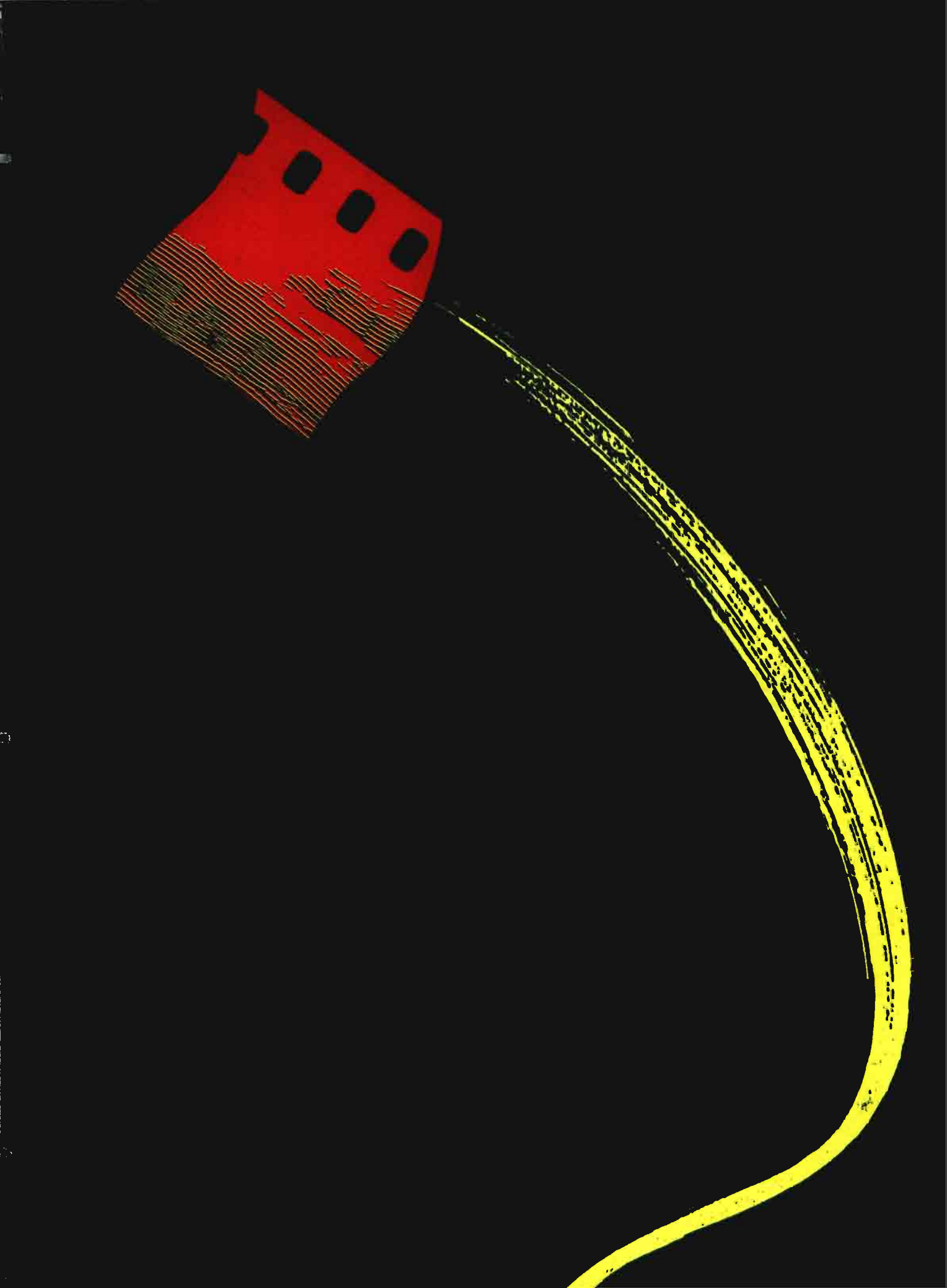
سوره

ماهنامه هنری، ادبی و فرهنگی
دورهٔ سوم/ شمـارهٔ دهـم/ دی‌ماه ۱۳۷۰/ ۱۰۰ صفحه/ ۳۰ تومان

● نقل آزادی/ شمس آل‌احمد ● نگاهی گذرا به داستان زال و رودابه/ محمّدعلی علومی ● پرتقالها/ ویلیام سارویان ● فرهنگ کامل واژه‌های سینمایی/ رحیم قاسمیان ● کوروساوا در همه جا/ کایه‌دو سینما ● در حواشی نمایش عروسی چاه ● انعکاس پویایی و حرکت بصری/ حسین نیرومند ● اشاراتی دربارهٔ انقلاب دینی/ شهریار زرشناس ● با آثاری از: مجید نوایی/ دکتر نصرت‌الله فروهر/ جبران خلیل‌جبران/ فیروز زنوزی جلالی/ میترا بیات/ سعید هوشنگی/ نیکلا سارادا/ رامین حیدری فاروقی/ نصرالله قادری/ محمّد رضا الوند/ صادق عاشورپور/ سیّدیاسر هشترودی/ سیّد علیرضا علی‌نقی/ تسنیم کریمی/ طاهر شیخ الحکمایی



سوره

ماهنامه هنری، ادبی و فرهنگی

دورهٔ سوم/ شمـارهٔ دهـم/ دی‌ماه ۱۳۷۰/ ۱۰۰ صفحه

- صاحب امتیاز: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی
- مدیر مسئول: محمدعلی زم
- سردبیر: سیدمرتضی آوینی
- گرافیک و طراحی روی جلد: بهمن فیزابی ـ شهریار اسدی
- حروفچینی: تهران تایمز
- لیتوگرافی: آذرنگ/ چاپ و صحافی: آرین
- ماهنامهٔ سوره ارگان حوزه هنری نیست، آثار و مقالات مندرج در این ماهنامه بیانگر آراء مؤلفین خود است.
- نقل مطالب بدون اجازهٔ کتبی ممنوع است.
- ماهنامهٔ سوره در حک و اصلاح مطالب آزاد است و مقالات ارسالی مسترد نمی‌شود.
- نشانی: تهران، خیابان سمیّه، تقاطع استاد نجات الهی، شماره ۲۱۳ تلفن ۹ـ۸۲۰۰۲۳

طرح روی جلد: به کجا؟

(گزارش از اولین نمایشگاه دو سالانه نقاشان ایران)

● **سرمقاله**/ ادبیّات آزاد یا متعهّد؟ ۴

● **آزادی قلم**/ نقل آزادی/ شمس آل‌احمد ۶

● **ادبیّات**/ یك سؤال، در مورد ادبیّات کودکان/ مجید نوایی ۱۲/ گزارشی از یك بیت دیوان حافظ/ دکتر نصرت‌الله فروهر ۱۷/ نگاهی گذرا به داستان زال و رودابه/ محمّدعلی علومی ۲۰/ معرّفی کتابهای ماه ۲۷/ برانگیخته (قسمتِ پنجم)/ جبران خلیل‌جبران ۲۸

● **قصّه**/ روزی مثل بقیّه روزها/ فیروز زنوزی جلالی/ پرتقالها/ ویلیام سارویان/ ترجمهٔ: جعفر بدلی ۳۶/ بلندا/ میترا بیات ۳۹

● **شعر**/ از عاطفه به حماسه: نقدی بر کتاب نماز باران سرودهٔ صدیقهٔ وسمقی/ سعید هوشنگی/ ۴۰

● **اشعار** ۴۳

● **سینما**/ فرهنگ کامل واژه‌های سینمایی/ رحیم قاسمیان ۴۶/ این بار هنگام تدوین فیلم (پوتین) ۵۰/ لانگ سینمای مطلق/ نیکلا سادا ۵۴/ کوروساوا در همه جا/ کایه دو سینما ۵۸/ آذر کینوویدئو ۶۰/ کمدی تکراری/ نقدی بر مدرسه پیرمردها/ رامین حیدری‌فاروقی/ اخبار سینمایی ۶۵

● **تئاتر**/ شخصیّت در نمایشنامه/ نصرالله قادری ۶۶/ در حواشی نمایش عروسی چاه/ حمید محرمیان معلّم ۶۸/ روایت تشنگی/ محمّدرضا الوند ۷۱/ نمك‌فروش (نمکی)/ صادق عاشورپور ۷۴/ اخبار تئاتر ۷۷/ تئاتر جوان سوره ۷۸

● **مباحث نظری**/ اشاراتی دربارهٔ انقلاب دینی/ شهریار زرشناس ۸۰

● **گزارش**/ تالابهای سیاه/ سیّدیاسر هشترودی ۸۴

● **موسیقی**/ تأمّلی کوتاه در چشم‌انداز فرهنگ شفاهی/ سیّدعلی رضا میرعلی‌نقی ۸۸

● **تجسّمی**/ به کجا؟/ تسنیم کریمی ۹۰/ یك خبر ۹۲/ انعکاس پویایی و حرکت بصری/ حسین نیرومند ۹۴/ مجسمه‌سازی، گامی به جلو/ طاهر شیخ‌الحکمایی ۹۶

● **اخبار فرهنگی هنری** ۹۸

سرمقاله

ادبیات آزاد یا متعهد؟ (۲)

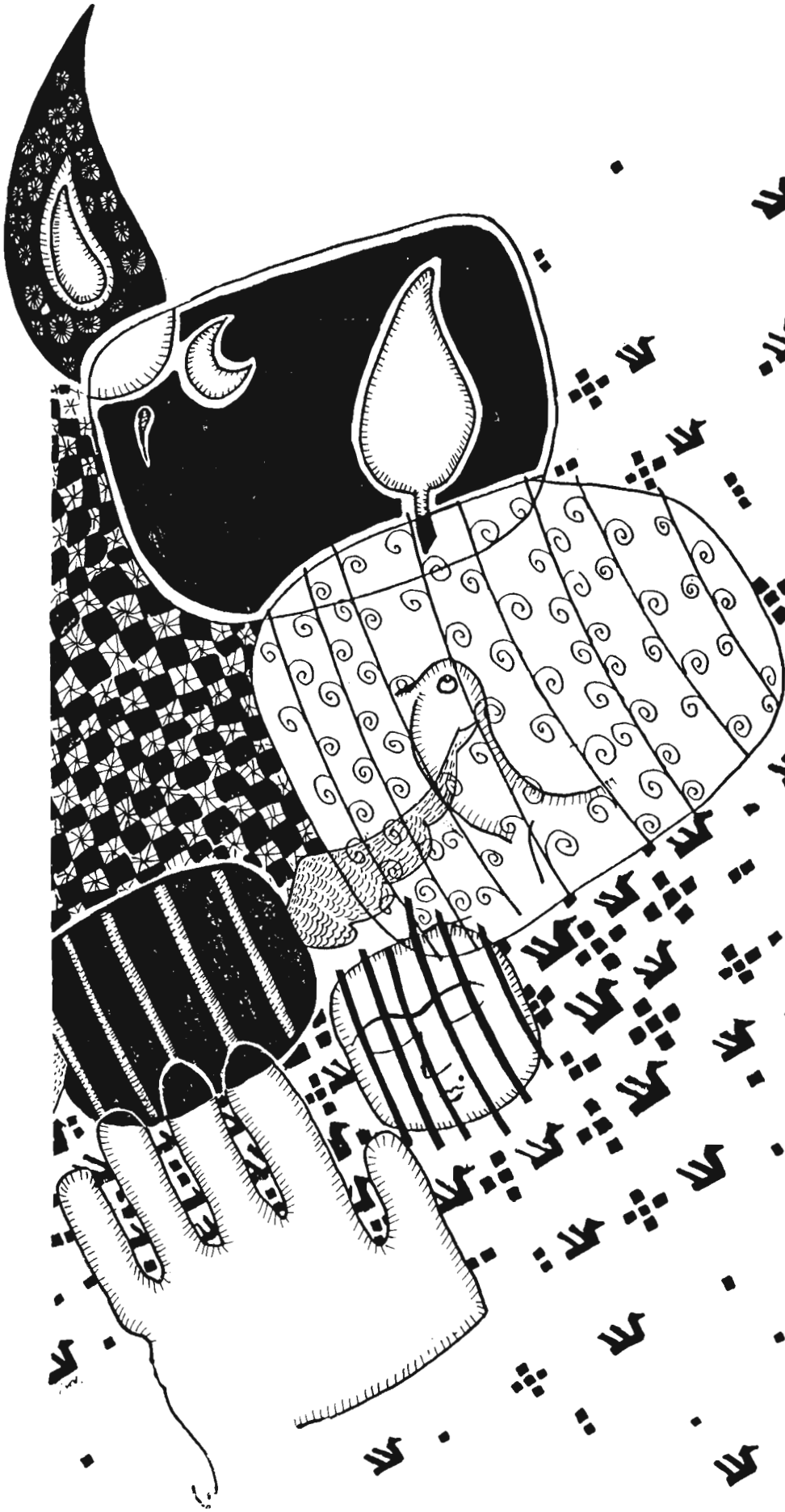
انسان، مختار است اما آزادی‌اش مقدم برحقیقت و عدالت نیست؛ و اگر چنین باشد، پس آزادی، «حق»انسان نیست، «تکلیف» اوست. آنان که آزادی را به مفهوم «عدم تقیّد» می‌گیرند و این آزادی را «حق» خویش می‌دانند، چه بدانند و چه ندانند از آن جهت دیگران را نیز ملتزم به همین اعتقاد می‌خواهند که انگار خود را عین حقیقت و عدالت فرض کرده‌اند؛ و اگر انسان فطرتاً متعهد نسبت به حقیقت و عدالت نبود و قضاوتهایش براین دو مقولهٔ ما تقدم اتّکا نداشت هرگز اصراری نداشت که دیگران را نیز به راه خویش دعوت کند. برای انسان «محال» است که به شیطان «ایمان» بیاورد، او «فریب» شیطان را می‌خورد و در این معنا سرّی عظیم نهفته است که اهل فریب درنمی‌یابند.

«آزادی حق انسان نیست بلکه تکلیف او است در برابر حقیقت و عدالت»: و البته در این گفتار نیز مسامحه‌ای بسیار وجود دارد چرا که آزادی در حقیقت خویش، مقابله‌ای با حقیقت و عدالت و یا تعهد ندارد و اگر حقیقت آزادی ظهور می‌یافت همهٔ دعواها از میان برمی‌خاست. این دعواها از سر جهل نسبت به حقیقت آزادی است که «حرّیت» است. حرّیت، شمس آسمان «عدم تعلق» است و آن آزادی که در جهان امروز می‌گویند «متناظر معکوس» این عدم تعلق است. در این مقام «ثنویت و تقابل میان خالق و مخلوق و جبر و اختیار» از میان برمی‌خیزد و «بل امر بین الامرین» محقق می‌شود که مقام انسان کامل است و مقام مظهریت کامل انسان نسبت به حقیقت و عدالت. به این معنا «دین» که راه حقیقت و عدالت است، «مقدم برآزادی» است. **پس آنان که آزادی را مقدم بردین می‌دانند دو اشتباه بزرگ کرده‌اند: یکی آنکه از آزادی مفهومی در مقابل حقیقت و عدالت اعتبار کرده‌اند و دیگر آنکه آزادی را عین ذات انسان گرفته‌اند امّا دین را نه.**

در قرآن آیهٔ حیرت انگیزی وجود دارد که منشأ این اختلاف را بیان می کند: بل یرید الانسان لیفجر امامه [قیامت-۵]. انسان می‌خواهد که پیش رویش را پاره کند تا هیچ چیز او را نسبت به آنچه به انجام آن متمایل است محدود و مقیّد نکند. چیست آنچه که مانع این آزادیِ بلاشرط است و انسان دلش می‌خواهد که آن را بردرد و از سر راه خویش بردارد؟ من در مقام تفسیر قرآن نیستم و بنابراین از آنکه به شیوهٔ مفسران ورود در بحث پیدا کنم پرهیز دارم، امّا انسان برای تسلیم در برابر این معنای آزادی - که اکنون معمول است- طبع و طبیعت و فطرت و حتی جامعهٔ خویش را سدّ راه خواهد یافت. جامعه و عادات و سنن اجتماعی اجازه نمی‌دهند که انسان به طور غیر مشروط به همهٔ مقتضیات ولنگاری خود دست یابد. نه فقط جامعه که طبع انسان نیز در طول مدت از این «رها بودن» دلزده می‌شود و دیر یا زود این صورت از آزادی را پس می‌زند، چنان که یکی از علل رویکرد غربیان به معنویت در این سالها همین است که بسیاری از مردم به «**آخرخط**» رسیده‌اند و نه طبع که **طبیعت وجود انسان** نیز تحمل این صورت از آزادی را ندارد و به «اشباع» می‌رسد و بعد از اشباعِ تمام، به «غثیان». «فطرت» هم که متعلم است به «تعلیم ازلی اسماء» و تجربهٔ روسیه در قرن اخیر نشان داد - و تجربهٔ غرب در سالهای آینده نشان خواهد داد- که مردم را جز برای مدّتی کوتاه برغیر طریق فطرتشان نمی‌توان واداشت؛ و همهٔ این محدودیتها به ماهیت انسان و یا «حقیقت انسانیت» رجوع دارد که نقیض آن تعریفی است که عقل متعارف غربی و غربزده از انسان دارد. تعریف بشر امروز از انسان، با حقیقت آنچه که هست تعارضی کامل دارد و بنابراین زیستن‌اش آن‌سان که خودش می‌پسندد «محال» است - محال منطقی- او اگرچه می‌خواهد که موانع ولنگاری خویش را از سر راه بردارد امّا موفق نمی‌شود چرا که این موانع از وجود حقیقی خود او منشأ گرفته‌اند. با آن آزادی که بشر امروز طلب می‌کند، انسان صید دام اهواء خویش می‌شود و انتظار می‌برد که همهٔ عالم نیز با او در جهت رسیدن به این مطلوب همراهی کند؛ که نمی‌کند، چرا که زیستن آن‌سان که او می‌خواهد براین سیّاره و در این عالم که از قضا عالم امکان نام گرفته، محال است گریز از این محال که همان آبسورد Absurd است- و غلبهٔ برآن جز با ایمان مذهبی میسر نیست که نیست. انسانهای بیدار سراسر سیاره، این ظرفه اکسیر را یافته‌اند و با آن بر «خمودگی و انفعال» که از تبعات لازم محال انگاری است غلبه کرده‌اند و هرجا که چنین شده، «طلسم شیطان اکبر» نیز شکسته و یا دیر و زود خواهد شکست.

«تعلق به اسباب» نیز که از لوازم زندگی جدید بشر است - و به یك معنا تمدن امروز، تمدن ابزار و اسباب است- با این طرفه اکسیر، علاج خواهد شد و انسان، از تعلق به اسباب نیز خواهد رست. با آن آزادی که غربیها می‌گویند، انسان «بردهٔ اهواء خویش» می‌شود و با این آزادی - که حریت است- از تعلق به ابزار نیز که اعمّ صورتهای بردگی در روزگار ماست، می‌توان آزاد شد.

***



و امّـا در باب «ادبیـات» اگـرچه سخن بسیار است امّا هرچه هست باید پذیرفت که ادبیاتِ مصطلح هم شأنی ازشئو نی است که انسان در آن متحقق می‌شود و بنابراین همهٔ تحولاتی که برای بشر روی خواهد نمود خواه ناخواه در ادبیات ظهور خواهد یافت. چنان که با پیدایش عالم جدید که از لحاظ فلسفی با اومانیسم، از لحاظ اقتصادی با روح سرمایه‌داری و مناسبات همراه با آن و از لحاظ سیاسی با ماکیاولیسم تعیّن یافته است بشـر تازه‌ای به ظهور رسید که افق خاك منظر نظرش را پر کرده بود، و از عالم فقـط به آن چیـزی اعـتـنـا داشـت که می‌توانست راه تصـرف تکنـولوژیـك او را برطبیعت همـوار کنـد. با انقلاب اسلامی، عصر این بشر به تمامیت رسیـده و انسانی دیگـر پای به عالم ظهـور نهـاده است که طرحی نو درخواهد انداخت و عالمی دیگر بنا خواهد کرد و از مقتضیات این عالم جدید ـ که طلیعهٔ آن ظاهر شده است ـ یکی هم آن است که ادبیات و هنر دیگری پای به عرصهٔ تحقق خواهد نهاد. □

اشاره:

آنچه که خواهید خواند جواب شمس آل‌احمد است به پرسش ما دربارهٔ «آزادی قلم» به اضافهٔ فصل هشتم از کتاب «حدیث انقلاب» نوشتهٔ شمس با عنوان «ادبای اهل حق». چاپ دوم این کتاب درسال ۱۳۶۰ در انتشارات رواق ـ که دیگر اوراق شده! ـ انجام شده است.

نقل آزادی

شمس آل‌احمد

عزیز خواننده فارسی‌زبان، اگر به تو بگویم:

ـ خیلی نقل داری!

طعنه، طنز و کنایه‌ای را در آن نهفته نمی‌بینی؟ در زبان محاورتی فارسی‌دانان، «نقل داشتن»، برابر است با حقه‌باز بودن، با کلك بودن، یا سفسطه کردن، یا حقیقتی را لاپوشاندن.

البته این معناها را در دایرةالمعارف دهخدا هم نخواهید یافت. بی‌جهت، دنبال این مقوله در کتابهای لغت نگردید. به این بچه سیدی که چند سالی وارد و دومین شصت سال زندگیش شده است. ـ باور نمی‌کنید، ایرادی ندارد ـ اما گوش کنید. در این شصت و اند سال ابتدای عمر، قامت خدنگمان، همچنان چون سرو آزاد است. از هرسه تاری از موی سرمان، یك تارش. دارد سفید می‌شود. داریم کم‌کم بالغ می‌شویم و لذت بردن از زندگی و حیات را می‌آموزیم.

دوستان جوانم پرسیده بودند؛ نظرتان دربارهٔ آزادی چیست. ای کاش «حدیث انقلاب» مرا خوانده بودند! مال یازده سال پیش. من از مرزهای آزادی پرندیاتی گفته بودم. بویی هم از فلسفه داشت. اما الان، دماغ تفلسف ندارم. حال و هوای قصه و نقالی دارم. از همگامی با این روده‌درازی، پشیمان نمی‌شوید.

●

آزادی خیلی نقل دارد! خیلی کلك است. هم «صباح زنگنه» در وزارت ارشاد، سنگش را به سینه می‌زند، هم مجلات جغله نسل سوم، که بدشان می‌آید به آنها گفته شود، «خط سوم» و همه طالبند «نسل سوم» باشند. بنده‌خداهایی که جز پدر و پدر بزرگشان را نشناخته‌اند. بنده‌خداهایی که پنج نفرند. و می‌خواهند کانون نویسندگان داشته باشند. و غرور شکسته «ملی» را بند بزنند. بنده‌خداهایی که شرط و بیع کرده‌اند که دیگر کانون نویسندگان، سیاسی نیست. و دیگر بیشتر از پنج تا عضو نخواهد داشت. چون پنج تا نویسنده بیشتر نداریم. بنده‌خداهایی که در زمان شاه، پانزده سال در صندوق‌خانه‌شان پنهان بودند تا کلیدر بنویسند. که کمر خَرقبرسی‌را خم می‌کند. بنده‌خداهایی که بابت «...خوردم نامه‌های تصویری‌شان»، دویست هزار تومان پاداش گرفتند و با دختران شایسته زن روز، ازدواجیدند و همه این واماندهها، که از قِبَل «کانون نویسندگان» جلال، دارند نان می‌خورند، زیر حمایت معاونت فرهنگی وزارت ارشاد اسلامی. غافل از لیبرال‌بازی ساندنیست‌ها در نیکاراگوا. صبحها روزنامه ساندنیست‌ها درمی‌آمد و ظهرها، روزنامه دولت (که جبهه‌ای بود) و عصرها، روزنامه خانم چامورو، به اسم «اِله پرنسا». و شما خودتان احوال انقلابیون ساندنیست را خوانده‌اید. تجسم یك لیبرالیسم فرانسوی! یك آنارشی، یك بلبشو و یك مفت بازی کودکانه.

آزاد و آزادی، دو لفظ پهلوی است. با هزاروچهارصد ـ پانصد سال عمر. انواع معنایی آزاد را که صفت است و آزادی را که اسم مصدر است، در هرکتاب لغتی خواهید خواند. من حوصله نگاه کردن به کتاب لغت را ندارم. این معنا در خاطرم مانده است:

نوعی درخت نارون‌گون، اما سربه فلك کشیده. با خواصی درمانی و صنعتی. که نسلش در شمال، در حال انقراض است. سروناز هفت‌صد ساله زمان حافظ را که هنوز در باغ ارم شیراز سرپاست. از این جهت گفته‌اند «سروناز»، که تا زانوی درخت آزاد می‌رسد. درختی شبیه دیوان مازندران در شاهنامه.

نوعی ماهی است. که دیده‌ام. اما نخورده‌ام. کم استخوان است. (آن‌طور که می‌گویند) لذیذترین ماهی دریای خزر است. از ماهی سفید هم خوش‌خوراك‌تر. خاویارهایش درشت است و به اندازه دانه‌های تسبیح، اما عین طلا زرد. دو سال پیش یك دانه‌اش را دیدم که صیادی فروخت به هشت هزار تومان. (صیدش ممنوع است). و نسلش دارد از بین می‌رود.

آزاد، سید است. آقاست. حاکم است.

قلدر است. زورمند است. شاکر است. شاد است. شنگول است. مسئولیت‌پذیر است و... ناله نکن است. مبارز است. مجاهد است. بسیجی است. شاهد است. شهید است. اهل دل است. اهل حال است. از قال و استدلال خوشش نمی‌آید. آزاد، سقراط است. و تمام دفتر فلسفه، پس از سقراط ـ به تعبیر نمی‌دانم چه کسی ـ تفسیر قول سقراط است.

یادتان باشد، من بیست و هفت سال معلم منطق و فلسفه بوده‌ام. می‌دانم چه می‌گویم. اما اهل قال نیستم. اهل حالم. هنوز نمی‌فهمم چرا در بهشت زهرا، از هرقطعه‌ای، سه تا چهل ساله هم نمی‌بینم. همه زیر بیست سال. یك میلیون جوان زیر بیست سال را از دست دادیم که حالا «زنان بدون مردان» یا «رازهای سرزمین» آن بی‌اخلاق، نوشته، چاپ و تقریظ شود؟ یا «آداب زیارت»، یا «بدون دخترم هرگز». ما کجای کاریم، اخوی؟

آزادی، یك معنایش، عیّاری است، گذشت است، جوانمردی است و فراموش کردن کینه‌هاست. سربه‌سر این سیّد خل‌مسلك نگذارید. از احمد شاملو که رسید به تهران و شاعر ملّی و ناسزاگو به همه مفاخری که گلشیری‌های دردمند از هتك حیثیت قومی‌شان رفتند به سراغش در فرودگاه، تنها یوسف میرشکاك شجاع بود که ایستاد. همه‌مان زه زدیم. چهل سال با شاملو و تردستی‌هایش به سر برده‌ام. صنّار بابت دو بار عملش در امریکا نداده‌اند و سلامت بازگشته است. شکر، چند سال دیگر، عین اخوان ثالث سقط می‌شود. نسل سوم ادب و فرهنگ ایران، نسل مجله کلك گردون نیست. نسل بسیجیان و جوانانی است که دیگر مقابل شده‌اند با قطعه‌نامه صلح. و حالا آمده‌اند در صف شعر، قصه، نمایشنامه، فیلم و هنر.

قصد نداشتم وارد وادی سیاست شوم. سیاست، سیاه و شوم است. اما چه کنم که دین ما هم از سیاست جدا نیست و من شصت و اندساله، تازه دارم یك چیزهایی می‌فهمم. می‌فهمم چرا شاملوی دردمند از هتك حیثیت قومی، در امریکا مجانی معالجه می‌شود و جایزه می‌گیرد و با افتخار برمی‌گردد به ایران. این است شأن نظام جمهوری اسلامی آقای احمد شاملو. هرده

پانزده نفر همسالان جلالی که مانده‌اید، بگذارند روی هم، یکی از بچه‌های جوان شاعر که صدای باران را روی بام، «هق‌هق باران» وصف کرده بود، نمی‌شوید. کجای کارید؟ در مرگ اخوان. شفیعی کدکنی، سینه سپر کرد. اما مرحوم اوستا و موسوی گرمارودی، چه رنجها کشیدند تا اخوان را گوشه مقبره فردوسی چال کنند. آن وقت، تو در امریکا فردوسی را می‌بری زیر سؤال؟ چون غم قومیت داشتی؟! این غصه سنر دراز دارد. خدا به من تحمل و طاقت و صبر عطا کند.

برایتان یك قصه بگویم. کلام تلخ شد. فریدون تولّلی، در حوزه شعر و طنز شناخته‌تر از من و شاملو و اخوان است. دو سه تا تجربه قصه هم کرد. سال بیست و هفت بود. در مجله یا هفته‌نامه «شرق میانه» ـ که من پادوی تولّلی و رسول پرویزی و مهدی پرهام و «دکتر باهری» بودم.

آن قصه، گلایه طنزآمیزی بود از تنشهای اول زندگی فریدون تولّلی با عیالش. که شازده طوری بوده است. اوان ازدواجشان، یکی از همسالان شازده عیال تولّلی، می‌رود خانه آنها. همراه یك بچه سه چهار ساله‌اش. و بنده خدا، فریدون، وادار می‌شود که شئونات مهمان شازده را مراعات کند. از نقل و نبات بگیر تا ظرف و ظروف عتیقه و کریستال. بچه چهار ساله، در آنی، دیس شیرینی روی میز را می‌اندازد و می‌شکند. بعد گلدان کریستال را. فریدون، جوش می‌آورد. اعتراض می‌کند به مادر بچه که:

ـ عزیزم بچه را باید اداره کرد و ارشاد!

شازده خانم قهرکنان، می‌گوید:

ـ شما فناتیك هستید. بچه باید «آزاد» باشد. به‌وساطت عیال فریدون، مهمان می‌ماند. اما فریدون تولّلی از مجلس می‌زند بیرون. در خلوت کتابخانه خودش. نیم ساعتی نمی‌گذرد که شیونی به پا می‌شود. و گریه و زاری. و استغاثه از فریدون تولّلی. که می‌آید و نگاهی می‌اندازد. بچه چهار ساله «آزاد» شازده، آمده بوده توی حیاط و افتاده بوده توی حوض عفن و خاکشیر گذاشته خانه. زنها که عاجز بوده‌اند از نجات بچه، از فریدون استمداد می‌کنند. در قصه‌اش، فریدون تولّلی، گفته یا نوشته بود:

ـ خانم، بچه را باید «آزاد» گذاشت.

● ●

آزادی نقلی دارد که نگو و نپرس! جنایاتی شده است به اسم آزادی و می‌شود، که برو در تواریخ انقلابات ببین. تو خودت هزاروچهارصد ـ پانصد سال است، فرهنگ خودت را داری. از زمان داریوش درازگوش تا زمان انوشیروان عادل، که جعل شده است این حدیث برای او از طرف آخوندهای درباری که «وُلِدتُ فی زمن الملك العادل». و این را به حضرت محمد(ص) نسبت می‌دهند. یك دروغ بزرگ. و آن داستان مسخره زنجیر عدل و درازگوش بیمار. برای پسرك شانزده ساله‌ای که پدرش، قباد را زیر تخت خواب خودش، سه روز، به چهارمیخ کشید تا مطمئن باشد

کسی به او آب و غذا نمی‌دهد. قباد را این‌گونه کشت. قباد که گوشه‌چشمی به مزدک داشت. با آن افکار نوجویانه و بدعت‌گرایانه‌اش. در جهت ترمیم اختلافات وحشتناک طبقاتی زنان. دروغ و کفر محض است آنچه به مزدک نسبت داده‌اند که زنان را نیز برهمه مباح می‌دانست. این را کمونیستها درآورده‌اند از خودشان. یا آخوند بچه‌هایی مثل سید حسن تقی‌زاده.

بحثِ آزادی در ادبیات ما که سابقه هزار و چند صد ساله‌ای دارد. از پانصد سال پیش، داغ شد. از زمان انقلاب کبیر فرانسه، (۱۷۸۹). از زمانی که روبسپیر و دانتون و... شعار می‌دادند، آزادی، برادری، برابری. و خوانده‌ای عزیزم که این حضرات چه کردند با خودشان و با ملتشان. اینها نواده «ماژلان» بودند. و نواده «واسکودوگاما» و نواده «امریکووسپوس»، سه تن از قداره‌بندهای ماجراجویی که زیر حمایت سلاطین پرتغال و اسپانیا و انگلیس و فرانسه، می‌خواستند راه راحت‌تر رسیدن به هند مادر را بیابند. با قایق‌های بادبانی. و به کمک جریان آبهای گرم گلف‌استریم. خدا عالم است چند نمونه از این شوالیه‌های قراضه در مثلث برمودا، نفله شدند. اما این سه تن که رسیدند به امریکای مرکزی و نسل سرخپوستان ـ بومیان محلی ـ را برداشتند. به اسم آزادی این کار را کردند. به اسم «لیبرالیته»! به اسم آزادی. کسانی که پاروزنانِ کشتی‌ها و قایق‌هایشان را سر راه از سواحل افریقا اسیر می‌کردند، و برده و بازار تجارت برده تا اوایل اسلام آزاد بود. اسلام، مبشر برابری سید قریش و سیاه حبش شد.

آزادی، عزیزم یك تیغ دو دم است. شبیه ذوالفقار. به چپ حرکتش بدهی، گردن راستها روی زمین است و به راست بگردانی اش، گردن چپها. آزادی شمشیر دو دمی است، دست علی باشد یا دست عمر و ابن‌سعد.

من باور ندارم این شعار ظاهرفریب را که: من جان خودم را می‌دهم تا حریفم حرفش را بزند.

فکر می‌کنم یکی از دغلبازی‌های «روبسپیر» بود، در انقلاب فرانسه، جنایات روبسپیر و دانتون را هم دیده‌اید. انقلاب، تشنه خون فرزندان خویش است. این یك باور مغربی است، فرنگی است. غربزده است. حالا خانم «گلی ترقی» خوشش نیاید، یا «گلشیری»، یا «آدمیت» یا آشوری یا هرکس دیگر، هرمگس دیگر. «کك غربزدگی» را جلال، انداخت توی تنبان روشنفکر جماعت، و چنان محکم که بیست سال همه‌شان خفقان گرفتند. تا پس از بیست سال، در این دو سه ساله، که دستشان به حاکمیت روحانی نمی‌رسد، جلال را چسبیده‌اند. و دکتر شریعتی را و کانون خواه شده‌اند. که چه کنند؟ که ادای مارکوزه را درآورند. یا ادای آلن رب گریه را. یا تقلید جویس را. یا فالکنر را. یا... همه این حضرات وقتی با ادب فرهنگ تو آشنا شدند. وقتی با هزار و یك شب آشنا شدند، وقتی با حافظ آشنا شدند، وقتی با مولانا آشنا

شدند، حامله گشتند و بار برداشتند. حالا تو رفته‌ای زیر بلیط مارکوزه؟ وای به حال تو! غافل از اجداد. ناشناس با خاندان و قوم و قبیله و ملیت. و حضرت کاسموپولیتیست! جهان وطن. برو این دام برمرغ دگرنه که عنقا را بلند است آشیانه. مردم، عنقا هستند. حتی قادرند به بی‌ریشی شما بخندند. شماها کرمکهای دامها و قلابهایی هستید که به آب انداخته شده است تا ماهی «آزادی» به آن نك بزند. وای برشما! و وای برمن از غم نفله شدن همه‌تان! که می‌شناسمتان؛ خام‌طمع، خودناشناس، گنده‌گو و پهلوان‌پنبه. شما از صدقه سر سعه صدر اسلام سرپایید. و بی‌جیره و مواجب ـ چه بسا با جیره و مواجب هم‌ـ عامل مظلمه. عامل «آزادی»! زیر چتر حمایت زنگنه‌ها. که هی قربان صدقه هم می‌روید. آرزو دارم خدا شماها را به همدیگر ببخشد. اما نسل تازه انقلاب، در راه است. حلقه تازه‌ای از حلقات انقلابات این مردم. که خون دادند. جان دادند. معلولند و ایمان دارند. ایمان دارند به تعالی و ترقی. و خر تکنولوژی قصه و فیلم و شعر شمس قیس رازی نشده‌اند. تا جنگ بود، در جبهه‌ها بودند. بسیجی بودند. در خط مقدم بودند. هیچ کدام شما عزیزان روشنفکر، حتی بوی باروت را نمی‌توانید توصیف کنید. قصه‌های همه‌تان را خوانده‌ام. دولت‌آبادی، پانزده سال در صندوقخانه‌اش نشست تا سه هزار و چندین صد صفحه کلیدر را بنویسد. الحق هم یك دست نوشت. اما به بهای پانزده سال غفلت از حوادث روز خیابانها و با این هدف که تخته قاپو کردن ایلات را گزارش کند. که همه ما ناظر بودیم. و هوشنگ گلشیری در دویست صفحه شاهزاده احتجابش همین کار را کرد.

جایزه نوبل را ژان پل سارتر نگرفت. می‌دانید چرا؟ جایزه، یك خر رنگ‌کن است. همه‌تان صف کشیده‌اید پشت دفتر «نوبل» ناکس باروت‌ساز، که ده هزار سال هم جایزه بدهد، در دوزخ جا خواهد داشت و رنگ برزخ را هم نخواهد دید.

●

حرف سر آزادی بود، دو تا دنیا داریم؛ جهان صغیر، یعنی انسان. و جهان کبیر، یعنی خلقت. انسان که اشرف مخلوقات، به خود لقب داده است، اضعف موجودات است. جوجه از تخم درمی‌آید. می‌دود و دانه می‌چیند. بدون هیچ کلاس و مدرسه و دانشگاه. پشه از لارو درمی‌آید، می‌داند کجای کرم گیاهی را نیش بزند تا او نمیرد، دو روزی به خواب برود. بعد، روی تن کرم گیاهی تخم بگذارد و خودش از بین برود. اما بچه‌هایش گوشت یخزده اسراییلی یا استرالیایی نخورند. اما آدمی هجده سال، نیاز به مواظبت دارد، در شرع اسلام. امروز که در عالم بیرون از اسلام، تا آخر عمر، نیازمند مواظبت است. اسمش هم هست اشرف مخلوقات و می‌خواهد آزاد هم باشد. تا قبل از بیست سالگی، ننه و بابایش ازو غافل شوند، می‌رود خودش را از ارتفاعی می‌اندازد و سقط می‌شود. می‌رود عضو گروه یك بچه خوشگل می‌شود که

مادرش را به عزایش می‌نشاند. می‌رود با اسلحه‌اش تیر می‌بندد به دیوار مرمرین مجلس. می‌رود همین کاری را می‌کند که احمد شاملو کرد. در هفتاد سالگی. در امریکا ناسزا گفت به قومیّت و ملّیت تحقیر شده خود و مجانی معالجه شد. و جایزه گرفت و بازگشت.

ای عزیز! انسان ـ جهان اصغر ـ در حیطه جهان اکبر است. و ملزم به مراعات نظم کلی حیات، که عشق است. انسان، فقط کله ندارد، دل هم دارد. اگر لازم‌نبود، استاد اعظم چرا دو گوش، دو چشم، دو پا و دو کانون معرفت در وجود انسان می‌گذاشت. استاد اولین، انسان را آزاده آفریده است. و حد و مرز آزادی هرفردی، همسنگ است با شناخت بال و پر او. عرصه پرواز سیمرغ، عرصه پرواز مگس نیست. یا باید مجتهد باشی یا مقلد. یا عمل به احتیاط کننده. شق دیگری ندارد. باور نداری، این گوی عمل و دغل و این میدان آزادی اسلامی. امید که مؤید باشی.

بحث، خیلی دنباله دارد. اما نه به تنهایی. باید کسی باشد که مچ‌گیری کند. تا بحث زنده شود. والا کسلتان می‌کنم. پیری شده‌ام پرحرف و بی‌حافظه.

ادبای اهل حق

پرسید: حال بحث داری؟

گفتم: حال جدل ندارم.

گفت: اگرچه از جدل بدم نمی‌آید، اما اینک مشکلاتی به نظرم می‌آید که نیازمند تحلیل‌های فوری است. فکر کردم اگر تو سرحال باشی، کُپی می‌کشیم و کندوکاوی می‌کنیم.

گفتم: به شرط اینکه از مقدمات‌پردازی بگذری و سؤالات روشن و جوابهای صریح را خوش داشته باشی، به من هم کمک کرده‌ای.

گفت: مقدمات را کوتاه می‌کنم.

گفتم: پس، برویم سر سؤالات.

دوستم با منطق آشناست. با انواعش. از ارسطویی تا هگلی. منطق برایش وسیله و نمایش نیست. ابزار تفاهم است. اگر در ابتدا اشاره کرد که از جدل بدش نمی‌آید، نه به این خاطر که سوفسطایی باشد، از نوادر کسانی است که صمیمانه دانشجو مانده است.

گفتم: شروع می‌کنی؟ یا شروع کنم؟

گفت: قبلاً می‌توانی بگویی چند نوع انقلاب می‌شناسی؟

گفتم: به تعداد انقلاباتی که بشر ـ در ازمنه و امکنه مختلف ـ انجام داده.

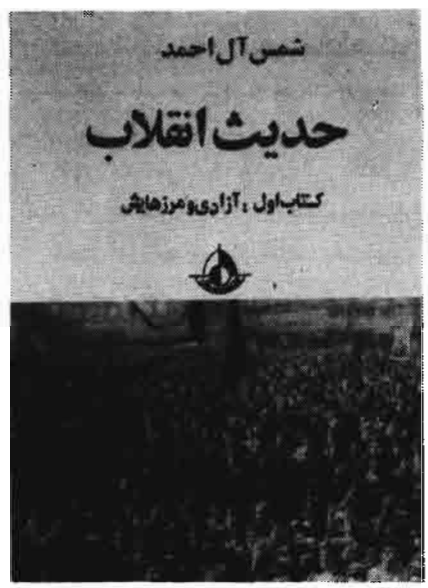
گفت: سؤالم را اصلاح می‌کنم. به اعتبار توفیق یا عدم توفیق، چند نوع انقلاب می‌شناسی؟

گفتم: سؤالت آن‌قدر دقیق بود که جوابش در خودش هست.

گفت: پس موافقی که دو نوع انقلاب داریم؛ انقلاب پیروز. و انقلاب ناکام.

گفتم: موافقم.

گفت: پیروز، مثل انقلاب اکتبر. ناکام



مثل انقلاب فرانسه.

گفتم: لابد می‌دانی که انقلاب اکتبر سال ۱۹۱۷ را انقلاب خیانت شده و انقلاب ناتمام هم گفته‌اند.

گفت: می‌دانم. این صفات را ضدانقلابیون به آن داده‌اند. والا تو می‌دانی که شصت و اند سال است انقلاب روسیه، جریان دارد.

گفتم: و به هدف‌های اولیه انقلاب رسیده؟

گفت: منظورت چیست؟

گفتم: لابد یادت هست که قرار بود یك جامعه بدون طبقه ساخته شود. از راه ایجاد دیکتاتوری کارگری یا دیکتاتوری پرولتاریا قرار بوده است ارتجاع داخلی و استثمار ریشه‌کن شود. و پس از قلع و قمع طبقات انگل حاکم، دیکتاتوری پرولتاریا، کم‌کم بدل شود به یك هیأت مدیره‌ای برای اداره ابزار تولیدی که در مالکیت جامعه است. یعنی هیأت حاکمه، به جای حکومت کردن برافراد، مدیریت کند برنحوه استفاده از ابزار تولید.

گفت: فکر می‌کنی این کارها نشده است؟

گفتم: قبل از اینکه به سؤالت پاسخ بدهم، ممکن است برایم بگویی، چرا به انقلاب فرانسه گفتی ناکام یا شکست‌خورده.

گفت: شعار انقلاب فرانسه یادت هست؟

گفتم: آزادی، برادری و برابری نبود؟

گفت: خیال می‌کنم آزادی، برابری، برادری بود.

گفتم: مثل اینکه حق با توست.

گفت: و به آن شعار ـ یعنی که هدف ـ رسید؟

گفتم: اشاره می‌کنی به اینکه شصت سال، پس از انقلاب و جمهوریت، امپراطوری ناپلئون، از درون انقلاب سرك کشید؟

گفت: بنابراین، وقتی انقلابی نتواند هدفهای انقلابیون را برآورده کند، چه نام دیگری می‌توان به آن داد؟

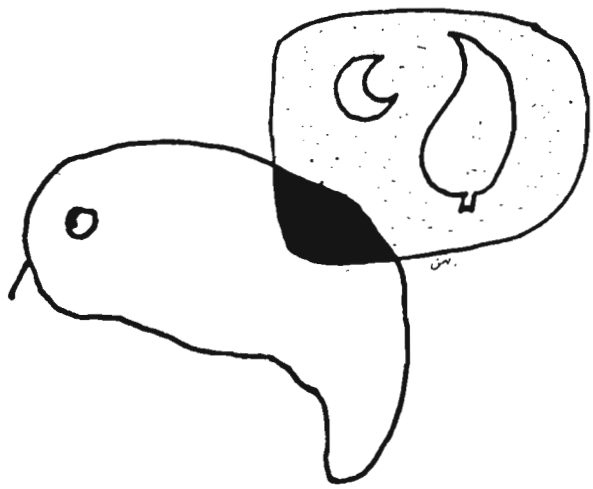
گفتم: کاملاً با تو موافقم و از تو می‌خواهم همین جواب را در مورد انقلاب روسیه از من بپذیری!

گفت: آخر انقلاب فرانسه، یك انقلاب بورژوازی بود.

گفتم: ببین عزیزم. با این نام‌گذاری‌های کلیشه‌ای که روی حوادث‌گذاشته‌اند، قصد که نداری مرا ـ در جستجوی علل آن حادثه ـ ساکت کنی؟

گفت: من اصرار ندارم تو ساکت شوی. اما فکر می‌کنم این یك تعبیر قبول شده‌ای است، و جاافتاده و کار ما را ـ خیال می‌کردم ـ راحت می‌کند.

گفتم: اطلاق بورژوازی به یك انقلاب، یا اطلاق پرولتاریایی به آن دیگری، ممکن است هم جاافتاده باشد و هم کار بسیاری را راحت کند. اما همین راحت‌طلبی و سهل‌انگاری، اساس گمراهی نیز می‌شود. وقتی تو به عنوان یك دانشجو، صمیمانه درصدد برمی‌آیی که حادثه‌ای را مورد مطالعه قرار دهی، اگر با یك ذهن نقاد وارد عمل نشوی، از قدم اول، باید انتظار این را



داشت که تو در شیب قبول و رضا به آنجایی فرود بیایی که دیگری یا دیگران قصد کرده‌اند ترا بکشند.

گفت: نکند از مسیر بحث منحرف شوی؟

گفتم: می‌خواهم توی چاله چوله‌های بحث گیر نکنیم. خیال می‌کنم تو مرا خواهی کشاند به قضاوت در مورد انقلاب ایران. و اینها مقدماتی بود که ضرور تشخیص دادی. اما... با یك تمثیل موافقی؟

گفت: اگر کمکت می‌کند، یا اگر کمکمان می‌کند، چرا که نه.

گفتم: می‌خواهم سؤال مرغ و تخم‌مرغ را، که به صورت سفسطی بسیار شنیده‌ای، به صورت منطقی‌اش تمثیل بزنم.

گفت: اول مرغ بود، بعد تخم‌مرغ، یا اول تخم‌مرغ بود و بعد مرغ شد؟

گفتم: نه. من می‌پرسم: اول سیب از درخت می‌افتد و سپس قانون جاذبه زمین وضع می‌شود؟ یا اول قانون جاذبه وضع می‌شود و سپس اجسام به سمت زمین میل پیدا می‌کنند؟

گفت: سیب‌ها و اجسام، چه قبل از کشف قانون جاذبه و چه پس از آن، به زمین می‌افتاده‌اند.

گفتم: پس، موافقی که طبیعت، قوانین خودش را دارد. وقتی ما آنها را نمی‌شناسیم، می‌گوییم طبیعت، کور است. در واقع کوری خود را به طبیعت نسبت می‌دهیم.

گفت: و در این حالت، مقهور طبیعت هم هستیم.

گفتم: راست است. اما وقتی حادثه‌ای به طور مکرر در مکرر، اتفاق افتاد و انسان در موضعی از توجه و کنجکاوی نسبت به آن حادثه قرار گرفت، حاصل یك علم و آگاهی و شعور تازه است.

گفت: که تکیه برآن دانش، حالت قاهره را از طبیعت سلب می‌کند. و حرکت طبیعت از طرف آدمی قابل مهار کردن می‌شود.

گفتم: حالا می‌خواهم سیر این آگاهی را، مسیر این دانش و اطلاع را، ببینم چیست؟

گفت: اول حدوث اتفاقات. بعد توجه و دقت آدمی. پس از آن، به دست آوردن یك نظریه یا تئوری. و سرانجام، آن تئوری را با حوادث بعدی محك زدن و آزمودن.

گفتم: و تا روزی که حادثه‌ای تازه، بطلان آن نظریه را اثبات نکرده است، برآن نظریه، به چشم یك قانون کلی نگریستن.

گفت: در این مباحث، به نظر می‌رسد اختلافی نداریم.

گفتم: در این بحث، با هم اتفاق نظر هم داشتیم. و من به این اتفاق نظر، برای زمینه بحث نیاز داشتم.

گفت: تا از مشترکات فکری شروع کرده باشیم.

گفتم: و تا شاید، در طول بحث، مسیر مشترکی را طی کنیم. حالا برمی‌گردم به بحث انقلاب. یادت هست، پس از اینکه اعضاء خاندان سلطنت بوربونها را ـ در فرانسه ـ زیر گیوتین فرستادند، قدرت جانشین دربار چه بود؟

گفت: کمون‌ها و مجلس نمایندگان.

گفتم: وقتی خاندان رمانف‌ها را ـ در روسیه ـ ریختند توی زیرزمین کاخ و با نفت همه را آتش زدند، قدرت جانشین چه بود؟

گفت: شوراها، کلخوزها و سلخوزها.

گفتم: در انقلاب مشروطیت، قدرت جانشین چه بود؟

گفت: عدالت‌خانه یا مجلس شورای ملی.

گفتم: و انجمن‌های...

گفت: ایالتی ولایتی.

گفتم: که عملاً تشکیل نشد. اما می‌توانیم حکم کنیم که مردم در این هرسه انقلاب، که در سه زمان و در سه مکان و توسط سه قوم گوناگون عمل شد، همه طالب آزادی بودند.

گفت: آزادی، اولین خواستشان بود.

گفتم: پس، نقطه مشترك هرسه انقلاب، شعار آزادی‌شان بود. اما برای وصول به آزادی، چرا در روسیه شوروی، اعضای خاندان رمانف را زیر گیوتین نگذاشتند.

گفت: چه فرقی می‌کند؟

گفتم: خیال نمی‌کنی زیر گیوتین گذاشتن، جنبه نمایشی بیشتری داشت؟

گفت: می‌خواهی بحث را لق کنی؟ خیال کرده‌ای انقلاب می‌کنند که نمایش بدهند؟

گفتم: مگر در انقلاب چه می‌کنند؟

گفت: زندگی! یك زندگی اصیل و شجاعانه.

گفتم: متشکرم که مرا از یك پندار باطل، نجات دادی. خیال می‌کردم برای حل هرمشکل در زندگی، در هرزمان و در هرکجا و تمام مردم ناچارند از انجام یك شیوه واحد عمل.

گفت: قصد که نداری سربه‌سر همدیگر بگذاریم. تو می‌دانی که تاریخ به عقب بازنمی‌گردد. مسیر تاریخ، یك گردش ساعتی، اما حلزونی دارد. حوادث تاریخ، به نظر می‌رسد که تکرار می‌شوند. اما اگر دقت

شود، یك حادثـه به ظاهر مکرر، همواره از همان نقاط و لحظات پیشین نمی‌گذرد. اگر دیروز، حادثه‌ای در لحظه معینی از انقلاب الف گذشتـه است، امـروز آن حادثـه از نقطه‌ای می‌گذرد، غیرهم‌سطح با نقطه روز پیش.

گفتم: از تذکر گوشه‌ای از فلسفه تاریخ که به خاطرم آوردی ممنونم. پس موافقی که زندگی (یا به قول خودت انقلاب) در سال ۱۹۱۷ و در روسیه، الزامی نداشته است عیناً همان‌طور باشد که زندگی (یا انقلاب) در سال ۱۷۸۹ در فرانسه؟

گفت: پیداست.

گفتم: اگر در فرانسه اعضای سلطنت را گردن زدند یا قدرت جانشین کمون‌ها بودند، الزامی نداشته است که در شوروی آنها را آتش نزنند و یا به جای اینها شورا نسازند.

گفت: طبیعی است. در هرانقلابی، نزد هرقومی، حوادث بگونه خاص خود، آفریده می‌شوند.

گفتم: اما در انقلاب بهمن ماه ۱۳۵۷ ما، اعضای سلطنت و برخی از حامیان آن، که خیلی هم سبـك وزن نبـودنـد که دم جارو بروند، فرار کردند.

گفـت: این هم نوع چهـارمی است از حادثه‌آفرینی‌های انقلاب.

گفتم: اگر نوع اول را ـ مال فرانسه را ـ بگـوییم بورژوازی، انـواع بعـدی را چه نامهایی باید گذاشت؟

گفت: توافق کردیم که به نامگذاری‌های کلیشـه‌ای دیگـران، کاری نداشته باشیم. اینـکـه انـقـلاب روسـیـه را بگـوییم سوسیـالیستی، یا انقـلاب مشـروطیت را بگوییم بورژوازی خرده‌پا و یا تعابیر دیگر، چه طرفی خواهیم بست؟

گفتم: مگر نخواندی که فضلای کثیر و فحول کبیر روشنفکران، از لحظه‌ای که شاه گریخت و بختیـار آمـد، شروع کردنـد به راهنمـایی که: مگـر انقـلاب بدون تئوری انقـلابی یا سازمان رهبری انقلابی، ممکن است انجام شود و به پیروزی برسد؟

گفت: مقداری از این ناله‌ها را شنیده‌ام. امـا چه کسی برای آنـان، تره خرد کرده است؟ دیـرآمدگان عجولی بوده‌اند که لابد می‌خواسته‌اند با متاع تئوری انقلابی‌شان، سهمی مطالبه کنند.

گفتم: چند نفر را می‌شناسی که انقلاب بهمن ۱۳۵۷ را یك تحلیل علمی کرده باشند؟

گفت: این انقلاب که نهال تازه‌ای است و جاری. حتی درانقلاب مشروطه سراغ ندارم کسی این کار را کرده باشد.

گفتم: پس، آن همه جزوه‌های چهل پنجاه صفحه‌ای منتشرشده راجع به مشروطیت را ندیده‌ای؟

گفت: همه‌شان ـ به قول خودت ـ از یك حد اسم‌گذاری فروتر نرفته‌اند.

گفتم: خیال می‌کنی این القاب را، حتی روی یك انـقـلاب تازه شروع شده، چه کسانی می‌گذارند؟

گفت: آنها که می‌خواهند با تشبه صوری یك واقعـه، به واقعه پیش، ذهن بی‌سؤالی داشتـه باشنـد، آنهایی که تمام معضلات عالم خلقت را حل کرده‌انـد و شبها عادت ندارند با وجود معضلات حل‌نشده فکری، سر بربالشهای نرم خود بگذارند.

گفتم: کاش من هم می‌توانستم به اندازه تو، آسان‌گیر باشم.

گفت: من چه چیز را آسان گرفتم؟

گفتم: آقـایان اسم‌گذار روی تاریخ‌ها و انقلابات را.

گفت: تو چه خیال می‌کنی؟ انگیزه این افراد چه می‌تواند باشد؟

گفتم: انگیزه نخستین آنان، این است که تا خود را انقلابولوك(!) یا انقلاب‌شناس جا بزنند و بتوانند فریاد برآورند که انقلاب، بدون تئـوری انقلابی، محکوم به شکست است. آدمهای پرحرف بی‌عملی که با تمام ادعـاهـای روشنفکـری‌شان در جریـان تمهیدات انقلاب مردم ما، به جای اینکه با شرکت در عمـل، در صف اول و رهبـری باشند، مثل بره، روی زمین و به دنبال صف یك پارچه مردم عامی اما انقلابی راستین، کشیده شدند.

گفت: انگـار تو انتظاری داری که همه مردم در یك لحـظه، آمـادگـی یك حرکت انقلابی را بیابند.

گفـتـم: نه، من انتـظار داشتـه‌ام که روشنفکران راستین، حتی سالها زودتر از مردم عادی، به جنـبش بیـفـتـنـد. اگـر روشنفکری بتواند قدرت تحلیل یك حرکتی را بیـابـد، در کنـج آرام و خلوت ملکـوتـی پیله‌مـانـنـدش، این کار را نمی‌تواند انجام دهد. غوامض حرکت را، تنها در عالم ذهن، نمی‌توان توضیح داد و حل کرد.

گفت: راست است. مشکلات زندگی، در صحنه زندگی، در جدال روزمره و صمیمی مردم با عوامـل مزاحم، حل و قابل توضیح شده است.

گفتم: اما تو هرروز می‌توانی مطبوعات را باز کنـی و سرشـار از افـادات روشنفکرمآبانی ببینی که ادیب هستند و با سیاست، کاری ندارند و با چه هدفی؟ یا به عیب‌جویی و بهانه‌گیری و یا به نفاق‌افکنی و دوبـه‌هم زنی، که چه بشـود؟ که حضرات درویش‌اند و تا سهم نگیرند، رد نمی‌شوند!

گفت: نکند، داری برای کس یا کسانی، مضمون کوك می‌کنی؟

گفتم: من تاکنون، شصت نشریه هفتگی گروهی را جمع کرده‌ام. یقین هم ندارم که تمام مطبوعات معاصر را جمع کرده باشم. اما می‌دانی غم اکثریت آنان چیست؟

گفت: چیست؟

گفتم: غم بوتیماری. و بوتیمار، آن پرنده بی‌حرکت لمیده کنار دریاست، با یك حوصله تنگ، اما با این غصه که مبادا دریا خشك شود! غم روشنفکـران صاحب نسخه، این است که سانسور، همه جا را گرفته است و دریای آزادی انقلاب ما، خشك شده است.* □

* حدیث انقلاب، چاپ دوم، زمستان ۱۳۶۰، ص. ۱۰۴ـ۱۱۴.

چه‌قـدر خوب می‌شد اگر جوانمردی آستین بالا می‌زد و این کتاب را تجدید چاپ می‌کرد. «سوره»

یک سؤال

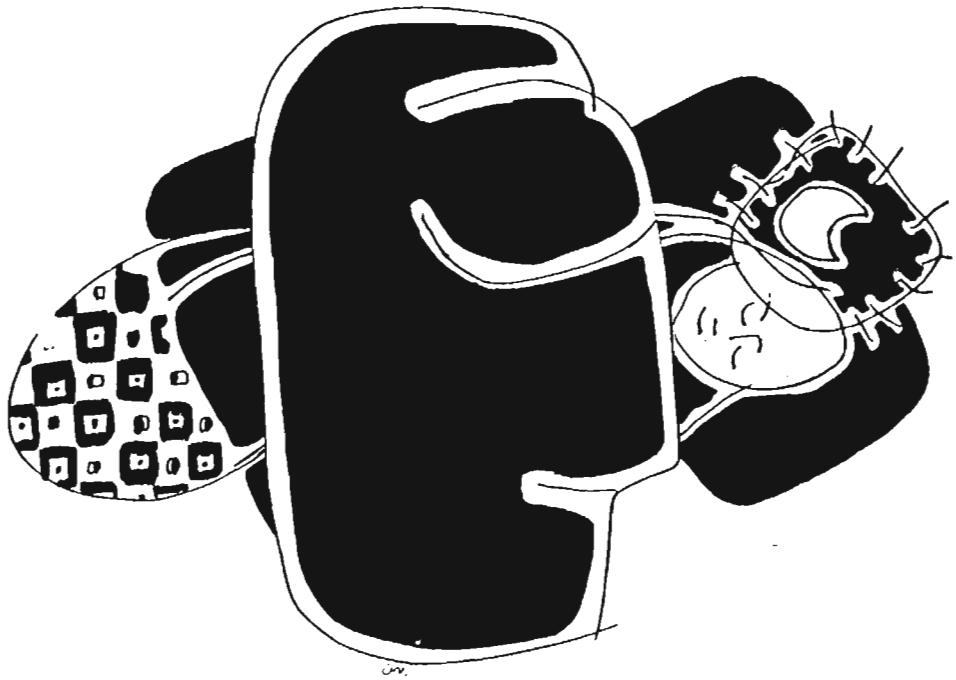
درباره ادبیات کودکان

مجید نوایی

هرنویسنده‌ای چه با تجربه و چه بی‌تجربه ـ که برای کودکان می‌نویسد، در ابتدا و به صورتی غریزی، طرح قصه‌ای شاد و خوشحال کننده و با عاقبت و انجامی خوب را در سر می‌پروراند: قصه‌ای به دور از **واقعیتها**، **درگیریها**، **رنجها**، و نهایتاً ناکامیهای دنیای بزرگسالان.

گویی چنین است که ما میان **ادبیات کودکان** و **ادبیات بزرگسالان**، دیواری به قطر و استقامت دیوار چین کشیده‌ایم. در یک طرف دیوار، روایت همه **شادیهاست**، و در طرف دیگر، حدیث همه **رنجها**. در یک طرف، تصویر یک زندگی آرمانی است، و در طرف دیگر، عکس و کپی یک زندگی واقعی. و نهایتاً، در یک طرف دیوار، کودکان‌اند با دنیایی از **رنگ** و داستانهایی که اکثراً به عاقبتی خوش می‌انجامند، و در طرف دیگر، بزرگسالان‌اند با دنیایی از **بی‌رنگی** و داستانهایی که چندان هم با عاقبتی خوب، پایان نمی‌گیرند. نگاهی ـ حتی سریع و تند ـ بر اکثریت کتابهای کودکان و کتابهای بزرگسالان و البته نه تمامی، واقعیت حضور چنین دیواری را تأیید می‌کند. سؤال این است: چرا...؟ چرا وقتی برای کودکان می‌نویسیم، شادترین جلوه‌های زندگی را انتخاب می‌کنیم؟ چرا وقتی برای بزرگسالان می‌نویسیم، تلخ‌ترین صُور زندگی را برمی‌گزنیم؟ شاید خاستگاه این انگیزش، ریشه در هردو سوی دیوار داشته باشد. از یک طرف، حقیقتی است که **دنیای کودکی**: دنیایی است سرشار از لطف و رنگ و هیجان و پاکی و معصومیت. و طبیعتاً، زیستن در این دنیای کودکانه، نیازهای خاص خود را می‌طلبد. به قول **هربرت رید** کودکان در دنیای رنگها و تجربه کردن آنها، واقعی‌ترین هنرمندان هستند. هر بزرگسالی نیز خود دنیای کودکی را پشت سر گذاشته و تجربه آن **زیستن بی‌آلایش**، و آن **زندگی هنرمندانه** را که سرشار از خلق و خلاقیت، و بیگانه با مرزبندیهای دنیای بزرگسالی است، می‌شناسد.

پاسخگویی به نیازهای فطری کودک و ارضاء آرزوها و خواستهای این سنین ـ برای آنکه در سرشت بشر رنگ نبازند ـ در قالب **قصه و داستان**، بخشی از مسئولیت مهم ادبیات کودکان است. از طرف دیگر، بزرگسالی که بر بالای این دیوار نشسته است و **نبض زندگی** را آن چنان که هست، در هر دو سوی این دیوار می‌شناسد، از سویی به خاطر برنیاشفتن آرامش کودکانه



آن زندگی و نیالودن آن با واقعیتهای این سوی دیوار، و از سوی دیگر، به خاطر نیاز فطری خود به زندگی شاد آن سوی دیوار، و به جبران ناکامیهای زندگی در این سوی دیوار، تصویری از خواستها و آرزوهای ناکام شده خود را در داستانهایی که می‌نویسد، باز می‌تاباند. به عبارت دیگر، در سطح روان شناختی مسئله، نوعی **فرافکنی** از طرف نویسنده بزرگسال صورت می‌گیرد. او تمامی آنچه را که می‌خواهد، یا بدان نیازمند است. در **قصه‌ای** می‌ریزد. حال، سؤال این است که آیا ما مجازیم که معصومیت ذهنی کودکانه را با **اندوه** واقعیتی که در این سوی دیوار است بیالاییم؟ برخی را اعتقاد براین است که: نه. اما باید گفت که اگر این نه از موضعی مطلق، بیان شود، در این صورت جز افزودن بر قطر و ارتفاع این **دیوار** کاری دیگر نکرده‌ایم: دیواری که تنها در ادبیات واقعیت دارد، و در **فردا** با تولد اجتماعی کودک ما ـ به تعبیر *اریک برن* ـ و رفتن او به مدرسه و لمس و تجربه **واقعیتهای زندگی** بدان گونه که هست، یکسره از میان برمی‌خیزد. باید از خود پرسید که آن وقت چه می‌شود؟

●

این مسلم است که براساس یافته‌های هرکدام از مکاتب روان شناختی، دوران کودکی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. تجربه‌ها، دریافتها، و ادارکهای کودک در این سنین، شالوده **نگاه**، **رفتار** و **شخصیت** فرد را در آینده، شکل می‌دهد. **همانندسازی** کودک با **والدین‌واشخاص مهم** زندگی‌اش، بخش وسیع و بسیار مهمی از روند شکل‌گیری شخصیت را به خود اختصاص می‌دهد. اما باید گفت که این همانند سازی، صرفاً در بستری از تأثیرپذیری از والدین و دیگر اشخاص مهم دوران کودکی صورت نمی‌گیرد، بلکه قسمتی از آن، از طریق همانند سازی با شخصیتها و قهرمانان داستانها و قصه‌ها و افسانه‌ها و تحقق می‌پذیرد. کم نیستند افراد بزرگسالی که تصویری پررنگ یا شبحی کمرنگ از قهرمانان و شخصیتهای مورد علاقه سنین کودکی را در ذهن و روان خود دارند، و آن را در واکنشهای عاطفی، خلقی و شخصیتی خود باز می‌تابانند. شکل‌گیری شخصیت از طریق همانند سازی، روندی است که بیشتر از **الگوهای عملی**، تأثیر می‌پذیرد تا گفتارهای صرفاً شفاهی. چون والدین، به دلیل قدرت وسیع تخیل کودک، به تمامی پاسخگوی این نیاز نیستند، این کمبود با تخیلات و هیجانات محتوای قصه‌ها و با **تخیل** پیرامون قهرمان یا قهرمانان قصه‌ها، جبران می‌شود. بدین معنی که عنصر تخیل کودک، در هنگام اندیشیدن به قهرمان یك داستان، میدان وسیع‌تری را اشغال می‌کند تا هنگام فکر کردن به اشخاص واقعی زندگی‌اش.

در دنیای نوجوانی و گاه حتی بزرگسالی نیز چنین است. خواننده در طول خواندن رمان یا داستان، خود را در قالب قهرمان یا دیگر شخصیتها می‌بیند و به برخوردها یا واکنشهای احتمالی آنان می‌اندیشد، و بسیاری از خصوصیات آنان را برای زمانی کوتاه و گاه همیشه، درون فکنی می‌کند. بدین طریق **محتوای قصه** و **شخصیت قهرمان** قصه نیز، زمینه‌ای برای تأثیرپذیری و همانند سازی کودک است.

کودک نیازمند **الگویی** در بیرون از خود است تا خود را بر انگاره او شکل دهد. گرایش شدید کودکان به قصه و نمایش و فیلم و بازی کردن نقشها و... ارضاء همین نیاز است. حال اگر والدین، در روند **تربیتی غلط**، خود الگوی آنچه که می‌آموزند نباشند، یا به عبارت دیگر، آنچه که

می‌گویند، متناقض با آن چیزی باشد که **آنجام** می‌دهند، کودک در روند همانند سازی خود با **تناقض** مواجه خواهد گشت؛ تناقضی که کودک از حل آن عاجز است و اثرات مخربی بر **رشد روانی** او دارد. به کودک خود می‌آموزیم که دروغ بد است، اما در عمل او شاهد است که به دیگران و حتی به خود او دروغ می‌گوییم. سادگی این مثال، از کمیت گسترده و اثرات مخرب آن در تربیت نمی‌کاهد. تحلیل بازیهای کودکان، بیانگر **فشارهای عاطفی متراکمی** است که نتیجه **تحمیل تناقض** از طرف بزرگسالان است. تکیه بر این است که کودکان را نباید صرفاً خردسالانی پنداشت که می‌توان هر تناقضی را بر آنان تحمیل کرد.

این حقیقتی است که خردسالان، **انسانهای کوچکی** هستند که **پویایی درک** آنان کمتر از بزرگسالان نیست. آنان فقط توان و قدرت اعمال ادراکات خود را به بزرگسالان ـ به دلیل ضعف جسمانی ـ ندارند. نهایت اینکه روند غلط همانند سازی کودک با والدین، می‌تواند کودک ما را دچار تناقض و برداشتهای غیر منطقی از واقعیت کند. اما همین مسئله و به همین شکل، می‌تواند در مورد ادبیات کودکان نیز مطرح باشد. به دلیل درگیر شدن تخیل کودک با محتوای قصه، و همانند سازی او با اشخاص داستان، و نیز تأثیرپذیری شدید عاطفه و تجربیات کودک از **پیام** قصه و داستان، **ادبیات کودکان** با دشواری و ظرافت خاصی روبه‌رو است. این گونه احساس می‌شود که **پرداختن مطلق** به آن گونه ادبیاتی که صرفاً پاسخگوی نیاز کودک به شادی و دنیایی شادمانه اما به دور از واقعیتهاست، و او را فقط در آن سوی دیوار نگاهداشتن، و کتمان و انکار و تحریف آنچه که در این سوی دیوار است نیز بنوعی، کودک ما را در آینده، دچار تناقض خواهد کرد.

باید به یادداشت که کودک ما، برای همیشه کودک نخواهد ماند. او همیشه در محیط کوچک و در بسته خانواده نیست و همیشه هم در دنیای شاد قصه‌ها زندگی نخواهد کرد. روزی که ـ دیر هم نیست ـ از فراز این دیوار، می‌گذرد و وارد اجتماع و جامعه می‌شود و خود به تجربه **زندگی**، آن گونه که **هست** می‌نشیند، آن وقت چه می‌شود؟ ما در آن سوی دیوار، و باخلق و نقل قصه‌های مکرر، جهانی برای کودک خود ساخته‌ایم؛ سرشار از گل، پرنده، پروانه، پرواز و اوج، سرشار از زیبایی، شادی، صلح، برادری، عدالت و آزادی و سرشار از مهربانی و تواضع و دانایی، سخاوت و شجاعت و...

اما آیا براستی در این طرف دیوار، فقط همانهاست که ما به کودکمان آموخته‌ایم؟ مسلماً نه! در این طرف دیوار، فقر هم هست، نابرابری هم هست، ظلم هم هست، کینه و زشتی، تبعیض و زندان، زمستان و کمبود و محرومیت، اندوه و جنگ و خشونت و... هم هستند. و در تجربه کردن این واقعیتها، آیا کودکی که تمام کودکی خود را در آن سوی دیوار زیسته است، دچار تناقض نخواهد شد و در معرض آسیب‌پذیری نخواهد بود؟

●

کودک ما با **تولد اجتماعی** و رفتن به مدرسه، در اولین قدم، **تفاوت** را در می‌یابد: تفاوت **خودش** را با **دیگران**، تفاوت پدر خودش را با بابا و پاپای دیگران، تفاوت مادر خودش را با مامان و مامی دیگران، و تفاوت رخت، لباس، خورد و خوراک، کیف و کفش، کتاب و سرگرمی و تفریح و... خودش را با دیگران، و نهایتاً، تفاوت **دنیای آن سوی دیوار** را و **دنیای این سوی دیوار** را. البته، در حد همان **واقعیتهایی** که هستند، نه کمتر و نه بیشتر. و آن وقت چه خواهد کرد؟

براستی، کودکی ۷ـ۶ ساله که تاکنون فقط در آن سوی دیوار زیسته است و تفاوت را نمی‌فهمد، وقتی که در عصر زمستان، مجبور است که ساعتی را در سوز و سرمای گزنده فصل، پیاده طی کند تا به منزل برسد ـ آن هم نه با پای پوشی مناسب ـ و در همان حال، شاهد است که دوست و رفیقش هرروز با ماشینی که شیشه‌هایش از گرمای درون آن، تب کرده است به خانه می‌رود و... هرگز در ذهنش خطور نخواهد کرد که: «چرا پدر من ندارد؟»

کودکی که فقط با محتوای سرشار از **صلح** قصه‌ها بار آمده است، اکنون که جنگ یا آثار آن را می‌بیند یا اخبار آن را می‌شنود و یا فیلم آن را تماشا می‌کند، از خود نخواهد پرسید که: «جنگ، یعنی چه؟ و چرا...؟». کودکی که تا به حال، در محتوای داستانها و اندرزها و پندها و افسانه‌ها آموخته است که همه انسان‌اند، همه برابرند، همه در خیلی از برخورداریها، حق مساوی دارند، و تا حالا هم هرچه که داشته با دوستانش تقسیم می‌کرده یا آنان با او تقسیم می‌کرده‌اند (با همه زیبایی و معصومیتی که در این پیامها نهفته است)، اکنون که خود را محروم از خیلی چیزها می‌بیند و مرزبندیهای اجتماعی را تجربه می‌کند، بدون آنکه علت آن را بداند، از خود نخواهد پرسید که: «چرا...؟». کودکی که در آخر هرداستانی، فقط شادی و زیبایی و عدالت را تجربه کرده است، اکنون که داستان زندگی واقعی خود را به شکلی و به طور نسبی، تُهی از این ارزشها می‌بیند، از خود نخواهد پرسید که: «پس کی...؟ پس چرا...؟».

اگر کودکی، این تفاوتها را **نفهمد** و به این سؤالها نیندیشد، **واقع بینی** و **دید انتقادی** که مؤثرترین عامل در رشد و تکامل است، در او مُرده است. او حالا از آن سوی دیوار به این سوی دیوار آمده است. چه می‌بیند؟ چه چیز را تجربه می‌کند؟ چگونه درک خواهد کرد؟ چگونه هضم خواهد کرد؟ برای این **درک و هضم** به کدام **واقع‌بینی** و به کدام **نظام ارزشی ـ تربیتی** مجهز است؟ این **تولد دوباره** که از تولد اولیه او بسیار آسیب‌پذیرتر است، و این بازیابی و **بازآفرینی** مجدد در متن **دنیای بیگانه**، با

چه پشتوانه‌ای از **ارزشها** حمایت می‌شود؟ آیا پررنگ کردن آن سوی دیوار و **تثبیت مطلق** کودک در آن موقعیت، اندکی از سنگینی **واقعیتهایی** که در این سوی دیوار هستند، خواهد کاست؟ در آن سوی دیوار، **زندگی** متنی بود که آن را فقط با خوبی و زیبایی و شادی نوشته بودند. اما در این سوی دیوار، زندگی، بدان گونه است که هست؛ آمیخته‌ای از خوبی و بدی، زشتی و زیبایی، و شادی و اندوه، و با قابلیتی فطری که منبعث از اراده خدا و خواست و نیاز بشر است، در حرکت و صیرورت به سوی تکامل.

براساس آنکه ما دید واقع بینی کودک را به وسیله **نوعی خاص از ادبیات**، تا چه حد برای **دیدن** و **درک واقعیتها** تربیت کرده باشیم، مواجهه او با قسمتی از زندگی، که به هرحال، خشونت واقعی‌اش، قسمتی از لطافت آن دنیای کودکانه را فرو خواهد ریخت، مرزی تعیین کننده، در حیات روانی ـ اجتماعی او خواهد بود. این تولد دوباره، می‌تواند زایشی طبیعی باشد، و نیز می‌تواند در شرایطی غیرطبیعی، و در اثر **ضربه‌ای خارجی**، **نگاهی** را مبتلای **تناقض** و انسانی را دچار **آسیب‌پذیری** سازد. او در ضربه‌ای که براساس رؤیت و لمس واقعیت متحمل می‌شود، یا از واقعیت خواهد گریخت و در همان **دنیای آرمانی** و افکار کودکانه غوطه‌ور خواهد گشت (وجه غالب کودک در شخصیت)، یا در واکنشی حادّتر، مبتلای در خود فرورفتگی و انزوا و گوشه‌گیری خواهد شد (اوتیسم)، و یا با انواعی از **پرخاشگری** که آن را متوجه خود یا دیگری می‌سازد، سعی در کتمان این ضربه و انکار محرومیتهای خود خواهد کرد. که در هرصورت، این وضعیت، ترجمان انسانی است **کاسته شده** و **تمامیتی تحقق نیافته**.

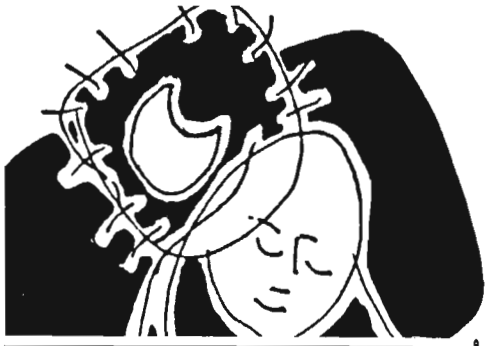
کودکی که به خاطر فقر مادی و محرومیتهای ناشی از آن، دچار نوعی **خودباختگی** شود و خود را ببازد، یا به پرخاشگریهای ناخود آگاه و غیر منطقی بپردازد، از دستیابی به تمامیت وجود خود باز مانده است. و چرا؟ چون ما او را فقط در دنیای آرمانها بار آورده‌ایم. بی‌آنکه از **واقعیتها** هم برایش گفته باشیم، و بی آنکه راه تحقق خود ودست یافتن به تمامیت وجود خود و راه انسان ماندن را علی‌رغم همه کمبودها و تفاوتها و محرومیتها، به او آموخته باشیم. ما به او نیاموخته‌ایم آنچه که اصل است و **اصالت** دارد و حتی نبض حرکت تپنده انسان و جامعه به سوی تکامل است، **انسانیت** او و **توانایی** او برای تغییر و دگرگونی است.

اما راه سومی هم متصور است. ما از قبل، او را آماده کرده‌ایم؛ به وسیله **تربیت** و **آموزش** که با نوعی خاص از ادبیات به دست می‌آید. به او **تحمل و ظرفیت برخورد** را با این وجه از زندگی آموخته‌ایم. بی‌آنکه خود را ببازد و یا به عکس‌العملهای کور بپردازد. او آموخته است که چگونه **ببیند** چگونه **بایستد** و در محرومیتهایی که دارد به رشد خود برخیزد. او می‌تواند که در تجربه کردن فردی زندگی، که مسلماً آن را با **نگاه خود** می‌بیند و نه با نگاه والدین و یا قصه‌ها؛ ببیند، بایستد، تحمل کند، و علی‌رغم واقعیتهای محدود کننده و مرزهای محصور کننده زندگی، در تحقق تمامیت وجودی خویش، که فقط در گرو اعتقاد او به انسان بودن خودش است، موفق شود. این اعتقاد و باور او به انسان بودن، علی‌رغم هرچیز ـ چه برخورداری و چه محرومیت ـ نیاز مبرمی است که بخشی از آن در همانند سازی با والدین و فراگیری نظام ارزشی و اعتقادی آنان شکل می‌گیرد، و بخشی دیگر، در **سیستم آموزشی**، **ادبیات** و **پیام** قصه‌ها و **محتوای** آنها ریشه می‌بندد.

حال، سخن این است: نیاز کودک به آن **دنیای شاد کودکانه**، احتیاجی روانی و حقیقتی انکار ناپذیر است، و دریغ کردن آن شادی، ستمی است بر کودک. **ناکامیهای** دنیای بزرگسالی نیز واقعیاتی انکار ناپذیرند، و آموزش ندیدن کودک در این مورد، ستم دیگری است بر او. ما از طرفی، مجاز نیستیم که شادی آن سوی دیوار را با بخشی از آنچه که در این سوی دیوار هست، ببالاییم. از طرف دیگر، مسئولیت آموزشی ـ تربیتی ما که از متن ضرورتی واقعی برمی‌خیزد، ایجاب می‌کند که دورنمایی از تصویر زندگی را آن گونه که هست و نه آن گونه که باید باشد، برای کودکانمان، طراحی کنیم.

پس چه باید کرد؟ همه سخن، این است. حال که ما به وسیله **عامل آموزشی قصه**، **پیامی** را به کودکانمان انتقال می‌دهیم و فرصتی را برای همانند سازی و شکل‌گیری قسمتی دیگر از ساختار شخصیتی آنان فراهم می‌سازیم، آیا بهتر نیست که این آموزش و این پیام به زمینه‌های واقعی خود نزدیک شوند، تا همانند سازی با آدمها، و تصویرسازی از واقعیت نیز برای او، روندی واقعی شود. به عبارت دیگر، آیا بهتر نیست، حال که مجاز به برکندن این دیوار نیستیم، حداقل رخنه‌هایی در آن ایجاد کنیم تا پرتو کمرنگی از واقعیتهای این سوی دیوار، به درون دنیای آرمانی آن سوی دیوار بتابد و کودک ما محکوم به زیستن مطلق در آرمانها و ایده‌ها، و در نتیجه بیگانگی با واقعیت و در معرض آسیب‌پذیری قرار نگیرد؟

بدین خاطر است که رسالت سنگین و ظرافت کار نویسنده بزرگسالی که بر بالای این دیوار نشسته است، و هردو سوی **زندگی** را می‌نگرد، بیشتر مشخص می‌شود. به عنوان نویسنده‌ای بزرگسال، باید به یاد داشته باشیم که: اگر ما خود از واقعیتها ـ هرچه که هست ـ با کودکانمان سخن نگوییم، زندگی، سخن خواهد گفت. ما باید به نوعی از **ادبیات کودکان** دست یابیم که ضمن آنکه شادی کودکانه امروز آنان را با حضور خشن واقعیتها در هم نمی‌شکند، **زیستن در دنیای فردا** را نیز به آنان آموزش دهد. این، قبل از آنکه نیاز کودکان ما باشد، نیاز جامعه ماست: جامعه‌ای که برخلاف دیگر جوامع و فرهنگها، که انسان را عاری از **اندیشه**



می‌خواهند، برپایه **آگاهی** بشر هویت یافته است و می‌یابد. **هنر انسان بودن**، علی‌رغم هرمسئله و هرکمبودی، و علی‌رغم هرتفاوت و تبعیضی، چه در پهنه جامعه خودی و چه در گستره جامعه جهانی، سنگ زیرین این آموزش است.

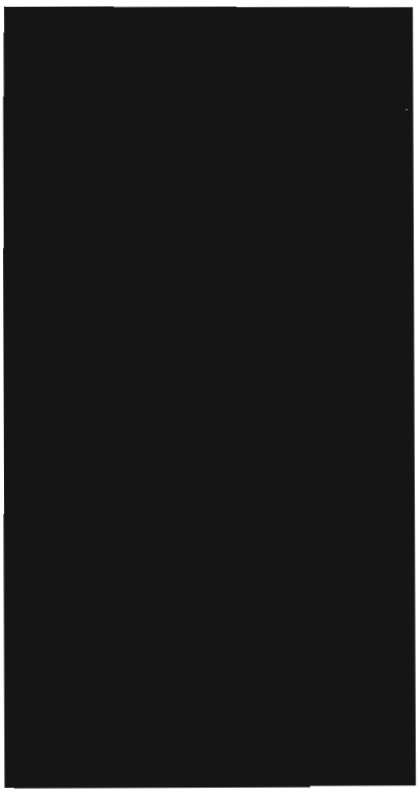
●

ادبیات کودکان، همانند بزرگسالان (البته در مقایسه‌ای عام)، باید بازتابانیدن زندگی باشد به همان صورتی که هست؛ آمیخته‌ای از **زشتی و زیبایی**، **خوبی و بدی**، **شادی و اندوه**، **شکست و پیروزی** و... و همچنین ظرفیت ذاتی و هدایت فطری **هستی** به سوی تکامل، و نیز، امکان انتخاب برای انسان. این، میسر نمی‌شود، مگر آنکه ما به **کودکان** به عنوان **انسانهایی کوچک** بنگریم، و به **پویایی درک** آنان باور داشته باشیم. پویایی درک کودکان را، در **حقیقت ژرف** سؤالات و کنجکاویهای آنان، در سنین مختلف می‌توان مشاهده کرد: درکی که امکان آن هست که با آموزشها و تربیتهای غلط و با بی‌حوصلگیهای بزرگتران و ادبیات تجارتی، رنگ ببازد و از بین برود. ما باید باور داشته باشیم که کودکان ما می‌فهمند، و درک آن را دارند که با ظرافتهایی که در آموزشهای ما اعمال می‌شود، با واقعیتها آشنا شوند. کتمان واقعیتها و انکار حقیقت، و کودک را فقط در دنیای شاد قصه‌ها محصور کردن، بی‌دفاع کردن اوست در مقابل ضربه‌هایی که خواهد دید. شادی، زیبایی، خوبی و... بخشی از زندگی هستند، و آموختن بخشی از زندگی؛ و نه **تمامیت** آن، حداقل **کم‌آموزی** است و به یادآوری و رشد و خلاقیت و تحقق استعدادهای کودک منجر نخواهد گشت.

کودکان ما ـ آن هم در سنین کودکی و بوسیله ما ـ باید بیاموزند که در زندگی، فقر هم هست، ظلم هم هست، جنگ هم هست، بی‌عدالتی هم هست و... همان‌طور که **عشق** هم هست، **زیبایی** هم هست **عدالت** هم هست، **صلح** هم هست و...، و نیز باید بیاموزند که آنها هم هستند، با تمام توان و امکان و قدرتی که برای تغییر و دگرگونی دارند. او باید در **فردا**، و در مواجهه با واقعیت زندگی، بتواند ببیند، تحمل کند، بر دوپای انسانیتش بایستد، و حتی با نگاهی **انتقادی** به انتقاد کردن بپردازد، و حتی اگر توانست، اصلاح کند.

کودکی که **تبعیض** و **بی‌عدالتی** را لمس و تجربه می‌کند، اگر بگوید: «متشکرم، دستتان درد نکند»، این نشانه **ادب** آموزی او نیست. این، واکنش **شخصیتی کاستی گرفته** و **تمامیتی کسر شده** است. روند آموزش و نظام ارزشی غلط، ضعف و کرنش را به او خورانده‌اند. و بخشی از این روند آموزش را باید در قالب عام ادبیات کودکان، (اعم از قصه‌ها، افسانه‌های شفاهی و کتاب) جست. در این واکنش، او دچار تناقض است. از سویی می‌فهمد، و از سویی، بر این باور، بار آمده است که نمی‌تواند. اما امکان آن بود که **بفهمد** و **بتواند**.

منظور از توانستن، بروز **شکلی خاص از پاسخ** نیست، بلکه **احساس آرامشی** است که فقط آن هنگام به دست می‌آید که فرد با تمامیت وجود و بلوغی پخته و اطلاع درستی از واقعیت، عکس‌العمل نشان دهد. او می‌تواند در مواجهه با واقعیت ـ هرچه که هست ـ **دچار خودباختگی** شود، و امکان آن هم هست که در این مقابله، خود را نبازد، بلکه بیشتر ریشه ببندد و شاخسار بگسترد. این همه برای او، در همانندسازی با شخصیت والدین و تأثیرپذیری از نظام ارزشی ـ عقیدتی آنان است که در رفتارها و واکنشهایشان متجلی است و همان طور که گفته شد، بخش وسیعی از این مهم ـ و گاه در روندی ناخود آگاه ـ بر شانه‌های رسالت ادبیات کودکان، حمل می‌شود. این بخش از ادبیات، بدرستی، می‌تواند حتی خلأ ناشی از تربیت غلط والدین را پر کرده، کودکان را از سنگینی القائات نظام ارزشی پر از تناقض آنان برهاند.



ارضاء نیاز فطری کودک به **زیبایی** و **زیبایی شناسی**، **تحریک استعداد هنری**، **آموزش واقعیتها** و تمامیت زندگی، قابلیت ذاتی هستی برای تغییر، **گرایش فطرت بشر به خیر**، **تربیت دیدی انتقادی**، و نهایتاً هنر انسان بودن، علی‌رغم هرآنچه که هست، می‌تواند درونمایه قصه‌هایی باشد که برای کودک طراحی می‌شوند. اهمیت و تأثیر این **قصه‌ها**، در سنین کودکی بر کسی پوشیده نیست. این قصه‌ها می‌توانند در غیاب والدینی آگاه، مرجع مطمئنی را برای همانندسازی کودکی که سرشار از شوق فطری به تحقق فردیت خود است، فراهم سازند.

یک بار دیگر، باید به نویسنده بزرگسالی که بر بالای این دیوار نشسته است و از سر **تعهد** برای کودکان می‌نویسد، یادآوری کرد که: «اگر ما امروز، خود با کودکانمان از واقعیتها سخن نگوییم، فردا زندگی، سخن خواهد گفت.» به امید فردایی بهتر و شادتر برای همه کودکان. □

دکتر نصرت‌الله فروهر

گزارشی از یک بیت دیوان حافظ

داده‌ام باز نظر را به تذروی پرواز
باز خواند مگرش نقش و شکاری بکند

در نامه شماره سیزده «حافظ شناسی» که با تلاش فراوان و کوشش ارزنده آقای «سعید نیازکرمانی» فراهم می‌شود، و در آن، نکات باریک دیوان حافظ با نکته‌سنجی‌های ویژه، مورد بررسی قرار می‌گیرد، سخنی دربارهٔ بیتی از حافظ آمده بود که وادارم ساخت به گزارش بیشتر آن بیت بپردازم.

دیوان حافظ از بیتهایی که «هرکس سخنی ازسرسودا گفتند» پر است، و شاید آن‌چنانکه آن شاعر آسمانی یافته‌های خود را در قالب عبارت ریخته است، پس از ششصد سال برای ما ناشناخته باشد، و اگر هم ناشناخته نباشد، پیچیدگی واژگان موجود در عبارتهای لسان‌الغیب، یکی از علتهای عدم ادراک ذهنی برای خواننده امروزی باشد.

بیتی که با ترکیب واژه «بازخواندن»: جور درآمدن و منطبق شدن با چیزی. به آن اشاره شده بود، به نقل از تعلیقات «اسرارالتوحید»، به کوشش استاد گرانقدر و ارزشمند: آقای دکتر شفیعی کدکنی بود. و آن:

داده‌ام باز نظر را به تذروی پرواز
بازخواند مگرش نقش و شکاری بکند

این بیت از غزل بسیار پرمعنی و پرمحتوای شماره ۱۸۹ قزوینی به مطلع:

طایر دولت اگر بازگذاری بکند
یار بازآید و با وصل قراری بکند

است. بهتر آن دیدیم که این بیت را با توجه به ترکیبات و شرح سودی و سپس، با استناد به کتب عارفانه که به طور قطع و یقین، حافظ در سرودن اشعار خود بدانها بی‌توجه نبوده است، مورد بررسی قرار بدهیم.

استاد شفیعی کدکنی برای تأیید «بازخواند»، می‌نویسند:

بازخواندن- در مرصاد العباد نیز به معنی انطباق داشتن به کار رفته است. «و آن سایه را بدان شخص بازخوانند، گویند: سایه فلان است». (مرصادالعباد، ۴۱۱).

و در جای دیگر به معنی انطباق خواب با واقعیت عالم بیداری به کار رفته است. «بعضی (از خوابها) به تأویل محتاج بود، و بعضی همچنان بازخوانند» (همان، ۲۹۱) که به معنی تطبیق با واقعیت است.

و نیز: «و [رؤیای] صالح آن است که مؤمن یا ولی یا نبی بیند و راست بازخواند». استاد ریاحی در تعلیقات، آن را به معنی: ظاهر شدن خواب، گرفته، ولی از تعبیر *اسرارالتوحید* و شعر حافظ و عبارت *مرصاد*، دانسته می‌شود که معنی آن، مطلق انطباق امری است با امری. در عبارت اسرارالتوحید: «شیخ هم برآن میعاد که نهاده بود می‌بایست که بازخواند». یعنی برطبق میعادش عمل کند. (اسرارلتوحید، ۵۴۸/۲)

اما سودی، در این مورد چنین می‌آورد: داده‌ام باز نظر را به تذروی پرواز/ بازخواند مگرش نقش و شکاری بکند.

بازنظر: اضافه بیانیه. به *تذروی*: با حرف صله، و «ی» حرف نسبت. تذرو به فتح تاوذال معجمه، یعنی پروازی که چون پرواز تذروچین باشد. لفظ باز [بازخواند]: برای تحسین لفظ آمده است. *خواند*: فعل مضارع مفرد غایب، و فاعل این فعل ضمیری است که برمی‌گردد به تذروی پرواز. و «نقش»، مفعول صریح آن. مراد از «نقش»، اینجا یك نوع کیسه شکاری است که با تلقین تغنی شکار را به طرف آن می‌خوانند.

پس مراد از «نقش»، تلقین تغنی نیست، چنانکه بعضی‌ها تصور کرده‌اند. *مگرش*: شین ضمیر راجع است به «بازنظر» و فاعل فعل «بکند» نیز برمی‌گردد به «بازنظر».

شکار: مفعول همین فعل، و «ی» حرف وحدت و تنکیر است. کسی که این یاء را نسبت گمان کرده، از حروف قافیه به کل بی‌خبر بوده است. رد شمعی و سروری.

محصول بیت: «باز نظر» را به یك «تذروی پرواز» دادم، باشد که آن «تذروی پرواز»، «بازنظر» را تعلیم دهد که شکاری بکند؛ زیرا تا مرغ شکاری تعلیم نگیرد و با انسان انس نگیرد، یعنی مأنوس نشود، شکار را می‌رباید و فرار می‌کند. یعنی برای صاحبش نمی‌آورد. خلاصه: «بازنظر» یك مرغ وحشی است که هردم به یك محبوب تمایل می‌ورزد. همین است که به یك «تذرو خوش‌رفتار» دادم، یعنی به یك جانان نازك حرکات دادم، باشد که مأنوس خویش نماید و وحشتش را زایل کند که رام من شود و دیگر از من نرمد. بعضی گفته‌اند که «بازنظر» مفعول اول فعل «داده‌ام»، و «پرواز» مفعول ثانی‌اش است، و «یاء» در «تذروی» برای وحدت است. و مراد از «باز»

دوم، «بازنظر» می‌باشد. و فاعل فعل خواند، «بـاز» مقدم برخود فعل است. و «مگرش»، شین ضمیر راجع است به «تذرو». با این تقدیر، مراد از نقش «صفیرباز» است.

محصول بیت: بازنظر را پرواز دادم به طرف یك تذرو، یعـنـی به سوی یك تذرو انـداختم، باشد که بازنظر صفیری به آن بزند و شکارش نماید.

حاصل کلام: نظر بی‌تأثیر نیست، و من هم به او نظر انداختم، شاید که از نظرش متـأثـر شود و مأنـوسم گردد. در معنی مصراع ثانی گفته‌اند: مگر آن «بازنظر» مرا «نقش‌باز» خواند و شکارش کند. گوینده این معنی عجب مدهوشی بود، و نمی‌دانم با چه فکری این را گفته است؟ رد شمعی

حاصل کلام: در معنای این بیت، انواع تزریقات و اصناف تزویرات گفته شده، ولی نباید به این فحش‌ها اعتبار شود که صداع محض بوده و بی‌فایـده ایـراد کرده‌انـد. (شرح سودی ۳/۱۱۰۱)

بهتر این است که برای درك معنی بیت یاد شده، به نوشته‌های عرفانی توجه شود: «تیری که از کمان ارادت معشوق رود، چون قبله تویی تو آمد گو! خواه تیر جفا باش و خواه تیر وفا، که صرف در علت بود یا نه. تیر را «نظر» باید و هدف قبله وقت بود، تا همگی او روی در تو نیاورد، چون تواند انداختن؟

یك تیر به نام من ز ترکش برکش
وانگه به کمان سخت خویش اندرکش
گر هیچ نشانه خواهی اینك دل من
از تو زدن سخـت وز من آهـی خوش

(سوانح غزالی، ص ۲۰)

گاه بود که بلا و جفای معشوق تخمی بود که از دست المعیّت و کفایت رعایت و عنایت عشق در زمین مراد عاشق افکنند، تا از او گل اعتذاری برآید.

و بود که فرابند دو ثمره وصال گردد. و اگر دوست به کمال‌تر بود، آن وصال از یکی خالی نبود، اگر برق و صاعقه برنجهد و پرده برراه او نیاید و راه بردوست او نزنند، و این برای آن بود، تا بداند که هرگز در راه عشق روی اعتماد نبود. (سوانح غزالی، فصل ۷۶)

عشق چنان است که جفا از معشوق در وصال عشق افزاید و هیزم آتش عشق آید، که قوت عشق از جفـاست، لاجـرم زیـادت شود، تا در وصال بود براین صفت بود.

امـا در فراق جفای معشوق دستگیر و سبب تسلی بود ـ مادام که در اختیار بود، و ازو چیزی نظارگی کار بود. (سوانح، فصل ۴۵)

در بنـدهای بالا، جفای معشوق، سبب تسـلی و آرامش خاطر عاشق است و نظر معشوق همچون تیری است که برقبلهٔ وجود عاشق نشانه می‌رود و این شکار شدن به دست معشوق کمال سرور عاشق و سعادت وی محسـوب می‌شود. اما در جای دیگر ـ شکـار شدن را به تیـر معشوق سرافرازی می‌دانـد و بایـد معشـوق به شکار عاشق بپـردازد: «حقیقت عشق چون پیـدا شود، عاشق قوت معشوق آید، نه معشوق، قوت عاشق. زیرا که عاشق در حوصله معشوق تواند گنجید، اما معشوق در حوصله عاشق نگنجـد. عاشق یك موی تواند آمد در زلف معشوق، اما همگی عاشق، یك موی معشوق را برنتـابـد و مأوی نتواند داد». (سوانح، فصل ۳۹)

اما عین‌القضاة نیز همین نظر را از بُعد دیگری مورد توجه قرار می‌دهد: «هیچ روزی که برعاشق گذرد، مبارك‌تر از آن روز نبود، که او را در نظر معشوق یا بند بردار آمده، و منتظر کشف اسرار شده. در آن حال که آن واصل را بردر برآورند، موحّدی به او رسید و پرسید: ماالمحبّة؟ فقال: *هذا اوّل قدم منه*. آن روز دار می‌نمود، اما او را روز بار بود، چون در نظر یار بود». (رساله لوایح، ص ۱۰۸)

و در جای دیگر: «سعادت»، «باز» آن روز تصور کند، که صیادش بگیرد و چشمهایش بدوزد و شکارش بیاموزد، و به تحقیق آن‌گاه متصـور گردد و پدیـد آید که خلایق او را برساعد پادشاه ببینند.

بدین‌نسبت هیچ روزی که بر «باز» گذرد، مبارك‌تر از آن روز نبود، که صیادش بگیرد و او دل از خود برگیرد، و این رمزی بوالعجب است». (رسالهٔ لوایح، ص ۱۰۹)

و نیـز: «حسین منصـور را ـ قدس‌الله روحـه ـ پرسیدند: لذّت عشق در کدام وقت کمال گیرد؟ فرمود: در آن ساعت که معشوق بسـاط سیاست گسترده باشد و عاشق را برای قتـل حاضر کرده، و این در جمال او حیران شود.

او برسر قتل و من درو حیرانم
کان رانـدن تیغش چه نکـو می‌رانـد!

(رسالهٔ لوایح، ص ۱۰۰)

روانشـاد دکتـر قاسم غنی، در ضمن

یادداشتهای خود بردیوان حافظ، در زیرواژهٔ «تذرو»، بدون گزارش کامل، همین بیت را شاهد آورده است:

تذرو: قرقاول است و قرقاول ترکی است.

داده‌ام باز نظر را به تذروی پرواز
بازخواند مگرش نقش و شکاری بکند

(یادداشتها بردیوان حافظ، ص ۶۸)

استاد «ادیب طوسی» در فرهنگ لغات ادبی نیز در زیرواژهٔ «نقش خواندن» به بیت اشاره می‌کند:

نقش خواندن: شانس آوردن

داده‌ام بازنظر را به تذروی پرواز
بازخواند مگرش نقش و شکاری بکند.

(فرهنگ لغات ادبی، ۳/۹۵۶)

اما مصراع دوم بیت بالا در نسخه‌های گوناگون به شکلهای زیر ثبت شده است:

قدسی: بازخواند مگرش بخت و شکاری بکند

ستایشگر: بازخواند مگرش باز و شکاری بکند

ادیب برومند: بازخواند مگرش عشق و شکاری بکند

روانشاد، دکتر محمد معین در فرهنگ فارسی نوشته‌اند: «باز»: پرنده‌ای شکاری... در قدیم سلاطین و امرا، این پرنده را برای شکار دیگر پرندگان تربیت می‌کردند. (فرهنگ معین، واژه باز)

در فرهنگ اصطلاحات عرفانی: «باز»، کنایه از روح و ارواح قدسی و نفس ناطقه انسانی است.

عطار: برو بند قفس بشکن که بازان را قفس نبود

تو در بند قفس ماندی، چه باز دست سلطانی؟

با توجه به اینکه «نظر» و «نظربازی» از واژه‌های بااهمیت دیوان محسوب است و همراه با «عشق» و «رندی» از هنرهای حافظ به حساب می‌آید، و از طرف تیزپروازی این مرغ شکاری به تیزی نگاه عاشق تشبیه شده است، می‌توان «بازنظر» را اضافه تشبیهی دانست. چنانکه «حافظ»، «بازنظر» خود را به سوی «تذرو» پرواز داده باشد، یعنی «بازنظر» را «پرواز دهد» تا «تذرو» را شکار بکند، کاری شگفت انگیز انجام نداده است و این کاری متعارف و معمولی است، در آن صورت عاشق با «بازنظر» خود به فکر شکار «تذرو» افتاده است، که با در نظر داشتن گفته‌های عین القضات و غزالی، بعید است. زیرا اگر معشوق عاشق را شکار بکند، جالب خواهد بود، و در گفتار آن بزرگواران چنین است. و چون شکار کردن معشوق و شکار شدن عاشق، برای عاشق موجب سرور و سرافرازی است، لذا در این تعبیر باید به واژه «تذروی پرواز» دقت شود. چنانکه «تذروی پرواز» به شکل «تذروپروازی» در نظر گرفته شود و از معشوق استعاره‌ای باشد، در این صورت تعبیر می‌توان کرد که معشوق همچون تذرو من، که بسیار رمنده و پروازکننده و رام‌نشدنی است، بازنظر خود را به او داده‌ام و محو دیدار او کرده‌ام، شاید که شانس و اقبال برمن روی کند «نقش بخواند» و مرا که دارای نظری چون عقاب و باز هستم، شکار بکند. یعنی، دلبر و معشوق همچون تذر و نظر همچون باز مرا صید و اسیر خود نماید و کشته خود کند. مؤید این تعبیر، مرجع ضمیر «ش» است که عاید به «باز» است، یعنی شاید «تذرو» بتواند «باز» را شکار بکند. □

کتاب‌نامه

۱ـ اسرارلتوحید: به کوشش دکتر شفیعی کدکنی
۲ـ دیوان حافظ: قزوینی و غنی
۳ـ دیوان حافظ: جلالی نائینی
۴ـ دیوان حافظ: قدسی
۵ـ سوانح: غزالی، به کوشش رحیم فرمنش
۶ـ لوایح: عین القضاة همدانی
۷ـ فرهنگ لغات ادبی: ادیب طوسی
۸ـ فرهنگ فارسی: دکتر محمد معین
۹ـ فرهنگ اصطلاحات عرفانی: دکتر سجادی
۱۰ـ یادداشتهای دکتر غنی بردیوان حافظ: به کوشش صارمی

نگاهی گذرا به داستان زال و رودابه

محمدعلی علومی

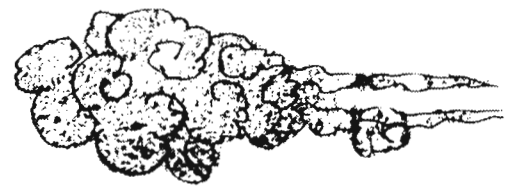
به هرنیمه شب، آوازهای پهلوانی، بسان پرچمی در لابه‌لای صخره‌های سترگ البرز، می‌پیچند و آن‌گاه، پلنگهای کوهستان، روبه ماه از جگر نعره برمی‌آورند. این سرود- آوازها، از آنِ حکیم ابوالقاسم فردوسی است.

پس آن‌گاه، ما ـ جماعت روشنفکران مخنّث- دمی هراسان، از خواب گران، چشم می‌گشاییم و شاعرک ما، گیج از فریب نشئگی، اطمینانمان می‌دهد که چیزی نیست. نقالیهای نقالی آواره است و بس!

و ما، باز به خواب، رؤیای سالنهای مجلل و آقایان آراسته را می‌بینیم که جایزه نوبل را، موذیانه به سوی کاسهٔ چوبین شاعرک ما، پرتاب می‌کنند.

حکیم ابوالقاسم فردوسی، پهلوانی است عارف که از میان سروها، گلها و ترانه‌های ترد بلبلهای سوگوار می‌گذرد. در دشت حماسه می‌تازد و بربلندای قله‌های خرد و غرور، سرود ـ آوازهایی آن‌چنان زلال، عظیم و پرهیبت می‌خواند که جانِ غیور مردم را به لرزه درمی‌آورد.

می‌گوییم (حکیم) فردوسی، و این گزافه نیست. زیرا در جای‌جای داستانهای پیر ما، حکمت دینی، اندیشه‌های ژرف انسانی‌گرا، توجه به وجوه گوناگون روان‌شناسی فردی و اجتماعی و... درهم تنیده‌اند. و من ـ که نوهٔ نقّالی کویری‌ام- خود را ناچار می‌یابم که علی‌رغم بضاعت اندك روحی و فکری که دارم، دین خود را به فردوسی و به نقّالان



ـ این یادآوران روح حماسی ملی ـ ادا کنم و نگاهی گذرا، به داستان زال و رودابه، داشته باشم، که سرودی است در ستایش از یزدان، عدل و داد، دانش، شجاعت و عشق.

الف ـ چه توان کرد چو تقدیر چنین بود؟

فلات ایران، پر از جرینگا جرینگ زنگوله‌های گله‌ها و هیهای شبانان است. آن‌سوتر، در کنار رودها و دریاچه‌ها، شهرهای پرشکوه و قریه‌های زیبا آرمیده‌اند و زابل پیر، بسان نگینی سبز، برانگشتر زرد کویر می‌درخشد. سپهدار زابل، سام، مرد جنگهای پیروز و افتخارهای پرغرور، اما، دلی پر از درد دارد و در تب و تاب آرزوی فرزندی می‌سوزد؛ پسری که اجاقش را روشن نگاه دارد و پس از او، نامش را زنده بدارد. آرزویی طبیعی، حق هرمرد، خاصه مردی که سام باشد.

روزگار، اما، بازی‌ای شگفت را طرح می‌ریزد. که گاه به فلك و یا تقدیر تعبیر می‌شود، در دایره توبه‌توی مسیرش، راهی را می‌رود که گاه، آه از نهاد انسان برمی‌آورد. زیرا: ما لعبتگانیم و فلك لعبت‌باز. و این بار، برای سام هم.

نبود ایچ فرزند، مر سام را
دلش بود جویا دل آرام را

سام، عاقبت، صاحب پسری می‌شود. های جماعت! به شادی دل پهلوان پیر، بر طبل بکوبید. اما، هین چیست این؟ توده‌ای گوشت جنبنده. سرخ‌روی و سفیدموی! دست از طبل بدارید. مبادا که پهلوان پیر، بشنود و در آتش خشم، همگان را بسوزاند. دل شیر می‌خواهد کسی را که خبر به نزد سام برد.

خبر را بردند و سام آمد. در رگهایش، شوقی شیرین می‌تپید؛ شوق پدر شدن. نگاه ناباور سام، بر روی زال لغزید؛ آبی برآتش عشق! سام، مشت گره کرد و برستون شبستان کوبید و از سر بیزاری غرید:

از این بچه، چون بچه اهرمن
سیه‌چشم و مویش بسان سمن
چو آیند و پرسند گردنکشان
چه گویند از این بچه بد نشان؟
چه گویم که این بچه دیو چیست؟
پلنگ دو رنگ است یا خود پریست
بخندند برمن، مهان جهان
از این بچه در آشکار و نهان

این‌سان شد که سام، در گردباد سیاه خشم، از راه دانش برگشت.

در نزد پیر ما، دانش هم مفهومی اخلاقی دارد و آن‌گاه باارزش است که در مجرای اخلاق و عدل و داد باشد. سام، برای یاری به زال نوزاد و به خود، از دانش یاری نجست. نخواست که یاری بجوید، نمی‌توانست. زیرا سام، اینك، در وادی هولناك خشم و خودخواهی، قدم نهاده است.

بترسید سخت از پی سرزنش
شد از راه دانش، به دیگر منش

سام، دستور می‌دهد که زال را به دور بیندازند. نوکران مطیع و مأموران معذور، زال را می‌آورند و در دامنهٔ البرز، رهایش می‌کنند. البرز، کوه حماسه و کیفرگاه ستم است. برفراز همین کوه بود که آرش، جان خود را در تیر کرد و به سوی زلال بی‌کران آسمان، پروازش داد، تا مرز ایران و توران را سامان دهد. در همین کوه است که فریدون بالید. تا آمد و روزگار سیاه و دیر و دور ضحاك را به انجام رسانید.

اینك، اما، زمین و زمان، هیمه‌ای مشتعل است. صخره‌های سترگ البرز، در گرمایی پرهول، بخار می‌شوند. در این میان، آیا زال نوزاد و بی‌گناه، محکوم به سوختن در آتش ستم پدرش است؟ کسی واقف برسر غیب نیست. در این نومیدی سیاه، ناگاه، خلاق بی‌جهات، طرحی نو درمی‌اندازد. راهی به رهایی. سیمرغ، در طلب غذا برای جوجه‌هایش، از آشیانه‌اش برفراز قله‌ای مه‌آلود، به درمی‌آید و زال را می‌بیند.

آفتابی تند و تبدار برکوه و صحراست. خشاخش بال سیمرغ! خنکای سایه‌ای سترگ، برروی زال نوزاد می‌لغزد. سیمرغ، زال را می‌یابد و به کوه می‌بردش و پرورشش می‌دهد:

که ای شاه مرغان، ترا دادگر
بدان داد نیرو و زور و هنر
که بیچارگان را همی یاوری
به نیکی همه داوران داوری

ز تو بد سگالان، همیشه نژند
بمان همچنین جاودان زورمند

سیمرغ، شاه مرغان، هم در ادبیات اوستایی و هم در ادبیات عرفان اسلامی، مرغی شگفت و پررمز و راز است. او که در جایی دور می‌زید، مرغ حق است و در طلب اوست که مرغان به راه می افتند. شاه مرغان و کودکی رانده شده. حدیثی است عجیب. سیمرغ، برفراز قله‌ای بزرگ و مه‌آلود، زال را می‌پرورد. زیرا که آن نقاش عجب، زال را پدر رستم ـ این شگفتی‌آورترین پهلوان جهان ـ می‌خواهد. پس می‌باید که زال، از همان آغاز، شیر، از سینه کهکشان بنوشد و طوفانهای تند کوهستان، در گوشش لالایی بخوانند و به گاه خواب، شهابهای شراره‌افشان، روپوشش باشند. و استاد زال، نیز به ناگزیر، سیمرغ شکوهمند خواهد بود. مرغ حق، لاجرم، حکمتهای آسمانی و دانشهای کهن را به زال می آموزد:

اگرچند مردم ندیده بُد اوی
زسیمرغ آمُخته بُد، گفت و گوی
برآواز سیمرغ گفتی سخن
فراوان خرد بود و دانش کهن

اما، از نظرگاه پیر ما، حکمتهای آسمانی، باید که با دانشهای زمینی، درهم آمیزند:

ندیدست جز مرغ کوه و کنام
کجا داند آیینها را تمام

این نظرگاه پیر ما، گفته مولا علی(ع) را به یاد می‌آورد که می‌فرماید: در میان موجودات، فقط انسان است که بین زمین و آسمان معلق مانده، گاهی به نیروی شاهباز روح، به عالم بالابال می‌گشاید، و زمانی مجذوب آغوش زمین می‌گردد که گهواره پرورش اوست.

زال، در نزد سیمرغ، این‌چنین می‌بالد و جوانی می‌شود، مایه شگفتی مردمان. کسانی که از کنار البرز می‌گذرند، او را برفراز کوه می‌بینند که عقابها برشانه‌هایش آشیان دارند و پلنگها برروی زانوهایش آرمیده‌اند.

خبر آن جوان شگفت، دهان به دهان می‌گردد و به سام می‌رسد. سام، آشفته‌وار به صحرا می‌دود و در سایه سروی می‌نشیند. با خود می‌گوید: یعنی که پسرم، هنوز زنده است؟ می‌شود که زنده باشد؟ ای کاش...!

دشت در آستانه غروب، در سایه‌ای وهم‌آلود و محو، غرق می‌شود. از دورادور دشت، شبحی سفیدپوش پیش می‌آید و پیشاروی سام می‌ایستد. شبح به خشم می‌گوید:

که ای مرد بی‌باك ناپاك رای
زدیده بشستی تو شرم خدای
ترا دایه گر مرغ شاید همی
پس این پهلوانی چه باید همی؟
گر آهوست برمرد، موی سپید
ترا ریش و سرگشت چون برگ بید
همان و همین ایزدت هدیه داد
همی گم کنی تو، به بیداد، داد
پسر گر به نزدیك تو بود خوار
کنون هست پروردهٔ کردگار

خروش سام. سام از خوابی خوفناك

چشم می‌گشاید و در طوفان شیون می‌نشیند. تیرگی شبانه، کم‌کم، دود و نابود می‌شود و روشنایی رقیق سپیده‌دمان، بسان شیر، برصحرا و سام فرو می‌ریزد. از پس چندی، این خواب بر سام، مکدر می‌گردد و خواب، دیاری است عجیب که در آن، جان انسان زمین و زمان را درمی‌نوردد و با جانهای دیگر، تماس می‌گیرد و در همین دیار است که گاه، سروش ایزدی با انسان به سخن درمی‌آید.

از پس این خوابها و سرزنشهای سخت نزدیکان و اطرافیان است که سام، برای دیدار فرزند، به سوی البرز می‌شتابد. در دامنه البرز چشمه‌ای است. سام، سوده و فرسوده راهی دراز، تشنه‌کام، دهان بردهان چشمه جوشنده می‌نهد. چون سیراب سربالا می‌آورد:

سراندر ثریا یکی کوه دید
تو گفتی ستاره بخواهد کشید
نشیمی ازو برکشیده بلند
که ناید زکیوان برو برگزند
ره بر شدن جست و کی بود راه
دد و دام را برچنان جایگاه
ستایش‌کنان گرد آن کوه بر
برآمد، زجایی ندید او گذر

نه سام، بل که هیچ‌کس، راه به جایگاه زال ندارد. زیرا که او پرورده سیمرغ حق و البرز حماسه است. زیرا که او، پدر رستم خواهد بود. در نظر داشته باشیم که سام، به هرحال مردی است شریف. از سوی او، به دور انداختن زال در بیابان بلا ـ آن هم در لحظاتِ سیاه بی‌خودی ـ نه جنایت بل خطایی است و همه ما خطاکارانیم. سام، وجدانی دارد که نخفته و نمرده است. وجدان انسانی او، همیشه معذبش داشته است و اینك، سام از سرِ دلشکستگی، غرور را به کناری می‌نهد و خود را کمترین بنده می‌بیند و از یزدان، زال را می‌خواهد و می‌گوید:

به بد مهری من، روانم مسوز
به من بازبخش و دلم برفروز

و به عاقبت، این سیمرغ است که زال را برخلاف خواسته خود او و پس از وداعی غمناك، به نزد آدمیان می‌آورد و یادگار دوست، پر اوست. این پر، از جنس امید است. البته، زال از سیمرغ، تنها برای یاری رساندن به رستم ـ در تولد و پیکار ـ کمك می‌گیرد.

اینك، سام است و زال. زمین و زمان، خاموش به تماشا ایستاده است. سام، می‌نگرد. جوانی می‌بیند که خورشید در نگاه و ابر برسر دارد. شانه‌های زلال، بوی نعره پلنگ دارند. سام، سر بر شانه‌های پسرش می‌نهد. سام، پشیمان از زشتکاری خویش، و در شور از خود گذشتن، به پسرش می‌گوید:

منم کمترین بنده یزدان‌پرست
ازین پس که آوردمت باز دست
پذیرفتم اندر خدای بزرگ
که دل برتو هرگز ندارم سترگ
بجویم هوای تو از نیك و بد
ازین پس چه خواهی، همان می‌سزد

زال، به نزد مردمان برمی‌گردد و همگان از منوچهر شاه تا دیگران، مشتاق دیدار

وجود پرشکوه اویند. زال، به زابل می‌رود و در این شهر کهنسال، دانشهای انسانی را می‌آموزد. آن‌چنان که:

چنان گشت زال از بس آموختن
که گفتی ستاره است از افروختن
به رای و به دانش به جایی رسید
که چون خویشتن در جهان کس ندید

ب ـ که پرورده مرغ بیدل شدست

جنگی است. منوچهر، شاه ایران، سام سپهدار را به جنگ فرا می‌خواند. دل زال، گواهی می‌دهد که روزگار، باز او را از پدر دور خواهد کرد. (توجه کنید به گلایه‌ها و شکوه‌های زال از روزگار و از پدر، در این جای داستان، که حوادث بعدی را غمناکتر، جلوه‌گر می‌کند) سام، که بازی روزگار را بسیار دیده و چشیده است، پسر را دلداری می‌دهد که: گذر نیست برحکم گردان سپهر.

سام به جنگ می‌رود و زال، پس از مدتی، به قصد گردش و شکار، به مرغزارهای اطراف کابل می‌رود. نسب مهراب، شاه کابل و فرمانبردار و خراجگزار سام، به ضحاك می‌رسد.

اینك این زال است و مرغزارهای پهناور کابل. اینك این گلی است سپید که در نسیم سحرگاه، در مرغزار، به رقص درآمده است. غزالی بی‌خبر از بازی روزگار، از مرغزار می‌گذرد و ساقه‌های نمناك علف را می‌بوید. غزال چه می‌داند که صیاد، قصد جانش را دارد؟ حکایت زال و عشق او همین است.

مهراب، به دیدار زال می‌آید و این هردو، همدیگر را مردانه می‌بینند. کسی از میان مهان، پیام‌آور عشق می‌شود و رودابه، دختر مهراب را برای زال توصیف می‌کند که: اگر ماه بینی، همه روی اوست.

زال، معشوق را ندیده، دیوانه‌وار عاشق می‌شود و هرشبانه شب، به سیل اشك، ره خواب می‌زند. زال، که به قصد شکار آمده است، خود در کمند هفت رشته عشق، گرفتار می‌شود. زال، گرفتار در هیبت عشق، زار به خاك می‌غلتد و پرچم نامش را تا به ماه، برمی‌افرازد. وای شگفت از حال و هوای این عشق، که از خواهش تن درگذشته است و به پروای جان رسیده است. زیرا که رودابه نیز، بی‌دیدار زال، تنها با توصیف مهراب از دلاوری و جوانمردی زال است که شیفته‌وار، شیدای او می‌شود. گرچه، رودابه آن است که:

جهانی سراسر پر از مهر تُست
به ایوانها صورت چهر تُست
ترا با چنین روی و بالای و موی
زچرخ چهارم، خور آیدت شوی

رودابه شیدا، در باب عشق گرم و گرامی خویش به زال، با ندیمه‌ها و کنیزکانش رای می‌زند. آنان، بی‌خبر از دیار تابناك عشق، زبان به طعن زال می‌گشایند:

که آن را که اندازد از بر، پدر
تو خواهی که او را بگیری ببر
که پرورده مرغ باشد به کوه
نشانی شده در میان گروه
کس از مادران پیر هرگز نزاد
وز آن‌کس که زاید، نباشد نژاد

رودابه، اما، دلی دارد که از تار مهر و پود محبت و زال، آرام جان و روان اوست.

می‌گوید:

گرش پیر خوانند یا نوجوان
مرا هست آرام جان و روان
برو مهربانم نه از روی و موی
به سوی هنر گشتمش مهرجوی

و اما زال که تاکنون تنها به گوش نسیم سحر راز گفته و در دامان سنگهای سیاه و سرد کوهستان خفته است، اینك سرودی شگرف از سراسر شب کابل می‌شنود. امشب، زال بی‌قرار، از پی این سرود روانه شده است. زیرا که رودابه به واسطه کنیزکانش وعده دیدار داده است. امشب، شبی است بسان گیسوی رودابه، سیاه و بلند. زال، یار را صدا می‌زند. رودابه و ماه، برفراز برج می‌آیند. معشوق، گیسو فرو می‌هلد تا عاشق، چنگ در گیسویش زند و به دیدارش رسد. این را دو دلداده خوب می‌دانند که عاقلان، راضی از عقل حسابگر خود، این عشق را منع خواهندکرد. گردهم جمع خواهند شد و فریاد خواهند برآورد که: عشق میان آن کوهزاد و این دختری که از نسل ضحاك است؟ راه برورویشان ببندید. خود اگر چاره‌ای نمی‌یابید، شمشیر بردارید و نابودشان کنید.

بگذار که نابودم کنند، رودابه، تن را آن مایه ارزش نیست که سربه تسلیم فرود آرم. من کفن‌پوش آستان پرشکوه عشقم.

زال، کفن‌پوش عشق است. پس به نبض زمین و زمان و به قانون یزدان نزدیك است. زال در دیدار با موبدان و فرزانگان:

چنین گفت که از داور پاك و داد
دل ما پر از ترس و امید باد
جهان را فزایش زجفت آفرید
که از یك فزونی نیاید پدید
یکی نیست جز داور کردگار
که او را نه انباز و نه جفت و یار
زمانه به مردم شد آراسته
وزوارج گیرد همه خواسته

سپس، زال، پرده از عشق خویش برمی‌دارد و راز نهفته را پیشاروی فرزانگان، آشکار می‌کند.

همه کاخ مهراب، مهد من است
زمینش چو گردان سپهر من است

اما در باب این عشق، شاه ایران چه خواهد گفت؟ موبدان می‌دانند که منوچهر، عشق زال به دختری را که از نژاد ضحاك است، نمی‌پسندد. پس در ابتدا خاموش می‌مانند و آن‌گاه که شور شیدایی زال را می‌بینند، درمی‌یابند که او اصلاً از سرزمین دیگری است؛ سرزمین عشق که در آن، دل می‌رمد و خرد می‌رود: دل از من رمیدست و رفته خرد.

پس، موبدان، چاره منوچهر شاه را، در پادرمیانی سام سپهدار می‌بینند. سام، در واپسین نبرد پیروزش، کرکوی را هلاك کرده است و کرکوی کسی است که گردان و دلیران ایرانی از هیبتش رنگ می‌بازند و کوه از شنیدن نامش برخود می‌لرزد.

زال، نامه‌ای به نام سام می‌فرستد. این نامه‌ای است صادقانه که با زیرکی و هوشیاری نوشته شده است و در آن، زال گاهی پدر را به دلاوری می‌ستاید و خود را فرمانبر و دوستدار پدر می‌داند:

چو سام نریمان گه کارزار

به مردی نهست و نباشد سوار
من او را بسان یکی بنده‌ام
به مهرش روان و دل آکنده‌ام

و گاه، برزخم روح پدر انگشت می‌گذارد:

زمادر بزادم، بدان‌سان که دید
زگردون به من بر، ستمها رسید
پدر بود در ناز خزّ و پرند
مرا برده سیمرغ در کوه هند
همی خواندندی مرا پورسام
براورنگ بُد سام و من برکنام

و در همه حال، این نامه، شرح حال آشفته زال است. شرح احوال عاشقی دردکشیده و حرمان‌دیده و دلسوخته است که به گوش باد، راز می‌گوید و موجهای دریا، از تلاطم روحش به فغان درآمده‌اند:

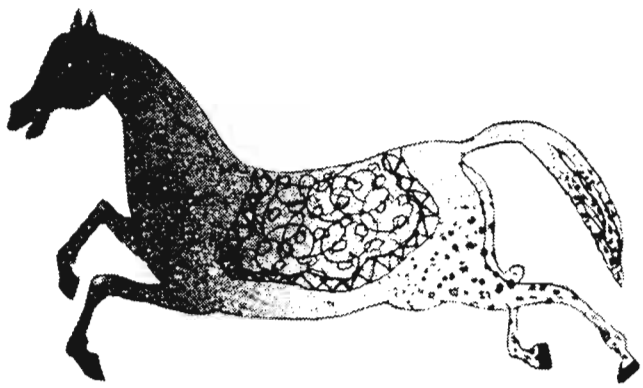
ستاره شب تیره یار من است
من آنم که دریا کنار من است
به رنجی رسید ستم از خویشتن
که برمن بگرید همه انجمن
من از دخت مهراب گریان شدم
چو برآتش تیز، بریان شدم
اگرچه دلم دید چندین ستم
نخواهم زدن جز به فرمانت، دم

زال، اجازه ازدواج با رودابه را می‌خواهد و اگرچه می‌گوید که جز به فرمان پدر، دم نخواهم زد، اما با هوشیاری، پیمان پدر را یادآوری می‌کند:

پدر یاد دارد که چون مرمرا
بدو باز داد ایزدی داورا
به پیمان چنین گفت پیش گروه
چو باز آوریدم از البرز کوه
که هیچ آرزو بردلت نگسلم
کنون اندرین است بسته دلم

سام، برخلاف پسرش، در دیار واقعیات روزمره، گام می‌زند و این عشق را نمی‌تواند که بفهمد. پس، گمان به دیوانگی زال می‌برد. سام، وجودی است سرگردان میان عشق اهورایی و خودخواهی اهریمنی. سام سرگردان، در کار زال، با موبدان و اخترشناسان رای می‌زند. و می‌دانیم که در بینش ایرانی، جهان و انسان در هماهنگی با هم به سر می‌برند. پس، کهکشان و ستاره‌ها هم می‌توانند برسرنوشت انسان، پرتو بیفکنند. اخترشناسان، برای سام مژده می‌آورند که:

از این دو هنرمند، پیل ژیان
بیاید، ببندد به مردی میان



ببرد پی بدسگالان زخاك
بروی زمین برنماند مغاك
ازو بیشتر بد به توران رسد
همه نیکویی زو به ایران رسد
بخواب اندر آرد سر دردمند
ببندد در جنگ و راه گزند
بدو باشد ایرانیان را امید
وزو پهلوان را خرام و نوید

اگرچه سام، به عاقبت، با این ازدواج موافقت می‌کند، اما سیندخت ـ مادر رودابه ـ و مهراب، از خشم منوچهر، شاه ایران در هراسند:

اگر سام یل با منوچهر شاه
بیابند برما یکی دستگاه
زکابل برآید به خورشید، دود
نماند بدین بوم، کشت و درود

و:

از این گنج ما و از این بوستان
وزین کامکاری دل دوستان
وزین چهرهٔ سروبالای ما
وزین نام و این دانش و رای ما
به ناکام باید به دشمن سپرد
همه رنج ما، باد باید شمرد

هراس سیندخت و مهراب، هراس عمیق قومی مغلوب است که پیوسته انتظار خشم و خشونت عنان‌گسسته و اهریمنی قبیله غالب را دارند و قومی این‌چنین، زندگی را محصور در دایره‌ای مأیوس می‌بینند. (به گفت‌وگوهای سیندخت و مهراب، در شاهنامه توجه کنید).

و اما منوچهر، فرمانروای کشوری است که سالیانی دراز، با ضحّاك و سربازانش و با اقوام وحشی مهاجم سلم و تور، در جنگ و ستیز بوده است. اینك که برای این کشور، آرامشی از میان خون و دود و آتش برمی‌خیزد، منوچهر ـ شاه ایران ـ خود را موظف می‌داند که بدگمان و سخت‌گیر باشد. منوچهر، به ماجرای عشق زال و رودابه نیز، به دیدگاه بدگمانی می‌نگرد:

چنین گفت با بخردان، شهریار
که برما شود زین دژم روزگار
چو ایران زچنگال شیر و پلنگ
برون آوریدم به رای و به جنگ
فریدون زضحاك، گیتی بشست
بترسم که آید از آن تخم رست
گر از دخت مهراب و از پور سام
برآید یکی تیغ تیز از نیاز
کند شهر ایران پرآشوب و رنج
مگر بازگردد برو، تاج و گنج

منوچهر، در واقع، به قصد آگاهی از چگونگی عشق شگرف و شگفت زال و در ظاهر، برای خبر گرفتن از چند و چون پیکار با دشمن، سام را فرامی‌خواند. در دیدار میان شاه و سام سپهدار، سام از پیروزیش در جنگ با کرکوی، با آب و تاب سخن می‌گوید. اما سام، جامطلبی فاقد غرور انسانی و مقدس است. بناچار، بنابر خصلت انسانهایی این‌سان، مطیع و رام فرادستان است. آن‌گاه که منوچهر خشمگین، او را به جنگی ناسزاوار و سوختن کابل و کشتار مهراب و زن و فرزند او، فرمان می‌دهد. سام اگرچه به نادرستی این فرمان باور دارد، اما از ترس شاه، ساکت می‌ماند و به مخالفت، هیچ نمی‌گوید. سام، از پس آن وعده و وعیدها به زال و رودابه و مهراب، آماده پیکار با مهراب کابلی می‌شود.

پ ـ من آنم سزد گر بنالم به داد

گردبادی سهمناک و بویناک، برکابل می‌گذرد. مردمان، هراسان، در پستوها پناهی می‌جویند. دخترگی گریان، در کوچه‌های خالی و خلوت کابل می‌گریزد. کرکسی برفراز برج می‌نشیند و پیکی سیاهپوش، شتابان به کابل می‌آید که: سام و سپاهش به کارزار آمده‌اند. مهراب و سیندخت و رودابه، در ترسی عظیم برخویش می‌لرزند. این ترسیدن از سام، نابجاست. زیرا که زال با آنهاست.

زال ـ دلاور نیکدل ـ با تمام وجود شعله‌ورش، حاضر است که در چنگال اژدها فرو برود و دیار معشوق را ویران نبیند. از سوی دیگر، تا زال هست، سام، جسارت شمشیر کشیدن ندارد. زیرا که زال، وجود شرافتمند پدر است و سام، در نهانگاه وجود، از خود شرم دارد. زال، به سوی سپاه سام می‌شتابد. در رویارویی میان این دو ـ سام سپهدار، مأمور شاه ایران و موظف به سوختن کابل و کشتار خانواده مهراب و زال عاشق و صادق ـ باز این عشق است که پیروز می‌شود. زال، همه وجود شعله‌ورش را برکف می‌گیرد و به تماشای سام می‌نهد. زال، قدرت جنگاوری سام و عدالت او را ـ که دارد و یا آن‌چنان که زال می‌گوید و می‌خواهد، باید داشته باشد ـ می‌ستاید و بربی‌عدالتی‌ای که برخود او رفته است، تأکید می‌کند و این‌چنین، زخم دردناک روح پدر را تازیانه می‌زند:

زمادر بزادم بینداختی
به کوه اندرم جایگاه ساختی
نه گهواره دیدم، نه پستان شیر

نه از هیچ خویشی مرا بود ویر
ترا با جهان آفرین بود جنگ
که از چه سپید و سیاهست رنگ

سرانجام، زال، پیمان پدر را یادآور می‌شود که:

بگفتی که هرگز نیاز آرمت
درختی که کشتی به بار آرمت
زمازندران هدیه این ساختی
هم از کرگساران بدین تاختی
که ویران کنی کاخ آباد من
چنین دادخواهی همی داد من؟

سام، سرشتی نیک دارد و براحتی، حاضر به پیمان شکستن نیست. این، بزرگترین گناه در بینش ایرانی محسوب می‌شود. حتی، آن‌گاه که روشنای عشق، برجان سام چیره می‌شود و ظلمت خودخواهی را در او می‌زداید، زبان به ملامت خویش می‌گشاید

بدو گفت آری، همین است راست
زبانت براین راستی برگواست
همه کار من برتو بیداد بود
دل دشمنان برتو بر شاد بود

سام، تا دل و روان شاه را به سوی داد آورد، چاره کار را در نامه نوشتن به منوچهر می‌بیند. پیک، زال خواهد بود. زیرا زال، شط پرشوکت عشق است و هرکس که او و هنرهایش را ببیند، دست از کینه‌جویی برخواهد داشت. همه امید سام هم به همین است:

چو بیند هنرها و دیدار تو
نجوید جهاندار، آزار تو

نامهٔ سام به منوچهر، بیانگر وجوه گوناگون وجود اوست که از سویی در جنگها، سری نترس دارد و از سوی دیگر، با فرمانروای فرادست ـ شاه ـ محتاطانه و حتی بنده‌مآبانه، برخورد می‌کند:

نکردیم بی‌رأی شاه بزرگ
که بنده نباید که باشد سترگ

همچنین، سام، پسرش را با محبتی عمیق دوست می‌دارد و او را اندوه‌گسار و فریادرس خود می‌داند. ولی واقعاً باور به دیوانگی زال دارد!

چو دیوانه باشد، نباید شگفت
ازو شاه را کین نباید گرفت

زال، نامه سام را به سوی شاه می‌برد.

ت ـ بدان کین شب آبستن است.

سپاه سام، مرغزارهای اطراف کابل را، سراسر، انباشته است. در کران تا کران بیابان، برق خوفناک نیزه‌ها برپاست. گیاهان در زیر چکمه‌ها، له می‌شوند و آب چشمه‌ها، در زیر سمّ ستوران، گِل می‌شود. حکومت استبدادی منوچهر شاه، آونگ سرگردان خون است. شاه بزرگ، خون می‌طلبد و فرمانروایان کوچک، خونخوارانه‌تر، خون و جان انسان را هدیه‌اش می‌دهند و باز...

مهراب، در خشمی کور، قصد کشتن سیندخت و رودابه را دارد. چرا که برای آرامش شاه، چاره‌ای مگر کشتار زن و فرزند خویش نمی‌بیند. سیندخت، اما، زنی است باایمان و سرافراز که نگاه به روشنای روز دارد. او پیشاوری مهراب ستم‌پیشه، فریادی آن‌چنان پرهیبت برمی‌آورد که پژواکش، مکرر و در جابه‌جای جهان، فراگوش می‌آید که:

اگر چند باشد شبی دیرباز
برو تیرگی هم نماند دراز
شود روز، چون چشمه رخشان شود
جهان چون نگین بدخشان شود.

سیندخت، سری نترس دارد. زیرا که برای خود رسالتی قائل است و آن، نجات جان رودابه و مردم بی‌گناه کابل است. پس چنین انسانی، نه از مهراب و سام و نه از شاه می‌ترسد. می‌گوید:

از آن ترس، کوهوش و زور آفرید
درخشنده ناهید و هور آفرید

سیندخت، شجاعتر و پهلوانتر از همه آن پهلوانان رسمی و فرمایشی، مانند مهراب و حتی سام است. زیرا که او اندوه خویشتن ندارد: ندارم همی اندوه خویشتن. سیندخت، از سر هوشیاری شجاعانه‌ای،

تدبیری می‌جوید که مهراب هم با آن موافقت دارد. سیندخت، با هدایا، به قصد آشتی‌جویی، به دیدار سام می‌رود و سام، آن است که:

چماننده دیزه هنگام گرد
چراننده کرکس اندر نبرد
فزاینده بادآوردگاه
فشاننده خون از ابر سیاه

سیندخت، با سربلندی مغروراری، پیشاروی سام می‌ایستد و بسان شیر می‌غرد که:

اگر ما گنه‌کار و بدگوهریم
بدین پادشاهی نه اندر خوریم
من اینک به پیش توام مستمند
بکش کشتنی، بستنی را ببند
دل بیگناهان کابل مسوز
کزین، تیرگی اندر آید به روز

دیدیم که سام، برخلاف هیبت و رفتار ظاهریش، پیرمردی نیک نهاد و حتی ساده‌دل است. اینک که سام، سیندخت را این‌سان خردمند و روشن‌روان می‌بیند، او نیز پس از تردید و دودلی، هدایا را می‌پذیرد. خود، خردمندانه سخن می‌گوید و با سیندخت، پیمان آشتی‌جویی می‌بندد.

ث- آمده‌ام، چوماه‌نو، تا قفل و زندان بشکنم

زال، وجودی آن‌چنان تابناک دارد که همه - بزرگان ایران و حتی منوچهر- شیفته‌اش می‌شوند. منوچهر در وصف او می‌گوید:

بدین برزوبالا و این خوب چهر
تو گویی که آرام جان است و مهر
که فرّکیان دارد و چنگ شیر
دل هوشمندان و فرهنگ پیر

شاه، نامهٔ سام را - که با دلسوختگی نوشته شده است- از زال می‌گیرد و می‌خواند. منوچهر، سخن سام را دردمندانه می‌یابد. منوچهر، شاهی که در آغاز جز به سوختن و کشتن نمی‌اندیشید، اینک با زال به زبان مهربانی سخن می‌گوید. با این همه، بدگمانی در وجود منوچهر، عمیق و ریشه‌دار است. اگرچه شاه، به زبان می‌گوید که کامروایت می‌سازم، اما در دل، هنوز گمانهای بد دارد. پس به موبدان و ستاره‌شناسان، فرمان می‌دهد که در باب فرجام عشق زال و رودابه، از سپهر پژوهش کنند. پس از سه روز کار و مطالعه و رنج، ستاره‌شناسان، شادمانه به نزد شاه می‌آیند و مژده می‌آورند که:

چنین آمد از رای اختر پدید
که این آب روشن، بخواهد دوید
ازین دخت مهراب و از پور سام
گوی پرمنش زاید و نیک‌نام
بود زندگانیش بسیار مر
همش زور باشد، همش نام و فر

با این همه، منوچهر، ستاره‌شناسان را فرمان به رازداری می‌دهد و آن‌گاه، آزمونهای زال را پیش می‌آورد. منوچهر شاه، موبدان را فرا می‌خواند و آنان با پرسشهایشان از زال، دربارهٔ زمان و روزگار و مرگ - که آن مرد است با داسی تیز و بزرگ، که در مرغزار، تر و خشک را با هم می‌درود- پژوهش می‌نماید. پاسخهای زال، آن‌چنان خردمندانه است که همگی، به شگفت می‌آیند که می‌گوید:

چنین رفت از آغاز یکسر سخن
همین باشد و این نگردد کهن
اگر تو شه‌مان نیکنامی بود
روان‌مان بدان سرگرامی بود
گر ایوان ما سر به کیوان درست
از آن بهرهٔ ما یکی چادرست
چو پوشد برو روی ما خشک خاک
همه جای ترس است و تیمار و باک
بیابان و آن مرد با تیز داس
تر و خشک را زو، دل اندر هراس
تر و خشک یکسان همی بدرود
وگر لابه‌سازی، سخن نشنود
دروگر زمان است و ما چون گیا
همانش نبیره، همانش نیا
به پیر و جوان، یک به یک ننگرد
شکاری که پیش آیدش بشکرد
جهان را چنین است ساز و نهاد
که جز مرگ را کس زمادر نزاد

به جهت آن پاسخهای درست و این حکمت عمیق است که:

به شادی همه انجمن برشکفت
شهنشاه گیتی زهازه گرفت؟

فردای آن روز، پس از جشنی، زال از شاه، دستوری بازگشتن می‌خواهد، به بهانه دیدار سام. منوچهر به طنز می‌گویدش:

ترا بویه دخت مهراب خاست
دلت خواهش سام نیرم کجاست؟

امروز، روز آزمون زال در میدان پیکار و کار است؛ آزمون تیراندازی و خشت افکنی و نبردسواره. از این هرسه، زال، سرافراز برمی‌آید. آن‌چنان که منوچهر شاه، زبان به تحسینش می‌گشاید:

زشیران نزاید چنین نیز گُرد
چه گُرد، از نهنگانش باید شمرد
خنک سام یل، کاین چنین یادگار
بماند به گیتی دلیر و سوار

آن‌گاه، منوچهر شاه، پاسخ نامه سام را می‌نویسد. این پاسخ، سراسر، تحسین زال و نشانگر آن است که بدگمانی به زال و رودابه و عشقشان، یکسره، از جان شاه دور شده است:

همین پورفرخنده، زال دلیر
کزو خیره گردد گه رزم، شیر
رسید و بدانستم از کام تو
همان خواهش و رای و آرام تو
همه آرزوها سپردم بدوی
بسی روز فرّخ شمردم بدوی
کسی کردمش با دلی شادمان
ازو دور بادا بدِ بدگمان

ازین پس، داستان، سراسر سور و سرور و شادمانی و جشن و شکوه است. از رسم و رسوم ازدواج و هدیه‌دادنها و گرفتنها، سخن به میان می‌آید تا... زادن رستم. والسلام. □

معرفی کتابهای ماه

ارباب و نوکر / نویسنده: *لئون تولستوی* / مترجم: *مهران محبوب* / چاپ اول: ۲۳۷۰ / نشر ارغنون / تیراژ: ۳۳۰۰ / ۱۱۲صفحه / قیمت: ۶۰۰ ریال.

ارباب *واسیلی*، برای انجام معامله پر سودی راهی جنگل *کوریاچگینسکی* می‌شود و در این سفر عجولانه، نوکر وفادارش *نیکیتا* نیز، او را همراهی می‌کند. حرص و طمع بی‌حد ارباب، مانع از استراحت بین راه می‌شود و آن دو، یکسره به سفر ادامه می‌دهند. اما بوران برف در شبی سرد، مسائلی می آفریند و...!

نفی حرص و ولع و آزمندی انسانی، دستیابی به حقیقت، گریز از پای بندیهای اسارت بار آدمی، در جست‌وجوی حقیقت بودن و... گوشه‌ای از درونمایه آثار تولستوی است و در این اثر نیز با این مسئله عمیق روبه‌رو هستیم. آیا حرص انسان پایان‌پذیر است؟

تولستوی البته خود به فراخور پاسخی به آن می‌دهد و این داستان بلند، خواننده را با گوشه کوچکی از مشغله‌های ذهنی تولستوی آشنا می‌کند.

●

تلخکامی برای سه خوابگرد / نویسنده: *گابریل گارسیا مارکز* / ترجمه: *کاوه باسمنجی*/ چاپ اول: ۱۳۷۰/ انتشارات روشنگران / تیراژ: ۳۳۰۰ / ۲۵۵ صفحه / قیمت: ۱۴۰۰ ریال.

کتاب، شامل دوبخش عمده و ۱۸ داستان کوتاه است که در آن دلمشغولی‌های همیشگی و البته گسترده مارکز، مطرح شده است. درگیری انسان با دنیای خیالهای شگفت‌انگیز. در این مجموعه داستانها، گاه تخیل عجیب مارکز به اوج می‌رسد و به درونمایه‌های غم‌انگیز از دنیای انسانها که گاه ریشه در حسد دارند، می‌پردازد.

برخی از این داستانها، قبلاً در مجموعه‌های دیگر به چاپ رسیده،لیکن بیشتر داستانهای آن برای اولین بار است که ترجمه و چاپ شده است.

●

دروازه‌های بهشت / *خولیو کورتازار* / ترجمه: *بهمن شاکری* / نشر شیوا / چاپ اول: ۱۳۷۰ / تیراژ: ۳۰۰۰ / ۱۵۰ صفحه / قیمت: ۸۵۰ ریال.

کتاب مشتمل بر ۹ داستان کوتاه و یك طرح sketch از نویسنده آرژانتینی، خولیو کورتازار است. این نویسنده کمتر در ایران شناخته شده است و تنها تحت تاثیر روش او مصاحبه‌ای در مجموعه «هفت صدا» است.

نویسنده در این داستانها به انسان پرداخته و او را در اجتماع پیرامون خود، مورد بررسی قرار داده است. آدمهای او اغلب از زمینه اجتماعی خود جدا افتاده‌اند که در موقعیتی خاص تکلیف‌شان مشخص می‌گردد و نقش مناسب خویش را باز می‌یابند. خشونت و سعادت بشری، از دیگرمایه‌های این داستانهاست.

●

واگویه / *محمود اسعدی* / چاپ اول: ۱۳۷۰ / انتشارات کیهان / تیراژ: ۳۰۰۰ / ۸۸ صفحه / قیمت: ۳۰۰ ریال.

کتاب، مجموعه ۸ داستان کوتاه است به نامهای: *حرفهای سبز*، *واگویه*، *واله*، *مردی همطراز تو*، *چهار نخل*، *حسرت*، *خط تنهایی* و *آخرین نامه*

کتاب به یك نسل، نسلِ سوخته تقدیم شده است و داستانهای آن همگی در حال و هوای جنگ و جبهه‌های نبرد پرداخت شده است.

●

سلطان فیلها / نویسنده: *یاشار کمال* / ترجمه: *جلال خسروشاهی* / انتشارات راد / تیراژ: ۴۴۰۰ / چاپ اول: ۱۳۷۰ / ۳۰۰ صفحه / قیمت: ۱۳۰۰ ریال.

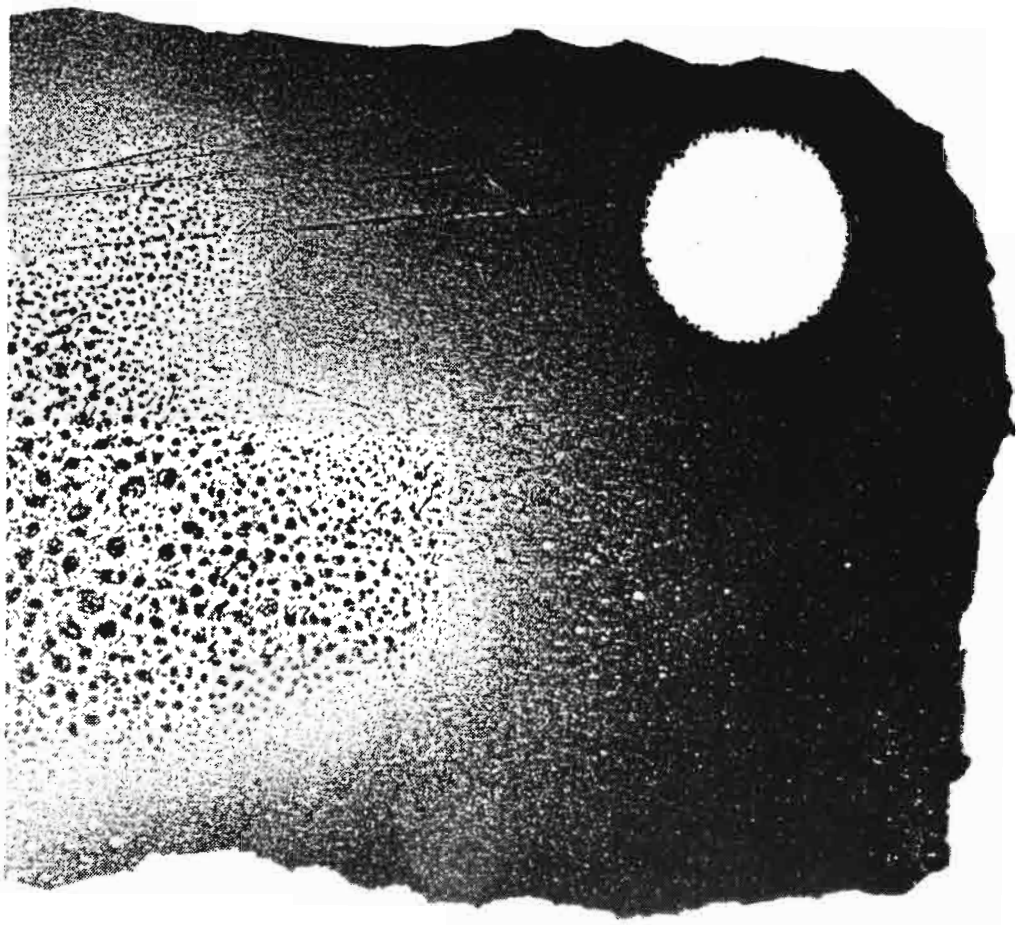
کتاب، ترجمه آخرین رمان یا شارکمال، نویسنده معاصر ترکیه است. عنوان اصلی رمان *سلطان فیلها* و مورچه چلاق *ریش قرمز* است و به ظاهر برای بچه‌ها نوشته شده است. فیلها به یاری هدهدها مورچه‌ها را به اسارت می‌کشند و قصد استثمار و بهره‌کشی از آنها را دارند.

رمان، زبانی بسیار ساده و روان دارد و به لحاظ برخی ویژگیها، رمانی است که می‌تواند بزرگترها را هم سرگرم سازد و به اندیشه وادارد. یاشار کمال، در مصاحبه ابتدای کتاب می‌گوید: «من ادبیات جداگانه‌ای را برای کودکان قبول ندارم. ضمناً وقتی این را می‌گویم، طبیعت کودکان و کمی تجربه زندگیشان را هم در نظر می‌گیرم. طبیعت، به اندازه شخصیت هرکس وارد دنیای آن شخص می‌شود.»

●

ارلاندو / *ویرجینیا وولف* / مترجم: *محمد نادری* / انتشارات امیرکبیر / چاپ اول: ۱۳۷۰ / تیراژ: ۴۴۰۰ / ۲۸۰ صفحه / قیمت: ۱۴۰۰ ریال.

رمان، زندگینامه شخصی بنام اُرلاندو است که قریب به چهار قرن زندگی می‌کند و در این عمر عجیب و طولانی، با وقایع و اشخاص مختلفی مصادف می‌شود که هرکدام به نوعی او را نسبت به بیهودگی و ابتذال محیط اشرافی آن ایام، هشیار می‌سازند. «اُرلاندو»ی عام شمول ـ که زمانی در چهره یك مرد و زمانی در قالب یك زن ظاهر می‌گردد ـ در این سیر و سلوك زمینی، به تنبه و بیداری می‌رسد و چون یك زاهد، به مایه‌هایی از حقیقت زندگی دست می‌یابد. □



برانگیخته

قسمت پنجم / نیایش

جبران خلیل جبران

ترجمهٔ سیدجواد هشترودی

سخن

آن گاه دانشوری گفت: برای ما از کلام سخن بگو.

و او پاسخ داد:

آن گاه که دریچه‌های آرامش میان شما و اندیشه‌هایتان بسته شود، سخن آغاز می‌کنید و هنگامی که از زیستن در پهندشت تنهایی قلبتان وا ماندید بر لبهایتان سکنی می‌گزینید و صدا شما را به بازی می‌گیرد و مایه‌ای برای تسلای خاطرتان می‌شود.

در بسیاری از سخنان شما اندیشه چنین اراده کرده است تا به رنج و عذاب شما خاتمه دهد. زیرا اندیشه، پرنده‌ای است که پر می‌زند و دوبال خویش را در حبس الفاظ می‌گشاید، درحالی که قادر نیست اوج بگیرد.

درمیان شما هستند کسانی که خواسته‌اند برای گریز از تنهایی و بیقراری ـ از یکنواختی ـ آن، به زیاده‌گویی و یاوه‌سرایی روی آورند، زیرا سکوت تنهایی تصویر روشنی از نفس میانشان را در برابر چشمانشان می‌گشاید که با دیدن آن رعشه می‌گیرند و به گریز، پناه می‌برند.

و هستند از شما کسانی که سخن می‌گویند و بر زبان، کلامی می‌رانند در حالی که شناختی از مفاهیم ندارند و به بیان حقیقتی زبان می‌گشایند که آن را درک نکرده‌اند.

و از میان شما، هستند کسانی که حقیقت با قلبشان است، درحالی که آنان نمی‌خواهند تا به این واقعیت جامه‌ای از الفاظ بپوشانند.

اینانند که روح در آغوششان با سکون و آرامش سکنی گزیده است.

●

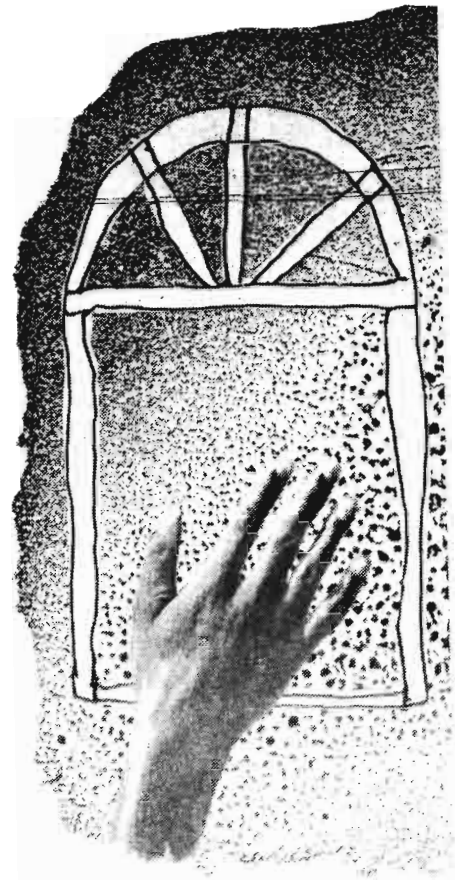
آن گاه که یار خود را برسینه جاده ملاقات کردی، و یا در میدان شهر به او رسیدی، روح خود را رها کن تا لبهایت را به حرکت وا دارد و زبانت را بگرداند، آن گاه فرصت را به نوایی واگذار که از هزار توی تو برخیزد و در اعماق حضور او بنشیند. در آن صورت است که حضور او، اسرار قلب تو را حفظ خواهد کرد؛ آن سان که کام، طعم شراب را، حتی اگر رنگ شراب از یاد رفته و با قدح ـ در [illegible] شکسته باشد.

زمان

آن گاه منجمی گفت: استاد، زمان چیست؟

پیامبر پاسخ داد:

می‌خواهی زمان را که نه حدی دارد و نه



اندازه‌ای، بسنجی؟ و دوست داری رفتار و راه خود را برمبنای زمان تطبیق کنی و نیز مسلکها و گذرگاه‌های روحت را به مقتضای فصلها تعیین کنی؟

تو می‌خواهی زمان را به نهر کوچکی تبدیل کنی و در کنارش بنشینی و تماشاگر جریانش باشی. آن گاه اجزاء بافتش را حساب کنی در حالی که آوا و زمزمه‌اش بر پرده گوش تو می‌رقصد.

آنچه که در تو به زنجیر زمان کشیده نشده است، این حقیقت آشناست که زندگی محدوده زمان را نخواهد شناخت. و می‌داند که دیروز جز رؤیایی از امروز، و فردا جز خاطره‌ای از امروز چیز دیگری نخواهد بود.

و نیرویی که در درون تو آهنگ می‌نوازد و آن گاه در اندیشه غوطه‌ور می‌شود، پیوسته درمیان مرزهای همان اولین ثانیه‌ای منزل کرده است که ستارگان را در فضا پراکنده کرد. آیا درمیان شما مردی یافت می‌شود که نداند نیروی او نسبت به محبت، مرزها را درهم می‌شکند؟

و آیا کسی هست که از چنین محبتی بی‌خبر باشد، یعنی از محبتی بی‌انتها که تنها در محدوده بودن خود، مرز و حدی یافته است. و آیا کسی به استفاده از چنین محبتی در قبال محبتی دیگر اندیشیده است؟ و زمان، آیا زمان به سان محبت تجزیه ناپذیر نیست و گفتگوی آن بی‌پایان؟!

●

اما آن گاه که اراده کردید تا زمان را به فصلهای گوناگون قسمت کنید، آن را به گونه‌ای قسمت کنید که هرفصل، در بر گیرنده دیگر فصول نیز باشد.

و بگذارید زمان حاضر، گذشته را با خاطرات، و آینده را با شوق و شفقت در آغوش کشد.

خیر و شر

آن گاه یکی از سالخوردگان شهر چنین گفت:

ـ از خیر و شر سخن بگو!

او در پاسخ گفت:

من قادرم از خیر سخن بگویم و نه از شر!

مگر نه این است که شر خود خیری است نالان از رنجها که در سوز عطش و گرسنگی‌هایش شکنجه و آزار می‌بیند؟

من حقیقت را به شما خواهم گفت: خیر هنگام گرسنگی حتی در غارهای تاریک، در جست و جوی طعمه و طعام است و آن گاه که تشنه شد، می‌نوشد، حتی اگر آن آب، آب گندیده، مردابها باشد.

●

ای که در رنج و عذابی، تو آن گاه رستگاری که با ذات ـ و هویت ـ خویش یکی باشی و اگر با ذات خویش یگانه نبودی، عامل شر نیستی.

زیرا خانه‌ای که در «میان پاره‌های» ذاتش قسمت شده است، کمینگاه دزدان نیست، بلکه تنها خانه‌ای است که بر ذات خود تقسیم گردیده است، نه کم و نه بیش.

و آن کشتی که سکانش درهم شکسته و در اطراف جزایر و میان دریاها سرگردان است و از هرطرف محاط در خطرها، ای بسا که غرق نشود و به قعر دریا فرو نرود.

●

ای رنجدیده اگر بکوشی تا چیزی از مال خویش را به مردم بذل کنی، ـ بی‌تردید ـ رستگاری. اگر بکوشی و در پی نصیبی ـ حتی برای خود ـ باشی بدان که صالحی. زیرا تو به هنگام تلاش، در پی سود خود، شبیه به ریشه درختی هستی که اشک‌های خود را برزمین می‌ریزد و آن گاه از شیره زمین می‌مکد.

حقیقت این است که میوه، هرگز قادر نیست ریشه را مخاطب خود قرار دهد و به او بگوید: «همانند من نضج بگیر! زیبا باش و بخشنده! و هرچه داری به دیگران ببخش».

از آن رو که بخشیدن از نیازهای میوه است. نیازی که بی‌آن قادر به زیستن نیست، به سان ریشه که جذب کردن از نیازهای اوست و هرگز بی‌آن زنده نمی‌ماند.

و نیز ای زجر کشیده تو آن گاه به کمال رسیده‌ای که بیداری در خطاب و سخن گفتنت جلوه کند.

ـ و ـ تو ـ ای رستگار! اگر غنوده باشی و زبانت بی‌نتیجه ناسزا بگوید، درآن صورت نیز تو شرور نیستی! زیرا سخن گفتن، زبان الکن و ناتوان را قادر می‌سازد. حتی اگر آن سخن کلامی باشد در گذرگاه لغزشها.

●

ـ و ـ تو ـ ای رنج آلوده! اگر از سینه طریق خود با عزمی راسخ و گامهایی بلند و استوار بگذری، رستگاری. و حتی اگر با گامهای سست و آرام به سوی سرمنزل خود قدم برداری، درآن صورت نیز تو شرور نیستی. زیرا کسانی که در راه می‌لنگند، هرگز به عقب باز نمی‌گردند.

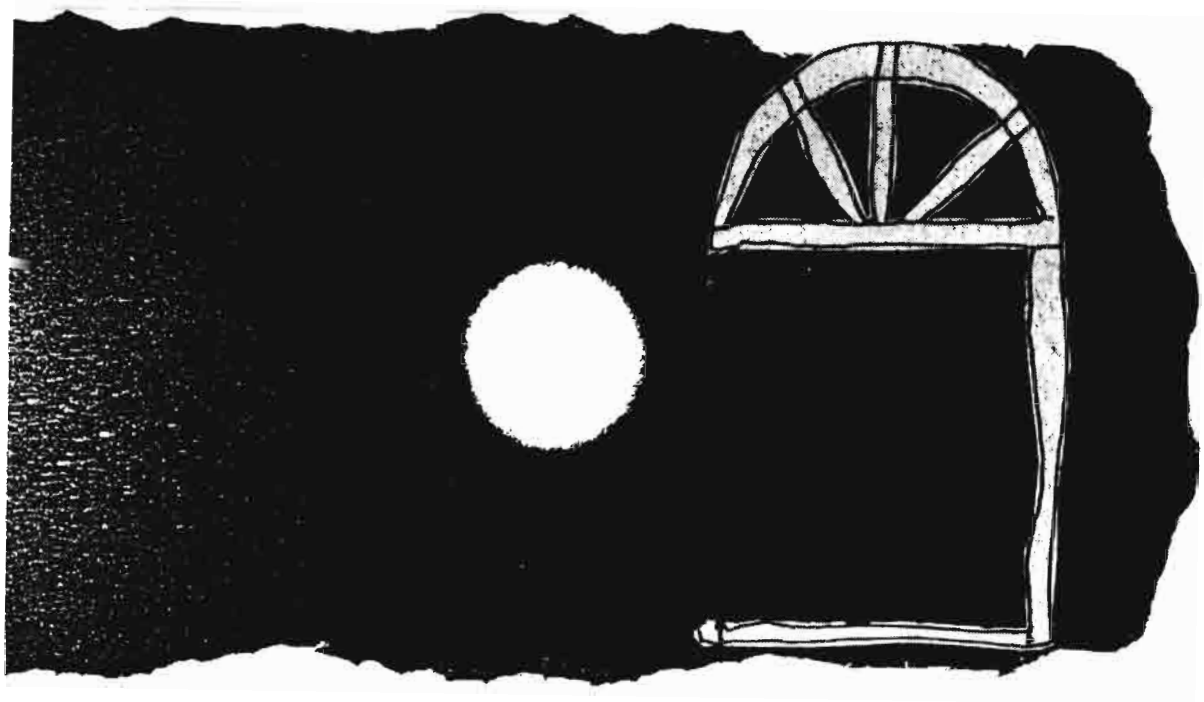
اما تو، تو که دارای دو پای سالم و تنی نیرومندی، باید که پیشاپیش کسانی که می‌لنگند، لنگلنگان گام برنداری، و هرگز مپنداری که چنین عملی، محبتی در حق آنان است!!

و از همه دید، ای رنجدیده! تو فرد صالحی هستی، و اگر صالح نیز نباشی، شرور نیستی، بلکه تنها سست و تنبلی! و ای کاش آهو می‌توانست به لاک‌پشتهای کندرو، درس سرعت و چالاکی بدهد!

●

آری، به واقع راز نیکی تو در اشتیاقی است که با ذات نیرومند و سرکش تو گره خورده است و این اشتیاق در همه شما یکسان است.

اما این شوق در برخی از شما چونان سیلاب خروشانی است که حاشیه و کناره‌های مسیل را می‌خراشد و کرانه‌های آن را می‌تراشد و همراه می‌برد، درست چونان طاعون که انسانها را چون خوره در کام خویش می‌بلعد و با نیرویی بُهت آور به



سوی دریا می‌شتابد و اسرار تپه‌ها و دشتها و آوای جنگلها و باغهای سرسبز را با خود همراه می‌سازد.

و در برخی دیگر چون باریکه کوچکی است برپهنای زمین که آب آن در پیچ و خمها ناپدید می‌شود و به همین دلیل پیش از آنکه با کرانه یکی شود، زمان گذشته و به پیش تاخته است.

و مبادا او که دارای اشتیاق و نیروی فراوانی است به کم شوق طعنه زند که: «چرا تو تا این حد خمود و دیررسی؟!!»

زیرا ای سوته‌دل، فرد صالح هرگز از عریان و لخت نمی‌پرسد که: «لباست کو؟!» و از بی‌پناه سؤال نمی‌کند: «خانه‌ات کجاست؟!»

نیایش

و آن گاه راهبه‌ای گفت: از دعا برای ما حرف بزن.

و او پاسخ گفت:

تو در هنگامه تیرگی‌ها و نیز خستگی‌ها که شبنم عرق برپیشانی‌ات می‌لغزد، و نیز به هنگام نیاز، دعا می‌کنی!

و چه زیباست هنگامی که در اوج نشاط و کثرت نیکیها دست به دعا برداری.

●

آیا نیایش جز این است که ذات خویش را در عالی‌ترین حد از زندگی بگسترانی؟!

آن گاه که به جایی رسیدی و عزت خویش را در لابه‌لای تاریکیهای پیرامون به دست آوردی، بی‌شك به هنگام کسب سپیده حیات، در آنها نیز باید احساس نشاط کنی.

هنگامی که نفس، تو را به سوی دعا می‌خواند، و تو قادر به خودداری از گریستن نیستی برای نفس تو بهتر این است که به یاری عواملی که پی‌در پی هیجانی شدید در تو ایجاد می‌کنند، خود را غرق هیجان کنی، تا در برابر قطرات اشکی که برگونه‌هایت می‌لغزند بایستی و به نیایش روی آوری اما، با نشاطی که نقش ابدی چون تصویری واقعی در تو ایجاد می‌کند.

و به هنگام نیایش به روح خود امکان اوج می‌دهی تا در همان لحظه، با تمام ارواحی که نیایش می‌کنند یکی شود، ارواحی که جز از طریق دعا هرگز به جمعشان نخواهی پیوست.

و به همین دلیل باید زیارت تو از این معبد نامرئی و ناپیدا، به سان دعوتی باشد آسمانی برای بهره‌مندی از سعادتمندی یك روح.

زیرا آن گاه که بی‌اراده و تنها برای «خواستن» داخل معبدی شدی، بی‌تردید چیزی به تو داده نخواهد شد. و اگر گام در معبدی نهادی تا اوج فروتنی و هراس خود را اظهار کنی، برای همیشه برتری کسی نسبت به کس دیگر را نخواهی یافت.

و حتی اگر داخل معبدی شدی با این امید که ملتمسانه، برای غیر خود، خیر و نیکی طلب کنی، بدان که برای همیشه خواست تو بی‌پاسخ خواهد ماند.

زیرا تنها همین برای تو کافی است که گام در معبدی نهی بی‌آنکه کسی تو را ببیند.

●

من نمی‌توانم نیایش را با الفاظ به تو بیاموزم زیرا خدا کلمات تو را نمی‌شنود، مادام که در آغاز نام بزرگ خویش را برروی لبان تو بنشاند و آنگاه با نام خود و زبان تو سخن بگوید.

و نیز توانایی این را ندارم که نیایش دریاها و جنگلها و کوهها را به تو بیاموزم. چرا؟ از آنجا که تو- ای زن سالخورده- خود فرزند کوهها و جنگلها و دریاهایی و قادری تا این نیایش را بیابی، آن هم در حفره‌هایی که بروسعت دل تو به وجود آمده‌اند!!

پس هنگامی که در سکوت شب، گوش فرا دهی، خواهی شنید که کوهها و دریاها و جنگلها، با خود کم بینی و هراس خاصی نیایش می‌کنند که:

«ای پرورنده و ای معبود ما! ای ذات ما که بال گشوده‌ای!»

«ما با خواست تو می‌خواهیم.»

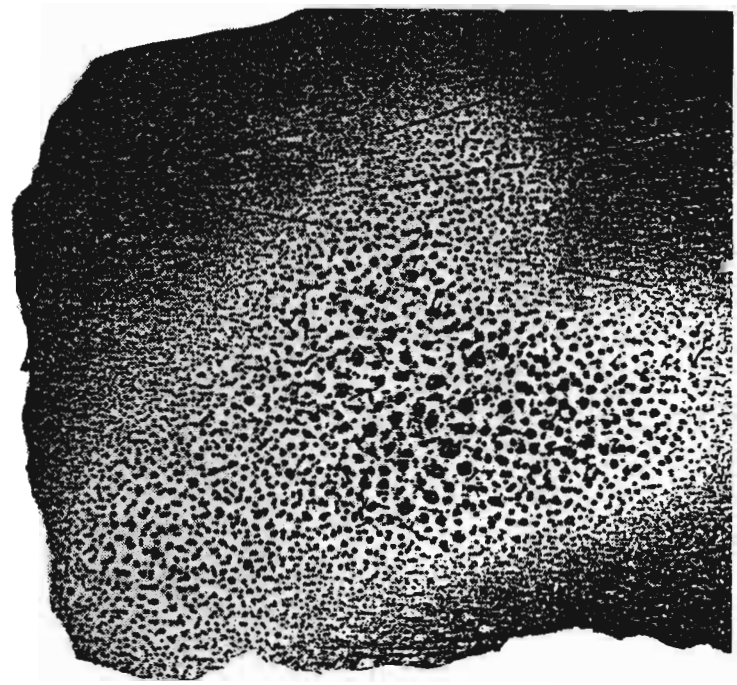
«و با اراده تو اشتیاق می‌یابیم.»

«با نیروی تو شبهای ما به اتمام می‌رسند و روز می‌شوند، روزهایی که آنها نیز از آن تواند!»

«ما قدرت آن را نداریم که از تو چیزی طلب کنیم.»

«مگر نه این است که تو برنیازهای ما پیش از بامدادشان، و پیش از آنکه در اعماق وجود ما ظاهر شوند، آگاهی!»

«تو همه نیازهای مایی! لحظه‌ای که برذات ما، از خود داده‌ای در حقیقت از



هرنعمتی به ما بیشتر بخشیده‌ای!»

لذت

در این لحظه پارسایی که تنها هرسال، یکبار به دیدن شعر می‌آمد، نزدیك شد و گفت:

ای برانگیخته، از لذت برای ما سخن بگو.

پیامبر گفت:

لذت سرود آزادی است.

ولکن خود آزادی نیست.

لذت شکوفه خواستهای شماست.

و نه میوه امیال شما.

لذت ژرفایی است که به بلندی سرود می‌خواند.

اما نه ژرف است و نه بلند.

لذت پرنده‌ای است که در قفس خود ناپدید گشته است.

و نه در فضایی نامحدود و آزاد.

آری لذت، براستی سرود آزادی است.

از اینکه شما در اعماق حضور خود این سرود را زمزمه کنید، شاد می‌شوم، اما هیچ گاه اجازه نخواهم داد که با قلبهای خود به فنا و نابودی گردن نهید.

●

گروهی از جوانان نورس شما چنان برای لذت می‌کوشند که گویی همه چیز را احاطه خواهند کرد و برای همین به قصاص و تأدیب محکوم می‌شوند اما من نه آن را مجازات می‌کنم، و نه در داوری به زیان آنان رأی می‌دهم. تنها از آنان خواهم خواست تا تحقیق کنند.

زیرا آن گاه که به تحقیق پرداختند، لذت را در خواهند یافت، اما نه تنها لذت را! زیرا لذت دارای هفت خواهر است. خواهرانی که «جمال و زیبایی» کوچکترین و خوارترین آنان، از لذت افزونتر است.

آیا ماجرای آن مرد را شنیده‌اید که زمین را می‌کاوید تا ریشه‌های بی‌ثمر را از اعماق زمین بیرون کشد اما ناگاه گنج بزرگی یافت؟!

●

و گروه دیگری از سالخوردگان در میان شما با تأسف، لذات جوانی را به یاد می‌آورند، گویی آن لذائذ جرائمی بوده‌اند که آنان در هنگامه سستی و از سرجهل و نادانی مرتکب شده‌اند.

ولی حقیقت این است که تأسف، ابرسیاهی است که آسمان ذهن آدمی را تیره می‌سازد و نیز تأثیر جرائم را محو نمی‌کند. پس بهتر این است که آنان لذائذ جوانی را با سپاس و ستایش یاد کنند، گویی که در فصل درو، تابستانی را به یاد آورده‌اند. اما اگر افسوس برای روح آنان آرامشی به ارمغان می‌آورد، چه بسی است، بگذارید که آنان آرام بگیرند.

●

و در اینجا گروه سومی هستند که نه جوانانی نورسند تا در لذتهای تازه، به تحقیق و غور نشینند، و نه سالخوردگان پیر، تا خاطرات لذائذ جوانی را به یاد آرند.

اینان بشدت از رنج «غور و تحقیق» و نیز از درد تجدید خاطرات می‌هراسند و به همین دلیل، از تمام لذتها چشم می‌پوشند تا نه روح خود را رها سازند که راهی برای خود بیابد و نه بالهای آن را مقراض می‌کنند.

اما آنان با همین چشم پوشی از لذتها، در خود لذتی احساس می‌کنند.

اینان نیز برای خود گنجی می‌یابند- با این شرط- که زمین را هرچند با دستهای لرزان- و تنها به خاطر ریشه‌ها- شخم بزنند.

و این به عهده توست ای زاهد حکیم! که مرا آگاه کنی! آگاه به اینکه چه کسی قادر است روح خالص و برگزیده را مکدر سازد؟!

آیا بلبل قادر است که خلوص و برگزیدگی را از آرامش شب، و کرم شب‌تاب، فروغ و فروز را از آسمان بگیرد؟!

آیا زبانه آتش تو و دود رقصان آن می‌توانند بردوش باد و تندر سنگینی کنند؟!

آیا باور داری که روح، برکه آرامی است و هرگاه که اراده کردی، قادری تا با عصای خویش، آرامش آن را به هم بزنی؟!

کیست بداند: لذتی که امروز آن را ترك می‌کنی دوباره بازخواهد گشت و به انتظار خواهد نشست تا فردا به سوی آن بازگردی؟! مگرنه اینکه تن تو، نیازهای واقعی و میراث حقیقی خود را خوب می‌شناسد و احدی نمی‌تواند فریبش دهد.

آری! تن تو، گیتار روح توست و تنها تویی که قادری از روح خود نغمه‌های دل انگیز و یا آوای هولناك و پریشان بسازی.

●

شاید در درون خود بپرسی: «چگونه می‌توانیم لذتهای سزاوار را از لذتهای ناسزا تشخیص دهیم؟»

قدم به چمنزارهای سرسبز و باغها بگذار! در آنجا خواهی آموخت که لذت زنبور، در مکیدن عسل از شکوفه‌هاست و لذت شکوفه نیز در این است که عسل را از زنبور دریغ نکند.

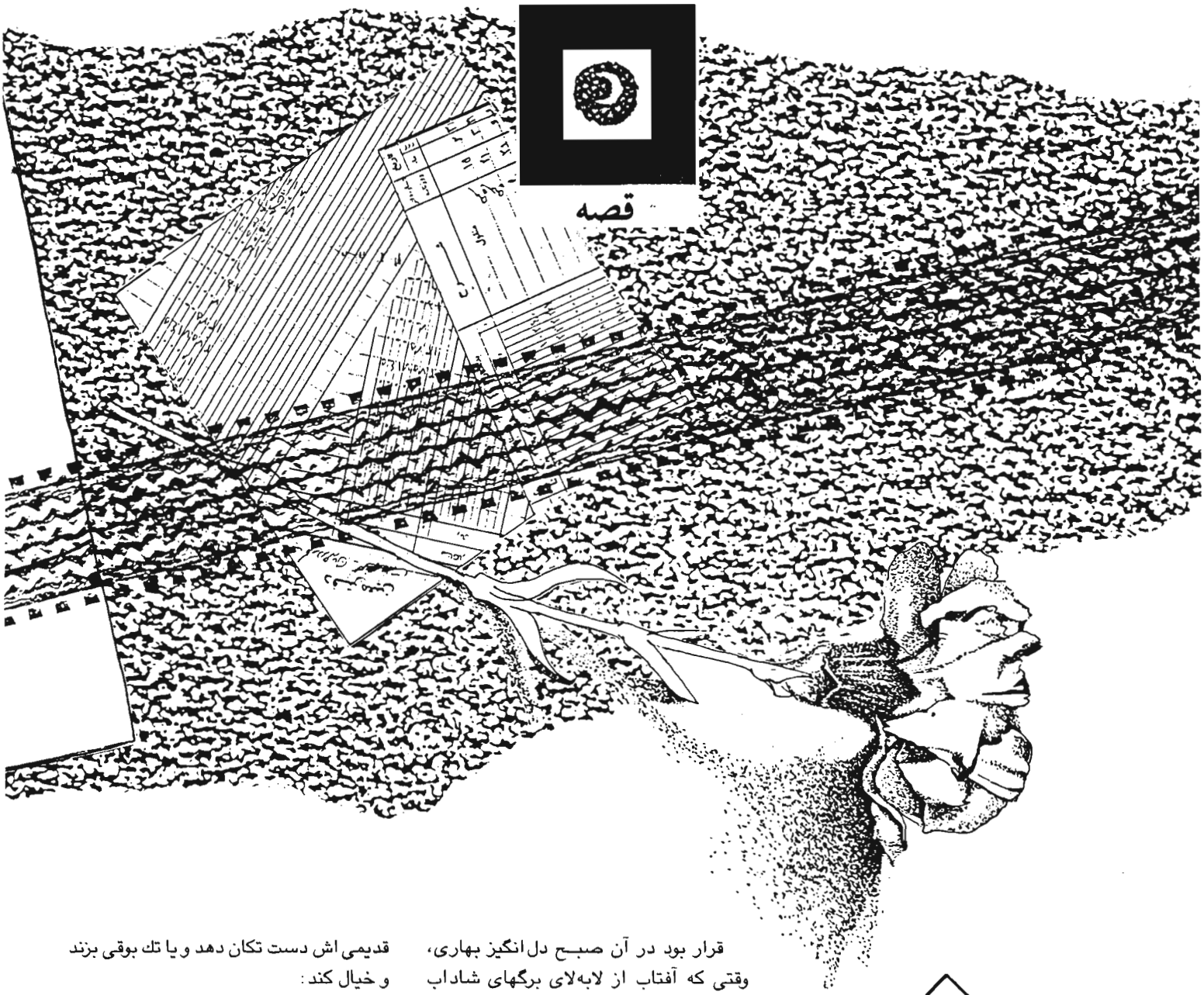
و شکوفه در دیدگان زنبور عسل، بامداد حیات است.- چنانچه- زنبور عسل نیز در نظر شکوفه، جز پیك محبت نیست.

و هردو، هم شکوفه و هم زنبور عسل، به این باور رسیده‌اند که بخشیدن لذت و قبول آن،دو نیاز واقعی است. و نوعی فتنه‌انگیزی که کمال با آن دو،در هم آمیخته است.

آری ای فرزندان اورفلیس، در لذتهایتان همانند زنبوران عسل و شکوفه‌ها باشید.

ادامه دارد

قصه



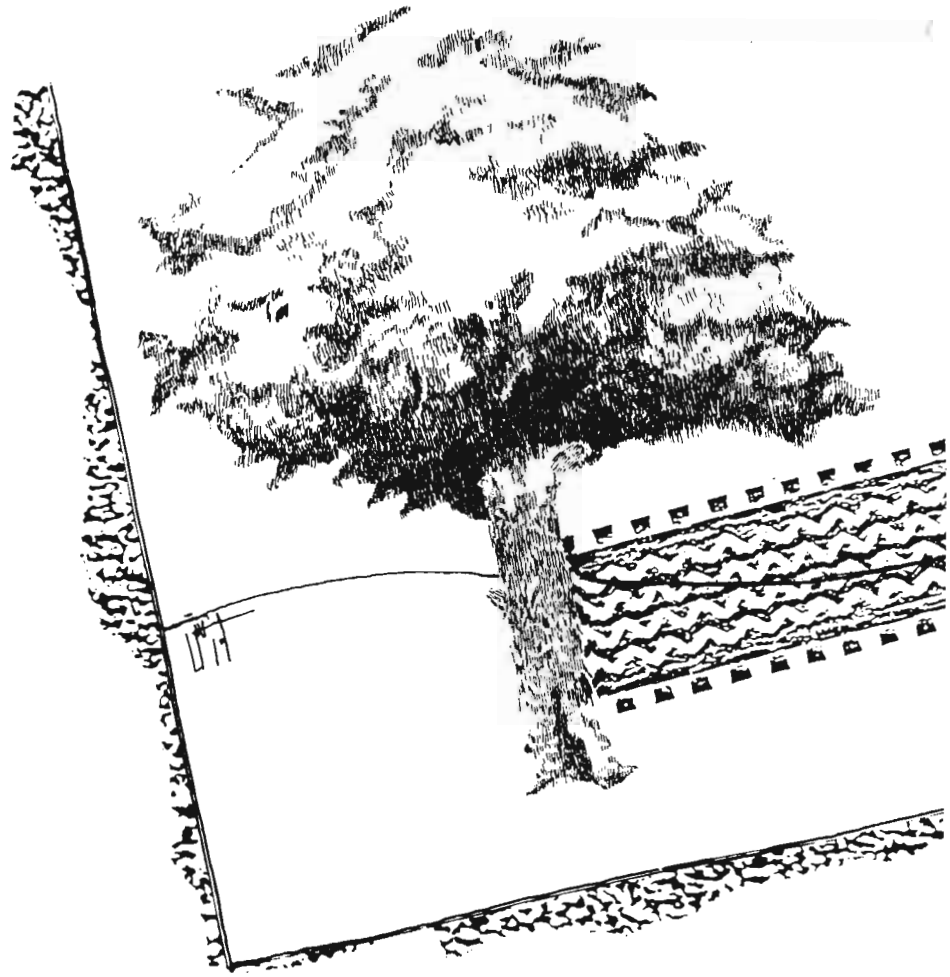
روزی مثل بقیه روزها

فیروز زنوزی جلالی

قرار بود در آن صبح دل‌انگیز بهاری، وقتی که آفتاب از لابه‌لای برگهای شاداب درختان، خیابان نسیم و چهار راه بنفشه را نوازش می‌کرد و دانش‌آموزان با روپوشهای طوسی و سرمه‌ای رنگشان، به مدرسه می‌رفتند و چند کودک بازیگوش، قایقهای کاغذی را به آب شفاف و روندهٔ جوی می‌دادند، اتوبوس خط پنج از انتهای خیابان کم‌کم بالا بیاید، لحظاتی برشانه برآمده خیابان بماند تا آقای *صداقت* راننده قدیمی آن بتواند خوب به چشم‌انداز زیبا و وهم‌انگیز فرودست مقابلش خیره شود؛ هوای پاکیزه صبح را در ریه‌هایش جمع کند و با آرامش لذت‌بخشی آن را بیرون بدهد، بعد ماشین را در شانه خمیده خیابان رها کند تا مانند همیشه در سراشیبی خیابان یکسره تا ایستگاه برود و در بین راه، هنگام گذر از شیب سرسره مانند، برای آشنایان قدیمی‌اش دست تکان دهد و یا تک بوقی بزند و خیال کند:

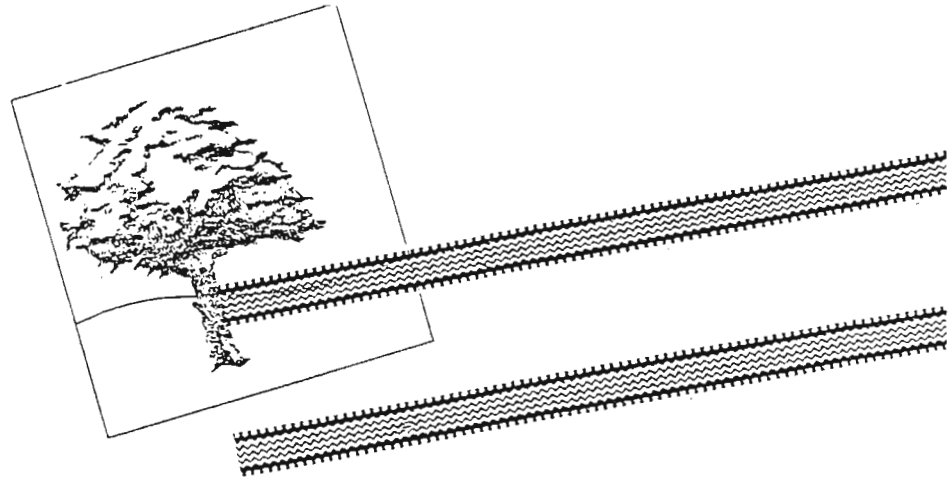
ـ «تمام زندگی یعنی همین! هیچ چیزی کم نیست: زنی خوشخو و پاکیزه، خانه‌ای کلنگی و وسیع با آجرهای قرمز و درخت پیچکی در آنجا و خیابانی این چنین زیبا در اینجا...

آن وقت، محو در شکوه خیابان، از خود بی‌خود شود. حس کند که باد از جایی می‌آید. شاید از پنجره روبه‌رو که حالا قاب زیبایی‌هایی است که می‌گذرند و درختها در آن می‌دوند. باد از جایی می‌آید. شاید از در باز اتوبوس که، جوی آب شفاف، قایقهای به آب داده شده و کودکان را، جادرجا می‌نماید و می‌گذرد. باد بیاید و در خود بوی تمام شب‌بوها و نرگس‌ها را داشته باشد. بوی به‌های کال را... و بعد که او سرخوش از این همه، بخواهد برای توقف



در ایستگاه روی ترمز بزنند، ترمز عمل نکند. لبخند آقای صداقت، نشکفته سرد شود، هراسان به روی ترمز دوباره و سه‌باره بزنند، اتوبوس، در سراشیبی تند و تیز خیابان که در سکوت شاعرانه‌ای فرورفته است، دور بگیرد، تمام حجم آهنین خود را بردارد و به مسابقه با پرنده‌های رنگارنگ بگذارد. مخلوطهای نور: سفید و سبز و قرمز، از آینه و شیشه در چشم خیره آقای صداقت بشکنند و بگذرد. آخرین تلاشهای ماهرانه استاد خط پنج بیهوده و عقیم بماند و اتوبوس با بدنه الوانش به بدیع‌ترین وضعیت ممکن از نگاه عابرین پیشی بگیرد و شکوه آخرین حد سرعتش را به رخ آنان بکشد و در وسط چهارراه، چهار سرنشین شاد اداره آمار را که خوشبینانه برای اولین بار به یك تفاهم همگانی در مورد اداره بخشی از آمار رسیده بودند و با یك سواری سفید شسته شده و تمیز به اداره می‌رفتند، به آنی بردارد، آنها را پانزده متر و شصت سانت به روی آسفالت پاکیزه و درخشان خیابان که باران از ساعتها قبل با بارشی سخاوتمندانه تمام گرد و خاکش را شسته و رفتگر وظیفه‌شناس آن منطقه خس و خاشاك باقیمانده‌اش را با وسواس رفته بود بغلتاند، ببرد و ببرد و آن اتومبیل را از شکل اتومبیل و آدمهایش را از ریخت آدم بیندازد، مشتی مخلوط آهن و گوشت و استخوان سرخ رنگ را پوشیده در تن پوشهای رنگارنگ و نظیف، به پای پسر بیست و دوساله منتظر کنار خیابان بزند که با یك گل میخك سفید محو دختر همسایه، چشم به راه پاسخ نامه‌اش، آن روز را به آنجا آمده بود، او را هم بردارد به تنه تنومند درخت چنار کهنسالی بکوبد که خیلی‌ها به ایستادگی و استقامتش حسرت می‌خوردند و وقتی که‌پسر، دشتی را می‌بیند که تمام ستاره‌هایش تا سطح زمین پایین آمده‌اند، آقای صداقت با چرخشی حیرت‌آور یك دور کامل روی مهره‌های کمرش بچرخد، شیشه مقاوم رو به رویش را خرد کند، از پنجره اتوبوس تا سطح زمین بیاید و در آخرین لحظه که در هرذره از پولکی‌های شیشه، هزاران خورشید را می‌بیند که می‌درخشد، نگاهش برگردد به بالای درخت و کلاغی که شکش حالا پس از چند روز با غرش مهیب درخت به یقین تبدیل شده که: در اینجا دیگر نمی‌شود لانه‌ای ساخت را ببیند که معترض و قارقارکنان از بالای اتوبوس و زمینه سرخرنگ و مخملین خیابان و آدمهایی که بدان سو می‌دوند، دوباره به دشت برگردد.

با تمام این قراردادهای ناپیدا، شب آن روز را، شهر در دو حالت متضاد خوابیده بود. نیمی را زیر طاق شفاف و پرستاره و نیمه دیگر را زیر رگبار تند ابرهایی که معلوم نشد چگونه و از کجا آمدند و باریدند و به کدام سو رفتند. انگار فقط آمده بودند که زمین را بشویند و ستاره‌ها را شفافتر کنند. تمام شب را درختها زیر هاله‌ای از نور ستاره ایستادند و با باران سر و رو شستند در انتظار صبح. چهار راه بنفشه نیز به همراه زمین، زیر این شویش، طوری چرخیده بود که حتی یك سانتیمتر از فاصله همیشگی‌اش نسبت به خانه‌های اطراف، کلاغ بالای درخت، کوچه‌های دور دست، سواری سفید و اتوبوس خط پنج، کاسته نشده بود. تمام آدمهای شهر، روی تختها و بسترشان با زمین چرخیده بودند تا به سپیده و آفتاب زیبای دومین روز از سومین ماه بهار، لبخند بزنند. آقای *اتحاد* راننده سواری سفید رنگ، سه سرنشین اداره آمار، آقای مقهور سرنشین چهارم و همیشگی سواری سفید، آقای صداقت راننده اتوبوس خط پنج، دختر سنگدل همسایه و پسر بی‌طاقت بیست و دو ساله، هیچ کاری نداشتند جز اینکه فاصله‌شان را با چهار راه بنفشه حفظ بکنند و مشتاق طلوع خورشید باشند تا براه بیفتند. آنها در خواب هم انتظار چهارراه بنفشه را می‌کشیدند و شاید خواب عبورازآن‌را می‌دیدند لیکن قرار و مدارهای پیدایی نیز، در ابتدای آن شب، وقتی تمام آسمان شهر ستاره باران بود روی داده بود: آقای اتحاد در یك جناق بندی با



آقای مقهور کارمند دون پایه اداره امار، صبحانه دسته جمعی فردا، را برد و تا ساعتی از شب، به سادگی ابلهانه آقای مقهور در حضور بقیه در زیر نور مردنگی‌های به ارث برده از پدرش که ساعتی از تاریخچه آنان دادسخن داده بود. از خنده روده‌بر شده بود و آقای مقهور، خجلت‌زده از آن باخت سریع، قول داده بود به محض رسیدن به اداره، شخصاً تخم مرغهای دلخواه آنها را آب‌پز کند. پسر بیست و دو ساله سر به پنجره، تا نیمه‌های شب، درخشانترین ستاره‌ها را نشانه کرده بود و برای آن از بی‌وفایی دختر همسایه قصه‌ها، گفته بود و با خودش سرانجام عهد کرده بود که اگر فردا آن دختر به او پاسخ مثبت ندهد، برای همیشه به شهر دیگری، به نزد پدر بزرگش برود و هیچ‌گاه به آن دیار پا نگذارد و وقتی ابرها به ناگاه ستاره‌ها را پوشاندند و غرشی تند، بارانی بی‌امان و سیل‌آسا را به دنبال آورد، او یقین حاصل کرد که آسمان هم از دورنمای این هجر، تمام اشکهایش را خواهد بارید. کلاغ پیر بالای چنار کهنسال به چهارپاره متصل به چهارراه بنفشه نگاه کرد و به خودش قبولاند که چشم‌انداز شهر از دشت بهتر است با وجود اینکه گاه‌گداری سر و صدای ماشینی او را از خواب می‌پراند ولی بزودی می‌تواند به این گذرنده‌های مزاحم، آن طور عادت کند که به زوزه‌های بی‌گاه شغالهای دشت و وقتی آسمان بارید، لابه‌لای شاخه‌ها، تسلیم، تن به باران سپرد و به تجربه دانست:

آفتاب صبح فردا، او را خشک خواهد کرد!

آقای صداقت، چشم به توده ابر که درست در آخرین لحظه از گفت‌وگوی طولانی‌اش در آسمان پیدا شد، به زنش قول داد که اگر اضافه حقوقش را بگیرد، یخچال دست دوم آقای مروت را بخرد و خودش آکبندش کند تا جهیزیه دخترشان دیگر کم و کسر نداشته باشد. و وقتی در ساعت شش آن صبح زیبای بهاری، با بوی نمناک خاک از خواب بیدار شد، بالأخره پس از ماهها وقفه در دستورات پزشکش که تنهاراه‌معقول حفظ سلامتی‌اش را، لااقل ده دقیقه ورزش صبحگاهی می‌دانست، توانسته بود بررخوت صبحگاهی فائق آید، برخیزد، گرمکن سورمه‌ای رنگی را که زنش برایش خریده بود تنش کند و پنج دقیقه در خیابان مجاور خانه‌اش بدود و وقتی سخت به زمین خورد و زانوی گرمکن پاره شد به خانه‌اش برگردد و به زنش که با آه‌وناله او بیدار شده بود بگوید که بهتر است آن گرمکن را رفو کند و برای داماد آینده‌اش بگذارد چون از خیر ورزش گذشته است و سرانجام به زنش که بسرعت زانویش را می‌بست بگوید که: «خوشبختی یعنی اینکه آدم زنی مثل تو داشته باشد و یك خانه کلنگی مثل همین خانه و دختری که جهیزیه‌اش کامل باشد!»

اتفاقاً معلوم نشد که چرا آن روز صبح آقای مقهور زودتر از همیشه از خواب بیدار شد. وقتی در بسترش چشم گشود اول فکر کرد که با صدای آواز کسی بیدار شده است. بعد که نیم خیز شد و خوب گوش سپرد، شك کرد که: صدای آواز یك آدم نمی‌تواند این طور باشد، این بیشتر به ناله و یا زنجموره حیوان و یا پرنده‌ای شبیه است و وقتی از پنجره به فضای دلتنگ حیاط در سپیده نگاه کرد و گلهای شمعدانی را در باغچه کوچك خانه‌اش دید که زیر تنه تاك پیر خانه با وزش باد تکان می‌خورند و رنگ همیشگی‌شان را ندارند، بی‌اختیار سردش شد و پتو را برداشت و به خودش پیچید. روز را به خاطر آورد، اداره را و تخم‌مرغهایی را که می‌بایست بنابه دلخواه آقای اتحاد آب‌پز کند. بلند شد و کلید برق را زد. مادرش را مثل همیشه توی قاب عکس رنگ و رو رفته بالای آینه دید که مثل دهسال گذشته با موهای بلوطی، چشمانی مات و لبخندی مثل آخرین لبخندش به او می‌خندد. فکر کرد عصر که بیاید باید برایش قاب عکس تازه‌ای بگیرد. کت و شلوارش را با شتاب پوشید. بند کفشهایش را که بست به ساعت نگاه کرد شش و ده دقیقه بود فکر کرد: «امروز پنجاه دقیقه زودتر از موعد مقرر آماده حرکت شده است. آقای اتحاد و سه نفر همکارش هرروز سر ساعت هفت کنار در منتظر او بودند. این پنجاه دقیقه را چکار باید می‌کرد؟ کنار باغچه ایستاد و با آبپاش با وجود اینکه شمعدانیها خیس بودند به آنها آب داد. در حیاط را باز کرد و بیرون رفت. کوچه بود و یك ماشین سفید که در کنار در آن آقای اتحاد و سه نفر همکارش ایستاده بودند:

ـ کجا؟ به کجا می‌روید آقای مقهور؟ مگر قرار نبود ساعت هفت صبح از خانه بیرون بیایید؟ حالا که ساعت شش و پانزده دقیقه است! شما چهل و پنج دقیقه زودتر از موعد مقرر آمده‌اید! یعنی دو هزار و هفتصد ثانیه زودتر، این چه معنی می‌دهد؟ دوهزار و هفتصد ثانیه آماری اشتباه فاحشی است! می‌دانید در این مدت چه اتفاقاتی که نمی‌افتد. چه جنایتهایی که روی نمی‌دهد. چه آدمهایی که نمی‌میرند و چه آدمهایی که به دنیا نمی‌آیند. موالید را به خاطر ندارید؟ یعنی می‌خواهید بگویید این همه برای شما بی‌اهمیت است؟ شما که قصد نداشتید ما را جا بگذارید، داشتید؟ پس برگردید و کاری بکنید. ما این را به حساب یك اشتباه می‌گذاریم. این حتماً یك اشتباه نسبی است. ما این طور قلمدادش می‌کنیم. بله بروید. بروید و کاری بکنید.

می‌خندد. آقای اتحاد هم می‌خندد. بقیه هم می‌خندند. از این احمقانه‌تر دیگر نمی‌شود. برمی‌گردد و کنار در می‌ایستد. در را می‌خواهد باز کند که می‌یابد.

ـ آه. بسیار خوب آقایان. بسیار خوب آقای اتحاد، ولی این نسبیت ناباور در مورد من که تنها صادق نیست. شما هم دو هزار

و هفتصد ثانیه زودتر بیرون آمده‌اید! شما دیگر چرا؟ این در مورد شما چه معنی می‌دهد؟ چه چیزی باعث شده که شما این موقع صبح اینجا منتظر من باشید؟ پس این همه برای شما هم بی‌اهمیت بوده است؟ خوب حتماً این هم یك اشتباه نسبی است! من ایمان دارم که کسی نمی‌تواند در اداره آمار از این اشتباهات بکند، اگر بکند، از آنجا اخراجش می‌کنند. مگرنه آقایان. خوب حالا من که برگشتم، شما هم برگردید به خانه‌هایتان و کاری بکنید، نمی‌دانم. شاید هم میل نداشته باشید به آنجا برگردید، به هرحال اینجا نمی‌توانید باشید! بروید، من ساعت هفت طبق معمول منتظر شما هستم! حالا هم برمی‌گردم تا تخم مرغهای دلخواهتان را از یخچال بردارم! آقای اتحاد به دیگران نگاه می‌کند و آنها هم به او. بعد آقای اتحاد کلاهش را برمی‌دارد و تسلیم به مقهور نگاه می‌کند و می‌گوید:

«بله نسبیت، نسبیت است و نباید برای هیچ کدام از ما فرق بکند. هیچ فرقی هم نمی‌کند که این اصل را شما به هم زده باشید و یا من. به هرحال برای هرکس عیب نداشته باشد برای ما عیب دارد. پس ما برمی‌گردیم و هرکدام سرجای خودمان منتظر ساعت مقرر می‌مانیم. چون در این صورت نظم خیلی چیزها به هم می‌خورد!»

آقای اتحاد و بقیه سوار ماشین می‌شوند و عرض خیابان را بسرعت دور می‌زنند و می‌روند. آقای مقهور می‌ماند و کلید در دستش، در بسته آهنی، سگی که پارس می‌کند و پیرمرد رفتگری که مبهوت به او نگاه می‌کند:

«حتماً دیوانه شده‌اید؟! می‌خواهید کسی را خبر کنم!»

مقهور خیره به او می‌ماند. در را تند باز می‌کند، به درون می‌رود و آن را محکم می‌بندد. رفتگر داد می‌زند:

«اگر سطل آشغالتان را بدهید به جای این حرفهای مسخره بهتر است!»

مقهور کنار در می‌نشیند: «آدم که زیاد توی خانه بماند همین است. به کله‌اش می‌زند، آن وقت یك رفتگر ابله هم او را مسخره می‌کند» چقدر خوب می‌شد اگر واقعاً می بودند! تفاوت بین رفتن به خانه و راه افتادن به سوی اداره در چیست؟ می‌شود در اطاق را باز کرد. روی کاناپه دراز کشید و یکی از قصه‌های کتاب «آینده» را خواند. یا آب را در کتری داغ کرد. در یخچال را باز کرد و توی آن سرك کشید، ماست مانده ته سطل را با انگشت چشید و طعم ترش آن را مزمزه کرد و یا راه افتاد، از خیابان گذشت، سه چهارراه را تا اداره آمار، یعنی: چهارراه مفید، چهارراه بنفشه و چهاراه پرستو را طی کرد. به اداره رسید. تخم مرغها را توی کتری انداخت و منتظر شد تا آب‌پز شوند. مقدمات یك صبحانه خوب را، بهتر از آبدارچی اداره که کارش صبحها همین است فراهم آورد و منتظر شد تا آنها بیایند. وقتی بیایند حتماً ناراحت خواهند بود. حق هم دارند، وجود من باعث شده که آنها امروز را دیرتر از موعد مقرر به اداره برسند! چه قیافه‌ای دارد در آن لحظه آقای اتحاد؟ او از اصل نسبیت احمقانه‌اش دوباره خواهد گفت:

«شما آقای مقهور! هزار و هشتصد ثانیه از وقت ما را گرفته‌اید! اگر در چهار ضربش بکنید می‌شود هفت هزار و دویست ثانیه! در این مدت چه اتفاقاتی که نمی‌افتد.»

من باید با این رقم درشت آقای اتحاد چه بکنم؟ رقم بزرگ و دهن پرکنی است! ولی خوب جواب او یك جمله زیباست: «ما جناق بسته بودیم، مگر نه آقای اتحاد؟! وقت صبحانه در اداره آمار که این قدر ثانیه‌ها در آن ارزش دارد، بیشتر از پانزده دقیقه که نیست! من باید می‌آمدم و قبل از رسیدن شما تخم‌مرغ آب‌پزتان را فراهم می‌کردم مگر جز این است؟»

آقای مقهور سرانجام مصمم شد. کلید را در جیبش گذاشت. یقه کتش را بالا کشید. قدم تند کرد. از خیابان گذشت چهارراه مفید را پشت سر گذاشت و از چهارراه بنفشه که گذشت دو قارقار ناله مانند کلاغ بالای چنار را شنید، سربلند کرد و او را لابه‌لای شاخه‌های خیس درخت دید. چهارراه پرستو را پشت سر گذاشت و با خودش فکر کرد: «امروز هم باید یکسره تا ساعت چهار کار کنند. جدول آمار را بکشند. مردها و زنها. بچه‌ها. دخترها و پسرها. نوجوانان و سالمندان. موالید و مردگان. جمع و تفریق. چقدر مانده؟ دوباره دفتر بسته بشود. آه راستی بازش کن ببینم در این ستون اشتباه شده! نگاه کن، بله، چهار نفر کم یا زیاد شده! ولی خب چه اهمیتی دارد! همه‌اش کار کمتر از یك ثانیه است. یا می‌آیند و یا می‌روند. ما همه این جدولها را به طور نسبی می‌نویسیم به طور نسبی. چند مدرسه، چند درمانگاه، چند کشتارگاه، چند بیمارستان، چند تیمارستان. چند باغ، چند چاه، چند خانه، چند بیکار، چند شاغل، بیوه‌ها، کشته‌شدگان، اعم از عادی، خودکشی، مسمومیت... قتل تصادف... آخ! ولش کن لعنت به همه اینها! همه‌اش آمار و ارقام. این ورقها نسبت به آنچه که در آنها نوشته می‌شود هیچ‌گونه حساسیتی ندارند. برایشان فرقی نمی‌کند که آمار موالید در آنها نوشته شده باشد و یا مردگان. برای آقای اتحاد و ماشین سفیدش هم فرقی نمی‌کند. همه اینها نسبی است. چهار نفر کم یا زیاد چه تفاوتی دارد؟!»

وقتی صبحانه را آماده کرد به ساعتش نگاه کرد، هفت و بیست و سه دقیقه و سه ثانیه بود. پنجره را باز کرد و به خیابان نگاه کرد:

ـ صبحانه امروز در بحث پرتنوع و آزار دهنده و مطبوعی خواهد گذشت! من نسبتهای آقای اتحاد را به هم ریخته‌ام از راهی آمده‌ام که می‌بایست با سواری سفید رنگ آقایشان می‌آمدم!...

خندید و چشم به‌راه سواری سفید رنگ، چشم به چهارراه پرستو دوخت. باید بزودی پیدایشان می‌شد، زیرا صبحانه‌ای که او با زحمت فراهم کرده بود، چهار تخم‌مرغ آب‌پز، بزودی سرد می‌شد و از دهن می‌افتاد. □

پرتقالها

ویلیام سارویان

ترجمهٔ جعفر بدلی

اشاره:

ویلیام سارویان، در سال ۱۹۰۸ میلادی، در یکی از خانواده‌های ارامنه مهاجر به آمریکای شمالی، در شهر فرزنو دیده به جهان گشود ودر سال ۱۹۸۱ میلادی دار فانی را وداع گفت. از جمله نمایشنامه‌هایش می‌توان از «قلب من در کوهساران» و از رمانهایش «کمدی انسانی» را نام برد.

ـ نبش خیابان بایست! دو دانه پرتقال درشت بردار! وقتی اتومبیلها به نزدیکی تو رسیدند، آن را بالا ببر! به آدمها نشان بده و بعد لبخند بزن! پرتقال دانه‌ای پنج سنت است.

جك عموی *لوکا* با گفتن این حرفها می‌خواست او را آگاه کند.

ـ اگر زیاد خریدند، ارزانتر هم بده. می‌فهمی، سه دانه ده سنت، دوازده دانه سی و پنج سنت. هنگام خندیدن هم، درست و حسابی بخند. خندیدن که بلدی. درسته، لوکا؟

لوکا خواست لبخند بزند اما آزرده خاطر شد. قادر نشد وانمود کند که خوشحال است. جك چهره درهم کشید. لبخند پسرك مورد پسند نبود.

جك گفت: «در طول عمرم چنین قیافه عبوس و بی‌حرکتی ندیده‌ام» و نشست. او حالا می‌توانست چشمهایش را به چشمان لوکا بدوزد و بوضوح با او گفتگو کند.

ـ لوکا، عزیز من! اگر نخندی هیچ‌کس از تو پرتقال نمی‌خرد. جماعت از پرتقال فروختن کودکان خنده‌رو خوششان می‌آید، این کار باعث تفریح و سرگرمی آنها می‌شود.

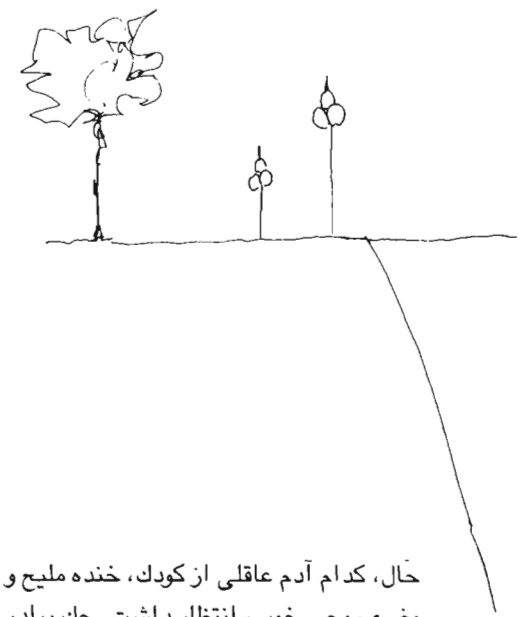
لوکا در همان حال که عمویش به او زل زده بود، به سخنان او گوش فراداد و همه چیز را فهمید...

جك هم خُرد و خسته بود. لوکا آهسته بلند شدن و تنگی نفس ناراحت کننده او را مشاهده کرد. عمویش به پدر او شباهت زیادی داشت. او هم به هنگام خشم از تنگدستی، این‌گونه ناراحت می‌شد.

ـ لوکا پسرم: گاه‌گاهی تو می‌خندی، درسته؟

زن جك میان حرفش دوید و گفت: «چرا به او می‌گویی؟ اگر بزدل نبودی پرتقالها را خودت می‌فروختی، تو هم نظیر برادرت هستی. جای تو هم زیر خاك سیاه است... مردنی...»

آنچه مانع خندیدن لوکا می‌شد، همین بود. سخنان زن که مثل زهر، تلخ بود و داغ بر دل آدم می‌زد. زن، مثل مارِ زهرآگینی بود، که وقتی دهان به بدگویی و سرزنش باز می‌کرد، با هرکس که روبه‌رو می‌شد او را نیش می‌زد و زهر خود را به او می‌ریخت. زن همواره از نانجیب بودن همه نسل و تبار و قوم و خویشهای جك سخن می‌گفت. در این



حال، کدام آدم عاقلی از کودک، خنده ملیح و وضع روحی خوب، انتظار داشت. جك برادر کوچك پدر لوکا بود و شباهت زیادی به او داشت. زن، همیشه درباره پدر مرحوم او می‌گفت: «خوب شد، که مرد و راحت شد. او هم در معامله اصلاً سررشته نداشت» و بارها به شوهرش گوشزد می‌کرد: «اینجا آمریکا است، برو از هریك از آدمهایی که با آنها برخورد می‌کنی و با آنها آشنا می‌شوی کلکی یاد بگیر.»

جك برای اینکه شانه از زیر بار مسئولیت خالی کند پرسید: «آخر چطوری؟»

زن هر دفعه بر او خشم می‌گرفت: «آخ! تو کاملاً احمقی! اگر حامله نبودم می‌رفتم روزنبرگ کار می‌کردم و مثل تخم چشمانم از تو مواظبت می‌کردم.»

جك به زنش گفت: «خوب، خوب، خوب، مرا بکش و راحتم کن. تو از من انتظار داری که جعبه پرتقالها را روی دوشم بگذارم و تمامی کوچه و پس کوچه‌ها را بگردم. به خدا ذلّه می‌شوم.» چهره جك گرفته شد. پسرك به زور جلو ریزش اشك خود را گرفته بود. عمویش اندوهگین بود. زن جك دوباره حوصله‌اش سررفت و شروع به گریه و زاری کرد. گریه او، نه از شدت خشم، بلکه از روی خودخواهی بود. یك جعبه پرتقال درشت روی زمین بود. زن پرتقال درشتی برداشت و گریه‌کنان گفت: «آه خدای من! به چه روزهایی باید می‌افتادیم. الآن باید عطر گوشت سرخ کرده تمام خانه را پر می‌کرد، این است، بخور...» و با صدای بلند گریست: «بخور پرتقالها را! تا حد ترکیدن بخور.» او می‌گریست. جك، لام تا کام چیزی نمی‌گفت. او روی زمین نشسته بود. زن طول و عرض اتاق را پیمود پرتقالها را توی دست گرداند و درباره طفلی که در بطن داشت حرف زد. چند لحظه‌ای به سکوت گذشت.

ـ آن را به گوشه‌ای ببر، ببین می‌توانی پول دربیاوری.

جك انگار کر شده بود. سرش را بلند نمی‌کرد. زن با مشاهده این وضع فریاد کشید: «او را به کنار خیابان ببر. بگو به روی آدمها لبخند بزند. ما هم باید یك چیزی بخوریم.» وقتی هر چیزی در تو نسبت به خود نفرت می‌آفریند، زندگی کردن چه معنا و مفهومی دارد؟ به مدرسه رفتن، حساب آموختن، شعر خواندن، شکل بادمجان کشیدن و صرف کردن وقت برای کارهای دیگری همانند این کارها چه ضرورتی دارد؟ در همان حال که باید خوابیده باشی، در خانه سرد نشستن و تمامی روز را به جر و بحث‌های جك و زن او گوش فرادادن، درازکشیدن روی تخت و نرم نرمك اشك افشاندن، موقع بیدار شدن از خواب، آسمان دلگیر را تماشا کردن، سردی هوا را حس کردن، به مدرسه رفتن و هنگام صرف صبحانه، به جای نان پرتقال خوردن برای چه لازم است؟

جك یکدفعه از جا پرید. سر زنش داد کشید. گفت او را می‌کشد و بعد هم چاقو را به قلب خود فرو می‌کند. زن مثل سیل اشك ریخت. بعد چنگ انداخت و پیراهن بر تن درید: «خیلی خوب، مرگ از این زندگی بهتر است، مرا بکش...»

جك کوتاه آمد. دست زنش را گرفت و او را به اتاق دیگر برد. لوکا صدای هق‌هق گریه زن و صدای عمویش را شنید.

ـ تو هنوز بچه‌ای. کاملاً بچه‌ای!

لوکا از چند لحظه پیش، خود را گوشه‌ای جمع کرده و به همان حال مانده بود. درهم ریختگی اتاق، فکر او را چنان مشغول کرده بود که اصلاً متوجه خستگی بیش از حد خود نشده بود. بیچاره از تاب افتاد. احساس گرسنگی می‌کرد. سرش گیج می‌رفت. نشست.

وقتی که روی زمین تنها هستی، بابا و ننه‌ای نداری، هیچ‌کس تو را دوست ندارد، زندگی دیگر برای چه لازم است؟ دلش می‌خواست گریه کند. وقتی طرفداری نداشته باشی، گریستن چه دردی از تو دوامی کند؟

کمی بعد جك از اتاق مجاور بیرون آمد. با اکراه خندید:

«لوکا! می‌دانی تنها کار تو چه خواهد بود؟ دو دانه پرتقال درشت در دست خواهی گرفت و موقع عبور ماشینها از کنار تو دست تکان داده و لبخند خواهی زد. اگر این کار را بکنی در یك چشم به‌هم زدن یك جعبه پرتقال می‌فروشی.»

لوکا گفت: «خوب، می‌خندم. یك دانه پنج سنت، سه دانه ده سنت، دوازده دانه سی و پنج سنت. نگاه کن این‌طوری.»

جك جعبه پرتقال را بلند کرد، روی شانه گذاشت. و به سمت در خانه گام برداشت. کوچه انگار ماتم گرفته بود. جك در همان حال که جعبه پرتقال را بر شانه گذاشته بود جلو رفت، لوکا نیز به دنبال او رفت و به سخنان مصلحت‌آمیز عمویش گوش فرادا د.

«ببین، تبسم نمی‌کنی، بلکه از ته دل می‌خندی.»

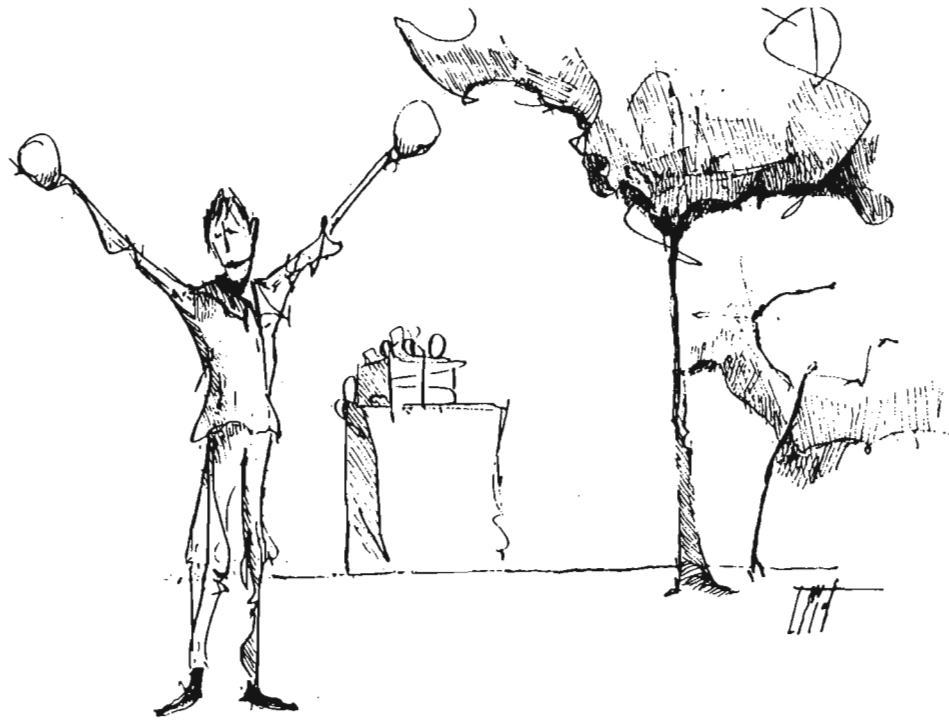
هوا دلگیر بود. برگ درختها ریخته بود. کوچه خیلی ملال‌آور بود. پرتقالها تمیز و قشنگ بودند. عطر خوشی داشتند. تماشایی و جالب بودن پرتقالها در این دنیای ملال‌آور، آدم را به شگفتی وامی‌داشت.

به خیابان بنتورا رسیدند. همه اتومبیلها صف کشیده بودند. جك جعبه پرتقال را بر سکو گذاشت.

ـ اینها پهلوی بچه‌های کوچك، خیلی زیبا به نظر می‌آیند... درسته؟ من همین الآن به خانه برمی‌گردم لوکا.

جك، چمباتمه زد وبه چشمان لوکا نگریست:

«تو نمی‌ترسی، درسته؟ وقتی که هوا تاریك شد به دنبالت خواهم آمد. تا تاریکی هوا هنوز دو ساعت باقی است. با گردنی برافراشته بایست و به روی مشتریها لبخند



بزن.»

لوکا گفت: «خوب، عمو».

لوکا دو دانه پرتقال برداشت و آن را بالای سرش نگه داشت. این کار نه تنها موجب خوشحالی او نشد بلکه او را آزار داد. آخر به چه علت باید از پرتقالها دو دانه، آن هم از درشت‌ترین آنها را بردارد وبالا ببرد و بی‌خود و بی‌جهت به روی کسانی که در داخل اتومبیلها جاخوش کرده‌اند، لبخند بزند. زمان زیادی سپری شده بود. بعد از مدت نسبتاً طولانی یك اتومبیل که از سمت شهر می‌آمد، دیده شد. ماشین از سمت راست او عبور می‌کرد. وقتی اتومبیل به نزدیکی او رسید پسرك دید که راننده مرد است. پشت سر راننده، روی صندلی عقبی زن و دو تا بچه نشسته بودند. وقتی اتومبیل کاملاً نزدیك شد، لوکا لبخند زد، همانطور که جك گفته بود. لیکن به‌نظر می‌آمد که آنها فراموش کرده‌اند ماشین را متوقف کنند. او پرتقالها را بالای سرش تکان داد چند قدم به طرف کوچه برداشت. چنان لبخند زیبا و مهربانی بر لبان پسرك نقش بسته بود که مرد ماشین را نگه داشت، اما کمترین توجهی به او نشان نداد. دخترك خردسال با زبان شکلك درآورد.

ـ کار تو این است، در کنجی ایستاده می‌خواهی به آدمها پرتقال بفروشی اما آنها به تو دهن‌کجی می‌کنند و تو را دست می‌اندازند. به خاطر اینکه تو تلاش نمی‌کنی طوری بخندی که آنها خوششان بیاید. لوکا دستانش را به پهلو آویخت و دندانهایش را روی‌هم فشار داد. در فاصله‌ای نه چندان دور از جایی که لوکا ایستاده بود، استخری قرار داشت. در پشت آن کوچه، بنتورا قرار گرفته بود. در هر دو طرف این کوچه، خانه‌ها و در خانه‌ها آدمها، در انتهای کوچه ده. و در ده تاکستانها، درختان میوه، چمنزارها و بعد از آن کوهستان و در پشت کوهستان، شهرهای بزرگ، خانه‌های زیاد، کوچه‌ها و بار دیگر انسانها...

یك اتومبیل دیگر آمد. پسرك دست تکان داد و دوباره خندید. ماشین از کنار او عبور کرد. راننده حتی زیرچشمی هم به او نگاه نکرد.

«دانه‌ای پنج سنت».

آنها می‌توانند پرتقال بخورند. بعد از صرف ناهار، پس از خوردن غذاهای گوشتی، خوردن پرتقال برای بدن خیلی فایده دارد. پوست آن را بگیر، عطر خوش آن را استشمام کن، بعد بخور... اتومبیلها را نگه می‌داری، به سه دانه پرتقال ده سنت می‌دهند.

اتومبیل دیگری هم گذشت. لوکا خندید و دست تکان داد. آدمها تنها نگاه گذرایی به او می‌انداختند. همین و بس. لااقل اگر تبسمی می‌کردند، دل آدم نمی‌سوخت. ماشینها با سر و صدا عبور می‌کردند... اما هیچ‌کس لبخندی برلب نمی‌آورد. از کوچه آن‌قدر ماشین گذشت که به وحشت افتاد. گریه‌ش گرفت. آنها پرتقال نمی‌خواستند و از ایستادن پسرك در کوچه، همان‌طور که عمویش به او سفارش کرده بود، خوششان نمی‌آمد. او را می‌دیدند اما داخل آدم حساب نمی‌کردند.

هوا کم‌کم تاریك می‌شد و شب فرا می‌رسید. در دیدگان لوکا، دنیا تاریك شد. او پنداشت که تا به پایان رسیدن دنیا در گوشه‌ای خواهد ایستاد و دست تکان خواهد داد و لبخند خواهد زد. شاید لوکا برای این به دنیا آمده است که در کنجی بایستد، پرتقالها را به آدمها نشان بدهد و لبخند بزند و درحالی که قطرات اشك از گونه‌هایش جاری است، انتظار به پایان رسیدن این دنیای خنده‌دار را بکشد.

شب روی شهر و روستا فرود آمد. او در کوچه ایستاده و تا زمانی که گونه‌هایش درد می‌گرفت، می‌خندید و می‌گریست. گریه می‌کرد به این علت که انسانها درحالی که می‌توانند به تبسم او پاسخ بدهند نمی‌خندند. و الآن او یك خواسته از خدا دارد و آن‌هم این است که تاریکی و تار و مار شدن دنیا را به‌چشم ببیند. آن موقع جك و زن او هم خواهند مرد. این کوچه‌ها، خانه‌ها، آدمها، رودخانه‌ها، چمنزارها و آسمان هم نابود خواهد شد. در روی زمین اثری از موجود زنده باقی نخواهد ماند. حتی یك مرد. یك کوچه خالی. یك پنجره تاریك. در بسته‌ای هم دیده نخواهد شد. چون آدمها نمی‌خواهند پرتقال بخرند و به روی او لبخند نمی‌زنند. □

بلندا

میترا بیات

طرح

پیراهن بلندش در رقص پر کشش امواج می‌غلتید و چشمانش به دورترین نقطه پیوند دریا و آسمان دوخته شده بود. هزار هزار قدم تا به آنجاست. آنجا که آرامش یك خواب را دارد.

بلندا قدم در میان امواج گذاشت آب، برمچ پایش بوسه می‌زد و او را به میانگاه خویشتن می‌خواند. آب آبی تیره و آسمان تیره و تار چه خواهنده و با کرنش، آغوش خویش را به روی بلندا گشوده بود. این همه وسعت مهربانی و گرمی پذیرش، از طبیعتی سرکش! او صدای امواج را می‌شنید و بر ذهن خسته خویش تلنگر می‌زد. بلندا، طبیعت وحشی را می‌شناسی؟ جلوتر برو. دست او را بفشار. قدم به قدم با امواجش پیش برو تا به آرامش او دست یابی. ببین آنجا که‌پیوند دریا و آسمان است، آنجا جایگاه بی‌دغدغه زیستن است.

صدایی با صدای امواج گره خورد و بر طاق آسمان کوبیده شد: بلندا... بلندا

بلندا به پشت سر، به جنگل و مرداب، به شب و شالیزار چشم دوخت. صدا دل امواج را می‌شکست و بر سینه دریا می‌نشست: بلندا تو با چه دغدغه‌ای زیسته‌ای؟ تو که سبکبالی، بیا بلندا، بیا. اینجا طبیعت زندگی است و دامنش فراوان برایت رزق و مهربانی دارد. بیا بلندا، وسعت دیدت کجاست؟ اینجا که می‌بینی پشت سرت، دخترانی بسیار، چه کم از تو زیباتر به لبان سپید و عشق می‌اندیشند. تو که زیبایی و پیراهنی سپید بر تن کرده‌ای، تو چرا به شب سیاه چشم دوخته‌ای؟ پیراهنت را از چنگال پر هیبت امواج برگیر و ساقهای نازکت را بیرون بیاور و آهوانه جستی بزن و بر بلندای زندگی برو، آنجا زیستن است.

بلندا لحظه‌ای درنگ کرد، به پشت سر، به پیچاپیچ جنگل که پر از مرداب و برکه و لجنزار بود چشم دوخت. که می‌داند که در این هزار توی پشت سر، چه بر سر راه به کمین است؟ که می‌داند که آن طرف جنگل، گرما و روشنی به انتظار او جلوه‌گر باشد و که می‌داند که بلندا از این رهگذار خوف‌انگیز، به جایی خواهد رسید یا نه. آنجا، در جنگل زندگی، وحشت است و حیرت، و پای او گریز ازاین وادی را داشت.

صدای قهقهه بود و مستی تبر به دستی که بر ریشه جانها دست یافته بود و ضجه تلخ شکستن و خرد گشتن که در چنبره جنگل خوف‌انگیز به ارتعاشی بر ارتعاش دیگر به هق‌هق گریه می‌مانست.

در زیر لباس سپید، فشاری، دستی و یا کششی بود که او را می‌لرزاند. بلندا قدم به پیش گذارد امواج بوسه‌زنان از مچ پایش بالا می‌رفتند و او را تنگ در آغوش می‌فشردند، همه آسمان بود و آب. همه آبی و تیره. همه تیره و سیاه. آسمان به خشم بود و به دریامی‌چسبید. بلندا دستانش را بلند کرد. می‌خواست بر طاق آسمان بکوبد و روزنه‌ای در آن بیابد و هوایی و نفسی در واپسین لحظه در ریه‌هایش بریزد و آسمان دریغ داشت و دریا دل باخته و پر هیجان، می‌خواست که سراپای بلندا را، در آغوش گیرد. مبادا آسمان دست تعدی به در کند.

بلندا برای بار آخر به پشت سر نگریست. نه چنبره جنگل بود و نه گردونه هستی. تنها حیرتی بود که از پس دو سیاه جاندار و پرالتهاب، سیاهی گردبرسپیدی‌چشم، از آن طرف دریا به بلندا و تشنگی امواج و سماجت تشنه‌وار آسمان، خیره نگاه می‌کرد.

بلندا چشمان کیست؟ حیرت، معنای حقیقی چشمان اوست. که به راه رفته تو و به انتهای آن می‌اندیشد. و آب هراسان بر پیکره بلندا پیچاپیچ و توفنده دور می‌زد و راهی برای نگریستن و شناختن باز نمی‌گذاشت.

آنجا حسرتی است بر دل، نگاهی است به آسمان و تنشی از دل. دلهره‌ای بر آب از کودکی که امید به بازگشت تو دارد. او پیچاپیچ جنگل را نمی‌شناسد و از هیبت دریا هراسیده و تنهاست. بلندا به خود آمد: «پس این صدای هق‌هق او بود که در جنگل می‌پیچید.»

بلندا از هیبت جنگل گریزان بود و هیبت دریا را پیش‌رو داشت. او از گنداب‌های متعفن جنگل، و صدای شوم جغد و زوزه گرگ و سکوت موشهای مودی جونده بیزار و از رمز و راز خشن و در هم تنیده جنگل هراس داشت. نه! بلندا خیال زیستن در انبوه شکم‌پرستان و روبه‌صفتان جنگل را نداشت اما بغضی در پهنای دریای توفنده پیچید. کودکی گریست و بلندا را خواند: «بلندا...»

او در جنگل زندگی بی‌یاری دستی، آشفته و با دغدغه هراس چگونه راه را بیابد و جنگل را بشناسد.

«مرگ را در آغوش دریا برای واپسین روز دیگری رها کن بلندا!»

بلندا ساقهای نازکش را بر تخته نرم سینه دریا فشار داد و خود را بالا کشید، اما بار دوم که پای خود را بر سینه دریا نشاند، دریا سینه‌اش را از هوای عطوفت و مهر خالی کرده بود و بلندا را اسیر. بلندا، دستی به سوی آسمان دراز کرد. آسمان بی‌اعتنا و خموش، سیاه و تبدار، به بلندا که در تلاش جانکاه دست و پا می‌زد و با غرش و توفندگی، خویش را بر امواج می‌کوبید و زندگی را می‌خواند، می‌نگریست. کودکی منتظر در ساحل چشم به او دوخته بود. □

شعر

سعید هوشنگی

از عاطفه به حماسه

نگاهی به کتاب نماز باران، مجموعه شعر خانم صدیقه وسمقی

با نگاهی گذرا به مضمون کتابهای شعر، در چند ساله اخیر، بیشتر شاهد نشرآثاری با حال و هوای سیاسی اجتماعی بوده‌ایم. این آثار، روندی روبه رشد داشته و عموماً در عرصهٔ تعهدات ادبی و مسئولیتهای اجتماعی، نقش‌آفرینی کرده‌اند. آثاری که صورتی جدید از نوعی تجربهٔ شعری را به منصهٔ ظهور درآورده و با حرکتی شتابان، قصد شکل بخشیدن به بایدهای منطقی شعر درخور فضای پس از انقلاب را داشته است و نیز ارائه دیدگاهی سالم و ساده از درک کامل رویدادها و هنجارها و واقعیّتهای رایج.

این آثار، در حقیقت پشتوانه‌ای است برای ارتباط بیشتر کلام با مبانی اعتقادی، و از سویی، تلاش در جهت یافتن راهی دیگرگونه، در سبک است. تکوین ارزشها و آرمانهای مکتبی، در این مقوله‌ها، زمینه‌ساز نگرشی خاص نسبت به ادبیات شده و ساخت جدّی‌تری از ابلاغ تفکرات را نشان می‌دهد. این، به منزلهٔ روی صحنه آوردن گویشی است که نمای گفتار را شگردی متفاوت با گذشته داده، به طوری که چهره خاصی از نضج ویژگیهای بیان، در محدودهٔ زمانی پس از انقلاب، در آنها مشهود است. با دیدهٔ تحقیق، این نمونه‌ها ـ که حاصل مقطعی خاص هستند ـ پای در راه یافتن زبانی جامع برای طرح تجربیات روبه رشد، دارند. یکی از این نمونه‌ها، کتاب نماز باران است.

نماز باران، نام مجموعه شعری است از خانم صدیقه وسمقی، که توسط انتشارات امیرکبیر، به چاپ رسیده و شامل شعرهای او در عرصهٔ پس از انقلاب است. بیان شعری ایشان در دیدی کلی، گذشته از جنبه‌های سیاسی و هدفهای اعتقادی کلام، از کیفیتی شایسته در ترسیم شکلها بهره‌مند است؛ کیفیتی که وجهه‌ای مستحکم و قوی، به ترکیب واژه‌ها می‌دهد. لحن تراشیده و موزون او که در اغلب اشعار موجود است، میزان پختگی و رسایی کلام و عمق سلطهٔ او را به موضوع می‌رساند و اینها همگی ساختارهایی است که نگاه خواننده را به عبور از سطح و پوسته، و سفر در عمق، متوجه می‌کند.

شاعر، در تصویر صحنه‌های موجود در ذهن، با مهارت عمل می‌کند و اغلب تا اقصای ذهنیت خود را به وضوح، نمایش می‌دهد. به طوری که خواننده را به صمیمیتی که خود در آن غوطه‌ور است، می‌رساند و حس خود را در کاربرد کلمات، مستقیماً منتقل می‌کند؛ حسی که از روی طبیعتی است لطیف و بیشتر به سمت عاطفه‌ای خاص، تمایل دارد.

گاهی نیز روح حماسی موجود در اشعار، جلوه‌ای پررونق و مطمئن برای شعر خانم وسمقی است؛ رمقی یکباره، برای ایجاد حرکت و در حقیقت، جهشی برای رسیدن به مرحله پختگی و رسایی است. چنین به نظر می‌رسد که این بافت حماسی خاص، مقدمه‌ای برای شیوع ساختار ترکیبی و نوین در شعر ـ عموماً عاطفی و لطیف ـ اوست:

فریاد کوتاه است بربالای بیداد
باید کلامی ساخت بالاتر ز فریاد
اسطوره‌ای، در خشم و در اندوه ای مرد
افسانه‌ای، در باد همچون کوه ای مرد

این پرداخت حماسی، تنها پرداختی ناقص و ارائه شکلی ساده از صورتهای خیال به نظر نمی‌آید، بلکه جلوه‌هایی نمادین، از تخیلاتی کامل را در بردارد که در تلاش برای ترسیم صحنه‌هایی هدفدار و غرض‌جوی است.

شعرها مصداقی جدایی‌ناپذیر از مفهوم زندگی و دشواریها و کششهای آن دارند، به گونه‌ای که معمولاً یادآور مبارزات و خونخواهی‌ها در پهنهٔ پرتلاطم تاریخند و به طور کلی، رمزی خاص از نوعی حماسه‌پردازی، به صورت عنصری موجود، در چهرهٔ تمامی شعرها، جاری است:

موج ناآرام بحر خون منم
معنی اوجم، شکوه بودنم
صبح جاری در نفسهای من است
آفتابم، صبح مأوای من است

این گویایی، اغلب یکدست و هموار است و شکلی منسجم، به عموم اشعار وی داده است. اگرچه گاهی، حاوی طرحهای ساده و دقیق است، اما ترکیبی دلنشین و غنی را ارائه می‌دهد. و با اعتباری دیگر، واژه‌های معمول دیگر شاعران را به نمایش می‌گذارد. برخی اوقات بیتها، دربردارندهٔ مضامینی کلی‌اند و پشتوانه‌ای برای توجیه توصیفاتی بزرگ، به طوری که محتوا برقالب توانایی می‌یابد و همهٔ حقوق کلام را ادا می‌کند.

گذشته از ویژگیهای عمومی شعر، که مورد توجه سخن‌سرایان است، تأکید خاص او برزمینه‌های عرفانی کلام، خصلتی دیگرگونه است و ناشی از اعتقاد تام او به سروده‌هایش. در واقع، نوعی ارتباط ذهنی در عین حال عاطفی با سطرهای سخن،

موجبات این زمینه‌های عرفانی را فراهم کرده است. اگرچه در ادای این زمینه‌ها، توفیق کاملی به دست نیاورده است:

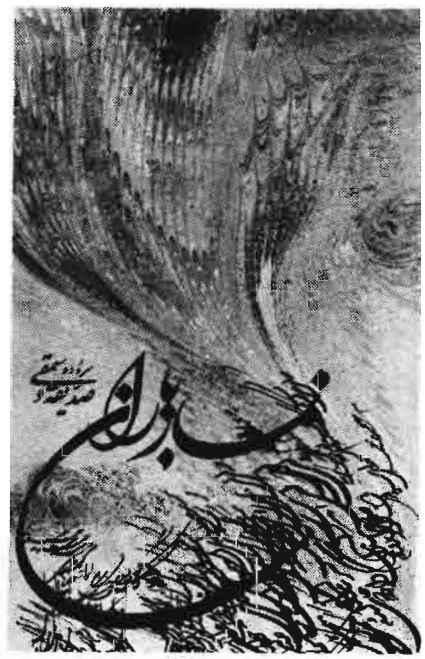
بوی تو جاری است در جانهای ما
نام تو پیچیده در آوای ما
باد می‌خواند تو را در گوش باغ
بید، لرزان از تو می‌گیرد سراغ

لطافت موضوعی ابیات و شکست نرم واژه‌ها، در دیدی کلی، به نازکای طبع و میزان درک ارزش واژه‌ها، از روحیه شعری او حکایت می‌کند. به طوری که در برخی زمینه‌ها، فرمی عاشقانه و رمانتیک ـ در نوع خود ـ تحکیم‌بخش سازه‌های سخن است. به بیانی دیگر، این‌گونه تعبیرات شعری، نماینده‌ٔ پرورش برخی ظرافتها و حساسیت‌های غزل‌وار، در اندیشهٔ اوست. به گونه‌ای که حال و هوا و هنجارها، حضور غزل را در شعر تکرار می‌کنند. هرچند که قالب متفاوت است:

می‌وزد در من نسیم یاد تو
می‌شوم فریاد در فریاد تو
می‌شوم آشفته در گیسوی تو
می‌شکوفم در شکوه روی تو
می‌تراود عطر تو تا در خیال
خاطرم پر می‌گشاید تا وصال
پرپرم در دست بی‌پروای عشق
می‌نهم سر برکف سودای عشق

اما همان‌گونه که ذکر شد، این خصلتها با ثبات نیستند و در همهٔ اشعار، حضوری مداوم و یکسان ندارند. آنچه که شعر شاعر را با کاهش محتوی و بایدهای رایج شعری، مواجه می‌کند، اغلب همان فضاسازی و رنگ‌آمیزیهای ناقص یا نامفهوم است. بیان باورها و عرف و عادات پیرامون و خصوصاً، اعتقادات فکری، از جنبه‌های پابرجای شعر اوست که گاهی رنگ توهّم و خاطره را به خود می‌گیرد. در حالی که از واقعیتها می‌بایست با اشاره‌های حقیقی نام برد.

حضور مداوم و بلافاصلهٔ واژه‌های یکدست و تکراری، نیز از عواملی است که شعر او را از ویژگیهای زبان شعر، دور



می‌کند. تکرار واژه‌ها یا مضامین ـ به قصد پر کردن مصراعها یا تأکید بی‌مورد ـ نه تنها موجب استحکام سخن نیست، بلکه موجد یکنواختی مضمون و بی‌اعتباری کلام می‌گردد. به حدّی که گاه این تکرارها، هیئت و نمای کلی شعر را به صورت ترانه و سرود درمی‌آورد و نیز حضور برخی از کلمات، به آوازی و غنایی بودن آن، صحّه می‌گذارد. در شعرهایی چون:

ای ساربان! ای ساربان! عزم سفر دارم
عزم سفر از شام تا کوی سحر دارم
دروازه‌بان را گو که درها زود بگشاید
مشتاقم و شوق عزیزی را به سر دارم
بشتاب، مهلت نیست، بی‌تابم، پریشانم
از شوق او امروز من حالی دگر دارم

یکنواختی مضمون و بخصوص، تکرار صحنه‌ها کاملاً هویداست و مقصود از هرسه بیت، تکرار «عزم سفر، اشتیاق و بی‌تابی» بوده است. حضور این کلیشه‌های مکرر، سستی بیان را در پرداخت سوژهٔ اصلی گفتار، نشان می‌دهد. بدان معنا که در این موارد، تنها ادای قافیه مدّنظر بوده و بس. گاه نیز اشاره گذرای شاعر و بیان شتابزده او، خواننده را در ابهام فرو می‌برد و از سویی، ارتباط تک‌مصراعها را با یکدیگر قطع می‌کند. این عدم هماهنگی، چهره متوازی محورهای شعر را تا حدّی درهم می‌ریزد و بان، پیروی از نوعی قرارداد شعری را در ذهن خواننده مجسم می‌کند:

گرچه کارم همه‌جرم است دراین دور زمان
گرچه از عاشقی‌ام این همه بیداد آمد

گفتم مگر شعری سرایم دردها را
از جا برانگیزم مگر نامردها را

تنگ محصورم کنید ای تیغها
گرچنین باید شدن تا انتها
وعده‌گاه دلبر و من مسلخ است
صبر باید تا توان یازید دست
بی‌تو راه عشق را سد کرده‌اند
مدعی را بی‌سخن رد کرده‌اند

که عبور شتابزده و ناقص شاعر از مضامین، خصوصاً در مصراعهای دوم، کاملاً مشهود است. به‌کارگیری صور خیال، بویژه، تشبیهات پرکاربرد و متداول، قدری از اهمیت کاری آن می‌کاهد و بینشی سنت‌گرایانه، به بافتهای کلامش می‌دهد. گرچه زمینه‌های کاری شاعر، قائم برموضوعات بکر است، اما بهره‌وری از ابزار و ترکیبات، کاملاً مستعمل و گاهی فرسوده، برگفتار او لطمه زده و آن را به نوعی بیماری، دچار ساخته است.

با آنکه خانم وسمقی، در فرم بخشیدن به مضمونهای معلق فضاهای ذهنش تسلط دارد، اما آرمان‌خواهی‌اش او را وادار به گریز در سهل‌اندیشی و نیز عادت‌گرایی می‌کند. حضور ناساز برخی واژه‌های بی‌روح و توخالی، برای بیان احساسات پخته و رشد یافته او، ناکافی است و ساخت بی‌مایه‌ای را نمایش می‌دهد که در کل، باطن

کلام را نیز به زیر سؤال می‌کشاند. شاید بار فکری شاعر است که او را به هدایت ناخودآگاه مضمون وامی‌دارد. از جلوه‌های این هدایت ناخودآگاه، می‌توان استعمال مصداقهای شعری حافظ و هم سبکهای او و انعطاف‌پذیری در ابعاد خیال دیگر شاعران و تأکید برطرحهای اعتقادی رایج جامعه را نام برد. البته این به معنای جست‌وجوی راهی برای خودنمایی احساس نیست، بلکه ارائه طرحی است معلق در عالم شعر و حیطهٔ اعتقاد، طرحی، با انسجام، اما فاقد استقلال کامل. به بیان واضح‌تر، اعتقاد شعری او، به چنان پاکباختگی که در اعتقاد فکری اوست، نمی‌رسد و به همین علت، استفاده از فرمهای پیش‌ساخته زبان، حرکتی ناخودآگاه در جهت ظاهر ساختن مقصودهای اوست.

صرف‌نظر از کاستیها و نقایص کلامی شاعر، علاوه برویژگیهایی که در بادی سخن ذکر شد، آنچه جلب نظر می‌کند، ترکیب موزون و به هم آمیخته بعضی معانی و سادگی، روانی برخی اشعار و هماهنگی مفهومی آنهاست که پویایی زبان او را نشان می‌دهد:

و صبح سال نو در سفرهٔ مردم
خدا بود و خروش و خنده شیرین یك کودك
که با خمپاره خونین شد

اما گاه این جلوه پویایی و سادگی نیز حتی از ویژگیهای بنیادی شعری، جدا و به فرمهای محاوره‌ای شبیه می‌شود:

قوم عرب/ که در جاهلیّت کبریٰ/ شهره در میهمان‌نوازی و مروّت بود/ امروز در خانهٔ خدا/ میهمانان بی‌پناه خدا را سر بریده‌اند/ حتّیٰ اباسفیان نیز چنین نکرد.

صمیمیّت و لطافتی که در دیگر اشعار دیده می‌شود، با چنین احساسات خام و نارسی قابل قیاس نیست./ اهل کلام آسمانی/ که این همه زلالی/

که حس، ظرافت و فضاسازی، در آن موج می‌زند و آن را به زنده‌پردازی شعری می‌رساند، شعری که غرض آن خواسته‌های ذهنی شاعر باشد و نه همنشینی کلمات.

شاعر به طور کلی، در سرایش اشعار غیرکلاسیك، قوّت و خلاقیّت کافی را ندارد. اگرچه در رنگ‌آمیزی و ترسیم صحنه‌ها، اغلب شفافیّتی درخور، از خود نشان می‌دهد، لیکن نوعی تصنع و ناهمخوانی فکری، در ثبت شکل کلّی گفتارش، وجود دارد که نشانگر ضرورت‌پردازی یا شتاب در فرم دادن به موضوع است.

آنچه که این اشعار را از معیارهای زیربنایی شعر نو جدا می‌سازد، دل سپردن به انگیخته‌های یکباره و اتفاقی بدون دریافت احساس شعری است. این‌گونه سروده‌ها، که در ظاهر نمایندهٔ تمرکز واژه‌ها برای نمایش رخدادها یا مناظر در نظرگاه خواننده است، در باطن، حاوی گسستگی در پرداخت مضمون و عدم ایفای حقوق درونمایهٔ کلام است:

نخلها را گر بسوزانید/ من ز ریشه رشد خواهم کرد/ سر برون خواهم برآورد/ با تنم/ با ساقه‌ام/ با برگهایم/ از زمینهای مقدس/ از زمین/ حتی/ شما را دور خواهم ریخت/ آشغالها!

در یك جمع‌بندی کلی از شناسه‌های ویژهٔ شعری ایشان، می‌توان گفت که: در ساخت اشعار موزون ـ بخصوص کلاسیك ـ تأملی سنگین‌تر و دیدی پخته‌تر دارد. انتخاب وزنهای مناسب و رسا، نیز سلطهٔ بایسته برگوشه‌های وزن، پایه‌ریزی کیفی شعرش را بیشتر شایان توجه نموده و خمیرمایه‌اش در این کالبد رنگ و بویی قوام‌یافته‌تر نسبت به اشعار نو و سپید دارد. لحن بالنسبه حماسی‌اش نیز در همه اشعار، گونه‌ای دیگر از سازه‌های سخن اوست، حاکی از آمیزش روحیهٔ او با خطوط و مختصات اجتماع و تاریخ. بویژه، در اغلب اشعار حماسی، تفسیری سرشار از التهاب برای تاریخ نسلی پرشور ایراد می‌کند و همین اصل، جلوه‌ای منسجم به آثارش بخشیده است.

شعرها از حقیقتی آرمان‌خواهانه، نشأت می‌گیرند و حاوی برخوردی صادقانه هستند. حتی روح حماسی و ستیزه‌گر آنها، هرگز دید پرخاشجویانه‌ای به مضامین نمی‌دهد، بلکه تا حدّی به ظرافت موضوعی آنها در قلمرو شعری می‌افزاید و در مقابل، گاه در گسترهٔ قالب، تك‌مصراعها، توالی موضوعی خود را از دست داده و گرفتار ناهمخوانی کلی در بیان اندیشه می‌شوند. به طوری که یك خصیصه حضوری یکنواخت، در بافت کلی شعر ندارد و چونان سیمایی است نامتجانس با دیگر اجزای گفتار. گاهی نیز سروده‌ها به سیاق گفتار دیگران و تعبیرات مستعمل، پهلو می‌زند و ابعاد شعر ـ شاید بی‌هیچ ضرورتی ـ استقلال سبکی خود را وامی‌نهد. چنانکه:

کوچه‌های پرزبوی شرجی‌ات را/ با قدمهایم به آخر برده‌ام/ اما/ نرم و آهسته تا مبادا شیشهٔ آرامش شهرت/ از صدای گامهای من بلرزد/.

که یادآور گزینشهای شعری سپهری است (به سراغ من اگر می‌آیید...) از سویی، تصاویر خیال، جای واقعی و بایسته خود را در برخی اشعار نیافته و ظرافت و حساسیت مفهومی لازم را ندارند. به طوری که تعبیرات، عموماً خالی از محرکات عاطفی و قلبی هستند و قابلیت نفوذ در ذهن خواننده و انتقال درك سراینده را ندارند. شعر در این مقوله‌ها نیز، محدود به بیان صریح اصل موضوع، بدون طرح برخی عناصر ساختاری، از قبیل، خیال‌انگیزی، با احساسی و فضاسازی مفهومی است.

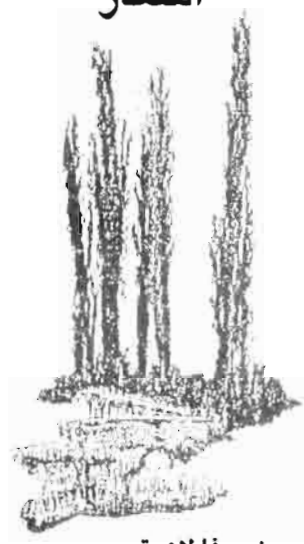
اگرچه شاعر، در بیان مقاصد فکری خود تا حدودی توانایی دارد، اما ضعف بیان شعری و کیفیت درونی آن، انطباق اندیشه با قالب کلام را به زیر سؤال می‌کشاند. حرکت در قالب شعر سپید، مستلزم همسویی با مقتضیات منعکس در آن قالب است. چرا که در این‌گونه شعر، گفتار، در عین رهایی از ویژگیهای وزن و ریتم، بایستی به مصداقهایی چون فضاسازی، حس‌آمیزی و خلاقیت شعری نزدیکتر شود. به امید توفیق بیشتر ایشان در نشر آثار بهتر. □

اشعار

محمدکاظم کاظمی ـ مشهد

حیرت آیین

بر شانهٔ خویش هم گرانم
آواره‌ترین مردمانم
عمریست که چون صدای زنجیر
در کوچهٔ بیکسی روانم
تا صبح ستاره می‌شمارم
تا صبح ستاره می‌فشانم
غم با همه هست و باز تنهاست
من نیز چنینم و چنانم
یك شاخهٔ بی‌پرنده یعنی
گلدستهٔ خالی از اذانم
کس حرف محبتی نگوید
یا من نشنیده‌ام، ندانم
دیشب دل صد ستاره را سوخت
حرفی که نبود بر زبانم
گفتند که: ای فلان: تو هیچی
گفتم: که حقیر نصف آنم
یك سنگ زدید و من شکستم
دیگر مکنید امتحانم



حسین صفا لاهوتی

سوگند

به مستان می و میخانه سوگند
به سودای دل دیوانه سوگند
به سوز و ساز شمع مجلس افروز
به جان افشانی پروانه سوگند
به جانبازان راه عشق و مستی
به‌ناز و عشوهٔ جانانه سوگند
به لعل می‌پرست نوشخندان
به دور گردش پیمانه سوگند
به پیر میفروش جام در دست
که شد آباد از او میخانه سوگند
به یکرنگی، به یکرنگان عالم
به اوج همت مردانه سوگند
«صفا» را رنگ تزویر و ریا نیست
به دیر و کعبه و بتخانه سوگند

دکتر نصرت‌اله فروهر ـ کرج

کوی عشق

با چشم جان تو جلوهٔ حق در جلا ببین
یعنی بزن حجاب به سویی خدا ببین
از هر دلی به کوی محبت رهی بود
حیران کوی عشق اسیر بلا ببین
بیمار عشق را چه غم از رنج و دردهاست
بر مبتلا تو درد برای دوا ببین
در دوستی ز چون و چرا دم زدن خطاست
با اهل زور و زر همه چون و چرا ببین
سر خم نکرد هر که درین ره قدم نهاد
چون آستان عشق پر از کبریا ببین
افسون عشق بین که در این بحر بیکران
هر قطره راه یافت تو بی‌انتها ببین
محراب و سجده‌گاه محبت پر از صفاست
بیرون ازین مکان همه رنگ و ریا ببین
بس نابجا وفا طلبیدم ز ناکسان
افزون خطا به چهره به جای وفا ببین
بسیار نکته‌هاست که ناگفته مانده به
رهرو تو چشم دل بگشا انتها ببین

یدالله گودرزی بروجردی ـ قم

برآستان مهرت

تمام لحظه‌ها را هنوز می‌شمارم
به انتظار روزی که بینمت کنارم
به آسمان بختم سپیده می‌زند سر
شبی که یك بغل گل برای تو بیارم
پرنده‌تر زمرغان، نجیب‌تر زباران
هماره این چنینم، برایت ای بهارم
تمام خواهش من، در این میانه اینست
بخوانم و بخوانم، ببارم و ببارم
برآستان مهرت امید بخششم هست
همین که در کف خود دلی شکسته دارم
ز دردها چه گویم، که آرزویم این بود
در این دل کویری نهال غم بکارم

چگونه برگشایم به بیکران آبی
که من در آسمانها ستاره‌ای ندارم

اکبر بهداروند ـ اندیمشک

تلواسه‌های دل

شاعری
بیقراری خود را
با کسی عاشقانه قسمت کرد.

شاعری
پاکتر ز آیینه
وقت بشکفتن سحر
افسرد.

شاعری
در پیش روی آینه
قبض وام مانده‌اش را پاره کرد.

شاعری
آیینهٔ ادراک خود را
خُرد کرد.

شاعری
در آرزوی خانهٔ همسایه
مُرد.

شاعری
با دلبرش دیدار کرد
رنگ آرامش به شعر خویش داد.

شاعری
در گرگ و میش صبح شوق
لاله‌زار سینه‌اش آتش گرفت.

شاعری
در لحظه‌های تفرقه
شعر وحدت را به گوش خویش خواند.

شاعری
از حلق اسماعیل گفت
دختری در زیر چادر
خنده کرد.

شاعری
ایلیاتی و غافل
آب در آسیاب دشمن ریخت.

عباس باقری ـ فرانسه

شعرواره‌ها

(۱)
آفتاب زرد خزانی
و گنجشک‌های شاد مسافر

(۲)
چوپانی تو می‌کنم
ای برهٔ سپید گمشده
ای عشق!

(۳)
آتش
ترانهٔ زرتشت
در کوچه‌های روشن (یسنا)

(۴)
ارمغان آفتاب
سرب ریز بوسه برجبین خاک

(۵)
خوبی
نام گلی است
در چهار فصل سال

(۶)
دریا و ابر
سردر پی نگاه تو دارند
ای چشمهای ساکت بارانی

مرتضی نوربخش ـ کرج

سماغ درختان

غروب بود و صدای نسیم می‌آمد
و از حضور بهار
سماع سبز درختان نشاط‌آور بود
و رقص نارونی پیر خاطرات مرا
بی‌امان ورق می‌زد
سؤال کرد دلم از بهار
کجای آینه بی‌زنگ است
و ابتدای شکفتن کجاست
زمان درنگی کرد
و عکس کودکیم را نگاه کرد و گذشت

محمد بقالان ـ اهواز

چکامهٔ خون

آنروز بر بال کبوتران نور
چکامهٔ خورشید
تفسیر شد

*

آنروز
که هفتاد و دو لاله
در ضیافت عشق، پرپر شد
گرده‌افشانی بهار بود

*

و بانوی فریاد
سرود رهایی سر داد
آی... بادهای کبود
عطر ستارگان را
به کدام بهانه می‌پراکنید
بی‌هراس

*

امروز
بیداری ریشه‌ها
در اقیانوس آفتاب
رخوت امواج را بریده
و، خواب خزه‌ها را
آشفته می‌کند

حسین مؤذن
هودج نور

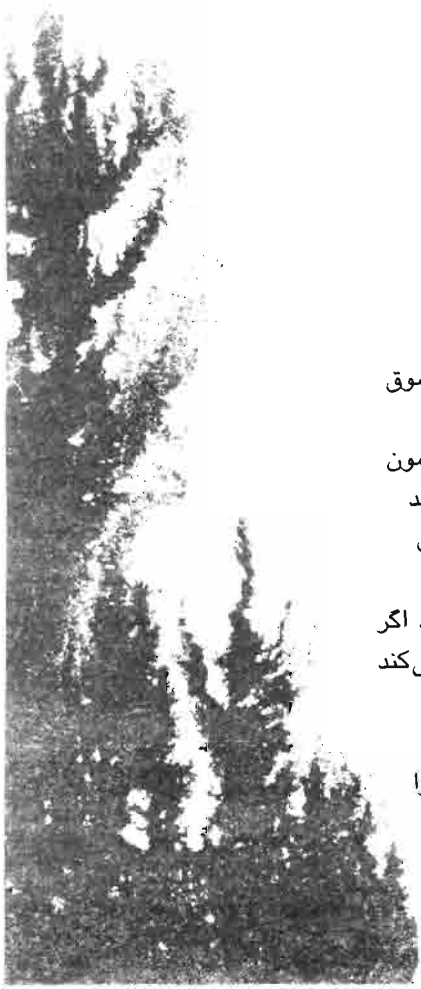
ترا به خلوت پاك ستاره می‌بردند
به روی بال ملائك سواره می‌بردند
ترا میان حریر فلق که پرخون بود
به شهر سبز خدا پاره پاره می‌بردند
ترا ز ظلمت دلگیر این شب خاموش
میان هودج نور، آشکاره می‌بردند
ترا چو تابش پاك پگاه گرمی‌بخش
به قلب سرد جهان چون شراره می‌بردند
ترا به عرش خداقدسیان سبز آوا
به اصل پاك وجودت دوباره می‌بردند

محمدعلی مردانی ـ تهران
سایهٔ گل

رنج فراق را ز دل رنجدیده پرس
زان کاو نهاده بر سر این کار دیده پرس
با باغبان ز لالهٔ پژمرده دم مزن
از سرو قامتی که بپایش خمیده پرس
زان زخم لاعلاج که مرهم پذیر نیست
از آنکه زهر تیغ ملامت چشیده پرس
پرسی اگر ز کشتهٔ شمشیر عشق دوست
ز آن تربتی که یاس و شقایق دمیده پرس
جویی اگر نشانه رسوای عشق را
از دامنی که رنگ تعلق ندیده پرس
با غم بساز و حالت غم مشربان عشق
از دود آه و سوز دل غم رسیده پرس
از اشك شمع و کوشش پروانه عشق را
آنجا که بال خویش بر آتش کشیده پرس
آنجا که خون پنجهٔ گلچین به پای گل
وقت دفاع خار ز ناخن چکیده پرس
گل چون جدا ز خار شد افسرده می‌شود
این قصه راز صید ز دریا بریده پرس
رو عشق پاك خار و گل از باغبان پیر
کاین هر دو را به خون جگر پروریده پرس
مردانی از قرابت خار و عبیر عشق
از آنکه زیر سایه گل آرمیده پرس

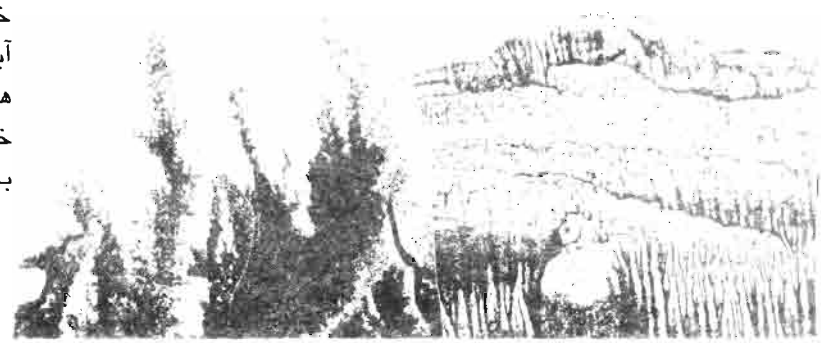
بهروز قزلباش ـ تهران
استغاثه

مرا ببخش ار نمی‌توانم به آستانت سری بسایم
امیدوارم که روزگاری به سر به پابوسی ات بیایم
نمی‌توانم بدون عشقت به‌سر رسانم شب غمم را
چه می‌توان کرد از اینکه من هم به درد عشق تو مبتلایم
ترا صدا کردم و نیامد جوابی از لعل شکّرینت
نه گوش دادی به های هایم نه سر نهادی به شانه‌هایم
بیاد لبخندهای برلب نشستهٔ تو دلم گرفته
دو چشم گریان و خسته دارم برای اثبات ادعایم
سزاست گر خون بجوشد از دیده‌ام به وقت غزل سرودن
برای تنهاترین نگاهت، به جای باران اشکهایم
دلی شکسته بس است ما را از این همه سنگ خویی او
بسوز با من، دل حزینم. بساز با اشك و هایهایم



احمد زارعی ـ تهران
خطبهٔ بلند عشق

گل با شکفتنی که سر دار می‌کند
تکرار کار میثم تمار می‌کند
آن خطبهٔ بلند که خواندی مرا ز شوق
سردار عرصه‌های سر دار می‌کند
این کارها که عشق کند محض آزمون
بر عقل عرضه می‌کنم انکار می‌کند
در چهرهٔ شهید خدا دیده‌ام که گل
یك جلوه از بهار پدیدار می‌کند
روشن شد از تشعشع مهر تو، بود اگر
خورشید، سرخ، روی به دیوار می‌کند
آیینه بر معاد گرفته است نوبهار
هر بذر زاد خویش نمودار می‌کند
خوش باد آنکه توشهٔ اعمال سبز را
بهر بهار آخرت انبار می‌کند



سینما

فرهنگ کامل واژه‌های سینمایی

ترجمه و تنظیم: رحیم قاسمیان

پیشگفتار

فرهنگ کامل واژه‌های سینمایی گردآوری آیراکانیگز برگ (۱۹۸۷) برای استفاده از تمامی دست اندرکاران، دانشجویان و علاقه‌مندان سینما فراهم آمده است. گرچه ممکن است در مواردی مدخلهای آن کمی فنی به نظر برسند، اما فراگیری آنها برای شیفتگان این هنر الزامی است و سعی شده تا سرحد امکان با ساده‌نویسی و توضیح روشن، خواننده تصور معقولی از هر مدخل به دست آورد.

این فرهنگ اولین فرهنگ در نوع خود است که مقولات زیر را در برمی‌گیرد:

۱) واژگان عملی سینما ـ برای مثال واژه‌هایی که در فیلمبرداری و نورپردازی به کار می‌روند، ۲) واژگان فنی سینما، ۳) واژگان مربوط به حرفه، تولید و فروش، ۴) واژگان تاریخی و ۵) واژگان نقد و بررسی.

با توجه به کمبود فرهنگهایی از این دست و تذکر این نکته که ***دائرةالمعارف تکنولوژی سینما و تلویزیون موسسهٔ فوکال*** از سال ۱۹۶۹ به این سو، روز آمد نشده است، لزوم وجود چنین فرهنگ جامعی به شدت حس می‌شد.

ترجمهٔ این فرهنگ به ترتیب حروف الفبای انگلیسی انجام گرفته است. و در انتهای کار، نمایهٔ فارسی ـ انگلیسی آن نیز عرضه خواهد شد.

مرجع اصلی مترجم در ارائه برابر فارسی برای مدخلهای انگلیسی کتاب ***واژگان فنی سینما و تلویزیون*** تهیه شده در «شورای واژه‌گزینی انتشارات سروش» (آقایان حسن امتیازی، و وازریک درساهاکیان، مهدی رحیمیان، مسعود مدنی ـ حمید هدی‌نیا) بوده در مواردی ضروری از آن عدول شده است. مواردی که برای مطالعهٔ بیشتر در خود فرهنگ توصیه شده با علامت (نیز←) مشخص است.

ماهنامه سوره از این پس ترجمهٔ این فرهنگ را به صورت دنباله‌دار به خوانندگان عزیز ارائه می‌دهد.

*

چاپ «آ» و «ب» **A and B printing**

روشی برای چاپ فیلم خام که به اتکای آن می‌توان جلوه‌هایی چون چند تصویری، محو تدریجی، همگدازی و جلوه‌های دیگر را بدون نیاز به فرایندهای اپتیک (نوری) پرهزینه فراهم آورد و در ضمن از وجود چسبهای مزاحم در هنگام نمایش فیلم ۱۶ میلیمتری احتراز کرد. نماهای منفی (یا گاه مثبت) روی دو حلقهٔ مجزای فیلم با طول برابر ظاهر می‌شود و نوار راهنمای سیاه (لیدر) در فواصل متناوب، در هر دو نسخه قرار می‌گیرد. به این ترتیب نماهای روی یك فیلم متناظر با نوار راهنمای سیاه در فیلم دوم است. سپس نماهای با عدد فرد روی نوار فیلم «آ» و نماهای با عدد زوج روی نوار فیلم «ب» چاپ می‌شود. جلوهٔ چند تصویری هم با چاپ نماها به طور همراه در یك نقطهٔ خاص هر دو حلقه به دست می‌آید. همگدازی با روی هم انداختن لب به لب محو تدریجی روی یك حلقه و ظهور تدریجی روی حلقه دیگر حاصل می‌شود. گهگاه نسخه‌های «ج» و «د» هم برای دستیابی به جلوه‌های دیگر مورد استفاده قرار می‌گیرد. نیز **برش شطرنجی** و **چسب نامرئی**.

حلقه‌های «آ» و «ب». **A and B rolls**

حلقه فیلمهای «آ» و «ب» در روش چاپ آ و ب

حلقه‌های «آ» و «ب» برای چاپ «آ» و «ب»

● عنوانهای بر هم نمایی شدهٔ حلقه‌های «آ» و «ب». **A and B roll supered titles**

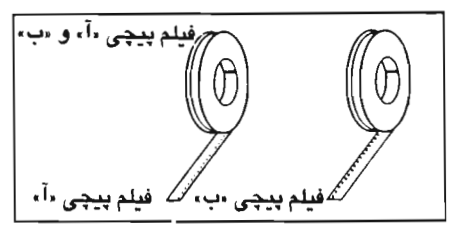
عنوانهای بر هم نمایی (سوپرایمپوز) شده بر تصویر از راه چاپ دو حلقه فیلم یکی فقط حاوی عنوانها و دیگری حاوی تصاویر، با همدیگر.

نوع «آ» و «ب» **A – and B – type**

ر. ك. (رجوع کنید) **فیلم پیچی «آ» و «ب»**.

فیلم پیچی «آ» و «ب» **A – and B–wind**

عبارتی در فیلم پیچی فیلم خام ۱۶ میلیمتری که موضع ردیف سوراخ حاشیهٔ فیلم را مشخص می‌کند. فیلم پیچی «آ» هنگامی است که فیلم در جهت حرکت عقربه‌های ساعت باز می‌شود و امولسیون رو به تو است و سوراخ حاشیهٔ فیلم به طرف بیننده. فیلم پیچی «ب» مشابه با شرایط فوق است، اما سوراخ حاشیهٔ فیلم دور از بیننده قرار دارد. معمولاً فیلم درون دوربین دارای پیچ «ب» و نسخهٔ دوم فیلم برای چاپ مجاورتی (کنتاکت) دارای پیچ «الف» است. این عبارات برای فیلم چاپ شده هم به کار می‌رود، که در آن صورت فیلم پیچیده شده به صورت «آ» به فیلمی ارجاع دارد که وقتی امولسیون رو به بیننده باشد، تصویر درستی به نظرش می‌آید و در آن صورت فیلم «ب» فیلمی است که وقتی امولسیون رو به بیننده نیست، تصویر درستی به نظرش می‌آید. اما برای جلوگیری از اشتباه، معمولاً حالت اول را فیلم نوع «آ» و حالت دوم را فیلم نوع «ب» می‌خوانند. برای مثال نسخه منفی اصلی یا فیلم ریورسال نوع «ب» است، حال آنکه نسخهٔ منفی واسطه از یك نسخهٔ اصلی ریورسال نوع «آ» است.



کجراهی، نقص **aberration**

هرگونه نقصی در عدسی که سبب شود تصویر ناواضحی به دست آید.

هزینه‌های فراتر از خط
above – the – line – costs

سر جمع هزینه‌های بر آورد شدهٔ مورد توافق پیش از شروع فیلمبرداری که معمولاً شامل تهیه مواد اولیه و دستمزدهای افرادی چون فیلمنامه‌نویس، مدیر تولید، کارگردان، بازیگران و غیره است. نیز هزینه‌های زیر خط.

پیش از عنوان **above the title**

جایی برای عرضه عنوان بندی (تیتراژ) پیش از آنکه عنوان فیلم اعلام شود. نیز عنوان بندی اول.

ساییدگی، خراش **abrasion**

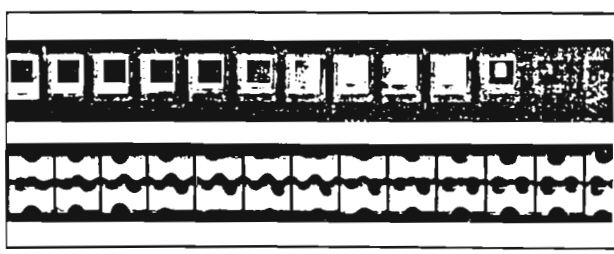
هرگونه نشانه یا خراشی روی امولسیون فیلم که می‌تواند ناشی از سفت پیچیدن نوار فیلم، یا ناشی از وجود ذرات مزاحم باشد و در تصویر خدشه‌ای یا خطی می‌اندازد

۱) فیلم انتزاعی، ۲) فیلم ناب، ۳) فیلم هنری، ۴) فیلم تجربی **absolute film**

۱) نامی که به فیلمهای انتزاعی ساخته شده در آلمان طی دههٔ ۱۹۲۰ اطلاق می‌شود. این فیلمها ترکیبی‌اند از طراحیهای‌نقاشی متحرك از خطوط، فرمها، شکلها یا طرحها و تاکیدی بر روابط موزون میان تصاویر متفرق. نمونه‌های مشهور فیلم انتزاعی یك **ریتموس ۲۱** (۱۹۲۱) ساختهٔ هانس ریشتر و دیگری **سمفونی مورب** (۱۹۲۴) ساخته فیکینگ اگلینگ است. با ورود صدا به سینما، اسکار فیشینگر فیلمهای انتزاعی‌یی ساخت که در آن الگوهای تصویری موزون با موسیقی همراه بود. ۲) واژه‌ای که گهگاه برای هر فیلم انتزاعی به کار می‌رود که در آن خطوط بی شکل، فرمها، شکلها یا رنگها در الگوهای موزون ارائه می‌شوند. چنین فیلمهایی را از آن رو «فیلم ناب» می‌نامند که بروجه تصویری خود تصویر تأکید دارند، نه به واقعیتی بیرونی و تنها مفهوم آنها از تحرك موزونشان برمی‌خیزد. نیز **سینمای ناب**. ۳) نامی که بلابالاژ به فیلمهای آوانگارد (پیشرو)ی اطلاق کرد که در آن دیدگاه ذهنی فیلمساز نسبت به واقعیت بیرونی متجلی می‌شود. بالاژ در کتاب *تئوری فیلم* خود از فیلم **پل** (۱۹۲۸) ساختهٔ یوریس ایونس فیلمساز هلندی الاصل، به عنوان یك فیل ناب امپرسیونیستی یاد می‌کند و معتقد است که دیدگاه ذهنی را می‌توان در واقعیت بیرونی تعمیم داد. هم او فیلم **برلین، سمفونی یك شهر بزرگ** (۱۹۲۷) ساختهٔ والتر روتمان فیلمساز آلمانی را یك فیلم ناب اکسپرسیونیستی توصیف می‌کند، چون آگاهی ذهنی به کلی برواقعیت بیرونی اثر می‌نهد. ۴) واژه‌ای که پ. آدام سیتنی در کتابش تحت عنوان *سینمای تصویری* به فیلمهایی‌اطلاق کرد که مورد نظر آن دسته از فیلمسازان تجربی بود که در جست و جوی دستیابی به «جوهر سینما» هستند نیز **فیلم انتزاعی**.

فیلم انتزاعی **abstract film**

واژه‌ای کلی برای نامیدن تمام فیلمهای تجربی‌یی که جهان تصویری خاصی شامل شکلها، فرمها و حتی گاه اشیای بی ارتباط با جهان واقع خلق می‌کنند. این فیلمها منطق و



چند قاب از فیلم ریتموس اثر هانس ریشتر (۱۹۲۱)

روابط ویژهٔ خود را در هر قاب و در ارتباط با قابهای دیگر بنا می‌نهند. منظور از «انتزاعی» در اینجا هر آن چیزی است که خارج حیطه اشیاء یا رخدادهای واقعی مادی باشد و «هنر انتزاعی» که به نقاشیهای قرن بیستم نظر دارد فقط با آن دسته از خطوط، فرمها، شکلها، طرحها، رنگها و روابط آنها با یکدیگر مربوط است که هیچ ارتباطی به واقعیت یا ۱۹۵۸) با نه جایزه است.

اشیاء شخص ندارند. فیلم انتزاعی هم می‌تواند همین معنا را در بر داشته باشد، اما توالی قابها به هنرمند امکان می‌دهد تا روابط موزونی میان شکلهای مورد نظر خود کشف کند. عبارت «فیلم انتزاعی» بر خلاف «هنر انتزاعی» در ضمن شامل آن دسته از کارهایی هم هست که اشکال و اشیایی از جهان واقع را به کار می‌گیرند، اما نحوهٔ به کارگیری آنها بیشتر متکی به ترکیب بندی و حرکت است نه به برداشت متداولی از آنها. این عبارت برای فیلم **باله مکانیکی** (۱۹۲۴) اثر فرنان لژه و دارلی مرفی به کار رفت که در آن تصاویری از صورت مردم، بدنهای ایشان و ظروف آشپزخانه در هم آمیخته شده بود. فیلمهای انتزاعی به روشهای زیادی ساخته می‌شود، از جمله: ۱) نقاشی متحرک، که طی آن از تصاویر طراحی شده فیلم گرفته می‌شود، ۲) کار مستقیم روی قاب به قاب فیلم خام، از جمله کارلن لای در فیلم **جعبه رنگ** (۱۹۳۵)، ۳) طراحیهای کامپیوتری و ۴) فیلمبرداری از رویدادها یا اشیاء واقعی به صورتی که تصاویر سرشت، و معنای اصلی خود را از دست می‌دهند.

تقطیع آکادمی **academic cutting**

ر.ک.: تقطیع نامرئی.

دهانهٔ آکادمی **Academy aperture**

نسبت عرض به ارتفاع دهانه‌های دوربین و دستگاه نمایش (پروژکتور) که نسبت ۴ به ۳ یا نسبت ۱/۳۳ به ۱ استاندارد شده از سوی آکادمی هنرها و علوم سینمایی به سال ۱۹۳۲ را عرضه می‌دارد. نیز **نسبت ابعاد**.

جوایز آکادمی / جوایز اسکار

Academy awards

جوایزی که هرساله از سوی آکادمی هنرها و علوم سینمایی برای رشته‌های مختلف تولید فیلم و دستاوردهای سینمایی اهدا می‌شود و معمولاً جایزه اسکار نام دارد. جز در مورد انتخاب بهترین فیلم سال، که در آن تمام اعضای آکادمی رأی می‌دهند، در زمینه‌های دیگر به طور تخصصی رای‌گیری می‌شود و ابتدا پنج نامزد را معرفی می‌کنند و در نهایت تمام اعضای آکادمی به یکی از آن پنج نامزد رای می‌دهند. مقولات اصلی کسب جایزه عبارتند از: بهترین فیلم، بازیگر مرد نقش اوّل بازیگر زن نقش اول، بازیگر مرد نقش دوم، بازیگر زن نقش دوم، کارگردان، فیلمنامهٔ غیر اقتباسی، فیلمنامهٔ اقتباسی، فیلمبرداری، طراحی صحنه و دکور، صدابرداری، تدوین، موسیقی متن، تصنیف، طراحی لباس، فیلم کوتاه نقاشی متحرک، فیلم کوتاه زنده، مستند کوتاه، مستند بلند، فیلم خارجی و جلوه‌های تصویری. اولین بار این مراسم در ۱۶ ماه مه سال ۱۹۲۹ برپا شد. از جمله فیلمهایی که جوایز زیادی به خود اختصاص دادند: **بن هور** (ویلیام وایلر، ۱۹۵۹) با یازده جایزه، **داستان وست ساید** (رابرت وایز، ۱۹۶۱) با ده جایزه، ژیژی (وینسنت مینلی،

نوار راهنمای آکادمی **Academy leader**

تکه فیلمی که به سر هر حلقهٔ نسخهٔ پخش می‌چسبد و حافظ تصویر و صداست و امکانی برای فیلمگذاری پیش از شروع فیلم اصلی فراهم می‌آورد. نوار راهنما در ضمن اطلاعاتی از قبیل نام اثر، تعداد حلقه‌ها و شمارش معکوس پیش از شروع فیلم را در اختیار مسئول دستگاه نمایش قرار می‌دهد. این نوار راهنما از سوی آکادمی هنرها و علوم سینمایی استاندارد شده است. نیز **نوار راهنمای اتحادیهٔ مهندسان سینما و تلویزیون**.

آکادمی هنرها و علوم سینمایی

Academy of Motion Picture and Sciences (AMPAS)

سازمانی صنفی که مرکز آن در بورلی هیلز، ایالت کالیفرنیاست و اعضای آن دست اندرکاران ساخت فیلم سینمایی‌اند. این آکادمی متجاوز از سه هزار و چهارصد عضو فعال و ششصد عضو وابسته دارد که این اعضای وابسته از حق رای محروم‌اند. این سازمان دارای شعبه‌هایی برای تمام شاخه‌های فیلمسازی است. آکادمی در سال ۱۹۲۷ پایه‌گذاری شد تا برداشت عمومی از صنعت سینما را بهبود بخشد و حامی پیشرفتهای هنری و تکنیکی سینما باشد. بعد از ده سال طوفانی اول حیات، آکادمی خود را از منازعات اتحادیه‌های

کارگری کنار کشید وتمام هَم خود را به حمایتهای فنی و تحقیقاتی و آموزشی در فیلمسازی و انتشار کتابهای مرجع چون *راهنمای بازیگران*، *بولتن آثار* که شامل عنوان بندی تمام فیلمها گذاشته است. نیز **جوایز آکادمی** و **استانداردهای آکادمی**.

راهنمای آکادمی بازیگران
Academy Players Directory

راهنمای جامعی که از سوی آکادمی هنرها و علوم سینمایی انتشار یافته و شامل اطلاعات کاملی همراه با عکس درباره بیش از ۵۰۰۰ بازیگر زن و مرد است. این کتاب راهنما که هرچند سال یکبار روز آمد می‌شود، برای انتخاب بازیگر بهترین مرجع است.

کاهش آکادمی، منحنی آکادمی
Academy roll – off, Academy Curve

استانداردهای مشخص شده‌ای از سوی آکادمی هنرها و علوم سینمایی که ناظر بر کاهش فرکانسهای بالای لبهٔ صدای فیلمهاست به نحوی که دستگاهها و تجهیزات صوتی سینماها آسیبی نبینند. نظام صوتی رالبی امکان کاربرد چنین فرکانسهایی را پدید می‌آورد. نیز **نظام رالبی**.

استانداردهای آکادمی
Academy standards

استانداردهایی که آکادمی هنرها و علوم سینمایی در زمینه تکنولوژی سینما وضع کرده و تقریباً مورد قبول عام واقع شده است. کاربرد گستردهٔ این استانداردها حتی در واژگان پذیرفته شده‌ای چون دهانهٔ آکادمی و نوار راهنمای آکادمی رسوخ کرده است.

مونتاژ شتابدار Accelerated montage

تقطیع سریع نماها به یکدیگر برای افزایش ضرباهنگ کنش روی پرده. در این روش طول هرنما از نماهای مختلف یك کنش یا کنش وابسته به آن، به تدریج کوتاه‌تر می‌شود. یك نمونهٔ مشهور از نماهای شتابدار یك کنش، سکانس درخشان قتل در حمام در فیلم **روانی** (۱۹۶۰) است که ظرف چند دقیقه، حدود شصت قطع متوالی برای خلق احساس وحشت در تماشاگر داده شده است. سابقهٔ استفاده از مونتاژ شتابدار برای تشدید حس تعلیق در سکانسهای مربوط به نجات در آخرین لحظه به فیلمهای دیوید وارك گریفیت باز می‌گردد. نیز **مونتاژ**.

حرکت شتابدار accelerated motion

ر.ك.: حرکت تند.

زاویه پذیرش acceptance angle, angle of acceptance

۱) زاویه‌ای که با ترسیم دو خط از دو انتهای سرحدی تصویر در حال فیلمبرداری، به دو انتهای سرحدی تصویر دریافت شده توسط عدسی حاصل می‌آید. ۲) زاویه‌ای که با ترسیم دو خط از دو انتهای سرحدی ناحیه نورپردازی شده، به دو انتهای سرحدی نوری که شدت آن روی نورسنج ثبت است حاصل می‌آید. ر.ك.: زاویه دید.

چراغ ace

چراغی به قدرت هزار وات، معادل یك کیلووات.

ACE – Americn Cinema Editors

فیلمپایهٔ استات، فیلمپایهٔ تری استات acetate base, triacetate base

فیلمپایه‌ای با شدت احتراق کم و کند سوز برای فیلم. امولسیون عکاسی حساس به نور با این پایه تماس دارد. تا پیش از استفاده از استات، معمولاً از نیترات به عنوان فیلمپایه استفاده می‌شد که قابلیت اشتعال بسیار زیادی داشت و در ضمن زود فاسد می‌شد. درحال حاضر فیلمپایه جدیدتری به نام استار به بازار آمده که مورد توجه نیز قرار گرفته است. ر.ك.: استار.

عدسی بی‌فام achromatic lens

عدسی تنظیم شده برای کجراهی (نقص) فامی (رنگی)، به عنوان مثال برای پراکندگی کانونی رنگهای مختلف، به نحوی که در نهایت رنگها در یك نقطه مورد نظر کانونی می‌شوند. این تصحیح معمولاً به مدد اتصال دو عدسی از جنس مخالف صورت می‌گیرد، که یکی ازآنها پراکندگی عدسی دیگر را اصلاح می‌کند. نیز عدسی آپوکروماتیك (بدون کجراهی فامی)

دستگاه چاپ اپتیك اکمی Acme optical printer

اسم خاص دستگاه بسیار پرمصرفی برای چاپ اپتیك که در مورد فیلمهای ۱۶ و ۳۵ میلیمتری به کار می‌آید. نیز دستگاه چاپ اپتیك.

صدا، صوت acoustics

۱) علم مربوط به صدا. ۲) عوامل محیطی هرناحیه‌ای که برکیفیت صدا اثر بنهند. این عوامل به ویژه در ضبط صدا چه در فضای بسته یا باز و در پخش آن در سالنهای کوچك و بزرگ سینما بسیار مؤثرند.

ادامه دارد

این بار هنگام تدوین (پوتین)

گفت‌وگو با عبدالله باکیده کارگردان فیلم پوتین

● **اشاره:**

معمولاً رسم براین است که هنگام ساخت یك فیلم، گزارشاتی تحت عنوان «گزارش پشت صحنه» تهیه شود. که این گزارشها معمولاً حول محور صحنه‌هایی است که در آن روزها فیلمبرداری می‌شود و از کل فیلم نتیجه‌گیری و صحبتی به میان نمی‌آید. در نتیجه تصمیم گرفتیم به استودیوهای مونتاژ رفته و گزارشاتی را از مرحله مونتاژ فیلمهای فیلمبرداری شده در سال جاری تهیه کنیم.

از طرفی چون استودیوهای مونتاژ، فاقد حس و حال و شلوغی صحنه‌های فیلمبرداری است، لذا در گزارشمان تنها به گفتگوهایی با کارگردان و مونتور فیلمها و احتمالاً توضیح چند صحنهٔ در حال تدوین، بسنده خواهیم کرد. این بار به استودیوی مونتاژ بنیاد فارابی رفته و در میان اتاقها عبدالله باکیده را می‌بینیم و با او به گفتگو می‌نشینیم. آنچه می‌خوانید گزیده‌ای از این گفتگوی چند ساعته است.

عبدالله باکیده، کارگردان «پوتین» تنها در اتاق مونتاژ نشسته است. از مهرزاد مینویی، تدوینگر فیلم، خبری نیست. از باکیده دربارهٔ خودش و اینکه چگونه وارد سینما شده است می‌پرسم و او متواضعانه شروع می‌کند:

به نام خدا. ورود من به سینما، مثل همهٔ آدمهای دیگه، از علاقه به آن شروع شد. اول، دیدن فیلم بود بعد هم آشنایی با گروه «سینمای آزاد ایران» و آشنایی با مقوله‌ای به نام سینمای ۸ میلیمتری. این قضایا حدود سال ۴۸ بود. بعد در همین راستا چند فیلم کوتاه با همکاری بچه‌های دیگر ساختم و با بچه‌هایی که در شهرهای دیگر مثل «عیاری» در اهواز، «قاری‌زاده» در تهران، «صباغ‌زاده» در مشهد، «غلامرضایی» در خرم‌آباد، «ابراهیم حقیقی» در تهران و «بنی‌هاشمی» در بندرعباس آشنا شدیم و کم‌کم به شکل جدی و عملی وارد سینمای آزاد شدم. در حاشیه این مسائل در دانشکده علوم سیاسی و تربیت معلم قبول شدم اما به دلیل علاقه به سینما رها کردم تا نهایتاً در سال ۵۲ وارد دانشکده هنرهای دراماتیك در رشته سینما شدم و سال ۱۳۵۸، فارغ‌التحصیل شدم. تا آن موقع چند فیلم کوتاه ساخته بودم که در جشنواره‌های داخلی وآسیایی شرکت کرد و جوایزی هم گرفت. حدود سال ۵۴ بود که از طریق یکی از اساتید با یکی از کارگردانهای حرفه‌ای سینما آشنا شدم. سی روز به عنوان دستیار کارگردان کار کردم، اما فضا و شرایط آن‌قدر با روحیه ما ناسازگار بود که من نتوانستم ادامه دهم، رها کردم و ترجیح دادم وارد سینمای حرفه‌ای نشوم. هرچند این موقعیت، فرصت خوبی بود برای آشنایی با سینمای حرفه‌ای، اما من دیگر پیشنهادهای این چنین را قبول نکردم و هفته‌ای دو روز در قسمت مونتاژ وزارت فرهنگ و هنر آن زمان مشغول شدم و چند فیلم ۱۶ مونتاژ کردم و سرانجام در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان به عنوان مربی فیلمسازی مشغول شدم. تمام این قضایا همزمان با دوران دانشجویی بود.

اوایل سال ۵۷ـ۵۶ سینما از شکل حرفه‌ای خودش خارج شد. این سینما توأم بود با حرکت انقلاب اسلامی و سینما شکل واقعی‌تری پیدا کرد. چند سالی در کانون به عنوان کارشناس فیلمسازی و مسئول آموزش فیلمسازی مشغول بودم و کم‌کم متوجه شدم که از فیلمسازی جدا شده‌ام و تبدیل به یك کارمند پشت میزنشین شدم. لذا تصمیم گرفتم که وارد فضای جدی فیلمسازی بشوم. برای شروع کار در فیلم پرونده، وظیفه دستیاری و برنامه‌ریزی را برعهده گرفتم. در همین فاصله چند فیلم ۱۶ مونتاژ کردم از جمله «جای پای قدیر» که یك فیلم جنگی بود. در همین مدت با عیاری روی سناریو «تنوره دیو» صحبت کردیم و سرانجام با کمك فارابی قرار شد که ساخته شود و بنده عنوان مدیر تولید فیلم را داشتم. این فیلم حالت خاصی داشت، اولین کار حرفه‌ای یك کارگردان، اولین کار حرفه‌ای یك فیلمبردار، اولین کار حرفه‌ای یك مدیر تولید و اولین کار حرفه‌ای یك بازیگر نقش اول که تجربه بسیار مفیدی برای همه بود. پس از انقلاب بیشترین فعالیت من در زمینهٔ نوشتن سناریو و تولید و برنامه‌ریزی بود: مدیر برنامه‌ریز در «شهر موشها»، برنامه‌ریز «سامان» و مدیریت تولید فیلمهای، کانی‌مانگا، سرزمین آرزوها، کنار برکه‌ها،

دیده‌بان، مهاجر، فرمان موج که نیمه‌تمام ماند.

شما از سینماگرانی هستید که بعد از انقلاب وارد سینمای حرفه‌ای شده‌اید. کارهای قبلی‌تان چه بوده است؟

فیلمهای اولیه، فیلمهایی بود که در لحظات و شرایط خاصی ساخته شده بود و دوران خاصی داشت. و سینما، سینمایی نبود که ما حالا پشت آن سینه بزنیم و فیلمها در حد کار کلاسی بود. مثل «زیارت سید عبدالله»، «چاقو»، «زود بود رفتن»، «فتحنامه» که فیلم مستندی راجع به فتح خرمشهر و «شیرجه» که بیشتر کاری مونتاژی بود. البته اکثر این فیلمها در آتش‌سوزی دانشکده سوختند. فیلم زیارت هم که خیلی آن را دوست داشتم، رفت به اسپانیا ولی در فرودگاه گم شد. فیلم چاقو را در جشنواره میلاد نمایش دادند. انشاءالله تجربه‌های آن موقع کمك کنند ما را.

شما مدیر تولید فیلمهای زیادی در بعد از انقلاب بودید و شاید بتوان این را دلیل موفقیت شما دانست. اما تعریف شما از مدیریت تولید چیست؟

مدیر تولید در ایران با جهان تفاوت اساسی دارد. در جهان، مدیر تولید تهیه‌کننده هم هست. یعنی، کار پروژه اعم از انتخاب عوامل، کارگردان، بازیگر و غیره را در کنترل خود دارد. اما در ایران این‌گونه نیست. کارگردان است که مدیر تولید انتخاب می‌کند و مدیر تولید می‌شود بازوی کارگردان و این می‌تواند خطرناك هم باشد. چرا که کار جنبه رفاقتی پیدا می‌کند. این، درست است که در بعضی جاها می‌تواند برای فیلم مفید باشد، اما اگر در جهت درستی نباشد، کار صدمه می‌خورد. تعریف کلی مدیر تولید در ایران، به این شکل است که هماهنگ‌کننده کل کار، انتخاب‌کننده عوامل با هماهنگی کارگردان، منظم‌کننده بودجه مالی‌فیلم و... می‌باشد. بعضی از مدیران تولید، فقط سر صحنه حاضر می‌شوند که قسط عوامل را بدهند و بعضیها مدام سر صحنه هستند. فکر می‌کنم وزارت ارشاد باید تعریف جامعی بدهد، به گونه‌ای که مدیر تولید با مدیر تدارکات اشتباه نشود. مدیر تولید، هماهنگ‌کننده خواستهای درست کارگردان است و به اعتباری تأمین‌کننده نیرو، ابزار، اشیاء و... ارزشهای کارگردان. تمام اینها در جهت پیاده کردن اندیشه کارگردان است، که متأسفانه هنوز هم وقتی به حالت اجرایی می‌رسد، یك مقدار قصور می‌کنند.

اهمیت و جایگاه مدیر تولید در سینمای ما چگونه است؟

من بارها به شوخی گفته‌ام مدیر تولید یك حالت بینابین دارد. از یك طرف فشار عوامل را باید تحمل کند و از سوی دیگر، فشار تهیه‌کننده را. به نظر من باید به نظرات مدیر تولید اعتماد کنند. همان‌طور که به کارگردان اعتماد می‌کنند. اگر این اعتماد به مدیر تولید و کارگردان فیلم پیش بیاید، مطمئناً یك محیط امن و آرامی ایجاد می‌شود و این دقیقاً به نفع فیلم است.

برای مدیر تولید فیلم ایجاد تعادل بین خواستهای تهیه‌کننده و نیازهای فیلم که به تبع نظرات کارگردان است قائل هستند، نظر شما چیست؟

مسلم همین است. غیر از این نمی‌تواند باشد. ولی باید ببینیم تحمل ایجاد تعادل چقدر است، اگر فشار بیش از حد، از یك طرف وارد شود. طرف دیگر، عقب‌نشینی می‌کند و اگر نکند، این وسط مدیر تولید پرس خواهد شد و به دنبال آن کار خواهد خوابید و مدیر تولید از وظیفه خود باز خواهد ماند.

با توجه به اینکه «پوتین» نیز یك فیلم جنگی است، بفرمایید به چه علت در فیلمهای جنگی، چه به عنوان مدیر تولید و چه به عنوان کارگردان، کار کرده‌اید؟

هرکسی در حرفه خودش، به یك حد و حدودی می‌رسد که سعی می‌کند انتخاب کند. و اگر در این انتخاب موفق شود، آن را ادامه خواهد داد. من وقتی که فیلم ۱۶ م.م. «نبرد در شیاکو» را که یکی از بچه‌های

بابلسر ساخته بود، مونتاژ کردم، دیدم فیلم بسیار زیباست و خماسه رزمندگان در جبهه به حدی بود که من به شخصه مدیون حرکت آنها هستم. این بود که با کاردر فیلمهای جنگی سعی کردم عدم حضور مستمر در جبهه‌ها را جبران کنم. انشاءالله این حرکت در جهت ثبت وقایع حقیقی در جنگ باشد. البته بنده چند فیلم جنگی را هم مونتاژ کرده‌ام.

مسائل و مشکلات فیلم جنگی چیست؟

مشکلات فیلم جنگی، مثل خود جنگ است. بالفرض، بنده چند کار جنگی دارم و روی هرکدام از آنها تجربیاتی کسب کرده‌ام وطبیعی است که سعی می‌کنم آنهارا درفیلم بعدی، به کار ببرم. اما متأسفانه، هرفیلم جنگی، مسائل خود را و جای کسب تجربه‌های جدید را دارد. یعنی، عملاً نمی‌توان از تجربه‌های قبلی خیلی استفاده کرد، چون هرفیلم مسائل خاص خود را دارد. فیلم جنگی، نیاز به ابزاری دارد که مختص مراکز نظامی است و متأسفانه گاهی ادوات به موقع نمی‌رسد. همکاری در حد تعارف و یا ناهماهنگی باقی می‌ماند. کسانی که در رابطه با فیلم جنگی هستند باید به قدرت تبلیغاتی فیلم واقف باشند. البته وقتی توضیح داده می‌شود، از جهت تبلیغات، با خلوص نیت می‌گویند که ما احتیاج به تبلیغ نداریم و ریا می‌شود. باید خدمت این دوستان عرض کنم که فاجعه حلبچه را همین عکسها و همین مقدار فیلم مستند موجود از حلبچه، به جهان نشان داد. همه مردم دنیا نمی‌توانند بیایند و مجروحین این فاجعه را ببینند. اما عکس و فیلم را می‌توان به همه جا فرستاد. گاهی اوقات عدم یك پوکه یا فشنگ برای فیلم جنگی، مشکل ایجاد می‌کند. لذا لازم است نسبت به فیلمهای جنگی بهتر تصمیم گرفته شود.

یك فیلم جنگی، خیلی نباید در شك و ابهام این باقی بماند که اگر خوب شد، ما کمکش می‌کنیم. نه، باید به فیلمهای جنگی کمك کرد. کشورهای اروپایی و یوگسلاوی را نگاه کنید. از کشورهای دیگر می‌آیند آنجا و به خاطر ارزان بودن وسایل فیلم جنگی می‌سازند. حالا چرا ما در داخل کشورمان برای فیلمهای جنگی؛ جنگی که حدود ۸ سال به ما تحمیل شد و نیروهای وفادار به انقلاب در این میان شهید شدند، کار نکنیم. ما باید حرکت آنها راثبت کنیم و این فقط از عهده فیلمهای جنگی برمی‌آید.

به نظر شما چه کار باید کرد که این مشکل حل شود. بالأخره ما همیشه مشکل تانك و توپ را خواهیم داشت و از آن طرف ما نمی‌توانیم به راحتی جنگ را فراموش کنیم، نباید هم فراموش کنیم. چه پیشنهادی برای این کار دارید؟

ملخص بگویم، تأسیس مرکزی در رابطه با فیلمسازی جنگ. انتخاب عوامل و تربیت عواملی از نیروهای سپاه و ارتش برای شناخت مقوله سینما. وقتی که این افراد تربیت شوند و شناخت پیدا کنند به مقوله سینما، مطمئناً در موقع ساخت فیلم بعدی مؤثر خواهند بود. نه اینکه افرادی متصدی این مطلب شوند که شناخت ندارند و با فیلم «وظیفه‌ای» برخورد کنند. باید کسانی باشند که با آمار و ارقام ادوات نظامی، به حالت تدارکاتی برخورد نکنند. یك موزه نظامی درست شود و ابزار و اشیاء لازم جمع‌آوری شود و در اختیار فیلمها قرار بگیرد و حتی اگر قرار است تعرفه‌ای گرفته شود، به عنوان تأمین‌بخشی از مخارج و خرید وسایل جدید استفاده کنند. چند نفر هستند که فیلم جنگی کار می‌کنند. اگر مشکلاتی ایجاد شود، اینها علایق خود را از دست می‌دهند و گرفتار مسائل حاشیه جنگ می‌شوند و با این شکل، سینمای جنگ تبدیل می‌شود به سینمای آرتیست‌بازی جنگی مثل «عقابها»، «پلاك»، «جانبازان» و... که نمونه‌های بد سینمای جنگی بودند. در مجموع، می‌خواهم بگویم: ایجاد یك مجتمع در رابطه با ارتش و سپاه با تشکیل یك هیئتی که ضمن شناخت سینما ناظر فیلمها باشند و ایجاد شهرکی سینمایی در رابطه با فیلمهای جنگی، (هرچند که این مورد نیاز به ارزیابی و طراحی ساخت دقیقی دارد) بسیار ضروری است.

لطفاً دربارهٔ موضوع «پوتین» توضیح دهید.

من از سال ۱۳۵۸، به عنوان کارشناس و مسئول آموزش فیلمسازی، در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، مشغول به کار شدم. در زمان جنگ تحمیلی، بارها مسافرتهایی به جبهه داشتم که توأم با فتح خرمشهر بود. در یکی از این سفرها، با جوانی بسیجی به نام عبدو آشنا شدم. بچهٔ خرمشهر بود، فردای شبی که ازدواج کرده بود، مصادف بود با حملهٔ عراق و از آن به بعد، هیچ خبری از خانواده‌اش نداشت. به عنوان راهنما با ما می‌آمد و ما فیلم می‌گرفتیم. شوق این را داشت که هرچه سریعتر، افراد خانواده‌اش را پیدا کند. یك روز، در نزدیکیهای ایستگاه راه‌آهن خرمشهر، یك تیربار عراقی، سرش را از بدنش جدا کرد. در زندگی من و لحظاتی که به جنگ فکر می‌کنم، آن لحظه، تلخترین لحظه است. دستمایهٔ فیلم پوتین، حضور چنین فردی بود که مربوط می‌شود به اواخر اشغال خرمشهر توسط عراقیها و چند بسیجی که اسیر شدند. کل قصه در ۴۸ ساعت اتفاق می‌افتد و اسرا، منتظرند که به زندانهای عراق منتقل شوند. نیروهای عراقی، دچار تزلزل هستند و خستگی زیادی به سربازان آنها تحمیل شده. بسیجی‌ها نقشهٔ فراری در سر دارند. در بین آنها جوانی به نام «عبدو» می‌خواهد تك‌روی کند و بدین ترتیب، کشمکشی بینشان رخ می‌دهد. سوژهٔ فیلم، دربارهٔ شروع فرار آنهاست. ولی در طول فیلم سعی شده بیشتر برروابط بسیجی‌ها با هم و انگیزه‌های حضورشان در جبهه تأکید شود. از طرفی، ما شاهد این روابط در بین خود عراقیها هستیم که متزلزل هستند و خود، در اصل، به نوعی، اسیر این هفت تن شده‌اند.

نظر کلی شما در مورد سینمای جنگ چیست؟

سینمای جنگی ما تازه پاست. مجموعه زیادی هنوز نداریم. این سینما زمانی می‌تواند شکل واقعی خودش را بگیرد که گسترده‌تر بشود. باید تعداد بیشتری ساخته شود تا مورد ارزیابی کلی قرار بگیرد. منوط به شناسایی جرقه‌هایی مثل «دیده‌بان» یا فیلمی مثل «عبور» نشود. فیلم عبور هم در لحظاتی از فیلمهای موفق جنگی است. سینمای جنگی ما همین چند تا کاری است که اگرکنار هم بگذاریم، می‌شود «پرواز در شب»، «دیده‌بان»، «عبور» و «مهاجر». این فیلمها می‌توانند به عنوان چند فیلم

بالنسبه مشخص سینمای جنگ باشند که هرکدام به نوعی دچار نواقصی هستند. چه در شخصیت‌پردازی و چه در فضاسازی و چه در پیاده کردن کل آن مجموعه‌ای که جلو تماشاچی می‌گذارند. انشاءالله شرایط فراهم شود تا تعداد فیلمسازهایی که فیلم جنگی می‌سازند، بیشتر شود و نقطه‌های مثبت جنگ در حیطه زندگی رزمندگان پیاده شود. تا ما از سینمای قهرمان‌پردازانه، مثل کانی‌مانگا، عقابها و افق، به یك سینمای سالم جنگی برسیم.

گروهی می‌گویند؛ در زمان جنگ ما نتوانستیم فیلم جنگی بسازیم و حالا موقع آن است. نظر شما چیست؟

سینمای جنگی ما مثل جنگ، یك حالت کلاسیك نداشته است. جنگ ما بیشتر عقیدتی بود. حال اگر ما بخواهیم سینمای جنگی را بعد از جنگ به‌طور قوام یافته شکل دهیم، درست نیست. همان‌طور که در آن زمان که هیچ کشور در حال جنگی، دست به ساختن فیلم جنگی نمی‌زد، در کشور ما این کار انجام شد. به هرحال سینمای جنگ، حالا می‌تواند شکل واقعی خود را پیدا کند.

به نظر شما چه‌قدر سینمای مستند جنگی می‌تواند در سینمای جنگی تأثیر بگذارد.

می‌گویند می‌شود یك درام را برمبنای یك حادثه به‌وجود آورد. ولی حوادث متعددی را نمی‌شود همین‌طور پشت سر هم گذاشت. همیشه آن چیزی که شکل خاصی از بافت قصه یا فضای درام را به وجود می‌آورد، نزدیك شدن به یك اصلیت است. این اصلیت سینمای مستند است. متأسفانه ما در طول جنگ، منهای چند مورد فیلمهای جنگی که به سندیت خود فضا نزدیك شده باشد، نداشته‌ایم. فیلم «زندگی در ارتفاعات» که بسیار زیبا هم بود و تأثیرگذار. با وجود اینکه از نظر تکنیکی نواقصی هم داشت، ولی نشانه یك شور و زندگی بود.

با توجه به اینکه شما یکی از دست اندرکاران سینما هستید، جمع‌بندی کلی شما از سینمای کشور، چیست؟

من در حدی نیستم که جوابگوی سیاست سینمای کشور باشم. ولی باید سیاستی را گذاشت که تماشاچی، به بیهوده دیدن عادت نکند. البته نمونه‌های این نوع در حال حاضر وجود دارد، که ساخته شدن و نشدن آن، دردی از تماشاگر دوا نمی‌کند. باید به آنهایی که بعد از انقلاب، آمده‌اند و خود را نشان داده‌اند که می‌توانند خوب کار کنند، کمك شود و به نوعی، دولت از آنها حمایت کند. انعکاس موفقیت فیلمها در جشنواره‌های بزرگ و کوچك دنیا و در مراکز بین‌المللی، نشانه رشد سینمای ماست. و این عمل باید حمایت شود.

برگردیم به فیلم در دست تدوین شما، پوتین در چه مرحله‌ای از مونتاژ است؟

مونتاژ نهایی آن تمام شده و انشاءالله از هفتهٔ آینده مونتاژ صدا و کار دوبلاژ شروع خواهد شد.

چرا از صدای سر صحنه استفاده نکرده‌اید؟

زمان ساخت فیلم، مصادف بود با بازسازی شهر خرمشهر. لذا حرکت قطارها و خودروهایی که مواد و مصالح ساختمانی حمل می‌کردند، مشکلاتی از نظر صدابرداری به وجود می‌آوردند که مجبور شدیم صدابرداری سر صحنه نداشته باشیم.

آیا هنگام دوبلاژ از صدای خود بازیگران اصلی، استفاده می‌کنید؟

بازیگران ما در این فیلم تعدادی بسیجی و تعدادی نظامی هستند. مجبور بودیم به خاطر موضوع فیلم که حالتی حقیقی دارد و ملموس‌تر شدن فضا، از این افراد استفاده کنیم، نه از بازیگران حرفه‌ای که چهره‌ای مشخص و شناخته شده دارند. مشکل ما به دلیل صدای آنهاست. چون اغلب آنها دارای لهجه‌های خاصی هستند و بالطبع، یك نظامی که در فیلم، شخصیتی محوری و جاافتاده دارد، اگر با لهجه صحبت کند، برای تماشاچی خوشایند نخواهد بود. اما افرادی هم که دوبله می‌کنند، صدای آشنایی ندارند.

کاش آقای مینویی هم اینجا بودند تا در ارتباط با مونتاژ فیلم توضیح می‌دادند. شما بفرمایید آیا در مونتاژ فیلم، سبك یا روش خاصی

مورد توجه بوده؟

سعی کرده‌ام از قواعد کلاسیك و قراردادی موجود در سینما استفاده کنم و بالطبع، با توجه به هماهنگیها و توافقهایی که با آقای مینویی شد، تصمیم گرفتیم که در مونتاژ هم از قوانین کلاسیك مونتاژ استفاده کنیم.

تا چه حد توانسته‌اید به هدف خود برسید و تا اینجا چقدر از کار، راضی هستید؟

تنها از روی تصویر یك فیلم نمی‌توان قضاوت کرد. بلکه عواملی چون صدا، موسیقی و حتی پردهٔ نمایش و سالن نمایش در تأثیرگذاری روی تماشاچی مؤثر است، ولی تا اینجا با توجه به تحقیقاتی که از قبل، روی موضوع داشته‌ام، فکر می‌کنم از نظر تصویر، بتواند جوابگو باشد و حس را برساند.

از شما به خاطر وقتی که برای این گفتگو گذاشتید، تشکر می‌کنم.

من هم از شما متشکرم، امیدوارم موفق باشید. □

لانگ، سینمای مطلق

نیکولا سادا

ترجمهٔ حسین اصغرنژاد

برای انتخاب مدارکی جهت تزیین این شمارهٔ مجله، در بخش فریتز لانگ سینما تک، به سناریوی اصلی *خیابان سرخ* برخوردم، که دادلی نیکولز نوشته و فریتز لانگ حاشیه‌نویسی اش کرده است. اولین بار بود که خود را در مقابل وسایل و ابزار کار استاد می‌یافتم. برهیجانم غلبه کردم، اما بی‌درنگ با اصلاحاتی که لانگ روی فیلمنامه انجام داده، مات و مبهوت ماندم. در صفحهٔ اول فیلمنامه، چنین می‌خوانم: «خارجی، شب، خیابان نیویورک. بچه‌ها، بازی می‌کنند. ماشینی وارد خیابانی شلوغ می‌شود. یك زوج عاشق، دست در دست هم، از خیابان عبور می‌کنند. پیرمردی آواز « Osele Mio » می‌خواند. ماشینی دیگر وارد صحنه می‌شود و زنی جوان از آن خارج‌می‌گردد.» لانگ، سکانس را چنین اصلاح می‌کند: «خارجی، شب، خیابان نیویورک. زوجی عاشق از خیابان عبور می‌کنند. پیرمردی آواز « Osele Mio » سر می‌دهد. به محض آنکه ماشینی توقف می‌کند، زنی جوان از آن خارج می‌شود.» تمام لانگ اینجاست، در این اندیشه خلاصه شده، در این توجه به جزئیات «مفید» صحنه در تقابل با «آرایشات» غیرمفید.

کشف

کشف: پانزده سال است که تلویزیون فیلم *وصیت‌نامهٔ دکتر مابوز* را پخش می‌کند. ده ساله که بودم، فیلم مرا وحشتزده می‌کرد. به دنبال یك صحنهٔ بسیار کوتاه جستجو و بازجویی، پلیسی دچار کابوس می‌شود: پروفسور بائوم مدیر انستیتوی روانشناسی، جایی که مابوز روزگار خود را در آن می‌گذراند، روزنامهٔ جنایی مطالعه می‌کند. نجوایی، در باند صدا می‌پیچد و بائوم چشمهایش را باز می‌کند: شبح مابوز در مقابل چشمهای وی ظاهر می‌شود. به درستی معلوم نیست که این یك شبح است، یا یك کابوس؟ تأثیری که فیلم، امروز ایجاد می‌کند، همان تأثیر گذشته است که همچنان باقی است. و بیننده را از اولین تا آخرین تصویر، همچون یك رؤیای بد به دنبال خود می‌کشد.

طی این دوره، لانگ، موضوع اصلی بحث و جدل من با بسیاری از دوستان علاقه‌مندم به سینما، باقی مانده است. بودند کسانی که در آثارشان جز یك درگیری میان سینمای هیچکاك و دیگران که نسبت به لانگ با حالت اجبار و کسالت باری ادای احترام می‌کنند نمی‌بینند. در آن زمان، من واقعاً در بیان اینکه چرا به نظر می‌رسد سینمای لانگ از اهمیتی اساسی برخوردار است، ناتوان بودم ولی می‌دانستم در برابر یك پدیدهٔ کاملاً زیربنایی و اساسی قرار گرفته‌ام. بعدها، با گذشت زمان و کشف سایر فیلمها، موفق شدم با مقابله کردن آثار لانگ و آثار سینماگرانی همچون هیچکاك، برقضاوت خود صحه بگذارم.

هیچکاك ـ لانگ: یك خویشاوندی ساختگی

لانگ، اغلب با هیچکاك مقایسه می‌شود. این مقایسه بی‌شك به دلیل صحبتهای اخیر لانگ دربارهٔ فیلم *ام* در مصاحبه با فرانسوا تروفو، انجام می‌گیرد. عده‌ای نیز واقعاً درصددند فیلمهای این دو کارگردان‌را باهم مقایسه کنند. عده‌ای، حتی در فیلمهای *راز آن سوی در* لانگ و *طلسم‌شده* هیچکاك، نکات مشترکی ارائه می‌کنند.

فریتز لانگ همچون آلفرد هیچکاك مطمئناً، از نقطهٔ دید و نگاه استفاده می‌کند که نگاه با دکوپاژ به سینما منتقل می‌شود. برخلاف هیچکاك، لانگ ارتباطی بسیار اخلاقی با گرامر سینماتوگراف برقرار می‌کند. کاربرد دکوپاژ در آثار لانگ نسبت به آثار هیچکاك، بسیار متفاوت است. لانگ، شاید سینماگری به ظاهر کم شر و شور به نظر آید، زیرا پیوسته با منطق درونی سیستم خود و علم‌الاخلاقی که در آن جاری است به ستوه آمده است. با این وصف، به محض اینکه به هدف خود دست یابد، سینمای او صد بار قویتر از سینمای هیچکاك است. به

خصوص، کار وی روی ترس، که همیشه با تغییر و انحراف یك پلان، در یك صحنه به طور ناگهانی ظاهر می‌شود. برای خلق چنین صحنه‌هایی، لانگ اغلب از یك حرکت دوربین که پانورامیك یا نمای باز خوانده می‌شود و کمتر مورد استفاده قرار می‌گیرد بهره می‌جوید. لانگ استاد مسلم این کار است که از افه‌های مونتاژی، «در بطن پلان» تأثیرات دراماتیك خلق می‌کند. آغاز فیلم *وصیت‌نامهٔ دکتر مابوز* مثال خوبی براین مدعاست: در حرکت تراولینگ، دوربین مناظر و چشم‌اندازهای خلوت یك چاپخانه را طی می‌کند و ماهرانه، جهت متوقف شدن مقابل یك دیوار، به میان ماشینهای در حال کار می‌رود: سپس، به‌طور ناگهانی به طرف پایین برمی‌گردد تا چهرهٔ وحشت‌زدهٔ هافمیستر را که در پشت صندوقی پنهان شده، برما آشکار کند. تأثیر، غافلگیری کامل است، و تماشاگر، بی‌درنگ با «اکشن» به دام می‌افتد.

برای رسیدن به این شیوهٔ دکوپاژ، من دو فیلم را انتخاب می‌کنم، یکی از لانگ: *شنل و خنجر* و دیگری از هیچکاک: *پردهٔ پاره*، فیلمهایی که بسیار به هم شبیه‌اند، و به دلایل مختلف هردوی این فیلمها را خیلی دوست ندارم. هردو فیلم، سرگذشت و ماجراهای دانشمندی امریکایی را تعریف می‌کنند که به دنبال یافتن رازی در سرزمین بیگانه است. در این دو فیلم، یك سکانس فوق‌العادهٔ خشن نیز روی می‌دهد (قتل گرومك، مخمصهٔ گاری کوپر- مارك لورانس).

قتل ناتمام گرومك، از نظر دکوپاژ شبیه سبك هیچکاك است. دکوپاژی مبتنی برتعدد نقاط دید و زوایای ثبت تصویر که با خلق هیجانی کاذب به تجزیه و تباهی یك لحظهٔ زیبایی‌شناسی می‌انجامد، (مخمصه و دردسر فیلم، بیشتر یك صحنهٔ ترکیبی است.) در آثار لانگ، دکوپاژ بازتر و نماها عریض‌تر است، خشونت هم از نظر تصویری به خوبی پرداخت نشده است. لانگ، در تلاش خلق تأثیری زیبایی‌شناسانه نیست. همهٔ سبك او همین جاست. صحنه‌ای از فیلم *زن در پرتره* را که ادوارد. جی. رابینسون با ضربات قیچی عاشق جوآن بنت را به قتل می‌رساند، با صحنهٔ قتل فیلم «*حرف ام را به نشانهٔ مرگ بگیر*» مقایسه کنید. مورد اول، فقط دارای سه پلان است. عاشق جوآن بنت خود را روی ادوارد جی رابینسون می‌اندازد. او قیچی را برمی‌دارد، و رقیب خود را به قتل می‌رساند. در فیلم «حرف ام را به نشانهٔ مرگ بگیر»، هیچکاك از افه‌های نگارشی، استمداد می‌جوید که لانگ زیر بار آن نمی‌رود. هیچکاك، همیشه موضوعات اخلاقی در نمای دوم را به دور می‌ریزد تا استفاده و کاربرد مناسبتر سینما را ترجیح دهد. لانگ

از وسوسهٔ نمایش خشونت خلاص نشده بلکه ترجیح می‌دهد آن را با تصویر به تحقق برساند. تصدیق و تحقق در قلب سینمای وی جا دارند. لانگ، یك سینماگر شاد نیست و به عقیدهٔ من، این بیانگر آن است که او در عین حال که قابل احترام است ولی سینمای وی بدرستی درك نشده است.

اخلاق

اخلاق: لانگ اموری را ترجیح می‌دهد که با افه‌های دستکاری شده و شعبده‌بازی سینما مهیا شده باشند. با تصاویر، نمی‌توان دربارهٔ آنها قضاوت کرد: آنچه بیننده می‌بیند چیزی جز بخش کوچکی از واقعیت نیست. باندهای کنونی فیلم «خشم» برای اثبات مرگ اسپنسر تریسی، دلیل قانع‌کننده‌ای به شمار نمی‌آیند، مثل کلاه فوندا در فیلم «فقط یکبار زندگی می‌کنید» که سرقت مسلحانه را محکوم نمی‌کند. متکی شدن بریك تصویر و بعضاً یك نمایش، جهت صدور حکمی یا صحبت کردن به نام واقعیتی که گمان می‌کنند خلق شده است، برای لانگ بدترین جنایات را به نماش می‌گذارد: کلیشه‌ها و تصاویر منشأ و پایهٔ تمام تبلیغات و طبیعتاً اقتداریست که این تبلیغات می‌توانند به خدمت بگیرند. لانگ می‌گفت: «اگر من هرچیزی را نشان می‌دادم، نمی‌توانستم جز ورسیون خود را ارائه کنم.»

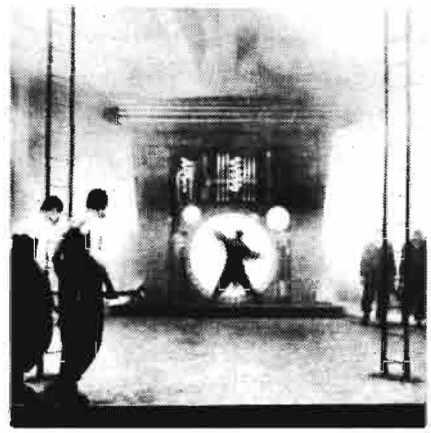
در آثار لانگ، تصاویر هیچ چیز را اثبات نمی‌کنند، چیزی را هم نشان نمی‌دهند. این، موضوع فیلم «آن سوی یك شك منطقی» است که تمام تئوریهای لانگ دربارهٔ سینما را تشریح می‌کند. عکسهایی که به دقت توسط دوست «دانا اندروز» برداشته شده و عامل تبرئهٔ وی محسوب خواهند شد، در واقع به عنوان پوششی برای قتل وی به کار می‌روند. این نوع کاربرد تصویر، به وضوح برای ایجاد سوءظن یا درهم شکستن آن کاربردی بسیار ضروری دارد و لانگ حق ندارد از اصول قدیمی یا کلیشه‌ها استفاده کند. در فیلم «در تب و تاب بزرگ» «بانیون» پس از آنکه متوجه می‌شود دختر کوچکش توسط پلیس مراقبت نشده است برآشفته و عصبانی به خانهٔ خود بازمی‌گردد و در ابتدای ورودی پلکان شخصی، طپانچه‌ای را که در دست دارد به طرف وی نشانه می‌رود. او از خود دفاع می‌کند و یك صحنهٔ مشت‌زنی ایجاد می‌شود. برادرزن وی دخالت کرده و به او توضیح می‌دهد که این یك دفاع شخصی است که به میل خود وی ترتیب داده شده است. این سکانس خارق‌العاده و شگفت‌انگیز در سینمای لانگ مثال‌زدنی است و نگاه کاملاً شخصی و خودبینانه‌ای را که «بانیون» نسبت به دنیایی که او را احاطه کرده، ابراز می‌دارد، کاملاً آشکار می‌سازد.

اکسپرسیونیست

لوئی شووه در ۱۹۵۳، زمان نمایش «در تب و تاب بزرگ» در مجلهٔ فیگارو نوشت:

«این فیلم نه خوب است نه بد. فریتز لانگ دیگر فریتز لانگ نیست. او دیگر اکسپرسیونیست نیست». شووه، همچون بسیاری از منتقدین زمان خود در نگرش خود نسبت به فریتز لانگ که روح خود را در هالیوود فروخته بود، دچار اشتباه شده است. (آنها اعتقاد داشتند که لانگ، دیگر اکسپرسیونیست نیست) موضوع این است که لانگ هیچگاه اکسپرسیونیست نبوده است زیرا اکسپرسیونیستی که متکی برپیچیدگی واقعیت با ابزار و عناصر پلاستیکی باشد، قبل از هرچیز یك جنبش و حرکت هنری است که مطلقاً موضوع نقطهٔ دید و نگاه را به عنوان یك عملکرد اخلاقی برای خود مطرح نمی‌کند. این ذاتی بودن محض همانگونه که «لوته آیزنر» آن را تعریف کرد، عملاً در سینمای فریتز لانگ وارد نمی‌شود. سینمایی که برعکس،پیوسته به سوی نوعی واقعیت صحنه و نما کشیده می‌شود.

آنچه لانگ انجام می‌دهد، کاملاً با اکسپرسیونیسم در تضاد است. شخصیت‌های فیلمهای لانگ در یك جهان‌بینی اکسپرسیونیستی غیرواقعی و پوچ زندگی می‌کنند و فقط با قدرت و توانایی واقعیت غیرقابل تغییر است که این جهان‌بینی را اصلاح می‌کنند (در فیلمهایی چون «در تب و تاب بزرگ»، «خشم»، «مزرعهٔ بدنام») در آثار لانگ، اثری از یك کارگردانی مادی و متکی به لذات مادی وجود ندارد («زن در پرتره» این فیلم سیاه کاذب، بهترین دلیل است.). بلکه بیشتر ارادهٔ ضبط واقعیت در «آخرین لحظه» است («خشم»، «مزرعهٔ بدنام»، «ام»، و «ورای یك شك منطقی»).



دو چهرهٔ لانگ

دو فریتز لانگ وجود دارد که در واقع درهم ادغام شده‌اند: فریتز لانگ رسمی، کارگردان «متروپولیس» و اولین فیلمهای مکتب آلمان، و دیگری فریتز لانگ «سرّی» فیلمهای امریکایی و فیلمهای دورهٔ دوم مکتب آلمان. این تفکیك و تمایز میان فیلمهای ستایش‌شده دورهٔ اول و سایر فیلمها، همیشه به نظرم کمی احمقانه می‌آمد: آثار لانگ یك خط سیر واقعی را دنبال می‌کنند، که در کل مجموعه‌ای را بدون ازهم گسستگی حقیقی تشکیل می‌دهند. مجموعه‌ای که در آن می‌توان تحولات و انحرافاتی را که با فیلمهای کوچکتر از هم متمایز و تشدید شده‌اند و نیز نتایج منطقی خط سیرشخصی‌لانگرادرآن‌دید.(مسافرت وی به ایالات متحدهٔ آمریکا و بازگشتن به آلمان). اما به طور کلّی فیلمشناسی لانگ با توجه به مجموعهٔ وی در چند خط خلاصه می‌شود (جامعه در برابر فرد، تقدیر و سرنوشت، بررسی و انتقاد ازخودبیگانگی) که مجموعاً قبل از هرچیز یك سبك را منعکس می‌کنند. حتی از این حد نیز فراتر رفته و سبك خود مؤلف را ارائه می‌کنند. تأثیراتی که من، حتی با آخرین فیلمهای هندی در خود احساس می‌کردم، آثاری که قبلاً آنها را بسیار ساده و سطحی می‌پنداشتم و امروز، با عدم وضوح و ابعاد بستهٔ خود به شدت آزارم می‌دهند.

می‌دانم که از این پس رسم براین خواهد بود که آثار لانگ مکتب امریکایی را برعلیه لانگ مکتب آلمان، اجاره کنند. وضعیتی که در دورهٔ بزرگ «کایه»، این امکان را برای خرید مجدد فیلمهای بزرگی چون «مونفلیت» یا «در تب و تاب بزرگ» فراهم ساخت. البته این خیلی بی‌انصافی است که انسان در مخالفت و ضدیت بی‌اندازه غرق شود. فریتز لانگ مکتب آلمان، یك نابغه است. آثارش نه سنگین و نه کلاسیك است. قصه‌های سینمایی او دارای آن‌چنان کششی هستند که بتوان آنها را با «متروپولیس» همسنگ دانست. فیلمی که همه، آنرا اثری کلاسیك خواندند. فریتز لانگ مکتب آلمان گاهی بیش از انتظار ظاهر می‌شود و تقریباً یك کارگردان آوانگارد است (جاسوس). سبك و شیوهٔ کار وی بسیار خشن و بیرحمانه، و بدون تردید به همان اندازه دارای پایان خوش است، که در بین فیلمهای امریکایی او «وصیت‌نامهٔ دکتر مابوز» شاهکار بی‌چون و چرای اولین دورهٔ فیلمسازی او، شاهد خوبی براین گفته است.

در فیلمهای هالیوودی لانگ، تمام خشکی دورهٔ اول مکتب آلمان موجود است. به خصوص ذوق و سلیقهٔ وی برای ژستهای «خشك» که شخصیتهای فیلمهای لانگ را کاملاً توصیف می‌کند: در «وزارت توس» برادر «کارلا» به او دستور می‌دهد که خود را مهیای رفتن کند. او بازوی خود را به طرزی کاملاً مکانیکی دراز می‌کند. آرتور کندی در فیلم «مزرعهٔ بدنام» پس از آنکه متوجه می‌شود در حقیقت، فینچ قاتل زنش است، چشمان خود را به سوراخ دوخته و مشت خود را تکان می‌دهد و مکرر تکرار می‌کند «این فینچ بود». این ارتباط با ژست که مستقیماً مولود فیلمهای صامت است، کلیهٔ آثار او را از این سبك که فرانسوا تروفو آن را «بیرحم» نامید، اشباع کرده است.

این یکی از قدرتهای لانگ است: نفوذناپذیری سبك او هیچگاه به دلیل تنوع ژانرهایی که توانسته در طول حرفهٔ خود به

آن نزدیک شود، با فقدان و هرج و مرج روبرو نبوده است.

از دیدگاه هالیوود توجه و وسواس مفرط او برای جزئیات صحنه، همیشه، از او کارگردانی «خسته‌کننده و کسالت‌آور» ساخته است. در همین ارتباط، پرواضح است که در آثار لانگ، نقش جزئیات، نقشی تفننی برای کارگردانی یا گوشهٔ چشمی به تماشاچی و یا حتی یك جنون ساده نیست: جزئیات یا کشنده است یا انسان را بیزار می‌کند، گاهی نیز ما را در مسیری خطا هدایت می‌کند. (تهدیدکننده در «مزرعهٔ بدنام» و یا کلاه در «فقط یکبار زندگی می‌کنید»): «روزی مرا به خاطر تلف کردن یك ساعت از وقت خود برای چیدن و مرتب کردن ظروف، در یك حوضچه سرزنش کردند، بی‌آنکه بدانند یك نگاه گذرا و سریع دوربین به داخل حوضچه، بدون تردید قادر است دربارهٔ بانوی خانه خیلی بیشتر از صفحه‌ها، به تماشاچی اطلاعات بدهد(...) در سینما، یك صحنهٔ طبیعی، همچون فضای فیلم، بدون جمع‌آوری جزئیات صحنه خلق نمی‌شود.» (در فیلم «جلادان نیز می‌میرند» رئیس اس‌اس‌ها «انالی» را مورد پرس‌وجو و استنطاق قرار می‌دهد، سپس در مقابل یك آینه می‌ایستد و با دگمه‌ای برروی گونهٔ خود به بازی می‌پردازد: لانگ بیش از این نیازی نمی‌بیند تا به تماشاچی توضیح دهد که از چه نظر این پرسوناژ پست و نفرت‌انگیز است.)

لانگ، فضای فیلم را با الهام از تئوریهای روانشناسی دربارهٔ ضمیر خودآگاه و ناخودآگاه، تقسیم می‌کند. سردابه و ساختمانهای تو در تو و بزرگ استعاره‌های بازگشت‌کنندهٔ سینمای وی بشمار می‌آیند: پرسوناژ لانگ، ابتدا، به خودی خود و از نظر فیزیکی، قبل از ظاهر شدن در روز قیامت باید «فرود بیاید». (دو فیلم هندی او، سردابهٔ فیلم «مونفیبت»، جایی که در آن استوارت گرینجر خود را تسلیم فعالیتهای جنایی می‌کند). و نیز کلوپ شبانهٔ «در تب و تاب بزرگ» با پلکانی که بانیون باید به‌طور مرتب از آن کمك بگیرد از سایر قسمتها جدا شده است. بانیون در ارتفاع بالا، روی تراس «ونس استون» (لی ماروین) «تمام مفاهیم آن را بازخواهد یافت. حتی مفهوم فکر جدایی بالا/ پایین را در فیلم «متروپولیس» بدون آنکه صحبتی از «فرود به جهنم‌های» دانا آندروس در فیلم« وقتی شهر می‌خوابد» (تعقیب پایانی در مترو) کرده باشند. در آثار لانگ فضا در عین حال استعاری و شاعرانه است. اما سینمای او بیشتر سینمای یك هندسه‌دان (عالمی در فضاسازی) است تا سینمای یك آرشیتکت.

جزئیات یك فیلم، حتی در بطن یك نما، برای ایجاد ترس شرکت دارند. در فیلم «شکار انسان» ایده‌ای وجود دارد که حاکی از نبوغ صاحب ایده است. «واترپیدژئون» در دفتر کار جورج ساندرز به سختی کتك می‌خورد، ساندرز به آدمهایش دستور می‌دهد که او را با خود بیرون ببرند. واترپیدژئون به بیرون از دفتر کشیده می‌شود: پاهایش «با کشیده شدن برروی موکت دو علامت، دو خط منحنی کوچك روی زمین برجای می‌گذارند. این جزئیات در عین حال که به خودی خود بسیار آرام است به عنوان یك بی‌نظمی و اغتشاش که به ما امکان می‌دهد، بدترین و تأسف‌آورترین صحنه را درنظر بگیریم، به فیلم تبدیل شده است. تمام هنر لانگ در این صحنه جمع شده است. ابتذال، ناگهان در خیال به نوسان درمی‌آید.

فریتز لانگ معمار

فریتز لانگ معمار: گفته می‌شود که لانگ در جوانی معمار بوده است (در واقع او طی یك دورهٔ کوتاه به فراگیری معماری پرداخت) مختصری از بیوگرافی مبهم او، فریتز لانگ فیلمهای بزرگ مکتب آلمان را به یك دکوراتور داخلی محدود می‌کند (کلیشه‌ها: دفتر کار فیلم «متروپولیس» پلکانهای فیلم «جاسوس») □

از مجلّهٔ کایه‌دوسینما

کوروساوا در همه جا

خالق *راپسودی در ماه اوت* به کلیه سوالات و نیز به سوالات وندرس پاسخ می‌دهد.

در ماه‌مه در ژاپن، ما در همه جا روی جلد مجلات چهره آرام و کاملاً برنزهٔ آکیراکوروساوا را دیدیم که مطابق معمول عینک آفتابی برچشمان خود داشت و علی‌رغم سن هشتاد سالگی، بسیار جوان و بشاش بنظر می‌رسید. مجلاتی که تصویر کوروساوا روی جلد آنها نقش بسته بود فقط مجلات سینمایی نبودند، بلکه انواع مختلف از جمله مجلات سیاسی، مجلات زنان، جوانان و غیره نیز بودند. این حضور چشمگیر *راپسودی در ماه اوت* تناقض آشکاری را با آنچه هنگام نمایش *رؤیاها* اتفاق افتاد، نشان می‌داد. فیلمی که به خاطر آن کوروساوا و دفتر تولید آن تن به هیچ مصاحبه‌ای ندادند. و برای ما نیز تقریباً غیر ممکن بود حتی خبری از جریان ساخت آن تهیه کنیم. رؤیاها به استثنای هیاهوی دور دست جشنواره‌کن تقریباً در سکوت مطلق به نمایش درآمد. با این وجود این بار نمایش ملی *راپسودی در ماه اوت* نشانگر تحولی استراتژیک در سطحی بسیار بالا بود. پس از تجربه تلخ *رؤیاها* بی‌تردید دفتر تولید فیلم او دریافت که تنها نام کوروساوا در ژاپن کافی نیست، زیرا نسلی که بخش اعظمی از جمعیت سینماروی این کشور را تشکیل می‌دهد، دیگر نام کارگردانی را که علی‌رغم کارنامه درخشانش در سینمای جهان، هر پنج سال یك فیلم می‌سازد، فراموش کرده است.

با این وصف آکیراکوروساوا شخصاً در مصاحبه‌هایی که این بار برای فیلم تازه‌اش: *راپسودی* در ماه اوت ترتیب داده، پیرامون زندگی و عقاید سیاسی‌اش وارد بحث شده است:

کنفرانس مطبوعاتی کوروساوا

به مناسبت کنفرانس مطبوعاتی او پس از نمایش خصوصی *راپسودی در ماه اوت* در توکیو یك خبرنگار آمریکایی از او پرسید: «آیا شما آمریکائیان را که بمب اتم در ناکازاکی انداختند محکوم می‌کنید؟ چون در فیلم صحنه‌ای وجود دارد که در آن ریچاردگر از مادر بزرگ که شوهرش در بمباران اتمی کشته شده است، طلب بخشش می‌کند. «کوروساوا، خونسردی خود را حفظ می‌کند وبه او جواب می‌دهد: «فیلم به روابط ایالات متحده آمریکا و ژاپن محدود نشده است و هیچ پیام سیاسی نیز در آن نهفته نیست. اما آنچه من می‌خواستم بگویم این است که مسئولیت وقوع جنگ برعهده همه است. و منظور من این نیست که کسانی که بمب اتم را انداختند، بد هستند و یا ما که قربانیان این فاجعه بودیم، بلکه به سادگی می‌توان گفت که این جنگ است که مذموم است.»

این پاسخ که کوروساوا آن را در جواب خبرنگاری خارجی که در مورد ایدئولوژی زیربنایی این فیلم همین سؤال را مطرح کرده بود، تکرار کرد، در تمام روزنامه‌های ژاپنی اعم از سینمایی و اجتماعی و غیره منعکس شده است.

همچنین حقوق بگیران ژاپنی که مدتها عادت سینما رفتن را کنار گذاشته‌اند، به خاطر دیدن این کوروساوای جدید برای تحقق و اثبات سخنرانی کنفرانس مطبوعاتی وی به سالنهای سینما روی می‌آورند. سالنهای سینما مملو از تماشاگر شده‌اند. به لطف کشش کاملاً حساب شده در *راپسودی در ماه اوت*، برخلاف *رؤیاها* که هنگام نمایش آن سالنهای سینما کاملاً خالی بود، فروش بسیار خوبی کرد.

وضعیت منتقدین

و اما عکس العمل منتقدین سینما چگونه است؟ در جوّ مساعد و تقریباً یك صدا برای بازگشت واقعی این کارگردان، منتقدین ژاپنی در میان قدیمی‌ترین و مستعدترین منتقدین جهان، برای دیدن این فیلم از یك کارگردان کاملاً اومانیست با مشکلات بیشتری مواجه بودند. در عناوین سینمایی روزنامه‌های ژاپن مطالبی جز مدح و ستایش درباره این فیلم چیز دیگری دریافت نمی‌شود. این وضع و طرز عملکرد تقریباً اجباری است زیرا این فیلم ادعای ضد جنگ دارد و چه بسا کسانی هستند که نمی‌خواهند وضعیت مشابه آنچه که مادر بزرگ بعد از جنگ تحمل کرده را بار دیگر تجربه کنند. همانگونه که پیام فیلم ساده، صلح‌طلبانه و در عین حال به سادگی برای همه قابل قبول و درك است، تجزیه و تحلیل آن در ارتباط با سایر فیلمهای این استاد بزرگ و نیز در وضعیت کنونی سینمای فعلی جهان که مرگ و زندگی پس از مرگ خود را با کارگردانانی چون *ویم وندرس*، *کوریسمالی*، *اسکورسیسی* و غیره مورد تردید قرار می‌دهد، بسیار سخت و دشوار است.

در این دورنما مطالعه گفتگوی کوروساوا و وندرس که در یك مجله هنری ژاپن انتشار یافت، بسیار جالب و خواندنی است. هرچند وندرس با احترام و تحسین سؤالات متنوّعی را با استاد مطرح می‌کند، اما این سؤالات هیچگاه کنجکاوانه به ایدئولوژی زیربنایی این فیلم اشاره‌ای نمی‌کنند، بلکه منحصراً پیرامون زمینه تکنیکی آن دور می‌زنند. از قبیل: فیلم چگونه مونتاژ شد؟ چگونه باران با آن شدت را تدارك دیدید؟... و کوروساوا به تشریح دقیق آنچه انجام داده و آنچه را که تلاش می‌کرده به انجام برساند، می‌پردازد و به سان پدری که اسرار زندگی خود را در اختیار فرزند خود قرار می‌دهد، به او پاسخ می‌دهد. این جو کاملاً متفاوت از جوی است که ما با خواندن سایر مصاحبه‌های کوروساوا با خبرنگاران، که همه بدون استثناء حول و حوش جنگ، وضعیت ژاپن بعد از جنگ و رابطه ایالات متحده آمریکا و ژاپن دور می‌زنند، احساس می‌کنیم. در مصاحبه با وندرس، کوروساوا توانست نقاب فیلسوف بزرگ را از چهرهٔ خود برداشته و روی صلح جهانی تأکید و پافشاری کند تا خود را پیرمرد خوب و مهربانی نشان دهد که حرفه خود را دوست دارد.

از آنجا که ما هنوز قدرت توصیف واقعیت خام و خشن و میزانسن پرسوناژهای درحال حرکت او را به خاطر داریم، نمی‌توانیم اغفال و فریب اندك خود را پس از دیدن *راپسودی در ماه اوت* پنهان کنیم. (نگاه کنید به توصیف توانمند جامعه ژاپن پس از جنگ و صحنهٔ بازرسی که به دنبال یك جنایتکار (کوکی مورا) در حرارت و رطوبت یك باتلاق در تابستان در فیلم *سگ هار* می‌دود که توشیرو میفونه نقش آنرا ایفا می‌کند و همچنین کشش و جذابیت فوق العادهٔ صحنهٔ دوئل در پایان فیلم *سانجیرو*.) تابستان کوروساوا می‌بایست بسیار گرمتر، سخت‌تر و تقریباً غیر قابل تحمل باشد. فرزندان کوروساوا می‌توانستند خیلی وحشی‌تر و نیرومندتر از بچه‌های ساده‌لوح و بافراست «راپسودی» باشند. به نظر می‌رسد دنیای آشتی‌جویانه ترسیم شده در این فیلم نشانه پیری و سالخوردگی او باشد. □

یوجی چی اومه موتا
کایه دوسینما، اکتبر ۱۹۹۱

آذرکینو ویدئو،

و فعالیتهای سینمایی درآذربایجان شوروی

اشاره:

آذرکینو ویدئو، بنام اختصاری سازمان سینما ویدئو جمهوری آذربایجان شوروی است. این سازمان، با توجه به گستردگی فعالیت سینمایی، مدتی است که از تابعیت وزارت فرهنگ، خارج شده، به عنوان یك سازمان مستقل، فعالیت می‌کند و تابع نخست‌وزیری است. مسئولیت ساختن، اکران، خرید، فروش و کلیه امور مربوط به سینما و ویدئو، به عهده این سازمان است و هیچ سازمان، شرکت و اشخاص دیگری، در این زمینه، فعالیتی ندارند. این سازمان، در کلیه شهرها و روستاهای جمهوری آذربایجان، دارای مراکز و دفاتری است. با آقای فائق قلی‌اف، مسئول این سازمان، گفت‌وگویی داشته‌ایم که در زیر می‌خوانید:

● بفرمایید که اساساً تشکیلات سینمایی شما چگونه است؟ چه شعبه‌هایی دارد؟ فعلاً چه وضعیتی را می‌گذراند و پروسترویکا، چه تأثیراتی برروی سینما داشته و چه تفاوتی با گذشته کرده است؟

■ آذرکینو ویدئو، یك تشکیلات دولتی است و بخشهای مختلفی دارد، قسمتهای اداری، تعمیرات، تولید، لابراتوار، استودیو فیلمسازی و قسمت روابط بین‌المللی که وظیفه ارتباطات فرهنگی و برگزاری هفته‌های فیلم و فستیوالهای مختلف را به عهده دارد و در کلیه امور سینمایی، مثل: تولید، اکران، خرید و فروش و امثالهم، فعال است.

قبلاً «آذرکینو ویدئو»، تابع دولت مرکزی بود و کمیته دولتی سینما، نظارت برکارها را به عهده داشت. ولی در سالهای اخیر، توانسته به طور مستقل کار کند و وظایفش را به انجام برساند. حالا ما می‌توانیم مستقلاً فیلمهای مورد نظرمان را تولید کنیم و یا فیلمهای مورد علاقه را خریده و نمایش دهیم.

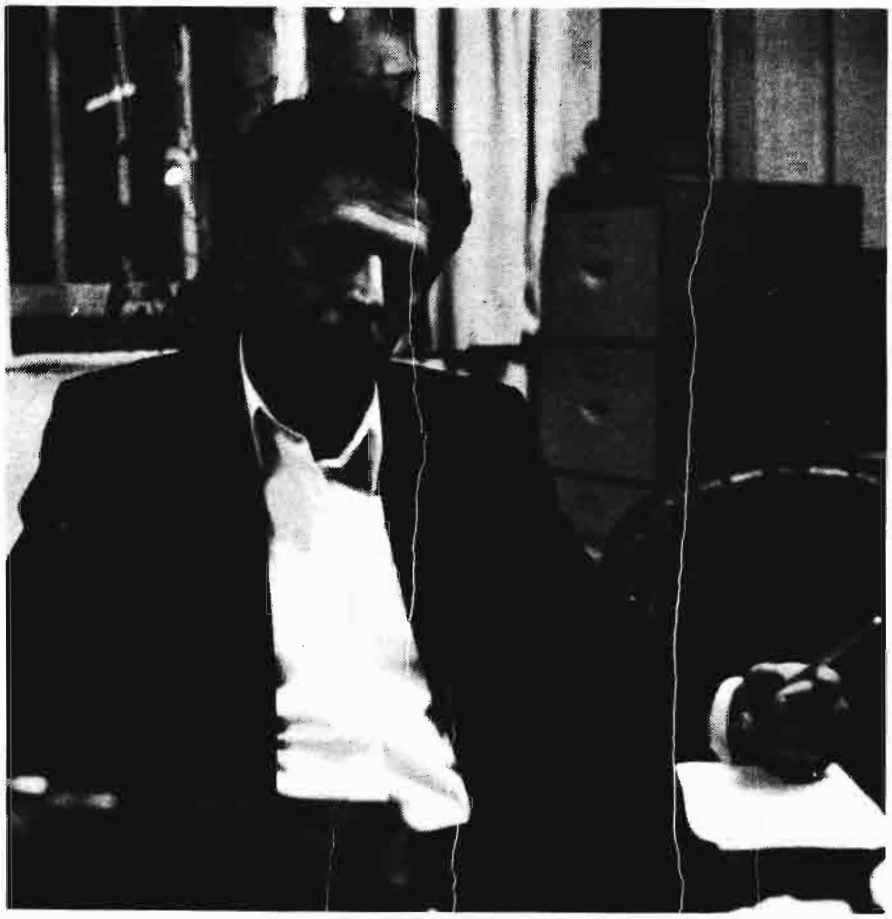
از آنجایی که پروسترویکا، اساساً برای ورود به بازار آزاد بوده است، تغییر و تحول به وجود آمده، مقداری مشکلات مالی برای ما و کشور ما ایجاد کرده است. البته ما در حال حاضر مشغول حل آنها هستیم و مجبور شده‌ایم، قیمت‌ها را افزایش دهیم. ما تلاش می‌کنیم که هزینه‌ها را نیز کاهش دهیم و هویّت ملی و فرهنگی ملت خودمان را حفظ کنیم و از کاهش تولید فیلمها جلوگیری نماییم. ما در سال، حدود هشت فیلم سینمایی، چند فیلم کوتاه، مستند، تجربی و انیمیشن تولید می‌کنیم. دو نشریه سینمایی داریم که یکی به‌طور هفتگی و دیگری، به طور ماهانه منتشر می‌شود.

● با توجه به اینکه تاکنون تولید، اکران و کلیه کارهای مربوط به فیلم و سینما، در انحصار «آذرکینو ویدئو» بوده، با عنایت به تحولات اخیر در شوروی، وضعیت افراد و شرکتهای خصوصی، که بخواهند در این زمینه کار کنند، چگونه است و چه امکاناتی در اختیار آنها قرار می‌گیرد؟

■ نمی‌توان برای سینما و تولید خصوصی فیلم، ممنوعیتی ایجاد کرد. سینما، راه خودش را خواهد یافت. ولی باید شرایط لازم را فراهم کرد. تاکنون دولت در این زمینه، فعّال بوده است. ولی اگر در آینده افراد یا شرکتهای خصوصی بخواهند در این زمینه کار بکنند. باید دیدی مثبت داشته باشند. در این صورت، قطعاً، به نتایج خوبی خواهند رسید و کارگردانهای خوبی، آثار خوبی به نمایش خواهند گذاشت.

● شما برای حفظ هویّت ملی و فرهنگی مردم کشورتان (آذربایجان) چه کارهایی در زمینه فیلم و سینما کرده‌اید؟ می‌توانید از فیلمها هم مثال بزنید.

■ ما در ایران با سینمای ملی ایران، آشنا شدیم. فیلمهایی را دیدیم که تاکنون،



امکان خرید آنها را نداشته‌ایم. ولی حالا این امکان به دست آمده است. چنانچه شما هم فیلمهای ما را ببینید و با آنها آشنا شوید، حضور هویّت ملی و فرهنگی ما را در آنها مشاهده خواهید کرد، فیلمهای زیبایی که با جدیت تمام، برای حفظ فرهنگ ملی مردممان ساخته شده است. فیلمسازان ما اکثراً جوان هستند و گرایش در این زمینه وجود دارد. به نظر من، در زمینهٔ مسائل فرهنگی، صرفاً با ممنوع کردن بعضی چیزها، نمی‌توان رشد ایجاد کرد. بلکه تلاش و کار زیادی باید، انجام داد.

● بفرمایید که، بیشتر چه موضوعات و سوژه‌هایی در فیلمهای شما مدنظر قرار می‌گیرد؟

■ کارگردانهای ما، اساساً، از نوشته‌های نویسندگان خودمان و سناریستهایی که عموماً شناخته شده هستند، استفاده می‌کنند. می‌توانم در اینجا از آقای *آتا* و برادران *ابراهیم بیگ*، به عنوان سناریستهای خودمان، یاد بکنم.

کارهای تاریخی و مستند، موضوعات اجتماعی معاصر و کودکان و کارهای انیمیشن ما، در جشنواره‌های بین المللی جوایزی گرفته‌اند و به‌طور کلی، در ژانرها و سبکهای مختلف کار می‌کنیم و امیدوارم که با نمایش فیلمهای ما در ایران، تماشاگران ایرانی نیز جلب و جذب بشوند.

● چند سالن سینما در جمهوری آذربایجان دارید؟ قیمت متوسط بلیت و درآمد، فروش و هزینه تولید یك فیلم سینمایی چقدر است؟

■ حدود دوهزار سالن سینما و کلوپ داریم که هفتاد و پنج تای آنها، سالن دائمی نمایش فیلم هستند و بقیه، سالنهای هشتاد تا صد نفره نمایش در سراسر کشور، شهرهای کوچك و روستاهاست و حدود ۴۰۰ گروه سیّار نمایش داریم که برای روستاهای دورافتاده، اقدام به نمایش فیلم می‌کنند.

در شهر باکو، بیست و دو سالن نمایش داریم که اکثراً دو یا سه سالن نمایش دارند. برخی از سالنها زمستانی و برخی دیگر، بدون سقف بوده و فقط در تابستان از آنها استفاده می‌شود. با توجه به تغییر اوضاع و گرانی پیش آمده، قیمت دقیقی برای هزینه یك فیلم نمی‌توان گفت. اما در حال حاضر، حدود یك میلیون منات. هزینه یك فیلم سینمایی (نود دقیقه) است که این امر، یکی از دلائل افزایش قیمت بلیتهای سینما به حساب می‌آید. قیمت بلیت، نیز در شهرها حدود دو منات و در روستاها، یك منات است و البته، کم و زیاد می‌شود و بستگی به خدمات سینماها، زمان نمایش فیلم و امثالهم دارد. فیلمهای کودکان با قیمتهای کمتری فروخته می‌شود.

● گنجایش هرسالن سینما تقریباً چند نفر است؟

■ ما سالنهایی با گنجایشهای مختلفی داریم. سالنهای بزرگی که حدود ۸۵۰ نفر گنجایش دارند و سالنهایی که ۶۰۰ نفره، ۴۰۰ نفره یا ۲۰۰ نفره و کمتر و بیشتر هستند.

● درآمد هرفیلم، با توجه به هزینه یك میلیون مناتی تولید فیلم در کشور شما، چقدر است؟

■ ببینید، فیلمهای تاریخی، هزینه‌های بیشتری دارد. از جمله، لباسهای قدیمی، اسب و دیگر هزینه‌های لازم که باید هزینه شود. ولی فیلمهای معاصر، که عموماً در پلاتو، کار می‌شود، هم زودتر و راحت‌تر، کار می‌شود و هم بالطبع، هزینه کمتری دارد، چه بسا که یك فیلم تاریخی، با هزینه زیاد ساخته شود، ولی فروش نداشته باشد. اما به لحاظ اهمیت آن موضوع تاریخی، باید ساخته شود. درآمد مشخصی از هرفیلم را

نمی‌توانم حالا، اعلام کنم.

● به طور کلی، می‌خواهیم سؤال کنیم که سینما در کشور شما، سودآور است یا ضرر می‌دهد؟

■ تاکنون از سوی دولت مرکزی امکاناتی در اختیار تهیه‌کنندگان فیلم قرار می‌گرفته است، ولی از دلایل دیگر افزایش قیمت بلیتها این است که ما می‌خواهیم از گرفتن سوبسید، خودداری نماییم. این مسئله، در کلیهٔ جمهوریهای شوروی، مشابه است. ما می‌خواهیم از نظر مالی، به طور مستقل کار کنیم. در این صورت، طبیعی است که سینما باید کلیه هزینه‌های خود را، تأمین نماید. به طور مثال، می‌توانم به فیلمهای مستند اشاره کنم. شما می‌دانید که این فیلمها، امکان اکران عمومی ندارند تا هزینه خود را خود، تأمین کنند. بالطبع، باید در ساختن این فیلمها، کمک مالی کرد، فیلمهای انیمیشن هم عموماً این‌طور هستند.

● علاقهٔ عمومی مردم شما به چه نوع فیلمهایی است و فیلمهایی که وارد می‌کنید، بیشتر متعلق به کدام کشورهاست؟

■ می‌دانیم که تولید فیلم، در هرکشوری جریان دارد و هرسازمانی مشغول ساختن فیلم مورد علاقهٔ خود است. اما فیلمهای آمریکایی با تروکاژها و فیلمبرداری خوب آنها و دیگر موارد خوب فنی دیگر، تماشاگران زیادی در بین مردم ما پیدا کرده‌اند. بعد از آن، می‌توان به فیلمهای موزیکال اشاره کرد. فیلمهای هندی هم طرفدار دارند. همین‌طور فیلمهای پراکشن و پرماجرا. اخیراً هم از ترکیه فیلمهای دیدنی، اکران شده است که معمولاً با صدای خوانندگان مشهور آنجا، و بازی آنها همراه است و جلب تماشاگر می‌کند. لازم به تذکر می‌بینم، در صورت تولید فیلمهای خوب ملی ای که بتواند مردم را جلب و راضی کند، دیگر نیازی به واردات فیلم نخواهد بود.

مطلب دیگری که باید اضافه کنم این است که در کشور ما، ویدئو، گسترش زیادی پیدا کرده است و ویدئوکلوپهای متعدد، تأسیس شده و فعال هستند. این البته با آنچه من در ایران دیدم، متفاوت است و اساساً سیاست ما و شما در این زمینه، متفاوت بوده و در کشور شما، به این شکل، گسترش شبکه ویدئو ندارید. بالطبع، نمایش فیلمهای ویدئویی، تأثیرات منفی برروی سینما دارد. اگرچه نمی‌توانم بگویم برروی سلیقه مردم، تأثیر و تغییر، ایجاد می‌کند، ولی خود، در اصل تأثیرات خاصی دارد.

● ورود فیلمهای ویدئو به کشور شما به چه شکلی انجام می‌شود و اساساً ورود چه نوع فیلمهایی، آزاد و چه نوع فیلمهایی، ممنوع است؟

■ ورود فیلمهای ویدئویی نیز در انحصار «آذرکینو ویدئو» است و کمیسیونی وجود دارد که فیلمها را می‌بیند و مجوز نمایش آنها را صادر می‌کند. البته، ورود فیلمهای پورنو و فیلمهای ترس‌آور، ممنوع است، لازم به ذکر است که با توجه به تحولات اخیر و آزادی تردد افراد، در کشورهای مختلف، فعالیت گمرک، سست‌تر از قبل شده و امکان ورود قاچاق فیلمهای ویدئو نیز فراهم گردیده است.

نکته دیگر اینکه جلو پیشرفت تکنولوژی را نمی‌توان گرفت. حضور ماهواره‌ها، مسئلهٔ دیگری است که به این امر کمک می‌کند. چرا که نمی‌توان فیلمهایی را که از سوی ماهواره‌ها، پخش می‌شود، کنترل کرد.

● آیا فقط ورود فیلمهای پورنو و ترس‌آور ممنوع است؟ چه نوع فیلمهای دیگری، اجازه ورود ندارند؟

■ با توجه به تنوع فیلمهای ویدئو، در خصوص اجازه یا عدم اجازه ورود و نمایش هرفیلم ویدئو، این کمیسیون مربوطه است که پس از مشاهده فیلم، در مورد نمایش یا عدم نمایش آن، تصمیم می‌گیرد. ولی آثار شناخته شده ار کارگردانهای مشهور دنیا، مشکلی برای ورود و نمایش ندارند. البته لازم می‌دانم که بگویم، توجه شما به امر ویدئو، با توجه به مشکلاتی که برای ما داشته است و شما در آینده، با آن مواجه خواهید شد و این توجه به معنای آماده شدن برای مقابله با آن است، برای من جالب است.

● در این مدت که با سینمای ایران آشنا شده‌اید، سینمای ایران را چگونه دیده و از میان فیلمهایی که اخیراً مشاهده کرده‌اید، کدام‌یك را بیشتر می‌پسندید؟

■ آخرین فیلمی که از ایران، در کشور ما نمایش داده شد، در سال ۱۹۸۳ میلادی بود و از آن تاریخ به بعد، امکانی برای نمایش فیلمهای شما، نبوده است. اخیراً دو فیلم سینمایی شما، در جمهوری آذربایجان، به نمایش عمومی درآمده است، یکی فیلم، «کشتی آنجلیکا» و دیگری فیلم «ساوالان» که برای تماشاگران، فیلمی بسیار دیدنی بوده است و در نظر داریم که برنامه اکران فیلمهای ایرانی را ادامه دهیم. از میان فیلمهائی که اخیراً در ایران دیده‌ام، به فیلمهای خوب پاتال و آرزوهای کوچك، ابلیس، تاراج، عقابها، دوچشم بی‌سو، در مسیر تندباد، هی جو، می‌توانم اشاره کنم.

● آخرین فیلمی که در سال ۱۹۸۳ از ایران در کشور شما، نمایش داده شد، چه نام داشت؟

■ به طور کلی، به چند فیلم می‌توانم اشاره کنم که آخرین فیلمهای ایرانی نمایش داده شده هستند. به طور مثال، فیلم، «پلنگ مازندران»، «عروس فرنگی» و فیلمهایی که گوگوش، در آنها بازی کرده است. البته این عدم امکان نمایش فیلمهای شما، در دهه اخیر، منحصر به جمهوری آذربایجان نبوده است. بلکه در هیچ‌یك از جمهوریهای شوروی، این کار میسر نشده است. البته من می‌دانم که دیگر جمهوریها نیز علاقه زیادی به فیلمهای ایرانی دارند. از جمله، می‌توانم به جمهوری تاجیکستان و ترکمنستان و دیگر جمهوریهای همجوار شما اشاره کنم.

● چه فکرهایی برای تولید مشترك فیلم با ایران کرده‌اید؟ چه پیشنهادهایی دارید؟

■ در این مدت، با مسئولین سینمایی کشور شما، مذاکراتی داشتیم و مجموع نظرات طرفین، برانجام این کار است و بزودی، مقدمات آن را شروع خواهیم کرد. اما قبل از آن، می‌توانم به برنامه برگزاری

فستیوال هفته فیلمهای ایرانی، در چند شهر جمهوری آذربایجان، که بزودی انجام خواهد شد، اشاره کنم و متعاقب آن، اکران عمومی چند فیلم ایرانی را که به طور منظم در نظر است. سپس، هفته فیلمهای آذربایجان را در ایران در برنامه داریم و در نهایت، به تولید مشترک، مشغول خواهیم شد.

● رابطه آذرکینو ویدئو با تلویزیون چگونه است و آیا فیلمهایی که شما می‌سازید، در تلویزیون نمایش داده می‌شود؟ و اساساً تلویزیون، چگونه فیلمهایی را که نمایش می‌دهد، تهیه می‌کند؟

■ ما سعی می‌کنیم از امکانات گسترده تلویزیون استفاده کنیم. از جمله می‌توان به پخش تیزر فیلمها و اطلاعات مربوط به سینماها و فیلمهایی که نمایش می‌دهند، اشاره کرد. بعضی فیلمها نیز پس از اکران، برای نمایش، در اختیار تلویزیون قرار می‌گیرد. اما تلویزیون، یك سازمان مستقلی است و به طور مستقل، اقدام به خرید و نمایش فیلم می‌کند و خرید خارجی فیلمها را نیز خود انجام می‌دهد.

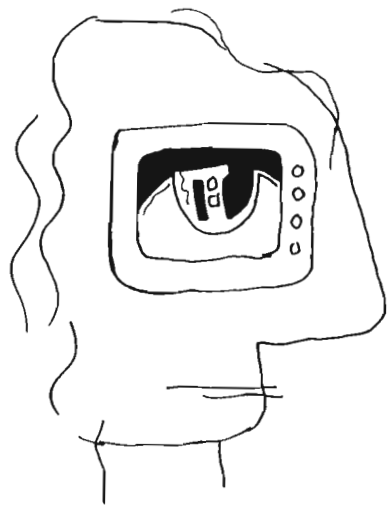
● تلویزیون در کشور شما چند کانال دارد؟ مثلاً آیا یك شبکه خاص، یا یك برنامه مخصوص برای روستاها دارید؟

ما سه کانال تلویزیونی داریم. دو تا از آنها، شبکه سراسری جمهوری شوروی است، که در تمام جمهوریها پخش می‌شود و یك کانال محلی، که در باکو است و صرفاً برای جمهوری آذربایجان برنامه پخش می‌کند. یك کانال ماهواره‌ای نیز در سه، چهار سال اخیر، افتتاح شده است که مرکز آن در مسکو قرار دارد، به نام (ARBITA)، که در اکثر نقاط جمهوری آذربایجان قابل دریافت است و به رلهٔ برنامه‌های کانالهای دیگر جمهوریها اقدام می‌کند و گاهی هم برنامه دیگر کشورهای همجوار را.

● به طور کلی، برنامه‌های تلویزیون، شامل چه برنامه‌هایی است؟

■ در کشور ما برنامه‌های مختلف و متنوعی پخش می‌شود، فیلمهای سینمایی، برنامه‌های کودکان، برنامه‌های ورزشی، خبر و گزارشهای مختلف و به‌طور کلی، سعی در عمومی بودن برنامه‌های تلویزیونی است. البته لازم به تذکر است که صحبتهای من در مورد تلویزیون، نظرات شخصی من است. من مسئول تلویزیون نیستم و نباید مطالب مربوط به تلویزیون را نظرات رسمی محسوب کرد.

● مدت زمان ساختن یك فیلم سینمایی در کشور شما



چقدر است؟

■ کلیه مراحل ساختن یك فیلم، از نوشتن سناریو تا تدارکات و فیلمبرداری و تدوین و دیگر امور فنی و آماده شدن فیلم، یك سال طول می‌کشد. البته زمان فیلمبرداری، تقریباً سه ماه و برای فیلمهایی که نیاز به تغییر فصل دارند، زمان بیشتری لازم است. ولی برای تهیه فیلمهای تلویزیونی، حدود یك ماه فیلمبرداری، نیاز است.

● دستمزد عوامل سینمایی، مثل سناریست، کارگردان، بازیگر و دیگران، به‌طور متوسط، چقدر است؟

■ کلیه عوامل تهیه فیلم، کارمند (آذرکینو ویدئو) می‌باشند و هریك از عوامل، حقوق ثابت ماهانه‌ای دریافت می‌کنند. البته برای مدتی که در اکیپ فیلمسازی مشغول هستند، مقداری نیز اضافه حقوق دریافت می‌دارند که بالطبع، با توجه به نوع فیلمها و عوامل دیگر، این مقدار اضافه حقوق متغیّر است. ولی به طور کلی، اخیراً با توجه به افزایش قیمتها در شوروی، دستمزدها و سایر هزینه‌های تولید فیلم نیز افزایش یافته است.

در این جا، یك سؤال هم من دارم که خواهش می‌کنم به آن پاسخ دهید: اینکه مجله سوره، در کجاها به فروش می‌رسد و کدام قشری از جامعه خواننده آن است و موضوعات کلی این مجله چیست؟

● مجله سوره، در دکه‌های روزنامه‌فروشی به فروش می‌رسد و در هفتاد شهر توزیع می‌شود. مخاطب این مجله، مردم عادی نیستند و خوانندگان آن بیشتر افرادی که به طور کلی باهنر، سر و کار دارند، از جمله: دانشجویان، دانشگاهیان و امثالهم هستند و موضوعات آن، نقد و بررسی مسائل نظری فیلم و هنر و برخی مطالب فنی، ادبیات، تئاتر، موسیقی و تجسمی است.

■ آیا درآمد مجله شما کفاف مخارج و هزینه‌های آن را می‌کند یا نه؟

● چون مجله سوره، یك کار فرهنگی است، منافع مالی آن چندان اهمیتی ندارد. ولی درآمد و هزینه‌ها، تقریباً برابر است. به طور کلی، مجلات و نشریاتی که در ایران منتشر می‌شود، بیشتر هدفهای فرهنگی دارند و دیدگاه اقتصادی، در این زمینه مورد نظر نیست.

■ البته این سؤال را از آن جهت کردم که ما هم با چنین مشکلی مواجه هستیم. از آنجا که سوبسید نشریات سینمایی قطع شده است، در این زمینه، مقداری مشکل پیدا کرده‌ایم و البته، در حال حل آن هستیم.

در اینجا، لازم می‌دانم که سلام کلیه همکارانم را به شما اعلام نمایم، ان‌شاءالله، این دیدارها، باعث گسترش روابط دو ملت گردد. آرزو می‌کنم که شما را در باکو ببینم. □

رامین حیدری‌فاروقی

کمدی تکراری

مدرسه پیرمردها

مدرسه پیرمردها سعی دارد بخنداند، این اولین تلاش سینمای ما در این باب نیست. جدا از چند و چون آنچه برسینمای کمدی ایران گذشته، امروز حاصل کوششی دیگر را پیش رو داریم که کودکان را مخاطب اصلی خویش می‌داند. مدرسه پیرمردها می‌کوشد آزمونی باشد برامکان توفیق سینمای کودک ایران، خارج از حیطهٔ افسانه‌ها، اما، جسارت لازم را ندارد. پس تکرار می‌کند، آزموده‌های دیگران را بی‌هیچ تلاش خلاقه‌ای بکار می‌گیرد و ریسک نمی‌کند، نمی‌آفریند، از این رو پیش نمی‌رود و در حد تقلیدی از آنچه بارها بکار گرفته شده باقی می‌ماند و خنده‌های گاه و بی‌گاه کودکان امتیاز لازم برای توفیق آن را فراهم نمی‌کند.

شاید خنداندن کودکان ساده‌تر باشد- در عین مخاطره انگیزتر بودن- زیرا کمدی کودکانه بیشتر عینی است تا کنایه‌هایی زیر پوست حوادث. انسان وقتی به زانو درآمدن خشکی و انجماد را از راههایی غیرمعمول می‌بیند می‌خندد و کودکان از این راه، راحت‌تر. مدرسه پیرمردها این را می‌داند، پس چنین می‌کند، کودکی را در کنار پیرمردهایی، با اخلاقیات کودکانه مسئول مقابله با خشکی و انجماد می‌کند که نمودی عینی دارد چون زلزله، زنی رسمی و غیر قابل انعطاف که نمی‌گذارد آدمها راحت باشند، پس نبرد آغاز می‌شود تا آدمهای غیر معمول و راههای غیر معمول بتوانند بخندانند، اما، اکنون بسیاری از غیر معمولهای دوران گذشته آنقدر تکرار شده‌اند که دیگر غیرمعمول نیستند و اگر می‌خندانند شاید به این دلیل است که مخاطب را به یاد خنده‌های روزهای دور می‌اندازند، شکستنها، جیغ زدنها، خردکردنها، پریدنها و سُرخوردنها، سنخهایی مستعمل‌اند که تنها امکان توفیق مجددشان قرارگیری در موقعیتی متفاوت است با ترکیبی خلاق که مدرسه پیرمردها از پس آن برنمی‌آید و کمتر می‌تواند ظرفیت جدیدی از کلیشهٔ تقابل دو جنس ناهمگون را- در اینجا شرایط سنی متفاوت- بیرون بکشد.

کلیدهای اولیهٔ فیلم برای جلب تلقی کمیک از مخاطب، دیرتر از آنچه باید ارائه می‌شوند. بخش نخستین کمتر شمایل کاری کمدی را داراست، نه فکر، نه طرح و نه شخصیتها نمودی از شرایط کمیک نیستند و این احساس را کمتر القاء می‌کنند. رجز نمای مخفی شدن بچه‌ها زیر کارتون مقوایی که با توجه به امکان راههایی بهتر برای فرار، مثل خروج از در رو به حیاط، جهت ایجاد موقعیت کمدی، فرمایشی بنظر می‌رسد.

مدرسهٔ پیرمردها تنها از زمان حضور فسقلی در آسایشگاه قابل اعتناست و طراحی اولیهٔ قصه برای رساندن او به پیرمردها شروعی است ناموفق که نه چندان کمیک است و نه کودکانه، مثلاً تیتراژ فیلم که با تصویر فیکس و نامفهوم خود، امکان فراهم آوردن انتظار مشاهدهٔ فیلمی شاد و کودکانه را تنها به موسیقی می‌سپارد، انتظاری که در میان گفت و گوهای شتابزدهٔ اشخاص فیلم برای معرفی شرایط حاضر ناکام می‌ماند تا زمان تقابل پسرک با حاضرین در آسایشگاه که مجموعه‌ای از کلیشه‌های رنگ باخته جهان کمدی‌اند با شاخصی اصلی بنام گلی، آشپز آسایشگاه که ترکیبی است از تمامی شاخصهای سهل‌الوصول شکل‌گیری تیپی کمدی: مردی چاق، ترسو، دست و پا چلفتی که با لهجه صحبت می‌کند، از مایه‌های تکرار شوندهٔ کلامی مِیدونی- بهره می‌گیرد، مدام می‌شکند و فریاد می‌کشد. در کنار او دکتر کوچولو، آدم قلچماق بی‌مغز، مستخدمهایی که کاری جز تصادم و دستپاچگی ندارند دیگر عناصر شادی‌اند.

رویدادهای آسایشگاه مجموعه‌ای را می‌سازند که بیش از اینکه بتوانند مجالی باشند برای رسیدن کودکان به دریافتهایی تازه، تنها بستری است تا طرحهای رنگ باختهٔ سینمای کمدی برخنده دار بودن اصرار ورزند، اصرار از طریق تکرار پی در پی به هم ریختگی و بی‌نظمی؛ بی‌نظمی‌ای که سرآغاز آن ماجرای آشپزخانه است و به دنبالش به هم خوردن مستخدمین، تصادم رئیس و دکتر، درگیری فسقلی با سرهنگ و شکستن ویترین، آتش سوزی و استفادهٔ بی‌مورد کپسول آتشنشانی، مجموعه ظرفهایی که گلی در هرفرصتی آنها را می‌شکند،... اژدر و تبرش که مسئول حرکت نهایی و اوج گیری تخریب‌اند و سرانجام تصادف ماشینها با هم. انگار همهٔ این تصاویر را بارها و بارها دیده‌ایم و اکنون پس از سالها در آستانهٔ شکل گیری سینمای جدید کودک ماجرای پیش رو هیچ چیز قابل کشفی ندارد و بی‌توجه از کنار ظرفیتهای قابل اعتنایش می‌گذرد، توانی که فرازهای معدود فیلم در ارتباط با آن شکل می‌گیرند: شناخت شخصیت ظریف و کودکانهٔ آدم بزرگهای خیلی بزرگ، پیرمردها، آدمهایی که در دنیایی اتفاقی فیلم،کاریکاتورهایی با نمک‌اند و می‌توان با غمها و شادیهایشان دنیایی باهویت، مستقل و جذاب آفرید. فسقلی می‌توانست دریچه‌ای باشد تا از آن، کودکان مخاطب فیلم، جدا از شکوائیه‌هایی که می‌شنوند خود به دریافتی تازه از این آدمهای تنهای دوست داشتنی برسند، اما این اتفاق نمی‌افتد و فیلم در میان ریتم فزاینده تخریب، با پایانی به شدت آموزنده خاتمه می‌یابد، آدمهای بد به سزای اعمالشان می‌رسند، مدرسه برجای می‌ماند و خیلی چیزها فراموش می‌شوند.

مدرسه پیرمردها شتابزده عمل می‌کند. ظرفیتهایش را به درستی باز نمی‌شناسد.

این عدم شناخت و اعتماد، برساختار روایی متکی برتصویر، در دیالوگهایی که پیوسته به تعریف حوادث و نتایج می‌نشینند- مثلاً: حالا که پیدایش کردم زندانی شدم و...- نمود می‌یابد. برای توفیق، به ارتباط با کودکان می‌اندیشد، اما بسیار سطحی کلیشه‌ها را بکار می‌بندد و از یاد می‌برد که اگر چه ارتباط با کودک شرط لازم است، اما اصلاً کافی نیست. □

اخبارسینمایی

فیلم ون‌گوگ
اثر پیالا در فرانسه

ون گوگ آخرین فیلم موریس *پیالا* با بازیگری *ژاك دوترون*، در آخرین دورهٔ فستیوال سینمایی کان به نمایش درآمد و نامزد دریافت جایزهٔ اسکار، برای بهترین فیلم، در آمریکا شد.

پیالا ـ که در سال ۱۹۸۷، با ساختن فیلم *زیر آفتاب شیطان* برندهٔ جایزهٔ نخل طلایی فستیوال کان شد ـ در این فیلم، ماههای آخر زندگی نقاش بزرگ هلندی ون‌گوگ را که در هنر خود، به اوج شهرت رسید، به تصویر می‌کشد.

تهیه‌کنندهٔ
آسمان‌خراش جهنمی
درگذشت

ایروین الین تهیه‌کنندهٔ آمریکایی و متخصص در فیلمهای *حادثه‌ای* در سن ۷۵ سالگی، براثر عارضهٔ قلبی، در کالیفرنیا درگذشت.

او نویسنده، کارگردان و تهیه‌کنندهٔ صدها فیلم و سریال تلویزیونی است. دو فیلم *آسمان‌خراش جهنمی* (۱۹۷۴) و *ماجرای پوسیدون* (۱۹۷۲) از موفق‌ترین کارهای او بشمار می‌روند، ایروین با ساختن این دو فیلم، لقب *مرد حادثه‌ها* را گرفت.

الین معتقد بود، هرچقدر در فیلم، حادثه فاجعه‌بارتر باشد، استقبال مردم از آن بیشتر است. او سوژه‌های سینمای خود را از حوادث پراکنده‌ای که در روزنامه‌ها به چاپ می‌رسید، الهام می‌گرفت.

کاپولا، سازندهٔ فیلم دراکولا

فرانسیس فورد کاپولا کارگردان آمریکایی، به جای تهیه فیلم‌های پدر خوانده، تصمیم به ساختن فیلم *دراکولا* گرفت. این فیلم، با نام «*برام استوکرز دراکولا*» از متن داستانی نوشته شده در ۱۸۹۷ اقتباس شده و شخصیت خونخوار و مشهوری را به نمایش می‌گذارد که بسیاری، آن را الهام‌بخش هنر هفتم می‌دانند. کمپانی *زویستروپ* تهیهٔ این فیلم را که در آن تعدادی از ستارگان سینمای امریکا بازی خواهند کرد به عهده گرفته است.

این فیلم، ماجراهای عشقی کنت *دراکولا* را بیان می‌کند که به همراه زن جوانی، از ترسلوانیا، عازم لندن است، این زن به صورت شگفت انگیزی شبیه زن محبوب کنت دراکولا در چهار قرن پیش است.

فیلم، اقتباسی مستقیم از داستان *برام استوکر* است و کاپولا قصد دارد، آب و رنگ سکسی بیشتری به آن بدهد.

CINQUIEMES RENCONTRES
CINEMATOGRAPHIQUES
DUNKERQUE STUDIO 43

UNE CERTAINE IDEE
DU CINEMA

COMPETITION
LONGS METRAGES
COURTS METRAGES

3 AU 6 OCTOBRE 1991

RETROSPECTIVE

JOAO CESAR MONTEIRO

ABBAS KIAROSTAMI

Presse : Matilde INCERTI
Tél. (1) 43.25.23.18

STUDIO 43
Tél. 28.66.47.89
FAX 28.65.06.98

برهنگی در سینما
و کیارستمی!

LE NU
AU CINEMA

2 AU 22 OCTOBRE 1991

پنجمین جشنوارهٔ سینمائی «دن‌کرك» فرانسه از تاریخ ۲ تا ۲۲ اکتبر ۱۹۹۱ (مهر ماه) با عنوان **برهنگی در سینما**، برگزار شد.
در این جشنواره در کنار فیلمهای «برهنه»، مروری بر آثار **عباس کیارستمی** نیز خودنمایی می‌کرد. کیارستمی، «موفق» شد سه جایزهٔ مهمّ این جشنواره را به خود اختصاص دهد و با حضور خود در جشنواره، جوایز را دریافت کرد. گویا یك تهیه‌کننده ـــ خارجی فیلمهای متعدّد قبل و بعد از انقلاب کیارستمی را به جشنواره فرستاده! و مسئولین سینمایی کشور نیز بی خبر از همه جا؟!

تئاتر

شخصیت در نمایشنامه (۶)

نصرالله قادری

کار خلاقه نمایشنامه‌نویس، فراگرفتن اصول فنی نمایشنامه‌نویسی نیست. ما بارها یادآور شده‌ایم که می‌توان اصول فنی را با مطالعه کتب تخصصی و یا حضور در کلاسهای نمایشنامه‌نویسی آموخت. اگر بپذیریم که دو پارامتر تکنیک نمایشنامه‌نویسی و آگاهی نویسنده از مقطع مکان و زمان و شناخت مسائل اطراف، در آفرینش اثر بسیار مهم است. این مهم را نیز باید به خاطر داشته باشیم که علاوه برهمه اینها منظر نگاه و کشف و شهود هنرمند است که باعث ماندگاری و باورپذیری اثرش می‌گردد. نمایشنامه‌نویس با اثرش سعی می‌کند احساسات و تصورات و حرفهایی را که در ضمیرش موج می‌زند اما چگونگی بروزش را نمی‌داند، به شکلی باورپذیر عینیت بخشد. هرچند که شرایط زمان و مکان در شکوفایی یا سرکوبگری استعداد خالق بسیار مؤثر است و تأملی بر دوران شکوفایی هنر در دوره‌های گذشته این نکته را به اثبات می‌رساند، اما این نکته را نیز نباید فراموش کرد که خالق باید بتواند در هروضعیتی شرایط را برای خود مهیا کند. اگر در زمانهٔ عسرت و فشار و جمود فکری، نمایشنامه‌نویسی بتواند اثری بیافریند که حرف روزگارش را بگوید، با مردمش ارتباط برقرار کند و آیینه تمام‌نمای تصویر روزگارش در آینده باشد، موفقیتی دوچندان کسب کرده است. پس بریک نمایشنامه‌نویس واجب است که اولاً زبان و تکنیک کار را درست بیاموزد و آن‌گاه با کنکاشی در خود، به این نکته برسد که آیا توان نمودِ بود را دارد یا نه؟

کشف این راز در آفرینش اثر سخت مؤثر است. مطالعه و شناخت آثار گذشتگان و دیگر شقوق ادبی یکی از وظایف اساسی هنرمند است. اکنون در عرصه تصویر، تصورات و یافته‌ها، خالق به دو اسلحه عمل و کلام مسلح است و همه امکانات تنها از طریق شخصیت امکان بروز را دارد. علت اینکه ما این همه برعامل «شخصیت» تأکید می‌ورزیم به این دلایل است. شناخت و شناساندن شخصیت و آگاهی و تسلط برشبکه ارتباطی بین شخصیتها و تشخیص شخص محوری و مخالف و درک امکان چگونگی ترکیب و ارتباط بین اشخاص برای ارائه تصویری درست، ضروری و الزامی است.

طبیعی است که در یک نمایشنامه تک‌پرده‌ای، ما فرصت معرفی اشخاص زیادی را نداریم. پس این خود نمایشنامه، حجم و سیر داستان است که مشخص می‌کند چگونه از آدمها بهره بگیریم و آنها را معرفی کنیم. با این همه هرگز نمی‌توان فرمول کلی و جامع و مانعی را ارائه داد که ۴= ۲+۲ است. در نمایشنامه ۲+۲، گاهی ۵ گاهی ۳ و گاهی هم ۶ است. هراثر، اصول خاص خودش را دارد. اما این نکته را نباید فراموش کرد که کلّیت یک اثر، باید بتواند از شاکله خود دفاع کند. پس قطعاً نمی‌توان حکم کرد که نمایشنامه‌ای با سه شخص فقط و فقط امکان چهار نوع ترکیب را دارد. شما اگر نمایشنامه‌ای با سه شخص داشته باشید. با توجه به وضعیت حاکم برکارگاه تا بی‌نهایت ترکیب می‌توانید داشته باشید. اما نمایشنامه‌نویس خام دست، باید بداند که در آغاز راه اثبات ۴=۲+۲، هم بسیار مشکل است.

شخصیت‌های نامناسب در نمایشنامه

این نکته بدیهی را هرگز نباید فراموش کرد که نمایشنامه برای اجرا نوشته می‌شود. و باید با حداقل کلام حداکثر اطلاع را به مخاطب داد. و همه آنچه که ارائه می‌شود باید برای مخاطب قابل درک و فهم باشد. و جذابیت اثر به گونه‌ای رقم خورده باشد که در مخاطب رغبتی برای تعقیب کار به وجود آید.

شخصیتی که پرداخته می‌شود اگر تنها روی کاغذ جالب و پذیرفتنی باشد اما هنگام اجرا به روند کار ضربه بزند، برای نمایشنامه مناسب نیست. با توجه به این نکته، نباید حکم کنیم که مثلاً حضور شخصیت لال، به دلیل اینکه نمی‌تواند حرفی بزند و مخاطب نیازمند کلمه است برای صحنه نامناسب می‌باشد. در اینجا نیز ساختار اثر است که حکم نهایی را صادر می‌کند. گاه در یک نمایشنامه: «سکوت، سرشار از ناگفتنی‌هاست» و سکوت دراماتیک، تأثیرگذارتر از هرکلمه‌ای می‌باشد. و این هم نباید بهانه‌ای برای بهره‌گیری از شخصیتهای نامناسب برای صحنه باشد. مثال عینی برای شخصیت نامناسب در نمایشنامه حضور کودکی سه ساله با گفتاری به غایت صعب و سنگین است. به هزار و یک دلیل حتی اگر پرداخت این شخصیت با استادی کامل هم صورت گیرد، قابل ارائه برای اجرا نیست، مگر اینکه با نابغه‌ای روبه‌رو باشیم و در نمایشنامه بر «اگر»های این چنینی امید بستن به خطا رفتن است. پس سادگی یا پیچیدگی نقش با توجه به اقتضای سن باید

مدنظر باشد. بهره‌گیری از حیوانات واقعی در نمایشنامه نیز، به دلیل غیرقابل پیش‌بینی بودن اعمال آنها، در هنگام اجرا باعث بروز اشکالات عدیده‌ای خواهد شد.

با این دو مثال، نمایشنامه‌نویس باید بداند که دایره بهره‌گیری از شخصیتها در نمایشنامه چه شعاعی دارد و این نکته را نیز نباید فراموش کرد که خلق یك نمایشنامه از خلق هرائر هنر دیگری به مراتب مشکل‌تر است. دایره امکانات و محدودیتهای صحنه را باید مدنظر داشت. در نمایشنامه، ما با امکانات گسترده فیلم، رمان و... روبه‌رو نیستیم. پس شناخت امکانات صحنه برای نمایشنامه‌نویس ضروری است حتی اگر در همه عمرش پابه پشت صحنه نگذاشته باشد. در غیر این صورت نمایشنامه‌ای برای خواندن نوشته‌ایم که هیچ‌گونه ارزش اجرایی ندارد.

ترسیم تصویر شخصیت

اگر شخصیت «روح و جان» نمایشنامه باشد. ترسیم تصویر او بسیار مهم است. حضور هرخط زمخت و کج و معوجی چهره او را دگرگون خواهد کرد. توانایی نمایشنامه‌نویس در ترسیم این تصویر، باعث جذابیت و باورپذیری شخصیت یا عدم پذیرش از سوی مخاطب خواهد بود. نمایشنامه‌نویس باید از هرترفند و ابداعی برای معرفی صحیح شخصیت خود بهره بگیرد. هویت شخصیت، باید برای مخاطب (بازیگر ـ کارگردان ـ تماشاگر) روشن باشد. نویسنده برای این هویت امکاناتی محدود را در اختیار دارد که می‌تواند از آنها بهره بگیرد. دسته‌بندی کردن این امکانات و دادن شناسنامه مفصل و اطلاعات غیرضروری خارج از متن، برای درك درست مخاطب از اثر، جز گیر کردن در تنگی قافیه نیست. همه مسائل مربوط به شخصیت باید در دل اثر باشد. هرگونه توضیح زائد، پوشاندن ضعف نمایشنامه‌نویس است. سیر درام باید به گونه‌ای باشد که همه اطلاعاتی را که خالق هنگام آفرینش شخصیت مدنظر داشته در این مسیر به مخاطب منتقل شود.

ترسیم نمای ظاهری شخصیت

می‌توان در صفحه نامگذاری شخصیتها، سیمای ظاهری آنها را توضیح داد. اما این شیوه اطلاعات مستقیم، گویای خام دستی نمایشنامه‌نویس است. نمایشنامه «ریچارد سوم» شکسپیر را به خاطر بیاورید؛ سیمای ظاهری ریچارد که مردی گوژپشت، زشت و معیوب از یك طرف بدن، و در عین حال جنگجویی نترس و سرداری شجاع است. نویسنده این اطلاعات را در دیالوگها و برحسب ضرورت آورده است. بی‌دلیل برای ترسیم این تصویر دیالوگ‌پردازی نشده است. نمایشنامه‌نویس در ترسیم این تصویر باید به این شکل عمل کند.

مخاطب بعد از مطالعه نمایشنامه باید دریابد که: خصوصیات بدنی، سیما، مو، نقص عضو، سن، جنسیت... شخصیت چگونه است. و از این پارامترها تنها باید در راستای سیر درام بهره گرفت. همچنین ترسیم رفتار شخصیت و چگونگی سخن گفتنش، لباس پوشیدن، حرکات، عادات ویژه و شغل، اعتبار و موقعیت اجتماعی، بینش، دیدگاه، روان‌شناسی خاص شخصیت، طبیعت، برخورد، و... همه اینها را نویسنده پیش از آغاز کار می‌داند. یعنی شخصیت برای او زنده و پویاست. این شناخت ازسوی خالق، یا قبل از آفرینش و به صورت شناسنامه دقیق وجود دارد و یا در سیر نوشتن به آنها می‌رسد. حال همه این دانسته‌های خالق، باید به شیوه‌ای اصولی به مخاطب برسد. شیوه ارائه این اطلاعات، نه باید مستقیم و نه غیر ضروری باشد. مطالعه آثار نمایشنامه‌نویسان موفق، به ما می‌آموزد که آنها چگونه از این پارامترها بهره گرفته‌اند. و ما اکنون در این اثر خاصی که در دست نوشتن داریم، چگونه باید در ترسیم این تصویر به غایت صعب، که روح و جان اثر ماست استفاده کنیم. همه آنچه که پیشتر در مورد اطلاعات خالق درباره شخصیت گفتیم، باید در خود اثر نمود داشته باشد.

سیاهی لشکر

حضور سیاهی لشکر، بیشتر در نمایشنامه برای تزیین صحنه است. ازحضور پیشخدمتها، سپاهیان، خدمه، و... عموماً برای همین منظور استفاده می‌شود. گاهی وظیفه آنها در حد پیام‌آوری خلاصه می‌شود و زمانی که موقعیت تکنیکی ایجاب می‌کند برای دادن اطلاعات به مخاطب از حضور آنها استفاده می‌شود. این شخصیتها نیاز به معرفی همه‌جانبه ندارند، حضور آنها برای ترسیم و تصویر بهتر اشخاص اصلی بازی است. نمایشنامه‌نویس، از حضور سیاهی لشکر برای باورپذیر کردن زندگی جاری روی صحنه استفاده می‌کند. پس بهتر است که حضور آنها بیشتر در سایه باشد و توجه مخاطب را بیش از حد به خود جلب نکند. برای رنگ‌آمیزی طبیعی‌تر نمایشنامه، باید عموماً از خصوصیات تیپیك بعضی از این افراد بهره گرفت. عدم حضور آنها در صحنه‌ای که ضرورت حضور دارند، به کلّیت اثر ضربه می‌زند. اما پرداخت آنها به گستردگی شخصیتهای اصلی و فرعی نیست و تنها در حد رنگ‌آمیزی نمایشنامه باید از آنها استفاده کرد.

●

آنچه را که تا بدینجا در ارتباط با شخصیت آوردیم، برای درك بهتر شخصیت در نمایشنامه بود. با شناخت این اصول و مطالعه نمایشنامه‌های پذیرفته‌شدهٔ جهانی، می‌توان به تصویری دقیق از شخصیت رسید. اما در همه حال این نکته را از نظر دور ندارید که هیچ اصلی به صورت جامع و مانع وجود ندارد و به همه آنچه که گفته شد باید به صورت قیاسی نگاه کرد و این خود اثر است که اصول خود را تعیین می‌کند. □

حمیدمحرمیان معلم

درحواشی عروسی چاه

نویسنده و کارگردان:

امیردژاکام

آذر ۱۳۷۰ / سالن چهارسو

اگر چه این بنده را جسارتاً برخلاف افلاطون و اخلاف این حضرت اعتقادی به نقد اخلاقی نیست و اصولاً این نوع به اصطلاح نقد در نهایت به دلیل تفتیش عقاید هنرمند. پدر هرچه اخلاق است را در می‌آورد، با این وجود باید اعتراف کنم که دلیل ارتکاب این مقاله، یکی دو فقره ارزش اخلاقی است که در نیت کارگردان دیده می‌شود. و به جز این، بحث همیشگی من است در نمایش و در نقد و این که بالاخره عزیزم ما کی هستیم؟ وگرنه حتی این قلم‌الکن زبان بریده هم چندان رغبتی نداشت تا از *عروسی چاه* بگوید.

ـ دژاکام به هنگام تمرین نمایشش از جماعتی دعوت کرد تا در جریان کارش قرار بگیرند و نظری هم بدهند و این کار انصافاً که در میان این همه خودبینی و ادا و اطوار حضراتی که هرگونه نظری را خودشان از قبل می‌دانند و هفت کل را کلاهند و هفت کور را عصا، عملی تحسین آمیز است. در یکی از همین جلسات بود که دژاکام هیجان زده از تئاتر ایرانیش گفت و گفت که: «**می‌خواهم اسمم را فریاد کنم**». دژاکام از مدینه گفت و ما را کباب کرد و این همان فقراتی بود که اشاره کردم. این جوان به شهادت کارهایش دروغ نمی‌گوید. دارد جان می‌کند تا تئاتر ایرانیش را پیدا کند و البته «اسمش» را. و به همین دلیل دژاکام خرده‌ای از وجود تمامی آنهاست که دنبال خودشان می‌گردند. اما چیزی که آزار دهنده است این است که تا اینجا تئاتر دژاکام تنها «ایران زده» است و ایرانی نیست و ملی هم نیست.

گفتم «ایران زده» و این همان ناخوشی است که جلال آل احمد در کتابهایش «غرب‌زدگی» می‌داند. اما باز برخلاف گفته این بزرگوار که متنش را دارم و دادیم بلا و ناخوشی غربزدگی در این نیست که مثلاً غربی، ماشین می‌سازد و ما نه! و یا در اینکه غربی، ماشین زده است و غیره... اولاً جلال. تمدن و فرهنگ را یکی می‌گیرد و بنابراین «شبه فرهنگ» را که چیزی باسمه‌ای و موقتی است با عواطف مشترک بشری «فرهنگ» یکجا به زیر شلاق انتقاد می‌برد.

غربزدگی یعنی نفهمیدن غرب. غرب زدگی، یعنی ادا و اطوار. یعنی هضم نکردن فرهنگ غرب و در نتیجه سوءهاضمه فکری گرفتن. برهمین قیاس می‌گویم ایران زدگی، می‌گویم عرفان زدگی، اسلام زدگی و خیلی زدگی‌های دیگر و هیچ کدام اینها دست کمی از دیگری ندارد. سر و کله انواع «زدگی»ها آن وقت پیدا می‌شود که غربال فکری را کنار بگذاریم و دوغ و دوشاب را با هم یکی کنیم.

غرب زدگی تنها «برگ» زدن و قر و قمبیله‌های مأبونانه (مایکل جکسونی) نیست. غرب زدگی در نفهمیدن دانته و شکسپیر و کامو هم هست.

نکته دیگر این است «...زدگی» که تنها در سطح حرکت می‌کند و به شدت قشری و ظاهربین است در دو شکل نمود پیدا می‌کند یا در حال «بسط» و یا «قبض». در حال بسط، شلم شوربایی و شیرتوشیری حاکم است و در حالت قبض، تراکم و انجماد که از هرچه غیرخودی است چشم می‌پوشد و نتیجه‌اش فاشیسم فرهنگی و نهایتاً فرهنگ فاشیستی است. در حال بسط، با هیاهو روبروییم و در حال قبض، با شعار و البته که چنین فرهنگ و هنری را برایش فاتحه بی‌الحمد هم نمی‌توان خواند. اصولاً فرهنگ، خودی و غیر خودی نمی‌شناسد. و مرز بردار نیست و این به دلیل مشترکات

بشری است و البته اگر ابداع و ابتکار منحصر به فردی در جایی هم ظهور کند پس از مدتی نشر پیدا می‌کند و در عناصر فرهنگی جوامع دیگر حل و جذب می‌شود. سراسر اشعار حافظ، پراز اندیشه‌های ایرانی، اسلامی و... است، در آثار مولوی از افلاطون گرفته تا بودا و... دیده می‌شود، اما ایرانی‌تر از اینها کیست؟ نیما، خلاقیتش را از غرب می‌گیرد، اما بوی فرهنگ ملی از هفت بند آثارش بلند است. اینها مغز را گرفته‌اند و پوست را به دور انداخته‌اند و به همین دلیل مولوی، حافظ، نیما و... هم ملی هستند و هم جهانی و فریاد کردن «اسم» یعنی همین. و اگر ما هم اسمی داریم برای آن است که با اسم حافظ زیر طاق فرهنگ جهانی فریاد شده‌ایم.

از طرف دیگر اگر زن نماینده روحیات (به قول کارگردان، نفس) خود فؤاد است، پس از طی سلوك و مراتب باید می‌دیدیم که این نفس تطهیر شده با فؤاد یکی می‌شود و تولدی دیگر نه از بطن زن که درست از خود فؤاد نشأت می‌گرفت. اما چنین نشانه‌ای که حاکی از این وحدت باشد در اجرا دیده نمی‌شود. همانطور که هیچ نشانه‌ای دال براینکه «فؤاد» نماینده تمام آدمهای نمایش است دیده نمی‌شود. و اصلاً فؤاد برخلاف تفاسیر دژاکام از همان اول تافتهٔ جدا بافته است. در این میان وجود نقال، راوی، (و یا سردسته همسرایان به شیوه تراژدی یونان) که البته تمثیلی از پیر و مراد هم هست، براغتشاش دامن می‌زند.

پیر و مراد یعنی کسی که در هفت شهر عشق را از پاشنه درآورده است. اما در این نمایش به دلیل همان عدم تسلط براستفاده از نشانه‌ها، تنها در دیالوگهاست که متوجه نقش این عنصر می‌شویم. در یك طراحی دقیق، این پیر باید اغلب اوقات در خارج از دایره (طرح کلی و اصلی نمایش) می‌بود و تسلطی آمرانه و بی‌دغدغه برتمامی افراد می‌داشت. اما از آنجا که چنین نیست، حق داریم تصور کنیم که او هم یکی مثل بقیه است. پس حال که چنین است، چرا خودش قربانی نمی‌دهد؟

مسئله دیگر تصویر و صوت (اعم از کلام و...) در این نمایش است. عرض شد که دژاکام صمیمانه می‌خواهد تئاتر ایرانی و یاملی داشته باشد و به همین دلیل تا توانسته از آداب و رسوم و آئینهای بومی استفاده کرده است. از تعزیه گرفته تا مراسم زار و شال اندازی و... اما یك نفر باید به این عزیز بگوید که: دستت درد نکند، خدا پدرت را هم بیامرزد که چشم به غاز همسایه نداری. اما در یك نمایش هرچیز و هرعنصر یا نشانه در پیوند با دیگر نشانه‌هاست و فرم نهایی (نشانه اصلی) از ساخت و ساز و پیوند اینها بوجود می‌آید. در این حال از یك کف زدن ساده گرفته تا مراسم آدمخواری قبایل افریقایی و یا بله برون خودمان، در صحنه دیگر حالتی تجریدی، و در همان مفهوم اصلی خارج از نمایش ندارند. به همین دلیل اگر مثلاً پیتربروك، از عناصر کاملاً بومی و ناشناخته (حتی برای شرقیها و دیگر سرزمینها) استفاده می‌کند، آنها را طوری به خدمت می‌گیرد که یك زبان همه فهم از طریق نشانه‌ها در صحنه ایجاد می‌شود. پس اینکه بنده در نمایشم، زنی را کف صحنه دراز کنم و بالای سرش جگر گوسفندی را سوزن بزنم، یا باید رمال خبر کنید و یا مثلاً «مالینوفسکی» مردم شناس را، که بفهمد در بعضی ولایات خراسان چنین کاری برای

مانع شدن از «آل زدگی» زن زائو است. آخر تماشاگر جماعت که نباید مردم شناس خبره باشد تا معنی مراسم به کار رفته در صحنه را بفهمد. هنر صحنه‌ای یعنی «دراماتیزه» کردن عوامل به کار گرفته شده و ایجاد زبانی قرار دادی باخلق الله از هرملیتی که باشند. این البته خواست دژاکام است، اما هنوز حکایت ماه من است و ماه گردون.

هرگز کسی با صرفاً یکی دو عنصر فرهنگی خودی، ملی نمی‌شود وگرنه «فردین» با آن همه آبگوشتی که کوبید، پدر جد تمام هنرمندان ملی بود. اما اسم ما این نیست. همانطور که اسم ما عروسی چاه هم نیست.

دژاکام، خوب فهمیده است که نمایش، اولاً دیدنی است و بعد هم شنیدنی و این یعنی تصویر و صوت. و دیگر اینکه فهمیده است «فرم» چه اهمیت حیاتی دارد و اینها اگرچه بدیع نیستند، اما در مملکت گل و بلبل ما همین‌اش هم غنیمت است. اما این کارگردان چه کارهای گذشته‌اش و چه در همین عروسی چاه، در کاربرد هر دو نکته‌ای که عرض شد به خطا می‌رود.

اگر فرم را حالت نهایی یك نوع هنری بدانیم. یا به عبارتی دیگر اگر باور داشته باشیم که محصول نهایی مواد هنری و مفاهیم ذهنی هنرمند در فرم است که تجلی پیدا می‌کند، بنابراین فرم، یعنی حاصل جمع یك سلسله ساخت و سازهای درونی که نمودی بیرونی پیدا کرده‌اند. در عین حال همین فرم یك نشانه sign هم هست و این نشانه (که فشرده شده و کلی است) در درون خود از پاره نشانه‌ها و ساختهایی تشکیل شده که گاه ناهمگون بوده و هرکدام ساز خود را می‌زنند. بنابراین برای داشتن یك فرم قوام یافته و تراش خورده، باید اولاً مفهومی را برای القاء در نظر داشت و ثانیاً این مفهوم را به صورت خرده نشانه‌ها درآورد و ثالثاً میان خرده نشانه‌ها آشتی و سازش برقرار کرد و آنها را با چفت و بست مناسبی به هم پیوند داد.

دژاکام اما درست برخلاف این جهت حرکت می‌کند. یعنی ابتدا فرمی خاص را در نظر می‌گیرد و بعد اگر شده به زور مفهومی را در درون آن می‌گنجاند و به همین دلیل رابطه ارگانیك تبدیل محتوی به فرم و فرم به محتوی در کارش ظهور نمی‌کند. به این ترتیب دژاکام «فرمالیست» نیست، که فرم زده است. و به همین دلیل هم نیت خوب او که می‌خواهد تئاتر ایرانی داشته باشد، باد هوا می‌شود. یعنی اولاً به نوعی غربزده است و ثانیاً ایرانی زده. به عروسی چاه نگاه کنیم: مجموع عناصر و نشانه‌هایی که در نمایش دیده می‌شوند، قرار است ما را در جریان تحول درونی و تصفیه روحی یك آدم (نمونه‌ای از تمام آدمها) قرار بدهند. اهالی سرزمینی دچار بی‌آبی شده‌اند. و چاه (روحشان) خشکیده است. فردی متوجه این ناخوشی می‌شود و با قربانی دادن خود (کشتن نفس) غائله را فیصله می‌دهد. ابتدا این را عرض کنم که این مفاهیم را بنده از تفاسیر خود دژاکام گرفته‌ام، وگرنه نمایش مغشوش‌تر از این حرفها است. نکته اینکه بنابراین معنی (که دژاکام در نظر دارد) کار تمثیلی است و هرگز «نمادین» نیست که چند وجهی و چند سویه است. تمثیل، اساسش برکنایه است. یعنی با گفته‌ای خاص به یك مفهوم خاص برسیم. چنانکه مثلاً «دست کجی»، تنها یك مفهوم دارد و آن «اهل سرقت» بودن است. اما ساخت نماد «ایهام» استوار است و در ایهام، هیچگاه نمی‌توان به معنی خاصی رأی قاطع داد: *شاهد آن نیست که مویی و میانی دارد / بنده طلعت آن باش که آنی دارد*. این «آن» چیست؟

در «عروسی چاه» اما هیچ ترتیبی در کار نیست. مثلاً در تمثیلهای مشخصی مثل کوه، آب، زنجیر و چاه، عشق و به خصوص «زن»، چهره‌ای گنگ و ناساز باکل نمایش دارد. هیچ نشانه‌ای در صحنه روشن نمی‌کند که مفهوم عشق چیست؟ در حالی که همه عناصر نمایش تك مفهومه هستند (قرار است تمثیلی باشد) چرا زن چند وجهی است؟ مشکل دیگر مفهوم قربانی در ذهن کارگردان است. مفهوم قربانی در ملل مختلف چه در شکل اساطیری و چه اساطیری- مذهبی چند گانه است، اما یك مفهوم در تمام آنها مشترك است: قربانی دهنده، عزیزترین پاره وجود خود (دوست ندارم بگویم مایملك) را پیش کش می‌کند.

در این نمایش، زن که نماینده عشق و همه چیز فؤاد (شخص محوری نمایش) است، می‌بایست به طور منطقی قربانی می‌شد. برای ابراهیم گواراتر بود که به جای پاره جگرش اسماعیل قربانی شود، اما دژاکام متوجه این نکته نیست.

و اما عنصر شنیداری. در عروسی چاه، موسیقی و کلام هردو علیل و ناقص الخلقه هستند. نمایش به درستی از کلام به نفع عناصر بصری گذشته است، اما همان مقدار دیالوگ هم بسیار ناهنجار و گمراه کننده است. زبان دیالوگها، بین محاوره و زبانی شعرگونه مانده است و زبان شعر گونه هم از این دست است: «... آه من دنباله ندارم»!

و موسیقی: اولاً در ترکیب سازها، کج سلیقگی به کار رفته (ترکیب سه تار، دمامه، دف و...)، ثانیاً نمایشی که به دلیل خصلت تمثیلی قرار است بی‌زمان و مکان خاصی باشد، با ضربه‌های دمامه و سنج به کلی حال و هوای جنوب را به تماشاگر تحمیل می‌کند. و اصولاً موسیقی (گذشته از فالش خواندنها و نواختنها) در این کار همراه و یا تکمیل کننده نمایش و به عبارتی «دراماتیزه» شده نیست. از این قرار و با پراکندگی و ساخت ناساز نمایش، فرم نهایی هم پا در هواست.

و به این ترتیب کارگردان اسمش را فریاد نکرده است. و هنوز ما هم بی اسمیم. دژاکام پشتکار دارد، امید اینکه تفاوت این پشتکار با لجبازی را هم بداند. □

روایت تشنگی

نقدی برنمایش عروسی چاه

محمّدرضا الوند

«... بادبان کشتی وجود مرد، اعتقاد اوست؛ چون بادبان باشد، باد وی را به جای عظیم برد؛ و چون بادبان نباشد، سخن باد باشد...»
«فیه ما فیه»

راز دیرین جویندگان آب، در سینه به سینه شدن، سر به مهر مانده است. هرگاه روایتی از آن بیاید، داغ دل آگاهان تازه می‌شود.

سخن برسر این است که جماعتی گرد هم آمده‌اند و حکایتی از تشنگی خود را به روایت صحنه درآورده‌اند. عروسی چاه عنوان رمزآمیز روایت فوق بود.

ما زمزمه این عشق را شنیدیم و قبل از هرگونه داوری به میانشان دعوت شدیم. این دعوت، خود بدعتی ستودنی بود: (ابتدا مربی باش تا داوری بایدت.) زیرکی و پیشدستی هنرمند را می‌ستایم. اما از کاهلی خود می‌گویم که هیچ‌گاه در انجام کار به عضویت جماعت در نیامدم. بعد از دیدن کار، شاید برای خالی نبودن عریضه به نوشتن چند کلام تحریض شدم.

امیر دژاکام، جوان اهل کویر، با ذوق و پرتلاش، گام به گام می‌رود تا در کار تئاتر جایی باز کند. او و امثال او، میراث‌دار ثروت ناچیز تئاتر هستند. آنان با عمل خود، بی‌دریغ و بی‌ادعا هستند. امیدواریم که نام و جایشان همراه با کرداری صالح در صحنه جاودان شود.

چیزی که در حضور چنین جمعی به خاطر می‌آید، مثال آتش است و زبانه بی‌رحم آن. همواره می‌خواهند کلامی بگویند و کاری بکنند. حرف به حرف این کلام در گلویشان می‌شکند و بعد؛ همت و کارشان، بی‌پشتوانه می‌ماند. و از این‌روست که می‌گویم: «ثروت ناچیز تئاتر.»

این هنرمندان از یك سو در جمع بی‌هنران گرفتارند و از سوی دیگر همزبان و همراه ندارند. از یك سو تیزی سرنیزه‌های غرب‌باوران در صحنه‌هاست و از سوی دیگر کم جانی همقطاران و همدردان. بهت رنج‌آوری در معرکه این میدان، به سختی دامان آنان را گرفته است. سکوتی در پس این بهت، چنگال خود را برگلوی هنرمند راستین می‌فشارد. این است دردی که از هربار دیدن این روایتها برجان می‌نشیند. اینك عشق خدا به زمزمه مسلمان درآمده، و هرکه با آن بیگانه باشد از هنر مسلمانی نیز بی‌خبر است. خود باختن هنر نیست و در خود ماندن جرأت می‌خواهد. تو گویی، ایرانی بودن و مسلمان ماندن در یگانگی با دنیای هنر شهامت می‌طلبد.

فطرت و نیاز در عروسی چاه، جرأت این حضور است. اما قدرت و پایگاه استوار، نیاز به ورزیدگی و رنج بسیار دارد. حضور این نمایش بیانگر تلاشی دیگر از گروه خود بود. همراه، داغ بی‌باری و سترون شدن باردار ان دیرین را، روایت می‌کند. چرا مادری نزاید و خاکی حاصل ندهد؟ و حدیث این روایت، خود امتداد حضور این هنرمندان را تداعی می‌کند. برای رسیدن‌به وصال و زایش، بایستی از خودخواهی و سستی گریخت. ایثار و فداکاری نه حدیث خیال فؤاد در عروسی چاه که در هنر مسلمانی است.

در این برهوت، یکی داغ بی‌فرزندی دارد و دیگری داغ مرگ او، و همه داغ خشکسالی زمین و زمان را. پس باید از خود گذشت. چرا که زمین همواره قربانی می‌گیرد. فؤاد، در این حدیث از همان جماعتی است که اُز ترس مرگ، قرار ماندن ندارند. فؤاد نیز به خیال فرزند همراه آب شده است. پس تمامی این رنج از سرگذشت او با صنم روایت می‌شود. و آن گاه که در خاك تیره سر به جست‌وجوی آب، تا ژرفای زمین به سقوط در چاه می‌نشیند، تنها عشق است که او را به مبارزه با اژدهای خود کشانده است. رسیدن به آب، یعنی تولد و زایش، یعنی زندگی با تمام وسعتش.

این گونه است که عشق و وصال آب در این نمایش، به عروسی چاه تعبیر شده

است. زن و زمین، مادر و مامیزاد، در این استعاره خوش نشسته‌اند.

جماعتی قحطی‌زده به مویه نشسته‌اند. همـراهی از میـان آنـان مرد راه می‌طلبد. جماعت ناامید و ترسیده به زمین و زمان بد می‌گوینـد و قصـد کوچ و فرار دارند. اما همـراه، باز می‌دارد شان تا فؤاد سرگشته می‌رسد. او که غم بی‌فرزندی به خیال آبش سپرده، مستعد در چاه شدن است. از خود می‌گذرد و در پرتو عشق پاکش با صنم به دنبال آب می‌رود تا اژدهای سه‌سر را از پا درآورده و خاك را به قدوم آب مبارك گرداند.

در این روایت، همه چیز استعاره است: همـراه، فؤاد، صنم، شوریده، شیدا، چاه، مادر اژدهای پیر سه سر و آب و دیگر چیزها. جماعت به دنبال آب روان است و آب در چاه اسیر سرپنجه اژدهای سه سر است. و هیچ کس را یارای هماوردی با او نیست. تو گویی افسـانـه‌ای عامیانه را در قامت آیینی رقم زده‌اند. اما کدام پیش‌بینی و استحکام در این گمـان نهفته است؟ چیزی که عروسی چاه، از ابتدای راه بی‌جواب گذاشته است. بازی نامه و روایت یا نمایشنامه و داستان، مرزی که به آگـاهی نینجـامیده و قطعیت نیافته است.

شوریده و شیدا تنها در عنوان نام خود مانده‌اند. هرچند که ندای همراه، به شرط شوریدگی و شیدایی بوده باشد. حضور این دو، قادر به انتقال ذهنیت نویسنده نیست. صنم تنها راوی بزرگواریهای فؤاد است. در صورتی که حضور او در تکامل با فؤاد به معنی می‌نشیند. نام مادر و پدر از زبان فؤاد و همراه، بار معنایی خود را نیافته‌اند. شاید نوع دیـالوگهـا به دلیـل عدم یکـدستی در ساخت و پرداخت و عملکـرد ساختـاری، بی‌ربط و تحمیلی می‌نماید. حرف و شعار، جای هر عمل تئاتری را پر کرده است. و این، علت تمامی کاستی‌ها در عروسی چاه است.

امـا نقطه عطف این نمایش، در اجرای صحنـه اسـت. میـزانسن یا موجـودیت

خلاقیتهای کارگردان، درپی طرح اتودیك متن، حرف نهایی صاحب اثر است.

تعبیر تئاتری، در ارتباط زنده صحنه و تماشاگر به اوج معنای خود می‌رسد. این تعبیر، از سوی کارگردان تا سرحد امکان به شکل و فرم و موسیقی و رقص نزدیك شده است. این خاصیت از پیشینه گروه اجرایی است. چیزی که می‌خواهد به نوعی از آیین و مناسك در تئاتر بهره برد.

شیوه اجرایی فوق، برای کمتر کارگردانی ناآشنا مانده است. اما این شیوه دراین مورد خاص، فاقد هدفمندی خاص تئاتری است.

به همین دلیل، از قرن نوزدهم به بعد در اروپا، با ظهور چهره‌هایی چون *اروین پیسکاتور*، *گوردن کریگ*، *آدولف آپیا*، *آنتونن* آرتو، گرایش و طرح این هدف که بایستی در تئاتر، به زبان خودجوش و مستقل رسید آغاز شد و از آن پس، ما شاهد تلاش برای ریشه‌دار کردن شیوه‌هایی بدیع و تجربی برای نیل به آن مقصود هستیم.

البته این تاریخچه، بر تئاتر شدن این پدیده‌ها دلالت دارند. قطعاً کمی از ما شاهد این روند نبوده‌ایم، اما تلاش‌های جسته و گریخته و گاه فاقد هدف و معنای خاص در تئاتر، جنبه‌های آزمایشی کار را گوشزد می‌کند. و حتی شاید نیازمند الفبای جدیدی برای تئاتر هستیم. به هرحال، هر عملی در جای خود محترم و ستودنی است.

اگر به این باور رسیده باشیم که تماشاگر به علاوه موجودیت در صحنه نمایش، مساوی است با هنر تئاتر، از قدم اول در عروسی چاه نیز همین منطق حاکم می‌شود. یکی (همراه) به میان می‌پرد و می‌سراید:

«هرکه دارد هوس کربلا بسم‌الله» بعد از آن زنان و مردان (بازیگر نمایش) دیگر هریك به میان می‌آیند و با تکرار یك عبارت «کو اون نهر آبی که از بالای کوه نعره می‌کشید و پایین می‌اومد» در مقابل همراه زانو می‌زنند و توسط آب کاسه چهل کلید تعمید می‌شوند و به دور همراه، (معرکه‌گیر) حلقه می‌زنند.

با آمدن فؤاد به جمع، صحنه منتظر یك عمل آن چنانی است تا درون تماشاگر را متلاطم کرده او را به دنبال خود بکشاند. اما هیچ اتفاقی نمی‌افتد. علی‌رغم شیوه اجرایی و ایمایی توأم با حرکت و فرمهای مشخص، اتفاق در لابه‌لای حرفها گم می‌شود و آخر هم که فؤاد تصمیم به فدا شدن می‌گیرد، انرژی و پتانسیل منتظر برای آزاد شدن، آزاد نمی‌شود.

هرچند که در لابه‌لای حرفها و حرکتهای تکراری، لحظه‌های زیبا دیده می‌شود، اما هیچ کدام دیر نمی‌پاید و ما را به طرف مقصود گروه، رهنمون نمی‌سازد.

اولین مشکل در اینجا، استفاده نمایش از بازیگر کم توان و بدبیان است. و دومین مشکل، عملکرد کارگردان در عنصر انتقال است.

انتقال تنها رشته‌ای است که در نمایشهای روایت‌گونه همه چیز را به هم می‌بافد و ساختار دراماتیك اثر را ظاهر می‌سازد.

اگر همان لحظات زیبا در کار، آگاهانه به وجود آمده بودند، بدون شك برپایه همین عنصر انتقال، مکانیسم نهایی را سرانجام می‌بخشیدند و به وجود می‌آوردند.

انتقال، حرکت و زندگی از یك شیئی به یك نور و از یك نور به یك بازیگر و از آن بازیگر به بازیگر دیگر و...

به همین ترتیب ضرباهنگ و تُن نمایش منسجم‌تر و عمل‌کننده می‌بود.

اما تا اینجا، هرلحظه از هر دری سخنی بود و تو گویی کار بازیگران بی‌ارتباط از یکدیگر می‌نمود.

درست به همین دلیل کل کار تا رسیدن به موسیقی و آواز یك سوم پایانی، خسته کننده و ملال‌آور شده بود.

باید بگویم که لفظ انتقال هم در نمایشهای آیینی، قدمتی دیرینه دارد و در متن و اجرای عروسی چاه نهفته بود. آب، خاك، حاصلخیزی، مادر، ایثار، عشق، تولد و امتداد نیز در شکل اثر مشهود بود. اما الکن، آشفته و نامنظم. آخر کار نه دقی بر دلت می‌نشیند و نه دلت خنك می‌شود. به تعبیری فنی‌تر، انتقال، نافرجام مانده است و این هم جای بسی تأسف است.

با تمام اینها، دژاکام، حرکتی نکرده است و در همان نقطهٔ آغاز کارش از دستها و قلبها گرفته تا زیباترین گلهای قالی (که هنوز هم بهترین همان است) گرفتار مجموعه‌ای از نشانه‌های تکراری است. او در پالایش و پرورش مقصود خود نکوشیده است. تحقیق، مطالعه و مشاهده در به‌کارگیری گروه ورزیده و متناسب، و به کارگیری نشانه‌های منزهتر به او مدد می‌رساند.

در پایان به جا می‌دانم که از تلاشهای پی‌گیر گروه، ذکر خیری شود. همچنین گروه صمیمی موسیقی نمایش که قسمت اعظم تلاشها از حاصل زحمت آنان به عمل می‌آید.

بازیگر نقش صنم، منظم‌تر و بهترین گروه بازیگران بود. او در کار خود قبل از اینکه احساساتی شود، به منطق نمایش و تماشاگر خویش می‌اندیشید.

شوریده اما اگر به همین منوال در نمایش ظاهر شود، چیزی بیشتر از این نخواهد ماند.

فؤاد، در اصلاح حس و بیان خود، بیش از هرچیز نیازمند کار و تلاش است.

امیدواریم در کارهای آینده، شاهد مراعات یك اصول حساب شده و پیوسته به هم در منطق و زیبایی مورد نظر گروه باشیم. □

نمک فروش (نمکی)

به نقل از: *عباس قاسمی، باختران، روستای گیلیلی*

گردآوری و تنظیم:

صادق عاشورپور

بازیها:

نمک‌فروش * خر * کدخدا * حیدر * صفدر * غلام * عباس * گاو * مشدی عباس * مشدی رسول * مشدی میرزا * مشدی ابوالقاسم * مشدی نصرت

مجلس اول

صحنه: محله‌ای در روستا. نمک‌فروش، سوار بر خر، وارد می‌شود و با نگاهی جستجوگر پیش می‌آید تا به در خانه کدخدا می‌رسد و دق‌الباب می‌کند. بعد از لحظاتی، کدخدا بیرون می‌آید.

کدخدا: بله...؟

نمک‌فروش: سلام علیکم، کدخدا.

کدخدا: سلام علیکم.

نمک‌فروش و کدخدا، به یکدیگر دست می‌دهند. نمک‌فروش به جای بوسیدن، دست کدخدا را گاز می‌گیرد و کدخدا فریاد می‌زند.

کدخدا: وای! چه می‌کنی؟

(کدخدا دست خود را بشدّت می‌کشد.)

نمک‌فروش: ببخشید کدخدا. من مقداری نمک دارم، مردم این ده احتیاج دارند تا برایشان بیاورم؟

کدخدا: بله، بیاورید. هرخانه‌ای، حداقل ده دوازده من نمک می‌خواهد.

نمک‌فروش: (خوشحال) چشم، فردا برایتان می‌آورم.

کدخدا: باشد، بیاور.

(نمک‌فروش، سوار خر شده، می‌رود. کدخدا هم به خانه‌اش می‌رود.)

مجلس دوم

نمک‌فروش، دوان دوان، وارد می‌شود و یکراست، به در خانه کدخدا رفته، در می‌زند. کدخدا بیرون می‌آید.

کدخدا: چیه؟ چه خبر شده است؟

نمک‌فروش: دستم به دامنت کدخدا. به دادم برس. گاوم افتاده و بلند نمی‌شود. کمک می‌خواهم.

کدخدا: آهای حیدر! صفدر! غلام! عباس...!

هرچهار نفر حاضر می‌شوند.

کدخدا: این مرد، نمک آورده، برای مردم روستا، بروید کمکش کنید، چون گاوش از خستگی افتاده و بلند نمی‌شود.

آن چهار نفر: چشم کدخدا.

افراد، حرکت می‌کنند و می‌روند و به گاوی می‌رسند که به روی زمین پهن شده، هرکسی یك جای بدن گاو را گرفته و مشغول بلند کردن او می‌شود. نمک‌فروش، چشمش به یکی از آنان می‌افتد که محکم دم گاو را گرفته و بالا می‌کشد. نمک‌فروش، چوبدستی را می‌کشد و به جان گیرندهٔ دم گاو می‌افتد.

نمک‌فروش: دمش را نکش، دمش را نکش.

یك نفر دیگر گوشهای گاو را می‌کشد و نمک‌فروش، عصبانی شده با چوبدستی، به جان گیرنده گوش گاو می‌افتد.

نمک‌فروش: گوشش را نکش، گوشش را نکش.

نفر سوم، شاخ گاو را می‌گیرد. نمک‌فروش عصبانی می‌شود و به جان او می‌افتد و با چوبدستی او را

می‌زند.

نمک‌فروش: شاخش را نکش، شاخش را نکش.

یکی از آنها: پس، چه کار کنیم؟، ما که به هرجـای گاوت دست می‌زنیم، می‌گویی دست نزن.

نمک‌فروش: صبر کن تا بگویم.

نمک‌فروش پشت به گاو کرده

نمک‌فروش: کُشد، کُشد، کُشد...

گاو، بلنـد می‌شود و ماغ می‌کشد و همگی به سوی خانـه کدخدا حرکت می‌کننـد. تا به در خانـه کدخـدا می‌رسند. آن چهار نفر به داخل خانه می‌رونـد و کدخـدا بیـرون می‌آید. نمک‌فروش باز هم می‌خواهد با کدخدا دست بدهد، ولی کدخدا امتناع می‌کند.

کدخدا: خیلی ممنون.

نمـک‌فروش: کدخـدا اجازه می‌دهید داد بزنم و نمکها را بفروشم؟

کدخدا: بله، داد بزن.

نمـک‌فروش: (بانگ می‌زند) آهای نمکی! آهای نمک آمده! آهای نمک آمده!

در این موقع چند نفر می‌آیند و نمک طلب می‌کنند. و کدخدا اسم و آدرس هرکس را می‌پرسـد و در دفـتـر می‌نویسد و مقداری نمک به وی می‌دهد.

کدخدا: بیست روز دیگر پولش را جور کن بیاور

نمک‌گیرنده: چشم کدخدا.

خریداران، به همین ترتیب، نمک گرفته و می‌رونـد و کدخـدا یک تکـه کاغذ می‌نویسد و به دست نمک‌فروش می‌دهد.

کدخـدا: خب، نمکی جان! این هم بیژک. برو بیست روز دیگر بیا و پولهایت را بگیر.

نمـک‌فروش: خیلی ممنـون کدخدا. خدا شما را عوض بدهد.

نمـکی، گاوش را هی کرده، می‌رود. کدخدا نیز به منزلش می‌رود.

مجلس سوّم

نمک‌فروش وارد شده، در خانه کدخدا را می‌زند. کدخدا بیرون می‌آید.

نمک‌فروش: کدخدا، سلام علیکم.

کدخدا: چه فرمایشی داری؟

نمک‌فروش: هیچ، آمدم پول نمکهایم را بگیرم.

کدخدا: نمک؟، نمک چه؟

نمک‌فروش: همان نمکهایی که بیست روز پیش تقسیم کردی بین اهالی ده و گفتی بیست روز دیگر بیا پولش را بگیر.

کدخـدا: برو بابا، خدا عقلت بدهد. من اصلاً تا به حال ترا ندیده‌ام.

نمک‌فروش: حتماً یادت نیست کدخدا.

کدخدا: گفتم برو بابا جان. مزاحم نشو.

نمـک‌فروش: مزاحم کدام است؟ تو اسم آنها را نوشتی و به آنها نمک دادی.

کدخـدا: خب، ایـن‌طور اسـت، برو در خانه‌هایشان، پولهایت را بگیر.

نمـک‌فروش: باشـد، می‌روم. فقـط شمـا اسمهایشان را بخوانید.

کدخدا: کدام اسمها؟

نمک‌فروش: گفتم آنهایی که نمک برده‌اند.

نمـک‌فروش، رسیـد را از جیب خود بیرون می‌آورد و به کدخدا نشان می‌دهد.

نمک‌فروش: این هم بیژک شما.

کدخدا: (جا می‌خورد) آهان! حالا یادم آمد.

دست به جیب خود می‌برد و کاغذی بیرون می‌آورد و می‌خواند.

کدخـدا: مشـدی عباس، ده من. مشدی رسـول، پانـزده من. مشدی میرزا، چهار من. مشدی ابوالقاسم، سیزده من، مشدی نصـرت، بیست و پنـج من... اینها نمک برده‌اند. حالا برو پولت را از اینها بگیر.

نمک‌فروش: خیلی ممنون، می‌روم می‌گیرم.

نمـک‌فروش حرکت می‌کنـد و به در اولین خانه، یعنی خانه مشدی عباس می‌رسد و در می‌زند. مشدی عباس بیرون می‌آید.

مشدی عباس: بله، چه می‌خواهی؟

نمک‌فروش: پول ده من نمکی که برده‌ای.

مشدی عباس: نمک؟ نمک چه؟ پول چه؟ من از تو نمک نخریده‌ام. برو پی کارت.

نمک‌فروش یقه او را می‌گیرد.

نمک‌فروش: یالا! زود پول نمک را بده.

مشـدی عباس، شکلش را خنده‌دار می‌کند نمک‌فروش ازشکلش می‌ترسد.

نمـک‌فروش: عجـب! خیـلی معـذرت می‌خواهم. من شما را عوضی گرفتم. من اصلاً به شما نمک نفروخته بودم.

نمک‌فروش او را ول کرده، به در خانه دیگری، یعنی مشدی رسول می‌رود و دقّ‌الباب می‌کنـد. مشـدی رسـول بیرون می‌آید.

مشدی رسول: چه می‌خواهی عمو جان در می‌زنی؟

نمک‌فروش: پول نمکی را که بیست روز پیش بردی.

مشدی رسول بیل را می‌کشد (حوالت می‌رود) که او را بزنند، نمک‌فروش می‌ترسد،

نمک‌فروش: آخ! راستی عصبانی نشوید. من اشتبـاهی سراغ شمـا آمـدم. شمـا نبودید، یک کس دیگری بود که نمک برد.

نمک‌فروش او را نیز رها کرده، به در خانه سومی، یعنی مشدی میرزا می‌رود و در می‌زند. مشدی میرزا، بیرون می‌آید و خودش را به کری می‌زند.

مشدی میرزا: بله.

نمک‌فروش: آمده‌ام پول نمکی را که بیست روز پیش، برده‌ای بگیرم.

مشدی میرزا: (دستش را کنار گوش می‌گذارد) **بله...؟**

نمک‌فروش: (فریاد می‌زند) **پول نمک...**

مشدی میرزا: نمی‌شناسم...

نمک‌فروش: چی را نمی‌شناسی؟ خانه خراب! پول نمک را بده.

مشدی میرزا: گفتم که نمی‌شناسم.

نمک‌فروش: نخیر. پدرسوخته، حسابی کر شده است.

مشدی میرزا می‌رود و نمک‌فروش مأیوس، راه خانهٔ مشدی ابوالقاسم را پیش می‌گیرد، به در خانهٔ او می‌رسد و در می‌زند. مشدی ابوالقاسم بیرون می‌آید.

مشدی ابوالقاسم: چه می‌خواهی؟

نمک‌فروش: پول نمک.

مشدی ابوالقاسم: پول نمک، یعنی چه؟

نمک‌فروش: یعنی پول نمک که بیست روز پیش بردی.

مشدی ابوالقاسم: اشتباه گرفته‌ای.

نمک‌فروش: یعنی چه؟ مگر شما مشد ابوالقاسم نیستید؟

مشدی ابوالقاسم: حالا هرکس اسمش مشد ابوالقاسم شد، به تو پول نمک بدهکار است؟

نمک‌فروش: نه، ولی تو بدهکاری.

مشد ابوالقاسم: فحش میدی؟ الان پدرت را درمی‌آورم. آهای! بیایید بچه‌ها... پدر این پدرسوخته را دربیاورید. (نمک‌فروش از ترس، پا به فرار می‌گذارد و به سوی خانه مشدی نصرت می‌رسد و در می‌زند. مشدی نصرت بیرون می‌آید.)

مشدی نصرت: بفرما.

نمک‌فروش: سلام و علیکم.

مشدی نصرت: سلام علیک. بفرما چه می‌خواهی؟

نمک‌فروش: والله آمده‌ام برای پول نمک.

مشدی نصرت: (یقهٔ وی را می‌گیرد) **ها! خوب گیرت انداختم! پدرسوخته! سنگ، بار کرده‌ای آورده‌ای به جای نمک، حالا پول هم می‌خواهی. خوب گیرت انداختم!**

نمک‌فروش: هیچ معلوم هست چه می‌گویی؟

مشدی نصرت: الآن معلوم می‌کنم، (فریاد می‌زند) **آهای مردم! دزد، دزد! این همان کسی است، که سنگ را به جای نمک به ما قالب کرد.**

نمک‌فروش: (ترسیده) **پدرت، خوب. مادرت، خوب. داد و قال نکن. من اصلاً نمک‌فروش نیستم.**

مشد نصرت به خانه می‌رود و نمک‌فروش، از ترس فرار می‌کند و در خانه کدخدا را می‌زند، کدخدا بیرون می‌آید. چشمش به نمک‌فروش می‌افتد.

نمک‌فروش: سلام علیکم کدخدا.

کدخدا: علیک‌السلام. پولهایت را جمع کردی؟

نمک‌فروش: نخیر.

کدخدا: چرا؟

نمک‌فروش: گفتند ما نمک از کدخدا گرفته‌ایم و پولش را هم به کدخدا داده‌ایم. حالا من هم آمده‌ام پولهایم را از تو بگیرم.

کدخدا: برو پولهایت را از کسانی بگیر که نمکها را برده‌اند.

نمک‌فروش: (بامبی به سر کدخدا می‌زند) **پدرت را درمی‌آورم! تو نمکها را به مردم داده‌ای،** (رسید را از جیب خود درمی‌آورد) **این هم بیژك به خط تو.**

نمک‌فروش و کدخدا، دست به یقه می‌شوند. نمک‌فروش، کتك مفصلی به کدخدا می‌زند، کدخدا که می‌بیند کاری نمی‌تواند بکند، تسلیم می‌شود.

کدخدا: خدا خانه‌ات را خراب کند. نزن، نزن. مثل آدم بگو پول نمکهایم را می‌خواهم دیگر! پس چرا وحشی می‌شوی؟

نمک‌فروش: بله، پول نمکهایم را می‌خواهم. زودتر بده.

کدخدا: چشم.

کدخدا دست به جیب خود کرده، صد تومان به نمک‌فروش می‌دهد.

کدخدا: بفرما. این هم پول نمکت! اینکه دیگر دعوا مرافه نمی‌خواست.

نمک‌فروش: معذرت می‌خواهم کدخدا. مرا می‌بخشید، اشتباه کردم.

کدخدا: خدا ببخشد، عیب ندارد.

نمک‌فروش: به خاطر این اشتباه، کدخدا اجازه بده رویت را ماچ کنم.

کدخدا صورت خود را جلو می‌آورد و نمک‌فروش، به جای ماچ، لپ کدخدا را دندان می‌گیرد و ناله کدخدا به آسمان می‌رود. □

اخبار تئاتر

● نمایش «مرگ یزدگرد»، نوشته بهرام بیضایی، به کارگردانی خانم گلاب آدینه، از اوایل آبان ماه در خانه نمایش (ادارهٔ برنامه‌های تئاتر، نرسیده به میدان فردوسی، کوچه پارس، شماره ۳۲) به روی صحنه رفت.

بازیگران این نمایش، پانته‌آ بهرام، شیوا معبود، طاهرهٔ آهنین و... بودند.

● نمایش «مرگ در پاییز»، نوشته اکبر رادی، به کارگردانی محمد بنایی، از اوایل آبان ماه، در سالن شماره دو تئاتر شهر، به اجرا درآمد.

در این نمایش، خسرو پیمان، کاظم تعزیر آزاد، کامران بازرگان و تنی چند از بازیگران دیگر، عهده‌دار ایفای نقشهای نمایش بودند.

اعلام نتیجه مسابقه نمایشنامه‌نویسی یوم‌الله ۱۲ فروردین

● به گزارش واحد هماهنگی مرکز هنرهای نمایشی:

دفتر تهیه و تدوین متون نمایشی روز ۳۰ آذر ماه ۷۰ ساعت ۴/۳۰ بعد از ظهر سمینار یك روزه نمایشنامه‌نویسی را در سالن اصلی تئاتر شهر برگزار می‌کند. گفتنی است در این سمینار ضمن بحث و تبادل نظر در زمینه نمایشنامه‌نویسی نتایج مسابقه نمایشنامه‌نویسی یوم‌الله ۱۲ فروردین اعلام خواهد گردید. لازم به ذکر است شرکت هنرمندان و علاقمندان در این مراسم آزاد است.

● هنرمندان و هنرجویان انجمن نمایش در شهرستان نجف‌آباد، فعالیتهای چند ماهه خود را در سال ۱۳۷۰ به این شرح اعلام کردند:

۱. تشکیل کلاسهای آموزشی در زمینه‌های نویسندگی و کارگردانی تئاتر.

۲. اجرای نمایشهای *خواستگاری*، *مغازهٔ انصاف*، *عیب دیگری*، *تعویض شغل* و *دکتر بیمه*.

۳. برگزاری برنامهٔ موسیقی، تحت عنوان *شبهای پارك* با همکاری ادارهٔ بهزیستی.

۴. اجرای نمایشهای خیابانی، در محل پارك شهر، برای اولین بار.

۵. دیدار از نمایشهای *شیطان در تابستان* و *گلریزان* در مرکز اصفهان و نقد و بررسی آنها در جمع هنرجویان شهرستان نجف‌آباد.

برای تمامی این هنرمندان فعال، در جهت ارتقاء سطح کیفی امور هنری- نمایشی، آرزوی موفقیت داریم.

● کتاب تئاتر

«یادمان جشنواره‌های تئاتر استانی و منطقه‌ای کشور، در سال ۱۳۶۹» به کوشش دبیرخانه دائمی جشنواره‌ها و امور تئاتر شهرستانها در مرکز هنرهای نمایشی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، منتشر شده است. کتاب، با مقدمه‌ای از علی منتظری، آغاز می‌شود و سپس، به روایت آمار، فعالیت گروههای تئاتر در جشنواره تئاتر استانی و بعد از آن، به ترتیب، گزارش دومین جشنواره تئاتر استانهای، سمنان، آذربایجان شرقی، خراسان، آذربایجان غربی، گیلان، مازندران، تبریز (منطقه یك کشور)، زنجان، همدان، کردستان، باختران، ایلام، لرستان، همدان (منطقه دو کشور)، فارس، بوشهر، هرمزگان، خوزستان، سیستان و بلوچستان، کرمان، شیراز (منطقه سه کشور)، تهران، اصفهان، مرکزی، چهارمحال بختیاری، کهکیلویه و بویراحمد، یزد، اصفهان (منطقه چهار کشور) ارائه شده است. گزارش بولتن‌های روزانه و تشکیل کلاسهای آموزشی در جشنواره‌ها، آخرین بخش پایانی کتاب را تشکیل داده است.

«یادمان جشنواره‌های تئاتر استانی و منطقه‌ای کشور، در سال ۱۳۶۸»، به کوشش دبیرخانه دائمی جشنواره‌ها و امور تئاتر شهرستانها، در مرکز هنرهای نمایشی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، چاپ و منتشر شده است. در فهرست عناوین کتاب می‌خوانیم: مقدمه از علی منتظری، پیام وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی، تحول و گسترش تئاتر، یعنی چه؟ (از سر مقاله مجله نمایش، به قلم علی منتظری)، سیاستهای پیشنهادی تئاتر و هنرهای نمایشی در جمهوری اسلامی ایران، بلوغ تئاتر شهرستان (سرمقاله مجله نمایش، به قلم علی منتظری)، آمار شرکت و فعالیت گروههای تئاتر در جشنواره‌های تئاتر استانی (از محمود عطار) و گزارش نخستین جشنواره تئاتر در استانها و مناطق چهارگانه کشور.

در پایان، گزیده سخنان سرپرست مرکز هنرهای نمایشی، درباره تحول و گسترش در سطح کشور، به طبع رسیده است.

تئاتر جوان سوره

گزارشی از برگزاری دومین جشنواره تئاتر جوان سوره استان فارس

حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی استان فارس، دومین جشنواره تئاتر جوان سوره را بین گروههای تجربی و نیمه حرفه‌ای، از تاریخ پانزده لغایت بیست و پنج مهرماه هفتاد، در تالار ابوریحان شیراز، برگزار کرد.

در مرحله اول، طبق اطلاعیه‌ای که داده شد، از کلیه گروههای تجربی و نیمه حرفه‌ای مساجد، ارگانها و آزاد، دعوت به عمل آمد، که در نتیجه، چهل متن، به دبیرخانه جشنواره ارسال شد. سپس هیئتی، به مطالعه و بررسی متون، بازبینی و انتخاب کلیه کارهای نمایشی را، ارزشیابی کردند. مجموعاً هشت نمایش، در مقطع نوجوانان و بزرگسالان انتخاب شد و به جشنواره استانی، راه یافتند. جشنواره، روز پانزده مهرماه، با تلاوت قرآن مجید و اجرای سرود جمهوری اسلامی و موسیقی سنتی با حضور مسئولین استان، افتتاح گردید. پایان بخش مراسم افتتاحیه، اجرای اولین نمایش جشنواره در مقطع کودکان و نوجوانان، کار گروه تئاتر مسجدالرقیه، به نام «طلوع درمه»، نوشته امیدفولادی و به کارگردانی حسن دهقان و به بازی داریوش ناظریان، علی جوادی، ابراهیم توکلی، مجید فرج‌زاده، محمدهادی خوش‌بویی، آرش صدیق و اصغر سلطانی نژاد بود. مشخصات سایر نمایشهای جشنواره تئاتر جوان سوره استان فارس، به شرح ذیل است:

۱. مقطع کودکان و نوجوانان

نمایش «حارس»، نویسنده: حسن عنایت‌پور، کارگردان: علی ثابت و حمیدرضا مؤمنی، کار گروه تئاتر اتحادیه انجمن‌های اسلامی دانش آموزان. بازیگران: محمدرضا محمدی، حمیدرضا مؤمنی، حجت وطن‌ایمان، سیدعلی رضااحمدی، ابوذر ساریخانی مهدی زمانیان.

نمایش «نگاهم کن» نویسنده: واحد سوژه. کارگردان: اسعدرحیمی‌نژاد، کار گروه تئاتر مسجد امام صادق(ع). بازیگران: سیدجواد جعفری، بابک شجاعی، مجتبی محلاتی، سیدهادی جعفری.

نمایش «محله»، نویسنده: محمد ابراهیم جعفری، کارگردان: حمیدرضا مومنی، کار گروه تئاتر کودکان و نوجوانان حوزه هنری شیراز. بازیگران: علی تیزپا، بهروز به‌آموز، جواد نیک سرشت، مهدی نبی‌زاده، مسعود احمدپور، سیدمحمد صالح موسوی نیا، شعبان خمیرگران، سیدمجتبی اسدی پور، رضا رضوی، اسماعیل پوشوان.

نمایش «مجنون» نویسنده و کارگردان: علی ثابت، کار گروه تئاتر یاران مهدی مسجد سهل‌آباد شیراز. بازیگران: حسین کاظمی، بهنام حیدری، رضاانصاری، احمدمرادی، غلامرضا مقیمی، محسن پوشوان، رضارضوی و علی صحراییان.

۲. در مقطع بزرگسالان

نمایش «وطن» نویسنده و کارگردان: عنایت اثر، کار گروه تئاتر آزاد مهرآیین شیراز. بازیگران: محمدحسن سپاسدار، سلیمان میمندی.

نمایش «دوستان باز هم سلام» نویسنده: علی مؤذن، کارگردان: خدایار کاشانه، کار گروه تئاتر آزاد شقایق. بازیگران: اصغر زیبایی نژاد، خدایار کاشانه و نادعلی شجاعی.

نمایش «مسیح هرگز نخواهد گریست» نویسنده: محمدچرمشیر، کارگردان ساسان ریاستیان، کار گروه تئاتر بزرگسالان حوزه هنری شیراز. بازیگران: محمدعلی سلیمان تاش و شعبان خمیرگران.

اعضای هیئت داوران، عبارت بودند از: عبدالرضا لطف الهی؛ از امور تربیتی اداره کل آموزش و پرورش فارس. حاج محمدجواد بخشی‌زاده؛ سرپرست و کارگردان تئاتر سپید. سیروس رومی؛ منتقد و نویسنده روزنامه خبر. کورش نبی زاده؛ از حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

لازم به تذکر است که در شب بیست و سه مهرماه هفتاد، نشستی دوستانه با هنرمندان برگزار شد. در این نشست، حضرت حجت‌الاسلام والمسلمین حائری شیرازی، نماینده مقام معظم رهبری در فارس و امام جمعه محترم شیراز، حضور داشتند. ابتدا، نماز مغرب و عشا با حضور کلیه شرکت کنندگان، خوانده شد و بعد از آن، امام جمعه محترم شیراز، طی سخنانی مبنی بر حضور هنرمندان متعهد در صحنه و ارج نهادن و توجه به متون اسلامی و صدور انقلاب، از طریق هنرهای نمایشی و سینما، تأکید داشتند. سپس، هیئت داوران، در این نشست به سوالات شرکت کنندگان پاسخ دادند.

در شب اختتامیه، بیست و چهار مهر تالار ابوریحان شیراز، حال و هوای دیگر داشت. یاران همیشگی آمده بودند تا از رأی هیئت داوران، آگاه شوند. ابتدا، برنامه‌ها، با تلاوت قرآن مجید، آغاز شد و سپس، گروه موسیقی سنتی حوزه هنری شیراز، برنامه ویژه خود را اجرا کردند و بعد از آن، برادر جلیل عرفان منش، دبیر جشنواره، ضمن خوش آمد گویی و گزارشی از برگزاری جشنواره، تأکید براین داشتند که باید حمایت از نیروهای جوان را سرلوحه کارها قرار داد.

حضور برادر عزیز، جناب آقای دانش منفرد، استاندار محترم فارس، به مجلس اختتامیه، رونق بیشتری بخشید و ایشان طی سخنرانی، حمایت خود را از چنین جشنواره‌هایی بیان داشتند و در آخر، برادر کورش نبی‌زاده، مسئول واحد نمایش و نماینده هیئت داوران، رأی حاصله را به شرح ذیل، قرائت کردند. جوائز منتخبین، توسط استاندار محترم و مسئول سازمان تبلیغات اسلامی فارس، حاج آقا شکروی و مسئول حوزه هنری اهداء گردید.

رأی هیئت داوران دومین جشنواره تئاتر جوان سوره استان فارس

با سلام و درود به روح پرفتوح امام راحلمان و سلام به روح پاك شهیدان انقلاب اسلامی و درود و سلام به مقام معظم رهبری حضرت آیت‌ا... خامنه‌ای.

ضمن ابراز مراتب قدردانی از دست اندرکاران دومین جشنواره تئاتر جوان سوره فارس و اظهار خوشنودی از برگزاری چنین جشنواره‌هایی، هیئت داوران اعلام می‌دارد: همان گونه که انتظار می‌رفت، در دومین جشنواره تئاتر جوان سوره، تفاوتهای عمده‌ای نسبت به دوره قبل وجود داشت که ناشی از تلاش و پی‌گیری مسئولین این جشنواره می‌باشد. ارتقاء سطح کیفی آثار به نمایش درآمده را، ابتدا، به هنرمندان شرکت کننده تبریك گفته و یادآور می‌شود، گرچه شاهد شکوفایی استعدادها و خلاقیتهای عزیزان جوان بودیم، به این موفقیتها بسنده نکرده، هیئت داوران، براین باور هستند که با تشکیل کلاسهای آموزشی، بویژه، در زمینه نمایشنامه نویسی، می‌توان خلاء ناشی از کمبود متنهای درخور اعتناء و تأمل برانگیز را پر کرد. انشاءا...

بدین وسیله رأی نهایی خود را به شرح ذیل اعلام می‌دارد:

۱. در مقطع کودکان و نوجوانان

هیئت داوران، ضمن تشکر از حضور فعال کلیه شرکت کنندگان در جشنواره به تمامی لوح یادبود اهداء می‌کند. بازیگران منتخب هرگروه که لوح تقدیر به هریك اهداء می‌گردد، عبارتند از:

الف. محمدهادی خوش‌بوئی، بازیگر نقش مهدی در نمایش طلوع در مه

ب. مهدی زمانیان، بازیگر نقش آتش در نمایش حارس

ج. سیدجواد جعفری، بازیگر نقش رضا در نمایش نگاهم کن

د. علی تیزپا، بازیگر نقش محمد در نمایش محله

ه. حسین کاظمی، بازیگر نقش پسر اول در نمایش مجنون

(یادآور می‌شود که این اسامی براساس زمان اجرای نمایش می‌باشد).

۲. بازیگران ممتاز:

الف. مهدی زمانیان، بازیگر نقش آتش در نمایش حارس، به عنوان بازیگر خوب اول، برنده لوح دیپلم افتخار و جایزه نفیس.

ب. حسن کاظمی، بازیگر نقش پسر اول در نمایش مجنون، به عنوان بازیگر خوب دوم، برنده لوح تقدیر افتخار و جایزه نفیس.

ج. علی تیزپا، بازیگر نقش محمد در نمایش محله، به عنوان بازیگر خوب سوم، برنده لوح تقدیر افتخار و جایزه نفیس.

۳. کارگردانی:

الف. حمیدرضا مؤمنی، کارگردان نمایش محله، به عنوان کارگردان خوب اول، برنده لوح دیپلم افتخار و جایزه نفیس.

ب. علی ثابت، کارگردان نمایش مجنون، به عنوان کارگردان خوب دوم، برنده لوح تقدیر و جایزه نفیس.

ج. حسن دهقان، کارگردان نمایش طلوع در مه، به عنوان کارگردان خوب سوم، برنده لوح تقدیر و جایزه نفیس.

۴. متن:

هیئت داوران، از میان آثار ارائه شده در نمایشهای کودکان و نوجوانان، هیچ متنی را به عنوان برگزیده، معرفی نمی‌نماید. اما از متون طلوع در مه و مجنون، قدردانی می‌کند.

۵. کار برگزیده جشنواره:

هیئت داوران، نمایش برگزیده دومین جشنواره تئاتر جوان سورم در مقطع کودکان و نوجوانان را نمایش «محله» نوشته محمد ابراهیم جعفری، به کارگردانی حمیدرضا مؤمنی، جهت اعزام به جشنواره منطقه‌ای معرفی می‌کند.

۲. در مقطع بزرگسالان:

بازیگران منتخب هرگروه که لوح تقدیر، به هریك اهداء می‌گردد؛ عبارتند از:

الف. محمدحسن سپاسدار، بازیگر نقش اسیر اول، در نمایش وطن.

ب. اصغرزیبایی‌نژاد، بازیگر نقش پیمان، در نمایش دوستان بازهم سلام.

ج. محمدعلی سلیمان تاش و شعبان خمیرگران، در نقشهای پونزو و ساموئل، در نمایش مسیح هرگز نخواهد گریست.

د. اصغر سلطانی نژاد و شعبان خمیرگران، در نمایش طلوع درمه، مقطع کودکان و نوجوانان.

هـ. حمیدرضامؤمنی، بازیگر نقش دیو در نمایش حارس.

و. غلامرضا مقیمی، بازیگر نقش دیوانه، در نمایش مجنون.

«یادآور می‌شود که این اسامی براساس زمان اجرای نمایش می‌باشد».

۳. بازیگران ممتاز:

الف. محمدعلی سلیمان تاش، بازیگر نقش پونزو در نمایش مسیح هرگز نخواهد گریست. به عنوان بازیگر خوب اول، برنده لوح دیپلم افتخار و جایزه نفیس.

ب. شعبان خمیرگران، بازیگر نقشهای بابا طالب در نمایش محله و ساموئل در نمایش مسیح هرگز نخواهد گریست. به عنوان بازیگر خوب دوم، برنده لوح تقدیر و جایزه نفیس.

محمدحسن سپاسدار، بازیگر نقش اسیر اول در نمایش وطن و اصغر زیبایی‌نژاد، بازیگر نقش پیمان در نمایش دوستان بازهم سلام، مشترکاً به عنوان بازیگران خوب سوم، برنده لوح تقدیر و جایزه نفیس.

۴. کارگردان:

الف. ساسان ریاستیان، کارگردان نمایش مسیح هرگز نخواهد گریست. به عنوان کارگردان خوب اول، برنده لوح دیپلم افتخار.

ب. خدایار کاشانه، کارگردان نمایش دوستان بازهم سلام، به عنوان کارگردان خوب دوم، برنده لوح تقدیر.

ج. عنایت اثر، کارگردان نمایش وطن، به عنوان کارگردان خوب سوم، برنده لوح تقدیر.

۵. متن:

هیئت داوران، از میان آثار ارائه شده در نمایشهای بزرگسالان، هیچ متنی را برگزیده، معرفی نمی‌نماید. ولی از متن وطن، نوشته عنایت اثر، قدردانی می‌کند.

۶. کار برگزیده جشنواره:

هیئت داوران، نمایش برگزیده دومین جشنواره تئاتر جوان سوره در مقطع بزرگسالان، نمایش مسیح هرگز نخواهد گریست، نوشته محمدچرمشیر، به کارگردانی ساسان ریاستیان،جهت اعزام به جشنواره منطقه‌ای معرفی می‌کند. □

اشاراتی دربارهٔ انقلاب دینی

شهریار زرشناس

از روزگار کارل مارکس تا امروز، طیفی از نظریات و تحلیل‌های سیاسی، جامعه شناختی و روان شناختی، جهت تبیین و توجیه «انقلاب» پدید آمده است. هرچند که تاریخ بررسی و تحلیل نظری انقلاب را می‌توان تا زمان ارسطو به عقب برد، اما واقعیت این است که انقلاب اساساً در تاریخ جدید غربی و اندیشه سیاسی پس از رنسانس (و بویژه پس از انقلاب فرانسه) به عنوان موضوعی مستقل مورد بحث و بررسی علوم اجتماعی و انسانی قرار گرفته است.

آنچه که در روزگار ما (و پیش از آن از حوالی نیمه قرن نوزدهم) تحت عنوان **علوم انسانی و اجتماعی** نامیده می‌شود، بواقع، شاخه‌ای از علم تجربی است که هدف آن، بسط جوهر پوزیتیویستی و حسی علم جدید، به حوزه اجتماعیات و مسائل و مباحث انسان شناسی است.

در تفکر جدید غربی، (بویژه از قرن هجدهم به بعد) اجتماعیات، از شأن‌ومقام خاصی برخوردار می‌گردد، به گونه‌ای که فرهنگ و تفکر، تابعی از اجتماعیات پنداشته می‌شود و دین و اخلاق و هنر، از روح و جوهر و صبغه الهی و آسمانی و معنوی خود تهی شده و به عنوان محصول و نتیجه تطورات اجتماعی (که از عصر روشنگری به بعد تابع «قانون پیشرفت» پنداشته می‌شود) تلقی می‌گردد، درواقع در علوم اجتماعی و انسانی نسبت حقیقی تفکر و فرهنگ و تمدن معکوس شده و بشر به عنوان موجودی مادی و غریزی و بیولوژیک، تعریف و تفسیر می‌گردد.

در علوم انسانی و اجتماعی، «انقلاب» اساساً پدیده‌ای اجتماعی و سیاسی تلقی می‌گردد و در قلمرو اجتماعیات مورد بررسی قرار می‌گیرد. اندیشمندان و نظریه‌پردازان غربی با وجود تفاوتها و اختلافاتی که در خصوص «مدلها» و «تئوریها»ی انقلاب دارند، «انقلاب» را به عنوان نوعی تحول و دگرگونی اجتماعی و سیاسی (تحولی در قلمرو «اجتماعیات») تعریف و معنا می‌کنند. در نظر اینان، اساساً انقلاب در ریشه‌ای‌ترین شکل خود، عبارت از نوعی تغییر و تحول خشن و سریع در ساختار طبقاتی جامعه و گروه هیئت حاکمه است و صبغه و جوهری سیاسی و اقتصادی دارد. لنین، قدرت سیاسی را مسئله اصلی هر انقلاب می‌دانست مارکس، وقوع انقلاب را نتیجه تغییر و دگرگونی در ساختار اقتصادی و تکنیکی جامعه می‌دانست. *ویلفرد پاره تو*، جامعه‌شناس معاصر ایتالیایی، معتقد بود علت اصلی وقوع انقلاب، ضعف و عدم انسجام هیئت حاکمه در سرکوبی مخالفتها و اعتراضات است. به طورکلی دو نکته در آراء ایدئولوگهای سیاسی و جامعه‌شناسان غربی (از مارکس و *ماکس وبر* تا دورکهیم و *پاره تو* و *هانا آرنت* و *هانتینگتون*[1] و دیگران) جلب نظر می‌کند نکته اول، تکیه و تأکید صرف آنها بر صورت و ساحت انقلاب اومانیستی به عنوان تنها چهارچوب و قالب و قاعده کلی و عمومی همهٔ انقلابات.

نکته دوم، نگرش جامعه شناختی و سیاسی ایشان که انقلاب را صرفاً در قلمرو علل و تبعات اجتماعی، اقتصادی و سیاسی تبیین و تعریف می‌کنند.

و البته ویژگی دوم مرتبط و وابسته به ویژگی اول است، زیرا که جامعه‌شناسان و سیاسیون و علمای علوم انسانی غربی، صورت انقلاب اومانیستی را تنها صورت ممکن و محقق انقلاب در روزگار ما تلقی می‌کنند و انقلابات اومانیستی در غرب از انقلاب فرانسه تا امروز اساساً انقلاباتی سیاسی و اجتماعی بوده‌اند (انقلاب فرانسه درواقع نشانه تحقق و بسط صورت سیاسی انقلاب بشرانگارانه رنسانس است)، انقلابهایی چون: انقلاب روسیه (۱۹۱۷)، انقلاب چین (۱۹۴۹،۱۹۱۲) و انقلاب هند (۱۹۴۷) نیز در حقیقت جلوه‌های بسط و تحکیم سیاسی و اجتماعی تجدد و غرب زدگی‌ای بود که از نیمه قرن نوزدهم در این سرزمینها حاکمیت یافته بود. در انقلاب اول چین که به رهبری *سون یاتسن* رخ داد، غرب و عالم غرب‌زدگی مورد تعرض واقع نشد، بلکه مدرنیسم و تجدد به صورتی مبنایی و تحت لوای ناسیونالیسم حزب کومین *تانگ* در چین بسط و گسترش یافت. انقلاب مائوئیستی چین (۱۹۴۹) نیز تنها به جایگزینی صورت ایدئولوژی مارکسیستی به جای ایدئولوژی ناسیونالیستی پرداخت و اساساً غایت و هدف «انقلاب دهقانی مائو»، چیزی جز

برقراری حاکمیت آراء مارکسیستی (با تفسیری که مائو از آن می‌کرد) در چین نبود، مارکسیسم همچون ناسیونالیسم، صورتی از ایدئولوژیهای تمدن غربی است و بیانگر مبادی و غایات بشرانگارانه تمدن جدید است. در هند و شوروی نیز انقلابات نهایتاً به انجام برخی تغییر و تحولات سیاسی و اجتماعی و اقتصادی در چهارچوب حفظ و بسط سیطره تمدن اومانیستی انجامیده است.

انقلابهای سیاسی - اجتماعی که در چهارچوب تفکر و تمدن بشرانگارانه رخ می‌دهند، در مبادی و غایات خود نیز، به اومانیسم و ایدئولوژیها و نظامهای حقوقی و سیاسی اومانیستی رجوع می‌کنند. این قاعده در مورد انقلابهای هلند و انگلستان در قرن هفدهم، انقلاب آمریکا و فرانسه در قرن هجدهم و همه انقلابهای تجددگرا صدق می‌کند. هگل این معنا را بروشنی در مورد انقلاب فرانسه و تشکیل دولت نوین (دموکراسی) بیان کرده است.(۲)

تاریخ بشر در چهارصدسال اخیر، به اعتباری تاریخ بسط سیطره فرهنگ و تمدن بشر انگارانه بوده است. تمامی انقلابیون و منادیان انقلابها و «نهضتهای رهایی بخش» نیز، غایات و آرمانهای خود را در صور مختلف ایدئولوژیهای غربی جست و جو می‌کرده‌اند، از این رو تغییرات ناشی از این انقلابها نیز، هیچگاه به رهایی از مبادی، غایات و چهارچوب کلی تمدن نینجامیده است و نهایتاً برخی دگرگونیهای سطحی (در حوزه سیاسیات به معنای وسیع آن) به بار آورده است. از این رو، این تغییر و تحولات سیاسی، به هیچ روی مصداق «انقلاب» در معنای حقیقی آن نبوده‌اند، زیرا که انقلاب به معنای تغییر و دگرگونی مبنایی و باطنی و ماهوی و تمام عیار است که اساساً نظم و نظام و مناسبات و اصول و مبانی نوینی را جانشین وضعیت گذشته می‌کند و چون تمام کره ارض، بیش از دویست سال است که تحت سیطره عالم غربی در آمده‌است، انقلاب حقیقی، انقلابی خواهد بود که عالم جدیدی پدید آورد. همه انقلابهای تاریخ معاصر (به جز انقلاب اسلامی که وضعیتی کاملاً متفاوت دارد و درباره آن سخن خواهیم گفت) در قلمرو تمدن اومانیستی و در فضای عالم غربی رخ داده‌اند، زیرا که همگی تحت لوای ایدئولوژیهای عالم جدید رهبری شده و غایات تمدن بشرانگارانه را هدف خود قرار داده‌اند (این امر در مورد بلشویسم روسی همان قدر صدق می‌کند که در خصوص غایات متجددانه انقلاب هند و آراء و عقاید *فانون* در الجزایر و رژی دبره در آمریکای لاتین).

انقلاب حقیقی روزگار ما، می‌باید که از قلمرو تجدد و بشرانگاری عبور کرده و عالم و آدم دیگری پدید آورد، اومانیسم به معنای اعراض از حق و خود بنیادی و خود محوری بشر در برابر حق است، انقلابی که بخواهد اومانیسم و فرعونیت متجددانه را نفی نماید، لزوماً در اتصال به حضرت حق و قرب الهی تحقق می‌یابد.

انقلابات اگر در چهارچوب مبادی و غایات و ایدئولوژیهای غربی روی دهند، امکان تغییر ذاتی و مبنایی و بنیادین عالم کنونی (عالم غربی) را نخواهند داشت، زیرا که با اتکا به ایدئولوژیهای تمدن غربی و قدم گذاردن در مسیر اهداف و غایات آن، نمی‌توان از اسارت آن رهایی یافت.

در روزگار ما و در عالم کنونی (عالم بشرانگاری) انقلاب دینی، یگانه انقلاب حقیقی است؛ زیرا که در مبادی و غایات خود به عالمی دیگر تعلق دارد و اهداف و آرمانهایی متفاوت با غایات تمدن امروز را می‌جوید. انقلاب دینی رجوع به رنسانس و فلسفه جدید ندارد و تحقق دموکراسی و نظامهای حقوقی و سیاسی عصر جدید را غایت خود نمی‌داند. انقلاب دینی، به لحاظ مبنایی و نظری به اندیشه اصیل دینی تعلق دارد (اسلام کامل‌ترین دین و آخرین دین الهی و اساساً تنها دین حقیقی است، اسلام، اسم نسبت انسان و حق است و انقلاب دینی حقیقی، لزوماً انقلابی اسلامی است) و غایت خود را در استقرار مدینه اسلامی و حاکمیت قانون الهی و هدایت و تربیت و رستگاری آدمی و قرب الهی می‌جوید.

انقلاب دینی، به گونه‌ای اساسی و مبنایی و ماهوی با انقلابهای عصر جدید و تاریخ معاصر تفاوت دارد. انقلابات عصر جدید و معاصر، همگی در جهت استقرار و تحکیم و بسط سیطره اومانیسم بودند، حال آن که انقلاب دینی، به نفی سلطه تمدن بشرانگارانه می‌پردازد و با عبور از سپهر فرهنگی غرب، نظام ولایت الهی را تحقق می‌بخشد. مبنای انقلاب دینی، عقل متعارف بشری و نهایت آن توسعه صنعتی و برقراری سیطره تکنیکی نیست و از این رو تنها انقلابی است که براستی وضع موجود عالم (وضعیت سیطره تکنیک و عقل معاش) را بر هم می‌ریزد و عالم و آدمی دیگر (بر مبنای قرب به حق و ولایت الهی) پدید می‌آورد. از این روست که می‌گوییم تمامی تحولاتی که در چهارچوب و قلمرو فرهنگ جدید روی داده و می‌دهد و به نام انقلاب معروف است، چیزی نیست مگر برخی تحولات سطحی و ظاهری که در جهت و حفظ و تثبیت وضع موجود عالم پدید آمده است و تمامی مدافعین و مروجین و مبلغین این به اصطلاح «انقلاب»ها (یعنی روشنفکران که داعیه انقلابی گری‌شان از گذشته تا امروز گوش فلک را پاره کرده است) نیز، مقامی جز هیاهوگری و انقلابی نمایی سطحی و جنجالی ندارند (انقلابی نمایی‌ای که از اساس به نفع حفظ وضع موجود عالم است و البته از پیروان ایدئولوژیهای عالم کنونی، انتظاری غیر از این نمی‌رود).

مبنای هستی شناختی (انتولوژیک) انقلاب دینی، تغییر در تجلی و مظهریت اسماء الهی است. عالم جدید (عالم پس از رنسانس) مظهر اسم نفس بوده است، حال آن که انقلاب دینی تجلی حق در صورت حق است. با انقلاب دینی رویکرد معنوی بشر آغاز می‌شود. انقلاب دینی با انقلاب در جان و احوال مردم آغاز می‌شود و به برقراری ولایت الهی در سراسر زمین می‌انجامد. ظهور و بسط انقلاب دینی، نه امری سیاسی و اجتماعی که تقدیر تاریخ بشر است.

بشر در رنسانس و پس از آن گرفتار عجب و نفسانیت گردید و نظام مناسبات و معاملات و زندگی خود را برمبنای نفسانیت و خود محوری سامان بخشید. اینک و در روزگار ما تمدن بشرانگارانه به انتهای سیر بحران ذاتی خود رسیده و گرفتار بن‌بست گردیده است، از این رو رویکرد توّابانه بشر امروز، نسبت به دین و معنویت آغاز گردیده و طلیعه ظهور خودآگاهی دینی، از هم اینک آشکار شده است. بسط خودآگاهی دینی، زمینه‌های ظهور تمام عیار انقلاب دینی را مهیا می‌سازد. انقلاب دینی حقیقتی است

که جلوه می‌کند و بسط می‌یابد و تدریجاً به گونه‌ای تمام عیار محقق می‌گردد. اولین جلوه انقلاب دینی هم اینک ظهور کرده است. با گسترش رویکرد معنوی و خودآگاهی دینی، تدریجاً این جلوه و ظهور بسط می‌یابد و فراگیر می‌شود و این همانا تحقق تقدیر تاریخی بشر است.

انقلاب اسلامی ایران، یك انقلاب دینی است. این انقلاب آغاز یك طلوع است. با این انقلاب، نخستین طلیعه عالم جدید ظاهر شده و بسط می‌یابد. انقلاب اومانیستی غرب در رنسانس، یك سیر تاریخی چند صدساله را طی کرد تا به بلوغ و باروری خود (به کمال خود یا به تعبیر دقیقتر: کمال نقصان خود) رسید. انقلاب اسلامی ما نیز، که طلیعه عصر حاکمیت جهانی دینی است، جهت بسط و تحقق و باروری و کمال خود نیازمند زمان است. با انقلاب دینی، مراتبی از اسم **عدل** ظاهر می‌شود، انقلاب دینی پایان بخش ظلم و کفر اومانیستی و تحقق بخش قسط و عدل الهی است.

انقلاب اسلامی ایران، انقلابی دینی است، زیرا که در مبادی و غایات خود، رجوع به تفکر دینی و ارزشهای الهی دارد. این انقلاب، با شعارهای دینی و تحت رهبری بزرگ مردی روحانی و با هدف تحقق حکومت اسلامی به پیروزی رسید و برخلاف صورت رایج انقلابات تاریخ معاصر، تشکلهای حزبی و نمایندگیهای سیاسی معمول در جهان امروز در آن نقشی نداشتند و جوهر انقلاب را تبعیت مردم از مقام ولایت تشکیل می‌داد.

مشکلات کنونی انقلاب ما نیز، در اساس خود مربوط به بسط و تحقق کامل آن در عالمی است که هنوز در اسارت سپهر فرهنگی غرب به سر می‌برد. همه عدم فهمها و کج فهمی‌ها که در مورد انقلاب ما پدید می‌آید نیز، از اینجا ناشی می‌شود که تقریباً همه ناظران سیاسی بین‌المللی و غرب زدگان وطنی، بر مبنای عقل متعارف غربی به بررسی انقلاب ما می‌پردازند و از این رو، از فهم حقیقت و مقام تاریخی آن عاجز می‌مانند. آنها نمی‌فهمند که انقلاب ما که در عالم غرب زدگی و سیطره سپهر فرهنگی غرب رخ داده. به عالم کنونی تعلق ندارد و از سنخ به اصطلاح «انقلاب»های رایج جهان امروز نیست، بلکه انقلابی حقیقی است که پرچمدار عبور از قلمرو تمدن اومانیستی و نفی سیطره بشرانگاری است. با بسط این انقلاب عالم اومانیسم نسخ می‌شود و عالم دیگری پدید می‌آید. سرشت و ذات این انقلاب، با تمامی انقلابات تاریخ جدید غرب و رویدادها و تحولات سیاسی جهان معاصر متفاوت است، از این رو حمل قالبها و مدلهای رایج انقلابات اومانیستی در مورد آن، جز به نفهمی و کج فهمی در مورد ماهیت و حقیقت آن نخواهد انجامید.

انقلاب دینی به گونه‌ای مبنایی و ماهوی با انقلابهای عصر جدید و تاریخ معاصر تفاوت دارد

آنهایی که امروز و در روزگار بسط انقلاب دینی از مدیریت علمی و حاکمیت عقل متعارف بشری به جای ولایت فقیه و قانون الهی سخن می‌گویند، درواقع یکی از شئون اصلی انقلاب دینی و جوهر سیاسی آن را هدف حملات زهرآگین خود قرار داده‌اند.

انقلاب دینی به نفی و نسخ سیطره تکنیك و اندیشه تکنیکی می‌پردازد، زیرا که با انقلاب دینی ولایت الهی جایگزین ولایت تکنیك (ولایت تکنیك بر بشر امروزی) می‌شود، بنابراین انقلاب اسلامی در حقیقت و ذات خود، نافی اندیشه تکنیکی و تکنولوژی است، اما این به معنای آن نیست که انقلاب اسلامی در شرایط کنونی بی‌توجه یا بی‌نیاز از استفاده و به کارگیری تکنیك و برخی علوم جدید باشد. انقلاب دینی در مرحله‌ای از مراحل بسط خود و تا حدودی و از جهاتی نیازمند استفاده و به کارگیری تکنولوژی جدید است، اما این به معنای تسلیم شدن به سیطره تکنیك و هضم شدن و انحلال در غایات تکنیکی نیست.

انقلاب دینی ابتدائاً در جان و دل انسانها پدید آمده و سپس صورت تحقق عینی و خارجی یافته است، انسان دین‌دار، پیرو ولایت الهی است و عالم دیگری (غیر از عالم غرب زده) در وجود او تحقق یافته است؛ او با تکیه بر ولایت الهی از سیطره شیطانی تکنیك رسته است و اگر از برخی جهات و بنا به دلایلی به سمت فراگیری و استفاده از علوم تکنیکی روی آورد، گرفتار حاکمیت عقل تکنیکی نمی‌گردد. از این رو، روی آوری مقطعی (و حتی استراتژیك) انقلاب اسلامی به سمت علوم تجربی و تکنیکی چون بر مبنای تحقق ولایت الهی در جان و احوال آدمیان و به عنوان مرحله‌ای ضروری اما گذرا از مراحل بسط انقلاب دینی صورت می‌گیرد، به اسارت در چنگال تفکر تکنیکی و ولایت شیطانی منتهی نخواهد شد و یکی از تفاوتهای جوهری انقلاب اسلامی با رویدادها و تحولات سیاسی و اجتماعی جهان معاصر، در همین نکته است که انقلاب اسلامی در ذات و غایات خود، اهداف انقلابهای اومانیستی را

دنبال نمی‌کند. انقلاب دینی با تحقق عالم اسلامی و به شیوه خود به حل مسائل معیشتی و ساحت دنیایی زندگی بشر می‌پردازد اما نظام معاملات و مناسباتی که نظم معیشتی و زندگی مادی بشر بر مبنای آن سامان می‌یابد، نظام مناسبات و معاملات جهان کنونی نیست.

انقلاب اسلامی، عقل معاش را تابعی از عقل معاد قرار می‌دهد و نظام مناسبات و معاملات دنیوی را بر مبنای قانون الهی و شریعت دینی تنظیم می‌کند. بر همین اساس است که فقه اسلامی نقشی محوری و تعیین کننده در اداره و هدایت جامعه پیدا می‌کند. نظام ولایت فقیه، تجسم عینی و محقق اداره و هدایت جامعه بر مبنای قانون الهی است. جایگزینی نظام حقوقی و سیاسی دینی که در ولایت فقیه (مدیریت فقهی)، تجلی می‌یابد، به‌جای نظام حقوقی و سیاسی مدنی پیشین که محصول عقل متعارف و جزوی بشری بوده، یکی از شئون و برکات انقلاب دینی است. آنهایی که امروز و در روزگار بسط انقلاب دینی داعیه مدیریت علمی و حاکمیت عقل متعارف بشری را دارند، درواقع یکی از شئون اصلی انقلاب و جوهر سیاسی آن را هدف حملات زهرآگین خود قرار داده‌اند و کیست که نداند با نفی نظام ولایت الهی و حاکمیت شریعت آسمانی، ولایت شیطانی و نفس اماره به اثبات می‌رسد.

اگر عده‌ای با طرح نظریه «مدیریت علمی» به نفی ولایت فقیه به عنوان یکی از غایات انقلاب دینی می‌پردازند، عده‌ای دیگر (که در زمره مدافعان صریح و تئوریسین‌های حفظ وضع موجود عالم به شمار می‌روند) با طرح برخی شبهات، اساساً منکر وجود حقیقتی به نام «انقلاب دینی» می‌شوند.

داریوش شایگان، در یکی از نشریات ضدانقلابی خارج از کشور در این خصوص می‌نویسد:

«اصطلاح نوزاده انقلاب اسلامی چه معنایی دارد؟... براستی این دو واژه چه معنی می‌دهند؟ اگر به واژه انقلاب بیندیشیم، ناگاه رگباری از ایده بر ذهنمان باریدن می‌گیرد: انقلاب فرانسه، دوران روشنگری که مقدمات این انقلاب را فراهم آورد، اصحاب دائرةالمعارف اعلامیه حقوق بشر و سپس به زبان هگل، ناپلئون بناپارت، این «روح جهان» که سوار بر اسب سپید است... و اما از «اسلام» ـ که یعنی: تسلیم بودن به اراده الله ـ چه به خاطرمان می‌آید؟ به قرآن می‌اندیشیم، به این کتاب مقدس، به وحی و الهام، به روح رسول‌الله، به سلسله انبیا... و در پایه این سلسله، واقعه‌ای ازلی یا متاتاریخی: پیوند با خدا... بنابراین، این دو اصطلاح، یا این دو جهان ـ از سویی انقلاب، و از سوی دیگر اسلام ـ هیچ خویشاوندی هستی شناختی‌ای با هم ندارند. هرکدامشان در جهانی دیگر سیر می‌کنند، نقطه‌های مرجع و نیز محوری که به دورش می‌گردند رنگ و بوهایی متفاوت با یکدیگر دارند و دارای ارزشهای مختلفی هستند.»

نویسنده قصد دارد که با طرح مبانی نظری و میراث فلسفی اندیشه «انقلاب» در تمدن غربی و بیان تفاوتهای مبنایی آن با اندیشه و تفکر اسلامی، وجود حقیقتی به نام «انقلاب اسلامی» را منکر شده و اساساً «اسلام» و «انقلاب» را مانعةالجمع اعلام نماید. اما نکته اینجاست که شایگان، در عباراتی که از او نقل کردیم دانسته یا نادانسته دست به مغلطه‌ای زده است. مغلطه در اینجاست که او انقلاب فرانسه و اساساً انقلاب اومانیستی را به عنوان تنها مدلول لفظ انقلاب فرض کرده و با تشریح مبانی و میراث فلسفی و بشرانگارانه انقلاب اومانیستی و تفاوت آن با روح و میراث دینی و معنوی اسلام، به بیان تضاد ماهوی آنها پرداخته است. اگر تعریف و معنای انقلاب، فقط در انقلاب اومانیستی خلاصه می‌شد، ادعای نویسنده درست بود، اما نکته مهم این است که انقلاب اسلامی با لذّات با انقلاب فرانسه و دیگر انقلابهای عصر جدید و مبانی و میراث نظری و فلسفی آنها متفاوت و متضاد است و اگرچه مانعةالجمع بودن روح اسلامی با انقلاب فرانسه و دیگر انقلابهای اومانیستی سخن کاملاً صحیحی است، اما انقلاب دینی سرشتی متفاوت با انقلابهای عالم تجدد داشته و اساساً تجسم و مظهر تفکر و میراث معنوی اسلامی است. انقلاب اسلامی از سنخ انقلاب صدراسلام و انقلابات دینی انبیاست و نه از جنس انقلابهای بشرانگارانه عالم کنونی. مشکل کج فهمی و بدفهمی شایگان (مثل بسیاری از روشنفکران و غرب زدگان دیگر) در این است که انقلاب اومانیستی را تنها مدلول لفظ انقلاب پنداشته و انقلاب‌اسلامی را نیز با آن قیاس می‌کند. آری صورت اومانیستی انقلاب با حقیقت اسلام جمع‌ناپذیر است اما انقلاب اسلامی، اساساً مظهر و تجسم تفکر اسلامی است و باالذات و به گونه‌ای ماهوی با انقلاب اومانیستی متفاوت و متضاد است.

آری، انقلاب اسلامی ایران، انقلابی دینی است که در عالم غرب‌زده کنونی تحقق یافته و تنها راهبر و هادی بشر از ظلمت اومانیستی امروز، به عالم نور و معنویت فرداست. □

پاورقی‌ها

۱. برای آشنایی تفصیلی با تحلیل و تئوریهای غربی درباره انقلاب، رجوع کنید به:

- تئوریهای انقلاب / *آلوین استانفورد کوهن* / نشر قومس / ۱۳۶۹.
- انقلاب / *پیتر کال ورت* / دانشگاه تهران / ۱۳۵۶.
- انقلاب / *هانا آرنت* / خوارزمی / ۱۳۶۱.
- تحول انقلابی / *چارلز جانسون* / امیرکبیر / ۱۳۶۳.
- کالبدشکافی چهار انقلاب / *کرین برینتون* / نشر نو / ۱۳۶۳.

لازم به یادآوری است که تئوریها و تحلیلهای روان شناسانه درباره انقلاب، که از طرف افرادی چون: *سوروکین*، *دوتوکویل* و دیگران ارائه شده و نیز اساساً برپایه اندیشه مبنایی تفکر جدید غربی (یعنی رجوع تفکر و فرهنگ و هنر به اجتماعیات) قرار داشته، جوهری تجربی، حسی و سوسیولوژیک دارد.

۲. *جهانبگلو، رامین* / انقلاب فرانسه و جنگ از دیدگاه هگل / سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی / ۱۳۶۸.

تالابهای سیاه (۴)

گزارش سفر باکو

سیدیاسر هشترودی

سنگها قامت کشیده‌اند. سنگهایی در حجمی مجهول و اضلاعی عجیب، درست چونان هراسه‌ای که بر جالیزکوبند: مترسکانی ایستاده و استوار. در کنار ساحل، روی ماسه‌های سرد و خاکستری، گورستانی سینه باز کرده است. به قدری وسیع که انگار بر قدمت آن چندین قرن گذشته است. دلم خالی می‌شود:

آیا روزی چنین بی‌دریغ زیر لگد خواهی خفت؟

و کسی، روی سنگ گورت پا می‌گذارد و از تو! عبور می‌کند، وطنینی هراسناک در گوشت می‌پیچد؟!

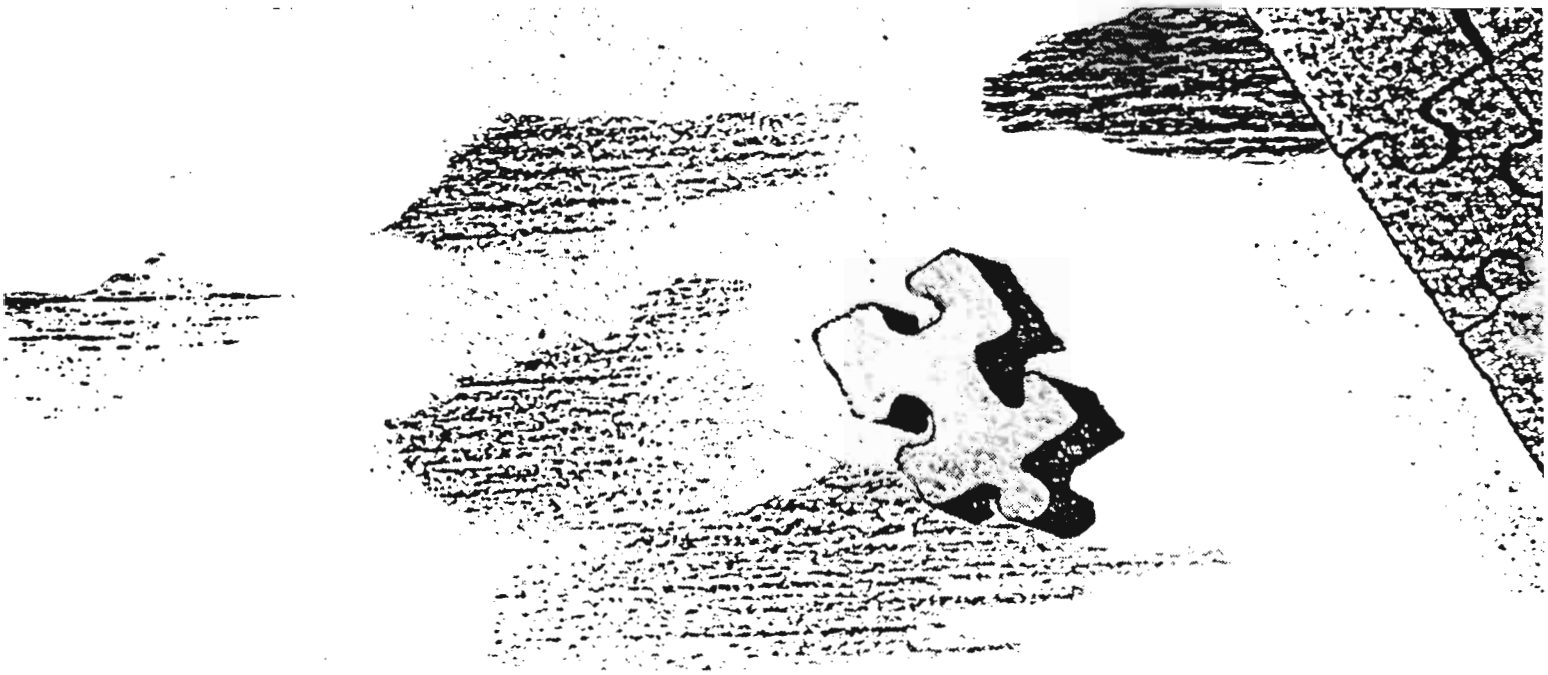
آیا روزی، همچنین که تو امروز فاتحه‌ای خواندی، کسی برتو فاتحه‌ای خواهد خواند؟

چرا ابرها وقتی باران می‌شوند، به سیاهی می‌زنند؟

به اطراف نگاه می‌کنم. سنگهای ضخیم قامت کشیده‌اند. سنگهایی در حجمی مجهول، گنبدی شکل، هلالی و یا مسافر. سنگهایی حتی با کنده‌کاری. سنگهای سیاه خاکستری. و انبوه درختان، با قشقرق و بازی خورده در های و هوی باد.

به علفهای هرز نگاه می‌کنم. روییده از کنار سنگ قبرها. و یا پیچیده دور میله‌های سیاه و زنگ‌زده و قارقار کلاغ که مونس قبرستانهای دور و نزدیک و قاصدی غریب و آشنا، است را می‌شنوم که می‌پیچد در هفت اقلیم وجود آدمی.

در یك گوشه زنی چندك زده، برسنگی دست می‌کشد. پیرمردی نگاهمان می‌کند و باد سرد، روی گورستان سینه می‌کشد. پیرزنی با چارقد قهوه‌ای، روی طنابی گره خورده بر یك درخت انجیر، تکه‌ای پارچه می‌بندد. زن سی ساله‌ای با یك پسر بچه شش هفت ساله، توی سقاخانه هلالی شکل سیاه، شمع روشن می‌کند. موم ازحفره‌سیاه سقاخانه، روی دیوار سفید، قطره‌گونه



می‌غلتد تا زمین. زن و پسر بچه زل زده‌اند به شعله شمع که دارد بازی می‌کند و در هواکش می‌آید و می‌رقصد. جلوتر که می‌روم باز هم سقاخانه‌ای هلالی شکل و کوچك می‌بینم، با شمعهایی آب شده به رنگ قرمز و زرد و آبی، و بی‌شعله. و چند خانواده دیگر، با لباسهایی به رنگهای شاد ایستاده برای زیارت، زیر شیروانی مسی رنگ و یك پیر، به زمزمه و مویه، و در تدارك بستن پارچه‌ای برای تبرك. درختها همگی در وزش باد تکان می‌خورند، و از پارچه‌های تبرکی رنگارنگ، آذین شده‌اند. و باز هم در نگاه خود، زنی را می‌بینم زیر یك درخت تبریزی، در حال بستن پارچه، و کودکی را زیر انبوه شاخ و برگ، به نگاه.

●

گورستان، یك زیارتگاه است. زیارتگاهی با چهار اتاق کوچك که می‌گویند مقبره رحیمه خاتون است. با دو خواهر. یکی حلیمه خاتون، دفن شده در «بلبل کندی» و دیگری حکیمه خاتون، در قبرستان «بی‌بی» در باکو، که عمارتش را ویران کرده‌اند و روی قبرش راهی آسفالته کشیده‌اند. و این هرسه از منتسبین به اهل بیت(ع) و مقبره رحیمه خاتون، زیارتگاهی است مصطلح شده به «پیر»؛ بی‌ضریح و در نهایت سادگی، با دیوارهای سفید و چند سقاخانه، و چند شیروانی و دور تا دور، ماسه‌های سیاه و سنگ قبرهای افراشته و درختهای انجیر و تبریزی و گردو و محلی در کناره جدول، با دو سنگ قطور به طول یك متر، که زنها خم می‌شوند و سنگ را می‌بوسند و دستی به آن می‌مالند، که لابد تبرکی است. و دریا در چند صد متری. با موج‌های سفید و کف‌آلود، در تب و تاب است.

از سینه‌کش یك تپه ماسه‌ای، پا می‌کشم تا کنار یك قبر که دور تا دورش نرده‌های فلزی است. سنگ قبر، سیاه و ترك خورده است. با چند شاخهٔ گل قرمز رنگ. روییده از خاك، و روی سنگ عمود شده برگور، چهره مردی نقاشی شده بر مرمر، با رنگی تیره و کبود و حدوداً چهل ساله و صورتی سه تیغه، با چشمهای ریز. و در گوشه پایینی سنگ قبر، حفره‌ای کوچك و ظاهراً عمیق و مورچه‌هایی به آمد و شد.

●

کنار تیرك چراغ برق ایستاده‌ایم. محاط در چمبره بیست سی نفر، و همگی مات. مثل آدمهایی که چیز تازه‌ای دیده باشند و پشت ویترین مغازه‌ای را به ولع نگاه کنند. هاج و واج.

زنی به حرف آمده است. از اهالی همین روستا. با دندانهای طلایی و سربندی با نقش و نگار و چارقدی سیاه، چون شولایی افتاده براندامش. و حالتی فرز و چابك و احساس علاقه و محبت و شکرگزاری. و دعا و ثنا در حق ایرانی‌ها که: مسلمان واقعی‌اند و در جنگ ایستادگی کرده‌اند. و ما مبهوت و حیران، گوش سپرده به حرفهای زن و او به حرف است که: امام در دنیای کنونی یکی بود و نظیر نداشت و رحمت خدا براو که آدمهایی مثل ما را بیدار کرد. بعد دست می‌کند زیر چارقد سیاه بلندش و چند اسکناس بیرون می‌کشد، با قصد بذل و بخشش و به هرتقدیر می‌دانید که هربخششی خود نوعی ایثار است.

اسکناسها میان انگشتهای پیر و چروکیده زن می‌ماند. او خیلی زود قانع می‌شود که اسکناسها را اگر صدقه بدهد بهتر است و یا مثلاً روی قبر امامزاده‌ای بیندازد. گفت‌وگوی با او هنوز به اتمام نرسیده است که زن دیگری از میان جمعیت راه باز می‌کند و از توی زنبیل پسته‌ای رنگ، حلوای نذری می‌دهد. حلوا توی نان ماسیده است و ما با اشتها به لقمه‌های حلوا دندان می‌زنیم و بعد صلواتی و .حمدی.

مزرعتی و والی‌نژاد، فیلمبرداری را شروع کرده‌اند .و زنی که، حلوای نذری داده است از نعمت اسلام و ایران می‌گوید. و

مردم دور تا دور ایستاده‌اند و خوش‌آمدگو. با نگاهی از سر دوستی و ملاطفت.

●

همان‌روز- روستای سوراخانی

توی «ناردران» می‌گفتند که در «سوراخانی» آتشکده‌ای هست که هنوز آتش آن را زنده نگه داشته‌اند با مردمی که به فارسی تکلم می‌کنند. و اگرچه مسلمانند اما هرگز نگذاشته‌اند که آتش آن آتشکده خاموش شود.

روی پشت‌بام آتشکده ایستاده‌ام! و دارم لنز دوربین را برای عکس‌برداری از خانه‌ای در مجاورت آتشکده تنظیم می‌کنم. خانه‌ای ویران شده و آوار. با انبوهی از خاک، تل روی تل. و چهارچوبها همگی ریخته و آویزان. و جز ویرانی این خانه، باز هم خرابه‌هایی در اطراف. با این نظر که لابد روزگاری مأمنی بوده‌اند یا جای شیطنت کودکانی. و در میان خاک و خل‌مردی با کت و شلوار و یك بیل در دست. و در تلاش برای یافتن چیزی که عکس می‌گیرم. در دوردست، سگی خاکستری به مصیبت پرسه‌زنی گرفتار است؛ میان تیرکهای سیاه چراغ برق، و خانه‌های چوبی با سقفهای شیروانی‌دار.

به آتشکده نگاه می‌کنم. ساختمانی است مکعب‌شکل و از چهار طرف محل عبور و گذر. انگار کن که ابتدای دهلیزی. با سقفی هلالی. و در بالا حجمی شبیه به یك گنبد. و چرا شبیه به گنبد مساجد؟

ساختمان از چهار طرف پله خورده که از دو جانب آن می‌توان بالا رفت. و در کنار این مکعب که محل عبادت است، دایره‌ای سنگ‌چین شده جلوه می‌فروشد. که محلی است برای قربانی کردن، شاید. و دور تا دور این محوطه، حجره‌هایی با درهای منحنی و چوبی که بیشتر دخمه‌هایی را می‌ماند تاریك و نمور. با هواکش و یك پنجره سنگی. و کف محوطه ماسه‌ای و به هم ریخته.

از پشت‌بام و از کنار کنگره‌های رج بسته، می‌آیم پایین و داخل یکی از حجره‌ها می‌شوم. چند آدمك ـ مجسمه ـ در قد و شمایل درویشهای امروزی با ریشهای سپید بلند و موهایی تا به شانه و زنار به کمر، دخیل بسته‌اند. با زنجیرهایی ضخیم، خود را بسته به دیوار و یا روی تختی از میخ نشسته و آتشی در کنار. و انگار که زنده‌اند و در حرکت.

از آتشگاه بیرون می‌آیم. مردی با کلاه شاپو و قدی ترکه‌ای و هیکلی استخوانی دارد عبور می‌کند. سلام می‌دهم. بعد به زبان آذری می‌پرسم که فارسی بلد است یا نه. و او می‌گوید که بلدم. به زبان فارسی درمی‌آیم که:

ـ اسمت چیه؟

و او جا می‌خورد. بعد به آذری می‌گوید: «این که فارسی نیست».

در جوابش می‌گویم: «چرا فارسی است. سؤال کردم که چه اسمی داری».

مرد می‌گوید: «ما این‌طوری نمی‌پرسیم. ما می‌گوییم نام تو چیست»؟

خنده‌ام می‌گیرد. کمی به فارسی گپ می‌زنیم. می‌گوید زبان فارسی، زبان مادری ماست. و من این حرف را از «زنفیره» زن چهل ساله‌ای که کنار در نشسته است هم می‌شنوم. و حتی از مرد کلیدسازی که خودش را علی آقا! معرفی می‌کند.

عصر که از سوراخانی بیرون می‌آییم، آفتاب روی شاخ و برگ درختها و توی خیابان و کوچه‌ها لم داده است. باد سرد که وزیدن را شروع می‌کند، ماشین توی خم جاده افتاده است و به شتاب به سمت باکو می‌رود. و من فکر می‌کنم که این تکه جدا مانده، چه زیبا توانسته است در طول این سالیان غربت و تنهایی، هنوز آثاری از آن پیوستگی دیرینه را در میان خود داشته باشد.

●

شام کمی برنج است با لواشك که از سر گرسنگی و با ولع می‌خوریم و شربتی تلخ و شیرین. و در انتهای سالن غذاخوری هتل آذربایجان، وقتی زنها و مردهای باکویی برای آواز و رقص محلی توی هم قاطی می‌شوند، می‌زنیم بیرون تا به اتاقهایمان برویم. مثل بچه‌های خوب و سربه زیر ـ محض ریا، جهت اطلاع ـ

در راهروی طبقه هشتم، گارسن رستوران می‌آید طرفم. جوان تقریباً بیست و هفت ساله‌ای است، با قدی متوسط، صورتی پهن و چشمهای ریز. و بعد از سلام و احوالپرسی می‌گوید:

ـ پدر من نماز می‌خواند. حالا شصت و پنجسالی دارد. خیلی مقید است. اما در خانه قرآن نداریم. می‌خواستم ببینم اگر مقدورت هست، یك جلد به ما قرآن بدهی.

به چهره جوان نگاه می‌کنم. نمی‌دانم چرا شرمگین است. انگشتهای دستش توی هم قاطی شده است. می‌گویم:

ـ حتماً. به ما چند تایی قرآن داده‌اند که به دوستانی مثل شما بدهیم. برویم توی اتاق هست.

بعد با هم راه می‌افتیم طرف اتاق. و توی همان راهرو باز هم جوان درمی‌آید که:

ـ همسر من هم نماز می‌خواند. خدا لنین را لعنت کند او ما را به چنین روزی انداخت.

بعد می‌گوید:

ـ من پارسال آمدم ایران. وقتی داشتم به طرف مرز می‌رفتم، روسها متوجه شدند و به طرفم شلیك کردند. من خودم را انداختم توی رودخانه «ارس». وقتی به ایران رسیدم، دیگر تیراندازی تمام شده بود. خودم را کشیدم روی خاك ایران و مشت مشت خاك برداشتم و بوسیدم. چند روزی مهمان ایرانیها بودم. بعد برگشتم. که توی مرز خودمان مرا گرفتند و دو هزار و پانصد تومان جریمه‌ام کردند.

جوان حالت آرام و متینی دارد. خیلی محجوب و سربه‌زیر است. به چشمهایش نگاه می‌کنم که روی در اتاق خیره مانده است و می‌پرسم:

ـ در ماه چقدر حقوق می‌گیری؟

درمی‌آید که:

ـ دویست منات. خیلی کم است. گوشت کیلویی بیست منات است و هرنان یك منات.

●

دوشنبه ۳۰ اردیبهشت

صبحانه یك کتلت است و کمی گوشت‌سرد گاو- شبیه به‌ژامبون- و کف‌دستی نان‌جو و چای و پنیر. و چیزی شبیه به خامه، اما شور. از خوردن که فارغ می‌شوم، می‌روم پستخانه. عمارتی است در سمت چپ هتل و آن سوی خیابان. درپستخانه، روی یك دیوار بلند و روی کاشی‌های ریز و چرکمرده، ترسیمی سمبلیك از انقلاب ۱۹۱۷ و طرحی از لنین، با همان چشمهای تنگ و ریز و سر کچل و مثلثی جلوه می‌فروشد.

طبقه دوم این عمارت تلفنخانه است، دیشب با صدفی آمدیم. غلغله بود، که یکی آمد جلو و خودش را معرفی کرد. و به کمك و همیاری او توانستیم با ایران تماس بگیریم. و بعد هم تا هتل با ما همراه بود که فهمیدیم استاد دانشگاه باکو است. در رشتهٔ تاریخ.

و اظهار شرمندگی از اینکه دو ساعت معطلش کرده‌ایم و قرار برای ملاقات بعدی.

پستخانه خلوت است. می‌روم پشت پیشخوان تا پاکت نامه‌ای بگیرم. نامه را نوشته‌ام. برای عیال. از فروشنده پاکت را می‌گیرم و مکتوب! را می‌گذارم توی پاکت و آدرس خانه را پشت پاکت به فارسی می‌نویسم. که یکهو صدای یك زن فارسی زبان، توی گوشم زنگ می‌زند:

ـ شما ایرانی هستید، آقا؟

صورتم را برمی‌گردانم. کنار من، یك زن ایستاده است و شادی در چهره‌اش موج می‌زند. چهره استخوانی، چهل و پنج ساله، قامتی ترکه و قدی نسبتاً کوتاه. و موهای قهوه‌ای. زبانم می‌چرخد که:

ـ بله ایرانی هستم.

زن توی پوستش نمی‌گنجد. کلی ذوق کرده است. زود خودش را معرفی می‌کند:

ـ من خانم! فرشته فاطمی هستم.

امیدوارم اسمش را درست نوشته باشم. بعد می‌گوید که در تهران متولد شده است. در خیابان لاله‌زار، کوچه گلشن. و اینکه از ۱۹۵۶ از ایران به شوروی آمده است و حالا می‌خواهد برگردد و نمی‌تواند. با دو فرزند و شغل خیاطی دارد و شوهری بازنشسته. می‌گویم صبر کند تا ضبط را روشن کنم و کاملتر حرف بزند. توی همین هیر و ویر، سر و کله بیات پیدا می‌شود. با پیرهن یقه‌آخوندی و کت بلند و موهای ریخته. که نماینده وزارت امور خارجه است در هیأت شعرای ایرانی، و می‌آید جلو، سر و پا گوش.

زن ادامه می‌دهد:

ـ سال ۱۹۳۷ پدر من آمد شوروی تا کار کند. توی باکو با مادرم آشنا شد و با هم ازدواج کردند. بعد سرحد ـ مرز ـ را بستند. و پدر و مادرم مجبور شدند به ایران فرار کنند. من در ایران متولد شدم. پدرم خیلی زود فوت کرد و مادرم که بی‌شوهر شده بود (!) بعد از چند سال به شوروی برگشت. شوهر من هم متولد مشهد است. او هم جریانی مثل جریان من داشت. ما هردو این وسط قربانی شدیم. حالا هرچه می‌کنیم که به ایران برگردیم، سفارتخانه ایران در اینجا می‌گوید کارتان ایراد دارد. شما ایرانی نیستید. در حالی که من هنوز هم فکر می‌کنم اینجا مهمان هستم. من سی و چهار سال است اینجا مهمان هستم. می‌خواهم به وطن خودم برگردم نمی‌توانم.

بیات که در کنار ما ایستاده است می‌گوید:

ـ در ایران فامیل هم داری؟

زن بیچاره می‌گوید: بله دارم.

و بعد توضیحات مفصل دیگری می‌دهد که به وزارت امور خارجه مربوط می‌شود و حتماً بیات می‌شنود!

●

از پستخانه می‌روم کتابخانه ملی. می‌گویند تعطیل است و مسئول کتابخانه هم نیست و نمی‌شود با تو همکاری کرد. لاجرم از کتابخانه می‌آیم بیرون و می‌روم موزه لنین. با خط یازده. که می‌بینم درش بسته است. در می‌زنم و یکی در را باز می‌کند و می‌روم تو. می‌گویم:

ـ برای چی در اینجا را بسته‌اید؟

نگهبان می‌گوید که سر ظهر آمده‌ای و تا ساعت دو و نیم موزه تعطیل است. اما اجازه می‌دهد که توی موزه گشتی بزنم که می‌زنم. یك فرش بزرگ، آویزان از سقف با چهره لنین. یك صندلی و میز قدیمی کهنه، که می‌گویند لنین روی آن نشسته است! و یك کلاه و یك عصا که لابد از مرکز فرستاده‌اند تا در موزه نگهداری شود. و عجیب اینکه موزه لنین در مراکز تمام جمهوری‌ها هست. و در تمام این موزه‌ها میز و صندلی لنین و عصا و کلاهش موجود است.

از اراجیف نگهبان خسته می‌شوم. موزه را دیده و ندیده رها می‌کنم و می‌زنم بیرون. نباید وقتم را برای این چیزها تلف کنم. تا اسکله چندصد قدمی فاصله هست که طی می‌کنم و توی جاده آسفالته، در کنار خزر راه می‌افتم. صدای دامب و دومب جاز از همه جای اسکله به گوش می‌رسد. یاد حرف یکی از نویسنده‌ها می‌افتم. بدون آنکه نام کتاب یا نام خودش را به خاطر بیاورم. نوشته بود: «سیاهپوست‌ها را دو چیز عقب نگه داشت. یکی مهاجرت و جریان تلخ بردگی؛ و دیگری جاز.»

نمی‌خواهم دربارهٔ این موضوع چیزی بنویسم جز اینکه آدمهایی که در این چند روز دیده‌ام ـ جز آنها که در نارداران دیدم ـ آدمهایی درگیر الکل و جاز و غرب‌باوری بودند. و اینکه از چند نفری شنیدم که می‌گفتند، حروف کریل در زبان آذری باید به حروف لاتین تغییر کند چون حروف لاتین، حروف بین‌المللی است و از این طریق بهتر می‌توان با دنیا رابطه ایجاد کرد! و از این جور حرفها که بیشتر به حرفهای یك آدم الینه و مسخ‌شده می‌ماند.

توی همین حرفها دارم با خودم کلنجار می‌روم که یکهو چشمم می‌افتد به دو پیرمرد که در اختلاط و گفت‌وگو هستند و روی سینه هردو مدال و نشانی از جنگ دوم جهانی. از همان‌ها که قبلاً دیده بودم.

خودم را متقاعد می‌کنم که بروم جلو تا سر صحبت را باز کنم و گپی بزنیم. اما سلام که می‌دهم می‌بینم درست و حسابی تحویلم نمی‌گیرند و بعد ازچند دقیقه سؤال و جواب یکی‌شان درمی‌آید که:

ـ اینها که روی سینه‌شان مدال و نشانی هست، هرهفته یا هرماه، طبق قراری دور هم جمع می‌شوند. توی *میتران کلوب* و حرف می‌زنند. خاطره‌هایشان را تعریف می‌کنند، قهوه می‌خورند، سیگار دود می‌کنند و می‌گویند که چه کسی در کجا، در چه حالی، چه کرد و مثلاً کجا کشته و یا زخمی شد. آنجا خیلی شلوغ می‌شود. همه همدیگر را از قدیم می‌شناسند. از همان روزها. اگر چیزی می‌خواهی بدانی، بیا آنجا.

تشکر می‌کنم و می‌گویم که چهار روز بیشتر در باکو نیستم و بعد خداحافظی و از آنها جدا می‌شوم، در حالی که پیش خودم فکر می‌کنم: این خاطره‌ها با مرگ شما می‌میرد.

●

از کنار خیابان یك تاکسی می‌گیرم که برای خرید و گشت ـ پرسه‌زنی ـ به بازار بروم. چند خیابان جلوتر، کنار اولین کوچه بازار پیاده می‌شوم. پنج منات از جیبم بیرون می‌کشم. راننده تا اسکناس را می‌بیند، سرش را جلو می‌کشد و می‌خندد که:

ـ ما از ایرانیها پول نمی‌گیریم. برای ما مهمانند.

بعد با همان لبخند، گاز ماشین را می‌گیرد و دور می‌شود. در این چند رون، جز یك مورد، بقیه تاکسی‌ها، از من پول نگرفته‌اند و حتی وقتی برای خوردن یك نوشابه، به رستورانی رفتم، صاحب رستوران پول نوشابه را نگرفت.

و راستی مهمان یعنی چه؟

ادامه دارد

موسیقی

تأمّلی کوتاه در چشم‌انداز فرهنگ شفاهی (۲)

سیّد علیرضا میرعلی نقی

جولانگاه اصلی فرهنگ شفاهی، در میان تمام علوم و هنرها، همانا «موسیقی» است. چرا که موسیقی هنری است مصوّت (شنیداری) که در وهله اول و آخر، با «صوت» ترکیب می‌یابد، با صوت انتظام پیدا می‌کند و با صوت بیان می‌شود. در اینجا کلمه‌های صوت و موسیقی، مفهوم وسیعی دارند. به این معنی که موسیقی، می‌تواند تنها محدود به علم تألیف الحان نباشد و کل اصوات هماهنگ را در زندگی و جهان طبیعت شامل شود. از ریزش آبشار و همهمه برگ درختان در باد و آواز بلبلان، تا موسیقی کلامی موجود در آثار بزرگانی چون حافظ و امثالهم، که گوش را می‌نوازد.

از تحقیقاتی که در زمینه بازیابی جانمایه اصلی فرهنگهای شرقی انجام شده، چنین برمی‌آید که در این نحوه نگرش و فرهنگ، صوت، واحد اصلی نظام هستی است و هرچیزی، در طبیعت و جهان، برپایه آن شکل می‌گیرد و بیان می‌شود. در زبان سانسکریت، واژه «سوآرا» که به معنای صوت (صدا، ندا، آوا و...) است، در عین حال به‌معنای «روشنایی» نیز هست. حتی در انواع هنرهایی که به ظاهر غیرمصوتند (مثل شعر، نقاشی، معماری، خوشنویسی و...) ماهیت موسیقایی وجود دارد. به نظر نگارنده، ارجحیّت فرهنگ کلامی برفرهنگ تصویری، در فضای تمدن شرق (که محقق محترم، آقای شمس‌الدین رحمانی آن را در مقاله ممتع «تصویری-کلامی»، در ویژه نامه فرهنگ و مبانی نظری هنر سوره، بخوبی بررسی کرده‌اند) نیز از این روی است که اصولاً فرهنگ کلامی و تقدس کلام، از روی مصّوت بودن آن است. البته باید در نظر داشت که شنود این «اصوات»، تنها محدود به گوش جسم نیست و گیرنده‌های احساسی دیگری نیز در انسان تعبیه شده‌اند که در حقیقت، از آن گوش اولی بسی مهمتر هستند.

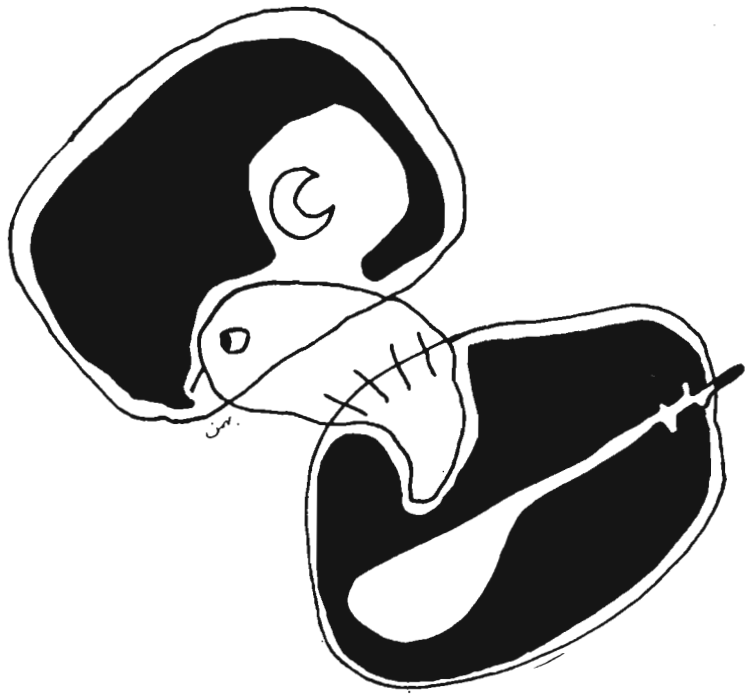
نکته دیگر اینکه مقام نزول کلام نیز لااقل در وهله اول (و در حقیقت در تمام وهله‌ها)، «مصّوت» است. قصه شریفهٔ نزول جبرائیل برحضرت خاتم‌الانبیاء در غار حرا و «اقرأ...»، می‌تواند تصدیقی ضمنی، براین تأویل باشد. در فرهنگ ایرانی- اسلامی ما، نکات فراوان و عالی مرتبه‌ای، در این باب هست که علاقه‌مندان می‌توانند با تفحص در متون کهن، (اعم از شعر یا نثر) به مفاهیم و دانسته‌های تازه‌تری برسند، دانسته‌هایی که علی‌رغم قدمت، همیشه تازه‌اند و در عین تازگی، قدیم هستند.

از طرفی، می‌توان شاعران و به طور کلی، هنرمندان بزرگ را به نحوی، موسیقیدان به حساب آورد. چه آنهایی که مستقیماً با علم و عمل موسیقی، مأنوس بوده‌اند، چه کسانی که ظاهراً با این هنرالفتی نداشته‌اند. اما تمامی اینان به حسب دارا بودن ذوق سلیم و احساس عمیق، در یك چیز مشترك بوده‌اند و آن تأثیر پذیری و شنود ضرباهنگ موسیقایی حاکم برجهان طبیعت و خلقت است، که از ضربان منظم قلب آدمی تا «دور» مخصوص حرکت وضعی زمین را شامل می‌شود. این مفهوم، در بیت جاودانه شیخ‌فریدالدین عطار نیشابوری، به زیبایی بیان شده است:

گردد از جان، مرد، موسیقی شناس
لحن موسیقی خلقت را سپاس

قول آن بزرگ است که: «همه هنرها، سعی می‌کنند که به موسیقی برسند». البته این گفته به معنای استحاله ماهیت درونی و برونی دیگر هنرها نبوده و به این معنی نیست که فی‌المثل، شعر بدل موسیقی شود، بلکه مراد اصلی از این عبارت، وصول به کیفیت ماهوی موسیقی است؛ کیفیت ماهوی هنری که انتزاعی‌ترین، ناب‌ترین، تأثیر گذارترین و (در وجه صحیح خود) انسانی‌ترین هنر است. بنابراین، می‌توان گفت که هیچ هنری، از موسیقی خالی نیست.

برای اینکه بتوانیم جایگاه فرهنگ شفاهی را در موسیقی بیابیم، ناگزیر هستیم ماهیت و شخصیت موسیقی ای را که مد نظر داریم، بشناسیم. در این مورد ویژه که محمل برای بحث و بسط، موسیقی شرق (و در وهله اول: موسیقی ایران، در نوع اصیل و قدیمی آن) فراهم است، روشن شدن چند اصطلاح که بدون فهم عمیق آنها، ادامه بحث میسر نیست و درك دقیق آنها به منزله کلیدهای ورود به این مبحث به شمار می‌روند، لازم است. این اصطلاحات، عبارتند از: سنّت،



سنّت هنری، سنّت فرهنگی، سنت موسیقی و هنر و سنت دیگری، از جمله؛ فرهنگ سنتی و موسیقی سنّتی.

از آنجا بحث و شرح در این باره، موجب اطاله کلام و خروج از مقال اصلی می‌شود، علاقه‌مندان‌را به مختصر منابعی که در این مورد، قابل دسترس است حوالت داده، به اصل موضوع، می‌پردازیم:

موسیقی ایران، همانند دیگر موسیقی‌های شرقی، در وجه اصیل، قدیم و هنری خود، از نوع سنّتی یا فرادهشی است. این هنر شریف که در قدیم از فروع علم ریاضی و وابسته به منطق شمرده می‌شد، در اصل هنری بود مخصوص خاص‌الخواص و در حقیقت، شخص می‌بایست واجد صدنکته غیرحُسن و بسیار شرایط دیگر بوده باشد تا مقبول طبع مردم صاحبنظر واقع شود. گذشته از تحصیل شاخه‌های مختلف علوم و فنونی که هریك به نحوی وابسته به موسیقی بودند، هنر جو می‌بایست رهرو صدیق شریعت و سرسپرده «استادی» حقیقی و بصیر می‌شد تا به عنایت حق و راهنمایی آن استاد و استعداد ذاتی خود، با بذل همت، به درك ظرایف ناگفتنی هنرخویش، توفیق یابد. البته تمام اینها، بدون بهره‌گیری از محضر و محیطی مناسب و یاری گرفتن از پشتوانه غنی مکتوبات اصیل و معتبر و کار عملی، انجام پذیر و موفقیت آمیز نمی‌بود.

در فرهنگ شرقی، کلمات مترادف بسیاری برای واژه استاد و مقام او به کار گرفته‌شده‌است که‌بر‌اهمیت‌نقش‌وعظمت‌مقام او، دلالت دارد. مرشد، پیر، دلیل راه، قطب و مراد، از آن جمله‌اند. در این فرهنگ، استاد تنها به عنوان یك وسیله کمك آموزشی و انبان سیار اطلاعات (به طوری که در فرهنگ غرب مراد می‌شود) نیست، بلکه در حکم یك حکیم، عالم و راهنمای فکری ـ روحی است که هزاران نکته باریکتر از مو و نگفتنی‌ها را به شاگرد می‌آموزاند. عالِمی که با مرگ او، عالَمی از تفکر، بینش، هنر و... به خاك می‌رود و از این جهت، در نوع خود منحصر به فرد است.

موسیقی، در قدیم، همان‌طور که در «احصاء العلوم» حکیم ابونصر فارابی آمده، شامل دو قسمت اصلی بوده است. یکی قسمت نظری (تئوریك) و دیگری قسمت عملی (پراتیك). این دو مرحله آموزشی، با یکدیگر در ارتباط تنگاتنگ بوده و گاه چنان در یکدیگر، بافته می‌آمده که تفکیك آنها، غیر محتمل می‌نموده است. فراگیری جنبه علمی، علی‌رغم نظری بودن آن، هنگام درك و بیان، از وجهه‌ای کاملاً عملی نیز برخوردار بوده و جنبه عملی، علی‌رغم اجرایی بون صرف آن، به هنگام شرح و تفسیر، کاملاً جنبه علمی داشته است و نوازنده موسیقیدان قدیم ایرانی، برخلاف اخلاف ناخلف بعدی خود، هیچ گاه غریزه، ذوق و تفنّن خویش را کافی ندانسته و توهّمات خود را در قالب کشف، شهود و اشراق، برای مریدان عوام (و گاه خواصّ بدتر از عوام!) حُجّت نمی‌کرده است. محیط اجتماع و هنر آن روزگار، سالمتر از آن بوده است که چنین شامورتی بازیهایی، بتواند قبول عام یا تأیید خاص پیدا کند.

در حقیقت، فرهنگ شفاهی در موسیقی، (چه عملی، چه علمی،) در دو منزلگاه مهم متجلی‌است: ۱. آموزش ۲. اجرا. در این میان، بخش آموزش، نود درصد اهمیت را داراست. چرا که تداوم هنر و انتقال سنّت و پیوستگی جریان فرهنگ، بیشتر به عهده این بخش است. در غیر این صورت، «اجرا» هیچ گاه نمی‌تواند ماهیتی غیرمصّوت داشته باشد. اما هرآموزشی، بی‌تردید توأم با اجراست؛ بخصوص، در موسیقی که هراجرایی، به خودی خود، می‌تواند نوعی آموزش هم باشد. حال این نوع آموزش و اجرا، چه در جهت درست باشد چه در جهت نادرست. در صدسال اخیر موسیقی ایرانی، این شق دوّم، حاکمیت غالب داشته است و همواره، از طریق رسانه‌ها، حضور مشئوم خود را تحمیل کرده است. مسئله آموزش به صورت رسمی، یعنی، آموزش دیدن شاگردی نزد استاد، از ویژگیهای خاصی برخوردار است. این ویژگیها را، تا جایی که در بضاعت ما و توان مقاله است، در بخش «شرح نحوه آموزش سنّتی و تفاوتهای آن با نحوه جدید»، بیان خواهیم کرد. □

تسنیم کریمی

تجسمی

به کجا؟

اولین نمایشگاه دو سالانه نقاشان ایران

اولین نمایشگاه دو سالانه ایران، پس از سیزده سال که از پیروزی انقلاب می‌گذرد، به تاریخ بیست و هشتم آبانماه، در سه مرکز هنری تهران گشایش یافت.

موزه هنرهای معاصر، موزه آزادی و فرهنگسرای نیاوران. محل نمایش ۱۵۰۰ اثر برگزیده از میان ۲۶۰۰ تابلو ارسالی به ستاد نمایشگاه (تا تاریخ ده مهرماه هفتاد) بود؟! آثار ۲۶۴ نقاش، در بخشهای نقاشی، نقاشی خط، نقاشی قهوه‌خانه‌ای، نقاشی ایرانی در سالنهای مذکور، به نمایش گذارده شد.

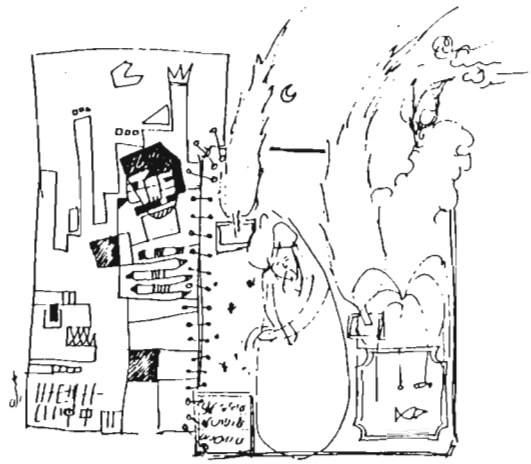
این نمایشگاه، با سازماندهی حوزهٔ معاونت هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، با هدف ارتقاء کمی و کیفی هنر نقاشی، هدایت رقابت سالم بین هنرمندان، کشف استعدادهای جوان و حمایت از آن تشکیل شده است. نیاز به برپایی نمایشگاهی از نقاشی ایران، بویژه، پس از جنگ که تلاش برای تحرک و سازندگی در جهات فرهنگی، اقتصادی، اجتماعی کشورمان اوج می‌گیرد، احساس می‌شد. از طرفی پس از انقلاب، ما شاهد گرایش بیشتر جوانان به هنر بوده‌ایم، بخصوص که در چند سال اخیر نیز فعالیت گالریها، سیر صعودی یافته و استقبال عموم از نمایش آثار هنرهای تجسمی، بیش از گذشته، افزایش یافته است از این روی، بی‌ینال، ترتیب یافته از سوی وزارت و فرهنگ و ارشاد اسلامی، حرکتی ضروری و قابل تقدیر می‌باشد.

برای دستیابی به اهداف نمایشگاه، مرکز هنرهای تجسمی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی طی برپایی نمایشگاه، جلسات سخنرانی و بحث و مناظره آزاد، با شرکت اساتید و صاحب‌نظران و هنرمندان این رشته، ترتیب داده است. موضوعات مورد بحث، به نقل از بروشور نمایشگاه، عبارتند از: تجلی احساس در نقاشی / تحولات هنرهای تجسمی در دهه اخیر / زمینه‌های نگارگری و کاربرد آن در ایمان / هویت فرهنگی در نقاشی معاصر ایران / عینیت و ذهنیت در آفرینش هنری / نفوذ اسطوره و وحی در هنرهای تجسمی / کاربرد خطاطی و تحولات جدید.

با نگاهی به عناوین جلسات، درمی‌یابیم که محور اصلی بحث‌ها و گفت‌وگوها بیش از همه، تاثیر پیروزی انقلاب و جهان‌بینی اسلامی، در روند رشد و تعالی نقاشی نقاشان ایرانی بوده و به بیانی، هویت و جایگاه نقاشی بعد از انقلاب اسلامی مدنظر قرار گرفته است. مسئله‌ای که، علی‌الظاهر، نمایشگاه حاضر، جواب مطلوبی برای آن نیست. **در میان** مدعوین برای سخنرانی، مندرج در بروشور نمایشگاه، نام یکی از گالری‌دارهای تهران، جلب توجه نمود. بحث پیرامون سابقه و شخصیت گالری‌دار آن قدر مهم نیست. آنچه با اهمیت‌تر جلوه می‌کند، کیفیت و روند غالب آثاری است که این گالری ارائه می‌کند: نقاشی‌هایی آن‌چنانی، آوانگارد و به دور از حال و هوای اجتماع، خاص و خصوصی و لوکس، که همانا تماشاگرانی شکم سیر را برای سرکیسه شدن، و پز و ژست روشنفکرانه گرفتن، طالب هستند. و بعضاً آثار نقاشانی روشنفکرنما، که در خلوت ویژه خویش پی به مضامین ناب هنری! برده و نفسانیات خویش را به تصویر می‌کشند.

توجه به این مطلب ضروری است که گاه بعضی جریانهای فرهنگی و هنری از آثار نقاشان کشورمان، از سوی همین گالری‌دارها، به طور مستقیم و یا غیر مستقیم، تعیین می‌شود. این امر علی‌الظاهر بی‌ضرر، چه بسا مفید جلوه می‌کند. اما به شرط آنکه سلیقه و روند ارائه شده از سوی گالری‌دار، سبب تشویق هنرجویان جوان و علاقه‌مند که در ابتدای راهند، به پیروی از هنری پوسیده و وامانده از بیان و ارتباط، و حتی هنری ذهنی و نفسانی، از نوع نقاشی به شیوه‌های مدرنیسم با ویژگی آفرینش سوبژکتیو آن، که حتی در غرب نیز کارآیی ندارد، نشود.

در یک نگاه اجمالی، می‌توان تابلوهای



ارائه شده در نمایشگاه را به لحاظ سوژه و فضاسازی اثر. به چهار دسته کلی با گرایشهای مختلف، تقسیم کرد. آثار این نمایشگاه شامل نقاشی نقاشان کهنه‌کار و هنرجویان جوان و تازه‌کاری است که هنوز هم به دنبال بازی با سطح و رنگ، بافت و ترکیب بندی‌های بدون عنوان از این دست می‌باشند. کارهایی نظیر تابلوهای ملکی، هام بیگی، ندایی، سلیمی، قادری، محبی، غازی‌راد و... که غالباً بدون عنوان بوده و یا با عناوین: ترکیب، ترکیب‌بندی در رنگ، کمپوزیسیون، آبستره و... ارائه شده‌اند. در این آزمودنها: یکی به دنبال ترکیب تزیینی و دکوراتیو از فرم و رنگ بر بوم است. مثل تابلو ماهبیگی و نقاش دیگر، همین هدف را به نوعی با تغییر تکنیک و کار باکلاژ تعقیب می‌کند: تابلو، منظرهٔ فضایی. نقاش دیگر فضایی انتزاعی را با رنگ و تاش قلم، جستجوگر است. تابلو عمق یکی دنبال ترکیب رنگهاست و کمپوزیسیون رنگی می‌آفریند؛ گاه نیز یکی، در این بازی با مبانی هنرهای تجسمی، به دنبال هویت ایرانی، به طرح انتزاعی دست می‌یازد: تابلو محله قدیمی، نقش ایرانی.

در یک دید کلی ادامهٔ برداشتهای علمی از جهان آفرینش و دوری از متافیزیک در تفکر فلسفی بعد از رنسانس تا انقلاب صنعتی و سپس، جنگ جهانی دوم (به عنوان یک تحول عظیم)، دیدگاهها و گرایشهای فکری و عملی را تحت الشعاع قرار داد، تا آنجا که انسان علم‌زده پس از انقلاب صنعتی، انسان واخورده و خسته از جنگ که همهٔ آرمانهای اومانیستی‌اش فرو پاشیده بود، باز، با بینش علمی این بار نه در آزمایشگاه، بلکه بر بوم نقاشی به آزمون (تجربه) بافت و رنگ و سطح و... پرداخت و از این رهگذر، سبکهای نقاشی نوین از میدان رنگ، ساختارگرایی و... به وجود آمد. که همه به نوعی تجربه عناصر اولیه بیان در نقاشی را بر روی بوم، تصویر کردند. دسته‌ای از این هنرمندان شکست اومانیست و پوچی و سرگردانی انسان پس از جنگ جهانی دوم را با پناه بردن به دنیای درون و گاه، نفسانیات فردی و ذهنیت تابع آن، به تصویر درآوردند.

غرض از ذکر این سطور آن است که به نظر نگارنده، تقسیم‌بندی نقاشیها، به لحاظ سبک آثار، با تمایلات موجود در نقاشی ما، میسر نیست. با توجه به وضعیت فرهنگی و اجتماعی کشورمان، بعد از انقلاب و گرایشهای جدیدی در جهان‌بینی و آراء و عقاید، و از طرفی، ادامهٔ جریانات هنری قبل از انقلاب در جامعه توسط نقاشان قدیمی و کلاسهای خصوصی، که همچنان فعال هستند، گالری‌دارها، اساتید در دانشگاهها و عواملی از این دست، وضعیت پیچیده‌ای را در سبک کارها و تمایل هنری فرهنگی نقاشان، بویژه، نقاشان جوان و تازه‌کار نسل معاصر، به وجود آورده است. از این‌رو، مشاهده می‌شود که هنرجو یا نقاش، در یک روند تقلیدی، گاه پیرو مد بوده و چه بسا به، دور از آگاهی و شعور و درک هنری، به، صرف استفاده از سبکهای غربی، به دلیل عوامل مورد ذکر، از رنگ و فرم و... کورکورانه استفاده کرده است. کاربرد به دور از شناخت و تعمق شخصی هنرمند در جهان آفرینش و دست یافتن به بینش، موجب سرگردانی قلم در رنگ و سطح و... حتی سمبل‌ها در تابلو بوده و نتیجتاً موجب نابسامانی در نقاشی می‌باشد. امروزه به وضوح شاهد آنیم که مثلاً هنرمند متعهدی از عواملی استفاده می‌کند که در واقع لباس قدامت او نیست یا نقاشی انار و ترمه، را از نقاشی یک تکنیسین، وام می‌گیرد و تابلو اندوه سبز را می‌سازد! یا از رنگ، به گونه‌ای استفاده می‌شود که در اصل افاده معنا نمی‌کند: تابلو آفتاب داغ کویر. نمونه دیگر رنگ و فرم را در تابلو چشم‌انداز شهر، می‌توان دید.

بخش دیگر از آثار، تابلوهای منظره‌سازی و طبیعت بی‌جان، به شیوه کلاسیک یا مدرن و به تکنیک آبرنگ، گواش، رنگ و روغن و آکریلیک می‌باشد، که از لحاظ کمیت آثار، مقام دوم را در این نمایشگاه داشت. طبیعت، بویژه، با گرایش ملی که در آن مناظری از کشورمان با مشخصات طبیعی منطقهٔ مخصوص و گاه حتی ابنیهٔ تاریخی، سوژه بسیاری از آثار بود. از جمله تابلو: برج ساعت تبریز، سلطانیه زنجان، وکیل آباد، کلاردشت و...

گسترده‌ترین بخش، آثاری است که در آن، نقاش در جست‌وجوی مضامینی نو و بدیع در سبکها و تکنیک‌های مختلف مخصوص خود تلاش می‌کند. می‌توان گفت بسیاری از اینان، نقاشان جوان و تازه‌کاری هستند که گاه، با تلقی کور و بی‌هدف، چه بسا نفسانی یا لوکس و خنثی و گاه، صرفاً زیبا یا تزیینی درپی دست یافتن به هویت جدید فرهنگی و خلاقیت هنری نوین در نقاشی می‌باشند. در این بخش، گرایشهای مختلفی دیده می‌شود. از جمله برداشتی فانتزی یا رمانتیک و خیالی از اطراف و سوژه مثل تابلوهای: رؤیایی ارغوان، درخت بنفش، برگهای پرنده و گرایش به تصویرسازی طنزگونه در کارهای بدون عنوان اسبقی. گروه دیگر، به دنبال مضمونی جدید با الهام مؤکد و تقلید از سبکهای شناخته شده نقاشی، مانند: کارهای بدون عنوان علیرضا اسماعیلی. با تقلید از سبک رئالیسم جادویی که فضایی بیگانه و نامانوس را پیش چشممان می‌نهد. همچنین تابلو «یادگار» با تبعیت از کارهای آندره وایت، و تابلو «مناجات» با پیروی از پریموتیو هانری روسو.

بارزترین گرایش در این بخش، آن است که نقاشان در پی یافتن هویت نوین، سوژه‌ها و مضامین ملی ومردمی را دست‌آویز کار خود قرار داده‌اند. البته نقاشانی پیش‌کسوت و بنام، چون علی‌اکبر صادقی هم هستند که سالهاست در سبک سور رئالیسم با مضامین پهلوانی و حماسی کار می‌کنند. همچنین آثار موفق دیگر از جمله تابلوی وارگاسینانی، با استفاده از نقش

برجسته‌های تخت جمشید، و تابلو آیینه‌دار شکیبا، از این دست می‌باشند.

از اینها که بگذریم، گروه دیگر، نقاشان جوانی هستند که اثرشان را با مدد از مضامین ایرانی به وجود آورده‌اند. از جمله تابلو شیر سنگی، نقاشی‌ای از سلماسیان، تابلوزن از حاجی‌زاده، تابلوهای شب روشن و عشایر، با الهام از زندگی روستایی و عشایر.

اگرچه بسختی می‌توان «خط نقاشی» را در نمایشگاه نقاشی پذیرفت، لکن تابلوهای این شیوه نیز که با الهام از شعر و ادب فارسی به وجود آمده‌اند، از جمله آثاری هستند که سوژه در آنها به نوعی، فرهنگ ایرانی می‌باشد. در این میان، بعضی نیز با همه دست یازیدن به سوژه‌ها و عناصر ایرانی، بازهم غربی نقاشی می‌کنند. از جمله تابلو: طبیعت بی‌جان، اثر عبدالباقی.

آنچه به تلاش برای رسیدن به هویت ملی، مذهبی با بیانی جهانی، لطمه وارد می‌کند، تلقی و برداشت سوبژکتیو یا نفسانی هنرمند از پیرامون خویش و فارغ از مسائل اجتماعی و حقایق هستی است. این تهدید بزرگی است، برای همهٔ هنرمندان، بویژه، هنرمندان متعهد و مسلمان. زیرا این شیوه هنر را مسموم کرده و روح جدایی‌طلبی، ـ تک‌روی، ـ دوری و سردی و بی‌توجهی به اطرافیان و مسائل جامعه را توسعه می‌دهد: یعنی، دیگر هنر، نه تنها رسالت دمیدن روح مشترک میان انسانها را نخواهد داشت، بلکه خود تفرقه‌انگیز و تقویت کننده خودخواهی‌ها و در خلوت خزیدنها خواهد بود.

بخش دیگر آثار نمایشگاه، آثاری با موضوعات سیاسی، مذهبی و اجتماعی می‌باشد. تابلوهای: آوارگان، حلبچه، زلزله، فلسطین، انتفاضه، قیام مردم فلسطین و... از این دسته‌اند.

آنچه در این بخش می‌تواند آفت محسوب شود، نزدیکی تابلوهای نقاشی به پوسترهای گرافیکی با تاریخ مصرف محدود می‌باشد. تابلو فلسطین از واحدیان و بعضی از آثار، به لحاظ تکنیکی و یاگویایی و بیان موضوع، قدرت ماندگاری و پیام‌آوری برای آینده را ندارند و در برداشت سطحی از موضوع، متوقف مانده‌اند. از جمله، تابلو جنگ.

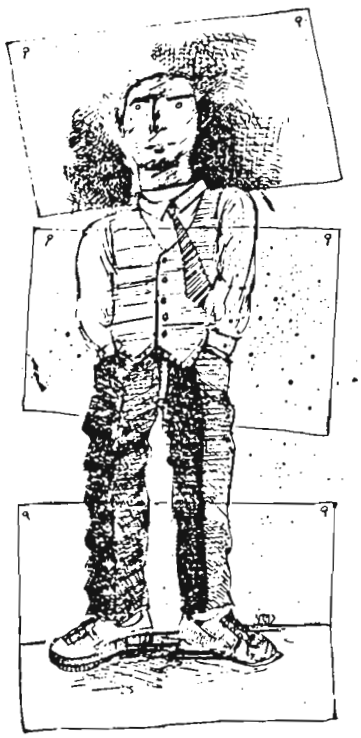
با این همه، حضور گسترده این سری تابلوها، هم امیدوار کننده است و هم جای محک زدن بسیار. چه خوب است روابط و علایق شخصی، مانع از این محک زدن نباشد. زیرا در این قلمرو هدف بزرگتری که سرنوشت و هویت هنر و نقاشی ایران باشد، مد نظر است. اگرچه وضعیت موجود، نابسامان می‌نماید، لکن بی‌ینال حاضر، گام مؤثری در تصویر و تفسیر کیفیت و کمیت نقاشی ایران به دست می‌دهد و در ارتقاء سطح کارها و دست یافتن به هویت فرهنگی، ملی و مذهبی با جایگاهی جهانی، برای آینده مؤثر است. از این رو. باید در گزینش آثار دقت عمل بیشتری به خرج داد. به علاوه در این نمایشگاه، به نظر می‌رسد همان قدر که جای بعضی از نقاشان و آثار آنها خالی است، تابلوهایی نیز پذیرفته شده که در نقاشی بودن آن و نقاش بودن صاحب آن باید تردید کرد. از جمله، هفتمین تابلو چاپ شده در کاتالوگ نمایشگاه و تابلو جنگل و تابلو آتش، به تکنیک ایربراش.

البته از آنجایی که این آثار طی دو سال به نمایش گذارده شده، در واقع کار خود را کرده است و ستاد نمایشگاه، می‌توانست با تمهیداتی امکان نمایش آثار بیشتری را فراهم آورد. این شانس برای چند تنی نیز که با تکبر و ژست هنری (که لابد نازشان را باید حوزه‌ها و جشنواره‌های آمریکا و اروپا بخرند) حضورنیافته‌اندبود تا این فطرت از عرش به فرش آمده، خود را بیازمایند!

در پایان، یادآور می‌شویم که تحلیل و بررسی همه آثار ارائه شده، میسر نبوده و مقاله حاضر، اجمالی است از آنچه در نمایشگاه به نظر رسیده است، نام صد تابلو هم در کاتالوگ ذکر شده بود که در نمایشگاه، دیده نشد. از جمله کار کریم نصراله‌زاده و یا همان عنوان که بر تابلو نقاشی دیگر در نمایشگاه حضور داشت، مثل تابلو سرود عشق، هرچند که کیفیت آثار، دارای تشنج، نوسان و ناهماهنگی بسیار است، لکن با توجه به عناوین ذکر شده، بحث، مناظره و سخنرانیهای پیش‌بینی شده می‌تواند در تبیین خط مشی آینده و روند رشد و تعالی نقاشی کشورمان مؤثر باشد. امید است که از این رهگذر، بتوانیم هویت فرهنگی و موفقیت هنر نقاشی ایران را در جهان باز یابیم. □

یک خبر

گالری سیحون



نودوسه اثر طراحی (ایلوستراسیون)، در برگیرنده دومین نمایشگاه انفرادی *احمدرضا دالوند*، در گالری سیحون بود. دالوند، در این نمایشگاه که حاصل کار او در زمینه تصویرسازی برای مطبوعات، طی سالهای شصت و شش تا پایان تابستان هفتاد بود، با استفاده از راپید و مرکب، آثار خود را به وجود آورده بود. او در ارتباط با این نمایشگاه و فاصله چهارده ساله آن از اولین نمایشگاه انفرادی‌اش، می‌گوید: من از ابتدا، علاقه زیادی به کار سیاه و سفید داشتم. در این چهارده سالی که از اولین نمایشگاه انفرادی من، گذشته است و زمان زیادی می‌باشد، بیشتر وقتم به تجربه سپری شده است. یک سری مسائل را در دانشکده یاد گرفتم و یک سری چیزهایی را نیز از دست دادم. این مطلب، در ارتباط با مطبوعات نیز صدق می‌کرد. در دوران دانشجویی، گرایشهایی به گرافیک طنز داشتم. یکی از مجراها برای شخصی که گرافیک خوانده است، مطبوعات است.

امروز، بعد از مدتها همکاری با نشریات مختلف، مطبوعات را شناخته‌ام. من مدعی این هستم که یك طراح حرفه‌ای هستم. اما مدعی این نیستم که یك طراح حرفه‌ای، می‌تواند تمام مطبوعات را بشناسد.

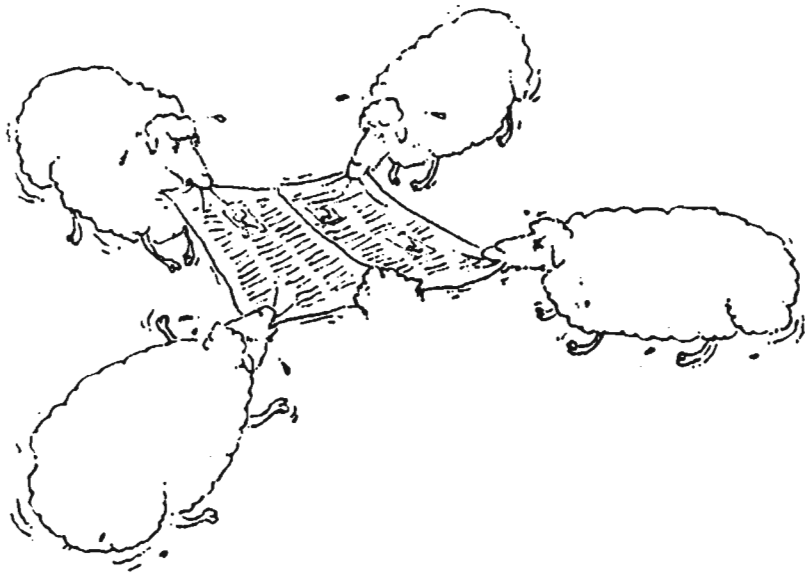
خروج من از «آدینه»، بعد از شناخت کاملی بود که از این نشریه، به دست آورده بودم، من به نقد و داوری این نشریه نمی‌نشینم، من خیلی خاموش و ساکت، به این نتیجه رسیدم که به این نشریه نروم. حرکتهای آینده، نشان خواهد داد که من چه مسیری را خواهم پیمود. من به یك اجتماع سالم هنری اعتقاد دارم. تجربیات، مرا به این نتیجه رسانیده است که بیشتر فکر کنم. من براساس ارزشهایی که به خاطر آنها زندگی می‌کنم و برای پاسخگویی به درون خودم، نیاز به آگاهی از شرایط اجتماعی اطراف خودم دارم. این آگاهی، در کُنج تنهایی به دست نخواهد آمد. انسان باید وارد جامعه بشود. وقتی که وارد شد، گرایشهای ذهنی، اخلاقی و اجتماعی او مسیرش را تعیین می‌کند. شاید چنین گرایشهایی، مرا به این نتیجه رسانده است که کمی کناره بگیرم تا شاید با سنجیدگی بیشتر، بار دیگر، در عرصه کار، گام نهم. شاید وقتی انسان نسبت به بعضی از اصول انسانی و اخلاقی، حساسیت بیشتری دارد، کار در هرمحیطی برای او امکان پذیر نباشد. اما من یقین دارم مجموعه اوضاع به گونه‌ای است که قدمهای آینده را کسانی برخواهند داشت که وفادار به زیباترین و ارزشمندترین پای بندیهای اخلاقی و انسانی باشند. من به این امید و برای تحقق این هدف، تمام عمرم را مصرف می‌کنم، تا شاید بتوانم سهم کوچکی در یك محیط شریف انسانی و در فضای فرهنگی خودمان داشته باشم. بدون تعارف می‌گویم، حتی اگر من و امثال من نتوانیم، دیگران خواهند آمد: دیگرانی که گوش خوابانده‌اند و تمام حرکات ما را به درست یا به غلط می‌سنجند. آنها خواهند آمد. فردا مال آنهاست. شاید بزرگترین کاری که ما می‌کنیم این باشد که به جای آثار هنری ارزشمند، لااقل خاطره‌ای باارزش و دنیایی سالم برایشان به جای بگذاریم. به هرحال، من به عنوان یك طراح حرفه‌ای، تجربه و حاصل پنج سال کارم را امروز، قاب کرده‌ام و بردیوارهای یك سالن، به معرض دید گذاشته‌ام. غرضم از این نمایشگاه، این بوده است که مستقیماً مورد قضاوت قرار گیرم. زیرا همه ما محتاج این قضاوت هستیم. من در مورد این قضاوت، فکر می‌کنم و بها می‌دهم. من به عنوان یك طراح؛ کسی که زندگی سی و چند ساله‌اش را در این راه سپری کرده است، پیش خودم فکر می‌کنم، چیزی از ارزشهای یك انسان هنرمند را می‌توانم درك کنم و کوششم براین است که بتوانم آن را به تحقق برسانم. به همین منظور، قواعد بازی دچاله‌های روشنفکری را که تنها کارشان، آلودگی جو فرهنگی ماست، بلد نیستم. من همان طوری که در اکثر حرفهایم گفته‌ام، با صدای بلند، از این طریق اعلام می‌کنم؛ دایره بسته مسموم روشنفکران حرفه‌ای ما، گُله کوچکی از لجن است که این همه آب زلال، آن را از بین خواهد برد. من در اطراف خودم، هیچ نوجوان یا جوانی را نمی‌شناسم که گوشش بدهکار بده و بستانها و بازیهای آدمهای پوك و بی‌معنا که خود را روشنفکر می‌نامند و در یك جمع محدود و بسته، خود را معیار ارزشها می‌دانند، باشد.

در این نمایشگاه، شما با طرحهایی مواجه می‌شوید که هیچ زیرنویسی ندارند. در حالی که تمامی این طرحها، در ابتدا، به خاطر یك مطلب خاص، خلق شده‌اند. من طرحها را از تمام تیترها و مطالبی که موجب خلق آنها شده‌اند، جدا کرده‌ام تا بگویم اینها، طرحهای من است. هرچند که من به عنوان یك تصویرساز، قاعدتاً بایستی راوی روایت دیگران باشم، اما در این نمایشگاه، من راوی خودم و حرفهای خودم هستم، این نکته، کمی دو پهلوست، شاید به این دلیل که امروز فهمیده‌ام که در پنج سال گذشته، من واقعاً حرفهای خودم را می‌زده‌ام و انگیزه اصلی در خودم بوده است. درست است که بیش از نود طرح، به دیوار آویخته شده است، اما همه از نظر من، ارزش همسنگ دارند. چون من به ذهن و نگاه مخاطب، احترام می‌گذارم. برای من، از ساده‌ترین و سطحی‌ترین طرحهای این نمایشگاه تا جدی‌ترین و تفکر برانگیزترین آنها، دارای ارزش واحدند. این نکته را از دید حرفه‌ای خودم گفتم. وقتی که مخاطب، قابل احترام است، دیگر فرق نمی‌کند که مخاطب ما، یك نوجوان، یك خانه دار، یك کم سواد یا یك روشنفکر باشد. این من نیستم که مخاطب را به دنبال خود می‌کشم. مخاطب است که مرا وا می‌دارد تا برایش تصویری آماده کنم که ذهن و نگاهش را تغذیه و تقویت (نوازش) کند.

تصویرسازی، پیشینه‌ای طولانی در تاریخ ما دارد. بیشتر مینیاتوریستهای بزرگ مکاتب نقاشی ایرانی، در واقع، تصویرساز یا به قول امروزیها، ایلوستراتور، بوده‌اند. بخشی از نقاشی ملی ما مصوّر کردن یك متن بوده است. منتهی در گذشته، کار تصویرسازان، کاری منحصر به فرد بود. مثلاً، گروهی شامل خطاط، صحاف، تذهیب کارو نقاش گرد هم می‌آمدند و تیم‌گرافیکی تشکیل می‌دادند و چون هنوز تکنولوژی تکثیر مکانیکی و چاپ نبود، گروه فوق مدتها وقت خود را صرف خلق اثری یکتا و منحصر به فرد، می‌کردند و از این طریق، گوشه‌هایی از جوهرهٔ تفکر و اندیشه غنی پیشینیان ما را برای همیشه ثبت می‌کردند. بعد از صنعت چاپ، دیگر حاصل قلم تصویرگران، نسخه‌ای بی‌بدیل نیست. تیراژ سرسام آوری که حاصل پیشرفت صنعت چاپ است، کار تصویرگر امروز را به تعداد انبوه تکثیر می‌کند. در این نکته، بیشتر از آنکه متأسف باشیم، فکر می‌کنم باید به دنبال یك فضیلت گشت.

اگر تصویرگر دیروز، این اقبال را داشت که در یك مجال و حوصله فراوان، کارش را پرداخت کند. تصویرگر امروز، اما این فضیلت دشوار و شعف‌انگیز را دارد که با اتکا به سرعت دنیای امروز و امکانات فنّی چاپ و تکثیر، هردم و باشتاب، دست و ذهن و نگاهش را طراوت بخشد. آن عطری که هنوز در آثار تصویرگران بزرگ تاریخ ما موج می‌زند، حاصل آداب استثنائی هنرمندان بزرگی است که امروزه در برگ برگ طرحها، با شتاب، نطفه می‌بندند و به فراوانی تکثیر می‌شوند. و این، حاصل دنیای امروز است. دیگر غول بزرگی چون رضاعباسی، حسین بهزاد و... نخواهیم داشت. تکه تکه‌هایی از چهره این غول بزرگ را باید از ماشین افست، بیرون کشید. امروز، همه با هم، هرکسی گوشه‌ای از کار را گرفته است. اگر درست عمل کنیم، شاید تداوم راه رضاعباسی‌ها باشیم. □

حسین نیرومند



انعکاس پویایی و حرکت بصری

خانه سوره، از تاریخ بیست و دو آبان تا هشت آذرماه ۱۳۷۰، شاهد برپایی نمایشگاه کاریکاتورهای سیّدمسعود شجاعی طباطبایی بود. سالهاست که مطبوعات با کاریکاتورهای او آشنایی دارند. کاریکاتورهای سیّدمسعود شجاعی، در چند سال اخیر، زینت‌بخش نشریاتی همچون کیهان، کیهان هوایی و اطلاعات هفتگی بوده است.

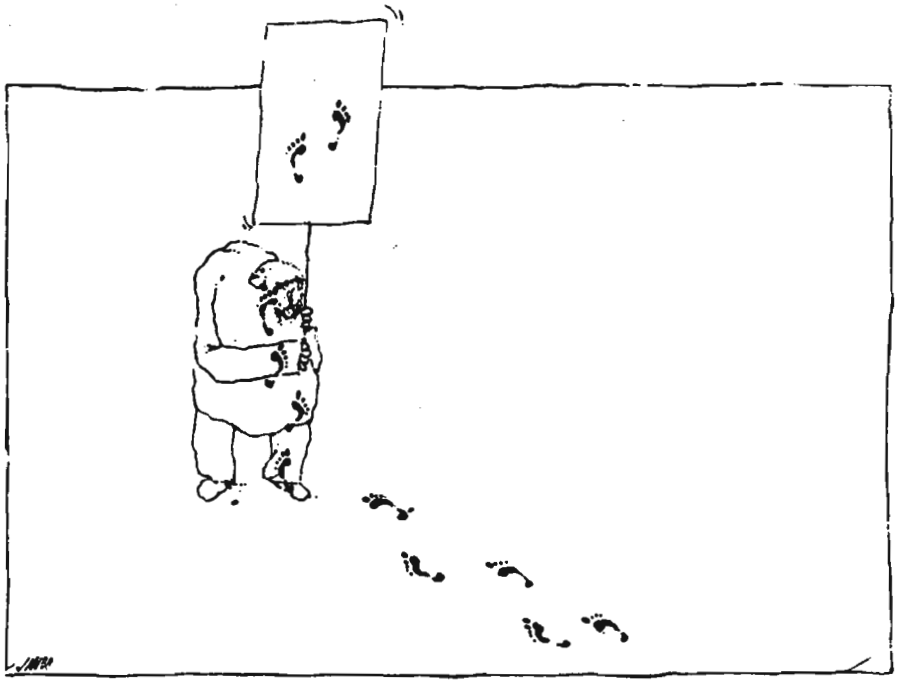
شجاعی، فارغ التحصیل رشته نقاشی دانشگاه تهران بوده و هم اکنون، دوره فوق لیسانس گرافیک را می‌گذراند. او در چندین نمایشگاه جمعی کاریکاتور، شرکت کرده ولی نمایشگاه اخیر، اولین نمایشگاه انفرادی اوست.

شجاعی این بار، تیغ طنزش را بر دملهای چرکین جامعه، وارد کرده است و معضلات سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی را به ما نمایانیده است. شجاعی، در کاریکاتورهایش، سعی دارد تا با انتخاب عناصر نمادین، روابط آدمها را مورد توجه قرار دهد. آدمها در آثار او به هرشکل و شمایلی می‌توانند دیده شوند. مانند «انسانی که بر سر او گوسفندی جای دارد.» یعنی، در یک استحاله، انسانی تبدیل به گوسفند شده است.

شجاعی، گوسفند را به عنوان سمبولی آشنا، در جای جای آثار خود به کار گرفته است. گوسفندان او، بی‌چون و چرا، به هر سو می‌چرند و جز اطاعت محض، کار دیگری از آنان سر نمی‌زند. اگر گوسفندی، با توصیه نامه‌ای در دست، به نزد قصاب می‌رود، برای آن است که تغییری، هرچند اندک، در سرنوشت محتوم خود ایجاد کند. او زندگی رقّت بار گوسفندی را طرح می‌کند تا خواب خرگوشی را از چشم ما بزداید.

آنچه کارهای شجاعی را قابل‌تأمل‌تر کرده است، نگاه صمیمی و صادق اوست به حقایق گرداگردش. او کوچه‌هایی را تصویر می‌کند که هرروز، از آن عبور می‌کند؛ کوچه‌های تنگ و باریک که کودکان، تصویر کودکانه لِی‌لِی بازی خود را بر دیوار ترسیم می‌کنند.

نمایشگاه شجاعی، انعکاس آن چیزی است که او هرروز، می‌بیند. از همین رو، او



دنیایی پراز تناقضات و تضادها را به نمایش می‌گذارد. اگر در تابلویی، گوسفندان، بی‌رحمانه قربانی می‌شوند، در تابلو دیگری، قصابی، چاقو به دست، دست برگردن گوسفند بیچاره، زارزار می‌گرید.

شجاعی، این توانایی را دارد تا افکارش را به سادگی و زیبایی، که نتیجهٔ درستی به کارگیری عناصر بصری است، روی کاغذ پیاده کند. پرسوناژها و عناصر تشکیل دهنده هرطرح او، در قاب و کادری مشخص، زندگی می‌کنند. بدین جهت، ترکیب بندی و کمپوزیسیون کاریکاتورهای او، بسیار حساب شده و دقیق می‌نماید.

زوایای دیدی که شجاعی برای آثارش برگزیده است، پویایی و حرکت بصری را در ذهن بیننده، القا می‌کند. همراه با موضوعی که ارائه می‌دهد، پیرامون پرسوناژها و عناصر خود حرکت می‌کند و تا به بهترین زوایه نرسیده، نمی‌ایستد. زوایای دید او، در خدمت بیان واقعه‌ای است که او پیش روی بیننده، طرح می‌کند.

آدمها در آثار شجاعی، به هرسو در حرکتند. اگر نشسته‌اند و در گوشی، با هم پچ پچ می‌کنند، از آنجاست که شجاعی، آناتومی را خوب می‌شناسد. از این روست که آدمهای کاریکاتورگونه او، بسیار طبیعی به نظر می‌رسند. شجاعی، به درون آدمهای خود نیز نفوذ می‌کند و بدین ترتیب، ترس، وحشت، خشم و نفرت و خوشحالی و لودگی را در چهره پرسوناژهایش، به نمایش می‌گذارد.

از ویژگیهای دیگر آثار شجاعی، استفاده عناصر در پلانهای مختلف است. او با این تمهید، از یک سو، به عمق نمایی دست می‌یابد و از سوی دیگر، عناصر مهمتر را به بیننده، می‌شناساند. بدون اغراق، باید گفت که شجاعی، به تکنیک و شیوه خاص خود در ارائه آثارش دست یافته است. ازاین پس، آن گونه که کاردون، کاریکاتوریست معروف فرانسوی، به او توصیه کرده است، او باید به دنبال مضامین و مفاهیم بکر و نو نیز، گام بردارد و آن وسواسی را که در نحوه اجرای آثارش دارد، در گزینش مضامین نو به کار بندد. □

طاهر شیخ الحکمایی

مجسمه‌سازی، گامی به جلو

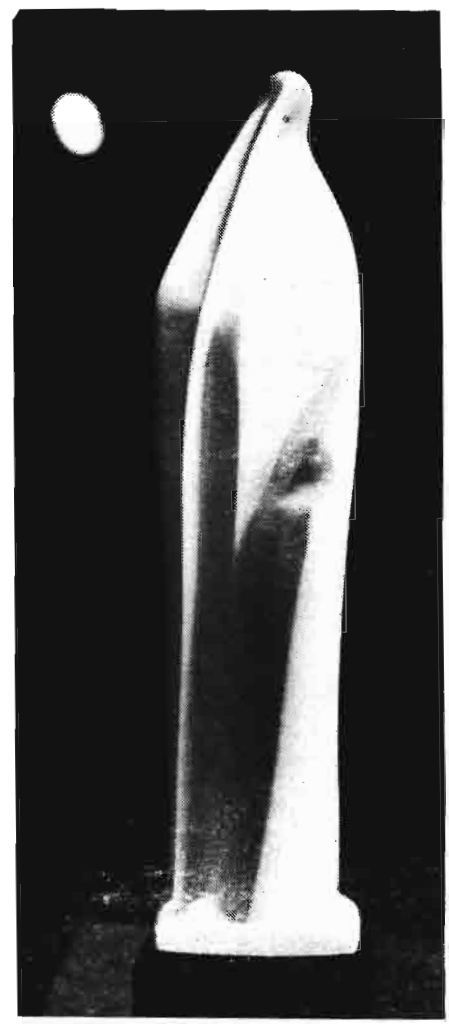
برای ایجاد ارتباط عمیق میان افراد یك جامعه و انتقال فرهنگ و اعتقادات یك ملت به ملل دیگر و نسلهای آینده، باید زبانی را اختیار کرد که ریشه در فطرت و سرشت همه انسانها داشته باشد و بتواند تأثیر بخشد و رابطه بین انسانها را ژرف‌تر و انسانی‌تر نماید.

با نگاهی ساده به اطراف خود، درمی‌یابیم که فرهنگهای بیگانه تا چه حد در جامعه ما و نسل امروزکشور، تأثیر داشته و دارند. سینما، موسیقی، نقاشی و مجسمه، که جلوه‌های مختلف هنر عصر ما هستند، عمیقترین اثر را در ذهن و روح افراد هرجامعه‌ای به‌جا گذاشته‌اند. بیگانگان، از این وسایل، در راه تبلیغ و اشاعه فرهنگ خود، بخوبی استفاده کرده و می‌کنند. ولی فرهنگ اصیل ایرانی- اسلامی ما به خاطر دور بودن از این وسایل و استفاده نادرست و ناقص از آنها، از پذیرش کامل تأثیرات فرهنگهای بیگانه، درامان مانده است.

ما در این مبارزه فرهنگی، دو هدف داریم: یکی، آشنایی هرچه بیشتر با زبان هنر و دیگری - که مسئولیت سنگینی را برای هنرمندان ایجاد می‌کند- بیان اندیشه‌ها و تفکرات اصیل فرهنگ اسلامی ایرانی، با این زبان است. هنگامی ما می‌توانیم در این مبارزه، پیروز شویم که مردم ما با هنر زندگی کنند و هنرمندان ما بتوانند با فرهنگ اصیل این مرز و بوم، بخوبی آشنا شوند و آن را در خلق آثار هنری خویش، به کار گیرند.

وقتی جلوه‌های مختلف هنر با فرهنگ اصیل دینی ما آمیخته شود، هویّت اصلی خود را پیدا خواهد کرد. مسلم است اگر نقاشی، فیلم و مجسمه‌سازی، در خدمت طاغوت قرار گیرد، وضع دیگری پیدا می‌کند.

متأسفانه، در چند ساله اخیر، از هنر مجسمه‌سازی، این وسیله رسا و مؤثر، به خاطر شبهه‌ای که در حلّیت و حرمت آن وجود داشته، استفاده نشده است. تا آنجا که رشته تحصیلی دانشگاهی آن هم بعد از انقلاب تاکنون متوقف بوده و هیچ دانشجوی جدیدی را نپذیرفته است. از



جمله تأثیرهای منفی این توقف، پرورش نیافتن نیروهای متخصصی بوده است که می‌توانست در این رشته هنری، دوشادوش هنرهای دیگر، در خدمت به مردم و اهداف عالیه انقلاب قرار گیرد.

اکنون، بعد از دوازده سال، الحمدلله، به همت و پیگیری مسئولین و اساتید رشته مجسمه‌سازی دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران و با همکاری وزارت علوم، این رشته تجدید حیات یافته و ان‌شاءالله، در سال تحصیلی آینده، دانشکده هنرها، میزبان دانشجویانی خواهد بود که با نگرشی نو و تفکری جدید، به مجسمه‌سازی این مرز و بوم، هویّتی ایرانی و اسلامی بخشند.

ناگفته نماند که معدودی از دانشجویان آخرین دوره این رشته، با وجود همه مشکلات، کمبودها و معلوم نبودن آینده، کار خود را به طور مستمر در دانشکده هنرهای زیبا ادامه داده و آثاری با مفاهیم و ارزشهای اسلامی و انسانی به وجود آورده‌اند.

در این مبارزه فرهنگی، در حال حاضر، جای مجسمه، در جامعه ما و در برخورد با فرهنگ دیگر ملتها، خالی است. تجلیل از شخصیتهای دینی، علمی، ادبی و هنری گذشته و حال، ایجاد حجمهای زیبا در پارکها و تفریحگاهها، شرکت در نمایشگاههای داخلی و خارجی برای مبادله فرهنگی، بخشی از توان بالقوه این هنر مؤثر می‌باشد.

بانیان اجرای این‌گونه برنامه‌ها و آثار، برای رسیدن به هنری پویا و بالنده در خدمت جامعه، باید موارد زیر را در نظر داشته باشند:

اولاً، در زیباسازی شهرها و پر کردن میادین و اماکن عمومی، باید از مجسمه‌هایی استفاده کرد که بازگوکننده ارزشها و فرهنگ اصیل ایرانی اسلامی باشد. برای دست‌یابی به این هدف مهم، بایدشهرداریها و بانیان اجرای این طرحها با تشکیل شورایی مرکب از مجسمه‌سازان برتر، طرحهای مورد نظر را به مسابقه بگذارند و صلاحیت آنها را تعیین نمایند.

این کار، باعث می‌شود هم از اجرای کارهای ضعیف و غیرمتخصصانه، و بیگانه با فرهنگ ما، جلوگیری شود، هم تخصص دانشگاهی، مستقیماً در خدمت جامعه قرار گیرد.

یکی دیگر از ضرورتها در این زمینه، داشتن انجمن یا کانون مجسمه‌سازان است؛ کانونی که بتواند آینده این هنر را ترسیم و هدایت کند. توجه داشته باشیم که در چند سال گذشته، به پیشنهاد بعضی از مجسمه‌سازان و همکاری وزارت ارشاد، انجمن مجسمه‌سازان تشکیل شد، ولی متأسفانه، بیش از دو سال، دوام و قوام نیاورد!

در پایان، مجدداً ضرورت ایجاد شرایط مناسب برای مسابقه میان هنرمندان این رشته هنری، در رابطه با یادبودها و تندیسها و انتخاب ماکت مناسب، توسط شورایی به همین نام، یادآور می‌شود □

خبرهای هنری فرهنگی

قابل توجه آزادگان عزیز

خاطره‌نویسی: نماز در اسارت

دنیای اسارت، فریاد خاموشی است که هنوز به گوش تاریخ دفاع هشت ساله ما آویز نشده است. بسیاری از آزادگان معتقدند که نماز در بازداشتگاههای مخوف بعثیهای عراق، تنها ستون روبه آسمانی بود که اسرای نجیب و مؤمن ایرانی به آن تکیه می‌کردند.

ما می‌خواهیم خاطرات شما را از حوادث پیرامون نماز جمع‌آوری کرده و با انتشار آن این تکیه‌گاه بزرگ آسمانی را به گوش تاریخ دفاع هشت ساله‌مان آویز کنیم.

آنچه ما از شما آزادگان عزیز می‌خواهیم برایمان بنویسید درباره حوادث و رویدادهایی است که به خاطر نماز در اردوگاههای شما اتفاق افتاده است.

این حوادث ممکن است دربارهٔ: اذان، وضو، تیمم، غسل، مُهر، جانماز، تسبیح، نماز جماعت، امام جماعت، و نمازهای مستحبی مثل نماز شب و یا مسائلی که فقط خود شما از آن باخبرید، باشد.

تقاضا می‌کنیم خاطره‌ای که برای ما درباره نماز در اسارت می‌نویسید مشخصات کامل خودتان، نام اردوگاه، زمان حادثه و... همراه باشد. ما برای زیباترین خاطره‌ای که به دستمان می‌رسد هدایایی در نظر گرفته‌ایم که زیارت حضرت زینب «س» زیباترین آن است.

ما تا پایان بهمن ماه امسال چشم به راه خاطره‌های شما از نماز در اسارت خواهیم بود.

نامه‌های خودتان را به آدرس زیر بفرستید.

تهران- تقاطع حافظ و سمیه- حوزه هنری- دفتر ادبیات و هنر مقاومت

تلفن: ۸۳۶۸۴۷

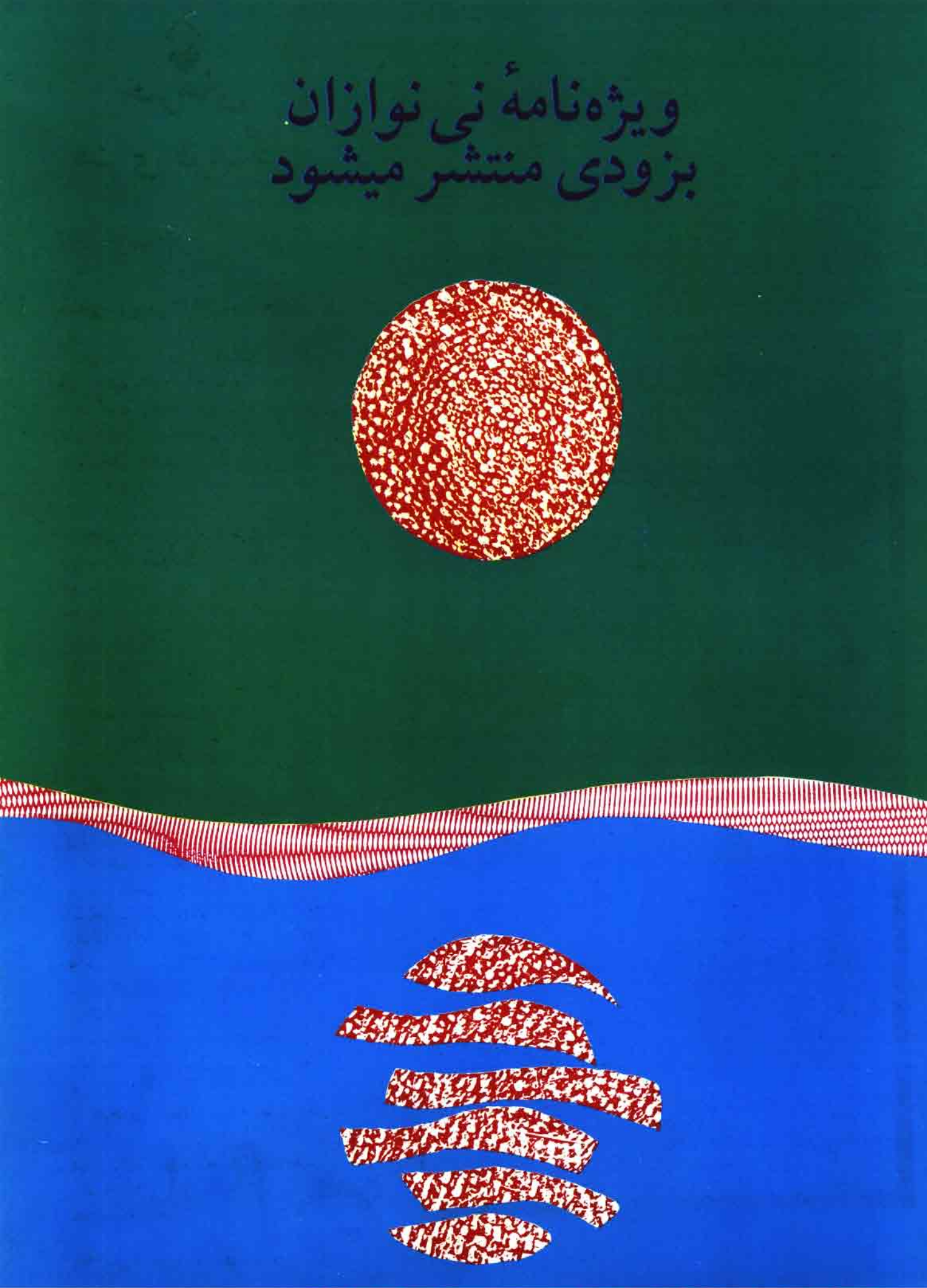
استاد سیدحسن میرخانی

مرحوم استاد سیدحسن میرخانی، ملقب به سراج الکتاب، متخلص به بنده، به سال ۱۲۹۰ شمسی در خانواده‌ای مؤمن، به دنیا آمد. پدرش، سیدمرتضی برغانی، از خوشنویسان نامدار قاجار و از شاگردان میرزا محمدرضا کلهر بود. مرحوم سیدحسن میرخانی و برادر بزرگوارش، مرحوم سیدحسین میرخانی، از نوجوانی نزد پدر به تحصیل هنر شریف خوشنویسی پرداختند و از محضر وی استفاده نمودند.

استادان حسن و حسین میرخانی، از بنیانگذاران کلاسهای آزاد خوشنویسی بودند که پس از تلاش بسیار به انجمن خوشنویسان ایران مبدل گردید. استاد حسن میرخانی، در سراسر عمر پر برکت خویش، شاگردان بسیاری تربیت نمود که هر کدام، مسندی پربها در خوشنویسی این مرز و بوم دارند. مرحوم استاد، در طول زندگی، توفیق کتابت بیش از پنجاه جلد از کتب پر ارزش فرهنگی این دیار را پیدا نمود که با بررسی در آثار خوشنویسان پیش از وی، کمتر خوشنویسی موفق به خلق چنین آثاری شده است. از سری کتابهای ایشان، می‌توان به دیوان حافظ، خمسه نظامی، کلیات سعدی، ترجمه نفس المهموم، از آثار مرحوم استاد آیه‌ا... شعرانی و مثنوی معنوی، در دو قطع وزیری و رحلی و... اشاره کرد.

مرحوم استاد، در تاریخ پنجم آذرماه ۱۳۶۹، پس از یک عمر تلاش صادقانه، رهسپار دیار باقی گردید. از خداوند متعال مسئلت داریم که وی را با محبوبش قرین فرماید. حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، در تاریخ هفتم آذرماه سال جاری به همین مناسبت، مراسمی به عنوان بزرگداشت یکمین سال وفات استاد، در تالار اندیشه برگزار نمود. در ابتدای این مراسم، جناب آقای دکتر الهی قشمه‌ای، سخنرانی جامعی، تحت عنوان مستی ایراد نمودند. سپس، مراسم شعرخوانی در تجلیل از مقام منیع استاد فقید، برگزار شد. در خاتمه، قرائت قطعه شعری به یاد ایشان، توسط یکی از هنرمندان، به همراه نوای نی، پایان بخش این مراسم بود.

ویژه‌نامهٔ نی نوازان
بزودی منتشر میشود



شناگر زمستان
نویسنده فیلمنامه و کارگردان : محمد کاسبی
فیلمبردار : رضا جلالی
تدوین : میرزاد مینوئی
موسیقی : بابک بیات
طراح صحنه و لباس : حبیب صادقی
بازیگران :
مجید مجیدی
یحیی دیوانی
مسعود رحمانی
تولید حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی