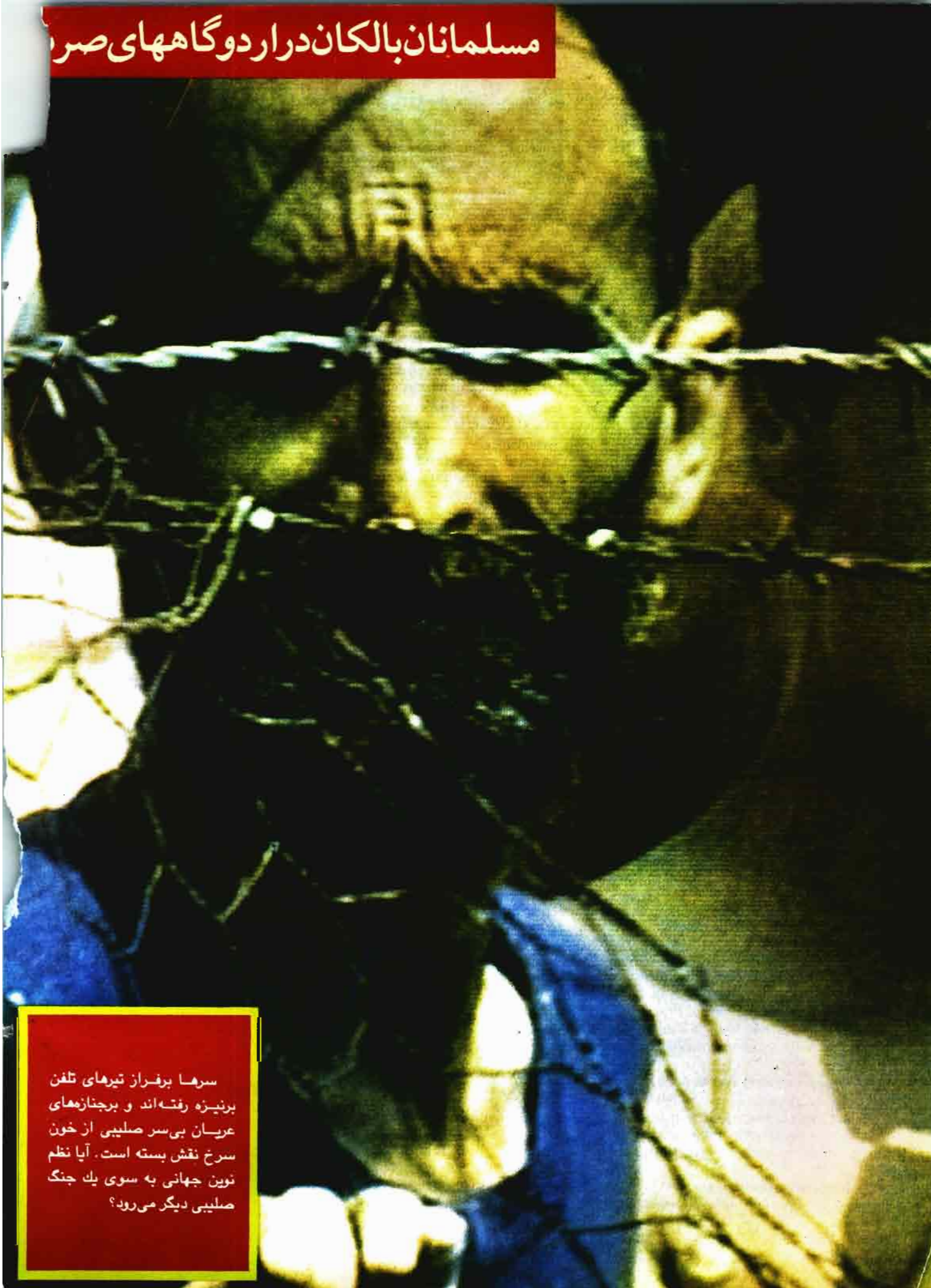
ماهنامهٔ هنری، ادبی و فرهنگی

# شوره

دورهٔ چهارم / شماره ششم
شهریور ۱۳۷۱
۱۲۰ صفحه / ۴۵ تومان

# مسلمانان بالکان در اردوگاههای صرب



سرها برفراز تیرهای تلفن برنیزه رفته‌اند و برجنازه‌های عریان بی‌سر صلیبی از خون سرخ نقش بسته است. آیا نظم نوین جهانی به سوی یك جنگ صلیبی دیگر می‌رود؟

# سوره

دوره چهارم/ شماره ششم/ شهریور ۱۳۷۱


● **سرمقاله**/ صلیبی از خون سرخ ۴/ امت واحده از شرق بپا خواهد خاست/ اُستاد علی معلم دامغانی ۶

● **مباحث نظری**/ تجلی حقیقت در ساحت هُنر/ گفت‌وگو با اُستاد محمد مددپور ۱۲/ فردریش نیچه؛ آغاز یك پایان/ شهریار زرشناس ۲۸/ فرهنگ مضمونها و نمادها در هُنر (۷)/ جان موری/ ترجمهٔ مهوش تابش ۳۱

● **فرهنگ عامه**/ دو داستان آذری/ محمدعلی علومی ۳۴

● **شعر**/ من یعنی همان شعر/ گفت‌وگو با غلامحسین عمرانی ۳۶

● **اشعار**/ ۴۲

● **سینما**/ فیلمبرداری برای فیلم یا...؟/ گفت‌وگو با محمود کلاری (فیلمبردار) و محمود سماك‌باشی (صدابردار) ۴۴/ درگیری با نقش/ گفت‌وگو با علی دهکردی، بازیگر اصلی از کرخه تا راین ۵۵/ وقتی که قطار راه افتاد/ مصاحبه با سیف‌الله داد (مدیر تولید) ۵۹/ یادداشت فیلم: با گرگها می‌رقصد/ رقصنده با سرخپوستان/ فرهاد گلزار ۶۴/ هیچکاك، و تأثیرش بردیگر فیلمسازان/ ترجمهٔ بیژن اشتری ۶۶

● **تئاتر**/ سیمای تئاتر معاصر/ اوبالدیا: اعتراض بوسیله خنده/ سیلوین بُونرو/ ترجمهٔ دکتر محمود عزیزی ۷۰/ نقد کتاب/ نمایش و تربیت داوود کیانیان ۷۳/ در قید زنجیرهای آزادی/ مایکل بیلینگتن ۷۸/ دیالوگ/ نصرالله قادری ۸۰/ هنرمند سکوت/ مارسل مارسو/ محمدرضا الوند ۸۲/ دو برادر/ نمایشنامه‌های عامیانه/ صادق عاشورپور ۸۴

● **تجسمی**/ یادداشتهای روزانه یك نقاش روشنفکر/ روزبه دوامی ۸۶/ درباره پرسپکتیو/ ترجمهٔ س. ذوالفقاری ۹۰

● **موسیقی**/ بیاد آن پژوهشمردِ داننده/ سید علیرضا میرعلی‌نقی ۹۲

● **خبرها** ۹۸


**ارتحال جانگداز عالم ربّانی، آیت‌الله العظمی خوئی را به رهبر معظم انقلاب و شیعیان جهان تسلیت می‌گوییم**


● صاحب امتیاز: حوزه هنری
● مدیر مسئول: محمدعلی زم
● سردبیر: سیدمرتضی آوینی
● گرافیك: بهمن فیزابی، شهریار اسدی
● حروفچینی: تهران‌تایمز
● لیتوگرافی: حوزه هنری، چاپ و صحافی: جلالی
● ناظر فنی چاپ: سعید یونسی
● طرح روی جلد: رضا عابدینی



● ماهنامهٔ سوره ارگان حوزهٔ هنری نیست آثار و مقالات مندرج در این ماهنامه بیانگر آراء مؤلفین خود است.
● نقل مطالب بدون اجازه 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

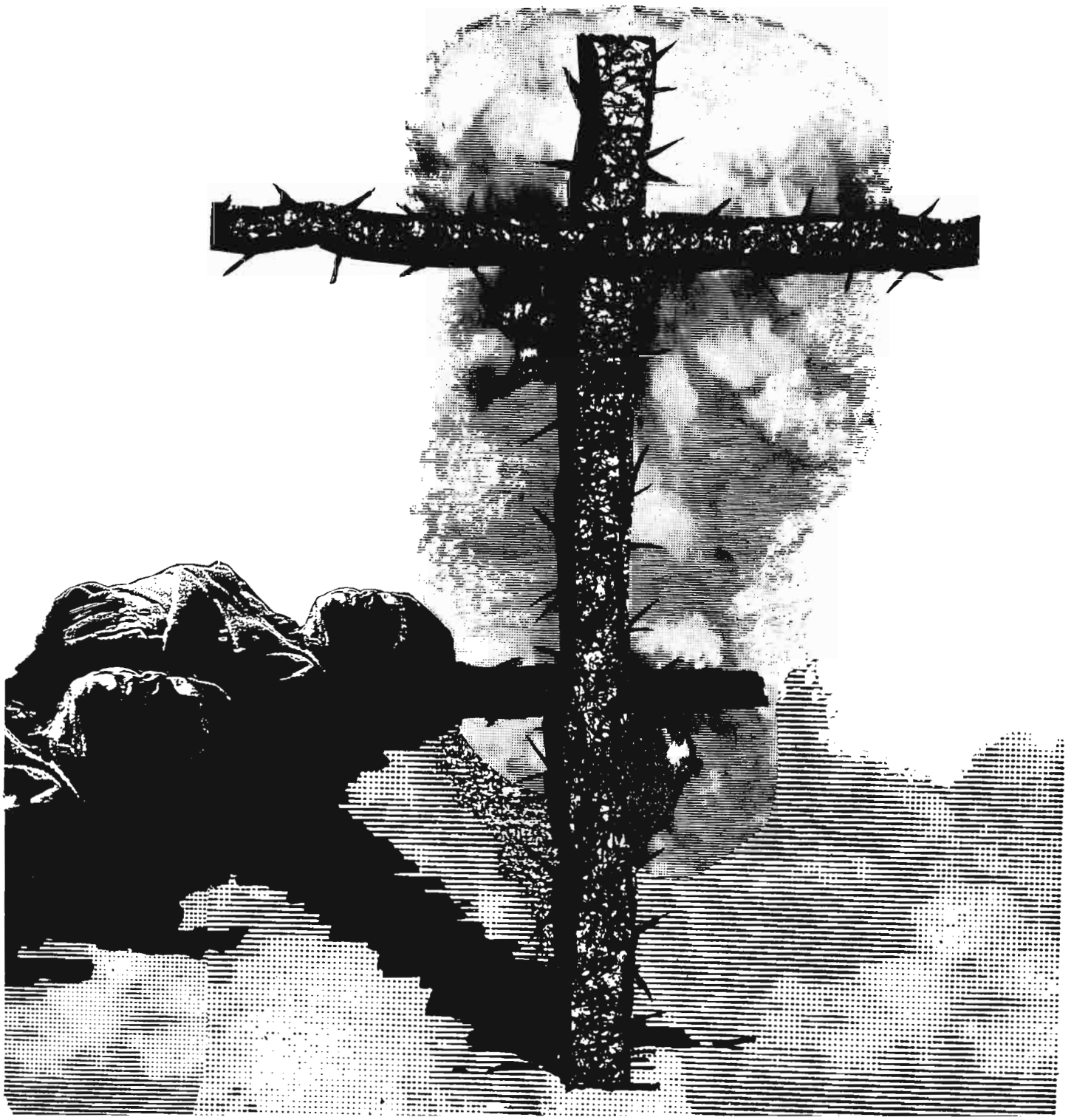
یادداشت سردبیر

# صلیبی از خون سرخ

حلقومها را می‌توان برید امّا فریادها را هرگز؛ فریادی که از حلقوم بریده برمی‌آید، جاودانه می‌ماند.

چندی است که مسلمانان بوسنی و هرزگوین هرروز بارها نماز میت می‌خوانند برجنازه‌های کوچك و بزرگی که سرهاشان از بدن، جدا افتاده‌اند. **(سرها برفراز تیرهای تلفن برنیزه رفته‌اند و برجنازه‌های عریان بی‌سر، صلیبی از خون سرخ نقش بسته است. آیا نظم نوین جهانی به سوی یك جنگ صلیبی دیگر می‌رود؟)**

اذان، موسیقی بهشت گمشدهٔ وجود است که اگر در خود ژرف شوی آن را در تپش قلب و در ضرباهنگ نبض خویش که خلقت تو در آن، هردم، تجدید می‌شود بازخواهی یافت. حلقوم مأذنه‌های



مساجد بوسنی‌وهرزگوین را بریده‌اند تا دیگر آوای اذان را زمزمه نکنند. آوایی که با فروپاشی جهان ایدئولوژی‌های سیاسی، یک‌بار دیگر بلندی گرفت و از فاصلهٔ هزاران فرسنگ، مسلمانان سراسر کرهٔ زمین را به یکدیگر پیوست. ایمان، ژرفترین پیوندهاست و فراتر از حسب و نسب و خون و نژاد می‌نشیند. ایمان، بهشت گمشدهٔ وجود است که انسان، با گذر از تعلقات، آن را در خود باز خواهد یافت؛ گنجینه‌ای است آسمانی، زاد راه سفر زمینی انسان.

آیا نظم نوین جهانی به سوی یک جنگ صلیبی دیگر می‌رود؟ و اگر نه، این کدام نظم است که سرهای بریدهٔ کودکان و زنان و اجساد کودکانی که در ماشین‌های بتونیر می‌چرخند، آن را برهم نمی‌زند؟ و اگرنه، **این کدام نظم است که نژادپرستی صربها آن را برهم نمی‌زند؟** دین مسیح، بهانهٔ نژادپرستی صربها قرار گرفته است، نحله‌ای چون صهیونیسم اما این بار در مسیحیت. و اگرچه مسیح را یهودیان برصلیب کردند، در اینجا یهودیان نژادپرست به مدد مسیحیان صرب آمده‌اند، تا مسلمانان‌را به‌صلیب کشند. **حتی اگر نمی‌دانستیم که صربها را نظامیان اسرائیلی آموزش می‌دهند، از شیوه‌های آنان در ژنوساید، می‌توانستیم دریافت که در اینجا نیز همان دستی که به خون مسلمانان «دیریاسین و کفرقاسم» آلوده است، حضور دارد.** در بوسنی‌وهرزگوین، مسلمانی، «ملّیت» است و این حقیقتی است که ناگزیر، مسلمانان را هدف تیر نژادپرستان صرب، قرار داده است. حتی مسلمانانی که در مناطق تحت کنترل صربها می‌زیند، به اجبار ناچار شده‌اند که با بازوبندهایی سفید رنگ، خود را از دیگران تمایز بخشند. در قانون اساسی یوگسلاوی، اسلام، تنها دینی است که همچون یک «ملیت» شناخته شده است. آیا جهان، به سوی یک جنگ صلیبی دیگر پیش می‌رود؟

نژادپرستان صرب، به ذات این تعریف که انسان را حیوانی ناطق می‌داند، دست یافته‌اند. این نوع از بشر، نه در ذیل حیوان که در اذلّ مراتب حیوانی تحقق می‌یابد. بشری که از انسانیت، تنها تکلم را آموخته است اما همه زشتیهای وجود حیوانی را در خود جمع دارد: از خوک، شهوترانی و لجن‌خواری را آموخته است، از گرگ، خونخواری را، از شغال، حیله‌گری را، از عقرب، زهر ریختن‌را، از مار، شیطنت و ریاکاری را، از کفتار، مرده‌خواری را، از خفاش، روزکوری را، از موش، نفاق را، از سگ دلگی را، از بوف، شوم‌آوازی را، از کلاغ دزدی را و... یک بار دیگر، آنچه در فلسطین اشغالی گذشت، تکرار می‌شود و باز هم، مسلمانان قربانی توطئهٔ سکوت می‌شوند.

جهان امروز، فرزند فلسفه است و فلسفه نیز دیگر «تفکر بی‌غرض» نیست. اگر در گذشته از این تعریف که «انسان، حیوان ناطق است»، وحشت می‌کردیم، امروز بشری که صورت تام و تمام تحقق همین تعریف است بر جهان، حکم می‌راند.

در گیرودار نوشتن این یادداشت، گفت‌وگوی «پوپر» را با اشپیگل ـ که در مجله آدینه به چاپ‌رسیده‌بود ـ خواندم. عجیب دنیایی است: فیلسوفها و ژنرال‌ها چونان یکدیگر می اندیشند. فیلسوفها جنگ برپا می‌دارند و ژنرال‌ها فسلفه می‌بافند. ژنرال پیر، کارل ریموندپوپر به زبان فلسفه، توصیه می‌کند که «ما باید رنج همکاری فعالانه با این صلح آمریکایی را برخود هموار سازیم تا این امر به صلح متمدنها تبدیل شود.» تنها آمریکایی‌های متمدن استحقاق دارند که سلاح هسته‌ای دراختیار داشته باشند و ما که در جهان سوم یعنی جهان غیر متمدنها زندگی می‌کنیم باید رنج قربانی شدن در زیر چکمه‌های ژنرال‌های پنتاگون و نژادپرستان صهیونیست و صرب را برخود هموار کنیم تا «نظم اجتماعی لیبرالی» ـ که به زعم جناب آقای پوپر بزرگترین دستاورد بشر متمدن است ـ نابود نشود.

نه! ژنرال پوپر، پیر شده است و آرزوی نظم نوین جهانی را به گور خواهد برد. او عالم جوانی را که از بطن جهان پیر ژنرال‌ها زاییده می‌شود، نمی‌بیند، و نباید هم که ببیند. پوپر متعلق به یک عصر دیگر است، عصری که در آن کمونیسم، نظم اجتماعی لیبرال‌ها را تهدید می‌کرد. اکنون اسلام است که در برابر آنچه آقای پوپر لیبرالیسم می‌خوانند، قرار گرفته است و از کمونیسم، جزنامی باقی نیست وهمین که اکنون در بوسنی‌وهرزگوین می‌گذرد شاهدی است براین معنا که نظم نوین آمریکایی با چیست که دشمنی می‌ورزد.

حلقومها را می‌توان برید اما فریادها را هرگز. مسلمانان نیز درست به همان علت که آقای پوپر می‌گوید، اسلحه برخواهند داشت و از هویت خود دفاع خواهند کرد تا نظم نوین آمریکایی برجهان سیطره نیابد. آیا راه دیگری باقی مانده است؟ □

# امت واحده

# از شرق بپا خواهد خاست

## مثنوی تازه‌ای از:

## استاد علی معلم دامغانی

شرحه شرحه است صدا در باد، شب‌پا[۱] رفته است
نقل امشب نیست، از بَرساد[۲]، شب‌پا رفته است
بردهل، بی‌هنگ، بی‌هنجار، می‌کوفد باد
ضرب شب‌پا نیست، ناهموار می‌کوفد باد

*

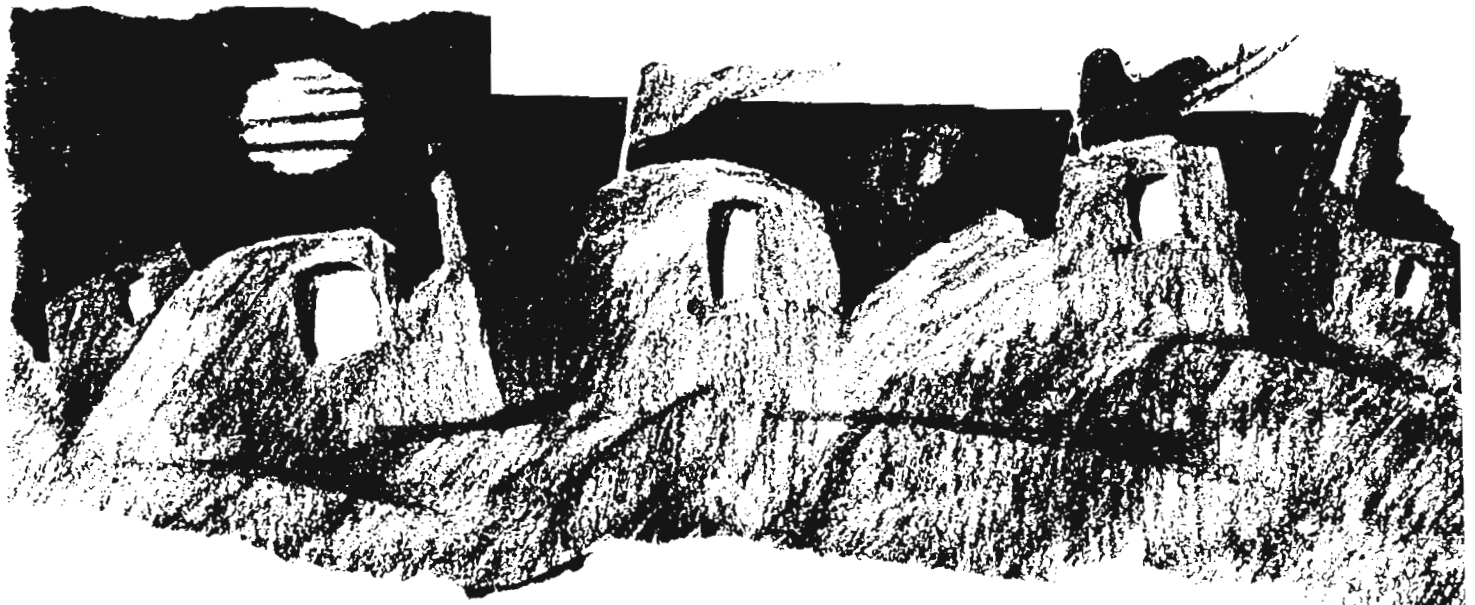
جگرم داغ ملامت نیست، کسبم دشنه است
باز بی‌نفت است فانوسم، اسبم تشنه است
آب در چشمه نبود امروز، چشمم نم خورد
چشمه در آب شناور بود، اسبم رم خورد
می‌دمد ماه، دو تارم کو، شب تنها نیست
زخمه آبستن هذیان است، تب تنها نیست

*

آسمان را مه انبوه دگر خواهد کرد
نیمه‌شب خیل گراز از کوه سر خواهد کرد
بیشه دروا[۳]ست، خروش دد و دیو از قریه است
هله عوای[۴] سگانست، غریو از قریه است
آن طرف صخره‌کن است این باد، سنگ ایمن نیست
مادیانها یله در تنگند، تنگ ایمن نیست
هاله دستار هلال است،[۵] زمین خواهد سوخت
تَفِ طوفان جلال است، زمین خواهد سوخت

*

می‌دمد ماه، دو تارم کو، راحت صعب است
بوسه داغ سبک نیست، جراحت صعب است
روزبانان شب فردا، به فریرون[۶] ماندند
خیمه‌ای[۷] داشت فلاطون که به هامون ماندند
شهر سیمرغ سترگی است که پوپک مرده است
کوچه‌ها کوچ بزرگی است که کودک مرده است
خانه گرداب گناهی است که پایابش نیست
خواجه مرداب سیاهی است که مهتابش نیست
دوش رؤیازده‌ای باغ حقایق دیده است
داغ‌دیده است ولی داغ شقایق دیده است
حیف شد خوابگزاران پی آیین ماندند



مرغ حق بانگ نزد، در ده پایین ماندند
حیف شد زورق ذوالنون[۸] لب دریا واماند
میخ خرگاه فلاطون به ثریا واماند
حیف شد بی‌خبری خنگ خبر[۹] را زائید
ظلمت آبستن شر بود، بشر را زائید

*

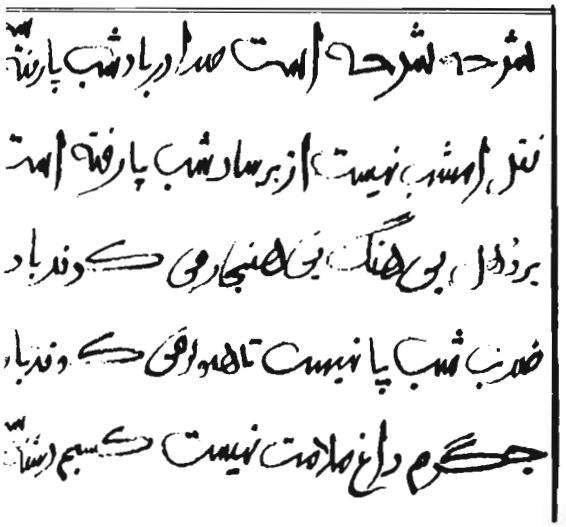
صبحدم گاو... نه، بقراط[۱۰] جنین را می‌کافت
پسر سایهٔ سقراط[۱۱] زمین را می‌کافت[۱۲]
هور بی‌مشعله سر می‌زد و کیوان می‌سوخت
وهم می‌کاشت سواری که در ایوان می‌سوخت
ما سوی را به دم تیغ سوا می‌کردند
می‌شمردند جهان را و جدا می‌کردند
گریهٔ روح روان بود که جان طغیان کرد
صبح تاراج زمین بود، زمان طغیان کرد

*

می‌دمد ماه دو تارم کو؟ کسبم دشنه است
باز بی‌نفت است فانوسم، اسبم تشنه است
دیده باز از پی تسکینم خون می‌بارد
باز از پنجهٔ مسکینم خون می‌بارد
باد... این باد غریب است، غریب است این باد
روح دیو است، دروج است[۱۳] فریب است این باد
شاید از سلسله ضحاک رهیده است امشب
اهرمن شاید زنجیر بریده است امشب
نقل افتادن هیکل[۱۴] نیست، هیکل بالی[۱۵] است
حشر دیوان سلیمان است خم‌ها[۱۶] خالی است
یله کن، باد و بلا نیست، عدم می‌توفد
فتنهٔ عاد و ثمود است بهم می‌توفد
خاک می‌شورد، می‌بالد، برمی‌خیزد
سنگ می‌جنبد، می‌نالد، برمی‌خیزد
آسمان زلزله بیزاست نمی‌دانستم
کوه را پای‌گریز است نمی‌دانستم

*

هله باد است بجنبید که راحت صعب است
بوسهٔ داغ سبک نیست، جراحت صعب است
حِبْر مقدونیه[۱۷] می‌گفت سَقر سقراط[۱۸] است
نه که بقراط بقر نیست، بقر بقراط است
جنس سقراط سقر بود، سمندر را ساخت
مُثُل حبر بقر بود، سکندر را ساخت
دیك[۱۹] در منظر بدخواه غراب البین[۲۰] است
گاو مقدونیه[۲۱] در عکا، ذوالقرنین است
بتگران در همه ادوار دروگر بودند
«سدنهٔ فلسفه اوبار»[۲۲] سرو گر بودند
بارها جهد شبانان[۲۳] رمه را ایمن کرد
شره شاخ تراشان[۲۴] همه را ریمن کرد
میخ خرگاه فلاطون خر عیسی را کشت
پسر سایه سقراط کلیسا را کشت
تا فلاطون، تب تیمار، دو منزل طی کرد
پسر سایهٔ سقراط سفر را پی کرد
شهر را مردم شنعـار[۲۵] عمارت کردند
سدنهٔ فلسفه اوبار زیارت کردند
شهر سیمرغ سترگی است که پوپك مرده است
کوچه‌ها کوچ بزرگی است که کودك مرده است
خوب را سفسطهٔ دائم دونان بد کرد
کوچ را سدنهٔ بتخانهٔ یونان سد کرد
«کل اگر راه بری نوعند، جزوی جنسند»
«جنس جنس حیوان کلی است بعضی انسند»
هله زین بلبله[۲۶] صد بار دگر شد گیتی
بوعلی گم شد و بقراط، بقر شد گیتی
شاخ در شاخ بر این مرج[۲۷] مجارا[۲۸] رفته است
. گاه اگر شاخ وری نیست، مدارا رفته است
تو گلی بودی و خس ماند، دریغا انسان
اشرفی[۲۹] رفت و اخس[۳۰] ماند، دریغا انسان
بمگو صعب‌تراشی است... تو سهل‌اندیشی
قصهٔ عشب و کلا[۳۱] نیست، تو جهل‌اندیشی



چشم از این تعمیه‌ها[۳۲] کفت[۳۳] اگر کفت اینجا
کار از این تسمیه‌ها رفت اگر رفت اینجا
اشرفت[۳۴] کفت و به «بل هم اضل» افتادت راه
از اخس تا به کدامین وحل افتادت راه

کوری از شبههٔ این گرد[۳۵]، غریب است این باد
سرمهٔ دیو دروج است فریب است این باد

*

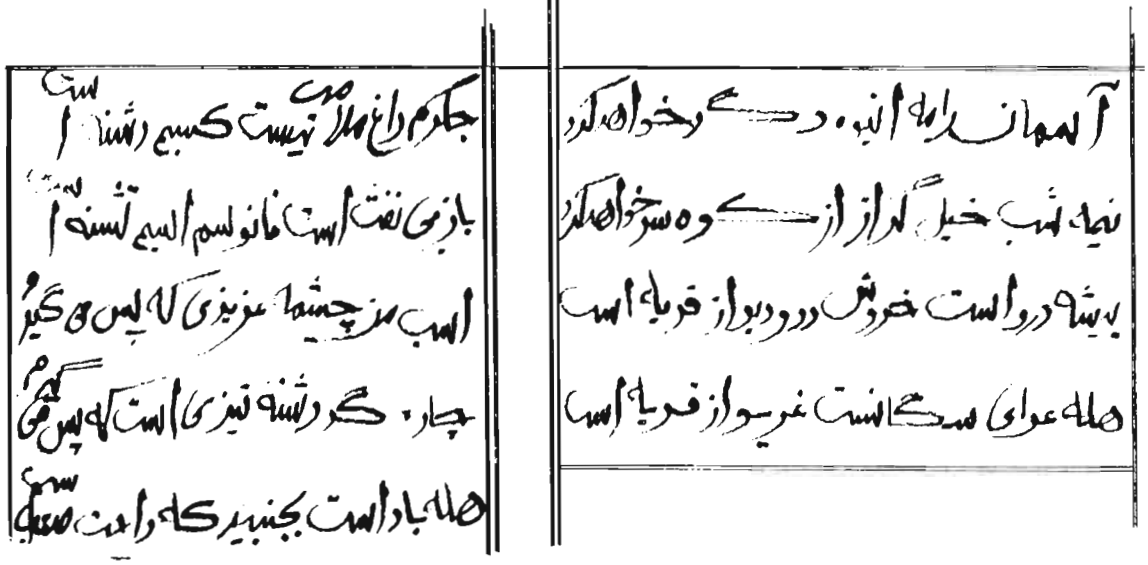
از جم[۳۶] از جمجمه[۳۷] از نیل روایت می‌کرد
پدرم از رمه از ایل روایت می‌کرد
جزمی پیر، نه شك داشت نه لاادری بود
از احد آینه می‌ساخت ولی بدری بود
مویه کر بود به مظلومی حق‌باور داشت
شاهدم انس عجیبی است که با حیدر داشت
از جهولان گله می‌کرد که نااهلانند
دشمن بولحکمان[۳۸] بود که بوجهلانند
فضل می‌کفت کرا[۳۹] خواست فضولی بگذاشت
با حکیم سره این گیجی و گولی بگذاشت
سیر قاف است سر مرغ همایون دارید[۴۰]
ژاژخایی است اگر نطق فلاطون دارید

*

هله باد است بجنبید، صراحت صعب است
بوسهٔ داغ سبك نیست، جراحت صعب است
مأرب[۴۱] از سیل شکسته است، بجنبید آخر
مارد[۴۲] از سلسله رسته است، بجنبید آخر
توأمانند مه و ماه[۴۳] بکویم یا نه
کار صعب است در این راه، بکویم یا نه

*

هله در تیه یکی خواب اریحا[۴۴] را دید
کسی از سامریان اسب یشوعا[۴۵] را دید
نیل این قوم شمایید که نیلید از خشم
خصم را هیدو رمه دشمن ایلید از خشم
چند دم لا به که هستید و تعقل دارید



سیل یا سیلی... اگر بخت توکل دارید

*

کار صعب است در این راه بگویم یا نه
توأمانند مه و ماه، بگویم یا نه
تا نگوئید که بی‌رسم، برون از حد گفت
فتنهٔ کفر و نفاقند عرب، احمد گفت
این دکان یله بی‌سود، گهی بی‌ضر بود
کاش گوساله این نفس‌پرستان زر بود
تا مذکر به جهانست و مؤنث برجاست
هُبَل شهوت این قوم مخنث برجاست
کامشان نیست اگر ننگی اگر نامی هست
دین و دنیا بفروشند اگر کامی هست
ای شما خفته به امید، عرب صوفی[۴۶] نیست
اهل این بادیه شامی است اگر کوفی نیست

*

کار صعب است در این راه، بگویم یا نه
توأمانند مه و ماه بگویم یا نه
یال هنگامهٔ این شیر[۴۷] بجنبانیدند
گیتی از واهمه شمشیر بجنبانیدند
هفت اقلیم جهان از تب ما لرزیده است
مردم ارزد به همان صبح، که شب ورزیده است
دستبردی سره کردیم، غرامت با ماست
اگر از ره بنگردیم، کرامت با ماست
و گر از زمره بریدیم رمیدن بی‌جاست
چارهٔ تیغ دعا نیست، دمیدن بی‌جاست
رسن و حنجره صعب است، هلا بر جا باش
انتقام سره صعب است، هلا بر جا باش
رفع این رخنه به گل نیست، خسارت ننگ است
کار گل کامهٔ دل نیست، اسارت ننگ است
کار صعب است در این راه بگویم یا نه
توأمانند مه و ماه، بگویم یا نه
شرق از مَرمَره تا سند به پا می‌خیزد
خلق از افریقیه تا هند به پا می‌خیزد
خون تاجیک دگر جوش جنون خواهد زد
ازبک از آمویه پاپوش به خون خواهد زد
باشه[۴۸] در صخرهٔ کشمیر فزون خواهد شد
ببری از بیشهٔ بنگال برون خواهد شد
ترکمن بر زبر باد سفر خواهی کرد
باز افغان به جهان عربده سر خواهد کرد
روم عثمانی از آئینه برون خواهد تاخت
ترک شروانی از ارمن به لیون خواهد تاخت
اور و اربیل مپندار که بی‌آئین است
کرد، سالار امین است، صلاح‌الدین است
دوش نقشی به زمین آمد و نقشی برخاست
آذرخشی بدرخشید و درفشی برخاست
صبح امکان محال است در عالم امروز
حشر رایات جلال است در عالم امروز
گیتی از اشتلم[۴۹] شیعه دژم خواهد شد
جیش سنی و اباضیه به هم خواهد شد
زیدی و مالکی افسانه دگر خواهد کرد
شافعی و حنفی ترک سَمر خواهد کرد
هله رعد است، هلا برق بپا خواهد خاست
اُمت واحده از شرق بپا خواهد خاست
کار صعب است در این راه بگویم یا نه
توأمانند مه و ماه بگویم یا نه

*

چند پا بست دغائید و شقائید آخر
این شمائید و شمائید شمائید آخر
نیمه شب هلهله کردید خداتان دانست
خصم شیطان‌صفت از رنگ صداتان دانست
خود از اینان نه گزیری نه گریزی دارید
مایه‌تان چیست؟ سپاسی و ستیزی دارید
بستیزید روا نیست هراس از دشمن
با خداوند ستیز است سپاس از دشمن

مار کی یار کژاغند[۵۰] شما خواهد شد
خصم از سجده خداوند شما خواهد شد
یله کن بندگی سایهٔ انسان ننگ است
با خدا، بندگی بردهٔ شیطان ننگ است
خصم، ابلیس پلیدی است که هنجارش نیست
صلح تلبیس بلیدی[۵۱] است که دیدارش نیست
کار صعب است در این راه بگویم یا نه
توأمانند مه و ماه بگویم یا نه
بویناك است فضا شادی کنّاسان[۵۲] بین
شو در این وسوسه بازار به خناسان بین
هرچه بدریده سقا[۵۳] آب خنك دارانند
شوره پشتان کفن‌دزد، بنکدارانند
جانشان مبرز[۵۴] شرك‌ست ظلام او بارند[۵۵]
تولهٔ لقمه لجامند، حرام او بارند
عَفن انباشته دارند به انبان‌هاشان
نیست، جز سیم سیا[۵۶] نیست به همیانهاشان
جوش‌کناس کنیسه است در این سوق الکلب
سود و سودای دسیسه است در این سوق الکلب
بیع دست خر عیساست، جهودان بیش‌اند
خود از اینسان ید بیضاست، جهودان بیش‌اند
ای شما سوقهٔ[۵۷] بازار چه سودا کردید
سوقیان کهنه‌فروشند چه پیدا کردید
عرضهٔ یوسف دین نیست خلاف آوردید
ای کم از پیرزنان لاف و کلاف آوردید
سوقیان خاج[۵۸] فروشند شمایان حاجید
رشته‌تان پنبه شد از جهل عجب حلاجید
قبض و بسط[۵۹] و ره[۶۰] و روز[۶۱] و نو[۶۲] و روشن[۶۳] لافند
عرض نشخوار و یهودست خران علافند
کار صعب است در این راه بگویم یا نه
توأمانند مه و ماه بگویم یا نه
نه نمی‌گویم فرسودن جان است این گفت
در زمین پرده‌دری نیست، نهان است این گفت
نه نمی‌گویم پیداست چرا می‌گویم؟!!
نفسم سوخت، کَرانند، که را می‌گویم؟

پدرم گفت، چو گفتند نباید نشنود
شرحه شرحه است صدا در باد شاید نشنود
چیزی اینجاست، بلی هست... و چیزی کم داشت
پدرم پیر یلی بود، دلی خرم داشت
کوره راه پدرم تا خود قائم می‌رفت
شاید ایمان پدر بود که دائم می‌رفت
با وی از عربدهٔ باد نمی‌ترسیدم
که نه از زید و نه از زاد نمی‌ترسیدم
خارها همره او سوسن و سنبل بودند
اسب‌های پدرم کرهٔ دلدل[۶۴] بودند
دشنه!! در حضرت او دشنه‌گری کسبم بود
دشنه‌ای داشت پدر تشنه‌تر از اسبم بود
دشنه‌ای داشت دو دم یکسره همراهش بود
ذوالفقار پدرم دشنهٔ کوتاهش بود
سالها پیش بدان سنی و صوفی می‌کشت
کربلا بود زمین شامی و کوفی می‌کشت
آن دو دم را دم مرگش به دو تاری دادم
صبح فردا زره‌اش را به ازاری دادم
اسبش اما نریان بود به توسن[۶۵] می‌زد
جانب سنبله می‌دید به سوسن می‌زد
زمره گفتند خصی[۶۶] نیست به رازش بستم
نریان اسب پدر بود، به گازش بستم
رام شد رام، ولی اسب حرونتر خوشتر
حیف شد راحله[۶۷]، بی‌صبر و سکونتر خوشتر
حیف شد، ملعبه شد، رخش، شموسی[۶۸] بگذاشت
رام طفلان گذر ماند، عبوسی بگذاشت
مادیانهای عروسند، دلم می‌گیرد
جوجه مرغان خروسند، دلم می‌گیرد
می‌دمد ماه، دو تارم کو؟ دلتنگم باز
جوش طفلان حرون است به ره، لنگم باز
کارها رفت زمیراث پدر، مرد این است
اسب، این اسب خصی ماند به من، درد این است
جگرم داغ ملامت نیست کسبم دشنه است
باز بی‌نفت است فانوسم، اسبم تشنه است
اسب من باش که طفلان سرا می‌خندند
می‌گشایند تو را، باز تو را می‌بندند
محو سورند و سرورند به بازی طفلان
قبض و بسطی سره دارند مجازی طفلان
سگ ده را یله کردند به کُشتی‌شان بین
قصد ایل و گله کردند به پشتی‌شان بین
اسب من! چشمه عزیزی است که پس می‌گیرم
چاره‌گر دشنه تیزی است که پس می‌گیرم
دخترند این یله‌گان، ایل پسر هم دارد
ایلخی[۶۹] چون برسد، کرّهٔ نر هم دارد
زخم ما یاوگیان رابه ادب خواهد کوفت
آنکه شب پاست دهل را به غضب خواهد کوفت. □

## پاورقی‌ها:

۱. شب‌پا: نگهبان شب

۲. برساد: فصل باران

۳. دروا: حیران و سرگردان

۴. عوا: عوعوی سگان با هم

۵. هاله دستار هلال است: دایرهٔ نورانی بزرگ یا کوچکی که برخی از شبها به دور ماه دیده می‌شود.

۶. فریرون: در اصل کسی که روزگارش به قهقرا بگراید.

۷. خیمهٔ فلاطون: از اندیشه‌های سقراط و افلاطون بعنوان خیمهٔ فلاطون تعبیر شده است.

۸. زورق ذوالنون: ماهی یونس که بقولی سیر یونس در بطن آن ماهی سلوك و بلکه معراج آن بزرگوار بوده است.

۹. خنگ خبر: به معنی دریافتهای فلاسفه و علمای زمینی

۱۰. گاو نه بقراط: در مثل گویند گاو نزد فلان، بوعلی است یا بقره پیش او بقراط است.

۱۱. پسر سایهٔ سقراط: غرض ارسطو است.

۱۲. زمین کافتن و جنین کافتن: کاویدن این جهان به قصد راه بردن به حقیقت و منشأ انسان، کافتن فعل گاوست.

۱۳. دروج: یکی از دیوان در اوستا و زندها

۱۴. هیکل: معابد سلیمان و معابد دینی

۱۵. بالی: بالیده، پوسیده و فرسوده

۱۶. دیوان سلیمان و خم‌ها: در قصص آمده که سلیمان دیوها را در خمره‌هایی مهر کرد و به دریا افکند. منظور آزادی نفس اماره است.

۱۷. حبر مقدونیه: حبر به کاهن و عالم یهود گویند. در اینجا مراد ارسطو است.

۸. سقر سقراط است: از رد مشائیان برافلاطونیان و سقراطیان اینگونه تعبیر شده است.

۱۹. دیك: خروس

۲۰. غراب‌البین: کلاغ سیاه که در نزد بعضی از اقوام و بویژه اعراب به شومی مشهور است.

۲۱. گاو مقدونیه: مراد اسکندر است.

۲۲. «سدنهٔ فلسفه اوبار»: سدانت یعنی پرده‌داری معابد. «سدنهٔ فلسفه اوبار» منظور فیلسوفانند که از بتخانه‌هایی که بت‌تراشان بوجود آورده‌اند صیانت می‌کنند.

۲۳. شبانان: پیامبران

۲۴. شاخ‌تراشان: فلاسفه

۲۵. شنعار: سرزمین باستانی بین‌النهرین

۲۶. بلبله: گویند خداوند چون برج بابل را برسر مردمان شنعار افکند زبان ایشان بگردید و هریك به لسانی سخن آغاز کردند. این ناهمزبانی را بلبله گویند و بلبل از این کلمه مأخوذ است.

۲۷. مرج: مرغزار. کنایه از جهان است.

۲۸. مجارا: با هم برابری کردن، در اینجا سرشاخ شدن است.

۲۹. اشرف: آدمی است.

۳۰. اخس: بهائم‌اند.

۳۱. عشب و کلا: عرب گیاه خشك از نوع درختچه را که در بیابان می‌رویند عشب و علف نرم و تر و تازهٔ بهاری را کلا گویند.

۳۲. تعمیه: کور کردن.

۳۳. کفت: کفتن: ترکیدن

۳۴. اشرفت گفت: خداوند تو را اشرف مخلوقات نامید.

۳۵. شبههٔ این گرد: غباری که فلاسفه انگیختند.

۳۶. جم: جمشید

۳۷. جمجمه: جلجتا، تپه‌ای که مدفن آدم بود و به همین مناسبت آن را جمجمه می‌گفتند و صلیب مسیح را به قول ایشان برآن برافراختند.

۳۸. بوالحکم: گویند ابوجهل از فارغ‌التحصیلان مدرسه اسکندریه بوده است و به این روی ابوالحکم خوانده می‌شده است. پیامبر او را ابوجهل خواند.

۳۹. کرا: هرکه را

۴۰. مرغ همایون: سیمرغ

۴۱. مأرب: محل باستانی در یمن که سیل عرم سد عظیم آن را ویران کرد.

۴۲. مارد: یکی از انواع شیاطین.

۴۳. توأمانند مه و ماه: به «هاله دستار هلال است» مراجعه فرمایید.

۴۴. اریحا: از شهرهای سرزمین موعود

۴۵. یشوعا: نام یوشع در نزد یهودیان

۴۶. صوفی: در اینجا به معنی عارف است.

۴۷. شیر: مقصود اسلام بنیادگرای محمدی است.

۴۸. باشه: باز، از مرغان شکاری

۴۹. اشتلم: داد و فریاد، پرخاش و هیاهو

۵۰. کژاغند: لباسهایی که در جنگ آن را زیر زره می‌پوشیدند.

۵۱. بلید: کندذهن، کودن

۵۲. کناس: زباله‌کش، کنایه از مردم فرومایهٔ فلسفه‌زدهٔ سیاست‌باز است.

۵۳. سقا: مشك

۵۴. مبرز: مَبال و مستراح

۵۵. اوباریدن: بلعیدن و فرو بردن

۵۶. سیم سیا: پول «سی. آی. ای» و سکهٔ قلب

۵۷. سوقه: مردم فرومایه و نازل تربیت

۵۸. خاج: صلیب

۵۹. قبض و بسط: قبض و بسط معرفت دینی

۶۰. ره: راه و روش، متد بازی

۶۱. روز: عصری، فکر و فلسفه امروز، عصری کردن دین.

۶۲. نو: شعر نو، موسیقی نو، نقاشی نو و...

۶۳. روشن: روشنفکر

۶۴. دُلدل: اسب معروف حضرت امیر(ع)

۶۵. توسن: اسب سرکش

۶۶. خصی: اخته

۶۷. راحله: مرکب

۶۸. شموسی: سرکشی

۶۹. ایلخی: خیل، رمه اسب.

مباحث نظری

# تجلی حقیقت در ساحت هنر

## گفت و گو با استاد محمدمددپور

**● برای ورود به بحث لطف کنید توضیحاتی پیرامون تلقی‌هایی که تا به حال از هنر وجود داشته است، ارائه کنید.**

بسم‌الله الرحمن الرحیم و به نستعین. ماهیت هنر، به عنوان یك پرسش اساسی، سابقه‌ای بسیار طولانی دارد. در زبان گذشته مالفظ هنر بارها آمده است. در زبان گذشته ما ریشه لفظ هنر، به زبان اوستایی و از آنجا به زبان سانسکریت می‌رسد و این گونه هم نبود که دقیقاً معانی ای همسان با آنچه که امروز به عنوان هنر در نظر آورده می‌شود: این تلقی کنونی از هنر در زبان فارسی جدید به معنی خاص لفظ است. در حالی که از لفظ هنر، معنای عامی مراد می‌شده است. لفظ هنر در زبان سانسکریت، ترکیبی بوده از دو کلمه «سو» و «نر یا نره». سو به معنی نیك و هر آن چیزی که به هرحال، خوب و نیك است و فضائل و کمالاتی برآن مترتب است و نر یا نره، (nar یا nara) به معنی زن و مرد است. در زبان اوستایی، سین به ها قلب شده و این لفظ، تبدیل می‌شود به هو (hu) و در ترکیب به هونر (hu-nara) که در اوستا از صفات اهورامزدا تلقی شده است و نیز هونرتات (hunartat) به همین معنی است. هونر ونت (hunaravant)، صفت است و در تأنیث هونروئیتی (hunarvaiti) می‌آید. هونر در زبان فارسی میانه یا فارسی پهلوی نیز وارد شده است. به صورت هنر (hunar) که معنی لغوی آن انسان کامل یا فرزانه است. در ادبیات قدیم فارسی، هنر را به معنی کمال و فضیلت تلقی می‌کردند. شاعران در شعرشان و متفکران در آثار مختلف که باقی گذاشته‌اند، از هنر به معنی فضیلت و کمال تعبیر کرده‌اند. این لفظ، به هیچ وجه معطوف به این معنا نبوده که هنر، عبارت است از صنعتگری یا چیزی که اصطلاحاً صنعتگری و مهارت صرف فنی تعبیر می‌شود. یعنی ساختن و ابداع کردن یك چیز یا تعبیری که اکنون آن را در قلمرو تکنولوژی مدرن، به طور وسیع، در شکل ساخت و تولید انبوه می‌بینیم. این معنی از هنر با تکنولوژی ارتباط پیدا می‌کند و به معنی خاص لفظی است که در زبانهای گذشته و زبانهای باستانی، برای آن الفاظ دیگری می‌آوردند. با این وصف، مراد از

هنر در گذشته، معنی عام این لفظ بوده است، نه معنی خاص آن و یك معنای اخلاقی و معنوی براین لفظ مترتب بوده که همه متفکران به آن نظر داشتند ـ در این باب می‌توان به لغت نامه دهخدا رجوع کرد ـ آنان لفظ هنرمند را به کسی اطلاق می‌کردند که واجد برخی یا تمامی فضائل حقیقی انسانی بوده و این فضائل و معانی در وجودش تجلی کرده و به مراتبی از کمالات رسیده باشد. این فضائل، مراتبی دارد در جنگ آوری، فداکاری، علم و امثال اینها، به هرکسی که به یك مرتبه‌ای از حد کمال رسیده بود، در هرمقامی لفظ هنرمند اطلاق می‌شده است. این لفظ (لفظ هنر)، باز به معنای تحریف شده‌ای که بعداً در دوره اخیر ـ در دوران رضاخان ـ می‌بینیم و آن را یکی از اعضای فرهنگستان وضع کرد، برای صنعت زیبا، و این همان چیزی است که در گذشته به صنایع ظریفه و مستظرفه اطلاق می‌شده است. بدین سان به نقاش و صورتگر و نگارگر و معمار و... تعبیر هنرمند کرده‌اند. در حالی که در گذشته، لفظ هنرمند حامل یك بار معنوی بود. اکنون به صرف مهارت فنی در صنایع مستظرفه محدود می‌شود: به تعبیر امروزی صنایعی که با زیبایی سر و کار دارند. این تعبیر در سیر مباحث نظری اولین بار در آثار افلاطون و ارسطو به طور خاص، تبیین یافته و تفسیر شده است، و اساساً طرح مسئله فلسفی هنر از یونان آغاز شده است که ماهیت هنر چیست؟ به آن معنایی که عبارت است از صنایع مستظرفه و صنایع ظریفه. البته بعداً در صنایع مستظرفه، قدری بحث بوده که به هرحال آیا منطق هم شامل آن است. همان طور که در عالم اسلامی و در قرون وسطی، چنین نظر داشتند. متفکران مسیحی، از جمله *توماس اکوینیاس* و *بوناونتورا*، هنر را صرف ابداع عملی تلقی نمی‌کردند، بلکه آن را در زمینه حکمت و تأمل نظری و شهود قلبی هم وارد می‌کردند. به هرحال، هنر به معنایی که امروز از آن به عنوان صنعتگری یا صنایع مستظرفه ذکر می‌شود، در زبان یونانی تعبیر به تخنه شده است. تخنه، (Techne) در زبان انگلیسی یا فرانسه به تکنیك مبدل شده است. این تکنیك یا تخنه، همان صنایع مستظرفه است. اساساً تخنه، ارتباطی با فضائل معنوی و حقیقی، از جمله خیر و نیکی ندارد. یعنی در فرهنگ یونانی ایجاد صنایع مستظرفه به یك نوع قوه و قدرت ابداع و محاکات زیبایی طبیعی و انسانی این جهانی مربوط بوده است. پس هنر، به طور خاص لفظ عبارت است از ابداع با قوه خیال. هنرمند به این معنی، یعنی تکنسین. در واقع، هنرمند در مقام ابداع هنری، قوه خیالی خودش را با ادراکاتی حسی از طبیعت ممزوج و با حضور و ذوق خود، اثری را ابداع می‌کند. البته افلاطون برای هنرمند قایل نبود که هنر او مؤدی به حکمت خواهد شد. اساساً در یونان که بحث نظری هنر به طور جدی و مشخص از آنجا آغاز شده، دوگانگی را از اول می‌بینیم. یعنی، دوتئوری با یکدیگر مواجه هستند: یکی تئوری پوئیسیس (Poiesis) است و دیگری میمیسیس(Mymesis) تئوری. میمیسیس که در واقع همان امیتیشن (Imitation) انگلیسی است، به معنی محاکات و تقلید. نظریه میمیسیس، در واقع به تعبیری که در منطق و فلسفه اسلامی آمده از آن به محاکات یاد می‌کنند و پوئیسیس که به معنی ابداع است، آن هم عبارت است از به پیدایی آوردن یك امر نهان و مستور. امر نهانی که هنرمند با مخاطبش در برابر آن قرار می‌گیرد و در واقع، پرده خیال او جلوه‌ای از آن را منعکس کرده، از مرتبه نامحسوس و ناپیدا، به مرتبه محسوس و پیدایی می‌رساند. یعنی هنرمند، در واقع در قلمرو ابداع، یك امر نامحسوس را به امری محسوس، تبدیل می‌کند یا از یك عالم به عالمی دیگرانتقال می‌دهد. اگربه‌این ابداع توجه کنید، مسئله‌ظاهر وباطن دقیقاً در آن مطرح می‌شود. اما در محاکات ظاهر و باطن، به طور عمیق در میان نیست. محاکات را به تعبیری که امروزه زیاد استفاده می‌شود، به تقلید ترجمه می‌کنند. در حالی که ترجمه دقیق آن، تقلید نیست. محاکات کردن در واقع، حالتی یا بیانی از یك موضوع داشتن است. در گذشته نیز منظور از محاکات، خیلی از معنی تقلید وسیعتر بوده است. همان طور که ارسطو ذات هنر را همین محاکات تلقی می‌کند. محاکات هم در واقع یك نوع تشبیه است نسبت به اشیاء، محسوسات و اموری که در خارج از ما یا در درون ما هستند. وقتی که می‌خواهیم به معنی «محاکات» لفظ، ابداع کنیم، ارتباطی میان ما و آن شیئی که در مقابل ما هست وجود دارد. طبیعتاً وقتی شیئی را محاکات می‌کنیم، از شیئی محسوس امر محسوس نازلتری (همان تصویر شیئی) خواهیم داشت. ببینید دو حالت است: یکی مرتبه‌ای است که من در مقابل یك شیئی محسوس قرار گرفته‌ام و تصویر می‌کنم. آیا این تصویر من از حد آن شیئی فراتر می‌رود یا نه؟ یعنی شما وقتی در مقابل شیئی قرار می‌گیرید و آن را تصویر می‌کنید، شبحی از آن را تصویر می‌کنید. این شبح یا تصویر، نازلتر است یا آن شیء؟ منطقاً این شبح نازل از آن شیء است که در مقابل ماست. افلاطون و ارسطو، هردو نظریه محاکات را در نظر داشتند و نظریه ابداع که در واقع پس از سقراط فراموش می‌شود، مورد توجه قرار ندارد. یعنی اصل ابداع اغلب فراموش شده است چون انسان متافیزیك و انسان فلسفی، بعد از سقراط، آن جهان میتولوژیك و دینی یونانی را ترك می‌کند، و محاکات یا ابداع عوالم غیبی و ازلیات در ساحت هنر متافیزیك و فلسفی یونانی مورد غفلت قرار می‌گیرد. *مارتین هیدگر*، در کتاب «سرآغاز اثر هنری» یا مبدأ و ماهیت ابداع هنری، معتقد است که تاریخ فلسفه هنر، جدال میان این دو نظریه است و بیشتر غلبه با نظریه محاکات است که در واقع با افلاطون و ارسطو به نحوی رسمیت یافته است.

چنانکه اشاره رفت، در نظریه محاکات ما مواجه هستیم با عالمی که در برابر ماست. ما در نظریه ابداع، ما با عالم متعارف و محسوس مواجه نیستیم. یعنی کلمه ابداع معنایی باطنی را همراه می‌آورد که ورای شیء ظاهری است. ممکن است شیء ظاهری ما متضمن زمان و مکان بوده، ظرفی برای ابداع هنری باشد. در واقع در مرتبه ابداع ما با عوالم باطنی و روحانی سر و کار داریم، و عروجی که هنرمند در ساحت هنر برایش حاصل می‌شود، یك سیر و سلوك معنوی است از عالم محسوس به عوالم بالاتر. اما هنرمند در هنر یونانی از عالم محسوس فراتر نمی‌رود. حتی در نظر ارسطو که در مقابل افلاطون قرار می‌گیرد و نظریه شدیداللحن افلاطون را نسبت به هنرمندان نقد می‌کند نیز چنین تلقی از هنر وجود دارد. افلاطون، هنرمندان و شاعران

را دروغگو و دور از حقیقت و گرفتار مغاره پندار تصور می‌کرد و می‌گفت، اینها در عالم مغاره گرفتارند و نمی‌توانند با حقیقت که دو مرتبه وراء اشباح هنرمندانه است، ارتباطی داشته باشند. یعنی اینها با اشیاء محسوس در گیرند. اشیاء محسوس خود جلوه و سایه اشیاء نامحسوس و مثالهای جاویدان و مُثُل ابدی‌اند. پس هنرمند با اشباحی در ارتباط است که سه مرتبه از حقیقت دورند. پس، هنرمند با حقیقت نسبت بی‌واسطه ندارد و اثر هنری، حقیقت را بی‌واسطه متجلی نمی‌کند. هنرمند در واقع، با شبح و سایه‌ای از حقیقت سر و کار دارد. مثال بارز این وضع روحی و مرتبه فکری هنرمند عبارت است از حال گرفتاران و اسیران در آن چاله سیاه با آن دخمه افلاطونی؛ آنهایی که روبه دیوار هستند و چنان بسته شده‌اند که نورپشت سرخود را که مظهر حقیقت است، نمی‌بینند و فقط با همین اشباح سر و کار دارند، به تدریج این امر برآنها مشتبه می‌شود که آنچه می‌گویند عین حقیقت است. در حالی که حقیقت نیست؛ دروغ است و در واقع شاعران دوران انحطاط میت و میتولوژی که افلاطون متعرض آنها می‌شود، تفکر و سخنشان از حد دروغ و هذیان فراتر نمی‌رود. وقتی افلاطون از زبان سقراط به مقایسه شاعران و فلاسفه می‌پردازد، شما مشاهده می‌کنید که نظر افلاطون این است که فیلسوفان در حالی که در سیر و سلوك فلسفی و دیالکتیکی به دیدار حقیقت معقول اشیاء نایل می‌شوند، شاعران در عالمی مه‌آلود با حقیقت مواجه می‌شوند. و آنان براثر مه‌آلودگی دیدار حقیقت یا فضای مه‌آلود که عبارت باشد از اشباحی که حقیقت در پس آنها مستور است، حقیقت را مخدوش می‌بینند. بنا به اقوال ارسطو و افلاطون فقط فیلسوفان هستند که در روز روشن، خورشید حقیقت را مشاهده می‌کنند. در حالی که هنرمندان، اسیر شب تاریك‌اند و در دریای طوفانی و مه‌آلوده‌می‌خواهند حقیقت را از پس این موانع و مراتب محسوس، مشاهده کنند. گرچه ارسطو، یك مقدار این نظریه ضد شاعرانه و ضد هنری گذشته را تعدیل و تلطیف می‌کند و شاعران را به این جهت که می‌توانند مایه آرامش و پالایش نفسانی اهل مدینه باشند، مقبول تلقی می‌کند- این

مسئله در تعبیر ارسطو، مهمترین تأثیر آثار هنری است. به خصوص که در باب شعر و تراژدی باشد- اما در اینجا نیز شأن شاعر اجل از فیلسوف نیست.

من باید مطلبی را تذکر بدهم. وقتی فلسفه هنر افلاطون و ارسطو را می‌گوییم، بلافاصله به آثار نقاشی و پیکر تراشی و معماری نروید. چون اصلاً نقاشی و معماری و این هنرها که با«ید» و دست هنرمندان سر و کار داشته، هرچند از نوع هنرند، از نظر مرتبه، نازلتر از شعر تلقی شده‌اند. حتی نظریه محاکات که افلاطون و ارسطو متعرض آن می‌شوند و آن را به عنوان تئوری بنیادی هنر تلقی می‌کنند. مواد نظریه محاکات را بیشتر از شعر و تراژدی می‌گیرند و برای همین است که وقتی ارسطو صحبت از تأثیر پالایش نفسانی می‌کند باز منظور نظر او، تأثیر شعر و تراژدی است. تراژدی، کمدی و حماسه، سه قسم اساسی و بنیادی شعر محسوب می‌شوند. شما وقتی که «فنّ شعر» ارسطو را ملاحظه می‌کنید، می‌بینید که هنر به معنای امروزی لفظ، یعنی هفت هنر در یك مرتبه وجود ندارد. بلکه بقیه هنرها دون شأن مرتبه شعر و شاعران است. حتی در رقابت برای سلطه برعالم یونانی، فیلسوف خود را در مواجهه با شاعر و کاهن حکمی می‌دیده است، نه نقاش و معمار و پیکر تراش و حتی موسیقیدان که متعلق به عالم ریاضی می‌انگاشتند. نکته دیگر که از نظر ریشه شناسی هنر باید مورد توجه قرار گیرد، این است که سقراط و افلاطون و ارسطو خود را در دنیایی می‌دیدند که بیگانه از دنیای شاعران عصر میتولوژی و دین کهن یونانی است. عالم شاعران با عالم متافیزیك فلاسفه پس از قرن پنجم میلاد یونان، تباینی بنیادی دارد. ارسطو در واقع نخستین بار است که سلطانی عقل ناسوتی را اعلام می‌کند و به تعبیر *هویزرمان*، اعلام می‌کند که دوران دل و دوران خیال لاهوتی، به پایان رسیده است. این مطلب باشد در باب خیال. اگر فرصتی بود، مجدداً برمی‌گردیم به این مطلب که چرا بشر گذشته، در ساحت خیال سکنی گزیده بودو با زبان خیال، همه شئون فکری و عملی و ابداعی خود را بیان می‌کرد. این وضع چنان بوده که هگل برای ادیان گذشته تعبیر «دین

هنری» را می آورد. می‌گوید: دین گذشتگان، دین عصر میتولوژی، دین سمبلیک و هنری است. این تعبیری است که بسیار قابل تأمل که بعد از هگل هم در قلمرو فلسفه هنر مورد توجه قرار گرفته و پیرامون آن بحث شده است.

اما باز گردیم به مطلبی که عرض می‌کردم: اینکه یک دوگانگی در یونان به وجود می‌آید، دو جهان در برابر یکدیگر قرار می‌گیرند. یک سو، ارسطو، افلاطون و سقراط که سه متفکر اصیل عصر متافیزیک یونان هستند و قابل مقایسه با افلاطین و حتی رواقیان و اپیکوریان نیستند و همچنین دیگر نحله‌های التقاطی که بعداً تکوین پیدا کرده‌اند، مثل کلبیان و فرقه‌ها و نحله‌های مختلف آکادمی و لاکئوم. به هرحال، ارسطو و افلاطون و سقراط احساس می‌کردند ـ این احساس که می‌گویم احساس متعارف انفعالی سانتمانتالیزم تصور نکنیم. احساسی که منظور نظرم هست همان شهود معنوی یا شهود باطنی است که این شهود باطنی یا احساس جهانی به نظر من روح فلسفه است ـ به واسطه این شهود باطنی یا این داده بی‌واسطه وجدانی است که می‌انگاشتند عالم دیگری تجلی کرده است و آنها در عالم دیگری حضور دارند که آن عالم، با عالمی که شاعران در آن حضور داشتند، یعنی عالم «میت»، قابل جمع شدن نیست. یک طرف عالم متافیزیک و یک طرف عالم دین اساطیری. در اینجا منازعات و مناظراتی میان فیلسوفان جدید و شاعران و کاهنان قدیم صورت می‌گیرد. در کنار این فیلسوفان جدید عده‌ای از شاعران و عالمان جدید نیز حضور دارند. شاعران تراژیک، چون *آشیل سوفوکل*، در واقع از عالم میت جدا شده‌اند. گرچه تراژدی‌ها و نمایشنامه‌هایشان مملو و پر است از مواد میتولوژیک. ولی اصالت ندارند و بسیاری از کمدی نویسان، مثل *کراتینوس* و علی‌الخصوص، *اریستوفانس* یونانی دقیقاً اولین منتقد میت (قصص ـ الاولین) هستند. در حالی که سرتاسر نمایشنامه‌هایشان یکسره تمسخر دین گذشته یونانی است. به این ترتیب یونان در دوره متافیزیک از گذشته‌اش بریده و گذشته خود را رها کرده است؛ گذشته‌ای که در آن خدایان زنده بودند. اما اکنون در دوره متافیزیک، این خدایان مرده‌اند و به تمسخر کشیده می‌شوند. در گذشته انسان با خدایان یا خدای شخصی راز و نیاز می‌کند، آنان در مقام پیامبری در نظرگاه فکر غالب خواص و عوام به سرزمین این خدایان می‌روند اما دیگر در دوره متافیزیک، شاعر زبان خدا نیست و سوار برارابه خورشید پا در عالم موزها (فرشتگان هنر) نمی‌گذارد. بلکه عالمش همین عالم فانی است، موزها تعبیر به قوای نفسانی می‌شوند. مبدأ درونی هنر «طبع» تلقی می‌شود، فوزیس «physis» تلقی می‌شود. فوزیس که آن معنی گذشته، یعنی «شکفتگی» و «تجلی» و ظاهر شدن را ندارد. پس شما مشاهده می‌کنید که ـ من نمی‌خواهم مفهوم سکولاریزم را اینجا به کار ببرم ـ دقیقاً یک نوع سکولاریزاسیون (دنیوی وناسوتی شدن) معانی میتوسی و دینی گذشته را در تفکر جدید متافیزیک می‌بینیم.

همان طوری که در مفهوم یونانی محاکات اثری از ارتباط با عالم دیگر و غیب نیست. بلکه عالم، شاعر و متفکر هنری با عالم محسوس درگیر است. در پوئیسیس، در مقابل این نظر، در عالم محسوس وجودی نیست که هنرمند بخواهد با آن ارتباط داشته باشد. اصلاً مقام شاعر، مقام هنرمند، مقام انبیاء است. کهانت یا نوعی پیامبری است. همچنانکه کاهنان چنین شأنی را داشتند. عقلی هم که در دوره ماقبل متافیزیک طرح می‌شد، تفاوت جوهری با عقل یونانی دارد. عقلی که در دوره میتولوژی می‌بینیم، یک عقل غیب گوست: عقلی که موهبت خدا است و می‌تواند آینده را پیش بینی بکند. اما معنای نوس (Nous)، یونانی و راتیو ( Ratio )، لاتینی که به هرحال، عقل تحویل شده و تقلیل یافته به یک حسابگری و عقل ناسوتی صرف است که بعضی از متفکران متأله، متذکر آن بودند، در بطن گذر هنر و حکمت یونانی از دوران موتوس (Muthos) به دوران فلاسفه ( philosophia ) نهفته است. این عبارت است ازناسوتی شدن امرلاهوتی: یعنی، یونان از یک دوران لاهوتی قدم به یک دوران ناسوتی گذاشته است و یک دوگانگی میان این یونان قدیم و یونان جدید احساس شده که در آن، روح سکولاریزاسیون و ناسوتی شدن و دنیوی شدن را در فلسفه و هنر یونان می‌بینیم.

کاتارتیسیس ( catharsis ) که در گذشته باری معنوی دارد و در واقع، یک تزکیه روحانی بوده است، در فلسفه ارسطو، به معنی پالایش نفسانی و یک نوع تصفیه عقده‌های روانی است. وقتی که در مقابل یک نمایش تراژیک دو احساس خوف و شفقت، در مقابل همدیگر قرار می‌گیرند، برخورد این دو احساس روح ما را از عقده‌ها رهایی می‌بخشد و ما را از اینکه در جهانی کسالت‌بار و تاریک زندگی می‌کنیم، آرامش می‌بخشد و زندگی را برای ما قابل تحمل می‌کند. زیرا یونانی دچار یک زمان مرگباری بود که در بعضی از آثارشان این مسئله بسیار بروز دارد. در کمدی و تراژدیها یا در آثار تجسمی، نظیر «پیکر دختر نیوبی» یا در مجموعه «پیکره‌های لائوکن» این خوف و حیرت در برابر راز حیات و نوعی سوءظن و بدگمانی را به وضوح، می‌بینیم. این تاریکی و تیرگی جهان را، همان طوری که گفتم، یونانیان بعد از خروج از دوران میت و دین باستانی تجربه کرده‌اند، آنان خود را در یک دور جهانی بسته‌ای می‌دیدند که همه چیز در آن تکرار می‌شود و هیچ گونه تعالی ندارد.[1] حتی تعالی و سعادت فلسفی نیل به حیات نظری تئورتیکوس بیوس ( Theortikos Bios ) که افلاطون در دیالکتیک و خیلی سست‌تر از افلاطون، ارسطو در یک سیر و سلوک عقلی مطرح می‌کنند، کمالات معنوی دورهٔ‌دینی را مترتب نیستند. اصلاً آدم متواضعانه با تذکر به فقر ذاتیّ خویش در برابر خدا قرار نمی‌گیرد و راز و نیاز و آرامش روحی در میان نیست.

**● لطف کنید پیرامون مفهوم هنر در عصر قبل از میتولوژی توضیحاتی ارائه بفرمایید.**

دوران اصیل میت که ما آن را می‌توانیم تعبیر به عصر امّت واحده و سپس، قصص الاولین کنیم، در واقع، دارای دو دوره جزئی است. اول یک دوره دین است: دین اصیل. در این دوره آغازین تمدن بشری است که امت واحده دینی، تحقق پیدا می‌کند ـ یا به تعبیر سن *اوگوستینوس*، مدینه خدایی هست ـ که در حاشیه آن یک بیغوله‌هایی به وجود می‌آید. یک برهوت‌های فکری به وجود می‌آید که در واقع، دوره میت ممسوخ یا اساطیرالاولین (از جمله

اساطیرالاولین حماسه‌های بهگورگیتا، رامایانا یا ایلیاد و اودیسه و بخشی از تورات و انجیل کنونی) به آن معنایی است که امروزه بیشتر ما با آن مواجه هستیم.

نویسندگانی که توجه بیشتری به معنای میت دارند، مثل میرچا *الیاده* و *مالینوسکی* یا بعضی از روان شناسان یا روان‌کاوانی مثل یونگ، معنی اصل میت یا قصص الاولین را بیان نمی‌کنند. بلکه بیشتر با اساطیر الاولین سر و کار دارند. آن چیزی که اینها بیشتر مد نظرشان هست، همین میت‌های منحط و ممسوخ است که به صورت جادو و سحر برای نسلهای بعدی باقی مانده. چون میت که در واقع رموز و صورت خیالی تفکر حضوری و شهودی پیشینیان بوده است، اساساً در یك فرهنگ سمعی به وجود آمده، تعارضی با دین پیدا نمی‌کند- معنی اصیل میت، همان قصص است. به تعبیری میت، حکایت و کلام مقدس است؛ حکایتی که حقایق ازلی و آنچه را که صورت نوع ازلی در آن تجلی کرده بیان می‌کند.[۲] یعنی هنرمند یا سیاستمدار یا هرمتفکری، وقتی با میت یعنی، حاصل تفکر حضوری شاعرانه مواجه‌می‌شود با این دیدبه‌آن می‌نگرد که‌می‌تواند نمونه‌های ازلی‌تفکر (ارکتیپ Archtype ) را در آن پیدا کند، نقاشان گذشته همه تفکر میتولوژیك داشتند. چون احساس می‌کردند یا به این حقیقت اعتقاد داشتند که همه آثاری که بشر ابداع می‌کند، نمونه ازلی آن را نقاش ازل نقش زده است. حالا این نقاش ازلی هم خدا به معنی خاص لفظ و هم نقاشی است که در واقع، شأن واسطه اولوهیت و بشریت را برعهده دارد. شما در نقاشی ایرانی- و کلاً شرقی و حتی مسیحی- این حالت را می‌بینید که حتی صورت ظاهر هم به چهره چینیان و ترکان شباهت دارد. چرا که اینها تصور می‌کردند اولین نقاشان چینی بودند و نمونه ازلی به این صورت ظاهر شده است و نقاشان متأخر، در واقع کارشان ابداع کردن این نمونه ازلی آسمانی است. چنانکه در نقاشی مسیحی نیز همه، نمونه ازلی لاهوتی راسرمشق می‌داشتند. پس در اینجا بامعنی ابداع روبه‌رو می‌شویم.

**● یعنی، در واقع این هم نوعی محاکات تلقی می‌شود؟**

نه اینجا محاکات نیست. محاکات یك تعبیرش را که من به دوره متافیزیك سقراط و افلاطون و ارسطو بردم. یك تعبیر که من فراموش کردم شرح کنم، تعبیر فیثاغورثی محاکات است که در دوره اسلامی و مسیحی نیز مورد نظر بوده است. در حالی که افلاطون و ارسطو توجه به شعر و قدری به هنرهای تجسمی دارند، توجه فیثاغورث، به موسیقی است. تعبیری هم که از محاکات دارد، دقیقاً متضمن یك معنی متعالی است. برای همین در تاریخ تفکر و هنر اسلامی به خصوص همه موسیقیدانان به آن توجه کرده‌اند، علاوه براین، در سماع صوفیه نیز به آن توجه شده است و بعضی از فلاسفه نیز چون *اخوان الصفا*، به آن پرداخته‌اند و در رسائلشان این معنی از میمسیس طرح شده که موسیقی عبارت است از محاکات نغمات آسمانی، نغمات بهشتی؛ همان نغمات آسمانی که در عالم غیب سروده می‌شوند، یا الحانی که در فضای عالم غیب منتشر می‌شوند و حرکت منظم ستارگان نیز مظهر آن است. یك موسیقیدان یا کسی که آواز می‌خواند یا سازی را می‌زند، کلاً کسی که با الحان سر و کار دارد، نغمات را محاکات می‌کند. بنابراین، محاکات فیثاغورثی که در دوره مسیحیت نیز برای نقاشی و دیگر هنرها مورد نظر تأمل قرار می‌گیرد، بسیار به معنی ابداع ما قبل یونانی و دینی و میتولوژیك نزدیك است. یعنی شما محاکات فیثاغورثی را می‌توانید یك مرزی میان ابداع دینی و محاکات متافیزیکی یونانی بدانید. در اینجا گرچه سخن از محاکات است، اما معنای باطنی آن متعالی است. صوفیه و همان طور که عرض کردم، فلاسفه و موسیقیدانان ما و کسانی که در زمینه موسیقی تحقیقاتی داشته‌اند، که متأخرینش *عبدالقادر مراغی* است، همه اینها توجه کرده‌اند به این معنای محاکات. البته صوفیه حکمای انسی آن تعبیر یونانی عصر ماقبل متافیزیك فیثاغورث را نیاورده‌اند و این را صرفاً یك الحانی که در عالم منتشر و حرکت ستارگان منشأ آن است، تلقی نکرده‌اند. بلکه آن را بردند به آن معنایی که در آیه شریفه قرآنی است، یعنی «عالم ذر»، وقتی که همه انسانها در مقام فطرت الهی خوش در عالم ذرجمع می‌شوند، در آنجا هنگام استماع کلام الهی «الست بربکم؟ قالو بلی» الحان موزون سپاه بهشتی را می‌شنوند. مولانا در شرح آن می‌گوید:

بانگ گردشهای چرخ است، این که خلق
می‌سرایندش به طنبور و به حلق
مؤمنان گویند، کاثار بهشت
نغز گردانید هرآواز زشت
ما همه اجزای آدم بوده‌ایم
در بهشت، آن لحنها بشنوده‌ایم
گرچه بر ما ریخت، آب و گل شکی
یادمان آمد، از آنها چیزکی

یا در فقراتی دیگر، مولانا آواز مرید خود را آواز خدا تلقی کرده است:

پیش من آوازت آواز خداست
عاشق از معشوق حاشا کی جداست
اتصالی بی‌تکیف بی‌قیاس
هست ربّ الناس رابا جان ناس

یعنی این گفت و گو در یك عالم تحقق پیدا می‌کند. این نغمات بهشتی در همان عالم ذر منتشر شده بود. انسانی که به این عالم می‌آید، آن نغمات بهشتی را فراموش می‌کند. تا آنکه حالی پیدا می‌کند هنگام شنیدن نغمات زمینی، که در واقع، ابداع آن نغمات آسمانی است که در گذشته شنیده شده است. برای همین است که موسیقی

بسیارتأثیرگذار است و به سرعت می‌تواند حال قبض و بسط روحانی را در انسان القاء کند، و یا حال قبض و گرفتگی، در مقابل حال بسط و بهجت و سرور، را در انسان زنده کند.

**● استاد، بحث در ارتباط با دوره پیش از میت بود. لطف کنید در این زمینه اشاراتی داشته باشید.**

بله، دوره پیش از میت ممسوخ به معنی اساطیرالاولین، نه قصص الاولین، که این دومی همان دوره دیانت امت واحده است، یعنی دوره پیش از میت‌های ممسوخ ادیان آسمانی که میتهای اصیل هم جزئی از این ادیان آسمانی هستند و با الهامات یا با وحی دل و یا با وحی دین ارتباط پیدا می‌کنند. یعنی این میت‌ها به الهام ربانی دریافت می‌شوند و به اقتضا تجلی غیبی رحمانی به شهود حاصل می‌شوند، که این تعبیر به قصص شده است و آن نسبت پیدا می‌کند با کتابهای آسمانی و قرآن. مثلاً سوره یوسف «احسن القصص» است، احسن میتهاست که در آن نکات حکمی و معرفت الهی تعبیه شده است.

هم حکمت نظری و حکمت علمی و هم مبادی و سایر اموری که به هرحال، مربوط به شئون مختلف انسانی، در آن هست. داستان آدم، یعنی داستان آفرینش انسانی هم یك میت است؛ به معنی قصص الاولین و احسن الحدیث و احسن القصص. اما این میتولوژی متعارف و رسمی، این اسطوره‌ای که در دوره‌های متأخر با آن ارتباط داریم، بعد از گذر از یك فرهنگ کتبی به ما رسیده است واینها مسخ شده است. در حقیقت می‌توان گفت هومر و هزیود، اجساد بی‌روح میتها را مجدداً مطابق ذوق تقلیل یافته خود سرودند و کاهنان و یا شاعرانی در دورهٔ انحطاط بعضی از میتها را به الهام دریافتند. اما این میتها در واقع، مسخ شده بودند. به هرحال، من نظرم در کتاب «حکمت معنوی و ساحت هنر» هم همین بوده که در واقع دوران شرق دو دوره است؛ یك دوران دین اصیل است و یك دوران دین و میت ممسوخ، و آنچه که سقراط، افلاطون و ارسطو با آن مواجهه دارند و آن را نوعی هذیان و خرافه و دروغ می‌دانند، می‌شود گفت ادیان و میت ممسوخ است. چنانکه در دوران متأخر جدید رنسانس، متفکرانی که با دین مسیحی مواجهه دارند، با دین میتولوژی زده مسیحی ممسوخ مواجه هستند. در نتیجه، تعرض آنها یك تعرض حقیقی نیست؛ تعرضی است مقابل یك حقیقت مسخ شده و صورت ممسوخی از یك حقیقت اصیل.

**● آیا می‌توانیم دوره پیش از اساطیر الاولین را که فرمودید دوره دین است، دوره امت واحده تلقی بکنیم؟**

بله قبلاً نیز اشاره کردم. امت واحده، در واقع همان مدینه معنوی و الهی نخستین است. مدینه، شهر ولایت، اینها یك معنی دارند و کلمه شهریار باز با مدینه و ولایت ارتباط پیدا می‌کنند، کلمه سیاست، پلیس و پلتیك با این لفظ مدینه و امت ارتباط پیدا می‌کند. ولی امت در واقع در زبانهای لاتینی و در حتی زبان سانسکریت هم ما داریم. در زبان لاتین «communitas» و در زبانهای اروپایی به کومونیته وکامونیتی (community) تعبیر شده است. این کومونیته یا امت، در واقع همان جامعهٔ معنوی است: جامعه‌ای است که روابط و مناسبات غالب برآن براساس یك عشق و محبت خدایی حاصل شده است. یعنی، ولایت و قرب و دوستی روح سیاست و روابط انسانی حاکم برآن است. از همین معناست که حکمای انسی، چون شیخ اکبر و حضرت امام، قدس سره، ولایت را باطن و جان ولایت و سیاست و نبوت دانسته‌اند. در باب پیدایی جامعه، نظریه‌های مختلفی وجود دارد. برخی اساس تأسیس جامعه و مدینه را محبت و تعلقات روحی می‌دانند. حالا بعضی‌ها این محبت را برده‌اند به غریزه جنسی، مثل هیوم و فروید. بعضی از فلاسفه و فیلسوفان پیدایی جامعه را برده‌اند به قراردادهای اجتماعی. قراردادهای اجتماعی، میان گروهها و افراد بسته می‌شود و جامعه تأسیس می‌گردد، مالکیت به وجود می‌آید. همچنان که لاك، روسو، منتسکیو و اسپینوزا به این قول گرایش دارند. امت در واقع یك جامعه معنوی است که نه برحسب قرار داد، که قرار داد فرع برآن محبت و آن عشق مقدس و تعلق باطنی و روحانی است که براساس آن شهروندان در مدینه گرد آمده‌اند و نبی و ولی به قوه ولایت الهی در حقیقت اعضاء و شهروندان را وحدت می‌دهد و به این جهت که او را با عالم غیب و با خدا نسبتی خاص حاصل است و واسطه میان خدا و امت است، متذکر مقام فطرت شهروندان جامعه مقدس می‌شود. زمانی که این واسطه از میان رفت، نبی و ولی غایب شد، امتی دیگر در میان نیست، یك جامعه‌ای است که همه چیز آن قراردادی است. همه چیز آن بازد و بند روی و ریا متحقق می‌شود. افراد در پی ارضای شهوات و اغراض جمع می‌آیند؛ نه در پی اتصال به یك معنای متعالی یا یك مقصد متعالی. همه دنبال این هستند که به ارضاء شهوات یکدیگر کمك کنند و یا صدمه رسانند و به هرحال، فکر اکثر مردمان ارضاء شهوت است. این است که امت به معنای حقیقی لفظ، اختصاص پیدا می‌کند به جامعه‌ای که معانی دینی برجسم و جان شهروندان آن مسلط شود و ولی و نبی، هادی قوم باشد، متفکران قوم در واقع همان اولیاء و انبیاء هستند در امت واحده و در دوران میت ممسوخ، جای انبیاء و اولیاء را شاعران و کاهنان گرفتند، آنها میت را از مقام اصیل خویش تنزل بخشیدند. اما به هرحال، میت اصیل یا ممسوخ، جزئی از دین اصیل یا ممسوخ است. قصص دینی همان میت است. تعابیری که در یونان برای موتوس (Muthos) درزبان قدیم یونانی است، به معنی کلام و روایت مقدس هم دقیقاً مناسبت دارد با این معنی احسن القصص درست در مقابل اسطوره‌ای است که معادل هیستوریای (Historia) یونانی است که همان خاطرات آشفته پریشان قوم است. از اینجا اسطوره معرب تاریخ است، یعنی اسطوره همان تاریخ وهم زده قوم است: نه تاریخ مقدس آدمی و از این معنا در قرآن از تورات ـ تاریخ و هم زده قوم یهود ـ به اساطیر و امانی تعبیر شده است. بنابراین، اسطوره ترجمه غلطی از لفظ میت و قصص ترجمه صحیح آن است و اساطیر الاولین نیز در مقابل قصص الاولین قرار می‌گیرد. برای میت ممسوخ می‌شود لفظ اساطیرالاولین را آورد. حکایتهایی که در شاهنامه وارد شده، برخی در واقع اساطیرالاولین بوده که در زمان حیات حضرت نبی مکرم بخشی از احتجاجات حضرت نبی در برابر کسانی است که سعی می‌کنند از همین اساطیرالاولین ایرانی و بین‌النهرین و مصری و هم چنین اسرائیلی در برابر قرآن

استفاده کنند و حتی نقالان و راویانی هستند که مردم را به یك نحوی، دور و بر این میت ممسوخ گرد می‌آورند. در حالی که در قصص دقیقاً، میت حقیقی و حکایت حقیقی است که حیات حقیقی بشر را هم ظاهر می‌کند و به آن معنی می‌بخشد.

**● لطف بکنید پیرامون تاثیر میت در روند تاریخی هنر به معنای خاص کلمه، اشاره‌ای داشته باشید.**

قبل از افلاطون و ارسطو و به طور تفصیلی، در آثار متفکران یونانی می‌بینیم که نوع ممسوخ میت صورت ماده تفکر این متفکران را پیدا کرده است. سقراط و افلاطون، به جهت نزدیك بودن به عالم میت، بیش از ارسطو از بقایای میت و میتولوژی قدیم یونانی بهره می‌گیرند. همچنان سوفوکل و آشیل و دیگر هنرمندان در تمام تراژدیها، کمدیها و حماسه‌های یونان عصر متافیزیك، دقیقاً از مادهٔ تفکر میتولوژیك بهره گرفته‌اند. اینها همه از میت بهره گرفته‌اند. در ارسطو، یك دوری و بیگانگی تمام عیاری نسبت به میت، می‌بینیم. اما به هرحال، سقراط آغازگر نابودی کامل میت‌های یونانی است، به طوری که نیچه، سقراط را کشنده میت می‌داند.

**● در واقع سقراط، افلاطون و ارسطو از منادیان به پایان رسیدن دورهٔ میت و آغاز دوران متافیزیك هستند.**

بله، مؤسس تاریخ جدید یونان و به تعبیری تاریخ متافیزیك یونان سقراط است و افلاطون در مقام بسط تفکر سقراطی هستند، با این دو و سرانجام افلوطین و نو افلاطونیان تفکر یونانی به کمال می‌رسد و می‌میرد. مرگ بعد از دوران غلبهٔ فلسفه نو افلاطونی سراغ تفکر یونانی می‌آید. این بار این تفکر یونانی است که به جای اساطیر به صورت ماده در اختیار متکلمان و تئولوژیستها و شاعران و متفکران اسلامی و مسیحی قرار می‌گیرد. بی‌تردید آنچه که ما در حکمت مسیحی و حکمت اسلامی از افلاطون و ارسطو می‌شنویم، کلمات ارسطو و افلاطون حقیقی نیست، در واقع یك ماده‌ای از سقراط و ارسطو و افلاطون چونان شبحی از کلمات ارسطو و افلاطون در کار آمده است. یعنی متفکران عصر مسیحیت و عصر اسلامی با روح و حقیقت تفکر ارسطویی و افلاطونی بیگانه بودند. یك صورت ظاهری از تفکر یونانی و صورت اندیشه‌های یونانی را پذیرفته بودند، و برمادهٔ این صورت ظاهری از تفکر یونانی، تفکر خود را بسط دادند و این اندیشه را براساس یك طرح نو تفسیر و شرح کردند. طرح نو عبارت بود از صورت اسلام و مسیحیت، در شرق از فارابی تا ملاصدرا و حاج‌ملاهادی سبزواری و در غرب آن را از آغاز در متفکرانی چون اریگنس و ترتولیانوس و سن آوگوستینوس و بعد بوئیتوس می‌بینیم و بعد همین طور می‌آید تا ادوار متأخرتر، مثل *یوهانس اسکوتس اریوگنا*، بعد *توماس اکوئیناس* و *بوناونتورا* همین طور تا *ویلیام اکامی* و *جان اسکات* که شبح مفاهیم و اندیشه ارسطو و افلاطون در اینها مطرح است. افلوطین هم باز همین طور است. ما یك دوره برزخی را در تفکر یونانی داریم. که فلسفه یونان در دوره‌ای از تاریخ تفکر بشر با اندیشه و حکمت معنوی شرق و مذاهب عرفانی سرّی ممزوج می‌شود. در اسکندریه، نصیبین و حران و منطقه خاورمیانه و مصر و بخشی از ترکیه و یونان که یك نوع فلسفه التقاطی به تعبیر بعضی از مورخان فلسفه به وجود آمد که این فلسفه قابلیت مادگی، برای تفکر دین مسیحی اسلامی را پیدا کرد، در حقیقت آن تفکر اصیل متافیزیکی افلاطون و ارسطو قابلیت جمع شدن با تفکر اسلامی مسیحی را نداشت تا آنکه روح خود را از دست داد. در واقع از یك مسیری آمده و یك تغییراتی در این فلسفه وارد شده بود تا اینکه توانسته مادهٔ تفکر اسلامی بشود. در حالی که بخشی از آثار یونانی و میراث یونانی، به طور کلی مطرود می‌شود. ما اثری از نمایشنامه‌های یونانی، یا ادبیات و شعر یونانی را در اواخر متاخر، در دورهٔ اسلامی و دوره مسیحی نمی‌بینیم و ادبیات لاتینی و رومی که جزو فنون هفتگانه مقدمات علوم الهی بوده، در کلیسای مسیحی و اروتدوکس تأثیر جدی نداشته است. در اینجا نیز توجه جدی به میراث ادبی یونان نیست و اگر وجه تسمیه رنسانس تجدید حیات فرهنگ یونانی و اسرائیلیان‌یهودی است، بیشتر در واقع این نوع ادب و فرهنگ که اصرارش بردنیایی بودن و این جهانی بودن است، مورد توجه قرار می‌گیرد. ضمن اینکه فرهنگ یونانی رنسانس به عوالم ماورائی هم توجه دارد. منتهی این عوالم، آن معانی را که در تفکر دینی تجلی کرده بود، همراه ندارد. فی‌المثل خدای ارسطو خدای شخصی نیست: خدایی نیست که با آن راز و نیاز بکنید. افلوطین حتی از مراسم سحر و جادو و بسیاری از ادعیه استفاده می‌کند. اما می‌گوید اینها مربوط به عوام‌الناس هستند. فیلسوف اهل نماز نیست. اهل دعا نیست. حتی مسیحیت در دوران نخستین خود با شاگردان افلوطین مواجه بوده است. اما گروهی نیز از فکر نو افلاطونی رهایی یافتند. چنانکه بعضیها به واسطه شاگردان با واسطه افلوطین چون اریگنس از دنیای متافیزیك یونانی خارج می‌شوند و پا به دنیای مسیحی می‌گذارند به هرحال، میت در تاریخ هنر به صورت و یا در حکم ماده حضور دارد، در دوره متافیزیك یونانی که در گروه مرگ میت و دین هنری و سمبولیسم کهن است، شاعران و هنرمندان و فیلسوفان، از میت به عنوان ماده شعر و هنر و فلسفه خود، بهره می‌برند تا می‌رسیم به دوران مسیحیت. در دوران مسیحیت یك احیاء میتولوژی هست. چون تفکر دینی به تفکر میتولوژی نزدیك بوده است. حتی

اجزایی از مسیحیت با میتولوژی ممسوخ می‌آمیزد فی‌المثل تثلیث. بعد از آن در دوره رنسانس ما شاهد احیاء میت‌هایی هستیم که در واقع بیشتر در جهت توجه به حیات یونانی مورد توجه هست، بدون اینکه هیچ گونه باور جدی نسبت به میتولوژی وجود داشته باشند. اما کلاسیست‌ها که در قرن پانزدهم و شانزدهم هم به محیط فکری و هنری غرب مسلط هستند، کمتر از اسطوره و میت حرفی به میان می‌آورند و در واقع، نوعی میتولوژی عقلی شده را ارائه می‌دهند تا اینکه در دوره رمانتیك یك توجهی به قدرت خلاقه و فعاله خیال می‌شود. میتولوژی حاصل از قوه خیال بشری در کار می‌آید. حتی لفظ نبوغ و جنون شاعرانه، نوعی تذکر نسبت به میتولوژی قدیم یونانی است که شاعر را واجد نوعی نبوغ جنون آمیز می‌دانستند که اسباب عروج او را به عوالم دیگر فراهم می‌کنند. متفکران رمانتیك چون شلینگ، جهان و طبیعت را به نوعی خلق هنرمندانه مربوط می‌ساختند.

**● پس از این اشاراتی که به اساطیر و ارتباط آنها با هنر در یونان باستان داشتید، لطف کنید همین مسئله را در ایران نیز مورد بررسی قرار دهید.**

ما در دوران قبل از اسلام ایران، ادیان مختلفی داریم. دین زرتشتی بیش از سایر ادیان مورد توجه است. در این میان میت و میتولوژی هم به عنوان جزئی از دین در آن عصر مطرح بوده است. اما به مرور زمان، میت، آن معنای اصیل خود را از دست داده و به اسطوره تغییر یافته است و این حکایتهایی که در واقع صورت ممسوخی از حقیقت را بیان می‌کند، در کار آمده است. حکایتها و قصصی هم در این میان مطرح شده است که در واقع، شرح حال آدمی و نسبت او با مبادی ازلی است، شرح حال نمونه‌ها یا تیپ‌های آدمی است که ما در قصص شاهنامه می‌بینیم.

**● در دوره اسلام چه ارتباطی میان میت و تفکر دینی حاصل می‌شود؟**

تقریباً یك مشابهت‌هایی را می‌توانیم ببینیم؛ آنچنان که در دوره مسیح میان میتولوژی ماقبل مسیح و میتولوژی یونانی و مصری و تفکر مسیحی می‌بینیم. چنین ارتباطی نیز میان تفکر اسلامی و میت دوران قبل از اسلام می‌توان دید. همان طور که ارسطو و افلاطون در دوران اسلام آن صورت متافیزیکی خودشان را از دست می‌دهند و یك صورت نوعی خدامدارانه و روح تفکر دینی برماده تفکر ارسطویی و افلاطونی زده می‌شوند. از اینجا تفکر مشّابی، اشراقی و عرفانی و کلامی در واقع، اقسامی از تفکرات خدا مدارانه است. در حالی که تفکر جهان مدارانه و کاسموسانتریستی یونانی چنین نبوده است. به همین نسبت در میتولوژی و ادبیات و شعر ما نیز چنین وضعی وجود دارد. شاعران و متفکران اسلامی با حقیقت میت و اسطوره سر و کار دارند. اسطوره و میت، ماده و گاه صورتی شده است برای تفکر دینی و آنچه که ما در شاهنامه می‌بینیم، بربنیاد حکمت دینی اسلامی صورت فعلی را به خود گرفته. البته بعضی از تأثیرات تفکر میتولوژیك هندی و جهان مداری یونانی در شاهنامه کم و بیش وجود دارد و اما هنوز قطعی نیست که چه قدر فردوسی و شاعران میت‌پرداز و قصص پرداز ما دقیقاً از تفکر هندو و تفکر اساطیر یونانی متأثر هستند. اما با این حال، می‌پذیریم که کم و بیش در شاهنامه تفکری که مبتنی برپذیرش تقدیر جهانی است، بعضاً برکلام شعری غلبه دارد و این را می‌توان در زندگی رستم و بعضی از قهرمانان شاهنامه دید. اما روح شاهنامه، روح اسلامی است. و آن زندگی و ارتباطات میتولوژیك همچنان که در باب فلسفه یونانی و الهیات مسیحی گفتم، تغییراتی حاصل شده است که قابلیت ماده شدن برای فلسفه، الهیات و کلام اسلامی و مسیحی را پیدا کرده بود. اگر آن تغییراتی که عبارت از جمع شدن میان فلسفه یونانی با حکمت شرعی است اتفاق نمی‌افتاد، هیچ گاه فلسفه یونانی قابلیت جمع شدن با حکمت دینی و حکم ماده تفکر دینی را پیدا نمی‌کرد و مانند ادبیات و شعر یونانی طرد می‌شد و همچنانکه شعر و قصه یونانی ترجمه نشد، فلسفه هم ترجمه نمی‌شد. چرا که شعر یونانی ماده‌ای نبود که قابلیت اخذ صورت نوعی تفکر دینی را داشته باشد. از این نظر، تفاوت بنیادی میان اساطیرالاولین یونانی و قصص‌الاولین است. لفظ میت بیشتر با این دومی مناسبت دارد. برای همین هم میت‌های سیاوش و میت‌های دیگر دقیقاً با قصه یا به تعبیری مصیبت نامه‌های معصومین و اولیاء بسیار نزدیکند، یعنی تحقیقاً می‌توانم بگویم داستان هرکول، مصیبت‌نامه نیست، تراژدی است و من مصیبت نامه را با تراژدی یکی نمی‌دانم. مصیبت‌نامه، داستان معصومین است. یا داستان اولیاء و انبیایی است که در قلمرو و ساحت عصمت قرار داشتند. اما تراژدی در ساحت عصمت و بی‌گناهی ذاتی تحقق پیدا نمی‌کند. اساساً غرب، ذات انسان را شرور تلقی می‌کند. مرگهای نابهنگام یا بهنگام که عین درد و رنج است متناسب با فضای تقدیری و جهان مدارانه یونانی است. چرا که یونانی خود را در جهانی جبار گرفتار می‌دید که غایتی جز این جهان برایش مقدر نیست.[۳] پس باید جانش از جسمش رهایی یابد و به جهان لاتعیّن دیگری قدم بگذارد. این جهان دیگر جهان اخروی دینی و معاد متعیّن خاص دینی نیست. طبیعتاً تراژدیها به فریاد انسان نیست انگاری می‌رسیده که راهی را ورای آینده تاریك و مرگ‌آلوده نمی‌بیند. از اینجا سعی می‌کند با تصادم دو احساس خوف و شفقت از عقده‌های باطنی و تشویش آزار دهنده مرگ بشری رها شود. او با مشاهدهٔ سقوط انسانهای فوق بشری که مرگ آنان را در کام خود می‌کشید، مرگ را می‌پذیرفته‌اند. وقتی ادیپوس با آن همه عظمت به قله‌های عظیم قدرت می‌رسد، چنین ناگهان سقوط می‌کند، و چنان دردناك جهان را ترك می‌کند، دیگر فلاکت در نظر همه ما معقول در نظر می‌آید. زندگی ادیپوس در تراژدیها یك زندگی شرارت بار و آکنده از فلاکت و زبونی است. در حالی که زندگی معصومین و مصیبت‌نامه‌ها چنین اثری از زندگی قهرمانان نمی‌بینیم. در شاهنامه که دقیقا به مصیبت نامه‌ها گرایش پیدا کرده، مصیبت، مصیبت انسانهایی است که در مقام معصومیت، نه معصومیت اولیاء الله، گام برمی‌دارند. اما حضور تقدیر به مفهوم او پانیشادی و ودایی و قدری هم متأثر از تقدیر میتولوژی یونانی را من بسیار ضعیف در شاهنامه می‌بینیم. به هرحال، روح شاهنامه، روح دینی است. اما ماده‌اش قصص و اساطیر ما قبل اسلام است.

**● آیا با توجه به فرمودهٔ حضرت عالی می‌توان چنین تلقی کرد که فردوسی در صدد تأویل اساطیر گذشته و استفاده از**

**آنها در جهت القاء مفاهیم دینی بوده است؟**

– بله‌می‌توان چنین تلقی کرد که‌فردوسی چنین نظر داشته است. اما شاعران با غرض شعر نمی‌گویند. در واقع شاعر آنچه را که در دلش بی‌واسطه انکشاف حاصل کرده و با الهام دریافته است، برزبان می‌آورد. حوالت تاریخی آن دوران و حیات آن عصر اقتضاء می‌کرد که هرمتفکری حتی اگر به سوی کفر هم می‌رفت، رنگ دینی به آن می‌زده است. داستان گُلدن تاچ ( Golden Touch ) راکه‌شنیده‌اید. صاحب این‌قوه‌لامسه، مردی اساطیری است. اوبه هرچیزی دست می‌زد، طلا می‌شده. دقیقاً چه در دوران تفکر دینی و چه در دوران تفکر غیردینی، این حکم جاری است. یعنی متفکران دینی به هرچه که در این کره خاکی، چه در گذشته و چه در زمان خود می‌اندیشیدند، صورت دینی به آن می‌دادند و در دوره کنونی نیز متفکران به هرچیزی که نظر می‌کنند، روح غیر دینی به آن می‌دهند. حتی بسیاری قرآن را که تفسیر می‌کنند، با روح غیردینی است. وقتی به داستان قدیسین در قلمرو دین مسیحی می‌روند، روح کفر به آنها می‌دهند. در این سو روشنفکر دینی ما که در واقع خدا را در صورت مفهومی ممسوخی می‌پرستد، صورت کفر به آن می‌دهد و قبض و بسط فکرش عین قبض و بسط نفس اماره‌اش است. قبض و بسطش سراسر کفرآمیز است. یعنی از قبض و بسط حقیقی روحانی که انسان در مراتب سیر و سلوك معنوی عرفانی می‌تواند داشته باشد، بیگانه است.

**● با این ترتیب، بفرمایید چه تلقی می‌توانیم از هنر قدسی داشته باشیم؟**

من قبلاً درباره هنر از نظر اتیمولوژی بحثی داشتم. اما با هنر قدسی نیز بی‌ربط نیست که اشاراتی داشته باشم تاتذکری نسبت به معنای اصیل هنر قدسی حاصل شود. برای هنر قدسی **دو صورت وجود** دارد؛ صورت اول اکنون در **نحله‌هایی از** فلسفه و تفکر جدید غرب، مورد **تأمل قرار** گرفته است، این نظرگاه هنر قدسی را به امر قدسی و مقدس در ادیان و آیین‌های شبه دینی پیوند می‌زند. توجهی که از سوی پیروان منطق هرمنوتیك در حوزه دین شناسی به امر مقدس شده است، نقطه آغاز پیدایی این نظرگاه بوده است. *اشلایر ماخر* و پیروان بعدی او، از جمله *رودلف اتو*، متفکر آلمانی، همگی ذات انسان را در دین ورزی متقرر دانسته‌اند. دین ورزی از نظر آنان با امر مقدس و طاعت از آن تجلی می‌یابد. بنابراین، هنرقدسی با امر مقدس ارتباط دارد. هرآیین و دینی که برامر مقدس تأکید ورزد، در صورت روی آوری به تجربه هنری، هنرش، هنری مقدس خواهد بود. زیرا این تجربه، مجلای امر قدسی خواهد بود. این نظری نیست که در فکر برخی آکادمیسین‌های متأله می‌بینیم. آنها برای امر قدسی برخلاف جامعه‌شناسانی چون دورکیهم، ماهیتی اصیل قائلند. در آراء گروهی دیگر که بیشتر اهل سنتهای کهن دینی‌اند و از طریقی غیر فلسفی و غیر متافیزیکی و باروی آوری صرف به ادیان و عرفان سنتی، به طرح هنر قدسی پرداخته‌اند، هنر مقدس دارای وجوه انتولوژیك تلقی شده که متناظر با آن می‌توان به معرفت حقیقی نائل آمد. اما در اینجا نیز قلمرو هنر مقدس هم ادیان و آیین‌ها را در می‌نوردد. گنون وبورکهارت، مشهورترین آنها هستند. *کومارا سوامی*، یك آسیایی همفکر بورکهارت و گنون تلقی می‌شود. هردو گروه، آرایی عمیق و قابل تأمل دارند. اما این متفکران، مترجمین موافقی را نیز همراه دارند که فعلاً ترجیح داده‌اند در دیار غرب، در سایه دموکراسی موهوم، به اندیشه در باب هنر قدسی و تجلیات حیات دینی بپردازند!! و با باطنی مذهبان ماسونی، نظیر اسماعیلیه آقاخانی و یا ظاهری مذهبان حنبلی نرد عشق بازند.

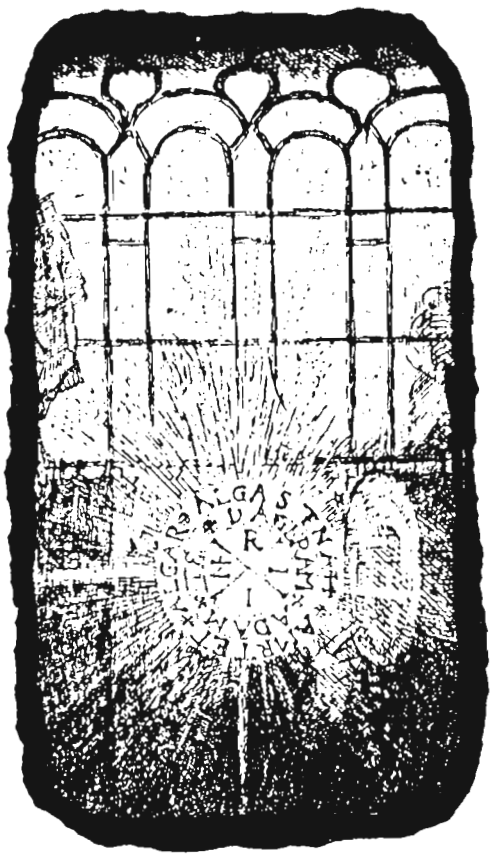
متفکرانی که در غرب به تفکر درباب هنر مقدس پرداخته‌اند، کم و بیش، متأثر از روح شیطانی غربند. حتی برخی از آنها با فراماسونها مرتبطند و برخی نیز با راه و رسم باطنی و نهان روشی فراماسونها با تسامح و تساهل مواجه می‌شوند، و حتی آن را با مسیح‌شناسی سمبولیك مقایسه می‌کنند. به هرحال، باید با احتیاط و نظری تنزیهی با آثار متفکران غربی در باب هنر قدسی شرق و کلاً هنر دینی و آیینی مواجهه داشت و بی‌آنکه اسیر آنها شده، از آنها بهره گرفت. سنت تفکر دینی ما به ما مدد خواهد رساند. برخی نیز عمیقاً به دیانت متعهدند و بی‌آنکه مترجم صرف آراء آنها باشند. با ابتدا به تفکر دینی اصیل، از تفکر عمیق آنها بهره می‌گیرند و از غربزدگی و روح خبیث ما بعدالطبیه غربی می‌گذرند و به ساحت روح قدسی حکمت انسی وارد می‌شوند و به علم الاسماء ابتداء می‌کنند. آموزگاران این راه معنوی در دوران انقلاب اسلامی، حضرت امام، قدس سره، است و سیدناالاستاد. اما نظرگاه اسلامی هنر قدسی نیاز به دقت دارد. تعبیری که نزدیك به هنر قدسی است، حدیث قدسی است. حدیث قدسی از کدام نوع احادیث است؟ آن احادیثی که قرآن و وحی نیست. اما در واقع به الهام بی‌واسطه از خدایا بواسطه جبرئیل تنزیل یافته است، حدیث قدسی می‌گویند، مانند حدیث «**کنت کنزاً مخفیاً**...» و امثالهم که بسیاری از آنها را عبدالرحمن سلمی در تفسیر الحقایقش جمع کرده است که صوفیه و فقها هم توجه مستوفی به این مسئله داشته‌اند و به بحث تفصیلی در این باب پرداخته‌اند. مفهوم هنر قدسی به این معنا اختصاص پیدا می‌کند، به آنجایی که هنرمند با روح القدس یا جبرئیل ارتباط پیدا می‌کند و در این تجربه هنری، به الهام ربانی به تأویل و تنزیل

حقایق الهی می‌پردازد. پس هنر قدسی، هنری نیست که هرهنرمند یا شاعری بتواند در مقام و مرتبه تجربه آن باشد. پس هنر قدسی، اختصاص پیدا می‌کند به اولیاء الهی. در تفسیر ابوالفتوح رازی، ذیل تفسیر آیهٔ شعرا، اشاره می‌شود به مجلسی که شاعری در مدح امام زمان(عج) کلماتی را برزبان می‌آورد. امام از شاعر ستایش می‌کند و می‌فرماید که این کلمات را روح القدس برزبان تو جاری ساخته است. این یعنی مصداق حقیقی هنر قدسی. پس کار قدسی کردن، کار هرکسی و آیینی نیست. چون مرتبه‌اش مرتبه‌ای است که اگر مرتبه حدیث قدسی نباشد، قریب به آن است. به تعبیر *ابن‌عربی* در فتوحات مکیه، فقط در پرتو نبوت و ولایت تحقق پیدا می‌کند. هنر قدسی در واقع، مظهر وحی نبوی و الهام ربانی است. هنر و شعر قدسی به قدری نزدیک به وحی است که روح القدس یا جبرئیل برزبان شاعر کلمات را جاری کرده است. همان طوری که ابن‌عربی، در فتوحات مکیه اشاره می‌کند به این معنا که شاعر حقیقی در مرتبه حقیقی خودش مجلای پرتو حقیقت محمدی است. آیا هرکس می‌تواند به این عالم وارد شود؟ یعنی شاعرانی که ما می‌شناسیم و در دوره ما هستند، در سرزمینهای اسلامی هستند؟ آیا در جهان شاعرانی را می‌شناسیم که زبان او زبان روح القدس باشد؟ پاسخ به این پرسش بسیار مشکلتر است از هرپاسخی دیگر برای هرپرسش دیگر بی‌تردید جهان ما جهان هنر قدسی نیست: عالمی که در آن هنر قدسی تحقق پیدا می‌کند. ما از عالم انبیاء و اولیاء بسیار فاصله گرفته‌ایم و بیگانه هستیم. این بیگانگی ما به معنی بیگانگی از عالم قدسی است. به تعبیر آموزگار خود- آگاهی، ما در دوران فرو بستگی ساحت قدس بسر می‌بریم. ما از عالم قدسی، یعنی عالمی که روح القدس در آن سکنی می‌گزیند و در زبان و کلام بشری ظاهر می‌شود، بیگانه هستیم. خیال ما هم خیالی نیست که قدسیان در آن تجلی کرده باشند یا عرش رحمان شود. به مصداق این بیت مولانا که گفت:

آن خیالاتی که دام اولیاست
عکس مه رویان بستان خداست.

شاعری ممکن است قدسیان را بستاید و از قدسیان سخن بگوید. اما به تعبیر حضرت امام (ره) روزگار ما روزگار عرفان لفظی و به حجاب کشیده شدن قرآن است. ما در روزگار عرفان لفظی بسر می‌بریم. همه سخن از عشق و سخن از قدوسیت و قدسیان می‌گویند، اما اثری از قدوسیت و قدسیان را در زندگی خودمان نمی‌بینیم، یا بسیار کم می‌بینم. در روزگاری که شاعران بیش از هرزمانی، از قدسیان سخن می‌گویند، اما در واقع با قدسیان آشنایی وجود ندارد. ما اغلب با قدسیان بیگانه هستیم. هنرمان، اغلب، هنر غیرقدسی و حتی هنر قدس زداست. به تعبیر اوستایی اشموق (غیر مقدس: profane) است. شموق با اسلام هم معنی است. اسلام به معنی مقدس (sacred) است. یکی از معانی اسلام، عبارت است از مقدس، دورانی که ما در آن بسر می‌بریم، دوران اسلام‌زدایی است.

اکنون در این دوران انقلاب اسلامی یك آمادگی و آماده‌گری برای اقلیتی حاصل شده است. اقلیتی در جهان، به معنی اصیل لفظ، طالب عالم قدسی‌اند: عالمی که در آن جبرئیل سیر و سلوك و طیران دارد و روح شاعران حقیقی، در جوار روح القدس در این عالم به طیران و به پرواز در آیند. این تعبیر *پارمینیدس* را برای یونانیان که می‌گفت: شاعر زبان خداست، در نظر بگیرید. در حقیقت، شعر که در این مرتبه کلام الهی است، در مرتبه هنر قدسی است. آیا ما شاعری داریم که زبانش زبان خدا باشد و چون نبی و ولی به مرتبه‌ای رسیده باشد که عرفا و حکمای انسی از آن به مقام ذوالعقل والعین تعبیر کنند؟ یا اینکه از خودی فناء حاصل کرده و به حق بقاء و به معرفت نائل آیند؟ آیا شاعران و هنرمندان ما در این مرتبه هستند؟ به تحقیق تردیدی در این نمی‌توان روا داشت که ما با این عالم کمتر آشنا هستیم. زیرا ساحت قدس فروبستگی پیدا کرده و ما در پایان دورانی بسر می‌بریم که دوران فروبستگی ساحت قدس و مقدس اسلامی است. در این دوران طبیعتاً هنر اسلامی هم وجود ندارد یا بسیار کمرنگ است. آنچه امروز به نام خط و نقاشی و موسیقی سنتی یا هنر اسلامی مطرح است، هنر اشموقی ملازم هنر اومانیستی و نیست انگارانه و فرعونی جدید است. از این جمله آنچه در جشنواره هنر ایران در آلمان دیدیم، این هنرها اغلب از هنر اسلامی اصیل، بیگانه است و فاقد روح دینی است. امروز هنرمندان ما با عالم شیطانی و غیر قدسی *ون‌گوگ*، *بیکاسو*، *دالی*، *بتهون*، *جویس* و *بکت* و... روح خبیثی که در نقش و نگار و کلمات و الحان آنها ظاهر شده بیشتر آشنا هستند تا با آن عالم قدسی و روح القدسی که در شعر شاعرانی چون حافظ، عطار، سنایی و آثار بعضی از هنرمندان نقاشی، موسیقیدان، معمار و خطاط یا آن آینه‌کار و گره‌کار و کاشی‌کار گمنام ظاهر شده است. اینها بی‌واسطه توانسته‌اند این یافتها و الهامات ربانی را از عالم لاهوت داشته باشند، از عالم ناسوت کنده شوند و به عالم لاهوت بروند. امروز درست است که از حافظ زیاد می‌شنویم. بیش از هرزمانی درباره حافظ شرح و حاشیه نوشته می‌شود و سمینار و کنفرانس درباره او برگزار می‌شود. اما چه قدر با حافظ، انس حقیقی وجود دارد؟ حافظی که خود را شاعر قدسی می‌داند؟ چه قدر قرب حقیقی انس و وداد نسبت به این شاعر هست؟ داستان «گلدن تاچ»، دقیقاً در اینجا نیز مصداق پیدا می‌کند. اینان با هنر اشموقی و ضد قدسی و علوم مهوع جدید به سراغ حافظ، سنایی، عطار و بسیاری از متفکران و حکیمان شاعر و شاعران حکیم می‌روند. صاحبان این نوع نگرش، در وادی برهوت، در واقع در بیغوله‌هایی از بی‌فکری بسر می‌برند. اینها از معنای هنر قدسی بیگانه‌اند. اینکه ما چگونه می‌توانیم با هنرقدسی آشنا بشویم، بسیار ساده است. به قدری ساده است که ما بیگانه از این نوع سادگی هستیم، لازمه داشتن هنر قدسی و یا نیل به سوی هنر قدسی، داشتن صرافت طبع و سادگی است و در واقع، تخلیه‌ای است از آنچه که برخیال و دل و فکر ما مسلط است، با گذشت و رهایی از عالم ناسوتی و غیر قدسی. این شاعران کثیر شطح و طامات که از قدسیان سخن می‌گویند، اما از قدسیان بیگانه‌اند از عرفان می‌گویند ولی اثری از معرفت در آنها نیست، چه طور می‌توانند منشاء هنرقدسی باشند؟ چه طور می‌توانند با هنر قدسی آشنا شوند، در حالی که لازمه تحقق آن این است که از عالم غیرقدسی بگذرند. گذشت از عالم غیرقدسی



تفصیل دارد: جهاد اصغر و اکبر از لوازم و شروط تحقق آن است، اما جهاد اصغر و اکبر کافی نیست، توفیق و مدد غیبی و الهی و ظهور بقیة‌الله، شرط کافی وقوع چنین امری است. یعنی شرط لازم را اگر خیال آماده‌گر و جهاد اصغر و اکبر آماده‌گر بدانیم، از آن سو لطف الهی و مکرمت الهی است که می‌تواند ما را از این وضعی که در آن گرفتار آمده‌ایم، رهایی بخشد.

**● لطف کنید پیرامون اصطلاح «آماده‌گر» توضیحات بیشتری ارائه کنید.**

اصطلاح آماده‌گر، لفظی است که سیدنا الاستاد، برای ترجمه یکی از اصطلاحات هیدگر، در کار آورده‌اند. هیدگر، برای زمان حال قائل به تفکر تام و تمام که با آن آدمی، بالکل، از نیست انگاری ۲۵۰۰ ساله غرب گذشته باشد، نیست. او در مصاحبه‌ای که با مجله اشپیگل داشته است، مجدداً این مسئله را بیان می‌کند که ما نمی‌توانیم خدا را فرا بخوانیم. بلکه ما با تفکر آماده‌گر زمینه ظهور یا غیبت او را فراهم می‌کنیم.[۴] پس، شرط لازم ظهور حق و انکشاف حقیقت، تفکر آماده‌گر است، که نوعی تفکر حضوری است. این تفکر است که می‌تواند مقدمه گذشت از نیست انگاری منفعل و فعال موجود جهان را مهیا سازد. هنر نیز شأنی از تفکر معنوی و تفکر حضوری است. پس هنر بالذّات نوعی تفکر معنویست. از نظر هیدگر، در مقالات و سخنرانیهای مفصلی که به طرح ماهیت هنر پرداخته، هنر را با التیا ( Aletheia )، یعنی «حقیقت» به معنای یونانی لفظ، و ارتباط حقیقت با اثر هنری را در کار آورده و او حقیقت را به معنی اصلی آن یعنی انکشاف و نامستوری برگردانده است. این تعبیر از حقیقت را در همه شئون تفکر، ساری و بنیادی تلقی کرده است؛ حتی در تکنولوژی و فلسفه، و سیاست و هنر. ظهور همه اینها را به نحوی به تجلیات وجود برمی‌گرداند- تجلی وجود در مواقف و مواقیت تاریخی مختلف. بدین صورت که انسان در هردوره تاریخی با وجود نسبتی پیدا می‌کند که این نسبت، تاریخی است؛ چنانچه انکشاف، ظهور حقیقت تاریخی است قریب به تجلی اسمایی در عرفان ابن‌عربی در ادوار نبوی. جامی ذیل این نظر می‌گوید:

حقیقت را به هردوری ظهوری است
زاسمی در جهان افتاده نوری است

یعنی حقیقت در هردوری ظهوری دارد. به اقتضاء این ظهور، یك خفائی هم در کار است. پس انسان یك موقفی دارد با این حقیقتی که ظهور کرده و یك میقاتی با آن حقیقتی که در جهان گذشته تجلی داشته است. و به اقتضاء این موقف و میقات تاریخی است که انسان تفکر می‌کند. گاهی این موقف و میقات تاریخی در ادواری فراموش می‌شود و هم مواقف و مواقیت به یك نسبت با کل متجلّی رجوع داده می‌شود. چنانکه فی‌المثل، موقف و میقات افلاطون و ارسطو برای فلاسفه اسلامی به حقیقت اسلام رجوع کرده است. یعنی متفکرانی که در موقف و میقات و یك نسبت خاص با وجود به تفکر در عالم و آدم و مبدأ عالم و آدم می‌پرداختند، با متفکران و هنرمندانی که در یك دوره دیگر و یك موقف و میقات تاریخی دیگر متعاطی وجود و عالم وجود بودند، مقایسه شده‌اند: حافظ با گوته و هم چنین در بعضی از نوشته‌ها، ملاصدرا با انشتین در مسئله نسبیت زمان و از این قبیل مسایل. این حاکی از غفلت از موقف و میقات تاریخی بشر نسبت به آن اسم و حقیقتی است که در یك دوره خاص تاریخی تجلی کرده است. در واقع اشکال بنیادی همه مطالعات تاریخی این است که به موقف و میقات تاریخی از یك طرف و ظهور وجود و انکشاف حقیقت از سوی دیگر توجه نشده و همه در یك حرکت جوهری تاریخی لحاظ شده‌اند و در یك تحول تاریخی و یك حرکت جوهری که از ابتدا آغاز می‌شود و در یك نقطه‌ای به کمال می‌رسد، تصور می‌شوند؛ این نقطه در آینده بسط پیدا می‌کند و تغییر می‌کند- از جمله هنر. در این نگاه تکامل و تطوری تاریخ هنر و تاریخ فلسفه و سایر شئونات حیات انسانی به هرحال، در یك حرکت جوهری و تصور ذاتی توهم می‌شوند. در حالی که مبادی و غایات تفکر در یك دوره تاریخی ماهیتاً متباین با دیگر تفکرات است. هرتفکری در یك دوره تاریخی ذاتاً متباین با اقسام و انواع تفکرات ادوار دیگر است. اما در یك دوره تاریخی ما شاهد انواع و اقسام تفکر هستیم. از جمله در یك دوره تاریخی تفکر حضوری و حصولی عرفانی، فلسفی، هنری و سیاسی با یکدیگر جمع می‌شوند. بدین‌سان اقسام تفکر، ذیل یك حقیقت و تجلی یك حقیقت، جمع می‌شوند. در این نسبت با حقیقت است که یك وحدتی میان اجزاء تفکرات و اقسام تفکرات ایجاد می‌شود. حالا در این موقف و میقات تاریخی که طرح شد بشر با حق و حقیقت یك نسبت تاریخی پیدا می‌کند. با این نسبت تاریخی به مطالعه تاریخ هنر متوجه می‌شویم. اغلب ما با موقف و میقات تاریخی عصر خود، به موقف و میقات تاریخی هنر بشر گذشته نگاه می‌کنیم و دقیقاً همان مسئله‌ای عارض می‌شود که در مباحث و مسائل گذشته به آن اشاره کردم که معمولاً امروز چنان به هنر نگاه می‌شود که گویا همه هنرمندان گذشته نیست انگار بوده‌اند و نیست انگاری و الحاد در ذات هنر گذشته وجود داشته است. اما تفکر آماده‌گر، در حقیقت آماده‌گری برای گذشت از این موقف و میقات نیست انگارانه‌ای است که در مطالعات تاریخی هنری مسلط است. همه نویسندگان و همه روشهای علمی مطالعه هنر از پوزیتیویسم، پسیکولوژیسم، هیستوریسم، که این آخری برتحلیلهای مدرن قبض و بسط شریعت غالب است،

نمی‌توانند با تفکر آماده‌گر که با نحوی مطالعه معنوی هنر همراه است، جمع شوند.

**● به این ترتیب، چگونه می‌توان تمهیدی برای گذشت از این حوالت تاریخی بست؟**

اساساً تفکر، با برنامه و برنامه‌ریزی تعارض جدی دارد. یعنی نمی‌شود با برنامه‌ریزی و تشکیل مجموعه‌ای از کلاسها و جلسات و تمهید مقدماتی که تصمیمات مجدانه‌ای برآن مترتب باشد، از هنر نیست انگار موجود و حوالت تاریخی کنونی گذشت. تفکر در واقع آمدنی است و خود روست. تفکر خود به خود رویش پیدا می‌کند. منتهی مشکل اساسی این رویش تفکر در عصر ما، روح زمانه ماست: روحی است که در واقع قهر الهی است که برجهان مسلط است. این در واقع پشت کردن بشر به حق و غفلت از حق مقتضی ذاتش غلبه قهر الهی و کفر است و ما در مظلمه همین کفر به عالم نگاه می‌کنیم و عالم را می‌بینیم. وضع و فضای فکری چنان است که مشکل با یك مجموعه کلاسها و یا یك مجموعه برنامه‌ریزیها و تدوین و تدبیر مجموعه‌ای از کتابها و نشریات و امثالهم تصور کنیم که کارنهایی انجام گرفته است. اینها شاید مقدمه تفکر آماده‌گر باشد و خود این حوادث که پس از انقلاب و در حال حاضر، در شرف وقوع است و در غرب هم با ظهور بعضی از متفکرانی که در ذات تمدن غرب تشکیك کردند، همه اینها نشانه یك رویش مجدد تفکر است. یعنی یك تفکر خود به خود، تجلی و ظهور می‌کند و در اینجا ما باید در مقام ایجاد یك فضایی که در آن تفکر آماده‌گر بتواند رویش پیدا کند، هرچه بیشتر به تفکر معنوی نزدیك شویم. باز همین خواست و اراده به این معنا نیست که ما تصور کنیم با اراده بشری صرف، بدون تجلی حق و حقیقت و توجه به مطلق و امر اقدسی نهایتاً لطف الهی، می‌توانیم از این وضعیت که در آن گرفتار شده‌ایم و در آن گرفتار هستیم، رهایی پیدا کنیم. پس مسئله اساسی ما در اینجا توجه به همین نکته است که ما نمی‌توانیم به اراده خود و به صرف استعداد و توان بشری خودمان، از این عالمی که در آن به سر می‌بریم و تفکر این جهان و تفکر نیست انگارانه عصر ما و هنری که به اقتضای این تفکر، نیست انگارانه است، با یك سری تدابیر و تمهیدات حصولی بگذریم. همین وقایعی که در مدت پانزده سال اخیر تاریخ ایران و جهان مشاهده می‌کنیم، دقیقاً این مسئله را به ما اظهار می‌کند و این مسئله را به زبان اشاره به ما انتقال می‌دهد که به صرف اراده به معنی متعارف لفظ و برنامه‌ریزی که در علوم انسانی مطرح است، ما نمی‌توانیم از اوضاعی که در آن گرفتار آمده‌ایم، رهایی پیدا کنیم، روح این تحول برمی‌گردد به رجوع به حق و بازگشت به حقیقتی که حضوراً جلوه‌ای از آن را دریافته‌ایم. با این حضور که عبارت است از بازگشت و رجوع مجدد به مبدأ و رهایی از بیگانگی تاریخی ما که در نیست انگاری تجلی پیدا می‌کند، ما خواهیم توانست از این اوضاع بگذریم. اما به هرحال، تدبیر و تمهید بعضی از مقدماتی که در آن اراده و عقل و محاسبات بشری مؤثر هستند، اینها در تحقق هنر و تفکر آماده‌گر هم شأنی دارند و ما نباید اینها را به عنوان نهایت و غایت کار تلقی کنیم.

**● آیا می‌توانیم این تغییر و تبدل و تحول تاریخی را به روح جمعی و اراده جمعی بشر مرتبط بدانیم؟**

معمولاً در فلسفه‌های تاریخی متعارف و در فلسفه‌های تمدن، آنچه که در پیدایی دانش، هنر، ادیان، فلسفه‌ها و هرآنچه که حاصل تفکر بشری است، صرفاً بشر به عنوان اولین و آخرین مدار و مبدأ تحول تلقی می‌شود. من در تفکر آماده‌گر، این مسئله را می‌خواهم متذکر بشوم که هیدگر، با طرح تفکر آماده‌گر، خواسته است به فقر ذاتی بشر اشاره داشته باشد. در واقع بشر ذاتاً فقیر است و این فقر، فقر ذاتی بشر، تنها در نسبت به حق است که می‌تواند تلألو و پرتوی داشته باشد و وجود بشر را در تاریکی روشن نماید. ذات بشر در عدم محفوف است. اما این عدم آیینه است. آیینگی بشر به اقتضاء نسبت او با حق ظهور می‌کند. پس در اینجا یك وجه، حق است و یك وجه انسان، انسانی که ذاتاً عدم است و حقی که ذاتاً وجود است و تفکر حاصل این نسبت باحق است. در نسبتی که انسان با حق پیدا می‌کند، تاریخ تحقق پیدا می‌کند. در پی این نسبت، عالم متحول می‌شود. انکشاف وجود و حقیقت، به همین معناست که منشأ تحول تاریخی است. من در اشارات قبلی‌ام آن نظریه فلسفی و دینی را تأیید کردم و پذیرفتم که برابداع و پوئیسیس تأکید می‌کرد. چرا پوئیسیس؟ به جهت اینکه در این معنا از ابداع هنری و ظهور اثر هنری فقط بشر در کار نیست. بشر در واقع، فاعل مایشاء نیست. فعّال مایشاء هم نیست، بشر یك امر قدسی و یا حقیقتی را ابداع می‌کند: حقیقتی که برای او انکشاف پیدا کرده است. پس حقیقت از او متعالی است. حقیقت متعالی از تفکر بشری. تفکر بشری در واقع در نسبت با این حقیقت است که تحقق پیدا می‌کند. پس در اینجا ما یك تفکر بشری و یك حق و حقیقتی در باطن تفکر بشری می‌بینیم. تفکر بشری بالذّات فقیر است و نمی‌تواند غایت باشد. اما در فلسفه‌های رسمی تاریخ و هنر، معمولاً برتفکر بشر، به عنوان مبدأ و غایت تاریخ و تمدن و هنر تأکید شده است و حق و حقیقت و امر قدسی نیست انگاشته شده و این از یونان آغاز می‌شود. منتهی در یونان هنوز کاسموس(cosmos) و تقدیر جهانی ( Moira ) و عالم واقع جهانی مبنا و مدار اندیشه بوده، کاسموس متعالی از انسان و حتی متعالی از خدایان تلقی می‌شد. در برخی فلسفه‌های یونانی جهان امر قدسی تلقی می‌شد. در این نظرگاه جهان و خدا در یك حلول و اتحاد ازلی و ابدی متقررند و گرچه در اندیشه مسیحی این امر قدسی در وجود بشری حلول پیدا می‌کند. اما در مسیحیت اصیل و در ایام حقیقی، امر قدسی و رای فهم و وهم و تفکر بشری تلقی می‌شود. بشر در مواجهه با امر قدسی می‌تواند منشأ ظهور آثار بشود، به جهت وضع آیینگی، که نسبت به حق و حقیقت دارد و بعضی از متفکران از جمله نجم‌الدین کبرای رازی این دو عالم را غلاف وجود بشری تصور کرده‌اند که مقامش، مقام آیینگی است. مقام محمود بشر کمال آیینگی است. یعنی نهایت کمال وجود بشر آنجاست که بشر، یك آیینه به تمام معنا بشود، از هرآنچه که زنگاریست بر وجود آدمی، از هرآنچه که مانع آیینگی اوست، رهایی پیدا کند. پس انسانی است و خدایی. نه اینکه انسان است و روح جمعی بشر. روح جمعی بشر برمی‌گردد به تئوریهای سوسیولوژیك که روحی جمعی را اساس تحولات تاریخی و فرهنگی تلقی می‌کنند. در حالی که در اینجا صحبت از حق و خلق است. در فلسفه‌های تاریخی

متعارف در فلسفه‌های رسمی نظری تاریخ یا دانشهای تاریخی- اساساً توجه به اینکه خلقی آیینه یك امر قدسی است ورای او، و متعالی‌تر از او، در میان نیست، خدای حقیقی در میان نیست. خدای مفهومی هم اگر در میان باشد، به عنوان یك مفهوم یا یك وجودی است که بشر نسبت به او نسبت آیینگی ندارد. حتی این نظر از دکارت در فلسفه جدید بروز می‌کند. او در واقع متفکری است که آیینگی عالم را نسبت به امر قدسی نفی می‌کند. دکارت با تقسیم جهان به جوهر جسمانی و روحانی در واقع طوری مسئله طرح می‌کند که انسان،گویی متکفی به ذات است، نه فقیر بالذات. در حالی که در تفکر دینی انسان فقیر بالذات است. اما در فلسفه دکارتی که زمینه‌هایش به فلسفه یونانی و بعضی از غفلتهای تاریخی و فکری متفکران مسیحی برمی‌گردد، نهایتا ما شاهد یك نحوه غفلت از همان آیینگی انسان در دکارت هستیم، که بعضی از نویسندگان و شارحان دکارت توجه کرده‌اند.

بعضی از فلاسفه و متکلمان مسیحی چون *اتین ژیلسون* و *فیلیپ شرارد*، در آثار خودشان بارها به این مسئله توجه کرده‌اند که خدای دکارت، دیگر آن خدایی نیست که عالم آیینه‌اش باشد، جهان مجلای تجلیات حق و حقیقت باشد «هیچ صورتی و یا آیتی از خداوند در جهان نیست». جهان را چونان جواهری تلقی کرده که هرکدام، به کار خودشان مشغول هستند و تأثیر خدا و روح برجوهر جسمانی، بسیار گنگ یا به صورت مکانیکی است. روح به کار خودش، جسم به کار خودش، خدا هم به کار خودش، مشغول است. کار خدا هم فقط تلنگری است به عالم مکانیکی دکارت و القاء مفاهیم به عقل جزوی انسان دکارتی. به قول ژیلسون، خدای دکارت، تا این حد در فلسفه او مقبول است که مقام رفع مشکل و معضل فلسفی و وجود شناسی فلسفه دکارت باشد و چاله‌ها و گودالهایی را که در فلسفه دکارت است، پرکند. بعد از این هم دوران بسط تفکر دکارتیسم است. عالمی که ما اکنون در آن زندگی می‌کنیم، ذیل عالم دکارتی است. عالم و نظام تکنیك، عالم دکارتی است. پیدایش تکنیك اساساً مبتنی است برنظر مکتفی به ذات بودن بشر. تکنیك به عنوان اولین و آخرین وسیله استیلای بشر در دوره جدید در تفکر دکارتی ظهور و بروز تمام و کمال پیدا می‌کند. بسط نظام تکنیك بعد از او در واقع تفصیل آن اجمالی است که در فلسفه دکارتی ظهور کرده بود.

**● لطفاً در زمینه ارتباط بین زیبایی و هنر توضیحاتی ارائه بفرمایید.**

اجازه بدهید من اشاره‌ای به سابقه طرح زیبایی در هنر داشته باشم و بعد بپردازم به اینکه چه نسبتی میان این دو وجود دارد. در آثار پیشینیان، از جمله افلاطون و ارسطو زیبایی و نسبت آن با هنر طرح شده است. ارسطودر آثار خود به‌دونوع تخنه ( techme ) اشاره می‌کند. تخنه نوع اول، عبارت است از تکمیل کار طبیعت. در این تخنه یا تکنیك، زیبایی در کار نیست، اما نوع دومی از تخنه، همان هنر به معنی امروزی است، که عبارت است از تناسب و هماهنگی که کشش و جاذبه‌ای را در انسان ایجاد می‌کند. انسان وقتی به یك صورت زیبا نگاه می‌کند، وحدت، تناسب، ریتم و هارمونی و آهنگ و ایقاعی که در این صورت وجود دارد، کششی را ایجاد می‌کند. در تفکر یونانی زیبایی وسیله‌ای بوده برای تلطیف روح بشری نسبت به درد و رنجی که احساس می‌کرده است. هنرمند محاکات زیبا را واسطه‌ای برای گذشتن از درد و رنجی که بشر یونانی احساس می‌کرده و گرفتار آن بوده می‌دانسته است در واقع اولین تئوری و نظریه در تاریخ هنر که در آن به مسئله ابداع زیبایی و غایت اثر هنری اشاره شده، همین تفکر یونانی است. این تفکر، نهایتاً بدانجا می‌رسد که تمام هم و غم انسان را رهایی از درد و رنج جانکاه نهلیسم می‌داند. این رهایی می‌تواند از طریق التذاذ و مشاهده زیبایی‌های این جهانی حاصل شود، در دوران بعد که مجدداً دوران احیای تفکر دینی است، این نوع پرداختن به صرف زیبایی دنیوی، بدون کمالات معنوی و دینی مطرود تلقی می‌شود. زیبایی و تناسب اندام و جسم پیکره‌های یونانی که در واقع، اوج و شکوه هنر تجسمی یونان است، مورد بغض و نفی و طرد متفکران مسیحی قرار می‌گیرد، به جهت اینکه این نظم و هماهنگی به محاکات، زیبایی‌های عالم محسوس، معطوف شده بود، همان طور ذات هنر یونانی و انکشافی که برای هنر یونانی حاصل می‌شده است یونانی‌ها را وادار می‌کرده تا به تناسب و هماهنگی عالم محسوس بپردازند و ذات هنر را محاکات عالم محسوس تلقی کنند. چه در تئوری افلاطون و چه در تئوری ارسطو، حتی در تئوری افلوطین که داستان مشهوری درباره نظر ضد شمایلی اوست است: هنگامی که خواستند از افلوطین پیکره‌ای بسازند و بتراشند، افلوطین این عمل را رد می‌کند. چون معتقد است که این پیکره، چیزی نیست جزتقلید از سایه‌ای که خود سایه‌ای از یك حقیقت متعالی است. در واقع پیکر تراش صورت ظاهر افلوطین را می‌خواهد تصویر کند و در نظرگاه افلوطین و تفکر نو افلاطونی یونانی، این عمل مطرود است. در اینجا توجه به زیبایی روح در میان نیست. اگر هم توجهی به زیبایی روح هست، زیبایی روح در تناسب اندام ظاهر می‌شود و تجلیات روحانی کمتر در پیکره‌های یونانی مشاهده می‌شود. یك هنر منطقی و متافیزیکی که به مناسبات منطقی اجزاء بسیار توجه دارد و نسبتهای میان اجزاء را مورد توجه هنرمند یونانی قرار می‌دهد، در مقابل، متفکران دینی پس از مسیحیت که با

جهان یونانی بیگانه‌اند و با معنویت و حقیقت و امر قدسی متعالی روبه‌رو بوده‌اند، طبیعتاً نمی‌توانستند هنر یونانی را بپذیرند که هم خود را به وصف زیبایی‌های محسوس معطوف کرده بود. پس باید از این دوران می‌گذشتند و فراتر می‌رفتند. از اینجا به جای پرداختن به تناسبات جسمانی آن چنان که یونانی‌ها توجه کرده‌اند، متفکران مسیحی نظر خود را به بیان زیبایی‌ها و نظم و آهنگ روحانی معطوف کردند. از این جا تصویر محسوس عالم در هنر مسیحی شکسته می‌شود. پس ملاکهای زیبایی شناسی هم تغییر می‌کنند و دیگر زیبایی‌شناسی مسیحی، زیبایی شناسی یونانی نیست. در مسیحیت، صحبت از نظم و هارمونی و هماهنگی و تناسبات اجزاء و عناصر هنری نیست. اما دیگر این اجزاء به معنی اجزاء جسمانی و فیزیکی نیست. اندام تن آدمی در نظرگاه هنرمند مسیحی نمی‌تواند مورد توجه هنرمند جهت ابداع هنری باشد. برای همین ما از قرن سوم و چهارم میلادی، شاهد ظهور یك نحو تفکر و هنری هستیم که به جای پرداختن به بیان زیبایی‌های یونانی، زیبایی‌های جدیدی را در میان می‌آورد. این بار مسیح و مریم و حواریون و داستانهای تورات و همچنین معیاری که مبتنی برشالوده‌های اعتقادی مسیحیت تاریخی است، تعیین کننده موضوع تجربه هنری است. از این جمله کلیساهای مسیحی، به شکل صلیب تصویر می‌شود که این صلیب عبارت است از پیکر مصلوب. بازوهای صلیب در مقام نمایش دستان مصلوب است و تیر عمودی آن نشانگر تن و سر و پاست و محل تلاقی دو خط عرضی و طولی صلیب بیانگر و مظهر قلب مسیح است. پس محراب کلیسا، مانند قلب مسیح تلقی شده است. نحوه نوردهی به صحن کلیسا هم دقیقاً سمبول و تمثیل حلول امر قدسی در وجود تاریخی عیسی (ع) است که مورد توجه هنرمندان مسیحی قرار گرفته بوده است. در واقع هنرمندان مسیحی، از آنچه که مسیحیت تاریخی پولسی ارائه می‌کرده، الهام می‌گرفتند و براساس همین مسئله به تصویر زیبایی‌های روحانی پرداختند. تصویر مسیح، تصویر متعارف و محسوس نیست، پیکر تراشی متعارفی که در دوران یونانی، به وصف ظاهر و علی‌الخصوص تن انسانی توجه می‌کرد، فراموش می‌شود؛ اندام شکسته و ریخته و اندامی سست، اما اندامی که حضور روحی قدسی را به نمایش می‌گذارد.

**● این مسئله که اشاره کردید در باب رویکرد هنر مسیحی به معنویت و روح از لحاظ تاریخی از چه دوره‌ای آغاز می‌شود و آیا می‌توانیم دوره باروك را اوج این حرکت تلقی کنیم؟**

هنرباروك، اساساً هنر مسیحی سنتی نیست. بلکه هنر جدید غربی و نوع تجدد زده هنر مسیحی است و پس از هنر کلاسیك و منریسم به وجود می‌آید و از ایتالیا در دوره نهضت بازگشت دیت کاتولیکی اوج می‌گیرد. مرکز هنر باروك، رم است. این به دوران جدید، یعنی قرن ۱۶ و ۱۷ برمی‌گردد. اما هنر اولیه مسیحی به قرون اول و دوم و سوم تا قرن چهارم برمی‌گردد که هنر کوچکی است و هنرمندان مسیحی که منشأ ظهور آثار هنری هستند، اکثراً پیروان ساده مسیح بودند. نطفه تئوری‌های بنیادی هنر مسیحی در همین دوره گذاشته می‌شود. از جمله پرده‌هایی از مسیح که در میتهای مسیحی مطرح است می‌توان به پرده نقاشی شده *لوقا* اشاره کرد، یا آن داستان فرستادگان نقاشی پادشاه ابگار، از پادشاهان ناحیه ادسا، که برای تصویر کردن چهره مسیح به سوی بیت‌المقدس آمده بودند. در مواجه با حضرت مسیح(ع) با چهره نورانی او، رو به رو می‌شوند. این نور چنان است که چشم آنها را از دیدار و نقش صورت مسیح(ع) محروم می‌کند و حضرت مسیح(ع) پارچه ابریشمی که در دست آنها بوده از آنها می‌گیرد و برروی چهره خود می‌گذارد. در اثر تماس پارچه ابریشمی باچهره، نقشی براین پارچه‌می‌ماند که این نقش یکی از نقشهای ازلی یانقشهای عرشی نقاشی مسیحی تلقی شده است. همچنانکه «مسیح در کفن»، «مسیح در حال فرودآمدن ازصلیب» و یا«عروج مسیح» وسایر نمونه‌ها در تمدن مسیحی الهام آسمانی تلقی می‌شده است و دقیقاً با نظریه ابداع مناسبت پیدا می‌کرد و نظریه ابداع تقلید از نمونه فیزیکی و جسمانی را نفی و طرد می‌کند. در اینجا هنرمند، با الهاماتی سر و کار دارد که صورت آن در خیال او نقش می‌بندد و تجسم می‌یابد و الهام و تفکر معنوی صورتی مخیّل پیدا می‌کند. اثر هنری انکشافی است از حقیقت در صورت خیالی. چه بسا کشف و الهامی داشته باشیم که به صورت خیالی منتهی نشود و در صورت خیالی تجسم پیدا نکند. اما در قلمرو هنر کشف و الهام هنری باید نهایتاً در صورت خیالی تجلی پیدا کند و با مهارت فنی آشکار گردد.

خوب، پس تا قرن سوم میلادی، یك هنر کوچك مسیحی داشتیم، اما در قرن چهارم که مسیحیت در اروپا فراگیر می‌شود و هنرمندان بیزانس و روم به مسیحیت روی می‌آورند و متفکران بزرگ مسیحی ظهور می‌کنند و تئوری‌های اصلی هنر مسیحی تبیین می‌شود، ما شاهد ظهور هنر بزرگ مسیحی هستیم. طی چهار قرن، شاهد فروپاشی هنر دنیوی یونانی هستیم، هنری که برویرانه‌های هنر میتولوژیك یونان بنا و ساخته شده است هنر مسیحی نیز برویرانه‌های هنریونانی برپا باشد و برماده هنر یونانی تکوین یافت. زیبایی شناسی هنر یونانی را ترك کرد و به جای آن یك زیبایی شناسی روحانی را جایگزین آن کرد. با این وصف، زیبایی، به معنای هنری لفظ، یك امر تاریخی است. ما در تجربیات هنری صُوَر متکثره زیبایی را شاهد هستیم. این زیبایی، در دوران هنر روحانی، لفاف و پوششی از عالم وجود بوده که متفکران یا مؤمنان مسیحی با مشاهده آن محو در عالم جسمانی نمی‌شوند، بلکه از این عالم جسمانی کنده شده، به عالم بالا می‌رفته‌اند. زیبایی، واسطه تقرب به حق بوده است. جمال، تقرب به حق را واسطه می‌شده است. پس جمال با کمال جمع می‌شده است.

اینجا جمال و زیبایی طرد کننده کمال نیست- البته جمال دینی، چون در تفکر و هنر یونانی هم جمال معطوف به کمال و فضیلت است. اما این فضیلت، فضیلت عقلی است، نه فضیلت دینی. چرا که فضیلت نیز در واقع تاریخی است. همچنانکه جمال و زیبایی تاریخی است. یك جمال مطلق هم هست. اما این جمال مطلق صُوَر مختلفی پیدا کرده است. گاهی اوقات این جمال، از حجاب جلال و با حجاب کفر تجلی کرده است، بشر زشتی را عین زیبایی تلقی کرده است. زیبایی یونانی برای یك

هنرمند مسیحی عین زشتی است. صُوَر قبیحه به این معنی نیست که صوری از لحاظ تناسب و هماهنگی زشت و مشمئز کننده باشد. نه، هنر یونانی دقیقاً زیبا بوده، اما برای بینش و جهانبینی یونانی. اما برای بینش حضوری و دینی مسیحی، این تناسب، عین بی‌نظمی، هیولایی و هاویه دوزخی است و یك آشفتگی و پریشانی تلقی می‌شده است. در حالی که هنر یونانی یك زیبایی بسیار جذاب جسمانی و دنیوی، با عظمتی معقول به حساب می‌آمده است.

اگر نگاهی به پیکره‌ها و معابد یونانی بیندازیم، بهیچ وجه، شکوه و عظمت این آثار را نمی‌توانیم نفی کنیم. اما وقتی که انسان یك تفکر از نوع غیر متافیزیك پیدا می‌کند، دیگر این زیبایی نمی‌تواند مطلوب طبع و دل او باشد و نمی‌تواند او را از نظر وجود شناسی و معرفت شناسی اغناء کند. او از این زیبایی شناسی و تناسبات می‌گذرد و به یك تناسبات جدیدی، تعلق خاطر پیدا می‌کند. این امر در مسیحیت طی سه قرن، به صورت ابتدایی تکوین پیدا کرده و در قرن چهارم، شاهد هنر بزرگ مسیحی با زیبایی شناسی جدیدی هستیم که با آن زیبایی شناسی یونانی، کاملاً متباین است و این فروپاشی تصاویر و پیکره‌ها و معابد یونانی تا قرن چهارم و پنجم استمرار دارد. در قرن ششم- سال ۵۲۹ میلادی- هنگامی که در عصر *یوستینیانوس*، شاهد بسته شدن آکادمی افلاطون هستیم. در همان عصر شاهد برپا شدن کلیسای «ایاصوفیا» یعنی بنای حکمت مقدس و قدسی هستیم. در واقع، شما در بیزانس، شاهد یك نوع زیبایی شناسی جدیدی هستید که به تعبیر مورخان مسیحی عصر یوستینیانوس، دوران پایان هنرشرك‌و پاگانیسم یونانی رومی است و برویرانه‌های شرك یونانی- رومی «بنای حکمت قدسی» برپا می‌شود که روح الهیات مسیحی در آن تجلی کرده بود. البته این مطالب به این معنی نیست که ما آن را به معنای حکمت قدسی اصیل تلقی کنیم. اما به هرحال، این هنر متضمن نوعی از زیبایی شناسی است که بربنیان و جوهر تفکر دینی تکوین یافته بود. در قلمرو هنر مسیحی غرب هم که هنر عصر شارلمانی و اتونی و بعد از آن هنر رومانسگ و هنر گوتیك هم وجود دارد، همین اصول حاکم است. البته اسم موهن گوتیك (هنر منسوب به قوم بربر ژرمنی) را زیبایی شناسی ضد هنر مسیحی سنتی و متفکرانی چون فیچینوی ایتالیایی برهنر مسیحی اطلاق می‌کند. گوتیك، یعنی وحشی و بربر.

کلیساهای مشعشع و بسیار عظیم مسیحی و نقاشیها و شیشه بندهای منقوش و صنایع سنتی مسیحی از نظرگاه هنرمندان یونانی- یهودی زده رنسانس، وحشی‌و بربر و مشمئز کننده‌تلقی‌می‌شود. اینجا در واقع، انقلابی در تفکر و زیبایی شناسی رخ داده است. این بار بشر به زیبایی شناسی یونانی رجوع می‌کند. منتهی این بار، زیبایی شناسی او جهاندارانه نیست. در یونان عصر متافیزیك زیبایی در جهان تجلی پیدا کرده، کل زیبایی و زیبایی کل در وجود کاسموس ظاهر می‌شود و بقیه موجودات، از این زیبایی بهره می‌برند، اما هنر تنزیهی اسلامی، به نحوی دیگر، مجلای جمال و حسن احدی و عالم قدسی است. این هنر از تشبیه الوهیت به ناسوت پرهیز می‌کند. اما از طریق صُوَر و نقوش و الحان و احجام، الوهیت را بی‌واسطه به نمایش در می‌آورد. روح توحید، این هنر را احاطه می‌کند و هنرمند اسلامی از پرتو وحی و حقیقت محمدی بهره‌مند می‌شود. پس کل زیبایی به امر قدسی متعالی و اسماءالله الحسنی برمی‌گردند بهاء و جمال از جمله اسماء عظمی الهی است که دو صورت کلی زیبایی است. در دوره رنسانس، زیبایی انسان مطلوب، بالذّات است نه مطلوب بالعرض و توجه به تشبیه و تشریح دقیق اندام در دوران رنسانس، به طور جدیَ، رسمیت پیدا می‌کند. هنر مسیحی در یك استحاله‌ای به سمت فروپاشی می‌رود و برویرانه‌های هنر دینی مسیحی، هنر جدید نیست انگارانه‌ای به وجود می‌آید و زیبایی شناسی هنر، وجود شناسی هنری و معرفت شناسی هنری جدیدی تحقق پیدا می‌کند. در واقع، با پترارك، بوکاچیو، فیچینو و شکاکان ایتالیایی و هلندی و متفکران فرانسوی و آلمانی ما شاهد فروپاشی تفکر تئولوژیك سن توماس اکوئیناس که به تعبیر *آن فرمانتل* و *اتین ژیلسون*. نویسندگان تاریخ فلسفه قرون وسطی. بنیان و اساس هنر مسیحی تلقی می‌شد. هستیم و گذشت از این تفکر تئولوژیك. یك نوع زیبایی

شناسی جدیدی را در میان می‌آورد که نهایتاً به تئوری‌های سوبژکتیو زیبایی منجر می‌شود. یعنی، زیبایی متعلق سوژه است، «من چنین می‌بینم». دیگر زیبایی خدایی و قدسی در میان نیست. حتی جمال کاسموس در میان نیست. مطلبی که باید اشاره بکنم، نسبت جمال و جلال است، در هنر یونانی، مسیحی و اسلامی و حتی هنر جدید، جمال و جلال در میان هست. منتهی این جمال و جلال، تاریخی است. در واقع این تاریخی بودن را به تلقی تاریخی بشر تعبیر می‌کنم، «من» به عنوان یك «بشر»، به اقتضای نسبتی که با حقیقت دارم، چنین می‌پندارم که جمال این است و جلال آن است، زیبایی این است و زشتی آن است.

همان طور که اشاره رفت، متفکران مسیحی به صُوَر یونانی، نام صُوَر قبیحه و صور زشت اطلاق کردند و آن را فارغ از حسن تلقی نمودند، همچنانکه هنرمندان مسلمان نیز چنین تفکری داشتند و نمی‌توانستند هنر یونانی را بپذیرند. چون یافت هنرمند یونانی بالذّات با ذوق و شوق و نوع الهام کشف هنرمند مسلمان، بیگانه بود. اما جلالی که من اشاره می‌کنم عبارت است از دافعه‌ای که در یك اثر هنری می‌تواند وجود داشته باشد. این دافعه در کنار جاذبه است. در هنر دینی، دافعه در میان هست، دافعه در مقام کمال انسان است، وقتی که انسان به یك اثر هنری زیبا نگاه می‌کند یا اثری هنری که صُوَر منفرد زشتی در آن به کارگرفته شده است، مثل تصویر جهنم. اما این تصویر جهنم، چنان است که توجه ما را به خود جلب می‌کند. مواجهه با صور جلالی، حال حیرت و خوفی را در درون ماالقاء می‌کند. عرفا این خوف را به خوف اجلال تعبیر کرده‌اند. به تعبیر *رودلف اتو*، دین شناسی و متفکر آلمانی، این حال، هنگام تجلی نومن یا امر قدسی، یعنی موجود ماورای طبیعی و جلال و عظمت خداوندی به ما دست می‌دهد. ما در وجود خودمان دافعه‌ای را در مواجهه با علو جمال حاضر می‌بینیم و تجربه می‌کنیم. این خوف سوزاننده است و ما را به فقر ذاتی خودمان متذکر می‌کند. در این حال، احساس حیرت و غربت به ما دست می‌دهد. این جلالی که در بطن جمال اثر هنری است، کندگی ما را از صور هنری حاصل می‌کند. صورت هنری حقیقی، باید هیبتی و حیرت و خوفی را در بشر القاء بکند که این خوف و هیبت و حیرت، انانیت و نحنا نیت بشر را بسوزاند و با این سوختن، انانیت و نحنانیت بشری، آدمی تعالی پیدا می‌کند. اسم بهاء در ذات هنری قدسی متجلی است. این اسم جامع جمال و جلال است. زیرا نور و تابش و روشنی همراه با هیبت و وقار است.[5] در مشاهده اثر هنری جدید، چنین هیبت و خوفی در میان نیست. در واقع به جای این خوف، یك نوع حیرت مذموم به سراغ انسان می‌آید.

انسان دچار شگفتی می‌شود. یك نوع حیرت مذمومی است که نهایتاً به نوعی غرور ختم می‌شود. در حالی که در هنر دینی، این حیرت محمود، انسان فانی را نسبت به ذات احدی متذکر می‌شود. پس در هنر یونانی و هنر جدید نیز ما شاهد جمال و جلال هستیم؛ اما جمال و جلالی که آدمی را از آدم و عالم نمی‌کَنَد و به مبدأ آدم و عالم نمی‌برد. در حالی که در هنر دینی، جمال جاذبه‌ای است که ورای آن دافعه مقتضی ذات اثر هنری است که انسان را از عالم پایین می‌کند و به عالم بالا می‌برد و در واقع، زیبایی واسطه می‌شود برای نیل به معرفت حقیقی، فناء در حق و حقیقت در این مقام تمام، و شئونات وجودی انسان مجلای حق و حقیقت می‌شود و به مقام تام و تمام آئینگی و انسان کامل می‌رسد که متناسب با معنی لغوی سونَرَ ( Sunara ) سانسکریت و هونَرَ (hunara) اوستایی است. والسلام.

## پاورقی‌ها:

۱. به اعتقاد *اومبر تواکو*، رمان نویس نیست انگار معاصر، این وضع را بشر همواره به جان آزموده است. او ریشه آن را در زندگی و رازهای حیات می‌داند: «دورانهایی وجود ندارد که مارکس خوانده شود و دورانی که کنون باب روز باشد. فکر آزار دهنده اسرار حیات، مثل آونگ در نوسان نیست، بلکه ثابت است. حتی دانشمندان **پوزتیویست** قرن نوزدهم، هم شبها به مجامع احضار ارواح می‌رفتند و دکارت هم به دنبال انجمن سری گل صلیب، به آلمان می‌رفت و توماس قدیس، روی قدرت جادوگران حساب می‌کرد. آدمها به دنیا می‌آیند و نمی‌دانند که ریشه‌شان چیست، نمی‌دانند بعد از مرگ به کجا خواهند رفت و بنابراین، در یك بی اطمینانی وحشتناك زندگی می‌کنند و معمولاً دو جور واکنش نشان

می‌دهند، یا می‌گویند، ان‌شاءاله خیر است، یا می‌گویند مقصر این همه اسرار کیست؟ آن قدر این را تکرار می‌کنند تا آزار دهنده بشود. آن وقت است که نشانه‌های بدگمانی بروز می‌کند و تا ابدیت خوره روان ما می‌شود.»

۲. هرمیت یا قصص‌الاولین، حاصل تجلی الهی و فیض مقدس ربّانی در کلام بشری است، به عبارتی، میت کلام مقدس است. میت به معنی قصص‌الاولین نه اساطیرالاولین مبادی ازلی پیدایی و خلق و تکوین عالم وجود را ظاهر می‌کند و انسان امت واحده از طریق این کلام، به ملکوت می‌پیوندد و ظاهر را به باطن پیوند می‌زند. میت همان کلام شاعرانه است. هنگامی که روح مقدس خود را از دست می‌دهد، به سحر و جادو می‌پیوندد و در مثالات عقیده ادیان و مذاهب سری و جادویی، حضور به هم می‌رساند.

۳. در تفکر جهان مدارانه یونانی، در عالم وجود حقیقتی است که از خدایان برتر است و در برابر او همه سرطاعت فرود می‌آورند. آن قدرت مافوق خدایان را مویرای (Moira) نام داده‌اند که آن را می‌توان به سرنوشت ( Fate ) تغییر کرد.

۴. هیدگر در این مصاحبه است که می‌گوید. «تنها یك خدایی است که می‌تواند ما را رهایی بخشد ( nur noch ein Gott Kam uns Retten ). به اعتقاد او تنها مفر ما از عصر نیست انگاری، این است که در تفکر و شاعری آمادگی را برای ظهور خدایا برای غیاب او برانگیزیم.

۵. بهاء، نزد عرفا و حکمای انسی، اسم جمال است که جهت ظهور و بروز در آن ملاحظه گردیده. حضرت امام، قدس سره، در شرح دعای سحر، در این باب فرموده: بهاء از صفات جمالی است که باطنش جلال است و چون جمال از متعلقات لطف است، بدون آنکه ظهور و یا عدم ظهور در آن اعتبار و ملحوظ شود. لذا بهاء در حیطه آن قرار گرفته و لطف محیط بر آن است.

# فردریش نیچه؛ آغاز یک پایان

شهریار زرشناس

*ویل دورانت*، در کتاب تاریخ فلسفه خود، نیچه را فرزند معنوی *داروین* و برادر *بیسمارک* می‌نامد. این تقسیم‌بندی به جهاتی و تا حدودی به جا و صحیح است اما بیانگر دقیق و عمیق نقش و مقام تاریخی نیچه در سیر تطور متافیزیک غربی نیست. با نیچه دورانی در تاریخ تفکر جدید آغاز می‌شود که می‌توان و باید آن را روزگار به تمامیت رسیدن فلسفه غربی دانست. مقام تاریخی نیچه، در مجموعه تفکر و تمدن جدید بیشتر به لحاظ نقشی است که در این خصوص بازی کرده است.

اگر بگوییم که فلسفه (به عنوان نحوی از تفکر و نسبت ما بین انسان و وجود) با آرا و نظرات سوفسطاییان (این آموزگاران دوره‌گرد خطابه و جدل) و سقراط (مرد عجیبی که با پای برهنه در خیابانهای *آتن* راه می‌رفت و دائماً از رهگذران سؤال می‌کرد) آغاز شده است (که چنین هم هست) می‌توانیم مدعی شویم که با نیچه (این اندیشمند شاعر پیشه طغیانگر که به قول خودش با «چکش فلسفه می‌نوشت») به پایان راه خود رسیده و نیچه، آغازگر و طلیعه یک پایان است؛ پایانی که در روزگار ما (در دهه پایانی قرن بیستم) به گونه‌ای عیان جلوه‌گری می‌کند.

نیچه کیست؟

*فردریش ویلهلم* نیچه، به سال ۱۸۴۴ در *زاکسن پروس* زاده شد. پدرش کشیشی پروتستان بود و آن هنگام که فردریش کودک خردسالی بیش نبود چشم از جهان فرو بست.

نیچه، در محیطی زنانه و تحت نظر مادر و دو عمه مجردش بزرگ شد. آن گونه که خود می‌گوید در هجده سالگی اعتقادات دینی را کنار گذاشته و به مطالعات در زبان شناسی پرداخته است. نیچه در سنین جوانی از دو شخصیت معروف تأثیر بسیار می‌پذیرد: *آرتورشوپنهائر* (اندیشمند نام آور آلمانی) و *ریشاردواگنر* (موسیقیدان معروف معاصر او) اینان هر دو به لحاظ فکری و هنری، به جریان رمانتیسم تعلق داشتند و علی‌رغم اینکه بعدها نیچه در آثار خود انتقادات سختی را نثار *شوپنهائر* و *واگنر* نمود اما تأثیر این دو (به ویژه اولی) در آراء و آثار او ماندگار بوده است. اساساً به لحاظ فلسفی و نظری نیچه را می‌توان دنباله و نتیجه طبیعی آراء شوپنهائر دانست و نیهیلیستی که نیچه در آثار خود از آن سخن می‌گوید، پیش از آن (هر چند به گونه‌ای مبهم و مستور) در آراء شوپنهائر مطرح شده بود. تأثیر آراء و نفوذ شوپنهائر بر نیچه در کتاب *پیدایش تراژدی از روح موسیقی* (۱۸۷۲) که اولین کتاب فلسفی نیچه است به خوبی مشهود است. در واقع با این کتاب اولین دوره حیات فلسفی نیچه آغاز می‌شود؛ فیلسوف جوان درکتاب *پیدایش تراژدی* اندیشه یونانی ماقبل سقراطی را در مقابل عقل‌گرایی سقراطی قرار می‌دهد و ظهور سقراط و آراء او را سبب انحطاط فرهنگ و هنر یونانی می‌داند. وی در این کتاب فرهنگ آلمانی روزگار خود را نیز متأثر از بینش سقراطی می‌داند و مدعی می‌شود که روح آلمانی برای نجات از عقل‌گرایی سقراطی باید به موسیقی واگنر روی آورد. نیچه در فرهنگ یونانی دو جریان متفاوت *دیونوسوسی* (منسوب به دیونوسوس الهه مستی و شراب) و *آپولونی* (منسوب به *آپولون*، خدای زیبایی و عقل و متانت) تشخیص می‌دهد و موسیقی را محصول روح دیونوسوسی می‌داند. در نظر نیچه روح دیونوسوسی نمایانگر قدرت طلبی و مبارزه جویی و توانگری و شادمانی مردانه است که پیش از سقراط در نزد قوم یونانی غالب و حاکم بوده است. او در کتاب *پیدایش تراژدی*، ادعا می‌کند که موسیقی واگنر، نماینده و احیاکننده روح **دیونوسوسی** است. از نظر نیچه آراء شوپنهائر نیز به دلیل تأکیدی که بر نبوغ فردی و نقش

موسیقی دارد احیاکننده بینش ماقبل سقراطی تلقی می‌گردد و نیچه درمقاله‌ای از وی به عنوان **آموزگار** نام می‌برد.

سال ۱۸۷۶ را، می‌توان آغاز دومین دوره حیات فلسفی نیچه دانست. نیچه در این دوره با واگنر قطع رابطه می‌کند و از نظرات افراطی خود در خصوص مخالفت با عقل‌گرایی سقراطی و آپولونی دست می‌کشد. او در این دوره بیشتر به بررسیها و مطالعات اخلاقی می‌پردازد و بنیان تمامی ارزشها و سنت اخلاقی چند هزار ساله را دروغ و شیادی می‌نامد. در این دوره هرچند از مخالفتها و انتقادات افراطی او نسبت به سقراط کاسته شده اما عناصر اصلی و بنیادین اندیشه‌های دوره قبل همچنان حضور داشته و بسط می‌یابند و در دورهٔ سوم به شکل کامل و دقیق خود مطرح می‌گردند.

کتاب *انسانی، خیلی هم انسانی* (۱۸۷۹ـ۱۸۷۸) نماینده این دوره از حیات فلسفی او است.

با کتاب سپیده دم (۱۸۸۱) دوره سوم اندیشه فلسفی نیچه آغاز می‌گردد: دوره‌ای که کلیت و تمامیت آراء نیچه شکل می‌گیرد و ظاهر می‌شود. آثاری چون حکمت *شاد* (۱۸۸۲)، چنین گفت زرتشت (۱۸۸۵ـ۱۸۸۳) *فراسوی نیک و بد* (۱۸۸۶)، *دجال* (بخش اول آن به سال ۱۸۸۸ تألیف گردیده و پس از مرگ نیچه منتشر شد) و *شامگاه بتان* (تألیف ۱۸۸۸) در این دوره نوشته و انتشار یافته‌اند.

نیچه در این دوره به انتقادات سختی نسبت به شوپنهائر و واگنر دست می‌یازد و نظرات خود در خصوص **اراده به قدرت و انسان برتر** را مطرح می‌کند.

نیچه به گفته خود یک نیست انگار ( Nihilist ) است: او تجسم روح قدرت طلبی و استیلاجویی فزاینده‌ای است که بشر جدید (بشر پس از رنسانس) را در برگرفته است. او بنیان تمامی ارزشهایی را که بر مبنای مابعدالطبیعه یونانی شکل گرفته و بسط یافته بود، به هم می‌ریزد و متزلزل می‌سازد. به عبارت دقیق‌تر بنیان مابعدالطبیعی ارزشها که با سیر پرشتاب نیهیلیستی بشر جدید، دچار تزلزل و ویرانی شده بود؛ در آراء نیچه بیان صریح و علنی خود را می‌یابد. اراده به‌قدرت، روح و جان بشر جدید را تشکیل می‌دهد و این اراده به قدرت، که خود محصول و تجسم یک سیر فلسفی است اینک به نفی ارزشهای پیشین می‌پردازد تا ارزشهای بشر استیلاجو و قدرت مدار را جایگزین آن نماید و نیچه تجسم و زبان گویای این «اراده به قدرت» است.

«نیک چیست؟ آنچه حس قدرت را تشدید می‌کند، اراده به قدرت و خود قدرت را در انسان. بد چیست؟ آنچه از ناتوانی می‌زاید. نیک بختی چیست؟ احساس اینکه قدرت افزایش می‌یابد ـ احساس چیره شدن بر مانعی. نه خرسندی بل قدرت بیشتر، بهیچ رو نه صلح بل جنگ، نه فضیلت بلکه زبردستی، فضیلتی آزاد از تلخی اخلاق»[۱]

«من خود زندگانی را غریزه‌ای برای بالیدن، برای مداومت و انباشتگی نیروها و برای قدرت می‌دانم: آنجا که اراده به قدرت وجود ندارد، انحطاط است»[۲]

«اراده به هدف، ارادهٔ نیست گرایانه، نیازمند قدرت است... این مهم را دست کم نگیریم: ما خود، ما جان‌های آزاد، خود ارزیابی مجددتمام ارزش‌ها هستیم، اعلان مجسم جنگ و پیروزی بر ضد تمام مفاهیم کهن «حقیقت» و «مجازیم»»[۳]

نیچه، تجسم عینی و تحقق عملی نیهیلیسم بود: نیهیلیسم در سیر تاریخی خود و با رنسانس صورتی آشکار و ظاهر یافته بود و در آرا فلاسفه عصر روشنگری به صورت نیهیلیسم منفعل، زمینه‌های نفی ارزشهای متافیزیکی دوهزار ساله را فراهم نمود: فلسفه نیچه محصول بسط همان جریان تاریخی نیهیلیستی بود که در قالب انسان برتر، نوید ظهور نیهیلیسم فعال و ارزشهایی جدید به جای ارزشهای پیشین را می‌داد. این ارزشهای جدید، تماماً و صراحتاً، بر مبنای اراده به قدرت (که روح بشر جدید و جوهر نظام علمی و تکنیکی و جان مایه عقل دکارتی است) سامان یافته است.

فردریک کاپلستون درباره نیهیلیسم منفعل و فعال می‌نویسد:

«هیچ انگاری صورتهای گوناگونی به خود تواند گرفت برای مثال، یکی هیچ انگاری کنش پذیر است، یعنی تسلیم و رضای بدبینانه بر اثر غیبت ارزشها و بی‌هدفی زندگی. اما هیچ انگاری کنشگر نیز هست که می‌خواهد آنچه را که دیگر به آن باور ندارد درهم شکند. نیچه پدید آمدن هیچ انگاری کنشگر را پیش بینی می‌کند که خود را در جنگهای ایدئولوژیکی که جهان را به لرزه خواهد افکند نشان خواهد داد»[۴]

با نیهیلیسم فعال، به‌واقع خودبنیادی و خود محوری بشر به مرحلهٔ تمامیت خود می‌رسد. اومانیسم و خودبنیادی، با متافیزیک یونانی پدید آمده و در سیر تدریجی تاریخی، از صورت مستور به شکل عریان و غالب و از حالت منفعل به صورت فعال درآمده است. نیهیلیسم فعال هم محصول سیر دو هزار و پانصد ساله فلسفه است و هم نافی و طاغی و عصیانگر نسبت به آن و نیچه، مبشر و مظهر و نماینده نیهیلیسم فعال و عصر پایان متافیزیک غربی است.

«ابرمرد» نیچه، که وی به انتظار ظهور آن نشسته در واقع بانی و مبدع ارزشهای نیهیلیستی است که از این پس باید پدید آید و وضع گردد. در نظر نیچه این ارزشها بی‌تردید باید برمبنای اومانیسم و خودبنیادی آدمی پدید آیند و وارونه ارزشهای پیشین باشند زیرا که با نیهیلیسم، بشر نیز دچار وارونگی گردیده است. مخالفت و ستیز و نفی ارزشهای دینی با رنسانس و جنبش روشنگری آغاز شده بود و نیچه با تداوم و بسط این ستیز و مخالفت، به واقع سیر تاریخی فلسفه جدید را تکمیل نمود. او در مسیر بسط اندیشه اومانیستی و تحقق «نیهیلیسم فعال» بشر غربی را (که اینک وارونه شده بود) به تحقیق ارزشهایی وارونه و متفاوت با ارزشهای دینی فراخواند و این معنای واقعی سخن او در *فراسوی نیک و بد*، رفتن است. نیک و بدها، (چنان که دیدیم) از این پس باید برمبنای اراده به قدرت سامان یابد و مقاصد استیلاجویانه و سلطه‌گرانه بشر جدید را پیش برد. بر این مبنا پر بیراه نخواهد بود اگر نیچه را فیلسوف امپریالیسم بدانیم. *ابرمرد* نیچه، در افق ناسوت سیر می‌کند و همچون بشر پس از رنسانس، هیچ

نگاهی به اسمان ندارد. او «به زمین وفادار است» و «امیدهای آسمانی را وهم و دروغ می‌پندارد». زرتشت نیچه به مخاطبین خود می‌گوید:

«برادران شما را سوگند می‌دهم به زمین وفادار مانید و باور ندارید آنانی را که با شما از امیدهای اَبَر زمینی سخن می‌گویند. اینان زهر پالایند... ای دوست به شرفم سوگند... نه شیطانی در کار است و نه دوزخی. روانت حتی زودتر از تنت خواهد مرد.»(۵)

این زرتشت نیچه کیست؟

او خود چنین پاسخ می‌گوید:

«هان. منم،یك بشارتگر آذرخش و قطره‌ای گران از ابر: و اما نام اینَ آذرخش ابرانسان است»(۶)

زرتشتِ نیچه، نیز، همچون خود او و مانند انسان برتر وی، روح و اندیشه‌ای ماتریالیستی و اومانیستی دارد و جز این نیز انتظار دیگری نمی‌رود زیرا که نیچه و زرتشت و انسان برتر او، محصول و نتیجه و تجسم سیر تنزلی فلسفه جدید و نیهیلیسم و اومانیسم هستند و دین‌داری حقیقی و اصیل، به هیچ روی با اومانیسم جمع نمی‌شود.

نیچه در قالب این عبارت که «خدا مرده است» در واقع از مرگ معنویت و دین داری و اعتقاد به غیب (امری که از رنسانس به بعد بسط و سیطره بیشتری پیدا کرد) سخن می‌گوید. او تجسم و سخنگو و مدافع بشریتی است که می‌خواهد برمبنای اراده به قدرت و روح سیطره جویی و بینش تکنیکی و خواستهای صرف غریزی و حیوانی، وضع ارزش کند. از این روست که در کتاب *شامگاه بتان* می‌گوید: «مفهوم خدا تا کنون بزرگترین دشمن زندگی بوده است» زیرا که زندگی در نظر نیچه و بشر جدید، در قالب قدرت طلبی و استیلاجویی و ارضاء بی‌بند و بار غرایز حیوانی و نفس محوری معنا می‌شود و اندیشه دینی و ارزشهای متعالی و معنوی، بزرگترین مخالف و دشمن این خود بنیادی و نفس محوری بوده و هستند.

در نگاه نیچه، تعریف انسان نیز دگرگون شده است و آدمی نه برمبنای هویت روحانی و نسبتش با مبدأ الهی که برمبنای حیوانیت تعریف می‌گردد. نیچه خود در این باره می‌گوید:

«ما دیگر خاستگاه انسان را در «روح»، در «الوهیت» نمی‌جوئیم، او را به میان حیوانات برگردانده‌ایم. ما او را نیرومندترین حیوان می‌دانیم، زیرا او حیله‌گرترین آنها است... ما به رغم دکارت انسان را به جهت نطق و بیان نیز از ردهٔ حیوان بودن استثناء نمی‌کنیم»(۷)

سیر تفکر متافیزیکی در غرب در دوران پایانی خود به پیدایی و بسط بینش تکنیکی انجامید؛ بینشی که تجسم روح استیلا جویانه و قدرت طلبانه بشر جدید بود، فلسفه نیچه صورتی از بیان و تحقق این اراده به قدرت است. در آراء نیچه، این روح قدرت طلبی مبدع و مبنا و میزان و معیار همه امور و ارزشها قرار می‌گیرد. خود نیچه در این باره می‌نویسد:

«ارزش عینی با کدام میزان سنجیده می‌شود؟ تنها با کمیت قدرت افزایش یافته و بیشتر سازمان یافته»(۸)

این عبارت به روشنی، روح کمی و تکنیکی و قدرت طلبانه ارزشهای نوینی را که نیچه مبشر آن است، نشان می‌دهد. آراء فلسفی نیچه، بیان ظهور نیهیلیسم فعال و نفی تمام عیار میراث اندیشه فلسفی است. در آراء نیچه، عصر تمامیت اومانیسم و خودبنیادی آغاز می‌شود. در وجود نیچه، نیهیلیسم غربی تحقق کامل می‌یابد و به تزلزل می‌افتد؛ زیرا که تزلزل و انحطاط فلسفه غربی به معنای تزلزل و زوال نیهیلیسم (که چیزی جز صفت ذاتی فلسفه غربی نیست) نیز هست، این گونه است که می‌توان و باید آراء فلسفی نیچه را، نشانه آغاز زوال و انحطاط تفکر و تمدن غربی دانست. □

## پاورقی‌ها:

۱. نیچه، *فردریش* /دجال/ عبدالعلی دستغیب /انتشارات آگاه /۱۳۵۳ /ص ۲۷و۲۶.

۲. پیشین/ ص ۳۰و۲۹.

۳. پیشین/ ص ۳۴و۳۸.

۴. *کاپلستون، فردریك /تاریخ فلسفه، از فیشته تا نیچه /داریوش آشوری /انتشارات سروش /۱۳۶۷ /ص ۳۹۶و۳۹۵.*

۵. *نیچه، فردریش/چنین گفت زرتشت/داریوش آشوری/انتشارات آگاه /۱۳۷۰/ص ۱۸و۸.*

۶. پیشین /۱۳.

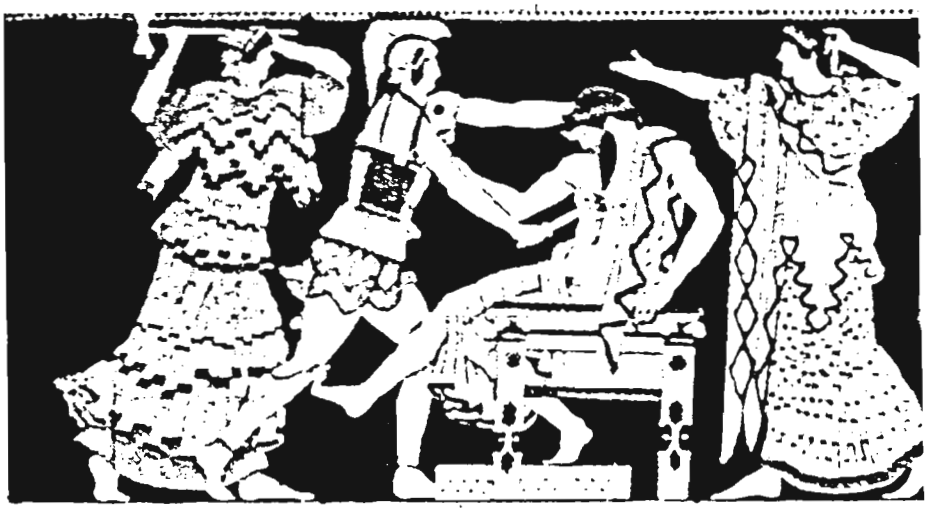
۷. *فردریش نیچه /دجال/ ص ۴۰و۳۹.*

۸. *فردریش نیچه/اراده قدرت/* به نقل: *بلاکهام، هـ.ج/شش متفکر اگزیستانسیالیست /محسن حکیمی /نشر مرکز/ ۱۳۶۸/ص ۵۱*

برخی از منابعی که در تألیف این مقاله از آنها استفاده شده است:


* *ویل دورانت/ تاریخ فلسفه/* دکتر زریاب خویی/ شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
* *آندره کرسون/ فلاسفه بزرگ/ کاظم عمادی/* انتشارات صفی علیشاه.
* *ایوفرنتسل/ زندگی و آثار نیچه/ فرشته کاشفی/* نشر آگاه
* *استاد محمد مددپور/ حکمت معنوی هنر/* نسخه دستنویس.
* *هـ.ج. بلاکهام/ شش متفکر اگزیستانسیالیست/* محسن حکیمی/ نشر مرکز.
* دکتر رضا داوری/ *فلسفه چیست؟/* انجمن حکمت و فلسفه.
* Ludovici,A.m./Nitzsche/Hislife and Works/ London
* *فردریش نیچه/ فراسوی نیك و بد/ داریوش آشوری/* خوارزمی.
* *فردریش نیچه/ دجال/ عبدالعلی دستغیب/* نشر آگاه.
* دکتر رضا داوری/ *مبانی نظری تمدن غربی/* انتشارات پویش.
* *ساراکوفمن تاریکخانه ایدئولوژی/ ستاره هومس/* انتشارات زمان.
* *مهرداد مهرین/ فلسفه نیچه/* انتشارات معرفت.
* *برتراندراسل/ تاریخ فلسفه غرب* (۳ج)/ نجف دریابندری/ نشر پرواز.
* *هنری توماس/ ماجراهای جاودان در فلسفه/ احمد شهسا/* انتشارات ققنوس.
* *فردریش نیچه/ چنین گفت زرتشت/ داریوش آشوری/* نشر آگاه.
* *هنری ایکن/ عصر ایدئولوژی/ ابوطالب صارمی/ امیر کبیر.*
* *فردریك کاپلستون/ از فیشته تا نیچه/ داریوش آشوری/ انتشارات سروش.*

# فرهنگ مضمونها و نمادها در هنر (۷)




**جان موری**

**ترجمه مهوش تابش**


**آلکسیس** **Alexis**

(قرن پنجم میلادی) پسر یکی از اشراف روم که گفته می‌شود عروسش را در روز عروسی ترک کرد و بقیه عمرش را به‌عنوان یك تائب در شهر ادسا، در بین‌النهرین گذراند و در آنجا به فقرا و بیماران کمك می‌کرد: افسانه خیال‌انگیزتر دیگری نقل می‌کند که چگونه به خانه پدرش برگشت و ناشناس در گودالی زیر پله‌ها در مقابل در، پناه گرفت تا پیش از مرگ آلکسیس، پدرش پی نبرد که او در آنجا مأوا گرفته بود. کلیسای آلکسیس قدیس در رم، به این مکان فرضی اشاره دارد. او در بیمارستانها و مؤسسات، برای مراقبت از ضعفا مورد ستایش قرار می‌گیرد. به‌طور کلی او را به شکل فقیری ژنده‌پوش با یك پیاله و شاید نخل شهید یا به عنوان یك زائر، تصویر کرده‌اند. مرگ او در زیر پله‌ها نیز، نشان داده شده است.

**چهار دست و پا** **All fours**

دانیال نبی پیشگویی کرد که پادشاه نَبوکَژ نَصَرّ، از جامعه آدمیان تبعید می‌شود با جانوران وحشی زندگی می‌کند و مانند گاوها روی علفزارها چرا می‌کند. (دانیال. ۴:۳۲). از این رو بلیك (گالری تیت، لندن) او را روی چهار دست و پا نشان می‌دهد. یك درویش بیابانی روی چهار دست و پا، جان کریسوستوم یا گاهی اونوفریوس است. پیرمردی روی چهار دست و پا و زن جوانی که برپشت او سوار است ارسطو و کامپامپ، هستند.

**تصویر همه قدیسان** **All saints Picture**

(به آلمانی: Allerheiligenbild) اصطلاح «همه قدیسان» با «پیروزمندان کلیسا» قرابت دارد و هم قدیسان مشهور و هم قدیسانی که در طول زندگی‌شان ناشناخته باقیمانده و از این رو سرافراز نبوده‌اند را دربرمی‌گیرد. تصویر همه قدیسان یکی از

راههای تثبیت شده برای نشان دادن بهشت، در هنر است. ضیافت همه قدیسان در ۸۳۵ برپا شد. ریشه آن در تورات «سفر مکاشفه» است (۱۳ـ۱۱:۵ و ۱۴ـ۹:۷) که برای بخشی از عبادت مورد استفاده قرار گرفت و به‌نوبه خود شمایل‌سازی آن را تحت تأثیر قرار داد. «آن‌گاه وقتی نگاه کردم، صدای فرشتگان بیشماری را شنیدم. همه در اطراف سریر بودند... و با صدای بلند فریاد می‌زدند: بره گرانبهاست، بره‌ای که سلاخی شده بود... پس از این نگاه کردم و جمعیت عظیمی را دیدم که هیچ‌کس نمی‌توانست آن را بشمارد، از همه ملل، همه قبایل، مردمان و زبانها که در مقابل سریر و نزدیک بره ایستاده بودند...» قدیمی‌ترین نمونه از یك کتاب قرن دهم، راهنمای کتاب نماز و دعا و سرود (کتابخانه دانشگاه گونیگن) ردیف قدیسان و فرشتگان را نشان می‌دهد که با حالت نیایش به سوی بره که در مرکز است برگشته‌اند. این، در قرن چهاردهم جای خود را به کلیشه‌ای داد که در آن بره جای خود را به تثلیث یا به ایزد در جامه پاپ داده (که این نیز حاکی از تثلیث است) و در آن دیگر هم‌آوایان فرشتگان ظاهر هستند و نیز ممکن است با کرهٔ مقدس در کنار سرایزد برتخت نشسته باشد. ریشهٔ مضمونی این برگردان در افسانه طلایی (ضیافت همه قدیسان) یافت می‌شود. که در ابتدا به عنوان تصویری از شهر ایزد آگوستین و بعدها در انواع مختلف کتابهای دعا مورد استفاده قرار گرفت. این تصویر مکرراً در تزیینات بالای محراب در دوره رنسانس مشاهده می‌شود.

**بادام** **Almond**

نماد پاکی باکره مقدس (۱۱ـ۱۷:۱) به AARON ـهارون ـ مراجعه کنید. هاله نورانی به شکل بادام مسیح یا مریم را احاطه کرده است. به MANDORLA مراجعه کنید.

**خیرات** **Almsgiving**

به SUCCOUR ـدستگیری ـ مراجعه کنید.

**آلفئوس (آلفه) و آرتوسا** **Alphevs and Arelhusa**

یك اسطوره یونانی نقل می‌کند که چگونه آلفه ایزد رودخانه به آرتوسا که یك نمف بود و بی‌خبر در آبهای او آب‌تنی می‌کرد دل باخت. آرتوسا گریخت و آلفئوس در میان تپه‌ها و ماهورها او را تعقیب کرد. درست وقتی که آرتوسا داشت قدرتش را از دست می‌داد و از پا می‌افتاد، توسط دیانا نجات داده شد که او را در ابری پیچید و سپس به جویباری تبدیل کرد که قطره قطره زیرزمین می‌چکید. آرتوسا در حالیکه دستش را به دست دیانا که برابری در بالا شناور است دراز می‌کند، نشان داده می‌شود. حیوانات دیانا نزدیك او هستند. آلفئوس ژولیده و ریشو خودنمایی می‌کند. در برگردان دیگری آلفئوس جوان و جذاب نشان داده می‌شود که دستش در لحظه ربودن آرتوسا به دور اوست. ممکن است آلفئوس ظرف در دست داشته باشد که نشان خداوندی رودخانه است.

**آلتائه** **Althae**

مادر ملیگر (MELEAGER)

**جنگ آمازونها** **Amazons, Batlle of**

آمازونها، نژادی افسانه‌ای از زنان جنگجو بودند که در تیراندازی و اسب‌سواری مهارت داشتند. عقیده بر این بود که آنها پس از برگشتن از قفقاز در آسیای صغیر مستقر شدند. «آنها آتیکا و پایتخت آن آتن را فتح کردند اما توسط ته‌سئوس (پلوتارك ۱:۷۲) دفع شدند. میدان جنگ محل جدال جنگجویان و اسبان است آمازونها کمانهایشان را کشیده‌اند: سربازان آتنی، تحت هدایت ته‌سئوس با مهارت از شمشیر و تبرزین استفاده می‌کنند. در یك برگردان، آنها روی پلی می‌جنگند که در آن سواران پیروز و اسبهای‌شان با سر، در رودخانه شیرجه می‌روند. همچنین به HERCULES (و) مراجعه کنید

**آمبروز** **Ambrose**

(۳۹۷ـ۳۴۰ ؟). اسقف میلان. یکی از چهار پدر لاتینی (غربی) کلیسا که در تروز در گل (فرانسه) به‌دنیا آمد. او به عنوان یك متخصص الهیات و زمامدار کلیسا شهرت داشت. در دوران جدال، نقش عظیمی در از بین بردن آریاییسم داشت، آیینی متوجه به ارتباط ایزد پدر با مسیح که کفر تلقی می‌شد و در مسیر مخالف با تعالیم ارتدکس درباره تثلیث بود. گاهی یك تازیانه سه قبه (قبه‌ها نمادهای

سه فرد در تثلیث هستند ) اشاره برگوشمالی آریوس و پیروانش توسط او، در دست دارد. گاهی دراز کشیده در اطراف آنها همراه با تازیانه‌اش دیده می‌شود. کندوی او اشاره برازدحام زنبورها دارد که گفته می‌شود وقتی او در بسترش می‌آرمید در اطراف دهانش به پرواز درمی‌آمدند: داستانی که درباره افلاطون و افراد دیگری که به فصاحت مشهور بودند، گفته شده است. او لباس اسقفی به تن دارد با کلاه و عصای اسقفی. ممکن است قلم یا کتابی با این نوشته «In carne vivre preterj Carnem angelican et non humanam» «با

غذا طعام داده شده، اما بیشتر با غذای فرشتگان نه فانیان، در دست داشته باشد. غذای خدایان و فرشتگان ambrosia نام دارد که اشاره‌ای به

نام اوست. در هنر مذهبی آمبروز اغلب با سه فقیه دیگر لاتینی، آگوستین، گرگوار و ژروم ظاهر می‌شود. او ممکن است در حال تعمید دادن آگوستین دیده شود که به عنوان جوانترین فرد، بسیار تحت تاثیر آموزشهای او بود.

امپراتور تئودوسیوس، پذیرش کلیسا را رد کرد. امپراتور به خاطر مسئولیتش برای یك کشتار دسته‌جمعی در تسالونیکا، توسط آمبروز تکفیر شد تا سرانجام آیین توبه در برابر جمع را انجام داد. او روی پله‌های کلیسا نشان داده شده است. آمبروز با حالتی ناصحانه در حال برگرداندن است. این صحنه نمادین‌سازی اقتدار کلیسا برقدرتهای دنیوی است. همچنین به GERVASE و PROTASE مراجعه کنید.

**آمریکا** America

مظهر یا تجسم، به FOUR PARTS OF THE WORLD مراجعه کنید.

**آمنون** Amnon

به DAVID (8) مراجعه کنید.

**عشق** Amor

به CUPID مراجعه کنید

**یك عشق کوچك** Amoretto

به PUTTO مراجعه کنید.

**آمفی‌ترایت** Amphitrite

یك نرید (یکی از دختران نروس)، همسر نپتون.

**آمفی‌تیرون** Amphitryon

به HERCULES مراجعه کنید.

**یك دانائید** Amymone به NEPTUNE (3) مراجعه کنید.

**آنانیاس** Ananias

حواری به PAUL حواری (۲) مراجعه کنید.

**آنانیاس‌ساپفیرا** An anias and Sapphira

حواری (۲)

**آنکیز** Anchises

به VENUS(و) مراجعه کنید.

**لنگر** Anchor

نماد امید در مسیحیت اولیه که در هنر سردابه سازی و روی جواهرات به‌کار می‌رفت. تجسم اسنادی به امید، (پاپ) کلمان و نیکلاس میرایی (کشیش) نیز بودند. تمثیل لنگر که با یك دلفین درهم پیچیده شده با اندرز Festina lente ـشتاب نکن، یك ضرب المثل رایج در رنسانس همراه است که از جمله توسط حکاك ونیزی آلدوس مانوتیوس، از ۱۴۹۴ به‌کار رفته است. این توسط امپراتور رومی اکتاویون، مورد استفاده قرار می‌گرفت، این تمثیل روی سکه‌های دوران فرمانروایی تیتوس نیز مشاهده می‌شود.

فرهنگ عامه

# دو داستان آذری

محمدعلی علومی

## ۱. کنیز و ثروتمند

در زمانهای گذشته، در یمن، پدر و پسر ثروتمندی بودند که یك کنیز داشتند. این کنیز پیر، بسیار دیندار و خداترس بود و آرزوی زیارت امام حسین (ع) را داشت. اما از آنجایی که کنیز بود، کسی به او توجهی نداشت. ازطرفی، پدر هم وصیت کرده بود که بعد از مرگ، او را در کنار زیارتگاه امام حسین (ع) دفن کنند. شبی از شبها، پسر، امام حسین (ع) را خواب دید.

امام، خطاب به پسر فرمود: «پیش من در یمن است. از یمن، پیش من است.

پسر از خواب بیدار شد ولی نفهمید که یعنی چی؟

مدتی گذشت. پدر مُرد و پسر، بنا به وصیت، جنازه پدرش را برداشت و چندین و چند روز رفت تا به زیارتگاه امام رسید. جسد پدرش را دفن کرد. وقتی که خواست برگردد، دید که همیان پر از پولش نیست. فهمید که آن را در قبر، جا گذاشته است. برگشت و قبر را کند. همیان را برداشت و با خودش گفت: خوب است که حالا، یك بار دیگر روی پدرم را ببوسم. همین‌که کفن را کنار زد، دید که این جنازه، جنازه پدرش نیست؛ بلکه همان کنیز سیاه و پیرشان است. پسر، با تعجب به یمن برگشت. چند روزی هم عزاداری کرد و سفره انداخت و دیگران به تسلیت‌گویی آمدند و رفتند ولی هرچه نگاه کرد، دید که از کنیز هم اثر و خبری نیست. از اطرافیانش پرسید که: پس، کنیز چه شد؟

جواب گفتند: خدا رحمتش کند. چند روز بعد از رفتن تو، او هم مرد.

پسر، نشانی قبر کنیز را پرسید: آمدند و نشانش دادند. پسر با خود گفت: من، هرطور شده، باید ته و توی ماجرا را دربیاورم. همان شب آمد و نبش قبر کرد. دید بله، به‌جای کنیز، پدرش در قبر است. آن وقت فرمایش امام حسین (ع) را فهمید که پیش من در یمن است. از یمن، پیش من است.

## ۲. موسی (ع) و شمرود

در زمان حضرت موسی (ع)، کافری بود به‌نام شمرود که با حضرت، بحث و جنگ و جدال داشت. روزی، حضرت جلوی مسجد نشسته بود. شمرود هم آمد سلام و علیك کرد و نشست. حضرت موسی (ع) فرمود: ایها الناس، دختری است در مشرق عالم و پسری است در مغرب عالم. خداوند مقدر کرده است که اینها به هم برسند.

شمرود گفت: من نمی‌گذارم.

پیامبر گفت: هیچ‌کس نمی‌تواند، مگر خداوند مهربان.

شمرود برخاست. رفت‌وگشت و این دختر را از مشرق پیدا کرد و آورد، گذاشتش در دریای نیل، میان یك درخت قوی و محکم. شمرود، هر ماه می‌آمد و برای دختر، غذا می‌آورد و خودش می‌رفت تا ماه بعد.

اما بشنو از پسر. او هم از مغرب عالم به راه می‌افتد. می‌آید و می‌آید تا می‌رسد به کنار دریا. می‌نشیند دست و رویش را می‌شوید و استراحت می‌کند. نگاهش می‌افتد به وسط دریا، می‌بیند که در میان درخت، دختری است و او هم دارد نگاهش می‌کند. خلاصه، پسر او را می‌پسندد و او هم پسر را می‌پسندد و حالا می‌مانند سرگردان که چه‌طور به هم برسند. از آنجایی که زن، حقه‌بازتر از مرد است، دختر می‌گوید که ناراحت نباش، من فکری می‌کنم، تا شمرود تورا برساند به اینجا. حالا نزدیك وقتی است که شمرود به اینجا می‌آید و برایم غذا می‌آورد. تو، ای پسر، برو در پوست آن اژدهایی که کنار دریا افتاده. (حیوانهای زیادی از فیل گرفته تا اژدها، می‌آمدند لب دریای نیل و آب می‌خوردند. بعضی‌ها همان جا می‌مردند.)

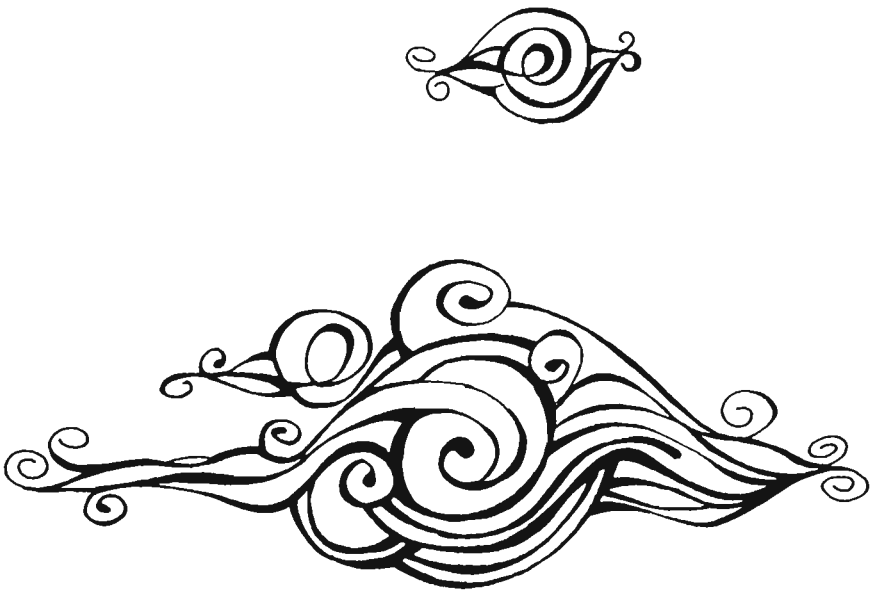
پسر گفت: شمرود می‌تواند مرا از اینجا بردارد و تا آن درخت بیاورد؟

دختر گفت: شمرود، کوه را هم از جا برمی‌دارد...

خلاصه، پسر می‌رود در پوست اژدها و همان وقت از آسمان، صدای غرش می‌آید (مثل صدای هواپیماهای حالا) شمرود می‌آید و روی درخت می‌نشیند و غذای یکماهه دختر را می‌دهد. دختر، دروغکی، شروع می‌کند به گریه. شمرود می‌پرسد که ای دختر، چت شده است و چرا گریه می‌کنی؟

دختر می‌گوید: شما که می‌روید و ماه تا ماه نمی‌آیید. من هم تنها هستم و همدمی ندارم.

شمرود می‌گوید: می‌گویی چه‌کار کنم؟



دختر می‌گوید: خوب است یکی از این حیوانهای کنار دریا را برایم بیاوری.

شمرود می‌گوید: حیوان که اینجا نمی‌تواند زندگی کند.

دختر می‌گوید: پس، خوب است که آن پوست اژدها را برایم بیاوری. شمرود، پوست اژدها را (که پسر در آن است) می‌آورد.

می‌پرسد: دیگر کاری نداری؟

دختر می‌خندد و می‌گوید: نه. شمرود می‌رود.

اینها به هم می‌رسند و از آنجا که خدا قسمت کرده بود، عقدشان در آسمان بسته شده بود. نه ماه و نه روز و نه ساعت می‌گذرد و اینها صاحب پسری می‌شوند.

روزی، حضرت موسی(ع) می‌رود بر منبر و می‌فرماید: آنچه را که خدا قسمت کرده و نوشته است، هیچ‌کس، حتی شمرود با همه قدرتش نمی‌تواند به هم بزند. شمرود بلند می‌شود و می‌گوید: من می‌توانم که تقدیر را به هم بزنم. مگر نگفتی که دختری است در مشرق و پسری است در مغرب و خدا قسمت کرده است که اینها به هم برسند؟

حضرت موسی(ع) گفت: بله.

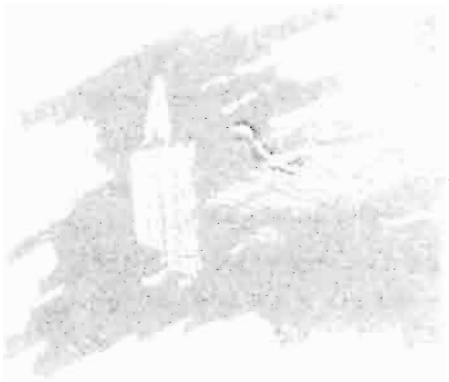
شمرود گفت: من دختر را برده‌ام در دریای نیل، سر یك درخت، جایش داده‌ام. کنار دریا هم پر از شیر و فیل و اژدهاست و آن پسر تا درخت، هیچ راهی ندارد.

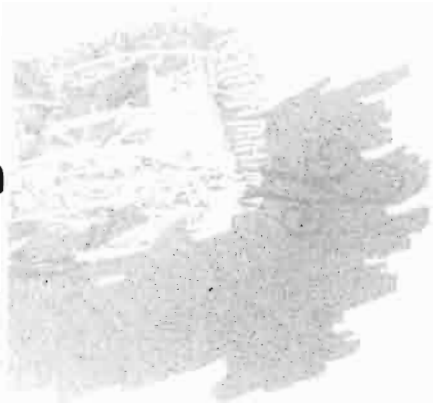
حضرت موسی(ع)، شمرود را قسم داد که برود و دختر و پوست اژدها را، بدون آن‌که دستشان بزند، بردارد و بیاورد. شمرود هم می‌رود به سراغ درخت. دختر و پوست اژدها را برمی‌دارد، می‌آورد و می‌گذارد وسط مسجد.

حضرت موسی(ع) به یکی می‌فرماید که بیاید و با کارد، با دقت پوست اژدها را پاره کند. همین‌که پوست پاره می‌شود، یك مرد و بعد از آن یك پسربچه بیرون می‌آیند. مردم به شمرود می‌خندند.

شمرود عصبانی می‌شود و می‌گوید: ای لعنت به حقه زن. و از شدت خجالت می‌رود، پشت کوه قاف، پنهان می‌شود. □

**راوی: پنجعلی بیگ محمدلو. هشتاد ساله**





# من یعنی همان شعر

## (گفت‌وگو با غلامحسین عمرانی)

**به عنوان سرآغاز، بفرمایید شعر چیست؟**

شعر، آشنای دیرین انسان است. ژرفای درون انسان، زبانی جز زبان شعر نمی‌طلبد. پیوست میان شعر و تاریخ، پیوندی برقرار بوده است. در رویارویی انسان با واقعیتهای حیات، هرگاه سخن از درد، داغ و شادی در میان بوده است، چهره تابناک شهود، در شعر تجلی داشته است. من شعر را امری درونی و شهودی تلقی می‌کنم و به نظر من، شعر، فی‌نفسه، جوهر است و نه ماده نیاز دارد و در گردش کار و فعلیت، اسباب می‌خواهد. شعر، چهره‌ای آشنا، اما جانی غریب دارد. از این رو، حصول حقیقت آن، آسان روی نمی‌نماید. چرا که شاعر با نایافته‌ها بیشتر سر و کار دارد تا با یافته‌ها، شاعر کسی است که در طریق شناخت، نگاهداشتهایش را صیقل می‌دهد و چهره خود را در شعر نشان می‌دهد، یعنی هم چهره درونی و هم چهرهٔ بیرونی را. ثبت لحظه‌ها، برعهدهٔ شاعر گذاشته شده است، کلمه در نحو زبان، دریافت شاعر را حمل می‌کند. شعر با جان کلمه، پیوندی ناگسستنی دارد. شعر از تاریخ و فلسفه تفکیک ناپذیر است. تاریخ و فلسفه هرکدام به تنهایی شعر نیستند، اما شعر،هم تاریخ است و هم فلسفه. شعر بی‌تاریخ و فلسفه، نظمی بیش نیست و در فراموشی، جان خواهد سپرد و به ثبت لحظه‌ها و باورداشتها، نائل نخواهد شد. نظم، شعری خام است که فقط صورتش، شبیه شعر است، اما بُعد و محتوا و معنایش به شعر نمی‌ماند.

شاعر، موجودی متأثر است و دریافتهایش را مدام به تجربه می‌نشیند. تصویرپردازی در شعر از تجربهٔ ذهنی شاعر بارور است. شعر، یك احساس مشترك است. از این رو، دیر پاست و موضعی محکم و پابرجا دارد. شعر، به واسطه حضور در پشت عادتهای زمانه، گاهی از سطح کنده می‌شود و تا فراسو پیش می‌رود و با جان دردهای مشترك و احساس مشترك پیوند می‌خورد و از زمان، در زمان سیر می‌کند و سرانجام، در یك عبارت می‌گویم: شعر، موجودی احساس و فکر و عاطفه و خیال آدمیان است، از آغاز تا امروز.

**شعر عرفانی را درطول تاریخ تا امروز چگونه تحلیل می‌کنید؟**

عرفان، با اینکه ذات شناسایی و حقیقت شناخت، محسوب می‌شود، در زبان شعر، به استحاله منتهی می‌شود و چهره‌ای هنری پیدا می‌کند و آفرینش هنری از رهگذر همین برداشت و تلقی، به منصه ظهور می‌رسد. عرفان، ذات شناسایی است و در شعر تجلی می‌کند. حواس آدمی حضور شعر را خواهنده است. عرفان، خمیر مایه شعر است که با شعر به مجالست می‌نشیند. چنین مجالستی برای تعالی روح، غنیمت عمر است که حس مشترك آدمی را با حس مشترك تاریخی پیوند می‌دهد. اگر گفته‌اند که آدمی به واسطه کلمه است که می‌اندیشد، دقیقاً در راستای نمود این‌گونه پیوندهاست. عرفان، فیض سرشار روحانی و حالتی درونی است که از درد و معرفت مایه می‌گیرد. درد و معرفتی که به واسطه کرامت آدم شدن، به آدمی روی می‌کند، عارف از محدودیت می‌گریزد و در لایتناهی سیر می‌کند. شعر تراوش است؛ تراوشی که از کوزه خیال می‌تراود تا در چمن عاطفه به حس انگیزی و حیات برسد. پیش از شعر، روح در بیکرانگی در کار سراییدن بود و اکنون شعر از هرگوشهٔ روح سر می‌زند ـ به تمثیل عرض می‌کنم ـ و از این قبیل است جوشش و سرایش.

**ممکن است سهم تفکر را در شعر، بیشتر توضیح دهید؟**

تکیه‌گاه شعر، علاوه بر احساس و خیال عاطفه ـ مبتنی بر تفکر است. درواقع همهٔ برداشتها، از صافی اندیشه عبور می‌کنند و به حدّی از پختگی می‌رسند که امکان بروز

می‌یابند. پشتوانه هرشعر خوب، فکری است که در کورهٔ ذهن پرورده و پخته شده است و به صورت بیانی احساسی و عاطفی در آمده است. خیال و احساس و عاطفه امواجی هستند که از دل تفکر برمی‌آیند. شاعر نمی‌تواند جدا از تاریخ و فرهنگ خود حرکت کند. توازن و تجانس اندیشه به کشف معانی و ابداع سخن مدد می‌رساند بنابراین، تفکر در شعر سهم بسزایی دارد.

**نقش زمان را در شعر چگونه می‌دانید؟**

: انسان، فصل بزرگی از کتاب هستی است و هستی، سهم عظیم آفرینش است که هردم در حال نو شدن و جابه‌جایی است. مولانا می‌گوید:

هرنفس نو می‌شود دنیا و ما
بی‌خبر از نو شدن اندر بقا

سیر زمان، همان عامل نو شدن است. احوال آدمی نیز در حال نو شدن است. زمان همان مهلت است که آدمی بنای زندگیش را بر آن نهاده است. آیا در عالم مردگان، زمان معنا و مفهومی خواهد داشت؟ زیستن علاوه بر مسائل بیرونی زیست، نیازمند تفکر و عواطف است و این دو، در مجموع، فرهنگ انسانی را می‌سازند. بنابراین، شکل زندگی با زمان تعیین می‌شود و در زمان پیش می‌رود و ذخیره می‌شود و فعالیتهای وجودی و تاریخی را رقم می‌زند. آن کس که از اصل ماجرا خبر دارد، در وصل راه می‌پوید. زمان آیینه است. این آیینه، بی‌تجلی عشق، هیچ است. آزادی جان آدمی از تخته بند تن، در این نگرش، ارزش پیدا می‌کند. اگر امنیت خاطری به آدمی دست می‌دهد، سهم این امنیت برعهدهٔ عشق است. نهیب و هیهای آدمی در زمان همه آیینگی اوست. آیینگی انسان، همان زمانی شدن است. پیش از این گفتم، از زمان و اکنون می‌گویم: آیینه در آیینه.

**چه رابطه‌ای است میان اندیشه و انسان؟**

ممکن است ابتدائی‌ترین پرسشی که به ذهن انسان خطور کند، این باشد که: من کیستم؟ اما پیش از نقش این پرسش در ذهن، پرسش دیگری مطرح است و طرح آن از «چیستی» نشان دارد. نخست باید معلوم شود که. «من چیستم»؟ تا بتوان از «کیستی»؟ سخن گفت. این دو پرسش «چیستی» و «کیستی» موقعی در ذهن نقش می‌بندد که پای اندیشه در میان باشد.

**عواطف را چه اندازه در شعر دخیل می‌دانید؟**

عواطف، گاه بیان کننده اندوهند گاه نشانگر شادی. اما به خودی خود، عامل تحرک ذهن نیستند. اصلی‌ترین عامل حرکت ذهن، اندیشه است که برحسب کاربرد، از آن تعابیر مختلف می‌توان کرد. خردمندی، به میزان اندوخته‌ای است که آدمی از حیات و تجربه حس و عقل و خیال دارد. هرجا که اندیشه مقام می‌کند، پای تکامل و توسعه در میان است. نقش عقل، در اموری است که مستقیماً با دانش و بینش روبروییم. از آنجا که خواسته‌ها و تمنّیات آدمی تمامی ندارد، تحقق هرامری در مرتبه و درجه خود، نوعی پیروزی به شمار می‌آید و عدم تحقق آن در مرتبه خود، ناکامی یا شکست نام دارد. شکست و پیروزی سهم عظیمی در ساختار تعالی و رشد عواطف دارند. اعلام شکست یا پیروزی، جز به نیروی خیال ـ که قوّه ترکیب کنندهٔ اندیشه و عاطفه است ـ میّسر نیست. از این روی، پای شعر به میان می‌آید. آدمی غم، شادی و یا شکست و پیروزی خود را با شعر اعلام می‌کند. از آنجا که عواطف، سرچشمه شادیها و غمهای آدمی به شمار می‌روند، به نظر می‌رسد که شعر، محصولی عاطفی باشد. اما اگر دقیق و عمیق به خطوط بیانی این هنر نگاه کنیم، سهم تفکر را به وضوح در آن خواهیم دید.

**نقد شعر را چگونه می‌بینید؟**

حق این است که با وجدان علمی و انصاف به «نقد» نگاه کنیم. قدما از سر تحقیق به نقد نگاه کرده‌اند. نقد، بیش از

هرچیز، مایه و ظرفیت می‌خواهد. نقد بازاری، نقدی مغشوش است و با موازین و معیار نقد ادبی سازگار نیست. نقّاد باید دارای نفسی مهذّب باشد ـ در زمانه ما این قضیه برعکس است. یعنی نقّاد کسی است که نیش زبان می‌زند و متلك بار می‌کند و ناسزا می‌گوید. گاهی هم این جوانترها، ادای بزرگترها را در می‌آورند و خیلی خنده‌دار می‌شوند. مخصوصاً وقتی ژست می‌گیرند و حرفهای بزرگتر از خود می‌زنند. جوانی بیست ساله را می‌شناسم که ادای رضا براهنی را در می‌آورد و اتفاقاً چند مجموعه شعر را در یك روزنامه به باد ناسزا گرفته است. این اداها به جوانان بیست و هفت هشت ساله هم سرایت کرده است و عکسشان را داده‌اند در روزنامه چاپ کرده‌اند و زیرش نوشته‌اند نقّاد معاصر و وعده داده‌اند که مجموعه نقدهایشان به صورت کتاب، از چاپ بیرون خواهد آمد. اما نقد متون ادبی، کاری پرزحمت است و مراحلی نظیر ثبت، ضبط و پیش مطالعه، بازنویسی و تصحیح و مراجعه به مأخذ و... دارد. نکته حائز اهمیت، اینکه نقد به مبانی نیازمند است. انواع نقد را نباید از نظر دور داشت. حرف آخر اینکه نقادی، سواد کافی می‌خواهد، نقّاد حق ندارد آنجا که کم می‌آورد، از بابسلیقه داوری کند.

**آیا نقد ادبی می‌تواند جلو شارلاتان بازیها را در ادبیات معاصر بگیرد؟**

شارلاتانیسم، سردمدار ادبیات عصر جدید است. جنجال و بازارگردانی و تعیین نرخ در ادبیات معاصر، برعهده شارلاتانیسم نهاده شده است. بازار ژورنالیسم با شارلاتانیسم گرم می‌شود و حرفه‌ای‌ها را با نرخی که تعیین می‌کند، به کار می‌گمارد تا رقابت به وجود بیاورد. شارلاتانیسم، ادبیات را با دید کالا نگاه می‌کند و دقیقاً با عرضه و تقاضا به محاسبهٔ آن می‌پردازد. منطق حسی حاکم بر مطبوعات، به شمّ کار خود واقف است و برنامه‌هایش را حول محور مشتری و خریدار تنظیم می‌کند. هدف اصلی شارلاتانیسم، بیرنگ کردن معنویات است و در این راه مایه می‌گذارد و کار می‌کند تا محسوسات را مهم جلوه دهد تا جایی که در لباس معنویت هم درمی‌آید تا عرفان را خراب کند. در شعر هم این طور است. غزلواره را به صورت موجی نو راه می‌اندازد تا غزل واقعی را کم‌رنگ کند. در داستان و رمان هم حرف روز را می‌زند و بنا را بر اجتماعیات محض می‌گذارد و روزگار را فراموش نمی‌کند و با آخرین خبرهای هنری پیش می‌رود. در سینما و تئاتر هم این طور است و در همهٔ زمینه‌ها پیش‌تاز است. کسی می‌تواند بایستد جلو این غول، که زرق و برق، فریفته‌اش نکرده باشد. نقّادی که خود باخته شد، نمی‌تواند جلو شارلاتانیسم بایستد. بزرگترین پشتوانه یك نقّاد معنویت اوست. معنویتی که به صورت ذخیره‌های علمی و اندوخته‌های فرهنگی پشت سر او ایستاده‌اند، تنها در این صورت است که می‌توان جلو شارلاتانیسم ایستاد.

**چرا هنوز در ایران، نسبت به نقد به طور جدی برخورد نشده است؟**

برای اینکه اصل قضیه را با اهمیت تلقی نکرده‌ایم و هرآدم کم سواد و بی‌سواد را بر پایه تظاهر به دانایی، به مسئولیت واداشته‌ایم. دایرهٔ کارهای مطبوعاتی در ایران، مرکزیت قابل توجهی نداشته است و قضیه هنر، همیشه با رنگ ظاهری و مد روز، به صورت کالای مصرفی، مطرح بوده است. از طرفی هم سطح افراد کتابخوان و پرمطالعه و ژرفابین در ایران ناچیز بوده است و مدرك‌گرایی، بر تحقیق و تدقیق برتری داشته است ـ اینها همه دال بر جدی نگرفتن نقد است. مطبوعات و رسانه‌ها در گرودنهٔ کار هنری از عمق تفکر می‌گریزند. حال اینکه مبنای داوری در هرکاری بر عمق تفکر استوار است. در آفرینش آثار هنری، مایه گذاشتن از ذوقیات بدیهی است. اما داوری در ذوقیات برعهده تفکر است. در ایران، کمتر به عمق و ژرفای اثر هنری می‌نگرند و بیشتر، دوستدار سطح و رویه و راحت پسند و عادت طلب‌اند. منظور، همین نقدهای بازاری است. وگرنه، تاریخ ادبیات ما چه در گذشتهٔ دور و چه در گذشتهٔ نزدیك، نقدهای جدی فراوان داشته است.

**شعر معاصر را چگونه ارزیابی می‌کنید؟**

هرعصری ویژگیهای زبانی خود را می‌طلبد. این بدان معنی نیست که هنرمند معاصر به فرهنگش پشت کند، بلکه بالعکس، باید با آگاهی از پیشینهٔ فرهنگی خود، بر ذخیره‌های فرهنگی بیفزاید. شاعر معاصر به گونه‌ای باید در جریان هنر قرار گیرد که نه به زمان پشت کند و نه از زمان باز بماند. شاعر معاصر، باید همان قدر با شعر کلاسیك آشنایی داشته باشد که با شعر نو.

شاعرانی را می‌شناسم که نسبت به شعر کلاسیك، بی‌اعتنا هستند و آگاهی چندانی از شعر و شاعری ندارند و تنها امروز را می‌شناسند. بالعکس، شاعرانی وجود دارند که شعر کلاسیك را می‌شناسند و به شعر امروز بی‌اعتنا هستند. این هردو حالت روی به افراط و تفریط دارد و چندان مؤثر نیست.

**شاعر امروز باید چگونه رویکردی و به کجا داشته باشد تا بتواند حقانیت شعر زمان خویش را بیان کند؟**

هرچیزی در این عالم، دو معنا دارد: یکی معنای ظاهری و سطحی، و دیگر معنای درونی و عمیق. شاعر نیز از این قاعده مستثنی نیست. شاعرانی وجود دارند که در سطح حرکت می‌کنند و شعرشان سطحی است و در تاریخ ادبیات نیز مطرح هستند. در مقابل، شاعرانی وجود دارند که دارای بینش و تفکر و جهان‌بینی‌اند و در حوزه جغرافیا و خاک نمی‌گنجند. اینان، شاعران ژرف‌اندیش هستند. که به سیستم معرفت و شعور و ذات هنری مجهزند. رویکرد شاعر امروز، باید به ژرفا باشد. در دل قضیه فرو برود و غوّاصی کند و چیزهای نادر و کمیاب و پرارزش را عرضه کند. شاعر اگر در سطح بماند، به کشف نمی‌رسد، درحالی که ما می‌دانیم، شاعری یك سرش برمی‌گردد به کشف و شهود. تربیت فرهنگی شاعر هرچه که باشد در شعرش اثر می‌گذارد. مسائل درونی و عاطفی در شعر، بی‌اثر نیست، همچنین مسائل اجتماعی. شعر یك حرکت است. نمی‌شود آن را به جایی بند کرد. بستگی دارد به اینکه شاعر چگونه و از کجا به کجا حرکت کرده است.

**سابقه نقد ادبی در ایران از چه زمانی است؟**

به معنای رسمی و مصطلح آن، از مشروطیت به این طرف. اما به واقع، از همان دیرباز... یعنی از همان زمان که آثار ادبی نضج گرفت، از زمان فردوسی، ناصرخسرو، عین‌القضاة، غزّالی، خیام، عبید زاکانی و حافظ و...

**آیا قالب کهن را برای مضامین تواناتر می‌یابید؟ اگر این گونه است، چرا گرایش به قالب جدید، در شعر به وجود آمده است؟**

شاعر برای بیان مکنوناتش ظرفی مناسب می‌خواهد. قالب همان ظرف است و به تنهایی کاربردی ندارد. باید دید چه کسی و چگونه ازآن استفاده می‌کند به نظر من قالب کهنگی ندارد. شاعر اگر حرف تازه‌ای داشته باشد، در همان قالب مسبوق هم تازگی می‌آفریند. شعر نو، قالب جدیدی نیست، نگرش جدیدی است که البته در صورت و فرم، با شعر قدیم متفاوت است. اما از نظر ساختار و درونمایه، گاه، شعر جدید با شعر قدیم، وجوه مشترك دارد. من همیشه مولانا و سعدی و نظامی را بزرگ می‌دانم. ـ اگر چه حافظ نیز شاعر بزرگی است ـ ولی برای من مولانا، سعدی و نظامی بزرگترین شاعرانند ـ جهان شاعرانه، در جان شاعرانه ظهور می‌کند. از معاصران نیز هنوز نیما را بزرگترین شاعر معاصر می‌دانم ـ اگرچه اخوان و سپهری نیز شاعرانی بزرگند. نیما فطرتی شاعرانه دارد و همه چیز را از دید شاعری نگاه می‌کند، می‌بینید که قالب در دست شاعر شکل می‌گیرد و نه در دست غیر شاعر و متشاعر. هزاران نفر در طول تاریخ غزل گفته‌اند، ولی غزلهای سعدی چیز دیگر است. همچنین هزاران نفر، شعر نو را تجربه کرده‌اند، می‌بینید که نیما چیز دیگر است.

**آیا شما به عقاید ارسطو درباره ادبیات و شعر معتقد هستید؟**

مشهور است، ارسطو نخستین کسی است که درباره ادبیات و شعر اظهارنظر کرده و رساله‌ای در این فن نوشته است. اما به نظر می‌رسد، نقد آثار ادبی پیش از ارسطو وجود داشته است. یونانیان و اعراب، پیش از ارسطو نقد شفاهی داشتند و آثار هنری را نقد می‌کردند. افلاطون که استاد ارسطوست، پیش از ارسطو راجع به شعر اظهارنظر کرده است، اگرچه به طور مخالف. داوری افلاطون در شعر، بسیار یکطرفه است. او از همان آغاز، در رد شاعر سخن می‌گوید و شاعر را فردی لایق نمی‌داند و از مدینهٔ فاضلهٔ خویش می‌راند. افلاطون، شعر را مخّل آسایش روان تلقی می‌کند. روی هم رفته او نظر مساعدی نسبت به شعر و شاعری ندارد. اما آنجا که از ماهیت ادب سخن می‌گوید، سخنش خالی از لطف نیست و قابل تعمق است. ارسطو در بسیاری از جهات با افلاطون به مخالفت برمی‌خیزد و از جمله در شعر. ارسطو در رسالهٔ شعر ویژگیهای شعر را برمی‌شمرد و به تعریف شعر دست می‌یازد و در مقابل کسانی که شعر را خالی از فایدت و یا منافی اخلاق می‌دانند، به دفاع می‌ایستد. عمدهٔ نظر ارسطو این است که شعر ـ از نوع حماسه، تراژدی، کمدی ـ مبتنی بر تقلید است. از نظر ارسطو، تقلید یا نمایش یا محاکات اساس شعر است. شخص می‌تواند از این طریق حالات انسانی خود را به خوبی نمایش دهد. نکته دیگر که ارسطو در این رساله بدان پای‌بنداست، این است که وزن را وسیلهٔ تمییز شعر از نثر نمی‌داند. وزن در نظم هم وجود دارد. اَی بسا نظم که شعر نیست. اما بسیاری از شعرها وزن ندارد. نظر ارسطو، نظر ارزشمندی است. خاصه آنجا که می‌گوید شعر نمایش حرکات و حالات است.

**آیا غزل هنوز شعر زمانه است؟ فرق غزل و غزلواره چیست؟**

در این عالم، هرچهره‌ای دو بُعد دارد. بُعد ظاهر و بُعد باطن. در مورد شاعران غزلسرا هم این حکم صادق است. غزلسرایانی که تنها به حکم ظاهر و تنها به تبع ردیف و قافیه و موضوع، غزل می‌سازند تعدادشان فراوان است. دیگر غزلسرایانی که به جوهر شعر وفا دارند و به ساختار غزل

می‌نگرند. از این رو غزل نه تنها شعر زمانه ما، بلکه شعر همه زمانهاست. مگر درونیات شاعر تمامی دارد که‌غزل، عمرش تمام شده باشد؟ سخن درون، ظرفی مناسب درون می‌طلبد.

غزلواره به ظاهر شکل جدید غزل است، ولی به نادرست، غزلواره سازان، اغلب به تشبیه‌های تازه، اما کم عمق، توجه دارند. تصویر در شعرشان ژرفا ندارد. بی‌معنایی از شعرشان سرازیر می‌شود. شعر بی‌خاصیت، بی‌تاریخ، بی‌فلسفه، بی‌پشتوانه، و همه از روی دست هم نوشته شده، بیشترین سهم غزلوارەسازان را تشکیل می‌دهد. عادت بدی است که مطبوعات هم برای این دسته از شاعران، خط و خطوط تعیین می‌کنند.

فضای شعر امروز، فضای ملموس است. شاعر امروز نباید به دنبال سوژه بگردد و مضامین تکراری، شبیه هم و یك بار مصرف را کوك کند. شعر امروز، از رهگذر تجربه، به فرم مناسب و ساختمان مناسب نزدیك می‌شود. نزدیکی شعر با این فضا، سبب می‌شود که خواننده احساس کند با فضای شعر امروز مأنوس شده و ارتباط ایجاد کرده است. شاعر امروز پا بر معبر کلمات می‌گذارد و از دریچه‌ای نو، به زندگی می‌نگرد و شعر او باید بوی زندگی داشته باشد.

**نظرتان راجع به شعر نو نیمایی چیست و شعر سپید را تا چه حدی شعر می‌دانید؟**

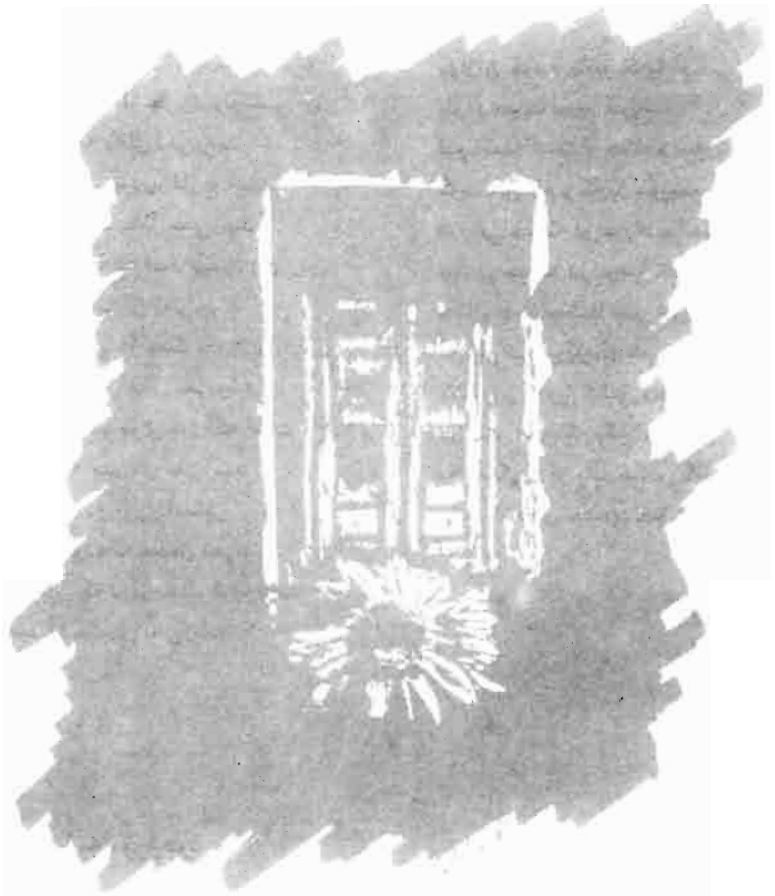
فرق است میان گره خوردگی عاطفه و تخیّل تا آمیزش عادت‌گونهٔ احساس و اندیشه. آن، شناوری در دریاست و این، عبوری گذرا از پایاب رودی کم آب. جوشش شعر، نیازمند پرداخت است. جانب‌گیری و محدود اندیشی، نمی‌تواند مبنای داوری در شعر نو قرار گیرد. تجدّد ادبی در شعر، صرف‌نظر از عوامل ایجاد کنندهٔ تاریخی و اجتماعی، به پشتوانهٔ فرهنگی، غنای هنری و احساس نیاز به نوآوری و تجربه نیازمند است. از مجموعه این عوامل می‌توان فهمید که نوآوری در شعر، پیش از هرچیز، ضرورتی است زمانی. شعر نو، در واقع یك نیاز نو و تفکر نو است. برخی گمان می‌کنند که کوتاه و بلند کردن مصراعها و یا پلکانی نوشتن و زیر هم نوشتن عمودی، شکلی از نوآوری است. در صورتی که این طرز نوشتن، هیچ ربطی به شعر نو ندارد. شعر نو، به لحاظ فکر، نو است. تجدید این بنا هم به دست توانای نیما صورت گرفته است. نوآوری پیش از نیما، موفق نمی‌نمود. زیرا از درك ضرورت نوآوری تهی بود. از زمان سرایش افسانه تا امروز، قریب هفتاد سال می‌گذرد. اما از آن تاریخ تا امروز، تا چه حد ضرورت کار نیما در یافته شده، مطلبی است قابل تحقیق و درخور تأمل.

هرچند این نامگذاری‌ها در این دهه جا افتاده‌اند،اما سخت بی‌معنا هستند. شعر نو نیمایی که نیما بدان وفادار مانده است، شاخه‌ای از شعر جدید است که بعدها مهدی اخوان ثالث، منوچهر آتشی، احمد شاملو، فروغ فرخزاد، سهراب سپهری، نادر نادرپور، فریدون توللی و فریدون مشیری و چند تن دیگر، پشت سر آن، حرکت کرده‌اند و هرکدام با تجربه‌ای از زبان شعر، موفق به خلق آثاری شده‌اند. اما همهٔ آنان در راهی که پیش گرفته بودند، موفق نبودند. برخی نیز از راه نیما جدا شدند. مثل توللی و اندکی بعد، مشیری و اندکی بعد نادرپور و... شعر این سه شاعر، شاخه‌ای از شعر رمانتیك و تغزلی است و در نتیجه مایه‌های تفکر و اندیشه در آنها بی‌رنگ است. هرچه هست یك نوع احساس است. توللی زیاده از اندازه به لذت‌جویی و کام‌طلبی یا عکس‌العمل ناکامیهای نفسانی خود را در شعرهایش با زبانی سطحی و بی‌روح، مطرح کرده است. مشیری در سطحی بهتر رقّت احساس و دریافتهای سطحی و جزئی را با دیدی کلیشه‌وار، ثبت کرده است. اما نادرپور سعی در ارائه تصویرهای تازه‌تر از آن دو داشته است. اما در کل هرسه شاعرِ موج رومانتیك شعر ایران بوده‌اند. در عوض، حرکتهای اجتماعی شعرهای منوچهر آتشی و مهدی اخوان ثالث، با صبغهٔ اقلیمی و نوگرایی و نوجویی، مدنظر دوستداران شعر بوده است. این دو تن از بهترین ادامه دهندگان شعر نیمایی بودند، فروغ فرخزاد، راهی جداگانه داشت. زبانی ملموس و احساسی عریان، با حس شاعرانه‌ای بسیار قوی، اما سخت بی‌پشتوانه اندیشه و تفکر. سهراب سپهری، با تصویرهای سوررئالیستی و در عین حال خیال شفاف و احساس ناهمگون، با خلق شعرهای فضایی. اما شاملو از لحاظ فرم شیوه‌ای جدید در شعر معاصر ایجاد کرد؛ شیوه‌ای که مقلدان زیادی را گمراه نمود. شیوه‌ای که با نثرهای سَبْك قرن چهارم و پنجم عجین بود. یعنی، نثر فنی در لباس شعر! و اتفاقاً گل کرد. اما ژستهای اجتماعی شاملو، نه بوی فرهنگ ایرانی داشت، نه تفکری و نه اندیشه‌ای پشت شعرهایش پنهان بود. هرچه بود رویه و سطحی‌نگری و اداهای روشنفکران بنام جهان بود و چه فایده! آلباقی در همین چند شاعری که نام بردم، رقم خورده‌اند و حساب و کتابهایی شبیه هم! شعر سپید هم فرزند شعر نو نیمایی است، که در رأس آن برخی از شعرهای شاملو قرار دارد و احمدرضا احمدی ـ کیومرثمنشی زاده ـ بیژن جلالی از ادامه دهندگان آن هستند. شعر حجم و موج نو هم از همین رده

است. اما ناگفته نگذارم که در همه این رده‌ها، گاه شعر خوب هم یافت می‌شود و نشان می‌دهد که شاعر در این زمان، با مشخص کردن راه جدید هم می‌تواند حرف تازه و نگاه تازه داشته باشد. اما حیف که این حرفهای تازه و نگاههای تازه، بدون تفکر و اندیشه، بی‌رنگ می‌شوند و جلایی ندارند.

**از خودتان و فعالیت ادبی و هنری‌تان بفرمایید؟**

خودم را از شعر جدا نمی‌دانم و جهان را از دیدی دیگر نگاه می‌کنم. یعنی با رنگ شعر و البته نه آن شعری که به لفظ مشهور شده است، شعر برای من، موجودی جاندار است، موجودیتی معنوی، ذخیره‌ای در نهان که وقتی شکل بگیرد، عیان می‌شود. من، یعنی همان شعر؛ شعری که در سراسر زندگی جریان دارد. بین من و شعر جدایی نیست. هردو یك وجودیم. من و شعر تشنه‌ایم. کسی که تشنه نیست، لفظ آب برایش بی‌مفهوم است. هرگز دیده‌ای کسی بدون عطش آب بخواهد؟ مگر اینکه تکلف و یا تظاهری در کار باشد. تکلف در شعر و یا تظاهر به سرودن، از دیرزمان در بین صاحبان ذوق و دارندگان‌مسند و مقام، معمول بوده است. حاشا که این سرایندگان را در شمار شاعران بدانی! سرایندگان بسیارند، اما شاعران، اندك. من قصد نکرده‌ام تا شاعر باشم و شعر بگویم، بلکه این شعر است که به نیروی عشق مرا می‌خواند. اگر سرودن به قصد سرودن باشد، من آن را شعر نمی‌دانم. همان‌طور که شبیه‌گویی و پرگویی را، سوژه‌بافی را و طول و تفصیل را. شعر از نهانخانهٔ سکوت مرا می‌خواند، من با او دیدار می‌کنم. در حین این دیدار است که زبان باز می‌کنم و تشخّص می‌یابم. پس گفته باشم که شعر، برای من نوعی سلوك است، سلوك ذهن و



زبان. من مثل شعرهایم، ساده‌ام، ساده، سبز و آفتابی. برای عبور از جاده‌ای که بارها آن را پیموده‌ای، جواز لازم نیست. رفتار سایه و آفتاب، خود گواهند که با آدمیان و درختان الفت داشتی و از روزی که قدم در راه گذاشتی ـ به حضور ـ دریافتی که عشق، ترا می‌سرود، این تو نبودی که می‌سرودی. اکنون نیز همانم، ساده و بی‌ادعا، بی‌آنکه قصد سرودن در سر داشته باشم، سروده‌ام. پس نیازی به ردیف شدن در صف سرایندگان ندارم. من پیش از صف، سروده شده بودم و اکنون نیز همانم. با آدمیان و درختان آمیخته‌ام و در سایه و آفتاب راه رفته‌ام. خودم بودم و خودم. نه کسی‌دستم راگرفت و نه درصف‌سرایندگان منتظر ایستاده‌ام. خاصیت صف می‌دانی که چیست؟ یك نوع کالا و یك نوع تقاضا، برای همه، همه شبیه هم. و خواصّ دیگر که احتیاج به گفتن ندارد. بعد از «غزل و خاك و خاطره»، که از سوی انتشارات برگ منتشر شد، مجموعه‌های زیر را آماده چاپ دارم: صبح خروسخوان، دلتنگیهای غروب و آن سالها. هرسه مجموعه شعرند. مجموعه مقاله‌هایم را در دست تدوین دارم. یك کتاب تحقیقی هم در زمینه شعر مولانا. تألیف کرده‌ام که به زودی به چاپ می‌رسد. در پایان، اینکه اوقاتم را با بررسی آثار شعری، فلسفی و عرفانی می‌گذرانم. □

**استاد محمد قهرمان- تربت حیدریه**

## فیض جنون

پای طلب همیشه به منزل نمی‌رسد
همواره دست موج به ساحل نمی‌رسد
با این قد خمیده به جایی نمی‌رسد
مانند بار کج که به منزل نمی‌رسد
بی‌وجه نیست نالهٔ دل از نصیب خویش
صد درد سینه‌سوز به یك دل نمی‌رسد
بی‌رنگ زرد برنخوری از ثمر، که سرو
با سبزی مدام به حاصل نمی‌رسد
دیوانه شو که وارهی از جور سرنوشت
حکم قلم به صحنهٔ باطل نمی‌رسد
از شور عشق خاطر بیدرد فارغ است
فیض جنون به مردم عاقل نمی‌رسد
آن موج خسته‌ام که به صد دست و پا زدن
یك‌بار از میانه به ساحل نمی‌رسد
کی دامنش رها شود از چنگ خون من؟
گر دست من به دامن قاتل نمی‌رسد
از جنبش تو، هر سر موی من آگه است
تیغ تو بی‌خبر به سر دل نمی‌رسد
دست حمایتی به در آور ز آستین
کاین شمع نیم مرده به محفل نمی‌رسد
بی‌حاصلی ببین که درین خاك شوربخت
یك دانهٔ امید به حاصل نمی‌رسد

**علی حاجی‌حسینی (آژنگ)- کرج**

## لحن حسرت

بهاران خود و پاییز خویشم
بلوغ حیرت لبریز خویشم
لبم تشنه است و چشمم سیر، آری
کویر خویشم و کاریز خویشم
فروغی خسته در فریاد جانسوز
پناهی جسته در پرهیز خویشم
چنان چون چشم شیر خون گرفته
گرفتار تب نیریز خویشم
کشاورز جنون عشق و شعرم
در آتش سوخته پالیز خویشم
به آهنگی دگر باید سخن گفت
ملول از لحن حسرت‌خیز خویشم

**محمدرضا روزبه- بروجرد**

## سایهٔ شوریدگی

می‌روم چون سایه‌ای تنها نمیدانم کجا
خویش را گم کرده‌ام اما نمیدانم کجا
سایه شوریدگی‌ها از سر دل کم مباد
ساحلی ایمن‌تر از دریا نمیدانم کجا
سر به صحرا می‌نهد دریا نمیدانم چرا
دل به دریا می‌زند صحرا نمیدانم کجا
با من امشب خلسهٔ یاد کدامین آشناست؟
روزگاری دیده‌ام او را نمیدانم کجا
«مرغ آمین» شعله سرداد اینزمان افکنده‌اند
آتشی در خرمن «نیما» نمیدانم کجا
آنقدر رفتم که حتی سایه‌ام از پا نشست
مانده برجا رد پایم تا نمیدانم کجا...

**استاد حمید سبزواری**
**بایاد امام خمینی عزیز**

## صبحگاه فاجعه

دردا که از فراق تو مُردیم و زنده‌ایم
وز رخ غبار عمر ستردیم و زنده‌ایم
زان ناگهان خزان که بهار از جهان ربود
چون برگ باد برده فسردیم و زنده‌ایم
زاندم که زد به صفحه رقم خامهٔ فراق
هردم هزار مرتبه مُردیم و زنده‌ایم
جسم ترا به دوش هزاران دریغ گوی
در صبحگاه فاجعه بردیم و زنده‌ایم
وان پیکری که چون گهر جان عزیز بود
با دست خود به خاك سپردیم و زنده‌ایم
در لحظهٔ وداع، دل دردمند را
پروانه سان به مشت فشردیم و زنده‌ایم
زان زهر جانگزای که جان از تو واگرفت
خمخانه‌ای زبعد تو خوردیم و زنده‌ایم
هردم که بی‌وجود تو ای مهربان زدیم
غمبارتر زمرگ شمردیم و زنده‌ایم

**استاد احمد کمالپور- مشهد**

## خیال دوست

گل گر نباشد پیرامن من
خونین دلی هست در دامن من
هرگز گلی را پرپر نکردم
خون کسی نیست بر گردن من
لب با تبسم شیرین نگردد
چون گریه تلخ است خندیدن من
دیشب خیالت همبسترم بود
بوی تو دارد پیراهن من
شد نوبهاران، گل آمد و رفت
یك غنچه نشکفت از گلشن من
از حسنت ای گل کی می‌شود کم
رو برمگردان از دیدن من
ای مهر رویت روشنگر شهر
گاهی گذر کن از روزن من
من شبنم افشان بر خرمن گل
گل آتش‌افروز بر خرمن من
گفتم که اشك بنیان کن غم
دردا که غم شد بنیانکن من
گفتم که دامن بر من میفشان
گفتا مزن دست بر دامن من

**سعید شریف‌فرد- یزد**

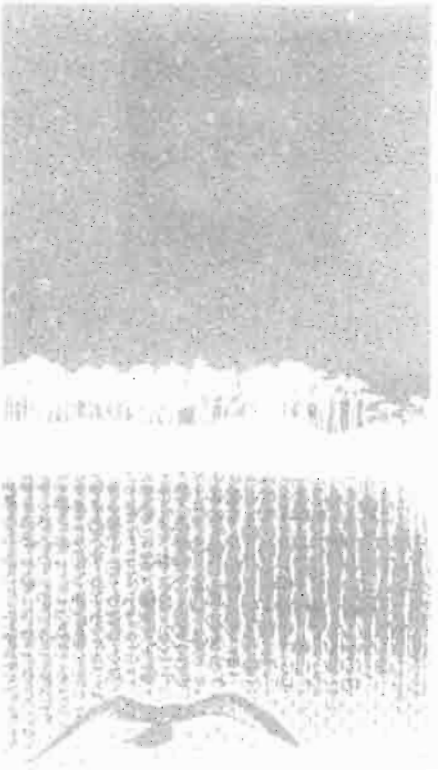
## خاکستر و شعله

کاش می‌شد با زبان شعله‌ها
حرف زد با تومیان شعله‌ها
کاش می‌شد خستگی را دور ریخت
در پناه سایبان شعله‌ها
کاش می‌شد از زبانم بشنوی
گوشه‌ای از داستان شعله‌ها
دل از آغوش غمت پرواز کرد
برسر آتشفشان شعله‌ها
در حضور هرم شرم از روی تو
کُر گرفتم من به جان شعله‌ها
باز هم چشم تو لازم می‌شود
تا بسوزم من بسان شعله‌ها
خیره در آیینه‌ای شو تا مرا
بشنوی از راویان شعله‌ها
با تو می‌شد مشق تابیدن نوشت
برخطوط آسمان شعله‌ها
بی‌تو اما دفترم آتش گرفت
در میان کهکشان شعله‌ها
راحتم بگذار خاکستر شوم
خوشترم در آشیان شعله‌ها
مایه خوشبختی جان من است
آشنایی با بیان شعله‌ها
گوشه‌ای از روح تائب آشناست
از نگاهت با روان شعله‌ها

**مرتضی نوربخش- کرج**

## دریاچه پائیز

گم کرده‌ام در خاطرات خود صدایم را
بشکن به آوازی سکوت دیرپایم را
من وامدار روزهای رفتهٔ خویشم
وقتی که می‌آیی صدا کن لحظه‌هایم را
فردا که من در خواب محتومی فرورفتم
ای دوست داری در سرت آیا هوایم را؟
یك روز اگر باران بیاید شرح خواهم داد
از ابتدای خشکسالی ماجرایم را
ازبس سرودم از غم بی‌برگ و باریها
ازبس به خود بیگانه دیدم آشنایم را
ابری که بر دریاچه پائیز می‌گرید
تصمیم دارد منتشر سازد صدایم را



**صادق یاراحمدی- زنجان**

## بهانه هجرت

سفر کنیم به شهر ستاره برگردیم
سفر کنیم به شور و شراره برگردیم
سفر کنیم به شهر صفا و عشق و سرور
به سرزمین خدایی به قله‌های غرور
سفر بهانه هجرت زشهر تنهایی است
سفر ترانه دلدادگی و شیدایی است
مرا ترانه رفتن به گوش می‌آید
صدای جنبش و جوش و خروش می‌آید
هزار مرغ مهاجر ترانه می‌خوانند
مرا به همسفری عاشقانه می‌خوانند
شبی ز وادی دلدادگی گذر کردم
شبانه با دل خود تا کجا سفر کردم

***

غروب بود و دلم در هوای کوی تو بود
سکوت بود و نگاهم به جستجوی تو بود
هوای کوی تو، من را زخود رهاند ای دوست
مرا به سوی دیار خدا کشاند ای دوست
دلم شکست، دلم در فراق یار شکست
دلم درین کرانهٔ بی‌غمگسار شکست
اگرچه چاره من در سکوت و تنهایی است
ترانه دل من تا ابد شکیبایی است
ستون نور به شهر ستاره‌ها می‌رفت
زداغشان به دل ما شراره‌ها می‌رفت
برای رفتن آن پاك، گریه باید کرد
به ذره ذرهٔ این خاك، گریه باید کرد
تو با ستون تجلی شتافتی، رفتی
دیار عشق خدا را تو یافتی، رفتی
به استواری عزمت که همچنان کوه است
دلم کرانه بی‌انتهای اندوه است
تو بی‌قرار، تو محزون، تو واله، تو شیدا
تو در شرار، تو دلخون، تو ناله، تو غوغا

***

بیا دوباره بخوانیم آیه‌های خطر
از این کرانه ببندیم کوله‌بار سفر
شبی به گرمی روح شراره آشفتی
به گرم گرم مناجات با خدا گفتی
«بیا و هستی ما را زپیش ما بردار»
بیا و هستی دیگر به پیش ما بگذار
بیا بیا که دلم از فراق بی‌تاب است
بیا بیا که دو چشمم زهجر بی‌خواب است
در انزوای شبی تار، یار می‌خواهم
برای این دل بیمار، یار می‌خواهم

***

کدام حادثه ما را به آشیان ببرد؟
کدام صاعقه ما را به آسمان ببرد
هنوز رود خروشنده می‌رود پرجوش
زخون سرخ تو،این رود می‌شود منقوش
شبی به پهنهٔ این دشت لاله می‌روید
شبی به سینهٔ مجروح ناله می‌روید

***

شبی که صخرهٔ خونین کوه را دیدم
حماسه‌های بلند شکوه را دیدم
بیا دوباره زکوه حماسه‌ها گذریم
به عزم راسخ مردان آشنا نگریم
بیا تلاطم دریای شور را بینیم
بیا تبسم زیبای نور را بینیم
بیا که سرخ زخونت حماسهٔ جنگ است
حماسه‌های خدایی همیشه خونرگ است
سپید برف، زخون تو لاله‌گون شده بود
نمای کوه، زعشق تو بیستون شده بود
بگو بگو که کدامین تبر تو را افکند؟
کدام بی‌سر و پا از چمن تو را برکند

***

دلم گرفته، دلم در هوای کربلاست
دلم شکسته، دلم در عزای عاشوراست
بیا و این دل ما را دمی به‌دست‌آور
بیا که این دل ما را غمی شکست آخر
زسرزمین خدایی نمی‌روم بیرون
ز ارض کربلایی نمی‌روم بیرون
دمی نخفته‌ام اینجا هنوز بیدارم
به یاد صورت زیبایت اشك می‌بارم.

## از کرخه تا راین (۲)

# فیلمبرداری در خدمت فیلم، یا...؟

## گفت‌وگو با محمود کلاری (فیلمبردار) و محمود سماک‌باشی (صدابردار)

**● خب آقای کلاری، شما به عنوان اولین تجربه کار در خارج شمایی از تجربه کارتان را به ما بگویید.**

والله، قبلاً ما یکی دو تا کار کوچولو کرده بودیم. کارهایی که تفاوتهای اساسی دارد با «کرخه». یعنی به‌طور کلی این کار شروع محسوب می‌شود در این زمینه. کاری که قرار است به‌طور کامل در خارج از ایران و مشخصاً در غرب و کشورهای اروپایی اتفاق بیفتد.

**● فکر می‌کنم اگر شما خاطرتان باشد این اولین فیلمی است که حدود ۹۰ درصد در خارج...**

به نظر این‌طور می‌آید. حداقل بعد از انقلاب این‌طور است. یکی دو مورد مثلاً در غربت بود و کاری از بادری. چند تا کار بود اما کارهای بعد از انقلاب هم مثلاً یك شکلی بخواهیم بهش نگاه بکنیم «نوبت *عاشقی*» هم کاری این‌طوری محسوب می‌شود یا بخشی از *دلشدگان*. اما اینها به این صورت نبود که یك فیلمی به‌طور کامل با تولید غیر ایرونی باشد، البته ممکن است از نظر سرمایه این اتفاق نیفتاده باشد ولی از نظر اجرا، دقیقاً یك کوپر اداکشن حساب می‌شود که موارد مربوط به تولید و زمینه‌های تولید را یك تشکیلات آلمانی اجرا می‌کنند و ساخت کار توسط گروه ایرانی انجام می‌شود. برای من که اصلاً تجربه بسیار ارزشمند و در عین حال بسیار سختی بود. یعنی من تصورش را نمی‌کردم که احتمالاً اجرای ما به این ترتیب خواهد بود. ما یك چیزهایی را پیش‌بینی می‌کردیم و یك بازبینی خیلی کوتاه از همان لوکیشن را در حدی که فردا یك مقدار دستمان بیاید که قرار است چه اتفاقاتی بیفتد انجام می‌دادیم. تصور من مثلاً این بود که اینها توسط گروه تولید آلمانی به صورت خیلی دقیق و به هرحال با اطلاعی که از نظم و دیسیپلین در کار آنها سراغ داریم و

چیزهایی که آدم از قبل پیش‌بینی می‌کند همه اتفاق می‌افتد و ما حداقل مشکل اجرایی از این نقطه نظر نخواهیم داشت و تمام زمینه‌ها از قبل مهیا خواهد بود و ما که برسیم با یك برنامه‌ریزی دقیق و به اصطلاح زمان‌بندی‌شده در یك چهارچوب خیلی خیلی دقیق این کار انجام خواهد شد. یکی از موارد بسیار مشخصش این بود که خب این فیلم باید نزدیك به نصف زمانش را در بیمارستان یا مواردی شبیه به محیط بهداشتی و درمانی طی کند. اولین عاملی که ما با آن روبه‌رو شدیم این بود که آن بیمارستانی که قرار بود در آن کار کنیم موافقت نکرد و این درست زمانی به ما ابلاغ شد که طبق زمان‌بندی می‌بایست چند سکانس هم گرفته باشیم. حالا از همان موقع تلاش برای پیدا کردن بیمارستانی که ما بتوانیم در آن کار بکنیم، شروع شد. این درست همزمان بود با فیلمبرداری ما. حالا شما تصورش را بکنید که توی یك محیط کاملاً غریب یك جور زمینه‌ها را هم طی کرده‌ایم و خیلی چیزها را به حسب امکانات و بضاعتمان (نه آن چیزهای ایده‌آل) دنبالش می‌گشتیم. مثلاً بیمارستانی را می‌بایست در نظر بگیریم که با امکانات نوری که همراه داشتیم بتوانیم در آن کار بکنیم.

● **مشکل لوکیشن...**

همینطور است، یعنی ما نمی‌توانستیم توی هربیمارستانی کار بکنیم. ما اصلاً امکان نورپردازی با آن وسعت را در حد یك بیمارستان به صورت فنی نداشتیم. یك مقداری وسائل را با خودمان از اینجا برده بودیم و تمام تلاشمان براین بود که با همین امکانات در آنجا کار بکنیم و تا حد امکان و تا جایی که مقدور است به چیزهای دیگری که از آنجا تأمین بشود نیاز پیدا نکنیم که این با بودجه‌بندی‌مان در حقیقت اختلاف پیدا می‌کرد و مشکل ایجاد می‌شد. و این تا جایی پیش رفت که هم کارگردان و هم ما به این مطلب رسیدیم: لوکیشن هرجایی که امکان دارد، باشد. یعنی دیگر انتخابی در حقیقت صورت نگرفت.

● **کجا پیدا می‌شود؟ و چه مسئله‌ای ایجاد می‌کند؟**

بعد یك بیمارستانی پیدا می‌شود که کلی مسئله برای اجرا به وجود آورد. یکی اینکه تا آنجا دو ساعت از محل اقامتمان راه بود. این در روز یعنی ۴ ساعت از دست دادن زمان و بعد خیلی با آن چیزهایی که ما فکر می‌کردیم، عوامل و مشخصاتی که ما فکر می‌کردیم و در ذهنمان بود آنجا نداشت و باید در همان زمانی که فیلمبرداری می‌کنیم به راه‌حلهایی نیز برسیم برای اینکه چه جوری این سکانسها را خرد بکنیم و به جاهای مختلف انتقال دهیم، محدود کنیم یك نقاطی را برای یك سری اتفاقات. البته این یك مورد مشخص بود که من اشاره کردم و به این اضافه کنید مواردی از این دست را، مثلاً وقتی با تولید آلمانی کار می‌کنیم آنها ناچار یك جور وابستگی در زمینه‌هایی که با معیارهای رایج‌شان دارند برایت فراهم می‌کنند. معیار طبیعی است چون که جایگاه سینما در آنجا یك چیز خیلی روشنی است و هرجا که توسط عوامل سازنده انتخاب شد، آنها به هرقیمتی که شده و تحت هرشرایطی که شده فراهم می‌کنند. تصمیمات خودشان را در زمینه‌های مورد علاقه‌شان اجرا و بعد هم کار می‌کنند. برای تولید فیلم و بضاعت مالی فیلم ما این امکان وجود نداشت که با این سیستم رایج فیلمسازی که آنها داشتند کار کند. یعنی ما برویم جایی را انتخاب کنیم و آنها بروند صحبت کنند. خیلی از موارد بود که سد راه اجرای ما وضع مالی عواملی بود که آنجا بودند یعنی ما می‌گفتیم که اینجا و آنها می‌گفتند این این‌قدر می‌گیرد. طبیعی بود که ما نمی‌توانستیم آن مبلغ را بپردازیم.

● **اینها حالتهای پیش‌بینی نشده بود؟**

حالا به نوعی شاید من نتوانم توضیحش را بدهم اما وضعیت به این‌گونه بود که به هرحال وقتی که وارد شدیم و کار قرار شد صورت بگیرد، مواردی از این دست زیاد داشتیم، مواردی که در حقیقت آنجایی که به عنوان لوکیشن‌بازی انتخاب می‌شد یا موافقت نمی‌کردند برای انجام کار یا پول خیلی زیادی می‌خواستند، مثلاً یك مورد آن فروشگاه بود، یکی از مراکز خرید به اصطلاح خیلی بزرگ. خب، او تقریباً پولی خواسته بود که عملاً اجرایش برای تولید غیرممکن بود و برای تهیه‌کننده. ناگزیر از این مسائل و جو بسیار سختی که به وجود آمده بود، یك روشی را برای کارمان اختیار کردیم و آن روش این بود که با حداقل زمینه‌سازی و مهیاسازی برای کار فیلمبرداری، بتوانیم حداکثر بهره‌برداری را بکنیم که این، هم عوامل را دربر می‌گرفت هم وسایل و هم در حقیقت موارد خاص تکنیکی را. یعنی ما باید حداقل چراغ را به کار می‌گرفتیم غالباً به ما اجازه نمی‌دادند حتی یك میخ به دیوار بکوبیم. یعنی ما باید یك روشی را اختیار می‌کردیم که مثلاً با چراغهای روپایه کار کنیم که این مسئله‌ساز بود. چه برای ما و چه به هرحال برای خودِ کار و چیزی که توی ذهن کارگردان بوده و چه برای صدابردار و همه عوامل. این خیلی ما را محدود می‌کرد. پاره‌ای جاها با خیلی اتفاقات از پیش تعیین‌نشده در آن چهارچوب، خودمان را آداپته می‌کردیم و نهایتاً کار را جلو می‌بردیم. از این قبیل مخالفت‌ها و عدم موافقت‌ها زیاد بود. مثلاً بازیگر آلمانی، زمان مشخصی را تعیین می‌کرد آن وقت هم در حقیقت تعریف زمان در آنجا با آنچه که ما در مورد سینما داریم، خیلی متفاوت است. یعنی وقتی که مبحث ۸ ساعت کار است دیگر این دقیقاً ۸ ساعت

است. از یك ساعت شروع می‌شود و با یك ثانیه‌شمار محاسبه می‌شود. وقتی که درست سر ۸ ساعت این زمان تمام می‌شود، کار متوقف می‌شود و شما دیگر با من بمیرم و تو بمیری و... نمی‌توانی حتی یك پلان بگیری. جالب اینجاست که خیلی از موارد را آنها بی‌دقت‌تر از ما بودند. مثلاً لوکیشن، ساعتی را که به ما اعلام می‌کردند پاره‌ای از اوقات همان یك ساعت مشخصی بود از برنامه‌ریزی خودشان. بعد او سر ساعت می‌رسید آنجا و تازه در محل متوجه می‌شدند آن کسی که باهاش صحبت شده و موافقتش را گرفته‌اند لازم نبوده موافقتش گرفته بشود و شخص دیگری باید این موافقت را می‌داده، خیلی Perfect نبودند یعنی از خیلی جهات می‌توانم بگویم که بی‌دقتی‌هایی داشتند که با اینکه یك گروه حرفه‌ای آلمانی بودند و سابقه کار خیلی زیادی داشتند ولی ما موارد بسیار زیاد در کار آنها همین‌طور جریانات پیش‌بینی نشده و گاه‌گاهی از این دست دیدیم. یعنی بی‌دقتی‌هایی که اصلاً برای آنها جای سئوال داشت. و بار این مشکل به گروه برمی‌گشت. حالا من به حسب کار خودم. صدا به حسب کار خودش یا کارگردانی به حسب کار خودش، یك موردی را مثلاً تصور کرده یا من می‌گفتم اگر مثلاً نور این محیط به این ترتیب باشد تا با این اکیپ محدودی که همراهمان است و با این نوع برنامه‌ریزی که داریم می‌توانیم در آنجا کار کنیم. ولی وقتی آن شکل تازه به وجود می‌آمد جدای از اینکه تمام این تصورات را تحت تأثیر قرار می‌داد و حالا ما باید به سرعت خودمان را آماده می‌کردیم که در شرایط جدید کار را پیش ببریم، یك فشاری را هم باعث می‌شد و آن زمان پیش‌بینی نشده بود. یعنی مجبور می‌شدیم به جای ۱۲ ساعت، ۱۸ ساعت کار کنیم. یعنی این زمان را هم تو دل آن جا دهیم تا این ماجرا را جلو ببرد. بنابراین اینها از موارد بی‌نظیر است یعنی همین‌قدر که توی زمان خودش، حالا با چهار پنج روز این‌طرف، آن‌طرف، آن هم نه در اجرای فیلمبرداری بلکه در زمانهای تلف شده ناشی از این اتفاقات این کار در این زمان اتفاق افتاد به نظر من یکی از بی‌نظیرترین کارهای گروهی است و نباید زمینه‌ای بشود برای برنامه‌ریزی کارهایی از این دست. اگر واقعاً قرار است از این نوع اتفاقات بیفتد و فیلمهایی به این ترتیب ساخته شود. این شاید یك موردی بود که به اعتقاد من عده‌ای با فداکاری و گذشتهای ایثارگرانه و زمینه‌های این‌طوری کار کردند و همه مایه گذاشتند و همه زیر پر و بال کار را به‌طور جدی و با تمام وجود گرفتند و کار انجام شد ولی این در حقیقت اصل نیست و یك چیز اجرا شده منطقی به اعتقاد من نمی‌تواند باشد و اینکه این را الگو قرار دهیم که بله می‌شود با این بودجه و با این زمان یك کاری را آن طرف انجام داد این قطعاً نمی‌تواند ملاك باشد.

**● به نظرت می‌آید ممکن است این نوع کار کردن برای دیگرانی که بخواهند یك چنین کاری در خارج انجام دهند، شدنی است؟**

صریحاً به شما بگویم که به این شکل و به این ترتیب غیرممکن است. یعنی اصلاً امکان ندارد. ببینید دو تا مسئله خیلی روشن دارد که مدیریت تولید فیلم و بخش اجرایی تولید آن را دقیقتر و مشخصتر می‌داند که جواب شما را بدهد ولی در یك شرایطی که یك پروژه‌ای قرار است اتفاق بیفتد که این پروژه تمام خاصیتهای محیط را برای خودش لازم دارد یعنی ما مثلاً صحنه‌هایی داشتیم که سی، چهل تا سیاهی لشگر داریم. این تصور ممکن است برای عده‌ای وجود نداشته باشد که مثلاً در یك محیط عمومی و در یك مکان باز و جایی که مردم دارند کار روز زندگی‌شان را انجام می‌دهند. ما آکتورهایمان را این وسط قرار می‌دهیم و بازیگرانمان را آنجا از قبل زمینه را باهاشون کار می‌کنیم و محیط را فراهم کرده و آنها می‌آیند توی محیط و کارشان را انجام می‌دهند و ما هم فیلمبرداری می‌کنیم. این اولین حرکت فیلم است که اگر شما قرار باشد این فیلم را در آنجا نمایش دهید هرکدام از این آدمها می‌توانند بعداً توی تصویر فیلم شما از شما ادعای خسارت کنند. یعنی شما می‌توانید تصورش را بکنید که آدم یعنی اصلاً این یك چیز خیلی عجیب و غریبی بود برای ما که در یك محیط عمومی کار بکنیم و شما باید آدمها را بچینی آنجا و اینها را باید بهشان پول بدهی و در حقیقت استخدام بکنی و با اینها کار بکنی در حد سیاهی لشگرهای زمینه. نه سیاهی لشگرهایی که قرار است کار کنند و نه اینکه قرار است با آنها اتفاقی بیفتد و عکسی داشته باشند و حرکتی داشته باشند. این نه. یعنی آن‌قدر که اینها شناسایی شوند یعنی مثلاً کنار کادر، کنار هنرپیشه تو بایستند و این به مدت ۱۰ ثانیه روی پرده ضبط شود که بتواند طرف خودش را شناسایی کند. اگر او در جریان این اتفاق قرار نگرفته باشد، تولید آلمانی می‌گفت که این فیلم در فرنگ، در بیرون از ایرون، یعنی حداقل در آن جاهایی که عوامل ساخت قوانین خاصی برایشان وجود دارد اجازه نمایش نخواهد داشت برای اینکه اگر آن آقا بتواند خودش را ببیند، البته می‌تواند نمایش داده شود اما او، می‌تواند از شما ادعای خسارت کند. بنابراین برای یك پروژه... من برای چه در این کار عکس نینداختم؟ برای اینکه صحبت نشده بود اصلاً و آن وقت برای یك شرایط عادی اینها را باید خودت فراهم کنی. بعد چگونه؟ به نحوی که با آن تصوراتی که در اینجا داریم هیچ نوع مطابقت ندارد. یعنی یك زمان خاصی این آدمها در اختیار شما هستند. ۸ ساعت در روز. یك پول مشخص می‌گیرند. پذیرایی‌شان باید مشخص باشد. سیستم استراحتشان باید از پیش تعیین‌شده باشد. جایی که اینها استراحت می‌کنند، جایی که ازشان پذیرایی می‌شود، غذایشان و خلاصه همه اینها. این یعنی اینکه شما یك پیش‌بینی خیلی خیلی گسترده‌ای از نظر مالی داشته باشی. و آن وقت در این شرایط ارزی و امکانات کاری که وجود دارد تقریباً می‌شود گفت این به نظر غیرممکن می‌آید. انجام شدن این پروژه خیلی بسیجی بود. یعنی چیز دیگری نمی‌توانم بگویم. زیرا نوع زندگی، نوع اقامت و... برای یك گروه فیلمسازی فرق داشت، شما فکر کنید یك گروهی از اینجا بلند شده رفته آلمان و اسمش هست رفتیم کشور اروپایی. خواه ناخواه، هریك از عوامل تصورش این است که دارد می‌رود اروپا، نازلترین حدش این است که یکی از افراد تصورش این باشد که حداقل در مدتی که آنجا هستند بازیهای جام ملت‌های اروپا را می‌بینند در تلویزیون. آنهایی که در ایرون بودند حداقل با مقداری فاصله بازی را می‌دیدند اما آنجا فقط اخبارش را می‌شنیدند که چه اتفاقی دارد

می‌افتد. یعنی صبح بلند شوید بروید سر کار و شب برگردید اقامتگاه که مسواکی بزنید و بروید در رختخواب که صبح بتوانید دوباره بلند شوید. یعنی این برنامه‌ریزی اجرا را ببینید که تا ته آن چگونه می‌شود روحیه این گروه را حفظ کرد. انرژی آدمها را نگه داشت. مثلاً شکل اجرای کار ما به این ترتیب بود که ما از داخل هواپیمایی که بلند شد از روی زمین در فرودگاه مهرآباد، فیلمبرداری کردیم تا توی هواپیمایی که از فرانکفورت بلند شد و در تهران نشست. به این صورت که در فرودگاه، قبلاً صحبت شده بود و ما رفته بودیم جاهایی را دیده بودیم و برنامه‌ریزی این‌طور بود که هواپیمای ایرانی بیاید در یك پارکینگی، در نقطه‌ای در فرانکفورت بایستد و ما خودمان را مهیا کنیم و قرار بود که ما دو روز فیلمبرداری کنیم. این محدود شدن به چیزی حدود دو ساعت، یعنی ما دو ساعت از بیرون فرودگاه سوار ماشین شویم و برویم و آنجایی که دوربینمان را می‌گذاریم و برمی‌داریم چیزی حدود ۱۵ تا ۲۰ دقیقه بود که ما بتوانیم همه این کارها را انجام دهیم. یعنی ما Take up بگیریم، Landing بگیریم، پارك کرده هواپیما را بگیریم، جایی که هواپیما می‌آید کنار تونلهایی که مسافران پیاده می‌شوند را بگیریم و... همه کارها را انجام دهیم و بیاییم بیرون.

● **همه هم در یك برداشت؟!**

همه در یك برداشت، تمام. یعنی برداشت دومی وجود نداشت. هواپیما که به خاطر ما دو دفعه بلند نمی‌شود و بنشیند. یك ایران ایر بود که چشممان به آسمان بود چه موقع می‌رسد و آنها به ما با بی‌سیم می‌گفتند...

● **مستند کار می‌کردید؟**

دقیقاً، دقیقاً مستند کار می‌کردیم. یعنی شما فرض کن یك چیزی حدود ۱۵ دقیقه قبل از اینکه این طیاره روی زمین بنشیند ما را از بیرون فرودگاه سوار ماشین کردند، یعنی از توی خیابان. بردند تو و بردند ته یك باندی که خودشان هم نمی‌دانستند و احتمال می‌دادند که روی باند ۱۶ خواهد نشست و بعد ما را می‌بردند آنجا. قبل از اینکه دوربین پیاده بشود تازه متوجه می‌شدند نه، نه، باید برویم باند شماره ۳ که احتمالاً این هواپیمای قبلی از باند ۶ بلند شده و هنوز روی آسمان است چون آنجا تقریباً هر ۳۰ ثانیه یك طیاره بلند می‌شد و یکی می‌نشست و تا مادامی که هواپیما نمی‌آمد روی فرودگاه باندش مشخص نمی‌شد. وقتی می‌رسید روی آسمان فرودگاه، آن وقت آنها می‌گفتند آماده باش خودت را بکشی طرف باند شماره فلان. بعد آنجا سوار ماشین می‌شدیم و بدو بدو می‌رسیدیم آنجا و هواپیما را که روی آسمان می‌دیدیم ما داشتیم تازه سه‌پایه‌مان را می‌گذاشتیم. یعنی از دور پیدا می‌شد و می‌گفتند آن ایران‌ایر است. بعد حالا قرار بود این طیاره بنشیند. و ما فیلمبرداری کنیم و حالا کجا می‌نشیند و کجا چرخ هواپیما می‌خورد، می‌پرسیدیم جایی را نشان می‌دادند و می‌گفتند احتمالاً آن حدودها چرخ آن می‌خورد به زمین.

● **چکار می‌توانستی بکنی و چکار کردی؟ این را برای ما بگو.**

ما تنها کاری که می‌توانستیم بکنیم این بود که یك عدسی زوم روی دوربین بگذاریم و خودمان را آماده کنیم که اگر یك مقدار جلوتر آمد باز کنیم و اگر عقب‌تر آمد ببندیم و از این دست تا این که این **تریل لندینگ** را بگیریم. دقیقاً زمان **تیك‌آپ** هم همین‌طور بود یعنی زمان تیك‌آپ هم باز دوباره ما سر یك باندی بودیم. طیاره چرخید دو باند سر راهش بود که خود آن کسی که با بی‌سیم کنار ما بود مطمئن نبود که او از باند چپ می‌رود یا از باندی که می‌آید به طرف ما. تنها من می‌شنیدم *حاتمی‌کیا* دارد دعا می‌کند که او بیاید روی باند طرف ما و واقعاً داشت بلند بلند دعا می‌کرد که امیدوارم این بیاید طرف این باند که طرف ماست.

● **آمد طرف شما؟**

آره، آمد آنطرف.

● **اگر می‌رفت سمت آن باند، نمی‌شد؟**

هیچی، می‌رفت و تمام می‌شد و این پلان از دست می‌رفت. شما فکر کن سیستم اجرایی ما این‌طور بود به نوعی دعایی و به حسب شانس گرچه از یك ماه پیش با فرودگاه صحبت شده بود و موافقتشان اعلام شده بود و قرار بود این امکانات در اختیار ما قرار بگیرد و خب البته موردی که بهش اشاره شد آنها در مقایسه با ایران‌ایر بیشترین همکاری را با ما کردند. مسئول روابط عمومی فرودگاه فرانکفورت شفیع ما شده بود برای مقامات ایرانی. حالا ببینید، وقتی این جوری به قضیه نگاه کنیم این تقریباً یك اتفاق است، که این کار انجام شد یعنی نمی‌شود به حسب این ماجرایی که پیش آمد، یك زمینه‌ای داشته باشیم برای انجام کارهای دیگر.

● **خب محمود (سماك)، حالا می‌خواهم همین سؤال را تو هم جواب بدهی که اگر اشتباه نکنم برای تو هم اولین تجربه است دیگر؟ در این مورد.**

نه، یعنی برای تجربه سینمایی چرا. ولی برای کارهای مستند داستانی تجربه قبلی داشتم. آقای *کلاری* از سختیها گفت و ضمنن تأیید این حرفها برای اینکه تکرار این حرفها نباشد، سختی‌ای که وقتی برای یك تیم هست برای صدابردار هم هست، برای بازیگر هم هست، برای تمام عوامل هست. من فقط یکسری ردیف حسی فقط به آن اضافه می‌کنم هرچند که اصلاً قرار نبود من از سختیها بگویم. یعنی از پیش فکر می‌کردم سختیهای کار روی دوش دیگر عوامل خیلی بیشتر بوده تا من. چون از قبل هم یك سختیهایی داشتند ولی صدابردار در کشورهای اروپایی و آمریکایی راحت‌تر کار می‌کند. الآن آن چند نکته ظریف حسی را که به مشکلات کار اضافه می‌شود بگویم. یکی‌اش این است که به هرحال کلیه عواملی که رفته بودند آنجا هنرمندان این مملکت بودند و هنرمند هم طبق تعریفی که دارد آدمی است حساس و سر یك چیزی ممکن است به پر قبایش بربخورد و روحیه‌اش را از دست بدهد و روحیه را که از دست داد ممکن است کار کند اما کارش جان نداشته باشد و حسب وظیفه کار را انجام دهد. ما یك جایی رفته بودیم کار می‌کردیم که از قبل هم می‌دانستیم که ما با یك به نودروبروئیم. یعنی اینکه مثلاً اگر کسی حدوداً یك واحد پولی را می‌گیرد آنجا ۹۰ برابرش را یك فیلمبردار می‌گیرد. حالا در نظر بگیرید مثلاً یك سیاهی‌لشگر که می‌آید از عمق کادر رد می‌شود و می‌رود ۱۵ هزار تومان می‌گیرد، چه بخواهی چه نخواهی. مثلاً ما می‌بینیم او ۱۵۰ مارك می‌گیرد برای عبور از جایی به جای دیگر و در مقایسه با ۱۸ ساعتی که بچه‌های ما کار می‌کردند رقم سرسام‌آوری است. البته این از پیش فکر شده بود و رویش صحبت شده بود ولی این جریان را وقتی آدم حس می‌کرد و در آنجا رودررو

باهاش می‌شد یك کمی به آدم خیلی ظریف حالتهایی دست می‌داد که‌ممکن بود یك کمی وا برود و کار نکند. در حالی که راجع به آن از همین جا صحبت شده بود که کاری نداریم که آنجا کی چقدر می‌گیرد و ما توی مملکت خودمان به هرحال کار می‌کنیم و این رقم را می‌گیریم و این رقم در کشور خودمان ایده‌آل است و ما کار خودمان را می‌کنیم. این حساب برمی‌گردد به آن ایثاری که بچه‌ها نشان دادند و حالا این برخورد حسی است و تبدیل رقمها و تبدیل مزد کار هست و دائماً باهاش روبه‌رو هستی و باید اصلاً به حساب نیاوری و بگذاری کنار و کار خودت را خالصانه و مخلصانه انجام دهی، در بیشترین ساعات روز کار بکنی و خوب هم کار کنی. دومین چیزی که بود این بود که ما بعد از ده دوازده روز که برای گروه همکاران آلمانی‌مان مسئله قد و قواره و تازگی و صورت و هیکل و نوع کار و غیره و غیره، برطرف شد چند نفری که با ما کار می‌کردند قطع کار کردند. دیدند اینها که زندگی نمی‌کنند، یا کار می‌کنند و یا می‌خوابند و بارها به ما گفتند که آقا شما کار، خواب، کار، خواب پس کی زندگی می‌کنید؟ و چند نفری کار را گذاشتند و رفتند که کار آنها را مجبور شدند آن حداقل گروهی که ما برده بودیم، به عهده بگیرند یعنی مثلاً *ابراهیم حاتمی‌کیا* مجبور بود از پل که می‌رویم تا بیمارستان، حالا چون آقا که گفت شما زندگی نمی‌کنید و من می‌روم و رفت، حالا مجبور شده پشت مینی‌بوس نشسته و راننده گروه بشود و ما را ببرد تا آنجا و وقتی به آنجا رسیدیم تازه کارگردان است بعد حالا کس دیگر چهار تا پلان بازی کرده و چون کسی نیست و رفته، باید چهار تا چای هم به بچه‌ها بدهد. یعنی هرکس چند تا کار انجام می‌داد منهای من که فقط متوجه کار خودم بودم. اینها خیلی ظریف است و آدم باید آنجا باشد و من هم که بیانم الکن است نمی‌دانم چه جوری بگویم و حالا *کلاری* یا *حاتمی* که ظریف‌بین‌ترند، بهتر می‌بینند یا *علی دهکردی* شاید خیلی ظریفتر بیان کنند که آن عمق قضیه در حقیقت بیان بشود. و اما راحتی کار ما، راحتی کار ما این بود که...

**● تا قبل از بحث راحتی کار، توی کار خودت مشکلت چه بود؟**

هیچ مشکلی نبود. ما آن مشکلی که برای صدابرداری سر صحنه در مملکت خودمان داریم و در کشورهایی شبیه مملکت خودمان که من کار مستند داستانی کرده بودم ولی در کشورهای اروپایی من قبل از رفتنمان می‌دانستم که ما آنجا راحتیم. راحتی کار ما این بود که یکی اینکه آنجا آلودگی صوتی نداریم. خب ما نمی‌دانیم آلودگی صوتی اصلاً چیست ما این آلودگی صوتی را در کشورهای اروپایی و لااقل در آلمان ندیدیم و هیچ ماشینی ندیدیم اگزوزش پاره باشد و قارقار کند و...

کلاری: ماشین خانم *روستا*...

سماك: یك سیتروئن فکر کنم در کل آلمان بود که گازوئیلی بود و اگزوزش پاره بود و آن هم انتخاب شده بود برای فیلمبرداری. ماشین *لیلای* فیلم و *هما روستا* که در فیلم بازی داشت و باز هم صدایش شنیده نمی‌شود.

کلاری: این از همان بی‌دقتی‌های تولید آلمانی بودها... ما اصلاً ماشینی که انتخاب کردیم، مارك دیگری داشت و خاصیت‌های دیگری داشت چه برای فیلمبرداری و چه برای خود صحنه و چه از نظر فرم و شکل و شمایل. خب *حاتمی‌کیا* می‌خواست بگوید این خانم یك ژورنالیست است و در زمینه این‌جوری کار می‌کند و اتومبیلش هم باید خاصیت‌های این‌جوری باشدو خاص خودش ولی درست گذاشتند روزی که باید فیلمبرداری می‌شد گفتند این ماشین هست و این، کدامش را می‌خواهید؟ شما فکر کنید کاری که دقیقاً فقط در ایرون اتفاق می‌افتد.

سماك: لااقل اگر توی ایران بود چون مسئول این کار بودی می‌گفتی با این ماشین نمی‌شود کار کرد، در نتیجه ماکزیمم این بود که کار کنسل می‌شد. مگر چقدر از نظر مالی لطمه می‌خورد. ولی در آنجا شما می‌بینی به محض یك روز تعطیلی کار، یك هزینه سرسام‌آوری را باید تحمل کرد و همین‌طور باید بنشینی و بگویی این ماشین هست و باید چکار کرد که این ماشین صدا ندهد و به یك طریقی با بازیگر هماهنگ کنی که تو این‌جوری صحبت کن و با فیلمبردار و کارگردان یك هماهنگی داشته باشی و در فیلم کاری کن صدا عین بقیه ماشینهای آلمانی باشد. حالا منظورم این است که آنجا ما آن آلودگی صوتی را نداشتیم و... خلاصه اینکه در کشور ما کار صدابرداری خیلی مشکلتر است تا در کشور اروپایی و یکی از آن مسائلی که برای من اهمیت داشت این بود که به اعتقاد من فیلم حتماً باید با صدابرداری سر صحنه می‌آمد جلو چرا که صدابرداری سر صحنه کمك بزرگی کرد به فیلم، و حالا که فیلم دارای صدا هست می‌شود گفت که این یك موهبتی است که نصیب فیلم شده است. اکثر مواقع از کارگردان گروه تا فیلمبردار و بازیگرها به این نتیجه رسیده بودیم که این کار با صدابرداری سر صحنه گرفته شود و خوشبختانه هم به این صورت گرفته شد. در توانمان هم بود، و طوری هم صدابرداری کرده‌ایم که فکر می‌کنم بعداً مطرح بشود.

**● ابراهیم می‌گفت که من اصلاً نمی‌دانستم صدا سر صحنه این‌قدر راحت است. اطاقم بغل اطاق سماك بود و شبها متوجه می‌شدم که صدابرداری هم کرده‌ایم، یعنی این‌قدر بی‌دردسر بود؟**

من به این واقفم که کلیه عوامل سینمایی مملکت و مطبوعات در حال حاضر می‌گویند

صدا، باید باشد. اوائل که می‌گفتند اصلاً صدابرداری نباید باشد تا اینکه به هرطریقی که بود با همیاری دوستان کارگردان و فیلمبردار و... و همکاری بچه‌های صدابردار تکنیک صدابرداری سر صحنه راه افتاد. بعد دیدند که امکان صدابرداری سر صحنه در این مملکت هست، حالا می‌گویند می‌شود اما دو سه تا فیلم صدای خوب داشته و بقیه ندارند به دلیل اینکه ما از نظر صدابردارهای خوب عقب هستیم. من باید در این مورد توضیحی داشته باشم. ما پلان اولی را که داشتیم می‌گرفتیم باران آمده بود و ناودان محل اقامت ما که محل فیلمبرداری هم بود چند سوراخ داشت و چکه می‌کرد و صدای وحشتناکی داشت. بعد من به آقای کلاری گفتم این چکه را در کادر می‌بینیم، گفت نه، گفتم خب عین بشکن صدا می‌دهد، عین راهنمای ژیان، خب اگر دیده شود می‌گوییم خب صداست ولی اگر دیده نشود مشکل‌آفرین است و... تا من این موضوع را مطرح کردم دیدم یکی از عوامل فنی کار، دستیار آقای کلاری نردبان گذاشته و دستیار آقای *داد*، یك کهنه می‌کند توی آن سوراخ و آن را می‌گیرد و آلمانی‌ها هم که تازه شب اول کار ما بود مانده بودند که اینها چکاره‌اند، مثل اینکه همه، همه نوع کار بلدند. یك طوری شده بود که تازه بعد از چند روز فهمیدند او دستیار فیلمبردار است که رفته سراغ ناودان و آن یکی دستیار تهیه‌کننده است. حالا شما نگاه کنید که ما وقتی باانرژی بیشتر ازحد وظیفه، به‌دیگران و عوامل دیگر هم سرویس می‌دهیم، خب این کجا می‌تواند در خارج از مملکت موفق نباشد. یعنی من که می‌روم در یك گروه آلمانی که یك مسئول دارد پول به او داده می‌شود که این آقا یا این خانم غذایش سر ساعت ۱۲ دیر نشود ولی گروه‌ها از بازیگر تا کارگردان گرفته همه گرسنه می‌مانند تا ساعت ۴ که این پلان را تمام کنند این کجا می‌تواند در آن مملکت موفق نباشد. من فکر می‌کنم فیلمبردارمان در خارج از مملکت موفقترین فیلمبردار است، صدابردارهایمان که اکثریتشان از دوستان و همکاران من هستند و همه را می‌شناسم بهترین صدابردارهایی هستند که می‌توانند کار کنند و با کیفیت کار بالا، من فکر می‌کنم هیچ صدابردار خارجی نتواند با اکیپ ایرانی کار بکند. او فقط کار خودش را می‌کند ولی ما اصلاً این‌جوری یاد گرفتیم که همه به همدیگر کمك کنیم حالا ممکن است این کار، جاهایی اشکال ایجاد کند ولی نفع آن و پوئن مثبت آن خیلی بیشتر است تا پوئن منفی‌اش. البته از نظر فیلم در توان من نیست بگویم فیلممان بهتر هست یا نیست چون به هرحال در حد فکر فیلمساز هست و ما فقط تکنیسین هستیم و کار می‌کنیم.

**● از کارت راضی هستی؟**

من از هرکاری که می‌کنم راضی نیستم، یعنی یاد گرفته‌ام که اگر در کاری راضی باشم مثل این است که به جایی رسیده باشم و این برای انسان غرور می‌آورد. مغرور شدن همانا و بعدش هم کار را خراب کردن همان. من هرکاری را که شروع می‌کنم با یك ترس و لرز شروع می‌کنم. مثلاً قبل از رفتن، صحبت کارگردان و عوامل تولید تصمیم براین داشتند که کل کار صدا را من انجام دهم. ولی من گفتم چون با آقای *حاتمی‌کیا* و گروه او کار نکرده‌ام منهای گروه فیلمبرداری که باهاشون قبلاً کار کرده بودم، بگذارید کار صدا را انجام دهم و بعد اگر موافقت شد بقیه کار را با هم انجام دهیم، یعنی این‌طوری نمی‌گویم که ما چند تا کار کردیم و می‌شود هرکاری را انجام داد. به هرحال هرکاری یك جاهایی ضعف و اشکالاتی دارد و خود من مشتاقم که آن ضعفها را بشنوم. ما مشتاقیم بدانیم صدابرداری سر صحنه در این مملکت کدامش بد بوده و کدامش اشکال داشته، محمود *سماك* ممکن است صدابردار ضعیفی باشد، سایه بوم او بیاید توی کادر و چهار بار تکرار شود و یا هرچیز دیگر. ولی این اصل مطلب و آن نوع کار را رد نمی‌کند. ما اگر چهار تا فیلم بد بسازیم، سینما را زیر علامت سؤال نمی‌بریم. سینما چیز خوبی است و حالا چهار تا فیلم بد هم هست.

**● حالا یك چیز مشهوری است که ما هم تقریباً پذیرفته‌ایم، که ما تکنیك صدابرداری سر صحنه نداریم. این واقعیت دارد؟**

ببینید، سینما یك هنر است و یك الفبای کار را باید یك اکیپ بداند تا برود جلو. حالا اگر این الفبای کار را آن اکیپ ندانند نمی‌توانند پیش برود. وقتی ما می‌بینیم صدابرداری صحنه در این مملکت انجام می‌شود و درصدش هم کم نیست و بالا است، تکنیکش را دارند دیگر. یعنی هم صدابردارهای ما توان کار دارند و هم ابزار کار داریم. اما وسایل و ابزار ما وسایل و ابزاری نیست که اینجا ساخته شده باشد بلکه از خارج خریداری شده و آمده اینجا، بهترین وسایل و ابزار دنیا بوده، ما این وسایل و ابزار را داریم، اگر کسی می‌گوید وسایل و ابزار ما ضعیف است اشتباه می‌کند. یا اشتباه می‌کند و یا قصدی دارد. ما بهترین وسایل را داریم ولی تعدادش کم است یعنی به نوعی است که ما تولید فیلم در سال زیاد داریم ولی ابزار و ادوات کم. همان‌طوری که وسایل فیلمبردار کم است ما نمی‌توانیم همزمان با پانزده فیلم دیگر که با صدابرداری سر صحنه انجام می‌شود کار کنیم. دوربین BL نداریم، خب میکروفنش را هم نداریم، ابزار و وسایلش را هم نداریم، می‌ماند توانایی آدم. من معتقدم صدابردارهای ما توانایی‌شان زیاد است طوری که الآن کلیه فیلمها دارد صدا سر صحنه گرفته می‌شود، گرچه ایراد دارد و اشکال دارد ولی مجموعه کار را باید در نظر گرفت که چرا این‌طور است.

**● خب محمود (کلاری) تو با ابراهیم، مشکلی نداشتی؟**

کار من با شخص *حاتمی‌کیا* از جایی شروع می‌شود که دو تا فیلم قبلی‌اش را دیدم. *دیده‌بان* و *مهاجر*. بحث به اصطلاح دیده‌بان جداست، فیلمی است که من راحت دیدم و خیلی هم از آن خوشم آمد. ولی *مهاجر* یکی از فیلمهای مورد علاقه من است و اگر بخواهم از فیلمهای ساخته شده بعد انقلاب نام ببرم و بگویند فیلم مورد علاقه‌ات را بگو، *مهاجر* یکی از آن فیلمهایی است که در رده بالا قرار می‌گیرد. طبیعی است که برای کار با هرکارگردانی به این مطلب باید توجه شود که او را در فیلمش چگونه باید دید. در *مهاجر* من *حاتمی‌کیا* را خیلی علاقه‌مند، ساده، شفاف و زلال دیدم. و شاید در تعریف کارگردانی سینما این یك تعریف «مشرق زمینی» باشد که اصولاً جاهای دیگر به مفهوم دیگر باشد و خیلی‌ها بگویند چه ربطی دارد و شاید هم بگویند کارگردان سینما باید آدم خیلی رذلی باشد و فلان و... ولی فیلمساز خوبی هم باشد. به

هرحال این در حقیقت...

● **زیاد هم مشرق‌زمینی نیست.**

خب شاید برای ما حائز اهمیت باشد و مفهوم خاصیت هنرمند با یک تحلیلهای این‌جوری حالت مستقل پیدا کند. این زمینه اولیه بود برای من یعنی زمینه اولیه برای اینکه در این فیلم کار بکنم و این را هم قبل از اینکه قرار باشد در این فیلم کار کنم یعنی بعد از دیدن *مها*جریکی دو جا گفتم و نوشته شد و در آن زمانهای کوتاهی که با هم ملاقاتهای گذری داشتیم احساس کردم که نه در مورد او اشتباه نکرده‌ام و او این خصوصیات را داراست. قرار بود فیلم دیگری کار کنیم که به دلیل گرفتاری این فرصت پیش نیامد. بحث فیلم جدید شد و صحبتهایی کردیم و کار هم به جایی رسید که علاقه خودم را به‌کار با ایشان ابراز کردم به این ترتیب که حتی اگر قرار باشد به عنوان کمک برای اشخاص آنجا باشم. یعنی دوست دارم که اصلاً باشم چون این آن سینمایی است که من شخصاً خیلی دوستش دارم یعنی سینما را آن می‌بینم. تمام فیلمهایی را که دوست دارم فیلمهایی هستند که حال و هوای این‌گونه دارند و نسیمی از آنها می‌آید و رایحه‌ای می‌آید حساً این نوع سینما را خیلی دوست دارم. این بود که خب این شاید امتیازی باشد که آدم از نزدیک در جریان چنین کاری باشد و چون این احساس مشترک را با کل قضایا داری که بتوانی به هرحال این ارتباط را به بستر کار هم هدایت کنی و نهایتاً این اتفاق بیفتد. تا اینکه رسیدیم به اجرای این کار. از یک ناحیه متأسفانه مشکلات اجرایی این کار که ما به پاره‌ای از آنها اشاره کردیم آن‌طور که باید به ما مجال این را نداد که جایی بگذاریم برای پرداختن به احساسات و خاصیت‌های درونی خودمان و هدایت کردنشان به جریان فیلم و نهایتاً بهره‌برداری صددرصد از آنها، خب شاید فقط برای شخص من این‌گونه بود که باید چشممان را به روی همه این مسائل ببندیم و به همان انرژی که از قبل برای خودمان ذخیره کرده‌ایم بسنده کنیم و برای اینکه آن را به پایان برسانیم یعنی اصل در اجرای این کار از یک نقطه‌ای چنین شد که چگونه و به چه ترتیب می‌شود کار را به پایان برد که این مهم‌ترین و اساسی‌ترین موفقیت برای این کار محسوب می‌شد، به دلایل خاصی که وجود داشت. شاید مثلاً ترجیح می‌دادم یک فیلمی با هم کار می‌کردیم در یک شرایطی محدودتر و شاید در شرایط داخلی و در امکانات ارزیابی شده که آدم فرصت این مقولات را داشته باشد. بشود بیشتر یک نوع بده‌بستانهای فکری با هم داشته باشیم و به یک خط مشی دقیقتری از حال و احوالات هم برسیم و نهایتاً از آن در خدمت فیلم بهره‌برداری کنیم. ولی خب این فیلم خاص، این امکان را نه برای من که حتی برای *حاتمی‌کیا* که به خاطر نوع کار، بار سنگین مشکلات هم به عهده او بود وجود نداشت. امکان این رابه ما نداد که زیاد در این راستا حرکت کنیم اما نهایتاً به‌جز از تجربه کار و اجرای کار برای من در یک شرایط خاص که مشخصه این کار بود، یک تجربه من کسب کردم، تجربه‌ای که برایم ارزشمند است. اجازه بدهید من قبلاً یک نکته را در مورد خودم و حاتمی‌کیا بگویم و آن اینکه من فکر می‌کنم بین من و او بیشتر یک‌جور احساس دورادوری بود که بدون اینکه به زبان بیاید و بدون اینکه ما صحبت کنیم راجع به آن اساس، نزدیکی این دو تا آدم بود. به قول یکی از دوستان که می‌گفت ما روحهای گمشده‌ای هستیم که یکدیگر را پیدا می‌کنیم. من فکر می‌کنم یک‌جوری ما همدیگر را اصلاح می‌کردیم در واقع تصور من از ایشان این است که مرا به خاطر فیلمبرداری و خاصیتهای فیلمبرداری انتخاب نکرده‌اند بلکه به دلیل همین تشابهاتی که اگر پاره‌ای از اینها را برای ساخت یک فیلم کافی بدانیم به طرف من آمده و در این کار خاص شرایط تازه‌ای به وجود آمد و آن شرایط این بود که مشکلات فردی ما آن‌قدر گسترده بود و ذهن ما را به خودش مشغول کرده بود که هرکدام از ما را گرفتار یک سری مسائل کرده بود که رفع کردن آنها انرژی دیگری برای من در زمینه‌های دیگر باقی نمی‌گذاشت. خب از یک جای کار شاید ما هردو احساس کردیم نکند در این داوری پیشین خود نسبت به یکدیگر اشتباه کرده‌ایم. شاید این‌گونه نبود و ماجرا از طریق اثر می‌توانست جریان داشته باشد تا در عمل. به‌طور طبیعی وقتی کار شروع شد من با همین زمینه‌ها آمدم در کار، با همان خصلتهای خاص و علائقم و زمینه‌هایی که همیشه ذهن مرا مشغول می‌کند. از یک جایی متوجه شدم که اینها با هم جور درنمی‌آید یعنی اینها حداقل در این فیلم و در این کار، کاربردی ندارد و خوشبختانه این اتفاق و این حس خیلی سریع اتفاق افتاد...

● **اوائل کار...**

آره، شاید مثلاً بعد از دومین سکانسی که فیلمبرداری کردیم. به‌طور طبیعی یعنی شاید طبیعی‌ترین شکلش، به نوعی صادقانه‌اش واکنش درونی مرا برانگیخت که چرا نمی‌توانم از آن خاصیتهای خودم استفاده کنم، یعنی شرایطی است که انگار نمی‌شود، من این وسط چکاره‌ام، یعنی تو ذهنیتی را با خودت می‌آوری و می‌خواهی این را در رابطه با کاراکتر و با فضای جدید به یک نقطه‌ای برسانی اما نمی‌شود. مثلاً من همیشه تصور و انگیزه فیلمسازی‌ام این بود که در آن فیلم همان خاصیتهایی را که نتوانسته بودم در کل سینما با ذهنم اجرا کنم...

● **حالا می‌توانستی اجرا کنی...**

حالا خودم توسط خودم اجرا کنم. اتفاقاً وقتی که این فیلم پیش آمد فکر کردم شاید این همان فیلم است یعنی امکاناتش برای من فراهم نشد و نتوانستم این کار را بکنم ولی شاید این همان است. ما داریم می‌رویم اروپا و در فضای اروپای امروز کار می‌کنیم پس می‌توانیم ذهنیت‌های عکاسی مدرن و تمام خاصیتهای زبان تصویری امروز سینما را توی این فیلم جریان بدهیم و در تمام زمینه‌ها این انگیزه‌های ناکام را به اجرا برسانیم. بیرون از این چهارچوبهای مقدر...

● **مثل ونکوک...**

دقیقاً، برسیم به یک زمینه‌هایی که حالا اگر نمی‌شود و سخت است ما اینجا این کار را انجام دهیم. چون فیلم دارد آنجا اتفاق می‌افتد و فضا، فضای امروز است. امکانات محیط به تو اجازه می‌دهد بیرون از این کمپوزیسیون‌های رایج قدم بگذاری، کمی خود را به اتمسفر مدرن نزدیک کنی و برسیم به آنجا که در دنیا بگوییم درست است که ما اینجا زندگی می‌کنیم ولی همین جریانی که این روزها مطرح است به عنوان عکاسی امروز و زبان تصویری رایج دنیا، ما این را دریافته‌ایم و می‌شود اجرایش کنیم.

با این انگیزه که می‌روم و *حاتمی‌کیا* را هم که فکر می‌کنم همان انسان سلامتی است که در واقع می‌توانم اینها را باهاش حل کنم و به این نتیجه هم برسم و نهایتاً کار را به آن سمت پیش، ببرم، رفتیم. کار که شروع شد دیدم به این ترتیب قابل اجرا نیست و نهایتاً دارای دو خاصیت و دو شکل متفاوت خواهد شد که به فیلم، به کار من و به کار او لطمه خواهد زد. یعنی مجموعه‌ای خواهد شد که جریان ذهنی ما پشتش خیلی کمرنگ و گم خواهد شد. نه او و نه من. یعنی لابه‌لای این مقوله محو خواهد شد. بنابراین خیلی زود توانستم خودم را برگردانم به یك وضعیت دیگر. خیلی سخت بود و خیلی آزاردهنده. خیلی برای من سخت بود و یك‌جور حسی که می‌توان گفت باختن و حتی اینها را هم داشت.

**● مغبون شدن...**

آهان، مغبون شدن، آره، شاید حالا یك چهار پنج روزی به قول بچه‌ها ما رفتیم تو لك. یعنی من چه جوری از این قضیه بیایم بیرون و تکلیف من چیه.

**● این از نظر اخلاقی و حتی کاری خیلی خوبه...**

دو تا راه در زمینه حرفه‌ایش بیشتر وجود ندارد، که خوشبختانه علی‌رغم این همه کارهای حرفه‌ای که کرده‌ام پیرایه‌های کار حرفه‌ای به ما نگرفته. به دلیل خاص و آن دلیل ریشه و زمینه است. یعنی این برمی‌گردد به قبل و به زندگی و به نوع جریان رشد ما در خانه و خانواده. مثلاً در خانه به ما یاد داده بودند به پدرمان بگوییم شما و دیگران را جمع ببندیم، پایمان را دراز نکنیم. اینها یك جایی به درد آدم می‌خورد. اینها یك جایی می‌آید سراغت و می‌بینی اینجا جایش است و تو همیشه خودت را در این سیطره خانواده که می‌رسد به جاهای گسترده‌تر، جزئی از قضیه می‌بینی، نه جریانی که می‌تواند تصمیم‌گیرنده باشد و خیلی‌ها هم بد می‌دانند این قضیه را ولی من ارزش بد ندیدم و در کل زندگی‌ام هیچ‌وقت از این مسائل بد ندیدم و فکر کردم از وقتی که در تربیت زندگی، طرف رفت که خودش را جزئی از یك مجموعه ببیند، آن وقت خیلی کارها راحت‌تر انجام خواهد شد و از نظر روحی و درونی هم تو آسیب زیاد نمی‌بینی و به راحتی از لابه‌لای مسائل بیرون می‌آیی و یك بخشی از کل می‌شوی. خب این اتفاق افتاد.

**● این اتفاق را که تو قبلاً تجربه نکرده بودی؟**

دقیقاً، در هیچ فیلمی من این کار را نکرده بودم یعنی بزرگترین عامل این ماجرا را فقط در این می‌دیدم که تحلیل من از آدم مقابلم این نبود که این می‌خواهد به من کلك بزند و نمی‌خواهد در حقیقت، مقابل من قرار بگیرد. او این‌جوری بلده و غیر از این بلد نیست. در حقیقت، این‌جوری یاد گرفته و می‌شناسد. این به من انرژی داد. به شکل حرفه‌ای این طوریه که وقتی چنین احساسی کردی سریع شروع می‌کنی پاتك کردن. که بعد این هم یا شما را می‌کشاند به نوعی کشمکش یا به یك نوع عصبیت یا تعارضی که نهایتاً به هردویتان صدمه می‌زند. حالا یا کار رها می‌شود و ادامه پیدا نمی‌کند یا یك مجموعه‌ای می‌شود که صراط مستقیم نیست، یعنی یك جایی رها می‌شود.

**● به لحظه بحرانی رسید؟**

نه، خوشبختانه، نه.

**● یعنی به لحظه‌ای که هم تو و هم او برسید که آقا نمی‌شود این‌جوری کار کرد...**

چرا، اصلاً اساسش هم همین شد که رسیدیم هردو به یك جایی که این چه جوری می‌شود، یعنی من درکم این بود. *حاتمی‌کیا* کارش را به همان شکلی که می‌خواست انجام می‌داد، و من هم شده بودم مثل یك تکنیسین صرف ولی رسیدیم به اینکه خب حس درونی من، او را هم تحت تأثیر قرار داد که به هرحال ما در یك نقطه‌ای در فضا به هم وصل بودیم خواه ناخواه. حالا روی زمین ما با همدیگر در حقیقت به این رسیده بودیم که راه انتقال این دو سلیقه، من واقعاً اسمش را می‌گذارم سلیقه، چه جوری است؟ ما چطور می‌توانیم با هم در یك طریق حرکت کنیم؟ من فقط توانستم خودم را یك کم جمع و جور کنم، ذهنم را کمی آماده قضیه کنم و در خلوت به این برسم که خیلی خب بیا به این فکر کن، تو می‌گویی که من فیلم *مهاجر* را این‌جوری دیدم، حداقل خاصیتهای...

**● با تمام ضعفهای تکنیکی‌اش...**

با تمام ضعفهای تکنیکی‌اش، این فیلم را این‌جوری دیدم، پس این فیلم هم می‌تواند آن طوری باشد. کافی است که تو از آن چیزهایی که از قبل برای خودت فراهم کردی، یك مقدار چشم‌پوشی کنی و به این فکر کنی. نهایتاً هراتفاقی که بیفتد تو بعداً دچار گرفتاری روحی نخواهی شد، یعنی فکر نمی‌کنی به تبع این کشمکش‌ها و خاصیتهای من بود که ماجرا به این سمت کشیده شد. می‌توانی راحت فیلم را ببینی و چه بهتر از اینکه فیلمی را فیلمبرداری کنی که بدون اینکه فکر کنی فیلمبردارش تو هستی، فیلم را نگاه کنی. یعنی این دیگر خیلی کیف دارد. آمدیم شروع کردیم یك جور دیگر کار کردن. اول نشستیم با خود *حاتمی‌کیا* صحبت کردیم که آقا این‌طور و گفت قبوله. قضیه این‌جوری است و گفت بسیار خب، ما از این به بعد این‌طوری کار می‌کنیم و سعی می‌کنیم دقیقاً نعل به نعل آن چیزی که تو می‌خواهی اجرا شود و فیلمی که گرفته شد، الآن به شما بگویم فیلمبرداری *حاتمی‌کیا* بود، شما جای پای من را در این فیلم خیلی‌خیلی کمرنگ می‌بینید، تا جایی که می‌شود گفت نمی‌بینید، ضعفهایش به من برمی‌گردد. یعنی اگر قرار باشد ضعفی داشته باشد، به من برمی‌گردد ولی فیلمبرداری فیلم خیلی مشخص برایتان بگوییم فیلمبرداری *حاتمی‌کیا* است، یعنی فیلمبرداری من نیست.

**● به نتیجه‌گیری صحبتها رسیدیم. نمی‌خواهم اذیتت کنم ولی چون تو آن‌قدر سرحال تجربه‌ات را گفتی، الآن دلم نمی‌آید ول کنم. بگو آنجایی که تو**

**رسیدی به اینکه خودت را در اختیار فیلم قرار بدهی. یعنی دیگر همان *مهاجر* که دوست داشتی، همان باشی و الآن می‌گویی فیلمبرداری، فیلمبرداری *ابراهیم* است، حالا سؤال این است، بخشی از این فیلمبرداری یا لحظاتی از این فیلمبرداری نه کلاری سنتی، بلکه کلاری جدیدی است که حالا دارد این‌جوری هم نگاه می‌کند، هست یا نه؟**

قهراً هست، در این که تردیدی نیست. ببینید. وقتی که شما قرار است یك جریان از پیش تعیین‌شده که برذهن شما حاکم است در هرزمینه‌ای، و در زمینه اجتماعی هم بررسی کنیم فکر کنم به همین می‌رسیم، شما به این می‌رسید که آن نقطه نظر در یك مقطع کار، کاربرد ندارند، این کاربرد نداشتن در حقیقت برنمی‌گردد به اینکه شما را در انزوا قرار بدهد بلکه برمی‌گردد به اینکه یك ایده‌آلی را که در ذهن شما هم هست، تقویت می‌کند، یعنی یك چیزی که شما قبلاً هم بهش فکر کردی. به نظر من آن می‌آید حاکم می‌شود براندیشه آدم. و آدم می‌رسد به این نقطه که حالا من اگر اینجا در این زمینه‌ها و از این مواردی که برای من شناخته شده بود و احتمالاً امتحان شده است چشم‌پوشی کنم، چه چیزی اتفاق خواهد افتاد. حالا اگر چیزی نداشته باشی برایش دچار مشکل خواهی شد، یعنی همان چیزی خواهد شد که جنابعالی اشاره کردی، ولی اگر یك چیزی پس ذهنت داشته باشی و به او مراجعه کنی و بگویی خیلی خب،...

**● خب، یعنی تو توانستی تا حدی از پشت چشم ابراهیم نگاه کنی یا دوربین است؟**

بلکه سعی کردم از پشت چشم ابراهیم نگاه کنم حالا. این به اضافه اینکه درك مقوله زیبایی‌شناختی کار، این یك مقدار «آدپته» شدن با اندیشه تازه، یك مقدار دشوار است. کار سختی است که تو سلائقت را تبدیل کنی به یك چیز، یا اینکه از فیلتر یك ذهنیتی با مقداری اختلاف با ذهنیت دیگر عبور دهی و این کار دشواری است و خیلی‌ها می‌گویند این کار را می‌کنند و مثلاً خیلی راحت اشاره می‌کنند که آقا من یاد گرفتم که برای فیلمبرداری که کار می‌کنم، از دریچه ذهن کارگردان نگاه کنم ولی این به نظر من کار خیلی دشوار است و اصلاً به این سادگی‌ها نیست که آدم بگوید من از ذهن فلانی استفاده کردم. تو اینقدر باید به آن آدم نزدیك بشوی، اینقدر آن آدم را در تمام ابعادش بپذیری، این‌قدر باهاش هماهنگ بشوی در تمام شئون که بتوانی آنجا قرار بگیری، بتوانی در آن سکو بایستی، من می‌توانم بگویم که تلفیقی از این دو تا بوجود آوردم، یعنی یکی رسیدم به اینکه من اصل را بگذارم براینکه در این موقعیت خاص که در ذهنم قرار گرفته، یعنی که من می‌توانم یك جاهایی با او نقطه مشترك داشته باشم. بنابراین بروم سراغ آن و آن را تقویت کنم. کجای این مقوله در ذهن من بود که با این جریان نقطه مشترك داشت. آن را گیر بیاوریم، تقویتش کنیم و این‌قدر آن را برای خودت اصل کنی که یك لایه‌ای بشود روی تمام خاصیتهایی که تو باهاش رشد کردی و آن را به اصطلاح اصل کردی برای خودت. مثلاً فرض کن در مورد کاربرد عدسی زوم.

**● بله، تو اصلا با زوم مشکل داری...**

مطلقاً با عدسی زوم اصلاً می‌توانم بگویم گرفتاری دارم... پاره‌ای از فیلمبردارها خب دوست ندارند، پاره‌ای از فیلمبردارها زیاد باهاش اخت نیستند ولی من اصلاً با عدسی زوم دشمنی دارم. رسماً دشمنی دارم. چرا که سالهایی که من عکاسی کردم زوم به کار من نیامده، من تصویر فیکس داشتم، ذهن من تربیت این‌جوری شده، حالا اصلاً نمی‌فهمم وقتی یك تصویری شکل تازه‌ای پیدا می‌کند، وقتی که تراولینگ می‌کنم، خب کمپوزیسیون‌ها در اختیارم است، اما وقتی پرسپکتیوش به هم می‌ریزد، من می‌مانم اصلاً چی شد، اصلاً یك اتفاق تازه می‌افتد برایم. خب اما قرار بود که جاهایی این کار را بکنیم، فکر کردم که حالا اگر بتوانم با همان خاصیتهای خودم ازش استفاده بکنم، یك زمینه تجربه خیلی قوی خواهد بود که شاید جواب داد، شاید من واقعاً بتوانم به این برسم که ترکیباتی که در این عدسی در جابه‌جایی و در دو «رنج» مختلف از دو فاصله کانونی به وجود می‌آورد را فراموش کنم و خاصیت درونی تصویری که در این عکس دارد اتفاق می‌افتد را درك کنم و به آن نگاه کنم و ببینم به چه می‌رسم. آن وقت من چشمم را دوختم به این که صورت سعید مثلاً در لحظه‌ای که من دارم به چشمش نزدیك می‌شوم، چه اتفاقی می‌افتد. بدون اینکه فکر کنم حالا خاصیت فیزیکی این تصویر چه تأثیراتی را دارد به وجود می‌آورد، شما آرام می‌شوید و می‌گویید خب حالا این اتفاقات درش افتاد، بنابراین دیگر مهم نیست که چه خاصیتهایی را با خودش همراه می‌آورد. این است که می‌شود گفت تعریف زمینه‌های قراردادی و اعلام شده در ذهن آدم جابه‌جا می‌شود. شما حالا به یك چیزهای تازه‌تر می‌رسی و آن‌وقت می‌شود گفت ما رسیدیم به این که خودمان را با این شرایط جدید وفق دهیم و آدپته کنیم، اما ارتباط حسی ذهنی ما را قطع نکند. مثلاً جایی به *حاتمی‌کیا* گفتم که من فکر می‌کنم این طرف را اگر روشن نگه داریم مثلاً توی شیشه می‌توانیم تصویر فلانی را ببینیم و فکر می‌کنم چیز بدی نیست و می‌تواند به این حس وبه آن حس کمك کند و او هم نگاه کرد و با هم صحبت کردیم و به یك نتیجه‌ای رسیدیم. یعنی کات نکرد آن جریان را. یعنی همچنان این ارتباط ممکن بود در بیان و در فضا وجود نداشته باشد، ولی به همان دلیل خاص که می‌گویم، یعنی همان نقطه‌ای که بیرون از فضای صحنه، این دو ذهن را در یك جایی با هم، هم سلیقه می‌کرد. یا حتی می‌شود گفت، من مراجعه می‌کردم به ذهنم برای لحظاتی از اتفاقات مثلاً به *مهاجر*. می‌دیدم که آنجا این اتفاق صورت گرفته و به یك نتیجه مشخص هم رسیده است.

**● مثال؟**

حالا شاید خیلی پررنگ یادم نباشد، ولی یك جاهایی بود که چند حرکت بود روی آن مردی که این هواپیما را می‌فرستاد می‌رفت، یك لحظه بود که تنها می‌شد و جمع می‌کرد خودش را و سرش را می‌آورد پایین، می‌رفت توی خودش. دوربین یك حرکتهایی داشت روی این لحظات. من همیشه با کارگردانهایی که کار می‌کردم، فکر می‌کردم یك جای ثابتی که می‌گویند دوربین را حرکت بده، به چی می‌خواهیم برسیم، یعنی نمی‌فهمیدم که یعنی چی. مثلاً یك آدم نشسته و ما مرتب می‌رویم جلو، فکر می‌کردم حالا چه اتفاقی می‌افتد. هرچه من دنبالش می‌گشتم که من فیلمبردار باید به چه حسی برسم وقتی دارم این کار را می‌کنم، تماشاچی هم قطعاً باید کمی از این

حس را داشته باشد. من که به چیزی نمی‌رسم. یا اعلام می‌کردم برای چه داریم این کار را می‌کنیم و کارگردان چیزی می‌گفت و یا ما آخر سر به این می‌رسیدیم که حالا ایشان علاقه دارد و باید این کار را کرد. یا می‌گفتم که درست است این را من توجه نداشتم، حالا اگر این چیزهایی که او می‌گوید و در حقیقت فیلم را در لحظاتی داریم ضبط می‌کنیم که تداوم حسی کل قصه را نمی‌توانیم مثل کارگردان دنبال کنیم و اوست که می‌داند چه اتفاقی دارد می‌افتد. بنابراین به پاره‌ای جهات این اتفاق می‌افتاد ولی آن الگویی که من ته ذهنم داشتم، باید پاره‌ای جاها می‌آمد و این حس را تقویت می‌کرد یا اینکه زمینه‌ساز ورود به احساساتی می‌شد که می‌توانست دستمایه کار من قرار گیرد.

**● جناب سماک، تو از کارت بگو (از صدا).**

اول جای ضبط را درست کن که صدا بهتر شود... از نظر کار در کشورهای اروپایی، کار صدا و صدابرداری راحت‌تر است اما به اعتقاد من خود فیلم یك کار ساده صدا نداشت، یعنی اینکه بیشترین نوار مصرفی را بین فیلمهایی که من کار کرده‌ام، در این فیلم ضبط کرده‌ایم.

**● مشکل صدای بازیگر یا زبان هم داشتید؟**

مشکل زبان که نه، چون اکثر هنرپیشه‌هایی که از اینجا با ما آمدند خوشبختانه قبلاً رویشان فکر شده بود و کسانی آمده بودند که صدایشان مشکل نداشت. در آنجا هم که استانداردی برای خودش داشت که هنرپیشه نباید بدصدا باشد و صدای خوب داشته باشد تا هنرپیشه باشد. لذا مشکل صدا از نظر هنرپیشه نداشتیم. حالا اینکه اصلاً دوبلور باشد یا نباشد و چه کمکی به فیلم می‌کند در این بحث بسنده نیست. یك نظر شخصی راجع به این جریان دارم که ممکن است مانع کار صدا باشد. من معتقدم که سینما، زبان تصویر است و بیشتر حرفها باید به زبان تصویر گفته شود تا حالا اینکه این تصویر با بازی گرفتن از بازیگر و احساس بازیگر و توانایی بازیگر به اضافه ترفندهایی که کارگردان به کار می‌برد. خب البته بحث این نیست که فیلمی کم‌دیالوگ باشد. نظر شخصی من این است که حتی‌المقدور باید ترفندهای تصویری ذهن کارگردان به وسیله تصویر گفته شود تا حالا چیزی که مقدور نیست به وسیله دیالوگ گفته شود ولی این فیلم پردیالوگ بود و کار ما را مشکل می‌کرد و یکی دو بار به *حاتمی‌کیا* گفتم، من نه تا به حال با او کار کرده بودم و نه می‌شناختم و نه دیده بودمش، هیچ‌گونه آشنایی هم با او نداشتم، قبل از رفتن سر کارم، یکماه پیش از توافق برسر کار، سناریو را خواندم، که این سناریو چی می‌خواهد بگوید، سوژه چیست، و هیچ‌گونه ارتباطی برقرار نکردم و زمان فیلمبرداری هم ارتباطی برقرار نکردم. اصلاً من آن گفتار *حاتمی‌کیا* که چه چیزی را می‌خواهد بیان کند را نفهمیدم، این حتماً اشکال من است، ارتباط دوستانه‌مان بسیار زیاد شد سر کار و خودش را درك می‌کردم. اما در ارتباط با فیلم و چیزی که او دارد می‌سازد هیچ‌گونه ارتباطی نتوانستم برقرار کنم. یعنی مثل فیلمهایی که به هرحال در حد کار باهاشون ارتباط برقرار می‌کردم، در این فیلم نتوانستم و حالا امیدوارم بعد از مونتاژ یك ارتباطی باهاش برقرار کنم. کار، مشکل دیگری هم برای ما داشت. *حاتمی*، مسئولیت صدابرداری کار را، یعنی به عنوان اینکه او تا به حال با صدا کارنکرده، به عهده من گذاشت. شما می‌دانی از یك نظر راحت است چرا که خودت هرجا دلت بخواهد کار می‌کنی ولی از یك نظر مشکل است، مسئولیت تو و کاری را که تو برای هرصدا و چیزی باید مصرف کنی زیاد می‌کند، یعنی مسئولیت کار در جایی که کارگردان می‌گوید این بخش صدا اصلاً هیچ کمکی به تو نمی‌کنم و خودت می‌دانی، مسئولیت آدم بیشتر می‌شود چرا که تو هیچ‌گونه ارتباطی نتوانسته‌ای با فیلم برقرار کنی، با کارگردان ایجاد رفاقت کردی، حالا یك چیز مانده و آن اینکه من *حاتمی‌کیا* را آدم صادقی دیدم و سالم، و این آدم را وادار می‌کند که این آدم صادق و سالم نمی‌تواند فیلمی ناصادق و ناسالم بسازد، این را من باور کرده بودم، پس به این دلیل من باید یك اپراتور و یك تکنیسین خوب باشم و بتوانم صدا را با کیفیت بسیار خوب و بدون هیچ و کم و کاستی بگیرم. من سعی‌ام را برای این کار کردم.

**● مشکل آنچنانی با خودش نداشتی؟**

نه، من تمام سعیم را می‌کردم ولی چیزی که مشکل ما را زیاد می‌کرد این بود که به دلایلی که گفته شد برای مشکلات سرکار و لوکیشن و کشور غریبه و روشهای ناآشنا و گروه تهیه آنجا و مردم کشور و عدم آشنایی با فرهنگشان، و جریاناتی این‌چنین، چیزی که برای آدم می‌ماند فقط این بود که یك اپراتور خوب برای ضبط کار باشد. وگرنه با خود *حاتمی‌کیا* ما هیچ مشکلی نه سر کار داشتیم و نه چیز دیگر. فقط مسئله این بود که مشکلات او اضافه نشود و صدابرداری سر صحنه چیزی را براو تحمیل نکند و فشارها را تشدید نکند. من حتی‌المقدور سعی می‌کردم کارم را در حاشیه انجام دهم، بدون اینکه او اصلاً متوجه شود. بعضی جاهایی که نیاز به کمك داشتیم، با او صحبت می‌کردیم و او هم کمك می‌کرد و همکاری می‌کرد. ولی اکثراً سعی می‌کردیم که او به مشکلات دیگرش برسد و ارتباط با فیلمبردار و بازیگر داشته باشد و محیط را ببیند و لوکیشن را ببیند و ما مشکلی را به او اضافه نکنیم. مثلاً برای ما هیچ‌کدام از لوکیشن‌ها را از قبل ندیده بودیم یعنی عین بازیگر و بقیه عوامل که هیچ لوکیشن ندیده می‌روند سر کار، ما هم باید کار کنیم. حالا همه عوامل نیم ساعت دیگر آماده کارند و ما هم ظرف نیم ساعت باید لوکیشن را می‌دیدیم و حالا باید چه خاکی برسرمان کنیم که صدای مطلوب بگیریم. بعد لوکیشن کار هم چون در بیمارستان بود، بیمارستان جای خوبی برای صدابرداری نیست چون معمولاً در بیمارستان در یك اطاق بسته محدودی که احیاناً صدای تخت‌کشی و آمپول و... می‌آید، حالا برای اینکه فیلمبردار بتواند امکان مانور داشته باشد با دکوپاژ کارگردان حالا مثلاً آن دو تختی هم که در کادر گرفته می‌شد باید خریداری می‌شد و بعضی جاها ما از عوامل کار استفاده می‌کردیم و می‌آوردیم توی اطاق و توی اطاق یك دیوار گوشتی از آدمها پر می‌کردیم تا بتوانیم کار کنیم. من بارها در جاهایی که حالا دوستانه صحبت می‌کردیم با بچه‌ها و عوامل فیلمساز یك بده‌بستانی معمولاً در هرنوع کار هست یعنی عده‌ای در جواب عده‌ای مناسباتی دارند در هرکار. چیز جالبی را که من در فیلمسازی بین مدیر فیلمبرداری و صدابردار دیدم، رابطه‌ای

هست پرسنلی، یعنی اینکه شما همه نوع سرویس را از مدیر فیلمبرداری می‌خواهید، البته شما با کارگردان بده‌بستان دارید، کارگردان خواسته کار را با صدا بگیرد، شما با بازیگر این بده‌بستان را دارید، بازیگر می‌خواهد صحبتی کند، در نتیجه شما یك بده‌ای دارید که تو اگر این‌طوری صحبت کنی ما می‌توانیم صدای بهتری داشته باشیم. با فیلمبردار بده هست، این بستان نیست، یعنی اینکه مدیر فیلمبرداری مرتب باید سرویس بده به صدابردار، ولی از صدابردار چیزی عایدش نمی‌شود. مگر اینکه حالا ماحصل کار را مدیر فیلمبرداری بگوید، چون صدا گرفته می‌شود ارزش فرهنگی کار می‌رود بالاتر، حس بازیگر بیشتر خودش را نشان می‌دهد، پس صدابردار را می‌شود تحمل کرد. آقای *کلاری* که قبلاً هم با هم کار کرده بودیم، همکاری لازم را می‌کرد. *حاتمی‌کیا* هم دقیقاً این کار را می‌کرد و آنجایی که ما سرویس می‌خواستیم، سرویسش را به ما می‌داد. ولی به هرحال صدابرداری سر صحنه هم یك مشکلاتی برای خودش دارد. به هرحال کار و تجربه خوبی بود برای من و بهترین نتیجه‌اش این است که وقتی کار بیاید اینجا، *حاتمی‌کیا* از صدای سر صحنه راضی خواهد بود و از این به بعد صدای صحنه کار کند.

**● مثل اینکه خیلی خوب هم از عهده‌اش برآمدی؟**

حالا نه با من، کُلاً با صدابردارهای صحنه کار کند.

**● نه مثل اینکه خیلی خوب کار**

**کرده‌ای، چون ما با *ابراهیم* هم که صحبت کردیم گفت بدون تو خوب درنمی‌آمد.**

**خب آقای کلاری: یك صحبتی سماك کرد، که ارتباطی با فیلم برقرار نکرد، این مرا به شك می‌اندازد که تو هم شاید ارتباط چندانی برخلاف *مهاجر* با فیلم برقرار نکردی. این را روشن کن.**

ارتباط با فیلم معمولاً این طوری است که ما معمولاً یك سناریویی را می‌خوانیم و یك رده‌بندی ذهنی داریم برای برخورد با آن سناریو، و بعد مسئله فیلمبرداری. خواه ناخواه ابتدا فکر می‌کنیم که این سناریو تا چه حد امکانات فیلمبرداری دارد یعنی آن چیزهای که به هرحال تعلقات ذهنی یك فیلمبردار است که حالا چه جور فیلمی است و فضایش چه جوری است و مال چه سالهایی است و تویش دکور هست یا نه. این اولین چیزی است که توجه می‌کنیم که فیلم دارای چه خاصیتهایی است برای فیلمبرداری. بعد به این نگاه می‌کنیم که این فیلم را کی می‌سازد. و راجع به نوع کار تصویری آن آدم فکر می‌کنیم که این آدم معمولاً این طوری کار می‌کند و در کارهایش اینها را دیده‌ایم و این هم می‌شود مرحله دوم. در اجرای کار خیلی که ما نمی‌توانیم ذهنی برخورد کنیم یعنی یك ایده‌آلیسم مطلق ندارد که این سناریو همانی است که آدم فکر می‌کند یا مثلاً تو هم به همان اندازه خوشت می‌آید. انتخابها معمولاً این طوری صورت نمی‌گیرد، خاصیتهای درونی سناریو، محتوا و موضوع سناریو، برای فیلمبردار اگر بخواهد راستش را بگوید فکر می‌کنم در مرتبه‌های بعدی است، جذابیت اجرای کار است. برای من یك چیز در این سناریو قبل از هرچیز دیگری، یعنی دو سه عامل مرا تشویق می‌کرد به انجام این کار. اول اینکه فکر می‌کردم با کارگردان *مهاجر* دارم کار می‌کنم، چون فیلم مورد علاقه‌ام است و فکر می‌کردم که او این فیلم را می‌سازد. بعدش حالا بپردازیم به اینکه سناریو چیست. راجع به مطلب فیلم نقطه‌نظرهایی داشتم که پاره‌ای مخالف بود و پاره‌ای موافق بود و پاره‌ای توانست یك جورهایی آن ماجرا با سلیقه من مطابقت نداشت و تلقی من، از موضوع، چون آدمهایی بودند بیرون از ایرون که به نوعی در قصه هم طرد می‌شدند، چه ایرونی‌هایی که سالها بود از اینجا رفتند و چه آدمهایی که اصلاً مال آن خطه هستند. تلقیات آنها، برخورد آنها با جریانات اجتماعی و مسائل مربوط به این طرف و از این دست. و این نوع نگاه من به غرب و آدمها و خاصیتهای آنجا و این تجربیاتی که فکر می‌کردم به هرحال در این سالها به دست آوردم به خصوص در مورد آلمان آن روزها که می‌رفتیم برای چاپ کتاب و ممیزی به هرحال با این ملت کم و بیش آشنا بودم. به حسب این آشنایی زمینه‌ای و نوع نگاهم به آن‌ور، یك نقطه نظرهایی داشتم. اینها می‌شد عواملی که من در ارتباط با موضوع و سناریو، درك کردم و پاره‌ای بهش توجه شد و پاره‌ای که طرح کردم نمی‌توانست بهش توجه شود چون اصلاً یك دید دیگری بود و نهایتاً به طرف انجام کار رفت. در رابطه با خود کار، من از اول مبنا را گذاشتم براینکه، یعنی قبل از رفتن به سمت کار، من در همین‌جا مبنا را گذاشتم براینکه من به هیچ‌وجه با ماجرای درونی داستان و جریانی که فیلم دنبال می‌کند به عنوان مطلب اصلی درگیر نشوم. چه بسا اگر این درگیری مرا تحت تأثیر قرار دهد و لاجرم نقطه نظرهایم را عریان کند دو حالت دارد. یا امکان دارد این نظرات توسط فیلمساز مورد توجه قرار گیرد یا اینکه احتمالاً رد بشود. فکر رد شدنش را این‌قدر نمی‌کردم که فکر قبول شدنش را می‌کردم. چون فکر می‌کردم اگر قرار بشود من از زاویه خودم به این مطلب نگاه بکنم با درك این مطلب که این زاویه به هرحال زاویه خیلی همسویی با *حاتمی‌کیا* نیست ممکن است ذهن او را کمی مغشوش بکند یا به تردید بیندازد نسبت به چیزهایی که او ناآشنا است مثلاً من چیزی بگویم راجع به یك کاراکتر فرنگی و او چنین تصوری نساخته برای خودش از این کاراکتر، یك چیز دیگر و نقطه نظرهای دیگر راجع به آن کاراکتر دارد. حالا با تصور اینکه من مقداری آنجا رفت و آمد کردم و با این زندگی ارتباط بیشتری داشتم او را به این تردید بیندازد که نکند اشتباه می‌کند. بعد نتیجه چه خواهد شد؟ او در این فاصله کوتاه که نمی‌تواند آن را تغییر دهد و در این زمان نمی‌تواند به این درك از این کاراکتر که من می‌گویم برسد و دنیای خودش را دارد و

بهتر است که او حاکم برجریان کار باشد. بنابراین احساسم این بود که بهتر است در مورد مسائل درونی سناریو، من آن چیزهایی را برای او بگویم که او به همین ارتباط بسیار ناهماهنگ بپردازد و دنیای کاملاً متفاوت نگاه کند حتی اگر ناموفق هم باشد که خیلی‌اش را بگوید و حتی بتواند گوشه‌ای از این جریان را بگوید احتمالاً موفق خواهد بود. بنابراین ارتباط حسی که می‌توانم بگویم با کل اثر داشتم می‌توانم بگویم که ارتباط خیلی ضعیفی است یعنی نگذاشتم این ارتباط قوی شود برای من. چون می‌دانستم ممکن است یك جورهایی این هم تلقی شود که فلان، یا ممکن بود چیزهایی در یك نقطه ابراز شود یا مثلاً این بگویم این چیزهایی که این می‌گوید این‌طوری هم می‌شود. ولی در مورد کل ماجرا و در مورد جریان اصلی کار من ترجیح می‌دادم که بیشتر آن حد را نگه دارم. چون احتمالاً من اگر می‌خواستم بروم دنبال ارتباط درونی با بیان مطلب ممکن بود که دچار جذابیتهای ذهن خودم شوم و اینها به نظر من هیچ کمکی نمی‌کرد و بلکه شاید ضرر هم بزند. آن اشاره‌ای که کردم به قضیه تجربه ارزنده این کار، این کار از این دو زاویه برای من فوق‌العاده یك تجربه بی‌نظیر است. یکی اینکه عین این تفکر را در اجرا هم برای خودم قرار دادم و این دو را هماهنگ جلو بردم و فکر کردم باید در حقیقت برسم به این نقطه که بشوم مسئول اجرایی ذهن، این ذهنی که باید به این مطلب برسد و فقط اینها در حقیقت توسط من ضبط شود و خودم را خیلی درش نقش ندهم برای اینکه احتمالاً او را از مسیر اصلی خودش تا حدی، حالا اگر نه منحرف، که یك مقداری جدا بکنم.

● **خسته نباشید** □

# درگیری با نقش

## گفت‌وگو با علی دهکردی، بازیگر اصلی از کرخه تا راین.

● **آقای دهکردی، فکر می‌کنم این اولین کار سینمایی‌ات است. یك کم از خودت بگو تا آماده شویم برویم سراغ «کرخه».**

بله، کرخه تا راین اولین کار سینمایی‌ام است قبل از این کار فقط تجربه تئاتر و کارهای تلویزیونی داشتم. در مورد انتخاب این کار از طرف من و آقای حاتمی‌کیا که شما پرسیدید، من...

در واقع از طریق دستیارشان، آقای عظیم‌پور، من در لیست کاندیداهای نقش سعید قرار گرفتم و چند بار تست ویدئویی شدم، در واقع دفعات متعددی با خود آقای حاتمی‌کیا صحبت داشتیم که در این میان تست صدا و تصویر و نظریات دیگری که مربوط به دیدگاههای خود حاتمی کیاست، از من به عمل آمد تا اینکه احساس کردم در رده‌بندی کاندیداها به موقعیت خوبی رسیده‌ام...

● **پس دنبال این بودی که وارد سینما بشوی که بالاخره...**

بله دنبال یك ورود خوب به سینما بودم و شاید این فیلم بهترین ورود بود. خوب بهتر است برگردیم سر این مطلب که چرا این فیلمنامه را پسندیدم. یك موردش این بود که احساس کردم می‌تواند یك شروع خوبی باشد برای من، و دیگر اینکه به خاطر یك مقدار مسائل فکری شخصی، با موضوع فیلمنامه احساس نزدیکی کردم یعنی به قول خود حاتمی‌کیا این فیلم تراژدی آدمهائی است که‌گلوله‌هایی‌به‌بدنشان شلیك شده و حالا بعد از پنج سال در بدنشان منفجر می‌شود. تراژدی مظلومیت آدمهایی که الان دیگر فریادشان به هیچ جای دنیا نمی‌رسد.

● **تو این آدمها را می‌شناسی؟**

بله.

● **یعنی خودت هم جزء همین آدمهایی؟**

ممکن است که از آنها نباشم ولی از نزدیك با آنها در ارتباط بوده‌ام.

● **بخصوص با سعید.**

بخصوص با سعید. اگر داستان در ذهنتان باشد به همان اندازه که من با سعید احساس نزدیکی کردم بانوذر، آن شخصیتی که در واقع در کنار سعید قرار می‌گیرد، با او هم به همین اندازه احساس نزدیکی کردم. چون واقعیتش این است که ما الان به همان اندازه، آدمهای اینچنینی در اطرافمان می‌بینیم و من هنگامی که فیلمنامه را می‌خواندم و ضمن صحبتهایی که با حاتمی‌کیا کردم رسالتی را که فیلمنامهٔ حاتمی‌کیا به دوش دارد و برای ساخته شدنش باید به انجام برسد، احساس‌کردم.

● **یعنی پی‌گیری سرنوشت این آدمها.**

کلی‌تر از آن، در واقع رسالت به صدا در آوردن یك زنگ خطر برای دنیا، برای بشریت.

● **در فیلمنامه جاهایی بود که با حاتمی‌کیا اختلاف داشته باشی و بعد به نتیجه برسی؟**

روی فیلمنامه و روی خط کلی داستان نه، ولی در موارد فن بازیگری بله، جاهایی بود.

● **در نوع بازیگری،؟ یعنی چه؟**

هم یکی دو مورد در نوع بازی و هم در واقع جزئیات فنی بازی.

● **مثلاً؟**

مثلاً، یك جاهایی نوع حرف زدن، یك جاهایی نوع حرکت. آن خودش یك بحث جداست.

● **الان نمی‌خواهی بحثش را بکنی؟**

می‌توانم، اتفاقاً الان مورد بعدی که می‌خواستم بحثش را بکنم جذابیتهایی بود که‌این کاربرای من داشت طیف وسیع بازی‌ای

بود که شخصیت سعید ایجاد می‌کرد توی داستان، یعنی یك فراز و نشیب بسیار متفاوت و گسترده از نظر حسی، کاراکتر و روند داستان. روابط بسیار سخت و بسیار ترساننده برای من به عنوان بازیگری که بلافاصله از مدرسه‌اش بلند شده و آمده یك کار بزرگ انجام دهد.

**● یعنی قضیه را اینقدر بزرگ دیدی؟**

واقعاً اینطور بود. چه در قبل از شروع کار و چه بعد آن، چه زمانی که من خود را با این بازی در مقابل دنیای صمیمی و پاك حاتمی‌کیا می‌دیدم. و حالا می‌ترسیدم یك موقع نتوانم به این صمیمیت و صداقت جواب دهم. دیگر اینکه موقعی که ما رفتیم توی یك کشور بیگانه باز آنجا این حس تشدید می‌شد و حس می‌کردم که نمایندهٔ یك کشور هستم.

**● از کی ترست کاملاً بر طرف شد؟**

شاید از همان اولین صحنه‌هایی که با هنرپیشه‌های آلمانی بازی کردیم. یعنی همان اولین سکانسهایی که با هنرپیشه‌های آلمانی داشتیم. و خلاصه با این مشکلات مقدماتی ما وارد کار شدیم.

**● مراحل چه جوری جلو رفت؟**

از اول با خواندن و کار روی متن فیلمنامه شروع شد.

با عظیم‌پور و حاتمی‌کیا و بعد من با آقای اصغر نقی‌زاده و عظیم‌پور و کم کم با اضافه شدن خانم روستا به گروه، دیگر سه نفری و چهارنفری با آقای صفایی (بازیگر نقش نوذر) و حاتمی‌کیا و عظیم‌پور. جلسه‌ها و تمریناتی مانند تئاتر، واقعاً، تمرینات بدنی داشتیم و نرمش و اینجور کارها و صدا و دیالوگها.

**● از چند وقت قبل تمرین را شروع کردید؟ قبل از رفتن به آلمان؟**

مجموعاً به خاطر اینکه قبل از رفتن ما مصادف بود با عید نوروز و ماه رمضان عملاً ما نتوانستیم به صورت دلخواه تمریناتمان را انجام دهیم که مجموعاً دو سه هفته پراکنده و فشرده شد.

در این فاصله خب یك دیدگاهی حاتمی‌کیا نسبت به سعید پیدا کرده بود و یك شناختی من. در واقع من یك ظاهری از سعید را توانسته بودم از طریق فیلمنامه بشناسم، بعد از آن فضای فنی کار، بازیگری من شروع شد و نیز سختی کار و مشکلاتی که برایم وجود داشت و حاتمی‌کیا هم انتظار آن را نیز داشت: سعید در قسمتهای اولیه فیلم نابینا است. نابینایی که از نظر ظاهر اصلاً به نظر نمی‌آید نابینا است چون که چشمش از داخل صدمه دیده (اتفاقی که زیاد در جبهه می‌افتاد) موج انفجار شبکیه را از داخل صدمه داده است. حاتمی‌کیا معتقد بود که سعید به خاطر شخصیتش و حالا شاید تا حدودی آن غرور رزمنده بودنش نمی‌خواهد وانمود کند که کور است تا آنجا که آدمهایی که با او ارتباط برقرار می‌کنند در وحله اول متوجه نمی‌شوند که او نابینا است. انتظار داشت که حالا من این کار را انجام دهم. یعنی نقش نابینایی را بازی کنم که کسی نمی‌داند نابیناست ولی نابینا است و واقعاً هم معلوم نیست.

**● چه کار کردی باهاش؟ یعنی اول از نظر درون سازی برایم توضیح بده.**

انتظاری که کارگردان از بازیگر، داشت انتظاری کاملاً تکنیکی و خیلی فنی بود. یعنی ایجاب می‌کرد که من بروم و بیش از آنکه تمرین بکنم، فکر بکنم، و به قول معروف مطالعه‌کتابخانه‌ای بکنم روی شخصیت سعید و مثلاً در مورد همین نابینا بودن سعید خیلی فکر کردم، خیلی تمرین کردم. زمان زیادی با هم صحبت کردیم و مشورت کردیم تا بالاخره من به این نتیجه رسیدم.

**● تو در اثر مطالعات آکادمیك به این نتایج رسیدی و یا از طریقی دیگر؟ چون توی مطالعات آکادمیك فکر نمی‌کنم هیچکدام از اینها را بگویند.**

نه متأسفانه، یعنی مشکل آکادمی بازیگری ما مشکل بسیار عمده‌ای است در ایران، ولی من خودم بیشتر روی تمرین شخصی و ارتباط خیلی نزدیکی که توانستم با حاتمی‌کیا و عظیم‌پور به عنوان دو عاملی که همزمان از نظر هنری کار با آنها در ارتباط بودم پیدا بکنم و البته خیلی هم به من کمك کردند. اما خب در شیوه بازیگری به این قضیه معتقدم که برای ایفای نقش نباید به دنبال علائم درشت آن نقش گشت بلکه چیزهای خیلی ظریفی که حتی ممکن است به نظر نرسد، ولی شخصیت کسی را که می‌خواهیم بازی کنیم به وجود می‌آورد.

**● یعنی جزئیات ریزتر تا...**

حالا یك مثال درشت‌ترش این است که اگر مثلاً نقش یك آدم معتاد را بازی کنم هیچوقت طوری بازی نمی‌کنم که همه بفهمند که یك معتادم بلکه سعی می‌کنم طوری بازی کنم که یعنی من معتاد نیستم آی جماعت فکر نکنید من معتادم؛ ببینید من می‌توانم اینجوری باشم، تعادل داشته باشم، تمرکز داشته باشم ولی یك جایی لو می‌رود معتادم: مثلاً دستی به دماغ کشیدن، لحظه خمیازه کشیدن لو برود که من مشکلی دارم و به هر حال جزء به جزء از یك قله مرتفع ما شروع کردیم به بالا رفتن و واقعاً من الان نمی‌دانم چکار توانستم بکنم در نقش سعید و هنوز می‌ترسم و تنها دلخوشی من الان این است که موقعی که پلانی گرفته می‌شود و دلخوشی که نه، توجیهم نسبت به کار این بود که وقتی پلان گرفته می‌شد حاتمی‌کیا می‌گفت خب پلان بعدی و دیگر این پلان را تکرار نمی‌کنم و من تقریباً می‌دانستم که اگر ناراضی باشد تکرار می‌کند کار را و ضمناً آقای کلاری می‌گفت خوبست و آقای سماك باشی از آن ته صحنه می‌گفت اکی. حالا... و در این لحظه امیدوارم که توانسته باشم به آن نیاز بیشتر از همه حاتمی‌کیا و انتظارش پاسخ گفته باشم.

**● تو آن موقع حاتمی‌کیا را می‌شناختی؟ نه خودش را. کارش را دیده بودی؟**

کارهایش را هم دیده بودم بجز وصل نیکان.

**● یعنی مهاجر و دیده‌بان را دیده‌بودی.**

مهاجر و دیده‌بان را دیده بودم.

**● خودت را با آنها نزدیك حس کردی؟**

آره.

**● یعنی این اولین زمینه‌ای بود که وقتی به تو پیشنهاد شد تو راحت بتوانی...**

من حتی این ارتباط را یك جور افتخار برای خودم می‌دانستم چون بی‌تعارف به نظر من حاتمی‌کیا یکی از معدود کارگردانهای انگشت‌شمار ایران است که می‌شود گفت شیوه‌ای مستقل دارند.

**● می‌دانند چه می‌خواهند بگویند.**

بله، می‌دانند چه می‌خواهند بگویند و در واقع یك موهبتی بود که با ایشان کار کنم و نیز فیلم که جزء بهترین عوامل فنی فیلم در ایران هستند: آقای کلاری و سماك باشی و حالا همه اینها دست به دست هم می‌داد که یك وضعیت وحشت مشابهی پیش بیاید از

بزرگ بودن و پرمسئولیت بودن کار و...

**● این وحشت بعد از روبرو شدن با ستاره‌های خارجی فیلم، از بین نرفت؟ یعنی کار با اکیپ، روابط نزدیک در یک سکانس باید دیگر...**

این که می‌گویم وحشت فقط یک تصور شخصی است یعنی درموازات این ترس یک اعتماد به نفس هم در خودم می‌دیدم که حالا به اتکاء این تواناییهای محدود همان دوران کارآموزی‌ام کاری انجام دهم ولی این صداقت مجموعه کار بود که مرا می‌ترساند که من خدای نکرده در این...

**● جمع**

در این جمع نتوانم جواب بدهم، پاسخ بدهم.

**● رابطه‌ات با دوربین چگونه بود؟ اوائل چه ارتباطی داشتی؟ همان ارتباطی که با صحنه و تماشاگر داری یا ارتباط دیگر؟ چون اولین بار بود که جلوی دوربین بودی دیگر؟**

نه قبلاً تجربه دوربین داشتم ولی تجربه سینمایی نبود، تجربهٔ تلویزیونی بود. یعنی حتی کارهایی که فیلمبرداری شده بود، ویدئویی نبود، اما یک تصور، همین تصور سینما بودنش یک حس غریبی در من به وجود می‌آورد که نمی‌توانم توضیح بدهم و هر وقت که به آن فکر می‌کنم، آن حس در من به وجود می‌آید، تکرار می‌شود، اما نمی‌توانم بگویم که حالا چه حالتی است.

**● یعنی هنوز حست تبدیل به تکنیک نشده.**

نه، تکنیک محض نه. حتی یک جاهایی در کار واقعاً تحت تاثیر حسّم قرار گرفتم.

**● نه دیگر، حس تبدیل به تکنیک بشود باز باید حس گرفت تا تکنیک محض بشود.**

نه منظور شما را می‌فهمم. منظور شما این است که این دو یکی بشود. ولی این به هر حال تجربه و در واقع به نوعی تحصیل و شاگردی دراز مدت احتیاج دارد.

**● لحظاتی بود که این اتفاق می‌افتاد.**

بله، البته در مقابلش لحظاتی بود که من فراموش می‌کردم. یک دفعه صحنه و دوربین و صدا و... را فراموش می‌کردم و مجبور بودیم تکرار کنیم. البته اتفاق، اتفاق بدی نبود ولی به هر حال آن چیزی نبود که برای صدابردار و کارگردان مطلوب باشد. به هر حال...

**● کجاها با نقشت ـ سعید ـ درگیر می‌شدی راحت ارائه‌اش می‌کردی. مثلاً صحنه‌ای که با خواهرش مواجه می‌شود و سعی می‌کند که او نفهمد که «کلمه‌ای نامفهوم» بوده و باز سعی می‌کند او نفهمد این کور و نابینا است. اینجا صحنه‌های اولین ملاقات هم هست دیگر؟**

بله.

**● فکر می‌کنم جزء یکی از سخت‌ترین جاهای بازی بوده، نه؟**

بله شاید یکی از مشکل‌ترین فصلهای کار بود هم برای من و خانم روستا و هم مجموعه کار چون فضاسازی کار خیلی دشوار بود و ضمن اینکه باران طبیعی می‌آمد همه ما زیر باران مصنوعی شدید نیز بودیم یعنی هم روی سر هنرپیشه‌های توی صحنه باران می‌آمد و هم روی سر عوامل فنی و سرمای مختصری هم حس می‌شد.

شما گفتید درگیری من با سعید. من یک مقدار سعید را پذیرفته بودم یعنی کمتر با او درگیر شدم، درگیری من با سعید بیش از دو درگیری نبود یک مقدار درگیری عاطفی بود. درگیری ای که، نمی‌دانم حالا شاید اگر یک خورده آن علی دهکردی بود که اعمال نظر می‌کرد روی سعید. فرض کنیم که برخوردش با خواهرش. برخورد با، توی صحبت بازنش.

**● در مجموع، قبل از فیلمبرداری، زمان فیلمبرداری، حتی حالا، چقدر، چه از نظر زمانی و چه از نظر مشغله فکری، مشغله دلی حتی، دردسر داشتی؟ از لحظه‌ای که فیلمنامه را خواندی و با سعید رفتی. تا کی ادامه داشت و الان چه نگاهی به سعید داری؟ همان نگاه را داری؟ یا از او دور شدی؟**

نه، از همان اول که فیلمنامه را خواندم، یعنی از لحظه‌ای که فیلمنامه را شروع کردم به خواندن، اصلاً آدمهایی که در فیلمنامه بودند حالا چه سعید و چه بقیه، برایم تصور بیرونی پیدا کردند که یعنی نه آرتیست بودند نه آدم قصه بودند نه آدم داستان بودند. آنها همین آدمهای طبیعی بودند که دیدمشان و سعید خیلی برجسته‌تر از همه‌شان که اصلاً مجموعه فضای ذهنی مرا پر کرد، از همان ابتدا که فیلمنامه را خواندم و کم‌کم بیشتر می‌شد تا حالا یک مثالی بزنم برایتان: خانم روستا چند بار گفتند که، ـ ما با خانم روستا قبلاً تجربه تئاتر داشتیم ـ من اصلاً دیگر در تو علی را نمی‌بینم، فکر می‌کنم که سعید هستی و اصلاً ارتباط برقرار کردن با تو برایم مشکل شده. اینها به من اعتماد به نفس می‌داد و خوشحالم می‌کرد و یک خرده هم نگران می‌شدم که حالا اگر واقعاً خیلی آمیخته بشود به کار لطمه‌ای نزند یعنی من یک دفعه شروع نکنم یک سعیدی را برای خودم به وجود آوردن که حالا یا بیشتر از آن سعید حاتمی‌کیا بشود، یا اینکه چیزی متفاوت بشود با سعید. اما...

**● شد؟**

مجموعاً دیگر به هر حال تمام لحظات من با سعید بودم حتی همین الان چون یک مقدار، چند پلان از کار در تهران مانده هنوز نگران هستم و به او فکر می‌کنم و با او هستم.

**● این توی زندگی‌ات چقدر تاثیر گذاشته؟**

توی مسافرت که بودیم که خیلی زیاد یعنی حتی یک جور سکوت و انزوا و...

**● چنین حالتی قبلاً هم در تئاتر پیش آمده بود؟**

خب، در تئاتر این زیاد غیرطبیعی نیست چون همه داستان، پیوسته دارد اتفاق می‌افتد اما در سینما شاید یک خرده حداقل از نظر نوع تجربه‌های ما برایمان جالب و متفاوت بود من که بعضاً در رج‌های خیلی

ناپیوسته دارم کار انجام می‌دهم با آن فشردگی وحشتناک کار و با آن حجم سنگین روزی حداقل ۱۸ ساعت کار چرا نقش سعید اینقدر روی من سنگینی می‌کند.

● **این میزان کار، حجم فشرده کار، تأثیری روی کیفیت کار می‌گذاشت حداقل در مورد تو؟ جاهایی بود که اینقدر خسته‌ات کند که اصلاً نتوانی؟**

نه خوشبختانه به آنجا نرسید که نتوانم ادامه دهم ولی به مرز آنجاها تا حدی رسید.

● **مگر می‌شود اینقدر کار کرد؟**

بله، ما یك مقدار از مشکلاتی که آنجا داشتیم به خاطر قوانینی بود که آنجا حاکم بود، قوانین کاری و صنعتی و اینجور مسائل. مثلاً یك موردش قوانین کار با کودك است یك کودك در فیلم بود که نقش خواهرزاده سعید را بازی می‌کرد. این بچه آلمانی دقیقاً طبق همان قوانین کشور آلمان آمده بود سرکار و تایم بسیار محدودی داشت یعنی طوری که حتماً باید خیلی توجه بشود و جای استراحتش، رفتار ما با او، رفتار کارگردان با او که حتی یکنفر به عنوان همراه با او بود. این قضیه یك فشار سنگین روی کار ایجاد کرده بود یعنی اینکه ما مجبور بودیم در آن چهار ساعتی که این بچه سر صحنه بود تمام برنامه پیش‌بینی شده را می‌گرفتیم، تمام سکانسهای پیش‌بینی شده را به خاطر محدودیت زمانی که حضور کودك سر صحنه داشت مجبور شدیم رج بزنیم، یعنی تمام پلانهایی را که توی این مجموعه دکوپاژ دو سکانس بچه وجود داشت، بگیریم و اتفاقاً آن روز یکی از روزهای سنگین کاری بود از نظر حجم کار، مشکلات صحنه و نور و این قبیل چیزها.

● **پشت صحنه این انرژی را می‌داد که آدم اینطوری برود دیگر نه؟ این احساس را پیدا کردم.**

بله،...

● **یعنی پشت صحنه اینطور به نظر می‌آید که چون همه کم و بیش همگونند و حالا ضمن کار، حاضر به کار و...**

بله، مجموعه یکدست و کاملی که از ایران سره شده بود یك مقدار توی این مسائل دخیل بود و مواردی که آن جا کمك می‌کرد به ما، غربت و آن احساسی که به نوعی یك مبارزه بود. مبارزه گروه ما، گروه ایرانی با تمام مشکلات و مسائل آنجا و این حس مبارزه‌ای که ما داشتیم و مجبور بودیم از همه چیز ملی خودمان دفاع کنیم در زمان محدودی که داشتیم که واقعاً محدود بود و با یك بودجه محدود به ما کمك کرد. واقعاً مسائل روزمره زندگی را فراموش کردیم و این مشکلات اصلاً از نظر من قابل اهمیت هم نبود و یك حس دیگری پشت کار بود و ما موقعی که می‌دیدیم، حاتمی‌کیا، آقای کلاری، آقای سماك باشی یا آقای داد به عنوان مدیر گروههای مختلف این مجموعه فیلمسازی اینجوری دارند از خود گذشتگی می‌کنند و کار می‌کنند به هر حال دیگر برای من و دیگر بچه‌های گروه بازیگری که آمده بودند دیگر کار ارزش پیدا می‌کرد و مشکلات برایمان بی اهمیت می‌شد.

● **خود این تجربه خارج شدن، غیر از تجربه سعید شدن، خود این تجربه آلمان و دیگر کشورها که بار اولت بود می‌رفتی؟**

بله.

● **چه بار سنگین یا سبکی را بر کارت اضافه می‌کرد و چه نگاهی را به تو داد نسبت به نگاهی که قبلاً از غرب داشتی و هر کسی داشت؟**

مشکلی که برایم به وجود می‌آورد و باری که روی دوشم سنگینی می‌کرد، در واقع فقط غربت بود، دوری از خانه و خانواده و تعلقات روحی و فردی توی ایران. البته این تا حدودی کمك می‌کرد به سعید، چون سعید هم آدمی بود که توی غربت گرفتار می‌شد. این بود که من سعی می‌کردم استفادهٔ مثبتی از او بکنم. اما این سفر بار ارزشی خیلی خوبی- غیر از قضیه سفر سینمایی بودنش- برای من داشت، یك ثمر خیلی با ارزش برای من داشت و آنهم شکسته شدن بتهایی بود که توی ذهن من بود، توهماتی که فکر می‌کردم درباره غرب، در ذهنم هست درباره آدمها در غرب، در مورد ایرانیهایی که رفتند آنجا ماندند و هستند و آن سیستم پیچیده و وحشتناك تکنیك و تکنولوژی که در غرب تسلط دارد آنجا. یعنی خوشبختانه من قسمت عمده این توهمات در ذهنم شکسته شد و خیلی خوشحالم از این قضیه. یعنی در غرب...

● **خب، به عنوان آخرین سؤال من اگر تو چیزی راجع به آن یادت است، ارتباط سعید با لیلا توی صحنه، یعنی ارتباط تو با سایر بازیگرانی که در هر صحنه با آنها مواجه بودی، آیا به تو کمك می‌کردند یا مانعت می‌شدند؟ یك سؤال. سؤال بعدی، خودشان بطور مجزا توی بازیشان چه حالی داشتند؟ یعنی آن پشت صحنه‌ای که اینطور همگون است توی بازیها غیر از بازی توهم چکیده می‌شد. این دو تا سؤال.**

خوشبختانه در هر دو مورد، قضیه مثبت بود. یعنی هم توی ارتباط بده بستان میان بازیها که قسمت عمده بازیهای من، یعنی ارتباط سعید، با لیلا بود که خب خوشبختانه بخاطر تجربیاتی که خانم روستا توی کار بازی داشتند منهای مواردی که آقای حاتمی‌کیا توی نقش لیلا تاکید داشتند با شخص من در شکل بازی و شیوه اجرایش مشکل خاصی به وجود نیاورد و حتی گاهی نیز به هم کمك می‌کردیم. این جواب قسمت اول سؤال شما بود. واما قسمت دوم، یك مواردی هم بود که جنبه مستقل قضیه برای ما حالت خاطره پیدا می‌کند. مثلاً شخصیت اصغر در واقع خود اصغر نقی‌زاده بود. خب، کمی دستکاری خیلی جزئی در داستان صورت گرفته بود ولی...

● **در مهاجر و دیده‌بان هم کم و بیش هست.**

بله، همان بود. حالا زمانی که اصغر بازی داشت بخاطر اینکه بیشتر از اینکه بازی‌اش، بازی تکنیکال و در محدوده نقش کاراکتر باشد، حضور خودش به عنوان یك آدم با احساس و عاطفه نسبت به این قضایا وجود داشت، تمام هم‌وغم کارگردان و گروه فنی صرف این می‌شد که این محدود بشود و اینها به نظر من نکات مثبت کار بود. یعنی نشان می‌داد که بچه‌ها و حتی گروه بازیگری خیلی بیشتر از اینکه حالا در محدوده نقش بازی کنند، دارند از خودشان مایه می‌گذارند. البته به نظر من بقیه صحبتها و ادامه صحبتها و سؤالاتی که ممکن است ادامه پیدا کند، و به نظر برسد موقعی می‌تواند مطرح شود که کارآماده‌شده و روی پرده بیاید و شما و دیگران ببینید وبعد از آن صحبت کنیم.

● **ممنون، خسته نباشید.**

# وقتی که قطار راه افتاد

## مصاحبه با سیف‌الله داد

## (مدیر تولید)

**● شما را قبلاً در مقام نویسندگی فیلمنامه، کارگردانی و تدوین و... دیده‌ایم، چه شد که به مدیریت فیلم روآورده‌اید؟**

این من نبودم که به مدیریت تولید فیلم روآوردم، بلکه مدیریت تولید این فیلم طی ماجراهایی به عهده من قرار گرفت. از آغاز بنا بود آقای منوچهر محمدی که صاحب تجارب زیادی در تولید فیلم است این کاررا عهده‌دار باشد، و به همین منظور ایشان در اولین سفر تحقیقی، آقای حاتمی‌کیا را همراهی کرد. اما در بازگشت با یك بیماری غیرمنتظره و یك ماه بستری شدن در بیمارستان مواجه شد و وقتی هم به سرکار برگشت تعهدات متعددی را در سازمان سینمایی *سینا* به عهده گرفته بود که شخص ایشان می‌بایست بر اجرای آن نظارت داشته باشد. از طرف دیگر خود من مشغول تهیه مقدمات ساخت فیلم *تله* با عنوان محصول مشترك سازمان سینمایی سینا و حوزه هنری بودم و قرارداد آن نیز منعقد شده بود. کناره‌گیری اجباری محمدی از مدیریت تولید فیلم و ضرورت نظارت یکی از اعضای اصلی *سینا* بر تولید این فیلم به دلیل هزینه بالای آن، مرا مجبور کرد در نیمهٔ راه تدارکات، فیلم خودم را رها کنم و برای اولین بار در هیئت مجری طرح و مدیر تولید ظاهر شوم. البته اضافه کنم که کمی هم به هیجان آمدم چون احساس کردم ماجراهای متنوعی در پیش خواهیم داشت.

**● قبل از همه این سؤال پیش می‌آید که در فیلمنامهٔ حاتمی کیا چه چیزی دیدید که تولید آن را آنهم در خارج از کشور متقبل شدید؟**

حقیقت این است که *سینا*، از آغاز مایل بود با فیلمسازان خوب و مطرح کار کند و آقای حاتمی کیا هم از این دسته بود. *وصل نیکان* اولین پیشنهاد او به سینا بود و پیش از آنکه ما پاسخی بدهیم، حوزه هنری آمادگی خود را به کارگردان اعلام کرد. در نتیجه *وصل نیکان* را ایشان در حوزه کار کردند. بعد از پایان آن با چند طرح به سراغ ما آمدند که در بین آنها، طرح اولیهٔ *کرخه تا راین* با عنوان **ارتباط غریب** تازگیهای زیادی داشت و خود او هم این یکی را بیشتر می‌پسندید. تداوم حس و حال دوران دفاع مقدس، میان آدمها و میان روحیه‌ها، ولی اینبار در یك محیط غریبه. خب جذابیتها زیاد بود و ما حاضر شدیم برای تکمیل تحقیقات و حضور در آن حس و حال، او را همراه آقای محمدی به آلمان اعزام کنیم. با این توجه که اگر هم نتیجه‌ای عاید نشد، حداقل، تلاشمان را کرده باشیم. خوشبختانه سناریویی که بعد از این سفر نوشته شد، نشان داد که در تشخیص آن جذابیتها و بخصوص توانایی حاتمی کیا در برابر یك وضعیت کاملاً تازه خطا نکرده‌ایم. صحنه‌های تکان دهنده‌ای داشت، تصویری که از رزمندگان در حالات مختلف، در چنین موقعیتی ترسیم شده بود، زیبا بود. باید اضافه کنم که *سینا* هم مثل سایر تولید کنندگان به این نتیجه رسیده بود که سینمای ایران می‌بایست از مرزهای محدود ملی هم از نظر تولید و هم از نظر پخش تجاری عبور کند و برای حضور بین‌المللی خود تلاش کند. این تقارنها را به فال نیك گرفتیم و بسم‌الله را گفتیم.

**● خب! حالا که فیلمبرداری تمام شده، با توجه به دیدن راشها آیا به آن چیزی که انتظار داشتید، رسیده‌اید؟**

منطق ما در *سینا* تکیه بر فهم و شناخت کارگردان است. یك کارگردان خوب بعلاوهٔ یك فیلمنامه خوب، بعلاوهٔ یك پشتیبانی جدّی ما از کارگردان، تمام فرمول ماست. در کلیهٔ مراحل تولید، هر کاری از دستمان بربیاید انجام می‌دهیم و آخر سر هم به کارگردان نگاه می‌کنیم. اگر او از راشها راضی باشد، ما هم راضی هستیم. این طرز نگاه ما شاید بیشتر برگردد به این حقیقت که اعضای اصلی سینا، با مقوله فیلمسازی بیشتراززاویه نگاه‌کارگردان ونویسنده آشنا هستند تا از نگاه یك سرمایه‌گذار. در مورد *کرخه تا راین* ما راضی هستیم چرا که به کرّات رضایت را در چهره حاتمی کیا دیده‌ایم و از زبان او شنیده‌ایم. شخصاً هم گمان می‌کنم فیلم بهتر و کاملتر از فیلمنامه از آب درآمده باشد و این را مدیون فعالیت کلیه اعضای گروه سازندهٔ فیلم از کارگردان تا فیلمبردار، صدابردار، بازیگران و سایر عوامل می‌دانم.

**● آیا پیرامون ساخت این فیلم در آلمان، در آن کشور تبلیغاتی هم صورت گرفت؟**

به مناسبت صحنه‌هایی که در جاهای مختلف فیلمبرداری می‌کردیم بدون اصرار بر اینکه حتماً کار تبلیغاتی بکنیم، از رادیو، تلویزیون، از یکی از روزنامه‌های کلن، مجله اکسپرس و... آمدند و مصاحبه‌هایی انجام

دادند: از تلویزیون آلمان آمدند صحنه‌ای را فیلمبرداری کردند و همان شب در تلویزیون آلمان نشان دادند، ما هم تصادفاً دیدیم. چون فکر نمی‌کردیم این صحنه را همین امشب نشان دهند، تصادفاً متوجه شدیم درباره فیلم ما صحبت می‌کنند. باز از یك برنامهٔ دیگر تلویزیون آلمان آمدند یك گزارش جامع‌تری تهیه کردند و در فرودگاه دوسلدوف از کل کار فیلمبرداری صحنه، فیلم گرفتند و با کارگردان نیز مصاحبه کردند. یك برنامه‌ای از برنامه‌های معروف که اسمش آلمانی است و یادم نمانده ولی برنامه معروفی است. تقریباً مثل جُنگ هنر خودمان، که آنها نیز آمدند و گزارشی تهیه کردند. از چند کانال رادیویی هم آمدند مصاحبه کردند، از مجله اکسپرس هم وقتی در مقابل کلیسای دم فیلمبرداری می‌کردیم، آمدند و مصاحبه کردند. در کنار همهٔ اینها در مجامع سینمایی آلمان و نه تنها کلن، حضور ما به عنوان حضوری سؤال برانگیز مطرح بود. تقریباً، هفته‌ای نبود که دوسه‌باراز عوامل آلمانی گروه سوال نکنند کار چطور است، جدی است. پیشرفت می‌کند، حرفه‌ای هستیم و... البته عواملی که ما داشتیم عواملی بسیار جدی بودند. حضور آدمی مثل گرینگ دراین فیلم خود نشانه این بود که فیلم جدی و حرفه‌ای است. حضور بعضی بازیگران نشانه حرفه‌ای بودن کار بود، معهذا اینها کنجکاو بودند اطلاعات بیشتری کسب کنند. بنابراین جوّ تبلیغاتی مناسبی پیش‌آمد تاحدّی که، زمینه مناسبی هم به وجود آمد برای اقدام بعدی من برای عرضه فیلم به تلویزیونهای آلمان.

**● در ارتباط با انتخاب بازیگران و عوامل دیگر با مشکلی روبه‌رو نشدید؟**

عرض کنم که کلاً سیستم آنجا با سیستم ما تفاوت زیادی دارد. به عنوان مثال اینجا اگر بخواهید سیاهی لشگرتان را انتخاب کنید، بیشتر باید به شانس‌تان تکیه داشته باشید. بروید اینطرف و آنطرف، بگویید آدمهایی می‌خواهیم با این مشخصات، که اگر شانس داشته باشید پیدا می‌کنید. در حالی که در آلمان حتی این امور هم با نظم و انضباط و سازماندهی توأم است. آنها این مسئله و امور دیگر را به صورت سازمان یافته درآورده‌اند. به این ترتیب شما سازمانی دارید برای انتخاب سیاهی لشگر، تا آن چیزهایی که می‌خواهی به تو بدهد. حتی با تیپ و مشخصات خاص، سن یا ویژگی بخصوص: یك دست نداشته باشد یا موهایش بلوند باشد یا سیاه و غیره و غیره. خودشان فراهم می‌کردند. همین‌طور در مورد بازیگر نقش دو که بازیگران یك سکانس و دو سکانسی هستند. از اینها هم آرشیو داشتند، بازیگران نقش اول هم که جای خود دارد. در آلمان کتابی بود که تمام عوامل فیلم در آن ذکر شده بود. مثلاً اگر دنبال دستیار تهیه می‌گردید یا دنبال مدیر صحنه، این کتاب یك دائرةالمعارف است که اسم و سوابق همهٔ اینها در آن ذکر شده و طبقه‌بندی شده است. در زیر عنوان دستیار تهیه یا مدیر تولید و غیره صدها اسم ردیف شده با آدرس، مشخصات و سوابق: بنابراین کارها سازمان یافته بود. اما برای ما که در آغاز اطلاعی نداشتیم و نمی‌دانستیم که اگر سازمان یافته هم هست، سازمانش کجاست، مسئله خیلی تاریك بود، ولی به ضرورت و نیاز، راهها و آدرس‌هارا پیداکردیم و به آن آدمهای خاصِ مورد نظر کارگردان رسیدیم.

**● حالا در همین ارتباط، تفاوت مدیریت تولید در ایران و خارج، مدیر تولیدی که می‌رود خارج را توضیح دهید.**

روزگاری بود در سینمای ایران، که کارگردان پولی از تهیه کننده می‌گرفت و یك دستیار تهیه هم داشت (نه دستیار کارگردان) منشی صحنه هم جدی نبود و همین‌طور قس علی هذا. روزگاری بود که سینما عوامل را جدی نمی‌گرفت. کم‌کم با پیچیده‌تر شدن اوضاع، افزایش تولیدات، حضور تهیه کنندگان و فیلمسازان جدید، عوامل دیگر سازمان تولید هم به ناچار پیچیده‌تر شد. یعنی تخصص و تقسیم کار پیش آمد. فکر می‌کنم اگر فیلمهای ۸، ۹ سال پیش را نگاه کنیم عنوان مدیر تولید را بسختی بتوانیم در عنوان‌بندی فیلمها پیدا کنیم. یك تهیه کننده است و کارگردان و یك مدیر تدارکات. اما کم‌کم مدیر تولید اضافه می‌شود. برنامه‌ریز اضافه می‌شود. بعد از مدتی مجری طرح نیز اضافه می‌شود. اینها کارهایی است که بر اثر پیچیده‌تر شدن امر تولید به‌وجود آمده است. البته هنوز مفهوم مدیر تولید در ایران با خارج فرق می‌کند. آنچه که ما به آن می‌گوییم برنامه‌ریز، آنها می‌گویند مدیر تولید. و آنچه را که ما می‌گوییم مدیر تولید، آنها به عنوان مجری طرح می‌شناسند. آنها به کسی می‌گویند مدیر تولید، که برنامه‌ریزی کار را به‌عهده دارد. این برنامه‌ریزی شامل هماهنگی با عوامل، اعلان روزانهٔ برنامه‌های کاری، اطلاعاتی که باید از پیش داد و در بعضی موارد دخالت اندك در امور اجرایی تولید. بنابراین اطلاعات و هماهنگی که جمعاً به برنامه‌ریزی منجر می‌شود، دامنه اختیارات مدیر تولیدا ست. در اینجا مدیر تولید این معنی را ندارد، بلکه مباحثی از جمله بودجه بندی و برآورد، به کار گرفتن عوامل، اخذ موافقت لوکیشن‌ها، دست اندرکاران، پرداختها و... را به عهده دارد. در فیلم ما، کسی که مدیر تولید بود در واقع به عنوان برنامه‌ریز، در دفترش پشت کامپیوتری نشسته بود و چند خط تلفن هم داشت که با آنها کارش را هماهنگ می‌کرد و برنامه را تنظیم می‌کرد، که کار فردای ما طوری نباشد که فلان عنصر که در فلان ساعتِ خاص، که باید به ما بپیوندد، از قلم بیفتد. خب چرا اینطور است؟ چرا این آدم مجبور است با کامپیوتر کار کند؟ دلیلش این است که برخلاف ایران، آنجا اینطور نیست که یك هنرپیشه اگر در فیلمی درگیر شد دیگر بگوید در فیلم دیگر نیست، این یك. بعد آنجا تمام زندگی مردم روی دقیقه تنظیم شده نه روی ساعت. یعنی قطار ساعت ۵/۰۳ دقیقه وارد ایستگاه می‌شود و ساعت ۵/۰۶ دقیقه خارج می‌شود، ۵/۰۵ یا ۵/۱۰ خارج نمی‌شود. تقسیمات زمانی ما در اینجا ساعتی است. می‌گوییم ساعت ۶ و ساعت ۷. نمی‌گوییم ساعت ۶/۰۵ دقیقه. خیلی دقیق باشیم می‌گوییم، ۶/۱۵، ۶/۳۰، ۶/۴۵. کوچکترین واحد زمانی که بکار می‌بریم ربع ساعت است. در آنجا نه، واقعاً به دقیقه به عنوان واحد نگاه می‌کنند. وقتی دیگران روی دقیقه زندگی می‌کنند مدیر تولید فیلم هم مجبور است روی دقیقهٔ دیگران برنامه‌ریزی کند نه روی ساعت. می‌داند فلانی از فلان دقیقه تا فلان دقیقه پیش ماست و این را منتقل می‌کند به گروه تولید و گروه کارگردانی. البته بهتر بود برای پاسخ به این سؤال یك کسی که، در ایران هم، تجربهٔ مدیریت تولید انجام داده می‌رفت

آنجا هم تجربه می‌کرد و بعد مقایسه می‌کرد که آن موقع خیلی چیزهای دیگر روشن می‌شد. اما سؤال شما را به شکل دیگری هم می‌شود مطرح کرد، که ما به‌عنوان مجری طرح و مدیر تولید در آنجا با چه مسائلی روبرو بودیم: که البته بخشی را در همین قضیه توضیح دادم. یعنی آنجا وفاداری به دقیقه، وفاداری به بودجه و وفاداری به اینکه این‌کار باید در این ساعت خاص انجام شود. اینها اصول راهنمای اولیه ما بود. ما در واقع آنجا اخلاقمان را عوض کرده بودیم. اگر قرار بود ۷/۳۰ دقیقه جایی باشیم می‌رسیدیم و سهل‌انگاری نمی‌کردیم. ما هم دقیقه‌ای شده بودیم. از وظایف مدیر تولید ایرانی، آن بخش را که به برنامه‌ریزی و هماهنگی مربوط می‌شود به اختیار ینس فولگر برنامه‌ریز گروه گذاشتیم و مابقی را به ناچار خودم انجام می‌دادم. مضافاً اینکه وظایف تهیه کننده را هم اجباراً خودم به عهده داشتم. مثلاً رعایت بودجه‌بندی، پرداختنها، حسابداری و...

**● حالا در مورد شایعات که شما برای ساخت این فیلم ارز گرفته‌اید و دیگر اینکه شما را برای مطالبه قرضهایی که به‌بار آورده‌اید، گروگان نگه داشته‌اند و برای این فیلم یك میلیون مارك...**

ببینید! هر فیلمی دوست دارد از نظر تجاری، حول و حوش آن تبلیغات زیادی شود. بچه‌هایی که سابقهٔ سینمایی زیادی دارند برای من تعریف می‌کردند که یکی دو تا کارگردان در زمان قبل از انقلاب بدشان نمی‌آمد که کسی در فیلم طوری شود و حادثهٔ خاصی رخ دهد. به عنوان جنجالی که پیرامون فیلم راه بیفتد و فیلم معروف شود و مردم علاقمند شوند بروند و فیلم را ببینند. بنابراین از این جهت تبلیغاتی بد نیست و خوب است اینجور چیزها گفته شود. اما ترجیح می‌دهم اول درباره صحبت «گروگان شدنم» حرف بزنم چون قشنگتر است. همانطور که در صحبتهای قبلی گفتم، ما بنا را براین گذاشته بودیم که در آنجا هویت حرفه‌ای سینمای ایران را تثبیت بکنیم و همیشه از ما به‌عنوان سینمای حرفه‌ای یاد شود و به سینمای بد قول و بدحساب و خدای نکرده از این حرفها متهم نشویم. طبیعی است که این حساسیت باید بیشتر توسط کسی اعمال می‌شد که نقش تهیه کنندهٔ فیلم را به‌عهده داشت. کسی که باید پولها را پرداخت کند و آنجا به‌عنوان تهیه کننده و مجری طرح او را می‌شناسند. با توجه به بحث معنای زمان که قبلاً توضیح دادم، همیشه می‌ترسیدم که اگر دوستان بگویند دو روز دیگر قسط دوم را برایت می‌فرستم این دو روز به دو هفته تبدیل بشود. برای همین، من باید برای جلوگیری از بی‌خیالی یا کم‌عنایتی دوستان قصه‌ای را تنظیم می‌کردم و نمایش می‌دادم که دوستانم را در ایران به حرکت و جنب و جوش وادار کند. ما از اینجا که رفتیم خب بودجه‌ای را برآورد کرده بودیم. یك بودجهٔ مثلاً فرض کنید A تومان. از این A تومان حدود یك چهارمش را به من دادند که تو برو شروع کن، ما بقیه‌اش را می‌فرستیم. من گفتم حرفی نیست و یادآوری کردم که کار فیلم مثل کار قطار است، وقتی راه افتاد دیگر نمی‌شود نگهش داشت. و مجری طرح هم مانند یك آدم ولخرج است که پول بادآورده‌ای مثل ارث به دستش رسیده و می‌خواهد در دو ماه خرجش کند و نمی‌تواند بعداً خرجش کند، به خصوص در آن شرایط که در کشور آلمان و جایی غیر از ایران می‌خواهیم کار کنیم. دوستان گفتند نگران نباش، ما بودجه را تهیه می‌کنیم. من رفتم و دو روز قبل از حرکت گروه از اینجا، من تلفن کردم و قصه‌ای را که طراحی کرده بودم شروع کردم به گفتن. گفتم که از کل پولی که به من داده‌اید، یك دومش بابت هزینه‌هایی که این یك ماهه انجام شده پرداخت شده و تمام شده است و گمان نمی‌کنم تا یك هفتهٔ آینده پولی برایم باقی بماند. هنوز حاتمی کیا تهران بود و نیامده بود. بعداً که آمد، به او قضیه را گفتم که نگران این مسائل نباشد. در تماسهای مکرر تلفنی بعدی هم، دائم ضرب‌الاجل تعیین می‌کردم که یك هفته پول دارم، سه روز دیگر پول دارم، یك روز دیگر پول دارم... تا دوستان احساس کردند قضیه خیلی جدی است و بیش از اندازه جدی است. و حتی فکر کردند برآورد مالی من غلط است، در نتیجه شروع به فعالیت کردند و با جدیت تمام تأمین بودجه فیلم را دنبال کردند و کمی دیرتر از زمان‌بندی مورد توافق اقساط را می‌رساندند. بابت همین تأخیرها یکی دو نوبت قرض کردم، رفقایی

داشتم از دوران دانشگاه، که در کلن، بن و دوسلدوف بودند و به خاطر سابقهٔ رفاقت عمیقی که داشتیم، به ما پول قرض دادند تا در آلمان تعهدات خود را به موقع پرداخت کنیم. این بازی را تا آخر فیلمبرداری ادامه دادم و در پایان، هنوز قسط آخر نیامده بود. به گروه گفتم من می‌مانم تا بقیه پول را بفرستند، وبدهی آخر را به یکی از دوستان بدهم. وقتی برگشتم دیدم همه مرا به عنوان گروگان آزاد شده نگاه می‌کنند. رفقای *سینا* فیلم آنقدر قصه را باور کرده بودند که برای دیگران هم گفته بودند و دیگران علت تأخیر بازگشت مرا گروگان شدن من می‌دانستند. اما واقعیت ماجرا یک قصه بود. اگر ما بدهی داشتیم مهمترین چیزی که می‌توانستند نگاه دارند و قابلیت آن را داشت که به اصطلاح گروگان بگیرند این بود که نگاتیوها و وسایل را نگه دارند. وقتی گروه آمد، در آخرین روزی که در آلمان بودند، همان روز در هواپیمای ایرانی فیلمبرداری داشتند و با همان هواپیما آمدند ایران و ۲ تُن و نیم‌بار را پشت سرشان باقی گذاشتند: از انواع و اقسام چیزها که حدود ۳۴ جعبه بود. من همهٔ این بارها را بعلاوهٔ کل نگاتیوها، ظرف پنج روز بعد ترخیص کردم و به ایران فرستادم.

**● پس با این حساب مشکل مادی آنچنانی نداشتید و طبق برنامه...**

بله، طبق برنامه! اصلاً من در آنجا بیست درصد زیربودجه، فیلمبرداری را تمام کردم. در تهران به خاطر فشارهای من که پول کم خواهم آورد، تصور این بود که هزینه، بالای برآورد است. اما در عمل بیست درصد زیر برآورد فیلم تمام شد. که این هم برای خودم، و هم برای *سینا* فیلم موفقیت بزرگی بود.

**● برای ادامه کار هم مشکل مالی وجود دارد؟**

مشکل داریم. بخاطر اینکه هرچه توان مالی داشتیم در این فیلم بکار بردیم. و در حال حاضر هم بدهی‌های ریالی متعدد به بعضی از دوستان داریم که باید بپردازیم.

**● در مورد شایعهٔ هزینه یک میلیون مارکی و مسائل مالی دیگر برایمان صحبت کنید.**

موقعی که سناریو تهیه شد، فعالیت شروع شد که این فیلم به صورت یک تولید مشترک با ارگانها و نهادها و سازمانهای دیگر تولید شود. جاهایی که رفتیم حوزه هنری، بنیاد مستضعفان و جانبازان و وزارت ارشاد بود. البته آن موقع من در پروژه مسئولیتی نداشتم. با تمام اینها تماس گرفته شد. ولی هیچکدام حاضر نشدند کل بودجه فیلم را بدهند یا مشارکت ارزی داشته باشند. تقریباً داشتیم قطع امید می‌کردیم که بتوانیم مشارکت یا حمایت دستگاههای ذیربط را به دست بیاوریم. از اینجا به بعد آقای خاتمی‌کیا چون مورد اعتماد و اطمینان بسیاری بود، شخصاً شروع به فعالیت کرد تا کاری بکند و فیلم نخوابد. صحبتهایی کرد با افرادی که علاقمندی فرهنگی‌شان محرز بود و جسارت این را داشتند که در چنین کاری کمک کنند. و آنها عمدتاً به خاطر احترامی که به خاتمی‌کیا می‌گذاشتند به عنوان آدمی که دنبال سینمای تجاری نیست و نمی‌خواهد تجارت کند و ظلم است به او که کمک نشود، تصمیم گرفتند در حد خود کاری کنند. از اولین شخصیتها، آقای خاتمی وزیر وقت فرهنگ و ارشاد اسلامی بود، که‌هم نسبت به داستان فیلم و هم نسبت به حمایت بخش خصوصی خیلی علاقه نشان دادند و قول دادند که از محل بودجهٔ بخش‌های دیگر وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، مقداری به فیلم کمک کنند. والحق خیلی سریع هم عمل کردند. اگر ایشان الان وزیر بودند من این را نمی‌گفتم ولی حالا باید بگویم، چون حقیقتاً حق بزرگی به گردن فیلم دارند، بخصوص که ایشان تاکید کرده بود که برای چنین فیلم‌هایی، از زیر سنگ هم که شده باید بودجه بدست آورد. شخصیت دیگری از اهل معرفت و فرهنگ متعاقباً به آقای خاتمی‌کیا قول مساعدت دادند که ایشان هم حق بزرگی به این فیلم دارند ولی می‌دانم راضی نیست که در اینجا به اسم از او تشکر و یاد کنم. بهرحال خاتمی‌کیا با این کارها توانست مقداری قول و قرار بگذارد. در عمل بعد از اینکه خاتمی‌کیا به آلمان آمد برای دنبال فیلمبرداری، طبیعی بود که کسی باید دنبال این کار را می‌گرفت. *سینا* این کار را می‌کرد و آنها توانستند به تدریج تأمین کنند. در عین حال ما مجبور بودیم مقادیر معتنابهی نیز ارز آزاد تهیه کنیم تا با کمکی که به فیلم شده بود، بودجهٔ ارزی فیلم را تأمین کنیم. بنابراین جمع‌بندی این است که اگر کسی می‌خواست فقط با ارز آزاد فیلم را بسازد، یا کارگردان دیگری این کار را انجام دهد، کار مشکل می‌شد. اما در مورد یک میلیون مارک اصلاً غلط است و برآورد خود من خیلی کمتر از این مبلغ بود، چه رسد به هزینهٔ واقعی کار.

**● برای فیلم بازاریابی هم کردید؟**

البته بازاریابی، کاری بود که رسماً به عهدهٔ من نبود. اما تصمیم داشتیم که در فرصت مناسب به این کار اقدام کنیم، چرا که بازگشت سرمایهٔ این فیلم با این بودجه سنگین ـ که یک قلم فقط هیجده میلیون تومان برای خرید ارز آزاد و دولتی داده بودیم ـ فقط با اکران فیلم در بازار داخلی میسر نیست. برای همین، در اواخر چندین تماس داشتیم با تلویزیون‌های آلمان؛ و الان ۴۰ درصد احتمال می‌دهم موفق به فروش فیلم بشویم، ۶۰ درصد بقیه هم به دو عامل بستگی دارد: یکی اینکه آنها فیلم را بپسندند و دوم اینکه بین ما و آلمان جنجالی پیش نیاید و مسئله‌ای نباشد. فیلم البته در بازار داخلی هم جنبه‌های جذاب متعددی برای تماشاچی دارد.

**● در مورد چگونگی کارتان در آلمان برایمان توضیح دهید.**

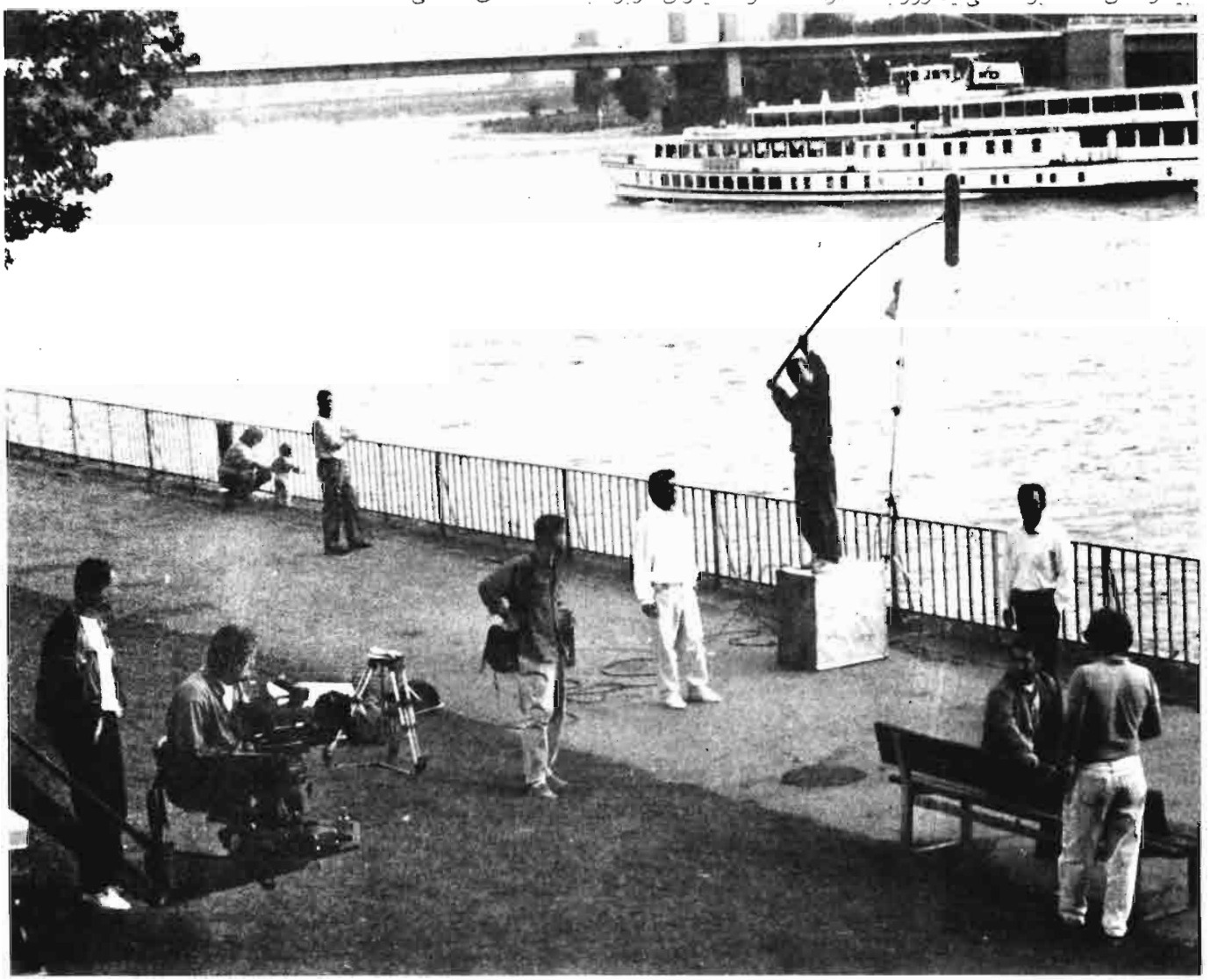
ما کلیهٔ لوازم فنی و صدابرداری و فیلمبرداری، بعلاوهٔ کلیه لوازم و اشیاء مربوط به ایران، (به اصطلاح آکسسوار) را همراه بردیم. ما باید در فرودگاه فرانکفورت فیلمبرداری می‌کردیم، در قطار باید فیلمبرداری می‌کردیم و اینها را ساده به دست نیاوردیم. دو ماه وقت داشتیم و بالاخره موفق شدیم به کلیه خواسته‌های خود برسیم. علیرغم مخالفت‌های دو ماهه مقامات فرودگاه فرانکفورت، بالاخره توانستیم آنها را راضی کنیم و در آخرین روز اقامت گروه، صحنهٔ موردنظر خود را در هواپیمای ایران در پارکینگ فرودگاه فرانکفورت فیلمبرداری کردیم. دو ماه دوندگی کردیم و رفت آمد و مذاکره کردیم و شب و روز فکر کردیم. من یک ماشین داشتم که ۱۵ هزار کیلومتر با آن رفت و آمد کردم و معنی‌اش این است که من مرتب در حال رفت و آمد بودم. حداقل سه یا چهار بار رفتم فرانکفورت تا موفق شدیم.

در یک کلیسا کار داشتیم که تحت تعمیر

بود و از بیرون و از داخل کارگران تعمیر می‌کردند. آن کشیش یا متولی‌اش هم زیاد راغب نبود. کار، کار راحتی نبود و ساده نبود. اینطور نبود بگوییم، رفتیم گرفتیم و آمدیم. دو ماه فشار رو به تزاید و دائم، آنهم با بحرانهایی که در هرروز صبح مسئله جدیدی پیش می‌آمد. امروز کلیسا می‌گفت نه، فردا فروشگاه می‌گفت نه، روز قبل فرودگاه می‌گفت نه. و هرکدام از اینها که معلق می‌شد کار مشکل‌تر می‌شد. علیرغم همه این موانع هیچ موردی لاینحل نماند. در مورد بیمارستان گفتند پانزده روز نمی‌دهیم و حق هم داشتند. برای بیمارستان پانزده روز وحشتناک است که یک بخش خود را کاملاً در اختیار یک گروه فیلمبرداری قرار بدهد. جوری شد که کار به بحران خورد و ما دیگر صحنه‌ای نداشتیم که بدون حضور خانم روستا که دو هفته دیرتر به گروه می‌پیوست فیلمبرداری کنیم و فقط بیمارستان مانده بود. حتی یک روز به خاطر در اختیار نداشتن لوکیشن بیمارستان کار تعطیل شد. حسن حضور من این بود که بهرحال من تجربه فیلمنامه‌نویسی و کارگردانی داشتم و می‌توانستم گهگاه به عنوان مشاور آقای حاتمی‌کیا به او کمک کنم. در همین بحران بود که به حاتمی‌کیا پیشنهاد کردم صحنه‌های بیمارستان را دو قسمت کنیم و قسمت اول را در یک بیمارستان و قسمت دوم را در بیمارستان دیگر بگیریم. حاتمی‌کیا همان شب فکرهایی کرد و دید نمی‌شود و از نظر تنوع فضا هم پانزده روز در یک فضا، جالب نمی‌شود. استدلال من را قبول کرد. البته استدلال من هم ناشی از ضرورت بود. ولی در عین حال در خدمت دوستان و بخصوص تحولات مربوط به داستان قرار داشت. بهرحال مشکلات کار یکی دو تا نبود، اما در بسیاری اوقات این مشکلات به نفع فیلم تمام می‌شد. یک نمونه‌اش همین بیمارستان و نمونه دیگرش مربوط به صحنه‌های داخلی فرودگاه فرانکفورت است که وقتی دیدیم به هیچ وجه اجازه این کار را نمی‌دهند، با فرودگاه دوسلدوف تماس گرفتیم و در آنجا خیلی راحت کار کردیم، چیزی که در فرودگاه فرانکفورت تقریباً غیر ممکن است. حق این است که در اینجا از کلیه اعضای گروه که بسیار فداکار و صبور و همراه بودند و از همکاران آلمانی گروه- از پیترگرینگ مشاور مجری طرح، ینس فولگر برنامه‌ریز، کلاوس فش مسئول هماهنگی با عوامل آلمانی، تورستن هرمانوسکی مدیر صحنه، آلیسا میشولسکی تدارکات وسایل، خانم فرانک جلالی مشاور کارگردان، مترجم و دستیار گریم... و کلیه کسانی که در به ثمر رسیدن این فیلم ما را یاری کردند، تشکر کنم.

● **از اینکه در این مصاحبه شرکت کردید، متشکریم.**

من هم همینطور، موفق باشید. □



## یادداشت فیلم: با گرگها می‌رقصد

# رقصنده با سرخپوستان

فرهاد گلزار

آنچه مرا واداشته تا یادداشتی کوتاه بر فیلم «رقصنده با گرگ» بنویسم می‌توانست آن باشد که این فیلم، ساختمانی بسیار محکم و هنرمندانه دارد و با وفاداری بسیار نسبت به آنچه من «ذات سینما» می‌نامم ساخته شده و هم‌چنین می‌توانست آن باشد که این‌بار بنیاد فارابی خلاف معمول، عنایتی هم به سینمای آمریکا پیدا کرده و به‌جای فیلمهای عجیب و غریب و بی‌تماشاچی... فیلمی سالم و روان و قصه‌گو و خوش‌ساخت وارد کرده است که روی پردهٔ تلویزیون و ویدئو جلوه‌ای ندارد و فقط روی پردهٔ عریض باید به تماشای آن نشست. امّا آنچه مرا به نوشتن کشانده نه ساختمان هنرمندانه فیلم و نه ناپرهیزی بنیاد فارابی بلکه «مضمون» فیلم رقصنده با گرگ است؛ و این کار خلاف آنچه پیش از این کرده‌ام نیست. معتقدم که تنها فیلمهایی مستحق نقد مضمون هستند که از تکنیك و ساختمان خوبی برخوردار باشند... که این فیلم چنین هست.

نتیجه‌ای هم که از این نوشتار انتظار می‌برم ـ علی‌رغم انتقادی که نسبت به مضمون فیلم رقصنده با گرگ دارم ـ آن است که نمایش فیلمهایی نظیر این در سینماهای ایران نه‌تنها از رشد سینمای ملی جلوگیری نخواهد کرد بلکه به آن مدد خواهد رساند و در عین حال، مردم را متقاعد خواهد کرد که سینما فقط عرصهٔ تلاش شخصی کارگردانهایی چون تارکوفسکی، آنجلو

پولوس... نیست و این امر شاید بتواند در جلب مردم به سینما و نجات آن از ورشکستگی کامل مؤثر باشد.

فیلم، چهره‌ای را از سرخپوستان به نمایش می‌گذارد که با اغلب فیلمهای آمریکایی متفاوت است. آمریکایی‌ها برای یك زندگی راحت در این سرزمین، نیازمند وجدان آرامی هستند که آن را در فیلمهای سینمایی می‌یابند. اگر سرخپوستان، قبایلی «کافر و وحشی» و بیرون از همهٔ صفات انسانی نباشند چگونه پیشتازان مسیحی خواهند توانست خود را در قتل‌عام و غصب سرزمینهای پربرکت آنان توجیه کنند؟

تولید فیلمهایی نظیر رقصنده با گرگ که سرخپوستان را از صفات زشتی که به آنان نسبت می‌دهند تبرئه کند، اگرچه بی‌سابقه نیست امّا بسیار نادر است. مضمون این فیلم دو لایه دارد که در اوّلی، صفاتی را که در اغلب فیلمهای آمریکایی به سرخپوستان نسبت می‌دهند نفی می‌کند امّا در زیر این پوست بازهم همان فرهنگ متعارف آمریکایی است که تبلیغ می‌شود.

«رقصنده با گرگ» نامی است که سرخپوستان بر یك ستوان آمریکایی نهاده‌اند که به ارتش آمریکا پشت می‌کند و زندگی درمیان آنان را برمی‌گزیند. او که به تنهایی در قرارگاه محل مأموریت خویش در نزدیکی یکی از قبایل سرخپوستان زندگی می‌کند، از یك سو با یك گرگ پیر که دست‌آموز او خواهد شد، انس می‌گیرد و از دیگرسو به سرخپوستان نزدیك می‌شود و امکان می‌یابد که جهان را از دید آنها بنگرد. این دو واقعه که در کنار یکدیگر و بتدریج وقوع می‌یابند باید با یکدیگر نسبتی داشته باشند که این نسبت در پوستهٔ اول مضمون فیلم برقرار نمی‌شود. امّا در بطن فیلم این نسبت وجود دارد و نویسنده ـ و بعد هم کارگردان ـ گرگ پیر را مَثَل از سرخپوستان گرفته‌اند. سربازان آمریکایی گرگ را به قتل می‌رسانند چنانکه سرخپوستان را نیز قتل‌عام خواهند کرد و البته هیچ دموکرات واقعی طرفدار این تئوری نیست که حیات وحش باید نابود شود. گرگها نیز جهان خویش را دارند. آنان نیز فرزندان خود را دوست می‌دارند و چه‌بسا که با دشمنان

خویش هم انس بگیرند. آنان که حیات وحش را نابود می‌کنند، هرچند پیشتازان تمدن و فرهنگ و مسیحیت باشند نیز باید تنبیه شوند!

تماشاگر این فیلم ستوان آمریکایی را دوست خواهد داشت در عین آنکه فطرتاً نمی‌تواند عمل کسی را که به هویت ملّی خود پشت‌پا می‌زند، تأیید کند. بازهم این یك آمریکایی است که می‌تواند تا آنجا به عدالت، عشق بورزد که همهٔ دلبستگیهای خویش، حتی هویت ملّی خود را قربانی آن کند. تماشاگر فیلم، سرخپوستها را نمی‌فهمد. عالم آنها، برای تماشاگر دست‌نایافتنی است و همچنان تا پایان فیلم پشت این در بسته باقی می‌ماند حال آنکه، جهان آن ستوان آمریکایی، جهانی آشناست. تماشاگر، ناگزیر است که از چشم این ستوان آمریکایی به جهان نگاه کند و حتی هنگامی که از ازدواج او با یك زن سرخپوست خوشحال می‌شود، این زن هم اصالتاً یك آمریکایی باشد. «ایستاده با مشت» یك سرخپوست نیست. او گذشتهٔ خود را به‌یاد می‌آورد: کودکی خوشبخت و زیبا از یك خانوادهٔ کشاورز آمریکایی که به‌دست سرخپوستان، بیرحمانه به قتل می‌رسند. او از این قتل‌عام، جان سالم به‌در می‌برد و درمیان سرخپوستان، بزرگ می‌شود. حالا او یك سال است که شوهر سرخپوست خود را ازدست داده است و سنت قبیله‌ای او را واداشته که هنوز هم عزادار باشد؛ ستوان آمریکایی با این زن است که ازدواج می‌کند.

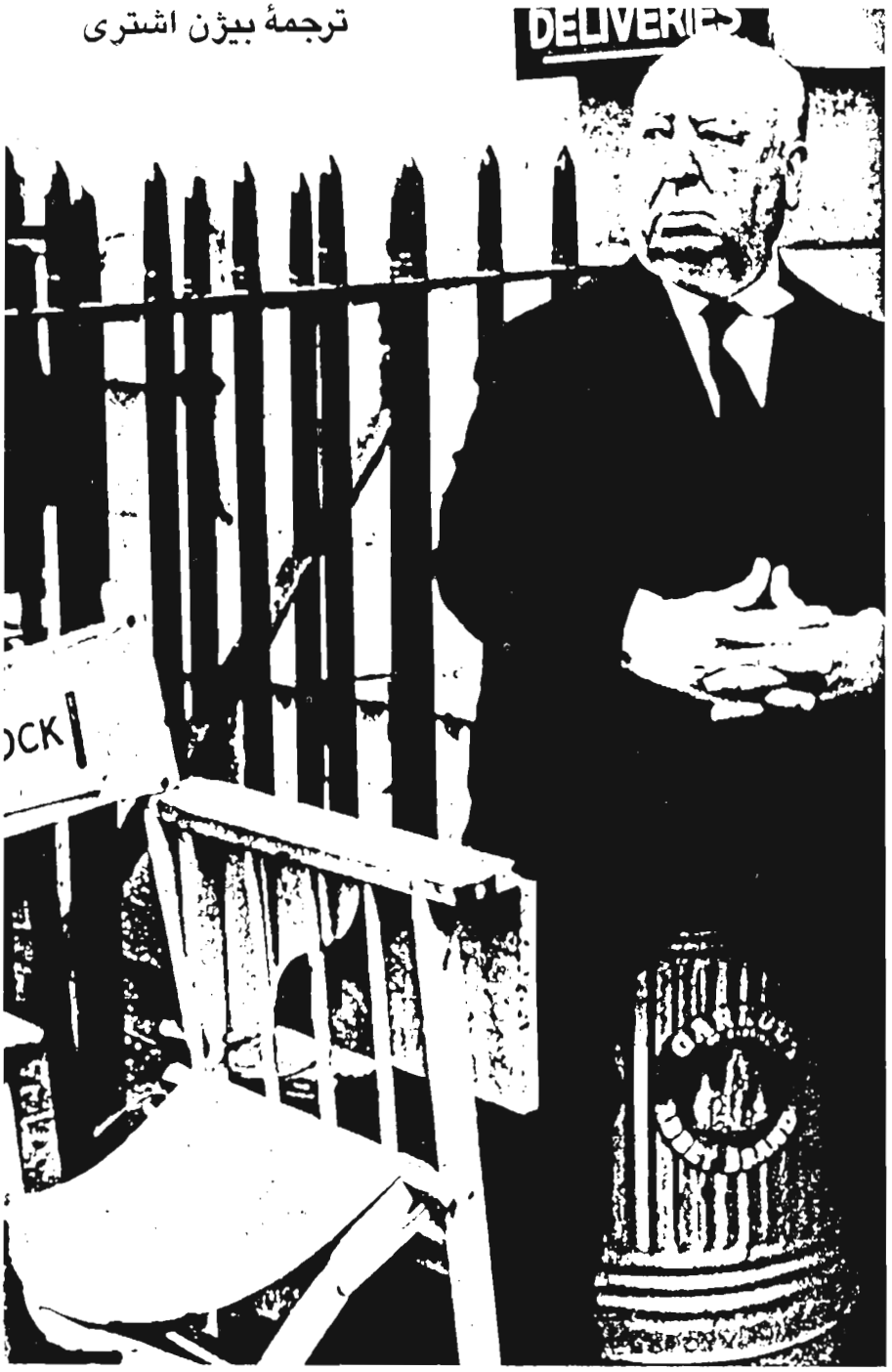
...**واما فرصت تجربه‌ای نظیر آنچه برای این ستوان آمریکایی پیش آمد برای همه‌کس وجود نخواهد داشت.** جویای مرگ، اسب را به‌سوی جبههٔ دشمن می‌تازد امّا هیچ‌یك از تیرها به جان اسب و یا سوارکارش نمی‌نشیند. و اینچنین، حلقهٔ محاصره درهم می‌شکند. حالا او که قهرمان جنگ شده است می‌تواند هر قرارگاهی را که بخواهد اختیار کند. همه از خطر می‌گریزند امّا او خود را به آغوش خطر می‌اندازد و قرارگاهی را برمی‌گزیند که در همسایگی سرخپوستهاست. و از آن پس نیز هرجا که باید تصمیم بگیرد، راهی خلاف معمول را اختیار می‌کند و به همین دلیل، بیش از دیگر آمریکاییان توفیق تقرب به حقیقت را می‌یابد و می‌فهمد که سرخپوستان نه چنانند که او می‌پنداشته است.

...امّا این فرصت کاملاً استثنایی است. حادثه‌ای است که با عقل معمول امکان وقوع آن نمی‌رفته است. پس چگونه می‌توان انتظار داشت که دیگران نیز همان را دریابند که این مرد استثنایی، در تجربه‌ای کاملاً استثنایی دریافته است؟ فرمانده‌ای که حکم اعزام او را به این قرارگاه می‌نویسد، از وحشت به خود ادرار می‌کند و بعد هم خود را به قتل می‌رساند. این وحشت چگونه ایجاد شده است؟ کوین کاستنر، قصد ندارد که این وحشت را بیهوده بداند. صحنه‌هایی فجیع از قتلهایی که به‌دست سرخپوستان انجام می‌گیرد، نشان می‌دهد که این وحشت، بیهوده نیست. آنان، حتی به هم‌نژادیهای خویش رحم نمی‌کنند. **قبیله‌ای از سرخپوستان به یك قبیلهٔ دیگر هجوم می‌برند و مردان را به قتل می‌رسانند و زنان و بچه‌ها را می‌ربایند، آذوقه‌ها را غارت می‌کنند و خیمه‌ها را آتش می‌زنند. قساوت و شقاوت آنان دربرابر یکدیگر تماشاگر را متقاعد می‌کند که آن وحشت، بیهوده نیست.** عالمی که سرخپوستان در آن می‌زیند نیز کاملاً ناشناخته است و این راز آمیختگی، آن وحشت را صورتی مرموز می‌بخشد.

آمریکای امروز، مدیون پیشتازان است و جهان امروز، هرچه هست، مدیون آمریکاست. هم بمب اتم و هم سفینهٔ آپولو را آمریکا، به جهان امروز بخشیده است. آمریکا، آمریکاست امّا سرخپوست، دیگر سرخپوست نیست. بازماندگان سرخپوستان اکنون در اردوگاههایی بمراتب وحشتناکتر از اردوگاههای آوارگان فلسطین زندگی می‌کنند و از موهبت رؤیای آمریکایی، جز وحشتِ بیداری نصیب آنان نگشته است. حالا وقت آن است که برای این قوم مضمحل، دل بسوزانیم و بهترین راه آن است که ما یك ستوان آمریکایی را که برای سرخپوستان دل می‌سوزاند، دوست داشته باشیم، نه؟! نام این آمریکایی را که می‌تواند گرگها را دست‌آموز کند «رقصنده با سرخپوستها» می‌گذاریم، موافقید؟

# هیچکاک و تأثیرش بردیگر فیلمسازان

ترجمهٔ بیژن اشتری




هرچند آلفرد هیچکاک در ۱۹۸۰ درگذشت، اما هنوز هم مشهورترین کارگردان جهان است؛ کارگردانی که بیش از همه مورد تقلید کارگردانان دیگر قرار می‌گیرد. تأثیر او برتمامی جنبه‌های سینمای نو ژرف و پردامنه بوده است.

**تحسین‌کنندگان فرانسوی**

فیلمهای فرانسوا تروفو و کلود شابرول، به‌ویژه، پر از نکات هیچکاکی‌اند. هریك از این دو فیلمساز به جنبه‌ای از سینمای هیچکاك توجه کرده و واکنش نشان داده‌اند.

تروفو در فیلمهایی چون *فارنهایت ۴۵۱* (۱۹۶۶) و *عروس سیاهپوش* (۱۹۶۸) به تقلید از برخی شگردهای هیچکاك (حرکت دوربین به شیوهٔ سوبژکتیو، به کارگیری گسترده از قطعات موسیقی برنارد هرمن) پرداخته است. در داستان *آدل‌هاش* (۱۹۷۵) که قهرمان زن به خاطر سرخوردگی رمانتیکش به خشم و جنون کشیده می‌شود، و در *اتاق سبز*(۱۹۷۸) که قهرمان مرد در حفظ تصویر معشوقهٔ از دست‌رفته‌اش نومیدانه تلاش می‌کند، رگه‌های عمده تقلید از *سرگیجهٔ* (۱۹۵۴) هیچکاك در ارائهٔ مضمونهای مشابه جنون عشقی به چشم می‌خورد.

کلود شابرول برجنبه دیگری از هیچکاك تأکید کرده و با بیانی طنزآمیز، توخالی بودن ارزش‌های بورژوایی و «جنایت‌باری» زندگی خانوادگی را نشان داده است. شابرول هم

مانند هیچکاک دلهره می‌آفرینند. *زنان خوش‌قلب* (۱۹۶۰) و *قصاب* (۱۹۷۰)، که جزو بهترین فیلمهای شابرول هستند، به آرامی پوسته‌های افسونگر جاذب قهرمان را کنار می‌زنند و دیو درون او را نشان می‌دهند؛ کاری که هیچکاک در *سایه یك شك* (۱۹۴۲) کرد.

## آمریکای جوان

تأثیر هیچکاک برنسل جوان‌تر کارگردانان هالیوودی نیز مشخص است، هرچند که این تأثیر نسبت به فیلمسازان فرانسوی سطحی‌تر به نظر می‌رسد. *آخرین هم‌آغوشی* (۱۹۷۹) ساخته جاناتان دمی، فیلمی دلهره‌آور و نیمه هیچکاکی است. سفرهای پرحادثه با قطار، لحظات دلهره‌آور در برج ناقوس، و سقوط از ارتفاع در این فیلم فراوان دیده می‌شود. *آرامش شب* (۱۹۸۲) اثر رابرت بنتون، که مریل استریپ را در ظاهر یك زن بلوند نشان می‌دهد، نیز سرشار از نکات و اشارات هیچکاکی است.

ریچارد فرانکلین در *روح ۲* (۱۹۸۳) به شیوه‌ای آفریننده به *روح* (۱۹۶۰) هیچکاک و منشأ تصورات هیچکاکی تأسی می‌جوید. مل بروکس نیز در *ترس از بلندی* (۱۹۷۷) به هیچکاک ادای دین می‌کند (و داستان فیلم را در قالب تکه‌هایی از فیلمهای هیچکاک از جمله ـ *روح*، *سرگیجه*، *شمال از شمال غربی*، *پرندگان*ـ به تصویر می‌کشد.) نخستین فیلم‌های استیون اسپیلبرگ، به ویژه *دوئل* (۱۹۷۱) و *آرواره‌ها* (۱۹۷۵) به سبك هیچکاکی سوسپانس وابسته‌اند.

آثار برایان دوپالما را بدون مراجعه به قرینه‌های هیچکاکی‌شان نمی‌توان فهمید، *وسوسه* (۱۹۷۶) نوعی بازسازی *سرگیجه* است و *کاری* (۱۹۷۶) قرینه *مارنی*، *خواهران* (۱۹۷۳) و *آماده برای کشتن* (۱۹۸۰) هردو به کرات از *روح* تأثیر پذیرفته‌اند.

در بریتانیا، غنای آثار نیکلاس روگ تا حد زیادی مرهون اقتباس از سبك قاطع و اشارات درون‌مایه‌ای هیچکاکی‌ـ رمانتی‌سیسم، خشونت و رابطهٔ سینما با «دید زدن دزدکی»ـ است. *حالا نگاه نکن* (۱۹۷۳) اثر روگ، دلهره‌آورترین فیلم هیچکاکی زمان خود بود و *زمان‌سنجی غلط* (۱۹۸۰) نیز گستاخانه‌ترین فیلم تجارتی بود که از زمان سرگیجه به بعد به موضوع ارضای جنسی از راه نگاه کردن دزدکی، آمیزش جنسی با مردگان و انحراف رمانتیکی توجه داشت.

## جذابیت منحصر به فرد

به راستی در فیلم هیچکاک چه چیزی است که برای فیلمسازان، نظریه‌پردازان سینما و تماشاگران ـ به یك نحو ـ از جذابیتی منحصر به فرد برخوردار است؟ به نظر من فیلمسازان مذکور به صورت غریزی فیلم‌های هیچکاک را سرمشق قرار داده‌اند؛ آنهم نه به خاطر مضمون، بلکه به خاطر شگردهای آن.

هیچکاک برای فیلمسازی دو استعداد بی‌بدیل داشت که از صفات نادر یك کارگردان‌اند: یکی قدرت روایت کردن یك داستان از طریق دوربین؛ دیگری توانایی ایجاد دلهره در تماشاگر. هیچکاک همیشه می‌گفت آنچه تماشاگران سراسر دنیا را نسبت به فیلم روح برانگیخت، پیام و پرداخت و داستان نبود، بلکه برانگیخته شدن، عواطف آنها از طریق «سینمای ناب» بود. اسپیلبرگ تنها کارگردان جدید است که دقیقاً این شیوه هیچکاک را مراعات و دنبال کرده است. او به خوبی می‌داند که فیلم قابلیت آنرا دارد که به عنوان یك رسانه، هیجان توده‌ها را برانگیزد.

## فرد راستین

شهرت هیچکاک به عنوان کارگردان به خاطر توجهی است که جلب کرده است. او نشان داد که فیلم ممکن است به علت انتساب به نام کارگردان پرفروش باشد و تماشاگران نیز با اتکا به نام کارگردان می‌توانند انتظار فیلم خاصی را داشته باشند. هیچکاک با لحنی تلخ می‌گفت: «اگر من سیندرلا را می‌ساختم، تماشاگران انتظار جسدی را در کالسکه می‌کشیدند.» دستاوردهای احساساتی *روح* و *پرندگان* (۱۹۶۳) بدون آن رابطهٔ از پیش موجود میان یك کارگردان مشهور و تماشاگران فریفته شده، قابل درك نیست.

او تنها کارگردانی است که فیلم‌هایش نوع خاصی مثل وسترن، سینمای گانگستری یا موزیکال است. این امر به هیچکاک اجازه داد تا میثاق‌های ابتکاری‌اش را دنبال کند و با کار هوشمندانه و متغیرهای غیرقابل پیش‌بینی، انتظارات تماشاگران را مغشوش سازد. از این زاویه شهرت هیچکاک در پیشبرد هنر او تأثیر بسزایی داشت. او در تلاش برای یك گام پیش افتادن از تماشاگران، و اینکه تماشاگر خود را همیشه علاقمند و در حال حدس زدن نگاه دارد، بیش از پیش به القاءهای ابداعی روی آورد. در این رهگذر نشان داد که فرد می‌تواند خلاقیت خویش را نشان دهد، حتی اگر در یك کارخانه تجاری- صنعتی تفریحی مثل هالیوود کار کند.

بحث در مورد هیچکاك به مثابه یك هنرمند در چند سال اخیر دچار نوسان و تغییر بوده است. ابتدا مطالعهٔ پرشور فیلم‌های او به منظور کشف مضمون‌ها و روان‌شناسی عمیق بود که هیچکاك هم مانند چارلز دیکنز و داستایوسکی هنرمندانه - منتها از طریق فیلم- به بیان آنها پرداخته بود. این امر مباحثی را برانگیخت که به هیچکاك محدود نماند و کلاً هالیوود را نیز شامل شد و از فیلم به عنوان شکل هنری سخن به میان آورد. سرگیجه نمونه‌ای از فیلم‌هایی است که طی سال‌ها، شهرتش دستخوش نوسان بوده است. این فیلم که در ۱۹۵۸ به هنگام روی پرده آمدن با ناکامی روبه‌رو شد و مورد انتقاد شدید قرار گرفت، در رأی‌گیری منتقدین جهانی فیلم که اخیراً در مجله «سایت اند ساوند» منتشر شده جزو یکی از بهترین ده فیلم تاریخ سینما معرفی شده است.

## تمرین دیدن

در سال‌های اخیر تأکید براین نبوده که فیلم‌های هیچکاك «چه» پیامی را منتقل می‌سازند، بلکه تأکید بر «چگونگی» انتقال پیام بوده است. پنجره *روبه حیاط* در مورد عمل فیلم دیدن چه می‌گوید؟ چگونه هیچکاك در روح توانسته است تماشاگران را همچون «وسیله»‌ای به بازی بگیرد؟ شاید نحوهٔ نگرش به قضیه آن باشد که فیلمهای او را نه به عنوان یك هنر یا سرگذشت زندگی، بلکه به مثابهٔ تمرینی برای «دیدن» تلقی کنیم.

هیچکاك بیش از هرکارگردانی آشکارا از ارضای جنسی از طریق «دید زدن» دریکایك تماشاگرانش بهره می‌گیرد. اما در عین حال فریبا بودن ظاهر بصری را نیز به ما نشان می‌دهد. در فیلم هیچکاك هیچ‌چیز بدانگونه نیست که به نظر می‌آید. بازی خوب جیمز استوارت در سرگیجه نکرو فیلیای (ارضای جنسی از بدن مرده) موجود را در پرده نگاه می‌دارد و حضور معصومانه تیپی هدرن در *مارنی* (۱۹۶۴)، پنهان‌کنندهٔ جنون سرقت و کمی میل جنسی است. هیچکاك نشان می‌دهد که هیچ جا امن نیست؛ از سازمان ملل متحد تا حمامی در یك متل، همه جا می‌تواند ناامن باشد. او هشدار می‌دهد که در همه جا امکان وقوع جنایت وجود دارد. بی‌شك در پارانویای جهانی، هیچکاك سهم بزرگی داشته است!

مورخان فیلم - و نه نظریه‌پردازان- اهمیت هیچکاك‌را از دیدگاه‌نوآوری‌های فنی‌و تجاربش بررسی می‌کنند. استفاده از صدا در *حق‌السکوت* (۱۹۲۹) یا تجربهٔ ده دقیقه‌ای در *طناب* (۱۹۴۸) و یا جلوه‌های ویژه در *پرندگان* از زمرهٔ این ابداعات و تجارب هستند.

اهمیت دیگر هیچکاك آن است که او در آثارش آغازگر راه است - روح بی‌تردید مادرِ تمامی فیلم‌های دلهره‌آور امروزی است-. در *طلسم‌شده* (۱۹۴۵) و *مارنی* مابین سینما و فروید وحدتی ایجاد می‌کند؛ فیلمسازانی که فیلم‌های مبتنی برروایا ساخته باشند، چندان زیاد نیستند.

## سایه خود

شرح حال‌نویسان متأخر، از جمله دانالد اسپاتو، می‌گویند فیلم هیچکاك ممکن است بیانگر و جلوهٔ رؤیاهای خودِ وی و سایه او باشد. لازم نیست آدم روانشناس باشد تا بفهمد فیلم‌های سکسی، خشن و مغشوش‌کننده تصویر بصری، در واقع بیان عواطف یا رؤیاهای زندگی فیلمساز است و هنرمند ظاهراً در بیان علنی آنها مشکل داشته است.

فیلم‌های هیچکاك تا چه اندازه چهرهٔ او

را به مثابه یك مرد به تصویر کشیده‌اند؟ پاسخ این سؤال در مورد مردی که به اقرار خودش زندگی سخت، منظم و خصوصی داشته است، دشوار به نظر می‌رسد. جنبه‌ای از شخصیت او را در نظر بگیرید: منظورم احساس طنز اوست. در آثار هیچکاك طنز کارکردِ پردامنه‌ای دارد. هیچکاك به عنوان کسی که بذله‌گوست شهرت دارد. او می‌گوید: «سینما نه یك قطعه از زندگی، که تکه‌ای از یك کمیك است.» و این علاقهٔ او را به «الحاق» در فیلم نشان می‌دهد: اینکه یك امر جدی و مرگبار ممکن است در صورتی که از زاویه‌ای متفاوت دیده شود خنده‌دار به نظر بیاید. دیدگاه هیچکاك در مورد کاراکتر نیز به همین جا مربوط می‌شود. او معتقد است که هرکسی وسوسه و شیدایی خاص خود رادارد و هیچکس طبیعی و متعادل نیست. این نشانه ثبات و فرزانگی او بود. *بیگانگان در ترن* (۱۹۵۱) و *روح* را می‌توان تصاویر پریشان سرشت انسان امروز دانست. اما تکنیکهای غریب هیچکاك انسان را مطمئن می‌سازند که ما با جنبه‌های ناراحت‌کنندهٔ او روبه‌رو نیستیم، بلکه با جنبه‌های شوخ و شنگش سر و کار داریم.

## مبارزه با میثاق ما

طنز هیچکاك در واقع نقابی بود که باعث می‌شد مصاحبه‌کننده نتواند خیلی به او نزدیك شود و نیز هنگامی که برحسب تصادف از کوره در می‌رفت، سبب تعادل وی می‌شد. اما، این همه، گاه با هیچکاك خیلی جدی روبه‌رو می‌شویم. *من اعتراف میکنم* (۱۹۵۳) و *مرد عوضی* (۱۹۵۷) فیلم‌هایی مذهبی‌اند. فیلم سرگیجه همان آهنگ عشق و مرگ واگنری است.

هیچکاك بیش از آنچه در فیلم نشان می‌داد می‌توانست بدبین باشد. و شاید منشأ دلهره‌های فیلم‌هایش بیش از آنچه در روش یا شیوهٔ او باشد، به انسان‌گریزی‌اش ارتباط پیدا می‌کند. اینها گرایش‌های میثاقی و متداول خیر و شر را به چالش فرا می‌خوانند و جنایت و مکافات و حتی در مواردی گرایش متعارف به ساختار داستانی را به مبارزه می‌طلبند. از داستان‌ها و فیلم‌های پلیسی بیزار بود؛ شاید تا حدی بدان سبب که توطئه‌چینی یك بافت مکانیکی و اسرارآمیز دارد و تا حدی به خاطر رضایت اخلاقی آن و اینکه یك کارآگاه بسیار خبره و ماهر در آن نقش عمده را دارد.

هیچکاك از پلیس وحشت داشت. پلیس‌ها در فیلم‌هایش موجوداتی ابله و زیان‌آورند و مدام افراد دیگری غیراز متهم را دستگیر می‌کنند. بجز چند مورد استثنایی، تمهیدی به خرج می‌دهد که فیلم‌هایش پایان خوشی داشته باشند و وضع عادی شود. اما ماهیت این عادی بودن می‌تواند ریشه در جنایتی داشته باشد که سرآغاز ماجرا بوده است. در *سایه یك شك* (۱۹۴۳) قلب او در پاسخ به جان‌های گمشده‌ای چون عمو چارلی می‌تپد. برنو در *بیگانگان در ترن* و نورمن بیتس در *روح* نومیدانه در قفس‌های خانواده و جامعه در تقلا هستند. در فیلم‌های هیچکاك خیر، در نهایت پیروز می‌شود. اما جاذبهٔ فیلم‌هایش به نحوهٔ ارائهٔ قدرت شیطان و شر بستگی دارد و مرهون آن است. در این فیلم‌ها ممکن نیست با بازگشت ثبات به مناسبات جامعه وضع عادی شود. اما نزول و شکنندگیِ ثبات مزبور نیز ارائه می‌گردد. ممکن است چنین به نظر برسد که موضوع در راه حل‌های هیچکاکی به نوعی خوش‌خیالی می‌انجامد. اما همه چیز به گونه‌ای طراحی شده که راه را براین خوش‌باوری ببندد و تماشاگر را حیرت‌زده کند.

آیا هیچکاك خود نیز دربارهٔ فیلم‌هایش چنین می‌اندیشیده؟ این را کسی نمی‌داند. اما می‌توان گفت قدرت فیلم‌های وی ناشی از آن است که او به حکم غریزه کار می‌کرد و نه از روی یك نقشه حساب‌شده و آگاهانه. به این دلیل فیلم‌هایش نیروی اولیه و محرك را ایجاد می‌کنند و بعد معانی فراوانی به دنبال می‌آورند. بنابراین نمی‌توان نتیجه و تفسیر واحدی از آنها ارائه کرد.

هیچکاك همیشه می‌کوشید از بحث جدی در مورد ایده‌ها و کاراکترهایش طفره برود. همیشه می‌گفت: «این فقط یك فیلم است.» شاید حق با او باشد. اما برای ما که سینما اهمیت دارد ـ خواه از نظر فرهنگی، یا جامعه‌شناختی، زیباشناسی یا گریز صرف ـ سِر آلفرد هیچکاك یك غول بود و همیشه چنین باقی خواهد ماند. □

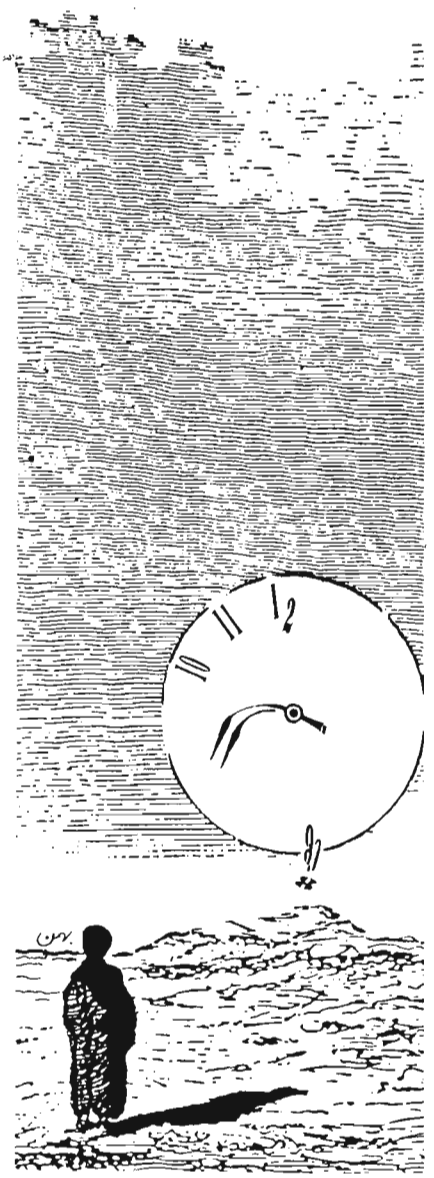
تئاتر

# سیمای تئاتر معاصر

## اوبالدیا: اعتراض به وسیلهٔ خنده

سیلوین بُونرو

ترجمه دکتر محمود عزیزی



*اوبالدیا*، برای ما نامی ناآشنا و سؤال‌برانگیز است. او شاعر و نویسنده است ، صاحب تخیلی فرهیخته و توانا، شاعری ضد کنفرمیست ( Conformiste )، با اشعاری منقلب‌کننده. او با توانمندی، قادر است تنها با اطمینانی که واژگان بایستی در برداشته باشند، ما را به دنیایی متشکل از خیال و واقعیت، هدایت کند؛ بدون آنکه مرز میان آنها به سادگی قابل تشخیص باشد.

**ژنوزه** ( Géneusée ) از نمایشنامه‌های *اوبالدیاست* که موضوع آن در تبیین دنیای شاعر، به سادگی روشنگر زوایای خیال‌انگیز اوست. در این نمایشنامه، شاعره‌ای وارد جمع ادبای خوش‌گذران شده، در اولین نگاه، مجذوب آنان می‌شود. ژنوزه، به زبانی جز زبان «ژنوزه»ای صحبت نمی‌کند. این در حالی است که نمی‌تواند با جمع ادبا ارتباط برقرار کند. بنابراین، در مخیلهٔ خود به تقلید یکی از شخصیتهای اسطوره‌ای درآمده است. در تصورات خیالی، شوهرش را می‌کشد تا از این طریق، توجه همگان را به خود جلب کند. گویی، قتل شوهر، مهمترین و بزرگترین کاری است که از او برآمده است. در هنگامی که به زندگی حقیقی‌اش بازمی‌گردد، متوجه می‌شویم که تا به حال، تکرارکنندهٔ اعمال یکی از شخصیتهای افسانه‌ای بوده است! او در یك رؤیای آشفته، با احساسی زندگی می‌کند که گویی یك بار، به طور کامل، آن حوادث و احساسات را از سر گذرانده است.

یکی از صاحبنظران گفته است: «آنچه برای من جالب توجه بود، گفتهٔ اوبالدیا، مبنی براستخراج مفهوم ابسورد ( Absurd ) از یك ساختار منطقی است». نمایشنامه دیگر اوبالدیا، **باد در میان شاخه‌های درختِ ساسافراس** (۱۹۶۶) [۱] ، است که می‌خواهد بار دیگر ما را به دنیایی توأم با خیال و واقعیت، دعوت کند. دنیای تصوری که ما آن را در مقابل تجارب روزمرهمان قرار می‌دهیم. اوبالدیا در این نمایشنامه، ما را دعوت می‌کند تا با شوق و شعف به تماشا و کشف رمز و راز شخصیتهای آفریده‌شده‌اش بنشینیم؛ شخصیتهایی از سرزمین پرهیاهوی شمال آمریکا، شخصیتهایی که از طریق سینمای وسترن، وارد فرهنگ روزمره ما شده است**فرهنگی** که خود را به راحتی براساطیرزندگی‌ما تحمیل می‌کند.

دریك‌مزرعه‌کوچك **کانتورکی**( Kenturky )، *ژان امه‌ری راکفلر* ( Jehn-emery )، پس از خواندن یك دعای نامتعارف، پدر روحانی از پسر خود بد می‌گوید؛ پسری که از خانه پدری خود فرار کرده است. دختر او**پاملا** (Pamela) نیز به نوبهٔ خود، مخالفتش را با پدر اعلام می‌کند. مادر در حضور دوست پزشکش، به گوی کریستالِ خود پناه می‌برد. پزشکی که در اثر الکل، به حال نابودی افتاده است. مادر وقایع شوم را پیشگویی می‌کند:

«قبایل سرخپوست، آنها را محاصره کرده‌اند. این همان چیزی است که بهترین سرخ‌پوست؛ **چشم کبك** نیز آن را تأیید می‌کند. رئیس خانواده، به او فرمان می‌دهد تا نامهٔ تقاضای کمك را به دست سفیدپوستان برساند. هنگامی که افراد آمادهٔ دفاع می‌شوند، *میری‌یام* ( Miriam ) که در حال از دست دادن توان خویش است، فرا می‌رسد. میری‌یام، معروف‌به‌ضربه **کوچك مطمئن**، تن‌فروشی است که از خطر مرگ جسته و هنگام حملهٔ سرخ‌پوستان در منطقه **پانش‌سیتی** ( PANCH-CITY )، با تن‌نمایی، سعی می‌کند خانواده خود را نجات دهد. او در واقع دختر حقیقی *ژان امه‌ری* است. در این هنگام تیری از کمان سرخپوستی رها شده، او را از پای درمی‌آورد، و او همچون زنی پاك و وفادار، کشته می‌شود. پزشك، در آخرین دقایق عمر، از او می‌خواهد تا با هم ازدواج کنند. آن‌گاه، *کارلوس* ( Carlus )، یك کابوی به تمام که معلوم نیست یك قهرمان است یا

عضـو بانـد فراری کالدر ( Calder )، فرا می‌رسـد. رئیس قبیله مهـاجم، شبانه وارد مزرعـه شده و *پامـلا* آمـاده رفـتن با او می‌شود. پسـر *ژان امـه‌ری راکفلر* به کمک کارلوس، محاصره را می‌شکند. کارلوس، با دختر راکفلر ازدواج می‌کند و پسرش ستارهٔ کلانتری را به سینه می‌چسباند.

*میـری‌یام* که تا ایـن لحـظه، بی‌هوش افتـاده بود، برپـا می‌ایستد. دریاچه‌ای از نفت در زیر پای خانوادهٔ فقیر راکفلر کشف می‌شود.

**سرخپوستی که به کمک سفیدپوستان می‌رود.** صحنه به واسطهٔ کلمات و عبارات پرهیزکارانه‌ای که بین شخصیتها رد و بدل می‌شود، دلربا و خیره‌کننده است. در این صحنـه، شاهـد بازیـابی شادیها هستیم، حاکمـیت به مدد خیـال و تفنن، بزرگ و اسـاسی جلوه می‌کند. واژگان، با تغییر و تبدیل معنایی، به نوعی تلویح تبدیل شده‌اند و خوش آهنگی کلمات، به آنها طراوت دیگری بخشیده است. در گفتن و برشماری مسائل، عبارات به ظاهر نامربوط و مهملی گنجانده شده که لهجه‌ها را به گفتاری مردمی تبدیل کرده، به پژواکی همـطراز با قطعات زیبای ادبی، منجـر می‌شود. در نهـایت، نه در مفاهیم خللی وارد می‌شود و نه ریتم و ضرب آهنگ کلام صدمه‌ای می‌بیند. به این ترتیب، صدمه‌ای به واقعیت کاراکترها وارد نمی‌شود.

**ژان امـه‌ری:** (بلنـد) خوش آمـدی، به مردانگی ات خوش آمد می‌گویم.

**چشـم کبـک:** تی‌پولت، آپ کوک، سفیدپوست. تی‌پولت، آپ کوک!

**ژان اِمـه‌ری:** (با اشاره به آسمان) که بدکار بزرگ به تو بازپس دهد!؟

**چشم کبک:** پیروزی و شرافت، پوتاکی!

**ژان اِمـه‌ری:** کار، خانـواده، میهن[۲] چشم کبک... ردیاب بزرگ گرگها، می‌توانم به تو فنجانی الکل تعارف کنم؟

**چشم کبـک:** (بـا تند و تیزی و چالاکی ترس‌آور) آب آتـشیـن نوشیـدن، نه، آب آتـشین، ماهیچـه‌هـا را خوردن کرد. آب آتشین سوزاند. آب آتشین جنین را نابود کرد. آباکو، آباکو، آب آتشین روح را می‌دزدد.

**ژان امه‌ری:** (به ویلیام باتلـر: William Butler) می‌شنوی، **بی‌بان دوم؟**

**چشم کبـک: چشم کبـک نوشیدن نکرد،** آتش (ادا و شکلکهای دلخراش درمی‌آورد) داکوتا، داکوتا...

**ژان امـه‌ری:** خیلی خوب، خیلی خوب، عصبانی نشو، آرام بگیر. اگر خوردن الکل با اصول و عقاید تو مغایر است (خیلی بلند، طوری که گویی می‌خواهـد به چشم کبک، حالی کند) نظر سوئی نداشتم... نظر سوئی داشتن نکرد... من هست یك خوب آدم... ما با هم کالومه[۳] (Calume) بکشیم.!!؟

**ویلیـام باتلر:** (آهسته) فکر می‌کنی از این طریق، پای‌بند بشود؟

**ژان اِمـه‌ری:** (آهسته) آنها خیلی زیر کند. هرگز متوجه نمی‌شوی که چه چیزی را می‌فهمند و چه چیزی را نمی‌فهمند.

**ویلیام باتلر:** (سعی می‌کند تا با چشم کبـک، رفتـاری دوستانه داشته باشد) ما، دوستان، دوستان، برادر، برادران شیری...

**ژان اِمه‌ری:** (آهسته) حرف نزن!

**چشم کبک:** (عصبانی با انگشت، باتلر را نشان می‌دهد) او، نیست خوب! شوکوت ( Chocotte ) شوکـوت! صورت رنگ‌پریده. فرزندمان، احساس کرد.

**ژان امه‌ری:** (آهسته)لازم بود که دهانت را باز نمی‌کردی... (بـه سرخپـوست)، او، جادوگـر بزرگ، آدم عوضی است، خشن، جادوگـر بزرگ... بسـتـه آسپـرین، ضد بیهوشی پرمنگنات...

**چشـم کبـک:** (بـرایش جالب به نظر می‌رسد) گانات؟

**ژان امه‌ری:** گانات. (به ویلیام) یك بسته آسپرین‌نداری که بدیم بهش؟

**ویلیـام باتلر:** (جیبهایش را جست‌وجو می‌کند) تنها چیزی که پیدا می‌شه، آدامسه.

(صدای شیهه اسبها به گوش می‌رسد. هرسـه مرد، به زمین می‌نشینند و مشغول کشیدن چپق سرخپوستی می‌شوند.)

**ژان امه‌ری:** (به قهرمان سرخپوست) و حالا صحبت کن، چشم کبک. تو می‌توانی به راحتی صحبت کنی. دیوارها گوش ندارند. (سکوت چشم کبک)، دندان ندارند.

**چشم کبـک:** دُم روبـا، جارو می‌کنـد رطیل‌ها را.

**ژان امه‌ری:** رطیل پاهایش را نمی‌خورد.

**چشم کبک:** تخم شترمرغ، آغازگر بهار نیست.

**ویلیام باتلر:** و بهار کسی را تارك دنیا نمی‌کند.

**چشم کبک:** هنگامی که رودخانه یخ زده است، ماهی‌ها پرواز نمی‌کنند.

**ژان امـه‌ری:** خواهـر کوچکت را برایم بیاور. تا به تو بگویم که هستی.

**ویلیـام باتلر:** این بحث و گفت‌وگـوها، ادامه دارند.

**چشم کبک:** هنگامی که اسب به خواب می‌رود، مگسها رشد می‌کنند.

**ژان امه‌ری:** این خیلی ساده‌تر است که انسان به صورتی که در آن شناختی ندارد، درست‌تر و بجاتر جلوه کند تا صورت اصلی خود.

**ویلیام باتلر:** (در میان دندانها غرولند می‌کند) چه موقعیت حزن‌انگیزی است! در این هنگام چشم یوزپلنگ... (با شنیدن اسم چشم یوزپلنگ، چشم کبک که گوشهای تیزی دارد، همچـون یك فنـر از جا برمی‌خیـزد. صورت و چشـمـهـای ملتهبش، از حالت عادی، خارج می‌شود.)

**چشم کبـک:** (بـه ویلیـام باتلر) چشم یوزپـلنـگ، چرا چشـم یوزپلنـگ... تو، جادوگر!... چشم یوزپلنگ (شروع به انجام حرکاتی می‌کند) کوکا! کوکا! داکوتا... کوکا!

**ژان امه‌ری:** (تقلید چشم کبک) داکوتا! کوکا! (آهسته به ویلیام) او نمی‌تواند همکار خود را تحمل کند. دشمنی دیرینه آنها برای از میـان برداشتن یکـدیگـر، ریشه‌ای صد ساله دارد.

**چشم کبـک:** چشم یوزپلنـگ (ویلیام را نشان می‌دهد) او، جادوگر!

**ژان امـه‌ری:** من به تو گفـتـم. او یك جادوگر بزرگ است.

**چشم کبـک:** (همچنـان به حرکـات و اداهای عجیب و غریب ادامه می‌دهد) چشم یوزپلنگ (و تقلید به خاك سپردن یك تبر را انجام می‌دهد)

**ژان امه‌ری:** چشم یوزپلنگ، تبر جنگ را به خاك سپرده است!؟

**چشم کبک:** بله! بله!

**ژان امـه‌ری:** گوی[۵]، بره‌هـایم، گوی! نتیجـه اینکـه خود شو زده بود به مردن تا بتـونـه راحت‌تر، جست بزنـه روی طعمه،

**نابکار بدجنس!... به من بگو، دوست عزیز من، قدرت دشمن را تا چه حد می‌دانی؟**

**چشم کبک:** چشم یوزپلنگ، پای مرغ، روباه مکار...

**ژان امه‌ری:** روباه مکار هم هست! او توانست روباه مکار را نیز به دنبال خود بکشاند؟

**چشم کبک:** بله! روباه مکار، چشم عقاب، پای مرغ، موش معطر، اسب سرکش، گاو یخ‌زده، ابرقرمز،...

**ژان امه‌ری:** تمام اعضای قبیله! این یك قیام عمومی است.

**ویلیام باتلر:** (رفته‌رفته نشانه‌های ترس و وحشت در چهره‌اش آشکار شده است) پایان روزگار خوش.

**چشم کبک:** بله! بله! (علامت بعلاوه را در فضا ترسیم می‌کند)

**ژان امه‌ری:** چی؟ چی گفتی؟ بیشتر، حمله‌کنندگان بیشتر از این تعداد است؟!

**چشم کبک:** بله! سفیدپوست تق‌تق، مراقبت، نق‌نق، مراقبت...

**ژان امه‌ری:** باند *کالدر* (Calder)

**چشم کبک:** بله!

**ویلیام باتلر:** آخرین، آخر روزهای خوش!

**ژان امه‌ری:** کارولین ( Caroline )، اگر ساعت آخر به صدا درنیامده بود، می‌توانستیم تو را در بازار مکاره، به عنوان یك زن کف‌بین و طالع‌بین، دست به کار کنیم.

**کارولین:** فکر می‌کنم که در واقع بازار مکاره...

**ژان امه‌ری:** تو گفتی باند *کالدر!* چهار تایی؟ (چشم کبك به علامت نفی، دست خود را با پنج انگشت، نشان می‌دهد) پنج! در حال حاضر پنج نفر هستند؟

**چشم کبک:** بله!

**ویلیام باتلر:** مثل سه تفنگدار! (چشم کبك پنجمین نفر را با حرکات و اداهای خاص تداعی می‌کند.)

**ژان امه‌ری:** (ژستها و حرکات او را شرح می‌دهد.) یك مرد قوی‌هیکل؟ بسیار تنومند... پاهای قوی، چشمان بزرگ... یك کتی و تیرانداز ماهر؟... یك هیولای واقعی! این‌طور نیست؟... دندانهایش را مسواك می‌زند؟...

**چشم کبک:** نه، نه.

**ژان امه‌ری:** او *هارمونیکا* می‌نوازد؟ هارمونیکا؟ موزیك؟

**چشم کبک:** آری، آری! (اداهای ناپسندی از خود درمی‌آورد.)

**ژان امه‌ری:** چی؟ خوب نمی‌شنوم... با چشم یوزپلنگ؟

**چشم کبک:** بله!

**ژان امه‌ری:** بچه‌هام چی می‌شن؟ دیگه نباید یك دقیقه را هم از دست داد.

باید به سرعت، به طرف **پانچوسیتی** (Panchocity) بتازیم (پشتش به چشم کبك است و او را نمی‌بیند. چشم کبك به علامت نفی، به او اشاره می‌کند.)

باید کلانتر را خبر کرد. باید مردان را جمع کرد. زنها را به پناهگاه فرستاد. احشام را همین‌طور، باید امان داد. باید به فکر تهیه آذوقه بود. باید خائنین را تیرباران کرد. باید خندق درست کنیم و ارابه را سنگر خود قرار دهیم.

**چشم کبک:** نه، نه. **پانچوسیتی**، دیگر نابود شده است. آنجا در آتش سوخته و با خاك یکسان است. آنجا مبدل به یك برهوت شده است.

**ژان امه‌ری:** چی؟ تو تمام دوستان و رفقای ما را در پانچوسیتی، با این حرفهایت، بی‌بها کردی.

**چشم کبک:** همه آنها بی‌بته بودند (با علامتی، نابودی آنها را نشان می‌دهد) همه آنها.

**کارولین:** این ممکن نیست!

**ژان امه‌ری:** کارولین، تو دیگه خفه شو!

**چشم کبک!** پانچوسیتی، سرزمین سوخته، باکرهٔ مقدس دود شده رفته هوا!

**ویلیام باتلر:** (با صدای حزن انگیز) دود شده!

**ژان امه‌ری:** نه، نه. من که باور نمی‌کنم! همنوعان من، آدمهایی نیستند که به راحتی، بدون هیچ عکس‌العملی، مثل بره بگذارند نیست و نابودشان کنند. امکان ندارد. آنها حتماً عکس‌العملی از خود نشان داده‌اند. (چشم کبك حرف او را نمی‌فهمد) بوم، بوم، جنگ، درگیری بزرگ... تق، تق... بوم... یورگون[۶] (Yorktown)، آزن کور ( Azincourt )[۷].

**چشم کبک:** جنگ نه. چشم یوزپلنگ، روباه مکار، گاو یخ‌زده...

**ژان امه‌ری:** (با بی‌حوصلگی) خوبه، می‌دونم.

**چشم کبک:** ظاهر شد، ظاهر شد... سفیدپوستان (او دراز می‌شود و دستهایش را زیر سر می‌گذارد و خُرخُر می‌کند.) همگی، همگی (ادای پوست سر کندن را تقلید می‌کند.) سرهایشان را عطا کردند.

**ویلیام باتلر:** عطا کردند!؟...

**ژان امه‌ری:** شغالها!... شب‌هنگام، هنگامی که آنها در خواب بودند.

**چشم کبک:** در خواب بودند. شبیخون زدند (صدای شیههٔ اسبها) بدون هیچ سر و صدایی، به طرف جنوب عقب‌نشینی کردند.

**ژان امه‌ری:** خانه‌ام را ترك کنم؟! هرگز!...

**چشم کبک:** حلزون بدون صدف، زنده، حلزون با صدف، بهتر، بدون صدف! مرگ...

**ژان امه‌ری:** (خشن و مصمم) هرگز!... موقعی که اینجا آمدم، هیچ چیز نبود. باد می‌وزید. خاك بود. همه چیز را با دستهای خودم ساختم. زنم. بچه‌هام. هرکاری را انجام دادم... نه! خانه‌ام را ترك کنم؟... ترجیح می‌دهم پوست سرم را ترك کنم.

**چشم کبک:** پوستش را ترك کرد؟!...

**کارولین:** فکر می‌کنی، کار تو منطقی باشد؟!...

**پایان قسمت اول.**

## پاورقی‌ها:

۱. ساسافراس ( Sassafras )؛ درختی که اصلیت آن متعلق به امریکای شمالی است.

۲. این شعاری‌بود که درحکومت **ویشی** ( Vichy ) از آن استفاده می‌کردند.

۳. چپق سرخ‌پوستان.

۴. به زبان نامتعارف، یعنی ترسو است.

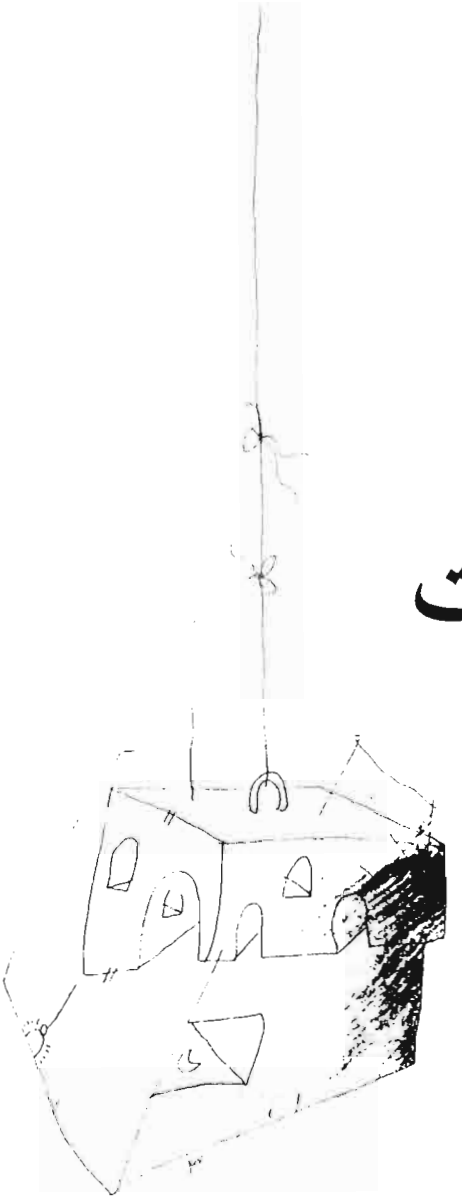
۵. همان گلوله شیشه‌ای است که همسر *ژان امه‌ری*، چند لحظه پیش، در آن، پیشگویی حمله را کرده بود.

۶. جنگی که منجر به خاتمه جنگهای استقلال‌طلبانه در سال ۱۷۸۱ شد.

۷. هانری پنجم، پادشاه انگلستان، در سال ۱۴۱۵ ارتش فرانسه را شکست داد.

## نقد کتاب

# نمایش و تربیت



***نام کتاب:*** *نمایش و تربیت*
***مؤلف:*** *علی‌اکبر حلیمی*
***ناشر:*** *انتشارات تربیت*
***تاریخ چاپ:*** *شهریور ۱۳۷۰*
*۷۹ صفحه / قیمت: ۳۵۰ ریال.*


## داوود کیانیان


انتشار کتاب در زمینه تئاتر کودکان و نوجوانان، در این مقطع زمانی که ما به آن نیاز فراوان داریم، برای تمامی علاقه‌مندان و شیفتگان این مقوله، می‌تواند یك رویداد مبارك باشد. اگر در این زمینه، نشر نمایشنامه، بیشتر از شاخه‌های دیگر، فعّال است، به‌علت کمبود نشر مسائل آموزشی تئاتر، در جامعه ماست. باید اذعان کرد که ما در حیطه مسائل نظری تئاتر کودکان و نوجوانان، تقریباً فعالیتی نداریم. حال اگر منتقدین به این عرضه محدود، که تقاضای ملیونی دارد، بپردازند، باز به جان گرفتن این زمینه فعالیت، بیشتر دامن زده می‌شود. اما متأسفانه از آنجا که این‌گونه آثار کمتر مورد توجه قرار می‌گیرد و اغلب درموردشان سکوت می‌شود، این روند، کمك می‌نماید تا این تك‌پدیده‌ها هم هرچه زودتر، به فراموشی سپرده شوند. اگر این آثار ارزشمند هستند، برخورد منتقدین، به آنها کمك می‌کند تا بیشتر معرفی شوند و وسیعتر مورد استفاده قرار گیرند. اگر هم کم‌ارزشند و یا اصلاً ارزشی ندارند، بازهم ضرورت دارد تا آن‌گونه که هستند، به علاقه‌مندانش معرفی شوند تا به درستی، مورد بهره‌برداری قرار گیرند. یا اینکه مورد استفاده قرار نگیرند. در هر صورت، سکوت کردن و یا از کنار آن بی‌تفاوت گذشتن، به صلاح و صواب نزدیك نیست. چرا که ضرورتاً برخورد کارشناسانه با اثر است که نقاط ضعف و قوت آن را برای نویسنده و مخاطبانش روشن می‌کند و بایدها و نبایدهای آن محك می‌خورد و خلاصه اینکه اثر، ارزیابی و تحلیل می‌شود. در این بده و بستانهای فنی ـ هنری است که اهلش سود می‌برند و سره از ناسره، بازشناخته می‌شود. آن‌گاه است ناسره کنار زده می‌شود و سره، به شکوفایی و پویایی راه می‌یابد. در غیر این صورت، چه فرقی خواهد بود بین دوغ و دوشاب؟ همچنان که در اثر عدم برخورد، چه‌بسا گاه دوشاب جای دوغ می‌نشیند. سکوت از سر بی‌مهری یا از سر ناقابل بودن اثر هم جایز نیست. چون بی‌مهری با یاران، در هنر جایی ندارد و ناقابل دیدن نیز چه‌بسا از سر «خود بزرگ‌بینی» باشد. با اینکه نگارنده خود را منتقد نمی‌داند، بدین وسیله لازم می‌بیند نظرش را به‌عنوان یك دوستدار این مقوله، عنوان کند. شاید این برخوردها و اظهار نظرها، به شناخت تئاتر کودکان و نوجوانان یاری رساند.

در نگاه نخست، باید به **انتشارات تربیت** و آنان که درجهت نشر این‌گونه آثار، دست به فعالیت زده‌اند، خسته نباشید گفت و برای آنان چه درجهت رشد کمیت و چه درجهت ارتقاء کیفت این آثار، آرزوی توفیق نمود. در مرتبه بعد، جای خوشحالی است که نویسنده با تألیفش، جای خالی این‌گونه آثار را به اندازه توان خود پر نموده است.

مخاطبین کتاب، بزرگسالان هستند و به‌طور مشخص، روی سخن مؤلف با مربیان است. صفحات کتاب به سه بخش عمده، **تربیت**، **نمایش** و **نمایشنامه** اختصاص یافته است. در بخش تربیت، کاربردهای تربیتی و پرورشی تئاتر به‌طور عمده و نمایش، به‌طور خاص مورد تأکید قرار گرفته است، و در بخش نمایش، بویژه «روش خلاق» و «بداهه‌سرایی» خودنمایی می‌کند. در پایان هم به‌عنوان نمونه، سه نمایشنامه در مقاطع خردسالان، کودکان و نوجوانان، ضمیمه شده است.

در قسمت نخست، نویسنده فهرستی حدود ۲۵تا از فواید و اثرهای مثبت نمایش را نام می‌برد و مختصر توضیحی می‌دهد. البته همان‌طور که مؤلف هم در پایان این لیست ذکر می‌کند، بازهم می‌شود فواید دیگری نیز بر آنها افزود. و ما افسوس می‌خوریم که چه سود و چه فایده از این همه کاربرد که «نمایش کودکان و نوجوانان» در جامعه ما جدی گرفته نمی‌شود و بهای لازم را به آن نمی‌دهند. اگر به‌راستی این مقوله، چنین فهرست بالابلندی از ارزشها و قابلیت‌ها را دارا نمی‌بود و فقط یکی از این بی‌شمار کاربردها را می‌داشت، آری فقط

یکی، آیا نمی‌ارزید، به آن خیلی بیش از آنچه که اکنون هست، بها داده می‌شد.

«بازی نمایشی و ایفای نقش و نیز ظاهر شدن روی صحنه نمایش، نیاز به نوعی جرأت، شهامت و شجاعت خاص دارد. لذا فعل و انفعالات ناشی از بازی، به مرور، اعتماد به نفس و اطمینان را در کودک پرورش داده و او را قادر می‌سازد تا در زندگی عادی نیز از آن برای طرح خود و ایجاد ارتباط صحیح با دیگران استفاده کند.» (ص ۷). در این ارتباط خوشبختانه نویسنده یک‌جانبه به قاضی نمی‌رود. بلکه علاوه بر اینکه کاربردهای متفاوت تئاتر کودکان و نوجوانان را نام می‌برد، به خطرات و آفتهای آن نیز در فصل سوم کتاب اشاره می‌کند. همچنین کتاب، به ویژگیهای مربیان تئاتر نیز چشم دارد و این خود بر وجوه مثبت کارش می‌افزاید. اما نگارنده، با نویسنده کتاب که «تخصص را برای مربیان الزامی نمی‌داند» موافق نیست.

«لازم است مربیان تئاتر کودکان و نوجوانان، حداقل آشنایی را با هنر و ادبیات کودکان، روان‌شناسی و علوم تربیتی و نمایش و عناصر سازنده آن داشته باشند. در غیر این صورت، همیشه در کار خود کم آورده و در عمل، سرگردان و گیج بوده و حرکاتشان بدون ارزیابی و تحلیل صحیح صورت خواهد گرفت. بدیهی است این آشنایی کلی است و الزام تخصصی ندارد.» (ص ۱۷). با اینکه این بخش کتاب درمورد «ویژگیهای مربی تئاتر کودکان و نوجوانان» (ص ۱۶) می‌باشد، ولی جای تعجب است در میان عناوینی که تیتر شده است، از «دانش تئاتری» خبری نیست.

«الف- ویژگیهای روحی، شخصیتی و اخلاقی. ب- ویژگیهای دانشی و توان علمی و فرهنگی. ج- ویژگیهای عملی و شرایط فیزیکی و بدنی.» (ص ۱۷ - ۱۶). اما با دقت در متن کتاب، متوجه می‌شویم که این بی‌توجهی به «تخصص» تنها در عنوان خلاصه نمی‌شود. بلکه همان‌طور که اشاره شد، مؤلف عقیده دارد که لازم است مربیان تئاتر کودکان و نوجوانان، حداقل آشنایی را با نمایش و عناصر سازنده آن داشته باشند. و این آشنایی کلی است و الزام تخصصی ندارد! در صورتی که بدیهی است مربی تئاتر، علاوه بر مواردی را که نویسنده بدرستی ذکر نموده، می‌بایست در مرحله اول تئاتر را به‌طور کلی، خوب بداند و در مرحله بعد، تئاتر کودکان و نوجوانان را به‌صورت تخصصی، خوب بشناسد.

آقای بهروز غریب‌پور در مصاحبه‌ای چه خوب به این مطلب اشاره دارند: «اگر واقعاً بخواهیم دقیق به تئاتر کودک بپردازیم، باید «هنر کودکان» در رشته‌های فوق تخصص دانشکده‌ها تدریس شود. یعنی شما باید بروید همه چیز را مثل پزشکی عمومی یاد بگیرید، بعد بروید در رشته کودکان، متخصص بشوید. ولی متأسفانه، اینجا هرکس که کمتر می‌داند و رانده و مانده شده است به‌طرف هنر کودکان می‌آید و کسی تصور نمی‌کند که اگر تو از انواع امراض، اطلاع نداشته باشی، نمی‌توانی این مرض کودک را هم بفهمی. این موضوع در پزشکی جا افتاده است و در هنر کودکان هم باید جا بیفتد.»[۱].

نویسنده کتاب **نمایش و تربیت** در فصل دوم کتاب، تحت عنوان «روشهای اجرایی کار تئاتر با کودکان و نوجوانان» می‌نویسد: «به‌طور کلی دو روش عمده برای کار تئاتر با کودکان و نوجوانان وجود دارد: الف- روش کار با «متن آماده نمایشی» یا نمایشنامه. ب- روش کار «بدیهه‌سازی» یا نمایش خلاق (ص ۱۹)».

ما بنابر عنوان روی جلد کتاب «بررسی کاربردهای تربیتی و شیوه‌های اجرایی کار تئاتر با کودکان و نوجوانان»، بار دیگر دچار تعجب می‌شویم که چرا از روش اجرایی کودکان در بازیهای نمایشی، ذکری به میان نیامده است. چه خوب بود که قبل از دو روش مورد نظرشان، به آن می‌پرداختند و در عنوان کردن این دو روش، اول از «روش خلاق» یا «نمایش‌بازی» که بر بستر «شیوه فطری اجرای کودکان در بازیهای نمایشی» است یاد می‌کردند. سپس «کار با نمایشنامه آماده» را نام می‌بردند. چون در دوران خردسالی، کودک به تنهایی و یا با کودکان دیگر، با «شیوه اجرایی خاص» خود به بازیهای نمایشی می‌پردازد که «شیوه خلاق» یا «نمایش‌بازی» به آن بسیار نزدیک است و مربی با حضور خود، به آن شکل می‌دهد. بعد از این دو دوره است که «کار با نمایشنامه آماده»، می‌تواند مورد استفاده قرار بگیرد. البته اگر این روش هم با عنایت به دو شیوه گذشته باشد، درنتیجه موفق‌تر است. ولی نویسنده نه‌تنها در این فصل این کار را نکرده‌اند، بلکه در فصول بعد هم انتظار ما به ثمر نمی‌رسد و از شیوه اجرایی بازیهای نمایشی، به هیچ عنوان یادی نمی‌شود.

مؤلف در طول کتاب، بویژه در این فصل با عنایتی که به روش مورد علاقه خود، یعنی **بدیهه‌سازی** دارد، مرتب از آن تعریف و تمجید کرده (که البته پُر بی‌راه هم نرفته)، اما درمقابل، از «روش کار با متن آماده»، مذمت و بدگویی می‌کند و به‌جای بررسی، بیشتر جهت‌گیری می‌نماید. نگارنده، با جهت‌گیری مخالفتی ندارد و آن را حق هر مؤلفی می‌داند. اما در این کتاب، این جهت‌گیری مغایر با واقعیت است و باید گفت اگر نویسنده حق روش بدیهه‌سازی را به درستی ادا کرده‌اند، در عوض، حق روش دیگر را ضایع نموده‌اند.

«این روش ظاهراً ساده‌ترین روش برای کار نمایش با بچه‌هاست، اما به دلیل کمبود امکان خلاقیت، ابراز عقیده و دخالت کودکان در شکل‌گیری ساختمان اصلی نمایش (یعنی متن)، فاقد ارزش خلاقه برای کار تربیتی و هنری با بچه‌هاست و بعدها مشکلاتی برای مربیان تربیتی و کودکان شرکت‌کننده در فعالیت نمایشی پدید می‌آورد که در بخش اجرای صحنه‌ای نمایش و بررسی آفتها به آن اشاره شده است.» (ص ۲۰). و بعد در بخش آفتها در این باره می‌نویسند: «این آفتها زمانی پیدا می‌شوند که مربی از کودک و نوجوان، به‌عنوان ابزار و عنصر اجرایی‌صرف (هنرپیشه) و برای نمایش دادن آنها به دیگران استفاده می‌کند.» (ص ۳۸).

درواقع ساده‌ترین روش برای کار نمایش با بچه‌ها، روش فطری در بازیهای کودکان است، نه روش کار با نمایشنامه آماده. اصولاً ساده بودن یک روش، دلیل بر فاقد ارزش بودن آن نیست و اتفاقاً ساده بودن روش کار، بدون شک، برای کودکان می‌تواند یک ارزش محسوب شود. اصلاً چرا نویسنده این روش را محکوم به کمبود خلاقیت، کمبود ابراز عقیده، کمبود دخالت کودکان و

نوجوانان در شکل‌گیری نمایش می‌نماید؟ چرا این روش را فاقد ارزش خلاقه برای کار تربیتی- هنری می‌داند؟ اگر می‌اندیشند که «این آفتها زمانی پیدا می‌شوند که مربی از کودک و نوجوان به‌عنوان ابزار و عنصر اجرایی صرف (هنرپیشه) و برای نمایش دادن آنها به دیگران استفاده می‌کند.» (ص ۳۸)، دلیلش این است که ایشان، به «تخصص» مربی بهای لازم را نمی‌دهند. اصلاً اشتباه نویسنده در این است که گناه «مجری روش» را به گردن «روش» می‌اندازند و این اشتباه کوچکی نیست. ایشان در راستای اثبات ادعای خود، در ارتباط با نفی نمایشنامه، کار را به آنجا می‌کشانند که حتی درمورد کمبود متون نمایشی، اظهار خوشبختی می‌کنند!

«خوشبختانه کمبود متون نمایشی گاه موجب شده که خود بچه‌ها یا مربیان هنری آنها، دست به تبدیل قصه‌ها و داستانها برای نمایش بزنند.» (ص ۲۲).

و بالاخره، نویسنده بعد از یک‌سری مقدمه‌چینی‌ها، حکم قطعی را درمورد روش نفی کرده خود صادر می‌کند و خط بطلان بر آن می‌کشد.

«قطعاً روش کار با متن آماده نمایشی، همچون خط بطلانی است که در مراحل اولیه کار بر این منابع ارزشمند و خلاق یعنی کودکان و نوجوانان کشیده می‌شود و به این ترتیب، ذهن آنها را برای همیشه تعطیل و تنبل می‌کند. درحالی که همین کودکان و دانش‌آموزان امروز بازیگران فعال و خلاق بازیهای زیبا و نمایشی دوره خردسالی هستند که با این روش تضعیف می‌گردند.» (ص ۲۲). آیا حکم مطلق در نفی این روش، کوچکترین تصور فایده‌ای را هم برای خواننده باقی می‌گذارد؟ ایشان در ادامه مطلب (شاید برای نفی حکم مطلق خود)، ادامه می‌دهند که:

«به‌هر حال چنانچه با دیده اغماض به این امر بنگریم، کار نمایش با متن آماده نیز در وادی تشنهٔ کار هنری برای بچه‌ها، از هیچ بهتر است و برای شروع، هرچند غلط، مثبت به‌نظر می‌رسد و متضمن فایده‌هایی محدود است.» (ص ۲۲).

باید از ایشان سؤال کرد، چرا این روش با این همه ایرادی که شما به آن دارید، از هیچ بهتر است. چرا مثبت است و متضمن کدام فایده‌هاست؟ چرا به مؤلف این موارد حتی تا پایان کتاب، کوچکترین اشاره‌ای ندارد؟ آیا این یك تضاد نیست که می‌گوید «استفاده از این روش هرچند غلط، اما مثبت به‌نظر می‌رسد.»؟ اگر این روش برای شروع نامناسب است (که هست)، چرا توضیح نمی‌دهید که در مراحل بعدی، می‌تواند مفید باشد؟

اصولاً شیوه کار با نمایشنامه آماده، مناسب خردسالان نیست. چون آمادگی و ظرفیت آن را ندارند، مگر با **تحمیل**، که آن نیز از مشی یك مربی آگاه و متعهد به دور است. نمایش خلاق یا نمایش‌بازی، کلید ورود به بازیهای نمایشی خردسالان است. چون شباهت و هماهنگی زیادی با آن دارد که نام بردن وجوه مشترك و نقاط اختلافشان فرصت دیگری را می‌طلبد.[۲] در دوره کودکی این فرمول جای خود را عوض می‌کند. یعنی اگر در دوره قبل، بازیهای نمایشی در متن بود و نمایش خلاق یا نمایش‌بازی، در کنار و حاشیه آن قرار می‌گرفت، در این مقطع، نمایش خلاق یا نمایش‌بازی، در متن قرار می‌گیرد و بازیهای نمایشی در حاشیه. بازیهای نمایشی، در این دوره کم‌کم رنگ می‌بازد و «کار با نمایشنامه آماده» کم‌کم ظاهر می‌شود. چنانکه این روش در دوره نوجوانی می‌تواند در متن قرار گیرد و نمایش خلاق یا نمایش‌بازی، در حاشیه. در این مقطع، بازیهای نمایشی بنا به روان‌شناسی نوجوانی، رنگ می‌بازد. چون نوجوان از هر چیزی که او را به خردسالی و گاه کودکی متصل نماید، می‌گریزاند. در این دوره است که او با ادبیات و ادبیات نمایشی آشنا می‌شود و حتی دست به قلم می‌برد و آثار دراماتیك خلق می‌کند. حتی گاه، نمود این فعالیتها در کودکی نیز دیده می‌شود. از این روست که در کشورهای باسابقه تئاتر برای کودکان و نوجوانان، آثار کلاسیك را جهت آنان بازنویسی و اجرا می‌کنند.

شاید تأکید بیش از اندازه نویسنده کتاب **نمایش و تربیت**، بر روش بدیهه‌سازی و نفی غیر منطقی روش کار با نمایشنامه آماده، یك عکس‌العمل طبیعی درمقابل افراط دیگران باشد. یعنی، تأکید بر روش «کار با نمایشنامه آماده» و غفلت و عدم آشنایی با روش بدیهه‌سازی. اگر این‌طور هم باشد، باید اذعان داشت که این افراط و تفریط، هر دو از واقع‌بینی به‌دورند. نظر نگارنده، باز بر این است که تمام ایراد نویسنده باید برگردد به مجری و مربی ناآگاه. همان‌طور که می‌نویسند: «این روش، تحمیل مربی- کارگردان بر اعضاست.» (ص ۲۰). و یا عنوان می‌کنند که: «در روش کار با متن آماده نمایش... از بچه‌ها تنها به‌عنوان ابزار و وسیله اجرای نمایش، و بازیگران از نوع محکوم آن درمقابل مربی- کارگردان استفاده شده...» (ص ۲۱).

این جای‌گزینی غلط مؤلف، یعنی به‌جای «مجری روش»، «روش» را محکوم کردن، مانند یك جریان، نمودهای **دیگری** نیز در کتاب دارد. از جمله در مورد نمایشنامه‌نویس، که ایشان نمایشنامه را محکوم کرده، کار را به آنجا می‌رسانند که از عدم وجود نمایشنامه، اظهار خوشبختی می‌کنند.

«اغلب مفاهیم و موضوعات مطرح شده در این‌گونه نمایشنامه‌ها، نامناسب و نامربوط به بچه‌ها یا غیر قابل فهم برای آنهاست و بازیگران خردسال مجبورند همچون طوطی تنها تقلید کنند و ادای کار را درآورند و بیان‌کننده، کلمات و جملات نامأنوسی باشند که فرد بزرگسال برای آنها نوشته است.» (ص ۲۱).

آشکار است که هیچ عقل سلیمی، چنین نمایشنامه‌ای را که ایشان توصیف کرده‌اند، مناسب خردسالان و کودکان نمی‌داند و صد البته که چنین نمایشنامه‌نویسی، هرگز بی‌نقص تلقی نخواهد شد. اما اگر ما دارای نمایشنامه‌های خوب و نسبتاً مناسبی برای کودکان باشیم (که البته به‌طور نسبی هستیم)، فکر می‌کنید ایراد ایشان برطرف خواهد شد؟ خیر. چون ایراد ایشان، در تحلیل نهایی به «روش» است، بنابر این می‌گویند:

«اگر این نمایشنامه‌ها به‌وسیله خود بچه‌ها یا حداقل مربیان آشنا به مسائل کودکان و نوجوانان نوشته شود، باز خطر کمتری آنها را تهدید می‌کند.» (ص ۲۱). یعنی اگر ایرادهایی را که ایشان به نمایشنامه‌ها دارند، بوسیله خود بچه‌ها و یا مربیان آشنا به مسائل آنها برطرف گردد،

بازهم خطر منتفی نیست و همچنان باقی است. (البته به میزان کمتری). این یعنی محکوم کردن «نمایشنامه آماده»، که بی‌شک منطقی نیست.

نفی نمایشنامه، نفی ادبیات دراماتیک است و نفی روش کار با نمایشنامه آماده، نیز نفی یک جریان عمده تئاتری است. به‌نظر نگارنده، چون برای نویسنده، کاربردهای روشها در مقاطع مختلف، کاملاً روشن نبوده است، اولاً بازیهای نمایشی و بویژه روش اجرایی آن را بررسی نکرده‌اند. درثانی، عملاً دچار تناقض‌گویی شده‌اند. چنانکه روش مورد نفی‌اش را غلط می‌دانند، اما مثبت ارزیابی می‌کنند. (ص ۲۲). برای شروع، نفی‌اش می‌کند (همانجا). اما در چند صفحه بعد (ص ۴۰)، آن را به‌عنوان شیوه مستقیم در یازده مرحله توصیه و تشریح می‌کند. البته با گوشه چشمی به بداهه‌سرایی و یک اختلاف کوچک، که به‌جای نمایشنامه، توصیه می‌کند، «قصه» بازخوانی شود. مقایسه کنید:

«الف- کار با متن آماده نمایشی یا (نمایشنامه)

در این روش مربی، سرگروه یا کارگردان، ضمن انتخاب، تألیف، یا تنظیم یک متن نمایشی آماده (نمایشنامه)، به سراغ کار نمایشی با کودکان و نوجوانان می‌رود. او نمایشنامه را برای اعضاء گروه می‌خواند و پس از هماهنگی‌های لازم با گروه، نقشها را بین بچه‌ها تقسیم می‌کند. آن‌گاه مطابق روش معمول گروههای حرفه‌ای یا آماتور بزرگسال، پس از دورخوانی و حفظ دیالوگها، کودکان را برای شکل‌گیری و ارائه «میزان‌سن» به صحنه می‌فرستند و پس از طی مراحل تمرین و آماده‌سازی صحنه، لباس، نور، گریم و موسیقی، سرانجام نمایش را به مرحله اجرای صحنه‌ای در سالن تئاتر می‌کشانند.» (ص ۲۰). «در شیوه مستقیم، مربیان نمایش در مهدهای کودک می‌توانند با استفاده از متن قصه‌های ساده و منظوم، که مناسب گروه سنی الف (قبل از دبستان) باشد، با بچه‌ها نمایش کار کنند. این شکل از کار می‌بایست مراحل اجرایی زیر را طی کند:

۱. انتخاب قصه مناسب گروه سنی الف که مورد علاقه آنها نیز باشد.

۲. تفکیک گفتارها و شخصیتهای قصه برای نمایش.

۳. تعریف قصه به‌طور کامل برای خردسالان و اطمینان از فهم کامل قصه توسط آنها.

۴. تقسیم شخصیتهای قصه بین بچه‌ها باتوجه به استعداد و توانایی آنان.

۵. درخواست اجرای مقدماتی و فی‌البداهه قصه توسط بچه‌ها، برای اطمینان کامل از درک و فهم قصه به‌وسیله آنها هرچند به‌طور ناقص.

۶. تکمیل و تفهیم گفتار هر شخصیت به کودک (هرچه گفتارها موزون و ریتمیک باشد، بهتر است).

۷. تکرار و تمرین گفتارهای هر شخصیت برای به ذهن سپردن کامل آن و ملکه شدن در ذهن کودک.

۸. مقابل هم قرار دادن بچه‌ها برای تبادل گفتارها و ایجاد رابطهٔ نمایشی.

۹. دادن حرکات و «میزان‌سن» کامل نمایشی برای بازی آنها در صحنه.

۱۰. طراحی و ساخت لباس و صحنه برای نمایش و احیاناً انتخاب موسیقی.

۱۱. اجرای نمایش برای دیگر کودکان و والدین بچه‌ها در مهد کودک.» (ص ۴۱).

حال، چرا کار با متن آماده را **روش مستقیم** می‌نامند و بازیهای نمایشی را **روش غیر مستقیم**؟ توضیح نداده‌اند و معلوم نیست چرا این روش را مقدم بر بازیهای نمایشی ذکر کرده‌اند. نباید این موضوع را نادیده گرفت که یکی از موارد مهمی را که نویسنده در ارتباط به تئاتر کودکان و نوجوانان، مورد تأکید قرار نداده و تنها به اشاراتی بسنده کرده است، بازیهای نمایشی است. مورد مهمتر اینکه به «شیوه اجرایی» آن‌هم حتی اشاره‌ای نشده است. درصورتی که مؤلف خود با آوردن عنوان «بررسی... شیوه‌های اجرایی کار تئاتر با کودکان و نوجوانان» روی جلد کتاب، این انتظار را در خواننده ایجاد می‌کند. وهم اینکه ضرورتاً چون صحبت از این تئاتر خاص است، ایجاب می‌کرده است که مؤلف صفحه‌هایی از کتاب را به آن اختصاص دهند. ایشان در این مورد، تحت عنوان «شیوه غیر مستقیم» می‌نویسند:

«در شیوه غیر مستقیم کار نمایشی با خردسالان، مربیان باید سعی کنند با استفاده از فضای بازیها و به‌ویژه بازیهای نمایشی که خود بچه‌ها انجام می‌دهند آنها را به‌سوی یک فعالیت جمعی لذت‌بخش سوق دهند و همراه آنها در بازی شرکت کنند.» (ص ۴۱). ضمناً از پنج بازی مهمان‌بازی، دکتربازی، معلم‌بازی، پلیس‌بازی و جنگ‌بازی هم فقط نام برده‌اند و همین.

اگر مربیان تئاتر کودکان و نوجوانان به بازیهای نمایشی و شیوه اجرایی آن آگاهی نداشته باشند، نمی‌توانند به درستی، شیوه‌های دیگر، یعنی، نمایش خلاق یا نمایش‌بازی و کار با نمایشنامه آماده را برای کودکان و نوجوانان، بویژه خردسالان جا بیندازند، چون از زمینه و زیربنای روشی که کودکان با آن مسلح هستند، بی‌توجه گذشته‌اند. آیا مربی می‌تواند بدون آگاهی از بازیهای نمایشی و سیستم اجرایی آن، همراه آنان در بازی شرکت کند؟ تراژدی تئاتر کودکان اینجاست که در کتاب بررسی شیوه‌های اجرایی کار تئاتر با کودکان و نوجوانان، کوچکترین اشاره‌ای به شیوه اجرایی کودکان در ارتباط با بازیهای نمایشی نشده است. آن‌گاه ما چگونه انتظار داریم که مربی غیر متخصص تئاتر با آگاهی از این شیوه با کودکان برخورد کند. شناخت واقعیت تئاتر کودک، احتیاج به علم، تجربه و آزمایش دارد و ما هرگز با «توهم» به واقعیت نمی‌رسیم، چنانکه نویسنده تصوّر کرده‌اند:

«کار نمایشی نیازمند یکسری فعالیتهای ذهنی و فکری است، بازیگر کوچک باید در بازی، از عناصر ذهنی چون **تصوّر**، **تخیّل** و **توهّم** مدد گرفته و با کمک **تجسّم** آنچه را که فرض کرده بر صحنه نمایش دهد. روند این فعالیت ذهنی ما به مرور خلاقیت و تفکر منطقی را در کودک پرورش داده و او را در حل مسائل پیچیده توانا می‌سازد و امکان شناخت واقعیت را برای او ممکن می‌سازد.» (ص ۸) نویسنده در پیشگفتار کتاب خود می‌نویسند:

«سابقه فعالیت جدی آموزشی نمایش با کودکان و نوجوانان در ایران چندان طولانی نیست و تقریباً به بیست سال اخیر برمی‌گردد که به شکل پراکنده در کتابخانه‌های کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان وجود داشته و در مراکز آموزشی

وزارت آموزش و پرورش نیز بعد از انقلاب پا گرفته است.» (ص ۱).

نگارنده لازم می‌داند توضیح دهد که در قبل از انقلاب نیز مراکزی آموزشی وجود داشت که مربیانی جهت فعالیتهای تئاتر کودکان و دانش‌آموزان، تربیت می‌کردند. ازجمله «تربیت مربی کودک» و «انستیتو تربیت مربیان هنری»، که اولی، جهت کودکستانها و دومی، جهت دبیرستانها، مربی تربیت می‌کردند.

در پایان، چون کتاب، سه نمایشنامه برای مقاطع خردسالان، کودکان و نوجوانان ضمیمه دارد، شاید بیجا نباشد که به ضمیمه این نوشتار، نگاهی هرچند گذرا، به یکی از این نمایشنامه‌ها داشته باشیم:

**گفتگوی میوه‌ها**

**نمونه نمایشنامه مناسب کار با کودکان خردسال در کودکستانها**

**تنظیم نمایشی و شعرها از: علی‌اکبر حلیمی**

**بازیها**: پروانه، گلابی، سیب، انار و پرتقال.

**مکان بازی**: فضای یک باغ میوه.

خلاصه: پروانه خود را به تماشاگران معرفی می‌کند و بعد برای آنها قصه می‌گوید. در این قصه، هرکدام از میوه‌ها با غرور از خود تعریف می‌کنند و رنگ و بوی خود را به رخ دیگران می‌کشند. تا بالاخره کارشان به دعوا کشیده، هرکدام، دیگری را به زشت بودن و بی‌خاصیتی متهم می‌کنند. آنها خود را قشنگتر و خوشمزه‌تر از دیگران می‌دانند. تا اینکه پروانه از راه می‌رسد و آنها را نصیحت می‌کند که آرام باشند. پس از برقرار شدن آرامش، پروانه تذکر می‌دهد آنها باید بدانند که همه خوشمزه و خوشبو و خوشرنگند و نباید دعوا کنند. میوه‌ها نیز می‌پذیرند و حرفهای پروانه را موبه‌مو، تکرار می‌کنند و نمایشنامه به پایان می‌رسد.

در این نمایشنامه که گفت‌و گوهایش گاه به نظم[۱] و گاه به نثر است، نویسنده قصد دارد به بچه‌ها بیاموزد که نباید آدم فقط خود را ببیند و خوبیهایش باعث غرورش گردد، به حدی که خوبیهای دیگران را نبیند و منکر آن شود. بلکه باید صفات خوب دیگران را دید و با یکدیگر مهربان بود. البته، این پیام خوبی است برای بچه‌ها، ولی بهتر است به نمایشنامه نگاه کنیم و ببینیم که نویسنده چگونه این پیام را بیان کرده است. آن را مستقیم و شعاری عنوان کرده، یا غیر مستقیم و نمایشی، یعنی آن را در اعمال شخصیتها پنهان کرده، تا تماشاگر خود آنها را کشف و درک کند؟

**پروانه**: آی میوه‌ها آروم باشین
ساکت باشین
هستین همه خوشمزه
هم شیرین، هم ترش‌مزه
وقتی پیش هم باشین
خوشبو خوش‌رنگ می‌شین
همه نعمت خدایین
برای بچه‌هایین

می‌بینیم که نویسنده، رک و راست مثل بعضی بزرگترها، اول دستور می‌دهد که بچه‌ها آرام باشند و بعد آنها را نصیحت می‌کند که این کار را بکنید و آن کار را نکنید. حتی توضیح هم نمی‌دهد که چرا باید این کار را کرد و یا به چه دلیل نباید آن کار را کرد.

شگفت‌آور اینکه میوه‌ها (بچه‌ها) هم بلافاصله، می‌پذیرند و متحول می‌شوند. فقط برای اینکه *پروانه* گفته است. اما پروانه کیست، معلوم نیست. چون نه از جنس آنهاست و نه به‌عنوان مربی یا والدین آنها معرفی می‌شود. اما از آنجا که قصه‌گوست و معمولاً بزرگترها قصه می‌گویند، لابد برای بچه‌ها بزرگتری می‌کند.

حال، چگونه می‌شود که این شخصیتهای خودخواه و خودمحوربین، تنها با یک نصیحت خشک و خالی (که هرروزه بچه‌ها هزاران نمونه‌اش را از یک گوش می‌شنوند و از گوش دیگر بیرون می‌کنند.) صدو هشتاد درجه تغییر عقیده می‌دهند و بلافاصله، به اشتباه خود پی می‌برند. سؤالی است که بی‌پاسخ می‌ماند.

در قصه‌ها و نمایشنامه‌های استعاره‌ای، وقتی ما شخصیتهایی مثل میوه‌ها داریم، آنها باید ضمن حفظ خصوصیتهای واقعی، نمودی از انسانها و روابطشان باشند. به‌علاوه، یکی دیگر از خصوصیتهای استعاره، منطقی بودن آن است. پروانه به میوه‌ها می‌گوید:

وقتی پیش هم باشین
خوشبو خوش‌رنگ می‌شین

این مطلب هم غیر واقعی است و با خصوصیتهای میوه‌ها همخوانی ندارند و هم غیر منطقی هیچ میوه‌ای چون در کنار میوه‌های دیگر بماند، نه خوشبو می‌شود و نه خوشرنگ. این برای خردسالان بدآموزی دارد. اما اگر منظور نویسنده این است که اصولاً با هم بودن و پیش هم بودن، خوشبو و خوشرنگ است، این مفهوم هم دور از سادگی است و برای بچه‌های خردسال، قابل درک نیست.

نویسنده می‌گوید: «گفتگوی میوه‌ها یک نمونه قصه است که به نمایشنامه تبدیل شده است.» (پاورقی ص ۴۰). اما عنوان نکرده‌اند که مؤلف قصه کیست و مأخذ آن کجاست که ایشان از روی آن نمایشنامه فوق را تنظیم نمایشی کرده‌اند.

نگاه به این نمایشنامه ویژه خردسالان را با آوردن بعضی گفت‌و گوهای منظوم پایان می‌دهیم:

حالا می‌رم پرواز کنم
قصه‌رو با نام خدا آغاز کنم (ص ۴۴)
تو شهر ما یه باغی بود
این باغ (صحنه را نشان می‌دهد) (ص ۴۵)
اگه گفتین من کیم؟
درسته من سیبم (ص ۴۵)
آی میوه‌ها آروم باشین
ساکت باشین (ص ۴۶)

در انتها باید گفت کتاب **نمایش و تربیت**، در زمینه آموزش تئاتر کودکان و نوجوانان، کتابی خواندنی و بویژه برای مربیان این رشته، قابل استفاده است. ما علاقه‌مندان این مقوله، به نویسنده که همّت کرده است، امید بسته‌ایم و برای کلیه کسانی که تسهیلات انتشار این کتاب را فراهم کرده‌اند، آرزوی توفیق داریم. □

## پاورقی:

۱. انسان بی‌عروسک، یعنی انسان مرده! (گفت‌و گو با بهروز غریب‌پور، سوره (ماهنامه هنری، ادبی و فرهنگی) ویژه تئاتر، پاییز ۱۳۷۰، شماره اول، ص ۹۹.

۲. برای مطالعه بیشتر به **تئاتر کودکان و نوجوانان**، داوود کیانیان، انتشارات تربیت، ۱۳۷۰، جدول مقایسه مقاطع، مراجعه کنید.

# در قید زنجیرهای آزادی

ترجمهٔ آرش مهرداد

پراگ در ماه ژوئن، شهری گرم و آفتابی است که ورود توریستها را انتظار می‌کشد. اما این روزها با توجه به ناآرامیها و تنشهای داخلی بر سر یکپارچگی یا تقسیم آن به دو کشور مستقل [مقاله پیش از رفراندوم و تقسیم کشور به چک‌واسلوواکی نوشته شده است]، نگرانی در چهره مردم پراگ محسوس است. و من طی اقامت پنج روزه‌ام در پراگ که به قدم زدن در سطح شهر و سر کشیدن به تماشاخانه‌های مختلف گذشت، متوجه شدم که تئاتر پراگ هم دچار بحران هویت شده است. نمایشنامه‌نویسی که ذهن تاریخگرای دقیقی دارد به من گفت، «همیشه دورانهای سخت پایه‌گذار تئاتری خوب و پرثمر بوده است.» از او پرسیدم، «آیا عکس این هم صحت دارد؟» خندید و پاسخ داد، «نمی‌دانم، تا به‌حال دوران خوش و بی‌دغدغه‌ای نداشته‌ایم.».

حقیقت اصلی درمورد تئاتر چکسلواکی این است که اهمیتی بسیار ازنظر هنری داشته است. چکها در سال ۱۸۸۱ ـعصر امپراتوری اتریش مجارستانـ یک تئاتر ملی ساختند تا ریشه‌های زبانی و فرهنگی خود را تثبیت کنند. کارل چاپک در سالهای بین دو جنگ جهانی نمایشنامه‌های سیاسی ضد فاشیستی می‌نوشت و در سالهای سخت حاکمیت کمونیسم، به‌ویژه پس از بهار پراک، به زبان بی‌زبانی قرار و مدار متقابلی میان تماشاگران و بازیگران گذاشته شده بود و به این ترتیب تئاترها یک جلوه استعاری پیدا کردند. اما از زمان «انقلاب بنفش» سال ۱۹۸۹ تئاتر چکسلواکی مضطربانه در پی یافتن نقش و جایگاه واقعی خود بوده است. همان دوست نمایشنامه‌نویسم می‌گفت: «برای اولین بار نه وظایف مشترکی داریم و نه دشمن مشترکی. حال با این حقیقت مواجه شده‌ایم که تئاتر فقط تئاتر است.».

در تمام گفت‌و شنودهایم دو مسئله اصلی فوراً خودنمایی می‌کرد: فروش کم یا به عبارت دیگر بحران تماشاگر، و کمیابی نمایشنامه‌های جدید. در دوران سلطهٔ کمونیسم، تئاتر به جایگزینی حساس و مردمی برای بحث آزاد بدل شده بود. اما امروزه حال و هوای بی‌همتای خود را از دست داده است. البته از پنج تماشاخانه‌ای که من در آنها حضور پیدا کردم، سه‌تایشان

کاملاً پر و بلیتها ارزان بودند. اما مسائل زیادی مطرح است ازجمله اینکه پراگ تا چه وقت می‌تواند بیست‌و پنج گروه فعلی تئاتری خود را، که به کمکهای دولتی متکی‌اند، حفظ کند: یکی از مترجمان تئاتر معتقد است که یا رقم گروههای موجود نصف خواهد شد یا شکل تازه‌ای از اقتصاد بر تئاتر سایه می‌افکند.

درمورد کمبود نمایشنامه‌های جدید، که از ۱۹۸۹ به این سو مطرح بوده، بحثهای بیشتری جریان دارد. یك عده بر این عقیده‌اند در مملکتی که اوضاع روزبه‌روز تغییر می‌کند، هنوز زود است که انتظار تحولات اساسی و انتشار نمایشنامه‌های جدید را داشته باشیم. کارل اشتایگروالد نمایشنامه‌نویس از من می‌پرسد، «مگر در آلمان در سال ۱۹۴۷ چند نمایشنامه تازه چاپ شد؟» اما دیدگاه دیگری هم وجود دارد حاکی از اینکه در کشوری که ۴۲ حزب سیاسی فعال و ۲۷ روزنامه مختلف دارد، انتظار می‌رود که آثار جدیدی خلق شوند. پرزیدنت هاول اخیراً از گروهی از نویسندگان پرسیده بود: «چرا دیگر نمایشنامه نمی‌نویسید؟» یکی از آنان پاسخ داد: «اگر شما هم وقت کافی دراختیار داشتید می‌دیدید که در این دوران، نمایشنامه‌نویسی چه کار شاقی است.».

اما تئاتر پراگ علیرغم بحران هویت، هنوز عرصه بروز خلاقیتهای شگفت‌انگیزی است، که غالب آنها در تماشاخانه‌های کوچك حول و حوش میدان ونسسلاس فعالیت دارند. خود من در جریان این سفر کوتاه مدتم شاهد یك شاهکار مسلم بودم: برداشتی از *دون ژوان* مولیر به کارگردانی یان گروسمان. گروسمان یکی از چهره‌های بزرگ تئاتر پراگ است، نمایش خیره‌کننده محاکمه او که در سال ۱۹۶۷ در لندن به صحنه آمد، نام او را در میان تئاتردوستان انگلیس بر سر زبانها انداخت. او در سالهای حاکمیت کمونیسم چندان کاری نکرد و در سال ۱۹۸۹ با *دون ژوان* دنیایی را ترسیم می‌کند که در آن زوال اخلاقی حرف اول را می‌زند.

در اروپای غربی از این نمایش مولیر برداشتی تراژدی- کمدی دارند، اما گروسمان آن را به یك اثر «پوچ» بدل می‌کند. در نمایش گروسمان یان‌نووتنی نقش این اغواگر را بازی می‌کند، که ساکن این جهان عاری از اعتقاد و ایمان است. وقتی‌نوبت به خطابه دون ژوان دربارهٔ تفوق ریاکاری بر جهان می‌رسد، که اگر چند سال پیش بود با کف‌زدنهای متناوب مردم قطع می‌شد، او با خشم تمام خنجر خود را به روی زمین می‌اندازد و با این کار نشان می‌دهد که از اینکه زنده است و زندگی می‌کند حالش به‌هم می‌خورد.

دو روز پیش از آن نووتنی را در نمایش دیگری، درحال ایفای نقش هیتلر در برداشتی از نبرد من به کارگردانی گئورگ تابوری دیده بودم. این نمایش خیلی خوب از کمبود تماشاگر در عذاب بود، در سالنی که چهارصد نفر گنجایش داشت، فقط ۵۰ نفر حضور داشتند.

والستا گالروا نمایشنامه‌نویس به من می‌گوید که نمایشهایی چون نمایشهای خود هاول امروزه «بیش از حد روشنفکرانه» لقب می‌گیرد. بازی نووتنی در نقش هیتلر خیره‌کننده است، ولی از خودم می‌پرسیدم پس تماشاگران کجا هستند؟

اما چنین مشکلی در تئاتر سینوهرنی که هنوز بعد از گذشت شش سال نمایشنامه پری‌منزل به‌نام *صداها خاموش* براساس نمایشنامه‌ای از مایکل فراین را به روی صحنه می‌برد، وجود نداشت و سالن مملو از تماشاگر بود. *صداها خاموش* یك نمایش کاملاً مفرح است. نمایش در *انتظار گودو* به کارگردانی اوتومار کریکا، یکی دیگر از چهره‌های شاخص تئاتر پراگ هم به روی صحنه بود. دیدار با او برایم تجربه‌ای فراموش‌ناشدنی بود، او در جریان گفت‌و گو با من به تجربهٔ تلخ گذشته‌اش در سال ۱۹۷۲ اشاره می‌کند که چون حاضر نشده بود بیانیه‌ای جمعی را درمورد عشق به سوسیالیسم امضاء کند، تماشاخانه‌اش را بسته بودند. او با من دربارهٔ اعتقاد راسخش به اینکه «موضوع تئاتر، انسان و روحیهٔ بشری است» صحبت کرد. اما گودوی او، که در یك صحنه دوار تمام سفید اجرا می‌شد، به‌نظرم بیشتر یك کار متعارف بود، تماشاگران خیلی ساده جلوی صحنه نشسته بودند و حتی یك‌بار هم لب به خنده باز نکردند.

در جمهوری چك حدود هفتاد تماشاخانه و در اسلوواکی از این هم بیشتر، تماشاخانه وجود دارد. در برنو در دویست کیلومتری پراگ هم تماشاخانه‌های متعددی هست، که در یکی از آنها برداشت خیره‌کننده‌ای از *دیوورد* را به کارگردانی ولادیمیر مورادك به صحنه برده بودند. در این نمایش با بهره‌گیری از موسیقی راك و تصاویر خیره کننده، حمله‌ای جانانه به تلویزیون، فرهنگ مصرفی و لاابالیگری انجام می‌شد.

به این ترتیب باید گفت تئاتر چك زنده و سرحال است و هیچ نشانه‌ای از مرگ در آن دیده نمی‌شود. مبرم‌ترین نیاز آن عرضه پیچیدگیهای جامعه و کشف هدفهای تازه در جهان مابعد کمونیسم است. شخصاً امیدوارم که این تئاتر بتواند در حرکت به‌سوی خصوصی شدن موفق شود. طراحی این برنامه با واکلاو کلاوس وزیر خزانه‌داری است، که او را «تاجر مذکر» می‌خوانند. تئاتر غیر دولتی با این خطر روبروست که آثاری کم و بیش مشابه عرضه می‌کند و این خبر که به‌زودی *بینوایان* در پراگ به روی صحنه خواهد رفت، در من احساس خاصی برنمی‌انگیزاند. در طول تاریخ همواره هنر نقش حساسی در جامعه پراگ ایفا کرده است، همان‌طور که کارل اشتایگروالد خاطرنشان می‌کند. به بهانه چاپ مقاله‌ای در یك هفته‌نامه ادبی بود که تانکهای شوروی در سال ۱۹۶۸ به پراگ حمله‌ور شدند و جشنواره‌های تئاتری سال ۱۹۸۹ بود که الهام‌بخش فروپاشی کمونیسم شد. باید امیدوار بود که چکها پس از آنکه دست رد به کمونیسم زدند، فراموش نکنند که هنر تنها در فضای روشن‌اندیشی مجال شکوفایی می‌یابد، به قول یك منتقد اهل پراگ نکته مهم برای چکسلواکی این است که ایدئولوژی را از خود دور کند، اما آرمانهایش را نگه دارد. □

**مایکل بیلینگتن**
***گاردین ویکلی***
**۲۸ ژوئن ۱۹۹۲**

# دیالوگ

نصرالله قادری

نمایشنامه از بدایت تولد خود تا به امروز، یکی از شاخصهای بارز جلوه‌های ادبی بوده است و زبان، چه به‌صورت گفتار پرسوناژ و چه به شکل دستور صحنه، در نمایشنامه از اهمیتی ویژه برخوردار است. کلمه در نمایشنامه، دارای مفهومی وسیع‌تر از معنای لغوی و صرف و نحوی خود است. تفاوت کلام دراماتیك با کلام عادی نیز در همین مهم نهفته است. دیالوگ، باید باورپذیر بوده، از جان قهرمان برآید و نویسنده نباید خود را به قهرمان اثر تحمیل کند. زبان و قدرت اثر، می‌تواند جایگاه و مقام مؤلف را معین کند:

«گفتار، مجموعاً از این اجزاء تشکیل می‌شود: حرف، مقطع حرف ربط، حرف فصل، اسم، فعل، تصریف، عبارت.»[1].

حرف ( Lettre یا Stoicheion ELe'ment ) صوتی تقسیم‌ناپذیر است. اما باید به یادداشت که هر صوت تقسیم‌ناپذیری، حرف نیست. حرف باید توان و پتانسیل تشکیل یك صوت قابل درك را در خود داشته باشد.

«حروف بر سه قسم‌اند: صدادار[2]، نیم صدادار[3]، بی‌صدا[4]. حرف باصدا حرفی است که صوت آن بدون دخالت حرف دیگری بگوش رسد. نیم صدادار، حرفی است که صوت آن به استعانت حرف دیگر بگوش رسد، همچون «س» و «ر»، حرف بیصدا آن است که خودبه‌خود هیچ صوتی ندارد، ولی چون با یکی از حروف صدادار ترکیب گردد، صوت آن به گوش رسد. همچون «گ» و «د»[5].»[6]

قبلاًدیدگاه چامسکی و پیرامونش را درباره زبان آوردیم. چامسکی، معتقد است که: به‌عکس، آنچه ظاهراً به چشم می‌خورد، تمام زبانهای جهان، دارای خصوصیات مشترکی هستند، که ازجمله این خصوصیات، یکی داشتن روساخت و ژرف‌ساخت و دیگر ماده صوتی مشترك است و همچنین تمام زبانها، این امواج صوتی را تبدیل به کلمات می‌کنند. یعنی آنها را در قالبهای معینی می‌ریزند. خود کلمات زبان در همه زبانها، به اصواتی قابل تجزیه است. که این اصوات را نیز می‌توان به **بی‌صدا** و **باصدا** یا **صامت** و **مصوت** تقسیم کرد. علاوه بر این خصوصیات مشترك همگانی زبانها، همه اهل زبانهای مختلف، قواعد زبانی خود را بدون تعلیم فراگرفته‌اند و آموختن قواعد زبان، نه بستگی به هوش کودك دارد و نه بستگی به تعلیم، بلکه تمام کودکان تا سن چهار سالگی، هسته مرکزی زبان مادری خویش را فرامی‌گیرند.

در این نکته هیچ تردیدی نیست. پس چرا نمایشنامه‌نویس، در بهره‌گیری از زبان، دچار لکنت می‌شود و نمی‌تواند زبان درام را به زبان مادری خود درست رقم بزند؟ شاید به این دلیل است که هنوز در بدیهیات سن چهار سالگی مانده است. دلیل دیگر، تفاوت عمده بین زبان دراماتیك و زبان عام است. اگر نمایشنامه‌نویس زبان عام را درست بیاموزد، با مطالعه و تمرین و ممارست می‌تواند به زبان دراماتیکی پالوده و پاکی برسد. به این دلیل است که در مبحث دیالوگ‌نویسی، بار دیگر بدیهیات را یادآور می‌شویم. با شناخت و آگاهی درست، می‌توان به بهره‌گیری از مقوله مورد نظر رسید.

**مقطع**[7] صوتی بدون معناست و از یك حرف بی‌صدا و یك حرف صدادار (یا نیم صدادار) تشکیل شده است. **حرف ربط**[8] «صوتی است بدون معنی، که نه مانع و نه موجب آن شود که از ترکیب چند صوت، صوتی معنی‌دار پدید آید. و هرگاه که بدین ترتیب جمله‌ای مستقل و جدا از جمله‌های دیگر تشکیل شود، حرف ربط هرگز نباید در آغاز آن واقع شود،... و نیز حرف ربط صوتی است بدون مفهوم معین، که دو یا چند صوت را که مفهوم معین دارند به هم پیوند دهند و یکی کند.»[9].

**حرف فصل** ( Arthron'Article = جداکننده) صوتی بی‌معناست که آغاز، پایان و یا محل تقسیم جمله را مشخص می‌کند و جای آن در آغاز، پایان یا در میان جمله است. **اسم**[10] «صوتی است مرکب، با مفهوم معین، مستقل از زمان، دارای اجزایی که هیچ‌یك از آنها خودبه‌خود مفهوم معین ندارد.»[11]. در اسم‌های مرکب، مفهوم خاص هر جزء مورد نظر نمی‌باشد. **فعل**[12] صوتی مرکب است، و مفهوم معینی دارد که بر زمان هم دلالت می‌کند. اما دارای اجزایی است که هیچ‌یك از آنها به خودی خود مفهومی

ندارند. **تصریف**[۱۲] «مخصوص اسم و فعل است، و برحسب نسبتی است که کلمه با چیزهای دیگر دارد، و یا برحسب آنکه بر یك فرد و یا بیش از یك فرد دلالت کند، و یا برحسب آنکه چگونه اداء شود.»[۱۳]. **عبارت**[۱۵] صوت مرکبی است که مفهوم معینی دارد و بعضی از اجزاء آن به خودی خود، دارای معنا هستند. عبارت همیشه از اسم و فعل تشکیل نمی‌شود و گاهی بدون فعل نیز به‌کار می‌رود. اما باید همیشه جزیی معنی‌دار، در آن وجود داشته باشد.

آنچه که گفته شد، مفاهیمی کلی بود و بحث در جزئیات آنها به‌عهده عروضیان است. اما نمایشنامه‌نویس، با آگاهی و تسلط بر همین قواعد بدیهی است که زبان اثرش را می‌آفریند. این نکته را نیز نباید از نظر دور داشت که با حفظ کردن این قواعد، نمی‌توان نمایشنامه‌نویس شد. همه ما در دوران تحصیل به تناوب این مفاهیم را حفظ کرده و امتحان داده و فراموش کرده‌ایم.

همچنانکه وسیله کار یك بازیگر، بدن و بیان اوست و یا یك موزیسین که از دستهایش بهره می‌گیرد، برای نویسنده هم آگاهی و تسلط بر رموز و شگفتیهای زبان، لازم و ضروری است. مدیوم ارتباطی یك درام‌نویس زبان است. بدیهی است که آدم الکن یا لال، نمی‌تواند مقصود خود را به‌درستی، به مخاطب منتقل کند. پس علاوه بر یادگیری این مفاهیم، باید آنها را ملکه ذهن ساخت و در اثر خود از آنها بهره گرفت. مطالعه آثار تثبیت شده در این راه، به ما کمك زیادی می‌کند. خواندن و زیاد خواندن، تبحر ما را افزایش می‌دهد و آن‌گاه، تمرین و ممارست ما را برای نوشتن آماده خواهد کرد. تمام این مباحث، برای این است که ما با وسیله‌ای که کار می‌کنیم، خوب آشنا شویم و بدانیم چه خصوصیاتی دارند، چه امکانات و ظرفیتهایی دارد و چگونه می‌توان با ذهن انسان و جامعه، ارتباط برقرار کرد. بی‌شك نویسنده در کار نوشتن می‌خواهد که حرفش به مخاطب منتقل شود و به این نکته بسنده نمی‌کند، بلکه می‌خواهد که حرفش به‌طور مؤثر منتقل شود. این میل به تأثیر در دیگران، یك نیاز روحی برای هنرمند و ناشی از احتیاج به اتحاد و الفت ارواح است. نویسنده می‌خواهد کسی که اثرش را می‌خواند، با آن اتحاد روحی برقرار ساخته و اثر را درست درك کند. بنابر این، می‌توان گفت که به یك تعبیر، هنر یعنی: «انتقال مؤثر معنی به دیگران». انتقال ممکن است به هر صورتی انجام گیرد. اما نویسنده در پی کسب ارتباط مؤثر است. وقتی می‌گوییم انتقال مؤثر، یعنی اینکه در مخاطب اثر بگذاریم. نویسنده معمولاً قصدی از طرح سخنش دارد و آن اینکه مخاطب ایده ما را بپذیرد. اگر نویسنده موفق شود که حرفش را به گونه‌ای مطرح سازد که مخاطب آن را بپذیرد، این انتقال، انتقال مؤثر بوده است. بنابر این، انتقال در هنر باید مؤثر صورت بگیرد. اما شرط این انتقال چیست؟ شرط انتقال این است که:

۱. «درست بودن وسیله و عاری از عیب و نقص بودن آن. «اگر از زبان درست بهره بگیریم، انتقال صورت می‌گیرد. این امری بدیهی است و احتیاج به‌اثبات ندارد. البته‌به شرطی که سایر پارامترهای درام نیز به تناسب و درست، به‌کار گرفته شوند.

۲. «تناسب رعایت شود.». یعنی از وسیله زبان زیبا و متناسب بهره بگیریم.

شرط اوّل معنی را انتقال می‌دهد. اما شرط دوّم، معنی را انتقال مؤثر می‌دهد. این دو شرط را می‌توان: الف ـ شرط صحت، ب ـ شرط تناسب، نام نهاد. در هر هنری، شرط صحت و تناسب، دو پایه اصلی و اساسی هستند. بدون اینها، محال است اثر هنری خلق شود. تا وقتی که اصل صحت را رعایت می‌کنیم، انتقال صورت می‌گیرد. اما وقتی که می‌خواهیم انتقال مؤثر صورت بگیرد، از همین‌جا هنر آغاز می‌شود. شرط این تأثیر و آغاز هنر، این است که اصل تناسب را فراموش نکنیم. برای اینکه بحث ما بتواند انتقال مؤثر بر مخاطب داشته باشد، ابتدا باید در شرط اوّل، موفق شویم تا آن‌گاه بتوانیم به شرط دوّم برسیم.

«کمال» گفتار «در آن است که روشن و واضح باشد، و در عین حال سبك و مبتذل نباشد.»[۱۶] ادامه دارد. □

## پاورقی‌ها

۱. بوطیقا / ارسطو / فتح‌الله مجتبایی / ص ۱۳۶.

۲. (Phone'en)-voyelle ، ابوبشرمتی و ابن‌سینا و ابن‌رشد: مصوت.

۳. (Hemiphonon) Demi-voyelle ، ابوبشرمتی: نصف‌المصوت.

۴. (Aphone) consonne ، ابوبشرمتی: لامصوت.

۵. در بعضی از ترجمه‌های جدید (مانند ترجمه انگلیسی بوچر و ترجمه عربی عبدالرحمن بدوی و در ترجمه عربی قدیم (با اندکی تفاوت) این قسمت به این صورت ترجمه شده است: «حرف باصدا، حرفی است که صوت آن بدون برهم خوردن لبها و حرکت زبان به گوش رسد. نیم صدادار حرفی است که صوت آن با برهم خوردن لبها و حرکت زبان به گوش رسد، مانند «س» و «ر». حرف بی‌صدا حرفی است که در آن دخالت لب و زبان هست، ولی به خودی خود، هیچ صوتی ندارد، و چون با یکی از حروف صدادار ترکیب شود، صوت آن به گوش رسد.». شرح *ابن‌سینا* در این باب، از این قرار است:

«المقطع الممد و دوالمقصور کما علمت، و یؤلف من الحروف الصامته، و هی التی لاتقبل المدالبتة مثل الطاء و التاء، و التی لها نصف صوت و هی التی تقبل المد مثل الشین و الراء: والمصوتات الممدودة التی نسمیها ملات، والمقصوره و هی الحرکات و حروف العلة.». و شرح *ابن‌رشد* چنین است:

«واما هذا الصوت الذی هوالمقطع فأجزاؤه: لحرف المصوت، والحرف غیرالمصوت. و هذا قسمان: احد هما لایقبل المدالبته، مثل الطاء و التاء، والاخر ما یقبل المد، مثل الراء والسین، و هو الذی سیمی نصف مصوت.».

خواجه نصیر نیز گوید: «و حروف یا صامت بود یا مصوت، و صامت مجهور بود مانند تاوطا که مدش ممکن نبود، یا مهموس بود بخلاف آن مانند سین و شین. و مصوت یا ممدود بود و آن حروف مد بود یا مقصور و آن حرکات بود.»، اساس‌الاقتباس: مقالت نهم، فصل سوم.

۶. بوطیقا / ص ۱۳۷.

۷. (Sullabe) syllabe ، ابوبشرمتی: الاقتضاب، ابن‌سینا و ابن‌رشد: المقطع.

۸. (Sundesmos) conjonction ، ابوبشرمتی و ابن‌سینا و ابن‌رشد: الرباط.

۹. بوطیقا / ص ۱۳۹ـ۱۳۸.

۱۰. (Onoma) Nom ، ابوبشرمتی و ابن‌سینا و ابن‌رشد: الاسم. باید دانست که اسم در نظر ارسطو، صفات و ضمایر را نیز شامل می‌شده است.

۱۱. بوطیقا / ص ۱۳۹.

۱۲. (Rema) Verbe ، ابوبشرمتی و ابن‌سینا و ابن‌رشد: الکلمه. «و منطقیان فعل را کلمه خوانند»، اساس‌الاقتباس: مقالت اوّل، فن اوّل، فصل سوّم.

۱۳. (Ptosis)-cds ، ابوبشر و ابن‌سینا و ابن‌رشد: التصریف.

۱۴. بوطیقا / ص ۱۴۰.

۱۵. (Logos) Locution, Discours.

۱۶. بوطیقا / ص ۱۵۲.

# هنرمند سکوت: مارسل مارسو

محمدرضا الوند

**مارسو** (MARCEL MARCEAU)، یکی از بزرگترین و مشهورترین هنرمندان پانتومیم دنیاست. او باکارهایش به هنرمیم (MIME) در دنیا جانی تازه داد. مارسو، پانتومیم را «تئاتر سکوت» نام نهاده است. پانتومیم، هنری خیال‌انگیز، ساده، صریح و مردمی است. هنرمند پانتومیم، تنهاست. او باید بدون کلام و تنها با بهره‌گیری از بدن، مفاهیم را به مخاطب منتقل کند. مارسو می‌گوید:

«**میم** هنر وهم است، هنر پندار است. هنر خیال و کابوس است. هنرمند میم، بدون اینکه از واژه‌ای یاری بگیرد، تنها با بدن خود همه چیز را بیان می‌کند، نشان می‌دهد. هنرمند میم محدوده‌ای نمی‌شناسد، در سکوت گشنگی و تشنگی، مرگ، عشق، ترس، وحشت، همه چیز را خلق می‌کند.».

میم (MIME)، یك هنر قدیمی است که تاریخ پیدایش آن به یونان و روم باستان و قرون وسطی می‌رسد. میم رومی متشکل از قطعات کوتاه نمایشی، همراه با لودگی و مسخرگی و بذله‌گویی بوده است. میم، در حوالی قرون اول مسیحی، توسط نویسندگانی چون *دسیموس لابریوس* (DECIMUS LABERIUS: 106-43 B.C) و *پابلویوس سیریوس* (PUBLIUS SYRUS) به شکل مکتوب ادبی نوشته شده است. در این دوران میم، شامل یك تك‌گویی بوده است. نخستین شواهد مربوط به میم را در سال ۲۱۱ قبل از میلاد، یافته‌اند. اما باید گفت که میم، به سالها پیش از این تاریخ برمی‌گردد. با تسلط مسیحیت، میم ارزشهای ادبی خود را از دست می‌دهد و به عنوان نمایشی صحنه‌ای و فی‌البداهه، مردم روم را سرگرم می‌کند. در قرن نوزدهم، این هنر در فرانسه به شدت مردمی شد. هنرمندان، میم را دستمایه‌ای برای ارتباط با مردم قرار دادند. در این دوره، در فرانسه شخصیتی به نام **پیرو** خلق شد که صورت سفیدی داشت و دستمال سیاه رنگی به سر بسته بود. هنر میم، در همه ادوار تاریخ با افت و خیزهایی، حیات داشته است. مارسو می‌گوید:

«هنر میم یعنی هنر یکی شدن انسان با اشیاء. این هنر حتی از مرز سخن گفتن نیز پا فراتر می‌گذارد و مانند موسیقی بر روح انسان تأثیر می‌کند. هنر میم افکار و اندیشه را به وسیله سمبل‌ها به تماشاگر القا می‌کند... هنر میم مانند هر هنر دیگری برای خود دستور زبانی دارد و از الفبای ویژه‌ای پیروی می‌کند. چرا که لازمهٔ پایداری یك هنر، کاربرد سبك مخصوص در آن است.»

هنر میم، در قرن بیستم گسترش پیدا کرد و با شخصیتهایی چون *چارلی چاپلین*، *هاردی*، *کیتون*، به صورت یك هنر جهانی

درآمد. در این زمان، مکتبهای متعدد پانتومیم به‌وجود آمد: مکتب فرانسوی و انگلیسی که در حقیقت، هر دو از مکتب میم ایتالیا، تغذیه می‌کردند.

هنرمند بزرگی چون *ژان کوکتو* (JEAN COCTEAU (1982-1963)) نمایشنامه‌نویس، شاعر، داستانسرا، فیلمساز و طراح. اقدام به نوشتن یك رشته آثار نمایشی برای پانتومیم می‌کند. او پانتومیم «گاو نر روی بام»[1] را در سال ۱۹۲۰ برای سیرك می‌نویسد. پانتومیم در حال حاضر، زنده و پویا، به رشد خود ادامه می‌دهد. پانتومیم را یگانه هنر نمایشی رومی‌الاصل می‌دانند. درباره پیدایی آن گفته‌اند که:

*لیویوس آندرونیکوس*، نمایشنامه‌نویس و بازیگر مشهور، در حوالی سالهای ۲۴۰ قبل از میلاد، بتدریج صدای خود را از دست داده و به همین سبب کسی را وا می‌دارد تا در کنار صحنه بایستد و هنگامی که او مشغول اجرای رقص بوده، گفتارها را با صدای بلند بخواند.»[2].

اگر این حرکتها را آغاز تولد هنر میم بگیریم، اکنون دیگر میم، هنری مستقل شده و قواعد خاص خود را دارد. مارسو می‌گوید:

«ما اکنون از «پانتومیم» دیگری حرف می‌زنیم، چون سی سال پس از جنگ جهانی را پشت سر گذاشته‌ایم. و باید «پانتومیم» مدرن داشته باشیم... در سال هزار و نهصد و چهل و شش میلادی، زمانی که با دو تن دیگر از اساتید «پانتومیم» همکاری خود را آغاز کردم، متوجه شدم که هنر «میم» دیگر در هیچ کجای دنیا وجود ندارد، حال آنکه حیف بود که این هنر از بین برود. چون از جمله معدود هنرهای مردمی بود. به همین دلیل هم تصمیم گرفتم خود را کاملاً وقف این هنر کنم.»

او در پی همین تصمیم است که شخصیت **بیپ** را خلق می‌کند. بیپ، یك **پیرو** قرن بیستمی است. مارسو با همکاری گروهی که به‌وجود می‌آورد، به اجرای برنامه در نقاط مختلف فرانسه می‌پردازد و کارش چنان مورد استقبال قرار می‌گیرد که بعدها در سراسر دنیا به معرفی هنر مورد علاقه‌اش می‌پردازد. مارسو در معرفی این هنر، چنین می‌گوید:

«پانتومیم هنر کوتاه کردن است. یعنی با این هنر می‌توان یك نمایشنامهٔ دو ساعته را در عرض پنجاه دقیقه نمایش داد و با یك حرکت می‌توان تمامی حرکات را یك‌جا جمع کرد. من در هنر «میم» وقتی که حرکت می‌کنم، در واقع احتیاج به نوعی کلمه دارم و وقتی بدنم را به «آواز» درمی‌آورم، عمل را با سکوت نشان می‌دهم. یك هنرمند پانتومیم، باید آگاه باشد که حرکات او در فضا صورت می‌گیرد. بنابراین باید به فضا تکیه دهد و برای آن وزن و سنگینی قائل شود. همچنین این را هم بداند که مهمترین موضوعهای هنر «میم» براساس سادگی است و بعد از آن به پیچیدگی می‌رسد. و ساده‌ترین آن نگاه کردن است که مثلاً از نقطه «الف» شروع می‌شود و به نقطهٔ «ی» می‌رسد. زمانی که حرکت دست و پا و دیگر حسها که هر کدام در مقام خود سادگی دارند با هم تلفیق می‌شوند، به نوعی پیچیدگی می‌رسد. بنابراین، می‌بینیم که تمامی موضوعهای بزرگ از یك موضوع کوچك شروع می‌شود و از تشکل آنها نمود پیدا می‌کند.»

هنر پانتومیم، با بهره‌گیری از لباسهای رنگارنگ، وسائل گوناگون صحنه و حتی استفاده از گروه همسرایان و موسیقی، خود را تثبیت می‌کند. هر موضوعی، چه مسائل روز و چه مفاهیم اساطیری و تاریخی، در این هنر مستقل نمایشی، قابل ارائه هستند. اما همه اینها به شرطی است که هنرمند، درست آموزش دیده باشد تا بتواند با مخاطب ارتباط برقرار کند. در هنر میم، تمامی اعضای بدن هنرمند، به‌کار گرفته می‌شوند و به شکلی، حالات مجسمه و هنر باله را تداعی می‌کنند. مارسو در این ارتباط می‌گوید:

«یك هنرمند پانتومیم و حتی یك هنرمند تئاتر باید به تماشای موزه‌ها برود و از آثاری که در آن‌جا هست الهام بگیرد. به عقیده من هنرمند نمی‌تواند بدون شناسنامه و شناسایی گذشته‌اش، هنرمند باقی بماند و موزه‌ها هم جایی است که می‌توان هنر پیشینیان را در آنجا شناسایی کرد. چون تاریخ و ریشه‌های تاریخی هنرمند در آن‌جا به تماشا گذاشته شده است و برای رسیدن به آینده باید به گذشته نگاه کرد.

**این را هم بدانید که هنرمند وقتی از قالب شخصیت خود بیرون می‌آید، دیگر مال خودش نیست و حتی به عدهٔ محدودی هم تعلق ندارد. زمانی که او نقشی را ایفا می‌کند، حتی به وطنش هم تعلق ندارد. به این معنی که وقتی من «مارسل مارسو» هستم، یك فرانسوی به‌شمار می‌روم و دیگر در سکوت نیستم. حرف می‌زنم و فرهنگ مخصوص کشورم را دارم و به وطنم نیز عشق می‌ورزم. ولی زمانی که در قالب «بیپ» فرو می‌روم، دیگر فرانسوی نیستم، بلکه به همه جا تعلق دارم و حتی می‌توانم ایرانی هم باشم. چون حرکت، خنده و با احساس بودن، نوع ایرانی، ژاپنی و فرانسوی ندارد. چون این فعل و انفعالهای انسانی در همهٔ دنیا نمود یکسانی دارند. بنابراین شما هنرپیشه‌ها باید مکانیك هنرتان باشید و شما منتقدان باید هنر این مکانیکها را به همراه سبکش به مردم معرفی کنید.»**

مارسو معتقد است که با هنر میم می‌توان همه چیز را نشان داد. همه چیز، جز دروغ! چرا که:

«میم فقط بازگو کنندهٔ حقایق است و دروغ زمانی به میان می‌آید که سخنی گفته می‌شود. به این ترتیب، دروغ فقط در قالب کلمات می‌گنجد و نه در قالب حرکات.

اگر هنرمند نسبت به خودش، باورهایش، هنرش و مردمش صادق باشد، هنرمند است وگرنه، همه، گفت و گوی است و به یاد داشته باشیم که:

«هنر میم از مرز سخن گفتن نیز پا فراتر می‌گذارد و مانند موسیقی بر روح انسان تأثیر می‌کند.»[3] □

## پاورقی:

۱. THE OX ON THE ROOF.

۲. گزیده تاریخ تئاتر جهان، جعفر ملك پور/ ص ۵۱.

۳. همه نقل قولها از سخنرانی مارسل مارسو در یکی از جلسات تالار سنگلج (بیست و پنج شهریور) از ۱۸ تا ۲۷ مرداد ۱۳۵۷، که به دعوت «جشنواره و همکاری تئاتر شهرستانها» در تهران برگزار شد، گرفته شده است.

# دوبرادر

## از سری نمایشنامه‌های عامیانه

■ گردآوری و تنظیم:

صادق عاشورپور

**آدمها:**

**برادر عاقل- (علی میرزا)**

**برادر دیوانه- (حسن قلی) با شکمی گنده و سری کچل.**

**مادر- (کل باجی)**

**کدخدا.**

**به نقل از: محمدولی تقی‌زاده، بیجار، روستای سلامت آباد.**

**مجلس اول:**

صحنه- اطاقی است در روستا، دو برادر و مادر در صحنه، علی میرزا گرده نانی را لول کرده و هرازگاهی به نیش می‌کشد.

مادر: علی میرزا حالا که بعد از سالها برادرت پیدا شده بهتر نیست بروی و یک کاری برایش پیدا کنی؟

علی میرزا: آخر چه کاری مادر؟

مادر: بالأخره کار که قحط نیست، توی این آبادی این همه کار است.

علی میرزا: واله مادر من پیش هر کس که می‌روم قبول نمی‌کند.

مادر: چرا؟

علی میرزا: خب معلوم است، می‌گویند برادرت دیوانه است ما به دیوانه کار نمی‌دهیم.

مادر: غلط می‌کنند، کجای بچه من دیوانه است؟

حسن قلی را نوازش می‌کند.

علی میرزا: واله نمی‌دانم،

مادر: بهر جهت تو برادر بزرگش هستی و باید بروی و یک کاری برایش دست و پا کنی، آخه این هم جوان است، آرزو دارد، دلش می‌خواهد عروسی کند، صاحب زندگی شود، صاحب بچه بشود.

علی میرزا: مادر جان شما فکر می‌کنی من آرزو ندارم من هم آرزو دارم که برادرم ترقی کند. اما چه کنم؟

مادر: چه کنم ندارد، بگرد، برایش کاری پیدا کن.

علی میرزا: (فکر می‌کند) می‌گویم مادر، چطور است قلی را ببرم پیش کدخدا، شاید کدخدا کاری به قلی بدهد.

مادر: بد نیست ببر، شاید کدخدا کاری داشت به برادرت داد.

علی میرزا: باشه می‌برم.

مادر: خدا عوضت بدهد مادر.

هر سه بلند می‌شوند و از صحنه بیرون می‌روند.

**مجلس دوم:**

خانه کدخدا، کدخدا نشسته و قلیانی نی‌پیچ روی زانو گذاشته و درحال کشیدن قلیان است که دو برادر دق‌الباب می‌کنند. کدخدا متوجه صدا می‌شود.

کدخدا: کیه؟

علی میرزا: منم کدخدا علی میرزا.

کدخدا: بفرمایید، در باز است.

در این موقع علی میرزا و حسن قلی وارد می‌شوند.

دو برادر: سلام علیکم.

کدخدا: علیك سلام، بفرمایید، یا اله.

کدخدا بلند می‌شود ولی حسن قلی به وی می‌رسد و با شکم خود به کدخدا می‌زند و کدخدا به زمین می‌خورد و خود به لقمه‌اش نیش می‌زند و خوشحالی می‌کند و علی میرزا می‌رود و کدخدا را بلند می‌کند.

علی میرزا: می‌بخشید کدخدا...

کدخدا: خدا ببخشد، عیب ندارد، حالا بگویید چه می‌خواهید؟

علی میرزا: واله کدخدا غرض از مزاحمت این بود که می‌خواستم خواهش کنم کاری به این برادر من بدهید.

کدخدا: پس این برادر شماست؟

علی میرزا: بله کدخدا.

کدخدا: همان‌که چند سالی بود گم شده بود؟

علی میرزا: بله کدخدا همان است.

کدخدا: اما علی میرزا من شنیده‌ام که این برادر تو دیوانه است، آن‌وقت تو چطور برای یك آدم دیوانه تقاضای کار می‌کنی؟

علی میرزا: کدخدا، خدا به سر شاهد است که خلاف به عرض عالی رسانده‌اند، این کجا دیوانه است.

حسن قلی: (نعره می‌زند) من دیوانه‌ام؟، کی گفته که من دیوانه‌ام، بگویید تا پدرش را دربیاورم.

به‌سوی کدخدا یورش می‌برد و کدخدا از ترس پشت علی میرزا پنهان می‌شود.

علی میرزا: کدخدا هم همین را می‌گوید.

حسن قلی: (نعره‌زنان) یعنی می‌گوید من دیوانه‌ام؟

علی میرزا: نه بابا می‌گوید کدام پدرسوخته‌ای گفته که تو دیوانه‌ای.

کدخدا: (ترسان) بله، بله، من هم همین را می‌گویم.

حسن قلی: هوم.

به لقمه‌اش نیش می‌زند.

حسن قلی: خب حالا به من کار می‌دهی یا نه کدخدا؟

کدخدا: چرا نمی‌دهم منت هم می‌کشم، تو از این به بعد چوپان گله‌های من می‌شوی و روزی پنج قران هم به تو مزد می‌دهم.

علی میرزا: خیلی ممنوع کدخدا، خدا سایه شما را از سر ما کم نکند.

حسن قلی خوشحال به لقمه‌اش نیش می‌کشد.

علی میرزا: از کی باید خدمت برسد؟

کدخدا: از فردا...

علی میرزا: پس تا فردا خدا نگهدار.

کدخدا: خدا نگهدار.

هر دو بیرون می‌روند و کدخدا نفسی به راحتی می‌کشد.

**مجلس سوم:**

اطاق دو برادر، دو برادر به همراه مادر در صحنه.

مادر: والله علی میرزا، حالا که الحمدلله برادرت صاحب کار شد، بهتر نیست که فکری برایش بکنیم؟

علی میرزا: چه فکری؟

مادر: خب معلوم است، دامادش کنیم،

حسن قلی می‌خندد و لقمه‌اش را نیش می‌کشد.

علی میرزا: آخر مادر جان بیکاری، حسن قلی همسر می‌خواهد چه‌کار؟

مادر: این چه حرفی است که می‌زنی، مگر حسن قلی آدم نیست؟

علی میرزا: چرا ولی...

مادر: خب، خب، به‌جای این حرفها، فکر کن ببین چه کسی برای برادرت مناسب است؟

علی میرزا: چه بگویم مادر؟

مادر: یعنی چی چه بگویی؟

علی میرزا: من می‌گویم حسن قلی زن نمی‌خواهد، حالا که شما می‌گویید می‌خواهد، بهتر است خودتان انتخاب کنید.

مادر: من انتخاب کردم.

علی میرزا: اگر انتخاب کردی پس دیگر به من چه می‌گویید؟

مادر: آخر تو برادر بزرگی، می‌خواستم نظر تو را هم بدانم.

علی میرزا: نظر من بر این بود که حسن قلی زن نمی‌خواهد.

مادر: چرا می‌خواهد.

علی میرزا: اگر می‌خواهد خب برو بگیر،

مادر: می‌گیرم و خوبش را هم می‌گیرم.

علی میرزا: مثلاً...؟

مادر: دختر کدخدا.

علی میرزا: مادر، کدخدا که دخترش را به این نمی‌دهد.

مادر: چرا نمی‌دهد، بچه‌ام خل است یا دیوانه؟

علی میرزا: نمی‌دانم.

مادر: بلند شو، بلند شو به‌جای این حرفها برو سراغ عمو و دایی‌ات تا فردا برویم خواستگاری.

حسن قلی خوشحالی می‌کند و به لقمه‌اش نیش می‌زند.

علی میرزا: باشه.

علی میرزا بیرون می‌رود و مادر دست نوازش به سر و روی حسن قلی می‌کشد.

مادر: شاداماد ببه‌ام.

**مجلس چهارم:**

خانه کدخدا، کدخدا، مادر، علی میرزا، حسن قلی، عمو و دایی در صحنه.

دایی: خب کدخدا، از خواهرزاده بنده که راضی هستید؟

کدخدا: بله، بله...

عمو: کار برادرزاده بنده چطور است؟

کدخدا: خوب است، خیلی خوب است.

عمو و دایی: خب خدا را شکر.

دایی: حالا که راضی هستید، می‌خواستیم از حضور جنابعالی یك درخواستی بکنیم.

کدخدا: بفرمایید.

دایی: می‌خواستیم خواهش کنیم که ایشان را به غلامی خودتان قبول کنید.

کدخدا: والله....

عمو: کدخدا مطمئن باشید که چنین پسری گیرتان نمی‌آید.

دایی: درست است، مثل و مانند خواهرزاده بنده گیرتان نمی‌آید.

عمو: کارکن، زحمت‌کش، مردم‌دار، مثل مرحوم برادرم.

کدخدا: والله....

حسن قلی نیشی به لقمه‌اش می‌زند و چشم‌غره‌ای به کدخدا می‌رود و کدخدا می‌ترسد.

کدخدا: باشه من حرفی ندارم، اگر دختر خودش موافقت کند.

مادر: موافقت دختر با من، شما نگران ایشان نباشید.

کدخدا: عرض کردم که اگر موافقت کند، بنده هم عرضی ندارم.

عمو و دایی: خب، ان‌شاءالله مبارك است، مبارك است.

کدخدا: بله، ان‌شاءالله مبارك است، ولی اگر دختر قبول نکرد چی؟

عمو: دختر غلط می‌کند قبول نکند.

دایی: بله در جایی که پدر و مادر هستند دختر چه‌کاره است.

کدخدا: والله دختر من که مادر ندارد.

مادر: نداشته باشد، الحمدلله پدری مثل شما دارد که یك آبادی را دراختیار دارد.

علی میرزا: خب، به‌جای این حرفها بهتر است برویم سر اصل مطلب.

دیگران: بله برویم.

عمو: خب کدخدا، شیربها چقدر؟

کدخدا: پانصد تومان.

دایی: زیاد است. سی‌صد تومان.

کدخدا: باشد سی‌صد تومان.

عمو: مبارك است.

کدخدا: چهار رأس گوسفند.

عمو: زیاد است. دو رأس.

کدخدا: دو رأس خیلی کم است.

عمو: نخیر، هیچ کم نیست.

مادر: بله کدخدا، پسرم جوان است تازه می‌خواهد تشکیل زندگی بدهد.

کدخدا: باشه دو رأس، ولی به‌همراه هشت‌صد تومان طلا.

عمو و دایی: خیلی زیاد است هشت‌صد تومان طلا چه خبر است کدخدا؟

مادر: کمترش کن کدخدا.

عمو: چهارصد تومان طلا دو رأس گوسفند.

کدخدا: قبول چهارصد تومان طلا دو رأس گوسفند، یك کیلو نمك به‌خاطر شور زندگی، یك کیلو نبات به‌خاطر شیرینی.

عمو و دایی: اشکالی ندارد مبارك است. مبارك است.

مادر و علی میرزا: مبارك است، مبارك است.

عمو: خب حسن قلی جان، پول داری که به کدخدا بدهی؟

حسن قلی: پول چه؟

دایی: خب دایی جان، شیربها را باید یك مقدار قبل از عقد عروسی بپردازی.

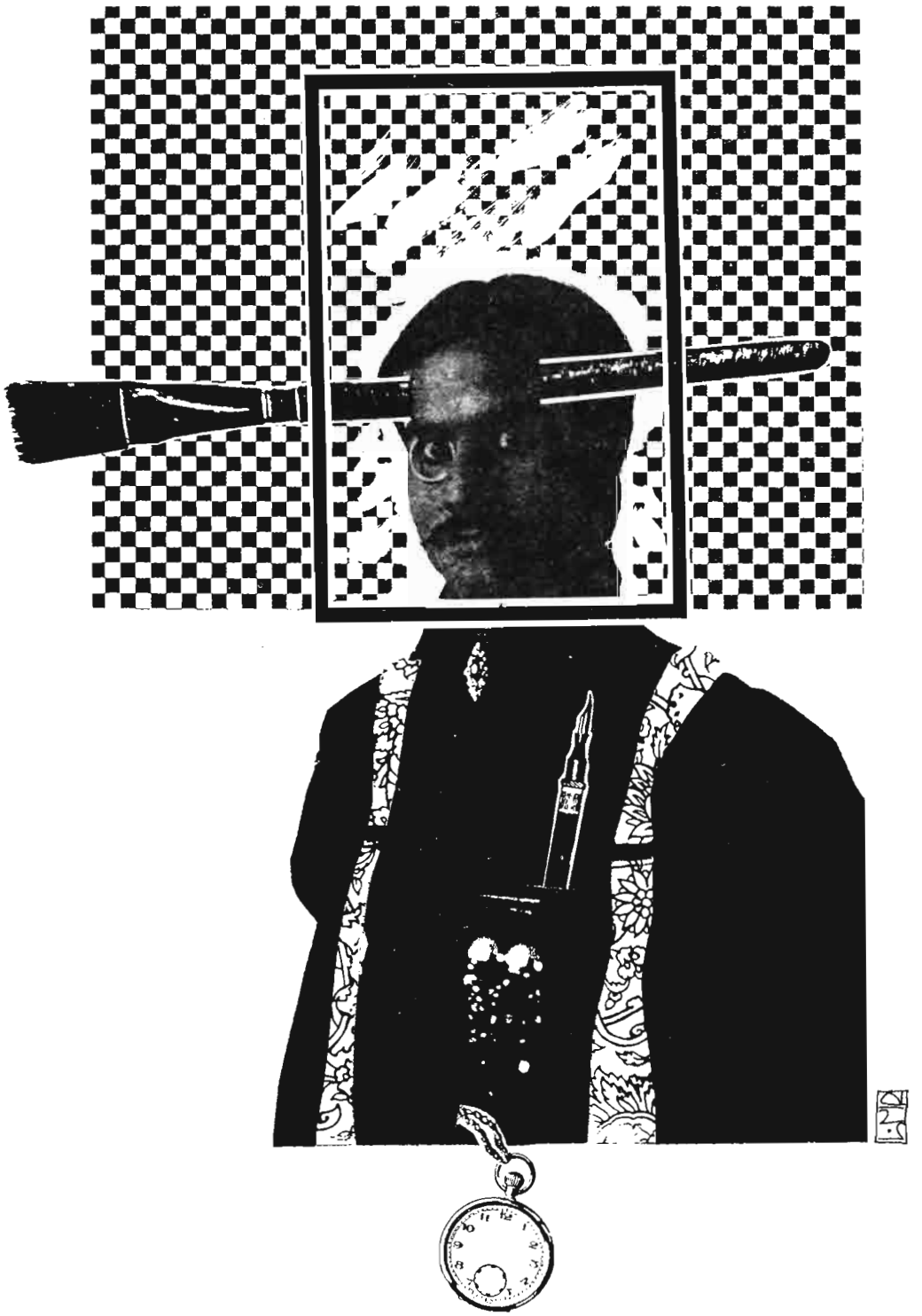
عمو: بله، یعنی باید صدو پنجاه تومن به کدخدا بدهی.

حسن قلی: چشم، می‌دهم.

در این موقع، حسن قلی لقمه خود را به دست دیگری می‌دهد و با یك دست لنگه کفشهایی را که از قبل در کنارش چیده شده برمی‌دارد، به فرق سر کدخدا می‌کوبد و با هر ضربه رقمی را می‌گوید.

حسن قلی: این ده تومان، این بیست تومان، این سی تومان...

در این موقع کدخدا برخاسته و از صحنه می‌گریزد. □



# یادداشتهای روزانه یک نقاش روشنفکر

**اشاره:**

مطلبی که می‌خوانید خاطرات روزانه یك نقاش معاصر ایرانی است که توسط آقای روزبه *دوامی* دراختیار ما گذاشته شده است. از آنجایی که بسیاری از حوادث، اسامی، اماکن و اصطلاحات بسیار شخصی، برای خوانندگان ناآشناست، ایشان توضیحاتی بر این یادداشتها نوشته‌اند که به‌خاطر آنکه این هنرمند را از نزدیك می‌شناخته‌اند، اطلاعات نسبتاً مشخص‌تری به ما می‌دهد. بدین‌وسیله از ایشان تشکر می‌کنیم.

**شنبه، ۱۹ ژوئن چیزر**[1]

خسته‌ام. در عین حال که احساس می‌کنم انرژی برای از جا کندن کوه المپ را دارم، اما تصور انجام هر کاری برایم دشوار است: حتی دست و رو شستن و صبحانه خوردن. **آقاجون**، مثل همیشه از ساعت ۶/۵ صبح تا حالا، که ساعت اطراف ۱۱/۵ است، توی حیاط مشغول آب دادن به باغچه و گپ زدن با پرندگان رنگارنگش شده. آخ که این موجودات زیبا چه‌قدر به نقاشیهای دوره آبی- سبز[2] من کمك کردند، آن زمان که در جنوب فرانسه دچار نوستالژی غلیظی بودم. اما افسوس که هیچ‌کدام از تابلوهایم، به فروش نرفت. هرچند که آنها را سال بعد در سفرم به ایران فروختم.

دیگر کم‌کم این دل راحتم نمی‌گذارد. مرتب بهانه می‌گیرد. امّا من می‌دانم جریان چیست. آنت[3] با امروز ۱۷ شبانه‌روز است که او را ندیده‌ام و از او فرسخها فاصله دارم. با آنکه هنگام سفر به ایران عزیز او را به دوستانم *دیوید* و *لهراسب* سپردم، امّا نمی‌دانم چرا باز نگرانم. این روزها باید درحال تمرین برای نمایش جدیدش باشد که قرار بود در مرکز هنرهای نمایشی ماساچوست اجرا شود.

باید برای بعد ازظهر خودم را آماده کنم تا با خانم شمین *اللهوردی* ملاقات کنم. ظاهراً خانم ۶۰ ساله‌ای است و صاحب یکی از بزرگترین گالریهای تهران. با وساطت *بُرنا*[4] قرار است برای ماه آینده در گالری او نمایشگاهی داشته باشم از این دوره از کارهایم که با خود آورده‌ام: دورهٔ **صداقت رنگین ایرانی**.

بُرنا می‌گفت روابط بسیار خوبی با کلیه ادبا و نویسندگان و موسیقیدانان «up to date»[5] ایران دارد و البته با سفیران و اتباع کشورهای خارجی. فروش تابلوها را تقریباً تضمین می‌کند. اگر آقاجون هم به مساعدت مالی که قول داده بود بر سَر زمینها عمل کند و خاله‌خانم و پوپك[6] و آقای مجد*آرا*[7] هم مثل سال قبل، چند تابلو بخرند دیگر حتی لازم نیست تبلیغات و پروپاگاندا باشد. تا یزدان چه خواهد و چرخ چگونه گردد...

هوای پاك این باغ اساطیری که کودکیهای مرا در لابه‌لای کاشیها و آجرهایش پنهان کرده، مرا وامی‌دارد به شاعری. قطعه شعری را که دیشب ملهم شد، حالا کامل می‌کنم تا فرشته الهام نگریخته:

تقدیم به تمام عاشقان ادوار بعد:

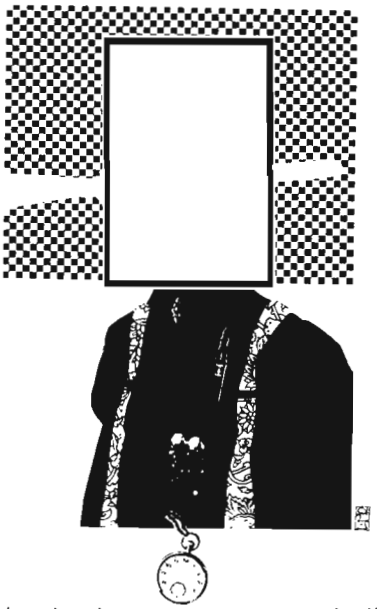
**باغ اساطیری گمشدهٔ من**

امروز صبح
در هوای عطر شگفتِ
گلهای باغ اساطیری است.
**آدم** خنکای آب را احساس می‌کند
از تابش شبنمهای کودکی اش بر گونه‌ها.
بارانی از طلا از آسمان می‌بارد
و این عشق **زئوس** است.
بر تمام عاشقان ارزانی باد...[8]

**یکشنبه، ۷ *ذیحجه*[9]، *ولنجك***[10]

به خودم نزدیکتر شده‌ام. این را به‌خاطر پرتره‌ای که امروز از خودم ساخته‌ام می‌نویسم، گو اینکه تمام تابلو، تنها یك تاش مرکب قهوه‌ای بود بر روی کاغذ خاکستری. اما سوغات خوبی برای بازگشت دارم. شروع یك دوره کاری دیگر: **تاشهای وجود** و یا **پرتره‌های قهوه‌ای**.

ملاقاتم امروز با شمین، این دخترك خوش‌صحبت[11] بسیار امیدوارم کرد. آدم بسیار باکلاسی بود. همین‌که متوجه شد من در آکادمی «A.P.F.M.O.P.Q.M»[12] درس خوانده‌ام، به گرمی مرا پذیرفت. ظاهراً خوب می‌دانست که ازنظر علمی و هنری در چه سطحی است. دوستان بسیار ساده و پاکی هم داشت. خیلی بامزه بودند: سید هومن حقیقت‌جو، یکی‌شان بود: جوانی است که بیشتر تابلوهایش بوی گرافیك می‌دهد. اما جالبتر خودش بود. بشدت به سنتهای ایرانی پای‌بند. ریش بلندی داشت. گیوه به‌پا می‌کند و بندهای شلوارش طرح بته‌جقه دارد. به هیچ عنوان، پیراهن فرنگی نمی‌پوشد و فقط از پیراهنهای سفید و گل‌و گشاد بلاد خراسان استفاده می‌کند. دختر جوان دیگری هم حضور داشت که بسیار جالب بود. لباسهایش را به ذهنم سپردم تا برای *آنت* تهیه کنم. البته می‌گفت آنها را از اصفهان تهیه کرده و باید برای خریدش به فروشنده بگویم پارچه قلمکار برای روی میز. به‌هرحال، آن را طوری به خودش پیچیده بود که آدم محو تماشا می‌شد. او هم نقاش بود. البته از ظاهرش پیدا بود. کارهایش بسیار زنانه و خوب بود: هاشورهای مورب آبی و صورتی با خطکش به‌وسیله مداد رنگ و با کمپوزیشنهای عالی، که ملهم از معماری اسلامی بود.



آنها از دیدن کارهای من بسیار متحیر شدند. باورشان نمی‌شد که بتوان از موتیفهای ایرانی و کاشی‌کاریهای معماری و نقش برجسته‌های تخت‌جمشیدمان، بشود نقاشی آبستره به‌وجود آورد. قرار نمایشگاه ۱۵ روز دیگر شد. پوستر نمایشگاه و طراحی آن را هم سید هومن به‌عهده گرفت. ایده جالبی هم داشت. می‌خواست عکس برهنه من را با نقاشیهایم تلفیق کند. البته شمین گفت: برای چاپ مجوز نمی‌دهند. ممکن بود خلاف شئونات باشد. قرار شد کار دیگری کند.

نهار را با پوپک بودیم. همان جای قدیمی سرپل. چند ساعتی گپ زدیم، درمورد مشکلات بشر امروز، هنر مدرن و پست مدرن در ایالات متحده، فقر فرهنگی در کشورهایی چون ایران، لزوم بازگشت آدمهایی مثل من به زادگاهشان: با آنکه زندگی در ایران بسیار دشوار است، رماتیسم مادرجان، فروش زمینهای ولنجک که آقاجون با پوپک شریکند و سهم من از آن، شعرهای تازه پوپک و غیره. حدود غروب هم به دیدن نمایشی از میر *ضیاالدین اشرف* **چهچهانی** رفتیم. او از آدمهای خاطرات من است و همبازی روزهای خوش جوانی. در کوچه‌های کاهگلی سلطنت‌آباد[۱۳] و آن زمان که با شیطنت از منزل دور می‌شدیم و به پایین شهر می‌رفتیم، مثلاً پل سیدخندان و نمی‌دانم این‌جور جاها. بعدها اتفاقاً در دانشکده هم با من بود. البته من نمایش خواندم و او نقاشی. چه‌قدر جالب! حالا من نقاشی می‌کنم و او یک کارگردان آوانگارد تئاتر است. هنر حد و مرزی ندارد. این بارها به من ثابت شده است. به قول پیکاسو، معلم اول در نقاشی: (این تعبیر خود من است که از ارسطو وام گرفته‌ام): «یک انسان فقط به واسطه تابلوهایی که تماشا می‌کند، زنده است».[۱۴]

***دوشنبه، اول تابستان، زادگاهم، چیذر***

تمام امروز به قدری کار کردم که رمقی برای نوشتن باقی نمانده است. حدود چهار اتود برای تابلوهایم، از سری پرتره‌های قهوه‌ای. دو کتاب پرتصویر نگاه کردم. یک شعر بلند به فرانسه خواندم و فکر کردم. فکر... احتیاج به استراحت دارم و تمرکز.

***پنج‌شنبه، ۱۱ جولای، سلطنت‌آباد***

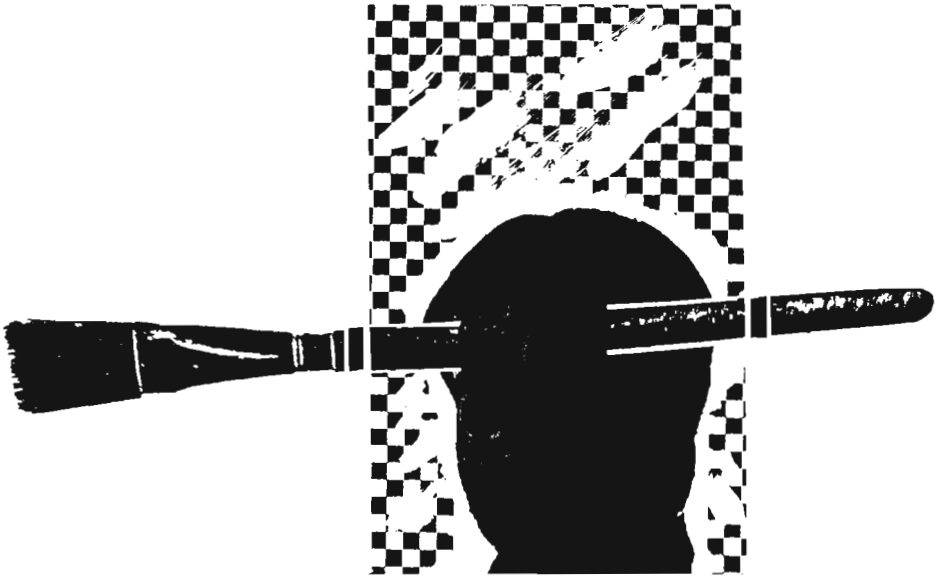
پگاه است. منزل عمه‌جان هستم. کارها بسیار خوب پیش می‌رود. تا چند ساعت دیگر، نمایشگاه من افتتاح می‌شود. تمام دوستان و اقوام را دعوت کرده‌ام. حتی عمه‌جان هم قول خرید تابلو داده‌اند و شمین هم میهمان بسیار دعوت کرده. ماجرای زمینهای بالا هم حل شد و قول گرفتم تا هنگام رفتن، پول به دستم برسد. در خودم دگرگونی عجیبی احساس می‌کنم. شاید آبستن دوره تازه‌ای هستم. نمی‌دانم. این‌بار حتی نمی‌دانم کی و چطور. اگر آدمها هنر را نمی‌داشتند، چه می‌کردند و اگر هنرمندان را نمی‌داشتند چه می‌کردند؟ بازهم نمی‌دانم! نقاشی، زبان عریانی است. دستورزبان عریانی هم دارد و همیشه این دستورزبان را نقاش به‌همراه نقاشی، به تماشاگر ارزانی می‌کند. به قول سهراب و پوپک خودمان: «سایبان آرامش ما ماییم...».

دیروز به اتفاق پوپی[۱۵] یک‌سری از اشعار شمس تبریزی[۱۶] را خریدیم. عزلیاتش بود گویا، مجموعه آثار شاید. نگاهی کردم. شعرهایش را نفس کشیدم. روحم ترو تازه شد. اینها را می‌برم تا برای دیو و *آنت* بخوانم. چون علاقه شدیدی به عرفان ایران دارند. چند سری هم از مینیاتورهای ایرانی را خریدم. چه‌قدر ماتریالهای خوبی هستند برای کار! فرمها، رنگها، دفرماسیونها و البته بافت اصلاً ندارند. هرکدام، خوراک یک دوره نقاشی‌اند.

انتظار خوشی می‌کشم برای شروع نمایشگاهم. حدود ۳۰ تا ۴۰ تابلو از سری پرتره‌های خودم و یا همان **تاشهای وجود** را تهیه کرده‌ام. با همین وسائل ابتدایی در ایران و احتمالاً به محض بازگشت باید ترتیب نمایشگاه بعدی را بدهم.

نمایشگاه امروز را با وساطت *بُرنا* به انجام رساندیم.

چون گالریهای تهران تا دو سال بعد، برنامه‌های مشخصی دارند، با کم کردن وقت دو نمایشگاه دانشجویی، این ده روز را برای من بازکردند. و البته به نفع همان دانشجویان هم هست. من تا چند سال دیگر، به ایران بازنمی‌گردم و محروم می‌ماندند. برای بروشور هم حرفهای سایه‌دار و سنگینی نوشتیم.[۱۷] سایه‌دار از آن جهت که بسیاری از جوانهای نقاش ایران، زیرش استراحت کنند! (لازم بود). احساس کردم باید به وظیفه‌ام عمل کنم...



***سه‌شنبه، ۱۲ صفر، نیویورک***

حدود ۴ صبح رسیدم به آپارتمان. هیچ‌کس به استقبالم نیامد؛ نه فرودگاه و نه منزل. حمل چمدانها برایم خیلی دشوار بود. حدود ساعت ۸/۵، آنت را بالاخره دیدم؛ بعد از چندین ماه. بسیار خوشحال شدیم. اما به‌خاطر اجرای جدیدش، مجبور شد سریعاً با دیوید به **فیلادلفیا** برود. و حالا تنها هستم.

بعد از آن فروش بسیار خوب در گالری شمین عزیز و وصول سهمیه زمینها، اوضاع بسیار روبراه خواهد بود و فرصت برای فکر وبال دادن به اندیشه برای پرواز. مخصوصاً که حالا ۶۰ تابلو هم از دوره تاشهای وجود هم حاضر است و این کافی است برای یك نمایش دیگر.

برای فضای خودم بسیار دلتنگ شده بودم. هرچند خاطراتم را در ایران و لای شاخ و برگهای نارون حیاط جا گذاشتم، اما هرگز فراموش نمی‌توانمشان کرد. بشدت احساساتی شدم. حس می‌کنم دینم را با این سفر آخر، به ایران پرداخته‌ام. حالا باید کمی به روال سابق برگردم. جریانات روز را دنبال کنم. افسوس که این آپارتمانهای بتونی، جایی برای پرندگان اساطیری آقاجون ندارند! اما هرچه هست، هنر ناب است و همین مرا جذب می‌کند.

گرفته‌ام. توی چمدان می‌گردم تا کتاب شعری را که پوپی عزیز، برایم تهیه کرد بیابم. دلم هوای عرفان کرده است. احساس می‌کنم حالا درك بهتری از عرفان پیدا کرده‌ام و از این بابت نگرانم، چون آنت مرا درك نخواهد کرد. دلم می‌خواهد با همه چیز صحبت کنم. با مبلهای راحتی. با کنترل تلویزیون با نوارهای دیسکتم[۱۸] و با همه چیز. مخصوصاً حالا که آنت هم نیست. این آدمهای غربی، چه می‌فهمند عرفان ما ایرانیهای اصیل چیست. حال بسیار زیبایی دارم. ابدی ابدی مخصوصاً بعد از کشیدن سیگارهای پر شده آنت و دیو. مدتها بود لب نزده بودم. برای همین گرفتار بن‌بست می‌شدم برای شعر. حالا پنجره دلم باز است به روی حیاط خانه‌مان در چیزر و به روی ایوان و به روی باغ اساطیری آقاجون با پرندگان رنگارنگ عرفانی اش. «...AH» آمد. یك دوره جدید: غزل عارفانه با رنگ. □

## توضیحات:

۱. محله‌ای است در شمال تهران که منزل و باغ پدری این نقاش در آن واقع شده است.

۲. نقاشی دوره‌ای یکی از آخرین پدیده‌ها در نقاشی معاصر ایران است که طی آن نقاش یك سلسله نقاشی به‌وجود می‌آورد که به‌لحاظ رنگ و فرم و بافت کاملاً یکسانند. اما فقط جهتشان و اندازه آنها با هم متفاوت است. این نقاش به‌طرز عجیبی به نقاشی دوره‌ای اعتقاد دارد.

۳. *آنت راولینسون*، ظاهراً همسر این هنرمند است که بازیگر نیمه حرفه‌ای تئاتر مدرن در آمریکاست.

۴. از دوستان قدیم و هنرمند جدید این نقاش.

۵. این اصطلاح متأسفانه مانند بسیاری دیگر از کلمات انگلیسی معنی کاملی در فارسی ندارد. اما به معنای اتفاقی است که کاملاً به‌موقع و همگام با زمان رخ می‌دهد. در اینجا نقاش این اصطلاح را بعمد درمورد آدمها به‌کار برده است.

۶. پسرخاله نقاش ما که فارغ التحصیل رشته جاز مدرن از مدرسه عالی موسیقی تگزاس است!

۷. شوهر دوم خاله و پدرخوانده پوپك.

۸. این شعر به طرز عجیبی شباهت به شعری از بورخس، شاعر معاصر دارد.

۹. تاریخها به‌علت نامعلومی در این دفترچه به چندین شکل ثبت شده‌اند. اما به‌لحاظ تداوم روزها، صحیح هستند.

۱۰. محله‌ای (پشت دانشگاه شهید بهشتی) که منزل خاله نقاش است.

۱۱. البته این همان خانم ۶۰ ساله باید بوده باشد که نقاش تحت تأثیر برخورد و سرزندگی او چنین خطابش می‌کند.

۱۲. هرچه در دفترهای راهنمای دانشگاههای جهان جست‌و جو کردم، به این نام برنخوردم. احتمالاً باید جدیداً تأسیس شده باشد.

۱۳. سلطنت‌آباد نام سابق خیابان **پاسداران** فعلی است. هیچ‌وقت سلطنت‌آباد کوچه کاهگلی نداشته است. احتمالاً نقاش ما دچار فراموشی جغرافیایی شده باشد.

۱۴. ابتدا، اصل جمله از پیکاسو که احیاناً در رسم‌الخط اشتباه شده است. چنین است: «یك تابلو به واسطه انسانهایی که تماشایش می‌کنند زنده است.» و بعد، بنده نتوانستم ارتباط بی‌حد و مرزی هنر را با این جمله پیکاسو پیدا کنم!

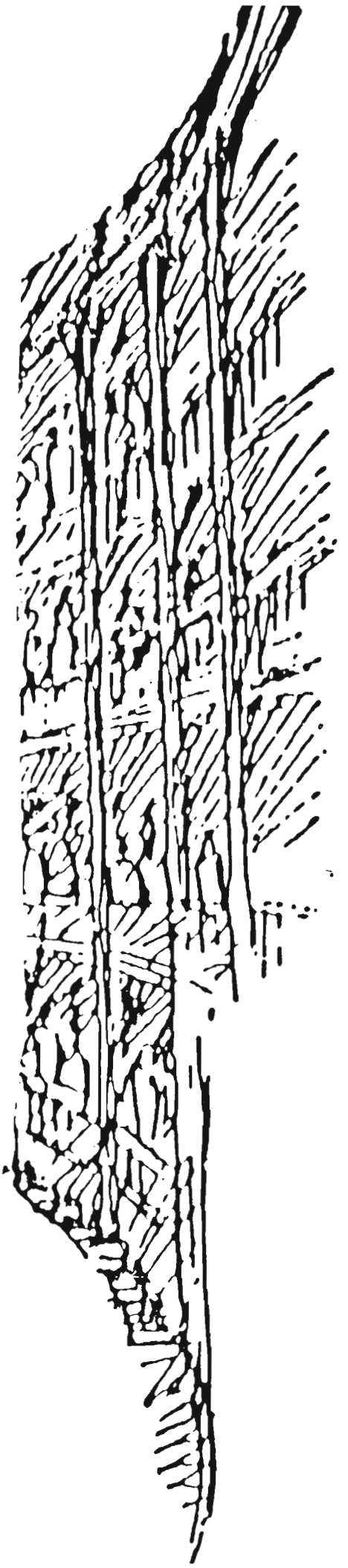
۱۵. مقصود پوپك است.

۱۶. البته منظور محتملاً دیوان غزلیات شمس است از مولانا.

۱۷. به‌نظر می‌رسد، مقصود نقاش، حرفهای سیاسی باشد!

۱۸. ...با عرض معذرت بنده بی اطلاعم.

# درباره پرسپکتیو



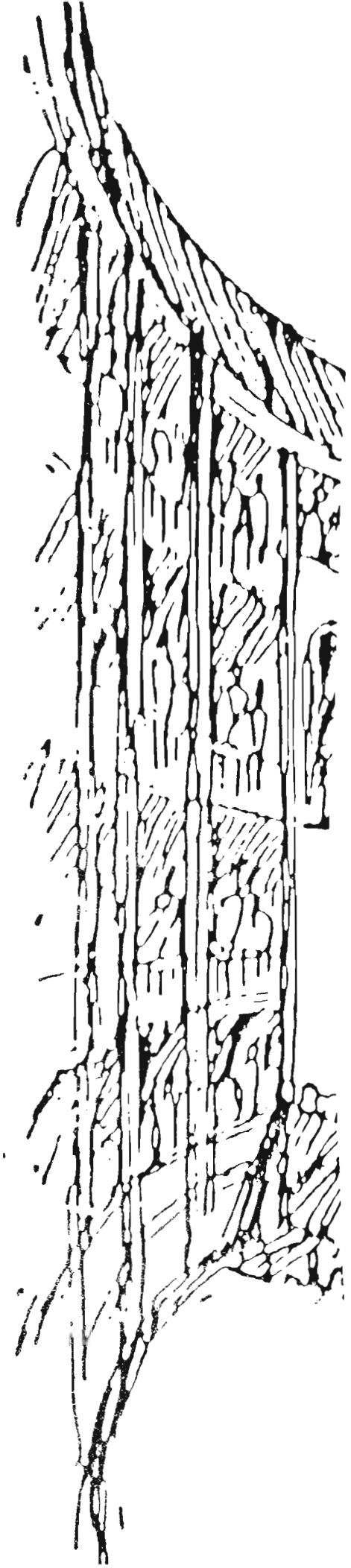
اشاره:

رنسانس در اروپا، سرآغاز نهضتی بود که پیامدهای فراوانی به همراه داشت و البته زمینه‌های فراوانی هم از پیش به این جریان معنا می‌بخشید. رنسانس به یک تعبیر، وارد شدن علم به نحو جدید به عالم هنر و تفکر بود. این دگرگونی در هنر نشانه‌های زیادی دارد. با مقایسه هنر ماقبل رنسانس و هنر دوران بعد، بروشنی می‌توان ظهور این طرز تلقی محاسبه‌گرانه و حساسیت برای شناخت جزئیات و یافتن تعاریف علمی برای هر پدیده و حتی هنر را تشخیص داد. این امر در هنرهای تجسمی و بخصوص در نقاشی، به دست بزرگانی چون لئوناردو به تمامیت می‌رسد. اما بستر این تفکر را باید در زمانی دورتر جست و جو کرد. پرسپکتیو (علم مناظر و مرایا)، یکی از این گونه تعاریف و تفسیرهاست.

اولین مطالعات در باب پرسپکتیو را به فلیپو برونولسکی، معمار بزرگ ایتالیایی نسبت داده‌اند که تاثیر فراوانی بر نقاشان معاصر خود گذاشته است اما کسی که بیش از دیگران به این امر در هنر نقاشی و به گونه‌ای خاص نظر کرده است، پیرو دلا فرانچسکا (۱۴۹۲ـ ۱۴۲۰) نقاش و نظریه‌پرداز ایتالیایی است. وی از اهالی توسکانی است و از شاگردان دومینکو و نتسیابو بوده که از سردمداران رنسانس در فلورانس به شمار می‌رود. این مطالب، ما را وا می‌دارد که او را یکی از تئوریسینهای رنسانس و نظریه‌پردازان در روشهای نوین نقاشی بدانیم. و از سوی دیگر، به این نتیجه برسیم که قبل از آن تاریخ گرایشهای جدی به سه بعد نمایی در نقاشی مذهبی مسیحی وجود نداشته است. (رجوع کنید به Con۱ـ شمایل‌نگاری مسیحی).

متن حاضر بخشی از دو کتاب فرانچسکا درباره پرسپکتیو است. انتخاب این متن به دو دلیل انجام گرفته: اول، به دست دادن اطلاعاتی در خصوص اولین مطالعات این بحث (پرسپکتیو) و دیگر مقایسه بین هنر نقاشی و نگرش نقاش در غرب و دیدگاههای نگارگران در شرق و خصوصاً در ایران.

علم و هنر در کارهای پیرو دلافرانچسکا (PIERO DELLA FRANCESCA) همچون لئوناردو بیلنگر و جنبه‌اسلسی متناسب بلذائقه‌عصررنسانس است. ذائقه‌ای که‌بسمت وضوح، دقت و شناخت تمایل داشت. اگر کسی به نقاشیهای فرانچسکا نگاه کند، ممکن است فکر کند که او یک ریاضیدان هم بوده است. وی در اواخر عمرش دو کتاب نوشت: یکی درباره پرسپکتیو و دیگری به نام پنج جسم منتظم (The Five Regular Bodies) درباره‌هندسه. متن زیر از کتاب او درباره پرسپکتیو، برگرفته شده است.



## تقسیمات نقاشی

نقاشی از سه بخش اصلی تشکیل شده است که عبارتند از: طراحی، تناسب و رنگ آمیزی.

منظور از طراحی، نمایش مقاطع و محیطهای مرئی هستند به گونه‌ای که واقعاً در یك شیء وجود دارند.

تناسب (یا به عبارت بهتر پرسپکتیو) اشاره به همان مقاطع و محیطها دارد اما در حالی که به فراخور وضع و مکانشان، کوچك شده و در جای خود قرار گرفته‌اند.

منظور از رنگ آمیزی، نمایش رنگهاست. همان‌گونه که‌دراشیاء خودنمایی می‌کنند و درست با همان سایه روشنهایی که بر اثر تغییر نور در آنها به وجود می‌آید.

## اهمیت پرسپکتیو

بسیاری از نقاشان، پرسپکتیو را مذموم می‌شمارند. زیرا آنها قادر به درك هدف اصلی رسم خطوط و روایا، از طریق پرسپکتیو نیستند و نیز نمی‌توانند درك کنند که ما از طریق پرسپکتیو، می‌توانیم خطوط محیطی و شکل اشیاء را متناسب با واقعیت مرئی ترسیم کنیم. بنابراین، فکر می‌کنم باید اهمیت این علم را در نقاشی توضیح دهم.

من می‌گویم این واژه پرسپکتیو، دلالت دارد بر اشیائی که از فاصله دور دیده می‌شوند و آن گاه روی سطوحی معین به مقیاسهای مختلف نمایش داده می‌شدند. بدون پرسپکتیو امکان ندارد بتوانیم چیزی را به درستی در مقیاس کوچکتر نشان دهیم. و حالا دلایل من برای این عقیده:

نقاشی چیزی نیست جز نمایش دوباره سطوح و حجمهایی که چشم از زوایای گوناگون (نسبت به صفحه نقاشی) می‌بیند و به مقیاسهای کوچکتر یا بزرگتر بر روی صفحه نقاشی کشیده شده‌اند. و از آنجایی که در هر حجم بزرگی که در نظر بگیریم، همیشه بعضی قسمتها، به چشم بزرگتر از بخشهای دیگر هستند و این قسمت نزدیکتر را به روی سطح مورد نظر باید با زاویه بزرگتری کشید و از آنجایی که ذهن ما از تخمین این اندازه‌ها ناتوان است- به این معنی که نمی‌تواند حساب کند قسمت نزدیکتر چه قدر باید بزرگتر باشد و قسمت دورتر چه قدر- نتیجه می‌گیریم که پرسپکتیو برای نقاشی ضروری است. تا آنجایی که به عنوان یك علم واقعی، اندازه صوری هر حجمی را تعیین می‌کند. و این کار را با خطوط و تعیین میزان کوتاه یا بلند کردن آنها صورت می‌دهد.

بسیاری از نقاشان دوران باستان، به دلیل پرداختن و شکوفا کردن پرسپکتیو، همواره مورد ستایش بوده‌اند. از آن جمله: *آریستو مینس* اهل *تاسوس* (Thasos Aristomenes of)، *پولی کلس* (Polycles)، *آپلیس* (Apelles)، *آندرامیدس* (Andramides)، *نی‌تئو* (Nitheo)، *زئوکیس* (Zeuxos) و بسیاری دیگر.

بی‌تردید، نقاشان بسیاری درگذشته با آن که پرسپکتیو را در آثارشان در نظر نمی‌گرفتند، ولی، مورد ستایش بوده‌اند. این ستایشها بر پایه قضاوتهای نادرست افرادی بوده است که همواره از ارزش این هنر (پرسپکتیو) غافل بوده‌اند. □

**ترجمه: س. ذوالفقاری**

موسیقی

# به‌یاد آن پژوهشمردِ داننده

## سیدعلیرضا میرعلی‌نقی

امروز، درست یك هفته از خاکسپاری جسم نحیف حسینعلی ملاح (۱۳۷۱/۴/۲۷ـ ۱۳۰۰) می‌گذرد، واقعه‌ای که خبرش روز بعد رسید و هنوز باورش نمی‌کنم. انگیزهٔ این ناباوری، نه از سر تأثرات عوامانهٔ معمول یا پیوند معلمی ـ شاگردی، بلکه از چشم‌گشایی به دورنمایی تکان دهنده است. دورنمایی که از نظر خیلیها خلاء مطلق و مأیوس‌کننده، به‌نظر می‌آید و از نگاه دیگرانی که به هرحال، در اقلیت قرار دارند، چشمنواز و روشن است. این روشنی هم نه به معنای وصول مدینهٔ فاضلهٔ موسیقایی، بلکه به معنای رسیدن به حدود طلایی تفکیك و طی کردن مرحله پختگی کنجکاویهاست. به معنای عبور از مرحلهٔ تتبع صِرف و گردآوری اطلاعات، و ورود به مرزهای ابتدایی اقلیمی است که تحقیق نام دارد. چه خوب و چه بد، هرجان صادقی با خود اعتراف دارد که یك محقق، پیش از رسیدن به اقلیم تحقیق و به حق رسیدنها، دورانی را باید صَرفِ تتبع صِرف کند و در این راه، دود چراغ خورده باشد. بسیار کم‌اند اشخاصی که از این مرحله درمی‌گذرند و از تتبع به تحقیق و از تحقیق به تفکر و از تفکر به تأویل و شهود معنا می‌رسند. اما زمانه ما، یوم القحط‌الرّجال این نوع افراد است و اکثراً یا بی‌شریعتند و یا بی‌حقیقت؛ که در نهایت، هردو یکی هستند و خارج از حیطه قدس مطلوبی که مورد نظر ماست.

اکثریت اشخاص، در مرحلهٔ تتبعِ صِرف درجا می‌زنند و به بلغور کردن دستاورد گذشتگان یا دزدیهای به‌ظاهر محترمانهٔ علمی دلمشغول می‌شوند و یا عمر را به اباطیلی صَرف می‌کنند که عدمش به زِ وجود. شاید هیچ جانِ مجنون پژوهنده‌ای، خالی از درك این نکته نباشد که شریعت بی‌حقیقت و طریقت بی‌شریعت و حقیقت بی‌طریقت، هیچ‌کدام راه به جایی ندارند و با این‌که ظاهراً سه مرحله طیفی متناوب هستند، در عمق و معنا چنان به هم تنیده شده‌اند که عدم هرکدامشان، انهدام دیگری است. به همان طریق، تتبع، تحقیق، تفکر، تأویل و شهود نیز با اینکه ظاهراً مراحلی پیوسته و متناوب یکدیگرند، در ژرفا و محتوا چنان در هم ذوب شده‌اند که جز یك طریق و یك طریقت نیستند. از همین روی است که معتقدم (و معتقدند) هیچ راهی از بینش منحط به بینش اصلیِ درست، وجود ندارد و با عینك کژبینیِ به دیدن و ترسیم کردن صورتِ درست مسائل، نایل نتوان آمد. (این لفظ صورت را به همان معنایی به کار می‌برم که نزد خواص معمول است. یعنی هم شاملِ ظاهر قضیه مورد نظر می‌شود و هم شامل باطنش). باید از همان اول، با بینش درست شروع کرد و با طی مراحل در مسیر عمر، به عمق رسید. امّا زمانه ما و شرایط خاص دورهٔ ما که عصر استیلای ایلغاروارانهٔ انسان‌مداری، به جای خدابینی است، اجازه و فرصت نزول چنین برکاتی (که به وجه استعداد شفاف ذاتی برای درك و شهود حقایق ظاهر می‌شود) را به زمینیان نمی‌دهد. در عصری زندگی می‌کنیم که دفع فاسد به افسد می‌شود و یگانه راهی که نقبی به سوی نور می‌زند، استفاده از نوعی برهان خلف آمیخته با صداقت است. آن هم توسط جان مجنونی که وصول به آن حقیقت یگانه، برایش مسئله‌ای باشد بسی مهم‌تر از رسیدن به آمال حقیری که حالیه ایده‌آل مطلق هم وانمود می‌شود. درست در همین‌جاست که برای آن جان آشفتهٔ پژوهشگر، برخورد عمیق و صادقانه با آرایی که علی‌الظاهر، در صف متقابل او قرار دارند، نه‌تنها مضرّ و منحرف‌کننده نیست، بلکه غنا بخش، بارورکننده و آگاهی‌دهنده است. از همین راه است که پژوهشگرِ واقف به حقیقت، زوایای تاریك وظرایف باریكِ موضوع مورد نظر خود را بهتر می‌شناسد و با آموختن هربند از آن سیصد و شصت بند افسانه‌ای، مجهزتر و داناتر می‌شود؛ برای زمانی که پیش‌رو داریم و زمان اختتام احتجاج و اتمام حجتهاست.

در عرصهٔ پرتلاطم و آشفتهٔ موسیقی معاصر، اگر کسی بیشترین سهم را از این راه، در بارور ساختن اندیشگیِ پژوهشگر جوان موسیقی داشته باشد، همانا حسینعلی ملّاح است و از این جهت، همه به او مدیونیم. چرا که جویندهٔ حقیقت از راه برخورد با افکار و آراء او به حقیقت خود، واقف و واقف‌تر می‌شود و در عین حال، کسانی که پیوسته و وابسته به همان سلیقه از آن نوع «موسیقی» هستند و یا اصلاً در حیطه‌های دیگری (از قبیل موضوعات

حاشیه‌ای موسیقی) کار می‌کنند، از مجموع گردآوری‌شده‌های دقیق و پاکیزهٔ آن پرمطالعهٔ کاردان، بهره می‌برند. این، بزرگترین حقی است که ملّاح، دانسته یا نادانسته، به گردن موسیقی معاصر دارد و از این جهت، باید او را قدر شناخت. وگرنه آن‌گونه ستایش احساساتی ـ افراطی که خاصّ مجالس ترحیم است و یا انتقادهای خاله‌زنکی بی‌پایه‌ای که منشائی جز اهواء نفسانی ندارد، هیچ گره‌ای از کار نخواهد گشود و آن پیر پژوهنده نیز در تمام زندگانی خود از هردو اینها ـ که دو روی یك سکّهٔ قلب هستند ـ اکراه داشت.

در این مقاله، قصد ندارم که اطلاعاتی دربارهٔ زندگی، آثار، پیشینه و تواریخ مهم حیات استاد ارائه کنم. این کار را چه در زمان حیات او و چه در این هفته ـ که خبرش نظام فکری مرا برهم زده است ـ بارها انجام داده و به نشریاتی سپرده‌ام که کاری جز ثبت کرونولوژیکی وقایع مربوط را ندارند. نهاد نشریه نیز اصولاً و صرفاً مربوط به چنین کاری است و اموری که در محدودهٔ تتبع صرف هستند.

این مقاله را خاطره‌ها و تصاویر پراکنده‌ای که از آن سفر کردهٔ رنجدیده در ذهن دارم، تشکیل می‌دهد و باکی نیست اگر این یادمانها، ربطی ظاهری به یکدیگر نداشته باشند. برای کسانی که شخصیت و آثار او را درست می‌شناسند، مجموعه این یادمانها، دورنمای تصویر او را می‌سازد و شاید بعدها بتوانند نگارنده را به درك نکاتی واقف کنند که خودش هم توفیق حصول آنها را نداشته است. اگر نوشته‌هایی از این دست را فایده‌ای مترتب باشد، جز این نیست. وگرنه، استاد ملّاح و نظایر ایشان هیچ نیازی به این نوشته‌ها نداشته و نخواهند داشت و برخلاف قول مشهور، آنها در آثارشان زنده نیستند، در نقد و بررسی آثارشان زنده هستند و همین ویژگی است که آن دانشمند، بیش از همهٔ همگنان معاصرش دارد.

استاد حسینعلی ملّاح، در تمام دورانی که می‌شناختم (و برحسب تقویم مدتی در حدود شش سال است)، واجد صفتی بیش از **شرافت‌پیشه** بود. انزوای کامل بعد از انقلاب او، اوج‌گیری دلبستگی‌اش به تحقیق و محیط خوبی که همسر مادرصفتش، برای او فراهم کرده بود، عوامل تقویت‌کنندهٔ این شرافت‌پیشگی بودند. در این دوران او توانست به اوج باروری خود برسد و عجیب اینکه تعداد مجلدات مستقل انتشار یافته او، بیشتر از تعدادی است که تا سن پنجاه و هفت سالگی (دقیقاً سال وقوع انقلاب اسلامی)، تحویل اجتماع داده بود. سی و چند سال کار دائم تدریس و نوازندگی و آهنگسازی و سرپرستی شورای موسیقی رادیو تهران ـ کشنده‌ترین کاری که ملّاح آدمی را می‌توانست در چنگال بفشارد ـ امکانش نمی‌دادند. مرگ همسر اولش، بدر *آفاق وزیری* (دختر کلنل علینقی وزیری، دختر دایی‌اش) در اواسط دههٔ ۱۳۵۰ که بانویی با فرهنگ و اهل قلم بود، به اضافه انفارکتوس قلبی او در سال ۱۳۵۵، خواه‌ناخواه، مسیر سالهای آخر زندگی‌اش را مشخص کرد. ملّاح در این پانزده سال (۱۳۷۰ـ۱۳۵۵)، توانست به اوج خود برسد. اما نتوانست مظاهر اشاعه این اوج را ببیند و نمونه‌های چاپ شدهٔ بهترین آثارش را در جامعه شاهد باشد. تلاش طاق‌فرسایی که یکی از دوستدارانش برای جلو انداختن این امر، در آخرین ماههای حیات استاد انجام داد نیز به‌ثمر نرسید و فوت نابهنگام او در ۲۷ تیرماه، امکان اجرای این نیّت را تا مدتی نامعلوم، به‌تعویق انداخت و آن را در هزارتوهای مبهمی پرتاب کرد که هرآشنا به بافت جامعهٔ ایران، پیچ و خمهایش را خوب می‌شناسد.

در یك کلام، می‌توان گفت که حسینعلی ملّاح، آخرین بازمانده از دست‌پروردگان جنبش منورالفکری دهه‌های بعد از مشروطیت بود. زادمشدنش در خانواده‌ای با فرهنگ و محتشم و نیمه آریستوکرات ـ بوروکرات، در این امر موثر بود. نسبت خواهرزادگی و بعدها، دامادی پدیده‌ای مانند *کلنل علینقی وزیری* که شاخص‌ترین چهرهٔ این جنبش در عرصه موسیقی معاصر به‌شمار می‌آید نیز از مهمترین عوامل هستند. ملّاح در این خانواده زاده شد و در همین محیط، با هنر و علم آشنا شد و هردو را در مبنا و مفهوم اروپایی‌اش آموخت. اما هیچ‌گاه، «غربی» به مفهوم اصلی آن نشد و تا آخر عمر، دربست، در اختیار و انحصار حیطهٔ وزیری ماند. از این‌رو، ملّاح را باید یك وزیری گرای مطلق، شناخت و نه پژوهشگری در معیارهای غربی (و شرقی ـ سنتی که اصلاً نه آن را خوش می‌داشت و نه‌می‌شناخت و نه انگیزه‌ای برای‌شناختش داشت).

آثار قلمی لطیفی که از او در نقاشی برجای مانده است، تأثیرپذیری شدید او را از عمویش، حسنعلی *وزیری* (وفادارترین شاگرد کمال‌الملك) نشان می‌دهد و گرایشهای موسیقایی‌اش نیز در تحلیل دقیق، چیزی جز دستورات نظری ـ عملی وزیری نیستند. عجیب اینکه بنا به قول نزدیکانش، او هیچ‌گاه، به‌طور رسمی شاگردی دایی‌اش را در موسیقی نکرد و با اینکه تا آخر عمر جلیس و همدم او بود، موسیقی را نزد احمد فروتن‌راد، ابوالحسن صبا و دیگران آموخت و هیچ‌گاه نزد هیچ‌کدام از اساتید موسیقی ردیف سنتی سابقهٔ مجالست و شاگردی نداشت. افرادی که اگرچه همه آنها به نحوی، آگاهانه یا ناآگاهانه، در سایه تأثیر وزیری بودند، دقیقاً راه او را نرفتند و پس از ترك محیط تدریس او، عملاً راههای دیگری را با مختصر اختلافی پیشه کردند. در این میان *روح‌اله خالقی*، بیش از همه به وزیری‌مداری شهرت دارد. اما درواقع گرایش ظاهری خفیف او به سنت، که از اواسط دههٔ ۱۳۳۰ آغاز شد، او را بعد از ملّاح قرار می‌دهد. ملّاح، واقف‌ترین و وفادارترین شاگرد روش وزیری بود و همه به کارشناسی او در این زمینه، اطمینان داشتند تأسف از این است که با وجود این همه مجالست و امکان دسترسی ـ به زندگی و آثار کلنل وزیری، هیچ اقدامی از سوی او برای جمع‌آوری و چاپ نتهای پارتیتور و آثار وزیری و کتابهای او انجام نشد. چرا که وفور کارهای تحقیقی به او چنین مجالی را نمی‌داد و به تشخیص نگارنده، مشکل اصلی او، عدم وجود مشوقی پیگیر در این زمینه بود. با وجود همه اینها، ملّاح این حُسن را هم داشت که به هرتازه به دوران رسیدهٔ موجّه‌الظاهری اعتماد نکند. ملاك اصلی برای تشخیص او، وفاداری به کار و جوهرهٔ کار بود و می‌توانم بگویم، او تا آخر عمر در این تشخیص اشتباه نکرد.

ملّاح، به هنرهای سنتی و تفکر سنتی اعتقادی نداشت. در اینجا کلمه سنتی و مشتقاتش را به آن وجه غلط و مرسومی که

هوچیهای عالِم‌نما به‌کار می‌برند، در نظر ندارم. به همان معنایی درنظر است که در اصل و در حقیقت وجود دارد؛ خاطره‌های ازلی و از این مقولات... البته دانش روبنایی ملّاح از مظاهر هنرهای سنتی، تفکر سنتی و مشتقات آن، تا جایی که مربوط به سلسله وقایع و اسامی می‌شود، کم نبود، حتی در موارد مقتضی، کامپیوتروار، برگه‌های متعددی از اطلاعات مربوط به آنها (که حداکثر برگرفته از متون فرنگی بود) را ارائه می‌داد. امّا در کلّ نه‌تنها به این قسمت اصلاً گرایشی نداشت، بلکه، کراهت هم نشان می‌داد. مسئله او، مسئلهٔ همهٔ هم‌نسلان او بود که از اول، با طرز نگرشی دیگر بزرگ شده، با آن خو کرده و وحی منزلش دانسته بودند و هرچیز مربوط به آن را با همان عینکی می‌دیدند که از کودکی به چشم داشتند.

زمستان ۱۳۶۷ بود و در اطاق پذیرایی منزلش (که رو به حیاط پربرفِ مصفایی باز می‌شد و چه فضایی داشت!) نشسته بودم. تورّق دستنوشته‌های مرتب و پاکیزه‌ای که نام موقت **تاریخ موسیقی ایران: از ساسانیان تا معاصر** را برجلد داشت، برای تازه جوانی که هنوز حدود تفکیکی مسائل موسیقی سنتی و موسیقی معاصر برایش روشن نشده بود و حرف وزیری و خالقی، هنوز برایش در خیلی از موارد، حجت به حساب می‌آمد، حادثه‌ای شگفت و شوق‌انگیز بود. در آن روز، با تمام نیروی حواس، سعی می‌کردم از مختصر وقتی که در اختیار بود، حداکثر استفاده را کرده، مطالب یکدست و مرتب کتاب را جذب کنم، نکته‌ای جلب‌نظر می‌کرد و آن فقدان (اگر نه کامل، لااقل تا حد بسیاری)، سلسله اسامی و شرح حال و اقدامات اشخاصی بود که هرکدام به‌نحوی، چه در مهارتهای نوازندگی، چه در آهنگسازی و چه تدریس و... در موسیقی هفتاد سالهٔ اخیر نقش داشته‌اند؛ از مرتضی نی‌داود، مرتضی محجوبی، رضا محجوبی، علی‌اکبر شهنازی و... گرفته تا حتی نورعلی برومند و خیلیهای دیگر که خوب یا بد، کارهایی انجام داده بودند. وقتی علت را پرسیدم، برایم توضیح فرمود که «... به نظر من، شخصیتی که اسمش در تاریخ یا تاریخچه‌نویسی می‌آید، باید حتماً نقش آشکاری در تغییر و تحوّل موسیقی زمانه خودش داشته باشد. اینها هیچ‌کدام نداشته‌اند. فقط راویان ردیف بوده‌اند.»

استاد، درست می‌گفت. اما من یکی هیچ‌وقت نتوانستم زنگ تحقیری را که در آهنگ کلام او روی عبارت راویان ردیف، با شدت تمام احساس می‌شد، فراموش کنم، یا لااقل توجیهی برایش داشته باشم. توجیهی که عقل ناقص جوانِ شیفتهٔ وزیری و خالقی، در سالهای آن زمان بپذیرد. چرا که جلد اول **سرگذشت موسیقی ایران** را هم قبلاً خوانده و دیده بود که *روح‌الله خالقی* ـ برجسته‌ترین چهرهٔ نهضت تغییر موسیقی ایران، بعد از وزیری ـ چه احترامی برای این دسته موسیقیدانان در الفاظش قائل شده و چه شرح احوال پر و پیمانی از برخی آنها، از زبان دیگران شنیده و در کتابش نقل کرده بود. به هرحال، این سلیقه استاد، به‌حساب می‌آمد و جای محاجه نبود و هنوز هم نیست. اما با این سلیقه و این حساب، چیز دیگری باقی نمی‌توانست بماند، جز همان کاری که مرحوم خالقی در جلد دوّم سرگذشت موسیقی ایران، با صداقت و امانتداری انجام داده بود: **وزیری‌نامه** نوشتن. این اصطلاح را خود او انتخاب کرد و نه کس دیگر. بارها از خود سؤال می‌کردم که چرا جلد اول این کتاب، دارای فهرست اعلام است (که در آن زمان کاری بدیع، مفید و دلسوزانه بود. آن هم با آن پاکیزگی و دقت). اما جلد دوم فهرست اعلام ندارد؟ پاسخش جز این نمی‌توانست باشد که اصلاً احتیاجی نیست. چرا که بیشتر از یك نام (و چند نام دیگر در حاشیه آن) ندارد و آن هم دیگر اعلام‌نویسی نمی‌خواهد! غریزهٔ حساب‌شدهٔ خالقیِ هوشمند این را بهتر از همه درك کرده بود و حالا، شاهد کتابی بودم از سومین چهرهٔ برجستهٔ آن طرز برداشت از موسیقی که در آن زمان (زمستان ۱۳۶۷) تنها چهره و برجسته‌ترین شخصیت این جریان بود.

بخش **تاریخ موسیقی معاصر ایران** در کتاب او، صورتِ جامع‌تر و کامل‌تر جلد دوم کتاب خالقی. با این تفاوت که پاکیزه‌تر مرتّب‌تر و مستندتر به‌نظر می‌رسید تمام اصل برتحول بنا شده بود و محورهای تحوّل هم که مشخص بودند: نه اصول علمی یا **تئوریك**، بلکه **کیش شخصیت**، که البته در این **جریان**، درست **هم جا می‌افتد**. اگر هم اسم یا شرح حالی از ابوالحسن صبا، خالقی و خادم میثاق آمده بود، در حاشیه و تکمله به‌حساب می‌آمد.

بعد از حصول آزادی نسبی امور موسیقایی، مدتها مترصد بودم که وسایل به‌ثمر رساندن چاپ این دستنوشتهٔ جامع را فراهم کنم که آزارهای زندگیم مجال نمی‌داد. تنها دو هفته پیش از فوت دردناکش که به همراه دوستی عزیز، به دیدنش رفته بودم، توانستم این فکر را با استاد در میان بگذارم و شگفتا از استقبالی که کرد! شوقمندی صدیقانه‌اش برای کار و انتشار، هیچ‌وقت از یادم نمی‌رود. تمام مقدمات فراهم شده بود که اجل نابهنگام رسید و گیتی است، کی پذیرد هموارى؟

حال تنها امید به خانوادهٔ دانشور اوست که به هرنحوی انتشار آنها را به‌ثمر برسانند. چرا که آن دستنوشته‌ها، از معتبرترین اسناد مربوط بوده و بالاتر از کارهای مرحوم خالقی، گوشه‌های تاریکی از تاریخ موسیقی معاصر و نظرات جریان اصحاب مدرسه عالی موسیقی را روشن می‌کند.

روزی دیگر، صحبت از ارتباط بین موسیقی و معماری پیش آمد. حدود همان اوایل زمستان ۱۳۶۷ که در آن جلسه، کتاب نایاب تاریخ موسیقی نظامی ایران را با خط خوشش، مزین و کریمانه بخشش کرده بود. از نقشی که عامل فُرم در معماری و موسیقی دارد و تشابهاتش سخن می‌گفتیم و او با غرور و خوشحالی، کتابی را از *زناکیس* آورد و گفت که سخت به ترجمهٔ قسمتی از آن، مشغول است. الحق که کتاب جامعی بود و مطالبی درخور تأمل داشت، اما مربوط به موسیقی و معماری مغرب‌زمینی، که در آن، تنوع فرم و رنگارنگیِ شیوه‌های بیانی، جای بسیار برای این‌گونه بحثها می‌گشاید. وقتی که سخن از تفحّصات پروفسور پوپ انگلیسی، دربارهٔ معماری قدیم ایران به‌میان آورده و ضرورت تحقیق دربارهٔ ارتباطاتی که بین این معماری و موسیقی سنتی قدیم وجود دارد، در نهایت ناباوری با «غمض سمع» استاد، مواجه شدم. بارها شنیده بودم و هنوز هم می‌شنوم که موسیقیدانان سنتی قدیم، از قبیل *میرزاحسینقلی*، *میرزا عبدالله* و *سماع*

حضور را مشتی «سازن» غریزی، بی‌علم و ابتدایی می‌دانستند که کارشان تنها در مقیاسی بومی (بخوانید حقیر، منتهی مؤدبانه!) قابل بررسی است و به‌زعم عده‌ای، حتی قابل بررسی هم نیست. اما در مورد معماری چنین چیزی نشنیده بودم. لابد سازندگان مسجد شیخ لطف‌الله و منارجنبان و چهارباغ هم مشتی عمله بنای خشت و گلکار بیش نبوده‌اند که نمی‌دانسته‌اند حجم و فضا و مکان و پرسپکتیو و... یعنی چه! استاد ملّاح، حتی چنین نظریاتی را هم نداشت (یا اگر هم داشت من هیچ‌گاه ابرازی از او ندیدم)، فقط بی‌اعتنا بود و هرگز نفهمیدم چرا. تنها همین را حس کردم که وقتی در زمینه‌ای خاص، عینکی ویژه برچشم کسی نهاده شد، دیگر دید و نگرش او با آن عینک مربوط به آن زمینهٔ خاص نیست. بلکه همه چیز، همه کس و همه موضوعات را شامل می‌شود و عالم کبودش می‌نماید.

به هرحال، روزی خوش به استفاضه گذشت و آن ترجمه هم در کتاب قطور موسیقی و معماری (تهران، نشر فضا، ۱۳۶۹) به‌چاپ رسید و به عقیده حقیر، زحمتی که استاد ملّاح، در آن کتاب کشیده، چند سر و گردن بالاتر از بعضی کسان است که یک‌صدم او هم، زباندانی، اطلاعات فنی و عرضه کار را نداشتند و در عوض، با استفاده از فرصت‌طلبی‌های ذاتی‌شان، گوی سبقت را در حجم مطلب و تقدم چاپ اسم ربوده و اباطیلی به هم بافته بودند که سر تا تهشان را می‌شود در دو خط، خلاصه کرد.

پُر دور نرویم و پرده برداریم که شخصیت کاری- عملی حسینعلی ملّاح، در اواخر عمر که شاهدش بودیم، شخصیت حقیقی پژوهشگری بسیاردان و منصف بود. این درسی است که همه باید از او بیاموزیم. استاد ملّاح، ساعتها و روزها، وقتش را با تلفن و نامه و مراوده صرف می‌کرد تا مآخذ درست مطلبی، روایت درستی از یک موضوع، جمله‌ای از کتابی یا برگه‌ای در باب موردی تحقیقی، بیابد و دستمایهٔ کار خود کند. این امر را نه‌تنها در مورد کارهای خود، بلکه دربارهٔ کارهای دوستان نیز انجام می‌داد. تصور این کار از مردی محقّق، وسواسی، دقیق و زودرنج چون او که در این اواخر، ثانیه‌های اوقاتش نیز قیمت داشت، عجیب نبود. عجیب برای مایی است که از ایثار بویی نبرده و همه چیز را ارث پدری و یا تیول مطلقه خود می‌دانیم. ملّاح می‌دانست که پژوهش بدون ایثار بین احبا، فرسودنی و مردنی است و از این‌رو، به قول معروف‌الاکرام بالاتمام، اعتقاد راسخی داشت. البته نه برای هرکسی، و نه برای هرتازه به دوران رسیده‌ای که دود چراغ نخورده و زحمت استاد نکشیده، بخواهد یکشبه به خیال خام خود، ره صد ساله برود و از خُم رنگرزی بیرون آمده، خود را طاووس علیین شده، ببیند. اینان اگر درشتی و تلخی از رفتار ملّاح می‌دیدند، حق داشتند و البته او صدچندان بیشتر حق داشت. خاطره‌های بسیاری در این باب، از او به یادگار دارم.

می‌شد که چند هفته از اوقاتش را با عزیزی اهل فن و دردآشنا می‌گذراند و احساس ملالت نمی‌کرد. اما حاضر نبود حتی پنج دقیقه وقتش را با آدمی که می‌دانست اهل علم و کار نیست، صرف کند. مهم‌تر از همه اینکه هیچ‌گاه در صدد این نبود که دانش و بینش خود را به مخاطبانش تزریق کند یا تحمیلی روا داشته باشد. یک بار گفت: «... من دیگر سنی و سالی دارم. سلیقه‌ام جا افتاده و راه خودش را پیدا کرده. آنچه برای من درست است، معلوم نیست که حتماً برای دیگران هم درست باشد. باید بگردند و راهشان را پیدا بکنند. اما اگر نظر مرا دربارهٔ چیزی که درست است بخواهند، با کمال میل حاضرم وقت بگذارم.».

احساس احترام گسترده‌ای که به آن بزرگوار دارم از همین است. از این منشأ که حالا به رأی‌العین می‌بینم، او برای کار فرهنگی‌اش کیسه ندوخته و دکان باز نکرده بود. آدمی که بهترین شاگرد وزیری و نزدیکترین فرد به او، خواهرزاده و دامادش و از لحاظ کاری، برجسته‌ترین چهره پژوهشی در این جریان بود، می‌توانست مثل همه آن گروه بی‌مایگان و هوچیهایی که نام و آثار وزیری را دستمایهٔ وقاحتها و بازاریابیهای خود کرده و بوی تعفّن دماغهای بیمارشان، از صدها تپه و ماهور به مشام می‌رسد، این کار را بکند. اما او به چنین اموری که میزان ابتذال کراهت بارش را درک کرده بود، هیچ‌گاه نزدیک نشد، یک کلمه در مدح یا قدح آنان ننوشت و پیوسته و آهسته، در راهی رفت که به حقانیت آن ایمان کامل داشت. شگفت نیست اینکه مدعیان نفی مقام او درسی و چند سال قبل، درباره او دست به توطئه سکوت بزنند و هرکه را که در ارتباط با نام و کار او قرار دارد، نفی کنند. غافل از اینکه:

فردا که برمن و تو وزد باد مهرگان
آنگه شود پدید که نامرد و مرد کیست

او در محیطی که پستی، نفرت، کوته‌نظری و بی‌دانشی از در و دیوارش فوران می‌کرد، تا آخرین حدود توان و مرزهای امکان، سالم و عاقل زیست و بیشتر از همه کارکرد و بسیار کمتر از همه به ناراستگویی رضایت داد. حساب زندگی مادی خود را از عوالم معنوی‌اش تفکیک کرده بود و می‌دانست چگونه هردو را مرتب و پاکیزه رهبری کند. در کشوری که محققانش تکرو و تنها هستند و در خاموشی کار می‌کنند و غریب‌وار رخت به جهان دیگر می‌کشند، بازده کاری او چه‌قدر قابل ملاحظه است!

آری ملّاح، مُهر خود را برصفحه موسیقی معاصر نهاد. دست زمانه هرمُهری را کمرنگ می‌کند. اما اثر او براین صفحه، به این آسانیها، پاک‌شدنی نیست. چرا که او اگر در آثارش زنده است، در نقد دقیق و بررسی آگاهانه آثارش، زنده‌تر است. به اضافه شرح بسیار مهم زندگی پرماجرایش که متأسفانه، هنوز تألیف نشده و خود نگارنده، به‌عنوان کمترین شاگرد محضر او، تاکنون به اندازهٔ لااقل دویست صفحه مطلب و نکته درباره او، پیش‌رو می‌بینم. این کاری است که باید به‌طور دسته‌جمعی انجام شود و می‌دانید که همه چیز را تنها همگان دانند.

بیشترین تأسف در حال حاضر، نه از مرگ دردناک او، بلکه از این است که افرادی از این دست، در بین ماندگان و کم‌سالان امروزی چه اندک‌اند و شاید بشود گفت که نیستند! کسانی که با همه قوّتها و ضعفهایشان، عشق به کار داشتند و صداقت رفتار و شرافت نفس، که امروزه در حکم النادر کالمعدوم است. خدای عزوجل، جمله را بیامرزاد. تهران، سی تیر ۱۳۷۱. □

بسمه تعالی

**مؤسسه نشر هنر اسلامی**

وابسته به معاونت امور فرهنگی ، هنری واجتماعی

بنیاد مستضعفان وجانبازان

برگزار می نماید :

# «سومین جشنواره سراسری سرود جانباز»

موسسه نشر هنر اسلامی به دنبال برگزاری موفقیت آمیز دو دوره جشنواره سراسری سرود جانباز جهت پرورش استعدادهای درخشان هنرمندان جانباز و فراهم آوردن زمینه های انتقال تجربیات در نظر دارد سومین جشنواره سراسری سرود جانباز را در تاریخ ۱۷ لغایت ۲۰ دیماه ۷۱ برگزار نماید لذا خواهشمند است گروههای سرود با برنامه ریزی ورعایت موارد ذیل ، خود را برای شرکت در این جشنواره آماده نمایند .

## جشنواره در سه بخش مسابقه برگزار می گردد :

**۱ــ گروه جانباز**

**۲ــ گروه فرزندان جانباز**

**۳ــ گروههای آزاد**

گروههای جانبازان و فرزندان جانبازان با موضوع آزاد می توانند در بخش مسابقه شرکت نمایند و گروههای آزاد فقط می توانند با موضوع جانباز در جشنواره شرکت کنند .

## شرایط ومقررات جشنواره

۱ــ اسامی اعضا گروه سرود و مسئول گروه باید حداکثر تا تاریخ ۷۱/۸/۲ به دفتر جشنواره ارسال شود در غیر اینصورت از پذیرفتن گروه در جشنواره معذور خواهیم بود .

۲ــ شعر سرودها را جهت بررسی همراه با اسامی گروه حداکثر تا تاریخ ۷۱/۸/۲ به دفتر جشنواره ارسال نمائید و همچنین در صورت محلی بودن متن شعر ترجمه فصیح آن جهت بررسی مورد نیاز است .

۳ــ هر گروه سرود می تواند چند سرود را جهت شرکت در جشنواره آماده کند تا پس از ارزیابی گروه انتخاب اثر پذیرفته شده به جشنواره راه یابد .

٤ــ هر گروه با یک سرود می تواند در بخش مسابقه شرکت کند .

۵ــ محتوای شعر سرودها از امتیازات بیشتری برخوردار است .

٦ــ از سرودهای تکراری و اجرا شده در مسابقات دیگر خودداری شود .

۷ــ عناوین ذیل جهت گروههای جانبازان و فرزندان جانبازان از امتیازات بیشتری برخوردار است حضرت ابوالفضل (ع) به عنوان الگوی جانباز ــ قرآن کریم ــ معصومین علیه السلام ــ نماز ــ امام و رهبری ــ فداکاری و ایثار ــ جانباز ــ آزادگان .

## گاه شمار جشنواره

| | |
|---|---|
| آخرین مهلت شرکت در جشنواره | ۷۱/۸/۲ |
| بازبینی سرودها توسط هیئت انتخاب | ۷۱/۹/۲ |
| افتتاحیه جشنواره | ۷۱/۱۰/۱۷ |
| اختتامیه جشنواره | ۷۱/۱۰/۲۰ |

تذکر : گروههای شرکت کننده در بخش جانبازان و فرزندان جانبازان باید از سوی بنیاد شهرستان مربوطه کتباً تائید گردند .

● دفتر جشنواره : تهران ــ میدان انقلاب روبروی سینما بهمن ، بازارچه کتاب ــ طبقه اول ــ موسسه نشر هنر اسلامی صندوق پستی : ۱۳۱٤۵/۵۷۶

جهت هماهنگیهای لازم می‌توانید با تلفن : ۶۶۶۲۸۲ موسسه نشر هنر اسلامی دفتر جشنواره‌سرود تماس حاصل فرمائید .

**مؤسسه نشر هنر اسلامی**

وابسته به معاونت امور فرهنگی ، هنری واجتماعی

بنیاد مستضعفان وجانبازان

برگزار می نماید :

مؤسسه نشر هنر اسلامی وابسته به معاونت فرهنگی ، اجتماعی و هنری بنیاد مستضعفان و جانبازان به جهت گرامیداشت روز جانباز در راستای فعالیتهای فرهنگی هنری و همچنین ارج نهادن به مقام والای جانبازان عزیز و تشویق و ترغیب نویسندگان جهت گردآوری مجموعه‌ایی نفیس ، دومین مسابقه نمایشنامه نویسی جانباز را برگزار می نماید .

## مسابقه در دو بخش برگزار می گردد :

**۱ ــ بخش جانبازان و بستگان درجه اول آنان :** که در موضوع آزاد می توانند در مسابقه شرکت داشته باشند .

**۲ ــ بخش آزاد :**

در این بخش هنرمندان فقط می توانند با موضوعات ذیل در مسابقه شرکت نمایند :

۱ ــ جانباز در روند انقلاب اسلامی و دفاع مقدس .

۲ ــ جانباز و محیط مقدس خانواده .

۳ ــ جانباز و کار و ورزش و مقاومت .

٤ ــ جانباز وفرهنگ (آداب و سنن و آئین های مذهبی) .

۵ ــ جانباز و سازندگی کشور .

## شرایط و مقررات مسابقه

۱ ــ نمایشنامه ها می تواند در قالبهای میان پرده ، کوتاه ، بلند و در زمینه های کمدی و درام ارائه گردد .

۲ ــ مشخصات کامل نویسنده با درج بخش مسابقه با خطی خوانا همراه آثار الزامی است .

۳ ــ آثار ارسالی در صورت حذف از مسابقه و تقاضای نویسنده عودت داده خواهد شد .

٤ ــ شرکت کنندگان بخش یک باید فرم مخصوص را تکمیل و بهمراه اثر خویش ارسال نمایند .

۵ ــ هرگونه استفاده از آثار ارائه شده جهت اجرا با هماهنگی نویسنده صورت می پذیرد .

٦ ــ نمایشنامه های برگزیده در مجلدی نفیس به چاپ خواهد رسید .

۷ ــ علاقمندان به شرکت در مسابقه باید حداکثر تا تاریخ ۷۱/۱۰/۱ آثار خود را به صورت تایپ شده و یا با خطی خوانا به نشانی تهران میدان انقلاب ــ روبروی سینما بهمن ، بازار چه کتاب ــ طبقه اول موسسه نشر هنر اسلامی صندوق پستی : ۱۳۱٤۵/۵۷٦ ارسال نمایند .

۸ ــ نتیجه مسابقه همزمان با روز جانباز از طریق جراید کثیر الانتشار در بهمن ماه سال جاری به اطلاع عموم میرسد .

## جوایز مسابقه

به آثار پذیرفته شده از سوی هیئت داوران جوایز نفیسی به شرح ذیل اهدا می گردد .

۱ ــ نفر اول — سه سکه بهار آزادی بهمراه دیپلم افتخار

۲ ــ نفر دوم — دو سکه بهار آزادی بهمراه دیپلم افتخار

۳ ــ نفر سوم — یک سکه بهار آزادی بهمراه دیپلم افتخاز

و به نفرات چهارم تا دهم مسابقه لوح تقدیر اهدا می گردد .

## پرسشنامه مخصوص شرکت کنندگان بخش اول مسابقه

| | | |
|---|---|---|
| نام : ..... | نام خانوادگی : ..... | نسبت با جانباز : ..... |
| نام ونام خانوادگی جانباز : ..... | شماره جانبازی : ..... | درصد جانبازی : ..... |
| آدرس محل سکونت : | | تلفن : |

**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.

## چهارمین یادواره فیلم دفاع مقدس در کرمان

گفتگوی مطبوعاتی- تلویزیونی مدیر چهارمین یادواره دفاع مقدس در تاریخ ۷۱/۵/۱۵ با حضور مسعود محمودی معاون استانداری کرمان و رئیس شورای اجرایی این یادواره که از ۳۰ شهریور تا ۳ مهر ماه سال جاری در مرکز استان کرمان برگزار خواهد شد و جمع کثیری از خبرنگاران و نمایندگان روزنامه‌ها و مطبوعات و صدا و سیما برگزار گردید.

در این جلسه رامین احمدی مدیر یادواره، اهداف برگزاری یادواره را بزرگداشت یاد و خاطره حماسه‌آفرینان دفاع مقدس، عرضه و معرفی فیلمها و آثار باارزش دفاع مقدس، تشویق فیلمسازان، برنامه‌سازان تلویزیونی و هنرمندان برگزیده اعلام نمود. وی سپس به علل انتخاب استان کرمان برای برگزاری یادواره اشاره کرد و گفت این کار برمبنی سیاست خارج کردن فعالیتهای جنگی از مرکز و توسعه آن در سطح کشور صورت گرفته است و اینکه تمامی استان‌های ایران در طول جنگ درگیر این مسئله بوده‌اند و مردم تمامی استانها در جنگ حضور داشته‌اند.

مدیر چهارمین یادواره با ذکر بخشهای مختلف یادواره که عبارتند از مسابقه فیلم (شانزده میلیمتری و سی و پنج میلیمتری)، برنامه‌های تلویزیونی و ویدئویی، پوستر، آنونس و عکس فیلم. اعضای هیئت انتخاب را بدین‌شرح معرفی کرد: آقایان شانه‌ساز، قاضی‌نظام، همایونفر (بخش فیلم) حسین فردرو، حسین پاکدل و شهرام قاسمی (بخش ویدئو) و دکتر حلیمی و سعید صادقی (بخش پوستر، آنونس و عکس).

احمدی در مورد جوایز این یادواره گفت: ما ۲۲ عنوان جایزه در نظر گرفته‌ایم که ارزش نقدی آنها بین ۲ میلیون تا پنج میلیون ریال خواهد بود. وی سپس به برنامه‌های جنگی یادواره و بخش نمایش ویژه اشاره کرد و گفت این بخش شامل فیلمهای خارجی جنگی از کشورهای دنیا خواهد بود و با هدف مقایسه و تحلیل وجوه متفاوت سینمای جنگی ایران و دیگر کشورها طراحی شده است و همینطور با حضور فیلمسازان و دست اندرکاران مراکز فرهنگی و هنری میزگرد بررسی سینمای جنگ نیز برگزار می‌شود که از بخشهای مهم این یادواره به حساب می‌آید. وی محورهای مورد بحث جلسات میزگرد را چنین برشمرد:

بررسی سینمای جنگی در دهه اخیر، سینمای آینده جنگ در ایران، مقایسه سینمای جنگی ایران و جهان، سینمای مستند و گزارشهای خبری جنگی.

محمودی معاون استانداری کرمان نیز در مورد مکانهای نمایش فیلم گفت: یادواره در پنج سینمای کرمان برگزار خواهد شد. همچنین تالار وحدت دانشگاه کرمان برای برگزاری مراسم اختتامیه و سالن کتابخانه ملی هم برای جلسات نقد و بررسی فیلمها درنظر گرفته شده است. و برای میهمانان جشنواره نیز برنامه‌های بازدید از آثار تاریخی کرمان و ماهان و احتمالاً شهر بم در نظر گرفته شده است.

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 .....

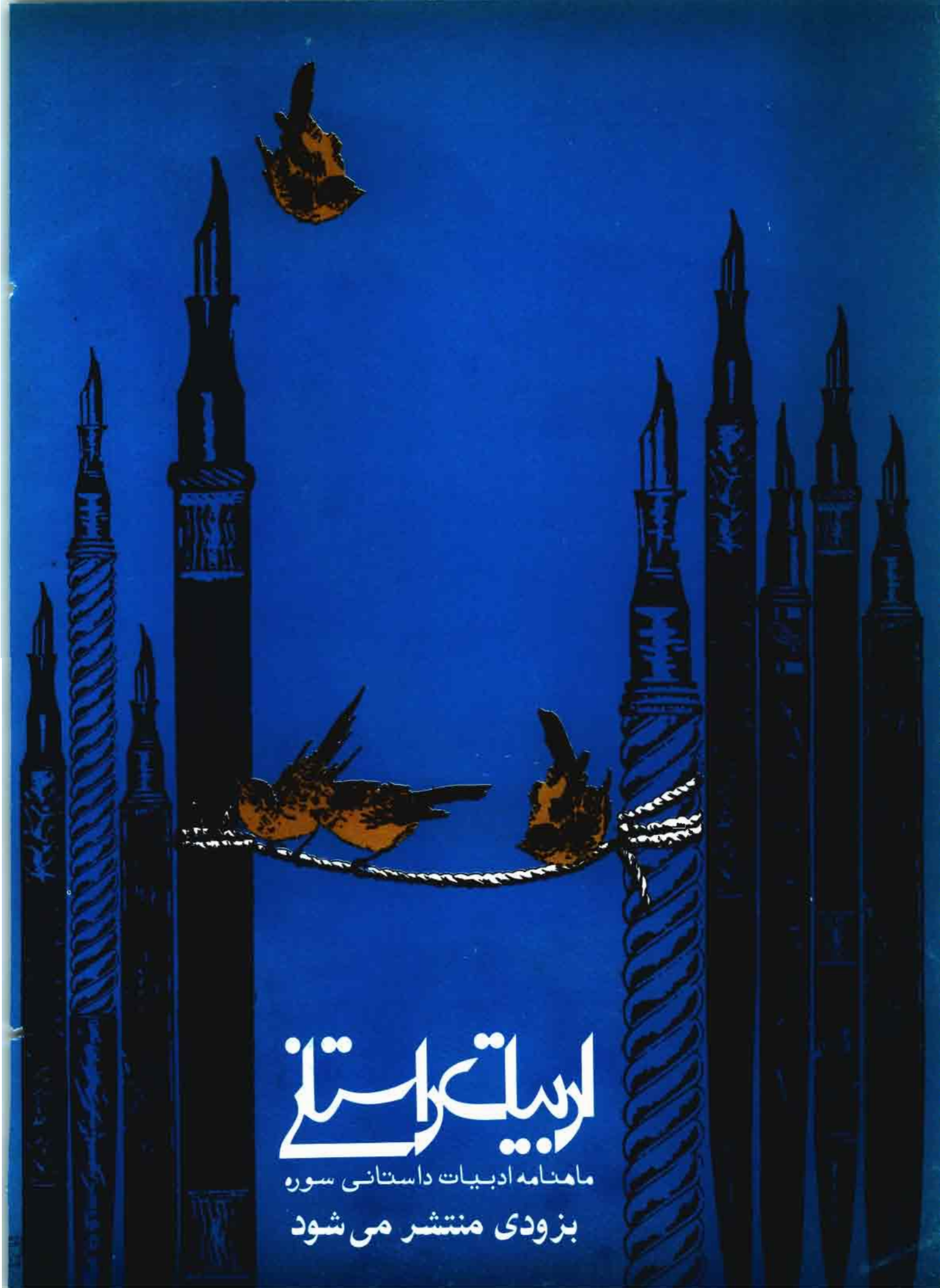
تلفن ..... نشانی وکد پستی ..... اشتراک یکسال ۵۴۰۰ ریال

**آدرس- تهران ص پ ۱۵۸۷۵/۳۳۱۹ مجله سوره**

# سومین جشنواره سراسری تئاتر جوان سوره

با شرکت گروههای منتخب کودک و نوجوان- بزرگسال سراسر کشور

۱۴-۹ شهریور ۱۳۷۱ - گیلان، بندر انزلی


ادبیات داستانی
ماهنامه ادبیات داستانی سوره
بزودی منتشر می شود