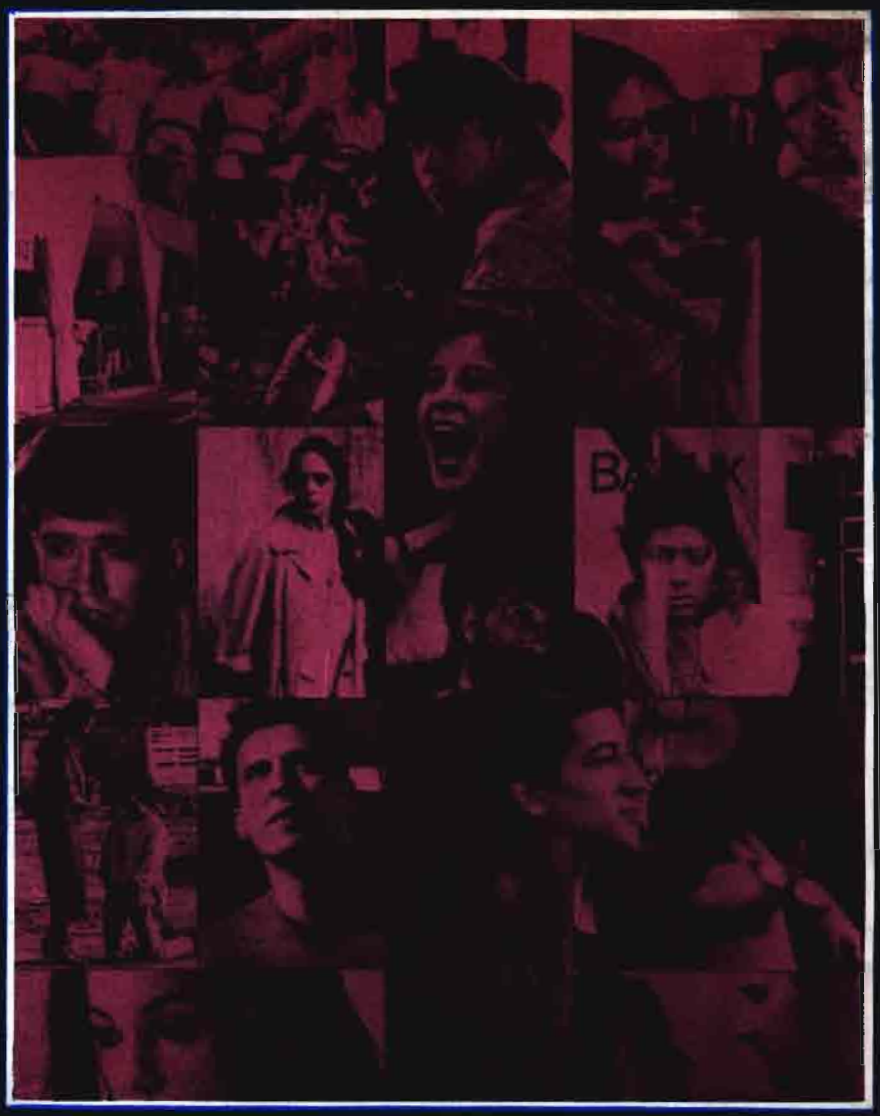
شوره

دوره جدید
سال دهم، شماره ۱۳۱
هفتم آذرماه ۱۳۹۱



- با بدوک در کن / گزارش مجید مجیدی از جشنوارهٔ فیلم کن

- چرا روشنفکران مورد اتهام هستند / بخشی از سخنرانی سید مرتضی آوینی
- فرهنگ عامه / یك نیستان نینوا / محمدعلی علومی
- راه باریك و طولانی است / ساتیا جیت‌رای
- شاخص بازیگری ما...؟! / نصرالله قادری
- تأملی در نظریه دینی اونامونو / شهریار زرشناس
- گرافیك، فرهنگ، تجارت / تسنیم کریمی

و با آثاری از شاهرخ دولکو / صادق شهریاری / محمد رضا الوند / صادق عاشورپور / دکتر محمود عزیزی / آرش مهرداد / دکتر نصرت‌الله فروهر / سید یاسر هشترودی / دکتر یعقوب آژند / مهوش تابش / روزبه دوامی و...

سوره

دورهٔ چهارم / شماره چهارم / تیر ۱۳۷۱

۱۰۰ صفحه / ۴۵ تومان

طرح روی جلد: جشنواره کن

● صاحب امتیاز: حوزه هنری
● مدیرمسئول: محمدعلی زم
● سردبیر: سیدمرتضی آوینی
● گرافیک: بهمن فیزابی- شهریار اسدی
● حروفچینی: تهران‌تایمز
● لیتوگرافی: صحیفهٔ نور
● 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 حک و اصلاح مطالب آزاد است و مقالات ارسالی مسترد نمی‌شود.
● نشانی: تهران، خیابان سمیّه، تقاطع استاد نجات‌الهی، شماره ۲۱۳ تلفن ۹-۸۲۰۰۲۳

● **سرمقاله**/ چرا روشنفکران مورد اتهام هستند/ بخشی از سخنرانی سید مرتضی آوینی ۴

● **فرهنگ عامه**/ یك نیستان نینوا/ محمدعلی علومی ۱۰

● **سینما**/ با بدوك در کن/ گفت‌وگو با مجید مجیدی ۱۴ راه باریك و طولانی است/ ساتیا جیت‌رای ۲۸/ ورود به دنیای کودکان/ یادداشتی بر *ونسان و من*/ شاهرخ دولکو ۳۲/ نشانه‌هایی آشکار از یك «نوع» سینما/ یادداشتی بر *قربانی*/ صادق شهریاری ۳۵/ فرهنگ واژه‌های سینمایی(۴)/ ترجمهٔ رحیم قاسمیان ۳۸

● **تئاتر**/ شاخص بازیگری ما متأسفانه همین‌هاست...!/ نصرالله قادری ۴۲/ ماهیت تئاتر حرفه‌ای/ محمدرضا الوند ۵۲/ خواستگار/ صادق عاشورپور ۵۴/ سیمای تئاتر معاصر/ ترجمهٔ دکتر محمود عزیزی ۵۶/ فرهنگ تئاتر(۳)/ ترجمهٔ آرش مهرداد ۶۰

● **ادبیات**/ تأملی کوتاه در نظریه دینی اونامونو/ شهریار زرشناس ۶۲

● **شعر**/ فروغ جمال/ دکتر نصرت‌الله فروهر ۶۴

● **اشعار**/ ۶۸

● **قصه**/ آن آدم کوچك، آن چالهٔ سبز/ سید یاسر هشترودی ۷۰/ قصه‌نویسی در ادبیات اندونزی و مالزی/ دکتر یعقوب آژند ۷۳/ خانه ماهیهای سرخ/ مسعود محمد حسینی ۷۴/ حسین دوغی/ محمد خسروی‌راد ۷۷

● **موسیقی**/ تأملی کوتاه در عرصهٔ فرهنگ شفاهی(۵)/ سید علیرضا میرعلی‌نقی ۷۸/ به فصل گل، ستم باغبان نگر.../ به یاد اولین سالگرد حسن واله ۸۲

● **مباحث نظری**/ فرهنگ مضمونها و نمادها در هنر(۵)/ ترجمهٔ مهوش تابش ۸۴

● **تجسمی**/ در آغوش وهم/ روزبه دوامی ۸۶/ گرافیك، فرهنگ، تجارت/ تسنیم کریمی ۹۲/ مرگ مردانه/ به مناسبت شهادت مهدی فلاحت‌پور ۹۵

کربلا، مذبح اعشاق است
و مقصدالاقصای سفر حیات.
طی این مرحله
مگر با «سربباختن» ممکن نیست
یعنی که عقل، در طریق معراج
تا «سدرة‌المنتها»
که آغاز سفر کربلاست، بیش نمی‌رود

سرمقاله

چرا روشنفکران مورد اتهام هستند

بخشی از سخنرانی *سیدمرتضی آوینی*، در سالن کنفرانس نمایشگاه بین‌المللی کتاب، سه‌شنبه بیست و دوم اردیبهشت.

مراد از تهاجم فرهنگی چیست و چرا این روزهاست که این تعبیر بر سر زبانها می‌افتد؟ در شیوه پژوهش رسم است که در این‌گونه موارد، به ریشه لغات، و سابقه تاریخی استعمال آن و موضوعاتی دیگر از این قبیل رجوع می‌کنند و مثلاً از «فرهنگ جهانگیری» نقل می‌کنند که: فرهنگ و فرهنج با فتح اول شش معنی دارد: دانش، ادب، عقل، کتاب، لغت و شاخ درختی را گویند که بخوابانند و روی آن خاك ریـزند تا ریشه دهد. از «برهان قاطع» کشف می‌شود که: فرهنگ، کاریز آب را نیز گویند چرا که «دهن فرهنگ» جایی را گفته‌اند که از کاریز، آب بر روی زمین ظاهر می‌شود و بعد، از لغت‌نامه‌های دیگـر پیدا می‌شود که فرهیختن و فرهنگ، به یك معناست و هردو به‌معنای کشیدن و یا برکشیدن است و تعلیم و تربیت و ادب کردن؛ و به‌مثابه شاهد مثال این شعر از خاقانی که:

کشتی آرزو در این دریا / نفکند هیچ صاحب فرهنگ

و بعد هم در ریشه تهاجم بحث می‌شود و سخنانی شبیه به آنچه گفتـه شد و بعـد هم حرفهایی در نسبت این دو کلمه با یکدیگر و بالاخره اقتضا و شأن صدور این تعبیر و تاریخچه آن.

نمی‌خواهم بگویم که با این شیوه پژوهش نمی‌توان راه به جایی برد اگـرچه باز هم کتمان نمی‌کنم که زیاد ایمانی به این شیوه از پژوهش ندارم. دست کم بایـد اذعـان داشت که محصـول این جست‌وجوها، چیزی نیست مگر گردآوری همه آنچه در این‌باره گفته شده است ـ و البته این هم چیز کمی نیست ـ اما بر این گردآوری دو انتقاد وارد است:

یکی آنکه این گردآوری به خودی خود حاصل هیچ تجربه نفسانی و درونی نیست. کلمه نفسانی را به‌معنای اخلاقی آن که مذموم نیز هست به‌کـار نبرده‌ام. مرادم این است که این گردآوری محصول وصول به حقیقت نیست و شخصی که این فیش‌ها را گرد می‌آورد به مجرد این گردآوری راه به حقیقت فرهنگ ـ که در اینجا موضوع مورد پژوهش ماست ـ نمی‌یابد. مفهوم این دو کلمه تحقیق و پژوهش از اینجاست که از یکدیگر جدا می‌شوند که اولی مقتضای تحقق درونی و یا تجـربـه نفسـانی و وصول به حقیقت است و دیگری، صرف گردآوری است و یا حصـول مرتبه دیگری از علم که با این شیوه پژوهش میسور است. اولی وصول است و دومی حصول، و اگرچه حصول نیز بی‌وصول ممکن نیست.

ولایت فقیه،حاکمیت فقیه و یا فقها هم نیست.چرا که اصلاً این وظیفه به فقیه تفویض می‌شود تا او حکم خدا را اجرا کند و نه اراده و اختیار خودکامه خویش را.

اشکال دومی که بر این شیوه پژوهش وارد می‌شود آن است که این شیوه پژوهش، تنها در صورتی به نتیجه می‌رسد که در باب موضوع مورد پژوهش ما، دیگران به کفایت بحث کرده باشند یعنی این شیوه تنها در صورتی کارآیی دارد که موضوع مورد پژوهش ما، بداهتاً پدید نیامده و دارای سابقه تاریخی باشد. اگر موضوعی بدیع که دارای بداهت است و ناگاه پدید آمده است مورد پژوهش باشد، این شیوه که بر گردآوری سخنان پیشینیان متکی است فایده‌ای نخواهد داشت چرا که هیچ‌کس پیش از این درباره آن سخنی نگفته است.

موضوع مورد بحث ما یعنی تهاجم فرهنگی، چنین موضوعی است. لفظ تهاجم فرهنگی بی‌سابقه است حتی اگر حقیقت آن بی‌سابقه نباشد و حداکثر آن است که ما مباحثی را که در این یکی دو سال اخیر در این باره، نگارش یافته و یا بر زبانها رفته است گردآوری کنیم و رابطه‌ای بین آنها بیابیم.

تعبیر تهاجم فرهنگی، تعبیری است متعلق به سالهای پس از قبول قطعنامه ۵۹۸ و اتمام جنگ و به عبارت روشنتر این تعبیر بدیع که به صورتی کاملاً خود به خودی ابداع شده بر این حکم منطقی استوار است که دشمن ما ـ هرکه هست ـ پس از اتمام جنگ در جبهه‌های نبرد نظامی، روی به حیله‌ای دیگر آورده و جبهه‌ای فرهنگی برای نبرد با انقلاب اسلامی گشوده است. با صرف نظر از اینکه این جبهه در کجا گشوده شده است و سلاح دشمن چیست و چگونه هجوم می‌برد و... ـ و سؤالهای دیگری که در برابر این حکم پیش می‌آید ـ این حکم منطقی بر چند پیش فرض مبتنی است:

ـ یکی آنکه جنگ پایان نگرفته چرا که صور ممکن جنگ ما با دشمن تنها منحصر در نبرد نظامی نیست.

ـ دیگر آنکه دشمن ما هم فقط همان نیست که علی‌الظاهر در جبهه‌های نبرد نظامی رودرروی ما بود.

ـ و سوم آنکه غایت دشمنان ما از آغاز کردن جنگ مبارزه با انقلاب اسلامی است و بنابراین صدام و ارتش بعث، در حقیقت امر، شمشیری به دست آمریکا بوده‌اند که دشمن اصلی ماست.

ابداع تعبیر تهاجم فرهنگی، همان‌طور که گفتم بر این سه پیش‌فرض مبتنی است و بنابراین برای پژوهش و جست و جو در صحت و سقم آن باید به سراغ این سه پیش‌فرض رفت و درباره آنها به بحث پرداخت...

پس باز هم تکرار می‌کنم که این تعبیر تهاجم فرهنگی، تعبیری متعلق به سالهای پس از اتمام جنگ است و کاملاً در ارتباط با تحلیلهای ما از جنگ هشت‌ساله معنا پیدا می‌کند نه چیز دیگر. و بنابراین خواه ناخواه اگر کسی معتقد است که صدام‌حسین جنگ هشت‌ساله را برای کشورگشایی و سوءِ استفاده از عدم ثباتی که ایران انقلابی، در مرحله انتقال از نظام پیشین به یك وضع تازه به آن دچار است برای طرح دیگرباره اختلافات مرزی بین ایران و عراق آغاز کرده، بدون تردید چنین کسی نمی‌تواند تعبیر تهاجم فرهنگی را آن هم دو سال بعد از اتمام جنگ دریابد. و یا اگر کسی معتقد است که جنگ فقط می‌تواند صورتی نظامی داشته باشد، چنین کسی نمی‌تواند این تعبیر را بپذیرد.

انقلاب اسلامی واقعه‌ای است بدیع که هیچ نظیری در دنیای جدید ندارد. هر واقعه‌ای خواه ناخواه منشأ و مبدئی دارد و غایاتی که بدون درك آنها، هرگز نمی‌توان به حقیقت آن واقعه پی برد. منشأ و مبدأ و مرجع این انقلاب و همین‌طور غایت آن، حکومت مدینه در صدر اول است و اگر این حقیقت را قبول نکنیم از درك ماهیت انقلاب اسلامی عاجز خواهیم ماند.

در اینکه دنیای جدید مشخصاً با غایات دینی شکل نگرفته است تردیدی نیست.

مولوی می‌گوید:

گر نبودی میل و امید ثمر / کی نشاندی باغبان بیخ شجر

پس به معنی آن شجر از میوه زاد / گر به صورت از شجر بودش ولاد

و یا در جای دیگر:

چون که مقصود از شجر آمد ثمر / پس ثمر اول بود آخر شجر.

میوه این درخت نشان می‌دهد که اصل درخت با چه غایتی کاشته شده است. بشر امروز از این تمدن چه برداشت کرده است؟ اگر امید ثمر نبود کی باغبان ریشه درخت را در خاك می‌نشاند پس در عالم معنا، درخت از میوه زاییده شده است اگرچه در عالم صورت میوه از درخت زندگی گرفته است. اگر نگوییم که دنیای جدید در تضاد با دین و دینداری تطور و تکامل یافته است، این‌قدر هست که اتخاذ این غایت یعنی تصرف در طبیعت به قصد تمتع هرچه بیشتر مستلزم انصراف و روی گرداندن از غایات دینی است و این واقعیتی است که خواه ناخواه در ملازمه با دنیای جدید قرار دارد. ممکن است که ما امروز به دشواری بسیار بتوانیم این دو را با یکدیگر جمع کنیم در عالم نظر، دینداری با تصرف محدود در طبیعت به قصد برخورداری از نعمات آن، منافاتی ندارد و هرچه در عالم نظر، درست باشد لاجرم در عالم عمل نیز به واقعیت خواهد پیوست اما آنچه در غرب روی داده است این نیست.

سرّ آنکه نماز را به‌سوی قبله‌ای خاص قرار داده‌اند علی‌رغم آنکه

تعبیر تهاجم فرهنگی، تعبیری است متعلق به سالهای پس از قبول قطعنامه ۵۹۸ و به عبارت روشنتر این تعبیر بدیع که به صورتی کاملاً خود به خودی ابداع شده بر این حکم منطقی استوار است که دشمن ما ـ هرکه هست ـ پس از اتمام جنگ در جبهه‌های نظامی، روی به حیله‌ای دیگر آورده و جبهه‌ای فرهنگی برای نبرد با انقلاب اسلامی گشوده است.

اگر نگوییم که‌دنیای‌جدید در تضاد با دین و دینداری تطور و تکامل یافته است، این قدر هست که اتخاذ این غایت یعنی تصرف در طبیعت به قصد تمتع هرچه بیشتر مستلزم انحراف و روی گرداندن از غایات دینی است.

ساده انگاری است اگر همه تلاشهای مزورانه‌ای را که در این سه چهار ساله بعد از اتمام جنگ در داخل و خارج از کشور در تقابل با انقلاب اسلامی و فرهنگ آن در عرصات مختلف فرهنگی انجام گرفته است به تبادل فرهنگی تعبیر کنیم.

فَأَیْنَما تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجهُ الله و علی‌رغم آنکه حقیقت دین که مظهریت یافتن نسبت به وجه‌الله باشد جهت خاصی ندارد آن است که نفس توجه به‌سوی جهتی خاص لازمه انصراف وجه از جهات دیگر است. از ذاتیات این عالم امکان یکی هم آن است که روی آوردن به چیزی خاص مستلزم انصراف از جهات دیگر است. باید دید که قبله تمدن امروز و به‌تبع آن قبله بشر امروز کجاست. دنیای جدید یعنی دنیایی که بعد از قرون میانه بنا شده، در تضاد مستقیم با دین و دینداری به اینجا نرسیده است. اومانیسم، جز برای آنان که با حقیقت فلسفه آشنا هستند در تضاد با دینداری قرار نمی‌گیرد. چنان که بسیاری از متفکران مسلمان ایرانی نیز در قرن اخیر به علت عدم آشنایی با حقیقت فلسفه، تسلیم چنین اشتباهی شده‌اند و اومانیسم را به آدمیت، انسان‌گرایی، انسان دوستی و حتی آداب‌دانی ترجمه کرده‌اند و این معادلها به خودی خود بر این قضاوت نظری و هماهنگی بنا شده‌اند که اومانیسم با دینداری قابل جمع است و حتی چه بسا درصدد اثبات این معنا برمی‌آمدند که اندیشه اومانیسم پیش از آنکه در جهان غرب مطرح شود، از ضروریات تفکر اسلامی است. چنین نیست. انسان، قبله بشر جدید است و آن هم نه آن انسانی که ما می‌شناسیم. این انسانی که قبله دنیای جدید است تعریفی متناسب با همین تفکر نیز دارد. او حیوانی است بسیار پیچیده، صاحب عقل معاش و ثمره خودروی سیر تطور طبیعی انواع... اما انسان در تفکر دینی، خلیفةالله است و در صورت کامل خویش، وجه‌الله است. خداوند اگر فرشتگان را امر به سجده می‌کند بر آدم، همین آدم است، آدم به مثابه خلیفةالله و وجه‌الله نه انسانی که علی‌الاصاله بوزینه‌ای است با مغزی پیچیده‌تر که توان سخن گفتن نیز دارد. در میان غربیها کسی که من دیده‌ام صراحتاً این دو مفهوم را از یکدیگر جدا می‌کند، *آلدوس هاکسلی* است در کتاب «بوزینه و ذات». او معتقد است انسانی که از حقیقت ذاتی، ماهیت یا اسانس خویش عدول می‌کند بوزینه است. او معتقد است که غایات را در دنیای جدید بوزینه‌ها یعنی همین انسانهای مسخ شده تعیین می‌کنند و انسانها در خدمت این بوزینه‌ها هستند. این نگاه در معارف دینی ریشه‌دار است. حقیقت ذاتی بشر همان فطرت حنیف و حقیقت‌جویی است که پیامبران برای تجدید میثاق آن برگزیده می‌شوند.

دنیای جدید بر مبنای دیگری تطور یافته است. انسان جدیدی که از بعد رنسانس پیدا آمده است در تقابل میان عقل جزوی و دل، جسم و روح، ماده و معنا، کم و کیف، زمین و آسمان و خود و خدا، ...جانب عقل جزوی، ماده، کمیت، جسم، زمین، و خود را گرفته

اومانیسم جز برای آنان که با حقیقت فلسفه آشنا هستند، در تضاد با دینداری قرار نمی‌گیرد.

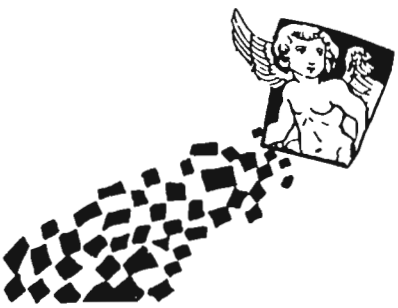
است. و این توجه مستلزم انصراف وجه از روح و معنا و کیفیت و آسمان و خداست. مسئله اینجاست که انسانهایی چنین پیش از این نیز بر کره زمین زیسته‌اند اما این بار بشر در حیثیت جمعی هبوط کرده است. شیطان و فرشته تعابیری صرفاً ادبی نیستند اینها حقایقی هستند که حدود سلبی و یا ثبوتی حقیقت ذاتی انسان یا ماهیت او را معین می‌دارند. انسان حقیقی نه فرشته است، نه شیطان و نه حیوان... داستان دکتر *فاوستوس*، فقط یك اثر زیبای ادبی نیست فروختن روح به شیطان، به معنای دور شدن از ذات انسانی و هبوط بر زمین رذالتها و شیطنتی است که در تقابل و تضاد با آن ذات انسانی تعین پیدا کرده است؛ حیوان نیز چنین است. حیوانات صورتهای مسخ شده بشری هستند. فرشته نیز صورت دیگری از این عدول است عدول از ذات حقیقی انسانی. اینکه در داستان آفرینش، شیطان پیش از اظهار شیطنت در صف فرشتگان جای دارد، اشاره به همین حقیقت دارد. نمی‌خواهم واقعیت وجود شیاطین و فرشتگان را انکار کنم، خیر. بلکه می‌خواهم دری به معانی تاویلی این تعابیر باز کنم تا معلوم شود که وقتی سخن از هبوط بشر در حیثیت جمعی خویش به میان می‌آوریم مرادمان چیست.

همان‌طور که عرض شد، دنیای جدید در تضاد مستقیم با دین و دینداری و فی‌المثل با رویکرد به شیطان‌پرستی آغاز نشده است. آنچه که تحلیل این وضع را دشوار می‌سازد نیز این است که دنیای جدید با انصراف وجه از حقیقت اما نه در تضاد مستقیم با آن شکل گرفته است. دنیای جدید محصول فلسفه است. چنین به‌نظر می‌آید که وقوع هر واقعه تاریخی، با ظهور ایدئولوژیها و یا نحله‌های فلسفی متناسبی همراه بوده است که شرایط را برای وقوع وقایع تاریخی آماده می‌ساخته‌اند. بسیار شگفت‌آور است که فی‌المثل لیبرالیسم می‌تواند صورتهای مختلف فلسفی، اقتصادی، سیاسی و غیر آن داشته باشد و یا فی‌المثل دموکراسی ـ اعم از صور لیبرالیستی و یا سوسیالیستی آن ـ اگر درست مورد تأمل قرار گیرد همان اومانیسم است که صورتی سیاسی یافته است. توجه به یکایك این مباحث از حوصله این مقال بیرون است اما آنچه از این مقدمه منظور نظر داشتم آن است که از میوه درخت تمدن جدید می‌توان به حقیقت آن وغایاتش پی برد:

چون که مقصود از شجر آمد ثمر / پس ثمر اول بود آخر شجر

انسان جدید در تقابل میان عقل جزوی و دل، جانب عقل جزوی را گرفته است و این او را به راسیونالیسم افراطی و انکار وحی کشانده است. بشر جدید به‌هر علت که تعین پیدا کرده باشد، در تقابل میان جسم و روح به‌جسم اصالت بخشیده و این امر، او را به انکار روح مجرد رسانده است. بشر جدید در تقابل میان ماده و معنا، جانب ماده را گرفته و این او را به ماتریالیسم و انکار عالم معنا و معنویت کشانده است. بشر جدید در تقابل میان کمیت و کیفیت، به‌اصالت کمیت باور آورده است و این او را از عالم کیفیات و بواطن غفلت بخشیده است. بشر جدید در تقابل میان زمین و آسمان، جانب زمین را گرفته است و این، کار او را به انکار آسمان کشانده و اثبات زمین و هرچه زمینی است. بشر جدید در تقابل میان خود و خدا، جانب خود را گرفته است و این کار او را به‌پرستش انسان کشانده است و بالأخره می‌بینیم که این گزینش، خواه ناخواه کار او را به‌انکار دین و دینداری کشانده است منتهی این انکار از لحاظ نظری و عملی به‌گونه‌ای آن‌چنان نظام یافته و توجیه‌پذیرفته انجام می‌شود که از آن تضاد مستقیم با دینداری دریافت نمی‌شود. چرا که بشر جدید ناگزیر در تقابل میان صداقت و ریا نیز جانب ریاکاری را خواهد گرفت و تسری این انتخاب در حیطه‌های مختلف حیات انسانی، کار را به دیپلماسی‌ریاکارانه، سیاستهای ریاکارانه اقتصادی، روابط ریاکارانه اجتماعی، توجیه روانشناسانه ریاکاری... و مذهب‌زدایی ریاکارانه خواهد کشید. آن‌گاه کار جهان به آنجا می‌کشد که با پرهیز از صراحت، قلدران جهان منویات خود را در پس احکام پارادوکسیکال و متناقض می‌پوشانند، به اسم صلح، اقدام به جنگ می‌کنند به اسم آزادی و دمکراسی، استبداد پنهان بنا می‌کنند، به اسم علم، جهل را گسترش می‌دهند، به اسم عقل، توصیه به جنون می‌کنند، به اسم عدم تعلق، مردم را به بردگی نفس اماره می‌خوانند، به اسم عرفان، سحر و جادوگری را توجیه می‌کنند، به اسم هنر، بی‌هنری را اشاعه می‌دهند و بالأخره به اسم مذهب، با دینداری مبارزه می‌کنند. این حکم علی‌الظاهر منطقی که در اعلامیه جهانی حقوق بشر گنجانیده‌اند که بشر آزاد است هر دینی را اختیار کند، یعنی بشر آزاد است که روی به بی‌دینی بیاورد و این جزءِ دوم که در درون آن حکم ظاهری پنهان است، غایت و نتیجه مطلوبی است که از آن مراد کرده‌اند اما ریاکاری نظام یافته، قانونمند و توجیه فلسفی پذیرفته چنین حکم می‌کند که از صراحت پرهیز شود.

غرب یك واقعیت است، واقعیتی که وجود دارد، چه موجود کلی را حقیقی بدانیم و یا اعتباری، چه میان اعتبارات و حقایق نسبتی ثابت قائل باشیم و یا خیر... ماوراءِ همه این مباحث نظری، غرب وجود دارد و واقعیت یافته است و هیچ تمدن دیگری در سراسر جهان، وجود ندارد. همه تمدنهای پیشین، به نحوی و در مرتبه‌ای مستهلك و مستحیل در این واقعیت شده‌اند غرب وجود دارد و علی‌رغم همه اختلافاتی که میان آمریکا و اروپا... وجود دارد از یك موجودیت ه



این تقابل که میان فرهنگ انقلاب اسلامی و فرهنگ غرب وجود دارد، در شرایط طبیعی می‌تواند اسباب شکوفایی و کمال تفکر دینی را فراهم آورد.

کلیتی واحد نیز برخوردار است. حتی کسانی که این‌گونه مفاهیم کلی را اعتباری می‌دانند از به‌کار بردن این لفظ گریزی ندارند و خودبه‌خود، وضع این لفظ دلالت بر آن دارد که در برابر آن، مدلولی واقعی و عینی هست که ما برای اشاره به آن ناگزیر از وضع لفظ هستیم. غرب وجود و واقعیت دارد و دارای صفاتی ذاتی و عرضی نیز هست. تجاوزگری از صفات ذاتی این موجود واقعی است، چرا که بقای خود را در نفی دیگران می‌بیند.

تمدن غرب با نگاهی سودانگارانه و ریاضی به عالم نظر می‌کند و همین تحلیل ریاضی و هندسی عالم است که قدرت تصرف در آن را به او بخشیده است. اگر بشر جدید از این نظرگاه انتزاعی به جهان نمی‌نگریست به تکنولوژی دست نمی‌یافت و نمی‌توانست ثمرات این تمدن جدید را نیز برداشت کند. اگر بشر جدید خلاف نظر ارسطو که اشرف علوم را بی‌غرض‌ترین و بی‌سودترین علوم می‌دانست، با این غرض که مالك عالم شود ـ آنچنان که *دکارت* می‌گفت با علم باید آدمی مالك عالم شود ـ و یا با این غرض که قدرت یابد ـ آن سان که *فرانسیس بیکن* می‌گفت علم باید بشر را به‌قدرت برساند ـ پای در راه علوم تجربی نمی‌گذاشت، تمدن جدید نیز به‌وجود نمی‌آمد. پس از ثمر این درخت به غایات و حقیقت ذاتی آن می‌توان پی برد.

و اما رنسانس با رجوع به تمدن یونان و روم و تفکر متفکران یونان و روم و حتی با استمداد از رب‌النوعهای اساطیری آنان همچون *زئوس* و *پرومته* و *اطلس* و... تطور و تکامل یافت. نظامهای سیاسی دنیای جدید نیز با رجوع به همین مرجع یعنی دموکراسی دولت ـ شهرهای یونان و علی‌الخصوص دولت ـ شهر *آتن* شکل گرفت.

ولی انقلاب اسلامی، با رجوع به این مرجع، ظهور نیافته است و با دنیای جدید، یعنی دنیای پس از رنسانس، نسبتی ایجابی ندارد. این انقلاب از تفکری سرچشمه گرفته است که نه بر راسیونالیسم بلکه بر وحی مبتنی است. از لحاظ تاریخی نیز مرجع این انقلاب نه تمدن یونان و روم، بلکه حکومت مدینه در آغاز هجرت پیامبر خدا از مکه به مدینه است. آیا کسی هست که این احکام را انکار کند؟ آیا انقلاب اسلامی ثمره تلاشها و مبارزات سیاسی روشنفکران ماتریالیست، ناسیونالیست... است؟ خیر. مسلماً خیر. کسی نمی‌تواند انکار کند که این انقلاب اسلامی در رابطه بین مردم مسلمان و مرجع روحانی‌شان یعنی امام شکل گرفته است. روشنفکران ـ با صرف نظر از اختلافاتی که میان ما در تفسیر این لفظ وجود دارد ـ در این میانه حضوری فعال نداشته‌اند و البته تلاشهای فرهنگی بزرگانی چون شریعتی و جلال و بعضی دیگر در آماده کردن شرایط برای به‌ثمر رسیدن انقلاب اسلامی بی‌تأثیر نبوده است اما همه این تلاشها و مبارزات در ذیل حضور بی‌بدیل و بی‌نظیر مرجعی روحانی که وجود خود را در نسبت با سنت پیامبر و ائمه معصومین معنا می‌کرد، مؤثر واقع می‌شود نه در کنار آن.

انقلاب اسلامی اصولاً بیرون از عالم فرهنگی دنیای جدید وقوع یافته است و فارغ از معیارها، ارزشها، نسبتها و مفاهیم و اصول دنیای جدید و به همین علت است اگر غربی‌ها انسانهایی چنین را بنیادگرا می‌خوانند چرا که اصلاً این انقلاب از لحاظ ایجابی در امتداد سیر تطور تاریخی دنیای جدید قرار ندارد و اصولاً با رجوع به حکومت مدینه در هزار و چهار صد سال پیش شکل گرفته است. خواه ناخواه واقعیت وجودی این انقلاب، چه ابراز شود و چه ابراز نشود، در تضاد با تمامی مبانی نظری و عملی دنیای جدید اعم از اومانیسم، راسیونالیسم، لیبرالیسم، ماتریالیسم، سکولاریسم، سیانتیسم، نظریه ترقی لیبرال یا سوسیال دموکراسی و غیره... قرار دارد. اینکه می‌گویم در تضاد با دموکراسی نباید کسی را به این شبهه دچار کند که این سخن با سخنان بزرگان ما و از جمله حضرت آیت‌الله خامنه‌ای تفاوت دارد. دموکراسی حکومت مردم است و با صرف نظر از اینکه اصلاً چنین مفهومی واقعی است و یا موهوم، ولایت فقیه، حکومت مردم نیست. اگرچه فقیه منتخب مردم است و با او بیعت کرده‌اند. بلکه ولایت فقیه، حاکمیت فقیه و یا فقها هم نیست چرا که اصلاً این وظیفه به فقیه تفویض می‌شود تا او حکم خدا را اجرا کند و نه اراده و اختیار خودکامه خویش را. بنده باتوجه به کمی وقت قصد ندارم که در اینجا اثبات کنم که ولایت فقیه تنها صورت ممکن برای تأسیس حکومت اسلامی در دنیای جدید است اما باید این نکته را ذکر کنم که ولایت فقیه خود به‌خود بر این احکام منطقی استوار است که:

- حقیقت جهان ثابت و واحد است.
- این حقیقت از طریق قرآن و آخرین پیامبر خدا نزول یافته است.
- امکان وصول و دستیابی به حقیقت از طریق تحقیق و تفقه وجود دارد.
- فقیه، کسی است که قدرت استدراك این حقایق را از طریق تفقه و تحقیق در کتاب خدا و سنت پیامبر و معصومین و عقل و اجماع داراست.

... و اما حالا بعد از این مقدمات می‌توانیم یك بار دیگر به موضوع سخن که تهاجم فرهنگی است بازگردیم:

با ظهور انقلاب اسلامی، دنیای غرب درصدد برآمد که این حادثه و واقعه بدیع را از میان بردارد. آمریکا، مظهر تام همه آن صفاتی است که ما به دنیای جدید نسبت می‌دهیم و البته از آنجا که دنیای

جدید، دنیایی است که می‌توان آن را امپراطوری اقتصاد نامید تا هنگامی این قدرت برای آمریکا پابرجاست که سیطره دلار بر اقتصاد جهانی وجود دارد. اگر سیطره دلار از میان برود و مثلاً «ین» جای آن را بگیرد، قدرت آمریکا درهم خواهد شکست. البته نباید از نظر دور داشت که آمریکا، به مثابه مظهر تام دنیای غرب، از دریافت حقیقت انقلاب اسلامی عاجز است و حتی در آغاز پیروزی انقلاب، خطری را که از جانب آن نسبت به خویش متصور می‌دید بسیار کوچکتر از آن خطری بود که امروز احساس می‌کند.

جنگ تحمیلی به این علت بود که آغاز شد و باز به همین علت بود که طولانی شد. پس منظور از تهاجم، فی‌المثل هجوم غربی‌ها به سواحل آفریقا برای برده کردن سیاهان و به‌کار گرفتن آنان در مزارع اروپا و آمریکا و یا سفر *ویلیام دارسی* به ایران نیست. تعبیر تهاجم با صراحت تمام به واکنش دنیای غرب در برابر انقلاب اسلامی رجوع دارد و مراد از افزودن صفت فرهنگی به این لفظ نیز همان است که در آغاز این مقال به آن اشاره کردم: اینکه بعد از اتمام جنگ و شکست غرب در دستیابی کامل به اهداف خویش، ناگزیر صورت نبرد، تغییر پیدا کرد و دنیای غرب به این نتیجه رسید که تنها راه از بین بردن انقلاب اسلامی ـ که وجهه‌ای جهانی یافته است و روز به روز توسعه بیشتری می‌یابد ـ آن است که موریانه‌ها از درون، به‌اساس فرهنگ انقلاب و ارکان آن حمله‌ور شوند.

با صرف نظر از آنکه غرب اکنون گرگ پیری است که مرگ خویش را نزدیک می‌بیند و قبل از همه، خود او است که به این واقعیت رسیده و مساعی ریاکارانه و سبُعانه‌اش در این سالها نیز اشاره به همین حقیقت دارد، همواره تجربه تاریخی در ایران و سراسر جهان نشان داده است که دنیای غرب در عصر استعمار نو، اقوام دیگر را همواره از طریق روشنفکران آن اقوام و از درون تسخیر کرده است و این سخنی است که بسیاری از روشنفکران ایرانی و غیرایرانی نیز همچون شریعتی و *جلال آل احمد*، *فانون* و غیره به آن توجه یافته‌اند. رسانه ویدیو، ماهواره، کتابها و نشریات فارسی داخلی و خارجی... عرصه‌ای بود که این تهاجم فرهنگی در آن شکل گرفت. بسیار ساده‌انگاری است اگر همه تلاشهای مزورانه‌ای را که در این سه‌چهار ساله بعد از اتمام جنگ در داخل و خارج از کشور در تقابل با انقلاب اسلامی و فرهنگ آن، در عرصات مختلف فرهنگی انجام گرفته است به تبادل فرهنگی تعبیر کنیم. این تهاجم فرهنگی اگرچه صورت توطئه دارد اما بدون تردید نه آن‌چنان است که بتوان بر وابستگی مستقیم همه روشنفکرانی که مخالف انقلاب اسلامی هستند حکم کرد. چنین نیست. روشنفکری، حقیقتی دارد که در هیچ‌کجا جز دنیای غرب تعین نمی‌یابد اما به‌هر تقدیر، جامعه روشنفکری اصولاً غرب‌گرا است و با تفکر غربزده می‌اندیشد و حتی اگر روی به دینداری بیاورد بشدت در معرض التقاط قرار دارد. او به مفهوم ولایت اعتقادی ندارد چرا که به دموکراسی غربی ایمان آورده است. او مؤمن به شریعت علمی است و با احکام ساده و متعارف و عوام‌زده علوم تجربی و انسانی می‌اندیشد و با پشتوانه چنین تفکری، دین و دینداری خرافه‌ای بیش نیست. بنابراین تفکر، عصر دین سپری شده و عصر علم رسیده است و علما و متدلوژیست‌ها نه‌تنها جای انبیاء بلکه جای فلاسفه را نیز گرفته‌اند... بنابراین چه بسا که روشنفکران یك قوم با رویکرد به ظاهر ریاکارانه دموکراسی غربی و شیفتگی مجنون‌وار نسبت به دستاوردهای شگفت‌انگیز تکنولوژی، تبلیغ تفکر غربی و اشاعه آن را نوعی مبارزه ارزشمندبینگارند و به این اعتبار به هویت و استقلال خود پشت کنند. اگر در مسئله تهاجم فرهنگی هم، باز روشنفکران مورد اتهام هستند از همین جاست.

البته فرهنگ مردم ما، فرهنگ مکتوب نیست و این واقعیت را نباید همچون یك ارزش و یا یك ضدارزش ـ به قول امروزیها ـ نگریست. این واقعیتی است که وجود دارد و به‌این آسانیها قابل تغییر نیست. فرهنگ یك قوم نسبتی آن‌چنان عمیق با تاریخ، اسطوره‌ها و خاطرات ازلی آن قوم دارد که مگر از طریق تحولات تاریخی و بسیار بطیء و آن هم در جهاتی خاص قابل تغییر نیست. بنابراین، تلاشهایی که از طریق کتابها و مطبوعات در جهت مبارزه با فرهنگ انقلاب انجام گرفته هباءً منثورا است. البته بسیاری از مرزهای اجتماعی بعد از انقلاب درهم شکسته است و با نزدیك شدن حوزه‌های علوم قدیم با دانشگاهها به‌یکدیگر و راه یافتن جماعتی عظیم از مردمان به‌اصطلاح فرودست به دانشگاهها... رفته رفته در طول یك نسل، شرایط فرهنگی تازه‌ای را برای کشور حداقل در شهرهای بزرگ به‌ارمغان خواهد آورد.

نفوذ از طریق فرهنگ ویدئو می‌تواند کارآیی بیشتری داشته باشد که آن‌هم به عللی که محل بحث آنها در اینجا نیست نمی‌تواند جایگاه لازم را در میان مردم پیدا کند.

و اما دو نکته باقی می‌ماند که ذکر آنها در اینجا ضروری است:

یکی آنکه این مباحث به‌هیچ وجه نباید مستمسکی بشود برای سلب آزادیهای مشروع و قانونی فرهنگی. نبایدهرکسی به خود این اجازه را بدهد که اسلام را بنابر عقل محدود خویش و اعتبارات آن تحلیل و تفسیر کند. و دیگر اینکه این تقابل که میان فرهنگ انقلاب اسلامی و فرهنگ غرب وجود دارد، در شرایط طبیعی می‌تواند اسباب شکوفایی و کمال تفکر دینی را فراهم آورد و عرصه‌ای باشد برای یك تجربه تاریخی که بعد از چهارده قرن یك بار دیگر ـ بعد از حکومت ده ساله مدینه ـ تکرار شود. مسلم است که علوم جدید، نمی‌توانند ایجاباً به کمال معرفت دینی مددی برسانند اما این تقابل که از آن سخن رفت، می‌تواند زمینه‌ای برای فعلیت و ظهور تام و تمام حقیقت دین فراهم آورد آن‌سان که شب در برابر ستارگان.

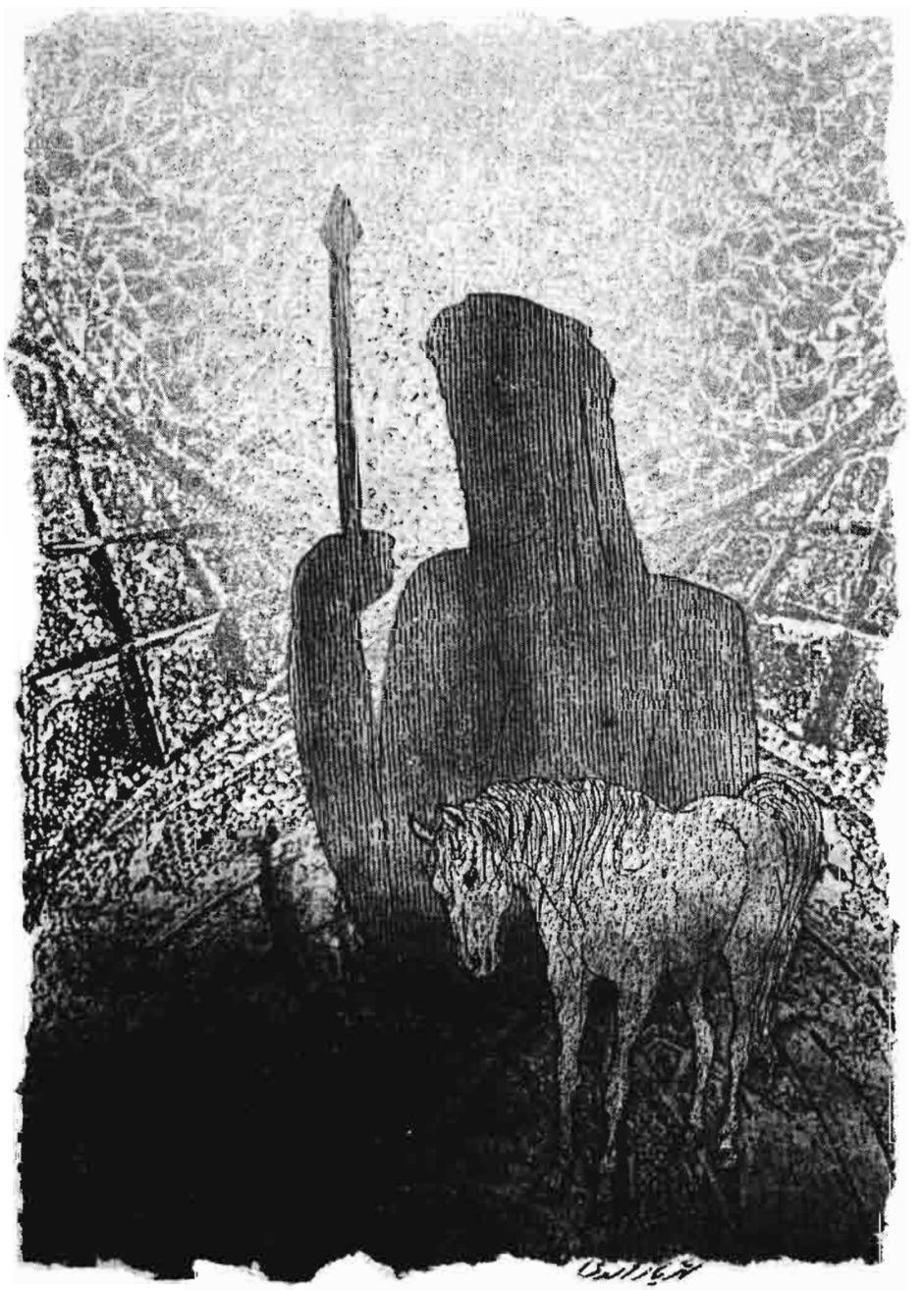
این تقابل ما را ورزیده می‌کند و حقیقت دین را چه در مقام نظر و چه در مقام عمل به منصه ظهور و نزول در عالم تفصیل می‌کشاند و نردبان تعالی فرهنگ اسلام واقع می‌شود. □

محمدعلی علومی

فرهنگ عامه

یک نیستان نینوا

مراسم سوگواری برسالار شهیدان در روستای امیرآبادِ بیرجند
مراسم اربعین در روستای بروغنِ سبزوار
سوگواری ماه محرم، در کمجان، از توابع نطنز
سوگواری ماه محرم در روستای *لاله‌زار* بردسیر



از اول محرم تا شب ششم محرم، در حسینیه‌ها و همچنین در خانه‌های *امیرآباد*، روضه‌خوانی برپاست. در شب ششم محرم، در حسینیه اعلام می‌شود که فردا، در کدام خانه، مراسم روضه‌خوانی و ذکر مصیبت است. فردا، همه اهالی به خانه شخص مذکور می‌روند و به سینه‌زنی و زنجیرزنی می‌پردازند. در این خانه، به عزاداران و سوگواران، چای و شربت می‌دهند. ظهر هنگام، همهٔ سوگواران، برای صرف نهار به حسینیه می‌روند و در آنجا، غذا می‌خورند. این مراسم، به همین شکل و سیاق، تا روز عاشورا ادامه می‌یابد.

در روز عاشورا، اسبی را سیاه‌پوش می‌کنند و پسربچه هفت ساله و سفیدپوشی را براسب می‌نشانند و دو کبوتر سفید به دست پسربچه می‌دهند. بچه‌های آبادی، پیشاپیش اسب راه می‌روند و نوحه و سوگسرود می‌خوانند. همچنین، اهالی، شمایلی از حضرت علی‌اصغر درست می‌کنند و آن را در گهواره می‌نهند. پسربچه‌ای را، نیز در گهواره می‌گذارند و جماعت، برای علی‌اصغر نوحه می‌خوانند. چند مرد، گهواره بردوش، در کوچه‌ها راه می‌افتند و آنان که نذر دارند، گوسفند، پیشاروی سوگواران، قربانی می‌نمایند و از گوشت گوسفندان قربانی، برای سوگواران، غذا تهیه می‌کنند. پس از صرف نهار، به سوگواران چای و شربت می‌دهند. در شب یازدهم، پس از آن که مردم شام خوردند، به راه می‌افتند و با سینه‌زنی و زنجیرزنی دورتادور روستا را می‌گردند و سوگسرودهایی جانسوز می‌خوانند. سپس که جماعت سوگواران، سراسر روستا را دور زد؛ همه به حسینیه برمی‌گردند و برنامهٔ نوحه‌سرایی و سوگسرایی در همین شب تمام می‌شود؛ اما برنامه روضه‌خوانی تا آخر ماه محرم، ادامه دارد.

مراسم اربعین در روستای بروغنِ سبزوار

بروغن، روستایی خوش آب و هواست که در ۴۸ کیلومتری غرب سبزوار، واقع شده است. در شب اربعین، ریش‌سفیدان و پیرمردان روستا، در خانه یکی از اهالی

آبادی، گرد می‌آیند و از همه شبیه‌خوانان و تعزیه‌خوانان دعوت می‌کنند که آنها هم در این مجلس شرکت کنند. در همین مجلس است که نسخه‌های شبیه‌خوانی در میان آنان پخش می‌شود. صبح روز اربعین، پس از صرف صبحانه، شبیه‌خوانان در مکانی وسیع که ویژه همین کار است؛ به شبیه‌خوانی می‌پردازند. مردم، از تمام دهات دور و نزدیک، پیاده یا با ماشین، با درفشهای عزا و (عَلَم‌ها)، که آن را با پرهای طاووس و چراغ و لاله و قندیل، زینت داده‌اند؛ به بروغن می‌آیند. جماعت، نزدیک روستا، از ماشین پیاده می‌شوند و سینه‌زنان و نوحه‌خوان به سوی روستا می‌آیند.

مردم بروغن نیز، با درفشها و بیرقها و عَلَم‌ها و با طبل و شیپور و سنج به پیشواز آنان می‌روند. گروه سینه‌زنی، همه، لباسهای سیاه و سینه‌چاک به‌بر دارند و بچه‌ها، بیشتر، عَلَم‌ها و بیرقهای سوگواری را برمی‌دارند. آن‌گاه که دو گروه به هم می‌رسند؛ گروهی که به پیشواز آمده است؛ همراه با طنین طبل و صدای سنج و شیپور، چنین می‌گوید: «سینه‌زنان اربعین، خوش آمدین، خوش آمدین» و افراد گروهی که از راه رسیده‌اند؛ پاسخ می‌دهند: «سینه‌زنان این زمین؛ اجر شما با شاه دین» سوگواران بروغن، این‌سان، از تمام گروههایی که به این روستا می‌آیند؛ استقبال می‌کنند. آنها نیز به محل شبیه‌خوانی می‌روند و عَلَم‌ها و بیدقهای خویش را در زمین می‌نشانند و خود، به تماشای شبیه‌خوانی می‌نشینند. چند چادر بزرگ در گرداگرد میدانگاه، برپا شده است تا مردم از تابش آفتاب و گرما، درامان باشند.

عده‌ای، در حالی که کوزه به دوش و لنگ به کمر دارند؛ به مردم آب می‌رسانند. اینان، نذری حضرت عباس(ع) هستند که چند سال، سقایی کنند. همچنین، در مدت اجرای تعزیه و شبیه‌خوانی به مردم، چای و خرما می‌دهند.

تعزیه‌خوانی

چند اسب را با پارچه‌های رنگین و قرمز و چارقدهای ابریشمی زینت می‌دهند. چند اسب دیگر را، نیز که ویژه حضرت امام حسین(ع) و حضرت عباس(ع) و یارانشان است؛ با پارچه‌های سبز و سیاه می‌پوشانند. شمر و ابن‌سعد و گروه اشقیا، همه، لباسهای رنگارنگ، قرمز و زرد، به بر می‌کنند و کلاه‌خودهای فلزی برسر می‌گذارند و چکمه‌های چرمی به پا می‌کنند.

لباسهای یاران امام، معمولاً سبز و سیاه است. هفتاد و دو تن یاران سالار شهیدان، همه، یکان‌یکان، از امام، رخصت می‌طلبند و به آوردگاه دشمنان درمی‌آیند و همه، شهید می‌شوند. پس از شهادت سالار شهیدان، اشقیا، خیمه سیاهی را که مخصوص خاندان رسالت است؛ آتش می‌زنند و اسرا را برشترهای برهنه سوار می‌کنند و به سوی قبرستان می‌روند. مردم نیز، همگی حرکت می‌کنند. عَلَم‌ها و بیرقها را از زمین بیرون می‌آورند و در حال سینه زدن و نوحه خواندن، همراه با شبیه‌خوانان و تعزیه‌گردانان که سوار بر اشتران و اسبانند؛ به قبرستان می‌روند.

آنان که نذر و یا مردهٔ تازه درگذشته‌ای دارند؛ جلوتر از دیگران به گورستان می‌روند و برسر گورهای مردگان خود، قالیچه و یا سفره می‌گسترانند و برآن، خرما، حلوا و نان روغنی می‌نهند. آن‌گاه که مردم به سر قبرها رسیدند؛ از این اغذیهٔ نذری برمی‌دارند و فاتحه می‌خوانند. در این هنگام، معمولاً، دیگر هنگام غروب است و گروههای سوگواری، که از اطراف آمده‌اند؛ در حال سینه‌زنی و سوگسرایی، از بروغن می‌روند و پیاده یا با ماشین به آبادیهای خود برمی‌گردند.

ماه محرم در گیل و دیلم

چند روزی مانده به ماه محرم، بچه‌های هرمحل، دو سر پارچوبی را می‌گیرند و در کویها و کوچه‌ها به راه می‌افتند و فریاد برمی‌آورند: «مشعل را چه می‌باید؟ نفت و فتیله». و از مردم، پارچه کهنه می‌گیرند و به حسینیه و یا به تکیه محله خود می‌برند و در آنجا، پارچه‌ها و نفت را در مخزن مشبک فلزی و دسته‌داری می‌ریزند و آتششان می‌زنند.

مراسم سوگواری، از اول ماه محرم برپا می‌شود. مردم، اغلب در مساجد و تکایای محله خود می‌روند و ساعات روضه‌خوانی، معمولاً، آن‌چنان است که همه بتوانند در مجالس روضه‌خوانی، شرکت کنند در خانه و یا مسجدی که صبحها روضه‌خوانی است به همه سوگواران، صبحانه مختصری داده می‌شود.

روضه‌خوانها، روز اول محرم را به شهادت مسلم، دو فرزندان او، شهادت حربن یزید ریاحی، حضرت علی‌اکبر، حضرت علی‌اصغر، قاسم، عباس و سالار شهیدان، حسین‌بن علی(ع) اختصاص می‌دهند و دربارهٔ فضائل اخلاقی و خصایص روحانی هرکدام ازاین شهیدان، سخنرانی می‌کنند.

شب عاشورا

بیشتر مردم، در این شب، تا صبح نمی‌خوابند و در تکایا و مساجد، عزاداری می‌کنند و براین باورند که در شب قتل سالار شهیدان خفتن، حرام است. گروههای سینه‌زنی و زنجیرزنی، که معمولاً پابرهنه هستند، در شب عاشورا، تا به صبح از این مسجد به آن تکیه می‌روند.

صبح عاشورا

قمه‌زنها، موی سر می‌تراشند و کفن می‌پوشند و همراه گروه مورد نظر خود، حرکت می‌کنند و آن‌گاه در جای و جایگاهی مناسب، قمه می‌زنند. همراه با گروههای قمه‌زنی، چند نفر چوب به دست همراهند تا هرگاه قمه‌زنی، در اوج هیجان و شور و شیون، بخواهد زیاده از حد قمه بزند او را مانع شوند.

قمه‌زنها، براین باورند که بریدگی و زخم سر، هرقدر هم که ژرف و عمیق باشد، به تقرب و نظر امام حسین(ع)، خونش از جوشیدن می‌ایستد و زخم. بزودی بهبود می‌یابد. قمه‌زنها، یك ساعت پس از قمه زدن، برای زدودن و شستن خون از سر و روی خود، به گرمابه می‌روند.

در صبح روز عاشورا، گروه سوگواران و عزاداران، در راههای مساجد و تکایا، این چنین سوگسرایی می‌کنند: «ای صبح صادق زافق سز مزن، سر مزن/ داغ علی بر دل ما در مزن، درمزن.»

در این میان، گروه کُرنانوازان، پیشاپیش گروههای سوگواری، راه می‌روند و در راهها و در جلوی مساجد و تکایا، در کُرنا می‌دمند و صدای غم‌انگیزی از کُرنا برمی‌آورند.

در روز عاشورا همچنین مراسم شبیه‌خوانی برپا می‌شود. آنچه جالب توجه است؛ وجود کبوتر سپیدی است که خبر شهادت سالار شهیدان را در مدینه به دخترش می‌رساند.

ظهر عاشورا

در اغلب مساجد و تکایا و در اغلب خانه‌هایی که مجالس سوگواری در آنها برپاست؛ برای ناهار، پلو می‌دهند.

غروب روز عاشورا

گروههای سوگواری به راه می‌افتند و شام غریبان می‌گیرند. در مجالس سوگواری، چراغها را خاموش می‌کنند و گروههای سوگواری، به مرثیه‌خوانی می‌نشینند و خاک و کاه برسر می‌ریزند.

عَلَم‌بندی

در شب هفتم ماه محرم، مراسم عَلَم‌بندی انجام می‌شود. هرکس که نذری دارد، برای گرفتن مراد و حاجت، می‌تواند که در پیچیدن عَلَم، پارچه‌های سبز و سیاه و وسایل مخصوص عَلَم‌بندی و همچنین در آراستن تکایا و مساجد، شرکت کند.

برچیدن عَلَم- عَلَم‌واچینی

در سومین شب شهادت سالار شهیدان، مردم محله جمع می‌شوند و در مراسم عَلَم‌واچینی و جمع کردن پارچه‌های عَلَم شرکت می‌کنند. در روستاها و مناطق گالش‌نشین، در این روز، پلو هم می‌دهند. در کوهستانها، اگر مسجد و تکیه نباشد؛ مراسم مذهبی را در خانه یکی از اهالی برگزار می‌کنند.

نذرها و نیتها

در شب عاشورا، نیازمندان نیت می‌کنند و به زیر هفت عَلَم عزاداری مسجد و یا تکیه می‌روند و هفت سکه در آنجاها، می‌گذارند.

مراسم مشعل‌گردانی در گرگان

در شبهای ماه محرم، جوانان هرمحله جمع می‌شوند و چوبی را به دست می‌گیرند و گروهی به راه می‌اندازند و به محله‌های دیگر می‌روند. این دسته‌ها، چراغ همراه

خود نمی‌برند و از چند مشعل روشن استفاده می‌کنند. به این منظور، یکی دو روز پیش از شب راه افتادن، چند نفر از بزرگترها، کودکان محله را جمع می‌کنند و آنها را به منازل و خانه‌های همان محله می‌فرستند تا برای مشعلهای دسته محل، کهنه و نفت جمع‌آوری نمایند.

بچه‌ها، به در یکایک خانه‌های محله می‌روند و از صاحبان خانه‌ها، کهنه و نفت می‌گیرند. بچه‌ها، برای این کار، مراسمی دارند: به این ترتیب که اول از بین خودشان، یك نفر را که بزرگتر است؛ به عنوان سردسته انتخاب می‌کنند. سپس به راه می‌افتند و به در هرخانه‌ای که می‌رسند؛ بچه‌ها، یك صدا و با هم می‌خوانند:

«نفت بدین، کهنه بدین، زیرانداز، نذر حسین و عباس
هرچه دارین بیارین، نذر حسین بیارین.»

صاحبان خانه، مقداری کهنه و پارچه و یا نفت و یا مبلغی پول برای خرید نفت، به سردسته می‌دهد. سردسته بچه‌ها هم، صاحبخانه را دعا می‌کند و بچه‌های دیگر آمین می‌گویند. بچه‌ها، فقط به خانه‌های محله خودشان می‌روند. پس از این‌که بچه‌ها، تمام خانه‌های محله را گشتند و کهنه و نفت جمع کردند؛ آنها را می‌برند و به بزرگتر محله خود تحویل می‌دهند. پس از آن، چند نفر کهنه‌ها را در یك مشعل آهنی که برروی چوبی متصل است؛ می‌گذارند. در شبی که دسته به راه می‌افتد؛ مشعلها را روشن می‌کنند و به محله‌های مختلف می‌روند. سوگواران، به هرمحلی که می‌رسند؛ مدتی نوحه‌سرایی و سینه‌زنی می‌کنند. پیش از ورود به هرمحل، افراد مسن و پیر را در جلوی دسته جا می‌دهند که در هنگام ورود به محل، پیرها، پیشاپیش وارد شوند.

مشعل‌داران دسته‌ها، مشعل‌ها را در زیر تکیه‌های هرمحل، بالا نگاه می‌دارند، تا از بالای تکیه به روی کهنه‌ها، نفت بریزند. این دسته‌های سوگواری، در بین راه، به هرامامزاده‌ای که برسند؛ اندك زمانی در جلوی امامزاده می‌ایستند و می‌گویند: «شاه، سلامٌ علیك. آقا، سلامٌ علیك»

دسته‌های سوگواری، آن‌گاه که تمام محله‌ها را گردش کردند به محله خود برمی‌گردند و آن‌گاه دعا می‌کنند که تا سال بعد زنده باشند و بتوانند دستهٔ سوگواری به راه بیندازند.

سوگواری ماه محرم، در کمجان، از توابع نطنز:

اهالی این روستا، در ماه محرم، هرشب برای سوگواری به حسینیه می‌روند و برای روضه‌خوانی، فردی را از شهر می‌آورند. مردم، در شب تاسوعا، تا صبح بیدار می‌مانند و سوگواری می‌کنند. در روز عاشورا گروه سینه‌زنی راه می‌اندازند و عَلَم و برگهای نخل برمی‌دارند و در روستا می‌گردند. گروه سوگواری، به هرخانه‌ای که نذر داشته باشد؛ می‌روند. نذریهای روز تاسوعا، اغلب، شیر و شیرینی است. در این روز، همچنین، نانی به اسم نانِ (عباس‌علی) پخته و در میان سوگواران، پخش می‌شود.

در روز عاشورا، اسبی را با پارچه سفید می‌پوشانند و یك چادر شب، پر از کاه، پیشاروی اسب می‌گذارند و پسربچه‌ای را براسب می‌نشانند. چهار نفر از جوانهای روستا، در حالی که لباس سیاه به‌بر دارند و دستهایشان را تا آرنج قرمز کرده‌اند؛ دو تکه چوب برمی‌دارند و در جلوی اسب می‌ایستند. یکی از آن جوانها، نوحه می‌خواند و سوگسرایی می‌نماید. جوانها، گاه فریاد می‌زنند: «خاك برسر ما» و چوبها را به هم می‌زنند.

همچنین در این روستا، مرسوم است که یك طبق با پارچه سبز درست می‌کنند. کبوتری که بالهایش را قرمز کرده‌اند؛ برروی طبق می‌گذارند. این طبق سبز و کبوتر خونین بال را، ریش‌سفیدان ده برمی‌دارند و به دنبال دسته عزاداری حرکت می‌کنند. ظهر هنگام، سوگواران به حسینیه می‌روند و در آنجا ناهار می‌خورند. بعدازظهر، مردم، دوباره، گروههای سوگواری به راه می‌اندازند و به گورستان می‌روند و برای مردگان فاتحه می‌خوانند و پس از سوگواری، همگان به خانه‌هایشان می‌روند. شب هنگام، مردم، دوباره دسته عزاداری تشکیل می‌دهند و با نوحه‌خوانی، سراسر روستا را می‌گردند و می‌گویند:

«طفل یتیمی زحسین گمشده، ساربان، ساربان
این شتران را تو به سرعت مران، ساربان»

سوگواران، پس از دور زدن روستا، باز به حسینیه برمی‌گردند و شام می‌خورند. عزاداری و سوگواری، اینك، پایان یافته است.

سوگواری ماه محرم در روستای *لاله‌زار بردسیر*

در ایام ماه محرم، روضه‌خوانی و عزاداری و شبیه‌خوانی در مساجد این روستا، برپاست. بنابر سنتی کهن، از اول ماه محرم تا روز دوازدهم، هرشب در این روستا، سینه‌زنی برپاست و شبها، از سوگواران، با چای در مساجد پذیرایی می‌شود.

در این روستا، دو عَلَم موجود است، یکی از فولاد و آن دیگری از مس ساخته شده است که بسیار زیباست. اهالی، همه‌ساله، آن عَلَمها را با پارچه‌های زیبایی که از سوی مردم، پیشکش شده است؛ می‌پوشانند. آن‌گاه که در روستاهای اطراف، مجالس روضه‌خوانی برپاست از دسته زنجیرزنی و سینه‌زنی دعوت می‌شود که به آن روستا بروند. در این هنگام، سوگواران *لاله‌زار*، این عَلَم‌ها را هم با خود به همان روستا می‌برند و پس از صرف ناهار به *لاله‌زار* برمی‌گردند.

در روز عاشورا که اهالی محل، اصطلاحاً به آن «تیغ» می‌گویند، یك گروه زنجیرزنی و یك گروه سینه‌زنی به راه می‌اندازند و کویها و کوچه‌های روستا را می‌گردند. یکی از این عَلَمها را گروه زنجیرزنی و دیگری را گروه سینه‌زنی برمی‌دارند. همچنین یك گلدسته نیز با لباس و آینه و گل درست می‌کنند و آن را با دسته زنجیرزنی، حرکت می‌دهند.

مراسم سوگواری تا ظهر ادامه می‌یابد و آن‌گاه، مراسم در جلوی مسجد به پایان می‌رسد.

با سپاس فراوان از یاری محمدتقی شکری، دانشجو و کارمند جهاد سازندگی

سینما

با بدوك درکن

نگاهی به چهل و پنجمین جشنواره کن

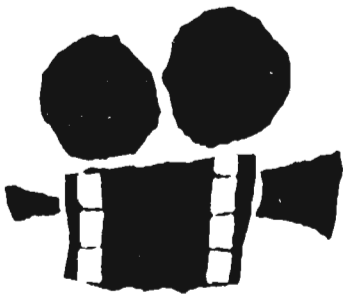
در گفت و گویی با مجید مجیدی

● **بهتر است جشنوارهٔ کن را از سه نگاه بررسی کنیم: یعنی قبل از رفتن تو، و جو موجود و یك نگاه کلی یا یك لانگ شات به جشنواره و اجزایش، بعد یك مدیوم شات از فیلمهایی که دیدی و حال و هوایی که احساس کردی. و یك کلوزاپ از خودت و «بدوك» و مصاحبه‌ها و برخوردها و...**

خوب، برای شروع یادم هست که قبل از رفتن یك تردیدها و نگرانیهایی بر سر رفتن بود، بخصوص رفتن «بدوك» به کن و بحث جشنواره‌ها.

مجیدی: اینکه اصلاً شرکت توی جشنواره‌ها خوب است یا بد، مطلبی است که می‌توان راجع به آن مفصل صحبت کرد. اگر قرار باشد در آنجاها حضوری داشته باشیم، این حضور چه جور باید باشد؟ اگر قرار است فیلمی آنجا برود، چه فیلمهایی بهتر است برود و اینکه ما اصلاً در برخورد با خود فیلمهایی که می‌رود آنجا و تأثیرهایی که این فیلمها می‌گذارند، چه واکنش‌هایی باید نشان بدهیم، چه عکس‌العملهایی باید وجود داشته باشد و...، خود اینها مستلزم بحثهایی طولانی است.

● **پس پیشنهاد می‌کنم همین بحث را بگذاریم توی صحبتهای خود جشنواره و آنجا این بحثها را باز کنیم. به نظر من،**



قبل از تصویر کلوزاپ که مجید مجیدی فیلمساز است، در لانگ شات و در مدیوم، تو یك ایرانی علاقه‌مند به سینما هستی که برای اولین مرتبه رفتی جشنواره کن. با چشم باز داری نگاه می‌کنی، به قصد اینکه یك گزارش خوب هم بنویسی. در کلوزاپ دیگر مجید مجیدی هستی که فیلم هم در جشنواره داری، حالا توی این گام به گام که داریم می‌رویم جلو، با مثال توضیح خواهی داد و در پایان معلوم خواهد شد که نظرت راجع به جشنواره‌ها چیست؟

قبل از اینکه بخواهیم اصلاً راجع به هر اثری که از اینجا می‌رود که پیش داوری از قبل داشته باشیم، فکر می‌کنم این پیش‌داوری در کلیاتش، ممکن است مثلاً در مجموع یك چیزهایش مشترك باشد ولی در جزئیاتش که آدم وارد آنجا می‌شود، می‌بیند که اصلاً مسائل، عکس آن چیزی است که آدم قبلاً فکر می‌کرده. در مورد بدوك درواقع چنین ذهنیتی بود، یعنی یك عده‌ای معتقد بودند این فیلم ممکن است برود آنجا و تأثیرات بدی در مورد فضای انقلاب، و فضای ایران بگذارد. ولی وقتی که رفتیم آنجا، از همان روزهای اول دیدیم که اصلاً عکس این قضیه است، یعنی تمام مطبوعات، تمام منتقدین و آدمهای حرفه‌ای این فن، همگی معتقد بودند که این فیلم دقیقاً یك فیلم «تبلیغی» است که رژیم ایران ساخته، برای اینکه چهره عربستان سعودی را مخدوش کند. و ما در تمام طول این مدت، در مصاحبه‌ها و صحبتها با مطبوعات دنیا سعی کردیم ثابت کنیم که این فیلم، تبلیغی نیست، بلکه واقعیت دارد. چیزی که اصلاً در ایران، فکرش را نمی‌کردیم. هرآدمی در هرجامعه‌ای یك طرز تلقی دارد نسبت به هراثر هنری، که آن هم نشات گرفته از نوع فرهنگ، نوع زندگی آن آدم در آن جامعه است. یعنی زبان سینمایی ما توی خیلی جاها برای ما قابل لمس است ولی آن طرفها اصلاً یك چیز دیگری معرفی می‌شود. زبان سمبلیك ما برای ما یك معنی دارد، آنطرف اصلاً یك معنای دیگری پیدا می‌کند، یك جور دیگری است. درست است که زبان تصویر خیلی جاها مشترك است، ولی در یك جاهایی با هم اختلافهایی دارد که این هم نشات گرفته از نوع فرهنگ و جامعه مردم است. آن آدمها نسبت به نوع برخوردی که با فیلم و تصویر دارند و نوع تجربه‌هایی که کرده‌اند و نوع آموزشی که دیده‌اند برخوردشان جوری است و ما جوری دیگر. و این با پیشداوریها نمی‌خواند.

● خودت پیش‌داوری‌ات چه بود، که داری کجا می‌روی؟

اصلاً فکرش را نمی‌کردم و آمادگی این را نیز نداشتم، که بدوك فیلمی بشود که در ایران حالا جایزه بگیرد، و به یك جشنواره جهانی هم دعوت بشود. اصلاً آمادگی چنین چیزی را نداشتم. فیلمسازی که برای بار اول بخواهد فیلم بسازد، مهمتر از همه، دغدغه‌اش این است که حسی را که می‌خواهد توی فیلم ایجاد کند، حسی باشد که برای تماشاگر قابل قبول باشد، یعنی تمام تلاشم این بود که اول از همه حضور خودم را اعلام بکنم. برای اینکه در فضای سینمای حرفه‌ای، اول از همه آدم باید بودنش را اثبات بکند، تا به هرحال بتواند مسیری را باز بکند برای تجربه‌های بعدی. فیلم با استقبال خوبی روبرو شد و از طرف رئیس جشنواره کن برای بخش «دو هفته کارگردانان» انتخاب شد. روزهای اول اصلاً شناختی نداشتم نسبت به جشنواره‌های این چنینی. به هرحال آوازه‌اش را از دور شنیده بودم و درباره عکس‌العمل‌های آدمهایی که تجربه جشنواره خارجی داشتند شنیده و خوانده بودم. جشنواره در ذهنیات من خیلی جا باز کرده بود. جشنواره که جهانی است. خیلی بزرگ است و فیلمهایی که آنجا می‌آید آثار برگزیده دنیاست و تماماً دغدغه‌ام این بود که به یك جشنواره‌ای دارم می‌روم که فیلمهای برگزیده دنیا می‌آید آنجا و من هم به عنوان یك فیلمساز مسلمان زیر ذره‌بین هستم. دغدغه این را داشتم که وقتی می‌رویم آنجا، چقدر حرف برای گفتن داریم و چه جوری باید مقابله بکنیم با کسانی که آدمهای قَدَری هستند و افرادی هستند که صاحب سبك و سابقه و خیلی برجسته هستند.

● خُب از فرودگاه شروع کن؟ چون اولین بار هم است که خارج می‌روی و جالب است یك آدم سینمایی برای اول دفعه می‌رود خارج، که این اولین مرتبه همزمان است با شرکت فیلمش در یك جشنواره معروف جهانی.

در فرودگاه اتفاق خاصی نیفتاد که برایم جالب باشد. فقط همین را می‌گویم که در مجموع یك دلشوره‌ای داشتم، یعنی هرچقدر به مقصد نزدیکتر می‌شدم، دلشوره و تشویشم بیشتر می‌شد، ضمن اینکه فکر می‌کردم. سفیری هستم که دارم می‌روم آنجا و به هرحال نقش عمده‌ام این است که بتوانم یك ترسیمی از وضعیت سینمایی بعد از انقلاب داشته باشم، چون بخشی از صحبتها راجع به فیلمهاست، بخشهای عمده‌اش راجع به سینمای بعد از انقلاب ما.

به همان محلی که برایمان رزرو شده بود رفتیم و مقداری استراحت کردیم. مراسم افتتاحیه را تلویزیون فرانسه به طور مستقیم نشان داد. مراسم را از تلویزیون دیدیم، توی خیابانها استودیوهایی زده بودند، البته در خود سینماها با هنرپیشه‌ها و با کارگردانها صحبت می‌کردند، که از نظر من

خیلی فضـای به اصطلاح پرشکوهی بود. دیدن مراسم از تلویزیون، آن تشویش‌ها را بیشتر کرد. عجب جایی آمدیم! فردا صبح ما وارد کن شدیم، هوا، کمی گرم و شهر پر از نخل بود، هوای معتدل خوبی بود، جنوب فرانسه یکی از معتدل‌ترین آب و هوای همه دنیـا را دارد. شهـر یك شهر زیبا و کاملاً توریسـتـی است. توی خیـابـان هرچی می‌دیـدی سینما بود، یعنی رؤیای سینما: مثـلاً تابـلوهـایی که نصب شده بودنـد، آفیش‌ها، تابلوهای خیلی بزرگ ۴ متر در ۳ متر، عکس‌های فیلمها و تبلیغات فیلمها در فرمهای مختلف.

● تابلو از عکس بود یا پوستر بود؟

تابـلوهـا، عکس بود، تمـامـاً عکس، عکس‌های ۴ متر در ۳ متری که نصب شده بود و حالت مکعبهـایی را داشت که روی هرضلعش عکس یك فیلم بود که تبلیغ کرده بودند، استوانه‌هایی بود که حرکت می‌کرد و پوسترهـا دیـده می‌شدنـد. توی خیـابان استوانه‌های خیلی بزرگ بود، استوانه‌هایی به قطر مثلاً ۱۰ متر.

یعنی تمام شهر را گرفته بود؟

بلی، تمـام فضـای شهر اصلاً فضای جشنـواره بود و تبلیغـات بسیار گسترده و رنگارنگ. وقتی می‌گویم گسترده فکر نکنید گسترده‌تر از آن شاید وجود داشته باشد، تبلیغـاتی که می‌شد تراکت، پوستر، مجله، بروشـور، آفیش و دیگر چیزها در بهتریـن کیفیت ممکن، خیلی از شرکت کننـدگـان آرمهایی از فیلمها روی سینه زده بودند، مثل اسم و نام فیلم تبلیغ کرده بودند.

● سؤالم این است این فضای خیلی مجلل سینمـایی برمبنـای پوستـرهـا، آفیش‌ها و عکسهاست یا چیزهای دیگری هست و نکته دوم اینکه بیشتر فرانسوی است یا خارجی؟ و اگـر خارجی است، بیشتر اروپایی یا امریکایی؟ یا در کنارش هم، ما از فیلمهای مثلاً «کنزن» (دو هفته کارگـردانهـا) هم می‌بینیم. از آفیشهـا «کنزن» هم می‌بینیم تو خیابان یا اینکه صددرصد آنها غربی است؟

چیزی که برای من خیلی جالب بود این بود که تصوری که خودم از فضای جشنواره داشتم، این بود که این جشنواره دقیقاً یك جشنـواره هنری است، درواقع، «باطنش» این بود، ولی ظاهرش اصلاً چیز دیگری بود. در پوسترهـا و آفیش‌ها خیلی از فیلمهای تجـاری تبلیـغ شده بود: مثلاً عکس چارلز برانسون روی یکی از این هتلهای معروف بود. ظاهر پوسترها و چیزهایی که تبلیغ کرده بودند، خیلی تجاری بود. یعنی کمتر حال و هوای فضـاهـای هنری را می‌دیدیم. نوع تبلیغـات هم دقیقـاً آمـریکـایی بود، یعنی فضای سینمای آمریکا خیلی حاکم بود.

● سینـمـای آمـریکـای امـروز، و سیطره‌اش بر اروپا. درسته؟

بله، آمریکای امروز، یعنی دقیقاً سیطره آمـریـکـا بر سینـمـای فرانسـه، که یك سینمای پیشتاز است، به شدت مشهود بود. حتی در فیلمهـای جشنـواره، در بخش دو هفته کارگردانان (بخش کنزن) از مجموع ۱۶ تا فیلم، ۵ فیلم از آن آمریکا بود.

● بخشهای دیگر چی؟

در بخشهـای دیگـر هم همچنین. توی بخش مسـابقه- حالا دقیقاً آمار نمی‌توانم بدهم، می‌شود به هرحال از توی بروشورها و کتابها در آورد- بیشتر فیلمها، از آمریکا بود. یعنی در تمام بخشها. ضمن اینکه از کسانی که دعوت شده بودند برای پروپاگاند کردن این جشنـواره، از هنـرپیشـه‌هـای هالیوود، زیاد بود.

● چه کسانی مثلاً

البته خیلی از هنرپیشه‌های دست چندم، مثل «تام کروز» که هنرپیشه خیلی جوانی است و خیلی طرفدار دارد. یا مثلاً هنرپیشه تجـاری «آرنـولد». اینهـا آمـده بودند و یا هنرپیشه‌هایی در آن حد. هنرپیشه‌ها دعوت شده بودنـد، برای اینکـه به جشنـواره یك هویت تجـاری بدهند و کشش‌هایی داشته باشد، یعنی جشنواره سعی می‌کرد که برای مردم، برای خود جشنواره سور پریز داشته

باشد که هرروز مثلاً یك آدمی را رو می‌کردند و جنجال می‌کردند.

● **چه جوری رو می‌کردند؟**

خوب، یك دفعه مردم تجمع می‌کردند دم هتلها، این چیزی که تصورش برایم خیلی سخت بود، برای اینکه آنجا یك جشنواره جهانی معتبر به اصطلاح هنری است و فیلمسازهای معتبری دعوت می‌شوند و کسانی به خاطر اینکه چون شهر خیلی گرانی است، آنجا می‌آیند و توی این ایام جشنواره، گرانی مضاعف می‌شود و طبعاً آدمهای معمولی، که از نظر مالی ضعف دارند نمی‌توانند بیایند و قطعاً آدمهایی که می‌آیند استطاعت مالی بالایی دارند، و به اصطلاح برای خودشان کسی هستند. این که دنبال هنرپیشهٔ آمریکا بدوند، تعجب‌آور بود.

● **مهمانان جشنواره، چقدر بودند، چقدرش متعلق به شهر کن بود؟**

از کشورهای مختلف آمده بودند، کشورهای مختلفی که فقط آدمهایی که فیلم داشتند، دعوت شده بود، خیلی‌ها هم خودشان آمده بودند، که فیلمهای جشنواره را ببینند.

● **خوب، چند نفر بودند از هرکشوری؟**

در مجموع شاید ۱۰ هزار نفر میهمانان جشنواره بودند که از کشورها و جاهای مختلف دعوت شده بودند، حدودش را می‌گویم، فقط یك چیزی حدود ۱۰ الی ۲۰ هزار نفر توریست آنجا بودند.

● **توریستها هم برای جشنواره آمده بودند؟**

هم برای جشنواره هم برای خود فضای شهر. چون شهر، بسیار توریستی است و زیبا.

یعنی در مجموع جشنواره کن، یك چیزی حدود ۲۰ تا ۳۰ هزار مخاطب دارد.

● **چقدر آنها فرانسوی هستند.**

شاید نصف آنها فرانسوی باشند.

● **خوب تیپولوژی آنها را بگو، می‌خواهم دستمان بیاید که مخاطبان چه کسانی هستند؟**

اولاً اکثر نسل آنجا را، نسل پیری تشکیل می‌دهند. نسل جوان را به ندرت توی شهر می‌بینی. اینقدر که توله سگ می‌بینی، بچه نمی‌بینی! بعد علاقه‌مندان سینمایی که آنجا بود، معمولاً بالای ۳۰ سال بودند. بعد چیزی که جالب بود این که آدمهایی که جلوی هتل می‌ایستادند و صف می‌کشیدند، زیاد بودند.

● **چند نفر می‌ایستادند در مقابل هتل که آقای تام کروز بیاید بیرون؟**

مثلاً یکدفعه می‌دیدید که ۲۰۰۰ نفر تجمع کرده‌اند دم هتل با دوربین فیلمبرداری، که خیلی از اینها از خبرنگارها هستند. ۲۰۰ نفر خبرنگار هستند، با دوربینهای عکاسی و فیلمبرداری، ایستاده بودند که عکس بیندازند. روز اولی که شروع جشنواره بود، خیابانی را بسته بودند و ماشین‌های اسکورت آمدند، ما یك لحظه فکر کردیم که مثلاً رئیس جمهور فرانسه آمده، برای اینکه جشنواره را افتتاح کند. بقدری ازدحام و شلوغ شد که بعداً پلیس‌ها ریختند و خیابان را بستند و بعد هم اسکورت بود، یعنی طول خیابان را مسیری که می‌آمد برای کاخ جشنواره را موکت کرده بودند. بعد یك کمی جلوتر رفتیم و دیدیم کسی پیاده شد و رفت بالای پله‌های کاخ جشنواره. دیدیم «آلن دلون» است، آلن دلون، یك فیلم جدیدی داشت،به اسم «کازانوا» که خیلی هم فیلم بدی بود و استقبال هم نشد. نه از طرف مطبوعات و نه از طرف مردم. ولی استقبال از خود آلن دلون خیلی زیاد بود. این شکل درواقع شکل ظاهری این جشنواره بود که به نوعی می‌شود گفت که شکل باطنی خود جشنواره درواقع تحت تأثیر شکل ظاهری آن بود.

● **وسعت محیط‌چقدر بود؟**

محیط تقریباً ۳ الی ۴ کیلومتر بود، خیابانی که منتهی می‌شد به کاخ جشنواره. چیزی که جالب بود این بود که شما فرض کنید می‌رفتید توی سینما، بخصوص که کلی از مردم نمی‌توانستند.

● **شما که می‌توانستید بروید توی سینما، یعنی هرتماشاگری که نمی‌توانست برود توی سینما.**

ما کارت داشتیم.

● **نه، سؤالم این است این تماشاگری که آمده آنجا، می‌توانست برود بلیط بخرد و برود تو؟**

بلی.

● **چقدرش؟ چطوری؟ فضای آنجا را به من بده؟**

آنهایی که میهمان جشنواره بودند کارت مخصوصی داشتند و کارت برایشان صادر می‌شد که با این کارت می‌رفت تو. یك بخشی از فیلمها را باید بلیط می‌گرفتند، یك سانس مسابقه اصلی جشنواره را باید بلیط می‌خریدند.

● **یعنی باید توی صف می‌ایستادند؟**

بله، اما مجانی بود، یعنی کارت را نشان می‌دادی و بلیط برایت صادر می‌شد، بعد بلیطهایی که برای مردم می‌فروختند، آنها تشکیلاتش جدا بود. آنها یك جای دیگری بود که بلیط خریداری می‌شد.

● **چند درصد از جمعیت از این مردمی بود که بلیط می‌خریدند؟**

یعنی درواقع می‌شود گفت که نصف به نصف، در صفهای طویل بخصوص برای فیلمهای بخش مسابقه خیلی شلوغ بود.

● **چقدر گنجایش داشت.**

گنجایش کاخ جشنواره، حدود ۲۵۰۰ نفر بود، ۱۲۰۰ نفری می‌توانستند بلیط بخرند و بروند تو، و یك سانس را صبح نشان می‌دادند و یك سانس را شب، و دو سانس آخر فیلم یعنی دو سانس شب: سانس ۸ تا ۱۰ شب با لباس رسمی بود که بدون «لباس» نمی‌شد رفت.

● **شما که لباس رسمی نداشتید چکار می‌کردید؟**

خوب آن دو سانس را نمی‌رفتیم، می‌گذاشتیم تکرارش را در سانسهای بعدی

می‌رفتیم.

● خود فیلم حضرت عالی را هم در سانس لباس رسمی نشان دادند؟

نه، فیلم ما، توی یك بخشی بود بنام «دو هفته کارگردانان» و آن بخش فرق می‌کرد، سینمایش جای دیگری بود. بعد هم فضای آن طوری بود که احتیاج به لباس رسمی نداشت، آن بخش «مسابقه»، آن دو سانسش مخصوص میهمانان خیلی رسمی جشنواره بود، هنرپیشه و کارگردانهای به اصطلاح بزرگ. خیلی آرایش کرده و با لباسهای خیلی عجیب و غریب بالماسکه‌ای. در واقع می‌شود گفت خیلی شیك مثلاً یك لباس یکسره برای خانمها اما بالای زانو.

● پس در لباسها، برهنگی زیاد بود؟

فراوان، اصلاً برهنگی که جزو اصل «کار» است. دختران شانزده، هفده ساله بسیاری می‌آمدند که نیتشان دیدن فیلم نبود، می‌آمدند که یك جوری بروند توی سینما، یعنی پله‌های کاخ جشنواره را که می‌روند بالا و یا توی خود سینما، کارگردانها آنها را ببینند و انتخابشان کنند برای فیلمهایشان.

● جالب است این نکته.

بله، برای این قضیه سر و دست می‌شکستند، یعنی برای این دو سانس مسابقه، تماماً دخترهای جوان را آدم می‌دید که صف کشیده‌اند.

● تقریباً همه فرانسوی‌اند؟

اکثراً فرانسوی بودند که برای این آمده بودند که بهرحال اینها را ببینند، جلب توجه بکنند. بعد برای جلب توجه کردن، خیلی آرایش عجیب و غریبی می‌کردند که هرطوری که شده بتوانند جلب توجه بکنند. با یك نگاه کلی به ظواهر خارجی جشنواره دقیقاً می‌شد به باطن خود جشنواره پی برد. یعنی از شکل و ظواهر بیرونی آن آدم می‌دید، زرق و برق خیابانهای جشنواره پوسترهایی که زده‌بودند، تبلیغاتی که کرده بودند و نوع آدمهایی که به هرحال وجود داشتند آنجا.

● سینماگران چقدر حضور داشتند؟ چقدر جشنواره برایشان ملاقات یکدیگر بود، فروش فیلم بود، شهرت بود؟ چی بود؟

تو همین لانگ شات بگویم که در جشنواره سعی براین بود که خیلی جشنواره را از آن چیزی که هست بزرگتر جلوه بدهند. تماماً سعی شده بود که جشنواره را خیلی پرشکوه و با عظمت نشان دهند. آنوقت برای این مسئله از شگردهای مختلفی استفاده می‌کردند: یکی خود تلویزیون بود که مداوم یك الی دو تا از کانالهای تلویزیونهای خود فرانسه، پخشهای مستقیم داشت، گزارش‌های مستقیم داشت از وضعیت و حال و هوای جشنواره، استودیوهایی که توی بیرون از کاخ زده بودند، توی همان خیابان کَن، مدام تبلیغات جشنواره بود، مدام تبلیغات فیلم بود. تأکید بسیاری روی تبلیغات داشتند، یعنی ضمن اینکه به هرحال ۴۵ سالی از عمر جشنواره می‌گذرد، منتها همچنان دغدغه این را داشتند که ارزش جشنواره را با شکلهای بیرونی خیلی بیشتر جلوه بدهند و انعکاس بدهند. به دستاویزهای مختلف متوسل می‌شدند، حضور یکسری از هنرپیشگان خارجی هنرپیشگان هالیوودی، آمریکایی، البته امسال خواننده‌ای حضور نداشت ولی شنیدیم سال قبل «مادونا» خواننده آمریکایی جلوی خود کاخ جشنواره برنامه اجرا کرده بود. اینها درواقع جزو سورپریزهای جشنواره محسوب می‌شود، مثلاً یك شب یك شویی برگزار کردند توی دریا، یك کشتی آوردند نزدیك ساحل، ۳ کیلومتری ساحل یك کشتی، که کفی بود، بعد داربست زدند تمام طول خیابان کن را که به کاخ جشنواره منتهی می‌شد، ۴ کیلومتر، ۵ کیلومتر می‌شد، شاید هم بیشتر، کل این خیابان را پوشش صدایی داده بودند، یعنی طوری که شما هرنقطه می‌ایستادید صدا به وضوح قابل شنیدن بود و خواننده‌های فرانسوی و آمریکایی شو اجرا کردند از ساعت ۸ شب تا ۳ صبح. تا روزهای آخر سعی براین بود که شکوه و عظمت جشنواره را هی به رخ بکشند، دو روز آخر را آتش بازی می‌کردند، شبها آتش بازی بود روی دریا، آتش می‌ریختند و یك ساعت آتش بازی می‌کردند، هزینه بسیاری بود که صرف می‌شد. برای خود من خیلی عجیب بود که این همه هزینه را کی متقبل شده. بخش عظیمی از این هزینه‌ها را تهیه کننده‌های گردن کلفت جهانی متقبل می‌شوند و بخشهای عمده آن هم از تبلیغات فیلمها است. یعنی آنجا چیزی حدود ۱۰ تا نشریه روزانه بود به اسمهای مختلف، به صورت مجله در می‌آمد که کلاً مجانی در اختیار مردم گذاشته می‌شد. پر از تبلیغ بود، ضمن اینکه بهر حال داخلش مصاحبه بود، نقد بود، ولی بیشتر تبلیغات بود و این تبلیغات سود خیلی، خیلی زیادی داشت برای نشریه، همچنین نوع تبلیغات جورهای دیگر بود: مثلاً با هواپیما تبلیغ می‌کردند، تبلیغ خود جشنواره کن را می‌کردند. مثلاً ۶۰ یا ۷۰

متر پارچه آبی رنگ را حمل می‌کردند که تبلیغ جشنواره بود که اینها پولش تقریباً از این طریق در می‌آید. ضمن اینکه می‌گفتند بهرحال خود دولت فرانسه هم هزینه‌ای را پیش‌بینی می‌کند در طول سال برای این جشنواره. بعد توی این ارتباط در همان خیابان اصلی کن بود آدمهای خیلی زیادی را می‌دیدیم که این آدمها به نوعی شکست خورده بودند در مسایل هنری، آدمهایی بودند که تحقیر شده بودند و تلاش کرده بودند تا برسند به جایی، ولی ناکام مانده بود و عقده‌های سرکوب شده ظهور پیدا کرده بود در طول همین خیابان جلوی کاخ جشنواره، شکلهای گوناگونی بروز می‌کرد یکی مثل چارلی چاپلین می‌شد، یك نمی‌دونم آهنگ می‌خواند و یکی بازی می‌کرد، تئاتر بازی می‌کرد، نمایشنامه بازی می‌کردند، و جالب اینکه هیچ توجه‌ای به این آدمها نمی‌شد، بدبختها این همه زور می‌زدند، این همه تلاش می‌کردند که جلب توجه بکنند و اصلاً توجه‌ای به اینها نمی‌شد.

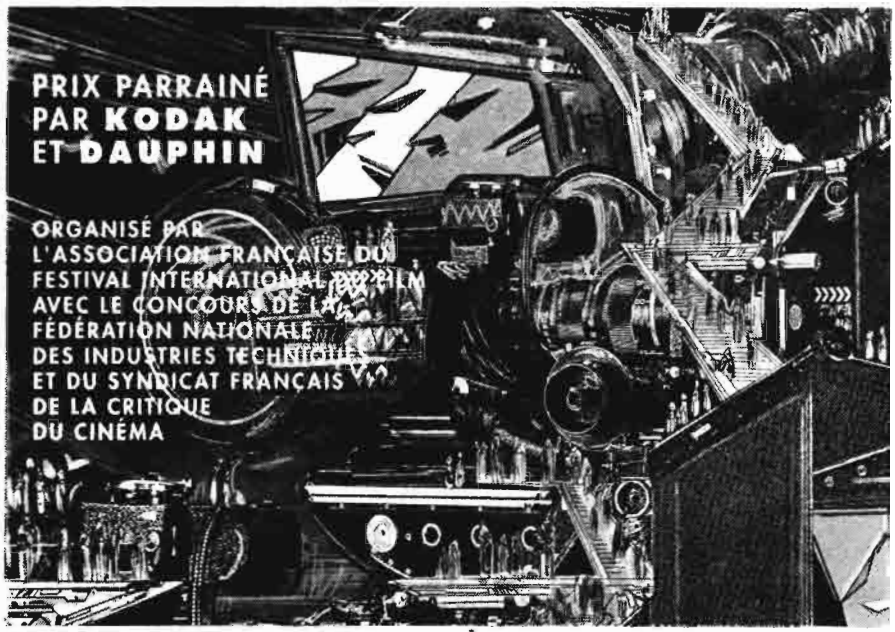
● اما پولی در می‌آوردند؟

بلی، یك پولی در می‌آوردند که من خودم خیلی افسوس خوردم. یعنی دلم می‌خواست یك دوربین داشتم و آن چهره واقعی جشنواره کن را یك جوری به تصویر می‌کشیدم.

● اگر دوربین داشتی تو همان بحث لانگ شات، چه چهره‌ای را ارائه می‌دادی؟

درواقع آن چهره اصلی‌تر آن را معرفی می‌کردم. کافی بود که فقط شما دوربین را بکاری، یعنی لازم نبود حتی نمای درشت بخواهی بگیری، همین که لانگ شات بگیری و تماشاچی فرصت دیدن را داشته باشد، دو دقیقه هم باشد که تماشاچی بتواند تمام اجزای مختلف را ببیند، خودش دستگیرش می‌شد. که چه چیزهایی به این جشنواره ارزش می‌دهند بیشتر مثل یك طبل تو خالی می‌ماند.

● حالا برویم به مدیوم شات، و ببینیم



با این همه هیاهو، این همه تبلیغات، چه فیلمهایی ارائه شده است؟

نکتهٔ مهمش هم همین جا است، یعنی وقتی که این همه تبلیغات را می‌بینی، این هم تو بوق کردنهای جشنواره را می‌بینی، خوب خیلی کنجکاو می‌شوی بروی محتوایش را ببینی چیست. که همان فیلمهایی است که وجود دارد. با دیدن همان فیلمهای اول و دوم فهمیدیم که محتوایش هم چنگی به دل نمی‌زند منتها پیش خود گفتم که شاید قضاوت خیلی زود باشد. شاید فیلمهای بهتر را گذاشته‌اند برای روزهای بعد، روزهای آخر. منتها همینطور که جلو می‌رفتیم هی به پوچ بودن و تهی بودن خود اثرها بیشتر پی می‌بردم. موضوع فیلمها، به شدت خصوصی بود، یعنی زاییده تفکرات آن کارگردان یا نویسنده بود. چند تا از فیلمها تأثیر گرفته از فضای اجتماعی جامعه‌شان بودند، البته اینطور نبود که بخواهند تحلیلی کنند. مثلاً دو فیلم بود یکی از ایتالیا و دیگری از مکزیك، به لحاظ موضوعی تقریباً می‌شود گفت که نزدیك به هم بودند موضوع اصلی آن ارتباط نامشروع یك پدر با دختر خودش بود. مسئله‌ای که به هرحال الان غرب به آن مبتلاست، منتها یك نگاه تحلیلی و نگاه جامعه‌شناسی نبود.

● چند تا فیلم دیدی؟

حدود ۳۰ الی ۴۰ فیلم دیدم، توی این ۳۰ الی ۴۰ فیلم، می‌شود گفت که سینمای «فرانسه جوان» را همه را می‌دیدیم، کسانی که پدیده‌های جدید سینمای فرانسه تلقی می‌شوند همه را دیدیم که خیلی سینمای بی‌خاصیت و لوسی است. یك مورد فیلمی بود که از لحاظ تکنیك نسبت به سایر فیلمها بهتر کار کرده بود و مضمون خوبی داشت: رابطه پدر و دختری بود که دختر مریض می‌شود و می‌برندش بیمارستان، بعد پدر می‌فهمد که این دختر، در سرش غده‌ای دارد و بچه تا چند روز دیگر می‌میرد.

● دختره چند ساله است؟

دختره حدوداً ۹ ساله است و پدر با زنش متارکه کرده و همین یك بچه را دارد. بعد بچه را از بیمارستان با خودش می‌برد. می‌خواهد دنیا را به او معرفی کند، از طبیعت شروع می‌کند. می‌بردش کوه- جنگل، توی طبیعت با فضا مأنوس می‌کند و آشنا می‌کند، برایش می‌گوید که آنجا چه جوری است و گلها را به او معرفی می‌کند. تنها فیلمی بود از فرانسه که یك نگاه خیلی لطیف داشت، مابقی موضوعات خیلی

پراکنده و بعد هم خیلی ساختگی بود. دو تا سه تا از فیلمها قصه‌اش، فضاهای گذشته فرانسه را به تصویر می‌کشید: اشرافیت، خیلی هم پلیسی و هیجانی بودند. و توی آنها استعداد برجسته‌ای را من کشف نکردم که بتواند جا پای سینماگران خوب فرانسه بگذارند. در بخش دو هفته کارگردانها در مجموع ۱۶ تا فیلم بود که از این ۱۶ تا فیلم ۵ تا فیلمها کار آمریکا بوده. فیلمسازهای آمریکایی بودند که از این ۵ تا، ۲ نفر از کارگردانهایشان یکی دوربین طلایی را گرفت.

او هنرپیشه بود که پارسال هم جایزه بهترین بازیگری را گرفته بود. بعد یك کارگردان دیگری که فکر می‌کنم تیم‌رابینز بود، او هم توی فیلم پلی‌یر بازی کرده بود، در فیلم خودش هم بازی کرده بود که توی آن بخش مسابقه جایزه بازیگر اول را گرفت. یعنی دقیقاً جایزه را بین این دو نفر تقسیم کردند. خوب سینمای آمریکا خیلی حضور گسترده‌ای داشت، هم توی جشنواره، هم توی سینمای فرانسه، سینمای فرانسه با توجه به اینکه یك سینمای خیلی مطرح است در دنیا، شاید بعد از امریکا می‌شود گفت که سینمای فرانسه مطرح است. که در جاهایی پیشتازتر هست، ولی ۶۰ درصد سینمای فرانسه را سینمای آمریکا تحت الشعاع قرار داده، یعنی در طول سال، ۶۰ درصد فیلمهایی که اکران می‌گیرد در فرانسه، فیلمهای آمریکایی است. و ۳۰ درصد سینمای خود فرانسه است و ۱۰ درصد کل سینمای دنیاست. در کشورهای دیگر اصلاً کلاً آمریکا سیطره دارد. ۹۹ درصد فیلمهای سینماهای آمریکا را سینمای آمریکا تأمین می‌کند، یعنی هیچ راه نفوذی به سینمای آمریکا اصلاً وجود ندارد. و همین قضیه نشان می‌دهد که آمریکا تا چه اندازه‌ای توانسته تأثیر داشته باشد و مؤثر واقع بشود تو عرضه‌های سینمایی، بعد به لحاظ تکنیکی هم کاملاً مشهود است که فیلمهای آمریکایی کدام‌اند، سبك و سیاق و تکنیکش نشان می‌دهد که با ابزار سینما، با زبان سینما آشنا هستند حتی اگر فیلمی تیتراژ هم نداشته باشد.

● **چند تا فیلم آمریکایی دیدی.**

فیلم آمریکایی در مجموع ۴ الی ۵ تا.

● **خوب، همه اینها تکنیك بالایی داشتند.**

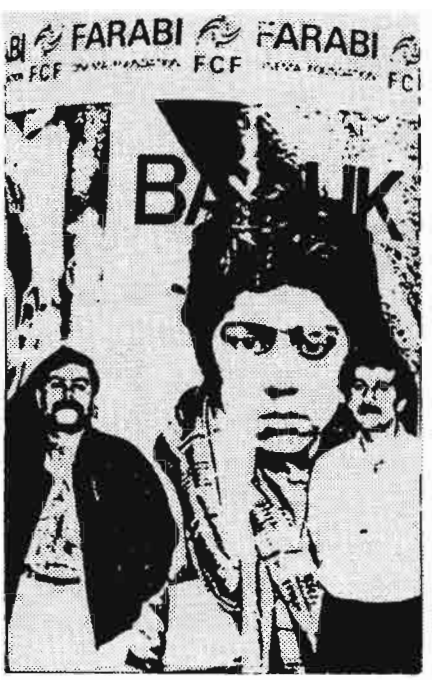
تکنیك آنها خیلی عالی بود. مثلاً فیلم «پلی‌یر» که از جمله فیلمهایی بود که هم قابل توجه منتقدین قرار گرفت و هم مردم، یعنی خیلی خوب می‌تواند ارتباط برقرار کند. در مجموع تکنیك بازیگری‌شان فوق‌العاده است.

● **حتی در سینمای فرانسه؟**

حتی درسینمای فرانسه. بازیها خیلی شگفت‌آور است.

● **دیگر چه؟**

فیلمبرداری و تمامی تکنیکهایی که توی سینما وجود دارد، می‌شود گفت که اینها دسترسی به آن را واقعاً پیدا کرده‌اند، واقعاً شناخته‌اند و می‌دانند تمام تکنیکهای برتر کار را چه در زمینه تدوین، چه در موسیقی و چه در صداگذاری و... تنها چیزی که سینمای آنطرف واقعاً کم دارد یا می‌شود



گفت درصد ناچیزی در آن وجود دارد، همین بحث مضمون است.

● **چند تا نکته را می‌خواهم بدانم. یکی نظر منتقدین و برخورد مطبوعات و برخورد هیئت داوران. آیا اینها به هم مربوط است یا نه. دوم، نظر جمعیتی که نشسته و این فیلمها را می‌بیند و تفاوت نظر و اختلافات اینها را در جشنواره.**

از تماشاگر شروع کنیم و بعد وارد اجزای دیگرش بشویم. تعداد خیلی زیادی فیلم بود و سینماهای زیادی فیلم نمایش می‌دادند. در نتیجه، کسانی که مخاطبین این فیلمها بودند و آمده بودند فیلمها را ببینند اگر در ۱۰ دقیقه اول از فیلم خوششان نمی‌آمد، سینما را ترك می‌کردند. یعنی در همین فاصله ۲/۳ تماشاگران می‌رفتند. ۱/۳ تماشاچی در سالن می‌ماندند.

● **چند بار تو این ماجرا را دیدی؟**

خیلی.

● **همیشه در همه فیلمها دیدی؟**

در اکثر فیلمها وضعیت همین جوری بود، بخصوص بخش مسابقه، چون تماشاگر با یك پیشداوری خیلی مثبتی آمده بود، یا فیلمهایی که آمده در مسابقه خیلی برایش ذهنیت درست کرده بودند، تماشاگر گمان می‌کرد می‌خواهد فیلم مطرحی ببیند، فیلم خوبی ببیند، بعد که می‌آمد و وارد سینما می‌شد می‌دید که خوب نیست، بلند می‌شد و از سینما می‌رفت بیرون، اما در بخشهای جنبی، با درصد خیلی کمتری، یکسری از فیلمها یا یکسری از بخشها بود که اصلاً تماشاچی خودش را داشت.

● **چند تا فیلم در مسابقه بود؟**

فکر می‌کنم حدوداً ۲۰ تا ۲۵ فیلم در مسابقه بود. در جشنواره خودمان شاهد بودم که بعضی از فیلمها بود که هیچ‌کس از سینماگران و تماشاگران خودمان با آن نمی‌توانست ارتباط برقرار بکند ولی تاآخر همه نشستند، ولی جالب اینکه وقتی هم که فیلم تمام می‌شد، منتظر بودند تا ببینند نفر

بعدی چی می‌گوید آن یکی چی می‌گوید، این چی می‌گوید تا این نظرات خودش را بدهد.

● یعنی به نظر تو استقلال اندیشه‌ای موجود نیست؟

خیر. ویژگی تماشاگران فرانسوی و غربی در استقلال نظرشان است. در آنجا بسیاری فیلم، فقط روزی یک‌بار اکران می‌شود، دلیل اینکه اگر فیلم خوب نباشد اصلاً مردم استقبال نمی‌کنند.

● در ارتباط با فرهنگ تصویری مردم چه دیدی؟

مردم به خوبی با فیلمها ارتباط برقرار می‌کنند. یعنی اصلاً لازم نیست فیلم از پیچیدگیهای سمبلیک برخوردار باشد. هر چقدر که این پیچیدگی بیشتر باشد، ارتباط با آن برایش مشکل می‌شود، نه اینکه این ارتباط را نفهمند، می‌فهمند، ولی می‌گویند که دلیلی ندارد که با این پیچیدگی، موضوع را انتقال بدهند. هرچقدر ساده‌گویی بیشتر باشد، تأثیرش توی مخاطب، بیشتر است. چیزی که شاید مثلاً این‌طرف، توی سینمای ما کمتر اتفاق بیفتد. یعنی اینجا همواره سعی بر این دارند که به یک پیچیدگی برسند. آن هم نه توی قصه، بلکه توی تصویر. مردم آنجا به طور طبیعی در زندگی روزمره‌شان با تصویر همواره عجین هستند. یعنی مثلاً توی تلویزیون‌شان، توی خیابان و تابلوها و پوسترهایی که نصب می‌شود برای تبلیغات، تو همه زمینه‌ها آدم می‌بیند که تصویر نقش تعیین کننده را دارد، در زندگی آنها.

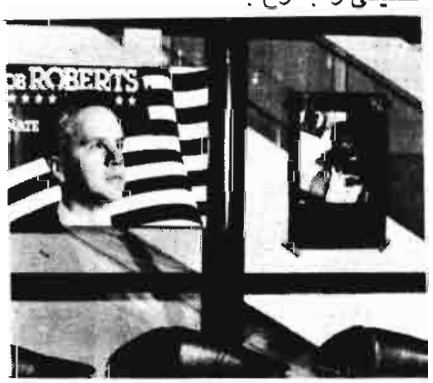
● آن‌وقت آنها پشتوانه تصویری هم دارند؟

بلی، یعنی دقیقاً پشتوانه قوی هم وجود دارد، به همین خاطر آدم می‌بیند که با تصویر خیلی خوب می‌توانند ارتباط برقرار بکنند.

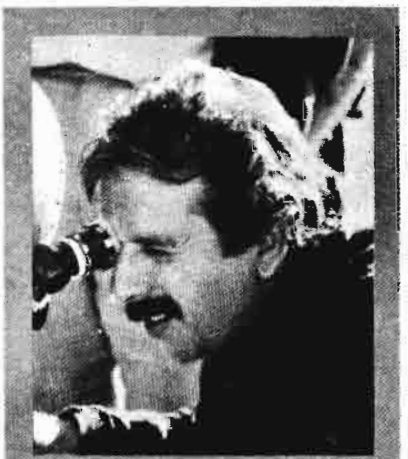
تا آنجایی که امکان دارد فیلمساز سعی می‌کند به راحتی با تماشاگر ارتباط برقرار بکند، خلاف آن چیزی که ما فکر می‌کنیم توی فرهنگ سینمای آنطرف وجود دارد. بحث ما، سینمای آوانگارد نیست. سینمای آوانگارد به قدری شخصی و ذهنی است که در مقایسه با فیلمسازهای آوانگارد ما می‌شود گفت که فیلمساز ما یک فیلمساز قصه‌گوست. فیلمهای آوانگارد آنها به شدت ذهنی و مالیخولیایی است. حالا کاری نداریم. آنهم بهرحال سینمای خاصی است. اگر دقت بکنیم می‌بینیم که در اروپا و آمریکا زمینه‌های تفریح برای مردم فوق‌العاده زیاد هست. یعنی به‌قدری گسترده است و به‌قدری زیاد هست که مردم به راحتی حق انتخاب دارند. به‌قدری سرگرمی زیاد و متنوع است که به نوعی توی رقابت با هم می‌افتند و این که سینما توی چنین فضایی توانسته خودش را سرپا نگه دارد توانسته مخاطبین زیادی را جلب کند نشان دهنده این است که آنها رمز تأثیر گذاری و رسیدن به برقراری ارتباط با مخاطب را به خوبی فهمیده‌اند و اگر غیر از این باشد، قطعاً شکست می‌خورند و می‌بینیم چه فروشهای سرسام‌آوری می‌کند بعضی از فیلمهای آنها. اینجا بحث محتوایی فیلمهایشان اصلاً نیست، بحث این است که چه ویژگیهایی را باید توی فیلم داشته باشند که مخاطب را جذب بکنند. چیزی که ما هنوز توی سینمای خودمان، نتوانسته‌ایم بشناسیم، هنوز نتوانسته‌ایم با مخاطب طوری ارتباط برقرار بکنیم که مردم را توی سینما نگه بداریم.

● تو مشکل زبان داشتی؟

خوب خیلی داشتیم، البته چون بچه‌هایی که آنجا بودند و همراهم بودند خوب این مشکل را تا حدود زیادی برطرف می‌کردند. یکی هم مترجم بود. بعدهم خیلی راحت می‌شد با تصویر ارتباط برقرار کرد، اما یک چیزی که توی سینما آن‌طرف مهم است دیالوگ است. اساساً الآن فیلمها، براساس دیالوگها است، روی دیالوگها به شدت کار می‌کنند، خوب تلاش می‌کنند. یعنی من از طرحهای دیالوگها که گفته می‌شد و ترجمه‌هایی که بهرحال می‌شد. می‌دیدم که چقدر ادبیات به خدمت سینماست. مثلاً یک فیلم یهودی هم بود که تبلیغ یهودها هم بود، خوب فیلم به شدت خسته‌کننده بود خود موضوعی که داشت آن چیزی را که داشت، دقیقاً می‌دیدیم که روی دیالوگها، چقدر قشنگ کار می‌کنند. یکی از نمونه‌های دیالوگش را من می‌گویم. یک هنرپیشه زنی بود که با یکی از خاخانهای به اصطلاح یهود ارتباط داشت. بعد این خاخان جوان بود، یک رابطه آنچه که می‌شود گفت خیلی عاطفی و عشقی هم بین آنها برقرار شده بود. بعد آن زن که گریه می‌کند، به او می‌گوید گریه‌کن، گریه کردن برای زن خیلی خوبه، و... بعد می‌گوید که خدا، دانه‌های اشک زنها را می‌شمرد بعد وقتی که آن دوستی که ترجمه می‌کرد می‌گفت که توی این فیلم سراسر از این نوع دیالوگهای شاخص ادبی وجود دارد. توی این فیلم نماهای خیلی طولانی دو دقیقه و سه دقیقه‌ای بود که مرتب دیالوگ می‌گفت. اگر زبان به خوبی بلد بودم، شاید به کمک آن می‌توانستم ارتباط خیلی بهتری با خیلی فیلمها که اساساً بر محور دیالوگ استوار بود، برقرار بکنم. این باز یکی از ویژگیهایی بود که توی این جشنواره اخیر به هرحال دیدیم؟ کلاً روی آورده‌اند به سینمای دیالوگ خیلی از مسائل را با دیالوگ می‌خواهند طرح بکنند، حس هم می‌کنم دلیلش این است که به هرحال جهت مسائل قدرت تکنیکی آن قدرت وجود دارد و دلیلی هم ندارد که بخواهند مسائل قدرتی و تکنیکی را به رخ بکشند.



MAJID MAJIDI



LE RÉALISATEUR / *THE DIRECTOR*

Né en 1959, Majid Majidi a suivi une formation d'acteur. Après plusieurs années au théâtre, il se tourne vers le cinéma multipliant les apparitions dans des films iraniens. Il réalise son premier court métrage (« Explosion ») en 1982. « Baduk », le titre de son premier long métrage, est le nom donné à des contrebandiers du Baluchistan qui font, chaque jour, l'aller-retour jusqu'à la frontière pakistanaise, dans les pires conditions climatiques.

Born in 1959, Majid Majidi first trained as an actor. Having spent a number of years in the theatre, he then turned to the cinema where he made a number of appearances in Iranian films. He directed his first short film ("Explosion") in 1982. "Baduk", the title of his first feature film, is the name given to the smugglers of Baluchistan who make daily return trips to the Pakistani frontier in the most extreme weather conditions.

Scénario/Screenplay : Majid Majidi, Mohammad Shojai
Photo/Cinematography : Mohammad Dormanesh
Montage/Editing : Mohammad Reza Moini
Musique/Music : Mahammad Reza Aligholi
Production/Producer : The Art Center of Islamic Propogation Organization, Téhéran (98-21) 82 00 23
Vente à l'étranger/World Sales : Farabi Cinema Foundation, Téhéran (98-21) 67 81 55
1h26, Couleur
Interprètes/Cast : Mohammad Kasebi, Mehrollah Mazarzehi, Nourollah Barahui, Eydouk Moghaddam, Maryam Tehan

● دیدن ۴۰ یا ۵۰ فیلم خارجی توی جشنواره کن، چه نکاتی را برایت داشت؟ چه دستاورد مثبت و یا احیاناً منفی‌ای ؟

فکر می‌کنم که اگر درباره دست آوردهای مثبت آن صحبت بشود، بهتر باشد، تجربیات منفی آن همان شکل ظاهری و باطن آن و... بود که بطور پراکنده صحبت شد، که غیر از اینها چیز دیگری نیست، جز یک نکته خیلی مهم: فیلمسازان تأثیر از جشنواره‌ها نگیرند و فیلمی را صرفاً برای جشنواره نسازند.

● چرا خیلی از فیلمسازهای ما رفتند آنطرف، دیگر نتوانستند فیلم بسازند؟

خوب، اینها تأثیرات منفی هست که بهرحال آنجا بطور ناخودآگاه می‌گذارد روی فیلمساز. ولی دستاوردهای مثبت آن برای فیلمساز، ساده‌گویی روایت داستانی است. ما در سینمای خودمان درگیر بیان سمبولیک هستیم. اما در آنجا دیدم که خیلی ساده‌تر از اینها هم می‌شود حرف زد. خیلی راحت‌تر می‌شود حرف زد و فکر می‌کنم تماشاگر هم خیلی بهتر بتواند دریابد. دلیلی ندارد که فیلمساز بخواهد اینقدر پیچیده بگوید. در این فیلمها می‌شود ۱۰۰ تا موضوع گفت و هیچ نگفت.

● بله، سینمای معین؟ سینمای معین. سینمایی که هم تماشاچی، تکلیفش را بداند و هم کارگردان. و معمولاً اکثر کارگردانهای ما در این نوع سینما حرفی ندارند، برعکس فیلمی می‌سازند که تقلیدی است. ادا در می‌آورد. این نوع سینما باعث شده که خیلی از موضوعهای ساده ما با نگاه «سمبولیک» بیان شود.

بله، این با دیدن فیلمها در جشنواره کن برایم کارساز بود، و دیدم آنها یک چیز را نشان می‌دهند و معنی همانی که می‌بینیم است. و معنی دومی از آن در نمی‌آید. مثلاً وقتی که نشان می‌دهد که فرض آن پدر، بچه‌اش را از بیمارستان بیرون می‌آورد و هوا یک دفعه بارانی می‌شود، دیگر معنی پیچیده‌ای نمی‌خواهد از آن استنباط کنی، فقط می‌خواهد نشان بدهد که فضای بیرونی با حس درونی یکی است. از بس به زبان سمبولیک عادت کرده‌ایم که اگر همان فیلم را اینجا نمایش بدهند، «روشنفکران» ما یک معنی پیچیده و عجیب غریبی از درون آن بیرون می‌آورند که خود فیلمساز هم به فکرش نبوده. از این نظر دیدن فیلمهای جشنواره کن برای خودم دستاوردهای خیلی خوبی داشت. در آن فیلمها، کارگردان تکلیف خودش را با خودش و هم با تماشاچی روشن کرده بود. و این مسئله باعث می‌شود که ارتباط خیلی راحت‌تر برقرار بشود. تماشاچی صادقانه‌تر فیلم را نگاه بکند و به تماشاگر هم احترام گذاشته بشود. وقتی تماشاگران می‌آیند که یک فیلم را نگاه بکنند، همه یک معنی را تصور می‌کنند، از آن، ۱۰۰ معنی تصور نمی‌کنند، دیگر به آشفتگی ذهنی نمی‌رسند. خوب، این باعث می‌شود که مردم به آن کسی که دارد با صداقت حرف می‌زند، اعتماد بیشتری بکنند و ارتباط بهتری برقرار بکنند، این برای من یکی از مهمترین دستاوردها بود، ضمن اینکه اگر اعتقاد این را داریم که فرهنگ انقلاب را به نوعی باید صادر کرد، تعریفش این نیست که ما مسائل خود را خیلی قلمبه و سلمبه و شعاری طرح بکنیم. پیچیده‌گویی تأثیر وحشتناک و گاه عکسی می‌گذارد. داستان باید با یک بیان خیلی ساده و در یک اجرای خیلی خوب و درست و منطقی ساخته شود. خیلی از صحنه‌های بدوک را، بعد از رسیدن به چنین نگاهی، الان نمی‌پسندم و آن را ناشی از تأثیری می‌دانم که به طور ناخودآگاه از «بیان» سمبولیک فیلمهای ایرانی گرفته بودم. و حالا که آن صحنه‌ها را می‌بینم. اذیتم می‌کند. و تعجب کردم از فیلمسازهایی که در خارج تحصیل کرده‌اند و این معیارها را نشناخته‌اند. به نظرم این

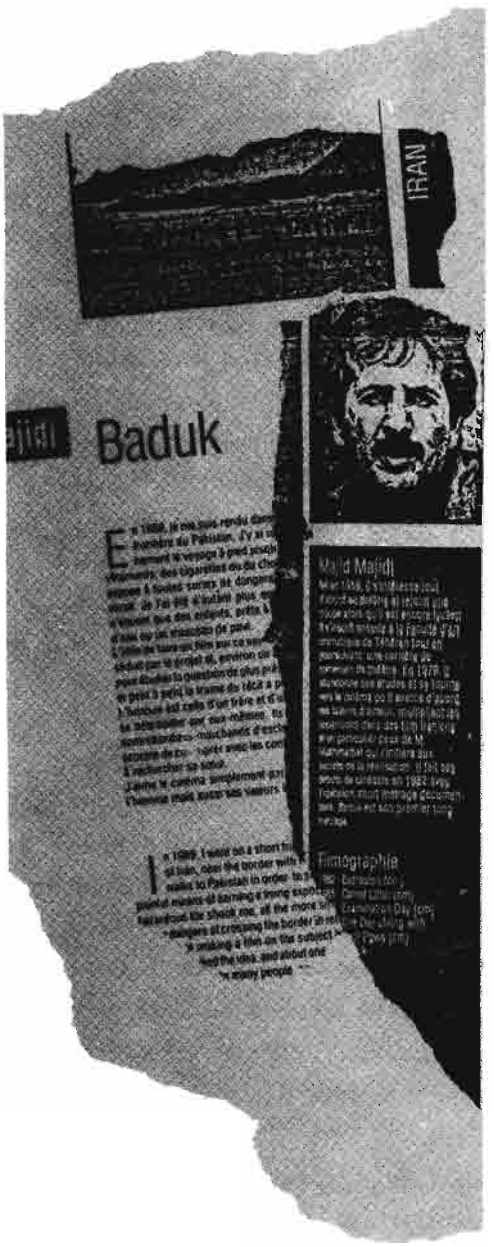
خصلت ما ایرانیهاست که می‌خواهیم از یك حرفی، یك معنای دومی بیرون بکشیم. و این به نحوه ارتباط ما لطمه می‌زند و باعث می‌شود که خود سانسوری کنیم.

نکته بعدی فرهنگ تصویری است. ما اگر واقعاً بخواهیم یك ارتباط فرهنگی با آن طرف داشته باشیم و بخواهیم فرهنگ فیلم دیدن تماشاچی خودمان هم تقویت بکنیم، فکر می‌کنم که راحت‌ترین و ساده‌ترین شکلش این است که بگذاریم تماشاگر با تصویر راحت ارتباط برقرار کنند و برای او تعیین تکلیف نکنیم که چه چیز را نبین و چه چیز را ببین، اینجا را بیشتر دقت کن و اینجا را کمتر. در واقع، اگر بخواهیم نمای درشت بگیریم و تأکید هم داریم روی آن، فقط برای این باشد که همان را بدانیم و نه چیز دیگر را. سعی بکنیم که این فرهنگ ارتباطی را با مردم راحت‌تر برقرار بکنیم و این فرهنگ وسعت بهتری پیدا کند. و قطعاً این تکنیك آنوقت می‌تواند تأثیر بگذارد. در تلویزیون که یکی از رسانه‌های مهم تصویری جامعه ما به شمار می‌رود، من آن طرف دیدم که تلویزیون چقدر در خدمت سینماست، اینجا درست برعکس، یعنی تلویزیون به فرهنگ سینما، لطمه می‌زند.

● مطبوعات در قبال جشنواره و سینما چه نقشی داشتند.

قبلاً شنیده بودم، امّا در آنجا به چشم دیدم که فرهنگ مطالعه مردم، بخصوص مطالعه مطبوعات خیلی بالاست. یعنی هرکس را که در خیابان می‌بینی دارد مطالعه می‌کند، روزنامه می‌خواند. نقش مطبوعات در زندگی مردم آنجا و تأثیرش در سینما خیلی وسیع است، مردم به جهت داشتن فرهنگ مطالعه‌ای، ارتباط زیادی با مطبوعاتشان دارند. روزنامه‌ها را به دقّت می‌خوانند و با مطبوعات یك ارتباط خیلی نزدیکی دارند. تیراژ مطبوعات هم فوق العاده بالا و نوع مجلّات و روزنامه‌ها هم خیلی زیاد است. مطبوعات سینمایی که خیلی فراوان بود. این مطبوعات خیلی تعیین کننده هستند: در مسائل سیاسی، اجتماعی و هنری. از شگردهای خوبی هم استفاده می‌کنند. در این مدت که دقّت کردم، دیدم که مثلاً در بخش سیاسی و پیرامون جنگ آذربایجان شوروی و ارمنستان، یکی از نشریات در تصویری که چاپ کرده بود مسئولان نشریه خیلی خوب توانسته بودند، حرفشان را بزنند و نقطه نظرات خودشان را تحمیل بکنند به مردم، عکسی انداخته بودند از یك مبارز مسلمان که اسیر ارمنی را مورد اصابت گلوله قرار می‌دهد. مردم هم خیلی اعتماد دارند به مطبوعات. این اعتماد را چطور توانسته‌اند مطبوعات بدست بیاورند، خود این جای بحث دارد. البته در آن مدت کوتاه واقعاً نمی‌شد یك تحلیل درست از مطبوعات آنجا داشته باشیم. ولی آنچه نشان می‌داد بیانگر این بود که مطبوعات خیلی تأثیر دارند روی افکار عمومی. مردم به مطبوعات احترام می‌گذارند و خیلی جدی مسائل را از طریق آن دنبال می‌کنند. این در مورد سینمای آنجا هم خیلی مشهود بود. مطبوعات که می‌آمد بیرون، هر روز یکسری ویژه‌نامه‌هایی بیرون می‌آمد. که درمیان آنها حدود ۱۰ تا نشریه خیلی معتبر به چشم می‌خورد که اینها هر روز مطلب می‌دادند حول و حوش مسائل جشنواره. در آن نشریات مصاحبه بود، نقد بود و تبلیغات بود... و بطور رایگان در اختیار مردم قرار می‌گرفت. من توی همین مطبوعات نگاهی به رأی منتقدین نسبت به فیلمها انداختم. آرای منتقدین به صورت ستاره مشخص می‌شد. و مقایسه‌ای کردم با رأی هیئت داوران. دیدم تقریباً ۹۰٪ رأی منتقدین موافق بود با رأی هیئت داوران. به نظرم رأی مطبوعات روی رأی داوران خیلی تأثیر داشت. و فقط لوموند نسبت به رأی داوران اعتراض داشت و آن را به حق نمی‌دانست.

منتقدین این نشریه اگر از فیلمی خوششان نمی‌آمد، علیه آن جو سازی می‌کردند. آنجا برای هر فیلم یك روابط عمومی وجود دارد که این روابط عمومی ارتباط دارد با مطبوعات و با منتقدین و فیلم را قبل از نمایش به آنها معرفی می‌کند. می‌شود گفت که تبلیغی است برای فیلم. و روابط عمومی به منتقدین و مطبوعات درباره فیلم پیش ذهنی می‌دهد: روابط عمومی فیلم ما از یك روزنامه‌ای



می‌ترسید، نمی‌دانم لوموند بود یا لیبراسیون، می‌گفت که این نشریه اگر درباره فیلم خوب بنویسد، خیلی از مسائل ممکن است تغییر بکند، و اگر بد بنویسد، خیلی تأثیر بد می‌گذارد. روی مطبوعات دیگر.

● تو ی سینمایی‌های فرانسه، که کایه دو سینما خیلی تأثیر می‌گذارد. و بین روزنامه‌ها، لوموند هم همین وضعیت را دارد.

بلی خیلی تأثیر آنی می‌گذارد. در مجموع می‌شود گفت که مطبوعات در زندگی اجتماعی مردم ـ در همه ابعادش ـ خیلی تعیین کننده است. با آنکه مردمشان، استقلال نظری عجیبی دارند. یعنی فیلم بدوك جایزه نمی‌گیرد، امّا از طرف مردم استقبال می‌شود و یا فیلمی که جایزه می‌گیرد، برعکس، از آن استقبال نمی‌شود. نقد مطبوعات آنجا تأثیر می‌گذارد برعکس ایران که نه روی تماشاگر تأثیری می‌گذارد و نه روی فروش فیلم و نه روی فیلمساز، فقط روی یك جمعیت ناچیزی از علاقمندان جدی سینما تأثیری می‌گذارد مثلاً یکی از فیلمها بود که از کشور سپانیا شرکت کرده بود و از فیلمهای آوانگاردی بود که نمی‌شد آن را تحمل کرد. و بیست دقیقه از شروع فیلم تماشاگران سالن سینما را خالی کردند. سالنی که ۲۵۰۰ نفر گنجایش دارد. بعداً دیدیم که این فیلم بزرگترین جایزه منتقدین جهان را گرفت. این نشان دهنده تناقض رأی منتقدین و تماشاگران آنجاست. با وجودی که مردم ارتباط نزدیکی با مطبوعات دارند، ولی رأی و نظرشان کاملاً مستقل است و با حس خود، فیلم را ارزیابی می‌کنند و به اصطلاح ما اسیر جو روشنفکری منتقدین نمی‌شوند.

● حال می‌رسیم به ایران در کن، بدوك در کن و مجیدی در کن، اول نظر مطبوعات آنطرف درباره سینمای ما چه بود؟

سؤال خیلی خوبی است، چون اتفاقاً در این‌باره صحبت شد و برای من خیلی تعجب‌آور هم بود، هم یکی از نشریات فرانسوی و هم ایتالیایی سؤال کردند که شما به‌عنوان یك پدیده جدید در سینمای ایران تلقی می‌شوید، یك فیلمساز جوان، با اولین فیلمش به کن آمده و این شوك‌آور است و... از این حرفها. آنها معتقد بودند که سینمای ما، چند مهره شاخص بیشتر ندارد. سه چهره قدیمی و همین.

● کیارستمی، نادری و...

بله. کیارستمی، نادری و بیضایی

● مخملباف چه، و فیلمسازهای جدیدتر؟

همه نمی‌شناختند، بعضی او را می‌شناختند. حرف آنها این بود شما فقط همین سه چهرهٔ قدیمی را دارید که متعلق به نسل سینمایی شما و انقلاب شما نیستند. من در مقابل این سؤال و عقیده عجیب، گفتم من تعجب می‌کنم غریب به پنج سال است که فیلمهای ما از کارگردانهای بسیاری در جشنواره‌های مختلف شرکت داشته‌اند، بعضی جایزه هم گرفته‌اند، شما چطوری می‌گوئید سینمای ما، متعلق به همان سه نفر است؟ گفتم که اتفاقاً سینمای ایران تازه بعد از انقلاب دوباره متولد شده و کارگردانهای جوان و مستعد فراوانی در ایران داریم که سال به‌سال به جمع سینما می‌پیوندند. کارگردانهایی که اکثراً از نسل انقلابند. در خیلی از موارد همه، از لحاظ تکنیکی چیزی از قدیمی‌هایمان کم ندارند که بعضاً سرند. موضوعهایشان هم بیشتر به سینمای تازه‌پای ما می‌خورد. در آخر گفتم امیدوارم به سینمای ما آنچنان که هست به‌طور واقعی آشنا شوید.

● واکنش مطبوعات و منتقدین و تماشاگران درباره «بدوك» چگونه بود؟

پیش از آنکه من به جشنواره بروم، فیلم برای زیرنویس شدن به فرانسه رفته بود و همان‌روزها هم برای عده‌ای منتقد و تهیه‌کننده و... نمایش داده شده بود. و وقتی به فرانسه رسیدم، دیدم که یك حس عمومی نسبت به فیلم وجود دارد. کسانی که فیلم را دیده بودند از ساخت فیلم خوششان آمده بود و می‌گفتند که «بدوك» شبیه فیلمهای هالیوودی است و اینکه فیلمساز آن از سینمای هالیوود تأثیر گرفته است، و همین سؤال را از من هم کردند که گفتم من اطلاعی از سینمای هالیوود ندارم. این حس تقریباً در همه مشترك بود که «بدوك» فیلمی پرکشش و جذاب است و از شیوه روایت قصه فیلم خوششان آمده بود، ولی چیزی آنها را تحت تأثیر قرار داده بود و همگی می‌گفتند که: «بدوك» فیلمی به‌شدت «تبلیغاتی» است و این فیلم را رژیم ایران علیه عربستان ساخته است. همه، این را بدون استثناء می‌گفتند. البته یکی از دلایل اصلی‌شان هم نام تهیه‌کننده بود که «سازمان تبلیغات اسلامی» است و آن را به‌معنای «پروپاگاند» ترجمه کرده بودند که معنای خوبی نیست و از دور داد می‌زند. همین مسئله باعث شد که کار ما در مقابل مطبوعات مشکل شود و شرایط سختی به‌وجود آمد.

«بدوك» را در هفته دوم جشنواره نمایش دادند، زمانی که همه خودشان را به جشنواره رسانده‌اند و برنامه‌ها جا افتاده است. مرسوم است که فیلمهای خوب را در روزهای اول و آخر جشنواره نمایش دهند، به همین خاطر انعکاس *بدوك* در مطبوعات مشخص نشد، زیرا دو روز پیش از اختتامیه جشنواره نمایش داده شد. بعد از نمایش دو نوع برخورد وجود داشت: اول تماشاگران عام که اصل هستند و دوم مطبوعات و منتقدین. خود من پیش‌ذهنی‌ام این بود که ممکن است «بدوك» در آنجا تضعیف‌کننده فضای انقلاب اسلامی ایران باشد، برای همین، نگران بودم. فیلم را در سه سانس

نمایش دادند. دو سانس هم در بخش بازار فیلم که در مجموع پنج سانس شد. اکثر فیلمها، فضای مشابهی داشتند و آن هم کاملاً اروپایی و غربی بود و این مشترکات در نوع قصه‌ها هم وجود داشت، یعنی حضور زن به‌عنوان یك عنصر جنسی در فیلم. برای همین نگران بودم که «بدوك» با چنین درونمایه و جهان‌بینی‌ای که دارد و متفاوت از آنهاست، نتواند ارتباط خوبی با تماشاگران برقرار کند. تماشاگرانی که اگر از فیلمی خوششان نیاید، ده دقیقه اول، سالن را ترك می‌کنند.

اولین اکران بدوك فرارسید، پانزدهم مه که مصادف بود با بیست و چهارم اردیبهشت، صبح به همراه دوستانی که از ایران آمده بودیم، عازم سینما شدیم. جلوی سینما عده‌ای تجمع کرده بودند که خیلی خوب بود و طبعاً دلگرم‌کننده. ساعت ۹/۵ صبح با تلویزیون فرانسه قرار مصاحبه داشتم و لذا نمی‌توانستم بیش از یك ساعت در سالن سینما بنشینم. فیلم شروع شد و بیست دقیقه‌ای از آن گذشت، اما کسی از جایش بلند نشد، خاطرم جمع شد که فیلم با آنها ارتباط برقرار کرده است، چون ده- بیست دقیقه اول فیلم تعیین‌کننده است. بعد از یك ساعت، پنج- شش نفر از سالن خارج شدند و در مقایسه با فیلمهای دیگر تقریباً هیچ است.

بعد از انجام مصاحبه تلویزیونی به هتل برگشتم. اولین کسی را که دیدم شجاع نوری بود. از او واکنش مردم را پرسیدم. گفت که خیلی خوب بود. به حرفش اطمینان نکردم، چون ممکن بود این حرف را برای روحیه دادن به من زده باشد. از سیدمهدی شجاعی و تختکشیان پرسیدم، آنها گفتند که استقبال خیلی خوبی بود و مردم تا آخر نشستند و پس از تمام شدن فیلم خیلی تشویق کردند.

برخورد مطبوعات هم در مجموع خوب بود. «لیبراسیون» قصه فیلم را نوشته بود و آن را نقد نکرده بود، آن هم با این عنوان «سلام بربچه‌ها». و گفته بود که این فیلم نگاه محبت‌آمیزی نسبت به بچه‌ها و زندگی دارد. نشریه دیگری نوشته بود که به خیلی از واقعیتها نزدیك نشده که این از سلامت فیلمساز ناشی می‌شود و در مجموع از فیلم تعریف کرده بود. و تنها نکته‌ای که همه متفق‌القول بودند اینکه «بدوك» فیلمی علیه عربستان سعودی است.

● از تماشاگران بگو.

بله، برخورد تماشاگران برایم مهمتر بود، چون آنها بی‌دغدغه و راحت فیلم را تماشا می‌کنند و انگیزه‌های سیاسی ندارند. در یکی از سانسها که مهمترین سانس بود از من دعوت کردند که روی سن بروم. مرا معرفی کردند و در ردیف دوم نشستم. فیلم شروع شد و در طول نمایش توجهم معطوف واکنش تماشاگران بود. به تصویر نگاه می‌کردم و به واکنشهای مردم، همه محو تماشای فیلم بودند. فضای فیلم برایشان تازگی داشت و جذب قصه و شخصیتهای [illegible] بودند. فیلم تمام شد، اما کسی از جایش بلند نشد. به روی سن رفتم و مردم استقبال کردند. تشکر کردم و به آنها گفتم که می‌خواهم از نظراتشان استفاده کنم که دیدم جمعیت بلند شدند و ایستاده تشویقم کردند. یك فرانسوی خیلی تشکر کرد که چنین فیلمی در جشنواره حضور داشت و اینکه چنین موضوعی را انتخاب کرده‌ام. یك دختر جوانی آمد با چشمان گریان و خیلی تشکر کرد. با دست‌هایش حالتش را انتقال می‌داد و گفت که فیلم خیلی زیبا بود و پرعاطفه.

نکته جالب این بود که حرفهای مرا، تماشاگر بدون اینکه بخواهم توضیح بدهم می‌پذیرفتند. حس کردم دلیلش پشتوانه فیلمی است که ساخته‌ام، فیلمی که تأثیرگذار است و هرچه می‌گفتم- از فضای فیلم و یا اهدافی که داشتیم- به را حتی می‌پذیرفتند و بحث نمی‌کردند.

● بدوك روی منتقدین تاثیر مشابه تماشاگران را گذاشت، اما نظر آنان خلاف تأثیری بود که گرفته بودند. نظرت در این باره چیست؟

نظر منتقدین، وجه سیاسی داشت و با چسباندن انگ فیلم تبلیغاتی به آن کوشیدند نگاه را مخدوش کنند، زیرا با گرفتن جایزه آن گمان می‌کردند که به حکومت ایران کمك تبلیغاتی کرده‌اند. حکومتی که دل خوشی از آن ندارند. مطلب دیگر اینکه بعد از گذشت چند روز از جشنواره، مطلع شدم که فیلم بدوك بیست روز قبل از اینکه در کن نمایش داده شود، دو اکران خصوصی داشت برای تهیه‌کنندگان و منتقدین. و همانجا فیلم تأثیرش را گذاشته بود. و همه متفق‌القول بودند که فیلم بشدت تأثیرگذار است، ساخت خوبی دارد ولی «تبلیغی» است و اینکه حکومت ایران پشت آن بوده و فیلم سفارشی است. فیلم به‌لحاظ نوع تکنیك کارش طوری مطرح شده بود که یکی از تهیه‌کنندگان گردن کلفت فرانسوی با شنیدن تعریف فیلم، مُصرّ شده بود که آن را ببیند، وقتی فیلم را دیده، به‌شدت عصبانی شده بود و گفته بود که: فیلم بسیار «کثیفی» است. فیلم تأثیرگذاری است و این بسیار خطرناك است. این فیلم ساخته شده تا چهرهٔ عربستان سعودی را لکه‌دار بکند. البته کسی که نقل می‌کرد خیلی اکراه داشت بگوید، چون فکر می‌کرد اگر بگوید من به لحاظ روحی «تضعیف» می‌شوم. به او گفتم که خوشحال شدم از این اتفاق.

برای خود من هم تأثیر فیلم روی تماشاگران خیلی مهم بود. و حتی از منتقدین هم همین سؤال را کردم. همه کسانی که دیده بودند می‌گفتند که از فیلم خوششان آمده و فیلم، هم تأثیرگذار است و هم از لحاظ عاطفی، قوی است، و ساخت خوبی هم دارد. روی بازی بچه‌ها تأکید داشتند و معتقد بودند بازی بچه‌ها خیلی خوب است.

● طرح مسئله قاچاق و فروش بچه‌ها، چه تاثیری برآنها داشت؟

فروش بچه‌ها توسط باندهای بین‌المللی برای آنها کمی عجیب بود. یك خبرنگار گفت واقعاً عربستان سعودی چنین کاری انجام می‌دهد. گفتم بله عین واقعیت است. گفت پس اگر این مسئله واقعیت دارد شما به‌عنوان یك فیلمساز بخواهید و ما هم به‌عنوان مطبوعات از سازمانهای بشردوستانه بخواهیم که به این بچه‌ها کمك کنند. گفتم مشکل همین‌جاست. ذهن شما به‌جای اینکه انسانی فکر کند، سیاسی می‌بیند، شما بالاخره در این دنیا زندگی می‌کنید یا نه؟ این مسایل هم که مربوط به سیارهٔ دیگری که نیست، مربوط به همین زمین خودمان است. درواقع مسئله بدوك مرز ندارد. طرح فروش بچه‌ها، اتفاقاً یکی از مسایل اصلی جامعهٔ غرب نیز هست. در همین ایتالیا که یك ساعت فاصلهٔ هوایی با اینجا دارد. بزرگترین باند دلالهای جهانی فروش اعضا بدن بچه‌ها وجود دارد. طبق آمار یونیسف در سال گذشته یك میلیون و نیم کودك در دنیا ناپدید شده. خُب این رقم مربوط به کجاست. فروش بچه‌ها در شرق فقط نیست. بغل گوش شماست.

● اگر فیلم بدوك جایزه‌ای می‌برد، چه پیامد مثبتی برایت می‌داشت؟

البته موقعی که این فیلم را می‌ساختم اصلاً چنین نگاهی نداشتم، ممکن است با فیلم دوم بیشتر مورد اتهام واقع شوم، چون طبیعی است هم فیلم‌ام در ایران جایزه گرفته و هم راه پیدا کرده به یك جشنواره مهمّ جهانی. طبیعتاً ممکن است فیلم دوم هم اینطور باشد. ولی آنچه مسلم است اینکه از اول این نیت نبوده و زمینه‌هایش پیش آمد و چون از اول این نیت نبود، وقتی به کن می‌رفتم، اصلاً به این مسئله این‌طور فکر نمی‌کردم که من دارم می‌روم حتماً جایزه بگیرم. ولی در آن حال و هوا برای من و هرکارگردان دیگری یك موقعیت ویژه‌ای هست. هم نگاه مادی وجود دارد و هم نگاه معنوی، و فکر می‌کنم هردو نگاه است که زمینه را برای کارگردان هموار می‌کند تا کار بکند. فرض کنید اگر شما فیلمی بسازید که تویش شعار هم بدهید خیلی راحت انتخاب می‌کنند و می‌پذیرند. از آن جهات هم برای من هم جذابیت داشت و فکر می‌کردم اگر جایزه بگیرم برای ساخت فیلم بعدی توفیق بیشتری خواهم داشت. فیلمی که در ارتباط با لبنان است، فیلمی راجع به مبارزات و زندگی مردم لبنان. و فکر می‌کنم هرفیلمسازی وظیفه دارد در این رابطه کار بکند. اگر این فیلم به مرحله ساخت برسد. دیگر آنقدر لازم نیست مواظب باشم که شعارگونه نباشد، بلکه می‌خواهم راحت حرفم را بزنم.

● حال اگر فیلم جایزه می‌گرفت چه جنبه‌های منفی پیامد این جایزه بود؟ و چه چیز «باید داد» تا جایزه «گرفت»؟

اولین پیامدش این می‌بود که فیلم برای جایزه ساخته شده. البته برای گرفتن جایزه باید یك چیزی را داد و آن هویت است. هویت را که آدم بدهد براحتی جایزه را می‌گیرد، و آنها هم می‌فهمند آدم بی‌هویت چقدر «خوبست»، بی‌جهت نیست آدمهای درست و حسابی سینما اصلاً به این جشنواره‌ها پشیزی ارزش نمی‌دهند -همان‌طور که گفتی- برای گرفتن امکانات ساختن فیلم بعدی. اگر فیلمی جایزه جشنواره کن را ببرد، فرضاً ۴۰ میلیون فروش می‌کند و اگر جایزه نبرد ۳۰ میلیون. پس، مخاطب -نه‌تنها در ایران که در همه‌جای دنیا- اسیر این نوشته تبلیغات فیلم -که برنده جایزه...- نمی‌شود. فیلم را می‌بیند یا خوشش می‌آید و یا بدش می‌آید.

البته نفس جایزه نباید خیلی تخطئه بشود. جایزه خیلی خوب است و اینکه اگر فیلم از اینجا برود و جایزه بگیرد و تشویق بشود. نسبت به تفکری که دارد محکمتر می‌شود.

● ببینید، اسم مجید مجیدی به همراه نام ایران می‌رود. این مایه خوشحالی من است که از ایران یك فیلمی برود بیرون و در رأس قرار بگیرد، اما آن قسمت مثبت و منفی را با خودش دارد که آنها به کسی بی‌خود جایزه نمی‌دهند. اگر آنها صرفاً به نگاه سینمایی جایزه بدهند، خوبست، اما آنها اصلاً به سینما نگاه نمی‌کنند. اگر کسی جایزه‌ای گرفت باید فکر کند که من چه داده‌ام که این جایزه را به من می‌دهند. فیلم باید به جشنواره برود و مطرح هم بشود، اما به‌محض اینکه جایزه گرفت، باید این سؤال را از خود پرسید: من چه داده‌ام که جایزه به من داده‌اند؟، یا آگاهانه می‌دانم چه داده‌ام، بعضی‌ها می‌دانند و آگاهانه می‌سازند، بعضی ناآگاهانه. ممکن است ندانم چه داده‌ام و آگاه به آن نباشم، ولی وقتی جایزه گرفتم باید آگاه شوم که یك چیزی داده‌ام که دارند بهم می‌دهند. چه داده‌ام؟ حداقل بخشی از وجودم را داده‌ام. اداهایی درآورده‌ام که آنها می‌پسندند. به نوع بیانی حرف زده‌ام که آنها می‌پسندند، پس من خودم نیستم دیگر. اگر دقت کنید می‌بینیم در فیلمهایی که فیلمساز به جشنواره خارج نرفته و مسئله‌اش این نبوده، چقدر راحت ارتباط برقرار می‌کند ولی وقتی رفته‌اند، دیده‌ام چه بلایی سرشان آمده. بدون اینکه جایزه هم گرفته باشند. فیلمها و نگاهشان مورد پسند و ذائقه من ایرانی نیست، فرهنگ من نیست ولی با فرهنگ آنها جور درمی‌آید، ممکن است به بخشی از این هم آگاهی نداشته باشد. من شدیداً با شرکت سینمای ایران در جشنواره‌ها موافق هستم، بخصوص موافقم که فیلمها بازار پیدا کنند، فیلمها اکران بگیرند. برای من جنبه اقتصادی حضور فیلم در خارج کشور خیلی مهمتر است. اینکه فیلمها با نمایش گرفتن در خارج ارز وارد کنند. این

به‌نفع سینما است و باید روی این تکیه کرد. جنبه دیگر اینکه باید حواسمان را جمع کنیم، منتقدین و روشنفکران غرب به ما چه می‌گویند و چه توقعی را ایجاد می‌کنند. این جمع‌بندی من از جشنواره و جایزه است.

من هم با تمام چیزهایی که گفتید موافقم. که فیلم خودش سفیر است و می‌تواند حرف بزند، احتیاج به تعریف خود فیلمساز وجود ندارد. اما در جشنواره‌ها گاه پیش می‌آید که حضور فیلمساز بیش از فیلمش حس می‌شود. و در اوضاعی که انقلاب ما قرار دارد و درپی تریبونی است تا تفکرات انقلابی‌اش را مطرح کند، حضور در جشنواره‌ها خیلی اهمیت می‌یابد. مثلاً اگر خودم همراه فیلم نرفته بودم، اینقدر که درباره فیلم بحث شد، حرفی زده نمی‌شد و برداشتهای خودشان را به فیلم تحمیل می‌کردند. و ما در این مورد کاری نکرده‌ایم و تشکیلاتی نداریم که اگر فرضاً رفتیم آنجا چگونه برخورد کنیم و چه اهدافی دنبال نماییم. البته در این چند سال تجربیاتی کسب شده، اما کافی نیست. باید با عرضه فیلمها به جشنواره اعلام وجود کنیم و کم‌کم مسائل تفکری خودمان را در آن‌سوی مرزها جا بیندازیم. این اعلام وجود، وظیفه خیلی جاهاست منجمله حوزه هنری. حوزه هنری از بزرگترین رسالتهایش این است، چون ادعایش را دارد. متأسفانه در این بخش، حوزه هنری نتوانسته کاری بکند یا امکاناتش را نداشته، یا حساسیت را متوجه نشده، یا اینکه اینقدر درگیر مسائل روزمره بوده که نتوانسته به آنطرف فکر بکند. فکر می‌کنم زمینه‌اش را مسئولین برای حوزه هنری باید بوجود بیاورند و از هنرمندان بخواهند تا بروند انقلاب را معرفی کنند و بشناسانند. فکر می‌کنم دوستان فیلمساز به‌حدی رسیده‌اند تا به جشنواره‌ها بروند و الان موقعش است. و باید بهره گرفت از این فیلمسازان؛ باید زمینه‌هایی برای فیلمسازان بوجود آورد که بروند ببینند و قطعاً این دیدن‌ها روی خودشان و آثارشان تأثیر می‌گذارد.

● تو رفته‌ای، آمده‌ای و تجربه‌ای کسب کرده‌ای. و نکات منفی‌اش را هم تشخیص داده‌ای عوض هم نشده‌ای. ولی خیلی‌ها واکسینه نیستند. وقتی آدم محکم نباشد و باور نداشته باشد نمی‌گویم....

بالاخره این زمینه باید بوجود بیاید، من فکر می‌کنم بعد از گذشت سیزده سال وقتش است که بوجود بیاید. وقتی امام می‌گوید انقلاب باید صادر بشود، چگونه باید صادر بشود. غیر از این است که از مهمترین راهها هنر است. و می‌دانیم که اصلی‌ترین آنها نیز سینماست، چون دنیای امروز دنیای تصویر است. وقتی این ابزار وجود دارد و فیلمسازها هم به این شناخت و تجربه‌ها رسیده‌اند. حالا وقتش است. حالا ممکن است تلفاتی هم در این راه بدهیم که طبیعت هرکاری است.

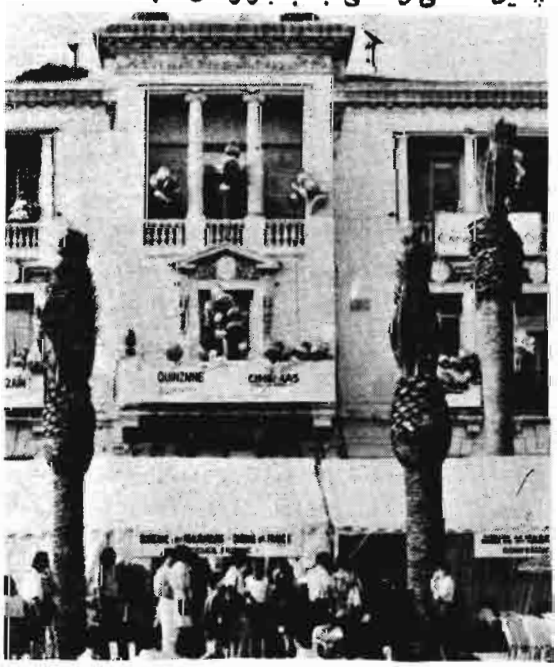
● یك جمله‌ای خواندم ماه پیش در یکی از مجلات از زبان یکی از مسئولین کشور که گفته بود استراتژی سینمای ما حضور بیشتر در جشنواره‌ها است. یك چنین استراتژیی، تاکتیك‌های خودش را هم می‌آورد. ولی به‌نظر من استراتژی سینمای ما باید پیدا کردن سینمای بومی با مخاطب هرچه بیشتر در این مملکت باشد. هرچه در این موفق‌تر بشویم، هرچه زبان بیشتری از سینما یاد بگیریم و هرچه بیشتر بتوانیم مردم را با سینما آشتی بدهیم و ارتباط تنگاتنگی برقرار کنیم، هرچه بیشتر به هویت خودمان برگردیم و به این مردم احترام بگذاریم، زمینه‌ای باز می‌شود که ما بتوانیم حرفمان را منتقل بکنیم به مخاطب دیگری و نه در جشنواره دیگری که حالا می‌شود در جشنواره هم اینکار را کرد، ولی دو نگاه است: یك نگاه اینکه می‌گوید استراتژی ما رفتن به جشنواره‌هاست، و حتی عنوان آنونس جشنواره فجر می‌شود. «عبور از مرز تا بی‌نهایت»، استراتژی‌شان این است. آنونس مورد قبول من «احترام به خود و مخاطب خود تا بی‌نهایت» است، این آن یکی (حضور و فتح در جشنواره‌ها) را هم می‌آورد.

این استراتژی و تاکتیك را چه کسی باید معین کند؟

● به‌نظر من، خود فیلمسازان و جامعه فیلمسازی و سینمایی ایران، که به «نیاز» و «هور در آتش» و «بدوك» و... نیازمند است، به فیلمهای باهویت، نه به خیل عظیمی از فیلمهای تماشاگرستیز روشنفکرمآبانه و جشنواره‌پسند و بی‌اعتنا به مخاطب.

بسیارخُب، پس باید برای تماشاگر خودی بسازیم و با موضع قوی هم در جشنواره‌های خارجی ببریم.

● کاملاً موافقم. استراتژی: حرف زدن با خودیها، احترام به‌خودیها و به‌خود، جلب خودیها و آشتی دادن مخاطب خودی با سینما. تاکتیك هم رفتن به جشنواره‌ها با چنین نگاهی و حتی جذب بازارهای آنها.



راه باریك و طولانی است

به مناسبت درگذشت ساتیا جیت رای

به خوبی اولین روز فیلمبرداری *پاتر پانچالی*[1] را به خاطر می‌آورم. فصل جشنها در ماه اکتبر بود و آخرین پوجاس[2] بزرگ در آن روزها برگزار می‌شد. محل فیلمبرداری ما تقریباً در ۱۵۰ کیلومتری کلکته قرار داشت. گراند ترانك رُد[3] (جاده محلی شماره یك هند) که تاکسی ما با سرعت آن را طی می‌کرد، از شهرها و دهکده‌های حومهٔ بسیاری می‌گذشت. صدای طبل شنیده می‌شد و حتی می‌توانستیم صحنه‌هایی کوتاه از جشن را ببینیم. یکی از همراهانم گفت که این برای ما شانس می‌آورد. من زیاد مطمئن نبودم؛ اما ترجیح می‌دادم آن را باور کنم. تمام کسانی که فیلم ساخته‌اند ـ یا در این راه حرکت کرده‌اند ـ می‌دانند که برای موفق شدن علاوه بر مهارت، پول، پشتکار و غیره، به شانس نیز نیاز است و ما بیش از دیگران محتاج آن بودیم.

می‌دانستیم که این اولین روز برای ما فقط حکم تمرین و آزمایش را دارد. در واقع تقریباً همه ما تازه‌کار بودیم. گروهمان شامل هشت نفر بود که از آن میان تنها بانسی[4]، مدیر هنریمان، با عنوان حرفه‌ای قبلاً سینما کار کرده بود. ما یك فیلمبردار جدید به نام سوبروتو[5] و یك دوربین کهنه داشتیم؛ تنها دوربینی که می‌شد آن روزها کرایه کرد. تنها مزیت این دستگاه مکانیسم آن بود که به ما امکان داشتن تصاویر خوب پانوراما می‌داد.

صحنه‌ای که می‌خواستیم فیلمبرداری کنیم صامت بود و نیازی به همراه داشتن وسایل ضبط نبود.

این صحنه در رابطه با اپیزودی از فیلم بود که در آن دو کودك داستان، یك خواهر و یك برادر، در ییلاق دور از دهکده خود گم

می‌شوند و از دشتی از گلهای کاش[۶] سردرمی‌آورند. آنها که با هم دعوا کرده بودند، در آنجا، در آن فضای سحرانگیز، آشتی می‌کنند و بعد در پایان راه‌پیمایی طولانیشان، با حیرت و شادمانی، برای اولین بار عبور قطاری را می‌بینند. تصمیم گرفته بودم با این صحنه که روی کاغذ به نظر ساده و در عین حال متأثرکننده می‌نمود، کار را آغاز کنم. برای ساختن فیلم، آن هم فقط با هشت هزار روپیه در جیب، مهم بود که با چه صحنه‌ای کار را شروع کنم، زیرا هدف اصلی ما سرعت در کار بود تا بتوانیم اعتماد لازم را جلب کنیم. این کاری بود که تا آن زمان از عهده انجام دادنش برنیامده بودیم و همین مانع شده بود تا سرمایه‌گذاری برای فیلم پیدا کنیم.

در پایان اولین روز فیلمبرداری، هشت پلان برداشته بودیم. بچه‌ها خیلی طبیعی بازی کرده بودند و این خود شانس بزرگی بود، چون من از آنها نخواسته بودم که سعی‌شان را بکنند، حتی تمرین هم نکرده بودیم. به یادمی‌آورم که در اوایل کار کمی عصبی بودم، اما بتدریج با گذشت زمان از آن کاسته شد و در پایان فکر می‌کنم احساس نوعی شعف می‌کردم. در این میان فقط توانسته بودیم نیمی از صحنه را فیلمبرداری کنیم و یکشنبهٔ بعد به همان محل بازگشتیم تا کار را دنبال کنیم. اما واقعاً، این همان محل هفته پیش بود؟ به سختی می‌شد باور کرد. جایی که هفته قبل دریایی از گل بود، امروز چیزی جز علفزاری نددوهبار نبود. بخوبی می‌دانستیم که «کاش» گیاهی فصلی است، اما به این سرعت نمی‌توانست ازبین برود. یك روستایی علت آن را برایمان گفت: «این گلها را چهار پایان خیلی دوست دارند.» دیروز گاوها برای چرا به آنجا آمده و تمام دکور ما را بلعیده بودند.

منقلب شده بودیم. دشت گل «کاش» دیگری نمی‌شناختیم که بتوانیم سکانسهای طولانی مورد نیازمان را در آن فیلمبرداری کنیم. هیچ راه دیگری نبود جز اینکه صحنه را دوباره با دکوری دیگر فیلمبرداری کنیم و فکر این مسئله به تنهایی ما را افسرده می‌کرد. چه کسی می‌توانست پیش بینی کند که درست دو سال و نیم بعد از این ماجرا، به همان محل بازگردیم و امکان ازسرگرفتن آن صحنه را به طور کامل با همان گروه، همان دوربین و با کمك مالی دولت بنگال غربی داشته باشیم؟

وقتی فیلمبرداری *پاترپانچالی* را به خاطر می‌آورم، نمیدانم بیشتر اندوهگینم کرده بود یاخوشحال. توصیف اینکه انسان چه‌عذابی می‌کشد وقتی بایدساختن فیلمی را به‌علت مشکلات اقتصادی عقب بیاندازد مشکل است. استراحت طولانی و اجباری (دوبار وقفه، هریك به مدت یك سال و نیم) شما را غرق در ناامیدی می‌کند. دیدن فیلمنامه، بیمارتان می‌کند و تنها می‌توانید به جزئیات جدیدی که قبلاً به آنها فکر کرده بودید و به اصطلاح دیالوگها بیاندیشید.

اما کار- حتی کار یك روزه - پاداشش را با خود به همراه می‌آورد و آن دستیابی تدریجی به طبیعت پیچیده و جذاب کار کارگردانی فیلم است. بی‌شك اصولی را که تئوریسینها تدوین کرده‌اند و ما با جدیت و کوشش مطالعه کرده‌ایم، بی‌فایده نیستند و همیشه کم و بیش به خاطر می‌سپاریمشان، اما وقتی باید آنها را برای اولین بار به کار ببندیم و به تنهایی گلیم خود را از آب بیرون بکشیم، خیلی زود درمی‌یابیم که بسیار کمتر از آنچه فکر می‌کردیم می‌دانیم و تئوریها تمام مشکلات را حل نمی‌کنند. شور و هیجانی که صحنه رقص زیر نور ماه فیلم زمین، اثر الکساندرداوژنکو (۱۹۳۰) در شما ایجاد می‌کند، هرچه که باشد، کارتان را روی آن بنا نمی‌کنید، بلکه ریشه فیلم شما، اگر داستانش در کشورتان اتفاق افتاده باشد، از خاك و روح کشورتان الهام می‌گیرد.

پاترپانچالی، نوشته بیبوتیبوسان بانرجی[۷]، به صورت سریال در اوایل سالهای سی در یك هفته نامهٔ مردمی در بنگال منتشر شده بود. نویسنده در دهکده‌ای بزرگ شده و قسمت اعظم متن اتوبیوگرافی بود. درآن‌وقت، ناشران دستنویس این داستان را به بهانه اینکه موضوع نداشت رد کرده بودند. هفته نامه نیز در ابتدا در چاپ آن تردید داشت، اما با این شرط به انتشارش تن در داد که اگر مورد توجه خوانندگان قرار نگرفت، از چاپ آن خودداری کند. اما چاپ قسمت اول آن، یعنی داستان «آپو و دورگا» با موفقیت همراه بود و وقتی یك سال بعد به صورت کتاب منتشر شد، چه در نزد منتقدان و چه در نزد خوانندگان، موفقیت زیادی کسب کرد. از آن زمان به بعد این کتاب یکی از پرخواننده‌ترین کتابها در هندوستان به شمار می‌آید.

من پاترپانچالی را به لحاظ نکات انسان دوستانه، سبك شاعرانه و حقیقتی که از آن کتابی بزرگ ساخت، انتخاب کردم. می‌دانستم که قسمتهایی از آن را باید سانسور کنم و بعضی‌تغییراتی بدهم- بی‌شك این کار را فقط در قسمت اول که با رفتن خانواده به سوی بنارس تمام می‌شد، می‌توانستم انجام دهم - اما در عین حال احساس می‌کردم که فروبردن اثر در قالبی کلاسیك اشتباه محض است. فیلمنامه می‌بایست مشخصهٔ لجام گسیختگی رمان را حفظ می‌کرد، زیرا واقعاً همین بود و تنها از این راه می‌شد مهر صحت آن را حفظ کرد: بی‌نظمی کلاً، یکی از علایم مشخصه زندگی در روستاهای فقیر بنگال است.

دراین مرحله، ملاحظات درباره فرم، ریتم یا حرکت اصلاً من را مضطرب نمی‌کرد. من هسته اصلی را داشتم: خانواده‌ای متشکل از زن و شوهر، دو بچه و یك عمه پیر. نویسنده شخصیتها را طوری خلق کرده بود که تبادلات روانی زیرکانه و مستمری بین آنها وجود داشت. ماجرای داستان در طول یك سال رخ می‌داد. همان قدر که تضادهای عینی در آن وجود داشت، تضادهای احساسی نیز به چشم می‌خورد: ثروتمندان و فقرا، خنده و گریه، زیبایی محیط اطراف و طبیعت شوم تیره بختی. نیمی از داستان نگذشته، دو مرگ تأثربار آن را به نقطهٔ اوج می‌رساند. یك فیلمنامه‌نویس چه چیزی از این می‌خواهد؟

کمبود اصلی من ، نداشتن تجربه شخصی از محیط بود. محیطی که داستان در آن اتفاق می‌افتاد. مسلماً می‌توانستم، از کتاب کمك بگیرم که دایرةالمعارفی بود از

زندگی روستایی در بنگال؛ اما خوب می‌دانستم که این به تنهایی کافی نیست. به هرحال روستای محل داستان بیش از ده کیلومتر با شهر فاصله نداشت.

بی‌شك کار من جنبهٔ ماجراجویانه نداشت؛ بلکه این کشف واقعی یك روستا، در دنیای جدید و جذابی را به رویم گشود. من در شهر زاده و بزرگ شده بودم و ناگهان خود را با فضا و موقعیتی جدید در تماس می‌دیدم: دلم می‌خواست همه چیز را ببینم، همه‌چیزراتجربه‌کنم. کمترین جزئیات،حرکات خاص و روشهای متفاوت بیان احساسات را به خاطر بسپارم. می‌بایست شگفتیهای «فضا» را ارزیابی کنم. تفاوت آن درچه بود؟ درآنچه دیده می‌شد؟ درآنچه شنیده می‌شد؟ چگونه می‌شد تفاوت بین سحرگاه و غروب آفتاب را تشخیص داد و سکوت رنگ پریده و مرطوب اولین بارانهایی را که باد فصلی به همراه می‌آورد، قابل درك نمود؟ آفتاب بهاری همان آفتاب پاییزی بود؟

هر «لحظه» کشف جدیدی به‌همراه می‌آورد و انسان را بی‌اعتنا نمی‌گذاشت. الفت باعث تولد عشق، درك و بردباری می‌شد. مشکلات تکنیکی در مرحلهٔ دوم قرار داشت و ما توانسته بودیم، اهمیت دوربین فیلمبرداری را به حداقل برسانیم؛ زیرا فقط وسیله‌ای برای ثبت کردن بود. تنها حقیقت است که اهمیت دارد؛ آن را به‌کار گیرید و سپس شاهکار بزرگ بشر دوستانه شما آفریده می‌شود.

اما مثل اینکه در اشتباهیم! هنوز به محل نرسیده‌ایم که مشکلات به‌سرعت از راه می‌رسند و سه پایه تمام وقتتان را می‌گیرد. دوربین را کجا قرار دهیم؟ بالا یا پایین؟ دور یا نزدیك؟ روی گردونه یا روی زمین؟ آیا لنز ۳۵ خوب است یا ۵۰؟ اگر به بازی زیاد نزدیك شویم، هیجان و احساس بیشتر القا می‌شود و اگر زیاد از آن دور شویم، همه چیز سرد و فاصله‌دار خواهد شد. برای هر مشکل باید به‌سرعت راه حلی سریع پیدا کرد. اگر تردید کنیم خورشید تغییر مکان می‌دهد و نور را از دست خواهیم داد.

صدا نیز یك مشکل است. شما دیالوگ را به حداقل رسانده‌اید؛ اما می‌خواهید باز هم

- از آن بکاهید. نمی‌دانید آیا این چند کل
باقیمانده بهتر است، یا اینکه حرکتی گویا
جانشین آن کنید. منتقدان، در این میار
جایگزینی دیالوگ را با حرکت به سبب این
اساس سینمای صامت را زنده می‌کن
ستایش خواهند کرد؛ اما در واقع شما خو
می‌دانید که این امر، بیشتر برای کم کرد
هزینهٔ صداگذاری و دوبلاژ بوده است
چیز دیگر.

هزینه، همیشه عامل مشخص کننده‌ا
است که حتی بر سبك فیلم نیز اث
می‌گذارد. عامل مهم دیگر ـ حتی اگ
نخواهم به آن عمومیت بخشم ـ عام
انسانی است. همیشه برایم ناممکن بو
است که خود را جدا از بازیگرانم احسا
کنم و آنها را با نگاهی سرد و تنها به عنو
ابزاری اولیه ببینم که به دلخواه می‌توان
هر شکلی درآورد. برای مثال، من هیچ‌گ
نخواهم توانست زن هشتاد ساله‌ای
مجبور کنم که زیر آفتاب سوزان بایستد
نقش خود را آن‌قدر تکرار کند تا من،
چشمان نیمه بازم، حرکت و گویش او را
گونه که تشخیص می‌دهم بهتر است
انتخاب کنم. البته، این طرز فکر من باع
تمرین و سعی کمتر در کار می‌شود.

گاهی شانس می‌آوریم و همه چیز
همان ابتدا خوب پیش می‌رود. اما گاهی ن
کارها خوب پیش نمی‌روند و انسان احسا
می‌کند که هرگز نمی‌تواند به آنچه می‌خوا
برسد. بیش از پیش فیلم و هزینه مصر
می‌شود و دقت زیاد نزدیك است آن خواس
کمال شما را خفه کند و شما از سعی
بهتر کردن کار، چشم می‌پوشید با این ام
که منتقدان در کارتان چیزهایی بیابند
اهمیت نقص را کاهش دهد و تماشاگر
متوجه چیزی نشوند. آدم حتی از خ
می‌پرسد آیا زیاد پرتوقع نبوده؟ آیا گذشته
همه اینها کارش به اندازه‌ای که فکر می‌کر
اشتباه و بد نبوده؟

این وضع بی‌وقفه ادامه می‌یابد و به ر
همه اینها، ما به امید آنکه سرانجام به اثر
هنری خواهیم رسید، کار را دنبال می‌کنی
لحظاتی وجود دارند که فشار غیر قا
تحمل می‌شود و آدم می‌خواهد کار را ر

د. احساس می‌کنید سعی و کوشش، شما
دست کم هنری را که در شما وجود دارد،
واهد کشت. اما ادامه می‌دهید، زیرا به‌جز
ما افراد و چیزهای بسیاری در این میان
طرح هستند، به کار ادامه می‌دهید تا
رین پلان، تا آخرین حلقه و درآخر غافلگیر
ی‌شوید؛ زیرا به جای احساس شادی و
سکین، فقط غمگین خواهید شد و تنها شما
ستید که این احساس را می‌کنید، همه در
حساستان شریک هستند. از عمه پیر گرفته
، با وجود خستگی و بعد از سی سال در
ـزوا به سربردن انجام این کار چقدر
ایش هیجان آور بوده است تا آن پسر
چه‌ای که درجست و جوی عنکبوتهای زنده
قورباغه‌ها بود.

برای من، ریتم دشوار مراحل آفرینش
ست که به رغم رنجها و کاستیها،
یلمسازی را این‌قدر جذاب می‌نماید. به
چه در طی آن می‌گذرد فکر کنید: شما
حنه‌ای را مجسم کرده‌اید، حال هر
حنه‌ای را. مثلاً صحنه دخترك جوان
مار، اما سرشار از شور و هیجان، که
ود را به دست اولین باران فصلی
ی‌سپارد، و در خلسه می‌رقصد، درحالی که
طرات درشت باران بر او می‌ریزند و در
جودش نفوذ می‌کنند. صحنه شما را به
یجان می‌آورد، نه فقط به خاطر امکانات
صری آن، بلکه به دلیل تمام تناقضاتش.
ر واقع همین باران است که باعث مرگ
ختر ك می‌شود.

شما صحنه را به چند پلان تقسیم
ی‌کنید. یادداشتهایی برمی‌دارید و
رحهایی می‌کشید. بعد لحظه‌ای فرا
ی‌رسد که باید به ایدهٔ خود جان ببخشید.
ارج می‌شوید، منظره را بررسی و دکوررا
نتخاب می‌کنید. ابرهای باران‌زا نزدیك
ی‌شوند. دوربین را مستقر می‌کنید، آخرین
رین را به‌سرعت انجام می‌دهید و سپس
ستور می‌دهید: «فیلمبرداری می‌کنیم.»
ا تنها یك برداشت کافی نیست. مسئله یك
حنه مهم و اصلی در میان است و تا باران
توقف نشده، باید تلاش دیگری کرد.
وباره دستور فیلمبرداری می‌دهید و
رانجام صحنه روی فیلم ضبط می‌شود.

با شتاب به سوی لابراتوار! سرتا پا عرق
ـ درماه سپتامبر هستیم ـ باتشویش منتظر
دیدن نتیجه کار هستیم؛ در حالی که ظهور
این نگاتیو لعنتی وقت می‌گیرد. هیچ‌کاری
نمی‌توان کرد تا زودتر ظاهر شود. عاقبت
نتیجه معلوم می‌شود، شما به خود می‌گویید:
زیاد بدك نیست. «اما مواظب باشید! این
فقط بخش کوچکی از کار است و تعیین
کننده نیست. چگونه این صحنه با بقیه
صحنه‌ها هماهنگ خواهد شد؟ شما گردن
مسئول تدوین را می‌گیرید و با شتاب به
سالن مونتاژ می‌دوید. چند ساعت
اضطراب‌آور مملو از انتظاری پرهیجان به
بریدن و چسباندن می‌گذرد و در آخر
می‌توانید تمام کار را نگاه کنید. حتی
دستگاه قدیمی پخش پر از تکان مانع
نمی‌شود که در تشخیص خوب بودن صحنه
تردید کنید. آیا به موسیقی نیاز است؟
فضای پرصدا به تنهایی کافی نیست؟ این
لحظه، لحظه‌ای مشخص کننده است. برای
اینکه تصمیمی درست و منطقی گرفته شود
باید صبر کرد تا تمام تکه‌ها و بخشهایی که
به صحنه‌ها جان می‌بخشد و به صورت
سکانس درمی‌آید، به هم چسبانده شود. در
آخر کار، فیلم را به شکل کامل خواهید دید.
فقط در این صورت ـ مسلماً به شرط آنکه
عدم دلبستگی و بی‌طرفی خود را نشان دهید
ـ می‌توانید تشخیص دهید که رقص زیر
باران و اقعاً موفق بوده است یا نه.

اما این عدم دلبستگی و بی‌طرفی امکان
پذیر است؟ می‌دانید که سخت و با دقت کار
کرده‌اید. دیگران هم همین طور، اما این را
نیز می‌دانید که ناچار بوده‌اید سرصحنه
فیلمبرداری و در سالن مونتاژ تغییراتی به
وجود آورید و قراردادهایی را بپذیرید ـ
بی‌شك همیشه برای هدفهای والاتر ـ آیا حق
با شما بوده است یا اشتباه کرده‌اید؟ آیا
باید در آخر به سلیقهٔ شخصی خودتان
قضاوت کنید یا تصمیم اکثریت را بپذیرید؟
پاسخ این سؤال غیرممکن است. اما یك چیز
مسلم است؛ حال که فیلم را به پایان
رسانده‌اید، احساس می‌کنید آدم دیگری
شده‌اید.

مروری کوتاه بر زندگی ساتیا جیت رای

ساتیا جیت رای، پسر یك نویسنده، نقاش و عکاس بنگالی، در ۲ می ۱۹۲۱ در بنگال متولد شده، در سال ۱۹۴۰ از دانشگاه کلکته در رشته اقتصاد فارغ‌التحصیل می‌گردد. از سال ۱۹۴۰ تا ۱۹۴۲ در دانشگاه «سانتی نیکیتان» به مدیریت رابیندرانات تاگور، به تحصیل در رشته هنرهای گرافیك می‌پردازد. در سال ۱۹۴۲ به کلکته باز می‌گردد تا به عنوان مدیر هنری یك آژانس تبلیغاتی انگلیسی فعالیت کند. او همچنین جلد کتاب «پاتر پانچالی» را طراحی می‌کند. در سال ۱۹۴۷ اولین سینما ـ کلوب هندی را با نام Film Society Calcutta تأسیس می‌کند. از سال ۱۹۴۹ تا ۱۹۵۰ به لندن می‌رود تا در زمینه تبلیغات فعالیت کند. در بازگشت به هند در سال ۱۹۵۰ در تدارك فیلم رویخانه، اثر ژان رنوار، با وی همکاری می‌کند. او در ضمن ناشر مجله ساندش (Sandesh) برای کودکان بوده است. حقوق کتاب پاتر پانچالی را در سال ۱۹۵۲ می‌خرد و با هزینه خود مشغول ساختن فیلمی از آن می‌شود تا زمانی که دولت بنگال به کمك او می‌آید. از سال ۱۹۶۱ به بعد موسیقی متن تمام فیلمهایش و نیز فیلم Shakespeare Wallah اثر «جیمز آیوری» در سال ۱۹۶۵ را خود می‌ساخته است.

قسمتی از خاطرات ساتیاجیت رای، برگرفته از کتاب ـ
Ecrits surle Cinema

ترجمه حمیدهٔ فرمانی

پاورقی‌ها:

۱. Pather Panchali؛ محصول ۱۹۵۵، اولین فیلم ساتیا جیت رای.
۲. Pujas؛ مراسم مذهبی.
3. Grand Trunk Road
4. Bansi
5. subroto
۶. kaash؛ از تیره سرخس.
7. Bibhutibhusan Banerji

ورود به دنیای کودکان

شاهرخ دولکو

یادداشتی برفیلم *ونسان و من* ساختهٔ مایکل روبو

خب. آنچه که مسلم است سینمای کودک دنیایی است کاملاً متفاوت با مقوله‌های دیگر موجود در سینما. حتی اگر عامل مشترک آن با دیگر مقوله‌ها، خود در واقع دنیای بزرگ و پیچیده و عجیبی چون «سینما» باشد. سینمایی که همچون جهانی جعلی، آنقدر قدرت دارد که در برابر جهان واقعی قدعلم کند و تمامی ساکنان آن را، با قدرت جادویی خویش و با وسوسه‌های دل انگیز و دلفریبش به سوی خود بخواند و بازار دنیای واقعی را- حتی برای چند ساعتی هم که شده- بی‌رونق و کساد کند. به راستی این جهان جعلی این همه قدرت و این همه وسوسه را از کجا کسب می‌کند؟ و این چه نیروی توضیح ناپذیری است که حتی می‌تواند برواقعیت موجود نیز غلبه کند و آن را از زندگی پس براند؟

انسان همیشه بخشی از زندگی و عمر خود را به رؤیاها و آرزوهای دور و دراز خود اختصاص داده است. تقریباً هیچ انسانی را نمی‌توان یافت که بی‌آرزو، بی‌رؤیا و بی‌تخیل زندگی کرده باشد و در تمام طول عمر تنها با همین قوانین خشک و منطقی عادی و جاری واقعی، روزگار گذرانده باشد. هیچ انسان متعادل و طبیعی‌ای را نمی‌توان یافت که در زندگی‌اش- و بخصوص در دوران کودکی و نوجوانی- چندین و چند آرزوی جور واجور نداشته و همیشه و همیشه در حسرت برآوردن آن آرزوها و رؤیاها نبوده باشد. انسان بدون خیال اصلاً نمی‌تواند زندگی کند. می‌توان پا را از این هم فراتر نهاد. می‌توان ادعا کرد که اصلاً تمام زندگی انسان، آیندهٔ او، پیشرفتش (در هرزمینه‌ای: فکری، علمی، فرهنگی و...) و اصلاً زندگی واقعی امروزه‌اش حاصل و نتیجهٔ همین رؤیاها و تخیلات و دنباله روی و پی‌گیری همین آرزوها است. تمام اختراعات و اکتشافات انسانی، به نوعی، ماحصل رؤیاهای اولیه‌ای بوده‌اند که جایگاه و قدرت تحرکشان تنها در حد ذهن خلاق سازنده‌شان بوده است و بعد با پی‌گیری آنها، اکنون آن رؤیاها، واقعیتهای واقعی زندگی روزمرهٔ ما به حساب می‌آیند. داستانهای متعدد و جذاب اختراعها و مخترعان را که فراموش نکرده‌ایم؟

سینما، تا به امروز اساسی‌ترین عنصر تصویر و بازآفرینی نقش پررنگ رؤیاهاست. در سینما و با قدرت جادویی آن می‌توان هررؤیایی، هرآرزویی و هرخیالی را (هرچقدر هم که دور و دست نیافتنی باشد) به دست آورد و در خدمت خود گرفت. با سینما می‌توان به هرآرزویی جامهٔ عمل پوشاند. قدرت عجیب سینما در باوراندن- یا اگر بخواهیم درست‌تر بگوئیم: *واقع‌نمایی* - هیچ حد و مرزی نمی‌شناسد و هیچ ارتباطی (دقیقاً هیچ ارتباطی) با واقعیتهای موجود- یا اگر بخواهیم درست‌تر بگوئیم: *واقع‌گرایی*- ندارد. در سینما قدرت تخیل و ابداع مرز نمی‌شناسد. همه چیز امکان پذیر است و هررؤیایی تحقق پذیر جلوه می‌کند. تنها یك شرط در این میان و برای باورکردن و پذیرش واقعی این تخیلات وجود دارد: قدرت خلاقهٔ فیلمسازی و استفادهٔ درست از ابزار و مدیوم. اگر این قدرت در فیلمساز وجود داشته باشد، آن گاه واقعاً مرزی نیز برای تبدیل رؤیاها و تخیلات انسانی به واقعیتهای روزمرهٔ زندگی وجود نخواهد داشت و سینما، هرچه را که بخواهد، می‌تواند به واقعیت برگرداند، در آن روح زندگی و حیات بدهد و تماشاگر را وادار کند که آن را بپذیرد و دمی چند با آن زندگی کند.

این قدرت، در سینمای کودکان و نوجوانان بیشتر از هرچیز دیگری که در توان بالقوهٔ این هنر/ صنعت وجود دارد مورد استفاده قرار می‌گیرد. دنیای خاص کودکان و نوجوانان بنا به پاره‌ای نکات و قابلیتها دنیایی است که با رؤیا و تخیل عجین شده است. کودك، بیش از هرانسان دیگری وقت و ذهن خود را صرف رؤیاها و آرزوهایش می‌کند. کودك بیش از هرموجود دیگری حسرت واقعیت یافتن آرزوهایش را می‌خورد و برای تحقق یافتن تخیّلاتش حاضر است هرکاری بکند. فیلمسازان کودك و نوجوان با این خصیصهٔ مخاطبان خود به خوبی آگاه هستند و از کارکرد طبیعی سینما در تبدیل این خواسته به واقعیتهای پذیرفتنی و قابل باور نیز آگاهند. نتیجه، به طور طبیعی به سویی خوش متمایل می‌شود: خلق دنیایی تخیلی؛ جایی که هرآرزو و هررؤیایی حق حیات دارد. جایی که هرتخیلی را می‌شود به واقعیت تبدیل کرد و از مزایای بی‌شمار آن استفاده کرد. سهیم شدن در ذهن و زندگی و رؤیای کودکان و ساختن جهانی بسامان لذتبخش برای آنان تا واقعیتهای واقعی جاری را با زبانی دیگرگون- و قابل قبول برای آنان باز گوئیم و نقشی را که کودکان در زندگی واقعی از آن گریزانند، به راحتی به

آنان واگذار کنیم و کودکان نیز با رویی خوش آن را بپذیرند.

از این روست که اکثریت فیلمهایی که برای کودکان و نوجوانان تهیه می‌شود، در خود نشانی از این رویکرد خاص را دارا هستند. اکثریت فیلمهای کودکان و نوجوانان به دنیای سرشار از تخیل و رؤیای کودکان و نوجوانان می‌روند تا مسائل و مشکلات زندگی و واقعیتهای موجود را از همان طریقی که مخاطبانشان می‌خواهند و می‌پذیرند بدانان عرضه کنند. فیلمسازان که می‌بینند و می‌دانند کودکان و نوجوانان از واقعیتهای واقعی گریزانند و به آن وقعی نمی‌گذارند، از دنیای خاص خودشان وارد می‌شوند و مشکلات و مسائل را از همان طریقی که آنان می‌خواهند برایشان به نمایش می‌گذارند. و چه چیزی از این دنیای افسون و سحرگونهٔ خیالات و آرزوها برای یك کودك جذابتر است؟ و کدام کودك است که با اولین نما از یك سرزمین افسانه‌ای آن را نپذیرد و خود را دربست در اختیار آن قرار ندهد؟ و چه کودکی است که مسائل و مشکلات موجود در این دنیا را در نیابد، با آن همذات پنداری نکند و با جان و دل در رفع آن نکوشد؟

تمام آثار بزرگ سینمایی که برای کودکان و نوجوانان تهیه شده‌اند و تمام آثار ارزشمندی که این مخاطبان را مدنظر داشته‌اند، اصل و اساس خود را برهمین واقع‌نمایی و به حوزهٔ باور کشاندن رؤیاها و آرزوها قرار داده‌اند. تمامی آنها سعی کرده‌اند هرچه ممکن است به واقع‌نمایی این تخیلات نزدیکتر شوند و کودکان را در مسائل و ماجراها بیشتر دخالت دهند. آثار سینماگر بزرگ آمریکایی والت‌دیسنی، تماماً برهمین واقع‌نمایی ماجراهای غیر واقعی جریان دارد. او با استفاده از نقاشی متحرك، یا تکنیك قوی، داستانهای افسانه‌ای و تخیلی را آنچنان واقعگرایانه می‌نمایاند که حتی بزرگسالان نیز در لذت شیرین دخول در این دنیا مسحور کننده شریك می‌شوند. والت‌دیسنی با قدرت فراوان، دنیای غیرواقعی را به حوزهٔ واقعیتهای پذیرفتنی می‌کشاند و با باوراندن آن در ذهن مخاطبان خود، حرف خود را می‌زند و اندیشهٔ خود را در ذهن مخاطب حك می‌کند. فیلمسازان بزرگ دیگری که بعد از او آمدند نیز این درس استاد را فراموش نکردند که با تکنیك بالا می‌توان اصول اصلی واقع‌نمایی را حفظ کرد و غیرواقعی‌ترین قصه‌ها را در نزد هرمخاطبی واقعی و باور کردنی جلوه داد. و اینچنین شد که کودك نابغه‌ای به نام استیون اسپیبرگ قدم به این دنیای خاص گذاشت. اسپیبرگ با قدرت فراوان فنی توانست هرقصهٔ باورنکردنی‌ای را به حیطهٔ باورهای مخاطب بکشاند و به این ترتیب طیف وسیع مخاطبان اصلی سینما در جهان- یعنی نوجوانان- را به سوی خود بکشاند: از داستانهای شگفت و باور نکردنی و ماجراجویی‌های پایان ناپذیر در سری *ایندیانا* جونز، تا سفر شگفت انگیز موجودی فضایی به زمین و ارتباط با کودکی زمینی در *ای‌تی* و تا ارتباط باورنکردنی مابین موجودات آسمانی باساکنین زمین در برخورد *نزدیك از نوع سوم* و تا این آخرین فیلمش *(هوك)* و تکرار دوبارهٔ همان آرزوها و رؤیاها در داستانی جدید (یا قدیمی؟) و باز هم موفقیت در تلفیق این دو دنیا و جلب کامل مخاطبان با رضایت کامل.

□□

مایکل روبو با دو فیلمی که از او در اینجا دیده‌ایم، کارگردانی است که می‌کوشد با حفظ ظاهر طبیعی و واقعی حوادث و رویدادها در جهان موجود، رگه‌هایی از همان رؤیا و تخیل را وارد کرده و به نفع آن، تمام این جهان بسامان را تغییر دهد. هردو فیلم به نمایش در آمدهٔ او **(راه حل روغن بادام** و **همین ونسان و من)** در جهانی واقعی می‌گذرند و بیانگر ورود یك عنصر تخیلی به این جهان هستند. در فیلم قدیمی‌تر *(راه حل روغن بادام)* اصلاً تمام ماجرا رنگ و بویی از تخیلی ظریف را داشت که در دنیایی واقعی روی می‌داد. حضور خانهٔ سوخته، ریختن موهای مایکل، حضور دوشبح در خواب و راه حل آن داروی جادویی و بعد رشد ناگهانی موها در اثر استعمال دارو یك جنبه از این تخیل بود و در جنبهٔ دیگر حضور مرد عجیب و غریبی که از موهای مایکل قلم مو درست می‌کند و با زندانی کردن بچه‌ها و وادار کردن آنها به تهیهٔ قلم مو از موهای مایکل شخصیت بد فیلم را رقم می‌زند. شخصیتی که بچه‌ها در انتها و با اتحاد خود علیه او، پیروز می‌شوند و او را به مجازات می‌رسانند. در *ونسان و من* جنبهٔ تخیلی ماجرا به نسبت آن فیلم بسیار کم شده است و بیشتر ماجرای فیلم در حد رؤیاهای کودکانه باقی مانده است. اما به هرحال از آن فیلم قبلی نشانه‌ها و عناصری در این فیلم راه باز کرده‌اند که شباهتهایی را ما بین

هردو فیلم بوجود آورده‌اند. در این فیلم نیز آدم بزرگتری وجود دارد که بدجنس و شیاد است و از کودک استثنایی این فیلم نیز بهرهٔ مادی می‌برد. این بار با فروش طرحهای او به جای طرحهای ونسان و من گوگ ـ در این فیلم نیز یك سفر غریب و رمزآمیز وجود دارد. در فیلم قبلی سفر مایکل به آن خانهٔ پر رمز و راز و سوخته و در اینجا سفر ژوبه «آرله» در سال ۱۸۸۸ را شاهد هستیم و ملاقاتی که با ون‌گوگ انجام می‌دهد.

بجز این، هردو فیلم روبو براساس یك نوع طرح خاص بنا نهاده شده‌اند که البته طرحی است بسیار قدیمی و مشهور. یعنی طرح «امیل و کارآگاهان». در این دو فیلم روبو، چندین کودك و نوجوان که با هم دوست هستند دچار مشکلی می‌شوند ـ که مشکل همه، دخالت و شیادی یك بزرگتر در زندگی آنها برای استفاده‌های مادی است ـ و آنها تصمیم می‌گیرند به کمك هم و با یك رشته عملیات شبه پلیسی، مقصر اصلی را پیدا کنند. این طرح اولین بار در کتاب معروف «امیل و کارآگاهان» نوشتهٔ اریش کاستنر مطرح شد و بلافاصله به عنوان طرح و داستانی بسیار جذاب برای کودکان و نوجوانان پذیرفته شد (تا آنجایی که تعداد بی‌شماری فیلم کوتاه و بلند و تئاتر از روی آن ساخته شد.) روبو در این دو فیلم خود دقیقاً از همین طرح پیروی می‌کند و اساس زنده، جذاب و پرنشاط بودن هردو فیلمش نیز به همین دلیل است.

به این ترتیب داستان باور نکردنی دختر سیزده ساله‌ای که همچون ون‌گوگ نقاشی می‌کشد و یکی از طرحهای ساده‌اش را یك شیاد به قیمت یك میلیون دلار می‌فروشد و تعقیب باورنکردنی این شیاد توسط این دختر و دو دوست کوچك دیگرش با مهارت روبو در تصویر پردازی و خلق لحظات نمایشی تبدیل به فیلمی باور کردنی و بامزه می‌شود که قدرت عجیب جلب تماشاگر را با خود به همراه دارد. با صحنه‌هایی که حتی از روال طبیعی و روزمرهٔ واقعیات جاری هم بیرون می‌زنند و با این حال به روند کلی فضا و طرح کار لطمه وارد نمی‌کنند. مثلاً سفر ژو به سال ۱۸۸۸ و ملاقات با ون‌گوگ و گرفتن یکی از تابلوهای او از دست خودش.

و به این ترتیب فیلم با توجه به همین موارد بامزه و دلچسب است که به حیات خویش ادامه می‌دهد. یعنی جذابیتی که در این سفر، در اتحاد این چند کودك، در درگیری میان یك شیاد بزرگسال با چند کودك ساده، و در عجیب بودن حوادث روزمرهٔ یك زندگی واقعی وجود دارد. روبو از تمام این جزئیات استفاده می‌کند تا جهانی خاص را بیافریند که مدنظر دارد و می‌تواند مخاطب خاص خود را به راحتی جذب کند. با این حال در یك نگاه دقیق‌تر فیلم در بسیاری از جزئیات دارای ضعف است و نمی‌تواند در حد نگاه و جهان تازه‌ای که خلق می‌کند قابل اعتنا باشد. یکی از اصلی‌ترین مشکلات فیلم همان سفر ژو به گذشته و دیدار با ون‌گوگ است. با وجود همهٔ تأکیدهایی که در طول فیلم براین مسئله می‌شود، با وجود تمام آن اشتیاقی که ژو نسبت به ون‌گوگ و دیدار با او دارد اما، صحنهٔ دیدار واقعاً فاقد شور و اشتیاقی است که به آن احتیاج دارد. یك دیدار ساده و معمولی که با یك پرداخت معمولی نیز همراه شده است (بجز فکر طریقهٔ به گذشته رفتن ژو که فکر خوبی است) و متضمن هیچ نکتهٔ خاصی نیست. بجز این، زمان و محل شروع بازگشت به گذشته نیز مشکل دیگر آن است. این بازگشت به گذشته و دیدار با ون‌گوگ زمانی روی می‌دهد که کودکان از تلویزیون مصاحبهٔ تام خبرنگار را می‌بینند. ژو که ناراحت شده، می‌خوابد و بعد، این بازگشت انجام می‌شود. در واقع هیچ دلیل و زمینهٔ مناسبی برای این بازگشت به گذشته وجود ندارد و این عمل بدون مقدمه چینی لازم و بدون بدست آوردن و کسب کردن زمان و موقعیت مناسب و قابل قبولی روی می‌دهد. که این از اهمیت جریان و صحنه ـ که صحنهٔ مهمی هم هست ـ می‌کاهد. یا مثلاً در انتها، که همهٔ سرنخهای داستان، با یك گفتار ژو و بصورت گفتار روی تصاویر در قطار، بسته می‌شود و ژو برای تماشاگر انتهای فیلم را «تعریف» می‌کند. در حالی که تاکنون حتی جزئیات داستان نیز برای تماشاگر به تصویر کشیده شده بود و او از تمام جزئیات و نحوه و چگونگی انجام آنها با خبر بود.

با وجود تمام این موارد، *ونسان و من*، فیلم مفرح و با نشاطی است که به دلیل ورود درست به دنیای رؤیایی کودکان می‌تواند ارتباط درستی با آنها برقرار کند و داستان بامزه و جذاب خود را به راحتی برای آنها بازگو کند ـ و فراموش نکنیم که همین مسئلهٔ به ظاهر ساده نیز کار آنچنان کوچکی نیست. □

نشانه‌هایی آشکار از یک «نوع» سینما

یادداشتی بر فیلم قربانی ساخته رسول صدرعاملی

صادق شهریاری

قربانی نمونهٔ فیلمی است که می‌تواند به طور کامل و بی‌نقصی نشان دهندهٔ تمام و کمال سینمای رسول صدرعاملی باشد. این فیلم به راحتی و به شکل کاملی تمام مشخصه‌های آشکار و نهان نمونه فیلمهای این فیلمساز را در خود جمع کرده است و قابلیت این را دارد که تاحد فیلمی تیپیک از این فیلمساز مورد بررسی قرار بگیرد. به این ترتیب قربانی از تمامی فیلمهای قبلی صدرعاملی نشانه‌های آشکاری را در خود دارد. از *رهایی*، *گلهای داودی* و *پائیزان*. ملغمه‌ای از تمامی آنها و مشخصه‌های خاص آنها که اصلاً بوجود آورندهٔ یك نوع سینمای خاص در این کشور هم هست. سینمایی که اگرچه کمتر دربارهٔ آن بحث شده است اما به نظر می‌رسد پرقدرت‌تر از همهٔ انواع دیگر سینما در این کشور باشد و بیشتر از هرنوع دیگر سینمایی، سینماگران و مخاطبان (هردو) را به طرف خود جلب می‌کند.

اما مشخصه‌های خاص این سینما- که صدرعاملی از سینماگران نسبتاً موفق آن است- چیست؟ بهتر است یکی یکی جلو برویم:

۱) این سینما اصلاً علاقهٔ خاصی به طرح موضوعات خانوادگی در قالب ملودرامهای آشنای سینمای ایران دارد. پایهٔ درام در این فیلمها براختلافات خانوادگی، جروبحثهای مهمل، سوءتفاهمات پی‌درپی، مشاجرات زن و شوهری و... می‌چرخد. یك جرقهٔ جذاب برای بروز یك سری مشکلات در قالب یك خانوادهٔ مرکزی و چند خانوادهٔ فرعی‌تر و بعد یکی دو چاشنی مختلف (غمگین یا شاد) برای رسیدن به یك نقطهٔ اوج و بعد حل کردن قضیه در همانجا. و این یعنی یکی از اصول اولیهٔ درام فارسی. این خط تولیدی در تمام فیلمنامه‌های این نوع سینما رعایت می‌شود و البته با احتساب شرایط و موقعیتهای متفاوت. مثلاً تغییر مناظر و مرایای لوکیشنی از شمال به جنوب یا شرق به غرب. تغییرات سنی اشخاص از جوان به پیر یا بالعکس. تغییرات مختلف شرایط اجتماعی مثل ازدواج، شغل، پایگاه اجتماعی و غیره. و به این ترتیب چندین

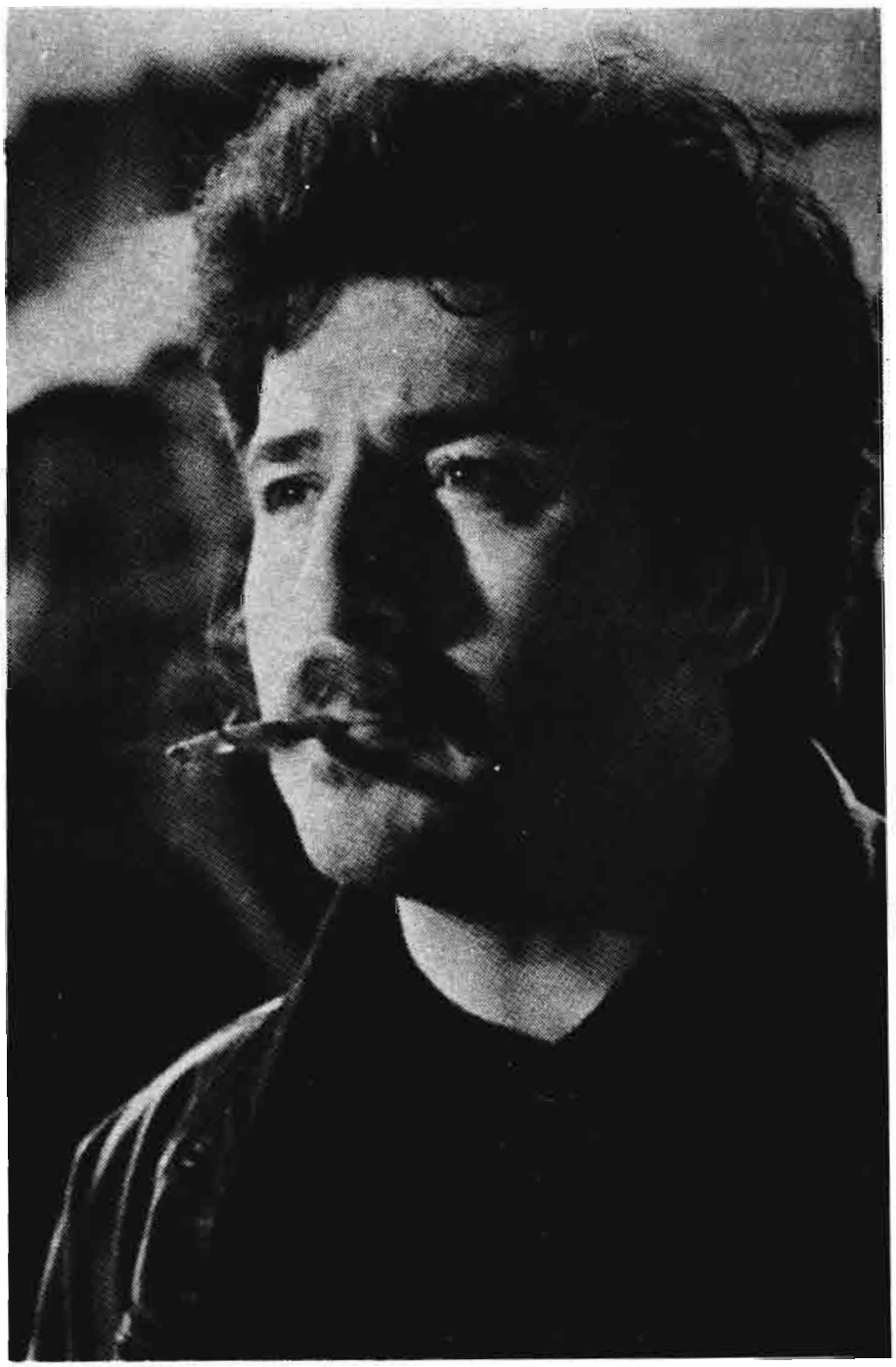
فیلمنامه به دست می‌آید که شباهتهای ظاهری کمی به هم دارند اما خط سیر، افق دیدگاهی، جهانبینی، مشکلات و مسائل یکسانی را دنبال می‌کنند.

۲) این نوع سینما علاقهٔ خاصی به احساساتگرایی (سانتی مانتالیسم) دارد. درهر فیلمی از این نوع سینما حتماً و حتماً و حتماً باید یکی دو صحنهٔ اشك و آه و ناله همراه باشد تا احساسات رقیقهٔ تماشاگران را برای جوانان یا پیرانی که به مشکل برخورده‌اند برانگیزاند. موسیقی شرط اول برای برانگیختن این احساسات است زیرا از بد حادثه، کارگردانان شاغل در این نوع سینما، آنقدرها قدرت و توان در برانگیختن احساسات تماشاگر، بدون عوامل فرعی ندارند. به این ترتیب همه چیز دست بدست هم می‌دهد تا اشك تماشاگر را در بیاورد از طراحی صحنه گرفته تا نور فیلمبرداری تا موسیقی سوزناك و تا چهرهٔ هنرپیشه. فیلمساز این نوع فیلمها به خوبی می‌داند که وجود این صحنه‌ها چقدر در اینگونه فیلمها ضروری است و یکی از اساس محبوبیت، قدرت فراوان این فیلمها در بین عامهٔ تماشاگران، وجود همین صحنه‌های سوزناك است.

۳) این نوع سینما تمایل خاصی دارد به بررسی سطحی مسائل و مشکلات. تمام درگیریهای موجود در این فیلمها تنها در سطح باقی می‌مانند. تمام اختلافات، در واقع سوء تفاهمهایی هستند که در اثر اتفاق و حادثه روی می‌دهند. یك لحظه زودتر یا دیرتر رسیدن یك شخص، باز بودن در یا پنجره‌ای، حضور شخصی کنار گوشی تلفنی که درست در جای خود قرار نگرفته است، بی‌خوابی ناگهانی یکی از اشخاص داستان و...

تماشاگران فیلم البته، معمولاً از اصل و اساس این سوء تفاهمها اطلاع کافی دارند. فیلمساز آنها را از قبل در جریان امور می‌گذارد تا به شدت در جریان ماجرا وارد شوند. آنها ماجرا را می‌بینند و با آنکه به شدت مایلند که اختلاف و سوءتفاهم مابین آقای x و خانم y را حل کنند، اما به دلیل کوتاهی دستشان از ماجراهای موجود در روی پردهٔ سینما، تنها می‌نشینند و تماشا می‌کنند و دم برنمی‌آورند. این دخالت ذهنی تماشاگر در ماجرا، آنها را به دنبال کردن وقایع و پی‌گیری ماجراها علاقه‌مند می‌کند. آنها تمایل پیدا می‌کنند که سرنوشت یکی‌یکی اشخاص داستان را دنبال کنند و ببینند برسر هرکدامشان چه می‌آید. آنها آرزو می‌کنند خانم y و آقای x به تفاهم برسند و با هم عروسی کنند و آقای z که حتماً فردی بدجنس است و می‌خواهد با انواع حیله‌ها میانهٔ آنها را به هم بزند به جهنم واصل شود. فیلمساز هم که از قبل تمام خواسته‌های تماشاگرش را می‌داند، تمام کوشش خود را می‌کند تا تماشاگر به آنچه دوست دارد، برسد. تماشاگر به آرزویش می‌رسد. دلش آرام می‌شود و لبخند رضایت از تماشای فیلم برلبانش نقش می‌بندد.

۴) این نوع سینما تمایلی به طرح مسائل پیچیده و لاینحل ندارد. او می‌کوشد انگشت برمسائلی بگذارد که در سطح عامهٔ



کشور روی می‌دهد، برای همگان آشناست، قابل درك و باور است و حل کردنش هم احتیاجی به نبوغ چندانی ندارد. فیلمساز اینگونه فیلمها به خوبی می‌داند که مردم چقدر از فکر کردن خسته‌اند. او بخوبی می‌داند که مردم به تماشای فیلم می‌آیند تا چیزی را تماشا کنند و در این تماشا کردن شاهد قصه‌ای باشند، مشکلات و مسائل زندگی خودشان را در این قصه‌ها ببینند و متوجه شوند که قهرمانان فیلم چگونه با این مسائل و مشکلات می‌جنگند و آنها را حل می‌کنند و به زندگی خوش و خرمشان ادامه می‌دهند تماشاگر می‌خواهد زندگی ایده‌آل خود را روی پرده ببیند. فیلمساز اینگونه فیلمها می‌داند که طرح مسائل بغرنج و پیچیده، ایجاد تنگناهای بیهوده، آوردن آدمهای عبوس و تلخ و طرح درماندگی و بیچارگی برپردهٔ سینما علاقه و دلبستگی هیچ تماشاگری را جلب نخواهد کرد. پس، از آنها روی برمی‌گرداند و شروع می‌کند به طرح مسائل ساده و قابل حل و باور. تماشاگر هم داستان را می‌پسندد. مشکل قهرمان را می‌فهمد و می‌کوشد با همدلی، سعی در حل مشکلات کند. قهرمان پیروز می‌شود. مشکلات حل می‌شوند و تماشاگر به میمنت این پیروزی، کف می‌زند...

احتمالاً تا همینجا کافی است. نمونه‌های بی‌شماری از اینگونه فیلمها را در دور و برمان- هرروزه- تماشا می‌کنیم. مردم این را می‌دانند، پول می‌دهند و به تماشای این فیلمها می‌نشینند و اظهار رضایت هم می‌کنند. اگر اشکالی هست، باید به جست و جوی دقیق آن برآمد و بعد سعی در حل کردن آن کرد. اشکال در کجاست؟ تماشاگر یا سینماگر؟

□□

راستش این است که فیلمهایی از قبیل **قربانی**، در میان مخاطب عام، تماشاگران وسیع سینما، طرفدار دارد. فیلم تماشاگران را راضی می‌کند و آنها را از اینکه به سینما آمده‌اند و پول و وقتشان را صرف کرده‌اند، پشیمان نمی‌کند. فیلمساز اینگونه فیلمها احتمالاً از کرهٔ مریخ نیامده است. او برای ساکنان کرات دیگر فیلم نمی‌سازد و فیلمش هم بدون مشتری نمانده است. هربار اقدام به فیلمسازی از جانب این فیلمسازان واکنشی است برفروش خوب فیلم قبلی، واکنشی است در قبال استقبال مناسب مردم از فیلم قبلی. اگر فیلم این فیلمسان، مورد استقبال قرار نگرفته باشد، اگر در ارقام و آمار و نمودارها، کل فروش فیلم به حد نصاب خرج فیلم هم نرسیده باشد، اگر در هرسانس نمایش فیلم دو ردیف اول سینماهای نمایش دهنده پرنشده باشد، فیلمساز نمی‌تواند فیلم بعدی‌اش را بسازد. هراقدام برای ساختن فیلم بعدی، دلیلی است برفروش و استقبال از فیلم قبلی و این فروش و استقبال از طرف کسی جز تماشاگران صورت نمی‌گیرد. به این ترتیب تماشاگران مقصر هستند. اما آیا آنها واقعاً مقصر هستند؟ آیا می‌شود به تماشاگران سینما گفت به تماشای کدام فیلم بروند و به تماشای کدام نروند؟ آیا می‌شود معیار — تشخیص تماشاگران را عوض کرد؟ آیا ذائقه و سلیقهٔ تماشاگران تغییر پذیر هست؟ تاریخ سینما، تاریخ هنر نشان داده است که اینگونه نیست. تماشاگران، تماشاگران در سطح عام، اینگونه فیلمها را می‌خواهند. آنها طرفدار این فیلمها هستند. آنها می‌خواهند مسائل و مشکلاتی از جنس زندگی خودشان را برپرده ببینند و فیلمهایی از قبیل *قربانی* این امکان را به آنها می‌دهند. مردم هم می‌روند فیلم را می‌بینند. به همین سادگی.

□□

قربانی، آخرین ساختهٔ رسول صدرعاملی همچون ساخته‌های قبلی این فیلمساز همهٔ آنچه را که تماشاگران سینمایی این کشور می‌خواهند به آنها می‌دهد. او تمام ضوابط و فاکتورهای مشخص این نوع سینما را رعایت می‌کند. مسائل خانوادگی، طرح احساساتی قضایا، بررسی سطحی مسائل قابل حل و غیره پیچیده و... به این ترتیب فیلم (که البته با شمّ اقتصادی مناسبی همراه شده است) به دل تماشاگران می‌نشیند. آنها زندگی خود، ایده آل خود و مسائل خود را در داستان روی پرده می‌بینند، به آن نزدیك می‌شوند و با قهرمانان آن احساس همدردی می‌کنند. نگاه کنیم مثلاً به استفاده‌ای که فیلمساز از چهرهٔ شناخته شده‌ای مثل پورعرب می‌کند. چیزی در حد مثلاً یك جیمزدین آمریکایی. یك شورشی بی‌دلیل که می‌خواهد برضد لایه‌های زندگی پیرامون خود بشورد. یامثلاً تیپی که از ارجمند می‌سازد. یك تاجر سنتی شهرستانی با تمام مشخصاتی که در اقصی نقاط این کشور قابل ردیابی، شناخت و مقایسه است. و همینطور تمامی آدمهای فرعی دیگری که یکی‌یکی در ماجرا وارد می‌شوند و لزوماً کار خاصی هم در رفع و رجوع قضایا و مسائل فیلم انجام نمی‌دهند. فقط طرح «زندگی وار» روی پرده را پررنگتر و واضح‌تر می‌کنند و آن را به نمونه‌های عینی آن- زندگی تماشاگران- نزدیکتر می‌کنند.

یا مثلاً استفاده‌ای که فیلمساز از حادثه و نقش آن در جلب توجه تماشاگران می‌کند. تمامی صحنه‌های آدم دزدی و درگیریهای موجود و نقش پلیس و تعقیب و گریزهای آن در جهت تشدید و حضور این نقش و جلب تماشاگر مشتاق آن است. یا مثلاً حضور و ورود مایه‌های احساساتگرایی به ماجرا، قضیهٔ پسری که از یك مادر دیگر است، دزدیدن برادر ناتنی‌ای که اتفاقاً مریض هم هست، تعلق خاطری که پدر و پسر در عین کینه‌ورزی ظاهری، در باطن به هم دارند، و... که همهٔ اینها بابازی سطحی و احساساتی بازیگران، موسیقی پرسوز، کلوزآپ و... چقدر تشدید می‌شود و چگونه تماشاگر را به جریان قصه وارد می‌کند و او را در آن درگیر می‌کند.

و فیلم واقعاً همهٔ این جزئیات کوچك را رعایت می‌کند تا تبدیل به فیلمی شود ساده، سطحی و تماشاگر پسند. فیلمی که غلط املایی و انشایی خاصی ندارد. تلاشی برای دستیابی به قله‌های رفیع سینما از خود نشان نمی‌دهد و سقوط خویش را هم آرزو نمی‌کند. می‌خواهد در یك سطح متوسط و برای تماشاگر عام سینما باقی بماند، فروش کند و امکان ساختن فیلم بعدی برای تهیه‌کنندگان و سازندگانش را فراهم کند. فیلم با پذیرش و درخواست همین حداقلها، فروش می‌کند، تماشاگرش را جلب می‌کند و به خواسته‌هایش دست می‌یابد. و این یعنی نوعی موفقیت. □

فرهنگ واژه‌های سینمایی (۴)

مترجم: رحیم قاسمیان

● **دید دیگر دوربین** angle on

جهتی برای زاویه دوربین و خلاف جهت‌نمایی که پیشتر گرفته شده است.

● **نمای زاویه با زاویه** angle-plus-angle

نمایی که با دوربینی مستقر شده در کمی کنار سوژه و کمی سربالا یا سرپایین فیلمبرداری می‌شود و از طریق آن جزئیات زیادی را می‌توان مشاهده کرد و افزون بر آن براساس نمایش کنار، جلو و زیر صحنه، جلوه‌ای سه‌بعدی حاصل می‌آید.

● **نمای رودررو** angle-reverse-angle

مجموعه نماهایی که دو شخص را درحال گفت و گو نشان می‌دهد و دوربین به تناوب نمایی تکی از هریك را، که رودرروی طرف دیگر ایستاده، ضبط می‌کند. نیز: **زاویه معکوس**.

● **نمای زاویه** angle shot

نمایی از یك کنش، اما با زاویه متفاوت از زاویه‌ای که از همان کنش فیلمبرداری شده است.

● **انیما فیلم** Anima film

فصلنامه‌ای که از سوی انجمن بین‌المللی سینما در لهستان و به چند زبان منتشر می‌شود وحاوی مقالات، عمدتاً برگزیده از نشریات دیگر، اخبار، تازه‌های تکنیکی و دستاوردهای جدید سینمای نقاشی متحرك در سراسر جهان است.

● **انیماسکوپ** Animascope

روشی است که در آن از بازیگران زنده چنان فیلمبرداری می‌شود که خطوط حاشیه‌ای بدن ایشان پررنگ به‌نظر می‌آید و در نتیجه به شخصیتهای نقاشی متحرك شباهت می‌یابند. این روش راه بسیار ارزان‌تر و سهل‌تری برای ساختن فیلم نقاشی متحرك، نسبت به ترسیم اشکال روی طلق و خلق حرکت است. بازیگران می‌توانند هر لباسی را بپوشند و مطابق فیلمنامه گریم کنند.

● **از پیش‌بینی صحنه** animatics

صحنه‌هایی که با تکنیکهای نقاشی متحرك یا ویدئو ساخته می‌شوند تا دست اندرکاران بتوانند نحوه عملکرد صحنه واقعی را که بعدتر خلق خواهد شد از پیش ببینند. این فرایندها به‌ویژه برای پیشداوری در مورد فیلمبرداری از جلوه‌های ویژه مفید است، که محصول کار تا ختم آن با صرف وقت و هزینهٔ زیاد قابل بررسی نیست. نیز: **جلوه‌های ویژه**.

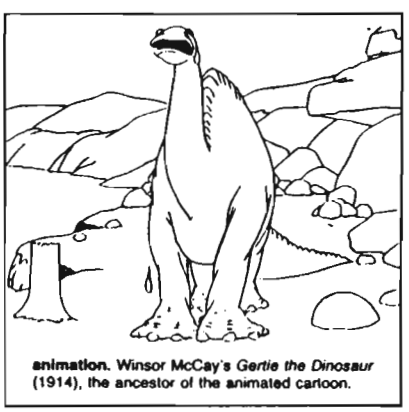
● **جانبخشی، متحرکسازی** animation

فرایند فیلمبرداری قاب به‌قاب از طرحها، عروسکها، یا موجودات جاندار، که در آن هر قاب نسبت به قاب قبلی تغییری جزئی و پیشرونده را به نمایش می‌گذارد. اگر قابها با سرعت استاندارد بیست و چهار قاب در ثانیه، روی پرده به نمایش درآید، موضوع متحرك یا جاندار به‌نظر می‌آید (در تلویزیون سرعت نمایش بیست و پنج قاب در ثانیه است). طبق محاسبات تئوریك برای هر دقیقه فیلم نقاشی متحرك، حدود ۱۴۴۰۰ طرح یا آرایش خاص نیاز است. سرعت وقوع رخداد یا پیشرفت قصه در گروی میزان تغییر در قابهاست؛ گاه رخدادها یا حرکتهای کندتر را می‌توان با تکرار یك نقاشی یا توالی چند نقاشی در دو یا سه قاب هم ارائه کرد. در فیلمبرداری و ساخت نقاشی متحرك از روی طرحهای نقاشی، غالب تکنیکهای فیلمبرداری در فیلم زنده مورد استفاده قرار می‌گیرد (از جمله قطع به‌زاویه‌های مختلف یا حرکت افقی دوربین) و این کارها عموماً با حرکت عمودی دوربین و حرکت دادن خود نقاشیها روی میز فیلمبرداری از نقاشی متحرك شدنی است. در ساختن فیلمهای عروسکی کارهای بیشتری با دوربین می‌توان انجام داد، اما کوچکی عروسکها و محدود بودن فضای تحرك آنها، انتخاب مکان استقرار دوربین و تحرك آن را محدود می‌کند. در نقاشی متحرك اجزای مختلف هر صحنه که در قابهای مختلف ثابت اند و تغییری نمی‌کنند، روی طلقها کشیده می‌شوند و فقط عناصر

متحرک هر قاب نقاشی می‌شود. این کار نه‌تنها صرفه‌جویی زیادی در میزان کار و زحمت به‌دنبال می‌آورد، بلکه با کشیدن طرحها روی طلقهای مختلف، دستیابی به چشم‌انداز و عمق تصویر هم شدنی است. شرکت والت‌دیسنی پرود اکشنز با استفاده از چند دوربین توانست در فیلمهای بلند نقاشی متحرک خود به عمق تصویر و جلوه‌های ویژه فراوانی دست یابد. امروزه استفاده از گرافیک کامپیوتری در نقاشی متحرک و سایر شیوه‌های جانبخشی نقش خاصی یافته است. در فیلمبرداری از ماکتها، از متداول‌ترین شیوه‌های عرضه جلوه‌های ویژه است و در بسیاری دیگر از روشهای خلق این جلوه‌ها، کامپیوتر حرکت دوربین و موضوع را تنظیم می‌کند.

از شیوه‌های مختلف جانبخشی در فیلمهای مختلفی، از فیلمهای آموزشی گرفته تا فیلمهای انتزاعی تجربی و فیلمهای ترسناک و تخیلی که در آنها جانبخشی عروسکها با فیلم زنده درهم می‌آمیزد و حتی در فیلمهای کمدی موزیکال که در آنها شخصیتهای نقاشی متحرک و زنده، همراه با هم به نقش‌آفرینی می‌پردازند.

اولین هنرمند برجسته نقاشی متحرک در آمریکا، وینسور مک‌کی نام داشت که فیلم کوتاه نقاشی متحرکش **گرتی دایناسور** (۱۹۱۴) یکی از بنیانهای سینمای نقاشی متحرک است. بعد از آن تعدادی از مجموعه‌های نقاشی متحرک از جمله **فلیکس گربه** ساخته پت سالیوان از راه رسید، اما تا ورود صدا به سینما تحول جدی دیگری در نقاشی متحرک رخ نداد. به سال ۱۹۲۸ بود که **استیم بوت‌ویلی** والت‌دیسنی با حضور میکی‌ماوس و به دنبال آن مجموعه **سمفونی احمقانه** (۱۹۲۹) با حضور سه خوک کوچولو دیسنی به بازار آمد. دیسنی خیلی زود به استفاده از فیلم رنگی رو آورد و در سال ۱۹۳۷ نقاشی متحرک بلند **سفیدبرفی و هفت کوتوله** را اکران کرد. در زمینه کارهای عروسکی کارهای جالبی در سال ۱۹۲۵ از سوی ویلیس اوبراین در **جهان گمشده** عرضه شد. اوبراین در فیلم داستانی **کینگ‌کنگ** (۱۹۳۳) هم سازنده این گوریل عظیم‌الجثه بود. از جمله آثار ارزشمند جانبخشی باید به «کارتونهای عروسکی» جورج پال در اوایل دههٔ ۱۹۴۰ هم اشاره کرد. طی دههٔ ۱۹۴۰ مجموعه‌هایی چون **تام و جری** و **باگزبانی** به رقابت با تولیدهای دیسنی پرداختند و در سال ۱۹۴۵ گروهی از هنرمندان خلاق کمپانی دیسنی شرکت جدیدی به نام یونایتد پرود اکشنز آو امریکا برپا داشتند. این شرکت در اوایل دههٔ ۱۹۵۰ با مجموعه فیلمهای آقای ماگو و جرالد مک بوئینگ- بوئینگ به موفقیت بزرگی دست یافت. یکی از نامدارترین هنرمندان در عرصه تجربه‌گرایی و ارائه آثار انتزاعی در این هنر نورمن مک لارن هنرمند اسکاتلندی است، که با کار روی فیلم خام، آثار کوتاه ارزنده‌ای خلق کرد. مک‌لارن به سال ۱۹۵۳ به خاطر ساختن فیلم **همسایه‌ها** که اثری در مذمت خشونت است جایزه اسکار گرفت. او در این فیلم از بازیگران زنده به‌روش قاب به‌قاب فیلمبرداری کرد و از آنها در قالب نقاشی متحرک استفاده کرد. یکی از صاحب نام‌ترین هنرمندان روز در عرصهٔ نقاشی متحرک، رالف بکشی است که فیلمهای بلند نقاشی متحرک او، از جمله **فریتس گربه** (۱۹۷۱)، **ترافیک سنگین** (۱۹۷۳) و **سلطان حلقه‌ها** (۱۹۷۸) با تحسین روبرو شدند. در سالهای اخیر گروه دیگری از طراحان کمپانی دیسنی از آن جدا شده‌اند و خود مؤسسه فیلمسازی دان بلوت را پایه‌گذاری کرده‌اند و در آنجا به تلفیق تکنیکهای قدیمی نقاشی متحرک و تکنیکهای جدید رو آورده‌اند. ظرف سی سال گذشته در استودیوهای نقاشی متحرک شرق اروپا هم آثار ارزشمند زیادی ساخته شده است و در این زمینه استودیوی متحرکسازی زاگرب نقش بسیار مهمی برعهده دارد. نیز: **میز جانبخشی**، **گرافیک کامپیوتری**، **حرکت کنترل شده**، **چند سطحی**.



animation. Winsor McCay's *Gertie the Dinosaur* (1914), the ancestor of the animated cartoon.

● **دوربین فیلمبرداری متحرکسازی، دوربین معلق**

animation camera, rostrum camera

دوربینی طراحی و ساخته شده برای فیلمبرداری تک‌قابی از نقاشی، ماکت و هرچیز دیگری که در تولید فیلم متحرکسازی شده به‌کار می‌آید و در ضمن قادر است با سرعتهای مختلف کار کند. چنین دوربینی باید مکانیزم ثبت و نیز مکانیزم خاصی برای نوردهی دستی یا خودکار تک‌تک قابها و جلوبردن قابها داشته باشد. دوربین که جزئی از میز جانبخشی یا متحرکسازی است روی ستونی عمود بر میز و بالای آن نصب می‌شود و از سوژه که روی میز قرار می‌گیرد فیلمبرداری می‌کند و در ضمن می‌تواند بالا و پایین رود تا در اندازه میدان تغییر حاصل کند و جلوه‌های مختلفی پدید آورد. کانونی کردن آن به‌طور خودکار تغییر می‌کند. امروزه از کامپیوتر برای به‌کار انداختن و کنترل کار دوربین استفاده می‌شود. نیز: **میز جانبخشی**.

● **تکرار در متحرکسازی** **animation cycle**

تکرار در فیلمبرداری از یک رشته نقاشی به منظور ارائه کارهای تکراری در متحرکسازی و به‌ویژه در نقاشی متحرک.

● **صفحهٔ مدور متحرکسازی**

animation disc

صفحه‌ای مدور معمولاً از جنس آلومینیم که وقتی روی میز طراحی نصب شود می‌تواند یک دور کامل بزند. دریچه‌ای شیشه‌ای یا از جنس طلق در مرکز صفحهٔ مدور (دیسک) قرار دارد و روی شکافی در

میز تنظیم می‌شود که از آن طریق نور روی صفحات نقاشی شده روی هم قرار گرفته تابیده می‌شود. چند خار و میله خاردار، صفحات نقاشی شده را درست روی هم قرار می‌دهند. میز متحرکسازی یا بستر متحرکسازی هم نام دارد.

● الگوی کلی نقاشی متحرک
animation layout

در نقاشی متحرک، الگوی کلی هر صحنه که در آن اندازه درست هر پیکر، رابطهٔ فضایی آنها با همدیگر، رنگهای هریك و رنگ صحنه، محل دوربین و نوع حرکت آن مشخص شده است. نیز: الگوی کلی اپتیکی.

● مکتب خشونت در نقاشی متحرک
animation school of violence

عبارتی برای توصیف فیلمهای نقاشی متحرک، به‌ویژه فیلمهای تولیدی استودیوهای سازنده نقاشی متحرک در دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ در هالیوود که در آن خشونت بارزی مشاهده می‌شود. غالباً تکس ایوری را که در چند استودیوی مختلف کار کرده است، از پایه‌گذاران اصلی این مکتب می‌شناسند. **فیلمهای نقاشی متحرک تام و جری و دونده در جاده** از نمونه‌های خوب این مکتب است. از ویژگیهای نقاشی متحرک این است که شخصیتهایش می‌توانند باد کنند، صاف شوند و انواع و اقسام بلاهای مختلف بر سرشان بیاید. سرشت قابل قبول دنیای نقاشی متحرک و اینکه این صدمات موقتی‌اند، احتمال وقوع این رخدادها را منتفی می‌کنند و همین امر تأثیر خشونت آنها را به حداقل می‌رساند.

● میز نقاشی متحرک **animation stand**

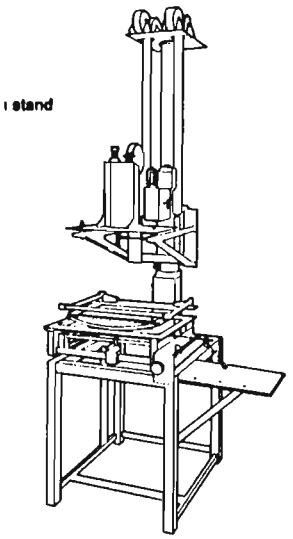
تجهیزات لازم برای تداوم و کنترل حرکت نقاشیها و استقرار دوربین که به روش فیلمبرداری تك‌قابی از نقاشیها فیلمبرداری می‌کند. اجزای مختلف هر صحنه معمولاً روی طلقهای شفاف کشیده می‌شود و پسزمینه ثابت هم روی کاغذ سفید نقش می‌بندد. این عناصر تصویری توسط خارهای مخصوص زیر دوربین ثابت می‌شود؛ خارهای اضافی حرکتهای در طول و عرض نقاشیها را تسهیل می‌کنند. این خارها در ضمن موقعی که فقط قسمت بالایی میز حرکت می‌کند، نقاشیها را ثابت در جای خود نگه می‌دارند. طلقها توسط صفحه‌ای شیشه‌ای موسوم به شیشهٔ فشارنده صاف نگه داشته می‌شوند. دوربین که از بالا به‌نقاشیها می‌نگرد می‌تواند روی محور عمودی به‌بالا و پایین حرکت کند و دامنه میدان متغیر و حتی جلوه زوم ارائه دهد. خود دوربین مجهز به مکانیسمی است که هم فیلمبرداری پیوسته و هم فیلمبرداری قاب به‌قاب را عملی می‌سازد و کانونی شدن هم به‌طور خودکار انجام می‌شود. میز که خود در جهات مختلف قابل حرکت است و حتی توان حرکت چرخشی هم دارد، در مرکز دارای شکافی است که به‌آن امکان نورپردازی از پشت تصویر و افزون بر آن استفاده از امکانات نمایش از پشت و غیره را هم می‌دهد. نورپردازی معمولی با استفاده از دولامپی که به‌یك فاصله از مرکز میز قرار دارند شدنی است. میز نقاشی متحرک برای خلق انواع جلوه‌ها مجهز است و از آن برای ساختن عنوان‌بندی (تیتراژ) هم استفاده می‌شود. امروزه از کامپیوتر برای راه‌اندازی و کنترل حرکات میز نقاشی متحرک استفاده می‌کنند و به‌مدد آن حرکات دقیق دوربین و طلقها و سرعت کار دوربین را تحت کنترل درمی‌آورند. نقاشیهای اصلی راهنمند نقاشی متحرک می‌کشد و همان زمینهٔ اصلی کار برای کامپیوتر می‌شود که خود تصاویر واسطه را تأمین می‌کند. نیز: **جانبخشی** و **دوربین فیلمبرداری متحرکسازی**.

● زوم در نقاشی متحرک **animation zoom**

جلوه زوم در نقاشی متحرک که با تغییر اندازه سوژه مورد فیلمبرداری از نقاشی ای به نقاشی دیگر حاصل می‌آید.

● نقاش، جانبخش **animator**

۱) فردی که برای فیلم نقاشی متحرک، نقاشی می‌کشد. ۲) فرد مسئول طرح کلی مفهوم اصلی فیلم نقاشی متحرک، که گاه نقاشیهای اصلی را می‌کشد و سایر نقاشان



کار را تکمیل و روی طلقها منتقل می‌کنند. نیز: **جانبخشی**.

● زاویه دیگر **another angle**

انتخاب زاویه‌ای دیگر در فیلمبرداری از نمایی که پیشتر فیلمبرداری شده است.

● نظام رنگی آنسکو **Ansco color**

یك نظام رنگی سه‌لایه‌ای که در دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ در آمریکا کاربرد داشت و اساسش بر نظام آگفا کالر آلمانی استوار بود. ر.ك: **فاکالر**.

● نسخهٔ آزمایشی، نسخه اول
answer print, trial composite, trial print, approval print

اولین نسخه فیلم که از لابراتوار اخذ می‌شود و در آن کار همگاه‌سازی صدا و تصویر کامل شده و نور و رنگ آن نیز اصلاح شده است. این نسخه شاید مورد قبول باشد، اما معمولاً پیش از تهیه نسخه‌های نمایشی از روی آن، خرده کارهایی دارد که باید انجام گیرد.

● شخصیت خبیث فیلم **antagonist**

شخصیت مقابل قهرمان. ضدقهرمان معمولاً آدم بد فیلم است که رودرروی قهرمان فیلم می‌ایستد و بخش اعظم هیجانهای فیلم ناشی از اوست (یك نمونه از ضد قهرمان در فیلمهای همفری بوگارت، سیدنی گرینبرگ است). گاه ضد قهرمان

عضوی از اعضای خانواده قهرمان است که قصد شرارت ندارد، اما به‌خاطر عقده‌های روانی، به‌مخالفت با قهرمان دست می‌زند (برای نمونه مادر قهرمان زن فیلم در **فرانسیس** [۱۹۸۲] ساخته گریم کلیفورد). نیز: **ضدقهرمان درشت هیکل**.

● **فیلم ترکیبی** anthology film

فیلم بلندی که از ترکیب و سر هم‌بندی کردن قسمتهای مختلف فیلمهای متفاوت، براساس مضمونی مشترک با حضور بازیگر یا بازیگرانی خاص ساخته می‌شود و گاه ممکن است هدف ارائه تصویری از فیلمهای یك استودیوی خاص هم باشد. مثلاً **این است سرگرمی!** (۱۹۷۴) فیلمی است شامل قسمتهایی از فیلمهای کمدی موزیکال کمپانی متروگلدوین مه‌یر و با حضور بازیگرانی که در آن آثار ظاهر شده بودند.

● **فیلمخانهٔ فیلمهای هنری**
Anthology Film Archives

سازمانی است در نیویورك که فیلمهای سینمایی و به‌ویژه فیلمهای هنری را جمع و حفظ می‌کند و امکاناتی برای مشاهده آنها فراهم می‌آورد.

● **آینده‌نگری** anticipation

حرکتی جزئی یا درنگ کردن از سوی شخصیت نقاشی متحرك که مقدمه انجام کنش اصلی بعدی و لاجرم موکد دارندهٔ آن کنش است و در ضمن حالت تعادل و توازنی برای او بار می‌آورد و به‌حرکاتش روانی خاصی می‌بخشد.

● **نمای آینده‌نگر، صحنه آینده‌نگر**
anticipatory camera, anticipatory set/up

نمایی که در آن دوربین درست پیش از وقوع ماجرای عمده در فیلم از صحنهٔ مورد نظر ضبط می‌کند و در نتیجه نوعی حسن آینده‌نگری و انتظار در تماشاگر ایجاد می‌شود.

● **ضداوج** anticlimax

نقطه‌ای در فیلم که در آن ماجرا به اوج خود می‌رسد و تماشاگران در خود بیشترین احساس را نسبت به فیلم حس می‌کنند، اما در عوض هیجان ماجرا فروکش می‌کند و فیلم با حالتی نومیدکننده و سرد پیش می‌رود. گهگاه ضداوج بهتر از هر عامل دیگری می‌تواند سرشت شخصیتها را نشان دهد و تماشاگر را با شخصیتهای فیلم آشناتر کند، کما اینکه در **ماجرا** (۱۹۶۰) ساختهٔ میکل آنجلو آنتونیونی چنین است. نیز: **نقطهٔ اوج**.

● **لایهٔ ضد هاله، اندودهٔ ضد هاله**
anti-halation backing, anti-halation coating

اندودهٔ تیره یا کدری که به پشت فیلم مالیده می‌شود تا نور را جذب کند و مانع از عبور نور از لایه امولسیون شود، چون در غیر این‌صورت هاله‌ای دور قسمتهای پرنور تصویر ظاهر خواهد شد.

● **رنگ ضدهاله** anti-halation dye

رنگی خاکستری که روی پایه فیلم خام می‌نشانند تا مانع از بروز جلوه هاله و نفوذ نور شود. برخی از فیلمهای منفی این پایه خاکستری را دارند، اما در ضمن از یك لایه سیاه در پشت فیلم هم به همین منظور استفاده می‌کنند. نیز: **نفوذ نور**.

● **ضد قهرمان** antihero

قهرمان یا چهره اصلی در ادبیات یا سینما که خواننده یا تماشاگر با او همذات پنداری می‌کند، اما او واجد کیفیات ضعیف یا ناراحتیهای روانی‌یی است که سنتاً به قهرمانان تعلق ندارد. این چهره‌ها آدمهای با خود بیگانه و تك افتاده‌ای اند که روحیات ترد و شکننده‌ای دارند، اما در ضمن از اصول اخلاقی خاصی بهره‌مندند که سبب می‌شود با محیط اطراف و جامعه در تضاد باشند. ضد قهرمانان در عرصهٔ ادبیات که در اصل ثمره صنعتی شدن جوامع و فروپاشی باورها و ارزشهای سنتی اند، نسبت به ضدقهرمانان عرصهٔ سینما آدمهای ضعیف‌تر و از نظر روانی نابهنجارتری اند. جیمز کاگنی در **دشمن جامعه** (ویلیام ولمن، ۱۹۳۳) و پل میونی در **صورت زخمی** (هاوارد هاکس، ۱۹۳۲) چهره‌های ضداجتماعی و کامیاب سالهای رکود اقتصادی آمریکا در اوایل دههٔ ۱۹۳۰ بودند، ولی در عین حال در انتها به‌سزای اعمال خلاف خود رسیدند. متقابلاً همفری بوگارت در بسیاری از فیلمهایش، به‌ویژه در **شاهین مالتی** (جان هیوستن، ۱۹۴۱)، **کازابلانکا** (مایکل کریتز، ۱۹۴۲)، **داشتن و نداشتن** (هاوردهاکس، ۱۹۴۵) و **خواب ابدی** (هاوردهاکس، ۱۹۴۶) شخصیت ضدقهرمانی رومانتیك، مردی جدامانده از اجتماع و در عین حال برتر از جهان دور و برش را نشان می‌دهد که می‌تواند انواع احساسات، از عشق، خشم، حرص و حتی ضعف از خود بروز دهد، ولی وقتی لازم باشد خشن و قوی خواهد بود. در سالهای بعد چهره‌های ضدقهرمان در سینما احساساتی‌تر شد و از او تصویری دوست داشتنی و انسانی به‌نمایش درآمد، از چهره‌های شاخص این ضدقهرمانان می‌توان به شخصیت جیمز دین در **یاغی بی‌هدف** (نیکلاس ری، ۱۹۵۵) و مارلون براندودر **جوانان خشن** (لازلوبنه‌دك، ۱۹۵۴) اشاره کرد. این نحوه برخورد با ضدقهرمان محبوبیت بیشتری یافت و در **بانی و کلاید** (آرتربن، ۱۹۶۷) به اوج خود رسید که قصه زندگی دو گنگستر و قاتل را تصویر می‌کند که به چهره‌های محبوب بدل می‌شوند. شخصیتی که رابرت دنیرو نقش او را در **راننده تاکسی** (مارتین اسکورسیسی، ۱۹۷۶) بازی می‌کند، تصویر سینمایی از ضدقهرمان را به تصویر ضد قهرمان روانی عرصه ادبیات نزدیك‌تر کرده است. نیز: **قهرمان**.

تئاتر

شاخص بازیگری ما متأسفانه همین هاست . . . !

نصرالله قادری

نقد حضوری «نمایش پرنده سبز»

نویسنده: بنوبه سون
مترجم و کارگردان: دکتر محمود عزیزی
بازی: *غلامحسین لطفی، اکبر رحمتی، علیرضا خمسه، عباس توفیقی* و...
تالار سنگلج، اردیبهشت ۱۳۷۱.

● بسم‌ا... با تشکر از اینکه وقتتان را در اختیار ما قرار دادید. در این جلسه، راجع به نمایش «پرنده سبز» که به ترجمه و کارگردانی شماست، صحبت می‌کنیم. با توجه به اینکه می‌دانم شما نمایش پرنده سبز را پیش از این، چند بار برای صحنه آماده کرده بودید، در آغاز بفرمایید که این رویکرد جدید کارگردانان ما به طرف کمدی؛ نیرنگهای اسکاپن، پیروزی در شیکاگو و پرنده سبز به چه علت است؟

■ خوب، خود شما اشاره کردید که این متن را من پنج سال پیش، ترجمه کردم و پنج سال پیش قرار بود چاپ شود که در گیر و دار قفسه‌های اداری بین چاپخانه و مرکز هنرهای نمایشی، بدون اینکه چاپ بشود، مجدداً به دست خودم رسید. بارها برنامه‌ریزی شده بود که این را کار بکنم. یعنی، خارج از آن نشانه‌های حاکم که شما برشمردید، در رابطه با گرایش به سوی متون کمیك؛ این متن حداقل باید چهار سال پیش روی صحنه می‌رفت. اگر چهار سال پیش روی صحنه رفته بود، الان من جزو آن دسته از آدمهایی نبودم که می‌شد از او سؤال کرد: چرا به سوی کمدی کشیده شدی؟ ولی به هرحال، این متن، خارج از تمام این مسائل، اگر بخواهیم به آن عنوان بدهیم، مناسبتی هم در بردارد و کیفیتی است که، مورد توجه من بوده است. من درواقع، یك جایی می‌خواستم با ترجمه، چاپ و اجرای این نمایشنامه، این حرف را بزنم که ساختار نمایشی، از محتوا و شکلی استفاده می‌کند که به طور مطلق به شکل «کمدیا دلارته» و به شکل تئاتر روحوضی ماست. اگر این بتواند همچون یك ابزار یك کاسه کلیدی برای نیروهای جوان ما مطرح بشود؛ من فکر می‌کنم به نتیجه‌ای که

می‌خواسته‌ام، رسیده‌ام.

● با توجه به اشاره‌ای که خودتان در بروشور داشتید، پرنده سبز، براساس نمایشنامه «عشق و سه نارنج» نوشته شده که خود آن بازنویسی یا اقتباس از نمایشهای کمدیا دلارته است. سؤال من این است که آیا «پرنده سبز»، یك آدابتاسیون نویسنده است؟ یا نه، وفاداری به اصل با منظر نگاهی نو؟

■ نه. بنوبه سون، درواقع، یك اقتباس کرده و یك فکر را، به اصطلاح، از صافی وجود خودش به عنوان یك انسان پایان قرن بیستمی، عبور داده و نگاه خودش را از جهان بیرونش، در قالب این نمایش عرضه کرده است.

● نویسنده سعی دارد این نمایشنامه را برپایه کمدیا دلارته پیش ببرد، همان طوری که خود شما بهتر از من می‌دانید، کمدیا دلارته، یك قصه ثابت و مشخصی دارد که برای بازیگران تعریف می‌شود و بازیگران، آن را با توجه به موقعیتها و بداهه سازی پیش می‌برند. با این تعریف، چطور نویسنده توانسته به اصول کمدیا دلارته وفادار بماند و متن از پیش نوشته شده را به بازیگر بدهد؟

■ درواقع، وقتی متن در یك شکل نمایشی که مبتنی بر بداهه سرایی است ارائه می‌شود، دیگر آن بداهه سرایی نیست؛ به همان صورتی که حتی در تهران خودمان، آقای افشار در کاری شرکت می‌کنند. دیگران درواقع تبعیت از شخصیتهای نمایشی خودشان می‌کنند و همزمان که تبعیت می‌کنند، درواقع ناچار هستند که در بخش مراوده با آقای سعدی افشار، حجمی را به بدیهه سرایی که عمق محور این شخصیت شکل می‌گیرد، اختصاص دهند. آقای بنوبه سون، درواقع ابزار کار کمدیا دلارته را به کار گرفته و نه شکل بدیهه سرایی او را. لذا، از زمانی که متن را پیشنهاد می‌کند و اشخاص، بازیگرهایی را برای نقشهای مشخص انتخاب می‌کنند، دیگر درواقع، آن کمدیا دلارته‌ای نیست که نهایتاً ما می‌توانیم در گروههای دیگر ببینیم که از آن تقلید می‌کنند یا در عصر خود کمدیا دلارته موجود بوده است.

● آیا شما معتقدید که نویسنده به پارامترهای اساسی کمدیا دلارته در شخصیت پردازی وفادار بوده است یا نه؟

■ بله، هم در فرم و هم در شکل. منتها درواقع، ترسیم شده است و در قالب قرار گرفته است. لذا یك میدان وسیعی نیست که در آن بازیگر بتواند تاخت و تاز کند.

● خود کمدیا دلارته از «آته له نیا» گرفته شده و ما چهار شخصیت یا تیپ اساسی در

این شیوه داریم که عبارتند از: *ماکوس*، بوکو، *پاپوس* و *دوسنوس*. در نمایش شما هم ما این چهار شخصیت را می‌بینیم: احمقی پرخور. پیرمردی ساده‌لوح را می‌بینیم و عارف و فیلسوفی مضحک؛ با این تفاوت که این فیلسوف شما، در جنسیت، دو شکلی شده است. این تقسیم‌بندی با تقسیم‌بندی کمدیا دلارته تا یك جایی با هم پابه‌پا می‌آیند. ولی در تقسیم‌بندی شخصیت فیلسوف به دو جنسیت زن و مرد، از اصول کمدیا دلارته تخطی می‌کند، آیا نویسنده عمدی در کار داشته است. و چه مفهومی را می‌خواسته به مخاطب منتقل کند؟

■ آن را من نمی‌دانم. این فرصت را هم نداشتم که از آقای به سون سؤال بکنم. ولی به نظر من، اگر مسئولیتی بین انسان مذکر و مونث هست، چه بهتر که هریك، خودشان درواقع سخن‌گوی خودشان باشند. اینجا در تفکر فلسفی و در نشانه تفکر فلسفی، هردو مشترك هستند، ولی نوع نگاهشان متفاوت است و در لحظاتی دقیقاً مثل سفسطه بازی در فلسفه، میزان یا رقم مسئولیت را پاس می‌دهند به همدیگر. در این دو جنس نوعی شیطنت فیلسوف مآبانه (تفکر فلسفی) به نظر می‌رسد از طرفی هم کمتر اتفاق افتاده است که در تاریخ، متفکرین زن، زیاد مطرح شده باشند. شاید قصد و نظر بنوبه سون، این بوده و شاید می‌خواسته با نگاه فلسفی و طنزآمیز خود بگوید که سهم زنان در تاریخ نادیده گرفته شده یا حجم و حضور زنان کمتر بوده است. این بازی درواقع می‌تواند نگاه دوستانه بنوبه سون باشد و حضور این خواهر و برادر می‌تواند درواقع، یك جایی کلمبی‌های کمدیا دلارته باشد. یعنی دختر جوان کمدی دلارته است.

● خود شما، به عنوان یك کارگردان، چه دیدگاهی راجع به زن در اجرا داشته‌اید؟

■ البته، از نقطه نظر دیالوژیك که نمی‌شود بحث کرد. به هرحال، هرکدام بافت دیالوژیکی خاص خودشان دارند، که آن، سؤال مورد نظر شما نیست و من هم قصد پاسخ دادن به آن را ندارم. اگر نظر شما برابری حضور در حجم کلی کار است، من از این جنبه، به نقطه نظرات موجود در خود متن و مناسبت تقسیم بندیهایش در چهارچوب دیالوگها و حجم حضور زن و مرد محدود بودم. از طرفی دیگر، خودم به عنوان یك انسان که این را ابزار کار قرار داده، دوست داشتم که هرکسی در آن فضای تعیین شده، بتواند میزان تواناییهای خودش را بیان کند و بدون اینکه درواقع، چوب آن چکش فیل باشد، حضور داشته باشد.

● ولی زن در نمایش شما حالت نگاه زن،

به عنوان کسی که مرد را فریب می‌دهد و او را به دام می‌اندازد، دارد. اگر به اسطوره رجعت کنیم، در تمام مذاهب، این حوّاست که آدم را به اشتباه می‌اندازد و مجبورش می‌کند تا از آن میوه ممنوعه بخورد. در اینجا هم پیشنهاد، اول توسط خواهر به برادر داده می‌شود.

■ ببینید در تمام تفکرات موجود، همان گونه که در بحث قبلی هم عرض کردم، معمولاً ما زن را و حضورش را به عنوان متفکر، کمتر در تاریخ می‌بینیم. یا به هرحال نسبت حضورش را. اینجا هم درواقع، هرچند زن چون مرد، به هرحال، می‌نویسد ولی مرد است که دارد تعیین تکلیف می‌کند. مرد است که تا به امروز، متفکر است یا متفکر معرفی شده است. اینجا هم درواقع زن را به عنوان یك انگیزه و ایجاد کننده هوس و هوس باز دارد مطرح می‌شود و باز، در رابطه با زن، دید مردانه‌ای است. ولی زن در اینجا شعورمندانه‌تر عکس‌العمل نشان می‌دهد. یعنی، به همان نسبتی که مرد *رانزو* سعی می‌کند که بار مسئولیت تصمیم‌گیریها را بردوش زن بیندازد. زن هم به همان نسبت، از همان حجم برخوردار است و سعی می‌کند که درواقع، این توپ را به زمین فوتبال *رانزو*بیاندازد. اینجا یك بده و بستان درواقع روشنفکرانه است. این بده و بستان، نهایتاً رابطه انسانی‌تری را مطرح می‌کند تا یك رابطه یکسویه.

● باز، این نوع نگاه که زن به عنوان جنسیت مطرحه، بیشتر مورد توجه نویسنده و شما در اجرا قرار گرفته تا زن به عنوان یك تفکر! این طور نیست؟

■ من فکر می‌کنم، اگر دقت کرده باشید، در اینجا زن به عنوان جنسیت و در اجرا تحت شرایطی به عنوان یك شیء مصرفی مطرح نشده است. همان طور که در پاسخ قبلی خدمتتان عرض کردم، در واقع ظرایف ذهن یك زن در چهارچوب تعریف شده تفکر زمینی یا الهی را مشخصاً دارد و اینهایش را مشخص می‌کند و ناتوانی‌هایش را دارد بروز می‌دهد. البته چون مرد و زن در یك اجتماع نمایشی هست، این نگاه همیشه می‌تواند باشد. این نگاه مصرف می‌تواند به دو سو باشد؛ مردی که مصرف می‌شود و زنی که مصرف می‌شود. یا به نسبت عادلانه‌ای با هم سهمی را به اشتراك می‌گذارند. البته، نگاه این اجرا درواقع، نه کسر تعاریف تعیین شده در رابطه با زن و مرد است، نه برجسته کردن برتری یکی بر دیگری و نه ایجاد عدم تعادل طبیعی حضور در یك اجتماع. بلکه صرفاً رفتار اجتماعی و تفکر فردی است که حالا متأسفانه ما داریم می‌گوییم؛ زن یا مرد. به هرحال، انسانهای روی صحنه، درحال زندگی هستند و مسائلشان را ما می‌بینیم و می‌شنویم که اصلاً در آن قصد تبعیض نیست. اگر تبعیضی برای تماشاگر استخراج می‌شود، در رابطه با نگاه خصوصی خودش است. این، در رابطه با معرفت خودش است که می‌خواهد در آنجا این تبعیض را ببیند و گرنه، تبعیضی که غیرعادلانه باشد و تعریف نشده باشد، در روابط انسانی بین اشخاص نمایش وجود ندارد. شما مثلاً اگر *اس مه رالدینو*، و *تروفالدینو* را نگاه بکنید، ما درواقع، زندگیشان را نمی‌بینیم. ما فقط آن بخش از زندگی هردو را می‌شنویم و می‌بینیم که در رابطه با «عطوفت» و «مهربانی» و حس انسان دوستی و غیره و غیره است و می‌بینیم که در شرایط خاصی که مشکلات بر آنها وارد می‌شود، حتی این حس، به صورت ظریفی، زیر علامت سؤال می‌رود. وگرنه ما هرگز زندگی خصوصی این دو نفر را نمی‌بینیم و نمی‌شنویم. اینها درواقع به عنوان انسانهای اجتماعی که در مقابل تماشاگر دارند، اعتراف به زندگی خودشان می‌کنند یا تاریخ خودشان را دارند نقل می‌کنند. ما هرگز به بخش خصوصی اینها دست نمی‌زنیم. اگر دست نمی‌زنیم، یعنی، اصلاً جایش نیست که دست بزنیم وگرنه آنجا بود که ما می‌توانستیم بگوییم تفاوت بین حضور زن و مرد و تفاوت قدرت تفکر مرد و زن چگونه است. در صورتی که این را نمی‌بینیم. حتی بین یك زوج دیگرمان که همان دو فیلسوف جوان باشد، ما رابطه خصوصی اینها را در رابطه با عشق، محبت و نفرت نمی‌بینیم. موقعیت اجتماعی اینها را یا حضور آنها را در اجتماع و در مقابل مسائل و مشکلات می‌بینیم. یعنی، تنها چیزی که اتفاقاً توی این نمایشنامه بحث نمی‌شود و نشان داده نمی‌شود، آن حجم مرتبط با زندگی خصوصی افراد است.

به جز مرحله‌ای که درواقع، پدر، شاه پدر است. شاه تنها عنصری که تحت عنوان عشق، تحت عنوان «زن وسیله»، تحت عنوان عبور از یك شیئی به شیئی دیگر مطرح می‌شود؛ به عنوان یك قدرت پوشالی که در واقع صداقتش دروغ مناسبتی است. احساساتش مناسبتی است. جنگش مناسبتی است. صلحش هم مناسبتی است. یعنی، منهای این تنها شخصیت و رابطه‌اش با مادرش، ما هیچ یك از اشخاص زن یا مرد نمایشنامه را نمی‌بینیم که بخش زندگی خصوصی مرتبط با عشق و ترحّم و جنگ و ستیزشان مطرح شود. ما فقط اشخاص را در موقعیت اجتماعی‌شان می‌بینیم. و لذا در این جا جنسیت دیگر معنایی ندارد. مگر شاه!

● با توجه به توضیحاتی که شما دادید، من آن را باور دارم که در نمایش شما به زندگی خصوصی افراد پرداخته نمی‌شود. ولی اگر ما نگاه بکنیم، شما «مسائل ممنوعه»‌ای را که سالها بود که نمی‌شد روی صحنه مطرح کرد، طرح کرده‌اید. من به این دلیل معتقدم که اگر مخاطب به طرف تفکر «زن، جنسیت» او می‌رود، همه تقصیرها به گردن او نیست. چند نمونه را مثل می‌زنیم. مادر شاه دوست دارد که به عنوان «زن، جنسیت» از او تعریف بشود. به عنوان کسی که زیباست و جوان است و هنوز می‌تواند دلبری کند یا لحظه‌ای که برادر یا خواهر با هم هستند، برادر که من این را توی متن قبلاً ندیده بودم می‌گوید؛ اگر عشق یا چیزی داری بگو، زیرا که من عین برادرهای غیرتی نیستم.

■ ... این درواقع، به اصطلاح آن وجه تمایل بازیگر است که به جای اینکه سالن را متأثر بکند، خود از سالن متأثر می‌شود. در این جا درواقع، چند کلمه‌ای که یك دیالوگ کوچك را تشکیل می‌دهند، اصلاً مطرح نیست. در کلّیتش. یك روز هست، یك روز نیست. این به مناسبت یك موقعیت یا به

اصطلاح حضوری یا عدم حضوری ظاهر می‌شود، یا منها می‌شود یا یك بار مصرف می‌شود و دیگر تکرار نمی‌شود. اگر آنها به سوی بازار یا به سوی میدان حسن‌آباد می‌رفتند یا یك جایی دیگر، حتماً یك چیز دیگر می‌شد، ولی اینها واژه‌هایی هستند درست مثل آن عطسه ناخواسته‌ای که در قالب شخصیت نیست. مثل آن نفس گرفتن، مثل آن چیزهایی که خارج از نشانه‌هایی مورد طلب شخصیت نمایش است و رویشان نمی‌شود متکی بود. ولی در بخشی که مسائل ممنوعه را عنوان می‌کنید، ما مسائل ممنوعه‌ای را که بشود در سطح تئاتر و حجم آن مطرح کرد، به طور کلی نداریم. اگر ممنوع است، که خوب، ممنوع. ولی یك چیزهایی را ما خودمان به عنوان تماشاگر، توی ذهن خودمان ممنوع می‌کنیم که این ممنوعیتش مشروع نیست. ما این مشکلات خصوصی خودمان را نمی‌توانیم مشکلات عام اجتماع قلمداد کنیم. ما وقتی در چهارچوب عرف حاکم بر یك نظام نمایشی منطقه‌ای حرکت می‌کنیم، طبیعی است که اگر خلطی هم وجود داشته باشد، خلط متفکر نیست. لذا ما در حجم واژه‌های به کار رفته، تحت شرایطی نمی‌توانیم بگوییم که درواقع لای دست ممنوعیت عبور کرده‌ایم و حرفی را توانسته‌ایم بزنیم. آنچه که مربوط به مادر شاه است و شما می‌گویید که شاه شاعر از آن تعریف می‌کند و او خشنود و به عنوان یك زن لذت می‌برد. آن درواقع، به عنوان یك زن، درست است که می‌شود این طوری تعبیرش کرد، ولی شما باید به ساختار مجموعه لحظاتی که او را وادار می‌کند به نمایش این شادی توجه بکنید. این نمایش شادی، درواقع پوچی این لذت احمقانه است. پوچی بی‌بهایی، درواقع وسیله بودن است. یعنی حتی این شادی بودن هم یك وسیله است: وسیله‌ای است که اقتدار آن را رقم می‌زند. وگرنه خود شادی نیست، خود لذت نیست، خود جنسیت نیست.

● در این جا لازم است که من به همین نکته اشاره بکنم. وقتی مخاطب نمایشنامه را می‌خواند، با یك لبخند تفکرآمیز روبرو است. ولی وقتی نمایش را می‌بینیم، متأسفانه مخاطب این گونه لبخند ندارد. خنده‌ای دارد که خودش را می‌خواهد خالی کند. خیلی ساده با متن برخورد می‌شود. یعنی، آن زیر متنی که مفهوم اساسی نویسنده بوده، تو گویی به تماشاگر منتقل نمی‌شود. از این رو نمی‌تواند عکس‌العمل طبیعی و منطقی خودش را نشان بدهد.

■ نمی‌شود گفت منتقل نمی‌شود. چون به هرحال مجموعه واژه‌های موجود در یك

متن نمـایش بیـان می‌شود و چون بیـان می‌شود، قاعدتاً باید شنیده هم بشود. حالا اگر دریافت نمی‌شود. باید برویم دنبال یك مسئـله دیگـر. ایـن مسئله، نیـاز روانی تمـاشـاگر و موقعیت نظام نمایشی در یك جامعه است که باید دید تعددش، امکاناتش و ارتباطش با مردم چگونه است. به علاوه، به مکـانـی که رویش اجـرا می‌شود و شنـاسنامه سالن و گروه بازیگران بستگی دارد. کارگردان، فردی که درواقع به عنوان میـانجی بین متن و واسطه است. کیست؟ تمـاشـاگـری که رزرو می‌کنـد و می‌آید، کیست؟ تمـاشاگری که همین طوری عبور می‌کند و می‌آید، کیست؟ اینها آن دسته از سؤالاتـی است که تحت هیـچ شرایـطی نمی‌شود الان به آن پاسـخ داد. مثلاً اگر شمـا بخـواهیـد تمـاشاگر تالار سنگلج را مطرح بکنید، تحت هیچ شرایطی نمی‌توانید بگویید که این تماشاگر گذری است یا این تماشاگر، تماشاگری است که رزرو می‌کند. لذا انتخاب می‌کند و قاعدتاً می‌بایستی تنها متأثر به اصطلاح از نشانه‌های رویی رفتار صحنـه‌ای نشـود، بایـد همـراه خودش با سنجشی بر گرفتـه از معـرفت خودش هم بتـوانـد، با لایه‌های زیرین معنای علمی و ذهنی شنیده‌ها و دیده‌هایش، ارتباط برقرار کند. اگر نمی‌کند، شاید به خاطر مشکلاتی است که دارد. یا شاید صرفاً به خاطر قولی باشد که به او داده شده و او شنیده که این کار حداقل می‌تواند وقت او را به هدر ندهد. او می‌آید که نهایتاً یك وجه‌اش را بگیرد. ما از این تماشاگر، توقع نداریم که وجه مورد طلب اجـرای یك نمایش را بگیرد. او شاید نظرش برایـن اسـت که بیـایـد بخش آموزنده‌اش را بگیرد، یا بخش تفریحی‌اش را و یا هردو آنها را. شاید در آن شبی که شما شاهد اجرای نمایش بودید، اکثریت به آن دستـه کشیـده شده بودنـد که فقـط می‌خواستند وجه تفریح قضیه را بگیرند، که تازه خود تفریـح به هرحال، آموزنده است.

● من به نکته دیگری اشاره می‌کنم. با توجـه به پاسخ خود شما که تماشاگر این تالار به خصوص، تماشاگری گذری نیست و تماشاگری است که انتخاب می‌کند و به سوی این کار می‌آید. من فکر می‌کنم یکی از دلایلی که نتـوانسته متن منتقل بشود، مدیـوم ارتبـاطی شما، یعنی بازیگر است. گروه بازیگران شما آدمهایی هستند که در کارهـای گذشتـه‌شـان از تمـاشـاگری که شنـاخت دارد خنده تفکر را نخواسته‌اند. این آدمهـا در سطح هستند. نه به عنوان شخصیت بیـرونی خود، بلکـه به عنـوان شخصیتی در کارهایی که از خودشان ارائه داده‌اند. به این دلیل است که تماشاگر در برخـورد با این آدمها، شاید به این سمت کشیده می‌شود.

■ احتمال دارد. چون به هرحال، وقتی ما به خاطر بازیگری به روی صحنه می‌رویم و معمـولاً اینجـا، به خاطر متن نیست. مگر اینکـه شکسپیـر باشد، مگر اینکه سوفکل باشد، مگر اینکه چخوف باشد. باز هم اگر هم بازیگرش باشد، هم متن آن، تکلیف یك تماشاگر و سطح توقعش متفاوت خواهد بود. من معتقد به این نیستم. چون فکر می‌کنم دوستانی که ما را در اجرای نمایش همراهی کردند، اتفاقاً در این کار، درواقع تا آنجایی که امکـان داشت، از نشـانه‌های شناخته شده و کلیشه‌ای پرهیز کردند. چون نه قد و قوّاره شخصیت نمایش اجازه می‌داد و نه نوع مسائل مطرح شده در قالب اشخاص نمایش، این اجازه را می‌داد که تا این حد به اصطلاح آدم بخواهد آن وجه سهل ایفای نقش را ارائـه بدهد یا عهده‌دار بشود. آن مشکلی که شما عنوان کردید، شاید به این خاطر است که چون ما به هرحال، با یك «بك گراند» فکری و پشتوانه ذهنی می‌رویم که آدمـهـا را در قالبی که دریـافت کرده‌ایم، مجـدداً ببینیم و وجوه دیگر آن را فراموش می‌کنیم. می‌رویم به سوی شناخته شده‌ها. حتی اگـر او فریاد هم بکند، چون ما هرگز فریاد او را ندیده‌ایم، فریادش هم برای ما، خنده و شادی خواهد بود.

خوب، این مشکلی است که ما به هرحال، در این کشـور داریم. برای اینکـه، هرگـز خانـواده‌هـای تئـاتـری با شنـاسنامه‌های مشخص نداشته‌ایم. یك زمانی شاید می‌شد به این اشاره کرد که نهایتاً کارهایی که در «تـالار سنگلج» اجرا می‌شد، در بردارنده ایـن هوّیـت و ایـن قالب و محتـوا بود. یا کارهـایی که در کارگاه نمایشی بود از این کیفیت برخوردار بود و کارهایی که در سطح برنـامـه فوق برنامه دانشگاه، یا دانشکده هنرهای زیبا یا دراماتیك اجرا می‌شد، این ویـژگی‌ها را داشت و تمـاشاگرهای خاص خودشان را داشتند و نوع ارتباط خودشان را برقـرار می‌کردند. امروزه، ما متأسفانه این تقسیم‌بندی را نداریم. به همین دلیل هم است که عنوان واژه تئاتر حرفه‌ای در ایران، یك عنـوان نادرستی است. نه اینکـه خود عنوان نادرست باشد، مقطعی که این تعبیر مطرح می‌شود، جایش را ندارد و درواقع به کار بردنش، نوعی سهل انگاری در اندیشه است.

● بله. برگردیم به اصول کمدیا دلارته و نمایش خودتان. با توجه به اینکه در کمدیا دلارتـه موسـیـقی نمـایش به وسیله خود بازیـگـری که گیتـاری به گردن دارد زده می‌شود، در نمـایش سنتی سیـاهبـازی خودمان هم موسیقی به وسیله خود بازیگران و وسـایلی که در دست آنهـاست، نواخته می‌شود و شمـا براین پارامتر تأکید زیادی داشـتیـد. چطور در نمـایش موسـیقی، موسیقی زنـده روی صحنـه که به وسیله بازیگـر باشـد، نیست و به وسیله مدیـوم ارتباطی نوار پخش می‌شود؟

■ بله آن وقـت‌ها که جوانتـر بودم، به منـزل دوسـتـی می‌رفـتـم و با هم درس می‌خوانـدیم. این دوست من، مادربـزرگی داشت و دیگـر وابستگـان او در آن خانـه زنـدگی نمی‌کردنـد. ما برای اینکـه اذیت بکنیم، می‌گفتیم: خانم بزرگ، چرا برای ما چای درسـت نمـی‌کنـی؟ او می‌گفت: دلم می‌خواهـد، ولی جانش را ندارم. من این مثال را از این بابت خدمت شما عرض کردم که اگر شما درواقع به توان مالی این تولید و این اجراء آشنا باشید، شاید این سؤال را پس بگیرید. ولی به هرحال، کدام تهیه کننده و تولید کننده و عاشق کشف ادعایی است که نخـواهـد از مجمـوعه امکانات طبیعی اجرای یك نمایش به نحو احسن بهره نبرد و بخصوص کسی که عاشق «استتیك» تئاتر است. بخصـوص کسی که همیشـه سعی

کرده حداقل از کمترینها، بیشترین استفاده را ببـرد. ما هم به نسـبت توانـاییهـای موجـودمـان سعی کردیم. حالا اگـر موفق نشدیم، مسئله دیگری است. ما سعی کردیم تا آنجایی که ممکن است از امکانات موجود، به بهتـرین نحو استفاده بکنیم وگرنه، این هیـچ کاری نداشت، اگـر ما امکاناتش را داشتیم. اگر حمل بر خودستایی نباشد، من قادر هستم هزار نفر را هم روی صحنه ببرم. اگر صحنه‌ای باشد، چه بهتر و اگر نباشد، می‌شود همـان پروژه‌ای را که شمـا در برنـامه‌اش شریك و مطلع هستید، مثلاً در ورزشگاه شیرودی پیاده کرد. به هرحال، اگر امکاناتی باشد ما می‌توانیم یك تئاتر کاملی را در آنجـا اجـرا بکنیم که از تماشاگران بیشتـری برخـوردار بشـویم. اگر در آنجا امکاناتی باشد و ما نتوانیم استفاده بکنیم. شمـا می‌توانید یقه ما را بگیرید. اما وقتی نیست، دیگر کسی نمی‌تواند حرفی بزند.

● همین جا خارج از بحث نمایشمان، یك سؤال اساسی برای من مطرح است: در زمـانی که من می‌بینم که گروههـای دیگر می‌توانند گروه مشخص موسیقی حرفه‌ای و بهتـرین طراحهـای صحنـه و آفیش را در اختیار داشته باشند، چطور می‌توانم باور بکنم که رئیس مسئـول اداره برنـامـه‌های نمایشی؛ اداره‌ای که قرار است نمایش را در این مملکت اجرا کند، امکاناتی در اختیار نداشته باشد و از حداقل‌ها نتواند استفاده کند. برای من جای این سؤال باقی می‌ماند که آیا این امکانات، داده نمی‌شود یا اینکه شما نمی‌روید به طرفش که بگیرید؟

■ ببینیـد. پاسـخ این سؤال مقـداری پیچیده است. درواقع مثل داغی است که اگـر بر دیگـران بگـذاری، خودت توی آن گرفتار می‌شوی و اگر نگذاری، سؤال انگیز می‌شود. حقیقت این است که این درواقع، اولین قرارداد من، به عنوان فردی در مرکز هنـرهـای نمایشی با مرکز بود. درباره رقم قرارداد هم، من ترجیح می‌دهم که اگر پاسخ را شما در مقایسه بیابید، بهتر می‌شود، تا اینکه من خودم عنوان کنم. شما می‌توانید هرگروهی را که دوست داشته باشید، در این چنـد ساله، سراغ بگیـریـد و کیفیت کار افـرادی که درش شرکت دارند و جایی که اجرا می‌کنند، با کاری که ما کردیم مقایسه کنید. پاسخ من درواقع، همین مقایسه است و شمـا را دعـوت می‌کنم به دریافتنش. از مکـان دریـافتش هم شمـا شخصـاً مطلع هستید و می‌دانید کجا باید این ارقام را با هم مقایسه بکنید.

ولی در رابطه با امکانات انگیزه‌ها متفاوت است. یعنی، من هنوز قصد نکردم و شاید هنوز امکانش نیست. یا شاید هنوز جایش نباشد که نوعی از کار را که در آنجا اگر قرار باشـد من ده تا «ویلون سلیست» را روی صحنه بیاورم. با نُه تا هم روی صحنه نروم. ولی هنوز ما در آن مقطع نیستیم. هنوز تئاتر ما تعـریف نشده است. هنوز آنچه که ما، تحت عنوان تئاتر مدرن بسیار خوب داریم و هنوز همگان طالب آن هستند. تئاتری است مدرن که کلاسیکش در جایی دیگـر متولد شده و در جایی دیگر زندگی می‌کند. اگر در مجموعه کارهایم دقت کرده باشید، می‌بینید که من هنـوز نتـوانسته‌ام به عنوان تئاتر تجاری امکاناتی را طلب بکنم. من هنوز دارم فکـر می‌کنم که می‌شود با امکـانـاتی که خودمان داریم و با شکل و شمایل نمایشی موجـود در منـطقـه خودمان، برسیم به یك چیزی که شاید یك روزی بشود بهش گفت؛ شناسنامه تئاتر ایران. خیلی کسان دیگری بودند که پیشکسوت بودند و زحمت کشیدند و نشـد. یا نتـوانستند و یا نخواستند و یا دیگران نخواستند که بشود. به هرحال، من هم زور خودم را می‌زنم. نهایتش نمی‌شود. اما من سعی خودم را می‌کنم.

● برمی‌گردیم به خود نمایش. با توجه به اینکـه در نمـایش کمـدیا دلارته اساس بر بازیگری است و بازیگری اگزژره است. در نمایش شما این هست. اما اگزژره را ما در دستها فقط می‌بینیم. این مشکل و معضل همـیـشـگـی بازیگـران ایـرانی است که نمی‌داننـد روی صحنـه با دستها چه کار بکنند. در نمایش شما هم خصوصاً در بازی رحمتی، رضوانی و خمسه، این حرکت غلو شده دستها را خیلی زیاد می‌بینیم، درحالی که از بقیه بدن، در راستای دستها استفاده نمی‌شده است، چرا؟

■ این مشکـل، مشکـل بازیگر نیست. درواقـع مشکـل، مشکـل آمـوزش است. مشکل، مشکل خانواده تئاتری است. وقتی شمـا می‌خواهید شکسپیر را روی صحنه بیـاوریـد، اولیـن دردتـان ایـن است که می‌خواهیـد با چه کسی کار بکنید. اصلاً مسئله امکـانات و اینها را همه را فراموش می‌کنیـد، مسئله این است که اگـر کسی بتواند با واژه‌های یك متن، اگر خوب ترجمه شده باشـد، و تفکر حاکم بر یکی از متون نمایشی ارتباط شخصی برقرار کند، در وهله اول خوب، یك کمی دچار اشکال می‌شود. چه برسد به اینکه آن شخص، بعد از ایجاد ارتباط شخصی، بخواهد این ارتباط و این دریـافت را تحت عنوان یك پیام خوب ارائه بدهد. ما متأسفانه این دست از بازیگران را نداریم. آن تعدادی هم که در مراکز آموزشی رسمی، آموزش می‌بینند، متأسفانه فرصت پیـدا نمی‌کنند که این آموزش نظری را با بخش عملی در میـدان طبیعی رشد شغلی خودشان، به نمایش بگذارند و در آن زندگی کننـد و بیـامـوزند. در چهارچوب بازیگران موجود، ما کسی را نمی‌بینیم که متعلق به کلاس بازیگـری خاصی باشد. درواقع هر بازیگـری، به دلایل مختلف مثل آنهایی که شانس آوردنـد یا خواستنـد، یا توانستند یا... آمـدند مهر استاندارد بازیگری را در سینمـا و یا در تلویـزیون گرفتند. شاخص بازیگری پیدا می‌کند. شاخص بازیگری ما متأسفانه همین‌هاست. یعنی ما درواقع، به تئاتر می‌رویم که فقط بشنویم و چیزی برای دیـدن نداریم و رفتـار انسانیمان در تئاتر، درواقع، در قالب گفتارمان خلاصه می‌شود. این را شمـا به هرتئاتری که بروید، با آن مواجه می‌شوید. اینجا خوشبختانه دوستان محبت داشتنـد. این درواقـع بیمـاری من است که نتـوانسته‌ام بیشتر با بدن ارتباط برقـرار کنم و واژه تا آنجـایی که ممکن و فرصت باشد، در وهله دوم وسیله ارتباط قرار دارد.

در اینجا مجموعه دوستان، به هرحال، به نسبت بیش از حد طبیعی شغـل بازیگری خودشان در کارهای دیگر، عرق ریخته‌اند و زحمت کشیده‌اند و پذیرفته‌اند که این طور

کار بکنند. من شما را دعوت می‌کنم به دقت در خاطره دریـافتی خودتـان در ارتبـاط با اجرای این کار. تا دوباره نروید و نگاه نکنید، نمی‌توانیـد ببینید میزان حرکت تک‌تک این بازیگـران تا چه حدی است. لذا، ما هیـچ عامل تقویت کننده مطالب را برای ارائه به تمـاشاگر نداریم. یعنی، درواقع صحنه ما صحنه لختی است و در یك صحنه لخت، با چه چیزی می‌شود تماشاگر را بیش از دو ساعت حفظ کرد و به اعتبار گفته خیلی‌ها، بدون اینکـه آدم حس کنـد که این زمـان برایش عبور کرده. به هرحال، این گونه رفتار اجتمـاعی اشخاص نمایشی ما آن چیزی بوده که ما می‌خواسته‌ایم، کارها، نه کمدیا دلارتـه و نه تئـاتـر روحوضی ماست؛ ولی چیـزی است که میانه این دو راه و راهی است که مضـاعف بر قاعـده بازیگری در ایران است.

● اگر کمی تخصصی‌تر در این مسئله دقت بکنیم و نخواهیم به عنوان یك تماشاگر عادی با نمـایشمـان برخورد بکنیم، سایه کارگردان و سنگینی سایه او را در اجرا به خوبی مشـاهده می‌کنیم. اگر کسی نمونه کارهای گذشته شما را در ایران دیده باشد، این سایه کارگردانی را روی صحنه هرلحظه حس می‌کند و درمی‌یابد که بازیگر مسائل را ملکه ذهن خود نکرده است و به همین دلیل، تحت تسلط کارگـردان است. حتی هنگـام اجـرا که عمـومـاً کارگردان هیچ نقشی را نمی‌تواند داشته باشد و خود بازیگر است که عمـل می‌کند. در نمایش شما این طور نیست؛ اگـر با یك نگاه تکنیکی نگاه کنیم، حتی هنگام اجرا هم حضور شما، به عنوان شخص کارگردان کاملاً قابل لمس است. ما می‌بینیم حضور شما است که دارد این را هدایت می‌کند. آیا این را شما باور دارید یا اینکه نه...؟

■ این مسئله باور نیست و درواقع، یك نوع داد و ستد است. یك کارگردان که در شرایط ایران بخواهد کار بکند، طبیعی است که از صددرصد توان طرح خیالی خودش نمی‌تواند استفاده کند و تا وقتی که آگاه از مشکلات انجام کار تئاتر است، صددرصد طرح خیالی خودش را متأثر می‌کند، قبل از اینکه بعداً بخواهد از آن کم کند و دل نگران باشد. لذا، با در نظر گرفتن همه این مسائل، تنهـا شادی کارگـردان، ایجـاد یك زبـان مشترك است بین اولین تماشاگر کار گروه خود و گروه این زبـان مشتـرك. من فکـر می‌کنم خوشبختـانه با تك تك بچه‌ها خیلی خوب و سریع ارتباط برقرار شد و توضیحاتی که بعـد داده می‌شد، توضیحـاتی بود که شاید بعضی مواقع تحت عنوان توضیح، با سختی آن تصاویر گرفته می‌شد و بازتابش

چیزی شد که نهایتاً من قبول کردم این کار آماده رفتن به صحنه است.

● با توجه به اینکه بیشتر بازیگران شما از قبل همین کار زندگی می‌کنند، هرچند که من معتقد نیستم که نام حرفه‌ای را به آنها بدهیم. اما متاسفانه بدیهی‌ترین مسائل این حرفه را روی صحنه رعایت نمی‌کنند. یك ویلونیست، یك پیانیست، عموما و دائماً با دستهایش کار می‌کند. چون اگر کارآیی دست از میان برود، دیگر این آدم نمی‌تواند آن کار را انجام بدهد. یك بازیگر، بدن و بیانش را دارد. وقتی یك بازیگر به درستی نتواند روی صحنه، نفس بگیرد، خوب، طبیعی است که یك پارامتر مهمی را از دست داده است. متاسفانه بازیگران حرفه‌ای شما برخلاف بازیگر آماتورتان، آقای توفیقی، که خیلی قشنگ بازی می‌کند و نقش خود را زیبا برای مخاطب باورپذیر می‌سازد، بقیه، این بدیهی‌ترین مسائل بازیگری را روی صحنه رعایت نمی‌کنند و به همین دلیل، در بسیاری از مقاطع، صدای آقای رحمتی و «مادر» به تماشاگر نمی‌رسد. آیا شما به این مسائل توجهی داشته‌اید؟

■ صددرصد. ببینید شما چطور می‌توانید از یك هنرپیشه‌ای که می‌خواهید با کمترین دستمزد، به مدت سه ماه، دو ماه یا یك ماه؛ هرقدری که زمان تولید یك نمایش ایجاب می‌کند، بخواهید که هشت ساعت کار بدنی بکند و دائم در هنگام تمرین، حضور صرفاً کاری داشته باشد و از او بخواهید که فارغ از دغدغه فردای زندگی‌اش، بتواند کار بازیگری‌اش را بکند. شما خودتان خیلی درست اشاره کردید که درواقع اینها حرفه‌ای نیستند. حرفه‌ای از این نقطه نظر که درست است سعی می‌کنند از حرفه بازیگری در سینما، تلویزیون و تئاترمان زندگی بکنند، ولی واقعاً از قبل تئاتر و صرفاً تئاتر، اینها نان می‌خورند؟ من از شما سؤال می‌کنم؟ به هرحال، باز اینکه ما شرایطی داشته‌ایم که این آدمها در طول مدت کارمندی، یا بازیگری یا کارگردانی‌شان، مستمر کار کرده باشند؟ نه! معمولاً منقطع بوده و فواصلش بعضی اوقات برای بعضی‌ها، به دو سال یا سه سال هم کشیده است. خوب، یك بازیگری که سه سال کار نکرده است، درست مثل یك دونده‌ای است که بعد از یك سال، درست در ردیف اول مسابقه دهنده قرار بگیرد و از او هم انتظار داشته باشیم که جزو نفرات اول بشود. خوب، نمی‌شود. هر بدنی به هرحال، نیاز دارد که مستمر آمادگی خودش را حفظ کند و تواناییهای خودش را بازشناسی، بازپروری نماید تا بتواند به هنگام نیاز از آن تواناییها استفاده کند. ما در شرایط فعلی همان طور که در سؤالات قبلی هم به آن اشاره کردم، شرایط تولید کار حرفه‌ای را نداریم. یعنی ما گروهی نداریم که اینها به طور مستمر، فقط کارشان آن باشد که صبح تا شب از طریق تولید و اجراء نمایش بتوانند زندگی کنند. در ثانی متأسفانه نمی‌دانم باعث این سیاست کی بوده است. شرایط طوری است که از کسی نمی‌شود بیش از آن چیزی که او در طبق اخلاص می‌گذارد، توقع داشت. یعنی، آن حد سقف طبیعی نُرم متعلق به یك سرویس تمرین. ما این را در هیچ گروه تئاتری نمی‌توانیم داشته باشیم. حتماً شما اخیراً شنیده‌اید و توی روزنامه‌ها خوانده‌اید که در چه شرایطی بازیگر خودش را آماده کرده و مونتاژ شده و کار به روی صحنه رفته است. خوب، اینها درواقع، غیر عادی بودن شرایط تولید است. این درواقع از توانایی سخن نمی‌گوید. این از عدم حضور یك سیستم برنامه‌ریزی شده و هدفمند تئاتری می‌گوید که من بتوانم در کمتر از چند هفته، در کمتر از چند روز، در کمتر از چند ساعت، توقعی را پاسخگو باشم. اگر هم بشود، اگر هم تصادفی بشود، باید شرایط روانی آن جامعه را در آن مقطع بخصوص، بررسی کرد.

● من این سؤال را دفعات گذشته هم از شما داشتم. سؤال همیشه من از شما این بوده، شما به عنوان یك آدم حرفه‌ای که در این زمینه زندگی کرده‌اید و باید بگویم، با کمال تأسف کاری را که در خارج از ایران کرده‌اید، با توجه به اینکه شناخت و مخاطب خود را در ایران ندارد، خیلی برد بیشتری داشته و خیلی قویتر از اینجا بوده است. شما هم متأسفانه در تار و پود این برنامه غلط، چنان گرفتار شده‌اید که هرروز یك کار خاصی را در یك راستایی که نقطه قوّت شما هست، انجام می‌دهید. این را من در خارج از کشور شاهد بوده‌ام که به دلیل همین نقطه قوّت خاص شما، خیلی زیاد به آن بها می‌دادند. و متأسفانه آن را پی‌گیری نمی‌کنند. خوب، وقتی آدمی با توان و با تخصص شما، که در برنامه‌ریزی هم دخالتی دارد، در این تاروپود گرفتار می‌آید، فکر می‌کنید سرنوشت تئاتر ما با این وضعیت به کجا خواهد رسید؟

■ من در برنامه‌ریزیها نقشی نداشته‌ام. ولی قبلاً همیشه پیشنهاد داشته‌ام و خصوصی بارها، راجع به شکل‌گیری یك جریان تئاتری، ارتباط با آموزش، درباره ایجاد کانون تئاتر سنتی مذهبی و جمع‌آوری امکانات نمایشی درواقع بومی صحبت کرده‌ایم. ما راجع به خیلی از مسائل که الان بر شمردنش، فقط صفحات را زیاد و حوصله خواننده را کم می‌کند، صحبت کرده‌ایم. ولی قانوناً هرگز حکم تصمیم‌گیری در اختیار ما نبوده است و به عنوان مشاوره، هرباری که فرصت بوده و یا خواسته‌اند، ما صحبتهایی کرده‌ایم و من نقطه نظرهای شخصی خودم را که برگرفته از تجربیات همه هم کیشان شغلی من بوده، عنوان کرده‌ام. و مشکل اساسی ما درواقع، همین عدم سیستم مشخص، با هدف مشخص و با برنامه مشخص، و بازوهای اجرائی مربوطه است که متأسفانه همیشه این ضد و نقیض بوده است. گاهی، برنامه خیلی خوب بوده. اما بازوی اجرایی، یا توان درك این برنامه را نداشته یا قادر نبوده که این برنامه را پیاده کند. (یا مسائل جنبی دیگری که خارج از برنامه و بازوی اجرایی بوده و جریانات بیرونی بوده) که متأثر کرده یا تحت الشعاع قرار داده و مانع از ایجاد حتی بخشی از این پیشنهادهای ما شده است. ولی اگر کسی بتواند این پیشنهاد را کامل و پربارتر بکند و پیش ببرد، که من فکر می‌کنم، طرحهایش در مرکز، موجود باشد، می‌توانیم امیدوار باشیم نیروهایی که وارد میدان می‌شوند، نهایتاً، در ارتباط با من دچار آن آسیب‌دیدگی که شما اشاره کردید،

نشوند.

● به عنوان آخرین سؤال، معضل همیشگی مادر تئاتر ایران این بوده است که به نیروها با دید حرفه‌ای نگاه نمی‌شود و با ضرورت از آنها استفاده نمی‌شود. یکی از این نیروها دستیار کارگردان است. دستیار کارگردان در حقیقت دست کارگردان است و کمک دهنده او. اوست که باید به کارگردان ایده بدهد. اوست که باید بتواند اگر کارگردان نبود، کار را اداره کند. متأسفانه تا به امروز کمتر من شاهد بودم که از دستیار کارگردان به عنوان حرفه‌ای استفاده شده باشد. با توجه به این که دستیار شما دوست عزیز من و همشهری من است، چرا از ایشان به عنوان یک عامل حرفه‌ای در کارتان استفاده نمی‌کنید؟

■ ببینید این هم باز برمی‌گردد به تمام مشکلات و معضلاتی که در راستای تولید یک کار موجود است. شما واقعاً نمی‌توانید به سراغ کسی بروید که در ذهنتان هست، ولی در امکانتان و توانتان نیست. مثل همان مادربزرگی که اشاره کردم. منتهی من سعی کردم فقط حداقل یادمان نرود که این عناوین در تئاتر هست. من خیلی دوست داشتم که یک دراماتورژ را به معنای رابط بین صحنه، کارگردان و مخاطب به کار بگیرم. ولی شاید انگیزه اصلی، عدم استفاده از این واژه، این بود که نتوانستم با شخص مشخصی که بتواند بخشی از این مسئولیت را پذیرا باشد، کنار بیایم. این بود که درواقع، مسئولیت را، یک جوری به مجموعه اعضای گروه واگذار کردم و همان طور که می‌دانید، یک متن ترجمه، باید تصحیح بشود تا در رفتار صحنه‌ای بتواند سهم کلامی خودش را پیدا کند. این مسئولیت را درواقع، تک‌تک دوستان بخصوص آن عناصر هسته آغازین گروه، عهده‌دار شدند و جملگی زحمت کشیدند و ما این متنی را که از دهان بازیگران می‌شنوید، درواقع مدیون همیاری و همکاری و زحمت تک‌تک این دوستان هستیم.

● سپاسگزارم از اینکه وقتتان را در اختیار من قرار دادید و شرمنده‌ام از اینکه خیلی صریح حرفهایم را زدم و تشکر می‌کنم که صادقانه پاسخها را دادید. امیدوارم که مخاطب از این گفتگو، به نتیجه دلخواه من برسد.

■ من هم از شما تشکر می‌کنم و برایتان آرزوی موفقیت دارم. □

ماهیت تئاتر حرفه‌ای

محمدرضا الوند

هنر نمایش، در راستای تکامل اندیشه‌ها و صورتهای افعالی آیینها، جلوه‌ای خلاق از انسانِ بیدار است. همچنان که ولتر می‌گوید: «دوست دارم خط سیر تحول بشر را از توحش تا مدنیت بدانم.» ولتر در واقع دوست دارد هنر انسان را در زنده ماندن به تماشا بنشیند. انسانی که در هرموقعیت، زندگی را بازی کرده و بعد از خود، نسل بعد را به ادامه این صحنه پرهیاهو گمارده است.

انسان در تاریخ نمایش، وجودش را در میان جبر و اختیار با تعابیر و صورتهای گوناگون به نمایش در آورده است. اگر با دیدی موشکافانه، تصمیم و اراده بشر را در شکل بخشیدن به نمایش مورد بررسی قرار دهیم، اعتقاد و اعتمادمان به زایش آن و زندگی دائمش تا پایان زندگی براین کره خاکی، بیشتر و محکم‌تر خواهد شد. چنان که از جایگاه جامعه‌شناسی رفتاری، نمایش را تنها تفنن و تفریح نخواهیم یافت و جدیت آن را به هرنحو ممکن در طول اعصار تاریخی مورد مطالعه قرار می‌دهیم.

در ایران نیز، به عنوان گوشه‌ای از جغرافیای بزرگ جهان، نمایش را علی‌رغم فقر و فقدان حضور تاریخی‌اش، از ریشه‌دارترین سنن ملی و مذهبی می‌شمارند. در ایران بزرگ که از جمله کهن‌ترین تمدنها به شمار می‌رود، به لحاظ فرهنگ ملی تاریخی از یك طرف، و به عنوان نقطه عطف جوامع اسلامی در پذیرش و توسعه فرهنگ دینی مذهبی از طرف دیگر، اگرچه حضور نمایش وتأسیساتی چون تئاتر، کارنامه روشن و متقنی ندارد اما در اشاره‌های مختصر و گاه مفصل متون پارسی، همواره سخن از جلوه‌ای به عنوان نمایش و نمایشواره به میان آمده است. امروزه با گذشت دو مقطع پرحادثه تاریخی در ایران که آخرین آن بعد از مشروطه، انقلاب اسلامی با ابعاد وسیع جهانی است، روند شکل‌گیری حرکتهای نمایشی و هنر تئاتر را مرور می‌کنیم.

در این بررسی قیام مشروطه را توأم با زایش اشکال نوین فرهنگی در اجتماع سنتی ایران می‌بینیم. این تحول، بیشتر متأثر از مراوده ایرانیان با نمایندگان درجه اول استعمار است. تب مسافرت به فرنگ، و به تبع آن خود باختگی در اثر کم رنگ شدن رسوم دینی، میان تیپهای خوشگذران و بی‌درد اجتماع، از جمله اولین پایگاههای تهاجم فرهنگی در ایران به شمار می‌رود. هرچند که فرنگیان و به خصوص اروپاییان از دوران اقتدار صفویه جای پای خود را در ایران باز کردند، اما زمان فعالیتهای گسترده و علنی آنان در یك تلاش استعماری، همان دوران قاجاریه و پهلوی است. زمانی که مشروطیت چهره ایران را به طرف دگرگونی می‌کشاند، تئاتر از جمله جذاب‌ترین تفریحات فرنگی در نظر ایرانیانی بود که با تقلید از مظاهر فرنگی این پدیدهٔ نوظهور را گسترش می‌دادند و در این راه حتی در بنای ساختمان تئاتر و تقلید و آداپتاسیون فرمهای اروپایی در نمایش راه را برای سلطه فرهنگ اروپایی هموار می‌کردند و روشن است که گرایش غربزدگان به مظاهر فرهنگی بیگانه در آن مقطع خاص، هنر تیاتر(تئاتر) را برسر زبانها انداخت.

حضور چهره‌هایی که با علاقه خاص خود، دست به ترجمه و اجرای نمایشهای فرنگیَ می‌زدند، یا بعضاً با نوشتن و اجرای نمایشنامه‌های ایرانی متأثر از فرم اروپایی، پیشروان تئاتر به معنای امروزین آن بودند، گواه روشنی براین مدعاست. فعالیت و تداوم آنها در این امر، به اندازه‌ای بود که جماعت ایرانی را با هنر مورد علاقه منورالفکران دوره خود، به نام تئاتر آشنا کرد و حتی امروزه تئاتر برای بسیاری از مردم این آب و خاك تنها درحد نامی مخدوش و دل آزار به جای مانده است. اما چرا مخدوش؟.

ناگفته پیداست که پای‌بندی نسل به نسل ما ایرانیان به مقدسات مذهبی و سنن قومی، به اندازه‌ای است که صورت رنگارنگ و جلوه فروش تئاتر، به سبب تقلید نعل بالنعل از اروپاییان و هرروز رنگین‌تر شدن از روز قبل، تصویری بی‌درد و تفنن طلب از این جماعت و پیروان آن در اذهان توده ملت به جا گذاشته است. به دلیل همین نکته قابل توجه و فاصله زیاد بین سنتهای نمایشی و شکل نوظهور تئاتر بود که هیچ‌گاه نمایش، به صورت حرفه‌ای پابرجا و مرتبط با توده مردم در ایران رونق خاص خود را نیافت.

انقلاب و رویکرد دوباره به ارزشهای نجات بخش اسلامی بعد از یك دوره طولانی تأثیرات فرهنگ غربی، جایگاه نمایش را به عنوان هنری متعالی گوشزد می‌کرد اما وجود ناهماهنگی در عناصر مستعد و هنرمند، و همچنین دوری تئاتر از آنچه متعلق به ذات ایرانی مسلمان است، باعث شد تا توجه جدی به این امر مبذول نگردد. در واقع تئاتر مثل همیشه در اثر اهمال و غفلت نسبت به نقش مؤثر و حساب شده آن در اجتماع، نتوانست از سنت حرفه‌ای و یکدستی برخوردار شود، چرا که اگر مطالعه‌ای عمیق و اصولی نسبت به ارزشهای بالقوه تئاتر انجام می‌شد، بالطبع هنرمندان و علاقه‌مندان واقعی این رشته، برای توسعه و تکامل آن حمایت می‌شدند.

بدون شك نیاز جامعه ما با همه دوری و ناآشنایی در عصر سرسام‌آور ارتباطات به یك تئاتر حرفه‌ای و سالم، بیش از پیش، روی می‌نماید. تئاتری که با مطالعه در زیربنای ارزشهای فکری و انسانی، در محدوده تاریخ ایران، بتواند نسلی بالنده و پی‌گیر در این هنر را به ارمغان آورد. اما آنچه که با در نظر گرفتن واقعیتها به دست می‌آید، عدم وجود چنین نسلی است. به

عبارت دیگر تئاتر ما، با برآورد تأثیر اجتماعی‌اش، پس از گذشت چهارده سال از انقلاب، منقطع از حال حاضر است. تئاتری که نتواند با زمان حالش ارتباطی همه‌گیر و بالنده داشته باشد، مشخصاً تئاتر حرفه‌ای نیست و نمی‌تواند باشد، بنابراین برای ساختن آن، باید تمهیداتی اندیشید.

مهمترین عاملی که از دیدگاه جامعه‌شناسی و فرهنگ، در تأمین ساختار یك تئاتر حرفه‌ای، مؤثر و مفید است، جلب اعتماد مردم به عنوان اراده ملی است. در این خصوص، البته نمی‌توان فرد یا گروه خاصی از اجتماع، یا به اصطلاح هنرمندان را در نظر گرفت، بلکه باید توسعه و نفوذ فرهنگ رسانه‌ای را در تحکیم و اشاعه تئاتر در میان توده عظیم مردم مورد توجه قرار داد. این وجه از قضیه، به عنوان وظیفه فرهنگی، نیاز به حمایت صد درصد دارد. مردم، به معنای قشر گسترده و تصمیم گیرنده در سرنوشت قوم، آن طور که باید و شاید به تئاتر عادت ندارند و دور داشتن این سهم مفید از اجتماع که اجتماع سالم و راستین را پی نهاده‌اند، خطایی نابخشودنی محسوب خواهد شد. این قشر گسترده، در صورت تعلیم، ممارست و حمایت فرزندانش در هنرهای نمایشی می‌توانست امروزه، به معنای واقعی منتظر یك تئاتر حرفه‌ای و راستین باشد اما از آنجایی که نسل مورد نظر، همچون گذشته‌ها با شرط شاید و اماهای فراوان و مشکلات طاقت‌فرسای این هنر، مورد بی‌مهری و فراموشی قرار گرفت، انتظار به وجود آمدن تئاتر حرفه‌ای بدون طی شدن مراحل اجتماعی آن محال به نظر می‌رسد.

فقر هنرهای نمایشی به مثابه فقر یکی از مؤثرترین جنبه‌های فرهنگی در سراسر کشور، آشکارتر از آن است که بتوان به سبب خوش آمد یك قشر بسیار بسیار محدود، آن هم در مرکز کشور با گردهم آمدن عده‌ای صاحب چهره (که این کسب شهرت نه از قبل تئاتر بلکه به مدد سینما و تلویزیون بوده است) به تولد یکباره تئاتر حرفه‌ای دلخوش بود. این فقر برای تبدیل

شدن به غنا و بعد از آن شکل‌گیری پایه‌های تئاتر حرفه‌ای به حمایت همه جانبه و دراز مدتی نیازمند است تا شرایط زیر را فراهم آورد:

اول، توسعه و رشد تئاتر در میان مردم سراسر کشور، به عنوان ارتباط با مخاطب.

دوم، توسعه و رشد مکانهای مناسب برای تعلیم، تمرین و پرداختن جدی تمامی مستعدین با پشتوانه اقتصادی که از لحاظ زندگی اجتماعی، موجب پای‌بندی تمام و کمال، به هنر مورد نظر است.

سوم، داشتن مربیانی متبحر و کارآزموده که با آشنایی به مبانی فرهنگ و مذهب ایرانی، می‌توانند سرمشق و الگوی صحیحی در این جهت باشند.

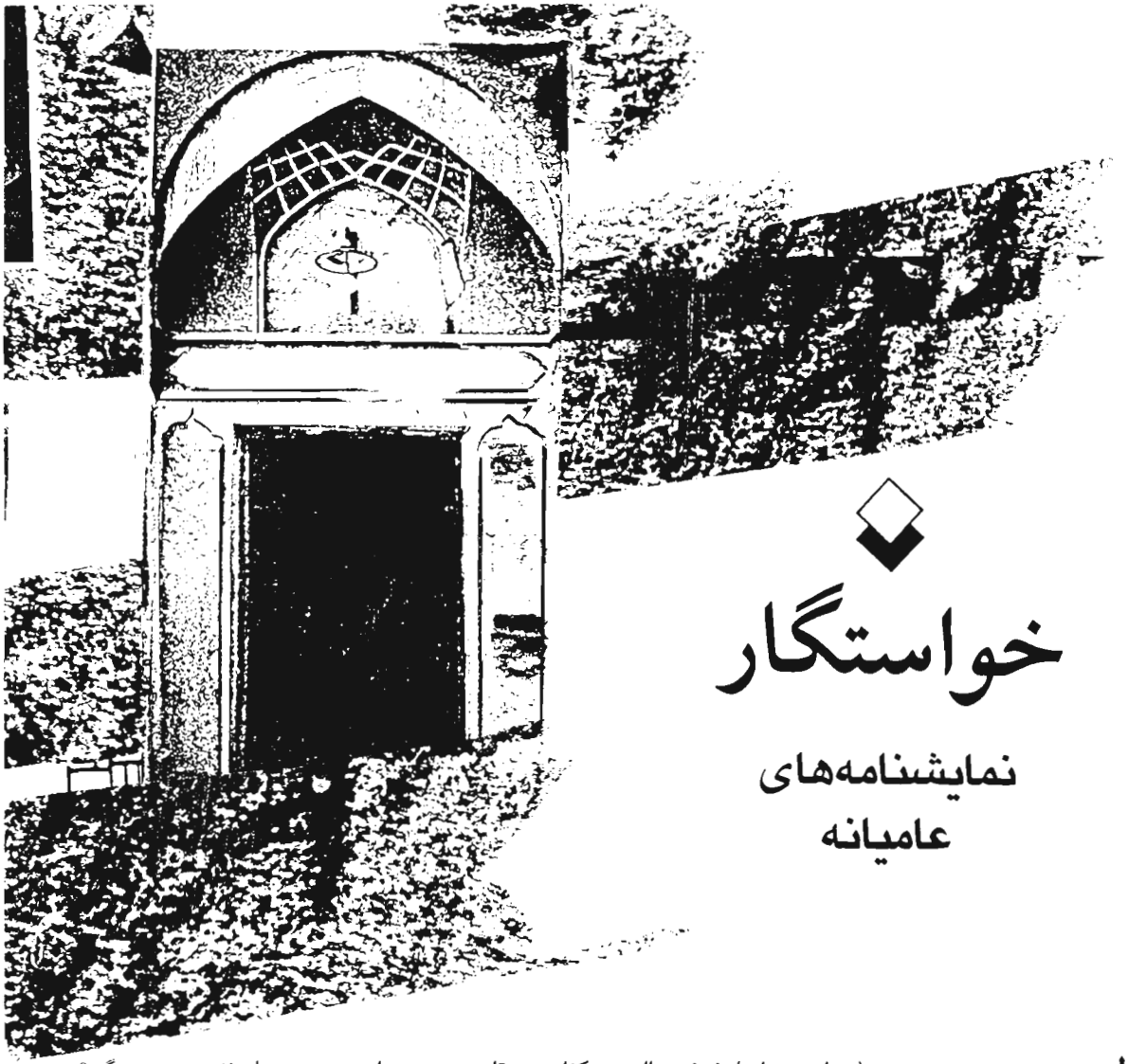
چهارم، داشتن مواد خام لازم برای تجربه‌های مفیدی در امر هنرهای نمایشی. دارا بودن این بُعد، لزوماً زمینه‌های اجرایی مناسبی را چه در خصوص نمایشنامه‌نویسی، طراحی، ساخت و... مواردی از این قبیل، و چه توسعه و آشناسازی آنها در سطح علوم ابتدایی و دانش آموزی را در برمی‌گیرد.

پنجم، مقاومت در برابر نفوذ الگوهای نامناسب.

ششم، عدم انفعال هنرمندان نمایش به دلیل ویژگیهای خاص این هنر که با درکی غلط و ناملموس در میان بعضی از گروندگان کماکان وجود دارد.

لازم به توضیح نیست که مروری برکارنامهٔ تئاتر فعلی و قشر هنرمندان و ایضاً گروندگان، از گذشته تا به حال، جای چنین برنامه‌ریزی و دقت عمل بسیار حساسی را می‌طلبد. مع‌هذا برای طرح قضیه‌ای به نام «تئاتر حرفه‌ای» لازم است که از منظری گسترده‌تر مورد مُداقه قرار گیرد و برعهده برنامه‌ریزان است که منظر نگاه خود را بر گستره کشور وسعت بخشند، تا فقط زاویه دید به تهران و دو سه سالن محدود نشود.

بی‌شك ما نیاز به تئاتر حرفه‌ای داریم و هنرمندان باید از این طرح حمایت کنند تا به دور از شتابزدگی به ورطه‌ای سقوط نکنیم که طرح فقط «در محدوده» پاسخگو باشد. □



خواستگار

نمایشنامه‌های عامیانه

گردآوری و تنظیم:
صادق عاشورپور
به نقل از: بانو زینب نیساری،
محمدصادق مرادی،
روستای خانباغی

آدمها: پیرزن قوزی (گوژپشت)
پسر پیرزن
مادر
حوری
بتول

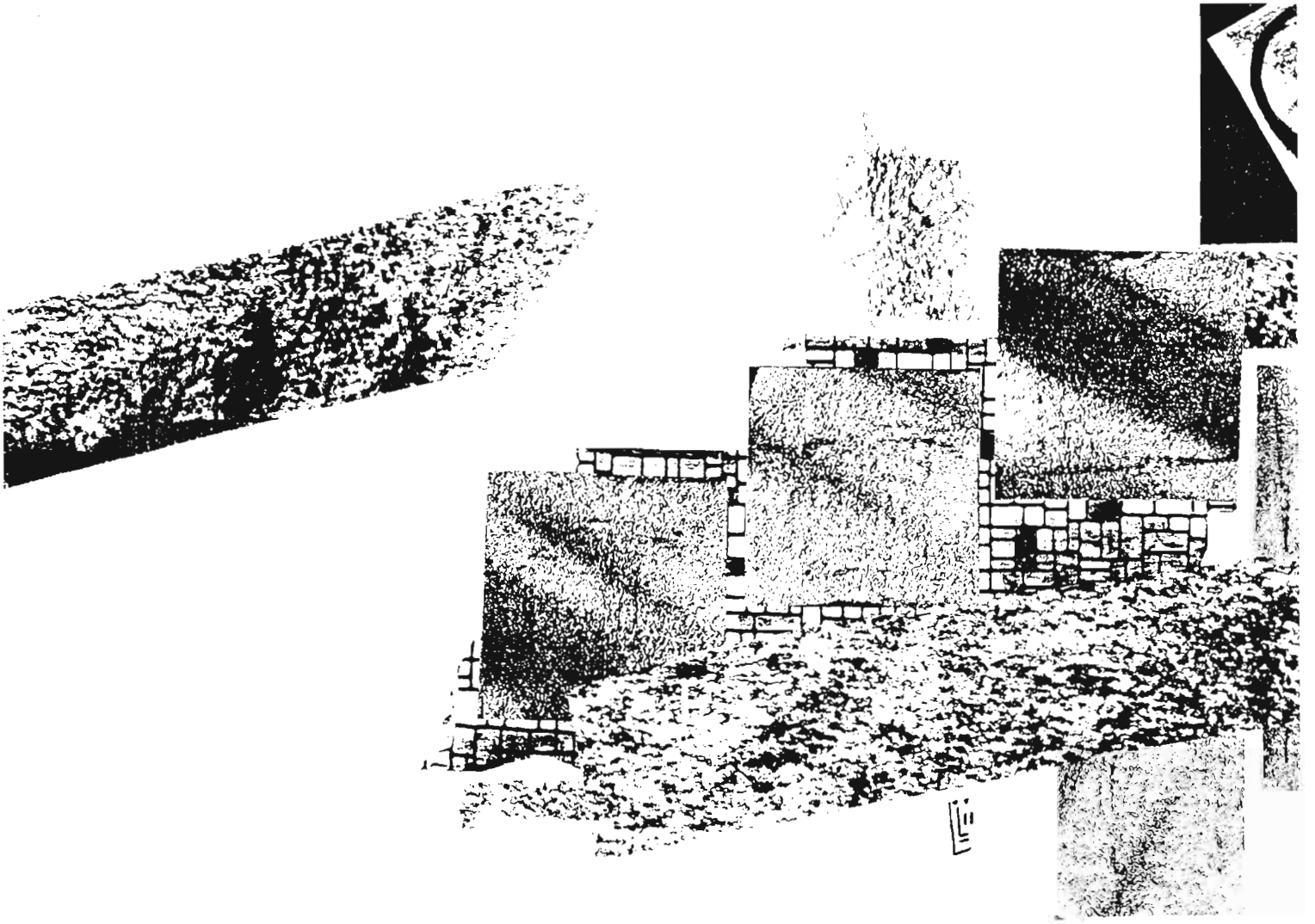
صحنه: یك اطاق روستایی، مادر دخترها در حال جاروب کردن خانه است. دق‌الباب می‌شود، توجه مادر به طرف صدا جلب می‌شود.

مادر: کیه...؟
مادر: کیه...؟ کیه...؟
صدای پیرزن: خواستگاره.
مادر: وای خدای من! برای دخترهایم خواستگار آمده

(جاروب را با خوشحالی به کناری پرتاب کرده، سر و وضع خود را مرتب می‌کند و بیرون می‌رود و در را باز می‌کند. پیرزن و پسرش وارد می‌شوند.)

مادر: سلام علیکم
پیرزن: علیك السلام
مادر: خوش آمدین
پیرزن: به خوشی‌ات بیاییم.
مادر: حالا چرا سرپا وایساده‌اید، بفرمایید بنشینید.
پیرزن: خیلی ممنون.
(مادر و پیرزن و پسرش می‌نشینند.)
مادر: خیلی خیلی خوش آمدین، چه عجب؟
پیرزن: والله به ما گفته‌اند که شما دختر دارید.
مادر: بله، بله کنیز شما هستند.
پیرزن: خدا حفظشان بکند. آمده‌ایم دخترتان را ببینیم.
مادر: ای به چشم! الآن می‌گویم بیاید خدمتتان. (بانگ می‌زند) آهای...، حوری، حوری، های...!

صدای حوری: بله ننه... چی میگی؟
مادر: مهمان داریم ننه، دو تا لیوان شربت وردار بیار.
صدای حوری: چشم ننه جان.
(با گذشت لحظاتی، حوری با دو لیوان شربت، وارد اطاق می‌شود.)
حوری: سلام.
پیرزن: علیك السلام.
(حوری دو لیوان شربت، مقابل آنها گرفته و هریك، لیوانی برمی‌دارند. پیرزن، خوب، به وارسی دختر می‌پردازد. سپس، دختر با اشاره مادر، بیرون می‌رود.)
پیرزن: دخترتان این بود؟
مادر: بله خانم،
پیرزن: اینکه چشمش کج است، دهانش هم خیلی بزرگ؟
مادر: والله چه عرض کنم.
پیرزن: نه خانم جان، من یك دختر خیلی زیبا می‌خواهم. آخر، پسر من می‌ماند شاخ شمشاد. ببینم شما دختر دیگری ندارید؟
مادر: والله یك دختر دیگر هم داریم.



پیرزن: خب، پس، بی‌زحمت بفرمایید او بیاید. شاید باب پسند ما باشد.

مادر: ای به چشم! (بانگ می‌زند) آهای! بتول، بتول های...!

صدای بتول: بله ننه، چی میگی...؟

مادر: مهمان داریم ننه. دو استکان چایی برای مهمانها بیاور.

صدای بتول: چشم ننه جان. الان می‌آورم.

(زمانی می‌گذرد و بتول، با دو استکان چای در سینی وارد می‌شود، با دهانی کج و بینی‌ای بزرگ.)

بتول: سلام.

(پیرزن با دیدن بتول، گل از گلش باز می‌شود.)

پیرزن: (شاد) علیک‌السلام، به‌به، ماشاالله! هزار ماشاالله! قربان عروس نازم برم الهی.

(بلند می‌شود و شروع به بوسیدن دختر می‌کند و با هربوسه نیز یك شیشکی در می‌کند.)

مادر: پس، خیره خانم.

پیرزن: هیچ نگو که عروس دلخواهم را پیدا کردم.

مادر: چرا می‌گویی هیچ نگو؟ پس چرا...؟ این کار از شما بعید است!

پیرزن: یك بار که عیب ندارد.

مادر: یعنی چه یك بار یا ده بار، خوب نیست؟

پیرزن: آخ خانم جان! دست به دلم نگذار، که الهی عروس بزرگم جز جگر بزند.

مادر: چرا؟

پیرزن: به خاطر اینکه امروز مهمان پسر بزرگم بودم. عروسم چون شنیده بود، من برای پسر دیگرم می‌خواهم به خواستگاری بیایم، در میان غذای من تخم مورچه ریخته و بخورد من بیچاره داده.

مادر: که این‌طور! پس تخم مورچه خورده‌ای؟

(پیرزن به جای جواب، یکی دو شیشکی پی‌درپی در می‌کند.)

مادر: (متعجب) عجب عروس بدجنسی!

(مکث) راستی حالا بفرمایید ببینم، پسرتان چه کاره است؟

پیرزن: پسر من؟ ماه است، آقاست، خوشگل است، شاخ شمشاد است.

مادر: اینها که شما می‌فرمایید درست، ولی بفرمایید شغلش چیست؟

پیرزن: خب، معلوم است. پسر من چوپان است.

مادر: (متعجب) چوپان؟

پیرزن: خب، بله.

مادر: عجب!

پیرزن: حالا دخترتان را به پسرم می‌دهید؟

مادر: بگذارید شب، پدرش از صحرا برگردد و به پدرش بگویم، آن وقت بیایید برای خبر.

(پیرزن، به جای جواب، باز یکی دو شیشکی پی‌درپی ول می‌کند.)

سیمای تئاتر معاصر

بکت یا افتخار خدایان

۱۹۵۹

ترجمه دکتر محمود عزیزی

هانری دوم، شاه انگلستان، برای دفع انتریگ گروه روحانیون، دوست و همراه خود، توماس‌بکت را به‌ریاست این گروه منصوب می‌نماید. توماس‌بکت، این مسئولیت خطیر و سنگین را تماماً می‌پذیرد. ولی بعدها، با قوانین شاهنشاهی مخالفت می‌کند و در این راه نیز در کاتدرال (CATHEDRAL) -کلیسای جامع- شهید می‌شود.

شاه، به‌خاطر ایجاد صلح با ساکسون‌ها (SAXONS) او را یك قهرمان می‌نامد و مقبره‌اش را محلی برای زیارت و به‌عنوان «قبر شهید» نامگذاری می‌کند.

۱. «زحمت برای همیشه، برای همگان تقسیم شده است.»

۲. «کار به‌طور مساوی برای همگان تقسیم شده است.»

۳. «دیگر کسی بیش از دیگری کار نمی‌کند.»

دو شخصیت، یکدیگر را در دشت «فرته- برنارد»(FERTE-BERNARD) می‌یابند. شاه متوجه نشد که چرا بکت به‌ناگاه، خودسرانه او را تشجیع نمود و شیر کرد. شاه می‌خواست دریابد و کشف کند که دوست و همراه قدیمی او می‌خواهد از قدرت خود استفاده کند تا از بی‌عدالتی‌هایی که بر او (بکت) روا داشته شده، انتقام بگیرد. شاه، نمی‌خواهد شاهد این حماقت و کودنی از جانب بکت باشد درحالی که خود، او را منصوب کرده است. در نتیجه، سعی می‌کند تا با حوصلهٔ حصر دام را بشکند: دامی که برآنها احاطه شده است. چرا که دوستی آنها در رابطه با اعتبار نوین او، به‌خطا رفته است.

شاه، سعی می‌کند به خاطرات شیرین گذشته بازگردد. ولی نمی‌تواند اعتراف نکند که این لذات گذشته، دیگر برای او اعتباری ندارند. از زمانی که بکت دیگر نمی‌خواهد این خاطرات گذشته را با شاه به‌یاد آورد. هنگامی که شاه، خیلی ساده خود را بیان می‌کند. شخصیت بکت، در مقابل این سادگی پیچیده‌تر می‌گردد. او سعی دارد تا بدون هیچ خیال واهی‌استتیزم(Esthétisme) گذشته را جایگزین اخلاق نماید.(۱) به‌ناگاه، یك تغییر ناگهانی و شگفت در او به‌وجود می‌آید. آیا این یك عقیده است؟ واقعاً نه. همچون *ژان* یا *آنتیگون*، بکت، خود احساس می‌کند که تمامیت خویش را در یك رسالت گذاشته است. به‌هر ترتیب، بکت متوجه می‌شود که عهده‌دار مسئولیت شخصیتی شده است که باید تا سرحد مرگ از آن دفاع کند: شخصیتی که در قد و *قواره* اوست.

آنوی، در اینجا از واقعیت تاریخی فاصله می‌گیرد تا نشان دهد که خود تاریخ نیز یك تئاتر است؛ تئاتری که در آن، هریك از شخصیتها، نقشی را که به‌عهده آنها واگذارده‌اند، تقلید می‌کنند. به همان‌گونه که ژان در نمایشنامه کاکلی (ALOVETTE) (۲) اظهار می‌نمود: «ما می‌توانیم فقط نقشهای خود را ایفا نماییم: هرکسی نقش خود را چه خوب باشد چه بد، و در نوبت خود، به همان‌گونه که نوشته شده است. «ریسك در این است که بتوان به تصاویر زنده مشخص رسید.

آنوی، هرگز از این تخته‌سنگ ساحلی، درنمی‌گذرد. چرا که این شخصیتها، در نمایشنامه‌های او، همچون ناپلئون، فوشه (Fouche) لوئی هجدهم و دیگران، کلیشه‌ای می‌نمایانند و تاریخ را تضعیف می‌کنند.

در این نمایشنامه، چنین نیست. فنر اصلی، برپایه دوستی مبتنی است؛ فنری به‌اندازه کافی، قوی، برای نقش بستن پرسپکتیو.

از طرف دیگر، بکت در این چهارچوب، یك شخصیت متکبر و منجمد تصویر نشده است. او خود را در حال عمل می‌بیند. و شیفته و متحیر می‌شود و از بازی کردن در یك نقش و موقعیت پرهیزکارانه، لذت می‌برد. ابهام یکی و خشونت وحشیگری دیگری در این نمایش، دست به‌دست یکدیگر داده و یکی از آثار برجسته آنوی را شکل بخشیده‌اند.

در میان یك دشت، بکت و شاه، هریك براسب خود سوارند و یکی در مقابل دیگری. ما در تمام مدت زمان این صحنه و همچنین

در هنگام سکوت این دو شخصیت نمایش، فقط صدای زوزه باد سرد زمستانی را می‌شنویم.

شاه: توماس، تو پیر شده‌ای.

بکت: شما هم همین‌طور. عالی‌جناب! سردتان نیست؟

شاه: چرا. پوستم دارد از سرما می‌ترکد. تو باید راضی باشی! تو در محیط زندگی خود هستی: بعلاوه، پابرهنه هم هستی؟

بکت: (می‌خندد)- این طریقه جدید دلربایی من است.

شاه: با کره‌اسبان خز دارم، دارم از سرما می‌میرم، تو از آن نداری؟

بکت: (به‌آهستگی)- چرا، مسلماً که دارم.

شاه: (با زهرخند)- دست‌کم، تو آنها را به خدا هدیه می‌کنی، کشیش مقدس؟

بکت: (خیلی آهسته و سنگین) من بهتر از آنها را دارم که به او هدیه کنم.

شاه: (به‌ناگاه، فریاد می‌کشد) اگر ما بلافاصله شروع کنیم، بدون شك، به مشاجره منجر خواهد شد. راجع به چیزهای دیگری صحبت کنیم. تو می‌دانی که پسر من، در حال حاضر، چهارده سال دارد؟ او دیگر یك جوان بالغ است.

بکت: پیشرفت کرده است؟

شاه: یك جوان کوچك نادان، آب زیرکاه، همچون مادرش. هرگز ازدواج مکن، بکت!

بکت: (با خنده) مسئله دیگر حل شده است. البته از طریق عالی‌جناب. این شما بودید که مرا کشیش نام نهادید.

شاه: (دوباره فریاد می‌زند)، به‌تو می‌گویم تا بار دیگر، شروع نکنیم! راجع به مسائل دیگر صحبت کنیم.

بکت: (خیلی سبك سؤال می‌کند) عالی‌جناب! در این روزها شکار بسیار کرده‌اند؟

شاه: (کمی عصبی)- هرروز! و این کار دیگر مرا سرگرم نمی‌کند.

بکت: او عقابهای جدیدی دارد؟

شاه: گرانترین‌ها را، ولی خیلی بد پرواز می‌کنند.

بکت: و اسبها؟

شاه: سلطان چهار اسب برایم فرستاده است: برای دهمین سال سلطنتم. ولی اسبانی هستند که به هیچ‌کس سواری نمی‌دهند و هرکس برپشت آنها می‌نشیند، بلافاصله، به‌زمین پرتاب می‌شود. هنوز کسی پیدا نشده است تا بتواند از گردهٔ آنها سواری بگیرد.

بکت: (با خنده) لازم شد تا یکی از این روزها به دیدن آنها بیایم.

شاه: ترا نیز به زمین پرتاب خواهند کرد: همچون دیگران! و سپس شاهد زخمهای پشت تو خواهیم بود. دست‌کم آرزو می‌کنم. اگر طور دیگری شود، ناامید خواهم شد.

بکت: (بعد از مدتی می‌دانید، چه چیز بیش از همه، افسوس مرا برمی‌انگیزد عالی‌جناب؟ اسبها.

شاه: و زنها چی؟

بکت: (خیلی ساده) فراموش کرده‌ام.

شاه: ریاکار! تو از زمانی که کشیش شده‌ای، ریاکار نیز شده‌ای. (به ناگاه سؤال می‌کند) تو او را دوست می‌داشتی، گوآندولین را.[۳]

بکت: من او را نیز فراموش کرده‌ام.

شاه: تو او را دوست می‌داشتی! این تنها توضیحی است که من یافته‌ام.

بکت: (خیلی با طمأنینه) نه، شاه عزیز من! با روح و وجدان، ابراز می‌کنم که من او را دوست نمی‌داشتم.

شاه: بنابراین، تو هرگز چیزی را دوست نداشته‌ای. این بدتر از همه چیز است. چرا من را شاه عزیز می‌نامی، درست همچون گذشته‌ها؟

بکت: (به‌آهستگی) برای اینکه شما هنوز شاه من هستید.

شاه: (با فریاد) بنابراین، چرا من را آزار می‌دهی؟

بکت: (با آهستگی) راجع به چیزهای دیگر صحبت کنیم.

شاه: راجع به چه چیزی؟ من سردم است.

بکت: من همیشه به‌شما گفته‌ام: شاه من. باید به جنگ سرما با حربه سرما رفت. هر روز صبح، لخت شوید و با آب سرد، حمام کنید.

شاه: در گذشته، این کار را انجام می‌دادم. هنگامی که تو هنوز در آنجا بودی و مرا وادار به انجام این کار می‌کردی. درحال حاضر، دیگر به حمام نمی‌روم. بو می‌دهم! یك مدت، حتی ریش‌هایم را نتراشیدم: بلند شده بود. خبر ریش گذاشتنم به‌گوش تو رسید؟

بکت: بله، حسابی خندیدم.

شاه: بعداً ریشم را تراشیدم: به‌خاطر اینکه ریشها صورتم را می‌خاراند (ناگهان فریاد می‌زند، همچون کودکی که گم شده باشد). احساس دلتنگی می‌کنم، بکت!

بکت: عالی‌جناب من، چه‌قدر دلم می‌خواهد می‌توانستم به‌شما کمك کنم!

شاه: پس، منتظر چه هستی؟ مگر نمی‌بینی که تا حد مرگ، منتظر این کمك هستم؟

بکت: (به‌آهستگی) که افتخار خدا و افتخار شاه، هردو به یك اندازه، ارزشمند شوند؟

شاه: ممکن است، این عمل به‌طول انجامد.

بکت: بله، ممکن است این عمل به‌طول انجامد. (سکوتی در این لحظه، حکم‌فرما می‌شود و چیزی جز صدای باد شنیده نمی‌شود).

شاه: (به‌ناگاه) اگر چیزی برای گفتن نداریم، بهتر است که برویم و خود را گرم کنیم.

بکت: ما خیلی چیزها داریم تا به یکدیگر بگوییم، عالی‌جناب. شاید هرگز موقعیت مناسب، دوباره به وجود نیاید.

شاه: بنابراین، عجله کن. در غیر این‌صورت، دو مجسمه از یخ، در سرمایی ابدی، به‌توافق خواهند رسید. من، شاه تو هستم، بکت. و تا زمانی که ما برروی این زمین هستیم،

این تو خواهی بود که بایستی قدم اول را برداری. من آماده هستم تا خیلی چیزها را فراموش کنم. ولی هرگز فراموش نخواهم کرد که من شاه هستم. این تو بودی که این موضوع را به من آموختی.

بکت: (به‌آرامی) این را هرگز فراموش نکنید، عالی‌جناب، حتی اگر در مقابله با خدا باشد. شما، شما کارهای دیگری دارید که باید انجام بدهید. از جمله؛ گرفتن سکان کشتی است.

شاه: و تو، تو چه کاری داری که باید انجام بدهی؟

بکت: من باید با تمام قوا در مقابل شما ایستادگی کنم؛ هنگامی که شما در جهت مخالف باد، در حال کشتیرانی هستی.

شاه: باد برپشت کشتی بکت؟ این عالی خواهد شد! در این موقع، کشتیرانی برای دوشیزگان مناسب است. خدا با شاه؟ این واقعه هرگز رخ نمی‌دهد. یک‌بار در هرقرن، به‌هنگام جنگهای صلیبی، هنگامی که تمام مسیحیت فریاد می‌زد: «اگر خدا بخواهد!». تازه اگر! تو نیز همچون من می‌دانی که این باد چه چیزی در نهان دارد. بقیهٔ اوقات دیگر باد است؛ با قامتی ایستاده. باید کسی باشد که مسئولیت بادبانهای یك طرف کشتی را در برابر این باد پوچ و نامربوط عهده‌دار شود!

بکت: و یکی هم برای پذیرا شدن مسئولیت آن باد. خدا. مشقت و کار برای همیشه، به‌طور مساوی تقسیم شده. بدبختی در این است که این تقسیم کار، بین ما دو نفر است، شاه، دوست من، که زمانی با هم دوست بودیم.

شاه: (با خنده تمسخرآمیزی) شاه فرانسه ـ من هنوز نمی‌دانم، که او چه چیزی در این میان، به‌دست می‌آورد. او مرا به مدت سه روز، در ارتباط اینکه ما با یکدیگر صلح کنیم، موعظه کرد. اینکه تحمل مرا لبریز کنی، ترا به چه کار آید؟

بکت: به هیچ.

شاه: تو می‌دانی که من شاه هستم و باید همچون یك شاه، عمل کنم. چه انتظاری داری؛ ضعف مرا؟

بکت: نه. ضعف شما مرا به‌خاك می‌کشاند.

شاه: از طریق قدرت، بر من فائق می‌شوی

بکت: این شما هستید که صاحب قدرت هستید.

شاه: مرا متقاعد می‌کنید؟

بکت: این‌طور هم نیست. من نیازی به متقاعد کردن شما ندارم. من فقط چیزی را که می‌توانم به‌شما بگویم: «نه» است.

شاه: به‌هرحال، باید منطقی بود، بکت!

بکت: نه، این ضرورتی ندارد، شاه من. تنها بایستی عمل کرد، به‌طور نامربوط، آن مسئولیتی را که عهده‌دار شده‌اید، تا انتهای آن.

شاه: من تو را دست‌کم به‌مدت ده سال است که شناخته‌ام: یك ساکسن SAXON کوچك؛ در شکار، در محله تن‌فروشان، در میدان جنگ؛ دوتایی، در طول شب، در میان ما بطری شراب. حتی اتفاق افتاده است که از تخت‌خواب یك دختر استفاده کرده‌ایم و حتی به پشیزی در مقابل انجام کاری. به‌طور نامربوط. این، آن واژه‌ای است که اصلاً ربطی به‌تو ندارد و مناسب دهان تو نیست، که آن را به‌کار گیری.

بکت: شاید. من حتی دیگر شبیه خود نیز نمی‌باشم.

شاه: (با خنده) تو تحت تأثیر لطف آسمانی قرار گرفته‌ای؟

بکت: (سنگین) نه از طریق لطف آسمانی که شما در مدّنظر دارید. من هنوز به آن اندازه از اعتبار، نرسیده‌ام.

شاه: تو رفته‌رفته، احساس می‌کردی که تبدیل به یك ساکسن (SAXON) شده‌ای، علی‌رغم احساسات خوب پاپا؟

بکت: اما، نه.

شاه: پس چه؟

بکت: من فقط احساس کردم که مسئولیتی را عهده‌دار شده‌ام، برای اولین بار در زندگی، در این کاته‌درال خالی، در جایی از خاك فرانسه؛ جایی که شما به من دستور داده‌اید که این بار سنگین را به‌دوش بکشم. من مدتی بودم بی‌تفاوت از عنوان افتخارآمیز، ولی تاکنون یکی تصمیب من شد؛ آن افتخاری که هرگز فکرش را نمی‌کردم که روزی از آن من گردد. افتخار و نشان خدا! افتخاری که قابل فهم و درك نیست؛ افتخاری شکننده، همچون یك شاهزاده که در تعقیب باشد.

شاه: (رفته‌رفته، خیلی خشن جلوه می‌کند) بهتر بود ما راجع به چیزهای مشخص‌تر صحبت می‌کردیم، بکت، با واژگانی که قابل درك برای من باشند. در غیراین‌صورت، ما هرگز به نتیجه مشخص نخواهیم رسید. من سردم است. و دیگران در جای‌جای این دشت، منتظر ما هستند.

بکت: من خیلی واضح و روشن حرف می‌زنم.

شاه: بنابراین، این من هستم که یك احمق به‌تمام معنا می‌باشم. با من طوری صحبت‌کن که گویی من احمق هستم. این یك دستور است. آیا تو دستور تکفیری را که راجع به گیوم دوانیس فورد (Guillaume Daynes-Ford) و دیگر افراد من صادر نموده‌ای، لغو خواهی نمود؟

بکت: نه، شاه من، زیرا که من برای دفاع از این کودك که به من سپرده شده و عریان است، اسلحه‌ای ندارم.

شاه: آیا تو قبول خواهی کرد دوازده فرمانی را که اسقف‌های من به هنگام غیبت تو به نورام‌تون (NORTHAMPTON) پیشنهاد کرده‌اند، بویژه، ابطال حمایت غیرعادی، از کشیشان جوان که برای فرار، سرهای خود را

می‌تراشند؟

بکت: نه، شاه من. چرا که نقش من دفاع کردن است: دفاع از گوسفندانم. آنها گوسفندان من می‌باشند. (بکت، بعد از مکث کوتاهی بالاخره می‌گوید) بعلاوه، قبور، نخواهم کرد که انتخاب کشیشان از نظر اسقف‌ها دور بماند، و نه هیچ‌یک از طلبه‌های جوان به دادگاهی غیر از دادگاه کلیسا کشیده شوند. این، آن وظایفی هستند که برعهده من گذارده شده است و این وظایف، متعلق به من نیست تا بتوانم از حق خود گذشت کنم. اما، من نه بند دیگر را می‌پذیرم، به‌خاطر روح صلح و به‌خاطر این که می‌دانم شما باید شاه بمانید: و من افتخار خدا.

شاه: خونسرد، بعد از مدتی خوب است. اگر خدا بخواهد، من به تو کمک می‌کنم تا از خدای خود دفاع کنی. حالا که این خواست، انگیزه جدید تو شده است، به‌یاد دوستی‌های گذشته‌مان، دوست و همراهی که تو برای من بوده‌ای. افتخار سرزمین! تو می‌توانی به انگلستان بازگردی توماس.

بکت: تشکر می‌کنم، شاهزاده من. درنظر داشتم تا بازگردم و خود را تسلیم قوانین شما گردانم. چرا که برروی این زمین، شما شاه من هستید و آنچه که مربوط می‌شود به این زمین. من باید از شما اطاعت کنم.

شاه: (در بلاتکلیفی، بعد از مدتی) در این صورت، بازگردیم حالا. کار ما دیگر در اینجا تمام شد و به‌پایان رسید. من سردم است.

بکت: (خیلی به‌آهستگی)، من هم حالا، من هم سردم است. (یک سکوت، دو نفر یکدیگر را نگاه می‌کنند. صدای باد شنیده می‌شود).

شاه: (به ناگاه می‌گوید) تو من را دوست نمی‌داشتی. این‌طور نیست بکت؟

بکت: در صورتی که من قادر بودم تا دوست بدارم. چرا شاه من.

شاه: تو خود را وقف این کردی که فقط خدا را دوست بداری؟ (فریاد می‌زند) بنابراین، تو هیچ تغییری نکرده‌ای. کله‌بوک! جواب نمی‌دهی. وقتی از تو سؤال می‌شود؟

بکت: (به‌آرامی) من بر این نشستم تا افتخار و شرف خدا را دوست بدارم.

شاه: (گرفته) به انگلستان بازگرد. من به تو صلح سلطنتی می‌دهم (امان‌نامه سلطنتی). آرزو دارم تو نیز به صلح درونی خود برسی در رابطه با خود اشتباه نکرده باشی. من دیگر هرگز از تو تمنا نخواهم کرد. (فریاد ناگهانی) من نمی‌بایستی که تو را باز

می‌دیدم! این دیدار مرا آزار داد! (او به‌ناگاه گریه می‌کند؛ به‌گونه‌ای که استواری او تبدیل به خمیدگی بر روی اسب می‌شود).

بکت: (متحیر، نزدیک می‌شود و آهسته زمزمه می‌کند) شاهزاده من.

شاهزاده: (فریادزنان) آه نه! من به ترحم نیاز ندارم. این نکبت‌بار است. باز پس‌رو! به انگلستان بازگرد! به انگلستان بازگرد! در اینجا خیلی سردمان است.

بکت: (به‌آهستگی، اسب خود را به‌سوی شاهزاده می‌راند و نزدیک او قرار می‌گیرد). خداحافظ، شاهزاده من. بوسه صلح را به من می‌دهید؟

شاهزاده: نه. من دیگر نمی‌توانم به تو نزدیک شوم. من دیگر نمی‌توانم ترا ببینم. بعدها! بعدها! هنگامی که دیگر دری را حس نخواهم کرد!

بکت: من فردا عزیمت خواهم کرد. خدانگهدار، شاهزاده من. می‌دانم که دیگر شما را نخواهیم دید.

شاه: (با فریاد به او. قیافه او تغییر کرده و با نفرت) چرا جرأت می‌کنی به من چنین بگویی، بعد از اینکه من به تو، امان‌نامه یا قول شاهانه داده‌ام؟ آیا تو من را همچو یک خیانتکار، می‌پنداری؟

(بکت، بار دیگر، چند لحظه‌ای شاهزاده را می‌نگرد، بسیار آرام و با نوعی ترحّم در نگاهش، سپس، جهت اسب را عوض می‌کند و دور می‌شود. باد، شدید می‌شود. شاه، به‌ناگاه، فریاد می‌زند)

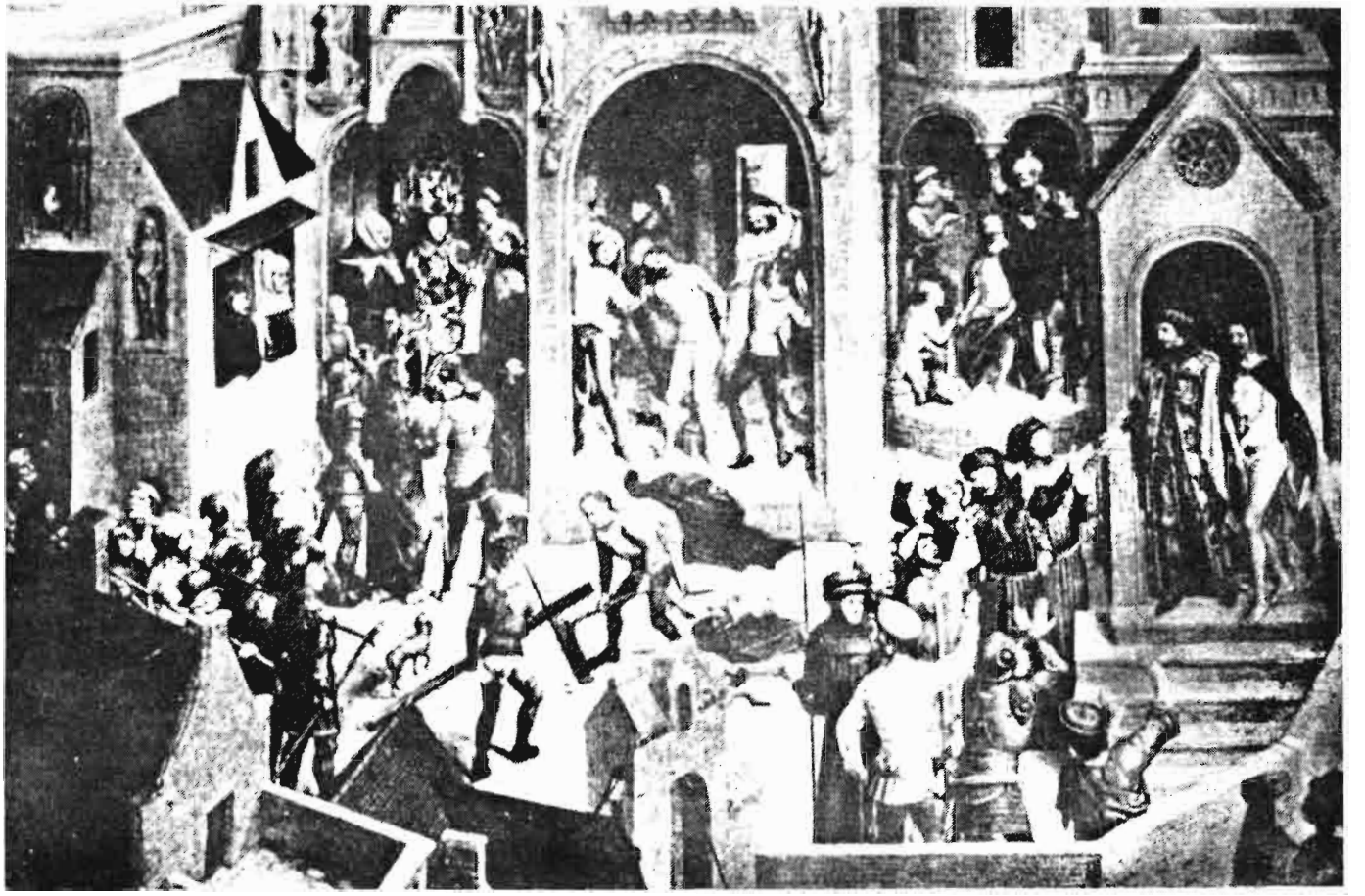
شاهزاده: توماس!

پاورقی‌ها:

۱. رجوع شود به «فن شعر» ارسطو

۲. کاکلی، پرنده کوچک خاکستری که در مزارع به‌سر می‌برد.

۳. گوآندولین (GWENDOLINE): زنی بود که معشوقه بکت شده و رفیقه شاه نشد و سرانجام، خودکشی کرد.



فرهنگ تئاتر (۳)

ترجمه آرش مهرداد

گروه آکتورز تیاتر Actor's Theatre

۱) یك گروه تئاتری آمریکایی که به سال ۱۹۲۲ و به نیت ارائه نمایشهای خوب کلاسیك و جدید تأسیس شد. دادلی دیگز (آ) یکی از کارگردانان این گروه بود و از اولین نمایشهایی که گروه به صحنه برد می‌توان از **کاندیدا** اثر برنارد شاو و **مرغابی وحشی** اثر هنریك ایبسن یاد کرد. این گروه تئاتری در سال ۱۹۲۷ با گروه گرینیچ ویلج به رهبری کنت مك‌گوال (آ) ادغام شد. ۲) یك گروه تئاتری دیگر به همین نام که در سال ۱۹۳۹ تشکیل شد و در تماشاخانه پراوینس‌تاون به اجرای برنامه می‌پرداخت. این گروه عرصه فعالیت نمایشهای جدید و بازیگران تازه‌کار بود. در سال ۱۹۴۱ که جنگ دوم جهانی همه‌گیر شد، فعالیتهای گروه رو به کندی نهاد. اما با این حال گروه تا سال ۱۹۴۷ به فعالیت ادامه می‌داد.

آدام دولا هال (حدود ۱۲۴۵ـ۱۲۸۸)

Adam de la Halle

یکی از معدود چهره‌های تئاتری قرون وسطی که اطلاعات نسبتاً زیادی درباره او موجود است. او نویسنده نمایشنامه **Le Jeu de la feuillée** (حوالی ۱۲۶۲) است که آغازگر نمایشهای مردمی در فرانسه به‌حساب می‌آید. او در دربار روبر دوم، اثر پاستورال **بازی رابین و ماریان** را نوشت که به‌خاطر موسیقی به‌کار رفته در آن ـ آدام هم شاعر بود و هم آهنگساز ـ اینك آن را اولین اپرای سبك فرانسوی می‌شناسند. از این اثر نسخه‌ای امروزی در سال ۱۸۹۶ و در جشنواره‌ای که به افتخار آدام دولا هال برپا شده بود، اجرا شد.

آداموف، آرتر (۱۹۰۸ـ۱۹۷۰)

Adamov, Arthur

نمایشنامه‌نویس فرانسوی متولد اتحاد شوروی. اولین نمایشنامه‌اش به‌نام **پارودی** تا سال ۱۹۵۲ به روی صحنه نیامد، حال آنکه چند سال قبل از آن نوشته شده بود. دو نمایشنامه بعدی او به نامهای **مانور بزرگ**

و کوچك و تعرض در سال ۱۹۵۰ اجرا شد. دو اثر از آثار اولیه او به نامهای **پروفسور تاران** و **همه علیه همه** (هردو ۱۹۵۳) وجوه اشتراك زیادی با تئاتر پوچ (آ) داشتند، همین‌طور **پینگ‌پنگ** (۱۹۵۵) که هزلی است درمورد دنیای تجارت و سیاست که در سال ۱۹۵۹ در لندن توسط گروهی از بازیگران آماتور اجرا شد. آداموف با نوشتن اثری تحت عنوان **پائولو پائولی** که فساد اجتماعی فرانسه را نشان می‌داد و برای اولین بار توسط روژه پلانشون کارگردان فرانسوی در سال ۱۹۵۷ در لیون اجرا شد، آداموف به جهان تئاتر حماسی برشت (آ) پا نهاد. آثار بعدی او **بهار ۷۱** (۱۹۶۱) که تاریخ تمدن پاریس و La Politigue de Restes (۱۹۶۳) به نحو بارزتری این تمایل را به نمایش می‌گذارند.

آدامز، ادوین (۱۸۳۴ـ۱۸۷۷)
Adams, Edwin

بازیگر آمریکایی، که اولین بازی او در بوستن و نمایشنامه **گوژپشت** اثر شریدان ناولز در ۱۸۵۳ بود. او در نمایش افتتاحیه تئاتر بوت نیویورك در سوم فوریه ۱۸۹۶ در نمایشنامه **رومئو و ژولیت** نقش مرکاتیو را در کنار ادوین بوت (آ) در نقش رومئو بازی می‌کرد. اما مشهورترین بازی او ایفای نقش اینناك آردن در نمایشی به همین نام، براساس شعر بلند تنیسن است. او در شهرهای مختلف آمریکا بازی کرد و آخرین نقشی که پیش از مرگ زودرس خود داشت، نقش ایاگو در نمایش اوتللو بود.

آدامز، ماد (۱۸۷۲ـ۱۹۵۳)Adams, Maude

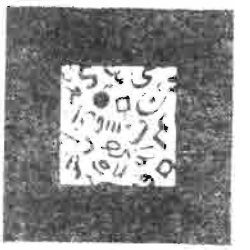
نام اصلی این بازیگر آمریکایی، دختر ستاره گروه تئاتری سالت لیك‌سیتی مادکیسکادن بود. او بازی را از کودکی و در کنار مادر آغاز کرد و از اولین نمایشهای او در دوران کودکی، بازی در نمایش **کلبه عمو تام** نوشتهٔ هریت بیچراستو بود. او در سال ۱۸۸۸ برای اولین بار در نیویورك بازی کرد و سه سال بعد در نمایشی نقش مقابل جان درو (آ) را به‌عهده گرفت و در سال ۱۸۹۷ با بازی در نمایش The Little Minister یك‌شبه ره صدساله را رفت و به ستاره‌ای صاحب نام بدل شد. سپس در نمایشهای موفقی چون **خیابان کوالیتی** (۱۹۰۱)، **پیترپن** (۱۹۰۵)، **آنچه هر زنی می‌داند** (۱۹۰۸) و **بوسه‌ای برای سیندرلا** (۱۹۱۶) ظاهر شد. بازی او در نمایش جوجهٔ عقاب (۱۹۰۰) اثر روستان و چند نقش شکسپیری با تحسین همگان روبرو شد. او به سال ۱۹۱۸ از بازیگری دست کشید و تا سال ۱۹۳۱ در هیچ نمایشی بازی نکرد، تا اینکه در این سال در نمایش **تاجر ونیزی** در کنار اوتیس اسکینو (آ) ظاهر شد. او در سال ۱۹۳۴ در نقش ماریا در نمایش **شب دوازدهم** در چند کشور مختلف بازی کرد و بعد از آن برای همیشه از صحنه تئاتر کناره گرفت.

آدیسن، جوزف (۱۶۷۲ـ۱۷۱۹)
Addison, Joseph

سیاستمدار و ادیب انگلیسی، نویسنده تراژدی **کاتو** که در آوریل ۱۷۱۳ در دررى‌لین به نمایش درآمد و به دلایل سیاسی مورد حمایت ویگها و به دلیل تأثیری که به‌جا نهاد مورد حمایت توریها قرار گرفت. در اصل ایفای نقش اول به کالی سایبر (آ.) پیشنهاد شده بود که نپذیرفت و سرانجام بارتن بوت (آ.) این نقش را همراه با آن اولد فیلد در نقش لوسیا بازی کرد. او جز این فقط یك نمایشنامه دیگر نوشت که اثری کمدی به‌نام **طبال، یا خانه جن‌زده** (۱۷۱۶) بود که آن‌هم در دررى‌لین اجرا شد، اما مباحث انتقادی و تئوریك او درمورد نمایش را می‌توان در روزنامه‌های مختلف ازجمله در *اسپکتیتر* که خود او و ریچارد استیل (آ.) دبیرانش بودند و نشریه *تاتلر* شماره ۴۲ که خود او سردبیرش بود پیدا کرد.

عید، جورج (۱۸۶۶ـ۱۹۴۴)Ade, George

روزنامه‌نگار، طنزپرداز و نمایشنامه‌نویس آمریکایی که نمایشهای او گوشه‌هایی از زندگی معاصر را با زبانی طنزآمیز مطرح می‌کند. از موفق‌ترین آثار او باید به **The County Chairman**(۱۹۰۳)، **بیوه دانشکده** (۱۹۰۴)، **تازه فارغ‌التحصیل** (۱۹۰۵) و **پدر و پسرها** (۱۹۰۸) اشاره کرد.



ادبیات

تأملی کوتاه در نظریه دینی اونامونو

شهریار زرشناس

میگل دِاونامونو، نویسنده و داستان‌سرای اسپانیایی، در سال ۱۸۶۴ میلادی در *بیلبائو* اسپانیا به‌دنیا آمد. در جوانی مدتی به‌آراءِ سوسیالیستی و مارکسیستی گرایید اما به‌سرعت از آن زده شد و به مطالعه در ادبیات کلاسیک پرداخت. به‌سال ۱۸۹۷ گرفتار بحرانی فکری و روحی شد که به «بحران مذهبی» معروف است و بنیان آراء و اندیشه‌های بعدی وی، در آن بحران و تحول روحی پی ریخته شد.

اونامونو، در زمره آن دسته از روشنفکران اسپانیایی بود که با میراث عقل‌گرایی و ماتریالیسم فلسفه روشنگری در قاره اروپا مخالف بود و در ستیز با عقل‌گرایی و کلی‌گرایی اندیشه فلسفی به‌نوعی رمانتیسیسم ضدعقلی معتقد بود. *اونامونو* را به‌لحاظ مخالفت با سیستم‌سازی و دستگاهمندی فلسفی و تکیه بر موجودیت انضمامی و محسوس «انسانی که گوشت و خون دارد»؛ باید و می‌توان پیشگام اگزیستانسیالیست‌ها دانست.

اونامونو، پس از بحران مذهبی سال ۱۸۷۹ نوعی تعبیر و تفسیر اگزیستانسیالیستی از دین پدید آورد که جوهر آثار داستانی و رساله معروف «سرشت سوگناک زندگی» (۱۹۰۱) او گردید. *اونامونو*، با این اثر، در چهره یکی از میراث‌داران جریان رمانتیسم فلسفی و یکی از تئوریسین‌های دین‌داری اومانیستی ظاهر می‌شود. از آثار مهم داستانی و فلسفی او می‌توان؛ داستان «عشق و آموزش» (۱۹۰۲)، کتاب «زندگی دون‌کیشوت و سانچو» (۱۹۰۵)، مقاله «دین من چیست؟» (۱۹۰۷)، داستان «قدیس مانوئل» (۱۹۳۱) و کتاب «چگونه باید داستان نوشت؟» (۱۹۲۷) را نام برد. کتاب «سرشت سوگناک زندگی» (که به فارسی تحت عنوان: «درد جاودانگی» ترجمه شده) را باید بزرگ‌ترین اثر فلسفی و تئوریک او دانست.

اونامونو، شخصیتی پیچیده، عواطفی رقیق و حساس و ذهنی جست‌وجوگر و پردغدغه داشت. او در حیات سیاسی و اجتماعی اسپانیا حضوری فعال داشت و روزهای پایانی عمر را، به‌دلیل مخالفت با فرانکو (دیکتاتور اسپانیا) تحت نظر و کنترل پلیس و به‌حال محبوس در خانه‌اش گذراند.

در آثار *اونامونو*، نوعی عطش و میل شدید و پرسش و جست‌وجو درخصوص جاودانگی و بقاءِ روح و برخی مفاهیم و معانی دینی وجود دارد اما آیا می‌توان و باید *اونامونو* را نویسنده و اندیشمندی دینی دانست؟ *اونامونو*، خود در لابه‌لای آثارش درخصوص آراءو عقاید خویش سخن گفته است. *اونامونو*، در رساله فلسفی معروف خود«درد جاودانگی» در مورد نفی طرق اثبات عقلانی خدا می‌گوید:

«به بیان دقیق‌تر، ما وجود آفریننده را از این واقعیت که شیءِ آفریده شده وجود دارد استنباط می‌کنیم. این استنباط، عقلاً وجود او را موجه و مبرهن نمی‌کند. زیرا نمی‌توان یك ضرورت‌را از یك واقعیت، نتیجه گرفت، مگر اینکه همه چیز ضروری و واجب باشد».(۱)

او، سپس مدعی می‌شود که از طریق «عشق و رنج» می‌توان به «خدای زنده و انسانی» رسید:

«نه از راه عقل و استدلال، بلکه فقط از طریق عشق و رنج، به خدای زنده، به خدای انسانی می‌رسیم».(۲)

او از نیاز به خدا سخن می‌گوید:

«به‌همین ترتیب خدا ـ نه تصویر خدا ـ می‌تواند واقعیتی باشد که مستقیماً احساس شود و حتی اگر تصور او نتواند ما را به تبیین هستی یا ذات جهان قادر سازد، ما از وجود او، گاه احساس مستقیم داریم... و این احساس ـ به‌هوش باشید زیرا بسی تراژیك است و همه سرشت سوگناك زندگی، ریشه در آن دارد ـ احساس گرسنگی به‌خدا است، احساس فقدان اوست... ولی همچنان، که از یك‌سو ژرف‌تر و ژرف‌تر در شك‌گرایی عقلانی و از سوی دیگر در نومیدی دل فرومی‌رفتم، عطش خدا در دلم پدیدار می‌شد... و آرزو می‌کردم خدایی وجود داشته باشد».(۳)

اما خدای اونامونو، چگونه خدایی است، خدایی که خالق بشر است یا مخلوق آن؟

«خدا که عشق است، پدر عشق است، فرزند عشق است در وجود ما؛ بعضی ساده‌لوحان سطحی‌اندیش که برده عقلند، عقلی که ما را بیرونی و بیرون‌گرا می‌کند، تصور می‌کنند این سخن نغزی است که بگویند بسی بیشتر از آنچه خدا بشر را برصورت خویش آفریده است، بشر خدایان یا خدای خودش را برصورت و مثال خویش آفریده است. و چنان سطحی‌اند که تأمل نمی‌کنند اگر حالت دوم صادق باشد، که درواقع هست، صدق خود را مدیون این واقعیت است که حالت اول نیز کمتر از آن صادق نیست. انسان و خدا متقابلاً یکدیگر را می‌آفرینند... اگر هریك از ما، به مدد عشق و نیاز الوهی، برای خود و طبق آرزوی خود، صورتی از خدا بسازیم و اگر خدا برطبق خواست خود، خود را برای هریك از ما بیافریند، آن‌گاه خدایی جمعی و اجتماعی و انسانی وجود خواهد یافت که دسترنج تمامی تخیلات انسانی‌ای است که او را تخیل کرده‌اند. زیرا خدا در «جمعیت» ماست و خود را برجمعیت ما مکشوف می‌دارد و خدا سرشارترین و مأنوس‌ترین مفاهیم بشری است».(۴)

این عبارات که از *اونامونو* نقل کردیم، با صراحت روشن می‌سازد که مفهوم «خدا» نزد اونامونو هیچ ارتباط و نسبتی با معنای حقیقتی و دینی خدا در ادیان الهی ندارد. خدایی که به‌قول *اونامونو* زاییده تخیل

جمعی بشر است: مفهومی اومانیستی است نه حقیقتی دینی.

اونامونو: خود نیز به این اختلاف ما بین مفهوم اومانیستی خدا در اندیشه خویش و معنای حقیقی آن (که *اونامونو* تحت عنوان خدای مطرح در یکتاپرستی متافیزیکی از آن نام می‌برد) اشاره دارد:

«خدای دل، خدایی که احساس می‌شود، خدای زندگان بیدار، «جهان» است که به‌منزله وجودی تشخص یافته ادراک شود، آگاهی جهان است، خدایی است جهانی و تشخص یافته و انسانی که به‌کلی از خدای فردی مطرح در یکتاپرستی متافیزیکی جداست».(۵)

درک اومانیستی *اونامونو* از خدا، صبغه و جوهری کفرآمیز دارد. او در بخشی از کتاب خود از رشد خدا سخن می‌گوید که البته چون مقصود او مفهوم و تعریفی خودبنیادانه از خداست، چندان اعجاب‌آور نیست:

«همو که به او ایمان داری، خواننده عزیز من، او خدای تست، که با تو و در تو زیسته است، که با تو زاده است، که هنگام کودکیت کودک بوده و پابه‌پای تو به‌مردی و مردانگی رسیده است، که با افول تو افول خواهد کرد و او اصل تداوم حیات روحی تست، زیرا او مایه پیوند و التیام بین انسانها و بین جهان است، و او نیز به‌سان تو «شخص» است».(۶)

اونامونو، از معنای دینی «معاد» نیز، تفسیری اومانیستی ارائه می‌دهد؛ او در داستان معروف «قدیس مانوئل» و از زبان او (که به‌واقع بیانگر نظرات خود نویسنده است) به تحلیلی پراگماتیستی از دین پرداخته و بی‌اعتقادی خود به‌معنای دینی «معاد» را به عیان بیان می‌کند:

«مرا اینجا فرستاده‌اند که دل بندگان خدا را خوش کنم، خوشحالشان کنم، به این خیال‌بیاندازمشان‌که جاودانه‌اند... مهم این است که بدون تشویش و در صلح و صفا زندگی کنند و با حقیقت، حقیقتی که من قبول دارم، یك لحظه هم نمی‌توانند سر کنند. بگذاریم زندگیشان را بکنند... در مورد حقانیت ادیان باید بگویم که همه ادیان تا آنجا که به مؤمنان و معتقدان خود حیات روحی می‌بخشند،... حقیقت دارند و برای هرنسل و نژادی، بهترین دین، دین خودشان است، دینی است که در دامنش بار آمده‌اند و دین من چیست؟ دین من این است که در تسلی بخشیدن به دیگران ـ حتی اگر خودم آن تسلی را قبول نداشته باشم ـ تسلی پیدا کنم».(۷)

«زندگی دیگری جز این نیست، از این ابدی‌تر بگذار (مردم) در خواب و خیال جاودانگی باشند. بگذار این زندگی، لااقل چند سال برایشان جاودانه باشد».(۸)

قدیس *مانوئل*، خطاب به دوستش لاثارو درباره مذهب، چنین می‌گوید:

«نه، *لاثارو*، نه، مذهب مشکل‌گشای مناقشات اقتصادی و سیاسی این جهان نیست که خود عرصه مجادلات بنی‌آدم است. بگذار بشر هرطور می‌خواهد عمل کند... بگذار هرقدر می‌خواهد به این فریب دل‌خوش کند که همه‌چیز غرض و غایتی دارد... حل معضلات اجتماعی با ما نیست. جامعه نوین در راه است، جامعه‌ای که نه فقیر دارد نه غنی و ثروتش به یکسان تقسیم شده و همه چیزش از آن همگان است... خوب می‌دانم که یکی از آن رهبران انقلاب به‌اصطلاح اجتماعی گفته است که مذهب افیون ملت است. افیون... افیون... بله افیون است. باید هم به آنان افیون بدهیم و بگذاریم بخوابند و خواب ببینند. من خود از این تلاش دیوانه‌وار برای خود افیون ساخته‌ام. و هنوز هم نمی‌توانم خوب به‌خواب فروبروم تا چه رسد که خواب خوب ببینم. چه کابوس هولناکی».(۹)

قدیس *مانوئل* شخصیتی نیکوکار، بامحبت و اخلاقی است که در لباس کشیشی به مردم کمك و یاری رسانده و نزد آنان همچون معبودی ستایش و ارج گذارده می‌شود. مانوئل؛ نزد یکی از دوستان صمیمی‌اش اعتراف می‌کند که اعتقادی به حیات جاودانه ندارد و پرده از روی شکها و تردیدهای اعتقادی خود برمی‌دارد. او معتقد است باید اعتقاد مردم به دین و بقاءِ روح را حفظ و تقویت کرد تا زندگی آنان با معنا و هدف‌دار گردد و با آرامش و آسودگی ادامه یابد، هرچند که خود اعتقادی به دین و جاودانگی روح ندارد. نظرات قدیس *مانوئل* بیان و روایتی از آراء و اعتقادات خود *اونامونو* است.

جاودانگی برای *اونامونو*، یك نیاز و یك احتیاج و آرزو است، او «درد جاودانگی» دارد، اما به پاسخی عمیق، با ثبات و دینی در این خصوص نمی‌رسد. مفهوم «خدا»ی *اونامونو* نیز، بیشتر آمیزه تخیل و واقعیت است و بیشتر بیانگر یك نیاز و احتیاج است تا تبیین‌کننده یك واقعیت؛ نیاز و احتیاج به معنادار شدن جهان و زندگی. آنچه که *اونامونو*، تحت عنوان «دین» مطرح می‌کند و به آن اعتقاد دارد با حقیقت و اصول هیچ‌یك از ادیان الهی سازگاری ندارد: اندیشه دینی *اونامونو*، حتی با صورت ممسوخ مسیحیت سنتی نیز سازگاری ندارد و اساساً تبیینی شکاکانه، اومانیستی و فردگرایانه از میراث اندیشه دینی در غرب است. همان چیزی که ما تحت عنوان تحقق دین در ذیل اومانیسم از آن نام می‌بریم و به‌معنای تفسیر و تحریف و دخل و تصرف در حقایق و مفاهیم دینی برمبنای مشهورات و اعتبارات و آراءِ اومانیستی است و سابقه آن به *پاسکال*، *لوتر*، *اراسموس* و *کالون* می‌رسد. *اونامونو*، بویژه از جهت مخالفتی که با عقل و عقل‌گرایی در قلمرو اندیشه غربی دارد؛ میراث‌دار تعابیر رمانتیك و عقل‌ستیزانه و اومانیستی *پاسکال* و روسو است که در اندیشه معاصر غربی نیز توسط اگزیستانسیالیست‌هایی چون *گابریل‌مارسل*، دنبال شده است.

اونامونو، از جهت تمایلات و تعلقاتش به جریان رمانتیك اندیشه اومانیستی در تفسیر دین، با کسانی چون: *پل تیلیش* نیز نزدیك و همسو است. □

پاورقی‌ها:

۱. *اونامونو*، میگل.د/ درد جاودانگی/ ترجمه: *بهاءالدین خرمشاهی*/ چاپ اول/ انتشارات امیرکبیر/ ص ۱۴۷.
۲. منبع پیشین/ ص ۱۵۱.
۳. پیشین/ ص ۱۵۲.
۴. پیشین.
۵. پیشین/ ص ۱۵۳.
۶. پیشین/ ص ۱۵۹.
۷. *اونامونو*، میگل. د/ *هابیل و چند داستان دیگر*/ ترجمه: *بهاءالدین خرمشاهی*/ چاپ دوم/ امیرکبیر/ ص ۲۱۴ و ۲۱۳.
۸. پیشین/ ص ۲۲۲ و ۲۲۱.
۹. پیشین/ ص ۲۲۰.

فروغ جمال

بررسی واژه‌ای در شعر حافظ

دکتر نصرت الله فروهر

مست بگذشتی و از خلوتیان **ملکوت**
به تماشای تو آشوب و قیامت برخاست

●

ساکنان حرم ستر و عفاف ملکوت
با من راه‌نشین باده مستانه زدند

●

ز ملک تا ملکوتش حجاب بردارند
هرآنکه خدمت جام جهان‌نما بکند

۱. وکذلک نُری ابراهیم **ملکوت** السّموات والارض و لیکون من الموقنین (انعام/ ۷۵)

و بدین سان بنمایانیم به ابراهیم(ع) پادشاهی آسمانها و زمین را تا بشود از یقین دارندگان.

۲. اولم ینظروا فی **ملکوت** السّموات والارض و ما خلق الله من شیءٍ... (اعراف/ ۱۸۵)

آیا نمی‌نگرند در پادشاهی آسمانها و زمین و آنچه بیافریده است خدا از چیز...

۳. قل من بیده **ملکوت** کلّ شیء... (مؤمنون/ ۸۸)

بگو کیست که به دست اوست پادشاهی هرچیز...

فسبحان الذّی بیده **ملکوت** کلّ شیءٍ و الیه تُرجعون (یس / ۸۳)

پس پاك است کسی که به دست اوست پادشاهی همه چیز و به سوی او بازگردانیده شوید.

ای خدا جان را تو بنما آن مقام
کاندر او بی‌حرف می‌روید کلام

موجود، در عالم وجود، دو حال می‌تواند داشته باشد: یا وجودی است و یا عدمی. موجودات وجودی عالم نیز در نظر اهل علم، سه نوع هستند: واجب، ممکن، ممتنع. آنکه واجب است، عدم را در آن راهی نیست. و آن که ممتنع است، نمی‌تواند موجود باشد. اما ممکن دو حالت «وجودی و عدمی» را می‌تواند داشته باشد. پس ممکنات، یا موجود هستند (وجودی)، و یا معدومند «عدمی»، و عالم و کیهان و گیتی که طبیعت می‌نامیم، می‌تواند دو حالت وجود و عدمی را دارا باشد.

خود عالم موجود نیز دارای دو بخش هست: ۱ـ عالم ملك ۲ـ عالم ملکوت

ممکنات که یکی از انواع موجود وجود هستند، در عالم عدم (در وجود) بالقوّه وجود دارند، ولی در عالم وجود، بالفعل موجودند. عالم وجود در حالت اول دو قسم می‌تواند جلوه کند، و به عبارت دیگر، موجودات: یا محسوس هستند و یا معقول، اگر موجود، محسوس باشد، عالم محسوس را «ملك» گویند. و اگر موجود، معقول باشد، آن را «ملکوت» نامیده‌اند.

موجودات عالم را در حالت «بالقوه» به نامهای مختلف نامیده‌اند. از جمله: عالم عدم، عالم فطرت، عالم ماهیات، عالم حقایق، عالم کلیات... و «عالم جبروت». و این عالم

(بـالقـوه) در واقع قابل مطلق است. یعنی هرلحظه ممکن است با «امر» موجود باشد[۱] و از عالمی که «موجودات دو حالت بالقوه و بالفعلی را در آن داشتـه باشنـد، یعنی موجـودات هم بالقـوه و هم بالفعـل در آن موجود باشند «با نامهای، عالم محسوس و معقول، عالم ملك و ملکوت، عالم خلق و امر، عالم شهادت و غیب، عالم ظلمانی و نورانی و عالم جسمـانی و روحـانی یاد کرده‌اند. منظور از همه اینها، فقط عالمی است که در آن دو حالت محسوس و معقول، و عدمی و وجودی شامل موجود باشد. پس موجودات وجودی محسوس عالم را «ملك»، و موجودات وجـودی معقول عالم «ملکوت» و موجودات وجـودی بالقـوه را در عالم، «جـبـروت» می‌نامنـد. چنانکه جسم، از عالم «ملك» و روح از عالم «ملکـوت» است. و به تعبیـر دیگـر، جسم به عالم «خلق» تعلق دارد، و روح به عالم «امر» متعلق است»[۲]. چنانکه خوارزمی در شرح فصوص الحکم، به این معنی اشاره دارد:

کُنا حروفاً عالیاتٍ لم نقل
متعلقاتٍ فی ذری اعلی القلل
انا انت فیه و نحن انت و انت هو
والکل فی هُوهُو، فسل عمّن وصل[۳]

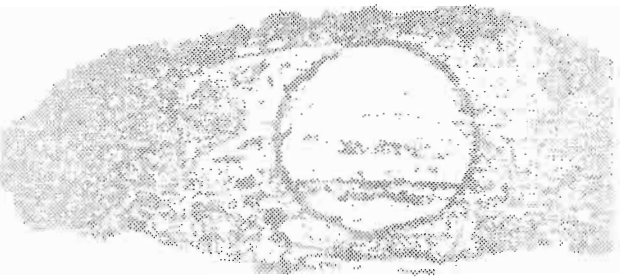
و در جای دیگر با عبارتی دیگر، به شرح این مطلب می‌پردازد: «حق سبحانه و تعالی خود را وصف کرد به اینکـه ظاهر است و باطن. پس ایجاد کرد عالم انسانی را و یا عالم کبیـر را، که آن نیـز صورت انسـان است و مسمیٰ است به انسان کبیر، و آن بردو نوع است: عالم غیب و شهادت، یعنی عالم روح و عالم جسم. تا عالم باطن را ـ که جبروت و ملکوت است ـ به غیب خود ـ که روح و قلب و قوای روحـانیه است ـ ادراك کنیم. و عالم ظاهر را به ابدان و مشاعر و قوای منـطبقهٔ در وی معلوم کنیم. یا معنی چنان باشد که غیب حق را از روی اسماء و صفاتش، نه از حقیقت ذاتش به غیب خود ـ که اعیان عینیه ماست ـ دریابیم.

و ظاهر حق را (که آن مظاهر اسماء است از عقـول و نفوس ملائکه ـ که اینها اگرچه غیب و باطنند به نسبت با شهادت مطلقه، اما به نسبت با اسماء و صفات که ارباب اینها هستند، ظاهرند از آنکه ظهور یافته‌اند، در عین بعد از بطون) در علم ادراك کنیم به شهادت خود، اعنی به روح و قویٰ و ابدان موجودهٔ خویش در خارج»[۴]

امـا، امـام محمـد غزالی، درباره عالم ـــ ملکوت، نظر دیگری دارد. وی می‌نویسد: «عـالم المـلکـوت، هوالعـالم العُلوی الذی تسـکـنـه المـلائـکـة و تعـرج الله نفوس السالکین»[۵]. سید شریف جرجانی، نیز، با عبارتی دیگر از آن یاد می‌کند: «ملك: عالم الشهـادة من المحسـوسـات الطبیعیّـه کالعـرش والکـرسـی، و کل جسم یتمیـز بتـصـرف الخـیـال المـنـفـصـل من مجموع الحرارة والبرودة والرّطوبة والیبوسة النزیهیة والعنصرّیة و هی کلّ جسم ترکیب من الاستقسات.

جبـروت: عنـد ابـی طالب المـکّـی، عالم الفـطمـة، یریـد به عالم الاسـمـاء والصّـفـات الالهـیـه، و عنـد اکـثـر من عالـم الاوسـط وهـوالبـرزخ المـحـیـط بالامریات الجّمة».[۶]

اما نسفی، با دیدی متمایز از دیگران، به بررسی می‌پردازد و می‌نویسـد: «به نزدیك اهـل شریـعت و اهـل حکمت، ملك، عالم محسوس است و ملکوت عالم معقول است، و جبروت ذات و صفات واجب الوجود است، اما به نزدیك اهل وحدت ـ ملك محسوسات هستند، و ملکوت معقولات، و جبروت عالم



اجمال است.[۷]

[چنانکه] عالم محسوس، شکل عالم معقول است، همچنانکه جسم قالب روح است، ملك نیز قالب ملکوت است.

دانایی در این مورد گفته است: «ان الله تعالی خلق الملك علی مثال ملکوته، و اُسّس ملکوته علی مثال جبروته، لیستدل بملکه علی ملکوته، و بملکوته علی جبروته»، پس ملك وجود حسّی است، و ملکوت وجود عقلی، و جبروت وجود حقیقی.[۸]

شاید بررسی بالا، به نظر مبهم و ناروشن جلوه نماید. بناچار، برای رفع ابهام از عبارتهای یادشده، می‌توان با مثالی به ایضاح پرداخت. میوه هردرختی و یا گیاهی، زمانی که در روی درخت به مرحله تکامل رشد خود می‌رسد، در واقع آن مرحله، بلوغ و کمال همان میوه به حساب می‌آید که پس از آن کمال باید از درخت جدا شود و آزاد از پیوستگی باشد. همچنان که دانه پیش از روییدن، عامل به وجود آمدن درخت بوده و پس از قرار گرفتن در جای مناسب، با آزاد شدن از مرحله دانه بودن به مرحله رشد آغاز کرده و سبب به ثمر نشاندن درخت بوده است، در این مرحله نیز کمال بلوغ، پایان مرحله‌ای است و وارد شدن به مرحله‌ای دیگر، یعنی رستن از مرحله پیشین و پیوستن به مرحله پسین «هرموجودی نیز زمانی که مرحله‌ای از سیر وجودی را آغاز می‌کند، پس از طی مراحلی به پایان آن می‌رسد، که این مرحله پایان، آغازی برای سیر در مرحله بعدی؛ و ظاهراً سخن مولانا جلال‌الدین بلخی (رومی) بیانگر این است:

حاصل عمرم سه سخن بیش نیست
خام بدم، پخته شدم، سوختم

تصور بالا دربارهٔ بذر خلقت انسان نیز، مورد توجه خواهد بود، و به احتمال کاربرد واژه‌های سه‌گانه «بشر، آدم، انسان» در قرآن، مثالی از این بوده باشد. چون موجودات عالم ملك (عالم محسوس) در سیر تکاملی، به بلوغ مرحله‌ای که در آن هستند برسند (پایان)، در واقع آغاز مرحله‌ای است که پس از آن باید طی شود. و به عبارت روشن، تا افراد عالم ملك، به پایان مرحله عالم محسوس نرسند، شایستگی آغاز کردن مرحله بعدی را دارا نخواهند داشت. یعنی، سزاوار وارد شدن به عالم ملکوت (معقول) نخواهند بود. در عالم ملکوت نیز این سیر تکاملی برای رسیدن به پایان آن لازم می‌نماید، چنانکه اگر در عالم ملك این سیر حسی بود و محسوس، در عالم بعدی که ملکوت است، سیر عقلی و معقول خواهد بود، تا شایستگی بلوغ و پختگی را حاصل نماید و موجود ملکوتی بتواند شایستگی و شایانی ورود به عالم بعد از آن را که همان عالم «جبروت» است پیدا کند، تا بتواند با آزادی از پیوستگی مرحله پیشین، خود را برهاند و در عالم تازه، به سیر خود ادامه دهد. شاید یکی از تعبیرات آیه «انالله وانا الیه راجعون» همین مفهوم باشد. پس کمال بلوغ و بلوغ کمال هریك از مراحل پیشین، با شستن از آن و ورود به مرحله بعدی که آغازی است، میسر و ممکن است. چنانکه از بزرگی پرسیدند: ما علامة النّهایة؟ فرمود: الرّجوع الی البدایة.[۹] و قرآن می‌فرماید: منه بداء و الیه یعود، کل شیء هالك الاّ وجهه، له الحکم و الیه ترجعون

و چون ملك نام عالم محسوسات است، و ملکوت نام عالم معقولات، و جبروت نام عالم ماهیات، از آن روست که ماهیّات را بعضی اعیان ثابته و برخی حقایق ثابته گفته‌اند و این اعیان یا اشیاء ثابته، هریك آن‌چنانکه هستند، هستند. و هرگز از حال خود نگشتند و نخواهند گشت و از این جهت این اشیاء را ثابته می‌گویند. و پیغمبر ـ علیه‌السلام ـ این اشیاء را می‌خواست که «کماهی» بداند و ببیند: اللّهم ارنی الاشیاء کماهی، تا حقیقت چیزها را دریابد، و آنچه می‌گردد، و آنچه نمی‌گردد بداند، و به این اشیاء خطاب آمد که: الست بربّکم؟[۱۰]

و در جای دیگر، تعبیر و برداشتی دیگر از اینها ارائه می‌دهد و می‌گوید: بدان که ملك عالم شهادت است، و ملکوت عالم غیب است. و جبروت عالم غیب،غیب است، یعنی ملك عالم حسی است، و ملکوت عالم عقلی است، و جبروت عالم فطرت است، و عالم فطرت عالم فراخ است، و در وی خلقان بسیارند، و آن خلقان اصل موجودات و تخم موجوداتند. و آن‌چنان‌که هستند، هستند. هرگز از حال خود نگشتند و نخواهند گشت.[۱۱]

عالم ملك، به این عظمت، در جنب عالم ملکوت، مانند قطره و بحر است و عالم ملکوت به این عظمت، در جنب عالم جبروت، مانند قطره و بحر است، و عالم جبروت به این عظمت، بر از خلقان است و حسی است نامحدود و نامتناهی و بحری است بی‌پایان و بی‌کران. حس را به عالم جبروت راه نیست و عقل در وی سرگردان است. حس، ترا به عالم ملك رساند، و عقل ترا به عالم ملکوت رساند، و عشق ترا به عالم جبروت رساند، از جهت آنکه عالم جبروت «عالم عشق» است. خلقان که در عالم جبروت‌اند، جمله برخود عاشقند، مرآتی می‌خواهند تا جمال خود را ببینند و صفات خود را مشاهده کنند. مفردات و مرکبات عالم، مرآت اصل جبروتند.[۱۲]

مرآت این وجه مملو از عشق‌اند، هرمرتبه‌ای که می‌آید. آن مرتبه مرآت مرتبه ماقبل است، و مرتبه ماقبل برخود عاشق است، و برمرآت هم عاشق است. پس این وجود مملو از عشق است.

سالك چون به مرتبه عشق رسد، و به آتش عشق سوخته شود، و پاك و صافی و ساده و بی‌نقش گردد. وی را با اصل جبروت مناسبت پیدا آید که اهل جبروت به غایت ساده و بی‌نقش‌اند.[۱۳] و چون آیینه دل سالك را با اهل جبروت مناسبت پیدا آید، آن‌گاه با آن مناسبت برعالم جبروت اطلاع یابد، تا هرچیز که از عالم جبروت روانه شود تا به این عالم آید، پیش از آنکه به این عالم

رسد، وی را برآن اطلاع باشد «مرحله بقاءِ در فنـا» و مولوی از این مرحله به تعریض سخن می‌گوید: چون که بی‌رنگی اسیر رنگ شد موسئی با موسئی در جنگ شد.

نسفی در جای دیگر از انسان کامل، به گونه‌ای دیگر سخن می‌گوید: «در بیان عالم: بدان که اعزّك الله فی الدارین ـ که عالم اسم جواهـر و اعراض است، مجموع جواهر و اعراض را عالم گویند. و هرنوعی از انواع جواهـر و اعراض را هم عالم گویند. چون معنی عالم را دانستی. اکنون بدان که عالم که موجـود است وجودی خارجی دارد: در قسمت اول، عالم ملك و ملکوت محسوس و معقول (جوهر و عرض) گویند. اما این دو عالم را به اضافات و اعتبارات، به اسامی مختلفه ذکر کرده‌اند، مانند: عالم خلق و امر، شهادت و غیب، ظلمانی و نورانی... و مراد از این جمله همین دو عالم و جوهر و عرض) بیش نیست.

ای درویش! عالم جبروت، نه از قبیل عالم ملك و ملکـوت است، از جهت آنکـه عالم جبروت وجود خارجی ندارد. ملك و ملکوت و جبروت سه عالم‌اند هرسه با هم‌اند و هرسه در هم‌انـد و از یکدیگر جدا نیستند. عالم جبروت، ذات عالم «ملك و ملکوت» است، و عالم «ملك و ملکوت» وجه عالم جبروت. عالم جبروت، کتاب مجمل است، و عالم «ملك و ملکـوت» کتـاب مفصـل، عالم جبروت تخم است، و عالم «ملك و ملکوت» درخت و معدن و نبـات و حیـوان میـوهٔ این درخت انـد، و حقیقت این سخن آن است که عالم جبروت، مبدأ عالم مَلك و ملکوت است، یعنی ملك و ملکوت از عالم جبروت پیدا آمدند و موجود گشتند. و هرچیز که در عالم جبروت مجمل بودنـد، در ملك و ملکـوت ظاهـر گشتند و مفصـل شدنـد، و از عالم اجمـال به عالم تفصیـل آمـدنـد و از مرتبه ذات به مرتبه صفات رسیدند.[۱۴]

چون این مقـدمات معلوم کردی، اکنون بدان که: نطفه آدمی نمودار عالم جبروت، و جسم و روح آدمی نمودار عالم ملك و ملکوت است، از جهت آنکه نطفه مبدأ جسم و روح است و جسم و روح از آن پیـدا آمـدند و موجود گشتند، و هرچیز که در نطفه پوشیده و مجمل بودند (بالقوه) آن جمله در جسم و روح ظاهر شدند و مفصل گشتند و از عالم اجمـال، به عالم تفصیل آمدند و از مرتبه ذات به مرتبه وجه رسیدند.

چون آن مقـدمات معلوم کردی، اکنون بدان که غرض از ایـن جمـله آن است تا بدانی که تمام موجودات، یك وجود است و «ملك و ملکوت و جبروت» مراتب این وجودند. اکنون تو این وجود را به‌هر نامی که خواهی می‌خوان، اگر یك شخص گویی راست بود، و اگر یك درخت گویی هم راست بود، و اگر یك وجود گویی و به هیچ نامش منسوب نکنی، هم راست بود. چون دانستی که یك وجود است، اکنون بدان که جبروت ذات این وجود است، و ملك و ملکوت وجه این وجود[۱۵] و هردو (ذات و وجه) مرتبه این وجود است. صفات این وجود، در مرتبه ذات اند و اسامی این وجود در مرتبه وجه‌اند و افعال این وجود در مرتبـه نفس‌اند[۱۶] و چون عالم جبروت مرتبـه حقیقی دارد، چنـان‌که عالم ملکوت مرتبه عقلی، و عالم ملك مرتبهٔ حسی، پس عالم جبـروت همـان عالم ماهیـات است و ماهیـات محسـوس و معقـول، مفـردات و مرکبـات، جواهـر و اعـراض همه در عالم جبـروت هستنـد، بعضی به طریق جزیی و برخـی به طریـق کلی[۱۷]. و ماهیت، بالای وجـود و عدم است، از جهت اینکه ماهیت عام‌تر از وجود و عدم است، و جزءِ وجود و عدم می‌تواند بود. ماهیات مخلوق نیستند، و اول ندارند، «ربّنا الّذی اعطی کل شیء خلقه ثمّ هدی». چون ماهیت عام‌تر از وجود و عدم است پس عام‌تر از همه چیز باشد، و جزء همه چیز تواند بود.[۱۸]

امـا عین *القضـاة همدانی*، نظر دیگری دارد و می‌نویسد: ای عزیز! بدان که افعال خدای ـتعـالی ـ دو قسـم اسـت: ملکی و ملکوتی: این جهان و هرچه درین جهان است «ملك» خواننـد، و آن جهان و هرچه در آن است «ملکـوت» خواننـد، و هرچـه جز این جهان و آن جهان باشد «جبروت» خوانند. تا ملك را نشناسی و واپس نگذاری به «ملکوت» نرسی.[۱۹]

ملك، عبارت از عالم شهادت است. این عالم را «ناسوت» هم گویند. یعنی ظاهری که تو می‌بینی اشیـاء وجـود است و کائنـات هسـتنـد. ملکـوت، باطن آن ملك است. بدان‌چه ایـن ملك بدان قائـم است که آن ملکوت است، این از عالم علو است، با آن اسفل ربط داده‌اند. جبروت، آنچه هرسه به جمـع آیـد، هرسـه را یك‌جا جمـع کننـد، «جبروت» نام نهند. «لاهوت»، خلاصه الطف لطایف از عالم الهی و الوهیّت است. با این تمهید می‌توان مفهوم بیتهای بالا را دریافت.

پاورقی‌ها:

۱. انما امره اذا اراد شیئاً ان یقول له کن فیکون. یس/ ۸۲

۲. انسان کامل/ ص ۳۴۷.

۳. شرح فصول‌الحکم/ ص ۳۸.

۴. پیشین/ ص ۹۱.

۵. مشکاة‌الانوار/ ص ۱۱.

۶. تعریفات سید شریف گرگانی

۷، ۸، ۹، ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۱۳، ۱۴. انسان کامل/ ص: ۷۴، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۶۱، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۳، ۱۵۷.

۱۵. شاید فرمایش امیرالمؤمنین علی(ع) اتزعم انّـك جرم صغیـر/ و فیـك انـطوی‌العـالم الاکبر و همچنین حدیث قدسی مشهـور «کنتُ کنـزاً مخفیاً فاحببت ان اعـرف فخلقت‌الخلق لکی اعرف»، ناظر برهمین موضوع بوده باشد.

۱۶. انسان کامل/ ۱۶۰.

۱۷. «ارواح جنود مجنّده فما تعارف ائتلف و ما تناکر منها اختلف.»، احادیث مثنوی/ ص ۵۲.

۱۸. انسان کامل/ ص ۱۶۰.

۱۹. تمهیدات/ ص ۶۱.

اشعار

■ **ظاهر سارایی ـ ایلام**

● **بغض و ناله**

یکروز از این کرانه گذشت و مرا گذاشت
رفت و مرا به حال بد خویش واگذاشت
ای وای من، چگونه فراموش می‌شود
داغی که رفتنش به دل و جان ما گذاشت
همچون ستاره در شب ذهنم شکفته است
یادی که آن عزیز برایم به جا گذاشت
پروانهٔ عبور به پروا گرفت و صبح
مستانه پا به خلوت پروانه‌ها گذاشت
ای شعر غمگسار! به دادم برس که غم
بر آستان خانه من باز پا گذاشت

■ **محمد بهرامی اصل ـ تبریز**

● **خلوت پروانه**

یك نیستان ناله در من مرده است
خرمنی آلاله در من مرده است
آه، ای یاران دلم را مشکنید
برگ زردم، ژاله در من مرده است
روستایی بودم و شهرم فریفت
بغض چندین ساله در من مرده است
مرتع متروك یك آبادیم،
گله‌ای بزغاله در من مرده است

* * *

درد بیدردی مرا آزرده است
یك نیستان ناله در من مرده است

■ **علیرضا عمرانی ـ خورموج**

● **دو بیتی‌ها**

ترا باغ و بهاران می‌شناسند
تمام چشمه‌ساران می‌شناسند
بیابانهای خشك این حوالی
ترا با نام باران می‌شناسند

***

دلم شیدای دریا و غروب است
رفیق نخلهای پاك و خوب است
صمیمی با خیال روشن آب
دل من از اهالی جنوب است

■ **دکر غلامرضا رحمدل ـ رشت**

● **شهیدان کوی صبح**

می‌جوشد آفتاب غزل از سبوی صبح
گل می‌کند سرود فلق از گلوی صبح
با انعکاس نغمهٔ قد قامت الصلوة
بنگر زآب چشمهٔ عرفان وضوی صبح
له‌له‌زنان رسید زره بارهٔ نسیم
آماده گشت تا که بنوشد ز جوی صبح
ره گم نموده سالك شب زنده‌دار نور
زین رو بود هرآینه در جستجوی صبح
فریاد استغاثهٔ مهدی بیا شنو
کز ره رسیده‌اند شهیدان کوی صبح
در بارگاه ذکر و دعا پیر دهکده
بنشسته با دو زانوی غم روبروی صبح
در شعله زیر حادثه خیل ستارگان
مردند تا که زنده شود آبروی صبح
دلها زفرط وسعت اندوه شب گرفت
کی می‌رسد سوار مظفر زسوی صبح

■ **منصور ململی ـ مسجد سلیمان**

● **دل کرانه‌ها**

مگر ستاره‌ها می‌رقصند
برشانهٔ نیلوفران کودك؟
که دست نوازش می‌کشند
بردریاهایی لال.

ای خون رقص
ای شانه‌های چرخان
بگو، اندوهگینم
پس چرا می‌گذارید؟
دل کرانه‌ها را
روبه روی دل من

■ **استاد حمید سبزواری**

● **تاوان تعمیر درستی**

خزان‌بختم، چه پرسید، از بهار اعتبار من
درخت ماتمم، خون می‌فشاند شاخسار من
عدم سرمایه‌ام، رنگ بقا از من چه می‌جویی
قفس فرسوده‌ام، با من چه گویی از دیار من
سروارستگی گفتم برافرازم ندانستم
به توفان برنمی‌آید، سرزانو سوار من
فضای همتی، از آشیان تا آبدان دارم
چه جای پرگشودن، تنگنایی چون حصار من
شکست زندگی، تاوان تعمیر درستی بود
حسود چرخ. اینسان خرده می‌گیرد زکار من
بدین وار خورده بازاری، که جنس راستی دارد
به دیناری نیرزد، خرمن شعر و شعار من
سرم در خجلت پا، از گریبان برنمی‌آید
چه می‌گویی، ز اوج و افتخار و اشتهار من
هلال پیکرم تفسیر زحمت در بغل دارد
که قامت خم کند برکوه اگر بندند بار من
شرار خفته در خاکسترم ترسم سیه گردد
رخ خورشید، اگر برچرخ افشانی غبار من
به زنگار تأثر می‌دهی آیینهٔ دل را
به غفلت گرنگاهی افکنی برشام تار من
هوای سینه توفانی است، ابر دیده بارانی
حذر از سیلی سَیلی که خیزد از کنار من
غمم را محترم دارید ای درد آشنا یاران
که روز بیکسی تنها غم آمد غمگسار من
چه شد کز جمع الفت آشنایان کس نمی‌پرسد
که با سخت آشنایی از چه عُزلت گشت یار من
زعمر بیقر و غم جز سیه‌کاری نشد حاصل
مگر لطف سحر رویی شود شمع مزار من
برآی ای صبح امید! از گریبان افق امشب
که دیر افتاد عهد هجر و دُور انتظار من
به چشم خسته تا کی برسر راه تو بنشینم
که باز آیی و باز آید امید دل، قرار من
گهی بیهق، گهی ری، گاه در سرخاب می‌گردم
اسیر صرصر جبر است برگ اختیار من
«حمیدا» بیحضور دوست لطفی نیست هستی را
هوای کوی او دارد دل امیدوار من

■ رضا عبدالهی ـ تهران

● باغ شکوفایی

می آیم و می آیم، از کوچهٔ رسوایی
با مثنوی اندوه، بی‌صبر و شکیبایی
می‌خوانم و می‌خوانم، یك دشت شقایق را
با حنجرهٔ خونین، تنهایی تنهایی
می‌گریم و می‌گریم در موسم خندیدن
پاییز گذر دارد در باغ شکوفایی
شب را به سفر آرم در روز نگاه خویش
شاید که ترا بینم در عالم رویایی
دریا گذری بنما بر ماهی دل اینجا
کافتاده غریب اینجا در ساحل تنهایی
می‌بارد و می‌بارد از بهت نگاه من
ابری به مضامین منظومهٔ دریایی
خورشید دلم مانده است در زیر هوار شب
ای روشنی فردا کی آیی و کی آیی

■ محمد بقالان ـ اهواز

● سرودن

در انزوا
بهتر می‌سراید
قناری مست
هنگام که
اندوه دل
قفسی باشد

■ محمود شاهرخی ـ جذبه

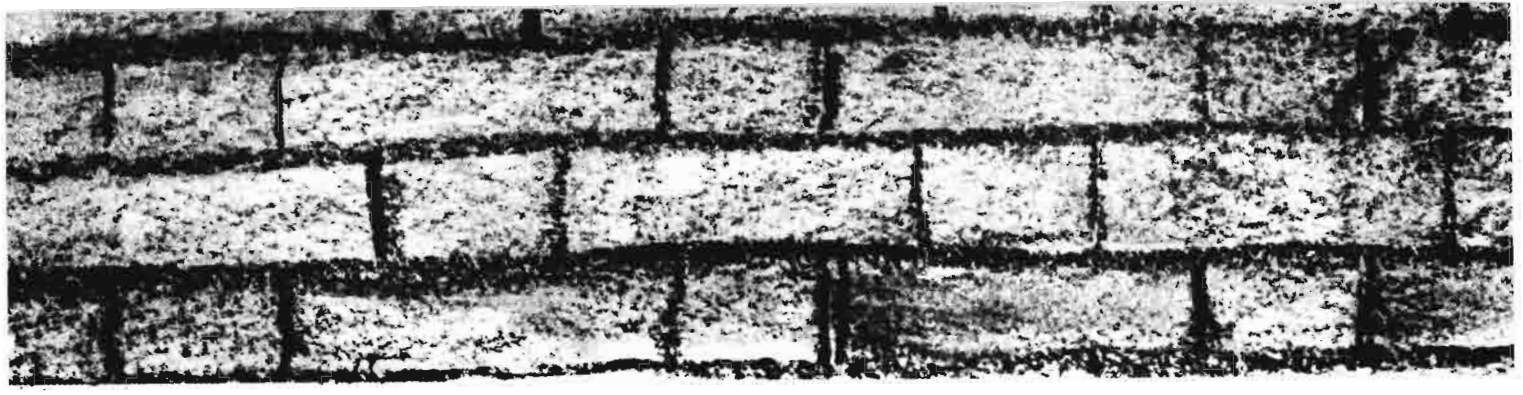
● در حریم راز

دوش تازه یافتم در خلوت رخشان آه
سر نهادم همچو طفل اشك در دامان آه
شد غزال ماه گردون سیر صید لاغرم
بر نشان آمد چو از شست اثر پیکان آه
بینوا بودم ازین در بی‌نیازی یافتم
باد آبادان به عالم خانهٔ احسان آه
شد دل درد آشنایم گنج گوهرهای راز
تا سرشکم همچو لعل آویخت بر مژگان آه
یافت چون نقد روان قلب سیه‌رویم رواج
تا زغش پالوده شد در آتش سوزان آه
در کویر نامرادی می‌شدم محو سراب
گر نمی‌شد سیل اشکم همدم توفان آه
در حریم راز کانجا در نمی‌گنجد خیال
من چو محرم راه بردم از در پنهان آه
یافتم منشور دولت از در سلطان عشق
تا نهادم چون قلم سر بر خط فرمان آه
طالع «مشفق چراغ افروز راه جذبه» شد
تا به‌کوی مقبلان ره برد از سامان آه

قصه

آن آدم کوچک، آن چالهٔ سبز

سید یاسر هشترودی



زیر درخت انجیر داشتم برای کفتر سفید، یك قبر کوچك می‌کندم؛ کفتر سفیدی که به آن رنگ سبز زده بودم و باز حس می‌کردم که نه این رنگ و نه آن رنگ، هیچ کدام مرا راضی نمی‌کند. دستهای کوچکم توی چاله محقر خاك فرو می‌رفت و زیر ناخنهایم از سنگریزه پر می‌شد. کفتر سبز رنگ که توی خودش مچاله شده بود، با همان سمجی، گردنش را می‌چرخاند و در هر چرخش، با سر کج مرا هم نگاه می‌کرد.

سرم را به پنجره اتاق زیر شیروانی تکیه می‌دهم. طبقه دوم از همان روزهای دور، فقط همین یك اتاق کوچك را داشت که می‌شد از پنجره بسته آن، به حیاط پهن نگاه کرد. به حوض، که آن روزها همیشه آبش سبز روشن بود و بوی لجن می‌داد. و دور تا دور دیوار کاهگلی خورده شده و تو رفته که عصرها وقتی آقاجان، حیاط را آب می‌داد، بوی خیس خورده‌اش توی مشامم می‌پیچید. غیر از اینها، چند درخت بید و چنار و انجیر با شاخ و برگهای پر و پیچ خورده که گنجشکها میانشان ورجه می‌زدند و می‌پریدند و دنبال هم می‌کردند. تنه درختها از همان روزها که یادم هست، کلفت و زمخت و سفت بودند، و من پای تك درخت انجیر که زیر قامت چنارها پهن شده بود، یك کفتر سفید را که رنگ سبز به آن زده بودم، خاك کردم.

هنوز آخرین نگاه کفتر توی ذهنم هست. دست و پا نمی‌زد. بی‌تکان و آرام، توی چاله‌ای که با دستهای کودکانه‌ام کنده بودم، جا گرفت و وقتی روی سرش خاك می‌ریختم، جل‌جل می‌کرد. نگاهم با شاخ و برگ درختان قاطی می‌شود. همه چیز دنیا را سبز می‌بینم. آن روز صبح پرهای سفید و رنگ خورده کفتر چغر شده بود. انگار که کسی با چسب، پرها را یکی‌یکی، به هم چسبانده باشد. حتی وقتی دختر همسایه کفتر را دید، اول جیغ بلندی کشید:

ـ وای چیکار کردی تو؟

و بعد کف دستش را گذاشت جلو دهانش:

ـ حیوونی!

اما به او مربوط نبود. من کفتر را یك تومان خریده بودم. کفتر سفید، دیگر مال او نبود. او گرفته بودش و من از بچه‌های محل شنیده‌بودم که می‌گفتند: «فاطی کفتر گرفته.»

هنوز خوب می‌توانم خودم را وسط آن حیاط ببینم. فاطی می‌خواست کفتر را از من بگیرد و من ایستاده بودم و ننه‌ننه می‌کردم. آن روزها، همه چیز مجهول بود. الان که خوب فکر می‌کنم، می‌بینم نمی‌توانم هیچ چیز را حلاجی کنم. آن روزها برای من انگار وجود نداشت. انگار آن کودك، آن آدم کوچك، من نبوده‌ام. برای یك لحظه، چندشم می‌شود. سرم را از دیوار می‌گیرم.

خودم را تکان می‌دهم. عرق از سر و صورتم می‌ریزد. هوا داغ است. بوی خون در دهانم پیچیده است. مثل آن روز که زیر سدگاهی ایستاده بودم و به چشمهای باز و چارچار گوسفند نگاه می‌کردم و به رنگ خون که داشت توی باریکه آب وسط کوچه خط می‌کشید. آقاجان از زندان آزاد شده بود و عمو داشت برای من قصه اسماعیل و ابراهیم را تعریف می‌کرد.

ننه می‌گفت:

ـ تو نباید کفتر رو چال می‌کردی.

و من داشتم با پشت آستین، پیشانی خیسم را پاك می‌کردم. سرم را انداخته بودم پایین و نگاهش نمی‌کردم. همهمه، همه جا را گرفته بود. قشقرق بچه‌های تو سری خورده، که چشمهایشان گود افتاده بود و به کبودی می‌زد و پاسبانی که مدام آدمها را هل می‌داد. ننه می‌گفت:

ـ اگه بابات بفهمه چی؟ چی می‌گه، هان؟ آخه بچه جون، کی کفتر رو رنگ می‌کنه؟ کی کفتر رو، زنده زنده، چال می‌کنه؟ و بعد چادر سیاهش را روی گردی صورتش کشید و چشمهایش، توی یك نیم هلال سیاه ماند. پاسبان داد زد:

ـ عقب‌تر، عقب‌تر. باز عقب‌تر.

و جمعیت، موج برمی‌داشت و یکی دو نفر زیر دست و پا فریاد می‌کشیدند. آفتاب افتاده بود توی خیابان و داغی، روی آسفالت پهن شده بود. بچه‌ای، ونگ می‌زد، مردی فریاد می‌کشید و زنی، رو به دیوار کمیته ضد خرابکاری استفراغ می‌کرد. خیابان بوی قیر می‌داد و بوی ترشال تیمچه‌های تو در توی بازار. ننه می‌خندید:

ـ داری چیکار می‌کنی؟

پاسبان فحش می‌داد:

ـ کثافتا! برید عقب‌تر.

جمعیت، پس می‌رفت. ننه می‌گفت:

ـ تو حالا بزرگ شدی. بابات که نیس، اگه پسر خوبی باشی...

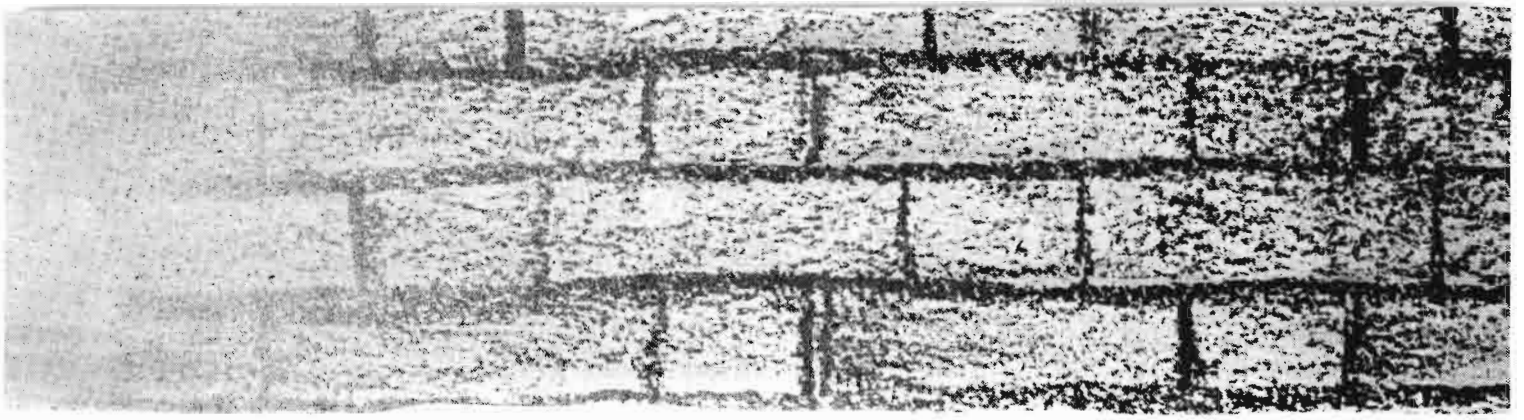
و دو تا یاکریم، روی هرهٔ دیوار آجری کمیته صدا کردند. نگاهشان کردم. داشتند همدیگر را دنبال می‌کردند و دور خودشان می‌چرخیدند. یکی‌شان پر کشید و اوج گرفت و دومی، هاج و واج، گردن کشید و توی ولولهٔ جمعیت، خیره ماند. ننه گفت:

ـ مث اینکه حواست به من نیس؟

یاکریم دومی هم بال باز کرد، دور خودش چرخید و توی آسمان خال شد. توی سایهٔ ننه که پایین دیوار افتاده بود، نشستم، مثل آن روز که توی بهشت‌زهرا، مادر گریه می‌کرد و من زیر سایه‌اش خزیده بودم. ننه می‌گفت:

ـ حالا چه خاکی سرمون کنیم؟

و اشك، روی صورت به شدت سرخ شده‌اش می‌غلتید و سر می‌خورد توی گودی گونه‌اش. روی سینه خاك تا آن انتها گورها رج بسته بودند. از دور و نزدیك گورستان، صدای شیون و گریه می‌پیچید و توی های



و هوی باد گم می‌شد. آسمان، صاف بود و زمین، یکدست به رنگ خاك.

عمو، بالای سرم ایستاده بود و داشت نگاهم می‌کرد. خونسرد گوشم را گذاشته بودم روی خاك سرد تا شاید صدایی خفیف از توی خاك بشنوم. اما اززیرخاك سرد، هیچ صدایی نمی‌آمد و من سنگینی نگاه عمویم را می‌توانستم روی شانه‌هایم احساس کنم. عمو گفت:

ـ داری چیکار می‌کنی؟ چرا رو خاك دراز کشیدی؟

سرم را بلند کردم و نگاهم به چشمهای لزج و سرخش خیره ماند. گفتم:

ـ عمویی جون، از رنگ کفتر خوشم نیومد. دیگه نمی‌تونس پرواز کنه. زنده خاکش کردم. می‌خوام ببینم بازم صدا می‌کنه یا نه.

عمو مبهوت نگاهم کرد. خاك زیر پای من، شکم داده بود و کفتر، خاك شده بود. عمو روی دو پا چندك زد و شکم بر آمده خاك را به دو طرف باغچه پاشید. اول بال کفتر، بعد سر، و در آخر همه تن کفتر را از خاك بیرون کشید و بعد تیز نگاهم کرد. انگار می‌خواست با دو دست، شانه‌هایم را بگیرد و تکانم بدهد. آن وقت شاید به خود می‌آمدم. شاید می‌گفتم که چرا کفترها را رنگ می‌کنم یا روی پرهاشان قیر می‌ریزم. اما او فقط نگاهم کرد و من دیدم که کفتر هنوز زنده است. پرهایش خاکی بود و چشمهایش به رنگ سربی. آرام آرام، توی دستهای تکیده و استخوانی عمو که روی زمین مماس شده بود، خودش را تکان داد و خرامان خرامان رفت زیر آفتاب و توی گرمی آن، وق زده نگاهم کرد. آن شب تا وقتی خواب سرم را کرخ و سنگین کرد، داشتم به این فکر می‌کردم که به کفتر باید چه رنگی بزنم.

پاسبان داد می‌زد:

ـ موسوی، موسوی!

و انگشتهای باریکش، سبیل قیطانی اش را بازی می‌داد، جمعیت راه باز کرد و من و ننه از زیرسدگاهی رد شدیم. حیاط عمارت کمیته را که رد کردیم، داخل یك سالن تاریك شدیم و بعد، در یك اتاق باز به انتظار نشستیم. هفت ماهی می‌شد که آقاجان را ندیده بودم. درحالی که نمی‌دانستم چرا آقاجان از مسافرت، یك ضرب آمده است اینجا. پرسیده بودم:

ـ ننه، آقاجونی کی میاد.

و او مرا بوسیده بود:

ـ میاد ننه جون. بی‌طاقتی نکن، زود از مسافرت میاد.

و بوی غم، توی اتاق پر شده بود و بغض، توی گلویم مثل سنگی داغ بالا پایین می‌رفت. چراغ مهتابی، نور سفیدی پاشیده بود توی اتاق و همه جا بوی بیمارستان می‌داد. مردی که پشت میز نشسته بود، گوشی تلفن را برداشت و گفت:

ـ موسوی رو بیارید.

و بعد به من خندید. زل زده بودم به بته جقهٔ قرمز کراواتش که یکهو بلند شد. خنده روی لبهای کبودش ماسید و نگاهش در یك خط مستقیم ماند. آقاجونی، زیر درگاهی ظاهر شده بود. موها و ریشهای خاکستری‌اش را شانه کرده بود و چشمهایش به من می‌خندید. یك دست لباس آبی کمرنگ پوشیده بود که وقتی به پاچه گشاد شلوارش نگاه کردم، متوجه دمپایی سیاهرنگی شدم که پنجه‌های پایش توی آن مچاله شده بود. از همانجا پریدم توی بغلش و بوی صابون خیس خورده مشامم را پر کرد. مردی که پشت میز نشسته بود پرسید:

ـ سید، بچه ته؟

آقاجون با مکث جوابش را داد.

آن روز نتوانستم آقاجون را بغل کنم. انگار از من دور شده بود، درحالی که خوب می‌توانستم موهای به شدت سفید شده‌اش را ببینم. موهایی که شانه شده بود و یکوری، روی پیشانی اش ریخته بود.

عمه هنوز صدایم می‌کرد،

ـ بیا، بیا، ترو خدا نرو.

و من میان ستون پای آدمها می‌لولیدم و به عمه فحش می‌دادم که چرا مرا گرفته بود و اجازه نمی‌داد توی قبر را ببینم. عمه داد می‌زد.

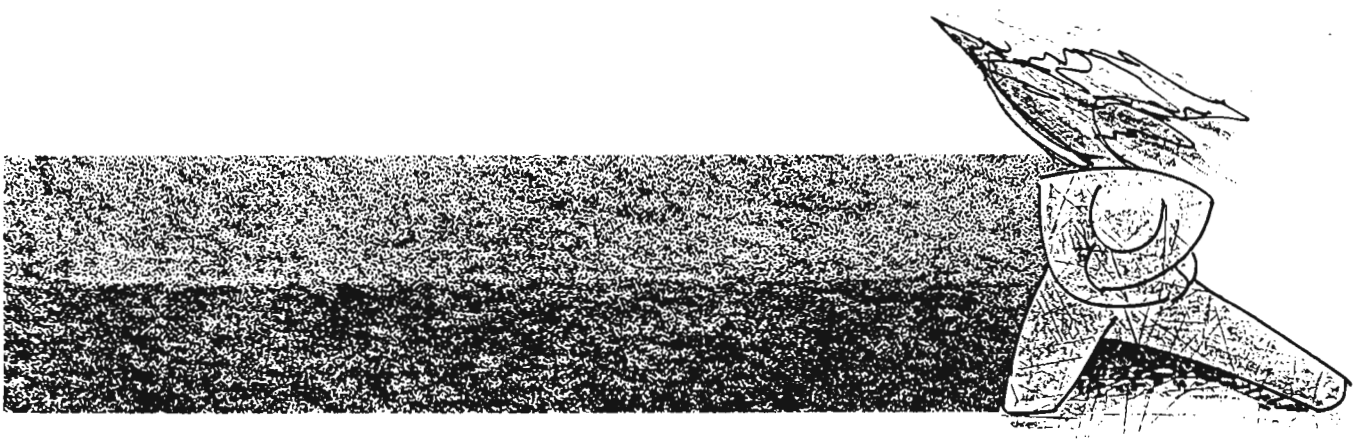
ـ محمود، محمود.

و من صدایش را درحالی که بالای گور ایستاده بود، می‌شنیدم. آقاجونی، توی گور دراز کشیده بود و صورتش از میان کفن بیرون افتاده بود. موهایش مثل برف، یکوری روی صورتش ریخته بود. یکهو، جا خوردم، ترسیده بودم. یکی دو نفری از توی جمعیت می‌گفتند:

ـ لااله الا... لااله الا...

بعضی‌ها توی گور خاك می‌ریختند. قاری، آیه «ولا تحسبن الذین» را می‌خواند و باد، صدایش را با خود می‌برد. از لای جمعیت بیرون آمدم و زیر سایه یك درخت کاج، خزیدم. عمه با چهره برافروخته و با عتاب آمد و دستم را نیشگون گرفت. اما من هیچ سوزشی احساس نکردم. فقط داشتم به این فکر می‌کردم که کاش عمویی باز هم پیدایش بشود و همان طور که آن روز، زنده کفتر را از خاك بیرون کشید، آقاجونی را از خاك بیرون بکشد. از آدمها بدم آمده بود. همهمه آدمهایی که توی هم می‌لولیدند و انزجار می‌آوردند. آنها نباید آقاجونی را خاك می‌کردند. اما انگار همه چیز تمام شده بود. انگار یك چیزی از دنیای کودکانه‌ام گم شده بود.

باران یکریز می‌ریزد، و من از پشت پنجره اتاق زیر شیروانی، به پای درخت انجیر نگاه می‌کنم. به درخت انجیری که بالاخره کفتر سبز را زنده پاش خاك کردم. □



قصه‌نویسی درادبیات اندونزی و مالزی

دکتر یعقوب آژند

اصطلاح «قصه» در فرهنگنامه‌های کهن مالایا، معنی «داستان» (Story) و یك «واقعه‌روایی» (Narrative Episode) می‌دهد. این اصطلاح، به طور مرتب، از قرن هفدهم میلادی به بعد، به همین مفهوم در واژگان ادبی و در مالایا در آثار تاریخی و رمانس‌ها به کار گرفته شده و به صورت نوعی نشانه و علامتی که مرحله جدید و یا واقعه‌ای از یك روایت طولانی را ارائه می‌داده، درآمده است.

این اصطلاح، در عنوان یکی از اقتباسات مالایایی از داستانهای پیامبران، یعنی، در قصص‌الانبیاء (بازنویسی از کسایی) آمده که از قرن هفدهم به بعد، برسر زبانها افتاده است. در ایام اخیر هم یکی از مجلات اندونزی که بیشتر به انتشار داستان‌کوتاه‌می‌پرداخته،عنوان‌قصه(Kisah) (جاکارتا ۸۰-۱۹۵۳ م.) داشته است. این واژه، در اول عنوان مجموعه‌ای از داستانهای کوتاه ارمین‌پانه (Armijn pané)، با نام « Kisah Antara Manusia »آمده بود. این قصه‌ها کلاً دارای مضامین و مفاهیم غربی و دنیاگرایانه بود.

با وجود این، اصطلاح «قصه» به عنوان یك سنخ ادبی جا نیفتاد. واژه «سریته» (Cerita = داستان) که ریشه سانسکریتی داشت، برای روایات نسبتاً طولانی به کار رفت و به تقلید از کاربرد اروپایی، صفت «پندك» Pendek= کوتاه) نیز در کنار آن قرار گرفت و امروزه، برای داستان کوتاه، اختصار آن «سرپن» (Cerpen) به کار می‌رود.

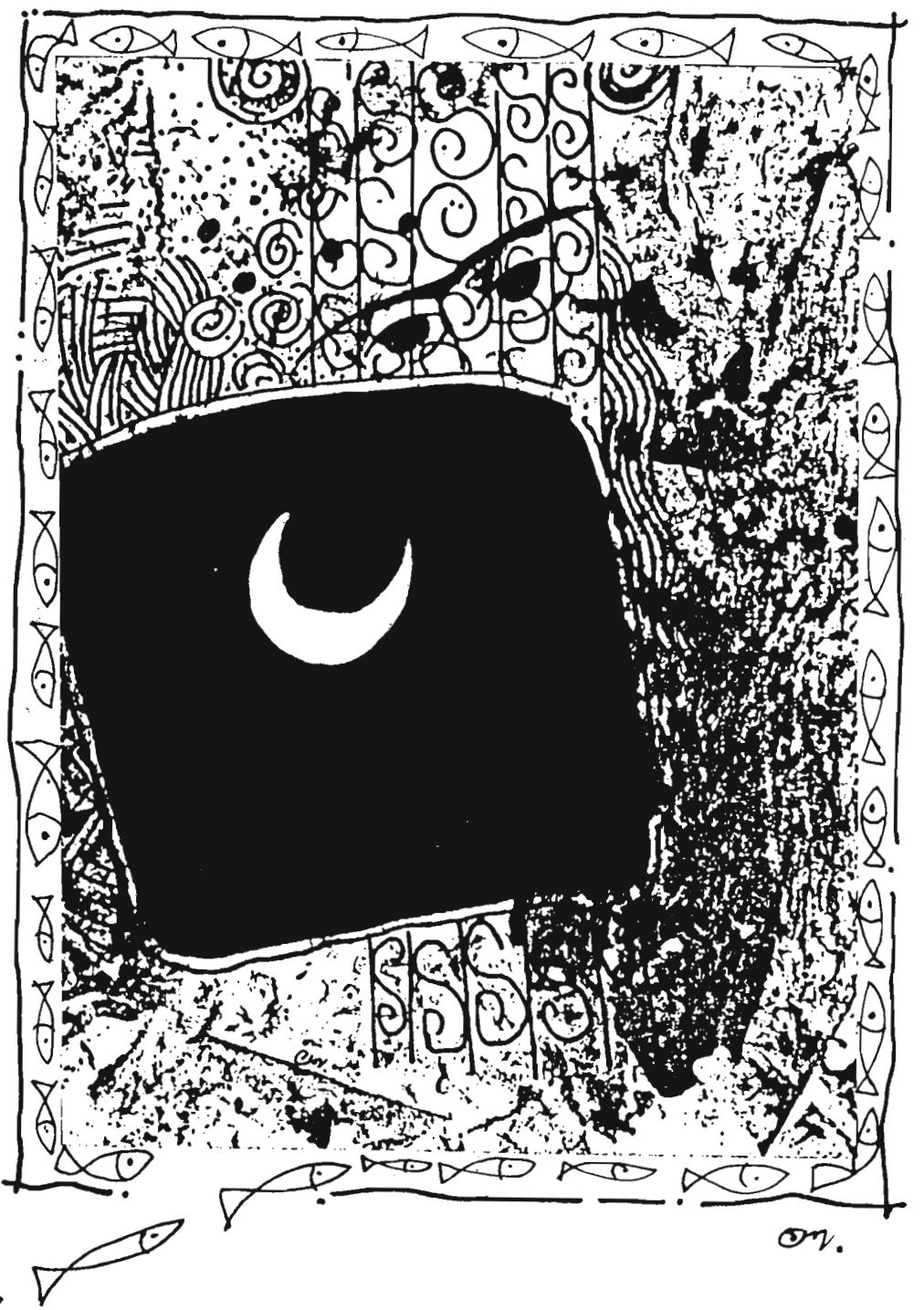
داستان کوتاه در اندونزی و مالزی، از قوالب محبوب ادبی به شمار می‌رود. ریشه‌های داستان کوتاه را می‌توان در افسانه‌های محلی و داستانهای حیوانات و در روایات کوتاه که ریشه عربی- فارسی دارند و به صورت مجموعه‌های ویژه‌ای عرضه شده‌اند، و نیز در رشد این سنخ ادبی، در اواخر قرن نوزدهم اروپا پیدا کرد. با اینکه هیچ‌کدام از مجموعه داستانهای حجیم عربی، نظیر «البخلاء»، «الاغانی» و «الف لیله و لیله»، در دنیای اسلامی مالایا، رخنه نکرد. ولی قدیم‌ترین نسخه خطی [illegible]، در این زمینه (حدود سال ۱۶۱۵ م.)، قطعه‌ای از طوطی‌نامه فارسی است. این نسخه فارسی، در زبان مالایایی، به صورت سوکاساپتاتی (Sukasaptati)، یعنی «قصه‌های طوطی» درآمده است. قصه‌های دیگر نظیر: کلیله و دمنه و سندبادنامه هم از همان ایام قدیم، در زبان مالایایی رخنه کرده است. تعدادبی‌شمار نسخه‌های خطی این آثار، حاکی از محبوبیت و آوازه آنها در دنیای اسلامی مالایا بوده است.

تمام این آثار، جزو آثار عمومی محسوب می‌شود و در قلمرو ادبیات علمی می‌گنجد. نوشتن داستانهای کوتاه رئالیستی، توسط نویسندگان جدید تا آغاز قرن بیستم انجام نشد و از این زمان به‌بعد هم در نتیجه رشد و گسترش چاپخانه و روزنامه‌ها و نشریات ادواری با امکانات وسیع موجود، قالب داستان‌نویسی کوتاه، از رشد و توسعه معتنابهی برخوردار گشت. داستان‌نویسی در خلال سال ۱۹۵۰ م.، در هردو کشور اندونزی و مالزی محبوبیت زیادی پیدا کرد.

نویسندگان داستان کوتاه مالزی، طی سال ۱۹۳۰ م.، از مکاتب آموزشی و مذهبی مالایا، فارغ‌التحصیل شده بودند. اکثر داستانهای آنها، اخلاقی و تعلیمی بود و بیشتر جریانهای موجود در عقب‌ماندگی مالایایی‌ها، مسائل ازدواج اجباری و ضرورت برای فهم و درك اصلاحگرانه‌ای از اسلام را شامل می‌شد. درست در همین ایام، در اندونزی، مسئله دنیاگرایی، جریان مسلط داستان‌نویسی این کشور بود. ولی درست از زمان استقلال مالزی در سال ۱۹۵۷ م.، داستان کوتاه آن، به سوی دنیاگرایی رفت و در اندونزی بعضی از داستانهای کوتاه نویسندگان مسلمان، به طرف شناخت و توجه و همدردی نسبت به تجارب مذهبی که ذاتاً نوگرا و جدید بود، گام برداشت.

در این داستانها، در اکثر موارد، انسان، به صورت یك «انسان» تصویر شده و در عین حال، عمق و بُعد مذهبی آن نیز نشان داده شده است. البته، در آنها از تعصب و یکسونگری مذهبی چیزی به دیده نمی‌آید. مع‌الوصف، در چند تا از این داستانها و خصوصاً آنهایی‌که آ.آ. ناویس(A.A.Navis) در اثر خود نشان داده، مسئله و مضمون مذهبی، در لابه‌لای داستان خوابیده و موجودیت خود را به‌طور منطقی نمایانده است. با وجود این، جدا از اصطلاح قصه که وارد فرهنگنامه‌های مالایایی شده، سنت مذهبی و فرهنگی مسلمانان، در شکل‌گیری داستان کوتاه مالایایی، نقش بسیار محدودی داشته است. در این میان سنت دنیاگرایی غربی، اینجا و آنجا، تأثیرات بسیار زیادی در داستان‌نویسی مالایایی به جا گذاشته است. □

خانه‌ماهیهای سرخ



قصهٔ خوانندگان

از خواب بیدار شدم. انگشتان کوچکم را گره زدم و دستهایم را تا آخرین حد، بالای سرم دراز کردم. سرك کشیدم و از پنجره، نگاهی به حیاط انداختم. خبری از فخری نبود. لحاف را که پس زدم، سرمای موذی اتاق، به رختخوابم ریخت و تنم را به لرزه انداخت و موهای تُنك دستم را مورمور کرد. رختخواب بابا و فخری، هنوز کف اتاق پهن بودند و صدای قل‌قلی هم از سماور به گوش نمی‌رسید. وقتی آب دهانم را قورت دادم، دیگر از مزهٔ تلخ روی زبانم خبری نبود. وقتی از جایم بلنـد شدم، کمی سرم گیـج رفت. روبه‌روی آیینه خاك گرفته اتاق ایستادم و زبانم را درآوردم. از برفکهای سفید خبری نبـود. دستی به موهایم کشیدم و به حیاط رفتم. آفتـاب تنـد و تیـزی روی شانه‌هایم نشست. مهدی‌خان، کنار ایوان نشسته بود و کتاب می‌خواند. روزهایی که هوا خوب بود، ساعتهـا می‌نشست و کتـاب می‌خوانـد. به‌طرف حوض که رفـتم، تمـام حواسم به مهدی‌خان بود، تا زود سلامش کنم. شیر آب را باز کردم. ماهیهای سرخ کوچك فرار کردند.

ـ سلام دخترم، حالت خوب شد؟

ـ سلام... بله... ممنونم. دیگه تب ندارم.

نگاه مهدی‌خان به کتاب بازگشت. کنار حوض نشستم و به بازی ماهیهـای سرخِ کوچـك، خیره شدم. کناره‌های حوض، خزه بسته بودند و آبش به سبزی می‌زد. خیلی دلم می‌خواست یکی از آن ماهیها مال من باشد، تا هر روز، با او توی یك تنگ قشنگ پر از آب تازه، ساعتها، درد دل کنم. اما دوتا از آنها مالِ مهدی‌خان بودند و دوتای دیگر، مال کبـریِ خانـوم، زنش. چندبار خواسته بودم که به بابـا بگویم تا برایم ماهی بخرد ـحتی اگر شد یکی ـ اما از ترس فخری، هیچ حرفی نزده بودم. صدای عصای مهدی‌خان ـکه روی موزاییکهای حیاط کوبیده می‌شد ـ سرم را بلند کرد. او به‌طرف در رفت و به بالا نگـاه کرد. نگـاهش را تعقیب کردم. مردی روی تیر چراغ برق ایستاده بود و با آچار بزرگی کار می‌کرد و دسته‌ای کابل، مثل مار، روی شانه‌اش چمبر زده بود. از جایم بلند شدم و پشت سر مهدی‌خان به‌طرف در حیاط

رفتم. مهدی‌خان در را باز کرد و توی قاب آن ایستاد. از کنارهٔ تنش لیز خوردم و بیرون رفتم. مهدی‌خان و یکی از مردها با هم صحبت می‌کردند. اما من نمی‌توانستم حرفهای آنها را تشخیص بدهم. از بسکه فخری توی گوشهایم زده بود، دیگر خوب نمی‌شنیدم. همان‌طور هاج و واج، ایستاده بودم و آنها را نگاه می‌کردم که دستی به شانه‌ام خورد و یکهو از جایم پریدم. سرم را که برگرداندم، هیچ‌کس نبود. مهدی‌خان، با خنده گفت: «من بودم دخترم که با این یکی دستم روی شانه‌ات زدم. می‌شه بری چای دم کنی؟ کبری خانم رفته بیرون.»

صدای گرم و پرمحبت مهدی‌خان، به جانم نشست. اما هنوز سرمای ترس فخری از تنم بیرون نرفته بود. مهدی‌خان، منتظر ایستاده بود و مرا نگاه می‌کرد. دلم می‌خواست یك‌بار دیگر، با آن لحن پدرانه‌اش از من چیزی بخواهد. دستی به سرم کشید و گفت: «چی‌شده دخترم؟». دستپاچه گفتم: «هیچی... چای... چشم». به‌طرف اتاق دویدم و سماور را روشن کردم. ذوق بودن با مهدی‌خان وادارم کرد تا به کوچه برگردم. از کنار حوض که می‌گذشتم، پاهایم سست شدند. نگاهی به ماهیها انداختم و به‌طرف در دویدم. هنوز کارگر بالای تیر را درست ندیده بودم که دست مهدی‌خان به شانه‌ام خورد. لبهایش را گزید و به انتهای کوچه اشاره کرد. برگشتم. وقتی فخری را دیدم، دلم هرّی ریخت پایین. هرچه نزدیکتر می‌شد، سفیدی چشمهایش بیشتر می‌شد. چشم از من برنمی‌داشت و دایم زنبیل پر را دست‌به‌دست می‌کرد. رعشه به جانم افتاد. ترجیح دادم بایستم و حرکتی نکنم. رمق پاهایم کشیده شده بود. به نزدیکم که رسید، زنبیل را روی زمین گذاشت و دستش را به کمر گرفت و دهان زشتش را باز کرد که: «چشمم روشن! شدم بارکش شخصی خانوم. خجالت نمی‌کشی دختر؟ بعد سه روز پس افتادن و خوردن و خوابیدن، اومدی وایستادی تماشا که چی بشه؟ مگه حلوا پخش می‌کنند؟ اینم عوض کمك کردنته؟ اونوقت بابای هیچی ندارش می‌گه «چرا می‌زنیش...».

بی‌آنکه بتوانم حرفی بزنم، ایستاده بودم. ناگهان سیلی محکم و آبدار فخری، خورد توی گوشم. گیسهایم را چنگ زد و پرتم کرد وسط حیاط. دلم می‌خواست مهدی‌خان جلویش را بگیرد. اما او هم از ترس فخری، حق دخالت نداشت. فخری با عصبانیت زنبیل را برداشت و بی‌اعتنا از کنارم گذشت. به در اتاق که رسید، لحظه‌ای مبهوت ایستاد. بعد در را به تندی باز کرد و لنگه دوم آن را هم گشود. دود غلیظی از اتاق بیرون زد. کمی از هق‌هق افتاده بودم که با عصبانیت از اتاق بیرون آمد و دمپایی به‌دست به جانم افتاد. ضربه‌های دمپایی لاستیکی، آن‌قدر محکم به سر و صورتم می‌خورد که امانم بریده شد و آن‌قدر نیشگون از پاهایم گرفت که بیحال شدم.

ـ فیتیلهٔ سماور نازنین منو می‌سوزونی؟ ورپریده!... پدر پدرسوخته‌ات رو درمی‌آرم. انگار ارث باباش بود. سماور از جهیزیه مادر بدبختم باقی مانده بود که آن را با خودش نبرده بود. وقتی که طلاقش را گرفته بود، مثل ماهی در آب، سُر خورده و فرار کرده بود. فخری آن‌قدر زد که خسته شد. گیسهایم را چسبید و کشان‌کشان، به‌طرف زیرزمین برد.

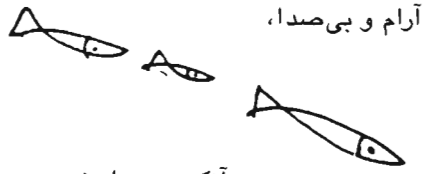
ـ بسشه دیگه فخری خانوم، بچه‌اس، نفهمیده، شما چرا...

ـ به شما مربوط نیست مهدی‌خان...

ـ تورو خدا!... تورو به قرآن!... نه... زیرزمین نه... من می‌ترسم...

فخری، هر لحظه عصبانی‌تر می‌شد. در زیرزمین را با لگد باز کرد و هلم داد تو. آن‌قدر بی‌حس شده بودم که ولو شدم روی کف سرد و سیمانی زیرزمین. بوی نم و نان خشك و سوسك، دماغم را قلقلك داد.

تمام بغضم را با زور در گلویم حبس کردم و آرام و بی‌صدا،



بی‌آنکه به دیوار نمور و سرد بخورم، زانوهایم را بغل کردم و نشستم. یکهو، به یاد مادرم افتادم و اشکم سرازیر شد. سوزش عجیبی تمام تنم را پر کرد. تازه به رؤیای انتقام از فخری پناه برده بودم که فرار موشی، رشته رؤیاهایم را پاره کرد. جیغ کوتاهی کشیدم. دلم می‌خواست پدر هرچه زودتر بیاید، اما شاید او هم مرا از آن زندان آزاد نکند. سرم را روی زانوهایم گذاشتم و به آرامی گریه کردم. اول، دلم می‌خواست جای ماهیهای سرخ مهدی‌خان بودم و بی‌آنکه صدای جیرجیر مانند فخری را بشنوم، در آب شنا کنم. بعد دلم خواست به‌جای بچه مهدی‌خان بودم که همیشه حسرت داشتنش را می‌کشیدند.

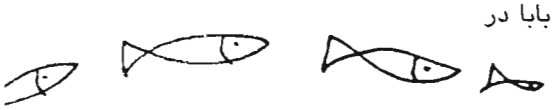
ـ هی دختر اونجایی؟

صدای در که آمد، ترسیدم. بابا بود. اما اگر فخری آن‌قدر پشتم ریسه بافته بود که بابا هم عصبانی شده بود چه؟ لحظاتی بعد، در باز شد و سایه تن بابا روی پله‌های زیرزمین افتاد و من سیاهی شب را پشت بابا دیدم که روشنتر از زیرزمین بود؛ اما بازهم سیاه بود.

●

کبری خانم، اسکناس را مچاله کرد و گذاشت کف دستم. فخری داشت سیخها را توی وانت بابا می‌گذاشت. مهدی‌خان، با حسرت به من نگاه کرد. انگار می‌خواست با چشمهایش مرا نگه دارد. اخلاق بد فخری، آنها را هم ذلّه کرده بود و ما باید به خانه‌ای دیگر می‌رفتیم. خیلی دلم می‌خواست آن خانه هم حوض ماهی داشته باشد. نگاهم به اتاق مهدی‌خان افتاد و یك ماهی کوچولو که در تنگی کوچك، شنا می‌کرد. وقتی از مهدی‌خان پرسیده بودم: «چرا آن را داخل حوض نمی‌اندازید؟» گفته بود: «او بچه است، کنار حوض که بیاید، یك لقمه گربه می‌شود».

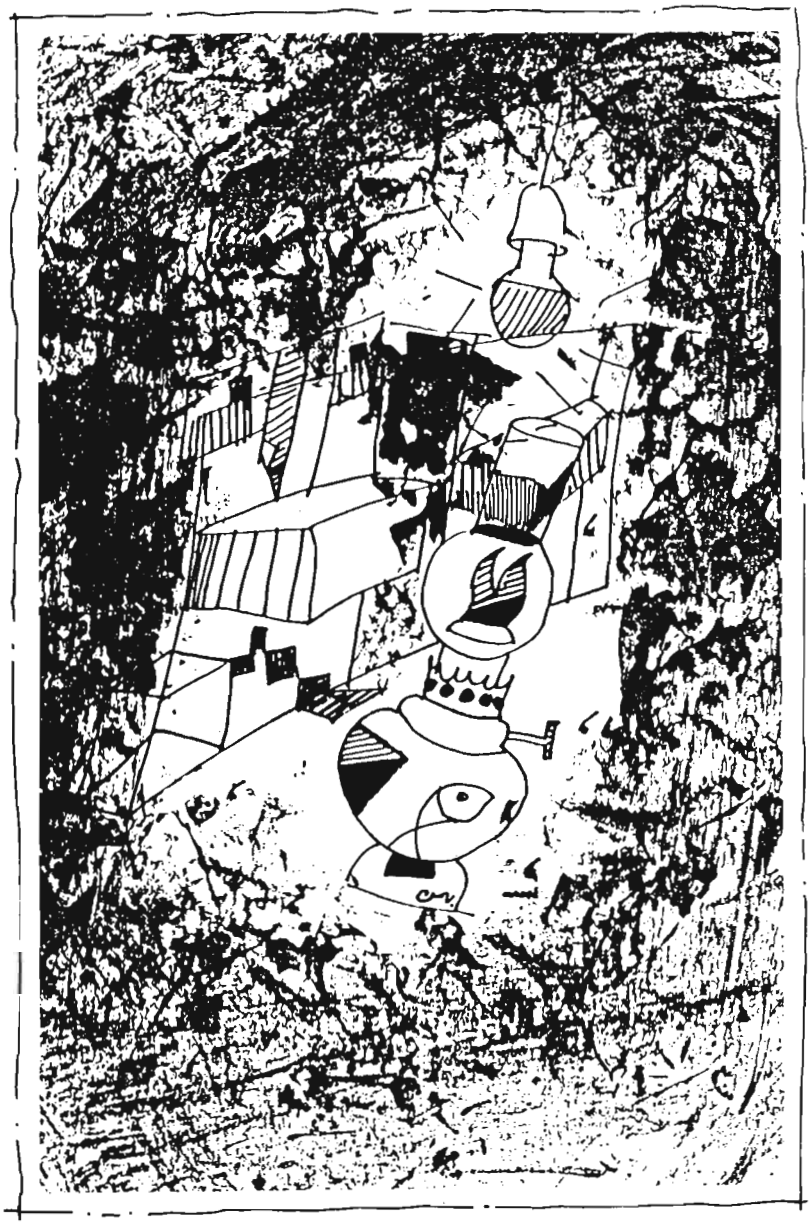
به ماشین نگاه کردم که تا سقف از اثاثیه پر شده بود. دیگر در پشت وانت جایی نبود. بابا در



ماشین را باز کرد و شکستنی‌ها را روی صندلی گذاشت. دیگر چیزی نمانده بود تا بار ماشین کنند. کبری خانوم دستم را گرفته بود و گه‌گاه فشار مختصری می‌داد. بابا طناب را دور اثاثیه بست و رو به مهدی‌خان که کنار حوض ایستاده بود و انعکاس نور روی صورتش می‌لرزید، کرد و گفت: «خوب حاج‌آقا، باید مارو ببخشید

تصحیح و پوزش

داستان «زیر دوش دیدم» مربوطه به شماره قبل، در شماره صفحه جابجائی پیدا کرده. شماره صفحات ۶۴ و ۶۵ برروی صفحات ۶۲ و ۶۳ زده شده. با پوزش از نویسنده محترم و خواننده عزیز.



حلالمون کنید». مهدی‌خان لبی ورچید و آرام گفت: «خدا ببخشد». یا من این‌جور خیال کردم. مهدی‌خان، همیشه در جواب «ببخشید»، همین را می‌گفت.

ـ خوب سوارشید دیگه.

بابا، زیر بغلم را گرفت و روی کپهٔ اثاث، روبه‌روی فخری گذاشت. فخری داشت جای پایش را محکم می‌کرد. او روی یك بسته رختخواب نشسته بود و هربار که می‌خواست راحت‌تر بنشیند، لمبر می‌خورد.

بابا پشت فرمان نشست و ماشین را روشن کرد. کبری خانوم، با بال چارقدش، گوشه چشمش را پاك کرد. مهدی‌خان، کنار قاب در ایستاده بود. همسایه‌ها هم جلو در خانه‌هایشان ایستاده بودند. فخری هنوز داشت دنبال جای پای مناسب می‌گشت. دستش را از لبه اتاق وانت ول کرد تا گلدان را جابه‌جا کند. بابا، گاز محکمی داد تا چرخ ماشین از چاله دربیاید. ماشین ناگهان تکان محکمی خورد. لبه وانت را گرفتم و کج و معوج شدم. صدای فریاد فخری، تمام کوچه را پر کرد. حرکت ماشین، او را به‌طرف دیوار پرتاب کرد.

●

کنار حوض نشستم. همه ماهیها مال من بودند. مهدی‌خان، توی آفتاب نشسته بود و کتاب می‌خواند. مادرم، تنگ کوچك را کنار حوض آورده بود تا ماهی را توی آب رها کند. بابا گفته بود: «می‌آیم تا برای چهلم فخری، به مسجد ببرمت». عکس کبری خانوم توی آب افتاده بود. ماهی کوچك، تنش را پیچ داد و رفت تا کنار یك ماهی سرخ. سرم را بلند کردم و گفتم: «چه‌قدر خوب شد مامان!» □

مسعود محمدحسینی، هنرجوی پیك قصه‌نویسی

حسین دوغی

ـ «دوغـه دوغـه... دوغ تمله... سرد و خنکه آاای دوغه»

گاری‌اش را مثـل هرروز، سر نبش می‌گذارد؛ درست جایی که از هرسه طرف که بیایی چشمت به او می‌افتد. همه چیز مثل روزهای قبل است. مشک دوغ وسط گاری، کلمن آب گوشه سمت راست، سبد لیوانها سمت چپ، قوطی شیر خشک پر از نمک هم کنار سبد لیوانها. مشک دوغ را دو دستی می‌چسبد و تکان می‌دهد:

«دوغه دوغه... دوغ تلمه... سرد و خنکه آاای دوغه...»

سرش را که بالا می‌آورد، متوجه دو نفر می‌شود که به طرف گاری‌اش می‌آیـنـد. یکی‌شان قد بلنـد است و چهـارشـانه، با سبیلهـای بلنـد و آویـزان. کتش را روی دوشش انـداختـه و قدمـهـای بزرگی برمی‌دارد. دیگـری، قدش کمی از آن یکی کوتاهتر است:ـ «بفرمایین... دوغ بدم خدمتتون؟»

مرد قد بلند با تسبیح دانه درشتی که در دست دارد، چند ضربه آرام به مشک دوغ می‌زند: «ـ دو تا لیوان تمیز واسه ما دوغ کن داش»

«ـ ای بچشم! نوکر شما حسین دوغی.»

دو عدد لیوان تمیز از داخل سبد لیوانها برمی‌دارد و در مشک را باز و هردو را دوغ می‌کند:» ـ بفرمایین نوش جونتون»

مرد قد بلند، لیوانها را نزدیک صورتش می‌آورد و نگاهی دقیق به لیوانها می‌اندازد.

«ـ آها... این یکی که بیشتر داره واسه من، این هم مال تو، بزن روشن شی.»

حالت جدی که در صورت دو نفر نمایان بود، تغییر می‌کند. کمی لبخند و بعد صدای بلند قاه... قاه، خنده‌های ممتد و مستانه.

مرد قد کوتـاه، خنده‌اش را می‌خورد و دستی محکم به شانه دوستش می‌زند:

«ـ ای وا... داشی، دمت گرم، تو هم حالا حق مارو می‌خوری!»

و باز خنده، کمی خنده و کمی دوغ، تا اینکه لیوانها ته می‌کشد. حسین دوغی که تا حالا محـو حرکـات دو نفـر بود، متـوجـه لیوانهای خالی می‌شود: «هنوزم بریزیم؟»

مرد قد بلند، نیشخند تمسخرآمیزی بر لبـانش می‌نشیند: «آره جونم، هنوز ببریز، این که جایی رو نگرفت، دُرُس نمی‌گم داش؟»

مرد قد کوتاه، سرش را به نشانه تایید تکـان می‌دهـد: «ـ آره داش، هنوزم بریز. حالا حالاها باهات رفیقیم»

حسین دوغی، دو لیوان دیگر هم از سبد برداشته و برشان می‌کند: «ـ بفرمایین، نوش جونتون.» خوشحال به نظر می‌رسد. با خود می‌گوید: «عجب مشتری جانانه‌ای!»

خوشحالی‌اش را با آواز همیشگی، بروز می‌دهد:

ـ «دوغه... دوغه... دوغ تلمه... سرد و خنک آاای دوغه...»

به خود می‌آید، لیوانها خالی شده‌اند، حالا چهـار لیـوان خالی کثـیـف جلوی چشمـانش است. خود را برای گرفتن پول آماده می‌کند. مرد قد بلند، مانده‌های نرگرا از سبـیـلش پاک کرده، رو به دوسـتش می‌گوید: «با یه لیوان دیگه چطوری داش؟» مرد قد کوتاه، درحالی که پاشنه‌های کفش را بالا می‌کشد، جواب می‌دهد:

ـ «هـرچـه پیش آیـد، خوش آید. دُرُس نمی‌گم داشی؟ مرد قد بلنـد، بدون آنکـه چیـزی بگـوید، رو به حسین دوغی کرده، می‌گوید: «دو تا لیوان دیگه هم بریز داش».

تعجب همراه با خوشحالی، حسین دوغی دو لیوان دیگر برداشته و آنها را پر می‌کند:

«خدمت شما، بفرمایین نوش جونتون.»

چیـزی نمـی‌گذرد که لیـوانهـا خالی می‌شونـد. حالا شش لیوان خالی کنار هم صف بستـه‌انـد. حسین دوغی، پول شش لیوان را در ذهنش حساب می‌کند تا وقتی از او پرسیدند چه قدر شد، زود پاسخ بدهد، همـه چیـز آمـاده است تا یکی از دو نفر، اسکناسی از جیبش بیرون بیاورد. بعد هم بگوید: «بقیش مال خودت داش». و او هم تعـارف کنـد که «قـابـل نداره، دهمون ما باشین» و بعد پول را بگیرد و بگذارد توی جیبش. صدای مرد قد کوتاه، حسین دوغی را به خود می‌آورد:

«ـ دستت درد نکنه، داشی. دوغت حرف نداش، دوغت که مجانی بود ایشاا...؟»

چشمهای حسین دوغی گرد می‌شود و با حالتی برافروخته می‌پرسد: «چی؟»

مرد قد بلند، سینه‌اش را جلو می‌اندازد و دستی به سبیلش می‌کشد و می‌گوید: «ـ هیچی داش، داش گفت ما که نباید پول بدیم دُرُسه؟» حسین دوغی، پاک گیج شده است. کمی مکث می‌کند و نگاهی به شش لیوان خالی می‌اندازد و نگاهی به دو نفر که سینه جلو انداخته‌اند و او را چهار چشمی نگاه می‌کنند. چند لحظه سکوت و نگاههای پی‌درپی که هرلحظه خشمگین‌تر می‌شوند. خود را در مقـابـل نگاهها، کوچک احساس می‌کند. ضربان قلبش شدت‌می‌گیرد، نفرتی در دل و ترسی در چشمها، بالاخره، لب باز می‌کنـد: «قـاقا قابل شما رو نداره... نونو نوش جونتون...»

حسین دوغی، مات و مبهوت، به دو نفر نگاه می‌کند که از گاری دور می‌شوند و بعد، به لیوانهای خالی، چشمهایش بدون اراده می‌پرند و پلک می‌زنند. لبش را با غیظ می‌جود:

«واسـه ما که کاری نداره. چرا برای خودمون، دردسر دُرُس کنیم؟ جورشو بقیه می‌کشـن». لبـخـنـد کم رنگی بر لبـانش می‌نشیند، خیلی سریـع، لیـوانهای خالی شده را زیـر شیر کلمن، پر از آب می‌کند. نگاهی به اطراف می‌اندازد، کسی نیست. در مشک را باز می‌کند و هرشش لیوان آب را در داخـل مشـک می‌ریـزد. نفس عمـیق می‌کشـد. مشـک را دو دستی می‌چسبد و تکان می‌دهد:

«دوغـه... دوغـه... دوغـه تلمه... سرد خنکه... آاای دوغه...»

همه چیز مثل روزهای قبل است...

محمد خسروی‌راد

تأملی کوتاه در عرصهٔ فرهنگ شفاهی (۵)

سید علیرضا میرعلی‌نقی

در مقالات گذشته، گفته آمد که ایجاد وقفه و خدشه در روال انتقال فرهنگ شفاهی؛ آن هم در دورانی که جامعه ایران اسلامی، بیش از هرزمان دیگر، نیاز به بازیابی مبانی اصیل فرهنگ و تفکر خود داشت، زمینه برای بعضی تحولات «خودی‌ساز و بیگانه پسند» باز شد. این روال که در بدو امر، از سوی کارگزاران و مستشاران بیگانه، آگاهانه و با برنامه‌ریزی پاگرفته بود، و با ریشه دوانی‌ای چند درگذر زمان و مساعدت عواملی که جای پرداختنشان فرصتی دیگر می‌خواهد، دنبال شد و بسیار بیش از آنچه که تصورش می‌رفت، رشد کرد و «رسمیت» یافت. یا لااقل به زور «رسمی» شد.(۱)

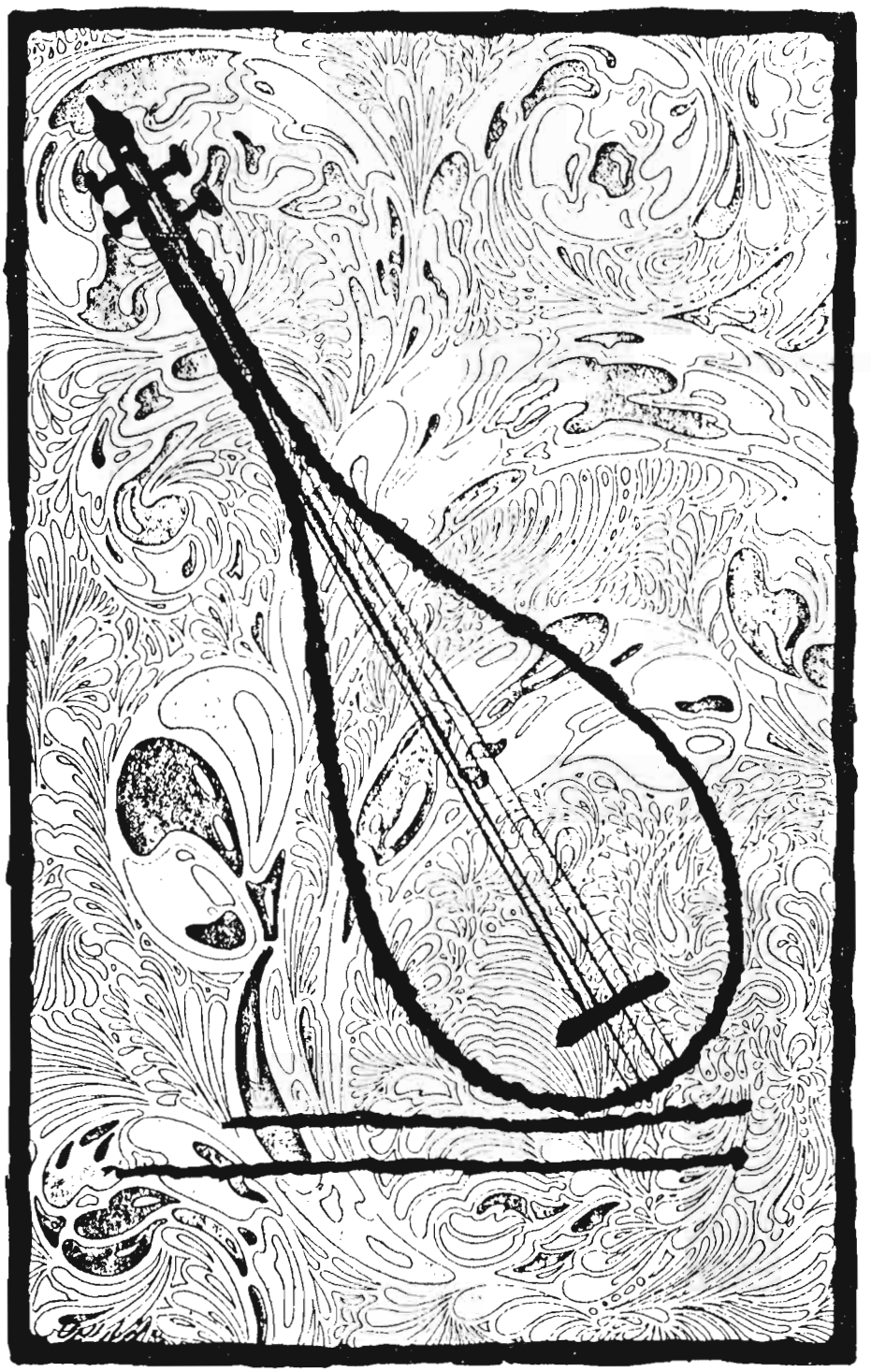
در حقیقت، ریشه‌های وقوع پدیده‌ای با نام بی‌مسمّای «موسیقی ملی ایران» را باید بسیار پیش از مشروطیت بررسی کرد. اما شکل‌گیری تاریخی آن، به اوایل دوره مشروطیت برمی‌گردد و با جلوس پهلوی اول براریکه سلطنت، قبول و رسمیت رجال پسند می‌یابد. البته باید توجه داشت که پدیده *کلنل علینقی وزیری* (و شاگردان او که اهمیت کمتری دارند)، تنها مظهر این جریان نیست، بلکه تبلور آن است. ظهور پدیده «کلنل»، در حقیقت، بستگی تام و تمام به ظهور پدیده‌هایی چون *لومر* و حتی *درویش خان* دارد. باعث تأسف است، اگر روشن شود که نقش و تأثیر درویش ساده‌دل موسیقی ایران، در جاده صاف کنی برای کلنل و شاگردش خالقی، نه تنها کمتر از لومر و شاگردان موزیکچی او نبود، بلکه بسیار بیشتر از آنی است که تصور می‌شود. درویش و برجسته‌ترین شاگردانش؛ *موسی‌معروفی* و *ابوالحسن صبا*، نقشهای اساسی در تثبیت رسمی (به معنای دولتی)

ایده‌های وزیری داشتند و بنابه قانون تغییر ناپذیر هرنهضت بی‌حقیقت و فاقد معنویت، خودشان نیزاز مظلومترین قربانیان نهضتی بودند که مدتها پای عَلَم وکتلش سینه زده بودند. البته به کارگیری واژه «مظلوم» و مظلومیت دلیل برحقانیت، مشروعیت و حتی تبرئه آنها نیست. چرا که دستمایه کارشان، آن طورها هم که تصور می‌شود، صد درصد ناآگاهانه نبوده است.

از طرفی دیگر، ظهور پدیده کلنل و موسیقی او، بستگی اساسی به دیگر پدیده‌های دوران مشروطیت دارد. طیف وسیعی از نامداران روزگار؛ *تقی‌زاده*، *قزوینی*، *جمال‌زاده*، *طالبوف*، *دشتی*، *نفیسی*، *حجازی*، *محمود افشار* و خیلی‌های دیگر که علی‌الظاهر، تجانس چندانی هم با یکدیگر ندارند نیز در شکل‌گیری شخصیت، افکار و ایده‌های کلنل وزیری مؤثر بودند. و حتی این نکته روشن‌تر می‌شود که بدانیم کلنل، برخلاف خیلی از موسیقیدانان هم نسل خود، نه تنها «دامن برچیده و پای از جمع کشیده» نبود، که مرد محافل بود و سواد کتابی قابل توجهی نسبت به دیگران داشت و با اکثر رجال فرهنگی، سیاسی و دولتمندان دوره خود، ارتباطهای نزدیک داشت. ذکر این نکته نیز ضروری است که در رشد و آبیاری شجره وجودی او؛ سیاستمداران، ثروتمندان، رجال سیاسی تازه به دوران رسیده و حتی اعقاب خاندانهای بزرگ شهری و غیرشهری مؤثر بودند. طیف نسبتاً وسیعی از این شخصیتها، از ارباب کیخسرو *شاهرخ* و *مرزبن* و *صمصام‌الملک بیات* و *امیر شوکت‌الملک علم* گرفته تا دیگران افراد تازه به گود آمده بیست سال آخر پهلوی دوم، به او انواع کمکهای مادی و اداری کردند. به عنوان نمونه؛ صمصام‌الملک بیات (مصطفی قلی‌خان) (۲) خرج تحصیل وی را در فرنگ متحمل شد و امیر شوکت‌الملک علم (۳)، حاکم بلامنازع نواحی بیرجند و اکناف آن و معروف به «امیر قائنات»، تا آخرین روز حیاتش (در سال ۱۳۲۳) وی را در ید پرقدرت کمکهای مالی خود، نگه داشت.

در اینجا، بی‌آنکه نقش و نفوذ افراد نامبرده را در تکوین شخصیت و کار «کلنل» موسیقیدان و بدعت گذار مورد مدح یا ذم قرار گیرد، برآنیم که دورنمای کلی و روشنی از مراحل تشکیل و رشد این پدیده، ارائه دهیم. غرض از نگارش این پیشگفته در حقیقت، آن است که معلوم شود پدیده‌های تاریخی را نمی‌توان جز در ارتباط جزء به جزء و ظریف و پیوسته با ده‌ها و صدها عامل دور و برآنها، ارزیابی کرد. تمامی قلم به دستان عرصه محدود موسیقی معاصر و حتی معاصرین کلنل- که نمونه برجسته آنها، شاگرد شیفته و بی‌قرارش، روح‌الله خالقی است- در این مورد کمتر سخن گفته‌اند و تنها میدان را برای مدح بی‌ضابطه و بی‌اندازهٔ قدرتهای محیّرالابصار او در تارنوازی، قریحه احساس برانگیزش در آهنگسازی و منش انضباطی‌وارش درموسیقی، بازدیده‌اند (۴). اگر هم اشاره‌ای به پاره‌ای وقایع یا شخصیتها شده، به حدی خام، فاقد بینش و دور از موازین ابتدایی بیوگرافی نویسی و نقد و تاریخنگاری است که حتی در همان زمان خود (سالهای ۱۳۲۰- ۱۳۳۰) هم تنها می‌توانسته خوراك پاورقیهای مجلات مورد پسند آن دوران باشد. حد نهایی این وقایع نگاری‌ها که نمونه‌بارزش، مقالات پرتوپ و تشر حسن *شایگان* (مرید و شیفته بی‌قرار کلنل و خالقی) در «آیندگان» (و تازگی‌ها: «آینده») (۵) است، می‌رسد به قلمبه گویی‌هایی درباره وقایع برجسته «کنسطیطوسیون» (مشروطیت) و فئودالی(؟!) بودن موسیقی عارف و درویش و یا مقایسه وزیری و خالقی با باخ و موتزارت و بتهوون و یا مقایسه نقش وزیری در موسیقی با نقش *نیمایوشیج* در شعر- که به راستی بازاری و بی‌مایه است و خواندش، اتلاف وقت و حاصلش، سیاهکاری کاغذ و باز هم هیاهوی بسیار برسر هیچ. چرا که هنوز هم، بی‌تعارف، اوضاع شعور عمومی موسیقیدانهای پرمشغله ما همانند اوضاع شعور بعضی از مخاطبین خطابه مطنطن «در عالم موسیقی و صنعت» (خطابهٔ وزیری، چاپ ۱۳۰۴) است و حقه جهل به آن مهر و نشان است که بود.

موسیقی «ملی» ایران، پدیده‌ای بود که تقریباً همزمان با ورود پدیده «روشنفکری» (منوّرالفکری) دوره مشروطیت، پیش ساخته شد و نام آن با احراز تیولی چند، رسمیت یافت. اما هیچ‌گاه، نتوانست قبول عام بیابد. چرا که گذشته از علل گوناگون و بیشماری که هریك، موضوع مقاله‌ای مفصل است، بزرگترین علت شکست آن در رویارویی با حافظه تاریخی مردم و بینش عمیق خواص (معدود و گوشه‌نشین)، فقدان زبان ارتباطی دقیق، صحیح و ژرف آن بود. اگر هم تعدادی از آنها، به زور تبلیغات یا به تکرار زیاد، توانستند کمی در گوشها بنشینند، یا مدیون غنای آوایی (ملودیك) خود که از ردیف سنتی یا موسیقی‌های بومی برگرفته شده بود، بودند یا به علت رویکرد گنگ و مبهم آنها به سنت قدیم بود. این موسیقی، متعلق به تفکری عوامانه (در بطن) وانتلکتوئل وار (در ظاهر) بود که از سویی، دربست، شیفته نازلترین مظاهر



تمدن غرب و هنر قرن هجدهمی آن بود و
سویی دیگر، به طرزی غریزی، خود را
همپایی با این روند و اخذ روادید برای ورو
به این «بهشت گمشده» عاجز می‌دید.
طرف دیگر، کشش عاطفی و غریزی او ،
میراث فرهنگ و سنّت قدیم، نمی‌گذاشت ک
این سینه‌زنی پشت دیوارهای بلند و قف
شده «بهشت گمشده»، با خیال راحت انج
گیرد. پس، به خیال ترکیب و اختلاط
امتزاج افتاد که همواره راهی آسانتر و پیش
پا افتاده‌تر از «تلفیق» است و به آن هزار
یك شرط سنگین، که لازمه احراز وجود هرک
حقیقی است، نیز نیازی ندارد.

سیلی از عناوین رنگین و «عقل متعارف
فریب» نیز توسط دوستان قلمزن و رسانه‌د
به کمك آمد تا به این تفنن بچگانه و مضح
مُهر تأیید بزند و عجیب این که هنوز ه
همان عناوین و ادعاها، بدون کوچکترین
تغییری (حتی در بافت کلمات)، توس
ادعامداران این امامزاده، در بوق و کر
فریاد می‌شود. امامزاده‌ای که حتی در آ
زمان هم به جای شفا بخشیدن، کور می‌کرد
این حقیقتی است که وجودش، به تأیید
تکذیب ما بستگی ندارد. فقط دیدنش
شرایطی لازم است.

از این مطایبه تلخ که بگذریم، حقیقت
دیگر قابل درك و تعمق است: بسیاری
متعهّدین اندیشه تأمل در هنر سنّتی، بر
هستند که ارکان تحریفی این موسیقی د
محورهای صدا، وزن، گردش نغمات
ضمایم نغمگی، نظام فواصل، شیوه اجر
نوع نغمات و... قابل بررسی است و حق ه
دارند. موضوعی دیگر نیز هست، و آن شی
«برداشت» (نمی‌خواهم کلمه «تفکر» را د
این باب به کار ببرم) و «پسند»ی است ک
بانی و پیروان این نوع موسیقی (و یا به

بگوییم: «ترکیب اصوات») از هنر، فلسفه، جهان و... خلاصه همه چیز دارند و این ذهنیت، در بافت و ساخت صفحه از هزارجا شکسته آثارشان، عینیت تام می‌یابد. این چیزی است که اگر مطالعه وسیع در شئون مختلف و تدقیقات جزء به جزء در این آثار به همراه نداشته باشد، به راحتی امکان پذیر نخواهد بود. در این سیر، گاهی می‌توان از معلول به علّت پی برد و گاه از علّت به معلول. به هرحال، قلمروی دست نیافتنی نیست: هرچند که دست یافتن به آن، این قدرها هم که ساده تصور می‌شود، نیست.

تذکر این نکته را هم ضروری می‌دانیم که در بررسی سیر تاریخی موسیقی مغرب زمین، که اکنون موسیقی «بین‌المللی» (؟) خوانده می‌شود، تأثیرپذیری هنر موسیقی از تحوّلات تاریخی، سیاسی و اجتماعی دور و برخود، قدری دیرتر از سایر هنرها صورت می‌گیرد و بازتاب درست و هنری آن نیز در آثار بزرگ موسیقایی، همیشه نسبت به شعر و ادب و... حدود پنجاه سال و یا بیشتر، طول می‌کشد. این تازه هنگامی است که سیر تحولی این هنرها در آن دیارها، همواره شکلی منظم، منطقی و قابل تبیین داشته است و تحوّل «فرم» و ساختار بیانی، در آنها به عنوان نوعی ضرورت و اصل مطرح است. موسیقی کلاسیک غربی، تنها با تحول فرمهای بیانی، توانسته است به استمرار خود در طول تاریخ ادامه دهد. اما در ایران که یك موسیقی کهن و قدیم، به صورتی غریب و «همه جا- هیچ‌جا» حکمفرما بود و مسئله «فرم» در آن (شکل اصیل و قدیم آن) با پیچیدگیهای فراوانتر هنوز به طرز آگاهانه‌ای، مطرح نشده بود، بانیان موسیقی «نوین و علمی و ملّی»(!) ایران آمدند و با وام گیری مختصری از ساده‌ترین اصول موسیقی اروپایی دویست سال پیش و «ابداع» یك سلسله اصول من درآوردی و عجیب و سراپا در تناقض با یکدیگر، که نه پایهٔ علمی داشت و نه مایه «هنری»، یکشبه خواب نما شدند و دَم از ارضای «نیازهای پویای اجتماعی» و «هماهنگی بازمان» زدند و مدعی شدند که موسیقی آنها درست، بازتاب مسائل زمانه‌شان است؛ در حالی که خود این افراد، کسانی بودند که نه تنها درك درستی از دور و بر خودشان و میراث موسیقی قدیمشان و موسیقی «بین‌المللی» مورد پرستششان نداشتند، بلکه افرادی صرفاً عامی اندیش و مختصر الفبایی آموخته (در نهایت) بودند که حتی برابتدایی‌ترین پله‌های درك از پدیده‌ها و علّیتها نیز جای نداشتند و اصولاً فاقد آن چیزی بودند که با همه نسبی بودنش، به هرحال، «تفکر» خوانده می‌شود و در این حیطه جای می‌گیرد.

با در نظر داشتن این مجموعه غامض و در هم و طوفان وحشتناکی که همه چیز را در اجتماع سالهای بعد از شهریور ۱۳۲۰، به هم ریخته و دیدگان اهل بصیرت را هم تار کرده بود، حاصل کار چیزی نمی‌توانست باشد جز سلسله آثاری ساختگی، سرد، ناگیرا و بدون ماهیت هنری که حتی در حافظه معاصران خود هم نتوانست بماند و مسائل زمان خود را هم بیان کند. چه، حاصل این نوع تفنن‌ها مثل همه امثالشان در رشته‌های دیگر، بیش از آنکه «همه جایی» باشد، «هیچ جایی» بود.

بدیهی است که این مقاله نمی‌تواند (و نباید) در بردارنده شرح همه مسائل مربوط به ظهور پدیده‌ای باشد که نه موسیقی بود، نه ملی و نه ایرانی. فقط توانسته است طرحی بسیار کلی، دور و فراگیر و در عین حال، به دور از ابهام و تیرگی باشد. نگارنده، میزان توفیق خود را در قبول نظر صاحبان بصیرتی می‌بیند که مسئله را جدی‌تر از دیگران می‌بینند و برداشتهای ناشی از پسندهای نفسانی خود را با تفکر صحیح و تأویل عمیق از حقیقت، اشتباه نگرفته‌اند. □

پاورقی‌ها:

۱. نگاه کنید به تعداد بی‌شمار مقالات و کتب منتشر شده از سوی ادارهٔ هنرهای زیبای کشور، وابسته به وزارت فرهنگ و هنر دولت شاهنشاهی سابق، که هریك از آنها واجد نکته‌ای در این زمینه هستند. رسمیت این پدیده، با حضور بلامنازع ارکسترهای ایرانیزه- اروپائیزه عریض و طویلی که به برکت سفره گسترده بودجه‌های مراکز مذکور و نوازندگان میهمان از خارج و «رهبران» مکتب نرفته و ملا شده‌ای که از «کارایانیسم» تنها کوتاه قدی، و استبداد و پاپیون زدنش را آموخته بودند، تثبیت می‌شد. جریان زمانه، بساط آنها را نیز برچید.

۲. کتاب دستور تار (چاپ برلین) وزیری به مصطفی قلی صمصام الملك بیات، تقدیم شده است.

۳. کلنل وزیری بیش از همه رجال به او علاقه‌مند بود و در لشکرهای او سمت جمازه سوار (شترسوار مسلح) را داشت. برای اطلاع بیشتر، نگاه کنید به کتاب «امیر شوکت الملك علم»: «امیر قائنات». تحریر محمدعلی منصف/ تهران/ امیرکبیر/ ۱۳۵۴.

۴. نگاه کنید به، جلد دوم کتاب «سرگذشت موسیقی ایران» روح الله خالقی/ تهران/ صفی‌علیشاه/ ۱۳۳۶. خالقی خود این کتاب را «وزیری نامه» نامیده و در حقیقت، سرگذشت موسیقی ایران از سال ۱۳۰۲ به بعد را با سرگذشت کلنل (و خودش) یکی دیده است!

۵. نگاه کنید به مقاله «چگونه موسیقی ایران راه رفته را بازگشت» (آیندگان، ۱۷/۲/۱۳۵۷). و مقاله مشعشع نویسنده آن در مجله آینده (س ۱۷/ مرداد- آبان ۱۳۷۰) که در آن، روح الله خالقی را با ژوزف *هایدن* هم کاسه و *بالودویك وان* بتهوون، مقایسه کرده است!

به یاد اولین سالگرد
حسن واله (۱۳۴۶-۱۳۷۰)

به فصل گل، ستم باغبان نگر...

بی‌جلوهٔ او، روز، مرا شام سیاه است
روز و شب ما، بی‌نگه واله، تباه است
دیگر چه کنم؟ تاب و توانی به دلم نیست
این چشم‌تر و چهرهٔ پژمرده گواه است
«ناصر امیر یزدانی»

سال ۱۳۷۰، برای من سال جوانمرگیها بود. رسم جوانمرگی وقتی شیوع می‌یابد که رسم جوانمردیها رو به مرگ و میر گذاشته باشد. اگرچه در دوره‌ای به سر می‌بریم که زوال جسمانی را دیگر تأثر چندانی در پی نیست. اما خاطره بعضی افراد در ذهن آن چنان است که مثل جراحت دردناکی، داغی مدام تازه دارد و پنداری که نه «خود» مرگ آن عزیز، بلکه نحوه مرگ او و ندانستن چرایی‌های پیرامونش است که داغ آن جراحت را هر لحظه تشدید می‌کند. حسن واله، که بهار سال گذشته، خزان زندگی‌اش به زمستان سرد و ساکت دیار خاموشان پیوست، یکی از آنها بود.

«آزرده تنی، فسرده جانی، در پوست کشیده استخوانی»، صادقترین مصداقی است که می‌توانستی برای وصف وجود عزیزی مانند حسن واله به کار ببری. تازه جوانی که بسیار بود و بسیار می‌دانست و بسیار گمگشتگیها داشت و غمش، نه غم نان (که از قضا و از لطف روزگار، این یکی را هم بسیار داشت)، بلکه از همان فرسایندگیهایی بود که نصیب و قسمت ازلی چنین آدمهایی است؛ آدمهایی که با باری اضافی متولد می‌شوند و از همان بدو درک، جان کندنشان شروع می‌شود.

قدر مسلّم این است که حسن واله از جنس مردم امروز نبود. می‌دانست که چگونه پاکی را با شعور بیامیزد و به موقعیتها و موفقیتها غره نشود. بدون تکبر تفاخر باشد و صداقتش را در دنیای پر از ریا و بلاهت، نگهدارد و در یک کلام؛ انسان باشد. این، بزرگترین هنر واله بود. هنرمندی که نتوانست عشق پایان ناپذیرش را به هنر، از قوه به فعل برساند و انسانیتش را در آن تجلی دهد.

حسن واله، زاده خانواده‌ای فرهیخته و متمکن در مشهد مقدس بود کودکی و

نوجوانی‌اش را در آن شهر گذراند و سوای تحصیلات متعارف، بنابه رسم خانوادگی خویش، تحصیلات علوم قدیمه را هم از آغاز به انجام رساند و در گوشه حجره‌های امصار مقدسه مشهد و قم، در کنج فقر و خلوت شبهای تار با التزامی ناگزیر و ناگریز درس خواند. دروس سطح، مقدمات و مکاسب و خارج و بخصوص، شرح لُمعتین را با چنان وقوف و احاطه‌ای در ذهن، مرکوز و متمرکز داشت که پیران و اساتید را مجذوب می‌کرد. گذشته از همه اینها، مطالعات شخصی او که بی‌وقفه، ایام برگشت ناپذیر نوجوانی و جوانی کوتاهش را پر می‌کرد و حاصلش تسلط عجیب او بر فلسفه، کلیات علوم اسلامی و ادبیات عرب بود.

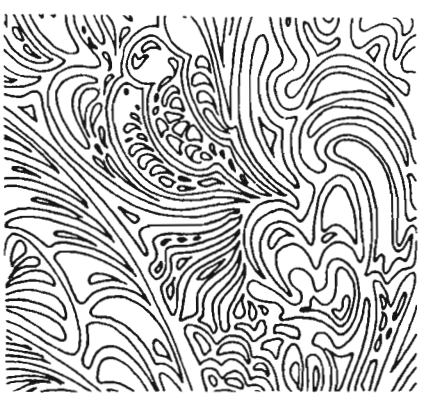
دست زمان، او را به تهران کشانید و در این دیار پرغوغا به مقوله‌ای روی آورد که همگنانش، بسیار بسیار اندك به آن می‌پردازند و اگر رغبتی هم بدان دارند، هرگز زهره‌شان نباشد که اظهارش کنند.

واله، هنر موسیقی و علم صوت را بسیار ارج می‌نهاد و با احاطه‌ای که به تفکر قدما و مبانی حکمت و فلسفه قدیم داشت، برآن شد که دست به کاری تازه (و در عین حال: قدیم) در حیطه موسیقی بزند و در آن از بعد تحقیقی، به منظری تازه برسد. از همین رو، به تحقیق جدی و دائم در این باره پرداخت و با تمام توان و نیرویش، به جمع‌آوری، استنساخ و خواندن متون مشکل قدیمی همت گماشت. آثاری از ریاضت عاشقانه او در طلب این متون، از جمله؛ بخش موسیقی از کتاب شفای ابن‌سینا (به عربی ـ مأخوذ از کتابخانه حضرت آیت‌ا... العظمی مرعشی نجفی)، صفحاتی از **الذریعه** شیخ *آقا بزرگ تهرانی*، در باب موسیقی، و... خیلی چیزهای دیگر. در گوشه وکنار قفسه‌های واحد موسیقی باقی بود تا اینکه همه جمع‌آوری و به بازماندگانش واگذار شد.

واله، از آنجا که دریافته بود تحصیل علم موسیقی، بدون همراهی با عمل بی‌فایده است، دست به تهیه سازی مناسب احوالات خود زد و «تار» را که دارای حالت پخته و صدای زیبای اصالتهای کهن موسیقی ایرانی است، برای آموختن و نواختن انتخاب کرد. اما متأسفانه دوره آموزش او طولانی شد. چرا که مشکلات متعدد مالی، جسمی، روحی، فکری و کاری داشت و مصداق «من یك تن علیل با صد هزار اسیر» شده بود. با این حال، وقتی که درست بررسی می‌کنی، میزان کارش را اعجاب‌آور می‌بینی: تحصیل مدام (در همه زمینه‌های گفته شده)، تدریس دروس مشکل به افراد (از قبیل درس «خارج و فلسفه»)، و گفته می‌شد که واله به دریافت درجه منصب قضا و قضاوت نیز موفق شده بوده است). خواندن و نوشتن، دیدن و نواختن و... در کنار همه اینها، جان کندن برای حیات، و پرداختن قیمت گزافی برای تنفس هوای دودآلود این دیار. چه فقری کشید (با اینکه از خانواده‌های دارا برخاسته بود و در صورت تن سپردن به بعضی بایدها و نبایدها، چه امکاناتی می‌توانست داشته باشد) و چه تنهایی تلخ و خورنده‌ای را در گوشه اطاق محقرش تحمل کرد و چه قدر دوید و کوشید تا حیای مفرط ذاتی‌اش را برای «زیستن» نگاهدارد. فقط برای اینکه به تحقیق و «به حق رسیدنهایش» برسد، و هیچ کدام را نتوانست. چرا؟ دانسته نیست. همین ندانستنهاست که جان و روان بازماندگان را می‌خورد و غذاب می‌دهد، نه مرگش. که مرگ برای واله‌ای چنین، رفتن به حجله بخت بود. در شهری که روزانه میلیونها ریال به هرزه و بیهوده، صرف امور به اصطلاح تحقیقی می‌شود. فرا مستعدی چون حسن واله، با آن همه سابقه، تحصیل و کار و ذهنیت مالی و شخصیت فاخر، درگیر لقمه نانی بود که بهای جانی باشد، و سر پناهی و مختصر وسیله تحریری و حقوق اندك ماهیانه‌ای؛ که همین را هم از او دریغ می‌کردند. تنها به خاطر اینکه اهل خیلی تعارفات و مرسومات نبود و نمی‌دانست که چگونه خوشزبانی ریاکارانه را با وقاحت مؤدبانه بیامیزد، تا به بازی بگیرندش. وقتی که او را در جلسه واحد موسیقی حوزه هنری (فروردین ۱۳۷۰) دیدم و به هم معرفی شدیم، احساسی آمیخته با تنویر و تنزّهی پر رنج، مرا در خود گرفت. شخصیت انسانی عجیب او چیزی نبود که به تظاهر بیاید. مثل نور از کوچکترین رخنه به بیرون می‌تراوید. قرار تحقیق گذاشتیم و اینکه بعد از امتحانات کنکور، فصل تازه‌ای را در شناخت فرهنگ موسیقی نواحی خراسان، با راهنمایی دکتر محمد **تقی مسعودیه** و مهربانیهای برادر عزیزمان، *محمدعلی* شکوهی، با یکدیگر شروع کنیم. که متأسفانه نشد.

روزها گذشت و خبری از او نرسید، تا اینکه خبر از کمیته آمد. رفتن و بازبینی جسدی که از بس متلاشی شده بود، دیگر شناخته نمی‌شد. در هم شکسته و از آسیای رنج و درد گذشته. گویا آن تسلی‌ناپذیر، برای تسلی گرفتن سر به کوه گذاشته بود و تنهایی، تا جایی که توانسته، پیش رفته بود و ناگاه به پایین و قعر دره فرو غلتیده و... بدون سر و صدا یا جلب توجهی، مثل تمام زندگی‌اش. مدتها گذشته بود تا جسد را یافتند، برای بردن به مشهد و آرمیدنی جاودانی در زادگاهش، تن در هم شکسته را به خاك سپردند و یادش را برای همیشه در قلب همه کسانی که خاطره نورانی او را در خود دارند، به جا گذاشتند.

واله نه تنها فرزند هوش و نجابت خویش، که فرزند معصومیت از یاد رفته دوران ما بود و اگر شرایط ماندن را داشت، می‌توانست همه ما را به حضور و شهود جلوه‌ای نادر از وحدت علم و اخلاق برساند. به فصل گل، ستم باغبان نگر که برید / همان درخت که بر شاخش آشیانه ماست □



مباحث نظری

فرهنگ مضمونها و نمادها در هنر (۵)

جان موری
ترجمهٔ مهوش تابش

اعصار انسان **Ages of Man**

زندگی یك مرد یا یك زن را می‌توان به لااقل سه و حداکثر دوازده عصر تقسیم کرد. چهار، پنج و شش نیز مشاهده می‌شوند، سه یا هفت، معمولی‌ترین اعداد هستند. این مایه در نقاشیها و حجاریهای رنسانس غیرمعمول نیست. مفهوم مستتر آن مانند مضمون فناپذیری (به STILL LIFE ـ طبیعت بیجان ـ مراجعه کنید) این است که چیزهای زمینی گذرا هستند، جوانی و زیبایی باید پشت سر گذاشته شوند و در پایان مرگ به سراغ همه ما می‌آید. سه عصر ممکن است با کودکان درحال بازی، عشاق جوان و مرد سالخورده‌ای که شاید یك جمجمه را وارسی می‌کند، پولش را می‌شمرد، یا درحال گفت‌وگو با پیرمرد دیگری است نشان داده شود. یك دوره چهارم واسط پس از جوانی، مرد بالغی است، جنگجویی در لباس رزم یا شاید درحال حمل یك وسیله اندازه‌گیری ـ پرگار، قطب‌نما...ـ که نشان می‌دهد در حرفه‌اش کار آزموده است. دوره زندگی انسان می‌تواند با پیشرفت سال پیوسته باشد؛ چهار دوره با چهار فصل؛ دوازده ـ هر دوره شش سال طول می‌کشد ـ با دوازده ماه. پیکره مرگ صحنه را ورانداز می‌کند یا نزدیك پیرمرد در انتظار است. در مثالی از حزم و احتیاط اثر تی‌سین (گالری ملی لندن)، جوانی، پختگی و پیری، نماد گذشته، حال و آینده هستند.

اعصار جهان **Ages of the World**

اوید، در اغاز Metamorphoses (1:89-150)، شرح می‌دهد که چگونه آفرینش جهان چهار عصر طلایی، نقره، برنز و آهن را به‌دنبال داشت. اولی، یك بهشت زمینی بود، نوعی باغ عدن یا آرکاد، اما هرعصر بعدی دشواری و فلاکت برای نوع بشر به همراه آورد. هزیود، شاعر یونان باستان، یك عصر پنجم، عصر قهرمانی را روایت کرده است که بین برنز و آهن می‌آید. این مضمون به تنهایی یا به عنوان یك رشته تصویر شده است که معمولاً به سه عصر طلایی، نقره و آهن محدود می‌شود و عصر برنز را حذف می‌کند.

۱. عصر *طلایی*. انسان در وضعیتی از معصومیت ابتدایی زندگی می‌کرد، در هماهنگی با انسانهای هم نوع خویش و حیوانات. او بدون ابزار یا وسایل کشت و کار بود و نیازهای ساده او توسط طبیعت بر آورده می‌شد. توت، بلوط و شیره‌ای که از بلوط خاص می‌چکید را می‌خورد. ساتورن، رب النوع کشاورزی روم قدیم مسلط شد. منظره‌ای از درختان، رودخانه‌ها و کوههای دور دست را می‌بینیم. مردان و زنان با هم بازی می‌کنند، میوه می‌چینند یا روی سبزه‌ها استراحت می‌کنند، در میان حیوانات وحشی رام و پرندگان. آنهابرای خوردن و آشامیدن از صدف به جای پیاله و ظرف استفاده می‌کنند. رب النوع عشق ممکن است در حال دزدیدن عسل دیده شود (به CUPED 3 ـ رب النوع عشق ـ مراجعه کنید).

۲. عصر *نقره*. بهار جاودانی زندگی سپری شد و انسان ناچار شد مسکنهای ابتدایی برای محافظت در برابر سرما بسازد، شخم زدن و کاشتن را یاد بگیرد. او اکنون درست را از نادرست تمیز می‌داد. پیکره زنانه عدالت با شمشیر و ترازو دیده می‌شود که روی چشم‌اندازی که در آن مردان مشغول کشاورزی هستند شناور است.

۳. عصر *آهن*. اوید، عصر آهن را مقدم بر سیلاب قرار می‌دهد. اما برای هزیود که یك کشاورز زحمتکش بوئتی بود، عصر آهن یك «روز معمولی» بود پر از محنت که از آز و عناد، کمتر از روزهای دیگر پس از آن نبود. هرودوت می‌نویسد که آهن، با درك «آسیب رساندن به انسان» آغاز شد (1:68). صحنه سربازانی را نشان می‌دهد که درحال حمله به زنان و کودکان بی‌دفاع هستند، یا در صدد کشتار پیکره‌ای هستند که تاجی از برگ غار (تجسم دانش و هنر) بر سر دارد. جنگجوی دیگری معبدی راویران کرده و با ظرف مقدس آنجا را به عجله ترك می‌کند. در پس زمینه، شهری در آتش می‌سوزد. قرون هفدهم و هجدهم از ICONOLOGIA، یك فرهنگ افسانه شناسانه اثر *سزار ریپا* تبعیت کردند و چهار عصر را به شکل پیکره‌های زنانه با اسنادهای قراردادی نمایش دادند که بنابر آن: طلایی تاج گل به سر دارد با یك کندوی عسل و شاخه زیتون، نقره، تیغه خیش و دسته

گندم، برنز، درحال داغ آهن کردن یك نیزه، آهن درحال حمل کردن سلاحهای متعدد و یك سپر که نقش ماری با سر انسان (نماد فریب) را دارد.

آگلور ـ آگلوروس **Aglauros**

یك زن حسود. به MERCURY(2) ـ مشتری ـ مراجعه کنید.

اگنس **Agnes**

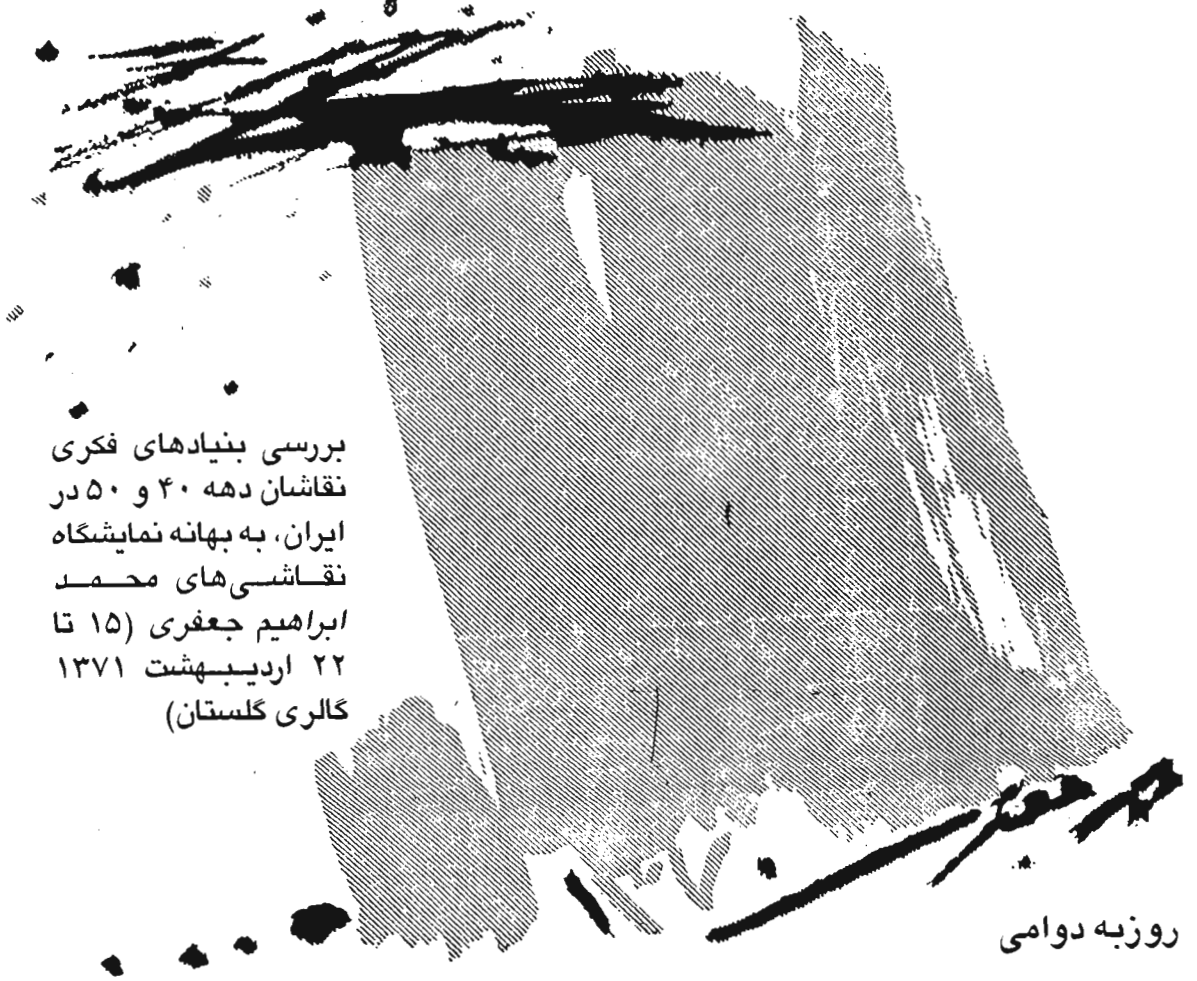
قدیسه مسیحی و شهید باکره، یکی از اولین کسانی که مورد تقدیس کلیسا قرار گرفت. او در زمان تعقیب و آزار مسیحیان توسط دیوکلتین در روم زندگی می‌کرد. استناد همیشگی به او یك بره سفید است که معمولاً به دور پای او حلقه زده یا در دست او نگه داشته شده است. این نماد، احتمالاً به دلیل شباهت نام او به کلمه لاتین agnus به معنی بره، به او نسبت داده شده، اما این یك اشتقاق نادرست است زیرا آگنس از کلمه یونانی‌ای به معنی «پاکدامن» می‌آید. اسنادهای دیگر به او نحل شهید، گاهی یك شاخه زیتون یا تاجی از زیتون، یك شمشیر یا خنجر، ابزار شهادت او، و توده هیزم افروخته‌اند. او به عنوان دختری جوان تصویر می‌شود ـ برطبق یك روایت او در سیزده سالگی وفات کرد ـ و مانند مریم مجدلیه، موهای بلند مواج داشت. داستان او چنانچه در افسانه طلایی نقل شده، شبیه قصه لوچیاست. آگنس به شدت مورد عشق پسر والی روم قرار گرفت اما با اعلام این که قبلاً نامزد داماد بهشتی‌اش شده، او را رد کرد. وقتی مرد جوان از عشق بیمار شد، موضوع به گوش پدرش رسید که آگنس را فرا خواند و با فهمیدن این که او یك مسیحی است، درخواست کرد که او باید در راه خدایان روم قربانی شود یا درون یك توده هیزم افروخته افکنده شود. او عریان در خیابانهای روم گردانده شد و فقط با موهایش که به نحو معجزه‌آسایی رشد کرد تا به پای او رسید، پوشیده شده بود. در توده آتش فرشته‌ای ظاهر شد، آگنس را با نور خیره کننده‌ای محاصره کرد، که بدن او را از چشم دیگران می‌پوشاند. خواستگار آگنس رسید، مصمم به آن شد که او را برباید، اما در این تلاش به تیغ شیطانی کشته شد. آگنس از آنجا برده شد تا به عنوان یك جادوگر سوزانده شود، اما شعله‌های آتش به او آسیبی نرساندند و در عوض جلادان او را سوزاندند. سرانجام او گردن زده شد. مضمون مرگ او در نقاشیهای باروك، به ویژه اسپانیایی و ایتالیایی یافت می‌شود. آگنس در برابر دسته هیزم خاموشی زانو زده است. جلادان او، همه به جز یکی که شمشیری به اهتزاز در آورده، به زمین افتاده‌اند، در بالا، درهای بهشت باز شده و مسیح و فرشته‌ای که نحل شهید و تاجی حمل می‌کند آشکار شده‌اند. شهیدان باکره دیگر مانند کاترین اسکندریه‌ای و آگاتا، در نقاشیهای مذهبی با آگنس ظاهری می‌شوند و گاهی نیز با امر انتایانا، ناخواهری او که سنگسار شد، او را می‌توان از سنگهایی که دامن اوست شناخت. مضمون تکرار شونده که شهید زن که در آتش انداخته می‌شود به نظر می‌رسد باید در یك قانون رومی ریشه داشته باشد که اعدام باکره‌ها را ممنوع کرده بود. بنابراین پیش از آنکه کشته شوند، از آنها هتك ناموس می‌شد.

ستیزه در باغ **Agony in the Garden**

(انجیل متی. ۲۶: ۴۶ـ۳۶؛ انجیل مرقس ۱۴: ۳۲ـ۴۲؛ انجیل لوقا: ۲۲: ۴۶ـ۳۹)، مسیح، پس از شام آخر و اندکی پیش از دستگیری، برای عبادت تنها به کوه زیتون رفت. تقلا (agony مشتق از کلمه، یونانی agon ، به معنای مجادله و ستیزه است). در اینجا حاکی از مجادله روحی بین دو جنبهٔ طبیعت اوست، جنبهٔ انسانی که از عذاب عظیم می‌ترسد و می‌خواهد از آن دوری کند، در ستیز با جنبه الهی است که به او نیرو می‌دهد: «پدر، اگر به ارادهٔ توست، این پیاله را از من دور کن. اما نه به اراده من بلکه به اراده تو». او، پطرس، یعقوب و یوحنا را با خود برده بود و سپس اندکی از آنها دور شده بود. برطبق انجیل لوقا، «فرشته‌ای از بهشت ظاهر شد و به او نیرو داد و او با اندوه روحی مصرانه‌تر دعا کرد». وقتی نزد حواریون بازگشت، آنها را خفته یافت و به خاطر عدم ثبات قدم آنها را ملامت کرد. این مضمون پیش از قرن سیزدهم به ندرت یافت می‌شود. در اولین نسخه‌ها، ممکن است به جای فرشته، سر ایزد پدر یا نماد او، دست راستی که به ابری اشاره می‌کند، را ببینیم. نسخه‌های اولیه دیگر ممکن است مسیح را یا درحال زانو زدن (انجیل لوقا) یا درحال سجده (متی، مرقس) نشان دهند. همه یازده حواری در خواب هستند و مسیح به تنهایی دعا می‌خوانند. تا رنسانس، ویژگیهای معینی تقریباً به طور عمومی تثبیت شد. مسیح روی یك پشته سنگی زانو می‌زند. زیر پای او سه حواری هستند: پطرس با موهای خاکستری و ریشی مجعد و شاید با یك شمشیر (منادی قطع شدن گوش سرباز توسط او. به BETRAYAL ـ خیانت ـ مراجعه کنید)؛ یعقوب که مو و ریش سیاه دارد؛ یوحنا، جوانترین حواری با موی بلند که گاهی روی شانه‌هایش ریخته است. در دور دست، شهر اورشلیم و گروهی درحال نزدیك شدن است ـ سربازان توسط یهودا راهنمایی می‌شوند. طبیعت آسمانی مسیح به دو شکل مجزا تصویر می‌شود. ممکن است فرشته یا فرشتگان درحال بردن ابزارهای شکنجه مسیح در مقابل او ظاهر شوند، یا فرشته‌ای که جام و نان فطیر می‌آورد، دیده شود. رسم نمایش دادن مسیح، چنان که گویی درحال پذیرش عشای زبانی است ظاهراً از اشارهٔ کاملاً اسطوره‌ای تورات به یك جام سرچشمه می‌گیرد و البته هیچ الزام مضمونی ندارد.

تجسمی

در آغوش وهم



بررسی بنیادهای فکری نقاشان دهه ۴۰ و ۵۰ در ایران، به بهانه نمایشگاه نقاشی‌های محمد *ابراهیم جعفری* (۱۵ تا ۲۲ اردیبهشت ۱۳۷۱ گالری گلستان)

روزبه دوامی

– عزیزم بیا این یکی رو ببین...

– کدوم.

– اینو. (آرامتر) بیشتر از بقیه هم رنگیه.

– تو اصلاً گوش نمی‌کنی من چی می‌گم. بابا ما یك جفت لازم داریم برای بالای تخت خواب. باید یك اندازه و هم رنگ باشه.

– خوب اینو می‌خریم می‌زنیم جای اونی که از سیحون خریدم، یکی دیگه هم که قابش سفید باشه می‌خریم با هم جفت می‌شن.

– چه می‌دونم.

– اصلاً بیا از خودش بپرسیم.

که ناگهان آرتیست ماجرا وارد می‌شود، به تابلو می‌رسد حرکتش کند می‌شود و دستانش را می‌گشاید و آهی از ته دل می‌کشد:

– ای بی انصاف! تو همیشه با احساسترین و بهترین کارهای بچه‌ها رو قاپ می‌زنی. این، می‌دونی، این، خیلی؟...

– شبیه کارهای «سهراب» هم شده!

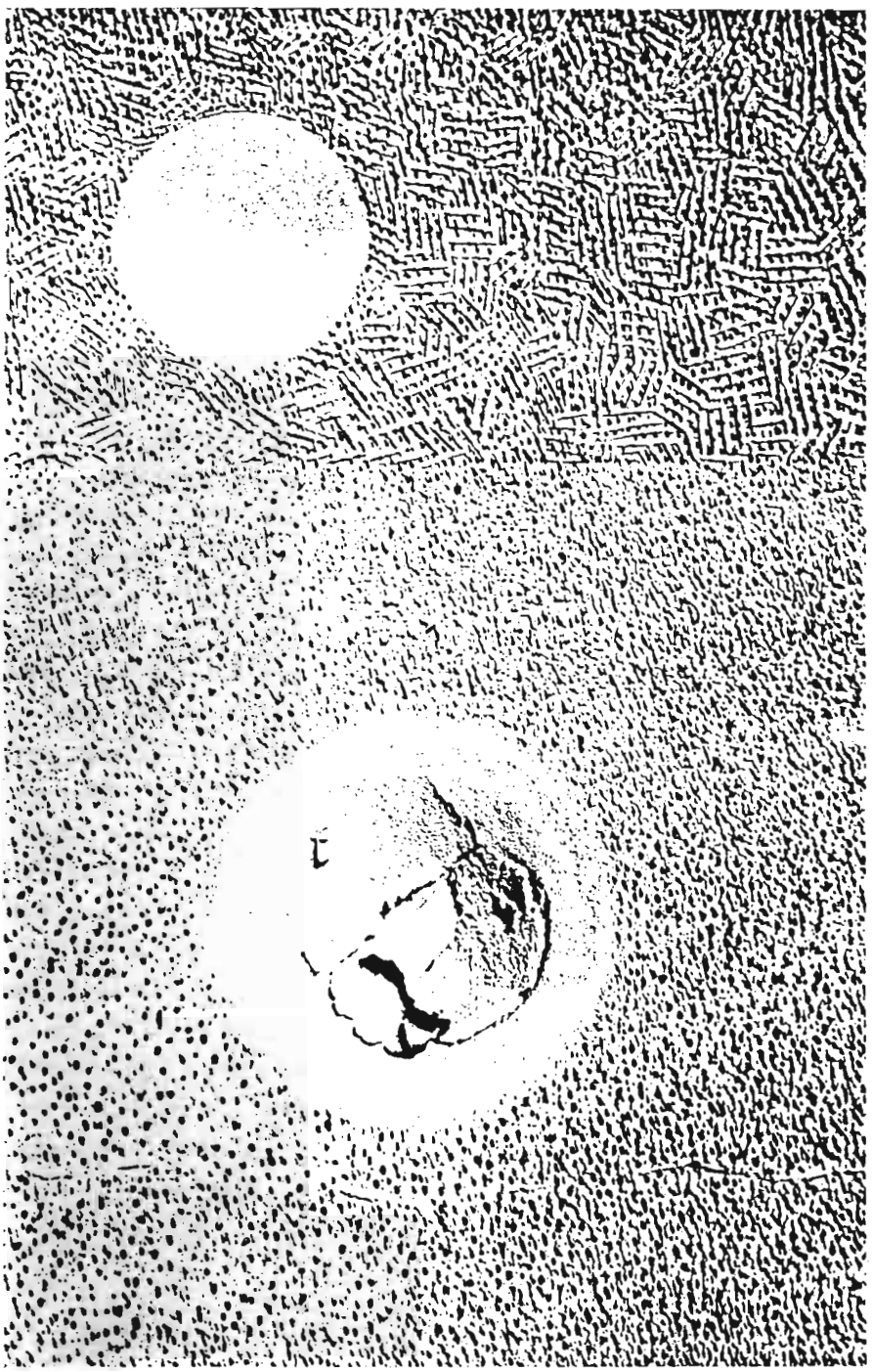
– آره، سهرابه، ولی منم! یعنی این دورش رو از گبه، گرفتم ولی وسطش خودمم. حال کردم با خلوت خودم و سهراب و...

●

این دیالوگ مربوط است به دو خریدار هنر و هنرمند، در افتتاح چند صدمین نمایشگاه نقاشی همین هنرمند با حضور خودش، به هنگام خرید دو اثر «تاریخی» از او! یکی از آخرین بازماندگان نقاشی مدرن و پیشتاز درحال زوال ایران: نقاشان گروه آبی، گروه سرخ، زرد و یا راه‌راه سرخ و سفید با ستاره‌های سفید روی زمینهٔ آبی! اینان اولین سری فارغ التحصیلان دانشکده هنرهای زیبای تهران‌اند. زیر دست اساتیدی تماماً فرانسوی و آمریکایی و یا نیمه آمریکایی. اولین گروه از آدمهایی

که چیز عجیب و غریبی را در ذهن خودشان بافتند و تافتند و متوهم شدند به اینکه شاید اولین بنیادهای فکری نقاشی مدرن در ایران را پی‌ریزی خواهند کرد و البته کردند! اما بنیادهایی که تنها بر سرابی استوار بود که آنها از فاصله دور در خواب دیده بودند بنیادهایی که به تنها چیزی که تکیه نداشت، تفکر و هنر بود. مسابقه شروع شده بود. هرکدام برای دست‌یابی به تازه‌های غرب حاضر به انجام هرکاری بودند، و کم‌کم تصور کردند و باورشان شد که اینها هم مثلاً یکی‌شان جکسون[۱] است و دیگری *فرانتس*[۲] و پیت[۳]...

و تمام تاریخ ۱۰۰ ساله نقاشی دوره جدید اروپا و آمریکا را که براساس تاریخ ۲۵۰۰ ساله تفکر آن استوار است، در عرض سه سال آن هم با ورق زدن کتابها و تماشای تصاویر تمام رنگی‌شان و البته خواندن شکسته بسته زیرنویس این تصاویر، پشت سر گذاشتند و البته بی انصافی است اگر سفر اروپا و امریکا، با بورس دولتی را که به تک‌تکشان اعطا می‌شد نادیده بگیریم. و این طور شد که شدند هنرمند «آوانگارد» ایرانی! و بر این اساس، همین بساطی را علم کردند که می‌بینید و دست آخر هم نه هیچ کدام حرف همدیگر را می‌فهمند و نه با هم وجه اشتراک در بیان دارند. که البته اشتراک ذاتی آنها ناخود آگاه است. از کاه گِل، گونی و سیمان، میخ طویله، نان شیرمال و کلون در، تا دربان بخت برگشته نمایشگاه، وارد تابلوهای این بی‌هنران مقلد شد. سال زمان به دعوت فرمایشی موزه هنرهای مدرن واشنگتن، کارهایشان را برداشتند و رفتند برای به اصطلاح ارائه. که ما بعدها شنیدیم که مشاور و مسئول هنری موزه بعد از دیدن آثار آنها گفته بود: «اینها که کارهای ماست! کارهای شما کجاست؟» و آثار همین استاد در کنار اثری اکسپوزه شد (به قول اساتید) مثل پرچم برنزی ایالات متحده امریکا با ستاره‌های برجسته و اقمارش از جناب معلوم الحال میرعبد*الرضا دریابیگی*، که این فرمایشات ایشان است درباب آن اثر بزرگ: «شاید بتوان آن را به عنوان مظهر و سمبولی از قدرشناسی ما از ایالات متحده آمریکا به شمار آورد، زیرا فضانوردان آپولو، پرچم ما را نیز به کره ماه حمل کردند» و همچنین: «این پرچم مظهر یگانگی تمام مردم کره زمین است که به صورت پنجاه ستاره و چند سیاره که همگی زیر پرچم واحدی قرار گرفته‌اند...»[۴] یعنی پرچم ایالات متحده آمریکا. و البته چندی پیش، پیچ و مهره‌ها و ستاره‌های این مجسمه بزرگ و تاریخی را که به ملت آمریکا پیش‌کش شده بود در انبار



نمـور و متروك گالری همین دانشمند پیدا کردم و متعجب شدم. گویا مردم آمریکا هم مثل مردم ایران از درك عظمت این اثر عاجز بوده‌انـد. و اگـر کمی قادر باشیم تا تاریخ روابط ایران و آمریکا را به یاد بیاوریم و آنها را به هم نسـبـت دهـیم درمی‌یابیم، چنین نمایشگاهی در سال ۱۹۷۷ در آمریکا یعنی چه. آن هم از سوی نقاشان مدرن ایرانی در گالری D.C.R واشنگتن؟

«هنر + هنر»[۵] شعار همیشگی این دار و دسته بود که دائماً درحال دادن تفسیرهای عالمـانه در این مورد بودند. اما به‌راستی آثاری از این دست در ایران، بیش از هرچیز هنر برای هنرمند است و آنهم از وجه مادی و صوری. اگر بعضاً هنر مورد سودجویی و منـفـعت طلبی و خدمت کردن بوده است، گمـان نمی‌کنم هرگـز تا بدین حد رسیـده باشـد. اجـداد غربیشـان غالبـاً به هنگام برپـایی نمـایشگـاه و ابراز عقاید و فراهم آوردن تشکیـلات دچار مسائل و مشکلات فراوان و از جمله مشکل مالی بودند. بگذریم از راه نیافتن به سالنهای عمومی و معتبر و تحقیر و توهین، چرا که آنها به واقع به دنبال حقیقتی می‌گشتنـد که همـواره فاقـد آن بوده‌اند و به همین علت ماندن و تکرار همان اصـول و ضوابـط معمول روزگار برایشان میسـر نبود و این جوشش و خواست آنها همچـون اسـاسی‌ترین عامـل برای ادامه حیاتشان معنی پیدا می‌کرد. اما امروز در ایـران فرزنـدان خلفشـان راه‌حل مناسبی برای تمـام مشکلات پیدا کرده‌اند. اعتبار روشنفکری و روابط عجیب و غریب و جلسات خصوصی هنری باعث نفوذ و سیطره آنها بر همـه گالریهـای شهـر شده است و واضح است که در طی یك سال دو نمـایشگـاه، لیست روکش‌دار قیمتهـا و دوایر قرمز رنگ زیر آثار آن هم در دو شب اول افتتاح! تمامی مشکلات را حل خواهد کرد.

و اما افتتاح.

تمام تلاش هنرمندان ما خلاصه می‌شود به همین روز افتتاح که جدیداً هم با تدبیر بسیار هوشمندانه این روز افتتاح که معنی روشنی دارد به دو یا سه روز تبدیل شده که اگـر احیـانـاً کسی از متمولین و یا اتباع محترم کشورهای اروپایی، قادر به تشریف فرمایی در افتتاح روز اول نشدند، بتوانند روز بعد منت بر سرشان گذارند و خلاصه برای دادن صله دچار زحمت نشوند. حالا هنـر دوستـان و هنرمند دوستان ایرانی به کنار که حقیقتاً برای توصیف حتی ظاهرشان نه من قادرم و نه آنها قابل با آن همه ابزار و یراق! خوب دعـوت از غربیـان فکر انسان دوستانه‌ای هم هست. این بیچاره‌ها که به طور ناخـواستـه در این کشور عقب مانده زنـدگـی می‌کنـنـد، دسـت کم با دیـدن ایـن نقـاشـی‌ها از خطر مبتـلا شدن به Homesickness[۶] نجات می‌یابند.

آنچـه در آمـریکا به عنوان هنر مدرن و پسـت مدرن شکـل گرفتـه است، به کلی متفاوت با هنر از جنس اروپایی است تا چه رسـد به نوع ایـرانی. تفکر آنها بنیادهای مشخص و روشنی دارد که با نگرش هنرمند آمریکایی سنخیت تام دارد. نقاشی آبستره زمـانی در آمریکا حکم نفس کشیدن برای هنرمندان داشت و البته هنوز هم دارد. اما این نقـاشی در ایـران حکم چند صدهزار تومان پول و دستمال گردن را دارد.

سعی برای نقادی و بررسی تك‌تك آثار جعفری تقریباً غیر ممکن می‌نماید چرا که این آثـار به هیچ عنوان در تعامل و مواجه جدی با انسـان قرار نمی‌گیـرد و کمتـرین جوششی برای نقـادی را برنمی‌انگیزد. در آنها جز تمنایی به چشم نمی‌خورد. تمنای «ای کاش غربی بودن». شاید بتوان آنها را تصـاویـر خوبـی دانسـت برای یکی از صفـحـات کاتـالوگـهـای مخـصـوص تصـویـرسـازان اروپایی با شماره تلفن و آدرس کامل برای مواقع احتیاج.

آثار جعفری در اولین نگاه، ضدیت جدی خود را با طراحی نشان می‌دهند. طراحی به طور کلی و حتی با هر تعبیر و تفسیری که امروز مد شده است. آثار او نه از طبیعت به سوی آبستـره حرکت دارند و نه مطلقاً از آبستره شروع شده‌اند. بلکه تنها تراوشات ذهنی و موهوم و مالیخولیایی آدمی است که به شدت دچـار «خـود نقاش‌بینی» و «خود هنرمند بینی» شده است. آثار او حتی فاقد ارزشهای استیتك غربی هستند. سردرگمی و بی‌هدفی با دنبال کردن آثار قدیم و دوره جدید او به خوبی قابل تشخیص است. در تعـداد بسیاری از تابلوها، نقاش به قدری غرق و درگیر آفرینش و به تصویر کشیدن احسـاسـات و خاطرات خود بوده که حتی کمپوزیسیون را نیز که به عنوان بزرگترین رکن در نقاشی، اعم از مدرن و کلاسیك به شمـار می‌رود از یاد برده است و لکه‌ها و خطهـا به همراه اطوارهای روشنفکری بی آنکه لحظه‌ای بدانها به لحاظ ارزش معنایی توجـه شده باشـد، بر سطح کاغـذ رهـا شده‌اند. این آثار درواقع به لحاظ مضمون و سعی در ورود به حوزه فکر و اندیشه فاقد هرگونه ارزشی هستند و حتی نمی‌توان از این زاویـه کوچکترین اعتنایی به آنها کرد. پس صرف وقت و انرژی را موکول می‌کنیم به آثار قدرتمند و داهیانه‌ای که در حقیقت صاحبان اصلی این نحوه تفکر و هنرند. این به معنای تأیید هنر غربی نیست بلکه بیش از همه به معنای توجه و دقت نظر در احوال و آثار هنرمندان و نقاشان غربی است چرا که اولین نتیجه بی‌توجهی به باطن این هنر همین آشفته بازار امروزی هنر ایران است. و بیش از همه در نقاشی.

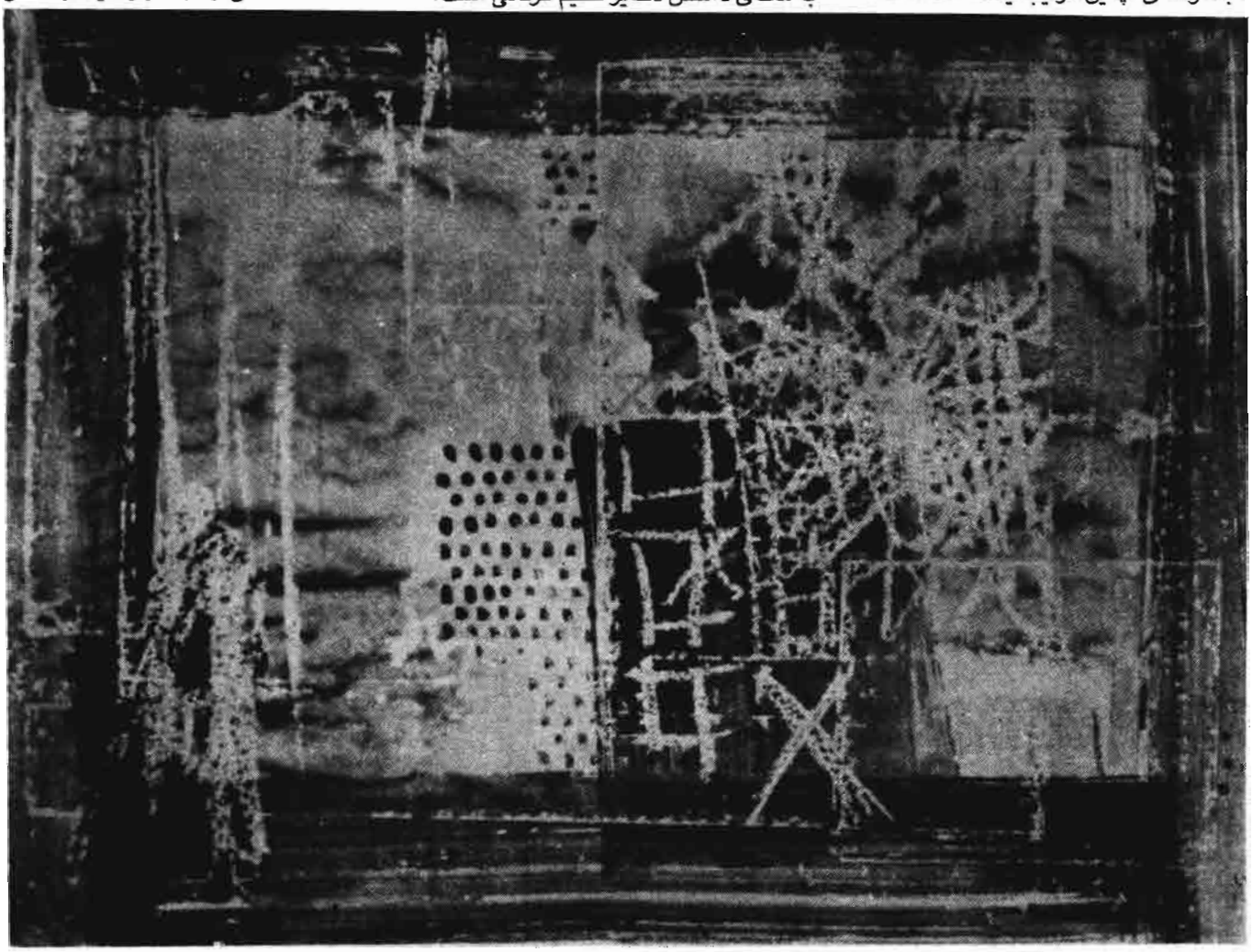
جعفری صاحب تکنیك است. راه و روش مرعـوب کردن به وسـیـله تکنیـك را خوب می‌داند، همان گونه که روش مرعوب کردن دانشجـویـان را در سر کلاسهای درس از طریق تئاتر و کلام. این توان در کلیه آثارش از گذشتـه تا حال قابـل رویت است، در تعدادی از آنها رنگ ظهوری بسیار ناشیانه و ناپخته داشت و از این حیث آثار جعفری به عنوان یك نقاش که سر و کار با رنگ پیدا می‌کنـد همـواره دچار ضعفی شدید بوده است و او دائماً درحال گریز از این عنصر در

آثارش بوده است. رنگین‌ترین آثار او منوتن هستند. بافت در نقاشی او به شدت فدای عوالم روشنفکرانه شده است و به جز چند اثر، کلیه آثار، فاقد بافتی منسجم و همخوان با کل تابلو است. و البته این‌ها از خصایص نقاشی روشنفکرانه ایرانی است. سه اثر «تک چاپ»[۷] او دارای تکنیکی نسبتاً پیچیده‌اند. و خبر از مهارت او در ساختن فضاهای موهوم و روشنفکرپسندانه می‌دهند در این رابطه او ابزار کارش را خوب می‌شناسد و همچنین مخاطبانش را اما هرگز هنر را نمی‌شناسد. دوره جدید آثار او احتمالاً حاصل یک کشف ناگهانی است. مانند ادوار گذشته که با تولد یکی از آنها و تولید انبوه از آن با مواد و مصالح گوناگون مجموعه‌ای چنین ترتیب یافته است. همه اینها باعث شده امثال او از خودشان چیزی معرفی کنند که ذهن بسیاری از جوانها «هنرمند پیشتاز» معنی‌اش کنند. مثل جریانات هنری اروپا و آمریکا و نقاشان سالهای دهه ۴۰ و ۵۰ در آمریکا.

«روزی می‌گفت به هیچ وجه مایل نیست که در مورد عرفان صحبت کند و یا از آن وادی عبور نماید، همین دلیل محفوظات عرفانی اوست که هنوز خود را فراتر از دیوارها نمی‌بیند و آنها را جزءِ وجود خود و خود را متعلق به آنها می‌داند.»[۸]

البته این جملات و تعابیر از هنرمند بزرگتری است از نسل دوم و یا سوم همین دار و دسته که لابد قصد قدردانی داشته است. چرا که صحبت نکردن از عرفان، کجا به معنای داشتن ذخایر عظیم عرفانی است. برای من حرف نزدن از عرفان، آن هم برای آدمی که در آثارش ادعای عرفان شرقی دارد تنها یك معنا دارد: «جهل نسبت به آن، حتی نسبت به ظاهر آن». زیرا اگر ذره‌ای از ظاهر عرفان را هم می‌دانستند، دست کم مانند عرفای سینمایی ایران، تا به حال دست به کار شده بودند. البته ادعای عرفان که جزء لاینفك آثار هنری روشنفکری ایران است و این نقاشی‌ها هم از قافله دور نمانده‌اند و به هرترتیب چون نقاش ما عارف بوده این عرفان به نقاشیها هم جاری شده است. منتهی پیدا نیست که چرا ژاپنی! آن هم با ترکیبی از دست بافته‌های مردم ایران به تبع حرفه اصلی این هنرمند!

این نقاشیها درواقع توهین است به ساحت نقاشی و از سوی دیگر احمق



انگاشتن بینندگان عام است و نهایتاً فراهم آوردن شرایطی برای پدید آمدن تعابیری از نقاشی در ذهن همگان، برای دست‌یابی به مقاصد شخصی و از همه مهمتر توجیه نیم قرن سرگشتگی در نقاشی.

راهنما شدن و استاد بودن شأن عظیمی دارد و شرافت کاری بسیاری لازم دارد. هیچ شده یکبار در کلاسهای درستان از خاطرات چگونه هنرمند شدنتان بگویید. سوابق هنریتان را هرگز بی‌کم و کاست برای دانشجویان عرضه کرده‌اید. بورسها، امکانات و رفت و آمدها. ماجرای دهکده هنر و اینکه خلاصه شما چقدر نقاشی کرده‌اید در طول این سالهای هنرمند بودن و چقدر مطالعه. کارهای دوران دانشجویی شما، آن دورانی که معمولاً دانشجویان استخوان خرد می‌کنند، کجا هستند. شاید از همان ابتدا که تصمیم به هنرمند شدن گرفتید یك آبستره اکسپرسیونیست نئورومانتیك رئالیست پان‌تیست شرق‌شناس بودید![۹] شاید. و تا حالا شده مختصراً بفرمایید چطور شد که عارف شدید؟ و این اتفاق آیا در واشنگتن افتاد یا در دهکده هنر فرانسه؟ ذوق شاعری هم که در خانواده اشراف زاده‌ها ظاهراً موروثی است.

حقیقتاً خوشحال می‌شدم اگر دست کم این گروه از نقاشان را با یك تأخیرنیم‌قرنی، نقاشان پوچی معرفی می‌کردم، آن گونه که نویسندگان و منتقدان امروزی قائل به چنین نویسندگانی هستند. اما دریغ که جز تقلیدی درهم آمیخته با توهمات و ادا چیزی نیافتم. توصیه می‌کنم همچنان بر این تمایل باشید که در مورد عرفان صحبت نکنید زیرا عرفان مانند نقاشی چندان بی در و پیکر نیست که هرچه در آن مورد به ذهن‌تان ملهم شد معروض دارید و قاب بگیرید و با یك دایره سرخ به مردم بفروشید. جالب اینجاست که همین اساتید که تا چند سال پیش بوم سفید و دیوار سیمانی و کلون در قاب می‌گرفتند، امروز احتیاج و تمایل شدیدی به فیگور و موضوع پیدا کرده‌اند. که البته همین آثار هم از حوزه تقلید خارج نمی‌شود. نقاشی‌هایی که در آنها به دنبال عوالم مختلفی می‌گردند: عالم برزخ، عالم دوزخ، عالم خیال، عالم مال و از این دست عوالم.

قابل اشاره است که آنچه تحت عنوان هنر مدرن از همان سالها در نمایشگاهها و مجامع هنری مطرح شده، مورد انتقاد صاحب نظران و عدم استقبال عموم مردم قرار گرفته تا جایی که وارد کنندگان این هنر دست به کار نوشتن بیانیه و تفسیر شده‌اند که البته بسیاری از این اعتراضات نیز در حقیقت جنگ اضداد و در مواردی هم جنگ زرگری بوده است:

ایراداتی که به ما می‌گیرند:

- آثار هنرمندان گروه آزاد، تقلیدی از جریانهای هنری روز (؟!) آمریکا و اروپاست.
- آثار گروه آزاد ارتباطی با محیط ما ندارد.
- هرکسی می‌تواند چنین آثاری را به سادگی به وجود آورد.[۱۰]

پاسخی که به این سؤالات (که از عمق چندانی هم برخوردار نیستند) در کاتولوگ مربوط به گروه آزاد نقاشان و مجسمه‌سازان داده شده به قدری سطحی و بدون اعتنا به تفکر است که به بررسی و نقادی نیازی ندارد. اما وجود همین تردید در خود این هنرمندان، بیانگر تضادهای ذاتی موجود میان فرهنگ و خاطره قومی انسان شرقی و غربی در حوزه هنر و تفکر خواهد بود.

در طول تاریخ ثابت شده است که نقاشان چندان که در کار «نقش زدن» استادند در کار «گفتن» مهارت چندانی ندارند. و البته استاد ما هم از این قاعده مستثنی نیست:

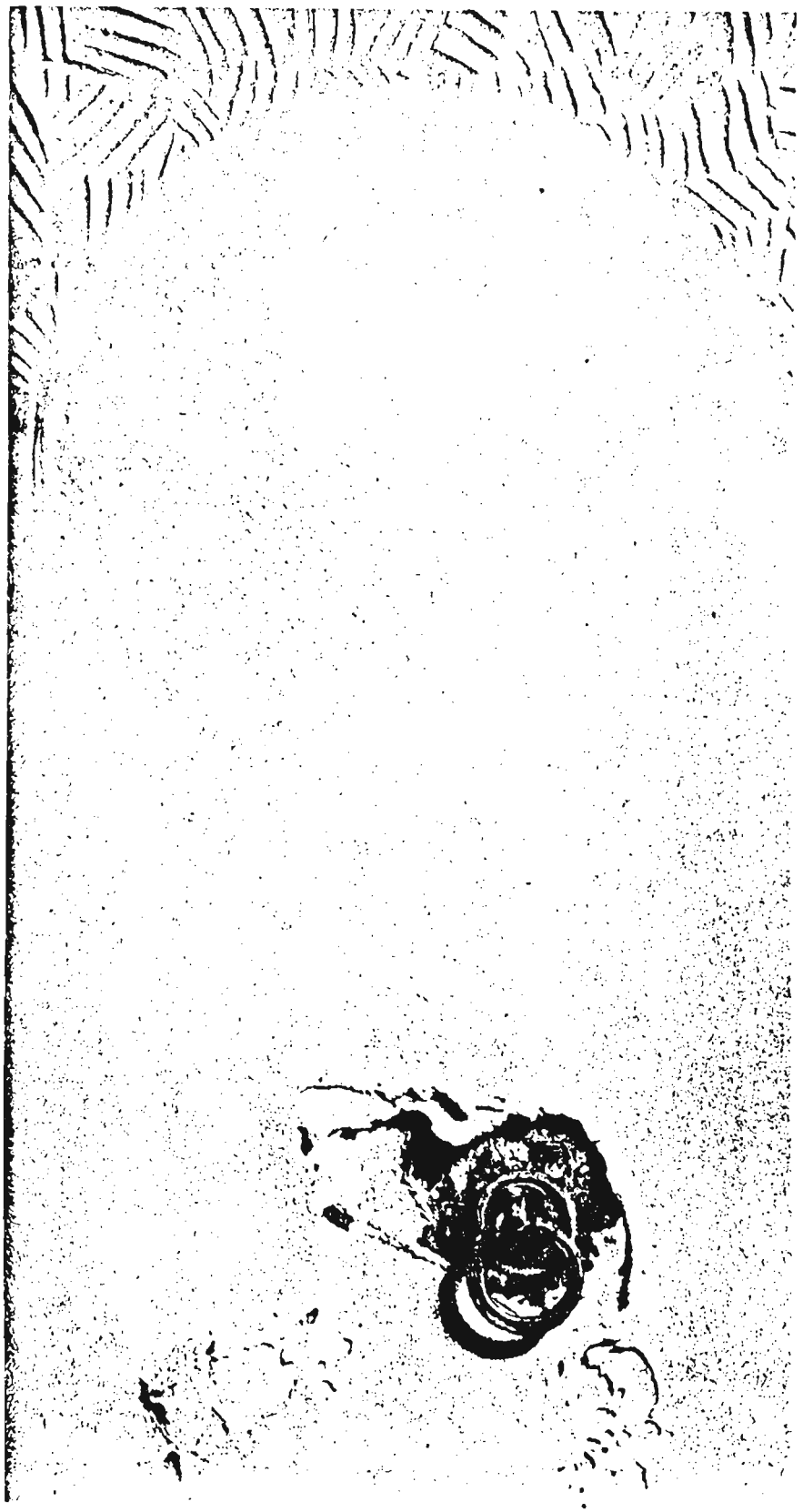
«ندیدن آنچه در پنجره معمولی است چیزی از بیننده کم نمی‌کند اما در یك نقاشی از *کمال الدین بهزاد*، *هکوسای* و یا *براك*(!) شعری وجود دارد که خواندنش چشم دل را باز می‌کند.»[۱۱]

براین باورم که نقاشی در دنیای قدیم و بخصوص در شرق، دارای ویژگیهای خاصی بوده است که هرگاه یك منتقد و یا نقاش مدرن قصد نقادی آن را بکند از آغاز به خطا رفته است. چرا که این تصاویر براساس معیارها و تعلقاتی ساخته و پرداخته شده‌اند که انسان امروز به کلی جدای از آنهاست و اگر قادر به درك آنها بود، اساساً دست از نقادی برمی‌داشت. به عبارت دیگر برقرار کردن نسبتی که بین هنرمند و اثر هنری در شرق و گذشته غرب و خصوصاً ما قبل رنسانس برقرار است، برای نقاد و هنرمند امروزین به واسطه نسبت جدید انسان با عالم غیرممکن خواهد بود. آثار هنری شرقی اگر با ملاکهای مدرن غربی نقادی شوند به سطح و رنگ و فرم تبدیل خواهند شد و این درحالی است که نقاشی در شرق قبل از هرچیز یك روایت و محاکات[۱۲] است. روایتی به نقش در آمده. این به معنای تصویرگر شدن[۱۳] نقاش نیست بلکه نقاش همچون شاعر با یك حقیقت روبه‌روست و در این مواجه است که با نقش به حکایت از آن حقیقت دست می‌زند اما این مکانیزم در شعر به گونه‌ای دیگر است.

شاید در عصر ما هیچ کس چون *تولستوی*، تا بدین پایه درگیر و دار با هنر تقلیدی و روشنفکری نبوده است. اما گمان می‌کنم اثر بزرگ او (هنر چیست؟) بیش از هرجای دیگر، حتی روسیه، در ایران معاصر ما مصادیق بی‌شماری پیدا کرده است:

برای به وجود آوردن موضوع حقیقی هنری، شرایط بسیار لازم است. مرد هنرمند باید برسطح بلندترین جهان‌بینی عصر خویش جای داشته باشد و احساسی را تجربه کرده باشد و رغبت و اشتیاق و فرصت انتقال آن را داشته باشد و نیز در یکی از انواع هنر، خداوند استعداد باشد. همه این شرایط که برای ایجاد محصول هنر حقیقی ضروری است، به ندرت در یکجا جمع می‌شود. ولی اگر بخواهیم به کمك شیوه‌های ساخته و پرداخته یعنی اقتباس و تقلید و

تأثیر و اشتغال خاطر، «اشباح هنر» را که در جامعه ما پاداشی شایسته می‌یابند، بسازیم، کافی است که در یکی از زمینه‌های هنر صاحب استعداد باشیم و این استعداد نیز فراوان وجود دارد. در اینجا منظورم از استعداد، توانایی است... و این توان در هنر «پلاستیک» به معنای قدرت تشخیص و به خاطر آوردن و ایجاد دوباره خطها و شکلها و رنگهاست...



پاورقی‌ها:

۱. Jackson Pollock

۲. Franz Kline

۳. Piet Mondrian

۴. نشریه مرزهای نو / شماره هشتم / دوره ۲۱/۱۹۷۷-۲۵۳۶ / لازم به تذکر است در شناسنامه این نشریه ذکر شده: مرزهای نو، نشریه اداره اطلاعات آمریکا در تهران است!

۵. این اصطلاح «هنر + هنر» شعار چند پوستر نمایشگاهی این گروه بود.

۶. Homesickness نوعی افسردگی روانی که بعضاً به دلیل دوری از وطن و زادگاه بر انسان عارض می‌شود. دلتنگی برای میهن و خانه خود.

۷. Monotype

۸. به نقل از نوشته حسین *ذابحی*، بر نمایشگاه محمد *ابراهیم* جعفری (اردیبهشت ۱۳۷۱) که در خود نمایشگاه در کنار آثار به دیوار نصب شده بود.

۹. برگرفته از نوشته حسین *ذابحی*.

۱۰. گنج و گستره ۲/۲۵ مهر ـ ۶ آبان ۲۵۳۵.

۱۱. گردون / ویژه‌نامه هنر نقاشی / بهار ۱۳۷۰.

۱۲. Representation

۱۳. Illustrator

گرافیک، فرهنگ، تجارت

تسنیم کریمی

حاشیه‌ای بر نمایشگاه دو سالانه آثار طراحان گرافیک ایران با توجه به مضمون: «اعتلا و رشد کمی و کیفی هنر گرافیک، با تکیه بر ارزشهای دینی و ملی ایران.»

از تاریخ ۲۰ الی ۳۰ خرداد ماه، سومین نمایشگاه دو سالانه آثار طراحان گرافیک ایران در موزه هنرهای معاصر برپا شد. طبق اعلان موزه هنرهای معاصر تهران، در این نمایشگاه ۵۳۰ نفر (بیش از دو برابر دوره قبل) شرکت داشتند و مجموعاً از ۲۸۰۰ اثر ارسالی، ۵۵۰ اثر مربوط به ۲۳۰ طراح انتخاب شد و به مرحله قضاوت راه یافت.

این آثار با موضوعات زیر به نمایش گذارده شد:

۱. اعلان، پوستر در زمینه‌های مختلف فرهنگی، تجاری، اجتماعی.

۲. روی جلد برای کتاب، مجله، بروشور، کاتالوگ، روزنامه و تقویم، گزارشات سالانه و سررسید نامه و...

۳. صفحه‌آرایی برای کتاب، مجله، بروشور، کاتالوگ، سررسید نامه، ویژه نامه، سر کاغذ و پاکت، انواع کارتها، اوراق رسمی و...

۴. عناوین و کپشن‌های تلویزیونی، تیتراژ و غیره...

۵. انواع نشانه، لوکوتایپ، نشانه پیکوتوگرام.

۶. انواع آگهی‌های فرهنگی، تجاری، روزنامه‌ها و مجلات.

۷. بسته‌بندی و برچسب کالاهای گوناگون.

۸. طراحی حروف فارسی.

اهداف نمایشگاه به شرح زیر اعلام شد:

۱. معرفی و تشویق استعدادهای خلاق و آثار ارزشمند هنرمند گرافیک ایران.

۲. همبستگی هنری طراحان گرافیک کشور در جهت پیشبرد حرفه گرافیک.

۳. اعتلا و رشد کمی و کیفی هنر گرافیک، با تکیه بر ارزشهای دینی و ملی ایران.

۴. آشنا کردن مردم با هنر گرافیک و معرفی آثار برتر در مجامع بین المللی.

با توجه به اینکه کار گرافیست، برقراری ارتباط با مخاطب است، گرافیک، درواقع همانند پلی میان هنر و توده مردم قرار دارد. یعنی آن تجرد دنیای نقاش، برای گرافیست کمتر معنا دارد و گرافیست، همواره در حضور مخاطب و برای او می اندیشد و طرح می‌زند. از طرفی، او این کار را با علائم و امکانات دنیای هنر انجام می‌دهد. رنگ، نور، فرم، بافت، طرح و...، همگی در اثر گرافیکی در خدمت بیان برای مخاطب، آن هم بسیاری اوقات مخاطبی با ویژگیها و سلیقه مشخص قرار دارد. با همه اینها هنرمند گرافیست، به تمامی، تابع مخاطب نیست و به آرامی و با ظرافت، قادر است ذوق و سلیقه مردم را به مرور زمان دستخوش تغییر سازد. این است که جهت گیریهای فرهنگی و هنری را گرافیست قادر است به آرامی به مردم و به جوامع بین المللی انتقال دهد. در میان هنرمندان گفت‌وگو برسر هوّیت اثر و تشخیص کار، بحث تازه‌ای نیست که البته به مرور صورت پذیر بوده و دشواری‌هایی نیز دارد. روشن است که در عصر ارتباطات یا عصر ما، برای

هضم نشدن در دل قدرتهای بزرگ جهانخوار، یکی از راهها حفظ کیان ملتها و حفظ هویت ملی و مذهبی آنان است. قصد ما، مطرح کردن ریشه این جهت‌گیری فرهنگی در جامعه و میان هنرمندان نیست. بلکه برآنیم تا با توجه به مورد سوم از اهداف نمایشگاه، یعنی «اعتلا و رشد کمی و کیفی هنر گرافیک با تکیه بر ارزشهای دینی و ملی ایران» آثار به نمایش گذارده، اجمالاً بررسی شود.

با نگاهی به کارهای به نمایش گذارده، آنچه بیش از همه خودنمایی می‌کند، کم بودن آثار انتخابی با مضامین فرهنگی، اجتماعی در نمایشگاه است. به طور نمونه در بخش پوستر، اکثر کارها پوستر از فیلم با تیتر انگلیسی است و موضوعاتی مثل سمینارهای فرهنگی، رویدادهای تاریخی و اعلان‌هایی که مخاطب آن عموم مردم است مثل حفظ محیط‌زیست و... آثار بویژه با کیفیت خوب، حضوری کمرنگ دارند. این مورد را به تمامی اشکال در انتخاب اثر ندانسته، چه بسا علت آن کم‌کاری ارگانهای ذی‌ربط در این زمینه‌ها باشد. چنانچه مدتهاست که در خیابانهای تهران اعلان تبلیغات تجاری را به قطع بزرگ و چشم‌گیر می‌بینیم، اما مناسبتهای مهم سال و مواردی که ذکر شد کمتر مورد تبلیغ- در سطح گسترده- قرار می‌گیرد. فراموش نکنیم کاربرد گرافیک منحصر در تبلیغات تجاری نیست، بلکه می‌تواند در بسیاری از مبارزات سیاسی، اجتماعی، شرکت مؤثر و فعال داشته باشد.

در کارهای ارائه شده و بویژه در آثار اساتید پیش‌کسوت، به وضوح سعی در داشتن هویت فرهنگی را می‌توان مشاهده کرد که این خود می‌تواند الگویی برای آیندگان باشد. به طور نمونه در چند اثر از محمدحسین حلیمی، از جمله پوستر فرش ایران و پوستر مربوط به نهمین جشنواره تئاتر فجر که در همین اثر اخیر، آوردن دو چهره در هیئت سنتی، بر زمینه‌ای به رنگ لاجوردی و نقش اسلیمی بزرگی که در بالای پوستر کار شده است، می‌توان نام برد. همین طور اعلانهایی‌که نورالدین زرین کلك در تبلیغ چند دارو کار کرده است. او با استفاده از پرسوناژهایی در هیئت حرکت و حالات پیکره‌های مینیاتور قدیم، بسیار زیبا و دلنشین از طراحی سنتی مدد جسته است. چنانچه گویی با استفاده از داروی مذکور آرامش و آسایش حاکم بر فضای نقاشی سنتی ایران بر جسم و جان حاکم می‌شود. این امر به گونه‌ای صرفاً تزئینی، در کار *لادن رضایی* که تولیدات یك شرکت دارو سازی را تبلیغ کرده است دیده می‌شود. او از دیتیلهای پیکره مینیاتوری به صورت عاملی در ترکیب بندی و بهانه‌ای برای رنگ‌آمیزی پوستر استفاده کرده و عکس داروی مورد تبلیغ برروی این ترکیب گذارده شده است.

همین جا یادآور می‌شویم که گاه هنرمندان صرفاً با آوردن یك نقش تزئینی از نقوش ایرانی، می‌خواهند به کار رنگ و بویی ملی بدهند حال آنکه اساساً بی‌ربط به نظر رسیده و یا ارتباط دوری با اصل موضوع کار دارد. پرواضح است که همه موضوعات قابلیت آن را ندارد که گرافیست در آن از

المانهای ملی استفاده کند، اما در کل حرکت نیز، می‌توان هویت فرهنگی صاحب اثر را حفظ کرد. به طور نمونه از کار موفق قباد شیوا به روی جلد کتاب «ایران زمین» (که ظاهراً کتاب عکس یا جغرافیا است) یاد می‌کنیم. برروی جلد کتاب تصویر عکاسی شده از منظره، فضای بیشتری را گرفته است با این همه هنرمند در طراحی عنوان کتاب با الهام از خوشنویسی ایرانی به رنگ سیاه برروی زمینه‌ایی که به فرم ابری و با خطوطی به رنگ سبز و قرمز مانند جدول بندی قطعه‌نویسی در خوشنویسی ایرانی از حداقل جا تنها امکان برای مشخص کردن هویت فرهنگی استفاده جسته است.

بعضی از سوژه‌ها خود به خود هدایت‌گر هنرمند به سوی استفاده از المانهای سنتی است، مثل طرح خوب روی جلد کتاب با عنوان «خطوط بنایی» کار *صدیقه فولادی*. با همه اینها آنچه تعیین کننده است طرز نگرش گرافیست به جهان اطراف و هنر و بالاخص موضوع کار می‌باشد. این است که در بسیاری از کارهای ارائه شده مربوط به مجله صنعت حمل و نقل، رنگ و روی مدرن و مدرنیسم را بیش از همه نظاره‌گریم. نمونه دیگر طرح روی جلدی از مجید *اخوان* با عنوان «ایرانیان مهاجر در ایالات متحده» را می‌توان ذکر کرد که در آن گرافیست بسیار ظریف و با دیدی هنرمندانه با آوردن زمینه‌ای از اسلیمی برروی نیم تنه‌ای که کلاهی به نقش پرچم امریکا بر سر دارد، بسیاری از حرفها را زده و استفاده بجا از نقوش سنتی بر توفیق اثرش افزده است.

برای رسیدن به هوّیت ملی، صد البته تنها راه، استفاده از نقوش یا رنگهای سنتی نیست. گاه شناخت گرافیست از جغرافیای محیط و رنگهای حاکم بر آن، فرم و سمبلها، آشنایی با فضای زندگی و به بیانی شناخت افکار و ذوق عمومی مؤثر است.

به طور نمونه طرح روی جلد کتاب «رئیس علی دلواری» کار *علی* خورشیدپور را می‌توان ذکر کرد که با تکرار چند نخل در زمینه‌ای به رنگ دارچینی، و یك قطره خون (سمبل شهادت) به سادگی بسیاری از حرفها را زده است.

یکی از مواردی که بیش از همه انتظار می‌رود آثار ارائه شده با حال و هوای این مکانی یا باصطلاح هویت ملی در آن جلوه‌گر شود، در زمینه بسته‌بندی کالاها بویژه کالاهای صادراتی است. با نگاهی به گالری ۶ موزه هنرهای معاصر که در آن کارهای بسته‌بندی (حجم بسته، طرح روی بسته، برچسب) قرار گرفت، توجه دوست‌داران هنر و فرهنگ ایران و هنرمندان را به وضعیت نه چندان رضایت بخش این مقوله از فعالیت گرافیك جلب می‌کنم.

در اولین نگاه درمی‌یابیم که اصولاً در ارائه حجم بسته، حرکتی دیده نمی‌شود. اگرچه رقابت تولید کننده‌های داخلی بویژه در زمینه مواد غذایی و لوازم بهداشتی کم نیست اما گویا گرافیست‌ها و چه بسا تولید کننده‌ها (شاید به لحاظ عدم امکانات برای ساختن) علاقه چندانی به ارائه حجم جدید برای بسته‌ها ندارند. هنوز هم یك مکعب مستطیل ساده برای طرح پسته صادراتی ارائه می‌شود و در این زمنیه در نمایشگاه در جهت ارائه حجم جدید تحرکی دیده نشد. به جز موردی که کار مشترك *علی جبلی* و جعفر *فیض‌اللهی* ارائه فرمی برای قرار دادن مواد آرایشی بهداشتی ساویز (با تقویم در دور کار که البته رنگ سبز نیز در کنار رنگ شیری در این بسته با توجه به رنگهایی که مورد استفاده در محصولات ساویز بوده و بویژه رنگهای مورد استفاده و ویژه لوازم بهداشتی و آرایشی در هنر گرافیك این بسته چندان موفق نیست.

به نظر می‌رسد فرم جدید برای بسته و طراحی در زمینه حجم بسته با امکانات موجود تولید کننده داخلی گاه بسیار مشکل و یا ناممکن باشد لیکن محال نیست.

اکثر برچسب‌های کار شده چه در مواد غذایی مانند کنسرو، رب گوجه‌فرنگی، خرما و... که صادراتی نیز بودند طراحی حروف نام کالا به زبان انگلیسی صورت گرفته و اگر عبارت ریزی در گوشه‌ای از کالا اطلاع از ساخت آن در ایران نمی‌داد از ظاهر بسته نمی‌شد به آن پی برد. اگرچه بعضی از هنرمندان اشاراتی کرده‌اند از جمله: عکس روی بسته پسته صادراتی Noorsa که پسته‌ها در میان پارچه‌ای با نقش کار دوخت سنتی قرار دارد (کار بیژن جناب) و یك عطر بنام glan که تاش‌های رنگی سبز و قرمز و در میان آن سفیدِ رنگ زمینه بسته به شکل پرچم ایران در عنوان کالا به طریق بصری خریدار را به سازنده کالا رهنمون می‌سازد.

آکثر کارهای فتح‌اله مرزبان، *فرانك فردیس* طرح‌هایی که برای جعبه دستمال کاغذی از سوی چند گرافیست ارائه شدند، طرح برای برچسب لباس، مایع ظرفشویی *(محمد ضیایی)* عاری از فضای فرهنگی و هنری کشور تولید کننده است. حال آنکه وظیفه گرافیست انتقال از طریق بصری است.

البته از این امر که بسته‌بندی در ایران از رونق کمتری برخوردار بوده و چه بسا کمبود بعضی کالاها و گرانی آن تولید کننده‌های را از رقابت از طریق ارائه طرح بهتر روی بسته (برای جلب خریدار) بی‌نیاز می‌سازد غافل نستیم، لکن اخیراً در این زمینه کوشش‌هایی دیده می‌شود که ارائه آن در نمایشگاه می‌توانست راه‌گشایی خوب برای کارهای آینده باشد، به نظر می‌رسد کار با حفظ هویت فرهنگی‌مان در این زمینه بسته‌بندی برای طراحان نیز محل خوبی جهت دست و پنجه نرم کردن و آزمون باشد که ظاهراً گرافیست‌های ما نسبت به این امر کم توجه بوده‌اند.

خلاصه کلام اینکه نمایشگاه دو سالانه آثار طراحان گرافیك ایران، نشان چندانی از «اعتلا و رشد کمی و کیفی هنر گرافیك، با تکیه برارزشهای دینی و ملی ایران»، نداشت. امید آنکه در حرکتهای آینده مسئولین نمایشگاه و بخصوص هنرمندان گرافیست، گامهایی استوار و جدی دیده شود. □

مرگ مردانه

در رثای مهدی فلاحت‌پور

آن روز که در مدینـة‌النبی، در زیرزمین هتل العطاس به گوشم رسیـد که یکی از خبرنگاران تلویزیون در لبنان به شهادت رسیده است، دلم به آنچه رخ داده بود، گواهی نداد. پرسیدم: «نامش چه بود؟» نگران بچه‌ها بودم؛ مهدی همایونفر، مصطفی دالایی، مرتضی عسگری و مهدی فلاحت‌پور. آنها برای فیلمبرداری مجموعهٔ مستند تلویزیونی «سه نسل آواره» به لبنان رفته بودند. پرسیدم: «نامش چه بود؟» جواب داد: «درست نمی‌دانم، گویا فلاحی باشد و یا چیزی شبیه به این؟ باز هم نه در تخیلم و نه در قلبم، متوجه فلاحت‌پور نشدم. امکان تحقیق بیشتر نداشتم اما آن روز را هرچه کردم که این خبر را از یاد ببرم، نشد که نشد: «یك خبرنگار ایرانی... یعنی چه کسی بوده است؟ یعنی بچـه‌هـا توانستـه‌اند برای فیلمبرداری از عملیات حزب‌الله به جنوب بروند؟ جرأتش را که دارند... اما این کار که فقـط جرأت نمی‌خواهـد. پس چه کسی بوده است؟» بچـه‌های ایرانی دفتر صدا و سیما در بیروت را نیز غالباً می‌شناختم؛ در میان آنها هم کسی را با نامی شبیه به این نمی‌یافتم.

فردای آن روز، یك باره حقیقت را دریافتم: «نکند فلاحت‌پور باشد!» که هم او بود. در رُمانها خوانده بودم که در توصیف احوال کسی، بعد از آنکه خبر ناگواری رامی‌شنود، نوشته‌اند: «نفس در سینه‌اش حبس شد» و معنای این جمله را نمی‌فهمیدم. برای چند لحظه، از شدت شگفتی، نفس در سینه‌ام حبس شد و غمی شیرین در قلبم احساس کردم. و بعد خیلی زود، خودم را باز یافتم چرا که خبر از شهادت بود نه مرگ: «یعنی هنوز هم ممکن است؟ بعد از آنکه باب شهادت برما مسدود شده است؟ و بعد از این سالها که از پایان جنگ می‌گذرد؟» و چون دیگـر باره به درونم باز گشتم، مهدی را بسیار بزرگتر از آنچه می‌شناختم، باز یافتم، و خودم را بسیار کوچکتر از آنچـه می‌دانستم: «بـرای مرگ آماده‌ای؟ هم الان اگر ملك الموت سررسد و ترا به عالم باقی فراخواند هرچند با شهادت، آماده‌ای؟» دیدم که نه، شهوت زیستن مرا به خاك بسته است. چنگ در خاك زده و ریشـه دوانـده است. و می‌دانستم که شهـدا را، پیش از آنکه مرگشان در رسد، دعوت می‌کنند و آنان لبیك می‌گویند، و تا چنین نشود، اجل، سرنمی‌رسد. این را به تجربه و حضور دریافته بودم. مهدی فلاحت‌پور عظمت یافت و من، حقیرتر از آنچه دربارهٔ خویش گمان می‌بردم در حیرت فرو ماندم. صالح گفت: «چقدر دل سنگی!» و من می‌دانستم که چنین نیست. امّا جواب نگفتم. از خودم ناامید شده بودم: «همین است که هست. شکـرکن که یك بار دیگر چهرهٔ حقیقی خودت را در آینهٔ شهادت مهدی فلاحت‌پور، بازیافتی. شاکرباش!»

مهـدی فلاحت‌پور را از سال ۶۵ می‌شنـاختم. از اولین دورهٔ آمـوزشی برنـامهٔ «روایت فتح». از اولین روز تشکیل کلاسها، در منظریه. او هم آمده بود، همراه با رضا خواجه‌تاج. قرار بود که من برای آنها «بیان تصویری» درس بدهم. از میان آن جمع سی چهل نفری، چهرهٔ او و خواجه‌تاج بیش از همه مرا گرفته بود. فلاحت‌پور به آدمهای مبتدی نمی‌مانست... و بعد فهمیدم که از سالها پیش در تبلیغات لشگر ۲۷، فیلمبردار است.

از آن پس، تا امروز، جز برای مدتی کوتاه با هم بودیم. سه فیلم از آخرین فیلمهای روایت فتح را او فیلمبرداری کرد: «دسته ایمان از گروهان عابس»ـ عابس‌بن ابی‌شلبیب شاکری ـ و بعد از جنگ هم، «بامن سخن بگو، دو کوهه» و «سراب»، که باز هم فیلمبردار بود. در دانشگاه هنر، رشتهٔ سینما قبول شد و هشت ماه پیش هم، ازدواج کرد. و بالاخره، قرار بود که در مجموعهٔ جدید برنامه روایت فتح هم، با هم کار کنیم.

مهربان بود و بسیار لطیف. گلی بود که خار نداشت، نه به آن معنا که کمال مطلق باشد. اینکه می‌گویند «گل بی‌خار، خداست» حرفی است بسیار کلی‌تر از اینکه من می‌خواهم بگویم. می‌خواهم بگویم، آنهمه لطیف بود و مهربان و متواضع که اگرچه با تو درمی‌آمیخت و در تو نفـوذ می‌کرد و از تو تأثیر می‌پذیرفت، دوست می‌داشت و دوستش می‌داشتند امّا هیچ دوستی را سراغ نداری که از او آزار دیـده باشـد. اهـل ریا نبود و خودش را بیشتر از آنچه بود نشان نمی‌داد. و آنهمه بی‌تکلف بود که خودش را هرگز تحمیل نمی‌کرد و همه در کنار او فرصت می‌یافتند که خودشان باشند در عین آنکه بی‌اعتنایی هم نمی‌کرد و با همه گرم می‌گرفت. عُجب نداشت و هرکه چنین باشد عظمت می‌یابد و کرامت، هرچند دیگران در نیابند. نظام پنهان عالم براین است که آدمهای فارغ از عُجب و خود بینی، بزرگی می‌یابند و محبوب می‌شوند. بزرگانی چنین، در زمین گمنامند و در آسمان مشهور. و همین خصوصیت حقیقت وجود او را از ما پنهان داشته بود، و اصلاً گمان نمی‌بردیم که چنین برگزیده شود و چنین زیبا، به استقبال مرگ برود، آن هم در این روزگار که تجدید عهد، دیگر به این سهولت نیست که خودت را به قطار تهران ـ خرمشهر برسانی و سرراه در پادگان دو کوهه پیاده شوی. و این برای مردانِ مرد که جان خویش را وامدار جانبازی می‌یابند و سرخویش را امانتیَ می‌دانند که باید در کربلا مسترد شود. سخت دشوار است.

معلوم می‌شود که باب شهادت برهمه مسدود نشده و مهم این است که خداوند متاع وجود کسی را خریدنی بیابد. آنگاه راکت‌های هواپیماهای اسرائیلی او را پیدا می‌کنند و مأموریت خود را به انجام می‌رسـانند. سعادت بسیار می‌خواهد که آدم به دست شقی‌ترین اشقیا یعنی غاصبان سرزمین معراج، کشته شود و آن هم اینچنین. اگر آن جیب لباسش که کیف بغلی و کارتهای شناسایی او را در خود محفوظ می‌داشت پیدا نمی‌شد، هیچ نشانی از او برجای نمانده بود. و برای مردان مرد کدام مرگ از این زیباتر؟

سیدمرتضی آوینی

تیرماه ۷۱ قوی‌ترین گروه سینمایی تهران در تسخیر فیلم سینمایی گل‌ها و گلوله‌ها

شهر تماشا
استقلال
ملت
ماندانا
شهر قشنگ
آستارا
توسکا
شاهد
لاله

گل‌ها و گلوله‌ها

کارگردان: ناصر مهدی‌پور

جمشید هاشم‌پور، چنگیز وثوقی، عنایت بخشی، پروین سلیمانی، مهناز اسلامی، سارا وثوقی، فرهاد خانمحمدی سعید عباسی

مدیر فیلمبرداری: جمشید الوندی

فیلمنامه: محمد نوری زاد

موسیقی متن: مجتبی میرزاده

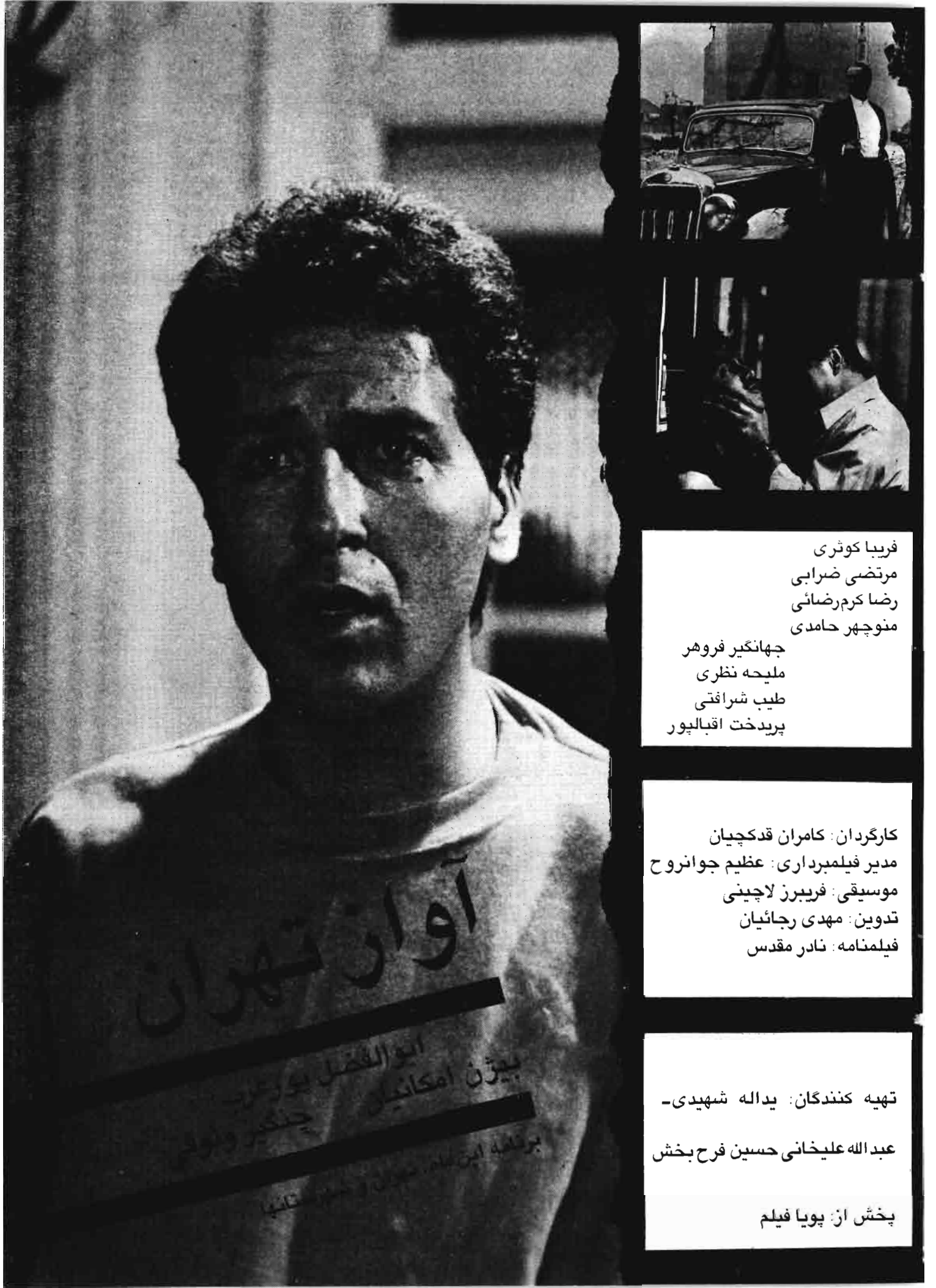
تدوین: ایرج گل افشان

مدیر تولید: شعبانعلی اسلامی

تهیه کنندگان: شعبانعلی اسلامی، مهناز اسلامی

پخش سازمان سینمایی فجر

۳۹۰۵۸۰



فریبا کوثری
مرتضی ضرابی
رضا کرم‌رضائی
منوچهر حامدی
جهانگیر فروهر
ملیحه نظری
طیب شرافتی
پریدخت اقبالپور

کارگردان: کامران قدکچیان
مدیر فیلمبرداری: عظیم جوانروح
موسیقی: فریبرز لاچینی
تدوین: مهدی رجائیان
فیلمنامه: نادر مقدس

تهیه کنندگان: یداله شهیدی-
عبدالله علیخانی حسین فرح بخش

پخش از: پویا فیلم

بسمه تعالی

موسسه نشر هنر اسلامی (وابسته به معاونت امور فرهنگی، هنری ـ اجتماعی بنیاد مستضعفان و جانبازان) برگزار می نماید.

اولین جشنواره سراسری تئاتر جانباز

روح حرکت بسوی یک هدف مقدس والهی که همانا اسلام ناب محمدی است در قالبهای مناسب قابل معرفی است و هنر در ذات و در حرکت بهترین قالب است که تئاتر نمودی از آن است و جانباز بهترین هنرمند و جانبازی بهترین سوژه آن می باشد.

موسسه نشر هنر اسلامی در نظر دارد جهت رشد و شکوفایی استعدادهای درخشان جانبازان هنرمند و تقدیر و سپاس از هنرمندانی که در ارتباط با ایثارگران جانباز فعالیتهای نمایشی داشته اند، اولین جشنواره سراسری تئاتر جانباز را در سه بخش برگزار نماید. علاقمندان می توانند با رعایت شرایط آئین نامه جشنواره با ارسال متن نمایشها حداکثر تا تاریخ ۷۱/۶/۳۱ به دفتر جشنواره در برگزاری هرچه بهتر این مهم ما را یاری نمایند. زمان و مکان برگزاری جشنواره متعاقباً اعلام می گردد.

آئین نامه جشنواره

◄ بخش مسابقه ◄

۱ــ جانبازان

در این بخش گروههای نمایشی که جانبازان در آن نقش اساسی را برعهده دارند با موضوع آزاد می توانند شرکت نمایند.

۲ــ فرزندان جانبازان

این بخش ویژه فرزندان جانبازان می باشد که در گروه نمایشی نقش اساسی را برعهده دارند با موضوع آزاد.

۳ــ گروههای آزاد

در این بخش گروههای آزاد می توانند با موضوعات ذیل در جشنواره شرکت کنند:

۱ــ جانباز در روند انقلاب اسلامی و دفاع مقدس.

۲ــ جانباز و محیط مقدس خانواده.

۳ــ جانباز و کار و ورزش و مقاومت.

٤ــ جانباز و فرهنگ (آداب و سنن وآئین های مذهبی).

۵ــ جانباز و سازندگی کشور.

لازم به تذکر است که در بخش مسابقه موضوع جانباز در اولویت است و از امتیاز بیشتری برخوردار خواهد بود.

◄ بخش جنبی ◄

در این بخش کنفرانس های تخصصی هنر تئاتر برگزار می گردد و نمایشگاهی از عکسهای صحنه و مشخصات گروههای شرکت کننده برپا خواهد بود.

مقررات جشنواره

۱ــ هر گروه نمایش با یک نمایشنامه می تواند در بخش مسابقه شرکت کند.

تذکر اگر گروهی چند نمایش آماده اجرا داشته باشند می توانند با اعلام آمادگی پس از بازبینی گروه انتخاب یکی از نمایشنامه ها را در جشنواره اجرا نمایند.

۲ــ نمایش ها در گروههای سنی کودکان ـ نوجوانان و بزرگسالان قابل اجراست.

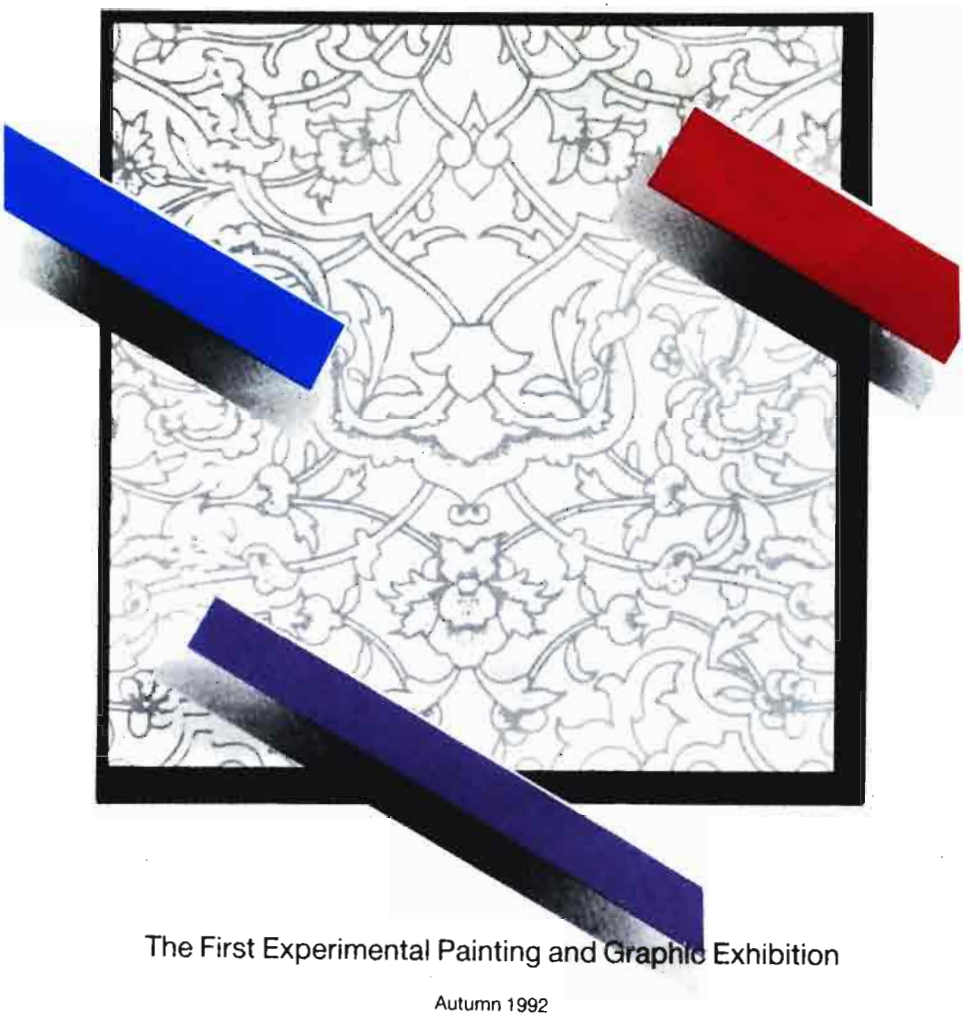
۳ــ گروه متقاضی شرکت در جشنواره باید تا یکماه قبل از زمان برگزاری جشنواره نمایش خود را برای بازبینی هیئت انتخاب آماده نمایند.

٤ــ نمایشهایی که توسط هیئت انتخاب برگزیده می شوند در جشنواره شرکت داده می شوند.

۵ــ متن نمایشهای شرکت کننده در جشنواره پس از برگزاری بصورت کتاب به چاپ خواهد رسید.

آدرس تهران: میدان انقلاب ـ روبروی سینما بهمن بازارچه کتاب موسسه نشر هنر اسلامی
صندوق پستی: ۱۳۱٤۵/۵۷۶

اولین نمایشگاه تجربی نقاشی و گرافیک



The First Experimental Painting and Graphic Exhibition

Autumn 1992

واحد هنرهای تجسمی حوزه هنری قصد دارد به منظور بسط و گسترش هنرهای تجسمی، اقدام به برپایی نمایشگاههایی در این زمینه نماید.

از آن جمله برپایی اولین نمایشگاه تجربی نقاشی و گرافیک می‌باشد، هدف از چنین حرکتی حمایت از پشتیبانی از چهره‌های مستعد هنری است، تا امکان فعالیت هرچه بهتر در فضای هنری کشور جهت علاقمندان فراهم آید. و نیز توانسته باشیم برای هنرمندان و هنرجویانیکه تاکنون مکانی برای عرضه آثار خود نداشته‌اند گامی برداشته باشیم.

همچنین معرفی چهره‌های جدید و پراستعداد نسل جوان یکی از اهداف این حرکت است.

برپایی نمایشگاه شامل دو بخش نقاشی و گرافیک می‌باشد:

بخش نقاشی: شامل: طراحی، نقاشی

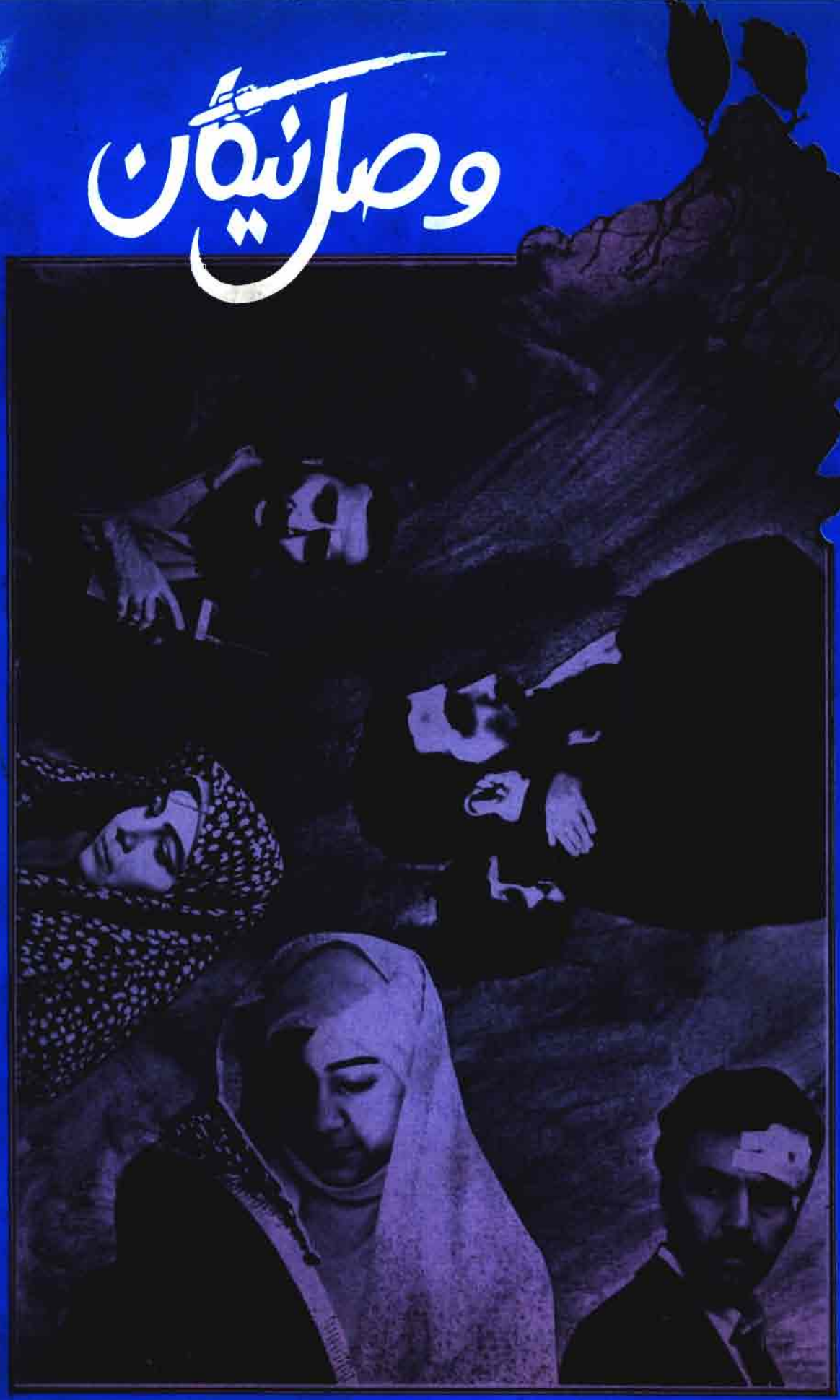
بخش گرافیک: شامل: طرح پوستر. آرم- تصویرسازی- صفحه‌آرایی- طراحی جروف - بروشور

علاقمندان به شرکت در نمایشگاه می‌توانند برای دریافت فرم شرکت نمایشگاه و بروشور به دبیرخانه نمایشگاه واقع در تقاطع حافظ و سمیه، ساختمان حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی واحد تجسمی مراجعه نمایند.

ارسال آثار حداکثر تا تاریخ ۲۰ شهریور ۷۱

تاریخ برگزاری اولین نمایشگاه تجربی نقاشی و گرافیک ۱۴ مهرماه ۷۱ خواهد بود.

وصل نیکان



کارگردان:
ابراهیم حاتمی‌کیا

فیلمبردار:
محمدتقی پاک‌سیما

بازیگران:
حسن عباسی
حبیب‌الله بهمنی

تهیه‌کننده: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی