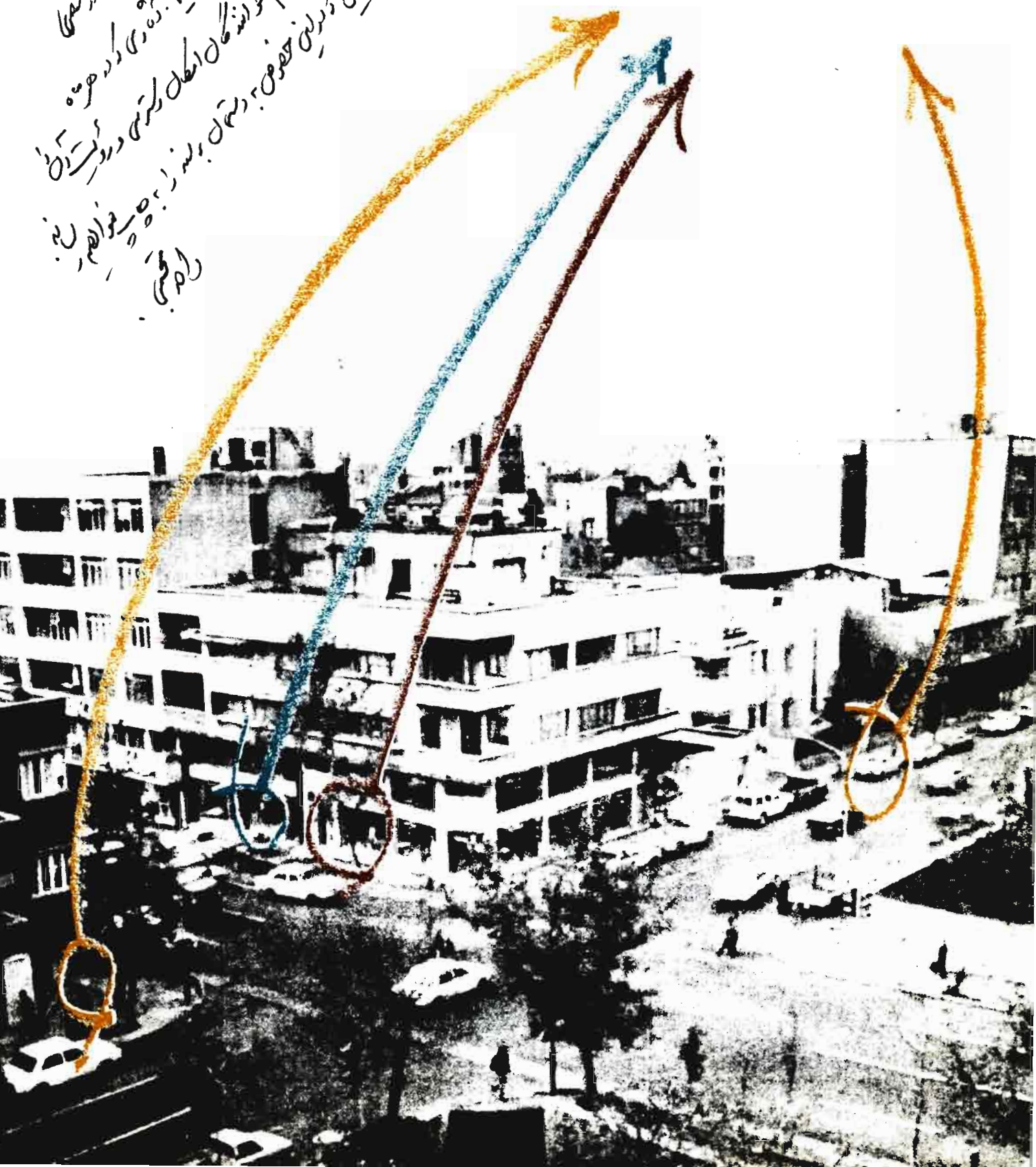
شوره

دورهٔ چهارم/ شمارهٔ نهم
آذرماه ۷۱/ ۴۵ تومان

غفلت و رسانه‌های فراگیر

یوسفعلی میرشکاک

گرافیک ماه



دوره چهارم/ شماره نهم
آذرماه ۷۱/ تومان

سوره

سرمقاله
تکرار مکررات ۴
مباحث نظری
غفلت و رسانه‌های فراگیر/ یوسفعلی میرشکاک ۶
ولتر، تجسم جهان‌نگری عصر روشنگری/ شهریار زرشناس ۱۲
اشعار
آب، مثنوی از جلال محمدی، اخوان موسوی، سیدمحمد بهشتی، حسن مهدوی... ۱۴
تجسمی
تجربه اولین نمایشگاه تجربی/ زیبا رحیمی ۱۸
طراحی، جان نقاشی/ روزبه دوامی ۲۰
گرافیک ماه ۲۲
طراحی، زبان قبیله‌ای/ هاک آلدرسی ـ ویلیامز/ ترجمه سیما ذوالفقاری ۲۴
کودکان زیربنای جامعه/ به مناسبت اولین جشنواره بین‌المللی عکس کودک و نوجوان سوره/ مهدی میکده ۳۰
دنیای نه به سادگی دست‌یافتنی/ علی‌اصغر داود آبادی فراهانی ۳۶
سینما
پوسیدگی/ یادداشتی بر فیلم دلشدگان/ صادق شهریاری ۴۰
کودکی یا کودک‌نمایی/ گفتگو با ابراهیم سلطانی‌فر ۴۴
نورمن، دلقک بچه‌ها/ شاهرخ دولکو ۵۰
گزارش جشنواره توکیو ۵۵
مابعدالطبیعه و مافی‌الطبیعه در سینما/ محمد مددپور ۵۶
تئاتر
تئاتر ملی در مواجهه با تئاتر بین‌المللی/ نصراله قادری ۶۲
جشنواره عروسکی به کجا می‌رود؟/ محمدرضا الوند ۶۷
هزارگره، هزار رنگ/ امیر دژاکام ۶۹
برادر من گرسنمه/ صادق عاشورپور ۷۰
نمایشنامه طلاق ۷۲
داد بزن صداتو نمی‌شنوم ۷۴
دنیای نمایش ۷۵
موسیقی
منو همین: هفتاد و پنج‌سالگی و.../ سید علیرضا میرعلی نقی ۷۶
معرفی کتاب ۷۹
نامه وارده / از جدائی‌ها/ ۸۰

● صاحب امتیاز: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی
○ مدیر مسئول: محمدعلی زم
○ سردبیر: سید مرتضی آوینی
○ صفحه‌آرایی: سیدعلی میرفتاح
○ طرح روی جلد: رضا عابدینی
○ حروفچینی: تهران‌تایمز
○ لیتوگرافی: حوزه هنری
○ چاپ و صحافی: جلالی
○ ناظر فنی چاپ: سعید یونسی
○ ماهنامهٔ سوره ارگان حوزهٔ هنری نیست آثار و مقالات مندرج در این ماهنامه بیانگر آراء مؤلفین خود است.
○ نقل مطالب بدون اجازهٔ کتبی ممنوع است.
○ ماهنامهٔ سوره در حک و اصلاح مطالب آزاد است و مقالات ارسالی مسترد نمی‌شود.
○ نشانی: تهران، خیابان سمیّه، تقاطع استاد نجات اللهی، شماره ۲۱۳، تلفن ۹-۸۸۲۰۰۲۳

گفتـم: «خدا را شکر که تکلیف ویدئو را هم روشن کردیم». نگاهی از سر تعجب آمیخته با تمسخر کرد و پرسید: «شما روشن کردید؟!» پرسیدم: «مگر جز این است؟» جواب داد: «ببین، دوست من! اگر هم این‌طور باشد که تو می‌گویی، هرچند من تردید دارم، امّا باز هم باید گفت که ویدئو، تکلیف خودش را روشن کرده است.» از نگاهم دریافت که باید روشنتر حرف بزند، گفت: «این ویدئو است که تکلیف ما را روشن کرده است، نه ما تکلیف آن را. مگر ما می‌توانستیم تصمیم دیگری جز این اتخاذ کنیم؟» پرسیدم: «مگر نمی‌توانستیم؟» جواب داد: «نه! خود غربیها که ویدئو را اختراع کرده‌اند آن را رسانهٔ یاغی خوانده‌اند، چه برسد به ما، که در برابر این رسانهٔ یاغی و طاغی، کاملاً دست و پایمـان را گم کرده‌ایم. ببین! اگـر ما می‌توانستیم دیواری اختراع کنیم که جلوی ورود ویدئو را به کشور بگیرد و آنگاه چنـین‌حکمی‌صادر می‌کردیم که الآن کرده‌ایم، درست‌بود که بگـوییم: تکلیف ویدئو را ما روشن کردیم. امّا چنین نیست. ویدئو، رسانه‌ای است که از هر مرزی عبور می‌کند و به هر جا که تمدن امروز رفته است وارد می‌شود و هیـــچ راهی هم برای ممـانعت وجـود ندارد؛ شاهـــدمثالش هم کشور خودمان. از تو می‌پرسم، اگر چنین می‌شد که بتوان، برنامه‌های ماهواره‌ها را با همین آنتن‌های معمولی تلویزیون گرفت، ما چه می‌گفتیم؟ آیـا درست بود که بگوییم: «خوب! تکلیف ماهواره را هم روشن کردیم»؟... نه! و بعد ناگهان مثل آنکه چیزی به ذهنش خطور کرده باشـد گفت: «شـازده کوچـولو را خوانده‌ای؟» گفتـم: «آره» گفت: حکایت ما، حکایت آن پادشاه است که شازده کوچولو در ستارهٔ اول دید؛ پادشاه، فرمانهای عاقلانه ای می‌داد چرا که علاقه‌مند بود که فرمانهایش اجرا شود. مثلاً وقتی شازده کوچولو می‌پرسید اجازه هست بنشینم؟ پادشاه می‌گفت به‌تو فرمان می‌دهم که بنـشینی و یا وقتی شازده کوچـولو از شدت خستگی خمیـازه می‌کشید به‌او فرمان می‌داد که حتماً خمیازه بکشد و رودربایستی نکند!. و چون شازده کوچولو می‌گفت دیگر خمیازه‌ام نمی‌آید پادشاه فرمـان می‌داد که خب! حالا که این‌طور است به‌تو فرمان می‌دهم

□ تکرار مکررات

گاهی خمیـازه بکشی و گاهی هم نکشی....» گفتم: «عجب کتـاب خوبی است این شازده کوچولو. زمین انسانها را هم خوانده‌ای؟» خندید و گفت: «می‌خواهی از تبعات قبول واقعیت فرار کنی؟ چه من «زمین انسانها» را خوانده باشم و چه نخوانده باشم، ماهواره دارد می‌آید... می‌خواهم بگویم تکلیف ویدئو را آن‌وقت می‌بایستی روشن کنیم که ویدئو شهرهای کشور ما را تسخیر نکرده بود. حالا که حتی در یك شهر مذهبی مثل کاشان در هر کوچه حداقل پنج دستگاه ویدئو وجود دارد و قیمت آن هم، همطراز با سایر وسایل برقی مجاز است و کرایهٔ نوار حتی از ماست پاستوریزه! هم ارزانتر است.... درست آن است که بگوییم، ویدئو تکلیف ما را روشن کرده است و چند وقت دیگر هم لابد ماهواره تکلیف ما را روشن خواهد کرد!» گفتم: «مثل اینکـه خیلی از این وضعی که پیش آمـده خوشحالی؟ پس آنهمه شعارهایی که دربارهٔ غرب و غربزدگی می‌دادی،کجا رفت؟» جواب داد: «نه جانم! تو موضوع را اشتباه فهمیده‌ای. بیان واقعیات چه ربـطی به‌این حرفها دارد؟ ما باید بدانیم که در چه دنیایی زندگی می‌کنیم و با توجـه به‌این واقعیتهـا، راههـایی برای حفـظ فرهنگ خودمان و مبارزه با غرب پیدا کنیم. با فرار کردن و انزوا گرفتن و دیـوار به دور خود کشیـدن، که مسئلهٔ ما حل نمی‌شود. ما عادت کرده‌ایم که برای دورماندن از خطرات، اصل را بر پرهیز بگذاریم. این واکنش، تا آنجا کارساز است که بتوان از منطقهٔ خطر، فاصله گرفت. وقتی در محاصرهٔ خطر واقع شویم که دیگر امکان فرار کردن، وجود ندارد؛ باید جنگید و محاصره را شکست. از همان آغاز، جامعهٔ دیندار در برابر غرب و مظاهر آن، همواره چاره را در آن می‌یافته که پیله‌ای امن برای خود دست و پا کند و به‌درون آن بخزد. اوایل کار، حتی با تأسیس مدرسه هم مخالفت می‌ورزد... و اگر از این نظرگاه بنگریم چه بسا که حق را نیز به‌او بدهیم؛ مدارس جدید برای حفظ و توسعهٔ وضع موجود ایجاد شده‌اند و دین، مأمور به تحول است. اما تقـدیر این بوده‌است که تمدن جدید همه‌دنیا را تسخیر کند و جامعه دینی ناگـزیر به‌میدان یك مواجههٔ بسیار جدی کشیده شود. همین عکس‌العملی که اکنون در برابر ویدئو وجود دارد، پیش از این در برابـر رادیـو و بعد تلویزیون نیز وجود داشته است. این مواجهه، توفیقی اجبـاری است که به انکشـاف حقیقت دین، مدد خواهـد رسـانیـد و نه فقـط مددرسـانی که اصلاً در عالمی که حقایق به اضـدادشـان شنـاخته می‌شوند، این، تنها راه ظهور و انکشاف حقیقت دین است. حقیقت دین، در جهـاد رخ خواهد نمود نه در رُهبانیت،و پناه گرفتن در پس دیوارها و صندوقخانه‌ها، در مواجهه با دنیـای جدید، نوعی رهبانیت است.... در این مواجهه ما خواهیم آموخت که....» تاب نیاوردم تا حرفهایش تمام شود و گفتم: «اگر در این مواجهه همه چیز از دست برود، چه؟» نگاهی کرد که معلوم بود حوصله‌اش از دست حرفهای من سر رفته است. با طمأنینه گفت: «مگـر تاریـخ نخوانده‌ای؟!» جواب دادم: «منظورت را نمی‌فهمم». گفت: «مگر ما تنها میراثداران این دین هستیم؟ و یا مگر دین اسلام، لای پنبـه و زرورق حفظ شده است؟ و تازه مگر این ماهواره‌ها را شیطان در مدار زمین نگهداشته است؟ دوست من! ضعف ماست که دشمن را قدرتمند جلوه می‌دهد. ما تا آنجا بنیان کارمان را بر گریختن و پنـاه‌گرفتن گذاشته‌ایم که از یك نوار ویدئو هم دشمنی غول‌پیکر برای خودمـان تراشیـده‌ایم. مگـر این نوار بی‌زبان فقط در برابر فیلمهای مبتذل حساسیت دارد و مثل آن دستگاه فتوکپی که در فیلم فرماندار بود، از صفحات نهج‌البلاغه کپی نمی‌گیرد؟! اگر قرار بود که دین و دینداری مغلوب ویدئو شود که تا به‌حال در برابر مظاهر دنیای جدید اثری از آثار آن برجای نمانده بود... و تازه این رسانه، تنها برای ما نیست که یاغی است، امپراطوری خبری غربیها را نیز به‌خطر انداخته است.» و بعد حرفش را قطع کرد و پرسید: «راستی مگر خبر جدیدی در این‌باره شنیده‌ای؟» جواب دادم «نه! همان که تو هم شنیده‌ای، قرار است به شازده کوچولو امر کنیم که هر وقت خواست خمیـازه بکشد و هر وقت هم که نخواست خمیازه نکشد» خندید و گفت: «نه بابا! مثل اینکه تو هم آنقدرها که من فکر می‌کردم بی‌ذوق نیستی.» □

□ غفلت و رسانه‌های فراگیر (ژورنالیسم)

■ یوسفعلی میرشکاک

هرکس از ژورنـالیسم وحشت نداشتـه باشـد بیمـار است- ژورنالیسم می‌گویم و رسانه‌های فراگیر مراد می‌کنم- و براین مدعا این ادعـا را می‌افـزایم که هرکس از وحشت امروز ژورنالیسم به حیرت دیروز بگریزد، بیمارتر است.

■

پیروان حکمت معنوی، گفته و نوشته‌اند که لازمه ذات ژورنالیسم غفلت است؛ اما این قول اگر از سر غفلت طرح نشده باشد از سر مماشات با غفلت طرح شده است. مگر نه اینکه لازمه ذات بشر و حتی استن این آفرینش غفلت است؟ رسانه‌های فراگیر ابزار تحقق غفلت مضاعفند، اما غفلت نه در ذات رسانه‌ها، بلکه در ذات بشری است که آنها را به خدمت بشر جعل و جهل و مجعول و مجهول فرا گرفته است. و در دست چنین بشری است که رسانه‌های فراگیر، روزنامه، رادیو، تلویزیون، ماهواره، دشمنان حقیقت تفکر و مأموران تحقق بخشیدن به جهانی شده‌اند که در آن وهم و خیال بر خرد برتر غلبه کرده باشند.

در دست چنین بشری است که وهم رسانه‌ای: مالیخولیای گردش بر مدار شهوات و خیال رسانه‌ای: «وهم» شکار شهوات در برزخ ذهن و عین است. شهوات می‌گویم و اسباب جهان و کارافزایی اسباب جهان مراد می‌کنم.

■

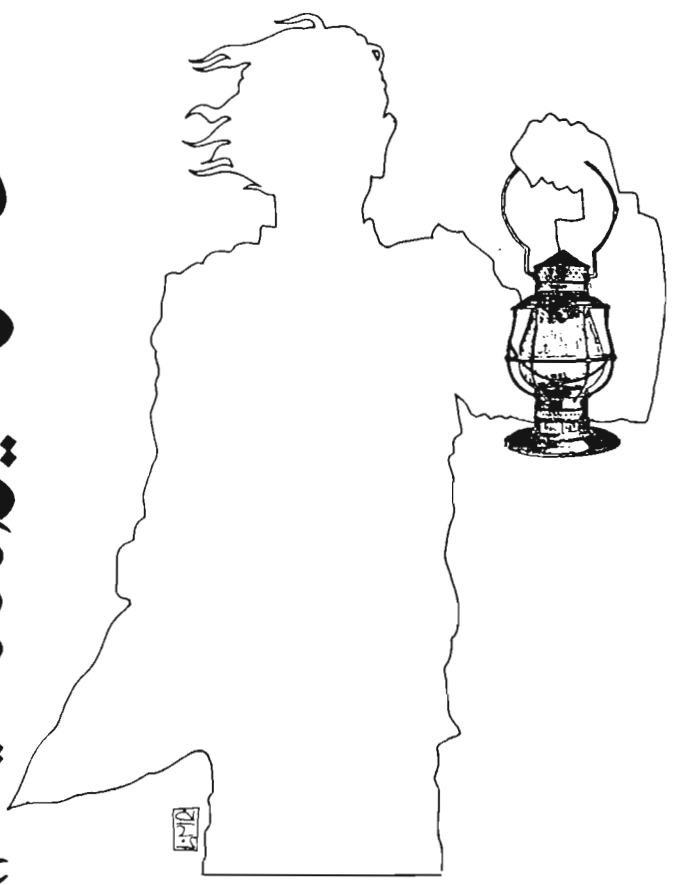
سخن گفتن از غفلت انگیزی ژورنالیسم، یعنی ساده‌ترین صورت رسانه‌های فراگیر و غفلت کردن از صورتهای مهیب دیگر، خود غفلتی ژورنالیستی است.

مگرنه اینکه ژورنالیست‌با توقف در خود و کار خود، سبب غفلت دیگران می‌شود؟ جدی گرفتن خود مهمترین ویژگی غفلت ژورنالیستی است و به این معنا ما همه غرق در غفلتیم، چون گمان می‌بریم با یافته‌ها و بافته‌های ما، اگرنه سرنوشت تمام جهان لااقل سرنوشت مردم خودمان دگرگون می‌شود و از یاد می‌بریم که سرنوشت ساز حضرت حق است، نه لاغ و لیغ ما.

■

همه خود را جدی گرفته‌اند و در پرده ادبیات‌بافی و فلسفه درایی و عرفان بازی، کوس «اناربکم الاعلی» می‌زنند و هرکسی، حریف خود را به نفهمی و کج فهمی و عوام زدگی متهم می‌کند و گمان می‌برد خود به «حق الیقین» رسیده است.

چه بایـد گفت جز آنچه که حق می‌فرماید: «کل حزب بمالدیهم فرحـون؟!» از فیلسوف‌نما گرفته تا شاعر نما، همه سنگ «انانیت» خود را به سینه می‌زنیم و گمان می‌بریم که کلیه مهمات عالم و آدم در مشت ماست؛ عالمی که همیشـه با ریشخنـد از کنار فیلسوفان و شاعران و عارفان گذشته است و آدمی که انبیای اولی‌العزم هم از



اصلاحش عاجز شده و اغلب دست به نفرینش برداشته‌اند، یا تعذیب او را از سر رحمت به تعویق انداخته‌اند، تا در آخرت مکافات شود.

■

آیا ژورنالیسم ملازم غفلت است. اما فلسفه درایی ملازم غفلت نیست؟ چیرگی غفلت است که سبب می‌شود، ما به اشیاء آنقدر شخصیت بدهیم که به جای ما بنشینند و برایمان تصمیم بگیرند. بشر امروز، چون از خود تهی شده است، لوازم ذات خود را به اشیاء و اسباب پیرامون خود نسبت می‌دهد. تأکید بر غفلت ژورنالیسم، شاعرانه کردن ژورنالیسم است و بشر از هنگامی که خود از حقیقت شعر دور شده است؛ دانسته و ندانسته، سعی دارد که با شاعرانه دیدن جهان، گزند این دوری را کمتر کند.

بی‌شك، آنان که جهان را شاعرانه می‌بینند، آن را دگرگون می‌خواهند. اما به جای دگرگون کردن جهان، خود را دگرگون می‌کنند. جان اغلب شاعران، نویسندگان، فیلسوفان و عارف نمایان امروز (ژورنالیست‌ها) عرصهٔ کنش‌پذیری از جماد و نبات و حیوان است، خود را قریب به حقیقت گمان می‌برند، حال آنکه فریب انعکاس اشیاء را ـ در جان خود ـ خورده‌اند و به پرستش مظاهر متنزل روی آورده‌اند.

■

برای فهم کُنه غفلتی که در رسانه‌های فراگیر به آن دامن زده می‌شود به سراغ هنر و ادبیات معاصر باید رفت، که به جای اشاره به انسان کامل، به طبیعت بیجان، اوهام مصور، پوست خربزه، آب و علف، اسب و مگس و صندلی و چرخ خیاطی و پنجره و فنجان و... الخ اشاره می‌کنند. و کنشی را که از اشیاء و اوهام پذیرفته‌اند، به جای حقایق می‌گذارند.

■

من همانطور که منکر زیبایی اسب یا فنجان چینی یا چرخ خیاطی نیستم، جرأت نمی‌کنم منکر زیبایی آثار شاعران و نویسندگان و هنرمندان ژورنالیست باشم. اما همانطور که صورتهای نقاشی شده دخترکان پانك، نمی‌تواند رجوعی به جمال داشته باشد، بلکه افشاگر قهر و جلالی است که جمال نیز به آن گرفتار آمده است، صورت غالب شعر و نثر و هنر در روزگار ما مغلوب ژورنالیسم است. در این میان عشق شاعران نیز غالباً عشقی است که روزنامه‌ها می‌نویسند و رادیوها تبلیغ می‌کنند و سریال‌های تلویزیونی نشان می‌دهند. عشق مجاز رسانه‌های فراگیر، منظری است به حقیقت ذات مخاطبان رسانه‌ها. یعنی تسلیم محض به نیست انگاری، که ما گاه‌گاه گمان می‌بریم از آن گریخته یا عبور کرده‌ایم.

■

اگر پیروان حکمت معنوی واقعاً معتقد باشند که ژورنالیسم بر غفلت بنا شده است، مسلماً نمی‌توانند غفلت دامن گستر رسانه‌های صوتی و تصویری را منکر باشند. در این صورت آیا فرا رفتن از نیست انگاری توهم نیست؟

بشر امروز، در همه جای جهان دچار وهم دانایی، دچار وهم عبور از نیست انگاری، و در حقیقت دچار سلطنت رسانه‌های فراگیر است. و من برآنم که هرجا عربدهٔ عبور از نیست انگاری بالا گرفته باشد، غفلت از حقیقت آن در حال شیوع است. به پیرامون خود بنگرید. ازدحام این همه اشیاء که هرکدام از آنها با شما نسبتی برقرار کرده‌اند و شما به هرکدام از آنها تعلقی دارید، آیا خواهد گذاشت به صرف پناه بردن به آراء فلاسفهٔ اگزیستانسیالیست، یا دشمنی با اهواء فلاسفهٔ نئوپوزیتویست، آن هم در میان بلبلهٔ بابلیان رسانه‌های فراگیر، از «ابسورد» عبور کنید؟

■

در عصر استیلای رسانه‌ها، باطل و حق مشتبه شده‌اند. گرد سرحق گشتن در روزگار سلطنت رسانه‌ها، اغلب گرد هوس گشتن است. البته پرهیز از رسانه‌ها و گریز از آنها، محال نیست. و شاید اهل تفکر و پیروان حکمت معنوی، بتوانند گلیم خود را از آب بیرون بکشند. اما کار، کار دو تن و سه تن و هزار تن نیست. کسی که از غفلت انگیزی رسانه‌ها به کهف حیرت خود می‌گریزد، از موریانه‌هایی که بدون وحشت به سلطنت رسانه‌ها گردن نهاده‌اند، بیچاره‌تر است و زودتر از دیگران در دوزخ دهان رسانه‌ها فرو خواهد رفت.

■

پیروان حکمت معنوی، اگر رسانه‌های فراگیر را نفی کنند، از برابر آنها عقب‌نشینی کرده‌اند و اگر آنها را ایجاب کنند، در برابرشان به زانو در آمده‌اند و در این میان از عقل مرسوم و معمول فیلسوفان و عارفان و شاعران (ژورنالیست‌ها) کاری ساخته نیست. زیرا آنچه که در عصر رسانه‌ها، عقل نامیده می‌شود، غالباً عقل منفعل است: چاره فرمای بشر در فراهم آوردن اسباب شهوت و شر، و پرهیز آموز از جهاد و خطر و مهندس ایجاد ربط و نسبت میان اوهام و اهواء امروز و آراء و افکار دیروز و پریروز.

حتی عقل رسانه‌ها، نه عقل کارافزای فیلسوفان است، نه عقل دلالان عرفان و نه عقل آغشته به معاش شاعران، بلکه عقل «شودرا»هاست، عقل اوباش و اراذل است، عقل کسانی است که نه درد دین دارند و نه درد دنیا، وهمی دارند و هوایی، وهمی که نه از جان آنها برخاسته و نه بر دل آنها نشسته و هوایی که نه دل آنها را می‌لرزاند و نه جان آنها را به جانبی می‌کشاند. «وهم» و هوای مسلط

بر رسانه‌ها که در تمام جهان امروز منتشر است، سایه اوهام و اهواء موریانه‌های حافظ وضع موجود است که هیچ نیستند، اما علی‌رغم هیچی و پوچی خود، بر همه چیز و در همه جا، غلبه دارند.

■

هیچگاه و در هیچ کجای تاریخ بشر، هیچ کس همچون دست اندرکاران رسانه‌های فراگیر، معاش خود را با فراهم کردن اسباب غفلت نایگران و دعوت آنان به حمق و سفاهت و شهوت و شرارت، آن هم به این مایه از ویرانگری، تأمین نکرده است. مطربان اگر به غفلتی دامن می‌زده‌اند، یا می‌زنند، درد و داغی نیز می‌پراکنده و می‌پراکنند. حتی روسپیان که چرکینترین معاش‌ها را دارند، با هرلذتی، المی نیز می‌بخشند و در هر مواجهه‌ای، نکبت عالم و آدم را برملاتر می‌کنند. اما دست اندرکاران رسانه‌های فراگیر، نکبت‌ها و پلشتی‌ها را پنهان می‌کنند و درد و داغ و وحشت و حیرت می‌ستانند و امن و اطمینان و فراغ خاطر دروغین، یعنی غفلت اندر غفلت اندر غفلت، می‌دهند.

■

رسانه‌های فراگیر در جهان امروز، یا پااندازان تبلیغات سیاسی و اقتصادی و تجاری‌اند، یا پراکندگان ادبیات و هنر معاصر، که یکسره بر مدار وهم و خیال می‌گردند و جز در استمالت از نفس امارهٔ فردی و جمعی و دشمنی با تفکر و نوازش اهواء و شاعرانه کردن چهره پلشت سیاست و عارفانه نشان دادن انحراف غرایز، بروز و ظهوری ندارند.

با این همه تأکید می‌کنم که رسانه‌های فراگیر اسباب غفلت بشر نیستند، بلکه نتایج غفلت بشرند، و چون از غفلت برآمده‌اند بر غفلت می‌افزایند. کافی است نسبت بشر با هستی دگرگون شود، همین رسانه‌ها با همین غفلت انگیزی تأویلی دیگر پیدا می‌کنند.

شر، برای اهل شرارت و غفلت، شر است وگرنه در برابر آنان که احوال خود و عالم را آینه «کل یوم هوفی شأن» می‌بینند، شری وجود ندارند.

هردو گون خوردند زنبور از محل
زین یکی شد نیش وزان دیگر عسل

■

بشر امروز در سایه غفلت خود کتابهای آسمانی را هم اسباب غفلت می‌بیند و انبیا و اولیای خدا را نیز با خود قیاس می‌کند. عصر ما، عصر ازدحام غفلت و تزاحم قیاس فعل بزرگان دین با انفعال خود و فهم آنان با وهم خود است، اما بشر امروز تا زمانی سیطره غفلت مضاعف خود را در همه جا و برهمه چیز اعمال می‌کند که از خود رویگردان نشده است. هم اکنون طلایه‌دار غفلت مضاعف، یعنی غرب از خود رویگردان شده و در تب انتظار مسیح می‌سوزد. با این همه ما کاری به این نداریم که انتظار غرب جدید، همچون انتظار بنی اسرائیل در عصر فرعون، به ظهور خواهد انجامید، یا همچون انتظار مسیحیان سال ۱۰۰۰ میلادی بی‌فرجام خواهد بود. ما چون با بدیل صورتهای غربی در سرزمین خود مواجهیم، کار خود را دنبال می‌گیریم و به جای انتظار، به جهاد با غفلت بشر و غفلت انگیزی رسانه‌های فراگیر کمر بسته و خود را به مخاطره می‌اندازیم و چه مخاطره‌ای بالاتر از این که هم به وابستگان غرب، و هم به دلبستگان غرب یعنی مظاهر شرک جلی (مذهب ظاهر) و کفر خفی (ظاهر مذهب) پرخاش می‌کنیم؟

وابسته به غرب مؤمن به دنیاست و دلبسته به غرب، مؤمن به نفس خود، وابسته به غرب از دین و توانمندیهای آن در تمام وجوه اعراض می‌کند و با صراحت دین خود را دنیای خود اعلام می‌دارد، اما دلبسته به غرب سعی می‌کند، با معیار قرار دادن نفس خود، دین و دنیا را به تفاهم برساند و برای تمهید بستن این تفاهم به دنیوی کردن امور دینی و دینی کردن امور دنیوی حکم می‌دهد. چنین غفلتی است که ما را بر آن می‌دارد تا بگوییم که نیست انگاری ویژهٔ فرهنگ میانجی، در حال بروز است.

ای دل بیا که تا به پناه خدا رویم
زانچ آستین کوته و دست دراز کرد.

■

غفلت بشر غربی، غفلت دینی نیست؛ به عبارت دیگر، بشر غربی چون بدون مکر و نفاق به دنیا روی آورده، با هیچ حجابی جز همین دنیا مواجه نیست و به همین سبب عبور از خود و دنیای خود و روی آوردن به افق ظهور، برای او چندان دشوار نمی‌نماید. اما غفلت بشر شرقی امروز هم دنیوی است و هم دینی، در کار دین خود به نفع دنیای خود، مکر و نفاق می‌کند و در کار دنیای خود با گریز به دین اهمال. بشر شرقی با چنان ساحاتی از دین روبروست که اگر ساده‌ترین آنها را بر خود فرض بداند، نخست باید از وضع موجود تبرّی جسته و به وضع موعود تولّی کند و از سر تمام عادات خود و زمانه خود بگذرد و این در گذشت در روزگار ما بقدری دشوار است که لحظه‌به‌لحظه به محال نزدیکتر می‌شود. چرا که عادات خود و زمانه ما آغشته به دین و دیانتند، یا بهتر بگوییم دین و دیانت در دست سیاست زدگان، سپر بلای عادات و اهواء شده است. به همین علت تولّی و تبرّی اغلب جای خود را به یکدیگر می‌دهند و چون انسان شرقی در هر شرایطی که باشد، مسلح به سلاح اهل نظر است احوال و اهواء خود را،توجیه و تعبیر می‌کند و بر حجابهای غفلت خود و مخاطب خود می افزاید. و در چنین برزخی است که رسانه‌های فراگیر نه به کار آخرت مردم می‌آیند و نه به کار دنیای آنها، بلکه با

میدان کشاکش جماعتی هستند که می‌خواهند خدای مردم را شریك خرمای خود قلمداد کنند یا ملغمه‌ای از اخبار و گزارش و روانشناسی اطفال و تبلیغ تجارتی و آموزش آشپزی همراه با نشر بی‌رمقترین صورتهای ادبی و هنری و پخش سخنرانی و موسیقی و فیلم و سریال و مسابقهٔ معلومات عمومی و در یك کلام آنچه که در زبان امروز سرگرمی نامیده می‌شود.

■

طلب سرگرمی اگر نبود، رسانه‌ها چه می‌کردند، نه! حقیقت سرگرمی اگر در میان بود، رسانه‌ها چه می‌کردند؟

سلطنت رسانه‌ها، تا روزی ادامه خواهد داشت که حقیقت سرگرمی در میان نباشد. رسانه‌ها سرگردانی می‌بخشند نه سرگرمی، اگر از آنسوی رسانه‌ها و سرگرمی آفرینی آنها بنگریم، خواهیم دید که رسانه‌ها نیز چون دیگر صورتهای عالم شهود، اسباب حیرت آفرینی و عشق به حقند که در دست نااهلان به تیغ در کف زنگی مست بدل شده‌اند.

■

آیا بشر می‌تواند به دنبال غفلت (سرگرمی) نباشد؟ غفلت جانمایهٔ حیات آدمی است، بدون غفلت آدمی نه تاب زیستن می‌آورد و نه طاقت مردن دارد. حضرت حق چون آدم علیه السلام را آفرید و تنهایی او را دید، حوا را خلق کرد تا سر آدم ابوالبشر گرم باشد. سرگرمی، دلگرمی می‌آورد و دل گرم، غفلت ایجاد می‌کند. اگر آدم سرگرم حوا نبود، نهی از شجره را فراموش نمی‌کرد و هبوط نمی‌یافت؛ اما اگر همین غفلت نبود، اکنون من و تو نبودیم.

■

سرگرمی طالبان، عشق است. سرگرمی سالکان حیرت، سرگرمی عارفان توحید، سرگرمی کاملان فنا و سرگرمی اهل فنا، بقاست، زاهد سرگرم بهشت است. عابد سرگرم خوف از دوزخ و کاسبان به کسب سرگرمند. طراران به طراری، شاعران به شعر و خوبرویان به آینه. هیچ کس در عالم ملك بی‌سرگرمی نیست و سرگرمی غفلت است، اما غفلت شراب حق است و عالم سراسر شرابخانه حق.

بشر در کودکی مست بازی است و در نوجوانی مست خود، در جوانی به جمال پریرویان و تفرج صنع، و در برومندی به اهل و عیال و مشغلهٔ معاش و در پیری به بیماری و حسرت جوانی بر باد رفته. اگر این خلق مست غفلت نبودند، بر سر بازار جهان چه می‌کردند؟

■

اما غفلت‌ها، پرده‌های رحمت رحمانند. اگر حجابهای غفلت در میان نباشند، ابناء بشر همه سر به صحرا خواهند گذاشت. اگر کودك سایه مرگ و عبور سهمناك زمان را که پشت بازیگوشی او پنهان است ببیند، جابجا خواهد ترکید. و اگر پریرویان زنگار پیری و زشتی

را پشت آینهٔ زیبائی خود ببینند دقمرگ خواهند شد. آنچه را که در انتظار آنهاست در چهرهٔ مادربزرگ می‌بینند، اما مستی غفلت چندان سرگرمی و دلگرمی به آنان بخشیده است که در حق خود چنین جفایی را باور نمی‌کنند.

■

سرگرمی حقیقی، تحقق نسبت با حق است و آدمی در هیچ مرتبه‌ای از مراتب خود، تهی از سرگرمی نیست و در حقیقت آدمی با سرگرمی‌ها (غفلت‌ها) مهار می‌شود و تن به بند و زنجیر هستی می‌دهد و در سیر خود، از غفلتی به غفلت دیگر می‌رود. هر غفلتی مکر تازه‌ای است در حق، و آدمی در تمام مراتب وجود خود، در سایه اسم مبارک «مکّار» بسر می‌برد و از این حیث تفاوتی میان یك عارف و یك جاهل نیست، الا اینکه مکر حق با عارف، مکر به عنایت است و با جاهل مکر به لطف عصای موسی مکر حق است اما برای موسی چوبست و برای فرعون اژدها، شکافتن نیل مکر حق است اما برای فرعون مکری است به قهر و غضب، تا مست شود و خود را به امواج بسپارد و غرق شود و برای موسی و یارانش مکری به رحمت و مغفرت تا به سلامت بگذرند.

هرآنچه که در عالم ملك می‌بینیم، جز مکر حق نیست، اما مکر حق به حکمت او برمی‌گردد. ما اگر گرفتار مکر حق نباشیم، مشمول رحمت او واقع نخواهیم شد و حکمت او ایجاب می‌کند که در پرده مکر و مکاری ما را به خود و به رحمت خود نزدیك کند. وگرنه کدام زهره است که بیرون از حجاب اسم مکار به حق نزدیك شود و نترکد؟ گفت: «رب ارنی انظر الیك، قال لن ترانی، ولکن انظر الی الجبل، فأن استقر مکانه فسوف ترانی، فلما تجلی ربه للجبل جعله دکاً و خر موسی صعقاً».

■

مکر حق از باب رحمت است و سرگرمی‌هایی که حق در عالم برای خلیفه خود آفریده است، با اینکه هرکدام حجاب غفلتی هستند همه آیات رحمت عامند. تجلی رحمت تام حق تاب آوردنی نیست و اگر حق می‌خواست، آنچنان که بر انبیاء و اولیا تجلی می‌کند، بر ما تجلی کند، امروز هیچ نشانی از بنی آدم در میان نبود.

از هزاران خلق یك تن صوفیند
مابقی در سایه او می‌زیند

ما با اسباب رحمت عام حق دو نسبت می‌توانیم داشته باشیم، نسبتی که موجب بعد از حق است و نسبتی که موجب قرب به حق و این دو نسبت شرحی دارند که در این مختصر نمی‌گنجد. اما غرض این است که با رسانه‌ها یعنی اسباب غفلت تام بشر، چه نسبتی می‌توانیم برقرار کنیم؟ آیا فهم حکمتی که در آیات حق تعالی است می‌تواند در این زمینه به ما کمکی داشته باشد؟

نطق رسانه‌ها همچون نطق آیات خداوند، صامت نیست، تا هرکسی سخن دلخواه خود را از زبان آنها بشنود. و در عین حال، صورت غالب آنچه که ما در رسانه‌ها می‌بینیم واقعی نیست، موهوم است و هرچند که موهومات حتی، برای اهل تفکر بی‌معنی نیستند اما تعبیر و تفسیر رسانه‌زده‌ها از وهم و موهوم بر تعبیر اهل تفکر غلبه دارد با این همه:

در میان مار و کژدم گر ترا
با خیالات خوشان دارد خدا
مار و کژدم مر ترا مونس بود
کان خیالت کیمیای مس بود

اهل باطن الان هم مغلوب موهومات رسانه‌ها نیستند و با کیمیای تفکر خود وهم رسانه‌ها را تبدیل به خیال می‌کنند و از خیال رسانه‌ها به نتایجی می‌رسند که به کار پیروان حکمت معنوی می‌آید. آنکه مغلوب وهم رسانه‌هاست. در غیاب رسانه‌ها نیز، اوهامی در ذهن یا خارج از ذهن برای خود می‌تراشد و با آنها همدلی و همزبانی می‌کند.

■

و اما فاجعه‌ای که در انتظار ماست، این است که اوهام رسانه‌ای روزبروز گسترش بیشتری یافته و صورت ایجابی پیدا می‌کنند. و بظاهر همزبانی با رسانه‌ها، همزبانی با حق و حقیقت را تهدید می‌کند.

رسانه‌ها، نمود قدرت ویرانگر موریانه‌ها هستند، موریانه‌هایی در هیئت آدمی که تنها نسبت آنها با وجود، جویدن است. این موریانه‌ها در انتخابات شرکت می‌کنند. برنامه‌های دلخواه خود را در رسانه‌ها مورد تشویق قرار می‌دهند، از هرچیزی که در مخیله حقیر آنها نگنجد منزجرند، و اغلب هرکدام بر چهار چرخه‌ای سوارند که برای مسموم کردن صدها هنرمند و متفکر دود تولید می‌کند. درحالی که موریانه‌ها به دنبال کارهای موریانه‌ای خود می‌شتابند، یا با حرص و ولع می‌جوند یا... الخ. گویندگان رسانه‌ها در همه جای جهان، به آنها عرض ادب می‌کنند، سلام و صبح به‌خیر و روز به‌خیر و شب به‌خیر می‌گویند و از محضر گرامی آنها تقاضا دارند که برنامه‌های موریانه‌ای را مورد لطف و عنایت قرار بدهند و لذت ببرند. موریانه‌ها حاکمان مطلق روی زمین هستند و رسانه‌ها ابزار تحقق حاکمیت آنها و به نظر می‌آید که از این حاکمان و این حاکمیت نه گریزی هست و نه پرهیزی.

■

رسانه‌های موریانه‌ای فراگیر به مصرف بیشتر و بهتر دعوت می‌کنند، کافی است به تبلیغات آنها توجه کنید: زندگی بهتر با محصولات غذایی...ـ و جالب اینجاست که در جمهوری اسلامی

حتی که بزرگان برعلیه مصرف زدگی شعار می‌دهند ـ تبلیغ وسائل و مصالح مصرفی مختلف در رسانه‌ها و حتی بر در و دیوار، یکی از مشغله‌های جدی است. در عصر موریانه‌ها همه چیز معنی خود را از دست داده است. وقتی که پس از سخنرانی مهمی برعلیه مصرف و مصرف زدگی، تصاویر وسوسه‌انگیز سس و قارچ و رب‌گوجه و صابون و چیپس و کوفت و زهرمار همراه با صدای پرقدرت و تحریک آمیز گوینده‌ای ناشناس اذهان را به تصرف خود در می‌آورند، آیا می‌توان حتی یکی از موریانه‌ها را به کمتر جویدن، دعوت کرد؟

آنکه کمتر می‌جود، نیازی به موعظه ندارد، اما آنکه تنها برای جویدن به جهان آمده است، با هروسوسه کوچکی از طرف رسانه‌ها، چهار نعل به خیابان می‌رود تا محصول جدید را تجربه کند.

■

رسانه‌های فراگیر سودجویی و منفعت طلبی می‌آموزند و در این راه از تباه و بی‌معنی کردن شعر و هنر (و بزودی آیات مقدس کتابهای آسمانی؟!) نیز روی گردان نیستند. امروز در تمام دنیا، رسانه‌ها چیزی از جنس شعر را در تبلیغات موریانه‌ای بکار می‌برند. در همین آب و خاک، من وقتی که اولین بار، همراه با تصویر دریایی مواج، شنیدم که:

قطره دریاست، اگر با دریاست
ورنه او قطره و دریا دریاست

گمان نمی‌بردم، بلافاصله قلکی نشان داده شود که کودکی در آن پول خرد می‌ریزد و تازه معلومم شد که پیش از این هم شعر فارسی را بد فهمیده‌ام و هم متون عرفانی را. و نه در این بیت، بلکه در تمام ابیاتی از این دست مراد از قطره، نه انسان، بلکه سکه‌ای ناچیز، و مراد از دریا نه ذات حضرت کبریا (یا جمع و جماعت) بلکه بسته‌های چشمگیر اسکناس است.

■

در مشرق زمین کنونی «جماعت» درحال واگذار کردن موقعیت فرهنگی و تاریخی خود به جمعیت است. جماعت بی‌امام نیست. چون عین وحدت است، اما جمعیت نیازی به امام ندارد چون در ذات خود عین کثرت و تفرقه است. و مخاطب رسانه‌ها نه جماعت بلکه جمعیت است.

جماعت، هم تراز شدن را نمی‌پذیرد، اما جمعیت به سبب اینکه اجزایی منفک و منفصل از هم دارد، به آسانی هم‌تراز می‌شود و هم‌تراز کردن جوامع بشری غایت سعی رسانه‌هاست بنابراین رسانه‌ها نمی‌توانند از دشمنی آشکار و پنهان با جماعت و باج دادن به اهواء و امیال جمعیت خودداری کنند.

■

در جامعهٔ موریانه‌های هم‌تراز، نه اعتراضی وجود دارد و نه حرکتی و اگر اعتراضی باشد، برای مطالبه جویدنی بیشتر است و اگر حرکتی، برعلیه آنهاست که بیشتر می‌جوند. جامعه هم‌تراز جامعه تولید برای مصرف و مصرف برای تولید است.

اما تحقق جامعه هم‌تراز، آنچنان که دلخواه سوسیالیست‌ها و نئوپوزیتویستهاست ناممکن است. جامعه هم‌تراز سوسیالیستی مضمحل شد، اما رسانه‌های جوامع باز همچنان در تبلیغ همانندی و هم‌ترازی گام به گام هم بیشترین سهم را دارند و هم بیشترین فایده‌ها را می‌برند و گردانندگان اصلی رسانه‌ها یعنی اربابان سرمایه و سیاست، هنوز گمان می‌برند، تنها راه حفظ وضع موجود، هم‌تراز کردن جمعیت است، و در راه تحقق همین هوس است که با نشاندن علوم جدید که اساساً کمی و آماری هستند، بجای علوم دینی و الهی، مدام در تلاشند که به از خود بیگانگی جوامع بشری دامن بزنند و بجای تمام نسبتهای قدسی، نسبتهای مادی و مصرفی را بنشانند.

اما نتیجه این شقاوت رسانه‌ای، تنها بر باد رفتن مواریث کهن و تنزل فرهنگ و «همترازی در مصرف و رفتار» نیست. آدمی نه آدمک است و نه به تمامیت می‌رسد. از دل جمعیت در هم لولندهٔ موریانه‌های آدمی صورت، هربار نسلی زائیده می‌شود که براساس فطرت خود به محض درک و دریافت زمان و فهم کیفیات پیرامون خود، نفی کننده و برهم زننده وضع موجود است و ظهور هرنسل ـ حتی اگر به محض سر بر آوردن و بالیدن به نابودی کشیده شود ـ پادزهری می‌پراکند که در برابر زهر منتشر رسانه‌ها، به گروهی هرچند اندک، قدرت مقاومت می‌بخشد.

و من در مقابلهٔ غفلت انگیزی رسانه‌ها و وحشت و حیرت نسلهای خشن و سرکش که روزبروز بیشتر می‌شوند، بروز هرج و مرجی فراگیر را می‌بینم که عاقبت به قدرتی همسنگ با قدرت رسانه‌ها و گردانندگان آنها منجر خواهد شد. در آن روز یا رسانه‌ها از تصرف موریانه‌ها خارج و به انسان تسلیم خواهند شد یا از میان خواهند رفت.

■

رسانه‌ها حتی اگر پراکندگان ظلمت محض باشند، در برابر نوری که در اعماق وجود بشر ـ حتی بشر موریانه شده ـ مستقر است تاب مقاومت ندارند. حیرت فردا، و حیرت آفرینی بشری که فردا متولد می‌شود ـ یا هم اکنون درحال تولد است ـ غفلت رسانه‌ها را تأویل خواهد کرد و به ساحت قدس حقیقت دست خواهد یافت.

■

من با تمام وحشتی که از رسانه‌ها دارم، با خود می‌گویم: «الله ولی الذین آمنوا یخرجهم من الظلمات الی النور» □

□ ولتر؛ تجسم جهان‌نگری عصر روشنگری

■ شهریار زرشناس

ویکتور هوگو می‌گوید: «نام ولتر، مشخص و مبین تمام قرن هجدهم است.» به‌راستی نیز، چنین است. *ولتر*، مظهر و تجسم جهان‌بینی عصر روشنگری است و تمام نقش و اهمیت تاریخی ولتز نیز، در همین نکته نهفته است.

ولتر، داستان‌نویس، شاعر یا نمایشنامه‌نویس چندان توانایی نبود؛ آثار ادبی او از ارزش و اعتبار هنری و تکنیکی چندانی برخوردار نیست، آنچه که *ولتر* را در تاریخ اندیشه غربی معروف و پرآوازه کرده است اساساً مقاله‌ها و کتب سیاسی و فلسفی او (به‌این مهم باید توجه داشت که در قرن هجدهم و پس از آن مفهوم فلسفه و فیلسوف در اندیشه غربی تا حدی و از جهاتی دستخوش دگرگونی گردید؛ شأن و حیطه و مقام و موضوع فلسفه در عصر روشنگری نسبت به‌روزگار *افلاطون* و *ارسطو* و حتی معنای *دکارتی* آن از جهاتی دگرگون گردیده بود و معنای فلسفه از پرداختن به بحثهای کلی و عام درباره وجود و به‌اصطلاح امور عامه، به‌بحث و بررسیهایی درباره «اجتماعیات» و مسائل سیاسی و اقتصادی و روزمره تنزل یافته بود و در این عصر مقصود از فیلسوف، کسی بوده‌است که به‌بحث و بررسی درباره مسائل اقتصادی و اجتماعی و سیاسی می‌پرداخته است) مانند: «رساله‌ای درباره اغماض»، «مکاتب فلسفی» (۱۷۳۵)، «فرهنگ فلسفی» (۱۷۶۴) و «تاریخ عصر لوئی پانزدهم» (۱۷۴۸) بوده است. داستان «کاندید» (۱۷۵۹) نیز، نه بخاطر ویژگیهای ادبی و هنری آن بلکه به دلیل محتوای فلسفی و اجتماعی آن است که مورد توجه واقع گردیده است.

فرانسوا ماری ولتر کیست؟

او مظهر تجسم جان و جوهر و وجه غالب جهان‌بینی عصر روشنگری است. جهان‌بینی روشنگری، تبیین تئوریک و منسجم آراء سیاسی و اجتماعی و ادبی و هنری تفکر اومانیستی است. در واقع تفکر اومانیستی که در آراءِ *دکارت* و *بیکن* بیان و ظهور فلسفی و معرفت‌شناختی یافته بود، در جهان‌بینی روشنگری بیان و ظهور سیاسی، ادبی، هنری و اجتماعی یافته است.

در جهان‌بینی روشنگری، دو گرایش و جریان متفاوت و در عین حال متحد (که در ذیل تفکر اومانیستی تحقق یافته و علی‌رغم برخی اختلافات دارای وحدت ماهوی هستند) وجود داشتند: جریان غالب و حاکم که *دیدرو*، *دالامبر* و بیش از همه ولتر آن را نمایندگی می‌کردند و جریان غیرحاکم و مغلوب که *ژان ژاک روسو* آن را نمایندگی می‌کرد؛ جریان رمانتیک (که روسو نماینده و مظهر آن بود) اگرچه در قرن هجدهم، گرایشی مغلوب و غیرحاکم بود، از اواخر قرن نوزدهم به‌صورت جریان مسلط و حاکم تفکر غربی درآمد. جریان ادبی و هنری سوررئالیسم، روان‌شناسی *فروید* و *یونگ* و *هورنی* و *فروم* و فیزیک غیرپوزیتیویستی *ماکس پلانک*، *اروین شرودینگر*، دنباله‌ها و محصول بسط و تداوم این جریان هستند.

ولتر، نماینده و مظهر جریان و گرایش عقل‌گرایی و رئالیستی تفکر جدید (گرایشی که در قرن هجدهم و نیمه اول قرن نوزدهم گرایش حاکم و غالب تفکر غربی بوده است) بود. جریانی که به‌لحاظ فلسفی محصول ترکیب و سنتز راسیونالیسم دکارتی و آمپریسم بیکنی و به‌لحاظ سیاسی نماینده و تجسم لیبرالیسم کلاسیک قرن هجدهم بود. لیبرالیسم ولتر، ریشه در آراء لیبرالیستی *جان لاک* (۱۷۰۴-۱۶۳۲) داشت. درواقع می‌توان گفت لیبرالیسم ولتر، صورت مبسوط و تفصیلی لیبرالیسم قرن هفدهم بود.

اساساً شاخصهای اصلی آراءِ ولتز را می‌توان این‌گونه فهرست کرد:

۱. عقل‌گرایی

۲. دفاع از مفهوم سرمایه‌دارانه و لیبرالیستی مالکیت

۳. ترویج و تبلیغ مفهوم لیبرالی آزادی

ولتر را فیلسوف «عقل‌گرا» (در مقابل «روسو» که نویسنده‌ای رمانتیک بود) دانسته‌اند.

عقل‌گرایی ولتر، به‌چه معنا است؟

عقل‌گرایی ولتر، ادامه و تداوم راسیونالیسم دکارتی است (اساساً «راسیون» به‌معنای عقل اعداد اندیش و محاسبه‌گر و جزوی و کمّی‌گراست و به‌طور ماهوی با مفهوم عرفانی عقلِ کل و عقلِ عقل و حتی با مفهوم یونانی و کاسمو سانتریک عقل افلاطونی متفاوت است) که با روش‌شناسی تجربی وحسی‌فرانسیس بیکن پیوند خورده و در صورت اجتماعی و سیاسی محقق گردیده است. بنابراین عقل‌گرایی ولتر، صورت سیاسی و اجتماعی «عقل تجربی» غربی است که در ذیل راسیونالیسم دکارتی و روش‌شناسی تجربی محقق گردیده است.

ولتر، نام‌آورترین ایدئولوگ و تئوریسین لیبرالیسم، در عصر روشنگری است. او در آثار مختلف خود، به‌ترویج و تبلیغ لیبرالیسم سیاسی و اجتماعی می‌پردازد. وی به‌لحاظ فکری، روحیه اجتماعی و زندگی شخصی، به‌طبقه سوداگران و مال‌پرستان بورژوازی،

وابسته بود و نه‌تنها در آثار خود به‌ترویج فرهنگ سوداگری می‌پرداخت بلکه در زندگی شخصی نیز، به‌دنبال جمع مال و پول و سوداگری بود. ولتر به‌لحاظ مذهبی، فردی دئیست بود.

دئیسم به‌چه معنا است؟

دئیسم، صورتی از صور تحقق دین در ذیل اومانیسم و مسخ اومانیستی دین است. دئیستها به‌خدا معتقدند اما به‌هیچ دین وحی الهی اعتقاد ندارند، آنان وجود هر نوع شریعت و قانون الهی را نیز نفی می‌کنند و معتقدند که بشر، خود با تکیه بر عقل و نفس خود و بر مبنای قانون وضع‌شده توسط خود، قادر به‌هدایت خویش است. خدای دئیست‌ها نیز همان «خدای ساعت‌ساز» نیوتون و مکانیست‌های قرن هفدهم است که به‌خلقت عالم پرداخته و دیگر هیچ کاری به‌نظامات و قوانین و وقایع آن ندارد! دئیسم، با نفی نبوت و شریعت و قانون الهی و طرح مفهوم خدای ساعت‌ساز، درواقع به‌مسخ حقیقت دین و نفی مقام و شأن محوری و مرکزی آن در هدایت فرد و جامعه می‌پردازد. دئیسم را می‌توان صورت خجل و شرمگین و منافقانه(و شاید خطرناک‌تر از) ماتریالیسم دانست. ولتر بر مبنای همین اعتقاد دئیستی خود به‌دروغ‌پردازیها و اهانتها هتاکی‌هایی نسبت به حقایق دینی و شرایع آسمانی و پیامبران الهی می‌پردازد. (کتاب «فرهنگ فلسفی» ولتر، مشحون از این هتاکی‌ها و دروغها و توهین‌ها است).

ولتر به‌لحاظ اخلاقی فردی هوسباز، سوداگر، شهوتران، فاسد، دروغگو و لاف‌زن بود؛ به‌گونه‌ای که آندره‌کرسون معتقد است که ولتر فردی متظاهر و ریاکار است که بسیاری از نوشته‌های خود را بدون اینکه خود بدانها اعتقاد داشته و یا بدانها عمل نماید، فقط برای فریفتن خوانندگان می‌نویسد. ولتر به‌سبب تعلقات لیبرالی و سوداگرانهٔ خود؛ انگلستان را که سرزمین حاکمیت لیبرالیسم و سرمایه‌داری بود می‌ستود و در وصف «لندن» (پایتخت امپراطوری استعمارگر بریتانیا و مأوا و مأمن فراماسونری) شعری با این مطلع سرود:

«لندن، ای سرزمین آزادگان
از چه زمان از دامان خویش بیرون راندی
آن گروه متعصب و شقاوت پیشه‌را»

ولتر در زمرهٔ نویسندگانی است که در پرورش مبانی نظری انقلاب لیبرالیستی فرانسه (۱۷۸۹) نقش مهمی برعهده داشته است. اگرچه او خود هنگام انقلاب فرانسه دیگر در قید حیات نبود اما کلوپ ژیروندن‌ها و جریان میانه‌رو انقلاب فرانسه (که تا سال ۱۷۹۲ قدرت را در دست داشت) تحت تأثیر آراءِ ولتر بودند. مفهوم لیبرالی «حقوق فردی» مندرج در اعلامیه حقوق بشر انقلاب فرانسه نیز شدیداً متأثر از آراءِ لیبرالی ولتر بوده است.

ولتر را می‌توان یکی از نخستین روشنفکران (روشنفکر در معنای دقیق آن به‌معنای مبلّغ و نماینده جهان‌بینی عصر روشنگری و پای‌بند به شاخصهای این جهان‌بینی است و اصطلاحی است که از قرن هجدهم رایج شده است و «اصحاب دائرةالمعارف» و معتقدان به اصالت عقل جزوی بشر در برابر وحی الهی، خود را به این نام می‌نامیدند) و بانیان تمدن جدید دانست.

ولتر نه‌تنها به‌لحاظ فکری و تئوریک بلکه به لحاظ اخلاقی و شخصیتی نیز تجسم روحیهٔ فاسد، دغلکار و ریاکار روشنفکری است؛ ولتر فردی دئیست بود که در آراء و شخصیت و منش و اخلاقیات خود، کلیت روشنفکری و لیبرالیسم کلاسیک را تحقق بخشیده بود. ولتر از پیش از مشروطه (از زمان پیدایی روشنفکری در ایران) تا امروز، بُت مورد ستایش و تجسم غایات و ایده‌آلهای جریان روشنفکری ایران (به‌ویژه روشنفکری لیبرال) بوده است.

سنت بوو نویسنده و منتقد معروف فرانسوی، ولتر را تجسم شیطان می‌دانست و معتقد بود که: «شیطان در کالبد او رفته بود»؛ براستی که تعبیر سنت بوو تعبیر اصولی و به‌جایی بوده است. ولتر، تجسم صورت لیبرالی عقل شیطانی بشر جدید است. □

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

- فرمانفرمائیان، حافظ/ اروپا در عصر انقلاب/ انتشارات دانشگاه تهران
- شهبان، حسن/ کاندید و زندگینامه ولتر/ انتشارات علمی
- دورانت، ویل/ تاریخ فلسفه/ عباس زریاب خوئی/ انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی
- ولتر، فرانسوا ماری/ شاهزاده خانم بابل و چند داستان دیگر/ بنگاه ترجمه و نشر کتاب
- سپهبدی، عیسی/ تاریخ ادبیات فرانسه/ دانشگاه تهران
- Hayes, Carlton/ Political and Cultural History of Modern Europe/ 2Vols / New York
- پالمر، رابرت روزول/ تاریخ جهان نو/ ابوالقاسم طاهری/ جلد اول/ امیرکبیر
- کرسون، آندره/ فلاسفه بزرگ/ کاظم عمادی/ جلد دوم/ انتشارات صفی علیشاه
- کاسپرز، ارنست/ فلسفه روشنگری/ یدالله موقن/ انتشارات نیلوفر

به: مسلمانان مظلومی که در سرزمین سرب و صلیب قتل عام می‌شوند

□ جلال محمّدی

آب

تشنه‌ام، آب آب می‌خواهم
جرعه‌ای آفتاب می‌خواهم

خاک، خاک یتیم پیر شده‌ست
آسمان باز هم کویر شده‌ست

ابرها، برگ‌های مردهٔ زرد
ابرهای سترون ولگرد

باغ دیروز، یائسه، فرتوت
باغ اندوه، بی تپش، مبهوت

باغ خالی زعطر لاله و یاس
وسعت چوبهای بی‌احساس

رودها، چشمه‌ها سراب شده‌ست
ریشه‌های درخت آب شده‌ست

دشت خاکستریست، گندم نیست
خوشه‌ها را سر تبسم نیست

داس،چندیست‌لب به‌جو نزده‌ست
برزگر حرفی از درو نزده‌ست

گوسفندان به مور می‌مانند
خشکسالی‌ست، جمله می‌دانند

خشکسالی‌ست، خوب من، دریاب
تشنه‌ام، تشنه، ای خدا، ای آب

□

آب یعنی صداقت جاری
آب یعنی سفر به بیداری

آب یعنی زلال، یعنی خوب
موج، دریا، نهایت آشوب

آب یعنی سلام، یک لبخند
اتفاق دو دست، یک پیوند

آب یعنی نگاه آیینه
سادگی، مهر، آتش کینه

آب یعنی کرامت سیال
آب یعنی صدای بال خیال

آب یعنی درخت و گندم و جو
آب یعنی تمام کشت و درو

هرکه را آب نیست، ایمان نیست
آب، آب است سفرهٔ نان نیست

آب و ایمان شباهتی دارند
هردو از ابر عرش می‌بارند

او غمش را به نخل و ماه نگفت
راز خود جز به آب چاه نگفت

آب همراز اولیا بوده است
تشنهٔ درد مرتضی بوده است

آب یعنی کتاب عاشورا
راوی داستان کرب و بلا

آب یعنی حماسهٔ عباس
گریه‌ای با تمامت احساس

آب یعنی دو دست بی‌پیکر
قامتی شرحه شرحه از خنجر

آب یعنی صدای ثارالله
آب یعنی بلوغ در شش ماه

آب یعنی همان گلوی بلیغ
آب یعنی هزار شعله دریغ

آب یعنی عبور شرم فرات
خسته و کنگ از کران حیات

آب این است، این که من گفتم
با شما از خدا سخن گفتم

تشنه‌ام، آب آب می‌خواهم
جرعه‌ای آفتاب می‌خواهم

□

همسفر، واحه‌واحه دشت به دشت
رودها گم شدند و ما ماندیم
می‌روم پا پیاده، بی‌افزار
هیچ نه تیغ، نه سپر دارم
بیرقی همسفر، بس است مرا
همسفر، ای درفش ثاراه
ای علم، ای عطش خراب توام
تشنه‌ام چون تو، آب می‌خواهم

□

آب را هیچکس نمی‌فهمد
سوختم ای کویر ای اقیانوس
آب، آب ای حقیقت مطرود
شایداین سوختن سزای من‌است
فصل باران تمام شد مردم
سوی مسلخ کشیده شد جنگل
جرم جنگل،همین که روییده‌است
بادها بویی از خطر دارند
بادها دلگرفته می‌گذرند
باخبر از درخت و تنهایی
بادها ناگزیر در سفرند

□

تشنه‌ام تشنه، آب می‌خواهم
سوختم، همنفس نمی‌داند
سوختم ای درخت، ای مظلوم
سوختم من به بی‌گناهی تو
کم‌کم آتش گرفتم آب شدم
رعد یك نعرهٔ رسای من است

پی یك آبگیر باید گشت
کاروانها گذشت و واماندیم
خشم در مُشت و از جنون سرشار
غیرت است آنچه از پدر دارم
پرچمی شعله‌ور، بس است مرا
این منم با تو تا خدا همراه
جاده تا هست همرکاب توام
جرعه‌ای آفتاب می‌خواهم

سوختم، همنفس نمی‌فهمد
سوختم قطره قطره، نامحسوس
سوختم بی‌تو با تمام وجود
بشنوید این‌صدا، صدای‌من است

جنگلی قتل عام شد مردم
شاخه شاخه بریده شد جنگل
یك نفس آفتاب بوییده است...
از درخت و تبر خبر دارند
باخبر از قساوت تبرند
مضطرب از من و شکیبایی
یك نفس بو کنید، می‌گذرند

جرعه‌ای آفتاب می‌خواهم
جز خدا هیچکس نمی‌داند
سوختم ای اقاقی معصوم
به غریبی، به دادخواهی تو
به صدای خودم جواب شدم
این‌صدا،این‌صدا،صدای‌من‌است

۷۱/۸/۱۱

■ اخوان موسوی
● قلندر غریب

از بلندای کوه می‌آیی
از دل صخره‌های وحشی دور
خسته‌ای، خسته باز می‌آیی
تا شب ماه ای پلنگ غرور
ای غریب ای غریبهٔ زخمی
دشنه‌ها در غبار پوسیدند
همتی کن دلیر جنگاور
اسب‌ها بی‌سوار پوسیدند
آشنای تفنگ و سجاده
«پسر قله‌های سرد سهند»
کوله‌بار شتاب را بردار
جاده جاده در انتظار توأند
جاده‌ها این رگان خشکیده
زیر شلاق تندبادی سرد
با صدایی بلند می‌خوانند
ای قلندر غروب شد برگرد

□ حسن مهدوی ـ قم
○ شور عشق

با غضب زادیم ما شمشیر و خون همزادمان
صولت خشم خدا در غرش فریادمان
قلهٔ قهر خداوندیم در روی زمین
هرگز از سیل ستم ویران مدان بنیادمان
قاریان سوره‌های سبز ایثاریم ما
تا بود سر فصل سرخ واپسین میلادمان
ما شراب عشق از دست خدا نوشیده‌ایم
زنده می‌مانیم حتی گر کشد جلّادمان
لالهٔ وحشی بروید چون عروسی سرخپوش
تا کنار حجلهٔ سنگر فتد دامادمان
شط سرخ خون مرغان مهاجر تا ابد
جاری و توفندهٔ موج آفرین در یادمان
وصل جانان گرچه دشوار است شیرین است لیك
تیشه بر کف می‌رسد از راه خون فرهادمان
شور عشقت شورشی افکند در دلهای ما
می‌رسد آیا خدا در لحظهٔ میعادمان
گر نسیمی بویی از یار آورد همچون بهار
مرغزار لاله می‌گردد شهید آبادمان

□ سیدمحمد بهشتی ـ مشهد
○ حرمت آیینه

درد است اینکه می‌فشرد سینهٔ مرا
بیدار می‌کند شب دیرینهٔ مرا
آنان که سالهاست به زنجیر بسته‌اند
دستان زخم خورده و پر پینهٔ مرا
سوگند خورده‌اند که این بار بشکنند
با نان و عشق حرمت آیینهٔ مرا
حاشا که حیله بازیشان مانعی شود
آتشفشان شعله‌ور کینهٔ مرا
تیغم غلاف مرگ شد آقا! شتاب کن
اثبات کن به آنان، آدینهٔ مرا

□ عباس باقری ـ زابل
○ خورشید در آئینه خانه

اشکهایت را بزدای
لیلا!
چارقدت را
از روی تاقچه بردار
گالشت را
به پای درکش
و نگاهت را
بر امتداد راه بتابان
خورشید
در آیینه خانه منتظر توست

اندهانت را
به توفان بادیه بسیار
و هراست را
به زرد بوته‌های تماشاگر
تاول کوهها و
خار و خرسنگها را منگر
خورشید
در آیینه خانه منتظر توست

زیباییت را
بر پشت اشتران صبوری
به آوای نی بسپار
دشتها را
با خاز التهابی در دل
در نورد
و از شیب شعله زار شقایق
به نخلهای سوخته بنگر
خورشید
در آیینه خانه منتظر توست

کبك‌ها
از شرم باکره‌ات پرهیز می‌کنند
وقتی
خورشید
از گونه‌های تو آتش به وام می‌گیرد.

□ هادی اسماعیلی ـ بجنورد
○ گلایه

آنجا که آفتاب نباشد
دیگر چگونه خواب نباشد
نیلوفرانگی نتوان کرد
وقتی که پیچ و تاب نباشد
حتی سکوت را سخنی هست
چون شب که بی‌شهاب نباشد
خواهند بسته ماند گره‌ها
تیری که در خشاب نباشد
یا باید از تفنگ برواییم
یا باید انقلاب نباشد
آن چشمه‌های آب که گفتی
هشدار! تا سراب نباشد
یك گل بس است بودن ما را
بگذار شعر ناب نباشد

□ حسن نصر (ناصر) ـ سبزوار

○ سبزتر از عشق

من به هم صحبتی آینه عادت دارم
مثل جاری شدن چشمه اصالت دارم
از تب آلوده‌ترین قلّهٔ عشق آمده‌ام
من که با چشمهٔ خورشید رقابت دارم
مثل آتشکده‌ای پشت غبار تاریخ
با تب آتش زرتشت قرابت دارم
وقتی از چهچههٔ چلچله‌ها سرشارم
به غزل گریهٔ احساس چه حاجت دارم
گرچه آلودهٔ دنیای فریبم، اما
سینه‌ای پاک به پهنای صداقت دارم
آن قدر از تپش پنجره‌ها سرشارم
که نگاهی به بلندای نجابت دارم
دستهای من اگر عاطفه را می‌فهمند
با کسی سبزتر از عشق رفاقت دارم

□ عسکر شاهی‌زاده ـ اردبیل

○ سنبل گیسوی مریم

با شکستن‌های خود دلها که خرم می‌شوند
پاکتر از سنبل گیسوی مریم می‌شوند
گر ز ابراهیم آزر کمتر آیند اهل عشق
لااقل همتای ابراهیم ادهم می‌شوند
می‌رهند از منت روح القدس در کار سیر
با درون خویشتن آنان که همدم می‌شوند
گر برآیی از پس گرگ هوای نفس خویش
پیش تو شیران میدان شیر پرچم می‌شوند
حق‌پرستان را نباشد وحشت از سرکوب خصم
هرچه ضربت می‌خورند این قوم محکم می‌شوند
بی‌ثمرها گر برافرازند قامت غم مخور
چون وزد بادی نخست این سروها خم می‌شوند
صد رجز خواندن چه حاجت، یك علی پیدا بکن
تا ببینی چند مؤمن ابن ملجم می‌شوند
عالمی را گر ببلعید اهلهی عزت نیافت
کرم‌ها از خاك خوردن کی مکرّم می‌شوند
زاهدان شاهی ز اشعار تو جویند احتشام
سنگها گویی که با آیینه محرم می‌شوند

□ عبدالستار کاکایی ـ ایلام

○ خواب مرگ

خواب بودم، خواب دیدم مرگ را
لحظهٔ افتادن یك برگ را
خواب دیدم عشق می‌بارد و من
تشنه می‌گردم به گرد خویشتن
خواب دیدم یك گلستان اطلسی
گم شده درهای و هوی بیکسی
خواب دیدم پیچکی پژمرده‌ام
بر درختی تکیه داده، مرده‌ام
خواب دیدم در زمینم کاشتند
دشنه‌ای بر خاك من افراشتند
خواب دیدم سخت تنهایم و نیست
هیچکس اینجا که می‌باید گریست
خون دیدم از گلویم خون چکید
از سر هر تار مویم خون چکید
خواب دیدم مرگ آمد سوی من
چنگ می‌انداخت در گیسوی من
داشتم جان می‌سپردم تا که باد
خلوت خوب مرا بر باد داد
آه این دیوانهٔ ویرانه گرد
این چنین در گوش من فریاد کرد
□
آن طرفتر لاله‌ها را دیده‌اند
در مسیر جاده‌ها، پوسیده‌اند
کاکل سرخ شقایقهای مست
داس‌های بی‌خیالی، چیده‌اند
آن طرفتر بوته‌های خستگی
زیر پای سروها روییده‌اند
آن طرفتر مرگ می‌بارد چو برف
آن طرفتر مرگ... آری دیده‌اند
داشتم جان می‌سپردم تا که باد
خلوت خوب مرا بر باد داد
خواب دیدم عشق می‌بارد و من
تشنه می‌گردم به گرد خویشتن
خواب بودم خواب دیدم مرگ را
لحظهٔ افتادن آن برگ را

□عباس مهری آتیه ـ آستانه اشرفیه

○ نگاه شوق

همچو عزم ساحلی با خشم دریا زیستم
هر زمان در حسرت دیدار فردا زیستم

اهتزاز پرچمی ماندم به بام انتظار
سالها در تند باد دشت رؤیا زیستم

جلوهٔ فردا افق سوز نگاه شوق بود
وعده‌اش را منتظر، عمری مهیا زیستم

پشت باورهای شهرم جز خزان، خونی نبود
بر گریزان درونم را شکیبا زیستم

با جنونم، قرنها، صحرا، نیستانی نواخت
در جنون با شعر خود صحرا به صحرا زیستم

اینك از پشت قرونی منجمد برخاستم
گرچه می‌دانم بسی در فکر احیا زیستم

غافلم آیا چه شد، فردا نیامد یا گذشت
خود چه کردم، خواب ماندم، مرده‌ام یا زیستم

□ علی هوشمند ـ بندر دیّر

○ آفتاب صبح

می‌خواهمت از جان و دل اما نمی‌دانی
ای ماه سیمای من ای خورشید پیشانی
ای چشمهایت آفتاب صبح فروردین
وی دستهایت رحمت ابر زمستانی
ای شانه‌هایت تکیه‌گاه گریه‌های من
در روزهای ابری و شبهای بارانی
گیسو ـ پریشان کن ـ پریشان‌تر ـ که می‌خواهم
تا زنده‌ام خوش بگذرانم در پریشانی
اینجا دلم خون است باور کن عزیز من
اینجا دلم خون است، از این دلهای سیمانی
مردان این سامان زبانم را نمی‌دانند
من مانده‌ام ای عشق ـ و سنگستان نادانی
می‌خواهم امشب با تو باشم هرچه باداباد
چون زورقی کوچك در این دریای توفانی

تجربه اولین نمایشگاه تجربی

گزارشی از اولین نمایشگاه تجربی نقاشی و گرافیک سوره
بخش نقاشی (۱۴ الی ۲۹ مهرماه ۷۱)

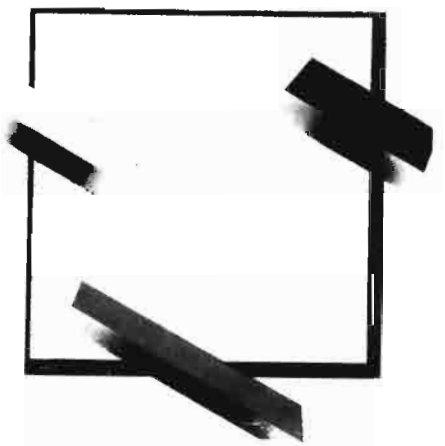
■ زیبا رحیمی

حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، با همکاری معاونت هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تابستان گذشته به‌دنبال اعلام برپایی نمایشگاهی جمعی، از تمامی علاقه‌مندانی که به‌نوعی در زمینه‌های نقاشی و گرافیک صاحب اثر و تجربه‌ای بودند، به‌صورت عمومی دعوت به‌عمل آورد، تا با ارائه کارهای خود در این نمایشگاه، فرصتی مناسب را جهت یك داوری عمومی به‌آثاری که تاکنون امکان محك‌زدن را نداشته‌اند بدهد. هدفی بسیار پویا و مثبت که در این اولین گام، خوشحالی بسیاری را نیز به‌ارمغان آورد.

آثار در طرحها، رنگها، اندازه‌ها و اندیشه‌های متفاوت، تا آخرین روز مهلت تمدید شده، همچنان به دفتر دبیرخانه نمایشگاه می‌رسید که نوع جمع‌آوری و آرشیو، این‌چنین مجموعه‌ای را تبدیل به‌مسئله‌ای دیگر کرد. مسئله‌ای نه‌چندان‌تازه، که با تجربه‌ای دیگر همراه شد. مسئله این بود که آثار رسیده به نمایشگاه، در زمان تحویل توسط فردی از گروه «انتخاب کنندگان» مورد ارزیابی ابتدائی قرار گرفته و پس از تصویب، برای انتخاب اصلی آرشیو می‌گردید. حرکتی که در امتداد خود، همراه با واژه‌های «گزینش و انتخاب»، لغت «سلیقه» را نیز به همراه آورد.

البته ذکر این نکته، نه در انکار سلیقه است که اصولاً هنر سلیقه است و بس. بلکه هدف تنها اشاره‌ای است صادقانه بر این نکته ظریف که انتخاب در چنین مجموعه عظیمی از آثار ـ به‌صورتی کاملاً طبیعی ـ نیازمند دخالت و اعمال دقت نظر آرائی است بیش از یك نفر تا با استفاده از نظرات و دیدگاههای متنوع‌تر، طرح مجموعه را از سلیقه فردی دور و در نتیجه از یکنواختی دورتر نماید. مسئله‌ای که متأسفانه با وجود رعایت این نکته توسط اعضاء گروه انتخاب در مراحل بعدی، به‌علت اهمیت اساسی مرحله نخست، شکل نمایشگاه را در روز افتتاحیه آن به‌صورتی ترسیم نمود که ناخودآگاه، چشم را متوجه شباهتهای طبیعی بسیاری از آثار با طبیعت کارهای انتخاب کننده می‌کرد. البته این اثر نه‌چندان مطلوب، بعداً با دیدن تنوع بیشتر و سطح بهتر کیفیت بسیاری از آثار (بخصوص آثار موجود در خانه آفتاب) باعث ایجاد همان حسی شد که دل، مشتاقانه از ابتدای کار و در لابه‌لای آثار به دنبال آن می‌گشت و خوشبختانه در بسیاری از آثار توانست به‌راحتی بیابد. بخش نقاشی در این نمایشگاه که تا بیست و نهم مهرماه ادامه داشت، شامل آثار نقاشی و طراحی هنرمندانی بود که آثار منتخب آنها در سه گالری تهران (سوره ـ *خانه آفتاب* و مجموعه *آزادی*) در معرض دید عموم قرار گرفت. آثاری به‌تنوع موضوعات و به‌تفاوت تکنیکهای اجرایی در هر کدام از تابلوها.

طراحی‌های نمایشگاه نیز، از سویی به‌علت اهمیت زیربنایی خود و از طرفی به‌خاطر کیفیت عمومی بسیار بالایی که در نمونه‌های ارائه شده بود، از مهمترین نقاط قوت در این نمایشگاه بودند که دو عنصر حیاتی فکر و اجرا را توأمان به‌همراه داشتند. نکته‌ای مهم که متأسفانه به‌علت تعداد بسیار پایین طراحی‌ها در مقایسه با کل کار، این امید را در دلها زنده کرد که ان‌شاءالله در نمایشگاههای بعدی، شاهد کیفیت و کمیت بالاتری در این بخش مهم



باشیم.

نقاشی در این نمایشگاه، شامل طیف بسیار گسترده‌ای از آثار بود که جدای از تفاوتهای طبیعی در اندیشه و موضوع، ابزار مختلفی چون مداد رنگی، آبرنگ، گواش و رنگ روغن... را همراه با تکنیکهای اجرایی مختلف و سبکهای متنوع دربر می‌گرفت. (تکنیکهایی که مطمئناً در جست‌وجوهای بیشتر تجربه‌های جدیدتری را نیز به‌همراه خواهد آورد.)

تکنیک رنگ روغن، شاید بیشترین وسیله اجرایی و موضوع «طبیعت بیجان» شاید عمومی‌ترین (و یا به‌نوعی سهل‌ترین) موضوع در بین آثار بود. مسئله‌ای که جدای از فضای مثبت بسیاری از کارها، در ورای نمایشگاه مفهوم واژه «تجربی بودن» را بار دیگر به‌میان می‌آورد که در این رابطه باید به‌نکاتی ضروری توجه کرد.

الف: اگر واژه تجربی، به‌عنوان سرلوحه و هدف در این نمایشگاه به‌مفهوم «نمایش تجربه‌ها و تکنیکهای جدید در اجرا» است، چرا در بسیاری از کارهای کپی، پاسخی برای آن نمی‌توان یافت؟

ب: اگر هدف از تجربی بودن نمایشگاه، شناساندن چهره‌های جوان و غیرحرفه‌ای است که تاکنون مطرح نگردیده‌اند، چرا باید به اسامی آشنایی برسیم که سالها تجربه آنها را می‌شناسیم. هنرمندانی که تجربه آنها (چه در زمینه اندیشه و موضوع و چه در بحث تکنیک و اجرا)، در کنار خامی طبیعی تجربه‌های جوانی که قدمهای نخست را برمی‌دارند، صعود و فرودهایی را در این منحنی رسم می‌کند که شاید در بسیاری از موارد کمی ناعادلانه نیز، جلوه‌گر شده است.

ج: در بُعدی فراتر، اگر هدف از تجربی بودن نمایشگاه، یعنی تجربه هنرمندانی نو با تکنیکهای نوتر، چرا «شناساندن» را فقط به‌نام هنرمند کافی دانسته و اندیشه خلاق هنرمند را که به‌راحتی در قسمت «نام اثر» می‌توان بررسی کرد و یا به قسمت «نوع تکنیک» در شناسنامه آثار، که موقعیت مناسبی را برای فراگرفتن تجربه به‌دست می‌دهد، اهمیتی داده نشده است؟

ذکر نام اثر، کلید مهمی است که در بسیاری از کارها، تصویری متفاوت از برداشت ابتدایی به‌مخاطب می‌دهد (بخصوص در آثار انتزاعی و آبستره) و آوردن این قسمت در شناسنامه آثار، کمک بسیاری به‌ایجاد ارتباط درست مخاطب با این سطوح دوبعدی و در نتیجه اندیشه هنرمند می‌کند. از طرفی دیگر، همین ایجاد انگیزه در هنرمند تا نامی برای اثر خود بیابد، کمکی است به‌او تا با ایجاد فاصله بین خود و اثرش، به نظم احساسی کار خود، نظم تصویری و تجسمی بهتری بدهد.

●

اصولاً در چنین نمایشگاهی که برانگیخته از حرکتی است جدید، نیاز به احساس «تفاوت» نسبت به نمایشگاههای دیگر، از ابتدایی‌ترین نیازهاست که این مهم به‌شاخصها و ملاکهای ارزش‌گذاری که با خلاقیت و برنامه‌ریزی درست نیز باید همراه باشد برمی‌گردد. به‌طور نمونه و به‌عنوان پیشنهاد، اگر علاوه بر نام هنرمند، نام اثر و نوع تکنیک (که البته فقط اولی تایپ شده بود و در یک نمونه با امضا اثر هم تفاوت داشت!) میزان تحصیلات و رشته تحصیلی، شهر، سن و یا حتی سن هنری او

مشخص می‌گردید، معیارهای بهتری برای مقایسه ارزشی کار آن هنرمند دورافتاده از هرگونه امکانات با کار تکراری ولی خوش آب و رنگ فلان دانشجوی دانشکده هنری به‌دست می‌آمد، تا تجربه‌ها هرچه بهتر تجربی شده و ارزش هنری پیدا کند.

باری در اینجا به‌عنوان تجربه‌گری دیگر که از ابتداسازندگی این حرکت را ستوده و بهتر شدن آن را باور دارم، دقت لازم در نکاتی چون، ارائه مناسبتر آثار (از نظر قاب، حاشیه‌ها و معرفی هنرمند) افتتاح همزمان گالریها و یا حتی دقت نظر در کنار هم‌چیدن آثار مختلف از یك هنرمند را (برای ارزیابی بهتر) از نکات ظریف و مهمی می‌دانم که در کل این نکات، خوشبختانه به‌علت سطح کیفی بالای خودِ آثار (حتی در مقایسه با بینالهای رسمی دیگر مثل بینال نقاشی) چندان پررنگ به‌چشم نمی‌آیند. آثاری که با وجود نیاز به‌دقت بیشتر ـ چه از نظر پرداخت اندیشه و چه بُعد استفاده از تکنیکهای بهتر تلاشی جدی را می‌طلبند ـ باز برای بررسی تك‌تك آنها جای حرف بسیار می‌ماند که در اینجا به‌علت گستردگی دلگرم کننده کارها، مجالی برای پرداخت دقیقتر متأسفانه، نیست. □

یادداشتی بر طراحیهای منوچهر معتبر

طراحی، جان نقاشی

(گالری گلستان، مهرماه ۱۳۷۱)

معتبر، براستی طراح است، نه تصویرساز، نه خیالپرداز و نه مبتلا به مد روز. طراحی با جان او آمیخته شده است. صلابت و قدرت او در طراحی، خبر از این آمیختگی اثر و جان هنرمند می‌دهد. رنگین‌ترین آثار او نیز همچنین طراحی‌اند؛ طراحیهایی با رنگ.

نگاه پرتأمل و عمیق او بر ترکیب‌بندی (کمپوزسیون) طراحیهایش، به ما می‌آموزد تا چون او این پدیده (کمپوزسیون) را به مثابه ایدئولوژی در تفکر تصویری و هنرهای تجسمی بدانیم. آثار او در این رابطه، از تفکری بسیار منسجم و پرداخت شده، برخوردار است. گو اینکه این آثار، از ترکیبی صریح برخوردار نیستند، امّا بیننده را بشدت، به خود می‌کشانند. آثار او هر چندنه‌ایرانی‌ونه‌شرق‌زده‌است،امابانفس‌هنرمند، حتی به عنوان یك امریکا زده، سنخیت تمام دارند واین برای یك هنرمند، توفیق بزرگی است. صداقت در بیان و به دست دادن تحلیل از خود. حال، این تحلیل هر چه از آب درآید.

بر کنار ماندن او از مدرن بازیهای خاص ایرانیان روشنفکر و نهراسیدن از تهمت مرتجع شمرده شدن به خاطر وجود فیگور در آثارش، او را به سطح یك هنرمند خودجوش و بسیار فعال، می‌کشاند. معتبر، با وجود سن نسبتاً زیاد (متولد ۱۳۱۵)، روزانه ساعات زیادی را در آتلیه‌اش، در حال طراحی و یا فکر کردن به آنها می‌گذراند. و در هر دوره مسئله‌ای تازه که بروشنی قابل توضیح برای دیگران است، ذهن او را مشغول می‌کند. مسئله‌ای که دچار توّهم زدگی و مه آلودگی و رؤیاهای متداول نیست.

سیر تفکّر هنرش، از خود او شروع می‌شود، امّا به خود او ختم نمی‌شود. طراحیهای او غالباً سیاه و تلخ‌اند و نگاهی صریح به مسائل روانی و اجتماعی دارند که به زیباترین و سهل و ممتنع‌ترین شکلی، به بیان درمی‌آیند. او از این بابت هم دچار روزمرگی نشده است. غالب آثارش روی کاغذهای معمولی و حتی وصله‌دار، و یا طرحهای چند باره به وجود آمده است.

استفاده استادانه او از تن‌ها و سایه روشن و همچنین فضاسازی کم نظیر او، به تعبیر من، گالری گلستان را مفتخر کرده است که یکی از سالمترین و پربارترین نمایشگاههای خود را طی چند سال گذشته، برگزار کند. اصرار او دربه نمایش گذاشتن

چنـد اثـر رنگی بزرگش، که در مقایسه با طرحهـا، برای من بسیار تصنعی می‌نمود معلوم نشـد. اما بهرترتیب، نبود این آثار، بسیـار بهتـر از وجود ناهمگونشان در این نمایشگاه بود.

آثـار معتبـر و نمایشگاه اخیرش، برای کسی که چون من طراحی را جان هنرهای تجسمی و خصـوصـاً نقـاشی می‌دانـد، بی‌آنکـه به طرز تلقی و افقهـای او نظری داشتـه باشیم، درسی بسیار تأمل برانگیز درباب راستی هنرمند با خودش، محسوب می‌شود که در قالب طرحهایی پرصلابت، به من انتقال می‌یابد. □

روزبه دوامی، مهرماه ۱۳۷۱

□ گرافیک ماه

آبان ماه ۱۳۷۱

توضیح

نقادی آثار گرافیک کار دشواری است؛ خصوصاً در ایران با این شکل بخصوص از گرافیک موجود، که بسیار مصداق همان ضرب المثل هول حلیم و دیگ است! اما گو اینکه نقد این گرافیک هم ادامه همان روال است؛ امـا دست کم، به تبین گونـه‌هـای گرافیک در ایران مدد خواهد رساند.

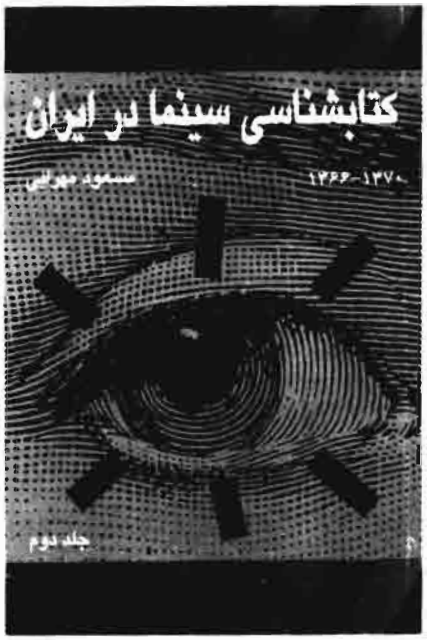
و نیز به آشکار ساختن تأثیرات، گرایشها و برگـردان آثـار گونـاگـون جهان، اعم از لهستانی، امریکایی، ژاپنی و غیره... در آثار طراحان گرافیک ایرانی خواهد پرداخت. از سوی دیگر این روش نقادی در پی یادآوری این مطلب است که ساکنین این شهر (دست کم) نسبت به آنچه در اطرافشان به لحاظ بصـری اتفـاق می‌افتد، حساسیتی کسب کنند و هنرمندان نیز از (پرداختن) به نقد شفـاهی، دست بردارنـد و به نقـادی آثار گرافیک، در سطوح مختلف بپردازند.

از این پس، منتخبی از آنچه، در حوزه گرافیک در شهر تهران، طی یك ماه چاپ و تکـثـیـر می‌شود و عمـوم مردم، امکـان دسترسی و رؤیت آن را می‌یابند، به طور مختصـر، مورد بررسی واقـع خواهد شد. نقـدهـا و بررسیهـایی که در این رابـطه بدستمان می‌رسد به چاپ خواهند رسید.

□ جلوه‌هایی از هنر معاصر ایران
موضوع: اعلان نمایشگاه آثار تجسمی
اندازه ۷۰×۵۰
طراح: علی وزیریان

ترکیب زیبـا، استفاده از ریتم، انتخاب رنـگ و جایگـزینی صحیح حروف در مقام عامل درجه دوم در پوستر، از مشخصات این اعـلان است که بیننـده را با اولین نگـاه، متوجه خود می‌سازد. به این مجموعه باید دقـت نظر طراح را برای انـتـخـاب و به کارگیری رنگ زمینه که احتمالاً با احتساب دیوارهای شهر تهران بوده است، نیز افزود؛ در ابتـدا ایـده و در وهله دوم، تکنیك. در رابـطه با ایده تأثیر زیادی از همان زیبایی شنـاسی استـاد ممیز دارد. که البته این شکل، در مورد تمامی طراحانی که همچون وزیـریـان به این شیوه تمایل دارند، وجود دارد. درواقع، این گونه آثار به مدد شیوه تعـریف شده‌ای که حاصل کار این استاد است، به وجود می‌آیند.

در خصـوص ایـدهٔ پوستر، به حق باید گفت آنچه در هنر معاصر ایران از التقاط و کژ فهـمی موجـود است، در این پوسـتـر منـعکس شده است؛ تفکـری که رویـه و صورت بصری هنرهای مشرق زمین را در تلفیقی ناشیانه و نگاهی توریستی به نمایش می‌گذارد. این پوستـر، بدین معنا، از ایدهٔ بسیار خوبی برخوردار است!



□ کتابشناسی سینمای ایران
موضوع: طرح جلد کتاب
اندازه: وزیری
طراح: هومن مرتضوی

کامپیوتر بازی نمی‌تواند فقدان ایدهٔ تازه و بدیع را توجیه کند و گرافیك، نخست یعنی ایده! طرح جلد کتاب «کتابشناسی سینمای ایـران»، اثـر هومن مرتضوی، دچار چنین مشکلی است که از فرط آوانگـاردیسم، به کامپیوتر پناه برده است.

اثر به ظاهر، چشم اگراندیسمان شده یك گراور قدیمی است که در میان کلاکتی در حاشیـهٔ کتـاب جای گرفتـه است و بهیـچ عنـوان، مبین موضـوعیت سفارش (کتاب) نیست. ایدهٔ بسیار تکراری این طرح جلد، حتی به مدد کامپیوتر (احتمالاً) نیز نجات نیافته است.

طراح برای جبران فقدان رنگ گرم در اثر، به لکه‌های بی‌معنی در اطراف چشم، پناه برده است. این اثـر در مجموع، بارزترین نمونهٔ گرافیك از نوع روشنفکر زدهٔ آن است.

□ **ماهنامه فرهنگی هنری کیان**
موضوع: طرح جلد مجله
اندازه: ۲۰×۲۰
طراح: ممیز

علی‌رغم اُفت و یا دوری که این اواخر، به آثار استاد ممیز نسبت داده می‌شد، پس از مدتها، شاهد کار تازه‌ای از ایشان بودیم که هم بیانگر توانایی و پویایی اوست و هم به عنوان درسی، می‌تواند مورد بررسی و استفاده دانشجویان و هنرمندان قرار گیرد.

ممیز در این طرح با استفاده‌ای استادانه از رنگ و عناصر، توانسته است ضمن حمل پیام مورد نظر (که بسیار تلخ و گزنده است)، تصویری زیبا را نیز ارائه دهد. آنچه به ظاهر در صورت این طرح دیده می‌شود، زنی است که سر او با کیسه‌ای پوشانده و بسته شده است و جوانه‌هایی نیز بر این کیسه روئیده است. شاید نظر طراح به محدودیتهای اجتماعی خاص زن در جامعه ما و یا، تصویری کلی از زن در جهان باشد که در مورد ایده و اجرا، در یك گشت بسیار همگون، پیام مورد نظر طراح را به بیننده منتقل می‌کنند.

چیزی که در این طرح جالب توجه است، بازنمود کاراکتر و شخصیت آثار سابق استاد ممیز است.

□ **ادبیات داستانی**
موضوع: اعلان انتشار مجلّه
اندازه: ۵۰×۳۵
طراح: رضا عابدینی

در این ماه، شاهد انتشار پوستری با زمینهٔ سبز رنگ بودیم که خبر نشر قریب الوقوع ماهنامه ادبیات داستانی را به همراه داشت. این پوستر، به گواه امضای عجیب و غریبش، از آثار رضا عابدینی بود. جدای از تأثیر زیبایی شناسی خاص استاد ممیز بر این اثر، دور از انصاف نیست که پوستر را چه به لحاظ رنگ و چه به کارگیری عناصر بصری، که تناسب نسبتاً خوبی نیز با پیام پوستر دارند، اثری موفق دانست.

انتخاب قلمهای رو به آسمان و پرنده‌هایی که در نقاط مناسب ترکیب شده‌اند، از نکات قوّت پوستر محسوب می‌شوند. امّا متأسفانه سفیدی عنوان اصلی و دیگر مشخصات پوستر، مانع از تمرکز بر ایدهٔ اصلی پوستر شده است. طراح می‌توانست برای این عنوان تدبیری دیگر بیندیشد.

□ **روزنامه کیهان**
موضوع: صفحه آرایی

باعث تعجب خواهد بود که کمترین توجه را به موضوعی مبذول داریم که علت اساسی اشغال کردن چند صفحه از روزنامهٔ معتبر مملکت است. یعنی «هنر و ادب». صفحاتی تحت این عنوان، در روزهای پنجشنبه هرهفته، با مشخصه ذکر شده، به چاپ می‌رسند. صفحه آرایی بسیار آشفته، تصویر سازیهای ترانس آوانگارد وطنی، انتخاب و جایگزینی نامنسجم عناوین، جابه‌جایی ستونها، ترکیب ناهمگون تصاویر و لکه‌های سیاه در تناسب با سفیدی کاغذ، به عنوان یکی از ابتدایی‌ترین مسائل صفحه آرایی، اولین مشکلاتی است که با دیدن اجمالی این صفحات، به چشم بینندهٔ حتی ناآشنای مبانی بصری خواهد رسید.

ای کاش مسئولین این صفحات، در این خصوص و یا حتی در خصوص خود هنر، به مطالعات بیشتر می‌پرداختند تا شاید حداقل، برای طراحی چنین صفحاتی، ارزش بیشتری قائل شوند.

ناگفته نماند که هنر گرافیك، اساساً هنری است وابسته به سفارش و بدین معنا، باید باور داشت که تصاویر و صفحه آرایی این صفحات، بسیار متناسب با مضامین آنها طراحی شده بودند و در حقیقت، طراحان با نویسندگان همساز شده‌اند! □

□طراحی، زبان قبیله‌ای

● گفت و گو با نویل برودی، طرّاح انگلیسی

مصاحبه کننده: هاگ آلدرسی ـ ویلیامز (Hugh Aldersey – Williams)
ترجمه سیما ذوالفقاری

اشاره:

نویل برودی، طراح گرافیک انگلیسی، با وجود سن کم (۳۱ سال)، موضوع بحث یك کتاب کامل، تحت عنوان **زبان گرافیکی نویل برودی**[1] و نیز نمایشگاهی برجسته، در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن است. تمامی کارهای او، از جمله طراحی حروف، کارگردانی هنری مجله و طراحیهای گرافیکی، الهام‌بخش گروهی از مقلدان بعدی او بوده‌اند، که البته، برودی از بابت آنها خیلی خشنود نیست.

او در کارها و در گفته‌هایش، غرور کاذبی را که در صنعت گرافیك انگلستان و دیگر نقاط به‌چشم می‌خورد، با صراحت تمام مورد انتقاد قرار می‌دهد. او شدیداً به این دید از طراحی تأکید دارد که: طراحی نوعی انضباط است در خدمت «رفع مسائل».

وی به‌تازگی، به‌همراه جون وزن‌کروف (Jon Vozencroft)، نویسندهٔ کتاب برودی، در مورد وضعیت این حرفه، بحثی جنجالی را در صفحه‌ای کامل از گاردین، روزنامهٔ ملی انگلیسی، به‌چاپ رسانیده است. آنها در آنجا ذکر کرده‌اند: «موفقیت واقعی صنعت طراحی، در این خلاصه می‌شود که آن‌چنان صورت خود را مرتباً عوض کند که شما بندرت، می‌توانید با یك نگاه اجمالی، به‌طرح کلی تصاویر دست یابید.... پس از کار کردن در بطن فرهنگ طراحی، ما احساس می‌کنیم که زمان آن رسیده تا در این‌باره کمی تأمل کنیم.»

در این جا مصاحبهٔ نویل برودی را دربارهٔ شرایط جاری حرفهٔ طراحی گرافیك، می‌خوانید:

هیو آلدرسی: آیا به نظر شما ایالات متحده، نسبت به لندن، فضای مناسب‌تری برای کار دارد؟

نویل برودی: نه حتی می‌شود گفت، بدتر است. چیزی که در مورد ایالات متحده ناراحت کننده است، این نکته است که در آنجا همه‌چیز، درگیر حرفهٔ شخصی افراد است. مردم، تمایلی به حمایت‌کردن از ایده‌ها ندارند. چنین کاری از نقطه نظر گرافیکی، بسیار محافظه‌کارانه است و در نتیجه، امروزه در لندن آنچه که «فرهنگ موفقیت» نامیده می‌شود، مدعی است که گرسنگی و مشقت واقعی وجود ندارد. این کاملاً نشانهٔ از خود راضی بودن است. طراحی در ایالات، هنوز یك سرویس‌دهی به‌شمار می‌آید، در حالی‌که این هنر در اینجا، به‌نوبهٔ خود، یك هدف تولید است.

هیوالدرسی: اما طراحی در آمریکا نسبت به انگلستان، از خودآگاهی کمتری برخوردار است. مثلاً در آنجا طراحی ویترین فروشگاهها، بطور مداوم، تعویض می‌شود؛ تنها به‌این دلیل که می‌خواهند با مد، پیش بروند.

نویل برودی: اما این بدان معنی نیست که طراحان، خودآگاهی یافته‌اند. به‌هرحال، طراحی، به‌عنوان یکی از جنبه‌های فرهنگ، تحولات مشابه‌ای را پشت سر نگذاشته است. طراحی در انگلستان، یك کالا شده است. درحالی‌که در آمریکا چنین نیست. من فکر می‌کنم این حالت، پس از پیوستن ما به‌بازار مشترك، روی داده است. ناگهان، انبوهی کالا که بخوبی، طراحی شده بودند، از اروپا سر رسیدند و به‌طور گسترده، در دسترس قرار گرفتند. گرافیك هم این موج را دنبال کرد. اوضاع، کم‌کم به‌گونه‌ای شد که شما نمی‌توانستید چیزی بفروشید، مگر اینکه عنصری از «طراحی» را شامل باشد؛ حتی اگر هم بد طراحی شده باشد.

هیوآلدرسی: این توجه به اهمیت طراحی، در آمریکا هم فزاینده بوده است؛ اما نه بحدی است که در انگلستان دیده می‌شود. همان‌طور که شما اشاره کردید،

طراحی در اینجا یك هدف شده است. برای جلوگیری از این واقعه در آمریکا چه می‌شود کرد؟

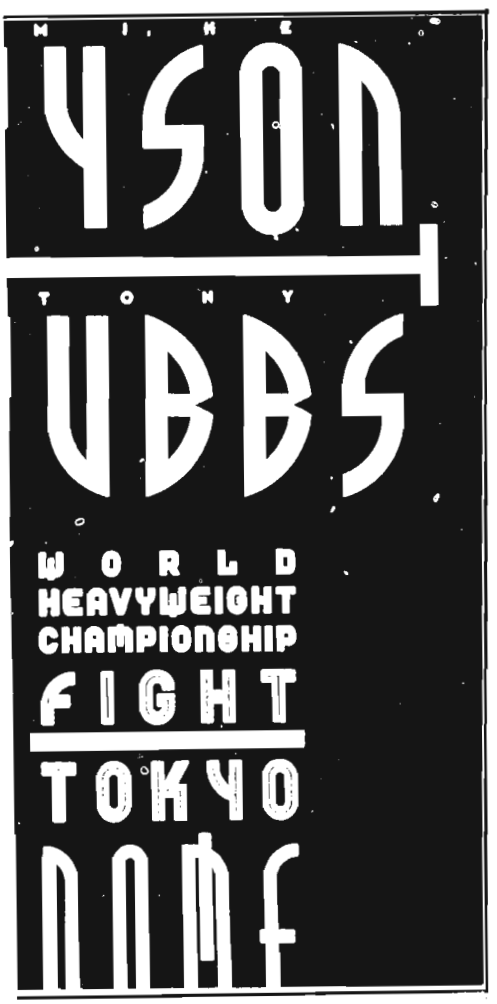
نویل برودی: من فکر نمی‌کنم، چنین چیزی در آمریکا رخ دهد. زیرا اغلب طراحیها، سفارش مشتریان بزرگ صنعتی هستند. در انگلستان، بعضاً به‌دلیل وسعت و سرعت انتقال اطلاعات، یك فعالیت کوچك در این زمینه، سروصدای زیادتری (نسبت به آمریکا) به‌پا می‌کند. مثلاً شخصی را در نظر می‌گیریم، که یك مغازه دارد و آن را به‌گونه‌ای مشخص طراحی می‌کند و مغازه با موفقیت روبه‌رو می‌شود. یك شبکهٔ وسیع، از آن مغازه مطلع می‌شود و بعدها سعی می‌کنند که بخشی از این حرکت باشند، من مطمئن نیستم، در آمریکا چنین پدیده‌ای بتواند زیاد ریشه بدواند. تصور من این است که آمریکا بیشتر از هر چیز، از تغییر می‌ترسد. در آنجا تغییر از نظر اقتصادی، محکوم به‌فناست. و تلاش بیشتر در این جهت است که باید همه‌چیز را به حالت مشابه حفظ کرد. به‌عنوان مثال، شبکه راههای زیرزمینی نیویورك را که طراحی‌اش بیشتر شبیه یك کابوس است، در نظر بگیرید.

هیوآلدرسی: اما آیا بهتر نیست که شبیه یك کابوس باشد تا مثل راه‌آهن زیرزمینی لندن، یك طراحی افراطی داشته باشد؟

نویل برودی: نه، نکته در اینجاست که طراحی، دست کم ۵۰ درصد از محیط روزانهٔ شما را دربر می‌گیرد. شما به خیابان بروید: اولین چیزهایی که به چشمتان می‌خورد، علائم فروشگاههاست و اگر در اتومبیل هستید، علائم خیابان و فرمهای معماری را می‌بینید. طراحی گرافیك، نقش عظیم، نامرئی و ماهرانه‌ای را در زندگی روزانه ایفا می‌کند. چیزی که طراحی می‌شود، اگر با بیننده ارتباط برقرار کند، بی‌تردید، بر او تأثیر خواهد گذاشت. پس بیایید مثبت و باز باشیم و دست‌کم، خوب طراحی کنیم. یا محیطی‌شادتر را خلق و مردم را وادار به فکر کردن کنیم. چیزی به نام طراحی بدون فردیت وجود ندارد.

هیوآلدرسی: برای نمونه، فروشگاههای خیابان آکسفورد، به این دلیل طراحی نشده‌اند تا مردم را به‌فکر وادارند. بلکه طراحانشان، احتمالاً ادعا می‌کنند که هدف طراحیها، شاد و راحت کردن مردم بوده است.

نویل برودی: من از آنچه که در



خیابانهای انگلستان رخ می‌دهد، دفاع نمی‌کنم. تمام کار من در تضاد با آن است. کار من، در این جهت است که مردم را به‌فکر وادارد. حتی اگر مردم از آنچه که من می‌کنم، آگاه نباشند، دست‌کم، سایر طراحان هوشیار بوده‌اند.

هیوآلدرسی: چگونه ویترین یك فروشگاه می‌تواند دیگران را زیر نفوذ خود قرار دهد؟

نویل برودی: خُب به این شکل تأثیر می‌کند که می‌گوید: «درست همین‌جاست. شما مشتری ما هستید. ما زبان شما را درك می‌کنیم، پس دوست شما هستیم.» تنها طریقی که می‌توانند به این هدف برسند، این است، چیزی را که برای یك قشر ویژه یا گروهی اجتماعی، طبیعی است، انتخاب کنند. بعد آن زبان را به یك کُد تبدیل کرده، از آن برای ساختن کلمات جدید استفاده کنند و آن‌گاه، آن را دوباره بخوانند. این از درك کامل آن زبان ناشی نمی‌شود. هر زبانی، عبارات اصطلاحی معین، شکلهای معین و راههای معینی برای کار با حروف دارد. آنها این خصوصیات را به کُد تبدیل می‌کنند و درواقع، نوعی کتاب عبارت به‌کار می‌برند. مثل این است که شما یك کتاب عبارت فرانسوی دارید. به‌فرانسه می‌روید و می‌خواهید بدانید «توالت کجاست؟» شما فقط همین‌قدر می‌دانید، این چیزی است که شما دارید می‌گویید، اما کلماتی را که سازندهٔ این جمله هستند، نمی‌فهمید. چیزی که یك ویترین مغازه می‌گوید، این است که: «ما چیزهایی داریم که شما حتماً خوشتان می‌آید بخرید.» اما این حقیقت ندارد. در واقع، یك دروغ بزرگ است.

هیو آلدرسی: چرا دروغ بزرگی است؟ مردم واقعاً می‌خرند.

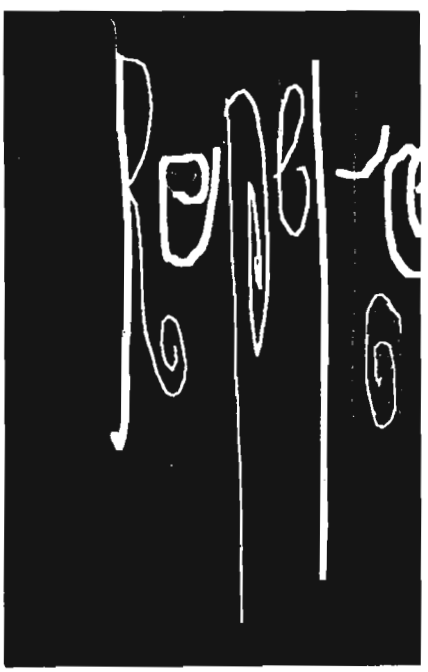
نویل برودی: دروغ در اینجاست که آنها تنها زبان مشابهی را به‌کار می‌برند. تاجران آنها باید پول زیادی را به‌جیب بزنند. حقیقت این است. من ضد سرمایه‌داری یا چیزهایی از این دست، نیستم. من طرفدار صداقت هستم. بیشتر راغبم که به‌مردم، امکان انتخاب آزاد بدهند و نه اینکه آنها را با چیزی مثل این زبان مشترك، ریاکارانه زیر نفوذ قرار دهند. این درست نیست.

هیوآلدرسی: آیا شما در کار خودتان، ریسك نمی‌کنید و «زبان مشترکی» را که آنها به‌کار می‌برند، با زبان شخصی خودتان معاوضه کنید؟ اگر شما ویترین یك مغازه را طراحی کنید، کاملاً قابل شناسایی است؛ نه به‌عنوان مغازه‌ای که در خیابان آکسفورد است و به‌طور مثال، صفحه می‌فروشد، بلکه در ابتدا، به‌این جهت قابل شناسایی است که کار نویل برودی است؟

نویل برودی: نکته در این است که؛ آیا من هرگز آن ویترین مغازه را طراحی می‌کنم یا نه؟ من فکر می‌کنم شما باید هر شغلی را در جای خودش، در نظر بگیرید و نسبت به‌آن، واکنش نشان دهید.

هیو آلدرسی: اما شما این کار را انجام دادید و برای یك دفتر معاملات املاك، آرم طراحی کردید. نقش آن آرم، خیلی ساده است. چطور کار شما، نقش خود را به‌خوبی ایفا می‌کند، بدون اینکه در آن زبردستی تبلیغاتی به‌کار رفته باشد؟

نویل برودی: طراحی، بخشی از محیط پیرامون ماست. تابلوهای تبلیغاتی دفاتر معاملات املاك، اساساً معماری هستند. فرض بر این است که آنها با ساختمان سرو کار دارند. اما اغلب تابلوهای دفاتر املاك، بسیار نامربوط و زشت هم هستند. ایده‌آل در این زمینه، این است که شما تنها یك علامت به‌کار برید که بگوید «این خانه برای فروش است.»، بسیار شبیه علائم خیابان. اما آژانسهای املاك، به داشتن تابلو تبلیغاتی اصرار دارند. بنابراین، مشتری به‌سراغ من می‌آید. آنها هم می‌خواهند که تابلو داشته باشند. اما این احساس را هم دارند که محیط، به‌دلیل تابلوهای بی‌ریخت آژانسهای املاك، ناخوشایند شده است، بنابراین، نظر من این است، چیزی بسازیم که از نظر معماری و زیبایی‌شناسی،



خوشایند باشد.

هیو آلدرسی: اما شما هنوز مجبور هستید با تابلوهای تبلیغاتی، که قرار است به ساختمانهای مختلفی نصب شود، سروکار داشته باشید. شما در یك دنیای ایده‌آل، برای هر مشتری، علائم مورد علاقه‌اش را طراحی می‌کنید.

نویل برودی: یقیناً، و یك مشتری ایده‌آل هم با رغبتِ تمام، مزد آن طرح را پرداخت خواهد کرد. اما حقیقت این است که آنها چنین نمی‌کنند. پیلچر هرشان (مسئول دفتر املاك)، تابلویی می‌خواست که مثل تابلوهای تبلیغاتی سایر آژانسهای املاك، مؤثر باشد. البته، نمی‌توان به‌هیچ عنوان از جنبهٔ تأثیرگذار آن، چشم‌پوشی کرد. اما من فکر می‌کنم از نظر ایدهٔ بدیعی که داشتیم، موفق شدیم. خوشبختانه، وقتی شما این تابلوها را می‌بینید، واکنش شما نسبت به آنها مطلوب است، حتی اگر ظاهراً محیط را زشت کنند. افراد بسیاری فکر می‌کنند، من با این کارم، خودم را فروختم. خیلی‌ها، جنبهٔ وسیع‌تر قضیه را در نظر نمی‌گیرند. **من فکر می‌کنم شما واقعاً، نباید هیچ کار تجاری کنید، مگر اینکه کاملاً به‌تأثیرات اجتماعی آن آگاه باشید.** یك مأمور آتش‌نشانی، به دلیل اینکه از رنگ ماشین آتش‌نشانی خوشش می‌آید، این شغل را انتخاب نمی‌کند. او چون از نقش اجتماعی آن آگاه است، به این حرفه می‌پیوندد، به محض اینکه جامعه را فراموش کنید، درواقع، کاری را که انتظار می‌رفت انجام دهید، فراموش می‌کنید. **بسیاری از کسانی که در کار طراحی هستند، بیشتر به جوایز پایان سال فکر می‌کنند.**

هیو آلدرسی: در مورد آنچه که شما در کارهایتان نظام قبیله‌ای می‌نامید، صحبت کنید.

نویل برودی: این قضیه، به آنچه که دربارهٔ مسئولیت اجتماعی در برابر محیط گفتیم، برمی‌گردد. من احساس می‌کردم که شخصیت خودم در کارها حاضر نبود، بلکه در عوض، موجودی ایده‌آل در معرض دید بود. اگر شما همیشه ایده‌آلی داشته باشید که به آن برسید، خُب، هیچ‌کس نمی‌تواند به آن برسد. و اگر چنین امکانی باشد، دیگر شما چیزی به‌نام ایده‌آل نخواهید داشت. و این، رنج و عذاب به‌همراه خواهد آورد و باعث می‌شود که مردم، پیوسته پایین‌تر از سطح خود زندگی کنند. این موضوع، مرا بر آن داشت تا به شیوه‌ای فکر کنم که چیزی، بالقوه انسانی را به محیط برگشت دهم. روش رسیدن به این مقصود، این است که نوعی انسانیت فعّال و زنده به‌کار برده، نه تظاهری ایده‌آل و نیز به مشخصه‌های اساسی و ابتدایی رجوع شود.

هیو آلدرسی: آیا شما نشانه‌های قبیله‌ای خود را مستقیماً، از فکر خود استنتاج کردید و یا همان نشانه‌های گذشته را دوباره به‌کار بردید؟

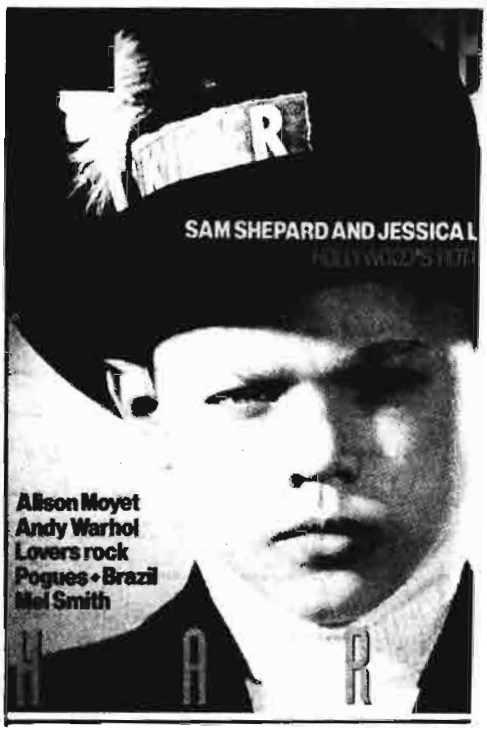
نویل برودی: هر روز در خیابان، چیزهایی را می‌بینید که تقریباً نشانه‌های قبیله‌ای هستند. به نظر می‌رسد که مردم، درك نمی‌کنند، جامعه تا چه حد قبیله‌ای است. آمریکا به‌طرز حیرت‌آوری، قبیله‌ای است. هر قسمت شهر، زبان خاص خودش را دارد. به‌عبارتی دیگر، من یك نکتهٔ مبالغه شده را در نظر می‌گیرم و بعد، به غرایز خودم اعتماد کرده، روی آن نکته کار می‌کنم. شما مجبور هستید که به‌بیان شخصی خود اعتماد کنید.

هیو آلدرسی: چرا اغلب طراحان، بیشتر راغب‌اند که به‌یك «Cassandre» نگاه کنند تا چیزهای توی خیابان؟

نویل برودی: کاش من هم می‌دانستم.

هیو آلدرسی: شما خودتان، چه احساسی در مورد اسطورهٔ برودی و تقلید از آن، که اکنون دیگر بخشی از صنعت طراحی بریتانیا به‌شمار می‌آید، دارید؟

نویل برودی: این چیزی است که من به‌طور جدی، نمی‌توانم با آن مبارزه کنم: آن



هم در جایی که فردیت، مهم‌تر از کار می‌شود. مشکلی که با مجلهٔ «the Face» (مجله‌ای که باعث شهرت برودی شد) داشتیم، این بود که مردم، واقعاً آن را از نظر طراحی، بررسی نکردند. مردم خواهان این بودند که تنها آن را تمام و کمال، بپذیرند و بعد آن را ملاك قرار دهند و معروفش کنند و دست آخر هم پاره‌اش.

هیو آلدرسی: شما بیش از هر چیز، به‌خاطر طراحی حروفتان شهرت دارید. بعضی‌ها که طراحی حروف دستی قدیمی را نبش قبر می‌کنند، می‌گویند که ما به اندازهٔ کافی، نمونه حروف داریم.

نویل برودی: این گفته تا حدی نادرست است. در این صورت، انتخاب شما محدود خواهد بود. اگر من بخواهم چیزی را طراحی کنم، صرف نظر از عقاید شما که تا حه

اندازه خوب یا متفاوت هستند، ملاحظه خواهیدکرد، طراحی حروفهایی که در اختیار خواهم داشت، توسط کس دیگری کشیده شده‌اند. مردم فکر می‌کنند، دامنهٔ انتخابشان خیلی وسیع است، اما حقیقتاً این‌طور نیست. نهایت این طرز فکر، چیزی خواهد شد که من فروشگاه حروف‌چینی می‌نامم. به شما کاری سفارش می‌دهند و اولین کاری که انجام می‌دهید، این است که با چرخ خریدتان، به‌راه می‌افتید و چندتایی نمونه حروف، پیدا می‌کنید و براساس آن، ساختار کارتان را می‌سازید. اما من ترجیح می‌دهم که اول، ساختار کارم را بسازم و خود این چهارچوب نوع حروف را تعیین می‌کند. در بعضی موارد، ساختار، نمونه حروفی را می‌طلبد که وجود ندارد. برای بعضی شماره‌های پیشین «the Face» ، ساختاری را که ما می‌خواستیم، نیاز به نوع معینی از حروف داشت که در دسترس نبود، بنابراین، خودم آن نمونه‌ها را با دست کشیدم.

هیو آلدرسی: ماهیّت آن نیاز خاص، چه بود؟

نویل برودی: تنها یك بصیرت ذاتی است و نشان می‌دهد که احساس شما نسبت به کاری که در مقابل شماست، چیست. و نیازمند این است که گستاخ باشید و کار شما، تماماً صریح و روشن و اساسی، کاملاً هندسی داشته باشد. باید در هنگام کار هم مواظب مقدار جایی که در اختیار داریم، باشیم و هم مواظب اندازهٔ تك‌تك حروف براساس الگویشان. و به‌این ترتیب، نمونهٔ حروف را براساس چیزی که در یك عنوان باید بگویند، می‌توان تغییر داد.

هیو آلدرسی: این بحث، آشکارا بیشتر به حروف‌چینی عناوین مربوط است تا حروف‌چینی متن، بحثتان دربارهٔ حروف‌چینی متن چیست؟

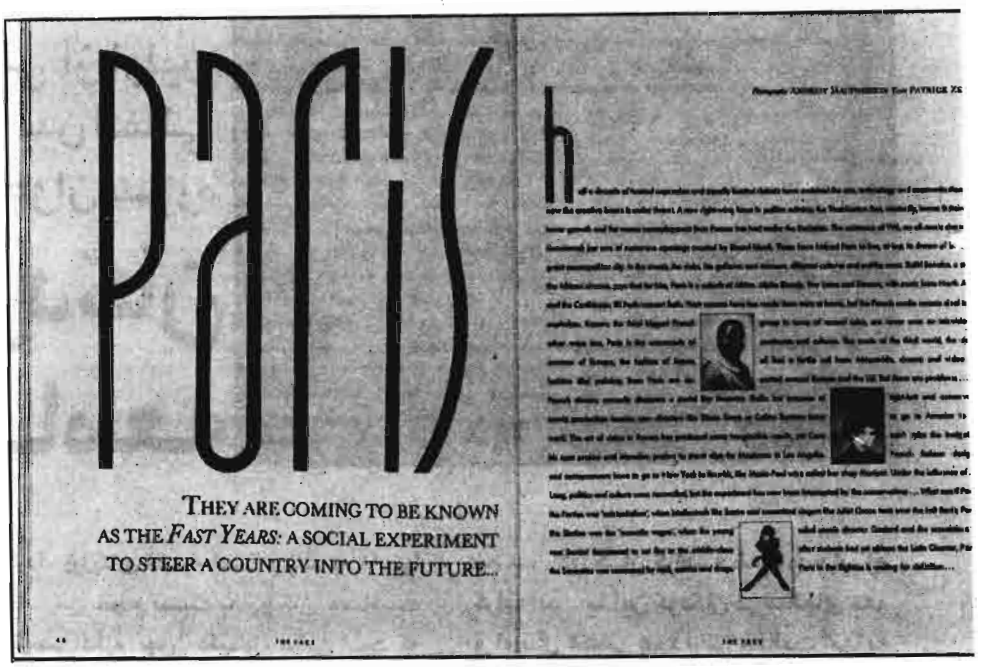
نویل برودی: در این مورد هم قوانین مشابه، حکم می‌کند. «the Face» ، به این دلیل، آن شکل را داشت که ما محدودهٔ معینی از نمونه حروف را در دسترس داشتیم. من اولین کسی خواهم بود که بپذیرم، تمام آنها ایده‌آل نبودند. بهتر از آنها نمی‌توانستیم داشته باشیم. مشکل من این است که واقعاً، به‌عنوان یك طراح حروف، آموزش ندیده‌ام و در جریان کار است که چیز یاد می‌گیرم.

هیو آلدرسی: با وجود این، شما در این راه، اسم و رسمی کسب کرده‌اید.

نویل برودی: شاید به این دلیل که چیزهایی که من می‌گویم، واضح‌تر از دیگران است.

هیو آلدرسی: شما فکر می‌کنید، بد است که مردم، نمونه حروف سبکهای طراحی‌ای را به‌کار می‌برند که متعلق به حوزه‌ای خارج از محیط سیاسی و اجتماعی خودشان است؟

نویل برودی: نکته مهم این است که طراحی، طریقی است برای انعکاس دادن جریانات آشکار و نهان اجتماعی. به عقیدهٔ من اگر شما نوع خاصی از حروف را به‌کار می‌برید، به این دلیل که تنها نمونه‌های در دسترس هستند، این اشتباه است. شما باید با دقت، به نمونه حروفی که انتخاب می‌کنید، فکر کنید. اینکه عمداً چیزی قدیمی را به‌کار می‌بریم، یك ضعف است. من از حس نوستالژی در طراحی بیزارم و نیز از این باور عجیب که مردم در گذشته، صادق‌تر بودند و جامعه به‌گونه‌ای بهتر بود.



هیو الدرسی: کار شما از درونمایهٔ طراحی کنستراکتیویستها و فوتوریستهایی، تأثیر گرفته است که اغلب طراحیهای گرافیك آمریکایی را متأثر از خود کرده بودند؛ با این تفاوت که در هر دو این موارد، بار سیاسی موجود در این سبکها، کنار گذاشته شده‌اند.

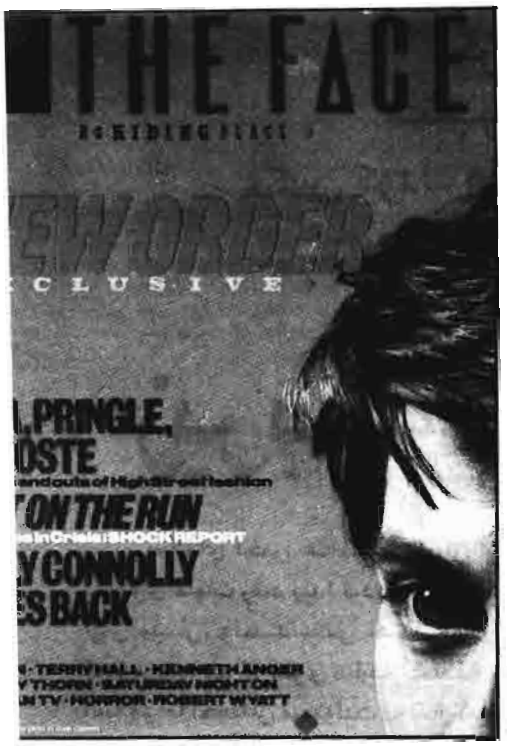
نویل برودی: فوتوریستها از موسولینی (Mossolini) حمایت می‌کردند. در حالی که رُدچنکو (Rodchenko)، یك انقلابی سوسیالیست بود. به نظر من، اتفاقاتی که بین سالهای ۱۹۱۴ـ۱۹۳۵ رخ داد، هرچه را که از آن زمان به‌بعد، در تمام شاخه‌های طراحی پدید آمد، از قبل، دیکته کرده است.

هیو الدرسی: اگر شما جنبهٔ زیبایی‌شناسانهٔ آنها را از عقاید سیاسی‌شان جدا کنید، تنها با یك سبك روبه‌رو می‌شوید و نه بیشتر. و به این طریق، آیا طراحی، بخشی از قدرت خود را از دست نمی‌دهد؟

نویل برودی: نه اگر شما به بعضی از نقاشیهای رُدچنکو بنگرید، می‌بینید که او در حدود ۵۰ یا ۶۰ سال پیشتر، اکسپرسیونیسم انتزاعی را پیش‌بینی کرده بود. بعضی از آثار رنگی او از جمله مناظر، بسیار انتزاعی هستند و کاملاً غیرسیاسی. رُدچنکو، بیشتر، اومانیست بود تا کمونیست.

هیو آلدرسی: شما فکر می‌کنید چگونه از نمونه حروف شما یاد می‌شود؟ آیا سرنوشت آنها مانند (Gillsans , Futura) خواهد بود، که تداعی کنندگان دوران خود هستند؟ به عبارت دیگر، آیا کارهای شما به‌عنوان بازماندگان دههٔ ۱۹۸۰، در آینده نیز قابل استفاده خواهد بود؟

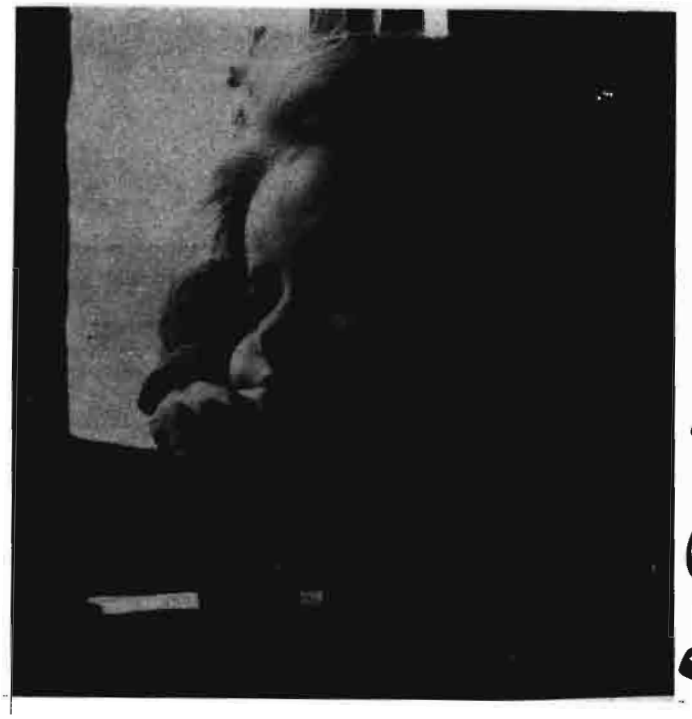
نویل برودی: نمونه‌های «Gill sans , Futura» را به‌کار می‌برند، چون پیوستگی بین



جامعهٔ دههٔ ۳۰ و ۸۰ در انگلستان این همه محکم است. بیکاری، ملت غیرمتحد و حکومت خودمختار. اما نمونه حروف معینی وجود دارند، مثلاً آنهایی که مربوط به انگلیسی قدیمی هستند و در زمانی، برای جامعه، کاملاً مناسب و بجا بودند. اما امروزه، کاربردشان بسیار اشتباه و نابجاست.

بنابراین، اگر جامعهٔ ۵۰ سال آینده، نقاط مشترك زیادی با جامعه ما داشته باشد، در آن صورت، نمونه حروف من هم هنوز مربوط و قابل استفاده خواهند بود.

1. The Graphic Language of Neville Brody.
2. Tribalism



گزارشی از اولین جشنواره بین المللی عکس کودك و نوجوان سوره

□ کودکان زیربنای جامعه

در سالهای اخیر، عکاسی در ایران از بسیاری جهات رشد پیدا کرده است و در این میان، واحد عکس «هنرهای تصویری»، حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی با احساس مسئولیت در قبال نیاز جامعه عکاسی به مضمون کودکان و نوجوانان، اقدام به برگزاری جشنواره عکس کودك و نوجوان سوره کرد. و با هدف ایجاد زمینهٔ مساعدی برای رقابت سالم و سازنده، دو دوره جشنوارهٔ داخلی عکس سوره را برگزار کرد. این واحد با اتکاء به تجربیات مثبت دو دورهٔ قبلی، تصمیم را بر این گذاشت تا سومین دورهٔ جشنواره عکس را به صورت بین المللی برگزار کند. به همین مناسبت فرصتی دست داد تا در دفتر واحد عکس، با احمد ناطقی دبیر جشنواره عکس سوره، به گفت‌وگویی کوتاه بنشینیم که حاصل آن را در پیش رو دارید. و از پس این گفت‌وگو، به گزارشی بس مختصر از مراسم برگزاری اولین جشنواره بین المللی عکس سوره می‌پردازیم.

* * *

بفرمایید که طرح اولیهٔ جشنوارهٔ عکس کودك سوره، به چه صورت و با چه اهدافی شروع شد؟ آیا جشنواره به این اهداف دست پیدا کرده است یا نه؟

احمد ناطقی: بسم‌الله الرحمن الرحیم. مسئله جشنواره عکس کودك، حدود سه سال پیش به عنوان یك طرح اولیه مطرح شد که کودك زیربنای قضیه است و باید به آن بها داد. من خودم نسبت به کودکان حساسیت خاصی دارم. چون عقیده‌ام براین است که کودکان زیربنای جامعه هستند، یعنی هر اتفاقی که در دنیای کنونی و نسلهای بعد می‌افتد، توسط همین کودکان و نوجوانان بوجود می‌آید. اگر خوبی و نیك سرشتی هست، در کودکی پرورده می‌شود و خلاف آن نیز در کودکی. بنابراین احساسم این است که توجه به مسائل کودکان اهمیت خاصی دارد که به سادگی نمی‌توان از آن گذشت. بنابراین در بخش عکس هم، به عنوان یك رسانه، هنرمندان عکاس این وظیفه را برعهده دارند که بیایند و به مسائل کودکان بپردازند. و جشنواره با این زمینه طرح‌ریزی شد و به دو بخش تقسیم شد و علت آن هم این است که برای ما مهم بود که مسئولین و آنهایی که در ارتباط با مسائل تربیتی هستند، به کودك، به آن شکل لازم نگاه کنند و دیگر اینکه خود بچه‌ها به مقولهٔ هنر، به آن شکلی که می‌تواند روح را آرامش دهد، بپردازند. بچه‌های زیر هیجده سال (که در جشنواره بین المللی زیر پانزده سال در نظر گرفته شدند) با موضوعات آزاد، عکاسی می‌کنند و علتش هم این است که مقداری فضا داده شود تا آنها آرامش خاطر پیدا کنند و بتوانند با هرموضوعی که مورد علاقه‌شان است، به این هنر بپردازند.

در دو سال اخیر عکس‌هایی توسط همین کودکان گرفته شده و جایزه گرفته‌اند. آیا این کودکان در سالهای بعد و امسال عکسی هم دارند؟ فعالیت آنها به چه صورت بوده؟

ما بچه‌هایی داریم که در دو یا سه دوره شرکت کرده‌اند. کما اینکه در دورهٔ اول جایزه گرفته‌اند و دوره دوم نیز ، همین طور. بعضی‌ها هم بوده‌اند که از سن هیجده سالگی در دوره اول شرکت کرده‌اند و حالا در بخش بزرگسالان عکاسی می‌کنند و بعضاً عکسهایشان هم در رقابت با دیگران قرار گرفته است...

معیاری را که برای ارزش‌گذاری عکسهای بچه‌ها ترجیح می‌دهید، چیست؟

ببینید، معیار داوری یا انتخاب، چیزی نیست که بشود کلاسه و جدول‌بندی کرد که این دو امتیاز و آن سه امتیاز و... ولی به هرحال معیارهای کلاسیکی وجود دارد که از نظر تکنیك عکاسی به این معیارها توجه شده است. از جدله کمپوزیسیون، رنگ، نگاه، نگرش، کادر، دیدگاه و... که اینها بعضی از موارد است و مورد دیگر، در مورد عکاسان بزرگسال است که نگرش آنها نسبت به مسائل تربیتی، فرهنگی و اجتماعی کودکان چگونه است. آیا این احساس را دارد تا نظر مسئولین، توجه اولیاء و مربیان، را به مسئله کودك معطوف کند؛ آیا این هدف جشنواره را در خود دارد یا نه. اینها مواردی است که در استانداردها وجود دارد و البته نسبی است.

آنطور کلاسه هم نیست، ولی در کل دو بخش اساسی دارد، یکی نگرش و دیدگاه عکاسی، و دیگری یك سری اصول مشخص فنی که باید در یك عکس خوب وجود داشته باشد.

ما در گروه انتخابمان کسی که در زمینهٔ روانشناسی کودکان تخصص داشته و با عکس نیز آشنا بوده، حضور پیدا کرده و از نظر روانی قضایا را تحلیل کرده و به گروه کمك کرده است، که این عکس چه تأثیر روانی منفی و یا مثبتی دارد. نگاه جامعه‌شناسانه در انتخاب و داوری عکسها وجود داشته است و سعی شده است که در این موارد دقت لازم صورت بگیرد.

به نظر شما یك عکس خوب برای کودك، چه خصوصیاتی باید داشته باشد؟

به طور کلی عکس یك تعریف مشخص دارد، که یك بخش آن نظر شخصی عکاس است و بخش دیگر آن اصولی است که باید رعایت کند. من شخصاً معتقدم که عکس در مورد کودك باشد یا غیر از آن، و آن را چه مرد بگیرد و چه زن، مهمترین ویژگی را که به عنوان یك عکس خوب می‌تواند داشته باشد، این است که بتواند با مخاطب ارتباط برقرار کند. عکس خوب عکسی است که من مخاطب را بلافاصله جذب کند و حرف عکاس را از طریق این رسانه هنری به خوبی درك کند. بهترین تعریفی که می‌توان از عکس داشت، ارتباط بهتر است و تلنگری نسبت به هدف عکس.

خب، به نظر شما لزوم این ارتباط، توسط کودك با دیگران، به چیست؟

اینکه کودك عکاسی می‌کند و چه عکسی باید مدنظرش باشد را گفتم که هیچ فرقی نمی‌کند، چون او به هرحال می‌خواهد حرفی را بزند و بنابراین عکاسی کودك مانند نقاشی‌اش که رنگ و خط در آن مؤثر است، عین همین نیز در مورد عکس صادق است و شامل رنگ و خطوط و سایه‌روشنهایی است که خصوصیات او را مطرح می‌کند. حالا دیگر اینکه یك موقع سوژه کودك است و در این مورد حالتی وجود دارد. وقتی ما سوژه را محدود کردیم که کودك باشد، چون مسائل تربیتی زیادی درباره کودك داریم و مشکلات و معضلات فراوانی در سراسر دنیا، از جمله ایران وجود دارد، همگی مطرح می‌شوند. ما باید زیباییها و زشتیهای این مسئله را نشان دهیم و تلنگری بزنیم و...

آیا قصد ندارید که بخشی را به این صورت باز کنید که در آن به غیر از عکاسی کودك و عکاسی بزرگسالان از کودك، بخشی باشد که در آن عکاسی برای کودك مطرح باشد، یعنی خصوصیت این عکسها به این صورت باشد که کودکان با دیدن آنها تأثیری دلخواه و ارزشی در آنها ایجاد شود؟

عکاسی برای کودك را من درباره‌اش فکر نکرده‌ام، که چطور می‌شود طوری عکاسی کرد که برای کودك عکس گرفت و او آن را ببیند و تأثیر بگیرد و در کنار آن نیز، الهام تخصصی بگیرد. ولی شاید یك سری عکس هم باشد که افراد در آن در حال دعوا هستند و کودك آن را ببیند و بگوید دعوا چیز خوبی نیست... این درحد مثال است و ممکن است اینطور باشد. ولی من تفکیکی روی این محور خاص نداشته‌ام.

برنامه‌های امسال شما در جشنواره بین‌المللی به چه صورت است؟

ما چهار برنامه داریم. یکی نشست با هیئت داوران و هیئت انتخاب، که هرکس می‌خواهد بپرسد مثلاً چرا این عکس انتخاب شده است یانه، قبل از اعلام نتایج می‌آیند و بحث می‌کنند که چرا از این ۳۲۰۰ عکس، ۲۰۰ تای آن انتخاب شده است و معیار چه بوده است. هیئت انتخاب هم از نظراتشان دفاع می‌کنند. در یکی از روزها نیز فرهنگ عکاسی را تحلیل خواهیم کرد.

سه نفر از اساتید فن عکاسی با حضور مجری دربارهٔ تحلیل فن عکاسی و اهداف عکاسی بحث و سخنرانی خواهند داشت. در یکی از روزها قرار است بچه‌های زیر هیجده سال که در جشنواره اول و دوم شرکت داشته‌اند، در میزگردی بنشینند و نقطه نظراتشان را بیان کنند. یکی دیگر از برنامه‌ها این است که در یك روز، نگاه عکاسان بزرگ دنیا به کودك را مورد تجزیه و تحلیل قرار دهیم و عکسهای آنها را نیز با اسلاید به معرض نمایش بگذاریم. به هرحال درحد توان خود، درصدد این هستیم که

مجموعه‌ای ارائه دهیم که اگر کسی در همهٔ جلسات حضور داشته باشد به یك جمع‌بندی نسبی برسد.

آیا این جلسات تحلیلی را جمع‌آوری می‌کنید تا به صورت نشریه روزانه یا کتاب ارائه شود؟

طبیعتاً ما این برنامه را برای آینده داریم. ولی در طول جشنواره این کار میسر نیست. اما تحلیل درباره عکس کودك و احیاناً جشنواره‌ای که در این رابطه بوده و عکاسان بزرگ دنیا و نظرات آنها را، در دو بولتن جداگانه ارائه خواهیم کرد.

چه شد که جشنواره را بین‌المللی کردید و بین‌المللی بودنش به چه صورت است؟

همیشه اتفاقی که برای اولین بار می‌خواهد بیفتد، همه نگران آن هستند که نکند قدم اول خوب برداشته نشود و سخت باشد و حالا زود است و... این نیاز واقعاً وجود دارد که زیاد عکس ببینیم. یك عکاس خوب باید زیاد عکس ببیند. طبعاً ما نیاز به دیدن عکسهایی که از آن طرف مرزها گرفته می‌شود، هستیم. که تبادل فرهنگ انجام شود. ما کتاب چاپ می‌کنیم که آنها عکسهای ما را ببینند و می‌بایست جشنواره‌ای برگزار کنیم که عکسهای آنها را ببینیم. دیدگاهها و مشکلات آنها را از نظر بگذرانیم و حتی علم و تکنیك‌هایمان را مبادله کنیم.... بنابراین حدود یازده ماه مقدماتش را آماده کردیم و کار بسیار سنگینی را متحمل شدیم.

درحال حاضر عکسهایی که از کشورهای دیگر ارسال شده از کودکان است یا بزرگسالان؟

در هردو بخش شرکت کننده داریم. به علت اینکه اولین دوره است برای ما خیلی مهم بود که از نظر تبلیغاتی درست عمل کنیم؛ به همین دلیل تمام تلاشمان را بکار بستیم تا در طی ماههای گذشته بروشورهایمان را تنظیم و چاپ کردیم؛ که راهی جز این برای مطلع کردن عکاسان دنیا وجود نداشت. قبل از عید حدود سه هزار و بعد از عید نیز حدود پنج هزار بروشور به سراسر دنیا ارسال کردیم. ابتدا از نهادها، آدرس انستیتوها، دانشگاههای هنری، عکاسی، گالریها، آژانس‌ها، موزه‌ها و مکانهای مختلف را جمع‌آوری کردیم و در کامپیوتر ثبت کردیم. بعد از آن بروشورها را به سراسر دنیا ارسال کردیم که نتیجه‌اش برای ما غیر قابل تصور بود. چرا که تصور براین بود که حداقل اگر ۵ یا ۶ عکاس خارجی هم در جشنواره شرکت کنند، شروع خوبی خواهد بود. ولی ما در طی مهلت تعیین شده بین ۱۸۰ تا ۲۰۰ نفر شرکت کننده داشتیم که در میان آنها شرکت کننده‌های زن و مرد در سنین بزرگسال و زیر پانزده سال وجود دارند که سوژه‌های آنها هم عکاسی از کودك است و هم خود کودك عکاسی کرده است. به هرحال این یك آمار دلگرم کننده است که ما تصورش را نمی‌کردیم و این را مدیون اشخاصی هستیم که در اطلاع‌رسانی به ما کمك کردند. ما چیزی حدود ۱۰۴۰ شرکت کننده داشتیم که صراحتاً می‌گویم این آمار در ایران بی‌سابقه است. به هرصورت در میان اینها عکاسانی هستند که حرفه‌ای‌اند و دوربین را می‌شناسند و سالهاست که عکس می‌گیرند. و بقیه هم کسانی هستند که دوست داشته‌اند عکاسی کنند و با این مقوله آشنا شوند و ما هم از آنها استقبال کرده‌ایم و از نظر فرهنگی این تعداد افراد را در این زمینه چند قدمی به جلو بردیم و درحال حاضر عکسهای خوبی نیز ارائه کرده‌اند و به هرصورت ارتباط خوبی بین عکاسان برقرار شده است.

جوایز به چه صورتی است؟

و اما جوایز؛ برای هرسه نفر اول در هربخش، مدال طلا می‌دهیم که در واقع شش نفر می‌شوند. و در بخش کوچکترها به پانزده نفر جایزه می‌دهیم چون آنها روحیات خاصی دارند و در بخش بزرگسالان هم به ده نفر.

کتابی هم در زمینهٔ چاپ عکسهای ارسالی در دست تهیه دارید؟

عکسهایی که به نمایشگاه راه می‌یابند این قابلیت را دارند که در معرض دید گذاشته شوند. و به همین لحاظ آنها را که در حدود دویست و اندی است، در یك کتاب با کیفیت نسبتاً خوبی چاپ کرده و برای شرکت کنندگان نیز از آنها ارسال خواهیم کرد. ما در این جشنواره سعی کرده‌ایم همچون گذشته مسائل فنی که جزء کلاس بین‌المللی است را رعایت کنیم. ارتباطات به موقع بود، بروشورها آماده و کلیه اطلاعات وارد کامپیوتر شده بود. اگر از طرف شرکت کننده‌ای کم و کسری وجود داشته است با او ارتباط برقرار شده و آن رارفع کرده‌ایم. و بلافاصله بعد از داوری، عکسها را با شیوهٔ دقیقاً استانداردی بسته‌بندی کرده و برای آنها ارسال کرده‌ایم. ضمن اینکه این ارسالها هزینه بسیار سنگینی داشته ولی اگر بخواهیم کار فرهنگی درستی انجام دهیم، چاره‌ای نیست جز اینکه به استانداردها برسیم.

کارتهای اطلاع‌رسانی که برای افراد فرستاده شده است به شیوه‌ای خیلی دقیق و زیبا طراحی شده است. که توسط آن به عکاسان اطلاع داده شده است که عکس آنها به جشنواره راه پیدا کرده یا نه، و یا اینکه چند عکس آنها را یافته و مشخصات کامل آن درج شده است. پشت عکسها را نیز کُد گذاری کرده‌ایم تا خدای نکرده قضاوت براساس نام عکاس صورت نگیرد که این خیلی مؤثر بوده است. پس از انتخاب هم عکسها برای چاپ و قاب‌گذاری و ترجمهٔ نام عکاسان و نام سوژه آنها و... به دست همکاران عزیز در بخش‌های مختلف واحد ارسال شده است.

ما تمام سعی‌مان براین بوده که از قبل

همه چیز آماده شود و اشتباهات رفع شود. بعد از جشنواره نیز اطلاعاتی دربارهٔ اینکه در جشنواره چند عکس شرکت داشته و جوایز به چه کسانی تعلق پیدا کرده و... را برای شرکت کنندگان ارسال خواهیم کرد. حتماً هم می‌دانید که در شرایط فعلی این کارها چقدر مشکل است. ولی به هرحال تیمی که اینجا هستند، بسیار فعال، بدون ترمز و پُرکارند. و راندمان کار بسیار بالایی دارند که همکاری این بچه‌ها درحد بسیار خوبی جشنواره را موفق کرده است و واقعاً باید از آنها تشکر جدی شود.

از صاحب نظران و کارشناسان خارجی کسی را دعوت کرده‌اید؟

خیر. دوست داریم آرام و اصولی پیش برویم و پایمان را روی جای لغزنده‌ای نگذاریم. بنابراین احتیاطهای لازم را کرده‌ایم ولی سعی خواهیم کرد که در آینده حتماً در هیئت داوری یك نفر خارجی، با دیدگاههای خاص خودش را دعوت کنیم تا آنها هم در این قضات شرکت کنند. ولی باید این جشنواره طی شود و مقدمات آن برای سالهای بعد مهیا شود.

پس در این صورت امکان عکاسان خارجی شرکت کننده در این جشنواره، حضور نخواهند داشت؟

خیر. ولی برای آنها دعوتنامه فرستاده‌ایم که اگر بخواهند می‌توانند بیایند. نهایتاً نماینده‌های آنها در سفارتخانه‌هایشان به جشنواره دعوت خواهند شد و اگر برنده‌ای در میان آنها باشد به نماینده‌های آنها اهدا خواهیم کرد.

چه نهادهایی با این جشنواره همکاری کرده‌اند؟

ما تلاش کردیم مانند همهٔ دنیا، از نهادهای مختلف کمك بگیریم. اولین جایی که به ما کمك مادّی کرد، شهرداری بود. و روابط عمومی صدا و سیما نیز از نظر تبلیغی همکاری خوبی کرد. به نظر من راهی جز این نیست که نهادهای مختلف دست به دست هم دهند تا یك حرکت فرهنگی به نحو خوبی انجام شود. هزینه‌های بسیاری هدر می‌رود که اگر اینها را در امور فرهنگی کانالیزه کنند، خیلی بهتر جواب می‌دهد.

گزارشی از اولین جشنواره

در تالار اندیشهٔ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، امسال فضای گرم و صمیمی‌تری ایجاد شده است. کودکان و نوجوانان که خود میزبانان اصلی اولین جشنواره بین‌المللی عکس سوره هستند با حضور خود و شور و شوق کودکانه‌شان، ولوله و زیبایی خاصی به جشنواره بخشیده‌اند.

وارد که می‌شویم با غرفه‌های مختلف نمایشگاه برمی‌خوریم. عکسهای بخش اول جشنواره در طبقه همکف و عکسهای بخش دوم، در طبقه بالایی تالار به نمایش گذاشته شده‌اند. کودکان به همراه والدینشان در این طبقات به تماشای عکسها مشغولند و با یکدیگر در مورد عکسها بحث و تبادل نظر می‌کنند....

بعد از مدتی همگی دعوت می‌شوند که در مراسم افتتاحیهٔ جشنواره که در سالن تالار اندیشه، برگزار می‌شود، شرکت کنند. همه آرام آرام از کنار عکسها و دنیای خاص درون عکسها جدا می‌شوند و به طرف درب‌های سالن حرکت کرده و برروی صندلیهای سالن می‌نشینند و خود را برای اجرای برنامه آماده می‌کنند.

بعد از تلاوت آیاتی از کلام‌الله مجید، گروه همخوانان برنامه‌ای را به مناسبت میلاد حضرت زینب(س) اجرا می‌کنند و به دنبال آن حجت الاسلام زم، مسئول محترم حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی به قرائت پیام ریاست جمهوری می‌پردازند:

بسم‌الله الرحمن الرحیم

هنر جلوه عواطف و احساس درونی انسانی به محیط خویش است، چگونگی محیط، توجه به نیازهای زمان و مکان و ارائه پاسخی مناسب در حوزه هنر، سوژه عمده هنر و هنرمند است.

روابط ناعادلانه و ساختار تك بعدی جهان و بی‌توجهی به حرمت و کرامت انسان، دلمشغولی و دغدغه بزرگ انسان معاصر می‌باشد و دیدگان پراحساس و تیزبین هنرمند با انگشت نهادن بر ظرایف و زوایای مجهول محیط، تصویرگر واقعی زندگانی بشر و نقّاد مناسبات اجتماعی موجود آن خواهد بود.

ابعاد گسترده تلاش‌های صورت گرفته برای استخدام هنر در خدمت فرهنگ بت‌پرستی و جهالت مدرن، سرانجام به مسخ و ابتذال هنر منجر خواهد شد.

تلاش هنرمندان متعهد در نمایش رسا و روشن تصاویر هستی و مجاهدت آنان در ارائه تصاویری از بهزیستی و بهروزی مردم و نمایاندن جلوه‌های عظمت الهی و چهره حقیقی انسان، حاوی پیام امیدوار کننده‌ای است که موجب اصلاح نگرش‌ها و باورهای ناصواب و تغییر جهت زندگانی انسان به فلاح و رستگاری دنیوی و اخروی خواهد بود.

امیدوارم برپایی اولین جشنواره بین‌المللی عکس کودک و نوجوان علاوه بر شناخت تب و تابهای ذهن جستجوگر کودک و نوجوان، موجبات رشد مفاهیم تربیتی و اجتماعی و طلیعه شکوفایی استعدادهای بالقوه تصویری آینده‌سازان کشور اسلامی باشد.

دنیای شگفت‌انگیز کودکان و نوجوانان و نگاه حساس و تیزبین آنها که واقعیتها را زلالتر و دست نخورده‌تر از هرنگاه دیگر ثبت می‌کنند و با هیاهوها و جنجالهای کاذب حرفه‌ای نیز بیگانه‌اند، با زبان جهانی تصویر و قدرت پیام‌رسانی آن، مایه رشد فرهنگ، تلطیف احساس انسانی و موجب تفاهم جهانی خواهد بود.

اکبر هاشمی رفسنجانی
رئیس جمهور اسلامی ایران

حجت الاسلام زم، بعد از قرائت پیام ریاست جمهوری، در زمینهٔ هنر عکاسی و برگزاری جشنواره بین‌المللی عکس سوره، سخنانی ایراد کردند که به بخشی از آن اشاره می‌کنیم:

... یك عکاس صحنه‌ای را انتخاب می‌کند و با دقت و صداقت آن را ثبت می‌نماید و به این لحاظ می‌تواند تأثیرات مهمی در فرهنگ جوامع داشته باشد.

عکاسی می‌تواند زبان آینده مردم دنیا باشد و ممکن است روزی احتیاج به مکالمه هم وجود نداشته باشد. چرا که عکاسان به جای کلمات با تصویر مفاهیم را القاء می‌کنند. هنر عکاسی با قدرتی که در آن نهفته است باید در خدمت اعتلاء کودکان و نوجوانان قرار گیرد.

جشنواره بین‌المللی عکس کودک و نوجوان سوره نیز با همین هدف یعنی کار برروی کودکان و به امید رفع نواقص فعلی و ارتقاء سطح فرهنگی برگزار می‌شود و سعی همه دست اندرکارانش، هدایت کودکان و نهایتاً جامعه فردا به راه صواب و مسیر سعادت است...

بعد از سخنان حجت الاسلام زم، قطعه‌ای موسیقی اصیل ایرانی توسط چند تن از نوازندگان موسیقی سنتی اجرا می‌شود و در انتها نیز احمد ناطقی دبیر جشنواره، گزارشی را از نحوهٔ برگزاری جشنواره به استحضار میهمانان جشنواره می‌رساند که به بخشی از آن بسنده می‌کنیم:

... از آنجایی که نیکی و بدی جهان امروز، از زمان کودکی همین نیکمردان و بدرفتاران آغاز گردیده، اگر بخواهیم به حل معضلات آینده بشریت بیاندیشیم، اساسی‌ترین راه توجه به همین قشر آینده‌ساز است و براین اساس مبنا را در این جشنواره کودکان قرار دادیم و چه بهتر است که بتوانیم این توجه و هدایت را با ابزار هنری و فرهنگی که دوربین عکاسی نیز جزئی از این مقوله می‌باشد، انجام دهیم...

بعد از سخنان دبیر جشنواره، از میهمانان پذیرایی به عمل آمد. سپس آنان از غرفه‌های مختلف نمایشگاه، از جمله غرفهٔ مربوط به فروش کتب هنری و فرهنگی، کتب آموزشی کودکان، غرفهٔ یونیسف و عکاسان کودك و نوجوان (عکاسی دیجیتال) دیدن کردند و هریك به نحوی مشغول شدند... تا اینکه اعلام می‌شود که قرار است توسط مولتی‌ویژن عکسهای جشنواره به نمایش گذاشته شود. و بدین ترتیب اولین روز جشنواره به پایان می‌رسد.

* * *

جشنواره بین‌المللی عکس کودك و نوجوان در دو بخش برگزار میگردد:

بخش اول: مسابقه عکاسان کودك و نوجوان

بخش دوم: مسابقه عکاسی از کودکان و نوجوانان

در این جشنواره مجموعاً ۱۰۴۰ نفر از سراسر جهان با ارسال ۳۲۰۲ قطعه عکس

اعم از رنگی و سیاه و سفید شرکت نموده‌اند که از میان این تعداد ۲۲۵ عکس به نمایشگاه راه یافته است.

شرکت کنندگان بخش اول جمعاً ۳۰۳ نفر می‌باشند که ۱۶۳ نفر مرد و ۱۴۰ نفر این بخش زن می‌باشند. از میان مردان شرکت کننده با ۴۶۵ عکس که جمعاً ۲۳ قطعه عکس به نمایشگاه راه یافته است.

از میان شرکت کنندگان زن با ۳۳۱ عکس ۱۱ عکس به نمایشگاه راه یافته و در بخش دوم جشنواره یعنی مسابقه عکاسی از کودکان و نوجوانان مجموع شرکت کنندگان ایرانی ۵۴۰ نفر همراه با ۱۷۱۸ عکس می‌باشد از میان آثار ارسالی ۷۵ عکس به نمایشگاه راه یافته است.

شرکت کنندگان ایرانی بخش دوم ۴۰۹ نفر مرد با ۱۳۱۲ عکس و ۱۳۰ نفر زن با ۴۰۶ عکس شرکت کردند.

شرکت کنندگان خارجی در بخش اول و دوم در مجموع ۱۹۷ نفر از ۳۲ کشور است.

اسامی کشورها

مجموع آثار ارسالی از کشورهای خارجی ۶۸۸ قطعه عکس است که از میان این تعداد ۱۱۸ عکس به نمایشگاه راه یافته است.

۱۳ نفر از شرکت کنندگان خارجی در این جشنواره در بخش اول با ۵۱ عکس شرکت کرده‌اند که ۴ نفر آنان زن و ۹ نفر بقیه مرد هستند. ۳۰ عکس به نمایشگاه راه یافته است.

در بخش دوم ۱۸۵ مرد و زن خارجی با ۶۳۷ عکس شرکت کرده‌اند که ۸۸ قطعه عکس آنان به نمایشگاه راه یافته است.

۱۷۴ نفر از تعداد شرکت کنندگان خارجی بخش دوم مرد و ۱۱ نفر بقیه را زنان تشکیل داده‌اند.

مردان با ۶۰۱ عکس در این جشنواره شرکت نموده‌اند و از میان ۸۲ عکس راه یافته به نمایشگاه است.

۱۱ نفر زن خارجی شرکت کننده با ۳۶ عکس که ۶ عکس آنان در نمایشگاه پذیرفته شده است.

بخش عکاسان کودک و نوجوان

دفتر جشنواره برای نفرات اول تا سوم این بخش دیپلم افتخار و مدال طلا و برای نفرات چهاردهم تا پانزدهم دوربین عکاسی در نظر گرفته است. همچنین شرکتهای آگفا و صف شیمی و مجله عکس و واحد عکس وزارت آموزش و پرورش مواد خام عکاسی به برندگان این بخش اهدا نموده‌اند.

نفر اول: دوی هائونگوتین با ۱۵ ساله از ویتنام

نفر دوم: سوسو ۱۱ ساله از میانمار

نفر سوم: آقای محسن آزاد ۱۳ ساله از ایران

نفر چهارم: الینگ کی وینت ۱۱ ساله از میانمار

نفر پنجم: سوسووین ۱۲ ساله از میانمار

نفر ششم: کوی یوونگ ۹ ساله از چین

نفر هفتم: آنگ- آنگ ۱۱ ساله از میانمار

نفر هشتم: ریشی آنگرا ۱۴ ساله از هند

نفر نهم: آقای عادل لطیفی ۱۳ ساله از ایران

نفر دهم: آقای ساسان کلهری ۱۴ ساله از ایران

نفر یازدهم: مینه کوك خوابوئی ۱۳ ساله از ویتنام

نفر دوازدهم: روپاباسو ۱۳ ساله از هند

نفر سیزدهم: خانم لیلا زمانی فرد ۱۳ ساله از ایران

نفر چهاردهم: خانم تللی عباسی یوسف آباد ۱۲ ساله از ایران

نفر پانزدهم: آقای علیرضا علیزاده ۱۴ ساله از ایران

در این بخش از عکسهای:

- آقای سهند صمدیان ۱۳ ساله از ایران
- آقای مصطفی صالحی ۱۳ ساله از ایران
- آقای حامد صفاریان ۱۴ ساله از ایران
- خانم راضیه میرسیدی ۱۴ ساله از ایران

و آقای مجید خوش لجهه آذری ۱۳ ساله از ایران

تقدیر بعمل آمد.

بخش عکاسی از کودکان و نوجوانان

دفتر جشنواره همچنین برای نفرات اول تا سوم این بخش دیپلم افتخار و مدال طلا و برای هفت برگزیده این بخش دیپلم افتخار و سکه بهار آزادی در نظر گرفته است. شرکتهای آگفا، صف شیمی، مجله عکس و واحد عکس وزارت آموزش و پرورش نیز مواد خام عکاسی به هریك از برندگان اهدا نموده‌اند.

نفر اول: مانه هونگ فام از ویتنام

نفر دوم: تام وبر از آمریکا

نفر سوم: پدرام حکیم‌زاده از ایران

برگزیدگان این بخش به ترتیب حروف الفبا عبارتند از:

۱- آقای جواد پورصمد از ایران

۲- جودی سانچز از آمریکا

۳- آقای محمد شفیق از ایران

۴- آقای محمد رشیدی از ایران

۵- آقای رومین محتشم از ایران

۶- آقای کریم ملك مدنی از ایران

۷- کاتسو نوسوکه ناکامورا از ژاپن

در این بخش از عکسهای:

- آقای محمدرضا بهارناز از ایران
- لی تویی از ویتنام
- سانتا نوچاکر راورتی از هند
- تی تودوان از ویتنام

- آقای هرمز قبادی از ایران
- باهان نگوین از ویتنام

و باگات بودو از هند

تقدیر بعمل آمد.

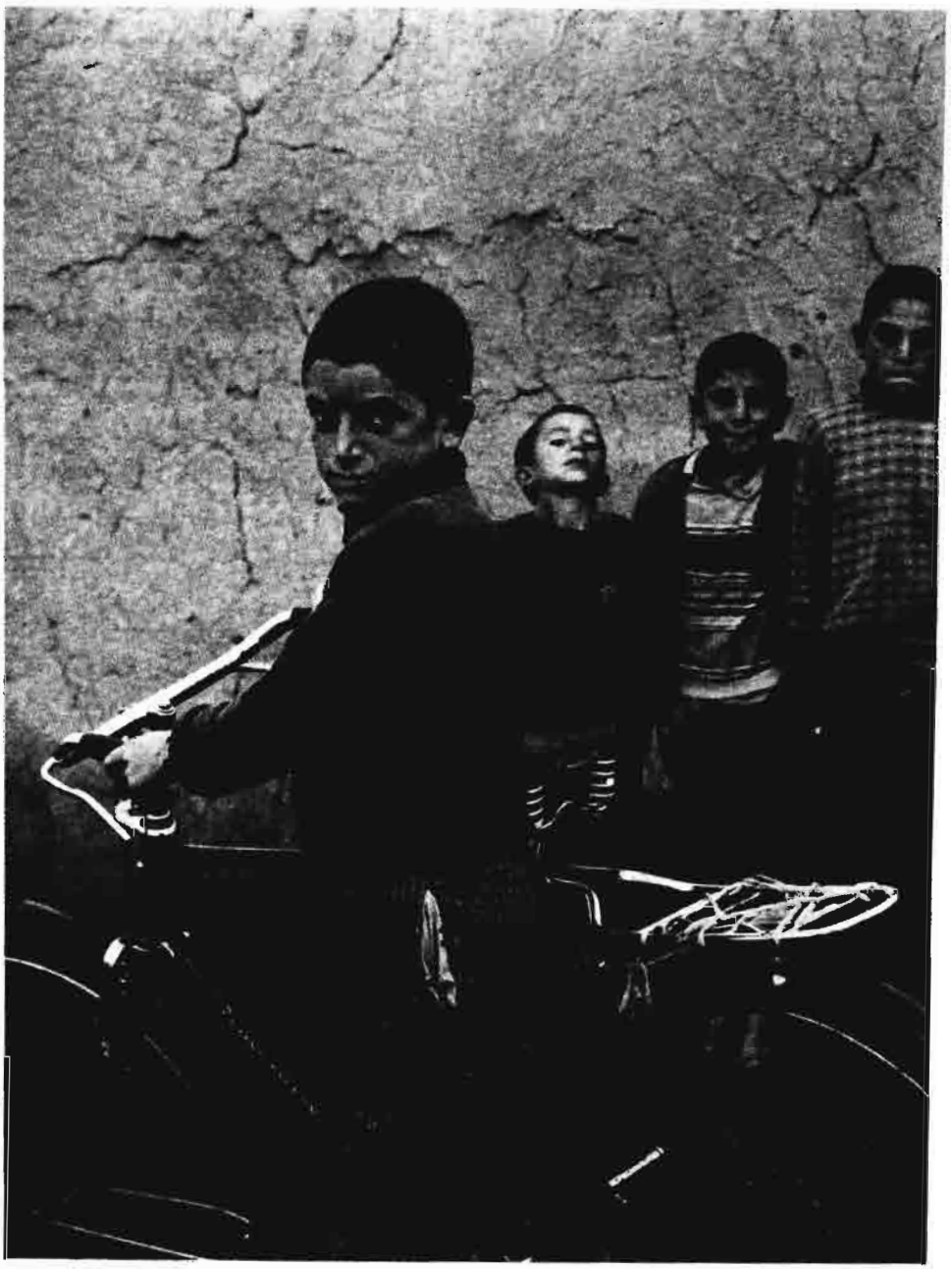
شایان ذکر است روزنامه و مجلات: کیهان، اطلاعات، سلام، رسالت، کیهان هوایی، مجله فیلم و مجله عکس حق اشتراك خود را به برندگان این جشنواره اهدا نموده‌اند.

همچنین به منظور تشویق کودکان و فراهم آوردن زمینه ادامه کار در عکاسی برای آنان از سوی خدمات آموزشی کودکان یك دستگاه دوربین عکاسی بهمراه یك سری وسایل فکری و آموزشی و کتابهای مناسب کودکان به جوانترین عکاس ایرانی که عکس ایشان به نمایشگاه راه پیدا کرده (ساناز باحجب قدسی) اهدا می‌شود.

مهدی میکده

□ دنیای نه به

■ علی‌اصغر داودآبادی فراهانی



سابقهٔ برگزاری اولین جشنوارهٔ بین‌المللی عکس کودک و نوجوان سوره، خیلی طولانی نیست بلکه باز می‌گردد به دو جشنوارهٔ پیشین که بصورت سراسری و فقط در سطح ایران برگزار شدند.

اولین جشنوارهٔ سراسری در سه بخش «عکاسان کودک و نوجوان»، «عکاسی از کودکان و نوجوانان» و «مسابقه ویژه» برگزار شد. موضوعات هر بخش عبارت بودند از:

- مسابقهٔ عکاسان کودک و نوجوان با موضوع «آزاد»
- مسابقهٔ عکاسی از کودکان و نوجوانان با موضوعات:
  - انقلاب اسلامی و دفاع مقدس
  - کودک و مسایل تربیتی
  - کودک و آموزش
  - کودک و زندگی
  - کودک و کار
  - کودک و بهداشت

کودک و ورزش

چهرهٔ کودک

مسابقهٔ ویژه با موضوع «کودک و زلزله».

جشنوارهٔ دوم نیز در دو بخش عکاسان کودک و نوجوان و عکاسی از کودکان و نوجوانان و یک بخش ویژه با عنوان «کودک و آوارگی»، با تغییراتی در ارائهٔ موضوعات جشنوارهٔ پیشین برگزار شد. در حالی که موضوع بخش عکاسان کودک و نوجوان، کماکان آزاد بود. موضوعات بخش حرفه‌ای به این شکل تغییر کرد:

موضوع «کودک و تعلیم و تربیت» جای دو موضوع «کودک و آموزش» و «کودک و مسایل

سادگی دست یافتنی

تربیتی» را گرفت. موضوعات «کودک و خانواده» و «کودک و فرهنگ»، اضافه و موضوعات «کودک و بهداشت» و «کودک و زندگی» حذف شدند. موضوعات «کودک و ورزش» و «انقلاب اسلامی و دفاع مقدس» هرکدام به ترتیب با عناوین «کودک و بازی» و «کودک در روند انقلاب اسلامی» مطرح شدند. موضوعات «کودک و کار» و «چهرهٔ کودک» نیز به قوّت خود باقی ماندند.

سومین جشنواره که در واقع «اولین جشنوارهٔ بین‌المللی عکس کودک و نوجوان سوره» است، در دو بخش اصلی عکاسان کودک و نوجوان با موضوع «آزاد» و عکاسی از کودکان و نوجوانان برگزار شد. شورای برگزاری، اگرچه در آیین نامه‌ای که در اختیار عکاسان قرار داده بود، تفکیک عکسها را به موضوعاتی در ردیف همان موضوعات در جشنوارهٔ قبلی محتمل شمرده بود؛ اما در برگزاری و اعلام نتایج هیئت داوران، هیچگونه تفکیکی از نظر موضوع صورت نگرفت[1]. در عین حال از هر عکاس خواسته شد که هر عنوانی را می‌پسندد برای عکسش انتخاب کند و یا اصلاً عنوانی به کار نبرد.

با نگاهی به عکس‌های دو جشنوارهٔ پیشین، می‌توان رشد کیفی آثار عکاسان کودک و نوجوان و حرفه‌ای را ملاحظه کرد. منظورم این نیست که برگزار کنندگان جشنواره، تنها موجب و بانی این رشد کیفی بوده‌اند؛ چرا که ارتقاء سطح عکاسی همچون پدیده‌های دیگر مستلزم صرف وقت، هزینه و توانایی گروههای متعدد شناخته یا ناشناخته (پرآوازه یا گمنام) در گوشه و کنار جهان است. هرچیز در جای خود و به موقع خود، تأثیر خود را گذاشته است امّا این را نیز نمی‌توان از نظر دور داشت که یك مرکز مشخص نیز با هدف تمرکز بر یك مقوله، محور و موضوع خاص و دیدگاههایی قابل اجرا، و اجرایی دقیق و منضبط، می‌تواند تأثیر به سزا و قوی خود را برنگرش و کیفیت نگاه به آن مقوله به ثبوت رساند. آیا در این مورد، این مرکز نمی‌تواند واحد عکس «هنرهای تصویری» حوزه هنری باشد؟

این سئوالی است که می‌باید برگزارکنندگان اولین جشنوارهٔ بین‌المللی عکس سوره با تداوم اخلاص در کار و تلاش خود، بدان پاسخ گویند. هر منصفی در نظر دارد که آنچه امروز در طبقهٔ فوقانی تالار اندیشه به نمایش گذارده شده است، تنها تعدادی عکس از عکاسان ایرانی و خارجی نیست. در کنار آن، حوصله و ملاحظات دقیق جوانان برگزارکننده در ارائهٔ عکسها، کیفیّت قابها، شناسنامهٔ عکس، نورپردازی، نصب پانل‌ها را می‌توان دید. در سالن پایین نیز غرفه‌های عکاسی توسط بچه‌ها در سالن، یونیسف، کتابهای عکاسی، وسایل کمك آموزشی، غرفهٔ پذیرایی، تزئینات سالن سخنرانی و انتظار، برخوردها و سرویس دهی مسئولین هر غرفه حاکی از انضباطی حساب شده است. همچنین ارائه عکسهای عکاسان کودك و نوجوان از قواعد ذکر شده مستثنی نیست. تمام کارهایی که در حاشیهٔ جشنواره صورت گرفته‌اند، چه آن کارهایی که امکان ظهور نیافته‌اند و چه آنها که در حواشی و حوالی نمایشگاه به چشم می‌رسند، حکایت جدیت و تلاش برگزارکنندگان است. مواردی چون پیام ریاست جمهوری و چاپ تمبر ویژهٔ نمایشگاه از کارهایی است که در حرکتهای عکاسی ایران صورت نگرفته است. اما با گذر از همهٔ این نشانه‌های پویایی و سیر در عکس‌ها، ضعفها نیز نمایان می‌شوند. ضعفهایی که بیشتر به «عکاسان» و «عکاسی» آنان متوجه است.

در همین جا، من بخش عکاسان کودك و نوجوان را کنار می‌گذارم زیرا بحث بر سر نحوهٔ برخورد با موضوع، تحلیل آن و تصمیم به عکسبرداری، مستلزم دیدن آثار بیشتری از عکاسانی بیشتر است و این کثرت هنوز تجلی نکرده است؛ چرا که دلایل متعددی چون، نپرداختن عکاسان به مقولهٔ ناشناختهٔ فرهنگ عکاسی ایران، کمبود شدید امکانات برای کودکان و نوجوانان علاقمند شهری، نبود امکانات برای همین طیف گسترده در روستاها، کم توجهی والدین به نیازهای فرزندان، بی‌توجهی برخی مسئولین امر به مقولهٔ تازه‌ای چون «عکاسان کودك و نوجوان» از موجبات عدم دسترسی کودکان و نوجوانان ایرانی به عکاسی است. پس بهتر است به آثار بخش حرفه‌ای بپردازم زیرا اگرچه مشکلات فراوانی گریبان این دسته را نیز گرفته است، اما آنان در برخورداری از امکانات، جدیت در کار عکاسی و برگزیدن رسانهٔ عکاسی به مثابه ابزاری برای داوری و ابراز نظر در شرایطی به نسبت مطلوبتر و بهتر قرار دارند.

به نظرم ضعف اساسی و بنیادی عکسهای عکاسان حرفه‌ای در این است که برخورد آنها با دنیای «کودك» و «نوجوان» برخوردی از سر سطح بوده است، به نحوی که اغلب عکسها، برگردانِ ساده و مکانیکی

واقعیت اند.

و این کافی نیست. زیرا اگرچه از قابلیت‌های عکاسی، برگردان واقعیت، بی‌هیچ دستکاری یا اعمال نظری است اما انتظاری که از عکاس می‌رود فراتر از این است. کپی معمولی وقایع، عملکردی است که امروزه از دوربین‌های ساده تا پیشرفتهٔ اتوماتیک، برمی‌آید. این مکانیزم وقتی در دست‌های یك اندیشمند مهار می‌شود، ارزش و اعتبار دیگری می‌یابد. به هر حال هرعکاس، بایستی روزی این خلأ فرهنگی را از دانش و بینش شخصی پُر سازد. خلأای که نمودهایی از آن نه فقط گریبانگیر این جشنواره است بلکه دامن خود را در بسیاری از مجامع عکاسی و نمایشگاههایی از این نوع گسترده است. منکر نمی‌شوم که همین عکس‌ها هم در نوع خود و بنا به استفاده‌ای که از آنها خواهد شد کارکردهایی بیش از این دارند. اما همین «عمر مداوم» نیز از قوّتهایی که در ذات فرآیند عکاسی است و اشکال، همچنان باقی است.

برگزارکنندگان این جشنواره در مقابل آن فراغ بال، آزادی عمل و وسعت موضوعاتی که باید به عکاسان کودك و نوجوان بدهند و دست آنها را در انتخاب موضوع و شکل برخورد با آن بازگذارند (که همینطور هم شده است) بسیار بیشتر، باید سطح توّقع خود را از عکاسان حرفه‌ای (ایرانی و خارجی) بالا برند.

از آن سو، عکاس حرفه‌ای نیز در هنگام مواجهه با موضوع «کودك»، قبل از آنکه تصویری را بر فیلم ثبت کند، می‌باید به دنیای کودك قدم بگذارد؛ توجهات کودك به محیط و رفتارهایی که در اطراف او جاری‌اند؛ تمایلات او به گذران کودکانهٔ اوقات (گذرانی که تابع مقررات متعارف بزرگترها نیست)؛ شگفتی و حیرت او در مواجهه با جهان، یادگیری، تجربه، نگاه و تصویربرداری او از والدین و بزرگترها (تقلید) که در شبیه سازی حرکات و اعمال او به اعمال بزرگترها تجلی می‌کند (که البته جلوه‌ای کودکانه دارد)، تلاش او برای ادراك و برقراری ارتباط با دیگران (که طیف همسالان، کوچکترها و بزرگترها را در برمی‌گیرد) و بسیاری از زمینه‌های دیگر، موجب می‌شود که عکاس به دنیای «کودك» نزدیك شود؛ در زاویهٔ دید او قرار گیرد؛ از دریچه‌ای که او می‌بیند به جهان نظر بیاندازد و آنگاه مخاطبین خود را در جریان این دنیای «نه به سادگی دست یافتنی» قرار دهد. و هم در اینجاست که عکس‌ها، خبرهایی ناگفته از روان و رفتار کودك می‌دهند. کودکی که تنها در هنگام بازی، خوردن و خوابیدن به چشم نمی‌آید بلکه به مثابه «انسانی کوچك و نورس درمواجهه‌با جهانی بزرگ و ناشناخته» طرح می‌شود.

همین ایرادها به بخش عکاسی از نوجوانان نیز مربوط می‌شود. نوجوان، همانطور که از لفظ برمی‌آید در مرحلهٔ گذر از کودکی به جوانی است. او درگیر گذر از شرایط خاصی است که تحتِ آن، بایستی عوالم کودکانه را کنار گذاشته و با مفاهیم دورهٔ جوانی آشنا شود؛ به تدریج به رفتارهای خود رنگ جوانی زند و برای ورود به دنیایی که تفاوتهای سنگین و فاحشی با دنیای کودکی دارد آماده شود. شرایطی که اعمال کودکانهٔ او را تحویل گرفته، به بایگانی می‌سپارد و از او می‌خواهد ظرف مدت معینی خود را با مقررات و قوانینی که تا به حال با آنها آشنا نبوده است، مطابقت دهد. عکاس، می‌باید کاستی‌ها و کمبودهای نوجوان روبرویش را بشناسد؛ به علل رشد یا عدم رشد او واقف باشد. شرایط اجتماعی، سیاسی و اقتصادی سرزمینی را که نوجوان امروز (و کودك مدتی پیش) به همراه خانواده‌اش با آنها درگیر بوده است، بشناسد. و بداند اگر نوجوان در «نوجوانی کردن» ضعیف است، ضعف او ناشی از چیست و در عین حال که نیازهای دورهٔ

نوجوانی را می‌شناسد، آنها را در زندگی سوژه‌اش جستجو کند؛ و هم اینجاست که نوجوان یا کودک یا هر انسان دیگری که به عنوان موضوع، در جلوی روی عکاس است از دیگران متمایز می‌شود و هر انسانی مطابق با دنیای خاص خودش بررسی می‌شود. نگاه ما به عنوان عکاس به کودک روستایی، باید ورای نگاهمان به کودک شهری ساکن شمال تهران باشد. گاه عکاس، در برخورد با انسان روستایی، ویژگیهای شهری را در او می‌کاود و چون نمی‌یابد سعی می‌کند به این تفاوت معترض شود. اینگونه عکس‌ها، در صورت موفقیت در بیان حتی اگر مخاطبین واقعی خود را بیابند و تأثیر فرضی عکاس را نیز بر ذهن بیننده بگذارند، در واقع قوای ذهنی مخاطب را به سمت و سویی کشانده‌اند که به جای نزدیک شدن به سوژه از او منحرف شده است. اگر عکاس، انسانی را که موضوع عکاسی‌اش قرار داده است با معیارهای فرهنگی خودِ آن انسان بسنجد و تحلیل نهایی‌اش را در مواجهه با ذهنیت خویش قرار دهد، می‌تواند در آن مورد صاحب‌نظر باشد. شاید این تصور پیش بیاید که چطور ممکن است در هنگام عکاسی به این کشاکش ذهنی صورت تحقق داد؟ در حالیکه به نظرم، مرحلهٔ ساماندهی به ذهنیت، بسیار پیش‌تر از تصمیم به بیان ذهنیت است و شاید به همین دلیل عده‌ای معتقدند «عکاسی ایران فاقد سواد عکاسی است». حیف است بگذرم و نگویم که در صورت وقوع چنین تضارب مبارکی، عکس‌های ما از زندگی کودکان و نوجوانان تصاویری می‌شوند نادیده و ناشناخته از دنیایی که اغلب ما آدمها به آن بی‌توجهیم. به هر حال قائل شدن یك فرهنگ رفتاری برای کودکان و نوجوانان- با ویژگیهای یك فرهنگ متعالی-برای سنجش میزان تطابق واقعه با حقیقت، بایستی همواره مورد نظر عکاس باشد.

درهرجشنواره، نمایشگاه‌یامسابقه‌ای،هیئت انتخاب و داوری که در عین جانبداری از معیارهای خود، به معیارهای برگزارکنندگان نیز نظر دارد با نوع انتخاب و داوری خود به عکاسانی که خود را مخاطب این جریان فرهنگی می‌دانند، اعلام می‌کند: «به عقیدهٔ ما، این شکل صحیح نگاه به موضوع است.» بنابراین عکاسان این کشور و عکاسان کشورهای دیگر برای جشنوارهٔ بعدی، بهتر می‌دانند آثاری را عرضه کنند که در چارچوب نظرات اعمال شده بر همین نمایشگاه قرار گیرد. من از سرزمین‌های خارج، (خصوصاً کشورهایی که در این نمایشگاه عکس دارند) و آنچه بر آنها و در آنها می‌گذرد اطلاع عینی ندارم اما نمی‌توانم به خود نیز بگویم در آنجا همه چیز، چیزی شبیه به همین است که در نمایشگاه عرضه شده است. و این را در مورد عکس‌های عکاسان ایرانی به جرأت و جسارت بیشتری می‌گویم. آیا کسی حاضر است سراغی از کودکان روستایی ایران بگیرد؟ سراغ و برخوردی که گذرا و توریستی نباشد. بلکه به قصد ورودی به عمق کاستی‌ها و تبعیضات صورت بگیرد؟ من شاهد زندگی کودکان روستاهایی از خراسان، گرگان، مازندران، گیلان و بخشهایی از مناطق مرکزی ایران بوده‌ام. در بسیاری از این روستاها کار سخت، آنچنان با روح و جسم کودکان آمیخته است که گویی آنها آدمهای مسنی‌اند با جثه‌های کوچك؛ و در شهرها، حتماً در کنار کودکان و نوجوانانی که در پارك‌ها و زمین‌های ورزشی به بازی و شادی مشغولند، کودکان و نوجوانانی در کارگاهها، محله‌های تنگ و باریك، خانه‌های کوچك، مدارس شلوغ، خیابانهایی شلوغتر با هوایی آلوده‌تر، کودکی و نوجوانی خود را سپری می‌کنند.

و...

آیا برای چنین عکس‌هایی در جشنوارهٔ بین المللی سوره جایی هست؟[۲] □

۱) سیری گذرا و به شتاب نه به قصد آمارگیری ولزوماً رعایت قواعد آماری و به قصد جمع‌بندی کلی نشان می‌دهد که عکاسان در برخورد با زندگی کودکان و نوجوانان به چنین جلوه‌هایی نظر داشته‌اند:

بازی (۲۳عکس) واکنش‌های شادی‌آمیز در مقابل دوربین عکاس (۲۰ عکس) آموزش (۱۰عکس) پرتره (۹عکس) ارتباط با حیوانات (۹ عکس) شرکت در مراسم آئینی (۸ عکس) کار (۸ عکس) تنهایی (۷عکس) سیر کودك در محیط پیرامون (۷عکس) نقاشی (۶عکس) حضور در رویدادهای اجتماعی (۵ عکس) آمیختگی با اسباب مخصوص بازی (۵ عکس) ارتباط دو سویهٔ والدین و کودك با یکدیگر (۸ عکس) کودکان معلول (۴ عکس) خواب (۴عکس) ارتباط با همسالان در دنیای کودکانه (۳ عکس) انجام امور خانه (۳ عکس) در آغوش مادر (۴ عکس) آوارگی (۲عکس) با بزرگسالان (۲عکس)، همزیستی و کنار آمدن با مشقات، گریستن، مواجهه با رویدادهای طبیعی، توجه به مشاغل بزرگسالان و تولد، هرکدام یك عکس. و...

به همین نیّت، موضوعاتی که برای عکاسان کودك و نوجوان جالب بوده‌است، عرضه می‌شود: کودکان در مراسم آئینی (۱۲عکس) محیط خانه و شهر و روستا (۹عکس) کودك و بازی (۶عکس) حیوانات (۵عکس) کودك و درس (۴عکس) طبیعت (۳عکس) کودك در ارتباط با کار و مشاغل خاص بزرگسالان (۳عکس) والدین (۲عکس) کودك و والدین (۲عکس) کودك و کار (۲عکس) کودك و اسباب خاص زندگی و بازی (۲عکس) کودکان معلول، کودك و تنهایی، نوجوان و سرپرستی کم سالان، واکنش کودکان در مقابل دوربین عکاس، کودك و همسالان مشاغل بزرگسالان، زندگی استثنایی‌ها (کودکان عقب مانده ذهنی) هر کدام یك عکس. (لازم به گفتن است که گاه یك عکس بین دو یا چند موضوع مشترك است. از اینرو نه امکان آمارگیری دقیق بوده و نه این مقاله نیازی به چنین آمار دقیق داشته است.)

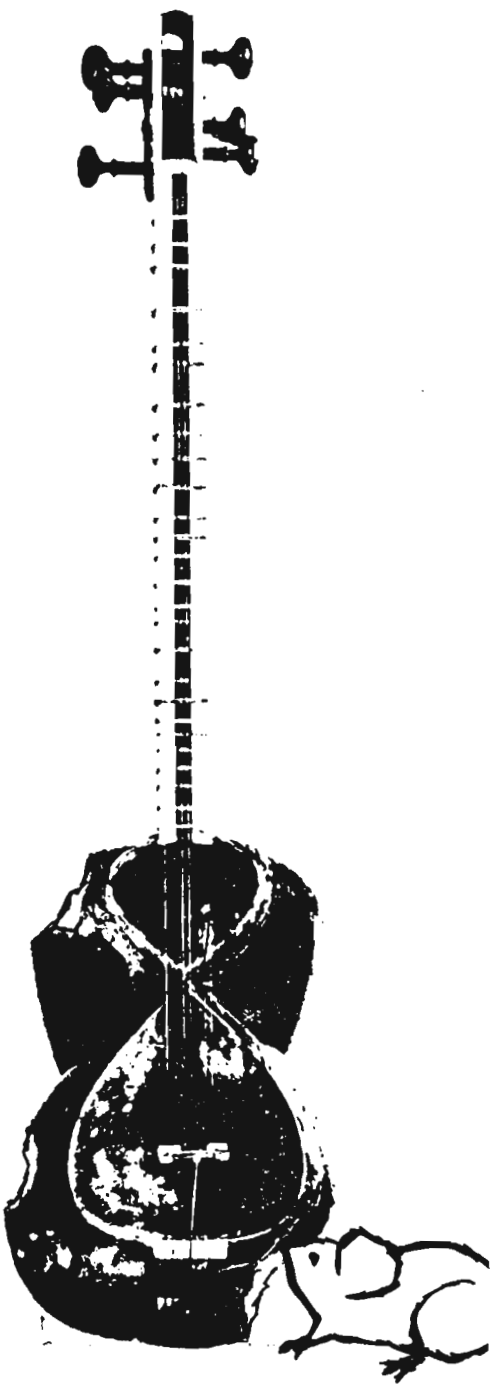
نگاهی به عکس‌های عکاسان کودك و نوجوان مبین این نکته است که آنها در عکاسی بیشتر به حرکات و رفتارهای همسالانشان توجه داشته‌اند و به موضوعاتی چون زندگی بزرگترها، طبیعت، حیوانات و... کمتر تمایل نشان داده‌اند.

۲) در بیانیه شورای برگزاری اولین جشنواره آمده است، «عکاس متعهد کسی است که بتواند هنر خود را در خدمت افکار و ایده‌های ارزشمند قرار دهد و در جهت تعالی وضع فرد و جامعه و اشاعهٔ ارزشهای والای الهی و انسانی حرکت کند.»

پوسیدگی

یادداشتی برفیلم *دل‌شدگان*

■ صادق شهریاری



فکر که می‌کنم می‌بینم برای فیلمی از جنس *دل‌شدگان*، «پوسیده» بهترین صفتی است که می‌توان عنوان کرد. دل‌شدگان به راستی فیلمی پوسیده است و این پوسیدگی، در هرجنبه‌ای از فیلم قابل مشاهده و ردیابی است.

دل‌شدگان در شکل و شمایل ظاهری‌اش گویا قرار است شرح حال عده‌ای عاشق دلسوخته باشد که برای ترویج موسیقی ایرانی، رنج سفر را به جان می‌خرند، به فرنگستان می‌روند و دوری از خانواده و وضعیت بداقتصادی و سوز غربت را تحمل می‌کنند تا از موسیقی خود صفحاتی را پرکنند. در آنجا با وضعیت مشقت‌باری روبرو می‌شوند و کشتی‌شان نیز در حین بازگشت به ایران در دریا غرق می‌شود.

اما این داستان و این برداشت چیزی است که تنها از خلاصه قصه چاپ شدهٔ فیلم در مطبوعات به دست می‌آید، نه تماشای فیلم برپردهٔ سینما.

فیلم در انتقال این چهار خط و نیم داستانِ خلاصه هم موفقیتی کسب نمی‌کند و حتی نمی‌تواند یکی از آن چند حس و حالی را که در خلاصه داستان و نقدهای شفاهی و گفت و گوهای پی در پی سازنده‌اش عنوان می‌شود، بیان کند و بی‌واسطه به تماشاگرش برساند. توضیح پوسیدگی و عدم توفیق در بیان قصهٔ فیلم قرار است شرح این یادداشت باشد.

ابتدا از عدم توفیق در بیان قصه شروع می‌کنیم و دلایل آن. حاتمی که خود را در درام نویسی دارای مهارت می‌داند و براین نکته اشاره می‌کند که فکر می‌کند در این چند سال دارای مهارتهایی در این زمینه شده است، از اصلی‌ترین و اصولی‌ترین نکات درام‌نویسی طفره می‌رود و به‌خیالِ خود طرحی نو در می‌افکند تا به بیانی تازه برسد. غافل از اینکه این طرح نو، باید برپایه و اساس اصولِ محکم سابق بناشده باشد. که چون پایه و اساس محکمی وجود ندارد، لاجزم طرح نو نیز معلق و آویزان باقی می‌ماند و لحظه‌ای بیش برپا نمی‌ایستد.

مثلاً حاتمی برای فرار از شکل معمولی و طبیعی قضیه، قصد می‌کند که داستان را به جای شروع کردن از ابتدا، از نیمه شروع کند. داستان از آماده شدن سفر فرنگ شروع می‌شود و همچنان که مثلاً به جلو حرکت می‌کند ـ کدام جلو؟ ـ گاه گاه نیز به عقب رجعت می‌کند و تکه‌هایی از قصه را که در گذشته اتفاق افتاده است بیان می‌کند. اینکه این حرکت به جلو چگونه و به چه شکل صورت می‌گیرد و آن رجعتهای به گذشته چگونه و به چه طریق شکل می‌گیرد، خود یك بحث اساسی در باب مشکلات فراوان فیلم است.

نمونه‌های رجعت به گذشته‌ها بسیار جالب توجه‌اند. یعنی از باب عدم هرگونه ارتباطی، بین قصهٔ در حالِ جریان و آن چیزی که در رجعت به گذشته دیده می‌شود نمونه‌های اعلایی هستند بابت به کار نبردن تکنیك رجعت به گذشته. به این ترتیب می‌شود این صحنه‌ها را برای فیلمسازان جوان احتمالی نمایش داد و به شیوهٔ لقمان از آنها خواست تا از این گونه رجعت به گذشته‌ها استفاده نکنند تا فیلمشان به چنین سرنوشتی دچار نشود. که مثلاً در میانه وضعیت بحرانی عاشقان گرفتار در مملکت فرنگ، آقا فرج شرح قَصهٔ راست روده بودنش را با آب و تاب فراوان در بیش از ده دقیقه از مادهٔ خام ۳۵ میلیمتری رنگی تعریف نکند که تماشاگر از لابلای دیالوگهای لابد شیرین او بگوید: «خب ربط این صحنه، به صحنهٔ ماقبل و ما بعدش چیست؟» یا شرح آوازخوان شدن آقاطاهر را در بحبوحهٔ عشق و گرسنگی در پاریس، مثل بختك به جان فیلم نیندازد که مثلاً

چگونه ابوی محترم ایشان، به نبوغ آوازمخوانی فرزند گرامی‌اش پی برده یا نبرده است. یا شرح قصهٔ کاملاً غیرلازم ناصرخان دیلمان و مشق کمانچه دادن ایشان در گذشته‌های دور و شرح شیدایی ایشان اینطور ناگهانی و بی‌مقدمه و در بدترین جای خودش در فیلم ظاهر نشود.

این از رجعت به گذشته‌های فیلم. اما حرکت به جلوی آن چطور است؟ بهتر است نگاهی بیندازیم و ببینیم که چه خبر است. مثلاً داریم به اواسط فیلم نزدیک می‌شویم و قرار بوده که قهرمانان ما به فرنگستان سفر کنند و تو منتظری که فرنگستان رفتن آنها را ببینی. یکی دو صحنه در معماری فرنگی می‌بینی اما هنوز مرددی که بالاخره اینجا کجاست. تا بالاخره پس از چند صحنه جمال مبارک خیابانهای فرنگ را می‌بینی و می‌فهمی که الآن چندین و چند دقیقه از ماجرای فیلم در فرنگستان روی داده و تو نمی‌دانسته‌ای. چرا؟ چون فیلمساز نتوانسته یا نخواسته- واقعاً این دو با هم فرقی هم دارند؟- که رفتن به فرنگستان و نمای معرف و جغرافیا و مسائل بدیهی ای از این دست را به تو تماشاگر «نشان» بدهد و امیدش، لابد، این بوده که تو از لابلای دیالوگهای نه چندان سرراست و قلیلِ آدمها، بفهمی که بله اینجا پاریس است. خب، این لابد از کرامات فیلمسازی است که می‌خواهد به شیوهٔ ایرانی فیلم بسازد و قصهٔ «سینمایی» تعریف کند و فکر هم می‌کند که می‌تواند و به راه و روشش هم نزدیک شده است و چرا باید با ابزار فرنگی مثل فرنگی‌ها فیلم ساخت و از این حرفها.

به یک صحنهٔ دیگر می‌رویم: روزی
[illegible] پاریس خواننده‌ای به نام طاهر
[illegible] الآن کجاست مشغول آواز
[illegible] ظاهراً نابینا که از ما
[illegible] در آن جا را-
گردد تا

بالاخره منبع مولّد صدا را در می‌یابد و بعد کلی حرفهای عاشقانه رد و بدل می‌شود. صحنه تمام می‌شود و تماشاگر همچنان حیران است که اینجا کجا بود؟ اینها چطور همدیگر را دیدند؟ قضیه چه بود؟ و...

یک صحنهٔ دیگر: مدتی از اقامت در پاریس گذشته است. همگی برسر این مطلب صحبت می‌کنند که اوضاع در پاریس سخت است و وضع مالی خراب است و کمبود امکانات است و هردو نفر باید در یک اتاق بخوابند و چه و چه. اما یک بار، حتی یک بار این وضع اسفبار را به چشم خود نمی‌بینیم تا باورش کنیم. یک بار کم غذایی، خوابیدن دو نفر در یک رختخواب، سردی هوا و... را شاهد نیستیم. در عوض هربار آقایان را می‌بینیم، روی یک صندلی اشرافی یا مبل درجه یک نشسته‌اند، لباسهای آراسته، شیک و تمیز در بردارند و ازباب روزگار غدار و فلک کج‌مدار و غیره سخنرانیهای غرّا می‌فرمایند.

داستان فیلم را تصاویر نمی‌گویند. دیالوگها می‌گویند. دیالوگهایی که هم پیچیده‌اند هم ظاهر فریب (یا عاقل فریب؟) و هم بعد از مرگ سهراب از راه می‌رسند- واقعه رخ می‌دهد و بعد آدمها آن را در قالب کلمات برای تماشاگر بازگو می‌کنند که یعنی: تماشاگر! آنچه که تو ندیدی- و ما نتوانستیم یا نخواستیم که نشانت بدهیم- در واقع این بود. پس، از مرگ طاهر خبری نیست، ولی بعدش دیالوگهای «خون سهراب و طاهر» به میان می‌آید. بحث دربارهٔ نحوهٔ روایت قصه ظاهراً همینجا می‌تواند تمام شود اما اشاره به یک نکته قبل از تمام شدن این بحث لازم می‌نماید و آن این است که، فیلمساز حتی از بستن قصه‌ای که باز کرده است نیز ناتوان است. تماشاگر تا اینجا قصه را دنبال کرده و بعد ناگهان با یک تابلو نقاشی روبرو می‌شود که قرار است پایان قصه باشد. و نیست. چون تابلو نقاشی، تنها یک تابلو نقاشی است و نه چیز دیگر (مثلاً پایان قصه). گویا حاتمی هنوز نمی‌داند که هرقصه را با همان ابزاری که باز می‌کنند و تعریف می‌کنند، می‌بندند. ابزاری مثل یک تابلو نقاشی برای بستن یک قصهٔ سینمایی حداقل کاری که می‌کند، ایجاد چندین معنای متفاوت برای یک اتفاق

واحد است. یعنی نوعی رها کردن تمام رشته‌هایی که تا حالا و تا اینجا و همراه با تماشاگر کشیده شده‌اند به امان خدا. یعنی رها کردن همه چیز بدون هیچ‌گونه توجهی به مخاطب.

□□

اما می‌رسیم به اینکه *دل‌شدگان* فیلمی پوسیده است. و توضیح اینکه چرا و چطور. که به این ترتیب بحث وصل می‌شود به همان مسائل صدها بار تکرار شدهٔ این سینما. که سینمای ایران به جز در چند مورد خاص، هنوز در الفبا اشکال دارد. و فیلمسازان ما با کمال تأسف، علیرغم انشا بافیهای فراوان، ومصاحبه‌های پرطمطراق وحرفهای بزرگی که می‌زنند، هنوز از اصولی‌ترین اصول دکوپاژ و تقطیع یك صحنه خبر ندارند و متأسفم که بگویم هنوز هم نمی‌توانند صحنهٔ ساده‌ای (مثلاً پیاده شدن یك آدم از یك اتومبیل و رفتن به داخل خانه‌اش) را با چهارپنج پلانی که درست به همدیگر وصل شوند و حس حرکت، فضا، زمان و رویداد واقعی را انتقال دهند، بسازند.

دکوپاژ فیلم *دل‌شدگان* یکی از همین موارد است. می‌توان البته، ساده بود و به گفت و گوها و مصاحبه‌های رنگارنگ مراجعه کرد و حتی حرفهایی از این باب که به دنبال روش خاص ایرانی در بیان داستان و تعریف سینمایی و ... هستیم را قبول کرد. اما برای کسی که نمی‌تواند این ادعاها را بپذیرد یا اینکه نشانی از آنها در فیلم نمی‌بیند چه چیزی باقی می‌ماند؟ وقتی تماشاگر می‌بیند که برخلاف مضمونِ گویا اصلی فیلم که دل‌شدگی است، دوربینِ فیلمبرداری (یعنی اصلی‌ترین ابزار کار جناب فیلمساز، حتی اگر ناخواسته محصول فرنگستان باشد) هیچ همدلی و دل‌شدگی با این مضمون ندارد چه باید بگوید؟ وقتی می‌بیند که فیلمساز برای مثلاً تعریف ایرانی قضیه نقش دوربین و میزانسن و حرکت و... را به جرم ایرانی نبودن حذف می‌کند و به جای آن برای ایرانی شدن قضیه، رنگ، تنگ و بلور و مینیاتور و تذهیب و قلم‌نی و تار و قالی و خاتم و باقلاپلو و تنبك را جایگزین می‌کند چه می‌تواند بگوید؟

و حالا قرار است مضمون عشق و عاشقی نه از طریق حرکت دوربین و دکوپاژ و میزانسن (که چه حاتمی بخواهد و چه نخواهد ابزار «اصلی» در کار سینما هستند)، که از طریق این عوامل فرعی و جنبی منتقل شود. که نمی‌شود. چه، آن چیزی که به فیلم جان می‌دهد، عوامل اصلی ساخت آن هستند، نه عوامل فرعیِ تزئین آن. اگر قرار بود با تنگ شراب و شیشهٔ رنگی و لباس زربفت و جعبهٔ خاتم مثلاً «عشق» از کار در بیاید، که همهٔ فیلمسازان دیگر تمام زندگی‌شان را تبدیل به آکسسوارصحنه‌می‌کردندوکادر دوربینشان را پر می‌کردند از عتیقه‌جات تا حس و حالشان را در بیاورند. پس دیگر درس سینما و دکوپاژ و میزانسن برای چه بود؟ هرچه عتیقه‌جات بیشتر، فیلم ایرانی‌تر و پرحس و حال‌تر! *نارونی* هم که نمونهٔ اعلی این سینما بود و دیدیم که چه قدرت شگرفی داشت در «خلاصه کردن» زندگی ایرانی در چند نشانه: قلم‌نی، انار، صندلی لهستانی، درشکه و کوچه باغهای کاشان.

حاتمی یا متوجه نیست یا نمی‌خواهد که متوجه باشد، اما به هرحال- خوشبختانه یا بدبختانه- وضع همین است که هست. کسی که در شاخه‌ای از هنر فعالیت می‌کند باید بتواند از ابزار اصلی همان هنر استفاده کند. کار در سینما و ساختن فیلم لازمه‌اش شناخت دوربین، زاویه، حرکت نور و میزانسن است. بدون ان[illegible]
به اینها هیچ چیز از آ[illegible]
می‌شود مث[illegible]
پوسید[illegible]

عاشقی و دل شدگی؛ مرده، بی‌رمق، بی‌حال و افسرده است و هیچ حس و حالی ندارد. کار با دوربین شور و دانش می‌خواهد. انتخاب جای دوربین و شگرد تقطیع صحنه به اجزاء کوچکتر، یا حرکت دوربین همراه با شخصیتها، سازندهٔ واقعی فضا و زمان و لاجرم حس و حال هستند. با یك لانگ شات و در یك نمای فیکس شاید یك یا دو صحنه معنی بدهد اما کل فیلمی که قرار است دربارهٔ شور و عشق باشد، در اینچنین قالبی، زار می‌زند. کمااینکه دل‌شدگان می‌زند.

به این ترتیب دل‌شدگان فیلمی پوسیده می‌شود. فیلمی که تمام حیاتش را از هنرپیشه‌های جور واجور و مشهور، موسیقی فراوان، صدای شجریان، فیلمبرداری خوش آب و رنگ، اثاثیه و آکسسوارعتیقه‌جاتی به‌اندازهٔ‌خوراك ۳ عدد موزه و سفر به فرنگ می‌گیرد. نه از ساخت و کار سینمایی اش. برای همین هم هست که حیاتش این قدر بی‌رنگ و بی‌جلوه و نامطمئن و سرد است. چون در تمام طول فیلم حتی یك صحنه را پیدا نمی‌کنید که بویی از «سینما» بدهد. که در آن فکری سینمایی گنجانده شده باشد و مثلاً به یادت بیاورد که تو تماشاگر سینما هستی و داری فیلم تماشا می‌کنی و اینجا تماشاخانه نیست و این هم تئاتر دل‌شدگان نیست. و اینطور می‌شود که حتی یك نمونه مچ‌شات (نمای تداومی) در فیلم دیده نمی‌شود. عجیب نیست؟ حتی یك نمای تداومی!

در طول فیلم تنها یك صحنه است که در آن «سعی شده» از امکانات سینمایی برای جلوهٔ یك فکر استفاده شود. طی این صحنه قرار است مشق تنبك گرفتن آقا فرج از عیسی خان وزیر به نمایش در آید تا بعد به آنجا برسیم که مثلاً آقا فرج شاگرد، از عیسی‌خان استاد «جلو» می‌زند و در ضرب تنبك از او «پیشی» می‌گیرد. و فیلمساز آمده تا این صحنه را به «تصویر» بکشد و دقیقاً تفکر او از این به «تصویر کشیدن»، واقعاً «به تصویر کشیدن» بوده است. کما اینکه همین کار را هم کرده است و با چه تمهید تأسف‌باری: آقا فرج و عیسی‌خان سوار دو عدد صندلی شده‌اند و صندلیهای آنها بر ریل تراولینگ سوار شده است. در ابتدا آقا فرج عقب‌تر از عیسی‌خان است بعد به تدریج تنبك زدنش بهتر می‌شود و به موازات او حرکت می‌کند و بعد در یك اقدام «محیرالعقول» از او سبقت هنری می‌گیردو عیسی‌خان را پشت سر می‌گذارد و روی ریل تراولینگ به پیشرفت شگفتی آور خود ادامه می‌دهد! نمی‌دانم. این صحنه را که می‌بینم، به خودم می‌گویم مثل اینکه همان بهتر که فیلمساز سعی نکرده در طول فیلم فکرهای سینمایی در کار وارد کند و همان قصد ابتدایی اش برای گرفتن صحنه‌ها در نماهای ثابت ناتمهید و اندیشهٔ بهتری بوده است.

دل‌شدگان مصداق جمله‌ای است که عیسی‌خان وزیر خطاب به نوکرش می‌گوید: مصداق افراط و تفریط. افراط در استفاده از آکسوار صحنه و مسائل فرعی فیلمسازی. و تفریط در پرداخت سینمایی و استفاده از ابزار اصلی فیلمسازی.

□□

راست است که کارنامهٔ هنری هرشخصی، آینهٔ تمام نمایی ازاوست. یعنی با مراجعه به کارنامهٔ هرهنرمندی، می‌توان به علایق، شخصیت، دلمشغولیها و نحوهٔ نگرش او به مسائل دست یافت و آنها را دریافت. حاتمی نیز یکی از همین افراد است که چه بخواهد و چه نخواهد می‌توان به بررسی آثارش نشست و دربین آنها رگه‌هایی مشترك از یك نوع تفکر، جهان‌بینی و نگرش را دید و آن را شناسایی کرد.

با یك نگاه کلی به کارنامهٔ هنری حاتمی می‌توان به یك نکتهٔ مشترك در تمامی فیلمهای او رسید و آن بی‌مسئله بودن این فیلمهاست. فیلمهای حاتمی- لااقل در سطح ظاهری- دارای هیچگونه مسئلهٔ خاصی نیستند. این فیلمها همواره دارای فضایی تاریخی یا شبه تاریخی هستند یا حتی اگر در فضای حاضر می‌گذرند هیچگاه یك مسئله خاص را مدنظر قرار نداده‌اند و به یك عنوان مسئله‌ساز و مشکل آفرین نبوده‌اند. این نکته تا به این آخرین فیلم حاتمی یعنی دل‌شدگان نیز ادامه یافته است. دل‌شدگان نیز هیچ چیز خاصی را طرح نمی‌کند. با هیچ نوع تماشاگری مشکلی ندارد. هیچ سنخ خاصی را مدنظر قرار نمی‌دهد و اصلاً فیلمی است «برای» همه، در هرزمانی و در هرمکانی- فیلمی بدون هیچ قید و بندی، و بدون هیچ مسئلهٔ خاصی- این مسئله خود می‌تواند ناشی از همان مسئله قبلی یعنی عدم به کارگیری و دخالت دکوپاژ و میزانسن در کار باشد. وقتی دوربین فیلمبرداری در قبال صحنه‌ای که ضبط می‌کند هیچ موضع به خصوصی را نگیرد و هیچ زاویه و نگرش خاصی را اتخاذ نکند، لاجرم، مجموع این صحنه‌ها نیز دارای هیچ موضع و نگرش خاص و بخصوصی هم نخواهد بود. به این ترتیب بی‌موضعی در قبال برداشت از هرصحنه، به کل فیلم راه یافته و کل آن را بی‌موضع کرده است. تلاش حاتمی این بوده که این فیلم نیز، همچون فیلمهای گذشته‌اش تعریف یك قصهٔ کلی و بدون مشکل، بدون مسئله و بدون موضع خاصی باشد. فیلمی که برای همه ساخته می‌شود و همه هم می‌توانند از دیدن آن «لذت» ببرند. اما واقعاً چنین فیلمی، چند تن از مخاطبان خود را در هرزمان و هرمکانی می‌تواند راضی نگه دارد؟ پاسخی نمی‌دهم. منتظر می‌مانم تا گذشت زمان پاسخ درخور را بدهد.□

کودکی یا کودک نمایی

گفتگویی کوتاه با ابراهیم سلطانی‌فر، مسئول امور سینمایی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان و عضو هیئت داوران بخش مسابقه سینمای ایران در هشتمین جشنواره بین‌المللی اصفهان

لطفاً اجمالاً خودتان را معرفی کنید.

سلطانی‌فر: فارغ‌التحصیل رشته سینما از دانشکده هنر هستم- چند سالی در صدا و سیما به فیلمسازی مستند اشتغال داشتم چند سالی هم مسئول واحد جنگ بودم، مدیریت تأمین برنامه‌های خارجی، واحد دوبلاژ صدا و سیما و عضویت در شورای طرح و برنامه فیلم و سریال شبکه اول از جمله مسئولیت‌هایم در صدا و سیما بوده است. و در حال حاضر هم مسئول واحد امور سینمای کودکان و نوجوانان کانون پرورش فکری هستم.

دو سال پیش فیلم سینمایی *تویی* که *نمی‌شناختمت* را ساختم و در حال حاضر در خدمت سینمای کودک و نوجوان هستم و در آینده هم قصد ساختن سریال *توابین* را دارم که موضوعش تاریخ اسلام است که به واقعه عاشورا و قیامهایی که بعد از واقعهٔ عاشورا برای خونخواهی حضرت امام حسین در کشورهای اسلامی صورت گرفت، می‌پردازد.- قیام توابین- قیام مردم مدینه و نهایتاً قیام مختاربن ابوعبیده ثقفی است و انشاءا... بعد از اینکه سریال *امام علی* فیلمبرداری‌اش خاتمه یافت، فیلمبرداری این سریال را شروع می‌کنیم.

بعنوان یکی از داورهای بخش مسابقه لطفاً نظرتان را دربارهٔ آراء صادره و بیانیه هیئت داوری مسابقه ایران بفرمایید. بنظر می‌رسد نتایج آراء با توجه به متن بیانیه متفاوت بود.

بله در بیانیه، مطالبی گفته شده که دقیقاً در اعلام رای منظور نشده بود. شاید علتش این بود که یك چهار چوبی برای داوری تعیین شده بود. در بعضی موارد این چهارچوب برای داورها محدودیت ایجاد می‌کرد؛ برای مثال گفته شده بود باید به یك فیلم سینمایی «برای کودکان» و به یك فیلم سینمایی «دربارهٔ کودك» جایزه بدهیم و این ما را ناگزیر می‌کرد به هر حال به یکی از اینگونه فیلم‌ها جایزه بدهیم. می‌بینید که در بیانیه هم آمده است که متأسفانه سینمای کودك با سینمای مطلوب و آرمانی ما خیلی فاصله دارد بطور کلّی فیلم‌ها، در مجموع هر کدام از جنبه‌هایی ضعف داشتند بعضی فیلمها که با توجه به معیارهای سینمای کودك ساخته شده و مضمون ارزشمند و قابل توجهی داشتند، متأسفانه به لحاظ ساختار سینمایی و صناعت فیلمسازی اشکال داشت، از طرف دیگر فیلم‌هایی بودند که جنبه‌های تکنیکی در آنها خوب بود، بیان، بیان سینمایی بود منتها آنچه که گفته می‌شد زیاد ارزشمند نبود.

● در بیانیه هیئت داوری که روز اختتامیه قرائت شد به معرفی فیلم «بد» هم اشاره شده بود. این فکر چگونه صورت گرفت و چه چهارچوبی برای

عملی نمودن آن می‌توان در نظر گرفت.

بعضی از فیلمها واقعاً تأسف برانگیز بودند، به نظر می‌آمد که سازندگان آن قبیل فیلمها صرفاً برای کسب درآمد فیلم ساخته‌اند و جنبه‌های فرهنگی، مد نظرشان نبوده و این یك مقدار داوران را آزار می‌داد و برخی از اوقات موجب عصبانیت آنها می‌شد که چرا بایستی سینمای کودك، که آینده‌ساز و تعیین کننده است و بسیار حساس به ورطه ابتذال کشانده شود؟ بگذرایید حدّاقل سینمای کودك از سطحی‌نگری و ابتذال به دور بماند.

این بود که در بیانیه اشاره شد؛ یعنی آنجا بحث بر سر این بود که ما بیاییم و این قبیل فیلمها را هم معرفی کنیم. ما در مقام اجرایی نبودیم که بتوانیم با سازندگان اینگونه فیلمها برخورد قاطع داشته باشیم، حداقل در محدودهٔ تواناییها و اختیاراتی که داشتیم می‌توانستیم این نقطه نظر را آشکار کنیم و اعلام کنیم که این فیلمها، فیلم‌های بدی بود، این فیلم‌ها، فیلم‌های باارزشی بود. بحث دیگری هم پیش آمد و آن اینکه امسال این کار را نکنیم و به یك هشدار بسنده کنیم و تذکر بدهیم و بگوییم که اگر باز هم از این قبیل کارها صورت بگیرد، هیئت داوران خودشان را موظف می‌بینند که اینها را معرفی کنند. در مسابقات ورزشی به یك ورزشکار خاطی که اخلاق ورزشی را رعایت نمی‌کند، ابتدا اخطار داده می‌شود، کارت زرد به او می‌دهند. بعد که این اخطار کارساز نشد و هشدار تأثیری نداشت. آن وقت ورزشکار خاطی اخراج می‌شود. این قاعده در سایر امور هم می‌تواند به کار گرفته شود. به این خاطر در بیانیه به هیئت داوران جشنواره بعدی پیشنهاد شد که حتماً این کار را انجام بدهند. همانطور که عرض کردم صرفاً به این منظور که دنیای ساده و زیبای کودك را از آفت‌های فرهنگی محافظت کنیم.

● همانطور که مُطلعید در جشنواره‌ها هیئت انتخاب فیلم وجود دارد و این هیئت وظیفه‌اش گزینش اولیه فیلم‌ها، جهت نمایش در بخش مسابقه است. و از آنجایی که انتخاب یك فیلم برای بخش مسابقه خود یك امتیاز و پیروزی محسوب می‌شود. جایگاه هیئت انتخاب در جشنواره‌ها بسیار مهم است، در این جشنواره هیئت انتخاب چه وضعیتی داشته و فکر نمی‌کنید اگر در این مرحله فیلم‌ها درست انتخاب شوند دیگر نیاز به تمهیداتی همچون معرفی فیلم بد نباشد.

- هیئت انتخاب، همانطور که فرمودید نقش تعیین کننده‌ای دارد. و شاید این تلقی در واقع اشتباه باشد که ما نقش هیئت انتخاب را ضعیفتر و کم اهمیت‌تر از نقش داوران بدانیم و بایستی هیئت انتخاب هم براساس معیارها و ضوابطی به فیلم‌ها اجازه شرکت در فستیوال را بدهند. منتها به نظر می‌رسد، تعداد اندك فیلم‌ها هیئت‌های داوری را ناگزیر از مماشات می‌کند. شاید اگر قرار باشد که هیئت‌های انتخاب بر مبنای معیارهای اصولی، دقیقاً دست به انتخاب بزنند، فیلمی برای شرکت در جشنواره باقی نماند و از این کانال هیچ فیلمی عبور نکند. لذا من فکر می‌کنم با توجه به اینکه بایستی جشنواره برگزار شود و تعداد فیلم‌ها هم بایستی تعداد قابل قبولی باشد، هیئت‌های انتخاب ناگزیر از یك مقدار مماشات هستند و به این خاطر هست که اجازه می‌دهند بعضی فیلم‌ها به بخش مسابقه راه پیدا کند. در بخش مسابقهٔ سینمای ایران در جشنواره فجر اینطور نیست که همه فیلم‌ها وارد بخش مسابقه شوند ولی در جشنواره اصفهان به نظر می‌آمد که به همه فیلم‌های سینمایی عرضه شده امکان شرکت در بخش مسابقه داده شده بود. شاید علت این امر تعداد قلیل فیلم‌ها بود؛ به هر حال همانطور که می‌دانید امسال برای اولین بار این بخش، بخش مسابقه سینمای کودك ایران در جشنواره گنجانده شده بود. طبیعی است که نارسایی‌هایی بروز کند انشاا... در سالهای آتی اینگونه ضعف‌ها مشاهده نخواهد شد.

● هرچند عنوان فیلم‌های انیمیشن

جایی در جشنواره ندارد؛ اما بسیاری در دل این فستیوال، انیمیشن را هم می‌بینند و هستند فیلم‌های انیمیشن که موفق به گرفتن جایزه می‌شوند، حال فکر نمی‌کنید وجود یك متخصص انیمیشن در ترکیب داوران می‌تواند در مشورتهای تکنیکی و کلاً ساختار سینمایی فیلم‌های انیمیشن به داوران در اعلام رأی کمك زیادی بکند؟

بله لزومش که انکارناپذیر است. فکر می‌کنم که در جشنواره اصفهان هم یك مقدار توجه شده بود یعنی خود من که آنجا حضور داشتم تا حدودی به سینمای انیمیشن آشنایی داشتم و حضور آقای حسین خسروجردی هم به عنوان گرافیست در واقع با توجه به همین مسئله که بخشی از فیلم‌های حاضر در جشنواره اصفهان فیلم‌های انیمیشن است، صورت گرفته بود. مسلماً حضور یك نفر که در زمینه انیمیشن استاد باشد حتماً لازم است. در جشنواره اصفهان تعداد فیلم‌های انیمیشن اندك و قلیل بود. این جای تأسف دارد همانطور که شاهد بودید اینگونه فیلم‌ها اغلب آثاری بود که در کانون ساخته شده و یا حداقل با کمك و همیاری کانون ساخته شده بود. متأسفانه سینمای انیمیشن در ایران زیاد جدی تلقی نمی‌شود و سرمایه‌گذاری لازم در زمینه این نوع سینما صورت نمی‌گیرد در حالی که ما فیلمسازان و کارگردانان انیمیشن آگاه و چیره‌دستی داریم و اگر مروری بر جشنواره‌های کودك در قبل از انقلاب و بعد از انقلاب داشته باشیم، می‌بینیم که سینمای انیمیشن ایران، هم از جهت مضمون و محتوا و هم از جنبه فرم و نحوهٔ ساخت، آثار ارزشمندی هستند؛ و اغلب آنها قابل ارائه در سطح جهانی‌اند و می‌توانند با بهترین آثار انیمیشن در دنیا به رقابت بنشیند. ولی متأسفانه نسبت به این قضیه بی‌توجهی صورت می‌گیرد. به نظر من تنها متولی سینمای انیمیشن ایران، کانون است و ما هم متأسفانه از نظر بودجه در مضیقه هستیم و نمی‌توانیم هزینه همهٔ کارها را تقبل کنیم. اما اگر مشکل ضعف بودجه حل شود ما با سینمای انیمیشن هم می‌توانیم حرف برای گفتن داشته باشیم، کمااینکه داشته‌ایم و اغلب آثاری که به صورت انیمیشن ساخته شده در مجامع بین‌المللی سینمایی با تحسین و ستایش دوستداران انیمیشن واقع شده است.

● گذشته از داوری کلیت جشنواره را چگونه دیدید.

ـ جشنواره به نظر من با توجه به جنبه‌های مثبت و سازنده‌ای که داشت، متأسفانه خالی از اشکال هم نبود. به اعتقاد من می‌توان این قبیل جشنواره‌ها را پربارتر، منظم‌تر و بهتر برگزار کرد. در حال حاضر واقعاً نمی‌توان این بهانه را آورد که ما هنوز در زمینه برگزاری جشنواره تجربه کافی نداریم، و باز این را هم نمی‌شود به عنوان بهانه آورد که جشنواره مشکل بودجه داشته است. جشنواره اصفهان هزینه زیادی دربرداشته و این هزینه‌ها هم تأمین و پرداخت شده است. در جشنواره حضور فیلم‌ها و همینطور برنامه‌های جنبی که به اصطلاح جنبه‌های فرهنگی جشنواره هست به نظر من دارای ضعفهای آشکاری بوده که امیدوارم در سالهای آتی بهبود یابد.

● به نظر می‌آید که جشنواره همانطور که گفتید از بودجه کافی برخوردار بود و تا آنجا هم که شرایط اجازه می‌داد و سعی شده بود به بهترین شکل برگزار شود. اما احساس می‌شد کیفیت و کمیت جشنواره به خاطر حضور فیلم‌ها و نوع فیلم با تدارکات و عملکرد برگزارکنندگان جشنواره، تناسب درستی نداشت؟

بله به نظر من آن چیزی که می‌تواند یك جشنواره را از سایر جشنواره‌های مشابه متمایز کند، کیفیت حضور فیلم‌ها است. یعنی آنچه که در جشنواره‌ها تعیین کننده است، حضور فیلم خوب است. متأسفانه جشنواره از این نظر دچار مشکل بود. از آنجایی که برگزاری جشنواره در راستای سیاستهای فرهنگی خاصی صورت می‌گیرد به نظر می‌آمد که به این جنبه هم بی‌توجهی شده و از این نظر اشکال داشت. و همانطور که فرمودید ظرف خیلی درخشانتر و زیباتر از مظروف بود، جشنواره‌ای که می‌تواند آیینه‌ای فرا روی فیلمسازان باشد که در آن نقش خود را ببینند و متوجه شوند که تا چه حد آن نقش، راست و درست است و تا چه حد اشکال دارد، این آیینه به اعتقاد من گسترده و صیقل خورده نبود. مثلاً حضور سینمای نورمن ویزدم در کنار جشنواره به نمایش درآمده بود، ضمن آنکه می‌دیدیم در آن سالنی که فیلم‌های نورمن ویزدم به نمایش درمی‌آمد، کودکی وجود نداشت. یکی دیگر از اشکالات جشنواره این بود که نتوانسته بود فراگیر باشد، نتوانسته بود کودکان زیادی را به سینما بکشاند، صرفنظر از آن تعداد کودکی که به عنوان داور انتخاب شده بودند و فیلم‌ها را می‌دیدند، کودکان زیادی را در جشنواره نمی‌دیدیم یعنی نه جلو سینماها ازدحام کودکان را مشاهده می‌کردیم و نه در سالن‌های نمایش فیلم، حضور کودکان را لمس می‌کردیم. البته یك فعالیت‌هایی صورت می‌گرفت. گاهی اوقات دانش‌آموزان مدارس در سینماها حضور پیدا می‌کردند. ولی متأسفانه این جنبه خیلی ضعیف بود و جشنواره اصفهان نتوانسته بود کودکان را به سالن‌های نمایش بکشاند. ترتیبی داده نشده بود که کودکان بتوانند به سینما بیایند و ازدحام بزرگترها اصلاً فرصت و مجال این را نمی‌داد که کودکان پایشان به سالن‌های نمایش برسد.

● در این جشنواره کشورهایی همچون کانادا و مانند آن که در زمینه کودکان فعالیت زیادی دارند، شرکت کرده بودند. و ما از اینها فیلم‌های بسیار خوبی در زمینه کودکان دیده‌ایم؛ ولی برعکس در این جا دیدیم که حتی کانادایی‌ها خیلی ضعیف شرکت کرده بودند. حال سؤال این است که این قضیه برمی‌گردد به برخورد آنها با جشنوارهٔ ما و یا نوع گزینشی که ما داشتیم. شاید ضعفی که آنها در شرکت داشتند برمی‌گردد به گزینش و کانالیزه کردن انتخاب فیلم‌ها؟ کدام یك از عوامل فوق را می‌توانیم در این مورد دخیل بدانیم؟

همه عواملی که شما می‌گویید به هر حال یك نقشی دارند. معیارهای انتخاب فیلم کودك ما با معیارهای دیگران متفاوت است، معیارها و حریم‌های اخلاقی که در نظام جمهوری اسلامی، با توجه به معیارهای فرهنگی اسلام مورد توجه قرار می‌گیرد، متأسفانه در سینمای کشورهای بیگانه نادیده گرفته می‌شود، خودبه خود این محدودیتی را هم ایجاد می‌کند. فی‌المثل

مسئله عریان بودن آدمها در فیلم‌ها که متأسفانه در تمام دنیا در سینمای کودک وجود دارد و دیگر مسائل غیراخلاقی در فیلم‌ها. البته شاید بهتر بود این سئوال را از برگزارکنندگان جشنواره می‌پرسیدید. چون من از چگونگی دعوت از فیلم‌ها اطلاع ندارم. شاید یك مشكل دیگر، فصل برگزاری جشنواره باشد كه زمان مناسبی نیست تا فیلم‌ها و یا فیلمسازان بتوانند شركت كنند. یكی از علتهایی هم كه دانش‌آموزان نمی‌توانند در جشنواره حضور پیدا كنند، مصادف بودن آن با باز شدن مدارس و حضور كودكان در كلاسها است. ولی به نظر می‌رسد كه برگزاركنندگان در انتخاب زمان جشنواره ناگزیر بوده‌اند محدودهٔ زمانی را انتخاب كنند كه در هیچ كجای دنیا، جشنواره كودك در حال برگزاری نباشد و این فرصت برای فیلمسازان و میهمانان خارجی ایجاد شود كه بتوانند در جشنواره اصفهان شركت كنند. شاید اگر بخواهند این جشنواره را در تابستان برگزار كنند مصادف شود با یكسری جشنواره‌های بین‌المللی دیگر و باز این یكجور محدودیت بشود.

● بسیاری از روزها بچه‌ها به سینما می‌آمدند و با فیلم‌های سنگین روبرو می‌شدند كه با روحیه‌شان سازگار نبود. به نظر شما ما نیاز به سانس خاصی كه به اسم بچه‌ها انتخاب شده باشد و انیمیشن برای كودكان و یا فیلم برای كودكان را نمایش دهد و بچه‌ها را از بلا تكلیفی كه ما در سینماهای اصفهان دیدیم، نجات دهد، نیست؟

منظورتان این است كه سانس‌های خاصی را باصطلاح برای كودكان در نظر بگیرند و فیلم‌های خاص كودك را نشان بدهند؟

● بله تا آنها راضی از سالن بیرون بروند.

بدیهی است این جنبه هم باید در نظر گرفته شود، هر فیلمی كه در آن یك كودك نقش دارد از نوع سینمای كودك نیست و كار برای كودك با توجه به شرایط روحی و عقلانی و محدودهٔ سنی كودكان، شیوه نگرش خاصی را می‌طلبد. در ارائه فیلم برای كودكان، تمهیدات خاص در نظر گرفته نشده بود كه رضایت خاطر آنها را بدنبال داشته باشد. گاهی اوقات كودكان را به سینمایی می‌بردند كه فیلم نامناسب برای كودك به نمایش درمی‌آمد و بعضی مواقع عكس‌العملهایی را هم بدنبال داشت.

● كه بالاجبار می‌خواستند شادی كنند ولی این در فیلم وجود نداشت.

مثلاً یك مورد این بود، یا وجود عامل ترس و ترسناك بودن فیلم. این مسئله‌ای است كه باید خیلی به آن توجه شود ولی بعضی از فیلم‌های كودك ترسناك بود.

● مثلاً فیلم *شكار اشباح* از استرالیا دقیقاً همینطور بود.

یا مثلاً بعضی فیلم‌های دیگر كه نمی‌خواهم اسم ببرم. اینها به عنوان سینمای كودكان در سینما به نمایش درمی‌آمدند و بچه‌ها با دیدن آنها عكس‌العمل‌های ناخوشایندی را نشان می‌دادند و به نظر می‌آمد از آن صحنه‌های ترسناك به دلیل خودآگاهی كه دارند زیاد متأثر نمی‌شوند. اما كودكان برخلاف بزرگترها وقتی به سالن سینما می‌روند با تمامی افكارشان گوئی به خواب می‌روند. آنها تمام توجه و ذهن خود را به فیلم می‌سپارند و دیدن فیلم، برای آنها جنبهٔ رؤیا دارد و اگر این رؤیا تبدیل به كابوس شود، روی بچه تأثیر بد می‌گذارد. كودك وقتی به سینما می‌رود، در واقع ذهن، فكر؛ عواطف و احساساتش تماماً در اختیار فیلم قرار می‌گیرد و درنتیجه خودآگاهی ندارد كه متوجه این امر باشد كه دارد فیلم می‌بیند. پس اگر یك صحنه وحشتناكی ببیند، این را واقعی می‌پندارد و در قبالش عكس‌العمل نشان می‌دهد. اما بزرگترها موقع تماشای فیلم خودآگاهی دارند و متوجه هستند كه دارند فیلم می‌بینند و اگر در این فیلم سری بریده شود، یا عنكبوت وحشتناكی نشان داده شود، می‌فهمند كه این در واقعیت رخ نمی‌دهد و پس با توجه به این نكته اگر دنیایی كه فیلمساز كودك ترسیم می‌كند، دنیایی لطیف، زیبا خوشایند، دلچسب و جذاب باشد، كودك لذت می‌برد و احساسات و عواطفش تلطیف می‌شود. بر عكس اگر دنیایی كه نمایش داده می‌شود، سیاه و تاریك و ترسناك و مایوس كننده باشد، كودك در واقع تجربهٔ بدی را می‌گذراند و این به شدت روی احساساتش تأثیر می‌گذارد و در قبالش عكس‌العمل ناخوشایند نشان می‌دهد.

● آقای شجاع نوری در جلسه مراسم اختتامیه، نوید برگزاری جشنواره را توسط كانون دادند و گفتند كه بدنبال این هستند كه در سالهای آینده و یا در سال آینده، بعد از یك بررسی، اگر كانون توانایی برگزاری جشنواره را داشته باشد، توسط این مركز برگزار شود؛ نظر شما چیست؟

این نوید را درواقع آقای شجاع نوری قبل از برگزاری جشنواره داده بود. توجه داشته باشید كه جشنواره بین‌المللی كودك و نوجوان را قبل از انقلاب كانون برگزار می‌كرده و در واقع امور سینمایی كانون با

این انگیزه تشکیل شد که خاص کودکان و نوجوانان است. اما بعد از انقلاب این جنبه از فعالیت کانون صورت نگرفت و بنیاد فارابی شروع به برگزاری جشنواره کودکان و نوجوانان کرد. حالا نمی‌دانم روی چه انگیزه‌ای بود که مسؤلین بنیاد فارابی در سال جاری، به این فکر افتادند، که برگزاری جشنواره را به کانون بازگردانند. مسؤلین جشنواه کودك به ما پیشنهاد کردند که بیایید و این جشنواره را برگزار کنید. اصرار هم داشتند که در سال جاری یعنی همین جشنواره اخیر را ما برگزار کنیم. این پیشنهاد که از سوی مسؤلین بنیاد فارابی به ما شد تصور کردیم که آنها قادر به انجام این کار نیستند یا تمایل به انجامش را ندارند و ما این کاررا، کاری که روی زمین افتاده و مانده تلقی کردیم و گفتیم خوب ما این بار را به دوش می‌گیریم، و برگزار می‌کنیم. لذا در جلسه‌ای که بین مسؤلین رده‌بالای کانون و فارابی تشکیل شد، این مسئله بصورت رسمی به کانون پیشنهاد شد و کانون هم براساس همان تلقی که از قبل داشت، پذیرفت که جشنواره را برگزار کند. منتهی از آنجایی که برای برگزاری جشنوارهٔ امسال فرصت خیلی کمی بود، پیشنهاد کردیم که در جشنواره هشتم در کنار جشنواره حضور فعال پیدا کنیم و سپس جشنواره نهم را ما برگزار کنیم. حتماً آنجا شاهد حضور کانون، چه از لحاظ تعداد فیلم‌ها و چه از لحاظ برنامه‌های جنبی بوده‌اید. تصورمان این بود که سال آینده ما هستیم که جشنواره را برگزار می‌کنیم. ولی زمزمه‌هایی در طول برگزاری جشنواره شنیدیم که خوشایند نبود. گویا طوری جلوه داده شده بود که کانون به اصرار و پافشاری می‌خواهد این جشنواره را از چنگ بنیاد فارابی درآورد. و چنین تصوری را در اذهان ایجاد کرده بودند. از طرف دیگر زمزمه‌های ناخوشایند دیگری شنیده می‌شد که حاکی از نگرانی هنرمندان و سایر دست اندرکاران سینمای کودك از برگزاری جشنواره توسط کانون بود. فی‌المثل در بولتن‌های روزانه نقطه نظراتی ابراز شده بود که از نظر ما خیلی تأسف‌آور بود. خانمی (دست دعا به سوی پروردگار برداشته) وگفته بود پروردگارا این نهال بالنده هشت ساله را از هرگونه آفت فرهنگی بدور دار. یعنی اینکه ایها الناس بهوش باشید که آفت دارد به جشنواره می‌زند- آفت کانون- فرد دیگری گفته بود که مثلاً جشنواره هفتم «هورا، هورا» جشنواره هشتم «هورا، هورا، هو... را» جشنواره نهم؟، ما تعجب کردیم، یعنی چه؟ اینها چه عکس‌العملهایی است که دارند نشان می‌دهند. وقتی که بولتن رسمی جشنواره، این نقطه نظرات را منعکس می‌کند. به نظر می‌آید که خود برگزارکنندگان جشنواره و گردانندگان بولتن هم بدشان نمی‌آید که این گونه صحبت‌ها دربگیرد. برخی از دوستان نیز که سهمی در برگزاری جشنواره دارند، هر وقت فرصتی می‌یافتند با طعنه و کنایه و گاهی با تمسخر حرفهایی می‌زدند. روز آخر در مراسم اختتامیه برخوردی که مسؤلین جشنواره کودك و نوجوان با کانون کردند برخورد ناخوشایند و تأسف‌آوری بود. با حسن نیت قصد ورود به عرصه را داشتیم و می‌خواستیم کاری را که تصور می‌کردیم روی زمین مانده و بنیاد فارابی تمایل به انجامش ندارد را انجام دهیم و این را وظیفه سنگینی بر دوش خودمان می‌دانستیم. گفتیم که خوب داریم صواب می‌کنیم. ولی جور دیگری جلوه داده شده بود. همه تصورشان این بود که کانون دارد از یت مجراهایی وارد عمل می‌شود که جشنواره را از چنگ آنها دربیاورد. گویی لقمه لذیذی است در یك سفره رنگین، و کانون دورخیز کرده که این لقمه را ببلعد. در حالیکه ما برگزاری جشنواره را سفره تلقی نمی‌کنیم. آنرا یك سنگر فرهنگی می‌دانیم که بایستی حفاظت و نگهداری شود. ولی اینطور وانمود می‌شد که کانون می‌خواهد از این نمد کلاهی برای خودش بدوزد. ما اصلاً تمایلی به برگزاری جشنواره کودك و نوجوان به این شکل نداریم. چون ما اصلاً این نحوه برگزاری جشنواره را در شأن کانون نمی‌دانیم. در واقع کانون شأنی بالاتر و والاتر از این دارد که بخواهد جشنواره‌ای به این شکل را برگزار کند.

در اظهارات مدیر جشنواره آمده بود که کانون آمده تا توانایی خودش را محك بزند و ببیند آیا توان برگزاری جشنواره را دارد یا نه.! ما اصلاً مشکل برای برگزاری جشنواره نداریم؛ تواناییهای کانون خیلی بالاتر از توانایی‌های برگزارکنندگان جشنواره اصفهان است. ما توان برگزاری جشنواره‌ای را داریم که واقعاً جشنواره

کودك باشد. خیلی فراگیرتر و پرمحتواتر از جشنواره اصفهان. ما داریم طراحی می‌کنیم که جشنواره‌ای برگزار کنیم سایر ابعاد فرهنگی، هنری را هم در خود داشته باشد. ما می‌توانیم جشنواره‌ای برگزار کنیم که در آن علاوه بر فستیوال فیلم، فستیوال کتاب کودك، فستیوال عروسکی، فستیوال تئاتر کودکان را نیز در برداشته باشد. و این توانایی را قبلاً هم داشته و انجام می‌داده است. حالا اگر یك جماعت دیگری برای برگزاری جشنواره داوطلب هست، ما که بخیل نیستیم؛ بگذارید برگزار کنند. ما فکر کردیم نمی‌خواهند برگزار کنند و دیگر قادر به انجام کار نیستند، گفتیم حیف است جشنواره کودك نداشته باشیم. و اینطور نبود که بخواهیم توانایی خودمان را محك بزنیم. ما همه چیزمان مشخص بود یعنی اگر قرار بر این می‌شد که جشنواره را در سال آینده ما برگزار کنیم؛ به بهترین نحو ممکن و به بهترین وجه برگزار می‌کردیم. ولی این برخوردها که پیش آمد ما را به این نقطه نظر رساند که اصلاً ما دیگر این جشنواره را برگزار نخواهیم کرد. حتی اگر بر ما تحمیل کنند ما پذیرای آن نخواهیم بود. شما می‌توانید با تیتر درشت بنویسید: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان به هیچ وجه تمایلی به برگزاری جشنواره کودك اصفهان را ندارد و آقایانی که نگران هستند که مبادا کانون، برگزار کننده باشد. آسوده خاطر باشند چرا که ما هیچ اصراری به برگزاری جشنواره نداریم و اصلاً برگزارش نمی‌کنیم.

● دو مورد وجود دارد که بسیاری از شرکت کنندگان در جشنواره و سینما دوستان، در برگزاری جشنواره توسط کانون نگران آن هستند. یکی استطاعت مالی کانون است و دیگری طیفی شدن این جشنواره. نظر شما چیست؟

طیفی شدن جشنواره؟ منظورتان را نمی‌فهمم!

● یعنی تا حدودی حالت انحصاری و جو کانون در آن حاکم شود.

بله. در مورد استطاعت مالی که اصلاً نگران کننده نیست. چون هزینهٔ جشنواره اصفهان را بنیاد فارابی پرداخت نمی‌کند. جشنواره اصفهان را، شهرداری اصفهان برگزار می‌کند و در این رابطه هواپیمایی ملی ایران، صدا و سیما، کانون پرورش فکری و آموزش و پرورش همراهی کرده و تمامی این نهادها و ارگانها دست به دست هم می‌دهند و هر کدام یك هزینه‌هایی را تقبل می‌کنند، تا این جشنواره برگزار شود. بنیاد فارابی صرفاً امور اجرایی را به عهده دارد و هزینه و بودجه اصلاً به عهده بنیاد فارابی نیست و از این نظر مشکل وجود ندارد. بله اگر که کانون خودش می‌خواست همهٔ هزینه‌ها را تقبل کند، می‌بایستی که این را هیئت دولت در بودجه‌ای که به کانون اختصاص می‌دهد، پیش‌بینی کند. مثلاً میهمانان جشنواره را که با هواپیما به اصفهان می‌برند مگر کرایه هواپیما را بنیاد فارابی می‌دهد، مگر خرج هتل میهمانان را بنیاد فارابی تقبل کرده؟ نه، همهٔ اینها را ارگانهای دیگر داده‌اند. بنیاد فارابی فقط از نظر اجرایی آنرا برگزار کرده و ما از این نظر است که می‌گوییم مشکل نداریم. یعنی ما آدمهایی را داریم که اینکاره هستند و با تجربه. کمااینکه قبلاً برگزار می‌کردند، خیلی هم آبرومندانه‌تر. پس این مشکلی نبوده و حالا ما به فرض هم که مشکل مالی داشته باشیم به هر حال قبول کرده بودیم و براساس توافق نامه‌ای که امضاء کرده‌ایم، برگزارش می‌کردیم. آن موافقت نامه موجود است و به امضای طرفین رسیده و در واقع مسؤلین بنیاد فارابی آنرا قطعی اعلام کردند که برگزار کننده از این پس کانون خواهد بود. خوب ما می‌توانستیم اگر مشکل مالی بود، همان موقع بگوییم که آقا ما تا مشکل مالی داریم نمی‌خواهیم برگزار کننده باشیم و تا این مشکل حل نشود، ما برگزار کننده نخواهیم بود. پس ما مسائل مالی آن را پذیرفته بودیم. مورد دوم که کانونی شدن جشنواره است، خوب مسلماً اگر که قرار باشد نهادی، مؤسسه‌ای یك جشنواره را برگزار کند، با معیارهای خودش آن جشنواره را برگزار می‌کند. پس ممکن است که ما در انتخاب فیلم‌ها، دعوت از میهمانان و... سعی کنیم که گسترده عمل کنیم.

● از این که وقت خود را در اختیار ما گذاشتید، متشکرم.

من هم متشکرم. □

ناصر گل محمدی

□ نورمن، دلقك بچه‌ها

■ شاهرخ دولکو

□ نگاهی به شخصیت و فیلمهای نورمن ویزدام به‌مناسبت نمایش فیلمهایش در هشتمین جشنواره فیلمهای کودکان و نوجوانان

واقعیت این است که نورمن ویزدام در طول کار حرفه‌ای خود، هیچگاه موفق به خلق اثری نشد که او را در میان دیگر کمدینها دارای اعتباری قابل ذکر کند. نورمن هیچگاه در بررسیهای جدی‌ای که از سینمای کمدی به‌عمل آمد، یك «کمدین» به‌حساب نیامد. او در این بررسیها، همیشه چیزی در حد یك دلقك یا شومن تلقی شد. همین و نه بیشتر.

واقعیت این است که با تمامی تلخی موجود در این اعتراف ـ اگر بتوان اعتراف نامیدش و اگر ملاحظات نگاه حرفه‌ای این اجازه را بدهد که عدم موفقیت فردی را در آثاری که به‌جا گذاشته است «تلخ» بدانیم ـ باید اذعان کرد که نورمن واقعاً هیچگاه یك کمدین نبود. اما، همچون هر فرد دیگری که به‌هرحال نامش در فهرست عناوین چند فیلمی که با عنوان «فیلم کمدی» در تاریخ سینما معروفند، ثبت شده است، این امتیاز ـ یا استحقاق؟ ـ را دارد که بیشتر از این مورد بررسی قرار گیرد. تا هم خودش و هم وجوه مختلف کاری‌اش برای خوانندهٔ علاقه‌مند، روشنتر شود.

□□

نورمن ویزدام در چهاردهم فوریهٔ سال ۱۹۲۰ در لندن به‌دنیا می‌آید. پس از پایان خدمت وظیفهٔ عمومی ـ که در دوران جنگ جهانی دوم می‌گذرد ـ و در اوایل دههٔ چهل، به «موزیك‌هال»های انگلستان روی می‌آورد. این نقطه‌ای سرنوشت‌ساز برای نورمن است. نورمن در نسل پیش از خود چاپلین و لورل را دارد. کسانی که خیلی پیشتر از او (چاپلین در سال ۱۸۹۴ و لورل در حوالی سال ۱۹۰۷) بازی در موزیك‌هال را شروع کرده‌اند و بعد در گذار به‌آمریکا (چاپلین در حوالی سالهای ۱۹۱۴ و لورل در سال ۱۹۱۷) بازی در فیلم را تجربه کرده‌اند و به‌برکت استعداد و زمینهٔ موجود، حالا کمدینهایی صاحب سبك هستند. نورمن نه استعداد آنها را دارد و نه زمینهٔ آن را. چه به‌لحاظ زمانی و چه به‌لحاظ مکانی (یعنی انگلستان دهه چهل و همچنین گرایش عامه به‌نمایشهای سبك، عامه‌پسند، سهل‌الوصول و همگانی). نورمن با توجه به‌وضعیت خود، البته، ساده‌ترین راه را برمی‌گزیند. همچنان کار خود در موزیك‌هال را ـ که بنا به‌استفاده‌ای که نورمن از خصوصیات فردی خود همچون لهجهٔ غلیظ لندنی، کوتاهی قد، چالاکی در حرکات و خنده‌های غلوآمیز می‌کند، بیشتر به‌شومن قابل تعبیر است تا کمدین ـ دنبال می‌کند و البته انگ شومنی و راه ندادن به‌جرگه کمدینی از همینجا هم گریبان او را می‌گیرد. اما بعد ثابت می‌شود که در این انتخاب حق با نورمن بوده است. نمایشهای سبك او، شومنی‌اش، و نوع شوخیهای ساده‌انگارانه‌ای که با متانت و آقامنشی خاص انگلیسی می‌کند، بیش از آن موفقیت کسب می‌کند که دیگران انتظار دارند. پس‌زمینه و تلقی خاص انگلیسی‌ها نسبت

به‌شوخی ـبا همان مثال معروف یك لطیفه و سه خنده‌ـ نورمن را به‌آنجا می‌کشاند که همچنان در نوع شوخیهای سبك باقی بماند و ستارهٔ محبوب دههٔ پنجاه و شصت انگلستان ـو نه خارج از کشورـ در این دوران باشد.

نتیجهٔ استمرار کار نورمن در شومنی برای موزیك‌هال‌ها، دو خصوصیت عمده برای کار او در سینما و فیلمهایش به‌همراه می‌آورد: از طرفی فیلمها دچار همان استقبال عامه و موفقیت او در این قالب جدید(؟) می‌شوند و از طرفی (با صدور فیلمها به‌خارج از مرزها) بررسی جدی‌تر کار او به‌عنوان شوخی‌ساز در عرصهٔ سینما را سبب می‌شوند. بررسیهایی که البته هیچکدام برای نورمن امتیازی منظور نمی‌کنند: استمرار کار در موزیك‌هال از یك‌سو او را در نوع ابداع و اجرای شوخی به‌سوی کارهایی عامه‌پسند و ارضای سلیقه‌های متفنن و سبك می‌راند، و از سویی او را بیشتر به‌نوع کمدی تئاتری و رادیویی (تصویری و کلامی) وصل می‌کند تا به‌کمدی سینمایی (که بعداً درباره‌شان توضیح خواهم داد).

نورمن اما، از آنجا که هم به‌استعداد و هم به‌زمینهٔ خود اشراف دارد و از طرفی استقبال خیل عظیم مردم کوچه و بازار را از کار خود می‌بیند، در سینما نیز همچنان یك شومن باقی می‌ماند. هرچند که این‌بار این شومن بیشتر نقشی به‌مثابه بازیگر برعهده دارد تا صحنه‌گردان (و گاه هردو کار با هم تلفیق می‌شوند). به‌این ترتیب نورمن خود بر نوع کارش صحّه می‌گذارد. از قضا کارگردانهایی نیز که «اجرا»ی فیلمهای نورمن را به‌عهده دارند، همچون او از حس شوخی‌سازی ـو بیشتر سینمایی‌ـ بهره‌ای نبرده‌اند. این است که فیلمهای نورمن ویژگی حتی اگر بتوانند تماشاگر خود را به‌خنده هم بیندازند ـکه این البته نشانه‌ای از «کمدی» بودن هم نیست‌ـ هرگز نمی‌توانند به‌حیطهٔ کمدی سینمایی ـکه مستلزم اندیشه سینمایی در باب خلق کمدی با استفاده از میزانسن است‌ـ وارد شوند. مثلاً به‌آن شکلی که باستر کیتن، استاد بلامنازع آن است.

□□

نورمن به‌سرعت و طی همان چند فیلم ابتدایی خود، توانست «شخصیت» خاص خود را بیابد. شخصیتی که بعداً مثل هر بازیگر کمدی دیگری، آن‌را در همهٔ فیلمهایش تکرار کرد و ادامه داد. اما پیش از آنکه دربارهٔ این شخصیت خاص بحثی به‌میان آورم، ترجیح می‌دهم که اصلاً بحث را به‌سوی مسئله «شخصیت» در فیلم کمدی برگردانم. مسئله‌ای که ـحداقل برای خود من‌ـ بسیار جذاب است.

از انواع شخصیتهایی که در آثار نمایشی وجود دارند، شخصیتهایی که برای حضور در «نوع» [ژانر] یا «تیپ» خاصی از فیلمها به‌کار می‌روند، از حساسیت و جذابیت خاصی بهره‌مند هستند.

در اصلی‌ترین ژانرهای سینمایی ـمثل وسترن، گنگستری، یا همین کمدی‌ـ حضور شخصیتهای «مسطح» و «مستعمل» یکی از مورد استفاده‌ترین تمهیدها محسوب می‌شود. استفاده از شخصیت مسطح (شخصیتی که دارای پیچیدگیهای فردی و شخصی خاصی نیست) و شخصیت مستعمل (شخصیت تکرار شونده که چون «تیپ»، وضعیتی کلی از یك شخصیت موروثی و تاریخی به‌دست می‌دهد) یا به‌طور کلی استفاده از «سنخ» در ژانرهای سینمایی اصلاً به‌یکی از دلایل اصلی وجود خود «نوع» در سینما برمی‌گردد. یعنی ارتباط سریع، پویا، بلافاصله و سهل تماشاگر با فیلم. تلاش برای سرعت بخشیدن در ورود تماشاگر به‌جریان فیلم و دریافت بدون وقفهٔ آن. شخصیت مسطح از آنجایی که نیاز به‌زمان زیادی برای درك شدن ندارد (درست برخلاف شخصیت مدور که دارای جامعیت، فردیت و پیچیدگی است) و شخصیت مستعمل از آنجایی که نیاز به‌زمان زیادی برای شناختن ـیا بازشناختن؟ـ ندارد، بهترین شخصیتها برای «نوع» به‌حساب می‌آیند. به‌این ترتیب به‌محض ظاهر شدن چاپلین در فیلم، تماشاگر «متوجه» این می‌شود که با فیلمی کمدی روبرو است و از آنجایی که او شناخت قبلی از این شخصیت دارد، فیلمساز از این امتیاز بسیار بزرگ بهره‌مند می‌شود که دیگر دقایقی از فیلم را صرف شخصیت‌پردازی چاپلین ـمثلاًـ نکند. او، از همان دقیقهٔ اول می‌تواند در جریان فیلم وارد شود و خنده ـمثلاًـ بیافریند. (نگاه کنیم مثلاً به‌اولین نماهای *جویندگان طلا*، حضور چاپلین ـبا همان شمایل ظاهری

همیشگی- در یك کوره راه پربرف، و خندهٔ تماشاگر، بدون حتی نیاز به‌تعریف کردن یك شوخی، یا صرف وقت برای طرح یك دیالوگ بامزه).

به‌این ترتیب بازیگران فیلمهای کمدی به‌خلق «شخصیتی سینمایی» برای خود مشغول شدند. شخصیتهایی مسطح و مستعمل که همچون نشانه‌ای برای شناسایی سریع و درك شخصیتِ آنها به‌کار می‌آمد. چاپلین «ولگرد کوچك» می‌شود. آدم سادهٔ یك لاقبایی که آگاهانه تظاهر به‌دلبستگی به‌طبقات پایین جامعه می‌کند و از -به‌اصطلاح- ارزشهای والا دفاع می‌کند. کیتُن «چهره سنگی» می‌شود.

آدمی که در جامعهٔ ماشین‌زده، خود را ناتوان و تنها می‌بیند و با تلاش، ماشین را رام می‌کند و بر آن پیروز می‌شود. لورل و هاردی معصومهای ابلهی می‌شوند که تضاد میان شمایل ظاهری آنها با هم، به‌تضادی عمیقتر بین شمایل باطنی آنها با جامعهٔ حسابگر، هدفمند و منظم بدل می‌شود. هرولد لوید جوان خوش‌بینی می‌شود که با پشتکار به‌موفقیت می‌رسد و می‌تواند به‌هدف خود (محسوب شدن به‌عنوان بخشی از جامعه، رسیدن به‌دختر مورد علاقه و مرد خودساخته و موفق شهری) دست یابد و...

اینها همه شخصیتهای تکرار شوندهٔ کمدینها هستند در ژانر کمدی و در سبك کاری خاص خودشان. هرکدام بنا به‌دلایلی -خاستگاه اجتماعی، نوع جهانبینی، استعدادهای ذاتی، شکل و شمایل ظاهری، زمینهٔ موجود و...- شخصیتی خاص خود را آفریدند (یا قرض گرفتند) و با آن دنیای خاص خود را ساختند.

نورمن هم یکی از همین آدمهاست. او با همان چند فیلم اولیه شروع به‌ساختن یك «شخصیت» می‌کند و سپس در تمام فیلمهای بعدی‌اش، به‌تکرار این شخصیت می‌پردازد. توجه کنیم که این خلق شخصیت به‌جز استفادهٔ اصلی آن -بازشناسی سریع توسط تماشاگر و راه افتادن بلافاصلهٔ جریان فیلم- استفادهٔ قابل ملاحظهٔ دیگری هم دارد: استفاده در خلق ماجرا و شوخی. تصور کنید اگر مثلاً *ولگرد کوچك* چاپلین، شخصیتی تغییرپذیر در هر فیلم بود، آنگاه او برای ساخت قصه‌هایی متناسب با هرکدام از این شخصیتها چه مشکلاتی را متحمل می‌شد. اما با خلق یك شخصیت، به‌نظر می‌رسد ساختن قصه‌های مختلف براساس الگوهای رفتاری/ کرداری آن شخصیت، کاری سهل‌تر باشد. نورمن، به‌این ترتیب، می‌شود جوان (یا کودك؟) پاکدل/ ناقلایی که در آرزوی ترقی، سعی می‌کند به‌انحاء مختلف کودکی و دست‌وپا چلفتی خود را بپوشاند و خود را به‌موقعیتهای بهتری برساند. و البته دراین تلاش به‌مدد شانس و خل‌بازی موفق هم می‌شود.

شخصیت کودك «پاکدل/ ناقلا» در نورمن شخصیتی به‌هم پیچیده یا (اگر بخواهیم درست‌تر بگوئیم) مخلوط شده است. او در قبال آدمهای خوب و ساده، پاکدل است و از خود معصومیت نشان می‌دهد و در قبال آدمهای بد و ناجنس ناقلاست و آزاررسانی می‌کند. کودك بودن ذهنیت او در انجام کارها نیز سرچشمه گرفته از میل مفرط او به‌آزادی و صراحت در انجام کارهای خلاف عرف، بدون پسزمینه، ناگهانی، نامنظم و برنامه‌ریزی نشده است. او همچون کودکان از لذت حس آزادی کامل اجتماعی به‌وجد می‌آید و قهقهه سرمی‌دهد.

به‌همین دلیل است که نورمن دریافت و تلقی خاصی از جهان پیرامون خویش ندارد. به‌نظر می‌رسد او دارای هیچ مشکلی با جامعه، ماشین و... نیست. نورمن فقط می‌خواهد آزاد و رها باشد و به‌چیزی که تمایل دارد در اسرع وقت دسترسی پیدا کند. به‌این ترتیب خنده در فیلمهای نورمن، نه از پی خلق اندیشمندانه و آگاهانه، به‌منظور رسیدن به‌یك استنتاج یا نکتهٔ ظریف، که بیشتر از برخورد و تصادم کورکورانهٔ ذهن آزاد او با منطق، نظم و برنامه‌های از پیش تعیین شدهٔ جامعه و آدمها برمی‌خیزند. به‌همین دلیل خنده‌های فیلمهای نورمن خنده‌هایی هدفمند نیستند. شوخیهای او در حد لطیفه‌هایی برای خنداندن (و قلقلك فیزیکی و سطحی) آدمها به‌کار می‌روند. نه تفکری در آنها وجود دارد و نه از طریق آنها می‌توان به‌نگرشی در باب روابط و مناسبات انسانی دست یافت.

نورمن در اکثر صحنه‌های فیلمهای خود، از خلق شوخیهای فکرشده عاجز است. او این قدرت را ندارد تا از عوامل صحنه، فکر،

ماجـرا و شخـصیت افـراد برای ساخت شوخی استفـاده کند. به‌همین دلیل سعی می‌کنـد با شلوغ کردن صحنـه و تظاهـر به‌رفتاری کودکانه از صحنه‌هایی مطلقاً فاقد شوخی، خنـده کسب کند. صحنه شستن ماشین در فیلم *سربـزنگـاه* و خیس‌کردن رئیس با لولهٔ آب، یك صحنهٔ کلیدی از این نوع برخورد نورمن با مسئله خلق خنده از چنین صحنه‌هایی است. در کل این صحنه هیچ نشانه‌ای دال بر حضور نوعی شوخی وجود ندارد، اما نورمن با حرکاتی کودکانه، سعی می‌کنـد از آن خنـده بگیـرد. شاید به‌همین دلیـل هم باشـد که پرطرفـدارترین تمـاشاگران نورمن ویزدام کودکان هستند. آنهـا در واقع نورمن را آئینهٔ تمام‌نمایی از خود می‌بینند و در «شخصیت» هیچکدام از شوخی‌سازهای سینما، خود را تا این اندازه نزدیك، مشابه و یکسان نمی‌یابند. نورمن در فیلمهایش رفتاری را از خود بروز می‌دهد که دقیقاً حرکات یك کودك فارغ از قید و بندهای رفتـاری / اخلاقی اجتماعی است. کودکی که ناگهـان و بدون برنـامه دست به انجام عملی می‌زنـد تا کسی را آزار دهـد، کس دیگـری را شاد کند یا به‌هدف خود برسد. نورمن در فیلم *دوست بچه‌ها* بیشتر از هر زمان دیگری این خصوصیت خود را بروز می‌دهد. روی ویژگیهای عاطفی بچه‌ها دست می‌گذارد و حتی کار را به‌آنجا می‌کشاند که در صحنـه‌ای، اصـلاً جنـگ علنی میـان کودکان و بزرگترها را به‌تصویر می‌کشد.

□□

شوخیهـای نورمن واجـد هیچگـونـه محدودیتی نیستند. او از آنجایی که سبك خاصـی را دنبـال نمی‌کنـد، از هر نوع شوخی‌ای برای خنداندن مخاطب استفاده می‌کنـد. تخـریبی (اسلپ استیك). ضمن آنکه بخشهایی از رفتارهای شخصیتی‌اش نیـز برداشتهـایی از کمـدینهـای پیش از خودش است و باز به‌خصوص تکیهٔ اصلی بر دو کمدین هموطن خود او است: او بلاهت خود را از لورل و احساسات بشردوستانه و شعـارهـایـی از ایـن دست را از چاپلین می‌گیرد. اما نورمن با وجود جمع کردن هر نوع عاملی از هر نوع کمـدی یا کمدینی، اساساً فاقد یك عامل اصلی در کار کمدی است: علاقه و عشق.

در هنگام تماشای فیلمهای نورمن، این فکر ـ ناخودآگاه ـ به‌ذهن خطور می‌کند که او چون دیگر کمدینهای واقعی به‌کمدی، عشق نمـی‌ورزد. او بیشتـر ادا درمی‌آورد و در اغلب اوقات این حس را منتقل می‌کند که به‌کمدی، تنها به‌عنوان نوعی شغل یا حرفه نگاه می‌کند. نه بیشتر.

□□

و حالا می‌مانـد توضیحی من‌باب نوع کمـدی نورمن از لحـاظ بیان سینمایی. که البته باید اصلی‌ترین بخش نیز باشد.

جرالد مست در مقالهٔ روشنگرش در باب سینمـای کمـدی، به‌تشریح ساختار کمدی می‌پردازد و آن را به‌دو مؤلفهٔ اصلی (الف ـ طرح قصه‌های کمدی، و ب ـ حال و هوای کمیـك) تقسیم می‌کنـد. او در مؤلفهٔ اول، برای طرح قصهٔ فیلم کمدی هشت نمونه را مطرح می‌کند.

۱ـ عاشقـان جوان علیـرغم موانـع و مشکلات بر سر راه خود، دست آخر با هم ازدواج می‌کننـد. (*هـفـت شانس*، *فارغ‌التحصیل*، *بزرگ کردن بیبی* و...)

۲ـ داستـان فیلم، هزل یا نقیضـه‌ای عمـدی از فیـلم یا ژانـر خاصـی است. (*مسابقهٔ اورنی فیلد برای نجات زندگی*، *سه عصر* و ...)

۳ـ پوچی‌گرایی یا تحلیـل تا حد پوچی. (*دکتر استرنج لاو*ـ *مسیووردو* و...)

۴ـ تجزیه و تحلیل اجتماعی چندلایه که واکنشهای متفاوت آدمها نسبت به‌یك عامل برانگیـزاننـده یا واکنشهای یکسان آدمها نسبت به‌عوامل مختلف برانگیزاننده استوار است. (آزادی از آن ماست، *دیکتاتور بزرگ* و...)

۵ـ ساختـار قصـه حول محـور چهـرهٔ مرکزی فیلم انجام می‌یابد و واکنشهایش را در موقعیتهای مختلف می‌سنجد. (*شبهای کابیریا*، *پرتقال کوکی* و...)

۶ـ شوخی‌پردازی بالبـداهـه (*زازی در مترو*، *شب یك روز سخت* و...)

۷ـ از شخصیت اصلی فیلم خواستـه می‌شود (یـا خود او ناگـزیـر است که) وظیفـه‌ای شاق را به‌انجام برساند و حتی جان خود را هم به‌خـطر بینـدازد (*ژنـرال*، *کشتی نویگیتر* و...)

۸ـ شخـصـیت اصلی فیلم سرانجـام می‌فهمد در طول زندگی چه خطایی مرتکب

شده است. (*دانشجوی سال اول، آپارتمان* و...)

فیلمهای نورمن در خصوص طرح قصه‌ای که مطرح می‌کنند، آشکارا در هیچ‌یک از این هشت طرح اصلی جای نمی‌گیرند. در حالی که گاه از هر هشت طرح هم به‌شکلی ابتدایی، ناقص، یا همراه با هم در یک یا دو فیلم او می‌توان سراغ گرفت.

جرالد مست سپس به توضیح مؤلفهٔ دوم یعنی حال و هوای کمیک می‌پردازد و برای آن نیز شش شیوهٔ خاص را نام می‌برد که استفاده از آنها سبب می‌شود تا فیلمی حال و هوای کمیک به‌خود بگیرد:

۱ـ عنوان فیلم (دکتر *استرنج لاو: یا چگونه یاد گرفتم دست از نگرانی بردارم و بمب را دوست بدارم*)

۲ـ شخصیتهای فیلم (حضور یک کمدین معروف مثل کتین یا چاپلین)

۳ـ مضمون اصلی فیلم

۴ـ گفت‌وگو (منشی *همه‌کاره*ـ *سفرهای سالیوان* و...)

۵ـ برخورد آگاهانه فیلمساز و تشویق تماشاگر به‌جدی نگرفتن ماجرا (*آواز در باران*ـ *دردسر در بهشت* و...)

۶ـ استفادهٔ خاص از ابزار سینمایی

با یک نگاه کلی می‌توان اذعان داشت که نورمن از بعضی شیوه‌ها برای بخشیدن حال و هوای کمیک به فیلمهایش بهره می‌گیرد. بیشترین بهرهٔ او به‌ترتیب از شخصیت فیلم، عنوان فیلم، گفت‌وگو و مضمون فیلم ناشی می‌شود. اما از برخورد آگاهانهٔ فیلمساز در قبال تشویق تماشاگر به‌جدی نیانگاشتن ماجرا، و همچنین استفادهٔ خاص از ابزارهای سینمایی، در فیلمهای نورمن خبری نیست.

و البته اصلی‌ترین مشکلات نورمن از همین‌جا بروز می‌کند. یعنی اینکه نورمن به‌دلیل کم‌استعدادی و نوع شوخی‌سازی سبک خود که مختص سالنهای نمایش است، بیشترین تکیهٔ خود را بر ساده‌ترین عوامل (شخصیت و تیپ ظاهری به‌همراه عنوان فیلم و...) می‌گذارد و از عوامل فنی‌تر، حرفه‌ای‌تر و ظریف‌تر در کار او خبری نیست.

می‌توان این مطلب را به‌شکل دیگری نیز بیان کرد. در یک تقسیم‌بندی کلی، فیلم کمدی را می‌توان به‌سه نوع مختلف تقسیم کرد: کمدی تصویری (که اساسش را بر حرکت می‌گذارد)، کمدی کلامی (که اساسش را بر گفتار می‌گذارد) و کمدی سینمایی (که اساسش را بر اندیشه [و دانش سینمایی] می‌گذارد).

کمدیهای اولیهٔ تاریخ سینما، بیشتر کمدیهایی تصویری بودند. دوربین ساکن، در یک نمای دور، سعی می‌کرد تنها به‌ضبط «حرکات» کمدین بپردازد. در این نوع کمدی، کمدینهایی چون چاپلین که بر هنر ظریف بازیگری و حرکات بدنی خود تکیه می‌کردند جای کار بسیار زیادی داشتند. به‌این ترتیب نقش دوربین در خلق شوخی در این‌گونه کمدیها، تقریباً صفر بود.

در دوران اضافه شدن صدا به‌سینما، استفادهٔ مفرط از «حرکت» بازیگر برای خلق شوخی، به‌استفادهٔ مفرط از «گفتار» بازیگر برای خلق کمدی تغییر یافت. بازیگران به گفت‌وگوهای طولانی و بامزه مشغول شدند و دوربین نیز کماکان کمترین نقش ممکن را در خلق کمدی برعهده داشت. به‌این ترتیب کمدی تصویری را می‌شد در تئاتر نیز به‌اجرا درآورد و کمدی کلامی را می‌شد در رادیو نیز دنبال کرد. اما هم در دوران صامت و هم در دوران ناطق، فیلمهای کمدی‌ای نیز بودند که اساس خلق کمدی را بر ابزارهای خاص مدیوم خود متکی می‌کردند. یعنی استفادهٔ درست از کادربندی، حرکت دوربین، نورپردازی، تدوین و...

این فیلمها خلق کمدی را در وهلهٔ اول به‌کمک دوربین فیلمبرداری و استفادهٔ درست از آن و دیگر ابزارهای سینمایی انجام می‌دادند و بعد به‌کمک حرکات بازیگر یا گفتار او، این شوخیها را بسط می‌دادند و تکمیل یا تشدید می‌کردند.

باسترکتین نمونهٔ اصلی این کمدینها در دوران صامت است. فیلمهای کتین پیش و بیش از هر چیز دیگری، بر استفادهٔ درست او از دوربین فیلمبرداری، قاب‌بندی، حرکات دوربین و تدوین استوار است. *ژنرال*، *فیلمبردار*، *کشتی نویگیتر* و... سرشار از خلق لحظاتی کمدی از نوع کمدی سینمایی هستند. خنده در این فیلمها توسط اندیشهٔ فیلمساز، تفکر او و جهان‌بینی خاصی که از ورای نحوهٔ استفادهٔ او از ابزارش پدیدار می‌گردد، خلق می‌شود. در این نوع کمدی اندیشهٔ فیلمساز و دانش سینمایی او، حرف اول را می‌زند. در سینمای ناطق نیز جری لوییس، مل بروکس و وودی آلن بیشتر از سایر کمدینها از دانش سینمایی و خلق کمدی با استفاده از دوربین فیلمبرداری بهره برده‌اند. (و البته فیلمسازانی را که فیلم کمدی ساخته‌اند. فعلاً از این فهرست جدا نگه داشته‌ایم).

نورمن، آشکارا، هیچ استفادهٔ قابل قبولی از دوربین فیلمبرداری برای خلق کمدی نمی‌کند. او بیشتر مایل است تا از ملغمه‌ای از کمدی تصویری و کلامی استفاده کند. به‌این ترتیب دوربین در بیشتر فیلمهای او ناظری منفعل است که جز ضبط شیرینکاریهای حرکتی یا گفتاری نورمن، کار دیگری انجام نمی‌دهد.

□□

نورمن ویزدام، چنانکه گفته شد هرگز از سوی منتقدان سینمایی به‌عنوان یک کمدین اصیل شناخته نشد. به‌او لقبهای بسیاری چون ناکمدین، دلقک یا شومن دادند. اما کمدین، هرگز.

نورمن چه دلقک یا شومن باشد، یا نباشد، اما، یک چیز مسلّم است. اینکه او در فیلمهایش بیشتر یک کودک بود و سعی می‌کرد به‌جهان با دید یک کودک نگاه کند. و فراموش نکنیم که همین خصیصهٔ اصلی او بود که کودکان را واداشت از فیلمهای او استقبال کنند و در آن چهره‌ای از خود را ببینند و از آن لذت ببرند. نورمن چنانکه عنوان یکی از فیلمهایش نیز می‌گوید، «دوست بچه‌ها» بود. □

□ گزارشی کوتاه از پنجمین فستیوال بین المللی فیلم توکیو

پنجمین *فستیوال بین‌المللی فیلم* توکیو، از تاریخ ۲۵ سپتامبر الی ۴ اکتبر ۹۲ در شهر توکیو برگزار شد. برای این فستیوال ۲۳۶ فیلم از ۴۲ کشور برای بخش Interna-tional Competition و ۲۲۶ فیلم از ۴۳ کشور برای بخش سینمای جوان عرضه گردید که از میان آنها ۱۵ فیلم برای بخش بین المللی و ۱۳ فیلم برای سینمای جوان انتخاب گردید. هفت جایزه در این فستیوال در نظر گرفته شده بود که عبارت بودند: جایزه اول توکیو، جایزه ویژه هیئت داوران، بهترین کارگردان، بهترین هنرپیشه مرد، بهترین داستان و بهترین کاربرد هنر و بهترین هنرپیشه زن.

فستیوال بین المللی فیلم توکیو که اکنون پنج سال متوالی است که در این شهر برگزار می‌گردد با گذشت هر سال غنی‌تر گردیده و تعداد بیشتری از کشورها در آن شرکت می‌نمایند. کشورهای آسیایی علی‌الخصوص ژاپن برای صنعت سینما علی‌الخصوص فیلمهای آمریکایی اهمیت فراوانی پیدا کرده‌اند و فروش گیشه در این کشورها به چند میلیارد دلار در سال بالغ می‌گردد. برای همین است که امسال در فستیوال بین المللی فیلم توکیو تعداد زیادی بازاریاب استودیوها و شرکتهای بزرگ فیلم سازی در آمریکا و اروپا شرکت داشتند. اگر چه این فستیوال باید فاصله زیادی را طی نماید تا بتواند با فستیوالهای معروف در اروپا مانند فستیوال *کان* فرانسه رقابت کند لیکن این فاصله با گذشت هر سال کمتر می‌شود. بازار سینما در ژاپن از لحاظ فروش گیشه برای فیلمهای آمریکایی در مرتبه دوم بعد از خود آمریکا قرار دارد.

سه فیلم از جمهوری اسلامی ایران در این فستیوال به نمایش گذاشته شد که هر سه بسیار مورد توجه بینندگان و منتقدین سینمایی قرار گرفت. در بخش International Competition فیلم ایرانی «زندگی ادامه دارد» به نمایش گذاشته شد. کارگردان این فیلم آقای *عباس کیارستمی* است. داستان این فیلم از این قرار بود که بعد از زلزله سهمگین در شمال ایران، یك پدر و فرزند به منطقه زلزله زده می‌روند تا سرنوشت دو هنرپیشه جوان که در فیلم «خانه دوست کجاست» بازی کرده بودند را جویا شوند در سر راه خود این پدر و پسر بازماندگان زلزله را مشاهده می‌کنند که سعی دارند خرابیهای خانه‌های خود با آنچه که بازمانده تعمیر نمایند و در آن شرایط شلوغ و مهم آنها نتوانستند ردپای آن دو پسر جوان را به دست آورند لیکن در حین جست وجو، تحت تأثیر قدرت و اراده مردم برای ادامه زندگی علی‌رغم از بین رفتن خانه و کاشانه خود قرار می‌گیرند.

در بخش رقابت بین المللی، تنها همین فیلم ایرانی عرضه گردید و در نقدی که در یکی از روزنامه‌های ژاپنی شده بود منتقد تعجب نموده بود که چرا این فیلم جایزه‌ای دریافت نکرد. فیلم آقای *عباس کیارستمی*، با استقبال بسیار بینندگان و خبرنگاران و منتقدین سینمایی شرکت کننده در فستیوال قرار گرفت.

در بخش سینمای جوان، فیلم آقای مجید مجیدی به نام *بدوك* برای نمایش در این بخش انتخاب شد. آقای مجید مجیدی، چندین فیلم کوتاه تاکنون ساخته‌اند لیکن فیلم *بدوك* اولین فیلم سینمایی وی می‌باشد.

بنا به اظهارات کارگردان، وی زمانی‌که سفری به منطقه مرز ایران و پاکستان داشت به استفاده از کودکان برای کارهای قاچاق و خرید و فروش دختران به شیخ نشین‌های عرب پی برد و درصدد برآمد که فیلمی از آن تهیه نماید این فیلم با وجود اینکه از هنرپیشه‌های حرفه‌ای استفاده نکرده بود مورد استقبال بینندگان و منتقدین شرکت کننده در فستیوال قرار گرفت.

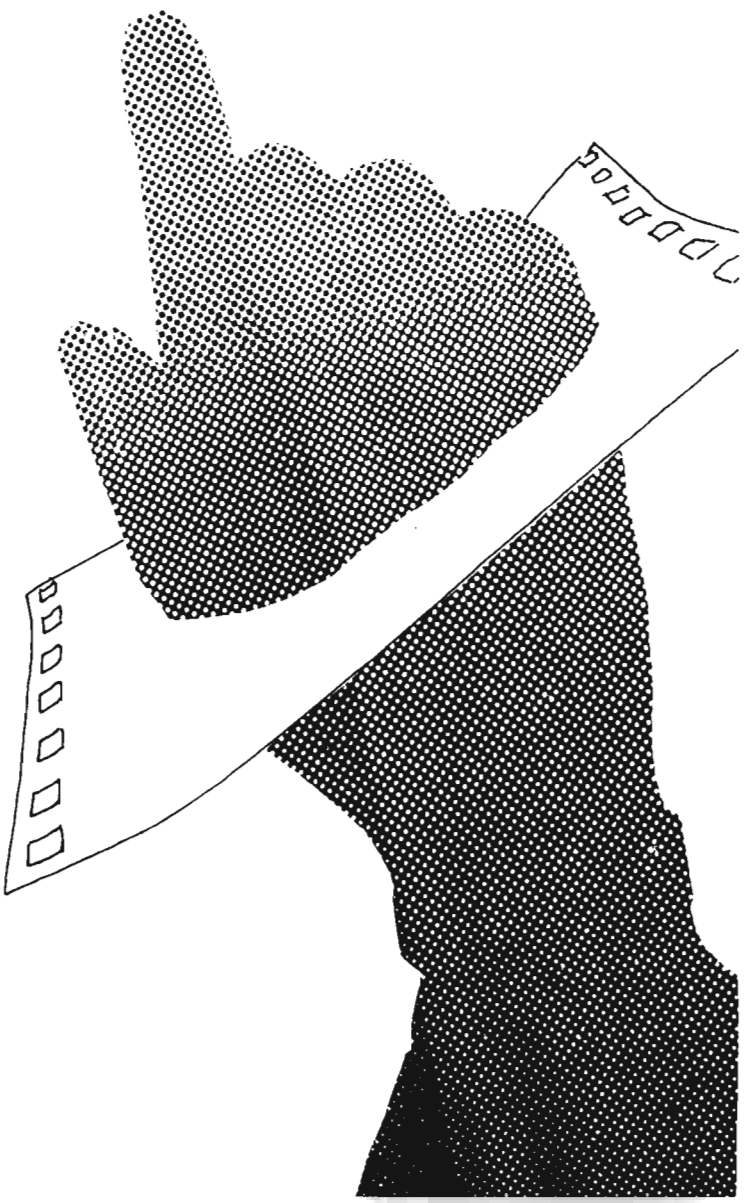
فیلم سوم ایرانی در بخش «بهترین فیلمهای آسیا» به نمایش گذاشته شد. بسیاری معتقدند که کیفیت فیلمهای آسیایی از جمله فیلمهایی که در شرق آسیا ساخته می‌شود و مرکز آن هنگ‌کنگ است در سالهای اخیر بسیار بهتر شده است.

فیلمهای جنوب شرقی آسیا به خاطر منحصر به فرد بودن داستان شهرت دارد، هندوستان در صنعت سینما از لحاظ میزان تولید، یك غول بزرگ محسوب می‌شود و ایران نیز در سالهای اخیر توانسته است در بسیاری از فستیوالهای بین المللی جوایز متعددی دریافت کند. در بین فیلمهای متعددی که در کشورهای آسیایی ساخته شده است ۱۰ فیلم برای نمایش در این فستیوال انتخاب گردید.

فیلم ایرانی که در این بخش به نمایش گذاشته شد *ناصرالدین شاه آکتور سینما* بود.

□ مابعد الطبیعه و مافی الطبیعه در سینما «۲»

■ محمد مددپور



تخلیه روانی با عالم سینمایی (از طریق شهوت و رؤیا)

فروید تطورات روحی انسان را در تقابل اصل لذت و واقعیت تبیین می‌کرد. از نظر او، «ارس» (Eros خدای میل و حرص در یونان اساطیری) و میل بشر به سوی لذت در برابر واقعیت که به صورت مانعی است، قرار می‌گیرد. از این نظر تمدن نیز حاصل چنین برخوردی است، و همه فعل‌و انفعالات روانی انسان نیز به این دو برمی‌گردد. ذخیره آرزوهای سرکوفته به صورت عقده‌های روانی و ظهور ناگهانی آن به صورت تخلیه روانی، و بسر بردن در ساحت وهمی از لوازم چنین تمدنی است. از این‌رو آدمهای سینمایی و اهل سینما را از منظر جهانی که در آن سکنی گزیده‌اند و چیزی جز آنباشتی از وهم و امیال سرکوفته نیستند، می‌توان انسانی فرویدی تلقی کرد. گریز از واقعیت حیات اجتماعی و سختیهای آن که بشر را در عصر تکنیك بطور مضاعف تحت فشار قرار داده است، تمهیدی برای سوق دادن عامه مردم به سوی تفریحات و وسایلی است که حالتی از تخدیر و بی‌خبری را در او القاء می‌کند. تعلقات و امیال سرکوفته انسان معاصر در فیلمهای جنایی و عشقی ارضاء می‌شود، و به نحوی تخلیه روانی برای او حاصل می‌گردد. عجیب این که هرچه انسان در عشق مجازی و شهوات غرق شود، گویی امیال سرکوفته و حرص او در لذت‌جویی دنیوی بیشتر می‌گردد و راههای دیگری در جهت ارضاء شهوت انتخاب می‌کند و خود را در باتلاق آرزوهای عفن غرق می‌کند. تا رنجهای بشری فراموش شود، رنجهایی که به این طریق رهایی از آنها ممکن نیست.

در جهانی که از عشق مجازی به همان معنایی که در قول پیشینیان آمده یعنی عشقی که پل و سکوی پرش به عشق حقیقی است، کمتر نشانی می‌بینیم. هنر پست مدرن هرچه بیشتر به عشق و شهوت جنسی (اروتیسم) می‌پردازد و تماشاگران سینما در جستجوی تخدیر روانی و تحریك هیجانات ناشی از وهم و خیال مذموم و لذت‌جویی از تصاویر و اشباح به نحوی عشق را که در انسان فطری است به صورتی احیاء می‌کنند. این چنین، عشق مجازی نیز در مسیر تمدن جدید جهت اضلالی می‌یابد. سینمای اروتیك تماماً براین حالات نفسانی، رویش پیدا می‌کند.

بر ذهن و فکر اغلب تماشاگران سینما و تلویزیون آسان‌طلبی غلبه یافته است به همین جهت نیز فیلمها و سریالهایی که ساده‌ترین مسائل زندگی را به صورت جذاب به نمایش می‌گذارند اگر این عناصر را با رؤیا بیامیزند بر سبکباران ساحلها به شدت مؤثر خواهند بود، بی‌وجه نیست که ساده‌ترین و رویایی‌ترین فیلمها و سریالها، پرفروش‌ترین آنها نیز محسوب می‌شوند. رؤیا همواره واسطه‌ای بوده تا آدمی وجود خود آگاه خود را بر طاق نسیان بسپارد. و رنج و شادی، رویایی را به کسی که در واقع چنین حالاتی را درنمی‌یابد، القاء کند پس چنین است که سینما اکنون به تخیّل

نفسانی صرف و ساختن چهره‌های وهمی که به قهرمانان سینمایی شهره شده‌اند روی می‌آورد. این قهرمانان از فضایی وهم‌آلوده برآمده‌اند و اسوهٔ تماشاگرانی می‌شوند که در واقعیت اجتماعی و تاریخی کمتر منشاء اثر بوده‌اند، از سویی آنان بدینوسیله درد و رنج خود آگاهی و یاد مرگ و فانی بودن انسان را در برهوت زمین فراموش می‌کنند و لحظه‌ای از این درد و رنج حقیقی می‌آسایند و همواره این حالت تکرار می‌شود. بدین طریق تماشاگری که جهان را جز دراین دنیا و این دنیا را جز در اوهام خویش ادراک و دیدار نمی‌کند، خواسته‌های پست بشری او نیز در جهانی وهمی و بهشتی برخاسته از امیال و شهوات خوشایند او که در آن اباحیت و نفسانیت مطلق حاکم است ارضاء می‌گردد.[۱۵]. پیدایی عالم سینمایی با گریز به این بهشت وهمی برخاسته از امیال و شهوات سرکوفتهٔ «بشری» که هیدگر از آن به نام فرد منتشر و انسان سوسیالیزه تعبیر می‌کند، همراه می‌شود.

انسان چنانکه درنظام تکنیك مستغرق می‌گردد و هویتی بیگانه پیدا می‌کند، در عالم سینمایی نیز که مجلای هنری نظام تکنیك است محو می‌گردد و به تدریج از خود بیگانه می‌شود. بیگانگی هنگامی آغاز می‌شود که عالم سینمایی انسانی را در کار می‌آورند که از زمینه تاریخی خود گسسته است. رویا و خیالات عرصه‌ای است که در آن واقعیت در صورت انتزاعی می‌تواند ظاهر شود، در سینمای کنونی نیز که عرصهٔ رؤیاست، واقعیت مسخ می‌شود. هرآنچه ناممکن است، ممکن می‌گردد، به عبارتی جلوه‌ای از واقعیت در سینما ظاهر می‌شود که با غایات اینجهانی فیلمسازان مطابق باشد. فی‌المثل واقعیتی که هیچکاك می‌نماید با هیچ‌یك از وقایع جهانی مطابق نیست. حتی سینمای مستند و رئالیستی واقعیت را مسخ می‌کند، واقعیت در قاب تصویر فیلم با نفسانیت فیلمساز می‌آمیزد و چهره‌ای دیگر از آن می‌نماید. از اینجا فیلمهای سینمایی همه جلوه‌گاه روح فیلمساز می‌شوند، چنانکه یك نقاش در تابلوی نقاشی خود اگر طبیعت‌پردازی می‌کند، طبیعتی را ظاهر می‌کند که مطابق تلقی او از طبیعت است. به همین جهت نیز در ادوار تاریخی هربار طبیعت و از آنجا انسان و امر قدسی به نحوی ابداع و محاکات شده است.

به سوی سینمای ویرانگر ارزشهای کهن

دو صورت فرعی فیلمهای تجارتی و هنری تقسیمی است که بعضی منتقدان برای فیلمها قائل شده‌اند، فیلم تجارتی که مخاطبان عام را دربر می‌گیرد، برهمان ایده‌آلها و رویاهای عامیانه تکیه می‌کند؛ اما فیلم هنری نیز در واقع بی‌آنکه تغییر ماهیت دهد، مخاطبان خود را از روشنفکران و منورالفکران انتخاب می‌کند. این فیلمها که برای عوام نامفهوم است ـ در واقع برای خواص نیز چنین است[۱۶] ـ امیال و آرزوهای دنیای انتزاعی طبقات روشنفکر را بیان می‌کند، چنین فیلمهایی از نظر فروش در سطح پائینی قرار می‌گیرند و سالنهای تاریك کوچکی که اختصاص به روشنفکران دارد به این فیلمها مربوط می‌شود. این سینماها اغلب مانند گالریها با ازدحام تماشاگر روبرو نیستند. این دو سینما به زعم برخی به هم می‌آمیزند اما در واقع هیچگاه این دو با هم جمع نشده‌اند، بلکه تمهیدات سینمایی مدرن موجب می‌شود، موضوعی مبتذل و عامیانه با تکنیکی برتر ارائه گردد و یا اینکه سوژه‌ای با مضمونی تاریخی و اجتماعی با تکنیکی صورت‌شکن برای روشنفکران و منتقدان سینمایی ارائه شود.

قدر مسلم این است که سینمایی فراتر از این دو در سینمای کنونی جهان دیده می‌شود که می‌توان آن را بیشتر در نوع هنری آن دید ـ به جهت محدودیت تماشاگران اما چه بسا سینمایی چنین مورد استقبال قرار گیرد. این سینما را به جهت سعی در گذشت از مضامین متعارف و مبتذل سینمایی می‌توان نوعی سینمای ویرانگر نامید که وضع و حال مرتبهٔ شیری انسان نیچه را دارد[۱۷]. تلاش فیلمساز در این فیلمها جستجوی بیان هنری دیگری است. اما این سینما نیز فقط در مسیر نیست انگاری و بیان سلبی و تنزیهی حقیقت بکار می‌آید و چنانکه فی‌المثل در فیلم «استاکر» تارکوفسکی می‌بینیم ـ نه مقلدان سطحی ایران او ـ قهرمان فیلم هیچگاه نمی‌تواند به آنسوی مرز حقیقت رود و حیقت را دیدار کند و بدین معنی از نیست انگاری و نیهیلیسم جدید بگذرد. به همین جهت نیز سینمای کنونی را در صور مختلف آن نمی‌توان فراتر از نیست انگاری دانست. اما به هرطریق با ویرانی زبان و بیان هنری غرب که در این آثار به چشم می‌خورد می‌توان دریچه و روزنه‌ای به سوی افقی دیگری دید. این سینما دیگر تابع قانون عرضه و تقاضا و متکی بر خواسته‌های پست بشری و رویاهای بی‌پایهٔ آدمی نیست. اما بیشتر از طلب گذشت انسان جدید، در پایان تاریخ نیست انگاری غرب، نشانه‌هایی دارد. دیگر در اینجا هنرمند صرفاً حدیث نفس اماره خویش را بیان نمی‌کند و هنر او صرف اثبات حقیقت شیطانی و نفسانی دورهٔ جدید نیست و بیشتر متأثر از تزلزل و بحران روح زمانه است. عرفان در اینجا صرفاً در موضع سلبی است تا ایجابی. فیلمساز نهایتاً بر موضوعیت نفسانی صحه می‌گذارد.

هنر، ابداع حقیقت شیطانی و رحمانی

چنانکه گفتیم، هنر ابداع حقیقت است اما حقیقت به معنی اصیل لفظ اغلب به جهاتی در محاق غفلت، محجوب و مستور بوده است و بشر همواره حجاب را با حقیقت یکی پنداشته و این از نظرگاه دینی یعنی حقیقت شیطانی و طاغوت را اصیل پنداشتن. زیرا هیچ موجودی در جهان نمی‌تواند جلوه‌گاه حقیقت نباشد آنگاه که حقیقت از طریق نور به انسان تجلی کند و حجاب ظلمت دریده شود، انسان

نیوشای ندای حقیقت رحمانی است که به اسماءِ لطف و جمال او برمی‌گردد و آنگاه که حقیقت از ورای حجاب متجلی شود، اسماءِ قهر و ظلمت غالب می‌شود و شیطان مظهر آن است. پس هنر جدید بیان حقیقت مضل شیطانی است[۱۸]، که هنرمند بیواسطه آن را در می‌یابد و کاشف آن می‌شود. به بیانی دیگر، هنرمند سایر و طایر سرزمین حقیقت است این حقیقت گاه، در افق عالم عرشی ملکوت به هنرمند روی می‌گشاید و گاه در ساحت فرشی نفس و شیطان، از این‌رو گاه ساحت ملکوتی وجود انسان در اثر هنری تجلی می‌کند و صورت خیالی زبان و بیان عالم غیبی، و متعالی می‌شود (خیال محمود)، و گاه ساحت ملکی نفسانی و شیطانی وجود انسانی در کار هنری به ظهور می‌آید و صورت خیالی، زبان و بیان عالم شیطانی و متدانی می‌گردد (خیال مذموم)، و هنرمند در عوالم نفس و چاله‌های آن به سیران می‌پردازد و از طیران در عالم غیبی و پرواز به سوی «کنوز عرشی»* باز می‌ماند، در اینجا جهان دیگر تماشاگه راز و تجلیگاه اسماء و صفات حق‌تعالی نیست و عالمی که او در مواجهه و در افق آن سکنی گزیده چیزی جز ماده و انرژی، و اوهام و نفسانیت و اطلاعاتی که شبحی از ماده و انرژی مفروض او را تبیین و تشریح می‌کند، نیست و البته این را نیز در حقیقت به قوهٔ حضور و شهود دریافته است. بدین معنی حضور و شهود او فراتر از ساحت ناسوتی نفس او نفوذ نمی‌کند و امر قدسی و متعالی را نمی‌تواند دید. پس فرشتگان او را از دوره‌های ملکوت عبور نمی‌دهند و از اسارت تعلقات نفس اماره نجاتش نمی‌بخشند تا به معنی اصیل، لفظ شاعر قدسیان گردند. پس باطن هنرمند پست مدرن و اکنون‌زده همان تفرجگاه شیطانی یعنی چالهرزهای درونی نفس و سراب موهوم برونی برهوت این چالهرز می‌شود عالم ملك در این حالت چیزی جز برهوت نیست. این برهوت با آن اوهام و خیالات مذموم در هنر پست مدرن که بالذات هنری انتزاعی است و کمتر چیزی جز صورت هیولایی در آن می‌بینیم، جلوه‌گر شده است.

ویرانی و فروپاشی بیان و زبان هنری غرب

اصطلاح موج مدرن و پست مدرن برای تجربیاتی که در جستجوی بیانی آزاد از هرقید و بندی (جز قید و بند نفس اماره) هستند، به قول میر چا الیاده پایان هنر مدرن را نیز حکایت می‌کند. این متفکر رومانی الاصل فرانسوی دراین باره چنین می‌نویسد: «جوامع مغرب زمین هیچ چیز قابل قیاسی با خوش بینی‌ای که آخرت‌شناسی کمونیستی و نیز هزاره‌انگاریهای اساطیری از خود بروز می‌دهند، ندارند. برعکس، امروز ترس بیش از پیش تهدیدآمیز پایان فاجعه‌انگیز جهان، براثر سلاحهای حرارتی هسته‌ای، حکمفرماست. در ذهن غربیان، این پایان قاطع و نهایی خواهد بود و تکوین عالم جدیدی به دنبال نخواهد داشت. برای ما ممکن نیست که در اینجا به تحلیل منظم وجوه مختلف ترس اتمی در دنیای جدید بپردازیم. اما به نظر ما چنین می‌نماید که دیگر پدیدارهای فرهنگی غرب، برای تحقیق ما، پرمعنی و گویاست. من خاصه به تاریخ هنر غرب می‌اندیشم. از آغاز قرن، هنرهای تجسمی و همچنین ادبیات و موسیقی، دستخوش چنان دگرگونیهای بنیادی‌ای شدند که سخن گفتن از «ویرانی و انهدام بیان و زبان هنری» ممکن شد. این «امحاء و انهدام بیان»، از نقاشی آغاز گردید و سپس دامنه‌اش به شعر و زمان و اخیراً با یونسکو، به تئاتر نیز کشیده شد. در بعضی موارد، آنچه شده، نابودی واقعی عالم هنری مستقر و موجود بوده است. با تماشای بعضی آثار متأخر، آدمی احساس می‌کند که هنرمند خواسته است دفتر تمام تاریخ نقاشی را بشوید. این کار، بیش از ویرانی و نابودی است. این بازگشت به هیولای بی‌شکل و هاویه است. و معهذا در این قبیل آثار آدمی حدس می‌زند که هنرمند در جستجوی چیزی است که هنوز آن را بیان نکرده است او می‌بایست ویرانه‌های انباشته شده از انقلابهای هنری گذشته را از میان بردارد؛ می‌بایست به جوهر باروری و شکوفایی ماده، دست یابد، تا بتواند تاریخ هنر را از هیچ شروع کند و از سر بگیرد. چنین احساس می‌شود که در نزد بسیاری از هنرمندان جدید «ویرانی و نابودی زبان هنری»، تنها نخستین مرحله روند بغرنج‌تری است که بازآفرینی عالمی جدید، بالضروره باید به دنبال آن بیاید[۱۹].

در هنر جدید ویرانی زبانهای هنری در صورت ابستره و انتزاعی از نظرگاه الیاده نشان از نیست انگاری است، اما این ویران کردن جهان (یا جهان هنری)، برخلاف نظر روانشناسان و روانکاوان نشان از پریشانی روان هنرمندان نیست، بلکه برعکس اینان از بسیاری مردم معاصر، از لحاظ روانی سالمترند. آنان دریافته‌اند که از سرگیری واقعی، فقط پس از پایان واقعی ممکن است. و هنرمندان نخستین کسان از میان مردم این دوره و روزگار بودند که همت خویش را صرف ویران کردن دنیای خود ساختند، تا عالم هنری‌ای که در آن آدمی بتواند، هم زیست کند، هم به تماشا و نظاره بنشیند و هم قادر به تخیل و سیر در عالم رویا باشد، بیافرینند.[۲۰].

سیر و سلوك هنرمند پست مدرن

با توجه به مراتب فوق هنر پست مدرن در عصری تکوین می‌یابد که نفی و ویرانی مبناست. گاه این نفی به دنبالش اثبات است، آنچنان که در بسیاری از آثار دادائیستها یا سوررئالیستها، می‌بینیم و یا نفی‌ای است که به دنبال آن نفی‌ای دیگر به بیان می‌آید. چنانکه در بسیاری آثار فوویستها، و اکسپرسیونیستها می‌توان مشاهده کرد. اینان سعی‌شان گذشت از جهانی است که بشر در آن سکنی گزیده، اما اغلب افقی فراتر از این جهان و صور هیولائی و حالات نفسانی نمی‌بینند. آنان احساس تعهدی در خود

می‌کنند که باید به جهان و عالمی دیگر پیوست. و به جهت غلبه حضور، پیش از دیگران لب به سخن می‌گشایند چنانکه در ادوار گذشته نیز شاعران نخستین کسانی بودند که از عالم و آدم و افق جدیدی سخن گفته‌اند و با عالمی دیگر، عهد و پیمان بسته‌اند. با این اوصاف همواره هنر و هنرمندی با عهد و پیمان همراه است و در هنر مدرن هرچه هنرمند درنیست انگاری گمگشته‌تر است به خیالش ازتعهد آزاد شده حال آنکه وجود انسان همواره در نسبت با وجود و تفکر وجود آغاز می‌شود و تحقق می‌یابد. از این‌رو انسان غیر متعهد و هنرمند آزاد از هرعهد و پیمانی را نمی‌توان انسان یا هنرمند نام نهاد. عهد و پیمان دوره جدید آدمی با نفس خویش است که حق از حجاب آن برای بشر متجلی شده، و انکشاف حاصل کرده است، به اقتضای این تجلی است که سیر و سلوك بشر اغلب شیطانی و در سراب موهوم و خیالات باطل ناسوتی است. در هرنحله‌ای که اکنون به «سبك» تعبیر می‌شود، این سیر و سلوك شیطانی و دعوتی را که ضمن این سیر و سلوك وجود دارد، می‌توان دید. تفرج و تفننی که ازمشاهده آثار هنری حاصل می‌شود، نتیجه سیر و سلوکی مضاعف است که تماشاگر بدان دست می‌یازد. و نهایتاً به همان حقیقتی می‌رسد که از حجاب نفس هنرمند به او الهام شده است. او هیچگاه نمی‌تواند به افقی فراتر از ساحت سافل و اسفل نفس هنرمندی که اثر را ابداع کرده است عروج کند و خیالش در عالم ملکوت به طیران بپردازد. پس نه هنرمند و نه مخاطب او هیچیك از طریق صورتهای خیالی خویش که در حقیقت فرش شیطان است فراتر نمی‌روند و به عالم قدس عروج نمی‌کنند. از اینجا سینمای کنونی غرب نیز به مثابه هنری که با تکنولوژی آمیخته، همان مبانی نظری علم جدید یعنی متافیزیك خودبنیاد و حضور شیطانی خویش را (هنر مدرن) دارد و سبکهای سینمایی نیز چیزی جز گشت و گذار وتفرج در همین چاله‌های نفسانی و سراب شیطانی نیست.

وَلایت و قرب در هنر دنیا و دین

وَلایت و قرب به حق در این وادی، مقام و منزلی ندارد. اساساً هنر مدرن و از آنجا سینمای اکنون‌زده به مثابهٔ هنر تکنولوژیك در مغارهٔ تعلقات اینجهانی و پندار و اوهام پست بشری اسیر است. مگر آنکه این هنر صورت و معنای خود را از دست بدهد و هنرمند با وَلایت و قرب و انس حقیقی آشنا گردد، بجای فنای در نفس و تعلقات نفسانی، در حق فانی گردد و غیر حق نبیند و نشنود؛ با ساحت قدسی عالم آشنا گردد و راه معراج معنوی و روحانی را بیاموزد. در این وضع و مقام هیچگاه هنرمند به زشتی و ظلمت رو نمی‌کند. او که به ذوق حضور، راه حقیقت را یافته است دیگر نمی‌تواند در عالم توهمات مرضناك و مالیخولیایی به تجربیات ممنوع دست یازد و هرآنچه نفس او می‌طلبد، بدان گرایش یابد. پریشانی روح او در این حالت رفع می‌گردد و کثرت و تفرقه جای خود را به وحدت و جمع می‌دهد. دیگر هنرمند در طلب جدایی هنر و دین که دوشأن و جلوه از یك‌حقیقتند نیست[۲۱]، و از آزادی هنر سخن نمی‌گوید که در واقع آزادی از حقیقت رحمانی ولاابالیگری نسبت به اسماء حسنای الهی است.

هنر هنرمندان حقیقی هیچگاه از ضعف و جهل آدمیان و تفرج شیطانی مخاطبان خود جای نمی‌گیرد. نگاهی گذرا به فیلمهای سینمایی و تلویزیونی در جهان به وضوح نشان می‌دهد که همین ضعف و جهل اساس و پایه رونق این فیلمهاست و رفع ضعف و جهل همان و نابودی صنعت فیلمسازی جدید همان. چگونه انسانی کامل می‌تواند در فیلمهایی چنین، یا رمانهایی که تماماً ظهورات زشتیها و نقصانهای زندگی اینجهانی بشری‌اند یا موضوعاتی که‌نقاشانی چون دالی، شاگال و پیکاسو به تصویر می‌کشند، توقف کند؟ چه حقیقتی در این آثار متجلی شده است؟ جز نفسانیت هنرمند جدید.

تجلی امر غیر مقدس در هنر و سینمای اکنونی

تاریخ هنر عبارتست از تاریخ تجربیات و ابداعات هنرمندانی که در نسبت با «وجود» همواره به نحوی آن را درك کرده است. هرتحولی در آثار هنری به تحوّل در تفکّر هنری و نحوهٔ انکشاف وجود موجود برمی‌گردد. این تحول در قلب و خیال هنرمند منعکس می‌شود. از این‌رو تجلّی وجود، حقیقت، صورت نوعی و کلّ تاریخی در نهایت در صورت خیالی اثر هنری ظاهر می‌شود. در اینجا قلب هنرمند که منبع الهامات و خیال او که مصوّر الهامات است، بدان سوی کلّ تاریخی سیر می‌کند. غلبه شیطان در عرصه روح هنرمند و نیوشایی او نسبت به کلام و لحن و نقش شیطانی، نشان آینگی اوست نسبت به شیطان اما آنجا که رحمان در کار است، وَلایت و قرب به حق حاصل می‌شود، کلام و لحن و نقش عالم قدسی در ابداع هنری حضور بهم می‌رساند. بدین ترتیب تاریخ عرضهٔ ظهور در نسبت و قیام آدمی نسبت به حق می‌گردد، در یکی، ظهورات هنر رحمانی جلوه می‌کند و در دیگری ظهورات هنر شیطانی. سینمای کنونی تا آنجا که به اثبات عالم موجود تعلق دارد، با لذات هنر شیطانی است. فیلمساز غالباً در فیلمهای خود به عالم ملك‌سافل نظر و با اهواء پست ناسوتی ناس همحالی دارد، از اینجا تمام حرکات و الحان و نقوش و کلمات را در همسخنی با شیطان نفس دریافت می‌کند و احساسی از رجس و پلیدی و سکر همواره به او دست می‌دهد.

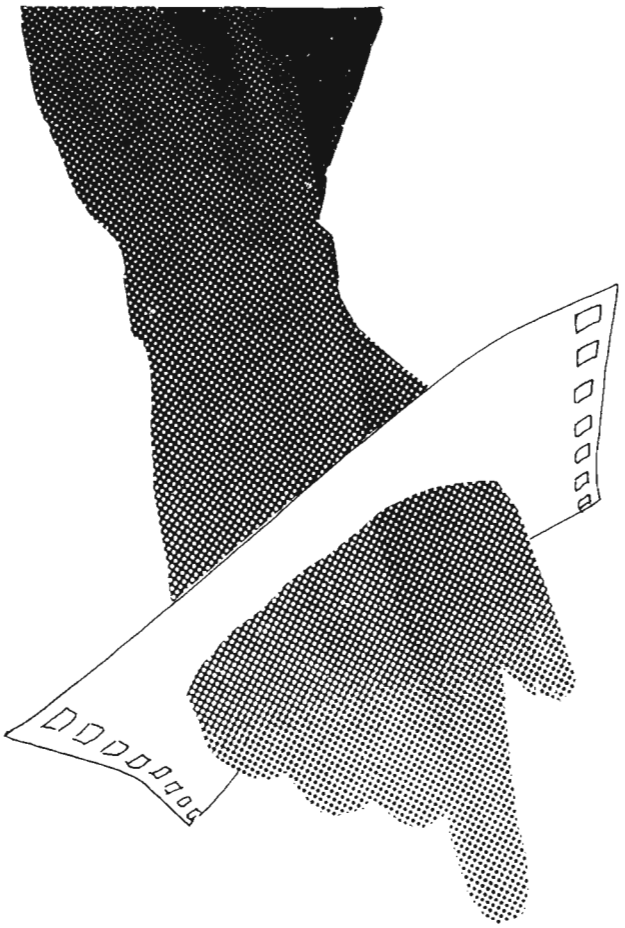
آنچه در اینجا بدان (میزان) به نقد و نظر در باب هنر و سینمای کنونی غرب پرداخته‌ایم، قدر مسلم با روح زمانه و ادراك سینماگران مطابق نیست. اساساً سینماگری که روح غیرمقدس و حیات دنیوی در تمام ساحت روانی و جسمانی حیات او رسوخ کرده، چگونه می‌تواند از این فراتر رود و مدرك حقیقی گردد که همواره با حجاب

قهـری آن مواجه و روبرو بوده و حجاب را همان حقیقت پنداشته است. او جز ظاهر و واقعیتی ممسوخ چیزی ندیده است، او همواره پشت به عالم غیب داشته و روبه عالم شهادتی که براثر همان پشت کردن، صورت وهمی پیدا کرده و در حجاب مانده است، به نحوی که ارتباطی بیواسطه با عالم شهادت نیز برای بشر ناممکن گردید. بدین معنی است که سینماگر همواره از واقعیت صورتی ممسوخ نمایش می‌دهد.

پس هنرمند و از آنجا سینماگر باید میان زمین و آسمان و غیب و شهادت و نور و ظلمت سیر کند. اما عالم کنونی چنانست که حال آشفته هنر مدرن و پست مدرنیسم قابلیت الهامات رحمانی و ملکی را از قلب انسان گرفته است او از خاك ریشه‌کن شده و بالنتیجه آسمان را نیز از دست داده است. هرصورتی که براثر این بُعد از خاك و آسمـان در خیـالش حاضـر می‌شود، جز صورت شیطانی نیست، او با صورت قدسی و رحمانی بیگانه است. از این‌رو خود را در موجودیتی وهمی مستغرق می‌سازد تا آرامشی حاصل کند. اگر در این موجـودیت مسـخ نگردد، زندگی برایش پر از رنج و عذاب خواهد شد.

علوم جدید نیز سراسر به انسان وهمی مدد می‌رسانند، انسان فرویدی که به آن اشاره کردیم، قرین با انسان سینمایی است با همه ضعفها و عقده‌های روانی اش. از اینجا سینما و روانکاوی جدید آینه گردان یکدیگر نیز می‌شوند هرچند در نوع تجربه با یکدیگر متفاوت و هریك به طریقی به عالم و آدم نزدیك می‌گردند. حتی مفهوم جدید اقتصاد و رفاه نیز با هنر جدید و از آنجا هنر پست مدرن متناسب است.

بسط شهوات و ارضای امیال آدمی در اقتصاد رفاه که مدلهای توسعه را نیز دربر می‌گیرد، همواره مورد توجه است. گویی آدمی در نظام تکنیك می‌خواهد همه امیال ممنوعه خویش را با تولید کالا و خدمات توسعه دهد. فرهنگ و هنر نیز اکنون چنین تلقی می‌شود و حکم «چیـزانگـاری» همـه شئونات حیات معنوی انسانی را دربر می‌گیرند، همه مردم جهان برای رسیدن به این مدلهای توسعه و رشد تلاش می‌کنند، آنان اکنون دو ایده‌آل اجتماعی را اصل انگاشته‌اند. اول دموکراسی یعنی حاکمیت اهواء ناس، دوم رفاه اقتصادی یعنی ارضاء اهواء ناس. در اینجا دیگر از وَلایت و وِلایت (حکومت حق و حقیقت) و کمال معنوی انسان خبری نیست، همه دنبال رفع حوایج حیـوانی خویش انـد و همه عمر خود را در فکر ارضاء این حوایج بگذرانند. اکنون مشکل می‌توان حتی در ایران پس از پیدایی انقلاب اسلامی نیز نوع توسعه اقتصادی و مناسبات معیشتی را متناسب با تکامل معنوی پیدا کرد، غالباً از چنین وضعی کمتر سخن گفته می‌شود. توسعـه خود اکنـون حجاب معنویت و تکامل روحی شده است، اسـاسـاً مدلهایی که رفاه جسمانی را اصل قرار می‌دهند، چگونه می‌توانند به ساحت روح و معنویت نیز معطوف گردند، مگر



اینکه این اصل جایگزین شود، یعنی اصل معنویت و وَلایت و قرب مبنـای ارضای نیازهای دنیوی گردد، در اینحال هرچند این نیازها اصل تلقی نمی‌شود، مسلماً فراموش نیز نمی‌گردند. عجیب آن است که اکنـون بعضی عصـری کردن دین و اقتباس توسعه تکنولوژیك غربی را، عین تدیّن و رسیدن به تکامل معرفت دینی و مقصد انبیاء می‌دانند و غایت بشری و الهی را یکی می‌گیرند و فهم بشر را مطابق وحی الهی تلقی می‌کنند و غایت حیات زمینی را در زمین جستجو می‌کننـد نه در آسمـان. این ممیـزه انسـان دورهٔ جدید است که مفهومش در عرف فلسفی غرب ظهور کرده و تاریخ و تمدن جدید از چنین وجودی برآمده است. حال اگر این انسان و علوم جدید اصیل و مبنای تکامل معرفت دینی تلقی شود، قدر مسلم دیگر جایی برای

معرفت اصیل دینی و از آنجا انقلاب دینی نخواهد بود، میوه معرفت جدید یعنی تکنولوژی و تکنوکراسی همه را در باتلاق خود خواهد بلعید. چنانکه اکنون نیز در جهان چنین می‌بینیم، ضرورت ذاتی نظام تکنیک برای فرهنگ و تمدن جدید به سرعتی مضاعف در روزگاری که پست مدرن تعبیر می‌شود همه را به سوی ولایت تکنیک و اهوایی که منشأ تکنیک بوده‌اند، می‌خواند، گویی این تجربه ممنوع باید وجود همه را دربر گیرد، تا آنکه روز تجربه ولایی فرا رسد.

سینما همواره عرصهٔ تجربهٔ ممنوع تکنولوژیک بوده و با سیطرهٔ ولایت امپریالیستی بر اذهان و افهام مناسبت دارد. و چنانکه اشاره کردیم آنچه برسینمای کنونی غالب است هم از لحاظ صورت و ابزار و روشهای تکنیکی و هم از لحاظ معنی و مضمون و روح اومانیستی آن، و نیز از لحاظ مبدأ و غایت آن که به سیر در عوالم نفس و حقیقت شیطانی برمی‌گردد، در تحقق ولایت جدید به کمال نقصان می‌رسد. اما هنر اصیل که رویش به حق و وَلایت است با رفع حجب که به مدد جهاد اصغر و اکبر حاصل می‌گردد، متحقق می‌شود. انسان در این هنر با حسن و جمال الهی آشنا، و متذکر به لطف ازلی او می‌شود و او را از فراغت به معنی غفلت نجات می‌دهد و وقت حقیقی برایش باز می‌گردد. اما هنر و سینمای کنونی همواره به مثابه ابزاری که باید وسیله تفنن و تفرج در ساعات فراغت آدمی گردد، گریزگاهی است از مقات‌تذکرو تفکر[۲۲]، بالنتیجه دوری از طریق نجات و افتادگی در تاریکی و ظلمات.

آنچنانکه در آثار اکثر فیلمسازان بزرگ جهان می‌توان دید، هیچیک از اینان اهل تفکر و تذکر و دیانت به معنی حقیقی آن نیستند. برخی نیز که سلباً در مقام گذشت از سینمای کنونی و ارزشهای جدید بوده‌اند، ایجاباً تسلیم وضع موجودند. گذشت حقیقی هنگامی ممکن است که متافیزیک جدید از عالم رخ بربندد و بحرانش به فروپاشی‌اش بیانجامد و درهای حکمت انسی و وَلایی و ساحت حقیقی هنر به روی بشر بگشاید و با پرتو این حکمت، آدمی از ظلمات متافیزیک و تکنیک غربی بگذرد. حکمت انسی مبدأ و منتهای هنری دیگر و صورت هنری او ابداع معنایی متعالی گردد. در هنر مدرن و سینمای کنونی جایی برای صورتگری چنین معنایی وجود ندارد. سینمای کنونی نمی‌تواند هرمعنایی را صورت بخشد و قابلیت قبول هرمعنایی را ندارد، جز همان اوهام و واقعیت ممسوخی که بدان اشاره کردیم در تصویرهای سینمایی نمی‌بینیم. چنانکه گفتیم مسائل عاطفی و عشقی نیز در سینما مسخ می‌شوند و صورت وهمی به خود می‌گیرد. اگر چنین نشود و در حالتی عادی ظاهر گردند، چندان جاذبه‌ای نخواهند داشت. پس آثار سینمایی هرقدر صورت موهومی از واقعیت نمایش دهند و سرشار از مهارتهای تکنیکی باشند، مقبولتر خواهند بود. فیلمهایی که در جشنواره‌های بین‌المللی به جایزه دست می‌یابند به وضوح چنین وضعی را بیان می‌کنند.

پانوشت:

* اشاره به روایت تحت‌العرش کنوزاً لسان الشعرامفتاحه

۱۵. از لوازم لیبرالیسم همین جستجوی بهشت اتوپیایی است که همه شهوات و خواسته‌های بشری در آن ارضاء می‌شود و اکنون دنیا نیز شبحی از این بهشت را در ذهن مردمانی که از نظرگاه قرآنی همچ رعاع هستند ظاهر می‌کند.

۱۶. در هنر پست مدرن هیچ ملاک و معیار ثابتی که مقبول همه باشد، وجود ندارد از اینجا هیچکس حتی آنانی‌که به نظر و بحث درباره آنها می‌پردازند، درک حقیقی از آن ندارند، مگر به ظن و گمان حکم کنند.

۱۷. اشاره به سه دوران شتری، شیری و کودکی حیات غربیان در کتاب «چنین گفت زرتشت». نیچه صفت شتری را ممیزه روحیه معاصران خود می‌دانست و خود را در مقام شیری تلقی می‌کرد اما آینده، ظهور کودک و تأسیس ارزشهایی نو را به همراه خواهد داشت و مرگ ارزشهای کهن اثبات خواهد شد. شتران در اینجا حافظان ارزشهای کهن و مرده‌اند.

۱۸. چنانکه عرفای اسلام گفته‌اند، کفر و شیطان دو نسبت با حق و خلق دارند از آنجا که نسبت به حق دارند، بنده اویند و از آنجا که نسبت با خلق دارند، اسباب غفلت و بُعد و تفرقه و بدین‌جهت نیز منع شده‌اند، و مرضی حق نیستند که بندگان او بدانان نزدیک شوند.

۱۹. میرچا الیاده، چشم‌اندازهای اسطوره، ترجمه جلال ستاری، تهران، توس، ۱۳۶۲، ص ۷۹ـ۸۰.

۲۰. همان، ص ۸۱.

۲۱. اکنون نیز به نام دین، از جدائی علم و هنر و سیاست از یکدیگر سخن می‌گویند در حالی‌که در هیچ دوره‌ای این سه از یکدیگر جدا نبوده‌اند، مگر در دورهٔ جدید و به اعتباری در دروهٔ یونانی آن هم در وهم و ذهن. رجوع شود به مقاله راقم این سطور تحت عنوان: «خودآگاهی تاریخی نسبت به وحدت و انشقاق نظر و عمل در دو حوزه فکری دین و فلسفه»، مجله علوم تربیتی دانشکده علوم تربیتی دانشگاه تهران، سال ۱۳۶۸، شماره ۱ـ۴. چنانکه در این مقاله گفته‌ایم: جدایی سیاست، دین، هنر، صنعت، اخلاق و اقتصاد و ورزش و همه شئونات فرهنگی امری است که در نوع خاصی از معرفت ظاهر می‌شود وآن متافیزیک یونانی است. حال آنکه در تفکر دینی همه معارف و علوم و صنایع و هنرها وجوه و شئونات مختلفی از یك حقیقت و کلیٰ است که در عالم متجلی است. در دوره جدید با پلورالیسم غالب برافکار و اذهان فیلسوفان تجربی، پوزیتیویستها، نوپوزیتیویستها، پراگماتیستها و شبه فیلسوفانی چون پیاژه و پلانك و وایتهد، که از حوزه علوم منفردی چون روانشناسی و فیزیك و منطق و زبانشناسی پا فراتر می‌گذارند و در جستجوی جهان‌بینی علمی هستند، این نظر تشدید شد.

۲۲. هیچگاه تاکنون به این حد، از اوقات فراغت و وقت سخن نگفته‌اند و حتی شاخه‌هایی از علوم اکنون به بحث و گفتگو دربارهٔ اوقات فراغت اشتغال دارند. به هرحال همه در جستجوی راهی هستند برای وقت‌کشی در زمانی که از وقت به معنی اصیل لفظ اثری مشاهده نمی‌شود. و آنچه هست بی‌وقتی و پریشانی اوقات است. فلسفه و متافیزیك غربی در مسیر بسط خود، آدمی را به مرتبه‌ای از خودآگاهی نسبت به زمان فانی رسانده که جز درد و رنج برای او حاصلی ندارد. رجوع شود به کتاب حکمت معنوی و ساحت هنر از راقم این سطور.

□ تئاتر ملی در مواجهه با تئاتر بین المللی

• متن سخنرانی نصراله قادری در مجمع بین المللی منتقدین تئاتر

بِسْمِ اللّه الرَّحْمٰنِ الرَّحیم. اِقْـرَأْ بِاسْمِ رَبِّکَ الّذی خَلَقَ خَلَقَ الْاِنْسانَ مِنْ عَلَقٍ اِقْرَأْ وَ رَبُّـکَ الاَکْرَمُ اَلَّذی عَلَّمَ بِالْقَلَمِ عَلَّمَ الْاِنْسانَ مالَمْ یَعْلَمْ.

بنـام خداوند بخشنده مهربان. قرآن را به‌نـام پروردگارت که خدای آفریننده عالم است بر خلق قرائت کن. آن خدایی‌که آدمی را از خون بسته بیافرید. بخوان قرآن را و بدان‌که پروردگار تو کریمترین کریمان عالم است. آن خدایی‌که بشر را علم نوشتن به قلم آموخت و به آدم آنچه را که نمی‌دانست به‌الهام خود تعلیم داد. سورةالعلق/ آیه ۱ـ۶.

دردا! که اسیر ننگ و نامیم هنوز
در گفت و شنید خاص و عامیم هنوز
شد عمر تمام و ناتمامیم هنوز
صد بار بسوختیم و خامیم هنوز

هلالی جُغتایی

من بسی خوشبختم که امـروز در جمع شمـا،از تئاتر ملی ایران در مواجهه با تئاتر جهـانی[۱] سخن می‌گویم. من از سرزمین ایران با فرهنگی کهن، دیرپا و غنی می‌آیم. من از سرزمین انقـلاب، خمینی و فرهنـگ متـبلور اسـلام می‌آیـم. من از سرزمین «تعـزیـه» هنـر ناب می‌آیم. سرزمینی که خصم، ناجوانمردانه با بهره‌گیری از وسایل ارتباط جمعی چهره‌ای دیگرگونه از آن ارائه داده است . اگـرچه استعمار با فعـالیتهـای دیـرپـای خود سعی در غریب ماندن فرهنگ و زبانم‌را داشته و دارد و نیز با دیـده حقـارت به آن می‌نگرد امّا من با سربلندی و افتخار در این جمع فرهنگی با رجـعـت به خویـشـتـن فرهـنگی‌ام سخن می‌گویم. فرهنگی کهن، با پشتـوانه *حافظ، فردوسی، بیهقی، ناصر خسرو، ابن سینا، ملاصـدرا، سعـدی* و هزاران هزار دیگـر. فرهنگی بارور، زنـده، پویـا، دینـامیـک و اسلامی، ایرانی. پشتوانه هنر نمایشی دیار من، همانند دیگر کشورها به مراسم آیینی برمـی‌گردد- هرچنـد که اسـتـعـمـار با اسیمیـلاسیون فرهنگی، سعی در سترون نمودن آن داشته و با کمال تأسف، به‌دلیل سیـاسـت‌گذاریـهـای غلط فرهـنـگـی و الیناسیون، هنرمندان موفق هم بوده است.

اگـر هنر نمایشی دیـار من هویت ملی- اسلامی ندارد و شما شناختی از آن ندارید به عملکرد صد و پنجاه ساله استعمار برمی‌گردد.

فرهنگ نمایشی عام معمولاً پس از طی سالیـان دراز و کش و قوسهـای فراوان به

تبعیت از یك سیاست منسجم در چهارچوب قانـونمنـدی مشخص قرار می‌گیـرد و در مجموعه فعالیتهای نمایشی خود به‌گونه‌ای از فرهنگ اقوام محدود شده در چهارچوب آن سیاست خاص، دست به کشف و ابداع نمایش می‌زند. در کشورهای با پشتوانه هنر نمایشی قانونمند چنین مرسوم می‌باشد. اما در ایران شکل تئاتر ملی به‌گونه‌ای که بتوان در دیگـر کشـورهـای جهان برشمرد نبوده است. درواقع آنچه که تئاتر اروپا را تابع قانـونمندی رُنسانس نمود، در سرزمین‌ایران شکل نگرفت. فرهنگ نمایشی ایران در این دوران قالب سنتی خود را داشت. در اواسط قرن نوزدهم، ایـران با شکلی از تئـاتر به مفهوم مرسوم آن آشنا شد و از آن تاریخ تا به امروز این شکل به صورت کپی ناقص و

با فاصله از بطن جامعه و فرهنگ سنتی آن به حیات خود ادامه داده و می‌دهد و به همین دلیل نمایش سنتی با همان انداموارهٔ آغازین، بین مردم در شهرها و روستاها و در بطن جامعه زنده مانده است و نمایش وارداتی با شکل و شمایل ناقص در بین خواص حیات داشته است.

این اندیشه که به اعتقاد برخی، هنر نمایش هنرخواص است اندیشه‌ای کژ و تحمیلی است.

نمایش از بدو زایش خود، چه در شرق و چه در یونان ارتباطی تنگاتنگ با بطن جامعه و مردم داشته است. تماشاخانه‌های چندهزار نفری یونان و «تکیه دولت» ایران و تکایای دیگر که برای اجرای نمایش از آنها بهره می‌گرفته‌اند، گویای این مدعا است. و مهمتر متون نمایش کلاسیك یونان که دقیقاً تصویر زنده مقطع زمان خود را دارد. اگر تئاتر یونان و دیگر کشورها صبغه‌ای

سیاسی، اجتماعی دارد و به عملکرد غلط حاکمان اعتراض می‌کند، **تعزیه فریاد سرخ شیعه علیه ظلم و بی‌عدالتی است**. حتی محتوی و شکل نمایشی «سیاه‌بازی»، «عمو نوروز»، «سوگ سیاوشان» اعتراض و عصیان علیه ظلم و بی‌عدالتی است. من به هیچ‌وجه مدعی نیستم که گونه‌هایی را که برشمردم نمایش هستند امّا تعزیه، تمامی عناصر یك درام منسجم و اصولی را در شاکله خود دارد و نیز باور دارم که به دلیل حضور استعمار، نمایش ملی ایران نتوانسته است، صبغهٔ ملی- اسلامی خود را به جهان معرفی کند.

یکی از دلایل عمده این مهم، سیاست مذهب‌ستیزی فرهنگی حکومت گذشته می‌باشد. هنرمند ملی، متأسفانه آشنایی با فرهنگ بومی خود نداشته و هنر سنتی ما، فقط در حیطه‌پسند توریسم مانده بود. نمایش، مترادف با غرب‌باوری و فرهنگ غربی بود و ما به دلیل خودباختگی، جرأت و شهامت نزدیکی به فرهنگ نمایشی ملی و تبلور آن را در خود نداشتیم. هنرمندان مستعد هنر نمایشی ملی سرزمین من، در چنبره اختاپوسی هنر وارداتی، مظلومانه یا به‌هدر رفتند و یا به دام سهل‌پسندی مهوع گرفتار آمدند. خانواده هنر نمایشی دیار من، در این چنبره اسیملیه شد و عمداً یا غیرعمد خودش را شبیه دیگری ساخت. استعمار فرهنگی، خانواده هنر نمایشی دیار من را چنان از خود بیگانه ساخت که او خودش را گم کرد و کسی دیگر را به‌جای خویش، در خودش احساس کرد. جرقه‌هایی تك، تنها و غریب در این موج سهمگین حمایت شونده، به زودی به خاموشی گرایيدند. و دولت به تبعیت از همان سیستم ناخوانا در رابطه با هنرهای نمایشی ملی به حرکت خود ادامه داد. در حالی‌که فرهنگ غنی کشور من سرشار از عناصر دراماتیك بود و این غنا را حتی غربیها دریافتند و با بهره‌گیری از متون کلاسیك ما دست به کشف و ابداع زدند و حتی از شکل نمایشی ما بهره گرفتند. هرچند که آنها متافیزیك موجود در اثر را درك نکردند اما در ارائه فیزیك آن موفق بودند.

ایران پیشینه تئاتر ملی ندارد و فرهنگ ما در مورد هنرهای نمایشی به شدت ضعیف بوده و هست اما پیشینه مراسم آیینی در این سرزمین کهنسال است و می‌دانید که تئاتر، زمانی تئاتر شد که از آیین جدا شد و به هنر مبدل گشت. تاریخ نمایش یونان نمونه بارز این مدعاست و البته بدیهی است که تاریخ نمایش یونان را هیچ‌گاه نمی‌توان از آیینهای مقدم و زاینده آن جدا کرد اما تئاتر زمانی زاده شد که به عنوان هنری با فردیت‌های خاص مشخص گشت. اگر مدعی هستم که تعزیه تمام عناصر نمایشی را در خود دارد، فوراً یادآور می‌شوم که اگر شرایط استعماری مانع از پیشرفت نمایش سنتی ما نمی‌شد، از بطن آن تئاتری ملی با مفهومی هنری شکل می‌گرفت. امّا نگرفته است.

من در کشوری زندگی می‌کنم که دائماً درگیر تاخت و تاز بیگانگان بوده است اما تاریخ گواه من است که ما حتی در زمانی که مغلوب قوم مهاجم شده‌ایم از نقطه نظر فرهنگی غالب بوده‌ایم. فرهنگ دیرپای دیار من در همه مغلوبیتهای نظامی هرگز هضم فرهنگ مهاجم نشده است ولی تأثیرات جانبی فرهنگ مهاجم را کتمان نمی‌کنم. ما همواره در معرض هجومهایی مغول‌وار بوده‌ایم اما همیشه قوم غالب، مغلوب فرهنگی ما شده است. تبار من با صلابت و استواری و اعتماد به نفس و قدرتی شگرف، همواره در صحنه نبرد فرهنگی پیروز و سربلند بوده‌اند. اما با کمال تأسف باید اعتراف کنم که از دوره قاجاریه و زایش استعمار نو، نوعی زبونی و حقارت بر فرهنگ ما غلبه کرد و سنت کهن و استوار صلابت ما را از میدان به‌در کرد و ما هنوز هم سخت تحت تأثیر این هجوم هستیم.

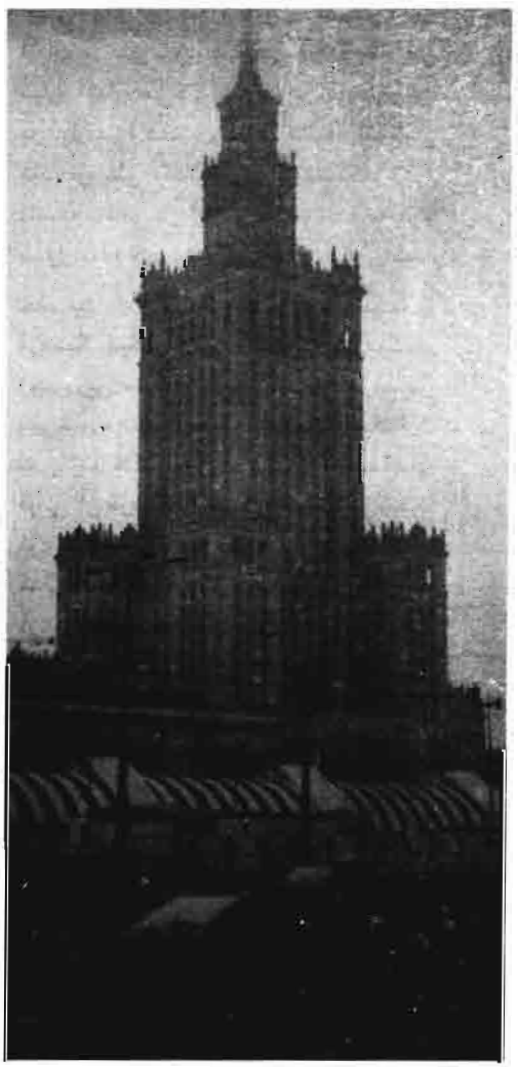
آن قدرت و صلابت و ایستادگی آغازین، جای خود را به نوعی حقارت و زبونی و خودباختگی سپرد و پیکره نحیف نمایش آیینی ما در این هجوم پایمال شد. من برای اثبات مدعای خود به تلاقی فرهنگ فلسفی دیارم اشاره می‌کنم. فلسفه یونانی در ورود به دیار من، هضم و جذب فلسفه اسلامی شد. **ارسطو و افلاطون** و آن دستگاه عظیم فلسفه یونانی در این‌جا هضم شد، تغییر و تحول پیدا کرد و اساساً چیز دیگری شد.

خاصیت یك فرهنگ عظیم در مواجهه با فرهنگ دیگر همین است که در هنگام رودررویی سرگیجه نمی‌گیرد، هراسان نمی‌شود، دچار خودباختگی و حقارت نمی‌گردد بلکه با قوت و قدرت، جنبه‌های قومی آن فرهنگ را در خود هضم می‌کند تا قوی‌تر و سالمتر و قدرتمندتر شود. اما با کمال تأسف باید بگویم هنر نمایش ملی ما، از این فرآیند هضم و جذب بی‌نصیب ماند. عمده‌ترین دلیل آن آشنایی و تحصیل هنرمندان بومی در دیار غرب بود. استعمار نو با الیناسیون آنها، بذر خودباختگی و رعب از خود را در وجود آنان کاشت. استعمار آنها را متجدد کرد و به اسم متمدن به مبداء بازگرداند، بی‌آنکه آنها دریابند از طریق تجدد هرگز نمی‌توان به تمدن رسید. غرب از قرن هجدهم به کمك جامعه‌شناسان و مورخان و نویسندگان و هنرمندان و حتی انقلابیون و انسان دوستانش این تزرابه

دنیا تحمیل کرد که تنها تمدن یکی است و آن همان شکلی است از تمدن که غرب ساخته و به جهان عرضه کرده و هرکسی می‌خواهد متمدن باشد باید همین تمدنی را که ما می‌سازیم مصرف کند و اگر می‌خواهد آنرا نفی کند باید وحشی بماند. حتی «ارنست رنان» انسان دوست نیز می‌گفت که غرب‌نژاد کارفرما و شرق‌نژاد عمله است. و «سارتر» می‌گوید ما از کشورهای جهان سوم دانشجویانی برمی‌گزینیم آنها را به اروپا می‌آوریم، آموزش می‌دهیم و متجدد می‌کنیم و سپس به اسم متمدن آنها را به مبداء بازمی‌گردانیم. اینها دیوارهایی هستند که پژواک ناقص صدای ما را باز می‌گردانند. ما در اروپا می‌گوئیم «تمدن»، آنها در کشورهای خود نعره می‌زنند، «دُن»! بلایی که گریبان نمایش ملی دیار مرا گرفت همین بود. به ما قبولاندند که فقط یك نوع تئاتر داریم. همچنان‌که یك نوع فرهنگ داریم. و ما، خودباخته، سنت‌ها، مراسم، آیینهای ملی خود را تحقیر کردیم و کاملاً تسلیم شکل و محتوی نمایش غربی شدیم و نمایش غربی مترادف نمایش جهانی بود چرا که دارای زبانی بین‌المللی بود و ارتباط وسیعتری را شامل می‌شد. وسایل ارتباط جمعی نیز، در راه رسیدن به آرمان «دهکده جهانی» *مارشال مك‌لوهان*، همه توان خود را به‌کار گرفتند. تئاتر غربی را نه به‌عنوان یك فرهنگ و فریاد درد مشترك بشری بلکه به مثابه وسیله‌ای برای استعمار به‌کار گرفتند و نمایش ملی را تنها به دیده موزه‌ای و توریسم‌پسند نگریستند و هنرمند خودباخته، برای جهانی شدن تا بدانجا پیش رفت که بی‌آنکه پروسه حیات غرب را طی کرده باشد ناگهان به تئاتر «ابزورد» رسید و شکل الکنی از آن‌را حتی برای افاده مفاهیم عرفانی خود برگزید.

تئاتر ملی ما بی‌آنکه پروسه حیات تئاتر غرب را طی کند، تنها به پوسته آن اکتفا نمود، بی‌آنکه هسته آن‌را درك کند. من هرگز معتقد نیستم که باید درها را به‌روی خود ببندیم و از پذیرش هر ایده نو اجتناب کنیم. ما در این عصر ناچار به تضارب آراء و فرهنگها هستیم. ما باید به تئاتر غرب توجه داشته باشیم. صحبت من فقط در این است که در این تلاقی، در شکل و محتوی هضم فرهنگ غرب نشویم. متأسفانه تئاتر ملی ایران در برابر تئاتر غرب به اسم تئاتر بین‌المللی دچار این هضم شکلی و محتوایی شده است و این همه بدان دلیل است که ما فاقد یك سنت نمایشی دیرپا هستیم. اگر سنت نمایشی ما به قدمت شعرمان بود در این تلاقی هرگز هضم نمی‌شدیم همچنانکه در شعر نشدیم. بدنه اصلی فرهنگ نمایشی هر کشوری چهارچوب ارسطویی دارد اما شکل و محتوای آن کاملاً بومی است. تئاتر ملی ایران فاقد این چهارچوب استوار بود.

امروزه در شکل سیاست فرهنگ نمایشی ایران تفاوتهایی به‌طور نامنسجم به آزمایش گذارده می‌شوند تا شاید از این طریق به شکل نمایش ملی هویت تئاتر ملی داده شود. این نشانه‌های نامنسجم در ارتباط با هدایت و حمایت از نیروهای هنری شکل‌های نمایش سنتی از یك سو و ایجاد بستر امکانات مالی در تولیدات داخلی و برون‌مرزی جهت تبادل تکنیك‌ها از جمله نتایج این سیاست هنر نمایشی بعد از انقلاب است. امروزه وقتی صحبت از هنرهای نمایش سنتی به میان می‌آید، این نیست که بخواهیم این اشکال نمایشی را به گونه‌ای موزه‌وار تقلید، ثبت و نگهداری کنیم هرچند که جامعه سیاست‌گذار تئاتر غربی، همین شکل موزه‌وار را از ما طلب می‌کند و نه تنها هیچ شناختی از وضعیت جدید ندارد، حتی علاقه‌ای هم به شناخت ندارد. مقصود ما از پرداختن به این اشکال، دریافت ارزشهای پیش برنده و زدودن غبار و از میان بردن ارزشهای بازدارنده آن است. ما تنها از این طریق است که به شکل نمایش ملی خود می‌رسیم. باید یادآور شوم که قریب به اتفاق تماشاگران ایرانی، حتی در این سالهای پایانی قرن بیستم تمایل به



ایجاد ارتباط خود با این فرمهای نمایش سنتی را نشان داده‌اند. با عنایت به اینکه عده‌ای معتقدند تماشاگران تئاتر در همه جای دنیا، همیشه اقلیتی را تشکیل می‌دهند ـ هرچند که مبداء زایش نمایش و ارتباط با مخاطب خلاف این را نشان می‌دهد ـ با این وجود باید اشاره کنم که تماشاگران تئاترهای سنتی در رابطه با نمایش‌های مرسوم امروز ایران، اکثریت قابل توجهی را تشکیل می‌دهند و در واقع همچنان ارتباط خود را با این نمایش حفظ کرده‌اند. تئاتر ملی ما چه با تعریف اروپایی آن و چه با تعاریف دیگر در هیچ‌یك از قراردادها نمی‌گنجد. امروزه نمایش‌هایی که با اشکال نوین به روی صحنه می‌آیند با وجود حمایت مالی دولت، نمی‌توان آنها را تئاتر دولتی و یا تئاتر ملی نام‌گذاری کرد ولی به‌طور مشخص قریب به اتفاق تمام کارهایی که روی صحنه‌های تئاتر ایران می‌آیند، از امکانات مالی دولت بهره می‌گیرند. درست است که موانع مادی از سرعت و رشد تئاتر پیشگیری می‌کند و کمکهای مادی تأثیر معکوس دارد اما هیچ‌گاه موانع مادی به‌تنهایی نتوانسته‌اند مانع رشد و اعتلای فرهنگ یك جامعه باشند.

ما در حال حاضر، شدیداً نیازمند یك جریان سالم تئاتری هستیم؛ جریانی جامع‌الطراف، باثبات و عمیق. و اگر این جریان بتواند آن ابعاد اجتماعی و تاریخی را پیدا کند که بدل به «سنت» بشود، تئاتر ملی ما هویت منطقه‌ای خود را پیدا خواهد کرد ولی در حال حاضر، تئاتر امروز ایران در مواجهه با تئاتر جهانی فقط یك مصرف کننده است مدیومهای آشنا با جهان بیرون، با دریافت ذهنی و تقلید از دیده‌های خود، نوعی کپی ناخوانا و ناقص را در شکل نوین تئاتر امروز ایران رسوب داده‌اند. پاك کردن این بدآموزی‌ها خود نیاز به سالیان درازی کوشش جمعی دارد.

تئاتر ملی ایران، از ورای سرمایه‌گذاریهای درازمدت و با اتکا به فرمهای نمایشی سنتی، بومی به قانونمندی تئاتر منطقه‌ای، ملی خود می‌رسد. ما تنها بعد از سالها تلاش و سرمایه‌گذاری است که می‌توانیم با تئاتر جهانی ارتباطی عادلانه برقرار کنیم. تئاتر ما در آن مقطع می‌تواند با حفظ ارزشهای منطقه‌ای خود در بستر تئاتر جهان، علامت و نشانه منطقه‌ای خود را حفظ کرده، بیاموزد و بیاموزاند و در تلاقی و ارتباط فرهنگ تئاتری هضم و جذب نشود.

خانواده تئاتر در جهان از نشانه‌های ارتباطی مشترکی برخوردار است و زبان نمی‌تواند مانعی از درك متقابل و به دریافتی مشخص و مشترك رسیدن باشد. می‌دانید که یك فرهنگ می‌تواند در عین حفظ اصالت بومی خود، جهانی هم باشد و هر فرهنگ جهانی بی‌تردید منطقه‌ای است. هر فرهنگ پرقدرت و متعالی در تلاقی فرهنگها جهانی خواهد شد ولی نباید فراموش کنیم که سران استعمار، حتی جریانهای سالم فرهنگی را در جهان سوم به ضد فرهنگ بدل می‌کنند تا به اهداف خود برسند. اگر تئاتر ملی دیار من ریشه در بطن جامعه ندارد، اگر نبض این تئاتر با تپش قلب جامعه همسو نیست، اگر در ارتباط تنگاتنگ و روز با جامعه و مردم نمی‌باشد نه به دلیل فقدان شور و شعور فرهنگی بومی است. و اگر در مواجهه با تئاتر جهانی هضم شده است نه به این دلیل است که توان برابری ندارد. بلکه به دلیل گرفتاری در چنبره اختاپوسی ضدفرهنگی استعمار است و به‌جهت خودباختگی «من» اصیل و متعالی خود به چنین مهلکه‌ای گرفتار آمده است. تئاتر ملی، منطقه‌ای زمانی در ارتباط با تئاتر جهانی پویا خواهد شد که بتواند از یکسو خود را متحول کند، و از طرفی دیگری را متأثر نماید، از دیگران تأثیرات مثبت گرفته و با توانایی‌های خود ادغام نموده و دست به کشف و ابداع بزند. تئاتر ملی باید خود را از چنبره پسند توریسم و جشنواره جهانی برهاند. باید در بدایت امر منطقه‌ای باشد. باید بتواند در بطن جامعه حیات خود را به‌اثبات رساند. آن‌گاه جهانی خواهد شد. جذب و دفع فرهنگ به مفهوم عام و فرهنگ تئاتری به مفهوم خاص باید تابع قانونمندی فرهنگی باشد. اما تئاتر ملی ما، همواره در جذب و دفع تئاتر جهانی چه در گذشته و چه حال نشانی از زبونی را با خود داشته است. حتی امروزه هم ما شاهد جذب و دفعهایی هستیم که هر دو به یك اندازه زبون و خودباخته‌اند. افراط وتفریط ها در جذب و دفع، مانع از تلاقی اصولی و رشد فرهنگ تئاتری است.

همچنان‌که یادآور شدم سنت تئاتر دیار من دیرپا نیست. و در این زمینه شکاف و خلاء بزرگی در فرهنگ ما به چشم می‌آید. ما گریزی نداریم جز اینکه این شکاف عمیق را با استفاده صحیح از تجربیات دیگران برطرف کنیم. این بدان معنا نیست که فرهنگ تئاتر غربی فرمی است که از آن خودشان بوده است. آنها هم وامدار فرهنگ تئاتر یونان و رم هستند و چه بسیار تأثیرات مثبتی که از فرهنگ تئاتر شرقی گرفته‌اند اما در حال حاضر دارای فرهنگی با هویت مطلوب خود هستند. تئاتر ملی ایران، باید در برابر تئاتر جهانی بیدار باشد که هضم نشود وگرنه تردیدی نیست که ما ناچار به تقابل فرهنگها هستیم. اگر امروزه در جهان از «تئاتر شونینکا» سخن می‌گویند، درست همطراز «تئاتر بکت» و «تئاتر برشت» و «تئاتر میرهولد»، به این دلیل است که او برای فرهنگ نمایشی خود و کشورش راهی نو گشوده است. تئاتر او در عین اصالت منطقه‌ای از مرزهای جغرافیایی بومی گذشته است. آثار او ریشه در فرهنگ و جهان‌بینی آفریقایی یا بورویایی دارد. تئاتر ملی ما نیز ناچار باید به آبشخور فرهنگ ایرانی ـ اسلامی باز گردد تا هویت گمشده خود را بازیابد. ما نمی‌توانیم بی آنکه پروسه تئاتری خود را طی کنیم برای جهانی شدن ناگهان سر از «ابزورد ایرانی» درآوریم. فرهنگ‌بومی ما این‌گونه‌ها را پس می‌زند و متأسفانه به‌جای آنکه یك تلاقی اصولی

داشته باشیم به‌دفع و یا جذب کاملاً خودباخته در برابر آن می‌رسیم. جریان تئاتر جهانی در ارتباط با سیاست استعمارگر سعی در حذف تئاتر ملی دارد. جشنواره‌های تئاتری جهان اگر نظری به تئاتر ملی دارند، دقیقاً شکل موزه‌ای و توریسم‌پسند آن‌را برمی‌گزینند. امروزه در دیار من، نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان و بازیگران بزرگی هستند که متأسفانه گمنام مانده‌اند. تبادل فرهنگ تئاتری دقیقاً کانالیزه و همسو با اهداف سیاسی عمل می‌کند. به همین جهت نهال تازه پای تئاتر ملی ما، در برابر سیاست‌گذاری غلط تئاتر جهانی گمنام مانده است. سازمانهای بین‌المللی و تئاتری، علاقه‌ای به شناخت و تلاقی این جریان زنده و سالم ندارند. تئاتر ملی تازه‌پای ما، در یورش امپراطوری عظیم رسانه‌های گروهی، غریب مانده است امّا من معتقدم که هر فرهنگی که بنا به مناسبات سیاسی از صحنه حضور در فعالیتهای بین‌المللی و عرضه هویت منطقه‌ای خود، دور نگه داشته شده باشد؛ با وجود منتقدین و هنرجویان و هنرمندان به مرتبه حقوقی و حقیقی خود خواهد رسید و این مهم بستگی به‌وسعت عمل چنین مجامعی دارد. مجامعی از این دست، بایستی حق طبیعی موجودیت تئاتر را به‌گونه‌ای مطرح سازند تا جایگاه تئاتر به‌عنوان ابزار سیاسی و تئاتر به مفهوم عام آن مرزبندی خاص خود را بیابند.

متأسفانه امروزه در بعضی از جوامع، تئاتر، مترادف با تئاتر سیاسی است و در مقاطعی تئاتر ملی مترادف تئاتر دولتی معضلی این‌چنینی است تا باعث شده کسانی که اطلاعات آنها قطعاً ناقص است، تئاتر ملی و جوان ما را مترادف با تئاتر دولتی بدانند در صورتی که اگرچه این درست است که در ایران کمتر کاری بدون حمایت مالی دولت قادر به روی صحنه رفتن می‌باشد، ولی این بدان معنا نیست که این تئاتر نشانه‌های مقصودسیاسی دولت‌راچه در جهت اهداف صرفاً سیاسی، تبلیغاتی و چه در جهت حفظ میراث فرهنگ نمایشی دولتی دنبال می‌کند.

تئاتر ملی نوپای ما در عرصه روابط بین‌المللی تئاتر ـ به دلیل سلطه اختاپوسی استعمار بر دستگاههای تبلیغاتی امکان آن‌را ندارد تا آن‌گونه که باید هویت خود را بیان کند، به همین دلیل، این مهم به دوش چنین مجامعی است که با معرفی ارزشهای موجود به هنگام جابه‌جایی و آشنایی از نزدیک با این تئاتر نوپا، حق طبیعی آن را، چنانکه مورد دریافت می‌باشد، در کشورهای خود مطرح سازند. ـ البته لازم به یادآوری است که *اینستیتو بین‌المللی تئاتر* در حال حاضر این مسئولیت را در حد توان خود انجام می‌دهد. ـ و یکی از دلایل حضور ما در کانون منتقدین جهانی همین است که به‌گونه‌ای در ارتباط با یونسکو می‌باشد. موقعیت‌هایی از این دست، باید باعث شوند که این گفت‌وگوها در مجامع تئاتری همه کشورها به نحو شایسته‌ای انعکاس پیدا کند.

با آرزوی روزی که ما بتوانیم به یك وجه مشترك در آنچه که تئاتر جهانی نامیده می‌شود سهم خود را ایفا کنیم.

●

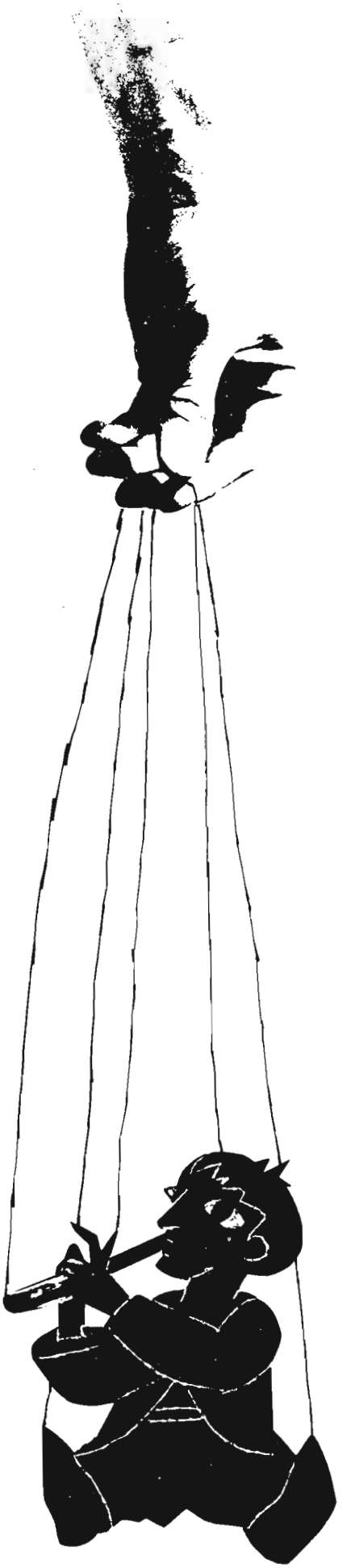
آنچه که تئاتر بین‌المللی را شکل می‌دهد، مجموعه‌ای از نشانه‌های تئاتر ملی، منطقه‌ای خواهد بود. در غیر این‌صورت، تئاترهای ملی جهان، مصرف کننده با واسطه چیزی خواهند شد که امپریالیزم فرهنگی در مجامع جهان سوم به‌کار گرفته است. و در این صورت طبیعی است که مناسبات عادلانه نخواهد بود و خانواده تئاتر جهانی، فرزندانی را در مقابل این منظر جهانی قرار خواهد داد. اگر تضادی هم در این میان هست باید از دل این جریان جهانی پیدا شود. در غیر این‌صورت مناسبات تئاتر جهانی در مواجهه با تئاتر ملی، استعماری خواهدشد. ما به‌عنوان یك خانواده تئاتری، باید به تفاوتها بها بدهیم و این تفاوتها است که غنای فرهنگ نمایش جهانی را در منظر نهایی آن ترسیم خواهد کرد.

پس بیاییم با هم و در کنار هم باشیم و فرهنگ غنی تئاتری را از اهداف استعماری دور نگاه بداریم و گل سرخ باغچه کوچك قلبمان را با نبض پرتپش دوست داشتن به یکدیگر هدیه دهیم. خود را دریابیم، خود را باور کنیم و همسایه‌مان را به اندازه خود دوست بداریم چه در آن صورت است که خود را نیز به درستی دوست داشته‌ایم.

در جام جهان‌نما نظر کن همه را
آن‌که ز وجود خود خبر کن همه را
گفتی که خیال غیر باشد در دل
لطفی کن و از خانه بدر کن همه را

پانوشت:

۱. عنوان رسمی سخنرانی عبارت است از: INTERNATIONAL THEATER VERSUS INTERNATIONAL



■ محمدرضا الوند

□ جشنواره عروسکی به کجا می‌رود؟

لزوم برخورد و تبادل اندیشه‌ها و تجارب هنری در هر جشنواره‌ای، شرط وصول به اهداف متعالی فرهنگی و هنری است. ایران، در زمینهٔ فراهم آوردن موقعیتی استثنایی برای همه گروههای نمایش عروسکی، چه در اروپا و چه در آسیا، به چهارمین تجربهٔ خود پایان داد.

چهارمین فستیوال بین‌المللی نمایش عروسکی تهران، در حالی به‌کارخود پایان داد که هیچ گروه نمایشی شرکت‌کننده‌ای، به هیچ نتیجه روشنی در زمینه کار خود نرسیده بود.

اما جای این سؤال باقی است که گروههای شرکت کنندهٔ ایرانی، به کدام نتیجهٔ امید بخشی در روند تئاتر و هنر عروسکی خواهند رسید؟ آیا صرف دیدن کارهای درجهٔ سومی از کشورهای شرق آسیای دور و اروپا، که به نحوی، سرد و بی‌تفاوت برگزار شود و هیچ گروهی نتواند در یك نشست جمعی، زمینه‌های پیشنهادی و انتقادی تجربه‌های خود را در تبادل اندیشه‌ها با گروه مقابل، به بحث و گفت و گو بگذارد، کافی است؟

هر چند که دیدن نمایشها و شرکت در جلسات سخنرانی همدیگر، ظاهراً کارآیی تبادل اندیشه‌ها را در خود دارد، با توجه به مقایسه و سطح کیفیت نمایشهای ایرانی و نمود تأثیر و تقلیدهای نابجا از گروههای اروپایی و شرقی در آثارشان، ما را به این نتیجه می‌رساند که هدف مسئولین تئاتری ما، پیش از اینکه رشد و تعالی تئاتر باشد، راه یافتن به محافل تشریفاتی اروپاست. البته سفر گروههای عروسکی ایران، به منظور کسب تجربه و شناخت بهتر، می‌تواند در برگیرنده ظاهر قضیه باشد. اما باز هم نکته دیگری رخ می‌نماید و آن، بررسی و باز یافت امکانات داخلی است. در حالی که می‌توان توجه و سرمایه‌گذاری کارشناسانه را منوط به توسعه امکانات داخلی کرد، چرا باید این مرتبه و پله را رها کنیم و بخواهیم به پلهٔ دهم بپریم؟ بی‌شك، چنین هدفی، انگیزهٔ غیرکارشناسانه و شتابزده را به دنبال خود دارد.

هنگامی که سیاست‌گذاران و بعد از آن، دبیر جشنواره، بدون شناخت و توانایی در زمینه‌های هنری، دست به اقدامی، نظیر چنین فستیوالهای بین‌المللی می‌زنند، سود آن پیش از آنکه نصیب هنرمند ایرانی شود، از آن اروپاییان کنجکاوی، نظیر آقایان *استفانوجیونجی* و *مایك واشکل* خواهد شد.

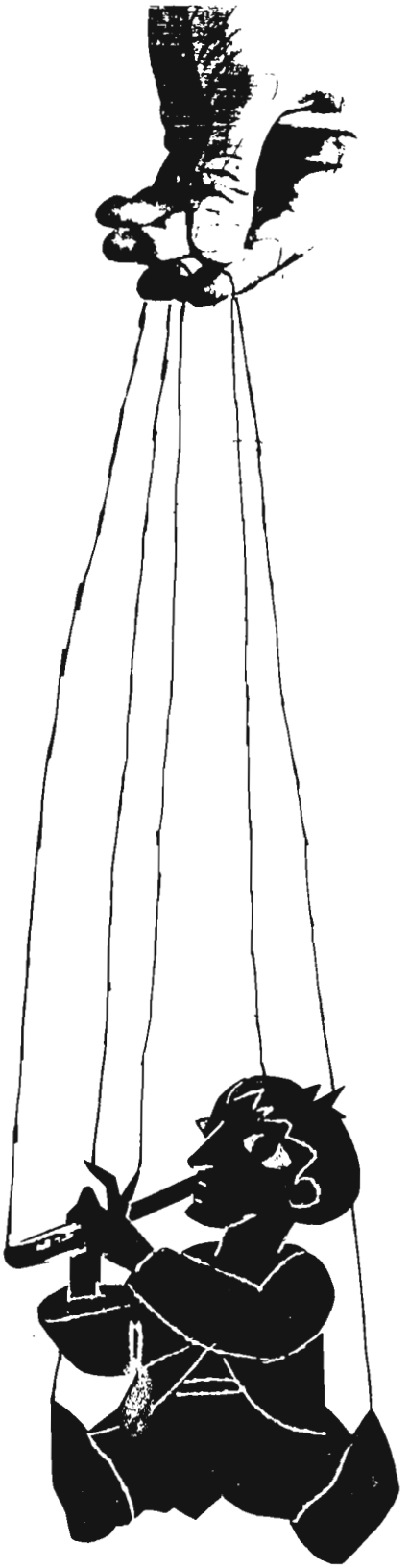
جالب اینجاست که بدانیم قضیه تا کجا بیخ پیدا کرده است. این دو اروپایی، در اظهار نظرشان راجع به نمایش عروسکی ایران می‌گفتند، ایران در خصوص بنیادهای نمایش، دارای زمینهٔ گسترده‌ای است. اما کسی برای تدوین و تبیین آنها دل نمی‌سوزاند. چطور ممکن است دو نفر اروپایی، که از قضا هر دو منتقد و کارشناس خبرهٔ تئاتر کشورشان هستند، این قدر سریع به نتیجه‌ای برسند که معدود کارشناسان داخلی، سالهاست فریاد می‌زنند و صدایشان به جایی نمی‌رسد. آیا اشکال کار، به سیاست‌گذاران و مسئولین طراز اول تئاتر این مملکت، برنمی‌گردد؟

عمدهٔ هزینه‌های مصرف شده، در این جشنواره به تشریفاتی اختصاص داشت که

غالباً در جهت خشنودی حضرات اروپایی بود و آنها به نحو حیرت انگیزی، مورد لطف و مرحمت میزبانان خود قرار می‌گرفتند. اما وقتی برآیند این بریز و بپاش را به اصل تئاتر ربط می‌دهی، حکایت همان مرغی می‌شود که سرش را هم در عروسی و هم در عزا می‌برند!

آخر هنگامی که در مراسم اختتامیه، متولّیان اصلی برگزاری جشنواره می‌گویند: «امروز دیگر عروسکها به دنیای کودکان اختصاص ندارند»، باید فهمید تا چه اندازه از اصل قضیه بی‌خبر هستند. اگر در سراسر تاریخ تئاتر عروسکی ملل، به جست و جو بپردازی، انگیزهٔ به وجود آمدن نمایش عروسکی را در خوشایند کودکان نمی‌یابی.

البته بعید نیست که این تصور در اثر دیدن شاهکارهایی چون **لی‌لی حوضك، بندانگشتی و نقلی و مادربزرگ** به وجود آمده باشد. اگر این طور باشد، نباید بر متولّیان خرده گرفت. تنها اروپاییانی که تشنهٔ فرهنگ شرق هستند، از معنای بین‌المللی فستیوالهای عروسکی بهره خواهند برد. این را برخورد آگاهانهٔ آنان و احساس شور و شعف فراوانشان، ثابت می‌کند. مخصوصاً اشخاصی چون *استفانوجیونجی* که تنها هدفش شناخت بیشتر ایران و انتخاب نمایشهای سنتی عروسکی برای بزرگترین فستیوال بین‌المللی ایتالیا بود. آیا هنگام آن نرسیده که معنای برخورد فرهنگی را یك بار دیگر، از دیدی موشکافانه حلاجی کنیم؟ آنچه مسلم است اینکه در برخوردهای فرهنگی، بدون شك، تأثیر و تأثر فراوانی وجود دارد. این را



هم نباید از یاد برد، آنان که با شناخت و آگاهی پا به این گونه مجامع می‌گذارند، تشنهٔ بهره‌برداری هستند و اگر هنرمند ایرانی، فکر کند که حضور فرنگی‌ها، تنها سودی به حال او داشته، بی‌خبری و ناآگاهی خود را ثابت کرده است. چنانچه بارها دیدم، بزك کردگانی که کاستهای ویدئویی آثارشان را با کمال افتخار، به آقایان *واشکل*، *وجیونجی* پیشکش کرده، آدرس منزل مسکونی خود را هم به آنها می‌دادند. همهٔ این پرت افتادگان، می‌اندیشند که سطح کارشان با اندکی تمرین و ممارست، به تکنیك فرنگی‌ها می‌رسد. این ساده لوحی از آنجا نشأت می‌گیرد که به اصطلاح، هنرمند ایرانی، نه خود را می‌شناسد و نه هنرش را. چرا که اگر می‌شناخت، می‌دانست که فرنگی جماعت، از چه روی، تشنهٔ فرهنگ اوست. و می‌دانست که نمایش ایرانی، در مقایسه با نمایش غیر ایرانی، دو چیز کاملاً متفاوت هستند.

این ابهامات، همواره باقی خواهد ماند. چرا که نمایش عروسکی ایران، بیشتر از آنکه مورد مداقه، بررسی و تصحیح و تکمیل قرار بگیرد، به صورت متاعی خوش آب و رنگ، به بیگانگان عرضه می‌شود. همچنان که بر سر تعزیه نیز، همین را آوردند.

اگر جشنوارهٔ بین‌المللی تئاتر عروسکی یا هر جشنوارهٔ دیگری، بر محور رشد و تصحیح موجودیتهای نمایشی ما بنا شود، همواره برنده خواهد بود. ایران زمانی می‌تواند از لحاظ برگزاری جشنواره، نقطهٔ عطف هنرهای نمایش در کشورهای آسیایی و خاورمیانه قرار بگیرد که سرمایه‌های خود را شناسایی، تصحیح و بارور کند. ولی متأسفانه، در حال حاضر، این اصل اساسی در نظر تمامی سیاست‌گذاران فراموش می‌شود و هر ساله، می‌بینیم که نمایش عروسکی ایران، هیچ گامی فراتر از سال پیش، برنداشته است.□

نقد نمایش

□ هزار گره، هزار رنگ

■ امیر دژاکام

پریون
نوشته: محمد چرمشیر
کارگردان: حسین احمدی نسب

تاریکی و روشنی، واقعیت و سراب، غم و شادی، رؤیا، وهم و جادو، هزارگره، هزار رنگ، چون دنیای اسرارآمیز جادو، دنیای وهم، پرواز مرغ خیال به‌آن سوی مرزهای باید و نباید. **پریون**، پرواز دیگری است که چرمشیر، با ذهن پویا و جست‌وجوگر خویش، به آن شکل می‌دهد. می‌توان براحتی، حدس زد که چرمشیر، ساختار متعارف ارسطویی را بدون تأمل، کنار می‌گذارد و نوشتهٔ خود را با دقت و هوشیاری کامل، شکل می‌دهد. او سعی می‌کند ساختار «مثنوی» یا «هزار و یك‌شب» را دنبال کند؛ قصه‌های گوناگون درون یك قصهٔ اصلی. او این شکل را به‌طور کامل، در «جهاز جادو» تجربه می‌کند. اما او این‌بار، فقط اتفاقات گوناگون را درون یك فضای کلی تجربه می‌کند. هیچ قصه‌ای وجود ندارد. تنها پیوند دهنده اتفاقات، مجموع روابط تفکری و محیطی وقایع است. همه‌چیز در هاله‌ای از جادو و خیال، حرکت سیّال، جابه‌جایی همه‌چیز، شکست زمان و مکان، تعویض شخصیت در یك هنرپیشه، به‌طور لحظه‌ای و آنی، چون توده‌ای از مه می‌آید و می‌رود. اما چرا او این‌گونه عمل می‌کند؟ او هیچ‌چیز را کامل ارائه نمی‌دهد. همه‌چیز، در یك دایرهٔ از قبل تعیین شده، ناقص است و این نقص، خود یك کمال است، چرا که تمام نمی‌شود و در مخیّله بیننده با هدایت کارگردان، شروع به فعالیت می‌کند و هر فرد، نهایتاً در محیط آن دایرهٔ احساس اثر، تفکر می‌کند. غم تنهایی، جداافتادگی و تلاش برای رسیدن، شدن و این‌گونه است که **پریون**، می‌تواند در فضایی که به‌وجود می‌آورد؛ فضایی آکنده از رُعب و وحشت واقع و خیال، جادو، هوشیاری و مستی، بذر خویش را در زمین خیال بکارد.

طراحی صحنه، با عنصر فائق صحنه «گره» یا دخیل، خبر از خواسته‌های دیرینهٔ انسانی می‌دهد. آتیلا پسیانی در طراحی صحنه، از پارچه‌های الوان سود برده است و با توسل به عدم ثبات و استواری این جنس، هر لحظه، به‌خیال‌انگیزی این خیال وهم‌آلود، می‌افزاید.

احمدی‌نسب، اما به‌عمل آورنده این خمیرمایهٔ اندیشه است. او صدای زنگها و طبل، وردها، صوتهای گوناگون را به‌کار می‌برد و در بستر این موسیقی، آیین و فرهنگ رفتاری کرداری جنوب را به‌خدمت می‌گیرد. اگر کارگردان می‌توانست از مرز تکرار بگذرد، و دست از بعضی خواسته‌های فردی خود، به‌نفع حرکت جمعی نمایش، برمی‌داشت، آن‌گاه **پریون**، در وجهه زمانی و کنش نهایی خود، به‌خلاقیت ناب دست می‌یافت.

با توجه به‌اینکه کارگردان نمایش، در نقاشی نیز تجربه دارد، انتظار می‌رفت که او در خلق تصویرهای نمایشی، از تکرار پرهیز کند. اما اگر حرکت آیینی مراسم «زار» را از نمایش برگیریم، چه چیز می‌توانست به‌جای آن بنشیند؟ جواب درست به‌این سؤال، می‌تواند افقی تازه، برای پرواز کبوتر نمایش باشد.

نمایشنامه پریون از نگاهی دیگر، متنی است که شخصیت، در آن وجود ندارد. روند طرح و توطئه را نمی‌توان در آن جست‌وجو کرد. متن، فاقد روند علت و معلولی است. همچنین فاقد تمام مشخصه‌های یك متن دراماتیك است. از سوی دیگر، ساختار متن، اپیزودیك نیست و حتی خصوصیات ادبیات نمایش ابزورد را هم ندارد؛ اما به‌دل می‌نشیند، چرا و چگونه؟ چه پارامترهایی باعث شده است پریون، جذاب باشد؟

به‌عقیده من اولین مسئله، جدانبودن متن از اجراء نمایش است. آن دو، به‌معنای تام و تمام کلمه، با یکدیگر کامل می‌شوند. یعنی آنچه که چرمشیر نوشته است، حتی برای خواندن هم مناسب نیست. نکتهٔ دوم، این است که همه‌چیز، در اجرای این نمایش، به‌خدمت گرفته می‌شود تا یك احساس گنگ را در بیننده به‌وجود آورد و با اتکاء به‌فعالیتهای ذهنی انسان، چون تداعی معانی یا تعمیم و ادراك حسی، سعی می‌کند به‌هدف خود برسد. دیگر آنکه در سرتاسر نمایش، وقایع از یك درد سخن می‌گویند؛ نشدن، میسرنشدن، تلاش برای شدن، انتظار و کوشش و خواستن، به قیمت تمامی هستی برای شدن. و این اندیشه است که در ذهن تمامی انسانها وجود دارد، هرکسی برای یك چیز، کوچك یا بزرگ.

وامادر کلام آخر، باید سریع بگویم، افت خلاقیت در کارهای احمدی‌نسب، تکرار است و طولانی بودن همین تکرارها. آرزو می‌کنم که آنچه از او می‌بینیم، از این پس، بدون استفاده از داشته‌های تصویری تکراری باشد.

آنچه رفت، نه از جهت تعریف یا بهانه‌جویی از کار **پریون** بود، بلکه سعی کرده‌ام به‌صورت بسیار ناچیز، اصل حرکت را تفسیر و تحلیل کنم. این نگرشی است که جایش در نقد ما، خالی است. در هنر نمایش، فعالیتهای گوناگونی شکل گرفته است که هرکدام برخواسته از یك اندیشه است. اما متأسفانه می‌بینیم که اکثراً، به‌معلول پرداخته و علت، فراموش می‌شود. □

* از سری
نمایشنامه‌های عامیانه

□ برادر، من گرسنَمِه

■ گردآوری و تنظیم:
صادق عاشورپور

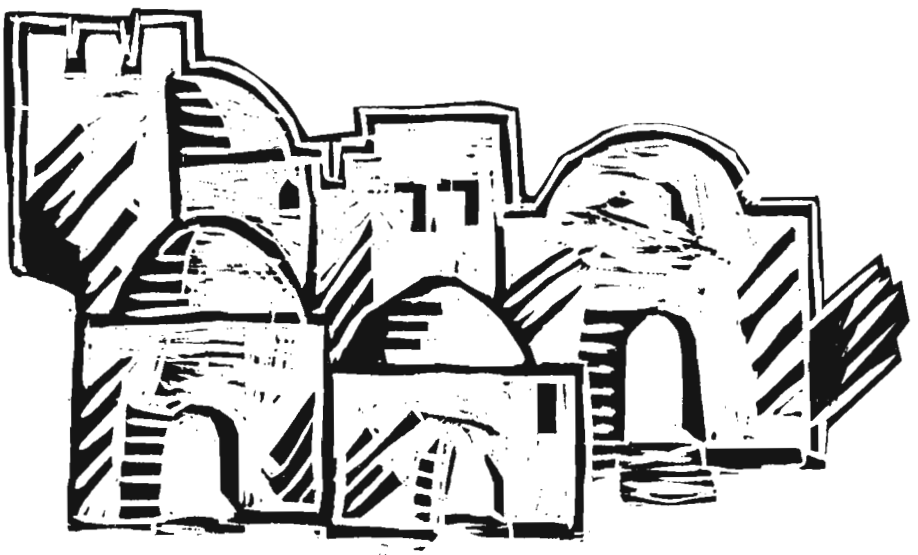
به نقل از:
حسین و غلامرضا رضاییان،
روستای مهربان، همدان.

بازیها:
برادر عاقل، برادر خُل،
کدخدا، چهار رأس گاو، سگ، حکیم.

مجلس اول

صحنه: قسمتی از یك آبادی، دو برادر خُل و عاقل، در حرکت به‌سوی خانهٔ کدخدا. برادر خُل، صورت خود را با آرد، سفید کرده و پارچه‌ای به‌سرش بسته و یك پاچهٔ شلوارش را بالا زده و یك بالشت، روی شکم خویش نهاده و لنگ می‌زند. برادر عاقل، در یك دست، دو گِرده لواش روغن مالی شده و لوله کرده، دارد و یك چوبدست، به‌دست دیگر. مقداری دیگر می‌روند.

برادر خُل: برادر، من گرسنَمه.
برادر عاقل: آه...!
(لواشها را جلو دهن وی می‌گیرد و او تکه‌ای از آن را می‌بلعد و برادر عاقل، با چوبدست ضربه‌ای به‌شکم او می‌زند).
برادر خُل: وای! وای...!
(هر دو می‌روند.)
برادر خُل: پس این خانهٔ خراب کدخدا کجاست؟
برادر عاقل: همین نزدیکهاست، بیا.
(هر دو پیش می‌روند و به در خانهٔ کدخدا می‌رسند.)
برادر عاقل: بالاخره رسیدیم، این هم خانهٔ کدخدا.
برادر خُل: برادر، من گرسنَمِه.
برادر عاقل: آه...!
(برادر عاقل، لواشها را جلو دهن او می‌گیرد و او تکه‌ای از آن را کنده، می‌بلعد و برادر عاقل، ضربه‌ای به شکم او می‌زند.)
برادر خُل: وای! وای...!
(برادر عاقل در می‌زند و کدخدا بیرون می‌آید).
کدخدا: کیه...، کیه...؟
برادر عاقل: ببخشید کدخدا، ماییم.
کدخدا: شما کی هستید؟
برادر عاقل: کدخدا، ما دو تا برادر هستیم، از آبادی پایین.
کدخدا: چه می‌خواهید؟
برادر خُل: برادر، من گرسنَمِه.
برادر عاقل: آه...!
(لواشها را جلو دهان او می‌گیرد. او نیز تکه‌ای کنده، می‌بلعد. و برادر عاقل، چوبی به‌شکم وی می‌کوبد.)
کدخدا: بالاخره نگفتید، چه می‌خواهید؟
برادر عاقل: کدخدا، این برادر من، کار می‌خواهد.
کدخدا: کار؟
برادر عاقل: بله، کدخدا.
کدخدا: کار چه؟
برادر عاقل: هر کاری که باشد.
برادر خُل: برادر، من گرسنَمِه.
برادر عاقل: آه...!
(برادر عاقل، لواشها را جلو دهان وی می‌گیرد. او تکه‌ای کنده، می‌بلعد و برادر عاقل، چوبی به شکمش می‌زند.)
کدخدا: من می‌ترسم برادر تو، اهل کار نباشد.
برادر عاقل: نه‌خیر کدخدا، اصلاً نترسید. برادر من، اهل کار است.
کدخدا: دروغ نگویی؟
برادر عاقل: نخیر کدخدا، نخیر.
کدخدا: باشد: حالا که این‌طور است، گلهٔ گاوهایم را می‌دهم که از این به‌بعد، به‌صحرا ببرد و بچراند.
برادر عاقل: خیلی ممنون، کدخدا.
برادر خُل: برادر، من گرسنَمِه.
برادر عاقل: آه...!
(**برادر عاقل**: لولهٔ لواشها را جلو دهان او می‌گیرد و او تکه‌ای می‌کند و می‌بلعد و برادر عاقل، ضربه‌ای به شکمش می‌زند.)
کدخدا: خیلی خُب، حالا بروید و فردا بیایید.
برادر عاقل: بنده که نمی‌آیم، برادرم می‌آید.
کدخدا: منظور من هم برادرت است. بیاید، گاوها را به‌چرا ببرد.
برادر عاقل: چشم، کدخدا، (به‌برادر خُل) شنیدی کدخدا چه فرمود؟
برادر خُل: برادر، من گرسنَمِه.



برادر عاقل: آه...!

(لولهٔ لواشها را جلو دهانش می‌گیرد. وی تکه‌ای می‌کند و می‌بلعد. برادر عاقل، ضربه‌ای به شکمش می‌زند.)

برادر عاقل: پس، فعلاً خداحافظ، کدخدا.

کدخدا: خداحافظ.

(هر سه بیرون می‌روند.)

مجلس دوم

برادر خُل، وارد می‌شود. چوگانی به‌دست و سه، چهار رأس گاو، در پیش و روان به‌سوی صحرا. به‌نقطه‌ای پرآب و علف می‌رسد. گاوها را رها می‌کند و خود، در کناری می‌نشیند. گاوها در حال چریدن هستند. زمانی می‌گذرد و وی را چرت می‌گیرد. بعد از مدتی چرت زدن، دراز کشیده می‌خوابد و گاوها، چراکنان، از صحنه بیرون می‌روند. وی از خواب بیدار می‌شود و کمی ادا و اطوار درمی‌آورد. چشم می‌گرداند و گاوها را نمی‌بیند. احساس رضایت می‌کند و می‌خندد.)

برادر خُل: این گاوها کجا رفتند؟ (مکث) آها، فهمیدم. چریدند و سیر شدند و رفتند به منزل. چه گاوهای خوبی! مثل خود کدخدا، با ادب هستند. آفرین، آفرین به این کدخدا، با این گاوهایی که تربیت کرده است. خب، حالا که این گاوهای باتربیت رفته‌اند خانه، من هم بلند بشوم، بروم. بروم و مزدم را از کدخدا بگیرم.

مجلس سوم

دو برابر، جلو در خانهٔ کدخدا. برادر عاقل، دق‌الباب می‌کند.

صدای کدخدا: کیه...، کیه...؟

برادر خُل: برادر، من گرسنَمِه.

برادر عاقل: آه...!

(لواشها را جلو دهان او می‌گیرد و او تکه‌ای کنده، می‌بلعد و برادر عاقل، چوبی به‌شکم او می‌زند.)

صدای کدخدا: کیه...، کیه...؟

برادر عاقل: ماییم کدخدا.

صدای کدخدا: آمدم، آمدم.

(کدخدا در را باز کرده، بیرون می‌آید.)

برادر عاقل: سلامُ علیکم کدخدا.

کدخدا: علیك السلام، گاوها کجا هستند؟

برادر خُل: برادر، من گرسنَمِه.

برادر عاقل: آه...!

(نانها را جلو دهان او می‌گیرد و او گاززده، تکه‌ای کنده و می‌بلعد و برادر عاقل، چوبی به شکمش می‌نوازد.)

کدخدا: با شما بودم، گفتم گاوها کجا هستند؟

برادر عاقل: گاوها، آمده‌اند خانه.

کدخدا: هیچ معلوم است، چه می‌گویی؟

برادر عاقل: بله کدخدا، برادرم گاوهایتان را آورده تحویل داده و حالا آمده‌ایم، مزدش را بگیریم.

کدخدا: چرند نگو! گاو چه به من تحویل داده.

برادر عاقل: حرمت خودتان را داشته باشید کدخدا، چرند یعنی چه؟

کدخدا: یعنی اینکه گاوهای مرا تحویل نداده است.

برادر عاقل: کدخدا راست می‌گوید. تو گاوها را تحویل نداده‌ای؟

برادر خُل: برادر، من گرسنَمِه.

برادر عاقل: آه...!

(لواشها را جلو دهانش می‌گیرد. او گازی زده، تکه‌ای از آنها را می‌بلعد و برادر عاقل، چوبی نثار شکمش می‌کند.)

برادر عاقل: گاوها را تحویل داده‌ای یا نه؟

برادر خُل: داده‌ام، داده‌ام...

کدخدا: دروغ می‌گوید، نداده.

برادر خُل: داده‌ام، داده‌ام...

کدخدا: نداده‌ای، نداده‌ای.

برادر خُل: داده‌ام، داده‌ام، داده‌ام.

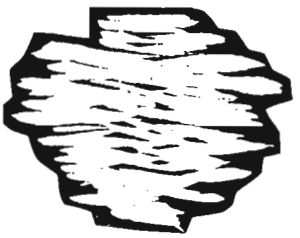
کدخدا: ده دروغ نگو، نداده‌ای.

برادر عاقل: برادر من، دروغ نمی‌گوید. تو دروغ می‌گویی که مزدش را ندهی.

کدخدا: حرف بی‌ربط نزن! من دروغ نمی‌گویم.

کدخدا: نخیر، تو دروغ می‌گویی.

کدخدا: عجب! گاوهایم را گم کرده‌اید،



نمایشنامه‌های عامیانه

□ نمایشنامه: طلاق

به نقل از: غلامرضا قمری، شانزده ساله روستای دیزج، قروهٔ کردستان.

آدمها: زن، مرد، محضردار.

مجلس اول

صحنه: خانه‌ای است در روستا. یک زن و مرد در خانه.

مرد: آن مرد، کی بود که سَرِچشمه، با او حرف می‌زدی؟

زن: (متعجب) کدام مرد؟

مرد: همان مردک چهارشانه بلندقد مو مشکی.

زن: هیچ معلوم است چه می‌گویی؟

مرد: آره معلوم است.

زن: ترا به‌خدا دست از سرم بردار! از این حرفها نزن.

هیچ، حالا مزد هم می‌خواهید؟

برادر عاقل: برادر من گاوها را گم نکرده است. تو دروغ می‌گویی که مزد...

کدخدا: بروید پی کارتان.

برادر عاقل: مزد برادرم را می‌دهی، یا با این چماق، بزنم مغزت را داغان کنم؟

کدخدا: تو سگ کی باشی؟

برادر عاقل: سگ، پدرت است.

(برادر عاقل، چوگان خود را بالا می‌برد که بر فرق کدخدا بکوبد، ولی برادر خُل، نعره می‌زند.)

برادر خُل: برادر، من گرسنَمِه.

برادر عاقل: آه...!

(لواشها را جلو دهانش می‌گیرد و او گازی می‌زند و تکه‌ای جدا کرده، می‌بلعد و برادر عاقل، چوگانی به‌روی شکمش می‌زند.)

برادر عاقل: حالا مزد برادرم را می‌دهی یا نه؟

کدخدا: مزد وقتی می‌دهم که گاوهایم را پیدا کرده، بیاورید.

برادر عاقل: الآن پیدا می‌کنیم.

(برادر عاقل، چوگان را بالا برده و می‌خواهد کدخدا را بزند، ولی کدخدا، سگ خود را پیش می‌خواند.)

کدخدا: کوش، کوش، کوش...

(سگ، پارس‌کنان پیش می‌آید. برادر عاقل، فرار می‌کند و سگ، پای برادر خُل را گاز می‌گیرد.)

برادر خُل: (نعره می‌زند) وای! وای! پایم، پایم، پدرم درآمد، خدا پدرت را دربیاورد کدخدا!

(برادر خُل، نعره‌ای زده، می‌افتد و غش می‌کند. برادر عاقل، بالای سر برادر خُل می‌نشیند و گریه می‌کند. کدخدا از این موضوع وحشت کرده، اول، سگ را دور می‌کند و سپس، بالای سر برادر عاقل می‌آید.)

کدخدا: ناراحت نباش، ناراحت نباش. الان، می‌روم حکیم می‌آورم.

(کدخدا، دوان می‌رود و حکیم را می‌آورد. حکیم، بالای سر برادر خُل می‌نشیند و پای او را پانسمان می‌کند. سپس، تلاش می‌کند، (با ادا و اطوار) او را به‌هوش بیاورد.

ولی برادر خُل، به‌هوش نمی‌آید. در این موقع، با اشارهٔ حکیم، کدخدا می‌رود و سطلی آب می‌آورد و ناگهانی، بر سر برادر خُل می‌ریزد. وی نعره زده، خیس شده از آب، برمی‌خیزد.

مرد: از این حرفها کدام است؟ خودم دیدم.

زن: بسه، حیا کن مرد!، خجالت نمی‌کشی به‌ناموس خودت چنین حرفهایی می‌زنی؟

مرد: خجالت، تو بکش پدر سوخته، که با مرد نامحرم حرف می‌زدی!

زن: وای‌وای! پس تو چرا ایمان نداری؟

مرد: ایمان، پدرت ندارد، آن برادرهای گردن کلفتت ندارند.

زن: ده بسه، حیاکن! دست از این حرفها بردار!

مرد: من حرف راست می‌زنم، چه‌طور دست بردارم؟

زن: (به‌بینی خود می‌زند) اینجای پدرِ دروغ‌گو!

مرد: (جری می‌شود) پدرسوخته، با نامحرم حرف می‌زنی، دروغ هم می‌گویی!

(مرد، شروع به‌کتک زدن زن می‌کند.)

مرد: پدرسوخته! پدرت را درمی‌آورم، آتیشت می‌زنم!

زن: (گریان) گور پدرت می‌خندی! می‌دهم برادرانم، پدرت را دربیاورند.

مرد: گور پدر خودت و برادرهایت با این خواهرشان!

زن: گور پدر خودت.

مرد: اصلاً می‌دانی چیست؟، من زنی مثل تو نمی‌خواهم. یالا بلند شو، برویم طلاقت بدهم.

زن: فکر می‌کنی که می‌ترسم؟ برویم، مردهشور شوهری مثل ترا ببرد.

مرد: طلاقت می‌دهم، راحت می‌شوم.

زن: من هم راحت می‌شوم.

(هردو برخاسته، بیرون می‌روند.)

مجلس دوم

محضر ازدواج و طلاق. شیخی نشسته در پشت میزی. زن و مرد وارد می‌شوند.

زن و مرد: سلام علیکم.

محضردار: سلام علیکم، بفرمایید.

(هردو در طرفین محضردار می‌نشینند.)

محضردار: چه فرمایشی است؟

مرد: آقا، عرض کنم، بنده، می‌خواهم زنم را طلاق بدهم.

محضردار: چرا جانم؟ طلاق خوب نیست.

مرد: آخر، زندگیمان با هم نمی‌شود.

محضردار: آقا، خانم، بروید شیطان را لعنت کنید و با هم آشتی کنید.

مرد: آقا دیگر کار ما از این حرفا گذشته.

محضردار: فکر می‌کنی جانم، بروید آشتی کنید. یعنی چه‌کار ما از این حرفها گذشته؟

زن: نخیر آقا، ما دیگر نمی‌توانیم با هم زندگی کنیم.

محضردار: پس، لااقل علتش را برای بنده بگویید.

زن: آقا، گوشتان را بیاورید تا بنده بگویم.

(محضردار، گوش خود را پیش می‌آورد و زن، سر در میان دو دست خود می‌گیرد. چون دستهای زن، از قبل به‌وسیله دوده سیاه شده، صورت محضردار سیاه می‌شود. خنده حضار...) □

□ داد بزن، صدا تو نمی‌شنوم

● نقد «شیرکاکائو»

■ امیر دژاکام

... صدامو می‌شنوی؟ نه! ارتباطی وجود ندارد. دنیایی بدون تفاهم، بدون درک. دنیایی پر از بازیهای گوناگون. زنی با هزار آرزو، در پستوهای خیال، در آن اعماق و هم زلال یك نفس، همنفس بودن، جا مانده است. اکنون فریاد می‌زند:

«نه تو صدایم را نمی‌شنوی!»

دو آدمك، نه! دو تصویر درهم و برهم، نمایش «شیر کاکائو» را دامن می‌زنند. زن و مرد بودن، تنها مشخصهٔ ابتدایی آنهاست. بعد از آن می‌توانی دو رنگ متضاد را در کنار یکدیگر نگاه کنی. اشخاص بازی، دو قلندر جا مانده از گردونهٔ زمان هستند. آنها قرنها وامانده‌اند؛ از همه چیز و از همه کس.

زن، هنوز در کوچه باغهای کودکی احساس، پی یك یاور می‌گردد. و مرد، بدون دریافت احساس جفت خویش، فریاد نابرابری و ظلم و ستبری سر داده است. از غرب تا شرق، از سفید تا زرد و سیاه و سرخ، از عصر «پاینه سنگی» تا «عصر اتم». اما خانه کوچك او، سخت محتاج محبت است. از همه آنچه که در رسایی عشق و محبت سروده، حتی یك کلامش را در کلبهٔ خود، به کار نمی‌بندد، که سخت از خود بیگانه است.

شیر کاکائو، قصهٔ دو همراه است که سخت از یکدیگر دورند و افق نگاهشان، بسیار متفاوت. زن و مرد با هم زندگی می‌کنند. اما هیچگاه، دریافتی از هستی مشترك خود نداشته‌اند؛ دو رنگ متضاد در یك کادر، و در این لحظه، نقطهٔ تعمیم متن آغاز می‌شود.

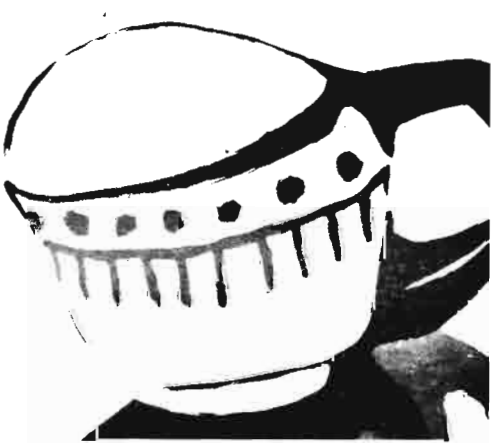
هیچ اتفاقی شکل نمی‌گیرد. همه چیز، هزاران سال تکرار شده‌است. محمدرضا عرفانی، در تجربهٔ جدید خود، «ساختار نمایشی تخت» را می‌آزماید. مایه از ادبیات نمایشی پوچی می‌گیرد و زوایای تکنیکی متن خویش را با شاخصه‌های این گونه ادبیات، مطابقت می‌دهد. دو کاریکاتور از انسانهایی که با نگاه منتقدانه، طرح می‌شوند، درحال انجام اعمالی که به جز پوچی، هیچ به دنبال نخواهد داشت. اما این سؤال را طرح می‌کند؛ آیا این گونه زیستن صحیح است؟ چرا باید انسان، همهٔ هستی خویش را به فراموشی بسپارد؟ نویسنده، همهٔ سعی خود را می‌کند که معترضانه و منتقدانه، به قضیه نگاه کند.

افسانهٔ داغستانی، در اجراء و کارگردانی، همه سعی خود را می‌کند. تا با جذابیتهای نمایش و ترفندهای گوناگون، این زندگی تکراری را به جهت انتقال مضمون زیبا و جذاب، پایه‌ریزی کند و به طور بسیار مشخص، دست به هدایت بازیگران نمایش بزند، در کار بازیگران، تصویرهای گوناگون و متفاوت از احساسات بشری وجود دارد. البته، منظره نمایش با نادیده گرفتن عدم هماهنگی در ارائه آن، با اتفاقات، کمتر همخوانی دارد. ظاهراً طراح صحنه، کوشیده است، آشفتگی زندگی این جفت را به صحنه انتقال دهد و اتفاقاً، همین کار را روی صحنه، دقیقاً انجام داده است؛ البته با نادیده گرفتن زیبایی. و اینجاست که تعادل «صورت و معنی»، به هم می‌خورد و دامنهٔ این عدم تعادل، به میزانس و کار با اشیاء کشیده می‌شود.

بازیگران، با آگاهی سعی می‌کنند تا تضاد این دو انسان را به نمایش بگذارند. آنها بدن، بیان و رنگین‌کمانی‌از احساس را به خدمت گرفته‌اند و می‌کوشند که وظیفه خود را کامل انجام دهند.

افراط در تغییر ریتمهای بیانی و حرکتی، به علت زمینه مساعد «اشخاص بازی» برای این نوع بازیگری، در لحظاتی از نمایش، موجب عدم هماهنگی در اجراء می‌شود. و به علاوه، قدرت بیان بازیگران، با توجه به فاصله کم تماشاگران از صحنه نیز مزید بر علت است.

ناگفته نماند که دانشجویان، در شرایط بسیار سخت، دست به کار تولید شده‌اند در این میان، حمایت مرکز تئاتر تجربی دانشجویان، بسیار مفید واقع شده است. اکنون، بعد از چند سال کار مداوم، سالن تجربه نمایش، مکانی است که بیننده جست‌وجوگر، می‌تواند ساعتی چند را به تفکر و تعمق در مورد تئاتر بپردازد. با آرزوی توفیق و موفقیت روزافزون برای این عزیزان. □



□ دنیای نمایش

• ما هدفمان جشنواره نیست، آموزش است.

طی مصاحبهٔ مطبوعاتی روز اول مهرماه، دبیر دومین جشنواره تئاتر جوان گلریزان گفت: دومین گلریزان و نخستین سمینار آموزشی در کنار آن با پیام وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی روز پنجم مهرماه در دو سالن تالار هنر و مجتمع دانشگاهی هنر آغاز به‌کار خواهد کرد.

مهمترین تفاوتی که ازلحاظ بالا بردن سطح کیفی در این جشنواره به‌چشم می‌آید، برگزاری سمینار آموزشی تئاتر است. ما این تجربهٔ موفق را در جشنواره تجسمی شاهد بوده‌ایم. آثار به‌وجود آمدهٔ هنرمندان جوان در خلال چند روز آموزش، به نحو قابل توجهی ارتقاء کیفی نشان می‌داد. بنابراین هدف عمدهٔ جشنوارهٔ گلریزان، شناسایی استعدادهای جوان کشور است.

امسال از پنجاه‌و هفت متن نمایشنامهٔ ارسال شده به این دفتر، شش کار اعلام انصراف از شرکت دادند و در مجموع پنجاه‌و یك کار نمایشی به مرحلهٔ بازبینی رسید و عاقبت شش نمایش به مسابقهٔ این جشنواره راه یافتند. قابل تذکر است که نمایش «چگوری» کار آقای «نائبی‌فرد» از خراسان میهمان روز اختتامیه خواهد بود.

نمایش «خاکستر، شقایق، آتش» کار آقای عباس غفاری از تهران، نمایش «آینه جوان» کار آقای علی ثابتی‌پور از تهران، نمایش «توکا در قفس» کار آقای یوسف عاشوری از گیلان، نمایش «تابستانه» کار آقای افشین سلیمان‌پور از لرستان، نمایش «سرقت بزرگ» کار آقای مهدی مسگران از خراسان و نمایش «شب‌بخیر سرهنگ» کار آقای رضا خدادادبیگی از استان سیستان و بلوچستان آثاری هستند که در این جشنواره به رقابت می‌نشینند.

در سمینار آموزشی که هرروزه در دو جلسه تئوری و یك جلسهٔ کارگاهی برگزار خواهد شد، آقایان کشن‌فلاح، ابراهیمیان، ارسیا، کافی، جم، مولانا، تبریزی، خورشیدی و خلج و استادان خانم زاهدی، خانم زینلیان و خانم میهن جلساتی در زمینه‌های گوناگون تئاتر خواهند داشت.

مکان برگزاری نمایشها بنا به این تناسبی که از گرایش به مرکز و مرکزنشینی پرهیز شده باشد، درخور سلیقهٔ هنرمندان شهرستانی انتخاب شده و عمدتاً در حال‌و هوای دانشگاهی و آموزشی قرار دارد.

داوران این جشنواره آقای ابراهیمیان، کافی و خانم زاهدی هستند. به کارهای اول تا سوم مبالغ و یا شاید جوایزی دیگر به‌همراه دیپلم افتخار اهدا خواهد شد. مجسمهٔ زرین به نفر برگزیده تعلق خواهد گرفت.

آقای لاهوتی دبیر جشنواره در جواب به این مطلب که روشهای آموزشی مورد استفادهٔ شما همچنان که تابحال نشان داده، سودآور و مثمر نیستند، گفت: علی‌رغم آنکه در جشنوارهٔ تجسمی این روش کاربردی نتیجه‌بخش بوده اما بالطبع در تئاتر همانطور که می‌دانید نحوهٔ کار متفاوت است. قصد ما هم برگزاری یك سلسله سخنرانی نیست، بلکه بیشتر نحوهٔ ارتباط با هنرمند شرکت‌کننده مد نظر است. به‌هرحال بضاعت موجود همین است و ما طالب هستیم تا طبق طرحهای سازندهٔ پیشنهادی راه‌های دیگری را برگزینیم.

وی همچنین درباره حضور فعال کانون ملی منتقدین تئاتر گفت: ما به حضور فعال و خردمندانهٔ این کانون احترام می‌گذاریم و خوشحال هستیم که می‌توانیم با راهنمایی‌های اهل فن به نتایج بهتری برسیم.

دبیر جشنوارهٔ گلریزان در جواب به این مطلب که برگزاری جشنوارهٔ تئاتر در همهٔ سازمانها و ارگانهای حتی غیر فرهنگی نیز به‌صورت یك سنت درآمده و همه درپی آن هستند که صرفاً جشنواره‌ای برگزار کنند، چشم‌انداز و یا بهتر، دورنمای جشنوارهٔ جوان گلریزان را چه می‌بینید، گفت: من نیز به این واقعیت پی برده‌ام. اما سوابق کاری ما در این مجموعه فکر می‌کنم دال بر این حقیقت باشد که هدف ما صرف برگزاری جشنواره نیست و ما بیش از همه به ارتباط، تحول، تکامل و پیشرفت جوانان علاقمند می‌اندیشیم. طبق آماری که داشته‌ایم تعداد نسبتاً خوبی از شرکت‌کنندگان دور اول جشنواره به دانشکده‌های تئاتر راه یافته‌اند. و این جای امیدواری است. امیدواریم که بتوان طبق تکلیف به این انگیزهٔ سازنده جامهٔ عمل پوشید.

گزارش مفصل این جشنواره در شمارهٔ بعد از نظر خوانندگان گرامی خواهد گذشت. وعدهٔ علاقمندان، پنجم تا یازدهم مهرماه سال جاری در دو سالن تالار هنر و سینما ـ تئاتر مجتمع دانشگاهی هنر.

یهودی منوهین (Yehudi Menuhin)، مشهورتر از آن است که نیاز به معرفی داشته باشد. او را تجسم ثانوی بزرگانی مثل یواخیم (Joseph Joachim) و حتی پاگانینی (Nicolo Paganini) دانسته‌اند. شخصیت والای او نه‌تنها ذیل عنوان بهترین ویولونیست جهان (البته تا اوایل دههٔ ۱۹۶۰)، بلکه با عناوین بزرگی چون موسیقی‌شناس برجسته جهانی (چون کارشناس موسیقی هنر نیز هست)، مؤسس مدرسهٔ مشهور «آکادمی منوهین» در لندن که بزرگترین ویولونیست‌های اروپایی در دهه‌های آینده را تربیت می‌کند، اولین مبتکر طرح انطباق تکنیکهای معجزه‌گر «یوگا» در آموزش فنی، و آماده کردن فیزیکی نوازنده، بهترین تنظیم کنندهٔ آثار باخ و... شناخته شده است.

مقالات بسیار و کتابهای جامعی دربارهٔ منوهین، نوشته شده که فهرست آنها کتابی جداگانه و مستقل است. اویی که در هفت‌سالگی، بر صحنهٔ بزرگ ارکستر فیلارمونیک نیویورک، کنسرتوویلن بسیار مشکل بتهوون را با چیره‌دستی مردی پخته و کاردیده، اجرا کرد و در ۱۸ سالگی، آن اجرای عظیم و تاریخی را از کنسرتوویلن ماکس بروخ (Max Bruch) را جاودانه در شیارهای ظریف صفحات ۷۸ دور سالهای ۱۹۳۰، برای موسیقی دوستان آینده به‌یادگار گذاشت. اویی که نخستین پیشگام در یاری به‌بلاّبارتوک (Bella Bartok)، موسیقیدان بزرگ مرتبهٔ زمان خویش بود. اویی که عمیق ترین تحلیلها را دربارهٔ جوهرهٔ

● ترجمه سیدعلیرضا میرعلی نقی

منوهین: هفتاد و پنج سالگی و...

از زبانِ بزرگترین ویولونیست یهودی ضد صهیونیست

موسیقی کلاسیك و اجرای درخشان آن را چه به‌صورت مکتوب، چه مصوّت، ارائه داده است. و بالاخره اویی که به‌لقب «آخرین شخصیت ویولونیست کلاسیك دنیا» (از تبار بزرگانی چون وینیاوسکی، یواخیم، کرایسلر و ژرژانسکو- استادش) لقب گرفته است. منوهین، در حقیقت، بسی بزرگتر از یك هنرمند بزرگ است. او انسانی است که هنر را با معیارهای وجودی‌اش می‌سنجند.

یهودی منوهین، زادهٔ آمریکا و فرزند یکی از بزرگترین شخصیتهای روحانی- سیاسی یهود، به‌نام *مُشه منوهین* (Moshe Menuhin) است. پدر او وهمسرش، *مارتا* (Martha)، در میان یهودیان سراسر دنیا و بخصوص اروپا، از مقامی همچون مقدّسین برخوردار بودند. مشه منوهین، از سردمداران جدی مخالفت با تشکیل اسراییل (فلسطین اشغالی) و حاکمیت سیاسی جریان منحرف صهیونیسم بود. فرزندش (ترجمهٔ تحت‌اللفظی نام یهودی منوهین، «تسلای یهود» و نه تسلای صهیونیسم است) که تبلور شخصیت روحانی پدر در پیکرهٔ هنر عظیم و درخشان موسیقی کلاسیك اروپا بود، نیز به‌راه او رفت. این سربلندی از طی کردن چنین راهی، در مصاحبهٔ گرم و صمیمانه‌ای که با لحن شیرین و فروتن او انجام شده، به‌خوبی احساس می‌شود. در حقیقت، نقش منوهین در دنیای موسیقی و دنیای سیاسی پرآشوب سالهای ۱۹۵۰-۱۹۳۰، بسی بیش از یك هنرمند است. منوهین، هیچ‌گاه، به‌سرمایه‌داران یهودی آلمانی و مبلغین «موعود» روی خوش نشان نداد و بهای مغضوب واقع شدن از سوی *بن گوریون* (از حاکمان اولیهٔ اسرائیل) و دیگر موعودسازان را بسیار گران پرداخت.

هنگامی که موج احساسات ضدبشری برخی صهیونیستها، در لباس احساسات ضد نازی (که در حقیقت از روی همان حکم اول، همهٔ ملت آلمان از صغیر تا کبیر را شامل می‌شد)، با شدت تمام جلوه می‌کرد، منوهین، در آلمان به‌همراه بزرگترین رهبران ارکستر در آن روزگار: *ویلهلم فورت وانگلر* (Wilhelm Furtwängler) و *برونو والتر* (Bruno Walter). احساسات بشردوستانه‌اش را در قالب کنسرتهای جاودانی و اجراهای تاریخی خود، بر همه مردم بلادیده و زخمی اروپای بعد از جنگ، نثار کرد و تحقیر و توهین یهودی‌نمایان «صاحب الموعود» را با گشاده‌رویی تحمل کرد؛ تا آنجا که خود مجبور شدند رسماً از منوهین معذرت بخواهند.

منوهین را نه‌تنها دانشجویان کنسرواتوارها (از جولیارد آمریکا تا هیندمیت در استانبول)، بلکه دورترین شهروند آفریقایی دوستدار موسیقی کلاسیك و مجروحین زجرکشیده بیمارستانهای سرد و تاریك روسیه که منوهین، برایشان در سالنها و اطاقهای بیماران، آثار باخ و بتهوون را می‌نواخت، دوست می‌داشتند.

یهودی منوهین، سالهاست که از صحنه کنار رفته و خویش را مصروف امور گسترده و متنوعی که دوست می‌دارد، کرده است. غیر از مقالات بسیار و کتابهایی که درباره او نوشته‌اند، مجموعه صفحات گرانبهای او (رپرتوار سالهای ۱۹۳۰ تا حدود ۱۹۸۰)، هریك، بزرگترین درسهای علمی- عملی و حتی انسانی برای هرکسی است که موسیقی کلاسیك و ادبیات ویلن را دوست دارد و در آن رشته کار می‌کند.

وجهه انسانی یهودی منوهین، که نه تسلای یهود، بلکه تسلای همه موسیقی دوستان انساندوست و دردآشنای دنیاست، تنها مجامع رسمی و صفحات مجلات وزین دیار غرب را شامل نمی‌شود. محبت و توجه عمیق او به‌مهر دوستدارانش، حتی آن جوان محروم آسیایی و آفریقایی را دربر می‌گیرد و تبلور این پاسخ را در کتاب اهدائی و چند خط دستنویس یا عکس می‌توان دید که منوهین بزرگ، درپاسخ‌به‌نامه کوتاه با نثر انگلیسی کتابی دست و پا شکسته آن دوستدار «دنیای سومی»اش، فرستاده است؛ بی‌هیچ منّتی.

هنوز آن دستخط پرپیچ و خم را به‌همراه طرحی که پیکاسو از او کشیده و روی کارت‌پستالهای مارك معروف «Jingle» چاپ شده، زیر شیشه میز، پیش چشم است. این یادگار، یادآور سپاس هنرمندی بزرگ، برای ابراز احساساتی از طرف نوجوانی هفده ساله (آن روزها) است که اکنون، از این که چند خطی از بیانات و افکار او را به‌خوانندگان «سوره» تقدیم می‌کند، خوشحال است. به‌تحقیق، این اولین و تا به‌حال، تنها مصاحبه منوهین است (لااقل پس از انقلاب) که به‌فارسی برگردان و چاپ

می‌شود. امید که پسند افتد.

یهودی منوهین (Yehudi menuhin) رهبر ارکستر و ویولونیست بزرگ آمریکایی، روز ۲۴ آوریل ۱۹۱۶، در نیویورک به‌دنیا آمد. پدر و مادر او از یهودیان مهاجر بودند. منوهین، اکنون ۷۵ سال دارد. جینا توماس با او گفت‌وگویی انجام داده است که با هم می‌خوانیم:

شما زمانی می‌گفتید در آلمان، دو شغل داشته‌اید: یکی به‌عنوان نوازنده همراه با برونو والتر (Bruno Walter) و دیگری بعد از جنگ، به‌عنوان سیاستمدار همراه با فورت وانگلر (Furt Wängler).

ـ واقعاً چنین حرفی زدم؟ شغل دوم، شامل نوازنده بودن هم می‌شد. درواقع، فقط یك ژست بود. دوست دارم بیشتر، به‌آن به‌عنوان یك ژست مصالحه‌جویانه یهودی، نگاه کنم. بالاخره، آلمانی که من می‌شناختم، هنوز وجود داشت؛ آلمانی که مجبور بود بار دیگر با آلمانی‌ها رابطه برقرار کند. من از بعضی لحاظ، جهانشمولی بتهوون را بار دیگر، به‌جایی که به‌آن تعلق داشت، باز گرداندم. نوازندگی با *فورت وانگلر*، تجربهٔ فوق‌العاده‌ای بود. می‌توانم بگویم او بزرگترین رهبر ارکستر بود، و در هر صورت، رهبری که من با او بیشترین لذتها را می‌بردم... *فورت وانگلر* و من، مثل هم فکر می‌کردیم. او مجبور نبود مرا همراهی کند، یا اینکه من او را. ما یکی بودیم. ما در جهان موسیقی، با یکدیگر کاوش می‌کردیم. همیشه همه‌چیز نو و تازه بود. او هیچ‌وقت، خودش را تکرار نکرد. آن کار یك آفرینش استثنایی موسیقی بود که من هرگز، هرگز فراموش نخواهم کرد.

آیا تا به‌حال، شده با *فورت وانگلر*، در مورد اینکه چرا در آلمان ماند صحبت کنید؟

ـ من هیچ‌وقت، چنین چیزی از او نپرسیدم، چون تصور می‌کردم کاملاً واضح است که کسی که می‌ماند، احتمالاً شجاعتر از کسی است که فرار می‌کند. وقتی یهودیهای نیویورك، که شانس فرار از آلمان را داشتند، به‌خاطر این مسئله، احساس برتری می‌کنند و آنهایی را که ماندند، مورد سرزنش قرار می‌دهند، من واقعاً ناراحت می‌شوم، آنها که ماندند، زندگی خود را بخشیدند. آنها ماندند، زیرا آلمان را دوست می‌داشتند و نمی‌توانستند بفهمند که در کشورشان، چه اتفاقی دارد می‌افتد. آلمانیهایی که ماندند، تصمیم درستی گرفتند. اما باید اعتراف کنم که اگر در آمریکا زندگی می‌کردم و یك رژیم فاشیستی، قدرت را در کشور به‌دست می‌گرفت، من اولین کسی می‌بودم که آنجا را ترك می‌کرد ـ و ابداً فکر نمی‌کنم این کار شجاعانه باشد. در صورتی که تصمیم می‌گرفتم بمانم و آنچه که از دستم برمی‌آمد، انجام دهم، تصور بهتری از خودم داشتم. *فورت وانگلر*، خودش را خیلی به‌خطر انداخت. او از «هیندمیت» (Hinde mith) دفاع کرد و جان تعداد زیادی از اعضای فیلارمونیك برلین را نجات داد. *گلدبرگ* (Goldberg) جانش را به‌او مدیون است. این واقعیت که خود او هم بالاخره، مجبور به‌فرار شد، صحت این مدعا را به‌بهترین نحو اثبات می‌کند.

موسیقی آلمان برای شما چه مفهومی دارد؟

ـ *بتهوون*، *موزارت* و *برامس*، جهانی هستند. علاوه بر این، هیچ ویولونیست یهودیی نتوانسته بدون آنها سرکند. یك ویولونیست یهودی، می‌تواند بدون واگنر زندگی کند. چون واگنر، کنسرتو ویولون ننوشته است. اگر واگنر، کنسرتو ویولون نوشته بود، ویولونیستهای یهودی، احتمالاً در نواختن آن اصرار و پافشاری می‌کردند. او نابغه‌ای بزرگ، یك آهنگساز خارق‌العاده و یك انسان حیرت‌انگیز، بود. اما من نمی‌توانم خودم را به‌تحسین او وادارم. همسرم هم که اصلاً یهودی نیست، او را دوست ندارد. اما باید بگویم که *زیگفرید آیدیل* (Siegfried Idyll) و *لیبستاد* (Liebestod) را دوست دارم. پریلود *مایستر سینگر* (Meister Singer) اولین قطعه‌ای بود که من رهبری کردم.

اگر در یك جزیره غیرمسکونی، مجبور بودید فقط آثار یك آهنگساز را داشته باشید، بتهوون را انتخاب می‌کردید؟

ـ بله. فکر می‌کنم یك کوارتت بتهوون و چیزی هم از *باخ* را انتخاب می‌کردم.

برای کی، از همه بیشتر دلتان تنگ می‌شد؟

ـ البته *موزارت*. اما دلم برای همه آنها تنگ می‌شد: تنور *ناپلی* (tenor Neapolitan)، *چایکوفسکی*، *ریمسکی کورساکف* و خیلی از موسیقیدانهای دیگر که دوستشان دارم. □

نامه وارده

از جدایی‌ها...

اشاره:

این مقاله، نامه‌ای است از آقای بهزاد قادری که برای بنده ارسال شده است. چاپ این نامه، خدای ناکرده، هرگز به آن معنا نیست که بخواهم خودم را از این اتهام «تیولداری» که آقای بهزاد قادری در نامه‌شان نوشته‌اند، تبرئه کنم. اگرچه ایشان اصلاً، روی سخنشان نه با حقیر، که با یکی از دوستان خوب بنده است. بنده فکر می‌کنم که این صفت، دامن بسیاری از ما مطبوعاتچی‌ها را خواه ناخواه، می‌گیرد و بنابراین، تصمیم گرفتم که نامه آقای بهزاد قادری را به‌دست چاپ بسپارم.

سردبیر

شماره چهار فصلنامه کرمان، مبحثی را گشوده است، در باب تئاتر استان، با مقدمه‌ای از جناب سام. سردبیر محترم این فصلنامه، سوای مباحثی که شرکت کنندگان محترم در این میزگرد، پیرامون تئاتر مطرح نموده‌اند، مقدمه‌ای آورده‌اند اندر سرگذشت این میت بی‌کفن و دفن، که یکایك مندرجات آن، قابل بحث است. از جمله اینکه: «در اواخر دوران حکومت پهلوی با تئاتر جدیدی به نام تئاتر مدرن مواجه شدیم. این تئاتر بجز فصاحت [یا فضاحت؟!] چیز دیگری نداشت. مثلاً در جشن هنر شیراز یك سری قابلمه را آویزان کرده بودند به دیوار با چکش به آن می‌زدند و...» یا اینکه: «تئاتر در کشور ما نتوانسته خودش را در میان مردم به عنوان یك پدیده **محبوب** جای دهد... از تئاترهای روحوضی که بگذریم هیچ تئاتری را در هیچ جای کشور سراغ ندارم... که بتواند در میان مردم به راحتی **محبوبیت** کسب کند.» (هر دو تاکید از من است) و باز اینکه: «در مورد نقد ادبی هنوز کتاب نداریم، چه برسد به اینکه نقد تئاتر داشته باشیم» و «نمایشنامه‌نویس تراز اول نداریم، مترجم درجه یك متون نمایشی هم نداریم.» (اگر به حساب شیطنت نگذارید، باید عرض کنم شاید منظور از «تراز اول» و «درجه یك»، همان **محبوب** باشد! آن هم به راحتی!).

پیرامون دو نکته اول، به همین بسنده می‌کنیم که بپرسیم، خصوصیات «هنر محبوب» یا «تئاتر محبوب» چیست و چه باید باشد؟ دیگر اینکه چگونه باید اعجاب و بهت‌زدگی، با محبوبیت، در یك جوال جای بگیرند؟ مثلاً اگر چشمه‌ای زلال از دل مردابی، بجوشد، بهت‌زده می‌شویم، از آن فاصله می‌گیریم و باز، به سویش باز می‌گردیم. اما اگر در کوهساری پوشیده از درخت، آب روانی بیابیم، تصدیقش می‌کنیم، گلیمی می‌اندازیم با دیگ و قابلمه‌ای و کمی آن طرفتر هم، پوشیده از انظار، قضای حاجتی و بعد... هیچ. در میان انبوه تشابهات، این یکی را هم مدفون می‌کنیم و راه می‌افتیم. یك روز دیگر، یك جای دیگر، گلیم و دیگ و قابلمه و...

دقیق‌تر بگویم: در «جنایت و مکافات»، سونیا، دخترکی روسپی، به راسکولنیکوف می‌گوید: «خاك را ببوس و اعتراف کن!» این همان چشمه زلال است که از دل مرداب می‌جوشد. حالا اگر «اوشین» دوست‌های حرفه‌ای، و عمدتاً حرفه‌ای‌های اوشین دوست، به «جنایت و مکافات» تف انداختند و یك «مرتیکه خل دیوانه» هم نثار داستایوسکی کردند، آیا می‌توانیم نتیجه بگیریم که چون این اثر محبوب نیست، اصلاً نیست؟ این سخن باشد تا وقتی دیگر. اما باقی این سخن، اختصاص دارد به اینکه چرا «نقد تئاتر نداریم»؟ یا چرا «... مترجم درجه یك متون نمایشی نداریم؟ ادعای اینکه «نمایشنامه‌نویس تراز اول نداریم» هم نیازمند دفاعی جانانه، از سوی آن سردبیر محترم است، که چشم به راه آن خواهیم نشست.

باری، اگر سردبیر محترم این فصلنامه، «تیولداری» را تا به‌حال نشناخته باشد، بنده حسابم با کرام‌الکاتبین است! تیولداری در چه؟ تیولداری در ترجمه، در چاپ و نشر، در نقد و دست آخر، در ارزشیابی که این آخری، بسیاری از اوقات، چیزی نیست جز «عرض»ش‌یابی!

مشکل ما این نیست که نقد نمایشنامه نداریم. مشکل این است که این تیولداری، اجازه برخورد صحیح و سالم اندیشه‌ها را نمی‌دهد. راه دوری نمی‌رویم. می‌خواهم بدانم، آیا ایشان، چه در «ادبستان» و چه در «فصلنامه کرمان»، با نقدها راحت، برخورد می‌کنند؟ منظورم نقد در مورد نویسندگان وطنی است. من هیچ دلیلی نمی‌بینم مطلبی که در کلاس نقد دانشگاه مطرح شده بود و حاصل کار را بنده، البته با اجازه دانشجویان، رونویسی کرده و به

قربانگاه فرستاده بودم، شش ماه مسکوت بماند و آخرش هم ـ بنا به مصلحتهای سیاسی مقطعی! ـ مقاله بایکوت شود و چه و چه...

سیمین دانشور می‌گوید: «چرا درباره آثار [خودی‌ها] که دست کم، تثبیت شده‌اند و مطرح‌اند، حرفی نمی‌زنند؟ اول به سراغ خودی‌ها برویم، شاید بتوانیم چراغی جلو پایشان روشن کنیم.» (هنر و ادبیات امروز، به کوشش ناصر حریری، ص۵۸). او این طنین صدای جلال را که ما تا مغز استخوان «غرب‌زده» هستیم، حس می‌کند. همین الآن، بسیاری از سردبیران محترم، برای عناوینی که به «...خس»، «...کز»، «...آز» یا چه می‌دانم چه، ختم شود، سر و دست می‌شکنند. اما اگر مطلبی در مورد نویسندگان وطنی، برایشان بفرستی، جوابت را که نمی‌دهند هیچ، مطلب را حتی در بایگانی نشریه هم حفظ نمی‌کنند، که شاید روزی روزگاری، سیاست ایجاب کند و بچاپندش! اگر آدم بخواهد واقعاً بفهمد به کفر ابلیس دچار شدن، یعنی چه، باید در مورد نویسندگان وطنی، چیز بنویسد.

از برخورد صحیح و سالم اندیشه، دیگر چه بگویم! روزی، دوستی در نشریه‌ای مطلبی در مورد تئاتر نوشته بود. من هم نظر خودم را نوشتم و برای آن نشریه فرستادم، که خب، حالا این هم مطلب از زاویه‌ای دیگر. اخلاق ژورنالیستی، حکم می‌کند که پس از بررسی مطلب، نویسنده تیره‌روز را از چند و چون کار، باخبر کنند. یعنی هر سلامی، علیکی دارد، دو کلمه خشک و خالی که رد و بدل شود، آسمان به زمین نمی‌آید که...

باری، سماق مکیدیم و چشم به‌راه نشستیم و خبری نشد. بالاخره، برای پابوسشان به تهران که شرفیاب شدیم، گفتند: «بله، رسیده. خیلی خوب بود. ولی... می‌دونین... اگه... یعنی... ما فکر می‌کنیم اگه مجله، جای‌رویارویی نباشه، بهتره.» اگر «هداگابلر» ایبسن، هیچ ارزشی نداشته باشد، دست کم، به‌خاطر دیالوگهای کوتاه و انفجاری‌اش، الماسی یگانه است. من فکر می‌کنم که این سخن دوست ما، دست کمی از آن دیالوگهای «هداگابلر» نداشته باشد! آن‌وقت شما نمی‌دانید چرا نقد تئاتر چنین است؟! جوزف *هیلیس میلر*، یکی از پیشتازان «منطق‌گریزی» درنقد معاصر، در مقالاتش از ساختگرایان، که ارسطو را سرلوحه کار خود قرار داده‌اند، به‌شدت، انتقاد می‌کند. در مقابل، *ام.اچ.ابرامز*، در یك سخنرانی که بعد، به صورت مقاله‌ای چاپ می‌شود، به میلر می‌تازد. دلیلی ندارد که میلر و ابرامز را دشمن هم تصور کنیم. اندیشه با دیالکتیك پیش می‌رود، با جدل آبدیده می‌شود، نه با جزمیات من یا دیگری. ارسطو می‌گوید: «باید از پیشینیان، به‌خاطر اشتباهاتشان سپاسگزار باشیم. چون آنها زمینه را برای کند و کاو بیشتر ما هموار کرده‌اند.» این سخن ارسطو کجا و ما کجا؟ مگر آن سخن سردبیر محترم که در بالا به آن اشاره کردم و نظایر این سخنها، معنایی غیر از «خفه خون!» دارد؟ تیولداری هم یعنی همین؛ یعنی اینکه بگویند، این جا قلمرو فلان است، ورود گداگشنه‌ها هم ممنوع!

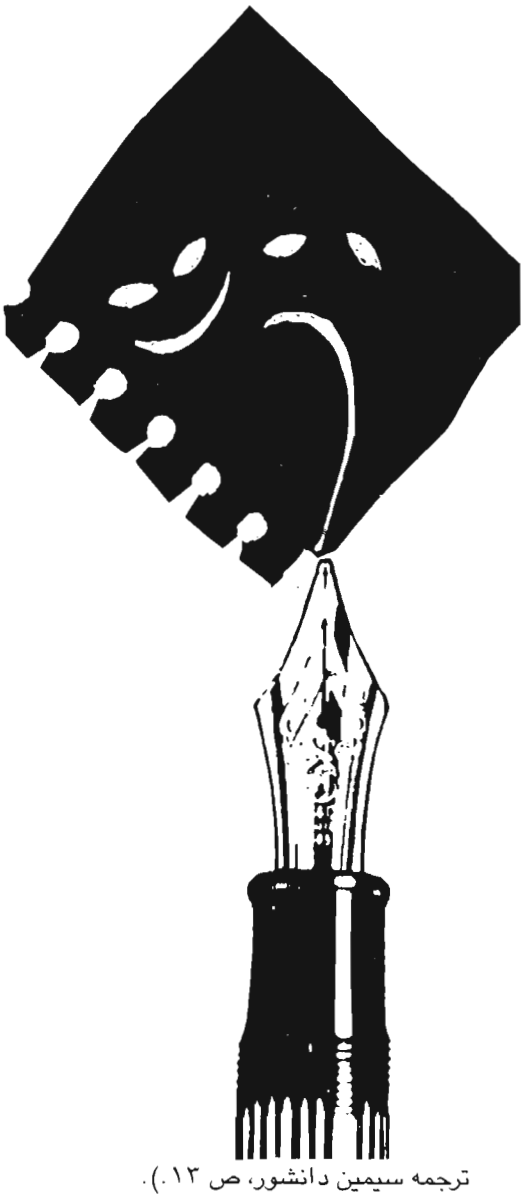
اما چرا مترجم خوب نمایشنامه نداریم؟ چرایش تا حدی، برمی‌گردد به آن عهدی که تخم لقی را در دهان مردم شکستند که برای حمایت از نویسندگان ایرانی، ترجمه متون نمایش، در درجه دوم اهمیت قرار دارد، و نیز برمی‌گردد به همان قضیه تیولداری مترجمان و ناشران. حالا به یکی‌یکی اینها اشاره می‌کنم:

چخوف باید در روسیه عهد خودش، آدم بخت برگشته‌ای می‌بود. چون کارهای *ایبسن* به روسی ترجمه می‌شد و استانیسلاوسکی، آنها را کارگردانی می‌کرد! منتقدان گفته‌اند، «دشمن مردم» ایبسن ـ که خود استانیسلاوسکی در آن نقش دکتر استوکمان را بازی کرد ـ بیشتر از نمایشنامه‌های چخوف در آن انقلاب گور به گور شده، نقش داشته است. موضع چخوف در این مورد شنیدنی است. او در سر تمرینات استانیسلاوسکی حاضر می‌شد، از شگردهای ایبسن حالش به هم می‌خورد، نظرش را می‌داد و می‌رفت. اما دست‌کم، متوجه‌می‌شدتاچه‌حد، شیوه‌کاراو با شیوه ایبسن، متفاوت است و این در تصمیم‌گیریهای بعدی‌اش، حتماً تأثیر می‌گذاشت. حالا ما نمی‌توانیم مثل کبك، سرمان را بکنیم توی برف و بعد، در زمینه نقد و نمایشنامه‌نویسی، معجزه هم بکنیم!

کسی منکر این نیست که ما باید حرفهای خودمان را بزنیم. اما شیوه‌های نو که همه‌اش در جشن هنر شیراز، خلاصه نشده است، که در زمینه کار غلطی بیندازیم و خلط مبحثی، پیش بیاید. سنّت نویسنده معاصر ایرانی در تئاتر، سنّت ایران باستان است تا حال، سنّت مصر باستان است تا حال، سنّت تئاتر یونان است تا حال. اسلوبها را باید کسب کرد ولو، آن سر دنیا باشد. ما باید امتداد و تداوم تمامی آن اسلوبها باشیم. البته، عصاره همه اینها، رنگ و بوی ما را می‌گیرد، نگران نباشیم. به نمایشنامه‌های نویسندگان استخواندار خودمان نگاه کنیم ـ خالی از غرض البته ـ تا متوجه این بهره‌گیریهای بجا بشویم. حالا ما به هنرجویانمان چه خواهیم داد، اگر آنها را از کارهای بزرگان صاحب سبك، محروم کنیم؟ مقولهٔ ایرانی و اجنبی در زمینه هنر، حنایی است که دیگر رنگی ندارد.

در همین زمینه ترجمه، عرض کنم که تیولداری قبلاً بوده و هنوز هم کار خودش را می‌کند. ملاحظه بفرمایید:

«در سال ۱۳۲۹ این نمایشنامه معروف چخوف را به فارسی برگردانده بودم. آقای بزرگ علوی هم در همان اوان همین نمایشنامه را ترجمه کرده بودند و چون ترجمه ایشان زودتر از چاپ درآمد، چاپ و انتشار این ترجمه معوق ماند.» (باغ آلبالو،



ترجمه سیمین دانشور، ص ۱۳.).

ایشان در چاپ دوم ترجمه خودشان (۱۳۶۲) به این موضوع اشاره کرده‌اند. حالا بگوییم در آن روزگار، شاید هم چاره‌ای نبوده جز اینکه انتشار ترجمه «معوق» بماند. اما طبیعت کار، ظلمی مضاعف را برای خواننده آن روزگار، به وجود آورده است: حق انتخاب از خواننده سلب شده است و نیز خواننده در جریان برداشتی دیگر از یك متن خارجی، قرار نگرفته است.

مدتهاست که این تیولداری در آن سوی دنیا، درهم شکسته است. انتشارات آکسفورد با ترجمه‌هایی که از کارهای *ایبسن*، توسط *مك فارلن*، ارائه داده، نتوانسته است، و قرار هم نیست که بتواند، ترجمه‌های *مایکل* می‌یر را به «تعویق» بیندازد. *مایکل* می‌یر هم نتوانسته است ترجمه‌های «ایان واتز» یا «اونا الیس ـ فرمور» را به «تعویق» بیندازد.

حالا، انصاف بدهید، طبق کدام ضوابط فرهنگی، می‌توان توجیه کرد که «مرغابی وحشی» ایبسن، شش سال یا «گوریل پشمالو» و «نخستین آدم» او نیل، حدود پنج سال، به دلایل مختلف، زیر چاپ بمانند؟ آن هم در سازمانی که متولی تئاتر این سرزمین است!، را باید «روزمرآباد» یا «جان گابریل بورکمان» ایبسن، پنج ماه، در شورای بررسی بمانند و خبری نرسد که تصویب شده‌اند یا نه؟ یك سالی می‌شود که اعلام کردند، اینها بزودی، منتشر می‌شود. بعد گفتند «اشتباهی پیش آمده است.» مشکل کاغذ است یا مخارج چاپ، یا همان مسئله تیولداری؟ مدتهاست که شنیده‌ایم «آمادئوس»، اثر پیتر شیفر، ترجمه شده است و زیر چاپ است. فیلمش را هم دیدیم. اما هنوز خبری از آن ترجمه نیست که نیست. کم پیدا می‌شود مترجمی که با این همه بی‌مهری و تحقیر، عاقبت از نمایشنامه و ترجمه آن متنفر نشود. سگ پاولف هم اگر جای من و دیگران بود، زخم معده که هیچ، سرطان معده می‌گرفت!

تازه این مربوط می‌شد به نمایشنامه‌هایی که تاکنون ترجمه نشده‌اند. من معتقدم که حتی نمایشنامه‌هایی که ترجمه شده‌اند نیز باید مجدداً ترجمه شوند و ناشرین هم باید این مسئولیت فرهنگی، یعنی چاپ آنها را برعهده بگیرند؛ به دو دلیل: اول اینکه هر عصری، زبان خودش را دارد و ترجمه سی سال پیش، نمی‌تواند جوابگوی مخاطب امروزی باشد (سوء‌تفاهم نشود. هوراس می‌گوید: «زبان سکه‌ای است رایج». امروز سکه ضرب دوران پهلوی، جمع‌آوری شده و در ظرف این ده دوازده ساله، بسیاری چیزها در زبان فارسی، از رونق افتاده و حتی ضرب‌المثلهای جدید، رایج شده است. این حال و هوای ترجمه‌ها را نیز دیگرگون می‌کند). دوم اینکه با رشد و بسط علم گفتمان (Discourse) و با در نظر گرفتن مباحث مشترك مابین ترجمه و زبان‌شناسی، بینشهای جدیدی در ترجمه مطرح شده است. بنابراین، مردم باید با شیوه‌های مختلف ترجمه آشنا شوند و عملاً حاصل کار را ببینند. در مورد فروش اینها هم باکی نیست، چون هنوز تیراژ در دیار ما، ۲۰۰۰ یا ۳۰۰۰ است؛ نه مثل روزگار ایبسن که ۱۵۰۰۰ بود! به همین دلیل، عرض می‌کنم باید چخوف و ایبسن و میلر و بکت و غیره را از این ورشکستگی در ایران، نجات داد. سهم چخوف باید در این میان از همه بیشتر باشد. چون، سوای بعضی کارهایش، هرآنچه که از او ترجمه شده است، او را واژگون جلوه می‌دهد. آدم، متن انگلیسی کارهای چخوف را که می‌خواند، متوجه تفاوت فاحش متن اصلی با ترجمه فارسی آن می‌شود. چه رسد به آن که خوش‌اقبالی، روسی بداند. که آن وقت به احتمال قوی، این فاصله، بیشتر هم خواهد شد.

حاصل آنکه منتقد و مترجم، حتماً باید با معاصرانش صحبت کند. اگر چنین نشود، او را زنده به‌گور کرده‌اند. و بسیارند کسانی که از این آپارتایت فرهنگی ظالمانه، در رنج‌اند و «دندان خشم بر جگر خسته» می‌بندند و می‌روند. □

بهزاد قادری، کرمان، تیر ۷۱

کتابهای تازه

■ انتشارات بنیادسینمایی فارابی

* **عناصر سینما**/ استفان شارف/ ترجمه، فریدون خامنه‌پور، محمدشهیا/ چاپ اول، بهار ۱۳۷۱/ ۲۱۸ صفحه/ ۱۵۰۰ ریال
* **چگونگی درک فیلم**/ جیمز نوماکو/ ترجمه، حمیداحمدی لاری/ ۱۳۷۱/ ۶۰۰ صفحه/ ۵۹۵ تومان
* **استادان انیمیشن**/ جان هالاس/ ترجمه، شهیا/ تابستان، ۱۳۷۱/ ۱۵۰ صفحه/ ۵۰۰۰ ریال

■ انتشارات برگ

* **توپچنار**/ انسیه شاه‌حسینی/ چاپ اول، بهار ۱۳۷۱/ ۳۴۰ صفحه/ ۱۲۵۰ ریال
* **ژنوساید**/ کاظم بلوچی/ چاپ اول، ۱۳۷۱/ ۴۹۵ صفحه/ ۳۰۰۰ ریال
* **عبور از خط**/ ارنست یونگر/ ترجمه و تقریر، دکتر محمودهومن/ تحریر، جلال آل احمد/ مؤخره، سیدمرتضی آوینی/ چاپ اول، ۱۳۷۱/ ۱۲۸ صفحه/ ۵۲۰ ریال
* **فرهنگ، سیاست، فلسفه**/ شهریار زرشناس/ چاپ اول، بهار ۱۳۷۱/ ۸۷ صفحه/ ۳۶۰ ریال

■ حوزه هنری- دفتر ادبیات و هنر مقاومت

* **موصل شهرشکنجه**/ حسین حبه، قره‌سلیمانی و.../ چاپ اول، ۱۳۷۱/ ۱۵۹ صفحه/ ۵۶۰ ریال
* **فرامیر**/ محمود درویش/ مترجم، صابر امامی/ ۳۲ صفحه/ ۲۱۰ ریال
* **ییلاق سنگرها**/ محمدحسین قدمی/ چاپ اول، بهار ۱۳۷۱/ ۹۴ صفحه/ ۳۱۰ ریال
* **دیوارهای بغداد**/ جوادمحمدپور/ چاپ اول، ۱۳۷۱/ ۶۴ صفحه/ ۲۶۰ ریال
* **تولد سوخته**/ احمدعزیزی، سیناواحد/ چاپ اول، ۱۳۷۱/ ۳۱ صفحه/ ۱۵۰ ریال
* **نامه‌های اسارت**/ آزاده شهید محمودامجدیان/ چاپ اول، ۱۳۷۱/ ۸۰ صفحه/ ۳۱۰ ریال
* **هنوز زنده‌ایم**/ غلامحسین کاویانی/ چاپ اول، بهار ۱۳۷۱/ ۹۶ صفحه/ ۳۵۰ ریال

■ انتشارات سپاه پاسداران انقلاب اسلامی

* **درس اخلاق**/ حضرت آیت الله خامنه‌ای/ چاپ اول، خرداد ۱۳۷۱/ ۴۸ صفحه

■ انجمن خوشنویسان ایران

* **گزیده دیوان خواجوی کرمانی**/ خوشنویسی، غلام حسین امیرخانی/ تابستان ۱۳۷۱/ ۲۴۶ صفحه/ ۱۵۰۰۰ ریال

■ حوزه هنری

* **کوه مرا صدا زد**/ محمدرضا بایرامی/ چاپ اول، بهار ۱۳۷۱/ ۱۱۷ صفحه/ ۳۸۰ ریال
* **آخرین گزارش**/ سیدیاسر هشترودی/ چاپ اول، بهار ۱۳۷۱/ ۱۱۰ صفحه/ ۳۴۰ ریال
* **رعد یکبار غرید**/ محمدرضا بایرامی/ چاپ اول، بهار ۱۳۷۱/ ۹۴ صفحه/ ۳۳۰ ریال
* **زمزمه‌های نیایش**/ محمدعلی مردانی/ چاپ اول، ۱۳۷۱/ ۳۹ صفحه/ ۱۶۰ ریال
* **چکامه‌های نیایش**/ محمدعلی مردانی/ چاپ اول، ۱۳۷۱/ ۳۱ صفحه/ ۱۳۰ ریال
* **پیش از نماز**/ مصطفی محمدی/ چاپ اول، ۱۳۷۱/ ۳۱ صفحه/ ۱۵ تومان

■ انتشارات اطلس

* **آیین دادرسی مدنی**/ نعمت احمدی/ چاپ اول، ۱۳۷۱/ ۴۹۵ صفحه/ ۳۰۰۰ ریال

■ موسسه فرهنگی برهان

* **شهریار ماکیان**/ ع. فتحی/ چاپ اول، تابستان ۱۳۷۱/ ۸۸ صفحه/ ۷۰ تومان

سوره

فرم اشتراک مجله سوره- ماهنامه هنری

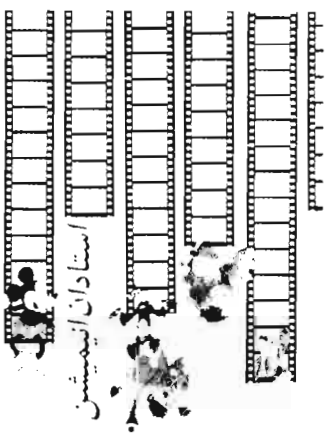
مبلغ اشتراک را به حساب جاری ۵۹۳/۱۲۶۸۵ بانک تجارت شعبه سمیه غربی قابل پرداخت در سراسر کشور واریز نمایید.

نام ..... نام خانوادگی ..... شغل ومیزان تحصیلات .....

تلفن ..... نشانی و کد پستی .....

آدرس- تهران ص پ ۱۵۸۷۵/۳۳۱۹ مجله سوره

اشتراک یکسال ۵۴۰۰ ریال



نمایشگاه عکس و پوستر

زخمهای خورشید

نگاهی به مظلومیت مسلمانان بوسنی هرزگوین

هیچکاك، همیشه استاد

بزودی منتشر می‌شود