سوره

دورهٔ چهارم/ شمارهٔ اوّل و دوّم/ فروردین و اردیبهشت ۷۱/ ۱۰۰صفحه/ ۴۵تومان

طراحی روی جلد شهریار اسدی مضمون: بهار

● **سَرمقاله**/ زبان و فضا، تعطیلات نوروزی و... ۴

● **گزارش**/ یك گفت‌وگوی جدی با گل آقا ۸/ آزادی فرهنگ‌وهنر در ایران ۱۶

● **فرهنگ عامه**/ از سینه به سینه/ عروس باران/ محمدعلی علومی ۲۴

● **ادبیات**/ چارلز دیکنز در یك نگاه/ شهریار زرشناس ۳۰

● **قصه**/ سیاوش/ سید موسی حسینی ۳۴/ معرفی کتابهای ادبیات داستانی ۳۷/ به کجا می‌رویم؟/ زهرا زواریان ۳۸

● **اشعار**/ ۴۲

● **سینما**/ بحران در سینمای ایران/ بهروز افخمی ۴۶/ از بدوك بگو/ مصاحبه با مجید مجیدی ۵۱/ سالنهای سینما در تهران/ سید مسعود حسینی ۵۸/ فرهنگ واژه‌های سینمایی (۳)/ ترجمهٔ رحیم قاسمیان ۶۲

● **تئاتر**/ نمایشنامه و زبان/ نصراله قادری ۶۶/ تصویر تئاتر معاصر/ سیلوین بونرو/ ترجمه محمود عزیزی ۷۲/ چوبُلبل در قفس روز بهاران/ نصراله قادری ۷۶/ فرهنگ تئاتر/ آرش مهرداد ۸۰

● **مباحث نظری**/ فرهنگ مضمونها و نهادها در هنر (۳)/ جان موری/ ترجمهٔ مهوش تابش ۸۴

● **تجسمی**/ مجسمه،بُت نیست/ گفت و شنودی با طاهر شیخ‌الحکماء ۸۶/ دایرةالمعارف هنرهای تجسمی/ نشستی با دکتر یعقوب آژند ۹۰

● **موسیقی**/ تأملی کوتاه در عرصه فرهنگ شفاهی (۴)/ سید علیرضا میرعلینقی ۹۴/ هنوز بوی تو ۹۶

● **خبرها**/ ۹۸

● صاحب امتیاز: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی

● مدیرمسئول: محمدعلی زم

● سردبیر: سیدمرتضی آوینی

● گرافیك: بهمن فیزابی- شهریار اسدی

● حروفچینی: تهران‌تایمز

● لیتوگرافی: حوزه هنری سازمان تبلیغات

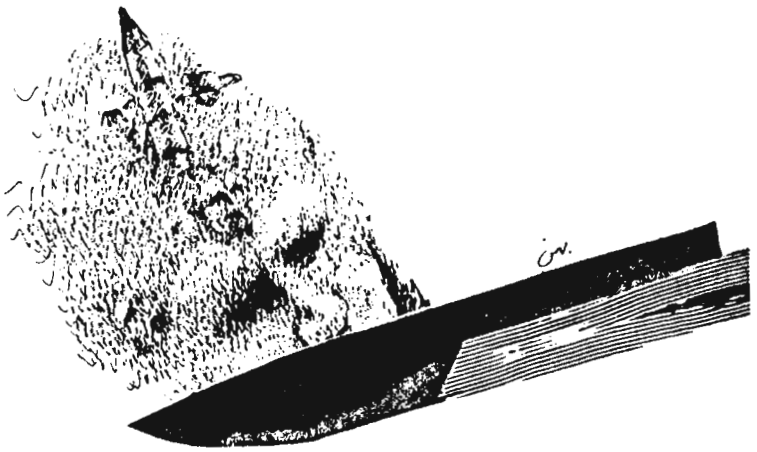
● ماهنامهٔ سوره ارگان حوزهٔ هنری نیست، آثار و مقالات مندرج در این ماهنامه بیانگر آراء مؤلفین خوداست.

● نقل مطالب بدون اجازهٔ کتبی ممنوع است.

● ماهنامهٔ سوره در حك و اصلاح مطالب آزاد است و مقالات ارسالی مسترد نمی‌شود.

● نشانی: تهران، خیابان سمیّه، تقاطع استاد نجات‌الهی، شماره ۲۱۳ تلفن ۹-۸۲۰۰۲۳

سرمقاله



زبان و فضا

ماهنامهٔ سوره در آغاز چهارمین سال تولد خویش قرار دارد و مناسب است که دربارهٔ منازل طی شده و افقی که در پیش روی داریم سخنی در میان آید. امّا این مهم را به شمارهٔ دیگر موکول می‌کنیم که فرصت بیشتری برای چنین سخنی موجود خواهد شد. مطلبی دیگر هست که در این شماره باید مورد تذکر قرار گیرد:

«... خط زینتی اشرافی فارسی زیادی سنگین است و قادر به ورود به فضا نیست. فضا به کنار، این خط حتّی قادر به ادارهٔ ذیشعوران مصنوعی یا همان انسان وارده‌های هوشمند نیز نیست... ما با ادامهٔ استفاده از خط کنونی از قافلهٔ صنایع اتوماتیزه بمراتب دورتر می‌افتیم. قرن آینده برای ما ایرانیان نیز قرن فضا خواهد شد. رفتن به فضا اجتناب ناپذیر است و این بدون کامپیوتر، عملی نیست. انتخاب بین زبان و خط ماست. اگر می‌خواهیم ناگزیر نشویم زبانمان را عوض کنیم و بناگزیر بازبانی مانند انگلیسی به فضا نرویم باید از همین حالا به فکر اصلاح خطمان باشیم.»

آنچه خواندید آخرین پاراگراف از مقاله‌ای است تحت عنوان «خط فارسی و عصرفضا» که در نشریهٔ فضا شمارهٔ ویژهٔ نوروز به چاپ رسیده است. بسیار شگفت‌آور است که در کشور ما هنوز هم کسانی چون آقای مسعود خیام نویسندهٔ این مقاله می‌زیند که خود را در «عصر فضا» می‌انگارند. وقتی من این مقاله را خواندم نمی‌دانستم که براستی با چه نوع نوشتاری مواجه شده‌ام: یك طنز، یك داستان لوس علمی- تخیّلی... و یا یك مقالهٔ جدی؟ چنان بود که گویا نویسندهٔ محترم این مقاله به علت عارضه‌ای همچون سکتهٔ مغزی دهها سال در خواب بوده و اکنون، ناگاه سر از خواب برداشته است: از ۱۹۶۹ تاکنون. وقتی نیکسون در روی ناو «هورنت» از سرنشینان آپولو- ۲ استقبال کرد این جملهٔ مشهور را برزبان آورد: «از آغاز آفرینش تاکنون این بزرگترین واقعه بوده است.»

آنچه که نیکسون برزبان آورد، مسلماً فقط یك شعار تبلیغاتی به سبك آمریکایی‌ها نیست. آن روزها غالب کسانی که در پای تلویزیون‌ها شاهد فرود آمریکایی‌ها برکرهٔ ماه بودند، ممکن بود دچار همین اشتباهی شوند که نیکسون شد. اما باز هم بودند کسانی که در همان روزها نیز می‌دانستند که غایت خلقت بشر، سفر به کرات آسمانی ماه و مریخ و غیره نیست. همان روزها گذار من به اصفهان افتاده بود و در خانهٔ یك کشاورز اصفهانی میهمان بودم. شبی مهتابی بود و ماه و ستارگان نیز فارغ از حجاب دود، به میهمانی آن کشاورز اصفهانی آمده بودند. روی تختی چوبی در حیاط، کنار باغچهٔ اطلسی و قرنفل و شب بو نشسته بودیم. سخن به فرود آپولو در کرهٔ ماه کشید که آن روزها نُقل بیشتر محافل بود. لبخندی زد و گفت: «کدام واقعهٔ عظیم؟! بسیاری را می‌شناسم که هرشب در «سفر دل» تا آن سوی آسمان، پرمی‌کشند و باز می‌گردند. نفوذ در اقطار سماوات به‌قدرتی نیاز دارد که جز در کف این مسافران آسمان دل نیست. نپنداری که آسمان دل خیالی بیش نیست؛ نه! آنجا بیرون و درون یکی می‌شوند. در عظمت آسمانها بیندیش! نسبت این سفر فضایی، از اینجا تا آن گوی درخشان- و ماه را نشان داد- به عظمت آسمانها، چون آن است که شته‌ای خود را از این برگ درخت به آن برگ‌دیگربکشد»- و درخت زردآلویی را نشانم داد.-

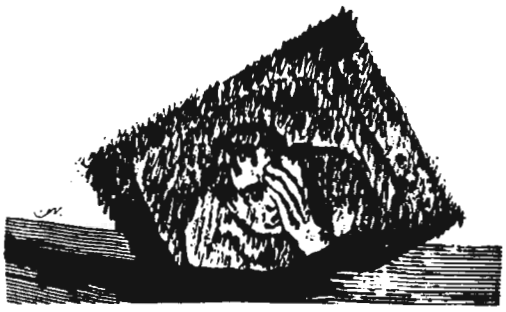
بیست سال از آن روزها می‌گذرد و سالهاست که مسابقهٔ فضایی

آمریکا و شوروی نیز به پایان رسیده: گذشته از آنکه دیگر از امپراطوری شوروی نیز اثری در میان نیست. اگر در آن سالها که هنوز این عصر را عصرفضا می‌نامیدند کسی از این سخنان برزبان می‌آورد، چندان شگفت آور نبود که امروز: یعنی روزگاری که آمریکا- و به تبع آن تمدن غرب- در اندیشهٔ سرابی از یك نظم نوین جهانی است که خود را از فروپاشی حفظ کند. «ناسا» اکنون دیگر در اندیشهٔ سفر به کرات نزدیك زمین نیست چرا که اصلاً مسئلهٔ «بود و نبود آمریکا» در میان آمده است. روزگار اقتدار آمریکا سپری شده و این گرگ پیر همان طور که نوآم چامسکی می‌گوید: «دیگر تنها به کسانی حمله‌ور می‌شود که نتوانند با او بجنگد.» «ناسا» دیگر در اندیشهٔ سفر به کرات دیگر نیست که اکنون ضرورت دستیابی به تسلیحاتی فضایی که بتوانند قدرت جهانی آمریکا را حفظ کنند، برهر ضرورت دیگر سایه انداخته است.

نویسندهٔ مقاله این مُردهٔ «تغییر خط فارسی» را یك بار دیگر از گور خود بیرون کشیده و به رقص وا داشته است. باور نمی‌کنم که دیگر کسی باشد که در این حرکات، نشانی از زندگی بیابد. آنهم به بهانهٔ سفر به فضا و انسان واردهای کامپیوتری و از این خزعبلات.

تغییر خط فارسی حتی در روزگار شاهان که آکادمیسین‌ها نیز مجوز آن را صادر کرده بودند، ممکن نبود چه برسد به این روزگار که مردم ایران با انقلاب اسلامی، اثبات کرده‌اند که معاصر دنیای جدید نیستند و جهان را به چشم دیگری می‌نگرند. حتی اگر غایت بشر امروز نیز سفر به فضا بود، منظر این است افق دیگری است که با معراج پیامبر و تعالی روحانی مشخص می‌شود: نه کامپیوتر، نه انسان- واردهای کامپیوتری و نه سفر به فضا. ما به تکنولوژی امروز، ایمان نیاورده‌ایم. سیانتیسم، شریعت آنان است که بشر را نتیجهٔ تطور خودبه‌خودی انواع می‌پندارند و هنوز در اندیشهٔ و آن اتوپیای بهشت زمینی هستند که به مدد علوم تجربی میسّر می‌شود. هم اینانند که ضرب‌المثل و «انسان کامپیوتر را به شکل خویش افرید»، در کنار این حدیث نبوی می‌نشانند که «خداوند انسان را به صورت خود آفرید». و در این خود باختگی که از پرستش تکنولوژی حاصل می‌آید تا آنجا فرورفته‌اند که حاضرند قرنها فرهنگ و ادب فارسی را قربانی این بُت از هم فرو پاشیده کنند. با تغییر خط فارسی، فرهنگ و ادبی که حاصل قرنها زندگی تاریخی این ملّت است از دست می‌رود و برسر ما نیز همان می‌آید که برسر همسایگان ترك ما آمده است.

راستی این سکولاریست‌های خوابزده دیگر از کدام غار افلاطونی سربیرون آورده‌اند؟ تصمیم دارم شماره‌ای از این نشریه را برای کانون نویسندگان تاجیکستان بفرستم تا بفهمند که اگر چه تفکر استالینیست‌ها در آنجا مرده است امّا در اینجا کسانی به شغل شریف نبش قبور اشتغال دارند...



تعطیلات نوروزی

سخنی نیز در این باره باید گفت: سریالی که همزمان با آخرین روزهای تعطیلات نوروزی از شبکهٔ اول تلویزیون پخش شد. آنچه که در این باره می‌خواهم بگویم منحصر به همین سریال خاص نیست و به نوع مواجههٔ برنامه‌های گروه اجتماعی شبکه یك با مردم باز می‌گردد. بر غالب برنامه‌های گروه اجتماعی و از جمله بر جُنگ هفته نیز، همین روح حاکم است.

تصور اولیه‌ای که در پس این برنامه وجود دارد و از اصل آن دارای وقاحت و ابتذال بیشتری است. آن است که بینندگان تلویزیون را مردمی ابله، آسان‌پسند، الکی‌خوش و فاقد عقل تشخیص می‌انگارند. هرفیلم و برنامهٔ تلویزیونی، بی‌آنکه جار بزند، در پس خویش نگاه خود را به تماشاگر به‌نمایش می‌گذارد. همین تصور اولیّه است که کار را به ابتذال می‌کشاند و فیلمهایی از نوع فیلمفارسی را به‌خورد مردم می‌دهد. تو گویی پس از پیروزی انقلاب اسلامی، سیمای جمهوری اسلامی ایران است که خود را در احیای فیلمفارسی و زنده کردن ظهوری و تابش و شاباجی خانم متعهد می‌پندارد.

هرنوع بحثی در این باره، چنین به‌نظر می‌آورد که مطلب قابل ذکری هم در این سریال وجود داشته است حال آنکه چنین نیست و آنچه بنده را واداشته است تا یادداشتی در سرمقاله بنکارم، تاثیرات تربیتی سریال‌هایی چون تعطیلات نوروزی و مهمان... و برنامه‌هایی چون جُنگ هفته بر مردم است. یك طرح آبکی چند صفحه‌ای -بدون سناریو- چند هنرپیشهٔ نسبتاً مشهور در نقشهایی کلیشه‌ای و تکراری، لوکیشن واحد، دیالوگ‌هایی نخ‌نما، لوس و مبتذل... در یك داستان بی‌سر و ته که هیچ‌یك از اجزای آن به دیگری پیوند نمی‌خورد. همه‌چیز در هنگام فیلمبرداری شکل می‌گیرد. وقایع در کمال ساده‌انگاری و بلاهت در کنار یدیکر چیده می‌شوند و دیالوگ‌ها چه بسا که در هنگام دوبلاژ نگارش یابند. کارمندهایی موش‌صفت، گدامسلك و ابله که برای تأمین معیشت به هرحیله‌گری که ممکن باشد دست می‌یازند و همه براساس کلیشه‌ای که از جماعت کارمند در برنامهٔ رادیویی صبح جمعه با شما ساخته شده و بنیان کج آن را

افـرادی چون شاباجی‌خانم نهاده‌اند و کسانی چون تهیه‌کنندگان سریال تعطیلات نوروزی پی می‌گیرند. تنها تفاوتی که میان نقشهای متفاوت این کارمندان وجود دارد از طریق هنرپیشه‌های متفاوت ظاهر می‌شود و اگرنه همه آنان از همین کلیشهٔ واحد که عرض کردم تبعیت دارنـد. آنها در عین حال ممکن است آدمهایی متشرع نیز باشند بی‌آنکـه عمـل به احکـام، تحولی در روح آنان ایجاد کرده باشد. پیرزنان سنتی و بی‌سواد سریال نیز از همین کلیشه پیروی می‌کنند. دعـــواهـــای برادرها و خواهرها و زنان و شوهرها نیز براساس همین تیپولوژی مبتذل شکل می‌گیرد. تیپولوژی نقشها قالبهای مشترکی دارد که تکـرار می‌شود و همه هم از برنامه‌های تهوع‌آور و بسیار زشت صبح جمعه با شما اقتباس شده است با صرف‌نظر از تکنیک ساخت برنامه‌های رادیویی صبح جمعه که بمراتب بر این نمونه‌های تقلیـدی تلویـزیـونی آن شرف دارد و اگـر این نمونه‌ها نیز از آن استحکام نسبی ساختمان و ملاحظات عادی تکنیکی و تربیتی که در نمـونه‌های رادیویی وجود دارد، برخوردار بودند کار به این ابتذال چندش‌آور که جز تحقیر تماشاگر تلویزیون فایده‌ای ندارد، نمی‌کشید.

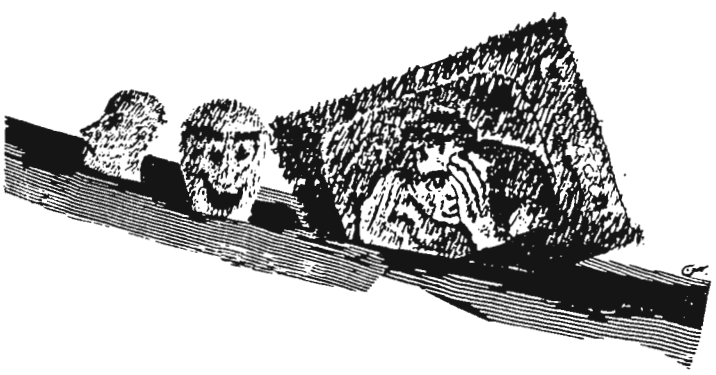
کسانی که نگران تأثیرات تربیتی تلویزیون هستند چرا در برابر این نمـونـه‌هـا ساکت نشسته‌اند؟ کسی که نقشهایی چون قنبرك چهل‌سالهٔ لوس و بچه‌ننه و ابله که هنوز متکی بر مادر متشرع و بی‌سواد خویش است می‌سازد، از بلاهت و زشتی‌های وجود بشر ـ در قالبهـایی بسیار اغـراق‌آمیز و آشفته ـ برای خنداندن مردم سوءاستفاده می‌کند و این کار بسیار زشتی است. و یا آن پیرزن سنتی متشـرع بیسواد که با چنگال قفلها را می‌گشاید و غیبت می‌کند و تهمت می‌زند و گوش می‌ایستد و نخود هرآش می‌شود، جز آنکـه مردم را به خنـدیدن و تفریح کردن با زشتیها و معایب وجود خودشان عادت دهد و آنان را نسبت به صورت سنتی و دیندار جامعهٔ ایرانی دچار سوءتفاهم کند چه فایدهٔ دیگری دارد؟

براستی اگـر ساده‌انگاری و آسان‌پسندی مسئولان تلویزیون و بی‌اعتنایی آنها نسبت به آرمانها و غایات متعالی وجود بشر نبود، آیا چنین سریال‌هایی امکان تولید و پخش از تلویزیون پیدا می‌کرد؟ آیا محض این هدف که به هرتقـدیر اوقات فراغت مردم در تعطیلات نوروزی بایـد با برنامه‌هایی مفرّح پر شود می‌تواند مجوز تولید و پخش چنین برنامه‌هایی باشد؟ نمی‌دانم چه ضرورتی تلویزیون را به بخش برنامه‌هایی چنین وادار می‌کند: هرچه هست ممکن است در میان تماشاگران بسیار تلویزیون، مردمان آسان‌پسند و الکی‌خوشی نیز باشند که به گذراندن اوقات فراغت خویش حتی با سریال‌هایی چون تعطیلات نوروزی نیز رضایت دهند امّا این سؤال باقی است که چرا از میان همهٔ احساسات و خواسته‌های مردم، گروه اجتماعی باید در برنامه‌های خویش به‌سراغ مبتذل‌ترین آنها برود؟

تئاترحرفه‌ای وباقی‌قضایا

از آن‌طرف، وزارت ارشاد علی‌الظاهر برای ترویج تئاتر حرفه‌ای و بیرون آوردن تئاتر ایران از این ضعف مفرطی که برآن حاکم است برنـامـه‌ای دارد که به نمـایش تئـاتری چون پیروزی در شیکاگو انجامیده است. کسی که از بیرون به نظارهٔ اوضاع فرهنگی نظام ما بایستـد، از یك‌سو عوام‌زدگی افـراطی سیمای جمهوری اسلامی ایران را می‌بیند و از دیگرسو سیاستهای تفریطی وزارت ارشاد را در میدان دادن به غربزدگی و انفعال فرهنگی... که این هم در نهایت ناشی از عوام‌زدگی است. عوام‌زدگی، دو چهـره دارد که یکی در میدان دادن به ابتذال فیلمفارسی ظهور می‌یابد و چـهرهٔ دیـگر آن در انفعال و مرغوبیت نسبت به غرب و غربزدگی و مظاهر فرهنگی آن... که خدا را شکر، نظام فرهنگی که کشور ما هم از این و هم از آن برخوردار است! می‌بینید در این میدان، هم تهیه‌کنندگان سریال تعطیلات نوروزی فرصت تلاش می‌یابند و هم تهیه‌کنندگان تئاتر به اصـطلاح حرفـه‌ای «پیـروزی در شیکـاگـو». خلاف آنچه به‌نظر می‌رسد، این هردو چهره، نه‌تنها با یکدیگر تعارض و تناقض ندارند بلکه متعلق به یك موجودیت واحد هستند که همان عوام‌زدگی است.

«پیـروزی در شیکـاگـو» چهرهٔ دیگر ـ آن روی سکّه ـ تعطیلات نوروزی است هرچند در این یکی بسیاری از نام‌آوران عرصهٔ تئاتر و سینمـای جشنوار ای برای روی صحنه بردن یك متن مستهجن جمـع آمـده‌انـد و در آن‌یکی، ظاهـراً بالعکس بازمـاندگان جریان نه‌چنـدان منکـوب فیلمفـارسی برای ساختن یك سریـال تلویزیونی به‌اصـطلاح مردمی که درظاهر سعی می‌کند به اقتضائات مذهبی نظام کنونی کشور نیزگردن بگذارد. و یا للعجب! این دوچهره ـ که با همین مشخصات. منتها با ابتذال و استهجان بیشتر در رژیم شاه نیز وجود داشتند ـ اگرچه در ظاهر عکس یکدیگرند اما در باطن چقدر به‌هم شباهت دارند. و براحتی یکی به دیگری تبدیل می‌شود. □

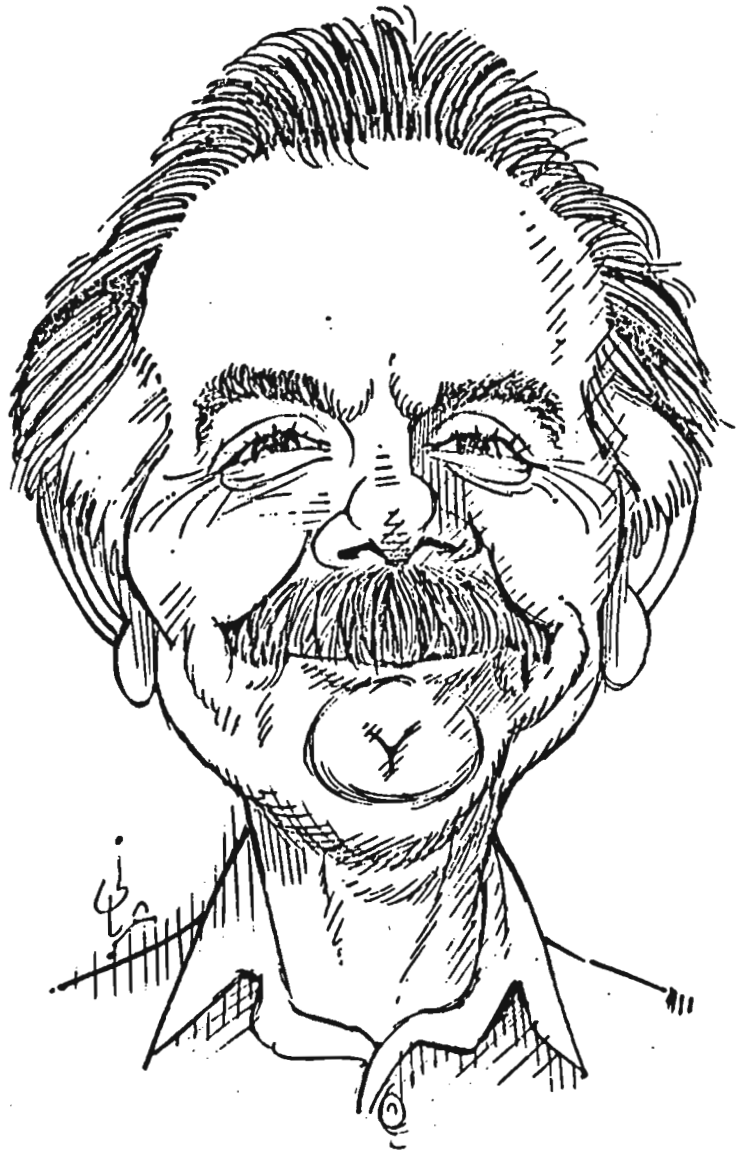


از انتشارات دفتر
مطالعات دینی هنر، منتشر شد:

از انتشارات برگ منتشر شد:

گزارش

یك گفت‌وگوی جدّی با گل‌آقا



● از کی به فکر تشکیل جمع گل‌آقا افتادید؟ آیا این نظر خودتان بود؟

■ بسم‌الله الرحمن الرحیم. قبل از شروع گفت‌وگو از شما که زحمت کشیده‌اید و برخلاف سنت رایج مصاحبه‌های مطبوعاتی با یك تحقیق حساب شده، آن‌طوری که گزارشش را دادید، برای مصاحبه آمده‌اید تشکر می‌کنم. ضمن این‌که این توضیح را لازم می‌دانم که باتوجه به دوسه مصاحبه‌ای که در داخل ایران داشته‌ام سعی می‌کنم مطالبی را که در مصاحبه‌های قبلی‌ام گفته‌ام تکرار نکنم.

وامّا پاسخ سؤال اول شما، فکر تأسیس و ایجاد یك مجله طنز مدتها بود که در ذهن من بود. و از همان اوایل انقلاب تصمیم به راه انداختن آن داشتم، امّا در همان موقع به‌دلیل شرایطی که وجود داشت از این کار امتناع کردم. و بیشتر دل به کارهایی سپردم که در آن روزها بیشتر ضروری می‌نمود. که لابد خودتان می‌دانید و شاید ذکرش فایده‌ای نداشته باشد. تا این‌که از کار اجرایی و مشاوره مستقیم در امور دولتی کناره گرفتم و بعد در حج سال ۱۳۶۳ بود که برای اولین بار ـ البته پس از انقلاب ـ کار طنز را در نشریهٔ «خبرنامه» که در مکه و مدینه برای حجاج ایرانی منتشر می‌شد کمی جدی‌تر دنبال کردم. من اعتقاد دارم که کار طنز، کاری بسیار جدّی است! همان نوشته‌های کوتاه در خبرنامهٔ حج باعث شد تا ستون دو کلمه حرف حساب، همان شخصیت «گل‌آقا» و اصحاب آبدارخانه به‌تدریج شکل بگیرد.

در آن موقع کار من با یك ستون طنز می‌گذشت و باتوجه به شرایط جنگ و عدم تثبیت وضعیت، ضروری نمی‌دانستم که به‌طرف یك مجلهٔ مستقل طنز بروم. تا سال ۶۷ که به فکر یك نشریهٔ جدّی افتادم. نشریه‌ای هفتگی که قرار بود اجتماعی‌ـ سیاسی باشد و عنوانش را هم انتخاب کرده بودم: مجلهٔ «فصل جدید». این مجله به دلایلی منتشر نشد. البته امتیازش را هم

گرفتم، اما شرایط فراوانی دست‌به‌دست هم دادند و نگذاشتند که این کار صورت بگیرد: الخیر فی ماوقع. در سال ۶۸ بود که به فکر گرفتن امتیاز یك مجلهٔ طنز افتادم. چون دیگر فضای محدود یك آبدارخانه با یك کادر محدود چهار پنج نفری(!) در صفحهٔ ۳ روزنامه اطلاعات، کفاف یك برخورد گسترده را نمی‌داد. گل‌آقایی که در یك ستون دو کلمه حرف حساب شکل گرفته بود نیاز به همکارانی تازه و فضایی تازه داشت تا بتواند راحت‌تر حرف بزند و به مسائلی گسترده‌تر بپردازد. برای همین بود که ازطریق بعضی از دوستان مقدمات یك نشریهٔ طنز را فراهم کردم و «گل‌آقا» شکل گرفت. یعنی از نیمهٔ دوم سال ۶۹. البته دوستان زیادی به ضرورت وجود چنین مجله‌ای اشاره می‌کردند و گاه حرفهایی هم می‌زدند ولی خودم به این نتیجه رسیده بودم.

● آیا برای کسب مجوز مشکلی داشتید یا خیر؟ و بعد، این‌که چرا اسم مجله را گل‌آقا گذاشتید؟

■ برای کسب مجوز مشکلی نداشتم، ۴ عدد عکس داشتم و فتوکپی کامل شناسنامه، فتوکپی دفترچه بسیج اقتصادی، گواهی عدم سوء پیشینه و تعدادی معرف! برای پر کردن پرسشنامه‌ای که در آن سوابقم را نوشته بودم! و مدت یك سال انتظار تا مجوز انتشار مجله را از وزارت ارشاد بگیرم. و آنها هم مجوز را به من دادند. البته کار عاقلانه‌ای کردند! چون من تمام مشخصات قانونی برای دریافت این مجوز را داشتم.

وامّا چرا گل‌آقا؟ برای این‌که این نام در ستون دو کلمه حرف حساب اطلاعات، حیثیت و اعتباری پیدا کرده بود. و طبعاً من به‌عنوان خالق شخصیت گل‌آقا این صلاحیت را داشتم که از اعتبار او -یعنی خودم- استفاده کنم. و همین کار را کردم. اسم زیبایی بود. ایرانی بود، با سنتهای ما بخصوص پیشینهٔ خودم رابطه داشت. و قدری مِهر هم در آن بود. مِهری که از لطافت گل می‌آمد.

● اگر گل‌آقای دیگری پیدا بشود تصور می‌کنید وزارت ارشاد اجازهٔ انتشار به آن را خواهد داد: یعنی با همین کیفیت و با همین میزان برخورد؟

■ گمان نمی‌کنم علاقه داشته باشید بگوییم که سؤال شما بی‌مورد است، چون اگر چنین علاقه‌ای داشتید چنین سؤالی نمی‌کردید! امّا به‌طور قطع و یقین گل‌آقای دیگری نمی‌شد که باشد، حالا مجوز بگیرد یا نگیرد. نه این‌که تعریف از خود باشد، دارم شکل منطقی قضیه را می‌گویم. امّا به فرض که گل‌آقای دیگری پیدا می‌شد، وزارت ارشاد قطعاً مجوز انتشار را به او می‌داد. چرا که وزارت ارشاد بعد و قبل از انتشار گل‌آقا به نشریات دیگری مجوز داده است که چندتایی از آنها مثل «گل‌آقا» طنز هستند و بسیاری از روزنامه‌ها و مجلات قبل، همزمان و بعد از گل‌آقا مجوز انتشار گرفته‌اند و منتشر می‌شوند که بسیار تندتر از گل‌آقا می‌نویسند و تازه، به گل‌آقا می‌گویند: سوپاپ!

این‌که مجوز نشریه‌ای را به من یا به گل‌آقای دیگری بدهند، هیچ ربطی به این‌که در این نشریه چه نوشته بشود ندارد. در مجوز بنده نوشته نشده که حق دارم کاریکاتور وزرا را چاپ کنم و در مجوز نشریهٔ دیگر طنز هم نوشته نشده که حق ندارد کاریکاتور وزرا را چاپ کند، بلکه این مدیر مسئول، سردبیر و گروه نویسندگان یك نشریه‌اند که تصمیم می‌گیرند تا کجا پیش بروند. ما تا به حال حرفهایی را در حدود قانون زده‌ایم و این‌که نشریهٔ گل‌آقا بتواند در حدود قانون حرفش را بزند، حق طبیعی گل‌آقاست. روزی که نتوانم در حدود قانون حرف بزنم مطمئن باشید که در مجله را گِل خواهم گرفت. این را قبلاً هم در مصاحبه‌ای گفته‌ام.

● فکر می‌کنید چرا تا این حدّ در کار خود موفق بوده‌اید؟ رمز و راز این موفقیت را در چه می‌بینید؟

■ من هر هفته صدها نامه از خوانندگان گل‌آقا دریافت می‌کنم. و در طول یك سال اخیر هزاران نامه از خوانندگان دست ما رسیده و آنها را دیده‌ایم. و این میزان، بسیار بیشتر از نسبتی است که در یك تحقیق برای رسیدن به واقعیت اجتماعی ضروری است. با بررسی این نامه‌ها می‌توانم علتهای موفقیت گل‌آقا را بگویم. این‌طور بهتر است. مردم گل‌آقا را دوست دارند چون احساس می‌کنند گل‌آقا با آنها روراست است و به آنها دروغ نمی‌گوید و از اعتمادشان سوء استفاده نمی‌کند. مردم گل‌آقا را دوست دارند چون حرف آنها را می‌زند و در مشکل آنها شریك می‌شود و مسائل آنها را با صدای بلند و مؤثر به گوش همه و ازجمله مسئولان کشور می‌رساند. مردم گل‌آقا را دوست دارند چون ساده و معمولی حرف می‌زند و از نشانه‌ها و تصاویر مبهم و گنگ برای بیان حرفهایش استفاده نمی‌کند. شاید علّت تفاوت عمده تیراژ مجلهٔ گل‌آقا با مجلات دیگر این است که مجلهٔ گل‌آقا، مهم‌ترین مسائل کشور را با زبانی ساده می‌گوید ولی بسیاری از مجلات کشور پیش‌پا افتاده‌ترین مسائل را آنچنان پیچیده و گنگ می‌گویند که کسی متوجه نمی‌شود. و حداقل عامهٔ مردم آن را متوجه نمی‌شوند. و از همین سر است که گل‌آقا به مردم توهین نمی‌کند و آنها را دوست دارد. مردم هم متقابلاً گل‌آقا را دوست دارند، چون شاد است و آنها را شاد می‌کند. حتی دردها را هم آنچنان می‌گوید که مردم را عذاب ندهد. مردم گل‌آقا را دوست دارند چون در پی اصلاح امور است، نه تبلیغاتچی دولت است که حرفهایش بوی دولتی بدهد و نه درصدد براندازی حکومت است -که مردم را یاد کسانی بیندازد که دولت مستعجل مبارزه‌شان به ۶ ماه هم نکشید. مردم مشکل دارند و توقع حل مشکل‌شان را دارند. گل‌آقا در اولین قدم مشکلات آنها را از آنان می‌گیرد و بیان می‌کند و این یعنی زبان حال مردم بودن. و مهم‌تر از همهٔ اینها این‌که

«برنامه ریزی کلیدی ... می خورد.» ـ کیهان

گل‌آقا حرف تازه دارد. حرفهایش بوی نا و کهنگی و تکرار نمی‌دهد. شعار نمی‌دهد. و شبیه حرفهایش از صبح تا شب در همه روزنامه‌ها و صدا و سیما تکرار نمی‌شود، و مردم حرف تازه را دوست دارند. مخصوصاً وقتی که این حرف با زیبایی و شیرینی زده شود.

البته چیزهای دیگری هم مطرح است، مثلاً این‌که گل‌آقا از پشتوانهٔ تمام تاریخ طنز ایران برخوردار است و با زندگی فرهنگی مردم ما پیوند تاریخی دارد. جهت اطلاعتان نکته‌ای را که قبلاً در جایی دیگر گفته‌ام تکرار می‌کنم که جمع سابقهٔ فعالیت ادبی هیئت تحریریه گل‌آقا از هزار سال هم بیشتر است. اگر با این همه ویژگی، گل‌آقا موفق نمی‌شد واقعاً جای تأسف داشت!

● طنزها و کاریکاتورهای شما شباهت زیادی با نشریهٔ فکاهی توفیق سابق دارد. این شباهت هم در ظاهر و هم در مضمون آشکار است. آیا همان افراد برای ادارهٔ گل‌آقا با شما همکاری می‌کنند؟ مثلاً شاغلام که در مجلهٔ توفیق با همان شمایل تصویر می‌شد و یك چپق به پر شالش بود و مثلاً نمایندهٔ ملت یا مردم بود؟

■ از یك دید، حرفتان درست است و آن این‌که بیش از نیمی از مطالب گل‌آقا توسط نویسندگانی نوشته می‌شود که عضو تحریریهٔ توفیق بوده‌اند و از این دید که اکثر اعضای تحریریهٔ توفیق که زنده‌اند و در ایران هستند با مجلهٔ گل‌آقا همکاری دارند. امّا این همهٔ ماجرا نیست. نصف دوم ماجرا را بچه‌هایی دنبال می‌کنند که در زمان انتشار توفیق نوجوان بودند و احتمالاً پدرانشان توفیق می‌خواندند. من یك ارزیابی کردم درمورد یکی از شماره‌های سال دوم گل‌آقا. ۴۵ درصد از مطالب این شماره توسط بچه‌هایی نوشته شده که در تحریریهٔ توفیق نبوده‌اند. مضافاً بر این‌که سه ستون پرطرفدار مجله یعنی ستون «تذکرة المقامات»، «شعر نو» و «چهل سال بعد در همین هفته» توسط کسانی نوشته می‌شود که از نسل جدیدند.

امّا درمورد فرم و محتوای مجله، دوست دارم این نظر را با یك دید کارشناسانه‌تری ارزیابی کنید. فرم صفحه‌آرایی ما تا حدی شبیه توفیق است، امّا در محتوای مجله، تفاوتهای زیادی با توفیق داریم، تفاوتهایی که ناشی از سیاسی بودن مجله ما و حذف طنزهای جنسی توفیق در گل‌آقاست. و همچنین این‌که ما در گل‌آقا درصد بسیار پایینی طنز خنثی داریم، درحالی که طنز خنثی در توفیق بسیار بیشتر بود. ضمناً دوست دارم دستاویزی برای طرفداران تئوری «سوپاپ» به‌دست بدهم، و آن این‌که توفیق با نفرت درمورد دولت حرف می‌زد و به همین خاطر چند حرف اساسی را بیشتر درمورد حکومت نمی‌زد: «این‌که حکومت وابسته است، حکومتگران احمقند و مدیران دولتی دزدند.» امّا گل‌آقا منتقد سیاسی دولت است، با هرکس براساس مشخصه خودش و درجهت اصلاحش حرف می‌زند. و برای همین است که کار گل‌آقا دشوار است. گاهی وقتها باید آنقدر در بیان یك نکته دقت کنیم که آرزو می‌کنیم کاش طنز نمی‌نوشتیم و کار جدّی می‌کردیم.

● درمورد شاغلام و کاکا توفیق صحبت نکردید.

■ بله، این دو در یك خصلت مشترکند و آن هم در فرم ایرانی‌شان است. قضیهٔ چای و چپق شاید از همین‌جا ناشی شده باشد. امّا شاغلام جوانتر است. نمایندهٔ ملت نیست، بلکه یك منتقد است که سر و کله‌اش در جایی که ضروری است پیدا می‌شود و حرفش را می‌زند، درحالی که کاکا این‌طور نبود.

ذکر این نکته ضروری است که شاغلام تنها شخصیت مصور آبدارخانه است. و شما تصویر گل‌آقا، ممصادق، غضنفر و مش‌رجب را ندیده‌اید. شخصیت شاغلام سالها پیش از انتشار مجله گل‌آقا در ستون دو کلمه حرف حساب با توفیق تفاوتهای فراوانی داشت.

● آیا برای انتقادها و طنزهای شما مرز متعارفی انتخاب کرده‌اند؟ معیار چاپ کاریکاتورها و طنزهای نشریه چیست؟

■ این سؤال شما بیش از حد جدّی است! برای انتقادها و طنزهای ما تنها مرز پیش‌بینی شده قانون مطبوعات است که ما آن‌را مراعات می‌کنیم و به آن احترام می‌گذاریم. تاکنون هم ازسوی مسئولان مربوطه مرز خاصی پیشنهاد نشده است. امّا خودمان معیارهایی داریم که قبلاً آنها را ذکر کرده‌ام. من به اسلام، ایران، قانون اساسی و مردم احترام می‌گذارم و به هیچ‌کدام از اینها توهین نمی‌کنم و آنها را به تمسخر و حتی طنز نمی‌کشم. درمورد مسئولین کشور در نوشته‌هایمان حتی با رئیس جمهور هم شوخی می‌کنیم و فکر هم نمی‌کنم ایشان بدشان بیاید. درمورد کاریکاتور هم ما کاریکاتور تمام مقامات کشور را چاپ می‌کنیم و هیچ‌کدامشان را از این فیض محروم نمی‌کنیم! امّا با لباس روحانیت در کاریکاتور شوخی نمی‌کنیم، چون به عقاید مردم احترام می‌گذاریم.

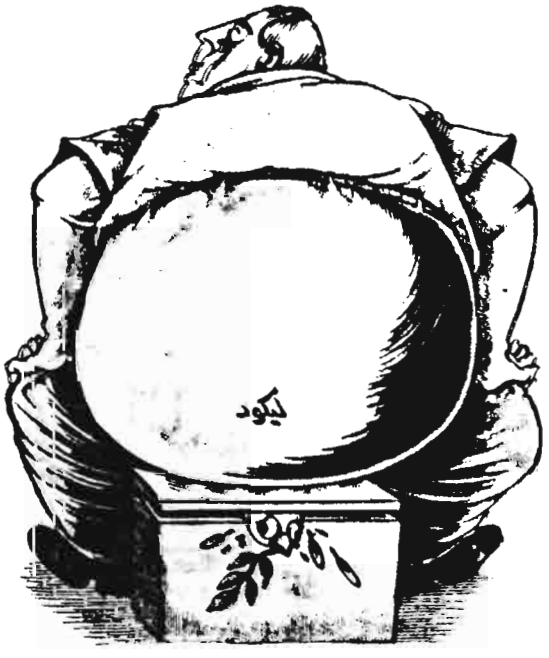
● همین

■ همین!

● کاریکاتورهای شما نگاه مأیوس و یأس‌آلودی به جریانات دارند. طنز باید آدم را تحریك کند نه مأیوس. شما این قضیه را چگونه توجیه می‌کنید؟

■ اولاً ما این قضیه را توجیه نمی‌کنیم، بلکه توضیح می‌دهیم. و ثانیاً دیدگاه شما را درمورد کاریکاتورهای گل‌آقا قبول ندارم. ما اساساً در کاریکاتورها و در مطالب قصد مأیوس کردن مردم را نداریم، چون در این یأس، مرگ خود ما هم نهفته است. ما با امید زنده هستیم و امید می‌دهیم، امید به زندگی و امید به اصلاح. من چند مثال می‌زنم: کاریکاتوری داریم که در آن تلویزیونی را کشیده‌ایم که مدیرعاملش درحال حرف زدن است و پدر خانواده‌ای که در کاریکاتور است می‌گوید: از بس حرف زدید خسته شدید... بفرمایید شام. یعنی تلویزیون جای حرف

GOLAGHA


لیکود

زدن و شعار دادن نیست. کاریکاتورهای ما اصلاح را می‌خواهند و انتظار بیهوده و وعده و وعید را نادرست می‌دانند. و این یعنی امید به حرکت.

● چرا در نوع کاریکاتورها و طنزها توازنی بین مسائل داخلی و خارجی ندارید؟

■ ما تلاش کرده‌ایم که به مسائل داخلی اهمیت بیشتری بدهیم، امّا از مسائل خارجی هم غفلت نکنیم. اقدامات وزارت امور خارجه و همچنین تمام تحولات مهم جهانی از موادی است که در گل‌آقا به‌صورت طنز یا کاریکاتور مطرح شده است. بحران خلیج فارس، مسائل سیاست خارجی، کنفرانس مادرید، مسائل فلسطین اشغالی، الجزایر، افغانستان، شوروی و نظم نوین جهانی از اتفاقات یکسال و نیم اخیر است که ما در همهٔ این موارد کاریکاتورها و نوشته‌های متعددی داشته‌ایم، امّا علی‌رغم اینها ما به مسائل داخلی اهمیت بیشتری می‌دهیم چون در محدودهٔ مرزهای ایران منتشر می‌شویم و برای مردم ایران می‌نویسیم. امّا درکی را که در بسیاری از مطبوعات موجود است و آن این‌که گمان می‌کنند سیاست یعنی فحاشی نسبت به اسرائیل و آمریکا، این را قبول نداریم. و ضمناً سعی نمی‌کنیم با تکرار و کلیشه، اثر نشریه را ازبین ببریم، به همین خاطر هم یك نوشتهٔ تازه و هنرمندانه در مجلهٔ گل‌آقا از صدها صفحه نوشته تکراری، اثر بهتری در خوانندگان دارد.

● چرا بیشتر به جنبه‌های اقتصادی می‌پردازید؟ و این حرف که شما گرایش تجاری پیدا کرده‌اید، تا چه اندازه صحیح است؟

■ اگر منظورتان در نوشته‌هاست به این دلیل است که ما مشکلات اقتصادی موجود را از اهم مشکلات مردم می‌دانیم. مسائلی مانند استقراض خارجی، عدم تعادل در هزینه و درآمد دولت، ورود تورم جهانی به اقتصاد داخلی، تورم، گرانی، بیکاری و... از مسائل حاد امروز جامعه ما هستند و مجلهٔ گل‌آقا هم این مسائل را عنوان می‌کند. امّا اگر گرایش مجله را به‌سوی تیراژ بالاتر عنوان می‌کنید، این را نمی‌پذیرم. ما برای تیراژ بالاتر نیست که مطلب خاصی را چاپ می‌کنیم، بلکه در مجله‌ای با تیراژ گل‌آقا چنان مطالبی چاپ می‌شود. این نکته را قبلاً در جای دیگری گفته‌ام که من برای تیراژ نمی‌نویسم.

● درمورد چاپ تبلیغات چه می‌گویید؟

■ درآمد اصلی گل‌آقا از محل تکفروشی است، امّا بدون چاپ آگهی، ما قطعاً با مشکل مالی مواجه خواهیم بود. ما مجبوریم با اختصاص دادن ۲ تا ۴ صفحه از مجله به تبلیغات، قیمت مجله را ثابت نگهداریم، در طول همین سال ۷۰ که قیمتها گاهی تا دوبرابر بالا رفت و ما زیر بار طاقت‌فرسای افزایش رسمی قیمتها بودیم توانستیم قیمت مجله را ثابت نگه داریم. این کار را در شرایطی کردیم که قیمت چاپ و لیتوگرافی تقریباً دوبرابر شد. برای جبران این گرانیها، دو راه بیشتر نداریم: افزایش قیمت مجله یا چاپ آگهی و ما چاپ آگهی را برگزیدیم، چون افزایش قیمت مجله (حتی ۵ تومن) برای بعضی از خوانندگان ما غیرقابل تحمل است. البته من از آغاز انتشار مجله به خوانندگانم گفته‌ام که مجلهٔ ما ۱۲ صفحه است. از این جهت آن را در ۱۶ صفحه منتشر کرده‌ایم که بتوانیم ۴ صفحه آگهی چاپ کنیم. که تاکنون در بیشترین تعداد آگهی هم، هیچگاه بیش از دو صفحه چاپ نکرده‌ایم. و بعضی از شماره‌ها را با قیمت سربه‌سر و حتی زیان، منتشر کرده‌ایم که اسنادش هست.

● یعنی شما هیچ کمکی از دولت نمی‌گیرید؟

■ یعنی مثلاً چی؟

● مثلاً کاغذ دولتی؟

■ اگر آن را نمی‌گرفتیم که باید مجله را ۱۵۰ تومن می‌فروختیم!

● مخاطبان شما چه کسانی هستند. یعنی خودتان فکر می‌کنید که بیشترین درصد، کدام قشر از این جامعه به سمت و سوی شما گرایش دارند؟

■ تیراژ گل‌آقا، بین صد تا صد و پنجاه هزار است و بین نیم میلیون تا یك میلیون خواننده دارد. خوانندگان چنین مجله‌ای را نمی‌توان قشربندی کرد. امّا اگر بخواهیم تا حد امکان قشربندی کنیم، مهم‌ترین خوانندگان مجله را طبقات متوسط شهری تشکیل می‌دهند (دانشجویان، کارمندان دولت، معلمین، کارکران و کارکنان خرده‌پا) و بعد از آن طبقات محرومتر جامعه و در رده بعد اقشار پردرآمد که مجله را می‌خوانند و تقریباً تمام اینها برای ما نامه می‌نویسند. بچه‌ها قشربندی را می‌شکنند و فارغ از سطح درآمد پدر و مادرشان با گل‌آقا برخورد می‌کنند و همین‌ها هستند که مجلهٔ ما را به همهٔ خانه‌ها می‌برند. و از گروههای سنی جوانها و دانشجوها هستند که توجه زیادی به گل‌آقا دارند. ما این افتخار را داریم که حتی بچه‌ها را «طنزفهم» کرده‌ایم. کودکان، نوجوانان و جوانان از طرفداران جدی گل‌آقا هستند. استقبال آنهاست که گل‌آقا را سرپا نگهداشته است.

● من در کنار اکثر کیوسکهای روزنامه‌فروشی ایستاده‌ام و دیده‌ام که درصد بالایی از خریداران نشریهٔ گل‌آقا را مرفهین جامعه تشکیل می‌دهند. حتی در اکثر شرکتهای تجاری و بازرگانی روی میز شرکتهای خصوصی مجله شما دیده می‌شود.

■ من صحبت شما را نفی نمی‌کنم، امّا نکته‌ای را ذکر می‌کنم. و آن این‌که برای دریافتن چنین حقیقتی یك تحقیق ضروری است. مسئله به این سادگیها نیست. پیشنهاد می‌کنم که شما تحقیقی را انجام بدهید و من قول می‌دهم که هزینهٔ این تحقیق را بپردازم. به این صورت که در بیست دکهٔ تهران و در بیست شهرستان کشور از هر دکه ده پرسشنامهٔ پنج سؤالی را از کسانی که گل‌آقا می‌خرند ـ مثلاً بین ساعت ۹ تا ۱۰ صبح روز انتشار گل‌آقا به‌طور تصادفی ـ

بکنید و بعد حاصلش را جمع‌بندی کنید. من فکر می‌کنم نتیجهٔ این تحقیق چیزی غیر از آن باشد که شما می‌گویید.

ما از ششصد نفر از صاحبنظران این موضوع را سؤال کرده‌ایم و اکثر پاسخگویان اعلام کرده‌اند که گل‌آقا را اکثر طبقات مردم می‌خوانند. نکتهٔ دیگری را هم که لازم می‌دانم بگویم این است که اگر در جامعهٔ ما ۱۲۰ هزار خانوادهٔ مرفه وجود داشته باشد (یا به قول شما اکثر اینها، یعنی نصف به‌علاوه یك) فکر می‌کنم تمام شایعاتی که درمورد وضع نابسامان اقتصادی است نادرست باشد. ولی در هر حال، ما خواندن نشریه‌مان را برای هیچ قشری، ممنوع نکرده‌ایم، البته به‌نظر من، پاسخ به این سؤال کافی است. اما می‌شد من هم متقابلاً این سؤال را بکنم که پس اینهمه بسیجی، آزاده و جانباز که گل‌آقا را می‌خوانند و به من نامه می‌نویسند و «خداقوت» می‌گویند، چه کسانی هستند. بله، در شرکتهای تجارتی و بازرگانی، مجلهٔ گل‌آقا روی میز هست و من این را رد نمی‌کنم. امّا در آسایشگاه جانبازان جنگ تحمیلی هم هست. در آسایشگاه سالمندان کهریزك هم هست و در خانه فقرا هم هست. من اطمینان دارم که هست و صدها هزار نامه هم از همین اقشار کم‌درآمد که گل‌آقا را تأیید کرده‌اند، در بایگانی مجله هست.

● در چنین برهه‌ای از تاریخ فرهنگی ایران که کثرتی از روشنفکران به عدم آزادی قلم و حضور جو سانسور در فضای هنری ایران اشاره می‌کنند چگونه است که شما در چنین سطحی به برخوردهای تند سیاسی می‌پردازید؟ این موضوع که گل‌آقا «سوپاپ اطمینان» است تا چه اندازه برای شما مقبولیت دارد؟ ظاهراً عده‌ای از مردم درمورد شما چنین قضاوتی دارند. چرا (؟)

■ من فکر نمی‌کنم که گل‌آقا سوپاپ اطمینان باشد، حداقل تا آنجا که من خبر دارم! و فکر هم نمی‌کنم که خوانندگان گل‌آقا چنین اعتقادی داشته باشند. درمورد این نکته هم که کثرتی از روشنفکران به سانسور اشاره می‌کنند، من چندان نگاه خوشبینانه‌ای ندارم، حداقل به روشنفکران، روشنفکران ما نه بلد هستند حرفشان را بزنند و نه جرأت حرف زدن را دارند و نه پای حرفی که زده‌اند می‌ایستند. این جماعت دور گود می‌ایستند تا پهلوان زنده را زمین بزنند و بعد در رثای پهلوانی او بنویسند. ازنظر این گروه هیچ موجود زنده‌ای ارزش ندارد و همه مجلاتی که منتشر می‌شوند و تعطیل نشده‌اند سوپاپ اطمینان‌اند، البته این نکته را بگویم که حرف من با همهٔ روشنفکران ایران نیست، بسیاری از آنها با ما مراوده دارند و به ما هم مطلب می‌دهند. و من نمی‌دانم چرا رایج شده است که به موجودات بی‌خاصیت روشنفکر بگویند!

نکتهٔ دیگری را که باید روشن کنم این است که ما اساساً برخورد تند سیاسی نمی‌کنیم. برخورد تند سیاسی یعنی براندازی، کودتا و اقداماتی در این رده. به انتقاداتی که ما در مجله می‌کنیم برخورد تند سیاسی نمی‌گویند، می‌گویند انتقادات آرام و ملایمی که با طنز همراه است و هنرمندانه عنوان شده است. البته بعضی‌ها حق دارند که به نوشته‌های گل‌آقا بگویند «برخورد تند سیاسی»، چون مجلات و روزنامه‌های ما اکثراً «رپرتاژ آگهی» چاپ می‌کنند و با این وضع، طبیعی است که حتی ذکر یك خبر بدون تحسین و بدون تشویق قطعاً برخورد سیاسی خواهد بود! به هر حال من این دید را قبول ندارم.

من تعجب می‌کنم از کسانی که ما را سوپاپ اطمینان می‌دانند. این تئوری سوپاپ اطمینان را باید کسانی عنوان کنند که معتقد به تئوری انقلاب و انفجار هستند. آنها معتقدند که این دیگ درحال جوشش باید اینقدر جوش بزند تا منفجر شود. اگر به نحوی آتش آن سرد شود یا دیگ از جوش بیفتد یا هر اتفاقی بیفتد سر و صدای منتظران انفجار درمی‌آید که سوپاپ اطمینان گذاشته‌اند. حالا جالب است که تمام این مملکت را گشته‌اند و یکراست آمده‌اند و ما را متهم به سوپاپ بودن می‌کنند، آنهم ازطرف کسانی که یا طرفدار سفت و سخت دولت‌اند و آتش‌شان تند است و یا ازطرف کسانی که بخار ندارند! ما، البته تعدادی خواننده از این دست هم داریم. و این، طبیعی است. امّا اکثریت خوانندگان ما، با آگاهی و علاقه، طرفدار گل‌آقایند. آنها می‌فهمند که حضور گل‌آقا، یعنی چه و می‌خواهند گل‌آقا باقی بماند و همین حرفهایی را بزند که می‌زند.

● آیا شما قبول ندارید که خلاف جریان آب پیش می‌روید؟ آیا به‌نظر خودتان این نشریه برخلاف جریان موجود حرکت نمی‌کند؟

■ نه، ما دقیقاً در بستری حرکت می‌کنیم که طبیعتاً باید حرکت کنیم و آن بستر زندگی است. ما با مردم حرکت می‌کنیم، با آنها می‌خندیم و با آنها همدردی می‌کنیم. با آنها با ناملایمات برخورد می‌کنیم و با آنها به‌سوی افقی حرکت می‌کنیم که زندگی بهتر، سالمتر و زیباتر وجود دارد. این دیگران هستند که برخلاف جریان آب، حرکت می‌کنند. دیگرانی که به‌جای حرکت به‌سوی آینده، میل به ماندن یا برگشتن دارند. و خوب، طبیعی است، مقاومت درمقابل زندگی آنها را خسته خواهد کرد و به پرخاشجویی وادار خواهد کرد و آنها را به توهین به جریان زندگی واخواهد داشت. ما باید حرکت کنیم و باید در جریان حرکت، ناملایمات و نابسامانیها را به سامان دربیاوریم. مردم، این‌جور را بهتر و بیشتر می‌پسندند. و ما تا هستیم، پا به پای مردم می‌رویم. نه جلوتر و نه عقب‌تر. ما مخاطبان خود را کشف کرده‌ایم و آنان نیز حرف ما را فهمیده‌اند، این تفاهم و همدلی را سعی می‌کنیم که از دست ندهیم.

● اظهار نظر مسئولان نسبت‌به‌کل‌کار چیست؟ آیا نظری داده‌اند؟

■ بله، هم آنها نظر داده‌اند و هم ما نظر آنها را گرفته‌ایم. و این شامل بسیاری از

وزرا، معاونین رئیس جمهور، نمایندگان محترم مجلس و مسئولان مختلف کشور است. هرکدام از آنها به شکلی با گل‌آقا برخورد کرده‌اند: بسیاری گل‌آقا را تحسین کرده و یا از آن حمایت کرده‌اند. بسیاری هم از گل‌آقا دلخور شده‌اند و بفهمی نفهمی با سردی با ما برخورد کرده‌اند. بعضی‌ها که «چپ»تر بوده‌اند به ما گفته‌اند که کمی به راست رفته‌اید و بعضی‌ها که راست‌تر بوده‌اند به ما گفته‌اند که چرا چپ می‌زنید. ما تنها کاری که کرده‌ایم این بوده است که برای آنها مسائل‌مان را توضیح داده‌ایم، دیدگاههایمان را گفته‌ایم و این نوعی تفاهم را به‌وجود آورده است. حتی در بعضی موارد نوشتن مطالبی در گل‌آقا باعث شده است که یك مسئول، یك جریان ناسالم را که ما به طنز کشیده بودیم اصلاح کند و ما از درك این نکته بسیار خوشحال شده‌ایم. آنها که طنز را فهمیده‌اند با ما رابطهٔ بهتری داشته‌اند و گاه برایمان نوشته‌های شیرینی فرستاده‌اند که در مجله چاپ کرده‌ایم و آنها که طنز را نفهمیده‌اند، ناراحت شده‌اند!! امّا در مجموع برخوردها با آمیزه‌ای از حمایت و انتقاد ـ با اندکی اخم و ترشرویی ازسوی تعدادی معدود ـ همراه بوده است.

● ارتباط شما با کسانی که در طنزهایتان به آنها می‌پردازید چگونه است، آیا ممکن است که آنها بعد از چاپ مطلب با شما تماس بگیرند؟

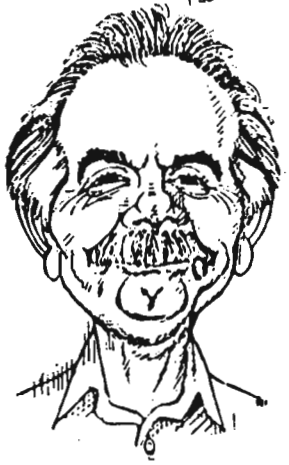
■ ارتباطمان خوب است! بعضی از آنها تلفن می‌زنند و از این‌که کاریکاتور آنها را چاپ کرده‌ایم از ما تشکر می‌کنند و یا درخواست می‌کنند که کاریکاتورشان را برایشان بفرستیم. پسر یکی از وزرا تلفن زده بود و گفته بود که کاریکاتور پدرش زیاد مطابق با اصل نیست! بعضی از مسئولان تلفن می‌زنند و درمورد مسئله‌ای که نوشته‌ایم توضیح می‌دهند و ما هم درمورد مطلبی که نوشته‌ایم توضیح می‌دهیم. و بعضی هم تماس می‌گیرند و می‌گویند که ما از این به بعد حق نداریم کاریکاتورشان را چاپ کنیم. و ما هم برای مدتی یا الی‌الابد آنها را از این فیض بزرگ محروم می‌کنیم! در چند مورد هم چُقُلی ما را کرده‌اند که ما یك موردش را چاپ کرده‌ایم. یکی دو مورد هم لطف کردند و از ما شکایت کردند ما هم زحمت کشیدیم و رفتیم به دادگستری و جواب دادیم. امّا در مجموع آنچه که ما را امیدوار می‌کرد و می‌کند این است که مسئولان کشور هم قدرت تحمل انتقاد را دارند و هم میل به اصلاح را. و من نمی‌فهمم که با وجود این چرا خیلی از نشریات به‌جای انتقاد از آنها، رپرتاژ آگهی آنها را چاپ می‌کنند؟! این دیگر خیلی بد است که شخص رئیس جمهور از انتقاد استقبال کند ولی جراید استقبال نکنند!

● شما به‌جز هفته‌نامه یك ماهنامه هم منتشر می‌کنید، امّا ماهنامه به هیچ وجه در مقایسه با هفته‌نامه قابلیت ارائه ندارد. یعنی چنین برداشت می‌شود؛ مطالبی که در هفته‌نامه چاپ نمی‌شود یا مهر تأیید نمی‌خورد در ماهنامه منتشر می‌شود؟

■ ما درمورد ماهنامه سیاست خاصی را درپیش گرفتیم و به این طریق ماهنامه را از هفتگی تفکیك کردیم. علت این تفکیك دوره انتشار ماهنامه است. یعنی باتوجه به این نکته که ماهنامه به مدت یك ماه دست خواننده است، او این فرصت را دارد که با تعمق بیشتری با ماهنامه برخورد کند. با این دید ما مطالب طولانی‌تر و عمیق‌تر را در ماهنامه گذاشته‌ایم. درمورد کاریکاتور هم تا حدّی کاریکاتورهای بدون شرح و خارجی را که دقت نظر بیشتری لازم دارد در ماهنامه چاپ می‌کنیم. با وجود این ماهنامهٔ ما به‌دلیل تأثیرپذیری اجتناب‌ناپذیر از هفتگی، گاه به آن شبیه می‌شود. ضمن این‌که نویسندگان ما بیشتر میل دارند که مطالبشان در مجلهٔ هفتگی چاپ شود تا ماهنامه. به هر حال ماهنامه را داریم اصلاح می‌کنیم و تلاش می‌کنیم تا از این هم بهتر بشود. با این وجود ماهنامهٔ ما به تنهایی بیش از سه مجله طنز که در کشور منتشر می‌شود تیراژ دارد و کمتر از همه آنها برگشتی داشته است. واقعاً من گاهی که به این استقبال و عنایت هموطنان فکر می‌کنم، پشتم می‌لرزد. با خود می‌گویم: گل‌آقا! این مردم باوفا و صفا، طاقت جفا و نامهربانی ندارند و از خدا می‌خواهم که به من لیاقت خدمتگزاری به این ملت شریف و باعاطفه را عنایت کند. به این ملتی که اگر در برابرشان خاضع نباشیم کفران نعمت کرده‌ایم.

باری، بحث ماهنامه بود. و من باید این نکته را هم تذکر بدهم که ما در گل‌آقا چاه ویلی داریم که اسم مستعارش «سبد» است! هر مطلبی را که مهر تأیید نخورد می‌اندازیم به داخل این سبد و این کار را با خشونت می‌کنیم و می‌دانیم که به همکاران هم برنمی‌خورد اگر مطلبشان در سبد انداخته شود. چون به صلاحیت ویراستاران، سردبیر و مدیر مسئول اعتقاد دارند و می‌دانند که چاپ مطالب ضعیف مجله را غیر خواندنی می‌کند و مهم‌ترین برگ برندهٔ گل‌آقا را از دست او می‌گیرد. می‌خواهم پیش شما نکته‌ای را واگو کنم: نکته‌ای که رمز و راز موفقیت گل‌آقا در آن نهفته است. «گل‌آقا قطعاً مجله‌ای خواندنی است» این، رأی مردم ایران است... راز موفقیت گل‌آقا نیز در همین است. فلذا(!) من تا روزی «گل‌آقا» هستم که مردم بخواهند. هر وقت نخواستند، قلمم را در پای این ملت می‌شکنم و... غرورم را!

● متشکریم.



آزادی فرهنگ و هنر در ایران

اشاره:

آنچه می‌خوانید، گزارش میزگرد «آزادی، فرهنگ و هنر ایران» است که اخیراً در شهر دوسلدورف آلمان برگزار شده و بدون هیچ کم و زیاد، در اختیار ما قرار گرفته است و ما هم بدون هیچ کم و زیاد، به چاپ آن اقدام کرده‌ایم. دربارهٔ این مقاله، پیشاپیش، هیچ نمی‌توان گفت. از میان خوانندگان، به آنان که با خواندن سه چهار پاراگراف اوّل دچار شگفتی شده‌اند و قصد اعتراض یا تحسین دارند، می‌خواهیم که ارزیابی خود را نسبت به این مقاله، به پایان آن واگذار کنند.

***

چگونگی آزادی فرهنگ و هنر در ایران، موضوع یک میزگرد بود که در تاریخ ۸ اکتبر ۱۹۹۱، برابر ۱۶ مهرماه ۷۰، در محل موزه شهر دوسلدورف، موسوم به موزه اقتصاد و مردم، با همت سفارت جمهوری اسلامی ایران در شهر دوسلدورف و شرکت تیسن تشکیل‌شده برای این میزگرد، علاوه برتعداد زیادی تماشاچی، افراد زیر نیز دعوت شده بودند:

۱ـ دکتر هاینر بیله‌فلد، از سازمان عفو بین المللی شهر مانهایم.

۲ـ آقای سید حسین موسویان، سفیر جمهوری اسلامی ایران در بن.

۳ـ آقای سیروس ناصری، سفیر جمهوری اسلامی ایران در سازمان ملل، دفتر ژنو.

۴ـ خانم گلاودیاتل‌ـ پاول، از شورای شهر دوسلدورف، معاون رئیس کمیسیون فرهنگی این شهر

۵ـ آقای پترشوت: نویسنده، اهل هامبورگ.

۶ـ آقای پروفسور اینهارد شولتز: استاد دانشکده شرق‌شناسی دانشگاه بوخوم.

۷ـ آقای دکتر احمد طاهری: نویسنده و خبرنگار فرانکفورت.

۸ـ آقای هورست نادر کرانکه: از دوبچه وله، کلن، مجری برنامه.

مجری برنامه: از اینکه امشب به این محل آمده‌اید، به همه شما خیرمقدم می‌گوییم و امیدوارم بحث ما جالب باشد. هدف از این میزگرد، حوادثی است که این چند روزه رخ داده است؛ حوادثی مثل ناآرامیها و تظاهرات در کنار این نمایشگاه هنری و لغو دعوت ایران برای شرکت در نمایشگاه کتاب فرانکفورت.

برای جلسه امشب، از افراد مختلفی با طرز تفکرهای گوناگون دعوت کرده‌ایم. قبل از شروع، وظیفه خود می‌دانم تا این افراد را معرفی کنم (در اینجا آقای کرانکه، به معرفی شرکت کنندگان در میزگرد که نام آنها، در صفحه اول نوشته شد، پرداخت.) موضوعی که برای بحث امشب، در نظر گرفته شده این است که فرهنگ و هنر در ایران تا چه اندازه آزاد است.

برای بحث و تبادل نظر درباره فرهنگ ۷۰۰۰ ساله ایران، نیاز به وقت زیادی است. فرهنگ ایرانی در طول این سالها، همیشه مورد تاخت و تاز بوده و اکثراً نیز تحت تأثیر دیپلماسی روز قرار داشته است. این فرهنگ، با شروع انقلاب اسلامی سال ۱۹۷۹، بعد دیگری گرفت و مسئولین ایرانی، درصدند تا به این از هم‌پاشیدگی فرهنگی که نه نشانی از غرب و شرق داشت و نه نشانی از اسلام، خاتمه دهند و درصدد برآمدند آنرا اسلامیزه نمایند رنگ و روی اسلامی بدهند تا جایگاه اسلام را در فرهنگ ایران نشان دهند. این طرز تفکر، باعث وقوع حوادثی در ایران شد: ۱ـ زندانی و اخراج نویسندگان و هنرمندان که حاضر به پیروی از این اسلامیزه شدن، نبودند. آن عده از نویسندگان و هنرمندان نیز که در ایران ماندند، بشدت، تحت فشار هستند. در این میان، قشر دیگری از این هنرمندان که در ایران ماندند و توانستند خود را تا حدودی با محیط وفق دهند، از آزادی نسبتاً خوبی برخوردارند. این گروه، آزاد هستند

در هرکجا که بخواهند، برنامه اجرا کنند، چه در داخل چه در خارج ایران و فستیوال هنری دوسلدورف، نمونه بارزی از کار این هنرمندان است. این موضوع درباره سینمای ایران نیز صادق است. امروز سینمای ایران، بعد تازه‌ای یافته و هنرپیشگان و کارکردانان که تمامی آنها از نسل بعد از انقلاب و طرفدار انقلاب می‌باشند، در صحنه‌های بین‌المللی حضور دارند و بسیاری از فیلمهای این افراد، جوایز فستیوال‌های بین‌المللی را به خود اختصاص می‌دهند. ولی سینماگران قدیمی و مشهور ایران، که حاضر به تبعیت از حاکمین بعد از انقلاب نشده‌اند، یا زندانی شده‌اند یا سکوت اختیار کرده‌اند یا به خارج پناه برده‌اند. موضوعی که امشب باید روشن شود این است که کدام راه درست است و آیا اصولاً آزادی هنری در ایران هست یا نه؟ و آیا فرهنگ غربی در ایران جایگاهی دارد؟ اگر دارد، تا چه اندازه است؟ امیدواریم امشب بتوانیم پاسخی برای آنها پیدا کنیم.

آقای موسویان: برگزاری فستیوال هنری دوسلدورف که ما در حال حاضر، در یکی از سالنهای آن و در کنار هنرمندان آن، برنامه اجرا می‌کنیم، نشانه روشنی از این است که هنر در ایران، جایگاه والایی دارد و ما برای هنر و هنرمند، ارزش قائلیم. در این فستیوال، تعداد زیادی هنرمند با سلیقه‌های مختلف، شرکت کرده‌اند: هنرمندانی که به ارزشهای هنری، احترام قائلند و مرز خود را می‌شناسند. به عکس آنچه که گفته شده، ما درصدد این نیستیم و نبوده‌ایم که هنر را اسلامیزه کنیم. این هنرمندان هستند که ارزش خود را دریافته‌اند و متوجه این مسئله شده‌اند که آنچه اسلام درباره هنر بیان کرده، بهترین نمونه از توجه به هنر است. ما نه درصدد تصفیه هنری برآمدیم و نه هنرمندان را زندانی یا اخراج کردیم، بعد از انقلاب اسلامی، فصل جدیدی در تاریخ ما شروع شده است. عده زیادی که نتوانستند یا نخواستند خود را با این دوران جدید هماهنگ کنند، از ایران بیرون رفتند، این خود نشان دیگری از آزادی در ایران است که هرکس به دلخواه خودش رفتار می‌کند. نکته دیگری که شما به آن اشاره کردید، دربارهٔ فرهنگ در ایران و ممنوعیت آن بود. ما مخالف شناخت فرهنگ غرب نیستیم و طبق ضوابط خاصی، از آن استقبال می‌کنیم، به شرط اینکه غرب هم از فرهنگ ما استقبال نماید. امروز توافق شده که مؤسسه گوته، فعالیت‌های خود را در ایران آغاز نماید، همه شما می‌دانید که گوته در ایران فعالیتهای اسلامی انجام نمی‌دهد. بلکه آنچه انجام می‌دهد، بعد غربی دارد، آلمان نیز اجازه داده که مؤسسه حافظ در این کشور شروع به فعالیت نماید. ما به طور کلی، مخالف یکطرفه بودن اشاعه فرهنگ هستیم و غرب هم نباید از ما انتظار داشته باشد، آنچه را که ارائه می‌دهد بپذیریم. مدتها است که کشورهای غربی، از سلمان رشدی و کتاب او که به اعتقادات یک میلیارد مسلمان توهین کرده است، حمایت می‌کنند. انتظار ما این بود که غرب، با این فرد برخوردی مناسب داشته باشد و او را به خاطر این عمل، محکوم نماید، ولی عملاً چنین چیزی رخ نداده و حتی از او حمایت شد.

برای روشن شدن اذهان درباره فعالیتهای فرهنگی و هنری: مقداری آمار و ارقام ارائه می‌دهم که تمامی آنها نشانگر رشد فرهنگی و هنری در ایران بعد از انقلاب اسلامی می‌باشد:

در حال حاضر، حدود ۸۰۰ ناشر خصوصی و دولتی در ایران فعالیت می‌کند که ۹۰ درصد از آنها خصوصی و کمتر از ۱۰ درصد آنها دولتی هستند. سالانه بیش از ۱۰ هزار جلد کتاب منتشر می‌شود، در سال ۱۹۷۷ یعنی دو سال قبل از انقلاب، فقط ۲۷۷۰ جلد بوده است. ۴۰۰ نشریه و مجله با تیراژی بیش از ۲۲۰ میلیون نسخه، سالانه در ایران منتشر می‌شوند. سینماگران ایرانی، در سال گذشته و در عرصه بین‌المللی ۱۱ جایزه بین‌المللی فیلم را به خود اختصاص داده‌اند. سالانه در ایران، حدود ۵۰ تا ۶۰ فیلم سینمایی ساخته می‌شود. ۹۵ درصد از این فیلمسازان، خصوصی هستند. هرسال، در ایران جشنواره بین‌المللی سینما دایر می‌شود. دربارهٔ کارهای آموزشی، گفتنی است که ما در سال ۱۹۷۵، فقط ۱۷ هزار واحد آموزشی داشته‌ایم، که در سال ۱۹۹۰، به مرز ۸۷ هزار واحد رسید. در حال حاضر ۱۰۰ انجمن تئاتری در ایران فعالیت دارند. در سال قبل، در ایران ۵ جشنواره بزرگ هنری داشتیم و در ۲۰ فستیوال در جهان شرکت داشتیم. انجمن خوشنویسان ایران قبل از انقلاب، تنها ۳۰۰ عضو داشت که بعد از انقلاب، به ۲۵ هزار نفر بالغ گشته است.

اگر بخواهم از آمار و ارقام بگویم، مقدارش بسیار زیاد است. همین مقدار ارائه شده، گویای فعالیت‌های آموزشی- هنری و فرهنگی بعد از انقلاب اسلامی می‌باشد.

مجری برنامه: آقای دکتر طاهری، شما به عنوان یک نویسنده و روزنامه‌نگار ایرانی مقیم آلمان، نظرتان دربارهٔ این نمایشگاه و موضوع نمایشگاه فرانکفورت و سلمان رشدی و سایر مسائل مربوط به هنر چیست؟

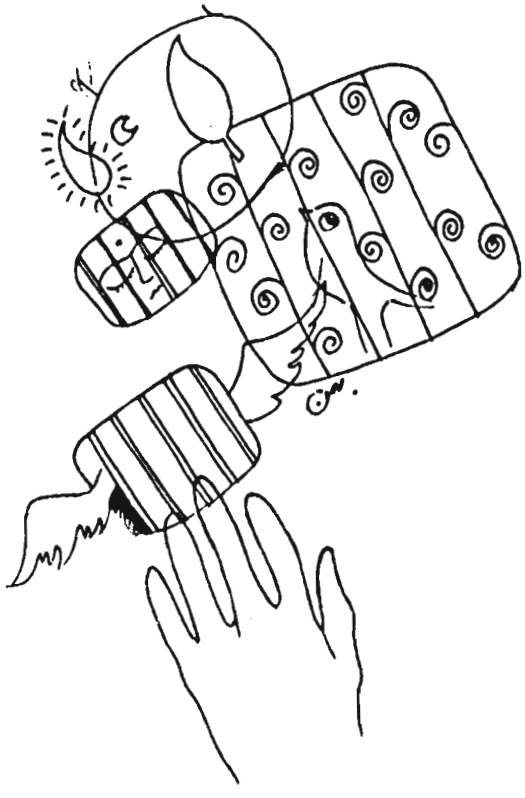
دکتر طاهری: خوشحالم که در جلسه امشب شرکت می‌کنم. قبل از اینکه به اینجا بیایم، با محمود دولت‌آبادی نویسنده معروف ایرانی، دربارهٔ فستیوال هنری دوسلدورف و نمایشگاه کتاب فرانکفورت صحبت کردم. او گفت، من امیدوارم که نمایشگاه دوسلدورف، سرآغازی جدید، برای عرضه هنر ایرانیان در جهان و غرب باشد. من نیز با او در این مورد هم‌عقیده هستم. او درباره نمایشگاه کتاب فرانکفورت، براین اعتقاد بود که باید به ایران اجازه دهند تا شرکت کند. ناشرین ایرانی که برای نمایشگاه انتخاب شده بودند، اکثریت قریب به اتفاق، دولتی بودند: به استثنای ناشرانی مثل خوارزمی و امیر کبیر، که از بخش خصوصی انتخاب شده بودند. با توجه به اینکه قرار بود ناشرین خصوصی، در این نمایشگاه شرکت کنند، می‌بینم عملاً چنین چیزی انجام نگرفت. من

نیز براین باورم که باید ایران شرکت کند؛ البته نه با این شکل و محتوا، باید مبادلات فرهنگی انجام شود. باید از دیگران اطلاعاتی گرفت. باید به هنرمندان، اجازه داده شود با دیگران در ارتباط باشند. باید به آنها اجازه داد که از ایران بیرون بیایند؛ به همه هنرمندان و نه قشر خاصی، ولی می‌بینیم که چنین نیست، و فقط قشر خاصی اجازه دارند به صورت آزاد، از ایران بیرون بیایند.

نکته دیگری که باید بگویم، نقض حقوق بشر در ایران است که بشدت نقض می‌شود و رعایت نمی‌گردد. باید دید نظر کمیسیون حقوق بشر، در این مورد چیست. آنچه آقای سفیر گفتند، تمامی آنها صحت ندارند. درست است که در ایران، در این چند سال، کتابهای زیادی نوشته شده، ولی باید دید چه نوع کتابهایی در ایران آنچه از غرب وارد شود، مورد قبول نیست و هنر غرب، در ایران جایگاهی ندارد. آقای خامنه‌ای، بارها به فرهنگ غرب حمله نموده است، این نشان می‌دهد که آنچه در مورد تبادل فرهنگ با غرب گفته می‌شود، صحت ندارد.

مجری برنامه: آقای ناصری نظر شما که متخصص حقوق بشر و در سازمان ملل مستقر هستید، در مورد نقض حقوق بشر در ایران چیست؟

آقای ناصری: من متخصص حقوق بشر نیستم، بلکه نماینده ایران در سازمان ملل می‌باشم. خوشحالم که امشب در اینجا هستم و فرصت کردم تا این نمایشگاه عظیم و پربار را ببینم، اوج هنر ایرانی، در اینجا به نمایش گذاشته شده است. تعجب می‌کنم که چرا ما در کنار این نمایشگاه به این زیبایی باید درباره هنر، صحبت نکنیم. دلم می‌خواست امشب بیشتر درباره هنر صحبت می‌شد؛ نه مسائل سیاسی و ژورنالیستی. من معتقدم، هیچ چیز به اندازه هنر، انسانها را به یکدیگر نزدیک نمی‌کند. آنچه من می‌گویم کلیه مسئولین جمهوری اسلامی ایران نیز به آن ایمان دارند و به آن عمل می‌کنند و تا آنجا که در قدرت داشته باشند، برای احیای هنر فعالیت می‌کنند.



متأسفانه هنوز جایگاه هنر در اسلام و جمهوری اسلامی ایران، برای بسیاری از مردم جهان روشن نشده. ۱۲ سال از انقلاب ایران می‌گذرد. در مورد هیچ کشور به اندازه ایران، در این ۱۲ سال، مطلب نوشته نشده و گفته نشده، ولی تاکنون هیچ یک از این گویندگان و نویسندگان، نخواسته‌اند واقعیات کشور ما را آن طور که هست، نشان دهند و بیشتر صحبت‌ها و نوشته‌ها، یک بعدی بوده است و گفته می‌شود در ایران حقوق بشر رعایت نمی‌شود. من این را به طور کلی، رد می‌کنم. جمهوری اسلامی ایران، با توجه به دستورات اسلامی اداره می‌شود و می‌دانیم اسلام از طرفداران رعایت حقوق بشر می‌باشد و دینی است که بیشترین دستورات آن، مربوط به حال جامعه و توجه به حقوق انسانهاست. علت اینکه گفته می‌شود در ایران، حقوق انسانها رعایت نمی‌گردد و نقض می‌شود، این است که ما به مفسدین و سودجویان و کسانی که حقوق دیگران را زیر پا می‌گذارند، اجازه فعالیت نمی‌دهیم. مسلم است که برای رفاه و حمایت از طبقه محروم، عده‌ای مجرم، دستگیر می‌شوند و به سزای اعمال خود می‌رسند. گفته شد که هنرمندان و نویسندگان ایرانی، اجازه فعالیت ندارند و نمی‌توانند هنر خود را عرضه نمایند. وجود این عده هنرمند در این فستیوال، گویای رد این طرز تفکر است. البته امکان دارد در بین قشر هنرمندان نیز عده‌ای باشند که مجرم باشند، ولی جرم آنها ارتباطی به هنرشان ندارد. در هرقشر و طبقه‌ای، چنین افرادی یافت می‌شوند؟

مجری برنامه: آقای بیله‌فلد، شما از عفو بین‌المللی هستید. نظرتان دراین باره چیست؟

بیله فلد: آنچه درباره ایران گفته شد، صحیح است. عفو بین‌المللی، به ایران انتقاد نموده است و می‌گوید که در ایران حقوق بشر نقض می‌شود. آماری در دست این سازمان است که تنها در سه ماهه اول سال جاری، حدود ۵۰۰۰ نفر بنا به دلایل مختلف، در ایران اعدام شده‌اند. از سال

۱۹۸۶، قانونی در ایران وجود دارد که هرکس ۳۰ گرم هروئین داشته باشد، جریمه‌اش اعدام است.

جریمه محتکرین اعدام است: که اگر من بخواهم نام ببرم بسیار زیاد است. عفو بین‌المللی، معتقد به آزادی بیان است و آن را حق طبیعی مردم می‌داند. اگردولت به مردم اجازه سخنگویی می‌دهد، لطفی نیست که در حق مردم انجام می‌دهد. هرکس باید حق داشته باشد، نظرش را بیان کند. در ایران، امنیت گفتار نیست و کسی نمی‌تواند نظرش را به طور آزادانه ادا نماید. روزنامه‌نگاران، نویسندگان و صاحبان روزنامه، اگر بخواهند واقعیات را بگویند، به عناوین مختلف دچار مشکل می‌شوند. به این‌گونه نویسندکان کاغذ داده نمی‌شود یا روزنامه آنها تعطیل می‌شود. اتحادیه آزاد روزنامه‌نکاران وجود ندارد. قانون جزائی ایران. مورد قبول جامعه جهانی نیست. نباید به عنوان مثال، به دشمنی توهین به خدا بعد سیاسی داد و سیاستمداران در آن دخالت نمایند. کلیه اطلاعاتی که من ارائه می‌دهم، اطلاعاتی است که از گروههای مختلف گرفته شده و عفو بین المللی تا زمانی که به صحت آنها مطمئن نباشد، آنها را منتشر نمی‌کند. مقداری از این اطلاعات، از گزارش کالیندوپل، فرستاده ویژه سازمان ملل متحد به ایران، گرفته شده است. عفو بین‌المللی، مایل است به ایران برود و چندین بار از ایران تقاضا نموده تا اجازه داده شود، گروهی از این سازمان به ایران بروند، ولی تاکنون، کلیه این تقاضاها رد شده است. ما بارها کتباً از دولت و مسئولین ایرانی تقاضا کرده‌ایم که در مورد وضع زندانیان سیاسی اطلاعاتی در اختیار ما بگذارند، ولی جوابی به ما داده نشده است: عفو بین‌المللی، مایل است که به این وضع خاتمه داده شود.

مجری برنامه: آقای دکتر شوت، نظر شما در مورد وقایع اخیر و مسئله هنر چیست؟

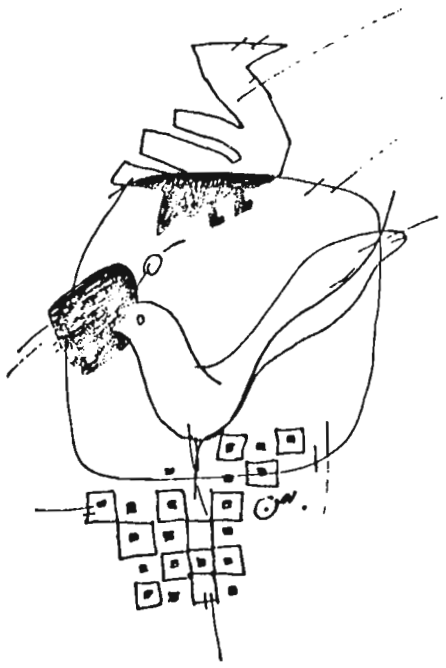
دکتر شوت: من نه متخصص حقوق بشر هستم و نه قصد دارم، درباره مسائل حقوق بشر در ایران صحبت کنم. آنچه من می‌خواهم بگویم، این است: با توجه به وضع و معضلی که پیش آمده، نباید ایران را کنار گذاشت و به آن پشت نمود. من کتاب دولت آبادی را خواندم و او را می‌شناسم. او یك نویسنده معروفی است. طی نامه‌ای، از نویسندگان آلمانی خواسته تا به ایران کمك نمایند تا از انزوا بیرون بیاید، من نیز با او هم‌عقیده هستم. باید به ایران کمك کرد، حال که درهایش را برروی هنرمندان و نویسندگان باز نموده، به جهان راه یابد، چون منزی نمودن ایران مشکلی را حل نمی‌کند. متاسفانه در سالهای اخیر، تعداد زیادی کتاب برعلیه ایران نوشته شده، مثل کتاب «بدون دخترم هرگز»، اثر بتی محمودی. شنیده‌ام که ناشر این کتاب، کتابهای دیکری نیز بزودی، در همین زمینه منتشر می‌نماید. پیتر شولاتور و دیگران نیز کتابهایی دربارهٔ ایران نوشته‌اند که **کلیه این آثار منتشرشده، پر از پیشداوریهای مغرضانه است**. متاسفانه باید بگویم در کلیه زمینه‌ها کتاب مربوط به ایران، به اندازه کافی وجود دارد، ولی **دربارهٔ (امام) خمینی و شریعتی و سایر دانشمندان ایرانی کتاب وجود ندارد**: کتابی که شخصیت این افراد را به طور واقعی، به جهانیان نشان دهد و همچنین خط فکری آنها را مشخص کند. ناکفته نماند که در زمینه مسائل ایران و اسلام کتابهایی وجود دارد که برای آشنایی با فرهنگ ایران و اسلام بهتر است، به آنها رجوع کنیم و آنها را مطالعه نماییم تا بهتر به مسائل اسلامی آشنا شویم. **نمونه بارز این کم‌آگاهی در مورد فتوائی که داده شده می‌باشد**، چون علت اصلی آن برای ما روشن نیست، چنین برخوردی با آن داریم. خلاصه اینکه باید به ایران اجازه داد تا در صحنه‌های فرهنگی بین المللی حضور یابد و باید درصدد بود این کشور و اسلام را با مطالعه صحیح، بهتر شناخت.

مجری برنامه: خانم پاوول، هرچند شما عضو شورای شهر دوسلدورف هستید و نمایشگاه فستیوال هنر ایران نیز در این شهر می‌باشد، ولی شما از آغاز مخالف تشکیل چنین فستیوالی بوده‌اید.

خانم پاوول: من مخالف مبادله فرهنگی و تشکیل فستیوال‌های فرهنگی که انسانها را به یکدیکر نزدیك می‌کند، نیستم. ولی من مخالف مبادله در خلأ هستم. یعنی اینکه این مبادله در صورتی انجام بگیرد که وضع هنر و فرهنگ، هنوز روشن نشده باشد. انسانها از آزادی فرهنگی برخوردار نباشند. در ایران انتقاد ممنوع است. من موافق انتقادم. انتقاد اکر نباشد، آزادی نیست. من معتقدم فستیوال هنری ایران، موفق به مبادله فرهنگی نشده است، چون هنرمندان با آزادی کامل نمی‌توانستند نظر خود را ابراز نمایند. ولی امیدوارم حداقل بحث و گفتکو امشب، آزادانه انجام شود. ما دیدیم هنکام ورود، کلیه میهمانان به طور دقیق مورد بازدید قرار می‌کرفتند، که این خود نشانکر محدود بودن آزادی است. من طرفدار مبادله فرهنکی، به طور صحیح و واقعی می‌باشم. همچنین طرفدار برقراری نمایشکاه آلمان در ایران و بالعکس، ولی باید تمام این کارها به طور آزاد و بدون هیچ قید و شرطی انجام شود. آقای سفیر، درباره هنر، شرایطی را عنوان کرد که نشان می‌دهد هنر در کشور ایران، زیر نظر دولت است که این امر، غیرقابل قبول است. ما مایلیم با هنرمندان شخصاً صحبت کنیم. اکر قرار است نمایشگاهی نیز تشکیل شود، باید از طرف بخش خصوصی باشد، نه بخش دولتی، که به نظر من نمایشگاه فعلی دولتی است، نه خصوصی. باید در چنین نمایشکاهی هم آزاد باشند.

مجری برنامه: پرفسور شولتر، نظر شما دربارهٔ آزادی هنر و مسائل مطرح شده امشب چیست؟

پرفسور شولتر: برای روشن شدن مطلب، اشاره‌ای به سخنکویان قبلی بنمایم. اکثریت این افراد، درباره هنر در ایران اشاره کردند و موافق یا مخالف آزادی هنر در ایران بودند و برای ادعای خود نیزدلایلی عنوان کردند. من در اینجا قصد دارم اشاره‌ای کوتاه به تاریخ ایران بکنم. همه ما می‌دانیم که **ایران، کشوری است قدیمی**



که همیشه مورد تاخت و تاز اقوام گوناگون بوده است و کلیه این اقوام نیز سعی کرده‌اند که فرهنگ خود را به مردم ایران تحمیل نمایند. ولی با توجه به اطلاعات من، **هیچ‌گاه موفق نبوده‌اند و ایران فرهنگ خود را ثابت نگهداشته است. همین ثبوت فرهنگی، باعث شد که دیگر اقوام برای محو آن، فعالیت بیشتری را شروع کنند. آخرین این کارها حمله به ایران و جنگ با صدام**. و دیگری جنگ غرب برعلیه صدام بود که غرب با کمک عربستان آن را شروع کرد. ولی هیچ کدام از آنها نتوانستند فرهنگ ایران را تغییر دهند. نوع **دیگر مبارزه با فرهنگ ایران، بحث‌هایی است که امروز همه جا رایج است**. چندی قبل، بحثی دربارهٔ آزادی فرهنگی در عربستان بود که دیدیم هیچ کس سخنی به زبان نیاورد. ولی اگر درباره ایران بود، همه خود را محقّ می‌دانستند درباره آن اظهار نظر کنند.

ما باید فرهنگ مردم ایران را بهتر درک کنیم. اگر چنین کاری انجام نشود، نشان می‌دهد که ما از موضع «بتی محمودی» دور نیستیم و **نمی‌خواهیم واقعیات را درک کنیم**. ما نباید در بحث‌هایمان مسائل سیاسی و فرهنگی را با یکدیگر مخلوط کنیم. ما نباید اسلام و فرهنگ رایج را با یکدیگر مخلوط کنیم. امروز گفته می‌شود اسلام، سدی است در برابر جامعه غرب. به نظر **من فرهنگ اسلامی، فرهنگ آزادی عقیده و گفتار است**. اگر گفته می‌شود، این فرهنگ در ایران پیاده نمی‌شود، بحثی دیگر است. عده‌ای معتقدند که در ایران گذشته، هرکس حق آزادی کلام را داشت و مردم می‌توانستند درباره کلیه مسائل صحبت کنند. این نوع گفتار، نشان می‌دهد که ما از مسائل ایران و جامعه ایران بی‌خبریم. باید به دنبال مسائل و مشکلات اساسی گشت که چرا در ایران امروز، آن آزادی که ما فکر می‌کنیم، وجود ندارد. مشکل ما این است که نمی‌خواهیم مشکلات دیگران را بفهمیم. در این راستا تاکنون کاری صورت نگرفته است. در ایران جدایی مذهب و سیاست وجود ندارد، که به نظر ما مشکل سیاسی است. در ایران امروز، همه چیز زیر لوای قوانین اسلامی انجام می‌گیرد. آقای خامنه‌ای گفته است: هنر در ایران باید مبین اسلام باشد، با توجه به این سخنان و به نظر ما که آگاهی زیادی دربارهٔ ایران و اسلام نداریم، احساس می‌کنیم که هنر در ایران تحت فشار است و باید مذهب و سیاست و هنر را از یکدیگر جدا کنیم. کلام آخر من این است که **باید به ایران اجازه داده شود، هنر خود را در مجامع نشان دهد، هرچند که معتقد به جدایی مذهب از سیاست هستیم**.

آقای بیله فلد: (نماینده عفو بین الملل): ما وقتی سخن از نقض حقوق بشرمی‌گوییم، نباید گفته شود که ما برعلیه اسلام مبارزه می‌کنیم. **ما نیز می‌دانیم، در اسلام به مسئله حقوق بشرتوجه زیادی شده‌است** ولی در ایران، تلاش نمی‌شود که این فرهنگ اسلام پیاده شود. کوشش نمی‌شود، قوانین آن را با مسائل جامعه تلفیق کنند. ما براین عقیده هستیم که نباید با مسائل حقوق بشر در ایران به صورت تئوکراسی، برخورد شود.

آقای دکتر طاهری: آنچه آقای شولتز بیان کردند، بسیار مهم است. من نیز معتقد به جدایی مذهب از سیاست هستم. مذهب و سیاست نباید در یکدیگر ادغام شوند. اگر چنین گردد، کار به آنجا کشیده می‌شود که حتی شخصی مثل صدام حسین نیز به اعمال جنایتکارانه خود، بعد مذهبی می‌دهد. در مورد فتوای آقای خمینی، باید بگویم، ممکن است که این فتوی، در زمان حیات ایشان، درست بوده باشد، ولی اینکه بعد از مرگ ایشان، تکرار می‌شود، به نظر من درست نیست. ما در کشورمان، نویسندگانی مثل جمالزاده داریم که به اندازه کافی، برعلیه اسلام مطلب نوشته‌اند، ولی کاری برعلیه آنها انجام نشده و چنین فتوی‌هایی صادر نشده است. به نظر من آقای خمینی، خودش قربانی یک فرصت‌طلبی سیاسی شد و مجبور به صدور این فتوی، برای مطرح نمودن خودش شد.

آقای ناصری: در مورد فتوی برعلیه سلمان رشدی، باید اعلام کنم که این فتوی، تنها موضع ایران نبود، بلکه موضع کلیه مسلمانان جهان و در کنفرانس ریاض که در سال قبل تشکیل شده بود، کلیه کشورها آن را تأیید کردند. ولی آنها به علت نیاز به غرب، آن را علناً بیان نکردند. من با نظرهای پرفسور شولتز، موافقم که گفته است: واقعیات شرق و غرب را باید بهتر شناخت و دربارهٔ آنها بحث نمود. ما هرگونه اهانتی را که به عقاید مردم شود، رد می‌کنیم. اگر به حضرت مریم و حضرت عیسی(ع) توهین شود، باید برعلیه آن ایستاد و اجازه نداد عده‌ای به مقدسات مردم توهین کنند. نماینده عفو بین‌المللی، می‌گوید به آنها اجازه داده نمی‌شود به ایران سفر کنند. علت این کار این است که نماینده آنها در ایران حضور دارد. درباره اعدامها که مورد

انتقاد این سازمان است، باید بگویم بیشترین اعدامها را شامل قاچاقچیان می‌شود. کسانی که با جان و مال جوانان بازی می‌کنند، به این کونه افراد نباید اجازه فعالیت داد. من نمی‌خواهم دربارهٔ وضع معتادین در اروپا سخن بگویم، چون چیزی است علنی و واضح. اکر برعلیه قاچاقچیان سخت‌کیری شود، صحنه‌های آنچنانی را ما در معابر نمی‌بینیم. کروه دوم که اعدام می‌شوند، محتکرین هستند که درصدد سودجویی هستند. البته در ایران دادکاههایی وجود دارد که به این‌کونه اعمال رسیدکی می‌کند و اکر کسی توسط این دادکاهها، با توجه به قوانین موجود محکوم شد، به جزای اعمال خودش می‌رسد.

وقتی صحبت از آزادی فرهنکی می‌شود، استنباط شرق و غرب از آن متفاوت است. چندی قبل، سمینار حقوق بشر در ایران تشکیل شده بود. در این سمینار، در مورد آزادی دو دیدکاه شرقی و غربی با تعاریف مختلف وجود داشت. به عنوان مثال، برداشت نمایندکان مسلمانان از موزیك با نمایندکان شرق متفاوت بود. نمایندکان مسلمانان: می‌کفتند ما حاضر نیستیم موزیك غرب را بپذیریم، چون در فرهنک ما موزیك، معنی دیکری دارد. این به این معنی نیست که ما مخالف موزیك باشیم. در مورد اختلاف فرهنکهای مختلف و طریقه نزدیکی آنها، باید توضیحی بدهم. ما معتقد به دیالوك هستیم، از این طریق و از راه بحث و تبادل نظر، فرهنکهای مختلف می‌توانند به یکدیکر نزدیك شوند و اختلاف‌ها و تضادها را از بین ببرند.

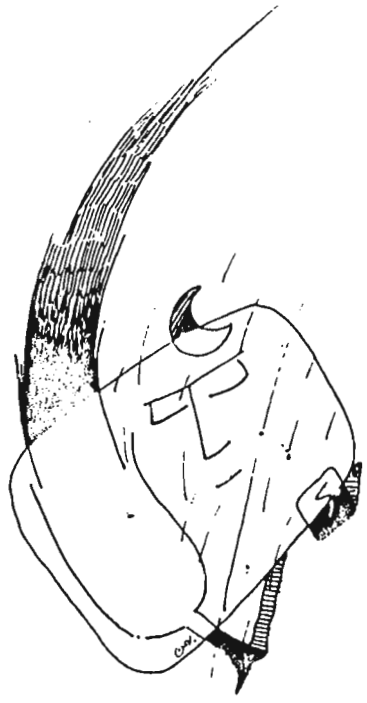
نکته دیکری که باید بکویم، این است که متأسفانه اکثر قضاوتها یك‌طرفه است و وقتی صدام به ایران حمله کرد، جهان غرب، سکوت اختیار کرد. ولی وقتی همین صدام به کویت حمله نمود، یکباره، تمامی جهان برعلیه او شوریدند و او را خائن خواندند و شرکتهای آلمانی را محکوم کردند که به صدام حسین اسلحه داده‌اند. ولی زمانی که چند صدهزار ایرانی، توسط سلاح‌های غربی و آلمانی کشته شدند، کسی از آن سخنی به میان نیاورد. درباره رعایت حقوق بشر، باید بکویم: وقتی تعدادی قاچاقچی در ایران اعدام می‌شوند، همه فریاد برمی‌آورند که باید حقوق بشر رعایت شود. ولی دربارهٔ کشتار جنک خلیج فارس، کسی چیزی به زبان نمی‌آورد و عاملین این کشتار را محکوم نمی‌کنند. ما می‌دانیم دلیل این سکوت، مسائل سیاسی است. اکر قرار براین است که درباره حقوق بشر در ایران صحبت شود، باید این مسئله در سطح جهانی مطرح کردد و کلیه کشورهایی که صحبت از حقوق بشر می‌کنند، ولی حقوق انسانها را رعایت نمی‌کنند، مورد سؤال قرار کیرند.

هیچ کروهی یا سازمانی دربارهٔ مجاهدین، که یك کروه تروریستی هستند و با همکاری عراق، اعمال تروریستی برعلیه ایران انجام می‌دهند، صحبت نمی‌کند. ولی کلیه کشورهای غربی، درباره سازمانها و کروههایی مثل ارتش آزادیبخش ایرلند، صحبت می‌کنند و آنها را تروریست می‌دانند. اکر هدف، نفی اعمال تروریستی است، باید آنها را در سطح بین‌المللی مطرح کرد و محکوم نمود. در هرحال، ما آماده همه‌کونه مذاکره و بحث در کلیه زمینه‌ها هستیم.

خانم پاوول: آقای ناصری دربارهٔ مسائل کوناکون صحبت نمود که من درصدد جواب‌کویی به تمامی آنها نیستم. فکر می‌کنم که ایشان در ماههای اخیر، در دنیای دیکری زندکی می‌کردند. باید به ایشان بکویم، واقعیات چیز دیکری است. ایشان درباره حقوق بشر، مطالبی بیان کردند و کفتند: باید درباره کشورهای دیکر هم صحبت شود. بحث امروز ما درباره ایران است و در مورد کشورهای دیکر نیز به نوبه خود، صحبت خواهیم کرد. درباره خانمها و تحمیل فرهنک غربی، باید یادآور شوم که وقتی ما می‌کوییم باید به زنان آزادی داد، منظور ما این نیست که فرهنک غربی را به آنها تحمیل کنیم. ما می‌کوییم زنان باید آزاد باشند تا خود درباره مذهب، تفکر کنند و قوانین آن را پیاده کنند. ولی چون اسلام در ایران در اختیار دولت است، قوانین آن به مردم تحمیل می‌شود. من معتقدم مذهب باید از سیاست، جدا شود. باید زنان آزاد باشند و فشاری از جانب دولت، برآنها نباشد. ولی می‌بینم در ایران وضع چنین نیست و زنان آزادی عمل ندارند.

دکتر شوت: در صحبت‌های قبلی کفته شد که باید برای حقوق بشر، تعریف جامعی ارائه شود. من این‌کونه تعاریف را رد می‌کنم و معتقدم باید دائماً درباره حقوق بشر تفکر کنیم و وقتی تعریف ثابتی داده می‌شود، برای همان زمانی که این تعریف بیان شده خوب است. ولی با کذشت زمان، مفاهیم و مسائل نیز تغییر می‌کنند. پس در این صورت باید ما درباره حقوق بشر، دائماً تفکر نماییم. کفته شد: بین تفکر شرق و غرب اختلاف وجود دارد: مورد قبول من نیز می‌باشد. باید کوشش کنیم آنها را به یکدیکر نزدیك کنیم. هرچند من موافق فتوی نیستم، ولی خشم مسلمانها را می‌فهمم و می‌دانم که به احساسات آنها خدشه وارد شده است. آقای طاهری، در مورد رشدی، سخنانی بیان کردند و تا حدودی از او دفاع کردند. ایشان کویا خبر ندارد و یا باور ندارد که این کتاب، تا چه اندازه قلب مسلمانان را جریحه‌دار نمود. مسئولین نمایشکاه فرانکفورت و سایر ناشرین، نباید ایران را به خاطر این فتوی، از شرکت در نمایشکاه محروم کنند. باید برای لغو فتوی، راه چاره‌ای پیدا کرد. به عنوان مثال، پاپ به عنوان رهبر مسیحیان، می‌تواند تقاضای لغو فتوی را بنماید.

آقای پرفسور شولتز: زمانی که ما درباره موارد مختلف مربوط به ایران بحث می‌کنیم، نباید تصویر غلط و نابجایی از این کشور به دست بدهیم. آقای دکتر شوت، کفتند این که باید از پاپ خواسته شود ضمن معذرت‌خواهی، تقاضای لغو فتوی را بنماید. اکر چنین کاری انجام کیرد، ما به دوران قرون وسطی بازکشته‌ایم، که عده‌ای از کشیشان دستوری می‌دادند و عده دیکری، ضمن معذرت‌خواهی، درصدد لغو آن برمی‌آمدند. باید موضوع **فتوی دربارهٔ**



رشدی را فهمید و به آن، بعد قرون وسطی نداد. حرف آیت‌الله خمینی و فتوای او، پیچیده‌تر از آن است که تاکنون درباره آن بحث شده. باید در این مورد، نظرات فرقه‌های مختلف اسلامی را، مورد بحث قرار داد. اینکه عده‌ای موضوع حقوق بشر در اسلام را زیر سؤال برده‌اند، درست نیست. باید اعتراف کنیم که اسلام، حقوق بشر را به وجود آورد. این را کسی نمی‌تواند انکار کند. من معتقدم، باید درباره موارد مختلف حقوق بشر، در اسلام بحث نمود و آن را روشن نمود.

دکتر طاهری: گفته شد در ایران فقط گروههای تروریستی، تحت تعقیب هستند. به نظر من، صحیح نیست، سایر گروهها، حتی گروههای مذهبی، مثل گروه بازرگان و یاران او نیز در ایران، تحت تعقیب هستند.

فتوای آیت‌الله خمینی، به عکس آنچه گفته می‌شود، یک فتوای مذهبی نیست. بلکه فتوائی سیاسی است، نه چیز دیگری: اگر هدف، لغو فتوی باشد، می‌توان از موضوع فتوای فرد مرده که رسمیت ندارد، استفاده کرد. ولی می‌بینیم که عملاً چنین کاری صورت نگرفته است.

آقای بیله فلد (نماینده عفو بین‌الملل): اینکه آقای ناصری گفتند: ما تنها درباره ایران صحبت می‌کنیم و مطلب می‌نویسیم، صحیح نیست. ما دربارهٔ کلیه کشورهای جهان به موقع خود، مطلب منتشر می‌کنیم. در مورد اعدامهای بیشمار ایران، فرستاده ویژه سازمان ملل، اعلام داشته است که تعداد اعدامها بیش از آن چیزی است که گفته می‌شود و قابل بیان نیست. گفته می‌شود در ایران اعدامها با قساوت قلب، انجام می‌گیرد. به عنوان مثال، از طریق سنگسار نمودن. حتی در کتاب کیفری ایران، اندازه سنگها مشخص شده است. آیا این‌گونه وحشی‌گریها، توهین به اسلام نیست. آیا این‌گونه اعمال، بیشتر به اسلام لطمه وارد می‌کنند یا کتاب رشدی؟ مقدار زیادی ازاعمالی که امروزه در ایران انجام می‌شود، در قانون اساسی وجود ندارد. به عنوان مثال، در قانون اساسی ایران، شکنجه ممنوع است. ولی عملاً شکنجه در ایران، جریان دارد و کسانی‌که به این قانون استناد نمایند، خود قربانی آن می‌شوند. مانند بازرگان که به این مسئله اعتراض نمود که خود و یارانش قربانی آن شدند.

آقای ناصری: صحبتها، نشان می‌دهد که چه‌قدر ما یک‌قطبی، به مسائل نگاه می‌کنیم. وقتی به صحبتهای نماینده عفو بین‌الملل، درباره حقوق بشر، توجه کنیم، باید از ایشان بپرسیم؛ حال که شما این چنین دربارهٔ نقض حقوق بشر در ایران، صحبت می‌کنید، آیا حاضر هستید دربارهٔ تجاوز عراق به ایران نیز بحث کنید؟ ولی ما مطمئن هستیم که ایشان و سازمان آنها به خاطر وابستگی‌هایی که دارند، حاضر و قادر به بحث نیستند. به همین خاطر، ما با سازمان ملل همکاری می‌کنیم، نه با عفو بین‌الملل.

در مورد حقوق بشر در ایران و اسلام، باید بگویم بنابه نوشته تاریخ‌نویسانی مثل هردوت، توجه به حقوق بشر در ایران، سابقه‌ای طولانی دارد و مردم ایران از قدیم‌الایام به یک خدایی ایمان داشتند. بعد که اسلام ظهور کرد، به آن گرویدند. چون این اسلام نیز مخالف خشونت است و به حقوق انسانها توجه دارد.

آقای موسویان: اولین پاسخ را به خانم پاوول: می‌دهم: ایشان گفتند که این فستیوال، یک فستیوال دولتی است. باید به ایشان بگویم که این فستیوال را ۳ انجمن هنری، برقرار کردند و تنها وزارت ارشاد اسلامی، از آن حمایت کرده. این ۳ انجمن، همه خصوصی هستند و کلیه هنرمندان شرکت‌کننده به طور خصوصی، در این فستیوال شرکت کرده‌اند. ایشان خودشان در شهرداری دوسلدورف هستند و مسئول و در رابطه با فستیوال بوده‌اند، هنوز نمی‌دانند که این فستیوال را سه انجمن هنری خصوصی برقرار کرده‌اند. این یک نمونه بسیار خوبی است از قضاوتهایی که در غرب، علیه ما می‌شود. ایشان، همسایه فستیوال هستند و هنوز نمی‌دانند که فستیوال را بخش خصوصی ایران برگزار کرده است.

درباره تفاهم بین اسلام و مسیحیت، ما نیاز به دیالوگ درباره کلیه موضوعات داریم و کلیه این موضوعات، باید از طرف متخصصین مربوطه، مورد بحث قرار گیرد، نه از طرف عفو بین‌المللی، که از اسلام کوچکترین اطلاعاتی ندارند، امام خمینی را نمی‌شناسند و می‌خواهند به امام مسلمین، درس اسلام‌شناسی بدهند.

مدتی قبل، کتاب بتی محمودی و *سلمان رشدی*، در آلمان چاپ شد. ولی کتابی که جوابیه‌ای به سلمان رشدی بود، اجازه چاپ نیافت. اگر صحبت از آزادی است و شما معتقدید که همه باید صحبت کنند، چرا به این‌گونه کتابها، اجازه چاپ داده نمی‌شود. همین کارها، نشان می‌دهد که به آزادی، فقط یک بعدی نگاه می‌شود. در کشور آلمان، حدود ۳ میلیون مسلمان و در فرانسه حدود ۴ میلیون مسلمان، زندگی می‌کنند. ولی این

افراد نماینده‌ای در مجالس این کشورها ندارند. بعکس، در کشور ایران، اقلیت‌های مذهبی مسیحی، زرتشتی و یهودی نمایندگانی در مجلس دارند.

گفته می‌شود در ایران آزادی انتخابات، وجود ندارد. مردم ما در کوتاهترین مدت و حتی در بدترین شرایط، چندین بار به پای صندوق‌های انتخاباتی رفتند. طوری‌که آمار انتخاباتی در ایران بعد از انقلاب، بیش از بسیاری از کشورهای غربی مدعی دمکراسی است. در غرب از کشورهایی مثل عربستان، که نه مجلس و نه قانون دارد، دفاع می‌شود. در این کشورها، از دولت اسرائیل که سمبل ضد حقوق بشر است و مردم بی‌دفاع را می‌کشد و حقوق فلسطینی‌ها را زیر پا می‌گذارد، دفاع می‌شود. وقتی در جریان جنگ خلیج فارس، یك موشك به اسرائیل، اصابت نمود، تمام آلمان، تکان خورد، بلافاصله، وزیر خارجه آلمان به اسرائیل سفر کرد و صدها میلیون مارك، به آن کشور کمك نمود. ولی وقتی ۱۸۰۰ موشك، به تهران و ایران اصابت کرد و صدها نفر شهید شدند، کسی حرف نزد. درباره کروکانها، باید بگویم: ایران خود، اولین قربانی کروکانکیری بود. وقتی ۴ ایرانی در لبنان و برای اولین بار، در سال ۱۹۸۰، به کروکان گرفته شدند، صدایی از غربیها شنیده نشد. وقتی یك غربی، گروگان گرفته شد، دیدید که چه غوغایی از محکومیت شد. این رفتار غرب خود نژادپرستی است. لذا تا زمانی که استانداردهای دوگانه، در جهان حل نشود، مسائل حل نمی‌شود. باید مسائل را به طور جهانی، حل کرد، نه یك طرفه.

۹۸ درصد از مردم ایران، مسلمان هستند و آزادانه، اسلام را پذیرفته‌اند و همه هم به قانون اساسی رای داده‌اند. لذا شما نمی‌توانید، برای مردم ایران، تعیین تکلیف کنید.

در مجله عفو بین‌الملل، تحت عنوان «نقض حقوق بشر در ایران»، در صفحه ۱۲، آمده است: مجاهدین خلق، به ایران حمله نظامی کرده‌اند. در صفحه ۴۴، می‌گوید: مجاهدین خلق، در سراسر ایران، مردم و شخصیتها را ترور کرده‌اند. در صفحات ۲۱ و ۲۲، آمده است: اگر کسی دست به خشونت زد و عملیات مرکبار انجام داد، دولت‌ها مجازند اعدام کنند. در صفحه ۱۳، نیز آمده است که اکثر اعدام‌شدگان، از مجاهدین خلق هستند.

برحسب گفته‌هایتان در این مجله، اکثر اعدام‌شدگان، از کسانی هستند که به ایران تجاوز نظامی کرده و در سراسر ایران ترور انجام داده و متوسل به خشونت شده‌اند. لذا حق ندارید که از آنها دفاع کنید و کل مجله دفاع از مجاهدین خلق است. این یك تناقض آشکار است و نمی‌توان از آن چشم پوشید.

بیله فلد (از عفو بین‌الملل): نظر ما در این مورد صحیح است. ما خواستار محاکمه عادلانه هستیم. تجاوز از هرطرف باشد آن را محکوم می‌نمائیم.

سؤالات حاضرین در جلسه

یك مرد: آقای بیله فلد گفتند عفو بین‌المللی، فقط درباره ایران کتاب نمی‌نویسد، بلکه درباره سایر کشورها نیز کتاب وجود دارد- من معتقدم در تمام دنیا اعدامهای زیادی صورت می‌گیرد که عفو بین‌المللی، فقط در کتابهایش از آن نام می‌برد. در صورتی که درباره وقایع ایران، اعلامیه چاپ می‌شود و بیشتر در دسترس مردم قرار می‌گیرد. اصولاً کتابها کمتر خوانده می‌شوند. ولی اعلامیه‌ها را هرکسی مطالعه می‌کند. اگر شما می‌کویید نظر خاصی درباره ایران ندارید، چرا بیشترین صحبتهای شما درباره ایران است؟

مطلب دیگری که می‌خواستم بکویم، این است که فتوای امام خمینی، از طرف کلیه مسلمانان بوده. شما به چه حقی، ایران را محکوم می‌کنید؟

آقای طاهری: آقای خمینی، به عنوان رهبر جمهوری اسلامی ایران، شناخته می‌شود، نه رهبر مسلمانان جهان. به همین دلیل هم من از ایران، نام بردم.

خانمی دیکر: آقای بیله فلد، چرا عفو بین‌المللی، به حقوق مسلمانان در اروپا توجهی ندارد؟ شما می‌دانید که ۶۰۰ هزار نفر مسلمان، در اینجا هستند که آزادی ندارند و نمی‌توانند از امکانات مربوط به یك مسلمان در مدارس، بهره‌مند شوند.

آقای بیله فلد: من نیز با نظر شما موافق هستم و می‌دانم که در مملکت ما مسلمانان، هنوز مشکلات زیادی دارند.

خانمی از جمعیت: آیا زنان ایران، در فرهنک مدرن ایران، جایی دارند؟ آیا فقط از آزادی زنان صحبت می‌شود یا اینکه آنها اجازه فعالیت هم دارند؟

نماینده کیهان فرهنکی: در مورد آزادی زنان، باید بکویم در ایران برای زنان آزادی شناخته‌شده‌ای وجود دارد، زنان می‌توانند در دانشکاهها به تحصیل بپردازند و در کلیه مراکز، فعال باشند. آزادانه به عنوان یك خبرنکار و به صورت تنها، به اینجا سفر کرده‌ام.

آقای موسویان: تعداد خانمهای دانشجو در ایران، بیشتر از آقایان است. زنان با مردان از نظر کاری یکسان هستند در کلیه مراکزی که آقایان شاغل هستند، زنان نیز حضور دارند: سهم زنان از هرنظر برابر با مردان است. اکر کسی مایل باشد، می‌تواند به ایران سفر کند. من می‌توانم وسائل این سفر را فراهم کنم.

آقای هورست کرانکه (منشی جلسه): می‌دانم که صحبت درباره موضوع امشب، زیاد است. ولی به علت اینکه وقت ما نیز تمام شده، به جلسه امشب خاتمه می‌دهم. از همه حاضرین در جلسه، بخصوص، از کسانی‌که از راه دور آمدند، تشکر می‌کنم. امیدواریم این بحث، سرآغازی برای بحث‌ها و دیالوکهای بعدی باشد، تا فرهنکهای مختلف یکدیکر را بشناسند.

در حاشیه: تعداد شرکت‌کنندکان در جلسه، حدود ۱۰۰ نفر بودند. در بین حاضرین در جلسه، چند نفر از کروههای مخالف نیز دیده می‌شدند: که کاهی با صدای بلند، چیزی بیان می‌کردند، که صدای آنها، در میان هیاهوی مردم کم می‌شد. این چند نفر، ساعتی بعد از شروع جلسه، سالن را ترك کردند. □

فرهنگ عامه

از سینه به سینه

عروس باران

محمد علومی

در مناطق غرب ایران، آن‌گاه که بارش باران به‌تأخیر و تعویق می‌افتد؛ مراسمی خاص در طلب باران انجام می‌شود.

یکی از این مراسم‌ها، «جنگ باران» است.

در فصل بهار، آن‌گاه که بارش باران به‌تأخیر می‌افتاد؛ زنان و دختران از ده سال به بالای آبادی جمع می‌شدند و قرار اجرای مراسم «گاوربایی» را می‌گذاشتند تا بدین‌طریق موجب بارش باران شوند. شور و مشورت انجام می‌شد و زنها معلوم می‌کردند که چه روزی حرکت کنند و گله گاو کدام آبادی مجاور را بربایند.

روز حرکت، زنها و دخترها لباسهایی مناسب می‌پوشیدند (مناسب هم از این جهت که دست‌وپاگیر نباشد و هم از این جهت که آنها را از ضربات احتمالی مدافعان گله، حفظ کند). هریك، چوبدستی برمی‌داشتند که بتوانند با آن حمله کنند و یا از خود دفاع نمایند. از میان زنها، چهار زن مجرب و توانا برای سرکردگی انتخاب می‌شد. آن‌گاه، دیگر زنها به دستور سرکردگانشان به‌راه می‌افتادند و می‌رفتند تا در صحرا، به گله گاو آبادی همسایه می‌رسیدند.

گله گاو، محاصره می‌شد و زنها، آن را به سمت آبادی خودشان حرکت می‌دادند. در این میان، اگر گاوچران دخالتی در ماجرا می‌کرد و یا می‌خواست که مانع از ربودن گاوها شود؛ به‌سختی از زنها کتك می‌خورد.

رسم گاوربایی، از جمله مراسمی بود که اجرای آن به عهده زنها بود و مردان حق دخالت در آن نداشتند؛ مگر در پایان مراسم که آن هم به عنوان میانجی و مصلح و ضامن، و در غیر این‌صورت، مردان کتك مفصلی از دست زنهای گاوربا، می‌خوردند. خبر سرقت گله گاو به وسیله گاوچران و یا کسانی دیگر به روستایی که گله گاو به آن متعلق بود می‌رسید. در این هنگام، زنها و دختران جوان، با شنیدن ماجرا جمع می‌شدند و

بدون فوت وقت، با چوب و چماق راه می‌افتادند تا گله گاو را بازگردانند. اگر اینان به گاوربایان می‌رسیدند، جنگ درمی‌گرفت و چه‌بسا که چند نفری هم زخمی می‌شدند. (البته اگر برخلاف رسم، مردی از دو طرف وارد ماجرا می‌شد، دامنه جنگ و زدوخورد بالا می‌گرفت).

باری، غالباً، بُرد با زنهای گاوربا بود. زیرا با آمادگی قبلی دست به‌کار شده بودند: درحالی که زنهای مدافع گاوها، باشتاب و عجله و بی‌خبر به میدان کارزار می‌آمدند. آن‌گاه که شکست گروه دوم، مسلم می‌شد: دست از نزاع برداشته و به روستای خود برمی‌گشتند. گروه گاورباها هم، گله گاو را به آبادی خود می‌بردند و آن را در حیاط بزرگ یکی از خانه‌ها، جا می‌دادند.

گاهی، زنهای گروه دوم، در صحرا به زنهای گاوربا نمی‌رسیدند: در این‌صورت این زنها، تا مدخل روستای مهاجمان می‌آمدند و گله گاو خود را می‌طلبیدند. پس، باز جنگ میان زنها درمی‌گرفت و باز هم، بازنده زنانی بودند که برای پس گرفتن گاوها آمده بودند. آن‌گاه که گله گاو سرقت شده را وارد حیاطی بزرگ می‌کردند: جشن و سرور همگانی برپا می‌شد. ساز و دهل می‌نواختند و هلهله و پایکوبی می‌کردند. بساط چای، مهیا می‌شد و کلوها، تر می‌کشت.

پس از صرف چای، چهار زن فرمانده به زنهای دیگر امر می‌کردند تا ظرفهایی برای دوشیدن شیر بیاورند. زنها دست به‌کار می‌شدند و بلافاصله، شروع می‌کردند به دوشیدن شیر گاوهایی که به غنیمت آورده بودند. مقداری از شیر را در دیگ بزرگی بر روی اجاق می‌گذاشتند و زیر آن را روشن می‌کردند تا شیر به جوشیدن آید. آن‌گاه آن را با چای مخلوط می‌کردند و می‌نوشیدند. یک دیگ دیگر، پر از شیر را هم، چند نفری بالای بام خانه‌ای می‌بردند که گاوها در حیاطش قرار داشتند. شیر را از ناودانها سرازیر می‌کردند، آن‌قدر که شیر، همچون باران از ناودانهای خانه، پایین بریزد.

در ضمن این‌که این مراسم جشن و شادمانی در این روستا ادامه داشت؛ از این روستا هم چند ریش‌سفید و معتمد محل، برای باز پس‌گرفتن گاوها به‌راه می‌افتادند. (تنها نقش مردها، در اجرای این مراسم، همین بود و بس).

باری، آن‌گاه که خبر رسیدن ریش‌سفیدان و معتمدان روستایی که گله‌اش ربوده شده بود به زنها می‌رسید؛ چهار زن فرمانده، دستور می‌دادند که از آنها، استقبال شود. زنها با ساز و دهل به استقبال می‌رفتند و با احترام تمام، آنها را به مجلس خود می‌آوردند. ریش‌سفیدان می‌نشستند و در ابتدا با چای و سپس با شیر گاوهای خودشان پذیرایی می‌شدند. آن‌گاه، چهار زن فرمانده، علت آمدن را می‌پرسیدند و می‌شنیدند که: برای پس گرفتن گاوها آمده‌اند. زنها، باز می‌پرسیدند که: آیا آنها علت ربوده شدن گاوها را نمی‌دانند و پاسخ می‌شنیدند که: چرا. می‌دانند که به جهت بارش باران، چنین کرده‌اند. زنها هم می‌گفتند: خوب، پس ما هم تا باران نیاید؛ گاوها را پس نمی‌دهیم. این بار جواب می‌شنیدند: ما ضمانت می‌کنیم که باران بیاید. اما زنها پاسخ می‌دادند که: ما ضمانت و حرف شما را قبول نداریم. در این هنگام، یکی از ریش‌سفیدانی که برای بردن گله آمده بود؛ می‌گفت:

ـ ضمانت ما را قبول ندارید؛ عیبی ندارد اما آیا ضمانت یکی از امامان را هم قبول ندارید؟

با شنیدن این سؤال، همه حاضران می‌گریستند و سردسته، در جواب آن ریش‌سفید می‌گفت:

مگر می‌شود که قبول نداشته باشیم؟ به دیده و جان قبول داریم.

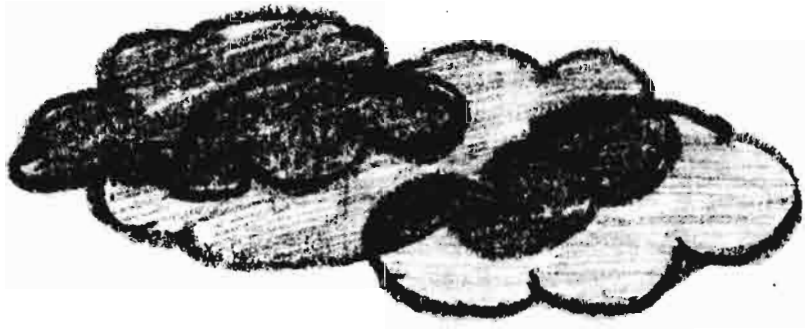
آن‌گاه، ریش‌سفیدی، نام یکی از امامها را می‌برد و با صدای بلند می‌گفت: ضامن، حضرت امام... علیه‌السلام است. و سپس وعده می‌دادند که مثلاً تا سه روز و یا یک هفته دیگر باران بیاید. بعد از آن از تعداد زنهای مجروح در جنگ صحبت می‌شد و مردان می‌گفتند که فی‌المثل، ۵ نفر از زنهای ما در دعوای با شما زخمی شده‌اند. چهار زن سردسته هم می‌گفتند که از زنهای ما هم، مثلاً چهار نفر زخمی شده‌اند. عاقبت، هر دو طرف راضی به عفو و گذشت می‌شدند و می‌گفتند که همه اینها را گذشت کرده‌ایم به راه خدا و پیغمبر و دوازده امامش، به امید این که باران بیاید. در این هنگام، همگی رو به قبله می‌ایستادند و دست به دعا برمی‌داشتند و از درگاه باری تعالی، تقاضای باران رحمت می‌کردند.

بعد از مراسم دعا، گاوها را به دست ریش‌سفیدان و معتمدانی که برای میانجیگری آمده بودند؛ می‌سپردند تا پس ببرند. اگر پس از چند روز و در موعد مقرر، باران می‌آمد: همان چند نفر ریش‌سفید و معتمد که قبلاً آمده بودند: باردیگر به روستای زنهای مهاجم می‌آمدند و در همانجا نهار می‌خورند. چهار زن فرمانده هم، به نزد مردان معتمد و ریش‌سفید می‌آمدند. مردان، خدا را شکر می‌کردند که در مقابل ضمانتی که سپرده‌اند؛ روسفید شده‌اند و باران آمده است و به این‌ترتیب مراسم به‌پایان می‌رسید.

کوینده: عبدالقاسم مرادی/ چهل ساله
محل اجرای مراسم: روستای شیرخان صحنه

وجوه تشابه و تفارق در اجرای مراسم

«گاوربایی»، رسمی است زنانه، به این معنی که بخش اصلی مراسم، یعنی سرقت گاوها و دفاع از آنها، به‌عهده زنهاست. همچنین در پایان مراسم، زنها تصمیم‌گیرنده نهایی هستند. شرکت مردان در این مراسم را، تنها در بخش کوتاهی به‌عنوان میانجی و مصلح و واسطه می‌بینیم. اما در بعضی از روایات، از



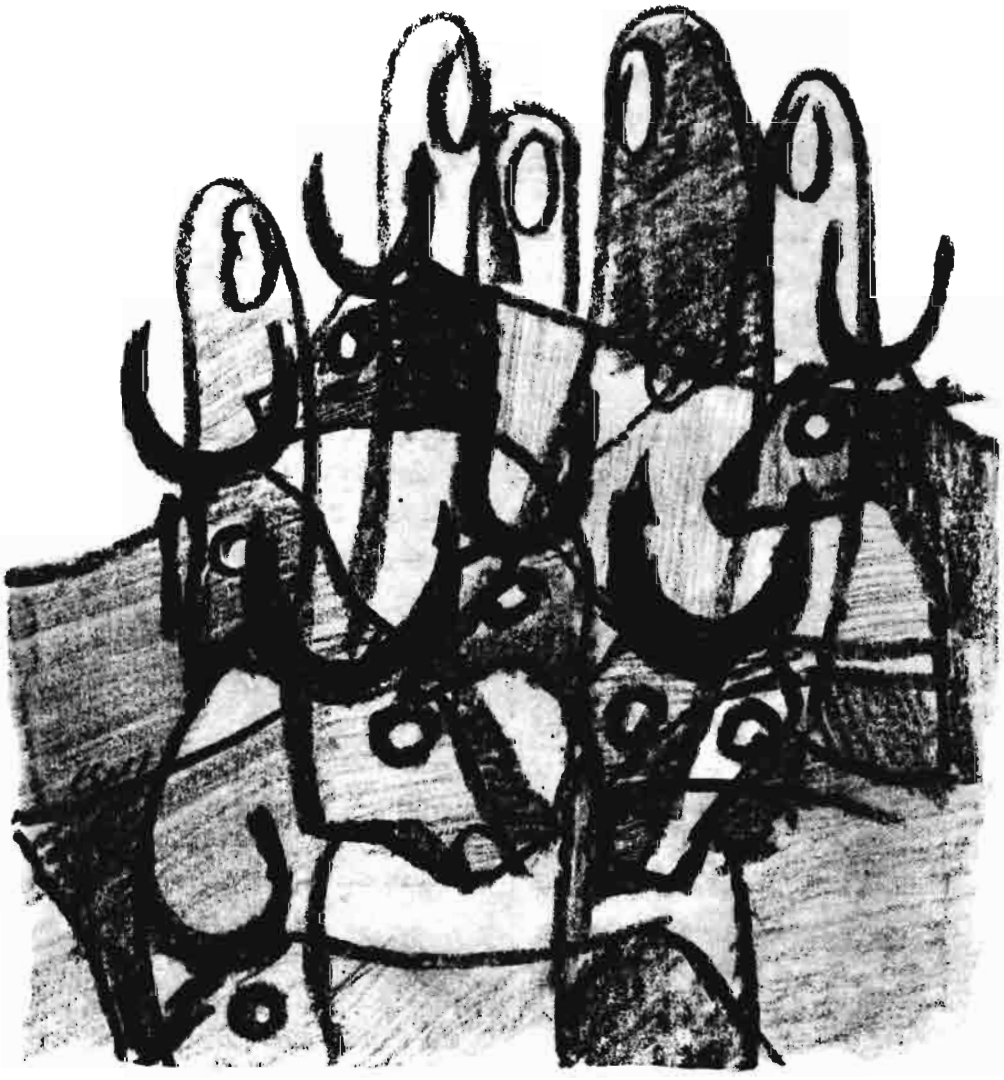
شرکت مردان هم یاد شده است که به‌نظر می‌رسد از الحاقات متأخر باشد. از میان روایات موجود، تنها در روایت «قیماس» و «سهنله» به شرکت زنها و مردان در کنار هم و در طول مراسم اشاره شده است. در این مراسم، آنچه مورد دستبرد قرار می‌گیرد؛ گله گاو است و زدوخورد دو طرف برای بازپس‌گیری گاوها انجام می‌شود. در بعضی از روایات، به‌جای گله‌گاو، تنها یك یا چند گاو به سرقت می‌روند؛ نه همه گله. فقط در سند گردآورنده *علی لطفی* از *گودین کنگاور*، آمده است که مطرح نیست گله گاو ربوده شود یا گوسفند.

در سند دیگری از *سنقر کلیایی* نیز آمده است: اگر زمانی کم باران بیاید، چند دسته از زنهای ورزیده از این آبادی بلند می‌شوند و با چند چوب به آبادی دیگر می‌روند و چند گاو و یا گوسفند آن آبادی را می‌آورند.

در گزارشی از مراسم «ویهج» نیز، چنین می‌خوانیم: زنها جنگ باران را عَلَم می‌کنند به این ترتیب که زنهای یکی، دو آبادیِ نزدیك به هم، به دزدی گوسفندهای آبادیِ یکدیگر می‌روند. اما در همین گزارش، چند سطر بعد از گله گاو و گوسفند سخن می‌رود. به این ترتیب: سپس گله گاو و گوسفند را دیگر متعلق به خود می‌دانند؛ جلو می‌اندازند و می‌آورند. این شواهد نشان می‌دهد که محور اصلی رسم، بر ربودن گاو است؛ گرچه ممکن است در مواردی همراه گاو، چند گوسفند نیز ربوده شود.

بخش پایانی مراسم نیز، یکسان و مشابه شیرخان صحنه نیست. مثلاً به مورد دوشیدن شیر گاوهای ربوده شده و ریختن آن از ناودانها، فقط در سند مربوط به روستای *غیب‌الله سنقر کلیایی* اشاره شده است.

در گزارش ویهج نیز، گفته شده است: از گاوها و گوسفندهای سرقتی، هرچه شیر دوشیده شود؛ متعلق به زنهای آبادی فاتح



است، اما از سرازیر کردن و ریختن شیر از ناودانها، سخنی به‌میان نیامده است. در *سهنله* سنقر وقتی ضمانت، مورد قبول گاوربایان قرار گرفت؛ گاوها را به صاحبانشان تحویل می‌دهند. گاوچران، گاوها را به محل خود برمی‌گرداند و بقیه، مهمان اهالی می‌شوند و تمام اهالی جمع شده و «نماز طلب باران» را به‌صورت جماعت می‌خوانند و دعا می‌کنند. عملیات آن روز، هیچ‌گونه رنجشی ایجاد نمی‌کند. بلکه شگون آن را برای آمدن باران خوب می‌دانند و معتقدند که فرشتگان، با مشاهده این احوال دلشان به‌رحم می‌آید و از روی دریاها، به ابرهای پراکنده آب می‌دهند و آنها را مأمور باران به آن ناحیه می‌کنند.

در *گودین کنگاور*، مردانی که برای ضمانت می‌آیند، ریش خود را گرو می‌گذارند و به زنهای رباینده می‌گویند: «ما ریش خود را گرو می‌گذاریم که در صورت بازگشت گله و نباریدن باران، از عهده هرگونه خسارت و کمبود کشت شما برآییم».

در این سند، همچنین اضافه شده است که اگر در ضمن این مدت ربودن تا پس دادن گله، گاو و یا گوسفند کسی تلف شود؛ ادعای خسارت از آن آبادی که گله را برده است؛ نمی‌شود.

در بعضی از روایات نیز آمده است: ریش‌سفیدانی که برای ضمانت و پس بردن گاوها می‌آیند؛ یك جلد قرآن به همراه می‌آورند تا رباینده‌گان گله، به حرمت کلام خدا، روی آنها را زمین نیندازند. مثلاً در سندی می‌خوانیم:

«یکی از ریش‌سفیدان روستایی که گاوهایشان ربوده شده است با یك جلد کلام‌الله به روستا می‌آمد و می‌گفت: من ضامن می‌شوم و قول می‌دهم به درگاه خداوند دست به دعا بردارم و از خداوند تقاضای رحمت برای شما کنم...»

نام افرادی که این قسمت به‌استناد گزارشات آنها، تنظیم شده است:

۱. *خسرو امجدیان*، کشاورز باغدار، از روستای *سهنله*، بخش مرکزی سنقر

۲. *علی اوسط ساری اصلانی*، کارمند، روستای *عبدالتاج‌الدینی* از بخش مرکز کنگاور

۳. *حجت‌الله عالی‌بیگی*، آموزگار، *قرمگزلوی علیا* از بخش مرکزی کنگاور

۴. *امید افشین*، آموزگار.

قدیمی‌ترین این اسناد، هفتم مهرماه ۱۳۴۷ و جدیدترین آنها، مربوط به پانزدهم مهرماه سال ۱۳۶۹ می‌باشد.

گردآوری، تحقیق و تالیف: آقای خسرو مؤمنه، کارمند صدا و سیمای باختران

مراسم عروس باران

دومین نوع از مراسم رایج در منطقه غرب (کرمانشاه)، برای باران‌خواهی، *عروس باران* است. برعکس گاوربایی که رسم ویژه این منطقه و نواحی همجوار بود؛ عروس باران در بسیاری از نقاط ایران معمول بوده است[۱] این رسم، نام رایج و مشخصی نداشته و ندارد. فقط در دو سند از اسناد در دسترس و مورد بررسی، ما به چنین اصطلاحی برمی‌خوریم[۲]

اجرای مراسم

بچه‌ها، با دو چوب به شکل صلیب و با پارچه و لباس، عروسی می‌ساختند و به خانه‌ها می‌رفتند و شعرهایی می‌خواندند. صاحبخانه‌ها، بنشن یا آرد و گندم و یا خوردنی دیگر و حتی پول به آنها می‌دادند و روانه‌شان می‌کردند. از مواد جمع‌آوری شده؛ گاه آش می‌پختند و می‌خوردند و مقداری هم از ناودان سرازیر می‌کردند و یا آنچه جمع کرده بودند؛ بین مستمندان تقسیم می‌شد. به این‌ترتیب، مردم اعتقاد داشتند که باران رحمت به‌زودی نازل می‌شود. جزئیات رسم و شعرهایی که خوانده می‌شد؛ در نقاط مختلف، با یکدیگر تفاوت داشت.

روایت اول

در *عبدالتاج‌الدین*، از روستاهای بخش مرکزی کنگاور، در فصل بهار، آن‌گاه که بیم کم‌بارانی و خشکسالی در میان بود: چند نفر از بچه‌ها و جوانهای آبادی دور هم جمع می‌شدند و با دو چوب، صلیب‌مانندی می‌ساختند؛ بعد، لباس کهنه‌ای را به آن می‌پوشاندند و یکی از بچه‌ها، آن عروسك را به‌دست می‌گرفت و بقیه به دنبال راه می‌افتادند و به در هفت‌خانه از خانه‌های روستا می‌رفتند و دم در می‌خواندند:

هَشِلی هَمِلی
باد و بوران داگِلی
دست نَنَم چرکِنی
کنو بُومُ پُر کُنی

منظور از چرب شدن دست مادر و پر شدن کندوی پدر آن است که در اثر بارش باران و رویش گیاهان و تغذیه احشام، شیر آنها زیاد و پرچرب شود و موقع دوشیدن شیر دست مادر چرب می‌شود و همین‌طور زمینها سیراب می‌شوند به‌طوری که کندوی پدر نیز پر می‌شود.

بعد از خواندن شعر، صاحبخانه‌ها معمولاً مشتی نخود یا لوبیا یا عدس یا «هوروش» ـکندم کوبیده شده ـ و یا هر دانه خوراکی دیگر که در منزل داشتند؛ به بچه‌ها می‌دادند. بعد از این که به در هفت خانه رفتند و دانه‌ها را جمع کردند؛ به خانه یکی از بچه‌ها می‌آمدند و مادر او از دانه‌های جمع شده، آش می‌پخت. لازم بود هرکدام از بچه‌ها که می‌خواستند از آن آش بخورند، از زمان شروع پختن تا پایان آن، از خانه بیرون نروند. آش که می‌پخت؛ اهل آن خانه و بچه‌ها می‌خوردند و مقداری از آن را هم در ظرفی به پشت‌بام می‌بردند و از ناودان خانه، رو به قبله، آش را پایین می‌ریختند و مراسم پایان می‌گرفت. در این روستا، به عروسك مراسم، «چمچه گلی» می‌گفتند.

روایت دوم

در روستـای گودین از بخش مرکـزی کنگاور، سن بچه‌های عروسک‌گردان از هفت تا پانـزده سال بود و عروسـکـی را که می‌ساختنـد «کمچـه‌گلی»[۲] نیز می‌گفتند آنها به در خانه‌ها می‌رفتند و شعر می‌خواندند:

کمچه‌گلی چه می‌خوا؟
از خدا بارون می‌خوا
نان و پنیر و شیره
صاحبخونه نمی‌ده.

صاحبخـانـه‌ها، به بچه‌ها مقداری آرد می‌دادنـد که قسمتی از آن را جلو ناودان می‌ریختنـد و بقیـه را به فرد یا افراد فقیر می‌دادنـد. اگـر در خانـه‌ای شعر خوانده می‌شد؛ اما آرد نمی‌دادند، بچه‌ها با هم دم می‌گرفتند:

نان وپنیر و نخود ملاحظه کن پیش خود

روایت سوم

در روستـای کنه‌کیله از روستای بخش مرکـزی کنـگـاور، ایـن رسـم به وسـیله پسربچه‌ها اجرا می‌شد؛ آنها به دو دسته تقسیم می‌شدند و به در خانه‌ها می‌رفتند و به این ترتیب شعر می‌خواندند:

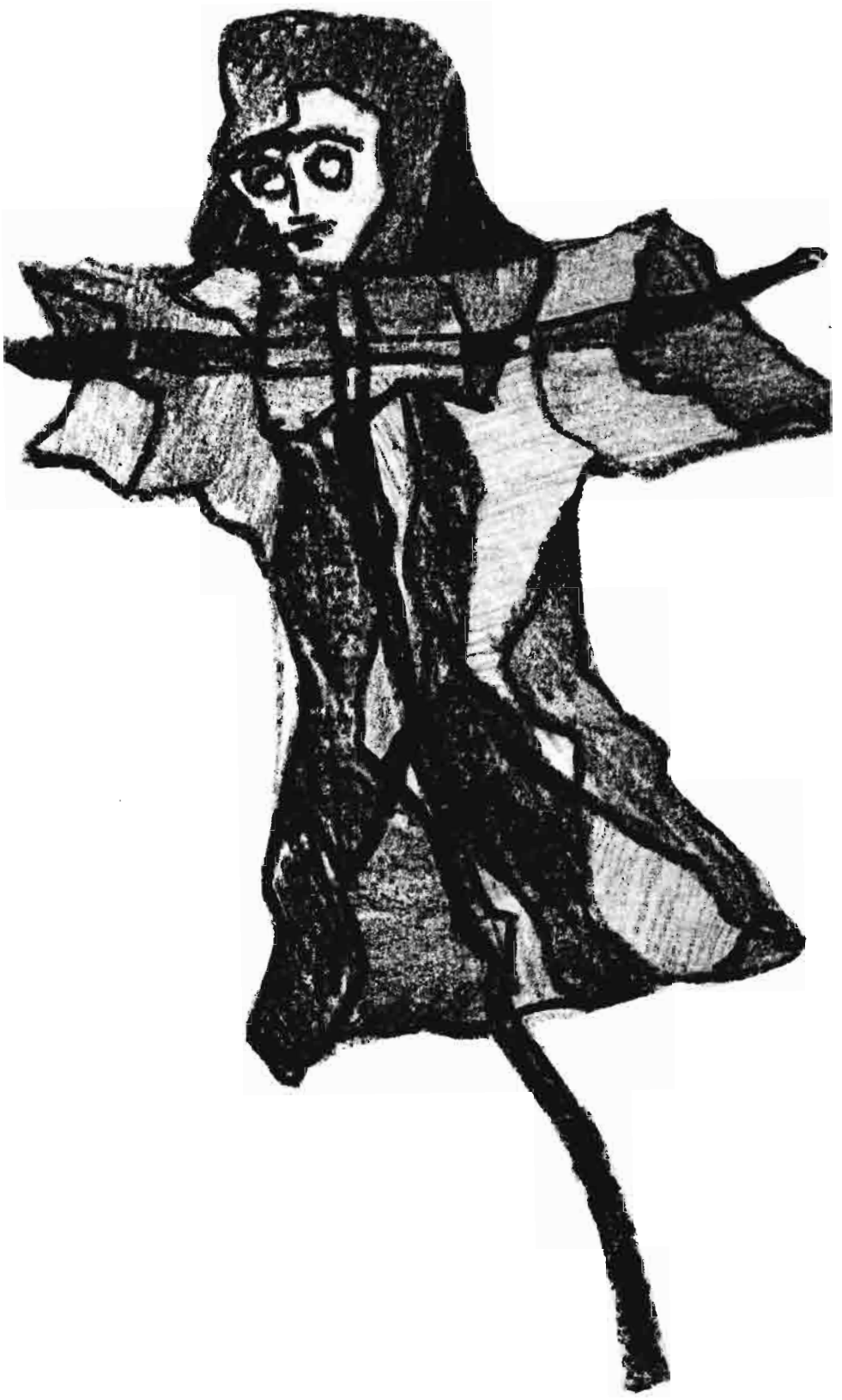
دسته اول: چمچه‌گلی چه میته
دسته دوم: وارون و خدامیته

ترجمه:

چمچمه کوتاه چه می‌خواد
باران از خدا می‌خواد

پسربچه‌ها، با این کار از خانه‌ها، آرد و پول و قند و چای می‌گرفتند[۳] مقدار کمی از آرد و قند و چای را با آب مخلوط می‌کردند و از ناودان رو به قبله، پایین می‌ریختند. باقی را هم روز بعد به فقرا می‌دادند. بعد از این کار، بچـه‌ها دوباره جمع می‌شدند و با هم شعر هَشِلی و هَمِلی را که در روایتهای قبل آمد، می‌خواندند.

روایت چهارم



در منطقه صحنه، از توابع کرمانشاه، رسم بر این بوده است که وقتی پاییز از نیمه می‌گذشت و باران نمی‌آمد؛ اهالی جمع می‌شدند و با دو چوب بلند، عروسکی بزرگ می‌ساختند و پیراهن زنانه‌ای تنش می‌کردند و لچك به سرش می‌بستند. یك قاشق چوبی بزرگ هم می‌آوردند و ده پانزده ریگ در گودی آن می‌ریختند و سر قاشق را با پارچه می‌بستند؛ این قاشق موقعی که تکان می‌خورد؛ در اثر به‌هم خوردن ریگها صدا می‌داد. پس از این مقدمات، بچه‌های محل را جمع می‌کردند و عروسك را به دست یکی و قاشق را به دست دیگری می‌دادند و به در خانه‌ها روانه می‌کردند. بچه‌ها، دم در هرخانه که می‌رسیدند؛ ضمن تکان دادن عروسك و قاشق چوبی با هم این شعر را می‌خواندند.

هَشِلی مَشِلی- باد و بوران داگری- دَسّ ننِه چووکری- تاپوی بُوِه پرکوی

ترجمه:

هَشِلی مَشِلی- باد و بوران در بگیرد- دست مادر را چرب کند- کندوی پدر را پر کند.

... و صاحبخانه با شنیدن صدای بچه‌ها، هرچه در منزل داشت؛ مشتی به آنها می‌داد: گندم، عدس، ماش، نخود و... بعد، بچه‌ها در فردای آن روز، جمع می‌شدند و از آنچه که جمع می‌کردند، به توسط یکی از زنان محله، آش می‌پختند. آش را می‌خوردند و مقداری از آن را درون کاسه‌ای از ناودان خانه، سرازیر می‌کردند و چنانچه پولی را هم جمع کرده بودند؛ به نیت باران آمدن به فقرا می‌دادند.

روایت پنجم

در «چشمه» *بهاءالدین کلیایی* از بخش مرکزی سنقر نیز، رسم عروس باران معمول و متداول بوده است؛ در آبان ماه و یا آذرماه که بارش باران به‌تأخیر می‌افتاد؛ بچه‌ها عروس باران را درست می‌کردند و به در خانه‌ها می‌رفتند و می‌خواندند

هَشِلی، هَمِلی- باد و بوران داگلی- چمچه کلدم کشت اکا- واوای دلیاوشت اکا

ترجمه:

هَشِلی، هَمِلی- باد و بوران ببارد. چمچه کوتاهم می‌گردد و درخواست دریای باران می‌کند.

روایت ششم

در روستای «*کلك*» *امجدی‌کلیائی* از توابع سنقر، اجرای رسم به عهده دختربچه‌های بالغ بوده و آنها هرکدام، کاسه‌ای پر از آب و یك قاشق به دست می‌گرفتند و به در خانه‌ها می‌رفتند و شعرهای باران‌خواهی را می‌خواندند. در «*سهنله*» سنقرنیز، به هنگام کم‌بارانی، وقتی ابری در آسمان ظاهر می‌شد؛ برای این که آن را به بارش وادارند؛ پیرمرد یا پیرزنی بچه‌ها را جمع می‌کرد و به درب خانه‌ها می‌برد و بچه‌ها می‌خواندند:

هَشِلی، هَمِلی- باد و بوران دامِلی- چمچه‌گلی گشت اکا- واوای دلیا دشت اکا.

ترجمه:

زمین سخت بود، نرم شد. باد و بوران زد به رویش. قاشق کوتاه گردش می‌کند و درخواست دریای باران می‌کند.

روایت هفتم

در روستای «*کندوله*» صحنه نیز، عروسك‌گردانی متداول بوده و شعرهایشان از این قرار است:

هَشِلی، هَمِلی- باد و بوران تَکِلی- دَسِ ننه‌گوری چور کردی- کینو بووا پر کردی

ترجمه:

هَشِلی، هَمِلی- باد و بوران شروع می‌شود. دست مادربزرگ چرب می‌شود. کندوی بابا پر می‌شود.

بعداً نذر می‌کردند که اگر باران ببارد؛ نوعی آش مخصوص که از ترکیبی از انواع حبوبات تهیه شده است بپزند و در میان اهالی پخش کنند. مواد آش را از هرخانه‌ای مقداری جمع می‌کردند و به محض دیدن ابرها در آسمان، دیگ آش را بار می‌گذاشتند. بعضی‌ها هم به نیت باران آمدن، به‌تنهایی، این آش را می‌پختند.

تاریخ اسناد: سالهای ۴۷ تا ۶۹.

توضیح کلی: اکثر این گزارشات، مربوط به دهه‌های اخیر و مربوط به زمانهایی است که هنوز، موتورهای آب، در بیشتر روستاها، رایج نبودند. این مراسم، هم‌اکنون بسیار کم برگزار و به‌تدریج فراموش می‌شوند

تحقیق: جسرو مزمنه. کارمند صدا و سیمای باختران. □

پاورقی‌ها:

۱. گنجینه اسناد مرکز فرهنگ مردم

۲. سند فریده قبادی بیگوند و بهمن سپهری

۳. به‌نظر، کمچه‌گلی، صورت تغییریافته‌ای از چمچه‌گلی باشد که خود این اسم، مأخوذ از (چمچه‌گلین) ترکی است به معنای چمچه عروس و چمچه به معنای قاشق، در کرمانشاه و محدوده آن رایج بوده و هست.

۴. معلوم است که جمع‌آوری قند و چای در دوران معاصر، معمول و متداول شده است.

ادبیات

چارلز دیکنز در یک نگاه

شهریار زرشناس

دو ثلث پایانی قرن نوزدهم در انگلستان را «عصر ویکتوریا» (ملکه ویکتوریا که از سال ۱۸۳۸ تا ۱۹۰۱ بر بریتانیا فرمانروایی کرد) می‌نامند. در این عصر، فلسفه تجربی و ماتریالیستی انگلیس، از بسط و سیطره تمام‌عیاری برخوردار گردید. انقلاب صنعتی و پیشرفت تکنیکی، این جزیره کوچک را به سکان‌دار جهان سرمایه‌داری بدل کرد. روح سوداگری و مال‌اندوزی تنگ‌نظرانه سرمایه‌داری انگلیس، نوعی اخلاق و آداب و قیود بورژوایی پدید آورد که به «اخلاقیات دوره ویکتوریا» معروف است و رشد بی‌عدالتی‌ها و ستم اجتماعی، طیف وسیعی از گرسنگان و بیکاران پدید آورد که در قلب پایتخت بزرگترین کشور سرمایه‌داری آن روز، به فقر و فلاکت تمام می‌زیستند. همانها که جك لندن در کتاب «تیره‌بختان» خود، به وصف آنها پرداخته است. انگلستانِ عصر ویکتوریا، انگلستان سرمایه‌سالاری و پول‌پرستی و استعمارگری و ستم و چپاول بود. ستم و چپاولی که لیبرالهای حزب «توری» و محافظه‌کاران حزب «ویگ» آن را رهبری می‌کردند. عصر ویکتوریا، روزگار سیطره یوتیلیتریانیسم (فلسفه اصالت فایده) جرمی بنتام و جان *استورات میل* بود که در قالب آراءِ لیبرالیسم کلاسیك انگلیسی مطرح می‌شد و روح سوداگری و سرمایه‌سالاری انگلیسی، برمبنای آن، سامان یافته بود.

آندره موروا دربارهٔ این دوران می‌نویسد:

«عهد ویکتوریا را در انگلستان ـ همچون عهد لوئی فیلیپ در فرانسه ـ باید دوران حکومت اقشار و طبقات میانی (بورژوا) جامعه دانست... (در این عهد) در نواحی کارگرنشین شهرهای بزرگ، وضعیت اخلاقی باعث شرمندگی و در عین حال حیرت بود. در ناحیه «باث» عمر طبیعی یك انسان ثروتمند، به طور متوسط، پنجاه و پنج سال بود، در حالی که این رقم در مورد کارگران، از بیست و یك سال تجاوز نمی‌کرد. یکی از نویسندگان آن زمان به نام «یانگ» به تشریح زندگانی‌ادبار این مردم پرداخته است... اوایل قرن نوزدهم، پرمشقت‌ترین سالها برای زندگی مردمان مستمند بود.»[۱]

هربرت *اسپنسر* (متوفی به سال ۱۹۰۴) فیلسوف ماتریالیست و مکانیست انگلیسی، به لحاظ فکری، حاکم بلامنازع این دوران بود. او نظریه «تطور انواع» را برمبنای متدلوژی تجربی بسط داد و نظریه‌ای مکانیکی و پوزیتیویستی در خصوص طبیعت و جامعه ارائه نمود. فلسفه علمی *اسپنسر* را، می‌توان از جهاتی با آراءِ *اگوست کنت* مقایسه کرد. فلسفه تجربی *اسپنسر*، در قرن بیستم در آراءِ *وایتهد*، *برتراندراسل* و پیروان پوزیتیویسم انگلیسی از جهاتی تداوم یافته است.

فردریك کاپلستون، دربارهٔ اسپنسر می‌نویسد:

«*اسپنسر* با اخذ هشیارانه اندیشه‌ای که در فضای آن عصر، موج می‌زد و *داروین* در یك حوزه محدود برای آن مبنای تجربی پیدا کرده بود، به اندیشه کلیدی یك برداشت همدید (Synoptic) از جهان و زندگی و سلوك بشر دست یافت... همین برداشت بود که *اسپنسر* را یکی از پیام‌آوران بزرگ زمانه ساخته بود. *اسپنسر*... یکی از شخصیت‌های بزرگ عصر ویکتوریاست... اندیشه *اسپنسر*، در متن عصر ویکتوریا جای گرفته است...»[۲]

عصر ویکتوریا، سیر افول و انحطاط رمانتیسم ادبی در انگلستان بود. انحطاطی که از اواخر دهه سی قرن نوزدهم آغاز شده بود. *وردزورت*، *کالریج*، و *شلی*، چهره‌های برجسته رمانتیسم انگلیسی بودند که در ادبیات این جزیره به نام «شاعران دریاچه» معروف شده بودند. بسط سیطره پوزیتیویسم فلسفی، مورد توجه واقع شدن «اجتماعیات» و مسائل اجتماعی در آراءِ اندیشمندان و در افکار عمومی و گسترش بحرانهای اقتصادی و اجتماعی، سبب‌ساز پیدایی رویکرد رئالیستی در ادبیات انگلستان‌شدند. رویکردی که در قالب چهره‌هایی چون *ویلیام ثاکری*، *خواهران برونته* و *چارلز دیکنز* به جلوه‌گری پرداخت. البته تأکید براین نکته مهم است که رئالیسم داستانی در انگلستان، ریشه در قرن هفدهم و میراث *دانیل دوفو* داشته است و اساساً رمانتیسم در عرصه ادبیات داستانی انگلیس (آن‌گونه که در آلمان یا فرانسه حضور داشته) از ظهور و نفوذی برخوردار نبوده است. در واقع از سالهای دهه چهل قرن نوزدهم، با جریاناتی از رئالیسم اجتماعی در ادبیات انگلیسی روبه‌رو می‌شویم که *چارلز دیکنز* را می‌توان، بارزترین و موفق‌ترین آنها دانست.

چارلز دیکنز، دومین فرزند آقای *جان* دیکنز، کارمند اداره مالی پایگاه نیروی دریایی بود، هنگام تولد *چارلز*، وضع مالی خانواده نسبتاً مرفه بود اما چندی بعد به وخامت گرایید و پدر *چارلز*، به دلیل بدهکاری به زندان افتاد.[۳] خانواده دیکنز نیز، برای مدتی همراه پدر در زندان اقامت گزیدند و روزهای سخت و تلخی برآنها گذشت. *چارلز*

خاطرات این روزها را در برخی آثار خود بازگو کرده است. *چارلز*، ایام نوجوانی و جوانی را در فقر و تنگدستی گذراند و با واقعیات تلخ زندگی انسانهایی که براثر انقلاب صنعتی و روح سوداگری و پول‌پرستی حاکم برجامعه دچار فلاکت شده بودند آشنا شد. رمانهای دیکنز، در واقع توصیفی است از زندگی همین تیره‌بختان و اقشار فرودست انگلستان، در عصر ویکتوریا. *سامرست موآم* می‌گوید:

«نکته عجیب این است که دیکنز، با آن‌که قدرت دید فراوانی داشت و در طول زمان با اشخاصی که در طبقات عالیه جامعه جا داشتند خودمانی شده بود، هرگز موفق نشد در رمانهایش از این افراد، بازیگرانی بیافریند که خواننده وجود آنها را کاملاً باور کند. همچنین کشیش‌ها و پزشک‌های دیکنز، آن‌طور که وکلای عدلیه و منشی‌های آنها، یا آن‌طور که تهیدستان محروم از حقوق و امتیازات اساسی اجتماعی، در رمانهای او رنگ و بوی زندگی دارند، واجد این رنگ و بو نیستند.»[۴]

اگر بخواهیم آثار و شخصیت دیکنز را با نام‌آوران دیگر رئالیسم اجتماعی همچون *بالزاک* یا *تولستوی* (در دوره پیش از تحول روحی و در روزگاری که *آنا کارنینا* را می‌نوشت) مقایسه کنیم، می‌توانیم بگوییم که دیکنز در مقایسه با *بالزاک*، از توان کمتری در توصیف پیچیدگی‌های عواطف و شخصیت انسانها و کاراکترپردازی برخوردار است، اما چون او فردی هرزه و پول‌پرست و گرفتار سوداگری نبوده است. شخصیت دیکنز به لحاظ روانی در مقایسه با *بالزاک*، از پیچیدگی بیشتری برخوردار است هرچند که به لحاظ عمق و امکان ژرفانگری، هرگز به پای *تولستوی* نمی‌رسد. قهرمانان آثار *تولستوی* نیز، در مقایسه با کاراکترهای داستانهای دیکنز، شخصیت‌هایی عمیق، چندوجهی و پیچیده‌تر هستند. شخصیت و آثار دیکنز، در مقایسه با *ویلیام ثاکری* (رمان‌نویس هموطن معاصر او) نیز، از سطحیت خاصی برخوردار است و به همین دلیل نیز، در مقایسه با *ثاکری*، موفقیت بیشتری در جذب خواننده یافته بود.

دیکنز کار نویسندگی را با چاپ کتاب *اوراق پیک‌ویک* (به سال ۱۸۳۶) آغاز نمود، پس از آن به سال ۱۸۳۷، *الیور تویست* و سال بعد *نیکلا نیکل‌بای* را منتشر نمود. *دیوید کاپرفیلد* (که یکی از معروف‌ترین آثار اوست) به سال ۱۸۴۹ منتشر گردید، چارلز دیکنز در این کتاب، در قالب توصیف زندگی دیوید، به ترسیم صحنه‌های بسیاری از زندگی خود می‌پردازد، به گونه‌ای که بسیاری از منتقدین، *دیوید کاپرفیلد* را، زندگی‌نامه خود دیکنز می‌دانند. در آثار دوره اول حیات نویسندگی دیکنز (*نیکلا نیکل‌بای*، *اوراق پیک‌ویک*، *اولیور تویست* و *دیوید کاپرفیلد*) روال کلی داستان براین منوال است که قهرمانان خوش‌قلب و مهربان به پاداش کارهای نیک خود رسیده و موفق و سعادتمند می‌گردند و افراد بدجنس و نابکار، گرفتار کیفر و ناکامی می‌شوند. اما در آثار دوره دوم حیات نویسندگی دیکنز (*دوریت کوچک*، *روزگار سخت*، *خانه قانون‌زده* و *داستان دو شهر*) فضای کلی داستانها به سمت نوعی خشونت و ناامیدی و تیرگی میل می‌کند و تا حدودی از سیر کلی داستانهای دور اول متفاوت می‌شود.

چارلز دیکنز، در کتاب «روزگار سخت» تئوری‌های اقتصادی لیبرالیسم کلاسیک و «مکتب منچستر» را به باد حملات شدید می‌گیرد و در کتاب «خانه قانون‌زده» ماهیت ناعادلانه و جابرانه و ریاکارانه نظام قضایی انگلیس را عیان می‌کند. هربرت رید می‌نویسد:

«وی [دیکنز] با کلماتی آتشین علیه معاصی جامعه، بی‌عاطفگی و گستاخی دارایان، خشونت و عاری از دلسوزی بودن قانون، رفتار وحشیانه با کودکان، شرایط غیرانسانی زندانها، کارخانه‌ها و آموزشگاهها... می‌شورد... تمام قصه جدید انگلیسی، هنر توصیف محیط، ترسیم

شخصیت و مهارت در محاوره را از او گرفته است.»(۵)

جی. بی. پریستلی، درباره نگرش دیکنز به انگلستان عهد ویکتوریا و پایتخت فقرزده و فاسد آن می‌نویسد:

«در اواخر زندگی در منتهای صداقت و صمیمیت اعلام کرد که از این شهر متنفر است... [او] انگلستان دهه‌های پنجاه و شصت را با آن صنعت شکوفان و طبقه تازه به دوران‌رسیده متوسط کوته‌فکر... به دیده تحقیر و با احساسی آمیخته به خوف و وحشت می‌نگریست.»(۶)

دیکنز در کتاب «داستان دو شهر»، با نوعی بیزاری و نفرت از «انقلاب» یاد می‌کند و به نظر می‌رسد که علی‌رغم انتقادات بسیاری که به وضعیت اجتماعی و ستمگری‌های سرمایه‌سالاری داشت، معتقد به تغییر کلی و مبنایی مناسبات حاکم نیز نبود.

اساساً به نظر می‌رسد که افق اندیشه و شخصیت دیکنز محدودتر از آن بوده است که امکان بحثهای جدی و عمیق را به او بدهد.

یکی از منتقدان غربی دربارهٔ دو اثر دیکنز، «دامبی و پسر» و «آرزوهای بزرگ» چنین قضاوت می‌کند:

«برروی هم کتاب دامبی و پسر نمودار «آگاهی» عاطفی و عملی از زیستن در جهانی آکنده از دگرگونی است و مبین نگرانی از این است که مفهوم جزء به جزء تغییرات روزمره چیست و زندگانی جدیدی که براثر آنها می آید چه کیفیت تازه‌ای دارد. دامبی، بیش از دیگر رمانهای بزرگ دیکنز نشان می‌دهد که چگونه نویسنده می‌تواند به سرعت و با اطمینان، حالت عصر خود را احساس کند و این احساسات جدید را در ادبیات تخیلی بگنجاند.

...*آرزوهای بزرگ*، بیان کاملی از یک جنبه از جامعه انگلیسی است. اگر این رمان را چنان که هست در نظر آوریم، بیانی است از آنچه پول می‌تواند، از خیر و شر، انجام دهد، و این‌که چگونه قادر است طبقات مردم را تغییر داده از یکدیگر متمایز سازد، چه‌طور می‌تواند فضیلت را منحرف کند، رفتارها را خوش‌آیندتر نماید و فضاهای تازه‌ای از حظ و شادی یا سوءظن پیش چشم بگشاید.»(۷)

بعد از دیکنز (متوفی به سال ۱۸۷۰) رئالیسم داستانی انگلیسی با آثار *ترولوپ* و *جرج الیوت*، *خصلتی* درونگرایانه و ذهنی به خود می‌گیرد و از جهاتی با ساختار رئالیسم دیکنز و *ثاکری*، متفاوت می‌گردد. به واقع آثار *جرج الیوت* را، باید طلیعه ظهور ادبیات مدرن انگلیسی دانست. آنچه که در پایان و به عنوان یک ارزیابی کلی دربارهٔ *چارلز دیکنز* می‌توان گفت، این است که او اگرچه در آثار خود به توصیف و انتقاد از نابسامانی‌های اقتصادی و ستمکری‌ها و بی‌عدالتی‌های نظام حاکم پرداخته اما به دلیل تعلق به مبانی، مبادی و غایات تفکر اومانیستی، همچنان در چارچوب ساختار نظام و مناسبات و معاملات تمدن جدید گرفتار می‌ماند. بدون عبور از قلمرو تمدن اومانیستی نمی‌توان از اسارت روح مصرف‌زدگی و سوداگری و پول‌پرستی نجات یافت و این نکته‌ای بود که دیکنز هرگز درنیافت. اساساً افق و قابلیت‌های فکری و معنوی دیکنز، بسیار محدودتر و حقیرتر از آن بود که امکان فهم این حقیقت را داشته باشد. □

پاورقی‌ها:

۱. موروا، آندره/ *تاریخ انگلستان*/ ترجمه: دکتر *قاسمی*/ انتشارات *کتاب امروز*/ چاپ اول: تابستان ۱۳۶۶/ ص ۵۰۱ و ۴۹۹.

۲. کاپلستون، فردریک/ *تاریخ فلسفه از بنتام تاراسل*/ جلد هشتم/ ترجمه *بهاءالدین خرمشاهی*/ انتشارات علمی و فرهنگی/ چاپ اول/ تهران ۱۳۷۰/ ص ۱۴۱ و ۱۴۰/ با تلخیص.

۳. *هاردویک، میشل و مول*/ *چارلز دیکنز*/ ترجمه: *باقر سعیدی*/ شرکت توسعه کتابخانه‌های ایران/ چاپ اول: زمستان ۱۳۶۹.

۴. موام، سامرست/ *دربارهٔ رمان و داستان کوتاه*/ ترجمهٔ: کاوه دهگان/ شرکت سهامی کتابهای جیبی/ چاپ سوم: ۱۳۵۶/ ص ۹۵.

۵. هاوزر، آرنولد/ *تاریخ اجتماعی هنر*/ جلد چهارم/ ترجمه: *امین مؤید*/ چاپ اول: ۱۳۶۲/ ص ۱۵۷ و ۱۵۳.

۶. پریستلی، جی. بی/ *سیری در ادبیات غرب*/ ترجمه: *ابراهیم یونسی*/ ص ۲۵۹ و ۲۵۸.

۷. دیچز، دیوید/ *شیوه‌های نقد ادبی*/ ترجمه: دکتر یوسفی و محمدتقی صدقیانی/ انتشارات علمی/ چاپ اول: پاییز ۱۳۶۶/ ص ۵۵۸ و ۵۵۷.

قصه

سیاوش

روبه‌رویم دشت است؛ وسیع، ساکت و پرگل. کمی دورتر آسمان و دشت یکی شده‌اند. آرام به جلو گام برمی‌دارم. تنها صدای پاهایم سکوت دشت را درهم می‌شکند. تنهایم... همچنان پیش می‌روم. پاهایم در گلها گم می‌شوند و نگاهم در جست‌وجوست. همه جا مثل هم است. سبزه و گل، سبزی و زردی انگار که در همدیگر حل شده‌اند. بر سرعت گامهایم می‌افزایم و همچنان از میان گلها پیش می‌روم. نگاهم باز در جست‌وجوست. می‌دوم، تند و چابک... لحظه‌ای فکر می‌کنم سیاوش در کنارم می‌دود. همین جا بود که به‌دنبال یکدیگر می‌دویدیم... پرنفس بیشتر به خودم فشار می‌آورم و با تمام توان جلو می‌دوم. سیاوش دیگر شانه به شانه‌ام می‌دود. تلاش می‌کنم. قطره‌های عرق روی صورتم می‌چکند، لحظه‌ای سرم را تکان می‌دهم، صدای خنده سیاوش در مغزم می‌پیچد و می‌بینم که چابک از من جلو می‌زند... خسته‌ام، نمی‌توانم تندتر بدوم، تمام جانم به درد آمده است. دیگر اصلاً نمی‌توانم بدوم... نفس‌نفس می‌زنم و می‌مانم. خود را به زمین می‌زنم. سیاوش باز هم از من جلو زده است. از پس پرده اشک، دور شدنش را نگاه می‌کنم.

آن‌طرفتر پدر می‌خندد. به سویم می‌آید و مرا در بغل می‌گیرد. بغض کرده‌ام. چشمهایم از اشک می‌سوزند. پدر مرا به هوا می‌اندازد و بلند می‌گوید:

ـ آهای سیاوش، برادر کوچکت را که باز ناراحت کرده‌ای... سیاوش از پس سبزه‌ها برمی‌خیزد و جلو می‌آید... بابا من کاریش نکردم.

پدر مرا کنار سیاوش بر زمین می‌گذارد. سیاوش در چشمهایم نگاه می‌کند و بعد می‌گوید:

ـ دیگر نمی‌دوم، بیا یواش‌یواش برویم.

دستش را به‌طرف من می‌گیرد. دو: ل هستم. نمی‌دانم که دستش را بگیرم یا نه... حتماً دور از چشم پدر باز هم در دویدن از من جلو می‌زند و من باید سراسر دشت را به دنبالش بدوم... سیاوش بازهم می‌خندد. چشمهای درشتش همچنان نگاهم می‌کنند، دستش را نزدیکتر می‌آورد و مهربان می‌گوید:

ـ براگم[1]

زمزمه می‌کنم: براکم

و آرام دستم را بالا می‌آورم. منتظرم که سیاوش دست کوچکم را بفشارد اما...

تنهایم و دشت همچنان پیش رویم است... سیاوش کجاست؟ مگر دستش را به‌طرفم نگرفته بود؟ مگر نمی‌خواست که شانه به شانه دربین گلها قدم بزنیم؟ مگر نمی‌خواست که با هم برای مادر دسته گلی بچینیم؟

کسی دور و برم نیست. سیاوش را نمی‌بینم. در جست و جویش پیش می‌روم. سیاوش همیشه از من که جلو می‌افتد، خود را پنهان می‌کند. می‌دانم که دورادور نگاهم می‌کند. شاید هم به من می‌خندد. آخ که اگر دستم به او برسد ولی هربار که می‌بینمش، درمقابل نگاه او تاب نمی‌آورم. چشمهای سیاهش را به من می‌دوزد و درحالی که با آنها لبخند می‌زند به من می‌گوید:

ـ ناراحت که نشدی براگم؟

و من در نگاهش لبخند می‌زنم.

به گلها نگاه می‌کنم. تک و توک شقایقها در بین گلهای زرد خودنمایی می‌کنند. به دنبال سیاوش می‌گردم که بیاید و با هم از شقایقها دسته‌ای بچینیم ولی سیاوش در مسیر نگاهم نیست.

باز هم جلو می‌روم. صدای پدر را می‌شنوم که از دل گندمزار فریاد می‌کشد:

ـ آهای سیاوش! مواظب برادر کوچکت باش.

و من به‌سوی گندمزار می‌چرخم. آه! می‌شود آنجا در دل سبزه‌هایی که بیش از حد روییده‌اند، سیمهای خارداری را دید که در محوطه وسیعی از دشت، میدان مینی را احاطه کرده‌اند.

مینها و تله‌های انفجاری مختلف در کنار گلها دیده می‌شوند. آن‌طرفتر، چشمه آب، هنوز زلال و پاک می‌جوشد و از کنار گلها می‌گذرد. حصار سیمهای خاردار را پشت سر می‌گذارد و دل دشت را سیراب می‌کند. کنار جوی آب می‌نشینم و به جریان آن نگاه می‌کنم: گلی زیبا و خوشرنگ، همراه آب از زیر سیمهای خاردار راهش را می‌گشاید و پیش می‌آید. نگاهم همراه گل حرکت می‌کند. از همان گلهایی است که سیاوش دوست دارد. آب در سراشیبی

آن‌طرفتر، سرعت بیشتری می‌گیرد و کل هم تندتر از من دور می‌شود. برمی‌خیزم و به دنبال کل می‌روم. نسیم برای لحظه‌ای می‌وزد و کل را به روی آب به رقص می‌اندازد. دستی کل را از آب می‌گیرد. می‌ایستم و مقابل را نگاه می‌کنم؛ سیاوش است که گل را در دست گرفته و به من لبخند می‌زند. نگاهش می‌کنم. آرام می‌پرسد:

ـ دنبال گل بودی؟

قدمی به طرف او برمی‌دارم و زیر لب زمزمه می‌کنم:

ـ دنبال تو بودم، گل مرا به یاد تو انداخت.

سیاوش می‌خندد. می‌گوید:

ـ بگیرش، مال تو.

و گل را به طرف من می‌اندازد. دستم را به سمت گل می‌برم اما نمی‌توانم آن را بگیرم. گل به سمت زمین سقوط می‌کند. می‌خواهم آن را بگیرم، به سرعت دستم را پایین می‌برم که گل بر خاک نیفتد. سوزشی در دستم مرا به خود می‌آورد. نگاه می‌کنم. تیزی سیم خاردار در دستم فرو رفته است. به دنبال گل، زمین را نگاه می‌کنم. اثری از آن نیست. دور و برم را می‌نگرم. بر جوی آب، چند متر دورتر از من، گل همچنان می‌رود.

به راهم ادامه می‌دهم. در اندیشه سیاوش و دشت هستم. در اندیشه روزی هستم که همراه سیاوش و پدر، وسایل کشاورزی را از روی زمینها برداشتیم و آنها را کنار دیگر وسایل زندگیمان، در قسمت بارکش تراکتور گذاشتیم. آه که پدر چقدر اندوهگین بود و مادر چه محزون کزه[۲] می‌خواند. نگاه غمبار پدر به دشت بود، دود چپقش را آرام بیرون می‌داد و آه می‌کشید. مادر گریه می‌کرد و سیاوش آنها را دلداری می‌داد که برمی‌گردیم. همین‌جا گندم می‌کاریم و زندگی می‌کنیم. و بعد سیاوش درحالی که تراکتور را می‌راند به من نگاه کرد و گفت:

ـ خوب تو هم یه چیزی بگو.

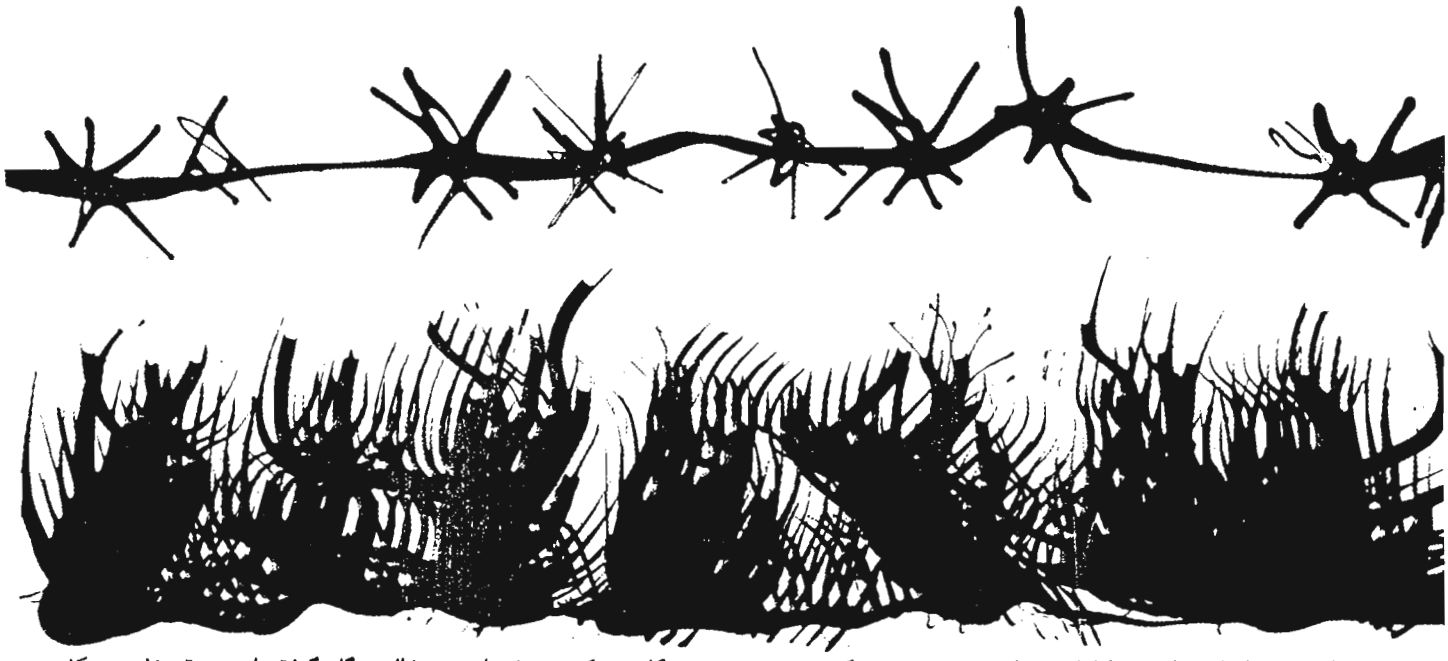
دهانم را گشودم و صدایم در غرش هواپیماهای عراقی گم شد.

در غربت، پدر همیشه به‌یاد این دشت و گندمزارهایش بود. صدایم می‌زد و برای چندمین بار از من می‌خواست که نامه سیاوش را برایش بخوانم، نامه‌ای که سیاوش از دل دشت که حالا دیگر میدان جنگ بود برای ما نوشته بود. پدر، کاه غمگین به صدایم گوش می‌داد و همچون کودکی تکرار می‌کرد: «بخوان... دوباره بخوان» و من می‌خواندم که: «پدر عزیزم، در آرزوی روزی هستم که باز هم همراه تو در این دشت شادی بکاریم. پدر جان گرچه این روزها دشت لبریز از توپ و تانک و انفجار است ولی من حضور تورا در اینجا حس می‌کنم. پدر جان برای تو و مادرم هدیه‌ای می‌فرستم که همیشه به یاد اینجا باشید» و مادر، چه مهربان، تا لحظه تکه‌تکه شدنش هنگام بمباران خانه‌مان، یادگار سیاوش را نگهداشت. یادگاری که سیاوش، خود با ساقه‌های گندم به شکل خانه‌ای روستایی بافته بود. حیف که یادگار سیاوش نیز، همراه مادر تکه‌تکه شد. حال که دیگر مادر نیست پدر حال و حوصله ندارد. ساعتها به نقطه‌ای خیره می‌شود و در خود فرو می‌رود. تنها هنگام آمدن نامه‌های سیاوش است که خوشحال می‌شود. نگاهش را متوجه من می‌کند و مثل روزهایی که سیاوش و من در کنار او در دل گندمزار می‌ایستادیم و رقص گندمها را هنگام وزش بادهای بهاری تماشا می‌کردیم، مهربان می‌گوید: «پسرم بخوان» و من برایش می‌خوانم. پدر جمله‌های سیاوش را بارها و بارها با خود تکرار می‌کند. زندگی برای پدر، در سیاوش و یاد دشت خلاصه شده است. سیاوش همیشه از دشت برای پدر می‌نویسد: «پدر جان، من همیشه به یاد شما به زمینهای خودمان سرمی‌زنم. هرچند که حالا به‌جای گندمزارمان دشتی سوخته قرار دارد، ولی من در ذهن خود روزی را تجسم می‌کنم که باز برای کاشتن دانه، زمین را زیر و رو کنیم... مثل گذشته‌ها برادرم و من در کنار شما راه برویم و دانه بپاشیم.» آه که پدر وقتی که این جمله‌ها را می‌شنود، چقدر خوشحال می‌شود.

●

...می‌گویند که سیاوش اسیر شده است. می‌گویند پسر یکی از هم‌ولایتی‌ها از رادیو عراق پیغام داده و گفته است که او و سیاوش در کنار همدیگر بوده‌اند. می‌گویند که...

امید و انتظار پدر را می‌نگرم و دیگر... خودم به‌جای نامه‌های سیاوش برای او می‌نویسم و بعد نوشته‌های خودم را می‌خوانم، آخر



نمی‌توانم پدر را، از شادی خاطرات و یاد دشت، محروم کنم.

حال دیگر خودم در انتظارم، در انتظار نامه هستم. نامه سیاوش. گاه دلم می‌خواهد به جنگ بروم و بعد از دل دشت به‌جای سیاوش برای پدر نامه بنویسم ولی آن وقت پدر چه می‌شود؟ آخر سیاوش، جزئی از وجود پدر شده است.

انتظار به تنگم می‌آورد. پیش هم‌ولایتی‌ها می‌روم و می‌خواهم از پسرهایشان که اسیر شده‌اند بخواهند برای من از سیاوش بنویسند. دلم می‌خواهد که بازهم نامه سیاوش به من برسد و برای پدر جمله‌های واقعی او را بخوانم ولی...

ماهها می‌گذرند و جنگ می‌گذرد. همچنان در انتظار سیاوش هستم. بی‌تابی پدر، درمانده‌ام کرده است. مدام می‌گوید: «پس سیاوشم کو؟»

رفته‌رفته، رزمندگان به خانه‌هایشان بازمی‌گردند و پدر، بی‌صبرانه در انتظار روزی است که سیاوش بیاید و من، او و سیاوش به دشت برویم. پسر هم‌ولایتی نیز به میهن بازمی‌گردد. می‌گویند، زیر فشار شکنجه‌ها روانی شده است...

به دیدن او می‌روم. نگاهش می‌کنم. ساکت است و با کسی حرف نمی‌زند. مرا که می‌بیند، لبهایش تکانی می‌خورند. جلوتر می‌روم. می‌شنوم که گُنگ چیزی می‌گوید. بازهم جلوتر می‌روم. بریده‌بریده می‌گوید: س س سیاوش

دستش را در دست می‌گیرم. تمام وجودم را در نگاه و کلام خلاصه می‌کنم. در چشمهایش خیره می‌شوم و التماس می‌کنم که بگو... بغضش می‌ترکد. مدتی طولانی گریه می‌کند و بعد با لکنت می‌گوید:

«سیاوش، من، ما، توی دشت، جنگ، عراقیها، سیاوش»

وجودم می‌لرزد. تکانش می‌دهم و فریاد می‌کشم:

ـ سیاوش چه؟

همچنان در دشت گام برمی‌دارم. به مقصدم نزدیک شده‌ام. به زمین خودمان. می‌بینمش. تپه مانندی از خاک، از زمین بالاتر آمده و شقایقهای وحشی سراسرش را پوشانده‌اند. کلاهخودی سوراخ شده در دل شقایقها خودنمایی می‌کند. آن را برمی‌دارم و داخلش را نگاه می‌کنم. بیش از حد خاک و گل گرفته است. تمیزش می‌کنم و خطهای کمرنگ را می‌بینم. سیاوش. خاکها را پس می‌زنم. شقایقهای دور و برم زیر ریزش خاکها دفن می‌شوند. زمین را می‌کنم. صدای پسر هم‌ولایتی در گوشهایم زنگ می‌زند:

«نمی‌توانستم بنویسم. خودم اونجا بودم. خودم سیاوشو دیدم. دیدم که چطور فریاد می‌کشید. دیدم که چطور کوبید توی صورت فرمانده عراقی. دیدم که چطور تیربارانش کردند.»

خاکها را همچنان پس می‌زنم. پلاک سیاوش را می‌یابم و کنار آن، جمجمه او را که می‌شود سوراخهای گلوله را بر آن تشخیص داد و بعد استخوانهای بدنش را که بر اکثرشان جای گلوله دیده می‌شود. استخوانها را از دل خاک بیرون می‌کشم، آنها را کنار همدیگر قرار می‌دهم و بر یکایکشان بوسه می‌زنم. دیگر نمی‌توانم گریه کنم. چفیه‌ام را می‌گشایم و همه سیاوش را در آن قرار می‌دهم و بعد چفیه را روی قلبم می‌گذارم. برمی‌خیزم. در همان محلی ایستاده‌ام که در کودکی سیاوش و من از آنجا تلاش پدر و مادر را در گندمزار نگاه می‌کردیم. دشت مثل همیشه پیش روی من است، با گلهای فراوان که این‌بار گویی با وزش باد برای سیاوش سر خم کرده‌اند.

سید موسی حسینی ـ باختران

پاورقی‌ها:

۱. براگم: برادرم، برادر من (در زبان کردی و گویش کرمانشاهی).

۲. کزه: نوعی خواندن زنها با حالتی آهنگین به‌هنگام غم و اندوه.

معرفی کتابهای ادبیات داستانی

●

ناخدا و دشمن/ نویسنده: *گراهام گرین*/ ترجمه: *محمود خردبخش*/ نشر *ناشر*/ چاپ اول: ۱۳۷۰/ تیراژ: ۳۲۰۰ نسخه/ ۲۴۸ صفحه/ ۱۶۰۰ ریال.

رمان، که بنا بر گفته مترجم، آخرین اثر *گراهام‌گرین*، نویسنده فقید انگلیسی است، همانند سایر آثار او، بر دو محور روان‌شناسی عمیق شخصیتها و طرح داستانی محکم، استوار شده است، لیکن از نقطه‌نظر استحکام نثر و قوت پرداخت، نسبت به سایر آثار ترجمه شده وی، درخور اعتنای بیشتری است.

«ناخدا» این موجود گریزپا که به اسطوره‌ای می‌ماند، خواننده را برای گشودن راز درونی‌ای که در تار و پودش تنیده شده، تا انتها به دنبال خود می‌کشد و در یک گستره زمانی ده ساله، سرانجام در آمریکای لاتین، آخرین پرده را برملا می‌سازد. ترجمه خوب رمان و معرفی موجز *گراهام‌گرین*، رمان را دلپذیر ساخته است.

●

چشمه‌های آبی/ به قلم: جمعی از نویسندگان امریکای لاتین، مترجم، *قاسم صنعوی*/ نشر *قطره*/ چاپ اول: ۱۳۷۰/ تیراژ ۳۳۰۰ نسخه/ ۳۵۰ صفحه/ ۱۹۵۰ ریال.

کتاب، مجموعه ۲۶ داستان کوتاه از ۲۲ نویسنده معاصر امریکای لاتین است که عمده آنها برای نخستین بار به فارسی ترجمه شده‌اند. برخی از نویسندگان این مجموعه، نظیر *گارسیا مارکز*، *آستوریاس* و *وارگاس یوسا*، برای خوانندگان ایرانی چهره‌هایی آشنا هستند، لیکن دیگر نویسندگان، برای نخستین بار است که به خوانندگان شناسانده می‌شوند. مترجم معرفی‌نامه مختصری از هر نویسنده ارائه کرده که به شناسایی بیشتر آنها کمک شایانی می‌کند. در مجموع، داستانها نمایی گسترده از ادبیات پیشرو آمریکای لاتین و نگرش و اندیشه نویسندگان آن خطه ارائه می‌کند که درخور توجه و اعتناست.

●

چشم‌اندازی از ادبیات و هنر/ نویسندگان: *رنه‌ولک*، *ادوارد مورگان فارستر*، *آستین وارن* و *باروزدان‌هم*/ مترجمین: دکتر *غلامحسین یوسفی* و *محمدتقی صدقیانی*/ انتشارات معین/ چاپ اول: ۱۳۷۰/ ۲۲۰۰ نسخه/ ۲۱۹ صفحه/ ۱۴۰۰ ریال.

مجموعه حاضر، مشتمل بر هفت مقاله در زمینه ادبیات و هنر می‌باشد که به قلم چهار محقق و نویسنده غربی، به رشته تحریر درآمده است. پنج مقاله ابتدائی کتاب، *ادبیات و مطالعات ادبی*، *ماهیت ادبیات*، *وظیفه ادبیات*، *نظریه ادبی*، *نقد و تاریخ ادبی* و *ادبیات کلی*، *تطبیقی و ملی* است.

در این مقالات، نویسندگان به تحلیل فراگیر و درونی ادبیات و هنر پرداخته‌اند و با بررسی موشکافانه و عمیق، سعی کرده‌اند دورنمای روشنی از هسته مباحث یاد شده به خواننده بنمایانند.

●

سیلوی/ نوشته: *ژرار دونروال*./ مترجم: *میرجلال‌الدین کزازی*/ نشر مرکز/ چاپ اول: ۱۳۷۰/ تیراژ: ۳۲۰۰ نسخه/ ۹۴ صفحه/ ۶۵۰ ریال.

نثر دلکش و فریبنده *نروال*، در خدمت درونمایه‌هایی است که از آتش درونی نویسنده، نشأت گرفته‌اند. بی‌گمان *نروال* مفتون، که سرانجام بند جان خود را از هم گسست، در زندگی کوتاه و پر از ناکامی خود، آثاری عرضه کرد که به تبیین جست‌وجوی بی‌امان نویسنده درپی موجودی اثیری و دست نیافتنی، می‌پردازند. نوول *سیلوی*، یکی از این گونه آثار است که از آثار ممتاز دوره کلاسیک فرانسه می‌باشد. حواشی مناسب و ترجمه خوب، بر گیرایی کتاب افزوده است.

●

کسی به سرهنگ نامه نمی‌نویسد./ نویسنده: *گابریل گارسیا مارکز* مترجم: *جهانبخش نورایی*/ نشر *خوارجو*/ چاپ اول: ۱۳۷۰/ تیراژ: ۵۰۰۰ نسخه/ ۲۳۰ صفحه/ ۸۵۰ ریال.

کتاب، مشتمل بر نوول *کسی به سرهنگ...* و هشت داستان کوتاه و یک مصاحبه با *مارکز* است. نوول *کسی به سرهنگ...*، از نخستین آثار *مارکز* است و در آن حال و هوای واقعگرایی مستقر است و در آن از «رئالیسم جادویی» مارکز چندان اثری نیست. داستان‌های دیگر، به تناوب در مجموعه‌های مختلف به چاپ رسیده‌اند. سرهنگ فراموش شده و در بند فقر، به نشخوار گذشته پر ابهت خود دلبسته و همسر بیمارش. تنها رشته‌ای است که او را با واقعیات روزمره مرتبط ساخته است.

●

چخوف، *چخوف نازنین*/ ویراسته و گردآوری: *هرمز ریاحی*/ نشر *قطره*/ چاپ اول: ۱۳۷۰ تیراژ: ۳۳۰۰ نسخه/ ۴۳۰ صفحه/ ۲۷۵۰ ریال.

کتاب، مجموعه چند مقاله به قلم نویسندگان مختلف و تنی چند از نزدیکان چخوف و ده داستان کوتاه، از نویسنده شهیر روسی است که به همت گروهی از مترجمان به‌چاپ رسیده است. مقالات عمدتاً به زندگی و جنبه‌های مختلف آثار چخوف می‌پردازند و از نقطه‌نظر آشنایی با نویسنده، قابل تعمق و اعتناست.

به‌کجا می‌رویم؟

زهرا زواریان

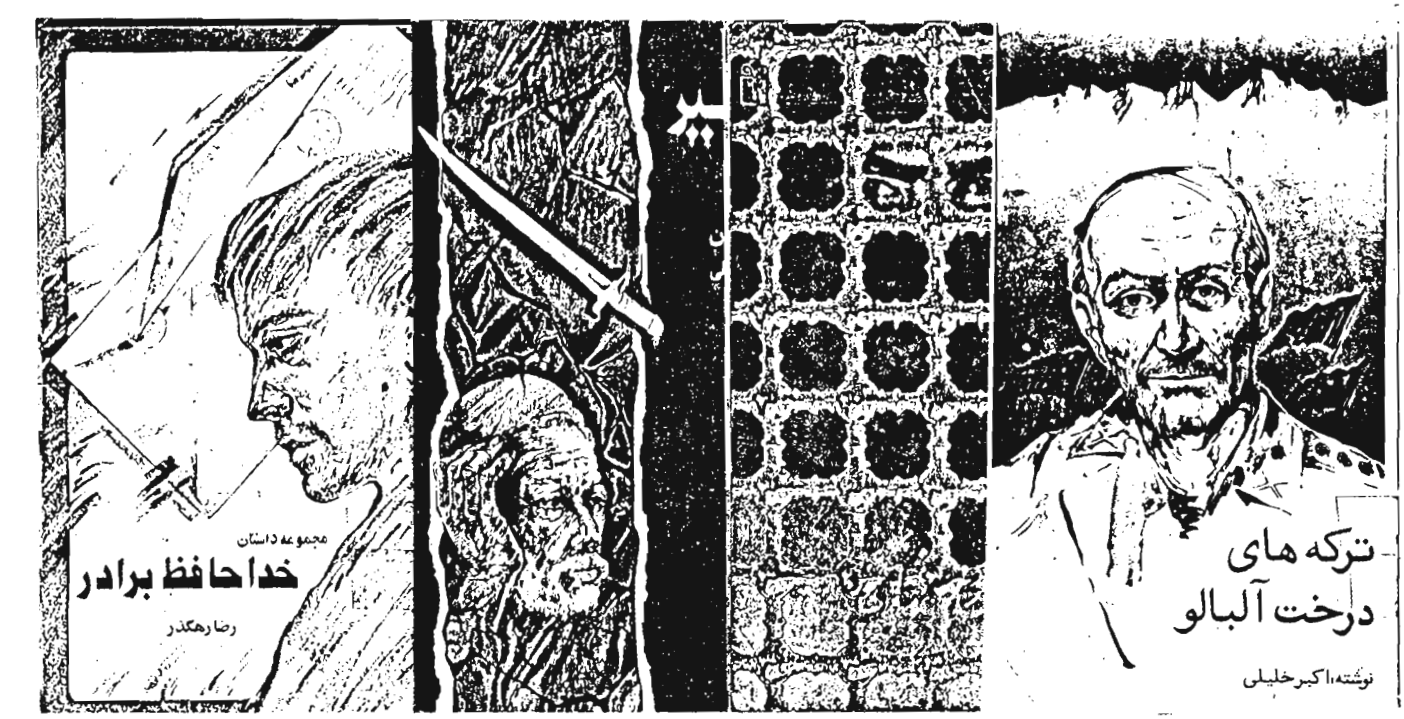
صفحه ادب و هنر کیهان، در چند سال اخیر، یکی از فعالترین و پویاترین صفحاتی بوده که به گونه‌ای مستقیم یا غیرمستقیم، به مقوله قصه و نقد پرداخته است. این صفحه، با وجود حجم اندکش، توانسته است در میان محافل ادبی و هنری جایی باز کند و میدان دیدی را به خود اختصاص دهد.

در سال ۶۷، اولین نظرخواهی از قصه‌نویسان، جریان و جنجالی را در محافل ادبی به راه انداخت و اخیراً مصاحبه با تعدادی دیگر، حرکت تازه‌ای را نوید داد. حرکتی که در وانفسای کم کاری‌ها، کاری بس ارزشمند و شایسته قدردانی است. اعتقاد ما نیز براین است که قصه انقلاب، از رشته‌های مهجور و مظلوم بعد از انقلاب است. رشته‌های دیگر به انحاء مختلف، نگاهها و توجه‌ها را به خود جلب کرده است. روزی صدها مقاله و نقد درباره آنها منتشر می‌شود. محافل و جشنواره‌هایی به آثار می‌پردازد. آثار در رقابت با دیگران به ماهیت خود پی می‌برند و در افزایش سطح کمی و کیفی خود تلاش می‌کنند. اما قصه انقلاب، بزرگتری ندارد. منتقد و دلسوزی ندارد تا آثار را به بوته نقد و یا در معرض تشویق بگذارد. قصه‌نویس انقلاب، هنوز نمی‌داند در کدام جایگاه ایستاده است!

متولیان و پیش کسوتان قصه انقلاب، به کلاف سر درگم می‌مانند. کارهای اجرایی، روزمرّگیهای فرهنگی، مشکلات اقتصادی به آنان مجال تأمل جدی در قصه‌نویسی را نمی‌دهد.

در این نگارش، قصدمان به‌به و چه‌چه گفتن‌های شعارگونه نیست. دوره شعار سپری شده است. امروز دوره بازسازی و سازندگی است. می‌توان کنار گود نشست و برای مظلومیت یك بیمار رنگ و رو باخته هورا کشید و کف زد؛ اما واقعیت این است که این بیمار، نیازمند پزشکی است که درد او را تشخیص دهد و به چاره‌جویی و درمانش بپردازد. به زعم ما، قصه و داستان، از ارکان هنر به‌شمار می‌رود و نشان از قومیت و فرهنگ یك سرزمین و ریشه در گذشته‌های دور دارد. از نظر فرهنگی، در رشد و اعتلای ادبیات و معرفی تشخص و کنش‌ها و بیان ارزشها و اعتقادات و آداب و رسوم یك سرزمین نقش اساسی ایفا می‌کند.

در این مختصر، شاید مجالی نباشد که به همه نقطه ضعفها و موانع و احیاناً ارزیابی دقیق وضعیت موجود بپردازیم. این ارزیابی به عهده صاحبنظران است که در فرصتی مبسوط به آن بپردازند. قصد ما در



اینجا، مروری بر مصاحبه‌های اخیر است که در صفحه ادب و هنر درج کردید و نگاهی دارد به کلیت مصاحبه‌ها و انگیزه عمل صفحه ادب و هنر در طرح تعدادی از قصه‌نویسان انقلاب.

یادم می‌آید در آبان سال ۶۸ نقدی خواندم از محمود *اسعدی*، با عنوان «فروتر از نام». مطلب گلایه‌آمیزی بود نسبت به کتاب «گزیده ده سال داستان نویسی انقلاب اسلامی» به کوشش *ابراهیم* حسن بیگی.

اعتراض آن روز اسعدی، به جمع‌آوری کتاب و انتخاب نویسندگان، مبتنی بر محدودیت آثار و نویسندگان بود. اسعدی نوشته بود:

«به جرات می‌توان گفت: این نقد، تنها مجموعه تعدادی از قصه‌های تهرانیها و برخی شهرستانیهای مقیم مرکز است».

و یا:

«کوشا ملزم است فقط برای تعدادی از قصه‌نویسان پس از انقلاب که آنها را به عنوان قصه‌نویس می‌شناسد، البته با ملاکهای بسیار دقیق و استاندارد! دعوت نامه ارسال کند. تازه از کجا معلوم کسانی دیگر، هم قصه‌نویس باشند هم مسلمان؟!»

اعتراض آن روز اسعدی بحق بود. اما آنچه آن روز نادیده گرفته شد، وجود واقعیتهایی بود که کوشنده اثر، یعنی *ابراهیم* حسن بیگی را، مجبور به انتخابی این چنین کرده بود. آن روز حسن بیگی می‌گفت برای بسیاری دعوتنامه فرستاده است اما عده‌ای بیش پاسخش را نداده‌اند.

مشکلی که آن روز حسن بیگی دچارش بود، امروز اسعدی خود به آن مبتلا شده است. آگراندیسمان عده‌ای از قصه‌نویسان، با عنوان: قصه‌نویس انقلاب اسلامی، چاپ عکسهای ریز و درشت متناسب با شأن و شخصیت فرهنگی نویسنده از دیدگاه مسئول صفحه، طرح سؤالاتی کلی و نسبتاً کلیشه‌ای و...

حرکت و ایده ادب و هنر، در نهایت مثبت است و حکایت از اخلاص و دلسوزی مسئولین صفحه نسبت به حرکت و روند قصه انقلاب دارد. به هرحال در انزوایی که قصه‌نویسان طی می‌کنند و در میان هیاهو و تبلیغاتی که رشته‌های دیگر در جشنواره‌ها به پا می‌کنند، حق هم همین است که دلسوخته‌ای پیدا شود و دست قصه انقلاب را بگیرد تا نکند از صفحه روزگار هنر محو شود. اما در اینجا دو نکته حائز اهمیت است. این نکات اگرچه به ظاهر به مسئولین صفحه اشاره دارد اما نگرشی است به وضعیت کنونی هنر در جامعه.

اول آنکه: هنر به معنای اصیل آن، از ژورنالیسم فاصله می‌گیرد. فاصله‌ای اساسی که گاه آن دو را به مانند دو خط موازی پیش می‌برد. هنر وادی حقیقت‌جویی و واقع‌نگری است. اما ژورنالیسم به مصلحت‌های روز می‌اندیشد. ممکن است بیان مطلبی امروز به مصلحت نباشد و فردا همان مطلب طرحش واجب عینی باشد.

از نتایج این اختلاط همین می‌شود که در سال ۶۷ عده‌ای قابل طرح و مصاحبه‌اند که در سال ۶۸ تعدادی از ایشان حذف می‌شوند وعده جدیدی جای آنها را می‌گیرند. قصد آن ندارم که به صحت و سقم آن افراد و یا افراد امروز صحه بگذارم و یا نفی کنم. بحث این نیست. سخن در این است که نباید گذاشت جریانات روزمره و سیاست مداریها بر هنر سایه بیندازد. هنرمند باید چون قاندی هشیار و آگاه، مصلحت‌ها را به دنبال حقیقت بکشاند و درواقع تعیین کننده روند جریانات سیاسی و اجتماعی باشد.

نکته دیگر: طرح قصه‌نویسان و هنرمندان است فارغ از آثار ایشان. هنرمند به اثرش شناخته می‌شود و نه به شخصیتش.

گیرم پدر تو بود فاضل / از فضل پدر تو

را چه حاصل.

رابطه هنر و هنرمند به مثابه پدر و فرزند است. آن هنگام که هنری خلق می‌گردد، از هنرمند جدا می‌شود و وجودی مستقل می‌یابد. وجودی که به خود تعریف می‌شود نه به خالق و پدید آورنده‌اش.

آیا امروز بعد از سیزده سال، وقت آن نرسیده است به جای پرداختن به چهره‌ها به آثار بپردازیم؟ رشد و تعالی هنر، در سایه کشف راز و رمزها و شیوه‌های جدید ارائه اثر هنری است، نه مرور تعداد قصه‌نویسان و احیاناً بررسی صبغه فرهنگی و اجتماعی ایشان.

از مضرات این شیوه، همین بس که تنها عده‌ای مطرح می‌شوند که یا خود اهل سخن هستند و یا دبیران صفحه آنها را شایسته سخن می‌بینند. و این آفتی است که هنر اصیل را تهدید می‌کند و عده‌ای را مطرح و عده دیگری را در انزوا می‌گذارد.

قصه انقلاب به کجا می‌رود؟

برآنیم تا سخنان مطروحه در مصاحبه‌ها را در چند محور مرور کنیم تا از این رهگذر بتوانیم زمینه‌ای مناسب جهت شناخت نقاط ضعف و قوت قصه انقلاب را اجمالاً فراهم کنیم و بدانیم در کدام جایگاه ایستاده‌ایم و به کجا می‌رویم؟

سخنان را در سه محور می‌گنجانیم و تنها به بررسی سؤال «وضعیت داستان نویس مسلمان را چگونه می‌بینید؟» می‌پردازیم. در مرور این سؤال به سه زیر مجموعه از سؤالهای کوچکتر می‌رسیم:

الف: وضعیت کنونی چگونه است؟

ب: مشکلات قصه‌نویس مسلمان چیست؟

ج: نقطه تعالی و رشد نهایی او رو به سوی کدام مقصد دارد؟

الف: وضعیت کنونی چگونه است؟

بزرگترین معضلی که در این ارزیابی، مانع از بیان واقعیت و حقیقت شده است، مقایسه آثار قصه‌نویسان مسلمان با دیگران یعنی قدیمی‌هاست.

من نمی‌دانم این مقایسه اساساً چه ضرورتی دارد وجه شبهی بین این دو گروه نیست. تنها عنصری که این دو را به هم پیوند می‌دهد، واژه «داستان» و «داستان نویسی» است. این که می‌گویم واژه، به دلیل این است که ببینیم آیا تعریف قصه‌نویس مسلمان، تناسبی با تعریف قدیمی‌ها از قصه دارد یا نه؟ این بحث مشروحی را می‌طلبد که در اینجا مجالش نیست. اما سخن براین است که چرا یك هویت تازه را با یك هویت دیگر می‌سنجیم! و جای تعجب دارد دوستانی که خود به این مغلطه تاریخی واقفند و می‌دانند اساس مقایسه باطل است، باز هم به چنین مقایسه‌ای می‌پردازند!

اما مروری بر کل آراء وضعیت کنونی را در متغیرهای فاحشی قرار می‌دهد. دقت کنید:

شجاعی: قصه‌نویس انقلاب در مقایسه با دیگران چیزی کم ندارد.

فراست: هنوز ادبیاتی درخور انقلاب نداریم.

غلامی:...

گروگان: مسلمانان حرف اول را می‌زنند.

فتاحی: جز چهار پنج تا کار خوب چیز دیگری ندیده‌ام.

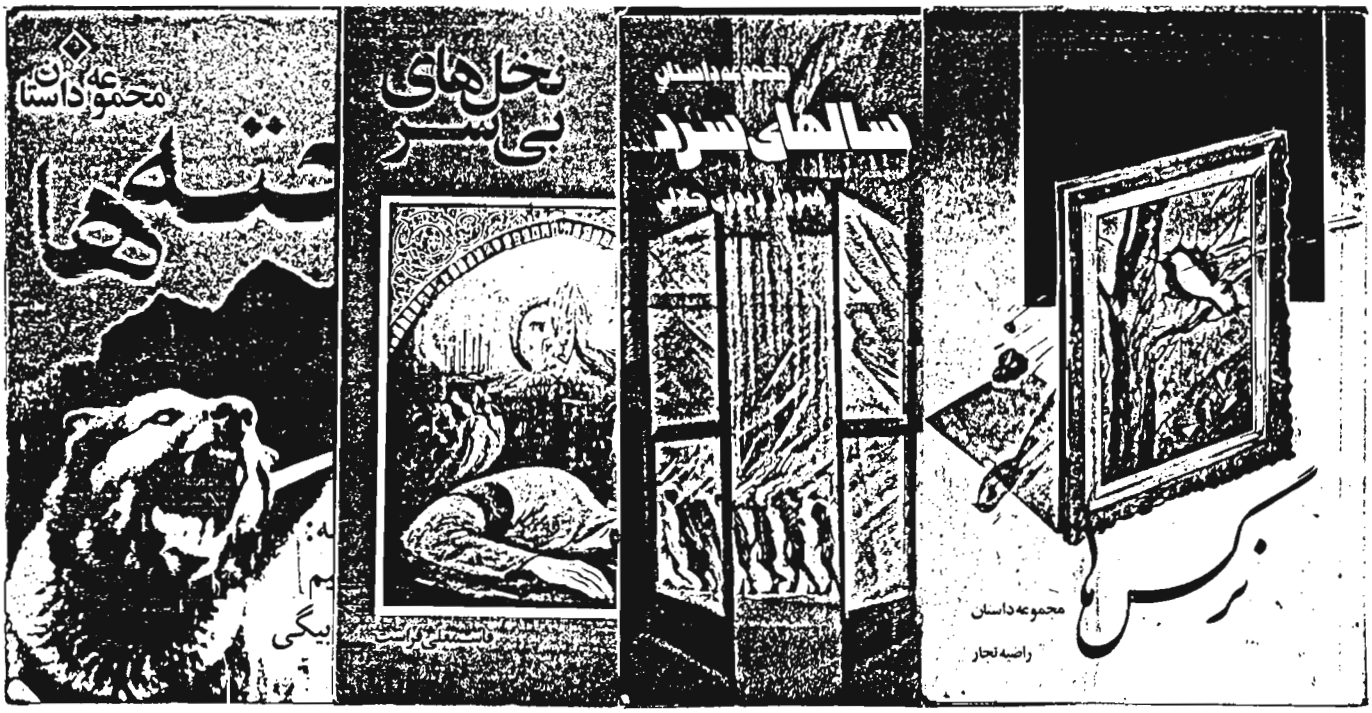
خسروشاهی: قصه‌نویسان مسلمان با اخلاص قلم می‌زنند.

تجار: احساسات تند است. دلزدگی ایجاد کرده. مستقیم گویی دارد.

حسن بیگی: حضوری کم رنگ و بی‌رنگ دارد.

زنوزی:...

جمشیدی: بچه‌های مذهبی، تلاشهای خوبی داشته‌اند اما دچار یك نوع تفرق شده‌اند که لطمه زیادی به روند تولید ادبی آنها زد.



این تفاوتها در مجموع نشان آن است که هنوز تعریف مشخصی از وضع موجود نداریم. کلیتی مبهم در ذهن تك تك افراد وجود دارد اما این **کلیت چگونه** به منصه ظهور رسیده است و در کدام جایگاه ایستاده، هنوز معلوم و مشخص نیست. دوستان هم با استناد و دلیل سخن نگفته‌اند. اینکه در چگونه مقایسه‌ای و با چه معیاری قصه‌نویس مسلمان از دیگران چیزی کم ندارد و یا برحسب چه مستندی حضور قصه‌نویس مسلمان کم‌رنگ و بی‌رنگ است، مصادیقی است که ابهام وضع موجود را می‌نمایاند.

اکنون وقت آن رسیده است که در بررسی‌های دقیق و موشکافانه، به دور از تعصبات و تنگ نظریها به بررسی آنچه موجود داریم بپردازیم. رهرو و مسافر، باید بداند چه مقدار از مسیر را طی کرده است و در کدام جایگاه نسبت به نقطه نهایی مقصدش قرار دارد؟! ما هنوز الفاظی داریم که معنایش را بدرستی نمی‌دانیم به راستی منظور از «قصه انقلاب» چیست؟

آیا «قصه انقلاب» صرفاً به آن دسته از قصه‌هایی گفته می‌شود که درباره حوادث انقلاب و جنگ سخن گفته است؟ یا «قصه انقلاب» در برگیرنده مفاهیمی عمیق‌تر،

جهان شمول‌تر و گسترده‌تر است؟

آیا آثاری که توسط همین تعداد از قصه‌نویسان خلق گردیده قصه انقلاب است، یا دیگرانی هم وجود دارند که قصه‌ای با این خصوصیات بنویسند؟

گروهی معتقدند «باغ بلور» نمایانگر و جلوه قصه انقلاب است. جناب شمس، معتقد است «امروز بشریت» حاوی چنین ویژگی‌ای است. اما آیا واقعاً این دو اثر ـ به عنوان نمونه ـ قصه انقلابند؟ چه عوامل و نمونه‌هایی باعث این ارجحیت شده است؟ چه نقاط ضعفی آنها را از این ویژگی دور می‌کند؟

به نظر ما، این قسم سؤالات مقولاتی هستند که جای پرداخت و بررسی اساسی دارند. اینکه در تعدادی مصاحبه با یك سری حرفهای بی استناد و دور از دلیل بخواهیم تکلیف قصه انقلاب را مشخص کنیم راهی به عبث طی کرده‌ایم.

چه بهتر بود اگر به جای مصاحبه‌هایی این چنین، به بررسی تعاریف به گونه‌ای جدی‌تر و ارزیابی آثار ـ حتی درحد یك یا دو اثر برجسته ـ می‌پرداختیم. شاید این چندمین بار است که صفحه ادب و هنر، قصه‌های «ضریح چشمهای تو» و «دو کبوتر دو پنجره یك پرواز» را به شیوه‌ای تبلیغی بارز و مشخص می‌کند. اما اطلاق واژه «قصه انقلاب اسلامی» به این دو قصه به چه دلیل است؟

شاید بتوان با یافتن این ویژگیها، به نقطه معهود و ادبیات درخور انقلاب که در راه است نزدیکتر شد.

ب: مشکلات قصه‌نویس مسلمان کدام است؟

از دردمندانه‌ترین و صادقانه‌ترین نظرات. سخن حسن بیگی است درباب مشکلات. او که به‌زعم خود به توده مردم نزدیکتر شده است با نکاهی ژرف و واقع‌بین، معضلات کنونی را به بررسی نشسته است. آنچه حسن بیگی، مبسوط گفته است. دوستان دیگر به اجمال از آن گذشته‌اند. بعضی هم اساساً اشاره به مشکلات نکرده‌اند. حسن بیگی، مشکل عمده قصه‌نویس مسلمان را فشارهای اقتصادی و عدم امنیت مالی می‌داند. او جبهه رفاه و زندگی متوسط را در جبهه مقابل نویسندگی قرار می‌دهد و می‌گوید: بدون عشق ویرانگر نمی‌توان نوشت.

حسن بیگی به یك عامل دیگر اشاره می‌کند که مشترك آراء دوستان است. چند کاره بودن و مشغله‌های اجرایی. فراست و گروکان نیز، به این معضل اشاره می‌کنند و معتقدند که مشغله زیاد و فشار مسئولیت‌های اجرایی، مانع از فعالیت بیشستر داستان نویس این دوره شده است. از مشکلات دیگری که فراست به آن اشاره می‌کند و درخور توجه است، عدم تناسب قالب و محتواست. حماسه‌ها و مردانگی‌ها آن قد والا و بزرگند که در قالب کلمات نمی‌گنجند. از معضلات دیگری که تقریباً هم به آن اشاره داشته‌اند، عدم حضور نقدی سالم است. این نکته نیز هشداری اساسی است که متأسفانه درحد لفظ باقی می‌ماند.

آیا وقت آن نرسیده است که دوستان خرد به تجزیه و تحلیل آثار دیگر دوستان بپردازند؟ آنچه مسلم است لزوم انطباق دیدگاه و جهان بینی منتقد با صاحب اثر است. و چه کسی بهتر از دوستانی که خود پیش کسوت داستان انقلاب بوده‌اند؟ این مهم مجالی می‌طلبد که با کثرت کار اجرایی روزمره جمع نمی‌شود.

ج: نقطه تعالی کجاست؟

نقطه تعالی مثل همیشه زیباست. نشان از تعالی روح و وسعت اندیشه قصه‌نویسان می‌دهد. نقطه معهود اوج شکوفایی و رشد انسانیت است. نقطه تعالی یافتن زمزم کوارایی است که بشر تشنه امروز را سیراب کند. اما راه رسیدن به آن نقطه کدام است؟

مسیر چگونه است؟

آفتها چیست؟

ابزار و وسیله و...

و اخر سخن اینکه: آیا وقت ان نرسیده است که به قصه چون رشته‌های دیگر هنر، عنایتی درخور توجه داشته باشیم؟ □

اشعار

مصطفی قلی‌زاده- تبریز
آفتاب صبح

بهار عشق شکوفا نمی‌شود بی‌تو
بیا که غنچهٔ دل وا نمی‌شود بی‌تو
برآی از افق ای آفتاب صبح امید!
که شب رسیده و فردا نمی‌شود بی‌تو
چو لاله در دل ما هست داغ ناکامی
جهان به کام دل ما نمی‌شود بی‌تو
هزار چشمه بجوشان به دشتها جاریست
یکی روانه دریا نمی‌شود بی‌تو
زمرد مهری شبهای هجر دلتنگم
بیا که عقدهٔ دل وا نمی‌شود بی‌تو

فاطمه خاوری- زاهدان
مزامیرکال

(۱)

زمزمه
نسیمی
میان حنجره تاراج می‌کند
آوازهای آبی فوج پرنده را

(۲)

باران
یعنی
رجوای عاشقانهٔ مهتاب با زمین

(۳)

دیگر مرا
حاجت به شعر نیست
وقتی-
در پهندشت دیدهٔ چشمان شرقیت
گلبوته‌های ناب غزل
غنچه می‌دهد

(۴)

من پُر از ترانه‌ام
تو
پُر از سکوت ممتد نجیب شرم
من پُر از ترانه‌ام
لبک
این ترانه
حاصل نفیر جانگداز لحظه‌های مرگ
یک پرنده است

علی آذرشاهی- تهران
تلواسهٔ آتش

گرچه از یادت فراموشیم ما
با خیال تو هم‌آغوشیم ما
لابوش در دامن وحشت جنون
پیرهن از داغ می‌پوشیم ما
در خرابات خراب‌آباد عشق
کوچه گردخانه بر دوشیم ما
از شراب چشم سحرانگیز دوست
رفته‌ایم از خویش و مدهوشیم ما
«آتش» تردیدتان خاموش باد
وارث خون سیاووشیم ما
در نگارستان دل نقش کسی است
گرچه از یادش فراموشیم ما

ظاهر سارایی- ایلام
خاکهای گناه

دمی محو ابلیس گشتم که عشق
مرا از چمنهای جاوید راند
چو جُویا شدم صورت حال خود
مرا کافر کیش عشاق خواند

غریبانه از کوره راه غروب
نهادم قدم در سر اندیب شب
در آندم دلی داشتم غرق غم
و چشمی هراسان از آسیب شب

نگاه سراسیمهٔ خویش را
در آیینهٔ خیرگی ریختم
سرم را به فتراک یک گردباد
دلم را به یک خار آویختم

فرو رفت در خاکهای گناه
تمنای بالندهٔ ریشه‌ام
برید از سرم تشنه اشتیاق
از آن پس کویری شد اندیشه‌ام

فتانه آقا- بوشهر
راز سبزینه

عشق را آینه‌ایست
که در آن لفظ صداقت پیداست
و تکلم‌هایش، همه اشراقی و پر معنایند
جوی یک عاطفه در آن جاریست
عشق را آینه‌ایست
که در آن، طرح پاکی پیداست

علیرضا عمرانی- خورموج
در شب گریه و اشک

برای شاعر سفرکرده سلمان هراتی

عشق را فرصتی مهربان داد
آنکه لبخندها را توان داد
در شبیخون بیرحم پاییز
باغ را حوصلهٔ باغبان داد
قوم گنجشکها را فراخواند
سمت پروازشان را نشان داد
غنچه را توی سبز طبیعت
باغ را تکه‌ای آسمان داد
سفرهٔ خالی آسمان را
وعدهٔ ماه و دیدار نان داد
[illegible] را به گنجشک بخشید
چارقش را به مرد شبان داد
[illegible] تعطیلی چشمهایش
شانهٔ آسمان را تکان داد
[illegible] مثل سجاده‌ای پاک
در شب گریه و آشیانه‌گان داد

محسن بافکر لیالستانی- لاهیجان
حضور

چه خورشیدهای درخشانی‌اند، اینان
که بامدادان
دستگیره‌های درها را به‌آرامی می‌فشارند
و در کوچه‌ها و خیابانها طلوع می‌کنند
و تمامی محله‌ها و کارخانه‌ها و مزرعه‌ها را
با حضور عاشقانهٔ خود گرم
و شامگاهان
با تلنگری، درها را می‌گشایند
و در حیاط خانه‌های خود غروب می‌کنند

سعیده اصلاحی- گیلان
بن‌بست لحظه‌ها

دوباره می‌شود ای خوب با تو نجوا کرد
ورای مشرق امید، خیمه برپا کرد
مقیم شد به فراسوی مرزهای زمان
در انتهای صمیمیت تو مأوا کرد
نسیم‌وار به پهنای بیشه رایحه ریخت
و تاج مخملی غنچه را شکوفا کرد
تمامی دورترین لاله‌های برفی را
دوباره در مه سیال صبح پیدا کرد
در امتداد نفسهای شورجی جنگل
زلال و سبز و سبکبار رو به دریا کرد
سواحل صدفی رنگ مهربانی را
مسیر همسفران بصیر فردا کرد
بیانهایت این جاده‌ها تماشائیست
بیا که نی‌لبک عشق بی‌تو غوغا کرد
ورای شانهٔ آبی و شان دریایی
پگاه پنجره را می‌توان تماشا کرد
بیا سوار صبور بهار، منتظریم
بیا که عشق ظهور ترا تمنا کرد
دلم به بازی رنگین‌کمان چشمانت
دری به آنسوی بن‌بست لحظه‌ها وا کرد

اعظم السادات میرسلیمی- کرج
جنگل و ساحل

مثل جنگل مثل صحرا ساده بود
مثل ساحل، مثل دریا ساده بود
با همه پیچیدگیهایی که داشت
چون که می‌گردیش معنا ساده بود
مثل انسانهای سرزمین مثل شعر
کنگ بود اما سراپا ساده بود
مرگ راهی بود تا دیدار دوست
با همه سختیش اما ساده بود
قصهٔ کوتاه عمرش را نوشت
قصهٔ آن مرد تنها ساده بود
دوستی با لب و با آبیله داشت
زین سبب وقت تماشا ساده بود
مثل آغاز غزلها ناب و بکر
مثل پایان غزلها ساده بود

مصطفی علیپور- تنکابن
چند دوبیتی

خدا بود و شب و سنگر، دگر هیچ
صدای کفش بال و پر، دگر هیچ
از او تنها همین برجای مانده است
فقط یك مشت خاکستر، دگر هیچ

■

تو را در هاله‌ای از نور می‌خواست
تو را در برگ گل، مستور می‌خواست
فقط خاکسترت بر دوش ما بود
خدا شاید تو را اینجور می‌خواست

■

شب، آن شبها سرودی سر نمی‌کرد
گلی از خاك ما، سر بر نمی‌کرد
دو بیتی‌های ما گمنام بودند
دل ما را کسی باور نمی‌کرد

■

نشسته در رگانم دشنه‌ای تیز
تنم گل داده زیر تیغ چنگیز
بهاران هم دلم بی‌برگ و باریست
کجا رسم است یك سال و دو پاییز

■

زدستت می‌چکد بر دستها، خون
تو جاری کرده‌ای در خون ما خون
دل تو کوفه کوفه بیوفایی
دل ما کربلا در کربلا خون

محبوبه زارعی- تهران
سوار قطره‌های آب

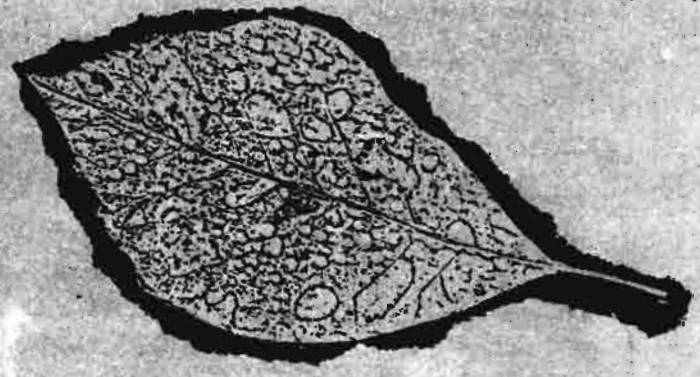
نگاه سبز باغ را که خیس گشته دیده‌ام
صدای قلب باد را به هر وزش شنیده‌ام
در آرزوی غنچه‌ها، میان جشن لحظه‌ها
در اوج سبز قله‌ها به چشم دل دویده‌ام
به هر طرف که رفته‌ام پر از اقاقی و سمن
چو شاپرك به باغ گل از این به آن پریده‌ام
صدای پای ماه را، ترانه گیاه را
سرود هر پگاه را ز هر طرف شنیده‌ام
سبکتر از خیال خود رسیده‌ام به آسمان
سوار قطره‌های آب از آسمان چکیده‌ام
به آب خفته هر سحر، شعاع سرخی از شفق
به روی دست موجها دمی من آرمیده‌ام
به هر طلوع نقش او، به هر نسیم ذکر هو
به فتح صبح زندگی از این افق رسیده‌ام.

عزیزالله بهپور- شیراز
سه طرح

(۱)
آه این زخمه‌های عشق
حاشا
آهنگی چنان نزد
تا اندوهی زدل براند

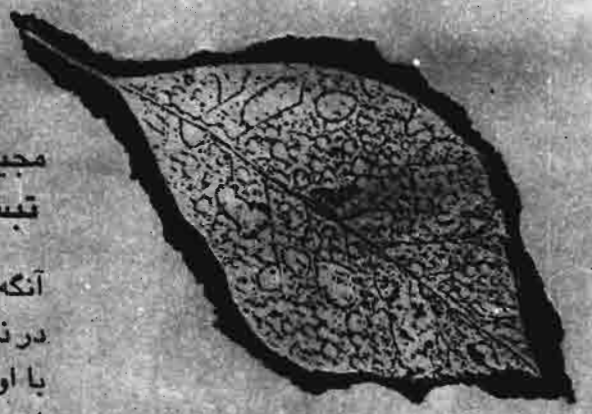
(۲)
چگونه دلم میلاد عشق را جشن بگیرد
هنگام
که تالابهای اندیشه
این چنین هولناکند

(۳)
آه این زخم
شکنج کدام عشق است
که این چنین دیرپای
در من عفونت کرده است



کیومرث حساسی قصری - قصرشیرین
منطق پروانه‌ها

سینه‌ای دارم کباب سوختن
بی‌درنگم در شتاب سوختن
از سمندر هم سمندر دل ترم
نیست درمن اضطراب سوختن
بسکه شوق سوختن دارم چو شمع
می‌نهم سر در رکاب سوختن
منطق من منطق پروانه‌هاست
سوختن باشد جواب سوختن
هیچ کس از من حسابی‌تر نسوخت
پاك شد با من حساب سوختن
آتش پنهان در خاکسترم
می‌کند تعبیر خواب سوختن
از درون داغدار من مپرس
خفته درمن انقلاب سوختن
آن قدر دامن مزن بر آتشم
دامنت را نیست تاب سوختن
قصریم از دور نزدیکم شوید
می‌جهد زآهم شهاب سوختن



مجید زمانی اصل- اهواز
پنج ستاره

به پنج ستاره تابان قسم
می آورم به گریه
هزار بار
دل را، به عتابی تلخ
در خلوت نیلوفرانهٔ دوبیتی‌های فایز
تا دل، بگیرد
بوی یالهای باران
بوی یالهای فرشتگان
و آنگاه بگریم با مویی سپید
به کلبه‌ای در انتهای جهان
ببین
که در اندوه نبودنت
دلشکسته‌ترین یتیم جهانم
و غزل بی‌پر و بالم
با شانه‌های شکسته‌اش می‌برد
سرود مویه‌های مرا

مجید محسنی وادقانی- کاشان
تبسم مهر

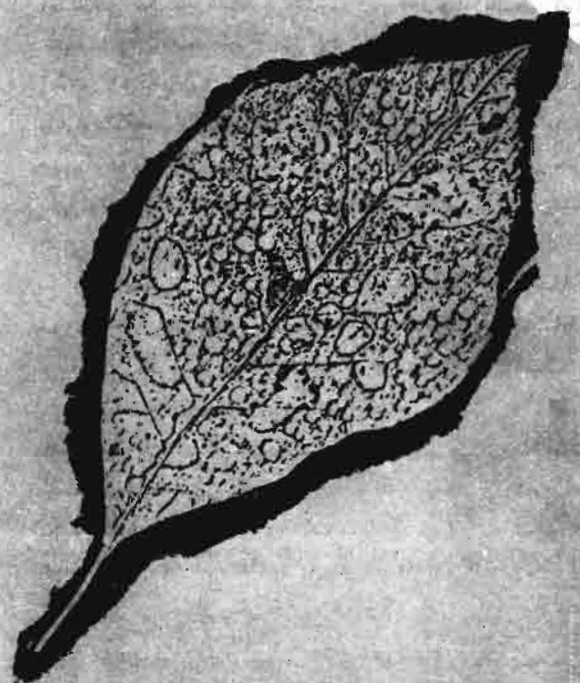
آنگه که روح آینه تفسیر می‌شود
در ذهن من نگاه تو تعبیر می‌شود
با اولین هجوم تبسم به چشم من
اندیشه بی‌مقابله تسخیر می‌شود
وقتی که عشق معنی ایمان به زندگی است
عاشق در این زمان زچه تکفیر می‌شود؟
باید به گفتگوی سپیده پناه برد
وقتی سکوت آینه دلگیر می‌شود
بغض هزارساله گلو را گرفته است
در دیده پای عاطفه زنجیر می‌شود
بازآ که نو بهار وجودم بدون تو
پاییز سرد و غمزده تفسیر می‌شود

حسین ابراهیمی- بم
روح مناجات

من پرده‌دار کعبه زیبای رازم
مثل دل آیینه سبز و پاکبازم
در محضر عرفانی داغ شقایق
آمیزه‌ای از پاکی و سوز و گدازم
جاری شده عطر لطیف مهربانی
در رگ‌رگ روح مناجات و نمازم
از سّر بزیریهای خود در بین یاران
ای عشق می‌دانی که عمری سرفرازم
من می‌کشم ناز نگاه آبیتْ را
ای قبلهٔ شفاف من، ای عشق نازم

مشفق کاشانی
شب پیوند

شعلهٔ خورشید جست از آه آتشبند من
تا مگر صبحی دمد از اشک شب پیوند من
نیست جز فریاد خاموشی گلوی درد را
ورنه با تیغ جنون بگشای بند از بند من
خنده‌های گریه آلود مرا باور مکن
چشمهٔ حسرت گذر دارد به شکرخند من
چون خزان افسرده‌ام ای دوست بازآ با بهار
تا براری فرودین از دامن اسفند من
موید از خلوتسرای دل به آوایی غریب
طفل غم، این پرده‌دار جان ناخرسند من
شوق پروازم ز دام زندگی از دست برد
تا چه سازد شاهباز بخت پا در بند من
دامن از خون جگر کردم نگارستان لعل
دیدهٔ بد دور باد از دولت فرمند من
گر نهال هر غزل شیرین برآور دست بار
خورده آب از چشمهٔ جوشان شهد آکند من



سینما

بحران در سینمای ایران

بهروز افخمی

روشنفکران بدون سنجش و نقّادی به دنبال هرمُدی راه می‌افتند.

«کارل پوپر»

خرافه‌یی در میان روشنفکران مخالف خوان شایع است با این مضمون که: حاکمیت بنیادگرایی دینی و انعطاف‌ناپذیری محدودیت‌های شرعی و اخلاقی تحمیل شده برفعالیت‌های هنری سینما را به بحران فعلی گرفتار ساخته است. هواداران این خرافه، آگاهانه یا ناخودآگاه، ذات هنر و اخلاق را در تباین می‌دانند و خیال می‌کنند که هنر «اصیل» نمی‌تواند با رعایت اصول اخلاقی جمع شود.

این افسانه مثل بسیاری از موهومات مورد علاقهٔ روشنفکران مبنای معقول ندارد و تاریخ هنر بر بی‌بنیادی آن شهادت می‌دهد. دورانهای شکوفایی هنر و پدیداری شاهکارهای ماندگار، برخلاف تمایل ایشان، اغلب محصول دورانهایی حاکمیت بنیادگرایی دینی بوده است و بزرگترین هنرمندان تاریخ غالباً پایبند اعتقادات مذهبی و در بسیاری از موارد اخلاق‌گرایانی سخت‌گیر و کمال‌طلب محسوب می‌شدند.

آنها که تاریخ سینما می‌دانند براین حقیقت معترفند که دوران سیطرهٔ بنیادگرایان کاتولیک برهالیوود دوران افول و رکود و بحران نیست بلکه در چشم‌انداز تاریخی جزء سالهای شکوفایی و رشد سینمای امریکا محسوب می‌شود. همچنین کسانی که سرگذشت سینمای ایران را به یاد دارند می‌دانند که سالهای بی‌بند و باری و رهایی از قواعد سانسور اخلاقی در دههٔ پنجاه سالهای رشد و اعتلای سینمای ایران نبود بلکه با دوران رکود و انحطاط و تعطیل تدریجی این سینما انطباق داشت. پس حق داریم بپرسیم این حکایت خرافی که بحران سینمای ایران را ناشی از حاکمیت و نظارت «اخلاق‌گرایان هنرناشناس» می‌داند برای پوشاندن کدام حقیقت جعل و شایع شده است؟

■

تذکّر لازم: می‌دانم که «اخلاق‌گرایان هنرناشناس» واقعاً وجود دارند و گاه به گاه هجوم می‌آورند تا بساط فعالیت هنری را به بهانهٔ پاسداری از ارزشهای اخلاقی بکلّی برچینند، و می‌دانم که چنین هجومی می‌تواند با هدف دست‌یابی به نتایج «سیاسی» نیز انجام شود. اما این جزم‌اندیشان یا سیاست‌بازان معمولاً در مقابله با جریان فعال و جدی فعالیت فرهنگی و هنری در اقلیت قرار می‌گیرند و از طریق جریان طبیعی افکار عمومی منزوی خواهند شد.

***

خرافهٔ دیگری چنین می‌گوید که بحران سینمای ایران از تقابل و تباین هنر و تجارت ناشی شده است. معتقدین به این نظریه مدعی هستند که سیاست فرهنگی و هنری جاری با هدف هدایت و حمایت از جریان تولید فیلمهای هنری، اصیل و متعالی طراحی شده، اما نتایج عملی این سیاست «هنرپرورانه» به نحو تأسف‌باری در تقابل با سلیقهٔ منحط و آسان‌پسند عوام قرار گرفته و سینمای ایران را در حالت رکود و بحران قرار داده است. به عبارت دیگر میل مقاومت‌ناپذیر تماشاگر ایرانی به ابتذال و خودداری او از پذیرش آموزه‌های فاضلانهٔ سیاست‌گذاران هنرشناس فعلی، به صورت عدم استقبال از فیلمهای تحسین‌شده و جشنواره‌پسند تجلّی می‌کند و شوق و شور آنها برای تماشای فیلمهایی که از نظر نظام

رسمی ارزش‌گذاری: مبتذل یا کم‌ارزش تلقی می‌شوند، موجب افت و افول سینمای ما شده است.

چنانکه پیداست این نظریه بیشتر در میان روشنفکران هوادار نظام، مخصوصاً مسئولین و سیاست‌گذاران سینمایی فعلی شایع است. اما به هرحال باید گفت این هم افسانه‌یی‌ست که ارتباط چندانی با واقعیت ندارد. تاریخ هنر براین حقیقت نیز شهادت می‌دهد که هنرمندان بزرگ از **میکل‌آنژ** و **شکسپیر** تا **بتهوون** و **جان فورد** تقریباً همیشه موفقیت هنری را همراه با استقبال عامه یکجا به دست آورده‌اند. اساساً استقبال عمومی و توفیق هنری دو جنبهٔ یک حقیقت هستند و اثر هنری واقعی و اصیل جز در موارد استثنایی ابتدا از جانب عموم مخاطبین تأیید می‌شود، و بعد از طرف مافیای روشنفکران. تاریخ هنر گواه است که تأیید مافیای روشنفکران در مورد هنرمندان بزرگ معمولاً سالها بعد از اینکه مردم آن هنرمندان را به عظمت شناخته و مورد تجلیل قرار داده‌اند صورت پذیرفته است. تقریباً همیشه مدعیان هنرشناسی و فرهیختگی لنگ‌لنگان و سراسیمه عقب‌افتادگی خود را از هنردوستان واقعی با تأیید آثار هنرمندانی که مدتها قبل به بزرگی شناخته شده و بی‌نیاز از تأیید بوده‌اند، جبران کرده‌اند. خلاصه این خرافه که اثر هنری واقعی محتاج تأیید «خواص» است و توفیق مردمی بدون تأیید «خواص» نشانهٔ ابتذال خواهد بود حکایتی جعلی است که در حال حاضر برای توجیه سیاست فرهنگی بحران‌زا و خودآزارانهٔ جاری به خدمت گرفته می‌شود و کاربردی جز خودفریبی ندارد.

■

تذکر لازم: می‌دانم که سینمای تجارتی و مبتذل واقعاً وجود دارد و کسانی آماده‌اند تا با استفاده از سکس، خشونت سادیستی و بعضی نقاط ضعف اخلاقی یا روانی تماشاچیان کسب درآمد کنند، اما خطر سیطرهٔ چنین سینمایی تا زمانی که جمهوری اسلامی پا برجاست و پاسداران حریم اخلاق و شرع زنده هستند ایران را تهدید نمی‌کند. در حقیقت، سیاست فرهنگی فعلی با بزرگنمایی خطر سینمای مبتذل و خلاف اخلاق: سینمای سالم و مورد تأیید عامهٔ تماشاچیان این سرزمین را مورد آزار و تهدید قرار می‌دهد و به این ترتیب با طرد سلیقه و پسند مردم مسلمان و هوشیار نه تنها آنها را از دست‌یابی به خوراک فرهنگی مناسب محروم می‌کند، بلکه به نحو ضمنی مورد توهین و مستوجب تحقیر می‌شمارد. در چنین شرایطی بروز بحران ناشی از قهر مردم با سینما هیچ تعجّبی ندارد.

***

به نظر من بحران در سینمای ایران جنبه‌ای از جنبه‌های بحران عمومی چیزی است که «سینمای مدرن» نامیده می‌شود و سینمای مدرن شاخه‌ای از شاخه‌های متعدد «هنر مدرن» یا «مدرنیسم» است. «مدرنیسم» دروغ بزرگ فرهنگی و هنری قرون نوزدهم و بیستم بود که اولین نشانه‌هایش در آثار «رمانتیسیست»ها ظاهر شد، با «امپرسیونیسم» نقاشی را آلوده کرد و با طرح مفهوم نقاشی «انتزاعی» این هنر را به انحطاط کشاند، سپس در عرصهٔ تئاتر به صورت‌های مختلف از تئاتر «فرم» تا ابداع مفهوم تئاتر علمی و «فاصله‌گذاری» در جریان نمایش ظاهر شد و این هنر را منفعل و برج عاج‌نشین کرد و بعد به سراغ سینما آمد و با نظریه‌پردازی‌های پرطمطراق و کم‌مایهٔ فیلمسازان مارکسیست از

«**آیزنشتین**» در روسیه‌ی اوایل‌قرن **تاگودار** در فرانسهٔ دههٔ شصت امتداد یافت. رونق و رواج «مدرنیسم» در قرن نوزدهم مبتنی برمقدماتی بود از قبیل بروز شکاف در مسیحیت و رواج «پروتستانتیسم»، رونق نظریات علمی و شبه‌علمی از «مکانیک نیوتن» تا «داروینیسم» و «مارکسیسم» و نیز بوجود آمدن این توهم که «تفکر فلسفی» و علوم تجربی می‌توانند جایگزین دین و سنت شوند. امروز بطلان «مکانیک نیوتن» آشکار شده، «داروینیسم» اعتبار از دست داده و «مارکسیسم» فروریخته است، اما فرزند ناقص‌الخلقهٔ آنها در عرصهٔ فرهنگ و هنر یعنی «مدرنیسم» هنوز چانه نینداخته و مذبوحانه دست و پا می‌زند.

به نظر می‌رسد روشنفکران وطنی که متأسفانه در اعداد اُمَل‌ترین روشنفکران دنیا هستند از درک این حقیقت عاجزند که «مدرنیسم» برای همیشه از مُد افتاده و بحران هنر مدرن نه یك عارضهٔ گذرا بلکه یك نارسایی ذاتی و مهلك است.

***

مدرنیست‌ها، البته با خویشتن توافق ندارند و در راههای مختلف و متفاوتی گام می‌زنند. بعضی از آنها که عقل‌زده و علم‌پرستند، هنوز نفهمیده‌اند که چرا چنین بلایی برسر مارکسیسم آمده و نمی‌دانند چرا در محافل علمی از نظریات «داروین» سخنی به میان نمی‌آید و در عوض نام «لامارك» دوباره به گود علوم طبیعی کشیده شده. هنوز خیال می‌کنند که پیشرفت‌های تکنولوژیك یعنی همان گسترش آگاهی و علم «اثبات‌پذیر» انسان نسبت به عالم. یعنی نمی‌دانند که ظهور مفهوم «ابطال‌پذیری» در روش‌شناسی علوم تجربی به مفهوم پذیرش «اثبات‌ناپذیری» این علوم است. این طایفه پرسش‌های بی‌جواب را به فراموشی می‌سپارند و لبخند می‌زنند و همچنان در انتظار روزی هستند که «مرد عامی» رشد کند و مفهوم «فاصله‌گذاری» را بداند و خودآگاهانه در مقابل هیجانات کاذب مقاومت کند و سینمای خشك و جدّی و واقع‌گرای سیاسی را مثل یك دانش‌آموز خوب تماشا کند.

طایفهٔ دیگر عرفان‌زده و عقل‌ستیزند. به آنارشیسم بیش از مارکسیسم علاقه دارند و خود را فرزندان «رمانتیسیسم» می‌دانند. اهل تفکر شاعرانه و شهود هستند. صوفی‌منش هستند و هنر علم‌زده و سیاسی را مسخره می‌کنند. درون‌گرا، غمگین و اهل سیر و سلوك شخصی هستند. بعضی از آنها خود را مذهبی می‌دانند اما خاطرنشان می‌کنند که تلقی‌شان از مذهب با شکل سنتی و مکتبی آن فاصله دارد. با «کی‌یر که‌گور» و «هیدگر» بیشتر از پیامبران الهی هم سخنی دارند و این سخن «هیدگر» را جدّی تلقی نمی‌کنند که گفت: «روزی در گوشه‌ای از سیاه جنگلهای آلمان روح خبیثی برمن ظاهر شد و فلسفه‌ام را به من الهام کرد». بعضی از آنها بی‌محابا و بی‌همرهی خضر، در وادی «رازوری» قدم می‌گذارند و حشیش و ال.اس.دی را به دهك می‌گیرند. گاهی خمار خواب افیونی را با شعور و شهود عوضی می‌گیرند و گاهی سر از گود شیطان درمی‌آورند و ارواح خبیث را لمس می‌کنند. سالکان وادی ظلماتند و در عرصهٔ «رازوری» عرفان را از جادوی سیاه فرق نمی‌نهند. از هرسو که می‌روند بروحشتشان افزوده می‌شود، اما خود را در جادهٔ حقیقت می‌پندارند و نگرانی‌ها را پشت گوش می‌اندازند و لبخند می‌زنند و ارزوی روزی را می‌کشند که تماشاچی «بی‌ذوق» اذّت ورود در عالم «حال» و «حیرت» را دریابد و مفهوم «موسیقی تصاویر» و «صدای سکوت» و «مجسمه‌سازی در زمان» را بفهمد و هیجانات کاذب را به کناری نهد و در سینمای وهم‌آلود و مرموز «یدرك ولایوصف» ایشان آنچنان قدم بگذارد که راهبان در معابد مقدس.

■

اما مدرنیست‌ها با وجود تمام اختلافات درون‌گروهی در یك مورد وحدت نظر دارند آن لزوم قطع ارتباط با سنّت و دین، به مفهوم سنتی آن است. اکثر مدرنیست‌ها براین نکته پای می‌فشارند که پیروی از مذهب برازندهٔ هنرمند امروزی نیست. آنها هنرمندان و متفکران را شایستهٔ جانشینی پیامبران می‌دانند نه پیروی از ایشان و سرسپردگی به دین را نشانهٔ رشدنایافتگی و تحجّر می‌پندارند. تکلیف اسطوره‌ها، حماسه‌های تاریخی سنّت‌ها، افسانه‌ها و خاطرات ازلی اقوام و ملل نگفته پیداست به نظر آنان، اینها صورت‌های بدوی و وحشیانه‌تر مذهبند که حامل هیچ حقیقتی نیستند و همان بهتر که هرچه زودتر به فراموشی سپرده شوند. به یك تعبیر «مدرنیسم» در تمام صورت‌هایش انقلابی است و پابند این اعتقاد که دنیای قدیم را در تمام جنبه‌هایش می‌بایست ویران کرد و از نو ساخت اما جناحهای مختلف «مدرنیست‌ها» در این زمینه که می‌باید چگونه «ناکجاآبادی» را بسازند به‌توافق نرسیده‌اند.

***

آنچه گفتیم، در باب روشنفکران «مدرنیست» مصداق دارد، یعنی همانها که بدون سنجش و نقّادی به دنبال هرمُدی به راه می‌افتند. اما رنجی که ما فیلمسازان می‌بریم بیشتر از جانب پیروان کم‌سواد و عامی «مدرنیسم» است. آنها در حدی نیستند که «روشنفکر» به حساب آیند و مبانی نظری «مدرنیسم» را به درستی نمی‌شناسند چه رسد به اینکه مورد سنجش و نقّادی قرار داده باشند. در میان آنها حتی دینداران ساده و صادقی هستند که به طور سطحی و طوطی‌وار از سلیقه و پسند مدرنیست‌ها «تقلید» می‌کنند و سینمای ایران را برباد می‌دهند.

بعضی از ایشان در جرگهٔ فیلمسازان داخل شده‌اند. اینها نگاتیف و سرمایه را حیف و حرام می‌کنند و فیلمهای غیرقابل تحمّل می‌سازند. فیلمهایشان سالن‌های سینما را به زور و ضرب نوبت اجباری

اکران اشغال می‌کنند و علیرغم عدم استقبال تماشاچیان از پرده پایین نمی‌آیند. کذشته از اینکه تهیه‌کنندهٔ خود را ورشکست می‌کنند، با خالی نکه داشتن سالنهای نمایش به سینماهای نیمه‌ویران کشور، که در شرایط عادی نیز قادر به دخل و خرج نیستند صدمه می‌رسانند و در درازمدت عادت به سینما رفتن را از سر مردم می‌اندازند و همهٔ سینما را در خطر نابودی قرار می‌دهند گروهی دیگر از «مدرنیست‌های عامی» به مشاغل مطبوعاتی مشغولند و در این مقام خرافه‌پراکنی می‌کنند. آنها مهملات بی‌اصل و اساس می‌نویسند و ذوق سلیم خوانندگان عادی را به تدریج فاسد می‌کنند. استعداد نوجوانان علاقه‌مند به «هنر فیلم» را، که سرمایهٔ سینمای فردای کشورند، و برای آشنایی با این هنر معمولاً راهی جز مطالعهٔ جدی مطبوعات سینمایی نمی‌شناسند در همان ابتدای راه ریشه‌سوز می‌کنند و آنها را در راه مبدل شدن به سینمایی بنویس‌های کم‌مایه و کزافه‌گو می‌رانند.

جماعت دیگری از «مدرنیست‌های عامی» در میان کارمندان نظام رسمی سینمای کشور هستند. آنها آش درهم جوشی از آموزه‌های مدرنیستی را تبلیغ و اکر قدرت داشته باشند تحمیل می‌کنند. دستورالعمل‌های خلاف قانون و ویرانکر صادر می‌نمایند و بعضی از خواست‌هایشان را به صورت شفاهی و بدون اینکه مسئولیت رسمی آنرا برعهده بکیرند اعلام می‌کنند. در جشنواره‌ها و شوراهای اداری حضور دارند و از طریق اهدای جوایز، ردّ و تصویب فیلمنامه‌ها و درجه‌بندی فیلمها سینمای کشور را هرچه بیشتر کرفتار آفت مدرنیسم می‌کنند.

***

«مدرنیست‌های عامی» نیز هرجا که باشند، از طریق شباهت‌پسند و سلیقه شناخته می‌شوند اعتقادات شایع در میان آنها کم و بیش به شرح زیر است.

۱ـ تماشاکر می‌بایست آموزش ببیند و «تربیت» شود:

وقتی فیلم مورد پسند آقایان در ارتباط با مردم شکست می‌خورد همیشه فرض براین قرار می‌کیرد که تماشاکران تقصیر داشته‌اند و هنوز به اندازه کافی «تربیّت» نشده‌اند. احتمال «بی‌تربیتی» یا لزوم آموزش یافتن فیلمساز در این قبیل موارد اصلاً مطرح نمی‌شود. اکر اعتراض کنید که حافظ و سعدی و سروانتس و شکسپیر فهم آثارشان را منوط به آموزش‌یافتکی مخاطب نکردند با بی‌اعتنایی روبرو می‌شوید و اکر بپرسید که تماشاکر بیچاره می‌بایست چکونه آموزش‌هایی ببیند جواب روشنی دریافت نمی‌کنید. معلوم نیست که تماشاچیان برای درک و دریافت فیلم‌های مورد حمایت آقایان باید تمرین «یوکا» کنند و «دود» بردارند یا مثلاً فلسفهٔ علمی بخوانند و تحلیل سیاسی و اقتصادی بیاموزند. من به چشم خود یك نمونهٔ نادر از «مدرنیست‌های عامی» را دیده‌ام که مدعی بود تمرین یوکا و مطالعه‌ی آثار «لنین» مانعة‌الجمع نیست!

۲ـ اسطوره‌سازی و افسانه‌پردازی بد است:

نباید از شخصیت‌های داستان فیلم قهرمان‌سازی شود. آدمهای فیلمها باید مانند آدمهای واقعی رفتار کنند و حتی‌المقدور پیش پاافتاده به نظر برسند. برای جلوکیری از اسطوره‌پردازی باید از ظهور «ستارکان» یا بازیکران بزرگ جلوکیری شود. باید بازیکران در هرفیلم تغییر قیافه دهند تا چهره‌ای اسطوره‌ای پیدا نکنند. اکر لازم باشد می‌توان دستورالعمل رسمی صادر کرد که مثلاً فلان بازیکر طاس از این پس باید کلاهکیس بکذارد تا اجازهٔ بازیکری پیدا کند.

اکر بپرسید که چرا اسطوره‌سازی و افسانه‌سرایی در کار **فردوسی** و **نظامی** تحسین‌برانکیز است و در کار هنرمندان امروزی قدغن شده احتمالاً جواب خواهند داد: فردوسی را سلطان محمود غزنوی دق‌مرگ کرد و نظامی سهم ما هستی!

۳ـ داستانهای جذاب و هیجان‌انکیز بد است:

آقایان البته نکته را به این صراحت ابراز نمی‌کنند بلکه از تعبیر مُهمل «هیجانات کاذب» سود می‌برند. خودشان هم می‌دانند که همهٔ هیجانات ناشی از تمام فیلمها «هیجانات کاذب» هستند، اما دست از این عبارت مبتذل برنمی‌دارند زیرا بیشترین مقدار آزادی را فراهم می‌کند و اجازه می‌دهد. هرفیلمی را همین که ناپسند افتاد زیر چماق بکیرند.

۴ـ فیلم‌سازی در محدودهٔ «سنت»های سینمایی بد است:

مثلاً ساختن فیلم پلیسی به مفهوم سنّتی آن ناپسند است، مکر اینکه فیلمساز قراردادهای مرسوم و آشنای این «نوع» از فیلم را به تمسخر کرفته باشد. فیلم جنکی بد است، مکر اینکه «ضد جنک» از آب درآمده باشد. فیلمهای «دزدان دریایی» که اصلاً به ما نمی‌آید. یکی از آقایان در مذمّت کشتی *آنجلیکا* می‌کفت: «امریکایی‌ها صدها فیلم از این نوع و بهتر از «کشتی آنجلیکا» ساخته‌اند. درخواست کردم ایشان لطف بفرمایند و دو تا از آن صدها فیلم را نام ببرند، «مدرنیست عامی» مذکور، از یادآوری نام حتی یك فیلم عاجز ماند. بیشتر آقایان علت واقعی مخالفت خود را با انواع سنتی فیلم نمی‌دانند. حقیقت امر به دشمنی «مدرنیسم» با «سنت» مربوط می‌شود. فیلمساز آرمانی «مدرنیست‌ها» کسی است که با استادان خویش قطع رابطه کرده و هنکام فیلمسازی «سینما» را براساس قواعدی من‌درآوردی از نو اختراع کند.

***

فهرست بایدها و نبایدهای «مدرنیست‌های عامی» طولانی‌تر از این

است که حوصلهٔ شما را سر نبرد اما تا همین جا برای افادهٔ منظور ما کافیست. سینمایی که قهرمان ندارد، تخیل ندارد هیجان و جذابیت ندارد فیلمهایی کند و سست و خشک و سرد آن مورد تشویق قرار می‌گیرد، و فیلمهایی که مورد استقبال مردم واقع می‌شود سزاوار نکوهش و تحقیر تلقی می‌گردد دچار بحران و ورشکستگی خواهد شد و باید هم بشود.

خلاصه کنیم: «مدرنیسم» دارد می‌میرد و از آنجا که تا مغز استخوان سینمای ایران آلوده به میکرب این بیماریست سینمای موجود نیز همراه با مرگ مدرنیسم خواهد مرد اما چه بهتر از این. تمایل طبیعی و اصیل توده‌های تماشاچی به سینمای واقعی، سنتی و مردمی همیشه زنده است و چنان سینمایی از میان خاکسترهای سینمای بیمار فعلی سر برخواهد آورد. فیلمسازان فردا برقلهٔ مذهب، اسطوره و سنت‌های مردم خویش می‌ایستند و با بهره‌گیری از مایه‌های غنی سینمای کلاسیک دنیا با تماشاچی هنردوست در ایران و سایر کشورهای مسلمان و شاید باهمه‌مردم در سرتاسر جهان ارتباط برقرار خواهند کرد.

تکمله

میدوانند یلان مرکبشان پی کرده
دشت‌ها را تنشان بی‌سرشان طی کرده
علی‌معلم

* البته خدا بهتر میداند اما پس از قرائت مقاله‌ام در سمینار بررسی مسایل سینمای ایران و با بررسی واکنش‌های نهان و آشکار حاضرین و ناظرین به این نتیجه رسیده‌ام که درست به هدف زده‌ام. از مدتها پیش با این سئوال کلنجار می‌رفتم که گرفتاری واقعی سینمای ما چیست؟ این بیماری کاهنده چگونه است که آثار و عوارض آن از یک سو به صورت قهر مردم با سینما و از سوی دیگر به شکل ظهور نمونه‌های حیرت انگیزی از فیلمسازان مردم ستیز که پیدا و پنهان و جشنواره‌های بی‌رونق اروپایی را می‌پرستند ظاهر شده است. این توهم بزرگ چیست که از یکطرف نقدنویسی و نظریه پردازی سینمایی را تبدیل به معمّاسازی مبتذل و فاضل نمایی مهمل کرده است و از طرف دیگر تحت عنوان سرکانگبین سیاست‌های هدایتی و حمایتی صفرافزایی می‌کند.

اکنون تردید ندارم که «مدرنیسم» نام مناسبی برای این بیماریست. «مدرنیسم» نه به معنای پاگذاشتن در راههای ناهموار و امکان پذیر کردن آنچه پیش از این غیرممکن پنداشته می‌شد زیرا با چنین تعبیری همهٔ هنرمندان بزرگ کلاسیک، مدرنیست محسوب می‌شوند- بلکه «مدرنیسم» به عنوان نوآوری بی‌هدف، نوآوری برای نوآوری یا بدتر از آن، تظاهر دروغین به نوآوری. «مدرنیسم» به عنوان انکارسنت، مقابله و ستیز با سنت یا بدتر از آن تظاهر به آشنایی با سنت در عین ناآشنایی... چنین تعبیری از «مدرنیسم» نه ابداع من است نه غیرمتعارف و نه حتی تازه و بدیع.

* فضای سمینار البته تحت تأثیر «مدرنیست»ها قرار داشت. «مدرنیست»های روشنفکر و مدرنیست‌های عامی. اما بی‌بضاعتی ذهنی رقت انگیزی که در رفتار و گفتار مدرنیست‌های عامی موج می‌زد همراه با دانشمندنمایی متظاهرانهٔ ایشان ترکیبی مشمئز کننده می‌یافت. مثلاً یکی از آنها مدعی بود، «مکانیک نیوتن»، «داروینیسم» و «مارکسیسم» هیچ ارتباطی با یکدیگر و با «مدرنیسم» ندارند و در اثبات این مدعا به تاریخ تولد و مرگ «نیوتن» «داروین» و «مارکس» استناد می‌نمود، اگرچه بیشتر

مدرنیست‌های عامی وقتی صحبت ازبطلان و بی اعتباری «مکانیک نیوتن»، «داروینیسم» و «مارکسیسم» به میان میامد عافیت جویانه سرتکان میدادند که یعنی میدانیم، اما آشکار بود که نمی‌دانند چنانکه در همان حال مدرنیست‌های روشنفکر با نگاهی خیرخیر سکوت کرده بودند که یعنی نمیدانیم، اما پیدا بود که میدانند.

به هرحال مدرنیست‌ها بدانند یا ندانند روی خاک باتلاقی سیر بی‌سلوک رمانتی‌سیستی یا علم پرستی ماتریالیستی قرن نوزدهم ایستاده‌اند و با سرعت فرو میروند. چنگ انداختن به خار و خاشاکی مانند تعبیر گل و گشاد «پست مدرنیسم» دردی از ایشان دوا نخواهد کرد. تنها چاره‌ی واقعی نقّادی عمیق و سنجش دقیق باورهای از مد افتاده و پذیرش بی‌قید و شرط خطاهای سهل انگارانه و مهلک سابق است اما هیهات...

وقتی میخواستم نوشتن مقاله‌ام را شروع کنم یکی از گفته‌های «کارل پوپر» را برای پیشانی مطلب برگزیدم. جمله‌ی نغز دیگری را که ازهمین فیلسوف سراغ داشتم و پس از کمی تردید کنار گذاشتم چنین بود: «بزرگترین گناه روشنفکری پوشاندن اشتباه است» اکنون حرفی بهتر از این برای ختم مطلب نمی‌شناسم. □

از «بدوک» بگو...!

مصاحبه‌ای نسبتاً بلند با مجید مجیدی کارگردان بدوک

■ **چطور شد که از بازیگری به بازی‌کیری رسیدی؟**

● خیلی حرفها هست که خود آدم دلش می‌خواهد بگوید منتها ابزارش را ندارد. این مسئله‌ای است که من همیشه احساس کرده‌ام. در کار بازیگری سینما هم شاید بتوان گفت که از بد حادثه پایم به سینما کشیده شد. در سال ۵۸، انگیزه‌ای که ما را به سینما کشاند آن بود که بتوانیم حرف انقلاب را بزنیم و خلاء موجود در سینمای انقلاب را تا آنجا که می‌توانیم جبران کنیم. شاید حقش بود که تلاش بیشتری در کار تئاتر می‌کردم که در آن سابقه داشتم امّا همان‌طور که گفتم، یك احساس وظیفه بود که ما را به سینما کشاند. و بعد همان‌طور که زمان می‌گذشت از آنجا که دایرهٔ تلاشم در کار بازیگری محدود بود و به همکاری با کارگردانهای بیرون نیز اعتقادی نداشتم، حس کردم که دامنهٔ حرکت من دایره‌ای تنگ است با شعاعی بسیار محدود که امکان بروز خلاقیت هنری در آن وجود ندارد، ضمن آنکه همواره این درد با من بود که حرفهای بسیاری برای گفتن هست. البته از همان اوایل، همزمان با کار بازیکری، تجربهٔ کارکردانی نیز داشتم. در سال ۵۹ یك کار شانزده میلیمتری غیرحرفه‌ای را کارگردانی کرده بودم. یك مستند داستانی بود به مدت ۱۴ دقیقه. در این چند ساله هم دو سه کار کوتاه تجربی داشتم که جدی‌ترینش یك فیلم داستانی کوتاه بود به نام «روز امتحان». در کار سینما مهمترین مسئله برای من آن بود که بتوانم نگاه صادقانه‌ای داشته باشم. مسائل تکنیکی کار برایم مهم بود امّا در مرحلهٔ بعد.

■ **چه انگیزه‌ای برای کار بلند سینمایی داشتی؟**

● انگیزه‌ای نداشتم که کار بلند سینمایی بسازم. خیلی دوست داشتم که حالا حالاها تجربه کنم چرا که وارد شدن در عرصهٔ سینمای حرفه‌ای تا حدی دست و پای آدم را می‌بندد. علی‌الخصوص در

سینمای ایران با محدودیتهای خاصی که در آن وجود دارد، باید از هفت‌خوان عبور کرد. بعد از «بدوک» هم باز اگر پیش بیاید به کار تجربی کوتاه دست خواهم زد؛ برایم تفاوتی نمی‌کند.

■ **پس چه شد که فیلم بلند ساختی؟**

● خود قصه باعث شد که زمینهٔ کار بلند به وجود بیاید، در سفری که به سیستان و بلوچستان داشتیم، سوژه «بدوک» به ذهنم رسید که آن را با سید مهدی شجاعی در میان گذاشتم. برنامهٔ «عصر سوره‌ای» بود که قرار بود در استانهای مختلف کشور برگزار شود؛ از جمله در سیستان و بلوچستان. مسئولیت هنری این برنامه‌ها با من بود. یك هفته‌ای در سیستان و بلوچستان بودم و با کنجکاوی بسیار منطقه را بررسی کردم. فضای پرعظمتی بود و مرا بیش از حد به وجد آورد. شاید در فیلم «بدوک» به علل مشکلات بسیار، نتوانستم که جز بخش کوچکی از آن را به تصویر بکشم. فضای غریبی بود، یك کویر شتر و الاغ و دوچرخه و موتور همراه با بچه‌هایی سیزده چهارده ساله... وقتی برگشتم، سوژه را با سید مهدی در میان گذاشتم. قرار شد برویم منطقه را ببینیم؛ و رفتیم. موضوعاتی که وجود داشت آنهمه زیاد بود که در قالب یك داستان کوتاه نمی‌گنجید. چه بسا در همین داستان فعلی بدوک هم خودم اشکالات بسیاری را ببینم. چیزی که ما را وادار کرد تا یك قصه بلند بنویسیم، همین بود که خود سوژه چنین می‌طلبید و اگرنه اگر امکان می‌داشت که همین سوژه را در یك فیلم کوتاه بیان کنیم، همین کار را می‌کردیم.

■ **پس قصه تو را مجبور کرد که یك کار بلند بسازی. از تجربهٔ کار حرفه‌ای نترسیدی؟ اصلاً این ترس بود یا نه؟**

● واقعیتش این است که یك ترسی وجود داشت؛ من سینما را می‌شناختم که چه عرصه‌ای است. زمینه‌های دیگر کار هنری، این‌قدر وسیع نیست، نقاشی و حتی ادبیات... قصه‌ای می‌نویسی، چاپ می‌شود

با تیراژ سه هزار تا؛ مخاطبان خاصی هم دارد. ولی سینما این‌طور نیست. سینمای حرفه‌ای هم که جای خود را دارد. بله، می‌ترسیدم. بالخصوص با چنین قصه‌ای که اینهمه ظریف و حساس است و بعد هم در کار کردن با آدمهایی که بیشتر، کار اولشان بود و حرفه‌ای نبودند. کار را با توسل به مظلومیت حضرت فاطمه(س) شروع کردم و با توکل، پیش رفتیم.

■ **چقدر تحقیق کردید؟**

● دو هفته.

■ **و بعد... فیلمنامه را نوشتید؟**

● بله. نوشتن فیلمنامه بدوک، خیلی دشوار بود. چند بار بازنویسی شد. حتی در هنگام فیلمبرداری چند سکانس را دوباره نوشتیم.

■ **فیلمنامه ضعفهای کوچکی دارد ولی از آنها گذشته، فیلمنامهٔ خوبی است، و یکی از علل اینکه فیلمنامه، خوب از آب درآمده، این است که خیلی روی آن کار کرده‌اید. عرصه‌ای که در آن پا گذاشته‌اید نیز، بسیار دشوار است، با عناصر و اجزاء بسیار و مسائل انسانی متعددی سر و کار دارد. امّا یك چیز هست و آن اینکه اگر من در چنین شرایطی قرار می‌گرفتم همین وحشتی را داشتم که الآن بعضاً دربارهٔ فیلم بدوک عنوان می‌شود. همین که می‌گویند: فیلم بدوک تلخ و سیاه و دردناك است، و اینکه داستان بدوک نشان‌دهندهٔ ضعفهای نظام جمهوری اسلامی است. آیا هیچ این ترس را نداشتی که چنین معنایی از کارت استنباط شود؟ و بالاخره، نظر خودت دربارهٔ فیلم چیست؟ آیا فکر می‌کنی این حرفهایی که می‌گویند از آن درمی‌آید؟**

● مردم سیستان و بلوچستان، مردمی آسیب‌دیده و بسیار زحمت‌کش هستند. در آن منطقه هم، با توجه به مشکلات بسیار، کار زیادی انجام نشده است. ما توجه داشتیم که در قصه به واقعیت وفادار باشیم و در عین حال لطمه‌ای به بلوچیها نیز وارد نشود. بلوچیها مظلوم واقع شده‌اند و مظهر این مظلومیت، بیش از همه همین بچه‌های بدوك هستند. وقتی شما به این منطقه می‌روید، حضور یك توطئهٔ بین‌المللی را در آنجا حس می‌کنید. گناه این قضیه، متوجه بلوچیها نیست، متوجه جمهوری اسلامی هم نیست اگرچه منطقه، نیاز به یك بسیج فرهنگی دارد و شاید همین فیلم هم باعث شود که این ضرورت، بیشتر بروز پیدا کند. اگر شخصیتهای منفی ما ایرانی نیستند به دلیل وجود همین توطئهٔ بین‌المللی است که

در بلوچستان، با توجه به شرایط خاصی که در آنجا وجود دارد شکل گرفته. نگاه ما به این واقعیتها، نگاه صادقانه‌ای است. همین داستان با کمی غرض‌ورزی می‌توانست آنهمه سیاه و تلخ باشد که همه را مأیوس کند. در برابر واقعیتهایی که وجود دارد چگونه باید عمل کرد؟ یك راهش این است که ما چشمهایمان را ببندیم و بگوییم به ما مربوط نیست، مسئولین باید بجنبند و کاری بکنند. راه دیگرش این است که ما واقعیتها را با نگاهی درست و بدون غرض‌ورزی عنوان کنیم. وقتی زمینهٔ پذیرش مردمی وجود داشته باشد کارها زودتر به نتیجه می‌رسد و این کار از فیلم برمی‌آید که نگاهها را متوجهٔ بلوچستان بکند.

■ به نظرم می‌آید که تم اصلی فیلم فراتر از اینکه رنگ سیاسی داشته باشد یا قصد گزارش دادن از منطقهٔ بلوچستان را داشته باشد رابطهٔ جعفر است با خواهرش و اینکه این دو از یکدیگر جدا افتاده‌اند. این همان رنجی است که فیلم به آن پرداخته است و تو خودت به آن اشاره کردی. بچه‌های منطقهٔ بلوچستان قربانی یك توطئه جهانی هستند و فیلم حکایت از این درد دارد. هرکس این وضع را ببیند و در برابر آن عکس‌العمل نشان ندهد، آدم بیدردی است. این درد، تلخ هست ولی این تلخی، همچون تلخی دارویی است که انسان را شفا می‌دهد. آن تلخی که زشت است و نباید به آن پرداخت، تلخی بازدارنده است؛ یأسی که انسان را به انفعال می‌کشاند. در فیلم بدوك، قضیهٔ متفاوتی در جریان است. جعفر تلاش می‌کند که نیمهٔ گمشدهٔ خویش را پیدا کند. فیلم به پایان می‌رسد امّا این جست‌وجو خاتمه نیافته است. این داستان اصلی فیلم است و فرع براین است که انسان متوجهٔ مسائل دیگری می‌شود که مسبب این اوضاع بوده‌اند. خالد که به قاچاق انسان اشتغال دارد و عبدالله که بدوکیها را به استثمار کشیده. و از هیچ کاری در جهت حفظ منافع خویش ابا ندارد. این است که نگاه فیلم بدوك را زیبا می‌کند. اکر شما می‌رفتید سراغ گزارش دادن از رنجهایی که مردم بلوچ دارند زیبا نبود و همان حالت شعاری را پیدا می‌کرد که تو از آن می‌کریزی. کسی را هم تهییج نمی‌کرد که به این مسائل بیندیشد. انکشت روی هرمسئلهٔ دیگری که می‌کذاشتی ممکن بود انسان بتواند از کنار آن رد شود ولی وقتی جعفر از خواهر خویش جدا می‌شود، از نیمهٔ وجود خودش جدا می‌شود. رابطهٔ بین خواهر و برادر رابطه‌ای آنقدر قوی است که کسی نمی‌تواند آن را کنار بکذارد. فکر می‌کنم خیلی راهبانه بوده است اینکه چنین تمی برای فیلم انتخاب کردی. بعضی از چیزها هم درست از کار درنیامده مثلاً رابطهٔ جعفر با یوسف و یا نورالدین... اما به هرتقدیر ترکیب کلی طوری است که آدم می‌فهمد، کار زیادی روی فیلمنامه انجام کرفته.

مسئلهٔ عملکرد ضعیف نظام جمهوری اسلامی در بلوچستان نیز به نظرم یك امر ثانوی است که از خود فیلم استنباط نمی‌شود. بعضی‌ها ممکن است به این فکر بیفتند که خوب! چرا در بلوچستان اوضاع اینطوری است؟ و بعد یك نتیجهٔ ثانوی بکیرند که: نظام اسلامی در بلوچستان خوب عمل نکرده است. این نتیجه از خود فیلم درنمی‌آید و کاملاً به برداشتهای بعضی از مخاطبان خاص برمی‌کردد. توطئهٔ جهانی در بلوچستان به کونه‌ای شکل کرفته است که امکان مقابله با آن وجود ندارد. داستان فیلم به نظر من دارای اجزایی است که آن را از حد یك کشور خاص فراتر می‌برد؛ و آن را به همهٔ کرهٔ زمین مربوط می‌کند. مسئلهٔ قاچاق دختر و مواد مخدر منحصراً مسئلهٔ ما نیست. همه می‌دانند که سعودیها در پاکستان و افغانستان و هندوستان و حتی کشورهای اسکاندیناوی چه می‌کنند... بکذریم.

● بله. من هم می‌خواستم همین را بکویم. مسئلهٔ اصلی فیلم، مسئلهٔ مظلومیت مردمانی است که تحت استثمار واقع می‌شوند. مظهر این مظلومیت وقتی بچه‌ها باشند و وقتی داستان مظلومیت این بچه‌ها در جدایی یك خواهر و برادر از یکدیکر شکل بکیرد؛ تأثیر بسیار عجیبی باقی می‌کذارد و همه را متأثر می‌کند.

■ دکوپاژ فیلم را چطور انجام دادی؟

● من تقریباً یك ماه و نیم زودتر از اکیپ در محل بودم و دکوپاژ را براساس لوکیشن‌هایی که دیده بودم شروع کردم. یعنی قبل از فیلمبرداری کُل کار دکوپاژ شده بود منتها در ضمن فیلمبرداری براساس لوکیشن‌های جدید و بازیکرها تغییراتی حاصل شد. در دکوپاژ آنچه بیشتر از همه برایم مهم بود این بود که حال و هوا و حسّ فضا دربیاید. اینکه دنبال زاویه‌های بدیعی باشم و یا بخواهم قدرت تکنیك را به رخ تماشاکر بکشم و از این‌طور حرفها... راستش این است که در چنین حال و هوایی نبودم. بچه‌ها آماتور بودند و بیسواد و این در مجموع دکوپاژها تأثیر می‌کذاشت و البته توانایی آنها در کار خیلی چیزها را ممکن بود تغییر دهد. در سکانس درکیری یوسف و عبدالله، برای بازی یوسف خیلی نکران بودم. تأکید زیادی داشتم که زیاد به یوسف نزدیك نشویم برای اینکه ممکن بود حسی که در چهره‌اش می‌خواستیم درنیاید. با تدابیری که فکر کرده بودم باز هم نکران بودم. کار که شروع شد، بعد از دو سه بار تمرین، دیدم جوهره‌اش وجود دارد و می‌تواند. دکوپاژ همان‌جا براساس بازی یوسف تغییر کرد. قبلاً این‌قدر به او نزدیك نمی‌شدیم.

■ در دکوپاژ کادرهایی که تعیین می‌کردی روی چه اصولی بود؟ و روی تداوم انتقال کادرها چقدر فکر می‌کردی؟

● اساساً انتخاب کادرها و نماها براساس حال و حس خود قصه شکل

می‌گرفت. قطعاً لحظاتی که ایجاب می‌کرد به خود قصه نزدیک‌تر شویم، نماهای بسته را برای لحظات خیلی عاطفی به کار می‌بردیم. کاملاً سعی می‌کردم که در ارتباط با احساساتی که در قصه وجود دارد و همراه با آن، کادرها و حرکتها را انتخاب کنم. و البته در رابطه با لوکیشن‌ها.

■ در بازی گرفتن از بچه‌ها به نظر می‌آید که خیلی راحت‌تری. دوربین وقتی می‌رود سراغ بچه‌ها، ترسی ندارد اما این راحتی را بزرگترها ندارند، منهای بازی کاسبی که کاملاً حرفه‌ای است. آیا در تداوم بازی حرفه‌ای و غیرحرفه‌ای عدم تعادلی احساس نمی‌کردی؟

● یك چیزی که من همواره در کار با بچه‌ها دیده‌ام این است که بچه‌ها و نوجوانان حضور دوربین را کمتر احساس می‌کنند علی‌رغم اینکه اوایل این ترس را دارد. ترس اولیه‌اش هم البته ترس از دوربین نیست، ترس از آدمهایی است که در اطراف دوربین هستند، بالخصوص خود کارگردان. من از آنجا ارتباطی عاطفی و بسیار نزدیك با بچه‌ها برقرار کرده بودم، در یك جا با هم زندگی می‌کردیم. و رفته‌رفته، خیلی به هم نزدیك شدیم این امتیازی بود که بچه‌ها خودشان را بسیار راحت در اختیار دوربین من می‌گذاشتند. من چون خودم بازیگر هستم می‌دانم که بازیگرهای حرفه‌ای تا شرایط برای آنها مهیا نشود، نمی‌توانند حس بگیرند اما بازیگران غیرحرفه‌ای بسیار بکر هستند.

تمامی صحنه‌ها پیش از آنکه جلوی دوربین برده شوند شب قبل تمرین می‌شد منتها به صورت نمایشی. بچه‌ها هم چون سواد نداشتند، دیالوگ‌ها را ضبط می‌کردیم و آنها گوش می‌کردند و حس لازمه را پیدا می‌کردند. برای آنها هم توضیح داده بودم که در زمینهٔ بازیگری، اگر یك نگاه به طور خاصی انجام گیرد حس و حال متفاوتی را نشان می‌دهد، و برای این منظور، مثالهای مختلفی برای آنها می‌آوردم و آنها هم با این

روش، مأنوس شده بودند. برای بازیهای حسّی هم زیاد فشار نمی‌آوردم که حتماً باید این‌طور باشد و یا آن‌طور باشد بیشتر آنها را به خودشان واگذار می‌کردم، مثلاً برای درگیری یوسف و عبدالله مجبور شدم که خودم برای آنکه آن فضای سرد و خشن را ایجاد کنم، یك بازی کنم به این صورت که خودم را عصبانی نشان بدهم و سر تمام عوامل فریاد کشیدم. بازیگرهای غیرحرفه‌ای در برابر این عمل خود را باختند و حالتی از وحشت در چهره‌شان پیدا شد که من می‌خواستم. بیشتر صحنه‌های حسی را که بچه‌ها بازی داشتند یك تیك می‌گرفتیم.

■ خوب؛ از این به بعد تصمیم داری با بازیگرهای غیرحرفه‌ای کار کنی یا نه؟

● با این تجربه و تجربه‌ای که پیش از این داشتم، بازی بازیگر فیلم را بالا می‌برد و کار را راحت می‌کند و هیچ شکی هم نیست که با هنرپیشه کار کردن، آسان‌تر است اما به هرحال اگر پیش بیاید خیلی دلم می‌خواهد که با غیرحرفه‌ای‌ها نیز کار کنم؛ ولی اینکه فقط معتقد باشم که باید با غیرحرفه‌ای‌ها کار کرد، نه. چنین اعتقادی ندارم. استفاده از هنرپیشه‌های حرفه‌ای یا غیرحرفه‌ای، به خود کار بستگی دارد، مثل «بدوك» که آن بچه‌ها یقیناً می‌بایست خود بدوکی‌ها باشند تا بتوانند واقعیت را دربیاورند و در گرما و سرمای آن منطقه کیلومترها راه بروند و طاقت بیاورند؛ این کار از هنرپیشه‌های حرفه‌ای برنمی‌آمد.

■ صحنه‌هایی که از درون اتوموبیل گرفته‌اید که بیشتر لانگ‌شات‌هایی در بیابان است بطور مجزا خودشان خیلی زیبا هستند امّا در ساختار کل فیلم نمی‌دانم تا چه حد کار می‌کنند. آدم برای بار دوّم که فیلم را می‌بیند به نظرش می‌آید که در ساختار فیلم چندان جایگیر نمی‌شوند و از آنجا که حرکتها نیز پی گرفته نمی‌شوند خود صحنه‌ها هم حسّ لازمه را به آدم نمی‌دهند. آن جماعت بدوکی‌ها مورد هجوم واقع می‌شوند و فرار می‌کنند ولی صحنه‌ها از لحاظ دراماتیك ادامه پیدا نمی‌کنند و از سرنوشت این جماعت بجز دو تا از بچه‌ها که در دست مأمورین می‌افتند، اطلاعی حاصل نمی‌شود. این صحنه‌ها اسلوموشن گرفته می‌شود که چیزی را مورد تأکید قرار دهند، امّا این تأکید در اصل قصه نیست، روی بچه‌هاست و بدبختی‌شان. بعضی از صحنه‌ها هم به نظرم اضافه می‌آید و هم در ریتم اختلال ایجاد می‌کند.

● به دو علت آن صحنه‌ها را اسلوموشن گرفته‌ایم. یکی به آن علّت که زندگی بدوکی‌ها در فیلم خودش فصل جداگانه‌ای می‌توانست باشد و به پرداخت مفصل‌تری هم نیاز داشت. زندگی بدوکی‌ها نقطهٔ عطفی بود در فیلمنامه که چندان جای پرداخت نداشت. زندگی بدوکی‌هایی که از میرجاوه تا مرز را طی می‌کنند و برمی‌گردند و خطراتی که برای آنها اتفاق می‌افتد؛ دلم می‌خواست که زندگی دشوار اینها را نشان بدهم اما از آنجایی که خود فیلمنامه اجازه نمی‌داد که بطور مستقل به این مهم بپردازیم من سعی کردم که تمام آن رفت و آمدها و سختیها و تلاشها و مقاومتها را در این فصل بگنجانم. یکی دیگر از دلایلی که باعث شد این صحنه‌ها را اسلوموشن بگیریم، صحنه‌ای که آنها از اتوموبیل بیرون می‌پرند در بیابان، این بود که نمی‌خواستم این صحنه صورت اکشن پیدا کند. اگر این صحنه را اسلوموشن نمی‌گرفتم، قطعاً آن صحنه، تبدیل به فصل پرتنشی می‌شد و نزدیک به واقعیت فضا درنمی‌آمد. سعی کردم که فضا را با این اسلوموشن تلطیف کنم و به حس درونی بدوکی‌ها نزدیک کنم. اگر داستان بدوکی‌ها مستقلاً مورد پرداخت قرار می‌گرفت از قصه بیرون می‌زد و برای خودش تبدیل به قصه‌ای دیگر می‌شد، و اگر هم مورد غفلت قرار می‌گرفت، نقطهٔ عطف داستان نامعلوم باقی می‌ماند. از بچه‌هایی هم که در دکان عبدالله و در کنار جعفر زندگی می‌کنند هیچ چیز نمی‌دانیم مگر آنچه در این فصل دیده می‌شود.

■ **از دوبلهٔ فیلم بگو. صدای بچه‌ها که صدای خودشان بود امّا دیگران، نه.**

● چرا. برای دوبلهٔ دیگران نیز از بلوچی‌ها استفاده کردیم، مگر سه نفر: نقش غفور و نقش عبدالله ـ که می‌بایست حتماً عرب باشد ـ و نقش خالد. مابقی را از خود بلوچی‌ها استفاده کردیم. اگرچه از همان آغاز بنا داشتیم که صدا سر صحنه کار کنیم امّا به دو علت صدا سر صحنه کار نکردم، یکی به علت اینکه امکانات فنی کار وجود نداشت و دیگر به علت عمده‌تر، و آن اینکه هنرپیشه‌ها عموماً مبتدی بودند. از بچه‌هایی که نقش اصلی را داشتند تا سیاهی لشگرها مدام نیاز به هدایت و کنترل داشتند. آنها اصلاً نظم‌پذیر نبودند و اصلاً امکان نداشت که صدا سر صحنه کار کنیم. بعد که کار تمام شد اصلاً نمی‌توانستم زیر بار دوبله بروم. فضای کار را به هم می‌ریخت و همه چیز را خراب می‌کرد. تجربهٔ کوتاهی داشتم به نام روز امتحان که با آقای مقامی کار کرده بودم. آن تجربه کوتاه به من این جرأت را داد که سراغ چنین کاری بروم. با آقای مقامی صحبت کردیم و سفری چهار پنج روزه، همراه با صدابرداران آقای بهروز شهامت و رستگارپور به بلوچستان رفتیم. تمام دیالوگ‌های کوتاه را جدا کرده بودیم. صداهایی‌را از خود منطقه انتخاب کردیم و خرده‌دیالوگ‌ها را همان‌جا ضبط کردیم؛ در همان بیابانهای اطراف زاهدان. در واقع یك فصل مهم از کار را همان جا انجام دادیم... و وقتی برگشتیم، تهران فقط سه تا بچه‌های اصلی را از زاهدان آوردیم. برای بعضی دیگر از نقشهای کلیدی هم رفتیم هتل آزادی خیابان سمیه که پاتوق بلوچیهاست. تعدادی را انتخاب کردیم و تست گرفتیم. اینها، خیلی کار برد، امّا به همّت بر و بچه‌های صدابردار و کار طاقت‌فرسای آقای مقامی تمام شد. چهار پنج روز زاهدان کار کردیم و هشت روزی هم در تهران؛ جمعاً پانزده روز وقت برد که به زحمتش می‌ارزید. برای موسیقی فیلم هم با آقای علیقلی صحبت کردیم امّا به دلیل کمبود وقت، چیزی که بطور کامل نظر مرا تأمین کند از کار درنیامد؛ اگرچه از کار راضی هستم.

■ **تا چه حد تدوین در شکل نهایی فیلم نقش داشته است؟**

● آنچه در مورد ریتم از همان آغاز در نظر داشتم این بود که در هرسکانس ماجرای خاصی وجود داشته باشد که تماشاگر، رها نشود. جوهرهٔ سکانس‌ها در فیلمنامه پر بود. اما در تدوین این خصوصیت بیشتر امکان ظهور پیدا کرد. آقای موئینی دقت بسیار عجیبی دارند و کار کردن با ایشان نقطه عطفی بود برای من، بالخصوص در روزهای آخر. در روزهای اوّل با توجه به وسواسهای بسیاری که ایشان در کار نشان می‌دهند، مشکلاتی داشتم که رفته‌رفته برطرف شد. کار آقای موئینی جای تقدیر بسیار دارد. تدوین در دو مرحله شکل گرفت. در مرحلهٔ اول دو ماه طول کشید و مرحلهٔ دوم، بعد از فیلمبرداری مجدد یك ماه و نیم دیگر ادامه پیدا کرد. ظرافتهایی که آقای موئینی در کار داشتند باعث شد که کار کمی بیشتر طول بکشد، حساسیتهایی که برای من بسیار جالب و آموزنده بود.

■ **فیلمبرداری مجدد برای چه انجام گرفت؟**

● سکانس‌های مربوط به مرز را به علت مشکلاتی که از جانب مسئولان استان در کار پیش آمد نتوانستیم فیلمبرداری کنیم و کار متوقف شد. بیست و هشتم اسفند ماه پارسال از زاهدان برگشتیم و در ماه مبارك رمضان، تدوین شروع شد. پنج شش واقعهٔ مهم دیگر از فیلم باقی مانده بود که در مرحلهٔ دوم فیلمبرداری کردیم.

■ **چیزی که هست آن است که در قسمتهایی معدود از فیلم به نظر می‌رسد که مونتاژ ریتم واحدی ندارد. در غالب موارد از آن کشش و پیوستگی در بیان برخوردار است امّا در بخشهایی از فیلم مثلاً موضوع مردن الاغ غفور، بی‌مقدمه و بدون مؤخره اتفاق می‌افتد. ناگهان یك جایی در وسط بیابان گیر می‌کنند و همان‌طور ناگهانی الاغ می‌میرد و...؟**

● البته این مورد خاص، از آن مواردی است که من هم حس می‌کنم، از وسط یك ماجرا شروع شده و ساختار درستی ندارد. این اتفاق، قصه‌ای دارد برای خودش. بلوچیها دارند می‌آیند، طوفان درمی‌گیرد. پیرمردی توانش را از دست می‌دهد و

می‌افتد، بعد شترسوارانی هستند که دارند می‌آیند، طوفان شن آنها را وامی‌دارد که شترها را بخوابانند و پناه بگیرند. عده‌ای می‌آیند و پیرمرد را برمی‌دارند و می‌روند. خود طوفان شن را نیز بازسازی کرده‌ایم و ماجرای غفور و الاغش در دل این مجموعه روی می‌دهد. یکی از چیزهایی که دغدغهٔ من و آقای موئینی، هردو بوده این است که حتی‌المقدور از صحنه‌هایی که می‌توانند موجود نباشند پرهیز کنیم. به نظر آقای موئینی چنین می‌رسید که این فصل اضافه است و می‌تواند حذف شود. نه اینکه بخواهم نقص فیلم را توجیه کنم، نه.

■ من یادداشتهای همه را راجع به فیلم بدوک خوانده‌ام. چیزی که مورد اشاره قرار نگرفته این است که این قصه، عجیب گنجایش کار دارد. برعکس فیلم زندگی و دیگر هیچ که پنج دقیقه است و هشتاد دقیقه آب در آن بسته‌اند، بدوک درست بالعکس، دویست دقیقه است که آبش را گرفته‌اند و خشک کرده‌اند. این می‌توانست براحتی یک فیلم سه ساعته و یا حتی یک سریال باشد... حالا این یک ساعت و نیم که وقت داری باید به نفع رابطهٔ اصلی از خیلی از موضوعات فرعی صرف‌نظر کنی.

● این را بگویم که از دست دادن غفور برای ما در فیلمنامه کاملاً حیاتی است. دم مرز غفور تنها رابطی است که می‌تواند جعفر را به آن طرف برساند. وقتی ملتظر می‌شوند و او نمی‌آید، غفور می‌گوید که فردا می‌آیم. با از دست دادن الاغ، او دیگر به طور طبیعی از ماجرا بیرون می‌رود.

■ غفور جزء آن افرادی است که در سکانس اول پدر غفور را دعوت به ترک دهکده می‌کند. اگر قرار است که غفور بعداً وارد داستان شود این مسئله در دکوپاژ تاثیر می‌گذارد. به نحوی باید چهرهٔ غفور در پایان سکانس اول مورد تاکید قرار گیرد تا در خاطر تماشاچی بماند که خواهد آمد. رابطهٔ جعفر با یوسف نیز پرداخت نمی‌شود و بدون مقدمه شروع می‌شود. همین‌طور است رابطهٔ جعفر با نورالدین که بدون زمینهٔ قبلی است. در این موارد تو از ذهنیت تماشاگر مایهٔ گذاشته‌ای و این کار اشتباهی است.

● مشکلی که وجود دارد مربوط به زمان و آرایش فیلم است. آقای موئینی که سناریوی فیلم را خوانده بود پیشنهاد می‌کرد که کار به صورت سریالی انجام شود، به علت تعدد شخصیتها، تعدد وقایع و وسعت قصه. خود زندگی بدوکی‌ها یک فیلم بود، بیوگرافی بچه‌هایی که در زیرزمین بودند یک فیلم بود رابطهٔ جعفر با یوسف، جعفر با نورالدین و... این ضعف که در مجموع وجود دارد به تعدد موضوعات برمی‌گردد. هم در مرحلهٔ مونتاژ و هم حتی در مرحله فیلمبرداری، این مسئله مرا آزار می‌داد. دلم می‌خواست رابطهٔ جعفر با نورالدین حضور پررنگ‌تری داشته باشد و یا زندگی مشقت‌بار بدوکی‌ها... ولی جا نداشت. خیلی هم می‌ترسیدم از اینکه هریک از موضوعات یک دفعه رها شود. مثلاً رابطهٔ جعفر و نورالدین را اگر ما خیلی خوب هم پرداخت می‌کردیم، شاید از بقیهٔ فیلم جدا می‌شد، و به قصهٔ اصلی لطمه می‌زد.

■ خوب! همه منتقدان از کار تو تعریف کرده‌اند و بعد هم تو را به یک جشنوارهٔ گردن‌کلفت مثل کن دعوت کرده‌اند، اوّل بگو که این جایزه که گرفته‌ای، استقبال مردم و منتقدان چه حالی در تو ایجاد کرد و بعد هم اینکه معلوم شد فیلم تو تنها فیلمی است که به بخش کارگردانان جشنوارهٔ کن راه یافته است...؟

● فکر می‌کنم که سازندهٔ هراثری با کارش، وابستگی‌هایی دارد. مخصوصاً اگر کار با همهٔ حس و روان سازندهٔ خویش مربوط باشد. من از همان آغاز با فیلم بدوک، چه در مرحلهٔ نوشتن فیلمنامه و چه در هنگام فیلمبرداری رابطهٔ عجیبی با کار داشتم. اما آنچه مسلم است اینکه احساس کارگردان، چیزی است و ارتباط گرفتن با مخاطب، چیز دیگری. ممکن است که همهٔ احساس فیلمساز امری کاملاً شخصی باشد؛ که البته این‌طور نبود. تلاش من این بود که کار با واقعیت خیلی نزدیک باشد و حتی‌المقدور ذهنیت‌بافی نکنم. از وقتی هم که فیلم تمام شد، این دغدغه با من بود که فیلم چه ارتباطی با مردم برقرار خواهد کرد و بالخصوص به عنوان کار اول، این نگرانیها چند برابر شده بود. در اکران خصوصی که فقط من بودم و بچه‌های دست اندرکار، برخوردها خیلی خوب بود منتها نمی‌توانست برای من ملاک باشد. حتی یک اکران خصوصی که در سینما بهمن گذاشتیم، متشکل از شصت هفتاد نفر از دوستان و بچه‌های دست اندرکار و عده‌ای هم از آدمهای دیگر... بازهم نمی‌توانست باشد؛ در عین آنکه همه خوششان آمده بود. تا اینکه فیلم به اکران عمومی رسید، در جشنواره... و البته راه پیدا کردن فیلم به جشنواره خودش ماجرایی داشت که بماند. اولین اکران فیلم روز هفدهم بهمن بود در سینما فلسطین و آزادی. وقتی نمایش فیلم به پایان رسید، آرامش خودم را پیدا کردم. حس کردم که خستگی از تنم بیرون رفت... در تمام طول مدت فیلم مردم محو تماشای آن بودند، در سکوت محض. وقتی تصویر فیکس شد، دیدم مردم هنوز نشسته‌اند در حالتی از بهت و حیرت؛ و حس و حال غریبی داشتند که برایم جالب بود.

نکته‌ای که باید بگویم این است که روز نوزدهم بهمن به من خبر دادند که آقای «ژان پیردولو» فیلم بدوک را دیده و دعوت کرده برای جشنوارهٔ کن. و مایل است ملاقاتی داشته باشیم. آمدند دنبال ما و رفتیم هتل استقلال و ایشان را دیدیم. حدود یک ساعت تا یک ساعت و ربع گفت‌وگو داشتیم. سؤالاتی بود که ایشان از من پرسیدند و سؤالاتی دیگر که متقابلاً من از ایشان پرسیدم. و در مجموع، آنچه گذشت برایم

بسیـار تازگی داشت. حتی نکـاتی بود که باورش برایم مشکل بود، مثلاً این نکته که از دهان یك آدم جشنواره‌ای بشنوم که به من سفارش کند برای جشنواره‌ها فیلم نسازم. او آدم بسـیـار جدی و صریحی است در برخـوردهـایش. نخستین چیزی که به من گفت این بود که من فیلم شما را دیدم و این فیـلم قلب مرا به درد آورد. گفـتم می‌شود بیشتر توضیح دهید که برای چه؟ گفت تنها فیلمهایی که قلب مرا به درد بیاورند روی من تأثیـر دارند. من از اینجا می‌فهمم که چه فیلمی برمن تأثیـر می‌گذارد. گفت قبـل از اینکه به ایران بیایم حدود شصت تا هشتاد فیلم دیده‌ام، از کشورهای مختلف. فیلمهای ایرانی را هم دیدم و همه به دنبال یك چیز هستند: یك تکنیك برتر که البته رشد خوبی است. ولی با دیدن بدوك دوباره زنده شدم و جان گرفتم با توجـه به اینکـه پیش از آن، حداقل شصت فیلم دیده بودم. سؤالی که برایم بود این بـود که پرسیدم آیا همه فیلمها را خود شما می‌بینید؟ گفت علی‌رغم اینکه من سینما را خیلی دوست دارم و به آن عشق می‌ورزم اما در انتخاب فیلمها آدم مستبدی هستم. نه هیئتی دارم و نه ناظری، خودم بایـد فیلمها را ببینم و خودم انتخاب کنم. گفتم با این حساب شما تمام طول سال را باید در سالن‌های سینما باشید؟ گفت بله، همـین‌طور هم هست. در طول سال تمـام کشورها را می‌گردم تا فیلمهایی را که دوست دارم پیدا کنم. گفت من از اینجا می‌فهمم که از فیـلمی خوشم آمـده که قلبم را به درد بیـاورد و فیلم تو از اولین لحظاتش با من چنین کرد. و در تمام طول فیلم مخصوصاً در لحـظات آخـر دیگـر آرام و قرار نداشتم و نمی‌توانستم بنشینم. آن‌قدر تأثیر پذیرفته بودم که فکر کردم به صورت مستند در این فضـا حضـور دارم. گفت در لحظات آخر داشتم بشدت نگران می‌شدم. بخصوص از لحظاتی که پسر به پاکستان رفت و فضاها غمگین شد، بیشتـر نگـران شدم که نکند پایان فیلم هندی شود. افسوس می‌خوردم

که نکند فیلمی که به‌این‌خوبی پیش رفته است آخرش بد تمام شود. شدیداً نگران بودم و قرار نداشتـم. می‌گفت وقتی فیلم آن‌طور تمام شد، پرواز کردم... کسی که ناظر بود می‌گفت آقـای شجاع‌نوری را گرفته بود و می‌گفت التمـاس می‌کنم این فیلم را برای جشنوارهٔ کن بدهید. ارتباطی بسیار نزدیك با من برقـرار کرد. من فکـر می‌کردم که این جلسه فقط در حد یك معرفی می‌خواهد شکل بگیـرد و پنـج دقیقـه بیشتر طول نخواهد کشید. اما یك ساعت و ربع حرفهایمان طول کشیـد. بعـد من از او سؤالاتی پرسیـدم. پرسیدم چه چیزی در این فیلم بود که شما را تکان داد و قلبتان را به درد آورد. گفت فیلم دارای قصهٔ روانی است از یك خواهر و برادر. قصه‌ای قشنگ دارد و من بسیار لذت بردم و در عین حال فیلم، بسیار حس دارد. می‌گفت که این فیلم قطعاً مورد توجه مردم اروپـا و دنیـا قرار خواهد گرفت. می‌گفت احساسی که در فیلم وجود دارد آنهمه قوی است و جاذبـه دارد که سریـع با تماشاگر رابـطه می‌گیـرد. می‌گفت موضـوع فروش دختران نیز مسئلهٔ روز غرب است. گفتم ما در ایـران فیلمهـایی از غرب می‌بینیم به صورت ویـدئـو که فاقد روح هستند؛ این فیلمها قله‌های رفیع تکنیك را فتح کرده‌اند و دارند از آن طرف سرازیر می‌شوند... گفت یکی از مصیبت‌های ما در سینمای آن طرف دنـیـا همـیـن اسـت. من گفتم شمـا که فیلمسـازان برجسته‌ای دارید می‌گفت در اروپا و بالخصوص در فرانسه فیلمسازان ما بورژوامسلك هستند و درد مردم را ندارند و طبیعتاً فیلم را برای دلمشغولیهای خودشان می‌سازنـد و برای ایـنـکـه قدرت تکنیکی خودشان را به رخ بکشند، و چون این درد وجود ندارد خواه ناخواه فیلمها بی‌خاصیت می‌شوند.

در مجموع من به دو نکته برخوردم یکی آنکـه دنیای آن طرف کرهٔ زمین در هنر به بن‌بست رسیده‌اند و این مسئله نیز از نوع تفکری که برمردم آنجا و هنرمندانشان حاکم است منشـأ می‌گیـرد. و دیگـر اینکه آنها شدیداً به دنبال سینمای قصه‌ای هستند. دلشان لك زده است برای آنکه فیلمی ببینند که قصـه‌ای داشتـه باشد و راحت، حرف بزند. آقای دولو تأکید می‌کرد که فیلم برای جشنواره‌ها نساز و گول منتقدان را هم نخور.

■ **متشکریم. باقی حرفها باشد تا آنگاه که از جشنوارهٔ کن برگشتی، اگر خدا بخواهد.**

● من هم متشکرم. ان‌شاءالله. □

سالن‌های سینما در تهران

سید مسعود حسینی

پیدایش

اولین دستگاه سینماتوگراف (آپارات) به سال ۱۲۷۹ هجری شمسی توسط مظفرالدین شاه به عنوان سوغات فرنگ به ایران وارد شد و سپس چهار سال بعد اوّلین سالن نمایش فیلم که کمتر مشابهتی با سالنهای سینمای امروزی داشت در خیابان چراغ گاز، بوسیله میرزا ابراهیم خان صحافباشی افتتاح شد. فیلمهای کمدی کوتاه مدت کمتر از ده دقیقه‌ای منبع اصلی نمایشات این سالن بودند.

چند سال به سال ۱۲۸۶ شمسی، روسی خان که عکاس ماهری بود سالن دیگری را در تهران راه‌اندازی کرد و سبب جلب تماشاگران زیادی شد.

از سال ۱۲۹۱ به بعد که اردشیر خان ارمنی(آراداسش باتماگرایان) کاملترین نوع سالن سینما را در تهران و ایران دائر کرد، سالنهای مختلفی در گوشه و کنار شهر تهران شروع به کار کردند. این سینماها به دلیل کمبود تماشاگر فقط روزی یکبار فیلم نشان می‌دادند و مخصوص آقایان بودند اما چند سال بعد به کوشش کلنل وزیری و علی وکیلی سالنهائی به صورت اختصاصی و یا غیر اختصاصی شروع به فعالیت می‌کنند که تماشاگران زن زیادی را جلب خود می‌کنند.

اولین سینماهای ناطق:

مرتضی قلی‌خان بختیاری اولین سینمای ناطق به نام سینما پالاس را در دههٔ اول هزار و سیصد شمسی افتتاح کرد. سپس سینماهای مایاک و ایران نیز ناطق می‌شوند و بعد از این دیگر سینماهای تهران نیز با جایگزینی دستگاههای صدا از صامت تبدیل به ناطق می‌شوند.

در سال ۱۳۱۴ به علت زیاد شدن تعداد سینماها نخستین نظامنامهٔ سینماهای ایران در هیئت وزرا به تصویب می‌رسد و سینماها به سینماهای درجه اول، درجه دوّم و درجه سوم دسته‌بندی می‌شوند. دومین نظامنامهٔ تصویبی دولت که به صورت مفصل شرائط ایجاد سینماها و نحوهٔ فعالیت آنها را مشخص کرده بود به سال ۱۳۲۹ به تصویب می‌رسد. چکیدهٔ این نظامنامه بدین شرح است:

فصل دوم: بناهائی که برای مؤسسات مذکور در این آئین‌نامه درنظر گرفته می‌شود بایستی از لحاظ استحکام و بهداشت از هرحیث مناسب بوده و مورد تصدیق شهرداری محل قرار گیرد و اقدام به ساختمان منوط به موافقت کمیسیون نمایش و تحصیل پروانهٔ مخصوص از شهرداری است.

- تالار نمایش باید دارای درهای متعدد و مقابل هم برای دخول و خروج باشد.
- اطاق انتظار باید مناسب با تالار نمایش بوده، برای توقف منتظرین گنجایش کافی داشته باشد.
- دستگاه تهویه و حرارت باید متناسب تالار نمایش و اطاق انتظار، تهیه و به گواهی متخصصین مربوطه برسد.
- در تالارهای سینما، فاصله بین پرده و اولین ردیف صندلی نباید کمتر از هشت متر باشد.
- فاصله بین ردیف صندلیها نباید کمتر از هشتاد و پنج سانتیمتر باشد.
- جایگاه فروش بلیط باید در اطراف درب ورودی بوده و طوری قرار گرفته باشد که مانع عبور و مرور تماشاچیان نشود.
- کلیهٔ سیمهای برق باید از لوله که در داخل بنا قرار گرفته عبور داده شود.
- محل دستگاه برق باید در محلی قرار داده شده باشد که بکلی جدا و محفوظ بوده و صدای آن باعث مزاحمت تماشاچیان نگردد.
- در کلیهٔ اماکن مزبور بایستی در نقاطی که ضرورت دارد چراغهای راهنما برقرار شود.

طبق آمار اعلام‌شده از سوی وزارت فرهنگ و هنر سابق در سال ۱۳۵۶، از سال ۱۳۱۵ تا ۱۳۵۶، ۱۰۹ سینما در تهران طبق جدول زیر تأسیس شده است

سال	تعداد
۱۳۱۵	۱
۱۳۱۹	۱
۱۳۲۲	۱
۱۳۲۳	۱
۱۳۲۴	۳
۱۳۲۹	۲
۱۳۳۰	۴

۱۳۳۲	۳
۱۳۳۳	۲
۱۳۳۴	۲
۱۳۳۵	۲
۱۳۳۶	۳
۱۳۳۷	۵
۱۳۳۸	۷
۱۳۳۹	۳
۱۳۴۰	۴
۱۳۴۱	۸
۱۳۴۲	۱
۱۳۴۳	۸
۱۳۴۴	۶
۱۳۴۵	۱۴
۱۳۴۶	۶
۱۳۴۷	۴
۱۳۴۸	۷
۱۳۴۹	۲
۱۳۵۰	۲
۱۳۵۲	۱
۱۳۵۳	۱

تا سال ۱۳۴۶، دولت موقت تاسیس‌کنندگان سینما را در سراسر کشور از پرداخت عوارض ساختمان سینما معاف کرده بود. در این سال معافیت لغو می‌شود اما در شهرستانها پرداخت وام طویل‌المدت اختصاص می‌یابد. هیئت وزیران وقت در همین سال سالنهای سینماها را به این ترتیب درجه‌بندی می‌کند:

- ۱- سینماهای ممتاز [چهارستاره و پنج ستاره- چهل و پنجاه ریال]
- ۲- سینماهای درجه یک [سه‌ستاره- سی و چهل ریال]
- ۳- سینماهای درجه دو [دوستاره- بیست و پنج و سی ریال]
- ۴- سینماهای درجه سه [یک ستاره- بیست و بیست و پنج ریال]
- ۵- سینماهای روی تراس [تابستانی].

در دهۀ سی به بعد به غیر از سینماهای معمولی تهران و شهرستانها انواع مختلف سینماها شروع به کار می‌کنند. این سینماها چند نوع بودند:

الف: سینماهای سیار. این سینماها معمولاً فعالیت خودشان را از غروب به بعد شروع می‌کردند و بیشترین فعالیتشان در دبیرستانهای بزرگ و دبستانها بود.

- ب: سینماهای تابستانی، که فعالیتشان از اوائل دهۀ پنجاه متوقف شد. این نوع سینما در ایران با مجهز شدن سینماهای سرپوشیده به سیستمهای خنک‌کننده از رونق افتادند و تعطیل شدند.

- ج: در ایوین سینما: در ایران بیشتر از دو نمونه در ایوین سینما وجود نداشت که هرکدام بعد از مدتی فعالیت به تعطیلی کشیده شدند. در ایوین تهران پارس در سال ۱۳۳۹ افتتاح شد و چند سالی بیشتر دوام نیاورد. دومی، در ایوین سینمای ونک، در سال ۱۳۴۸ با فیلم «روسها دارند می‌آیند» افتتاح شد و بعد از سه، چهار سال تعطیل شد.

- چ: سینماهای اختصاصی دولتی. این سینماها شامل انواع سینماهای دانشجوئی سینماهای ارتشی و سینماهای شرکت نفت بودند.

سینماهای تهران پس از انقلاب

براساس آمار شورای مرکزی سینماهای ایران تا قبل از انقلاب ۱۱۵ سینما در تهران مشغول بکار بوده‌اند که ۱۹ سینمای ممتاز، ۴۰ سینمای درجه یک، ۲۷ سینمای درجه دو و ۲۹ سینمای درجه سه جمع سینماهای تهران را تشکیل می‌داده‌اند. در دوران انقلاب ۳۱ سینما در تهران صدمه دید و یا به دلایل دیگری تعطیل شد. در اوایل اسفند ماه ۱۳۵۷ در تهران جمعاً ۷۹ سینما بازگشائی شدند. از سال ۱۳۵۸ به بعد تعدادی از سینماهای تهران مصادره و به بنیاد مستضعفان واگذار شد. در این سالها به دلیل ورود فیلمهای سیاسی و انقلابی و تازگی آنها برای تماشاگران ایرانی فروش فیلمها افزایش می‌یابد و تعدادی از سالنهای سینما بازگشائی می‌شوند.

اسامی سینماهای مصادره‌شده بدین‌شرح است:

۱- *آزادی* (شهر فرنگ سابق)- ۲- شهر قصه- ۳- *آفریقا* (آتلانتیک سابق)- ۴- *استقلال* (امپایر سابق)- ۵- *قیام* (سینه‌موند سابق)- ۶- پیام (ب‌ب)- ۷- *انقلاب* (رویال)- ۸- *لاله* (رکس)- ۹- کوچ (قصر طلائی)- ۱۰- *همای*- ۱۱- *البرز*- ۱۲- بهمن (کاپری)- ۱۳- *فلسطین* (کلدن‌سیتی)- ۱۴- *رادیوسیتی* ۱۵- *پارامونت* ۱۶- *شاهد* (موناکو)- ۱۷- *ارم* (سهیلا)- ۱۸- سپیده (دیانا)- ۱۹- *سینما تئاتر کوچک*

وضعیت فعلی سینماهای تهران

با افزایش تعداد تولیدات فیلمهای ایرانی در سالهای ۱۳۶۳ به بعد، برای جلوگیری از رکود سرمایه‌ها، یک کرده نمایش‌دهندۀ فیلمهای ایرانی به دو کروه و پس از چندی به سه کروه افزایش یافت و همین مسئله باعث بروز کلایه‌های زیادی از سوی صاحبان سینما شد. افزایش تعداد تولیدات داخلی تا حدودی به جلب تماشاگر بیشتر منتهی شد. در اسفند ۱۳۶۶ معاونت امور سینمائی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در تشریح برنامه‌های آتی سینمای ایران رئوس ضوابط ارزش‌گذاری کیفی سالنهای نمایش را اعلام کرد. طبق این برنامه‌ها حداقل هرسه ماه یکبار سینماهای ممتاز تا درجه سه مورد بازرسی قرار می‌گیرند و گزارش بازرسان وضعیت سینما را مشخص می‌کند. این سه کروه سینمائی برحسب نحوۀ فعالیتشان در امر نمایش فیلم می‌توانند به سه دستۀ کیفی «مطلوب» نیمه مطلوب و فعلی تقسیم شوند. در فاصلۀ بازرسیهای علنی، بازرسیهای غیرعلنی نیز از سینما بعمل می‌آید. این بازرسیها می‌تواند باعث سلب امتیاز یا اعطای آن به سالن سینما بشود.

وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی مبنای امتیازبندی سینماها را ۱۰۰ اعلام کرده است. از ۷۵ تا ۱۰۰ می‌تواند سینما را در ردۀ سینماهای با وضع مطلوب قرار دهد (در هردرجه‌ای). از ۵۰ تا ۷۵ امتیاز، سینما را در وضع نیمه مطلوب قرار می‌دهد و از ۱۵ امتیاز کمتر، سالن را در وضعیت فعلی نکه می‌دارد. عدم رعایت برخی از نکات نه تنها باعث سلب تعداد امتیازهای مربوطه از

سینما می‌شود بلکه چند امتیاز منفی هم در کارنامهٔ سالن به جا می‌گذارد. رعایت برخی از موازین مورد نظر اجباری اعلام شده که امتیازی برای سینما نخواهد بود، اما عدم رعایت آنها امتیاز منفی دارد. علاوه برنکات پیش‌بینی شده، برای ابتکارهایی که باعث بهبود مجموعهٔ ادارهٔ سینما و رفاه تماشاگران شود، امتیاز ویژه در نظر گرفته خواهد شد.

نظامنامه وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در مورد سینماهای کشور:

مدیران و کارکنان:

ـ لباس کارکنان یك شکل و هم‌رنگ، لباس کارکنان بوفه و رستوران روپوش سفید و لباس کارکنان فنی (آپارات خانه) لباس کار یك شکل باشد.

ـ کارکنان سینما برروی لباسشان کارت شناسائی نصب کنند و رفتار آنها با مردم باید کاملاً مؤدبانه باشد. توصیه شده که کارکنان سینما، متأهل باشند.

ـ حداقل مدرك تحصیلی برای مدیر سینما لیسانس و برای آن دسته از کارکنان که در ارتباط با مردم هستند، دیپلم است. در غیر این صورت، معادل تجربی این مدارك قابل جایگزینی است به هرحال، هیچ یك از کارکنان سینما نباید بیسواد باشند.

ـ در هرسالن نمایش، حداقل یك نفر راهنما باید تا پایان نمایش هرسانس حضور داشته باشد.

شرائط بهداشتی:

ـ هوا در سالنهای نمایش باید مطبوع و سالم و درجه حرارت سالنها مناسب و ثابت باشد.

ـ وضعیت نظافت سالنهای انتظار و نمایش مناسب و کاملاً بهداشتی باشد و سالنهای انتظار و نمایش در پایان هرسانس و پیش از شروع سانس بعدی نظافت شوند.

ـ جعبهٔ کمك‌های اولیه با تابلوی نئون در محل مشخصی قرار گیرد و علائم راهنما به طور واضح روشن، خوش‌خط و خوانا در سالنها وجود داشته باشد.

ـ دستشوئیها کاملاً بهداشتی و دارای مواد پاك‌کننده ـ اعم از صابون مایع و یا جامد باشند.

ـ توالتها باید کاملاً سالم و بهداشتی و دارای تجهیزات لازم و تهویهٔ هوا باشند.

ـ محوطهٔ دستشوئی و توالتها تا سقف کاشی‌کاری شود و نور کافی وجود داشته باشد. این محوطه‌ها هرروز با مواد ضد عفونی‌کننده شستشو داده شود. رعایت این موارد برای سینماهای ممتاز و درجه یك اجباری است.

ـ تعداد توالتها و دستشوئیها متناسب با گنجایش سالنهای سینما و دیوار آنها کاملاً تمیز باشد و هیچ‌گونه بوی آزاردهنده‌ای به مشام نرسد. (برای سینماهای درجه یك و ممتاز اجباری است.)

ـ دستگاههای سالم و تمیز آب سردکن باید به نسبت ظرفیت سالن در سالن انتظار و راهرو موجود باشد.

ـ کف سالنها و راهروها باید تمیز و فاقد لغزندگی باشد.

ـ چند زباله‌دان تمیز و دارای سرپوش به نسبت ظرفیت سالن در سالن انتظار و راهروها قرار گیرد.

ـ در سالنها از خوشبوکنندهٔ هوا استفاده شود.

امنیت سینما و تبلیغات:

ـ به جز نردهٔ مخصوص صف خرید بلیت، به هیچ عنوان نرده یا حفاظ آهنی در مقابل ورودی سینماها وجود نداشته باشد.

ـ پوسترها و عکسها و تراکتها خارج از ویترین نباشد. در صورت نیاز به نصب آنها در خارج از ویترین، تابلوهای ویژه‌ای در نظر گرفته شود.

ـ نور سالن انتظار، کافی، و رنگ سالن انتظار مناسب و با در نظر گرفتن تأثیر روانی رنگها باشد.

ـ سالن انتظار دارای دکور مناسب و مبلمان و ظرفیت کافی باشد. در صورت امکان از گیاهان در آراستن سالن انتظار استفاده شود.

ـ ورودی و نمای بیرونی سینماها با تزئینات و چراغ، دکوراتیو و جذاب باشد.

ـ امکان پیش‌فروش بلیت بوسیلهٔ تلفن یا مراجعه وجود داشته باشد. (برای سینماهای ممتاز اجباری است.)

ـ باید از ورود افراد معتاد، اوباش و کسانی که رعایت ظواهر و ضوابط شرعی و اخلاقی را نکرده‌اند، مؤدبانه اما با جدیت جلوگیری شود.

ـ باید ردیف‌های ویژه‌ای برای خانواده‌ها درنظر گرفته شود.

ـ در سانسهائی که ازدحام بیشتر است، تعداد ردیفهای خانوادگی افزایش یابد. به طور معمول بین ردیف‌های خانوادگی با سایر ردیف‌ها، دو ردیف خالی درنظر گرفته شود تا در صورت افزایش خانواده‌ها، این دو ردیف مورد استفاده قرار گیرد.

ـ سانس‌هائی مخصوص خانواده‌ها، با اعلام قبلی درنظر گرفته شود.

ـ همهٔ بلیطها با ستاره ردیف و صندلی مشخص شود.

ـ چراغهای راهنمای درها، ردیف‌ها و صندلیها همگی سالم و روشن باشد. (برای سینماهای ممتاز اجباری است.)

ـ باید صندلیها کاملاً سالم و تمیز، پله سالم و ایمن و بالکنها دارای نرده و فضای روشن باشد.

وضعیت نمایش

ـ کیفیت تصویر و صدا و پردهٔ نمایش، کاملاً مناسب و درحد مطلوب باشد.

ـ درهای سالن نمایش در هنگام نمایش فیلم باید بسته باشد. اما قفل نباشد. تعبیهٔ پرده در پشت درهای ورودی سالن نمایش، الزامی است تا هنگام ورود و خروج، نور سالن انتظار تماشاگران را آزار ندهد.

ـ پردهٔ نمایش کاملاً تمیز باشد. (برای سینماهای ممتاز و درجه یك اجباری است.)

ـ پرده‌های متحرك در مقابل نمایش نصب و قبل از هرسانس استفاده شود. (برای

سینماهای ممتاز اجباری است).

در سال ۱۳۶۷ همچنین سینماهای ممتاز ملزم شدند که اکیداً از فروش تخمه در برفه و مصرف آن در سالن نمایش جلوگیری کنند. این روش به تدریج در سینماهای درجه (۱) نیز گسترش یافت. همچنین وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در همین سال سینماها را ملزم کرد که تابلوی سیگار کشیدن ممنوع را نیز در سالنها نصب کنند.

در این سالها مهمترین دشواری سینماها در رسیدن به کیفیت مطلوب به عنوان محلی برای نمایش فیلم، کمبود و گرانی ابزار فنی و قطعات یدکی مورد نیاز سینماهاست. به طوری که کیفیت صدا و تصویر اکثر سینماهای کشور در وضعیت نامطلوبی قرار دارند و می‌توان گفت که سالنهای دارای صدا و تصویر مطلوب استثناء هستند. ناگفته پیداست که مانند سایر زمینه‌های فنی و غیرفنی، توزیع کالاهای با نرخ رسمی بسیار کمتر از میزان مورد نیاز انجام می‌شود و مابقی آن باید به اشکال گوناگون و با چند برابر قیمت از بازار آزاد تامین شود.

مدیران سینماها می‌گویند با این سیر صعودی قیمت‌ها به سختی قادر به تهیهٔ لوازم فنی و قطعات یدکی مورد نیازشان هستند. از برخی قطعات ناچارند بیش از متوسط عمر مفید آنها کار بکشند که این موضوع به کیفیت فنی کارشان لطمه می‌زند.

* مصاحبه با چند تن از مسئولان سینماهای تهران:

سینما افریقا

● لطفاً خودتان را معرفی کنید:

ـ بنده شاهرخ رضائی، ۲۴ سال است که در کار فیلم و سینما مشغول به کار هستم. البته الآن شش سال است که در سالن‌های سینما مشغول بکار شدم و قبلاً به عنوان فیلمبردار و تهیه‌کننده فیلمهای تبلیغاتی مشغول بکار بودم.

ـ سینماها الآن با سابق چه فرقی کرده‌اند و چه مسائل و قوانین جدیدی در آنها رعایت می‌شود؟

الآن کارمندان سینما باید کارت بزنند. در زمستان کت و شلوار و در تابستان شلوار و پیراهن مخصوص بپوشند. وسط سانس نمی‌شود به سینما رفت و تخمه و سیگار کشیدن ممنوع شده. کلاً از لحاظ بهداشتی الآن وضع بهتر شده. البته در سینماهای جنوب شهر این موارد رعایت نمی‌شود.

● مهمترین مشکل شما چیست؟

والله لوازم سینما مثل لامپ تصویر و غیره کم است و یا گیر نمی‌آید. اگر هم گیر بیاید گران است. البته ما سهمیهٔ دولتی داریم اما سهمیهٔ دولتی لامپ و غیره، کفاف ما را نمی‌دهد.

● فکر می‌کنید از لحاظ اقتصادی وضعیت مطلوبی دارید یا خیر؟

شما در نظر بگیرید زمین و ساختمان سینما آفریقا حدود ۱۰۰ میلیون تومان ارزش دارد، اما به نسبت این ارزش سودآوری این سینما خیلی کم است و به همین دلیل من می‌گویم که سینماها سودآور نیستند.

● اگر مسئله‌ای دارید برای ما عنوان کنید:

والله به نظر من برخلاف سابق الآن تماشاکران راضی‌تر هستند. فقط مسئله‌ای که باید عنوان شود اینست که باید فیلم خوب گذاشته شود تا بازده خوبی داشته باشد.

مصاحبه با مسئول سینما قدس (بخش خصوصی)

ـ حسن پورعلی هستم. ۱۳ سال است که مشغول اینکار هستم. قبلاً در سینما آسیا مشغول بکار بودم و بعد از آن در این سینما که آقای نصیری مالک آن هستند کار می‌کنم.

● به نسبت ۱۳ سال پیش وضعیت عمومی سینماها چه فرقی کرده؟

الآن خیلی فرق کرده. کشیدن سیگار، خوردن تخمه و آجیل ممنوع شده. قبلاً سینما قاطی بود، اما الآن این سینمای ما دو قسمت مجزا شده. یک قسمت برای مجردها و یک قسمت خانوادگی. الآن قوانین جدیدی وضع شده و براساس آنها ما باید در دستشوئی‌ها صابون بگذاریم، و اگرنه امتیاز کم می‌کنند و درجه سینما کم می‌شود. همچنین قبلاً سینماها زینت طبیعی مثل گل و گیاه نداشتند، اما الآن ما خودمان گلدانهای زیادی گرفته‌ایم. کلاً از لحاظ بهداشتی الآن بهتر شده.

● مشکلات شما چیست؟

یکی از مشکلات ما برق رفتن است. همچنین ما لامپ و وسائل آپارات را از بازار آزاد می‌خریم و چون سینمای غیردولتی هستیم (به نرخ دولتی به ما نمی‌دهند. به طور مثال لامپهای مهتابی الآن قیمتش ده برابر شده در حالی‌که ما هیچ سهمیهٔ دولتی نداریم.

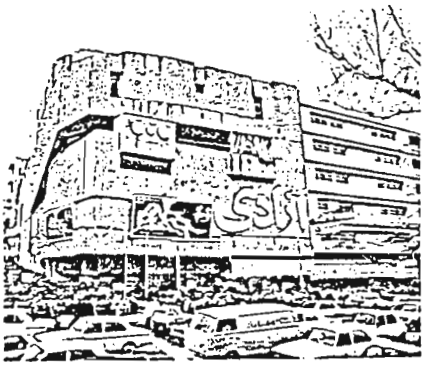
ـ به نسبت ۱۳ سال پیش که شما مشغول بکار شدید آیا برخورد تماشاکران فرقی کرده یا خیر؟

بله. الآن سینماها محیط فرهنگی شده و برخورد تماشاکران خیلی بهتر شده. قبلاً به طور مثال در سینماها دعوا زیاد می‌شد، اما امروز دیگر چنین چیزی نیست.

ـ اگر مسئله‌ای دارید برای ما عنوان کنید:

وزارت ارشاد باید امکانات فنی بیشتری به ما بدهد تا ما از بازار آزاد وسائلمان را تهیه نکنیم. همچنین باید بگویم که چون فیلمها یکسان هستند و موضوع‌های یکسانی دارند سینماها الآن سودآور نیستند. شما نگاه کنید فیلم عروس حلبچه هفته اوّل اکرانش را در این سینما سپری می‌کند اما تماشاگر، خیلی کم است. متشکرم.

از: امور تحقیقات واحد تولید فیلم حوزه هنری



فرهنگ واژه‌های سینمایی (۳)

ترجمهٔ رحیم قاسمیان

● **فیلمبرداری هوا به هوا** air-to-air, air-to-air cinematography

فیلمبرداری از شیئی در پرواز از وسیله دیگری که خود آن هم در حال پرواز است.

● **فن بسته به بخت** aleatory technigue

صفت «بسته به بخت» را می‌توان در مورد هر رویدادی که براساس شانس یا اقبال رخ دهد به‌کار برد. در سینما به معنای ضبط صدا و تصویر بدون برنامه‌ریزی قبلی و صرفاً با تکیهٔ بر احتمال و بخت است. این تمهیدی است که غالباً مستندسازان به آن رومی‌آورند تا رفتارهای تمرین نشده و واقعی را در آثار خود ثبت کنند.

● **افت پاسخ** aliasing

خطوط و لبه‌های دندانه‌دار قابل رویت در اشکال نه‌چندان پیشرفتهٔ حاصل از کار گرافیکی با کامپیوتر، برای مثال می‌توان به لبه‌های اریب اشاره کرد. نیز: **گرافیک کامپیوتری**.

● **آلفکس** Allefex

دستگاهی که می‌تواند در هنگام نمایش فیلم صامت، تا پنجاه جلوه صوتی مختلف را ارائه کند.

● **تمثیل** allegory

واژه‌ای که معمولاً در مطالعات ادبی به‌کار می‌رود، اما گاه در توصیف فیلمی که در آن به‌نظر می‌آید شخصیتها و رویدادها، در رابطه‌ای متناظر، عرضه‌کنندهٔ موقعیتی برون از فیلم یا بعضی موقعیتهای اخلاقی فراگیر هستند هم کاربرد دارد. برای مثال فیلم **بمام مردان شاه** (۱۹۴۹) ساختهٔ رابرت‌راسن را می‌توان تمثیلی از ظهور و سقوط همئی لانگ فرماندار لوئیزیانا، و **نمرهٔ اخلاق صفر** (۱۹۳۳) ساختهٔ ژان‌ویگو را هم می‌توان تمثیلی از پیروزی نوجوانان بر دنیای مقتدر بزرگ‌ترها توصیف کرد. خصلت تمثیلی فیلمها گاه بسیار صریح و بارز است، برای مثال **آه مرد خوش‌شانس!** (۱۹۷۳) ساختهٔ لیندزی اندرسن چنین ویژگی‌یی دارد و نشانگر ماجراهای یك قهرمان عادی است که با شخصیتهای مختلفی که هریك معرف جنبه‌ای از جامعه‌ای غربی‌اند رودررو می‌شود. نیز: **مضمون نهانی و نماد**[۱].

● **شرکت الاید آرتیستز پیکچرز** Allied Artists Pictures Corporation

به سال ۱۹۴۶ و تحت عنوان الاید آرتیستز پروداکشنز، شعبه‌ای از موناگرام پیکچرز، افتتاح شد و تا سال ۱۹۵۳ فیلمهایی معمولی تولید کرد و در این سال از تلفیق این دو مؤسسه، شرکت الاید آرتیستز پیکچرز زاده شد. یکی از موفق‌ترین فیلمهای این استودیو **ترغیب دوستانه** (۱۹۵۶) ساختهٔ ویلیام وایلر بود. این شرکت بعدها عمدتاً به تولید تلویزیونی روآورد، ولی کماکان در رشته فیلمسازی هم فعالیت و از جمله فیلم **مردی که می‌خواست سلطان باشد** (۱۹۷۵) جان‌هیوستی را تهیه کرد. شرکت فوق‌الذکر به سال ۱۹۸۰ اعلام ورشکستگی کرد. نیز: شرکت موناگرام پیکچرز.

alligator, alligator clamp, gator grip

ر.ك.: **گیره سوسماری**

● **صافی همه‌کاره** all- purpose filter

این عبارت معمولاً درباره صافیهایی به‌کار می‌رود که توازن رنگی را به‌هم نمی‌ریزند (برای مثال: صافیهای با چگالی خنثی و صافیهای قطبی‌کننده). این صافیها را صافیهای یونیورسال هم می‌نامند.

● **کنایه** allusion

اشاره‌ای غیرمستقیم به سخنی یا تصویری از شخصی، مکانی، رویدادی یا اثری هنری خارج از فیلم. چنین کنایه‌هایی را می‌توان

برای سندیت بیشتر بخشیدن به فیلم مورد استفاده قرار داد، کما اینکه باب فاسی در فیلم **کاباره** (۱۹۷۲) کنایه‌های بسیاری به رویدادهای آتی سیاسی در آلمان دارد. کاربرد دیگر آن افزودن تضاد و طنز است، برای مثال در صحنه‌ای از **ویریدیانا** ساختهٔ لوئیس بونوئل گدایان پس از غارت و تجاوز دور میز شام جمع می‌شوند و تصویری شبیه تابلوی «شام آخر» لئوناردو داوینچی خلق می‌کنند. ۲) اشاره غیرمستقیمی که معمولاً از خلال تصویر یا صحنه‌ای، به فیلم دیگری می‌شود. برخی از فیلمسازان معاصر از این تمهید سود می‌جویند تا نسبت به فیلمسازان دیگر ادای دین کنند، یا با مضامین و احساسات نهفته در آن فیلم به اثر خود غنای بیشتری ببخشند، یا صرفاً تضادی طنزآمیز بین آن فیلم و شخصیتها و موقعیتهای فیلم خود خلق کنند. برای مثال در فیلمهای فرانسوا تروفو و پیتر بوگدانوویچ مجموعه‌ای از این عوامل حضور دارند. نیز: **ادای دین**.

● **نور محیط** ambient light

۱) نور عمومی و حاضر در صحنه که ناشی از منابع نور و سطوح بازتابنده است. ۲) نوری طبیعی که به‌نظر می‌آید دورو و اطراف شخصیتها را روشن می‌کند. ۳) نور عمومی ملایم در سالن سینما که بعد از شروع فیلم، برای آرامش خاطر تماشاگران تأمین می‌شود.

● **صدای محیط** ambient sound

صدای طبیعی محیط که در صحنه‌ای به‌گوش می‌رسد. صحنه‌ای که در آن فقط گفت‌وگو شنیده شود، بدون چنین صدایی خالی و تهی حس می‌شود. صدای طبیعی را می‌توان طی فیلمبرداری با میکروفن جداگانه‌ای ضبط کرد یا در مرحله صداگذاری، با استفاده از منابع مختلف، آن را با تصویر مخلوط (میکس) کرد. صداهای محیطی هم لبهٔ صدای خاص خود را دارند که در هنگام مخلوط کردن از آنها استفاده می‌شود. نیز: **مخلوط کردن**.

● **دو پهلویگی** ambiguity

وجود ابهام، عدم قطعیت و تضادی نمایان در معنا یا تفسیر اخلاقی شخصیتها و رویدادها در اثر هنری. چنین ابهام‌ودوپهلویگی قاعدتاً ناشی از اشکال یا عدم احتمال درک سرشت انسان یا جهان پیرامون ماست. **سه‌زن** (۱۹۷۷) ساختهٔ رابرت آلتمن فیلمی که اصلاً با این دوپهلویگی سر و کار دارد تا سرشت ابهام‌آمیز هویت شخصیتهایش را مطرح کند. **موردبدل** (۱۹۷۸) ساختهٔ ریچاردراش با طرح قصه‌بازی می‌کند تا ابهام میان واقعیت و توهم را به‌نظر برساند. البته گاه هم می‌شود که فیلمی به خاطر نواقص آشکار در فیلمنامه، کارگردانی یا تدوین مبهم به‌نظر می‌رسد. برای مثال **مردی که به زمین سقوط کرد** (۱۹۷۶) ساختهٔ نیکلاس رگ اساساً اثری دو پهلو است، اما ضعف تدوین هم سبب ابهام بیشتر آن شد.

● **تدوینگران سینمای آمریکا** American Cinema Editors

انجمنی صنفی مشتمل بر تدوینگران سینما و تلویزیون، که هر چهار سال یک‌بار کتابی تحت عنوان *تدوینگران سینمای آمریکا* منتشر می‌کند و در آن آخرین تحولات، دستاوردها و اخبار مربوط به انجمن را به‌چاپ می‌رساند.

American Cinematographer→**American Society of Cinematographers**
American Cinematographer's Manual→**American Society of Cinematographers**
American Cinemeditor→**American Cinema Editors**
American Film→**American Film Institute**

● **انستیتوی آمریکایی سینما** American Film Institute (AFI)

سازمانی که به سال ۱۹۶۷ و با کمک مالی دولت و بخش خصوصی تأمین شد و هدف آن حفظ و فهرست‌بندی فیلمها، آموزش دست‌اندرکاران سینما، حمایت از ایجاد هماهنگی در فعالیتهای سینمایی، انجام پژوهشهای علمی و حمایت از فیلمسازان جوان است. دفتر مرکزی این انستیتو در مرکز حفاظت از هنر در واشینگتن دی.سی. است که در آنجا سینمایی هم برای نمایش مرور بر آثار فیلمسازان دارد. مرکز مطالعات پیشرفتهٔ سینمایی در بورلی هیلز کالیفرنیاست. این انستیتو ناشر نشریهٔ سینمایی *آمریکن فیلم* است که ده شماره در سال منتشر می‌شود. در این مجله مقالات متنوعی در مورد سینما و تلویزیون به‌چاپ می‌رسد و مخاطبان آن عامهٔ مردمند. عضویت در این انستیتو برای تمام دست‌اندرکاران، دانشجویان و تولیدکنندگان آثار سینمایی و تلویزیونی آزاد است.

● مونتاژ آمریکایی
American loop hatham loop
American montage

فنی در تدوین که در آمریکا و به‌ویژه در سالهای دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ تکوین یافت. در این روش زمان و مکان تا حد ممکن فشرده می‌شود تا در ظرف مدت کوتاهی و با تکیه به انواع تمهیدات سینمایی از قبیل همگدازی (دیزالو)، برشهای جهشی و بر همنمایی (سوپرایمپوز)، رخدادهای زیادی به‌نمایش درآید. یك نمونهٔ مشهور، ورق خوردن تقویم و پیوستن دو صحنه به همدیگر با این واسطه است که گذشت زمان را نشان می‌دهد. از تمهید مشابهی برای نمایش اوهام و خیالات شخصیتها استفاده می‌شود. نیز: **مونتاژ** (۵)، برای بحث بیشتر در این زمینه.

● انستیتوی آمریکایی استانداردهای ملی
American National Standards Institute (ANSI)

نام فعلی انجمن آمریکایی استانداردها (آسا) است. این سازمان وظیفهٔ تعیین استاندارد برای اندازه، شکل و حجم را در آمریکا، و با هماهنگی با سایر کشورها برعهده دارد. در عرصه سینما، این سازمان مسئول تعیین استاندارد برای مواردی چون اندازه فیلم، اندازه قاب، جای سوراخ حاشیه فیلم و موارد دیگری است که از سوی جامعه مهندسان سینما و تلویزیون پیشنهاد می‌شود. یکی از معیارهای حساسیت امولسیون فیلم به نور نیز براساس استاندارد اعلام شده از سوی همین انستیتو اندازه‌گیری می‌شود که «آسا» نام دارد. نیز: **انجمن مهندسان سینما و تلویزیون**.
American shot two-shot

● انجمن آمریکایی فیلمبرداران
American Society ofCinema tographers (ASC)

انجمن صنفی مدیران فیلمبرداری سینما و تلویزیون، شامل حدود ۲۵۰ عضو اصلی و ۶۰ عضو وابسته در عرصه‌های مربوطه. این انجمن که مرکز آن در هالیوود است، ناشر کتاب مرجع *راهنمای فیلمبرداران* است که آخرین اطلاعات جدید را در خود دارد. این انجمن در ضمن نشریهٔ ماهانه *آمریکن سینما توگرافر* را هم منتشر می‌کند که نشریه‌ای تخصصی و خواندنی است در مورد جنبه‌های فنی فیلمسازی. عضویت در این انجمن با دعوتنامه صورت می‌گیرد و اعضای آن می‌توانند جلوی نام خود علامت اختصاری (ASC را بگذارند، اما نشریات این انجمن به‌طور آزاد به‌فروش می‌رسد.

● استهلاك
amortigation

عاملی که باید در محاسبه هزینهٔ تمام شده فیلمها مدنظر قرار گیرد. در هزینهٔ تمام شده (هزینهٔ منفی) مسئله استهلاك هم درنظر گرفته می‌شود و معمولاً تعیین آن با اختلاف نظر همراه است.

AMPAS — Academy of Motion Picture Arts and Suiences amperge

● مقدار آمپر
Amperage

قدرت جریان الکتریکی که از تقسیم مقدار وات بر مقدار ولتاژ حاصل می‌شود.

● تقویت‌کننده، آمپلیفایر
amplifier

۱) سیستمی الکترونیك که قدرت سیگنال ورودی را افزایش می‌دهد. ۲) سیستمی که صدای دستگاه ضبط یا پخش‌را افزایش می‌دهد.

● روش برجسته نمایی یا سه‌بعدی
amaglyph process

فرایندی سه‌بعدی که در آن دو تصویر از یك شیئی یا منظره، یکی معرف منظر چشم راست و دیگری معرف منظر چشم چپ، از دو دوربین یا یك دوربین مجهز به عدسی استریوسکوپی، روی فیلمهایی با رنگهای متفاوت، معمولاً سبز و قرمز چاپ می‌شوند و وقتی دو تصویر برهم منطبق می‌گردند، تصویری برجسته حاصل می‌آید. تصاویر منطبق شده روی پرده می‌افتد و اگر با عینکهای مناسب، که هریك از شیشه‌های آن به رنگ یکی از دو رنگ تصویر است، به تصویر نگاه کرده شود، تصویر برجسته‌ای دیده خواهد شد. در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ از این روش برای تولید فیلمهای کوتاه سه‌بعدی یا برجسته استفاده می‌شد، ولی پس از چندی منسوخ شد، چون به این روش نمی‌شد تصاویر تمام رنگی تهیه کرد. دلیل دیگر نیز خستگی زیادی بود که برای چشم پیش می‌آمد.

● ترکیب قیاسی تصویر، ترکیب ویدیویی
analog image synthesis, video synthesis

روشی در ترسیم طرحهای کامپیوتری که تنوع وسیعی از اشکال متحرك و متغیر و فرمهای گوناگون را برای استفاده در فیلمبرداری از جلوه‌های ویژه فراهم می‌آورد (از جمله خطوط جداشونده و متقاطع، حجمهای گسترش‌یابنده یا منقبض‌شونده). نیز: **گرافیك کامپیوتری**.

● ضبط قیاسی یا تشبیهی
analog recording

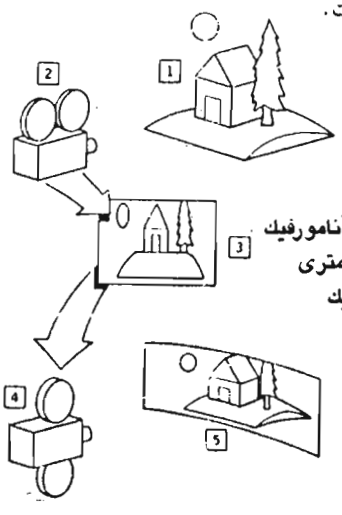
هرنوع سیستم ضبط صدا که صداهای شبیه امواج صوت حاصل کند ـ برای مثال سیستم ضبط صدای مگنت یا اپتیک. نیز: **ضبط رقمی صدا**.

● دستگاه نمایش تحلیلی
analytical projector

دستگاه نمایش (پروژکتور) خاصی با وسیله متمم برای نگه داشتن تصاویر و قابها که امکان مطالعه هر قاب در زمان مطلوب را فراهم می‌آورد. چنین دستگاههای ۱۶ میلیمتری معمولاً در کلاسهای تجزیه و تحلیل فیلم به کار می‌آیند و در بررسی آثار فیلمسازان و میزانسن آنها بسیار مفیدند. نیز: **دستگاه نمایش**.

● عدسی آنامورفیک، فیلمبرداری آنامورفیک
anamorphic lens, anamorphic cinematography

واژهٔ «آنامورفیک» در زبان یونانی به معنای «دوباره فرم دادن» است. در اپتیک، این واژه مترادف هر عدسی‌یی است که محورهای افقی و عمودی هر تصویر را به‌نحو متفاوتی از هم بزرگ کند. در سینما، این واژه به عدسی خاصی نظر دارد که روی دوربین فیلمبرداری قرار می‌گیرد که محور افقی یا عرض تصویر را به نصف تقلیل می‌دهد تا در عرض قاب فیلم خام بگنجد، و نیز منظور آن عدسی‌یی است که روی دستگاه نمایش فیلم (پروژکتور) قرار می‌گیرد تا همان تصویر را به اندازه اصلی و واقعی آن نشان دهد. در هر دو مورد، محور عمودی دست نخورده باقی می‌ماند و نتیجهٔ حاصل هم تصویری عریض است.



فیلمبرداری آنامورفیک

فیلمبرداری آنامورفیک
۱ـ صحنه ۲ـ دوربین با عدسی آنامورفیک
۳ـ تصویر فشرده روی فیلم ۳۵ میلیمتری
۴ـ دستگاه نمایش با عدسی آنامورفیک
۵ـ تصویر فشرده ناشدهٔ پردهٔ عریض

● عدسی غیرآستیکمات
anastigmat lens

عدسی‌یی که عیب آستیگماتی آن اصلاح شده است، به عبارت دیگر مشکلی از جهت کانونی شدن شعاعهای نور روی یک نقطه ندارد. نیز: آستیگماتیسم.

angle — camera angle
angle of acceptance — acceptance angle

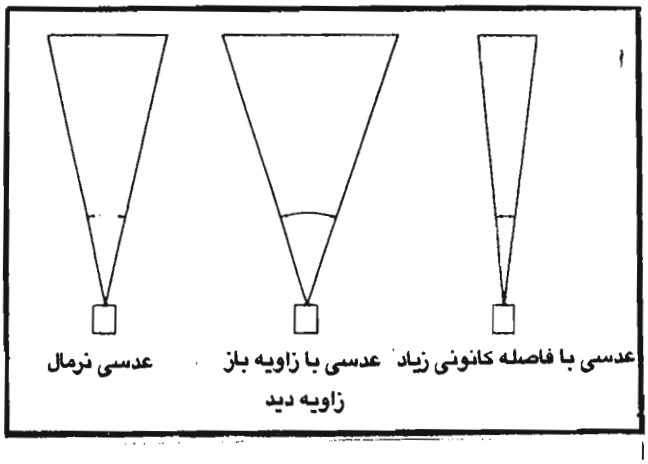
● زاویهٔ تابش
angle of incidence

زاویه میان اشعه‌های نور از منبع روشنایی و سطح جسمی که روشن شده است.

● زاویهٔ دید
angle of view

زاویه میدان رویداد یا کنش ضبط شده بر فیلم که حاصل ترسیم خطی فرضی از مرکز عدسی به دو انتهای فوقانی و تحتانی تصویر است (البته میدان واقعی مدور است، اما مثلثی فرض می‌شود). این زاویه با اندازه فیلم (یا عرض دهانهٔ دوربین) و فاصله کانونی عدسی تعریف می‌شود. عدسی استاندارد ۵۰ میلیمتری برای فیلم ۳۵ میلیمتری، که تصویری کم و بیش مشابه تصویری که چشم انسان می‌بیند ارائه می‌کند، زاویه دیدی نزدیک به ۲۵ درجه دارد، حال آنکه همین زاویه برای فیلم ۱۶ میلیمتری با عدسی دارای فاصله کانونی ۲۵ میلیمتر حاصل می‌شود. عدسیهای زاویه باز، که فاصله‌های کانونی آنها کمتر است، متقابلاً زاویه دید وسیع‌تری در اختیار می‌نهند. به همین ترتیب عدسیهای با فاصله کانونی زیاد، زاویه دید تنگی دارند. گاه زاویه دید با زاویه دوربین اشتباه گرفته می‌شود، و فاصله دوربین از موضوع به اشتباه عامل اندازه‌گیری این زاویه قلمداد می‌گردد. نیز: زاویهٔ دوربین و عدسی.

(ادامه دارد)



تئاتر

نمایشنامه و زبان

نصرالله قادری

«زبان» در نمایشنامه چه جایگاهی دارد؟ ما این پارامتر را چون گذشته از دیدگاه ارسطو پی می‌گیریم. ارسطو در «بوطیقا» آورده است که:

«گفتار قهرمانان تراژدی، در مقام چهارم است، و چنانکه پیش از گفتیم، گفتار، وسیله بیان افکار است،[۱] و آن در نظم و نثر یکی است.»[۲]

یکی از اجزای تراژدی، گفتار است. پس لازم است که نمایشنامه‌نویس، بر این عنصر مسلط باشد. زبان نمایشنامه و دیالوگ، وسیله اساسی بیان نمایشنامه‌نویس است. نمایشنامه‌نویس برای رساندن فکر و نظریه خود باید به مهارت در نوشتن و تسلط بر زبان متکی باشد. پس، تسلط بر زبان که مدیوم ارتباطی خالق و مخاطب است، جزء اصلی کار می‌باشد. نمایشنامه‌نویس باید به مدیوم ارتباطی خود مسلط باشد و اجزای آن را به درستی بشناسد. در ضمن، لازم است که دستور زبان را نیز بیاموزد و شیوه خلق زیبایی را در زبان بداند. اگر نمایشنامه‌نویس، به قواعد، اصول، اجزا و عناصر وسیله ارتباط خود آشنا نباشد، در ارائه مفاهیم موفقیتی نخواهد داشت. متأسفانه، اکثر قریب به اتفاق نمایشنامه‌نویسان این دیار، مدیوم ارتباطی خود را نمی‌شناسند. و به دلیل اینکه دستور زبان و چگونگی بهره‌برداری از آن را نمی‌دانند، بنابراین از خلق زیبایی در زبان عاجزند.

درام، از آغاز تولدش تا به امروز، به عنوان یکی از بارزترین جلوه‌های ادبی، در تاریخ ادبیات مطرح و از مقام و منزلت بالایی برخوردار بوده است. زبان در نمایشنامه، چه به صورت دیالوگ، منولوگ و... چه در شکل دستور صحنه و تشریح حالات قهرمان و... از اهمیتی ویژه برخوردار است. زبان در نمایشنامه، یک هیأت کلی دارد و به دو بخش عمده تقسیم می‌شود:

۱. به شرح وقایع و توصیف صحنه‌ها می‌پردازد. (Dire ction) این قسمت، مستقیماً به مخاطب عرضه نمی‌شود، بلکه او اثراتش را در نمایش می‌بیند. و هنگام مطالعه اثر می‌تواند از زیبایی آن بهره ببرد. اگر این قسمت به درستی به عمل آید، بی‌شک، در خلاقیت کارگردان مؤثر خواهد بود.

۲. دیالوگ که از زبان شخصیتها ارائه می‌شود. (Dialogue) عیناً و به همان گونه که نویسنده آورده به تماشاگر می‌رسد.

اما پیش از همه اینها، باید زبان را تعریف کنیم و اساساً بدانیم که زبان چیست و بعد، به کارکرد آن در درام بپردازیم.[۳]

● تعریف زبان در مفهوم وسیع و عام:

«هرگونه نشانه‌ای که بوسیله آن زنده‌ای بتواند حالات یا معانی موجود در ذهن خود را به ذهن موجود زنده دیگری انتقال دهد، زبان خوانده می‌شود.»

این تعریف، چنانکه دیده می‌شود نظام ارتباطی حیوانات را که از طریق حرکات یا اصوات، به صورت غریزی انجام می‌گیرد نیز شامل می‌شود. اما قصد ما از زبان در مفهوم خاص و انسانی آن، این نیست.

● تعریف زبان در مفهوم خاص و انسانی آن:

«زبان دستگاهی است از علائم آوایی قراردادی که بوسیله اندام گویایی انسان تولید می‌شود و به قصد انتقال معانی از ذهنی به ذهن دیگر به کار می‌ورد. زبان در این مفهوم منحصر به انسان است و هیچ یک از حیوانات از آن برخوردار نیستند.»

● زبان در فرهنگ معین:

«عضو عضلانی و نسبه طویل و متحرک که در حفره دهانی قرار دارد و در انتها بوسیله قسمتی به نام «بند زبان» به کف دهان و به استخوان لامی چسبیده، و نوک آن آزاد است و جهت اعمال بلع و مکالمه و تغییرات صدا به کار می‌رود و ضمناً عضو اصلی حس ذائقه است.»[۴]

با این تعاریف، مشخص می‌شود که قصد ما از مفهوم زبان، همان علائم آوایی قراردادی می‌باشد. این علائم قراردادی، خود به دو دسته تقسیم می‌شوند. ۱. علائم غیرزبانی، مثل چراغ قرمز، لباس سیاه و... ۲. علائم زبانی که صداهایی هستند که بوسیله اندامهای گویایی انسان تولید می‌شود و برای دلالت بر اشیاء و وقایع بیرونی یا مفاهیم و عواطف به کار می‌رود. مثل تمام کلماتی که در زبان به کار می‌رود.

هرکلمه، دارای دو جنبه است: یکی لفظ که از ترکیب چند آوا پدید می‌آید و دیگری معنی که لفظ بدان دلالت می‌کند. لفظ را دال و معنی را مدلول می‌گوییم. پیداست، وقتی در تعریف زبان عبارت «علائم آوایی قراردادی» را به کار می‌بریم، منظورمان همین علائم نوع اخیر است. درواقع ما با این تعریف، پدیده زبان را توصیف می‌کنیم. این پدیده، بالقوه دارای این توانایی است که میان گوینده و شنونده ارتباط برقرار کند. زبان، امواج انرژی صوتی را که متعلق به جهان خارج است، در قالبهای معینی می‌ریزد. و تنظیم می‌کند تا از آن برای گزارش دادن از اشیاء، وقایع و تجارب انسان در ارتباط با جهان خارج و یا مفاهیم موجود در ذهن انسان، استفاده کند. رابطه‌ای را که میان قالبهای صوری زبان و رویدادها و پدیده‌های جهان بیرون وجود دارد، در زبان روزمره، معنی می‌گوییم.

زبان، متشکل از سه دستگاه است و درام‌نویس باید از امکانات هرسه آنها، برای خلق اثر بهره گیرد. آگاهی و تسلط بر این سه دستگاه، به درام‌نویس این امکان را می‌دهد که در افق گسترده‌ای بتواند مفاهیم خود را منتقل کند. عدم شناخت و آگاهی بدین دستگاهها، میدان عمل درام‌نویس را محدود می‌کند. این دستگاهها، عبارتند از:

۱. دستگاه صوتی یا فنولوژی: عبارت است از نظامی که بین عناصر آوایی زبان وجود دارد.

۲. دستگاه دستوری یا گرامری: عبارت است از نظامی که بین عناصر معنی‌دار زبان وجود دارد.

۳. دستگاه واژگان یا وکبولری: عبارت است از مجموعه لغاتی که اهل زبان در دسترس دارند و روابطی که بین آن لغات برقرار است.

آن رشته از زبان شناسی که جوهر یا ماده خام زبان، یعنی اصوات ایجاد شده بوسیله حنجره را مطالعه می‌کند، (حروف که شامل صامتها و مصوتهاست) فونتیک یا آواشناسی نام دارد. آن رشته از زبان شناسی که به مطالعه واژگان زبان و روابط آنها با اصوات و روابط خود واژگان با یکدیگر می‌پردازد، هسته اصلی زبان‌شناسی محسوب می‌شود که بدان نامهای مختلفی داده‌اند؟ مثل زبان‌شناسی صوری، زبان‌شناسی ساختمانی و... در این قسمت است که دستور و واژگان و نظام صوتی با هم برخورد می‌کنند. آن رشته از زبان‌شناسی که به مطالعه رابطه واژگان یا الگوهای صوری زبان و رویدادها و پدیده‌های جهان خارج، می‌پردازد (گفتیم که بدان معنی می‌گویند)، در معناشناسی مورد بحث قرار می‌گیرد.

زبان‌شناسی، کدامیک از دستگاههای زبان را مهمتر می‌شمارد؟ زبان‌شناسی بدان دستگاه که میان جوهر و ماده زبان از یک سو و پدیده‌های جهان بیرون از سوی دیگر قرار دارد، اهمیت بیشتری می‌دهد. زیرا این دستگاه، هسته اصلی زبان‌شناسی را تشکیل می‌دهد. چون در اینجاست که بناچار، سخن از نظام صوتی، نظام واژگانی و نظام دستوری زبان، به میان می‌آید و از جنبه‌های مختلف زبان، یعنی دستگاه صوتی، دستگاه دستوری و دستگاه واژگان گفت‌وگو می‌شود.

توضیحی که در اینجا ضروری می‌نماید، اینکه درام‌نویس، زبان‌شناس نیست و ضرورتی ندارد که همانند یک زبان‌شناس یا معناشناس، به تمام ریشه‌ها و اصول و قواعد مسلط باشد. همچنانکه یک درام‌نویس، نباید روان‌شناس یا جامعه‌شناس یا فیلسوف یا... باشد. اما لازم است (و می‌تواند) که در محدوده کار خود به تمامی این علوم آشنا باشد. اگر درام‌نویس، روان‌شناسی نداند، نمی‌تواند شخصیتها را به خوبی پرورش دهد. البته هستند درام‌نویسانی که در یکی از رشته‌ها تخصص دارند و درعین حال، درام‌نویس هم هستند. اما آنچه را که در آغاز لازمه کار است، باید درام‌نویس بود. برای مثال: سارتر، فیلسوف است و از طریق نمایشنامه‌هایش فلسفه اگزیستانسیالیسم را نیز تبیین می‌کند. ولی قبل از هرچیز، او صاحب درامهای اصولی است. پس باید رو ساخت اثر، درست قوام یابد تا مخاطب بتواند به ژرف ساخت آن برسد. آگاهی به زبان، این امکان را به درام‌نویس می‌دهد تا بهتر بتواند مخاطب را به ژرف ساخت اثر رهنمون شود. بدین دلیل است که درام‌نویس باید زبان را به درستی و درحد لزوم برای خلق اثر خود بشناسد و کارکردهای آن را بداند تا بتواند موقع آفرینش، از آن بهره بگیرد. نمایشنامه‌نویسی که محدوده و امکانات و قواعد زبان را نمی‌شناسد، با کتاب دستور زبان، فرهنگ نامه و آواشناسی و... نمی‌تواند نمایشنامه بیافریند.

دوباره به بحث اصلی خود باز می‌گردیم و جست‌وجو می‌کنیم قدیمی‌ترین سخنی را که از نظر زبان‌شناسی، درباره زبان مطرح شده و درچه‌کتاب آمده و تا به امروز نظریات دیگری هم در این مورد ارائه شده است. قدیمی‌ترین سخنی که از نظر زبان‌شناسی، درخور توجه است، در باب دوم و یازدهم سفر آفرینش «عهد عتیق» ـ تورات، کتاب دینی قوم یهود آمده است. خداوند پس از خلق آدم، حیوانات و پرندگان را نزد آدم می‌آورد تا برآنها نام نهد.

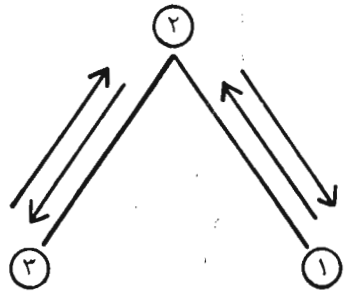
«خداوند خدا هرحیوان صحرا و هرپرنده آسمان را از زمین سرشت و نزد آدم آورد تا ببیند که چه نام خواهد نهاد. آنچه آدم هر ذیحیاتی را خواند همان نام او شد. پس آدم همه بهایم و پرندگان آسمان و همه حیوانات صحرا را نام نهاد...»

نمونه دوم، مربوط به داستان برج بابل می‌شود. برحسب این داستان که در تورات آمده است، مردم جهان ابتدا یک زبان داشتند و از مشرق کوچ کردند تا به زمین

همـواری به نام «شنعار» رسیدند. در آنجا سکنی گزیـدند و تصمیم گرفتند که برجی بسازند که سرش به آسمان برسد. پس از ساختن برج، خداوند نزول می‌کند و برج را ویـران می‌سازد و زبـان آنـان را مشـوش می‌کنـد؛ به طوری که سخن یکـدیگـر را نمی‌فهمند و از آنجا برروی زمین پراکنده می‌شوند.

بعـد از این قدیمی‌ترین سخن دربـاره زبان، باید به مطالعاتی که هندیان، یونانیان و بخصوص، افلاطون و ارسطو درباره زبان به عمـل آورده‌اند، اشاره کرد. کار اصلی مطالعه زبان، در قرن نوزدهم شروع شد و ادامـه پیـدا کرد و در قرن بیسـتـم، زبان‌شناسی توصیفی و تجزیه و تحلیل زبان از نظر علمـی رواج یافـت. بزرگـتـریـن نظریـه‌پـرداز دوره جدیـد را درباره زبان، فردیناند دوسوسور (متولد ۱۸۵۷ میلادی و متـوفـی در ۱۹۱۳) می‌دانـنـد که برای نخستین بار اصـول ساختمانی زبان را به صورت نظریـه منسجمی در درسهای خود عنوان کرد.

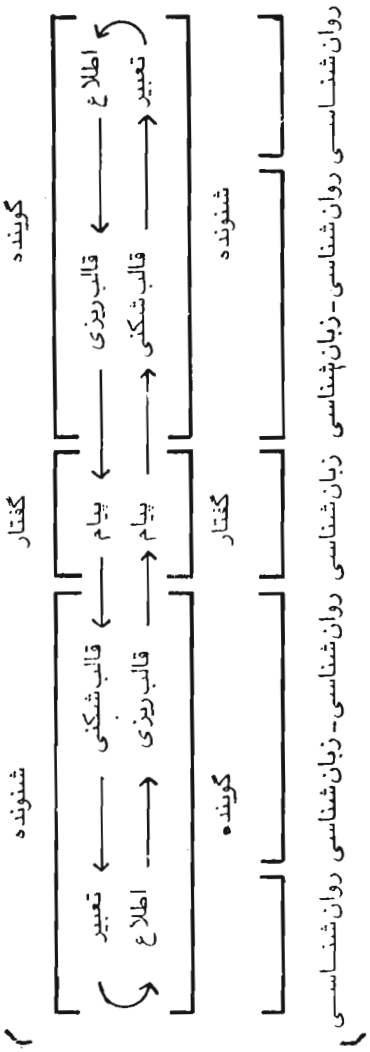
این مقوله همچنان ادامه دارد. در حوزه زبـان شنـاسـی، بایـد مسئـله ارتبـاط زبان‌شناسی و روان‌شناسی را با زبان مورد عنایت قرار داد. ارتباط این دو و بیان کیفیت ایجاد اطلاع و انتقال بین گوینده و شنونده، بسیار مهم است. در این قسمت بحث، ما به یك مثلث برخورد می‌کنیم که عبارت است از:



(۱) گوینده
(۲) گفتار
(۳) شنونده

گوینده، کلامی می‌گوید تا مفهومی را به شنونده برساند. این سیکل ارتباطی تا زمان قطع سخن، از دو جهت ادامه دارد. ابتدا شماره یك می‌گوید و به شماره سه می‌رسد. آن گاه شماره سه پاسخ می‌دهد و به شماره یك باز می‌گردد.

حال از آنـجـایـی که زبـان یکـی از فعـالیتهـای انسـان است، یعنی یکی از جنبه‌های رفتار اوست، روان‌شناسی بدان توجه دارد و آن را «رفتار زبانی» می‌نامد. توجه روان‌شناسی به زبان، تنها از آن جهت نیست که زبـان، نوعی رفتـار است، بلکـه بیشتـر از آن جهت است که زبـان، بنیاد بسیـاری از فعـالیتهـای عالی ذهن است؛ چون تفکر، استدلال، تخیل، قضاوت و حتی ادراك و عاطفـه. برای آنـکـه ارتبـاط زبان‌شناسی و روان‌شناسی تاحدی آشکار شود، مثالی می‌زنیم و با توجه به شکل زیر، آن را توضیح می‌دهیم:



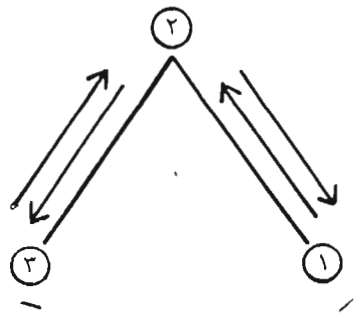
از گوشه راست نمودار آغاز می‌کنیم:

فرض کنیـد، «سـرما» محرکی است که احساس سرما را در شما به وجود می‌آورد. به ایـن احسـاس سرمـا «اطلاع» گفتـه می‌شود. چون شما به زبان ـ مثلاً به زبان فارسی ـ آشنایی دارید، این احساس خود را در قالبهـای دستـوری و واژگـانی زبان می‌ریزید. به عبارت دیگر، «اطلاع» خود را «قـالب‌ریـزی» می‌کنیـد. سپس اندامهای گویـایی شما به حرکت در می‌آید و جمله: «هوا خیلی سرد است». از دهان شما خارج می‌شود. جمله شمـا که قطعه‌ای از گفتار است «پیـام» نامیده می‌شود. پیام شما به گوش شنونده یا «مخاطب» می‌رسد. از آنجا که مخاطب شما نیز با زبان فارسی آشنایی دارد، مقصود شما را از همان جمله بیرون می‌کشد؛ یعنی قالب‌شکنی می‌کند و بالاخره می‌فهمـد که شمـا چه می‌گوییـد و چه احساسی دارید. آنچه مخاطب شما از پیام شما می‌فهمد، برای او به منزله محرك و بعد اطلاع است. او دوبـاره این اطلاع را به همـان ترتیب سابق، قالب‌ریزی و تبدیل به پیـام می‌کنـد و شمـا پیـام را قالب‌شکنی می‌کنید و مقصود را درمی‌یابید؛ یعنی پیام «تعبیر» می‌شود. این جریان تا وقتی سخن شمـا با یکـدیگـر قطع شود، ادامـه دارد. چنـانکـه در شکل دیده می‌شود، اطلاع و تعبیر صرفاً در حوزه کار روان‌شناسی است و مطالعه پیام صرفاً در خوزه زبان‌شناسی است. ولی قالب‌ریزی و قالب‌شکنی در مرز زبان‌شناسی و روان‌شناسی است.

آنچـه را که در اینجـا توضیـح دادیم، مشخص می‌کنـد که یك درام‌نویس تا چه پایـه‌ای بایـد به این علوم آگـاهی و تسلط داشتـه باشـد، تا آن گاه بتواند مفاهیم را ساده‌تـر منتقل کند. می‌بینید که این بحث سهل و ممتنع است. رو ساخت آن ساده و بدیهی و ژرف ساخت آن، صعب و پیچیده است. اما آگاهی بدان بسیار ضروری است.

درام‌نویس، در دیالوگ، با همین مسئله، اما اندکی پیچیده‌تر روبه‌رو است. مثلثی را که در ابتدا آوردیم، به یاد آورید، آن گاه به

شرایط یك گفت‌وگوی خوب، عنایت کنید. یکی از شرایط گفت‌وگوی خوب، این است که مخاطب را با خود همراه کند. اگر گفت‌وگو درست شکل گرفته باشد، مخاطب درگیر می‌شود. البته نباید اجزای دیگر درام را از یاد برد. فراموش نکنیم که این حکم کلی نیست. چرا که مثلاً در شیوه اپیك یا آوانگارد، اساساً این حکم رعایت نمی‌شود. ولی شرط گفت‌وگوی درست، در همه شیوه‌های نمایشی، چه آنهایی که احساس مخاطب را به چالش گرفته یا تعقل‌اش را مورد نظر دارند، باید رعایت شود. در اینجا نیز ما با یك مثلث روبه‌رو هستیم و گفت‌وگو باید از رأس مثلث بگذرد و بعد، به طرف مقابل که مخاطب است، برسد. در اینجا ما با دو مخاطب روبه‌رو هستیم. مخاطب اول، پارتنر مقابل شخص است و مخاطب دوم، تماشاگر است که در حقیقت باید «پیام» به او برسد. پس در درام، قالب‌ریزی با یك عامل روبه‌روست. اما پیام، قالب‌شکنی و تعبیر را باید در دو شخص پی گرفت. قالب‌شکنی و تعبیر در پارتنر مقابل، به عهده نویسنده است. اما قالب‌شکنی در تماشاگر، باید به گونه‌ای باشد که او درگیر درام شود.



(۱): شخص اول است که اطلاع خود را قالب ریزی کرده، ارائه می‌دهد. این اطلاع خطی و مستقیم، به (۳) که پارتنر مقابل است نمی‌رسد. بلکه ابتدا به (۲) که تماشاگر است، رسیده و از او به (۳) می‌رسد. در اینجا قالب‌شکنی و تعبیر با دو توقف صورت می‌گیرد. درست است که قالب‌شکنی و تعبیر در (۳) از طرف نویسنده صورت می‌گیرد، ولی اگر او به زبان و روان‌شناسی مسلط نباشد، نه تنها نمی‌تواند پاسخی متناسب ارائه دهد که حتی از انتقال پیام به مخاطب اصلی که تماشاگر است نیز عاجز می‌ماند.

روشن است که آگاهی و تسلط به زبان، در حیطه درام، چه کاربرد وسیعی دارد. اگر نمایشنامه‌نویس در این مقطع مکان از ایجاد ارتباط عاجز است و اثر او ساختگی و باور ناپذیر می‌نماید، و جدای از ضعفهای دیگر، باید ضعف اساسی را در مقوله زبان جست‌وجو کرد. نگاهی به آثار چاپ شده، این مهم را اثبات می‌کند.

نمایشنامه‌نویس ما اصلاً به مدیوم ارتباطی خود آشنا نیست و زبان اثرها، ملغمه‌ای از زبان ترجمه، ژورنالیسم سطحی و... تشکیل می‌دهد و زبان، از افاده ابتدایی‌ترین مفاهیم عاجز است. چرا؟ چون نویسنده، حتی رو ساخت زبان را نمی‌شناسد و سعی دارد با محتوایی عالی، ژرف ساختی عمیق را به مخاطب انتقال دهد. این عدم آگاهی، به آنجا منجر می‌شود که اثر به خطابه‌ای شعاری و سست، بدون هیچ گونه خلاقیتی در زیبایی زبان، مبدل می‌شود. حال اگر نمایشنامه‌ای، بدین اصول توجه کرد، تازه در مقابله با منتقدی که اساساً این مفاهیم را نمی‌داند، روبه‌رو می‌شود و منتقد ناآگاه، درپی کشف لایه هفتمین سارتر فرموده می‌رود. و چون نه کلام سارتر را فهمیده است و نه به روساخت و ژرف ساخت جمله، آشنایی دارد و نه اساساً مقوله زبان‌شناسی را می‌داند، در مقابل اثر، خلع سلاح می‌شود و لاهوت و ناسوت را به هم می‌بافد. همین جا لازم است که به این دو مفهوم هم اشاره‌ای داشته باشم:

پیش از آنکه چامسکی، کتاب معروف خود «ساختهای نحوی»(cs Structures)را در سال ۱۹۵۷ منتشر کند و شالوده تازه‌ای را در زبان‌شناسی پی افکند، نظریه «رفتارگرایان» مطرح بود. چامسکی و پیروان او از این نظریه ایرادهایی اساسی گرفتند. موج تازه‌ای را که چامسکی به راه انداخت، به نام «دستور زایشی ـ گشتاری» معروف شد. این نظریه، نه تنها در زبان‌شناسی، بلکه در فلسفه و روان‌شناسی نیز تحولات اساسی به وجود آورد. چامسکی و همفکران او با استدلال محکم و منطقی، نشان دادند که توجیه رفتارگرایان درباره زبان آموزی، بسیار نارساست.

رفتارگرایان نظریه‌ای علمی درباره زبان آموزی ارائه کرده‌اند و نظریه آنها از فلسفه تجربه‌گرایی سرچشمه می‌گیرد. تجربه‌گرایی، نامی است که به مکتب فلسفی انگلیسی از جان لاك، تا دیوید هیوم اطلاق می‌شود. این فلسفه، منشا کلیه دانش بشری را تجربه می‌داند. جان لاك، ذهن را به محفظه‌ای خالی تشبیه می‌کند و هیوم، عقیده دارد که تمام قوانین طبیعت، بدون استثناء از راه تجربه حاصل می‌شود. یعنی دانسته‌های ما از طریق حواس، بخصوص، شنوایی، بینایی و لامسه به دست می‌آید.

رفتارگرایان، به جنبه‌های قابل مشاهده فعالیت انسان، یعنی رفتار توجه می‌کنند و از قبول جنبه‌های نهفته و پوشیده حیات درونی انسان، خودداری می‌کنند. رفتارگرایان، عموماً معتقدند که تمام دانش، عقاید، افکار و اعمال و به طور کلی تمام آنچه رفتار برونی و دنیای درونی انسان را

تشکیل می‌دهد، محصول یادگیری است و یادگیری، خود نتیجه یك رشته پیوندهایی است که بین یك دسته محرك و یك دسته پاسخ، برقرار می‌شود و در زبان عادی، «عادت» نامیده می‌شود. در نظر رفتارگرایان، یادگیری زبان عبارت است از ایجاد شدن یك رشته عادت صوتی در کودك.

نظریه چامسکی، متأثر از فلسفه «عقل‌گرایی» است. عقل‌گرایی، مکتبی است که «دکارت» و «لایب نیتز»، فلاسفه قرن هفدهم، از طرفداران بنام آن هستند. دکارت، ادعا می‌کند بعضی مفاهیم ذاتاً در ذهن انسان وجود دارند. این دانش، بر تجربه مقدم است و درواقع، شکل و نوع دانشی را که انسان بعدها در اثر تجربه، به دست می‌آورد، تعیین می‌کند. دکارت، معتقد بود که ادراك و فهم ما از جهان خارج، مبتنی بر گروهی از مفاهیم ذاتی ذهن، مانند شکل، وضع، حرکت، تداوم، عدد و غیره است. این مفاهیم، به تجربه‌های بی‌شکل و ناقص ما از جهان بیرون، شکل و معنی می‌دهند. دکارت، انکار نمی‌کند که فعلیت یافتن این مفاهیم، گاهی مستلزم تجربه است، اما اصرار دارد که این مفاهیم مقدم بر تجربه هستند.

نکات اصلی نظریه چامسکی عبارت است از:

۱. هرفرد بومی اهل زبان مجموعه محدودی قاعده در ذهن دارد که به کمك آن، می‌تواند جمله‌های نامحدود زبان خود را بگوید و بفهمد و جمله‌های درست را از نادرست تشخیص دهد. درواقع، وقتی گفته می‌شود کسی زبانی را می‌داند، منظور از دانستن همین مجموعه قواعدی است که به طور ناآگاه، در ذهن شخص جای گرفته است.

۲. جملات زبان، دارای دو نوع ساختمان هستند.

۱. ساختمان سطحی و ظاهری که به آن «رو ساخت» (surface sture) می‌گویند.

۲. ساختمان عمقی که «ژرف ساخت» یا «زیر ساخت» (deef structure) گفته می‌شود.

بعضی جملات ممکن است دارای دو ژرف ساخت متفاوت و یك رو ساخت واحد باشند. این گونه جملات، مبهم خواهند بود. مثلاً جمله: او ترا بیش از من دوست دارد. دارای دو ژرف ساخت است:

۱. او ترا بیشتر از آن مقداری دوست دارد که مرا دوست دارد.

۲. او ترا بیشتر از آن مقداری دوست دارد که من ترا دوست دارم.

چون این دو ژرف ساخت مختلف، یك رو ساخت واحد دارند، آن رو ساخت، از نظر معنا مبهم است. گاهی نیز دو رو ساخت متفاوت، ممکن است یك ژرف ساخت واحد داشته باشند، که در نتیجه آن دو رو ساخت یا دو جمله، ممکن است هم معنا باشند. مثلاً دو جمله:

ـ کتاب را خواندند.

ـ کتاب خوانده شد.

دو رو ساخت و یك ژرف ساخت دارند و معنی هردو یکی است.

۳. دستور زایشی ـ گشتاری، از دو مجموعه قاعده، تشکیل شده است. مجموعه قواعد زایشی و مجموعه قواعد گشتاری.

۱. قواعد زایشی (Generativerules) ژرف ساخت جمله‌های زبان را تولید می‌کند و «قواعد گشتاری» (tronsformationrules) آن قواعدی است که ژرف ساخت را به رو ساخت تبدیل می‌نماید. از اینجاست که نام «زایشی ـ گشتاری»، به این دستور اطلاق می‌شود.

قبل از چامسکی نیز به نکات مربوط به دستور زایشی ـ گشتاری اشاره‌هایی شده بود. اما چامسکی از تعریف دستور زبان، به عنوان مجموعه محدودی قاعده که می‌تواند مجموعه نامحدودی جمله را در زبان تولید کند، مفهومی را اراده می‌کند که تازه و بی‌سابقه است. او روی بزرگترین خصوصیت زبان انسانی، یعنی خلاقیت آن، انگشت می‌گذارد.

نتایجی که از نظریه چامسکی حاصل شد، نظریه رفتارگرایان را بسختی مورد تردید قرار داد. به عقیده چامسکی، هر زبانی از یك رو ساخت و یك ژرف ساخت تشکیل شده است. رو ساخت زبانها، به اشکال مختلف ظاهر می‌شود. اما ژرف ساخت آنها منعکس کننده ساختمان ذهنی موجود انسانی است، تقریباً در همه زبانها یکسان است. از آنجا که ژرف ساخت، بر خلاف رو ساخت، نهفته و محتاج موشکافی و دقت است، ما متوجه وجوه مشترك اساسی زبانها نمی‌شویم.

آنچه که در وهله اول مورد نیاز است، شناخت نویسنده از رو ساخت و ژرف ساخت زبان است در مرحله بعد، منتقد. تحلیل‌گر باید بتواند با تشخیص درست خود، پیام را قالب‌شکنی کند. اگر این توان در او نباشد، به اثر ضربه می‌زند. اما در مرحله نخست، این وظیفه نمایشنامه‌نویس است که به درستی آن را درك کند و ارائه نماید، تا مخاطب در قالب‌شکنی دچار خطا نشود.

اگر نمایشنامه‌نویس، این مجموعه قواعد محدود را درست بیاموزد و از قدرت خلاقه‌ای برخوردار باشد، می‌تواند زیبایی را در زبان خلق کند و مخاطب را درگیر نماید. با نگاهی به نمایشنامه‌های کلاسیك و مدرنی که دیر پاییده‌اند، این نکته به ما یادآور خواهد شد که خلق زیبایی در زبان و شناخت زبان، چه تأثیر بسزایی در مانایی اثر داشته است.

● سبك

گاهی تفاوتهای زبانی مردمی که به یك زبان سخن می‌گویند، ناشی از سبك است. سبك، نتیجه شرایط متغیر و منظورهای مختلفی است که زبان، در آن شرایط و منظورها به کار می‌رود. درواقع سبك، زبان با سه عامل مهم بستگی دارد:

۱. موضوع.

۲. وسیله بیان.

۳. روابط اجتماعی گوینده و شنونده.

۱. موضوع سخن در سبك زبانی که به کار برده می‌شود مؤثر است. از اینجاست که سبك یك سخنرانی مذهبی با سبك یك نطق داغ انتخاباتی، تفاوت پیدا می‌کند. ما به قدری بدین تفاوتهای سبکی خو گرفته‌ایم

که آنها را بدیهی فرض می‌کنیم و تنها وقتی متوجه آنها می‌شویم که گوینده‌ای دانسته یا ندانسته، روالهای عادی را بشکند و سبکی را به کار برد که مناسب با موضوع سخن او نباشد.

نمایشنامه‌نویس، موظف است که در این زمینه کاملاً آگاهانه برخورد کند. اگر تمامی شخصیتهای تاریخی، در مجالس رسمی و خلوت خانه، به یك زبان سخن می‌گویند و اگر نثر کلاسیك برای ما مترادف با یك نثر ساختگی و شلخته است، ناشی از این عدم شناخت است. نمایشنامه‌نویس، باید سبك و جایگاه شخصیت را به درستی، بشناسد تا آن گاه بتواند از زبان، به درستی، استفاده کند.

۲. منظور از وسیله بیان، این است که آیا زبان به صورت گفتار به کار برده می‌شود یا به صورت نوشتار. در هرزبان، بین گفتار و نوشتار تفاوتهایی وجود دارد که باید رعایت نمود. تفاوت بین گفتار و نوشتار، به دلیل آن است که نوشتار، محافظه کارتر است و پابه‌پای تحولات گفتار، دگرگون نمی‌شود.

۳. عامل سوم در تعیین سبك، رابطه اجتماعی موجود بین گوینده و شنونده است. همه افراد یك جامعه، از نظر اجتماعی همپایه نیستند. بعضی، از نظر مقام و موقعیت، برتر و بعضی پایین‌ترند، یا به هرحال، برتر و پایین‌تر تصور می‌شوند. اغلب می‌توان از روی گفتار گوینده به نگرش او نسبت به مخاطب پی برد؛ به این معنی که می‌توان حدس زد، آیا گوینده، مخاطب خود را از نظر اجتماعی پایین‌تر یا برتر یا همپایه خود می‌داند.

●

آنچه را که قصد داریم به وسیله زبان و از طریق سخن گفتن، به دیگران انتقال دهیم، به طورکلی، معنی می‌نامیم. این معنی، حاصل شناخت است و شناخت یا معرفت، حاصل زیستن ما در جهان و طبیعت است. انسان، از طریق حواس خود با عالم خارج، ارتباط پیدا می‌کند. در برخورد حواس یا محیط یا به طورکلی، ارگانیسم (بدن موجود زنده) با محیط در ضمن کار و

تجربه، اشیاء یا انگیزه‌های خارجی در ارگانیسم تأثیر می‌گذارند و فعالیتهای غریزی و طبیعی را برمی‌انگیزند. نتیجه این برخورد با محیط و این فعالیتهای غریزی و خود به خودی، احساس است. این احساس، به مغز منتقل و در آنجا درك می‌شود. ما با ادراك یك احساس درواقع، صاحب یك تصویر ذهنی از چیزی که حواس ما را متأثر کرده است، می‌شویم. بدین طریق، برای ما شناخت یا معرفت به چیزی حاصل می‌شود.

پس، شناخت، حاصل زیستن ما در جهان و طبیعت و برخورد حواس ما با محیط و ادراك حاصل از این برخورد است. اثری که هرشناخت در ذهن ما برجای می‌گذارد تجربه نام دارد که محتویات ذهن ما را تشکیل می‌دهد.

(ادامه دارد)

پاورقی‌ها:

۱. «واللسان هو ترجمان اللب و برید القلب.» / نقد النثر / قدامة بن جعفر.
«بیان، کسوت اندیشه است» الگزاندر پوپ
۲. بوطیقا / ارسطو / فتح‌الله مجتبائی / ص ۷۵.
۳. در این قسمت از کلاسهای درس استاد تقی پورنامداریان، بهره گرفته‌ام.
۴. فرهنگ معین / ج ۲ / ص ۱۷۱۹

○ ترجمهٔ دکتر محمود عزیزی

○ سیلوین بُونرو

(Sylviane Bonnerot)

ژان آنوی

درمـورد آنوی، آنچه بیش از همه جلب توجه می‌کند از یك طرف عظمت نوشته‌های او و از سوی دیگر استمرار و تعدد این نوشته‌هاست.

طبقه‌بندی تصنعی آثار آنوی که غالباً آنها را به نمـایشنامه‌های سرخ، سیاه، درخشان، حرص‌خوردنی و... منقسم می‌کنند، مانع از این شد تا جستجـو در ریشه‌های یك ایدهٔ متفاوت در یك اثر را که سعی دارد ازطریق همـان امکـانـات درحـال تجدید و تحول و بلاانقـطاع، دیگر آثار، رضایت خاطر ما را وجود آورد، سرانجام بخشیم.

به‌هـر حال تمـام نمـایشنـامـه‌هـای چنین نویسنده‌ای باید با موفقیت همراه باشد، چرا که او انتخاب کرده بود از راه نویسندگی تئاتر زنـدگی کنـد. پس به‌خـاطر این شغل، ناچار است تمام ذخائر تکنیکی مربوط به کار خود را در نهـایت دقت و تمیـز همچون یك صاحب کرسی به‌کار بندد. اگر او شیفتگی خاصی را نسبت به زبان ژی‌رو دو (Girau Doux) ، از خود نشان می‌دهد، به‌دلیل لحن اوست که کشف کرده: واژگان کافی نیستند تا با دور کردن بدبختی‌ها از انسان، زندگی را قابل تحمل نمایند. ژی‌رو دو برای واژگان، قائل به همین بعـد ظاهری نیست. قدرت واژگان و تصورات ناشی از آن را رد یا افشا می‌کند. ژی‌رو دو درصـدد خلق هارمـونی ازطریق واژگـان اسـت. او معـتقـد است که این هارمـونی بایـد بتـوانـد روابـط انسانها را به‌وجـود آورد. انسـانهـایی وابستـه به ملیتهـایی که با یکـدیگـر دشمنی دارنـد، رابطه‌ای میان خدایان و انسانها، رابطه‌ای میان انسانها و...

فراموشی، زیگفرید را در یك دنیای تیره و تار و مکدر قرار می‌داد. چرا که او در میان دو تمدن محصور شده است. اضطرابی که

از تردید میان این دوئیت متولد می‌شود او را به رنج می اندازد.

دختران جوان در آثار ژی‌رو دو، شبکه‌هایی از رویاها و مسائل روزمره بسیار پیش پا افتاده را درهم می‌بافند. حتی دخترا ی چون شخصیت نمایشی اوندین که در این بافته‌ها به شکست می‌رسیدند، مع الوصف، شکست آنها منعکس‌کنندهٔ هزاران درونمایهٔ دیگر در اثر است. این وضعیت در نمایشنامه‌های آنوی نصیب زنها شده است. زنهایی که بطرف غایت این مبارزات کشیده می‌شوند، عنایتی چون مرگ و تنهایی.

در نمایشنامه جنگ تروا، نه هکتور و نه اولیس نتوانستند مانع از وقوع جنگ بشوند، اما عاقبت در وضعیتی قرار می‌گیرند که درمورد غیر عاقلانه بودن جنگ به توافق می‌رسند.

قهرمانان آنوی بدون اینکه یکدیگر را درك کنند درمقابل هم قرار می‌گیرند. به همین دلیل در میان آنها یك زبان موازی ایجاد می‌شود. زبانی که هرگز به یك گفت‌وگو نمی انجامد. این مسئله درمورد زوج‌هایی که دراثر بدبختی و بی‌بضاعتی و بدنامی گذشته‌هایشان از یکدیگر جدا می‌شوند، بیشتر نمود دارد. به‌طور مثال در نمایشنامه آنتیگون، آنوی در ارتباط با کرئون و آنتیگون /به‌نظر می‌رسد نام کرئون با پسرش عوض شده است/ این نمونه را به‌خوبی نشان داده است. در این مورد، از نمایشنامه‌های ژی‌رو دو می‌توان شخصیتهای بکت و شاه را در بازیشان با مرگ مثال آورد. درصورتی که آنوی برعکس او می‌خواهد نشان دهد که بازی با زندگی تا چه اندازه دشوار است. چرا که او می‌داند زندگی با صافی و زلالی و پاکی دو چیز آشتی‌ناپذیر تشکیل می‌شود. لذا آشتی‌پذیری زندگی با معیارهای موجود

را در ارتباط با دنیای کودکان نشان می‌دهد.

قهرمان در آثار آنوی حضور می‌یابد تا درمقابل زندگی جواب منفی بدهد. فریاد بزنند: «نه». او زندگی را رد می‌کند. آنوی دربین آنهایی که سعی دارند آشتی‌پذیری در زندگی را به‌سوی ایده‌آلهای خود ببرند ـمانند هورلو برلو و بی‌توس در نمایشنامه بی‌توس بدبخت دندان قروچه می‌رود. لذا عامل خنده و طنز از کوششهای ناچیز آنها پدید می‌آید. و درست به همین دلیل آنوی در آخرین آثار خود جای عصیانگران و دست و پا چلفتی‌ها را عوض می‌کند. ما در همین راستا، جای سرکشها با بدکاران زبردست که زبردستی آنها مایه اضطراب است، عوض می‌شود.

بی‌توس بدبخت (شام سران)ـ ۱۹۵۶

نوبل‌های بی‌کاره و پول‌دار یکی از دوستان همکلاس خود را معروف به بی‌توس ـاین نام را برای کوچك کردن او انتخاب کرده‌اندـ را برای صرف شام مخصوصی دعوت می‌کنند:

هریك از آنها مأمور ایفای نقش یکی از انقلابیون فرانسه می‌شوند. بی‌توس فقیر که درواقع موش آزمایشگاهی آنهاست و او را برای تفریح خود دعوت کرده‌اند، بعد از انقلاب به‌خاطر جدیت و سخت‌کوشی اش به مرتبه قائم‌مقامی رسد.

درحالی که او به هیبت روبسپیر و به‌زعم

خود، به‌صورت یکی از شخصیتهای فسادناپذیر درآمده است، مورد حمله قرار می‌گیرد و با دفاع جانانه‌ای که از خود می‌کند تا حد وهم و هذیان، شخصیت مورد نظر را به زندگی می‌بخشد.

روبسپیر (بی‌توس) از ترس اینکه مبادا انتقام خود را از جوانی که ملعبه دست او برای سوءقصد به یك ژاندارم به‌نام مردا قرار گرفته است بگیرد، او را می‌بخشد و جملگی نیز وانمود می‌کنند درستکاری او را دوست دارند. به همین جهت باعث می‌شوند تا نیاز پنهان او (بی‌توس) را به تملق، دامن زنند. بی‌توس نیز از همین روی، ترس خود را فراموش کرده، اجازه می‌دهد تا او را گول بزنند. او درواقع به دام نقطه ضعف خودش می‌افتد. بی‌توس گرفتار عقده‌هایی است که مدتها میدان بروز آنها را نداشته است. در یك لحظه تمام دوستان مردمی خود را فراموش می‌کند و از رفتار خشك و دیسیپلینه شده‌اش درمی‌گذرد. برای همین، ضرورت دارد ازطریق یکی از میهمانان نیکوکار متوجه شود که در چه دامی گرفتار شده است. یك کشیش نکبتی به‌نام داراس عامل این هوشیاری می‌شود.

در این بازسازی تاریخی، صحنه‌ها قصد ندارند تا واقعیت تاریخ را حفظ کنند، بلکه از تاریخ درجهت تبیین واقعیتهای موجود بهره می‌برند. مقطعی پر از قید و بندهای انحصارطلبانه و بازار سیاه‌هایی که خاطره‌اش هنوز در یادها مانده است. بخصوص در ترسیم شخصیت قهرمان آن دوره که در یك دورویی و دوگانگی حیله‌گرانه چهره خود را می‌نمایاند. بی‌توس، همچون آنتیگون یا ژان پشت به زندگی می‌کند. او قهرمان شخصیتی خود (روبسپیر) را مخالف سرسخت و آشتی‌ناپذیر معرفی می‌کند. با این وجود در هیچ لحظه‌ای نمی‌تواند همراهی و سمپاتی ما را نسبت به خود جلب کند. چرا که او در این راه دستورالعملی را دریافت نکرده و زندگی‌اش را در آن وقف نکرده است. روبسپیر درواقع بخشی از درون بی‌توس را بیرون می‌ریزد. آیا او براستی پرهیزکار و نیکوکار است؟ یا اینکه در برابری با مدل خود (روبسپیر) از جهتی که بهتر بتواند فریادهای خود را بر سر ثروتمندان بزند و تنفر خود را نسبت به آنها نشان دهد، در نقش زندگی می‌کند؟ ثروتمندانی که او را قبول ندارند.

تمام زحمتها و کوششهایی که برای برطرف کردن ضعف و نقصان خود به‌کار می‌برد بی‌حاصل می‌ماند. کمبودهای بارز بی‌توس در این راستا برحسب نشانه‌های رفتاری‌اش، مبتنی بر فطرت اوست و برای همین هم به‌جای برقراری کنش منطقی در قالب روبسپیر، برعکس ایجاد مضحکه و خنده می‌کند.

ماکسیم: من برای شما غذایی را سفارش داده‌ام که متعلق به این عطر (به‌طرف بی‌توس نگاه می‌کند). دوست عزیز، می‌خواهم بگویم این تمایل مربوط می‌شود به زمانی که شما هنوز نخستین گرفتاریهای خود را با تجار نداشتید. امیدوارم غذا را با کمال میل و کمی بیش از اندازه میل بفرمایید (در سکوتی که برقرار می‌شود، همه مشغول خوردن غذا هستند).

بی‌توس: (غذای خود را در ظرف کشیده است) من فکر نمی‌کنم که مشروطه‌خواهان و مدافعین ایده‌آلیست، اهمیت چندانی به این چیزها بدهند. زمانه را فراموش نکنید. زمانه بسیار سختی بود...

ماکسیم: دوست من، این را بدان که فرانسویان حتی در اوج فجایع هم خوراکشان خوب بود. البته آنهایی که بنیهٔ مالی داشتند. من در جایی خواندم که در آن زمان یك بازار سیاه بسیار برنامه‌ریزی شده وجود داشته است.

بی‌توس: (کمی زهر نیش خورده) متأسفانه زمانه همواره اینچنین بوده. حتی اگر قوانین شدیدی درخصوص جلوگیری از به‌گمراهی کشاندن مردم توسط اموال ثروتمندان، وضع شود، تقریباً غیر ممکن است بتوان کاری کرد. من این را نمی‌گویم که لذت‌پرستانی چون دانتون، تالین...(۱)

ژولین: (از همانجایی که نشسته است زنگوله‌ای را به‌صدا درآورده، فریاد می‌زند): آهسته ماکس کوچك من، تو هنوز مرا با گیوتین به قتل نرسانده‌ای!

براساك: (درحال دادن ظرف غذا به او) از فرصت استفاده کن و برای خودت غذا بکش. هنگامی که بمیری، بدنت سرد خواهد شد.

بی‌توس: (خنده‌ای تلخ بر لبانش نشسته است) اما روبسپیر، مطمئنم که هرگز در چنین جشنهایی که کم و بیش مخفی برگزار می‌شده، شرکت نمی‌کرده. او خود را به سادگی از تجملات رهانیده بود و با گرفتن نان از دست یك نجار تهی‌دست و خوردن غذا در سر یك میز خانوادگی روزگار می‌گذرانده.

ماکسیم: مطمئناً. ولی خوشبختانه همان نجار تهی‌دست، دوستی را در ده داشته تا هرازگاهی پی خوك برای او می‌فرستاده است. دوستی که در لیست همراهان و همکاران کمپانی هند نامش نوشته شده است که هرازگاهی از انبار کانه، مقداری مواد غذایی را صرف می‌کرده یا برمی‌داشته.

مقداری از این غذاها را بدون اظهار ندامت و پشیمانی بردارید دوست عزیز...

بی‌توس: (خود را جمع و جور می‌کند و با

دستی پرطمطراق، اما احمقانه و خنده‌آور) البته مدعی این نیستم که در آن زمان هرگز به خودشان اجازهٔ برگزاری یك جشن خانوادگی بسیار ساده را برای اخاذی دیگران نمی‌دادند. بلکه همانطور که شما می‌گویید، با خوشرویی این کار را انجام می‌دادند. باید اعتراف کرد که این عمل غیر انسانی است.

اما مطمئنم که شخص روبسپیر در اراده و نیت خود برای حفظ ارزشهای خلل‌ناپذیر حاضر نمی‌شده که مهمانی آنها را به‌هم بزند.

آماندا: به آنها می‌گفته: «نه، برای من نه، من شکست‌ناپذیرم، پس از ران گوسفند نخواهم خورد. مقداری لوبیا برای من کافی است.

بی‌توس: (سعی می‌کند نخندد) مسخره نکنید خانم کوچولو! می‌خواهم بگویم که به تصور من، همین آدمهای خوب، روزهای سخت خود را از او پنهان می‌کردند.

لیلا: چه کار زشتی! شما فکر می‌کنید که آنها انتظار داشتند روبسپیر تنها با یك بشقاب سوپ به اطاقش برود؟

براساك: و بر سر کودکان فریاد می‌کشیدند: «استخوان‌ها را به دندان نکشید. خدای من مگر می‌شود روبسپیر اینجا باشد و صدای شما را نشنود؟...»

بی‌توس: (خنده تلخ) دوست عزیز شما با طرز نگاه و گفتار خاصی این جمله را می‌گویید، لازم نیست من خودم داستان را تصور می‌کنم.

براساك: قبل از هر چیز از شما می‌خواهم مرا به‌جای «دوست عزیز»، «همشهری» صدا کنید. فراموش نکن که به من می‌گفتی «تو»! چرا که همه آنهایی که به دفاتر دولتی حمله کردند، همدیگر را «تو» خطاب می‌کردند. تو به دانتون و کامیل «تو» می‌گفتی و یا به همین افرادی که شب قبل با آنها شام خوردی و پس از آن تقاضای سرهای آنها را داشتی، باز تو بودی که به من می‌گفتی «تو». کسی را که می‌بایست بیشتر از همه از او تنفر داشته باشی...

بی‌توس: (به گونه کشیشان) به یك گروه بزرگ از همراهان و رُفقا، بله، امّا رفقایی که در راه هدف مقدس خود، عشق به مردم، و استواری بر سر آرمانهایی که برای خود ترسیم کرده بودند، مضایقه‌ای به از خود گذشتگی نداشتند. من تعجب می‌کنم براساك که چرا شما آنچه برای آنان بزرگی بود درنیافتید!

ماکسیم: (کم‌تحرك و مردد) اقای روبسپیر، شما فکر می‌کنید مردم این بزرگواری و گذشت آنان را دریافته بودند تا در بازگشت خود بهای این بزرگی را بی‌دریغ بپردازند؟

بی‌توس: (با تلخی) همواره اینچنین بوده که مردم آنهایی را که به راه خوشبختی هدایتشان کند دوست نمی‌دارند.

ماکسیم: (بازی را ادامه می‌دهد) گمان می‌کنم اندك تلخی را در موضوعی که مطرح کرده‌اید دریافته باشم. شما این احساس را داشته‌اید که مردم شما را نیز دوست ندارند؟

بی‌توس: (با تمسخر برای اولین بار قبول می‌کند تا وارد بازی شود) او از من می‌ترسید. چون برایش کار می‌کردم، همین کافی بود. من با او و در خانه‌اش، در بدبختی‌ها و مکان نامناسب زیستش زندگی مشترك داشتم. پوشیدن لباس آبی تنها ناپرهیزی من بود. (من از بی‌نظمی، لاابالیگری و کثافت تنفر داشتم). من همچون او زندگی می‌کردم.

ژولین: (از کنار میز بر سرش فریاد می‌زند) تارتوف! (یکی از شخصیتهای

مولیر) تو به خود اجازه می‌دادی تا خانمهای دوپلی (خانواده دوپلی نجار که روبسپیر با آنها زندگی می‌کرده)...

بی‌توس: (از جا کنده می‌شود و حرف او را قطع می‌کند) چه کسی فریاد زد و نام تارتوف را برد؟!

ژولین: (برمی‌خیزد و با دهانی پر از غذا) دوست شما دانتون! دانتون معروف! کمی صبر کن تا غذای داخل دهانم را قورت بدهم من دهانم پر از بالوتین است. زیرا من غذا خوردن را دوست دارم، من عشق را دوست دارم، من زندگی را هم دوست دارم. و به همین دلیل تو، «تارتوف»! دستور قتل مرا دادی، تو فکر می‌کردی که از لاابالیگری، بی‌نظمی، چرب و چیلی بودن تنفر داشتی. تو درواقع از مردم تنفر داشتی! و تو می‌دانی چرا؟ چون مردم تورا می‌ترساندند. همانکونه که زنها و پرهیزکاری تو از اینجا سرچشمه می‌گرفت. مانند زندگی‌ات. تو جملکی ما را به کشتن دادی، چون زندگی کردن را بلد نبودی. عقده‌های تو برای ما خیلی گران تمام شد.

بی‌توس: (شانه‌های خود را بالا می‌اندازد تا بتواند دیگران را به خنده وادارد) عقده‌ها در سال ۹۳!

ژولین: خود را به نفهمی نزن قبل از این سالها هم عقده وجود داشته. تو یك کشیش بودی روبسپیر. یك کشیش حقیر و نکبتی داراس با لباسی تنگ و فقیرانه. □

چوبلبل درقفس روزبهاران

از دیرباز، مردم ایران در نوروز، نمایشهایی خاص داشته‌اند. پیش از اسلام نیز این مراسم در ایران وجود داشته است و همه مردم در آنها شرکت داشته‌اند. این مراسم شادی آور، علاوه برهمه مفاهیمی که دارد، در جان مایه اصلی خود، گونه‌ای اعتراض نسبت به ظلم و ستمکار بوده است. مردمی که هیچ گاه فرصت ابراز عقیده نداشته و همیشه در برابر ظلم، سرشان برنطع بوده و از کله آنها مناره می‌ساخته‌اند و در دگرگونی طبیعت و موسم شادی، با زهرخندی تلخ، فریادی سرخ برمی‌کشیدند و چون بر شاکله مراسم خود، جامه هزل و مضحکه می‌پوشاندند، جباران چاره جز پذیرش نداشتند. مردم در این نمایشهای شادی‌آور، به واقع می‌گفتند:

خنده تلخ من از گریه غم انگیزتر است
کارم از گریه گذشته است به این می‌خندم.

«نوروز، بزرگترین جشن ملی ایرانیان است که در نخستین روز از نخستین ماه «فروردین» سال شمسی آن گاه که روز و شب برابر گردد- آغاز شود. *ابوریحان* محمدبن احمد بیرونی (۳۶۲ ه.ق/ ۹۷۳ م- ۴۴۰ ه.ق/۱۰۴۸ . م) در *التفهیم لاوائل صناعة‌التنجیم* (مصحح همایی ص ۲۵۳) گوید:

«از رسمهای پارسیان نوروز چیست؟ نخستین روز است از فروردین ماه، وزین جهت روز نونام کردند، زیراك پیشانی سال نو است.»

درباره پیدایش نوروز، افسانه‌های بسیاری نقل شده که هرچند اساطیری است، اما از تواتر آن اخبار وجه تسمیه نوروز و همچنین قدمت انتساب آن با عصاره آریایی، نیك آشکار می‌گردد.»[1]

محققان عهد اسلامی ایران در بعضی از آثار خود، از جشنهایی سخن گفته‌اند که مایه نمایشی داشته است. در اینجا ما قصد نداریم که از همه آن مراسم به تفصیل یاد کنیم. فقط به چند مورد برای نمونه اشاره می‌کنیم و سعی داریم که علل پیدایی آنها را بررسی کنیم. نگاه ما، در اینجا نگاه یك محقق و مورخ تاریخ نیست. ما دریافت خود را از دیدگاه یك دراماتورژ، بیان می‌کنیم.

از این مراسم می‌توان از جشن «برنشستن کوسه» که پیش از اسلام در ایران بوده و بعد از اسلام، به صورت «میرنوروزی» تغییر شکل داده است، نام برد. کوسه برنشین، بازی شادی‌آور ایرانیان کهن بوده است. در این بازی، کوسه‌ای، موضوع تمسخر و بهانه رقص و آوازهای مضحك تماشاگران و بازیگران می‌شده است. خصیصه مهم این بازی، در این است که مخاطب و مجری هردو در آن شرکت فعال دارند. «ابوریحان بیرونی در «قانون مسعودی» می‌نویسد:

«اما بهار جشن، از این رو به این نام نامیده شده است که در زمان اکاسره آغاز بهار بوده است و در آن مردی کوسه (برَخر یا استری) برمی‌نشست و مژده رفتن سرما و آمدن گرما را می‌داد و خود را با باد بیزن باد می‌زد و اکنون در فارسی برای مسخرگی انجام می‌شود و...»

در *فرهنگ معین* نیز درباره این جشن چنین آمده است که:

«جشنی بود که ایرانیان در اول ماه آذر برپا می‌کردند، بدین وجه که مردی کوسه و یك چشم و بدقیافه و مضحك را برخری سوار می‌کردند و دارویی گرم بربدن او طلا می‌نمودند. و آن مرد مضحك بادزنی در دست داشت و پیوسته خود را باد می‌زد و از گرما شکایت می‌کرد و مردم برف و یخ به او می‌زدند. چند تن از غلامان شاه نیز همراه او بودند و از هردکانی، یك درهم، سیم می‌گرفتند و اگر کسی از دادن وجه اهمال و تعلل می‌کرد، کوسه از گل سیاه و مرکب که همراه داشت برجامه آن کس می‌پاشید، و از هنگام صباح تا هنگام ظهر هرچه جمع می‌شد، تعلق به پادشاه داشت و از آن پس تا هنگام نماز عصر هرچه گرد می‌آمد، به کوسه و گروهی که با او همراه بودند. اگر کوسه بعد از هنگام نماز عصر به نظر بازاریان در می‌آمد، او را آن قدر که می‌توانستند می‌زدند. این روز را به عربی «رکوب کوسج» می‌خواندند».

ابوریحان بیرونی، در کتاب «التفهیم لاوائل صناعة التنجیم»، در این ارتباط می‌نویسد:

«آذرماه به روزگار خسروان اول بهار بوده است، و به نخستین روزی از وی- از بهرفال- مردی بیامد کوسه، برنشسته برخری، و به دست کلاغی گرفته و به

بادبیزن خویشتن باد همی زد و زمستان را وداع همی کرد، وز مردمـان بدان چیـزی یافتی، و به زمانه ما به شیراز همین کرده‌اند...».

عبدالحی بن‌ضحاک بن‌محمود گردیزی (؟- حدود ۴۵۳ ه.ق)، در کتاب *زین‌الاخبار گردیزی*، می‌نویسد:

«امـا بهار جشن که او را رکوب کوسج گویند و اندر روزگار اکاسره این آذرماه به وقت بهار آمد و اندرین روز مردی کوسه را برخـر نشـانـدندی، جامه غلیله [(پوشاکی ضخیم؟)] پوشیده و دستار خویش اندر سر بسته، و بادبیزن برداشته خود را باد همی کردی و لختی از صور زمستانی برخویشتن به رسن بسته داشتی و بدان اشارت همی کردی مردمان را که سرما گذشت و گرما آمد. و اندرین وقت بعضی از پارس این رسم به جای آرند از بهر طنز و مسخرکی را...».

عمادالدین زکریای محمود قزوینی، در کتـاب *عجـائب المـخـلوقـات و غرائـب الموجودات* چنین آورده است:

«روز اول اذرماه را روز هرمز خوانند. در این سواری کوسج است، و این عادتیست که جاری شده است از مردی کوسـج که ریشخنـد مردم آن عصر بوده و به فارسی بوده، سوار می‌شده درین روز برخـری، و جامه‌های کهنه می‌پوشیده، و طعامهای گرم می‌خورده، و بدن خود را به دواهای گرم طلا می‌کرده و ظاهر می‌کرده است برمردم که او را حرارتی سخت هست، و بادبیزنی بردست گرفته و برخود باد می‌وزیده و می‌گفته آه گرم است. و مردم براو می‌خندیده‌اند، و آب براو می‌افشانده‌اند، و برف بر او می‌انداخته‌اند، و پوست براو می‌انداخته‌اند... و در عقب او اینها بوده تا اینکه [می]زده است پادشاه ضربی سنگین ازاین برفها و محملها و باو نرسیده. و با آن کوسج پاره گل سرخ بوده و بآن می‌زده است برجامه‌های مردم و سرخ می‌کرده جامه‌های کسانیکه او را چیزی نمی‌داده‌اند...»

بعضی از مردم آذربایجان، معتقدند این رسم از زمان حضرت ابراهیم خلیل‌الله(ع) به جای مانده است و عدهای دیگر، براین باورند که حضرت موسی(ع) که در خدمت شعیب چوپانی می‌کرد یک بار، پنجاه روز به نوروز مانده، سری به گوسفندانش زد و دید همه دو قلو زاییده‌اند. چون به خانه برگشت، از شدت خوشحالی به زن خود مژده داد و در حیـاط، به رقص و پایکـوبی پرداخت و مراسم کوسه برنشین، از همان زمان باقی مانده است.

مردم همدان اعتقاد دیگری دارند. آنها می‌گویند: این ماجرا از زمان حضرت موسی به جا مانده است. مخالفان دین خدا، موسی را گرفتند و لخت کردند و در شهر، خانه به خانه گرداندند و هرکس از احوال آن حضرت می‌پرسید، مخـالفـانش می‌گفتند: «معلوم نیست پدرش کیست و ادعـای پیـامبـری دارد». آنهـایی که با دیـدن معجـزه‌هـای حضرت موسی، باور می‌کردند که او راست می‌گویـد. یکـی به او کفش می‌داد، یکـی پوستین و... تا اینکه به پینه‌دوزی می‌رسند و او می‌پرسد: «مکر خوبی کردن به موسی اجری هم دارد؟». مردم باورمند، به او پاسخ مثبت می‌دهند و پینه‌دوز هم می‌گوید: «برای اینکه من از اجر و ثواب باز نمانم، دو تا بوته جارو به او می‌دهم.». آن وقت، بوتـه‌هـای جارو را به دو طرف سر حضـرت موسـی می‌گذارد. عدهای هم می‌گویند این مراسم یادآور حمله هواداران فرعـون به حضـرت موسی است که حالا در این شکل نمود پیدا کرده است. در همـدان چوپـانی که کوسه می‌شود، یك پوستین وارونـه می‌پوشـد و کمرش را با طنابی می‌بندد و به اطراف و دور کمر و پایین پوستین خود، زنگوله‌های کوچك آویزان می‌کند. یك کلاه نمدی هم به طول نیم متر برسرش می‌گذارد: به طوری که سر و گردنش را می‌پوشـانـد. ایـن کلاه، سوراخهـایی دارد تا چوپـان بتـواند نفس بکشد و چشمانش ببیند. دو شاخه جارو و دو پر، ماننـد شاخ و یك آینـه کوچـك، به کلاهش می‌دوزد. وقتی که دسته کوسه به کوچه‌ها وارد می‌شود، مردم با گلوله‌ای برفی از او استقبال می‌کنند. معنی این کار این است که زمستان و دار و دسته کوسه را از آبادی خود بیرون می‌کنند.

کوسـه برنشین، سرچشمـه بسیاری از دسته‌های شادی‌آور بعد از اسلام است که در شکل میرنوروزی و دسته‌های نوروزی خوان، نمـود پیـدا می‌کنند. اما به ضرس قاطع، نمی‌توان حکم داد که مبداء پیدایی این مراسم، چه زمـانی است و آیا مقطع مکانی آن. ایران زمین بوده یا از یونان و روم و دسته تمسخر کراسوس و یا از بازیهای اعراب، به ایران راه یافته است. اما آنچه را که در ایـن مراسـم، قبـل از پرداختن به «میرنوروزی»، باید مورد عنایت قرار داد، موارد ذیل است:

۱. کوسـه زشـت و یك چشم، وارونـه براستری سوار می‌شده و مردم او را مورد تمسخر و حمله قرار می‌داده‌اند.

۲. این کوسـه، مظهـر زمستان و سرما بوده و برای مردم خیر و برکتی نداشته است و مردم آرزو داشته‌اند که زودتر برود.

۳. کلاغ سیاهی که مظهر دزدی، ظلمت و زمستان است، با او همراه بوده است.

۴. از مردم و خصوصاً بازاریان، سیم و زر دریافت می‌کرده و هرکس که به او پاسخ نمـی‌داده، با علامتی از طرف او مشخص می‌شده است.

۵. اکـر بعـد از اتمـام مراسم، کرفتار بازاریان می‌شده، بشدت مورد ضرب و شتم قرار می‌کرفتـه و انتقـام مضحکـه را پس می‌داده است.

۶. پادشاه از قِبَل این مراسم، مبالغی را توسط عمال خود به دست می‌آورده است.

۷. او در سرمـای آغاز زمستان بشدت احساس کرما داشته و فصل کرما را تداعی می‌کرده است.

۸. علاوه برکـروه همـراه او که مجـری مراسم بوده‌انـد. مخـاطب- مردم- در این مراسم، نقش فعال و شرکت کننده داشته است.

امـا بیش و پیش از همه اینها، مراسم کوسه برنشین در لایه‌های زیرین این بازی، به دلیـل وضعیت خاص اجتمـاعی و عدم تحمـل انتقـادپـذیـری اصولی در زیرلوای مضـحـکـه، اعـلام می‌کرده است: رو مسخرکی پیشه کن و مطربی آموز/ تا داد خود از مهستر و کهتر بستانی.

مردم، کوسه را نماد بدبختی و ویرانی و سیـاهـی دانسـتـه و او را از آبـادی می‌رانده‌اند. جالب توجه اینجاست که ظالم خود از این مراسم نفع مادی می‌برده است. امـا مردم تنهـا به این دلخوش بوده‌اند که

حداقل زهر خند خود را نثار می‌کرده‌اند. این مردم، «برهنه خوشحال» بوده‌اند که پادشاه را سایه خدا می‌دانسته، و به مقابله طبیعتی می‌رفته‌اند که مظهر خداوندی بوده است. اگر آنها زمستان را می‌رانند. نه مخالفت با مشیت حق، که حرف دیگری را دارند. ولی پادشاه، بهره خود را می‌برده و از حقیقت ماجرا، خود را مبرا می‌دانسته است. مردم، به اندازه حقی که داشته‌اند، حداقل به سیاهی و بازار که اجازه تعرض را داشته‌اند، حمله می‌کرده‌اند. این مراسم در عین حال، نشان می‌دهد که مظلوم، در هرلباسی که باشد، بالاخره قربانی است. این مراسم شادی‌آور را باید زهرخندی تلخ، برظلمی که از جانب هرکه فرادست است، و برفرو دست روا می‌دارد، تلقی کرد.

اگر به تکامل این مراسم در شکل «میرنوروزی» عنایت کنید، به حقیقت فوق خواهیم رسید. پس، باز می‌گردیم و شکل کامل شده کوسه برنشین را در میرنوروزی که مشخصاً بعد از اسلام به وجود آمده، پی می‌گیریم تا به جانمایه این بازی نمایشی واقف شویم: میرنوروزی. شکلی از کوسه برنشین است که به آن «پادشاه نوروزی» هم می‌گویند. کوسه برنشین پیش از اسلام با تغییراتی در شکل و هنگام برگزاری، بدل به دسته میرنوروزی بعد از اسلام می‌شود. میرنوروزی، مردی زشت و کریه چهره و پست است که در ایام نوروز، برای مضحکه و شادی، حکومت چند روزه‌ای برپا می‌کند و به جای پادشاه واقعی، برتخت می‌نشیند. او در هنگام حکومت چند روزه‌اش، احکام مسخره و خنده‌آوری را برای مصادره کردن اموال ثروتمندان یا به بندکشیدن زورمندان صادر می‌کند. این بازی، ظاهراً برای تفریح و خنده و شادی مردم است. حکومت میرنوروزی که از طبقه فرو دستان است، چند روزی بیش نمی‌پاید. در کتاب «نمایش در ایران»، در ارتباط با این مراسم چنین آمده است:

«کسی که به سال ۱۳۰۲ شمسی این ماجرا را در بجنورد دید، آن را چنین یادداشت کرد: در دهم فروردین دیدم جماعت کثیری سواره و پیاده می‌گذرند که یکی از آنها با لباس فاخر براسب رشیدی نشسته و چتری برسر افراشته بود. جماعتی در جلو و عقب او روان بودند یک دسته هم پیاده به عنوان شاطر و فراش که بعضی چوبی در دست داشتند، در رکاب او یعنی پیشاپیش و جنبین و عقب او روان بودند. چند نفر هم چوبهای بلند در دست داشتند که برسر هرچوبی سر حیوانی، از قبیل گاو یا گوسفند بود: یعنی استخوان جمجمه حیوان، و این دور آن بود که امیراز جنگی فاتحانه برگشته و سرهای دشمنان را با خود می‌آورد. دنبال این جماعت انبوه کثیری از مردم متفرقه روان بودند و هیاهوی بسیار داشتند. تحقیق کردم، گفتند که در نوروز یک نفر امیر می‌شود که تا سیزده عید امیر و حکمفرمای شهر است و بعد از تمام شدن سیزده، دوره اقتدار او به سر می‌آید... گویا در یک خانواده این شغل ارثی بود.»(۲)

از مراسم میرنوروزی، بعدها نمایش تخت حوضی «نوروز پیروز» یا «حاکم یکشنبه» به وجود می‌آید. آنچه را که حقیر در کردستان دیده‌ام، شبیه همین مراسم است. میرنوروزی در حکومت خود احکام مسخره‌ای برای گرفتن حق مستمندان صادر می‌کند و به رسوایی اغنیا و زورمندان می‌نشیند. احکام میرنوروزی، ظاهراً باید اجرا شود. درست مثل کوسه برنشین که از بازاریان سیم و زر می‌گرفت. اما در اینجا احکام مضحکه ناب هستند. میرنوروزی، هجو زورمداران و پادشاهان است. مردم در این مراسم، با انتخاب پست‌ترین افراد جامعه، داد خود را در لباس مضحکه، از فرادستان می‌ستانند. در این مراسم نکات مهمی وجود دارد که باید به آن توجه داشت.

۱. میرنوروزی، از طرف مردم برای حکومت برگزیده می‌شود و حکومت او، دولت مستعجل است. این در حقیقت، کنایتی است به دولتمردان، که حکومت، همیشه پایدار نیست و جز حکومت الله، هرحکومتی، روزی به اتمام خواهد رسید. عنایت به بینش اسلامی در این مراسم بسیار مهم است.

۲. میرنوروزی، از میان اقشار پایین برگزیده می‌شود. این اشارتی است برحاکمان که آنها قبل از حکومت همچو مردم عادی بوده‌اند و القاب آنها با سمه‌ای است و نیکوتر آن است که به اصل خود توجه کنند، و به یاد داشته باشند که از کجا آمده‌اند و به همین دلیل، بهتر است که در فکر مردم فرودست که نماینده آنها هستند، باشند و بدانند که با آنها فرقی ندارند. جز اینکه مسئولیتی بیشتر را پذیرفته‌اند و باید پاسخگو باشند.

۳. عموماً احکام برعلیه زورمندان و اغنیا صادر می‌شود و نشان دهنده این است که: ای حاکم بدان با که نشسته‌ای و به یاد بیاور که قرار بود حق مردم بگیری و داد بگسترانی، نه اینکه هم کاسه زورمندان شوی.

۴. جمجمه حیوانات و کنایت سر دشمنان و پیروزمندی حاکم، زهر خند تلخی است که یادآور این نکته است: ای بسا که فردا، کاسه سر تو برچوبه‌دار باشد.

تمام این ژرف ساخت مراسم، در جامه‌ای از مضحکه و شادی ارائه می‌شود تا زورمداران را ناخوش نیاید و حکم به گردن زدن منتقد ندهند. مردم در مراسم میرنوروزی، در پیکره واحدی گرد می‌آیند و با مضحکه و خنده حرف دل خود را باز می‌گویند. آنهایی که عمری، حق گفتن نداشته‌اند و هرسخنی، تعبیر به توطئه می‌شود و حق گفتن «یابو» به «اسب» شاه را ندارند و باید چون گوسفندان و خران، مطیع چشم و گوش بسته چوپان باشند و اگر ذره‌ای هوش و فراست از خود بروز دهند، سربه دار داده‌اند:

در علم و هنر مشو چو من صاحب فن
تا نزد عزیزان نشوی خوار چو من
خواهی که شوی قبول ارباب زمن
کنگ آور و کنگری کن و کنگره زن.

مراسم شادی آور عید این دیار، ریشه در اعتراضی سرخ دارد. و بی‌جهت نیست که پیام آور عید ما سپید نیست، زیبا نیست. هدایای گران قیمت ندارد. معجزه نمی‌کند. نمی‌دهد، بلکه می‌ستاند. می‌خنداند؛ اما طعنه می‌زند. و از همه مهمتر، اینکه سیاه است. لباسی سرخ پوشیده، دایره زنگی به دست دارد. و زشت است و حاکمی چند روزه! از دل مراسم میرنوروزی، دسته‌ای سربرمی‌آورد که «نوروزی خوان» نام

می‌گیرد. این گروه، شامل «حاجی فیروز»، «آتش افروز»، «غول بیابانی» و... می‌باشد. ظاهراً این گروه از ملازمین میرنوروزی بوده‌اند که امروزه به طور مستقل، پیام‌آور شادی و نوروز هستند. ما در اینجا فقط به یک نمونه دیگر، یعنی «سیاه» اشاره می‌کنیم و به این مبحث پایان می‌دهیم:

سیاه، غلامی است که از زنگبار، آفریقا و یا... آمده است. از پایین‌ترین قشر جامعه است. او غلام اربابی طماع است و بومی نیست. در این دیار غریبه است. ما نشانه‌های این غربت را در مراسم «زار»، «نوبان»، «لیوا» و انواع بادهای دیگر می‌بینیم که ریشه در مراسم زار آفریقا دارد. او در این غربت، باید پیام‌آور شادی باشد. پس او در قالب طنز و مضحکه، داد خود را نیز برمی‌کشد. حرف خودراهم می‌گوید و در کمال شادی و مسخرگی، غربت و تنهایی و بی‌کسی خود را برصورت ارباب جبار تف می‌کند.

«سیاه آدمی بود نسبت به اربابش از طرفی وفادار و از طرفی عصبانی. عصبانی به خاطر ضعفهای اخلاقی ارباب، یا به دلیل فاصله صوری و هم طبقاتی که بین آنها بود و سیاه با همه گونه فداکاری که می‌کرد کوشش به ترمیم و از میان برداشتن این فاصله داشت، ولی ارباب خودبین با خودبینی‌اش بهرحال این فاصله را حفظ می‌کرد و او را همیشه به چشم غلام می‌دید. این کشمکش بی‌نتیجه درونی بود که سیاه را عقده‌دار کرده بود و همین بود که موذیگریها و رندی‌های او را توجیه می‌کرد...»[۳]

از سویی دیگر، سیاه یادآور «تعزیه مضحک» و شخصیت «قنبر»، غلام حبشی حضرت علی(ع) است. در تعزیه مضحک، قنبر بذله‌گو و شوخ و رند است. تمام مایه‌های سیاه تخت حوضی در قنبر هست. «حاجی فیروز» هم از این مایه‌ها بی‌بهره نیست. و ما در همه اینها تأثیر اسلام را شاهدیم. تحولی که اسلام در قنبر به وجود می‌آورد. و «سیاه» که مشخصاً در نمایشهای بعد از اسلام، در ایران فردیت پیدا می‌کند. (البته ما به بیراه رفتن سیاه‌بازی در دوره گذشته کاری نداریم)

«حاجی فیروز» با چهره‌ای «سیاه» و لباس قرمز و کلاه بوقی و دایره زنگی که در دست دارد، برای ارباب بداخلاق می‌خواند»:

ابراب خودم سامبولی ولیکم
ابراب خودم سر تو بالا کن
ابراب خودم بزبز قندی
ابراب خودم چرا نمی‌خندی؟

این سیاه در روزهای نزدیک به عیدنوروز، اول بهار، با چهره‌ای سیاه و جامه‌ای سرخ و نواختن دایره زنگی یا ضرب و خواندن و شوخی و مسخرگی دوره می‌گردد و مردم را سرگرم می‌کند و پولی می‌ستاند. عمونوروز یا حاجی فیروز، پیام آورد بهار و عید هستند. آتش افروز، آتش بان، حاجی فیروز، غول بیابانی، از دسته نوروزی خوانها هستند که بازمانده کوسه برنشین و میرنوروزی‌اند. از مشخصات حاجی فیروز، می‌توان به نکات ذیل اشاره کرد:

۱. سیاه است. ۲. لباس قرمز و دایره زنگی یا ضرب دارد. ۳. زبانش شیرین است و کلمات را درست ادا نمی‌کند و یا عمداً بعضی از کلمات را ناقص ادا می‌کند. ۴. چون کولیها دوره گرد است و جای ثابتی ندارد. ۵. او برعکس «بابانوئل»، به جای دادن هدیه، پول می‌ستاند. ۶. مستقیماً با مردم رو در رو می‌شود و به مضحکه ارباب و زرمداران می‌پردازد. ۷. نزدیک عید می‌آید و پیام آور بهار است. در حالی که خود چهره‌ای سیاه دارد. عنایت کنید به کلاهی که برسر کوسه بود و صورتش را می‌پوشاند. ۸. برهنه خوشحال است. غریب، تنها، آواره و غلام و دردمند است، اما پیام شادی و برادری دارد و به زرمداران و زورپیشگان هشدار می‌دهد که فصل دگرگون شده و موسم شادی آمده است.

حال، جا دارد که در قیاس با مراسم شادی‌آور ملل دیگر، به خصیصه‌های اختصاصی دسته‌های شادی‌آور این خطه عنایت شود. فرودستان و سیاهان که به مضحکه و هجو زرمندان و پادشاهان و زورمداران می‌آیند و یادآور دولت مستعجل سرما و سیاهی‌اند و در عین حال، هشدار می‌دهند که: بیش از پنج روزی نیست حکم میرنوروزی! بهار و حکومت میرنوروزی نیز به سرخواهد رسید.

مراسم شادی آور نوروزی خوانها، کوسه برنشین، میرنوروزی، تخت حوضی و «سیاه»، اکنون در حال موت است. در کمتر شهر و روستایی، این مراسم به اجرا در می‌آید. یا شکل مسخ شده سیاه، که اکنون یک لوده تمام عیار است و به ایفای نقش «حاجی فیروز» می‌پردازد: ما بی‌حسرتی، مراسم و سنتهای خود را فراموش کرده‌ایم و به استقبال «بابا نوئل» رفته‌ایم. اگر در گذشته با تغییر حکومت و ایدئولوژی کوسه برنشین به شکل میرنوروزی، متحول می‌شود و محتوای آن، غنی‌تر می‌شود و خودی می‌نماید. اکنون بالماسکه و بابا نوئل یادآور میرنوروزی و عمونوروز هستند. جای تأسف است که به جای تحول و پیشرفت در مراسم ملی، میهنی، به دام تجدد طلبی پوسته‌ای گرفتار شده‌ایم. باشد که این مراسم، حداقل به شکل صحیح خود برای نسل آینده ما مکتوب شود.[۴]

بهار در راه است و فصل، دگرگون می‌شود و بهار دلها نیز پیش از بهار طبیعت، به میهمانی‌مان خوانده است. امید که هرروزتان نوروز و نوروزتان پیروز باشد. والسلام.

نصرالله قادری

پاورقی‌ها:

۱. فرهنگ معین/ ص ۴۸۴۰.

۲. خلاصه و نقل شده از مقاله میرنوروزی/ نوشته مرحوم محمدقزوینی/ مجله یادگار/ سال اول/ شماره ۳. در این مقاله، سه شاهد مکتوب قدیمی درباره میرنوروزی آمده است، بدین قرار: «خمار را به اتفاق باسم سلطنت مرسوم کردند و پادشاه نوروزی از او برخاسته و ایشان غافل از آنچه در جهان چه فتنه و آشوب است. [تاریخ جهانکشا]»، «... و چند روزی چون پادشاه نوروزی در هنگام نوروز آن سال در دارالسلطنه هرات شکسته بسته نمود. (تذکره دولتشاه سمرقندی)»، «... که بیش از پنج روزی نیست حکم میرنوروزی...»

۳. نمایش در ایران/ بهرام بیضایی/ ص ۱۸۲.

۴. صاحب این قلم، تحقیق مفصلی راجع به مراسم و آیین‌های فراموش شده ملی، مانند «کوسه برنشین»، «میرنوروزی»، «زار»، «نوبان»، «تعزیه مضحک»، «مجالس زنان» و... در دست دارد که اگر فکر معاش، مجال دهد، بزودی آن را منتشر خواهد کرد.

فرهنگ تئاتر

(۱)

آرش مهرداد

واژه‌نامهٔ زیر ترجمه‌ای است از کتاب فشرده مرجع تئاتر از انتشارات دانشکده آکسفورد The Concise Oxford Companion to the Theatre ویراسته فیلیس هارتنول (چاپ ۱۹۹۱) که فقط از سال ۱۹۸۱ تا ۱۹۹۱ هشت بار تجدید چاپ شده است و فشرده‌ای است از کتاب عظیم The oxford Companion to the Theatre که البته روزآمد شده و تازه‌ترین اطلاعات به آن افزوده شده است. این کتاب همان‌طور که ویراستار آن در مقدمه نیز ذکر کرده، صرفاً حاوی چکیده‌ای از اطلاعات کتاب بزرگ‌تر نیست، بلکه اطلاعات به‌نحوی موجز، و در عین حال جامع، در آن عرضه شده است.

ترجمه نام نمایشنامه‌ها، همتای ترجمه نام فیلم، معضل بزرگی است که تنها راه حل آن گشتن و گشتنهای بسیار در کتابها و مراجع مختلف است، اما در مواردی دسترسی به منابع چاره‌ساز امکانپذیر نبوده و در آن موارد، نامها عیناً به‌همان صورت اصلی ضبط شده است. فقر کتابهای مرجع تئاتری سنگ بزرگی است که باید ذره‌ذره از پیش پا برداشته شود و امید می‌رود که ترجمه این کتاب بتواند گام اولی در چنین مسیری باشد و محققان و صاحب‌نظران با رفع کاستیهای آن، راه را برای چاپ یك کتاب مرجع اساسی در زمینه تئاتر هموار کنند.

آ= در فرهنگ آمده است

→= نگاه کنید به

اَبی، هنری یوجین (۱۸۴۶ـ۱۸۹۶)

Abbey, Henry Eugene

مدیر آمریکایی تئاتر، یکی از اولین کسانی که به عرصهٔ نمایشنامهٔ واپراهای خوب در خارج از محدودهٔ شهر نیویورك مبادرت کرد (البته او در سال ۱۸۷۷ تماشاخانه‌ای در نیویورك داشت) و بازیگران سرشناس اروپایی، از جمله سارابرنارد (آ)

و کاکلین (آ) را در برنامه‌های خود شرکت داد. در برنامهٔ افتتاحیه آن در سال ۱۸۹۳ ایروینگ (آ) و الن‌تری (آ) حضور داشتند (نیز: تئاتر نیکوباکو).

تئاتر اَبی Abbey Theatre

تماشاخانه مشهوری در دابلین که دوشیزه هورنیمن (آ) آن را تأسیس کرد تا محل تشکیل جلسات جامعه هنرهای نمایشی ملی ایرلند باشد که هدفش این بود که به رهبری ف.ج. و و.ج.فی (آ) بازیگران ایرلندی انگلیسی‌زبان را برای اجرای نمایشنامه‌های جدید جنبش ادبی ایرلند تربیت کند. این تماشاخانه در ۲۷ دسامبر ۱۹۰۴ و با به صحنه بردن نمایشهای on Baile's strand اثر و.ب. ییتس، و **پراکندن خبر** لیدی گرگوری (آ) افتتاح شد. از اعضای انجمن باید به آرترسینکلر (آ) و سرا آلگود (آ) اشاره کرد که در توسعهٔ آتی این تئاتر نقش مهمی داشتند. از مهم‌ترین نمایشنامه‌هایی که در سالهای اول شکل‌گیری این تئاتر به صحنه رفت باید از نمایشنامه‌های ج.م.سینگ (آ) که *مرد زنبارهٔ دنیای غرب* او در اولین شب نمایشش (۲۶ ژانویه ۱۹۰۷) غوغایی به‌پا کرد و کار به بلوا کشید و نمایشنامه‌های برناردشاو (آ) یاد کرد. دوشیزه هورنیمن در سال ۱۹۱۰ پای خود را کنار کشید و تئاتر اَبی را به بازیگرانش واگذار کرد و یك سال بعد لیناکس رابینسن (آ) مدیر تئاتر شد و این مقام را تا مرگش به سال ۱۹۵۸ حفظ کرد. تحت رهبری او بود که گروه «بازیگران اَبی» به سال ۱۹۱۲ برای اولین بار به آمریکا رفتند و به‌اجرای برنامه پرداختند و جالب اینجاست که نمایش *مرد زنبارهٔ دنیای غرب* در آنجا هم دردسرآفرین شد. سفرهای بعدی گروه به آمریکا موفقیت بیشتری به ارمغان آورد و هم در آمریکا و هم در لندن، بازی گروهی بازیگران سخت مورد ستایش قرار گرفت.

ناآرامیهای داخلی دابلین در سال ۱۹۱۶ مدتی حیات آن را به دردسر انداخت، اما تئاتر اَبی این مشکلات را پشت‌سر گذاشت و اولین آثار شان اوکیسی در آنجا اجرا شد. اگرچه تئاتر اَبی در مسیری که بنیانگذاران آن پیش‌بینی کرده بودند توسعه نیافت، و در سالهای آخر عمر خود بیشتر به نمایشهای رآلیستی تمایل داشت تا شاعرانه، اما همواره به خاطر ارائه بازیهای دیدنی شهرت خوبی داشت و به‌تدریج عرصهٔ برنامه‌های خود را گسترده‌تر کرد و نمایشنامه‌هایی از کشورهای مختلف جهان در آنجا به صحنه رفت. تئاتر اَبی در سال ۱۹۲۴ از حکومت تازه تأسیس ایرلند جنوبی کمك مالی دریافت کرد و به این ترتیب اولین تئاتر در سراسر کشورهای انگلیسی زبان شد که کمك خرجی دولتی می‌گرفت، اما تا دههٔ ۱۹۴۰ کماکان نمایشهای به زبان انگلیسی در آن اجرا می‌شد و در همین سالها بود که به‌تدریج به زبان گالی هم در آن نمایشهایی اجرا شد. در شب ۱۷ ژوئیه سال ۱۹۵۱ تئاتر اَبی همراه با تئاتر دیگری که در جوار آن قرار داشت و به تماشاخانه پیکاك مشهور بود (افتتاح در سال ۱۹۲۵) دستخوش حریق شد و ویران گشت. گروه تئاتری اَبی به تئاتر کوئینز (ر.ك.: دابلین) کوچ کردند و تا احداث سالن تازه‌ای، در آنجا به‌اجرای برنامه پرداختند. گروه در سال ۱۹۶۴ به لندن سفر کرد تا نمایشنامه *ژونو وطاوس* و *خیش و ستارگان* از اوکیسی را طی فضل جهانی تئاتر به روی صحنه ببرند. ساختمان جدید تئاتر اَبی در ۱۸ ژوییه ۱۹۶۶ با برنامه‌ای که با همکاری عده زیادی از دست‌اندرکاران نمایش تهیه شده بود و عنوان *سالهای گذشته را به خاطر آور* را داشت افتتاح شد و یك سال بعد «پیکاك تیاتر» در زیرزمین آن، با اجرای یك نمایشنامه کمدی به زبان گالی کار خود را شروع کرد. گروه تئاتری اَبی در سال ۱۹۶۸ بار دیگر در فضل جهانی تئاتر شرکت کرد و در آنجا نمایشنامهٔ The shaughraun اثر بوسیکو (آ) را به کارگردانی هیوهانت (آ) به صحنه برد.

Abbot of Misrule, of Unreason Feast of Fools

آبُت، جورج (۱۸۷۷ـ Abbot, George)

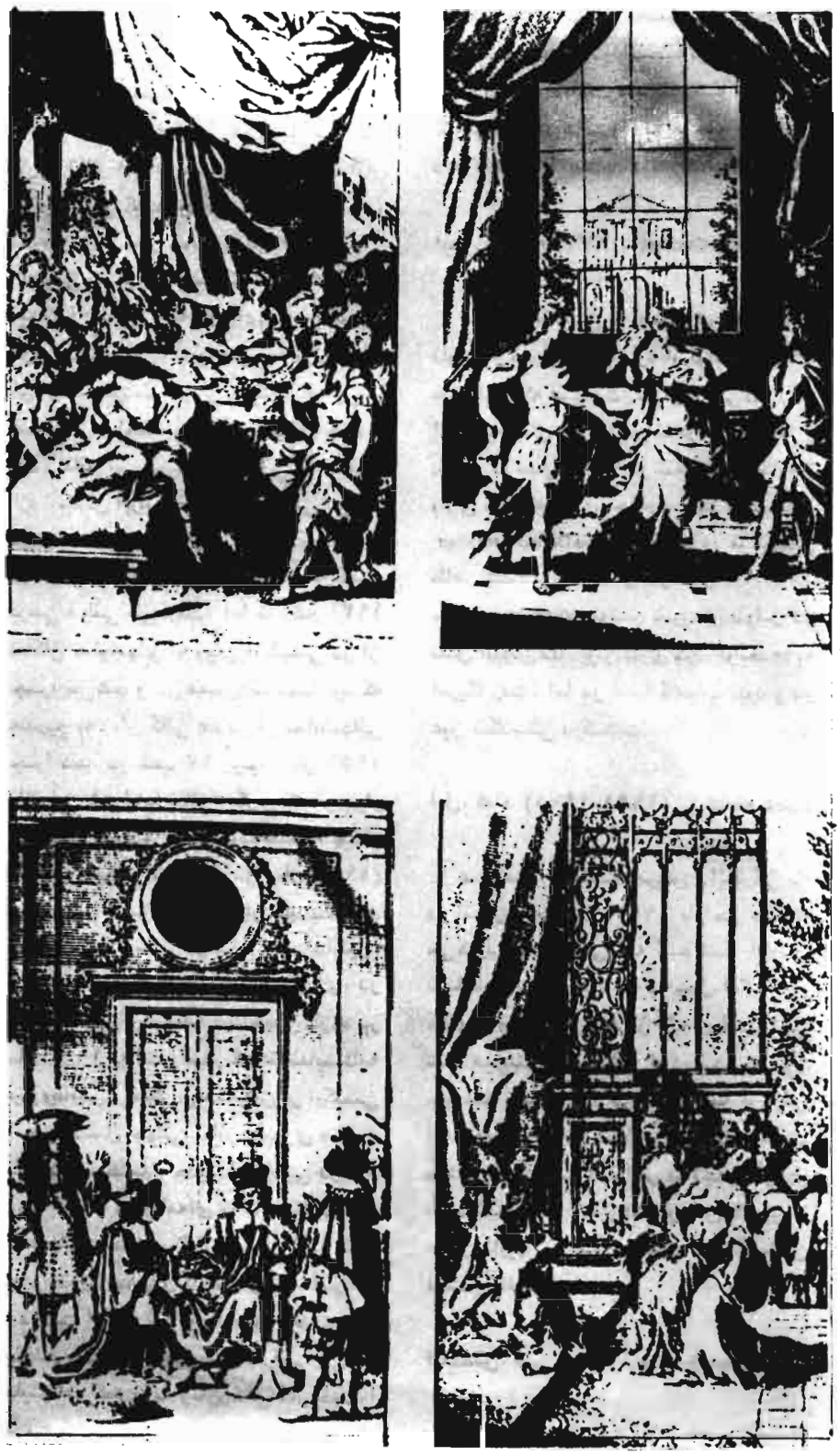
بازیگر انگلیسی که ویلیام هزلیت، منتقد نامدار تئاتر دربارهٔ او نوشته است، «بازیگری که هیچوقت بد بازی نمی‌کند». او ابتدا به سال ۱۸۰۶ در تئاتر بت Bath و سپس به سال ۱۸۱۳ در تئاتر کاونت‌گارون بازی کرد که در آنجا در نمایشنامه the Distrost mother اثر امبروز فیلیپس ظاهر شد. او در ضمن در سال ۱۸۲۰ در نمایش Virginius نوشتهٔ شریدان ناولز در نقش آپیوس کلودیوس بازی کرد. او بعدها به آمریکا رفت، اما در آنجا کامیاب نبود و در عین تنگدستی درگذشت.

آبل، کیلد (۱۹۰۱ـ۱۹۶۱) Abell, Kield

هنرمند و نمایشنامه‌نویس دانمارکی که در لندن و به سال ۱۹۳۱ طراحی صحنه می‌کرد. *ملودی‌یی* که گم شد اولین نمایشنامهٔ او بود که به سال ۱۹۳۵ در کپنهاگ و یك سال بعد از آن، در لندن اجرا شد. هیچ‌یك از دیگر آثار او در لندن به روی صحنه نرفته، اما دو نمایشنامهٔ او، یکی *آناسوفیاهدویگ* (۱۹۳۹) و دیگری *پیشرفت ملکه* (۱۹۴۳) در اعتراض به تجدید آزادی در دانمارك در زمان اشغال این کشور از سوی نازیها به صورت کتاب در انگلستان انتشار یافتند.

اَبینگتن، فنی Abbington, Fanny

نام خانوادگی خود او فنی بارتن



۸۲/ سوره. دورهٔ چهارم. شمارهٔ اول و دوم

(۱۷۳۷_۱۸۱۵)، بازیگر انگلیسی و همسر یك استاد موسیقی بود، که ازدواج آن دو دیری نپائید. اولین نمایشی که در آن بازی کرد *فضول* نوشتهٔ خانم سنتلیور در تماشاخانه هی‌مارکت به سال ۱۷۵۵ بود. به توصیهٔ سمیوئل‌فوت (آ) برای عضویت در تئاتر دروری‌لین نامزد شد، اما خود را تحت الشعاع کیتی کلایو و خانم پریچارد (آ) دید. در نتیجه لندن را به قصد دابلین ترك کرد و پنجسال در آنجا اقامت گزید و به دعوت و اصرار گاریك (آ) به دروری‌لین بازگشت، گاریك از او راضی نبود، اما او را بازیگر هنرمندی نامید. ظرف هیجده سالی که او در دروری‌لین بود، در نقشهای مهم مختلفی ظاهر شد و از جمله در نمایشنامه *آموزشگاه رسوایی* (۱۷۷۷) نوشتهٔ شریدان در نقش لیدی‌تیزل بازی کرد. بازی او در نقش دوشیزه پرو در نمایشنامه عشق به‌خاطر نوشته کانگریو بسیار تحسین‌برانگیز بود، تا آنجا که رینولدز، تابلویی از او در این نقش کشیده است. او به سال ۱۷۸۲ به تماشاخانه کاونت گاردن پیوست و تا سال ۱۷۹۰ در آنجا ماند و سرانجام در ۱۷۹۹ از بازیگری دست کشید.

Above ⟶ Stage Directions
Absurd, Theatre of the ⟶ Theatre of the Absurd

آچسی Accessi

گروهی از بازیگران کمدیا دل‌آرته که برای اولین بار در سال ۱۵۹۰ از ایشان نام برده شد. ده سال بعد آنان تحت رهبری پی‌یر ماریا چچینی وتریستانو مارتینلی (آ) بازیگر سرشناس تیپ هارلکن قرار گرفتند و با او سفری به فرانسه رفتند. از بازیگران این گروه باید به دروسیانو برادر مارتینلی،

فلامینیو اسکالا و احتمالاً دایانا نام برد. آنان در سفر بعدی خود به فرانسه در سال ۱۶۰۸ از همراهی هارلکن خود بی‌بهره بودند، اما دربار فرانسه و ماری‌مدیچی ستایشهای بسیاری از آنان به‌عمل آوردند. کمی بعد گروه بازیگران چچینی به گروه آندرینی پیوست، اما نزاع مستمر میان همسران چچینی و آندرینی سبب شد که دو گروه از هم جدا شوند. از فعالیتهای بعدی چچینی اطلاع چندانی در دست نیست. سیلویو فیوریلو(آ)، اولین کسی که در نمایشهای کمدیا دل‌ـ آرته در تیپ کاپیتان ماتاموروس ظاهر شد. در سالهای ۱۶۲۱ و ۱۶۳۲ با این گروه همکاری می‌کرد.

آسیوس، لوسیوس (حدود ۱۷۰ـ۸۶ قبل از میلاد)
Accius, Lucios

نمایشنامه‌نویس و آخرین نویسنده مهم تراژدیهای رومی. نمایشنامه‌های او، که بیش از چهل‌تای آن باقیمانده، نمایشهای پرآب و رنگ و ملودرام‌اند و در آنها کوششی مستمر برای نیل به ارائه صناعات ادبی به چشم می‌آید. او دوست داشت موقعیتهای مختلف را تا سرحد امکان بکاود، که از ویژگیهای خاص تراژدی رومی در دوران نزول آن است، پیش از آنکه تحولی دیگر به‌کلی میان این تراژدیها و تئاتر فاصله بیندازد. با این همه، نمایشنامه‌های او برخلاف آثارسنکا(آ) به نیت به‌صحنه بردن نوشته شده بودند و آسیوس از این همت برخوردار بود که با امکان عرضهٔ نمایشها، آنها را بنویسد و پیراسته کند. گرچه شاید برخی از آثار او برداشتهای عاری از لطف و ظرافت نسخه‌های اصل یونانی‌شان باشد، اما تکنیک و ظرافت به‌کار رفته در آنها بسیار والاتر از نمایشنامه‌های صرفاً ادبی سالهای آخر شکوه امپراتوری روم است.

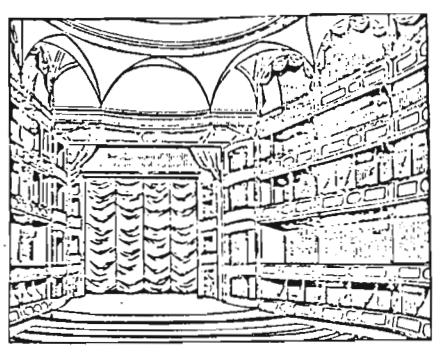
آچرچ، جانت (۱۸۶۴ـ۱۹۱۶)
Achurch, Janet

بازیگر انگلیسی، همسر چارلز چارینگتن بازیگر، که اول بار در سال ۱۸۸۳ در تماشاخانه المپیک در نمایشی ظاهر شد. او از اولین بازیگران انگلیسی بود که در نمایشنامه‌های ایبسن بازی کرد و در *خانه عروسک* که به سال ۱۸۸۹ در تئاتر ناولتی اجرا شد، ایفای نقش نو را به‌عهده داشت. او در سال ۱۸۹۶ نمایشنامه *ایولف کوچک* را در تئاتر اُونیو به صحنه برد و خود در نقش ریتا ظاهر شد. در آن نمایش خانم پاتریک کمبل(آ) در نقش رتوایف و الیزابت رابینز(آ) در نقش آستا بازی می‌کردند. او در ضمن در نمایشنامه *نامزد* اثر برناردشاو در نقش قهرمان زن اثر و در نمایشنامه *ارتداد سروان براسباند* در نقش لیدی‌سیسلی وینفلیت (که هر دو در سال ۱۹۰۰ در تماشاخانه استرند به روی صحنه آمد) بازی می‌کرد. برناردشاو او را «تنها بازیگر تراژدی صاحب نبوغ ما» نامید و تفسیرهای تحسین‌انگیزی در مورد بازی او در کتاب *تماشاخانه‌های ما در قرن نوزدهم* برناردشاو در دسترس است. جانت آچرچ در سال ۱۹۱۳ از کار در تئاتر کناره گرفت.

آکرمن، کنرادارنست (۱۷۱۲ـ۱۷۷۱)
Ackermann, Konrad Ernst

بازیگر آلمانی که حدود سال ۱۷۴۲ به گروه بازیگران سیار شوغن(آ) پیوست و بیشتر در نمایشنامه‌های کمدی ظاهر می‌شد و بازی او در نقش سرگرد فن‌تلهایم در نمایشنامهٔ *مینافن بارنهلم* نوشته لسینگ نمایشنامه‌نویس آلمانی، با تحسین و ستایش روبرو شد. آکرمن بازیگری خوش‌سیما، اما عصبی و تندمزاج بود و خیلی زود از شوغن جدا شد و گروه نمایشی خود را بنا نهاد و سوفیا شرودر(آ) را به‌عنوان بازیگر اول زن با خود همراه برد و پس از مرگ همسر سوفیا، با او ازدواج کرد. آن دو به سفر دور اروپا رفتند و سپس بازیگرانی چون اکهاف(آ) و ف.ل. شرودر(آ) پسر سوفیا هم به آن دو پیوستند و آنها به سال ۱۷۶۷ اولین تماشاخانه ملی آلمان را در هامبورگ افتتاح کردند. اما این اقدام، که منبع الهام لسینگ(آ) در نوشتن *تئاتر هامبورگی* بود که سنگ بنای نقد معاصر تئاتر به‌حساب می‌آید، به‌خاطر خصومت میان اکهاف و شرودر ناکام ماند و هردوی ایشان گروه آکرمن را رها کردند، البته شرودر چند صباحی پیش از مرگ آکرمن بازگشت و رهبری گروه را به‌دست گرفت. دختران آکرمن، دوروتا (۱۷۵۲ـ۱۸۲۱) و شاربوت (۱۷۵۷ـ۱۷۷۴) در نمایشهایی که او به صحنه می‌برد، نقشهای اساسی ایفا می‌کردند و بازی دوروتا در نقش کنتس اورسینا در نمایشنامه *امیلیا گالوتی* (در نمایشنامه‌ای به همین نام نوشتهٔ لسینگ) سخت با تحسین روبرو شد. شاربوت در همین نمایش و درحالی که فقط چهارده سال داشت در نقش امیلیا گالوتی بازی کرده دوروتا بعد از ازدواج در سال ۱۷۷۸ از کار بازیگری کنار کشید، ولی شاربوت در سن هفده‌سالگی دست به خودکشی زد و می‌گویند علت خودکشی او ، برخورد خشونت بار شرودر و فشار عصبی ناشی از بازی در نقش اول نمایشنامه‌های مختلف بوده است.

(ادامه دارد)



مباحث نظری

فرهنگ مضمونها و نمادها در هنر (۳)

جان موری
ترجمهٔ مهوش تابش

آدونیس، تولّدِ (آدونیس) Adonis, Birth of

آدونیس، از عشق حرام مادر خود میرا (Myrrhal) به پدرش سینیراس (Cinyras) به وجود آمد. میرا که مغلوب شرم شده بود به خدایان متوسل شد که او را به درخت مر تغییر شکل دادند. در زمان مقرر، تنه درخت شکافت و نوزاد، آدونیس، متولد شد که توسط لوسینا (Lucina) دایه میرا و نمفها (۱۴ـ۵۰۳: ۱۰ Met) پرورش یافت. این مضمون، به طور اساسی در قرون شانزدهم و هفدهم یافت می‌شود. نقاشیهای ایتالیایی، میرا را با دستهای به بالا بلند شده، نیمه زن، نیمه درخت، تصویر کرده‌اند و نوزاد در آغوش لوسینا یا نمفها می‌افتد. برای مرگ آدونیس، به (۵) VENUS (ونوس) و نیز به TREE (درخت) مراجعه کنید.

پرستش مجوسان Adoration of the Magi

(پرستش شاهان) (Matt. ۲: Iff). مجوسان از شرق، به دنبال یك ستاره، به جست‌وجوی پادشاه یهود آمده بودند و به وسیله مأموران هرود (Herod) به سبب لحم راهنمایی شدند. هرود به آنها گفت که برگردند و به او گزارش دهند، ظاهراً برای این که خودش اظهار بندگی کند، اما در واقع برای آنکه از غصب قدرت می‌ترسید. از نظر تاریخی مجوسان، منجمان دربار ایران بودند، کاهنان کیش میترا که در دوره مسیحیت اولیه در امپراتوری روم در اطراف و اکناف گسترده شده بودند. در نقاشیهای دیواری سردابهای رومی و در بعضی موزاییکهای بیزانتین، مجوسان ممکن است رداهای میترایی با «کلاه» مشخصه «فریجی»، نوعی کلاه نوك‌دار که راس آن به جلو تا شده است (به Hat ـ کلاه ـ مراجعه کنید) دربر داشته باشند. نویسنده مسیحی ترتولیان (۲۳۰ـ۱۶۰ . C) اولین فردی بود که آنها را به عنوان پادشاهان دوباره تعیین کرد. نام آنان ممکن است از یك کتاب آیین عشای ربانی متعلق به قرن نهم در راونا ریشه گرفته باشد. در نقاشیهای رنسانس اولیه‌تر لباسهای درباری مد روز پوشیده‌اند. این یا آن می‌تواند شبیه به حامی نقاش، به عنوان نشانه‌ای از اخلاص به مسیحیت، تصویر شده باشد. به عنوان مقدمه‌ای برآداب و رسوم شایسته پرستش، گاهی مجوسان در حال ملاقات در راه سفرشان یا مسافرت به اتفاق یکدیگر با خدم و حشم‌شان که به وسیله ستاره هدایت می‌شوند، ترسیم شده‌اند. در فرسکها، مجاریها و شاهکارهای برجسته در اواخر قرن وسطی به این ترتیب نشان داده شده‌اند، خود پرستش کاسپاریا یاسپر، مسن‌ترین فرد را نشان می‌دهد که در برابر مسیح نوزاد، در دامان باکره مقدس، زانو می‌زند و پیشکش طلایش را تقدیم می‌کند. پشت سر او، بالتازار، یك سیاه‌پوست و ملکیار (Melchoir) ایستاده‌اند. خدم و حشم آنها. اغلب نشانه‌های غیرقابل تردیدی از منشأ شرقی‌شان ارائه می‌دهند: دستار، شترها، پلنگها، یا شاید ستاره و هلال ماه.

صحاری بین سوریه و عربستان. یوسف، معمولاً حاضر است. غالباً می‌توان در پس‌زمینه، بشارت به شبانان را مشاهده کرد. در بعضی نمونه‌های بعدی، به خصوص از قرن هفدهم، باکره مقدس، ایستاده نمایش داده شده است. ظروف پیشکشهای آنها، به ویژه در قرن شانزدهم، اغلب نمونه‌های استادانه کار زرگران هستند. حتی به تعداد مجوسان اشاره نمی‌شود، گرچه از تعداد هدایا، استنباط شده است. (در هنر مسیحیت اولیه ممکن است دو یا چهار، یا گاهی شش باشند). بنابه قول بد (Bede) (۶۷۳ـ۷۳۵ C.) نمادین‌سازی این هدایا عبارت بود از: طلا، بیعت با پادشاهی مسیح، کندر، اظهار بندگی به خداوندی او، مر، مورد استفاده در تدهین با عطر و روغن، منادی مرگ او. در اواخر قرون وسطی، مجوسان به نمایندگی سه بخش جهان شناخته شده (اروپا، آفریقا و آسیا) بالغ شدند که با مسیح بیعت می‌کنند. تصویرسازی سنتی از بالتازار، (آفریقا) به عنوان یك سیاهپوست از این‌روست. اما این مایه برای نمادین‌سازی تسلیم قدرتهای غیرروحانی به اقتدار کلیسا نیز مورد استفاده قرار گرفته است. اهمیت پیوستهٔ آن در هنر مسیحی از این جهت است: عید غسل تعمید عیسی (۶ ژانویه) تجلیات خاص مسیح به نوع بشر را جشن می‌گیرد، به ویژه تجلی پرستش مجوسان را (همچنین به NATIVITY ـ جشن میلاد مسیح ـ رجوع کنید).

پرستش نام عیسی Adoration of the Name of Jesus

«طغرای مقدس» شامل حروف IHS، در اساس مختصر شده شکل یونانی کلمه Jesus ـ عیسی ـ بود. این در قرن نهم مورد پذیرش بود که روی سکه‌های امپراتوری بیزانس ظاهر بود. پس از پذیرش آن توسط کلیسای غرب گاهی، به نادرستی مفهوم « Hominum Salvator Jesus » (عیسی منجی انسان) را کسب کرد. یك خط میزان بالای H، به مفهوم ادغام، گاهی شاید با بالا کشیدن خط عمودی H به صلیبی تبدیل شده است. از این‌رو در تزیینات بسیاری از انواع اشیای مذهبی دیده می‌شود. طرح این طغرا به عنوان وسیله‌ای برای ستایش توسط برنارد نیو در قرن پانزدهم پرورش یافت. در قرن بعد، به عنوان تدبیری برای جامعهٔ مسیحیت پذیرفته شد که برای این منظور، حروف آن با مفهوم Jesum Habemus Socium ـ ما مسیح را برای یاوری داریم ـ سازش داشت. پرستش نام مسیح، مضمون یك فرسك باروك روی سقف Gesú، کلیسای ژزوئیت در رم را شکل می‌دهد. شعاعهایی که از حروف صادر می‌شوند حرکت ردهای فرشتگان و متبرکان را که در اطراف برسریر نشسته‌اند روشن می‌کند، اما در عین حال به شیطان و تبهکاران ملازم او اصابت می‌کند.

پرستش شبانان Adoration of the Shepherds

(Luke ۲: ۸ ff). بشارت تولد مسیحا در مزرعه به شبانان به توسط فرشته، به طور سنتی جبرئیل، در هنر بیزانتی به‌نمایش درآمده است، اما صحنه پرستش تا اواخر قرن پانزدهم مشاهده نمی‌شود. شبانان با حالت احترام‌آمیز به دور نوزاد جمع شده‌اند. کلاهنهایشان را از سر برداشته‌اند و آنها که نزدیك‌ترند زانو زده‌اند. معمولاً سه تن از آنها هستند که پیشکشهای‌شان به تناسب روستایی‌وار است. دیگران در پشت ایستاده‌اند، نی می‌نوازند. ممکن است از میان یك درگاه، لحه‌ای از یك تپه‌زار دوردست باشد که فرشته‌ای تولد را به آنها که در انتظار رمه‌های‌شان هستند، بشارت می‌دهد. پیشکشهای شبانان به وسیلهٔ لوقا (Luke) ذکر نشده است و احتمال از طریق قیاس با هدایای مجوسان تدبیر شده است. در مثالهای پیشین‌تر می‌تواند شامل یك کوسفند که دست و پایش بسته شده است (نمادین‌سازی بره قربانی مسیحیت)، یك عصای چوپانی و نیهایی باشد. کوسفند گاهی روی شانه‌های یك چوپان، پس از تصویر شبان نیکو (به SHEPHERD ـ شبان ـ مراجعه کنید). در هنر قرن هفدهم، ماکیان، یك کوزه شیر، یك سبد تخم‌مرغ و غیره می‌آورند. نیها، معمولاً نی انبان و سازدهنی قدیمی یونانیان هستند (به PIPE ـ نی، فلوت ـ مراجعه کنید). ایده موسیقی در این موقعیت، ممکن است نه فقط از سنت روستایی بلکه، به ویژه، از رسمی بعضاً ایتالیایی برای نواختن فلوت در کریسمس در مقابل تصاویر باکره مقدس و کودك منشأ گرفته باشد.

ستایش باکره مقدس Adoration of the Virgin

به NATIVITY ـ عید میلاد مسیح ـ مراجعه کنید.

آدریان و ناتالیا Adrian and Natalia

آدریان (که در سال ۳۰۴ میلادی درگذشت) یك افسر رومی که در نیکومدیا در بیتینیا خدمت می‌کرد، براساس روایت، پس از مشاهده زجرهای مسیحیان تحت آزار و شکنجه، به دین مسیح تغییر آیین داد. او به زندان افکنده شد که در آنجا همسرش ناتالیا در هیئت مبدل یك پسر او را ملاقات می‌کرد. خود ناتالیا در نهان یك مسیحی بود. در هنگام مجازات، دو دست و سر آدریان را از تن جدا کردند. ناتالیا که حاضر بود یك دست او را برای دعای یادبود اموات ربود. بدن آدریان در آرکیروپولیس، نزدیك بیزانیتوم به خاك سپرده شد، که ناتالیا باقی عمرش را سوگوار در آنجا گذراند. آدریان، قدیس حامی سربازان و قصابان، محافظ علیه آفت و طاعون، به طور وسیع در اروپای شمالی مورد احترام بود. اسناد به او یك *سندان* است، گاهی با تبر و شمشیری در کنار آن. ممکن است یك شیر در کنار پاهای او باشد. کنایه‌ای از شهامت و قدرت او. او معمولاً مسلح است و ممکن است توسط ناتالیا همراهی شود.

پادشاه کلچیس، به JASON ـ یاسون ـ مراجعه کنید.

تجسمی

مجسمه بُت نیست

گفت و شنودی با طاهر شیخ الحکماء

مجتبی یاری

انسان، موجودی است که همیشه خواسته است تا حرف بزند. برای دیگران بگوید که به چه می‌اندیشد. چه موجی در درونش برپاست. پرتو کدام حقیقت براقلیم وجودش تابیده و نگاهش کدام افق را می‌کاود. همیشه خواسته است برای روح پرتب و تاب خود مخاطبی بیابد. خواسته است که مفهوم شادی و رنج خود را برزمینه ادراک و ذهنیت انسانی دیگر تصویر کند. مهار از جوشش درونی خود بگیرد و بگوید و در این فوران و غلیان و چالش بی‌انتها در متن هستی، دیگران بدانند که آتش کدام اندیشه ضمیرش را شعله‌ور کرده است. اما انسان هرعصر، به نوعی جوابگوی این نیاز ازلی و ابدی است. انسان غارنشین، با ارتباطی محدود، رفتاری ساده و هنری ابتدائی؛ و انسان معاصر، با ارتباطی گسترده، رفتاری پیچیده و هنری امروزی و مدرن، هنری که ریشه در خاک تاریخ دارد. تاریخ بشر و تاریخ آحاد ملتها.

امروز، هرهنرمندی با زبان خودش حرف می‌زند. شاعر با زبان شعر، قصه‌نویس با زبان قصه، نقاش با زبان ترسیم و مجسمه‌ساز با زبان تجسیم.

●

این طرف، بخاری بزرگ کارگاه روشن است و گرمای مطبوعش فضا را پر کرده است. کارگاه، سالنی است به وسعت تقریبی صد متر مربع و ارتفاعی در حدود چهار متر، به انضمام ابزارهای مختلف کار و میزهایی که در گوشه و کنار گذاشته شده و برای چیدن مجسمه‌های ساخته شده استفاده می‌شوند.

«واحد مجسمه‌سازی حوزه هنری» در بهمن ماه سال ۶۸، با همکاری آقایان *فرهاد ابراهیمی*، *طاهر شیخ‌الحکمایی*، *نادر قشقایی*، *دادیا گروسیان*، *قدرت‌الله معماریان* و *محمدتقی صداقتی*، شروع به کار کرد، که همگی از فارغ‌التحصیلان رشته مجسمه‌سازی دانشکده هنرهای زیبا هستند و از شاگردان استاد «دارش». بیش از پنجاه مجسمه در کارگاه وجود دارد که تمام آنها دارای موضوع و اکثراً به صورت ماکت

هستند موضوعاتی شامل مفاهیم انتزاعی مثل «ایثار» و «رهایی» گرفته تا مناسبتهای خاص همچون «روز زن»، «بازگشت آزادگان» و یا «قیام انتفاضه». این مجسمه‌ها از حیث مواد به کار رفته و نوع جنس به سه دسته تقسیم می‌شوند:

۱. حدود چهل درصد آنها با استفاده از مواد نرم، مثل موم، خمیر مجسمه و یا گل، جهت مدلاژ کردن اثر، طراحی و ساخته شده‌اند.

۲. مواد نسبتاً سخت، از قبیل انواع کچها که به منظور ثابت نمودن تقریبی کار است و حدود پنجاه درصد از کل آثار را دربر می‌گیرد.

۳. ده درصد باقیمانده نیز، اختصاص به مجسمه‌هایی دارد که با استفاده از مواد سخت مثل چوب، انواع سنگ، بتون و انواع آلیاژها (مفرغ، برنج، آهن) ساخته شده‌اند.

با یک نگاه کلی به آثار موجود در کارگاه، می‌توان به این نتیجه رسید که مجسمه‌ها به پیروی از یک سبک و شیوه خاص ساخته نشده‌اند و هرکدام آنها نمودی از یک سبک هنری است و متفاوت با دیگر آثار. از کارهای طبیعت‌گرا و رئال گرفته تا سمبولیک و حتی آبستره. در این زمینه، با آقای طاهر شیخ‌الحکمایی یکی از هنرمندان مجسمه‌ساز، گفت و شنودی انجام شده که آن را در قسمت پایین گزارش می‌خوانیم.

● در این واحد از چه شیوه و سبکی پیروی می‌کنید و کار خود را متاثر از کدام مجسمه‌ساز و یا دوره هنری خاص می‌دانید؟

■ ما از یک سبک خاص پیروی نمی‌کنیم. تنها چیزی که راجع به مجسمه‌ها می‌توانیم بگوییم این است که همه آنها دارای موضوع هستند و با استفاده از روشها و سبکهای مختلف ساخته شده‌اند. یکی از اهداف مهم ما، علاوه براستفاده صحیح از این هنر به عنوان وسیله بیان، این بوده که این رشته مؤثر را زنده نگهداریم. در واقع، مجسمه وسیله بیانی است که می‌توان هرنوع تفکری را در آن تزریق نمود و به عینیت رساند.

● با توجه به وضعیت خاص هنر مجسمه‌سازی در جامعه اسلامی ما، آیا فکر می‌کنید که پرداختن مجدد به این هنر باید چگونه باشد؟

■ یکی از مهم‌ترین کارها این است که این رشته در دانشکاهها و مؤسسات آموزش عالی تدریس شود، تا جبران چند سال گذشته که دانشجویی در دانشگاهها پذیرفته نشده بشود. و دیگر اینکه هنرمندان این رشته کردهم جمع شوند و یک کانون یا انجمن مجسمه‌سازی تشکیل دهند. تا هم مدافع منافع این صنف باشند و هم بتوانند با توجه به شرایط موجود مقدمات لازم برای برگزاری مسابقات مربوط به این رشته را فراهم آورند. از مزایای این مسابقات یکی این است که آثار مختلف مورد قضاوت و نقد قرار می‌گیرند و ارزش کارها توسط عده‌ای صاحبنظر متعهد و کاردان تعیین می‌گردد، و دیگر اینکه بدین‌طریق از پراکنده‌کاری‌ها جلوگیری شده و جهت درستی به این هنر داده می‌شود.

● اکثر قائل به این باشیم که بعد از ظهور اسلام، به دلیل مسائلی که قبل از آن برای مجسمه‌سازی بوده (ساختن بُت) به آن پرداخته نشده است، آیا فکر می‌کنید که این هنر در طول قرون بعد از اسلام کاملاً راکد بوده است؟

■ اقوام بیابانکرد و صحرانشین دوران جاهلیت، عموماً به سنگها و ستونهای سنگی احترام خاصی می‌گذاشتند، به طوری که حتی برجستگی‌ها و برآمدگی‌های زمین اطراف خود را محترم می‌شمردند. آنها در صحاری، کرد این برآمدگی‌ها جمع می‌شدند و مراسم مذهبی و ذبح قربانیان خویش را انجام می‌دادند. و این شیوه تا

ظهور اسلام ادامه داشت. گرچه اعراب عموماً احجامی را مورد عبادت قرار می‌دادند که در هیئت و شکل انسانی نبود، اما پس از ظهور اسلام، به دلیل قرابتی که بین مجسمه و بُت وجود داشته، و نیز به خاطر ترس از بازگشت به دوران جاهلیت، از ساختن احجامی که تداعی دوران گذشته را می‌کرده، ممانعت به عمل می‌آمده است. علاوه براینها، می‌دانیم که پس از ظهور اسلام، حکومت خلفای راشدین بلافاصله به دست امویان و سپس خلفای عباسی افتاد و حدود ۶۰۰ سال ادامه یافت، به همین دلیل، در طول این مدت، تقبیح مجسمه‌سازی به صورت یك سنت درآمد و از ساخت مجسمه جلوگیری شد. این امر باعث فعالیت در قالبهای دیگری مثل حجم‌سازی و گرایش به هندسه و تجرید محض شد. لازم به ذکر است که شیخ طوسی(ره) که از مؤسسان حقوق شیعه می‌باشد در تفسیر تبیان، سوره بقره، ذیل آیه ۵۱ می‌فرماید: «مجسمه‌سازی نزد ما شیعیان حرام‌نیست».

البته در قرآن کریم، منعی درباره مجسمه‌سازی ذکر نشده و هرجا که از بُت نامی به میان آمده، در کنار آن نیز به طاغوت و پلیدی اشاره شده است.[1] خداوند در سوره سَبَأ، آیه دوازده می‌فرماید: «یَعْمَلُونَ لَهُ ما یَشآءُ مِن مَحاریب و تماثیلَ و جِفانٍ»... که پس از اشاره به حکومت حضرت سلیمان می‌فرماید «برای او هرچه می‌خواست از کاخ و عمارت و ظروف بزرگ و مجسمه ساخته می‌شد».

در ایران نیز، در اواخر دوران صفویه، *افشاریه* و اوایل زندیه، نمادهایی از شیرها و قوچهای سنگی برروی سنگ قبر افراد شجاع تعبیه می‌شده است، که این را می‌توانیم به عنوان اولین نمونه‌های عام این حرکت، به حساب بیاوریم.

● قدمت مجسمه‌سازی در ایران از چه زمانی بوده است؟

■ قدمت این هنر در ایران، به هزاره‌های قبل و زندگی اقوام و قبایل بومی در آن دوره‌ها می‌رسد. سفالها و ابزارهای سنگی و برنزی از جمله مجسمه‌هایی است که از اقصی نقاط ایران کشف شده و اکنون در موزه‌ها نگهداری می‌شود. به‌طور کلی می‌توانیم بگوییم از زمانی که حکومتهای مقتدر در ایران تشکیل شدند، از هنر مجسمه‌سازی به عنوان یك وسیله بیان استفاده شده است. ما در حال حاضر، علاوه برارزش تاریخی و هنری آثار به دست آمده، می‌توانیم براحتی از نوع اعتقادات و ارزشهای رفتاری، پوشش و نوع لباس، و حتی ابزار و ادوات استفاده شده در آن دوره‌ها بخوبی باخبر شویم.

● در شرایط فعلی که به‌تازگی زمینه نسبتاً مناسبی برای گسترش این هنر فراهم آمده، گرایش به مکاتب مختلف را چطور ارزیابی می‌کنید؟ آیا تصور می‌کنید که همگام شدن و تمایل به شیوه‌های مدرن غربی، با توجه به چنین پشتوانه‌ای، ره‌آوردهای مثبت خواهد داشت یا منفی؟ چرا؟

■ در واقع ما فقط از مقاطع مختلف نسبتاً دور مجسمه داریم، و در کشور ما، این هنر مسیر خود را آن‌طور که در جوامع دیگر دنبال شده طی نکرده است. لذا باید سعی کنیم که مسیر خود را کوتاهتر نماییم. مثلاً با ارج نهادن به شخصیتهای ادبی، هنری، دینی و فرهنگی، و ساخت و نصب مجسمه آنها در انظار عمومی مثل پارکها، توجه مردم را نسبت به این هنر برانگیزیم و در کنار تلاشهای خود، به ابداع و پی‌گیری روش و سبکی که گویای هویت مذهبی و ملی کشورمان باشد همت گماریم. با این امید که ان‌شاءالله راه درست را بپیماییم.

● تاثیر انقلاب و جنگ را در مجسمه‌سازی کنونی ما به چه شکل می‌بینید؟

■ می‌توان از هنر مجسمه‌سازی در ثبت آثار انقلاب و جنگ، به بهترین نحو استفاده کرد. به عنوان مثال، ساخت آثار حجمی در ارتباط با «ایثار» و «شجاعت» و از جان‌گذشتگی مردم در زمان مبارزه با نظام طاغوت، و یا در رابطه با دفاع مقدس. اعم از اینکه آثار به صورت واقعگرایی باشند و یا نمادین و سمبلیك.

● امکانات ساخت مجسمه در ایران دارای چه نقاط ضعف و یا قوتی است؟

■ امکانات مجسمه‌سازی در وهله اول به مجسمه‌ساز و بنیه مالی او برمی‌گردد. و در مرحله بعد، می‌توان از امکانات موجود در یك کشور، اعم از کارگاههای ریخته‌گری و سنگ‌تراشی و حمایت از آنها و نیز تربیت متخصصین این رشته نام برد. البته در کشور ما، تاکنون از توان کارگاههای ریخته‌گری سفال و سنگ به صورت مستمر و مفید استفاده نشده است و به همین دلیل هنوز کاملاً این نوع کار شناخته شده نیست.

● چه منابع و مأخذهایی وجود دارد که علاقه‌مندان این رشته بتوانند به آنها رجوع کرده و کار را شروع کنند؟

■ در حال حاضر، چون رشته مجسمه‌سازی در دانشکده‌ها فعال نیست، در نتیجه منابع موجود، به کتابخانه‌ها و تعدادی موزه خلاصه می‌شود که امید است با بازگشایی و فعال شدن کارگاههای مجسمه‌سازی این مشکل برطرف شود. البته کارگاههای شخصی و محدودی نیز در تهران و بعضی از شهرستانها وجود دارد که علاقه‌مندان می‌توانند به آنها مراجعه کنند.

● افق و دورنمای هنر مجسمه‌سازی ما را چگونه می‌بینید؟

■ با توجه به اهمیت و نقش مجسمه‌سازی در جامعه و توجهی که مسئولین به این هنر خواهند کرد، فکر می‌کنم افق و دورنمای مجسمه‌سازی بسیار امیدوارکننده است.

پاورقی:

۱. واجتنبوا الرّجس من الاوثان.

دائرةالمعارف هنرهای تجسمی

نشستی با آقای دکتر یعقوب آژند

باخبر شدیم که اخیراً در جهت ارتقاء شناخت هنری هنرمندان کشور، مخصوصاً هنرمندان رشته‌های تجسمی، *واحد پژوهش حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی*، اقدام به ترجمه و انتشار مجموعه نفیسی کرده است که می‌توان آن را در نوع خود بی‌نظیر دانست. این مجموعه، دائرةالمعارفی است در ده جلد که در حد امکان به تمامی آنچه در هنرهای تجسمی متصور است اعم از زندگینامه هنرمندان این هنر، سبکهای هنری، گروه‌های هنری تجسمی، تاریخ هنر شرق و غرب، شناخت ابزار و آلات هنری و... پرداخته است.

سرپرستی ترجمه این پروژه را جناب آقای دکتر یعقوب آژند به عهده دارند. برآن شدیم جهت اطلاع علاقه‌مندان، نشستی با ایشان در این رابطه داشته باشیم.

● در خدمت آقای دکتر آژند هستیم، به بهانه ترجمه مجموعه *دائرةالمعارف هنرهای تجسمی*. از ایشان خواهش می‌کنیم از نظر مشخصات در مورد دائرةالمعارف، توضیح مختصری بدهند.

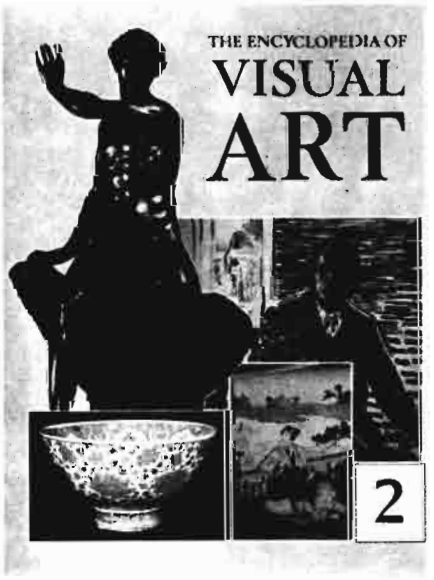
■ دائرةالمعارفی که قرار شد ترجمه کنیم، حدود ده جلد است و هرکدام از این مجلدات مقطع مشخصی از هنرهای تجسمی جهان را دربر می‌گیرد. دائرةالمعارف، نوشته یك نفر نیست، بلکه تعدادی از هنرشناسان و متخصصان هنری جهان دور هم جمع شده و مطالب آن را به رشته تحریر درآورده‌اند. این دائرةالمعارف، از انتشارات دائرةالمعارف *بریتانیکاست* و فقط هنرهای تجسمی جهان را دربر می‌گیرد و در سال ۱۹۸۸ منتشر شده است. یعنی از نظر مطالب و بررسیها، بسیار تازه و جدید است.

● در مورد انگیزه ترجمه دائرةالمعارف توضیح بفرمایید.

■ خدمتتان عرض کنم که روزی از روزها به کتابخانه حوزه هنری ـ که پر از منابع و مآخذ دست اول خارجی درباره هنرهای گوناگون جهان می‌باشد ـ رفته بودم. در همانجا متوجه این دائرةالمعارف شدم که تازه خریداری شده بود. تورقی کردم و بعضی از بخشهای متعدد آن را از نظر گذراندم. دیدم از حیث تنظیم مطالب و تدوین مباحث، یك کار نو و جدید است و همتای آن متأسفانه در زبان فارسی وجود ندارد. مخصوصاً مجلدات مختلف آن، در عین فشردگی و اختصار، بسیار عالمانه و محققانه نوشته و تنظیم شده است. واقعیت این است که نظرم را گرفت. خصوصاً که بعدها بعضی از بخشهای آن را مورد مطالعه قرار دادم و متوجه شدم که با کمال متانت علمی تألیف شده است. مقدمات را فراهم کردیم و دست به کار شدیم. در اینجا می‌خواهم بگویم که یکی از دلایل مهمی که باعث شد این دائرةالمعارف توجه مرا به خودش جلب کند، جهان‌شمول بودن آن بود. این دائرةالمعارف تقریباً تمام هنرهای تجسمی جهان را در چهار گوشه جهان، مورد بحث قرار داده است. از پیش از تاریخ شروع کرده و تا دهه هشتاد قرن بیستم رسیده است. قالب‌ریزی دائرةالمعارف نیز قالب توجه بود. پنج جلد نخستین آن، در ارتباط با تاریخ هنر در سرتاسر جهان است که به صورت سالشمار تدوین شده است. چهار جلد آن، یعنی از جلد ششم تا نهم به زندگینامه هنرمندان جهان به صورت الفبایی پرداخته است. چنین قالبی در آثار قبلی کمتر دیده‌شده است. در جلددهم آن، ابزار و مصالح هنرهای تجسمی و شیوه‌ها و روشهای خاص آن، مورد بررسی قرار گرفته و گاه به بررسیهای هنری و معرفی گالریهای معروف جهان پرداخته است. خلاصه این دائرةالمعارف می‌تواند خواننده علاقه‌مند به مباحث هنرهای تجسمی را کاملاً ارضا کند و نادانسته‌ها را در اختیار وی قرار دهد.

● آقای دکتر، اشاره فرمودید به رشته‌های هنر تجسمی که در این دائرةالمعارف مورد بحث و بررسی قرار گرفته، لطف کنید اشاره بفرمایید این رشته‌های مختلف کدامند؟

■ همان‌طور که از اسم این



دائرةالمعارف برمی‌آید، فقط هنرهای تجسمی را مورد بحث قرار داده است. یعنی اول از همه نقاشی و پیکرتراشی و بعد معماری و حکاکی و مقولاتی از این دست را بررسی کرده، هنرهایی نظیر مینیاتور در کتابسازی، گرافیک، کاریکاتور و تصویرسازی کتاب نیز، در دائرةالمعارف جایگاه ویژه‌ای دارد. خطاطی برای ما مسلمانان، هنر است ولی برای اروپاییان نیست. شاید برای اروپاییان نوشتن خطوط لاتین، فنّ زیبایی باشد ولی به آن به دیدگاه هنر نگاه نمی‌کنند. خطاطی اما در جهان اسلام، تحت شرایطی، به صورت هنر درآمد و امروزه با تلفیقهایی که صورت می‌گیرد واقعاً به صورت یك هنر زیبا، منتهی ساده و بسیط، درآمده است. متأسفانه در این دایرةالمعارف به این هنر چندان توجهی نشده است. از این رو قرار است با تألیف قسمت دیگری از این دائرةالمعارف، این نقصان از میان برخیزد.

● آیا دائرةالمعارف در مورد رشته‌های جدید این هنر که مخصوصاً در قرن بیستم بیشتر جلوه پیدا کرده، مثل طراحی صنعتی و غیره... مطالبی دارد؟

■ خودم که یك قسمت از دائرةالمعارف را ترجمه می‌کنم در چندین جا با افرادی از هنرمندان مواجه شدم که طراح صنعتی بوده‌اند و مثلاً برای کارخانجات صنعتی آلمان طراحی می‌کردند. پس این هنر هم در دائرةالمعارف جایگاه خاص خود را دارد.

● من تا آنجا که اطلاع دارم ظاهراً گروهی از مترجمین با شما همکاری می‌کنند. این دوستان چه کسانی هستند؟

■ من سعی کردم در انتخاب مترجمین، به سراغ دوستانی بروم که در کار هنر تجسمی و هنر کار کرده‌اند. تعدادی از آقایان و خانمهای مترجم، هم‌اکنون مشغول کار هستند. آنها در حد مورد قبول و متعارف در کار هنر اطلاعات کافی دارند و ان‌شاءالله پس از چاپ این دائرةالمعارف، اسم آنها روی جلد قید خواهد شد.

● پس منتظر باشیم که در آینده اسامی آنها مشخص شود؟

■ ان‌شاءالله.

● آیا برای ترجمه این اثر، از ناشر آن اجازه گرفته شده است یا نه؟

■ می‌دانید که کشور ما عضو کپی رایت نیست و لذا در این خصوص اگر هم اجازه گرفته نشود، اشکالی تولید نخواهد شد. ولی ما سعی می‌کنیم از طریق مکاتبه، ناشر خارجی را در جریان کار قرار دهیم و به نظر می‌رسد مشکلی رخ نخواهد نمود.

● تا به حال چند جلد از این دائرةالمعارف ترجمه شده است؟

■ کار را تازه شروع کرده‌ایم. ترجمه کار، دقت نظر زیادی می‌طلبد و لذا مترجمین کُند پیش می‌روند و حقش هم همین است. چون ترجمه، کار زیادی می‌برد. اصطلاحات و واژگان باید دقیقاً در جای خود قرار گیرد. خلاصه بگویم، در کار ترجمه این دائرةالمعارف، مشکلات زیادی در پیش است. ولی خوب، همکاری دوستان مترجم، مشکلات را آسان کرده و سعی خواهیم کرد هرچه زودتر به نتیجه مطلوب برسیم.

● از مشکلاتی که معمولاً در ترجمه کتب هنرهای تجسمی پیش می‌آید، معادل‌سازی واژه‌ها و اصطلاحات است. در این زمینه چگونه عمل می‌شود؟

■ من با مترجمین صحبتهایی کرده‌ام و باز صحبت خواهم کرد تا با کمك یکدیگر به راه حل مناسب‌تری دست یابیم. به هرحال سعی می‌کنیم آنچه را که جا افتاده، مورد استفاده قرار دهیم. از کاربرد واژگان مهجور و دور از ذهن دوری کنیم و از اصطلاحاتی استفاده نماییم که برای خواننده ایرانی، ملموس و محسوس است. مثلاً سعی می‌کنیم که رئالیسم، اکسپرسیونیسم، امپرسیونیسم و غیره را به همان صورت به کار ببریم و از واژه‌یابی دور از ذهن اجتناب کنیم. ولی به هرحال تعدادی از اصطلاحات است که بایستی برای آنها معادل‌یابی کرد. با دوستان مترجم قرار گذاشتیم که تا آنجا که دستمان برمی‌آید: لغات و واژگان معادل، فارسی سلیس و ساده باشد و دور از پیچیدگی. خود دائرةالمعارف هم در جلد دهم تعدادی از این اصطلاحات را چاپ کرده و توضیح داده است. البته گفتنی است که تعدادی از متخصصین هنر در کشورمان، قبلاً در زمینه هنر، واژگان و اصطلاحات خاص آن کار کرده‌اند. ما از آنها نیز سود خواهیم برد. ما سعی می‌کنیم از تجربیات دیگران در این زمینه استفاده کنیم تا کار کامل و کم‌نقص باشد.

● در مورد روند موضوعی دائرةالمعارف یك مقدار توضیح دهید؟

■ همان‌طور که عرض کردم این دائرةالمعارف به دو بخش تقسیم شده است. یك بخش آن که شامل پنج جلد است، تاریخ هنر جهان را دربر می‌گیرد. بخش دوم آن، فرهنگنامه و زندگینامه هنرمندان جهان است که به صورت الفبایی تنظیم شده است. مثلاً جلد اول، از «هنر ماقبل تاریخ»، شروع می‌کند تا به هنر «اتروسکها» در روم می‌انجامد، جلد دوم از «هنر رومی» تا «هنر متأخر مسیحی» را دربر می‌گیرد، جلد سوم از «هنر بیزانس» تا «هنر عثمانی» را مورد بررسی قرار می‌دهد، جلد چهارم از «رومانسك» یا رومی‌وار، شروع می‌کند تا می‌رسد به «رمانتیسیزم»، جلد پنجم هم از «سبك رئالیسم» تا «هنر جنوب آفریقا» را مورد بحث و بررسی قرار می‌دهد. خلاصه این پنج جلد تمام سده‌های هنرهای جهان را شامل می‌شود. در بخش دوم، شرح حال هنرمندان جهان و زندگینامه آنها آمده و اینکه در کجا زندگی و تحصیل کرده‌اند، استادانشان چه کسانی بوده‌اند و تحت تأثیر کدام سبك و هنرمند بوده‌اند و آثارشان و کارشان برچه مبنایی بوده است.

● آیا تصاویر آثار هنرمندان هم در دائرةالمعارف هست؟

■ بله. دائرةالمعارف مملو از تصاویر رنگی است که ان‌شاءالله همان‌طور که هست چاپ خواهد شد. و اما جلد دهم. جلد مجزا و قابل توجهی است. قابل توجه از این نظر که مطالعات ویژه در زمینه هنرهای تجسمی، بررسیهای مقایسه‌ای و تطبیقی و ابزار و مصالح هنرهای تجسمی و طرز کاربرد آنها توسط هنرمند، اسامی گالریهای معروف جهان و کتابشناسی مفصل در این مجلد آمده است. یك نکته قابل توجه است و آن اینکه هرکدام از نوشته‌های دائرةالمعارف از رشحهٔ قلم متخصصین امر تراوش کرده و حتی بسیاری از نقاشان دنیا در خصوص تئوری

کارشان مقاله نوشته‌اند و در این اثر چاپ شده است. یعنی نوشته‌ها بنیادی است و این براصالت کار افزوده است.

● در واقع احاطه کامل دارد به همه؟

■ بله احاطه کامل دارد.

● گفتید که دائرةالمعارف در مورد هنرهای شرق دور و دوران عثمانی مطالبی دارد، در خصوص هنر ایران وهنر هند چطور؟

■ بله، درباره همه اینها مطلب دارد. درباره هنر اسلامی، هنر ژاپنی، هنر چینی، هنر هندی و هنر آمریکای لاتین، همه هست.

● به نظر شما به چه گروههایی از هنر تجسمی بیشتر پرداخته شده؟

■ به هنر نقاشی، معماری و پیکرتراشی، به‌دلیل گستردگی دامنه این هنرها در جهان.

● در مورد هنر شرق، قضاوت دائرةالمعارف برچه مبناست؟

■ اصولاً این دائرةالمعارف سعی کرده در قضاوت و داوری خود، راجع به هنرهای جهانی، علمی‌وبیطرفانه برخورد کند. تا آنجا که من متوجه شدم این روند علمی و بیطرفانه کاملاً رعایت شده است. از قضاوتهای نادرست و غیرمنطقی دوری شده و از جهت‌گیریهای سیاسی نیز مبراست. مثلاً در خصوص هنرهای تجسمی جهان اسلام، یکی از متخصصین امر به نام *بازیل گری* کار کرده که سالهاست در این زمینه کار می‌کند و آثاری منتشر ساخته و در تخصص خود هم شناخت خوبی دارد. می‌توانم بگویم که اگر در خلال کار متوجه شدیم کاستیها و نقصانهایی در کار وجود دارد، با توضیحات کافی آنها را برطرف خواهیم کرد.

● آیا تقسیم‌بندی ادواری دائرةالمعارف کامل است یا نه؟ یعنی مثلاً به دوره هنرهای مربوط به‌قرن نوزدهم بیشتر پرداخته شده یا به دوره‌های قبل؟

■ نه به آن صورت نیست. هماهنگی و تناسب را نگهداشته‌اند. به هیچ کدام بیش از اندازه بها نداده‌اند تا بدان بیشتر بپردازند. مگر اینکه خود موضوع طلب کرده باشد. خلاصه تمام فعل و انفعالات هنری جهان را از آغاز بشریت تا اواخر قرن بیستم مد نظر قرار داده و هرکدام از نویسندگان در زمینه کار تخصصی خود قلم زده و از عهده کار برآمده است. طبیعی است که این دائرةالمعارف، محصول کار جمعی تعداد زیادی از متخصصین هنرهای تجسمی جهان است که خوب هم ویراستاری شده و چفت و بست محکمی پیدا کرده است.

● به هنر ایران تا چه اندازه‌ای پرداخته شده است؟

■ در مورد هنر ایران قبل از اسلام، یك بررسی دارد و مخصوصاً معماری ایران را بررسی کرده است. در خصوص هنر ایرانی بعد از اسلام هم در درون مبحث هنر اسلامی بدان پرداخته شده و هنر اسلامی را به طور یکپارچه که هنر ایرانی را نیز شامل می‌شود، مورد بحث و بررسی قرار داده است.

● در واقع هنر ایرانی را در قالب هنر اسلامی معرفی کرده است؟

■ بله، در چهارچوب جهان اسلام. چون به هرحال ایران یك قسمتی از جهان اسلام بوده و امروزه هم جزء جهان اسلام است. هنر ایران در دائرةالمعارف تا دوره قاجار معرفی شده است.

● در مورد این ده جلد بنظر نمی‌آید که در هردوره زمانی مثلاً ده ساله یك بار، به مجلات و مطالب آن اضافه شود؟

■ هیچ بعید نیست که در آینده این کار را بکنند. من این مسئله را از جریان تجربه نگارش دائرةالمعارف *بریتانیکا* می‌گویم. چون این دائرةالمعارف در ادوار مشخصی مطالبی برآن افزوده می‌شود. در مورد این دائرةالمعارف هم هیچ بعید نیست که در آینده با افزودن مطالبی آن را کامل کنند چیزی که می‌خواستم بدان اشاره کنم این است که در فرهنگنامه هنرمندان این دائرةالمعارف، دربارهٔ هنرمندان ایرانی و زندگینامه آنها، کاستیهایی دیده شده است و لذا قرار شد که زندگی و شرح حال هنرمندان ایرانی را نیز، تهیه کنیم و در مجلات مجزایی بدان بیفزاییم تا کار هرچه غنی‌تر عرضه شود. ان‌شاءالله.

از این پس به تناوب قسمتهایی از دایرةالمعارف چاپ خواهد شد. آنچه که در این شماره ارائه شده بخشی از معرفی هنر هندی می‌باشد.

هنر و تمدن مشرق‌زمین

هنر هندی

آنچه به عنوان هنر هندی به مفهوم خاص و یا فراتر، قابل شناخت و بررسی است، به نوعی از هنر اطلاق می‌شود که در شبه قاره هند، یعنی جنوب آسیا ساخته و پرداخته شده است. شمال جمهوریهای فعلی هند- پاکستان- بنگلادش و یا به عبارتی دیگر حوزه نفوذ فرهنگی هند را شامل می‌شود. کشمیر، نپال، تبت و سیلان.

به سادگی می‌توان برای هنر هندی در شبه قاره جنوب آسیا، سه جریان عمده قائل شد:

۱. بودائی، جین و هندو (JAIN, HINDU BUDAHIST,) که این جریان هنر ادوار باستانی است. و در قسمت شمال، با استیلای مسلمانان براین نواحی در سال ۱۲۱۰ به پایان رسیده است. گو اینکه در نواحی جنوب تا قرن بیستم دوام یافت.

۲. دوران هند و اسلامی است که تا سال ۱۷۵۷ یعنی تا نفوذ و استقرار انگلیس در هند ادامه داشت.

۳. از آن تاریخ تا امروز که غربزدگی هند است، دوره سوم به شمار می‌آید. در شمال غربی شبه‌قاره هند که به تمدن دردایندوس (THE CIVILIZATION OF THE INDUS VALIEY) (حدود ۲۵۰۰ تا ۱۵۰۰ ق. م) معروف است، ما شاهد قدیمیترین نشانه‌های معماری هندی در دو شهر باستانی ماهنجودارو (MAHENJO-DARO) و هاراپا (HARAPPA) هستیم. مصالح باقی‌مانده و تعداد کمی اشیاء تنها چیزهایی است که دربارهٔ آن مردم وجود دارد. زیرا خط و نوشتار آنان هنوز خوانده نشده است. این دو شهر از فتوحات برجسته آنان است که برپایهٔ نقشه‌های مدرج استوار شده‌اند و دارای سیستم فاضل‌آب بوده است که در دنیای باستان تا زمان رومیان یعنی تا ۳۰۰۰ سال بعد از آن بی‌نظیر است.

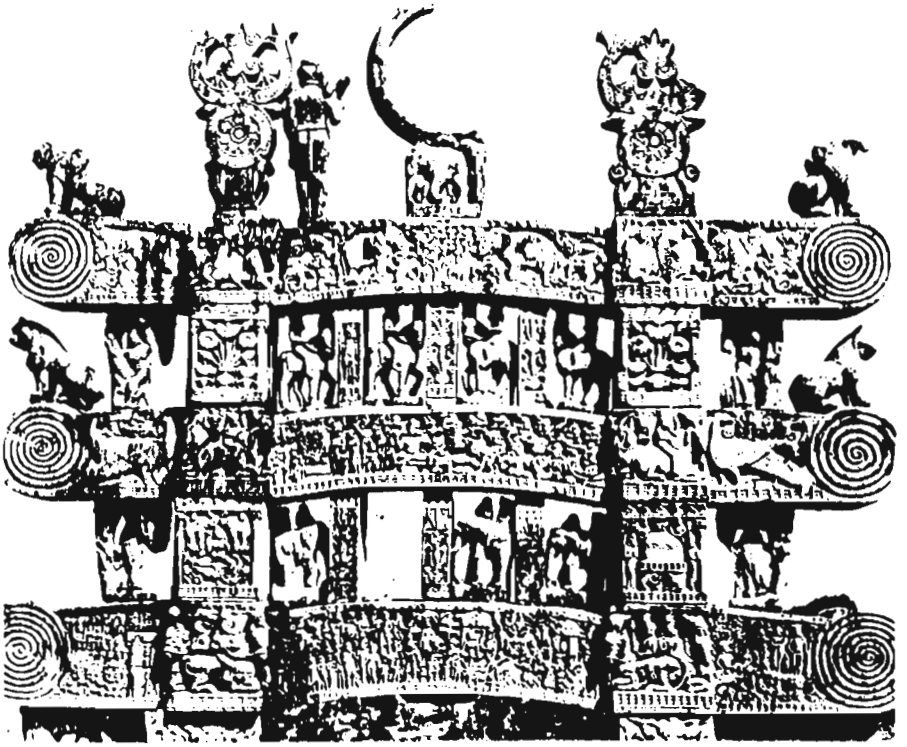
در هند شهرهایی وجود دارد که براساس نقشه‌های مدرج و تقسیم‌بندی شده ساخته شده‌اند این شهرها دارای چهار جهت اصلی هستند که از آیینی استوار برخوردارند. متون و کتیبه‌های موجود در معابد و همچنین شهر هندوی- جی‌پور گواه این امرند.

مردمان هندو برخلاف مصریان و سومریان که با آنها در ارتباط و داد و ستد بودند، علاقه‌ای به پیکرتراشی برای یادبود نداشتند: آنان پیکرهای سبک‌وزن و کوچکی را که به شکل انسان و حیوان ساخته می‌شدند، ترجیح می‌دادند.

پیکره نیم‌تنه معروفی (TORSO) که سوابق آن به درستی معلوم نیست، نه تنها استادی سازنده را در شکل‌دهی نشان می‌دهد بلکه از دقت و ظرافت او که بسیار دلپذیر و زیباست خبر می‌دهد. این پیکر دختری است بومی که با سبکی دگرگون و باذوق و روح بسیار ساخته شده است. خلخالها و النگوهای این دختر، خاطره همان تزئینات غنی را در دلها زنده می‌کند. حالتی که به وسیله پیکرسازان بعدی به توصیف درآمد. از نقوش برجستهٔ حیوانات برروی مهرها پیداست که آنها به شدت تحت تأثیر بوده‌اند، خاصه گاو نری که بسیار طبیعت‌نگارانه ساخته و پرداخته شده است و از دستاوردهای دوران بعدی محسوب می‌شود. هنگامی که این دو شهر پررونق در برابر آریانها سقوط کرد برای مدتی بیش از هزار سال (۱۵۵۰ تا ۳۰۰ ق. م) هنر در این شهرها از میان رفت. و هیچ‌یك از گونه‌های هنر که مربوط به دوران ودایی (۱۵۰۰ تا ۱۰۰۰ باشد)، بدست نیامده است، تنها با استناد به منابع ادبی می‌توان احتمال داد که محرابهای قربانیان به عنوان اولین آثار هندی و ساختمان‌سازی آن دوران محسوب می‌شوند.

در اینجا این سؤال پیش می‌آید که چرا اسطوره‌شناسی ودایی با آنکه از لحاظ رب‌النوعها با نوع یونانی خود مشابهت دارند، اما درصدد برنیامده تا هنر گزارشی را همچون یونانیان تبلیغ و تشویق کند. مدتها بعد بود که خدایان پورانیك (PURANIC) منبع الهام هنرگزارشی گردیدند یکی ازدلایل این امر رامی‌توان دراین دانست که خدایان ودایی همچون «آتش» و «باد» به سادگی چهره نشان نمی‌دادند و دلیل دیگر اینکه رابطه قراردادی فرد فدایی و ایثارگری ودایی با مبدأ هستی نیازی به پرستشگاهی چون پانتئون نمی‌داشت. بنابراین پرستش‌کنندگان نیز به سراغ تصویر و مجسمه نمی‌رفتند مگر در آئین‌ها و تشریفات مذهبی و آنهم به صورتی محدود.

باید پذیرفت که آریانهای شبان به لحاظ اجتماعی نسبت به مردم متمدن ایندوس چندان شکل منسجم و پیچیده‌ای نداشتند ولیکن ادبیات آنها سرشار از عشق به طبیعت می‌باشد که به گونه‌ای بدیع و استادانه در سرودهای غنایی بسیار زیبا و شورانگیز قابل تشخیص است. □



تأملی کوتاه در عرصه فرهنگ شفاهی (۴)

* موسیقی سنتی ایران: یک گوهر و صدها شبه

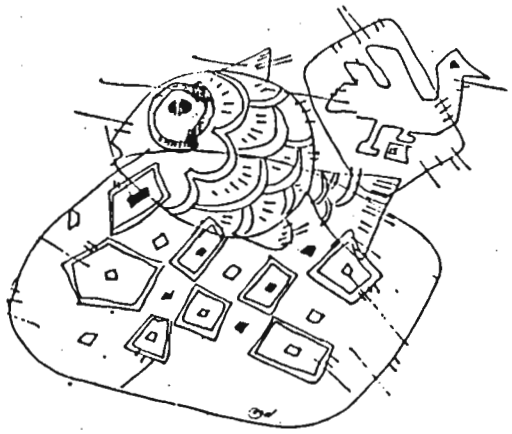
سیدعلیرضا میرعلی نقی

سنت شفاهی، برای حفظ سلامت، غنا و تداوم بازدهی صحیح خود، نیاز به انتقال درست دارد و بذر این انتقال، در «مراقبت» نهفته است. انتقال درست، توسط عوامل بیرونی و درونی بی‌شماری انجام می‌پذیرد که هر کدام از آنها را در فرصتهای آینده، مورد بررسی و نقد قرار خواهیم داد. ولی هرگز نباید تصور کرد که تمامیت موجودیت حیات یا ممات میراث فرهنگ شفاهی (به صورتی که در ملل کهنسال شرقی هست و از بطن تاریخ، تمدن و فرهنگ قدیم آنان بیرون آمده) و انتقال درست آن تنها بستگی به عوامل ظاهری و مادی دارد. عواملی که از بعد مُنوّرالفکرانه‌اش، به صورت انسانگرایی یکسویه و محض جلوه می‌کند، بدون این که از خود بپرسد، منشاء تأمین صحت و سلامت خود این انسان از چیست و کجاست. به همان ترتیب، هیچ‌گاه نباید چنین پنداشت که اگر شرایط ظاهری و عوامل مادی انتقال را از فرهنگ شفاهی بگیرند و بخواهند عملاً به تخریبش بکشانند، کلیت آن فرهنگ و مآثر آن، محکوم به نابودی است.

حقیقت، ممکن است در برهه‌های خاصی از زمان، گاه بشدت آسیب‌پذیر شود و این آسیب‌پذیری هم بیشتر در وجه محجوب شدن از انظار عوام باشد، لیکن هیچ‌گاه فرو نمی‌شکند و نمی‌میرد. اصولاً چنین پنداری که هم به وسیله احساس اصیل و خالص، و هم به وسیله تحلیل درست علمی رد می‌شود بیش از آنکه مبتنی بر اصول متقنی باشد از ساده‌انگاری و خام‌اندیشی عامی مایه می‌گیرد که در صد سالهٔ اخیر، جانشین تفکر اصیل و تأویل صحیح از صُوَر درونی و بیرونی دنیا و تحولاتش شده است. آری کشف (اگرچه تردید دارم که اصلاً خود این واژه بتواند درست و گویای حقیقت باشد) یا فرا یافت حقیقتی که زیر خروارها دروغ و شائبه و ریا پنهان شده باشد، نهادی برگزیده، جوهره‌ای خالص و ریاضتی عظیم، همراه با توفیقات الهی می‌طلبد و به شهادت تاریخ (حتی آن تاریخی که راویانش از اصحاب کذب بوده‌اند)، زمان و مکان هیچ‌گاه از وجود چنین برگزیدگانی خالی نبوده است و نخواهد ماند.

فرهنگ موسیقی معاصر ایرانی، فراز و نشیب‌ها و رنگ‌پذیریهای گوناگونی را در طی دوران بعد از مشروطهٔ به خویش دیده است و حال، به تبع نظام نهان رَوِش تفکر اصیلی که بر آن است، پایه‌های اساسی و ظرایف اصیل خویش را بازیابد و روح حقیقت را در تجلی آنها دریافت کند و می‌رود تا اصول اساسی تفکر خود را به طریق صحیح بازیابی کند و به تبیین و تحلیل فرایافته‌های خود بپردازد. نخستین گام از این طی طریق، اختیارکردن تسمیه‌های درست است. در اینجا واژه «درست» دقیقاً ذیل شعاع همان تأویلی است که ما از سایر صُوَر و جنبه‌های مربوط به موضوع مورد بحث خویش داریم.

همان‌طور که در شماره سوم این سلسله مقالات ذکر شد، موسیقی در ایران تا سال ۱۳۰۲، دو شاخهٔ اصلی داشت که عبارت بودند از: ۱. موسیقی سنتی (ردیف دستگاهی). ۲. موسیقی (های) مقامی متعلق به نواحی مختلف ایران. هر دو این انواع موسیقی، به یکدیگر مرتبط، وابسته و



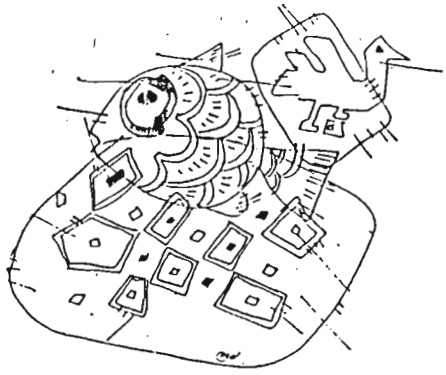
در تعاطی بوده‌اند. و وجهه اصیل و هنری هریک، با حفظ استقلال ماهوی و بیان هنرمندانه، از دستبرد خودی و بیگانه محفوظ مانده و به هر روی، به راه خویش ادامه داده است. شاخهٔ دیگری از موسیقی نیز در جامعه (البته فقط در تهران و مراکز رسمی- دولتی یکی دو استان بزرگ) وجود داشت که با ورود نخستین معلمین اروپایی (بوسکه، رویون و ژان باتیست لومر) پدید آمد و بیشتر در قسمت موسیقی نظام و ارتش کار می‌کرد. در گویش عوام، این قسمت به موزیك و افرادش به موزیکچی و موزیکانچی باشی، شهرت داشتند. کار ایشان، نوع بسیار ساده و ابتدایی موسیقی کلاسیك اروپایی بود که تنها مصارف کاربردی در موسیقی ارتش داشت و در سایر زمینه‌ها (موسیقی غیرنظامی) فعالیت محدودی داشتند و افراد معدودی را به خود می‌پذیرفتند. در حقیقت، گسترهٔ کار اینان، به حدی خصوصی بود که عملاً به حساب نمی‌آمد و مجالس کنسرتشان هم به گردهمایی‌های اعیان، منورالفکران «غرب آشنا» (که اکثریت آنها بعدها «غرب زده» شدند) و اتباع کشورهای خارجی محدود بود. نکتهٔ جالب این که هیچ‌کدام از آنها، داعیه‌ای برای توارد و تعاطی موزیك با موسیقی رسمی فرهنگ ایران (موسیقی ردیف دستگاهی) نداشتند و ضمن حراست از حدود تفکیکی کار خود، حتی افراد متشخص و برجستهٔ این موسیقی را نیز به دیدهٔ احترام نگاه می‌کردند و رویکرد به اصالت نیز در میان آنها سابقه‌ای دیرینه داشت. درحالی که نسل بعدی آنها این‌چنین نبودند.

تا سال ۱۳۰۲، این دو (یا سه) شاخه در ایران وجود داشت و تحولات اجتماعی سیاسی هم طوری نبود که ترکیبات جدیدی را طلب کند، هرچند که زمینه و مقدمه ظهور انواع اخیر، در پس پرده آماده می‌شد تا به موقع، روی صحنه بیاید. کسانی که تاریخ تحول اجتماعی، سیاسی و فرهنگی رجال بعد از مشروطیت را عمیق مطالعه کرده‌اند، بهتر از نگارنده می‌توانند تصویر محیطی را که اینان را می‌پرورده است، ترسیم کنند: محیط منورالفکرانی که بعد از رسیدن به مشروطه خود، هرچند (بعضی از آنها با نیتی خیر و عافیت خواهانه مجدانه در پی تحقق آمال کودکانه و خیالات خام خود بودند. که البته راه برجایی نبردند و نمی‌توانستند ببرند.

در سال ۱۳۰۲، کنل *علینقی وزیری* (۱۳۵۸-۱۲۶۶)، تارنواز چابکدستی که با سوابق طولانی کار ذوقی در موسیقی سنتی و موزیك نظام، پس از یك دوره تصدی مشاغل نظامی و کارهای سیاسی، به تشویق و تأمین *مصطفی قلی‌خان صمصام الملك بیات*، دوره‌ای از تحصیلات مقدماتی موسیقی کلاسیك اروپایی را در برلین و پاریس دیده بود، به ایران بازگشت و یك تنه، موسسه‌ای را بنا کرد که «مدرسه عالی موسیقی» نامیده شد. بدین‌ترتیب، نخستین مرکز رسمی آموزش و اشاعهٔ نوعی از موسیقی «دست ساخته» که محصول طبیعی نظام فکری نسل انقلاب مشروطیت بود، افتتاح گردید و کار خود را آغاز کرد.

در اینجا، قصد این نیست که زندگی، آثار و نقش کلنل و شاگردان او را در تاریخ معاصر موسیقی ایران تبیین و تحلیل کنیم. چرا که ورود کلنل و بدعت‌های او در چند دهه اخیر، مهمترین حادثهٔ موسیقی معاصر ایران به شمار می‌آید و محتاج تحلیلهایی مفصلتر و دقیق‌تر از انبوه ستایشنامه‌های پوکی است که در واقع، چیزی جز «ذم شبیه به مدح» برای او نمی‌توانند باشد. در اینجا، قصد این است که بدعت کلنل و نتایج تبعی اقدامات او (که همیشه بحث‌انگیزترین مسائل موسیقی معاصر بوده‌اند) در حد اختصار و اجمال ذکر شود و کمکی برای تنویر ذهنی خواننده غیرمتخصص باشد.

موسیقی کلنل (که نگارنده در اینجا ترجیح می‌دهد آنها را «ترکیبات مصوّت» بنامد)، آمیزه‌ای دلخواه و متفنّانه از عناصر ابتدایی موسیقی کلاسیك اروپا (حداکثر تا قرن ۱۹) و شاخصهای ظاهری موسیقی ردیف دستگاهی بود که به منظور ریختن پایه‌های یك نوع «موسیقی کلاسیك ملی»(؟!) -البته با تقلید و تقیّد محض از سطحی‌ترین غایه‌های ظاهری هنر غرب- به‌وجود آمده بود. شخص کلنل، تار نواز بسیار ماهر و چابکدستی بود و این تسلط چشمگیر فیزیکی بر اجرای قطعات محیّرالابصار و صرفاً ذوقی، او را در مقام نوازنده هنری محض، تثبیت می‌کرد. البته اگرچه، این تثبیت، بنا به شرایط ادبار فرهنگ منورالفکران آن دوره، حالتی «کلی» یافته بود، لیك هرگز «مطلق» نشد و نمی‌توانست باشد، کلنل وزیری و معدود شاگردان، هوادار او که برجسته‌ترین آنها روح‌الله خالقی (۱۳۴۴-۱۲۸۵) است، اشاعهٔ ترکیبات صوتی زمانه‌پسند خود را از طریق تاسیس این مدرسه، تألیف کتاب، ایراد سخنرانی، برپایی کنسرت‌های متعدد در «کلوب موزیکال» کلنل و سایر امور، آغاز و همگام با تحولات سیاسی کشور، هدف خود را دنبال کردند. این جریان، نخستین



حرکت آشکار از گرایش غرب‌زدگی (غرب شیفتگی) در موسیقی ایران است که فاصله سالهای ۱۳۴۵ـ۱۳۳۰، به اوج اقتدار و تثبیت همگامی خود رسید و هنوز هم ـ البته نه بدان شدت و مقبولیت ـ ادامه دارد و تحت عناوین ظاهر فریب و عقل متعارف غربزده پسندی، توجیه و تبلیغ می‌شود

حرف اوّل و آخر این گرایش ـ که صاحبان آن، تاکنون حتی یك فقره متن مکتوب، مدوّن و مستقل در باب تبیین آراء خود به دست نداده‌اند ـ در مصادره به مطلوب نغمه‌های موسیقی سنتی قدیم (ردیف دستگاهی) است به نفع قوالب و عوامل بیاتی موسیقی کلاسیك غرب (البته تا اواسط قرن ۱۹)، به طوری که تکنیکهای اجرایی موسیقی غرب بتواند (علی‌الظاهر)، به تولید نوعی موسیقی جهانی، همه‌فهم و دنیاپسند کمك کند. این پندار، کماکان ادامه دارد.

اولین ثمرهٔ این فرآیند جدید، اصطلاحی بود که بیش از انطباقش با اصل مطلب و واقعیت جاری، متناسب با خواست سیاست روز و پسند عام بود. «موسیقی ملی ایران»، اصطلاحی که برای نخستین بار، نویسندگان لائیك روزنامه «ناهید» (به مدیریت میرزا ابراهیم ناهید و مقدس‌زاده) با انتشار نقدهای مجامله‌آمیز خود آن را پدید آوردند و سپس، توسط کلنل و خالقی، طرح، تکرار و «تثبیت» شد. مراد از کلمه «ملی» در این اصطلاح، آن بود که اصحاب این گروه، موسیقی سنتی (ردیف دستگاهی) را اساساً نوعی دلمشغولی و «شبه موسیقی» تخدیری تفننی می‌شمردند که فاقد حکمت هنری و نحوهٔ بیان خاص است و صرفاً نوعی دلمشغولی، برای تفریح افراد غیرحرفه‌ای است. اینان، موسیقی رسمی فرهنگ ایران را (یا موسیقی فرهنگ رسمی ایران را که همان ردیف دستگاهی بود) با موسیقی‌های مقامی نواحی مختلف، یکی گرفته بودند و همهٔ آنها را «بومی» قلمداد می‌کردند و برای جبران این نقیصه(!)، ترکیبات مصوّت دست ساخت خویش را ارمغان کردند که: این موسیقی، می‌تواند به عنوان نوعی موسیقی برای شنود و پذیرش کلی ملت ایران تلقی شود. این، برخاسته از همان برداشتی بود که از موسیقی در غرب داشتند. یعنی، انواع موسیقی‌های محلی و بومی (با همه خصوصیات ظاهری و باطنی‌شان) در کنار موسیقی متعلق به فرهنگ رسمی وابسته به تمدنهای بزرگ شهری و مبانی تفکری مشاهیرشان ـ که نزد نیمه متخصصین ما به موسیقی کلاسیك و موسیقی سمفونیك اصطلاح می‌شود. در اروپا، رابطه‌ای که موسیقی ردیف و موسیقی‌های مقامی با یکدیگر دارند، این دو نیز دارند و از سرچشمه یکدیگر تغذیه می‌کنند. لیکن در مسیر طبیعی و معلومی که (نگارنده در اینجا علی‌رغم مخالفت اکثریت، با صداقت و صراحت اعلام می‌کنم) تنها متعلق به تمدن و فرهنگ غرب است و اقتباس آن برای ما، غیرممکن.

به هر حال، اصطلاح «موسیقی ملی ایران»، همپای آن ترکیبات مصوّت رشد کرد، مصرف شد و اثر خود را باقی گذاشت. در مقالات آینده، به چند و چون این پدیده، یعنی مهم‌ترین حادثه موسیقی معاصر، خواهیم پرداخت.

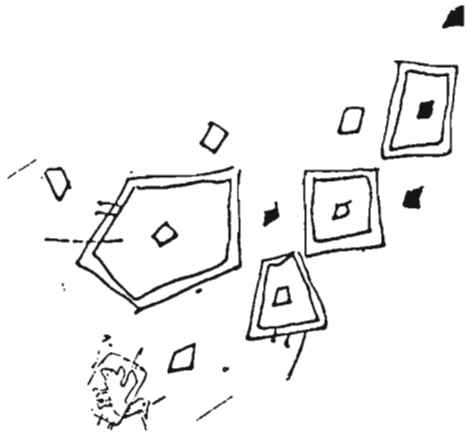
(ادامه دارد)

هنوز بوی تو . . .

به یاد استاد غلامحسین بیکجه‌خانی
از این دیار گذشتی و سالها بگذشت
هنوز بوی تو می‌آید از منازل ما

فروردین چهار سال پیش، قلب پراحساس، ساده و مهربان استاد غلامحسین بیکجه‌خانی، (۱۳۶۶ـ۱۲۹۱) آخرین بازماندهٔ اصیل، از نسل تارنوازان موسیقی سنتی قدیم ایران، وابسته به مکتب تبریز، از کار ایستاد. و اکنون، تنها صدای اوست که مانده و خواهد ماند. نه تنها صدای تارش، که صدای انسانیّت و معنویت عمیقی که بسان ایمان کودك و تجربت پیر، در هم آمیخته، و یگانه شده و در صدای تار او تجلی یافته بود؛ همان یادگار جاودانه‌ای که در گنبد دوّار روزگار، همیشه خواهد ماند.

بیکجه‌خانی، از معدود افراد آخرین نسل موسیقیدانان به راستی اصیل بود که با حضور عینی زندگی، شخصیت و کار خویش، باور به اصالت و معنویت موسیقی قدیم ایران را در ذهن نسلهای جوانتر



نشاندند. اگر خیانت کارگزاران دولتی، در هفتاد سال اخیر (دهه‌های زندگی استاد و همتایان او) نبود و اگر خودی‌های بدتر از بیگانه، که حالا لقب استادی را هم یدك می‌کشند و خود را جانشین بزرگان سلف می‌دانند، به آن پیر پاکدل و زود باور، آن همه آزار روا نمی‌داشتند، شاید باز هم می‌توانستیم، شاهد حضور آرامش بخش آن عزیزی باشیم که بسیار تسلی می‌داد و خود، کمتر تسلی می‌پذیرفت. مانند همهٔ غمگساران بزرگ زمانه.

آری، بیکجه‌خانی می‌توانست هنوز هم زنده باشد، بنوازد، تعلیم دهد، حرف بزند و بدون کمترین نصیحتی، الگوی شفاف و خدشه‌ناپذیر همهٔ بر و بچه‌هایی باشد که موسیقی را بازتابی از حکمت معنوی و تعالی روحی انسان، در پرتو ولایت می‌دانند. همهٔ هم نسلان و همتایان او، بیش از او عمر کردند: حاج علی‌اکبر شهنازی، امیر ارسلان درگاهی، مرتضی و سلیمان نی‌داود، سعید هرمزی و خیلی‌های دیگر که شاید در خیلی مواضع، برتر از بیکجه‌خانی نبودند.

خیلی بعید است اگر باور کنیم که تنها چند سال آموزش بیکجه‌خانی، نزد استاد (و پدر خانمش): *رضا قلی‌خان زابلی آذر*، از او چنین چهره‌ای ساخت. استاد و نقش آن (البته از نوع حقیقی، نه بدلی) در موسیقی سنتی قدیم، واقعیت و حقیقت انکار ناپذیر است که خیلی از مواقع، انگار موسیقی بدون آن هیچ است. امّا استاد، خودِ «راه» نیت؛ راهنماست و بلد راه و چراغی فرا راه، و در نهایت این خودِ رهرو و هنرجو است که باید این رهروی را انجام دهد؛ آن هم با صد نکته غیرحُسن که در نهایت مقبول طبع مردم صاحب‌نظر شود. این مطلبی است که انگار نسل من توجه ندارد و از همین رو، مدام بی‌فایده دور خود می‌چرخد و نمی‌داند که چرا پیشرفتی در کار نیست و حتی با وقف بخش اعظم عمر هم نمی‌شود به پایه یکی از صفحات بازمانده از تکنوازی‌های دوره ۲۰ تا ۲۵ سالگی یکی از اساتید قدیمی رسید. بیکجه‌خانی، این را با غریزه تیزش، بخوبی دریافته بود. و می‌دانست که جز از طریق همیشه طلبه ماندن، نمی‌شود استاد باقی ماند.

او می‌دانست که باید جای خالی عمیق ناشی از مرگ زود هنگام پدر (در سیزده سالگی‌اش) و استاد حقیقی‌اش را جبران کند. پدری که *میرزا حسینقلی* تبریز بود و همان شأنیتی را در مکتب موسیقی جدی آن اقلیم داشت که *میرزا حسینقلی شهنازی* (فراهانی) در تهران. و عجیب این که خود او نیز در سالها و دهه‌های بعد، همان مقامی را در موسیقی سنّتی (مکتب تبریز) کسب کرد که *علی اکبر شهنازی* فرزند میرزا حسینقلی در موسیقی سنتی (مکتب تهران).

بیکجه‌خانی، این مقام را نه تنها از طریق استاد، بلکه از شنود خالصانهٔ آثار باز مانده از بزرگانی چون *میرزا حسینقلی*، *میرزا عبدالله*، *میرزا غلامرضای شیرازی*، *درویش خان*، *نی‌داودها*، *درگاهی*، *برومند*، *قوام السلطان*، *شهنازی* (ها)، زرپنجه و... داشت و تمرین، تمرکز و یکی شدنهایی که بیش از استعداد (و شاید پیش از آن)، قلب پاك و گوش راز نیوش و طبیعتی مهربان می‌طلبد. بیکجه‌خانی، این چنین بود و بدون تظاهر، از این گونه بسیار داشت.

در وجه فنّی، آنچه کار استاد بیکجه‌خانی و همتایان هم نسل او را با عنوان «موسیقی سنتی (ردیف دستگاهی) ایران: مکتب تبریز» شاخص می‌سازد، یك سلسله عوامل فرعی است که در چهار چوبهای اساسی و محورهای اصلی هنر موسیقی سنتی ایرانی جای داشتهٔ و با مقایسه (چه از طریق تحلیل دقیق فنّی، چه از طریق شنود خالص حسّی) مشخصّ شده است و اجمالاً به صورت زیر، فهرست می‌شود: اختلاف در «ریز»ها (از لحاظ انواع مختلف، بافت، فاصله بین ضربات و...)، اختلاف در پرده‌های متغّیرهٔ نظام فواصل، به نحوی که برگرفته از درونمایهٔ بومی موسیقی آذری باشد (و در این جایگاه، بیکجه‌خانی، از لحاظ تقیّد بر اصالت پیشکی، در ردیف اقبال آذر و البته بعد از او قرار می‌گیرد)، اختلاف در نام گوشه‌ها و حالت نغمّات و ایستها و فرودها، اختلاف در نحوه تلفیق شعر و موسیقی که به هرحال، بی‌تاثیر از زبان ترکی نیست، ضربی‌ها و اوزان خاص برگرفته از پیشینه موسیقی بومی آذری و... که به طورکلی، شاخصهای اساسی مکتب تبریز هستند. مکتبی که از اجزای جدا نشدنی موسیقی رسمی کهن ایران به شمار می‌رود و مفاخری چون ابوالحسن اقبال آذر (ملقب به اقبال السلطان)، حسینقلی بیکجه‌خانی، *میرعلی عسکر صادق الوعد*، غلامحسین بیکجه‌خانی و بسیاری دیگر را تقدیم بارگاه هنر موسیقی سنتی کرده است - و بیکجه‌خانی، آخرین بازمانده از آن بزرگان بود: پیری پاکدل و مجّرب که ظاهراً در همان قالبهای قدیم نواخت و ساخت، امّا هرچه ساخت و نواخت نوآوری بود؛ نوآوری اصیل و کهنه نشدنی و زیبا، که مخاطبان خاص خود را دارد و هیچ تاریخ مصرفی را هم به خود نخواهد پذیرفت. □

خبرها

خبرهای هنری و فرهنگی

برگزاری دومین دوره آموزش فیلمنامه‌نویسی حرفه‌ای

مرکزاسلامی آموزش فیلمسازی وزارت فرهنگ وارشاد اسلامی باهمکاری سینماگران واساتید مجرب سینمادرنظر داردجهت کمك به رفع یکی ازمهمترین ضعف هاومشکلات بنیادین سینمای پیشروکشور وباتوجه به موفقیت دوره اول، دومین دوره آموزش فیلمنامه نویسی رابرگزارنماید. داوطلبانی که علاوه برشرایط عمومی وداشتن مدرك کارشناسی دانشگاهیاعلاقمند به ارتقاء سطح فرهنگی، هنری وحرفه‌ای سینماوبازیابی جایگاه رفیع وسازنده‌سینما درفرهنگ عمومی کِشورهستند ومایلند نویسندگی فیلمنامه رابصورت حرفه‌ای دنبال نمایندمی توانند جهت شرکت در آزمون ورودی این دوره مدارك خود راحداکثرتاتاریخ ۱۳۷۱/۳/۲۱ به آدرس مرکزاسلامی آموزش فیلمسازی واقع درخیابان ولیعصرباغ‌فردوس ، شماره ۹ ارسال نمایند.

مشخصات دوره :

دوره درطول یکسال و نیم در قالب ۳ ترم هجده هفته‌ای از مهرماه ۱۳۷۱ آغاز و در بهمن ماه ۱۳۷۲به‌پایان خواهد رسید .

تاکید دوره بر انجام کار عملی است وکلاسهای نظری وکارگاه‌های فیلمنامه‌نویسی همه روزه از ساعت ۱۵ الی ۱۹ برگزار می شود .

عناوین دروس اصلی دوره شامل فیلمنامه نویسی نظری ، کارگاه گزارش نویسی ،کارگاه‌های فیلمنامه نویسی، تحلیل فیلم ، داستان پردازی ، سیر فیلمنامه نویسی در سینمای ایران ، مکاتب و سبکهای سینمایی ، سمینارهای ماهانه و ... می باشد .

دانشجوی این دوره می بایست علاوه بر انجام کلیه تکالیف عملی ، یك فیلمنامه‌کامل سینمائی و یك تحقیق نظری را به عنوان پایان نامه فارغ التحصیلی ارائه‌نماید.

آزمون ورودی جهت تشخیص صلاحیت داوطلب و استعداد و توانائی او در زمینه‌های تخیل ، تحقیق ،داستان پردازی ، نگارش تصویری ایده‌ها، توانائی نوشتن وهمچنین جهت اندازه‌گیری دانش سینمائی ، بینش فرهنگی، آشنائی باهنرها و فرهنگ ملی و اندیشه دینی در دو مرحله کتبی و حضوری انجام خواهد شد .

آزمون مرحله اول روز دوشنبه ۱۵ تیرماه سالجاری برگزار می گردد و داوطلبان جهت اخذ کارت ورود به جلسه آزمون و اطلاع ازمحل برگزاری آن می بایست روز یکشنبه ۱۴ تیر از ساعت ۸ الی ۱۲ صبح به محل مرکز اسلامی آموزش فیلمسازی مراجعه نمایند .

برای کمك به برگزاری بهتر، دوره دانشجو در آغاز هر ترم مبلغ شصت هزار ریال را به عنوان کمك فرهنگی پرداخت نماید . در پایان دوره به سه نفر از فارغ التحصیلان که بهترین فیلمنامه دوره را نوشته باشند معادل کل کمکهای فرهنگی آنها به عنوان جایزه مسترد می‌شود .

مدارك لازم جهت ثبت نام :

۱ـ فتوکپی مدرك کارشناسی یا گواهی پایان دوره تحصیلی تا خرداد ۷۱ در هر یك از رشته‌های دانشگاهی و معادل ارزشیابی شده آن (یاداشتن گواهینامه پایانی مرکز اسلامی آموزش فیلمسازی)

۲ـ فرم تکمیل شده درخواست ثبت نام که در این آگهی چاپ شده است .

۳ـ فتوکپی کلیه صفحات شناسنامه .

۴ـ ۶ قطعه عکس ۴×۳

۵ ـ اصل رسید بانکی به مبلغ سه هزار ریال بابت هزینه‌های آزمون به حساب شماره ۹۰۰۲۸ بانك ملی ایران شعبه استقلال

داوطلبان می‌بایست مدارك خود را حداکثر تا تاریخ ۱۳۷۱/۳/۲۱ به آدرس مرکز اسلامی آموزش فیلمسازی ارسال نمایند و به مدارکی که پس از این‌تاریخ واصل شود ترتیب اثر داده نخواهد شد .

نام خانوادگی ..... نام .....
نام پدر ..... شماره‌شناسنامه و محل صدور .....
..... محل و تاریخ تولد .....
..... آخرین مدرك تحصیلی .....
محل تحصیل .....
وضعیت اشتغال
وضعیت تاهل
آدرس کامل محل سکونت :
شماره تلفن .....

امضای داوطلب

ویژه‌نامهٔ فرهنگی

صفحه اول

منتشر شد

کاریکاتور

● کاریکاتور در ایران
● این شماره: مطبوعات
● آموزش کاریکاتور (تفکر معکوس)
● خنده
● کاریکاتور برای کودکان
● کاریکاتور درجهان
● چهره پردازی
● مصاحبه بادکلوزو
● عکسهای طنزآمیز
● بدون شرح (کاریکاتور، نقاشی متحرک)
● بخش انگلیسی

سوره

فرم اشتراك مجله سوره ـ ماهنامه هنری

مبلغ اشتراك را به حساب جاری ۱۸۰/۱۴۶۱۰ بانك تجارت شعبه سمیه غربی قابل پرداخت در سراسر کشور واریز نمایید.

نام ..... نام خانوادگی ..... شغل ومیزان تحصیلات .....

تلفن ..... نشانی وکد پستی ..... اشتراك یکسال ۴۵۰۰ ریال

آدرس ـ تهران ص پ ۱۵۸۷۵/۳۳۱۹ مجله سوره

سوره تئاتر ۲ و ۳
منتشر می شود

برگزیده هیئت داوران اداره کل فرهنگی و هنری معاونت پرورشی
و
سیمرغ بلورین بهترین فیلم در دهمین جشنواره
نیاز
کارگردان : علیرضا داود نژاد
فیلمنامه : علی اکبر قاضی نظام
فیلمبردار : حسین ملکی
موسیقی : محمد رضا علیقلی
صدابردار : پرویز آبنار
امور تولید : احمد حامد
با حضور : علی سوری ، ترحم فتحی ، محمد رضا داودنژاد
شهره لرستانی ، عزت ا... صلحجو مهریان ، داود چناری
سید شجاع الدین حبیبیان ، صدرا ... اعتصامی ، حسین میرآقایی