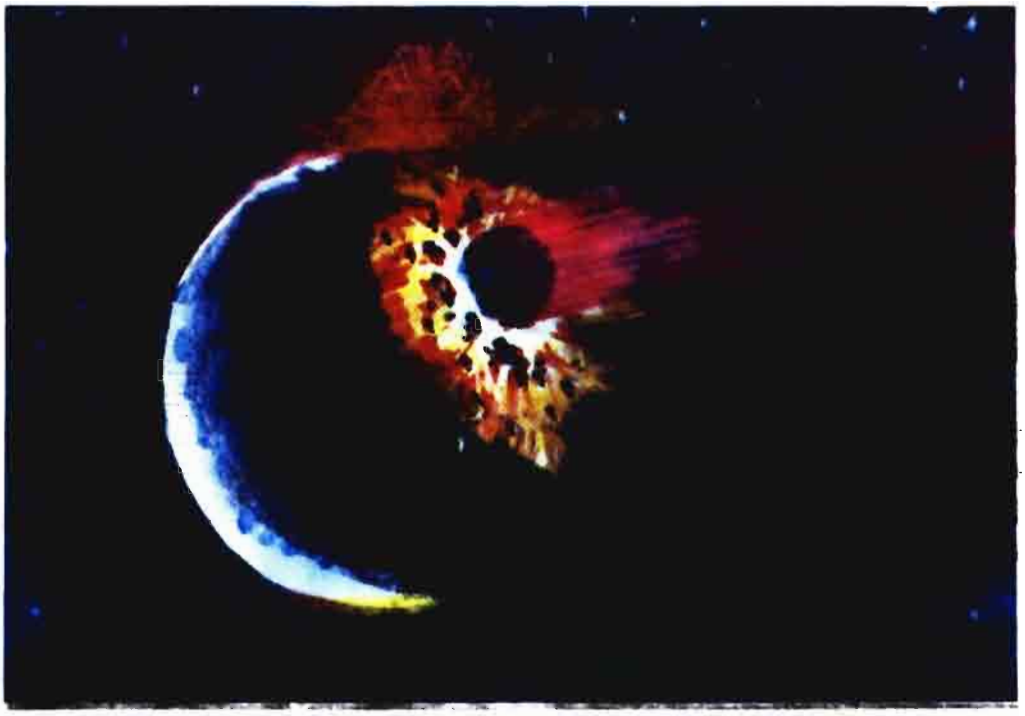
ماهنامهٔ هنری، ادبی و فرهنگی

شوره

دورهٔ چهارم/ شماره پنجم/ مرداد ۱۳۷۱
۱۰۰ صفحه/ ۴۵ تومان



ساعت ۲۵

برنامه‌ای مستند دربارهٔ فروپاشی آمریکا

پنجشنبه شبها ساعت ۲۱ شبکهٔ دوم

تولید واحد تلویزیونی حوزه هنری

سوره

دورهٔ چهارم/ شماره پنجم
مرداد ۱۳۷۱

● **سرمقاله**/ بنیاد سفسطه برباد است ۴/ نی‌انبان مُشرك/ اُستاد علی معلم دامغانی ۹

● **مباحث نظری**/ توسعه و تحقیق/ دکتر رضا داوری اردکانی ۱۲/ فرهنگ مضمونها و نمادها در هنر (۶)/ جان موری/ ترجمهٔ مهوش تابش ۲۴

● **سینما**/ حاصل یك دلشکستگی/ پای صحبت ابراهیم حاتمی‌کیا ۲۶/ شرح انفعال یك فیلم/ صادق شهریاری ۴۴/ با پوتین در جبهه/ محمدحسین مغززی‌نیا ۴۸/ قدم در بیراهه ۴۹

● **فرهنگ عامه**/ شاه‌عباس و درویشهای دوره‌گرد/ محمدعلی علومی ۵۰

● **ادبیات**/ رومن رولان؛ به دنبال سراب/ شهریار زرشناس ۵۲/ تفکر و ادبیات/ حامد مرزبان ۵۵

● **شعر**/ لحظه‌های سبز/ سعید هوشنگی

● **قصه**/ خستگیهای پاییزی/ مهناز بهمن ۶۴/ جواهرات/ گی‌دومو پاسان/ سعید الیاسی ۶۸

● **موسیقی**/ سیر از ساختار به معنا/ سید علیرضا میرعلی نقی ۷۲

● **تئاتر**/ نمایشنامه و زبان (۲)/ نصرالله قادری ۸۰/ کارستان/ محمدرضا الوند ۸۶/ سه کلوزآپ/ ابوالفضل عطار ۸۸/ نمایشنامه شیطان (خبرچین)/ صادق عاشورپور ۹۰/ سیمای تئاتر معاصر/ سیلوین بُونرو/ ترجمهٔ: دکتر محمود عزیزی ۹۲/ بازگشت ستارگان/ ۹۴/ دنیای نمایش/آرش مهرداد ۹۶

● **خبرها**/ ۹۸

توضیح ضروری: روی جلد شماره قبل، یکی از پوسترهای مربوط به جشنواره سینمایی کن بود که علی رغم تغییراتی که در آن داده بودیم باز هم از سلامت لازم برخوردار نبود، تا آنجا که باعث ایجاد عکس‌العملهایی مخالف در میان دوستان شد. این دقت نظر و صلابت را در دفاع از ارزشهای اسلامی هر چند در برابر اشتباه ناخواسته خود ما باشد می‌ستاییم و به این وسیله از همه دوستان پوزش می‌طلبیم.

● صاحب امتیاز: حوزه هنری
● مدیرمسئول: محمدعلی زم
● سردبیر: سیدمرتضی آوینی
● گرافیك: بهمن فیزابی- شهریار اسدی
● حروفچینی: تهران‌تایمز
● لیتوگرافی: حوزه هنری/ چاپ و صحافی: جلالی
● ماهنامهٔ سوره ارگان حوزهٔ هنری نیست، اتار و مقالات مندرج در این ماهنامه بیانگر آراء مؤلفین خوداست.
● نقل مطالب بدون اجازهٔ کتبی ممنوع است.
● ماهنامهٔ سوره در حك و اصلاح مطالب آزاد است و مقالات ارسالی مسترد نمی‌شود.
● نشانی: تهران، خیابان سمیّه، تقاطع استاد نجات‌الهی، شماره ۲۱۳ تلفن ۹-۸۲۰۰۲۳

سرمقاله

بنیان سفسطه بر باد است

بحثی مجمل در باب مدیریت فقهی و مدیریت علمی

مباحثی که این روزها در باب مدیریت فقهی و مدیریت علمی به‌میان می‌آید علی‌رغم اینکه می‌تواند بسیاری کسان را که با مباحث نظری آشنایی ندارند به بیراهه بکشاند و با توسل به شبه استدلالهای عوامفریبانه مشهورات و مقبولات اعتباری فرهنگ رسانه‌ای و زبان ژورنالیستی را به‌جای حقیقت قالب کند اما در عین حال از آنجا که آوردگاهی برای تقابل و تضارب آراء فراهم می‌آورد در ضرورت طرح آن در این روزگار تردیدی نمی‌توان کرد چرا که تا این تقابل به‌وجود نیاید، حقیقت ظهور نمی‌یابد. عالم، صحنهٔ این تقابل و تضاد است و آنان که حقیقت را از غیر این طریق می‌یابند آن همه قلیلند که حکم آنان را هرگز نمی‌توان بر عموم، اطلاق بخشید. این تقابل که در عرصهٔ رسانه‌ها درگیر است، فی‌نفسه خیر است و از برکات خفیه‌ای است که جز اهل نظر قدر آن را نمی‌شناسند. فضای فرهنگی جامعهٔ امروز ما، خلاف تعارضات ظاهری که در آن مشهود است و نشانه‌های نگران‌کننده‌ای که گاه چون ابرهای سیاه، خورشید را در حجاب می‌برند، یادآور تجربه‌های تاریخی اُممی است که رسالت آنان در تاریخ حیات بشر تجدید آن عهد ازلی است که انسان را به حقیقت مطلق پیوند می‌دهد. و تا ابر سیاه آسمان را نپوشاند باران رحمت زمینهای تشنه را سیراب نخواهد کرد.

* * *

مراد از «**مدیریت فقهی و مدیریت علمی**» چیست؟ تقابل این دو معنا با یکدیگر فرع بر تقابل «**فقه و علم**» است و بنابر این مراد از وضع این الفاظ باید تفکیک دو نوع مدیریت از یکدیگر باشد که یکی احکام عملی و قواعد خویش را از **فقه** و دیگری از **علم** اخذ می‌کند. و مراد از علم نیز «**علوم جدید**» است. از لفظ «**فقه**» نیز علی‌الظاهر **فقه بالفعل ـ موجود ـ** را مراد می‌کنند نه معنای عام این لفظ را که **مطلق آگاهی** است.

تقسیم علوم به «**علوم اعتباری و حقیقی**» ازلحاظ نظری مهمترین رکنی است که این مباحث بر آن متکی است. غالباً مقدمات و تعاریفی که مبنای این تقسیم‌بندی قرار گرفته‌اند، آنهمه بدیهی انگاشته می‌شود که خواننده و یا شنوندهٔ این گفتارها و نوشتارها باید ازطریق مصادیق تعیین شده پی به مقدماتی برد که پایهٔ این تقسیم‌بندی واقع شده‌اند. فی‌المثل **فقه و اخلاق** را از زمرهٔ **علوم اعتباری** می‌دانند و **علوم انسانی ـ جامعه‌شناسی، روانشناسی، مدیریت، اقتصاد و سیاست** را از زمرهٔ علوم حقیقی محسوب می‌دارند.

حقیقت و اعتبار چیست و ملاك این تسمیه کدام است و این الفاظ از چه زمانی به فرهنگ رسانه‌ای ما ورود پیدا کرده‌اند؟ مرجع تقسیم‌بندی ادراکات به اعتباری و حقیقی، علامهٔ طباطبایی هستند اما آنان که پای این مصطلحات را به مباحثات نازل رسانه‌ای باز کرده‌اند، این معانی را بهانهٔ اثبات آرایی قرار داده‌اند که ازجمله از هیوم و اتباع او در فلسفهٔ اخلاق اخذ شده است والّا اگر آنان از سر صدق درصدد ادراك مراد حضرت علامه برمی‌آمدند، مسلماً درمی‌یافتند که اصلاً این تقسیم‌بندی به نتایجی که آنان خواسته‌اند منجر نمی‌شود. آیا می‌توان چنین گفت که آنان مقصود علامهٔ طباطبایی را درنیافته‌اند و همین سوءتعبیر، بنیان همهٔ این قیل و قال‌هاست؟

آنچه هست این است که اینان معنای فلسفی **اعتبار** را با معنای این لفظ در فرهنگ رسانه‌ای و زبان محاورات و ادبیات هرروزینگی اشتباه کرده‌اند. **اعتبار**، از لوازم تفکر و تعقل است که اگر نبود امکان تفکر فلسفی برای انسان وجود نداشت. با این عمل ذهنی، اگرچه انسان اموری را که در خارج از وجود او ما بازائی ندارند فرض می‌کند اما نه چنین است که هرچه اعتبار و انتزاع می‌شود، منشأ خارجی نداشته باشد. چنان‌که **کلیت و جزئیت** از مفاهیمی اعتباری است که ذهن از جهان خارج، انتزاع کرده است اما هیچ‌کس نیست که بتواند منشأ انتزاع این مفاهیم را در عالم حقیقت، انکار کند. اگر عمل **اعتبار** و انتزاع را از ذهن بشر سلب کنند، امکان تعقل را از او سلب کرده‌اند چرا که اصلاً ذهن بناگزیر با مفاهیم اعتباری می‌اندیشد. همهٔ مسایلی که در تفکر فلسفی وجود دارند: ضرورت و امکان، علیت، ماهیت و وجود، حدوث و قدم بر ادراکات اعتباری بنا شده‌اند و فی‌المثل قرنها مباحثه فلسفی فلاسفهٔ دورهٔ اسلام دربارهٔ اصالت وجود بر این پرسش بنا شده است که «آیا آنچه در عالم خارج تحقق و تقرر دارد وجود است و یا ماهیت؟» و کم نیستند متفکرانی که هم وجود را حقیقی می‌دانند و هم ماهیت را در عین آنکه وجود و ماهیت، مفاهیمی هستند که ذهن از جهان خارج انتزاع و اعتبار کرده است. بنابر این نه چنین است که مفهوم اعتباری لزوماً

و همیشـه دربرابر مفهوم حقیقی قرار داشته باشد و بنده تردیدی ندارم که علامـهٔ طبـاطبایی این اصطلاح را برای پرهیز از همین معضلی که اکنون به آن دچار آمده‌ایم وضع کرده است.

سوفسطائیان همواره حکم اعتباریات را بر حقایق بار می‌کنند و چه‌بسا بنیان براهین خود را بر ادراکات شاعرانه می‌نهند و اکنون نیـز دربارهٔ همین تقسیم‌بندی که برای راه بستن بر سفسطه‌گران وضـع شده همان رفته است که حضرت علامه از آن می‌گریخت. ایشـان در کتاب نهایة‌الحکمه ادراکات اعتباری را اینگونه تعریف کرده‌اند: «تصور و تصدیقی که وراء ظرف عمل تحقق ندارد و مآل اعتبار به این معناست که حدود مفاهیم نفس‌الامری حقیقی را به قصد رسیدن به غایات حیاتی مطلوب، به انواع اعمالی که عبارت‌اند از حرکـات مختلف و تعلقـات آن ببخشنـد.» از کلام علامه چنین برمی‌آیـد که ایشـان در مقـام اثبـات حقیقت نفس‌الامری به این تقسیم‌بندی رسیده‌اند چرا که با انکار همین حقیقت نفس‌الامری است که ذهن بشری در دام سفسطه و سوفسطایی‌گری می‌افتد. ایمان به این حقیقت، رشته‌ای است نادیدنی که تفکر بشری را به واقعیت پیـونـد می‌دهد و او را از سقوط در دام توهم بازمی‌دارد. سفسطه‌گران یا واقعیت نفس‌الامری را انکار می‌کنند و یا راه بشر را برای رسیدن به این حقیقت مسدود می‌دانند. سفسطه‌گری جدید تنها حضور نفسانی فرد منتشر را اصیل می‌داند و خارج از آن در وجـود و واقعیت همـه چیـز تردید می‌کند و به این معنا، ادراکات اعتباری سوبژکتیو و کاملاً متغیر خویش را به‌جای حقیقت می‌گیرد. اعتبار به این معنا دربرابر حقیقت قرار دارد اما همواره چنین نیست. فی‌المثل اعتبارات ذهنی وجود و ماهیت بدون تردید دربرابر حقایق و اعیانی که منشأ این انتزاع و اعتبار واقع شده‌اند جعل شده است. و یا شیئیت، صُلبیت... و حتی وزن ادراکـاتی اعتبـاری است که دربرابر حقایق و اعیان خارجی جعل شده‌اند و به این معنا، اعتبار نه درمقابل حقیقت که در کنار آن است و به آن اشاره می‌کند.

اگر مراد از ادراکات اعتباری آن‌سان که در کلام علامه می‌توان یافت علم یا حکمت عملی است و این تقسیم‌بندی می‌تواند معادل تقسیم‌بنـدی علم و عقـل و حکمت به نظری و عملی، قرار بگیرد، **سیاست و مدیریت** را نیز باید از زمرهٔ علوم اعتباری به‌حساب آورد و اگرنه مبنای این تقسیم‌بندی که علوم را به اعتباری و حقیقی تجزیه می‌کنند و اخلاق و فقه را از زمره علوم اعتباری محسوب می‌دارند و سیاست و مدیریت و جامعه‌شناسی و روانشناسی و... را از زمره علوم حقیقی به‌شمـار می‌آورنـد، چه می‌توانـد باشـد؟ قدمای از فلاسفه، علم و عقل را به نظری و عملی تقسیم می‌کرده‌اند و اخلاق و سیـاست و تدبیـر منـزل... را از زمـرهٔ علوم عملی محسـوب می‌داشتـه‌انـد و اگر چنین باشد، مدیریت را نیز باید از این زمره به‌شمار آورد. عجیب است که گاه فلسفه را نیز از زمره علوم حقیقی می‌گیـرنـد حال آنکـه سلسله‌داران این اقـوال چنین نکـرده‌اند و متدولوژی را به‌جای فلسفه نشانده‌اند و فلسفه را انکار کرده‌اند. بنیان فلسفه از اصل بر اعتبارات ذهنی است و من نمی‌دانم کسانی که قطعیت جزمی علوم تجربی را به مثابهٔ دقت و یقین می‌ستایند چگونه ممکن است که در عین حال فلسفه را نیز از زمرهٔ علوم حقیقی به‌شمار آورند؟!

اعتباریاتی را که رجوعشان به مفاهیم نفس‌الامری حقیقی است، نمی‌توان درمقـابل ادراکات حقیقی قرار داد. اینان تابع ماهیت و اعیان و حقایق اشیاء هستند و وجودشان از همان ثبوت و اتقانی برخـوردار است که حقایق و اعیان. یعنی فی‌المثل اگر **بهشت و جهنم** دارای حقیقت نفس‌الامری باشند و **ورع از محارم** نیز حقیقتاً نفس‌الامر بهشت را در درون انسان تحقق بخشد، دیگر اعراض از گناهان که در حیطهٔ اخلاق و ادراکات اعتباری قرار دارد در تقابل با حقیقت قرار ندارد. اگر علامه طباطبایی اخلاق را اعتباری دانسته نه به آن معناست که حسن و قبح اعمال، تابع شرایط و مقتضیات زمـان و عرف و سنن جوامع، مختلف است بلکه، مراد ایشان، آن است که احکام اخلاقی، نتیجهٔ اعتباراتی ذهنی هستند که ممکن است منشـأ گرفتـه از حقایقی ثابت و غیر قابل انکار باشند و یا نباشند. عمل زنا و نکاح، صورت ظاهری واحدی دارند و حسن و قبح در خود این اعمـال نهفته نیست، اما اگر به حقیقت نفس‌الامری مؤمن باشیم، درک این واقعیت که چرا عمل زنا قبیح است و عمل نکاح، زیبا برایمان دشوار نیست. اگر واقعیت عالم چنین باشد که هر عملی، صورتی باطنی متناسب با آن داشته باشد که در روح انسان تحقق و تقرر پیدا می‌کند، آیا باز هم می‌توان حسن و قبح را امری اعتباری و تابع مقتضیات زمان و مکان دانست؟ و یا نه، در عین آنکه حسن و قبـح را از زمـرهٔ اعتبـاریات محسوب می‌داریم اما ایمان می‌آوریم که رجـوع اعتبـاریات می‌تواند به حقایق ثابت ولاتغیر و زوال‌ناپذیر باشد؛ چنانچه اخلاق و فقه چنین‌اند و درست بالعکس آنچه مدعیان مدیریت علمی می‌پندارند جامعه‌شناسی و روانشناسی نه‌تنها از زمرهٔ علوم اعتباری هستند بلکه از آنجا که رجوع قواعد این علوم به حقایق ثابتی نیست، از دقت و اعتبار ثابتی نیز برخوردار نیستند.

این سخن را با آنچه که بعضی دیگر از جناحهای فرهنگی بیان می‌کنند اشتباه نگیرید. مسلماً آنان که می‌گویند: «**خواندن علوم انسانی بر طلاب دینی حرام است.**» نیز **اشتباه** می‌کنند و شاید اشتبـاه آنان بسیار **خطرناکتر** از اشتباه کسانی است که قائل به **قبض و بسـط تئوریک شریعت** هستند. پرسش من این است که ملاک و مناط اعتبار قواعد و اصول روانشناسی و یا جامعه‌شناسی

چیست؟ در جامعه‌شناسی دو نظریه کاملاً متضاد وجود دارد که یکی جامعه را به مثابه یك کل مورد مطالعه قرار می‌دهد و دیگری معتقد است که جامعه انسانی مجموعه‌ای است از افراد که نمی‌توان برای آن ماهیتی مجرد از افراد قائل شد؛ یعنی افراد انسانی اگر گردهم آیند به مادهٔ تازه‌ای مبدل نمی‌شوند. این هردو نظریه، در تقابل با یکدیگر از اعتبار و اهمیت یکسانی برخوردار هستند و وقتی بزرگانی چون اگوست کنت و جان استوارت میل ـفی‌المثلـ از سلسله‌داران نظریهٔ اول و نظریهٔ دوم هستند و راهی برای خروج از این تضاد نمی‌یابند و هنوز هم که هنوز است، این جنگ میان اتباع و اخلاف این دو بزرگوار درگیر است، چگونه می‌توان گفت که جامعه‌شناسی از علوم حقیقی است؟ اهل نظر می‌دانند که هریك از این دو نظریه، در عمل به قواعد و اصول متضادی میل می‌کنند، چنانچه در روانشناسی نیز چنین است. همه می‌دانند که اگوست کنت روانشناسی را فاقد موضوع مستقل می‌دانست و بنابر این آن را از حوزهٔ علوم بیرون انداخت و جان استوارت میل، بالعکس روانشناسی تجربی را محور اصلی علوم اجتماعی و انسانی می‌دانست. در کنار این‌دو، جامعه‌شناس فرانسوی گابریل دوتارد[1] معتقد بود که جامعه‌شناسی نمی‌تواند علمی مستقل باشد. او جامعه‌شناسی را شاخه‌ای از روانشناسی می‌دانست که موضوع آن مطالعهٔ نفسانیاتی است که درنتیجهٔ تلاقی وجدانهای مختلف فردی حاصل می‌آید. سؤال اینجاست که دربرابر این همه نظریات متضاد که ازجانب بزرگان ابراز می‌شود، جامعه‌شناسی چگونه می‌تواند راهبر به‌سوی اصول و قواعد ثابت و متقنی برای شناخت جامعه باشد؟ چه کسی را و یا چه نظریه‌ای را به مثابهٔ حقیقت بپذیریم و دیگران را دور بیندازیم؟ ماکس وبر را؟ هربرت اسپنسر را؟ آقای دکتر سروش را؟!... کدام‌یك از این آراء به حقیقت نفس‌الامری جامعه نزدیك‌ترند؟ آیا بالاخره نظریهٔ ماکس وبر را ناظر بر اینکه جامعه، واقعیتی قائم به ذات نیست بپذیریم و وجدان جمعی را انکار کنیم و یا نظریهٔ هربرت اسپنسر را ناظر بر «اندواروگی جامعه» قبول کنیم؟ و درصورت اخیر، کدام‌یك از تفاسیر متضادی را که بر نظریهٔ اسپنسر انجام گرفته است بپذیریم؟ پرسش این است که ما در مدیریت علمی، تدابیر و سیاستهای عملی خویش را بر کدام‌یك از این نظریات متضاد جامعه‌شناسی استوار کنیم؟ آیا تصور می‌کنید که درمیان اساتید روانشناسی: فروید و یونگ و اریش فروم و کارن هورنای ... همین‌قدر اختلاف نظر وجود ندارد؟

در تعریف آقای دکتر سروش از علوم انسانی، در کتاب تفرج صنع آمده است که «علوم انسانی، علومی هستند که رفتارهای جمعی و فردی، ارادی و غیر ارادی، آگاهانه و ناآگاهانهٔ انسان را به قالب نظمهای تجربه‌پذیر می‌ریزند.» این قول از یك طرف، ناظر بر این است که ملاك اتقان این علوم، تجربه است و از سوی دیگر متضمن عدم وجود رابطهٔ تولیدی منطقی میان نظر و عمل است... و بالاخره این قول نشان‌دهندهٔ این واقعیت است که جز شخص حضرت استاد، شاگردان متعدد این مکتب از عهدهٔ حل معضلات فلسفی این نظریه برنمی‌آیند که هیچ، اصلاً به جوهر اصلی آن دست نیافته‌اند. پس ملاك اتقان علوم انسانی بازهم، تجربه است و تا پای تجربه درمیان نیاید، این اقوال متضاد در باب جامعه‌شناسی و روانشناسی و اقتصاد... جز مجموعه‌ای از اعتباریات بی‌فایده هیچ نیستند. بنابر این مدعیان، قائل به این معنا هستند که علم حقیقی، تنها علوم تجربی هستند و علوم انسانی نیز از آن لحاظ که در منصه عمل بر متدولوژی علوم تجربی استوار هستند، می‌توانند راهی به حقیقت داشته باشند ولاغیر.

اگر مراد از این سخنان که از یك سو به اطلاقات جزمی نئوپزیتیویست‌ها شبیه است و از سوی دیگر به بافته‌های نئوکانتی‌ها پهلو می‌زند، این است که باید فارغ‌التحصیلان علوم تجربی و انسانی را در بافت مدیریت نظام جمهوری اسلامی به‌کار گرفت که تحصیل حاصل است و جز این نیز از والیان نظام اسلامی پسندیده نبود؛ قریب به اتفاق مسئولان نظام اسلامی از این زمره‌اند و خواه‌ناخواه، در جهانی که دولتهای صنعتی حکم می‌رانند و از کارگاهها و مزارع گرفته تا مدارس و آموزشگاهها... در نظام تکنولوژیك تمدن امروز مستحیل هستند، ناگزیر مسئولیتها به کسانی واگذار می‌شود که کار را می‌شناسند و به توسعهٔ صنعتی با شیوه‌های معمول در دنیای امروز اعتقاد دارند. و اما اگر مراد از این سخنان آن است که غایات را نیز باید اهل علم و تخصص تعیین کنند و احکام فقهی باید در ذیل مشهورات علمی معنا شود باید گفت که از این سخنان بوی الرحمن به مشام می‌رسد.

از علم نمی‌توان انتظار داشت که غایات را تعیین کند، گذشته از آنکه تمدن امروز در سراسر جهان، به‌سوی غایات مشترکی متوجه است. هرگز چنین نیست که فی‌المثل آمریکا افق توسعهٔ خویش را در حرکت به‌سوی «اتوماسیون هرچه بیشتر» ببیند اما ژاپن درجهت نفی‌اتوماسیون و یا تحدید آن گام بردارد. اختلافها هرچه هست در غایاتی سیاسی است که اصلاً در محدودهٔ رسمی علوم تجربی و یا انسانی معنا نمی‌شود. حتی اگر نپذیریم که علم نظری سیاست، راهبر به‌سوی قدرت‌طلبی و استکبار است این واقعیت قابل انکار نیست که اختلافها از این ناحیه، منشا

می‌گیرد و این معضل، ناشی از غیر انسانی شدن انسان و یا به تعبیر بهتر عدول انسان از ذات و ماهیت خویش است؛ عدول انسان از همان حقیقت نفس الامری که توسط سفسطه‌گران جدید انکار می‌شود.

پس مراد این جماعت از مدیریت علمی چیست؟ مگر نه اینکه در نظام جمهوری اسلامی هم‌اکنون مدیریت علمی در طول ولایت فقها ـ که همان حاکمیت دین است ـ منشأیت اثر دارد؟ مگر نه اینکه دربرابر مدعیان مدیریت علمی، بسیاری نیز هستند که تواضع فعلی فقها را دربرابر متخصصان علوم تجربی و انسانی و تکنوکرات‌ها به علم‌زدگی و غربزدگی و مرعوبیت دربرابر غرب، تعبیر می‌کنند و طالب تعدیل منشأیت اثر تکنوکرات‌ها و آکادمیسین‌ها در امور هستند؟ پس مراد از مدیریت علمی چیست؟ آیا نباید چنین پنداشت که این دعواها بر سر لحاف ملا نصرالدین است و مدعیان در این چون و چراها، قدرت‌طلبی خود را توجیه می‌کنند؟ یعنی فقها باید کناره بگیرند و همهٔ امور را به غیر خویش وابگذارند؟ یعنی غایات را نیز باید مدیران از اهل علم و تکنیك، تعیین کنند و وظیفهٔ فقها فقط باید این باشد که مردمان را درجهت اهداف مدیران، تحریض کنند؟ اینکه مدیران از قابلیتهای کافی برخوردار هستند یا خیر نباید در این واقعیت تردیدی ایجاد کند که اهل علم و تکنیك شأنی بسیار فراتر از آنچه انتظار می‌رفت در نزد فقها یافته‌اند و این واقعیتی غیر قابل انکار است که تنها به چشم این مدعیان داخلی نمی‌رسد و اگر نه آنان که از بیرون به جمهوری اسلامی می‌نگرند عموماً به این واقعیت اذعان دارند... پس بازهم باید این پرسش را تکرار کرد که مراد مدعیان چیست؟

شاید تا چندی پیش که این مباحث بیشتر صبغه‌ای فرهنگی داشت تا سیاسی، جواب این پرسش چندان روشن نبود اما امروز که به توسط قرائن سیاسی و نتایجی که مطلوب مدعیان است ـ و از آن به‌طور مستقیم و غیر مستقیم در جراید سخن رانده‌اند ـ حدود این مدعیات تشخص بیشتری یافته است می‌توان گفت که ثمرهٔ این مباحث در تقابل این دو نظر یعنی **اعتقاد به ولایت فقیه و عدم اعتقاد به آن** خلاصه می‌شود.

اگر هیچ قرینهٔ دیگری در دست نبود تنها از نحوهٔ استدلال اینان می‌شد دریافت که غرضی درمیان است. لازمهٔ وجود صداقت در تحقیق علمی، بی‌غرضی است اما این مدعیان، تردیدی نیست که نخست اغراض و نتایج مطلوب خود را تصور کرده‌اند و سپس، استدلالها و براهینی متناسب با این اغراض یافته‌اند. به یکی از این استدلالها در مقالهٔ «دیدگاههای استاد مطهری دربارهٔ بازسازی معرفت دینی در پرتو علوم بشری» توجه کنید. نگارنده در بخشی از مقاله نوشته است:

[استاد مطهری آیهٔ ۶۴ سوره آل‌عمران را به گونه‌ای فهمیده و معنا کرده‌اند که با فهم دیگران متفاوت است. ایشان می‌فرمایند: جمله «تعالوا الی کلمه سواء بیننا و بینکم» توحید نظری و جملهٔ «الا نعبد الاالله» توحید عملی فردی و جمله «لایتخذ بعضنا بعضاً اربابا...» توحید عملی اجتماعی را که مساوی است با آزادی و دموکراسی در اصیل‌ترین شکلش نشان می‌دهد. ازنظر مطهری آزادی و دموکراسی از حقوق «انسان بما هو انسان است» حق ناشی از استعدادهای انسانی انسان است. از این رو وقتی کسی چنین اعتقادی داشت مگر می‌تواند در موقع فهم شریعت خود را از آن فارغ کرده و در فهمش از آیات دخالت ندهد؟»[۲]]

بر این استدلال جز نام سفسطه چه می‌توان نهاد؟ پرسش این است که مگر استاد مطهری این اعتقادی که به ادعای آقایان در فهم شریعت و تفسیر خویش از آیات قرآن دخالت داده از کجا آورده است؟ خود شهید مطهری صراحتاً ابراز می‌دارد که این اعتقادات را از قرآن کسب کرده است و نه از هیچ مأخذ دیگر. و البته جز این توقع نیز از مدعیان نمی‌رفت که حکم خویش را بر دیگران بار کنند و چنین بینگارند که استاد مطهری نخست معتقدات خویش را از جامعه‌شناسی و فلسفهٔ علم به‌دست می‌آورد و بعد آنها را بر قرآن و روایات بار می‌کند. یعنی آنچه مدعیان می‌کنند. براستی آیا چنین حکمی درباره شهید مطهری رواست؟ پرسش من در اینجا به شیوهٔ استدلال رجوع داشت حال آنکه دربارهٔ موضوع این استدلال نیز سخن بسیار است. **مدعیان از آنجا که «دموکراسی و آزادی» را در تضاد با ولایت فقیه می‌دانند، این موضوع را برای جدل با رقبای خویش برگزیده‌اند و اگر نه صراحت بیان این[۳] آیه که لااکراه فی‌الدین قدتبین‌الرشد من‌الغی دربارهٔ آزادی انسان و عدم جواز اکراه و اجبار در طریق تربیت و رشد انسانی، تا آنجاست که نیازی به استمداد از دیگر علوم نیست. کدام علم است که توانسته با این اتقان و صراحت آزادی ذاتی بشر را اثبات کند؟ و تازه سخن استاد مطهری دربارهٔ دموکراسی ناظر به مفهوم دموکراسی به مثابهٔ یك سیستم حکومتی نیست. ایشان در کتاب پیرامون انقلاب اسلامی درصدد اثبات دموکراسی به مثابهٔ یکی از صفات حکومت اسلامی برآمده است، نه به مثابهٔ سیستمی حکومتی در تقابل با انقلاب اسلامی و ولایت فقیه. ایشان به لفظ دموکراسی از آن لحاظ که در معنای مردمی بودن نظام محدود می‌شود نظر داشته است، نه بیشتر و نه کمتر. اما مراد مدعیان درك واقعیت آنچه استاد مطهری فرموده‌اند، نیست و بلکه اقوال ایشان را دستاویز اثبات نظرات و مجادلات خویش قرار داده‌اند. ولایت فقیه، نه با آزادی و نه با دموکراسی ـ به این معنای مقید**

و نه مطلق- مخالف نیست. بنده در نسبت ولایت فقیه با مردمان، در شمارهٔ خرداد ماه به کفایت سخن گفته‌ام و بنابر این، در این مقال از آن درمی‌گذرم.

اگر به حدود مدعیات این آقایان نظر کنیم برایمان تردیدی نمی‌ماند که نوک پیکان هجوم اینان، متوجه ولایت فقیه است نه ولایت مطلق فقیه. آنان از اصل ولایت فقیه را یك نظام توتالیتر و استبدادی می‌دانند و افزودن لفظ «**مطلق**» به همین منظور انجام می‌گیرد که از آن، **خودکامگی فقیه** استنباط شود و تلخی این مفهوم، کاهش یابد. و اگر نه همه می‌دانند که ولایت در مقام عمل خواه‌ناخواه، مطلق است و نه‌تنها ولایت که هر حاکمیتی چنین است. پرسش این است که براستی کدام‌یك از این مسائل را که مدعیان مثل می‌زنند: رشد جمعیت، تورم، استقراض، توسعه و مدرنیزاسیون، اوقات فراغت، تولید فرهنگی، هنر... فقها تلاش کرده‌اند که ازطریق صرف احکام فقهی حل کنند؟ و فی‌المثل ازمیان این همه برنامه‌هایی که رادیو و تلویزیون به مسئله رشد جمعیت اختصاص داده‌اند کدام‌یك به مباحث فقهی اختصاص داشته است؟ پس بازهم بپرسیم که مراد مدعیان از این مباحث چیست؟... و **اما شناخت ضرورتها و اقتضائات زمان و مکان را نباید به مفهوم بازسازی معرفت دینی و قبض و بسط تئوریك شریعت گرفت. حقیقت این است که معرفت دینی، در خود کامل است و نیازی به استمداد از خارج خویش ندارد و علوم روز نه در تکامل معرفت دینی که در شناخت موضوعات و ضرورتها به مدد فقیه می‌آیند. تجربه و یا متدولوژی علوم تجربی نیز در اثبات و یا ابطال فرضیاتی که از غیر طریق تجربه و از ماوراء موضوعات علوم تجربی پدید آمده‌اند، مؤثر و مفید هستند نه در کشف حقایق و واقعیات. تجربه، فقط به این درد می‌خورد که انسان بعضی از آنچه را که از غیر طریق تجربه کشف کرده است محك بزند. و تازه نه همه حقایق و واقعیات را. تجربه تنها در اثبات و یا ابطال معلوماتی مددکار است که موضوع آنها تجربه‌پذیر است ولاغیر. اگر نه چگونه ممکن است که ازطریق تجربه به تاویل و تفسیر این آیه که الله نورالسموات والارض علم پیدا کرد و یا یافته‌های خود را دربارهٔ این آیه به محك تجربه سنجید و صحت و سقم آن را دریافت؟ این معنا که خوش بود گر محك تجربه آید به‌میان، ناظر به مقام عمل است نه نظر. و حقیقتاً در این مقام چه کارها که از تجربه برنمی‌آید. تجربه است که انسان امروز را در تصرف هرچه بیشتر در طبیعت به قصد تمتع هرچه بیشتر، یاری داده است؛ و اگر اتخاذ این غایات می‌توانست با غایات دینی ما جمع شود چه‌بسا که ما نیز اکنون مکانتی چون ژاپن می‌داشتیم. اما چنین نیست.**

...واما می‌ماند اینکه به حدود مدعیات این آقایان نظری کلی بیندازیم تا اغراض آنان را دریابیم:

نفی ولایت مطلق از حدودی است که مرز وجود این مدعیان را تعیین می‌کند؛ اگرچه مخالفت آقایان با این معنا صورتی متعین ندارد. ولایت مشروط فقیه، مفهومی غیر متعین است و وضع آن صرفاً به قصد جدل با اصل ولایت فقیه انجام گرفته است.

اگر مدعیان، به جمهوریت نظام نیز دربرابر اسلامیت آن اصالت می‌دهند، پرروشن است که این مجادله نیز به قصد مخالفت با ولایت فقها علم شده و باز به همین نیت است که به یکباره تفکرات آیت‌الله نائینی دربارهٔ حکومت اسلامی، از قبر بیرون کشیده می‌شود و دربرابر نظرات امام محلی برای اظهار می‌یابد... یکی دیگر از حدود مدعیات این آقایان طرفداری از لیبرالیسم فرهنگی و هنری و سیاسی است علی‌رغم تظاهر به مخالفت با لیبرالیسم اقتصادی.

رفرمیسم در معرفت دینی ـ که به پروتستانیسم اسلامی شهرت یافته است ـ یکی دیگر از مرزهایی است که وجود و اغراض این جماعت را آشکار می‌کند. این رفرم، خواهی نخواهی نفی ولایت فقیه را به مثابهٔ تنها صورت تشکیل حکومت اسلامی در روزگار غیبت نتیجه می‌دهد. وجه ایجابی این مطلب، اثبات دموکراسی است به مثابهٔ سیستمی حکومتی که درمقابل ولایت فقها قرار دارد. تقابل مدیریت فقهی و مدیریت علمی، صورت دیگری از این تقابل است که میان ولایت فقها با ولایت اهل علم ـ علوم روز ـ وجود دارد، و این تعابیر تنها از تلخی و صراحت مسئله کم می‌کند و تغییری در معنای آن نمی‌دهد.

بنابر این آنچه که روزگاری در مکانت یك مباحثهٔ فرهنگی قرار داشت امروز در یك وجه سیاسی، به تبلور رسیده است و این واقعیت با صرف‌نظر از همهٔ مباحثی که در این میانه پیش می‌آید، خیر است. این واقعیت دیگر اجازه نمی‌دهد که مدعی با پنهان شدن در پس یك نقاب فرهنگی، از توابع سیاسی و اجتماعی و فرهنگی سخن خویش بگریزد... بنیان سفسطه بر باد است.

خوش بود گر محك تجربه آید به میان
تا سیه روی شود هرکه در او غش باشد

□

پاورقیها:

۱ـ GABRIEL DE TARDE (۱۹۰۴ـ۱۸۴۳)

۲ـ مجله کیان، سال دوم شماره ۶

نی انبان مشرک

اُستاد علی معلم دامغانی

موهوم می سگالد از این‌سان دگر شدن
با و ی مقر بُدند، پس انکارشان نکرد

این گاو، بی سرو ی نخواهد بقر شدن
گفتند با توایم پدیدارشان نکرد

صبح نخست، اختر شب تا ورا نکشت
گفتند با توایم، تو کفو کفایتی

ای پیر! با توام پدرت گاو را نکشت
والی ولای توست، تو صاحب ولایتی

یك پاره کم، دو پاس دگر تا سپیده بود
گفتند با توایم سر شور و شر نداشت

تا آمدی تو، سامری اینجا رسیده بود
با و ی مقر بدند به ظاهر، مَفر نداشت

بتخانه است کعبه، هبل را نشانه کن
ای پیر با توام، پسری تو، پدر نه‌ایی

باور نمی‌کنی؟ قدمی سیر خانه کن
بر من مگیر، هان! تو تویی بیشتر نه‌ایی

گوساله‌ای است بر سر هر کو ی و کنگره
اینان مقر نیند ترا خود، مفر نماند

ایدون جهان نبود پر از بانگ و بنگره
جز «قَد قُتِل» نماند، که جز «من کَفَر» نماند

■

■

ای مردم آی مردم، مردم دگر شدید
ای مردم آی مردم، مردم خدا، خداست

زیر و زبر شدید، هبا و هدر شدید
نامردمند این همه، راه شما جداست

این بانگ زیر و زار خروش شما نبود
ای مردم، آی مردم، شیطان مزور است

بوشسب، دیو چرت، سروش شما نبود
دیو و ددست، لیك در انسان مصور است

بوشسب، دیو خفتن بیگاه، دیو مرگ
ای مردم این گریوه تهی نیست، بشنوید

دیو سیاه تفرقهٔ مرد و تیغ و ترگ
در سایه، دیو سرو سهی نیست، بشنوید

بوشسب، دیو فتنه ماندن به وقت کوچ
هین آفتاب...! جلوهٔ در سایه بهر چیست؟

بوشسب، دیو احـول آلفته، دیو لوچ
دعوت به کیست، دعو ی بی‌مایه بهر چیست؟

این طبل ماندن است، شما گرم راندنید
گیرم ولی نی‌اند حریفان، ولی کجاست؟

هان؟! گرم راندنید و یا نرم ماندنید
ما قنبریم کور ی قنفذ، علی کجاست؟

ایدر گران زدید، به گوش گران زدید
گیرم ولی نی‌اند حریفان بهانه چیست؟

ای طبل در گلیم که در طاوران زدید
ما رهرویم، رهرو ی آگهانه چیست؟

■
گیرم ولی نی‌اند حریفان شما که‌اید؟

ای پیر با توام، پدرت گاو را نکشت
اینها ظرافت است ظریفان شما که‌اید؟

صبح نخست، اختر شب تا ورا نکشت
آری شما که‌اید، بدینجا کی آمدید؟

مسکین هگر ز غیر منافق نبود شب
زین زمره نیستید، مگر با و ی آمدید؟

کاذب نبود صبح، که صادق نبود شب
جوش بهار بود و ی... این... طرفه‌های اوست

بادافرد شماست، همان کرفه‌های اوست
مفرط نبود، بر سر امساك هم نبود
اوسیل بود، بی‌خس و خاشاك هم نبود
بر باغ و راغ زد گل و خس را به‌سر دواند
بر درد و داغ زد همه‌کس را به‌سر دواند
از شرق و غرب، غث و ثمین را به لُجّه ریخت
آری، رکیك را ورصین را به لُجّه ریخت
این زمره حل شدند در او چون شکر در آب
ماندید بر کرانه شما چون پرغراب

■

ای مردم آی مردم، مردم،خدا، خداست
نامردمند اینهمه، راه شما جداست
سوگند می‌خورم که در اینها فروغ نیست
دنیای ما جداست که دین‌ها دروغ نیست
کی ارغنون سه‌تاست که خنیاست در زمین
دنیای ما دوتاست، دو دنیاست در زمین
معبود دید عیسی و قیصر عبید دید
انگور دید آدم و شیطان نبید دید
اینان پس اوفتاده شیطان و قیصرند
آلوده نبید و عبیدند، اعورند
ما را دو دیده داد، اگر این دو خود یکی است
ما را دو دیده داد، ولی این دو دیده نیست
مضطر مباش، دیدهٔ سَر شمع پیش پاست
خودسر مباش دیدهٔ سِر سمع اولیاست
تن جان منجلی است، بهل دیده واکند
دل از ازل ولی است بهل دیده واکند
باز این دو کفه‌اند به شاهین رها شده
آن آفتاب ظهر که در شب سها شده
آن آفتاب پاك که اینجا کلف زده است
در یوزهٔ هواست که طبعش صلف زده است
آن آفتاب ناب که عقل است و عاشقی است
آن روح مستطاب که منگ از منافقی است
آن فطرت لطیف که عقل است و عشق و روح
تن با وی و صراط همان عرشه است و نوح

■

ای پیر با توام تو امام زمان نه‌ایی
اما که با تو گفت که کهف امان نه‌ایی
انگار احمدی یله‌شو، منصرف مباش
کشتی تویی و کهف تویی معتکف مباش
دجله است این حوالی و لُجّه است این مجال
اما تو بخت داری و نکند این رجال
دلمرده کیست زنده دلان را روانه کن
بتخانه است کعبه، هُبل را نشانه کن
مردم امانتند، امین این طرف تویی
نفس تو مردمند، تویی «من عرف» تویی
راه تو مردمند دل رهزنان بسوز
با خویشتن بساز، دل دشمنان بسوز
گر قافله است خار و غبار است در میان
ور قبله است، رمی جمار است در میان

■

ای پیر با توام پدرت گاو را نکشت
صبح نخست اختر شب تاو را نکشت
مسکین هگرز غیر منافق نبود شب
کاذب نبود صبح که صادق نبود شب
با وی مُقر بدند به ظاهر، مفر نماند
با تو مقرنی‌اند بتان، جز تبر نماند

■

ای مردم آی مردم، مردم خروه نیست
این بانگ شکوه است، غریو شکوه نیست
مرغی است بی‌خروه که بیگه خروش کرد
بوشسب هرزه بود که بانگ سروش کرد
بانگ سروش نیست که او مرغ عرشی است
از اختران بپرس که این نغمه فرشی است
بانگ سروش نیست، کلوخ و حجر نه‌ایم

ما اهل قریه‌ایم، غریب و قجر نه‌ایم
ما اهل قریه‌ایم، رگ دشنه نبض ماست
فریاد بسط ماست، لب بسته قبض ماست
خود ذره زائد است، ولی صد جهان کم است
زین قبض و بسط ماست وصالی که هر دم است
کوری در این سواد به خود ظن نور برد
ما مرد ظن نه‌ایم، شعور حضور برد
کشتی ز دجله نیست که تابوت و حجله است
دجال احـول است، جهان جمله دجله است
درکش جهالت است جهولی که مُدرک است
این قبض و بسط نیست، نی انبان مشرک است

■

ای پیر، می‌دمند درین مشک می‌دمند
در زیر و زار، اینهمه از رشک می‌دمند
ای چشم فضل با تو فضولیدن این همه ؟
با صور انقلاب شخولیدن این همه ؟

■

هین شور کره‌هاست که رم می‌خورند باز
دم می‌دمند جوقی و دم می‌خورند باز
دم می‌دمند جوقی و دم می‌خورند باز
هین شور کره‌هاست که رم می‌خورند باز

□

مباحث نظری

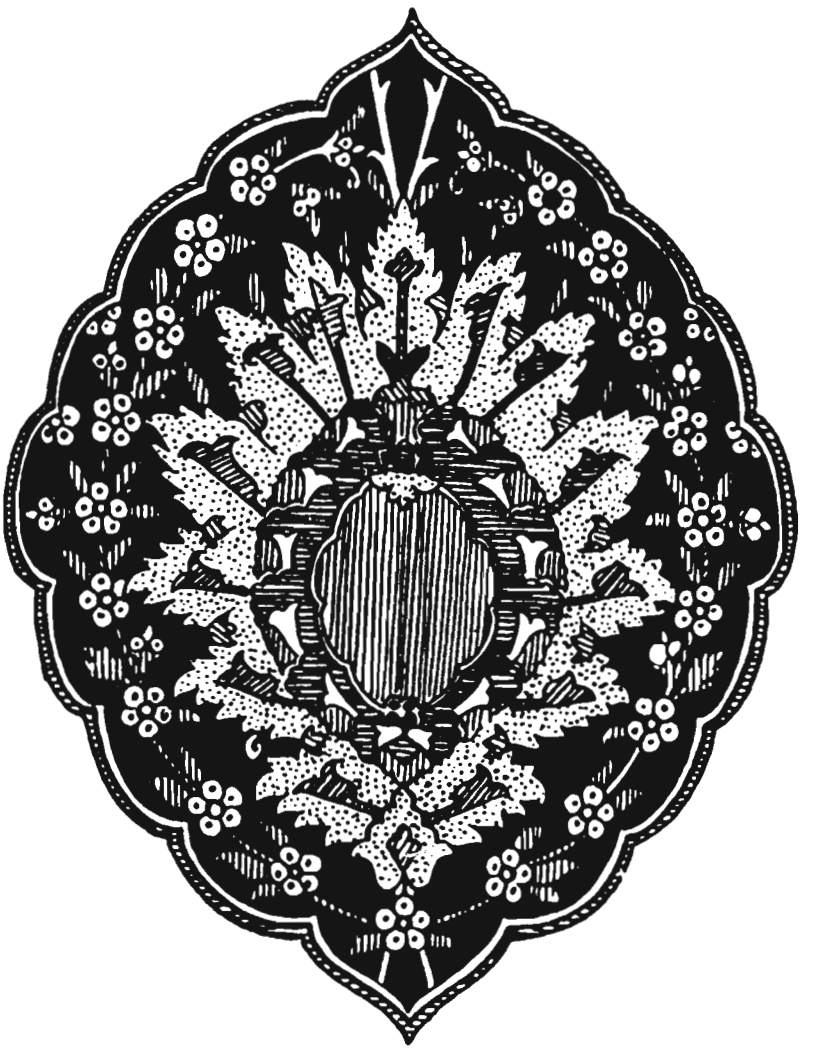
توسعه و تحقیق

دکتر رضا داوری اردکانی

شك نیست که تا قومی احساس نیاز به علم و پژوهش نکنـد به طلب برنمی‌خیزد و طلب آغاز علم است. آثار طلب را در اینجا و آنجا می‌توانیم کم و بیش بیابیم، بدین جهت شاید در آستانه ورود به وضع تازه‌ای از علم و تحقیق باشیم. ما بی‌تردید به علم و پژوهش نیاز داریم اما تا این احساس نیاز به جان نرسـد و به جان آزمـوده نشـود، ما را برنمی انگیـزد. یکی از راههـای درك نیـاز رسیدن به تذکر و تأمل در این معنی است که اکنون در چه وضعی از علم و نظر و تفکر هستیم و این راه را از کجا آغاز کرده و به کجـا می‌خواهیم برویم و در منزل و موقف کنونی چه وسایل و امکانات و قوایی داریم و آیا راهمان روشن است و عزم قوی برای طی طریق داریم و...

هرکس که مدح علم می‌کنـد ضرورتـاً دوستدار علم و مروّج و طالب آن نیست و به پیشـرفت آن خدمت نمی‌کنـد بلکـه شایـد سخنی مشهـور می‌گویـد و تکرار مسلمات می‌کند. اشخاص و مردمان زیادی هستند که از علم و فضیلت دم می‌زنند و خود هیچ تعلقی به‌آن دو ندارند. لابروير، گفته است: «ریـا رشـوه‌ای است که رذیلت به فضیلت می‌پردازد» اگرچه مقصود او این است که حتی اراذل هم نمی‌تواننـد قدر فضیلت را تصدیق نکنند اما این معنی را هم می‌رساند که سخـن گفتن از فضیلت برای هرکس و حتی برای اهل رذیلت ممکن و آسان و گاهی یك امر عادی است، پس کافی نیست که در مدح علم سخنها بگوییم و شعار علم‌دوستی بدهیم.

اگر در جایی علم غیب باشد و تظاهر به علم‌دوستی جای حقیقت علم را گرفته باشد، آن معـدودی که اهـل علمنـد بیشتر آزرده می‌شونـد. اهـل علم حرف نمی‌خواهنـد؛ احتـرام به ایشان هم این است که شرایط پژوهش برایشان فراهم باشد. اهل علم در جایی که پژوهش و تحقیق نبـاشـد خود را غریب می‌یابنـد و البتـه می‌کوشنـد و باید بکـوشنـد که محیط و شرایط مناسب برای پژوهش فراهم آورند. ولی همیشه کوششها به ثمر نمی‌رسد و به مقاومت‌هایی برخورد می‌کنند، که از عهده آن برنمی‌آیند و در این کشمکش یا از میدان رانده می‌شوند و به‌در



می‌روند یا به آنچه هست و به لفظ و عنوان و مشاغل علمی رضایت می‌دهند ولی اگر طلب قوی و شدید باشد هیچ مانعی راه آنان را سد نمی‌کند.

طلب کجاست؟

پیداست که طلب در اشخاص متعدد ظاهر می‌شود اما آن را یك امر صرفاً روان‌شناسی و فوری و شخصی نباید دانست. به صرف اینکه کسی هوش داشته باشد، اهل طلب و دانشمند نمی‌شود. البته نمی‌خواهم بگویم که علم و اعتنا به آن، تابع مقتضیات اجتماعی است اما دقت تاریخی می‌تواند به ما بیاموزد که در بعضی ادوار تاریخ کسانی درمیان یك قوم پیدا شده‌اند که با شوق و رغبت و احیاناً عاشقانه به طلب علم، برخاسته‌اند و هیچ مانعی آنها را از راه طلب بازنداشته است ولی این طلب در یك قوم و در هیچ قومی ثابت نیست، یعنی نمی‌توان گفت که صفت ذاتی فلان قوم طلب علم و علم‌دوستی است و قومی را هم نمی‌شناسیم که بتوان گفت که لیاقت و استعداد علم ندارد و قسمت دائم او نادانی است.

یونانیان، معلم اروپا و بنیانگذاران تاریخ غربی هستند اما ذوق علم و طلبی که در طی قرنهای هفتم تا سوم قبل از میلاد در یونان پدید آمده بود، کم‌کم فرونشست و در دوهزار سال اخیر هرگز تکرار نشد. پدید آمدن این اقبال به علم را در تاریخ چین و هند و مصر و روم و ایران می‌توان یافت. به‌راستی این اختلاف میان اقوام و میان زمانها از کجاست؟ اگر ارسطو درست می‌گفت که بشر با لذت طالب علم است، پس چرا گاهی این طلب فراموش می‌شود. فراموشی چیزی است که در یاد و خاطره بوده است. طلب هم زمانی زنده است و شاید مدتها متوقف باشد زیرا بشر دو نحو ظهور دارد، یکی ظهور حقیقی که علم و فرهنگ و فلسفه و سیاست و تکنیك فرع آن است و دیگر ظهور مجازی که هنگام ساختن و پرداختن و برخوردن و فایده بردن و گذران عادی است. طلب در پی ظهور حقیقی آدمی پدید می‌آید و ابتدا شدید است و بتدریج که دانش و فرهنگ تحقق می‌یابد، طلب هم کم می‌شود، تا به حداقل برسد و دوباره تجدید شود و چه‌بسا که قرنها و هزاران سال بگذرد و دوباره جان نگیرد. بیان ارسطو را می‌توانیم به این صورت تفسیر کنیم که علم زائد بر ذات آدمی نیست بلکه نحوه وجود اوست و با هر نحو وجود بینش و دانشی پدید می‌آید چنانکه دانش در ادوار مختلف صورتهای متفاوت داشته است. اینکه می‌پندارند دانش جدید، صورت کامل علم قرون وسطی و دوره یونانی است، درست نیست.

چیزی که یونانیان را به طلب خوانده است، همان نیست که داعی مسلمین و متجددان بوده است ولی به‌هر حال همه را چیزی به طلب فراخوانده است. کسانی که ندای این دعوت را می‌شنوند، خواب و آسایش را بر خود حرام می‌کنند و در تحقیق و طلب علم مصلحت زندگی خویش را از یاد می‌برند و برای آنها هیچ مصلحتی بالاتر از مصلحت حقیقت نیست (و کسانی که ایشان را از بابت درنظر گرفتن مصلحت و منفعت خویش ملامت و نصیحت می‌کنند نمی‌دانند که اگر اینها از مصلحت خویش نمی‌گذشتند مصالح همگان به خطر می‌افتاد. مردم معمولاً گمان می‌کنند که مصلحت‌اندیشی، نیاز به بنیاد و اساس ندارد و هرکس در همه وقت می‌تواند مصلحت و مفسدت را تشخیص دهد. البته همه‌کس همیشه این استعداد را دارد ولی این استعداد وقتی متحقق می‌شود که وجود حقیقی آدمی ظهور کند و آدمی در این حال مصلحت‌بین نیست و نیاز به مصلحت‌بینی ندارد ولی با این بی‌نیازی و فراغ از سودای سود و زیان بنای نیازها و سود و زیانها و البته درست‌ها و نادرست‌ها و بدها و خوبها را می‌گذارد) در چین و هند و یونان و در اروپای دوره رنسانس شواهد این معنی را می‌توان به وضوح دید. در تاریخ دوره اسلامی نیز می‌خوانیم که چگونه اهل علم در طلب یك کتاب یا یك معلم از خان‌ومان جدا می‌شدند و دور از یار و دیار، سختیها می‌کشیدند تا چیزی بیاموزند. این طلب که زندگی متفکر را به وضع شاعر نزدیك می‌سازد، چنانکه گفتیم یك امر روان‌شناسی و اجتماعی نیست بلکه ناشی از نحوه ظهور حقیقی وجود انسان است. با این نحوه وجود فضا و هوای دیگری برای علم پیدا می‌شود و اگر این عالم به‌وجود نمی‌آمد چه‌بسا که کوششهای علاقمندان به علم تباه و نابود می‌شد.

اکنون در بسیاری از نقاط عالم اشخاص مستعد درس خوانده وجود دارند که اگر در فضای مناسب قرار می‌گرفتند، شاید به مراتب و مدارج عالی می‌رسیدند. به عبارت دیگر در بعضی مواقع گویی تخم علم را در کویر ریخته‌اند که از آن هیچ نمی‌روید. گاهی نیز بوستان معرفت خیلی زود خرم و شاداب می‌شود و برو بار می‌دهد، چنانکه در عالم اسلامی فضای علم و تحقیق به‌وجود آمد و علم و پژوهش و ادب بسط و رواج یافت. در رنسانس هم صورت دیگری از بینش و طلب زنده شد و در آنجا درخت تکنیك و دانش رویید که بسیار تناور شد و بر همه عالم سایه افکند و همه را به خود متوجه و محتاج ساخت.

مقصود از این نکته تذکر به کسانی است که گمان می‌کنند علم را در هرجا به هر قومی که عرضه کنند تاب تحمل و قبول آن را دارد و یاد می‌گیرد و فقط باید امکانات تعلیم آن را فراهم کرد. گویی مشکل آنها در فراهم آوردن وسایل و امکانات مادی و رسمی و اداری است. البته این امکانات اهمیت دارد و در عالم کنونی از آن نمی‌توان صرف‌نظر کرد (و بدانیم که تهیه این امکانات و وسایل بدون آمادگی و ذوق طلب میسر نیست) در زمان ما برای پژوهش بودجه لازم است اما اهل علم نمی‌توانند بنشینند و گله کنند که بودجه پژوهش کم است و احترام عالمان رعایت نمی‌شود و خاطر ایشان آزرده باشد که تحسین علم و عالم بیشتر تعارف لفظی است و از روی عادت یا برای ملاحظات صورت می‌گیرد. البته اگر بودجه پژوهش و تحقیق افزایش یابد و به اهل علم حقیقتاً احترام گذاشته شود و آنان که علم و عالم را ستایش می‌کنند از صمیم دل سخن بگویند، نشانه‌های بسط و کمال علم ظاهر شده است.

اما اهل علم منتظر نمی‌مانند که تمام شرایط مساعد پدید آید و آن‌گاه کار تحقیق را آغاز کنند منتهی در پژوهشهای امروز که بیشتر گروهی است و وسایل گران و پیچیده

لازم دارد، اگر دولت و مؤسسات اداری و مالی حمایت نکنند توقف پدید می‌آید. می‌گویید و حق دارید بگویید که بنابر این، تحقیق تابع سیاست می‌شود و سیاست علم را به هر راهی که بخواهد می‌برد. جلوی هر پژوهشی را که لازم نداند و نخواهد می‌گیرد و هر پژوهشی را که خود می‌خواهد به مؤسسات پژوهشی پیشنهاد می‌کند و بودجه آن را تأمین می‌کند. از این بیان چه نتیجه‌ای بدست می‌آید. آیا می‌توان نتیجه گرفت که علم، مقهور سیاست شده است و سخن اول که گفتیم علم با طلب پدید می‌آید و اگر طلب قوی باشد، طالب از پا نمی‌نشیند تا به علم دست یابد، باطل می‌شود؟

آنجا که گفتم علم با طلب آغاز می‌شود و اگر طلب نباشد علم از رونق می‌افتد نظر به تأسیس و بنای علم بود نه تعلیم و پژوهش. سیاست ممکن است مانع پژوهش شود یا پژوهشی را که اهلِ علم زمان از عهدهٔ آن برمی‌آیند تشویق کند اما کاری را که اهل علم نمی‌توانند انجام دهند شدنی نمی‌سازد و نمی‌تواند اهل علم را وادار کند که کاری را که نمی‌خواهند، انجام دهند. من حتی این را هم می‌پذیرم که مؤسسات علمی و بسیاری از دانشمندان ندانسته در خدمت قدرت غالب هستند. به این ترتیب قدرت از علمی که به‌وجود آمده است بهره می‌گیرد و حتی تناسبی میان وجود آن علم و آن قدرت وجود دارد. قدرت می‌توانست *گالیله* را محکوم و خانه‌نشین کند اما علم را نمی‌توانست ازبین برد. دکارت، از ترس مؤاخذه کتابش را انتشار نداد اما نظر او ازبین نرفت. در ادوار دیگر و در دوره اسلامی می‌گویند مأمون به مؤلفان و مترجمان به اندازه وزن کتابشان طلا می‌داد، ولی پزشک مترجمی که گویا چنین پاداشی را از خلیفه گرفته بود به هیچ قیمتی حاضر نشد برای مأمون زهر بسازد.

پس دو مطلب را از هم تفکیک کنیم:

۱- پیدایش علم و تحقیق و دیگری نشر و تعلیم و برخورداری از فوائد و نتایج عملی علم.

هیچ‌کدام از این دو را قدرت سیاسی نمی‌تواند به‌وجود آورد. و پایه‌گذاری کند... اوّلی را وقتی که دارد به‌وجود می‌آید ممکن است دوست نداشته باشد و آن را خطرناک بیابد و سعی در جلوگیری کند. اما کاری از پیش نمی‌برد؛ اما سیاست در نشر و تعلیم و برخورداری از فوائد و نتایج عملی علم، کم‌و بیش قدرت جلوگیری و تسریع دارد.

جامعه‌های قدیم سیر سریع نداشته است که بگوییم سیاست در تعیین جهت این سیر چه اثری دارد. اما جامعه مدرن و «پست مدرن» (post Modern) که متحول شده است و به‌سرعت متحول می‌شود. سیاست خط سیر تحول را معین نمی‌کند بلکه دنبال آن می‌رود. علم و دانشگاه و پژوهش‌های علمی هم در این مسیر قرار دارند. این همراهی قدرت و پژوهش و باز بودن دست دولت برای نظارت (لااقل) اداری بر مؤسسات علمی و تحقیقاتی و تخصیص یا عدم تخصیص اعتبار و بودجه برای طرحهای پژوهشی این پندار را پدید آورده و قوت داده است که دولت می‌تواند علم را رونق دهد یا از رونق بیندازد. به این جهت غالباً از دولت توقع دارند که برای ارتقاءِ علم چاره‌ای بیندیشد و اقدامی بکند، یا رکود علم و بی‌اعتنایی و کم‌علاقگی به پژوهش و تحقیق را به حساب بی‌توجهی دولت می‌گذارند.

این نشانه بدی است که دولت به علم و پژوهش بی‌اعتنا باشد؛ ولی اگر رسم پژوهش که مسبوق به طلب علم و دوستی دانش (فلسفه) است پدید نیامده و مستقر نشده باشد، توجه دولت صرفاً نشانه آغاز دوران تحقیق و پژوهش می‌تواند باشد. صریح بگویم در جایی و در کشوری که روحیه و استعداد تحقیق و پژوهش نیست اگر تمام بودجه کشور را به دانشگاه و پژوهش اختصاص دهند، نتیجه مطلوب عاید نمی‌شود ولی اگر علم درحال شکفتگی باشد، دولتها هم از آن غافل نمی‌مانند و اگر بمانند کار خود را دشوار می‌کنند. حتی دولتها برنامه‌های پژوهش را نمی‌توانند به‌کلی با مقاصد ایدئولوژیک خود تطبیق دهند، چنان‌که در شوروی و اروپای شرقی این آزمایش نتیجه نداد و نه‌فقط کوششهای استالین برای جهت دادن به پژوهشهای فیزیک و بیولوژی به‌صورتی که مؤید فهم رسمی ماتریالیسم دیالکتیک و ماتریالیسم تاریخی باشد با شکست مواجه شد، بلکه

نظارت تعدیل شده حزب بر فرهنگ و پژوهش هم با مقاومتها روبه‌رو گشت.(۱)

در جامعه قدیم اگر مدرسه و بازار و مشاغل و آداب برهم تأثیر داشت این تأثیر مستقیم بود و آثارش به آسانی شناخته می‌شد چنان‌که اگر کسی می‌گفت علم قرون وسطی با معماری گوتیك و با معاملات و مناسبات مردم در آن زمان هیچ رابطه‌ای نداشته است، رد و انکار سخن او دشوار بود اما در جامعه جدید دیگر نمی‌توان گفت که دانشگاه صرفاً در صنعت و شیوه زندگی تأثیر می‌گذارد بلکه اینها همه درهم تنیده و باهم پیچیده است و به این جهت دانش و صنعت و معاملات و شیوه زندگی تناسبی با هم دارند. کشوری که تکنولوژی پیشرفته دارد به پژوهش هم نیاز دارد یعنی پژوهش هم جلوه‌ای از تکنیك است. اما در جایی که تکنیك را مثل کالا می‌خرند پژوهش هم بیشتر جنبه تجارت یا تفنن دارد.

در همه جای عالم کنونی تماسی میان بسط تکنیك و صنایع با توسعه اقتصادی اجتماعی و وضع علم و پژوهش وجود دارد. درواقع کوششهایی که برای توسعه دانشگاه و بسط علم می‌شود کوشش برای توسعه اقتصادی است و در کوشش اخیر نیز، دانش و پژوهش نمی‌تواند از نظر بیفتد. این تناسب بی‌پایه نیست؛ در رنسانس که بنای عالم جدید گذاشته می‌شد و در تفکر آن عهد، حب علم و نیروی طلب خاصی پدید آمد؛ این طلب، طلب دانش صرف نبود، بلکه دانشی بود که با آن و در آن عالم می‌بایست مسخر بشر شود و زندگی و معاشش را بهبود دهد.

ورود در عالم توسعه تکنیك و علم و پژوهش موقوف به شرکت در این طلب است. جزئیات امر اخذ و اقتباس تکنیك را علمای علوم اجتماعی باید مورد بحث و رسیدگی قرار دهند؛ اما اگر از مبادی و مبانی مسئله غافل باشند، راهنماییها و طرحهایشان به جایی نمی‌رسد. در آغاز هر علمی طلب و «حبّ دانش» لازم است.

۲ـ از آنچه گفته شد برنمی‌آید که جهد و کوشش و رغبت بی‌اثر است و باید دست روی دست گذاشت تا شوق طلب و حب علم از جایی برسد و چرخ دانش را به گردش درآورد.

این مطالب نوعی تحقیق در باب علم است و با آن اهمیت دانش و عمق ریشه‌های آن نشان داده می‌شود. اگر کسانی آن را بیهوده می‌انگارند و مخصوصاً اگر آن را مزاحم کارو بار خود می‌دانند به بحث بیهوده نپردازند و کار پژوهش خود را دنبال کنند و اگر خدای نکرده بهانه برای توجیه تعلل خود می‌خواهند و مثلاً این‌قبیل فلسفه‌ها را مایهٔ یأس و دلسردی و اعراض از علم قلمداد می‌کنند اولاً این سخنان در ستایش از علم و بالا بردن ریشه آن تا آسمان است. ثانیاً خطاب آن به اهل نظر است و بالأخره، ثالثاً مسائلی است که طرح شده است و اگر مخالفان و مدعیان در طرح و بحث آن حرفی دارند بزنند، که این خود (اگر اغراض غیر علمی در آن وارد شود) نشانه جان گرفتن علم و تحقیق است.

آیا یك مورخ نباید از خود بپرسد چرا یونان یکبار *سوفوکل*، *اوری‌پیدس*، *فیدیاس*، *پریکلس*، *هراکلیتس*، *پارمینیدس*، *سقراط*، *افلاطون*، *ارسطو*، *اُدوکس* و *بقراط* را پرورد و بعد از آن دوهزار سال در لاك خود فرورفت و هنوز هم از آنجا بیرون نیامده است؟

چه شد که وقتی دوهزار سال بعد از *افلاطون*، نهضتی در اروپا به‌وجود آمد و در آن به‌نام تجدید عهد با یونان اساس تازه‌ای افکنده شد، فرزندان *سولون* و *پریکلس* و *سوفوکل* و *ارسطو* در آن شرکت نداشته و نهضت در ایتالیا و آلمان و فرانسه و انگلیس و هلند پدید آمد و اوج گرفت؟

راستی از آن زمان یونانیان چه می‌کرده و چرا سخنان آباءِ خود را وقعی نمی‌نهادند؟ آیا پنبهٔ تاریخ در گوششان بود؟

یونان را به‌عنوان مثال ذکر کردم وگرنه همه اقوام در دورانهایی پنبه در گوش دارند و در آنجا احساس آرامش می‌کنند. حرف می‌زنند و نیازی به شنیدن ندارند. آنها در عین بی‌زبانی، سراپا زبان قیل و قالند اما کسی گوش نیست و پیداست که اگر زبان برای گوش نباشد حیا و آزرم به‌خطر می‌افتد؛ بیش از هر چیز باید در اندیشه زبان و چشم و گوش خود باشیم. اگر چشممان بینا و گوشمان شنوا شد علم را از هرجا و از هرکس می‌توانیم اخذ کنیم. اما توجه کنیم که علم کالا نیست و آن را از بازار نمی‌توان خرید. همچنین علم را بی‌قید و شرط از هرجا به‌جای دیگر نمی‌توان برد.

درست است که صاحبان علم تکنولوژیك، نتایج آخرین تحقیقات خود را به دیگران نمی‌آموزند ولی این یك رقابت اقتصادی است. یعنی مؤسسات علمی به‌عنوان شرکای مراکز صنعتی و تجاری نتایج تحقیقات خود را، از رقیب پنهان می‌دارند تا در بازار از او پیش باشند. پس این رقابت، قاعدتاً باید میان مؤسسات علمی و صنعتی هم‌آورد باشد وگرنه مسئله خودداری از تعلیم آخرین تحقیقات برای همه کشورها مسئله مهمی نیست و شاید گاهی عنوان کردن آن برای خود فریبی یا پرهیز و احتراز از موضع ملامت باشد؛ ولی به‌هر حال از این بابت نگران نباید بود؛ زیرا علم در ذات خود خریدنی و قابل خرید و فروش نیست و اگر به کالا تبدیل شود دیگر علم خطرناکی است.

علم، خریدنی نیست، رسیدنی است. علم را پیش کسی نمی‌برند بلکه اول احساس فقر و نیاز باید در کسانی پدید آید و آنها به مقام جهل بسیط برسند تا در راه علم قرار گیرند. علم کالای مصرفی نیست و نزد جاهل نمی‌رود بلکه جاهل باید از موضع جهل خود خارج شود و به‌سوی علم برود، به عبارت دیگر علم ماده‌ای نیست که هر مقدار بخواهند در ظرفی بریزند و آن را پر و خالی کنند. علم اگر ظرفی داشته باشد ظرف و مظروف یکی است، یعنی تا جانها مستعد علم نشود علم را به خود نمی‌گیرد و نمی‌پذیرد و حالا که مستعد علم شد اگر به علم برسد با علم یکی می‌شود.

از این نکته برمی‌آید که علم وسیله‌ای برای رسیدن به مقصد و مطلوب دیگر هست ولی در عصر ما تخصص در نظر کسانی که یك صورت از علم را علم مطلق و مطلق علم گفتن اینکه علم را نباید وسیله قرار داد، چنان‌که باید فهم و قبول نمی‌شود. می‌دانیم که در هیچ عصر و دوره‌ای علم‌خواهی و تعلیم و تدریس و تحصیل به اندازه زمان ما رواج و رونق نداشته و همه مردم به مدرسه نمی‌رفته‌اند. دانشگاه وجود نداشته و اگر مؤسسات بزرگ آموزشی (مثل «آکادمی ارسطو» و «لوکانون ارسطو» و «رواق زنون»

و حوزه‌های علمی اسکندریه و انطاکیه و مصر و شام و ایران) وجود داشته اختصاص به همگان نداشته و اشخاص معدود در آن تعلیم و تحصیل می‌کرده‌اند. ولی در عصر ما بسیاری از مردم خواهان تحصیل دانشگاهی هستند و مدام بر تعداد داوطلبان ورود به دانشگاه افزوده می‌شود و ناچار دانشگاههای جدید گشایش می‌یابد. مع‌هذا علاقه به علم در زمان ما، صرف علاقه به علم و دانش نیست؛ یعنی همه کسانی که با علاقه به دانشگاه می‌روند از علم و تحصیل، مطلوب و مقصود دیگری دارند، چنان‌که اعتبار علوم بستگی به آثار و نتایجی دارد که از آن علوم عاید می‌شود. آیا این روش و رویه بد است و باید به‌سوی علومی رفت که نتیجه و سود ندارد؟ این سؤال و پرسش بی‌معنی است و نه‌فقط انکار علم سودمند، نمی‌توان کرد بلکه علم اگر سود و اثر نداشته باشد، علم نیست.

آنچه من گفتم و حدس زدم که فهمش مشکل باشد این است که اگر علم را برای نتیجه‌اش بخواهند. (هرچند که این نتایج خواستنی و بجا باشد) آن را وسیله دانسته‌اند و با آن مقصود دیگری را می‌طلبند و علم نباید و نمی‌تواند وسیله شود. اینجا از باب ماهیت علم جدید و نسبت آن با تکنیك چیزی نمی‌گویم زیرا مقصود من این نیست که فی‌المثل علم تکنولوژیك را از علوم نظری صرف جدا کنم و یکی را بر دیگری ترجیح دهم. بلکه مقصود این است که در طلب هر علمی اگر غرض خارجی درنظر باشد، محصل به کمال آن علم نمی‌رسد. زیرا سودای آن غرض، جا را برای علم تنگ می‌کند و چون غرض حاصل شد دست از علم برداشته می‌شود. فیزیك و شیمی و بیولوژی و روان‌شناسی و جامعه‌شناسی، علوم تکنولوژیك هستند. اما *گالیله* و *نیوتن* و *لاوازیه* و *پاستور* و *بیشا* و *کلود برنار* و *ویلیام جیمز* و *ماکس وبر* برای چیزی غیر از علم تحقیق نکرده‌اند. آنها غرضشان تحقیق بوده است و البته از تحقیق نتایج و فوائد عاید می‌شود و چه‌بسا که غیر اهل علم از این، نتیجه و عایدی بیشتر بهره برند، پس بحث بر سر این نیست که کدام علم خوب است یا بد است و کدام را بیاموزیم و کدام‌یك را رها کنیم، بلکه بدانیم که علم تابع مصلحت اندیشیهای قبل از علم نمی‌شود و نباید شود.

اگر علم مفید را طلب باید کرد اول علم باید به ما بگوید که چه چیز مفید است و چه چیز فایده ندارد. می‌گویند خوب و بد و سودمند و زیانمند از قبل مشهورات است و برای تعیین آن، تحقیق لازم است. علوم مفید را هم همه می‌شناسند و اختلافی وجود ندارد که بحث و تحقیق ضرورت پیدا کند. این سخن در حد خود یعنی درمورد زندگی عادی هر روزی درست است. اما آینده را بر مشهورات زمان کنونی نمی‌توان بنا کرد. توجه کنیم که عرف عصر ما و خوب و بدی که در غرب قبول شده و از آنجا در همه عالم منتشر شده است همیشه و همواره خوب و بد و میزان رفتار و عمل نبوده و در زمانی پیدا شده و اساس و بنیادی داشته است. فی‌المثل رسم ارزش‌گذاری علوم در زمان ما را، نه قرون وسطاییان داشته‌اند نه این رسم در دوره اسلامی اعتبار داشته و نه یونانیان به آن معتقد بوده‌اند. هیچ‌یك از اینها اعتبارات زمان ما را نمی‌شناختند. البته همیشه علم دنیا بیشتر مورد اعتنا بوده و عده بیشتری در طلب تحصیل آن برمی‌آمده‌اند. اما صورت علم دنیا هم ثابت نیست. اگر در یك دورانی و در عالمی مهمترین علم دنیا علم فقه بوده است، در عالم غرب مهمترین علم، فیزیك ریاضی است. اینکه چرا فیزیك ریاضی در صدر علوم قرار گرفته است ربطی به شهرت و سلیقه اشخاص ندارد و اگر برای بسیاری از مردمان این معنی مسلم می‌نماید، در زمانی که *گالیله* آن را اظهار کرد، هنوز مسلم نبود و قبل از *گالیله* امری عجیب می‌نمود.

گالیله و *دکارت*، گفتند که علم باید صورت ریاضی داشته باشد و با چنین علمی است که‌می‌توان در عالم تصرف کرد. آنها یك معنای دیگر به طبیعت دادند و عالم را ابژه (متعلق) علم کردند.

ارزشهای کنونی که مشهور و مسلم می‌نماید با این تحول پیچیده که از تفکر و وجود بشر پدید آمد آغاز به پیدایش کرد. این بیان باید قدری روشن شده باشد که منظور از اینکه گفتیم عالم تابع

مصلحت‌اندیشیهای پیش از علم و مشهورات نمی‌شود. چیست؟ حتی علم امروز تابع این مشهورات نیست، بلکه این مشهورات پدیدارهای فرعی متعلق به ریشه علم هستند.

اما اگر بگویند حالا به‌هر حال مسئله حل شده و خوب و بد معلوم شده است و ما نیازی به تحقیق مجدد نداریم چه باید گفت؟ باید گفت که اگر کسی صرفاً از آن جهت به‌دنبال علمی می‌رود که شهرت خوب دارد و درحقیقت علم، مطلوب او نیست، به هیچ جا نمی‌رسد و هیچ مقامی در علم پیدا نمی‌کند و اگر همه بر طبق شهرت، علم بیاموزند، چیزی نمی‌گذرد که تمام مؤسسات علمی از هم می‌پاشد. همین دانشگاههای کنونی را کسانی نگاه داشته و محافظت می‌کنند که وجود خود را به علم داده و وقف پژوهش و تحقیق کرده‌اند و این همه تحصیلات رسمی و مشاغل علمی که وجود دارد در سایه وجود آنها است.

۳ـ مسئله ما چیست؟ صرف‌نظر از مسائل و مطالب ایدئولوژیک، در راه توسعه اقتصادی اجتماعی هستیم و برای این توسعه به علم و پژوهش نیاز داریم، ما می‌خواهیم کشور را صنعتی کنیم و به‌اصطلاح (مبهم) به خودکفایی برسیم. کشورهای اروپای غربی و امریکا، انقلاب صنعتی و مراحل آن را در مدتی قریب به سیصد سال طی کردند و برپایه آنچه در سیصد سال ساخته شد، تکنولوژی جدید و عصر انفورماتیک و دوره پست مدرن فرارسید. ما قریب صد سال است که با تمدن مدرن آشنا شده و تماس گرفته‌ایم و درست تحقیق نکرده‌ایم که در این صد سال راه چهارصد سال علم و جامعه جدید را چگونه و تا کجا طی کرده‌ایم. اما اکنون دیگر مسئله طی کردن راهی که غرب پیموده است مطرح نیست و البته همان مسیر نمی‌تواند تکرار شود؛ تمام علم و تکنیک عالم کنونی را می‌خواهیم و به این جهت گاهی می‌شنویم که در مقام شکوه و شکایت می‌گویند که کشورهای صنعتی نتایج آخرین پژوهشها را دراختیار کشورهای دیگر نمی‌گذارند، اما اکنون خود را به آخرین فراورده‌های تکنیک نیازمند می‌بینیم، باید آخرین وسایل مخابراتی و دستگاههای انفورماتیک و کامپیوتر را داشته باشیم ما به سلاح‌های پیچیده محتاجیم، یعنی اگر بخواهیم با کشورهای صنعتی شریک شویم یا به آنها برسیم باید حاصل چهارصد سال تحقیق و دانش‌پژوهی و صنعت و تکنیک، یکباره یا در زمان کوتاه متحقق شود.

روزگاری که اروپا و به‌طور کلی غرب، سیر در عالم «تکنیکو سیانتیفیک» را آغاز کرد، طرحی از این عالم در خیال داشت و اساس عقلی آن‌را فیلسوفان گذاشته و راه آن را نشان داده بودند. صورت اولیه طرح بهشت زمینی غرب در اوتوپیهای قرون پانزدهم و شانزدهم و هفدهم تصویر شده بود و وقتی در قرن نوزدهم بحران بورژوازی شدت پیدا کرد و آرزوی عالم خیالی رفاه و سلامت و صلح و بی‌مرگی به خطر افتاد مارکسیسم پدید آمد و در آن بار گناه و مسئولیت بحران به گردن بورژوازی انداخته شد و بحران نسبت به مجموعه غرب، امر عارضی قلمداد شد. مارکس این‌بار اوتوپیها را خیالی خواند و مدعی شد که نهضت زمینی و جامعه بی‌طبقه که در آن هرکس به اندازه توانش کار می‌کند و به اندازه نیازش متمتع می‌شود، اساس علمی پیدا کرده است. غرب اکنون این راه را با ایدئولوژیهای مختلف پیموده و در علم و تکنیک به پیشرفتهای بسیار بزرگ رسیده است. مع‌هذا بشر غربی خود را در خانه خودش نمی‌یابد. غرب به آنچه که در آغاز تاریخ خود آرزو داشت نرسیده است، و به‌هر حال دیگر امید و همتی که در پیش رو و بدرقه سفر و سیر غرب بود، اگر نگویم به‌کلی بر باد رفته، بسیار سست و ضعیف شده است. هنر و شعر و فلسفه معاصر گواه این معنی است.

ما اکنون چه طرحی داریم؟ ما هم می‌خواهیم کشورمان صنعتی شود و علم و تکنیک و صنعت را از هرجا که باشد می‌گیریم و آرزو داریم که در سایهٔ فرهنگ و اخلاق و تعالیم اسلامی از آن برخوردار شویم. وقتی از سرخوردگی غرب سخن به‌میان می‌آید، ممکن است کسی بگوید که آنها دین و معنویت را رها کردند و در ماده و مصرف غرق شدند و به این جهت احساس سکون و آسایش و آرامش را از دست دادند. آیا مقصود این است که آنها اول از دین و معنویت دست شستند و به دنیا رو کردند یا در تعرض به علم و عالم جدید کم‌کم از معنویت بریدند و به آن پشت کردند؟ به عبارت دیگر آیا بشر فاوستی اعتقاد و ایمان را با علم تصرف و تسخیر طبیعت تعویض و مبادله کرد و این بهایی بود که باید می‌پرداخت؟ یا وضعی که غرب اکنون دارد یک امر اتفاقی است و «دکتر فاوستوس» می‌توانست در خانه ایمان خویش بنشیند و از آنجا خارج نشود و به علمی که در ازاءِ ایمان به‌دست آورد، برسد؟

آنچه فعلاً می‌توانیم بگوییم و کمتر جای چون و چرا دارد این است که در رنسانس عهد قرون وسطی شکسته شد و بشر عهد دیگری را آغاز کرد. در این عهد کلیت و صورت کلی قرون وسطی پشت سر انداخته شد و دیانت دیگر دایر مدار علم و فرهنگ نبود. یعنی دین در عرض بسیاری چیزهای دیگر قرار گرفت و کم‌کم به‌صورت امر وجدانی و احیاناً ضامن اخلاق تلقی شد که تاکنون هم این دین وجود دارد. اصلاً غرب هرگز از دین و شعر و هنر و فلسفه خالی نبوده است و در عصر ما نیز متکلمان بزرگ و شاعران و نویسندگانی که درد دین و معنویت دارند در آنجا هستند. پس نگوییم معامله‌ای صورت نگرفته است؟ معامله صورت گرفت اما آنچه دکتر فاوست در ازاءِ علم تسخیر طبیعت و تصرف در موجودات داد کاملاً دراختیار او بود و به این جهت در پایان کار به درد شدید پشیمانی مبتلا شد و برای نجات به جایی پناه برد که از آنجا رو گردانده بود. وانگهی مردم غرب در رنسانس در جایی گردنیامدند و قرار نگذاشتند که دین را رها کنند و چیز دیگری به‌جای آن بگیرند، آنها با تفکر عهد تازه‌ای را آغاز کردند. علم و تکنیک مدرن و به‌طور کلی جامعه جدید حاصل آن عهد است نه آنکه مردم غرب همه مادی و مشتغل به حیات هرروزی باشند و به هیچ چیز جز خور و خواب و شهوت نیندیشند. حتی وقتی گفته می‌شود علم جدید علم تکنیک است، مراد این نیست که کسانی که مصلحت‌بینانه نشسته و فکر کرده‌اند که چگونه علمی بسازند که به آنها در تسخیر عالم کمک کند.

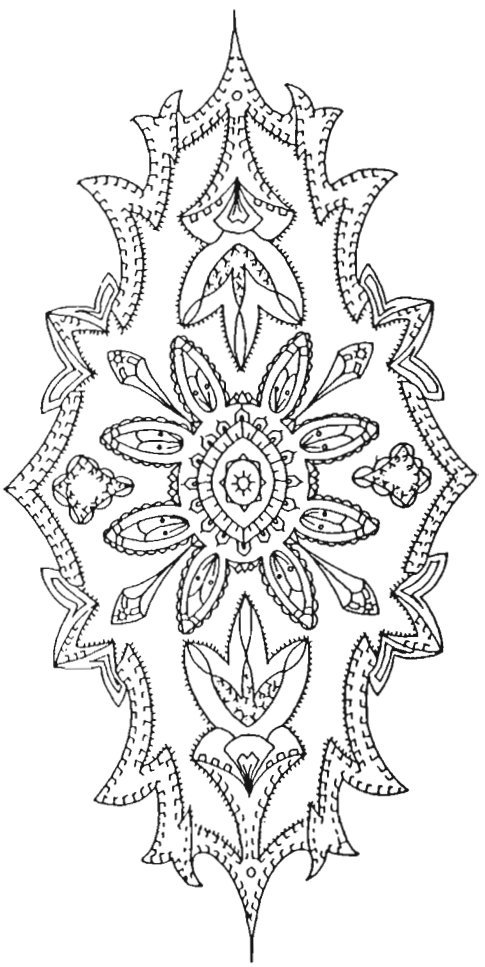
این علم از تفکر برآمده و چون با لذات علم تکنیک بوده است، عالم به‌صورت کنونی درآمده است.

غرب وقتی از آورده خود یاد می‌کند نمی‌گوید که من فیزیک مدرن را یافته و به دیگران آموخته‌ام: بلکه مدعی است که آزادی را او کشف کرده و به‌دنیا بخشیده است؛ با این همه بشر در غرب خود را در وطن و خانه خویش نمی‌یابد، گویی خانه‌اش را بر باد بنا کرده‌اند، اگر چنین است و غرب با آن همه داعیه در چرخ و چنبر مصرف‌زدگی و ملال آن افتاده و گرفتار شده است، چه تضمینی وجود دارد که ما بتوانیم با اخذ تکنیک و تصاحب آن، سایه همای را بر سر خود مستدام بداریم؟ این بحثها به معنی اعراض از علم و تکنیک مدرن نیست و نباید تلقی شود. زیرا علم و تکنیک ضد معنویت و دینداری نیست، اگر چیزی باید درهم ریزد و دگرگون شود، نظام حاکم بر عالم کنونی است و نه علم و تکنیک به معنایی که معمولاً از آن می‌فهمند.

مسئله مهم ما فعلاً این است که چگونه علم و تکنیک را اخذ کنیم. علم و تکنیک را به در خانه ما نیاورده‌اند که ما در پذیرفتن یا نپذیرفتن آن تردید کنیم. ما باید به در خانه علم رویم و بیندیشیم با چه نیرویی برویم و برای آوردن و حفظ و پیشبرد آن چه مقدمات و شرایطی فراهم کنیم. این مسئله را معمولاً چنان‌که باید درنمی‌یابند و تجربه صدساله هنوز دشواری اخذ علم و تکنیک را به ما نفهمانده است. به این جهت می‌بینیم که معمولاً این مسئله را حل شده می‌انگارند و از گزینش تکنیک خوب و لازم و ترک تکنیک مضر یا غیر لازم دم می‌زنند. اگر ما می‌توانستیم هروقت که خواستیم تکنیک را تصاحب کنیم، لابد می‌توانیم هرچه را می‌خواهیم برگزینیم و آنچه را خوب و مفید نمی‌دانیم واگذاریم.

تمام مسئله این است که: آیا ما صاحب تکنیکیم یا تکنیک قدرت دارد. اکنون در زمانی که بشر با تکنیک قدرت پیدا کرده و در عین حال موجودیتش در معرض خطر قرار گرفته است، آرزوی تکنیکی که در عین حال وسیله تمتع باشد و هیچ خطری از آن برنیاید امر عجیبی نیست. به این جهت رؤیای تبدیل تکنیک به تکنیک صرفاً مفید و کوششی برای حفظ رؤیای بهشت زمینی بسیار خوش‌آیند است. علاوه بر این درک و قبول این سخن که تکنیک وسیله نیست و در اختیار ما قرار ندارد بسیار دشوار است و عقل همگانی آن را برنمی‌تابد. ما از اتومبیل و قطار و هواپیما و کشتی استفاده می‌کنیم و حتی آن را «وسیله» نقلیه می‌نامیم. چطور می‌پذیریم که اینها وسیله نیست؟ اگر چیزی را که ما مصرف می‌کنیم وسیله نباشد، پس وسیله چیست؟ و مگر بشر اشیاءِ تکنیک را پدید نیاورده است تا با آن زندگی را آسان و مرفه سازد؟ چیزهایی که بشر مصرف می‌کند ضرورتاً وسیله نیست، در عالم کنونی مصرف غایت است، همه‌کس اتومبیل و تلویزیون و بسیاری از وسایل خانه را نمی‌خرد که با آن احتیاجات خود را رفع کند؛ بلکه به «داشتن» آن احتیاج دارد. یا درست بگوییم ما مالک و صاحب این «وسایل» نیستیم، تابع آنهاییم و به‌دنبال آنها می‌رویم، مع‌ذلک بر این معنی باید اصرار کرد، زیرا مطلب اصلی را می‌پوشاند و موجب می‌شود که تمیز میان تکنیک و اشیاءِ تکنیک دشوارتر شود. ما از آن جهت به اشیاءِ تکنیک تعلق شدید پیدا کرده‌ایم که در قلمروی قدرت تکنیک قرار داریم. ما برای تغییر و توسعه تکنیک برنامه‌ریزی می‌کنیم، اما این برنامه‌ریزی نیز خود صورتی از تکنیک است و خارج از نظم تکنیک نمی‌تواند عمل کند. فرض اینکه ما (یعنی مجموعه افراد منتشر) بر هر کاری توانا هستیم و قدرت رد و قبول و محو و ایجاد هرچیزی را داریم صورتی از داعیه اناالحقی است، نه اثبات اختیار و آزادی.

مردم عالم در نسبت با تکنیک دو گروهند و یک گروه کوچک دیگری نیز به‌وجود خواهد آمد. یک گروه از عقل تکنیک بهره دارند، گروه دیگر در حسرت و آرزوی رسیدن به آن هستند، گروه سومی باید به‌وجود آید که آگاه به سر و ماهیت تکنیک باشد و این آگاهی او را از رقیّت تکنیک آزاد سازد؛ در این صورت او آزاد است وگرنه از میان آن دو دسته، اولی می‌تواند تغییرات متناسب با بسط تکنیک در اشیا پدید آورد و دومی بیشتر مصرف‌کننده است و هم اوست که گاهی



داعیه دارد که تکنیك را به هر صورتی که بخواهد درمی‌آورد.

در کشورهای غربی از زمانی که دیگر اعتقاد به «ترقی» سست شد و مارکسیسم و لیبرالیسم کم و بیش اعتبار خود را از دست داد و از علم تکنولوژیك دیگر توقعی جز تولید و افزایش کارایی و گردش چرخهای اقتصادی نداشتند، زمزمهٔ حفظ محیط زیست و جلوگیری از خطر بسط تکنیك و اقتصاد کوچك، ساز شد. کسانی که در مجاورت نیروگاههای اتمی، بلکه در تحت حمایت و در سایه سلاحهای هسته‌ای خانه گزیده بودند و گزیده‌اند، حق دارند که نگران آینده خود باشند و از خطر نیروی تخریبی که در تکنیك مدرن وجود دارد بترسند و بخواهند که از بسط و توسعه عنان گسیخته تکنیك جلوگیری شود. آنها حق دارند که طرح تکنیك و اقتصاد کوچك دراندازند و به‌هر حال در فکر چاره باشند ولی لازم است که بیشتر در این باب فکر کنند تا هم عمق خطر را بهتر دریابند و به صرف بیان ترس و نگرانی اکتفا نکنند و هم راهی برای خروج از بن‌بست کنونی بیابند. آنها باید تاکنون متوجه شده باشند که گله و شکوه و صرف اظهار نگرانی که به‌صورت شعار درآمده است اثری در روال کار عالم تکنیك ندارد. حتی این تعدیلهایی که حتی یکبار عنوان یك طرح جدی سیاسی پیدا نکرده است و اگرهم پیدا کند چندان اثری ندارد. زیرا سیاست در عالم کنونی سیاست تکنیك است نه اینکه با سیاست و در سیاست بتوان تکنیك را به هر صورتی که بخواهند تغییر دهند. اگر کسانی که در عقل تکنیك شرکت دارند و در مسیر تکنیك نمی‌توانند دخالت کنند، مسلماً این دخالت برای کسانی که هنوز می‌خواهند آن را اخذ و اقتباس کنند دشوارتر است و شاید عبث باشد. (مگر اینکه از غلبه تکنیك آزرده شده باشند)

اصلاح‌طلبانی که پیشنهاد می‌کنند جامعه آینده را با التقاط اجزا، مورد پسند و مطلوب بسازند به زبان خاص خود از ایده‌آلهای بی‌اعتبار شده قرن هجدهم دفاع می‌کنند. در قرن هجدهم عقل و علم حسابگر و مدرن میزان همه چیز و ضامن نیل به ترقی تا وصول به بهشت زمینی شد. اکنون که دو قرن از آن زمان می‌گذرد عقل و علم و ترقی دیگر معانی قدسی نیست و هرچند که عالم بیش از هر وقت در کنترل اندازه و محاسبه قرار دارد و صورتی از ایدآل قرن هجدهم (یعنی قرن منورالفکری) تحقق یافته است، دیگر کسی به این «کنترل عقلی و علمی» امید نمی‌بندد. عالم تحت کنترل و محاسبه است، اما چیزهایی که کندورسه خیال می‌کرد با این علم و عقل و محاسبه ملازمت دارد، همچنان از ما دور می‌نماید و شاید امید و وصول به آن از دست رفته باشد.

کندورسه می‌پنداشت که فقر و بیماری بتدریج که عقل بر همه جا حاکم می‌شود ازمیان می‌رود تا جایی که بشر بر مرگ هم غالب می‌شود و آن را از میدان به‌در می‌کند. در عصر «پست مدرن» یعنی عصری که ما در آن به‌سر می‌بریم، این ساده‌لوحیها کمتر وجود دارد. پرستش علم و عقل تقریباً منتفی شده است. و حتی بازماندگان قرن هجدهم هم به صراحت مدعی نیستند که به همه چیز صورت عقلی می‌دهند. فی‌المثل ممکن است با دیانت به‌طور صریح مخالفت نکنند و بگویند که این یك نحو فهم است که متغیر می‌شود و باید فهم فهم دینی جای این را بگیرد و حال آنکه در ایدآل قرن هجدهم به صراحت گفته می‌شد که عقل باید جای دین را بگیرد و تمام آثار آن را محو کند. اگر در جامعه صلح و سلامت و رفاه و آرامش تحقق نیافته است وابستگان به اندیشه منورالفکری قرن هجدهم رفع و علاج موضعی مشکلات و ابتلائات و ناملایمات و شرور را پیشنهاد می‌کنند و درمورد اخذ و اقتباس تکنیك تکنولوژی هم می‌گویند خوب را باید گرفت و بد را کنار گذاشت، مثل اینکه مردم غرب خود نتایج مضرّ تکنیك را خواسته‌اند. البته بعضی هم خیال می‌کنند که می‌توان و باید از تجربه آنها برای تأسیس یك تکنولوژی صرفاً مفید استفاده کرد.

پیداست که اگر قومی و مردمی شرایط عبرت گرفتن از تاریخ را مهیا کرده باشند می‌توانند از تاریخ عبرت بگیرند. اتفاقاً تمام بحث بر سر این است که ما تحقیق کنیم که غرب از چه مبادی و اصولی آغاز کرد و از چه راهی به اینجا رسید و ما کجاییم و به کجا می‌خواهیم برویم و آیا راه را می‌شناسیم یا نمی‌شناسیم. مدعی می‌گوید اینها لازم نیست و اهمیت ندارد که غرب از کجا آغاز کرده و در کدام راه رفته است و اگر گوهر علم بدست اهریمنان نیفتاده بود کار ما به اینجا نمی‌کشید. یعنی علم و تکنیك نسبت به صلاح و فساد بی‌تفاوت است و صالحان از آن در راه صلاح بهره می‌برند و فاسدان آن را وسیله فساد و ویرانی و ظلم می‌کنند. این را اگر مردم معمولی بگویند یأسی برایشان نیست و یك توجیه آسان از وضع فعلی عالم است. اما اگر کسی به‌نام فلسفه چنین مطالبی بیان کند از او باید پرسید در جامعه و تاریخی که کوششهای بسیار برای عدالت و آزادی شده است چگونه گوهر علم و تکنیك به دست نااهل اهریمن‌صفت افتاده و کسی درصدد نجات آن برنیامده است. آنها باید نحوه افتادن علم و قدرت به‌دست ناکسان و اهریمنانی (که به‌نظر آنها همه چیز را قبضه کرده‌اند) را بیان کنند و اگر طفره بروند مثل این می‌ماند که نحوی مارکسیسم سطحی و بازاری را با ساده‌لوحی آمیخته باشند. مارکس معتقد بود که تکنیك در نظم بورژوازی (و البته بشر هم) از طبیعت و ماهیت خود خارج شده و چه‌بسا که آثار زیانبار داشته باشد. مارکس بورژوازی را به‌صورت یك طبقه غالب و مسلط در جامعه زمان خود مسئول دانست و گناه تمام نارساییها و بی‌عدالتیها را به گردن آن انداخت. طرفداران و پیروان او می‌دانستند که طرف آنها کیست. مارکس به‌زعم خود منشأ ظلم را نشان داده بود (او در اینکه طبقه غالب ستمگر بود اشتباه نمی‌کرد؛ اشتباه در این بود که این طبقه یعنی بورژوازی را منشأ و مسئول تمام عیبها می‌دانست و این گمان پدید آمد که اگر بورژوازی از قدرت بیفتد تکنیك آزاد می‌شود. و بشر با آن به جامعه بی‌طبقه صلح و رفاه می‌رسد) اما کسانی که عنوان مبهم «نااهلان» و «اهریمنان» را به‌کار می‌برند و مسئول قهر و ظلم و ترس و نگرانی و اضطراب و تنهایی و بی‌پناهی و ملال بشر را با این عناوین مبهم می‌نامند آدم نمی‌داند که بالأخره چه باید بکند و گوهر از دست چه کسانی باید بیرون آورد. علم و تکنیك کنونی

در دست عالمان و مهندسان و مدیران است.

آیا اینها اهریمنانند؟

اینها گوهر علم را آسوده کرده‌اند؟

گمان می‌کنم هیچ شخص عاقل منصفی نگوید که دانشمندان اهریمن‌صفت شده‌اند یا اهریمن‌صفتان به‌دنبال علم رفته‌اند. شاید مقصود این است که عالمان گناهی ندارند، دیگران نتایج کار و تحقیق ایشان را در راه بد به‌کار می‌برند.

این دیگران کجا هستند؟

آیا دولت و مؤسسات اقتصادی مسئول این سوءِاستفاده از علم هستند. تکنیک فعلی و اقتصاد عالم کنونی بدون مؤسسات بزرگ اصلاً قابل تصور نیست و نمی‌توان آن مؤسسات را ازمیان برد. می‌گویند گردانندگان باید اصلاح شوند. آنها تکنیک را به‌راه بد می‌برند. مدیران و گردانندگان مؤسسات بزرگ اقتصادی و حتی متصدیان امور سیاسی و اجتماعی با ضوابط و ملاکها و به طرق خاص تعیین و یا برگزیده می‌شوند. اگر این طرق و ضوابط معیوب است که صالحان با آن رانده می‌شوند و اهریمنان پیش می‌آیند، بیایید در این ضوابط و قواعد و موازین بحث کنیم. آیا بازماندگان قرن هیجدهم که دینشان لیبرالیسم است می‌پذیرند که در این لیبرالیسم مورد پرستش ایشان گوهر علم به‌دست نااهلان و اهریمنان افتاده است و به آسانی نمی‌توان آن را خارج کرد و کوشش مهمی برای این امر بسیار مهم که موجودیت بشر را به خطر انداخته است نمی‌شود؟

چگونه می‌توان نظام غرب را بهترین نظام در تاریخ بشر دانست و در عین حال گفت که در این نظام علم به دست بدکاران افتاده است؟ نظامی که در آن بدکاران مهمترین مراتب و مقامات و مناصب را احراز کنند و حتی اختیار دانش و تکنیک را به‌دست گیرند نظام بدی است و شر آن را با اصلاحات موضعی و مهندسی اجتماعی نمی‌توان رفع کرد. اینها بعضی تعارضهایی است که ساده‌اندیشان گزینشگر تکنیک خوب به آن دچار می‌شوند. تنها حرفی که می‌توانند بزنند این است که، آیا باید تکنیک خوب و بد را با هم گرفت و تمیز قائل نشد و نگران شر و فساد نبود. این مغالطه است وقتی آدم را به ده راه نمی‌دهند و او حتی راه ده را نمی‌داند نباید سراغ خانه کدخدا را بگیرد و اگر کسی تذکر داد که پرسش او بی‌موقع و زود است نباید برآشفته شود و تذکردهنده را متهم نکند که او را از رسیدن به مقصود بازداشته و سرگردان کرده است. او اولاً باید بداند که به کجا می‌خواهد برود و راه را بیابد و وسائل مهیا کند و موانع را ازمیان ببرد. و آن‌گاه بگوید که کجا می‌خواهد اقامت کند.

علاوه بر این اگر گفته شود که هر موجودیتی دارای لوازم وجود و لوازم ماهیت است، معنی‌اش این نیست که خوب را نباید از بد جدا کرد. عجبا که این اشکال را کسانی می‌کنند که به خوب و بد در وجود و به‌وجود حسن و قبح ذاتی اعتقاد ندارند بلکه این دو را اعتباری محض می‌دانند. خوب را از بد جدا کنیم اما بگوییم میوه می‌خواهیم ولی درخت نمی‌خواهیم و زحمت باغبانی را بر خود هموار نمی‌کنیم. ما نمی‌توانیم این زمین را بهشت کنیم... تحقق بهشت زمینی رؤیای قرن هجدهم بود. زمین میدان چالش است و ما را بر سر سفره حاضر و آماده ننشانده‌اند که هرچه را دوست می‌داریم برداریم. البته بشر امکانات بی‌نهایت دارد که این امکانات با آزادی و تفکر مشخص می‌شود؛ اما آزادی خیال و وهم نیست. بشر نمی‌تواند هر عالمی را که در وهم می‌پرورد متحقق سازد و کسی که چنین خیالی در سر دارد عاجز و دست بسته است و قدرت زمانه او را به هرجا که بخواهد می‌برد. حتی می‌توان گفت که اینها با غفلت خود وضع موجود را حفظ یا بدتر می‌کنند. زیرا با توهم آزادی و داعیه قدرت امر را بر گروهی چنان مشتبه می‌سازند که گویی عالم کنونی عالم آزادی تام است. و هیچ قهر و جبری وجود ندارد. بشر در ذات خود آزاد است اما او دو نحو ظهور در عالم دارد. یکی ظهور حقیقی و دیگر ظهور مجازی. وقتی او به‌نحو حقیقی ظهور می‌کند اهل اختیار است و اگر اسیر غرور و غفلت باشد، ظهورش مجازی است؛ و هرچند که خود را آزاد و صاحب قدرت بداند مقهور و ناتوان است. پس اختیار داشتن بشر به این معنی نیست که هرکسی و هر قوم با هر شرایطی هر تغییری را که

هوس کنند یا درست بدانند بتوانند در عالم پدید آورند. بشر با ظهور حقیقی و درک آزادی همتی پیدا می‌کند که با آن راههای دشوار را طی می‌کند و بینش و بصیرتی می‌یابد که حدود قدرت و اختیار خود را بازشناسد و بداند که چه می‌تواند بکند و به کجا می‌تواند برسد.

ما اکنون در چه وضعی هستیم و چه مشکلاتی داریم و چه می‌خواهیم کنیم؟ آسان است که بگوییم ما در طلب علم و پژوهش و تکنیک و خیر و صلاح هستیم. هر بیماری می‌داند که کجایش درد می‌کند و طالب سلامت است ولی پزشک با اینکه درد او را حس نمی‌کند آن را بهتر می‌شناسد و راه رفع آن را معمولاً می‌داند. دردهای تاریخی و اجتماعی را هم مردم همان‌طور که مریض درد خود را می‌داند می‌شناسند. منتهی آن‌را به نحو مبهم احساس می‌کنند. و شاید اگر درد به جانشان سرایت کرده باشد، فکر و خیالشان را چنان پریشان ساخته باشد که حتی نتوانند آن را شرح دهند. در این تمثیل یك اختلاف دیگر این است که بیمار معمولاً به پزشك مراجعه می‌کند و به درمان او امید می‌بندد اما جامعه رنجور حتی وقتی رنجوری را حس می‌کند خود برای علاج نسخه می‌دهد و نیاز به پزشك حس نمی‌کند و شاید اگر کندی و وقفه‌ای در مدارك و مشاعرش پدید آمده باشد نسخه‌های عجیب و غریب بدهد و پریشانی را بیشتر سازد اما مگر جامعه هم بیمار می‌شود و پزشك دارد؟

اگر بیماری جامعه را قبول کنیم و می‌دانیم پزشکش کیست و از کجا می‌آید. سیاستمداران و مدیران و روزنامه‌نویسان و علمای علوم اجتماعی و احیاناً فلاسفه و جمع کثیری از مردم عادی خود را پزشك جامعه می‌دانند و در حد خود مشکلات را تشخیص می‌دهند و راه‌حل پیشنهاد می‌کنند. ما چه مشکلی داریم و چه می‌خواهیم؟

دانشگاه و مراکز پژوهشی و علمی بیشتر و بهتر می‌خواهیم؛ طالب تکنولوژی پیشرفته هستیم. ما سازمان اداری درست و سالم می‌خواهیم. ما می‌خواهیم فساد در جامعه نباشد و مردم در عدل و آزادی زندگی کنند.

به یك معنی تمام این خواسته‌ها به هم مربوط است و با وضعی که بشر امروز دارد آنها را از هم جدا نمی‌توان کرد. فی المثل اگر کسی بیاید و با توسعه تکنولوژی مخالفت کند و داعیه اصلاح امور اداری و نظام اجتماعی داشته باشد از او نمی‌پذیرند، چگونه باید به اینها رسید؟

ما آزمایش تاریخی غرب را در کنار خود داریم و به‌هر حال این آزمایش را به‌حساب می‌آوریم. حتی کسانی که می‌گویند علم و تکنیك اختصاص به غرب ندارد و ما خود می‌توانیم آن را تأسیس و تحکیم کنیم، مفهوم تکنیك و تکنولوژی را با مشاهده عادی وسائل تکنیك و صنایع جدید کسب کرده‌اند و در طرح مسئله و حتی در عرضه راه‌حلهای عملی و دستورالعمل‌های اخذ و اقتباس تکنیك از آثار و پژوهش‌های غرب استفاده می‌کنند ولی چنان‌که بارها اشاره شد وضع کنونی، با زمانی که انقلاب صنعتی غرب در آن صورت گرفت تفاوت دارد. در آن زمان گرچه تصور عدالت و آزادی کنار گذاشته نشد، تحت‌الشعاع مفهوم ترقی قرار گرفت و در قرن نوزدهم کسانی مثل مارکس سعی کردند که عدالت اجتماعی و آزادی را به نحوی در ولایت تکنیك بگنجانند. پشت اصل ترقی و با آزادی و عدالت هرچه باشد این اصل جامعه مدرن را پیش برده است. اما اکنون دیگر اصل ترقی، قوت ندارد و غرب که یکبار پیش از این، همت در آن بسته بود اکنون به شك و تردید افتاده است. شاید از همان زمانی که مارکس و اگوست کنت با نظر تردید به آن نگاه کردند، فتوری در اصول و ایده‌آل‌های ثابت قرن هجدهم پدید آمد و نظم ثابت تاریخ جای این اصول را گرفت اما با ظهور تفکر نیچه بنیادهای ثابت تاریخ هم به تزلزل افتاد. ما اکنون در دوره پست مدرن به‌سر می‌بریم در این دوره بشر دیگر چندان در بند سودای ترقی نیست و با اینکه زندگی، هر روز و روزبروز دگرگون و بازهم دگرگون می‌شود. این دگرگونی در رشد و توسعه و نو شدن وسایل و شیوه زندگی هرروزی به‌اصطلاح ارزشهای درجه اول به‌شمار نمی‌رود. غرب دیگر آهنگ ندارد. درست است که با سلطنت تکنیك همه چیز در سراسر غرب (غرب تکنیك) از ژاپن تا کانادا دگرگون شده است و بازهم می‌شود، اما غرب امیدی ندارد و صرفاً به دگرگون‌سازی مشغول است، بدون اینکه مقصد و غایتی داشته باشد. کسانی این معنی را نمی‌پذیرند و فکر می‌کنند که مسیر تاریخ غربی را هر قومی ممکن است به نحو عادی و با استفاده از تجربه غرب و با خریداری تکنولوژی در مدت کوتاه بپیماید. به‌نظر آنها اصل ترقی و اصولاً این قسم معانی به فلسفه مربوط است و در مسایل اقتصادی و تکنیك جایی ندارد. شاهد بینه هم دارند و کشوری مثل کره را مثال می‌زنند که در طی مدتی کمتر از چهل سال به یك کشور صنعتی تبدیل شد. بعید نیست که در آینده بازهم نظایر کره و واقعه توسعه صنعتی آن تحقق یابد. اما کره جز اینکه به مرکز تولید صنعتی تبدیل شده چه به‌دست آورده است؟ البته اگر هیچ چیز دیگر هم به‌دست نیاورده باشد توسعه اقتصادی و صنعتی و تکنولوژیك آن را کوچك نمی‌توان گرفت. وقتی در تمام مناطق عالم مردمان در آرزوی رسیدن به وضع کنونی غرب هستند چگونه می‌توان جهش صنعتی یك کشور را بی‌اهمیت دانست. این جهش بی‌اهمیت نیست. اما شاید کره و «فرمز» با طرحهای سرمایه‌گذاری و توسعه صنعتی آمریکا رشد صنعتی پیدا کرده‌اند؛ یعنی زائده تکنیك آمریکا هستند. مع‌ذلك این امر هم بدون توسعه دانشگاه و پژوهش و وقوع بعضی تغییرات اجتماعی میسر نیست و آثار سیاسی هم خواهد داشت.

اما مشکلی که پیش آمده است چیزی دیگر است. ما درمقابل کسانی که می‌گویند ترقی علم و تکنیك یك امر قهری و طبیعی است و همه اقوام می‌توانند و باید به آن برسند و مشکلی در راه اخذ تکنولوژی نمی‌بینند، گفته بودیم که غرب در مسیر تاریخ خود، اصول راهنمایی خاصی داشت و با بستگی به آن اصول، به وضعی که هم‌اکنون دارد، رسید. و چون اکنون دیگر اعتقاد به آن اصول سست شده است غرب دیگر آینده ندارد. اگر کسی از این سخن استنباط کند که پس دیگر نیرویی برای رفتن به سمت تکنولوژی پیشرفته وجود ندارد و

هیچ قوم و کشوری به اردوی جامعه صنعتی نخواهد پیوست، قدری شتابزدگی کرده است. زیرا معنی ورود در عصر «پست مدرن» این نیست که تکنیک از هم خواهد پاشید. اتفاقاً در این عالم چرخ تکنیک دارد به‌سرعت می‌گردد و این سرعت است که باطن را از چشم‌ها می‌پوشاند. این تکنیک می‌کوشد توسعه یابد و از جایی به جایی دیگر صادر شود. اما این امکان درست درمقابل ضرورتی که به آن اشاره کردیم قرار دارد یعنی ضرورتاً هر کشوری شریک در تکنیک غرب نمی‌شود و این شرکت آسان نیست. اگر کشوری مثل اسرائیل نمونه غرب باشد یا جایی را یک قدرت غربی «آزمایشگاه» برای مقابله با رقیب قرار دهد نباید پنداشت که همه اقوام با تقلید از طرحها و برنامه‌های اجرا شده در کشور «آزمایشگاه» می‌توانند به‌سرعت تکنیک پیشرفته را ازآن خود سازند.

از اوصاف توسعه تکنیک در عصر «پست مدرن» این است که نه‌فقط پژوهش را به‌دنبال خود می‌کشد بلکه آن را به یک شغل رسمی مبدل می‌کند. در هیچ جامعه‌ای، تکنولوژی بدون پژوهش بسط نمی‌یابد ولی اشاره کردیم که پژوهش ریشه در حب علم دارد و فروغ آتش حب علم در عالم «پست مدرن» قدری فرونشسته است. پس پژوهش چگونه وجود داشته باشد و وقتی پژوهش وجود ندارد، تکلیف توسعه تکنولوژی چه می‌شود؟

این رسم پژوهش که در غرب پدید آمده است، هرچند که ریشه‌اش آغاز به خشک شدن کرده باشد، هنوز قوت دارد و شاید بتوان گفت که اکنون تعداد پژوهشگران در عالم، از هر زمان دیگری بیشتر است و بودجه‌ای که صرف تحقیقات و پژوهش می‌شود، افزایش یافته و بازهم خواهد یافت. بنابر این فراگرفتن رسم پژوهش و اخذ تکنیک هنوز ممکن است. ولی داعیه «گزینش» و اینکه تکنیک را به هر صورت خیالی که بخواهند درمی‌آورند، اکنون از هر زمان دیگری بی‌وجه‌تر است. ارتباط پژوهش با تکنیک، یا درست بگوییم تناسب و تعادل سطح تکنیک با پیشرفت و بسط پژوهش، حاکی از آن است که گردش چرخ جامعه و تکنیک یک نظم و تناسب سیستماتیک دارد و این نظم و سیستم، تغییر اساسی را در هیچ جزئی نمی‌پذیرد. به عبارت دیگر تغییراتی که به‌نام سیاست، سیاست فرهنگی در روابط و مناسبات و سرعت و کندی گردش چرخ امور و تقویت یک شأن و مقدم داشتن آن بر شئون دیگر فنی، علمی، اجتماعی و فرهنگی تا جایی ممکن است که نظم کلی را به‌هم نزند و در سیستم اختلال پدید نیاورد.

اکنون در همه عالم تولید و اقتصاد و برنامه‌ریزی‌های اجتماعی و سیاسی و نظامی و حتی تصمیم‌گیری مراکز قدرت سیاسی با پژوهش بستگی پیدا کرده است و این بستگی تا بدان حد است که در هرجا اعتنا به پژوهش بیشتر است. سطح تولید و مصرف و تکنولوژی نیز به همان درجه بالاست؛ چنان‌که عدد پژوهشگران و رقم بودجه پژوهش را یکی از علائم و نشانه‌ها و مظاهر سطح تکنیک می‌توان دانست و از روی این نشانه‌ها در باب پیشرفت یا عدم پیشرفت یک کشور (البته با احتیاط) حکم کرد. پیداست که صرف مصرف ملاک حکم نمی‌تواند باشد زیرا مصرف و مصرف‌زدگی به آزادی بشر ربطی ندارد و اساس هیچ چیز نیست بلکه جلوه و ظهور تسلیم به جریان هرروزی زندگی و سهل‌انگاری و عافیت‌طلبی و شاید عین اینهاست پس تصور نشود که مقصود اثبات وجود تناسب میان مصرف‌زدگی و توسعه پژوهش بوده است. مصرف‌زدگی که در تمام عالم کنونی شیوع و سرایت پیدا کرده است، از آثار و لوازم جامعه اسراف است (جامعه غربی را جامعه مصرف و مصرفی و امثال اینها خوانده‌اند ولی این جامعه‌ها بخصوص جامعه امریکایی جامعه اسراف است. در این جامعه‌ها، دعوت به قناعت هیچ معنایی ندارد زیرا اسراف در ذات این جامعه است و نه ناشی از تربیت یا روان‌شناسی افراد و اشخاص؛ به این جهت با وعظ واعظان و نصیحت ناصحان هیچ تغییری پدید نمی‌آید مگر اینکه آن وعظ و نصیحت در افزایش غفلت و بی‌دردی مؤثر باشد و حال آنکه پژوهش جایی در ساخت و نظام این جامعه‌ها یافته است و از آن جدا نمی‌شود. این است که می‌بینیم پژوهش در کشورهای

به‌اصطلاح توسعه‌یافته رونق دارد. در کشورهای آمریکای شمالی و کانادا و اروپای غربی و ژاپن پژوهش و تکنیک و مصرف (و ازجمله مصرف فرهنگ) به‌صورت متناسب وجود دارد و شیوع می‌یابد و صادر می‌شود و صدورش گردش چرخ این عالم را تسهیل می‌کند. پس به‌طور کلی این مصرف‌زدگی نیز بی ارتباط با پژوهش نیست زیرا نظم جامعه عالم کنونی که مصرف و مصرف‌زدگی نیز از لوازم آن است، بدون پژوهش برقرار نمی‌ماند و چرخ بدون پژوهش نمی‌گردد. مصرف‌کنندگان ممکن است به پژوهش کاری نداشته باشند اما اگر پژوهش نبود ایشان هم از مصرف محروم می‌ماندند یا به حسرت و حرمان مصرف‌زدگی مبتلی نمی‌شدند به شرط اینکه نفس پژوهش را مسئول ابتلاء بشر ندانیم.

تا اینجا گفته‌ایم که عالم کنونی با نحوی توجه به وجود عالم و آدم و یا تعلق به دانایی پدید آمده است. در دوران اخیر که آن را «پست مدرن» نامیده‌اند علم‌دوستی دیگر مبنای مستحکم امور نیست و حتی پژوهش هم دیگر ریشه عمیق در خاك یا آسمان علم‌دوستی ندارد. بسط تکنیك جدید و به‌طور کلی گردش چرخ آن با پژوهش ملازمت دارد چنان‌که بدون هریك از آندو دیگری هم وجود نخواهد داشت. در سیستم عالم کنونی که تکنولوژی و پژوهش با هم ملازمت پیدا کرده است هر طرحی را نمی‌توان پیشنهاد کرد بلکه بیشتر نحوه بسط تکنولوژی است که جهت پژوهش را معین می‌کند. صورت ظاهر این امر را می‌توان در نظارتی که مؤسسات فنی و صنعتی و بخشهای دولتی و ارتشها بر پژوهش دارند دید. در چنین عالمی داعیه گزینش پیش از تأمل و درك امکانات، صرفاً اثر تخدیری و غفلت‌افزایی دارد. اکنون در همه کشورها و مخصوصاً در مناطقی که برای توسعه تکنیك و تکنولوژی، برنامه‌ریزی می‌شود، پژوهش ازجمله وظایف دولت و مراکز قدرت سیاسی و اقتصادی است. یعنی دانشمندان و پژوهشگران دخالتی در تعیین جهت سیر پژوهش و طرح مسایل اصلی و اساسی آن ندارند؛ آنها به کارمندان پژوهش مبدل شده‌اند و کارفرمایی قوی و مقتدر دارند گویی در زمان ما رابطه و نسبت میان علم و قدرت به‌کلی دگرگون شده است. این نسبت را با حمایتی که احیاناً حکام قدیم از عالمان و نویسندگان و شاعران می‌کردند اشتباه نباید کرد. محمود غزنوی، علاقه داشت که: *فردوسی* و *ابن‌سینا* و بیرونی منتسب به دربار او باشند. که نشدند ولی حتی اگر او می‌توانست آنها را به دربار خود بکشاند و نگاه دارد، نمی‌توانست هنر و حکمت و دانش ایشان را در سیاست مصرف کند ولی قدرتهای کنونی علم را خرج و مصرف می‌کنند؛ مع‌هذا گمان نشود که این قدرت هرچه بخواهد با علم و پژوهش می‌کند. درست بگوئیم علم و پژوهش در عالم ما جزءِ قدرت شده است و دیگر مطلوب لذاته نیست. در اینجا در فطرت بحث نمی‌کنیم و به تغییری که در وجود بشر پدید آمده است نمی‌پردازیم. سازمان و نظام تعلیم و تربیت کنونی به‌صورتی درآمده است که با گردش چرخ زندگی هرروزی متناسب باشد و هر علمی که در این نظام و در گردش چرخ عالم ظهور بیشتر داشته باشد مهمتر است و بر علم دیگر مقدم می‌یابد از زمانی که اصل ترقی در چشم‌انداز غرب قرار گرفت یعنی قبل از اینکه *هگل* بگوید فلسفه دیگر «دوستی دانایی» نیست بلکه عین دانایی است، عالم تابع اسمی شد که تاریخ جدید را راه می‌برد و اکنون که علم به اطلاعات مبدل شده است، چشم‌داشت هدایت از او است (اطلاعات را با مفهومی که معمولاً از علم داریم اشتباه نباید کرد. اطلاعات نه‌فقط صورت و مرحله‌ای از تکنیك است بلکه در آن بخوبی و روشنی می‌توان دید که علم و تکنیك جدید با هم یکی و یگانه‌اند و جوهر این علم تکنیك است.) ظاهراً اطلاعات را به هر جای عالم می‌توان برد و علاقه و رسوخ در اعماق تاریخ آن ضرورت ندارد. ولی این را هم آسان نباید گرفت. *ژان ژاك سروان شرایبر*، در مقدمه کتاب «تکاپوی جهانی» نوشته است: «اگر قرار است و باید جامعه اطلاعات که هم‌اکنون جانشین جامعه صنعتی فروپاشیده می‌شود به اشتغال کامل استعدادهای همه بینجامد و درهای آینده را برای پنج میلیارد انسان دیگر و پیش از پایان نفت بگشاید، یك انقلاب اجتماعی ـ آن‌هم همین امروز ـ ضروری است.»

این انقلاب اجتماعی که روزنامه‌نویس مشهور فرانسوی از آن دم می‌زند چیست؟ در کجا باید صورت گیرد. ظاهراً مقصود از انقلاب اجتماعی در نظر نویسنده فرانسوی، پدید آمدن شرایط است که بتوان در آن جامعه اطلاعات را متحقق کرد و گسترش داد تا تمام عالم و همه اقوام در سیستم جامعه اطلاعات منحل شوند.

اینکه کسانی (که تعدادشان هم بسیار زیاد است) گمان می‌کنند که به بازار جهانی اطلاعات می‌روند و اطلاعات لازم را خریداری می‌کنند، لااقل به حرف آقای *ژان ژاك سروان شرایبر* توجه کنند که یك انقلاب اجتماعی را برای رسیدن به مقصود، لازم می‌داند ولی مشکل این است که انقلابها نمی‌گویند انقلاب لازم است بلکه خود به راه می‌افتند و راه انقلاب را نشان می‌دهند. فقط در عالمی که آینده ندارد یا افق آینده آن تیره است این قبیل شعارها ـ که به هیچ‌کس هیچ راهی نشان نمی‌دهد ـ ممکن است خریدار پیدا کند زیرا نومیدی و ناتوانی را در زرورق قوت و امیدواری پیچیده است و این یعنی دن‌کیشوت‌بازی. دن‌کیشوت که در آغاز تاریخ غربی پیدا شده است، به پایان آن تعلق دارد. دیگر نمی‌گویند شاعران و نویسندگان به چه کار می‌آیند، آنها راههای آینده و تقدیر رهروان را از پیش اعلام می‌کنند. البته آنها رل عملی توسعه را نمی‌دانند و نمی‌توانند بگویند که چگونه می‌توان در بازار اطلاعات و پژوهشهای جهانی شریك شد ولی شاید این درد را حس کنند که جمعیت کثیری از بشر، گذشته غرب را با آینده خود اشتباه می‌کنند و این احساس و تذکر، به علم و پژوهش و توسعه معنی می‌دهد. □

پاورقی:

۱. این مقاله، قبل از انقراض اتحاد جماهیر شوروی نوشته شده است.

فرهنگ مضمونها و نمادها در هنر (۶)

جان موری
ترجمهٔ مهوش تابش

آگوستینو **Agostino**

به AUGUSTINE ـ آگوستین ـ مراجعه کنید.

آگریپینا (مادر نرون) **Agrippina**

به NERO BEFORE THE BODY OF AGRIPPINA ـ نرون در مقابل جسد اگریپینا مراجعه کنید.

آگریپینا در بروندیسیوم (برندیسی)

Agrippina at Brundisium (Brindisi)

(تاسیتوس؛ سالنامه ۳:۱) بازماندگان ژنرال رومی گرمانیکوس که در سوریه مسموم شد و جان سپرد (A.D ۱۹) (به G.DEATH OF مراجعه کنید) وفاداری در زناشویی را نمادین سازی می‌کند. همسر او، آگریپینای بزرگ، خاکستر او را به روم برگرداند. جمعیت عظیمی از سوگواران همراه دو فرزند او در برندیسی واقع در ایتالیا او را ملاقات کردند، او درحالی که روسری بیوگان را به سر دارد، ایستاده روی عرشه کشتی یا درحال قدم گذاشتن برساحل دیده می‌شود. ظرف حاوی خاکستر شوهرش در دست اوست.

آژاکس **Ajax**

به FLORA ـ فلورا ـ مراجعه کنید.

آلسست **Alcestis**

به HERCULES ـ هرکول ـ مراجعه کنید.

کیمیاگر **Alchemist**

کار کیمیاگری، قدمت زیادی داردوتا قرون‌وسطی ادامه یافت و فقط با به وجود آمدن شیمی جدید در قرن هفدهم، بی‌اعتبار شد و از میان رفت. هدف کیمیاگر به دست آوردن ماده‌ای به نام کیمیا بود که خاصیت تبدیل کردن فلزات پست به طلا یا نقره را دارا بود و نیز قدرت آن را داشت که زندگی انسان را تا ابد ادامه دهد. کیمیاگر قرون وسطی به طور مشخصه مدرس و فیلسوف و اغلب کشیش بود و با روحیه‌ای متفاوت با دانشمند امروزی دست به کار خود می‌زد. جریان کار او شامل وقفه‌هایی برای عبادت بود، زیرا اگر او مانند ظروفی که استفاده می‌کرد، در ابتدا تطهیر شده بود، موفقیت متحمل‌تر می‌شد. افزون براین، کوره، دهانه کوره و تقطیر، همه مفاهیم فرعی نمادین در الهیات مسیحی دارند تصاویر در رساله کیمیاگر نشان می‌دهند که اسرار کار او از سوی خداوند در بهشت به کیمیاگر داده شده‌اند. در قرون ۱۵ و ۱۶ این حرفه تعداد زیادی از افراد شیاد را به خود جلب می‌کرد. در قرن هفدهم، کیمیاگر، مورد

تمسخر بود، جنبه‌ای از او که در بسیاری از نقاشیهای هلندی این دوره، نشان داده شده است. او در کنار دهانه یك کوره نشسته است، دم آهنگری به دست دارد (که از آنجا کنیه قدیمی او، دم زن یا اهل دم ریشه می‌گیرد) یا نشسته غرق در مطالعه‌کتابی است. اتاق او از ابزارها پر است: قمقمه، بوته آهنگری، دسته هاون و هاون، انبیق (دستگاه تقطیر)، ساعت شنی، کتاب. زنی با لباس ژنده و استوانه‌های ماشین ریسندگی در پس زمینه، بر بیخبری او و فقری که برای خانواده‌اش به ارمغان آورده، اشاره دارد. این زن ممکن است درحال تکان دادن یك کیسه پول خالی باشد یا چنین کیسه‌ای روی زمین باشد. در همان حال کیمیاگر درحال انداختن آخرین سکه طلا در دهانه یك کوره است ـ زیرا فرایند تبدیل احتیاج به اندکی طلا به عنوان آغازگر دارد. یك نوشته با این مضمون که «تو روغن و کار را هدر می‌دهی» (سسیرون) حکایت از پوچی تلاشهای او دارد.

آلسینوس **Alcinous**

شاه آلسینوس، به ULYSSES مراجعه کنید.

آلکمن **Alcmena**

به Hercules ـ هرکول مراجعه کنید.

اسکندر کبیر **Alexander the Great**

(۳۲۳ـ۳۵۶ قبل از میلاد). پادشاه مقدونیه، نابغهٔ نظامی و بنانگذار امپراتوری. او به شکل مردی جوان و قوی تصویر شده است (اسکندر در ۳۲ سالگی درگذشت) که زره یا فقط یك کلاه‌خود در بردارد. از کارهای برجسته تاریخی و اسطوره‌ای او، آنچه در زیر می‌آید به کرات تصویر شده است.

۱. *رام کردن بوسفالوس* (پلو تارك ۳۳:۶) اسب اسکندر، بوسفالوس در صحنه‌های متعددی تصویر شده است، عموماً به عنوان یك اسب جنگی سفید نیرومند. وقتی اولین بار برای فروش عرضه شد، فیلیپ مقدونی پدر اسکندر به خاطر رام نشدن، آن را رد کرد ولی اسکندر به کمك یك پارچه‌روکش توانست برآن مسلط شده، رامش کند.

۲. *تیموکل (پلوتارك ۳۳:۱۲)*. بانوی بتس، شهر یونانی که توسط اسکندر به تاراج رفت. تیموکل مورد تجاوز یکی از افسرانش قرار گرفت. او با گفتن اینکه‌همه‌دارائیش در ته یك چاه قرار دارد از افسر انتقام گرفت. وقتی افسر روی چاه خم شد او را به درون چاه انداخت. او با فرزندانش نزد اسکندر آورده می‌شود. اسکندر که او را زنی شجاع یافت، آزادش کرد.

۳. *اسکندر گروههای گودیومی را پاره می‌کند* (پلوتارك ۳۳:۱۷) اسکندر درحین جنگ علیه داریوش، پادشاه ایران، وارد شهر قینیقی گوردیوم شد. در آنجا ارابه‌ای بود که با ریسمانهایی بسته شده بود و گفته می‌شد کسی که بتواند آنها را یکی کند، برجهان فرمانروایی می‌کند. اسکندر درحال عمل مشهور بریدن گرهها با شمشیرش تصویر شده است.

۴. *اسکندر و پزشکش فیلیپ* (پلوتارك ۳۳:۱۹)؛والریس ماکزیموس ۳:۸) اسکندر بیمار شد، اما پزشکان او از ترس پیامدهای عدم موفقیت‌شان جرئت نکردند او را مداوا کنند ـ همه ترسیدند مگر دوست نزدیك او فیلیپ که با متانت دارو را تجویز کرد. اتفاقاً اسکندر به تازگی از افسرش پارمینو نامه‌ای دریافت کرده بود که در آن به او هشدار داده بود که فیلیپ توسط داریوش برای کشتن او تطمیع شده است. اسکندر به عنوان عملی به نشانه اطمینان به دوستش، در همان لحظه که دارو را نوشید، نامه را به دست فیلیپ داد که بخواند. پلوتارك می‌گوید: «یك دوستی نمونه که ارزش فدا شدن را داشت». اسکندر درحالی که در تختش نشسته و جامی به دست دارد دیده می‌شود در همان حال فیلیپ، ایستاده نامه‌ای را می‌خواند. همراهان دیگر حاضر هستند.

۵. *نبرد اسیوس* (ISSUS). دشت اسیوس در سیلیسیا صحنه نبردی بود که داریوش در سال ۳۳۳ در آن شکست سختی به دست اسکندر خورد. داریوش، بنابه قول بعضی، به دست خود اسکندر، زخمی شد و فرار کرد. هنرمندان، سواران و پیاده نظام را در یك صحنه جنگی نوعی تصویر کرده‌اند. اسکندر در وسط، با شمشیر کشیده، اسب سفیدش را به داریوش مهمیز می‌زند که سوارهنظامش درحال گریختن هستند.

۶. *خانواده داریوش در برابر اسکندر* (پلوتارك ۳۳:۲۱؛ والریوس ماکسیموس ۴:۷). هرچند که داریوش گریخت اما مادر، همسر و دو دخترش توسط اسکندر اسیر شدند که اشاره شده با آنها با احترام و مهربانی رفتار کرد ـ روحیه‌ای مشابه با خودداری سیپیو. صحنه می‌تواند چادر اسکندر در زمین جنگ باشد. مادر سیسیگمبیز، در مقابل فاتح زانو می‌زند که می‌تواند دستش را برای کمك به برخاستن او پیش آورده باشد. استاتیرا، همسر داریوش و دختران او بقیه اعضای گروه را تشکیل می‌دهند. خدمتکاران سربازان و تماشاکنندگان حاضر هستند. دیو دوروس سیکولوس (۱۷:۳۷) و مورخان دیگر نقل می‌کنند که چگونه سیسیگمبیز در ابتدا به طور اشتباه خود را زیر پای هفستیون دوست اسکندر به خاك افکند و سراسیمه با او حرف زد. اسکندر با فروتنی به او کمك کرد.

۷. *اسکندر و جسم داریوش* (پلوتارك ۳۳:۴۳). در سال ۳۳۰، داریوش که هنوز به سمت شرق می‌رفت و تحت تعقیب اسکندر بود، به دست افرادش کشته شد. اسکندر او را که در ارابه‌ای زخمی افتاده و در شرف مرگ بود یافت. داریوش به خاطر مراقبت فاتح از همسر و فرزندانش آخرین پیام تشکر آمیزش را آهسته ادا کرد. اسکندر یا درحالی که دستش به گوش است و به کلمات داریوش گوش می‌کند تصویر شده و یا معمول‌تر از آن درحالی که با ردایش روی جسد را می‌پوشاند.

۸. *ازدواج اسکندر با رکسانا* (لوسین هرودوت ۶ـ۴) اسکندر با رکسانا دختر یك فرمانده از سفر (بخارا) یکی از قلمروهای فتح شده در آسیا ازدواج کرد. پلوتارك می‌گوید: «تنها شهوتی که او، معتدل‌ترین مرد را مغلوب کرد.» این مضمون در نقاشیهای قرن هفدهم، به ویژه نقاشیهای هلندی دیده می‌شود. رکسانا روی یك تخت نشسته، در همان حال اسکندر، در زره و کلاه خود، تاجی روی سر او می‌گذارد. دوست او هفستیون حاضر است و شاید مشعلی را در بالا نگه داشته است. عشاق در بالای سر شناورند و جوانی عریان که هیمنائوس، رب‌النوع ازدواج است، این جفت را به هم نزدیك می‌کند همچنین به APOTHEOSIS; APELLES PAINTS CAPASE. و ARISTOTLE AND CAMPASE ارسطو و اردو ;DIOGENE (دیوژن) مراجعه کنید.

سینما

حاصل یك دلشکستگی

از کرخه تا راین

پای صحبت ابراهیم حاتمی‌کیا

● **بگو که «از کرخه تا راین» چگونه نطفه بست؟**

حاتمی‌کیا ـ این سؤال را می‌شود دو نوع جواب داد. یك نوعش را در یکی دو جا که از من پرسیدند گفتم و آن این است که آیا فرهنگ این بچه‌هایی که در این جنگ خودشان را پیدا کرده‌اند و اصولاً سینمای جنگ، با تمام شدن جنگ متوقف می‌شود یا نه؟ جواب این است که نه نمی‌شود؛ امّا چطور؟ فیلمهایی دربارهٔ جنگ وجود دارد که اگر بپرسیم این فیلمها در زمان جنگ ساخته شده یا خیر، می‌بینیم که تفاوتی نمی‌کند. برای من این نوع سینمای جنگ، سینمای فعال و پویا نیست چیز دیگری هست که باید رفته رفته در سیر زمان به آن برسیم. حس می‌کردم که وقایع دیگری بعد از اتمام جنگ، با همین بچه‌ها، با همین نسل جنگ شکل خواهد گرفت که می‌تواند موضوع جست و جوی ما باشد، موضوعی که من مشتاق بیان آن هستم.

● **چرا جنگ برای تو اینقدر اهمیت دارد؟**

ـ می‌گوئیم نسلی وجود دارد که هشت سال از شیرین‌ترین و زنده‌ترین سالهای عمرش را در جنگ گذرانده است. از هیجده سالگی و حتی از پانزده سالگی... اینها همان کسانی هستند که امام در ۴۲ سال نشان کرده بود و گفته بود که سربازان من الان در گهواره‌ها هستند. درست نمی‌توانم آنچه را که می‌خواهم بیان کنم (باید گرم شوم تا جملات را پیدا کنم...) این، نسلی است که سرنوشت، به دستش رقم خورده است. حرف من این است که این آدمها در جنگ است که شکل گرفته‌اند. و دغدغهٔ من پیگیری سرنوشت اینهاست. لفظ سینمای جنگ اذیتم می‌کند و همیشه با آن مسئله داشته‌ام. از این لفظ بوی باروت و تق و توق می‌آید... آنچه بر ما گذشت را نمی‌توان جنگ به مفهوم عادی‌اش دانست. و دغدغهٔ من آن چیزی است که این نسل با آن روبرو بوده است. حتی در مجلهٔ سوره شماره اول یا دوم گفته بودم که از جنگ دست نخواهم کشید. به نظر می‌آمد که دارم لجبازی می‌کنم بعضی وقتها این تردید در دلم می‌افتاد نکند متأثر از یك نوع حالت نفسانی این حرف را گفته‌ام. منتهی هر چه جلوتر می‌رویم می‌بینم که نه: حرف برای گفتن بسیار است. تا این که به هر صورت رفته بودیم هفتهٔ فیلمی در اتریش که فیلم *مهاجر* هم در آن شرکت کرده بود...

● **کی بود؟**

ـ تابستان سال ۷۰... و بر حسب اتفاق برخوردم به آقایی کریمی نام که مترجم مجروحهای جنگی بود، مخصوصاً مجروحهای شیمیایی. داستان زندگی چند تن از این مجروحها را برای من تعریف کرد و این جرقهٔ اولیه «**از کرخه تا راین**» بود. همان جا با شوخی گفتم که ببین محدودهٔ این جنگ تا کجا کشیده شده است. خاطرات تکان دهنده‌ای را نقل می‌کرد. جواب رسمی آنکه این فیلم چگونه نطفه بست این است. امّا راستش فیلم از کرخه تا راین، حاصل یك دل شکستگی است. برای دیده‌بان که به جشنوارهٔ پزارو رفته بودیم در آنجا شرایط خاصی حاکم بود. فیلمهای متفاوتی از ایران در آنجا شرکت کرده بود.

همهٔ انواع فیلمهایی که در ایران ساخته می‌شود و از جمله این نوع فیلمی که من می‌سازم. اصلاً نمی‌خواستم در موضعی قرار بگیرم که ناچار شوم از فیلم دفاع کنم. احساس می‌کردم که اینها تقصیری ندارند اگر از فیلم من چیزی نفهمند. یعنی به نوعی احساس غربت می‌کردم که این حرف، حرفی نیست که این جماعت، فهم کنند که البته چه بسیار کسانی که متوجه شدند و نظرات بسیار خوبی هم روی فیلم دادند. ته دلم زیاد به این غربت معترض بودم سینمایی مثل سینمای من با آن فضای سیاسی که در آن وجود دارد، در این جا، در خارج کشور... این به کنار، آن سفر، حقیقتاً سفری پربار بود برای من. و بعد، هفتهٔ فیلم اتریش پیش آمد و گفتند که مهاجر هم برای رفتن به این جشنواره انتخاب شده... امّا یك روز آقای شجاع نوری خبر داد که رئیس این جشنواره فیلم مهاجر را از برنامه حذف کرده است. پرسیدم چرا مهاجر؟ گفتند به دلیل سخنانی که آقای رفسنجانی در نماز جمعه گفته است. آن هفته، ایشان حمله کرده بود به اسرائیل و مثلاً یك عمل مسلحانه‌ای را که علیه اسرائیل انجام شده بود مورد تأیید قرار داده بود. گفتم این دو مسئله چه ربطی به هم دارد، خطبه‌های نماز جمعه و فیلم مهاجر؟! شجاع نوری که داشت با رئیس جشنواره تلفنی حرف می‌زد و من خودم حضور داشتم پرسید این همه فیلم از ایران در جشنواره شرکت می‌کند، چرا این یکی؟ همه کارگردانها حرفهایشان را گفته‌اند و او هم در این فیلم حرف دلش را گفته است و این چه ربطی به مواضع حکومت دارد؟ طرف جواب گفته بود که نه، اینجا کسانی هستند که به هر حال نسبت به این مسائل حساس هستند و ممکن است که فیلم مهاجر مسئله‌ساز شود. مرا می‌گویی دلم شکست. به آقای شجاع نوری گفتم که اصلاً برایم اهمیت ندارد که این فیلم در جشنواره شرکت کند و خدایی‌اش را بخواهید همین طور بود. ته دلم اصلاً انگیزه نداشتم که در جشنوارهٔ اتریش شرکت کنم. منتها به فکر افتاده بودم که عجب غربتی دارد این شیعه... یعنی از میان این ده پانزده فیلمی که از ایران شرکت داشت در این جشنواره، چه چیزی در این فیلم دیده بودند که برگزیدند و چنین حرفی بزنند. نامه‌ای نوشته بودم و در آن درد دل کرده بودم که نسلی همچون من که در این دوران زیسته است چه باید بکند. خُب، نمی‌دانم چه شد که مسئله حل شد اجازه شرکت در جشنواره را به ما دادند و حالا من در اتریش بودم. حالا می‌خواهم یك کات سریع بزنم. شش ماه بعد که به عنوان فیلمساز در آلمان مشغول تحقیق بودم ناگهان به خاطرم آمد که شش ماه پیش دغدغهٔ آمدن به اتریش را داشتم و حالا آمده‌ام که فیلمم را بسازم و در جست و جوی لوکیشن‌ها هستم.

● ***سؤالی که مطرح است این است که چرا اصرار داری روی جنگ کار کنی؟ دوران جنگ و دوران بعد از جنگ چه تفاوتی دارد که تو اینچنین می‌گویی؟ یعنی انتظار داری که جنگ چه تأثیراتی را روی سینما و جریانهای فرهنگی و هنری کشور ایجاد کند؟***

ـ ساده‌ترین و دسترس‌ترین جواب این است که ما در جوانی، یعنی در آستانهٔ ازدواج و در شرایطی که انسان بسیاری از خواسته‌ها و آرزوها برای خودش دارد. یك باره همه چیز را رها کردیم و روبرو شدن با مرگ را انتخاب کردیم در آن خاك تفتیدهٔ جنوب... و این معاملهٔ بسیار بزرگی بود که با خدا کردیم. خُب من اصلاً تمام ذهنیتم در این فضا شکل گرفته است. یعنی آن را باور دارم. با ذره‌ذرهٔ وجودم آن را باور دارم. هیچ دورانی از زندگی‌ام را من با این صراحت و روشنی به یاد ندارم که دوران زندگی‌ام را در جنگ. حتی گذشته‌های بچگی‌ام را این قدر به یاد ندارم. هنوز هم که هنوز است خاطره‌ای نیست که چون خاطرات دوران جنگ مرا به هیجان بیاورد و در من ایجاد رقت قلب کند خاطرات جبهه قلب مرا چنگ می‌زند و سینه‌ام را مالامال از عشق و لذت می‌کند. من هرگز اجازه ندادم که دیگری برایم تصمیم بگیرد و همیشه خودم بودم که انتخاب می‌کردم و پا در راه جبهه می‌گذاشتم. هنوز هم که هنوز است خودم را با آن دوران محك می‌زنم، یعنی به خودم نگاه می‌کنم که چقدر از آن روزگار فاصله گرفته‌ام و یا به آن نزدیك شده‌ام. صادق‌ترین و صریح‌ترین احساساتی که داشته‌ام در جبهه ظهور و بروز یافته است. این تنها چیزی است که من دارم...

● ***یعنی جنگ به عنوان مسئله شخصی خودت؟***

ـ بله. مسئلهٔ کاملاً شخصی خودم. هر مسئله‌ای قبل از آنکه جهانی شود و تعمیم پیدا کند باید برای شخص انسان مطرح باشد. اگر این مسئله جزو تجربیات شخصی من نباشد چگونه در فیلمی که می‌سازم ظهور یابد؟ من هیچ کجا را خالص‌تر از جبهه ندیده‌ام. هر چه را با آن مقایسه می‌کنم بی رنگ است. حقیقت خالص زندگی، در جبهه‌ها جلوه می‌کرد. در جبهه‌ها آدم از مرگ غفلت ندارد و در برابر مرگ است که زندگی خودش را نشان می‌دهد. مرگ، چیزی است که همهٔ چیزهای دیگر در برابرش رنگ می‌بازد. تو در برابر شرایطی نظیر این قرار داشتی و حالا می‌بایستی تصمیم بگیری که چه کسی هستی و کدام طرفی هستی. در جنگهای دیگران می‌گویند که با حیله‌های مختلف، سربازان را تخدیر می‌کنند و به‌جنگ می‌فرستند. درست، عکس آن در این جنگ اتفاق می‌افتاد. فرصت برای فکر کردن آنهمه داشتی که می‌توانستی راحت تصمیم بگیری که کدام طرفی باشی. یعنی ای کاش می‌توانستند یك صدم این تخدیر را ایجاد

کنند که شاید مثلاً این استادیوم صد هزار نفری که مالامال از فوتبالیست‌ها و تماشاچی‌ها است می‌آمدند و گوشه‌ای از جنگ را می‌گرفتند تا لااقل از جهت حجم، پوشش داشته باشند که این هم نبود. یعنی آنها که حضور داشتند غالباً همراه با خلوتشان می‌آمدند...

● ***حالا بگو جرقه اولیه فیلمنامه چگونه زده شد و فیلمنامه را چگونه نوشتید؟ یعنی فیلمنامه چگونه شکل گرفت؟ در همان سفر اتریش بود؟***

نه نه، سفر اتریش فقط یک جرقه بود که در ذهن من ایجاد شد. فیلم اصلاً با مجروحان جنگی شروع می‌شود و با همین هم به پایان می‌رسد. منتها این از آن موضوعاتی بود که نمی‌شد همین طور راحت رفت دنبالش. برخلاف کارهای دیگرم که خیلی شخصی‌تر کار می‌کردم این سوژه... من می‌دانستم که اگر چنین سوژه‌ای بخواهد کار شود باید بیفتم دنبال تحقیقاتش و این، نیاز داشت که به آلمان یا اتریش سفر کنم و مسائل و مشکلات مالی و از این جور چیزها...

● ***از اول آنجا مطرح شد؟***

این یک جرقه بود. من رفته بودم سینما فیلم. سه تا طرح برای کار داشتم که یکی‌اش همین بود: از کرخه تا راین. به آنها گفتم که این هست و این هست و... من بدون تقدم و تأخر این هر سه را دوست دارم، شما چه می‌گویید؟ گفتند که این طرح به نظر ما بهتر است. این شد که من رفتم سفر و این بار خیلی مستقل. البته قبل از اینکه کار به سفر بکشد در همین تهران شروع کردیم به تحقیقات از مجروحان جنگی که برای مداوا به کشورهای خارج رفته‌اند و برگشته‌اند ـ خیلیها بودند. با سی چهل نفری صحبت کردیم. و توی تحقیق از اینها تقریباً دستم آمد که دست باید روی چه کسانی گذاشت. داستان مجروحانی که برای معالجه به آلمان رفته‌اند و ناگزیر مدتهای مدید آنجا مانده‌اند، می‌توانست مقاطع بسیار زیبایی داشته باشد. مقاطعی همچون رحلت حضرت امام... تصور کنید که این بچه‌ها خبر ارتحال را آنجا می‌شنوند. چه خواهند کرد با این واقعیت؟ و یا مقطع دیگری مثل خود پذیرش قطعنامه ۵۹۸. عده‌ای از بچه‌ها آنجا بوده‌اند که ناگهان خبر قبول قطعنامه در سراسر جهان پیچیده است... باز هم واکنش این بچه‌ها را در برابر این خبر ارزیابی کنید. و یا مقطع دیگری مثل جنگ خلیج فارس که غرب هم روی آن کار زیادی کرده بود و تبلیغات بسیار گسترده‌ای انجام داده بود. از میان این آدمهای متفاوت، آنها که بعد از اتمام جنگ هنوز هم مشتری این کشورها هستند، متأسفانه مجروحان شیمیایی ما هستند. و من دیدم که همین مجروحان شیمیایی را می‌توان محور گرفت و در تحقیقات هم به جزئیاتی رسیدم که فهمیدم باید زمان قصه را نیز در جنگ خلیج فارس بگیرم.

● ***یعنی ما هنوز هم مجروح جنگی می‌فرستیم؟***

بله الان هم مجروحان شیمیایی برای معالجه به خارج از کشور می‌روند و متأسفانه به این سادگیها هم معالجه نمی‌شوند. کم هم نیستند. این چهرهٔ از جنگ شیمیایی براستی بسیار وحشتناک است. جوانانی هستند که آثار مجروحیت در آنها دیده نمی‌شود اما ناگهان ضایعات و عوارضی که ناشی از بمبهای شیمیایی است در آنها ظاهر می‌شود. این همان چیزی است که من روی آن دست گذاشته‌ام. موضوعی که چشمم را گرفته بود رزمنده‌ای بود که برای معالجهٔ نابینایی‌اش به خارج آمده بود و خواهرش هم در آنجا سکونت داشت.

● ***اوائل تحقیقات به این موضوع برخوردی؟***

نه نه اواخر کار بود. موقعی بود که من خود را از لحاظ تحقیقات اشباع شده احساس می‌کردم. گفتند این یک نفر هم هست که می‌شود با او صحبت کرد. در همین صحبتها بود که ما رسیدیم به این داستان که برادری هست و خواهری دارد و باقی قضایا. ستون اصلی قصه روی زندگی دو نفر قرار دارد که هر دو نفر را نیز من به صورتی باور نکردنی کنار گذاشته بودم. یکی از آن دو، یک مجروح شیمیایی بود که قد بسیار کوتاه و جثه‌ای بسیار نحیف داشت. وقتی او را به من معرفی کردند گفتم ای آقا، این که فکر نمی‌کنم اصلاً تجربه‌ای داشته باشد. وقتی پای صحبت او نشستم دیدم که نه، او جوانی است هم سن و سال خود من و در اثر مجروحیت شیمیایی چنین آب شده است.

● ***این توی فیلم هست؟***

بله، یکی از آن دو نفر که گفتم همین است و دیگری رزمنده‌ای است که برای معالجهٔ نابینایی‌اش به آلمان رفته است. خواهرش نیز در آنجا زندگی می‌کند. شخصیت این دو نفر در شخصیت اول فیلم کرخه تا راین تلفیق شده است. دغدغه‌ام این بود که من که خواهر این فرد را نمی‌شناسم و اصلاً با این جماعت آشنایی ندارم چگونه قصه را پرورش دهم؟ که در جشنوارهٔ کودکان اصفهان با یک خانم خبرنگار ایرانی مقیم آلمان آشنا شدم که با

شوهر آلمانی‌اش برای تهیهٔ یك فیلم به ایران آمده بود. کاملاً اتفاقی. به ایشان گفتم که من چنین قصه‌ای دارم و برای تحقیقات می‌خواهم به آلمان بروم... ناگهان یك روز به خودم آمدم که در آلمان بودم در روستایی که پدر و مادرشوهر این خانم در آنجا بودند. چند روزی پیش آنها بودم و این خانم، روابط زندگی آلمانیها را تا آنجایی که لازم بود برای من توضیح می‌داد. در خلال این مدت، دربارهٔ قصهٔ فیلم بحث می‌شد و من توضیح می‌دادم که نظراتم روی قصه چیست... و به نوعی دیگر رسیده بودیم به اینکه این خانم در موضع آن خواهر، خواهر آن مجروح شیمیایی نابینا، قرار گرفته بود و خود من در موضع آن رزمنده. تا آنجا که هر کس فیلمنامه را می‌خواند و او را می‌شناخت می‌فهمید که این خواهر چه کسی است.

● **فیلمهایت را هم دید؟**

فیلمهای مرا هم دید و خیلی هم پسندید. پیش از آن به او گفته بودم که این فیلمها، فیلم جنگی است و جنس مردانه‌ای هم دارد و گمان نکنم که با روحیهٔ شما سازگاری داشته باشد. گفت نه، می‌خواهم ببینم. و بعد هم با کمال صراحت گفت که فیلمهایت را پسندیدم، آنها لحن بسیار آرام و لطیفی دارند. و یك جمله‌ای به من گفت که تا به حال کسی به من نگفته بود. گفت: فیلمهایت آدم را در موضعی قرار می‌دهند که نتواند بگوید جنگ بد است؛ و این خیلی خطرناك است. ناراحت بود که چرا چنین اتفاقی افتاده است. در طی صحبت‌ها عملاً او در موضع خواهره قرار گرفت و من در موضع برادره.

● **جالب است! تو چطور شدی برادره؟**

خوب! تقریباً این آدم را می‌شناختم.

● **آخر این آدم‌ها که اسد و محمود نبودند که تو لحظه به لحظهٔ زندگی آنها را دیده باشی و چشیده باشی و لمس کرده باشی.**

چرا، شبیه آنها بود.

● **خوب، بعد؟**

این مجروح نابینا می‌گفت که خانوادهٔ ما خانواده‌ای چندان مذهبی نبود، خواهری داشتم که یکی دو سال مانده به انقلاب برای درس خواندن رفت آلمان. و بعد هم آنجا ماند... همین باعث شده بود که ما از یکدیگر کاملاً دور شده بودیم. من در فعالیتهای خاص انقلاب اسلامی مسائل سیاسی و جنگ و غیره... وارد شده بودم و با خواهرم هیچ ارتباطی نداشتم. او هم در آنجا برای خودش تشکیل خانواده داده بود.

● **تو چطور خود را جای یك نابینا قرار می‌دادی؟**

مسلماً سعی نمی‌کردم چشمهایم را ببندم و راه بروم تا بفهمم که نابینایی یعنی چه...

● **نه ببین. تو آدمی هستی که وقتی چیزی را خلق می‌کنی باید با آن، در همهٔ جزئیات و تفصیلاتش مشترك باشی و اگرنه، نمی‌توانی کار کنی.**

من کاملاً این فرد را درك می‌کردم که در چه شرایطی است. او از اولین لحظهٔ برخورد خودش با خواهرش برای من تعریف کرده بود. می‌گفت من در خانهٔ جانبازان در آلمان بودم و اصلاً به یاد نداشتم که چنین خواهری دارم. این قدر از هم فاصله گرفته بودیم که من اصلاً منتظر او نبودم. یك باره تلفن زدند که خانمی پشت تلفن است و با من کار دارد. در این شهر غریب، یك خانم چه کار می‌تواند با من داشته باشد؟ تلفن را برداشتم. خواهرم بود. اصرار می‌کرد که می‌خواهم بیایم و ترا ببینم. گفت من می‌ترسیدم که نکند او با سرو وضعی اینجا بیاید که آبروی مرا ببرد، و من هی طفره می‌رفتم. حالا بگذار مدتی اینجا بمانم بعد. اصلاً خود من می‌آیم سراغت تو نیا و از این جور حرفها... قبول نکرد. اصرار پشت اصرار که باید بیایم. من به نحوی سر بسته حالی‌اش کردم که اگر می‌خواهی اینجا بیایی، با پوشش بیا، من نمی‌خواهم نزد بچه‌ها آبرویم برود. البته من خودم نابینا هستم و جائی را نمی‌بینم امّا... و باز هم باور نمی‌کردم که آن موقع شب بلند شود و بیاید و مرا ببیند. ولی آمد. همان نیمه شب آمد. گفتند خانمی دم در است و با تو کار دارد. اینها را آن مجروح شیمیایی تعریف می‌کرد امّا من می‌دیدم که خیلی شبیه او هستم و کاملاً درون او را می‌شناسم. یعنی مثلاً وقتی می‌گفت که هول برم می‌داشت که نکند خواهرم بیاید، من خوب می‌فهمیدم که او چه می‌گوید. خوب درك می‌کردم که در چه شرایطی واقع بوده است. بعد ادامه داد: بچه‌ها گفتند می‌خواهی کمکت کنیم که پائین بروی، گفتم نه، نمی‌خواهم کسی با من بیاید. از ترس آنکه نکند خواهرم با وضع نامناسبی آمده باشد و بچه‌ها او را ببینند. برای همین گفتم که خودم تنها می‌روم. شب بود، شب جمعه بود و دعای کمیل هم می‌خواندند. خودم رفتم پائین. چند لحظه ایستادم و منتظر بودم که صدایش در بیاید. دیدم صدایش در نمی‌آید «آهسته» آهسته با تردید صدایش کردم، اسمش را گفتم. قدم گذاشتم توی حیاط... وسط حیاط معطل مانده بودم که چه کنم. که صدای گریه‌ای شنیدم. روشن بود که صدای گریهٔ خواهرم است و لابد حالا از یك گوشهٔ حیاط دارد مرا نگاه می‌کند. خودم را صاف نگه داشته بودم که آدمی نابینا هم به نظر نیایم. خیلی شق و رق راه می‌رفتم که وضع مرا حدس نزند. خوب! اشتباه می‌رفتم. راهنمایی کرد که درست بروم. وقتی رسیدم به او، دلم می‌خواست که بغلش بگیرم اما گفتم قبل از آن، ببینم سرش را پوشانده است یا نه...

● **اگر من هم به جای او بودم همین کار را می‌کردم**

می‌گفت بعد او حرفهایی زد که من طفره می‌رفتم و جوابش را نمی‌دادم. گفت چرا تو؟ و من گفتم چقدر بزرگ شدی؟! خواهرم گفت چرا لات و لوتهای محله به جنگ نرفتند و تو رفتی؟! گفتم: تو الان چه شکلی هستی؟ او چیزی می‌گفت و من چیزی دیگر جوابش را می‌دادم برای اینکه پیش او خرد نشوم. همین حرفها را من برای خانم جلالی گفتم ـ همان خانم ایرانی الاصل مقیم آلمان که در جشنوارهٔ اصفهان با او و شوهرش آشنا

شدم ـ چیزی که دلم را امیدوار کرد این بود که دیدم خانم جلالی گریه می‌کرد... و بعد همان طور که گفتم یك باره خودم را در آلمان یافتم. در آن دهکده. در میان جنگل... خب! من نابینایی را تجربه نکرده‌ام امّا حسّ این جوان نابینا را درك می‌کردم مطمئن بودم که این آدمها سعی می‌کنند کاملاً سیخ راه بروند که نابینایی‌شان ظهور نیابد و حتی یك چهرهٔ خمود از خود نشان نمی‌دهند. من این حالت را بخوبی احساس می‌کردم و خیلی بیشتر از این... خب! این هست که میزان نزدیکی من نسبت به شخصیتها و حتی میزان شناخت من نسبت به آنها در دکوپاژ و حتی مونتاژم تأثیر می‌گذارد. هر یك از شخصیتها با من نسبتی دارند. بعضی اوقات کسی را به عنوان سوژه انتخاب می‌کنم بعد می‌فهمم که اشتباه کرده‌ام و نباید به او این قدر نزدیك شوم، یعنی می‌دیدم لنز دوربین با حسی که من می‌خواهم فاصله دارد. یعنی اگر مدیوم صورت کسی را بگیرم به اندازهٔ همان مدیوم به او نزدیکم و به همین اندازه هم می‌توانم برگردم و به دنیا نگاه بکنم... چه بخواهم و چه نخواهم این اتفاق می‌افتد.

● **یعنی همیشه خودت هستی؟**

همیشه خودم هستم. و امکان ندارد بتوانم جای او قرار بگیرم. این فاصله همیشه وجود دارد ولی نسبت دارد به یکی بیشتر نزدیك می‌شوم تا آنجا که حس می‌کنم خود او هستم و به یکی کمتر. در همین فیلم در مورد لیلا تقریباً به فول‌شات رسیده بودم

● **به چی؟**

تقریباً از مدیوم بازتر...

● **نه، منظورم این بود که به چه کسی... لیلا؟**

آره، لیلا ببخشید نگفته بودم که آن خواهر قصه نامش لیلاست... به شوهر لیلا که یك مرد آلمانی است نمی‌توانستم نزدیك شوم و خیلی بازتر می‌دیدم. همین قدر که سلام می‌کنم، سکوت بین ما می‌افتد و آنچنان حرفی برای گفتن با یکدیگر نداریم.

● **همین‌ها هم بعد به تماشاگر منتقل می‌شود؟**

بله، در همین حد. حتی لیلا را سعی می‌کردم از دید درست ببینم و اگر درست نبود می‌ترسیدم که با او روبه رو شوم. سر این فیلم این کار را کردم یعنی جاهایی که او نیست حضور پیدا کردم و این چیزی مثل وصل نیکان بود که داشتم مطلقش می‌کردم که دیدم باز هم مطلق کردن این نیز اشکال دارد و می‌شد به نوعی در خلوت، لحظاتی از لیلا حضور داد که درست باشد. و من همه‌اش سعی ام در این بود و...

● **ترس نداشتی از این تجربه؟**

ترس از چه؟

● **ترس از نزدیك شدن به آدمهایی که نمی‌شناختی و ارائهٔ این روابط...؟**

نه. ترس به مفهوم وحشت، نه نداشتم امّا حس می‌کردم که برای اولین بار است که با آدمی مثل او روبه رو شده‌ام. همین خانمی که داشتم در فیلم تصویر می‌کردم، خانمی است که در اروپا زندگی می‌کند. با علایق و ارزشهای خاص خودش و این برای من مسئله بود ولی بیشتر دغدغه بود نه ترس. همان قدر که این آدم را می‌شناختم به او نزدیك می‌شدم. مدعی نبودم که او را کاملاً می‌شناسم. اصلاً برایم این لحظات اهمیت نداشت. لحظاتی در قصه وجود داشت، امیدم آن است که این لحظات درست دربیاید. اگر آن زنجیرها درست بنشیند، بقیه‌اش اصلاً اهمیتی ندارد. نابینایی این آقا، نابینایی شخصی که همهٔ عمرش را کور بوده است، نیست. سه سال است که چشمش نابینا شده... ولی این لحظه‌اش برایم‌قشنگ است که چون چشم باز می‌کند و برای اولین بار در آینه نگاه می‌کند می‌گوید، اصلاً من در آینه نگاه نمی‌کنم، از بس خودم را دیدم خسته شدم... اما خواهرش انگیزه‌های او را نمی‌فهمد... و بعد که برگشتم تقریباً دو ماه خودم را حبس کردم که سناریو را بنویسم، حبس خیلی جانانه...

و وقتی سناریو را نوشتم، دیگر بر آن واقف شدم و زیاد جان نکندم تا آن را تصویر کنم.

● **خانم جلالی می‌دانست که لیلاست؟**

هر کسی که فیلم را می‌دید، می‌فهمید. ایشان مشاور من بودند. خود، خود اوست، راه رفتن‌اش، رفتار و سخنانش... و اصلاً پنهان نمی‌کرد. انگار خودش دارد زندگی می‌کند. اصلاً اگر می‌خواستم که غیر از این باشد اذیت می‌شدم. یعنی وجود او باعث شده بود که صریح‌تر و سریع‌تر به جواب برسم.

● **خودش هم بازی می‌کند؟**

نه. خودش مشاور قصه بود و بازی نمی‌کرد

● **چه کسی در نقش او بازی می‌کرد؟**

خانم هماروستا.

● **نقش خانم جلالی در کنار هماروستا چه بود؟**

از آنجا که می‌خواستم این خانم، آدمی باشد که سیزده سال است در آلمان زندگی کرده است تمام رفتار و سکناتش تحت کنترل خانم جلالی بود... اینکه چقدر توفیق داشتیم بماند. حتی برای انتخاب شغل لیلا و شوهرش ـ در فیلم ـ دیدم بهترین کار همین است که شغل خانم جلالی و شوهرش را داشته باشند: تهیهٔ خبر و فیلمهای مستند کوتاه. یك استودیوی شخصی دارند و کارهای ویدیوئی انجام می‌دهند. حتی شوهر خانم جلالی هم حضور داشت و شوهر لیلا را نیز کنترل می‌کرد...

● **جایی بود که اختلاف پیدا کنید؟ می‌فهمی چه می‌گویم؟**

اختلافهایی که داشتیم بیشتر در تجربهٔ سینمایی بود و تحلیلهایی که بعضاً ایجاد اختلاف می‌کرد. مثلا از پنجاه روزی که درگیر فیلم‌نامه بودم، ده روز یعنی یك‌پنجم آن‌را بر این نقطه گیر بودم که‌چطور به‌سعید یعنی آن مجروح شیمیایی که کار دکتر اول فیلم است خبر بدهند که سرطان خون دارد. راههای بسیاری به فکرم رسیدم و بالاخره دیدم زیباترین راه این است که برایش تصاویر مربوط به رحلت امام را پخش کنند. تصاویری را که از رسانه‌های گروهی آنجا ضبط کرده‌اند

● **برای اینکه به او خبر بدهند؟**

که‌خوشحال کنند اورا وحواسشان نیست به‌اینکه این‌ممکن است به‌او شوك بدهد. خواهرش می‌فهمد که‌نابینایی چشمان سعید بهانه‌ای بیش نیست و مسئولین ایرانی او را برای سرطان خون به آلمان فرستاده‌اند. خود سعید هم نمی‌داند که سرطان خون دارد. خب! وقتی به خواهر حقیقت را می‌گویند از موضع سیاسی که تا آن موقع داشت بیرون می‌آید و تبدیل به مادری مهربان می‌شود برای برادرش، برای سعید. همه چیز برایش می‌خرد، می‌بردش به فروشگاه... سعید اصرار دارد که برگردد او اصرار می‌کند که باید تا چند وقت دیگر آلمان بمانی و با ما زندگی کنی. مأموریت بدی به خواهره داده‌اند. از روی ناچاری به او می‌گوید می‌خواهی فیلمهای ازدواجم را نشانت بدهم. جواب می‌دهد نه بعداً می‌بینم. می‌پرسد می‌خواهی برایت فیلمی بگذارم می‌گوید چه فیلمهایی داری؟ همین طور حرف می‌افتد تا اینکه می‌گوید می‌خواهی فیلمهای مربوط به رحلت آیت الله خمینی را برایت بگذارم، ما فیلمهایش را داریم. جواب می‌دهد که می‌خواهم ببینم.

● **سعید که چشم ندارد**

چشمهایش معالجه شده، اصل بیماری سعید، سرطان خون است. خب! خانم جلالی مخالف بود. از همان اول او اصرار داشت که این فیلم ـ از کرخه تا راین ـ باید در آلمان به نمایش درآید و به همین دلیل می‌گفت این قسمت ـ پخش فیلمهای مربوط به ارتحال امام ـ می‌تواند کلّ فیلم را زیر سؤال ببرد. من می‌گفتم این هویت فیلم است. رسانه‌های غرب، چهرهٔ دیگری از امام ساخته‌اند و هر کاری بکنیم که این چهره را دگرگون کنیم، قدرت رسانه‌ها بیشتر است. آدم دلش می‌گیرد برای این همه غربتی که اسلام به آن گرفتار است. من وقتی با مردم صحبت می‌کردم می‌دیدم تصوری منفی دارند از امام... من هیچ جا تصویر امام را بدون مقدمه استفاده نکردم. حتی در رستوران جانبازها که داشتیم فیلم می‌گرفتیم، اجازه ندادم که عکس امام را روی دیوارها نصب کنند. استدلالم هم آن بود که‌اینجا، جایی‌نیست که‌تماشاگرفرنگی را به‌قضاوت بکشانی. اینجا جایش نیست. درجای‌خودش این‌کار راخواهم‌کرد نمی‌خواهم تماشاگر فرنگی از همان اوّل موضع بگیرد. سر و صدای بعضی‌ها درآمد که تو واقعیت را نقض کرده‌ای، چه کرده‌ای و چه کرده‌ای... جواب می‌دادم اصلاً گل قصه‌ام اینجاست که تصاویر مربوط به رحلت امام پخش می‌شود حالا من بیایم در جایی که اصلاً جای قضاوت نیست تماشاگر را به موضع بکشانم که چه بشود. خانم جلالی اول مخالف بود با آن صحنه امّا بعد از فیلمبرداری خیلی خوشش آمد. آمد و به من تبریك گفت.

● **خب! برگردیم به از کرخه تا راین اصلا چرا این اسم را انتخاب کردی؟**

اول می‌خواستم در اتریش کار کنم. به ذهنم رسیده بود که از اسم رودخانهٔ «دانوب» استفاده کنم. بعد که قرار شد در آلمان کار کنم در صحبت با مجروح‌های شیمیایی، بچه‌ها می‌گفتند که ما برای خلوت کردن و گذراندن اوقات تنهایی به کنار «راین» می‌رویم. ما همیشه بچه‌ها را در کنار راین پیدا می‌کردیم. خانه ایران هم در کنار راین است. می‌نشستند روبه روی رودخانه و با او درد دل می‌کردند. قصه‌هاشان را برای راین می‌گفتند. خب! برای من این یك شاخص بود. کرخه هم که شاخص جنگ خودمان است و می‌دیدم که این دو می‌توانند رابطهٔ زیبایی با هم داشته باشند.

● **ارتباطش درون فیلم چیست؟**

کرخه که اصلاً یك مبنا است. مبنایی برای یك فرهنگ است. کرخه نقطهٔ آغاز جنگ ماست و مبدأ خوبی است. راین را هم که گفتم چرا انتخاب کردم. صحنه‌های مربوط به کرخه را هنوز نگرفته‌ام. کرخه در فلاش بك دیده می‌شود، جنگ در حاشیهٔ کرخه درگیر است.

● **خب! حالا برویم سر بحث مسائل فنی. اوّل از رابطه‌ات با عوامل شروع کنیم. از کار کردن با عوامل حرفه‌ای مثل کلاری و سماك و... هماروستا. با یکایك اینها چطور کار کردی و نتیجهٔ کار چطور بود؟**

ببینید. شاید نتوان بین وضعیت جدیدی که در این کار برایم پیش آمد با کارهای گذشته‌ام صراحتاً تمایزی تشخیص داد. من موضوع خاصی را انتخاب کرده بودم که

خواه ناخواه این شرایط جدید کاری را با خود می‌آورد. مثلاً برایم اهمیت داشت که تصاویری که فیلمبرداری می‌شود، دیدنی‌تر باشند. انتخاب آقای کلاری هم به همین منظور انجام گرفت. جدا از اینکه با ایشان رفاقت داشتم و دلم می‌خواست نظراتمان را به یکدیگر عرضه کنیم و تأثیر بگذاریم و تأثیر بپذیریم اما جدا از این موضوع تصور من این بود که وجود ایشان می‌تواند کمك بسیار خوبی باشد. اما در عمل چنین نشد و دلیلش این بود که من نتوانستم از همهٔ استعداد و نیروی آقای کلاری، استفاده کنم. مانده بودم که خودم را در خدمت تصاویر آقای کلاری قرار دهم یا آنچنان که خودم می‌پسندم عمل کنم؟ در کادربندی، ترکیب و غیره... شیوهٔ کار من طوری بود که از وجود آقای کلاری نمی‌توانستم استفادهٔ مطلوب را ببرم. آقای کلاری هم لطف کردند **وخودشان را کاملاً تحت اختیار فیلم من گذاشتند.**

● ***خب! الان در تصویرها، به انچه که تو می‌خواسته‌ای رسیده‌ای؟ کادرها، رنگ‌ها... یعنی دوربین، دوربین تو است؟***

برای من، مهم آدمها بودند و اصلاً حتی برای یك آن نمی‌توانستم از آدمها دور شوم. حتی یك بار چنین اتفاق افتاد که رفته بودیم برای فیلمبرداری. سیاهی لشگرها آمده بودند. به هفتاد نفر سیاهی لشکر نیاز داشتیم از همه نوع تیپ‌ها انتخاب کرده بودم پانکیها، سیاهپوستها و... که آنها را در تصویرهای مختلف، در جمع مردم داخل کنم. خب! همه اینها آمده بودند و همه چیز آماده بود امّا هنوز بچه‌ها یعنی مجروحهای شیمیایی نیامده بودند. اصرار مدیر تولید آن بود که خب! تو حالا شروع کن، شاتهای عمومی‌ات را، پی اووی‌هایت را بگیر... تا بچه‌ها بیایند. دیدم نمی‌توانم. فشار زیادی وجود داشت و حق آن بود که ما فیلمبرداری راشروع کنیم اما من نمی‌توانستم. حساً من این طور هستم که منتظر بودم بچه‌ها بیایند و آن وقت نسبت به آنها تصویرهای خودم را انتخاب کنم و بچه‌ها نیامده بودند. فشار خیلی زیاد بود و من به آقای مدیر تولید گفتم من نمی‌توانم، امروز مسئولیت کار با تو. برویم جاهایی را که قرار است تصویر بگیرم به من نشان بده تا فیلمبرداری کنیم. آمد و گفت از این صحنه بگیر گفتم می‌خواهم از این جا تصویر بگیرم اما آن طور... من نمی‌دانم با وجود بچه‌ها چه شرایطی ایجاد می‌شود، منتظرم آنها بیایند تا کار را شروع کنم. مقصودم این است که اصلاً تصویر بدون آدمها برای من معنا ندارد. گفتم مگر تو نمی‌گویی که باید ساعت شش اینجا را ترك کنیم من به تو قول می‌دهم که کار را تا ساعت پنج تمام کنم.

● ***اینها را می‌شود نوشت؟***

بله، بله. این به نوع نگاهها برمی‌گردد. بعضی‌ها معتقدند که هر چه هست، قاب تصویر است. مثلاً در فیلم *آخرین امپراتور* اصلاً می‌روند چین که آفتاب چین را فیلمبرداری کنند. از فیلمبردار سؤال می‌کنند می‌گوید من اصلاً آمده‌ام که آفتاب چین را فیلمبرداری کنم. می‌گفتند اما تو این طور نیستی، تو فقط چسبیده‌ای به آدمها. مثلاً آیا تو این نوشته را می‌خواهی بگیری یا نه؟ می‌گفتم بله می‌خواهم از این نوشته فیلم بگیرم امّا بعد هم می‌خواهم پن کنم روی آدمها تا حضور آنها را در اینجا نشان دهم... آنچه را که امیدوارم در فیلم پیش بیاید این است که ما برای فیلمبرداری به آلمان رفته‌ایم.

من با هلی‌کوپتر فیلم گرفته‌ام با کشتی فیلم گرفته‌ام. با اتوموبیل فیلم گرفته‌ام اما هیچ وقت نگفتم حالا هم با هلی‌کوپتر هم با کشتی و هم با اتوموبیل فیلم بگیریم بعد یك طوری این تصویرها را در فیلم خواهیم گنجاند. نه... این طور کار نکرده‌ام، همهٔ این تصاویر را در سیر فیلم گرفته‌ام. آخر کار وقتی به خودم آمدم دیدم من از راین همه نوع فیلم گرفته‌ام و راین در همه جا حضور دارد اما نه آنکه با این صراحت به دنبالش باشم. خود به خود راین در تمام سیر فیلم حضور دارد. با آقای کلاری هم همین بحث بود ایشان می‌گفتند می‌توان قابهایی بست که همهٔ آنچه تو می‌خواهی بگویی در آن باشد اما من به قاب اعتماد نداشتم. دیدم اگر بخواهم به این شیوه‌ای که ایشان می‌گویند اعتماد کنم همهٔ کار بر دوش ایشان انداخته خواهد شد. و اگر هم بخواهیم شیوهٔ ایشان را با شیوهٔ خودم درهم بیامیزم ملغمهٔ **ناهماهنگی خواهد شد. زیباترین کار همان بود که ایشان- به قول خودشان برای اولین بار- خودشان را در اختیار این فیلم قرار دادند. بگذارید رك بگویم محمود بیش از آنکه فیلمبردار این فیلم باشد، برادر بزرگترم بود.**

● ***از همان اوایل کار؟***

بله از همان اوّل کار. بعدها خود آقای کلاری می‌گفت غالباً حدس می‌زدم که چه تصویری می‌خواهی. اصلاً نظرشان این نبود که این شیوه را نفی کنند و می‌گفتند که من به این شیوه علاقه‌مند هستم و فیلم مهاجر را دوست دارم. این قابها که تو می‌بندی، قابهای آشنایی است برای من اما آنچه که در تصور من هست چیز دیگری است. می‌دانید من اصلاً تا فضا را نمی‌دیدم تا درکش نمی‌کردم امکان دکوپاژ برایم وجود نداشت امّا در یك وضعیت مناسب، کافی بود فقط چشمم توی فضا بچرخد تا بتوانم دکوپاژ کنم. سخت‌ترین این روزها، روزهایی بود که مجبور بودم روی صحنه بروم بدون آنکه فضا را دیده باشم. من نمی‌توانستم با آن شیوه کار کنم. حتی حجم آدمها برایم

مطرح بود که چقدر از اطاق را می‌گیرد و مثلاً من چقدر جای مانور دارم و از این طور مسائل...

● ***در مورد سایر عوامل چیزی نگفتی مثلاً در مورد «سمّاک» صدابردارت.***

دربارهٔ سماک باید بگویم که کار کردن با او یکی از تجربه‌های بسیار شیرین در عمر فیلمسازی من محسوب می‌شود. اصلاً نمی‌فهمیدم که داریم صدا سر صحنه می‌گیریم. گاهی واقعاً وسطهای فیلمبرداری بود که می‌فهمیدم صدای سر صحنه می‌گیریم. آن قدر ایشان در کار خود استاد است که...

● ***یعنی واقعاً صدابرداری سر صحنه بر تو فشار نمی‌آورد؟***

نه، اصلاً نمی‌فهمیدم.

● ***عجیب است***

نه، آقای سماک اجازه نمی‌داد که من مشکلات صدابردار را حس کنم. تنها چیزی که به کارم اضافه شده بود این بود که می‌گفتم صدا، دوربین، حرکت.

● ***در گرفتن بازیها دچار مشکل نمی‌شدی به خاطر صدابرداری سر صحنه.***

نه چندان. چون عواملی که از اول انتخاب کرده بودیم سعی بر این بود که صدا داشته باشند.

● ***در لحن ادای کلمات؟***

نه چندان. بچه‌ها از عهده برمی‌آمدند

● ***تمرین زیاد می‌کردی با بچه‌ها؟***

نه‌آنقدر شدید. اتفاقاً من جزو جماعتی هستم که به لحن بسیار حساس هستند امّا وقتی برای بچه‌ها توضیح می‌دادم. خیلی راحت همان لحنی را که می‌خواستم درمی‌آوردند.

● ***توضیح بده که صدابرداری سر صحنه چه مشکلاتی دارد؟***

اصلاً می‌گویم من آن قدر مشکلات جدی سر این فیلم داشتم که اصلاً نمی‌فهمیدم صدابرداری سر صحنه انجام می‌شود. خب! از اینجا می‌فهمیدم که صدا سر صحنه است که آقای سماک همسایهٔ دیوار به دیوار اطاق من بود. او شبها صداهایی را که در طول روز گرفته بود مرور می‌کرد، و من می‌شنیدم و یادم می‌آمد که صدا سر صحنه است. اتفاقاً کار سه زبانه هم بود. هم آلمانی حرف می‌زدند، هم عربی و هم فارسی و اگر من می‌خواستم این مشکلات را داشته باشم که خیلی اوضاع خراب می‌شد.

● ***منتها اصلاً فراموش کرده بودی؟***

اصلاً یادم رفته بود و تازه سماک شده بود یکی از عوامل که نه تنها قابل اعتماد بلکه کار مرا نیز تا حدی انجام می‌داد یعنی هر جا لحن عوض می‌شد یا خراب از کار در می‌آمد از ته صحنه به من اشاره می‌کرد که این لحن مورد نظر نیست و...

● ***یعنی کار تو را هم تا حدی انجام می‌داد***

بله، حتی این کار را هم می‌کرد و حرف او حجت شده بود برای من قبل از آنکه بیاید سر صحنه دکوپاژ را می‌گرفت ومی‌خواند که کاملاً بر کار مسلط شود و انصافاً صدابرداری کاملاً حرفه‌ای است. البته خب! کشور آلمان هم آلودگی صدا ندارد. هیچ صدای اضافی وجود نداشت، حتی رهگذرها تمایل به ایستادن و جمع شدن و حرف زدن نداشتند و بنابراین، صحنه، شلوغ نمی‌شد. اگر ایران بود هرگز چنین چیزی امکان نداشت. در صدابرداری سر صحنه، وقتی فیلمبرداری شروع می‌شود دیگر هیچ چیز نمی‌شود گفت و هیچ کنترلی در حین فیلمبرداری نمی‌شود اعمال کرد بنابراین، همهٔ توضیحات را می‌بایست از قبل داده باشیم

● ***راش‌هایت را همانجا می‌دیدی؟***

نه متأسفانه. چون از لحاظ مادی در فشار بودیم امکان دیدن راش‌ها وجود نداشت. تجربهٔ تازه‌ای است برای من تا ببینم سر مونتاژ چه خواهد شد.

● ***مونتورت آقای زندباف است دیگر؟***

ان‌شاءالله

● ***خب! می‌رسیم به خانم هماروستا. خانم هماروستا یك بازیگر قدیمی و حرفه‌ای است و بیشتر تئاتری است. جنس‌بازی و شخصیتش طوری است که تصور می‌شود زیاد با تو همخوانی ندارد. تو معمولاً باید بازیگرت را باور کنی، همه چیز را باید باور کنی تا بتوانی کار کنی***

خب! می‌دانی برای اولین بار نبود که من با بازیگر حرفه‌ای کار می‌کردم. و بعد مجموعهٔ عواملی که من برای نقش لیلا احتیاج داشتم در خانم روستا جمع می‌شد. و خب! هیچ مشکلی با ایشان نداشتم. من در مورد این نقش، اصلاً دلم می‌خواست بازیگری باشد که از ایران نباشد. خیلی هم جست و جو کردیم. ده روز وقت ما را گرفت که یك خانم بازیگر ایرانی که سالها در آلمان زندگی کرده باشد پیدا کنم. پیدا نشد. و بالاخره بازیگری که زبان بداند با مجموع آن مشخصاتی که ما می‌خواستیم از همه نزدیکتر خانم روستا بود. ایشان نقش خود را خوب می‌گرفت و نسبتاً خوب از عهده برمی‌آمد. باز هم با تمام این اوصاف ناچار بودیم که گاه به خانم روستا بگوییم که فرنگی‌تر باشد. می‌پرسید مثلا چه کنم؟ می‌گفتیم قیافه‌ات رابه‌کسی شبیه‌کن که چهارده سال است در اینجا مانده است. فعل و فاعلش را جابه جا کن و چیزهای دیگر که البته نمی‌دانم چه از آب در آمده است.

● **ایشان آلمانی هم می‌دانست؟**

بله، اصلاً در آلمان بزرگ شده است. و البته باز هم گرفتاری لحن را داشتیم و اینکه ایشان تا حدی تسلطش را بر زبان آلمانی از یاد برده بود... و اصلاً یکی از معضلات فیلم ما، همین بود که با همهٔ اینها خانم روستا چندان فاصله‌ای با شخصیت اصلی نداشت. خود ایشان هم به همین نظر رسیده بود که به این آدم، نزدیک شده است. برای همین بود که هیچ تضادی با آن نقش نداشت. سر فیلم دیده‌بان یادم می‌آید که یکی از بچه‌ها تا کلاه خودش را برمی‌داشت، من هول برم می‌داشت. کلاه را که از سرش برمی‌داشت، قیافه‌اش تغییر می‌کرد. امّا خانم روستا نگرانی نداشت. گاهی اوقات خودش اصرار می‌کرد که مثلاً چرا در بازی او مثل دیگران دقت نمی‌کنم. تصور می‌کرد که دربارهٔ او دارد سهل‌انگاری می‌شود که البته چنین نبود. بازیهایش درست سر جا بود و من چیز دیگر نمی‌خواستم. در مورد تئاتر که گفتید از همان اول من به او گفته بودم که تئاتر را نمی‌شناسم. هر جا که سینما نبود می‌گفتم تئاتر است. هر جا که مثلاً ایشان نگاهی می‌کرد که به نظرم نگاه سینمایی نبود می‌گفتم اینجا تئاتری نگاه کردید می‌گفت اصلاً در تئاتر این طور نگاه نمی‌کنند می‌گفتم من نمی‌دانم، ببخشید.

● **خوب تو با هرپیشه‌ها و عوامل تولید دیگری که آلمانی زبان بودند سر و کار داشتی با آنها چطور ارتباط می‌گرفتی حال آنکه اصلاً آلمانی نمی‌دانی؟**

خب! قسمتی از مشکل با وجود مترجم حل می‌شد ولی در حیطهٔ مسائل هنری بسیار عجیب است که فشار چندانی به ما نمی‌آمد. با آدمهایی که کار می‌کردم کافی بود دو حرکت را بگویم و آنها آناً می‌گرفتند که من چه می‌خواهم. مثلاً آندرباس که در فیلم نقش شوهر لیلا را دارد به من می‌گفت تو فارسی حرف بزن من می‌فهمم چه می‌گویی و بچه‌ها می‌خندیدند. و واقعاً این طور بود، او اصلاً به فارسی حرف زدن من کاری نداشت. به او می‌گفتم این طوری باید بایستی و این طوری حرف بزنی بچه‌ها می‌خندیدند امّا او کارش را انجام می‌داد می‌فهمید.

● **مشکلی در بازی‌گیری نداشتی؟**

در بازیگری نه اما با سیاهی لشکر چرا هماهنگ کردن آنها با هم سخت بود و یا مثلاً با هلی‌کوپتر بالای شهر بودیم و هر لحظه مقادیر زیادی مارک می‌خورد، آن وقت خلبان توضیحات ما را درست نمی‌فهمید و اشتباه می‌کرد.

● **ساعتی چند به هلی‌کوپتر می‌دادید؟**

من نمی‌دانم. من در مورد این مسائل هیچ نمی‌دانم چون اگر می‌فهمیدم و می‌خواستم دغدغهٔ مسائل مالی را هم داشته باشم روی کارم عملاً تأثیر می‌گذاشت

● **دستیار خارجی هم داشتی؟**

دستیار که نمی‌شود گفت. یك مدیر صحنه داشتم که صحنه را آماده می‌کرد: آقای تاستن آدم بسیار فعالی بود.

● **آلمانی‌ها کار کردن با یك گروه ایرانی را چه طور می‌دیدند؟**

از آنجا که وقت ما بسیار محدود بود و حسابهایی کرده بودیم که زمان فیلمبرداری را پایین بیاوریم، کارمان خیلی فشرده بود. مجبور بودیم که روزی چهارده پانزده ساعت کار کنیم. فشرده کار می‌کردیم امّا از کار نمی‌زدیم و این برای آلمانی‌ها خیلی جالب بود. از لحاظ معیارهای حرفه‌ای آنها تحت تأثیر قرار گرفته بودند.

● **اشکالی به سینمای ایران نداشتند؟**

نه، اصلاً. با آدمهایی که کار می‌کردیم هیچ شناختی روی سینمای ایران نداشتند. بیشتر عوامل فنی بودند نه هنری. کسی که مشاور تولید هم بود، همین وضع را داشت. کاملاً حرفه‌ای بود، می‌آمد و کار خودش را انجام می‌داد و در کار خودش هم خیلی دقیق بود. جهات سیاسی را در کارشان تأثیر نمی‌دادند. در مورد سیاهی لشگرها باید بگویم که تشکیلات بسیار محکمی دارند. بنگاههای کاریابی این کار را هم جزو مجموع مشاغلشان قرار داده‌اند و سیستم‌شان هم آن قدر منظم است که اگر مثلاً بروی و بگویی من سیاهی لشگری می‌خواهم که پیرزن باشد، چهرهٔ خیلی شکسته‌ای داشته باشد و سگی هم از نژاد بولداگ داشته باشد و شوهرش هم کچل باشد... در عرض ده دقیقه می‌دیدی بیست تا از این آدمها ردیف کرده‌اند که تو انتخاب کنی

● **جمع بندی تو از کار با عوامل حرفه‌ای ایرانی و خارجی چیست؟ و بعدها از این جمع بندی که به دست آورده‌ای چگونه استفاده خواهی کرد؟**

ما یك برنامهٔ تدوین شدهٔ روشنی برای ورود در چنین محیطی نداشتیم. حرفهای متضادی می‌شنیدیم. بار اول که برای تحقیقات رفته بودیم، می‌دیدم که هر کس، حرفی می‌زند که با دیگری متفاوت است. یعنی مثلاً درست همانجا که کسی می‌گوید تو می‌توانی در خیابان فیلمبرداری کنی، دیگری می‌گوید قانونی وجود دارد که اگر بخواهی سه پایه را زمین بگذاری نیاز داری به هماهنگی با پلیس... تا مسائلی همچون بیمه، بیمهٔ افراد، دوربین، فیلم و غیره... موارد بسیاری بود که وضع مشخصی نداشت و امکان پیش بینی را از ما می‌گرفت. وقتی نمی‌دانستیم که بودجهٔ فیلم چقدر است می‌توانم بدون هیچ تعارفی بگویم که توکلت علی‌الله شروع کردیم به این امید که در جریان کار تسهیلاتی برایمان فراهم

شود. یادم نمی‌رود روزی که حرکت کردیم اصلاً نمی‌دانستیم که تهیه کننده، کسی که شریك کار و مشاور تولید فیلم است، تا کجا ما را یاری خواهد کرد، در این دنیای ناشناخته‌ای که پا در آن می‌گذاشتیم. خب! رفتیم. چیزهایی هست که دلم نمی‌خواهد عنوان شود امّا به طور کلی، اگر بخواهیم بگوییم این کاری که ما کردیم فقط به فیلم «از کرخه تا راین» و فیلمساری به نام حاتمی‌کیا برمی‌گردد حرفی بسیار سطحی است. این تجربه‌ای است برای سینمای ایران، منتها در سینمای ایران، قرعه به نام من خورده بود که این تجربه را از سر بگذرانم و زکات این تجربه را به دیگران منتقل کنم. من آنجا فهمیدم که اولاً تشکیلات سینمایی که در آلمان وجود دارد، تشکیلاتی تعریف شده و بسیار صریح است. و این برای فیلمسازانی مثل ما در ایران که چندان اعتمادی به برنامه‌ریزی دقیق نداریم و اگر هم داشته باشیم در همان قدمهای اول سرخورده می‌شویم بسیار عجیب است. باز ضرورت کار فیلمسازی، شرایطی را پیش آورده که تشکیلات فیلمسازی در ایران باز منظم‌تر و برنامه‌ریزی شده‌تر از دیگر جاهاست اما با همه این حرفها آدم می‌بیند که این بی برنامگی است. یعنی در اینجا ما وقتی که همه حسابها را کرده‌ایم باز هم ناگهان ممکن است یك پاسدار وظیفه، یك گروهبان ارتشی کارت را بخواباند، ممکن است وزارت ارشاد مانعی برایت ایجاد کند امّا آنجا حتی هنگامی که با مردم طرف می‌شوی همه چیز حساب و کتاب دارد.

همه چیز قیمت دارد و قیمت مشخصی هم دارد نه قیمت رومیزی و زیرمیزی. وقتی وارد خانه‌ای شدی و صاحبخانه تااعلام کرد که با فیلم گرفتن شما موافقت دارد، می‌دانی که مرحلهٔ بعد تعیین قیمت است نه چیز دیگر و می‌شود در همان نشست اولیه تعیین بشود و تو می‌توانی مطمئن باشی که این کار خواهد شد. اگر اعلام آمادگی بشود، مرحلهٔ بعدی‌اش پول است و مبلغ خیلی مشخصی هم دارد. مثلاً من می‌خواستم در یك فروشگاه فیلم بگیرم... و دلم می‌خواست در شرایطی که فروشگاه باز است و مردم در رفت و آمد هستند، از صحنه فیلمبرداری کنیم. خب! رفتیم گشتیم وگشتیم و فروشگاهی که بتوان بدون ایجاد مزاحمت در کار فروش، بدون نور پاشیدن زیاد در محیط، با همان نور طبیعی فروشگاه و با یك بك‌گراند که مردم در حال رفت و آمد به فروشگاه هستند، صحنه را بگیریم، پیدا کردیم. این کار خیلی وقت گرفت اما متأسفانه فروشگاه، قبول نکرد. آنجا هم نسبت به کار فیلمسازی بدبین هستند. نه به آن دلیل که ما خارجی بودیم، نه. به این علت که وقتی یك گروه فیلمسازی وارد محیطی می‌شوند. معمولاً آن را تخریب می‌کنند. آنجا یك فروشگاه زنجیره‌ای بود و گفتند که ما نمی‌توانیم اجازه بدهیم که شما فیلمبرداری کنید. خب! ناچار شدیم که فروشگاه دیگری را انتخاب کنیم. از روی ناچاری. زاویه‌های بدی داشت مثل فروشگاه فردوسی خودمان. یکی از مسئله‌هایی که من در تمام لوکیشن‌ها داشتم این بود که فضا، متناسب با تعریف

مردم ایران از آلمان باشد. تماشاگر ایرانی می‌پندارد که کشور آلمان یك کشور مدرنیزه است، پیشرفته است، تر و تمیز است، امکانات رفاهی گسترده‌ای دارد و خب! اینها هم واقعیت دارد. حالا این تصور باید در فیلم وجود داشته باشد و اگرنه تماشاگر، اذیت می‌شود، خب! آمدیم انتخاب کردیم و بحث آمد روی قیمت گفتند اولاً ما اینجا را روز در اختیار شما نمی‌گذاریم. چون محیط کارمان به هم می‌ریزد. از ساعت شش بعد ازظهر که فروشگاه تعطیل می‌شود تازه به تعداد افراد ما با یك نسبتی، آدمهایی می‌گمارند که‌محافظ ما باشند تا دست توی جنسهاشان نبریم. این آدمها قیمت داشتند. ساعتی نمی‌دانم چقدر می‌گرفتند که در مجموع سه چهار هزار مارك می‌شد که ما می‌بایستی پرداخت می‌کردیم تا اینها مواظب ما باشند که ما دزدی نکنیم. خیلی به من برخورد. آش دهان سوزی هم نبود. گفتم به این فروشگاه نمی‌رویم و به جای آن یك روز، بار و بندیل را در حداقل ممکن، سوار اتوموبیل‌ها کردیم و رفتیم خیابانها را گشتیم. مغازه‌ای را می‌دیدیم، می‌رفتیم داخل، خیلی ساده، دونفره می‌رفتیم جلو. اتوموبیل را جلو نمی‌آوردیم که طرف وحشت کند. می‌گفتیم می‌خواهیم یك ساعت در مغازهٔ شما کار کنیم، آرم مغازه‌ات هم در تصاویر دیده می‌شود، اجازه هست؟ می‌پذیرفت. سریع، افراد را پیاده می‌کردیم و در عرض یك ساعت در بخش اسباب بازی کار می‌کردیم و می‌رفتیم جای دیگر، از قسمت پوشاك می‌گرفتیم. یا حتی مغازه بسته بود اما ویترین روشن بود و همه چیز

سرجایش، تصویرمان را می‌گرفتیم. و چه روز خوبی بود. یعنی آن سیستمی که ما در ایران داریم، اینجا چقدر به ما کمک می‌کند. یادم هست که حتی جاهایی می‌رفتیم که می‌خواستیم قاچاقی کار کنیم و می‌دانستیم هماهنگی با این تشکیلات عظیم این ساختمان که پله برقی دارد، فضاهایی بسیار مدرن دارد، و غیره چه مکافاتی دارد. ما می‌رفتیم داخل و سریع، یك شناسایی اولیه انجام می‌دادیم. بررسی می‌کردیم که مثلاً اگر دوربین اینجا باشد خوب است یا جای دیگر. نورسنج در جیب همکارمان بود، سریع نور را می‌سنجید که آیا نور اینجا خوب است و می‌شود بدون نورپردازی صحنه را گرفت یا نه. بعد با بی‌سیم به بازیگران می‌گفتیم که نزدیك شوند، سریع از پله‌ها بالا بروند یا ازآن پایین بیایند، دوربین هم سریع در جای خودش کاشته می‌شد. صحنه را یك بار می‌گرفتیم، باردوم می‌ریختند که آقا دارید چه کار می‌کنید؟ خوبی آنجا این است که هیچ کجا حق ندارند دوربین شما را ضبط کنند. درهیچ شرایطی حق چنین‌کاری را ندارند. خلاف ایران که اگر حتی بروی نانوایی، اول دوربینت را می‌گیرند و بعداً با تو حرف می‌زنند. ولی آنجا می‌توانی تا هنگامی که نفهمیده‌اند و گوشزد نکرده‌اند، می‌توانی کارت را ادامه دهی اما به محض اینکه فهمیدند، دیگر امکان ادامه کار به هیچ وجه وجود ندارد. اینها تشکیلات بسیار دقیقی داشتند که ما را اذیت می‌کرد. می‌دیدم که وقتی ما داریم با بازیگرمان کار را برای یك ماه بعد هماهنگ می‌کنیم، او می‌گفت، من فلان تاریخ در کلوپ سیتروئن سوارها حضور دارم و نمی‌توانم بیایم. یا فلان تاریخ قرار است بروم استخر. من خفقان می‌گرفتم که تو از الان داری برنامهٔ تفریحت راتعیین می‌کنی؟ اصلاً با من سنخیت نداشت. من هرگز دوست ندارم بدانم که یك ماه بعد قرار است بروم فلان جا، اگر بدانم احساس می‌کنم که زیر این یوغ دارم آزادی‌ام را از دست می‌دهم. دوست ندارم چنین تصمیماتی بگیرم. اصلاً آزادی‌ام را از بین می‌برد. واقعاً هم یك سیاهی لشگری که نباید کار چندانی هم داشته باشد مثل یك هنرپیشهٔ حرفه‌ای ناز می‌کند و می‌گوید من فلان تاریخ، در فلان جا هستم. من می‌گفتم به او که از تصور اینکه سه هفته بعد مثلاً روز چهارشنبه از صبح می‌توانم بروم تفریح تا شب. احساس خفقان می‌گیرم. می‌خواهم آن روز را کار کنم. این برنامه‌ریزی دقیق آنجا وجود داشت. و ما نمی‌توانستیم این طوری برنامه‌ریزی کنیم. در کار فیلمسازی، فکر می‌کنم در تمام جهان این وجه مشترك وجود دارد که نمی‌شود همه چیز را از قبل تعیین کرد. تو همه برنامه‌ها را می‌چینی و می‌آیی سر صحنه، اصلاً آن فضایی که می‌خواهی سر صحنه در نمی‌آید. بازیگرت لحظهٔ قبل دچار مشکلی درونی شده و روحیه‌اش برای صحنه آماده نیست و از این موارد الی ماشاءالله در فیلمها اتفاق می‌افتد. می‌گویم چطور ممکن است که در کار فیلمسازی بتوان این قدر خطکشی شده کار کرد؟... از من متراژ ریل را می‌خواستند، قبل از آنکه فیلمبرداری‌ام شروع شود. یعنی من می‌رفتم لوکیشن را می‌دیدم که مثلاً قرار است دو ماه بعد فیلمبرداری آغاز شود. مشاور تولید از من می‌پرسید دُم این ریل چقدر از پیاده‌رو وارد خیابان می‌شود که با پلیس هماهنگ کند.

● ***عجب نظمی! خفقان‌آور است. با پلیس هم درگیر شدید؟***

ـ نه. درگیری با پلیس نداشتیم.

● ***خارجی بودنتان، مانع کار نمی‌شد؟***

ـ از ایران که می‌رفتیم فکر می‌کردیم که با چنین مسئله‌ای روبه‌رو خواهیم شد. خب! تازگی فعالیت نئونازیست‌های آلمان تشدید شده بود و فکر می‌کردیم که شاید این مسئله مانع کار ما بشود امّا خوشبختانه حتی به یك نمونه هم برخورد نکردیم. حتی شرایطی هم پیش نیامد که احساس کنیم به عنوان یك خارجی به ما ظلم می‌شود. نه به این معنا که چنین وقایعی اصلاً موجود نباشد، در تلویزیونشان ما موارد وحشتناکی از جنایات نئونازیست‌ها را می‌دیدیم اما برای ما پیش نیامد. واقعیتی که دارم صادقانه می‌گویم این است که جاهایی من اصلاً یادم می‌رفت که دارم در آلمان فیلم می‌سازم و آنچه که این واقعیت را به من تذکر می‌داد این بود که هنگام بازی گرفتن از هنرپیشه‌ها، بعضاً برمی‌خوردم به اینکه زبانشان را نمی‌فهمم. ولی اینها مانع عمده‌ای نبود. ما در شلوغترین مکانها، توریستی‌ترین جاها که اصلاً قرق کردن چنین مکانی بسیار سخت است، کار می‌کردیم. هماهنگ شده بودیم و می‌رفتیم و طناب‌کشی می‌کردیم و جایی که می‌خواستیم صحنه‌هایمان را می‌گرفتیم.

● ***در کلیسا هم رفتید؟***

ـ اصلاً با کلیسا کاری نداشتیم. کلیسای **ما جای دیگری بود، حتی در کلیسای «دُم». آنجا هم اگرچه جلوی محوطه‌اش بسیار شلوغ بود و چون نزدیك مرکز راه‌آهن بود، همه فرقه‌ها حتی اوباش هم پرت و پلا بودند اما خوشبختانه مانعی پیش نیامد.**

● ***یعنی شما در کار با آدمها و لوکیشن مشکلی نداشتید؟***

ـ از این جهت نه.

● ***پس از چه جهت مشکل داشتید؟***

از جهت هماهنگی کردن مشکلی نداشتیم. آنچه که ما را اذیت می‌کرد تشکیلات غیرقابل انعطاف آنها بود. ما پیش‌بینی کرده بودیم که کار را در محدودهٔ

مثلاً چهل و سه جلسه فیلمبرداری تمام کنیم. با تمام مشکلاتی که در کار پیش آمد اجازه ندادیم که کار از چهل و شش جلسه بیشتر طول بکشد. تصوری که ما در تهران داشتیم پیش از حرکت، این بود که اجازه ندهیم گروه از ده ساعت در روز بیشتر کار کند، در غیر این‌صورت می‌دانستیم که خستگی باعث می‌شود تا حساسیتها و خلاقیتها از بین برود. ولی این برنامه عملی نشد. برنامه‌ریزیها جور درنمی‌آمد. مثلاً قرار بود که هشت شب کار را تعطیل کنیم که بتوانیم شش صبح دوباره برای کار آماده شویم. هشت شب می‌شد دوازده، یک بعد از نیمه‌شب و شش صبح هم دوباره ناچار بودیم که سر جایمان حاضر باشیم. یعنی روزی چهارده پانزده ساعت کار داشتیم و این حسابی خسته کننده و خُردکننده بود. واقعیت این بود که هماهنگی‌های انجام شده قابل تغییر نبود. سیستم‌های آنها پولادین بود و این بود که ما را اذیت می‌کرد. وقتی می‌گفتی که من در بالکن فلان بانک روبه‌روی کلیسای دُم برای دو ساعت می‌خواهم دوربینم را بکارم این قرار در هیچ صورتی قابل تغییر نبود. و اگر تو می‌دیدی لباسهایی که برای بازیگران نقش رُبات (آدم آهنی) انتخاب شده جلف است و باید تغییر کند می‌بایستی با یک تلاش طاقت‌فرسا همه‌چیز را سر ساعت آماده کنیم. و مثلاً اگر خانه‌ای را که قصه در آن می‌گذشت برای هفت روز هماهنگ می‌کردیم و خب! می‌دیدیم هفت روز کافی نیست اگر به‌طور طبیعی کار را می‌بایست ساعت ۱۲ شب تمام کنیم و شش صبح صحنه را تحویل می‌دادیم، ما تا صبح که هوا داشت روشن می‌شد، یکسره کار می‌کردیم و در آن لحظه بود که فیلمبرداری تمام می‌شد. مجبور بودیم که خودمان را با نظام انعطاف ناپذیر آنها هماهنگ کنیم.

● ***بچه‌ها تاب می‌آوردند؟***

ـ بله، بچه‌ها تاب می‌آوردند که هیچ، حسابی مایه می‌گذاشتند. و می‌دانستند که کار دیگری نمی‌شود کرد.

● ***چطور به بچه‌ها قبولاندی که این فشارها را تحمل کنند؟***

ـ بچه‌ها وقتی می‌دیدند که افرادی مثل من و آقای سیف‌الله داد و آقای کلاری این‌طوری کار می‌کنیم و این قضیه را پذیرفته‌ایم و پایش ایستاده‌ایم دیگر بقیهٔ گروه، هم خودشان را هماهنگ می‌کردند. و واقعاً هم از کار نمی‌زدیم. چیزی که ممکن بود اتفاق بیفتد، این بود که بعضی از پلانها را مَسترشات بگیریم. دکوپاژ فیلم را تغییر دهیم تا کار زودتر انجام شود ولی از هیچ پلانی نزدیم. مثلاً می‌خواستیم بیمارستانی را انتخاب کنیم اما هیچ یک از بیمارستانهای داخل شهر ما را راه ندادند، به‌خاطر بیماران. تا اینکه آمدیم به یک بیمارستان خارج شهر که یک ساعت و نیم با اتوموبیل از شهر فاصله داشت و ما حدود دوازده جلسه آنجا فیلمبرداری داشتیم. هر روز ناگزیر بودیم یک ساعت و نیم وقت برای رفتن و یک ساعت و نیم برای برگشتن صرف کنیم و این جزو پیش‌بینی ما نبود. خب! این اختلاف باید در دل فیلمبرداری ما هم لحاظ می‌شد. یعنی به آن ده ساعتی که برای کار روزانه در نظر گرفته بودیم، این سه ساعت نیز افزوده می‌شد. اگر سرعت کار را بالا می‌بردیم بچه‌ها خسته‌تر می‌شدند و این روی کار فردا تأثیر می‌گذاشت. کار با این شرایط، بچه‌ها را خسته می‌کرد ولی خب! پذیرفته بودیم که این شرایط جدیدی است. تجربه‌ای تازه است که باید با حسن نیت و تلاش گروهی به انجام رسد. البته این طور نبود که فقط در این مورد با مسائل پیش‌بینی نشده مواجه شویم، در جاهای دیگر هم اتفاقاتی افتاد که برنامه‌هایمان را برهم ریخت. اما به‌هر تقدیر بچه‌ها از جان مایه گذاشتند و به همین دلیل کار از فرداشب آن روز که اکیپ به آلمان رسید، شروع شد و آن روز که می‌خواستیم به تهران بیاییم تا هواپیمای ایران اِیر به زمین نشست ما مشغول فیلمبرداری بودیم. بعد بازیگران آلمانی پیاده شدند و سوار هواپیمایی شدیم که به ایران می‌آمد. یعنی تا همان آخرین لحظات کار ادامه داشت و این مسائلی بود که بعضاً به مشکلات مالی هم برمی‌گشت و گروه این واقعیت را درک کرده بود.

● ***گروه چند نفر بودند.***

ـ هجده نوزده نفر.

● ***با این گروه، تو برای اولین بار به‌جایی می‌رفتی که قبلاً در آنجا کار نکرده بودی. تو به عنوان یک جوان مسلمان معتقد به جایی می‌رفتی که اصولی معین برای خود دارد و تو می‌بایستی در عین حال اصول خودت را نیز حفظ کنی. کسی هم نبود که به تو بگوید چه بکن و چه نکن. می‌توانی نگاه خودت را در برابر این موضوع تا حدی برای ما تشریح کنی؟***

ـ من سه‌بار به آلمان رفتم، یک بار برای تحقیقات، دفعهٔ بعد برای انتخاب لوکیشن و بار سوم برای فیلمبرداری. مرحلهٔ اول که برای تحقیقات رفته بودم واقعاً مسئلهٔ من این بود که در فیلم که نگاه من نسبت به غرب که آلمان نیز گوشه‌ای از آن است، چه بخواهم و چه نخواهم انعکاس خواهد یافت، چه چیزی را می‌خواهم مطرح کنم؟ خب! در عین حال من جز و نسلی هستم که در جنگ، با غرب رو در رو و درگیر بودیم.

جنگی که هشت سال طول کشید و یکی از علل طولانی شدن جنگ هم همین بود که غرب، عراق را چه از لحاظ سیاسی و چه تسلیحاتی حمایت می‌کرد. حتی من نسبت به غرب، کینه هم در سینه داشتم. این جنگ که بهترین دوستان مرا از من گرفته است، چگونه می‌توانم از آن صرف نظر کنم؟ منتها اینکه این سیستم فرد است یا جمع، چه صورتی دارد، چه نمادی دارد... این چیزی بود که در این سفر متوجه آن بودم. یک راه این بود که نسبت به این موضوع بی‌تفاوت باشم و بگویم. آقا این اصلاً موضوع بحث من نیست. اما این راه خوبی نبود چرا که من واقعاً نسبت به این مسئله بی‌تفاوت نیستم. این با هویت من سازگار نیست. یک راه هم این بود که با نگاه بازتری به غرب نگاه کنم و داده‌ها و پرداخته‌ها را بدون پیشداوری با آنچه که در آنجا می‌بینم تطبیق دهم و همانهایی را که هست بپذیرم. خب! من نه آدم فیلسوفی هستم و نه در حیطهٔ سینما تحلیل‌گرانه برخورد می‌کنم و اصلاً در فیلمهایم این‌طور نبوده‌ام که طوری فیلم بسازم که تماشاگر از جنگ خوشش بیاید و یا بدش بیاید، ...اصلاً دنبال این نوع فیلم ساختن نبوده‌ام.

گفتم که مثلاً خانم جلالی، مشاور کار ما، بشدت با جنگ بد است و نگاهش کاملاً مثل نگاه آلمانی‌هاست. آنها با هر نوع جنگی بد هستند، با هر نوع خشونتی، با هر نوع رنگ خونی... خب! برای من خیلی مهم است که وقتی فیلم مهاجر را نشانش دادم. زیباترین حرفی که از شخصی چون او می‌توانم بشنوم این بود که گفت من از فیلم

تو این را فهمیدم که جوانهایی درگیر جنگ هستند و من چون از این فیلم خوشم آمد، می‌ترسم، چرا که فیلم نفی جنگ نمی‌کند. یعنی واقعاً فیلمهای من اینطوری است که من تبلیغ جنگ نمی‌کنم که او از همان اول موضع بگیرد. خب! من با این تصور، گفتم وقتی وارد غرب می‌شوم همان‌قدر که درک می‌کنم حرفم را می‌زنم نه بیشتر و نه کمتر. یعنی با خود گفتم اگر بخواهم جز این عمل کنم فیلم، خودش را لو می‌دهد. اصلاً رفتن به آلمان در مرحلهٔ اول برای آن بود که خواهری را بیابم که بتواند کاراکتر لیلای قصه را در بیاورد. این نیاز دارد به اینکه زندگی‌اش را ببینم، رابطهٔ خواهر و برادر، لیلا و سعید را حس کنم و از دید خواهره غرب را ببینم و با آن آشنا شوم. بنابراین من این اتفاق را به فال نیک می‌گیرم، اینکه با خانم جلالی آشنا می‌شوم و وارد زندگی‌اش می‌شوم.

...خب! گفتم تنها راهش این است که به‌خودم تبلیغات سفارش ندهم و همان‌طور باشم که واقعاً هستم. اگر واقعاً نسبت به غرب کینه‌مند هستم، اجازه بدهم که این کینه‌مندی خودش از درون کار من دیده شود. هیچ جایی تابلو نزنم تا این کینه‌مندی را به‌رخ دیگران بکشم. مثلاً در فیلمهای مهاجر و دیده‌بان شما اصلاً افراد نظامی به معنایی که در ارتشهای دنیا مرسوم است نمی‌بینید. کسانی را نمی‌بینید که درجه دارند و به اقتضای درجاتشان عمل می‌کنند. همه لباسها یك شکل است و همه بسیجی هستند. حالا اگر من شیفتهٔ غرب باشم این شیفتگی خودش را در کار نشان می‌دهد. اگر نسبت به غرب کینه‌مند باشم باز خودش در کار درمی‌آید. اگر به تکنولوژی غرب نگاه هاج و واج داشته باشم درمی‌آید. این چیزهایی است که به عقل من می‌رسد. حالا من در این فیلم هم قصهٔ خودم را دنبال می‌کنم و بقیه‌اش را واگذار کنم به اینکه خودش از درون قصه بیرون بیاید. برای همین، تصور من این نبوده است که فیلمی توریستی از آلمان بسازم. حتی یادم هست وقتی فیلمنامه را دکوپاژ می‌کردیم بعضی از بچه‌ها می‌گفتند که جاهای قشنگی هست که شاخصه‌های آلمان است، آدم قصه‌ات را ببر آنجا بگذار و از این جور حرفها. گفتم آخر چه مرگم است که چنین کاری بکنم؟ من اصلاً نگاه توریستی نسبت به آلمان ندارم. الآن که برمی‌گردم و آلمان را در یك نظر نگاه می‌کنم می‌بینم من آلمان را از داخل هلی‌کوپتر دیده‌ام، از سطح زمین دیده‌ام، سوار تکنولوژی‌اش شده‌ام، سوار کشتی‌هایش شده‌ام و... همهٔ اینها را در قصه دارم. ولی هیچ وقت آلمان، حضور کلوزآپ ندارد و فقط پس زمینهٔ کارم است. عین همین مطلب دربارهٔ تحلیل خودم نسبت به آلمان وجود دارد. دنبال این نبودم که بروم تحقیقات بکنم دربارهٔ رابطهٔ غرب با شرق. غرب به مفهوم فلسفی‌اش و شرق به مفهوم فلسفی‌اش. نه من نیستم! اگر بودم این کار را می‌کردم امّا نیستم. اگر بخواهم ادا دربیاورم فیلمی می‌شود مثل فیلمهای بچه‌هایی که اصرار دارند فیلم عرفانی بسازند. و اصلاً کسی که این عنوان را به خودش می‌دهد، این اتفاقات هم رخ خواهد داد.

● ***خب! تا حدودی وضع تو در برابر فیلم جدیدت مشخص شد. تو همیشه در فیلمهایت به درون آدمها می‌روی. و عمدهٔ مسئلهٔ تو در فیلمهایت درون آدمهاست... لااقل تا مهاجر که این طور است. وصل‌نیکان‌کمی بیرون‌گرا می‌شود یعنی توضیحات از طریق فضای بیرونی صورت می‌گیرد. ولی در اینجا باز احساس من این است فیلم از کرخه تا راین یك فیلم درونی است. فضا عنصر خارجی است، عنصر کمکی است، آیا این درست است؟ یکی دیگر اینکه تجربهٔ شخصی تو بهانه‌ای است برای ساختن این فیلم، می‌خواهم ببینم غرب را چگونه دیده‌ای؟ این غرب که تو دیده‌ای چقدر با آنچه که از طریق رسانه‌ها، روزنامه‌ها و... برایت تصویر می‌کند تفاوت دارد؟***

-این سئوال بخصوصی که کردی، سئوال سختی است. سخت به این مفهوم که آدم خیلی باید درخودش جست‌وجو کند تا به این جواب برسد.... ببین! مثلاً من فیلم «کرخه تا راین» را درست در زمانی گرفته‌ام که جنگ خلیج فارس اتفاق می‌افتد. مقاطع دیگری هم بود که می‌توانستم انتخاب کنم اما این مقطع را انتخاب کردم. مسائل اجتماعی، سیاسی‌اش به کنار، از لحاظ هنری که به‌من مربوط می‌شود، این مقطع قابلیت پرداخت بسیار دارد. قصه از جنگ خلیج فارس آغاز می‌شود با اشغال کویت و با تسلیم عراق پایان می‌گیرد. در کنار این موضوع قصهٔ ما اتفاق می‌افتد. اصل قصه است و آن فرع. و اینکه آلمان یکی از متهمین جنگ شیمیایی است. یکی از کسانی که بیشترین کمك را به عراق کرده است در جنگ شیمیایی. تجهیزاتی که هنوز که هنوز است دارند بیرون می‌کشند و حتی بعضی کارخانه‌ها با اسم مشخص.... این هست امّا نه آنچنان که قصهٔ مرا تعیین کند. شکوه‌ای، شکایتی نسبت به غرب در همه‌جا وجود دارد، در رابطهٔ لیلا که با یك مرد آلمانی ازدواج کرده و به نوعی، آنجا را پذیرفته و دیگر به وطنش برنگشته است. ... این حرفهایی است که الآن نمی‌خواهم دربارهٔ آن چیزی بگویم. قطعاً اینها هست اما من تعریف فلسفی از غرب ندارم. مثلاً می‌گویند که خانواده در غرب از هم پاشیده است این ممکن است در کل غرب درست باشد اما نه به آن معنا که همهٔ خانواده‌ها از هم پاشیده است. من در زندگی یك خانوادهٔ آلمانی وارد شدم و وقتی مادربزرگ یکی از همین دوستان آلمانی را دیدم به یاد مادر خودم افتادم. رفتاری که با نوه‌اش داشت دقیقاً همان رفتاری بود که ما می‌خواستیم. اصلاً اهل تلویزیون نبودند و همان حسی را نسبت به تلویزیون داشتند که ما قبل از انقلاب داشتیم. آنها هم تلویزیون را وسیلهٔ خوبی نمی‌دانستند و حتی به بچه‌هایشان اجازه نمی‌دادند که کارتون‌هایش را ببینند و معتقد بودند که اینها چیز دیگری به بچه‌ها یاد می‌دهند که مورد علاقهٔ ما نیست. و از

این آدمها در این محیط، کم نیستند. خب! البته دنیای آنها و جنس ارتباطهایشان با دنیای ما متفاوت است و شاید بپذیریم که این ارتباطها بر خودشان غلبه دارد. مثلاً در جامعهٔ غرب، وقتی سر سفره بخواهی قدردانی کنی رفتاری را باید نشان بدهی که معنای قدردانی بدهد. و همین قدردانی را اگر در یک کشور شرقی بخواهی نشان بدهی، شاید معنای بی‌احترامی بدهد. اگر از منظر سنتهای خودشان نگاه بکنیم می‌بینیم که سر جایش قرار دارد. و البته این هم هست که سیستم غرب، سیستم پیچیدهٔ تو در تو و هزارتویی است که کاملاً بر مردمش اشراف دارد. مردم غرب را نباید با سیستم غرب که اکنون در تضاد با ما قرار دارد، اشتباه کرد. تو وقتی می‌نشینی با هر کدامشان صحبت می‌کنی دربارهٔ جنگ، می‌بینی که همان تعریف کلی رسانه‌ها را پذیرفته‌اند. وقتی در این موارد نظر می‌دهند در شرایط ما نیستند. آنها را من به دیدهٔ آدمهای مطلعی که دارند دربارهٔ چیزی که می‌دانند نظر می‌دهند نگاه نمی‌کنم. حساب یک آدم جاهل از آدم آگاهی که به‌عمد وارد در مسئله‌ای می‌شود از هم جداست. رسانه‌های جمعی اروپا هم بله! کاملاً بر مردم سیطره دارند اما آن هم نه به این صورت که ما اینجا عنوان می‌کنیم که حرفها را به مردم دیکته می‌کنند و از این جور حرفها.... اصلاً به این سادگی نیست. خیلی پیچیده‌تر از این حرفهاست. ندیده، نفی کردن ارزشی ندارد. مثلاً در همین کار، بعضی‌جاها من واقعاً گیج شدم. نسبت به بازیگرمان «**مستر نوی من**» که مرد خیلی متینی بود و با هم راحت کنار می‌آمدیم. من اصلاً به او علاقه‌مند شدم تا آنجا که از او دعوت کردم به ایران بیاید و مهمان من باشد و با زندگی‌ام و کارهایم آشنا شود. آنچه را که در آنجا، در غرب اتفاق افتاده نمی‌توان به این سادگی تحلیل و تفسیر کرد و نفی و یا اثبات کرد.

● **از اولین سفرت به غرب یعنی جشنوارهٔ پزارو تا امروز چه تفاوتی در نگاهت به غرب اتفاق افتاده است؟**

-پزارو اولین برخورد من با غرب بود و اولین برخورد هم صادقانه‌تر است و هم شاید خامتر باشد. ولی واقعاً می‌گویم که در خودم نسبت به پزارو هیچ تفاوتی نمی‌بینم... حرفهایم را در جریان فیلم زده‌ام و خواهید دید... قصهٔ فیلم ما درباره فردی است که سرطان خون دارد. از مجروحین شیمیایی است. وقتی می‌فهمد که مرگش نزدیک است، در کنار رودخانهٔ راین نشسته است و شکایت به خدا می‌برد همانجا مرد مستی هم دارد عربده می‌کشد. و البته من این صحنه را اصلاً برای خراب کردن مردم آنجا نگذاشته‌ام... دنبال آن هم نبوده‌ام که پیام آشتی بدهم به جامعهٔ غرب. آنجا که کاراکتر اصلی فیلم در کنار رودخانهٔ راین شکایت به خدا می‌برد و یا این کاراکتر من می‌رود به کلیسا برای دعاخواندن خودش. گفتم که دنبال آن نبوده‌ام که پیام آشتی به جامعهٔ غرب بدهم. نه! حسّ من این است. فطرت است که این شخص را برای خواندن دعا به کلیسا می‌کشاند. من به کلیسای آنها می‌رفتم، کلیسای کوچکشان نه کلیسای معظم. من اصلاً کلیسای دُم را دوست نداشتم. بیشتر آدم را به حیرت می‌انداخت و این حیرت، حیرت خوبی نبود. احساسی داشت که آدم را جدا می‌کرد اما کلیسای محقر و کوچکی داشتند که روحانیت داشت.... ببینید می‌خواهم بگویم با اینکه من پنج هزار کیلومتر از ایران فاصله گرفته‌ام از غرب، از جنوب، از جبهه... امّا باز هم دنبال همان آدمها هستم و بعید نمی‌دانم که به دنبال این آدمها سر از محلهٔ هارلم نیویورک در نیاورم. یا شاید بعید نباشد که فیلم بعدی‌ام را در نیجریه بسازم، یا نمی‌دانم در قلب آفریقا و یا در لبنان...

● **باز هم دنبال همان آدمها؟**

-خوب! آدمهایی جز آنها نمی‌شناسم، نه اینکه نمی‌شناسم اصلاً وقتم را می‌خواهم صرف این آدمها بکنم.

● **و حالا حالاها هم حرف داری؟**

-حالا حالاها که حرف دارم. اگر این نباشد که چیزی برای گفتن نمی‌ماند. گفتم که وقتم را روی اینها گذاشته‌ام. قرار به ماندن نبود امّا حالا که خیل شهیدان رفته‌اند و ما مانده‌ایم اصلاً دلم نمی‌خواهد که در تخت‌خواب و یا از بیماری بمیرم، دلم می‌خواهد سر کار بمیرم. دلم می‌خواهد که اگر اتفاقی می‌افتد مثلاً هنگامی بیفتد که دارم افکت یک صحنهٔ جنگی را اجرا می‌کنم و یادم هست که یک بار این‌طور اتفاق افتاد در یکی از اسپشیال افکت‌ها، یکی از بچه‌ها

درست در لحظه‌ای که انفجاری را انجام بدهد، ترکید و دستش را داغان کرد.

روبه‌رو شدیم با هم درحالی که داشتند او را به بیمارستان می‌بردند. دستش خونین و مالین بود. برگشت و گفت: به خاطر سینما به این روز افتادم، نمی‌دانم چه کنم. بهش توپیدم. گفتم حرفت را پس بگیر. تو داری به من بی‌احترامی می‌کنی و به‌خودت. گور پدر سینما. اصلاً سینما چه ارزشی دارد که من بخواهم پایش بایستم؟ من چیزی بالاتر از این را دارم. به تو می‌گویم تو دستت را دادی، کاش دست من بابت این کار می‌رفت. بابت چه؟ مگر ما به خاطر لومیر و ادامهٔ راه او است که داریم فیلم می‌سازیم؟ شعار نمی‌دهم امّا من تعریف دیگری از کار خودم دارم... و هنوز هم همین‌طور است.

● ***این خودش یک خطری را به دنبال دارد. دو راه وجود دارد: یکی اینکه سینما دستاویزی است که من حرفهایم را بزنم، حرفهایی که برای من، مثل جنگیدن در راه خدا مهم است. یا اینکه وقتی من دارم فیلم می‌سازم درست است که مرعوب سینما نیستم اما به سینما همچون یک دستاویز برای القاء پیامهای انقلابی، فلسفی و عرفانی نگاه نمی‌کنم و به خود سینما هم احترام می‌گذارم. در عین حال خواه ناخواه معتقداتم هم از طریق سینما بیان می‌شود. می‌خواهیم بدانیم تو به کدام راه اعتقاد داری؟ یا اینکه حرف دیگری می‌زنی؟ چرا راضی هستی که دستت را در راه فیلم ساختن بدهی؟***

- من هنوز مدیون به سینما هستم. سینما، اگر معنایش این باشد که یک

دستگاهی هست که فیلمی را می‌سازند و می‌گذارند در آپارات و عده‌ای از مردم هم به تماشای آن می‌نشینند که وقتی از آنها صرف شود، منظورم تکنیک سینماست اصلاً من کاری به این سینما ندارم. اما اگر سینما این معنا را داشته باشد که آقا من حیرتی کرده‌ام، فضایی در من ایجاد شده و چیزهایی برای گفتن دارم، چیزهایی که به هیچ طریق دیگری نمی‌توانم بیانش کنم. خب! من هستم. گفته‌ام و همیشه می‌گویم و هنوز هم نسبت به این حرف، تردید نکرده‌ام که من نیامده‌ام و نمی‌خواهم جزو جماعتی باشم که باید چرخهٔ اقتصادی سینما را راه بیندازم. من وارد این بحث نمی‌شوم. حیرتی به من دست داد و به واسطهٔ آن حیرت وارد عالم سینما شدم وگرنه من هیچ مناسبتی با این کار نداشتم. من می‌خواهم که آن حیرت را منتقل کنم و یعنی همین که بروز کند خود نوعی انتقال است.

خلوتگاه من سینما شده است و نمی‌دانم، آدم بعضی اوقات وحشت می‌کند که بعضی از دوستان را می‌بیند که مرعوب نفس سینما شده‌اند و هاج و واج به آن نگاه می‌کنند. این اصلاً در من نیست. بله وقتی بحث انسان می‌شود، بحث روابط می‌شود... آدم می‌بیند که حرفهایی برای گفتن هست امّا اگر پای نفس سینما در میان است، من این کاره نیستم. من مدیون آشنایی‌ام با سینما هستم. به این دین وفا دارم و امیدوارم وفادار بمانم. اما اگر سینما، خود سینما باشد و من احساس کنم روزی برسد که دیگر من نتوانم حرفهایم را در سینما بزنم، احساس غریبگی می‌کنم. من چه‌کار دارم در سینما؟ برای چه مانده‌ام؟ اگر روزی برسد که نشود من آنچه را که می‌خواهم در سینما دنبال کنم و مثلاً ناگزیر باشم که به سینمای خانوادگی وارد شوم. اصلاً وحشتناک است. من می‌مانم که در این وضعیت خاص چه باید کرد؟

● ***یعنی تو، سینماگر حرفه‌ای به آن مفهوم که می‌گویند، نیستی؟***

اصلاً من نمی‌دانم این مغازه‌ای که باز کرده‌ایم دو نبش است یا یک‌نبش است. در دارد یا ندارد. یعنی خدا را شکر هیچ وقت حساب زندگی باز نکرده‌ام در سینما. اصلاً نگذاشته‌ام که مسئله مالی سینما طوری در زندگی‌ام وارد شود که اگر روزی تصمیم گرفتم که نباشد، زندگی‌ام لنگ شود.

● ***شایعاتی که آدم دربارهٔ «کرخه تا راین» می‌شنود این است که این فیلم با ارز ساخته می‌شود... شنیده‌ایم که به فلانی ـ یعنی تو ـ یک میلیون دلار داده‌اند که بروی فیلم را بسازی. خب! کارهایی مثل این را هم که فقط به از ما بهتران می‌دهند. چرا کس دیگری نتوانسته این پول را بگیرد و برود در خارج فیلم بسازد؟ خب! ما از تو می‌خواهیم که واقعیتها را بگویی. اینکه تهیه کنندهٔ فیلم چه کسی است؟ وضعیت مالی فیلم از چه قرار است؟ و از این جور حرفهای ظاهراً غیرسینمایی!***

ـ این دیگر واقعاً ظلم است. یعنی ما در آن شرایط بسیار دشوار کار کنیم و باز هم پشت سرمان این قدر حرف باشد. ما در زیر فشار بسیار زیاد مادی فیلم ساختیم و هنوز هم در چنین وضعی هستیم. به‌جای ده ساعت، پانزده ساعت کار کردیم، راش‌ها را ندیدیم چرا که پول چاپ پوزیتیورا نداشتیم، جمعی خوابیدیم. همهٔ مجموعه در یک خانهٔ دو طبقه زندگی کردیم که واقعاً زندگی بدی نسبت به ایران داشتیم. در هر اطاقی سه یا چهار نفر خوابیدند بجز من که می‌خواستم دکوپاژ کنم و به ناچار می‌بایست تنها باشم. با حداقل لوکیشن‌ها کار کردیم، صورتمان را با سیلی سرخ نگه داشتیم که محترمانه به نظر بیاید. زندگی‌مان حتی قابل قیاس با سیاهی لشگرها هم نبود و بسیاری از آن خدماتی را که برای آنها وجود داشت بر خودمان حرام کردیم چرا که بهایش را می‌بایست به مارک پرداخت می‌کردیم... و البته بهتر است در این مورد من وارد بحث نشوم و شما از خود آقای داد سئوال کنید.

● ***الآن آقای داد کجا هستند.***

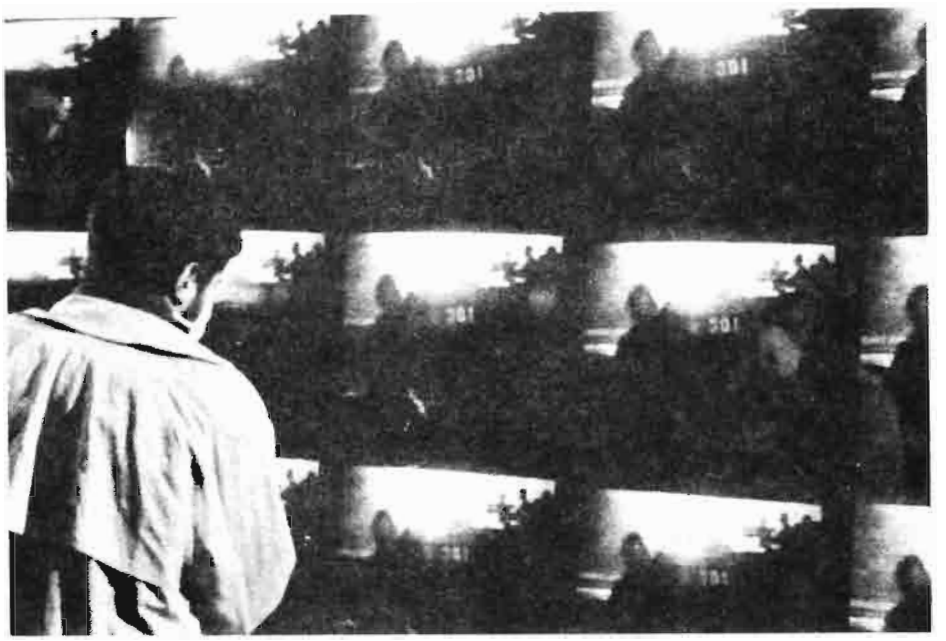
ـ هنوز در آلمان گرفتارند. ایشان به نوعی گروگان تعهداتی هستند که انجام داده‌اند تا این فیلم به پایان برسد. ببینید! داستان این‌طور شروع شد که ما رفتیم تحقیق کردیم و آمدیم. به دوستان گفتیم آقا شما فیلم بدون دخترم هرگز را دیده‌اید یا نه؟ بعضیها گفتند دیده‌ایم و بعضی دیگر هم گفتند که انعکاسش را در فیلمی که تلویزیون در جواب به آن فیلم پخش کرد دیده‌ایم. گفتم این فیلم بنا ندارد کاری شبیه به آنچه صدا و سیما کرد انجام دهد. آنها انتقاد کرده‌اند که شما آشغال می‌خورید و ما ثابت کنیم که نه بخدا ما آشغال خور نیستیم، ما کلینکس هم مصرف می‌کنیم، باور کنید! آنها بگویند شما جانور می‌خورید بعد آقای دکتر محمودی توضیح بدهد که نه! آن جانور نبوده لوبیا بوده، آنها اشتباه فهمیده‌اند. یک دفاع بسیار ذلیلانه و از سر حقارت که خود همین دفاع، فی‌نفسه مبین این است که باید اتفاقی افتاده باشد که ما این طور دفاع می‌کنیم. بعد از چندین ماه متمادی، شش ماه بعد از آنکه حرف آنها، پیچیده و تمام شده، آخرین کسانی که وارد بحث می‌شوند، کسانی هستند که مورد اتهام بوده‌اند ـ یعنی خبرنگاران خارجی آمدند دکتر محمودی را

«از کرخه تا راین»

تهیه کننده: سازمان سینمائی سینا
مجری طرح و مدیر تولید: سیف‌الله داد
نویسنده فیلمنامه و کارگردان: ابراهیم حاتمی کیا
مدیر فیلمبرداری: محمود کلاری
هماهنگ کننده تولید: پیتر گرینگ
برنامه‌ریز: ینس فولگر
دستیار تولید: کلاوس فلاش، پیمان جعفری
مشاور کارگردان: فرانک جلالی
دستیار کارگردان: بهرام عظیم‌پور
منشی صحنه: ابراهیم اصغرزاده
مدیر صحنه: توبرستن هرمانوفسکی
دستیار فیلمبردار: شهرام اسدی
صدابردار صحنه: محمود سماک‌باشی
دستیار صدا: یدالله نجفی
طرح و اجرای گریم: مسعود ولدبیگی
دستیار گریم: فرانک جلالی

تدارکات صحنه: آلیسا میشلسکی
طرح و اجرای دکور: پرویز شیخ طادی
دستیار دکور: اصغر نقی‌زاده
عکس: پیمان جعفری
طراح لباس: فرانک جلالی
نورپرداز: عباداله به‌افروز
فنی: بهزاد دورانی
جلوه‌های ویژه: ولفانگ جاگر
لابراتوار: هادکوفیلم تکنیک

بازیگران
هما روستا: لیلا
علی دهکردی: سعید
هانس نویمن: آندریاس
آندریاس کورتز: یوهانس
صادق صفایی: نوذر
اصغر نقی‌زاده: اصغر
فرزانه عسگری: فاطمه
مجید صفوی: مترجم
نیکل گریل: هلن
ن. هانزینگ: کشیش
ن. بلوهان: خبرنگار زن آلمانی
اشنایدونید: مرد مست
ك. جبل خیر: زن عراقی
پرویز شیخ طادی: مجروح عراقی
عبادله به‌افروز: مجروح شیمیائی
ابراهیم اصغرزاده: مجروح شیمیائی



گیر آوردند، با او مصاحبه کردند و دروغ فیلم را برملا کردند و مطبوعات خود آلمان نیز این حرف را منتشر کردند تا رسید به سیمای جمهوری اسلامی که بیاید و با این شکل ابتدایی درصدد جواب‌گویی برآید. آمدیم گفتیم آقا ما چنین کاری نمی‌خواهیم انجام دهیم. این فیلمی که ما می‌خواهیم بسازیم، قصه‌ای دارد که این است. من فکر می‌کنم که این فیلم، جواب هم شأنی است به فیلم بدون دخترم هرگز. آنچه که در فیلم بدون دخترم هرگز مطرح می‌شود سینما نیست. آنها قصد داشته‌اند که فرهنگ شرقی و ایرانی ما را متهم کنند. اگر آنها از زبان یك آلمانی که مثلاً در ایران زندگی می‌کرده بگویند که ایرانیها یك سال یك‌بار به حمام می‌روند و ما بگوییم در جواب که نه بخدا ما حمام می‌رویم و فقط بماند اینکه آداب حمام رفتن خودمان را نشان دهیم، این دفاع خوبی نیست. خب! ما می‌دانستیم که فیلم کرخه تا راین بودجهٔ سنگینی برمی‌دارد و محال است که این بودجه اگر به قیمت آزاد حساب کنیم بتواند برگردد. تضمین اینکه این فیلم امکان پخش در اروپا را پیدا کند، ده درصد است. واقعاً نمی‌شود رویش حساب باز کرد. رسانه‌های آنها از جنگ تعریفهای پیچیده‌ای دارند که قطعاً سیاسی نیز هست و امکان اینکه این فیلم در اروپا پخش نشود خیلی زیاد است...

● **هنوز هم بر همین اعتقاد هستی؟**

ـبله. ته دلم می‌گوید که باید این‌طور باشد، چون من آن محیطها را ارزیابی کرده‌ام. دربارهٔ فیلم الرساله (محمد رسول‌الله‌ص) هم بروید از مصطفی عقاد بپرسید، شکل نمایش فیلمش هنوز هم برایش مجهول است. امکان این مسئله وجود دارد. خب! گیرم که این فیلم را هم پخش کنند. ما باید برویم با آنها یك بحث جدی اقتصادی بکنیم برای بازگشت سرمایه‌مان یا نه، ته دلمان خوشحال باشیم که این تریبون برای یك ساعت در اختیار ما قرار گرفته است؟ فیلم بدون دخترم هرگز، فیلمی بسیار سطحی است و اگر بوق و کرنا نبود اصلاً کارش نمی‌گرفت. سینمای آنجا قُرق فیلمهای پُراکشن آمریکایی مثل «ترمیناتور» است و یا فیلمهای بعضاً سکسی بی‌پروایی که سر و صدا راه انداخته‌اند... گیرم اکران عمومی هم بگیرد، چند جا. امید من بیشتر به تلویزیون است که پخش بشود و ببینند. برای اولین بار من به دوستانی که مسئولیت داشتند گفتم شما اگر کمکی به این فیلم می‌کنید، کمك حیثیتی کنید. یعنی اصلاً فکر نکنید دارید به گردونهٔ تشکیلاتی سینما کمك می‌کنید. همهٔ سینماگرها و بچه‌های فیلمساز حق دارند بیایند و بگویند که به ما هم کمك کنید ولی این فیلم، بخصوص با این شرایطی که ما در آن قرار داریم دارای ضرورت استراتژیك است. ما سناریو را به دوستان دادیم، خیلیها خواندند. خیلیها با کمال لطف گفتند که بد نیست، خوب است. و ما هم گفتیم خب! کار ما را راه بیندازید. مبلغ اولیه‌ای به ما دادند و گفتند بسم‌الله.

● ***آن مبلغ اولیه چقدر بود؟***

ـنمی‌دانم. مدیر تولید می‌داند. من عمداً نمی‌خواستم در جریان مسائل و مشکلات مالی باشم و تهیه کننده و مدیر تولید هم ترجیح می‌دادند که مشکلات مالی را با من در میان نگذارند تا فکرم برای کار آزاد باشد و دغدغه مسائل مالی را نداشته باشم. مبلغ اولیه هرچه بود خیلی کم بود. ما قول گرفتیم که دوستان دیگر حمایت کنند و قبل از آنکه کار به بن‌بست برسد هرطور هست به ما پول برسانند و آنها هم قول دادند. گفتیم تا وقتی فیلم شروع نشده می‌شود جلویش را گرفت اما اگر شروع شد هر نوع نگه‌داشتن فیلم با ضرر مالی بسیار هنگفتی مواجه خواهد

شد. گفتند نه! شروع کن ما هستیم. و ما هم شروع کردیم.

● ***دوستان ارشاد گفتند؟***

ـنه! غیر ارشاد. اصلاً من سر این فیلم توقعی از وزارت ارشاد نداشتم. اصلاً نمی‌خواستم چنین برداشت شود که من دارم حق دیگر دوستان فیلمساز را می‌گیرم. این فیلم یك وضعیت خاصی دارد که می‌توان گفت یك پروژهٔ ملی است و ضرورت استراتژیك دارد.

● ***تهیه کنندهٔ فیلم کیست؟***

ـ سینا فیلم است که یك شرکت خصوصی است. به دوستان غیرخصوصی هم پیشنهاد کردیم از حوزهٔ هنری... تا تلویزیون و غیره. و خب! اینها هم سعی خودشان را کردند که پا پیش بگذارند اما بحث بودجه که پیش می‌آمد همه را منفعل می‌کرد.

● ***با سینا فیلم چه‌طور کنار آمدید؟***

ـسینا فیلم شد متولی کار برای ایجاد ارتباط با محافل مختلف که بتواند کمبودها را جبران کند.

● ***متکی به بنیهٔ مالی خودش؟!***

ـنه! امکان ندارد.

● ***پس چه شد؟***

ـهیچ. الآن وضع این‌طوری است که ما ناچار شدیم. مارك آزاد بخریم تا فیلمبرداری تمام شود که شد. و دوستانی که به ما امیدواری داده بودند هنوز کمکی نکرده‌اند. و هنوز دستمزد عوامل فیلم را نداده‌ایم و آقای داد آنجا گروگان است ـگروگان نه به مفهوم عامش ـ تا به تعهدات مالی خویش عمل کند و...

● ***حدوداً تا اینجا چقدر خرج شده؟ به مارك؟***

ـصادقانه می‌گویم که نمی‌دانم. مثل فیلمهای قبلی‌ام.

● ***آیا ارزیابی تو آن است که در حدود شایعات هزینه شده است؟ یك میلیون دلار را می‌گویم.***

نه! امکان ندارد. یك میلیون دلار که بیشتر شیطنت است. ما گرفتار دو نوع غربت بوده‌ایم و هستیم: غربتی در خارج از کشور با دور بودن از وطن و خانه و زندگی و آن شرایط بسیار دشوار کاری و غربت دیگر، غربت در وطن. غُربت در میان ایرانیهایی که با چشم دیگری به ما نگاه می‌کنند و امیدوارند شایعاتی که دربارهٔ فیلم ما رواج دارد، درست از آب درآید.

● ***حقوق بچه‌ها چقدر بود آنجا؟***

ـما شصت روز اکیپ را نگه داشتیم یا ۵۷ روز. و برای هر یك از بچه‌ها مجموعاً ۴۵۰ مارك. یعنی روزی کمتر از ده مارك. آنجا یك بسته سیگار پنج یا شش مارك است. یعنی تقصیر سینا فیلم نبود. آنها با یك پشتوانه‌ای وارد این کار شُدند، با یك قولهایی که هنوز به آن عمل نشده. تا حالا که جور نشده. امیدوارم بشود. یعنی واقعاً اینها مردانگی کردند. من چهار پنج فیلم در بخش دولتی کار کرده‌ام، به‌جد می‌گویم که بخشهای دولتی جرأت ورود در چنین کاری را نداشتند. یعنی اصلاً تشکیلات رسمی منظم می‌ترسیدند که دست به ساختن چنین فیلمی بزنند؛ یك ضرر مالی بسیار بزرگ.

● ***حالا آیندهٔ فیلم منوط به حل آن مسائل است؟ و تو انتظار می‌کشی؟***

ـبله. هنوز نگاتیوهایم آنجاست.

● ***می‌توانی قبل از اینکه نگاتیوهایت برسد، کار کنی؟***

ـچه‌کار می‌توانم بکنم؟! فقط یك صحنه جنگ شیمیایی است که باید در ایران بگیرم و یك صحنهٔ هواپیما. که هنوز نمی‌توانم کار کنم، چون وسایلم نیامده است.

● ***یعنی در این لحظه، فیلم روی هواست؟***

ـبله. الآن از لحاظ مالی، فیلم روی هواست. اصلاً هیچ چیزی نداریم. اصلاً برای اولین بار بود که به من این‌طور فشار می‌آمد. گاهی خیالات بچگانه مرا می‌گیرد. مثلاً به بچه‌ای بگویی بابات پول ندارد، دست می‌کند در جیب و می‌گوید که این بیست تومن را بردار تا مشکل حل شود. بخدا قسم بعضی وقتها می‌گویم اگر الآن یك کیف پرپول از آن هزار مارکی‌ها به من بدهند، می‌دهم به آقای تهیه کننده که بگیر تا آبرویت نرود. و خب! به نظر می‌آید که اگر این اکیپ به آفریقا می‌رفت یا پاکستان و از این جور کشورها، چنین حرفهایی پیش نمی‌آمد اما حالا چون فیلمبرداری در اروپا انجام شده چنین شبهه‌ای پیش می‌آید. البته تشکیلات ما، تشکیلات متعلق به یك فیلم بودجه متوسط آلمانی است، چیزی حدود سه یا چهار میلیون مارك. یعنی کمترین و ارزان‌ترین نوع فیلم. تشکیلات حرفه‌ای‌مان سر جایش بود. دوربین Bl4 همراهمان بود، آرك داشتیم و...

● ***ولی با آدمهایی «ارزان قیمت»؟***

ـارزان که چه عرض کنم؟! یعنی مثلاً بازیگر نقش اول حقوقش به اندازهٔ چند روز حقوق یکی از سیاهی لشگرها بود. واقعیتی است. ما یك روز می‌خواستیم یکی از آدمها را بیندازیم توی آب. در قصه جایی هست که یکی از آدمهای نقش اول پرت می‌شود توی رودخانهٔ راین. در اوج قصه. خب! راین رودخانهٔ پرخروشی است با جریان شدید آب. آقای داد اصرار داشت که این کار از لحاظ حفاظت و ایمنی مشکل دارد و حتماً باید بدل بیاوریم. بدل آمد و شاقولی آورد و دستگاهی آورد. یك اتوموبیلی داشت که حیرت ما را برانگیخت. او آمد بغل آب و یك قیمتی را پیشنهاد کرد. دلم می‌سوخت که چه مبلغی دارد از دست می‌رود. تا اینکه یکی از بچه‌ها گفت که من این کار را می‌کنم... او خودش را در رودخانه انداخت و فیلم را گرفتیم. دیگر آنها می‌دانستند که ما راههایی داریم برای آنکه جلوی خرجهای این‌طوری را بگیریم...

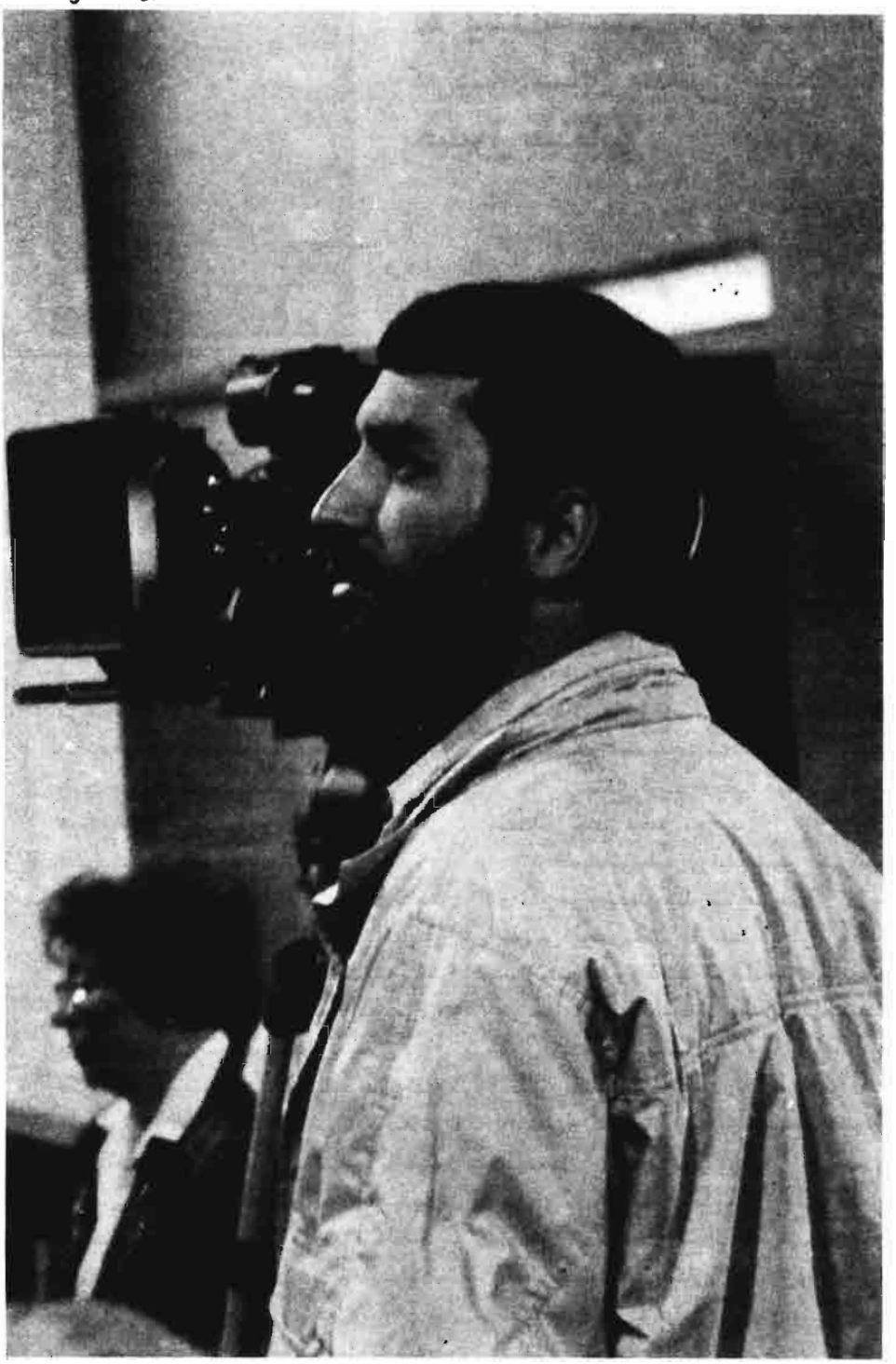
● ***خب! سؤال آخر و جداً آخر. الآن که تو اینجا نشسته‌ای و چشمهایت هم خسته به نظر می‌آید تصوری که از این دوماه کار داری چیست؟ کابوس است یا رؤیا یا...؟***

ـنه رؤیاست و نه کابوس. فقط می‌توانم بگویم که راضی هستم. البته هنوز راشها را ندیده‌ام و اگر ببینم شاید این‌طور نباشد!... جدا از این حرفها، وقتی پشت صحنهٔ فیلم را می‌بینم دلم تنگ می‌شود.

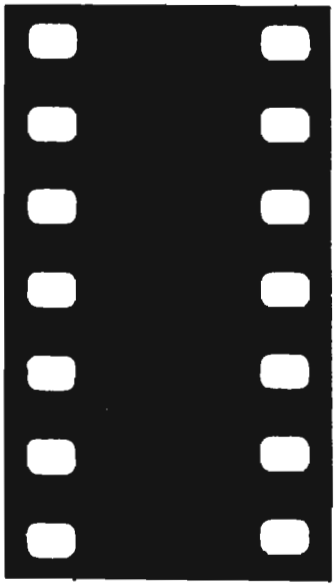
● ***همین را می‌خواستم. متشکریم. تمام شد.***

ـمن هم متشکرم. خسته نباشید □

ادامه دارد



شرحِ انفعالِ یك فیلم



■ یادداشتی بر فیلم در کوچه‌های عشق، ساختهٔ خسرو سینایی

صادق شهریاری

احتمالاً بدترین اتفاقی که ممکن است حین تماشای فیلمی برای یك تماشاگر مشتاق و علاقه‌مند بیفتد، این است که تکلیفش با فیلم مشخص نباشد. و ایضاً تکلیف فیلمساز با فیلم.

فکر کنید که در تمام مدت تماشای یك فیلم نمی‌دانید قرار است چه اتفاقی بیفتد. این تصاویر برای چه پشت سر هم ردیف می‌شوند؟ چرا صحنه‌ها با هم ارتباطی ندارند و بالاخره قرار است چه بشود؟ آن وقت می‌فهمید که تماشای فیلم **در کوچه‌های عشق**ـ یا هر فیلم دیگری از این «سبك»ـ چقدر سخت است.

در کوچه‌های عشق، فیلمی است کاملاً مغشوش و بی‌ربط. نمونه‌ای کامل از فیلمسازی از نوع «سینما ـ حقیقت» به سبك «ایرانی». یعنی کار بدون پشتوانهٔ فکری، بدون تعمق در مسئله، حضور بدون ورقهٔ دکوپاژ در سر صحنه، «جذابیت» مطلق تمام فکرهایی که به ذهن خطور می‌کند و تلاش برای ثبت ـو استفاده ـ از تمام آنها در فیلم نهایی. و اینچنین است که فیلم تبدیل می‌شود به یك اثر آشفته، بی‌هدف، سردر گم، سردستی، بی‌تکلیف، بی‌مسئولیت، متزلزل، کشدار، ابتدایی و منفعل.

سینایی خود دربارهٔ طریقهٔ ساخته شدن فیلمش چنین می‌گوید: «... و گفتم می‌خواهم برای یك بار هم که شده به تئوریهایی که دربارهٔ سینما می‌بافند ـو می‌بافم ـ عمل کنم، یعنی به جای آنکه ابتدا با قلم روی کاغذ سناریویی بنویسم، فکرم را مستقیماً با دوربین روی فیلم پیاده کنم. حاصلش را هم نمی‌دانم چه خواهد شد...» (فیلم، شمارهٔ ۱۰۲)

سینایی واقعاً نمی‌دانسته که حاصل آن کار چه خواهد شد، چه اگر می‌دانست احتمال قریب به یقین هرگز دست به ساختن چنین فیلمی نمی‌زد.

از اغتشاش ظاهری فیلم شروع می‌کنیم و جلو می‌رویم. فیلم تکلیف خودش را با خودش روشن نکرده است. یعنی اینکه سازندهٔ فیلم واقعاً نمی‌دانسته است که می‌خواهد فیلم داستانی بسازد یا مستند. قرار است به واقعیتها بپردازد یا رؤیاها را به تصویر بکشد. قرار است رویدادهای واقعی را مطرح کند یا دست به تبلیغ بزند و... حاصل اینکه، بدون آن ذهن منسجم و خلاقی که گفته شد، و با وجود تعدد بی‌شمار تصاویر، صحنه‌ها، مطالب بامزه، چهره‌های جذاب جنوبی، کودکان، نوستالژی و غیره؛ تقریباً همه‌چیز به فیلم راه یافته است و هیچ فیلتر منطقی و اصولی‌ای وجود نداشته است تا جلوی فکرهای مزاحم، تصاویر بی‌ربط، مسائل حاشیه‌ای و داستانکهای بی‌ارتباط را بگیرد و فیلم را یکپارچه و یکدست کند. فیلم به همین سادگی دچار آشفتگی و سردرگمی شده است. قسمتی از آن به پرسه‌زدنهای متوالی و خسته کنندهٔ پسر در آبادان می‌پردازد. طریقهٔ ساخت و کار این صحنه‌ها که اغلب با دوربین روی دست و به شکلی مستندگونه ساخته شده‌اند و همچنین صدای گفتار ونریشنی که بر این تصاویر سوار شده است، به این صحنه‌ها رنگ و بویی مستندگونه و نسبتاً واقعگرا داده است: فیلم مستندی از خیابانگردیهای یك پسر در شهری جنگزده که در طی آن خاطرات کودکی و فراموش شدهٔ خود را به یاد می‌آورد.

پسر در این گشت و گذار گویا هیچ هدف خاصی را دنبال نمی‌کند و به دنبال چیز خاصی نیست. از سر تفنن و بی‌مسئله‌گی به هر طرف سر می‌زند، در هر کوچه‌ای پرسه می‌زند و به هر خانه‌ای سرك می‌کشد. گاهی به دنبال ردپایی از رفقای خود در دوران کودکی و گاهی بدون دلیل و قصدی خاص.

اما دوربین فیلمبرداری که نمی‌تواند بدون دلیل دنبال این آدم راه بیفتد و همه‌جا او را دنبال کند. آن هم وقتی که این پسر این همه آرام‌راه می‌رود، به هر کجا سر می‌زند و اصلاً برایش وقت، مهم نیست. پس دوربین چرا او را دنبال می‌کند؟ نکند مسئله جذابیت موضوعی مطرح است؟ گونه‌ای از مستند سیاحتی؟ کشف مکانهای خلوت و دورافتاده‌ای که کمتر کسی قادر به دیدن آنها بوده است و جذابیتی که این مکانها برای تماشاکردن دارند؟

خب، این تنها یك روی قضیه است. اما این داستان، چند روی دیگری هم دارد.

فیلم هراز چند گاهی به سراغ پیرمردی می‌رود که با غازهایش مشغول صحبت است. صحبتهایی که تنها ارتباطی کمرنگ با مضمون فیلم و وضعیت آبادان دارند و بجز این مسئلهٔ تماتیك، از لحاظ نوع طرح، در فیلم جای خاصی برای آنها نمی‌بینیم. به این صورت که اصلاً جایگاه حضور این پیرمرد در طول روند فیلم، نقشی که در آن بازی می‌کند، چگونگی حضورش و دلیل آن،

هرگز برای تماشاگر معلوم و مشخص نمی‌شود. پیرمرد بدون هیچگونه ارتباط مشخصی با فیلم، در آن حضور می‌یابد و بعد در طی تکرار شدنهای بی‌سرانجامش، مدام ارتباط تماشاگر را با قسمتهای دیگر قطع می‌کند. بدون آنکه بالاخره دلیل حضور او مشخص شود یا اینکه خط ارتباطی‌ای میان او و قسمتهای دیگر بتوان پیدا کرد. تنها یك احتمال می‌توان به این حضور بی‌منطق داد و آن گذراندن وقت و کشاندن این موضوع بی‌ماجرا و بی‌هدف به زمان رسمی یك فیلم سینمایی است و بس.

در واقع تنها توجیهی که برای حضور چندبارهٔ این پیرمرد و غازهایش می‌توان آورد همین طول دادن زمان نمایش فیلم است.

اما نحوه نمایش این صحنه‌ها چگونه است؟ در تمام صحنه‌های پیرمرد شاهد نظارت مستمر، بدون موضع و منفعل دوربین هستیم. دوربین یك نظاره‌گر صرف و یك ضبط کنندهٔ مکانیکی است که هیچ موضع و احساسی نسبت به این پیرمرد ندارد. نوعی از مستند که به مستند گزارشی معروف است. مستندی که تنها ظاهر قضایا را می‌بیند و آنها را به شکلی مکانیکی و فنی ضبط می‌کند و به همان شکل نیز ارائه می‌کند. این صحنه‌های موجود در فیلم نیز دقیقاً همین کار را می‌کنند (بسیار شبیه «زندگی و دیگر هیچ» کیارستمی).

به صحنه‌های دیگر می‌پردازیم. پسر در حین قدم‌زدنهای بی‌پایان و متوالی در آبادان، گاه‌گاه صحنه‌های مختلفی را تجسم می‌کند که هم خاطرات او هستند از زمان کودکی و هنگام فرار از آبادان و هم صحنه‌هایی رؤیایی هستند که احتمال دارد اصلاً اتفاق نیفتاده باشند و تنها، ساختهٔ ذهن پسر باشند.

ناگفته پیداست که این قسمت از فیلم چقدر با آن دو قسمت دیگر فرق می‌کند. در این قسمت با یك فیلم داستانگو و خیالپرداز روبرو هستیم که بر طبق یك نوع نظم داستانی جلو می‌رود، گره دارد، کشمکش را وارد می‌کند و گاه حتی تعلیق می‌آفریند. (به یاد بیاوریم صحنه‌های مختلف حضور کودکان را، مثلاً حضور در سینما و نگاههای متعدد پسر و دختر به هم و تذکرهای پدر دختر، دوچرخه‌سواری پسر در جلوی دختر و زمین خوردن، فوتبال بازیهای طولانی در کوچه و بیرون آمدن پدر دختر، چشم‌چرانی در نخلستان و بازی دختر بچه‌ها و...) گاه نیز از همان ماجرا و همان فضا، پرداختی مستندگونه و ساده ارائه می‌کند (مثل صحنه‌های آوازخوانی بچه‌ها در لنج مخروبه یا تمام کردن فیلم هشت میلی‌متری مسابقهٔ بوکس در کوچه) و گاه پرداختی کاملاً سوررئال و غیرواقعی دارد (مثلاً تماشاکردن تاب خوردن کودکی خود و دوستش توسط پسر در زمان حال، یا حضور کودکی دوستش در زمان حاضر و در جلوی خانهٔ دختر، در انتهای فیلم). در روی بعضی ازاین تصاویر، صدای پسر ونریشن همیشگی او هم می‌آید که این هم باز تلفیق کردن آن تصاویر مستند توریستی قبلی با این بخش کم و بیش داستانی فیلم است.

یکی دیگر از بخشهای فیلم صحنه‌های بازسازی شدهٔ فرار مردم از آبادان در زمان جنگ است. این بخش از فیلم نیز به جهات مختلفی قابل بحث است. اول اینکه صحنهٔ گسترده‌ای همچون حضور مردم و ماندن آنها در شهر نادیده انگاشته شده و در این صحنه‌ها تنها بر فرار و گریز مردم تأکید شده است، دیگر آنکه در صحنه‌هایی مثل فرار آن خانوادهٔ آبادانی، نحوهٔ حضور و رفتار جوان آبادانی با پدر پیر و سالخورده و مریض احوالش آنقدر تند، اغراق شده و پرخاشجویانه است که اصلاً اصل قضیه و فضا و مسئله را از یاد انسان می‌برد و تنها خودِ صحنه را به دلیل فضای اغراق شده و پرخاشجو و غیرانسانی آن در ذهن نگه می‌دارد. یعنی تصوری که فیلمساز از غیرانسانی شدن روابط انسانی و جایگزینی پرخاشجویی به‌جای مهر و عاطفه در انسانها و در هنگامهٔ جنگ داشته است در صحنه حضور یافته و به شدت به بیننده منتقل می‌شود.

نکتهٔ دیگر نمایش همین مسئله است. یعنی فرار مردم از شهر در طی سه یا چهار صحنهٔ مختلف نشان داده می‌شود که در طی آنها ۱)کامیونی (که گویا هیچگاه قرار نیست پُر شود) مدام در حال سوار کردن مردم است، ۲)چند زن و پیرزن مویه‌کنان در بیابانی حرکت می‌کنند که اصلاً معلوم نیست کجاست و به کجا ختم می‌شود و آنها کجا می‌روند، ۳)یك مرد و زن و فرزندشان بر روی یك موتور سیکلت در جاده‌ای می‌رانند و هرازگاهی به اطراف خود نگاه می‌کنند. که این هم اصلاً مشخص کنندهٔ هیچ فضا و حالت خاصی نیست. در بین این سه صحنهٔ اصلی که مدام به یکدیگر کات می‌شوند چند صحنهٔ فرعی‌تر هم وجود دارد. مثل از خانه بیرون آمدن همان جوان پرخاشجو و رفتار غیرانسانی او با پدرش، و سوار شدن مردم به یك لنج بزرگ و...

دلیل انتخاب هیچکدام از اینها و کاری که در صحنه‌پردازی و فضاسازی هم می‌کنند، اصلاً مشخص نیست و معلوم نمی‌شود که بالاخره چرا این چند صحنه، چرا اینقدر کم و چرا این‌چنین ابتدایی؟

ساختار این صحنه‌ها نیز با صحنه‌های قبلی اصلاً و اساساً فرق می‌کند. دوربین روی دست، با تکانهای شدید و غلو شده و حرکات تند برای القاء صحنه‌های جنگی، مستند و خبری، این بخش از فیلم را به سوی یك نوع از سینمای مستند که مستند خبری یا واقعی است پیش می‌برد. اما نوعی از آن که از قبل همهٔ تماشاگران می‌دانند که این صحنه‌ها بازسازی است و دوبارهٔ همهٔ عوامل «چیده» شده‌اند تا این صحنه‌ها و این فضا خلق شده و ساخته شود. یعنی نوعی صحنه‌سازی، جعلی بودن فضا و ساخته شدن یا مصنوعی بودن صحنه که به شدت هم توی چشم می‌زند.

صحنه‌های دیگری از فیلم را مصاحبه‌هایی تشکیل می‌دهد که گاه و بیگاه و بی‌دلیل و علتی موجه، ناگهان به فیلم وارد شده و مدتی بسیار طولانی از آن را به خود اختصاص می‌دهند. فیلمساز و دوربینش هراز چند گاهی، بدون هیچ‌گونه پسزمینه‌ای سراغ یك یا دو پیرمرد، یا سلمانی یا کسان دیگر می‌رود و شروع می‌کند با آنها مصاحبه کردن. با ریتمی کند و سؤال و جوابهایی ابتدایی که هیچ‌چیز خاصی را هم روشن نمی‌کنند. دوربین هم همچنان ساده، سهل‌انگارانه و بدون موضع روی دست فیلمبردار باقی می‌ماند (تا حالت خبری و مستندگونهٔ فیلم را به رخ بکشد) و هیچ

موضع خاصی نسبت به صحنه نمی‌گیرد و هیچ کار خاصی هم نمی‌کند. یک گزارش و رپرتاژ صرف که درون یک فیلم به‌اصطلاح سینمایی، ناشیانه و بدشکل جاسازی شده است و متضمن هیچ فکر و طرحی هم نیست. به نظر می‌رسد یا جذابیت آن آدمها و حرفهایشان، یا اندیشه برای پرکردن وقت فیلم بوده که این مصاحبه‌ها را در فیلم وارد کرده است. مضافاً به اینکه زمان آنها نیز بسیار طولانی بوده و اساساً مخلّ ریتم و وزن صحنه‌ها و کل فیلم هم هستند.

این مستندهای گزارشی و خبری یا رپرتاژی هراز چند گاه یک بار در کل فیلم تکرار می‌شوند. گاه حضور آنها بی‌دلیل است و دوربین بدون انگیزه و بدون دلیل در ماجرای آنها وارد می‌شود (مثل صحنهٔ سلمانی) و گاه برای این ورود و حضور فکری هم شده است و دلیلی هم تراشیده شده و دوربین در معیت جوان و پشت سر او در صحنه حضور می‌یابد و به همراه او به سؤال و جوابهای رپرتاژ و ضبط آن می‌پردازد.

با دلیل یا بدون دلیل، به‌هر صورت، حضور این صحنه‌ها اصلاً بدون توجیه و بدون دلیل منطقی است و نه‌تنها حس، ریتم و وزن کلی فیلم را به هم می‌زنند بلکه همچون وصلهٔ ناچسبی، در میان قطعات و تکه‌های پارهٔ پارهٔ بخشهای دیگر فیلم هم به شدت توی چشم می‌زند.

□□

صحنهٔ دیگری از فیلم به تهران و خوابگاه جنگزدگان می‌پردازد. در طی همین صحنه است که بدترین، شعاری‌ترین و عصبانی کننده‌ترین لحظات و تصویرهای فیلم رخ می‌نماید. در طی این صحنه‌ها قرار است که شاهد حضور یک کارگران فیلم در درون خوابگاه جنگزدگان و صحبتهای او با این افراد برای انتخاب هنرپیشه‌هایی جهت بازی در یک فیلم فرضی باشیم. و از این طریق قرار است استفاده‌های نابجا، غیرانسانی و ناپسندیدهٔ جامعهٔ هنرمند (و اصلاً چرا بی‌خود دور برویم، طبق گفتهٔ خود فیلم: فیلمسازان) از آوارگان جنگ تحمیلی باشیم. یک دیوانهٔ عصبی، یک سادو ماز و خیست فوق افراطی و ابله سعی می‌کند، در نقش یک کارگردان چند تن هموطن را به شکلی غیرانسانی، مسخره، توهین‌آمیز و عصبی کننده به نمایش وادارد و از بین آنها هنرپیشه انتخاب کند.

پرداخت سینمایی از این صحنه‌ها و اصلاً فکر و اندیشه‌ای که در این صحنه‌ها هست منزجرکننده و بسیار توهین‌آمیز است. اصلاً معلوم نیست چرا کارگردان به این شکل و شمایل است. چرا این حرکات و اعمال را از خود بروز می‌دهد و سینمایی چرا بازیگر این نقش را واداشته که این تیپ را اینقدر غلو شده و غیرطبیعی بازی کند؟ چرا او یک کارگردان سینما (که خود نیز بی‌هیچ بحثی، عضوی از این مجموعه و فردی از این سنخ است) را انتخاب کرده و چرا از او پرداختی اینگونه و ظاهری به این شکل ساخته است و چنین تصویر و تصور غلطی را از کارگردان سینما به تماشاگران ارائه داده است؟ در تمام طول این صحنه‌ها و در هر دو مرتبه‌ای که فیلم را تماشا می‌کردم سعی می‌کردم بفهمم منظور کارگردان چه بوده است. اصلاً چرا چنین صحنه‌ای را در فیلم گذاشته است؟ این صحنه چقدر با مسئلهٔ آبادان و دیگر مسائلی که فیلم مطرح می‌کند ارتباط دارد و چه نیازی به داشتن آن احساس می‌شده است، و حالا که آن را در فیلم می‌بینیم اصلاً چرا پرداخت آن اینگونه است؟ چرا کارگردان سینما را در حد فردی مبتلا به سادو مازوخیسم نشان می‌دهیم و اصلاً چرا چنین تصوری را از یک فیلمساز و کارگردان در اذهان عامه ایجاد کنیم؟ آن خنده‌های عصبی یعنی چه؟ آن بالا و پائین پریدنهای غیرطبیعی، آن شلوغ کردنهای عصبی کننده؟ اصلاً چرا دور فیلم در آن صحنه تند شده بود؟ و...

این صحنه چنانکه گفتم از بدترین و توهین‌آمیزترین صحنه‌های فیلم است. صحنه‌ای که در طی آن یک فیلمساز به شغل خود، پیشهٔ خود، عشق خود، همکاران خود، آوارگان و جنگ و... توهین کرده، آنها را تحقیر می‌کند و به مسخرگی می‌کشاند.

و البته در لابلای نماهای مربوط به همین صحنه هم، هراز چندگاهی به سراغ پسر جوان می‌رویم که با خشم و عصبانیت گوشه‌ای نشسته است و به این منظره نگاه می‌کند. نمایی برای شیرفهم کردن تماشاگران که یعنی: ببینید، این جوان می‌فهمد که این کارگردان سینما هموطنان او را مسخره کرده است و دارد به آنها توهین می‌کند. او از همین مسئله ناراحت و عصبانی است و دارد زجر می‌کشد و رنج می‌بیند!

□□

و اینها تازه تعدادی از صحنه‌ها و پرداختهای بد سینمایی هستند که در طول این فیلم نود دقیقه‌ای شاهد آنها هستیم. صحنه‌های دیگری مثل رقص جوانهای آبادانی در خوابگاه یا جر و بحث پسر و پدر در حیاط خانه‌شان در آبادان و... فعلاً از این بحث کنار گذاشته شده‌اند و بعداً به سراغ آنها می‌رویم.

می‌بینیم که فیلمساز در شیفتگی انتخاب مضامین مختلف، ورود و جرقهٔ فکرهای «جالب» و تازه و هجوم بی‌امان طرحهای نو و مختلف مقاومتی نکرده است و از آنجایی که طرح، قصد و هدف معینی هم نداشته و خود را به یک اساس، فیلمنامه یا حداقل طرح کلی مسلح و ملزم نکرده است و از طرف دیگر خلاقیت و قدرت خدا داد انسجام ذهنی یک کارگردان موفق را هم نداشته است، فیلمش لبریز شده است از نماها و صحنه‌های گوناگون با مضامین و اهداف گوناگون و ساخت‌ها و اَشکال نمایشی گوناگون: گاه شاهد یک مستند رپرتاژی و خبری هستیم که طی مصاحبه‌های مختلف تبلیغ مقاومت و ایثار می‌کند، گاه با یک فیلم داستانی سانتی مانتال و نوستالژیک طرف هستیم که احساسات عشقی یک نوجوان را در یک شهر جنگی بازگو می‌کند، گاه با یک مستند گزارشی طرف هستیم که شهر آبادان را معرفی می‌کند و به بازسازی مناطق مختلف آن می‌پردازد، گاه با مستند بازسازی شده‌ای روبرو می‌شویم که شروع جنگ در یک شهر و مقابله (یا فرار) مردم از شهر را نشان می‌دهد، گاه با یک مستند تبلیغاتی و پروپاگاند طرف هستیم که بازگشت به شهر و همیاری در بازسازی آن را تبلیغ می‌کند و...

از یک طرف شاهد صحنه‌ای هستیم مثل جر و بحث و گفت و گوی پسر و پدرش در

حیاط خانه‌شان در آبادان، پدر ـگویاـ از عشق به بازگشت می‌گوید و اینکه باید شهر را دوباره ساخت و پسر از اینکه اینجا دیگر شهر ما نیست و نمی‌توانیم در این خرابه زندگی کنیم و... از همان ابتدا هم معلوم است که حق با پدر است و او این بازی را خواهد برد چون اصلاً سینمای نصیحت‌گو و اندرز کنندهٔ ما مجال این را نمی‌دهد که حرفهای طرف مقابل حتی تا نیمهٔ یك فیلم جلو بیاید و بعد به شکلی مستدل و منطقی جواب داده شود. همانطور که حدس می‌زنیم، پدر بازی را می‌برد. دوربین روی او متمرکز می‌شود و او شروع می‌کند به دادن درس اخلاق و اندرز و دادن شعارهای صریح و رو: «این کار را تا کی؟ خب بیان سرِ زندگی‌شون، همه با هم یه‌جوری می‌سازیمش...»

از طرف دیگر شاهد صحنه‌های خاطراتی هستیم که گویا قرار است در این فیلم و نوع سینمای «مدرنی» که عرضه می‌کند، جایگاه اصلی و کلیدی داشته باشد. اما خوب که می‌بینیم این صحنه، اصل و اساسش را ـمثل صحنهٔ قبلی که مثال زدیمـ از سینمای قبلی، از سینمای احساساتی و ندانم‌کار سابق می‌آورد. فضای صحنه‌ها از قبیل نوستالژی بازیهای شبه بهاریه‌نویسی است که اصلاً مواد خامش را از سانتی مانتالیسم تأمین می‌کند. یعنی برخلاف شکل و شمایل و ادعای موجود، مصالح اصلی‌اش از همانجایی می‌آید که به ظاهر آن را می‌راند. توجه کنید: «شیرینیهای شب عید یادته؟ مادر می‌پخت، ما کش می‌رفتیم... توی صندوق، همیشه هم درش قفل بود... امروز می‌دونیم، همین حیاط بهشت بود....» انگار که یکی از داستانها یا بهاریه‌های معمول را باز کرده و بخوانی. با همان نوستالژی و همان مواد و مصالح سانتی مانتال برای یك داستان پراز غمِ غربت، که البته هیچ ربطی هم به ساختمان مدرن فیلم ما و قدم زدنهای پسر جوان در حیاط خانه‌شان در آبادان جنگزده هم ندارد.

از طرف دیگر شاهد پرسه زدنهای بی‌پایان پسر هستیم در خرابه‌های سینما، بعد بیرون آمدن او از در سینما و بعد تیلت دوربین به بالا تا سر در «سینما متروپل».

که انگار داریم یك فیلم مستند گزارشی را تماشا می‌کنیم.

و از طرف دیگر شاهد نماهای طولانی از پسربچه‌ها هستیم که در گورستان اتومبیلها یا توی لنج از کار افتاده‌ای دسته‌جمعی آواز می‌خوانند و شلوغ می‌کنند و بعد صحنه کات می‌شود به همین پیرمرد با غازها و مرغابی‌هایش که با آنها حرف می‌زند و...

می‌بینیم که اغتشاش ذهنی و تصویری و کار سردستی در انتخاب مضامین، پرورش آنها و پیش هم گذاری آنها به اینجا می‌کشد که اصلاً اساس فیلم به زیر سؤال برود. سینمایی می‌خواهد همه‌چیز بگوید و هیچ‌چیز نگوید. اما مگر می‌شود اینطور صحبت کرد؟ نه این و نه آن، هم این و هم آن؟ پس بالاخره موضع فیلم چیست؟ نگاه آن به کجاست؟ چه می‌خواهد بگوید و نقطهٔ دیدش و آینده‌اش به کجاست؟

بالاخره تکلیف تماشاگر با این فیلم چیست؟ و آیا این بلاتکلیفی تماشاگر با فیلم، زائیدهٔ بلاتکلیفی خود فیلمساز با فیلمش نیست؟ و آیا انفعال کنونی فیلم ناشی از بی‌موضعی خود فیلمساز در قبال موضوعش و عدم شناخت آن نیست؟

فیلمی چنین بی‌موضع طبیعی است. در هیاهو و هجوم بی‌امان جرقه‌ها و تصاویر و مسائل مختلف، خود را ببازد و به هر سمتی، به هر مسئله‌ای و به هر رویدادی ناخنکی زده و ملغمه‌ای شود هفت جوش از همه‌چیز. برای همین هم هست که کارکرد فیلم اصلاً کارکردی دوگانه شده است. توجه کنیم که در ایران و در برخورد با فیلم، فیلم و سینمایی متهم به تحریف وقایع و حقایق می‌شوند (که درست است) و در فرنگ و در برخورد آنطرفیها با فیلم، فیلم و سینمایی متهم به پروپاگاند و تبلیغ برای جمهوری اسلامی می‌شوند (که نادرست است).

این کارکرد دوگانه اصلاً و اساساً مشکل اصلی فیلم است. این از بی‌خاصیتی و بی‌موضعی فیلم است. از «همه‌جانبه بودن» آن است. از کلی‌گویی آن. و انشاءالله که دیگر همه می‌دانیم موضع یك فیلم، با آنچه که نشان می‌دهد، ارتباط چندانی ندارد و بستگی تام دارد به نحوهٔ نشان دادن آن توسط فیلمساز.

سینمایی خواسته است که همه‌چیز را به هر شکلی هم که شده در فیلمش نشان دهد. این است که فیلم مجموعه‌ای است نامتناهی از همه‌چیز به همه شکل. و این است که حالا هرکسی می‌تواند هرچیزی که بخواهد در این فیلم بیابد و از آن بردارد. فیلمی که سعی می‌کند همه را راضی کند. همه‌چیز داشته باشد و هیچ‌چیز یا هیچ‌کس را از دست ندهد. اگر سینمایی می‌کوشید که به‌جای این همه پراکندگی، این همه تشتت، این همه از این شاخه به آن شاخه پریدن، سبك و استیل عوض کردن و این همه به‌طور متناوب به واقعیت و رؤیا پرداختن، وقت و هزینه و انرژی‌اش را صرف یك چیز کند، آن وقت مسلماً با اثر بهتری روبرو می‌بودیم.

سینمایی اگر به‌جای عمل کردن به آن «تئوریها»، روشهای قدیمی‌تر، کلاسیك‌تر و اصولی‌تر را در سینما و فیلمسازی رعایت می‌کرد، اگر طرح مشخصی برای کار خود درنظر می‌گرفت، اگر براساس یك تم واحد کار می‌کرد، و اینهمه ادا درنمی‌آورد، اگر با خود نوشته و خلاصه و شبه دکوپاژیا هرچیز دیگری به سرِ صحنه می‌برد، اگر قدرت خود و انرژی‌اش را بر طرح خود متمرکز و منسجم می‌کرد، اگر تدوین فیلمش را به یك تدوینگر حرفه‌ای که خارج از محیط و آتمسفر فیلمش قرار داشت می‌سپرد و اگر مسئله‌اش را می‌شناخت، یا دقیقتر «مسئله» داشت و... با فیلمی روبرو می‌شدیم که قدر مسلم از این فیلم درست‌تر، منسجم‌تر و واقعی‌تر بود. فیلمی که بلاتکلیف نبود و بی‌موضعی و انفعال را به نمایش درنمی‌آورد، فیلمی که فیلم بود. □

یادداشت فیلم:

با پوتین در جبهه

محمدحسین معززی‌نیا

باکیده در اولین تجربه سینمایی خود سعی در ترسیم فضایی روحانی عاطفی از روابط آدمهای جبهه دارد. و سعی می‌کند شخصیتهایی از جنس آدمهای «مهاجر» خلق کند. و فضایی مشابه آن فیلم پدید آورد. تجربه باکیده در کار با حاتمی‌کیا و فعالیتش در فیلمهای جنگی باعث شده تا به سوی واقعیت سینمای جنگ سوق پیدا کند.

کاراکترهای پوتین، همگی خصوصیات مشترکی با آدمهای حاتمی‌کیا دارند. و اگر هم لحظاتی با آنها فاصله داشته باشند، به سبب تلاش باکیده برای پرفروش ساختن فیلمش است. که در این راه گاهی کلیشه‌هایی را وارد فیلم کرده است. اما در مجموع شخصیت‌پردازی جمعی رزمندگان موفق از آب درآمده که عوامل مؤثر در این راه عبارتند از: توجه به روابط شدید عاطفی بین رزمندگان، مانند رد و بدل شدن انگشتر، یا وداع پرشور حسین با رضا در آخرین لحظات، هماهنگی و همدلیشان در صحنه‌هایی مثل پاشیدن خاک به صورت سربازان عراقی. یا صحنه نجات یونس و...

از شروع فیلم تا صحنه‌های درگیری، در کنار معرفی رزمندگان ایرانی، نیروهای

عراقی هم شناسانده می‌شوند. سعی فیلمساز بر این است که برخلاف اکثر فیلمهای جنگی، به آنان نگاهی کلیشه‌ای نداشته، و روحیات آنان را بررسی کند. در این میان با سه شخصیت اصلی روبرونیم: یك گروهبان، یك استوار و یك سروان که فرمانده نیروهاست. گروهبان و سروان در حد همان شخصیتهای همیشگی عمل می‌کنند. ولی در شخصیت‌پردازی استوار پیشرفتهایی دیده می‌شود. استوار فردی باوجدان و شریف است. تحمل شکنجه و آزار، و نهایتاً اعدام اسیران را ندارد. حتی مقام و موقعیت خود را بر سر این کار از دست می‌دهد. تاکید برعکس نوزاد رسول ـ رزمنده‌ای که عاقبت شهید می‌شود ـ در جایی که استوار با عکس فرزندانش صحبت می‌کند، لحظهٔ موفقی است در ارائه خصوصیات مثبت انسانی استوار. اما در لحظات دیگر شخصیت استوار کلیشه‌ای می‌شود، مانند دلسوزیهای اولیه‌اش برای رزمندگان.

باکیده برای ایجاد شناخت بیننده نسبت به عراقی‌ها، مکالمات آنان را هم به زبان فارسی قرار داده است. ولی اینکه هردو طرف نبرد کلیه سخنان یکدیگر را دریابند، توجیه‌ناپذیر است. مهمترین عامل در شخصیت‌پردازی هر دوطرف درگیر جنگ، پرهیز از اسطوره‌سازی است. هیچکدام از جنگاوران فیلم قهرمان بازی درنمی‌آورند، در نتیجه قابل لمسند.

پوتین از نقطه نظر ساختمان سینمایی قابل اعتناست. باتوجه به اینکه فیلمنامه پوتین، لحظاتی کند و یکنواخت را اقتضا می‌کرده ـ خصوصاً در اوایل فیلم ـ دکوپاژ دقیق باکیده، این کسل کنندگی را از بین برده است. نمونه‌ای از این موفقیت را می‌توان در نماهای متنوع و صحیح در سکانس اول فیلم دید. در این سکانس، نماهای مختلف از بسیجی مجروح، وضعیت روحی و جسمی او را به خوبی القاء می‌کند.

نماها، تکراری و طولانی نیست. قطعهای به‌موقع و زوایای با معنی دوربین، خبر از اسارت و شهادت قریب‌الوقوع بسیجی می‌دهد.

همچنین کنترل صحنه‌های درگیری، درست و کم‌خطاست، اشتباهات معمول فیلمهای جنگی مشاهده نمی‌شود. هرچند که تدوین صحنه‌های درگیری مناسب نیست. مثلاً مدت صحنه‌های درگیری، طولانی است. که همین باعث از دست رفتن حس و هیجان لازم می‌شود. چند قطع نابجا در صحنه‌های آغاز درگیری و مسلح شدن رزمندگان دیده می‌شود.

دوربین هم در بعضی جاها خوب عمل می‌کند: به‌خصوص در نیزار. از بازیهای نسبتاً خوب. صحنه‌آرایی‌های زیبا (در صحنه‌های شکنجه یونس) هم باید یاد کرد. بهترین لحظات فیلم. صحنه اعدام ساختگی یونس است، بلبلی که بر سیم خاردار نشسته و صدایش در صحنه اعدام می‌پیچد و سرانجام پرداخت سکانس آخر است: همکاری ایثارگرانه رضا و یونس برای حفاظت از پل، کوشش برای به‌سلامت رساندن حسین، به‌هلاکت رساندن جاسم با تنها گلوله باقیمانده که از عراقیها غنیمت گرفته شده بود، با پرداخت حرفه‌ای باکیده، یك سری از ماندنی‌ترین لحظات سینمای جنگ را به‌وجود آورده است. ریتم این سکانس هم، درست و مناسب است.

البته ضعفهای مختلفی را در فیلم می‌بینیم: نورپردازی آبی در محبس اسیران، تمهیدی رو و سطحی است برای شخصیت‌پردازی رزمندگان / در صحنه‌ای، گروهبان و سروان عراقی شاهد خیانت استوار به نیروهای خودی، و صحبت کردن او با یونس هستند. ولی واکنش ندارند / حاجی نماز صبحش را پس از روشنایی هوا می‌خواند / صدای دو بلور حاجی برای وی نچسب است و با شخصیتش مناسبتی ندارد / با توجه به مراقبت شدید عراقیها و اطلاعات مهم رسول، چگونگی ورود رضا به اطاق رسول، نحوه صحبت بااو وشیوه درگیری باسربازعراقی، غیرمنطقی است. از آن بی‌منطق‌تر، گذشت سروان عراقی ازجرم‌رضا است، (در به قتل رساندن یکی از سربازهایش) که با زدن چند سیلی غائله را ختم می‌کند / و...

پوتین بی‌ادا و ساده است، با پرداختی محکم و جاندار. پوتین در کنار پرداختن به حادثه، حس و حال و صمیمیت خاصی را هم داراست و خبر از ظهور یك استعداد نو در زمینه سینمای جنگ می‌دهد. □

دونیمه سیب

قدم در بیراهه

دو نیمه سیب نشان این است که عیاری به بیراهه رفته و از این طریق ره‌بجایی نخواهد برد. حال چه راه، به سینمای *آن سوی آتش* باشد یا رسیدن به این نوع فیلمها (*روز باشکوه*، دو نیمه سیب)

نیمه اول دو نیمه سیب، بشدت ابتدایی است. کلیه عوامل فیلم از آغاز تا تعویض موقعیت دو خواهر بسیار ضعیف کار کرده‌اند. خصوصاً فیلمنامه با دیالوگهای لوس و ضعف ساختاری، «سنگ تمام» گذاشته است. از نیمه دوم اگر چه فیلم سر و سامانی می‌یابد و قابل تحملتر می‌شود ولی سستی محتوا همچنان غالب است. شخصیت‌پردازی آن چنان ضعیف است که حتی رفتار شخصیتها در حد کلیشه‌های فیلمفارسی هم جا نمی‌افتد.

در نیمه اول، قصه به بدترین شیوه ممکن روایت می‌شود. ترتیب وقایع یعنی تصادف دو خواهر برسرقبر مادر و واکنشهایشان و سپس تعقیب همدیگر منطقی نیست. از این گذشته صحنه‌های تعقیب بسیار طولانی و بی‌کشش است و سرانجام که به هم می‌رسند هیچ هیجانی در دیدارشان نهفته نیست. از نیمه بعد، بی‌محتوایی فیلمنامه و پرداخت سردستی آن کاملاً مشهود است. در این موقعیت منطقی‌ترین شیوه روایت، روانکاوی دو تیپ بالا شهری و پایین شهری به نظر می‌رسد. ولی عیاری که به دنبال شیوه‌ای نو در فیلمفارسی است از ساده‌ترین و مبتذلترین ترفندها برای خنداندن تماشاگر استفاده می‌کند، بدون آنکه حرفی برای بیننده داشته باشد. هرتماشاگری می‌تواند حدس بزند که وقتی یکی از خواهرها به خانه پایین شهر می‌آید و برای اولین بار به محیطی غریبه وارد می‌شود جای نخود و لوبیا را بلد نیست و خصوصیات اخلاقی پدرش را نمی‌داند و خانه‌ای مستضعف نشین مانند آنچه نامزد خواهرش در نظر گرفته، نمی‌پسندد و یا برعکس، آن یکی بلد نیست پیانو بزند. بنابراین تکرار همه اینها و مرور کردن این حوادث چه سودی برای بیننده دارد جزاینکه مانند برنامه‌های کیلویی تلویزیون، مرتب به تماشاگر نهیب بزند که: تو شعور نداری و باید پیش پا افتاده‌ترین چیزها را حالیت کرد. جالب است که «سایه» در حین باز دید از خانه‌هایی که قرار است خواهرش در یکی از آنها سکنی گزیند، مرتب به نامزد خواهرش می‌گوید: یعنی خواهرم باید در چنین جایی زندگی کند، و او هم هربار می‌گوید چه گفتی؟! ببینید عیاری تماشاگرش را تا چه حد احمق فرض می‌کند.

در نیمه دوم فقط شاهد چنین ماجراهایی هستیم که مرتب فیلم را به مرز سقوط نزدیکتر می‌کنند و عاقبت با یك پایان باسمه‌ای همه چیز تمام می‌شود. در این بین چندین سکانس بی‌ربط هم وجود دارد. نمایش دو قلوهایی که برای بازی در این فیلم مراجعه کرده‌اند آنهم در وسط فیلم و با حضور دو بازیگر اصلی انتخاب شده، تمام منطق روایی قصه را به هم می‌ریزد و رخنه‌بزرگی در فیلم پدید می‌آورد. این سکانس شاید در ابتدای فیلم و قبل از تیتراژ کمی منطقی به نظر می‌رسید. ساختمان فلاش بکها نیز کاملاً نادرست است. نور آبی و حرکت اسلوموشن هیچ لزومی ندارد، حتی اگر عیاری قصد داشته باشد به این نوع آشنایی پدر و مادر دو دختر که بیشتر شبیه جفت‌یابی حیوانات است، اصالت ببخشد. این فلاش بکها صرفاً نوع ادای متظاهرانه و روشنفکرانه است و بس.

متأسفانه به هیچ‌وجه نمی‌توان نکته قابل تحسینی در دو نیمه سیب پیدا کرد. دو سوم فیلم، اضافی و فاقد کاربرد و قابل حذف است و یك سوم بقیه فیلمفارسی است. عیاری با دستمایه قرار دادن یك سوژه نخ‌نما، تا سرحد امکان ساده‌اندیشی و ساده‌لوحی را ترجیح داده است.

چنین فیلمهایی، فضای سینمای ما را ناسالم می‌کند و کم‌کم تمامی انتقادات وارده به تصویر سازان تلویزیونی را بی‌رنگ می‌سازد. □

فرهنگ عامه

از سینه به سینه

شاه‌عباس و درویشهای دوره‌گرد

محمدعلی علومی

می‌گویند شاه‌عباس عادت داشت در بعضی شبها، با لباس درویشی در کوچه و خیابان بگردد و با این و آن نشست و برخاست کند. یك شب، شاه‌عباس با لباس درویشی و کشکول وتبرزین از شهر بیرون می‌آید. به خرابه‌ای می‌رسد. می‌بیند که چند درویش دوره‌گرد، دور آتشی نشسته‌اند. شاه‌عباس، حق دوستی می‌کشد و برآنها وارد می‌شود. آنها هم جوابش را می‌دهند و در کنار خودشان جایی باز می‌کنند. شاه‌عباس می‌نشیند و می‌گوید: ای دوستان، چه دارید بخوریم؟ هرکس چیزی را به میان می‌آورد. شاه‌عباس هم کشکول پر از غذایش را جلو می‌آورد و می‌گوید: امروز از کنار قصر شاه می‌گذشتم سفره می‌دادند، من هم مقداری غذا گرفتم. درویشها و شاه‌عباس با هم شام می‌خورند و هرکس صحبتی می‌کند. در این موقع شاه‌عباس می‌پرسد: ای دوستان بگویید ببینم که شما به غیر از درویش و دوره‌گردی چه هنری دارید؟ آنها از شاه‌عباس می‌پرسند: خود تو چه علم و هنری داری؟ شاه‌عباس می‌گوید: من به غیر از دوره‌گردی علمی دارم که اگر در وقت عصبانیت سبیلم را بجنبانم، روزگار طرف از شب تارهم تاریکتر می‌شود ولی اگر ریشم را بجنبانم، روزگار برطرف مقابل، گلشن و گلستان می‌شود. یکی از آن درویشهای دوره‌گرد می‌گوید: من به غیر از درویشی و دوره‌گردی، این هنر را دارم که زبان حیوانات را می‌دانم و می‌فهمم. دیگری می‌گوید که من علمی دارم که با خواندن یك ورد، هردرب بسته و هرقفل محکمی را بدون کلید باز می‌کنم. نفر سوم می‌گوید: من هم هرکس را ببینم، شب باشد یا روز و در هرلباسی که باشد، هروقت که دوباره ببینمش می‌شناسمش. شاه‌عباس می‌گوید: با این علوم و هنرهایی که ما داریم، بهتر است به کاخ شاه برویم و از خزانه سلطنتی، پول و جواهراتی برداریم. آنها قبول می‌کنند و همراه شاه‌عباس به طرف کاخ شاهی راه می‌افتند. شاه‌عباس قصد دارد این درویشها را امتحان کند و ببیند که چقدر راست می‌گویند و آیا این علمها را دارند یا نه.

وقتی شاه‌عباس و اطرافیانش به در کاخ می‌رسند، یکی از آن درویشهای دوره‌گرد جلو می‌آید. به در کاخ اشاره می‌کند و وردی می‌خواند. در باز می‌شود و شاه‌عباس و همراهانش وارد کاخ می‌شوند. در این وقت توله‌های سگ نگهبان، شروع می‌کنند به سر و صدا و زوزه کشیدن ولی زود ساکت می‌شوند. شاه‌عباس از درویش بعدی می‌پرسد که اینها چرا سر و صدا راه انداختند و چه گفتند و چه شنیدند؟

درویش دوره‌گرد می‌گوید که توله‌سگها گفتند: دزد، دزد. مادرشان هم گفت: صاحب کاخ بیدار و هوشیار است.

شاه‌عباس فهمید که ادعای اینها درست است. می‌روند و به خزانه سلطنتی می‌رسند، همان درویش اول، باز وردی می‌خواند، در باز می‌شود و مقدار زیادی طلا و جواهرات قیمتی برمی‌دارند و از همان راه آمده برمی‌گردند به خرابه. طلا و جواهرات را هم در جایی پنهان می‌کنند. صبح می‌شود شاه‌عباس و درویشهای دیگر از خواب بیدار می‌شوند و هرکدام برای کاری به جایی از شهر می‌روند و قرار می‌گذارند که دوباره شب در همان خرابه جمع شوند. شاه‌عباس به کاخ برمی‌گردد. لباس دوره‌گردی را، درمی‌آورد و لباس شاهی می‌پوشد. برتخت می‌نشیند و خزانه‌دار را احضار می‌کند. خزانه‌دار که می‌آید، شاه‌عباس دستور می‌دهد که برو و فلان جواهر را برایم بیاور. خزانه‌دار می‌رود و با تعجب می‌بیند که ای داد و بیداد، خزانه از جواهرات گرانقیمت خالی شده است. خزانه‌دار با ترس و لرز می‌آید و جریان را با شاه در میان می‌گذارد. شاه‌عباس هم به سربازان مسلح دستور می‌دهد که بروند در شهر و هر آدم مشکوکی را که دیدند، دستگیر کنند و بیاورند. من‌جمله، نشانی آن خرابه را هم می‌دهد و دستور می‌دهد که شب به آنجا بروند و اگر کسی را دیدند، بدون اذیت و آزار دستگیرش کنند و بیاورند.

سربازان مسلح راه می‌افتند، به هرفرد مشکوکی می‌رسند، دستگیرش می‌کنند و از جمله همان سه درویش دوره‌گرد را هم دستگیر می‌کنند و به زندان می‌آورند. روز بعد شاه‌عباس به سراغ زندانیها می‌آید و میرغضب را نیز به همراهش می‌آورد. زندانیها با دیدن شاه‌عباس و میرغضب از ترس بر خود می‌لرزند. شاه‌عباس، خشمگین شده و فریاد می‌زند که ای فلان فلان‌شده‌های بی‌سر و پا! حالا کارتان به جایی رسیده است که جرأت می‌کنید به خزانه شاهی دستبرد بزنید؟ در این وقت، درویش دوره‌گرد سومی که شاه‌عباس را

شناخته و فهمیده بود که همان درویشی دیشبی است، به خودش جرأتی می‌دهد. جلو می‌آید و به شاه‌عباس می‌گوید که ای شاه، خواهشی از شما دارم. شاه‌عباس با عصبانیت و خشم می‌گوید: بگو. درویش سوم می‌گوید: ای رفیق!

ما که بد کردیم به دوران خویش را/ تو محبت کن بجنبان ریش را.

شاه‌عباس خنده‌اش می‌گیرد، آنها را می‌بخشد و هرسه نفرشان را در کاخ خود استخدام می‌کند. به کسی که درب بسته و قفلها را باز می‌کرد، حکم خزانه‌داری، به کسی که زبان حیوانات را می‌دانست حکم میرشکار و به کسی که قادر به شناسایی همه بود، حکم کار در نظمیه را می‌دهد.

راویان: *مهدی علومی*، آموزگار، *یداله کامگار*، آموزگار بازنشسته.

ماه‌پیشونی

روزی بود و روزگاری. دختری بود به اسم *فاطیکو*. مادر این دختر مُرد و پدرش رفت زن دیگری گرفت که او هم دختری داشت همسن و سال *فاطیکو*. این زن پدر و دخترش با *فاطیکو* بدرفتاری می‌کردند و برای این که از خانه بیرونش کنند، هرروز از صبح تا پسین او را می‌فرستادند به بیابان که چرخو بریسد.

یك روز، همین‌طور که *فاطیکو* در بیابان نشسته بود و چرخو می‌رشت، باد آمد و یك خورده از پنبه‌های فاطیکو را، برداشت و انداخت توی چاه. *فاطیکو* از ترس زن‌بابایش دوید و رفت توی چاه تنگ و تاریك. وقتی به ته چاه رسید، دید دیوی نشسته است. *فاطیکو* سلام کرد و دیو گفت: علیك سلام فاطیکو. اگر سلام نکرده بودی، لقمه اولم تو بودی. دیو به فاطیکو گفت: بیا و سر مرا بشکن. فاطیکو شانه‌ای داشت و سر دیو را تمیز و قشنگ شانه کرد. دیو گفت: حالا این لیوان را بردار و بشکن. *فاطیکو* لیوان را پر از آب کرد و برای دیو آورد. دیو گفت حالا چوبی بردار و زمین را خراب کن و اثاثیه‌ام را بشکن.

فاطیکو، جارو برداشت و خانه دیو را مثل دسته گل تمیز و قشنگ و مرتب کرد. دیو، دعای خیرش کرد و گفت: برو ای دختر که الهی یك ماه برروی پیشانی‌ات و یك خورشید برروی چانه‌ات سبز بشود.

همین‌طور هم شد و یك ماه برپیشانی و خورشیدی برروی چانه فاطیکو درآمد. فاطیکو پنبه‌اش را برداشت و از چاه بیرون آمد. پر چارقدش را هم، برروی ماه و خورشید انداخت که کسی نفهمد. چرخو را هم برداشت و برگشت به خانه.

تا چند وقت زن‌بابا و خواهر ناتنی و بدجنسش نمی‌فهمیدند که چی شده است. شبها، جای *فاطیکو* گوشه آشپزخانه بود. یك شب، زن‌بابا دید که از جای *فاطیکو* نور می‌آید. بلند شد، رفت نگاه کرد، دید که *فاطیکو* خواب است و پر چارقدش کنار رفته است و ماه پیشانی و خورشید چانه‌اش می‌درخشند. زن‌بابا چیزی به روی خودش نیاورد. صبح که شد، *فاطیکو* را برای کار به صحرا نفرستاد. او را در خانه نگه داشت و گفت: همین‌جا بمان و در کارهای خانه کمکم کن. همین‌طور که *فاطیکو* داشت کار می‌کرد، زن‌بابا آمد و چارقد را کنار کشید. ماه و خورشید معلوم شدند. زن‌بابا مهربان گفت: *فاطیکو*، عزیزم، این ماه و خورشید چه‌طور برروی پیشانی و چانه‌ات درآمده؟

فاطیکو جریان را گفت که بله، این‌طور شد و آن‌طور شد و در چاه دیو را دیدم و... خلاصه، همه ماجرا را از سیر تا پیاز برای زن‌بابا و خواهر ناتنی‌اش تعریف کرد. زن‌بابا به دخترش گفت که تو هم برو به همان چاه تا مثل *فاطیکو*، ماه‌پیشونی بشوی. یك خورده پنبه هم به او داد و روانه صحرایش کرد. این دختر با اخم و تخم و تکبر آمد سر چاه، پنبه‌را انداخت توی چاه‌و خودش هم به دنبالش رفت توی چاه. دیو را دید که نشسته است. بدون سلام و علیك جلوی دیو رفت و همین‌طور خیره شد به دیو.

دیو گفت: ای دختر، قربان دستت، بیا و سر مرا بشکن. او هم سنگی برداشت و سر دیو را شکست. دیو گفت: حالا این لیوان را هم بشکن. دختر لیوان را زد به زمین و شکست. دیو گفت: حالا چوبی بردار و زمین را خراب کن. این دختر هم به طمع ماه‌پیشانی، چوب را برداشت و زمین را خراب کرد. و زد اسباب و اثاثیه دیو را له کرد. دیو گفت: برو ای دختر که امیدوارم صورتت سیاه بشود. همین‌طور هم شد. دختر از چاه بیرون آمد و گریه‌کنان رفت پیش مادرش مادر دختر هم هرچه صورت دخترش را می‌شست، سیاهی آن پاك نمی‌شد. دیدند چاره‌ای نیست، همین‌طور گذاشتند بماند. منتها صورت دختر را می‌پوشاندند. بعد از آن، زن‌بابا و خواهر ناتنی، با *فاطیکو*، خیلی بدرفتارتر شدند و همه‌اش او را به هربهانه‌ای کتك می‌زدند.

یواش‌یواش خبر رسید به پسر شاه که بله، در فلان محله و فلان خانه، دختری هست که ماه برروی پیشانی و خورشید برروی چانه‌اش دارد. پسر پادشاه، ندیده، یکدل نه صد دل، عاشق *فاطیکو* شد. وزیر پدرش را به سراغ خانه اینها فرستاد، برای خواستگاری. زن‌بابا همین که فهمید وزیر دارد می‌آید به خواستگاری، *فاطیکو* را گرفت و انداخت توی تنور و سنگ دهنی را هم برروی تنور گذاشت. آن وقت قشنگترین لباسها را تن دختر خودش کرد و روسری را هم پیچید دور سر و صورتش. وزیر و نوکرها آمدند خواستگاری، سلام و علیك کردند و زن‌بابا برایشان چایی و شیرینی آورد. وزیر، هرچه نگاه می‌کرد، می‌دید که این دختر خیلی زشت و لوس و از خودراضی است. از زن‌بابا پرسید: به غیر از این دختر، دیگر دختری در خانه ندارید؟

زن‌بابا گفت: نه، همین یکی دختر، عزیز دردانه من است که ماه برپیشانی دارد! وزیر دید چاره‌ای نیست و فرمان پسر شاه است و او می‌باید اطاعت کند. به نوکرهایش فرمان داد که دختر را سوار براسب زین طلا بکنند. همان وقت خروس خانه پرید برروی تنور و شروع کرد به خواندن که:

سنگ ده منی برروی تنوره، قوقولی‌قو.

زن‌بابا آمد که خروس را کیش کند، وزیر نگذاشت و به نوکرهایش گفت دست نگه دارند و ببینند خروس چه می‌گوید.

خروس دوباره خواند:

فاطیکو توی تنوره، قوقولی‌قو

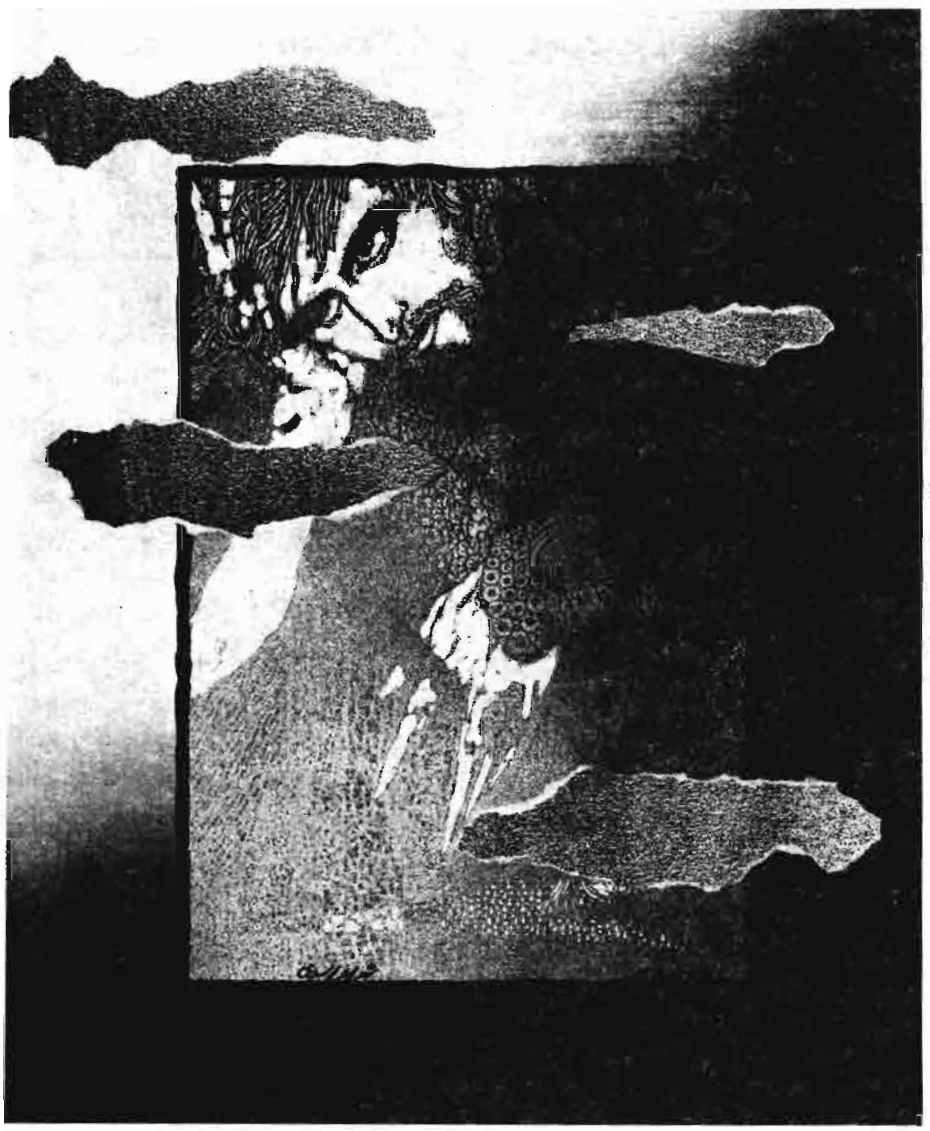
وزیر به نوکرها دستور داد که بروند و سنگ ده منی را از روی تنور بردارند. وقتی که برداشتند دیدند که بله، دختری درآمد که ماه برروی پیشانی و خورشید برروی چانه‌اش دارد. همان وقت دست *فاطیکو* را گرفتند و با عزت و احترام بردند به قصر شاه و *فاطیکو*، عمری با خوبی و خوشی با پسر شاه زندگی کرد. □

راوی: روانشاد بی‌بی فرخنده صعصعی

ادبیات

رومن رولان؛ به‌دنبال سراب

شهریار زرشناس



رومن رولان، داستان نویس، نمایشنامه نویس و روزنامه‌نگار مشهور فرانسوی، در ژانویه سال ۱۸۶۶ میلادی، چشم به جهان گشود. در کودکی به بیماری سخت و جانکاهی مبتلا شد که برخی عوارض آن (همچون تنگی نفس، رنجوری و ضعف شش‌ها) تا پایان عمر با او باقی ماند. در چهارده سالگی، به همراه خانواده‌اش به پاریس رفت؛ در این سن بود که دستخوش نخستین بحران و تزلزل روحی و فکری شد؛ رومن رولان خود در این باره می‌نویسد:

«به یك بحران شدید از هم پاشیدگی یگانگی شخصیت گام می‌نهادم، تکان سخت بلوغ، بر تزلزل هجرت همگانی می‌افزود. من که در چهارده سالگی از سرزمین «ینورنه» به اسفالت پاریس، آنجا که درختان را همچون ماهیهای توی یخ، در سوراخهافرو کرده‌اند، تا نفس بکشند، منتقل شده بودم، ریشه‌های سست و بی نیرویم می‌خواستند آنجا پا بگیرند. همه آرامشهای زندگی از من گریزان بودند. وضع خوب و آرام شهرستان متزلزل شده بود. تعادل روحی‌ام به هم خورده بود، و اعتمادم به تحصیل سست شده بود.»(۱)

فضای فکری حاکم بر محافل ادبی، هنری، آکادمیك و روشنفکری پاریس در آن سالها؛ آمیزه‌ای از ماتریالیسم پوزیتیویستی و گرایشهای سیاسی رادیکال و سوسیالیستی بود. رولان نوجوان، در همین سالهاست که به باورهای ماتریالیستی می‌گراید. وی خود، در این باره می‌نویسد:

«نخستین کار جدی من، در آن لحظه‌های نوجوانی که من بی خدا در آنها غرق می‌شدم، بریدنم از مذهبم بود.... بریدنم از کاتولیسیسم، قلب مادرم را بشدت آزرد. پدرم، که خود باور نداشت، دلش تنگ شد. او از آن کسانی بود که مذهب را برای کودکان سودمند می‌دانند.»(۲)

رولان، بعدها به مطالعه فلسفه *اسپینوزا*

● نکته مهم ومحوری این است: تمدنی که به مرحله انحطاط وپریشانی رسیده و در اسارت تکنیک سالاری گرفتار آمده است، نمی‌تواند قهرمانان حقیقی بپرورد و تلاش نویسندگانی چون رومن رولان فقط برای دورانی کوتاه سراب وهم آلودی از آرزوهای بی اساس پدید می‌آورد و به سرعت محو می‌گردد.

پرداخت و شیفته و مجذوب آن فیلسوف هلندی گردید. رولان، آشنایی با اندیشه‌های *اسپینوزا* را «آذرخش زندگی خود» می‌نامید. آراء فلسفی *اسپینوزا*، در واقع تفسیری اومانیستی از اندیشه‌های دینی است که در انتولوژی خود شباهت‌های بسیاری با نظریات ماتریالیستی دارد.

رومن رولان، فعالیتهای ادبی خود را با نوشتن نمایشنامه *سن ـ لوئی* بطور جدی آغاز کرد. وقایع اصلی درام در دوره‌ای از جنگ‌های صلیبی روی می‌دهد؛ منتقدین، این نخستین نمایشنامه رولان را اثری ضعیف و خام دانسته‌اند. *درام گرگها*، یکی دیگر از نمایشنامه‌های رولان است که به سال ۱۸۹۸ برای نخستین بار به صحنه رفت. در این نمایشنامه، سالهای انقلاب فرانسه و جنگ‌های ارتش فرانسه با کشورهای اروپایی تصویر شده است. از آن پس انقلاب فرانسه و نتایج و تبعات و دستاوردهای آن، به یکی از محورهای اندیشه رولان بدل شد او سعی می‌کرد تا در درسهای انقلاب فرانسه تعمق نماید و سیر تاریخی آن را مورد بررسی قرار دهد.

«همواره به انقلاب کبیر فرانسه می‌اندیشید. به نظر او از توفانی که در سال ۱۷۹۳ از فراز فرانسه گذشته بود، آتش زیر خاکستری بیش نمانده بود. مردم فرانسه غفلت زده در خواب خرگوشی عمیقی فرو رفته بودند. عشق مردان کنوانسیون در درون آنها فرو مرده بود و در درون ملتهای دیگر می‌جوشید. آن آتش زیر خاکستر هم اکنون از شرق زبانه می‌کشید و به سرزمین‌های پهناور می‌تاخت»[۳]

رومن رولان؛ نویسنده‌ای سوسیالیست بود، او انقلاب فرانسه را انقلابی ناکام می‌دانست و در دورهٔ پایانی عمر خود به این امر امید بسته بود که «شرق» در ذیل آراء سوسیالیستی و تفسیر و تعبیرهای اومانیستی از مذهب برخیزد و راه انقلاب فرانسه را، ادامه دهد. او، علی رغم تمام اختلافات و انتقاداتی که نسبت به بلشویک‌ها و رژیم دیکتاتوری پرولتاریا داشت؛ دولت شوروی و انقلاب اکتبر را در مجموع تأیید می‌کرد و مورد حمایت قرار می‌داد. *رولان*، معتقد بود که باید از اشتباهات و خطاهای ناگزیر و سهوی بلشویکها با دیده اغماض عبور کرد، زیرا آنها کاری بزرگ و وحشتناك را برای اولین بار در تاریخ تجربه می‌کنند. *رولان*، در نمایشنامه «لئونییدها» نیز در تأیید *ژاکوبن‌ها* استدلالی شبیه همین مدعا دارد. *رولان*، بلشویکها را ژاکوبن‌های زمانه ما می‌دانست و در مجموع مورد ستایش و تأیید قرار می‌داد. او پس از وقوع انقلاب اکتبر، با درج مقاله‌ای تحت عنوان: *روسیهٔ آزاد و آزادیبخش*، انقلاب اکتبر را «رهبر بشریت» نامید.

رولان، فردی مارکسیست نبود، اما گرایشهای شدید سوسیالیستی و مخالفت او با نظام بورژوازی او را به حمایت فعال از انقلاب اکتبر سوق می‌داد. اما در عین حال او اختلافات جدّی‌ای با بلشویکها نیز داشت و در خصوص نظرات مارکسیست‌ها در خصوص نسبت ایدئولوژی و ادبیات بحثهای جدلی شدیدی با آنها داشت.

رومن رولان، نویسنده‌ای اومانیست بود و در رمانها و داستانهای خود می‌کوشید تا نوعی روح حماسی و اخلاق مبارزه جویانه را بر مبنای ارزشهای اومانیستی و میراث تفکر بشر انگارانه ترسیم نماید. *ژان کریستف* رمان معروف و حجیم او، جلوه‌ای از همین تلاش است. *رولان*، مدت ده سال بر سر نگارش «ژان کریستف» وقت گذاشت. این رمان؛ داستان زندگی پرفراز و نشیب هنرمند موسیقیدانی از لحظه تولد تا گاه پیری است.

ژان کریستف، برای رومن رولان، تجسم روح حماسی و مبارزه جویی است که بر مبنای اخلاق و ارزش‌های اومانیستی پرورده شده و *رولان* آرزو داشت که به عنوان الگویی در زندگی جوانان مورد استفاده قرار گیرد.

اندیشه نگارش ژان کریستف، سالها در ذهن رومن رولان وجود داشت و پرورده می‌شد؛ رولان در لابه لای صفحات این رمان مطول به ترسیم بسیاری از خاطرات و تجربیات خود پرداخته است. برای *رولان*، *ژان کریستف* تجسم روح و الگو و مدل ایده‌آل انسان اومانیستی است که به نظر او باید پدید آید و وی با آثار خود در جهت پیدایی آن تلاش می‌کند. *رومن رولان*، بتهوون را تجسم زنده و حقیقی این روح ایده‌آل می‌دانست.

رولان در خصوص قدمت زمانی اندیشه «ژان کریستف» می‌نویسد:

«اندیشه ژان کریستف، بیش از بیست سال از عمر مرا در بر می‌گیرد. نخستین فکر آن در بهار سال ۱۸۹۰ در رم بود. آخرین کلمات آن در ژوئن ۱۹۱۲ نوشته شد. اما این اثر از این حدود هم دورتر می‌رود. من طرح‌هایی از ۱۸۸۸، از زمانی که هنوز دانشجوی دانشسرای عالی بوده‌ام پیدا کرده‌ام»[۵]

«ژان کریستف»، به اعتباری خود *رومن رولان* است، «کریستف» برای رولان تجسم انسان ایده‌آل، سمبل، الگو و قهرمان است. رولان، خود در این باره می‌گوید:

«من در مقدمه زندگانی بتهوون که همزمان با آغاز *ژان کریستف* نوشته شده است، تعریفی از قهرمان آورده‌ام: من این عنوان را به کسانی که از راه اندیشه یا زور پیروز گشته‌اند نمی‌دهم بلکه کسانی را قهرمان می‌نامم که قلب بزرگی داشته‌اند. ولی این کلمه را وسعت دهیم. «قلب» تنها بخش حساسیت نیست، من آن قلمرو پهناور زندگی درونی را به این نام می‌خوانم... در نخستین تصویری که از قهرمان خود

داشته‌ام، نمونه بتهوون به طور طبیعی در نظرم آمد... ولی کاملاً باید از آن برحذر بود که ژان کریستف را تصویری از بتهوون شمرد! کریستف بتهوون نیست. کریستف، یك بتهوون تازه، یك قهرمان از طراز بتهوون است که به صورتی مستقل در جهانی متفاوت، در جهان ما آورده شده است... او به تمامی یکی از ماست، نماینده قهرمان آن نسلی که از یك جنگ تا جنگ دیگر مغرب زمین: از ۱۸۷۰ تا ۱۹۱۵ دوام می‌یابد»[۶]

رومن رولان، در ترسیم قهرمان مورد نظر خود، انسانی آرمانی را در نظر دارد که بر مبنای اخلاقیات اومانیستی و میراث اندیشه غربی پرورش یافته است و از نظر رولان، باید خلاء معنوی و اخلاقی موجود در نزد جوانان و روشنفکران غربی را پُر نماید. دلیل اصلی استقبال محافل روشنفکری اروپایی از این اثر را نیز باید در همین نکته جست و جو کرد. اما نکته مهم و محوری این است: تمدنی که به مرحله انحطاط و پریشانی رسیده و در اسارت تکنیك سالاری گرفتار آمده است؛ نمی‌تواند قهرمانان حقیقی بپرورد و تلاش نویسندگانی چون رولان فقط برای دورانی کوتاه، سراب و هم آلودی از آرزوهای بی اساس پدید می‌آورد و بسرعت محو می‌گردد، همچنان که واقعیت بحران ذاتی تمدن غربی با الگوی آرمانی رومن رولان چنین کرد.

تمدنی که گرفتار نفسانیت و خود بنیادی است نمی‌تواند به اخلاقیات و حقیقت پای بند باشد. حقیقت، انسانیت و اخلاق، از قلمرو چنین تمدنی رخت برمی‌بندد (آن چنان که در قلمرو غرب چنین شده است) و تلاش رومن رولان در جهت ارائهٔ انسانی شریف و آرمانی (تجسم اخلاقیات اومانیستی باشد) خواسته یا ناخواسته و دانسته یا نادانسته امری فریبکارانه است که حاصلی جز توهم و غفلت افزایی نسبت به حقیقت تمدن جدید ندارد.

رمان جان شیفته جلوه‌ای دیگر از تلاش رومن رولان، در جهت الگوسازی انسان آرمانی بر مبنای ارزشها و اخلاقیات اومانیستی است؛ با این تفاوت که این بار قهرمان کتاب، یك زن امروزی است و داستان به لحاظ پرداختن به زندگی و حیات درونی قهرمانان از قوت و قدرت بیشتری (نسبت به ژان کریستف) برخوردار است. رولان خود درباره این کتاب می‌گوید:

«زندگی درونی (قهرمان این کتاب) با از آن کسی مانند ژان کریستف نه تنها از آن رو متفاوت است که این زندگی یك زن و یك نسل دیگر است، بلکه از آن رو که این زن، که نمی‌تواند با تخلیه‌های مداوم جان اندیشمند که نظم می‌دهد و زیر فرمان می‌گیرد از سرریز سودا رهایی یابد، خیلی بیشتر دستخوش حمله‌های ضمیری متلاطم است»[۷]

«جان شیفته» تلاشی است در جهت ترسیم و ایده‌آلیزه کردن ارزشها و نگرشهای متجددانه درباره زنان؛ «جان شیفته» ادامه منطقی کوشش رولان، در جهت ارائه الگویی اومانیستی برای جوانان و روشنفکران غربی و رفع «بحران هویت» و اضطراب روانی و اخلاقی بود که بدان مبتلا بودند. کوشش رولان، تلاشی بود در جهت حفظ وضع موجود و رفع نواقص و معایب بر مبنای حفظ و تداوم کلیت میراث تمدن جدید؛ رفرمی که رولان نام انقلاب بر آن می‌نهاد.

رولان در «جان شیفته» و در قالب به تصویر کشیدن زندگی زنی به نام آنت به تبلیغ آراء و اخلاقیات اومانیستی در خصوص زن می‌پردازد. او با ترسیم لطافتها و ظرافتهای عاطفی و روانی و پیچیدگی‌های زندگی و حیات روانی انسانها و با قلمی توانا و پرشور سعی در القاء این باور غلط دارد که گویا مدل اخلاقیات اومانیستی زنان را به «رهایی» و «استقلال» می‌رساند!!؟

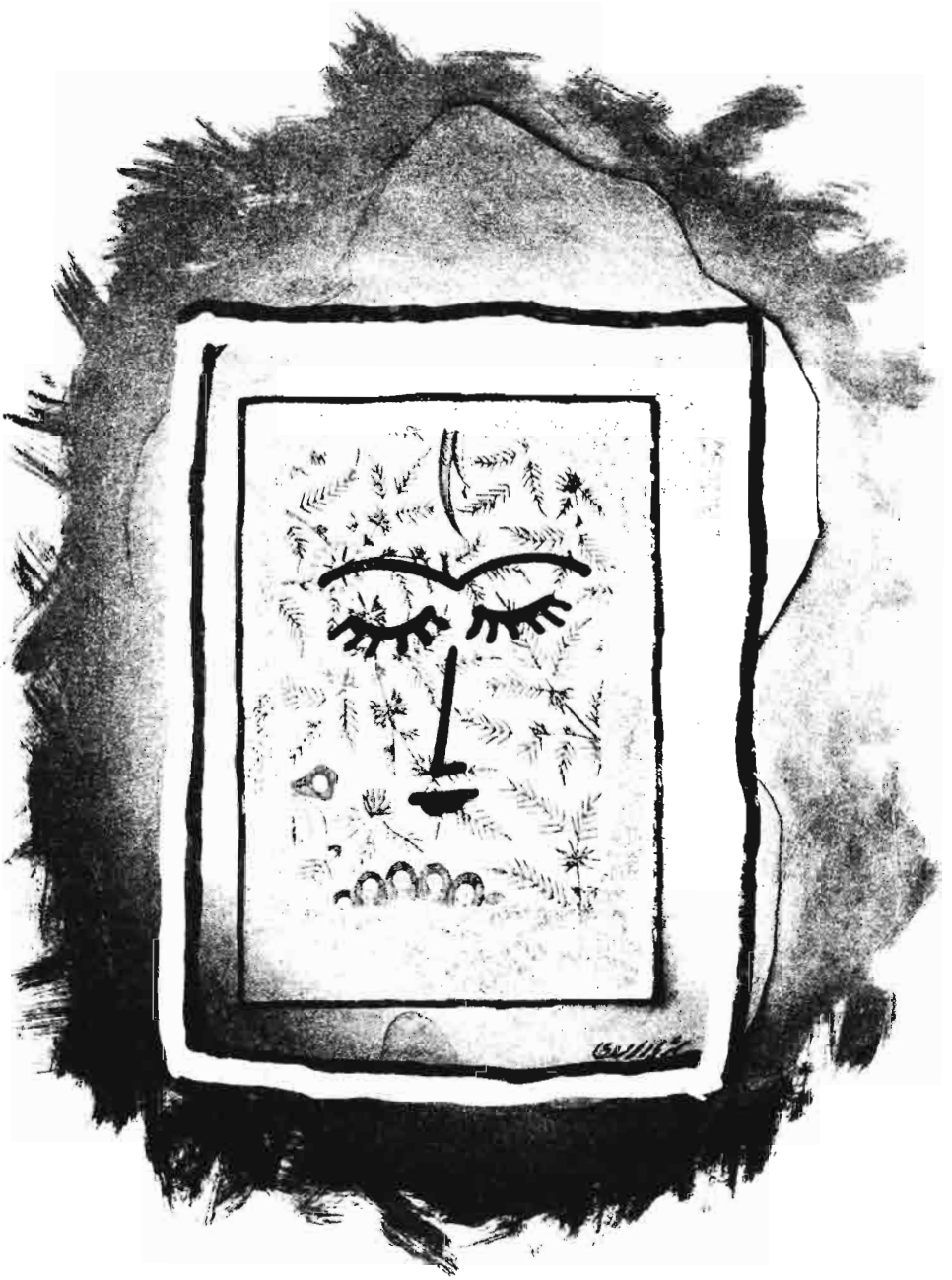
اما همچنان که حوادث خونین جنگ جهانی اول و بربریت وسیعیت دولتمردان غربی پرده از باطن کریه و ضد انسانی و غیر اخلاقی تمدن غربی برداشت؛ ظهور فاشیسم و بسط توتالیتاریسم و گسترش بحرانهای معنوی، اخلاقی و اقتصادی و اجتماعی در دهه‌های سی و چهل و پس از جنگ جهانی دوم، ماهیت ظالمانه و در حال زوال تمدن غربی را به عیان نشان داد و شکست راه حلهای رفرمیستی و مقطعی و سطحی و ظاهری (از آن دست که رولان با تکیه بر اخلاقیات اومانیستی بدان امید بسته بود) را مسلم و مسجل نمود. امروز و اکنون در سراسر قلمرو تمدن اومانیستی؛ هیچ خیری از روح حماسی و مبارزه طلبی اومانیستی (آن گونه که رولان طلب می‌کرد) وجود ندارد، بلکه آنچه به چشم می‌خورد و حاکم است: یأس، ناامیدی و اضطرابی پوچ گرایانه‌است که در واقع آن سوی سکه طغیان و اعتراضی است که کلیت و جان و روح و جوهر تمدن جدید را هدف قرار داده است و تدریجاً به سوی عالم و ساحتی دیگر نظر می‌افکند. اما رومن رولان، که در ۳۰ دسامبر ۱۹۴۴ درگذشت، هرگز این حقیقت را در نیافت. □

پاورقی‌ها:

۱. رولان، رومن/ سیر درونی/ به نقل از: مدنی، بدرالدین/ رومن رولان زندگی و آثار/ انتشارات شباهنگ/ چاپ اول/ ص ۱۱.
۲. پیشین/ ص ۱۳.
۳. پیشین/ ص ۱۳۲ و ۱۳۱.
۴. LesLeonides
۵. رولان، رومن/ ژان کریستف/ ترجمه م.ا. به آذین/ انتشارات فردوسی/ چاپ ششم/ ص ۱۰ و ۹.
۶. پیشین/ ص ۱۶ و ۱۵.
۷. رولان، رومن/ جان شیفته/ ترجمه م.ا. به آذین/ انتشارات نیل/ چاپ اول/ ص ۴.

تفکر و ادبیات

حامد مرزبان



وقتی از ادبیات سخن می‌گوییم، طیف وسیعی از چشم اندازهای دور و نزدیک، در پیش روی ما گسترده می‌شود؛ فراخنای شگفتی که تاریخ بشر، با آن پیوند خورده است. شبکه در هم تنیده‌ای از عناصر و روابط انسانی، که رنگین کمانی است از عواطف، نیازها، آرمانها و پندارهای آدمی. در تعریف ادبیات ـ و به طور عام، هنر ـ فراوان گفته و نوشته‌اند. هرکس از نظر گاه خویش و از روزنه تجربه‌های مقطع حیات، در این باب، سخنی پرداخته است. اما آنچه در تحلیل آغازین و نمود نخستین، به ذهن می‌رسد، بعد زیبایی شناسانه ادبیات است.

ادبیات، به مثابه یك پدیدار انسانی، از جریان سیال و عمیق زیبایی شگرفی برخوردار است و این عنصر، در هیچ فرآورده تمدن بشری این گونه مورد تأکید و اهمیت قرار نگرفته است. در عصر جدید نیز، با اینکه عرصه‌های متفاوت تجلی اندیشه آدمی، در رویکردی مماثل از یکدیگر رخنه جسته‌اند، ادبیات، ملاك جهان به شمول و ویژگی انسانی خود را از دست نداده است. زیبایی هنوز هم به گونه معیاری جهانی، در نقد پذیری ادبیات به شمار است، اگر چه تعریف و توصیف‌های متنوع و متعددی از آن می‌شود. شاید ریشه باور به معیاری چنین فراگیر، در بافتِ وجودی ادبیات نهفته باشد. در شاخه‌های دیگر اندیشه بشر، فلسفه، اخلاق، علوم انسانی و...، ارتباط واژگان و معنی، یك سویه و بی‌طرف است. وقتی در فلسفه از «وجود» و در اخلاق از مفهوم «خیر» و در... می‌نویسیم، واژه، در بند مفهوم فاهمه درونی و ذهنیت متمرکز نویسنده است. واژه در این هنگام، به گونه یك یاخته، با موجودیتی بسته و ایستا و خودکفا عمل می‌کند.

تعریف، تحلیل و توصیف با به کارگیری واژگان محدود و منحصر، روزنه‌هایی هستند که تنها جایی را که نویسنده بخواهد، روشن می‌کنند. کلمات، در این عرصه، هرگز نمی‌توانند دلالت برواقعیتی فرا زبانی (extra linguistic)داشته‌باشند. اثبات این ادعا در فلسفه و اخلاق نیز ـ که گاه در تماثل با ادبیات برمی آیند ـ چندان دشوار نیست و در علوم تجربی و انسانی برآمده از کاوشها

و روشهای تجربی، بسی آسان است و با اندك تأملی، دریافته می‌شود. ابهام و ایهام، در متون علمی راه ندارد. اطلاع رسانی معانی مستقیم (Denotation) را طلب می‌کندوازبروزمعانی‌ضمنی (connotation) می‌گریزد.

اما در ادبیات، روند دیگری جاری است. ادبیات، بافتی باز و رها و روحی، شفاف و راز آلود دارد. نوشته در ادبیات، هویّتی فرّار و موجودیتی فرازبانی دارد. تخیّل، ابهام و ایهام، تأمین کننده هویّت استقلالی ادبیاتند. همه گزاره‌های ادبی، گزاره‌نما یا شبه گزاره‌اند. (Pseudo Statement). این است که ادبیات از هیمنه‌ای مبهم و هیبتی آکنده از توهّم برخوردار است. جذب و کشش پذیری روانی خواننده نیز از تأثیر این عوامل و تأثر روح تخیّل طلب انسانی، شکل می‌بندد. ذهن آدمی، شایق سیر در ماوراء مه‌زده واژه است و ادبیات راهنمایی لایق برای این سلوك توهّم آمیز.

واقعیت، اما فراتر و پیچیده‌تر از اینهاست. حقیقت این است که مفهوم زیبایی، به عنوان یك تحلیل پسینی ما به ازاء خارجی ندارد. آنچه هست عنصر شماری نمودهای یك بود و هست زیباست. گل در هیئت پدیدار شناسانه خارجی زیبایی نیست، زیباست. گاه از لحاظ تناسب بافت و شیء بودن تشکل یافته، و گاه از منظر رنگ و عطر و طراوتی که بر دماغ و دماغ آدمی خوش می‌نشیند و گاه از آن رو که تندیس اسطوره‌ای یك کشش انسانی است، مثلاً نرگس‌است و یادآور چشم خماریار و... اما در عین حال، همین قدر هست که عطشی را فرو می‌نشاند و یا آرامش را برمی‌آشوبد. پس درباره «این راز سر به مهرکه به عالم سَمَر شده» چه می‌توان گفت؟!

هنر تولید شونده، فرایندی کلی است، برآمده از روابط و عناصر گونه‌گون ذهنیت هنرمند و کنشها و واکنشهای روح شوریده او که در تماس و لحاظ واقعیت، تنفس می‌کند. باور داشتهای درونی و اراده انسانی، هنرمند را ملزم می‌کند که گزینشگر باشد. هنر، سرشت و سرنوشتی ایدئولوژیك دارد. ایدئولوژی، نه به معنایی که در سیاست یا نظامهای فکری از آن اراده می‌شود- که جز این به معنای احساسها و باورهایی که شاخصه حیات انسانی هستند و هنرمند، خودآگاهانه یا ناخودآگاهانه، کارگزار آن است. شرایطی که در ذهنیت، شرایط اقلیمی و مادی نهفته و البته سامان یافته و ساختمند است. هنرمند تیتر واسطه ترابط عناصر ایدئولوژیك و ذهنیت زیبایی شناسانه است.

ناگفته پیداست که برخی نویسندگان در نمود این بافت ایدئولوژیك، به حد اغراق و افراط رسیده‌اند و البته شگردهای زیرکانه نویسندگی هم هیچ کمکی به آنها نکرده است تا به مرز ماندگاری برسند. اما نوشته‌هایی هم که در این زمینه، طرح و فضایی کاملاً بیرنگ دارند نیز از ساحت بررسی ایدئولوژیك، بیرون نخواهند رفت. این مفهوم در شعر هم جریان- و حتی سیلان- دارد و در نقاشی هم کدام منتقدی می‌تواند، از تحلیل تصاویر برهنه زنان در تاریخ نقاشی غرب، تنها زیبایی را بفهمد و یا مثلاً نفهمد که آقا و خانم *آندرو*، به گینز بوروی نقاش، مزد داده‌اند تا با کشیدن تصویری از آنها که برگوشه چشم انداز وسیع املاکشان ایستاده‌اند، حس مالکیت آنها را ارضا کند.

اگر باور کنیم که تاریخ و حقیقت هنر، در تاریخ زندگی هنرمندان خلاصه نمی‌شود، می‌توانیم به کار کردهای پیچیده اندیشه انسانی واقف شویم. هیچ کس آن چنان که می‌اندیشد، زندگی نمی‌کند. بلکه آن گونه که زندگی می‌کند، می‌اندیشد. این آغاز تفکر در واقعیت است. کسی که کتاب «بوی درخت گویا و» را خوانده است، می‌تواند غول شیشه‌ای اندیشه‌های یك نویسنده صاحب سبك را- که در آفرینش جهان خیالی یا ضد جهان می‌نویسد- ملاحظه کند؛ غولی که با تلنگری می‌شکند و در هم می‌ریزد.

ادبیات ما، نمی‌خواهد باور کند که هیچ نویسنده‌ای، آرمانی، مستقل و خلّاق- به معنای خالص‌کلمه- نیست. بیهوده‌نیست‌که گاه نقد فکری یا اخلاقی نوشته‌ای- نه نویسنده‌ای- کهنه و نخ نما تلقی می‌شود و برخی را بسیار کلافه می‌کند. نویسندگانی که نمی‌توانند این گونه نقدها را تحمل کنند، غالباً کسانی هستند که برتخت تکنیك تکیه زده و به دیکتاتوری ادبی، دچار شده‌اند و کارشان تنها ارعاب جوانترهاست. *سارتر*، وقتی رمان فلسفی می‌نویسد، خودش را متکی برفلسفه و تفکری می‌داند که حتی در خارج از حوزه داستان، قابل دفاع است. و این مباهله‌ای فکری است که جرأت و جسارت می‌طلبد.

هنرمند و آن کس که دلبسته ادبیات است، با تفکر و زیبایی شناسی عوامانه و دل سپردن به امواج کف‌آلود «برون»، به جایی نمی‌رسد و خرفی را نیز در دام نمی‌آورد از لایه‌های وجودی خویشتن هم در نمی‌گذرد. دامی که برسر راه هنرمند است و مانع پرداخت طرح استوار و معماری درخشان بنای هنر و ادبیات، همانا توهّم است. صیادی که تور می‌افکند تا خلقی را صید توهّم و تخیل شگرف خویش کند، هرگز در امان نیست که به تور خود فرو نغلتد. هنرمندی که با واقعیت- تو بگو حقیقت- زندگی نکرده است، هرگز توان و صلاحیت آن را ندارد که مردمان را به فرا واقعیت، فرا خواند. واقعیت، یعنی دردها، رنجها و مفاهیم سترگ انسانی که از جنس خون و گوشت است. آن که از حقیقت می‌گریزد، مترسکی پوشالی و عقیم است که توان آن ندارد چون خویشتنی را بیافریند. چه رسد که داعیه زایش نسلی را در سر بپرورد.

وقتی هنرمند، به اندیشیدن عادت نکرده و تنها به دیدن و ثبت تصویرهای مکرر و منقطع از واقعیت، که تا خرخره در آن فرو رفته است، بسنده کند، چگونه می‌تواند امید داشته باشد در توری که برای صید وضعیت‌های انسانی افکنده است، آن را فرا چنگ آورد و در خور نمایش باشد. درست است که برخی، هنر را تقلیدی از واقعیت- یا همان محاکات ارسطو- دانسته‌اند. اما واقعیت، تنها برسنگفرش کوچه و خیابان راه نمی‌رود. واقعیت در انزوای تاریك خلوت شبانه و در اوراق موریانه خورده کتابها هم یافت می‌شود. نمی‌توان دانست وقتی کروچه، در آغاز این قرن چنین نوشت که: «هنر معاصر، هنر هوی و هوس است. رغبت آن به لذتهای جسمانی سیری ناپذیر است. نه ایمان به خدا دارد، نه به فکر دیر باور و بدبین است.

«چه چهره‌ای از هنر زمان خود را در ذهن داشته است. اما روشن است که امروز از ابهام این کلمات ـ اگر ابهامی در کار باشد ـ بسیار کاسته شده است.

این روزها، از صمیمیت نویسنده و نوشته‌های صمیمی، فراوان سخن می‌رود. اگر مراد این باشد که نویسنده و هنرمند نسج عاطفی مخاطب خود را درك کرده و روح او را برآشفته و با او همدردیها و مهربانیها کرده است، حرف دیگری است. اما کدام کس است که حقیقت تلخ را بگوید و بنویسد و صمیمی شمرده شود؟ طبع ادب دوستی عادت تمایلات دیگری دارد.

چرا هنوز که هنوز است، نویسندگان ما ـ از عوام می‌گذریم ـ تحلیلی رسا و تلقی استواری از کافکا، سارتر و حتی کازانتزاکیس ندارند؟ گویا، «تهوّع»، گریبانِ هیچ کدامشان را نگرفته است و یا «مسخ»، تنها روایتی کهن است از اساطیر و فرهنگ عوام. مگر *روکانتن*، به واسطه گناهی غیر از عدم تعهد و التزام، به تهوع دچار می‌شود؟ کسی که آزادی را با شانه خالی کردن از بار التزام و مسئولیت استهزاء کند، به دردی مبتلا می‌شود که با نوشتن رمان هم درمان نمی‌یابد. البته سارتر این را دیگر ننوشته است!

یا مگر کافکا نگفته است که «موضوع مسخ متعلق به زمان ماست. حیوانها به ما نزدیکترند تا انسانها. موجودیت بشری، باری است که بردوش ما سنگینی می‌کند.».

اگر ادبیات بخواهد تنها به ضبط و پخش تصاویری از رخدادها و حتی وضعیت‌ها، بسنده کند، تازه به مرحله‌ای می‌رسد که مثلاً در سینما، به عنوان سینمای صامت تاریخی شده است. تفاوت اینکه نویسنده در ادبیات، از واژه‌ها سکویی برای سخنرانی بسازد، یا اینکه در انسجام درونی یك تفکر محاسبه شده و مبتنی برغایتی واقع گرایانه، به آفرینش تازه و خلق مجدد بپردازد، آشکار است. مسئله مهم چینش هنرمندانه وضعیت‌های انسانی برای یافتن پاسخ سؤالی یا نمایان کردن خود سؤال برای عطش انسانی است. کاری که جز در قالب و صورت ادبیات صورت نمی‌پذیرد. وقتی تفکر، قالب متناسب ـ یا تنها صورت تجلی خویش ـ را پیدا کند، بالنده می‌شود و در ذهن انسانها، تناسل می‌کند و تکثر می‌یابد و مانا، می‌شود. کدام نویسنده است که از مانایی، هراس داشته باشد. گیرم شوق یا امیدی هم در او نباشد. وقتی اخگر ادبیات، در خرمن ـ تو بگو کاهدان ـ وجود کسی می‌افتد، ممکن است دودش، چشم خیلی را کور کند. اما او که می‌داند گریزی نیست، می‌ماند. *کامو*، در طاعون، خوب گفته است که «برادران، باید کسی بود که می‌ماند».

ساحت تفکر، از هیاهو و جنجال به دور است. راه نجات دادن خلاقیت و دل سوزاندن برای آزادی هنرمند هم عریان کردن او از لباس تفکر نیست. تفکر، گاه در جامه طغیان در برابر بیهودگی، جلوه می‌کند و گاه، در پرتو یك اضطراب ما بعدالطبیعی، شکل می‌بندد. تفکر در ادبیات، آسان به چنگ نمی‌افتد. انبوهی از موانع و آفات تفکر در برابر نویسنده، شاعر و... وجود دارد. مهم‌ترین آفت تفکر در ادبیات، خود ادبیات است. هنر و ادبیات، مقوله‌ای است که بیش از علم یا فلسفه یا... توانایی و امکان سرگرم کردن و مورد سرگرمی قرار گرفتن را دارد. وقتی چشمه میل خلاقی را که در هنرمند برای نوشتن می‌جوشد، به سمت کویر سرگرمی و فراغت، هدایت کنیم، یا صلابت ذوق وحشی را در چنگال اغراق تکنیك و شگرد بشکنیم، ادبیات را از درون پوك کرده‌ایم. کسی که نتواند بیندیشد، روزی می‌فهمد که نمی‌تواند بنویسد. باور اینکه می‌توان از نویسنده، شاعر و... چیزهایی آموخت یا اینکه نویسنده هم می‌تواند ـ حتی از عوام ـ چیز یاد بگیرد، اندکی دشوار است. و البته تا نویسنده و خواننده، دغدغه آموختن و مکاشفه حقیقت نداشته باشند، به عمق یکدلی و یکرنگی نمی‌رسند و در سطح تفرج و تفریح می‌مانند.

آفت دیگر تفکر در ادبیات، مسئله مخاطب است. ادبیات، یك مکالمه دوسویه است و نویسنده یك طرف این گفت و گوست. تخاطب، نیازمند به شنونده و خواننده است. نویسنده‌ای که مخاطبش را گم کرده است و می‌خواهد یك تنه، برای همه کس، همه چیز بنویسد، ناگزیر، از تفکر می‌برد و به اقناع احساس جمعیت پراکنده و آشفته مخاطبان

خود سرگرم می‌شود. ممکن است نویسنده‌ای از تواناییهای متنوع و سرشار برای تلاش در عرصه‌ها و تفاهم با مخاطبان گونه‌گون، برخوردار باشد، اما نظام نبخشیدن به این توانها و تقلای سهل انگارانه، برای پرکردن همه زمینه‌های خالی تنها، تشتت و پراکندگی و هرز دادن استعداد را در پی دارد. نویسنده‌ای که خود را در همه جا و نزد همه کس، حاضر می‌خواهد و به اقبال عامه مباهات می‌کند، از زایش وا می‌ماند و عاقبت، به تاریکخانه تکرار می‌رسد. نویسندگانی که مردمدار ـ به معنای منفی واژه ـ هستند، اغلب دستهاشان خالی است و در پس صورتك محبوبیت و صمیمیت، سنگر گرفته‌اند.

تفکر، تنها راه گریز از روزمرگی و تکرار ناگزیر در ادبیات است. آن که با محك اندیشه و تفکر، واقعیت را آزموده است، می‌تواند از آن گذر کند و به ماوراء نظر داشته باشد. تفکر، در روزهای بارانی، آفتابی نمی‌شود. از بوی قهوه، روزنامه و دود و گپ، می‌رمد. تنها در قفسه کتابهای ادبیات هم نمی‌نشیند. بیهوده نگفته‌اند؛ از آن کس که فقط یك کتاب خوانده است، بترس. □

شعر

لحظه‌های سبز

نقدی بر کتاب «لحظه‌های سبز»، اثر پرویز عباسی داکانی

سعید هوشنگی

با گذری در حوزه اشعار پس از انقلاب و با دقت در ویژگیهای ساختاری آنها، رگه‌هایی از بنیانهای سبکی تازه، به‌چشم می‌خورد که حاوی زبانی صیقل یافته و بیانی متناسب با ارزشها و هنجارهای اجتماعی سیاسی هستند. اما برخی آثار، همانند اکثر تجارب ادبی پیش از خود، پای‌بند به عناصر قراردادی و کهنه‌اند. در حقیقت، روندی که از آن به عنوان شعر پس از انقلاب یاد می‌شود، در اکثر موارد، هویت مستقل و جاافتاده‌ای را از خود ارائه نداده و در برخی موارد حتی خالی از خصلتهای قانونی زبان و نوشتار بوده است. اما به هر تعبیر، موجودیتی زنده است و در پیله‌ای از مصداقهای عینی جامعه و تاریخ، در پیچش و شکل‌گیری است، و نه پویایی محض. شعر عرصه انقلاب در سنجش با معیارهای زیبایی‌شناسی، حتی با وجود بیان و گویش نظام‌یافته برخی شاعران در مقطع تاریخی خود، فاقد استقلال ساختاری مطلوب است. این شاید به لحاظ وجود نوعی خلأ در زمینه‌های دید بعضی شاعران باشد.

در روند پرتلاطم تاریخ انقلاب، شاهد ظهور شعرهایی بودیم که در نوع خود از اهمیت فرهنگی ویژه‌ای برخوردار بودند، اما از ارزشهای ادبی کمتری بهره داشتند؛ آثاری که در مواضع همیشگی با کیفیتی تسخیر شده، به منصهٔ ظهور درآمدند. و این به منزلهٔ حرکت کُند و ثقیل شعر این دوره است.

با نگاهی کلی‌تر، در محدودهٔ شعر انقلاب، آنچه مهم به‌نظر می‌آید، بخشیدن هویّت مستقل، بر پایهٔ ایجاد نظم نوین ادبی بدان است و پیشنهاد کیفیتی نو، برای بیان رویدادهایی که با تاریخ و مردم، گره خورده و دربردارندهٔ ارزشهای مستقل و مختص به خود است.

استخدام مفاهیم تازه و خلق و ابداع مضامین متناسب با تحولات اجتماعی، از لوازم کار شاعر در نمایش تکنیک و میزان باروری او از رویدادهاست و متأسفانه،

اسلوبهای بیانی اغلب شاعران نوپای این دوره، از مشخصه‌ها تهی است. به‌طوری که نمایندهٔ کیفیتی قراردادی می‌باشند.

مجموعهٔ شعر «لحظه‌های سبز» که در بردارنده شعرهای آقای پرویز *عباسی داکانی* است، یکی از نمونه‌های شعر این دوره است و در اینجا ما به مطالعه میزان حضور ارزشهای جاری شعر در آن پرداخته‌ایم:

اساساً پیوستگی مفاهیم ذهنی شاعر در پرداخت این مجموعه، مبتنی بر زاویه دید وی از حیات سیاسی و اجتماعی محیط اوست. اما زیربنای کارش، بر پیروی از قوانین ثابت متکی است که براساس سرمشق و تکرار، شکل گرفته‌اند. آنچه در بررسی این مجموعه بیش از همه جلب نظر می‌کند؛ هویّت نامستقل مضامین و تفکرات ذهنی شاعر است. به‌نظر می‌رسد که وی در پرداختن به قضایای ذهنی از انگیزه‌ای آن‌چنان راسخ برخوردار است که حتی در بهره‌گیری از مواضع خیال دیگران کوتاه دستی نمی‌کند. این بهره‌وری‌ها، در بُعد وسیع در اشاره‌هایی که نهاد اصلی کلام وی محسوب می‌شوند، ایجاد خلل می‌کند و این مبین عدم توجه شاعر به لطمه‌هایی است که استقلال شعر او را به زیر سؤال می‌کشاند.

شعرها معمولاً از نقشهای مستعمل یا ایده‌های تقلیدی، تغذیه می‌کنند و خصوصاً در این مورد، شاعر، قدری از نگرش به قواعد زبانی شعر امروز، غافل شده است. زیرا با توجه به آنچه که از شعر این دوره سراغ داریم، سخنسرایان، عموماً پای در راهِ یافتن هویّتی زنده و بینشی قوام یافته‌اند و نه دوامجویی از شکلهای منسوخ و کهنه. این قبیل پیروی کردن از نقشهای مستعمل و تکراری، بی‌شباهت به تسخیر قلعه‌های فتح شده با تیغی کهنسال نیست.

در نگاهی کلی، عاملی که موجب گریز فکر شاعر در عناصر خیال و دستمایه‌های فکری دیگر شاعران شده است، تلاش ناموفق وی برای فرم بخشیدن به طغیانهای مبهم ذهن است. البته این گریز به حوزه حضور دیگر نقشها در گفتار وی جامعیت کامل ندارد، اما در عین حال، دربردارنده ابعادی از اساس سخن اوست. به‌طوری که تشخیص این موارد، بسیار سهل می‌نماید:

نیست در لوح ضمیرم جز خیال قامتش
در نگارستان دل جز نقش او تصویر نیست

که شاهد مثالی است بر مصرع حافظ:
«نیست برلوح دلم جز الف قامت‌یار...».

یا:

آیینه سکندر مرآت اعتبار است
ادراك عبرتی کن از گردش زمانه

مطابق با این بیت حافظ:

«آیینه سکندر جام می است بنگر
تا بر تو عرضه دارد احوال ملك دارا»

یا: عنقا نشود کنج‌نشین قفس کس
تصویر تو در صفحه اوهام نگنجد

که مطابق است با این بیت حافظ:

«عنقا شکار کس نشود دام بازچین
کانجا همیشه باد به دست است دام را»

یا: نمی‌دهم به دو عالم دل خرابم را
که گنج مهر تو دارم در این خراب آباد

که یاد آور این بیت از حافظ است:

«در دل ندهم ره پس از این مهر بتان را
مهر لب اوبر در این خانه نهادیم».

از مشخصه‌های دیگر این ذهنیت‌های فاقد استقلال، ارائه طرحهای ناتمام از قضیه‌های شعری به آزمون کشیده شده است. به‌طوری که برخی اشعار از لحاظ مفاهیم ذهنی، سمت و سویی مترادف با جریان ذهنی دیگر شاعران ـ البته به صورت ناقص ـ دارند و این همان مسئله‌ای است که محورهای گفتاری شاعر را به زیر سؤال می‌کشاند. با توجه به اینکه در این باب، نگرش شاعر به قواعد زبانی جاری و نیز زاویه دید وی در ساخت مظاهر شعر، از اهمیت چندانی برخوردار نیست. همخوانی شعر با فضای عمومی کلام دیگر سرایندگان نیز به اعتبار کلی شعر، لطمه وارد می‌آورد. این بهره‌برداری از مفاهیم دیگران، نشان‌دهنده ظرفیت محدود حجم خیال و همچنین تکاپوی ناموفق شاعر برای یافتن طرح خیال مورد اعتقاد خویش است. چرا که از مشخصه‌های بارز شعر قوام‌یافته، استقلال در عین تراش‌خوردگی است. به‌عنوان مثال، شاعر در ترسیم این تصویر:

غریق حیرتم اما امید مبهمی باقی است
هوای ساحلی دارم در این دریای توفانی

که به‌وضوح، از صحنه‌های خیال حافظ، الهام پذیرفته است و این تقلید مفهوم، با قدری انعطاف توأم است. چنانکه:

شب تاریك و بیم موج و گردابی چنین حایل
کجا دانند حال ما سبکباران ساحلها.

یا: بر ما نمی‌رود هیچ غیر از اراده دوست
با حکم او چه گوییم از شکر و از شکایت

و این بیت حافظ:

سر ارادت ما و آستان حضرت دوست
که هرچه بر سر ما می‌رود ارادت اوست

یا:

در بحر ماتم دل جز غرق چاره‌ای نیست
پایان ندارد آری دریای بیکرانه

با بیت حافظ:

راهی است راه عشق که هیچش کناره نیست
آنجا جز آنکه جان بسپارند چاره نیست

شاعر، علاوه بر این برداشتها که بر پایه طرحهای ذهنی حافظ و دیگر شاعران است، تصویرهای خیال خود را نیز مکرراً به صحنه می‌کشاند و در بیان آنها، مداومتی خاص به‌خرج می‌دهد. چنانکه ابیات زیر همگی دارای پرداختی متشابه و فضای یك اندازه‌اند:

از طنین خنده‌های روزهای کودکی
مانده در عمق نگاهم خاطرات مبهمی

●

کردیم یادی از کودکی‌ها
بستیم تابی پشت تب و تاب

●

می‌گذشتم با شتاب از کوچه‌های کودکی
دیگر از جشن عروسکها دلم بیزار بود

●

خاطرات ساده‌ای از روزهای کودکی است

بادبادکهای شادی در مسیر بادها

●

حتی در برخی ابیات یا مصراعها تنها کلمه‌ای تغییر می‌کند مانند:

زندگانی چیست غیر از نقش داغ ماتمی
راز هر گهواره گوری رمز هر شادی غمی

●

بی‌تو هر گهواره گوری بی‌تو هر شادی غمی
هر نفس ناقوس مرگی هر دری دیوار بود

دست و باگیرترین لحظه‌های شعر شاعر، لحظه‌هایی است که او در آنها بینشی آشفته و ناقص، در قبال رویدادها و صحنه‌ها ارائه می‌دهد. توأم شدن حوادث شعر و ظهور یکبارهٔ تصاویر، بدون زمینه‌سازی و بدون ابراز شرایط آنها، هویّتشان را گنگ و ناشناخته جلوه می‌دهد. این بدان خاطر است که در خلال سخن‌پردازی، گاه از موضوع اصلی کلام دور می‌افتد و مصداقهایی که می‌بایست موضع او را نمایان کند، بیانی مبهم و نارسا دارند.

شاعر، در پرداخت این صحنه‌ها اندیشه‌ای لغزان و ناپایدار دارد و به هیچ روی، در حال و هوای هم‌پیاله کردن طرحهای متشابه نیست و بالطبع، ابیات در ارتباطی ناهمگون، با حضوری خلل‌پذیر و شکستنی در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند. بدون تردید در این‌گونه ابیات آنچه بیش از همه ذهن خواننده را مشغول می‌دارد، به‌هم پیوستگی سنگین کلمات و لحن نتراشیده موجود در آنهاست. تلاطم ترکیبات با مفهوم مبهم و درهم‌آمیخته نیز اشاره‌ای است به ناپختگی فکر یا بار کم محتوا، گاهی شعر در مواردی از این دست، با اشباع صوری ابیات روبه‌روست. بدین‌صورت که شاعر بدون درنظر گرفتن دامنه‌های معنا از واژه‌های پرحاشیه به‌عنوان نمایندهٔ حقیقی گفتارش استفاده می‌کند.

در کوچه باغ احساس شبخوانی بلوغی
پای بلند مهتاب بر پله‌های خوابی

●

نگاه خیس آیینه سیه‌پوش شقایقهاست
کز این صحرا نمی‌روید بجز داغ پریشانی

●

در افق تفاهمت هیچ پرنده‌ای نماند
بال سپید عاطفه بغض که را نشانه شد

●

نیاز هجرتی دارم زپوچستان رنگ آباد
نیازم را پناهی باد چشم ناز فرهنگت

مفاهیم، ظاهراً، با طرحی ناشیانه در یکدیگر گره خورده‌اند و همنشینی نامتناسب کلمات، محیطی متراکم از ضرب واژه‌های نامربوط را می‌سازد که حتی دربردارنده کوچکترین تعابیر نیست. این تصویر شتابزده و تجسم ناقص قضایا و رفتارها، ناشی از سهل‌اندیشی در بیان و گویش مطالب است. زبان شعری در کلام جدی تلقی نمی‌شود و واژه‌ها اهمیت واقعی خود را ندارند و این تا حدی در اثر عدم توجه به سهم خواننده در ایجاد ارتباط است؛ به‌گونه‌ای که پیش از القای درونمایه فکری خود، به‌طور کامل، با عبوری شتابزده و گذرا، حسی ناقص را به‌ظهور می‌رساند و این کاستن از زمینه‌های حسی، درک خواننده را با لغزش یا ابهام مواجه می‌سازد:

مضمون غریبی را در آینه می‌بینم
ایجاز تجلی‌ها پنهانی و پیدایی

●

دخیل بسته شکفتن شگون گامت را
بیا بهار هماره به شهر آهن و دود

●

هجرت بلیغ عشق تا بلوغ سبز نور
در نگاه عاطفه شعر سرخ گریه ماند

●

سبزینه‌پوشی تا اوج می‌رفت
بر جاده‌ای از آیینه و آب

تأثیرپذیری از سنتها، گویش شاعر را در برخی کارها با غرابت زبانی، مواجه ساخته است. این نمود در زبان شعری او ـ به‌طوری که در دیگر گونه‌های شعرش به‌وضوح مشاهده می‌شود ـ نمودی مصادف با واقعیت و عادت زبانی نیست. شاعر، اغلب درپی یافتن حروف و کلماتی است که در هیأت مرکب بیت، زمینه‌ساز نوعی برجستگی معنایی باشد. درحالی که در گزینش واژه‌ها سرمشقهایی کهنه را پیش‌رو دارد. انتخاب عبارات از پیش قبضه شده، ساختی پیش‌پا افتاده، با ظاهر و مضامینی درهم آمیخته، به مجموعه هربیت می‌دهد:

فرا از سطح می‌آیم به شوق هجرت معنا
بهاری جاودان دارم در این گلگشت حیرانی

ترکیب «هجرت معنا»، به مفهوم بیت غرابت بخشیده و ناهمخوانی موضوعی مصرع دوم با مصرع اول، آن را دچار سرگردانی کرده است. شاعر در این‌گونه ساختها در برابر رسایی مفهوم می‌ماند و تنها جا انداختن تعبیری عرفانی (به‌طور ناقص) برای توجیه قصد وی کافی است:

در گریز رنگ می‌بینم شکست آینه
بدشگون خواب مرا جز هجر او تعبیر نیست

این قبیل ابیات تنها نمایش‌دهنده ارتباط واژه‌ها در تنگنای یك مصرعند. هر مصرع، در مادّه و لوازم خود مختار است و به هیچ وجه، با مصرع قبل یا بعد از خود، همسرایی نمی‌کند. همین که شاعر خود را در بهره‌گیری از تصویرهای کهنه، با تمام خصوصیات گذشته مقید می‌کند، دلیلی بر ناپختگی فکر در درست و کامل نشان دادن زاویه دید است و اگر گاه از حرکت در مسیرهای از پیش پیموده شده شعری پرهیز می‌کند، باز، به‌واسطه دید زودگذر و شتابنده‌اش، شکلی نامفهوم و ناقص از توصیفات خود، عرضه می‌کند؛ به‌طوری که مصراعها به‌سختی از یکدیگر پیروی می‌کنند:

بیهودگیها شد مرگ بینش
حیرت گره شد در چشم گرداب

●

جوشن فتح ضعیفان غیرت استادگی است
هرچه باداباد ما تا پای جان می‌ایستیم

●

ذهن زمین آگه است از نگرانی باغ
شوق شکفتن هنوز در تپش ریشه‌هاست

صدای تو/ تسبیح دستان فرداست/ و نامت/ مدار عبور فصول است

صحنه‌های خیال، بدون سابقه ذهنی برای خواننده، براحتی تغییر می‌کند و عدم نگرش انتقادی سراینده به این قسم مضامین، صحّه‌ای بر این امر است. تلاش شاعر در برخی ابیات، تنها بازی با کلمات و زیر و رو کردن الفاظ هم‌کیش و همپایه ساختن واژه‌ها در هیأت جناس است. در مواردی هم تنها هدفش ایجاد موازنه بین قافیه‌ها و جاگیر کردن آنها به‌واسطه مخرج تلفظ حروفشان بوده است. این صحنه‌های متزلزل و نامربوط که بیشتر به هذیانهای تب‌آلود شبیه است، مبین تنگی ابعاد شعر نزد اوست.

خیالم شد نیاز آباد چشم ناز فرهنگت
سخن از عشق می‌گوید نگاه الفت آهنگت

●

ناز خاطرت نازم نازنین من کاموخت
نازکی طبع تو خیر و شر ادراکم

●

در آبگینه خونش ببین قرابت صبح
که انعکاس زمانه در این زمینه شکست

در بیت زیر، ساختن مصرعی با ترکیبات «شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب» منجر به درهم بافتن دو ترکیب «منظومه تغزل» و «میلاد آفتاب» در مصرع اول شده که از سنخ همپایگی، هیچ نقطه اشتراکی با هم ندارند:

منظومهٔ تغزل، میلاد آفتابی
تو شعر بی‌دروغی، تو شعر بی‌نقابی

از دیگر کاستی‌های پیوند یافته با روحیه شعری شاعر، بی‌توجهی او نسبت به عوامل سازمان‌دهنده قالب شعر است. در غزل، عموماً شعر زبان عاطفه و احساسهای باطنی است و در آن، دامنه توصیفات شاعر بیشتر متوجه رؤیاها و برخی واقعیتهای نظام‌یافته است و مهم ذوق و تخیلی است که به قالب شعر شکل می‌دهد پس، شاعر موظف به یافتن وزن متناسب با روحیه شعرش می‌باشد. بدین ترتیب، وزن پیشنهادی زیر به هیچ‌وجه، قابلیت انتقال حس غزل ـ با حال و هوای مرثیه ـ را با ذهن خواننده نخواهد داشت:

پنجره‌های نگاه قاب غروب عزاست
رفتی و داغ غمت ، با دل باغ آشناست

صرف‌نظر از وزن، آنچه در باب قافیه می‌توان گفت (سوای قافیه‌هایی که در مخیله شاعر به‌صورت پیش‌ساخته جاسازی شده‌اند) اینکه، قافیه‌ها اغلب تحت کنترل ذهن شاعر نیستند و توالی جملات به‌گونه‌ای است که قابلیت و توانایی مهار کردن قافیه را ندارد. مثلاً در غزلی با عنوان «ارغنون»، قافیه «ادراک» سه بار تکرار شده که در دو مورد، ساختی کاملاً متشابه و تکراری در جمله ایفا کرده است:

نغمهٔ ازل دارد ارغنون ادراکم/ با/ نشئه ازل دارد باده‌های ادراکم

با اعتقاد بر اینکه واژه‌ها وجهه عمده‌ای برای ساختمانهای شعری به‌شمار می‌آیند، لذا تسلیم شاعر در قبال واژه‌هایی که در ذهنش حک شده‌اند، تا حدودی اجتناب‌ناپذیر می‌نماید. اما ارتباط این دو، می‌بایستی به‌گونه‌ای باشد که کلام در ذهن شاعر فرسوده شود و نه ذهن شاعر در کلام.

زبان شعر داکانی، ـ اغلب در ترکیبات ـ قصد بیان تازه‌ای از واژه‌های غبار گرفته و کهنه را دارد؛ واژه‌هایی که برای تکرار ظرفیتی ندارند. طرح مجدد کلیشه‌های تکراری، با همان ترکیبات یکنواخت و کسالت‌بار، به‌هر ترتیب، تداوم دادن به پایان یافته‌های شعری است. به حرف درآمدن همیشگی‌ها و نهایتاً زوال در مواضع زبان (آن هم با دیدی کاملاً خوش‌بینانه). ترکیباتی مانند: گل رخسار/ چراغ لاله/ ساقی چشم/ داغ هجر/ لب عطشانی/ چشم غرقاب/ زخم نارفیق/ جوش لاله/ پر جبریل/ بلندای قامت/ شراب نگه/ باده ادراک/ چشمان سیاه/ خرام قامت/ سینه تنگ/ غنچه لب/ مشرق هدایت/ لاله رخ/ خمار چشم/ داغ چشم/ میخانه چشم/ شب یلدایی/ نطع عدم و... تعابیری از این قبیل:

به دیده خار و به حلقوم استخوان دارم/ مانده در قابی شکسته کهنه عکسی یادگار/ انحنای قامت پیری کمال نیستی است/ عمر کوته را شتابی چون شتاب تیر بود/ چون سپند بر آتش بزم ماتمی دارم/ هزار یوسف مصری فدای حسن تو باد/ قصیده‌ای به بلندای قامتت نرسد/ به خط سبزه نورسته‌ات نظر مرساد/ نقش یادت از یادم تا ابد نگردد پاک/ می‌دمد به یاد تو لاله بر سر خاکم/ چشمان تومنظومهٔ شعر و شراب است/ شام است و وحشت دشت ای کاروان شتابی.

پرداختها، بیشتر مبتنی بر نمادها و تصویرهای ذهنی موجود در شعر حافظ است و میزان تأثیرپذیری حافظه او از آنها، صورتهای خیال را نمایش می‌دهد. آنچه در بافتهای روبنایی اشعار و مضامین وی برجستگی خاص دارد، حضور الگوهای کلامی سپهری است. این حضور، گاه آن‌چنان با بیان شاعر، عجین شده که تنها وجه تمایزش از لحاظ جابه‌جا شدن حالتهای حس است.

به‌نظر می‌رسد، شکل گرفتن ابیات با بینشی تجددخواهانه، شعر او را به صحنه بازنگری آن سمبل هامبدل ساخته و تلاش ناگزیرش برای دور شدن از مواضع کهن شعر، او را در به‌کارگیری دستمایه‌های دیگران، جری ساخته است. قدر مسلم استعمال این تعبیرات و ترکیبات، به بنیان کلام وی استحکام نمی‌بخشد و برایشان دربردارنده هویتی تازه نیست. اگرچه پشتوانه‌ای برای ارائه و تکمیل نقشهاست، اما به تحقیق، خالی از جذابیت شعری است. مثلاً مصرع: «کتابی واژه‌هایش نو، سرودی ترجمانش عشق» که یادآور مضمون و فضای شعر سپهری است: «من کتابی دیدم واژه‌هایش همه از جنس بلور» یا «می‌سپارم گوش بر موسیقی نمناک رود» با این مضمون سپهری: «روی پلک تر عشق/ روی موسیقی غمناک بلوغ»و ساختهایی که

همگی از کلیشه‌های بیان سپهری اند مانند:

با تبسم نسیم زایری وضو گرفت
سالکی نماز را با قیام موج خواند

●

تا ذهن گلی به نور اندیشید
اندیشه خاك زیر و رو کردیم

●

در کوچه باغ احساس شبخوانی بلوغی
پای بلند مهتاب بر پله‌های خوابی

●

آبشاران و صمیمیت نور/ تپش نبض تفاهم/ واژه‌های متبرك/ و سلام ملکوت.
زندگی آشتی نور و گیاه/ نبض جاری در بال و پر چلچله‌ها.

از نمودهای دیگر، ضعف در پرداختهای شعری وی، به تصویر کشیدن صحنه‌ها در قالب تتابع اضافات است و پافشاری وی در این مورد، گفتارش را بی‌سبب مشمول حضور کسره‌های متوالی نموده است؛ کسره‌هایی که اغلب، حضورشان بیانگر فکر خام شاعر در پرداخت ذهنیات و عدم تسلط وی، در همطراز کردن کلمات مورد نیاز است. این ارتباط ناهمگون و متحرك واژه‌ها به صورت حرکتی تپنده و ضرب‌دار، جلوه می‌کند که در مبنا از هرگونه بیان موضوعی عاری است؛ تجهیزات درهم‌آمیخته‌ای از واژه‌های گوناگون که گاه تنها نشانه‌هایی گنگ از برخی حسها را می‌رسانند:

در چشمه شعر ازل آهنگ نگاهش

●

هجرت بلیغ عشق تا بلوغ سبز نور

●

سکوت مبهم تصویر آبگینه شکست

●

بر جمله پرحجم هجاهای دو رنگی
فریاد سکوت من خاموش جواب است

●

لحن خوش آهنگ نگاه دلکشت را
ابهام شورانگیز اشعار و دایی است

●

در غروب مبهم آیینه‌ها
عشق را تردید تو انکار کرد

از ویژگیهای شعری شاعر که حساسیت خاصی نیز نسبت بدانها نشان می‌دهد، پیروی از بعضی تکنیکهای ساخت شعر سبك هندی است. اگرچه تحقق مکرر این گونه‌های سبکی، خود بازیابی فرم‌های پشت سرنهاده است، اما با دیدی ارزشیابانه، بی‌گمان، به آرمانهای زبانی شعر امروز آسیبی وارد نمی‌سازد. این وجهه در شعر وی در حقیقت عتیقه‌گرایی نیست، بلکه تجربه‌ای است در راه رشد دیگرگونه آن ویژگیهای سبکی که ظرفیتی تکمیل نشده دارند.

شاعر در رعایت سنتهای شعری سبك هندی، عموماً از معیارها و انگاره‌های زبانی «بیدل» بهره‌جویی می‌کند. خصوصاً پافشاری وی در به‌کار بردن واژه «آینه» و نیز «حس‌آمیزی» و استفاده از «وابسته‌های عددی». همچنین استعمال رنگها، به‌عنوان انگیزه‌ای خاص در جاندار نشان دادن حضور برخی واژه‌ها، نزدیك شدنش به مواضع بیانی بیدل را شدت می‌بخشد. عنصر رنگ به‌عنوان سمبل‌های ویژه‌ای از شعر، که گاه در جمله هویتی فاش نشده دارند، نزد او با نگاهی جدی بازتاب می‌یابد؛ به‌طوری که در مقایسه با دیگر گونه‌های ساخت، از ذوق بیشتری برخوردار است:

در بلوغ گامهامان زندگی جان می‌گرفت
لحظه‌های سبز هجرت از تپش سرشار بود

●

عروج سرخ گلی در نماز سبز بهار
که روح منتشرت انجماد سینه شکست

●

مرا به سبزترین فصل عشق می‌خواند
پرنده‌ای که به قلب بهار کوچیدست

حس‌آمیزی در شعر داکانی، به‌ظاهر تأملی کوتاه در زیربنای سبك هندی است. اما در باطن، کیفیتی خارج از حوزه تقلید را ـ اکنون ـ داراست و بیشتر به جوهره‌های شعر امروز پهلو می‌زند. تلاش در این زمینه مبتنی بر رعایت هنجارهای رایج زبان شعر است و همین خصیصه، مشخصه‌ای است در تضاد با دیگر ساختهای شعر وی:

زخط سبز تو بوی بهار می‌آید
ز مهر نام تو نور آفتاب می‌گیرد

●

شعر نگهت گستره آبی معناست
شکر غزل چشم تو در جام نگنجد

●

به صد داغ جگر آهی نجست از سینه تنگم
شکستم شیشه را اما نبردم بویی از رنگت

●

زیستن/ بی‌هوای سبز عشق/ مردنی مکرر است.

در به‌کارگیری وابسته‌های عددی نیز به میزان زیادی از زبان بیدل سرمشق می‌گیرد و در حقیقت، پشتوانه اصلی او برای رعایت این توالی منطقی، همان شعر بیدل است و سمت‌جویی مترادف با گویش برخی سرایندگان معاصر نیز دارد:

سوگوار مرگ شوم یك جهان اسطوره است
شیهه خونین طنین رخشهای بی‌سوار

●

آسمان دیده‌ات یك کهکشان خورشید داشت
بر مدار چشم تو آیینه در تکثیر بود

●

یك دو نفس بودنت فرصت پیوستنی است
زنده یك لحظه‌ای تیغ اجل در قفاست

●

بغضی است گره خورده با حنجره شعرم
با یاد تو می‌گرید یك پنجره تنهایی

سمفونی سبز/ در حجمی از شکوفه و شبنم/ رنگین‌کمان تغزل و باران/ و شاعرانی از عشیره آفتاب/ با آغوشی اقاقی و عشق/ در بیشه‌های بلوغ.

همان‌گونه که ذکر شد، گذشته از جنبه‌های کاستی کلام در اشعار این دفتر، گاهی شاعر، زیر و بمی فاش نشده را نیز ظاهر می‌کند و در این راه، اسلوبی رو به تعادل، به‌خود می‌گیرد. در برخی ابیات با بیانی خالی از تأثیر فرسوده‌های رنگ و تصویر، به تجسم بهتر رفتارها و قضایا می‌پردازد و اعتقادات جهت داده‌شده‌ای را

با انگـاره‌هـای ساده و معمولی، به نمایش می‌گذارد که ناشی از تأکیـد بر تکنیکهای ساخت، و ایجاد توازن در زمینه‌های حس نزد وی است. شاعـر در این‌گونـه اشعار سبك واقعی گفتار خود را جست‌وجو می‌کند و زبان ساده و حقیقی خود را در سرایش به‌کار می‌برد؛ خصوصاً در مثنوی‌ها:

لاله‌ها در لحظه‌های احتضار
واژه‌های آشنا دیوار و دار
ساقه‌ها لب تشنه در خواب کویر
در هجوم داس‌ها گلها اسیر
در فرار و تا افق تیغ خطر
گامهامان با شکستن همسفر

اغلب پیـرو همـان زبـان نمـادپـرداز و سمبل‌گرای است. اما این پیروی، به منزله کاوش در زمینـه‌هـای اشباع نشده شعر و پرداختن به مضامینی است که با ویژگیهای زبـان شعـر معاصر پیوند دارد. تلاش در تکمیـل ظرفیت‌هایی که فضـایی خالی در ساخت موضوعی خود دارند، از نمونه‌های موفـق کارهـای وی است؛ به‌طوری که به برخی عنـاصـر شعر دوام و قوامی ویژه و مطابـق با روحـیـه خاص شعـری خود می‌بخشد. بدیهی است که در نگرش اول، ایـن عنـاصـر نمـایـشگـر دلبستگی به اندیشه‌های قراردادی است. اما از سویی نیز حاوی رگه‌هایی از تکان و تازگی فکر است:

سهم من از شکستنت حسرت جاودانه شد
بغض به خون تپیدنت گریه بی‌بهانه شد
می‌روی و نمی‌رود شوق تو از ترانه‌ام
با دل چون شقایقم داغ تو جاودانه شد
دست نوازشی نشد مرهم شانه‌های زخم
مرهم زخمهای من بوسه تازیانه شد

گاهی برای ایجـاد ارتبـاط عاطفی بین سطرهای سخن با خواننده (گذشته از برخی شتابزدگی‌های موجود در بیانش) خوب عمل می‌کنـد و این بیشتـر به خاطر حضـور ساختهـای احسـاس‌برانگیـز شعر اوست. اگـرچـه گاهی، وقایع شعر در صحنه‌هایی نه‌چنـدان مستقـل ورق می‌خورد، اما دید صمیمی شاعر او را به زبانی رو به رشد، رهنمون می‌سازد. در این قبیل اشعار عمده تلاش وی، در جهت بیان انگیزه‌های لطیف فکر است و در این راه، به آذین‌بندی زبان و توصیفهـای صنعتگرانه، کمتر توجه نشان می‌دهـد: «و آیینـه با تو/ تمامیت بیکرانی است./ مرا ای صمیمی/ ببـر تا بلنـدای خورشید/ به بزم قنوت و تغزل/ به مهمانی عطر و اشـك و شکـوفه/ تو را ای به رنگ شکفتن/ بهاران/ من و جان و آیینه/ چشم‌انتظاریم/.

شاعـر در تمامی اشعارش، کمابیش از ساختهای خیالی بهره می‌گیرد و در هریك، به‌نحوی،با انگاره‌های عاطفی مرتبط است. مضامین، عمدتاً با سبکی مطابق با حال و هوای غزل ارائه می‌شوند و تابع توصیفات لطیفند. به‌طور کلی فضای ذهنی ویژه‌ای که این‌گونـه سروده‌هـا در آن شکل می‌گیرد، محیـطی رو به تحـول و منـطبق با برخی تازه‌هـاست که شاعـر در پرداخت آنهـا از حسی عمیق و ظریف برخوردار است:

مثـل احسـاس غزل/ عاطفه/ آغاز تو بود/ باغی از خاطره/ آیینـه آواز تو بود/ نغمه را/ معجزه چنگ تو جان می‌بخشید/ نبض هر خاطره/ در پنجه اعجاز تو بود/ آسمان غزلم/ بال دلت را می‌خواست/ شعر من/ منتظر/ لحظه پرواز تو بود.

داکانی برای بیان هرچه عمیق‌تر مفاهیم، همه حس و ادراك خویش را به روی صفحه می‌ریزد و قصد وی ایجاد الفت بین قواعد زبانی نو، با یافته‌های کلاسیك شعر است؛ یعنی انطباق روشهایی که به‌هرحال، نگاهی تازه به قلمرو سنتهای شعر دارد؛ به‌طوری که مفـاهیم ابـداعی با اعتبـاری دیگـر به نمایش درآید. ارزشهای خاصی که در این راه از آن پیروی می‌کند، همان شیوه مبتنی بر شگـردهـای کلاسیـك است. استعمـال این‌گونه گفتار در بیان وی، تلاشی است در جهت استقـلال بخشیـدن به صورتی از ساختهای شعر.

اعتقاد سراینده در این پرداختها بر آن است که خط مرز بین پیشگامی و آهستگی را بردارد و حساسیتهای این هر دو را در نقاط مشترك همپایه کند و به تصویر کشد: نه دل امیـدواری/ نه سر گلایه دارم/ چو درخت در خزانم/ نه ثمر/ نه سایه دارم.

در شعری دیگر با عنوان چکامه نیز همین شکل و ترکیب را دنبال می‌کند. چنانکه نمای کلی کلام، نمـاینده اجزای مستقل یك بیت است. لیکن صورت مجزای آنها از ساخت روشن‌تری برخوردار است. اگرچه از قواعد کلاسیـك و قوانین ادبیـات متقدم نیز مایه می‌گیرد، اما زبانی رو به تحول و همپایه با معانی تازه را عرضه می‌کند. که این خود به منزله دگرگونی آهسته زبان و رشد متعادل آن است. با عنایت بر اینکه، در این قبیل مثالها، تازگی و بلوغ گفتار در نهایت پختگی و رسـایـی است: صدای سرخ من!/ ای هم‌عشیـره فرهـاد/ بخوان سرود رهایی/ بخوان/ چکامه داد/ فراز چوبه گل/ یادگار خونینی است/ ردای‌سرخ شقایق/ زکشته بیداد/...

از دیگـر خصلتهای کلام شاعر، روحیه صادقانه‌ای است که در اغلب طرحها از خود نشان می‌دهد. با وجود آنکه او از مضامین متنـوع بهـره می‌گیـرد، اما در کل میدان معانی، محدود به همان سادگی و صداقت است. درواقـع آنجا که به طرح تنگناهای روحی می‌پردازد، دید بی‌ریا و دردآلودش، دلیل متقنی بر ترسیم موفق رویدادهاست. چنـانکـه در مضمـون «بغضی است گره خورده با حنجره شعرم»، علاوه بر ارائه فکر، سادگی در خود نهفتـه‌ای را نیـز نشـان می‌دهد؛ چنان‌که گویی در سرایش تمامی شعـر، بغض به وضـوح جلوه دارد. یا در مصـرع «هـوای چشم من امشب دوبـاره بارانی است»، حسی لطیف را که از تسلط شعـری شاعـر حکایت می‌کند، به دور از تصنـع و لطمه‌های حاصل از دشوارگویی، به‌سادگی عرضه می‌کند.

با آرزوی موفقیت برای ایشان در نشر آثار بهتر □

قصه

خستگیهای پاییزی

مهناز بهمن

دیشب، در کاخ ورسای، کنار یك بوته تمشك نشسته بودم که آن اتفاق افتاد. همه چیز عادی بود. نه باد می‌وزید و نه حتی نسیمی. سایه ساختمان اصلی کاخ، تا روی پله‌های کوچك و ریز مقابلش، جلو آمده بود و بوته تمشك، پشت سر من، پُر از تمشکهای سیاه و بنفش بود؛ درشت درشت.

همه چیز، یك دفعه عوض شد. یك کلمه هم پایین‌تر نمی‌آیم، نه! حالم به هم نخورد، شوکه نشدم، غش نکردم، نه! فقط سکته کردم. همین.

ویرجینیا با پروین آمدند بالای سرم، با یك نفر دیگر. مثل پرستارها لباس پوشیده بودند و روی سرشان یك کتاب بود. اوریانا هم آمد.

امیر خان، قانقاریا گرفته بود و پسر بزرگش را اعدام کرده بودند. او را با جرثقیل وسط میدان اعدام با طناب آویزان کرده بودند. پسرش- محسن- همه‌اش عربده می‌کشید: «غلط کردم خدا! غلط کردم ننه!...»

جمعیت زیادی جمع شده بود و من هم خیلی گرمم شده بود. انگار از همه تنم، مثل آبکش، عرق بیرون زده بود. یك نصفه قرص خورده بودم؛ یك نصفه کپسول صورتی رنگ. باران پشت نرده‌ها، توی کوچه، همه جا را خیس کرده بود. جشن تولد پیرزن همسایه بود. گفتم:

- رقیه خانم، می‌خواهم قصه زندگی تو را بنویسم.

گفت: «از اولش هم شانس نداشتم.»

نخندیدم. توی اتاق بوی بید مشك می‌آمد، با بویی شبیه بوی سوسك له شده. عکس سمیرا، بالای طاقچه اخم کرده بود. کنار عکس سمیرا، یك قلیان کدویی گردن دراز بود که روی کوزه‌اش، عکس ناصرالدین شاه با سبیلهای کلفتش، لبخند می‌زد، سرم را بالا گرفتم. سقف پر بود از تیرهای چوبی پوسیده و موریانه خورده. و پنجره‌ای با شیشه‌های تریاکی رنگ. رقیه خانم گفت:

- تا حالا، توی جنگل، تنهایی راه رفته‌ای؟

این بار، خندیدم. رقیه خانم وقتی حرف می‌زد، لب پایینش، دُرست سوراخهای دماغش را می‌گرفت. امیر خان -داماد رقیه خانم- یك استکان چای دیگر ریخت و منقل را فوتی کرد. ریشهایش با کك مك‌های صورتش، قاطی شده بود. با بوی تریاك، عشق می‌کردم. پرسیدم: «سمیرا کجاست؟»

امیر خان بی آنکه به من یا رقیه خانم نگاهی کند، گفت: «دیوونه خونه!» صدای نکره و رگه‌داری داشت. دیگر حرفی نزد. داشت آب نبات قیچی می‌مکید. رقیه خانم، استکان چای را جلو من گذاشت و از توی کیسه گلدار زیر متکایش، یك مُشت «گندم- شاهدانه» درآورد و ریخت توی مشتم. سمیرا، محسن، اعدام. امیرخان با دختر خُلش و پسر اعدامی‌اش و مادر زن دعایی‌اش- رقیه - و حتی زن مُرده‌اش، مصالح بودند؛ مصالحی برگرفته از واقعیت‌های زمانه.

- بحث روی نظم کافیست. از امروز روی نثر کار می‌کنیم.

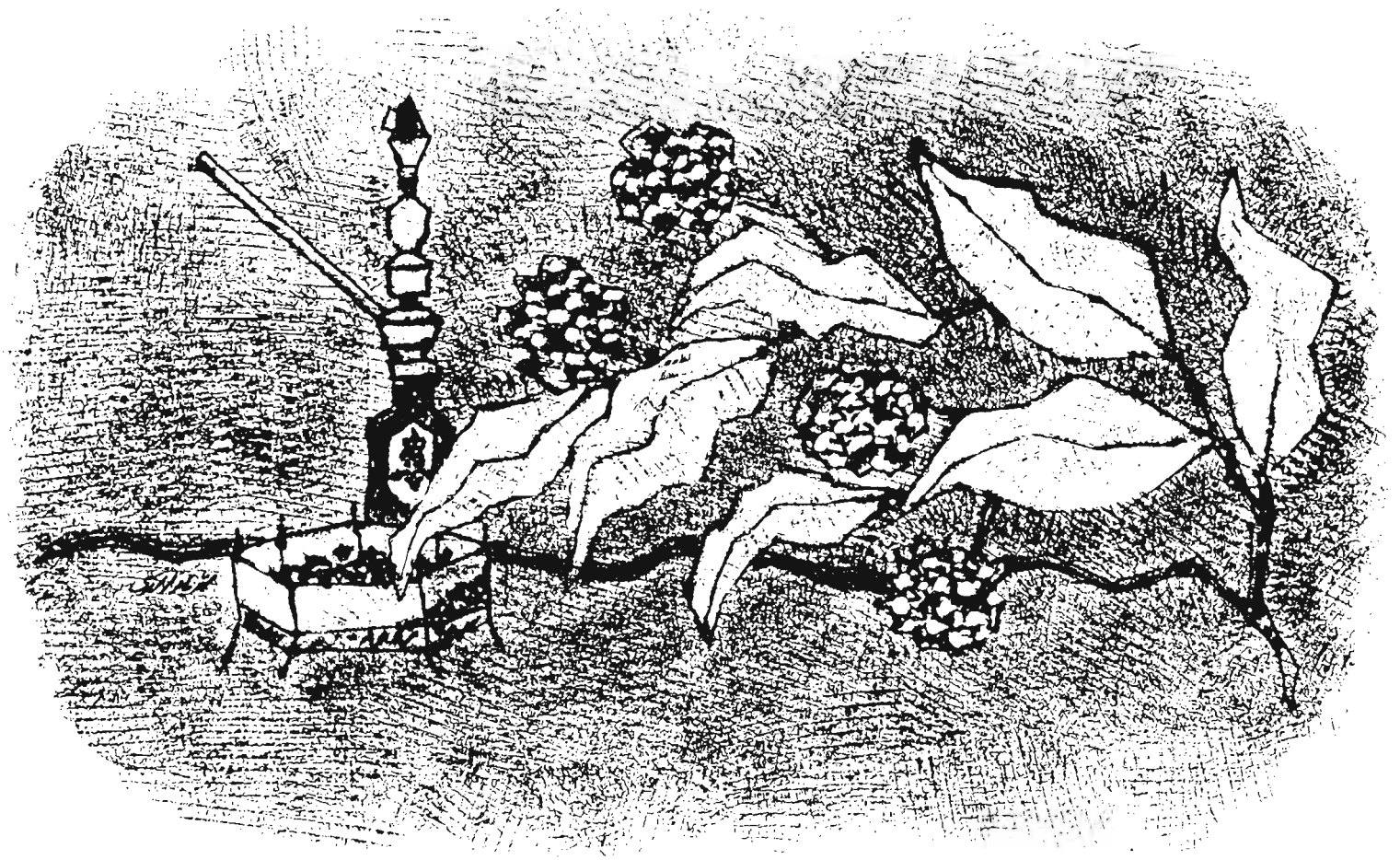
رضوانه، دستش را بلند کرد. دست کیوان هم بالا بود. بالاخره، پرویز گفت:

- استاد! نثر را که اول کار کردیم؟

استاد جوابش را نداد. روی میزش دنبال بهشت گمشده می‌گشت. رضوانه و کیوان، دستهایشان را انداختند. پرویز باز گفت:

- استاد! ما از نثر خسته شده‌ایم!

استاد، چشمش را از سگ ولگرد



برداشت و به پرویز زل زد. گونه‌هایش گود افتاده و قیافه‌اش زرد بود. تنها استادی بود که عینك نداشت. بالای سر پرویز ایستاد و به همه گفت: «نه نظم و نه نثر، پس روی چه کار کنیم؟»

در گوش مهرزاد گفتم: «بگو روی زندگی!»

استاد خودش شنید. رساله‌های روی میزش را زیر و رو کرد و پرسید:

ـ رساله «خستگیهای پاییزی»، از کیه؟

دستم را بالا بردم. استاد خندید.

ـ می‌دانستم! انبوهی از شادمانیهای گمشده و گریخته... راستی، این پرت و پلاها را از کجا آوردی و سرهم کردی؟

نمی‌خواستم بخندم. پرویز، آن طرف کلاس، اخم کرده بود. پرسیدم:

ـ استاد! شما تا حالا تریاك کشیده‌اید؟!

استاد آرام گفت: «وحتی ماری جوانا.»

با هم خندیدیم. رضوانه کنجکاوانه به دندانهای مصنوعی استاد نگاه می‌کرد. بیرون، پشت پنجره‌های شش گوشه کلاس، هنوز برف تك و توك می‌بارید. مهرزاد با آرنجش به دست چپم زد: «موضوع تریاك چیه؟»

استاد جلوتر آمد. یك خال گوشتی که رویش مو درآمده بود، روی شقیقه‌اش دیده می‌شد. پرویز انگشتر عقیقش را دور انگشتش می‌گرداند و مهرزاد منتظر جوابش بود.

سایه کاخ ورسای تا پایین پله‌ها کشیده شده بود. چند تا تمشك کندم و تعارف کردم به استاد. تیغی در دستم فرو رفت. پشت بوته‌ها، بوف کوری آواز می‌خواند. یاد سکته کردنم افتادم و چانه کجم.

رقیه خانم می‌گفت: «تو شبها، توی خواب حرف نمی‌زنی؟» نمی‌دانستم چه بگویم. گفت:

ـ سمیرا مثل کبك، سرش را می‌کرد زیر لحاف و تا صبح، صدای نفس کشیدنش هم درنمی‌آمد. نمی‌خواهد از سمیرا چیزی بنویسی.

استاد هم همین را پرسید: «چرا از سمیرا تنها اسم برده‌ای؟ سمیرا، کیه؟»

چیزی هم از سمیرا نمی‌دانستم و نمی‌توانستم بسازم. زیر لب گفتم: «ما، من، مهرزاد، پرویز، کیوان، رضوانه، همه بچه‌های دانشکده، شما، ...، سمیرا هستیم...».

پرویز باز اخم کرد: «یعنی قربانی نثر تو؟!!»

استاد گفت: «نه! قربانی زندگی.»

کیوان انگشت کشیده‌اش را باز بالا برد: «استاد، یعنی چه؟ سمیرا، تریاك، قربانی، دانشجوهای دانشکده، کاخ ورسای، اعدام،... نه! نه!...»

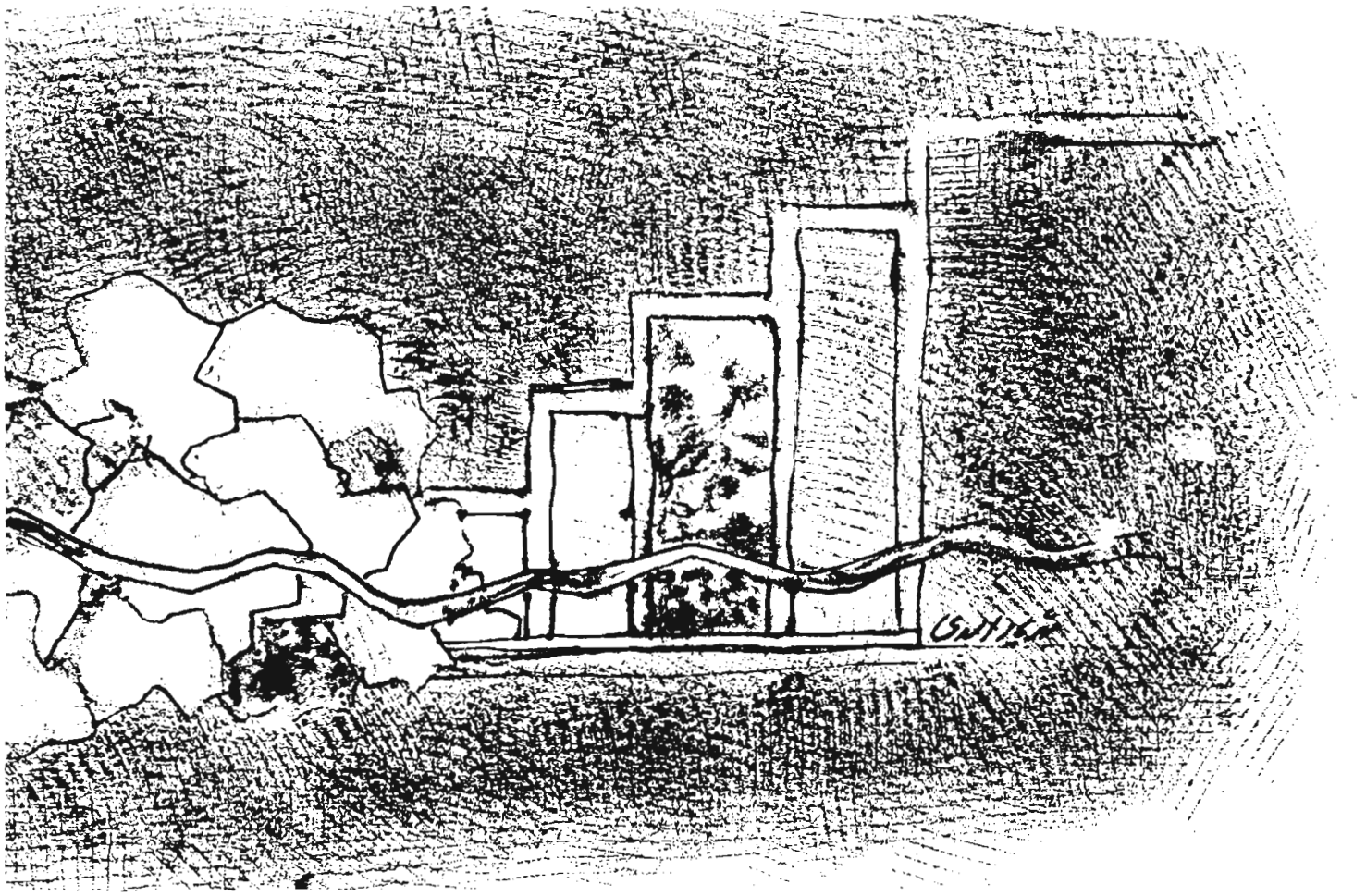
وسط حرفهای کیوان، رضوانه کلاسورش را برداشت و رفت بیرون. در را که بست، بوی تریاك سوخته، توی کلاس پیچید. مثل جلسه اول این واحد:

«باید یك داستان بنویسید با مصالحی رئالیستی. مصالح را از درون زندگی بیرون بکشید و بنویسید... تا آخر ترم، مهلت دارید. همه امتحانتان همین رساله است...»

توی دلم گفتم: «گور پدر مصالح!». نشستم پای منقل. صورت محسن کبود شده بود، مثل چغندر یخ زده. می‌گفت: «غلط کردم خدا! غلط کردم...»

سرفه کردم و چه سرفه‌ای! و باز سرفه. باز سرفه و دست آخر هم، سرفه پشت سرفه...

اولش، اسم داستان ننوشته‌ام را گذاشتم «سرفه». اما خوشم نیامد، خط زدم.



منقل را فوتی کردم. استاد، «کمدی الهی» را به بچه‌ها معرفی کرد و بعد، از کدبانوگری خانم *پرل باك* تعریف کرد. از خاك خوب، زمین خوب، زن خوب، مرد خوب، تریاك خوب، آبگوشت خوب و...

با التماس گفتم: «رقیه خانم! از زندگی دخترت تعریف کن!» چشمان ریزش را ریزتر کرد و آواره‌های لختش شروع کرد به هم خوردن: «اسمش شمسی بود. روزی که امیر آمد خواستگاری‌اش، با هزار و یك امید، ازش دل کندم و دادمش دست این بی غیرت، اولها با یك جعبه آینه توی کوچه‌های مرغ محله دوره‌گردی می‌کرد. بعد، یك دکه زد سر کوچه؛ مگس پرانی. توی محل پر کرده بود که رقیه می‌خواهد شمسی را جفت من کند. یك روز هم که شوهرم، رفته بود زیارت و شمسی داشت توی محل، کاسه‌های نعنا داغ زده آش رشته پشت پا را پخش می‌کرد، جلویش درآمده بود که «من عاشقتم». شمسی، دختر جوانمرگ شده‌ام، وقتی برگشت، شده بود رنگ کافور. یك حصیر برنجی رشتی داشتیم که همیشه توی حیاط پهن بود. قدم از قدم برنداشته بودم که شمسی غش کرد روی حصیر. توی هذیان، همه‌اش اسم امیر را می‌برد. محسن که دنیا آمد، تازه فهمیدم که آقا دامادم، عملیه. ولی دست از روی دست بلند نکرده بودم که دیدم سمیرا، هفت ماهه توی راهه.

باباش که توی همون سفر زیارتی، عمرش را داده بود به اهل دنیا. من هم دستم از امرا ومصدرها کوتاه بود. ولشون کردم به امان خدا، تا شمسی دق کرد و سمیرا هم کارش کشید به تیمارخونه. محسن را هم که خودت دیده بودی، ماشاءالله ماشاءالله، مثل شاخه چنار بود. خاك برای شمسی خبر نبرد، این آخریها محسن شده بود چوب کبریت. می‌گن خدا خر را شناخت شاخش نداد. نمی‌دانم والله. حالا این امیر بی‌غیرت مانده و من که خلعتم را از توی بقچه هم بیرون کشیده‌ام. می‌دونم که حتی کسی آب هم روی قبرم نمی‌ریزد. دریغ از یك فاتحه! دریغ... »

همان شب، پشت میز مطالعه نشستم و شروع کردم به بافتن. به سمیرا که می‌رسیدم، قفل می‌کردم، یا یك چیزی شبیه آن.

دیوانگی و سمیرا، شکم نفخ کرده، سری سنگین، موهای خرمایی، بدنی گرفته، چشمانی دودو زن، وحدت موضوع، وحدت زمان، وحدت مکان، از جمله مشخصات سبك کلاسیسیسم، سبك سمیراسیسم و... سمیرا چه قدر شبیه من بود!

کنار امیر خان نشستم پای منقل. با ابروهای پر پشتش، طرف رقیه خانم، لنگه‌ای انداخت و پرهای گشاد شده دماغش را نزدیك گوشم آورد:

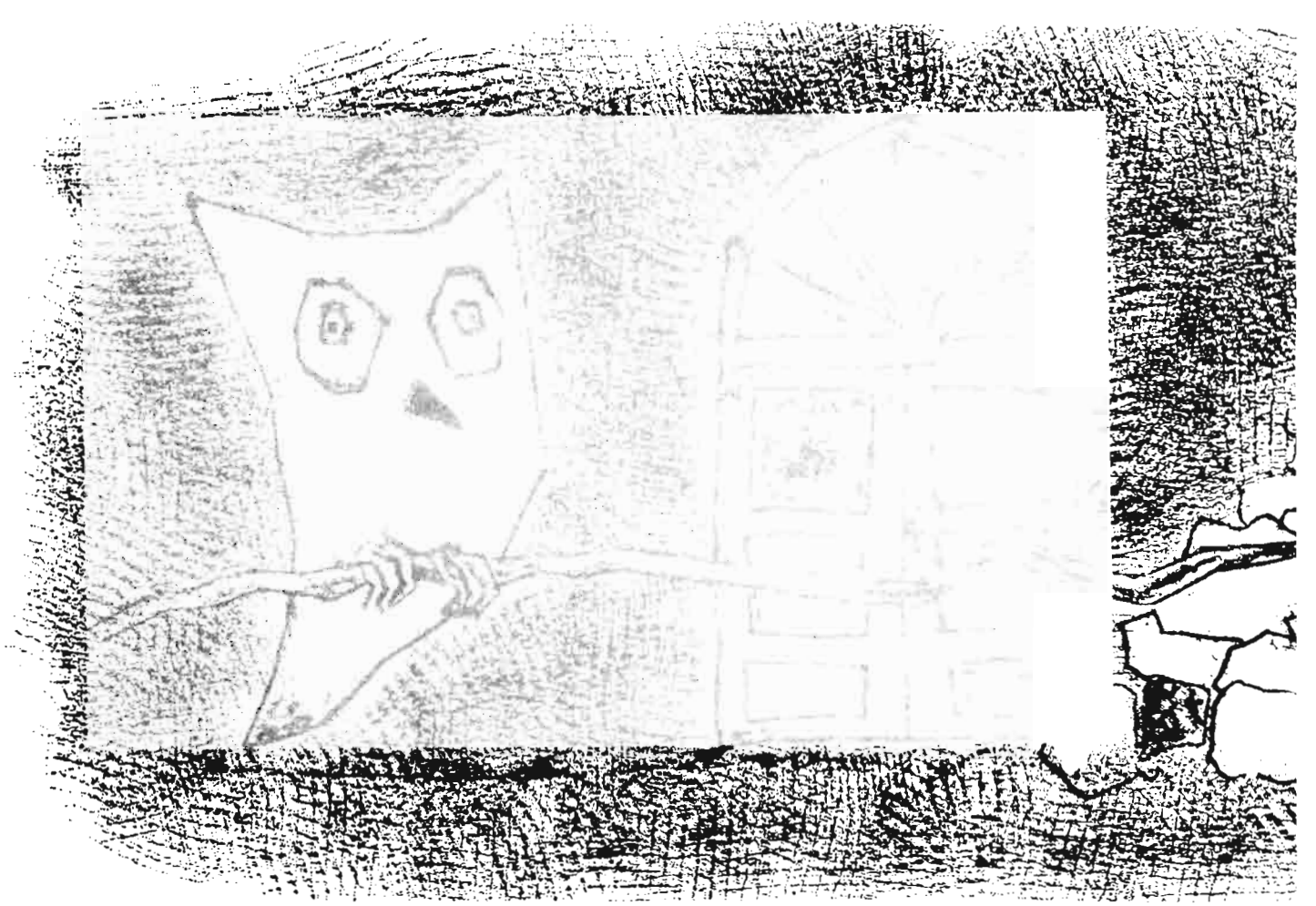
ـ آبکش به کفگیر می‌گه هفتاد سوراخ داری...

صدایش به چهار چرخه‌ای می‌ماند که در سراشیبی رها شده باشد. گوش که می‌دادی، از همان پایین، انگار صدای آبشار دوقلو، آرامشی مرگبار به کوه می‌سپرد. سربالایی دربند را که رد کردم، نفس راحتی کشیدم و لب رودخانه نشستم. آب، سرد بود.

صبح، سحر، توی خوابگاه، فقط مهرزاد بلند شده بود. داشت از «صبا تا نیما» را می‌خواند. بدون آنکه چشم از عکس میرزا علی اکبرخان بردارد، گفت:

ـ کجا دختر؟

پنجه‌های یخ زده‌ام را در دهانم فرو کرده بودم و ها می‌کردم تا گرم بشود. خواستم



کنارش بنشینم، «سَمَک» روی نیمکت بود، نگاه کردم؛ جلد چهارم.

گفتم: «ساعت چهار راه‌می‌افتم. می‌روم دربند یا درکه. می‌خواهم تمامش کنم. ترم دارد تمام می‌شود. همین روزهاست که استاد، سراغ رساله‌ها را بگیرد.»

مهرزاد، اصلاً از استاد خوشش نمی‌آمد. همیشه یك گوشه کلاس می‌نشست و برای خودش «سالها دل طلب جام جم...» را زمزمه می‌کرد. دستش را روی شانه‌ام گذاشت و گفت:

ـ چه صاف و صادق! بیا و دست بردار. حیف این همه زحمت که تو برای این واحد و استادش می‌کشی...!

حوصله بحث کردن نداشتم. خودش هم فهمید. ادامه داد:

ـ می‌دانم. می‌خواهی بگویی که من برای خودم می‌نویسم، نه برای استاد و نه برای واحد و نه برای درد و نه برای بی درمان و...

حتی حوصله نداشتم که سرش داد بزنم. کوله‌ام را برداشتم و زدم بیرون. بدرقه‌ام، نگاه حسرت بار مهرزاد بود. می‌دانستم در دلش چه می‌گذرد. چند روزی بود که همه بچه‌ها، توی خوابگاه، صدایش می‌زدند: «سمیرا!»

برایش فقط دستی تکان دادم و پشت پلنگ چال، کنار یك بوته تمشك، یکی دو تا نفس بلند و راحت دیگر کشیدم و دمر، پهن شدم روی تخته سنگی و مصالح را چیدم کنار رودخانه. بعد، یکی یکی به هر کدامشان نگاه کردم و خندیدم:

ـ مسخره‌ها!

خط اول را باید این طور شروع می‌کردم: «کدام پدر آمرزیده‌ای اسم دانشکده ادبیات را گذاشته است کارخانه تولیدی «نویسنده؟»

اما نه! مثلاً باید می‌نوشتم: «کدام شورایی می‌فهمد که ما کمبود واحد واقعیت داریم، واحد زندگی؟!...»

ولی باز هم به خودم گفتم: «نه و نه و نه! واحد زندگی برای قبرستان!...» بعد، آن قدر با خودم کلنجار رفتم که دیدم نمی‌شود. رقیه خانم که یك کوره سواد هم نداشت، چه قدر شیرین از زندگی گفت، از شمسی و امیر و خواستگاری و جعبه آینه... می‌دانستم که بچه‌ها، بالاخره، به یك جای این نوشته اشکال می‌گیرند. بچه‌ها هم حالیشان نشود، استاد که می‌فهمد.

یك دفعه، انگار به وحشت افتادم. باید یك چیزی سر هم می‌شد که طرح داشت و شخصیت و گره و کشمکش و اوج و... اما در سبك سمیراسیسم، پایان، تازه گره بود و کشمکش...

«کاش رقیه خانم سواد داشت و خودش رساله‌ام را می‌نوشت». با این خیال، موهای تنم راست ایستاد. از دور صدای برف می‌آمد. انگار تا استخوانهایم لرزید. سرم گیج می‌رفت... مقاله، حکایت، سفرنامه، داستان کوتاه، رمان،... توچال چه قدر تنگ بود: کاغذهایم را ریختم توی کوله و برگشتم به خوابگاه.

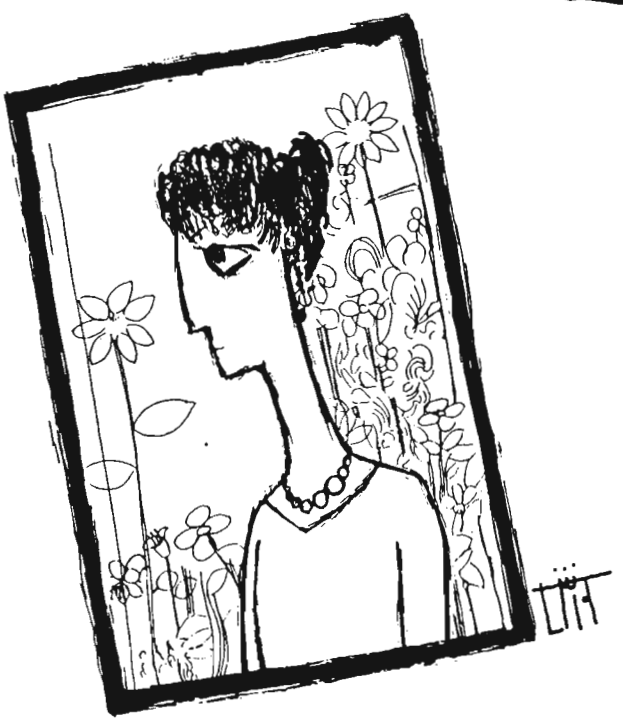
صبح، همان تکه پاره‌ها را کنار هم گذاشتم، یك سوزن ته گرد حواله‌شان کردم و باز، زدم بیرون.

هوا نه سرد بود و نه گرم. و من، خسته خسته. بالای صفحه اول نوشتم: «باز هم خستگیهای پاییزی»، و از زیر در اتاق استاد فرستادم تو. از پله‌های هر پنج طبقه، به همان آرامی راه رفتن روی پله‌های کاخ ورسای، پایین آمدم. توی حیاط، تُند کردم. □

جواهرات

گی دوموپاسان

ترجمهٔ سعید الیاسی



موسیو لانتن، در ضیافتی که معاون به افتخار رئیس اداره برپا کرده بود او را دید و دلباخته‌اش شد. وی دختر یك کارمند شهرستانی اداره مالیات بود که چند سال پیش از دنیا رفته بود. بعد از مرگ پدر، همراه مادرش به پاریس آمده و مادر هم که در بعضی محافل اعیانی فامیل رفت و آمدی داشت امیدوار بود که شوهری برای دخترش پیدا کند. مادر و دختر فقیر و در عین حال آبرومند بودند، نجیب و متین و او از تیپ همان دختران جوان و محترمی بود که هرمرد عاقل و بالغی دلش می‌خواست با او ازدواج کند. در زیبایی بی‌تکلفش یك نوع جذابیت افسونگر و متانتی خاص وجود داشت و لبخند کمرنگی که پیوسته برلبانش بود گویی خلوص و پاکی قلبش را می‌نمایاند. همه لب به ستایش وی می‌گشودند و تمام کسانی که او را می‌شناختند همواره با خود می‌گفتند:

ـ خوش به حال کسی که با این دختر ازدواج کند، زنی بهتر از این نمی‌تواند پیدا کند.

در آن روزها لانتن دفتردار وزارت کشور بود با حقوق سالیانه سه‌هزار و پانصد فرانك. از دختر خواستگاری و بعد هم با وی ازدواج کرد. حالا خوشبختی او با ازدواج با دختر، بی‌حد و حساب شده بود. زنش با پیش گرفتن یك سیاست اقتصادی استادانه در کار خانه‌داری، کاری کرده بود که به نظر می‌رسید در رفاه و تجملات زندگی می‌کردند. در توجه و نوازش و مراقبت از شوهر هم بیش از حد زیاده‌روی می‌کرد.

جذابیت زن به‌قدری زیاد بود که حتی با گذشت شش سال از اولین برخوردشان، هنوز بیشتر از روزهای اول او را دوست می‌داشت. با این حال دو ایراد در وی بود: «عشق به تئاتر و علاقه بیش از حد به جواهرات بدل.» دوستانش (با زنان بسیاری از کارمندان دوست بود) اغلب برای او در تئاترهای اعیانی و حتی بعضی مواقع برای اولین اجرای این نمایشنامه‌ها جا رزرو می‌کردند و او هم شوهرش را (می‌خواست یا نمی‌خواست) به دنبال خود به این محافل می‌کشید و همین سرگرمیهای بعد از کار اداری روزانه بود که وی را بی‌اندازه خسته می‌کرد. به‌خاطر همین از او خواهش کرد با زنهای دیگری که با او رفت و آمد داشتند به

تئاتر برود. مدت زیادی طول کشید تا وی را متقاعد کرد. در واقع فکر نمی‌کرد بتواند چنین کاری بکند اما سرانجام برای خوشایند او از این کار دست کشید و شوهرش هم کلی تشکر کرد.

عشق به تئاتر، نیاز به خودستایی را در او برانگیخت. اینکه لباسهایش ساده بود حقیقت داشت اما در عین حال متانت، خوش‌سلیقگی، ظرافت، تواضع و ملاحت او با سادگی همین لباسها افزون می‌گردید. با این وجود آویختن دو گوشواره بزرگ شیشه‌ای که شبیه الماس بودند و گردنبندهایی از مروارید بدل، همین‌طور دستبندهایی از طلای بدل که در دست می‌کرد شانه‌هایی که با تکه‌های مختلف شیشه به تقلید از سنگهای قیمتی تزیین شده بودند برای وی به صورت عادت درآمده بود. شوهرش که از عشق و علاقه زن به لباسهای جواهرنشان منزجر شده بود اغلب می‌گفت:

ـ عزیزم کسی که پولی برای خرید جواهرات اصل ندارد، نباید با چیزی غیر از وقار و زیبایی خودش، خودش را آرایش کند و بیرون برود. اینها کمیاب‌ترین جواهراتی هستند که یك زن دارد.

اما او با وقار لبخند می‌زد و می‌گفت:

ـ چه اشکالی دارد؟ من آنها را دوست دارم، گناه من همین است، البته تو حق داری اما هیچ‌کس نمی‌تواند دیگری را مجبور کند. من جواهرات را دوست دارم و می‌پرستم.

بعد گردنبندهای مروارید را دور انگشتانش می‌چرخاند و وقتی که تکه‌های شکسته کریستال در نور می‌درخشیدند می‌گفت:

ـ نگاه کن چه زیبا ساخته شده، تو باید قسم بخوری و اقرار کنی که اینها واقعی‌اند.

و لانتن لبخندی می‌زد و می‌گفت:

ـ تو سلیقه کولی‌ها را داری.

بعضی شبها وقتی تنها جلوی آتش می‌نشستند او جعبه چرمی‌ای را که به قول لانتن بازیچه‌هایش توی آن بودند می‌آورد و روی میز چای‌خوری می‌گذاشت و با چنان وسواس و شوقی آنها را وارسی می‌کرد که گویی لذتی ژرف و پنهان را می‌چشد و بعد با اصرار گردنبندی را به گردن شوهرش می‌انداخت و از ته دل می‌خندید و می‌گفت:

ـ چقدر خنده‌دار شده‌ای!

یك شب زمستانی بعد از اینکه به اپرا رفت، در حالی که از سرما می‌لرزید به خانه برگشت، صبح روز بعد سینه پهلو کرد و یك هفته بعد هم ذات الریه گرفت و مرد. لانتن، تقریباً با او به گور رفت. اندوه و نومیدی‌اش به جایی رسید که در عرض یك ماه موهایش سپید شد. از صبح تا شب گریه می‌کرد، روحش از عذابی تحمل‌ناپذیر به درد می‌آمد و با خاطره لبخندها، صداها و افسون زن مرده‌اش چاك‌چاك می‌شد. گذشت زمان درد و اندوه وی را کم نکرد. بیشتر اوقات در خلال ساعاتی که در اداره بود، هنگامی که همکارانش از کارهای روزانه با او حرف می‌زدند، گونه‌هایش به یکباره ستورم می‌شد، دماغش چروکیده و چشمانش پر از اشك می‌شد و چهره‌اش حالتی ترسناك پیدا می‌کرد و بعد هق‌هق گریه می‌کرد. هرروز خود را در اتاق زنش که همان‌طور دست‌نخورده مانده بود حبس می‌کرد تا به او فکر کند. تمام اثاثه و حتی لباسها به همان حالتی که در آخرین روز زندگی او بود باقی مانده بودند. اما زندگی برایش سخت شد. حقوقی که هنگام زنده بودن او طوری برنامه‌ریزی می‌شد که برای همه چیز کفایت می‌کرد، حالا برای خود او تنها ناکافی بود، تعجب می‌کرد چگونه او آن همه شرابهای عالی و غذاهای رنگارنگ را برایش تهیه می‌کرد که حالا خودش نمی‌تواند با درآمد فعلی‌اش تهیه کند. مقداری هم بدهکاری بالا آورد و مثل کسانی که زیرکانه دنبال صرفه‌جویی در مخارج زندگی هستند دنبال پول می‌دوید.

یك روز صبح، درست یك هفته قبل از پایان ماه وقتی متوجه شد حتی یك سکه هم برایش نمانده تصمیم گرفت بعضی از وسایل را بفروشد و یك دفعه به یاد بازیچه‌های به یادگار مانده از زنش افتاد. در واقع یك نوع احساس کینه نسبت به این چشم گول‌زنها که معمولاً حوصله‌اش را سر می‌بردند در اعماق وجودش ریشه داشت. بودن هرکدام از آنها یادآور خاطراتی بود که از معشوق خود داشت و دیدن هرروزه آنها وی را عذاب می‌داد. در انبوه جواهرات زرق و برق‌دار که از او باقی مانده بود، مدت زیادی دنبال یکی از آنها گشت. حتی تا آخرین روز زندگی‌اش هرشب یکی از این جواهرات را می‌خرید و می‌آورد. بالأخره تصمیم گرفت گردنبندی را که زنش بیشتر از همه دوست می‌داشت و خودش هم فکر می‌کرد از بقیه باارزش‌تر است بفروشد. حداقل شش تا هشت فرانك می‌ارزید، چون خیلی استادانه شبیه جواهرات واقعی ساخته شده بود. گردنبند را توی جیبش گذاشت و موقعی که به طرف اداره راه افتاد به امید اینکه یك مغازه جواهرفروشی درست و حسابی پیدا کند از طرف بولوار رفت. به مغازه‌ای رسید و خجالت‌زده از اینکه چیز بی‌ارزشی را می‌فروشد داخل شد.

ـ می‌خواستم ببینم قیمت این چنده؟

جواهرفروش گردنبند را گرفت و نگاه کرد، سبك سنگین کرد و از پشت عینکش نگاه دیگری به آن انداخت، همکارش را صدا کرد و یواشکی چیزی در گوش او گفت، بعد آن را روی ویترین گذاشت و از فاصله دورتری به آن خیره شد تا بهتر بتواند ارزش آن را محك بزند. لانتن که از این تشریفات حوصله‌اش سررفته بود ذهنش را باز کرد که بگوید «بله خودم می‌دانم که چندان ارزشی ندارد» اما جواهرفروش گفت:

ـ یك چیزی بین دوازده تا پانزده هزار فرانك آقا، اما در صورتی آن را از شما می‌خریم که بگویید این گردنبند را دقیقاً از کجا آورده‌اید.

مرد بیوه به یك‌باره چشمانش از تعجب گشاد شد. متحیر مانده بود که او چه می‌گوید، بالأخره با لکنت گفت:

ـ شما می‌گویید که... شما مطمئنید؟

جواهرفروش که از تعجب ناگهانی او سردر نمی‌آورد با سادگی گفت:

ـ می‌توانید هرجای دیگری که فکر می‌کنید بیشتر می‌خرند ببرید، همان‌طور که گفتم حداکثر پانزده هزار فرانك می‌ارزد، اگر جای بهتری پیدا نکردید می‌توانید برگردید همین‌جا.

لانتن، گیج و متحیر گردنبند را برداشت و بیرون رفت. به کمی تنهایی برای فکر کردن نیاز داشت ولی وقتی توی خیابان آمد خنده‌اش گرفت و با خود گفت: «احمق! چه احمقی بودم من اگه حرفاش را باور

می‌کردم، چه جواهرفروشی که نمی‌تواند فرق بین اصل و بدل را بفهمد.»

بعد سراغ جواهرفروشی دیگری که اول خیابان *پایی* بود رفت. این یکی بلافاصله تا جواهر را دید فریاد زد:

ـ آه! بله درست است، من این گردنبند را خیلی خوب می‌شناسم. از مغازه خریدند.

لانتن مضطرب پرسید:

ـ چقدر می‌ارزد؟

ـ ببینید آقا من این را بیست و پنج هزار تا فروختم اما حاضرم هجده هزار تا بخرمش به شرط اینکه همین الآن بگویید چطور آن را به دست آوردید، من به این اطلاعات نیاز دارم چون باید از قانون اطاعت کنم. ناگهان پاهای *لانتن* سست شد، روی صندلی نشست و گفت:

ـ چرا... چرا... خوب امتحانش کن. من تا حالا فکر می‌کردم که... بدل است.

ـ ممکن است اسم شما را بدانم؟

ـ بله حتماً. اسم من *لانتن* است. من کارمند وزارت کشور هستم و در شماره ۱۶ خیابان *مارتیر* زندگی می‌کنم.

زرگر دفتر روزنامه‌اش را باز کرد. آن را نگاه کرد و گفت:

ـ در حقیقت این گردنبند در تاریخ ۲۰ ژوئیه ۱۸۷۶ به آدرس مادام *لانتن*. شماره ۱۶، خیابان *مارتیر*، فرستاده شد. بعد هردو نفر در چشم یکدیگر نگاه کردند. کارمند دولت از فرط حیرت زبانش بند آمده بود و زرگر گویی به چشم یك دزد به او نگاه می‌کرد.

یکی از زرگرها گفت:

ـ می‌شود این گردنبند را فقط برای ۲۴ ساعت پیش من بگذارید؟ من در مقابل آن به شما رسید می‌دهم.

لانتن با لکنت گفت:

ـ خب... بله... حتماً.

رسید را تا کرد و توی جیبش گذاشت و بیرون آمد. به سمت بالای خیابان رفت، متوجه شد که عوضی آمده. برگشت به طرف خیابان *توئیلری*، از خیابان *سین* گذشت، فکر کرد دوباره اشتباه آمده، به طرف *شانزلیزه* برگشت. مغزش کار نمی‌کرد، سعی کرد دلیل آن را بیابد: «زنش نمی‌توانست جواهرات به آن باارزشی را بخرد، مطمئناً نمی‌توانست، خوب شاید هدیه باشند... هدیه! هدیه از طرف چه کسی؟ چرا؟»

همان جا وسط خیابان ایستاد، تردید زشتی به مغزش خطور کرد: «زن او؟» نکند تمام جواهرات دیگر هم هدیه بودند. به نظرش رسید که زمین دارد می‌لرزد، درختی در پیش رویش دارد می‌افتد، دستانش را دراز کرد و از حال رفت.

وقتی به هوش آمد، خودش را در یك داروخانه یافت. رهگذران وی را به داروخانه آورده بودند. از یك نفر خواست که او را به خانه‌اش برساند. بعد در را به روی خود قفل کرد. دستمالی توی دهانش فرو کرد تا مبادا فریاد بزند و تا شب گریه کرد. آن‌گاه با خستگی و افسردگی بیش از حد رفت و روی تخت دراز کشید تا به خواب عمیقی فرو رفت.

با اشعه خورشید از خواب بیدار شد. یواش یواش آماده شد که به اداره برود. بعد از آن حادثه تکان‌دهنده کار کردن خیلی سخت بود. فکر کرد باید از رئیسش عذرخواهی کند، بنابراین شروع به نوشتن کرد. بعد با خودش گفت که بهتر است برگردد سراغ جواهرفروشی و از خجالت سرخ شد. خیلی به این موضوع فکر کرد، نمی‌توانست بگذارد گردنبند پیش جواهرفروش بماند. لباس پوشید و بیرون رفت.

روز قشنگی بود، آسمان آبی بالای شهر لبخند می‌زد. آدمهای بیکار دستهایشان را در جیب کرده و همین‌طور در رفت و آمد بودند. *لانتن*، آنها را نگاه می‌کرد. با خودش می‌گفت: «آدمی که پول داشته باشد چقدر خوشبخت است، با پول می‌شود حتی غم آدمی را تسکین داد. آدم با پول می‌تواند هرجا بخواهد برود، می‌تواند مسافرت کند، می‌تواند روزهای خوشی داشته باشد. آه اگر من پول داشتم.» یادش آمد که گرسنه است. ۴۸ ساعت بود که چیزی نخورده بود اما هنوز جیبهایش خالی بود. هجده هزار فرانك! پول زیادی بود.

به خیابان *پایی* رسید و آن طرف پیاده‌رو، روبه‌روی مغازه جواهرفروشی چند بار رفت و برگشت. هجده هزار فرانك! بیست دفعه سعی کرد داخل شود اما هربار خجالت می‌کشید. گرسنه‌اش بود، با این وجود با احساس گرسنگی شدید حتی یك پول سیاه هم نداشت. یکدفعه تصمیم گرفت، عرض خیابان را دوید بدون اینکه به خودش فرصت فکر کردن بدهد پرید توی جواهرفروشی. جواهرفروش تا او را دید به طرفش آمد و با لبخندی که برلب داشت، مؤدبانه یك صندلی برایش آورد و تعارف کرد که بنشیند. بقیه کارکنان مغازه نیز جلو آمدند و با چهره‌ای شاد و چشمانی درخشان به *لانتن* خوش‌آمد گفتند. جواهرفروش گفت:

ـ تمام تحقیقات لازم را انجام دادم و اگر هنوز مایل باشید حاضرم همان قیمتی را که پیشنهاد کردم بپردازم.

کارمند دولت با لکنت گفت:

ـ خب، بله... باشه.

جواهرفروش از توی کشو، هجده دسته اسکناس بزرگ درآورد، آنها را شمرد و به او داد. *لانتن*، رسید را امضا کرد و با دستانی لرزان، پولها را توی جیبش گذاشت. چند قدمی نرفته بود که برگشت و به جواهرفروش که هنوز به او لبخند می‌زد گفت:

ـ من... من جواهرات دیگری هم دارم... که به من رسیده... از همون جایی که گفتم... آنها رو هم می‌خرید؟

جواهرفروش تعظیمی کرد و گفت:

ـ بله آقا، حتماً.

یکی از دستیاران جواهرفروش که خنده‌اش گرفته بود دوید توی اطاق دیگر که راحت‌تر بخندد و یکی دیگر از آنها بینی‌اش را با سر و صدا فین کرد. *لانتن*، خونسرد، شرمگین و جدی گفت:

ـ برایتان می‌آورمشان.

درشکه‌ای گرفت و به خانه رفت. یك ساعت بعد که برگشت هنوز نهار نخورده بود. همه آنها شروع کردند به وارثی یك‌یك جواهرات و بعد، همه آنها را قیمت‌گذاری کردند. تقریباً تمامی جواهرات از همین مغازه خریداری شده بودند.

حالا *لانتن* داشت درباره قیمت آنها جر و بحث می‌کرد، عصبانی می‌شد و می‌خواست که دفتر روزنامه را ببیند. هرچقدر قیمتها بالا می‌رفت صدایش را بلندتر می‌کرد. دو تا گوشواره بزرگ الماس، بیست هزارفرانك. یك دستبند، سی و پنج هزار فرانك. چند گل سینه و حلقه و جواهرات روی آنها، شانزده هزار فرانك. یك گردنبند زمردنشان با یاقوت

روی آن، چهارده فرانک. یك نگین الماس با زنجیر طلای آن، چهل هزار فرانک: «تمام آنها روی هم صد و نود و شش هزار فرانک می‌شوند.» جواهرفروش با خنده و شوخی گفت:

ـ تمام اینها رو از آدمی دارید که جواهرآلات پس انداز می‌کرده.

لانتن با جدیت گفت:

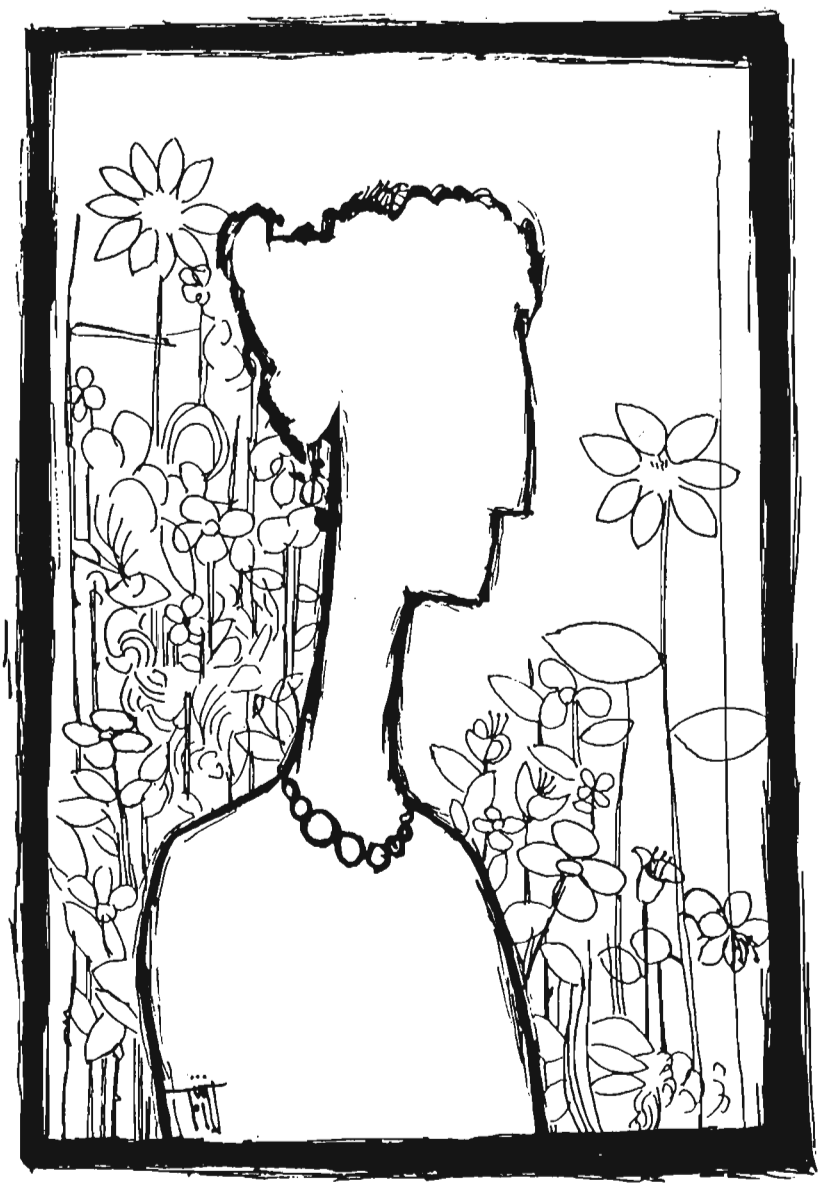
ـ بله، راه خوبی برای سرمایه‌گذاریه.

در واقع هردو به این نتیجه رسیدند که روزبه‌روز ارزش هرچیزی تغییر می‌کند. بعد موقعی که توی خیابان بود و به ستون وندوم نگاه می‌کرد، دلش می‌خواست از آن بالا برود. احساس می‌کرد که آن‌قدر سردماغ هست که بتواند به مجسمه ناپلئون که بالای ستون بود، جفتك چارکش بیندازد. برای نهار رفت رستوران وسین و شرابی هم که آنجا خورد هربطرش بیست فرانك بود. بعد درشکه‌ای گرفت و رفت طرف بیشه *بولونی*. به درشکه‌های دیگر با ریشخند و استهزا نگاه می‌کرد، گویی می‌خواست خطاب به تمام آنهایی که از کنارش می‌گذشتند فریاد بزند: «من هم پولدار هستم، من دویست هزار فرانك دارم.»

به یاد اداره که افتاد از درشکه‌چی خواست او را به اداره‌اش برساند. یکراست رفت سراغ رئیس و گفت:

ـ آمدم استعفایم را تقدیم کنم، من وارث سیصد هزار فرانکم.

بعد با همکاران سابقش دست داد و به آنها گفت که چه نقشه‌هایی برای زندگی آینده دارد و بعد از خداحافظی رفت کافه *آنگله* شام بخورد. توی کافه کنار مرد آبرومندی که به نظر می‌رسید با بقیه فرق دارد نشست و بالأخره نتوانست جلوی خودش را بگیرد و مثل کسانی که برای گفتن رازی به یك نفر اعتماد می‌کنند با ناز و ادا به او گفت که چهارصد هزار فرانك به او ارث رسیده است. برای اولین بار در زندگی از تئاتر خوشش آمد و شب را هم به خوشگذرانی پرداخت. شش ماه بعد دوباره ازدواج کرد. زن دومش آدم آبرومند و در عین حال سخت‌گیری بود و مجبورش کرد که تا اندازه‌ای تحمل کند. □



موسیقی

سیر از ساختار به معنا

سیدعلیرضا میرعلی‌نقی

بررسی سه شیوه هنر تکنوازی در موسیقی ایران (کتاب و نوار).
پژوهش و گفتار: مجید کیانی.
انتشارات ایران صدا، تهران، زمستان ۱۳۷۰.
(نوار: ۶۰ دقیقه، تکنوازی سنتور و گفتار/ کتاب: ۸۷ صفحه، مصوّر).

مجموعه مصوبات بررسی **سه شیوه هنر تکنوازی در موسیقی ایران**، شاخصهای تغییر و تحریف ـ ارکان سنّت موسیقی قدیم ایران را نه بهانه، بلکه بهایی قرار داده است تا ذهن شیدایان صورت اصلی این موسیقی را به صُوَر اصلی این هنر در زمینه‌های پیکره و محتوا و به ارکان حکمی آن، متوجه کند. چنین کاری، در یکصد سال اخیر (و بلکه به طور مطلق، برای اولین‌بار، سابقه نداشته است. چرا که چنین اصولی همواره از طریق تعلیم حضوری، استفاده از فرهنگ شفاهی غنی موسیقی سنتی قدیم ایران و حضور توأمان استاد و شاگرد در فضای اصیل تعلیم، انجام می‌شده است.

در زمان حاضر که دیگر هیچ یك از شرایط مطلوب برای انتقال و اشاعه فرهنگ این هنر اصیل وجود ندارد، احتیاج به متون درستی که بتوانند تا آخرین حدود امکان (امکاناتی که در حد مکتوبات است)، این وظیفه را به عهده بگیرند، بیش از پیش احساس می‌شود. این احساس و تمنای اصالت‌طلبی ـ چه به صورت ظاهری (که شیوع عام و خاص دارد) و چه به صورت عمیق و روشنش که اهل حقیقی آن (اهل درد زمانه ما) از شمار انگشتان یك دست نیز کمترند ـ فضایی ویژه را برای رشد خود می‌طلبد. شدیدترین احساسات غریزی در این گونه امور هنری، اگر قابل فیض و از صداقت تام بهره‌ور باشند، اقبال خواهند داشت که به بهشت تفکر برسند و از آن به ماوراء همه چیز، که دیدار حقیقت محض است؛ دیدار دوست و مشاهده آن وحدت جمال و جلال بی‌تعیّن که مبدأ همه چیز است و لحن موسیقی خلقت سپاس از اوست که تبارك‌ا... احسن الخالقین.

موسیقیدانی می‌تواند به سرچشمه خلاقیت طبیعی، تأثیرگذار، ماندگار و اصیل دست پیدا کند که در سلوك زندگی شخصی و در تربیت ذهنی خود و در مراقبه‌ای (نه از روی اکراه و اجبار، بلکه از سر شوق سوزان درونی) که بر خود روا می‌دارد، به ساحت مقدس این دیدار رسیده باشد. تازه همین هم وقتی می‌تواند مقامی هنری در عینیت پیدا کند که آن عزیز، در تسلط به صناعت کار و استادکاری خود به حد اعلا باشد و بتواند این دو را با یکدیگر ترکیب کند و از آن به زبانی برسد که غلغلهٔ گنبد افلاك پر از صدای اوست. این است طرح کلی چهره موسیقیدان ایرانی که در دهه‌های اخیر، حالتی اسطوره‌ای پیدا کرده و چه قدر موسیقی ما، وجدان هنری ما و درون از او بی‌خبر ما، به چنین حجتهای زنده و بیدارگری نیاز دارد.

با اینکه فرهنگ موسیقی ایرانی، سرشار از حالت و ماهیّت انسانی است، هیچ‌گاه انسان‌مدارانه نیست. انسان، در این گستره، در اوج ارتقای مقام و مرتبت انسانی ـ هنری، شایسته نگهداری امانتی می‌شود که درك آن امانتداری، نه پایان بلکه آغاز راه اوست. یعنی، تعلیم و تعلّم در عین مراقبه و رعایت هزار نکته باریکتر از مو، و درك اینکه چه میراث عظیم و چه مجموعه شکننده و ظریفی را باید پاس داشته شود. آن موسیقی که با یك اشاره کوتاه، یك «ریز» ناقص، یك «تحریر» کوتاهتر یا بلندتر از معمول و... تمام پیکره‌اش درهم می‌ریزد و هر لحظه بیش از پیش، نشان می‌دهد که راه تا چه اندازه خطرناك و صعب است و نیاز به استاد، چه قدر حیاتی!

نگارنده، نه به عنوان کارشناس این موسیقی، بلکه به عنوان حاشیه‌نشینی عاشق که دلمشغولی روز و شبش، پرداختن به این هنر است، هر روز، بیشتر از روز پیشین، به این نتیجه رسیده است که سخن گفتن درباره صور تأویلی، بنیانهای اندیشگی و مبانی حکمی این هنر والا، در سطح (یا عمق) قابل توجهش، چه قدر مشکل و گاه بی‌موقع است. علی‌رغم خیلی از خرده‌گیریهایی که دارندگان عقل متعارف (و غیر متعارف) غربزده، عوام‌طلبان و غریزه‌پرستان دانشمندنما، می‌توانند به این حرف بگیرند، باید اعتراف کرد که در وجوه نامبرده، نسبت به هشتاد الی یکصد سال پیش، بسیار بسیار عقب هستیم و میراث فکری ـ فرهنگی خود را به نحو تأسف‌آوری از کف داده‌ایم. اساتید عالی مقام و زبده‌مان، همگی از میان رفته‌اند و این دو سه عزیزی که در سطوح مختلف به انتقال و آموزش این میراث عزیز مشغول هستند (و امید است وجودشان مصداق الغا در کالمعدوم نباشد)، به حد قدما نرسیده‌اند ـ چه از لحاظ تسلط بر صناعت اجرا و چه ماهیّت فردی، که دو روی یك سکه در این هنر هستند. فضا نیز به کلی خراب و مخدوش است، تا آنجا که هرحرفی، نتیجه‌ای برعکس می‌دهد. از تهمت‌ها، افتراها و کج‌فهمی‌های معمول که بگذریم، خود این «مکتوب و مدوّن کردن اصول تفکر» نیز شك و ترس به دل انسان می‌اندازد: شك و ترسی که کمترین نتیجه‌اش، کج فهمی و برداشت غلط مخاطبین آشفته حال امروز، از این مسائل دقیق و ظریف است. از طرف دیگر، زندگی و تأمین معیشت امروزه بسیار مشکل است. غم فرزند و نان و جامه و قوت، دیگر جایی برای اندیشیدن به ملکات

انسانی و ملکوت الهی برای بعضی‌ها باقی نگذاشته است. مهمتر از همه، تحریف و آشفتگی گسترده‌ای که در زبان فارسی وارد شده و انتقال و درک مفاهیم را تا مغز استخوان دچار اغتشاش کرده است، بزرگترین مشکل در این کار به شمار می‌آید.

کلمه که در فرهنگ ما مقدس بود و هیچ‌گاه «باری به هر جهت» به کار برده نمی‌شد، از فرط رواج مصرف بی‌رویه چنان به ابتذال کشانیده شده که دارد عرصه سکوت را هم آلوده می‌کند. فرهنگ ما در هشتاد سال اخیر، بعد از مشروطیت، تاوان بسیاری از چیزها را پرداخته و گویا این پرداختها هنوز تمام نشده است. تاوان تحریف و به ابتذال کشانیدن زبان گفتار، زبان نوشتار، زبان موسیقی و زبان نقاشی، تاوان عمرهای تلف شده، نیروهای ذهنی بر باد رفته و استعدادهایی که با مختصر ارشادی می‌توانستند به بار بنشینند و گل بدهند، ولی به دار رفتند و به خار نشستند. این تمنای اصالت خواهی و بازیابی مبانی سنتی ـ هرچند به صورت احساسات‌گرا و غریزی ـ پاسخی است به این خسران دنیا و آخرت؛ پاسخی که هرچند غریزی است: صدیق و دردآلود است و رنگی از بازگشت به اصل دارد.

هر روز بیش از پیش، معلوم خاطر می‌گردد که: «... هیچ چیز نباید گفت، جز چیزی که باید گفت». اساس موسیقی ما در اجرا نیز همین است و ابتذال صوتی امروز ـ که دکانداری‌های عرفان بازی نیز به آن علاوه شده ـ ثابت می‌کند که چه قدر از آن سر منزل اصلی، دور افتاده‌ایم. قدما در تعلیم موسیقی، نخست شاگرد را حکمت و اخلاق می‌آموختند و حالا فقط بر تخلیه عصبی احساسات (یا تظاهرات احساساتی) تکیه می‌شود. در این میان، حال و روز موسیقی از همه زارتر است. این هنر بسیط و بسیار حسی (که خیلی راحت می‌تواند به قعر درّه احساسات‌گرایی بغلتد) که سهل‌الوصولی ظاهری‌اش با صعب‌الحصولی باطنی‌اش، به یك اندازه است، بسیار بیشتر از سایر هنرها، مثل شعر، نقاشی و... به دست اجامر موجه الظاهر افتاده و ملعبه واقع می‌شود. پدیده‌ای که منحصر به امروز نیست و سابقهٔ دیرین تاریخی دارد. فقط امروزه قبح و کراهتش ریخته و جایگاهی را غصب کرده است که در قدیم پیران استاد و حجتهای نام در موسیقی نیز بعد از سپید کردن مو و به اثبات خاص و عام رساندن هنرشان، برآن می‌نشستند ـ آن هم با احتیاط ـ و هیچ وقت ادعا نداشتند که طاووس علیین شده هستند.

اگر برای سایر مسائل هنری، محتاج به کار شدید و تعهد و صرف نیروهای جسمی، روحی ـ مالی و... هستیم، در موسیقی ما به جهات مختلف، این موضوع بسیار حادتر است و در زمینه‌هایی، مواریثی را عملاً برای همیشه از دست داده‌ایم. مشکل اصلی، در عدم توجه دقیق به موسیقی است و این که همیشه ـ حتی در آبرومندترین جایگاه خود ـ هنری حاشیه‌ای و به عنوان «مفرح الدماغ» شناخته شده است. در حالی که درست برعکس این است. فعلاً که الحمدالله اسباب‌بازی برادران لومیر دنیا را تسخیر کرده و ما را نیز هم. این صنعت که با همه کارایی و ظرفیت و والایی خود، هیچ ریشه‌ای در فرهنگ و تفکر و تمدنهای سنتی مانند ایران ندارد و به قول آن شوریده: «جهان غلبه بصر بر سمع است، بدون آن که بصیرتی در کار باشد».

هر روز، روشنتر از قبل، این موضوع مرکوز ذهن می‌شود که برای هرگونه بازیابی و تعمّق در بحر تفکر فرهنگ و هنر قدیم، محتاج به بازیابی، شرح، تدوین و کتابت آن بخش از مبانی هستیم که در درجه اوّل، صرفاً جنبه فنی ـ صناعتی (Technical) داشته باشد. در جهانی که بزرگترین گناه ذهن، «غیر علمی» بودن است، برای دلالت بر حرف خویش، جز از همان راه نمی‌توان رفت. وانگهی، ما برآنیم که انتزاعی‌ترین و حسی‌ترین اقوال نیز در پایین‌ترین «سطح توضیحی» خود، بنیانی علمی (نه به معنای غربی‌اش) و حسی (نه احساساتی) دارد. روح حکمت و تفکر موجود در هنرهای سنتی ایران (به خصوص موسیقی و شعر که توأمان یکدیگرند)، در پیکره (Form) و ساختار آن، به روشنی هرچه تمامتر منعکس است. در اینجا به جای این که از مؤثر پی به اثر برده شود، از اثر پی به مؤثر برده می‌شود. اگر ما حکمت و علم تأویل می‌آموزیم که مبانی ساختاری محتوایی هنرهای قدیم خود را بازیابی کنیم، می‌توانیم در عین حال، به شرط تسلط بر علم متعارف و صداقت، از راه تحلیل روشن و تعمّق دقیق در همان پیکره(ها)، آهسته آهسته به مبانی حکمی ـ تأویلی آنها دست یابیم. مجموعه «سه شیوه ...» دستاورد این کار است؛ کار استادی عزیز، شریف و سراپا تعهد و برخاسته از نیازی که هیچ‌گاه نمی‌توان گفت غریزی است.

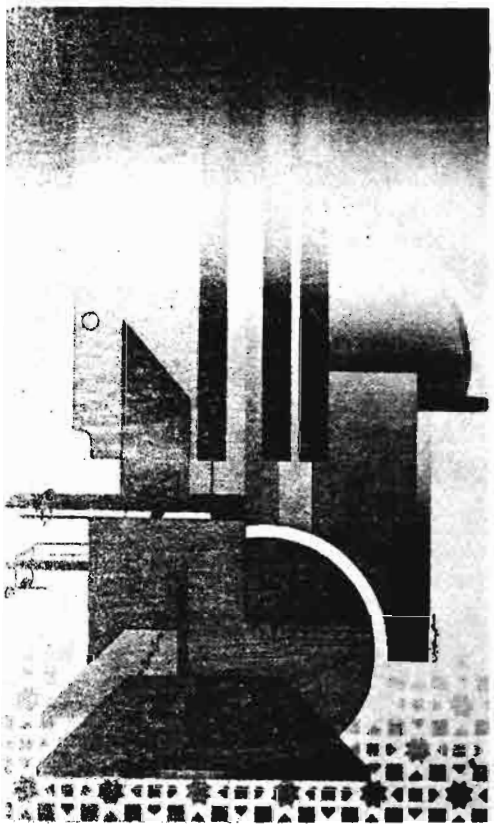
در این دستاورد که گفتار و شنیدار (کلام و موسیقی) توأم شده و تا آخرین حدود امکان، به رهیابی‌های ذهنی کمك می‌کند، دو

بخش و سه فصل هست که در ۲۵ و ۲۶ مهر ماه ۱۳۶۹، در سالن تئاتر شهر تهران برگزار شد. استقبال خارج از انتظاری که به دنبال آورد، انگیزهٔ اولیهٔ تولد این مجموعه شد. متن اولیهٔ سخنرانی ـ که به صورت یك دفترچه چهل برگ بود ـ در شب دوم، توسط یکی از دست اندرکاران شناخته شده، و بدون هیچ‌گونه اطلاعی، به وام برداشته شد و دیگر هرگز مسترد نگردید! به ناچار، متن از نو نوشته شد و در کنار آن، ضبط نوار و سایر امور مربوط، بانظارت شخص مؤلف انجام شد. غیر از بازنویسی متن به صورت سخنرانی، که در کتاب، حجمی حدود دو سه برابر سخنرانی یافت و توضیحات، پا نوشتها، تصاویر و فهرستهای راهنما برآن افزوده شد. فهرست اجمالی مسائلی که در این کتاب برای اولین‌بار در تاریخ مکتوبات موسیقی ایرانی، به روشنی و وضوح، شرح شده به قرار زیر است:

احساساتیگرایی در موسیقی جدید (به شیوه تحریف شده) / احساس در هنر / ارتباط بین موسیقی سنتی و نقاشی سنتی ایران / استاد و نقش آن در هنر سنّت و موسیقی ایران / اندیشه در هنر سنّت / ایستایی در هنر / بدیهه سرایی (مقید و غیر مقید) در انواع موسیقی ایران / تأثیرپذیری فرهنگ موسیقی سنتی ایران از فرهنگهای بیگانه / تحریف در ارکان موسیقی سنتی (سازها، فواصل و...) / تحول در موسیقی سنتی ایران / نقش تفکر در موسیقی سنتی ایران / تقلید در هنر سنت و موسیقی ایران / ساختار جمله‌بندی در ردیف سنتی ایران / شیرین‌نوازی / غرب شیفتگی / فرهنگ مکتوب و فرهنگ مصوّت / قرینه‌سازی در واژگان موسیقی سنتی ایران / انواع موسیقی (علمی، نوین، تجارتی و...) / نوآوری و تحوّل در موسیقی امروز / مفهوم اجمالی هنر و معنای آن در موسیقی سنتی ایران / و... مطالب دیگر.

متن کتاب، هشت بار بازنویسی شد تا در حدی فصیح و روشن، سالم و بدون لکنت، بتواند رساننده پیام و محتوای اندیشگی این هنر مهجور و مظلوم باشد. کار عاشقانه‌ای که متأسفانه توفیق انجام نظایر آن در شرایط زندگی امروز، میسر نیست و نمی‌دانم آیا روزگار اجازه می‌دهد که در همین حد هم بماند یا نه؟ انتخاب عکسها توسط مؤلف اصلی کتاب انجام گرفته و تنها موردی است که سلیقه بازنویس، اصلاً دخیل نبوده است. کتاب از کم غلطترین متون چاپ شده موسیقی ایرانی است. حتی لی‌آت و صفحه‌بندی نیز تا حدود زیادی پیرو ضرباهنگ اندیشگی هنر سنتی و نحوه بیان آن در موسیقی است (شکوتهای بین هربخش جملات پاراگرافها، برجستگی نخستین کلمات در شروع، عمق معنایی و جهت محتوایی کلمات و...). از آنجا که ما در نخستین پله‌های بازیابی‌های خود هستیم، نمی‌شود انتظار داشت که کشف و کرامتی درمیان باشد. بخصوص هنگامی که همان عمق و دقّت و جهت کلمات نیز فراموش می‌شود و هنگام به کاربردن اصطلاحاتی چون «فلسفه هنر» (به جای حکمت هنر) و «ارزش» فلان موسیقی و نظایر اینها که از پرت افتادگی‌مان حکایت می‌کند و اینکه تا چه حد به راهنما محتاج هستیم.

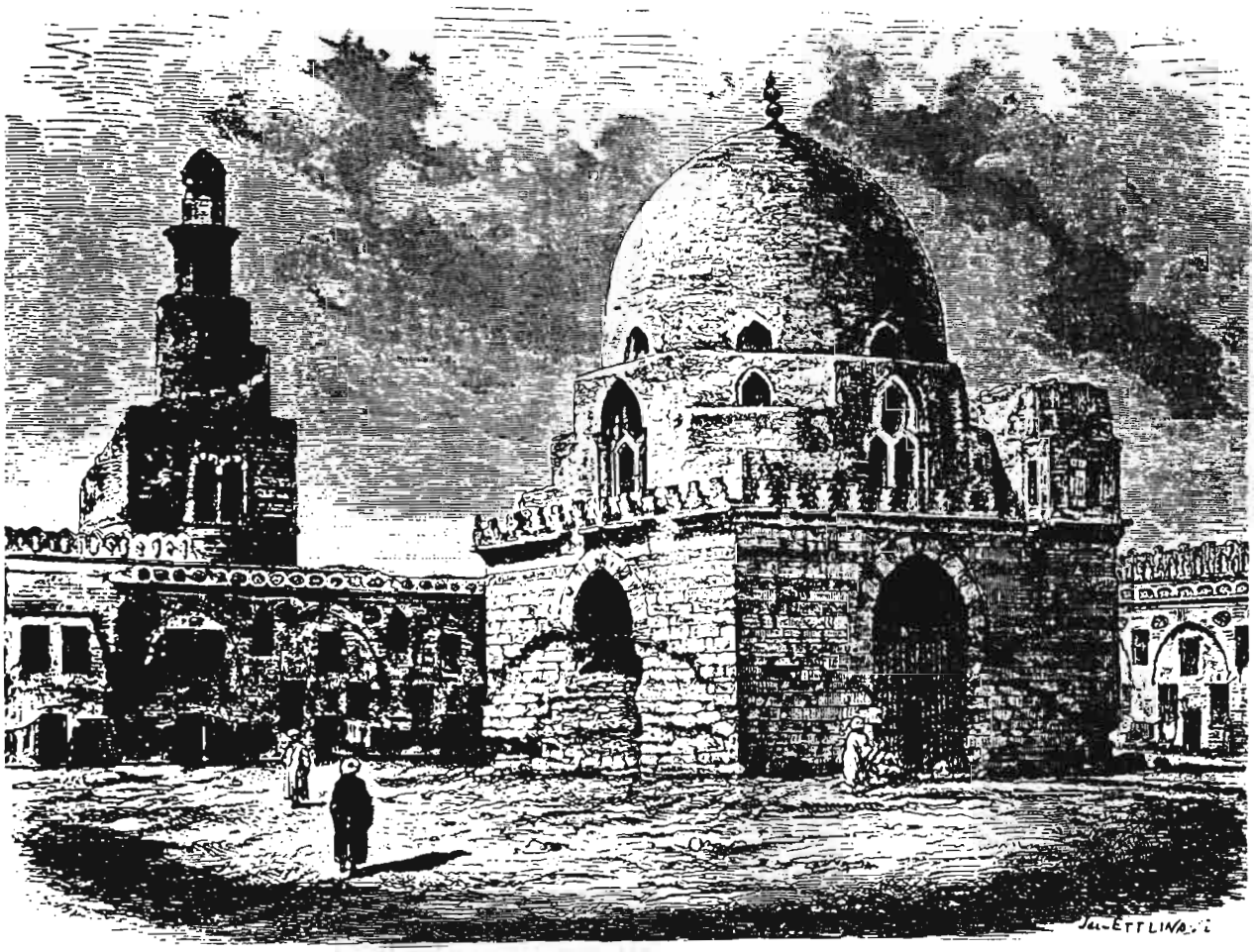
درك درست از مسائلی که بالاتر از حدود متعارف عادی و عادتمندیهای معمول قرار دارد، احتیاج به مایه گذاشتن از همه چیز دارد و نیاز حقیقی (نه ساختگی) درونی



است که کشف حقیقت، برایش تفنن و تفریح نباشد، بلکه مسئله اصلی زندگی باشد. هرکتاب و نوار و حتی استاد نیز در این راه، نه به عنوان خودِ راه یا مقصد، که به عنوان چراغی فرا راه است. امید که چراغهایی از این دست، افزونتر و افروخته‌تر باشند؛ با ویرایش و پیرایشی بهتر، و ظاهری که مانند باطنش پاك و آبرومند باشد ـ چه در محتوا و چه در طرح روی جلد ـ که مثلاً وقتی صحبت از سنت و هنر قدسی و تأویل و... است، ما را به یاد نمایشگاههای دو سالانه و طرحهای کامپیوتری عصر نظام نوین جهانی و «شاهکارهای» جوجه گرافیست‌های مدعی نیندازد. هر قامتی را لباسی در خور است و برخلاف قول مشهور، همیشه هم هرچه هست از قامت ناساز و بی‌اندام ما نیست. □

تجسمی

نگاهی به موزه‌های سوریه



گزارشگر:
رایزنی فرهنگی جمهوری
اسلامی ایران ـ دمشق

اگر چه جای جای سوریه، حکایت از اثری باستانی و تمدنی قدیمی و تاریخی کهن در بستر زمان دارد اما جمع‌آوری و طبقه‌بندی این آثار و مشاهده سیر تحول فرهنگ و تمدن این خطه در اماکنی به نام موزه، تحقیقاً از اهمیت و جاذبه بیشتری برخوردار است چرا که این آثار در واقع، تاریخ زنده و نمادهای گویا از میراث ثبت شده گذشتگان در شکلهای گوناگون آن است. گشت و گذار در موزه‌های سوریه که یکی از محورهای اساسی تمدن اولیه بشر است، بیننده را به اعماق تاریخ برده و با خلاقیت‌ها و ابتکارات تمدنهای گذشته آشنا می‌کند و انسان را در قبال ترقی فکری و هنری و اجتماعی و اقتصادی و صنعتی و نظامی آنها شگفت زده می‌سازد. اختراع اولین خط الفبایی بشری، به نام «اوگاریت» در این منطقه و تمدنهایی چون **رأس شمرا**، **ماری ـ ایبلا**، **تل الحویره**، **عمریت و تل سوکاس** و **آثار آرامی**، **حوران**، **جبل عرب**، **جولان**، **آشوری و کنعانی** و وجود قبیله‌های کوچ کننده و مهاجر در کرانه **حوض فرات**، **العاصی**، مناطق **القلمون** و **تل الرماد**... حاکی از فعل و انفعالات فرهنگی بی‌شمار در منطقه دارد؛ و جای تعجب نیست اگر دانسته شود در سوریه با جمعیتی حدود ۱۵ میلیون نفر، بیش از ۳۰ موزه در ابعاد مختلف وجود دارد که هریک رنگ و بو و نشانی از تاریخ منطقه خود دارد.

با هدف آشنایی کلی با موزه‌های مهم این کشور، گزارش ذیل ـ که متضمن تعریف مختصری از آنهاست ـ تهیه شده است.

موزه‌های دمشق

۱ـ موزه ملی

این موزه به منزله موزه اصلی و مرکزی سوریه و یکی از موزه‌های مهم و قابل توجه در سطح منطقه و جهان است. موزه ملی، در برگیرنده آثار و بقایای تمدنهای ماقبل تاریخ تا عصر حاضر و در واقع کلکسیون و مجموعه نادری از فرهنگ گذشتگان در این خطه است. این موزه، به سال ۱۹۱۹ .م، (قبل از استقلال) در محل مدرسه *عادلیه* تأسیس و بعدها در سال ۱۹۳۶ .م، به ساختمان و محل کنونی آن که از توسعه زیادی برخوردار شده است، منتقل گردید. نظر به اینکه این موزه محتوی اشیاء و مجموعه‌های نفیسی اعم از علمی، هنری و صنعتی در عصرهای مختلف و با تکنیک‌های متفاوت و دربرگیرنده مکان کشف آنها می‌باشد مورد توجه توریستها و متخصصین علوم باستان‌شناسی است.

موزه ملی در واقع متشکل از ۵ موزه است:

الف: موزه *آثار دوره‌های ماقبل از تاریخ*. در این سالن مجموعه‌ای از قدیمی‌ترین آثار سفالی و استخوانی و سنگی و بقایای حیوانات منقرض شده حفظ می‌شود.

ب: موزه *آثار سوریه قدیم*. در این قسمت، مجموعه‌ای از آثار کشف شده از **ایبلا**، **ماری** و **اوغاریت** و... و نیز آثار مختلف از مکانهایی چون *الکزل*، *تل الخویره*، *تل رفعت* و... حفظ می‌گردد.

ج: موزه *آثار کلاسیک*، شامل دوره‌های *یونان* و *رم* و *بیزانس*. در این جناح، مجموعه آثار شیشه‌ای، سفالی، سنگی، اسلحه، جواهرات، مسکوکات، منسوجات، مخطوطات، نقاشیهای دیواری، تابلوهای تذهیبی و... حفظ می‌گردد.

د: موزه آثار عربی و اسلامی. در این قسمت، نقاشیهای دیواری کشف شده در **قصر الحیرالغربی**، آثار **سفالین**، **خزفی** (کاشی و سرامیک)، چوبی، اسلحه، مسکوکات، جواهرات و مخطوطات مربوط به دوره اسلامی حفظ شده است.

ه: موزه *آثار معاصر نوین*. در این قسمت برگزیده بهترین تابلوهای هنرمندان سوریه، به صورت طبقه‌بندی شده حفظ شده است. در محوطه خارجی ساختمان موزه ملی و در لابه‌لای درختان، و حوضچه‌های آب، بخشی به آثار عظیم سنگی اختصاص داده شده است.

۲ـ موزه هنرهای معاصر

این موزه، شامل دو بخش **آداب و سنن مردمی** و **صنایع دستی** است که در محل **قصر سعد با شاالعظم (۱۷۴۹ .م) در منطقه بازار غله دمشق، تأسیس شده است و در برگیرنده بسیاری از نمونه‌های بومی و سنتی فرهنگ منطقه است.**

۳ـ موزه خط عربی

این موزه، به سال ۱۹۷۴ .م، در مقر مدرسه جقمقیه، در دمشق قدیم، در شمال مسجد اموی تأسیس شده است. مدرسه مذکور ابتدا با هدف آموزش تعلیم قرآن (مکتب خانه) به دست *سیف‌الدین* جقمق به سال ۱۴۲۰ .م، ساخته شده است.

موزه خط، در برگیرنده مجموعه ارزشمندی از نمونه‌های خط در زمانهای مختلف اعم از خط و کتابت عربی و تحولات روی داده طی دوره‌های گذشته است و ساختمان این مجموعه فی نفسه خود موزه‌ای قابل توجه است.

۴ـ موزه پزشکی و علوم

این موزه، به سال ۱۹۸۷ .م، در محل *بیمارستان نوری* که به دست *سلطان نورالدین بن محمود زنگی*، در سال ۱۱۵۴ .م، ساخته شد، تأسیس گردیده است. موزه علوم، در برگیرنده نمونه‌هایی از ابزار و آلات و اسناد تحول و پیشرفت پزشکی و علوم، در منطقه می‌باشد.

۵ـ موزه باستانی دمشق

این موزه، به سال ۱۹۷۹ .م، در محل بیت *الشامی* (بیت العظم) در *خیابان انقلاب*، تأسیس شده و در برگیرنده بسیاری از اسناد و مدارک تاریخی، باستانی، اجتماعی، سیاسی و فرهنگی مربوط به دمشق است. این اسناد عمدتاً شامل تصاویری از محله‌های قدیمی، ساختمانها، مجسمه‌ها، میدانهای دمشق و روند تحول آنها طی قرون گذشته است.

۶ـ موزه جنگی دمشق

این موزه، موقتاً در محل تکیه *سلیمانیه* قرار گرفته است ـ که خود یکی از آثار باستانی دمشق و مربوط به دوره عثمانیهاست. ـ در این موزه، بسیاری از تصاویر و تابلوهای مربوط به مشهورترین جنگهای تاریخی اعراب، به اضافه نمونه‌های

مختلفی از ابداع تسلیحات حفظ می‌شود. قابل توجه است که در بخشی از این موزه، اسناد و مدارک و اشیاءِ موزه‌ای مربوط به جنگ آزادیبخش تشرین (۱۹۷۳) حفظ می‌گردد.

۷ـ موزه کشاورزی دمشق

این موزه، در محل *الحلبونی* دمشق، در غرب ایستگاه راه‌آهن حجاز واقع شده است و نمونه‌هایی از ثروتهای حیوانی و گیاهی و آثاری مربوط به رشته کشاورزی، دامداری، پروژه‌های کشت و زراعت و روند توسعه و تحول و بهسازی آن از گذشته تاکنون نگهداری می‌شود. و همچنین آن دسته از تابلوهای هنری، که نشان دهنده فضای روستا و زندگی آرام کشاورزی است در این موزه حفظ می‌گردد.

۸ـ موزه مسجد اموی

این موزه، جدیدترین موزه دمشق است که در ششم ایار سال ۱۹۸۹.م، توسط ریاست جمهوری سوریه به مناسبت عید فطر تأسیس و افتتاح گردید. در این موزه آثار مختلفی از هنر عربی ـ اسلامی و برخی از قرآنهای قدیمی و مخطوطات ذی قیمت و تابلوهایی مربوط به مسجد که نشانگر روند تحول و توسعه آن است نگهداری می‌گردد.

۹ـ موزه‌های حلب

الف: موزه حلب

این موزه، به سال ۱۹۲۸.م، تأسیس شد. بعدها در سال ۱۹۶۶ ـ پس از استقلال ـ ساختمانی به همین منظور ساخته شد. موزه حلب، شامل قسمت‌های مختلف به شرح ذیل است:

ـ آثار شرقی

ـ آثار کلاسیک

ـ آثار عربی ـ اسلامی

ـ هنرهای معاصر

ب: موزه *آداب و سنن مردمی*

این موزه، به سال ۱۹۱۷.م، تأسیس و در سال ۱۹۷۹.م، به مرکز *اجقباش*، ـ که یکی از آثار باستانی ساخته شده در قرن ۱۸.م است ـ واقع در محله *الجدیده* منتقل گردید.

ج: موزه *قلعه* حلب

این موزه، به سال ۱۹۷۹.م، در محل قدیمی *قلعه* حلب، برفراز تپه‌ای باستانی بنا شده است و در برگیرنده آثار مختلفی از خود قلعه است.

۱۰ـ موزه‌های حماه

الف: موزه حماه

این موزه، به سال ۱۹۵۶.م، در محل کاخ *اسعد با شاالعظم* ـ که در سال ۱۷۴۰.م، ساخته شده ـ بنا گردیده است. در این موزه، آثار قدیمی و متنوعی از دوره‌های شرقی قدیم، رومیها و بیزانطی‌ها و نیز دوره مربوط به اسلام حفظ می‌شود.

ب: موزه *افامیا*

این موزه، در سال ۱۹۷۸.م، در محل *خان علی*، که مجاور قلعه *المضیق* است و تاریخ آن به سال ۱۹۲۴.م، برمی‌گردد بنا شده است. این موزه، شامل تابلوهای هنری و کاشی‌کاری‌های ذی قیمت و آثار تاریخی است که در سال ۱۹۸۲.م، رسماً افتتاح گردید.

۱۱ـ موزه‌های حمص

الف: موزه حمص

این موزه، به سال ۱۹۷۵.م، در طبقه پایین مرکز فرهنگی شهر، تأسیس شد. موزه حمص، شامل آثاری از دوره‌های قدیم یونان و روم و بیزانس است. در نظر است به زودی محل موزه به ساختمان جدید شهرداری منتقل شود.

ب: موزه تدمر

این موزه، به سال ۱۹۷۶.م، تأسیس شده است. موزه تدمر، شامل آثاری از شهر قدیمی تدمر، به اضافه سالن ویژه آداب و سنن مردمی (موزه *بادیة الشام*) و نیز سالن مخصوص آثار اسلامی است.

۱۲ـ موزه‌های طرطوس

الف: موزه *طرطوس*

این موزه، به سال ۱۹۶۰.م، در محل کلیسای باستانی شهر، تأسیس شده است و شامل آثاری از منطقه، به اضافه سالن ویژه آداب و سنن مردمی است.

ب: موزه *ارواد*

این موزه، در سال ۱۹۸۲.م، در محل قلعه ارواد، واقع در جزیره‌ای به همین نام در ساحل طرطوس، تأسیس شده است و شامل دو سالن، یکی مربوط به **آداب و سنن مردمی** و دیگری **آداب و سنن مردمان ساکن جزیره و دریاست**. در کنار این آثار، در این موزه مجموعه‌ای از صدفهای کمیاب دریایی خاص این منطقه، نگهداری می‌شود.

ج: موزه لاذقیه

موزه لاذقیه، به سال ۱۹۷۶.م، در یکی از سالنهای شهرداری تأسیس و بعدها به *دارالمندوبیه* منتقل گردید. این موزه، به طور رسمی از سال ۱۹۸۵.م، افتتاح شد و شامل آثاری از منطقه قدیم ساحلی و دوره رومیها و اسلامی است.

د: موزه رقه

این موزه، به سال ۱۹۸۲.م، در محل ساختمانی موسوم به *السرایا القدیم*، تأسیس شده است و شامل آداب و سنن مردمی منطقه که تقریباً اهل بادیه و عشایری است می‌باشد.

ه: موزه *معرة النعمان*

این موزه، به سال ۱۹۸۷.م، در محل *خان مراد باشا*، تأسیس شده و شامل آثاری از دوره‌های مختلف، به اضافه تابلوهایی نفیس از نقاشی و کاشی‌کاری است.

و: موزه *دیرالزور*

این موزه، به سال ۱۹۷۶.م، در یکی از سالنهای شهرداری تأسیس شد و قرار است طی دو سال آتی، ساختمان جدیدی بدین منظور بنا شود.

۱۳ـ موزه‌های قلعه جعبر

الف: موزه *قلعه*

این موزه، به سال ۱۹۷۳.م، در یکی از برجهای قلعه (بزرگترین برج) که در دوره سلجوقیان بنا شده است، تأسیس گردید. موزه قلعه، شامل آثاری کشف شده مربوط به قلعه جعبر است.

ب: موزه *شهبا*

این موزه، به سال ۱۹۶۶.م، تأسیس و در سال ۱۹۶۸.م، رسماً بر فراز یکی از

بناهای مربوط به عصر رومیها افتتاح گردید. تاریخ این بنا، به اواخر قرن سوم و آغاز قرن چهارم میلادی برمی‌گردد. در این موزه ۶ نمونه از کاشی‌کاریهای آن دوره، وجود دارد و محوطه بیرونی موزه، به آثار کشف شده از منطقه اختصاص یافته است. طی سالهای اخیر بناهای باشکوهی بدین منظور، توسط دولت سوریه ساخته شده است که از نظر زیبایی و غنا، در ردیف موزه‌های برجسته سوریه جای دارد.

ج: موزه *ادلب*

این موزه، به سال ۱۹۷۸.م، در میدان مرکزی شهر *ادلب*، تأسیس و در سال ۱۹۸۹.م، همزمان با برگزاری سمینار بین‌المللی در خصوص آثار و تاریخ *ادلب*، رسماً افتتاح گردید. در این سمینار بسیاری از کارشناسان و دانشمندان عرب و خارجی شرکت کردند و سخنرانیهایی در خصوص اکتشافات *تل مردیخ* و تاریخ تمدن مربوط به آن، ایراد کردند.

سالنهای مختلف موزه *ادلب*، شامل آثاری از دوره‌های مختلف است که از هزاره سوم قبل از میلاد تا عصر حاضر را در بر دارد.

ـ سالن جدید موزه، در برگیرنده کارگاههای ساخت اشیاءِ سفالین و شیشه‌ای و برخی از اشیاءِ هنری جدید است.

ـ سالن اشیاءِ مربوط به دوره عربی ـ اسلامی، بیزانس و رم، در برگیرنده تابلوهای تزیینی و کاشی‌کاری و اشیا و ظروف سفالین است.

قسمت مربوط به هزاره اول قبل از میلاد و به طور اخص، دوره آرامی‌ها، مملو از آثار به دست آمده از تپه‌های *افس* دیمنبت و *المسطومه* است. آنچه که موزه *ادلب* را از دیگر موزه‌ها متمایز می‌کند، وجود آثار برجسته‌ای از *تل ابلاست* که نشانگر اهمیت و توسعه مدنی و اقتصادی و پیشرفت اجتماعی تمدن مربوط به آن دوره است.

د: موزه *سویدا*

این موزه، به سال ۱۹۳۰.م، در سالن جنب‌دار الحکومه تأسیس گردید و بعدها بدین منظور، ساختمانی در قسمت شمالی شهر به طرف شرق از جاده اصلی منتهی به اماکن باستانی ساخته شد.

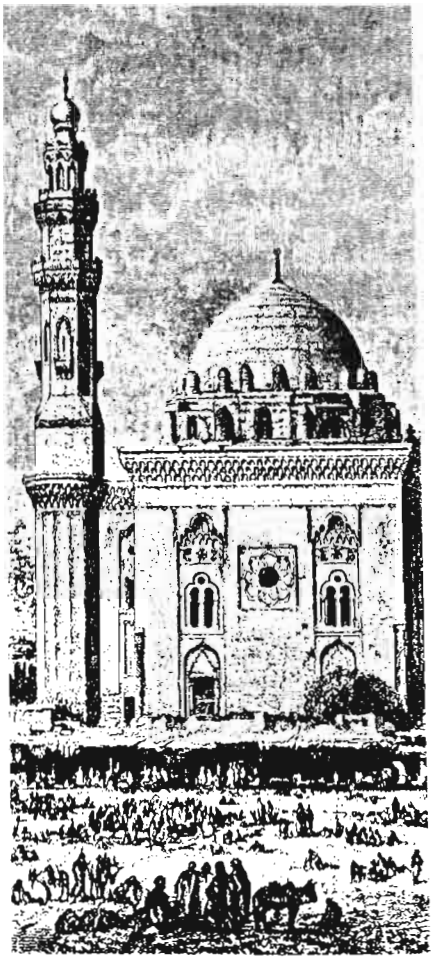
موزه *سویدا*، به مثابه تبلور فرهنگی و یکی از نشانه‌های زنده میراث به جا مانده است که به علت ارائه طرحهای مهندسی و معماری و مجموعه مهم باستانی، در نوع خود بی‌نظیر است.

موزه مذکور در سال ۱۹۹۰.م، رسماً افتتاح شد و مورد بازدید عموم قرار گرفت. قابل توجه است که به مناسبت افتتاح این موزه، کنگره‌ای بین‌المللی، با شرکت متخصصین و کارشناسان اماکن باستانی ـ با ارائه تحقیقاتی در خصوص آثار و تاریخ شهر *سویدا* ـ برگزار شد. سالنهای موزه *سویدا*، به شرح ذیل است:

ـ آثار به جا مانده از ماقبل تاریخ و شروع تاریخ.
ـ آثار مربوط به حیات اقتصادی و روستایی.
ـ عرب و انباط
ـ هنر نبطی ـ رمانی
ـ آثار عصر رومی‌ها
ـ کاشی‌کاریها و نقاشی‌های تزیینی و مجسمه‌ها
ـ کنده‌کاری چهره‌ها
ـ عصر بیزانس
ـ النفوس الکتابیه (نبطی ـ یونانی)
ـ تمدن عربی ـ اسلامی

موزه *سویدا*، در برگیرنده باشکوهترین و نفیس‌ترین مجسمه‌ها و هنرهای تراشکاری و قسمت‌های مهمی از منازل و معابد و ستونهای ساحلی و آثاری منقوش از تمدنهای پیش است که همگی حکایت از ترقی و پیشرفت فرهنگی، اجتماعی و صنعتی آنان دارد. در کنار این آثار، مسکوکات و ظروف سفالین و کاشی‌هایی که مبین اساطیر میتولوجی قدیم است نیز، نگهداری می‌شود.

تا قومی احساس نیاز به علم و پژوهش نکند، به طلب بر نمی‌خیزد



هر کس که مدح علم می‌کند، ضرورتاً دوستدار علم و مروّج و طالب آن نیست و به پیشرفت آن خدمت نمی‌کند بلکه شاید سخنی مشهور می‌گوید و تکرار مسلمات می‌کند.

کشوری که تکنولوژی پیشرفته دارد به پژوهش هم نیاز دارد یعنی پژوهش هم جلوه‌ای از تکنیک است. اما در جایی که تکنیک را مثل کالا می‌خرند، پژوهش هم بیشتر جنبه تجارت یا تفنن دارد.

علم کالا نیست و آن را از بازار نمی‌توان خرید. همچنین علم را بی‌قید و شرط از هرجا به هرجای دیگر نمی‌توان برد.

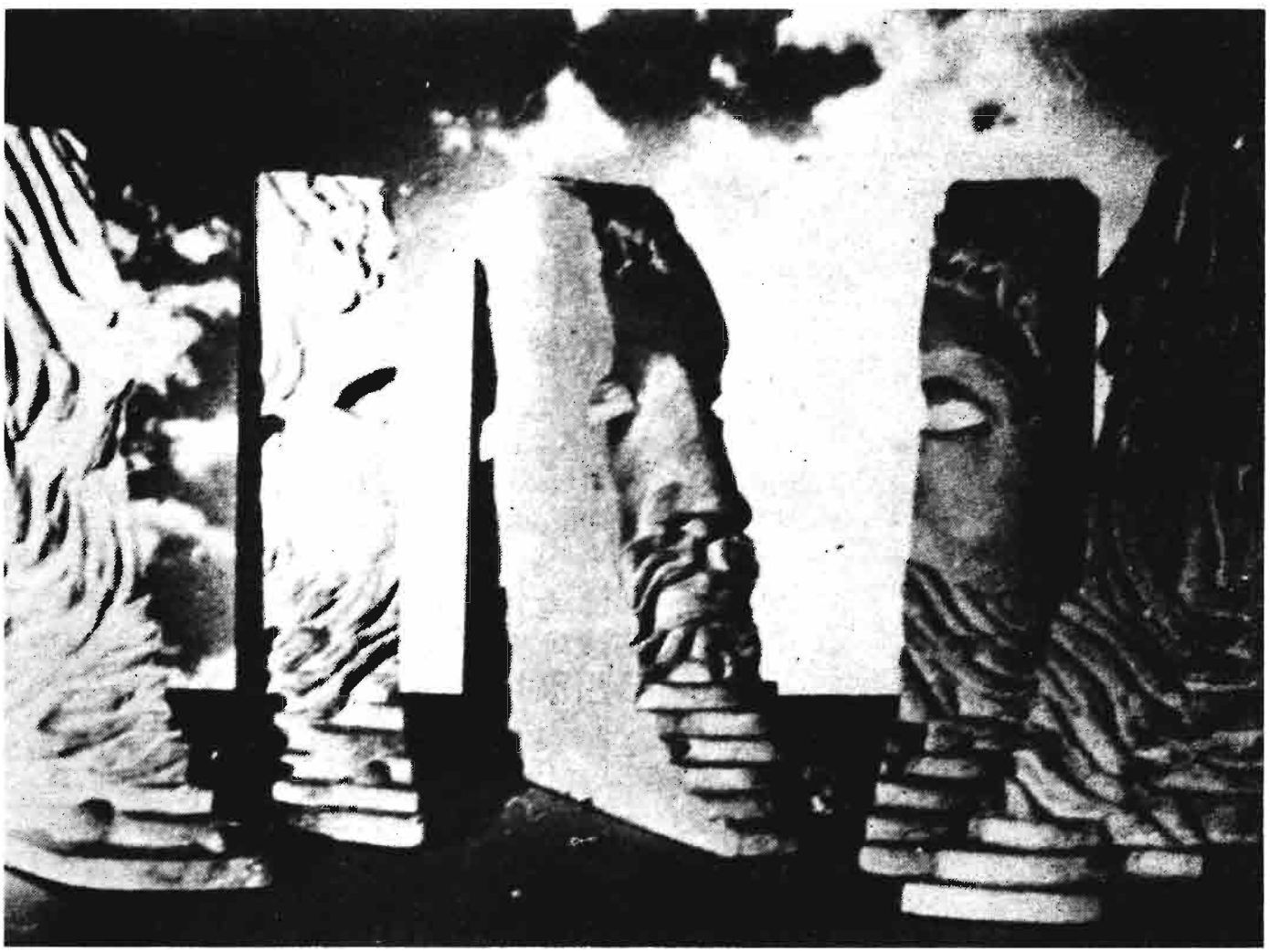
علم خریدنی نیست، رسیدنی است. علم را پیش کسی نمی‌برند بلکه اول احساس فقر و نیاز باید در کسانی پدید آید و آنها به مقام جهل بسیط برسند تا در راه علم قرار گیرند.

بشر غربی خود را در خانه خودش نمی‌یابد. غرب به آنچه که در آغاز تاریخ خود آرزو داشت نرسیده است، و به هرحال دیگر امید و همتی که در پیش رو و بدرقه سفر و سیر غرب بود، اگر نگویم به کلی برباد رفته، بسیار سست و ضعیف شده است. هنر و شعر و فلسفه معاصر گواه این معنی است. □

تئاتر

نمایشنامه و زبان
(۲)

نصرالله قادری



تصحیح و پوزش:
متأسفانه شماره گذشته در اثر یك اشتباه، عکس ساموئل بکت در ارتباط با مقالهٔ سیمای تئاتر معاصر، چاپ شده بود که بدین‌وسیله از نویسنده محترم و خوانندگان گرامی، پوزش می‌طلبیم.
بخش تئاتر مجله سوره

اثری که هرشناخت در ذهن ما برجای می‌گذارد، **تجربه** نام دارد. به عبارتی، تجربه، محتویات ذهن ما را تشکیل می‌دهد. از گونه‌های مختلف تجربه، می‌توان به انواع زیر اشاره کرد:

۱. تجربه‌هایی که نتیجه برخورد ارگانیسم با محیط است و بردو گونه هستند:

الف- تجربه‌های عمومی، که برای همه، خودبه‌خود، حاصل می‌شود. مانند: گرما، نور، صدا، رنگ و... البته این تجربه‌ها برای کسانی که دارای حواس سالم‌اند، حاصل می‌شود.

ب- تجربه‌های خصوصی، که به فرد خاصی تعلق دارند و در اصل، همین تجربه‌های خصوصی هستند که وجوه تمایز شخصیت آدمی را می‌سازند.

۲. تجربه‌هایی که در ضمن کار عملی می‌آموزیم و این‌گونه نیز نتیجه برخورد ارگانیسم با محیط ما به دست می‌آیند.

۳. تجربه‌هایی که در اثر آموزش به دست می‌آوریم.

۴. تجربه‌های ذهنی که برخاسته از تعقّل و تخیّل آدمی هستند.

از گونه‌های یادشده بالا، دسته اول و دوم، بدون وجود زبان هم می‌توان آنها را به دست آورد. ولی گونه‌های دیگر را از طریق زبان کسب می‌کنیم. زبان، در این ارتباط، نقش اصلی و بنیانی را دارد. در مورد چهارم، ناچاریم که بگوییم فکر کردن، بدون زبان ممکن نیست. پس، می‌بینید که نقش زبان، بسیار اساسی و مهم است، خصوصاً در ارتباط با نمایشنامه، که از اختلاط همه گونه‌های یادشده باید بهره بگیریم. و آن‌گاه، آن را به دیگری منتقل کنیم.

نمایشنامه، در هرژانر و شیوه‌ای که قرار بگیرد، تنها از کانال زبان قابل ارائه است. نمایشنامه‌نویس، در گام اول ناچار است که برمدیوم ارتباطی خود با مخاطب مسلط باشد.

موضوع، محتوا، صورت در یك اثر زبانی:

در هراثری که زبان، وسیله بیان آن است و به طور کلی، در هراثر هنری، سه عنصر اصلی وجود دارند که عبارتند از: موضوع یا مضمون، محتوا و صورت. در یك اثر اندام‌وار، این سه عنصر، تفکیك‌ناپذیرند و چنان در یکدیگر ادغام شده‌اند که با تفکیك آنها شاکله اثر فرو می‌ریزد. اما ما برای درك این مفاهیم، ناچار به تفکیك آنها هستیم. برای توضیح و درك این سه عنصر، با کمك گرفتن از یك شعر، مقوله را مطرح می‌کنیم:

«ندانم کجا دیده‌ام در کتاب
که ابلیس را دید شخصی به خواب
به بالا صنوبر به رخسار حور
چو خورشیدش از چهره می‌تافت نور
فرا رفت و گفت ای عجب این تویی
فرشته ندیدم بدین نیکویی
تو کاین روی داری چو حسن قمر
چرا در جهانی به زشتی سمر
چرا نقش بندت در ایوان شاه
دژم روی کردست و زشت و تباه؟
شنید این سخن بخت برگشته دیو
به زاری برآورد بانگ و غریو
که ای نیك‌بخت این نه چهر من است
ولیکن قلم در کف دشمن است
برانداختم بیخشان از بهشت
کنونم به کین می‌نگارند زشت»(۱)

اگر از مخاطب سؤال شود که پیام و فکر اصلی گوینده چیست، پاسخ او همان است که به آن، موضوع یا مضمون می‌گوییم. اگر مخاطب، شعر را درست درك کرده باشد، خواهد گفت: «سخن دشمن، غرض‌آلود است و نباید به درستی آن اطمینان کرد.»

موضوع یا مضمون، چکیده معنی یا پیامی است که مخاطب، پس از خواندن یك اثر می‌تواند بگوید غرض اصلی گوینده، بیان آن بوده است. نویسنده، برای بیان موضوع خود تنها به یك جمله بسنده نمی‌کند. بلکه مطالب فرعی و دیگری را نیز مطرح کرده تا خواننده را جلب کند و تأثیر پیام خود را نیز برخواننده، شدت بخشد. به شعر سعدی توجه کنید:

«دیدن ابلیس در رؤیا، وصف زیبایی ابلیس، شگفتی شخص رؤیابین از زیبایی ابلیس و سخنانی که میان ابلیس و رؤیا بین، رد و بدل می‌شود، اشاره شخص به اینکه مردم ابلیس را زشت تصوّر می‌کنند و زشت تصویر می‌کنند، اشاره ابلیس به اینکه او سبب رانده شدن آدم از بهشت شده است، از جمله مطالب فرعی است که پیرامون پیام اصلی قرار گرفته و بیان شده است. همه اینها محتوای قطعه شعر سعدی را تشکیل می‌دهند.»(۲)

پس، محتوا عبارت است از مجموعه معانی فرعی، وقایع، حوادث و صحنه‌هایی که پیرامون مضمون و پیام اصلی تنیده شده است تا ضمن برانگیختن توجه و علاقه خواننده به مطالعه اثر، مضمون و موضوع را نیز در فضایی مناسب و با برجستگی بیشتری، به خواننده انتقال دهد.

نویسنده، برای بیان مضمون و محتوا، قالبی خاص را برمی‌گزیند. این قالب، ویژگیهایی دارد. مثلاً، کلام دارای وزن و موسیقی است و... مجموعه این ویژگیها را **صورت یا فرم** گویند. پس، صورت، عبارت است از طرح محتوا و مضمون و نظم و ترتیبی خاص با زبان و بیانی ویژه، که از ذوق و زیبایی‌شناسی و تجربه‌ها و مهارتهای فنی نویسنده، مایه می‌گیرد. باید به یاد داشت که می‌توان مضمون واحدی را با محتوا و صورتهای متنوعی بیان کرد. قبلاً در «نقطه شروع»، این مقوله را توضیح داده‌ام.

بنابراین، لازم است که نویسنده در بدایت امر، برمدیوم ارتباطی خود، مسلط و آگاه باشد. برای تسلط براین مدیوم، مطالعه آثار گذشتگان، آموختن قواعد دستوری و کاربرد صحیح کلمه در جمله، بسیار مهم است. نمایشنامه‌نویس، باید «خلق زیبایی در زبان» را بشناسد. ای بسا که در این راه، قواعد دستوری را هم در جمله به هم بریزد. آنچه که در آغاز مهم است، اینکه باید زبان را بشناسد و ضرورتها را بداند و به اندام‌واره اثر، آگاه باشد. در این صورت، می‌تواند هر نوآوری را به کار برد. ولی هرگز نباید شرط اساسی را از یاد برد. *اکبر رادی*، نمایشنامه‌نویس مشهور ایرانی، که به وسواس در تراش دیالوگها شهرت یافته است. در این ارتباط می‌گوید:

«...من روی زبان تأکید می‌کنم، از آنکه زبان برای من یك قلم **فضاست**، طرح است، شخصیت است، و آنچه در یك بروسه‌ی خلاقه **ایفای نقش** می‌کند. و من هربار که به این زبان مقطر رسیده‌ام، فی‌الواقع به یك تجسم ریاضی از فضا، طرح، شخصیت، و در یك کلام به آن جریان عصبی ارتباطات اشراف یافته‌ام، که شما «شبکه‌ی ساخت» می‌گویید. ...بله، اما کتاب‌های کهنه را ورق می‌زنیم و با طلایه‌داران نثر اعصار محشور می‌شویم ـ از ناصرخسرو، بیهقی، عطار تافلوبر، پروست، بکت ـ نه آنکه باسمه‌های بدل یا رونوشت کمرنگی برابر اصل آثار باشیم، بلکه ضمناً ببینیم این بزرگان با زبان زمان خودشان چه کردند، که ما با زبان زمان خودمان بکنیم، و بیاموزیم که چگونه می‌توانیم مُدرکات و محسوسات‌مان را در ظرف کوچك جمله بریزیم و ترس‌ها، عقده‌ها و جراحات روحی خود را در واژگان منتخب برهنه کنیم.»[۳]

نمایشنامه‌نویس، باید برمدیوم ارتباطی خودآگاه و مسلط باشد. این، جز به تجربه، تمرین، ممارست و مطالعه به دست نخواهد آمد.

دیالوگ (Dialogue)

دیالوگ، وسیله اساسی بیان نمایشنامه‌نویس است. وقتی نمایش عرضه می‌شود، بازیگران، نور، دکور، افکت و... به کمك آن می‌آیند. اما نمایشنامه‌نویس، برای رساندن حرف خود به مخاطب، باید به مهارت خود در دیالوگ‌نویسی متکی باشد؛ بی آنکه بتوانیم از عناصر دیگر درام، ذره‌ای چشم‌پوشی کنیم. چرا که این عناصر در دیالوگ، نمود عریان‌تری به خود می‌گیرند:

«گفتار قهرمانان تراژدی، در مقام چهارم است، و چنانکه پیش از این گفتیم، گفتار، وسیله بیان افکار است،[۴] و آن در نظم و نثر یکی است.»[۵]

دیالوگ در انداموارهٔ نمایشنامه، وظایف مهمّی را به عهده دارد که باید در انتقال آن، موفق بشود. پارامترهای مهمی که در ارتباط با دیالوگ مطرح هستند، عبارتند از:

۱. انتقال اطلاع.

۲. معرفی شخصیتها از طریق عکس‌العمل: الف ـ عاطفی
ب ـ منطقی

۳. سوق دادن توجه به جهت مورد نظر/ ریتم.

۴. معرفی تم نمایشنامه.

۵. کمك به فرم: الف ـ تراژدی
ب ـ کمدی
ج ـ ملودرام

۶. ایجاد تأثیرات سمبولیك.

۱. **انتقال اطلاع**: دیالوگ، در گام اول باید اطلاعاتی را به مخاطب منتقل کند. اما نباید اطلاع و اندیشه اثر را تمام و کمال، در اختیار مخاطب قرار داد. باید به مخاطب، فرصتی برای تفکر داده شود تا اینکه او توان کشف را به دست آورد. تصویر صحنه و اشاره‌ها، باید منجر به ایجاد تصویری در ذهن مخاطب شود. ولی شرط اول در این است که مخاطب، مفاهیم را در همان نشست اول دریابد. نمایش «هنر زبان حاضر» است و هرچه دارد، باید بتواند در زمان حال عرضه کند:

«کمال» گفتار «در آنست که روشن و واضح باشد، و در عین حال سبك و مبتذل نباشد[۶]»[۷].

۲. **معرفی شخصیتها**: دیالوگ باید خصوصیات شخصیت را نشان دهد. شخصیت از طرق زیر، خود را به مخاطب معرفی می‌کند: ۱. **کلام** ۲. **عمل صحنه** ۳. **کلام دیگران**. هرشخصیتی خصوصیات: ۱. تیپیك ۲. کاراکتریستیك، دارد. کلام باید معرّف نیت و شخصیت فرد باشد. شخصیتها در معرفی خود یا پاسخ عاطفی، یا منطقی می‌دهند. اطلاع از دل شخصیتها، و در نهایت، از عاطفه، یا از منطق و اندیشه کلام درمی‌آید. سقراط گفته است: «انسان هرطور باشد، زبانش نیز همان‌طور است» شخصیت در نمایشنامه هرطور که باشد، زبانش نیز همان‌طور است.

«هرشخصی یا شخصیتی، به علت سابقه و سائقه خاص خود، بیانی خاص پیدا می‌کند، فضای کلامی خاصی در ذهنش پدیدار می‌شود که این فضا، با فضاهای زبانی دیگر، فرق دارد. به دلیل اینکه تجربیات آن شخص یا شخصیت، جدالهای درونی و حوادث شخصی، خانوادگی و اجتماعی او، زمینه‌های فردی و اجتماعی او، از او آدمی می‌سازند که دارای خصایص کلامی خاص باشد. بدون این خصایص کلامی متکی برتجربیات خاص زندگی، لحن به وجود نخواهد آمد، و اگر لحنی از خصایصی جدا از سابقه تجربی یك فرد وجود داشته باشد، آنرا لحنی انتزاعی، پادرهوا، و دور از واقعیت عمل خواهیم نامید.»[۸]

۳. **سوق دادن توجه به جهت مورد نظر/ ریتم**: دیالوگ، باید توجه را به عناصر مهم طرح، معطوف کند. دیالوگ، تناقضات و پیچیدگیها را طرح کرده و حوادث بعدی را دامن می‌زند. دیالوگ، در مخاطب حالت انتظار و تعلیق را به وجود می‌آورد. زیرا در حالی که صحنه‌ها، همیشه در حال حاضر جریان دارند، آنها مدام توجه را به نتایج ممکن آینده می‌کشانند. این امر، مفهومی از حرکت به جلو و اقتضا و ضرورت را به وجود می‌آورد. پس دیالوگ باید به شکلی باشد که مخاطب را به جهت خاصی ببرد. توجه به ریتم در گفت‌وگو، بسیار مهم است. هرلحظه از نمایشنامه، به یك فرم از گفت‌وگونویسی که به ریتم **نمایش** کمك می‌کند، احتیاج دارد. عدم رعایت ریتم در نمایش، ما را دچار یکنواختی کرده و رعایتِ ریتم، به رشد عاطفی و توجه عاطفی مخاطب، کمك بسیار می‌کند:

«آنچه که بیش از همه گفتار را روشن و در عین حال از ابتذال و پستی دور می‌سازد، آوردن کلمات دراز شده، کوتاه شده و تغییر شکل یافته است.[۹] چون اینگونه واژه‌ها، از الفاظ مستعمل و متداول جدا و ممتازاند، گفتار را از سخن عامیانه دور می‌سازند، و از سوی دیگر، چون با

کلمات مستعمل و متداول وجه اشتراک بسیار دارند، گفتار را روشنی و صراحت می‌بخشند.»[۱۰]

۴. **معرفی تم نمایشنامه**: دیالوگ باید تم اصلی و تمهای فرعی را در نمایشنامه نشان دهد. دیالوگ، ضمن اینکه خصوصیات شخصیتها و عمل در حال پیشرفت را روشن می‌کند، باید برگه‌های معانی مهم را نیز تدارک نماید. یکی از وظایف دیالوگ، معرفی تم نمایشنامه است. یك راه این است که تم را به زبان شخصیت مثبت نمایشنامه، بگذاریم و او آن را به مخاطب انتقال دهد. این، یکی از مرسوم‌ترین شیوه‌هاست. اما تم نمایشنامه، نه برزبان شخصیت‌ها، بلکه باید در عمل آنها به نمایش درآید و روشن شود. هرچند که گفت‌وگو به تم نمایشنامه کمك می‌کند، اما به طور کامل، آن را معرفی نمی‌کند. از طریق برخورد، عمل و گفت‌وگو و برخورد با ذهن تماشاگر و دادن مجال کشف به او تم هم غیرمستقیم، به مخاطب معرفی می‌شود. در عین حال که دیالوگ، معرفی‌کننده تم نمایشنامه است، اما معرّف مستقیم نیست و اگر چنین بود، ضعیف است.

۵. **کمك به معرفی فرم**: دیالوگ می‌تواند ژانر نمایش را مشخص کند. ضمناً میزان تجرید و انتزاع از واقعیت را به مخاطب نشان می‌دهد. انتخاب کلمات، نوع گفت‌وگو، ریتم، طول و عرض کلام و... برگه‌های سطح احتمالی است که نمایشنامه در درون آن جریان دارد. دیالوگ در معرفی فرم نمایشنامه بسیار مؤثر است. یکی از کارهای دیالوگ، معرفی فرم نمایشنامه است.

۶. **ایجاد تأثیرات سمبولیك**: یکی از کارهای عمده دیالوگ، ایجاد تأثیرات سمبولیك است. عملی که دیالوگ می‌تواند انجام دهد، تأثیرات ناآگاه برذهن مخاطب است. دیالوگ، می‌تواند تأثیر سمبولیك برما بگذارد، بی‌آنکه ما آن را حس کنیم. این تأثیر، خودبه‌خود، گذاشته می‌شود، شیوه بیان به صورتی است که سمبولی برصحنه عرضه نمی‌شود، اما فضا و کلام به گونه‌ای

است که فضـای سمبـولیـک را به ذهن مخـاطب، متبـادر می‌کند. از وظایف عمده کلام، ایجـاد تأثیـرات سمبـولیـک، برذهن مخاطب است.

دیـالوگ باید با صحنه مناسبت داشته باشـد. گاهـی درام‌نویس، مکـالمـه‌ای می‌نویسد که هنگام اجرا خشک و غیرطبیعی به نظر می‌آیـد. چون او محـدودیـتهـا و امکانات صدا و گوش را به حساب نیاورده است. نمایشنامه‌نویس آگاه، توجه دارد که مکالمه به هنگام اجرا، چگونه خواهد شد و چطور صدای انـسـانـی برزبـان کتـبی نمـایشنـامه اثر می‌گذارد. معیار اساسی قضـاوت برای دیالوگ، مناسب بودن آن با شخصیت، موقعیت و سطح احتمال و ژانر اثـر است. اگـر مکـالمـه با دیگـر عناصر نمایشنامه، هماهنگ باشد، تقریباً همه انواع آن، مورد قبول مخاطب قرار خواهد گرفت. عنـایتِ به تجـربـه یك نمـایشنـامـه‌نویس کهنـه‌کـار، در این مورد به ما کمـك زیادی خواهد کرد. لذا در اینجا گفته اکبر رادی را نقـل می‌کنم تا نمـایشنامه‌نویس خام‌دست بداند که دیالوگ چگونه تراش می‌خورد:

«... این را هم می‌دانم که زبان معاصر من، در این عهد امپراطوری رسانه‌ها، زبان لکّه‌دار روزنامه، رادیو، تلویزیون و حتی زبان مصنـوع شعـر و روایت نیست، آن زبـان جوشان و مُلوّنی است که تمامی جلال، قدرت و تلألوی خود را در مُحـاورات مردمـی انعکـاس می‌دهـد... به این ترتیب، شده است ساعت‌ها یك رونـد، که من بنـدبنـد مکـالمـاتِ نمایشنامه‌هایم را خوانده‌ام. نه اینکه خوانده باشم، که در خلوت اتاقم آن مکـالمات را با گوشی بسیار حسّاس بازی کرده‌ام. نشسـتـه، ایستـاده، قدم‌زنان، زیر لب، شمرده، با خشم، به اندوه، مُلتمسانه... و آنـوقت بار دیگر پشت میز رفته‌ام، و یك حرف ربط «که» را برداشته‌ام، یا قیدی را پس و پیش، یا عندالزوم دخالتی در قواعد زبان کرده‌ام. و اینها همه به خاطر آنکه آن «جریان عصبی ارتباطات» جلا بگیرد و ریتم و روح عصر من در صحنه روان شود.»

اگر نمایشنامه‌نویس، امکانات صحنه را

بشناسد و به جان‌بخشی دیالوگ برصحنه اشراف داشته باشد، آن‌گاه، دیالوگ در ذهن مخاطب هنگام کشف، باورپذیر خواهد بود. و می‌دانیم که نمایشنامه تنها هنگام نمایش، جان می‌گیرد و این پارامتر مهم را هرگز نباید از یاد برد.

در دیالوگ‌نویسی، حفظ حرمت مخاطب مهمّ است. باید ایجازگویی در حد فهم مخاطب باشد به طوری که گنگ جلوه نکند. ضمناً نباید سفره دل را گشود و زیاده‌گویی کرد. نمایشنامه‌نویس باید به **زبان تصویر** مسلح باشد. چرا که زبان تصویر، زبان عمده هنرهاست. دیالوگ باید تصویری به نگارش درآمده باشد و تصویر در واژه واژه دیالوگ متبادر باشد. نمایشنامه‌نویس باید با مردم زندگی کرده باشد و تجربه‌ها را از صافی ذهن بگذراند تا در انعکاس آن موفق شود. پس لازم است که از شر زبان حرامزاده وارداتی و روزنامه‌ای و ژورنالیستی و تلویزیونی که سترون و الکن است، رها شویم.

شرط اصلی گفت‌وگوی دراماتیک، حداقلِ کلام و حداکثرِ انتظار و اندیشه و اطلاع است. یعنی، یکَ گفت‌وگوی دراماتیک باید: حداقل کلام و حداکثر اطلاع (عاطفه) و حداکثر انتظار (اندیشه) را ایجاد کند.

در یک گفت‌وگوی خوب دراماتیک، کم گفتن، فشرده گفتن، شرط اصلی است. در نمایشنامه، حتی یک کلمه را نباید بتوان برداشت. اگر رابطه اصولی باشد، قطعاً کلام، به حداقل می‌رسد. نباید زیاد از کلام ترسید؛ به شرطی که در انداموواره اثر، باورپذیر و غیرقابل حذف باشد. اگر معماری کلام درست باشد، با برداشتن حتی یک کلمه، ساختمان درهم‌می‌ریزد. پس باید آجرهای این ساختمان، به درستی چیده شده باشند. نمایشنامه، جای بحث و روایت نیست. هربحث و روایتی باید به حیطهٔ عمل کشیده شود. بحث نباید به خاطر بحث باشد و در نهایت، باید به عمل بیانجامد. یکی از شرایط گفت‌وگوی خوب، این است که مخاطب را با اثر درگیر کند.

ادامه دارد. □

پاورقی‌ها:

۱. باب اول بوستان سعدی/ در عدل و تدبیر ورای.

۲. به نقل از جزوه درسی دکتر تقی‌پورنامداریان، تحت عنوان: «خلق زیبایی در زبان».

۳. بشنو از نی/ ملك ابراهیم امیری/ ص ۹۴ـ۹۲.

۴. «واللسان هو ترجمان اللب و برید القلب.» نقدالنثر، *قدامةبن جعفر*. «بیان، کسوت اندیشه است»، *الگزاندرپوپ*.

۵. بوطیقا/ ارسطو/ ص ۷۵.

۶. از دانشمندان اسلامی نیز کسانی که در علم بیان و بلاغت، کتبی نوشته‌اند، در این‌باره تأکید بسیار می‌کنند. «اما اَنا قلم ارقوماً قط امثل طریقه فی البلاغة من الکتاب. فانهم قد التمسو من الالفاظ مالم یکن متوعراً «وحشیا» ولاساقطا «سوقیا».» (جاحظ، بیان والتبیین، ج ۱، ص ۷۱.) «ولاینبغی ان یکون لفظك وحشیا» بدویا «وکذالك لایصلح ان یکون مبتذلاسوقیا».» (ابی هلال عسکری، الصناعتین، باب ۳، فصل ۱). «و افضل الکلام ابنیه» (الصناعتین، باب ۵، فصل دوم). «و کن فی احدی ثلاث منازل فَان اول/ الثلاث ان یکون لفظك رشقا» عذبا/ او فخماسهلا و یکون معناك ظاهراً مکشوفاً و قریباً معروفاً.» (ابن رشیق، العمده). «و یقال ان ابانواس کان یفعل هذالفعل فیضنی الدنی و یبقی الجیّد ویلتمس من الکلام ما سُهل و من المعنی ماکان واضحاً جلیاً یعرف بدیا». فقد قال بعض المتقد مین: شرّالشعرما شَلَ عن معناء.» (ابن رشیق، العمده).

۷. بوطیقا/ ارسطو/ ص ۱۵۲.

۸. قصه‌نویسی/ براهنی/ ص ۳۲۶ـ۳۲۵.

۹. شمس قیس رازی، فقط استعمال بعضی از حذوف و زیادات را جایز می‌شمارد: «از جنس زیادات و حذوف بعضی هست که مشهور و متداول گشته است و بدین سبب در نظم و نثر جائز و شایع است.» و آوردن کلماتی چون «هرگیزا» و «قرمیزا» و امثال آن را «عدول از جاده صواب» می‌داند.

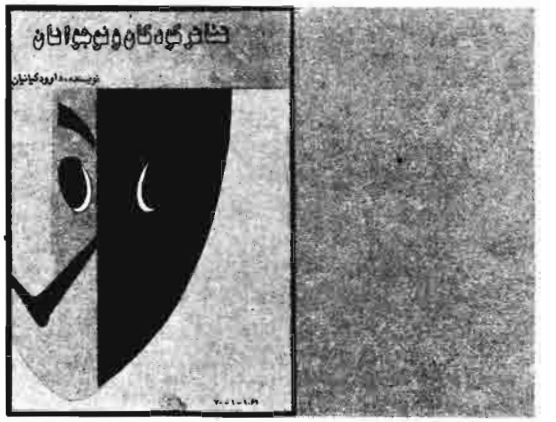
۱۰. بوطیقا/ ارسطو/ ص ۱۵۶ـ۱۵۵.

۱۱. بشنو از نی/ ملك ابراهیم امیری/ ص ۹۳ـ۹۲.

کارستان

نگاهی به یک کتاب

محمد رضا الوند



به تازگی کتابی به دستم رسید که هر چند از آن من نبود، اما مطالعهٔ آن از جانب یکی از عزیزان توصیه شد. اینک مطالعه آن به آخر رسید و از اینکه جز، معدود کتابهای کم خطا و دقیق در زمینه هنر فطری انسان بود، معرفی و بر شماری نکات آن را به‌منزله قدردانی از تمامی هنرمندان و هنر آگاهان متعهد و مسلمان، خالی از عشق و لطف ندیدم.

کتاب **تئاتر کودکان و نوجوانان** [1] نوشته داود کیانیان، از دو جنبه قابل تقدیر است.

اول: مؤلف به مسئله ریشه‌های فطری نمایش در انسان و همانندی و تشابه آن با شکل‌گیری و تکامل تئاتر کودکان و نوجوانان، نگاهی ظریف و هنرمندانه دارد.

دوم: مؤلف بعد از سابقه‌ای طولانی در کسوت هنر و نمایش، تجربه‌های پربار خود را در زمینه خاص تئاتر کودکان و نوجوانان، با دقتی هر چه تمامتر در اختیار مربیان، هنرمندان و تمامی دلسوختگان هنر و فرهنگ و تربیت نسل بالنده، قرار داده است. از آنجایی که این کتاب حاصل تجربه و زحمات سالیان زیادی می‌باشد، به نحو احسن در معرفی و راهنمایی دیدگاه هنری پرورشی تئاتر (نمایش)، کوشیده تا با ترسیم خط و مشی صحیح و حتی‌المقدور به دور از اشتباهات بسیاری از این نوع تألیفات، منبعی مطمئن و قابل پرداخت را در دسترس آگاهان قرار دهد.

کتاب فوق، در چهار بخش و پنجاه و هشت عنوان، تنظیم شده است. نویسنده در اولین عنوان کتاب که در واقع مقدمه کار او به شمار می‌رود، نوشته است:

[می‌گویند «تئاتر» یکی از ارکان تمدن بشری است. در این صورت هر تلاشی که در زمینه شناخت، رشد و گسترش آن به عمل آید، ارزشمند خواهد بود.

بی‌شک، هر گونه سرمایه‌گذاری مادی و معنوی در این گذر، در برنامه‌ای عمیق و دراز مدت، باید با کودکان آغاز گردد، کودکانی که حافظ تمدن و تمدن آخرین آینده‌اند. بنابراین هرقدر کودکان به لحاظ کیفی پربار گردند، در حقیقت تمدن انسانی پر بارتر می‌گردد.

خوشبختانه کودک به عنوان سنگ بنای این ساختمان عظیم بشری نه تنها با «تئاتر» بیگانه نیست، بلکه می‌توان ادعا نمود که در اصل، «نمایشگری» و «تقلید» با او آغاز می‌گردد. دلیل این ادعا هم «بازی‌های نمایشی» و «نمایش بازی» هایی است که کودکان دست به اجرای آنها می‌زنند...]

اگر با قدری ملاحظه و انصاف، به اهمیت فوق‌العاده هنر تئاتر در امر پرورش، اصلاح، درمان و شکوفایی نسل نو پی برده، و به نیکی‌بیندیشیم، برای سرمایه‌گذاری جدی بر روی این پدیده مهم، سعی بلیغ خواهیم کرد. چه بسا که نسل ما و نسل قبل از ما، امروزه با گسترش امر ارتباطات به ضرورت رفع زیانهای روانی، تربیتی و به جای آن گشایش زمینه‌ای سالم، برای پرورشی به دور از مسمومیت‌های بالقوه اجتماعی بیش از پیش پی برده باشد.

نویسنده در کتاب خود به معضل آموزش و پرورش بطور کلی، عنایت خاصی دارد و با دقت و زحمت فراوان، یکی از بهترین و نوین‌ترین راههای مناسب برای آموزش و پرورش را معرفی می‌کند. همچنان که این معضل، تنها منحصر به سازمانهای دولتی نیست، عمومیت بخشیدن به راههای صحیح و پربار در سطح جامعه، برای اولیا و مربیان، یک نیاز بسیار ضروری است.

علت تقسیم مطالب کتاب به چهار بخش عمده، دقیقاً به علت سیر تکاملی هنرهای نمایشی از سنین بسیار خردسالی تا پایان ایام نوجوانی است. از همین روی، مؤلف، تمامی جنبه‌های نمایشی و هنر تئاتر را در سه مرحله جداگانه بررسی می‌کند و بخش چهارم را به **سیستم فطری اجرا در بازیهای نمایشی کودکان** اختصاص داده است.

مراحل پیدایش و شکل‌گیری به ترتیب عبارتند از:

۱. بازیهای نمایشی
۲. نمایش بازی
۳. نمایش کودکان و نوجوانان

نویسنده با شروع بخش اول، بحث مقدماتی را به چهار عنوان تقسیم کرده است که به علت محتوی بحث‌ها، بهتر بود ـــ این عناوین از لحاظ جنبه پیشگفتاری‌شان بطور جداگانه قبل از بخش اول بیایند. در این چهار عنوان، ابتدا مقدمه و معرفی خط و مشی‌ها است و در ادامه، اول به **ضرورت تئاتر کودکان**، دوم **فهرست پاره‌ای از کاربردهای تئاتر کودکان** و در آخر به **بررسی تئاتر، به عنوان یک روش آموزشی** عنایت شده است. در همین پیشگفتار، چرایی پیدایش و پس از آن به تکامل رسیدن کردارها و بازیهای نمایش‌گونه کودکان، به دقت بررسی شده است. سپس بحث اصلی بخش اول کتاب، تحت عنوان **بازی‌های نمایشی**، با حوصله تمام تجزیه و تحلیل شده است. نقل قولهای متعدد مؤلف از کتابهایی که تا به حال در این زمینه منتشر شده و یا به نوعی از لحاظ روان شناسی و تربیتی، به کودک و نوجوان مربوط می‌شود، در جای جای گفتارها نشاندهنده اهمیت دادن نویسنده به پژوهشهای موجود در خصوص تربیت نسل بالنده است.

نویسنده در صفحه ۲۶ کتاب نوشته است:

[در واقع هر تلاشی در جهت مستقیم گویی در تئاتر، در حقیقت تئاتر را از خودش دور می‌گرداند... تئاتر، «سخنرانی»، «تذکر» و «اخطار» مستقیم نیست، بلکه با تشخیص «مرکز توجه» و شناخت «کانون رغبت» کودک، مطالب مورد نیاز او بطور غیر مستقیم مطرح می‌شود، ... یکی از کانونهای رغبت کودک «بازی» است.]

سپس در صفحه ۲۸ کتاب به عنوان اتمام حجت آورده است که:

[البته شایان ذکر است که قصد نگارنده، نفی مطلق «تذکر» و آموزش مستقیم که در مدارس مرسوم است، نمی‌باشد. چرا که آنها نیز در جای خود، کاربردهای خاص خود را دارند. بلکه در اینجا قصد، طرح و عنوان نمودن روشی از تئاتر است که متأسفانه اکنون جایگاهی ندارد؛ سیستمی که به عنوان یک روش نوین در بعضی از کشورهای دیگر مورد استفاده قرار گرفته است، و بی‌شک باید نتایج خوبی از آن حاصل شده باشد. تنها وجود یکی از این کاربردها ارزش آن را دارد که برای این روش سرمایه‌گذاری گردد؛ استفاده نکردن از چنین وسیله‌ای با این ابعاد متفاوت و مثبت، در حقیقت محروم کردن کودک و

جامعـه است از موهبتی که می‌توانـد در خدمت رشد آموزش و پرورش، فرهنگ، هنر و تمدن یك ملت قرا گیرد...]

به این ترتیب مؤلف در جهت بررسی و در واقع شناخت و آموزش مرحله به مرحله هنر فطری نمایش، در نزد آدمی، بحث علمی و موجز خود را آغاز می‌کند. بازیهای نمایشی در برگیرنده تمامی کردارها و افعالی است که کودکان در اجرای بازیهای خود، به عنوان ذات فطری بشر (برای شناسایی بیرون و درون) همواره نمایان کرده‌اند.

در این بخش بیش از هر چیز به همان کانـون رغبت کودکان، یعنی بازی پرداخته می‌شود تا چگونگی بازیهای فردی و احیاناً جمعی کودکان در سنین خردسالی و کودکی به خوبی شناخته شود و در تربیت صحیح و اصـولی آنـهـا از طریـق کارهـای فطری خودشـان، اقـدامات مقتضی به عمل آید. بازیهـای نمایشی کودکان ثابت می‌کند که هنر نمایش در ارتباط هر چه بیشتر انسان و هستی سهم عظیمی را به خود اختصاص داده است.

وقتی ما هر روزه و در همـه جای دنیـا شاهد بازیهای کودکانه هستیم و به سادگی می‌گوییم: «آنها بازی می‌کنند» آیا به همین اصل بازی و بازیگری هیچ اندیشیده‌ایم؟

این همـان امتیاز نخستی است که در ابتدای بحث کتاب شناسی به آن اشاره شد و به عنوان یکی از نکات مهم و قابل توجه کتاب از آن یاد شد.

نویسنـده با تعـریفی که از بازیهـای نمـایشی به دست می‌دهـد، عدم حضـور مربی را در آن به عنوان یکی از ارکان مهم بازی نمـایش گوشـزد می‌کند. او با بحثی تحت عنـوان **ورود به دنیـای ممنوع**، به خوبی از عهده تجزیه و تحلیل نقش مربی آگاه، برآمده است. بخش دوم کتاب، **نمایش بازی** را به عنـوان دوره **التقـاطی** بازیهای کودکان در رسیدن به مرحله نمایش کودکان و نوجوانان مورد بررسی قرار می‌دهد. در اینجـا مرتبه تعقلی و نظام طلبی اجتماعی کودکـان به آهستگی بروز می‌کنـد. حس جمعی شدن بازیها و از جمله حضور مربی آگاه و متخصص، نمایش بازی را به سمت قانونمند شدن، هدایت می‌کند. البته همان طور که نویسنده متذکر می‌شود، نباید جا به جایی صفت و موصوف **بازی و نمایش** در اینجـا، سبب انحراف یا سر درگمی شود. ولی بهتـر است در عنوان این قبیل بازیها دقت و ظرافت بیشتری به کار رود تا موجبات هر نوع تداخـل یا انحـراف از بحث را از ناآشنایان به این امر مهم سلب کند. البته شاید خود بچه‌ها نیز، عبارت **نمایش بازی** را به کار نبرند و برای اطلاق بازیهای جمعی که در پرتـو هدایت مربیـان آگـاه صورت می‌گیـرد، تنهـا به لفظ نمایش اکتفا کنند. نویسنده در این خصوص می‌نویسد:

[کـودك از مرحله «بازیهای نمایشی» به مرحله «نمـایش بازی» جهش نمی‌کنـد و حرکتش در این راستا پرشی نمی‌باشد، بلکه با گذرانـدن یك دوره انتقالی و التقاطی به دوره بعدی می‌رسد. «نمایش بازی» هم به یکباره از «بازیهای نمایشی» جدا و مستقل نمـی‌گردد، و ایـن امـر، به مرور صورت می‌پذیرد. به عبارت دیگر ویژگیهای «بازیهای نمایشی» نیز به یکباره محو نمی‌شوند، بلکه عنصری از آن به مرور کمرنگ می‌گردد و عنصری دیگر از «نمایش بازی» در آن به مرور رنگ می‌گیرد. به این ترتیب است که ما ردپـای «بـازیهای نمایشی» را در «نمایش بازی» به خوبی می‌بینیم. همان طوری که عکس این رابـطه هم ملاحظه می‌شود ... معمولاً بازیها (در این مرحله) جمعی است. در صورتی که در بازیهای نمایشی انفرادی بودن است که به سوی صورت جمعی سیر می‌کنـد. این گفتـه ممکن است در ظاهـر متضاد به نظر برسد، در حالی که این امر از همـان موارد تداخلی است، یعنی بازیهای ذکر شده «بازی نمایشی» است، اما از نوع گروهی آن... «نمـایش بازی» از آن جا که تغییـراتی، همچـون: حضـور فعال مربی، شکل نسبتاً سازمان یافته، ارزیابی شدن به وسیله مربی و کودکان، اجرای جمعی و با تمرینهای «پیش نمایش» خلق شدن، یافته است نسبت به «بازیهای نمایشی» حضور مستقل می‌یابد.]

آن گاه نویسنـده در مراحل پایانی این بخش از کتـاب خود، بدقت وجـوه مشترك **بازیهای نمایشی و نمایش بازی** را تفکیك کرده، سپس به وجه تمایز **بازیهای نمایشی و بازیهای دوران انتقال** می‌پردازد. قبل از ورود به مرحله سوم، وجـه تمـایز **بازیهای نمـایشی و نمایش بازی** باعث می‌شود تا چکیـده بحث آمـوزشی مرور شود. بخش سوم کتاب، مرحله تکاملی نمایش کودکان و نوجـوانـان است. این بخش با دو نمـونـه نمـایشنـامـه از خود نویسنده تکمیل شده است. در اینجا نقش کودك و مربی به عنوان هنرمند بازیگر و کارگردان تئاتر محك خورده، حاصـل تمـامی مراحـل تکوینی در تربیت کودکان به بار می‌نشیند. حالا دیگر نمایش ویژه‌ای مختص کودك و نوجوان مطرح شده که فعالیت گروهی کودکان و نوجوانان بسیار حسـاس و پر مسئـولیت‌تر است. در واقع اهمیت عنصر **تماشاگر**، توسط مؤلف که در بخش دوم کتـاب مطرح شده بود، اینك به منزله ضرورت و اساس نمایش، مورد مداقه قرار می‌گیرد.

سیستم فطری اجرا در بازیهای نمایش کودکـان، نه تنها به عنوان پیشنهاد مولف برای تأثیـرگـذاری بیشتـر و ایجاد ارتباط عمیقتر با کودکان و نوجوانان در آخر کتاب می‌آید، بلکه بحثی است مجزا که در حین مطالعـه تمامی مراحل کتاب، بخصوص در بخش اول، ضروری به نظر می‌رسد. این فصـل به عنـوان یك بحث علمی در روان شناسی تئاتر کودکان و نوجوانان تلقی شده، دقت و ظرافت نویسنده را در تدوین کتاب، به اثبات می‌رساند.

با آرزوی موفقیت و اجـر معنوی برای نویسنـده، از تمامی دست اندرکاران امور پرورشـی و آمـوزشـی نسلهـای نوین که وظیـفـه‌ای سنـگین بر دوش خود دارنـد، عاجزانه خواستار سرمایه‌گذاری بیشتر در راههای هر چه بهتر شدن این خدمت بزرگ بشری هستیم. اگر مسئولین و هنرمندان با دقت در امـر پرورش کودکـان، نوجوانان و جوانـان بنگـرنـد، خواهنـد دیـد که ثمره سرمایه‌گذاری‌های بزرگ و طولانی مدت به جامعه‌ای برمی‌گردد که در آن زندگی جریان دارد. تربـیـت کارشـنـاسـان هنـری و کارشنـاسـان روانی از جمله ضرورتهایی است که همواره در مدارس ما حس می‌شود و فقدان حضور متعهدانه چنین پایگاههایی، موجب انحرافات و زیانهایی می‌شود که دیگر یك فرد و یا یك جمـع مقصر نیستند، بلکه بشـریت مقصر است. گمان نمی‌کنم هدف نویسنده کتاب مورد بحث نیز به غیر از گفتن این مسئله مهم بوده باشد. □

۱. تئـاتـر کودکـان و نوجوانان/ داود کیانیان/ انتشارات تربیت/ چاپ اول/ زمستان ۱۳۷۰.

سه کلوزآپ

یاد کرد مرگ زود رس حسن حامد

ابوالفضل عطار

شب، شب باران بود. تلفن بی امان زنگ می‌زد. گوشی را که برداشتم، برادرت مجید بود. خواسته بودی که شب را در کنارت باشم. چونان هملت، شوریده حال و بی تاب بودی. گفته بودی که حتماً خودم را به تو برسانم. در دل غریدم: «آخر این وقت شب، آن هم در باران؟» اما:

صوفی ابن الوقت باشد ای رفیق
نیست فردا گفتن از شرط طریق

با تنها نوار فیلمی که در دست داشتم، از خانه بیرون زدم. در خانه مادرت وقتی دست به داخل کیفم بردم، فهمیدم که چه شده. فیلمی از پشت صحنه «ایثار» *آندره تارکوفسکی*. فیلم را گذاشتیم و خسته شدی. مجید از من پرسید: «تارکوفسکی بر اثر چه بیماری درگذشت؟». من از اتاق بیرون زدم و گفتم: نمی‌دانم. نمی‌توانستم بگویم بر اثر سرطان.

در تهران که بودیم این شعر *آرتور رمبو* را زمزمه می‌کردم: «من موقتاً ماندگار این پایتخت شلوغم و نه چندان گله‌مند.» ولی در واقع از این قضیه سخت گله‌مند بودم و بودی. اما به نوعی در خود حل می‌کردیم و تو بیشتر. جور هندوستان را به جان خریده بودیم. بعد از یك سال، من به مشهد برگشتم و تو خوشحال شدی. گفتم: در این شهر شلوغ بدون آرامش نمی‌توان زیست و نمی‌توان نوشت.

پس از مدتی، وقتی که بهمن ۷۰ رسید، در تلویزیون مصاحبه داشتی. در مقابلم بودی و هم خودت در کنارم نشسته. چشمان بی فروغت به خودت در صفحه آرام می‌نگریست. چند روز بعد، خبردار شدم جایزه بهترین متن نمایش را از آن خود کرده‌ای. خوشحال شدم که بالاخره پس از رنجهای بیشمار، نتیجه‌ای در خور توجه گرفته‌ای، اما...

می‌دانستم که قلبت بیمار شده. به مشهد آمدی و تصمیم داشتی که بمانی. یادت هست آن شب گفتی: «ما وقتی که قلبمان را از دست می‌دهیم فکرمان آغاز به کار می‌کند». گفتی که ما با قلبمان کار می‌کنیم. گفتی در آرامش این جا با هم خواهیم نوشت. و چه طرحها و فکرها که برای یکدیگر تعریف نکردیم. در تهران هم نوشتن این طرحها میسر نشد: و این جا هم. و یقینی هم بر بهبودی‌ات نبود.

روزها گذشت و در خانه، در کنار مادرت ماندی که این بار شکسته و مریض. و مادرت که شریك دردهایت بود، تو را مراقبت می‌کرد. جمعه شب گذشته یادت هست؟ با فیلمی از *بیلی وایلدر*، آمدم. گفتم تو را حتماً خوش خواهد آمد. چند دقیقه نگذشته بود که لباس پوشیدی و خواستی که بیرون بزنیم. فیلم را از یاد بردیم. حرف، حرفِ تو بود. حتی می‌توانیم به کوه و دشت بزنیم و آواز عشق سر دهیم.

در بازار سجاده‌ای خریدی. دیگر توان حرکت در تو نبود. قدم از قدم که برداشتی، گفتی: این آخرین توان من است. مرا با خودت به کوچه پس کوچه‌های اطراف حرم کشاندی. بوی رطوبتی به مشام می‌رسید. باران خانه‌های قدیمی را معطر کرده بود. «حسن بوی خاك را می‌فهمی!». کوچه تاریك «عباسقلی خان» با تك چراغی که از دور سوسو می‌زد و پنجره‌های چوبی، عطر خاطره‌ها را تجدید می‌کرد. سرت را بر شانه‌ام نهادی. من از ته وجودم رنج می‌کشیدم. به ناگاه لبان بی جانت از هم گشوده شد و زخمی بر دلم کاشتی و گفتی: «یاد اون روزها بخیر، همه چیز بود.» دنبال لباس دست دوم برای نمایش تازه‌ات بودی. پرسیدی: «به نظر تو تا دو هفته دیگر، انرژی و توان کار را پیدا خواهم کرد؟». سکوت کردم. ایستادم نگاهم را از تو دزدیدم و گفتم: «اگر خدا بخواهد، بلی.» آن گاه آرام گریستم. تنم داغ بود و دستِ تو در دستم. دستت را از دستم کندی و گفتی: «چه تن داغی!» گفتم: «روحم داغتر از این است حسن.» اشکهایم را با شال گردن آبی‌ام پاك کردم و هر دو در سکوت تلخی، در ته کوچه گم شدیم. به ناگاه دریافتم که لباس نمایش بهانه بود و بیشتر، سفری در کوچه‌های خاطرات.

می‌دانم که در ناخودآگاهت به دنبال چیز دیگری بودی و سعی در یافتن آن داشتی. آرام زیر لب یکی از شعرهایم را زمزمه کردم: «آه ای غزال بی‌نشان! تو از که نشان می‌گیری؟» به خانه برگشتیم، به رختخواب رفتی و با تمام خستگیهایت، خواب را صدا کردی.

●

سه کلوزآپ از تو گرفته‌ام و سه نگاه متفاوت از تو به جا مانده است. پشتِ ویزور، وقتی نگاهت می‌کردم، یاد گذشته‌ها بودم. تو به چهره‌ات حالت می‌دادی. صدای تلقِ شاتر، سه بار مرا به خود آورد و سه لحظهٔ از تو به جا ماند. حالا عکسها را نگاه می‌کنم. در یکی زهرخندی تلخ وجود دارد و در دیگری ابروانت را بالا انداخته‌ای و وانمود می‌کنی که سر ماندن داری و در آخری، فقط آرام می‌نگری.

یك مجموعه عکس از تو برایم به جا مانده است؛ عکسهایی از تئاتر که ماهها پیش، برای بازی در فیلم از تو گرفتم. اما تنها در

آخرین بازی‌ات مورد استفاده قرار گرفت. اکنون زیراکس بزرگ شده آنها را بر در و دیوار مرکز تئاتر می‌بینم. آه! اگر می‌دانستم که عکسها در مرگت به کار می‌آیند...

در آخرین روز، وقتی که آمدم، تو رفته بودی. فیلم روح را برایت آورده بودم: غافل از اینکه روحت به عالم دیگری سفر کرده بود. از در که وارد شدم، فغان بود و مادرت و سیاهپوشان. در مقابل مادرت، بر زمین مچاله شدم و سرم را در میان دستانم گرفتم. ولی باورم نشد: حسن کو؟ کفشهایش کجاست؟ گفتند در خانه نیستی. دیگر در گرمخانه پر مهر مادر نیستی. گفتند در سردخانه بیمارستان قائم به خواب ابدی فرو رفته‌ای. وقتی حکایت رفتنت را از مجید، برادرت شنیدم، توان و تحملم درهم شکست. بغضم ترکید و سخت گریستم.

در لحظه رفتن، «سیدی» را دیده بودی که به رفتن دعوتت کرده بود، و تو دعوتش را پذیرفته بودی. چه زیبا و چه هنرمندانه، جورابهای سفیدت را به پا کرده بودی و لباس پوشیده، آماده سفر شدی. دیگر وقت رفتن است و مقاومت بی‌فایده. لحظه، لحظه اشراق است. رفتی و چه نیکو رفتی! آری، من از مرگی این چنین، شادمان خواهم بود. این گونه مرگی هیچ هراس ندارد.

آخرین عکسی را که با تو دارم می‌نگرم. مجید: تو و من، هر سه ایستاده‌ایم، روبه پنجره، رو به نور. هر سه می‌خندیم. نمی‌دانم به چه؟ کاغذ ابر و بادی در دست هر سه نفرمان است که مجید با خطی درشت و زیبا آن را نوشته؛ با این مضمون: «ای که گفتی هیچ مشکل چون فراق یار نیست.» هر سه همچنان در عکس می‌خندیم؛ خنده‌ای ابدی. □

نمایشنامه

شیطان (خبرچین)

گردآورنده: صادق عاشورپور

به نقل از: محمد غلامی، روستای بابا شیدالله قروه، استان کردستان.

آدمها: شیطان، غلام، دونفر و مردم

صحنه: کوچه و بازار، غماز یا شیطان سوار بر خر، با ظاهری ترسناک. اَوسار (افسار) خر در دست غلام وی است، و مردم در گوشه و کنار با هم در شادی و صفا. عده‌ای می‌خندند و عده‌ای خوش و بش می‌کنند و شیطان وارد معرکه شده به اولین گروه نزدیک می‌شود.

شیطان: سلامُ علیکم...
اولین گروه: سلامُ علیکم...
شیطان: احوال شما خوب است؟
اولین گروه: الحمدالله.
شیطان: خدا را شکر که خوب هستید.
یک نفر از اولین گروه: فلانی چه عجب از این طرفها؟
شیطان: والله رفتم یک سری به همسایه‌تان زدم که احوالی بپرسم.
همان فرد: احوال چه کسی را؟
شیطان: احوال شما را دیگر.
همان فرد: آها، خدا احوال پرس شما باشد.
شیطان: اما هیچ از اخلاقش خوشم نیامد.
همان فرد: چطور؟
شیطان: چطور ندارد. می‌پرسم فلانی چطور است. می‌گوید گور پدر فلانی.
همان فرد: (متعجب) عجب! چه بدیه من به آن پدرسوخته رسیده است؟
شیطان: والله من هم از این تعجب کردم.
همان فرد: خب؟
شیطان: معلوم است دیگر. پرسیدم چرا؟، گفت، آدم بیخودی است.
همان فرد: من بیخودم؟
شیطان: والله من نمی‌دانم. او می‌گفت.
همان فرد: یک پدری ازش در بیاورم که بماند یادگاری.
شیطان: البته این را از من نشنیده بگیری‌ها. من فقط خواستم دوست و دشمنت را بشناسی.
همان فرد: مطمئن باش.
شیطان: خب با اجازه.

همـان فرد: کجا به این عجله؟ صبرکن یك چیزی بیاوریم بخوری.
شیـطان: نخیر، دست شما درد نکند. باید بروم باغ کمی انگور بیاورم. بچه‌ها بخورند.
همان فرد: به سلامت.
شیطان: خداحافظ شما.
همان فرد: خداحافظ.
شیطان: آهای غلام!
غلام: بله ارباب.
شیطان: الاغ را جلو بیاور سوار شده برویم.
غلام: چشم ارباب.
غلام خر را به نزدیك شیطان می‌آورد و خود در کنار خر زانو می‌زند و شیطان پا روی زانوی غلام گذاشـتـه و بر خر سوار می‌شود. غلام اُوسـار (افسار) خر را گرفـتـه و به سوی باغ حرکـت می‌کـنـنـد و به باغ می‌رسـنـد. در باغ عده‌ای مشغـول چیـدن انگور هستند. شیطان از خر پیاده می‌شود.

شیطان: سلامُ علیکم.
افراد: سلامُ علیکم.
شیطان: باغتان آباد.
افراد: خانه‌ات آباد.
شیطان: آهای غلام! برو و دو درچینه انگور بچین ببریم.
غلام به میان باغ می‌رود و مشغول چیدن انگور می‌شود و شیـطان پکـر در گوشـه‌ای می‌نشیند. یکی از افـراد باغ پیش او می‌آید.
یکی: چرا کرختی؟
شیطان: آقا آدم از دست این مردم می‌ماند که چه کار کند؟
یکی: چطور؟
شیـطان: چطور ندارد. داشتم از میـدان آبادی رد می‌شدم که فلانی را دیدم. احوالت را ازش گرفتم. یك دفعـه برگشتـه به من می‌گوید؛ ولش کن فلان‌فلان شده را. او هم آدم است که احوالش را از من می‌گیری؟
یکی. چرا؟ مگر من به او چه کرده‌ام؟
شیطان: من هم ناراحت شدم و همین را پرسیدم؟
یکی: چه گفت؟
شیطان: نه گذاشت و نه ور داشت. برگشت گفت آدم، بلا نسبت شما، صد بلا نسبت شما، آدم بیشعوری است.
یکی: بیشعور پدرش است. بی‌شعور جد و آبادش است.
شیطان: عیب ندارد. حالا دیگر عصبانی نشو.
یکی: عصبانی نشم؟، پدرش را درمی‌آورم.
شیطان: ای بابا! اگر من می‌دانستم که تو این طور عصبـانی می‌شوی، زبـانم لال می‌شد و اصلاً حرفی نمی‌زدم.
یکی: من از تو ممنـونم که گفتی. ولی باید حسابم را با این پدر سوخته، یکسره کنم.
یکی شروع به رفتن به سوی همان فرد از گروه اول می‌کند و می‌رود تا به او می‌رسد.
یکی: سلام علیکم.
همان فرد: سلام علیکم آقا.
یکی: یك سوالی از شما داشتم؟
همان فرد: بفرمایید، سوالتان چیست؟
یکی: می‌شود بگویی بیشعوری من در چه مورد بوده است؟
همان فرد: شما می‌شود بگویید که چرا من آدم بیخودی هستم؟
یکی: کی گفته شما آدم‌بیخودی‌هستی؟
همان فرد: به فلانی گفته‌ای؟
یکی: عجب! من به گور پدرم خندیده‌ام، اگر چنین حرفی زده باشم.
همان فرد: یعنی نزدی؟
یکی: نه خدا شاهـد است. تازه شما چرا گفته‌ای فلانی آدم بیشعوری است؟
همان فرد: من به کی گفته‌ام؟
یکی: به همان شخص.
همان فرد: من گفته‌ام که شما آدم بیشعوری هستی؟
یکی: بله.
همان فرد: شما چه بدی در حق من کردی که من چنین حرفی را بزنم؟
یکی: یعنی تو این حرف را نزدی؟
همان فرد: نه، نزدم حالا می‌گویی زدم، این من، آن هم او، برویم روبه‌رو کنیم.
یکی: برویم....
هر دو حرکـت می‌کـنـنـد و می‌ایستند و در بین راه شیطان را می‌بینند که سوار خر است و غلام اُوسار (افسار) خر را گرفته و پیش می‌آیند. هر دو به شیطان می‌رسند.
آن دو: آهای وایسا ببینیم!
شیطان و غلام می‌ایستند و الاغ را نگاه می‌دارند.
یکی: من کی گفتم که ایشان آدم بیخودی است؟
همـان فرد: من کجـا گفـتـم که این آدم بیشعوری است.
شیطان: من که سر درنمی‌آورم. شما چه می‌گویید.

آن دو. مگر تو نیامدی این حرفها را گفتی؟
شیطان: من کی غلط کردم چنین حرفی زدم؟
آن دو: پدرسـوختـه کی غلط کردی. الان نشانت می‌دهیم.

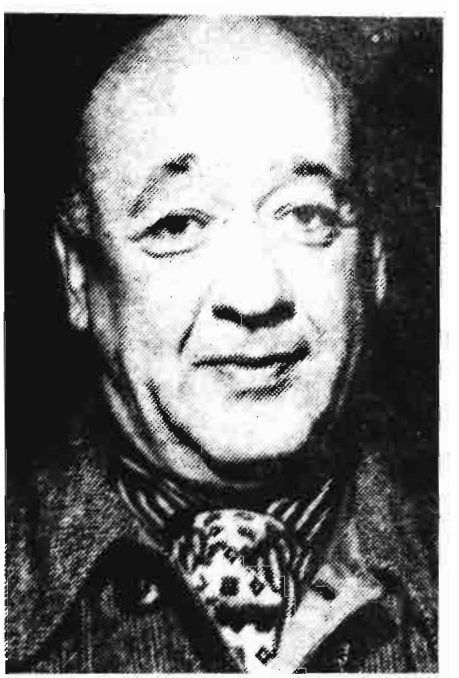
هر دو به سوی شیطان هجوم می‌آورند و شروع به کتك زدن او می‌کنند و مردم دیگـر نیـز به تبعیت از آنهـا شروع به زدن شیـطان می‌نمـایـنـد و هرچـه دستشان می‌آید، بر سر و کله شیطان می‌زنند. شیطان به عجز و لابه می‌افتد.
شیطان: غلط کردم. گُه خوردم. دیگر نزنین. دیگر شیطانی نمی‌کنم.

ولی مردم توجهی نمی‌کنند و همـچـنـان وی را می‌زنـنـد. شیـطان، الاغ و غلام را ول کرده، در میان هورا کشیدنها و هلهـله شادی حضـار بیـرون می‌رود. آن دو نیـز دسـت به گردن یکدیگر انداخته، روی هم را بوسیده، آشتی می‌کنند □

سیمای تئاتر معاصر

سیلوین بُونرو

ترجمه دکتر محمود عزیزی



«آوازه‌خوان طاس»، اولین نمایشنامه یونسکو، به خاطر جست و جو در نادیده گرفتن ارزش زبان و دگرگون کردن ساختار تئاتر مرسوم، شکل پرخاشگرانه‌ای به‌خود می‌گیرد. نمایشنامه‌های «درس» و «ژاك یا اطاعت از فرمان» پارابول Parabele، تمثیل) را به جایی می‌رسانند که در مرز «فانتاستیك» قرار می‌گیرند.

آنچه غیر قابل دفاع‌تر می‌شود، بخشی از نمایش است که وجهی سرگیجه‌آور را می‌نمایاند. این اولین وجهه، همچون یك کاتالیزر تأثیرگذار، عمل می‌کند و منتقدین را به دو گروه تقسیم می‌نماید. دسته اول را شیفتگان برانگیخته از هیجان تشکیل می‌دهد و گروه دوم، منتقدینی هستند که به خشم آمده‌اند و بهای واقعی کار را نادیده می‌گیرند.

یونسکو، بزودی جهت کار خود را به سویی سوق می‌دهد که در آن بخش تحریك و خشم کنار گذاشته می‌شود. هرچند که فکر نویسنده، ممکن است مسائلی را مطرح کند که غافلگیر کننده باشد. یونسکو، علی‌رغم همه چیز، اهمیت قابل توجهی به تصاویر شوك آور، به نماد ژستها، به نور و بالاخره، به اصوات می‌دهد.

در «کرگدن»، یونسکو که در بخارست زندگی کرده و شاهد تبدیل یك جامعه به نگرش نازیها بوده است، تعمّد دارد که بیهودگی و پوچی یك ایدئولوژی انحصاری را نشان دهد و به جای اینکه به بحث و گفت‌وگو درباره موضوع بپردازد، به تغییر انسان دست می‌زند؛ انسانی که رفته رفته شاخدار می‌شود. کوششهای بی‌ثمر آنها، در میان مجموعه‌ای از موانع و سختیها، خلق نگرانی را می‌نمایاند و خطر موجود در یك سیستم انحصاری را نشان می‌دهد. یونسکو با این وجود، از دادن تحلیلی سیاسی یا اجتماعی پرهیز می‌کند، تحلیلی که به هرحال، مشکل بی‌نظمی ذهن متافیزیك او را حل نمی‌کند. اشخاص نمایش او، به ظاهر، دیر باور، جزمی، ستمدیده و ستمگر هستند. برای نشان دادن اخلاق وامانده و بی‌روح شخصیتهای نمایش شیوه‌ای به کار برده می‌شود که در آن، این اشخاص، در زیر انبوه اشیاء و لوازم ـ که تعدّد آنها به همان اندازه بیهوده است که ارزش آنها ـ از بین می‌روند.

مستأجر جدید، در میان انبوه وسائل منزل ـ که باربرها درحال جا به‌جایی آنها هستند ـ گیر کرده، تمام فضای نمایش را اشغال می‌کند.

در «آمده» Amedee همین پدیده نیز مشاهده می‌شود. نماش «آمده» یا «چگونه می‌توان از شَرّ یك مرده خلاص شد؟»، درباره مرده‌ای است که رفته‌رفته، به گونه‌ای نابساورانه بزرگ می‌شود. این موضوع، اشاره‌ای است به زوجهایی که حضور مرگ عشق خود را می‌بینند؛ عشقی که همچون یك شئ ناقابل به گوشه‌ای از اتاق متروك آپارتمان ایشان افتاده باشد.

بدون اینکه بخواهیم خلأ را انکار کنیم، این تجمع نمایشی، ویژگی مادّیت موقعیت را تصویر می‌کند. اگر چنانچه قهرمان در این زمین انباشته از اشیاء؛ زمینی که او در آن جایی را برای خود نمی‌بیند، فرار را بر قرار ترجیح می‌دهد و می‌گریزد، به خاطر این است که او به ضرورت، همچون یك عابر پیاده در فضا، محشر زمان آینده را پیشگویی می‌کند. این تجربه، باید تا حد یك دلواپسی و اضطراب به گونه‌ای تماشاگر را به سوی واقعیت بکشاند و او را دعوت کند تا در این دنیا با نگاهی نو و تازه، آگاهانه گردش کند و از این طریق، بتواند از زندگی روزمره چیزی را فرا چنگ آورد. باید از این زندگی و رفتار عادی شده، از این اخلاق و تفکر تنبل که عجیب بودن این دنیا را از ما پنهان می‌کند، به گونه‌ای آگاه شد؛ به گونه‌ای که گویی پتکی بر سر ما کوبیده

می‌شود.

آوازه خوان طاس (۱۹۵۰)

یونسکو با استفاده از کتاب «آموزش زبان انگلیسی» به گونه‌ای بسیار منظم و هوشمندانه، حقایق ابتدایی زندگانی شخصیتها را در نمایشنامه‌اش تصویر می‌کند. این نمایشنامه دیالوگی است میان اسمیت‌ها Smith ـ که به این افراد، دوستان آنها نیز اضافه می‌شوند ـ مرتن‌ها Martin ، کلفت و یك مأمور آتش‌نشانی که در لحظه‌ای که افراد، مشغول بحث و گفت هستند و هنوز این بحث، به هذیانهای واژه‌ای عاری از معنا، تبدیل نشده است، وارد صحنه می‌شود.

یونسکو، درباره این تراژدی بیانی، به طور مفصل و طنزآمیز، توضیح داده است که: «... یك پدیده عجیب شکل گرفت و من نمی‌دانم چگونه این طور شد. باز هم نمی‌دانم چگونه اتفاق افتاد. متن در مقابل چشمانم، بدون هیچ حسی و خارج از اراده، تغییر می‌کرد. پیشنهادهای بسیار ساده و روشنگری که من در دفترچه دوران تحصیلی‌ام نوشته بودم و در گوشه‌ای بود، پس از مدتی، خود به خود، جابه‌جا شد، تغییر کرد و طبیعت نوشتاری خود را از دست داد...، جمله‌ها و واژه‌ها، از معنای حقیقی خود تهی شدند و خط کلی در ستیزی به فرجام رسید که اطلاع از چگونگی و انگیزه شکل‌گیری آن، کار ساده‌ای نیست. چرا که قهرمانان من، با یکدیگر داد و ستد دیالوگی داشته‌اند و نه پیشنهادی در بحث و گفت و گویشان ارائه می‌شد و به جای گفت و شنود، در میان اشخاص نمایش، فقط هجاها، اجزاء کلمات و حروف صدا دار و بی‌صدا، ادا می‌شد. موضوع این گونه به نظر می‌رسد که گفتی حقیقتی درحال فروپاشی است. واژه‌ها به صورت اصوات عاری از معنا در آمده بودند. شخصیتهای نمایش نیز این طور بودند. کلمات بُعد و ارزش روانی خود را از دست داده بودند و جهان در نظر من همچون یك منبع نورانی غیر عادی، می‌نمود و شاید هم در روشنایی واقعی خود، به صورت چیزی والاتر از توصیفات و تحلیل‌های عادی و یا بحث و جدلهای کم ارزش جلوه می‌کرد. از طرف دیگر، باید این موضوع را به خواننده گرامی گوشزد کرد که متون نوشته شده خارج از عرف معمول خوانده می‌شود. شاید در این مورد لازم باشد از خودمان بپرسیم که: آیا سرگرم کننده است؟ آیا این مطالب و نقطه‌نظرها، ما را به تفکر و تعقّل وامی‌دارد؟ چه فکری در صورت مثبت بودن پاسخ در ذهن داریم؟...»

یونسکو، برعکس تئاتر «بلوار» سعی در راضی کردن تماشاگر دارد. در این نمایشنامه خواسته است با تماشاگران از حقایق تلخ موجود سخن بگوید.

یك اتاق انگلیسی

یك اتاق بورژوای انگلیسی، با مبلمان انگلیسی و شب‌نشینی انگلیسی. آقای اسمیت انگلیسی با کفشهای راحتی انگلیسی در صندلی راحتی انگلیسی خود نشسته است و پیپ انگلیسی خود را می‌کشد و همزمان، در کنار شومینه انگلیسی، روزنامه انگلیسی می‌خواند. او عینکی انگلیسی به چشم زده است و سبیلی کوچك ولی انگلیسی، بر پشت لبان او نمودار است و خانم اسمیت انگلیسی، در یك صندلی راحتی انگلیسی در کنار او، مشغول دوخت و دوز جورابهای انگلیسی خانواده است. پس از یك زمان سکوت نسبتاً طولانی انگلیسی، ساعت شمّاطه‌دار انگلیسی، هفده ضربه انگلیسی را می‌نوازد.

آقای اسمیت: درحالی که مشغول خواندن روزنامه خود است، با دهانش صدا در می‌آورد.

خانم اسمیت: سیب‌زمینی‌ها خیلی خوب هستند، بخصوص با پیه خوك. روغن سالاد، تند نبود. روغن مغازه‌دار بغل دستی از روغن مغازه‌دار مقابل خانه، بسیار بهتر است. روغن او حتی از مغازه پایین ساحل هم مرغوب‌تر است. ولی مقصود این نیست که بگویم روغنهای این مغازه‌ها نامرغوب است.

آقای اسمیت: درحالی که مشغول خواندن روزنامه است، با دهان خود، صدایی در می‌آورد.

خانم اسمیت: ماری Mary این بار، سیب‌زمینی‌ها را خوب پخته است. او آخرین بار، سیب‌زمینی‌ها را خوب پخته بود. من سیب‌زمینی‌ها را وقتی دوست دارم که خوب پخته شده باشند.

آقای اسمیت: همچنان مشغول خواندن روزنامه و درآوردن صدا با دهان خود است.

خانم اسمیت: اون ماهی خیلی تازه بود. من حتی انگشتانم را هم لیسیدم. من از آن دوبار برای خودم برداشتم، نه، سه بار. این تندروی حالا مرا بر آن می‌دارد تا به توالت بروم. تو هم برای خودت سه بار از آن غذا کشیدی، ولی بار سوم کمتر از دوبار اول، غذا برداشتی. در صورتی که من بار سوم، خیلی بیشتر برداشتم. امشب، من بیشتر از تو غذا خوردم. این چگونه ممکن است؟ معمولاً این تو هستی که بیشتر از من غذا می‌خوری. آیا این دلیل کمبود اشتهای تو است؟

آقای اسمیت: با دهان خود صدا در می‌آورد.

خانم اسمیت: باید اضافه کرد که سوپ، کمی پر نمك به نظر می‌رسید. نمك سوپ، از نمك تو بیشتر بود. ها! ها! ها! فلفل آن هم زیاد ولی پیاز آن بسیار کم بود. تأسف می‌خورم از اینکه چرا به ماری پیشنهاد نکردم تا به آن مقداری رازیانه اضافه کند. بار دیگر می‌دانم چگونه خودم را برای پذیرایی آماده کنم. صحنه یك. □

بازگشت ستارگان

درست یك سال پیش، برادوی در حال احتضار بود. کمتر کسی امید داشت که برادوی، دوباره جان بگیرد. مشتاقان در انتظار بودند که برادوی چگونه این دوره سخت را پشت سر خواهد گذاشت. اما مثل همیشه، شایعه مرگ تئاتر، چیزی بیش از شایعه نبود و در روند فعالیت تئاتر از حد یك مکث کوتاه تجاوز نکرد. امسال در آغاز فصل تئاتری، تعداد نمایشنامه‌های تازه‌ای که به روی صحنه می‌رود، نسبت به سال قبل، به مراتب بیشتر است (۳۸ نمایش تازه در برابر ۲۸ نمایش در سال قبل). از اول ژانویه تا اواخر ماه مارس ۱۹۹۲، تعداد جمعیت حاضر در سالنها نسبت به همین دوره در سال قبل، ۱۳/۴ درصد افزایش نشان می‌دهد. دامنه آثار عرضه شده بسیار گسترده است. از رقص تَپ (Tap)؛ رقص تخصصی سیاهان گرفته تا نمایشنامه‌های هنریك ایبسن و از کمدیهای پر گفت و گو تا نمایشنامه‌های شکسپیر را در بر می‌گیرد. اما بیشترین جار و جنجال امسال را حضور ستارگان نامدار سینما بر صحنه‌های تئاتر به پا کرده است. ستاره‌های سینما و تلویزیون، به دنیای پر خطر و پر شور صحنه زنده بازگشته‌اند.

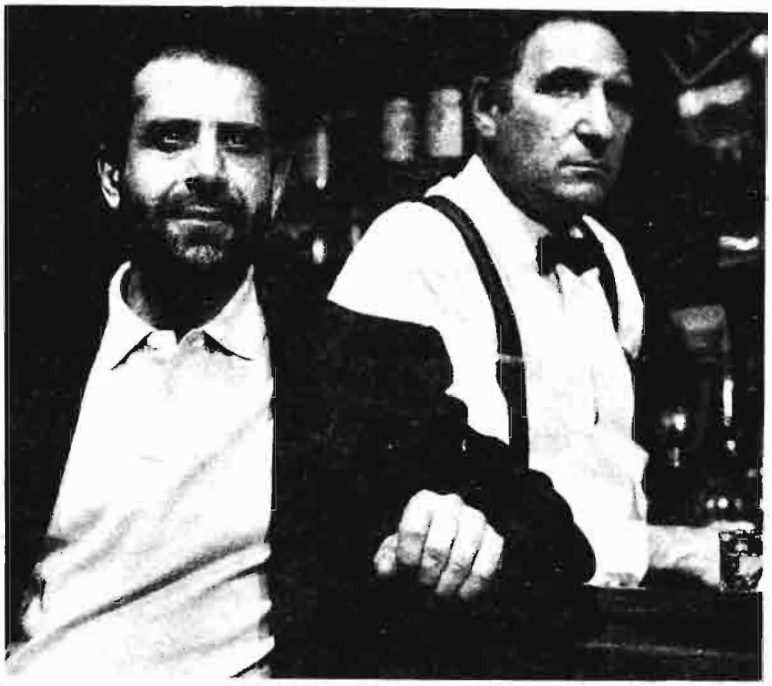
اگر می‌خواهید جسیکا لانگ، بازیگر هنرمند فیلمهای **پستچی همیشه دو بار زنگ می‌زند**، **جعبه موسیقی** و **کیپ فیر** را در کنار آلك بالدوین، بازیگر جوان و مطرح روز ببینید، کافی است خود را به سالنی برسانید که نمایش **اتوبوسی به نام هوس** تنسی ویلیامز را نشان می‌دهد، یا شوخیهای آلن آلدا (بازیگر تلویزیون و سینما از جمله **جنایات و جنحه**، اثر وودی آلن) و جاد هیرش را ترجیح می‌دهید؟ آن دو، در نقش دو پدر درمانده، در نمایش تراژدی- کمدی، نوشته نیل سایمن و هرب گارونر، ظاهر می‌شدند. از زنان بازیگر با سابقه نیز باید به روزمری هریس اشاره کرد که در نمایش دیگری از سایمن ظاهر می‌شود، یا از لین ردگریو یاد کرد که در نمایش **استاد معمار**، اثر ایبسن بازی می‌کند.

کیت کارادین، بازیگر با سابقه سینما، کماکان بازی در نمایش **خوشگلهای ویل راجرز** را ادامه میدهد و سید شرایس، از زنان هنرمند فیلمهای موزیکال، بار دیگر با **گراند هتل** درخشش تازه‌ای را آغاز کرده است. افزون بر این، چند نمایش موزیکال دیگر هم به روی صحنه خواهد رفت: **مردی از لامانچا** با حضور رائول خولیا (بازیگر قدرتمند فیلمهایی چون **تکیلا سانرایز** و **خانواده آدام** و **بوسه زن عنکبوتی**) و شینا ایستن، خواننده جوانی که این روزها بسیار محبوب است: **مردها و دختران زیبا** با حضور پیتر گالاگر که با فیلم **سکس، دروغ و نوار ویدئو** مشهور شد و **آخرین دردسر جلی** با حضور گرگوری هاینز از چهره‌های صاحب نام رقص تپ که بازی خیره کننده‌اش در **شبهای تهی** در کنار میخائیل بارشنیکوف بسیار هنرمندانه بود.

در ماه مه، نمایش **دو قطار راه افتادند**، اثر اگوست ویلسن، برندهٔ جایزه پولیتزر، که آمیزه‌ای از کمدی و تراژدی است، با بازی لری فیشبرن، غوغایی به پا کرد و به زودی، نمایشنامه **شیمادا** با بازی الن برنستین، بن گازا و استل پارسونز، به روی صحنه خواهد رفت. ال پاچینو، بازیگر قدرتمند سینما هم در یك نمایش تك پرده‌ای ظاهر می‌شود.

خبر حضور ستارگان سینما در نمایشهای روی صحنه، به همین جا ختم نمی‌شود. راب لووتونی راندال، در نمایشی از فیدو ظاهر می‌شوند. جین الگزندر، در نمایش **دیدار** بازی می‌کند و جوان کالینز در **زندگیهای خصوصی**. هری سابینسن، مدیر اتحادیه بازیگران و کارگردانان تئاتر می‌گوید: «ما که سالهاست در این حرفه هستیم، به یاد نداریم که در هیچ دوره‌ای این همه بازیگر سرشناس هالیوود، به بازی در نمایش روآورده باشند.»

یکی از پر سر و صداترین نمایشنامه‌هایی که در اواخرماه مارس، افتتاح شد، **مرگ و مستخدمه** نام دارد: اثر آریل دورفمن، نمایشنامه نویس شیلیایی، و حکایت مشکلات تبدیل دیکتاتوری به دموکراسی را بازگو می‌کند. در این نمایش، گلن کلوز، بازیگر درخشان فیلمهایی چون جذابیت مرگبار، **رابطه‌های خطرناك**، پنج بار نامزد دریافت جایزه اسکار، نقش زنی را بازی می‌کند که مأموران رژیم دیکتاتوری، او را به زندان انداخته، به وی تجاوز کرده و



کتکش زده‌اند. او حالا می‌خواهد از این آدمها انتقام بگیرد. جین هاکمن، بازیگر **ارتباط فرانسوی**، و دهها اثر ارزشمند دیگر، در این نمایش در نقش پزشکی ظاهر می‌شود که شاید پانزده سال قبل، یکی از شکنجه کنندگان این زن بوده است. ریچارد دریفوس، بازیگر **برخورد نزدیک از نوع سوم** و **دختر خداحافظی** و برنده جایزه اسکار برای همین فیلم، نقش شوهر کلوز را بازی می‌کند که لیبرال مسلك است و اعتقاد دارد دوران آرامش شکننده فعلی را، حتی به قیمت فراموش کردن گذشتهٔ پردرد شده، باید با چنگ و دندان حفظ کرد. گرچه در هیچ کجای نمایش اعلام نمی‌شود که ماجرا در «شیلی» می‌گذرد، اما از جوانب امر، چنین برمی‌آید. بسیاری از منتقدان، این اثر را به عنوان یکی از ارزنده‌ترین نمایشهای قرن، تحسین کرده‌اند. کارگردانی اثر رامایك نیکولز (فارغ التحصیل، معرفت جسم، شانس و این اواخر مراقبت از هنری) به عهده دارد.

این نمایشها با ستارگان متعددی که در آن حضور دارند، درآمدهای بالایی را هم به ارمغان آورده است. همین نمایش مایك نیکولز، تاکنون ۳/۴ میلیون دلار و نمایش **اتوبوسی به نام هوس** در ماههای اول، حدود ۲/۴ میلیون دلار، درآمد داشته‌اند.

حضور این همه بازیگر سرشناس، چه فایده‌ای برای تئاتر دارد؟ پاسخ را باید در استقبال مردم جست و جو کرد. راجر برلیند، از کارشناسان تئاتر، می‌گوید: «این روزها به صحنه بردن نمایشی در برادوی، حدود یك میلیون دلار خرج دارد و حضور نامهای مطرح، می‌تواند هم از ضرر جلوگیری کند و هم منفعت برساند. بدون حضور ستاره‌ها، ضرر حتمی است.». ریچاردسیدر، از دست اندرکاران نمایش **شیمادا**، می‌گوید: «ما می‌خواستیم این نمایش را خارج از برادوی اجرا کنیم. به عقیده من اگر مسئله حضور ستاره‌ها در این نمایش مطرح نمی‌شد، ما حتماً همین کار را می‌کردیم.»

چارلز دوگان، کارگردان **زندگیهای خصوصی**، معتقد است: «برای جلب تماشاگر به سالنهای تئاتر و رقابت با سینما و ویدئو، فقط دو راه وجود دارد. یکی اینکه نمایشهای بسیار پر زرق و برق و پر خرج به روی صحنه ببریم و دیگر اینکه چهره‌های صاحب نام را به روی صحنه بکشانیم.». بعضی از بازیگران سینما هنگامی به برادوی رومی‌آورند که با تهیه کنندگان، بر سر میزان دستمزد بازی در فیلمی به توافق نمی‌رسند. در این موقع آنان وقت خود را با بازی در نمایشها، که کار اعتبار آفرینی است، پر می‌کنند. البته این امر بدان معنا نیست که در برادوی، پول بیشتری گیرشان می‌آید. ال پاچینو، برای بازی در تئاتر، هفته‌ای فقط هزار دلار می‌گیرد. البته نمایشی که او در آن بازی می‌کند، جنبه غیر انتفاعی دارد. ولی بقیه ستاره‌ها هم حداکثر ۱۰ درصد درآمد گیشه را طلب می‌کنند و در نتیجه، حداکثر **هفته‌ای بیست هزار دلار** گیرشان می‌آید. اما برای بسیاری از بازیگران، مسئله پول مطرح نیست و آنها صرفاً به دلایل هنری به کارهای تئاتری رومی‌آورند. برخی از آنان دوست دارند در نقشهای کلاسیك ظاهر شوند، یا با کارگردانها و بازیگران خاصی کار کنند، یا استعدادهای ذاتی خود را، که سینما مجال بروز آنها را نمی‌دهد، به نمایش بگذارند. برای مثال آلك بالدوین، پیشنهاد یك میلیون دلاری برای بازی در قسمت دوم **شکار اکتبر سرخ** را رد کرد تا در نقش استنلی کووالسکی در **اتوبوسی به نام هوس** ظاهر شود. خود او می‌گوید: «همیشه دلم می‌خواست جا پای مارلون براندو بگذارم. این نقشی تکان دهنده است.».

حضور ستارگان نامدار سینما در نمایشهای مختلف، رونق دوباره‌ای برای تئاتر به ارمغان آورده، باعث جلب توجه جوانان به تئاتر شده و به کیفیت اجرای نمایشنامه‌ها کمك کرده است. اما از سوی دیگر، دست اندرکاران مجبور شده‌اند برای تأمین هزینه‌های اجرا، قیمت بلیتها را هم افزایش دهند. مثلاً بلیت ورودی نمایشنامه‌های **اتوبوسی به نام هوس** و **مرگ و مستخدمه**، پنجاه دلار بوده است. □

دنیای نمایش

● کنفرانس زمین و رویا در جنگل آمازون

در حالی که در کنفرانس زمین که در ریودوژانیرو برگزار می‌شود، شرکت‌کنندگان فقط حرف می‌زنند، گروهی از هنرمندان کشورهای مختلف، از نوازنده گرفته تا بازیگر، اندیشه‌های خود را دربارهٔ محیط زیست، در قالب آثار هنری بیان می‌کنند. ورنر هرتزوگ کارگردان سرشناس سینمای آلمان که فیلمهای او از **آگیره، خشم پروردگار** تا **فیتز کارالدو** تا **آنجا که مورچه‌های سبز رؤیا می‌بینند** همه با استقبال منتقدان و مردم روبرو شده است، با همکاری گروهی از بازیگران برزیلی نمایشنامهٔ **رویای یک نیمه‌شب تابستان در جنگل آمازون** و به زبان پرتغالی به صحنه برده است.

برای این نمایش که در تماشاخانه عظیم خوائو کتانو اجرا می‌شود، درختهای عظیم، گیاهان سبز آمازونی و برگهای پهن سراسر صحنه را فراگرفته است. هرتزوگ که در **آگیره** و **فیتز کارالدو** تعلق خاطر خود را به جنگلهای آمریکای جنوبی نشان داده است، این نمایش تراژیک را که درونمایه اصلی آن انهدام محیط‌زیست است به صحنه می‌برد. یک دستگاه پروژکتور عبارت «جنگل آمازون، سال ۲۰۵۰» را دائماً روی صحنه می‌اندازد و تکه فیلمی که از کویت، درست پس از اتمام جنگ خلیج فارس برداشته شده، آن را کامل می‌کند. در انتهای نمایش که صحنه‌های غمزده به پایان می‌رسند، نشانه امیدبخشی ظاهر می‌شود: «ولی ما هنوز رویاییهای شیرین در سر داریم» نمایش هرتزوگ تا ماه دسامبر برصحنه خواهد بود، او ترتیبی داد تا در چند شب مردم مستمند برزیل، بدون خرید بلیت از این نمایش دیدن کنند و برای روسپیان، افراد عقب‌مانده ذهنی و بچه‌های ولگرد کوچه و خیابانها اجراهای خاص مجانی گذاشت.

● دکتر فاستوس چراغ را روشن می‌کند

دربارهٔ این نمایشنامه اثر گرترود استین که خود زمانی گفته بود: «یك گل سرخ، گل سرخ است، گل سرخ است» باید گفت «یك نمایش، یك نمایش است، یك نمایش است». خود او قاطعانه گفته بود که نمایش کلاً ۷۷ کلمه‌ای او فقط نباید خوانده شود، بلکه باید روی صحنه هم برود. و اینك یکی از نمایشهای کوتاه او به نام **دکتر فاستوس چراغ را روشن می‌کند** از ۲۸ ماه مه ۱۹۹۲ در برلن و توسط گروهی از زبده‌ترین دست اندر کاران تئاتر به روی صحنه است. این نمایشنامه که به سال ۱۹۳۸ زمانی که آرام آرام شبح جنگ برتمام اروپا سایه می افکند نوشته شده است، بازگویی حکایت قدیمی دکتر فاستوس است که روح خود را به شیطان می‌فروشد تا در عوض چراغ برق را اختراع کند.

استین که یکی از نامدارترین چهره‌های ادبی آمریکاست، اگر زنده بود از اینکه می‌دید اثر او را رابرت ویلسن به روی صحنه برده است، بسیار خوشحال می‌شد. ویلسن هم هنرمندی آوانگارد است که در اروپا هواداران بیشتری دارد تا در موطنش آمریکا. ویلسن برای اجرای این نمایش گروهی از دانشجویان دانشکده تئاتری ارنست بوش را که با زبان انگلیسی آشنایی چندانی نداشتند به کار گرفت و عدم آشنایی این بازیگران با زیر و بم کلمات سبب شد که جوهر زبان، چنانکه مورد نظر خود خانم استین بود استخراج شود. این نمایش ویژگیهای دیگر نمایشهای ویلسن را هم داراست، به عبارت دیگر سرشار از تصاویر پیچیده، تقابل تاریکی و نور خیره‌کننده و استفاده از چند بازیگر برای ایفای هرنقش اصلی و انجام بعضی مراسم آیینی به صورت حرکت کند است، اما همان‌طور که منتقد تئاتر روزنامه «فرانکفورتر آلگماینه» نوشته است: «کل اثر در مجموع خیره‌کننده نبود.» این نمایش که از ۲۹ مه در برلن به روی صحنه رفته است، در چند شهر دیگر اروپا هم اجرا خواهد شد و چراغ

تماشاخانه‌های آنتورپ تا ونیز را روشن خواهد کرد.

● **آتش در آینه**

بعد از هرشورش و آشوبی که بعد از دههٔ ۱۹۶۰ در آمریکا رخ داده، آمریکاییها به فکر افتاده‌اند که کوشش کنند تا شاید بتوانند علل و سرمنشاء بروز این ناآرامیها را پیدا کنند و درست همین موقع است که سیاست‌پیشگان به سخنرانی می‌پردازند، مردم کوچه و خیابان جر و بحث می‌کنند و کارشناسان نظریه می‌بافند. حالا همهٔ اینها در نمایش **آتش در آینه**، که پرسر و صداترین نمایش این روزهای نیویورک است، برصحنه حضور دارند و فقط یك نفر به تمام آنان جان می‌بخشد.

آنا دیویر- اسمیت بازیگر و نمایشنامه نویس آمریکایی، استاد تئاتر در دانشگاه استنفورد نویسنده و بازیگر **آتش در آینه** است. او پس از شورشهای بروکلین در سال ۱۹۹۱ که در آن یك نوجوان اهل گینه و یك محقق علوم دینی جان خود را از دست دادند، دست به یك رشته گفت‌وگو زد. پدر مهاجر کودك نوجوان به دیویر- اسمیت گفته بود، «می‌توانی هرآنچه را از من می‌شنوی به روی کاغذ بیاوری و از قول خودت نقل کنی». او هم همین کار را کرد و این گفت‌وگوها را به یك اثر هنری ارزنده بدل کرد. دیویر- اسمیت منشوری است که دیدگاه بیست و هفت آدم مختلف، از جمله چند خاخام یهودی، یك استاد دانشگاه، یك ناطق سیاهپوست و چند تن دیگر، از خلال او منتشر می‌شود.

منتقدان در ستایش از **آتش در آینه** از یکدیگر سبقت می‌گیرند و مدت نمایش آن در تئاتر عمومی جوزف پاپ تمدید شده است. منتقد روزنامه *نیویورك تایمز* این نمایش را «دیدگاهی ممتاز و پیچیده از تضادهای نژادی و طبقاتی» نامیده است. دیویر- اسمیت با بینش خاصی موفق شده است تصویری خیره‌کننده از جامعه‌ای که با خود در حال جنگ است ارائه دهد.

● **تراژدی آفریقای جنوبی**

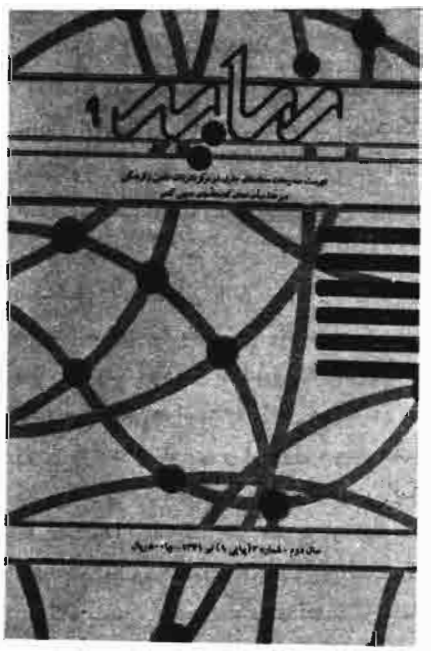
«این ترانه‌ای است دربارهٔ قربانیانی که خبر خوش پایان آپارتهید - البته اگر واقعاً پایان یافته باشد- خیلی دیر به گوش ایشان رسیده است». این شعری است که نمایش **سرود یاکوب زولو** با آن آغاز می‌شود و پایان می‌گیرد. این نمایش از اوایل ماه مه ۱۹۹۲ در شیکاگو به صحنه رفته است و تصویر خلاصه‌ای از تراژدی آفریقای جنوبی را ارائه می‌دهد. نویسنده نمایشنامه تاگ یورگرای ۴۳ ساله است که در ژوهانسبورگ متولد شده و از ده سالگی در آمریکا زندگی کرده و به مستندسازی اشتغال دارد. نمایشنامه او گرچه از نایکدستی رنج می‌برد، اما اثر قدرتمندی است. هسته اصلی نمایش را جریان محاکمه و اعدام جوان سیاهپوستی تشکیل می‌دهد که به کار گذاشتن بمبی که موجب قتل پنج تن و مجروح شدن پنجاه تن شده متهم است.

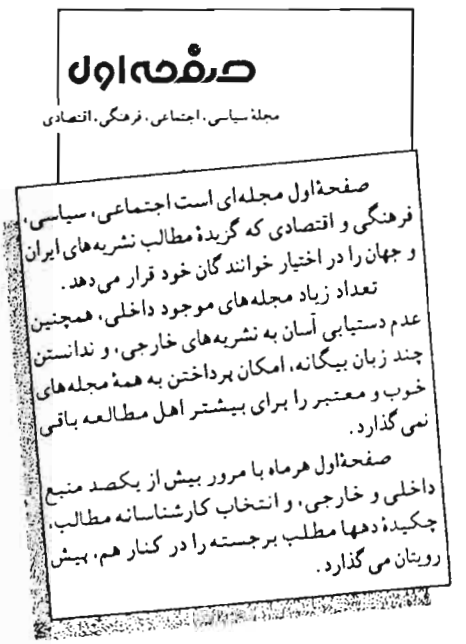
بازیگران بااستعداد گروه تئاتری اشتپنولف این نمایش را به صحنه برده‌اند و گروه کر مامبازو از آفریقای جنوبی نمایش را همراهی می‌کند. گروه کر کم و بیش کار همسرایان نمایشهای یونانی را انجام می‌دهند و به قول منتقد روزنامه *سان‌تایمز* شیکاگو «به این اثر جلوه‌ای مذهبی می‌بخشند». رهبر گروه جوزف شابالالاست که دایی همان جوان سیاهپوست است. ماه دسامبر گذشته جوان سفیدپوستی در اقدامی تلافی‌جویانه برادر شابالالا را با اسلحه گرم مجروح کرد. این برادر هم در گروه کر عضویت داشت و قاعدتاً باید در نمایش شرکت می‌کرد و چون نتوانسته، نمایش به او اهدا شده است. □

ترجمه و گردآوری: آرش مهرداد

ماهنامه سوره در زمینه‌های گوناگون آگهی می‌پذیرد.

برای کسب اطلاعات بیشتر با شماره تلفن ۹-۸۲۰۰۲۳ داخلی ۰۳
یا به آدرس: تهران- تقاطع استاد نجات اللهی و سمیه - ساختمان سمعی و بصری حوزه هنری- طبقه پنجم- واحد مطبوعات- بخش آگهیها تماس حاصل نمائید.





سوره

فرم اشتراک مجله سوره- ماهنامه هنری

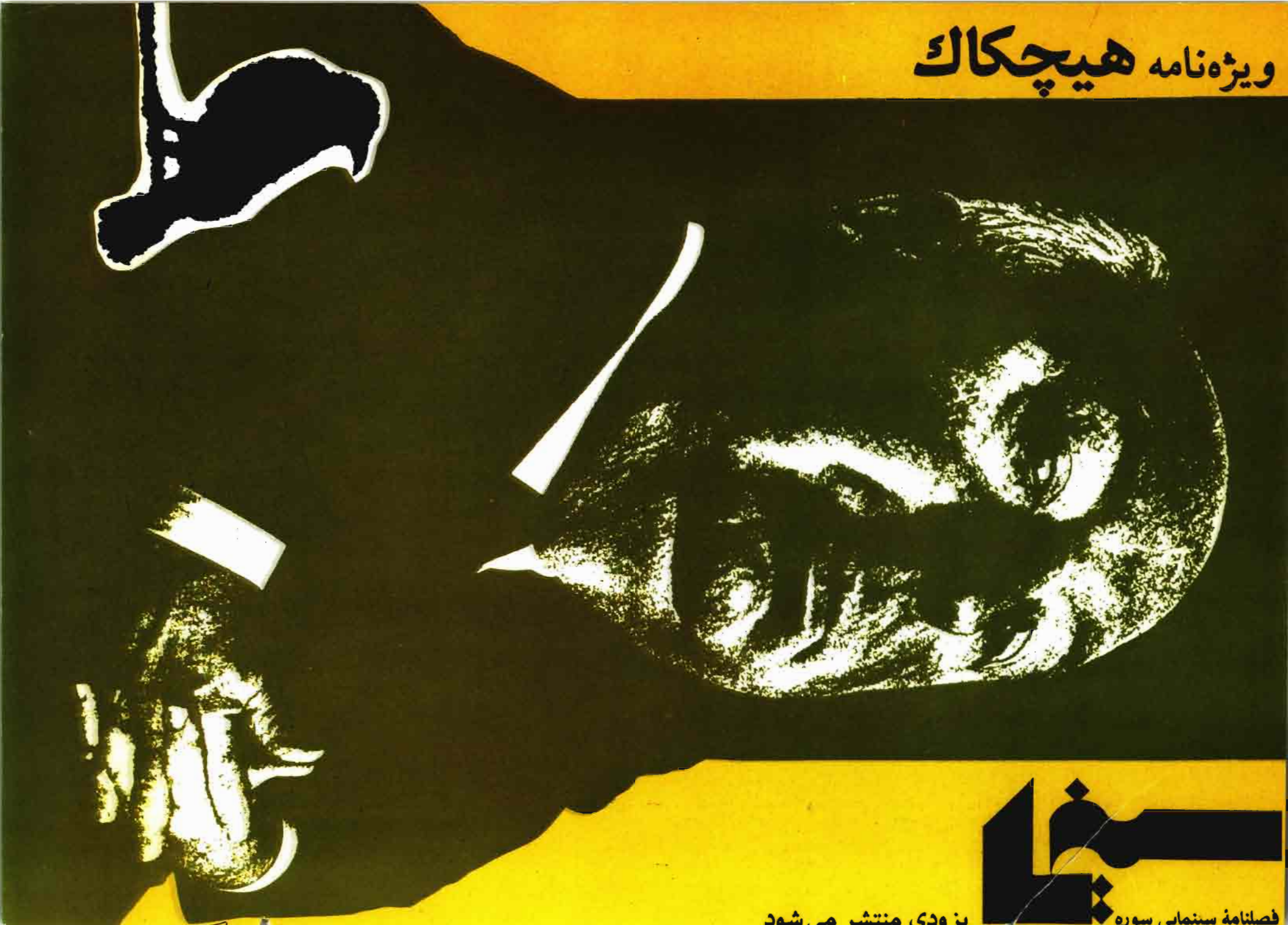
مبلغ اشتراک را به حساب جاری ۱۸۰/۱۴۶۱۰ بانک تجارت شعبه سمیه غربی قابل پرداخت در سراسر کشور واریز نمایید.

نام ..... نام خانوادگی ..... شغل ومیزان تحصیلات .....

تلفن ..... نشانی وکد پستی ..... اشتراک یکسال ۵۴۰۰ ریال

آدرس- تهران ص پ ۱۵۸۷۵/۳۳۱۹ مجله سوره

ویژه‌نامه هیچکاک



فصلنامهٔ سینمایی سوره

به زودی منتشر می‌شود

ماهنامه تخصصی ادبیات داستانی

(سوره) بزودی منتشر می‌شود

ادبیات داستانی