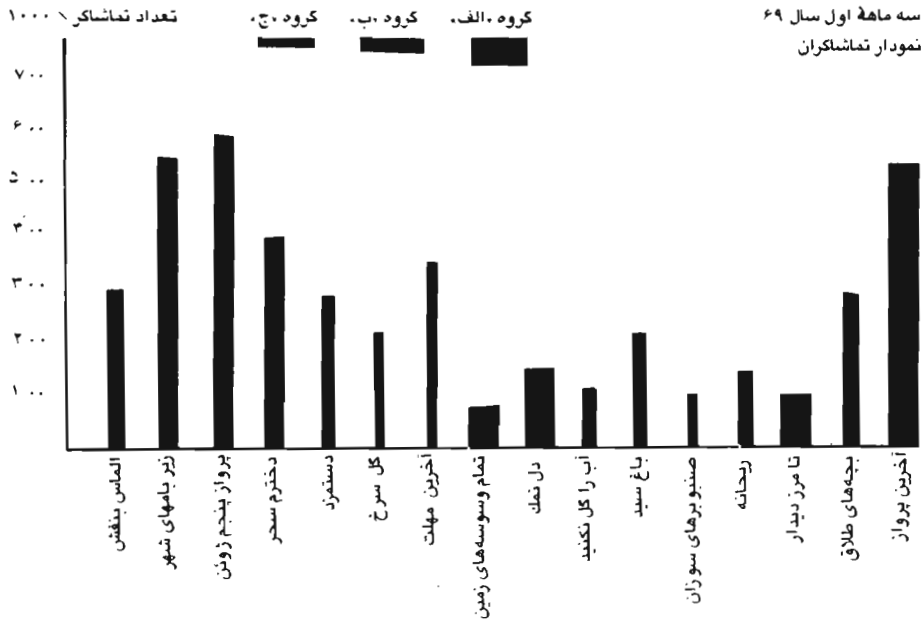
۱۸ اردیبهشت، **ملك خاتون، ۵۳ نفر** و **گزل** در سه گروه سینمـایی به نمـایش در آمدند. هرسه گروه «ب» بودند و ملك خاتون و گزل، مضمـون روستـایی / اجتمـاعی داشتنـد، و ۵۳ نفـر، مضمـون حادثـه‌ای داشت، امـا هرسـه از فروش بسیار کمی برخوردار شدند.

۱۶ خرداد، **تعـقیب سایـه‌هـا، آتش**

سه ماههٔ اول سال ۶۹
نمودار امار فروش فیلم



سه ماههٔ اول سال ۶۹
نمودار تماشاگران



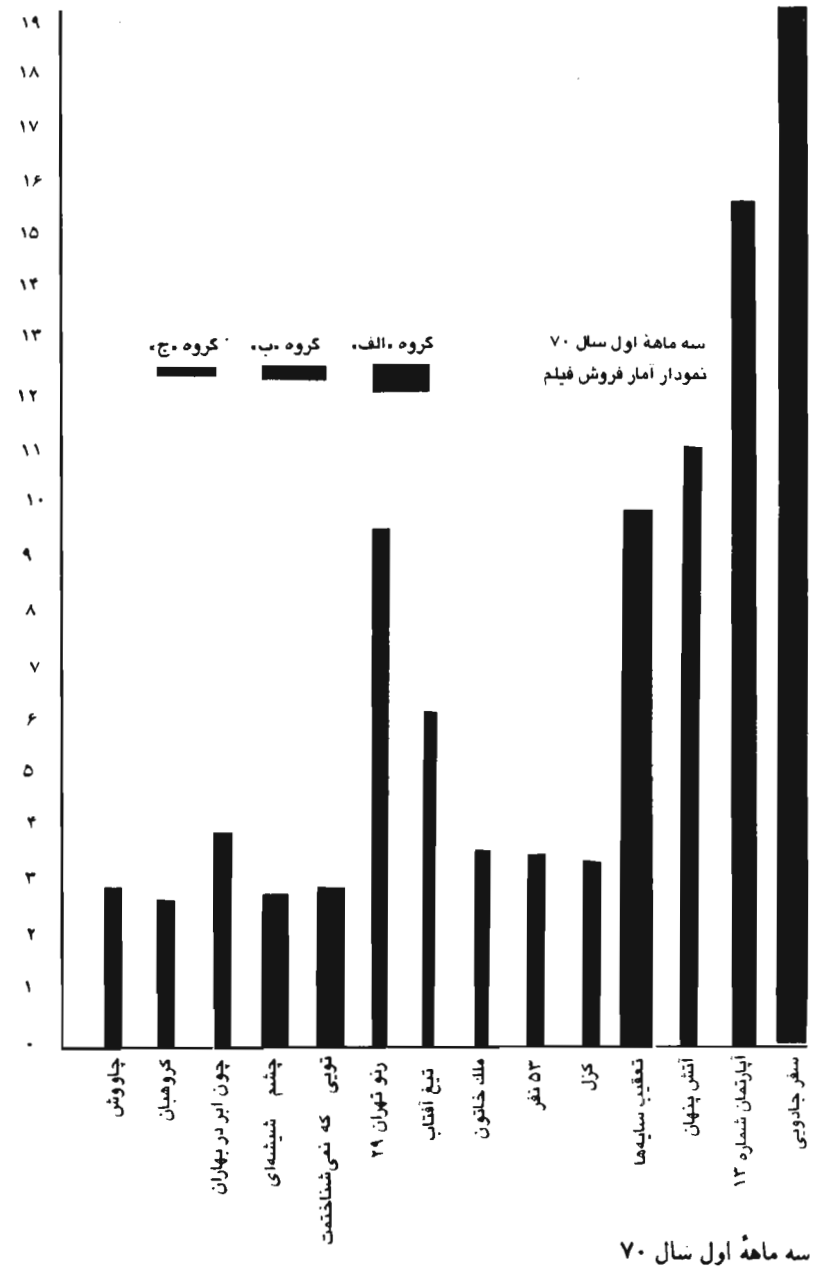
پنهان و آپارتمان شماره ۱۳ در سه گروه سینمایی به نمایش در آمدند، که در ۲۲ خرداد **سفر جادویی** نیز به سه گروه سینمایی دیگر پیوست.

فروش فیلم با اکران چهار فیلم مزبور، چهره تازه‌ای به خود گرفت. فروش هر چهار فیلم از مرز ده میلیون تومان گذشت، و سفر جادویی با فروش بالغ بر ۱۹/۷ میلیون تومان در رده پرفروشترین فیلمهای سه ماهه اول سال ۷۰ قرار گرفت.

دو فیلم تعقیب سایه‌ها و آتش پنهان، مضمون حادثه‌ای داشتند، و دو فیلم آپارتمان شماره ۱۳ و سفر جادویی، مضمون اجتماعی / کمدی. فروش بالای ۱۵ میلیون دو فیلم اخیر را می‌توان نتیجه شاد و مفرح بودن فیلمها و بازی بازیگران محبوبی چون اکبر عبدی و علیرضا خمسه دانست.

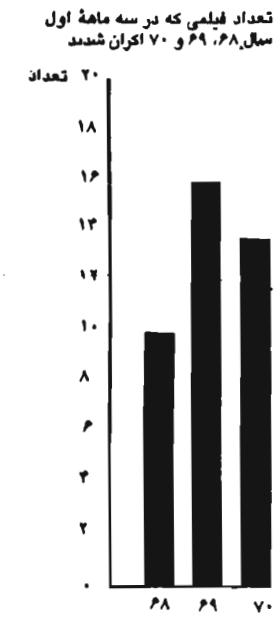
پیش فرض:

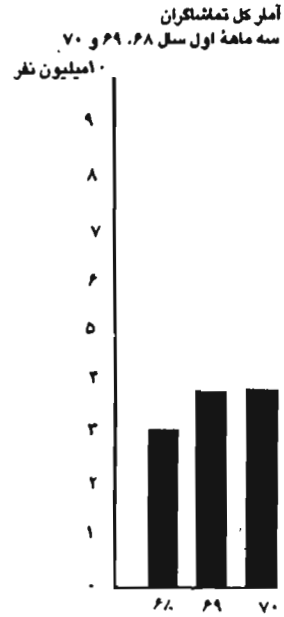
در بررسی آماری فیلمها، فقط فروش اکران اول فیلمها در سینماهای تهران مدنظر قرار گرفته است. آمار تعداد تماشاگران تقریبی است، و براساس تقسیم فروش اکران اول یك فیلم بر میانگین قیمت بلیت سالنهای ممتاز تا سالنهای درجه ۳ به

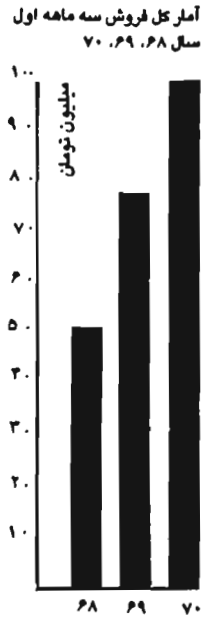


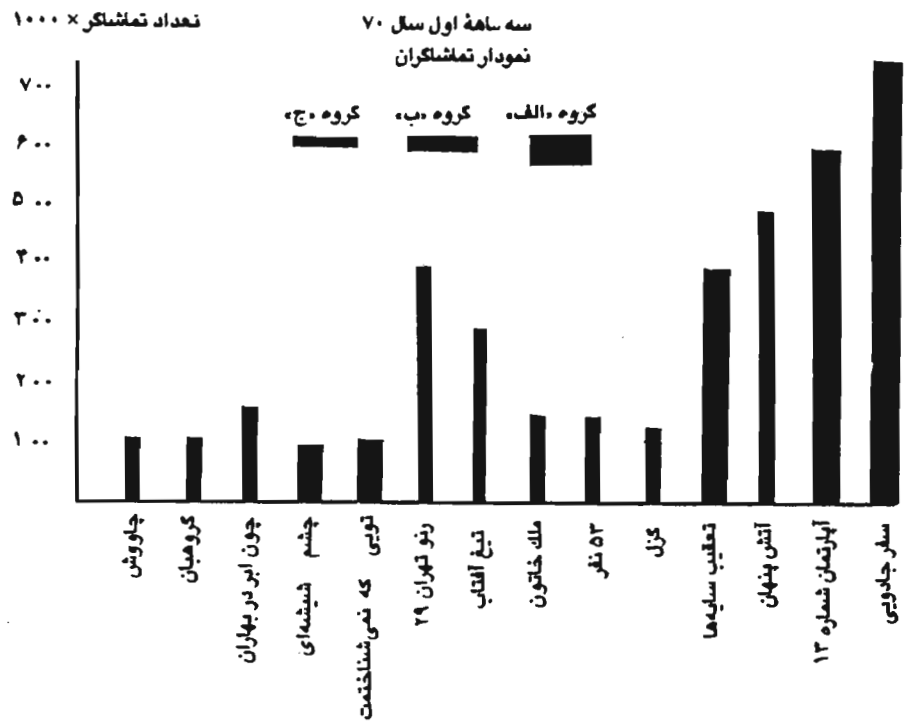
سه ماههٔ اول سال ۷۰

فیلم	تاریخ اکران	مدت اکران	گروه کیفی	متوسط قیمت بلیت	مضمون	تعداد تماشاگر	مقدار فروش (به تومان)
چاووش	۶۹/۱۲/۲۳	۲۷ روز	ب	۲۴ تومان	عرفانی/اجتماعی	۱۲۷۰۸۳	۳۰۵۰۰۰۰
گروهبان	۶۹/۱۲/۲۳	۲۷ روز	ب	۲۴ تومان	اجتماعی	۱۲۰۱۱۷	۲۸۸۲۸۰۴
چون ابر در بهاران	۶۹/۱۲/۲۳	۲۷ روز	ب	۲۴ تومان	اجتماعی	۱۶۷۲۰۸	۴۰۱۳۰۰۰
چشم شیشه‌ای	۷۰/۱/۲۱	۲۸ روز	الف	۲۶/۵	جنگی	۱۱۳۲۰۷	۳۰۰۰۰۰۰
تویی که‌نمی‌شناختمت	۷۰/۱/۲۱	۲۸ روز	الف	۲۶/۵	جنگی	۱۲۱۱۸۹	۳۲۱۱۵۰۱
رنو تهران ۲۹	۷۰/۱/۲۱	۲۸ روز	ب	۲۴	اجتماعی/کمدی	۴۱۵۱۵۲	۹۹۶۳۶۴۴
تیغ آفتاب	۷۰/۱/۲۵	۲۳ روز	ج	۲۱ تومان	تاریخی/حادثه‌ای	۲۹۵۲۳۸	۶۲۰۰۰۰۰
ملك خاتون	۷۰/۲/۱۸	۲۸ روز	ب	۲۴ تومان	اجتماعی	۱۴۸۷۲۸	۳۵۶۹۴۶۶
۵۳ نفر	۷۰/۲/۱۸	۲۸ روز	ب	۲۴ تومان	حادثه‌ای/اجتماعی	۱۵۴۴۲۸	۳۴۹۰۲۷۹
گزل	۷۰/۲/۱۸	۲۸ روز	ب	۲۴ تومان	اجتماعی	۱۴۲۶۷۰	۳۴۲۴۰۷۲
تعقیب سایه‌ها	۷۰/۳/۱۵	۳۵ روز	الف	۲۶/۵	حادثه‌ای/اجتماعی	۳۹۳۲۷۹	۱۰۴۲۱۸۸۶
آتش پنهان	۷۰/۳/۱۵	۳۵ روز	ب	۲۴	حادثه‌ای/اجتماعی	۴۷۲۸۵۵	۱۱۳۴۸۵۲۰
آپارتمان شماره ۱۳	۷۰/۳/۱۵	۳۵ روز	الف	۲۶/۵	کمدی/اجتماعی	۵۸۴۹۳۳	۱۵۵۰۰۷۱۷
سفر جادویی	۷۰/۳/۲۲	۲۷ روز	الف	۲۶/۵ تومان	کمدی/اجتماعی	۷۴۳۷۳۴	۱۹۷۰۸۹۴۸
						۳۹۹۹۸۲۱	۹۹۷۸۴۸۳۷









دست آمده است.

به زعم نگارنده آمار تماشاگران در مواردی، مهمتر و روشنگرتر از آمار فروش فیلم است، چرا که در درجه‌بندی کیفی فیلمها، گروههای «الف»، «ب»، «ج»، قیمت بلیت متفاوتی دارند، و نمایش آنها در سالنهای نمایشی با درجات کیفی مختلف بر تفاوت قیمت بلیت بیشتر می‌افزایند، و با مقایسه آمار فروش، فیلمی از گروه «الف» و فیلم دیگری از گروه «ب»، نمی‌توان یقین داشت که کدام فیلم تماشاگر بیشتری داشته است. از این رو، مقدار فروش اکران اول هرفیلم بر میانگین قیمت بلیت همان فیلم در سالنهایی با درجات کیفی مختلف تقسیم شده است، که تعداد تماشاگران آن فیلم را به نحو تقریباً دقیقی مشخص می‌کند.

آمار سه ماهه اول سال ۶۸

در سه ماهه اول سال ۶۸، ده فیلم به نمایش درآمد، که در کل تقریباً ۵۱/۵ میلیون تومان فروش کردند و بالغ بر سه میلیون نفر از این فیلمها دیدن نمودند. ۳۰ درصد فیلمها از گروه «الف»، ۴۰ درصد از گروه «ب» و ۳۰ درصد دیگر از گروه «ج» بودند. ۶۰ درصد فیلمها مضمون اجتماعی، ۳۰ درصد مضمون تاریخی و ۱۰ درصد باقیمانده مضمون جنگی داشتند.

آمار سه ماهه اول سال ۶۹

در این فصل، ۱۶ فیلم به نمایش درآمد، که در کل بالغ بر ۷۶/۸ میلیون تومان فروش داشتند، و بالغ بر ۴/۳ میلیون نفر این فیلمها را تماشا کردند. ۲۵ درصد فیلمها از گروه «الف»، ۵۶ درصد از گروه «ب» و ۱۹ درصد از گروه «ج» بودند. ۵۶ درصد فیلمها مضمون اجتماعی ـ اعم از کمدی، حادثه‌ای و سیاسی ۳۱/۵ درصد مضمون جنگی و ۱۲/۵ درصد مضمون فلسفی یا شبه فلسفی داشتند.

آمار سه ماهه اول سال ۷۰

در این فصل، ۱۴ فیلم به نمایش درآمد، که در کل بالغ بر ۹۹/۷ میلیون تومان فروش و ۳/۹ میلیون نفر تماشاگر داشتند. ۳۶ درصد فیلم از گروه «الف»، ۵۷ درصد از گروه «ب» و ۷ درصد از گروه «ج» بودند. ۷۹ درصد فیلمها مضمون اجتماعی ـ اعم از کمدی، حادثه‌ای و سیاسی ـ، ۱۴ درصد مضمون جنگی و ۷ درصد مضمون تاریخی داشتند.

مقایسه آماری

تذکر: از این پس به لحاظ تکرار سه ماهه اول سال ۶۸ و ۶۹ و ۷۰، سه کلمه «سه ماهه اول» حذف و آنها را با عنوان فصل ۶۸ و ۶۹ و ۷۰ خواهیم شناخت.

در فصل ۶۹ بر تعداد فیلمهای اکران شده ـ در این فصل ـ نسبت به فصل ۶۸، ۶۰ درصد افزوده شد. فیلمها در فصل ۶۹ نسبت به فصل ۶۸، ۴۹/۴ درصد افزایش فروش و ۳۸/۵ درصد افزایش تماشاگر داشته‌اند فصل ۷۰ در قیاس با فصل ۶۹، از لحاظ تعداد فیلمهای اکران شده، ۱۲/۵ درصد کاهش داشته است، در عوض، ۲۹/۸ درصد افزایش فروش داشته که ناشی از افزایش ۶۰ درصدی قیمت بلیت است، و به رغم آن ۸/۶ درصد کاهش تماشاگر داشته است.

نتیجه آنکه سینمای ایران از لحاظ تماشاگر، فصل موفقی نداشته و تعداد سینماروها کاهش یافته است.

●

● منتقدان چه سودایی در سر دارند؟

● فرانسوا تروفو

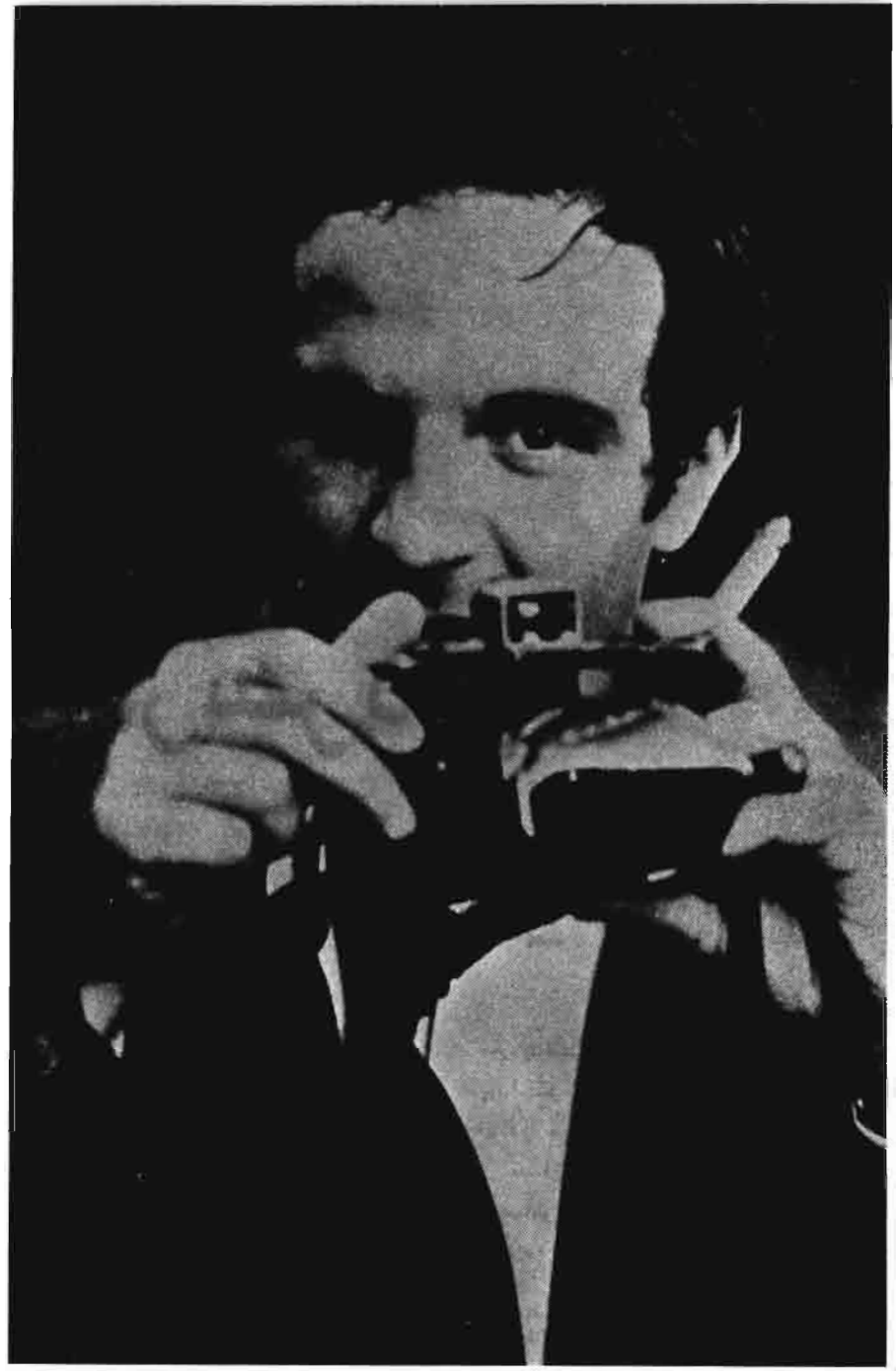
■ ترجمهٔ بهروز تورانی

روزی در سال ۱۹۴۲ آنقدر برای تماشای فیلم *میهمانان شب* اثر مارسل کارنه اشتیاق داشتم که تصمیم گرفتم آن روز به مدرسه نروم. فیلم، بالاخره به سینمای محلهٔ ما که اسمش «پیگال» بود رسیده بود. خیلی از فیلم خوشم آمد. اما شب همان روز عمه‌ام، که در کنسرواتوار در رشته ویلن تحصیل می‌کرد، آمد تا مرا به سینما ببرد. فیلم *میهمانان شب* را انتخاب کرده بود. از آنجا که می‌ترسیدم بگویم این فیلم را دیده‌ام، می‌باید با او به سینما می‌رفتم و وانمود می‌کردم که دارم فیلم را برای اولین بار تماشا می‌کنم. این، نخستین باری بود که دریافتم بررسی هرچه عمیقتر اثری که آدم آن را تحسین می‌کند تا چه حد جذاب است. این کار می‌تواند تا حد ایجاد توهم تکرار آفرینش اثر پیش برود.

یك سال بعد از آن، فیلم *کلاغ* اثر کلوزو به روی پرده آمد. این فیلم حتی بیشتر از *میهمانان شب* مسحورم کرد. در فاصلهٔ اکران اول این فیلم درماه مه ۱۹۴۳ تا پایان اشغال فرانسه توسط نازی‌ها، یعنی هنگامی که نمایشش ممنوع شد، باید آن را پنج یا شش بار دیده باشم. بعدها، وقتی دوباره اجازهٔ نمایش گرفت، سالی چند بار به تماشای این فیلم می‌رفتم. دست آخر، دیالوگهای فیلم را از حفظ می‌دانستم. در مقایسه با فیلمهایی که دیده بودم، گفتگوهای این فیلم، مال آدمهای بزرگسال بود و من معنی حدود صد کلمه از آن را تنها به مرور زمان یاد گرفتم. از آنجا که طرح فیلم *کلاغ* در اطراف نامه‌هایی که فرستندهٔ آنها ناشناس بود دور می‌زد و این نامه‌ها سقط جنین، زناکاری، و انواع دیگر فساد را محکوم می‌کردند، به نظرم می‌آمد که فیلم، تصویر دقیقی از آنچه را که من در زمان جنگ و دوران پس از جنگ در اطرافم دیده بودم، ارائه می‌کرد: اشتراك مساعی، محکوم کردنها، بازار سیاه، کلاهبرداری و بدبینی.

دویست فیلم اول را با کلك دیدم. بی‌آنکه پولی بپردازم، مخفیانه‌از در خروجی یا از پنجرهٔ مستراح به سالن سینما وارد می‌شدم یا بعضی از شبها وقتی پدر و مادرم از خانه خارج می‌شدند، از غیبت آنها سوء استفاده می‌کردم. (البته وقتی آنها برمی‌گشتند، می‌بایستی در رختخواب باشم و خودم را به خواب بزنم). بهای این خوشگذرانی‌های عظیم را با دل درد، گرفتگی عضلات، سردردهای عصبی و احساس گناهی پرداختم که عواطف ناشی از تماشای فیلم را تشدید می‌کرد.

نیاز عظیمی به وارد شدن در فیلمها احساس می‌کردم هر بار، در جایی نزدیکتر به پرده می‌نشستم تا بتوانم سالن سینما را پشت سر بگذارم. از خیر فیلمهای تاریخی، جنگی و وسترن گذشتم چون مشکل بود که آدم خودش را در حال و هوای این فیلمها حس کند. به این ترتیب، فقط فیلمهای حادثه‌ای و عشقی باقی می‌ماند. برخلاف بیشتر سینماروهای همسن و سالم، من خود را جای قهرمانها نمی‌گذاشتم، بلکه در قالب آدمهای بد و به‌طور کلی شخصیتهای خلافکار فرو می‌رفتم. برای همین است که فیلمهای آلفرد هیچکاك که مایهٔ اصلی آنها ترس است، از همان اول دلم را برد. و بعد از هیچکاك به ژان رنوار جلب شدم که آثارش معطوف به درك و تفاهم است... «وحشتناك این است که هر کس برای خودش دلیلی دارد» *(قاعده بازی)*. در کاملاً باز بود و من در انتظار ژان ویگو، ژان کوکتو، ساشاگیتری، اورسن ولز، مارسل پانیول، ارنست لوبیچ، البته چارلی چاپلین و همهٔ



کسان دیگری بودم که بدون آنکه ضد اخلاق باشند، «اخلاقیات دیگران را مورد تردید قرار می‌دادند» (*هیروشیما، عشق من*).

اغلب از من می‌پرسند که در چه مرحله‌ای از رابطهٔ عاشقانه‌ام با سینما، کشش به‌سوی کارگردانی یا نوشتن نقد فیلم در من آغاز شده است. راستش، نمی‌دانم. فقط این را می‌دانم که می‌خواستم هرچه بیشتر به فیلم نزدیکتر شوم.

اولین قدم، دیدن تعداد زیادی فیلم بود. در گام دوم، شروع کردم به یادداشت کردن نام کارگردانها بعد از تماشای فیلم، در مرحلهٔ سوم، بارها به دیدن یك فیلم می‌رفتم و رفته رفته به این فکر افتادم که اگر من به‌جای کارگردان بودم، چه می‌کردم. در آن دوره از زندگیم، تأثیر فیلمها روی من مثل تأثیر مواد مخدر بود، باشگاه سینمایی که در سال ۱۹۴۷ پایه‌ریزی کردم ـ تا حدی عامدانه اما به نحوی افشاگر ـ باشگاه «دیوانگان سینما» نام داشت. گاهی طی یك ماه، یك فیلم را چهار یا پنج بار می‌دیدم و بازهم خط داستانی آن را خوب به‌خاطر نمی‌آوردم زیرا در لحظه‌ای، اوج گرفتن موسیقی، یا تعقیبی در شب، یا اشکهای بازیگر زن، مرا مست می‌کرد و نمی‌گذاشت داستان را دنبال کنم و مرا از باقی فیلم بیرون می‌کشید.

در ماه اوت سال ۱۹۵۱ درحالی که زندانی بودم و به علت بیماری در یك بیمارستان نظامی بستریم کرده بودند، در همان حال که روی تخت دراز کشیده بودم وقتی در روزنامه خواندم که اورسن ولز را مجبور کرده‌اند تا فیلم *اتللوی* خود را از بخش مسابقهٔ فستیوال ونیز بیرون بکشد، چون به اصرار حامیانش اجازه نداشت تا دربرابر محصول عظیم سینمای انگلستان (*هملت* لارنس اولیویه) دست به ریسك بزند، به‌شدت خشمگین شدم.

زمانی که آدم به سرنوشت کسانی که تحسینشان می‌کند بیش از سرنوشت خود اهمیت می‌دهد، چه دوران دوست‌داشتنی‌ای از عمر است. بیش از دو دهه بعد از آن، هنوز هم به سینما عشق می‌ورزم اما هیچ فیلمی بیش از فیلمی که سرگرم نوشتن فیلمنامه‌اش هستم یا دارم مقدمات ساختنش را فراهم می‌کنم، یا دارم فیلمبرداریش می‌کنم و یا سرگرم تدوینش هستم، ذهنم را اشغال نمی‌کند. من آن ایثار عاشقان سینما را از کف داده‌ام. آنقدر خودخواه و مستغرق در خود شده‌ام که گاهی وجودم پر از ناراحتی و سردرگمی می‌شود.

نتوانستم اولین مقاله‌ام را که در سال ۱۹۵۰ در بولتن باشگاه سینمایی کارتیه لاتن چاپ شده، پیدا کنم. یادم می‌آید که دربارهٔ *قاعده بازی* بود. نسخهٔ اصلی فیلم ـ شامل ۱۴ صحنه که قبلاً هرگز ندیده بودیم ـ تازه پیدا شده بود و به نمایش درآمده بود. در مقاله‌ام به‌دقت موارد اختلاف دو نسخه را برشمرده بودم و شاید همین باعث شد تا آندره بازن از من بخواهد در تحقیقات مربوط به کتابی که او درنظر داشت درمورد رنوار بنویسد کمکش کنم.

بازن با تشویق من به نوشتن از سال ۱۹۵۳ به بعد، لطف بزرگی در حق من کرد. اجبار به تحلیل و تشریح لذت شخص ممکن است به خودی خود نتواند یك آماتور را به یك حرفه‌ای تبدیل کند اما می‌تواند آدم را به‌سوی انسجام ذهنی... و آن زمینهٔ خوب تعریف نشده‌ای که منتقد فیلم در آن کار می‌کند، هدایت کند. خطری که با این کار همراه است این است که ممکن است اشتیاق آدم زایل شود. خوشبختانه برای من چنین اتفاقی نیفتاد. در مقاله‌ای درمورد همشهری کین در بیان این نکته که یك عاشق سینما، یك روزنامه‌نگار و یك فیلمساز، فیلم واحدی را از نگاههای مختلفی می‌بینند

زحمت زیادی کشیدم. این نکته درمورد فیلمهای رنوار به اندازهٔ فیلم بزرگ آمریکایی مصداق داشت.

آیا من منتقد خوبی بودم؟ نمی‌دانم. اما چیزی که نسبت به آن مطمئنم این است که همیشه طرف کسانی بوده‌ام که هو شده‌اند و برعلیه کسانی که دیگران را هو کرده‌اند، و اینکه لذت من اغلب هنگامی شروع می‌شد که مال دیگران تمام شده بود. تغییر لحن رنوار، زیاده‌روی‌های اورسن ولز، سهل‌انگاری پانیول یاگیتری، برهنگی برسون. فکر می‌کنم در سلیقه‌ام نشانی از تکبر نبود. همیشه با اودبرتی موافق بودم که: «مبهم‌ترین شعر خطاب به همه است». چه فیلمها عنوان تجاری را یدك می‌کشیدند و چه نمی‌کشیدند، من می‌دانستم که فیلم کالایی است که خرید و فروش می‌شود. در درجات تفاوت بسیاری می‌دیدم اما در نوع نه. نسبت به کلی و دانن در *آواز در باران* همان حس تحسینی را داشتم که برای اوردت کارل درایر.

هنوز هم هر نوع هرمی را درمورد انواع فیلم مسخره و قابل نکوهش می‌یابم. وقتی هیچکاك روح را ساخت ـ داستان دزد سابقی که زیر دوش با چاقوی صاحب متلی که پوست جسد مادرش را پر کرده کشته می‌شود ـ تقریباً تمام منتقدان توافق داشتند که موضوع فیلم پیش پا افتاده بود. در همان سال و تحت تأثیر کوروساوا، اینگمار برگمان دقیقاً همان مضمون را به فیلم برگرداند (چشمهٔ بکر) اما او ماجراهای فیلم را به سوئد قرن چهاردهم منتقل کرد. همه از خود بیخود شدند و برگمان هم یك جایزهٔ اسکار، برای بهترین فیلم خارجی برد. دور باد از من که جایزه را حق او ندانم یا به‌خاطرش غبطه بخورم. تنها می‌خواهم تأکید کنم که موضوع فیلم دقیقاً همان موضوع روح بود. (درواقع موضوع فیلم برگمان، نسخهٔ آگاهانهٔ پس و پیش شده‌ای از داستان مشهور چارلز پرو به‌نام کلاه *سواری قرمز کوچك* بود). حقیقت این است که در این فیلمها برگمان و هیچکاك بخشی از خشونت وجودشان را ماهرانه بروز داده و خود را از شر این خشونت، راحت کرده بودند.

اجازه بدهید مورد دزد دوچرخه ویتوریو دسیکا را هم مثال بزنم که گرچه مسئلهٔ بیکاری موضوع اصلی این فیلم زیبا نیست، اما هنوز طوری از آن حرف می‌زنند که گویی این فیلم یك تراژدی دربارهٔ بیکاری در ایتالیای پس از جنگ بود. این فیلم ـ به قول کوکتو ـ فقط مردی را ـ به ما نشان می‌دهد که باید دوچرخه‌اش را پیدا کند. درست همان طور که زن دنیای *گوشواره‌های مادام*... باید گوشواره‌هایش را بیابد. من این نظر را که چشمهٔ *باکرگی* و دزد دوچرخه آثاری برجسته و جدی هستند اما «روح» و «گوشواره‌های مادام...» سرگرمی است، رد می‌کنم. همهٔ این چهار فیلم برجسته و جدی هستند و هر چهارتای‌شان هم سرگرمی‌اند.

وقتی من منتقد بودم، فکر می‌کردم که یك فیلم موفق باید در آن واحد نظرش را هم راجع به دنیا و هم درمورد سینما بیان کند. *قاعده بازی* و *همشهری کین* کاملاً با این تعریف جور بودند. امروز من خواستار آنم که یك فیلم، یا لذت فیلمسازی و یا رنج فیلمسازی را بیان کند. اصلاً به چیزی بین این دو علاقه‌مند نیستم. به فیلمهایی که نبضشان ضربان ندارد علاقه‌ای ندارم.

زمان آن فرا رسیده است که بپذیریم امروز منتقد فیلم بودن بسیار از زمانی که من منتقد بودم مشکلتر به‌نظر می‌رسد. پسری در موقعیتی که من بودم، یعنی پسری که سرگرم کارآموزی است تا نویسنده‌ای حرفه‌ای شود و بیشتر بر مبنای غریزه کار می‌کند تا بر مبنای یك بنیان فرهنگی واقعی، احتمالاً نخواهد توانست اولین مقالاتش را به چاپ برساند.

آندره بازن امروز نمی‌توانست بنویسد «همهٔ فیلمها آزاد و برابر به دنیا می‌آیند». تولید فیلم، مثل انتشار کتاب دارای تنوع و زمینه‌های تخصصی شده است. در زمان جنگ، مخاطب کلوزو، کارنه، دلانوی، کریستین ژاك، هانری دکوان، کوکتو و برسون یکی بود. اما دیگر این طور نیست. امروز فیلمهای اندکی بر عامهٔ تماشاگر ـ مردمی که به‌طور اتفاقی مجذوب عکسهای مدخل سینما شده‌اند و به داخل سالن آمده‌اند ـ شکل می‌گیرند.

امروز در آمریکا، فیلمهایی برای اقلیتهای سیاهپوست یا ایرلندی تبار می‌سازند. فیلمهای کاراته‌ای، موج سواری و فیلمهای خاص کودکان و نوجوانان هم ساخته می‌شود. تولیدات امروز و روزگار گذشته یك تفاوت عمده دارند: جك وارنر، داریل.ف.زانوك، لویس.ب.مه‌یر، کارل لامل و هری کوهن فیلمهایی را که تهیه می‌کردند، دوست داشتند و به آنها مباهات می‌کردند. امروز صاحبان شرکتهای عمدهٔ فیلمسازی، حالشان از فیلمهای پر از سکس و خشونتی که به بازار روانه می‌کنند تا از رقبا عقب نمانند به هم می‌خورد.

ادامه دارد

آخرین خبر از صدور سینمای ایران به جهان

پنجمین جشنواره بین‌المللی سینمایی دون‌کرك در فرانسه، از ۲ تا ۲۲ اکتبر ۱۹۹۱ (۱۰ تا ۳۰ مهر ۱۳۷۰) با عنوان **برهنگی در سینما**، برگزار می‌شود.

در این جشنواره سی فیلم معروف با مضمون «برهنگی»، از جمله: *دکامرون* (پازولینی)، *امپراطوری احساس* (اوشیما)، *شناسایی یك زن* (آنتونیونی) شرکت دارند.

مروری برآثار دو کارگردان به عنوان «بزرگداشت» نیز جزو برنامه‌هاست. جانوبسزار مونتی‌رو (پرتغالی) و **عباس کیارستمی** (ایران)؟!

کایه‌دو سینما، سپتامبر ۱۹۹۱

● توضیح

قرار بود ادامه مطلب **تئوری مؤلف در یك نشست**، در شماره قبل چاپ شود که صحبتهای آقای خسرو دهقان بود درباره این تئوری در سینمای ایران، و باز قرار بود به دلیل «حساسیت» موضوع، توسط خود آقای دهقان حك و اصلاح شود، که به علت «خوش‌قولی» ایشان و امروز و فردا کردن به شماره قبل که نرسید هیچ، به این شماره هم وصلت‌نکرد. ما را به‌جای ایشان ببخشید تا...

پرده‌ای سیاه کنار می‌رود، (گونه‌ای یادآوری از ماهیت ساختگی فیلم). پس از آن، حرکت پاندول‌وار زنگی که از سقف زیرزمین آویزان شده به چشم می‌خورد. این بسیار شبیه است به الگوی حرکتی نمایی از آخرین پرده که خون را در رگها منجمد می‌کند. اما هنوز از ترس خبری نیست مگر در ذهن کامران که شاید با الهام گرفتن از نوسان این زنگ آویخته، آن حرکت آخری وحشتناك را برای پردهٔ آخر می‌نویسد. دستهای ماهر، اما لرزان او در پس پردهٔ وقایعی ساختگی است که در شرف وقوع اند و دستهای توانای فیلمساز در پس پرده‌ای که اینهمه را دربر می‌گیرد. چه باك اگر این آشکارسازی و اشاره به ساختگی بودن از همان آغاز، خدشه‌ای به باور تماشاچی وارد آورد، که او با این وجود همیشه در چنگ چیره‌دست صحنه است. آنچه کامران در آخرین پرده خطاب به بازرس می‌گوید: شما هیچ‌وقت ما را باور نمی‌کنید اما همیشه در دستهای ما هستید؛ هروقت بخواهیم گریه می‌کنید، هروقت بخواهیم می‌خندید...، نه فقط حرف او که حرف اصلی فیلمساز است. لااقل در آن مقطع از فیلم، ماهیت تجربه‌ای که از سر گذشته، درخششی به این گفتار می‌دهد که آن را تبدیل به کلید طلایی درك فیلم می‌کند.

طی مقدمه‌ای فشرده که بیانگر وضعیت و روابط آدمهای پشت‌پرده و تا حدی بیانگر وضعیت طرف دیگر نمایش است، زمینه برای ورود او آماده می‌شود. ورود فروغ به فضای مرموز و محدود خانهٔ رفیع‌الملك، آغازگر بازی است و در عین حال موجد تردید در بازی‌گردان این بازی. عشقی در حال شکل‌گیری است که سرانجام خطرناك نمایش را به پایانی خوش بدل خواهد کرد اما تا سرانجام، فراز و نشیبها در پیش است. سکندری خوردن فروغ هنگام پیاده شدن از اتومبیل درحالی‌که برای اولین بار پایش را براین صحنهٔ مرموز می‌گذارد، سردرگمی او و بی‌پاسخ ماندن این سؤال که «اینجا چه خبر است؟»، نور نارنجی طلوع برچهره‌اش و عاقبت، لغزیدن پای او در حال بالا رفتن از پله‌ها برای دیدهبوسی با ملوك (که در کمین جان فروغ است اما نخستین بخش از نقش خود را به عنوان خواهرشوهری مهربان بازی می‌کند)، همهٔ اینها (که نمونه‌ای از ظرافت و توجه به اجزاء در کل اثر است) تلویحاً خبر از آنچه در انتظار است می‌دهند. بازی بلافاصله آغاز شده است و بی‌امان تا آخرین لحظات ادامه خواهد یافت. فروغ از این موضوع کاملاً بی‌اطلاع است، اما تماشاچی با آنکه بعضاً در وضعیت فروغ قرار می‌گیرد، قدری از پشت‌پرده آگاهی یافته است، ولی نه آنقدر که قادر به تشخیص درست باشد. او تا آن حد مطلع شده‌ و می‌شود که در سطح دیگری از بازی که ساخته و پرداختهٔ فیلم است، گرفتار آید. پیش بردن تماشاچی در بین این دو سطح، اقتضاهایی را ایجاب می‌کند که برآمدن از پس آنها احتمالاً مهمترین و دشوارترین بخش از کار بوده است. موفقیت فیلمساز بخصوص در این مورد باعث شده تا تأثیرات پیش‌بینی شده، اغلب به کمال و دقت ایجاد شوند. گذشته از زمینه‌ای که داستان فیلم فراهم می‌آورد، بهره‌برداری زیرکانه از دانسته‌ها و ندانسته‌های تماشاچی تحقق شکل نهایی را ممکن کرده است.

ما با وجود اگاهی براینکه اطرافیان فروغ در حال بازی کردن یك نمایش هستند، برای تشخیص اینکه دقیقاً چه بخشهایی از وقایع پیش‌رویمان، مربوط به نمایش است و چه بخشهایی واقعی است، اطلاع کافی نداریم. عمدی بودن این بی‌اطلاعی که شرط به بازی گرفته شدن ما توسط فیلم است، در پایان پردهٔ اول نمایش که بازیگران گرد کامران حلقه زده‌اند تا دربارهٔ پردهٔ بعد صحبت کنند، با بسته شدن در دو لنگهٔ اتاق که خودبه‌خود صورت می‌گیرد و گویی منع آشکار ما از دسترسی به اسرار پشت‌پرده است، مؤکد می‌شود. تماشاچی، ناچار می‌پذیرد که بیش از این نداند. بازی برای او، هرچه باشد، جنون‌آور نخواهد بود، اما فروغ ناچار است سر از اسرار این وقایع وحشتناك درآورد و اگر نمی‌تواند، بازرس به یاری‌اش خواهد آمد. اما او نیز که در آغاز همدست‌بازی‌سازان به نظر می‌رسد، گرفتار این بازی می‌شود.

در برابر این بازی خوردگان، کامران، گروه جامی و ملوك، بازی‌سازان صحنه‌اند. اینها همچون بازی‌خوردگان، طیفی را تشکیل می‌دهند که از درون به برون گسترش یافته است. (وارونه به بازی‌سازان پیوسته و تماشاچی به بازی‌خوردگان). این

ناشی از همان همدستی است که پیشتر بدان اشاره شد. کارکرد نهایی تعادل اقتضاها به‌خصوص در مواقعی که خصیصه‌های سینمایی، آشکارا تماشاچی را به بازی می‌گیرند، تجلی می‌یابد. در این نقاط اوج همه چیز درهم می‌آمیزد؛ رابطهٔ ما با فیلم، به رابطهٔ فروغ با نمایش شبیه می‌شود، فصل افتراقی بین کامران و واروژ باقی نمی‌ماند و نمایش و فیلم آنچنان درهم تنیده می‌شوند که گویی یکی شده‌اند. دیگر نه فقط ساختگیها واقعی تصور می‌شوند، بلکه واقعیها نیز رنگ عوض می‌کنند و ساختگی به نظر می‌رسند. این آمیزش تشخیص‌ناپذیرِ واقعی وساختگی بودن (فیلم و نمایش) و محو شدن مرز راست و دروغ، موجد کشاکش اصلی در ذهن تماشاچی است. سؤال این است: «به‌راستی چه چیز واقعی است؟». درگیری پی‌درپی و اغلب بی‌سرانجام، برای کشف ماهیت وقایع و گاه حتی کشف اینکه چه چیز در حال وقوع است، به حدی است که اغلب، سایر تأثیرات فیلم را در پس‌زمینه قرار می‌دهد. لحظات فیلم آنچنان برهم بنا شده‌اند که گویی کاری جز به بازی گرفتن «باور» ما ندارند. ما، در نوسانی سرگیجه‌آور بین گمانها و عواطف گوناگون و متضاد، تا جایی پیش می‌رویم که دیگر باور خود را نیز باور نداشته باشیم. اما این باعث رهایی از چنگ بازی‌سازان نمی‌شود. آنچه تغییر می‌کند، شکل بازی است. (به‌یاد بیاوریم سخن کامران را: شماهیچ‌وقت ما را باور نمی‌کنید اما همیشه در دستهای ما هستید...)

در نیمهٔ دوم فیلم، پس از شروع تحقیقات و گره‌گشایی‌های بازرس، صحنه‌ای هست که صنم لیوان آب را از دست فروغ می‌اندازد و با ترس و لرز می‌گوید که به دستور آقا در آن سم ریخته‌اند. همچنین فروغ را آگاه می‌کند که آنها خدمتکار نیستند بلکه برای دیوانه کردن او نقش بازی می‌کنند. فروغ کاملاً (و به‌درستی) مطمئن می‌شود که می‌خواهند او را بکشند، اما در تلاش برای فرار با درهای بسته روبرو می‌شود. ناچار به پناهگاه همیشگی‌اش یعنی اتاق حسام بازمی‌گردد و در را روی خود می‌بندد که ناگهان کامران با عصبانیت و بسان یك قاتل از دری دیگر وارد می‌شود و فروغ، وحشتزده جیغ می‌کشد... تا اینجا به اعتبار آنچه گذشته، همه چیز باور می‌شود و واقعی به نظر می‌رسد، ما نسبت به توطئه‌ای که در جریان است در اوج یقین و هراس هستیم که یکباره کامران درست لحظه‌ای پس از ورود به اتاق با حرفها و رفتارش نه تنها این هراس و یقین را درهم می‌شکند، بلکه حالتی متضاد آن را ایجاد می‌کند: هم اتومبیل برای رفتن فروغ مهیاست، هم بنچاق خانه در اختیار اوست، هم جانش در امان است و هم آب درون جام عاری از سم است... بدین‌گونه و بلافاصله اطمینان، جای هراس را می‌گیرد و تردید نسبت به باور خود، جای یقین نسبت به توطئه را. تأثیر همجواری آنچه پیش از ورود کامران اتفاق می‌افتد و آنچه پس از آن، آشکارا ویرانگر است و فروغ (تماشاچی) را با باوری خرد شده پیش پای بازی‌سازان به زانو درمی‌آورد، بی‌آنکه حتی قادر باشد در اطمینان دروغینی که به او دست داده تردید کند و بداند که بار دیگر بازی خورده است.

شب‌هنگام، فروغ در آسایش موقتی که به او داده‌اند مشغول نوشتن نامه است که دور تازه‌ای از بازی وحشت درگیرش می‌کنند. جامی، این بار در هیئت واقعی خود و به قصد جان صنم، شمشیر به‌دست گرفته و به خاطر دروغی که دربارهٔ سمی بودن آب گفته است، درپی اوست. سرانجام، در اوج وحشتی که از به دار کشیده شدن صنم ایجاد می‌شود، فروغ سراسیمه‌تر از پیش پا به فرار می‌گذارد و تماشاچی به قصد مواجهه با تأثیرات سطح دیگر بازی، از پشت‌پرده آگاه می‌گردد. پس نه فقط به دار کشیدن صنم بازی بوده بلکه براین اساس آنچه درست پیش از این صحنه، واقعی تصور شده نیز، قسمتی از نمایش کامران به حساب می‌آمده است. در حقیقت (و بنابرظن غالب ما پیش از ورود کامران به اتاق فروغ) تمام آنچه صنم دربارهٔ توطئه به فروغ می‌گوید (بجز سمی بودن آب) راست است و در عین حال قسمتی است از توطئه (نمایش) که در همجواری با تظاهر کامران به اینکه توطئه‌ای در کار نیست، دروغ به نظر می‌رسد. این، تنها بخشی از نوسان سرگیجه‌آوری‌است که فروغ و تماشاچی در طول فیلم درگیر آن می‌شوند.

در پردهٔ آخر، کم‌گویی‌ها یا پوشیده‌گویی‌هایی نیز از سر ناچاری و برای دست یافتن به مؤثرترین تلفیق بین دو سطح نمایش و فیلم وجود دارد که بعضاً باعث سردرگمی بیش از اندازه و بی‌حاصل می‌شوند. مثلاً در اواسط فیلم صحنه‌ای هست که طی آن فروغ در زیرزمین با پیرمردی روبرو می‌شود و پیرمرد که همان جامی است او را تا مرز حلق‌آویز کردن پیش می‌برد، اما فروغ خود را می‌رهاند و اسلحهٔ پیرمرد را برداشته، او را می‌کشد. تصور اولیهٔ ما این است که طبق نمایش می‌خواهند فروغ را بکشند اما او خود را نجات می‌دهد. ولی بعد به این دلیل که اساساً قرار نیست پیش از پردهٔ آخر کشته شود (و این صحنهٔ نه پردهٔ آخر است و نه دلیلی برای عدم موفقیت آن وجود دارد) می‌توان نتیجه گرفت که صحنه همان‌گونه که در نمایش کامران بوده اجرا شده است، یعنی جامی عمداً خود را در موقعیتی قرار داده که فروغ بتواند او را از روی میز هل بدهد و همینطور عمداً موقعیتی را پیش آورده است که فروغ اسلحه را بردارد و شلیك کند و نهایتاً وحشت‌زده از خانه بیرون برود. اما در خود این صحنه تأکیدی حتی تلویحی وجود ندارد که این موضوع را تأیید کند. نبود این اشاره که بهانهٔ آن درگیر کردن هرچه بیشتر تماشاچی است، باعث می‌شود که قصد دار زدن یا نزدن فروغ در این صحنه، طی ارجاعات ذهنی که بدان می‌شود، (با وجود دلیل خارجی و ضمنی) در لایه‌ای از ابهام آزاردهنده باقی بماند.

در نهایت، پردهٔ آخر فیلمی امیدوارکننده و حتی شوق‌انگیز است که قابلیت و ظرفیت بررسی عمیق را دارد. تسلط و مهارت کریم مسیحی در این فیلم، تجلی قدرتمندانه و هماهنگ توانایی‌هایی را به نمایش می‌گذارد که کمتر مجال بروزی اینچنین می‌یابند. و سرانجام به نظر می‌رسد، گذشته از اینها وجه تمایز اصلی پردهٔ آخر با فیلمهای دیگر در تفاوت رابطه‌اش با تماشاچی باشد. اگر تقریباً همهٔ فیلمها (و نمایش‌ها) برای پیش بردن بازی خود، به باور ما احترام می‌گذارند؛ پردهٔ آخر جسورانه و برخلاف معمول این «باور محترم» را به بازی می‌گیرد.

رامین فراهانی

نقدی بر «پرده آخر»

● فنّ یا «فن»؟

■ مسعود فراستی

«پس چه بر سر تکنیک می‌آید؟ تکنیک، دیگر یک روش نشان دادن یا مخفی کردن نیست. سبک، به سادگی وسیله‌ای برای زیبا ساختن آنچه زشت است و برعکس، نیست. اگر محدوده‌های جاه‌طلبی حتی یک کارگردان در دنیا، از رقابت با تصویر کارت پستالی فراتر برود، به‌عکس اعتماد نخواهد کرد، یا حتی توسعه آگاهی: نماهای تعقیبی، یادداشت یا ارجاع پای یک صفحه نیستند. بلکه فکر می‌کنم تنها کارکرد یک تکنیک، تعمیم دادن آن فاصلهٔ رمزآلود بین مؤلف و شخصیتهای او باشد که به‌نظر می‌رسد بالا و پایین رفتن آنها و مسابقه و شتاب دیوانه‌وارشان در میان جنگل با حرکتهای دوربین، با چنان صداقتی همراه می‌شود.»

الکساندر استروک، *میزانسن چیست*، کایه دو سینما، شماره ۱۰۰، اکتبر ۱۹۵۹

«شما هیچ‌وقت ما را باور نمی‌کنید، اما در دست مایید، هروقت بخواهیم گریه می‌کنید، هروقت بخواهیم می‌خندید.» این جمله‌ای است که کامران میرزا، کارگردان نمایش در اواخر فیلم به بازرس می‌گوید. و مشکل اولیهٔ **پرده آخر** در همان قسمت اول جمله است. گویی کارگردان- هر دو کارگردان: کامران میرزا و **واروژ کریم مسیحی**- نمی‌داند که اگر تماشاگر، او را باور نکند و قصه‌اش را، هرگز در دست او اسیر نمی‌شود تا هروقت که خواست بخنداندش یا بگریاند، یا بترساند یا...

باور تماشاگر، به این سادگیها نیست، که اگر بود همه، هنرمند می‌شدند و هر اثری هم هنر. باوراندن، هنر است.

برای آنکه چیزی- بازی‌ای، قصه‌ای- به باور بنشیند و بازی، واقعیت شود و قابل قبول و طبیعی بنمایاند، غیر از استادی در بیان، قریحه لازم است و زندگی، تا حس از اثر بیرون بجهد و منتقل شود. و هنر، تعامل این حس و در پس آن تفکر هنرمند است با حس، تخیل و تفکر مخاطب.

اثری، هنر می‌شود و طبیعی جلوه می‌کند، که در آن زندگی و شور جریان داشته باشد. آدمهای اثر زنده باشند و با روح. فضا، زنده باشد و بخشی لاینفک از اثر، و دارای هویت و شخصیت. و این، ورای تکنیک ساده- و ظاهری- و هرچند قوی اثر است و ورای محتوای آن.

اگر فیلمی باور نشود، فضا، آدمها و روابطشان، قصه و زمان و مکانش باورکردنی نباشد، هرچند از نظر پرداخت ظاهری، خوش‌ترکیب، یا خوش «ساخت» باشد و با «مهارت فنی»، فیلم خوبی نیست. در نتیجه «خوش‌ساخت» هم نمی‌تواند باشد و «خوش‌فن». و *پرده آخر* چنین است.

و این، هم مشکل فیلمنامه است و هم- و مهمتر- مشکل کارگردانی، که در اینجا فیلمنامه‌نویس و کارگردان، یکی است.

قصه فیلم، دست دوم سوژه بسیاری از فیلمهای جنایی غربی است- از جمله *شیطان‌صفتان*- منهای دلهره، کشش و هویت آنها.

پرده‌ای باز می‌شود و صحنهٔ نمایش آغاز. نمایش‌چرخان- کامران‌میرزا- از بازماندگان یک دودمان قاجاری است که به‌اتفاق خواهرش - ملوک- برای تصاحب خانه موروثی مسکونی، علیه همسر برادر مرده‌اش- فروغ- دست به توطئه می‌زند و با کمک یک گروه کوچک دوره گرد تئاتری، با اجرای نمایشی، سعی دارد تا فروغ را مجنون بنماید و از سر راه بردارد. اما ناگهان، «عشق» از راه می‌رسد و...

گویا این فکر که آدمی در موقعیتی قرار گیرد که کارش به جنون بکشد، دلمشغولی کریم مسیحی است، که در *پرده آخر* تبدیل به کاریکاتوری بی‌معنی شده است. و هیچ از کار درنیامده. کریم مسیحی تلاش دارد تا تلفیقی از بازی و *واقعیت* خلق کند- که نمی‌تواند-، چرا که بازی‌ها- نمایشها- سخت باسمه‌ایند، و شخصیتها و روابطشان هم. واقعیت هم چندان نیرو و کششی ندارد.

□

نمایشها: همگی بر انفعال و حتی خنگی فروغ- و تماشاگر- متکی است و شاید به همین علت است که فروغ، شهرستانی معرفی می‌شود- که توهین‌آمیز است-، حال آنکه او نه ظاهر شهرستانی دارد، نه رفتار و کلام شهرستانی.

پس **ترس**، که در ظاهر همه شخصیتها را دربرمی‌گیرد، «ترسی» است کاذب و جنبه صوری می‌یابد. دقت کنید به اولین نمایش در قبرستان، که با یك برگشتن ساده فروغ، لو می‌رفت. یا «ترس» ناشی از دیالوگ کامران و فروغ درباره آدمکشی خانواده، که احمقانه جلوه می‌کند ـ گویی فروغ، قبل از خواندن شجره‌نامه خانواده، می‌دانسته ـ، یا حمل جنازه فرضی در صندوق، که فاقد کوچکترین حسی است. و بدتر از همهٔ بازیهای قبلی، نمایش زیر زمین است و تعقیب و گریز با «جد بزرگ»، که فروغ طناب دار خود را می‌آویزد و از چندین فرصت برای خلع سلاح پیرمرد همچون کودکان عقب‌مانده، درمی‌گذرد تا بالاخره کارگردان به او دستور «قتل» می‌دهد. و باز دقت کنید به صحنه دار زدن «صنم»، که چه مصنوعی است و چه میزانسن بدی دارد: کافی است فروغ، یکی دو قدم جلوتر برود تا همه چیز برملا شود، اما کارگردان دخالت می‌کند و دستور ایست می‌دهد. باسمه‌ای‌تر از همه نمایشها، خود پردهٔ آخر است، که کارگردانش، جناب بازرس است ـ البته به کمك و دخالت کریم مسیحی ـ به یکباره جناب بازرس با یاری همکاران خنده‌دارش که مرتب بیخودی سوت می‌زنند و مسخره بازی درمی‌آورند، قادر به کشف ماجرا می‌شود و به کارگردانی پردهٔ آخر می‌پردازد، و از آنجا که همچون کامران، «این‌کاره» نیست ـ «هنرمند» ـ بدترین میزانسن‌های تئاتری را انتخاب می‌کند، در خدمت یك هَپی اِندلوس، با یك موسیقی ناگهانی ایرانی که معلوم نیست از کجا آمده و چه کار کردی دارد ـ چرا، معلوم است: قصد این موسیقی به اضافه «گیوه» مربوطه، «هویت» ایرانی دادن به شخصیتها و فضای بی‌هویت فیلم است ـ که صد رحمت به سریالهای بد تلویزیونی خودمان، از جمله: *میهمان*.

جدا از اجرای بد نمایشها و سرهم‌بندی آنها، از مهمترین دلایل ناموفق بودن این بازیها، باید از لوکیشن، نقش و جایگاه آن در قصه یاد کرد. کریم مسیحی با وجود تمام تمهیدات دوربین، حرکات و زوایا و کادرهای خوبش، دکوپاژ، طراحی صحنه و مهمتر تدوین بسیار مناسب و درست ـ که چهار لوکیشن را ظاهراً تبدیل به یك خانه کرده ـ قادر نیست شخصیت واحد به «خانه» بدهد و لوکیشن، بی‌هویت و بی‌جان باقی مانده. محل قرار گرفتن اتاقها در خانه، روشن نیست. نه اتاق فروغ، نه اتاق کامران و نه اتاق بازیگران. در نتیجه در اتاقها، بی‌فایده می‌شود. چرا که «در»، و باز و بستن آن، حرکت و رفت و آمد پرسوناژ از آن، به فضای لوکیشن و ایجاد دلهره کمك مهمی می‌کند. آنوقت است که پنجره‌ها، راهروها، نرده‌ها و پله‌ها شخصیت می‌گیرند و اجزا، کل می‌سازند و «خانه»، خانه می‌شود و دارای یك معماری درونی و بخشی از فضای کار. خانهٔ فیلم روح هیچکاك را به‌یاد آورید، یا قصر کافکا را.

□

شخصیتها: همه، آنچنان سطحی‌اند و بی‌ریشه، که فقط از طریق دیالوگ و یکی دو کنش توضیح داده می‌شوند. مثلاً فروغ: که با جیغ و ضجه، ترس ظاهری و خنگی بسیار ارائه شده. و تماشاگر تا به آخر هیچ از او نمی‌داند ـ از روحیاتش، خصوصیات و علایقش و «عشق»اش به شوهر ـ.

یا کامران، که از ابتدا دستش می‌لرزد و مرتب آب می‌نوشد. آیا این لرزش دست از اوّل، نشانه «عشق» اوست به فروغ، یا ترس

او در ارتکاب جنایت؟ چه زمانی «عاشق» فروغ شده؟ قبل از شروع فیلم یا از لحظه‌ای که پشت پنجره فروغ قدم می‌زند و منتظر است و فروغ به او نگاهی می‌اندازد و پرده را می‌بندد. یا در صحنه گورستان، که فروغ روبنده‌اش را می‌اندازد؟ یا در صحنه‌ای که با عصبانیت- و حتی نفرت- وارد می‌شود و به فروغ می‌گوید: «شما دارید ما را می‌کشید،... بشکنه این دستها که نمک نداره...» (!).

فروغ، چی؟ از «عشق» کامران مطلع است؟ نمی‌دانیم. آیا او احساسی متقابل دارد؟ باز نمی‌دانیم.

«**عشق**»، در پرده آخر، از نوع همان عشقهای مفروض سینمای بی‌اصل و نسب «عرفانی» ماست، بدون هیچ توضیحی، صرفاً، برای خالی نبودن عریضه. «عشق» صنم و جوانک گروه تئاتری هم از همین جنس است، کمی روتر.

در باب شخصیت ملوك، هم توضیحی داده نمی‌شود. زنی مستبد که مرتب فال ورق می‌گیرد و رهبری توطئه را برعهده دارد. اهمیت تصاحب خانه برای او و برادرش، روشن نیست، و انگیزه‌اش در سر به نیست کردن فروغ. چرا قبل از آن وارد معامله نمی‌شود؟ چرا سعی نمی‌کند سر فروغ کلاه بگذارد- مگر فروغ، یك زن ساده «شهرستانی» بیشتر است- و از اول قصد کشتن او را دارد؟ و چرا این‌چنین راحت، خود در آخر مجنون می‌شود و خل‌بازی درمی‌آورد؟ و بعد به‌راحتی با کامران و فروغ روانه می‌شود؟

ارائه گروه تئاتری هم، همان مشکل شخصیت‌پردازی را دارد و شخصیت هیچ‌کدامشان از ظاهر به عمق نمی‌رسد. «فقر»شان هم دکوراتیو می‌نماید. مسئله «انباری»، و اهمیت حیاتی آن برای آنها در پرده ابهام می‌ماند. تماشاگر باید مصاحبه کارگردان را بخواند تا دریابد که در آن زمان- سالهای ۱۳۲۰- این مسئله «جا و مکان» برای گروه‌های تئاتری، مهم بوده!

«انسانیت» گروه که در آخر به شکل درس اخلاق، شعار داده می‌شود و گل می‌کند، از کجا آمده، ریشه‌اش در کجاست؟ باز باید پذیرفت، چرا که اینها «هنرمند»اند و هنرمند هم طبیعتاً انسان و انساندوست؟! همه‌چیز، احتیاج به پیش‌فرض دارد. به این می‌گویند: هنر؟ یا «پیروزی سینما» یا «ذات سینما» و از این‌جور شیفتگی‌ها؟

«علاقه» کامران به هنر و به نمایش هم، از همین نوع است. علاقه‌ای در لفظ. و «عشق» مفروض و تحمیلی‌اش به فروغ، که برتر از «عشق» به هنر، «آمد پدید»، نیز.

شخصیت بازرس، از بقیه باسمه‌ای‌تر است و حتی مضحك‌تر. چیزی است بین طنز سطحی و جدی سطحی. خوش‌باور است یا احمق؟ تیزهوش است یا...؟ «میخچه» پایش، به چه کار می‌آید؟ چه بار «دراماتیکی» دارد؟ سمبُل است یا سمبَل؟ صرفاً برای «گیوه»؟ بالاخره بازرس است یا اهل هنر نمایش، یا کارگردان؟ گروه همکارانش، چرا اینقدر مسخره‌اند و لوس؟ و این نوع پرداختِ مثلاً طنزآمیز در خدمت چه چیز اثر است؟

شخصیتهای پرده آخر، جملگی آنچنان فاقد شخصیت، فرهنگ و هویتند که بود و نبودشان، فقر و تنهایی‌شان، شادی، عشق و غمشان، خشونت و مهربانی‌شان، رفتن و آمدنشان، زوال و بقایشان، جنون و عقلشان، بازی و زندگی‌شان و «انسانیت» و درس اخلاقشان هیچ حسی را به‌وجود نمی‌آورد و هیچ باوری را. و دنیایی را خلق نمی‌کند در نتیجه همدردی و همدلی‌ای را برنمی‌انگیزاند. گویی کریم مسیحی، هیچکدامشان را نه می‌شناسد، نه دوست می‌دارد، و ما هم.

□

مشکل دیگر فیلم که به ناباوری ما یاری می‌دهد، زمان قصهٔ آن است. قصه در نیم‌قرن قبل وقوع میابد. چرا؟ واروژ، در آن زمان در جستجوی چیست که در این زمان نیافته؟

چرا واروژ، همچون حاتمی‌کیا، یا کیمیایی در سرب، به گذشته‌ها پناه می‌برد؟- گذشته‌ای که نه می‌شناسد و نه علاقه‌ای به آن دارد.

پرده *آخر*، بمانند سرب، نه قصه زمان را می‌گوید و نه حتی قصه مکان را. قبلاً در یادداشتی بر سرب نوشتم که:

«... به‌ظاهر قصه گذشته را می‌گوید و می‌خواهد ما را که مماس با زندگی، زندگی می‌کنیم، از حالمان و از زمان و مکانمان بِبُرد و بِبَرد به گذشته‌ها. چرا؟ شاید برای اینکه حرف امروز را نمی‌داند و زمان و مکان و آدمهای امروز را نمی‌شناسد، یا حرفی برای امروز و برای نسل امروز ندارد. پس به‌ناچار زمان و مکان فعلی را پس می‌زند و به دورترها می‌رود... از گذشته می‌گوید، اما در گذشته اتفاق نمی‌افتد و در آن زندگی نمی‌کند. نه در زمان و نه در مکان آن. برای بردن تماشاگر به گذشته‌ها، ابتدا باید خود به گذشته برود. با تمهیدات این جهانی، نمی‌شود به آن جهان و آن زمان سفر کرد و کسی را به سفر برد...»

یا لااقل کریم مسیحی همچون کیمیایی، نمی‌تواند و قادر نیست قصه و آدمهایش را بقبولاند. برای به‌باور درآوردن گذشته، باید در گذشته زیست و آن را تجربه و باور کرد، یا مطالعه دقیق، و فصل مشترکها را با این زمان دریافت.

«با تکنیك به تنهایی نمی‌شود فریب داد و آدم را از زمان و مکان کَند و با خود برد.» **حالی** می‌خواهد و **آنی**.

□

و اما بحث تکنیك و فن:

ظاهراً پرده *آخر*، تکنیك خوب و درستی دارد و به قول خیلیها «خوش‌ساخت» است. در اجزا، ظاهراً خوب کار شده: کادرها، درست است. رنگ، یکدست، حرکات و زوایا و لنزهای دوربین، بجا، طراحی صحنه، شیك و مناسب، تدوین، درخشان، بازی‌گیری از بازیگران، حرفه‌ای- بخصوص پورصمیمی و پطروسیان-، موسیقی، در لحظاتی عجین با اثر، فیلمبرداری، خوب، دکوپاژ، دقیق، میزانس‌ها، «صحیح» و... و برای فیلمش زحمت بسیار کشیده و سالها هم منتظر بوده، و برخلاف اکثر کارگردانهای این مرز و بوم، بی‌ادعاست و فروتن، امّا...

فن، را در سینما اگر به معنای آسان و ظاهری آن بگیریم- که در بالا گفتم- بله پرده *آخر*، فیلمی است «فنی» و حتی «خوش‌بیان». و اگر **ساخت** را در سینما، باز به معنای آسان و رایج ساختمان ظاهری یك فیلم بگیریم، پردهٔ *آخر* فیلمی است «خوش‌ساخت». اما فن و ساخت در هنر- و در اینجا در سینما- بسیار فراتر از این معنای ظاهری است و معنایی درونی‌تر و اصلی‌تر دارد، که اساس هنر است.

«ارادت» یا دقیقتر سرسپردگی به «فن»،

حداکثر تکنیسین می‌سازد و جلوتر، تکنوکرات، و تکیه و دانش به فن اصیل، هنر.

برای «فن»شناسی، احتیاج به دانش عجیبی نیست، قریحه هم نمی‌خواهد و استعداد جدی. فقط پشتکار و زحمت کشیدن لازم است و پشت دست استاد نشستن و تمرین، یا درس خواندن و کار کردن.

آنکس که اول بار «چرخ» را ساخت یا «تبر» را، هم نوآور بود و هم خلاق، و نه صرفاً تکنیسین. اما دنباله روان و مقلدان، نه ابداع‌گرند و نه خلاق. آموختن ودانستن فرمولها و اطلاعات و حتی به‌کار بردن آنها، متفاوت است با ابداع کاشفان و مخترعین و سازندگان آنها. شخص استفاده‌کننده یا مونتاژگر هم با سازنده تفاوت دارد.

استفاده از فن در هنر به عنوان «ابزار»، انسان را **فن‌زده** می‌کند و اسیر. و فن‌زدگی و اصالت دادن به فن در جهان سوم- که خود عمدتاً صاحب فن نیست- انسان را نه حتی تکنوکرات، که حداکثر به پادوی تکنوکراسی می‌کشاند. چرا که تکنوکرات می‌داند چکاره است و کاربردش بیش از مثلاً ۱٪ نیست. اما شیفته تکنوکراسی می‌انگاردکاربرد آن ۱۰۰٪ است. به همین دلیل است که فن سالاری در جوامع صاحب‌فن، رشدی برای انسان نمی‌آورد و خود، بن‌بست است. در جوامع دیگر از اینهم بدتر: بن‌بست و بحران. پناه بردن به فن سالاری، نوعی **گریز** است، گریز از خود و هویت خود. و نوعی **تعلیق آدم معلق** و بی‌هویت.

«فن» یا تکنیك، در خدمت بیان اگر باشد، فن می‌شود. در آغاز، حسی، ایده‌ای باید وجود داشته باشد و نیازی مبرم به بیانش، تا فن به کمکش آید و هنرش سازد. «فن»، وقتی فن می‌شود و هنر، که در خدمت حسی جدی باشد تا جدی شود. فن هم باید جلو برود تا بشود حسی را القا کرد. این، حرف و نیاز است- هرچقدر کوچك- که فن را تعیین می‌کند و تعین می‌دهد؛ میزانش را، شکلش را، تناسبش را و قالبش را. و نه فن، حرف و نیاز را. اوّل باید فیلم معنا داشته باشد- هر معنایی- و نیازی را بازتاب کند، و بعد مسلم است که باید تکنیك، تبدیل به هنرش کند.

چرا که **هنر**، نیاز مبرم هنرمند است به بیان خود، در شکلها، قالبها و با روشهای هنری. بدون این نیاز و این شور زندگی، هیچ حسی از کار در نمی‌آید. و بدون حس، هیچ فیلمی، سینما نمی‌شود؛ سینما، به معنای هنر، رسانه، و حتی صنعت. سینما، به معنای خلق، به معنای ابداع.

فن واقعی این است که در هنر توضیح اضافی نیاید و همه چیز گفته نشود- البته ایجاز با هیچ گویی متفاوت است و متضاد- از خلال دو سطر یك نوشته، دوپلان یك فیلم، دیده نشدنی- به نمایش درنیامدنی- را باید ببینیم و حس کنیم- با چشم دل.

همچنانکه **میزانسن**، به معنای ساده چیدن اشیاء و انسان نیست. «من میزانسن را به‌عنوان وسیله‌ای برای به نمایش گذاشتن خود انسان می‌بینم. اما پس از آن، آنچه هنرمند نمی‌داند این است که آنچه دیده می‌شود اهمیت کمتری دارد، نه از نحوه دیدن، بلکه بیشتر از نحوه خاص نیاز به دیدن و نمایش دادن.»

الکساندر استروك، *میزانسن چیست*

فن، ممکن و ملزم نیست. امکانپذیر است از طریق الزامی فنی. در تفکر و تخیل و احساس، ما را آزاد می‌گذارد و احساس را، عاطفه را،هیجان را تسهیل می‌کند و تفکر را. هنرمند می‌بایست خود تصور روشنی از اثر- جوهر اثر- داشته باشد و تکلیفش با اثر و با خودش روشن باشد، اما ما را آزاد بگذارد. این آزادی، احترام به اثر، احترام به خود، و احترام به ماست. از طریق فن است و شناخت درست علمی و عملی از آن و غلبه بر آن که می‌توان چنین کرد.

استفاده از فن، حد و مرز دارد و جا و زمان و مکان. استفاده بی‌رویه از آن منجر به قربانی کردن حس در مسلخ فن است و «فن» دیگر فن هنری نیست و مثل بختك می‌افتد روی اثر، و اثر را خفه می‌کند- بلایی که بر سر پرده *آخر آمده*- اندازه حرف و نیاز و حد آن است که «حد و رسم» فن را معین می‌کند.

با ارکستر مجلسی «موزارت»، نمی‌شود سونات اجرا کرد. ارکستر مجلسی هم باید متناسب با قطعه موسیقی باشد. ارکستر مجلسی‌های امروز که بعضی رشد بی‌رویه و بی‌منطق کرده‌اند، *دون ژوان* موزارت را می‌بلعند. این رشد سرطانی، ضد هنر است.

سینما، اگر سینماست باید بتواند با حداقل فن، حس را بیان کند و اگر فیلمسازی نتواند با دوربین برادران لومیر، فیلم بسازد، سینماگر نیست. اگر آخرین مدل پیشرفته ابزار، از جمله دوربین، بود که فیلم را می‌ساخت، و دکوپاژ را هم کامپیوتر می‌کرد، **اسپیلبرگ**، از **ملی‌یس** و **گریفیث**، هنرمندتر بود و سینماگرتر- که نیست.

با یك نی کوچك باید بتوان آهنگ نواخت، اگر کسی موسیقی‌دان باشد. اساس این است که باید ذات‌را شناخت. و این، فن

است. و این مغایر است با اصالت دادن به فن و با فن‌شناسی مدرن.

هنر، فن نیست در اساس. هنر، خلاقیت است و ابداع، و نه تبعیت‌جویی. اساس هنر، انسان است، نه صنعت، نه ابزار.

فن هنری به اندازه آدمی، قدمت دارد؛ از حضرت آدم که اول بار شعر گفت آغاز می‌شود، و از غارهای نئاندرتال. هنری به این قدمت، فن‌اش هم در خودش مستتر است. و این از جمله در آوازهای فلکلور هر ملتی موجود است. در تعزیه خودمان. و در حافظ ما، در اوج است و در شکسپیر نیز. هنوز که هنوز است بزرگتر از حافظ و شاعرتر از او ندیده‌ایم، و بزرگتر از شکسپیر در نمایش. تا همینجا، حافظ، هفت قرن از ما جلوتر است. و شکسپیر، چهار قرن. این را می‌گویند فن. این فن است که به معنای روش هنری است. چیدن ساده کلمات زیبا، حافظ را حافظ نکرده، **روح** کلمات و تناسب آنها اصل است و زیبایی ظاهر و باطن.

فنی که این روح را از بین ببرد و انسان را مغلوب و تابع کند، آدم پیچ و مهره‌ای- آدم آهنی- می‌سازد که جان ندارد، پس هنر ندارد. فن که باید در خدمت بیان هنری باشد، نمی‌تواند و نباید **فعال** مایشاء شود، به فاعل نیاز دارد. به انسان، به حس و روح انسان. به انسانی که بعد از نطفه بستن اثر در جان و دلش و در ذهنش، از فن استفاده می‌کند. **ارگانیسم فعال و فاعل**، می‌بایست تسلط‌اش را بر فن اعمال کند. که اگر نکرد و «فن» **فاعل** نشد، هنر می‌میرد و حداکثر می‌شود کالبد خوش‌ترکیب و ظاهراً زیبا اما بی‌جان. این‌گونه «فن»ها و این‌گونه اهل «فن»ها، هستند که نمی‌گذارند سینما، فن خودش را رشد دهد. رشدی سالم، طبیعی و تسهیل‌کننده.

فن جدید، فقط از این لحاظ، مقبول است که تسهیل کار می‌کند. اما باید راه مهار کردن، رام کردن و کنترل کردن و سوار شدن بر این **غول** جدید را یافت. باید فن را رشد داد اما باید بر آن مسلط شد و حاکم و ابداع را به آن نفروخت و برده آن نشد. فن واقعی، می‌بایست جای خود را در سینما بیابد و اصالتش را حفظ کند.

در مقابل بی‌نهایتی انسان، «بی‌نهایتی» فن جدید، هیچ است. اما در مقابل یك انسان خاص که خود را محدود می‌کند- با شیفتگی و سرسپردگی در مقابل فن- این غول است که پیروز می‌شود، نه انسان. حال آنکه باید انسان تعیین‌کننده باشد.

□

و این انسانها- تماشاگران- هستند که تعیین می‌کنند فیلمساز چه کرده. آیا **اصل** را رعایت کرده- جلب تماشاگر و سهیم کردنش- یا نه؟

هر فیلمی، **آزمون** می‌شود توسط تماشاگرش- و نه توسط منتقد یا محافل یا جشنواره‌های رنگارنگ داخلی و خارجی- و تماشاگر هم بی‌خود و بی‌جهت کسی را، و اثری را تحویل نمی‌گیرد. جایزه و تبلیغات و... بی‌فایده است.

و پرده *آخر*، هم بی‌جهت مردود نمی‌شود- نزد تماشاگر. تماشاگر عادی سینمارو، در پرده *آخر*، چیزی نمی‌بیند، حتی ظاهری، و شباهتی هم با خود نمی‌یابد، تا نگهش دارد. تماشاگر جدی‌تر و علاقه‌مندتر هم از «پرده» بیرون می‌افتد. و هر دو نوع تماشاگر، پس از مدتی احساس غبن می‌کند، احساس فریب خوردن. و رها می‌کند فیلم را. پیچیدگی کاذب فیلم هم کارکردی ندارد، جز از دست دادن تماشاگر. به نظر می‌رسد بعضی معتقدند هرچه مبهم‌تر بگویند، اثر «عمیق»‌تر جلوه می‌کند، حال آنکه **زیبایی** و عمق، در سادگی است. با گل‌آلود کردن آب، نمی‌شود ماهی گرفت- تماشاگر، ماهی نیست.

پرده *آخر*، مارگیری می‌کند، غافل از آنکه، این مار- فن ظاهری- سرانجام مارگیر را می‌خورد. فقط چند ماردوست یا مارباز را خوش می‌آید و بَه‌بَه و چَه‌چَه آنها را برمی‌انگیزاند که بدجوری فریب خورده‌اند و رها شده.

□

پرده آخر، دارای **ساختار** هم نیست که آن را «خوش‌ساخت» قلمداد کرده‌اند. همینجا بگویم که «ساخت» با «ساختار» متفاوت است. ساخت، چیزی است مثل بلور، که دیگر انرژی آزاد نمی‌کند و **مرده**. اما ساختار، مجموعه و ارتباط بلورهاست که انرژی آزاد می‌کند. ساخت، ظاهر ساختمان بنا شده است که تغییری در آن نمی‌شود داد. چیزی است تمام شده همچون یك تکه سنگ. به محض آنکه سنگ را بشکافی، مته بزنی، حفره باز کنی، ساختار می‌شود. ساختار، در مجموع زنده است، انرژی می‌گیرد و پس می‌دهد. اهرام فراعنه مصر، ساختار دارند، پیچ و خم دارند، تخیلی برمی‌انگیزانند اما فلان آسمانخراش، نه. ساختار، زنده بودن است، تمام نشده است و درش بسته نیست، باز است.

اصالت و اصول انسانی، هم چیزی است زنده که ساختار دارد. اما هر اثر هنری چنین نیست. اثری که ساختار داشته باشد و سبك، هنر است و می‌ماند- که پرده آخر چنین نیست، ساخت دارد اما ساختار نه. چرا که فیلم زنده نیست و همچون نوزادی است که تمام هیکل و کالبدش درست است و «متناسب»، اما آنقدر در شکم مادر مانده- بیست سال- که مرده به دنیا آمده. و بدبختانه صاحبش نمی‌داند.

ساختار، در ارتباط است با تمام اجزا و عناصر اثر، در ارتباط است با فضا، زمان و مکان اثر و حتی هویت آن. پرده آخر، نه زمان واقعی دارد، نه مکان واقعی- و هر دو مؤلفه فرضی‌اند و بی‌جان. و بدتر از همه فیلم، بکل بی‌شخصیت است و بی‌هویت. شخصیتها، و فضا، ایرانی نیست، هیچ کجایی است.

و «هنر» هیچ کجایی، هنر نیست. «هنر» نامعین، بی‌هویت، بی‌فرهنگ، بی‌تاریخ و جغرافیا، هنر نیست. پس چنین اثری نه فن دارد نه ساختار.

□

پرده *آخر*، پرده بلند اول کریم مسیحی، تمرینی است برای فیلم ساختن، شاید تمرین خوبی هم باشد- که نیست.

در انتظار فیلم اوّل کریم مسیحی هستم، فیلمی که هرچقدر کوچك، اما جان داشته باشد و فن.

■

■ گزارشی مختصر از

● نهمین جشنواره سینمای جوان

■ بهنام بهادری

نهمین جشنواره سینمای جوان از ۱۸ تا ۲۲ شهریور ۱۳۷۰ در سینما کانون برگزار شد.

این جشنواره به منظور ارزیابی میزان بهبود و رشد نگاه صمیمانه، جستجوگر و هنرمندانهٔ سینماگران و عکاسان جوان در دو بخش «فیلم» و «عکس» از سوی انجمن سینمای جوانان ایران به مدت پنج روز به فعالیت خود ادامه داد.

بخش فیلم جشنواره سینمای جوان شامل «جشنوارهٔ جشنواره‌ها»، «تجربه‌ها»، مسابقه فیلمهای جوانان (۸م.م)، مسابقه جوان (۸، ۱۶ م.م)، و برنامه‌های جنبی «نشست با فیلمسازان»، «بازدید از شهرک سینمایی» و «زیارت حرم مطهر امام خمینی(ره)» بود.

بخش فیلم

جشنوارهٔ جشنواره‌ها: این بخش، شامل فیلمهایی بود که در جشنواره‌های داخلی و خارجی جوایزی را نصیب خود کرده بودند: فوت کوزه‌گری (حسن خراسانی)، آن سوی دیوار (کار گروهی)، دوباره بر خاک (مهدی بمانی)، آنچه بود، آنچه نبود (احمدرضا نورایی)، حباب (کاوه بهرامی مقدم) با دوربین بدون اندیشه (علی‌محمد قاسمی)، صیاد کوچولو (کار گروهی)، در پی عبور (اشرف موسی خانی)، تو را من چشم در راهم (خسرو اسدی).

بخش تجربه‌ها

این بخش اختصاص به فیلمهای ۱۶ و ۳۵ م.م داشت.

در این بخش چند فیلم ارزشمند از انجمن ملی فیلم کانادا به‌نمایش درآمد، «همسایه‌ات را دوست بدار»، «قصه صندلی»، «سرنال» و « Lapis ».

از سینماگران ایرانی نیز، این فیلمها به‌نمایش درآمد: رهایی (ناصر تقوایی)، ملك خورشید (علی‌اکبر صادقی)، نان و کوچه (عباس کیارستمی)، عمو سیبیلو (بهرام بیضایی)، همسرایان (عباس کیارستمی).

بخش مسابقه (جوانان)

اختصاص به فیلمسازانی داشت که حداکثر سن آنها ۲۵ سال بود.

بخش مسابقه (جوان)

این بخش به فیلمهای ۸ و ۱۶ م.م اختصاص داشت.

کارگردانان این فیلمها بیش از ۲۵ سال سن داشتند

نتایج آراء هیئت داوران

بخش مسابقهٔ جوانان

*** بهترین صدا**

تقدیر و یادوارهٔ افتخار به صدابرداری فیلم «سفر چند سالگان» کار نادر معصومی و نیما زاهدی از رشت

*** جایزهٔ برگ بلورین و یادوارهٔ افتخار بهترین صداگذاری** به خاطر استفادهٔ درست و مناسب از صدا و قابلیتهای آن به فیلم «خانهٔ شیشه‌ای» کار سیدرضا صافی از بوشهر

*** بهترین تدوین**

تقدیر و یادوارهٔ افتخار به تدوین فیلم «فضای خاکی» کار محمدحمیدی مقدم از همدان.

*** جایزهٔ برگ بلورین و یادوارهٔ افتخار بهترین تدوین** به فیلم «تابستونو چکار کنم» کار علی محمدقاسمی از نجف آباد.

*** بهترین فیلمبرداری**

تقدیر و یادوارهٔ افتخار برای فیلمبرداری فیلم «دیوسار» به افشین علیزاده از اردبیل.

*** جایزهٔ برگ بلورین و یادوارهٔ افتخار بهترین فیلمبرداری** برای حمید امانی و مهدی جعفری فیلمبرداران فیلم «تابستونو چکار کنم».

*** بهترین فیلمنامه**

هیئت داوران ضمن اعلام خرسندی از تنوع و بداعت مضمون در آثار فیلمسازان جوان، نخستین تقدیر و یادوارهٔ افتخار این قسمت را به فیلمنامهٔ فیلم «نگهبان» نوشتهٔ یحیی رحمتی از زنجان اهدا کرد.

دومین تقدیر و یادوارهٔ افتخار به فیلمنامهٔ «باری دیگر زندگی» کار یحیی کریم آبادی از گرگان.

سومین تقدیر و یادوارهٔ افتخار به فیلمنامهٔ فیلم «سفر چند سالگان» کار مجید فهیم خواه از رشت.

جایزهٔ برگ بلورین و یادوارهٔ افتخار بهترین فیلمنامه مشترکاً به فیلمنامه‌های فیلمهای «سایه دیروز» و «۱۳ بار» به سعید شاه حسینی از اراک و محمد نقی علیشاهی از ملایر.

* بهترین تیتراژ

هیئت داوران ضمن توجه دادن بیشتر فیلمسازان جوان به اهمیت و نقش تیتراژ آغازین فیلم، ضمن تقدیر از تیتراژ فیلم «سفر چند سالگان» جایزه برگ بلورین و یادوارهٔ افتخار بهترین تیتراژ فیلم را به آقای حسن صلح‌جو بخاطر تیتراژ فیلم «فصل شب» از همدان تقدیم کرد.

* بهترین کارگردانی

هیئت داوران ضمن تقدیر از کارگردانی فیلم «تقلب» بخاطر تلاش در خلق لحظه‌های خوب سینمایی نخستین تقدیر و یادوارهٔ افتخار خود را به کارگردانی فیلم «تولدی دیگر» ساختهٔ خانم فریدهٔ کثیری از اصفهان اهدا کرد.

دومین تقدیر و یادوارهٔ افتخار کارگردانی به آقای محمدحمیدی مقدم برای فیلم «فضای خاکی» از همدان.

جایزهٔ برگ بلورین بهترین کارگردانی جشنواره را مشترکاً به فیلمهای «سایهٔ دیروز» و «فصل شب» ساختهٔ سعیدشاه حسینی از اراک و حسن صلح‌جو از همدان.

* بهترین فیلم داستانی

هیئت داوران با توجه به ساختار یکدست و منسجم و همچنین مضمون بکر و مناسب، برگ بلورین و یادوارهٔ افتخار بهترین فیلم داستانی را به فیلم «سایهٔ دیروز» ساختهٔ سعید شاه حسینی از اراک اهدا نمود.

بهترین فیلم مستند

تقدیر و یادوارهٔ افتخار به فیلم «گمشده‌ای در غبار» کار سیمین سرابندی از زاهدان.

برگ بلورین و یادوارهٔ افتخار بهترین فیلم مستند به فیلم ساده و روان «رشته بران» ساختهٔ آقای عباس عرب‌زاده از همدان.

* بهترین فیلم انیمیشن

هیئت داوران از میان فیلمهای انیمیشن شرکت کننده در بخش مسابقهٔ جوانان موفق به انتخاب بهترین فیلم نشد اما مناسب دید از فیلمهای انیمیشن «یک پرس مضحک قلمی»، «خرس» و «یک پرنده دو قفس» تقدیر نماید.

* جایزه ویژه هیئت داوران

* هیئت داوران برگ بلورین و یادوارهٔ افتخار و یک جلد کلام‌الله مجید اولین جایزهٔ ویژهٔ خود را به بازیگر فیلم «سایهٔ دیروز» خانم مرضیه شاه‌حسینی بخاطر بازی خوب و صمیمانهٔ ایشان اهدا کرد.

دومین جایزهٔ ویژهٔ هیئت داوران به «محمدبهرامیان» به خاطر بازی در فیلم «فصل شب» تقدیم شد.

برگ بلورین و یادوارهٔ افتخار سوّمین جایزهٔ ویژه به فیلمنامهٔ فیلم «تشنه» کار زهرا میرحسینی از زاهدان.

● بخش مسابقهٔ جوان

هیئت داوران با توجه به قابلیت هنرمندانهٔ عامل صدا و تیتراژ در مجموعهٔ ساختمان فیلم، موفق به انتخاب بهترینها در دو قسمت «صدا» و «تیتراژ» در بخش مسابقهٔ جوان نشد.

* بهترین تدوین

برگ بلورین و یادوارهٔ افتخار بهترین تدوین فیلم به فریما نمازی بخاطر تدوین فیلم «شوپه».

* بهترین فیلمبرداری

تقدیر و یادوارهٔ افتخار فیلمبرداری به آقای حمید خضوعی ابیانه به خاطر فیلمبرداری فیلم «یادگار دوست».

جایزهٔ برگ بلورین و یادوارهٔ افتخار بهترین فیلمبرداری بخش مسابقهٔ جوان مشترکاً به امیرقلعه جوزدانی فیلمبردار فیلم «تولدی دیگر» از اصفهان و مصطفی سموات فیلمبردار فیلمهای «فضای خاکی» و «فصل شب» از همدان به خاطر فیلمبرداری فیلم «فصل شب».

* بهترین فیلمنامه

هیئت داوران موفق به انتخاب بهترین فیلمنامه در بخش مسابقهٔ جوان نشد، امّا مناسب دید تقدیر و یادوارهٔ افتخار جشنواره را به فیلمنامهٔ فیلم «معیشت» ساختهٔ محمدرضا بحری از یزد تقدیم نماید.

* بهترین کارگردانی

جایزهٔ برگ بلورین و یادوارهٔ افتخار بهترین کارگردانی این بخش به محمدرضا بحری کارگردان فیلم «معیشت» اهدا شد.

* بهترین فیلم داستانی

هیئت داوران بخاطر نگاه ظریف و انسانی و ساختار یکدست فیلم جایزهٔ برگ بلورین و یادوارهٔ افتخار بهترین فیلم داستانی را به فیلم «معیشت» ساختهٔ آقای محمدرضا بحری تقدیم کرد.

* بهترین فیلم مستند

هیئت داوران از میان فیلمهای مستند بخش مسابقهٔ جوان موفق به انتخاب بهترین فیلم مستند نشد، امّا مناسب دید نخستین تقدیر و یادوارهٔ افتخار جشنواره را به فیلم مستند «هفت تابلو» ساختهٔ خانم اشرف موسی‌خانی از همدان اهدا نماید.

هیئت داوران همچنین دومین تقدیر و یادوارهٔ افتخار را به فیلم «سمنو» ساختهٔ فریبا غنی شایسته از ارومیه تقدیم نمود.

* بهترین فیلم انیمیشن

تقدیر و یادوراهٔ افتخار به فیلم انیمیشن «در» ساختهٔ حمیدرضا پورر دیلمی از لنگرود.

* جایزهٔ برگ بلورین و یادوارهٔ افتخار بهترین فیلم انیمیشن این بخش به فیلم «کلوچه» ساختهٔ خانم مریم فهیمی مهدی آبادی از مشهد تقدیم شد.

* جایزه ویژهٔ هیئت داوران

هیئت داوران برگ بلورین و یادوارهٔ افتخار جایزهٔ ویژهٔ خود را در بخش مسابقهٔ جوان به فیلم مستند «قطره‌ای از دریا» به خاطر حضور و تلاش فیلمسازان در ثبت صحنه‌های تکان دهندهٔ زلزله به حسن لطفی و مرتضی متولی از قزوین اهدا نمود.

*

ان‌شاءالله در شماره آینده گزارش مفصّلی از این رویداد فرهنگی و هنری تقدیم حضور خوانندگان گرامی خواهیم نمود.

■

فرانچسکو

برنامه سینماهای گروه هنری تهران:
سینماهای شهرقصه ـ عصر جدید ـ کریستال

محصولِ ایتالیا ● تولید سالِ ۱۹۸۹

مانوئل

برنامه سینماهای
گروه هنری تهران:
سینماهای شهرقصه
کریستال
عصر جدید

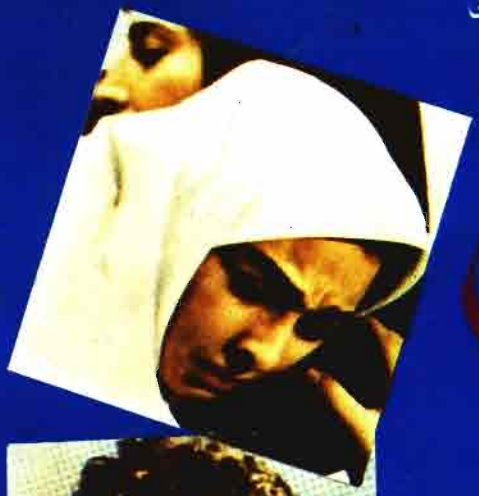
محصول کانادا
تولید سال ۱۹۸۹

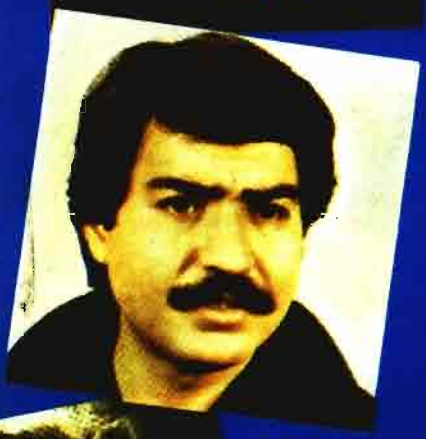
گاهنامه شماره ۲ سینمایی سوره
بزودی منتشر می‌شود

نویسنده و کارگردان: محمدرضا اعلامی
فیلمبردار: احمدرضا پناهی

عشق و مرگ

سینماهای:
آفریقا
شهرتماشا
حافظ
فلسطین
انقلاب
پیوند
لاله
سروش
شهرقشنگ
مراد





بازیکران:
جمشید هاشم‌پور
چنگیز وثوقی
ثریا کل‌محمدی
عباس جهانبخش
فهیمه راستکار
امیرحسین خانشهری
ماهایا پطروسیا ن
پخش: هدایت فیلم

تهیه‌کنندگان:
عباس جهانبخش
بیژن گنابادی
عصمت پرحق‌گو